Ο ΜΕΝΤΩΡ

ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΔΙΦΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ



ΕΤΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ • ΤΕΥΧΟΣ 120 • ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2017

Τὰ διαφεύγοντα τοὺς πολλούς, ὑφ' ἑτέρων δ' εἰρημένα σποράδην ἢ πρὸς ἀναθήμασιν ἢ ψηφίσμασιν εὑρημένα παλαιοῖς πεπείραμαι συναγαγεῖν, οὐ τὴν ἄχρηστον ἀθροίζων ἱστορίαν, ἀλλὰ τὴν πρὸς κατανόησιν ἤθους καὶ τρόπου παραδιδούς.

Πλουτ. *Νικίας* 1, 5

Ο Μεντωρ, Χρονογραφικὸ καὶ Ἱστοριοδιφικὸ Δελτίο τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
ἐκδίδεται τὸν Ἀπρίλιο, Ἰούνιο, Ὀκτώβριο καὶ Δεκέμβριο κάθε ἔτους
μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Γενικου Γραμματεως, ὁ ὁποῖος συντάσσει τὰ ἀνυπόγραφα κείμενα.

Σ' ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ:

Πρὸς τοὺς Ἑταίρους 1 • Χρήστου Καρούζου, *Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας* (ἀνατύπωση) 3-84 • Χρήστου Καρούζου, *Περικαλλὲς ἄγαλμα - ἐξεποίησ' οὐκ ἀδαής* (ἀνατύπωση) 85-154 • Β.Χ.Π. Χρῆστος Ἰ. Καροῦζος 155-180

ISSN 1105-7181

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, 106 72 Ἀθῆναι

Ο ΜΕΝΤΩΡ



ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΔΙΦΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΕΤΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ • ΤΕΥΧΟΣ 120 • ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2017

Πρὸς τοὺς Ἑταίρους

Ὁ Χρῆστος Καροῦζος (1900 – 1967) ἀποτελεῖ κυρίαρχη μορφὴ στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιολογία. Ὑπῆρξε πρόσωπο μαχητικό, ποὺ εἶχα τὴν τύχη νὰ γνωρίσω, κάπως ἀπρόσιτο γιὰ τοὺς πολλούς, ἀλλὰ προσιτὸ καὶ ὠφέλιμο μὲ ὅσα ἔγραψε καὶ μὲ τὸ ἔργο του τῆς ἔκθεσης τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου.

Ἡ Ἑταιρεία ἤδη ἀπὸ χρόνια ἐξέδωσε πολλὰ δημοσιεύματά του σ᾽ ἕνα τόμο μὲ τὸν τίτλο «Μικρὰ κείμενα» *(1995) καὶ ὁ ὑπογραφόμενος ἔχει συντάξει τὴ βιογραφία του (*Ἡ περιπέτεια τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας στὸν βίο τοῦ Χρήστου Καρούζου, *1995*).

*Ἡ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Χ.Κ. δὲν ἔχει γίνει πλήρως, ὅπως καὶ ἄλλων, παλαιοτέρων του. Αὐτὸ ὀφείλεται κυρίως στὴν τεχνοκρατικὴ στροφὴ τῆς Ὑπηρεσίας ποὺ κυριάρχησε ἐδῶ καὶ δεκαετίες. Οἱ πανεπιστημιακοὶ ἀρχαιολόγοι ἀποτελοῦν ἄλλη περίπτωση. Δὲν προέρχονται ἀπὸ τὴν Ὑπηρεσία καὶ στερήθηκαν αὐτό, ποὺ ἐκεῖνος (*Ἡ περιπέτεια 171*) χαρακτήρισε μὲ τὴ φράση τοῦ Σολωμοῦ στὸν* Πόρφυρα *ὡς «μέγα καλὸ καὶ πρῶτο». Ἀξίζει νὰ συλλογιστεῖ κανεὶς τὸ νόημα ποὺ τῆς δίνει.*

Φέτος συμπληρώθηκαν πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Χρήστου Καρούζου. Ἡ ὑπόμνηση τῆς ἐπετείου ἔγινε μὲ ὁμιλία στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, στὶς 30 Μαρτίου. Τὸ κείμενο τῆς ὁμιλίας ἀκολουθεῖ ἐδῶ τὶς δύο μελέτες, Μουσεῖο τῆς Θήβας *καὶ* Περικαλλὲς ἄγαλμα, *μέρος τῆς πνευματικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς εἰκόνας τοῦ παλαιοῦ ἀρχαιολόγου, ποὺ κρίθηκε ὅτι μὲ τὴν ἐπανέκδοσή τους θὰ γίνουν προσιτὲς στοὺς Ἕλληνες ἀρχαιολόγους: μόνο ὠφέλεια θὰ ἀντλήσουν ἀπὸ αὐτές.*

Β.Χ.Π.



Χρῆστος Καροῦζος
(1900-1967)

Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ
ΕΦΟΡΟΥ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ

ΟΔΗΓΟΣ ΜΕ 46 ΕΙΚΟΝΕΣ

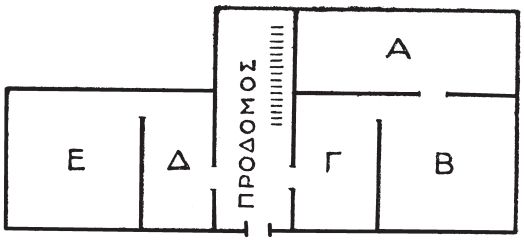
ΑΘΗΝΑ
1934

ΣΤΟ ΔΑΣΚΑΛΟ ΜΟΥ

ΧΡΗΣΤΟ ΤΣΟΥΝΤΑ

Συντομίες

A A = Archäologischer Anzeiger
A J A = American Journal of Archaeology.
A M = Athenische Mitteilungen.
B C H = Bulletin de Correspondance Hellénique.
B S A = Annual of the British School at Athens.
Conze = Conze, Die attischen Grabreliefs.
Δελτ. = Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον.
Diepolder = Diepolder, Die attischen Grabreliefs.
Ἐφημ. = Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.
F R = Furtwängler—Reichhold, Griech. Vasenmalerei.
Horn = Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in d. hellenistischen Plastik.
I G = Inscriptiones Graecae.
J d I = Jahrbuch d. Deutschen archäol. Instituts.
J H S = Journal of Hellenic Studies.
Μουσ. Ἀθην. = Ἐθνικὸ ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο στὴν Ἀθήνα.
OeJh = Jahreshefte d. Oesterreichischen archäol. Instituts.
Πρακτ. = Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας.
R A = Revue archéologique.
R M = Roemische Mitteilungen.
Σβορῶνος = Σβορῶνος, τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθν. Μουσεῖον.



Τὸ κάτω πάτωμα τοῦ Μουσείου

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ὅποιος περάσει ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ στὴ Βοιωτία, εἴτε ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς Πάρνηθας ἔρθει (περιοχὴ τῆς ἀρχαίας Τάναγρας) εἴτε ἀπὸ τὴ φυσικώτερη παλιὰ μπασιὰ τοῦ Κιθαιρώνα (κλεισούρα τῆς Κάζας, ἀρχαία «Δρυὸς κεφαλαί»), δὲν ἀργεῖ νὰ αἰστανθεῖ πὼς ὁ καινούργιος τοῦτος τόπος εἶναι πολὺ ἀλλιώτικος ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ ποὺ ἄφησε πίσω του. Ἐκεῖ τὸ χῶμα ἤτανε κόκκινο σὰν φλόγα καὶ ἄπαχο· ἐδῶ εἶναι καφετὶ καὶ ὁλοφάνερα πιὸ λιπαρό. Τὰ βουνὰ κι ὅλος ὁ τόπος εἶχαν ἐκεῖ κάτι διάφανα νερένια χρώματα μὲ ὅλο μεταβατικοὺς τόνους καὶ μιὰ μενεξελιὰ κυρίαρχη ἀπόχρωση· ἐδῶ τὰ χρώματα εἶναι μονοκόμματα τὸ ἕνα δίπλα στ᾽ ἄλλο, λαδερὰ καὶ μουντά, μ᾽ ἕνα μολυβὴ βασικὸ τόνο: ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι πιὸ βαριὰ ἐδῶ. Ἡ Ἀττικὴ γεμάτη ἀρθρώσεις ἀπὸ τὰ πολλὰ βουνά καὶ τὸ γιαλό της, μ᾽ ἐλάχιστον τόπο ἐλεύτερον ἀνάμεσά τους· μόλις περάσεις τὴν Πάρνηθα ἡ Βοιωτία φανερώνεται ἀμέσως «καλὸν ἔχουσα τὸ πεδίον» (Ἀριστοφ. Λυσιστρ. 88) μὲ τὸν κάμπο τῆς Τάναγρας πρῶτα καὶ λίγο πιὸ ὕστερα μὲ τὸν ἄλλο τῆς Θήβας, προμηνύματα τῆς μεγάλης λεκάνης τῆς Κωπαΐδας: αὐτοῦ, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἴσαμε πρὶν ἀπὸ καμμιὰ πενηνταριὰ χρόνια, τὰ νερὰ τοῦ Κηφισσοῦ μὴ μπορώντας νὰ βροῦν διέξοδο πρὸς τὴ θάλασσα εἶχανε γίνει στεκάμενα καὶ σχηματίσει μεγάλη λίμνη. Μὰ τὸ ἴδιο σὰ νὰ παθαίνει κ᾽ ἡ ζωὴ στοὺς κάμπους τούτους μὲ τὶς πρωτόγονες συνθῆκες παραγωγῆς, ποὺ εἶναι σφιχτομανταλωμένοι μέσα στὰ τριγυρινὰ βουνά, ἐνῶ ἡ Ἀττικὴ εἶναι γυρισμένη μ᾽ ὅλη της τὴν ὄψη κατὰ τὴ θάλασσα.

Ἀπὸ τοῦ τόπου τὰ χαραχτηριστικὰ ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη ἔπλασε φυσικὰ καὶ τὴν «πόλη» του, τὴ Θήβα: «ἀστικὸ» χαραχτῆρα σὰν τὴν Ἀθήνα δὲν εἶχε ποτέ της· οὔτε εἶναι τυχαῖο γεγονὸς τὸ ὅτι

6

ἡ Θήβα δὲν ἀπορρόφησε ποτὲ ὅλη τὴ ζωὴ τῆς Βοιωτίας, ὅπως ἡ Ἀθήνα τῆς Ἀττικῆς, καὶ ὅτι πόλεις σὰν τὸν Ὀρχομενό, τὴν Τάναγρα κ. ἄ. διατήρησαν κάποιαν αὐθυπαρξία ἀπέναντί της. Ἡ Θήβα ἦταν πάντα τὸ κέντρο μιᾶς ἀγροτικῆς χώρας, πού, ὅπως κ' ἡ Θεσσαλία, εὐνοοῦσε τὴ μεγάλη γαιοχτημοσύνη, τὴν ἀργοκίνητη σκέψη καὶ τὴ συντηρητικὴ πολιτική. Χωρὶς νὰ ξεχνοῦμε πόσο μοναδικὴ εἶναι κάθε ἱστορικὴ ἐποχή, μποροῦμε ὅμως δικαιολογημένα νὰ θυμηθοῦμε τὴ φεουδαλικὴ περίοδο τῶν νεωτέρων χρόνων. Τέτοιοι τόποι εἶναι πολὺ κατάλληλο μέρος γιὰ νὰ ρίξει ρίζες βαθιὲς ἡ θρησκεία μὲ τὴν πιὸ πρωτόγονη μορφή της, ὅταν ἀκόμα ταυτίζεται ἀπόλυτα μὲ τὴ λατρεία (ἰδιαίτερα τῆς γῆς καὶ τοῦ κάτω κόσμου). Καὶ ἂν γιὰ τὴν Ἀθήνα, ποὺ ἀπὸ τὴ γεωμετρικὴ κιόλας ἐποχὴ τὴν τραβάει τὸ ἐμπόριο κι ἀργότερα ἔγινε τὸ νεῦρο τῆς ζωῆς της, μαλώνουν οἱ θεοὶ ποιὸς νὰ τὴν κάμει δική του, στὴ Θήβα ὅμως γεννιοῦνται οἱ θεοὶ (Διόνυσος, Ἡρακλῆς)· τὸν καιρὸ τοῦ Περικλῆ μάλιστα σὰν νὰ τὸ πρόσεξαν αὐτὸ κ' οἱ Ἀθηναῖοι καὶ τὸ 'πανε μὲ τὸ στόμα τοῦ Σοφοκλῆ τους: «Θήβας λέγεις μοι τὰς πύλας ἑπταστόμους, οὗ δὴ μόνον τίκτουσιν αἱ θνηταὶ θεούς» (ἀπόσπ. 705). Γενικώτερα ὡστόσο καταλαβαίνομε πολὺ καλὰ πῶς οἱ Ἀθηναῖοι βλέποντας τοὺς Βοιωτοὺς τόσο διαφορετικοὺς τοὺς περιφρονοῦσαν βαθύτατα, γιατὶ μέσα στὴ βράση τῆς δικῆς τους δημιουργίας δὲν ἐσκοτιζόντουσαν γιὰ τὴ συνεισφορὰ ποὺ μπορεῖ νὰ παρουσίαζαν καὶ οἱ ἄλλοι στὴ ζωή.

Ὁ Ἡσίοδος, ὁ βοσκὸς τοῦ Ἑλικώνα ποὺ ἔβλεπε ἐκεῖ δίπλα στὴν Ἄσκρη τὶς Μοῦσες νὰ χορεύουν καὶ ἀκούγοντας ἀπὸ τὸ στόμα τους τὴν «ἀληθινὴ» ἱστορία τοῦ κόσμου καὶ τῶν θεῶν τὴν τραγουδοῦσε ὕστερα στοὺς ἀνθρώπους· ἢ ὀργώνοντας τὸ φτωχικό του χωράφι ἀναθυμότανε τὴ σκληρὴ μοῖρα τῆς «σιδερένιας» γενιᾶς του, τῆς τελευταίας στὴ σκάλα τοῦ ξεπεσμοῦ, κι ὁρμήνευε μὲ τὸ νὶ καὶ μὲ τὸ σίγμα τὸν ἀδερφό του πῶς νὰ ταχτοποιήσει τὸ σπίτι του καὶ τὴ δουλειά του («οἶκον μὲν πρώτιστα γυναῖκα τε βοῦν τ' ἀροτῆρα...» Ἔργα 405) γιὰ νὰ ζεῖ δίκαια, ἔτσι ποὺ τὸ θέλει ὁ Δίας, καὶ νὰ τόνε θρέφει ἡ γῆς χωρὶς νὰ παραδέρ-

νει ἐδῶ καὶ κεῖ μὲ τὰ καράβια (Ἔργα 236)· —κι ἀργότερα ὁ Πίνδαρος, ὁ ἀρχοντογεννημένος Θηβαῖος καὶ ἀγαπημένος τοῦ Δελφικοῦ ἱεροῦ, ποὺ κήρυχνε φανατικὰ τὴν ἀσάλευτη ἀξία τῶν δωρικῶν θεσμῶν γιὰ τὴ συντήρηση τῆς πολιτείας, ποὺ τίποτε δὲν τόνε συγκινοῦσε ὅσο τὰ ὄμορφα καὶ δυνατὰ ἀρχοντόπαιδα σὰν νικούσανε στοὺς πανελλήνιους ἀγῶνες («...τὸν εἶδον κρατέοντα χερὸς ἀλκᾷ, ἰδέᾳ τε καλὸν ὥρᾳ τε κεκραμένον» Ὀλυμπ. 10, 100) καὶ καμάρωνε γιατὶ μὲ τὴ μεγαλοφυΐα του καὶ μὲ τὴν τέχνη τῶν ὕμνων του τοὺς ἐγλύτωνε ἀπὸ τὴ λησμονιὰ στολίζοντάς τους μὲ ἱστορίες θεῶν καὶ ἡρώων ἀπὸ τὸν ἀνεξάντλητο θησαυρό του —ὁ Ἡσίοδος κι ὁ Πίνδαρος εἶναι δυὸ λαμπρὰ καὶ χαραχτηριστικὰ φανερώματα τῆς βοιωτικῆς ἰδιοσυγκρασίας.

Αὐτοῦ προπάντων τοῦ τόπου τὴν τέχνη θὰ γνωρίσομε στὸ μουσεῖο τῆς Θήβας (πολλὰ ὅμως καὶ σπουδαιότατα μνημεῖα τῆς βοιωτικῆς τέχνης, ἀπὸ τὸ Πτῶο, τὴ Θήβα, τὶς Θεσπιές, τὴν Τάναγρα κλπ., βρίσκονται σήμερα σ᾽ ἄλλα μουσεῖα, στὴν Ἀθήνα, στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερική). Φυσικὰ περισσότερο χτυποῦν στὸ μάτι οἱ διαφορές της ἀπὸ τὴν τέχνη ἄλλων τόπων καὶ προπάντων ἀπὸ τὴν ἀττικὴ παρὰ τὰ θετικά της γνωρίσματα· κ᾽ οἱ ἐρευνητὲς ὥς τώρα περισσότερο πρόσεξαν τὴν ἀρνητική της πλευρά, τὸ τί δηλ. πῆρε ἀπὸ τὴν ἀττική, ἀπὸ τὴν κορινθιακὴ ἢ ἀπὸ τὴν ἰωνικὴ τέχνη καὶ πῶς τὸ ἄλλαξε ἢ τὸ παραμόρφωσε. Γι᾽ αὐτὸ εἶναι δύσκολο ἀκόμα σήμερα νὰ βροῦμε μιὰ θετικὴ διατύπωση γιὰ τὴν οὐσία της· οὔτε θὰ μπορέσει τοῦτο νὰ γίνει προτοῦ νὰ μαζευτεῖ καὶ νὰ ταχτοποιηθεῖ προσεχτικὰ ὁλόκληρο τὸ ὑλικό. Ὡστόσο μπορεῖ κανένας καὶ τώρα ἐμπειρικὰ νὰ διακρίνει κάποιες βασικὲς προτιμήσεις της κι ἀντιπάθειες. Ἔξαφνα: κάθε τι στὴ φόρμα ποὺ θὰ μᾶς γεννοῦσε τὴν ἰδέα τῆς κίνησης καὶ τῆς μεταβατικότητας, τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἑνὸς στοιχείου ἀπὸ τ᾽ ἄλλο, δὲν τὸ πολυαγαπάει, κι ὅταν τὸ παίρνει ἀπ᾽ ἄλλοῦ δὲν ξέρει καλὰ-καλὰ νὰ τὸ μεταχειριστεῖ· αὐτὴ προτιμάει τὴ σταθερότητα, ποὺ μπορεῖ νὰ φτάσει καὶ στὴν ἀλυγισιά, καὶ βάζει τὴ μιὰ φόρμα ἀκέρια δίπλα στὴν ἄλλη. Γι᾽ αὐτὸ δὲν ἔχει καὶ τὴν αἴσθηση τῆς ὀργανικῆς τάξης, ποὺ τονίζει τὸ σημαντικὸ στοιχεῖο καὶ παραμερίζει

τὸ δευτερώτερο, καὶ πολὺ συχνὰ παρουσιάζει ἕνα τρελὸ καὶ ἀξεδιάλυτο ἀνακάτωμα λεπτομερειῶν· ἡ βοιωτικὴ τέχνη ἀγαπάει τὸ φανταχτερὸ πλοῦτο, ποὺ φτάνει ὥς τὸ παραφόρτωμα, καὶ τὸν ἐξωτερικὸν ὄγκο : μνημεῖο, ποὺ δὲν ἐπιβάλλεται καὶ μὲ τὶς διαστάσεις του, δὲν τῆς ἀρέσει. Ἔτσι τῆς λείπει σχεδὸν ὁλότελα καὶ τὸ αἴσθημα τῆς καθαρῆς δουλειᾶς, τὰ βοιωτικὰ ἔργα πολὺ συχνὰ εἶναι πρόχειρα ἢ καὶ πρόστυχα δουλεμένα. Τέλος τὴν ἀγάπη της τὴν τραβάει περισσότερο τὸ πραγματικὸ περιεχόμενο, ποὺ ἔχει νὰ παραστήσει, παρὰ τὸ ψυχικό· τὴν ἐνδιαφέρει πιὸ πολὺ τὸ μυθικὸ ἢ καθημερινὸ περιστατικὸ ποὺ ἔχει νὰ διηγηθεῖ, ἄσχετα μὲ τὸ πῶς αὐτὸ θὰ καθρεφτιστεῖ στὰ πρόσωπα ποὺ παίρνουν μέρος· ὅ,τιδήποτε κι ἂν παρασταίνουν τὰ βοιωτικὰ ἔργα, καὶ μονοπρόσωπα ἀκόμα ἂν εἶναι, φαίνονται πάντα σὰν νὰ διηγοῦνται ἱστορίες κ᾽ ἡ βοιωτικὴ τέχνη δὲν ξεπέρασε σχεδὸν ποτὲ αὐτὸ τὸ στάδιο. Γιὰ τοῦτο συχνὰ γεννοῦν τὴν ἐντύπωση ψυχικῆς φτώχειας σὲ ὅποιονε φέρνει μαζί του γιὰ γνώμονα τὸ πλούσιο βάθος καὶ τὴ σπιθόβολη λεπτότητα τῆς ἀττικῆς τέχνης. Ἔτσι ἡ βοιωτικὴ τέχνη εἶχε πάντα κάπως ἐπαρχιώτικο ἢ καλύτερα χωριάτικο χαραχτήρα· ἔμεινε πάντα ἡ τέχνη μιᾶς κοινωνίας ποὺ ἡ ζωή της ἤτανε στενὰ δεμένη μὲ τὴ γῆ καὶ ποὺ δὲν ἐδείλιαζε οὔτε μπροστὰ στὴ «χοντροκοπιά», ἐπειδὴ ζοῦσε μέσα της πάντα ἡ πρωτόγονη χαρὰ νὰ ἐκφράζεται μὲ ζωηρὸ τρόπο καὶ μὲ δραστικὰ μοτίβα. Καὶ τέτοια ἔμεινε καὶ ὥς βαθιὰ μέσα στὸν 4ον αἰ. π. Χ., ὅταν ἡ ἀττικὴ τέχνη ἀπὸ πολὺν καιρὸ εἶχε γίνει πιὰ ἡ «κοινὴ» καλλιτεχνικὴ γλῶσσα ὅλης τῆς Ἑλλάδας.

* Γιὰ τὴ Βοιωτία γενικὰ βλ. Wilamowitz, Pindaros 12 κπκ. γιὰ τὴ Θήβα Ἀ. Κεραμοπούλου, Θηβαϊκὰ=Ἀρχαιολ. Δελτ. τόμ. 3 (1917). Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας ὀργανώθηκε ἀπὸ τὸν κ. Ἀ. Κεραμόπουλο.

9

*
* *

Σημείωση. Ἐπειδὴ τοὺς ὅρους πλαστικὸς—πλαστικότητα καὶ ζωγραφικὸς—ζωγραφικότητα, ποὺ συχνὰ παρουσιάζονται παρακάτω στὸ κείμενο, τοὺς μεταχειρίζονται στὸν τόπο μας ἐπιστήμονες κ' ἐρασιτέχνες μὲ μεγάλην αὐθαιρεσία κι ἀοριστία, εἶναι ἀνάγκη νὰ τονιστεῖ πὼς ἐδῶ οἱ ὅροι τοῦτοι χρησιμοποιοῦνται μὲ τὴν αὐστηρὴ σημασία ποὺ τοὺς ἔδωσε ἡ ἐπιστημονικὴ ἱστορία τῆς τέχνης (Riegl, Wölfflin κ. ἄ.): Μιὰ τεχνοτροπία εἶναι πλαστικὴ (plastisch) ὅταν τὸ νόημα καὶ τὴν ὁμορφιὰ τῶν πραγμάτων τὴ βρίσκει στὸ περίγραμμα· ὅταν δίνει ἀξία στὴ γραμμὴ ποὺ ἀπομονώνει τὰ πράγματα ἢ τὰ συστατικά τους στοιχεῖα τὸ ἕνα ἀπὸ τ' ἄλλο μὲ καθαρὰ σύνορα (παράταξη)· ὅταν τονίζει περισσότερο τὶς ἁπτικὲς ἀξίες τῆς φόρμας καὶ μιλάει περισσότερο στὸ αἰσθητήριο τῆς ἁφῆς μας παρὰ στὸ μάτι μας. Ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία (malerisch, pictural, ὄχι pittoresque=γραφικὸ) βλέπει ὄχι μὲ γραμμὲς παρὰ μὲ μᾶζες· τὰ σύνορα τῶν πραγμάτων σαλεύουν καὶ οἱ φόρμες περνοῦν ἀνεπαίσθητα ἡ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη πρὸς ὅλες τὶς μεριὲς (καὶ πρὸς τὸ βάθος) σὰν ἕνας λεκὲς ποὺ ἁπλώνεται ἀπεριόριστα, μὰ δένονται ταυτόχρονα μέσα σὲ μιὰν ἀνώτερη ἑνότητα (ὑπόταξη σ' ἕνα ἡγετικὸ στοιχεῖο)· τὸ καλλιτέχνημα στηρίζεται στὶς ὀπτικὲς ἀξίες τῆς φόρμας καὶ μιλάει προπάντων ἢ καὶ ἀποκλειστικὰ στὸ μάτι μας. Ἤ, ὅπως θά λεγαν οἱ ἀρχαῖοι τεχνοκρίτες, ἡ πρώτη δίνει τὰ πράγματα ἔτσι ποὺ εἶναι, ἡ δεύτερη ἔτσι ποὺ φαίνονται. Φυσικὰ κάθε εἶδος τέχνης, καὶ ἡ γλυπτικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἀρχιτεχτονική, μπορεῖ νὰ εἶναι πλαστικὸ ἢ ζωγραφικὸ στὴν τεχνοτροπία του. Χρονολογικὰ ἡ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία παρουσιάζεται πάντα ἀργότερα ἀπὸ τὴν πλαστικὴ (ποὺ εἶναι ὁ ἐκφραστικὸς τρόπος ὅλων τῶν ἀρχαϊκῶν καὶ κλασικῶν τεχνῶν), χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὴν ἐξαφανίζει ὁριστικά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΕΠΟΧΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Προϊστορική περίοδος

νεολιθική: 4η χιλιετηρίδα (ἀρχὴ ἀβέβαιη)—ἀρχὴ 3ης χιλιετηρίδας π. Χ.

ἐποχὴ τοῦ χαλκοῦ, ποὺ διαιρεῖται σέ:

πρωτοελλαδική: 3η χιλιετηρὶδα π.Χ.,

μεσοελλαδικὴ (οἱ πρῶτες ἑλληνικὲς φυλὲς παρουσιάζονται στὴν Ἑλλάδα): 2000—1600 π. Χ. καὶ ὑστεροελλαδικὴ (μυκηναϊκή): 1600—1100 π. Χ.

Ἱστορικὴ περίοδος (ἀρχίζει μὲ τὴν κάθοδο τῶν Δωριέων)

πρωτογεωμετρική: 1100—900 π. Χ.

γεωμετρική: 9ος καὶ 8ος αἰ. π. Χ.

δαιδαλική: 7ος αἰ. π. Χ. (στὴν ἀρχὴ πολλὴ ἐπίδραση ἀπὸ τὴν Ἀνατολή· ἄπλωμα τοῦ Ἑλληνισμοῦ μὲ τὶς ἀποικίες ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 8ου αἰ.)

ἀρχαϊκή: 600—480 π. Χ.

αὐστηρὴ ἢ πρώϊμη κλασική: 480—450 π. Χ.

κλασικὴ τέχνη [ὁ ὅρος ἐκφράζει μονάχα τὴν ἱστορικὴ κατηγορία, δὲν εἶναι ἀξιολογικός]: 450—400 π. Χ.

ὕστερη κλασικὴ καὶ μετάβαση στὴν ἑλληνιστική: 4ος αἰ. π. Χ.

ἑλληνιστική: 3ος—1ος αἰ. π. Χ

τέχνη τῆς ἐποχῆς τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας: 1ος αἰ. μ. Χ.—μέσα 3ου αἰ. μ. Χ.

τέχνη τῆς ὕστερης ἀρχαιότητας: τέλος 3ου—5ος αἰ. μ. Χ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Β

229. ***(Εἰκ. 1—2)***. Ἄγαλμα—ἀπὸ τὴ Λιάτανη (κοντὰ στὴν Τάναγρα). Μ' ὅλη του τὴν κακὴ διατήρηση (σώζεται μονάχα ἀπὸ τὴ μέση κι ἀπάνω) πολὺ καλὸ καὶ χαραχτηριστικὸ δεῖγμα τῆς «δαιδαλικῆς» τέχνης τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 7ου αἰ. π. Χ. Παρασταίνει γυναίκα ντυμένη μὲ χιτώνα, σφιχτὰ ζωσμένο στὴ μέση, κι ἀπὸ πάνω του μικρὸ ἱμάτιο καὶ χτενισμένη μὲ τὸν τυπικὸ τρόπο τῆς ἐποχῆς: ἐχτὸς ἀπὸ δυὸ στενὲς στριφτὲς πλεξοῦδες, ποὺ ξεκινοῦν πίσω ἀπὸ τ' αὐτιὰ καὶ πέφτουν στὸ στῆθος, ἡ μεγάλη μᾶζα τῶν μαλλιῶν πέφτει στοὺς ὤμους χτενισμένη ἔτσι ποὺ νὰ σχηματίζονται ἀπανωτὰ πολλὰ ὁριζόντια «πατώματα». Καὶ στὸν τρόπο τοῦτο τοῦ χτενίσματος καὶ στὴν κατασκευὴ τοῦ σώματος (δυνατὸ σφίξιμο τῆς μέσης κλπ.) διακρίνομε καθαρὰ τὴν ἐπιθυμία τῆς τέχνης αὐτῆς νὰ ὑποτάξει τὶς πλαστικὲς δυνάμεις (ποὺ ἐκφράστηκαν τόσο θαυμάσια στὸ πίσω μέρος τῆς κόμης) σὲ μιὰ γεωμετρικὴ σχεδὸν πάλι πειθαρχία καὶ τεχτονική, ποὺ κύριο χαραχτηριστικό της εἶναι ἡ καθαρὴ καὶ γεμάτη νόημα διάρθρωση τῆς μορφῆς. Πρέπει νά 'γινε κατὰ τὰ 620 π. Χ.

* Πουρί. ψ. 0.35. RA 1908 (11), 190. AJA 1924, 267. Déonna, Dédale II πίν. 23. Johansen, Vases Sicyoniens 140 1.

3. ***(Εἰκ. 8—9)*** Ἄγαλμα Ἀπόλλωνος ἢ κοῦρος—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Πτῶο. Ἡ σταθερὴ μετωπικὴ ἀλυγισιά του, οἱ πλατιὲς καὶ καθαρὲς ἀπὸ λεπτομέρειες ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου καὶ τοῦ στήθους, ἡ σύμφωνη μὲ τὴ λογικὴ τοῦ ἔργου αὐστηρὴ σχηματοποίηση τῶν ἀνατομικῶν γραμμῶν στὴν κοιλιὰ καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ φροντίδα κ' ἐπιτήδευση ποὺ δείχνει τὸ χτένισμα, ἐπιτήδευση ποὺ εἶναι ὁλοφάνερη καὶ στὰ χαραχτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ στὸ μυτερό του χαμόγελο: ὅλ' αὐτὰ

12

πηγάζουν ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴ ἔνταση κ' ἐπιθυμία λεπτότητας ποὺ χαραχτηρίζουν τὰ περισσότερα ἔργα τῶν πρώτων μετὰ τὰ 550 π. Χ. χρόνων. Ἡ λιτὴ σάρκα, ποὺ ὅμως φουσκώνει τρυφερώτερα στοὺς βραχίονες καὶ στὰ γύρω τῶν γλουτῶν, καὶ ἡ σχεδὸν μελωδικὴ ροὴ τῶν περιγραμμάτων δείχνουν πὼς τὸ ἄγαλμα εἶναι καμωμένο ἀπὸ χέρι βοιωτικὸ μέν, δασκαλεμένο ὅμως ἀπὸ τὴν ἰωνικὴ τέχνη τῶν νησιῶν. Πρόχειρη σύγκριση μὲ τοὺς ἀντικρυνοὺς κούρους *1* καὶ *2* (κι αὐτοὶ ἀπὸ τὸ Πτῶο κ' ἐλάχιστα παλιότεροι ἀπὸ τὸν 3), ποὺ εἶναι ὅλο γωνιές, δείχνει πόσο διαφορετικὴ ἦταν ἡ βούληση κ' ἡ ἱκανότητα τοῦ καθαροῦ Βοιωτοῦ τεχνίτη τῶν κούρων τούτων.

* *3*. Μάρμ. βοιωτικὸ ψ. 1.37. BCH 1907, 193 πίν. 20. Déonna, Apollons archaïques 167 ἀρ. 43. Déonna, Dédale II πίν.25. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen 116. Πρβλ. κοῦρο Βολομάντρας Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 1906 καὶ κοῦρο Μήλου Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 1558.— *1*. μάρμ. βοιωτ. ψ. 1.42. BCH 1907, 191 εἰκ. 2—4. Déonna, Apol. arch. 166 ἀρ. 42.— *2*. μάρμ. βοιωτ. ψ. 1.48. Déonna, Apol. arch. 170 ἀρ. 47.

6.—5.—4. Τρεῖς μικρότεροι κοῦροι — ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Ὁ πρῶτος (6) εἶναι σύγχρονος ἢ ἐλάχιστα νεώτερος καὶ πιὸ λεπτὸς ἀδερφὸς τοῦ κούρου 3. Ὁ δεύτερος (5), παχουλὸς καὶ κάπως πλαδαρός, εἶναι μέτριο ἰωνικὸ ἔργο λίγο νεώτερο ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Ὁ τρίτος τέλος (4), μὲ τὴ γεμάτη ἀλλὰ σφιχτὴ σάρκα του, μὲ τὰ πλατιὰ ἐπίπεδα τῶν ἐπιφανειῶν του, μὲ τὶς δυνατὲς καὶ καθαρὲς ἀρθρώσεις του, μὲ τὴ μαλακὴ ὑποδήλωση τῶν μυῶν τῆς κοιλιᾶς εἶναι πολὺ ὄμορφο κυκλαδικὸ καὶ πιθανώτατα παριανὸ ἔργο τῆς δεκαετίας 520—10 π. Χ.

* *6*. μάρμ. νησιώτικο(;) ψ. 0.62. BCH 1907, 196 Εἰκ. 7—8. Déonna, Apol. arch. 167 ἀρ. 44.—*5*. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.50. BCH 1907, 199 εἰκ. 10. Déonna, Apol. arch. 169 ἀρ. 46.— *4*. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.73. BCH 1907, 198 εἰκ 9. Déonna, Apol. arch. 168 ἀρ. 45.

16.—14.—15. Τρία κεφάλια—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Τὸ πρῶτο (16) *(Εἰκ. 3)* εἶναι πολὺ νόστιμο κεφάλι τῆς ὕστερης δαιδαλικῆς τέχνης (βλ. π π. ἀρ. 229) καί, καθὼς δείχνει ἡ τρύπα ἐπάνω στὸ κρανίο, προέρχεται ἀπὸ τρίποδα: μαζὶ δηλ. μὲ δυὸ ἄλλες, γυναικεῖες κι αὐτές, μορφὲς καὶ γύρω ἀπὸ μιὰ κολόνα στὸ κέντρο ἀποτελοῦσε τὴ βάση τῆς λεκάνης, ποὺ στηριζόταν ἐπάνω στὰ κεφάλια τους καὶ στὴν κολόνα (ὅπως δείχνουν παραδείγματα καλύτερα διατηρημένα, π.χ. τὸ πολὺ ὅμοιο τῆς Ὀλυμπίας, τῆς Ὀξφόρδης κ.ἄ.)· τὰ μάτια του ἦταν ἔνθετα ἀπὸ ἄλλο ὑλικό. Τὸ δεύτερο (14), κακὰ διατηρημένο, εἶναι ἔργο τῶν μέσων τοῦ 6ου αἰ. π.Χ. Τὸ τρίτο (15) *(Εἰκ. 4—6)* εἶναι ἐξαιρετικὰ λεπτὸ καὶ δυνατὸ μαζὶ ἀττικὸ ἔργο: ἡ ἐπιφάνεια τρυφερὰ δουλεμένη μὲ πλῆθος ἀνεπαίσθητες μεταβάσεις, οἱ «χάντρες» τῆς κόμης πολὺ φροντισμένες, ἐνῷ τὰ μάτια καὶ τὸ στόμα ἔχουν κάτι σὰν τὸ χαρούμενο ξάφνισμα τοῦ παιδιοῦ ποὺ ξυπνάει μὲ τὸν ἥλιο, ὅπως τὸ βλέπομε σ' ὅλα τὰ ἔργα τῶν χρόνων ὅπου ἡ ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία ἀντικατασταίνει τὴ μελανόμορφη, δηλ γύρω στὰ 530 π. Χ.

* ***16***. μάρμ. βοιωτ. ψ.0.10. BCH 1907, 201 εἰκ. 12. Déonna, Apol. arch. 172 ἀρ. 53. Στὸν κατάλογο τῶν τριπόδων μὲ γυναικεῖες μορφὲς γιὰ στηρίγματα JdI 1921, 136 (πρβλ. Studniczka, Festschrift f. Amelung 251) πρόσθ. τὸ κομμάτι τῶν Δελφῶν Fouilles de Delphes τ. IV 2 σ. 191.—***14***. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.16. BCH 1907, 201 εἰκ. 11. Déonna, Apol. arch. 172 ἀρ. 52· ἐποχὴ κούρου Βολομάντρας.—***15***. μάρμ. νησιώτ.(;) ψ. 0.19. BCH 1907, 200 πίν. 21. Déonna, Apol. arch. 171 ἀρ. 51. ἐποχὴ 'Ανδοκίδη. Πρβλ. τὸ λίγο πιὸ ὥριμο κεφάλι Saburoff Μουσ. Βερολίνου ἀρ. 308 (Schrader, Archaische griech. Plastik εἰκ. 37, 39).

10. Ἡ ἀριστερὴ γωνιὰ ἀπὸ τὸ ἀέτωμα ἑνὸς πολὺ μικροῦ χτίριου—ἀπὸ τὴν Τοπόλια τῆς Κωπαΐδας (ἀρχ. Κῶπαι). Εἶχε ἀνάγλυφη παράσταση ἀμαζονομαχίας: σώζεται ἀριστερὰ μιὰ ἀμαζόνα πληγωμένη καὶ πεσμένη καταγῆς ποὺ στηρίζεται στὸν

14

ἀριστερό της ἀγκώνα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ χέρι, ποὺ τὰ δάχτυλά του εἶναι ἀνοιχτὰ σὰν ριπίδι, προσπαθεῖ νὰ τραβήξει ἕνα τελευταῖο βέλος ἀπὸ τὴ φαρέτρα (τὸ τόξο τὸ κρατοῦσε στὸ σπασμένο κομμάτι τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ)· εἶναι χαραχτηριστικὰ καὶ στερεὰ ἁπλωμένη στὸ φόντο, διαγράφοντας ἀπάνω του δυνατὲς παράλληλες γωνιές. Δεξιώτερα βλέπομε τὸ πόδι μιᾶς ἄλλης μορφῆς ποὺ φεύγει. Πολὺ καλὸ νησιώτικο ἔργο τῆς προτελευταίας δεκαετίας τοῦ 6ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. παριανὸ ψ. 0.20—0.30, μ. 0.51, πάχ. 0.09. AM 1905, 375 πίν. 13. Reinach, Répert. d. Reliefs I 427. Poulsen, Delphi 195 εἰκ. 90.

9. Τὸ κάτω μέρος γυναικείου ἀγάλματος - ἀπὸ τὴ Θήβα. Ὁ χιτώνας, κολλημένος σφιχτὰ στὸ δεξὶ πόδι, σχηματίζει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἐλεύτερες κρεμαστὲς πτυχές, γιατὶ ἐκεῖ τὸν ἀνασήκωνε τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς κόρης. Περίεργη ἡ δυνατὴ διαγώνια κίνηση ποὺ κάνει τὸ ἀριστερό της πόδι. Πολὺ λεπτὴ καὶ καθαρὴ δουλειὰ τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰ. π. Χ.

* πουρὶ ψ. 0,52. AM 1878, 308 ἀρ. 3. BCH 1907, 205 εἰκ. 14—16. ἐποχὴ Πειθίνου, πιθανώτατα ἰωνικὸ ἔργο (πρβλ. κατακόρυφες πτυχὲς ἀριστερῆς μεριᾶς μὲ Langlotz, Bildhauerschulen πίν. 58b).

230. *(Εἰκ. 10)* Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο γυναίκας—ἀπὸ τὶς Θεσπιὲς (σπασμένο ἐπάνω καὶ κάτω). Ἡ νεκρὴ καθισμένη σὲ θρόνο φορεῖ χιτώνα μὲ φαρδιὰ μανίκια, ποὺ ἄλλοῦ ἔχει ψιλὲς τρεμουλιαστὲς πτυχὲς (μανίκια καὶ κόλπος) κι ἀλλοῦ ἁδρύτερες (μηροὶ καὶ κνῆμες), ἕνα ἐπίβλημα λοξὸ ἐπάνω στὸ στῆθος (κατεβαίνει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν ὦμο στὴ δεξιά μασκάλη) κ' ἕνα ἱμάτιο μεγάλο ποὺ ἀπ' τοὺς ὤμους πέφτει μὲ πλατιὲς πτυχὲς στὰ πλάγια· μὲ τὸ δεξὶ χέρι ἀνασηκώνει μπρὸς στὸ πρόσωπό της τὸ ἱμάτιο (χειρονομία συνηθισμένη λατρευτικὴ ἢ πένθους) καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ μπρὸς ἀπὸ τὸ στῆθος ἕνα ῥόϊδι ποὺ μόλις διακρίνεται τώρα (σύμβολο τοῦ κάτω κόσμου). Οἱ μακρυλὲς

ἀναλογίες τοῦ σώματος, ἕνα περίεργο τέντωμα ποὺ περνᾶ μέσα ἀπ᾽ ὅλη τὴ μορφὴ καὶ τὴν κάνει νὰ φαίνεται· πὼς κάθεται σὰν νὰ στέκεται στὰ νύχια (κ᾽ οἱ πτυχὲς ἀκόμα τοῦ ἱματίου πέφτοντας ἀπ᾽ τὸ θρόνο κάνουν μιὰ χαραχτηριστικὴ ἐλαστικὴ καμπύλη), ὅλ᾽ αὐτὰ τοποθετοῦν τὸ ἔργο τοῦτο γύρω στὰ 500 π. Χ. Ἡ δουλειά του εἶναι πολὺ ἁδριὰ καὶ χωρὶς λεπτότητες (ἀπότομες μεταβάσεις ἀπὸ τὸ ἕνα ἐπίπεδο στ᾽ ἄλλο κλπ.), δείχνει ὅμως πὼς ὁ βοιωτὸς τεχνίτης εἶχε μάθει πολλὰ πράματα ἀπὸ τὰ ὄμορφα ἰωνικὰ πρότυπά του.

* Βρέθηκε τὸ 1931 στὸ Νιοχώρι (κοντὰ στὶς Θεσπιές)· ντόπια πέτρα(;) ψ. 0.64 πλ. 0.46 πάχ. 0.07—0.09· ἡ πλάκα στενεύει ἐλαφρὰ πρὸς τ᾽ ἀπάνω· ἐποχὴ τοῦ «ζωγράφου τοῦ Παναιτίου» (πχ. FR πίν. 5). Πρβλ. τὸ ἐξωτερικὰ ὅμοιο, μὰ οὐσιαστικὰ διαφορετικὸ ἀνάγλυφο τῆς Αἴγινας AM 1883 πίν. 17. Ἡ θεσπιακὴ στήλη ἀπὸ τὰ παλιότερα παραδείγματα ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου, ὅπου ἡ νεκρὴ παρασταίνεται μοναχὴ καθισμένη διατηρώντας ἀκόμα τὸν «ἡρωϊκὸ» χαραχτήρα (πρβλ. Diepolder σ. 8 κπκ.)

7. ***(Εἰκ. 7)*** Κοῦρος, (ἴσως ἄγαλμα Ἀπόλλωνος)—ἀπὸ τὴν Εὔτρησι (κοντὰ στὰ Λεῦκτρα, σήμ. Παραπούγγια). Ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις ἀξιοσημείωτος. Τὸ ἀριστερό του χέρι, λυγισμένο στὸν ἀγκώνα, κατέβαινε κοντὰ στὴ μέση, ἐνῶ τὸ δεξὶ ἀπομακρυνότανε ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ ὁ βραχίονας τουλάχιστο ἦταν σηκωμένος σχεδὸν στὸ ὕψος τοῦ ὤμου· στάση λοιπὸν πολὺ πιὸ ἐλεύτερη ἀπὸ τὴ συνηθισμένη τῶν κούρων. Τί κρατοῦσαν τὰ χέρια, εἶναι δύσκολο νὰ τὸ μαντέψομε (τόξο καὶ δόρυ ;=Ἀπόλλων ;). Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ καλλιτέχνη συγκεντρώνεται δυνατὸ στὴν κοιλιὰ καὶ στὰ γειτονικὰ μέρη· ἡ ἐπιθυμία του ἦταν ἀπὸ τό ᾽να μέρος νὰ τονίσει τὶς καινούργιες γνώσεις γιὰ τοὺς μῦς ποὺ εἶχεν ἀποχτήσει ἡ ἐποχή του—κι ἀπὸ τ᾽ ἄλλο νὰ ταχτοποιήσει τὰ διάφορα αὐτὰ συστατικά, μαζὶ μὲ τὴν ἥβη καὶ τὴν ὀσφυακὴ χώρα, μὲ τὴ μεγαλύτερη μπορετὴ διακοσμητικὴ ὁμορφιά. Ἡ ἐποχὴ αὐτή, ἡ δεκαετία 500—490 π. Χ., δὲ ζητοῦσε ἀκόμα νὰ λιώσει μαζὶ

16

καὶ τὶς δυὸ τοῦτες ἐπιθυμίες μέσα στὸ χωνευτήρι ἑνὸς ἐνιαίου σκοποῦ· καὶ ἡ σχολὴ πάλι, ὅπου ἀνῆκε ὁ καλλιτέχνης τοῦτος, δὲ νοιαζότανε πολὺ γιὰ τὴν ὀργανικὴ σύλληψη τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ: ἔτσι, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ὑστερώτερης τέχνης, τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ κορμιοῦ φαίνεται κάπως ἀδύναμο καὶ σὰν ἀπέξω κολλημένο ἐπάνω στ' ἄλλο σῶμα—ἐνῷ οἱ μηροὶ κι ὅλο τὸ πίσω τοῦ κορμιοῦ δείχνουν πόσο πολὺ φίνα αἴσθηση τῆς τρυφερότητάς τους εἶχε ὁ τεχνίτης. Αὐτὰ καὶ ἡ κάποια ζωγραφικὴ ἀοριστία ποὺ ἀποπνέει τὸ ἔργο τοῦτο, ἀντίθετη μὲ τὴν ὀργανικώτερη πλαστικότητα τῶν ἑλλαδικῶν σχολῶν, μᾶς κάνει νὰ θεωρήσομε τὸν τεχνίτη του Ἴωνα, χωρὶς καὶ νὰ μποροῦμε νὰ τὸν ἐντοπίσομε πιὸ ὡρισμένα.

* μάρμ. ἄσπρο ψ. 1.22. Goldman, Excavations at Eutresis 270 κπκ. εἰκ. 329—332. Περισσότερο μοιάζει μὲ τὸν κοῦρο τῶν Συρακουσῶν Langlotz, Bildhauerschulen πίν. 64 c.

8. Τὸ κάτω μισὸ γυναικείου καθιστοῦ ἀγάλματος—ἀπὸ τὴν Εὔτρησι. Ἡ θεὰ καθισμένη σὲ δίφρο φορεῖ χιτώνα καὶ ἀπὸ πάνω ἱμάτιο, ποὺ οἱ ἄκρες του κατεβαίνουν πτυχωμένες πάνω ἀπ' τὰ γόνατα ὥς τὰ πόδια (κρατιοῦνται τεντωμένες μὲ βαρίδια)· τὰ πόδια της πατοῦν σὲ σκαμνάκι, τὰ χέρια ἀκουμποῦν κολλητὰ δίπλα στὰ γόνατα. Μέτριο ἔργο τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 0.58. Goldman, Eutresis 275 κπκ. εἰκ. 333 36.

11. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο γυναίκας—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ἡ νεκρὴ καθισμένη σὲ θρόνο καὶ ντυμένη μὲ ἰωνικὸ χιτώνα καὶ μεγάλο ἱμάτιο τὸ ἀνασηκώνει μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι μπροστὰ στὸ πρόσωπο (πρβλ. ππ. ἀρ. 230), ἐνῶ ἡ δούλη ὄρθια μπροστά της καὶ ντυμένη μὲ δωρικὸ πέπλο κρατάει μὲ τὰ δυὸ χέρια μιὰ ταινία. Ἡ κάποια ἰδέα ζωντάνιας ποὺ βλέπομε στὶς γραμμικὲς πτυχὲς τοῦ ἱματίου καὶ στὸ χιτώνα γύρω στὸ στῆθος, ἡ σύνθεση τῶν δύο μορφῶν καὶ κάποιο ὑπόλοιπο ψυχικῆς σύνδεσης

17

ἀνάμεσά τους ὀφείλονται στὰ ἀττικὰ πρότυπα τῶν ἐτῶν 420—10 π. Χ. ποὺ ἔχει στὸ νοῦ του ὁ βοιωτὸς τεχνίτης· ἡ ἀδιαφορία του ὅμως γιὰ τὸν ὀργανισμὸ τοῦ ἀνθρώπινου σώματος φαίνεται στὸν τρόπο ποὺ δουλεύει τὶς πλατιὲς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες τὴ μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη χωρὶς καμμιὰ σχεδὸν ἐσωτερικὴ μετάβαση.

* θεσπιακὸς τιτανόλιθος. ψ. 1.56. BCH 1922, 272 ἀρ. 113 πίν. 17. Δελτ. 1926 (10) 121 εἰκ. 6. Ὁ τεχνίτης, βγαλμένος ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ θεσπιακοῦ ἀναγλύφου Diepolder πίν. 8, 1, ἔχει ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ ἀττικὰ ἔργα σὰν τὰ Diepolder πίν. 13—14 (καὶ σ. 19—21). Γιὰ τὴν ταινία βλ. Diepolder σ. 26 σημ. 6.

12. ***(Εἰκ. 11)*** Τὰ ἴδια γενικὰ χαραχτηριστικὰ μὲ τὸ προηγούμενο δείχνει καὶ τοῦτο τὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο, ποὺ εἶναι ὅμως κατώτερο ἀπὸ κεῖνο στὴν ποιότητα καὶ παλιότερό του, κατὰ τὰ 440—30(;) π. Χ. Παρασταίνεται κορίτσι ντυμένο δωρικὸ χιτώνα μὲ ἀπόπτυγμα, ποὺ σκεπάζει καὶ τὰ χέρια· μὲ τὸ δεξὶ κρατεῖ λουλούδι πιθανώτατα, στὸ κεφάλι φορεῖ πόλο ἢ στεφάνη (σύμβολο τῶν θεῶν καὶ κάποτε καὶ τῶν νεκρῶν).

* ἀπὸ τὶς Θεσπιές; θεσπ. τιτανόλ. ψ. 1.24 πλ. 0.74 παχ. 0.22. Τοῦ τύπου τοῦ θηβαϊκοῦ ἐπιτυμβίου τῆς Ἀμφοττοῦς Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 739.

17. Ἀρχαϊστικὴ κεφαλὴ Ἑρμοῦ ἢ Διονύσου, ἴσως ἀκόμα τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* ἄγνωστο ποῦ βρέθηκε. μάρμ. ψ. 0.26.

24.—25.—26. Τρία αἰγυπτιακὰ ἀγαλματάκια (Ὀσίριδος καὶ Ἴσιδος;)—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ἀσήμαντα ἔργα ἑλληνιστικῶν χρόνων.

* μαῦρος βασάλτης. BCH 1922, 232 ἀρ. 25.

19. ***(Εἰκ. 13)***. Τρίποδας μὲ λέβητα (ἀτόφια δουλεμένος)—ἀπὸ τὶς Πλαταιές. Εἶναι ἀπὸ πουρὶ καὶ μιμεῖται μετάλλινα

2

18

ὅμοια σκεύη· ἡ διακόσμησή του καθαρὰ γεωμετρική, τοῦ 8ου αἰ. π. Χ.—Ὅμοιος μὲ τὸν προηγούμενο εἶναι καὶ ὁ ἀρ. *20*, ἀπὸ τὸ ἴδιο μέρος, ἀλλὰ νεώτερος· τὰ τρία πόδια τῆς βάσης του σπασμένα, δὲν ἔχει διακόσμηση.

* 19. πουρί. ψ. 0.40. διάμ. 0.35.—20 πουρί. Πρακτ. 1899, 55.

21. ***(Εἰκ. 13)***. Βάση μαρμάρινη σὲ σχῆμα καμπάνας—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Καθὼς δείχνει ἡ ἀποπάνω κοιλότητα, χρησίμευε γιὰ νὰ βαστάζει κάποιο ἀνάθημα κ' ἔχει πολὺ ὄμορφο προφίλ. Σπουδαῖο εἶναι ὅτι ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ μαθαίνομε πὼς τὸ εἶχε ἀφιερώσει ὁ περίφημος τύραννος τῶν Ἀθηνῶν Ἵππαρχος, ὁ γιὸς τοῦ Πεισιστράτου, ποὺ τὸν σκότωσαν ὁ Ἁρμόδιος μὲ τὸν Ἀριστογείτονα τὸ 514 π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.20, διάμ. κάτω 0.28 ἀπάνω 0.25. Ἡ ἐπιγρ.: hίπαρχος ἀνέθε[κεν ho Πεισισ]τράτο. BCH 1920, 237. Weickert, Typen d. archaischen Architektur 170.

22. Δωρικὸ κιονόκρανο—ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Πτώου. Δὲν εἶχε ἀρχιτεχτονικὸ σκοπό, παρὰ ἐβάσταζε κι αὐτὸ ἕνα ἀφιέρωμα στὸν Ἀπόλλωνα πού, καθὼς μαθαίνομε ἀπὸ τὸ ἰαμβικό του ἐπίγραμμα, τὸ εἶχε κάμει ἕνας Ἀθηναῖος πολιτικὸς ἀντίπαλος τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Πεισιστράτου, ὁ Ἀλκμεωνίδης ὁ γιὸς τοῦ Ἀλκμέωνος, ὅταν νίκησαν στὰ Παναθήναια τ' ἄλογά του μὲ καβαλάρη τὸ Βοιωτὸ Κνωπίωνα.

* μάρμ. ψ. 0.24. Τὸ ἐπίγρ.: [Φοί]βο μὲν εἰμ' ἄγαλ[μα Λ]α[τοῖ]δα καλ[ό]ν, [ho δ' Ἀ]λκμέονος hῦῖς Ἀλκμεονίδες [h]ίποισι νικ[έσας μ' ἔ]θεκεν [ὀκέσιν], hάς Κνοπ[ίονος παῖ]ς ἔλαυν' ho[μόνυμος], hότ' ἦν Ἀθάναις Παλάδος πανέ[γυρις]. BCH 1920, 227. Wilamowitz, Pindaros 155.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Γ

13. Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῆς Θήβας. Παρασταίνεται ὁπλίτης (σώζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω) ποὺ φορεῖ κατάσαρκα χιτώνα, μὲ πτυχὲς σχηματοποιημένες σὰν οὐρὰ χελιδο-

19.

νιοῦ, καὶ ἀπὸ πάνω του θώρακα, ποὺ βλέπομε λίγο πιὸ ψηλὰ τὰ φτερούγια του· στὰ πόδια ἔχει τὶς προφυλαχτικὲς κνημίδες καὶ μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο μπροστά του τὸ δόρυ. Τὸν τύπο τοῦτο τῆς στήλης τὸν ξέρομε κι ἀπὸ ἄλλα ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα καλύτερα διατηρημένα (ὅπως ἡ στήλη τοῦ 'Αριστίωνος στὸ Μουσ. 'Αθηνῶν)· τὸ θέλγητρό του βρίσκεται στὴν ἀντίθεση ποὺ παρουσιάζουν τὸ στενόμακρο σχῆμα τῆς στήλης καὶ οἱ αὐστηρὲς κάθετες γραμμές της μὲ τὶς ἐλαστικὲς καμπύλες τοῦ περιγράμματος τῆς μορφῆς, οἱ γραμμὲς τοῦ θώρακα μὲ τὴν οὔγια τοῦ χιτώνα, ἡ ἐλαφρὰ κοίλη ἐπιφάνεια τοῦ φόντου μὲ τὴ δυνατὴ προεξοχὴ τοῦ σώματος ἀπάνω της—ἐνῶ ἡ γενικὴ στάση τῆς μορφῆς συμφωνεῖ στὴν ἀλυγισιά της μὲ τὴ στήλη: ἕνα πλοῦτος πλαστικό, ποὺ μὲ τὸ στενόχωρό του πλαίσιο τονίζεται περισσότερο (τὸ «τέντωμα» ποὺ εἴδαμε στὸν ἀρ. 230). Ἔργο ἀττικὸ τῆς δεκαετίας 500—490, τῶν σημαντικῶν χρόνων ποὺ ἡ 'Αθήνα, ξεπερνώντας τὸ ἀρχαϊκό της στάδιο, χτυπιέται μὲ τὴν 'Ανατολή.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 1.23 πλ. 0.48 παχ. 0.17. Lechat, Sculpture attique avant Phidias 293 εἰκ. 24. BCH 1907, 204 εἰκ. 13. Langlotz, Zeitbestimmung 66 κπκ.

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Γ

35. 'Επιτύμβιο ἀνάγλυφο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Δεξιὰ ἡ στήλη ἔχει παραστάδα μ' ἐπιστύλιο καὶ στέγη (ἀκροκέραμοι), ποὺ συνεχίζονται καὶ στὴ στενὴ πλευρά· ἀριστερὰ εἶχε συνέχεια σ' ἄλλη πλάκα (ἀναθύρωση!), ὅπου θὰ ἦταν καὶ ἡ ἄλλη παραστάδα. Ἕνας πολεμιστής, ντυμένος μὲ θώρακα κι ἀπὸ πάνω χλαμύδα, κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι τὸ ξίφος του καὶ μὲ τὸ δεξὶ τὸ ἄλογό του ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπ' αὐτὸν στὸ βάθος (τὰ χαλινάρια του ἦταν μετάλλινα, ὅπως δείχνουν οἱ δυὸ τρύπες στὸ λαιμὸ καὶ στὸ στόμα τοῦ ἀλόγου). Τὸ κεφάλι τοῦ πολεμιστῆ εἶναι φοβερὰ χτυπημένο καὶ χαλασμένο· ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στάση του, καθὼς εἶναι ἐλαφρὰ σκυμμένο, φαίνεται πόση συγκέντρωση στὸ ἐσωτερικό της εἶχε ἡ μορφὴ αὐτὴ καὶ πόσο ὁ ἐπαρχιώτης τοῦτος τεχνίτης

τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. εἶχεν εὐεργετηθεῖ ἀπὸ τὴ σύγχρονή του ἀττικὴ τέχνη.—Τοῦτο τὸ βλέπομε καθαρώτερα στὸ διπλανὸ κομμάτι *ἀρ. 34 (Εἰκ. 14)*, ἀκόμα πιὸ ὄμορφο μὰ κι αὐτὸ πολὺ χαλασμένο, ὅπου ὁ νέος μὲ τὸ γερμένο του κεφάλι καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ ἀνεμίζεται πίσω (θὰ ἦταν καβάλα στ' ἄλογό του) εἶναι στὸ ἐσωτερικό του ἦθος σὰν ἕνας νεώτερος βοιωτὸς ἀδερφὸς τῶν νέων τῆς ζωφόρου τῶν Παναθηναίων στὸν Παρθενώνα.

* *35*. μάρμ. ντόπιο ψ. 0.98 πλ. 0.96 παχ. 0.20.— *34* μάρμ. ντόπιο. ψ. 0 27 πλ. 0 58 πάχ. 0.06. Πρβλ. δυτικὴ ζωφόρο Παρθεν. ἀρ. 17, 18, 21 (Smith πίν. 67—68)· γιὰ τὴν παράσταση τοῦ ἱματίου πρβλ. Diepolder πίν. 10.

36. Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Σώζεται μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα ἑνὸς ἀντρὸς ντυμένου μὲ χλαμύδα, ποὺ εἶναι πιασμένη στὸ δεξιὸν ὦμο καὶ ἡ μισὴ πέφτει μπροστὰ στὸ στῆθος, ἐνῶ ἡ ἄλλη μισὴ ἀνεμίζεται πίσω ἀριστερά· ἦταν λοιπὸν καβάλα ἡ μορφὴ σὲ ἄλογο (ὅπως σώζεται καλύτερα στὸ ὁμοιότατο θεσπιακὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μουσ. Ἀθηνῶν ἀρ. 828). Ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* θεσπ. πέτρα. ψ. 0.65 πλ. 0.55 παχ. 0.21. AM 1878, 320 ἀρ. 11. JdI 1913, 313.

37. *(Εἰκ. 15)*. Τὸ κάτω δεξιὸ κομμάτι ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου μὲ ἄβαθὸ πλαίσιο. Παρασταίνεται ἕνας ἄντρας ντυμένος μὲ κοντὸ χιτώνα καὶ χλαμύδα πιασμένη στὸ δεξιὸν ὦμο, ὁ πλατύγυρος πέτασός του εἶναι πεσμένος στὴν πλάτη· μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ἕνα μικρὸ σπαθὶ μὲ τὴ θήκη του, τὸ δεξὶ τὸ σηκώνει ψηλότερα δίνοντάς το ἴσως σὲ μιὰν ἄλλη μορφὴ ποὺ θά ἦταν ἀντίκρυ του· στὸ βάθος πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ πόδι τὸ σκυλί του. Πολὺ συμπαθητικὸ μικρὸ ἔργο τῆς δεκαετίας 420—10 π. Χ., ὅπου τοποθετεῖ τὴ μορφὴ ἡ χαραχτηριστικὴ στάση της καὶ ἡ ρυθμικὴ σχέση ποὺ προκαλεῖ ἡ κατανομὴ τοῦ βάρους ἀνά-

μεσα στὸ στάσιμο καὶ στὸ ἄνετο σκέλος, στὴ γραμμὴ τῆς μέσης καὶ στὴ γραμμὴ τῶν ὤμων.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 0.55 πλ. 0.27 παχ. 0.15. Χρονικὰ ἀνήκει στὴν ἀτμόσφαιρα ἔργων ὅπως τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ὀρφέα καὶ τῆς Εὐρυδίκης (Diepolder σ. 17) ἢ τὸ ἐλευσινιακὸ ἀνάγλ. τοῦ 420 π. Χ. (RM 1932, 25 κπκ. 30 κπκ. πίν. 8).

45. ***(Εἰκ. 16).*** Ἐπιτύμβια στήλη μὲ παραστάδες, ποὺ θὰ τελείωνε ἐπάνω πιθανώτατα σὲ ἀέτωμα (πρβλ. ἀρ. 48). Ἕνας νέος, ντυμένος μονάχα μὲ ἱμάτιο ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στῆθος, γέρνει ἐλαφρὰ δεξιὰ κι ἀκουμπάει σ' ἕνα ραβδὶ χωμένο στὴν ἀριστερή του μασκάλη, ποὺ θὰ ἔβγαινε ἄλλοτε ζωγραφιστὸ κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο. Εἶναι ἁπλωμένος ὁλότελα φάτσα ἐπάνω στὴν πλάκα κοιτάζοντας ἔξω ἀπ' αὐτὴν (ἀριστερὸ χέρι προοπτικὰ κοντεμένο). Δεξιὰ στέκεται πιὸ χαμηλὸς στ' ἀνάστημα ὁ μικρός του σκλάβος, ποὺ κοιτάζει τὸν ἀφέντη του καὶ τοῦ κρατάει στὸ δεξὶ χέρι ἕνα μακρουλὸ ἀντικείμενο (ληκύθιο μὲ λάδι;). Ἡ ἐλαστικὴ κίνηση τοῦ ἄσαρκου σχεδὸν σώματος τοῦ νέου διατυπώνεται ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια σὰν μιὰ γραμμὴ μονάχα, ποὺ εἶναι ὅμως γεμάτη ἔκφραση· οἱ δυὸ μορφὲς βρίσκονται σὲ ἀπομόνωση καὶ ἀπόσταση ἡ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ σκλάβος μὲ τὴν ὑποταχτική του παρουσία κάνει πιὸ χτυπητὴ τὴν ἰδιαίτερη ὕπαρξη τοῦ νέου ποὺ εἶναι βυθισμένος στὸ δικό του κόσμο· χαραχτηριστικὰ ποὺ τοποθετοῦν τὴν ἁδρὰ μὰ ὄμορφη τούτη στήλη στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.34 πλ. 0. 81 πάχ. 0.14. Ἡ δίπλα στὸ κεφάλι τοῦ νέου ἐπιγραφὴ (Θ[εόμ]νηστος) εἶναι πολὺ νεώτερη ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο. Τὰ ἀττικὰ πρότυπα τῆς στήλης τούτης βρίσκονται ἀνάμεσα στὸ ἀνάγλυφο τοῦ 410/9 π. Χ. Diepolder σ. 23 καὶ στὸ ἐπιτύμβιο Diepolder πίν. 22. πρβλ. Conze ἀρ. 1036 πίν. 208.

41. ***(Εἰκ. 17)*** Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης, ποὺ σώζει τὸ κάτω μέρος μιᾶς γυναικείας μορφῆς, ντυμένης μὲ χιτώνα καὶ

ἱμάτιο καὶ καθισμένης σὲ θρόνο. Πολὺ ὄμορφο ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. π. Χ., μιὰ βοιωτικὴ ἀνταύγεια τῆς τεχνοτροπίας τοῦ θωρακείου τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης στὴν Ἀθήνα.

* θεσπ. τιτανόλ. ψ. 0.59 πλ. 0.96 πάχ. 0.25. Πρβλ. τὴν ἀττικὴ στήλη Diepolder πίν. 21.

44 ***(Εἰκ. 18)*** Ἐπιτύμβιος κύβος—ἀπὸ τὴν Καρδίτσα τῆς Κωπαΐδας (ἀρχ. Ἀκραίφνιον). Ἡ τρύπα στὴν ἀποπάνω ἐπιφάνεια ἦτανε γιὰ νὰ μπεῖ ἕνα λίθινο κράνος χωριστὰ δουλεμένο, καθὼς τὸ βλέπομε σὲ πολλοὺς βοιωτικοὺς ἐπιτύμβιους κύβους. Στὴν κορφὴ τῆς μπροστινῆς ἐπιφάνειας χαραγμένο τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ (Δ[ε]νόμ[αχος] ἢ Δ[ε]νομ[ένες]). Τὸ λαγωνικό, ποὺ παρασταίνεται ἀπὸ κάτω καθὼς φερμάρει τὸ κυνήγι, ὄχι μόνο εἶναι ὄμορφα ἰσορροπημένο μέσα στ' ὀρθογώνιο φόντο (διαγράφει μιὰ κατηφοριαστὴ σπαθωτὴ διαγώνια ποὺ τὴ ζωντανεύουν κάποια ἐλαφρὰ σταματήματα, ὅπως οἱ τομὲς τὸ στίχο), μὰ δείχνει καὶ μὲ πόση δύναμη ὁ βοιωτὸς τεχνίτης ἄδραξε τὰ εἰδικὰ ζωϊκὰ χαραχτηριστικὰ τοῦ σώματος καὶ τοῦ ἤθους τοῦ σκύλου, ποὺ εἶναι ὅλο ἔνστιχτο καὶ νεῦρο. Ἀνήκει στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.—Ἀντίθετα ὁ τεχνίτης τοῦ ἀποπάνω ἐπιτυμβίου, ἀρ. 43, τῶν μέσων ἐπάνω-κάτω τοῦ 4ου αἰ. π. Χ., θέλοντας σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του νὰ ἐξανθρωπίσει καὶ τὸ ζῶο, ἔκαμεν ἕνα σκύλο αἰσθηματικὸ καὶ κάπως ρητορικό.

* ***44***. βοιωτ. τιτανόλ. ψ. 0.90 πλ. 0.68 πάχ. 0.44. Συγγενικὰ μνημεῖα εἶναι τὸ ἀνάγλ. τοῦ Βερολίνου Blümel K 81 πίν. 70, τὰ ἀνάγλ. τοῦ Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 3416—17 (Studniczka, Artemis u. Iphigenie 187 σημ. 1), τὸ λιοντάρι τῆς Ν. Ὑόρκης G. Richter Animals in Gr. Art εἰκ. 20, ὁ λίθος Furtwängler Gemmen πίν. XI 35 (πρβλ. τὸ βοιωτικὸ σκύφο Watzinger, Vasen in Tübingen F 2 πίν. 41 καὶ βλ. Jacobsthal, Melische Reliefs σ. 136).—***43*** τιτανόλ. ψ. 1.20 πλ. 0.47 πάχ. 0.12.

33. ***(Εἰκ. 20)*** Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Πολὺ χαλασμένο, μὰ πολὺ ἐνδιαφέρον. Παρασταίνεται κυνηγὸς

23

καθισμένος μὲ ἄνεση ἐπάνω σὲ βράχο ἴσως· μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ γέρνει τὸ σῶμα του πίσω, ἀκουμπώντας σὲ κάπυια προεξοχή, τὸ δεξί του πόδι ἀνασηκωμένο πατάει κάπου ψηλότερα ἀπὸ τὸ ἀναπαυτικὰ τοποθετημένο ἀριστερό· τὸ ἱμάτιο τοῦ τυλίγει μονάχα τὴ μέση κ' ἔπειτα ἀνεβαίνει πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα στὸν ἀριστερὸν ὦμο, ἀπ' ὅπου τὸ βλέπομε νὰ πέφτει, ἐνῶ ἕνα ἄλλο μέρος του εἶναι στρωμένο μαλακὰ ἐπάνω στὸ βράχο. Ἀπὸ τὰ δυὸ κυνηγάρικα σκυλιὰ τὸ ἕνα, ὄρθιο, ἀκουμπάει στὰ γόνατα τοῦ ἀφέντη του θέλοντας νὰ φτάσει τὸ λαγὸ ποὺ τοῦ δείχνει τοῦτος ἀπὸ ψηλὰ μὲ τὸ δεξί του χέρι· τὸ ἄλλο, καθισμένο, σηκώνει κατακόρυφα τὸ κεφάλι κατὰ τὸν ἀφέντη του. Στὴ δεξιὰν ἄκρη εἶναι κρεμασμένα, δὲ φαίνεται καθαρὰ ποῦ καὶ πῶς, τὰ σύνεργα τοῦ κυνηγιοῦ, μιὰ φαρέτρα μὲ βέλη κ' ἕνα λαγώβολο (; ἢ ραβδί ;) Ἡ σύνθεση εἶναι καλοζυγισμένη, μὰ καὶ μὲ πολλὴ λευτεριὰ καὶ κάποια ζωγραφικὴ κίνηση. Ἡ ἀντίληψη τοῦ «χώρου», ποὺ τυλίγει τὶς μορφές, καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὸ φόντο τοῦ ἀναγλύφου εἶναι ἀκόμη οἱ κλασικές (βλ. πιὸ κάτω τοὺς ἀρ. 54—56), τὸ βάθεμα τοῦ χώρου γίνεται μ' ἐπίπεδα ποὺ δὲν περνοῦν ἀκόμα τὸ ἕνα μέσα στ' ἄλλο. Τὸ ἔργο ἀποπνέει μιὰ σὰν αὐτονόητη ἄνεση κι ἀρχοντιά, ποὺ θά τανε τὸ ἰδανικὸ κάθε Βοιωτοῦ περήφανου γιὰ τὸ σόϊ του καὶ τὰ πολλά του χωράφια —ὄχι ὅμως ἔτσι ποὺ τὸν εἶχεν ἡρωοποιήσει ὁ Πίνδαρος, ἀλλὰ ὅπως τὸν εἶδε ὁ «ἀστικώτερος» 4ος αἰ. Τὸ ἀνάγλυφο θέλει καὶ μὲ τὶς διαστάσεις του (τεράστιο πάχος) καὶ μὲ τὸν πλοῦτο τῶν μοτίβων νὰ ἐπιβληθεῖ. Ὄμορφο καὶ καλοδουλεμένο ἔργο τῆς 3ης ἢ 4ης δεκαετίας τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.14 πλ. 1.17 πάχ. 0.45. AM 1878, 321 ἀρ. 14. JdI 1913, 335 (τὸ θηβαϊκὸ ἀνάγλ. τοῦ Μουσ. Ἀθην. ἀρ. 1440, ποὺ συγκρίνει αὐτοῦ ὁ Rodenwaldt μὲ τὸ δικό μας, εἶναι κάπου 25 χρόνια νεώτερο, κοντὰ στὰ ψηφισματικὰ ἀνάγλ. τῶν ἐτῶν 355 καὶ 346 π. Χ. καὶ στ' ἀνάγλ. τῆς κολόνας τοῦ Ἀρτεμισίου τῆς Ἐφέσου). Γιὰ τὸ σπάνιο θέμα τοῦ ἐπιτυμβίου μας πρβλ. τὸ λίγο παλιότερο ἀττικὸ τοῦ Μονάχου «50 Meister-

werke der Glyptothek» πίν. 33 (πρβλ. Möbius, Ornamente d. griech. Grabstelen 18 σημ. 75.)

40. ***(Εἰκ. 19)*** Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὶς Πλαταιές. Παρασταίνεται νέος παλαιστρίτης πού, ἀφοῦ γυμνάστηκε, ἑτοιμάζεται τώρα ν' ἀλειφτεῖ: βάζει μπροστὰ στὸ στῆθος τὸ ἀριστερό του χέρι μὲ κουφωμένη τὴ φούχτα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸ λάδι ποὺ θὰ χύσει μ' ἕνα ληκύθιο ἀπὸ τὸ ψηλὰ σηκωμένο δεξί του χέρι (τὸ μοτίβο τοῦ γνωστοῦ ἀγάλματος της Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου). Ἡ ἰσορροπία τῆς μορφῆς ἔχει κάτι στιγμιαῖο, εἶναι ὅμως καλὰ ζυγισμένη: τὸ δυνατὸ γέρσιμο πρὸς τὰ δεξιὰ ποὺ κάνει τὸ κεφάλι μαζὶ μὲ τὴ διαγώνια τῶν δυὸ χεριῶν ἐπανορθώνεται στὴ μέση, ποὺ γέρνει λίγο ἀριστερά, καὶ εἶχε σίγουρα ἕνα ἰσόπαλο ἀντίβαρο στὴν κατεύθυνση τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ πρὸς τὰ πλάγια καὶ ἀριστερά. Καὶ μὲ τὴν πλάκα τοῦ φόντου δὲν τὴ δένει τὴ μορφὴ σφιχτὰ τὸ περίγραμμά της· ἔχει κάποιαν ἀνεξαρτησία ἡ μορφή, πολὺς ἐλεύτερος ἀέρας κυκλοφορεῖ γύρω της. Τὰ χαραχτηριστικὰ αὐτὰ τοποθετοῦν τὸ ἔργο γύρω στὰ 380—70 π. Χ. Εἶναι ὁλοφάνερα ἀττικό· καὶ ἂν τὸ παραβάλομε μὲ τὸ κομμάτι ***ἀρ. 37*** (ψηλὰ στὸν ἀντικρυνὸ τοῖχο), ποὺ ἔχει μάλιστα καὶ τὸ ἴδιο θέμα πιθανώτατα, θὰ φανεῖ ἀμέσως πόσο μεγαλύτερο πλοῦτος καὶ διαφοροποίηση ζωῆς ἔχει ὁ Ἀθηναῖος παραπάνω ἀπὸ τὸ Βοιωτὸν ὁμότεχνό του.

* ***40.*** μάρμ. πεντελικό. ψ.1.10 πλ. 0.55 παχ. 0.08. AM 1878, 328 ἀρ.23. Ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν ἐπιτυμβίων ποὺ πραγματεύεται ὁ Diepolder σ. 37 κπκ. Γιὰ τὸ θέμα πρβλ. τὸ ἑλληνιστικὸ ἐπιτύμβιο τοῦ Μουσ. Ἀθηνῶν ἀρ. 1226 (Staïs, Marbres et bronzes σ. 214) καὶ τερακότες ὅπως BCH 1886 πίν. 12, 3, Winter Typen d. figürl. Terrakotten II 383, 1—2, Studniczka Artemis u. Iphigenie 70 εἰκ. 56 κλπ.—***37.*** μάρμ. θεσπ.

42. ***(Εἰκ. 21)*** Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Μιὰ γυναικεία μορφὴ ντυμένη μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο (τὸ τελευταῖο σκεπάζει καὶ τὸν πόλο ποὺ φορεῖ στὸ κεφάλι ἡ γυναίκα—πρβλ.

ἀρ. 12) κάθεται σὲ θρόνο, ποὺ ἔχει πόδια τοῦ τόρνου κ' ἐρεισίνωτο στολισμένο μὲ σφίγγα (παρασταίνονται προοπτικά)· τὰ πόδια της τὰ πατεῖ σὲ σκαμνάκι λοξὰ τοποθετημένο. Στὰ γόνατά της στέκεται ὄρθιο τὸ παιδί της ντυμένο μὲ ἱμάτιο κι ἁπλώνει τὸ χέρι του σ' ἕνα ἀντικείμενο, πουλὶ πιθανώτατα, ποὺ τοῦ δείχνει ὁ ὄρθιος πατέρας του. Τοῦτος στέκεται ἀντίκρυ τους δεξιά, ἔχει ἀναριχτὰ στὸν ὦμο τὸ ἱμάτιό του (κάτω ἀπ' τὴν ἀριστερὴ μασκάλη τὸ στηρίζει μὲ τὸ ραβδὶ ποὺ ἀκουμπάει) κ' ἔχει ξεκουραστικὰ διπλώσει τὸ δεξί του πόδι μπροστὰ ἀπ' τὸ ἀριστερό. Μιὰ σκηνὴ οἰκογενειακῆς αἰσθηματικότητας, συγκρατημένης ὅμως. Μὲ τὸ γενικό του πνεῦμα τὸ ἀνάγλυφο ἀνήκει ἀκόμα στὸν κόσμο ποὺ εἴδαμε μὲ τὸν ἀρ. 33, μὰ εἶναι νεώτερο· οἱ μορφές του εἶναι σωματικώτερες καὶ πιὸ ἀνεξάρτητες ἀπ' τὸ φόντο· ἡ τοποθέτησή τους σχετικὰ μ' αὐτὸ εἶναι τέτοια ποὺ ἡ ὅλη σύνθεση ὁδηγεῖ σὰν μὲ σκαλοπάτια τὸ μάτι ἀπὸ τὸ μπροστινὸ ἐπίπεδο στὸ βάθος καὶ δημιουργεῖ ἔτσι ἕναν ἡμικυκλικὸ χῶρο ποὺ κρατάει τὶς μορφὲς (πρβλ. καὶ τὴ σχετικὴ θέση τῶν ποδιῶν τοῦ θρόνου, τὶς πτυχὲς πίσω ἀπὸ τὸ μηρο τοῦ πατέρα καὶ τὶς πολλὲς διατμήσεις τῶν μελῶν). Αὐτὰ καὶ ἡ χαραχτηριστικὴ μορφὴ τοῦ ἀντρὸς τοποθετοῦν τὸ καλὸ τοῦτο ἔργο γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.70 πλ. 1.42 παχ. 0.30. AM 1878, 322 ἀρ. 15. JdI 1913, 334 εἰκ. 10.

30. ***(Εἰκ. 22.)*** Ἐπιτύμβια στήλη—ἀπὸ τὴ Θήβα. Παρασταίνεται ἕνας νέος ὁλότελα ἀπὸ μπροστά, γυμνός, μὲ μονάχα ἕνα ἱμάτιο ριγμένο στὸν ἀριστερό του βραχίονα, ποὺ ἀκουμπάει, καθὼς φαίνεται, σὲ κάποιο ψηλὸ στήριγμα ἐκεῖ δεξιά. Τὸ κεφάλι του τὸ γέρνει ἀριστερὰ καὶ ὁλόκληρο τὸ σῶμα διαγράφει μιὰ φιδωτὴ καμπύλη (ποὺ θυμίζει Πραξιτέλη)· ἡ στάση του εἶναι περίεργα χαλαρὴ καὶ βαριά, τὰ σώματα αὐτὰ ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ κάποιο στήριγμα στὸ πλάϊ γιὰ νὰ σταθοῦν· ἔτσι πρὸς τὰ κάτω τοὺς τραβάει κι ὁ αἰσθηματικός τους κόσμος ποὺ μέσα του ἔχουν σὰν ἄβουλα βυθιστεῖ. Ὁ Βοιωτὸς τεχνίτης τοῦ ἀνα-

γλύφου, κατὰ τὰ 360—50 π. Χ., ἔχει καλὰ καταλάβει τὰ ἀττικὰ πρότυπά του.

* μάρμ. ντόπιο ψ. 1.00 πλ. 0.60 παχ. 0.10. Πρόσωπο παραμορφωμένο ἀπὸ νεώτερα χτυπήματα. ΑΜ 1878, 327 ἀρ. 22. Πρβλ. τὰ ἀττικὰ ἐπιτύμβια Conze πίν. 186 ἀρ. 937 καὶ Diepolder πίν. 35, 1—2 (καὶ σελ. 40).

50 (ἀπὸ τὴ Μαμούρα), 51 (ἀπὸ τὶς Θεσπιές), 52 (ἀπὸ τὶς Πλαταιές): ἀσήμαντα κεφάλια ἀπὸ ἀνάγλυφα ἢ μικρὰ ἀγαλματάκια. Καλύτερο τὸ ἀρ. 53 ἀπὸ ἀνάγλ. τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰ.

* ***50.*** μάρμ. ψ. 0.15. ***51*** μάρμ. ψ. 0.21 BCH 1922, 252 ἀρ. 65 εἰκ. 32. ***52*** μάρμ. ψ. 0.17. ***53*** μάρμ. ψ. 0.15.

38. Κομμάτι κορμοῦ ἀντρικοῦ, ντυμένου μὲ ἱμάτιο ποὺ διπλώνει ἐπάνω στὸν ἀριστερὸν ὦμο πρὸς τὰ πίσω καὶ ἀφήνει γυμνὸ τὸ δεξὶ μέρος τοῦ στήθους· λείπει τὸ κεφάλι, ποὺ ἦταν ἔνθετο ἀπὸ χωριστὸ κομμάτι πέτρα. Ὅπως δείχνει ἡ ἀρχαΐζουσα διάταξη τῆς κόμης μπρὸς καὶ πίσω, εἶναι ἔργο ἀρχαϊστικό, γιὰ ἱερατικοὺς βέβαια λόγους (ἄγαλμα κάποιου θεοῦ ἢ ἱερέα). Ἑλληνικῶν ἀκόμα χρόνων, ἴσως καὶ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* ντόπιο μάρμ. ψ. 0.23.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΠΡΟΔΟΜΟ

48. ***(Εἰκ. 23)*** Ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. Ἡρακλῆ—ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῆς Θήβας. Παρουσιάζει κάποιες δυσκολίες στὴν ἑρμηνεία: ἀριστερά, μπροστὰ ἀπὸ δυὸ δωρικὲς κολόνες (ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὸ γνωστὸ κι ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις καὶ τυπικὸ γιὰ τὸν Ἡρακλῆ ἡρῶο μὲ τὶς τέσσερες κολόνες), στέκεται ὁ Ἡρακλῆς γυμνὸς μὲ τὴ λεοντῆ του ριγμένη στὸν ἀριστερὸν ὦμο· μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο τὸ ρόπαλό του καὶ μὲ τὸ δεξὶ ἕνα «κέρας ἀφθονίας», ποὺ τοῦ τὸ δίνει μιὰ ἄλλη ἀντρικὴ μορφὴ ὄρθια, δεξιώτερα· ὁ τελευταῖος αὐτὸς φορεῖ ἱμάτιο, ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ δεξιὸ στῆθος, καὶ κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερό του χέρι λοξὰ ἕνα μακρὺ δόρυ ἢ σκῆπτρο ἀκουμπισμένο στὸν ὦμο. Δίπλα

του, καὶ πιὸ πολὺ κατὰ μᾶς βλέπομε, τὸ ὑπόλοιπο μιᾶς γυναικείας μορφῆς καθιστῆς, ποὺ πατάει σὲ σκαμνάκι, καὶ πιὸ ἔξω ἀκόμη τὸ πόδι καὶ λίγο ἀπὸ τὴν κνήμη μιᾶς τέταρτης μορφῆς. Τὰ πρόσωπα τοῦτα εἶναι πιθανώτατα θεότητες τοῦ κάτω κόσμου (Πλούτων, Περσεφόνη—καὶ Δημήτηρ;)· μὰ τὸ εἰδικώτερο νόημα τῆς παράστασης μᾶς ξεφεύγει. Τὸ ἀνάγλ. τοῦτο μὲ τὴ χαραχτηριστικὴ μορφὴ τοῦ Ἡρακλῆ, ποὺ εἶναι μακρουλή, ἐλαστική, μὲ ἰσορροπία ποὺ παίζει καὶ πλαταίνει ἔτσι τὸ χῶρο γύρω της—ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες μορφὲς ἔχουν ἱερατικὴ αὐστηρότητα—, εἶναι ἕνα ἀρκετὰ δροσερὸ ἔργο τῆς 2ης ἢ 3ης δεκαετίας τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* ντόπιο μάρμ. ψ. 0.75 πλ. 0.45 παχ. 0.15. Στὸ ἐπιστύλιο τὸ ὑπόλοιπο τῆς ἀναθηματικῆς ἐπιγραφῆς: Εὐμέδε[ς ἀνέθεκε]. ΑΜ 1878, 398 ἀρ. 180. ΑΜ 1911, 121 ἀρ. 5. Δελτ. 1916, 250 εἰκ. 8. Δελτ. 1917, 409 σημ. 1. Πρβλ. τὸ περίπου σύγχρονο ἀττικὸ ἀνάγλ. τῆς Βοστόνης ΑΜ 1911 πίν. 2 καὶ τὸ νεώτερο θεσπιακὸ Mélanges Perrot 197 εἰκ. 1 (OeJh. 1915 Beiblatt 95 εἰκ. 36).

47. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. Ἡρακλῆ—ἀπὸ τὸ Καπαρέλι κοντὰ στὶς Θεσπιές. Παρασταίνεται ὁ Ἡρακλῆς γυρισμένος ἀριστερά· ἡ λεοντῆ κρέμεται τυλιγμένη ἀπὸ τὸ ἀριστερό του χέρι, μὲ τὸ δεξὶ κρατεῖ λοξὰ τὸ ρόπαλο καὶ (μὲ κάποιο σκοινὶ) τὸ σκύλο τοῦ κάτω κόσμου Κέρβερο ποὺ ἔχει δυὸ μονάχα κεφάλια. Ἡ πολὺ πρόστυχη δουλειὰ δὲν ἐπιτρέπει νὰ χρονολογήσομε ἀκριβέστερα τὸ ἀνάγλ., φαίνεται πὼς εἶναι ἑλληνιστικῶν χρόνων (ὁ τύπος ὅμως τοῦ Ἡρακλῆ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.).

* ντόπια πέτρα. ψ. 0.47 πλ. 0.38 παχ. 0.09. ΑΜ 1878, 402 ἀρ. 181. Δελτ. 1916, 249 εἰκ. 7.

46. ***(Εἰκ. 42)*** Ἑκαταῖο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Γύρω ἀπὸ τὸν πρισματικὸ πυρήνα χορεύουν τρεῖς Νύμφες ἢ Χάριτες, μία μπρὸς ἀπὸ κάθε πλατιὰ πλευρά, ἐνῶ στὶς στενὲς πλευρὲς δένονται τὰ χέρια τῆς πρώτης μὲ τῆς δεύτερης καὶ τούτης πάλι μὲ

τῆς τρίτης. Ἡ ρυθμική τους κίνηση ἀρχίζει σιγὰ μὲ τὴν πρώτη μορφή, δυναμώνει μὲ τὴ ζωηρότερη στάση τῆς δεύτερης καὶ βρίσκει πάλι μιὰν ἤρεμη ἀπόθεση μὲ τὴν τρίτη. Στὴν κορφὴ τοῦ πρίσματος, ἀπὸ μιὰ σὲ κάθε στενὴ πλευρά, ἦταν οἱ τρεῖς κεφαλὲς τῆς τρίμορφης Ἑκάτης. Καλὸ ἔργο τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 0 39. BCH 1922, 262 ἀρ. 89.

49. Ἑρμαϊκὴ στήλη μὲ μορφὴ Ἡρακλῆ (Ἑρμηρακλῆς)—ἀπόξω ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῆς Θήβας. Σπασμένα τὸ κεφάλι καὶ τὸ δεξί χέρι. Τὸ χαραχτηριστικὸ σχῆμα τῆς στήλης (στενεύει πρὸς τὰ κάτω καὶ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ παρασταίνει ὄχι μονάχα τὸ κεφάλι παρὰ κι ὅλο τὸ ἀπάνω κορμὶ μὲ τὰ χέρια) καὶ τὸ δούλεμά της τὴ χρονολογοῦν στὸ 2ον αἰ. μ. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.90. Δελτ. 1917, 409 σημ. 1.

ΣΤΟΝ ΠΡΟΔΟΜΟ

54. ***(Εἰκ. 24)*** Ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Μνάσωνος—ἀπὸ τὴ Θήβα. Πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ γιὰ τὴ σπάνια τεχνική της: ἐπάνω στὸ μαῦρο μάρμαρο εἶναι χαραγμένο, μὲ λεπτὲς κοκκίδες τὴ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη, τὸ περίγραμμα καὶ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες τοῦ σώματος, οἱ πτυχὲς τοῦ ἱματίου, τὸ δόρυ, ἡ ἀσπίδα κλπ. Ἡ γύρω ἀπ' αὐτὰ ἐπιφάνεια, δηλ. τὸ φόντο τῆς μορφῆς, εἶναι χτυπημένο ἁδρὰ καὶ σχηματίζεται ἔτσι ἔδαφος κατάλληλο νὰ δεχτεῖ χρῶμα· ἐπίσης χρωματισμένες ἦταν πιθανώτατα οἱ λεπτομέρειες τοῦ σώματος, οἱ πτυχὲς κ.τ.τ., ἐνῶ τὸ σῶμα ἔβγαινε ἔξω καθαρὸ μὲ τὸ μαῦρο τοῦ μαρμάρου. Δηλ. ἕνας σχεδιαστικὸς τρόπος ποὺ ἀνήκει πολὺ περισσότερο στὴ ζωγραφικὴ παρὰ στὴν πλαστική. Παρασταίνεται ἕνας πολεμιστὴς καθὼς ρίχνεται μπροστὰ φορώντας ἐλαφρὸ ἱμάτιο καὶ τὴ βοιωτικὴ κωνικὴ περικεφαλαία (τὴν κυνῆ) καὶ κρατώντας δόρυ στὸ ἕνα χέρι καὶ ἀσπίδα καὶ ξίφος στὸ ἀριστερό. Τὸ δεξὶ πόδι, τὸ δεξὶ χέρι καὶ ἡ ἀσπίδα παρουσιάζουν ἀξιοσημείωτα προοπτικὰ κοντέματα. Μοτίβο καὶ ἦθος τῆς μορφῆς ζοῦν στὸν ἀέρα τῆς «μεγάλης» τέχνης, ἐχτελεσμένα ἐδῶ ἀπὸ Θηβαῖο καλλιτέχνη, ζωγράφο ἴσως, μὲ ὄμορφο, λιτὸ καὶ σίγουρο σχέδιο. Κατὰ τὰ 420 π. Χ.

55. *(Εἰκ. 25)* Ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Ρ ύ γ χ ω ν ο ς—ἀπὸ τὴ Θήβα. Ὅμοια στὸ μοτίβο καὶ στὴν τεχνικὴ μὲ τὴν προηγούμενη (μόνο ποὺ οἱ γραμμὲς ἐδῶ δὲν ἀποτελοῦνται ἀπὸ κοκκίδες παρὰ εἶναι ἀτόφιες). Ὁ πολεμιστὴς φοράει ἱμάτιο πού, κουμπωμένο στὸ λαιμό, ἀνεμίζεται πρὸς τὰ πίσω καὶ εἶναι πλούσια στολισμένο μὲ δελφίνια, κλαριὰ κι ἄλλα πλουμίδια (ἀξιοπρόσεχτες οἱ πτυχὲς πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὦμο, ποὺ κόβουν καὶ τὴ συνέχεια τοῦ κλαριοῦ δίνοντας ἔτσι τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους)· καὶ κρατάει δόρυ καὶ ἀσπίδα, ποὺ κι αὐτῆς τὸ ἐσωτερικὸ εἶναι στολισμένο μὲ μιὰ παράσταση: ὁ Βελλεροφόντης καβάλα στὸ φτερωτὸ Πήγασο σκοτώνει τὴ Χίμαιρα (τὸ συμμετρικὸ ἄπλωμα τῆς ἀσπίδας δεξιὰ καὶ τοῦ ἱματίου ἀριστερὰ φέρνει ἕνα ἀντίβαρο στὴ διαγώνια ὁρμὴ τοῦ πολεμιστῆ). Στὸ ἀέτωμα τῆς στήλης οἰκογενειακὴ σκηνή: ἕνα μικρὸ παιδὶ ὄρθιο ἀκουμπάει στὰ γόνατα τοῦ ἀριστερὰ καθισμένου πατέρα του, ἐνῶ δεξιὰ ἡ μητέρα καθισμένη σὲ πέτρα ἁπλώνει τὸ χέρι κατὰ τὸ παιδί.— Ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἐποχῆς τούτης γιὰ τὰ προβλήματα τῆς παράστασης τοῦ χώρου, ποὺ φανερώνεται στὸ ὅτι ὁ τεχνίτης ἐδῶ θέλησε νὰ παραστήσει καὶ τὸν τόπο: παράστησε μὲ δυὸ ἀνώμαλες γραμμὲς τὶς πτυχὲς τοῦ ἐδάφους καὶ πάνω κι ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ἔβαλε δυὸ πέτρες κ' ἕνα λουλούδι· μὰ ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ στέκεται ἔξω ἀπὸ τὸ χῶρο, μπροστὰ ἢ ἐπάνω ἀπ' αὐτόν, ὄχι μέσα του· ὁ χῶρος πλαταίνει σιγὰ-σιγά, μὰ γιὰ τ' ἀντικείμενα ποὺ παρασταίνονται (ζωντανὰ κι ἄψυχα) ἐξακολουθεῖ νὰ χρησιμοποιέται ὅπως ἡ πλάκα τοῦ ἀναγλ., δηλ. σὰν φόντο· αὐτὴ εἶναι ἡ ἀντίληψη τῆς ἑλληνικῆς κλασικῆς τέχνης γιὰ τὸ χῶρο: εἶναι κι αὐτὸς σὰν ξεχωριστὸ σῶμα. Ἀργεῖ πολὺ ἀκόμα ὁ χῶρος νὰ πάρει μέσα του καὶ τ' ἀντικείμενα καὶ πρέπει νὰ τονιστεῖ πώς, κι ὅταν κάνει τὸ βῆμα αὐτό, δὲν φτάνει ὅμως στὴν ἀρχαία τέχνη ποτὲ στὸ σημεῖο νὰ γίνει ἕνα μαζί τους, νὰ τὰ περιβάλει σὰν κάτι ἐνιαῖο καὶ νὰ τοὺς δώσει ἄρα τὴ θέση καὶ τὶς ἀναλογίες ποὺ ταιριάζουν στὸ καθένα σύμφωνα μ' ἕνα ἐνιαῖο μέτρο (ὁ ἄπειρος χῶρος τῆς νεώτερης τέχνης).

56. (Εἰκ. 26) Ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Σ α υ γ έ ν ο υ ς—ἀπὸ

τὴν Τάναγρα. Τῆς ἴδιας τεχνικῆς μὲ τὶς δυὸ προηγούμενες καὶ ὁμοιότερη μὲ τὴ στήλη τοῦ Ρύγχωνος στὴν παράσταση τοῦ τόπου καὶ τῆς ἀσπίδας καὶ στὸν τύπο τοῦ πολεμιστῆ, μόνο ποὺ ὁ πολεμιστὴς ἐδῶ ἔχει ζωστεῖ ἓν ἁπλούστερο ἱμάτιο καὶ ἡ κίνησή του, μὲ τὸ νὰ τονίζονται καθαρώτερα οἱ ὁριζόντιες κ' οἱ κάθετες, εἶναι ἠρεμώτερη. Τὸ σπασμένο στὴ μάχη δόρυ του τὸ ἔχει πετάξει χάμου καὶ πολεμάει τώρα μὲ μόνο τὸ ξίφος του· ψηλὰ δεξιά, μπροστὰ ἀπ' τὸ πρόσωπό του, διακρίνεται ἡ αἰχμὴ ἑνὸς ἐχτρικοῦ δόρατος καὶ μιὰ πέτρα ποὺ τοῦ πετοῦν οἱ πολέμιοι—ἡ σκηνὴ σὰν νὰ ἔχει κάτι στιγμιαῖο καὶ νὰ εἶναι παρμένη ἀπὸ ἄλλη μεγαλύτερη σύνθεση.

Οἱ δυὸ τελευταῖες στῆλες (55 καὶ 56) εἶναι ἔργα τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ 5ου ἢ τῶν πρώτων τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

54. μαῦρο ντόπιο μάρμ. ψ. 0.97 πλ. 0.64 παχ. 0.19. *55.* ἴδιο ὑλικὸ ψ. 1.05 πλ. 0.75 παχ. 0.13. *56.* ἴδιο ὑλικό. ψ. 1.20 πλ. 0.77 παχ. 0.15. BCH 1902, 554 πίν. 7—8. Bulle, D. Schöne Mensch 637, 2 πίν. 309. Studniczka, D. griech. Kunst an Kriegergräbern 19 πίν. 16. 'Εφημ. 1920, 1 κπκ. πίν. 1—2. Pfuhl, Malerei u. Zeichnung d. Griechen II §§ 722 καὶ 732 καὶ I σ. XIV. RM 1932, 56. Πρβλ. τὸ ἐπιτύμβιο τῆς 'Αταλάντης Δελτ. 1920—21 (τ. 6) 141 εἰκ. 2.

57. Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης τῆς ἴδιας τεχνικῆς μὲ τὶς 54—56—ἀπὸ τὸ Πυρὶ τῶν Θηβῶν. Μέσα σὲ πλαίσιο χαραχτὸ (παραστάδα καὶ δωρικὴ κολόνα;) σώζεται τὸ κάτω μέρος μιᾶς γυναίκας ποὺ κάθεται σὲ θρόνο πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ φορεῖ μακρὺ χιτώνα· μπροστά της τὰ πόδια ἄλλης γυναίκας ὄρθιας, πίσω της μιὰ παιδικὴ μορφὴ κρατάει στὸ χέρι κάτι σὰν πουλὶ ἀντίκρυ σ' ἕνα ἄλλο πουλὶ ποὺ στέκεται κάτω ἀπὸ τὸ θρόνο (βάζει δυὸ κοκόρια νὰ μαλώσουν;)· παλιότερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα.

* μαῦρο μάρμ. ψ. 0.24 πλ. 0.39 παχ. 0.14.'Εφημ. 1920,9 εἰκ. 3.

94. 'Επιτύμβιος μικρὸς κύβος τῆς Καλλίδος—ἀπὸ τὶς Θεσπιές(;). Τὰ πολλὰ ἴχνη χρωμάτων, ποὺ φαίνονται ἀκόμη κα-

θαρά, δείχνουν ὅτι τὰ κοσμήματά του (μαίανδρος, ἰωνικὸ καὶ λεσβιακὸ κυμάτιο, κλαδιὰ μυρτιᾶς κλπ.) ἦταν καὶ χαραγμένα καὶ χρωματισμένα. Τὸ ἴδιο χρωματισμένα ἦταν (γκρενὰ) στὸ κάτω μέρος τῆς μπροστινῆς ὄψης τρία ῥόϊδα (τὸ ἕνα ψηλότερα ἀνάμεσα στὰ δυὸ ἄλλα), καρπὸς συμβολικὸς τοῦ κάτω κόσμου. Ἀρχὲς 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.47 πλ. 0.33 παχ. 0.25. Ἐφημ. 1920, 31 πίν. 3.

84. Μικρὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. στὸν Ἀγαθοδαίμονα – ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ὁ θεὸς ντυμένος μὲ ἱμάτιο κάθεται σὲ θρόνο, καὶ κρατεῖ στὸ δεξὶ χέρι φιάλη καὶ στ' ἀριστερὸ «κέρας ἀφθονίας»· στὴν ἀριστερὴ ἄκρη βωμός. Κακὸ ἔργο τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* τιτανόλ. ψ. 0.43 πλ. 0.26 παχ. 0.08.

93. Ἀκέφαλο ἄγαλμα Ἀγαθοδαίμονος—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ὁ θεὸς στὸν τύπο τοῦ ἀναγλ. ἀρ. 84: καθισμένος σὲ θρόνο φορεῖ ἱμάτιο, ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στῆθος, καὶ κρατεῖ στὸ δεξὶ χέρι φιάλη ἀφαλωτή, στὸ ἀριστερὸ μεγάλο «κέρας ἀφθονίας». Ἀσήμαντο ἔργο ἑλληνιστικῶν χρόνων.

*τιτανόλ. ψ. 0.52 πλ. 0.46. Δελτ. 1917, 359.

59—82. Περίεργη κ' ἐνδιαφέρουσα σειρὰ ἀπὸ ἐπιτυμβίους θριγκοὺς ἢ ἐπιθήματα ποὺ ἐπιχωριάζει εἰδικὰ στὴ Βοιωτία (ὡς τώρα Θήβα καὶ Τάναγρα). Κάνουν τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι τὸ κορύφωμα μιᾶς στήλης τοῦ ἴδιου πλάτους, ποὺ θὰ ἦταν ἀποκάτω καὶ τώρα λείπει· καὶ ὅμως δὲ λείπει τίποτα, παρὰ τὸν κάθε θριγκὸ ἔτσι ὅπως εἶναι τὸν ἐστέριωναν μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς στενοῦ καὶ ψηλοῦ στύλου ἐπάνω στὸ χωμάτινο τύμβο ποὺ σκέπαζε τὸν τάφο (γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ κάθε θριγκὸς ἔχει ἀκριβῶς στὴ μέση τῆς κάτω στενῆς πλευρᾶς μιὰ στενόβαθη τρύπα): τὸ σύνολο τοῦτο τὸ βλέπομε νὰ παρασταίνεται στὸ κέντρο τοῦ ἀετώματος τοῦ ἀρ. 68 (Ὀνάσιμος), ὅπου ὁ θριγκὸς μὲ τὸ στύλο του ἔχει τὴν ὄψη ἑνὸς Τ ταῦ ἐπάνω στὸ στρογγυλὸ τύμβο (τὸ ἴδιο καὶ στὸν ἀρ. 72 κ. ἀ.).

32

* Τὰ μνημεῖα αὐτά, ποὺ ἀνήκουν στὸν 3ον αἰ. π. Χ., χωρίζονται σὲ δυὸ ὁμάδες, τὴ μιὰ παλιότερη ἀπὸ τὴν ἄλλη. Στὴν πρώτη (π. χ. ἀρ. 60 Πυθόδωρος *εἰκ. 27*, 61 Σιλάνα καὶ 59 Φιλωτὶς) ὁ θριγκός, συνεχίζοντας ἴσως στὴν ἔννοια τὶς παλιότερες ἐπιτύμβιες στῆλες ποὺ στὸ τέλος εἶχαν καταντήσει μικρὰ οἰκοδομήματα, εἶναι ἀκόμα πραγματικὸ ἀρχιτεχτονικὸ σῶμα κ'ἔχει τὴ λογικὴ τοῦ οἰκοδομήματος: ἀρχίζει ἀπὸ κάτω μὲ μιὰ ζώνη στολισμένη μὲ μαίανδρο· ἀκολουθεῖ ἕνα λεῖο (δωρικὸ) ἐπιστύλιο μὲ τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ· ἔρχεται ὕστερα τὸ δωρικὸ διάζωμα μὲ τὶς τρίγλυφες καὶ τὶς μετόπες (στολισμένες κι αὐτὲς μὲ ροδακωτὸ κόσμημα ἢ φιάλες)· καὶ τέλος τὸ ἀέτωμα μὲ τὰ τρία του ἀκρωτήρια, στολισμένο κι αὐτὸ μὲ μιὰ κληματίδα (Ranke), ποὺ φυτρώνει ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ ἀγκαθωτὸ πυρήνα. Ἀνάλογα πλαστικὴ εἶναι καὶ ἡ σύλληψη κ' ἐχτέλεση τῶν κοσμημάτων. Σιγὰ-σιγὰ ὅμως χάνεται τὸ αἴσθημα τῆς ἀρχιτεχτονικῆς ὑφῆς τοῦ θριγκοῦ καὶ ἀντικατασταίνεται ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς πινακίδας μὲ τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ, ποὺ φυσικὰ θὰ στολιστεῖ. Τ' ἀρχιτεχτονικὰ μοτίβα διατηροῦνται σὰν διακοσμητικά, μὰ τὸ ἀέτωμα ἀποχτάει ὀρθογώνιο πλαίσιο ἀποπάνω του, ἔτσι ποὺ τὸ σύνολο παίρνει τὸ σχῆμα στενόμακρης πινακίδας, καὶ καταργεῖται συχνὰ καὶ ὁ μαίανδρος τῆς βάσης: τέτοιοι εἶναι οἱ ἀρ. 70 (Θαρσύνων), 81, 82 (μὲ τὸν περίεργο λοξό του μαίανδρο) κ. ἄ., ποὺ εἶναι μεταβατικὰ κομμάτια γιὰ τὴν ἑπόμενη ὁμάδα.

Στὸν ἀρ. 68 (Ὀνάσιμος, *εἰκ. 28*) ἡ ἀντίληψη τοῦ μνημείου σὰν πινακίδας φανερώνεται καὶ στὸ ὅτι ὅλα, κοσμήματα καὶ φόντο, σπρώχνονται ὥστε νὰ συμπέσουν σ' ἕνα ἐνιαῖο ἐπίπεδο, ὅπου τὰ κοσμήματα εἶναι σχεδὸν σὰν ζωγραφισμένα ἢ σχεδιασμένα ἀπάνω του (ἔχομε καὶ τέτοιους ζωγραφιστοὺς μονάχα θριγκούς, ὅπως οἱ ἀρ. 80, 81 κ. ἄ.). Τὴ θέση τοῦ μαιάνδρου στὴν κάτω ζώνη τὴν παίρνει μιὰ ὄχι πολὺ λεπτή, δηλ. ζωγραφικὰ μᾶλλον σχεδιασμένη, κληματίδα. Καὶ σιγὰ-σιγὰ ἡ ἐπιθυμία γιὰ ζωγραφικότητα δυναμώνει περισσότερο· στὸν ἀρ. 72 (....ΛΕΙΑ, *εἰκ. 37*) αὐτὸ ἐπιδιώκεται μὲ τὸ νὰ ἐγκαταλειφτεῖ πάλι ἡ ἐνιαία ἐπιφάνεια καὶ νὰ προτιμηθοῦν τὰ διαφορετικοῦ βάθους ἐπίπεδα, ποὺ προκα-

33

λώντας παιγνίδι τοῦ φωτὸς μὲ τὴ σκιὰ εἶναι πιὸ ζωγραφικὸ στοιχεῖο (ἐντελῶς ἀλλιώτικα ἀπ' ὅ,τι ἦταν στὴν πρώτη ὁμάδα, πρβλ. τὸν ἀρ. 72 μὲ τὸ διπλανὸ ἀρ. 61). Τέτοιες ἀντιθέσεις, ποὺ δίνουν κίνηση στὴν ἐπιφάνεια, βλέπομε κι ἄλλες στὸ κομμάτι τοῦτο· σύγκρινε τὴ γεμάτη χυμοὺς καὶ φωτοσκιάσεις κληματίδα τῆς κάτω ζώνης καὶ τοῦ ἀετώματος μὲ τὴν ἄψογα κ' ἐλαφρὰ σχεδιασμένη κληματίδα τοῦ ὀρθογωνίου πλαισίου τοῦ ἀετώματος (καὶ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἐπιστυλίου ἀκόμα!) ἢ τοὺς ρόδακες τῶν μετοπῶν μεταξύ τους. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι καὶ τὸ πλαίσιο ἀκόμα τοῦ ἀετώματος ὑποχωρώντας ἐλαφρὰ πρὸς τὸ βάθος στολίζεται κι αὐτὸ μὲ κληματίδα. Ἀπ' αὐτοῦ μικρὴ εἶναι ἡ ἀπόσταση ὡς τὸ κομμάτι ἀρ. 67 (Πυθάγγελος, *εἰκ. 29)*, ποὺ εἶναι πιὰ ὁλότελα μπαρόκο. Χάθηκε πάλι ὁ χαραχτήρας τῆς πινακίδας καὶ ὁ θριγκὸς γίνεται ὡς ἕνα σημεῖο πάλι ἀρχιτεχτόνημα, μὰ ἡ ἀρχιτεχτονικὴ αὐτὴ δὲ χτίζει πιὰ μὲ τὰ στοιχεῖα της παρὰ ζωγραφίζει : τὸ ἀέτωμα τοῦ θριγκοῦ βγαίνει καθαρὰ ἔξω ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐπιφάνεια σὰν κυρίαρχο μέλος· ἀποπάνω του ὅμως, ἀλλὰ ὑποχωρώντας πολὺ στὸ βάθος, τὸ παλιὸ πλαίσιο τοῦ ἀετώματος ἔγινε κι αὐτὸ ξεχωριστὸ μέλος, ἕνα πραγματικὸ «ἀττικὸ» (attica)—συνδυασμὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ φανταστικούς. Τ' ἄλλα δωρικὰ μέλη κάτω ἀπὸ τὸ ἀέτωμα ὑποτάζονται στὸ συνδυασμὸ αὐτόνε. Τὰ παιγνιδίσματα τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς δυναμώνουν μὲ τὸν τρόπο ποὺ εἶναι δουλεμένα τὰ διάφορα κοσμήματα, ποὺ εἶναι ἀδιάκοπη ἀντίθεση ἀπὸ φῶς καὶ σκιά, ὅπου τὸ φωτισμένο μέρος ἀδιάκοπα ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὸ σκοτεινό του συμπλήρωμα. Ἡ κληματίδα ἡ ἴδια τοῦ «ἀττικοῦ», μὲ τὸ νὰ ἔχει δυὸ ἐπίπεδα ἕνα πιὸ ἔξω κ' ἕνα πιὸ στὸ βάθος, ἔχει χῶρο γύρω της : οἱ κ' ἄρες τοῦ μπροστινοῦ ἐπιπέδου εἶναι πιὸ φουσκωμένες, πιὸ «ὁλόγλυφες», ἐνῶ τὰ βλαστάρια τοῦ βάθους εἶναι πολὺ ἐλαφρὰ σχεδιασμένα στὸ φόντο, ἀκριβῶς γιὰ νὰ φανεῖ πῶς αὐτὰ προχωροῦν καὶ χάνονται στὸ βάθος· ἡ πλάκα δηλ. τοῦ «ἀττικοῦ» σὰν νὰ μὴν εἶναι πιὰ στερεὸ σῶμα παρὰ ἀτμοσφαιρικὸς ἀέρας. Τὰ γνωρίσματα τοῦτα, ἡ ζωγραφικότητα καὶ ἡ δυνατὴ κίνηση τῆς ἐπιφάνειας, εἶναι τυπικὰ γιὰ κάθε μπαρόκα τέχνη. Γι' αὐτὸ

3

34

καὶ ὁ θριγκὸς τοῦτος θ' ἀνήκει πιὰ στὸ 2ο αἰ. π. Χ., ὅπου ὁλόκληρη ἡ τέχνη ἔχει αὐτὸν τὸ χαραχτήρα. Πιὸ πέρα στὴν κατεύθυνση αὐτὴ δὲν μποροῦσε νὰ προχωρήσει ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἐπιτύμβιου θριγκοῦ, ἡ ἐπιφάνεια κοντεύει πιὰ νὰ διαλυθεῖ ὁλότε α. Καὶ ἴσως τὸ σταμάτημα τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῶν ἐπιτυμβίων νὰ ὀφείλεται σὲ τέτοιους ἐσωτερικοὺς λόγους.

Τὸ ὑλικὸ ὅλων τῶν θριγκῶν εἶναι πουρί. **60** ψ. 0.58 πλ. 1.04 παχ. 0.09. **68** ψ. 0.65 πλ. 1.20 παχ. 0.10. **72** ψ. 0.54 πλ. 0.56 παχ. 0.11. **67** ψ. 0.63 πλ. 1.06 παχ. 0.12. Πρβλ. «Χάριτες F. Leo dargebracht» σ. 459 πίν. I, 4 (Jacobsthal, χρονολογεῖ πολὺ πρώϊμα). Δελτ. 1917, 316 εἰκ. 189—191. Möbius, Ornamente d. griech. Grabstelen 54.—Οἱ παραπάνω χαραχτηρισμοὶ δείχνουν τὶς γενικὲς μονάχα γραμμὲς τῆς ἐξέλιξης μέσα στὴ βοιωτικὴ αὐτὴ σειρὰ ἐπιτυμβίων· γιὰ τὴν πραγματική της ἱστορία πρέπει νὰ χρησιμοποιηθεῖ πολὺ περισσότερο ὑλικό.

99. Βάση ἢ βωμὸς—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Χαλασμένος, μὰ πολὺ ἐνδιαφέρων. Στὴ μιὰ μακριὰ πλευρὰ σκηνὴ Διονυσιακῆς θυσίας: στὴ μέση ὁ βωμός, διαγώνια καὶ προοπτικὰ ἰδωμένος, ἔχει φωτιὰ ἀπάνω του ποὺ βγάζει ψηλὲς φλόγες· ἀριστερὰ σὲ ἰδιαίτερη λουρίδα ἐδάφους τὸ ζευγάρι (ἀπὸ πίσω ἰδωμένο) τοῦ Διονύσου, γυμνοῦ μ' ἐλαφρὸ ἱμάτιο μονάχα, μὲ κύλικα γιὰ τὴ θυσία στὸ δεξὶ καὶ θύρσο στ' ἀριστερό του χέρι, καὶ τῆς Ἀριάδνης ποὺ ἀγκαλιάζει τὶς πλάτες του μὲ τὸ δεξί της χέρι, ἐνῶ πιὸ πίσω ἀκολουθοῦν μαινάδες (σώζονται δυό)· δεξιὰ ἀπὸ τὸ βωμὸ ἕνας κρατήρας, πιὸ πέρα ἕνας μικρὸς σάτυρος σπρώχνει πρὸς τὸ βωμὸ ἕναν τράγο γιὰ τὴ θυσία· στὴν ἄκρη ἀνεβαίνει ἀμπελίσιο κλῆμα μὲ σταφύλια, ποὺ προχωρεῖ πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ θὰ σκέπαζε ἀπὸ πάνω ὅλη τὴ σκηνή. Στὴ στενὴ πλευρὰ μέσα σὲ σπηλιὰ κάθεται ἀναπαυτικὰ μιὰ δυσκολοδιάκριτη μορφὴ (βοσκός; Πάν;), ἐνῶ γύρω στοὺς τοίχους της σκαρφαλώνουν κατσίκια καὶ κάτω δυὸ σκυλιὰ φεύγουν δεξιά· ἀπέξω, σὰν κολλημένο στὸ δεξιὸ τοῖχο τῆς σπηλιᾶς, ἕνα ὄμορφο μεγάλο κεφάλι τράγου μὲ κέρατα καὶ γένεια. Ἡ δεύτερη τέλος πλατιὰ πλευρὰ ἔχει μονάχα ἕνα βουκρά-

35

νιο ἀνάμεσα σὲ δυὸ φιάλες (ἀφαλωτὲς καὶ στολισμένες μὲ σκαλιστὰ φύλλα) ποὺ δένονται μαζί του μὲ δυὸ μάλλινες ταινίες. Ἔργο πολὺ ζωγραφικὸ στὴ φόρμα καὶ δροσερὸ στὸ αἴσθημα, τοῦ χαρακτηριστικοῦ εἰδυλλιακοῦ διονυσιασμοῦ τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων, ἴσως τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 0.68 πλ. 0.65 μ. 0.85. AM 1878, 403 ἀρ.183.

83 Ἀναθηματικὸ ἀνάγλ. ναϊδιόσχημο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Παρασταίνεται ἡ Ἄρτεμη, ἐντελῶς ἀπὸ μπροστὰ μὰ μ' ἐλαφρὴ κίνηση πρὸς τὰ δεξιά, ντυμένη μὲ διπλὸ χιτώνα ψηλὰ ζωσμένο καὶ ἱμάτιο καὶ κρατώντας στὰ χέρια ἀπὸ μιὰ μεγάλη δᾶδα, ἐνῶ ψηλὰ πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὦμο φαίνεται ἡ κορφὴ τῆς φαρέτρας της (ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ κάτω σπασμένο). Ἀσήμαντο ἔργο ἑλληνιστικῶν χρόνων.

* τιτανόλ. ψ. 0.38 πλ. 0 28 παχ. 0.08. AM 1878, 398 ἀρ.179.

97. Πορτραῖτο ἀντρικὸ—ἀπὸ τὶς Πλαταιές. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ πρυσώπου πολὺ τριμμένη. Κλασικιστικὸ ἔργο τῶν ἀρχῶν τοῦ 1ου αἰ. μ. Χ. (θυμίζει καὶ ποτραῖτα τοῦ Τιβερίου).

* μάρμ. ψ. 0.16.

95. Πορτραῖτο ἀντρικὸ—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Σώζεται σχεδὸν μονάχα τὸ πρόσωπο, πολὺ χαλασμένο. Ἔργο τῶν μέσων, πιθανώτατα, τοῦ 3ου αἰ. μ. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.29. BCH 1922, 238 ἀρ. 33 εἰκ. 19.

88. Ἐπιτύμβιος κύβος γιὰ τὸν Ξενοκράτη, τὸ Θεόπομπο καὶ τὸ Μνασίλαο, ποὺ ἦταν ἀρχηγοὶ τῶν Θηβαίων μαζὶ μὲ τὸν Ἐπαμεινώνδα στὴ μάχη τῶν Λεύκτρων (μὲ τοὺς Σπαρτιάτες, τὸ 371 π. Χ.) καὶ σκοτώθηκαν ἐκεῖ. Κάτω ἀπὸ τὰ ὀνόματά τους ἕνα δυνατὸ ἐπίγραμμα. Βρέθηκε κοντὰ στὴ Θήβα.

* τιτανόλ. ψ.0.86 πλ.0.48 παχ.0.33. Τὸ ἐπίγρ.: ἄνικα τὸ Σπάρτας ἐκράτει δόρυ, τηνάκις εἶλεν Ξεινοκράτης κλάρῳ Ζηνὶ τρόπαια φέρειν, οὔ τὸν ἀπ' Εὐρώτα δείσας στόλον οὐδὲ Λάκαιναν ἀσπίδα. «Θηβαῖοι κρείσσονες ἐν πολέμῳ» καρύσσει Λεύκτροις νικαφόρα δουρὶ

τρόπαια· οὐδ' Ἐπαμεινώνδα δεύτεροι ἐδράμομεν. IG VII 2462. F. Hiller, Historische griech. Epigramme ἀρ. 66.

86. Στήλη ἐνεπίγραφη—ἀπὸ τὴν Καρδίτσα (Ἀκραίφνιον)· ἔχει τὸ λόγο, ποὺ εἶπε ὁ Ρωμαῖος αὐτοκράτορας Νέρων στὰ Ἴσθμια τοῦ 67 μ. Χ. χαρίζοντας στοὺς Ἕλληνες τὴ λευτεριά, καὶ τὸ ψήφισμα τῶν Ἀκραιφιέων, ποὺ κατὰ πρόταση τοῦ πλούσιου συντοπίτη τους Ἐπαμεινώνδα ἀποφασίζουν ἀπὸ εὐγνωμοσύνη νὰ καθιερώσουν καινούργια λατρεία «Διὶ Ἐλευθερίῳ Νέρωνι».

* τιτανόλ. ψ. 1.30 πλ.0.54. Ὁ λόγος τοῦ Νέρωνος: ἀπροσδόκητον ὑμεῖν, ἄνδρες Ἕλληνες, δωρεάν, εἰ καὶ μηδὲν παρὰ τῆς ἐμῆς μεγαλοφροσύνης ἀνέλπιστον, χαρίζομαι, τοσαύτην, ὅσην οὐκ ἐχωρήσατε αἰτεῖσθαι. Πάντες οἱ τὴν Ἀχαΐαν καὶ τὴν ἕως νῦν Πελοπόννησον κατοικοῦντες Ἕλληνες λάβετ' ἐλευθερίαν ἀνεισφορίαν, ἣν οὐδ' ἐν τοῖς εὐτυχεστάτοις ὑμῶν πάντες χρόνοις ἔσχετε· ἢ γὰρ ἀλλοτρίοις ἢ ἀλλήλοις ἐδουλεύσατε. Εἴθε μὲν οὖν ἀκμαζούσης τῆς Ἑλλάδος παρειχόμην ταύτην τὴν δωρεάν, ἵνα μου πλείονες ἀπολαύωσι τῆς χάριτος· διὸ καὶ μέμφομαι τὸν αἰῶνα προδαπανήσαντά μου τὸ μέγεθος τῆς χάριτος. Καὶ νῦν δὲ οὐ δι' ἔλεον ὑμᾶς, ἀλλὰ δι' εὔνοιαν εὐεργετῶ, ἀμείβομαι δὲ τοὺς θεοὺς ὑμῶν, ὧν καὶ διὰ γῆς καὶ διὰ θαλάττης αἰεί μου προνοουμένων πεπείραμαι, ὅτι μοι τηλικαῦτα εὐεργετεῖν παρέσχον· πόλεις μὲν γὰρ καὶ ἄλλοι ἠλευθέρωσαν ἡγεμόνες, Νέρων δὲ ὅλην ἐπαρχείαν. BCH 1888, 510. IG VII 2713.

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Δ

117. Κομμάτι ἐπιτυμβίου ἀναγλ.—ἀπὸ τὴ Θήβα. Ἐπάνω σὲ θρόνο κάθεται γυναίκα (λείπει τὸ κεφάλι) ντυμένη μὲ χιτώνα καὶ γύρω στὸ κάτω σῶμα μὲ ἱμάτιο, ποὺ μιά του ἄκρη πέφτει ἁλύγιστη καὶ λοξὰ ἀπὸ τὸ θρόνο· τὰ πόδια της πατοῦν σὲ σκαμνάκι, τί κρατοῦν τὰ χέρια της δὲν εἶναι πιὰ φανερό. Ἀσήμαντο ἔργο, γύρω στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰ. π. Χ.(;)

* τιτανόλ. ψ. 0.43 πλ. 0.42 παχ. 0.10. AM 1879, 329 ἀρ. 26.

118. Ἐπιτύμβιο (; ἢ ἀναθηματικό ;) ἀνάγλ. — ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ἕνας νέος γυμνός, γυρισμένος ὁλότελα προφὶλ πρὸς

τ' ἀριστερά, ἁπλώνει τὰ δυό του χέρια ἐπάνω ἀπὸ ἕνα ψηλὸ τετράπλευρο στύλο· ἐπειδὴ μέρος τοῦ στύλου καὶ τῶν χεριῶν εἶναι χαλασμένο, ἡ χειρονομία τοῦ νέου εἶναι δυσκολονόητη (λατρευτικὴ πράξη σὲ βωμό ;). Οἱ ἀναλογίες τοῦ σώματος κοντόχοντρες, ἡ σάρκα πλαδαρὴ σὰ σφουγγάρι· τοῦτο καὶ ἡ πολὺ χαραχτηριστικὴ στάση τοῦ νέου δείχνουν ὅτι ὁ μέτριος αὐτὸς θεσπιακὸς τεχνίτης τῶν ἐτῶν 440—20 π. Χ. εἶχε στὸ νοῦ του τὶς γύρω στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. νησιώτικες στῆλες.

* θεσπ. πέτρα. ψ. 0.83 πλ. 0.48 παχ. 0.21. BCH 1922, 274 ἀρ. 115 πίν. 18. Γιὰ τὸ μοτίβο πρβλ. τὸ κλασικιστικὸ ἀνάγλ. τοῦ Τουρίνου Rösch, Altertümliche Marmorwerke von Paros 33.

58. Κομμάτι ἐπιτύμβιας στήλης τοῦ Κοιράνου—ἀπὸ τὴν Τάναγρα· τῆς ἴδιας τεχνικῆς μὲ τοὺς ἀρ. 54—57, μὰ πολὺ χαλασμένο. Σώζονται χαραγμένα τὸ κράνος καὶ κομμάτι τῆς ἀσπίδας ἑνὸς πολεμιστῆ, ποὺ ὁρμοῦσε δεξιὰ σὰν τὸ Ρύγχωνα.

* μαῦρο μάρμ. ψ. 0.44 πλ. 0.53 παχ. 0.17. Ἐφημ. 1920, 10 εἰκ. 2.

154. Στήλη ἀναθηματικὴ στὸ Δία Καραιὸ—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Στενὴ καὶ ψηλή, μὲ γλυφὲς στὶς τρεῖς πλευρές. Στὴ μπροστινὴ ψηλὰ ἕνα βουκράνιο στολισμένο μὲ ταινίες καὶ ἀποκάτω ἡ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή· στὴ δεξιὰ πλευρὰ κεφάλι ἀγριόχοιρου, ἀποπάνω ἰδωμένο· στὴν ἀριστερὴ κάτι ποὺ μοιάζει σὰν τὸ κάτω σαγόνι ἀγριόχοιρου, μὲ τὰ δόντια του καὶ τοὺς χαυλιόδοντες, ἰδωμένο κι αὐτὸ ἀποπάνω (κάτοψη). Τοῦ 4ου ἢ 3ου αἰ. π. Χ.

* τιτανόλ. ψ. 1.08 πλ. 0.27 παχ. 0.24. BCH 1922, 262 ἀρ. 88 εἰκ. 37. Ἡ ἐπιγρ. BCH 1926, 399 ἀρ. 17.

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Δ

231. ***(Εἰκ. 32)***. Κομμάτι ἀναθηματικοῦ ἀναγλ. στὸν Πάνα —ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν παράσταση τοῦ τόπου : βλέπομε τὴν πλαγιὰ ἑνὸς βράχου μὲ μιὰ σπηλιὰ κάτω· ψηλότερα, ἐπάνω σὲ μιὰ προεξοχὴ τοῦ βράχου ποὺ εἶναι δουλεμένη σὲ σχῆμα βάσης, στέκεται ὄρθιος ὁ Πὰν (σκέλια τράγου καὶ

κέρατα) κρατώντας στὸ δεξί του χέρι κάποιο δυσκολοδιάκριτο ἀντικείμενο· λίγο πιὸ δεξιὰ ἕνας βωμὸς και ψηλότερα, στὸ περίγραμμα τῆς πλαγιᾶς, ἕνα δέντρο· στὸ κομμάτι ποὺ λείπει θὰ ἤτανε Νύμφες καὶ ἴσως κι αὐτὸς ποὺ ἀφιέρωσε τὸ ἀνάγλ. Τὸ ἔργο τοῦτο εἶναι καὶ ἀξιοσημείωτα πρώϊμο· ὁ χῶρος ἔχει ὅλα τὰ χαραχτηριστικὰ ποὺ εἴδαμε στὴ στήλη ἀρ. 56, τὰ μέσα τοῦ ἀναγλ. (ποὺ τὸ ἀνασήκωμά του ἀπὸ τὸ φόντο εἶναι πολὺ χαμηλὸ) ὁλότελα πλαστικά, ἡ ἐπιφάνειά του σφιχτὴ καὶ κρουστή. Θὰ ἔγινε στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 4ου αἰ. π. Χ. (αὐτοῦ φέρνει καὶ τὸ σχῆμα τῶν γραμμάτων τῆς ἀφιερωματικῆς ἐπιγραφῆς, ποὺ εἶναι κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση).

* μάρμ. ψ. 0.45 πλ. 0.29 παχ. 0.05. Δελτ. 1917,360 σημ. 1. Ἡ ἐπιγρ.: ΘΡΑΣΥΜΑ[Χ]Ο[Σ] ΠΕΡΙΟ..... ΑΡΧΟ[..... ΑΝΕ]ΘΗ[Κ]ΕΝ

131. ***(Εἰκ. 31).*** Ἐπιτύμβιο ἀνάγλ. γυναίκας—ἀπὸ τὴν ἀλυκὴ τῆς Δομπραίνας (ἀρχ. Τῖφαι). Ἡ Φ ι λ ω τ έ ρ α (εἶναι τ' ὄνομά της) ντυμένη μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο κάθεται σὲ θρόνο, πατώντας τὰ πόδια σὲ σκαμνάκι, μὲ τὸ κάτω σῶμα προφίλ, τὸ κορμὶ καὶ τὸ κεφάλι σχεδὸν ὁλότελα ἀπὸ μπροστά. Τὸ δεξὶ χέρι τὸ ἀκουμπάει στὸ ἐρεισίνωτο, μὲ τὸ ἀριστερὸ στηρίζει τὸ κεφάλι τοῦ μικροῦ παιδιοῦ της ποὺ κάθεται στὰ γόνατά της γυρισμένο κατ' αὐτὴν καὶ τῆς ἁπλώνει τὸ χέρι του (μοτίβο σπάνιο καὶ στ' ἀττικὰ ἐπιτύμβια). Τὸ ἔργο κάνει κάπως κρύα ἐντύπωση, ἐπειδὴ ὁ βοιωτὸς τεχνίτης ἐμιμήθηκε ἐξωτερικὰ ὄμορφα ἀττικὰ πρότυπα τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ.—ἐξωτερικὰ καὶ στὸ ἦθος καὶ στὴ φόρμα: ἔξαφνα διπλώνει μὲν τὸ ἕνα πόδι πίσω ἀπὸ τ' ἄλλο ἔτσι ποὺ νὰ δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση βάθους, μὰ καὶ πάλι δουλεύει μ' ἐπίπεδα ποὺ δὲν ἔχουν καμμιὰ μετάβαση τὸ ἕνα στ' ἄλλο. Τὸ στοιχεῖο τοῦτο τοῦ βάθους χρονολογεῖ τὸ ἀνάγλ. στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. θεσπ. ψ. 1.77 πλ. 0.90 παχ. 0.25. Δελτ. 1917, 247 εἰκ. 178. Ἐμπνέεται ἄμεσα ἀπὸ ἔργα τοῦ κύκλου τῆς ἀττικῆς στήλης τῆς Ἀμφαρέτης ΑΑ 1933, 279 εἰκ. 17.

145. Τὸ πρόσωπο γυναικείου κεφαλιοῦ (ἴσως ἀπὸ ἀνάγλ.) —ἀπὸ τὸ Τάχι τῆς Θήβας (ἀρχ. Ποτνιαί). Ἡ ἐπιφάνειά του πολὺ τριμμένη. 2ο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.23.

119. Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ στὸν Ἀγαθοδαίμονα (δεξιὰ δὲν εἶναι ἀκέριο)—ἀπὸ τὶς Θεσπιές· πρβλ. ἀρ. 84, 93. Ὁ θεὸς καθισμένος σὲ θρόνο καὶ πατώντας σὲ σκαμνάκι φορεῖ ἱμάτιο, ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στῆθος, καὶ κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι «κέρας ἁφθονίας», ἐνῶ τὸ δεξί του πέφτει ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἐρεισίνωτο· κάτω ἀριστερὰ καὶ μπρὸς ἀπὸ τὸ θρόνο στέκεται ἀϊτὸς (τὸ πουλὶ τοῦ Διός). Ἀπὸ δεξιὰ ἔρχονται πρὸς τὸ μέρος του «σεβίζοντες» μὲ τὴν τυπικὴ λατρευτικὴ στάση. Κάτω ἀπὸ τ' ἀνάγλυφο ἡ στήλη στενεύει καὶ αὐτοῦ εἶναι ἡ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή. Ἔργο μὲ μέτριες ἀξιώσεις, ἀπὸ τὸ 2ο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* τιτανόλ. ψ. 0.50 · πλ. 0.21—0.26 παχ. 0.19. IG VII ἀρ. 1815. Δελτ. 1917, 359. Harrison, Prolegomena to the study of Gr. Religion 357 εἰκ. 107.

135. ***(Εἰκ. 30)*** Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ—ἀπὸ τὸ Νιοχώρι (κοντὰ στὶς Θεσπιές). Ἡ ἐπιφάνειά του τριμμένη καὶ πολλὲς λεπτομέρειες ἀφανισμένες. Μέσα σὲ πλαίσιο πέντε μορφές: δεξιὰ μιὰ ἀντρικὴ φοράει ἱμάτιο γύρω στὸ κάτω σῶμα, ἔχει λυγίσει τὸ ἀριστερὸ πόδι πίσω ἀπὸ τὸ δεξί, πατώντας το στὰ δάχτυλα, καὶ ἀκουμπάει μὲ τὸν ἀριστερὸν ἀγκώνα, δὲν εἶναι φανερὸ ποῦ· ἀπὸ τὸ κεφάλι πέφτουν στοὺς ὤμους δυὸ μακριὲς πλεξοῦδες: Διόνυσος, φαίνεται. Ἀκολουθεῖ ἄλλη ἀντρικὴ μορφὴ γυμνὴ ποὺ στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ κατακόρυφο ρόπαλο: Ἡρακλῆς. Ἡ κεντρικὴ μορφὴ τῆς σύνθεσης εἶναι γυναικεία, παρασταίνεται ὁλότελα προφὶλ πρὸς τ' ἀριστερὰ καὶ ἀκουμπάει τὸ δεξὶ χέρι στὸν ὦμο τῆς διπλανῆς της. Τέλος ἔρχονται δυὸ γυναικεῖες μορφές, πάλι ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ὅπως κ' οἱ ἀντρικές· ἡ ἀκρινὴ φοράει δωρικὸ πέπλο μὲ ἀπόπτυγμα καὶ στηρίζει τὸ δεξὶ χέρι στὴ μέση της, ἡ δεύτερη φορεῖ χιτώνα, ἴσως, κι ἀποπάνω ἱμάτιο ποὺ κάνει ἕνα τριγωνικὸ γύρισμα μπροστὰ στὴν κοιλιὰ κ' ἔχει

40

τὰ χέρια της ἑνωμένα ὁριζόντια κάτω ἀπὸ τὸ στῆθος: τρεῖς Νύμφες. Οἱ λυγερὲς καὶ λιπόσαρκες αὐτὲς μορφὲς μὲ τὶς μακρουλὲς ἀναλογίες, ἐνῶ ἔχουν ἀρκετὸν ἀέρα καὶ χῶρο γύρω τους, εἶναι στὴ στάση τους περίεργα ἀλύγιστες καὶ ἀπομονωμένες ἡ μιὰ ἀπ' τὴν ἄλλη καὶ ἀποτελοῦν σύνθεση μὲ πολὺ ἐπίσημο καὶ ἐπιδεικτικὸ χαραχτήρα· ἰδιότητες ποὺ τοποθετοῦν τὸ ἀττικὸ τοῦτο ἔργο κατὰ τὰ 330—20 π. Χ.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 0.42 πλ. 0.64 παχ. 0.03. Πρβλ. τὴ Νίκη τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορ. τοῦ 336|5 Βρεττ. Μουσ. Β 607 Studniczka Artemis u. Iphigenie 93 εἰκ. 75, τὶς μορφὲς τοῦ Παναθην. ἀμφορ. τοῦ 332/1 Βρεττ. Μουσ. Β 610 Monumenti d. Instituto X πίν. 48f5, τὰ χρονολογημένα ἀνάγλ. τῆς δεκαετίας 330—20 RM 1932, 93, τὸ ἀνάγλ. τοῦ Μουσ. Ἀθην. 1387 Σβορῶνος πίν. 39 καὶ τῆς Ἀκρόπολης Walter, Rel. im kl. Akropolismus. ἀρ. 401 Α.

118α *(Εἰκ. 33)* Ἐπιτύμβιο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κολλημένο ἀπὸ δυὸ κομμάτια μὲ μικρὰ κενά. Δεξιὰ κάθεται σὲ θρόνο, ὁλόιελα προφὶλ καὶ κοιτάζοντας πρὸς τ' ἀριστερά, ἕνας ἄντρας μὲ γένεια, ντυμένος χιτώνα καὶ ἱμάτιο· στὸ δεξὶ πόδι ἀκουμπάει τὸ δεξί του χέρι λυγισμένο στὸν ἀγκώνα καὶ στηρίζει μ' αὐτὸ τὸ κεφάλι του, μὲ τ' ἀριστερὸ κρατεῖ κάτι σὰν βιβλίο τυλιγμένο σὲ ρόλο, τὰ πόδια του τὰ πατάει σὲ σκαμνάκι. Δίπλα του καὶ στὸ βάθος μιὰ γυναίκα, ντυμένη μὲ χιτώνα ψηλὰ ζωσμένο καὶ ἱμάτιο, στέκεται ὁλότελα φάτσα κοιτάζοντας ἔξω καὶ δίνει τὸ δεξί της χέρι στὴν ἀντρικὴ μορφὴ ποὺ ἔρχεται λίγο ἀριστερώτερα (στ' ἄλλο κομμάτι). Τοῦτος εἶναι ὄρθιος, ντυμένος κι αὐτὸς χιτώνα καὶ ἱμάτιο καὶ γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιά, δίνει τὸ δεξί του χέρι στὴ γυναίκα καὶ τὸ ἀριστερὸ τὸ ὑψώνει κάνοντας μιὰ κίνηση λατρευτικοῦ χαιρετισμοῦ. Τὸ ἀνάγλ. τοῦτο (σημαντικὸ καὶ γιὰ τὴν παράστασή του) παρουσιάζει πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ἀρχὲς τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης· τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου ἔχει λύσει πιὰ ὁλότελα τὸ δεσμὸ τῶν μορφῶν μὲ τὸ φόντο τοῦ ἀναγλ. κι αὐτὲς στέκονται τώρα ἐλεύτερες μέσα στὸ πλαίσιό

41

τους· εἶναι ἀπομονωμένες μεταξύ τους καὶ τὶς χαραχτηρίζει ὑπερβολικὴ καὶ σκόπιμη λιτότητα σάρκας καὶ γραμμῶν, ποὺ σὰν νὰ σφίγγουν μέσα στὴν ἀλυγισιά τους τὶς μορφές· καὶ θυμίζουν ζωηρὰ ὡρισμένα ἀγάλματα ρητόρων, ποιητῶν καὶ φιλοσόφων ποὺ ἔγιναν κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ 3ου αἰ. π. Χ. Τὸ μικρὸ τοῦτο ἀνάγλ., καλῆς δουλειᾶς, θά γινε τὸ ἀργότερο στὰ μέσα τοῦ ἴδιου αἰ.

* ντόπια πέτρα. ψ. 0.55 πλ. 0 48 παχ. 0.25. AM 1878, 325 ἀρ. 19. Θυμίζει τ' ἀγάλματα τοῦ Δημοσθένη Horn πίν 1, τῆς Θέμιδος Horn. πίν. 6 (πρβλ. BCH 1901 πίν. III 2, Horn σ. 21) καὶ τὰ καθιστὰ ποὺ πραγματεύεται τελευταῖος ὁ Pfuhl στὸ JdI 1930, 57 κπκ. (πρβλ. καὶ AM 1901 πίν. 6).

157. ***(Εἰκ. 34)*** Ἄγαλμα ἀντρικὸ—ἀπὸ τὶς Θεσπιές(;). Φορεῖ χιτώνα κ' ἕνα πολὺ πλατὺ ἱμάτιο· τὸ κεφάλι του, ποὺ ἦταν χωριστὰ δουλεμένο καὶ λείπει τώρα, θὰ ἦταν πορτραῖτο. Ἀξιοσημείωτο, γιατὶ δείχνει καλὰ ἕνα σταθμὸ τῆς ἑλληνιστικῆς ἀγαλματοποιΐας. Κυριαρχεῖ στὴ μορφὴ μιὰ διαγώνια κίνηση ἀπὸ τὸ δεξὶ πόδι στὸν ἀριστερὸν ὦμο, ποὺ τὴνἐκφράζει μιὰ πλατιὰ λουρίδα μ' ἐλάχιστες ἐλαφρὲς πτυχὲς καὶ σχεδὸν λεία, ἔτσι ποὺ νὰ τραβάει ἀπάνω της ἄσπαστο τὸ φῶς καὶ τὸ μάτι. Ἀπὸ τὶς πλαγινὲς πτυχὲς ἕνα μέρος παρακολουθεῖ (ὄχι δουλικὰ) τὴ διαγώνια αὐτὴ κίνηση (πτυχὲς δεξιοῦ γοφοῦ καὶ ἀριστεροῦ ὤμου καὶ ἡ σχεδὸν παράλληλη κίνηση τῶν δυὸ βραχιόνων)· κ' ἕνα ἄλλο μέρος τους δημιουργεῖ μιὰν ἀντίρροπη διαγώνια κίνηση σὰν ἀντιστύλι στὴν πρώτη (πτυχὲς μπροστὰ στὸ ἀριστερὸ πόδι, ποὺ τὴν κατεύθυνσή τους τὴ συνεχίζουν μετὰ τὴν πλατιὰ λουρίδα οἱ πτυχὲς ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὦμο πρὸς τὸ χέρι). Οἱ κινήσεις αὐτές, ποὺ φεύγουν ἀπὸ κάτω κι ἀνεβαίνουν πρὸς τ' ἀπάνω, κλείνουν τέλος ἥσυχα μὲ τὶς κατακόρυφες γραμμὲς ποὺ σχηματίζονται γύρω στὸ λαιμό. Μέσα ἀπὸ τὸ σῶμα τὸ ἴδιο περνάει ἕνας ἐλαφρὸς κραδασμός, ποὺ τὸν κρατοῦν ὅμως ἀπέξω σφιχτὰ οἱ γραμμὲς ποὺ εἴδαμε· τὸ περίγραμμά του εἶναι μᾶλλον ἤρεμο. Ὕστερα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ 1ου μισοῦ τοῦ 3ου αἰ. π. Χ. μὲ τὸ ἐνιαῖο καὶ κλειστὸ περίγραμμά τους, μὲ τὴ λιτὴ σύνθεση καὶ τὴν καρτερική τους

42

συγκέντρωση (π. χ. ὁ Δημοσθένης τοῦ Πολύευκτου, πρβλ. καὶ τὸν ἀρ. 118α) ἀρχίζει τώρα ἡ ἐγκαρτέρηση ἐκείνη νὰ μεταβάλλεται σὲ νευρικὴ κίνηση. Τὸ ἄγαλμα τοῦτο ἀντιπροσωπεύει τὸ μεταβατικὸ σταθμὸ ἀνάμεσα στὴν παλιότερη ἐκείνη φάση καὶ στὴν ἀποτελειωμένη πιὰ ἐξέλιξη ποὺ βλέπομε στὸν ἀρ. 146. Πολὺ καλὴ δουλειά, τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. πεντελικό. ψ. 1.42. Ὁ τύπος πολὺ συχνὸς σὲ ἀγάλμ. καὶ σ' ἐπιτύμβια ἀνάγλ. τῶν ἑλληνιστικῶν καὶ ρωμαϊκῶν χρόνων, πρβλ. ἔξαφνα Magnesia a. Mäander 209 καὶ σημ. 1, R. West Römische Porträtplastik 43 πίν. VIII 29, Olympia III πίν. LXII 3 κλπ. Ἴσως καὶ γιὰ τὸ δικό μας ἄγαλμα ἡ χρονολόγησή του στὸν 1ον αἰ. π. Χ. δὲν πρέπει ν' ἀποκλειστεῖ ὁλότελα· μόνο ποὺ ἐδῶ ἡ κίνηση τῶν χεριῶν καὶ οἱ γραμμές, ποὺ δημιουργεῖ πρὸς τὸ βάθος, παρουσιάζουν τὴ μορφὴ πολὺ αἰσθητότερα σὰν ὁλόγλυφο σῶμα (πρβλ.Möbius, Ornamente gr. Grabst. πίν. 37α) παρὰ τὰ ὕστερώτερα ἔργα, ποὺ εἶναι ὁλότελα ἐπιπεδικά.

146. ***(Εἰκ. 35)*** Ἀγαλματάκι γυναίκας ἀκέφαλο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Φορεῖ χιτώνα καὶ πολὺ μεγάλο ἱμάτιο, στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ἕνα στρογγυλὸ ἀνάβαθο δοχεῖο μὲ καρποὺς μέσα ἢ πόπανα: εἶναι πιθανώτατα ἱέρεια. Στὸ ἀγαλματάκι τοῦτο βλέπομε νά χει σπάσει πιὰ ὁλότελα ἡ «κλειστὴ» φόρμα τοῦ παλιότερου 3ου αἰ. (ποὺ τὴν ὀνόμασαν καὶ «κεντρομόλο», τύπος ἑ Δημοσθένης τοῦ Πολύευκτου, πρβλ. καὶ ἀρ. 157) καὶ νὰ ἐπικρατεῖ πέρα-πέρα ἡ «ἀνοιχτὴ» (ἢ «φυγόκεντρη»): τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς ἀνήσυχο (ἀριστερὰ κομματιασμένη κατακόρυφη, δεξιὰ ἐσοχὲς κ' ἐξοχές)· οἱ διάφορες γραμμὲς τῶν πτυχῶν, τῶν χεριῶν κλπ., ὁριζόντιες, κάθετες, διαγώνιες ἢ καμπύλες, ξεκινοῦν ἀπὸ ἕνα σημεῖο κάτω ἀπὸ τ' ἀριστερὸ χέρι καὶ σὰν νὰ τινάζονται μὲ περιστροφικὴ κίνηση σ' ὅλα τὰ σημεῖα τῆς περιφέρειας· καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τὸ ἴδιο τοῦ σώματος περνοῦν διάφορες κινήσεις πού, χτυπώντας σχεδὸν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, διευθύνονται πρὸς ὅλες τὶς μεριὲς τοῦ χώρου: ἔχομε μπροστά μας τὴν ἀρχὴ τοῦ ἑλληνιστικοῦ μπαρόκου, ὅπου ἡ κίνηση φτάνει ὡς τὴ νευρικὴ σύσπαση (πρβλ.

ππ. ἀρ. 67). Μετρίων ἀξιώσεων, μὰ φρέσκη δουλειὰ τῶν ἀρχῶν τοῦ 2ου αἰ π. Χ.

* ἄσπρη πέτρα. ψ. 0.55. BCH 1922, 244 ἀρ. 51 εἰκ. 22. Στὸ μοτίβο θυμίζει τὸ κορίτσι τοῦ Anzio, ποὺ ὅμως δὲν ἔχει ἀκόμα ξεπεράσει τὸ στάδιο τῆς «κλειστῆς» φόρμας (βλ. Krahmer, Die Statuette eines Mädchens in Budapest 356 κπκ., ἀντίθετα Horn 56 κπκ.).

134. ***(Εἰκ. 39)*** Κομμάτι ἀναθηματικοῦ ἀναγλ.—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κακὰ διατηρημένο. Ἀριστερὰ κάθεται ἕνας νέος, ὁ Πὰν (κεφάλι χαλασμένο), ἐπάνω σὲ βράχο ὅπου εἶναι στρωμένο τομάρι ζώου· μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ ὄρθιο στὸ μηρό του ἕνα λαγώβολο· μὲ τὸ δεξιὸν ἀγκώνα ἀκουμπάει στὸ κεφάλι τοῦ ποταμίσιου θεοῦ Ἀχελώου, ποὺ ἀπ' τὸ στόμα του βγοίνει νερὸ καὶ ποὺ ἐδῶ παρασταίνει μιὰ πηγὴ τοῦ βράχου, καὶ μὲ τὸ ἴδιο χέρι κρατεῖ τὸ μουσικό του ὄργανο, τὴ σύριγγα. Δεξιώτερα ἔρχονται οἱ Νύμφες· ἡ πρώτη, ὄρθια καὶ ντυμένη μὲ χιτώνα, στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ λαιμὸ ἑνὸς ζώου (ταύρου;) καὶ γυρίζοντας δεξιὰ τὸ ἐπάνω κορμί της ἀκουμπάει τὸ δεξὶ χέρι στὴν πλάτη τῆς διπλανῆς· τούτη τὴ βλέπομε ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ καὶ εἶναι ντυμένη μὲ δωρικὸ πέπλο· ἀκολουθεῖ κι ἄλλη μιὰ Νύμφη πολὺ χαλασμένη. Ἀναθηματικὸ λοιπὸν ἀνάγλ. στὸν Πάνα καὶ στὶς Νύμφες ποὺ ἀποπνέει τὴν ἴδια εἰδυλλιακὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀρ. 99, μόνο ποὺ ἡ δουλειά του εἶναι προχειρότερη παρὰ ἐκείνου. Οἱ Νύμφες χαραχτηριστικὲς μορφὲς τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ντόπιο. ψ. 0.34 πλ. 0.31 παχ. 0.08. Ὁ Πὰν θυμίζει νομίσματα τοῦ Ἀρκαδικοῦ κοινοῦ π.χ. Roscher, Lex. Myth. III 1431 εἰκ. 12α. Τὸ ἴδιο θέμα ἔχει τὸ θηβαϊκὸ ἀνάγλυφο τοῦ Λούβρου E. Schmidt, Archaistische Kunst 36 πίν. 17,2.

126. Ἀκέφαλο ἀγαλματάκι Ἀρτέμιδος—ἀπὸ τὴν Κρεμαστὴ Λάρισσα. Ἡ θεὰ φορεῖ χιτώνα κοντὸ μὲ ἀπόπτυγμα καὶ ἱμάτιο (ποὺ πέφτει ἀπὸ τ' ἀριστερό της χέρι ἐπάνω σ' ἕνα στήριγμα, πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι, ποὺ εἶναι σὰν κορμὸς δέντρου) καὶ στὰ πόδια ἔχει ψηλὲς «ἐνδρομίδες». Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ

44

μεγάλη δᾶδα (τὸ δεξὶ λείπει) καὶ τρέχει μὲ μιὰ σύνθετη κίνηση πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ δεξιά, ἐπειδὴ καὶ τὸ σῶμα της ἔχει (χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἐποχή!) δυὸ ἄξονες. Ἀσήμαντο ὑστεροελληνιστικὸ ἔργο.

* τὸ ἀγαλματάκι σώζει, δουλεμένη ἀπὸ τὸ ἴδιο κομμάτι πεντελικὸ μάρμαρο, καὶ τὴν ἐλλειψοειδῆ πλίνθο ποὺ μ'αὐτὴν ἐγκοιτάζεται μέσα στὴν ἀπὸ τιτανόλιθο ὀρθογώνια βάση του. ψ. 0.62, χωρὶς τὴ βάση 0.50. Περίπου στὸν τύπο τοῦ ἀγάλματος τοῦ Λούβρου ΑΜ 1930, 247 εἰκ. 2.

121. Ἀνάγλ.—ἀπὸ τὴ Θήβα. Δεξιὰ καὶ ἀπὸ κάτω δὲν εἶναι ἀκέριο. Ἕνα παιδὶ γυμνό, ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένο, κάθεται χάμω μὲ διπλωμένο τὸ ἀριστερό του πόδι, ἐνῶ τὸ δεξὶ τό 'χει ἀνασηκώσει καὶ τὸ πατάει στὸ ἔδαφος· πίσω ἀπὸ τὸ δεξὶ πόδι βλέπομε νὰ περνάει καὶ ν' ἀνεβαίνει ἔπειτα ἀριστερὰ τὸ ἱμάτιό του· τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ στηρίζει σὲ κάποια προεξοχὴ δίπλα στὸ ἀριστερὸ γόνατο, ἐνῶ τὸ δεξὶ τὸ ἁπλώνει μπρὸς ἀπὸ τὸ σῶμα του πρὸς τὰ δεξιὰ στὴν κατεύθυνση ποὺ κοιτάζει καὶ τὸ κεφάλι. Πρόχειρη δουλειὰ ἑλληνιστικῶν χρόνων(;).

* μάρμ. θεσπ. ψ. 0.42 πλ. 0.34 παχ. 0.15. ΑΜ 1878, 341 ἀρ.53.

129. Ἀνάγλ.—ἀπὸ τὴ Θήβα. Ἀνήκει στὴν πολυάριθμη κατηγορία ἐκείνων ποὺ παρασταίνουν «ἱερὸν δεῖπνον» καὶ εἶναι σχετικὰ μὲ τὴ λατρεία τῶν χθονίων θεῶν καὶ ἡρώων ἢ καί, σπανιώτερα, ἀφηρωϊσμένων νεκρῶν (γνωστὰ μὲ τ' ὄνομα «νεκρόδειπνα»). Μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ παραστάδες κ' ἐπιστύλιο παρασταίνονται δυὸ «ἥρωες» πλαγιασμένοι σὲ μακρὺ κρεβάτι, ντυμένοι μὲ ἱμάτιο ποὺ ἀφήνει γυμνὸ τὸ στῆθος· μὲ τὸν ἀγκώνα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ στηρίζουν τὸ σῶμα τους σὲ μαξιλάρι, μὲ τὸ δεξὶ ὁ ἕνας παίρνει ἀπὸ τὰ φαγιὰ τοῦ μικροῦ τρίποδου τραπεζιοῦ ποὺ εἶναι στὴ μέση, ὁ ἄλλος κρατεῖ μιὰ φιάλη ἀφαλωτή. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρη μικρὸς οἰνοχόος κερνάει ἀπὸ ἕνα μεγάλο κρατήρα. Ψηλὰ ἀριστερά, σὰν μέσα ἀπὸ παράθυρο, οἱ προτομὲς δυὸ ἀλόγων καὶ πιὸ δεξιὰ δυὸ μισὲς ἀσπίδες, σύμβολα καὶ τὰ δυὸ τῶν «ἡρώων». Μέτριο ὑστεροελληνιστικὸ ἔργο.

45

* τιτανόλ. ψ. 0.45 πλ. 0.64 παχ. 0 11. AM 1914, 224. Ἡ ἐπιγραφὴ στὸ ἐπιστύλιο (Τρύφων Ἡρακλείδου....ἥρωΐσση χαριστήριον) νεώτερη ἀπὸ τ' ἀνάγλυφο.

133. Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ τῆς ἴδιας κατηγορίας—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Δεξιὰ τὸ δεῖπνο τοῦ «ἥρωα», πλαγιασμένου σὲ κρεβάτι, καὶ τῆς γυναίκας του, ποὺ κάθεται στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ, μὲ τὸ τραπέζι τῶν φαγιῶν, τὸν οἰνοχόο ποὺ κερνάει καὶ τὸ φίδι (σύμβολο τοῦ κάτω κόσμου). Ἀριστερὰ πολλοὶ «σεβίζοντες», μπρὸς-μπρὸς ἕνα μικρὸ παιδὶ μὲ κάνιστρο στὰ χέρια καὶ δίπλα του γουρουνάκι (ζῶο ποὺ τὸ θυσίαζαν γιὰ σκοποὺς καθαρμοῦ στὶς χθόνιες λατρεῖες, Ἐλευσίνια κλπ.). Τὰ κεφάλια τῶν μορφῶν ὅλων (ἐχτὸς ἀπὸ 2) ἐπίτηδες χαλασμένα. Τέλος τοῦ 4ου ἢ ἀρχὲς τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.45 πλ. 0.65 παχ. 0.08. AM 1878, 383 ἀρ.149.

130. Ἀνάγλ. ἀναθηματικὸ—ἀπὸ τὴ Θήβα. Κι αὐτὸ σχετικὸ μὲ τὴ λατρεία τοῦ κάτω κόσμου. Ὁ «ἥρωας» στέκεται ὄρθιος δίπλα στ' ἄλογό του (ποὺ πατεῖ τὸ ἀριστερὸ μπροστινὸ πόδι ἐπάνω σ' ἕνα στρογγυλὸ ὕψωμα=τύμβο;) κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι δόρυ καὶ στὸ δεξὶ φιάλη, ἐνῶ μιὰ γυναίκα ἀντίκρυ του τὸν κερνάει μὲ οἰνοχόη. Ἀκολουθοῦν κι ἄλλοι «σεβίζοντες» ποὺ φέρνουν στὸν «ἥρωα» γουρουνάκι. Πρώϊμο ἑλληνιστικὸ ἔργο.

* μάρμ. ψ. 0.58 πλ. 0.78 παχ. 0.08. AM 1878, 376 ἀρ. 138. AM 1879 πίν. 16.

155. Ἄγαλμα Ἀσκληπιοῦ—ἀπὸ Ἀσκληπιεῖο τῶν Θεσπιῶν. Ἀκέφαλο σήμερα· λείπει καὶ τ' ἀριστερὸ χέρι, ποὺ ἦταν δουλεμένο ἀπὸ χωριστὸ κομμάτι μάρμαρο καὶ θ' ἀκουμποῦσε στὸ τυπικὸ ραβδὶ μὲ τὸ φίδι, καὶ τὸ δεξὶ ποὺ κατεβασμένο κοντὰ στὸ γοφὸ θὰ κρατοῦσε ἴσως μιὰ φιάλη. Φορεῖ μονάχα ἕνα μεγάλο ἱμάτιο. Τυπικὴ δουλειὰ τοῦ νηφάλιου κλασικισμοῦ τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων (ἀρχὴ 2ου αἰ. μ. Χ;)

* μάρμ. ψ. 1.40. BCH 1922, 223 ἀρ. 11.

46

136—143, 156 — ἀπὸ τὸ ἴδιο Ἀσκληπιεῖο τῶν Θεσπιῶν· 144 — ἀπὸ τὴν Κρεμαστὴ Λάρισσα. Εἶναι παιδάκια γυμνὰ ἢ μ' ἕνα ἱμάτιο μονάχα, ὄρθια ἢ καθιστά, ποὺ συχνὰ κρατοῦν χήνα ἢ ἄλλο πουλὶ κ' εἶναι σχετικὰ μὲ τὴ λατρεία τοῦ Ἀσκληπιοῦ (ἀρ. 156 Τελεσφόρος). Ἀσήμαντα ἔργα ὑστεροελληνιστικῶν ἢ ρωμαϊκῶν χρόνων.

* μάρμ. πεντελικό. BCH 1922, 224 κπκ. ἀρ. 12—23.

232. Ἀκέφαλο ἀγαλματάκι γυναικεῖο — ἀπὸ τὴ Θήβα. Ἴσως Ἄρτεμη· φορεῖ χιτώνα μὲ μανίκια καὶ ἀποπάνω του πέπλο καὶ ἱμάτιο. Μέτριο ἔργο μὲ ὑστεροελληνιστικὰ χαραχτηριστικά, τοῦ 1ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 0.57. Πρακτ. 1930, 70 εἰκ. 4. Ἀντιγράφει, μὲ ἀσήμαντες διαφορές, τὸν τύπο ποὺ δείχνει ἡ Ἄρτεμη τῆς Δήλου (Μουσ. Ἀθην. 1829) BCH 1916 πίν.11, Horn 89 σημ. 9, I 7.

158. Ἀγαλματάκι Ἀφροδίτης ἀκέφαλο — ἀπὸ τὰ Χόστια (Χορσιαί). Ντυμένη μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο ἀκουμπάει μὲ τὸ δεξί της χέρι σ' ἕνα μικρὸ Πάνα, τὸ ἀριστερὸ τὸ στηρίζει στὸ γοφό. Πρόστυχη ρωμαϊκὴ δουλειὰ (2ος αἰ. μ. Χ;), μὲ ὑστεροελληνιστικὰ στοιχεῖα.

* μάρμ. ψ. 0.43 (μὲ τὴ βάση).

159. Ἀνάγλ. διακοσμητικὸ — ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Παρασιαίνεται, ὁλότελα ἀπὸ μπροστά, μιὰ Νίκη μὲ κατεβασμένα πίσω τὰ φτερά της, γυμνή, μὲ μονάχα ἕνα ἱμάτιο γύρω στὸ κάτω σῶμα. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τῆς πλάκας εἶναι μιὰ ἰωνικὴ ἀράβδωτη κολόνα· μ'ὅλο ποὺ λείπει τὸ ἀριστερὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἀναγλ., φαίνεται πὼς ἡ κολόνα εἶναι τρόπαιο, ποὺ τὴν ἄκρη του τὴν ἐστόλιζε μὲ τὸ δεξί της χέρι ἡ Νίκη. Καθαρὴ μὰ κρύα δουλειὰ τοῦ ρωμαϊκοῦ κλασικισμοῦ, μὲ ὑστεροελληνιστικὰ στοιχεῖα.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.55 πλ. 1.15 παχ. 0.23. AM 1878, 415 ἀρ. 195. Friedrichs-Wolters, Gipsabgüsse 727 ἀρ. 1853. RA 1908 (11) 200 εἰκ. 9.

47

ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Ε

162. Ἐπιτύμβια στήλη στενόμακρη μὲ ἀέτωμα—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κάτω ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ νεκροῦ (Καπίων) παρασταίνεται, μέσα σὲ ὀρθογώνιο βαθούλωμα, ἕνας ἄντρας ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένος, ντυμένος μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο (στὸν τύπο περίπου τοῦ νεώτερου ἀρ. 157) ποὺ κρατεῖ στὰ χέρια του στεφάνι ἀπὸ κισσὸ (διονυσιακὸ σύμβολο). Ἀπὸ τὸ ἐπίγραμμα ποὺ ἀκολουθεῖ μαθαίνομε πὼς ὁ Καπίων ἦταν αὐλητὴς καὶ πνίγηκε μακρυὰ ἀπ' τὸν τόπο του στὴ θάλασσα. Τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 1.87 πλ. 0.50—0.565 παχ. 0.21. Τὸ ἐπίγρ.: [Λ]οίσθια δὴ Δορκὼ σε ὀλοὰν ἐπὶ νᾶα κιόντα τάλαινα μάτηρ, Καπίων, ἐπέμψατο· οὐ γάρ ἔθ' ἅγε ὑπέδεκτο φίλον τέκνον, ἀλλ' ἐπὶ πόντῳ ἀφείλετο ἥβας ἄνθος ἄγριος κλυδὼν πολλὰ μεθ' ἁδυβόα δόνακος κυκλίοις ἐν ἀγῶσι[ν] ἄνακτα μέλψαντα ἐν χοροῖσιν Εὔιον. AM 1931, 127 ἀρ. 10.

160. ***(Εἰκ. 36)*** Ἑρμηρακλῆς (βλ. ἀρ. 49)—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Γύρω στὸ κεφάλι του φορεῖ τὴ λεοντῆ, ποὺ τὰ πόδια της εἶναι δεμένα φιόγγος (ἡράκλειον ἄμμα) μπροστὰ στὸ λαιμό. Στὴ στήλη, κάτω ἀπὸ τὸ ἀντρικὸ μέλος, νόστιμο ἐπίγραμμα. Τὸ κεφάλι πρόχειρη μὰ χαραχτηριστικὴ δουλειὰ τῶν ὑστεροελληνιστικῶν χρόνων, τοῦ 1ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ψ. 1.45 πλ. 0.29 παχ. 0.22. Δελτ. 1915 παράρτ. 42. R. Lullies, Typen d. griech. Herme 76 σημ. 151 (τὸν χρονολογεῖ πάρα πολὺ χαμηλά). Τὸ ἐπίγρ.: Γυμνὸς ὅλος στέρνῳ βλέπεται θεός, ἀμφὶ δὲ κρατὶ χάσμα λέοντος ἔχει δέρμα τ' ἐπωμίδιον· φάρεα δ' οὐκ ἐθέλων τὸν ἑὸν πόνον ἀμφιδέδυκεν κόσμον ἔχων ἴδιον καὶ φόβον ἐν κροτάφοις.

161. Πορτραῖτο κάποιας δέσποινας—ἀπὸ τὴ Θήβα. Τὸ κεφάλι χωριστὰ δουλεμένο ἀπὸ τὸ μποῦστο, ποὺ ὅμως φαίνεται πὼς τοῦ ἀνήκει. Τυπικὸ καὶ κρῦο ἔργο τοῦ κλασικισμοῦ τῶν μέσων τοῦ 2ου αἰ. μ Χ. (χτένισμα τῆς παλιότερης Φαυστίνας, γυναίκας τοῦ Ἀντωνίνου· καὶ τὸ σχῆμα τοῦ μπούστου τῶν ἴδιων χρόνων).

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 0.67. AM 1878, 419 ἀρ. 202.

48

ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ Ε

124. *(Εἰκ. 38)* Κομμάτι ἀπὸ διπλοπρόσωπο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὴν Κορώνεια. Στὴ μιὰν ὄψη ἕνας ἄντρας, ντυμένος μὲ ἱμάτιο προβάλλει καὶ τὰ δυό του χέρια, χωρὶς νὰ εἶναι πιὰ φανερὸ γιατί· στὴν ἄλλη σώζεται τὸ πίσω μέρος ἑνὸς ἁλόγου σηκωμένου στὰ πισινὰ πόδια χ' ἐλάχιστο ὑπόλοιπο τοῦ καβαλάρη. Τὸ ἀνάγλ., ἀναθηματικὸ πιθανώτατα σὲ «ἥρωα», εἶναι καλὴ ντόπια δουλειὰ τῶν πρώτων χρόνων τοῦ 4ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 0.30 πλ. 0.23 παχ. 0.13. Κοντὰ στὸ ψηφισματ. ἀνάγλ. τοῦ 378/7 Σβορῶνος πίν. CCX2 (RM 1932, 91). Κατάλογος διπλῶν ἀναγλ. στὰ OeJh 1928, 120 σημ. 35 καὶ 220 καὶ ἴδ. περιοδ. 1930, 103 σημ. 65.

123. *(Εἰκ. 40 - 41)* Κεφάλι καὶ κομμάτι τοῦ ποδιοῦ (γύρω στὸ γόνατο) ἑνὸς ἀγάλματος φυσικοῦ μεγέθους—ἀπο τὴν Κορώνεια. Μ' ὅλο ποὺ τόσο κακὰ διατηρημένο, τὸ κεφάλι εἶναι ἕνα πολὺ ὄμορφο καὶ δυνατὸ πορτραῖτο, σίγουρα κάποιου ἡγεμόνα τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων. Μὲ τὴ στάση του, μὲ τὴν ἀρκετὰ φυγόκεντρη κατασκευή του καὶ μὲ τὶς δυνατὲς φόρμες του ἀντιπροσωπεύει, ἐλαφρὰ μετριασμένο, τὸ περγαμηνὸ πάθος καὶ εἶναι πολὺ καλὴ δουλειὰ τῶν μέσων πάνω-κάτω τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. νησιώτικο. ψ. μὲ τὸ λαιμὸ 0.25, πρόσωπο μονάχα 0.16. Βρίσκεται ὄχι πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τὸ χάλκινο πορτραῖτο τῆς Δήλου (Μουσ. Ἀθην. 14612) Délos XIII πίν. 1—6.

167. *(Εἰκ. 43)* Ἀκέφαλο ἄγαλμα ἀντρικὸ—ἀπὸ τὴν Κορώνεια. Σώζει καὶ τὴν πλίνθο του καὶ δίπλα στὸ ἀριστερὸ πόδι ἕνα στήριγμα μὲ μορφὴ θώρακα. Ὁ ἄντρας παρασταίνεται ἰδανικὰ γυμνός· ἀπὸ τὸ δεξιὸν ὦμο πρὸς τὸν ἀριστερὸ γοφὸ ἔχει μιὰ λουρίδα ὅπου θὰ κρεμότανε σπαθί. Εἶναι φανερὸ πὼς πρόκειται γιὰ αὐτοκράτορα· κ' ἐπειδὴ δίπλα στὸ ἄγαλμα βρέθηκαν ἐπιγραφὲς σχετικὲς μὲ τὸν Ἀδριανὸ καὶ στοὺς ἴδιους χρόνους φέρνει τὸ γυαλιστερὸ δούλεμα τῆς ἐπιφάνειας τοῦ μαρμάρου (ὅπου εἶναι ἀπείραχτη, π.χ. γύρω στὸ δεξιὸ γοφό), εἶναι πολὺ

πιθανὸ πὼς τὸ ἄγαλμα εἶναι τοῦ Ἀδριανοῦ τοῦ ἴδιου (στὴ Βοιωτία βρισκότανε τὸ 124 μ. Χ.). Πρότυπό του ἔχει πάρει ὁ τεχνίτης κάποιο Πολυκλείτειο ἔργο. Καλὸ δεῖγμα τοῦ ἁδριάνειου κλασικισμοῦ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.82, ἡ πλίνθος 0.10. Ἔχει περίπου τὴ στάση τοῦ λεγόμενου Κυνίσκου (Kunstgeschichte In Bildern² 258,1). Γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Ἀδριανοῦ μὲ τὴν Κορώνεια βλ. W. Weber, Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus 157.

165. Μικρὸ ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας ντυμένης μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Κλασικιστικὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ.

* μάρμ. ψ. 1.14. BCH 1902, 308 πίν. 1. BCH 1922, 240 ἀρ. 47 εἰκ. 20.

163. Μεγάλο ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας ντυμένης μὲ χιτώνα ψηλὰ ζωσμένο καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Μιμεῖται ἴσως κάποιον ἑλληνιστικὸ τύπο. Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς πλατιὲς πτυχὲς τοῦ ἱματίου, στὶς ψιλότερες τοῦ στήθους καὶ στὶς πυκνὲς καὶ βαθιὲς τοῦ χιτώνα γύρω στὰ πόδια, ὅπου τὸ τρυπάνι ἔσκαψε βαθιὰ καὶ δημιούργησε δυνατὲς ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς, δείχνει μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἀφήνοντας σιγὰ-σιγὰ τὸν κλασικισμὸ παίρνει ζωγραφικὸ χαραχτήρα· ἕνα τέτοιο ἄγαλμα παύει σχεδὸν νὰ εἶναι πλαστικὸ ἔργο, δὲν εἶναι καμωμένο γιὰ νὰ βλέπεται ἀπὸ κοντὰ παρὰ ἀπὸ μακριά, σὰν ἰμπρεσιονιστικὴ ζωγραφιά.

* μάρμ. ψ. 1.80. BCH 1922, 240 ἀρ. 46 πίν. 15.

166. Μικρὸ ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας, ντυμένης μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Εἶναι στὸν τύπο τῆς «μικρῆς Ἐρκουλανέζας» καὶ περίπου σύγχρονο μὲ τὸ προηγούμενο (ἀρ. 163).

* μάρμ. ψ. 1.52. BCH 1922, 243 ἀρ. 49 εἰκ. 21.

164. Μικρὸ ἀκέφαλο ἄγαλμα γυναίκας ντυμένης μὲ χιτώνα, πέπλο καὶ ἱμάτιο—ἀπὸ τὶς Θεσπιές. Σύγχρονο ἢ λίγο νεώτερο ἀπ' τὸν ἀρ. 163.

50

* μάρμ. ψ. 1.00. BCH 1922, 241 ἀρ. 48 πίν. 16.

170. Ἐπιτύμβια στήλη γυναίκας. Μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ παραστάδες μ' ἐπιστύλιο στέκεται, ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένη, γυναίκα ντυμένη μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο (στὸν τύπο περίπου τοῦ ἀρ. 166). Πολὺ μέτριο κλασικιστικὸ ἔργο ἀπὸ τὸ 2ο μισὸ τοῦ 2ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.30 πλ. 0.64 παχ. 0.14. Στὸ ἐπιστύλιο ἐπιγραφὴ «ἐπὶ Εὐκαρπῶ».

171. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὴ Θήβα. Μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ παραστάδες μὲ ἀέτωμα στέκεται, ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένος, ἄντρας ντυμένος κοντὸ χιτώνα μὲ μανίκια, ζωσμένονε στὴ μέση, καὶ κρατεῖ μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὰ γκέμια ἕνα ἄλογο σελωμένο ποὺ εἶναι πίσω ἀπὸ τὸ δικό του σῶμα. Ἀσήμαντο ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 2ου ἢ τοῦ 3ου αἰ. π. Χ.

* μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.06 πλ. 0.58 παχ. 0.12. Στὸ ἐπιστύλιο ἐπιγραφὴ «ἐπὶ Συνφορίωνι».

169. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλ.—ἀπὸ τὸν Ἄη-Θόδωρο τῶν Θηβῶν. Μέσα σὲ ἁψιδωτὸ πλαίσιο παρασταίνεται, ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένο, ζευγάρι γυναίκας ντυμένης μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο (περίπου στὸν τύπο τῆς Pudicitia) καὶ ἀντρὸς μὲ χιτώνα καὶ ἱμάτιο. Λείπει ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦτο τόσο πολὺ κάθε στιλ ὥστε, κι ἂν χρονολογηθεῖ, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ γιὰ δεῖγμα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς του (ἡ γυναίκα ἔχει τὸ χτένισμα τῆς Ἰουλίας Δόμνας τοῦ Σεπτιμ. Σεβήρου;=3ος αἰ. μ. Χ.;). Τὸ ἴδιο εἶναι καὶ ὁ ἀρ. 172.

* ***169.*** μάρμ. ἄσπρο. ψ. 1.00 πλ. 0.58 παχ. 0.14. ***172*** **τιτανόλ.** ψ. 1.06 πλ. 0.99 παχ. 0.16. AM 1878, 359 ἀρ. 88.

178—194. Σειρὰ ἀπὸ ἐπιτύμβιους κύβους τῶν προχωρημένων ρωμαϊκῶν χρόνων, μιᾶς ἐποχῆς ὅπου ἡ ἀρχαία ὑπόσταση καὶ μορφὴ τοῦ «ἥρωα» ἔχουν καταντήσει τόσο ἀχαμνές, ὥστε κάθε πεθαμένος ἄντρας ἢ γυναίκα γίνεται «ἥρως» καὶ «ἡρώϊσσα»: τῆς ἐποχῆς ὅπου ἡ ἀνώτερη διανόηση ζητοῦσε μὲ λαχτάρα τὴν

51

πηγὴ τῆς ζωῆς στὸ πνεῦμα κ' ἡ ζωὴ ὅλη γέμιζε πνεύματα-φαντάσματα. Στοὺς περισσότερους κύβους παρασταίνεται ἕνας ἔφιππος ἥρωας, μὲ ἢ χωρὶς ἀσπίδα, δίπλα σ' ἕνα βωμὸ (στὸν ἀρ. 178 βλέπομε μιὰ γυναίκα, μὲ καθρέφτη στὸ ἀριστερὸ καὶ πυξίδα κρεμασμένη στὸ δεξὶ χέρι, καὶ ἀποκάτω βωμό· στὸν ἀρ. 189 ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἔφιππο στέκεται ἐπάνω σὲ βωμὸ μιὰ μορφὴ [γένους;] μὲ ἁπλωμένα τὰ χέρια, στὴν κάτω ζώνη πάλι ὅμοια μορφὴ μὲ ἀγγεῖο στὸ δεξὶ χέρι, ἀριστερά της ἐλαφρὰ χαραγμένα μιὰ στλεγγίδα κ' ἕνα ληκύθιο μὲ δυὸ χερούλια καὶ δεξιὰ τρία ζῶα [κατσίκια;] ποὺ πηδοῦν ἐπάνω· στὸν ἀρ. 194 μιὰ γυναίκα ὄρθια κρατεῖ στὸ δεξὶ χέρι ριπίδι, μὲ τὸ ἀριστερὸ ἕνα ἄλογο ἀπὸ τὰ γκέμια). Καὶ στὴ σειρὰν αὐτή, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ χρονολογηθεῖ, ἡ ὁλότελα «βαρβαρικὴ» τεχνοτροπία της δὲν πρέπει νὰ παρθεῖ ἀπόλυτα γιὰ μόνο κριτήριο τῆς ἐποχῆς της. Εἶναι ὅμως χαραχτηριστικὸ πὼς τέτοια ἔργα εἶναι τώρα δυνατὰ σὲ τόσην ἔχταση. Ὁ πλαστικὸς καὶ εἰδικώτερα «σωματικὸς» κόσμος τῶν ἀρχαίων πεθαίνει πιά, ἡ ἰμπρεσιονιστικὴ μορφὴ ποὺ πῆρε ἡ τέχνη στὸ τέλος τοῦ 2ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 3ου αἰ. μ. Χ. ἦταν τὸ τελευταῖο του φανέρωμα, μὰ ταυτόχρονα καὶ τὸ ξεπέρασμά του. Ἐνῶ στὸ κλασικὸ ἀνάγλυφο οἱ μορφὲς βλασταίνουν ἀπὸ τὴν πλάκα σὰν ὀργανικὰ σώματα ποὺ ἔχουν (καθὼς κι ὁ χῶρος ποὺ δημιουργοῦν) χεροπιαστὰ σύνορα, τώρα γίνονται ἐπίπεδες ἐπιφάνειες ποὺ σκαλίζονται στὴν πλάκα σὰν ἐπάνω σὲ οὐδέτερο φόντο ἔξω ἀπὸ τόπο καὶ χρόνο. Τὰ ἐπιτύμβια λοιπὸν τοῦτα, μ' ὅλο ποὺ δὲν ἀντιπροσωπεύουν ὁλοκληρωτικὰ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς τους ἢ τὸ κάνουν πολὺ ἀνάξια, δείχνουν ὅμως σὲ τί ἔδαφος ἀπάνω ἀναπτύχθηκε ἡ παραπέρα ἐξέλιξη: εἶναι ἡ ἀρχὴ ποὺ φέρνει στὴ μεσαιωνικὴ τέχνη, ποὺ καλύτερο μέσο γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν οὐσία της βρῆκε τὸ μωσαϊκό μὲ τὸ οὐδέτερο χρυσαφὶ φόντο (ἀναγκαία προϋπόθεση τοῦ ἄπειρου χώρου τῆς νεώτερης τέχνης).

* τὸ ὑλικὸ παντοῦ τιτανόλ. *178* ψ. 0.84 πλ. 0.55 παχ. 0.37, ἀπὸ τὴν Ἀλίαρτο. *189*. ψ. 0.94 πλ. 0.69 παχ. 0.52. *194*. ψ. 1.20 πλ. 0.70 παχ. 0 63, ἀπὸ τὶς Θεσπιές.

52

ΔΕΥΤΕΡΟ ΠΑΤΩΜΑ

Ἔχει ὅλο ἀγγεῖα καὶ μικρότερα εὑρήματα.

ΒΙΤΡΙΝΑ ΑΡΙΣΤΕΡΑ ΤΗΣ ΣΚΑΛΑΣ. Περιέχει ἐνδιαφέροντα ἀγγεῖα ἀπὸ τὴν προϊστορικὴ Εὔτρηση. Στὴν ἀπάνω, τὰ δυὸ πρῶτα ράφια καὶ τὸ τελευταῖο ἔχουν ἀγγεῖα πρωτοελλαδικά, τὰ πρῶτα ἀγγεῖα τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ ποὺ διαδέχονται τὰ νεολιθικὰ (3000—2000 π. Χ.). Εἶναι καμωμένα μὲ τὸ χέρι (χωρὶς τροχὸ ἀκόμη), βαμμένα—ὅπως ἄλλωστε καὶ πολλὰ νεολιθικὰ—μ' ἕνα εἶδος γυαλιστεροῦ βερνικιοῦ («πρωτογάνωμα», Urfirniss), κ' ἔχουν περίεργα ἀντιτεχτονικὰ σχήματα μὲ περιγράμματα φευγαλέα καὶ χαλαρά, ποὺ θυμίζουν τὶς φόρμες ποὺ παίρνουν τ' ἀσκιὰ ὅταν ἀφεθοῦν στὸ βάρος τους. Τὰ πιὸ συνηθισμένα σχήματα, ποὺ βλέπομε καὶ στὴ βιτρίνα τούτη, εἶναι: «σαλτσιέρες», βαθιὰ τάσια μὲ χερούλι, λαῦνια μεγάλα μὲ δυὸ χερούλια, εἶδος πρόχου κλπ. Περίεργο εἶναι ἕνα ἀγγεῖο (κάτω ράφι, στὴ μέση) ποὺ ἔχει σχῆμα σὰν βοδιοῦ. Στὸ τρίτο ράφι ἀγγεῖα μεσοελλαδικὰ (2000—1600 π. Χ.)· εἶναι καμωμένα μὲ τὸν τροχὸ πιὰ καὶ τὰ σχήματά τους δείχνουν αἴσθηση τῆς φόρμας καινούργια καὶ βασικὰ ἀντίθετη μὲ κείνη ποὺ εἴδαμε στὰ πρωτοελλαδικά: τὰ μεσοελλαδικὰ ἀγγεῖα εἶναι πιθανώτατα ἔργα τῶν πρώτων ἑλληνικῶν φύλων ποὺ ἐγκαταστάθηκαν στὴν προϊστορικὴ Ἑλλάδα. Στὸ ράφι τοῦτο εἶναι κύλικες «Μινυακές», ἀπὸ σταχτὴ πηλὸ καὶ μὲ πλαστικὰ δαχτυλίδια γύρω στὸ πόδι, ποὺ θυμίζουν καὶ μ' αὐτὰ καὶ μὲ τὸ σχῆμα τους μετάλλινα ἀγγεῖα.—Στὴν κάτω βιτρίνα ἀγγεῖα πάλι μεσοελλαδικά, πιθάρια προπάντων μικρὰ καὶ μεγάλα καὶ ποτήρια, μὲ ὀξύγωνα σχήματα καὶ στολισμένα μὲ ἁπλὰ γραμμικὰ κοσμήματα ποὺ εἶναι ζωγραφισμένα μὲ θαμπὸ χρῶμα ἐπάνω στὸν ἀνοιχτόχρωμο πηλὸ (Mattmalerei). Τὸ περίεργο ἀγγεῖο στὸ ἀπάνω ράφι, ποὺ μοιάζει σὰν μηχανὴ σιδηροδρόμου μὰ σίγουρα παρασταίνει πολὺ σχηματοποιημένο κάποιο ζῶο, εἶναι κυκλαδικὸ καὶ βρέθηκε μαζὶ μὲ μεσοελλαδικὰ ἀγγεῖα. Στὴν ἴδια ἐποχὴ ἀνήκει καὶ τὸ μεγάλο πιθάρι, ποὺ εἶναι τοποθετημένο ἀπάνω σὲ σιδερένιο στήριγμα μπροστὰ

στὴ δυτικὴ μεγάλη κεντρικὴ βιτρίνα, μὲ τὸ περίεργο σχῆμα του καὶ τὴ διακόσμησή του μὲ γεωμετρικὰ μοτίβα, καὶ εἶναι αἰγινήτικο.

Η ΔΙΠΛΑΝΗ ΒΙΤΡΙΝΑ ἔχει κι αὐτὴ ἀγγεῖα προϊστορικὰ τῆς Εὔτρησης. Ἡ κάτω (21) ἔχει μεγάλα πρωτοελλαδικὰ ἀγγεῖα μὲ τὰ χαραχτηριστικὰ σχήματα (περίεργο τὸ ἀγγεῖο στὴ μέση τοῦ ἀπάνω ραφιοῦ μὲ τὰ πολλὰ πόδια καὶ τὰ πλαστικὰ ζίγκ-ζὰγκ στὴν κοιλιά). Ἡ ἀπάνω βιτρίνα (24) ἔχει μεσοελλαδικὰ καὶ ὑ σ τ ε ρ ο ε λ λ α δ ι κ ὰ (=μυκηναϊκὰ 1600-1100 π. Χ.)· ἀνάμεσα στὶς δυὸ αὐτὲς κατηγορίες δὲν ὑπάρχει τὸ χάσμα ποὺ εἴδαμε ἀνάμεσα στὰ πρωτοελλαδικὰ καὶ στὰ μεσοελλαδικά, τὰ ὑστεροελλαδικὰ σχήματα εἶναι ἐξέλιξη ἀπὸ τὰ μεσοελλαδικά, τὰ κοσμήματά τους ὅμως εἶναι ζωγραφισμένα μὲ γυαλιστερὸ χρῶμα. Τὰ μυκηναϊκὰ τῆς βιτρίνας τούτης (1ο ράφι, ἀπὸ κάτω) ἀνήκουν στὴν τελευταία περίοδο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς· στὴ μεσαία περίοδο ἀνήκει ἕνα ποτήρι μὲ κόσμημα ναυτίλου (ἀριστερά, συμπληρωμένο μὲ γύψο) ποὺ εἶναι τοῦ εἴδους τῶνλεγομένων «Ἐφυραϊκῶν».Τὰ ἐπάνω στὴ βιτρίνα ἀγγεῖα εἶναι πρωτοελλαδικά. [Γιὰ τ'ἀγγεῖα τῆς Εὔτρησης βλ. H. Goldman, Excavations at Eutresis].

Η ΒΙΤΡΙΝΑ 7 ἔχει στὰ δυὸ κάτω ράφια ἀγγεῖα ἀπὸ ἕνα προϊστορικὸ συνοικισμὸ κοντὰ στὰ Χάλια (ἀντίκρυ στὴ Χαλκίδα), τὰ περισσότερα μεσοελλαδικὰ (Μινυακὰ) καὶ λίγα πρωτοελλαδικὰ [Δελτ. 1915 παράρτ. 55. Fimmen, Kretisch-myken. Kultur]. Στὰ δυὸ ἐπάνω, ἀσήμαντα μυκηναϊκὰ ἀγγεῖα τῆς Δ. πλευρᾶς τῆς Καδμείας [Δελτ. 1917, 305).

Η ΒΙΤΡΙΝΑ 8 ἔχει εὑρήματα ἀπὸ τὸ μυκηναϊκὸ «σπίτι τοῦ Κάδμου». Στὰ τρία ἐπάνω ράφια ὑστερομυκηναϊκὲς κύλικες ἄχρωμες μὲ ψηλὸ πόδι (τὸ σχῆμα ἐξέλιξη ἀπὸ τὸ ἐφυραϊκὸ τῆς βιτρίνας 24). Στὸ κάτω ράφι, ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα λιγώτερο σημαντικὰ πράματα (χάντρες, φύλλα χρυσά, φυσικὸ κρύσταλλο κλπ.), ἀξιοπρόσεχτα εἶναι κομμάτια μιᾶς ζωφόρου ἀπὸ σκιστόλιθο μὲ τὸ χαραχτηριστικὸ μυκηναϊκὸ φολιδωτὸ κόσμημα καί, μέσα σὲ κουτάκι, δυὸ χρυσὰ ἀντικείμενα: Ἕνα ζῶο σὰν ἐλάφι κ'ἕνα πολὺ μικρὸ ἀγ-

γεῖο σὲ σχῆμα πρόχου [Ἐφημ. 1909, 57 κπκ. Δελτ. 1917, 338 κπκ. Πρακτ. 1922, 28. 1927, 32. 1928, 45.1929, 60].

Οἱ **ΒΙΤΡ. 1 Ν καὶ 2 Ν** (ἐπάνω καὶ κάτω) ἔχουν διάφορα κτερίσματα ἀπὸ ὑστερομυκηναϊκοὺς τάφους ποὺ βρέθηκαν ἔξω ἀπὸ τὸ λόφο τῆς Καδμείας, στὸ Κολωνάκι καὶ στὸ Ἱσμήνιο: ἀγγεῖα (κυριαρχεῖ τὸ χαραχτηριστικὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ σχῆμα τοῦ «ψευδόστομου ἀμφορίσκου»), πήλινα εἰδώλια, πόρπες χάλκινες, περιδέραιο χρυσό, φύλλα χρυσὰ κλπ. [Δελτ. 1917, 80 κπκ. 123 κπκ].

Ἡ **ΒΙΤΡ. 6 Ν** (ἀπάνω) ἔχει μιὰ πολὺ ὄμορφη σειρὰ πιάτα βυζαντινῆς ἐποχῆς, ποὺ βρέθηκαν σὲ ἀνασκαφὲς κοντὰ στὸν Ταξιάρχη τῆς Κορώνειας.

Στὴν ἀκόλουθη **ΒΙΤΡ., πάλι μὲ τὸν ἀριθ. 1 Ν,** βλέπομε στὸ κάτω ράφι ἕνα μεγάλο κρατήρα (ἀρ. εὑρ. 6, ἀπὸ τὶς Ἀλαλκομενὲς) μὲ μόνο ἕνα χαμηλὸ δαχτυλίδι γιὰ βάση καὶ μὲ χερούλια ἀνεβαστά, ποὺ ἕνα ὁριζόντιο κομμάτι τὰ ἑνώνει ἔπειτα μὲ τὸ χείλι· κάτω ἀπ' αὐτὸ εἶναι ζωγραφισμένος πλοχμός, ἀποκάτω ἔρχεται μιὰ ζώνη μὲ δυὸ πλαστικὰ φίδια κι ἀνάμεσά τους ἕνα χρωματιστὸ ἀστερωτὸ κόσμημα, τέλος μιὰ στενώτερη λουρίδα βιολετιὰ ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἄσπρες γραμμές: περίεργη βοιωτικὴ μίμηση κορινθιακῶν ἀγγείων [Payne, Necrocorinthia 203 καὶ 301). —Στὸ ἀποπάνω ράφι σκύφος μελανόμορφος (ἀρ. εὑρ. 1, ἀπὸ τάφο κοντὰ στὸ Τάχι-Ποτνιὲς) ποὺ ἔχει καὶ στὶς δυὸ ὄψεις τὴν ἴδια ἐνδιαφέρουσα παράσταση: ἕνα λιοτριβιό, μὲ δυὸ σφυρίδες ἐλιῶν πατημένες μέσα του, ποὺ τὸ δουλεύει μὲ τὸ χέρι ἕνας ἄντρας, ἐνῶ κάποιος ἄλλος σκύβει σὲ μιὰ τρίτη γεμάτη σφυρίδα κ' ἕνας τρίτος πιὸ πίσω χειρονομεῖ· νόστιμο ἔργο κοντὰ στὸ 500 π.Χ.

Στὴ διπλανὴ **ΒΙΤΡ. 2 Ν** ἀξιοσημείωτο εἶναι ἕνα πολὺ ὄμορφο χάλκινο λιονταράκι (ἀρ. εὑρ. 31, ἀπὸ τὴν Αὐλίδα), τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. π.Χ.

Ἡ **ΒΙΤΡ. 5** (δεξιὰ ἀπὸ τὸ 1ο παράθυρὸ τῆς Νότ. πλευρᾶς) ἔχει ἀσήμαντα κτερίσματα ἀπὸ τάφους στὸ Κολωνάκι, τοῦ 5ου αἰ. π. Χ. καὶ κάτω· ἀξιοσημείωτο στὸ κάτω ράφι (στὸ δεξιὸ μέρος) ἕνα πήλινο εἰδώλιο (ἀρ. εὑρ. 114) γυναικεῖο ἀκέφαλο στὸν τύπο

τῆς «μεγάλης Ἐρκουλανέζας», τοῦ 3ου αἰ. π. Χ. [Δελτ. 1917, 242 εἰκ. 174, 4].

Μὲ τὴ διπλανὴ **ΒΙΤΡ. 16** ἀρχίζουν τὰ εὑρήματα τῶν τάφων τῆς Ριτσώνας (ἀρχ. Μυκαλησσὸς), ποὺ ἦταν πλουσιώτατοι σὲ ποσότητα κτερισμάτων, ὄχι ὅμως πάντα καλῆς ποιότητας. Παραμερίζοντας τὸ πλῆθος τῶν σφαιρικῶν ἀρυβάλλων, κορινθιακῶν ἢ κορινθιαζόντων (ἦταν μυροδόχα ἀγγεῖα), ἀναφέρομε στὸ 2ο ράφι (ἀρχίζοντας ἀπὸ δεξιὰ) ἀπὸ τὸν τάφο 6 ἕνα καλαθόμορφο ἀγγεῖο, μιὰ λήκυθο καθιστοῦ σχήματος χωρὶς ζωγραφιὲς μὲ μόνο μερικὲς ζῶνες ἀπὸ χαραχτὲς κάθετες γραμμοῦλες καὶ δυὸ ἀρυβάλλους μὲ φουσκωτὴ κοιλιὰ καὶ μυτερὴ βάση, ὅλα πρωτοκορινθιακῆς κατασκευῆς τοῦ τέλους τοῦ 8ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 7ου αἰ. [JHS 1910, 344]· ἀπὸ τὸν τάφο 88, σύγχρονο μὲ τὸν προηγούμενο, μιὰ σειρὰ ἀπὸ τέσσερους πολὺ ὄμορφους καὶ φίνους ὅμοιους πρωτοκορινθιακοὺς ἀρυβάλλους καὶ μιὰ σιδερένια πόρπη ὑστερογεωμετρικοῦ βοιωτικοῦ σχήματος [K. F. Johansen, Vases Sicyoniens 74]· ἀπὸ τὸν τάφο 75 μιὰ ὁμοια χάλκινη πόρπη· ἀπὸ τὸν τάφο 134 μιὰ ὑστερογεωμετρικὴ κορινθιακὴ πυξίδα (χωρὶς καπάκι).

Στὴ **ΒΙΤΡ. 3** ἀξιοπρόσεχτος εἶναι, ἀπὸ τὸν τάφο 86 τῆς Ριτσώνας, ἕνας κάνθαρος (ἀρ. εὐρ. 595) βοιωτικὸς ποὺ μιμεῖται ἀττικὰ ἔργα, μὲ δυὸ ἀντιμέτωπα λιοντάρια στὴ μιὰ ὄψη καὶ δυὸ σειρῆνες στὴν ἄλλη, κατὰ τὰ 580 π.Χ. [Payne, Necrocorinthia 60 καὶ 199]· καὶ δίπλα του ἄλλος κάνθαρος ἀττικὸς μελανόμορφος (ἀρ. εὐρ. 594) μὲ εὔθυμους χορευτάδες.

Δίπλα στὴ βιτρ., ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο καὶ πάνω σὲ ξύλινο στήριγμα, ἕνας ὡραῖος ἀττικὸς γεωμετρικὸς ἀμφορέας τοῦ 9ου αἰ. π.Χ. μὲ τὴ ζωηρὰ τεχτονικὴ αἴσθηση τοῦ σχήματος τοῦ ἀγγείου καὶ τῆς διακόσμησης· χτυπητὰ ἀντίθετο αἴσθημα στὰ ζητήματα τοῦτα δείχνει τὸ ἀπόκάτω πιθάρι, ὑστερομυκηναϊκὸ ἔργο τοῦ λεγόμενου «ἀναχτορικοῦ ρυθμοῦ» στολισμένο μὲ σχηματοποιημένα κρίνα [Δελτ. 1917, 89 εἰκ. 64]. Σύγχρονα καὶ ὅμοια εἶναι τὰ δυὸ πιθάρια στὸ ἄλλο ξύλινο στήριγμα δεξιὰ ἀπὸ

56

τὸ παράθυρο, τὸ ἀπάνω εἶναι στολισμένο μὲ χταπόδια ἁπλωμένα στὴν ἐπιφάνεια [Δελτ. 1917, 142 εἰκ. 104].

Μὲ τὴ **ΒΙΤΡ. 4** ξαναρχίζουν τὰ εὑρήματα τῆς Ριτσώνας. Ὁλόκληρη ἡ βιτρ. τούτη περιέχει τὰ κτερίσματα ἑνὸς μονάχα τάφου, τοῦ 51, μ' ἕνα μονάχα νεκρό· τὸ πρᾶμα ἔχει σημασία γιὰ τὸ συγχρονισμὸ τῆς ἐποχῆς τῶν διαφόρων κατηγοριῶν τῶν ἀγγείων. Ἔξαφνα οἱ λεγόμενες «βοιωτικὲς κύλικες», στὸ πρῶτο ράφι, ποὺ ἔχουν πολύχρωμη διακόσμηση μὲ ξεφυλισμένα γεωμετρικὰ μοτίβα καὶ νεώτερα ἀνατολίζοντα (πουλιά, ἀνθέμια κλπ.) καὶ ποὺ ἄλλοτε τὶς χρονολογοῦσαν σὲ παλιότερη ἐποχή, εἶναι φανερὸ πὼς κατασκευαζόντουσαν ἀκόμα πολὺ στὸν καιρὸ τῶν μελανομόρφων ἀγγείων καὶ μερικές τους μάλιστα κατεβαίνουν ὥς τὸ τέλος τοῦ 6ου αἰ. π.Χ. Ἀξιοσημείωτη, στὸ 2ο ράφι δεξιά, μιὰ μελανόμορφη βοιωτικὴ πυξίδα (ἀρ. εὑρ. 638) μὲ καπάκι ποὺ ἔχει περίεργη μυθολογικὴ παράσταση: σφίγγα μὲ γένεια, ἀντίκρυ της γυμνὸς ἄντρας κι ἀνάμεσά τους τρίποδας, παραπέρα ἕνας ἄλλος γυμνὸς ἄντρας κυνηγάει ἕνα μεγάλο πουλί [BSA XIV 268 ἀριθ. 50].

Στὴ **ΒΙΤΡ. 1** εἶναι πάλι τὰ εὑρήματα ἑνὸς μονάχα τάφου, τοῦ 49· ξεχωρίζουν, στὸ 2ο καὶ 3ο ράφι, κάνθαροι βοιωτικοὶ μὲ ζωηροὺς χορευτάδες καὶ κύλικες ἀττικὲς μὲ μικρογραφικὲς παραστάσεις [BSA XIV 250].

Ἡ **ΒΙΤΡ. 2** ἔχει τὰ εὑρήματα τοῦ τάφου 50 κι ἀνάμεσά τους τρία ἐξαιρετικὰ ἀγγεῖα (στὸ 2ο ράφι). Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ κύλικα κομψότατη στὸ σχῆμα καὶ ὡραιότατη στὴν πολυχρωμία της: σὲ ἀνοιχτοκίτρινο φόντο εἶναι ζωγραφισμένα μὲ μαῦρο καὶ κόκκινο χρῶμα δυὸ ἀντιμέτωπα κοκόρια θαυμαστῆς ζωντάνιας καὶ στὴ μέση τους ἕνα μικρότερο, στὴν ἄλλη ὄψη καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν χειλιῶν ρόδακες καὶ ἀνθέμια· τὸ φίνο τοῦτο δημιούργημα τῆς ἑλληνικῆς ἀνατολίτικης ἀγγειοπλαστικῆς (τὰ βάζα αὐτὰ τὰ ἔκαναν στὴ Χιὸ καὶ στὴ Ναύκρατη τῆς Αἰγύπτου) κάνει ἐντύπωση ἐξωτικοῦ λουλουδιοῦ δίπλα στ' ἄλλα στερεολαδίτικα ἔργα. Τὸ δεύτερο εἶναι ἕνα ὄμορφο βοιωτικὸ ἀγγεῖο μονο-

κόμματα δουλεμένο μὲ τὴν τριποδική του βάση, μὲ τὸ χείλι γυρισμένο κατὰ μέσα, ὅπως στοὺς λεγόμενους «κώθωνες», καὶ μὲ καπάκι (στ' ἀγγεῖα αὐτὰ βάζανε φκιασίδια, μυρωδικὰ λάδια κλπ.)· στὸ κάθε πόδι τῆς βάσης ἀπὸ μιὰ πολὺ ζωντανὴ ζωγραφιά, στὸ ἕνα Μέδουσα, στὸ δεύτερο λιοντάρι καὶ στὸ τρίτο χορευτής. Τὸ τρίτο τέλος ἀγγεῖο εἶναι βοιωτικὸς κάνθαρος μελανόμορφος μὲ παράσταση ἑνὸς πολὺ εὔθυμου καὶ ζωηροῦ γλεντιοῦ στὴν ἀπάνω ζώνη καὶ σφιγγῶν στὴν κάτω. Τ' ἀγγεῖα αὐτὰ γύρω στὰ 540 π.Χ. (BSA XIV 260 ἀρ. 263 καὶ 265 πίν. 10].

Στὴ **BITP. 21** μὲ τὰ εὑρήματα τοῦ τάφου 46, γύρω στὰ 490 π.Χ ., ἀξιοπρόσεχτη εἶναι (2ο ράφι, κατὰ τὸ παράθυρο) μιὰ ὄμορφη μικρὴ μελανόμορφη οἰνοχόη : ἀπάνω στὴ θάλασσα (δυὸ δελφίνια εἶναι ζωγραφισμένα ἀπὸ κάτω, δηλ. μέσα στὴ θάλασσα) φεύγει ἕνα καράβι μ' ἕνα ναύτη στὰ κουπιὰ κ' ἕναν ἄλλο ψηλὰ στὴν πλώρη ποὺ κρατάει πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ πρώτου ἕνα στεφάνι, ἐνῶ μπροστὰ ἀπ' τὸ καράβι πετάει μιὰ φτερωτὴ Νίκη (; =νίκη σὲ ἀγώνα πλοίων ;) ['Εφημ. 1912,102 πίν. 6. Ἡ ἐπιγραφὴ ἴσως χωρὶς νόημα]. Δίπλα μιὰ λήκυθος ποὺ ἔχει ζωγραφισμένη σὲ λευκὸ φόντο μιὰ γυναίκα ὄρθια κι ὁλότελα ἀπὸ μπροστὰ ἰδωμένη, ποὺ κρατεῖ καθρέφτη στὸ δεξιὸ καὶ μικρὸ ἀγγεῖο στ' ἀριστερὸ χέρι [JHS 1909,326 ἀρ. 84].

Στὴ **BITP. 23** τάφ. 26 σημειώνομε μιὰ μικρὴ πήλινη προτομὴ γυναικεία (1ο ράφι, κρεμασμένη στὸ βάθος), λεπτὸ ἰωνικὸ ἔργο τοῦ 530—20 π.Χ. [BSA XIV 286 ἀρ. 241 πίν. 12].

Στὴ **BITP. 15** τάφ. 18 (2ο ράφι ἀριστερὰ) ἕνας πήλινος καβαλάρης ἐπάνω στ' ἄλογό του, πολὺ ὄμορφο ἔργο τοῦ 530—20 π.Χ., κ' ἕνας νόστιμος ἰθυφαλλικὸς Σιληνὸς [BSA XIV 280 ἀρ. 369—70 πίν. 12 'Εφημ. 1912,109 πίν. 6,2].

Στὴ **BITP. 17** τάφ. 18 (2ο ράφι) τρεῖς κάνθαροι χωρὶς καμμιὰ διακόσμηση μὰ ἔξοχης φόρμας. Ἔχουν κ' οἱ τρεῖς χαραγμένη τὴν ὑπογραφὴ τοῦ τεχνίτη τους : Τεισίας ἐποίεσε [BSA XIV292 ἀρ. 133—135. JHS 1909,348. Ure, Black Glaze Pottery 9]

58

Στὴ **ΒΙΤΡ. 19** ἀπὸ τὸν ἴδιο τάφο 18 (2ο ράφι, δεξιὰ ἄκρη) ὄμορφη ἐρυθρόμορφη κύλικα, ποὺ στὸ ἐσωτερικό της παρασταίνεται μιὰ γυμνὴ γυναίκα καθὼς σηκώνει (ἢ ἀφήνει χάμω) μιὰ τριποδικὴ λεκάνη γιὰ τὸ λούσιμό της. Κ' ἕνα ἐξαιρετικῆς ζωντάνιας πήλινο ἀγαλματάκι, ποὺ διατηρεῖ καλὰ καὶ τὴν πολυχρωμία του : ἕνας ἄντρας μὲ γένεια, καθιστὸς ἔχει μπροστά του μιὰ πιατέλα κι ἀποπάνω της τρίβει τυρὶ μὲ σιδερένιο τρίφτη, ἐνῶ ἀριστερά της ἔχει ἀπιθώσει τὸ ἀσπρομάνικο μαχαίρι του· γύρω στὰ 510 π.Χ. [BSA XIV 294 ἀρ. 255 πίν. 13 καὶ 296 ἀρ. 267 πίν. 7]. —'Απὸ τὸν τάφ. 22 (ἴδια βιτρ., 1ο ράφι δεξιά) ἐρυθρόμορφος σκύφος μὲ πολὺ ὄμορφη παράσταση : ἕνας σάτυρος, ποὺ φοράει τομάρι πάρδαλης δεμένο στὸ λαιμὸ καὶ ἁπλωμένο στὸ ἀριστερὸ χέρι σὰν ἀσπίδα καὶ κρατεῖ μεγάλο φαλλόμορφο ραβδὶ στὸ δεξὶ χέρι, ρίχνεται μιᾶς ὁπλισμένης ἀμαζόνας ποὺ τὴ βλέπομε στὴν πίσω ὄψη ἕτοιμη ν'ἀμυνθεῖ· δροσερὸ ἔργο, κατὰ τὰ 490—80 π. Χ., ποὺ δείχνει ἀπαραγνώριστο τὸ χέρι ἑνὸς σπουδαίου ἀγγειογράφου, τοῦ «τεχνίτη τοῦ Βρύγου» [BSA XIV 302 ἀρ. 8 πίν. 14. Beazley, Attische Vasenmaler 180 ἀρ. 70].

Στὴ **ΒΙΤΡ. 14** τ' ἀρχαῖα προέρχονται ἀπὸ διάφορες κατασχέσεις. Σημειώνομε (στὸ 1ο ράφι): ἕνα πήλινο ἀγαλματάκι ἀντρὸς μὲ χιτώνα ζωσμένο στὴ μέση, χλαμύδα πιασμένη στὸ δεξιὸν ὦμο καὶ πέιασο στὸ κεφάλι, πρώϊμων ἑλληνιστικῶν χρόνων· μιὰ λεκάνη (ἀρ. εὗρ. 162) βοιωτικὴ μελανόμορφη ἀνατολίζουσα, γύρω στὰ 540 π. Χ. [Metropolitan Museum Studies IV 30 ἀρ. 30 εἰκ. 30]· κ' ἕνα πόδι ἀπὸ μεγάλο βοιωτικὸ ὑστερογεωμετρικὸν ἀμφορέα (ἀρ. εὗρ. 134), ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνατολίζουσας περιόδου (τέλος 8ου ἢ ἀρχὲς 7ου αἰ. π. Χ.). [Δελτ. 1917, 70 σημ. 1. Γιὰ τὴν κατηγορία αὐτὴ τῶν ἀγγείων Kunze, Kretische Bronzereliefs 135 σημ. 11].

Στὴ μέση τῆς αἴθουσας, τοποθετημένες τοῦ μάκρους, δυὸ μεγάλες βιτρίνες. 'Απ' αὐτές :

Η ΔΥΤΙΚΗ ΒΙΤΡΙΝΑ περιέχει διάφορα εὑρήματα ἀπὸ τοὺς

τάφους καὶ τὴν ἀκρόπολη τῶν Ἁλῶν τῆς Λοκρίδας(Ὀπουντίας). Ἀπὸ τὰ εὑρήματα τῶν τάφων, πήλινα εἰδώλια καὶ ἀγγεῖα τοῦ 6ου αἰ π. Χ. καὶ κάτω, ἂς σημειωθεῖ μιὰ ἐρυθρόμορφη ὑδρία τῆς λεγόμενης «πλούσιας τεχνοτροπίας», κατὰ τὰ 390 π. Χ. [κοντὰ στὸ «ἀγγεῖο τοῦ Προνόμου»], μὲ παράσταση σχετικὴ μὲ τὴν Ἀφροδίτη καὶ τὸν Ἔρωτα. Τὰ εὑρήματα τῆς ἀκρόπολης ἔχουν τοποθετηθεῖ προσωρινὰ στὴν καινούργια Βορ. αἴθουσα καὶ τὰ σπουδαιότερα εἶναι πήλινα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ἀπὸ ἕναν ἀρχαϊκὸ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς· σὲ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ ἀνήκει ἕνα θαυμάσιο, μὰ σπασμένο πήλινο καὶ πολύχρωμο κεφάλι γυναικεῖο (Σφίγγας;), κατὰ τὰ 510 π. Χ. Στὸ ἀποκάτω ράφι εἶναι, ἐχτὸς ἀπ'ἄλλα, κ'ἕνα πήλινο ἀντρικὸ κεφάλι μικρὸ (*εἰκ. 44—45*) ἀπὸ τὰ πιὸ λεπτὰ καὶ δυνατὰ ἔργα τῆς δαιδαλικῆς περιόδου, γύρω στὰ 620 π. Χ. [AJA 1915, 418 κπκ. ἡ ὑδρία εἰκ. 4. E. v. Buren, Greek fictile revetments 39 πίν. 28. Payne, Necrocorinthia 239 καὶ 262. Festschrift J. Loeb 67].

Η ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΒΙΤΡΙΝΑ ἔχει τρεῖς μεγάλες ὁμάδες εὑρημάτων πολὺ ἐνδιαφέρουσες. Στὴν κάτω βιτρ., στὸ κάτω-κάτω ράφι, εἶναι μιὰ σειρὰ μεγάλοι ὑστερομυκηναϊκοὶ ψευδόστομοι ἀμφορεῖς ἀπὸ τὸ «σπίτι τοῦ Κάδμου» μὲ γράμματα προελληνικὰ ποὺ μοιάζουν μὲ τὰ ὑστερομινωϊκὰ γράμματα τῆς Κρήτης, μὰ γιὰ μᾶς εἶναι, ὅπως καὶ κεῖνα, ἀκατανόητα [A. W. Persson, Schrift u. Sprache in Alt-Kreta 28 κπκ.].—Ἡ ἀπάνω βιτρίνα ἔχει στὸ δυτικὸ μισὸ μέρος της τὰ κτερίσματα τοῦ κοινοῦ τάφου (πολυανδρίου) τῶν Θεσπιέων ποὺ σκοτώθηκαν στὴ μάχη τῶν Βοιωτῶν μὲ τοὺς Ἀθηναίους στὸ Δήλιο τὸ 424 π. Χ. Ἀπὸ τὰ πολλά του ἀγγεῖα σημειώνομε, στὸ πρῶτο ράφι, ἕνα μεγάλο ἐρυθρόμορφο κρατῆρα ποὺ στὴν κύρια ὄψη του παρασταίνεται σκηνὴ συμποσίου (ὅπου μιὰ γυμνὴ χορεύτρα μὲ περικεφαλαία, ἀσπίδα καὶ δόρυ χορεύει τὸν πυρρίχιο)· τρεῖς παλιότερες ἐρυθρόμορφες λήκυθοι (στὴν πρώτη μιὰ γυναίκα πάλι χορεύει πυρρίχιο, στὴν ἄλλη ὁ Ζεὺς κυνηγάει μιὰ γυναίκα καὶ στὴν τρίτη ὁ Ἡρακλῆς μὲ φιάλη στὸ χέρι στέκεται μπρὸς στὴν Ἀθηνᾶ ποὺ τὸν κερνάει μὲ οἰ-

60

νοχόη)· καὶ πιὸ πέρα, κρεμασμένα μὲ σκοινί, δυὸ πήλινα παγούρια ποὺ ἔχουν τὸ σχῆμα τσότρας σημερινῆς. Στὸ ἀποπάνω ράφι τρεῖς καβειριακοὺς σκύφους (μελανόμορφους ἀκόμα, ὅπως κι ὅλη ἡ κατηγορία αὐτὴ τῶν ἀγγείων) ποὺ ἕ ἕνας τους ἔχει παρωδία τοῦ μύθου τῆς Χίμαιρας (πρβλ. στὰ γλυπτὰ ἀρ. 55-56) [Πρακτ. 1911, 153 κπκ.].—Στὴν ἀνατολικὴν ἄκρη ἡ βιτρίνα αὐτὴ ἔχει τὰ εὑρήματα, χάλκινα τὰ περισσότερα, ἀπὸ τὴν «Πυρὰ τοῦ Ἡρακλέους» ἀπάνω στὴν Οἴτη[1],ἀπὸ τὸ μέρος δηλ.ὅπου οἱ ἀρχαῖοι πίστευαν πὼς ὁ Ἡρακλῆς ἀνέβηκε στὴ φωτιὰ μόνος του καὶ κάηκε μὴν ὑποφέροντας τοὺς ἀβάσταχτους πόνους, ποὺ τοῦ ἄναψε ὁ χιτώνας του φαρμακεμένος ὅπως ἦταν μὲ τὸ αἷμα τοῦ Νέσσου. Στὸ μέρος τοῦτο οἱ ἀρχαῖοι τοῦ πρόσφερναν κάθε τόσο λατρεία, μὲ τοῦτο τὸ ἰδιαίτερο: ἄναβαν μιὰ μεγάλη φωτιὰ καὶ μέσα της ἔριχναν ὅσα ζῶα εἶχαν γιὰ θυσία καὶ ὅ,τι ἄλλα ἀφιερώματα τοῦ πήγαιναν, γιὰ νὰ καοῦν κι αὐτά· ἐπειδὴ ὅμως ἡ φωτιὰ δὲν ἦταν παντοῦ δυνατή, σώθηκαν μέσα στὶς στάχτες πολλὰ ἀντικείμενα ποὺ δὲν εἶχαν λιώσει. Τὶς στάχτες τὶς ἐφύλαγαν προσεχτικὰ ἐξαιτίας τῆς ἱερότητάς τους, στὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ μάλιστα ἔφτιαξαν γύρω-γύρω κ' ἕνα πέτρινο περιχείλωμα γιὰ νὰ μὴ σκορπιστοῦν. Σημειώνομε ἀπὸ τὰ εὑρήματα: ἕνα πολὺ νόστιμο χάλκινο ἀλογάκι ὑστερογεωμετρικῆς ἐποχῆς (τέλος 8ου αἰ. π. Χ.)· μιὰ σφίγγα ἀρχαϊκὴ ἀπὸ ἔλασμα χάλκινο πού, καθὼς δείχνουν οἱ τρύπες, ἦταν καρφωμένη στὴν ἐπιφάνεια κάποιου ξύλινου κουτιοῦ· δυὸ κομμάτια ἀπὸ πήλινο μικρὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἡρακλῆ (τὸ κεφάλι του μὲ τὴ λεοντῆ καὶ τὰ πόδια του). πολὺ καλὸ ἔργο ἰωνικῆς τέχνης τοῦ 530—10 π. Χ· δυὸ χάλκινα ἀγαλματάκια Ἡρακλῆ, ποὺ κρατοῦσε στὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ τόξο καὶ μὲ τὸ δεξὶ ἐσήκωνε τὸ ρόπαλο, ἀργίτικης τέχνης καὶ τὰ δυὸ (τὸ ἀκέριο εἶναι πάρα πολὺ καλὸ) τῆς δεκαετίας 470—60 π. Χ· πολλὰ κομμάτια ἀπὸ ἀγαλματάκια χάλκινα τοῦ Ἡρακλῆ (πόδια, χέρια, ρόπαλα)· ἕνα χάλκινο τσατάλι καβουριοῦ (ὁ καρκίνος ποὺ δάγκασε τὸν

1 Ἀνασκαφὲς τοῦ κ. Ν. Παπαδάκη, ποὺ καὶ μὲ ἄλλες του ἐργασίες ἐπλούτισε σημαντικὰ τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας.

61

Ἡρακλῆ ὅταν σκότωνε τὴ Λερναία Ὕδρα)· χάλκινες φιάλες, ἕνα χάλκινον ἀστράγαλο, χάλκινα δαχτυλίδια, βελόνες· μὰ κι ἄλλα ἀντικείμενα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, καρφιά, δρεπάνια, τσεκού ρια ἕνα ἀμόνι, λόγχες ἀπὸ δόρατα, σπαθιά, κλειδιὰ (κρεμασμένα σὲ καρφί): ὅ,τι ἤθελε καὶ εἶχε ὁ καθένας τὸ πήγαινε καὶ τόριχνε μέσα στὴ φωτιὰ γιὰ νὰ καεῖ καὶ ν'ἀνεβεῖ μὲ τὸν καπνὸ στὸν Ἡρακλῆ. [Δελτ. 1919 παράρτ. 25 κπκ. Archiv f. Religionswissenschaft 1922, 310 κπκ. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen 56 ἀρ. 33—34].

Ἡ *εἰκ. 46* δείχνει ἕνα κομμάτι ποὺ βρίσκεται ἔξω στὴν αὐλὴ (ἀνάμεσα στὴ νοτιοδυτικὴ γωνιὰ τοῦ φράγκικου πύργου καὶ στὴ βορειοανατολικὴ τοῦ Μουσείου). Εἶναι ἕνα ὡραιότατο ἀνθέμιο, ποὺ θ' ἀποτελοῦσε τὸ κορύφωμα μιᾶς ἐπιτύμβιας στήλης στενῆς καὶ ψηλῆς (σὰν τὴ στήλη ἔξαφνα τοῦ 'Αλξήνορος Μουσ. 'Αθηνῶν ἀρ. 39)· ὁ βοιωτὸς τεχνίτης του εἶχε γιὰ πρότυπα τὶς στῆλες τῶν νησιῶν (παριανὲς καὶ σαμιώτικες), πέτυχε ὅμως νὰ συνταιριάσει ὅμορφα τὴν ἰωνικὴ λεπτότητα ἐκεινῶν μὲ τὴ στεριανή του ἀγάπη τῆς ἀλύγιστης εὐρωστίας. Κατὰ τὰ 480 π. Χ. Βρέθηκε ἐντοιχισμένο στὸ Πυρί. [Möbius, Ornamente 54. AM 1933, 44].

ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ ΑΡΙΘΜΩΝ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΩΝ

Ἀρ.	Σελ.	Ἀρ.	Σελ.	Ἀρ.	Σελ.
1	12	43	22	126	43
2	12	44	22	129	44
3	11	45	21	130	45
4	12	46	27	131	38
5	12	47	27	133	45
6	12	48	26	134	43
7	15	49	28	135	39
8	16	50	26	136—143	46
9	14	51	26	144	46
10	13	52	26	145	39
11	16	53	26	146	42
12	17	54	28	154	37
13	18	55	29	155	45
14	13	56	29	156	46
15	13	57	30	157	41
16	13	58	37	158	46
17	17	59—82	31	159	46
19	17	83	35	160	47
21	18	84	31	161	47
22	18	86	36	162	47
24	17	88	35	163	49
25	17	93	31	164	49
26	17	94	30	165	49
30	25	95	35	166	49
33	22	97	35	167	48
34	20	99	34	169	50
35	19	117	36	170	50
36	20	118	36	171	50
37	20	118α	40	178—194	50
38	26	119	39	229	11
40	24	121	44	230	14
41	21	123	48	231	37
42	24	124	48	232	46

Οἱ εἰκ. 1—2, 18, 36, 44—45 φωτογρ. Wagner. Οἱ εἰκ. 3—6, 8, 23 φωτογρ. Langlotz. Οἱ εἰκ. 16, 21, 31 φωτογρ. Knoblauch. Οἱ εἰκ. 9, 11, 15 φωτογρ. Πετρίτση. Οἱ εἰκ. 10, 12—14, 17, 19—20, 22, 27—30, 32—35, 37—43, 46 φωτογρ. Καρούζου. Ἡ εἰκ. 7 ἀπὸ τὸ Goldman, Eutresis. Ἡ εἰκ. 24 ἀπὸ τὸ Pfuhl, Malerei der Griechen. Οἱ εἰκ. 25—26 ἀπὸ τὴν Ἐφημ. 1920. Τὰ κλισὲ ἔγιναν ἀπὸ τὸν Ε. Χαλκιόπουλο καὶ τυπώθηκαν στὸ τυπογραφεῖο Γερτ. Χρήστου.



1



2

1 - 2 (No 229) Statuette de femme ; style dédalique, 2e moitié du 7e s. av. J. C.

3

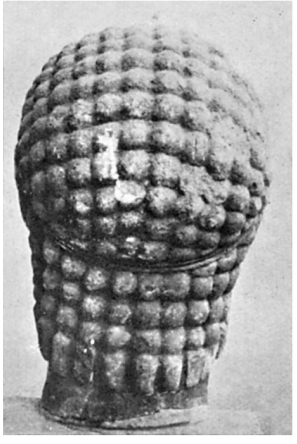




4

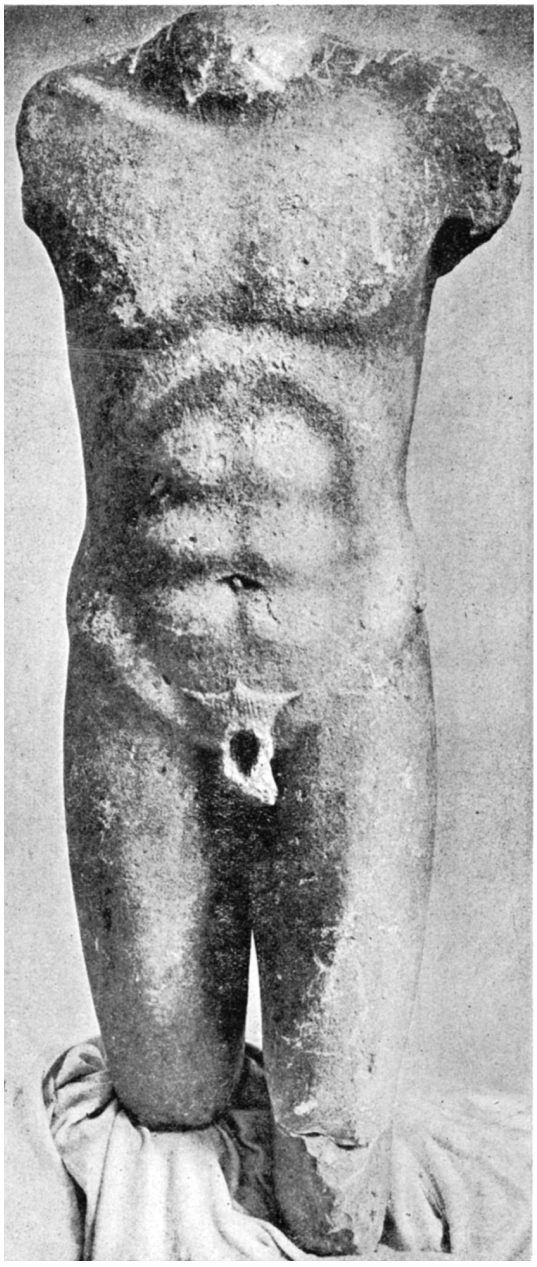
5





6

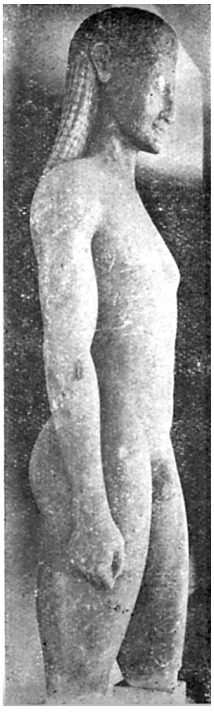
3 (No 16) Tête de femme, fin du 7e s. av. J. C.—4-6 (No 15) Tête de Kouros, vers 530 av. J. C.



7



8



9

7 (No 7) Kouros, vers 490 av. J. C.— 8-9 (No 3) Kouros, vers 550 av. J. C.

10

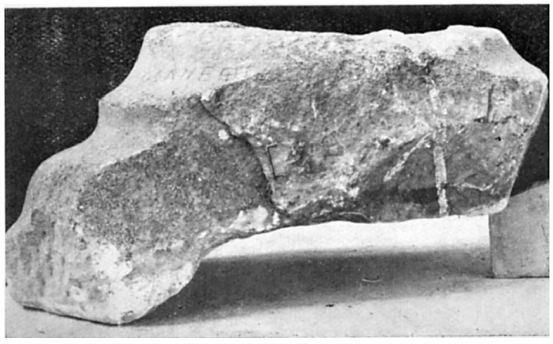




11

12



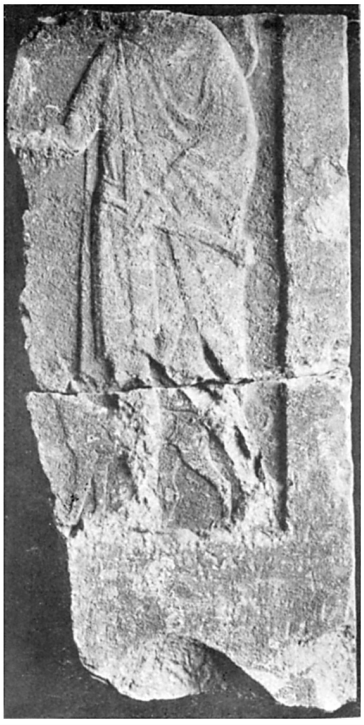


13

10 (No 230) Relief funéraire, vers 500 av. J. C. — 11 (No 12) Rel. funér., vers 430 av. J. C.— 12 (No 19) Trépied en tuf, 8e s. av. J. C. 13 (No 21). Base d'ex-voto, 2e moitié du 6e s. av. J. C.



14



15



16

14 (No 34) Rel. funér., vers 430 - 420 av. J. C.— 15 (No 37) Rel. funér., vers 420 - 410 av. J. C.— 16 (No 45) Rel. funér., fin du 5e s. av. J. C.



17



18

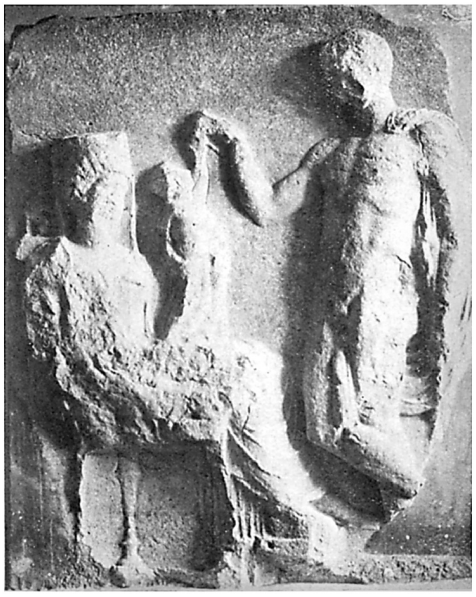
17 (No 41) Rel. funér., fin du 5e s. av. J. C.— 18 (No 44) Rel. funér., fin du 5e s. av. J. C.



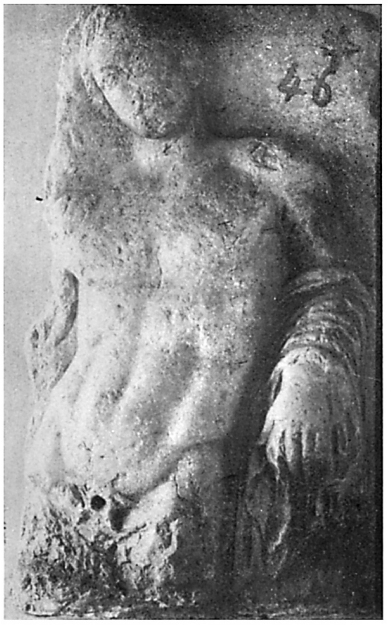
19



20



21



22

19 (No 40). Rel. funér., vers 380 - 370 av. J. C. — 20 (No 33), Rel. funér., vers 380 - 360 av. J. C. — 21 (No 42). Rel. funér., milieu du 4e s. av J. C. — 22 (No 30). Rel. funér., milieu du 4e s. av, J. C.



23

23 (No 48) Rel. votif à Héraklès,
vers 380-370 av. J.C.



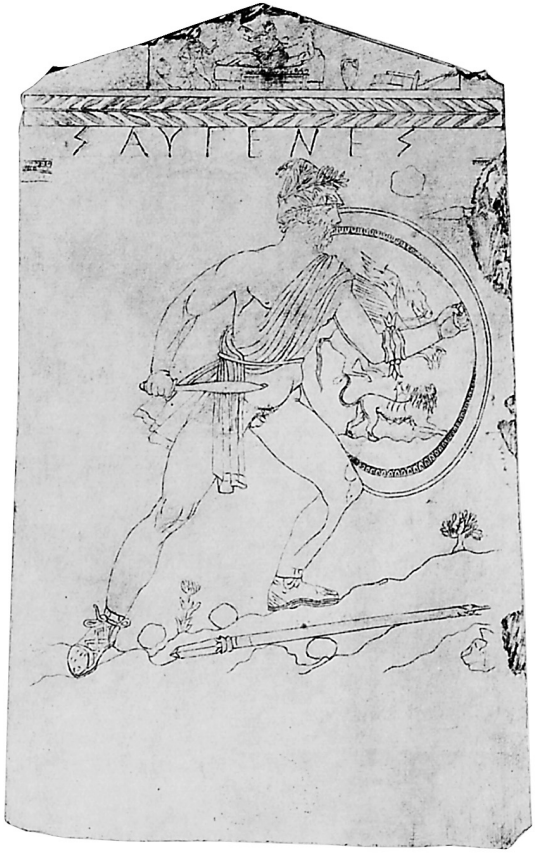
24

24 (No 54) Stèle funér. gravée,
fin du 5e s. av. J.C.



25

25 (No 55) Stèle funér. gravée, commencement du 4e s. av. J. C.



26

26 (No 56) Stèle funér. gravée, fin du 5e s. av. J. C.



27



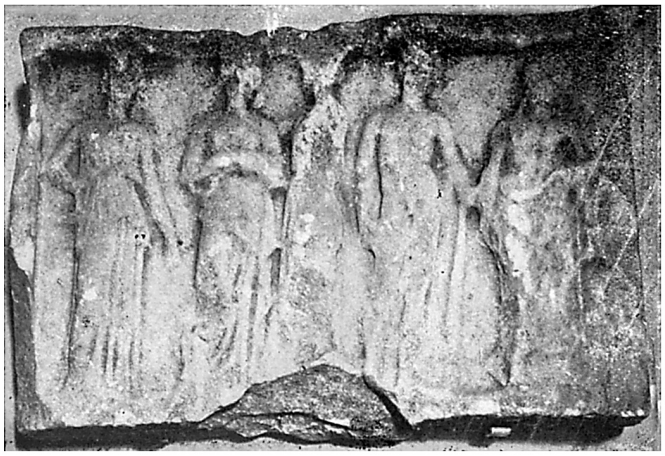
28



29

27 (No 60), 28 (No 68). Plaques funér. en tuf, 3e s. av. J. C.

29 (No 67) Plaque funér. en tuf, commencement du 2e s. av. J. C.



30

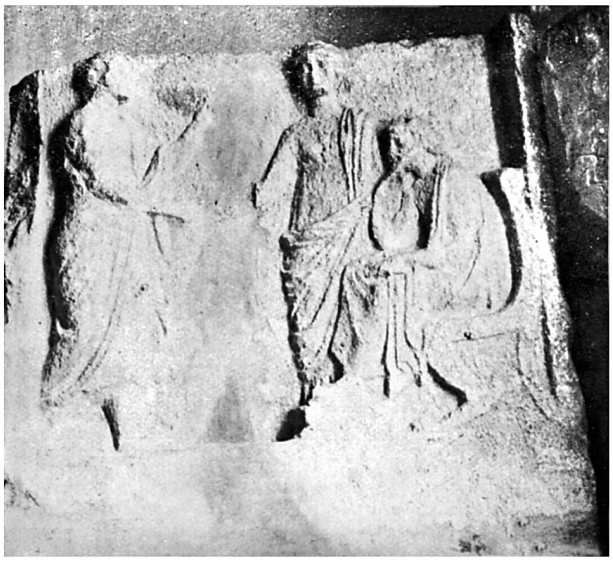


31



32

30 No (135). Rel. votif, vers 330-320 av. J. C. – 31 (No 131). Rel. funér., commencement du 4e s. av. J. C.— 32 (No 231) Rel. votif à Pan, commencement du 4e s. av. J. C.



33



34



35

33 (No 118a) Rel. funér., 1e moitié du 3e s. av. J. C.
34 (No 157) Statue d'homme, 2e moitié du 3e s. av. J. C.
35 (No 146) Statuette de prêtresse, fin du 3e s. av. J. C.



36



37



38



39

36 (No 160). Tête d'un "hermès„ d'Héraklès, 1er s. av. J. C.
37 (No 72). Plaque funér. en tuf, 3e s. av. J. C.— 38 (No 124). Rel. votif, commencement du 4e s. av. J. C.— 39 (No 134). Rel. votif, 2e s. av. J. C.

40

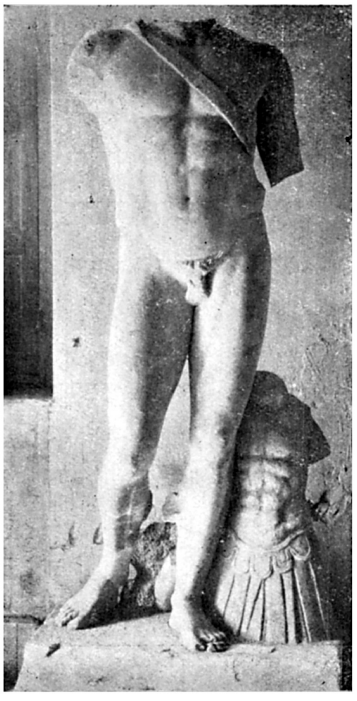




41

42





43

40 — 41 (No 123) Portrait de prince hellénistique, milieu du 2e s. av. J. C.— 42 (No 46) Hékataion, époque hellénistique.– 43 (No 167). Statue d'Hadrien (?), 2e s. ap. J. C.

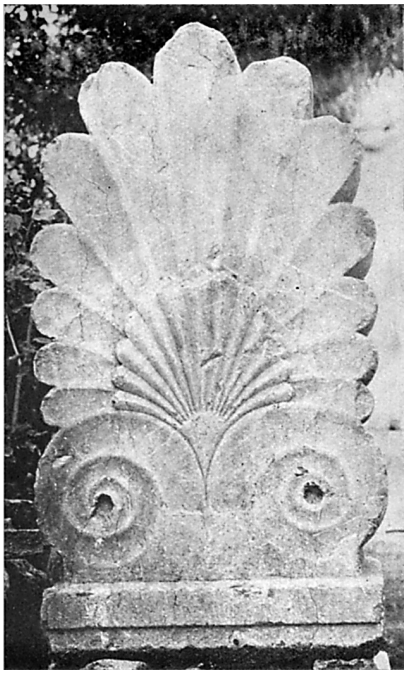


44



45

44 — 45 (p. 51). Tête en terre cuite, style dédalique, fin du 7e s. av. J. C.



46

46 (p. 61). Couronnement de stèle funér., en forme de palmette; style sévère, commencement du 5e s. av. J. C.

Παραγγελίας δέχεται ὁ συγγραφέας (Μουσεῖο, Θήβα)
καὶ ἡ κ. Σ. Καρούζου (Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, Ἀθήνα, ὁδὸς Πατησ.)

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΦΙΛΟΛΟΓΟΥ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ
ΑΡ. 5

Χ. Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ-ΕΞΕΠΟΙΗΣ' ΟΥΚ ΑΔΑΗΣ

ΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥΣ

ΑΘΗΝΑ
ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΙΚΑΡΟΣ
1946

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Πιστεύω ότι, άν πλησιάσομε την ἀρχαία ελληνική τέχνη έχοντας αισθητικά κριτήρια όσο γίνεται πιό σύμμετρα με την ιδιαίτερη ουσία των δημιουργών-της, η ωφέλειά-μας θα είναι πολλαπλή: θ' αποχτήσομε γνώσες πιό σωστές· οι αξίες της τέχνης εκείνης θα φανερωθούν πολύ πλουσιώτερες· το θέλγητρο τέλος που πηγάζει από την προσπάθεια να βρούμε τα κριτήρια εκείνα και από την ελπίδα πως ίσως μπορέσουν τα μάτια-μας, σε κάποιες στιγμές τουλάχιστο της προσπάθειας, να έχουν τη χάρη να σμίξουν με την αρχαία ελληνική όραση — το θέλγητρο αυτό δέν είναι λιγώτερο ακριβό από τη γοητεία που έχει το φαινόμενο ενός καλλιτέχνη ή αισθητικού, που ξένοιαστος για αρχαιογνωσία, μα φανατικός για τα δικά-του προβλήματα, χαίρεται άμεσα το αρχαίο καλλιτέχνημα, κάποτε μάλιστα και πετυχαίνει κάτι από τη βαθύτερη ουσία-του.

Θα νόμιζε κανένας, ότι στους επιστημονικούς τουλάχιστο κύκλους το αίτημα για τα αισθητικά κριτήρια, τα σύμμετρα με το αντικείμενό-τους, είναι αυτονόητο. Στη θεωρία (τις λίγες φορές, που οι ιστορικοί της αρχαίας τέχνης στοχάζονται για τα μεθοδικά προβλήματα του έργου-τους) δέχονται βέβαια λίγο πολύ την αρχή αυτή για επιθυμητή, στην επιστημονική πράξη όμως την παραβιάζουν κάθε τόσο· και τ' αποτελέσματα είναι ίσως χειρότερα, όταν το βιασμό αυτό δέν τον καταλαβαίνουν. Τα χρόνια-μας ανησυχούν λιγώτερο για το κακό· δέν μπορώ όμως και να μακαρίσω την αθωότητα των πιό παλιών, που αγνοούσαν ή απλοποιούσαν υπερβολικά (και βολικά) τα ζητήματα. Όπως και νά 'ναι — χώρια από την πιό βαθιά και πιό καθολική αλλαγή, που θα βοηθούσε να ξαναστεριωθεί στην πνευματική αναζήτηση το αντικειμενικό — δέν υπάρχει αμφιβολία, πως η διερεύνηση των αισθητικών κριτηρίων, που εκφράζουν το ζωντανό πυρήνα της ελληνικής δημιουρ-

γίας, χρειάζεται επίμονες συνειδητές προσπάθειες πολλών ανθρώπων και πολλού χρόνου. Ένα ορισμένο στάδιο από την ατομική προσπάθεια του υπογραφόμενου αποτελεί η ακόλουθη μελέτη.

Πρωτοδημοσιεύτηκε στη συλλογή «Επιτύμβιον Χρήστου Τσούντα» το 1940. Ξαναδημοσιεύεται τώρα ελαφρά διορθωμένη και με λίγες προσθήκες. Η απόσταση από τον καιρό που πρωτογράφτηκε δέν είναι τόσο μεγάλη, ώστε να επιτρέπει ριζική αλλαγή ή ολότελα καινούργια σύλληψη του θέματος. Και η κακία των καιρών εμποδίζει ακόμη τη γνώση βιβλιογραφίας πιό νέας. Καινούργιο στην έκδοση τούτη είναι η μετάφραση των αρχαίων επιγραμμάτων· μου το σύστησαν κάποιοι που διάβασαν τη μελέτη στην πρώτη έκδοση και ενδιαφέρθηκαν ζωηρά για το θέμα-της, βρήκαν όμως δυσκολία στ' αρχαία κείμενα, άν και εμάντευαν την ομορφιά-τους. Η μετάφρασή-μου δέν είχε την ελπίδα πως θα μπορούσε να περισώσει πολλά πράγματα από την ποίησή-τους· κύριος σκοπός-της λοιπόν έμεινε το να ευκολύνει την κατανόηση του ψυχικού περιεχόμενου και του φρονήματός-τους. Κ' έτσι όμως οι δυσκολίες ήταν μεγάλες, η μεταφορά αρχαϊκών επιγραμμάτων στην αδούλευτη ακόμη γλώσσα-μας είναι αγώνισμα από τα δυσκολώτερα. Δέν ενόμισα πως έπρεπε να χαριστώ στην ατομική-μου αδυναμία και να προσπεράσω ολότελα τον κίντυνο, αλλά πως είχα χρέος να τον αντικρύσω. Άν δέν βάζομε αδιάκοπα και μ' επιμονή τα προβλήματα της γλώσσας μπροστά στους λογίους-μας, δέν θα τα λύσομε ποτέ. Η Σέμνη Καρούζου και οι φίλοι Ι. Κακριδής και Κ. Δημαράς είχαν την καλωσύνη να ιδούν τις μετάφρασες αυτές και η συμβουλή-τους μου στάθηκε πολύ χρήσιμη, η τελική όμως ευθύνη πέφτει βέβαια σε μένα.

Και σε τούτη τη μορφή η μελέτη μένει αφιερωμένη στη ζωντανή μνήμη του Τσούντα· η σημασία-του ξεπερνάει πολύ τα σύνορα της αρχαιολογικής επιστήμης και η πνευματική προκοπή του Γένους θα την αισθάνεται, πιστεύω, όλο και μεγαλύτερη.

Χ. Ι. Κ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγικά 1
2. Δαιδαλικό προοίμιο 4
3. Οι πρώτοι και μέσοι αρχαϊκοί χρόνοι 6
4. Η απόκρισή-τους στις απορίες-μας 14
5. Οι ύστεροι αρχαϊκοί χρόνοι 23
6. Οι καλλιτέχνες μιλούν 34
7. Οι ποιητές αντιμιλούν 38
8. Οι φιλόσοφοι 44
9. Τα πρώτα κλασσικά χρόνια 48
10. Ανασκόπηση 50
ΣΗΜΕΙΩΣΕΣ 53

ΣΥΝΤΟΜΙΕΣ

AA.=Archäologischer Anzeiger.
ΑΔ.=Αρχαιολογικόν Δελτίον.
AD.=Antike Denkmäler.
ΑΕ.=Αρχαιολογική Εφημερίς.
AJA.=American Journal of Archeology.
AJPh.=American Journal of Philology.
AM.=Athenische Mitteilungen.
BCH.=Bulletin de Correspondance Hellénique.
BMetrMus.=Bulletin of the Metropolitan Museum, N. York.
BPhW.=Berliner Philologische Wochenschrift.
ClPh.=Classical Philology.
ClRev.=Classical Review.
CVA.=Corpus Vasorum Antiquorum.
D.=Anthologia Lyrica ed. E. Diehl (I—III)^{2}.
Diels.=H. Diels—W. Kranz, Vorsokratiker (I—III)^{5}.
Geffcken.=J.Geffcken, Griechische Epigramme. 1916.
Hiller.=F.Hiller v. Gärtringen, Historische Griechische Epigramme. 1926.
IG.=Inscriptiones Graecae.
JHS.=Journal of Hellenic Studies.
MonLinc.=Monumenti Antichi, R. Accademia dei Lincei.
OeJh.=Oesterreichische Jahreshefte.
Overbeck SQ.=J.Overbeck, Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte.
ΠΑΑ.=Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών.
ΠΑΕ.=Πρακτικά Αρχαιολογικής Εταιρείας.
Pfuhl, MuZ.=E.Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen.
Preger=Th.Preger, Inscriptiones graecae metricae ex scriptor. collectae. 1891.
RE.=Pauly - Wissowa - Kroll, Realenzyclopädie.
REG.=Revue des Études Grecques.
RM.=Römische Mitteilungen.
RevPhil.=Revue de Philologie.
SEG.=Supplementum Epigraphicum Graecum.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

> «Κάθε καλλιτεχνική θεώρηση είναι δεμένη με ορισμένα διακοσμητικά σχήματα, δηλαδή τα ορατά πράγματα κρυσταλλώνονται για το μάτι μέσα σε ορισμένες μορφές. Αλλά σε κάθε καινούργια μορφή της κρυστάλλωσης θα φανερώνεται και μιά καινούργια πλευρά του περιεχόμενου του κόσμου... Κάθε ιστορία της όρασης θα μας βγάλει υποχρεωτικά έξω από την καθαρή τέχνη». (Wölfflin)

Η δοκιμή τούτη παίρνει το θέμα-της από την, έως τώρα ελάχιστα μελετημένη, σχέση των αρχαϊκών Ελλήνων με την τέχνη-τους. Έχει όμως και δεύτερο κίνητρο, την ιδέα πως τέτοια μελέτη μπορεί να είναι προεργασία χρήσιμη και για την πνευματική ιστορία της τέχνης αυτής.

Αρχίζει με λόγια του Wölfflin, που δείχνουν ότι και για τον μεγάλον αυτόν δάσκαλο της μεθόδου της μορφικής ερμηνείας στην ιστορία της τέχνης, η καλλιτεχνική όραση είναι αυτόνομη, όχι όμως και απομονωμένη ενέργεια του ανθρώπου. Τώρα που, με τις δικές-του προπάντων και του Riegl τις εργασίες, η μορφική ανάλυση των έργων της τέχνης έγινε σύνεργο της έρευνας βασικό και αφάνταστα λεπτό και μας επλούτισε με πολυτιμότατο υλικό παρατηρήσεων, τώρα βλέπομε καθαρώτερα, ότι καμμιά απόπειρα ερμηνείας δέν θα είναι γόνιμη, άν αδιαφορήσομε για την πολύπλευρη αλληλουχία που θρέφει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα. Άν επιτρέπεται να μεταφέρομε στο θέμα-μας μιά σολωμική εικόνα, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι μέσα στη «μεστή και ωραία δημοκρατία», που αποτελούν τα φαινόμενα μιάς εποχής της ανθρώπινης ιστορίας, αδιάκοπες σχέσες ενώνουν την περιοχή της τέχνης

Σημείωση. Στη μελέτη τούτη «μορφή», «μορφικός» σημαίνουν πάντα forme, formal (ποτέ figure ή Gestalt).

2

καί με τις άλλες περιοχές καί με το «μονάρχη οπού μένει κρυμμένος για τες αίσθησες και γνωρίζεται μόνον από το πνεύμα»— για να μήν ανοίξομε γύρω στ' όνομά-του συζήτησες χωρίς τέλος, ας τον ειπούμε «ζωή». Δέν έχει όμως τόση σημασία το να συμφωνήσομε επάνω στη γενική κρίση (πράγμα εύκολο), όση το να μας χρησιμέψει η κρίση αυτή για να τελειοποιήσομε την έρευνά-μας. Από τη σημερινή κατάσταση των μελετών γύρω στην τέχνη βγαίνει καθαρά, νομίζω, το ακόλουθο αίτημα για τη μέθοδο: Αφού της τέχνης ο κόσμος είναι η μορφή (= αξεδιάλυτο σμίξιμο του «τί» και του «πώς»), η μελέτη οφείλει ν' αρχίσει από τη μορφή, και μόνο απ' αυτή· μόνο η μορφική ανάλυση μπορεί να δώσει στη μελέτη της τέχνης το υλικό που της χρειάζεται — μα και τίποτε περισσότερο από το υλικό. Όταν θα έχει καθορίσει έτσι, αυστηρά μορφικά, το θέμα-της, η έρευνα, για να καταλάβει τη συγκεκριμένη μορφή ενός έργου, μιάς προσωπικότητας, μιάς τεχνοτροπίας, μιάς καθολικώτερης μεταβολής (μα και άλλα ακόμη ειδικά ή γενικά ζητήματα), θα χρειαστεί να κοιτάξει έξω από την περιοχή της καθαρής τέχνης. (Ο μεγάλος κίντυνος είναι μήπως αρχίσει να ρίχνει βλέμματα, έστω και κλεφτά, έξω από την τέχνη πρίν από την ώρα που πρέπει). Μιά από τις πιό γειτονικές περιοχές όπου θα γυρίσει τότε η έρευνα, ένα σπουδαιότατο γεφύρι που θα την βγάλει έξω από την απελπισία της μοναξιάς, θα είναι ο κόσμος της πνευματικής δημιουργίας και των ιδεών.

Η πνευματική ιστορία της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης, που δέν έχει ακόμη γραφτεί, θα είχε για τέρμα-της να δείξει σε ποιές ιδεολογικές ή γενικώτερα πνευματικές προϋπόθεσες και με ποιό τρόπο ανταποκρίνεται η ειδική μορφή της τέχνης αυτής, όπως την έχομε συλλάβει σήμερα. Θα βλέπαμε τότε καλύτερα ποιά ψυχή εκφράστηκε μ' αυτές, τί βάσανα την επλάκωναν και ποιές λαχτάρες την εφτέρωναν. Και θα μπορούσαμε ύστερα να προχωρήσομε ακόμη πιό βαθιά. Μα η ψυχή και το πνεύμα έχουν με την τέχνη σχέση περίπλοκη· είναι επικίντυνο να αρχίσομε την έρευνά-μας από το άγνωστο τούτο στοιχείο. Νομίζω ότι μπορούμε να πλησιάσομε με περισσότερη ασφάλεια στο σκοπό-μας, άν πάρομε τον αντίστροφο δρόμο ξεκινώντας από κάτι πιό απλό και χεροπιαστό: άν εξετάσομε πώς αντιδρά η αρχαϊκή ψυχή και το πνεύμα,

όταν βρίσκονται μπροστά στην τέχνη : τί αισθήματα γεννούσε στον αρχαϊκό άνθρωπο το άμεσο ζήσιμο του έργου της τέχνης; τί ιδέες έπλασε το αρχαϊκό πνεύμα, όταν άρχισε να συλλογιέται, για τον καλλιτέχνη και το έργο-του ; Και μόνα-τους τα ερωτήματα αυτά προκαλούν άκρο ενδιαφέρον, και η απάντηση σ' αυτά θα ήταν σημαντικό κέρδος για την προϊστορία της τεχνοκριτικής και της αισθητικής. Δέν θα ήταν όμως το μόνο. Άν κατορθώναμε να γνωρίσομε καλά τους αρχαϊκούς Έλληνες σαν θεατές της τέχνης-τους, θα μας ανοιγότανε, πιστεύω, ένας σημαντικός δρόμος για να τους γνωρίσομε και σαν δημιουργούς-της. Εδώ δέν θα περπατήσομε το δρόμο τούτον ώς το τέλος, γιατι η μελέτη τούτη είναι από πολλές άποψες μιά πρώτη δοκιμή μόνο : ήταν πολύ μεγαλύτερη η ανάγκη να ερευνηθεί καλά το έδαφος και να κερδηθούν περισσότερα τεκμήρια για το πρόβλημά-μας (αλλιώς δέν θα έπρεπε να καταπιαστούμε καθόλου τη λύση-του) παρά να δοθεί οριστική τάχα διατύπωση σε πορίσματα ίσως άκαιρα ακόμη.

***

Ο συνειδητός θεατής, που από κάποιαν απόσταση χαίρεται τα έργα της τέχνης και μιλεί γι' αυτή, και ο καλλιτέχνης, που έχοντας συνειδητοποιήσει τις διαφορές του ατόμου-του από τους άλλους καλλιτέχνες φανερώνει πού αυτός βρίσκει την ομορφιά, είναι δυό τύποι της συνείδησης, που η αρχαία Ελλάδα τους πρωτογνωρίζει κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αιώνα, τότε που η τέχνη των μεγάλων δασκάλων της κλασσικής τριακονταετίας μεταμορφώνεται σιγά σιγά στην τέχνη των μαθητών-τους. Ποτέ πρωτύτερα δέν είχαν γίνει τόσες κουβέντες για την τέχνη όσες στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Από τότε κ' ύστερα τα τεκμήρια για την ελληνική αισθητική, άμεσα και έμμεσα (λόγια καλλιτεχνών, έκφρασες ποιητών, φιλοσοφικές θεωρίες για την ομορφιά και για την τέχνη κλπ.), είναι πολλά. Μα μέσα στον ιδιότυπο οργανισμό, που αποτελεί ο ψυχικοπνευματικός κόσμος της αρχαϊκής κοινωνίας, όπου η απόσταση από την πράξη ώς τη συνείδηση είναι ελάχιστη, οι ομιλητικοί εκείνοι τύποι του θεατή και του καλλιτέχνη δέν έχουν πουθενά θέση· γι' αυτό λείπουν στην αρχαϊκή εποχή τεκμήρια για την τέχνη λογοτεχνικά, σαν

αυτά που βλέπομε αργότερα. Και όμως υπάρχουν στην αρχαϊκή εποχή καί ο καλλιτέχνης καί ο θεατής σαν οντότητες αντικειμενικές, που έχουν σχέση μεταξύ-τους, και η σχέση αυτή φανερώνεται αρκετά συχνά, αλλά αυθόρμητα, χωρίς να περάσει πρώτα από τη σκέψη : είναι οι πηγαίες εκείνες έκφρασες που βγάζει μέσα από την καρδιά των αρχαϊκών, σχεδόν άθελά-τους και σαν ξεφωνήματα, το απλό και καταπληχτικό γεγονός του έργου της τέχνης και του ανθρώπου πού μπορεί και το φτιάνει.

Οι έκφρασες αυτές είναι σπουδαίο μέσο για να γνωρίσομε τη σχέση των αρχαϊκών Ελλήνων με την τέχνη-τους. Για να τις χρησιμοποιήσομε, πρέπει να τις αναλύσομε από την άποψη του λεχτικού-τους υλικού· γιατι στην αρχαϊκή εποχή είναι μεν άγνωστοι οι αυστηροί εννοιολογικοί καθορισμοί, μα η λέξη, άτριφτη ακόμη, είναι περισσότερο παρά σε κάθε άλλη εποχή το ταιριαστό ντύμα ενός συγκεκριμένου ψυχικοπνευματικού γεγονότος. Στην ανάλυση όμως αυτή θ'ανταμώνομε αδιάκοπα πίσω από κάθε λέξη την ομηρική ποίηση—φυσικά, αφού *ἐξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον μεμαθήκασι πάντες* (Ξενοφάνης)· κιντυνεύομε λοιπόν να πάρομε μιά καθιερωμένη έκφραση για καινούργιο σκίρτημα. Αλλά, άν προσέξομε ποιές λέξες από την ομηρική γλώσσα προτιμάει ο αρχαϊκός Έλληνας, σε τί πράγματα τις εφαρμόζει, τί χρώμα τους δίνουν η ομηρική ανάμνηση από τη μιά και οι γειτονικές λέξες από την άλλη, θα ιδούμε στη στιγμή να φανερώνεται ο νεώτερος, ο Έλληνας του 6ου αιώνα. Στο δεύτερο μισό του αιώνα, τέλος, βλέπομε στους φιλόσοφους και στους ποιητές τις πρώτες αντίδρασες της συνείδησης μπροστά στον καλλιτέχνη και στο έργο-του, μιάς συνείδησης που τώρα δα ξυπνάει και αρχίζει, για πρώτη φορά στην ιστορία, όχι βέβαια ακόμη να εξετάζει προγραμματικά την πράξη, πάντα όμως να την κοιτάζει απ' έξω.

2. ΔΑΙΔΑΛΙΚΟ ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Περιγραφές και χαραχτηρισμούς έργων τέχνης απαντούμε αρκετά συχνά στις διήγησες των παλιών επών· αναφέρονται όμως σε καλλιτεχνήματα που είναι τόσο πολύ και τόσο λίγο πραγματικά, ή καλύτερα, είναι τόσο πολύ συστατικά της ποιητικής ουσίας,

όσο είναι και τα γεγονότα της διήγησης. «Δέν είχαν ακόμη οι άνθρωποι τραβήξει γραμμή, που να χωρίζει την εικόνα από το όν που παρασταίνεται, το πρότυπο από το απείκασμα» (Buschor). Οι επικές λοιπόν εκείνες έκφρασες για την τέχνη απαιτούν ιδιαίτερη μέθοδο εξέτασης, και βγαίνουν έξω από τα σύνορα της μελέτης τούτης. Τα πρώτα λόγια, που λένε άνθρωποι με σάρκα και οστά, για έργα που τα έχουν μπροστά στα μάτια-τους, λόγια «ηρωϊκά» (=επικά) στη μορφή, μα ανθρώπινα στο περιεχόμενο, τ' απαντούμε κατά τα τέλη του 7ου αιώνα.

Μερικές δεκαετίες πρωτύτερα οι τεχνίτες (άνθρωποι με πολύ χαμηλή θέση στην κοινωνική ιεραρχία, για τους ευπατρίδες απλοί *δημιουργοί*, που όμως άξιζαν όλο το πλούσιο και υψηλό νόημα που πήρε ο όρος αυτός σε νεώτερους χρόνους) είχαν τολμήσει να βάλουν τα ονόματα της αμφίβολης ύπαρξής-τους, που λαχταρούσε αναγνώριση, επάνω στα έργα-τους : *Ἀριστόνοθος ἐπόισεν* γράφει ένας Αργείος στον κρατήρα-του κατά τα 670 π. Χ., *Καλικλέας ποίασε* ένας Ιθακήσιος σε μιά μικρή οινοχόη τον ίδιο καιρό επάνω-κάτω, *...ις ἐποίησε* ένας Μήλιος στον ωραίο-του αμφορέα καμμιά πενηνταριά χρόνια αργότερα· τέλος ένας Νάξιος γλύπτης στην επιβλητική τριγωνική βάση του κούρου-του κατά τα τέλη του αιώνα *Εὐθυκαρτίδης μ' ἀνέθηκεν ὁ Νάχσιος ποιέσας*.

Στα ίδια χρόνια ο τύραννος της Κορίνθου Κύψελος (657—627 π.Χ.) ή ο γυιός-του Περίανδρος (627—585 π. Χ.) αφιέρωσε στην Ολυμπία ένα χρυσό άγαλμα του Διός, περίφημο στην αρχαιότητα, που είχε μιά επιγραφή όχι λιγώτερο περίφημη :

α *εἰ μὴ ἐγὼ ναξὸς παγχρύσεός εἰμι κολοσσὸς*
ἐξώλης εἴη Κυψελιδῶν γενεά.

Άν δέν είμαι εγώ ένας γεμάτος ολόχρυσος *κολοσσός*, ας χαθεί πέραπέρα των Κυψελιδών η γενιά.

Το ανάθημα μιλάει το ίδιο και ορκίζεται, για λογαριασμό του Κυψέλου, με μιά φοβερή κατάρα για τη γενιά-του, πως είναι ατόφιο ολόχρυσο (το *κολοσσὸς* σημαίνει απλά *εἰκών*, όχι ακόμη τεράστιο μέγεθος). Ανατριχίλα θα ένιωθε στο κορμί ο αρχαίος,

6

που, ξέροντας την τραγωδία του σπιτιού εκείνου, διάβαζε αργότερα το επίγραμμα τούτο· δέν θα του έκαναν όμως μικρότερη εντύπωση οι βροντηχτές λέξες-του, που ετόνιζαν το υλικό του αγάλματος, βαριές κι αυτές από το νόημά-τους. Μα στον καιρό των Κυψελιδών την ανάγκη του τονισμού αυτού την αισθανόντουσαν, φαίνεται, ζωηρά οι άνθρωποι. Έχομε ένα, τουλάχιστο, ακόμη βέβαιο τεκμήριο. Στην τεράστια βάση του αγάλματος, που κατά τα 600 π. Χ. οι Νάξιοι αφιέρωσαν στον Απόλλωνα στη Δήλο (ενός μαρμάρινου κολοσσού που μονάχο το κορμί-του από τη μέση ώς το κεφάλι έχει ύψος 2.20 μ.) έχουν γράψει:

β τ]ὸ ἀFυτὸ λίθο εἰμὶ ἀνδριὰς καὶ τὸ σφέλας.

Από μιά πέτρα είμαι ο ανδριάντας και η βάση.

Τα λόγια αυτά — είτε θέλουν να πούν (όπως κ' εγώ πιστεύω) ότι από τον ίδιο τεράστιο όγκο μαρμάρου εσκάλισαν το άγαλμα με την πλίνθο και τη βάση-του, είτε (όπως υποστηρίζουν άλλοι) ότι και η βάση είναι από μάρμαρο και όχι από προστυχότερη πέτρα — δείχνουν πως το διαλεχτό υ λ ι κ ό ήταν στο αίσθημα των «ευγενών» των δαιδαλικών χρόνων απαραίτητος όρος για το τέλειο ανάθημα το άξιο να ευχαριστήσει τους θεούς, απαραίτητος λοιπόν όρος και της ομορφιάς-του· η ομορφιά δέν χωρίζεται από το υλικό ούτε συλλαβαίνεται σαν ξεχωριστή ιδιότητα του έργου. Είναι έκφρασες που βγαίνουν κατάβαθα από την καρδιά των υπερήφανων εκείνων γενών, που για την αποκοτιά-τους έχομε τεκμήρια καί τα ίδια-τους τα έργα καί, στην Αττική τουλάχιστο, την κριτική που τους έκαμε λίγο αργότερα η Σολωνική φρονιμάδα.

Η σημασία του υλικού για την αξία και την ομορφιά του αναθήματος δέν έπαψε ποτέ εντελώς· θα ιδούμε όμως αργότερα με πόσο μετρημένες λέξες την εκφράζουν στον ὄον αι. (πιό κάτω επίγρ. ξ) — όταν την εκφράζουν!

3. ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΚΑΙ ΜΕΣΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Πρέπει να περάσουν μερικά χρόνια και να λείψουν οι εγωϊστικές εκείνες δαιδαλικές γενιές, για ν' απαντήσομε λόγια για την αξία του έργου της τέχνης που να τονίζουν την ομορφιά-του χωρίς να μιλούν καθόλου για το υλικό-του.

7

Στο Ηραίο της Σάμου βρέθηκε η ωραιότατη αριστερή κνήμη (έως και το γόνατο) ενός άγάλματος, που ήταν $1^1/_2 - 2$ φορές μεγαλύτερο από το φυσικό και από την τεχνοτροπία-του βλέπομε πως έγινε κατά τα 550—540 π. Χ. Επάνω-της διαβάζομε μέρος της αναθηματικής επιγραφής, το τέλος ενός εξάμετρου, που θ' άρχιζε κάτω από το χέρι και σταματώντας στη μέση της κνήμης θα είχε κάπου 0.70 μ. μάκρος :

γ *. . .περικαλλ]ὲς ἄγαλμα.*

Τη συμπλήρωση την επιβεβαιώνουν, δίνοντας μαζί και μιάν ιδέα για το τί έλεγε ολόκληρος ο στίχος, άλλα επιγράμματα των ίδιων χρόνων ή λίγο παλιότερα. Γιατι δέν μπορούν να είναι πάρα πολύ παλιότερα (ίσως ούτε μισόν αιώνα) τα επιγράμματα που είδε ο Ηρόδοτος γραμμένα με *Καδμήια γράμματα* στη Θήβα, στο ιερό του Ισμηνίου Απόλλωνος *ἐπὶ τρίποσί τισι ἐγκεκολαμμένα* (5, 59ε.) Ένα-τους έλεγε :

δ *Σκαῖος πυγμαχέων με ἑκηβόλωι Ἀπόλλωνι*
νικήσας ἀνέθηκε τεὴν περικαλλὲς ἄγαλμα.

Ο Σκαίος, στην πυγμαχία σα νίκησε, σε σένα τον Απόλλωνα, που χτυπάς μακριά, με αφιέρωσε πανέμορφο χαρούδι.

Και ένα δεύτερο :

ε *Λαοδάμας τρίποδ' αὐτὸς ἐϋσκόπωι Ἀπόλλωνι*
μουναρχέων ἀνέθηκε τεὴν περικαλλὲς ἄγαλμα.

Ο Λαοδάμας τον τρίποδα ο ίδιος αφιέρωσε, σαν ήταν μόνος άρχοντας, σε σένα τον καλοσημαδευτή Απόλλωνα πανέμορφο χαρούδι.

Τέλος σ' ένα μικρό χάλκινον αρύβαλλο, από τη Σπάρτη (στο Λούβρο), που θ' ανήκει κι αυτός στα μέσα επάνω κάτω του 6ου αιώνα, είναι χαραγμένος με αργεία γράμματα ο στίχος :

ς *Χαλ̣ο̣δάμανς με ἀνέθεκε θιοῖν περικαλλὲς ἄγαλμα.*

Ο Χαλκοδάμας με αφιέρωσε στους θεούς πανέμορφο χαρούδι.

Για να καταλάβομε σωστά την έκφραση αυτή πρέπει 1) να μήν ξεχάσομε το γνωστό γεγονός, ότι η λ. ἄγαλμα, όπως δείχνουν η ομηρική χρήση, τα επιγράμματα ***δ, ε*** και ***ς*** και πολλά άλλα μνημεία (βλ. πκ. και τα επιγρ. ***θ, ις***), εθύμιζε τότε ακόμη ζωηρά

την καταγωγή-της από το *ἀγάλλομαι* και δέν εσήμαινε αποκλειστικά τον ανδριάντα: στα ομηρικά ποιήματα *ἄγαλμα* είναι, όπως λέει ο αρχαίος σχολιαστής, γενικώτατα *πᾶν ἐφ' ᾧι τις ἀγάλλεται* (π.χ. τ 256, η Πηνελόπη για τα ρούχα του Οδυσσέως: *περόνην τ' ἐπέθηκα φαεινὴν κείνωι ἄγαλμ' ἔμεναι*· πιό αναλυτικὰ Δ 144/5 για το *παρήιον ἵππων*: *βασιλῆι δὲ κεῖται ἄγαλμα, ἀμφότερον, κόσμος θ' ἵπποι ἐλατῆρί τε κῦδος*)*. Στην αρχαϊκή εποχή όμως, στον 6ον αιώνα δηλαδή, επειδή μόνο ο θεός εννοείται σαν υποκείμενο του *ἀγάλλεσθαι*, κατάντησε να σημαίνει κάθε όμορφο πράγμα που κάνει το θ ε ό να χαίρεται, κάθε α φ ι έ ρ ω μ α. Πρέπει 2) να θυμηθούμε ότι και ολόκληρη την έκφραση *περικαλλὲς ἄγαλμα* τη βρίσκομε στην Οδύσσεια για το στολίδι του λαιμού, που έστειλε ένας από τους μνηστήρες στην Πηνελόπη (σ 299ε.: *ἐκ δ' ἄρα Πεισάνδροιο Πολυκτορίδαο ἄνακτος ἴσθμιον ἤνεικεν θεράπων, περικαλλὲς ἄγαλμα*). Είναι βέβαια οι δυό αυτές λέξες ένα βολικό τέλος για τον εξάμετρο, μα πολύ τριμμένη από τη χρήση δέν ήταν ακόμη στις αρχές του 6ου αιώνα η έκφραση αυτή. Βλέποντας μάλιστα την ασυνήθιστη ομορφιά της κνήμης, που έχει το επίγραμμα **γ**, διαπιστώνομε με ανακούφιση, ότι για τους ανθρώπους εκείνους οι δυό αυτές λέξες είναι ακόμη γεμάτες από το πράγμα που σημαίνουν (τουλάχιστο στον τόπο που τις εγέννησε, όχι βέβαια στο Άργος ή στη Σπάρτη). Πρέπει τέλος 3) να μήν παραβλέψομε το γεγονός, ότι την έκφραση αυτή σε αναθηματικές μόνο επιγραφές την απαντούμε· δέν είναι δηλαδή γενική απόφανση, για οποιοδήποτε έργο τέχνης, παρά αναφέρεται μοναδικά στο αφιέρωμα που προσορίζεται για το θεό, πράγμα που τονίζεται στα επιγράμματα **δ**, **ε** και με την προσωπική αντωνυμία *τεΐν* (= *σοί*).

Οι τρείς αυτοί περιορισμοί καθορίζουν σε τί ψυχικό και πνευματικό έδαφος έχει φυτρώσει η έκφραση *περικαλλὲς ἄγαλμα*. Για

* Επειδή για μάς *ἄγαλμα* σημαίνει πιά μόνο τον ανδριάντα, αποφάσισα, ύστερα από πολύ δισταγμό, να το μεταφράσω σ υ μ β α τ ι κ ά με τη λ. «χαρούδι» (από τον παλαμικό στίχο: ήρθες, χαρούδια... Οι Πεντασύλλαβοι και τα Παθητικά Κρυφομιλήματα, 1925, σελ. 54), που θυμίζει κι αυτή άμεσα το «χαίρομαι» και τη «χαρά» και με την κατάληξη -*ούδι* φέρνει εύκολα στο νού-μας ένα συγκεκριμένο πράγμα.

τον προσκυνητή, που έβαζε να τη χαράξουν στο αφιέρωμά-του, εκφράζει την πεποίθησή-του, ότι αυτό που δίνει στο θεό είναι, όπως και πρέπει, περίσσια όμορφο — «πανώριο» θα έλεγε το δημοτικό τραγούδι. Άν ελέγαμε, ότι η επιθυμία-του να ευχαριστηθεί ο θεός είναι τόσο δυνατή, ώστε εκφράζεται σ α ν αντικειμενική διαπίστωση, τούτο δέν θα ήταν αρκετό για τον ιδιαίτερο τύπο ανθρώπου που αποτελεί ο αρχαϊκός Έλληνας και που είναι πολύ δύσκολο σε μάς να τον συλλάβομε. Η κατασκευή της αρχαϊκής κοινωνίας θα μας βοηθήσει ίσως να καταλάβομε, ότι η βούληση του ανθρώπου εκείνου, καί όπως είναι στην πραγματικότητα καί όπως καθρεφτίζεται μέσα στο νού-του, τόσο λίγο πηγάζει από το άτομό-του (= συνειδητό υποκείμενο), ώστε αληθινά δέν υπάρχει ουσιαστική απόσταση απ' αυτήν ώς την αντικειμενική κρίση που διαπιστώνει ένα γεγονός. Ούτε λάθος κάνει ούτε κομπάζει ο αρχαϊκός των χρόνων εκείνων, όταν βεβαιώνει την αντικειμενική ύπαρξη της ομορφιάς του δώρου-του, χωρίς να αποτείνεται στη γνώμη άλλων ανθρώπων, άλλων «ατόμων»· η «υποκειμενική κρίση» δέν υπάρχει ακόμη. Απέναντι στους θεούς πάλι δέν είναι η φράση-του αυτή αλαζονεία, *ὕβρις*, αφού, άν το έργο είναι όμορφο, η αιτία της ομορφιάς και η πηγή-της είναι θεϊκή — αυτό θα το ιδούμε παρακάτω πιό καθαρά. «Μύθος» είναι η λέξη που διατυπώνει σφιχτά τον κόσμο, που άδικα πασκίζουν να τον περιγράψουν οι παραπάνω φράσεις· έναν κόσμο, που όλα-του τα γεγονότα — σκιρτήματα της φύσης, της καρδιάς και του νού — έχουν δικαιολογία, επειδή τα πιστεύει πως υπάρχουν αντικειμενικά, έξω και ανεξάρτητα από τους ανθρώπους. Την έκφραση *περικαλλὲς ἄγαλμα*, καθώς και όσες είναι της ίδιας πηγής, μπορούμε, νομίζω, να την ονομάσομε «μυθική κρίση».

Την έκφραση αυτή δέν την ξανασυναντούμε πιά ύστερα από τα 530 π. Χ., πράγμα που δέν το πιστεύω τυχαίο. Η Πυθία βέβαια, όταν διώχνει το Θεμιστοκλή, που πήγαινε ν' αφιερώσει τα λάφυρα από τα Μηδικά στο ναό του Απόλλωνος, μεταχειρίζεται μιάν ανάλογη φράση:

ξ *Μή μοι Περσῆος σκύλων περικαλλέα κόσμον*
νηῶι ἐγκαταθῆις, οἶκόνδ' ἀπόπεμπε τάχιστα·

10

Μήν απιθώσεις μές στο ναό-μου το πανέμορφο στόλισμα από τα λάφυρα του Πέρση, στείλε-τα πίσω σπίτι το γρηγορώτερο·

μα τούτο είναι αρχαϊσμός φυσικός στο ύφος του χρησμού.

Για να προλάβομε κάθε παρεξήγηση, που οι έννοιες «μύθος», «μυθική κρίση» κ.τ.ό. μπορούν να προκαλέσουν στο νού του σημερινού προπάντων αναγνώστη, πρέπει να σημειώσομε τα ακόλουθα : Με τις έκφρασες αυτές εννοούμε, ότι σε ορισμένες εποχές της ιστορίας οι ψυχικές και πνευματικές λειτουργίες μιάς ανθρώπινης κοινότητας είναι τέτοιες, ώστε τον *κόσμο* οι άνθρωποι εκείνοι τον συλλαβαίνουν μόνο με εικόνες και τον καταλαβαίνουν μόνο με ιστορίες (γενεαλογίες κλπ.). Οι εικόνες και οι ιστορίες αυτές, που τις γενναίει άμεσα η φαντασία, καθώς έρχεται σ' επαφή με τον *κόσμο* (φυσικό και ανθρώπινο), έχουν βέβαια μεταξύ-τους ψυχική και πνευματική αλληλουχία, μα κανένας ακόμη δέν αισθάνεται την ανάγκη να τις υποβάλει, όπως γίνεται αργότερα, στον αναλυτικό έλεγχο της πείρας, που βγαίνει από την απανωτή πράξη της ζωής — έλεγχο που γίνεται σύμφωνα με τους νόμους της συλλογιστικής λογικής, έστω κι άν οι νόμοι αυτοί δέν έχουν ακόμη διατυπωθεί. Στις εποχές αυτές (που μερικοί κοινωνιολόγοι τις ονομάζουν «προλογικές») άν η πείρα της ζωής έρθει σε σύγκρουση με τις «εικόνες» και τις «ιστορίες», πολύ δύσκολα θ' αλλάξουν αυτές για χάρη εκείνης· η πράξη της ζωής είναι που χρωστάει να συμμορφωθεί με τις «εικόνες» και τις «ιστορίες». Θεμέλιο-τους ατράνταχτο είναι η διήγηση για τη δημιουργία του *κόσμου* αυτού, ή, σωστότερα, οι διήγησες για τους δημιουργούς-του θεούς : ο *μῦθος* ή, καλύτερα, οι μύθοι : είναι σωστότερος ο πληθυντικός αριθμός, όταν μιλούμε για εποχές που δέν αισθάνονται καθόλου την ανάγκη για μιάν ενότητα χωρίς αντίφασες. Στην κλασσική ελληνική περίοδο, ύστερα από τον 6ο αι. π. Χ., η λέξη *μῦθος* ξεχωρίζει σιγά σιγά από το *λόγο* : η πρώτη στενεύει για να σημάνει διήγηση που είναι ίσως ή και αναμφίβολα ψεύτικη (π. χ. *τοῦτο δέ που* [=ο μύθος] *ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἔνι δὲ καὶ ἀληθῆ*, Πλάτ. Πολ. Β 377α), ενώ *λόγος* είναι διήγηση αληθινή. Παλιότερα όμως οι δύο λέξες είναι συνώνυμες· και η αιτία είναι πως όλοι πιστεύουν στην αλήθεια του μύθου, στην πραγματικότητα της διήγησης. Και τούτο είναι προπάντων που δέν πρέπει να ξεχνούμε : ο μύθος έχει τέτοια τεράστια δύναμη επάνω στους ανθρώπους των εποχών αυτών κ' ενεργεί τόσο βαθιά μέσα στη ζωή-τους, επειδή ίσια ίσια κανένας δέν αμφιβάλλει για την αλήθεια-του *κοὐδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου φάνη*· κανένας δέν κάνει τότε συνειδητή μυθοπλαστία (που την «ανάγκη»-της και τη «χρησιμότητά»-της για τη ζωή υποστηρίζουν ορισμένα νεώτερα φιλοσοφήματα με πολύ ειδικές τάσες). Ίσια ίσια, το γνώρισμα της αλήθειας που είχε για τους πρώιμους Έλληνες ο μύθος, η ακοίμητη έγνοια-τους για την αλήθεια, αυτή είναι που μεταμόρφωσε σιγά σιγά το *μῦθο* σε *λόγο* (που σημαίνει μαζί : λέξη, ομιλία, διήγηση, σκέψη, έννοια, λογικό).

***

11

Έχομε όμως μιάν άλλη, όμοια μυθική κρίση από τους ίδιους χρόνους.

Κατά τα 542 π. Χ., πιθανώτατα, ο Αθηναίος Αλκμεωνίδης, από το ξακουστό σπίτι των Αλκμεωνιδών (αδερφός ίσως του Μεγακλέους που πήρε την Αγαρίστη), αφιέρωσε στο ιερό του Απόλλωνος στο Πτώο ένα άγαλμα που, άν έφτασε ώς εμάς, δέν εταυτίστηκε ακόμη με κανέναν από τους πολλούς κούρους που βρέθηκαν εκεί. Στο δωρικό κιονόκρανό της βάσης-του είναι γραμμένο το ακόλουθο ιαμβικό επίγραμμα:

η *Φοί]βο μέν εἰμ' ἄγαλ[μα Λ]α[τοί]δα καλ[όν],*
[ho δ' Ἀ]λκμέονος hῦῖς Ἀλκμεονίδες
[h]ίποισι νικ[έσας μ' ἔ]θεκεν [ὀκέαις],
hάς Κνοπ[ίονος παῖ]ς ἔλαυν' ho[μόνυμος],
hότ' ἐν Ἀθάναις Παλάδος πανέ[γυρις].

Του Φοίβου του γιού της Λητώς είμαι χαρούδι ωραίο· ο Αλκμεωνίδης ο γιός του Αλκμέωνος μ' έστησε σαν νίκησε με τις φοράδες τις γρήγορες, που ο γιός του Κνωπίωνος ο συνονόματος τις πιλαλούσε, τότε που ήταν στην Αθήνα το πανηγύρι της Παλλάδος.

Για το *ἄγαλμα* ισχύουν πάντα όσα σημειώθηκαν παραπάνω από την αφορμή των επιγραμμάτων **γ**—**ς** και θα προσέξομε πάλι τη στενότατη σύνδεση του *ἄγαλμα καλὸν* με τη χτητική γενική *Φοίβου*.

Καμμιά τριανταριά χρόνια παλιότερο είναι το ακόλουθο επίγραμμα, από το Πτώο πάλι, χαραγμένο σ' ένα μακρουλό πήλινο κομμάτι, που ίσως εχρησίμευε για να κρέμετκι μ' αυτό στον τοίχο κάποιος αναθηματικός πίνακας:

θ *KalFὸν ἄγαλμα Fάνακτι F[εκαβόλοι Ἀπόλλονι].*
[;Δαμ]οσίδας ποίFεσέ μ' Ἐχέστροτος, αὐτὰρ ἔπεμφσαν
[. . . . . .]ον PtoiêFι.

τὸς τύ, Fάναχς, φεφύλαχσο, δίδοι δ' ἀρ(ε)τάν [τε καὶ ὄλβον].

Όμορφο χαρούδι για τον αφέντη Απόλλωνα, που χτυπάει μακριά, ο Δαμοσίδας μ' έφτιασε ο Εχέστροτος, και το έστειλαν οι . . ., που σύ, αφέντη, φύλαγέ-τους και δίνε-τους προκοπή και πλούτο.

Στις αρχές ακόμη του 5ου αιώνα οι Λακεδαιμόνιοι αφιερώνουν

12

στην Ολυμπία ένα υπερφυσικό άγαλμα Διός, από ευγνωμοσύνη για τη νίκη-τους στον 3ο Μεσσηνιακό πόλεμο ίσως, και στη βάση-του γράφουν :

ι *[δέξ]ο, Fάναξ Κρον[ί]δα Ζεῦ Ὀλύνπιε, καλὸν ἄγαλμα*
hιλέFο[ι θυ]μῶι τοῖ(ς) Λακεδαιμονίο[ις].

Δέξου, αφέντη γιέ του Κρόνου, Δία του Ολύμπου, τ'όμορφο χαρούδι με καλή καρδιά για τους Λακεδαιμονίους.

Στον « αγώνα Ομήρου και Ησιόδου», που, όποτε και να γράφτηκε, είναι γνωστό πως αποτελέστηκε από γνήσια αρχαϊκά στοιχεία, μνημονεύεται το επίγραμμα μιάς ασημένιας φιάλης που αφιέρωσε ο Όμηρος, τάχα, στους Δελφούς :

ια *Φοῖβε ἄναξ, δῶρόν τοι Ὅμηρος καλὸν ἔδωκα*
σῆισιν ἐπιφροσύναις· σὺ δέ μοι κλέος αἰὲν ὀπάζοις.

Φοίβε αφέντη, δώρο ο Όμηρος όμορφο σου έδωσα [που το κέρδισα] με τη δική-σου στόχαση· κι άμποτε σύ φήμη πάντα να μου δίνεις.

Έχει εντελώς το ύφος των επιγραμμάτων που είδαμε πρωτύτερα και μπορεί πολύ καλά ν' ανήκει στην εποχή-τους· καθώς μάλιστα αντικατασταίνει το *ἄγαλμα* με το *δῶρον* φωτίζει καλύτερα και εκείνων το νόημα.

Τη λέξη *περικαλλὲς* την απαντήσαμε μόνο σε αναθήματα· αντίθετα η λ. *καλὸν* υπογραμμίζει την ομορφιά του έργου και σε άλλα μνημεία, που μας πηγαίνουν σε περισσότερο ανθρώπινες σχέσες, στα επιτύμβια.

Γύρω στα 550 π. Χ. πρέπει να έγινε ένα ωραίο μνημείο, που βρέθηκε σ' ένα τύμβο στο Βουρβά της Αττικής. Τέσσερα σκαλιά αποτελούν τη βάση ενός γυναικείου αγάλματος (που μόνο τα πόδια-του σώθηκαν), και το κορφινό έχει το επίγραμμα :

ιβ *[εἰκόν' Ἀρίστ]ον [τένδ]ε φίλες παιδὸς κατέθεκεν,*
καλὸν ἰδὲν· ἀFυτὰρ Φαίδιμος ἐργάσατο.

Ο Αρίστων την *εικόνα* τούτη της ακριβής-του κόρης έστησε, όμορφο να το βλέπεις· ο Φαίδιμος τη δούλεψε.

13

Την αγαπούσαν, φαίνεται, την τέχνη του Φαιδίμου στα Μεσόγεια της Αττικής· γιατι (εχτός από μιά δεύτερη βάση με τ' όνομά του στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης) στα Καλύβια του Κουβαρά βρέθηκε τελευταία το ακόλουθο επιτύμβιο επίγραμμα των ίδιων επάνω-κάτω χρόνων (ιαμβικό σαν τα ς και **λε**) :

ιγ *τόδ' Ἀρχίο 'στι σῆμα κἀδελφῆς φίλες,*
Εὐκοσμίδες δὲ τοῦτ' ἐποίεσεν καλόν·
στέλεν δ' ἐπ' αὐτῶι θῆκε Φαίδιμο(ς) σοφός.

Τούτος του Αρχία είναι ο τάφος και της ακριβής-του αδερφής και τον έκαμε ο Ευκοσμίδης όμορφον· τη στήλη απάνω-του την έστησε ο Φαίδιμος ο έξυπνος.

Αφού καλλιτέχνης του μνημείου είναι ο Φαίδιμος, ο Ευκοσμίδης πρέπει να είναι ο πατέρας των πεθαμένων παιδιών· το *ἐποίησεν* εδώ δέν σημαίνει τίποτε διαφορετικό από το *κατέθηκεν* του επιγρ. **ιβ**, από το *ἔστησε* του **ιδ**, από το *ποίΓεσε*, τέλος, ενός τροιζηνιακού επιγράμματος. Το *καλόν* αναφέρεται στην ομορφιά ολόκληρου του μνημείου, όχι μόνο της στήλης.

Ακόμη κατά τα 500 π. Χ. έχομε ένα όμοιο επίγραμμα από τη Θάσο :

ιδ *ἦ καλὸν τὸ μνῆμα [πα]τὴρ ἔστησε θανόσ[ηι]*
Λεαρέτηι· οὐ γὰρ [ἔτ]ι ζῶσαν ἐσοφσόμεθα.

Αλήθεια, όμορφο το μνήμα ο πατέρας τό 'στησε της Λεαρέτης σαν πέθανε· γιατι πιά ζωντανή δέ θα τη βλέπομε.

Στους στίχους τούτους ο πατέρας, που με το όμορφο μνημείο ήθελε να κρατήσει ζωντανή την ομορφιά της νεκρής, εκφράζει το ίδιο αίσθημα που φανερώνεται και σ' ένα αθηναϊκό επίγραμμα παλιότερο (από τα μέσα του 6ου αιώνα, γραμμένο στη βάση ενός καθιστού, πιθανώτατα, αγάλματος) πιό καθαρά :

ιε *παι[δὸ]ς [ἀπο]φθιμένοιο Κ[λεοί]το τῶ Μενεσαίχμο*
μνῆμ' ἐσορῶν οἴκτιρ', ὅς καλὸς ὂν ἔθανε.

Του παιδιού που χάθηκε, του Κλεοίτα, γιού του Μενεσαίχμου, βλέποντας το μνήμα λυπήσου-τον, τί όμορφος που ήταν και πέθανε.

14

Με τα επιγράμματα αυτά ***(η-ιε)*** βλέπομε ότι την ανάγκη των αρχαϊκών Ελλήνων να χαρούν και με τα λόγια την ιδιαίτερη ομορφιά των έργων-τους, την εξυπηρετεί η λ. *καλὸν* για καμμιά εβδομηνταριά χρόνια, από το 570 έως το 500 π. Χ. επάνω κάτω, άν όχι και περισσότερο. Πρωτοπαρουσιάζεται ίσως λίγο αργότερα από το *περικαλλὲς* (γιατι δέν ξέρομε με ακρίβεια την εποχή των θηβαϊκών επιγραμμάτων **δ** και **ε**). Είναι λέξη πιό αδύνατη, ανταποκρινότανε λοιπόν περισσότερο στη μετριόφροσύνη των ανθρώπων που σιγά σιγά θα γινότανε πιό συνειδητή· έτσι μπόρεσε να ζήσει περισσότερο από το *περικαλλές*· για τον ίδιο λόγο μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από τους ανθρώπους όχι μόνο στα δώρα-τους προς τους θεούς, παρά και στην πιό ταπεινή σφαίρα των έργων που εξασφάλιζαν τη μνήμη των πεθαμένων δικών-τους (είδαμε ότι κανένα επιτύμβιο μνημείο δέν λέγεται *περικαλλές*).

Μα η ψυχικοπνευματική πηγή της, σχετικά νεώτερης, τούτης λέξης είναι η ίδια που είχε βγάλει και την πρώτη. Όπως το *περικαλλές*, έτσι και το *καλόν*, έκφραση γενική, για το σύνολο μιάς ομορφιάς που υπάρχει ανεξάρτητη και πρωτύτερα από τα στοιχεία-της, δείχνει την ίδια βέβαιη ομορφιά, που δέν μπορεί καν να την πεί κανένας αναμφίβολη — τόσο είναι έξω από την ατομική υποκειμενική κρίση. Το *καλὸν ἄγαλμα* είναι κι αυτό μυθική κρίση, εκφράζει την ίδια θέση του ανθρώπου μέσα στη ζωή. Μόνο ίσως το γεγονός, ότι το φρόνημα της έκφρασης αυτής, ό τ α ν σ υ γ κ ρ ι θ ε ί μ ε τ ο *περικαλλές*, φανερώνεται πιό ανθρώπινο, δείχνει ότι ο «μυθικός» κόσμος αρχίζει πού και πού να μήν είναι τόσο σίγουρος.

4. Η ΑΠΟΚΡΙΣΗ-ΤΟΥΣ ΣΤΙΣ ΑΠΟΡΙΕΣ-ΜΑΣ

Από πού όμως αντλούσαν οι αρχαϊκοί Έλληνες τη βεβαιότητα αυτή; πώς ετολμούσαν να βεβαιώνουν το θεό, ότι το ανάθημα, που του αφιέρωναν, ήταν περίσσια όμορφο, χωρίς να φοβούνται πως ο θεός θα το έπαιρνε για *ὕβριν*, για αλαζονεία αξιοτιμώρητη; και, τόσο συχνά που μεταχειρίζονται τις έκφρασες αυτές για τ' αφιερώματά-τους ή για τα μνημεία της ευλάβειάς-τους στους νεκρούς, δέν δείχνουν μ' αυτό ότι ούτε στους ανθρώπους εφοβόντουσαν πως

15

θα περάσουν για φαντασμένοι ; Αυτή την παράξενη για μάς σιγουριά ποιά αισθήματα και ποιές ιδέες τους την έδιναν ; (περιορίζομε έτσι τις απορίες-μας στο ψυχικοπνευματικό επίπεδο, γιατι θα χρειαζότανε βαθειά και πλατειά έρευνα για να φτάσομε στις κοινωνικές σχέσες που αποτελούν τη βάση-του).

Στο επίγραμμα **ιγ** το παίνεμα του έργου έχει για ταίρι-του ένα παίνεμα του καλλιτέχνη : το μνήμα είναι *καλὸν* κι ο τεχνίτης-του, ο Φαίδιμος, *σοφός*. Το ζευγάρωμα αυτό δέν είναι τυχαίο. Υπάρχουν ρητές απόδειξες. Στη βάση ενός μεγάλου πήλινου αγγείου από την Ακρόπολη, που θα έγινε κατά τα 500 π. Χ., είναι χαραγμένος ο τελευταίος εξάμετρος ενός επιγράμματος, που η αρχή-του μαζί με τα ονόματα των τεχνιτών θα βρισκότανε στα κομμάτια που χάθηκαν :

ις *ἄνδρες ἐποίεσαν σοφίαισιν καλὸν ἄγαλμα*

. . . άνθρωποι τό 'φτιασαν με την εξυπνάδα-τους όμορφο χαρούδι.

Δέν μπορεί να διατυπωθεί καθαρώτερα η ιδέα, που είχαν οι τεχνίτες του αγγείου αυτού, καί ο αγγειοπλάστης καί ο ζωγράφος-του, πως η ομορφιά του έργου-τους, που το αφιέρωσαν στην Αθηνά, είναι αποτέλεσμα της *σοφίας*-τους — θα ιδούμε τί εννοούν με αυτό.

Η ιδέα ή το αίσθημα τούτο είναι γενική πίστη στον αρχαϊκόν αιώνα, και μάλιστα όχι μόνο στο νού των απλοϊκών ανθρώπων. Ένας περίφημος γλύπτης από τη Χιό, ο Μικκιάδης, αφιέρωσε στο ιερό της Δήλου κατά τα 550 π. Χ. (στα χρόνια του Φαιδίμου) ένα άγαλμα, έργο του γιού-του Αρχέρμου· βρέθηκε η βάση-του με το ακόλουθο επίγραμμα :

ιζ *Μικκιά[δηι τόδ' ἄγα]λμα καλῶν [προφερέστατον ἔργων]*
Ἀρχέρμο σο[φ]ίεισιν hεκηβό[λε δέχσαι Ἄπολλον]
[τ]ὸι Χίωι, Μέλανος πατρώιον ἄσ[τυ νέμοντι].

Από το Μικκιάδη τούτο το χαρούδι, το πιό τρανό από τα όμορφα έργα της εξυπνάδας του Αρχέρμου δέξου-το, Απόλλων, που χτυπάς μακριά — το Χιώτη, που μένει στην πόλη του πατέρα-του Μέλανος.

Τα συμπληρώματα δέν είναι όλα βέβαια, το γενικό νόημα όμως και ο σύνδεσμος των εννοιών καθαρά.

Τί είναι η *σοφία* αυτή των αρχαϊκών καλλιτεχνών, θα το

16

καταλάβομε, άν θυμηθούμε, ότι από τον Όμηρο ώς τον Πίνδαρο τουλάχιστο, *σοφία* είναι η ιδιότητα καί του καλού τεχνίτη (π.χ. του ξυλουργού, του γλύπτη) καί του καλού καραβοκύρη καί του καλού ηνίοχου καί του καλού μουσικού καί του ποιητή. Είναι η λέξη που στους αρχαϊκούς εκφράζει κάτι πολύ συγγενικό με το «τέχνη» της σημερινής αισθητικής (γιατι η δική-τους λ. *τέχνη* σημαίνει αποκλειστικά σχεδόν τους πραχτικούς κανόνες της δουλειάς): περιέχει καί το φυσικό δώρο καί την πείρα καί την «έμπνευση» (μόνο που η έμπνευση δέν έχει τίποτε *μανικόν*, όπως η ποιητική στον Πλάτωνα): είναι η γ ν ώ σ η, με το νόημα που έχει η λέξη στο στόμα του λαού-μας, η προϋπόθεση των γνώσεων, που πλουτίζεται με μάθηση οδηγημένη από την εξυπνάδα. Την έννοια αυτή της λ. *σοφία*, που στην αρχαϊκή εποχή είναι η μόνη, τη διατυπώνει μ' έναν κοφτερό, όπως πάντα, ορισμό ο Αριστοτέλης: *τὴν δὲ σοφίαν ἔν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας ἀποδίδομεν, οἷον Φειδίαν λιθουργὸν σοφὸν καὶ Πολύκλειτον ἀνδριαντοποιόν, ἐνταῦθα μὲν οὖν οὐδὲν ἄλλο σημαίνοντες τὴν σοφίαν ἢ ὅτι ἀρετὴ τέχνης ἐστὶν* [=προκοπή της τέχνης] (Ηθικά Νικομ. 1141α12).

Έτσι λοιπόν μπορούσε ο Θέογνις να καμαρώνει για τη γνώση-του και την εξυπνάδα-του (19/23):

Κύρνε, σοφιζομένωι μὲν ἐμοὶ σφρηνὶς ἐπικείσθω
τοῖσδ ἔπεσιν, λήσει δ' οὔποτε κλεπτόμενα,
οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοὐσθλοῦ παρεόντος·
ὧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ· «Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
τοῦ Μεγαρέος· πάντας δὲ κατ' ἀνθρώπους ὀνομαστός».

Έτσι μπορούσαν και οι καλλιτέχνες να καμαρώνουν για την ίδια α ρ ε τ ή. Έξω από τα παραδείγματα που είδαμε (επιγρ. ***ιγ, ις, ιζ***), υπάρχει, νομίζω, κ' ένα άλλο κρυμμένο στις πληροφορίες του Πλινίου για τους γιούς του Αρχέρμου, το Βούπαλο και τον Άθηνι, περίφημους κι αυτούς γλύπτες στο δεύτερο μισό του 6ου αιώνα:

ιη Archermus, cuius filii Bupalus et Athenis vel c l a r i s s i m i in ea s c i e n t i a fuere... complura enim in finitimis insulis simulacra fecerunt, sicut in Delo, q u i b u s s u b i e c e r u n t c a r m e n non vitibus tantum

17

censeri Chion sed et operibus Archermi filiorum (Nat. Hist. 36, 11ε.).

> . . . ο Ἀρχερμος, που οι γιοί-του Βούπαλος και Ἀθηνις στάθηκαν πάρα πολύ ξακουστοί σ᾽ αυτή τη γνώση . . . γιατι έφτιασαν πολλά αγάλματα στα κυντινά νησιά, όπως στη Δήλο, που απσκάτω-τους έβαλαν ένα επίγραμμα, πως όχι μονάχα για τ᾽ αμπέλια-της ήταν τιμημένη η Χιό παρά και για τα έργα των γιών του Αρχέρμου.

Στο επίγραμμα λοιπόν, που παραφράζει ο Πλίνιος ή η πηγή-του, οι δυό γλύπτες έλεγαν πως η Χιό δέν ήταν τιμημένη μόνο για τ᾽ αμπέλια-της, παρά και για τα έργα των γιών του Αρχέρμου (ο Beazley ξαναβρήκε, πιστεύω, την πρωτότυπη ομορφιά των αρχαϊκών στίχων με την ακόλουθή δοκιμή-του: *οὐκ οἴνησι μόνον κλέος ἄρνυται ἀλλὰ καὶ ἔργοις | Ἀρχέρμου παίδων παιπαλόεσσα Χίος*). Μα και τα προηγούμενα λόγια του Πλινίου «clarissimi in ea scientia» θυμίζουν πάρα πολύ τους «τεχνικούς όρους» των αρχαϊκών στίχων, για να μήν είναι παρμένα από το μνημονευόμενο δηλιακό επίγραμμα ή από άλλο όμοιο· σύγκρινε τη σφραγίδα του Θεόγνιδος: *σοφιζομένωι μὲν ἐμοί . . . πάντας δὲ κατ᾽ ἀνθρώπους ὀνομαστός.*

Ἔτσι μπορούσαν και οι ποιητές να θαυμάζουν σ᾽ ένα έργο τη *σοφία* του τεχνίτη-του. Κατά τα 510—500 π. Χ. ο Ανακρέων, όταν ήταν στη Θεσσαλία, έγραψε το ακόλουθο επίγραμμα για ένα κεντητό ρούχο, που η Δύσηρις, γυναίκα του ταγού Εχεκρατίδα από τα Φάρσαλα, αφιέρωσε σε κάποια θεά και που το είχε δουλέψει η ανυφάντρα Πρηξιδίκη (108 D.):

ιθ

Πρηξιδίκη μὲν ἔρεξεν, ἐβούλευσεν δὲ Δύσηρις
εἶμα τόδε· ξυνὴ δ᾽ ἀμφοτέρων σοφίη.

> Η Πρηξιδίκη τό ᾽φτιασε, το μελέτησε η Δύσηρις το ντύμα τούτο· μα και των δυό ανταμική η γνώση.

Με το παρακάτω επίγραμμα προχωρούμε περισσότερο στην κατεύθυνση των αρχικών ερωτημάτων του κεφαλαίου τούτου. Βρίσκεται σε μιά βάση αναθήματος από την Ακρόπολη και ανήκει στο τρίτο τέταρτο του 6ου αι.:

κ

[ἐσθλὸν] τοῖσι σοφοῖσι σο[φ]ίζεσθ[αι κ]ατ[ὰ τέχνεν·]

2

18

[hὸς γὰρ] hέχει τέχνεν, λόι[ο]ν' hέχ[ει βίοτον.]
[. . . ἀνέθεκ]ε Ἀθεναίαι δεκάτ[εν ho . . .].

Καλό είναι για τους γνωστικούς να κόβει το μυαλό-τους στην τέχνη· γιατι όποιος κατέχει την τέχνη έχει καλύτερη ζωή. Ο δείνας το αφιέρωσε στην Αθηνά για δέκατο.

Δέν ξέρομε ποιά ήταν η τέχνη του θεοσεβούμενου αυτού ανθρώπου· ένα όμως βγαίνει από την άμεση σύνδεση του τελευταίου στίχου, του αφιερωτικού, με τους δυό πρώτους: ότι ο τεχνίτης αυτός αισθανότανε πως τη *σοφία*-του, που τον βοήθησε να προκόψει και να διαθέσει το δέκατο από τα κέρδη-του για το αφιέρωμά-του, τη χρωστούσε στην Αθηνά. Το αίσθημα τούτο είναι πανάρχαιο και μένει ζωντανό πολύ ακόμη μετά τους αρχαϊκούς χρόνους. Τα τεκμήρια είναι πάρα πολλά.

Στην Ιλιάδα (Ε 59ε.) ο Φέρεκλος, ο τεχνίτης που έφτιαξε τα κακορίζικα καράβια *(ἀρχεκάκους νῆας)* του Αλεξάνδρου,

χερσὶν ἐπίστατο δαίδαλα πάντα
τεύχειν· ἔξοχα γάρ μιν ἐφίλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

Άλλοι στίχοι δείχνουν την Αθηνά να δασκαλεύει κιόλας τον ξυλουργό (Ο 410ε.):

Ἀλλ' ὥς τε στάθμη δόρυ νηΐον ἐξιθύνει
τέκτονος ἐν παλάμηισι δαήμονος, ὅς ῥά τε πάσης
εὖ εἰδῆι σοφίης ὑποθημοσύνηισιν Ἀθήνης . . .

Και ο χρυσικός (χ ρ υ σ ο φ ό ς λέει ακόμα ο λαός) απ' αυτήν και από τον Ήφαιστο έχει μάθει τη χάρη της δουλειάς-του (ζ 232ε.):

ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρωι ἀνὴρ
ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει . . .

Αυτούς τους στίχους θα είχε στο νού-του ο Σόλων, εκφράζει όμως και των δικών-του χρόνων το αίσθημα (γύρω στα 600 π. Χ.), όταν στη μεγάλη-του ελεγεία «εἰς ἑαυτόν», εκεί που απαριθμεί τους τρόπους που οι θνητοί κερδίζουν τη ζωή-τους, μελετάει πλάϊ-πλάϊ τους τεχνίτες και τους ποιητές με λέξεις χαραχτηριστικές, που ταιριάζουν και στους δυό (απ. 1 D. στ. 49ε.):

ἄλλος Ἀθηναίης τε καὶ Ἡφαίστου πολυτέχνεω
ἔργα δαεὶς χειροῖν ξυλλέγεται βίοτον,

19

ἄλλος ᾽Ολυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδαχθείς,
ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος.

Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, όσο πιό περήφανοι ήτανε για την αξία της τέχνης-τους, τόσο περισσότερο ετόνιζαν το δασκάλεμά-τους από το θεό—τέτοια λόγια τους βάζουν στο στόμα οι ποιητές.

Υπήρχαν στην αρχαϊκή εποχή δυό περίφημοι ανυφαντάδες από τη Σαλαμίνα της Κύπρου, ο Ακεσάς και ο Ελικών, πατέρας και γιός, που μιά παράδοση έλεγε πως ύφαναν τον πέπλο της Αθηνάς για τὰ πρώτα μεγάλα Παναθήναια (566 π.Χ.). Του δεύτερου εσωζόταν ένα έργο στους Δελφούς με την επιγραφή :

κα *τεῦξ᾽ ῾Ελικὼν ᾽Ακεσᾶ Σαλαμίνιος, ᾧι ἐνὶ χερσὶν*
πότνια θεσπεσίην Παλλὰς ἔπνευσε χάριν.

Το έφτιασε ο Ελικών του Ακεσά από τη Σαλαμίνα, που στα χέρια-του η δέσποινα η Παλλάς θεϊκή φύσηξε χάρη.

Θα μπορούσαμε να υποθέσομε πως ο δεύτερος στίχος υπαινίσσεται τον παναθηναϊκό πέπλο, πως δηλαδή η χάρη των χεριών του Ελικώνος είναι η ανταμοιβή-του από την Αθηνά για τον πέπλοτης. Μα δέν είναι ανάγκη· και των Φαιάκων τις γυναίκες η Αθηνά τις είχε κάμει περίφημες ανυφάντρες (η 108ε.) :

ὅσσον Φαίηκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν
νῆα θοὴν ἐνὶ πόντωι ἐλαυνέμεν, ὣς δὲ γυναῖκες
ἱστῶν τεχνῆσσαι· πέρι γάρ σφισι δῶκεν ᾽Αθήνη
ἔργα τ᾽ ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάς.

Με το όνομα του Σιμωνίδη μας έχει παραδοθεί ένα επίγραμμα για το έργο ενός Παριανού γλύπτη (κι άν δέν είναι του Σιμωνίδη, ανήκει όμως στα χρόνια-του [558—468 π. Χ.] και πιθανώτερα στον 6ον αιώνα ακόμη) :

κβ *᾽Αρτέμιδος τόδ᾽ ἄγαλμα (διηκόσιαι γὰρ ὁ μισθὸς*
δραχμαὶ ταὶ Πάριαι, τῶν ἐπίσημα τράγος),
ἀσκητὸς δ᾽ ἐποίησεν ᾽Αθηναίης παλάμηισιν
ἄξιος ᾽Αρκεσίλας, υἱὸς ᾽Αριστοδίκου (114 D.).

Της Αρτέμιδος τούτο το χαρούδι — η πληρωμή διακόσιες δραχμές παριανές, που έχουν σημάδι επάνω τον τράγο — και το έφτιασε

20

δασκαλεμένος από της Αθηνάς τα χέρια ο άξιος Αρκεσίλας, ο γιός του Αριστοδίκου.

Η Αθηνά λοιπόν η ίδια με τα χέρια-της οδηγούσε τον Αρκεσίλα στη δουλειά-του. Η τεχνική έκφραση είναι επική (πρβλ. Ησιόδου Θεογον. 578ε. *ἀμφὶ δέ οἱ στεφάνην χρυσέην κεφαλῆφιν ἔθηκε, |τὴν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς Ἀμφιγυήει|σᾶσκήσας παλάμησι).*

Το ίδιο πιστεύει και ο Πίνδαρος. Στα παινέματα της Ρόδου — αληθινά «παινέματα της νύφης» του Ηλίου — που περιέχει ο 7ος Ολυμπιόνικός-του (464 π.Χ.), θυμάται με λόγια βαθιού θαυμασμού τη φήμη των παλιών-της τεχνιτών και την υπερφυσική «αρετή» της τέχνης-τους (50ε.) :

κγ

αὐτὰ
δέ σφισιν ὤπασε τέχναν
πᾶσαν ἐπιχθονίων Γλαυκ-
ῶπις ἀριστοπόνοις χερσὶ κρατεῖν.
Ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἑρπόν-
τεσσί θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον·
ἦν δὲ κλέος βαθύ. Λαέν-
τι δὲ καὶ σοφία μεί-
ζων ἄδολος τελέθει.

Η ίδια η Γλαυκώπις τους έδωσε στην πάσα τέχνη να ξεπερνούν τους ανθρώπους με χέρια που από τον κόπο-τους έβγαιναν τα καλύτερα πράγματα. Κ' οι δρόμοι είχαν επάνω-τους έργα σαν ζωντανά, που περπατούσαν· κ' ήταν η δόξα-τους βαθιά. Σ' όποιον δασκαλευτεί, σ' αυτόν η γνώση περισσότερο μεγαλώνει χωρίς δόλο.

Το γεγονός, ότι τα πινδαρικά λόγια αναφέρονται σε παλιά θαύματα, δέν μετριάζει τη σημασία-τους για το τί έβλεπαν οι αρχαϊκοί στην τέχνη-τους· αντίθετα φωτίζουν ζωηρά την πραγματικότητα του μυθικού κόσμου στα χρόνια εκείνα, τη μυθική βάση που κρατάει γερά επάνω-της ολόκληρη τη ζωή. Και δείχνουν ακόμη, μαζί με το επίγραμμα του Ανακρέοντος ***(ιθ)***, πως και οι ποιητές αναγνώριζαν πρόθυμα στους καλλιτέχνες το ίδιο χάρισμα και την ίδια *ἀρετή*, που αποτελούσε τη δική-τους αξία, πως η *σοφία* δέν ήταν αλαζονική αξίωση των καλλιτεχνών.

Τα τεκμήρια για το ζήτημά-μας δέν τελειώνουν με τον Πίνδαρο. Σκέψες όμοιες βρίσκομε και στον Ευριπίδη και στον Πλά-

των κ.α.· μα ο χαραχτήρας ίσα ίσα της σκέψης, που έχουν τέτοιες έκφρασες στους σωκρατικούς χρόνους, επιβάλλει να περιοριστούμε στα χρόνια, όπου το αίσθημα και η ιδέα βρίσκουν άμεσα το λεχτικό-τους ντύμα, χωρίς να περάσουν από το εργαστήρι του συλλογισμού.

Τώρα πιά είναι φανερό, πως οι αρχαϊκές εκείνες έκφρασες για τα έργα της τέχνης και τους καλλιτέχνες-τους δέν περιέχουν καθόλου ανευλάβεια μπροστά στο θεό ή κομπορρημοσύνη μπροστά στους ανθρώπους. Ο γνωστικός τεχνίτης, που με την εξυπνάδα-του είχε μάθει όλα τα μυστικά της έμπραχτης τέχνης, ώστε τα έργα-του να γοητεύουν με την ομορφιά-τους, χρωστούσε όλητου την τελειότητα *(=ἀρετὴ τέχνης=σοφία)* στην αγάπη της Αθηνάς και τοῦ Ηφαίστου· η αγάπη αυτή των θεών δέν τον είχε μόνο προικίσει μιά για πάντα με το χάρισμα τούτο, μα του παραστεκόταν αληθινά κάθε φορά που έπιανε να φτιάσει ένα έργο και του οδηγούσε αληθινά το χέρι — αίσθημα που με συγκίνηση βλέπομε να το εκφράζουν συχνά οι τεχνίτες σε ανάγλυφα και αγγεία.

Πόσο μέρος άφηνε στην ατομική πρωτοβουλία του αρχαϊκού τεχνίτη ο θεός-του, είναι δύσκολο για μάς σήμερα να το συλλάβομε με λόγια. Θα το αιστανθούμε όμως ευκολώτερα, άν συλλογιστούμε πως για τον αρχαϊκό Έλληνα κάθε πράξη-του είναι σ υ ν έ ρ γ ε ι α, ποτέ όμως έ ρ γ ο του θεού. Ας θυμηθούμε, έξαφνα, την Αθηνά στη βίαιη σκηνή του Αχιλλέα με τον Αγαμέμνονα για τη Βρισηΐδα (Α 188ε.): η θεά δέν προστάζει τον Αχιλλέα από την αρχή να υποχωρήσει, όπως θα έκανε ένας ανατολικός θεός, παρά μπαίνει στη μέση να τον συμβουλέψει (αόρατη απ᾽ όλους και μόνο σ᾽ αυτόν φανερή) μ ό ν ο τ η σ τ ι γ μ ή που ο Αχιλλέας διστάζει και δέν ξέρει τί να κάμει, να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα ή να κρατηθεί· η θεά δείχνει το σωστό δρόμο, μα η απόφαση μένει στον άνθρωπο:

193 *ἦος ὁ ταῦθ᾽ ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,*
ἕλκετο δ᾽ ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ᾽ Ἀθήνη
οὐρανόθεν...
στῆ δ᾽ ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἕλε Πηλεΐωνα,
οἴωι φαινομένη· τῶν δ᾽ ἄλλων οὔ τις ὁρᾶτο....

22

Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἴ κε πίθηαι,
οὐρανόθεν...

Δέν ξαναγνώρισε ο κόσμος τέτοια θερμή σχέση του ανθρώπου με τους θεούς, δηλαδή με την πραγματικότητα που τον τριγύριζε, τέτοια ατμόσφαιρα σπιτιού να τους ενώνει — μόνο που στο «σπίτι» αυτό τα παιδιά (*ἀνὴρ νήπιος ἤκουσε πρὸς δαίμονος ὅκωσπερ παῖς πρὸς ἀνδρός*, Ηράκλειτος) δέν αλλάζουν ποτέ την υποταχτική-τους θέση απέναντι στον πατέρα και νοικοκύρη, στους θεούς.

Άν θελήσομε να διατυπώσομε στη σημερινή θεωρητική γλώσσα τη σχέση αυτή της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης με τον όλον αρχαϊκό κόσμο, καθώς και τ' αποτελέσματά-της στην τέχνη, το καλύτερο είναι να γυρίσομε στο πάντοτε νέο βιβλίο του Riegl: «Η παράλληλη πορεία των εικαστικών τεχνών και της κοσμοθεωρίας της αρχαιότητας δείχνεται πολύ χτυπητά στο γεγονός ότι, όταν η τέχνη αρχίζει να προσέχει το ψυχικό στοιχείο των προσώπων-της [δηλαδή στην κλασσική εποχή], φανερώνεται τον ίδιον καιρό ένας έκδηλος δυαδισμός στην ελληνική διανόηση. Απότομη αντίθεση σ' αυτό παρουσιάζει η παλιά ανατολική και η αρχαϊκή ελληνική εποχή με τον υλιστικό-της μονισμό (η ψυχή = λεπτότατη ύλη) και με το ότι παρασταίνει αντικειμενικά την κάθε μιά υλική μορφή. Επιθυμεί ζωηρά και ακατανίκητα έναν κανόνα, που να είναι απόλυτος νόμος και ν' αποκλείνει, όσο γίνεται, κάθε τι υποκειμενικό: γι' αυτό η τέχνη-της είναι αντικειμενική και ανώνυμη και στενότατα δεμένη με τη λατρεία, και η σύγχρονή-της κοσμοθεωρία αυστηρά θρησκευτική ή, πιό σωστά, λατρευτική».

***

Η τελευταία «μυθική κρίση», που την ακούμε από ένα μεγάλο καλλιτέχνη για τον εαυτό-του, βρίσκεται στο επίγραμμα ενός έργου του χαλκοπλάστη Ονάτα από την Αίγινα. Ήταν μιά ομάδα αγαλμάτων στην Ολυμπία, αφιέρωμα των Αχαιών, που παράσταινε εννιά ήρωες του Τρωϊκού πολέμου την ώρα του κλήρου για τη μονομαχία με τον Έκτορα: αποτελούσαν μισό κύκλο αντίκρυ στο

23

Νέστορα, που είχε του καθενός τον κλήρο μέσα στην περικεφαλαία. Στην ασπίδα του Ιδομενέως ο καλλιτέχνης είχε γράψει :

κδ *Πολλὰ μὲν ἄλλα σοφοῦ ποιήματα καὶ τόδ' Ὀνάτα*
Αἰγινήτεω, τὸν γείνατο παῖδα Μίκων.

Κι άλλα πολλά έργα και τούτο του έξυπνου είναι Ονάτα του Αιγινήτη, που τον γέννησε παιδί-του ο Μίκων.

Δυστυχώς δέν μας έχουν παραδοθεί τα χρονικά σύνορα της δράσης του Ονάτα, φαίνεται μόνο πως η ακμή-του πέφτει στην 78η Ολυμπιάδα (468 π.Χ.)· ούτε έχει κατορθώσει η έρευνα να συλλάβει συγκεκριμένα πράγματα για την καλλιτεχνική-του φυσιογνωμία : ήταν ακόμη αρχαϊκή ή αντιπροσώπευε ακέριο τον καινούργιο ρυθμό ; Για το ίδιο το ανάθημα υπάρχει μόνο η αόριστη ένδειξη, πως ήταν παλιότερο από το ναό του Διός, που το χτίσιμό-του άρχισε κατά τα 470 π.Χ. — μπορεί λοιπόν να έγινε στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα. Τα λόγια του καλλιτέχνη για τον εαυτό-του είναι απλή επιβίωση των αρχαϊκών εκφράσεων ; ή χρησιμοποιώντας ο Ονάτας τη «μυθική» έκφραση, τη *σοφία*, ήθελε να σημάνει μιά καινούργια, ατομική-του επίτευξη : τον έξυπνο τρόπο που σοφίστηκε για να λύσει το επίκαιρο σ' εκείνα τα χρόνια θέμα της διάταξης μιάς ομάδας αγαλμάτων που να συνδέονται και μορφικά (όχι μόνο διανοητικά) μεταξύ-τους ; γιατι ξέρομε ότι και αλλού το αντιμετώπισε, στους Δελφούς, με το ανάθημα των Ταραντίνων — που ίσως δείχνει, ότι συνειδητά επιζητούσε και του άρεσε να παλεύει με το καλλιτεχνικό αυτό πρόβλημα. Δέν μπορούμε να δώσομε σίγουρη απάντηση.

5. ΟΙ ΥΣΤΕΡΟΙ ΑΡΧΑΪΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ

Όχι ακόμη έξω από τον κύκλο του μύθου, όμως πάντα μακρύτερα από το κέντρο-του και κοντύτερα στην περιφέρειά-του πάμε με μιάν άλλη έκφραση, που παρουσιάζεται στις τελευταίες δεκαετίες του 6ου αιώνα.

Μιά οχτάγωνη στήλη από την Ακρόπολη, βάση κάποιας κόρης, έχει το ακόλουθο επίγραμμα :

κε *Παλλάδι Ἀθαναίαι Λύσον ἀνέθεκεν ἀπαρχὲν*

24

hôν αὐτô κτ[εά]νον, τêι δὲ θεôι χαρίεν.
Θεβάδες ἐπ[οίεσεν ho Τέρπ ;]νο παῖς τόδ' ἄγαλμα.

Στην Παλλάδα Αθηνά ο Λύσων το αφιέρωσε, *απαρχή* από τα δικά-του πλούτη και στη θεά να είναι της αρεσιάς-της. Ο Θηβάδης το έφτιασε του Τέρπνου ο γιός τούτο το χαρούδι.

Η ιδιότητα *ἄγαλμα* αναφέρεται πάλι στενά στη θεά που δέχεται το αφιέρωμα, δέν είναι όμως η γενική ομορφιά-του που εξαίρεται, παρά το *χαρίεν*. Πιό αναλυτικά δίνει το νόημα της έκφρασης αυτής το ακόλουθο επίγραμμα μιάς κολόνας-βάσης από ανάθημα στην Ακρόπολη, καμμιά τριανταριά χρόνια ύστερα από το προηγούμενο, κατά το 470 π.Χ. :

κς *Ἀνγέλιτος μ' ἀνέθε[κε...*
[πότνι'] Ἀθεναία, χεχ[αρίσθο σοι τόδε δôρον].
Εὐένορ ἐποίεσεν.

Ο Αγγέλιτος με αφιέρωσε... Δέσποινα Αθηνά, ας είναι της αρεσιάς-σου τούτο το δώρο. Ο Ευήνωρ το έφτιασε.

Η ανάμνηση του Ομήρου είναι πάλι μέσα στις έκφρασες αυτές (Θ 203ε. Ι 598ε. κλπ.). Τα αφιερώματα του Λύσωνος και του Αγγελίτου είναι τέτοια που θ' αρέσουν στη θεά, που θα χαρεί η θεά βλέποντάς-τα, όπως και στη θυσία του Νέστορος (γ 432ε.) :

....ἦλθε δὲ χαλκεύς.... ἦλθε δ' Ἀθήνη
ἱρῶν ἀντιόωσα· γέρων δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
χρυσὸν ἔδωχ'· ὁ δ' ἔπειτα βοὸς κέρασιν περίχευεν
ἀσκήσας, ἵν' ἄγαλμα θεὰ κεχάροιτο ἰδοῦσα.

Αλλά και στα μνημεία της ανθρώπινης στοργής βρίσκει θέση η έκφραση αυτή. Σε μιά βάση, που βρέθηκε όχι μακριά από τον Κεραμεικό, διαβάζομε :

κζ *παιδὸς Νέλονος Νελονίδο ἐστὶ τὸ σêμα,*
ὅς χὐôι τô ἀ[γα]θôι μνêμα ἐποίει χαρίεν.

Ἔνδοι[ος] κ[α]ὶ τ[ό]νδ' ἐπ[ό]ε.

Του Νηλωνίδη είναι ο τάφος, του παιδιού του Νήλωνος, που για το γιό-του τον καλό μνήμα έφτιασε χαριτωμένο.—Ο Ένδοιος έφτιασε και τούτον.

Επάνω στη βάση, που ήταν στολισμένη και με ζωγραφιά σφυρο-

κοπημένη αργότερα επίτηδες όπως και τα γράμματα, στεκόταν άλλοτε ένα επιτύμβιο άγαλμα κούρου. Το μνήμα τούτο φαίνεται πως έγινε ανάμεσα στα 514 και 508 π.Χ.: από τα ονόματα που διαβάζονται (δείχνουν αρχοντικό σόϊ), από τον πλούτο του μνημείου (που το έκαμε ένας ονομαστός καλλιτέχνης της εποχής, ο Ένδοιος), από τη βίαιη καταστροφή-του τέλος, ένας ερευνητής έβγαλε το πιθανό συμπέρασμα πως πρόκειται για το επιτύμβιο ενός ευπατρίδη Αθηναίου (ίσως από τους Αλκμεωνίδες), που τον τάφο-του τον εχάλασαν στα πρώτα ταραγμένα χρόνια της Αθηναϊκής δημοκρατίας οι οπαδοί των τυράννων.

Το άλλο όμως τεκμήριο του «χαριτωμένου» επιτύμβιου μνημείου μας το προσφέρει η Σίκινος, το περιφρονημένο ξερονήσι των Σολωνικών στίχων· είναι ένα επίγραμμα του τέλους του 6ου αιώνα, που συνταιριάζει τη «μυθική κρίση» *καλόν* με την πιό σύγχρονη:

κη *Ἀντίδο[τος μὲν τύμβον ἔχευ' αὐτὸ]ς καὶ παῖδες*
Πασιδίqοι· τὸ δὲ σᾶμ' Εὔνο[ος] ἔστασε,
καλὸν κεχαρισμένον ἔργον.

Ο Αντίδοτος τον τύμβο σώριτσε ο ίδιος και τα παιδιά-του για τον Πασίδικο· μα το μνήμα ο Εύνοος το έστησε, όμορφο χαριτωμένο έργο.

Το πρώτο καινούργιο πράγμα στις έκφρασες αυτές είναι πως τονίζεται αποκλειστικά η πλευρά εκείνη της ομορφιάς του έργου, που φέρνει χαρά σ' όποιον το βλέπει, κερδίζει την αγάπη-του. Για τη μυθική αντίληψη όμως τα αισθήματα αυτά μόνο η Χάρις ή οι Χάριτες τα γεννούν, μόνο η *χάρις* που έχει φωλιάσει μέσα στο έργο και το κάνει *χαρίεν*. Ακόμη μιά φορά, είναι πολύ δύσκολο για μάς τους νεώτερους να περιγράψομε το πλούσιο, μα συνακόλουθο και συγκεκριμένο, αισθησιακό περιεχόμενο, που είχαν για την καρδιά και το νού του «μυθικού» ανθρώπου οι λέξες αυτές. Η *χάρις* των Ελλήνων δέν έχει καμμιά σχέση με τους εννοιολογικούς ορισμούς που δοκίμασαν οι νεώτεροι αισθητικοί. Ούτε είναι ακόμη τότε ξεκαθαρισμένη η σχέση της χάρης με την ομορφιά, αν δηλαδή τούτη είναι το «μεῖζον» και κείνη το «ἔλασσον» — μ' όλο που οι Χάριτες είναι μονάχα σ υ ν τ ρ ό φ ι σ σ ε ς της Αφροδίτης ή του Ερμή. Ίσως δίνομε επάνω κάτω την εντύπωση,

που έχομε από τον τρόπο που μεταχειρίζονται τη λέξη οι πρώϊμοι και οι αρχαϊκοί ποιητές, άν πούμε ότι: *χάρις* είναι η αυθυπόστατη, αποχωρισμένη από την ομορφιά δύναμη, που έχει το όμορφο πράγμα, να αρέσει, να μας κάνει να το αγαπούμε και, ακόμη περισσότερο, να θέλομε να το έχομε — δύναμη ερωτική στο βάθος, που προκαλεί αίσθημα σχεδόν ερωτικό. Έτσι στην Ιλιάδα (Ω 347ε.) ο Ερμής

βῆ δ' ἰέναι κούρωι αἰσυμνητῆρι ἐοικώς,
πρῶτον ὑπηνήτηι, τοῦ περ χαριεστάτη ἥβη·

ενώ αντίστροφα η Σαπφώ στο άγουρο για γάμο κορίτσι λέει (41 D.):

σμίκρα μοι πάις ἔμμεν' ἐφαίνεο κἄχαρις.

Το δεύτερο καινούργιο στοιχείο, που φέρνει η έκφραση αυτή, είναι ότι μόνη-της διατυπώνει μιά σχέση: δέν υπάρχει το *χαρίεν* χωρίς εκείνον που θα το αιστανθεί. Ο πιό σύγχρονος ποιητής της εποχής των μνημείων που εξετάζομε στο κεφάλαιο τούτο, ο Ανακρέων, το λέει με όλη την επιθυμητή καθαρότητα (29 D.):

ἔραμαι ⟨δέ⟩ τοι συνηβᾶν· χαρίεν γὰρ ἦθος ἴσχεις·

ή (32 D.):

ἐμὲ γὰρ λόγων ⟨ἐμῶν⟩ εἵνεκα παῖδες ἂν φιλοῖεν·
χαρίεντα μὲν γὰρ ἄιδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι.

Προβάλλει λοιπόν από το βάθος ο θεατής. Και μάλιστα ο θεατής αυτός είναι, έμμεσα τουλάχιστο, ο άνθρωπος: στον άνθρωπο άρεσε πρώτα το έργο που «άμποτε ν' αρέσει και στους θεούς». Στα επιγράμματα δα ***κζ*** και ***κη*** το πράγμα είναι αναμφίβολο.

Βέβαια, όπως είπαμε και στην αρχή του κεφαλαίου, δέν εβγήκαμε ακόμη έξω από το μυθικό κύκλο. Πρώτα πρώτα «μυθική» είναι η σιγουριά (όπως και στο *περικαλλές*), που εκφράζουν τα περισσότερα από τα επιγράμματα αυτά, για τη χάρη των έργων που συνοδεύουν — ας σημειωθεί ωστόσο ότι σ' ένα τουλάχιστο, στο ***κς***, η σιγουριά αυτή μετριάζεται με την ευχτική σημασία της προσταχτικής. «Μυθική» είναι έπειτα, στο αίσθημα των ανθρώπων εκείνων, και η πηγή του χαρίσματος αυτού: το επίγραμμα του Ελικώνος ***(κα)*** και οι στίχοι της Οδύσσειας που μελετήσαμε παραπάνω (ζ 232ε.) λένε καθαρά, ότι στους θεϊκούς-τους δασκά-

λους, στην Αθηνά και στον Ήφαιστο, χρωστούν οι τεχνίτες την ικανότητά-τους να φτιάνουν *χαρίεντα ἔργα*. Από τ' άλλο μέρος όμως τα τελευταία επιγράμματα τραβούν έξω από την αφάνεια τον άνθρωπο θεατή· ο κλειστός, αρκετός στον εαυτό-του κύκλος του μύθου σπάζει σ' ένα σημείο τουλάχιστο.

Ας φέρομε τέλος στο νού-μας την όψη της αρχαϊκής τέχνης στα χρόνια των επιγραμμάτων αυτών, στις τέσσερες τελευταίες δεκαετίες πρίν από τα μηδικά (επάνω κάτω 520—480 π. Χ.): τις εκλεπτυσμένες, λυγερές, απίθανες συχνά μορφές-της, το σοφό συνταίριασμα του σκόπιμα περίπλοκου ρούχου με τη ζωντάνια του κορμιού, τα πλουμίδια που σκορπίζονται επάνω-τους και τέλος το έξοχο δούλεμα της μαρμάρινης επιδερμίδας — και θα καταλάβομε πώς τώρα πρώτη φορά μιλούν για «χάρη» τα επιγράμματα των έργων. Με τη μιά έννοια ή με την άλλη, με τον ένα τύπο ή με τον άλλο, η λέξη αυτή είναι τώρα πολύ αγαπητό στοιχείο και του ποιητικού ύφους. Αναφέρομε ακόμη ένα επίγραμμα του Ανακρέοντος, από τα θεσσαλικά-του χρόνια (510—500 π. Χ.), γραμμένο για κάποιο αφιέρωμα του ταγού Εχεκρατίδα, του συζύγου της Δυσήριδος, που την είδαμε στο επίγρ. ***ιθ***, (107 D.):

κθ *σάν τε χάριν, Διόνυσε, καὶ ἀγλαὸν ἄστεϊ κόσμον*
Θεσσαλίας μ' ἀνέθηκ' ἀρχὸς Ἐχεκρατίδας.

Και για τη δική-σου αρεσιά, Διόνυσε, και φωτερό στην πόλη στόλισμα ο άρχος της Θεσσαλίας μ' αφιέρωσε ο Εχεκρατίδας.

Αλλά ιδιαίτερο θέλγητρο έχει ένα επίγραμμα του Σιμωνίδη, γραμμένο σε μιά ερμαϊκή στήλη, που βρέθηκε στο Μαρκόπουλο και ανήκει στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα (101 D.):

λ *Σ]τροίβο π[α]ῖ, τό[δ' ἄγαλ]μα, Λεό[κρατες, εὖτ' ἀνέθεκας]*
Ἑρμεῖ, καλλικόμως οὐκ ἔλαθες [Χάριτας].

Του Στροίβου γιέ, Λεωκράτη, τούτο το χαρούδι σαν τ' αφιέρωσες στον Ερμή, οι εμορφομαλλούσες δέν σε ξέχασαν οι Χάριτες.

Υποστήριξαν πως ο δεύτερος στίχος θέλει να πεί, ότι ο Ερμής και οι συντρόφισσές-του Χάριτες θ' ανταμείψουν χωρίς άλλο το Λεωκράτη για το αφιέρωμά-του. Ίσως υπάρχει μέσα στο στίχο και η πανάρχαια αυτή ιδέα, που και στον Όμηρο εκφράστηκε με

συγγενική λέξη (ο Πεισίστρατος του Νέστορος εύχεται στον Ποσειδώνα, γ 55ε., *αὐτὰρ ἔπειτ' ἄλλοισι δίδου χαρίεσσαν ἀμοιβὴν| σύμπασιν Πυλίοισιν ἀγακλειτῆς ἑκατόμβης*). Μα, ύστερα από τα επιγράμματα που είδαμε παραπάνω, νομίζω πως και εδώ ακούμε να μιλάει προπάντων το καμάρι του Λεωκράτους για τον όμορφον ερμή που αφιέρωσε : εκάλεσε τον ποιητή να τον στολίσει με τους στίχους-του· και τούτος μπήκε μέσα στην καρδιά-του και εξέφρασε τη «χάρη» του καλλιτεχνήματος με περίπλοκη διατύπωση, που κάνει το ύφος πιό γοητευτικό — τί άλλο είναι η αρχαϊκή χάρις ; δέν επιτρέπεται να φανταστούμε πως κι ο Λεωκράτης θα βρήκε το Σιμωνίδειο επίγραμμα πολύ *χαρίεν* ;

*
* *

Στον ίδιο κύκλο ιδεών ανήκει ένα ελευσινιακό επίγραμμα, με μιά ενδιαφέρουσα λεχτική παραλλαγή :

λα *δέμοι ᾽Αθεναίον ἄ[ρχον| στέλας καδέθεκεν*
᾽Αλκίφρον καὶ τόνδε δρόμον ποίεσεν ἐραστὸν
Δέμετρός τε χάριν [καὶ Φερσεφόνες τ]ανυπέπλο.

Του λαού των Αθηναίων άρχοντας σαν ήταν ο Αλκίφρων έβαλε τις στήλες και τούτον το *δρόμο* έφτιασε τον αγαπητερό, για της Δήμητρος την αρεσιά και της Περσεφόνης με το μακρύ *πέπλο*.

Στα χρόνια ίσως που ο Πεισίστρατος ή οι γιοί-του έχτισαν επισημότερο το Τελεστήριο, κατά τα 530—514 π. Χ., ο Αλκίφρων εσυμμόρφωσε κι αυτός ή και για πρώτη φορά έφτιασε την πομπική οδό ή ένα στάδιο (η σημασία του *δρόμου* δέν είναι βέβαιη), για να τιμήσει τη Δήμητρα και την Κόρη. Η λέξη *χάρις*, που συνδέει με τα προηγούμενα τεκμήρια, δέν λείπει πάλι· αλλά για επίθετο, που να εκφράζει την ομορφιά του χώρου και του ιδρύματος του Αλκίφρονος, ενός άψυχου πράγματος, επροτιμήθηκε η λέξη *ἐραστός* : λέει και αυτή ό,τι και το *χαρίεις*, μα και στον αττικό-της τύπο θυμίζει ότι και το επικό ύφος επροτιμούσε για τους τόπους το *ἐρατὸς* ή *ἐρατεινὸς* (ύμν. Απόλ. 380 *χῶρον ἐρατόν*, 477 *πόλιν ἐρατήν*, 179 *Μηονίην ἐρατεινήν*· πρβλ. πκ. το επίγρ. **λβ** *ἐρατοῖσ᾽ ἀγλαΐην προθύροις*).

29

Στα ίδια χρόνια παρουσιάζονται και άλλες έκφρασες, που είναι ακόμη περισσότερο «από τούτον τον κόσμο», έχουν περισσότερο ανθρώπινο χρώμα. Τέτοια είναι η λέξη *ἀγλαός*, που τη συναντήσαμε κιόλας μιά φορά στο θεσσαλικό επίγραμμα του Ανακρέοντος **κθ** : το ανάθημα του Εχεκρατίδα ήταν όχι μόνο για να χαρεί ο Διόνυσος, παρά και «λαμπρό στολίδι» για την πόλη. Την εχρησιμοποίησε και σ' άλλο του επίγραμμα, για μιά ερμαϊκή στήλη, που στόλιζε το πρόπυλο κάποιου γυμνασίου (106 D.) :

λβ *εὔχεο Τιμώνακτι θεῶν κήρυκα γενέσθαι*
ἥπιον, ὅς μ' ἐρατοῖσ' ἀγλαΐην προθύροις
Ἑρμῆι τε κρείοντι καθέσσατο· τὸν δ' ἐθέλοντα
ἀστῶν καὶ ξείνων γυμνασίωι δέχομαι.

Εύχου ο μαντατοφόρος των θεών να είναι όλο καλωσύνη για τον Τιμώνακτα, που στ' αγαπητερά πρόθυρα και στον Ερμή τον άρχοντα φωτερό στολίδι μ' έστησε· κι όποιος θέλει από τους πατριώτες και τους ξένους τον δέχομαι στο γυμνάσιο.

Ένα άλλο όμως επίγραμμα μας συναρπάζει περισσότερο καί για τη σφιχτή-του διατύπωση καί για το πρόσωπο εκείνου που το έκαμε : είναι μιά από τις ερμαϊκές στήλες, που έστησε σε διάφορα μέρη της Αττικής ο Ίππαρχος ο Πεισιστρατίδης ανάμεσα στα 528 (που διαδέχτηκε τον πατέρα-του) και στα 514 (που τον εσκότωσαν ο Αρμόδιος κι ο Αριστογείτων), και ξαναβρέθηκε τελευταία στο Κορωπί :

λγ *ἔ]ν μηέσοι Κεφαλῆς τε καὶ ἄστεος ἀγλαὸς Ἑρμῆς.*

Ένας ερευνητής θυμήθηκε, σωστά, πως ο Ερμής και στον ομηρικόν ύμνο είναι *Διὸς ἀγλαὸς υἱός*· όπως δείχνουν όμως τα τεκμήρια που εξετάζομε εδώ, στον ερμή του Ιππάρχου το επίθετο στολίζει όχι τόσο το θεό όσο την εικόνα-του.

Σε επιτύμβια επιγράμματα δέν το απαντούμε· και άν ο Πίνδαρος είπε πως οι Καδμείοι εστεφάνωσαν ένα αιγινήτικο παιδί, τον Τιμάσαρχο, *Ἀμφιτρύωνος ἀγλαὸν παρὰ τύμβον* (Νεμ. 4, 20ε.), δέν είναι ίσως χωρίς σημασία το ότι εδώ πρόκειται για τον τάφο του μυθικού ήρωα των Θηβών, όχι κανενός κοινού θνητού.

Την ομορφιά υπογραμμίζει και ο καινούργιος τούτος χαραχτη-

ρισμός· μα την παρουσιάζει ιδιαίτερα σαν αστραφτερή ομορφιά, που φαντάζει από μακριά, καμάρι για όποιον την έχει, για όποιον τη βλέπει θάμπωμα. Αυτή τη λέξη διαλέγει ο Όμηρος για να δείξει τον Πάρι σε μιάν αξέχαστη εικόνα (Z 506ε.):

ὡς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος, ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ,
δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίοιο κροαίνων,
εἰωθὼς λούεσθαι ἐυρρεῖος ποταμοῖο,
κυδιόων· ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
ὤμοις ἀίσσονται· ὁ δ' ἀ γ λ α ΐ η φ ι πεποιθώς,
ῥίμφα ἑ γοῦνα φέρει μετὰ τ' ἤθεα καὶ νομὸν ἵππων —
ὣς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις...

Το χρώμα-της η λέξη αυτή το παίρνει από τα ανθρώπινα αισθήματα, που έχουν όμως πάντα δυό όψες, την καλή και την ανάποδη: η λέξη μπορεί να γείρει περισσότερο κατά την άλλη μεριά και να σημάνει μονάχα τον φαντασμένο (ρ 244, 310). Στα τελευταία αρχαϊκά χρόνια ο άνθρωπος παρουσιάζει, όχι χωρίς κάποιαν αλαζονεία, τον εαυτό-του ρητά σαν το υποκείμενο, που μπορεί να δημιουργήσει την ιδιότητα της *ἀγλαΐας*, μεταχειρίζεται το ρήμα *ἀγλαΐζω* σχεδόν σαν το «τιμώ» ή το «στολίζω». Στο χρονικό του ναού της Αθηνάς της Λίνδου περιγράφεται «*πίναξ [παν-αρχ]αϊκός, ἐν ᾧι ἦν ἐζωγραφημένος φύλαρχος καὶ δρομεῖς ἐννῆ πάντες ἀρχαϊκῶς ἔχοντες τοῖ(ς) σχήμασι*» με το (ιαμβικό, πρβλ. **η** και ***ιγ***) επίγραμμα:

λδ *Νίκας τόδ' ἐστὶ σᾶμα· τῶν Αὐτοχθόνων*
φυλὰ κρατήσασ' ἀγλάϊξε τὰν θεόν.

Της νίκης τούτο είναι σημάδι· των Αυτοχθόνων η φυλή σαν ξεπέρασε τις άλλες στόλισε φωτερά τη θεά.

Οι φανταχτερές λέξες των ακόλουθων στίχων του Βακχυλίδη είναι, θαρρείς, διαλεγμένες επίτηδες για να μήν αφήσουν καμμιάν αμφιβολία για το φρόνημα που περιέχεται στα τελευταία αρχαϊκά αναθήματα και στα λόγια που τα συνοδεύουν (3, 17ε.):

λε *λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός,*
ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων
πάροιθε ναοῦ, τόθι μέγιστον ἄλσος

31

Φοίβου παρὰ Κασταλίας ῥεέθροις
Δελφοὶ διέπουσι. Θεὸν θεόν τις
ἀ γ λ α ϊ ζ έ τ ω, ὁ γὰρ ἄριστος ὄλβων.

Και λάμπει από τ' αστραποβόλημα το χρυσάφι, σαν στήθηκαν οι φιλοπλουμισμένοι τρίποδες μπροστά στο ναό, εκεί που οι Δελφοί φροντίζουν το μεγαλότατο άλσος του Φοίβου δίπλα στης Κασταλίας τα νερά. Το θεό, το θεό ο καθένας φωτερά να στολίζει, γιατι αυτός είναι ο καλύτερος πλούτος.

Την έκφραση θα τη συναντήσομε και πιό κάτω, στο επίγραμμα της Αλικαρνασσού (***λϑ***: *βωμὸν ἐπαγλαΐσας*).

Η *ἀγλαΐα* είναι η λέξη που φέρνει αβίαστα στο νού-μας τη φανταχτερή, τη λουλουδένια όψη της ομορφιάς, εκείνη που μας γοητεύει στα έργα της ύστερης αρχαϊκής τέχνης και που είναι τόσο καινούργια στην ιστορία, ώστε ξεγελιόμαστε και παίρνομε την τέχνη αυτή για *ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος*, ξεχνώντας πως στην πραγματικότητα δέν έχομε μπροστά-μας παρά μιά φάση ενός τέλους.

***

Μα και η άλλη πλευρά της ύστερης αρχαϊκής ομορφιάς (τις μελετούμε μιά-μιά χωριστά, ενώ στο βάθος η ρίζα-τους είναι κοινή βέβαια), δηλαδή το αφάνταστα λεπτό και περίπλοκο δούλεμα των έργων-της, δέν ξυπάζει το δικό-μας νού μόνο, παρά είχε ανάγκη και τότε να κηρύξει την αξία-της. Στο χρονικό της Λίνδου αναφέρονται αγάλματα αφιερωμένα από έναν τύραννο των Συρακουσών κατά το τέλος του 6ου αιώνα, που είχαν την επιγραφή :

λς *[Πόλ]λις ὁ Σωσίλα υἱὸς Ἀθάνα[ι Λι]νδί[αι εὐχὰν]*
[αὐτός τ' ἠδ' υ]ἱὼ τάδε δαιδάλε' ἔργ' ἀνέθηκε.

Ο Πόλλις, του Σωσίλα ο γιός, στην Αθηνά της Λίνδου τάμα, αυτός κ' οι δυό-του γιοί, τούτα τα πλουμιστά έργα αφιέρωσε.

Με την ίδια λέξη κοσμεί ὁ Σιμωνίδης τον τρίποδα, που η φυλή Αντιοχίς το 476 π. Χ. τον κέρδισε με χορικό τραγούδι δικό-του (77 D.) :

λξ *ἦρχεν Ἀδείμαντος μὲν Ἀθηναίοισ', ὅτ' ἐνίκα*
Ἀντιοχὶς φυλὴ δ α ι δ ά λ ε ο ν τρίποδα.

32

Ξεινοφίλου δὲ τόθ' υἱὸς Ἀριστείδης ἐχορήγει
πεντήκοντ' ἀνδρῶν καλὰ μαθόντι χορῶι.
ἀμφὶ διδασκαλίηι δὲ Σιμωνίδηι ἔσπετο κῦδος
ὀγδωκονταέτει παιδὶ Λεωπρέπεος.

Ἄρχοντας ήταν ο Αδείμαντος στους Αθηναίους όταν νίκησε η Αντιοχίς φυλή και πήρε τον πλουμιστό τον τρίποδα. Του Ξενοφίλου τότε ο γιός ο Αριστείδης ήταν χορηγός σε πενήντα αντρών χορό όμορφα δασκαλεμένον. Μα για τη διδασκαλία ο Σιμωνίδης δοξάστηκε, που ήταν ογδόντα χρονών, ο γιός του Λεωπρέπους.

Για το Βακχυλίδη πιά οι τρίποδες είναι *ὑψιδαίδαλτοι!* ***(λε)***.

Ἂν θυμηθούμε πώς χρησιμοποιεί το *δαιδάλεος*, το *δαίδαλον*, το *δαιδάλλω* ο Ὅμηρος (πρώτα πρώτα βέβαια για το θεϊκό τεχνίτη, τον Ἥφαιστο, μα και για τους ανθρώπους και τα έργα-τους) και πως η λέξη έγινε κύριο όνομα για τον τύπο του γλύπτη του 7ου αι., τον πολυύμνητο Δαίδαλο, θα καταλάβομε αμέσως πού δείχνει με το δάχτυλο η έκφραση αυτή, όταν συνοδεύει τα καλλιτεχνήματα: στην πραγματοποίηση της τεχνικής τελειότητας, στην εκπληχτική μαστοριά του χεριού. Ὅπως το *χαρίεις* και το *ἀγλαός*, έτσι και η λέξη τούτη είναι στην ποίηση των χρόνων εκείνων τόσο συχνό και ζωντανό στοιχείο του ύφους-της, ώστε θ' αναφέρω μόνο ένα χωρίο του Πινδάρου, ιδιαίτερα παραστατικό, που δείχνει κιόλας πόσο κοινοί είναι ακόμη οι «τεχνικοί όροι» για το ποιητικό και το καλλιτεχνικό έργο: *πέποιθα*, λέει στον Ιέρωνα των Συρακουσών για τον ύμνο που του κάνει: (Ολ. 1, 103ε.).

λη

πέποιθα δὲ ξένον
μή τιν' ἀμφότερα καλῶν τε
ἴδριν ἁμᾶι καὶ δύναμιν
κυριώτερον
τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδα-
λωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.

Έχω την πεποίθηση πως κανέναν άλλο φίλο, που να είναι και τα δυό, να ξέρει καί τα όμορφα καί αντάμα να ξεπερνάει στη δύναμη τους σημερινούς, δέν θα πλουμίσω με τις ξακουστές δίπλες των ύμνων-μου.

***

Στα δυό τελευταία επιγράμματα ***(λς, λξ)*** και στους πινδαρικούς στίχους ***(λη)*** βλέπομε το καμάρι για την τέχνη του έργου να εκφράζεται με λέξη, που, άν το νόημά-της είναι καθαρά εγκόσμιο, το χρώμα-της όμως είναι ακόμη μυθικό. Σ' ένα επίγραμμα της Αλικαρνασσού, γραμμένο στη βάση ενός χάλκινου αγάλματος (χαμένου), σύγχρονο επάνω-κάτω με το επίγραμμα του Σιμωνίδη ***(λξ)***, γίνεται κ' η ίδια η λέξη ολότελα βέβηλη και διάφανη :

λθ

Αὐδὴ τεχνήεσσα λίθο λέγε, τίς τόδ' [ἄγαλμα]
στῆσεν Ἀπόλλωνος βωμὸν ἐπαγλαΐ[σας] ;
—Παναμύης υἱὸς Κασβώλλιος, εἴ μ' ἐπ[οτρύνεις]
ἐξειπεῖν, δεκάτην τήνδ' ἀνέθηκε [θεῶι].

Φωνή της πέτρας τεχνική, λέγε, ποιός τούτο το χαρούδι το έστησε και φωτερά στόλισε του Απόλλωνος το βωμό ; — Ο Παναμύης, ο γιός του Κασβώλλιος, σαν μου ζητάς να το φανερώσω, το αφιέρωσε για δέκατο στο θεό.

Είπαν πως «φωνή της πέτρας τεχνική» είναι οι στίχοι οι ίδιοι· πως δηλαδή η ερώτηση απευθύνεται στο επίγραμμα, αλλά την απάντηση τη δίνει το άγαλμα. Είναι δύσκολο να παραδεχτούμε τη στριμμένη αυτή ερμηνεία, που δέν στηρίζεται σε κανένα ανάλογο παράδειγμα και που δέν θα ερχότανε, φαντάζομαι, σε κανενός το νού, άν το άγαλμα δέν ήταν χάλκινο· ούτε το *τέχνη* ειπώθηκε ποτέ για το στίχο. Αντίθετα, η σταθερή χρήση της λέξης και τα συγγενικά και σύγχρονα τεκμήρια, που είδαμε, δέν επιτρέπουν, νομίζω, να αμφιβάλλομε πως με το *αὐδὴ τεχνήεσσα λίθου* χαρακτηρίζεται πολύ ζωηρά, μα κανονικά, το έργο της τέχνης, το άγαλμα· η ασυμφωνία της λ. *λίθου* με το χ ά λ κ ι ν ο άγαλμα της βάσης μπορεί να οφείλεται σε ποιητική κατάχρηση (αποβλέποντας σ' ολόκληρο το μνήμειο) ή στη βολική για τον εξάμετρο φράση· ή μπορεί ο ποιητής να μήν είχε πληροφορηθεί με ακρίβεια, για τί έργο ήταν οι στίχοι-του· θα ιδούμε αργότερα κι άλλη όμοια κατάχρηση (απάντηση του Σιμωνίδη στον Κλεόβουλο, ***ν***). Το *ἐπαγλαΐσας* του δεύτερου στίχου δένει ακόμη πιό πολύ το επίγραμμα της Αλικαρνασσού με τα άλλα τεκμήρια του κεφαλαίου τούτου.

Όλα τα τεκμήρια αυτά δείχνουν καθαρά με τις λέξες-τους,

πως και οι ίδιοι οι αρχαϊκοί αιστάνθηκαν έγκαιρα τη σιγανή, μα σταθερή απομάκρυνση της τέχνης-τους από το δαιμονικό κόσμο του μύθου και το όλο και μεγαλύτερο πλησίασμά-της στους ανθρώπινους σκοπούς — μιά αλλαγή που εκφράστηκε στην ύστερη αρχαϊκή τέχνη μορφικά με την άσωτη χλιδή, τον αφάνταστο εκλεπτυσμό και την τελειότητα των μέσων-της.

6. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΙΛΟΥΝ

Είναι κοντά στο νού, ότι σιγά-σιγά μαζί με τους χαραχτηρισμούς των έργων αλλάζουν και τα παινέματα των τεχνιτών, είτε οι ίδιοι τα λένε για τον εαυτό-τους είτε τα βάζουν στο στόμα-τους οι ποιητές των επιγραμμάτων. Στο 4ο κεφάλαιο είδαμε δείγματα τέτοιων επαίνων, όπου η «μυθική κρίση» που περιέχουν, χρωματίζει ζωηρά και τη φράση. Υπάρχουν κι άλλα φυτρωμένα στο ίδιο έδαφος μ' εκείνα, μα πολύ πιό απλά στην έκφραση. Τέτοια είναι τα αυθόρμητα και συμπαθητικά λόγια των αγγειοπλαστών και αγγειογράφων. (Η υπογραφή του ζωγράφου σ' έναν Κορινθιακό πίνακα του Βερολίνου, των πρώτων δεκαετιών του 6ου αι., *Τιμωνίδ*[*α*] *ἔγραψε βία,* είναι για την ομηρική-της διατύπωση μοναδική και πρέπει να παραμεριστεί). Ο μεγάλος Εξηκίας έχει υπογράψει κατά τα 550—540 π.Χ. σε μιά κύλικα του Λούβρου: *Ἐχσεκίας μ' ἐποίεσεν εὖ.* Έτσι στα ίδια χρόνια ή λίγο αργότερα κι άλλοι λιγώτερο σπουδαίοι, όπως: *Χαριταῖος ἐποίεσεν ἐμὲ εὖ* (κύλικα στη Ρώμη, Τορλόνια), *Λυσιάδης μ' ἐποίεσεν εὖ* (πυξίδα στο Λούβρο). Άλλοι πάλι προτιμούσαν να γυρίσουν τον έπαινο στο έργο-τους: σε μιά κύλικα του Λούβρου διαβάζομε: *καλόν εἰμι τὸ ποτήριον καλ*(*όν*), σε μιάν άλλη της Ρόδου: *καλόν εἰμι ποτέριον, Εὔχ*(*ει*)*ρος ἐποίεσεν ἐμέ.* Το ίδιο απλός είναι ο καλός λόγος, που στολίζει τα ονόματα των τεχνιτών ενός χάλκινου αγάλματος του Διός στην Ολυμπία, που ήταν απάνω από 5 μέτρα ψηλό και θα έγινε γύρω στα 500 π. Χ.:

μ *Κλειτόριοι τόδ' ἄγαλμα θεῶι δεκάταν ἀνέθηκαν*
πολλᾶν ἐκ πολίων χερσὶ βιασάμενοι·
καί με Τρειτ[⏑ ⏑ *υἱοὶ*] *Ἀρίστων ἠδὲ Τελέστας*
αὐτοκασίγνητοι καλὰ Λάκωνες ἔθεν.

35

Οι Κλειτόριοι τούτο το χαρούδι στο θεό για δέκατο το αφιέρωσαν από πολλές πολιτείες, σαν τις έβαλαν κάτω με τα δυνατά-τους χέρια· και μένα του Τρειτ[...] οι γιοί Αρίστων και Τελέστας τα δυό αδέρφια από τη Λακωνία όμορφα μ' έκαμαν.

Αλλά τα μετρημένα τούτα λόγια δέν ήταν πιά αρκετά στα τελευταία αρχαϊκά χρόνια. Ο αγγειογράφος Ευθυμίδης υπογράφει έναν ψυκτήρα-του (στο Τουρίνο): *Εὐθυμίδες ἔγραφσεν ho Πολίο εὖ γε ναίχι.* Και δέν του φτάνει να δυναμώσει έτσι τον αυτοέπαινό-του, παρά στον περίφημο αμφορέα του Μονάχου, έργο της τελευταίας δεκαετίας του 6ου αι., φωνάζει να τον μετρήσουν με τους συντεχνίτες-του και προεξοφλώντας το αποτέλεσμα της σύγκρισης υπογράφει: *ἔγραφσεν Εὐθυμίδες ho Πολίο, hos οὐδέποτε Εὐφρόνιος.* Είμαστε πολύ μακριά από το αρχοντικό φρόνημα των «μυθικών» εκφράσεων των παλιότερων τεχνιτών, που βέβαιοι για τον εαυτό-τους αγνοούν τη συζήτηση. Η υπογραφή του Ευθυμίδη δέν μας πάει μόνο βαθιά μέσα στα ανθρώπινα ξεσυνερίσματα, παρά υποδηλώνει και μιά πιό ανθρώπινη μέθοδο για να βρεθεί το καλό: τη σύγκριση με άλλα ανθρώπινα έργα, όχι πιά την αυτονόητη αναγωγή σε μυθικά πρότυπα· πράγμα που πρέπει να εχτιμηθεί και θετικά, από την άποψη του ξετυλιγμού του ανθρώπινου στοχασμού, σαν προάγγελος του κατοπινού του-δρόμου.

Οι γλύπτες, τεχνίτες πολύ σπουδαιότεροι και πιό περήφανοι, δέν μπορούσαν βέβαια να μείνουν πίσω. Μιά ιωνική κολόνα από την Πάρο, βάση ενός αναθήματος που χάθηκε, των ίδιων επάνω κάτω χρόνων, έχει το επίγραμμα:

μα *Ἄρτεμι, σοὶ τόδ' ἄγαλμα Τελεστο[δίκη ἀνέθηκεν]*
Ἀσφαλίο μήτηρ, Θερσέλεω θυγάτηρ.
Τῶ Παρίο ποίημα Κριτωνίδεω εὔχομαι εἶναι.

Άρτεμι, σε σένα τούτο το χαρούδι η Τελεστοδίκη το αφιέρωσε, η μητέρα του Ασφαλίου, η θυγατέρα του Θερσέλεω. Του Κριτωνίδη έργο του Παριανού έχω να λέω πως είμαι.

Εδώ το έργο καμαρώνει για τον τεχνίτη-του ζωηρά, μα χωρίς κανένα «μυθικόν» υπαινιγμό, όπως και στον Όμηρο ο γιός για τον πατέρα-του.

Και από τη Μήλο έχομε ένα τεκμήριο ανάλογο με τα φωναχτά του Ευθυμίδη και σύγχρονό-τους επάνω κάτω. Σε μιά

36

δωρική κολόνα, βάση πάλι κάποιου αναθήματος, ίσως στην Αθηνά, ο τεχνίτης-του, που το αφιέρωσε κιόλας, έγραψε :

μβ *Παῖ Διός, ᾽Εκφάντοι δέκσαι τόδ᾽ ἀμ[ε]νπὲς ἄγαλμα·*
σοὶ γὰρ ἐπευκhόμενος τοῦτ᾽ ἐτέ[λ]εσσε γρόπhον.

Παιδί του Δία, από τον Έκφαντο δέξου τούτο το αψεγάδιαστο χαρούδι· γιατι σε σένα ευχόταν όταν το ιστόριζε και το τέλιωσε.

Ο Έκφαντος, ζωγράφος ή γλύπτης ή και τα δυό, στήνει μπροστά στη θεά και σε μάς το «αψεγάδιαστο» έργο-του. Παραξενεύτηκαν πολλοί νεώτεροι μελετητές με την τόση αλαζονεία-του και προσπάθησαν με λογής-λογής ερμηνείες να τη βγάλουν από τη μέση· δέν θυμήθηκαν όμως πόσο βαθιά ο αυτοέπαινος τούτος είναι ριζωμένος μέσα στις αρχαϊκές ανάγκες — και μάλιστα σε ωρισμένη-τους φάση : η έκφραση *ἀμεμφές*, και με την αρνητική-της μορφή, αναγνωρίζει την α ν θ ρ ώ π ι ν η κ ρ ι τ ι κ ή, όπως οι περισσότερες του κεφαλαίου τούτου. Απ᾽ αυτήν ξεκινάει μιά μεγάλη σειρά παραλλαγές, που οι δημιουργοί αγαπούσαν αργότερα να παίζουν επάνω στο θέμα *μωμεῖσθαι — μιμεῖσθαι* (από τους κλασσικούς κιόλας χρόνους), για ν᾽ αμυνθούν ενάντια στους κριτικούς-τους,

εκείνους τους κακόγλωσσους, που ψέγουν ό,τι δούσι
κι απόκει ας μήν κατέχουσι την Άλφα σκιάς να πούσι...

Και το γύρισμα του τεχνίτη προς τη μεριά των ανθρώπων πάει όλο και δυναμώνοντας. Μιά «τρανή λαλιά ρητή» στο θεατή είναι τα λόγια, που έγραψε ο Ναξιώτης τεχνίτης Αλξήνωρ στο αγνό και καλό επιτύμβιο ανάγλυφο, που έκαμε κατά τα 480 π.Χ. για κάποιον Βοιωτό του Ορχομενού :

μγ *᾽Αλχσήνορ ἐποίησεν ho Νάχσιος· ἀλλ᾽ ἐσίδεσθε.*

Ο Αλξήνωρ τό ᾽φτιασε ο Ναξιώτης· μα γιά κοιτάχτε-το !

Θα τολμούσε τάχα να τα πεί αυτά και έξω από τη Βοιωτία ; Όπως και νά ᾽ναι, είναι τα τελευταία που ακούστηκαν — τουλάχιστο στα πιό κεντρικά μέρη της καλλιτεχνικής ζωής· γιατι στην περιφέρεια ο αντίλαλός-τους ακούεται πολύν καιρό ακόμη : στο βάθρο κάποιου επιτυμβίου μνημείου από τα γύρω της Ελασσώνας,

μερικά χρόνια μετά τα μέσα του 5ου αιώνα, μιά Θεσσαλή γράφει:

μδ *Ἐππεδόμη ἀνέθηκε Ϝ᾽ΕFFηθίδαι μνᾶμ[α] θανόντι,*
θα[υμ]αστὸν προσιδῆν καὶ [ἀ]νώνυμον ὧι τ᾽ ἐποίησε,

Η Εππεδόμη το αφιέρωσε μνήμα στον Ευηθίδα που πέθανε, να το θωρείς και να το θαμάζεις...

όπου το διάβασμα και το νόημα των τελευταίων λέξεων δέν είναι πέρα-πέρα σίγουρο, φανερή όμως είναι η ανάγκη να τονιστεί η ομορφιά του μνημείου με το βέβαιο θαυμασμό του θεατή.

Και από άλλη λοιπόν πλευρά, από τη μεριά του δημιουργού τα τεκμήρια αυτά επικυρώνουν τον εξανθρωπισμό, που όλο και δυναμώνει, της εμφάνισης της τέχνης και του τρόπου της αποδοχής-της, την όλο και μεγαλύτερη αναγνώριση των ανθρώπινων μέτρων· και ανταποκρίνονται ωραία στα επιγράμματα του προηγούμενου κεφαλαίου. Τον κύκλο τον κλείνει, φωτίζοντας ζωηρά την αλλαγή που έγινε, το ακόλουθο επίγραμμα:

με *Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν,*
Ἀργεῖοι, τέχναν εἰδότες ἐκ προτέρων.

Ο Ευτελίδας και ο Χρυσόθεμις τούτα τα έργα τα έκαμαν, οι Αργίτες, που έμαθαν την τέχνη απ᾽ τους παλιότερους.

Ήταν γραμμένο στην Ολυμπία στη βάση των αγαλμάτων δυό αθλητών, του Δαμαρέτου και του γιού-του Θεοπόμπου, που έγιναν κατά το πρώτο τρίτο του 5ου αιώνα. Ένας νεώτερος είπε, ότι με το δεύτερο στίχο οι δυό καλλιτέχνες θέλησαν να δώσουν ιδιαίτερη αξία στο γεγονός, ότι αυτοί έμαθαν την τέχνη κοντά στους δασκάλους-τους και να τονίσουν έτσι τη διαφορά-τους από τους ασπούδαχτους κακοδουλευτές ή τους νεωτεριστές. Όταν όμως θυμηθούμε, από τη μιά, πόσο οι έκφρασες των ύστερων αρχαϊκών χρόνων επιμένουν στο *δαιδάλεον*, στο *τεχνῆεν*, στο τεχνικό δούλεμα των έργων ***(λε-λθ)***· κι από την άλλη θυμηθούμε, πως οι παλιότεροι, στον καιρό των «μυθικών κρίσεων», όσο περισσότερο ήθελαν να υψώσουν την τέχνη-τους, τόσο περισσότερο ετόνιζαν, έμμεσα και άμεσα, πως την είχαν μάθει από τους θεούς ***(ιγ, ισκγ)***, μπορούμε να μήν αιστανθούμε το καινούργιο ίσα-ίσα, «βέβηλο» φρόνημα του καλλιτέχνη, που ξύπνησε η συνείδησή-του για

την ατομική-του αξία και που ο «μύθος» των παλιών τεχνιτών του φαίνεται σιγά-σιγά παραμύθι; Ο Σιμωνίδης τον ίδιο πάνω-κάτω καιρό, σ' ένα ποίημά-του για το Μελέαγρο, κατονομάζει των πληροφοριών-του την πηγή, που δέν είναι πιά η Μούσα: *οὕτω γὰρ Ὅμηρος ἠδὲ Στασίχορος ἄεισε λαοῖς* (32 D.)· έτσι και οι Ευτελίδας και Χρυσόθεμις, τους αρέσει να πούν καθαρά πως οι δάσκαλοί-τους ήτανε άνθρωποι.

Μπορούμε να πούμε, ότι τέτοια τεκμήρια είναι σημάδια μιάς νοοτροπίας ανάλογης με τη διϊστική (deismus): δέν αρνιούνται ποτέ οι ύστεροι τούτοι αρχαϊκοί τη θεϊκή πρώτη αρχή, μα σάμπως να μή χρειάζονται πιά τόσο πολύ το θαύμα, τη θεϊκή επέμβαση στην πορεία των γεγονότων του κόσμου.

7. ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΑΝΤΙΜΙΛΟΥΝ

Μόλις όμως βρεθούμε ανάμεσα στους ανθρώπους, κάθε λόγος έχει και αντίλογο: *αἴ κ' εἴπηις, τὰ θέληις, καί κεν ἀκούσαις τά κεν οὐ θέλοις*, λέει κι ο Αλκαίος. Σε μερικά τεκμήρια του προηγουμένου κεφαλαίου τον είδαμε κιόλας τον αντίλογο να προδίνει την ύπαρξή-του, έστω και έμμεσα, δηλαδή με το να παρασταίνεται σαν ανύπαρχτος ή να αποκρούεται. Αλλά ακούστηκε και πολύ πιό ρητός. Ερχόταν όχι μόνο από τους κύκλους των *αντιτέχνων* (για να μεταχειριστούμε την πλατωνική λέξη)· πολύ συχνά τον είπαν και οι ποιητές και οι φιλόσοφοι: όλα σχεδόν τα αυθόρμητα εκείνα αισθήματα, που εκφράζονται στις επιγραφές των έργων της τέχνης, έδιναν εύκολα χέρι για κριτική με την παλιά και απλή σιγουριά-τους — παλαιϊκή και απλοϊκή, θα έλεγαν τώρα οι επικριτές, *ἀρχαίως καὶ λίαν ἁπλῶς*, ο Αριστοτέλης.

Μιά από τις πιό βαθιά ριζωμένες ανάγκες της αρχαϊκής καρδιάς ήταν να εξασφαλιστεί σ' όλες τις μέλλουσες γενιές η μνήμη εκείνου που αφιέρωσε κάτι στους θεούς και εκείνου που πέθανε. Και ο πόθος αυτός έπαιρνε εντελώς αδίαστα τη μορφή του βέβαιου πράγματος. Μιά, χαμένη σήμερα, *ἐσχάρα* στην Κρίσσα, του τέλους του 7ου ή του πρώϊμου 6ου αιώνα, είχε το επίγραμμα:

μς *τάσδε γ' Ἀθαναίαι δραFεὸς Φα[Fά]ριστος ἔθεκε*
Ἥραι τε, hος καὶ κἔ[ν]ος ἔχοι κλέFος ἄπθιτον αἰFεί.

39

Τούτες τις εσχάρες στην Αθηνά ο Φαβάριστος τις αφιέρωσε και στην Ήρα, για να είναι πάντα και κεινού το ξάκουσμα άσωστο.

Συλλογιζόντουσαν βέβαια καμμιά φορά, ότι το μνημείο, το υλικό βάθρο της μνήμης, μπορούσε να κιντυνέψει, και τούτο τους αναστάτωνε. Σ' ένα ροδιακό επιτύμβιο επίγραμμα, των αρχών του 6ου αιώνα, διαβάζομε :

μζ *σᾶμα τόζ' Ἰδαμενεὺς ποίησα, ἵνα κλέος εἴη·*
Ζεὺ(δ) δέ νιν ὅστις πημαίνοι λειόλη θείη.

Το μνήμα τούτο ο Ιδομενεύς το έφτιασε για να είναι ένα ξάκουσμα· μα ο Ζεύς όποιον το χαλάσει άμποτε να τον αφανίσει ολότελα.

Πόσες φορές, σ' αυτά ίσα-ίσα τα χρόνια των κοινωνικών και πολιτικών αγώνων, τα αντίπαλα γένη και οι τάξες δέν αναποδογύρισαν τους τάφους και δέν *ἐξέρριψαν ὑπὲρ τοὺς ὅρους* τα κουφάρια των εχτρών-τους· τέτοιο ενδεχόμενο θέλει να προλάβει η κατάρα του δεύτερου στίχου.

Μ' όλο τούτο, η ψυχική-τους ανάγκη ήταν τόσο δυνατή, ώστε ξεχνούσαν τα καιρικά περιστατικά, όταν έγραφαν τους στίχους των μνημείων. Τη σταθερότητα, το ακλόνητο της επιτύμβιας στήλης είχε διαλέξει ο Όμηρος για να παραστήσει τα άλογα του Αχιλλέα, που τα κάρφωσε στον τόπο ο πόνος-τους για το θάνατο του Πατρόκλου με τους συγκλονιστικούς εκείνους στίχους (Ρ 432ε.):

τὼ δ' οὔτ' ἄψ ἐπὶ νῆας ἐπὶ πλατὺν Ἑλλήσποντον
ἠθελέτην ἰέναι οὔτ' ἐς πόλεμον μετ' Ἀχαιούς,
ἀλλ' ὥς τε στήλη μένει ἔμπεδον, ἥ τ' ἐπὶ τύμβωι
ἀνέρος ἐστήκηι τεθνηότος ἠὲ γυναικός,
ὣς μένον ἀσφαλέως περικαλλέα δίφρον ἔχοντες,
οὔδει ἐνισκίμψαντε καρήατα· δάκρυα δέ σφι...

Την ιδέα αυτή για τη στήλη την ξαναβρίσκομε, δυναμωμένη όμως πολύ, σ' ένα ερετριακό επιτύμβιο επίγραμμα κατά το τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα :

μη *χαίρετε τοὶ παριόντες, ἐγὸ δὲ θανὸν κατάκειμαι·*
δεῦρο δ' ἰὸν ἀνάνειμαι, ἀνὲρ τίς τῆδε τέθαπται·
ξῆνος ἀπ' Αἰγίνες, Μνεσίθεος δ' ὄνυμα·

40

καί μοι μνῆμ᾽ ἐπέθεκε φίλε μέτερ Τιμαρέτε
τύμ(β)οι ἐπ᾽ ἀκροτάτοι στέλεν ἀκάματον,
ἡάτις ἐρεῖ παριῶσι διαμ(π)ερὲς ἄματα πάντα·
Τιμαρέτε μ᾽ ἔσστεσε φίλοι ἐπὶ παιδὶ θανόντι.

Γειά χαρά-σας όσοι διαβαίνετε, μα εγώ πέθανα και κείτομαι στο χώμα· μα έλα κοντά και διάβασε ποιός είναι εδώ θαμμένος· ξένος, από την Αίγινα, Μνησίθεος τ᾽ όνομά-μου· και μνήμα από πάνω-μου έβαλε η ακριβή-μου μάννα, η Τιμαρέτη, κατάκορφα στον τύμβο μιά στήλη ακατάλυτη, που θα λέει στους διαβάτες όλα τα χρόνια πέρα-πέρα: η Τιμαρέτη μ᾽ έστησε επάνω στον ακριβό-της γιό σαν πέθανε.

Πόσο μεγάλο είναι το δυνάμωμα φαίνεται, άν σκεφτούμε, ότι το *ἀκάματος* στον Όμηρο είναι επίθετο της φωτιάς και το συγγενικό *ἀκάμας* του ποταμού, του ήλιου, αργότερα και του χρόνου, του ανέμου κλπ. Στην Αττική *ἀκάμαντες* είναι οι *ἥρωες*, αυτοί που και πεθαμένοι κρατούν τη δύναμή-τους αντίθετα με τους κοινούς νεκρούς, τους *καμόντας*. Στην τελευταία τούτη λέξη σκόπιμη και απότομη αντίθεση αποτελεί η *ἀκάματος στήλη*, που στέκεται επάνω από τον αδύναμο νεκρό. Και, σαν να υπήρχε φόβος να μήν εχτιμηθεί αρκετά η λέξη, ο προτελευταίος στίχος επεξηγεί: *διαμπερὲς ἄματα πάντα*.

Αλλά τα «υπερβολικά» αυτά λόγια φαίνονται σχεδόν αθώα, όταν συγκριθούν μ᾽ εκείνα που έγραψε στο πρώτο μισό του 6ου αιώνα ο Κλεόβουλος, ένας από τους εφτά σοφούς και τύραννος της Λίνδου, στο περίφημο επιτύμβιο επίγραμμά-του για κάποιον Μίδα. Μιλάει η επιτύμβια σειρήνα ή σφίγγα:

μθ *χαλκέη παρθένος εἰμί, Μίδεω δ᾽ ἐπὶ σήματι κεῖμαι·*
ἔστ᾽ ἂν ὕδωρ τε νάηι καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήλῃ,
ἠέλιος δ᾽ ἀνιὼν λάμπηι λαμπρά τε σελήνη
καὶ ποταμοί γε ῥέωσιν, ἀνακλύζηι δὲ θάλασσα,
αὐτοῦ τῆιδε μένουσα πολυκλαύτωι ἐπὶ τύμβωι
ἀγγελέω παριοῦσι, Μίδας ὅτι τῆιδε τέθαπται.

Ότι το είδος τούτο των επιτυμβίων επιγραμμάτων, που πυρήνας-τους είναι ο ποιητικός «τόπος» για την αιωνιότητα του επιτάφιου μνημείου, ήταν πολύ δημοτικό στην ώριμη αρχαϊκή εποχή (στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα), το εγγυάται το

ερετριακό επίγραμμα και μερικά ακόμη ανάλογα. Από χρονολογική άποψη δέν είναι βέβαιη η σχέση του ερετριακού με το επίγραμμα του Κλεοβούλου, ίσως εκείνο είναι νεώτερο από τούτο. Αλλά λογικά, το επίγραμμα του Κλεοβούλου ολόκληρο είναι ξεδίπλωμα των δυό προτελευταίων στίχων του ερετριακού, ξεδίπλωμα όμως που, για έναν άνθρωπο έξω από τους χρόνους εκείνους, φτάνει ώς την τερατωδία.

Έτσι τουλάχιστο το αιστάνθηκε, δέν ξέρομε ακριβώς πότε, ο Σιμωνίδης· και απάντησε στον ποιητή-του θυμωμένος (48 D.):

ν *τίς κεν αἰνήσειε νόῳι πίσυνος Λίνδου ναέταν Κλεόβουλον*
ἀενάοις ποταμοῖσ' ἄνθεσί τ' εἰαρινοῖς
ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
καὶ θαλασσαίαισι δίναισ' ἀντία θέντα μένος στάλας;
ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω· λίθον δὲ
καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι· μωροῦ φωτὸς ἅδε βουλά.

Ποιός που θαρρεύεται στο νού μπορεί να παινέσει της Λίνδου τον κάτοικο τον Κλεόβουλο, που στα αστέρευτα ποτάμια και στα λουλούδια τ' ανοιξιάτικα και στου ήλιου τη φλόγα και της χρυσής σελήνης και στης θάλασσας την ταραχή έβαλε αγνάντια τη δύναμη της στήλης; γιατι όλα είναι πιό αδύνατα απ' τους θεούς· την πέτρα όμως και ανθρώπινες παλάμες τη σπάζουν. Άμυαλου ανθρώπου τούτη η γνώμη.

Η επίθεση αυτή του Σιμωνίδη ειδικό αντικείμενο έχει τον Κλεόβουλο· στην πραγματικότητα όμως αντικείμενό-της είναι ολόκληρη εκείνη η αρράγιστη αρχαϊκή κοσμοθεωρία, που επέτρεπε στους ανθρώπους (σε μερικούς τουλάχιστο) να χαίρονται ξένοιαστοι για τα όμορφα μνημεία, στους τεχνίτες να καμαρώνουν για την αξία-τους και στους ποιητές να διατυπώνουν το καμάρι αυτό τόσο σίγουρο. Και αυτό μεν είναι το αρνητικό περιεχόμενο της επίκρισης του Σιμωνίδη· μα δέν είναι λιγώτερο ενδιαφέρον το θετικό: πόσο καινούργιο πράγμα είναι το κατέβασμα των έργων εκείνων μέσα σε ολότελα ανθρώπινους όρους και πόσο απότομη η ορμήνια, πως και χέρι ανθρώπου ακόμη μπορούσε να τα χαλάσει. Πιό μνημείο οι καινούργιες γενιές, εκείνες που βάσταξαν τη μπόρα των Μηδικών, επίστευαν αθάνατο, το είπε ο Σιμωνίδης

πάλι, με τους στίχους που έγραψε για τους νεκρούς των Θερμοπυλών (5 D.) :

τῶν ἐν Θερμοπύλαισι θανόντων
εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
βωμὸς δ' ὁ τάφος,
πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος·
ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον
εὐρὼς οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος
ἀνδρῶν ἀγαθῶν...

Αυτών που πέθαναν στις Θερμοπύλες δοξασμένο το τυχερό, όμορφη η μοίρα, βωμός ο τάφος· αντί για θρήνους η θύμηση, κ' η συμπόνια παίνεμα· σάβανο τέτοιο ούτε η μούχλα ούτε ο παντοκαταλύτης χρόνος θ' αφανίσει των αντρειωμένων...

Η απάντηση του Σιμωνίδη στον Κλεόβουλο είναι ίσως και ένα από τα πρώτα σημάδια κάποιας απόστασης, που δημιουργιέται τώρα ανάμεσα στους ποιητές και στους τεχνίτες (που κι άν υπήρχε παλιότερα, δέν ήταν τόσο δυνατή για να εκφραστεί). Γιατι έχει αρκετή πιθανότητα η υπόθεση ενός σημερινού, ότι στη συνέχεια των στίχων-του εκείνων ο Σιμωνίδης έλεγε, πως μονάχα το ποίημα μπορεί να εξασφαλίσει στον υμνούμενο την αθανασία· είναι η αγαπημένη ιδέα του Πινδάρου, που για το θέμα αυτό μεταχειρίστηκε κιόλας εικόνα από τον κόσμο των εικαστικών τεχνών, για να στήσει όμως ψηλότερα τη λαμπρότητα των στίχων-του : το τραγούδι-του για τον Αιγινήτη Καλλικλή το ονομάζει

να *στάλαν Παρίου λίθου λευκοτέραν* (Νεμ. 4, 81).

Πραγματικά, οι ποιητές των ύστερων αρχαϊκών χρόνων είχαν αρχίσει να μιλούν συχνά για τα έργα της τέχνης σαν έργα τ έ χ ν η ς και αυτοί σαν θεατές-τους (είδαμε μερικά παραδείγματα από τον Πίνδαρο και το Βακχυλίδη στο 5ο κεφάλαιο, και υπάρχουν πολύ περισσότερα). Τους αρέσει μάλιστα να πλουτίζουν το ύφος-τους με τεχνικές έκφρασες· ο Σιμωνίδης π. χ. αρχίζει το σκόλιό-του στο Σκόπα (4 D.) :

Ἄνδρ' ἀγαθὸν μὲν ἀλαθέως γενέσθαι
χαλεπὸν χερσίν τε καὶ ποσὶ καὶ νόωι
τετράγωνον, ἄνευ ψόγου τετυγμένον,

όπου οι λέξες του τελευταίου στίχου είναι τεχνικοί όροι, και το *ἄνευ ψόγου* μας πάει αμέσως στα ζωηρά ξεσυνερίσματα του προηγουμένου κεφαλαίου.

Παράλληλα όμως πληθαίνουν τα σημάδια για την κατώτερη αξία που δίνουν στα έργα της τέχνης και στους δημιουργούς-τους. Είναι γνωστοί οι στίχοι που έγραψε ο Ιππώναξ (στο τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα) ενάντια στο «ζωγράφο» Μιμνή και προπάντων το άγριο μάλωμά-του με τον Άθηνι και το Βούπαλο, τους Χιώτες γλύπτες που συναντήσαμε στο 4ο κεφάλαιο ***(ιη)***. Απ' όσα τους ελάλησε (πολύ λίγα έχουν σωθεί) μας ενδιαφέρει εδώ η ακόλουθη έκφραση (10 Bergk II) :

νβ *ἀνδριάντα τὸν λίθινον ἔφη Ἱππῶναξ Βούπαλον ἀγαλματοποιόν,*

δηλαδή βλάκα, όπως καταλάβαιναν την παρομοίωση οι αρχαίοι. Αλλά και του Πινδάρου οι στίχοι (Νεμ. 5, 1ε.) :

νγ *οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ',*
ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-
ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
ἑσταότα...

Δέν είμαι ανδριαντοποιός για να δουλεύω αγάλματα που θα οκνεύουν στέκοντας στην ίδια πάντα βάση...

δείχνουν πόσο ανώτερο θεωρεί το τραγούδι-του, που μιλάει σε τόσους ανθρώπους και τόπους, από τα ακαμάτικα αγάλματα, που δέν ξεκολλούν από το βάθρο-τους.

Θα τολμήσω μάλιστα να υποδείξω, ότι και κάποια άλλα περίφημα λόγια του Σιμωνίδη δέν πρέπει να τα εξετάζομε έξω από το πνεύμα τούτο των ύστερων αρχαϊκών χρόνων. Πρόκειται για το πασίγνωστο ut pictura poësis, απ' όπου ξεκινούν οι θεωρητικές αναζήτησες του «Λαοκόοντος» του Lessing :

νδ *Πλὴν ὁ Σιμωνίδης*—λέγει ο Πλούταρχος—*τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν* (Πότ. Ἀθην. κατὰ πόλ. ἢ κατὰ σοφ. ἔνδοξ. 346f)· και αλλού : ...*καὶ μὴ μόνον ἐκεῖνο τὸ θρυλούμενον ἀκηκοὼς ἔστω, ζωγραφίαν μὲν εἶναι φθεγγομένην τὴν ποίησιν, ποίησιν δὲ σιγῶσαν τὴν ζωγραφίαν* (Πῶς δεῖ ποιημ. ἀκούειν 17f).

44

Το κακό είναι που δέν ξέρομε ούτε ποιά ήταν ακριβώς τα λόγια-του ούτε από ποιά αφορμή ή σε ποιά αλληλουχία τα είπε. Δυό πράγματα μπορούμε να τα θεωρήσομε βέβαια: 1) ότι δέν έχουν μεγάλη σημασία για το νόημα του αρχαϊκού λόγου η ερμηνεία και η εφαρμογή που του κάνουν ο Οράτιος (Ars poet. 361ε.) και ο Πλούταρχος· και 2) ότι το πρόβλημα, που απασχόλησε τον Lessing και τον έκαμε να προσέξει τα λόγια αυτά του «Έλληνα Βολταίρου» (δηλαδή το ποιά είναι τα σύνορα της ζωγραφικής και της ποίησης, πώς επενεργούν τα δυό αυτά είδη της τέχνης και ποιά τα εκφραστικά-τους μέσα), είναι απιθανώτατο πως μπορούσε να παρουσιαστεί έτσι απομονωμένο στο νού ενός Έλληνα των αρχαϊκών και των κλασσικών ακόμη χρόνων. Άν όμως συνδυάσομε τα λόγια αυτά του Σιμωνίδη με τ' άλλα τεκμήρια, που είδαμε τώρα δα στο κεφάλαιο τούτο, και με το πνεύμα, που αυτά φανερώνουν, έρχεται φυσική η υποψία, ότι και ο Σιμωνίδης, που, όπως κ' οι άλλοι σύγχρονοί-του ποιητές, παρακολουθεί με ενδιαφέρον το φαινόμενο της τέχνης, θέλησε με τα λόγια εκείνα να τονίσει πόσο ανώτερο θεωρεί κι αυτός το ποίημα από τη βουβή ζωγραφιά — ενώ αλλιώς (ίσως στα μέσα και στο αποτέλεσμα;) δέν έχει τίποτα να ζηλέψει από τη ζωγραφική η ποίηση.

Το σπουδαιότερο πόρισμα που βγαίνει απ' όλα τα παραπάνω είναι η αναμφισβήτητη εντύπωση, ότι στα ύστερα αρχαϊκά χρόνια τα έργα της τέχνης και οι δημιουργοί-τους έχουν γίνει για τη συνείδηση, που αρχίζει να ξυπνά, ζ ή τ η μ α π ό λ ύ α ν θ ρ ώ π ι ν ο (έστω κι άν το συναίσθημα και το υποσυνείδητο καταφεύγουν πάντα στην αγκάλη της «μυθικής ζωής»)· αλλά αυτό ύστερα απ' όσα είδαμε στα κεφάλαια 5 και 6 δέν μας παραξενεύει πιά.

8. ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ

Έως τώρα τη συνείδηση αυτή την είδαμε να μιλά με το στόμα των ποιητών, ανθρώπων δηλαδή που η ιδιοφυΐα-τους είναι να μεταμορφώνουν τα ψυχικοπνευματικά γεγονότα σε άμεσο ζήσιμο. Την ελαφρή ανησυχία-μας από το γεγονός αυτό (για το άν δηλ. ξύπνησε πραγματικά η συνείδηση) την καθησυχάζει το ότι εμίλησαν και οι φιλόσοφοι, οι άνθρωποι δηλαδή που έργο-τους είναι να παρουσιά-

σουν τη συνείδηση σαν άδολη σκέψη (τούτο, φυσικά, μόνο με πολλούς περιορισμούς ισχύει για τους αρχαϊκούς φιλοσόφους). Ποιοί μίλησαν πρώτοι, οι ποιητές ή οι φιλόσοφοι, δέν μπορούμε να το εξακριβώσομε· εμείς σήμερα τους βλέπομε να προβάλλουν με την κριτική-τους τον ίδιον επάνω-κάτω καιρό.

Η *σοφία*, που όχι μόνο την αξίωναν για τον εαυτό-τους οι αρχαϊκοί καλλιτέχνες, παρά όλος ο κόσμος την έβλεπε και τους την αναγνώριζε, είναι φυσικό ότι προκάλεσε την κριτική των ανθρώπων ίσα ίσα, που στα χρόνια τούτα με το στοχασμό-τους έκαμαν να πλουτιστεί το σημασιολογικό περιεχόμενο της λέξης και σιγά-σιγά ν' αλλάξει. Ένα αρχαίο σχόλιο της Ιλιάδας στους στίχους Ο 411-12 *(τέκτονος ἐν παλάμηισι δαήμονος, ὅς ῥά τε πάσης εὖ εἰδῆι σοφίης ὑποθημοσύνηισιν Ἀθήνης)* μας πληροφορεί ότι:

νε *Πυθαγόρας τοῦτο μεμψάμενος σοφὸν μὲν μόνον τὸ θεῖον εἶπεν ὀνομάζεσθαι.*

Είναι πάντα επικίντυνο να σφίγγομε πολύ τα αποσπάσματα των αρχαϊκών φιλοσόφων και να θέλομε να εξαντλήσομε ολόκληρο το νόημά-τους. Στην περίπτωση τούτη μάλιστα η παράδοση της γνώμης του Πυθαγόρα είναι αμφίβολη. Είναι όμως γεγονός, ότι στα χρόνια τούτα συχνά φιλόσοφοι και ποιητές κατονομάζουν ή και επικρίνουν παλιότερούς-τους. Και το γενικό τουλάχιστο νόημα των λόγων του «Πυθαγόρα» είναι φανερό: σαν άνθρωπος που συλλογιέται βλέπει πως δέν μπορεί να ταυτιστεί η ανθρώπινη εξυπνάδα και ικανότητα, και η συνέπειά-τους, η ανθρώπινη επιτυχία, με τις αντίστοιχες αρετές των θεών.

Δυό αποσπάσματα του Ξενοφάνους είναι πιό αποκαλυπτικά (Diels[5] 21 B 15]16 = I 132ε.):

νς[1] *ἀλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες ⟨ἵπποι τ'⟩ ἠὲ λέοντες*
ἢ γράψαι χείρεσσι καὶ ἔργα τελεῖν ἅπερ ἄνδρες,
ἵπποι μέν θ' ἵπποισι βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας
καί ⟨κε⟩ θεῶν ἰδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν
τοιαῦθ' οἷόν περ καὐτοὶ δέμας εἶχον ⟨ἕκαστος⟩.

νς[2] *Αἰθίοπές τε ⟨θεοὺς σφετέρους⟩ σιμοὺς μέλανάς τε*
Θρῆικές τε γλαυκοὺς καὶ πυρρούς ⟨φασι πέλεσθαι⟩.

46

Μα άν είχαν χέρια τα βόδια και τ' άλογα και τα λιοντάρια ή μπορούσαν να ζωγραφίσουν με τα χέρια-τους και να κάμουν έργα όπως οι άνθρωποι, τ' άλογα βέβαια με άλογα και τα βόδια με βόδια όμοια θα ζωγράφιζαν την ειδή των θεών και θα έφτιαναν τα σώματά-τους τέτοια ό,τι λογής σκαρί κι αυτά είχαν το καθένα.

Και οι Αιθίοπες λένε πως οι θεοί-τους είναι πλακουτσομύτες και μαύροι, κ' οι Θράκες γαλανομάτηδες και κοκκινομάλληδες.

Για το δεύτερο απόσπασμα χρήσιμη είναι και η παράφραση του Κλήμεντος: *τὰς μορφὰς αὐτῶν* (δηλ. των θεών) *ὁμοίας ἑαυτοῖς ἕκαστοι διαζωγραφοῦσιν, ὥς φησιν ὁ Ξενοφάνης: Αἰθίοπές τε μέλανας σιμούς τε Θρᾷκές τε πυρροὺς καὶ γλαυκούς.*

Με τους στίχους του Ξενοφάνη ειπώθηκε τέλος το έως τότε ανάκουστο. Στους στίχους των ποιητών και στα λόγια των τεχνιτών, που είδαμε πρωτύτερα, η βαθμιαία απομάκρυνση του καλλιτεχνικού φαινομένου από το «μύθο» και η είσοδός-του μέσα στους ανθρώπινους όρους φανερωνότανε έμμεσα μόνο ή σαν συμπέρασμα από έκφρασες μερικές, σχετικές με τη μιά ή την άλλη πλευρά-του. Μα τώρα ο Ξενοφάνης κοιτάζει το καθολικό φαινόμενο στη βάση-του και φαίνεται πως αρνιέται την ευθύνη της θεϊκής συμμετοχής μέσα στα έργα των καλλιτεχνών — αλλιώς, πώς θα μπορούσαν τα έργα αυτά να είναι τόσο σχετικής πέρασης, ώστε και τα ζώα ακόμη, άν είχαν χέρια, να παρασταίνουν τους θεούς «κατ' εικόνα»-τους; με το τελευταίο τούτο μέλος της σύγκρισης η τόλμη της σκέψης ξεπερνάει κάθε ώς τότε γνωστό σύνορο. Τί έβαζε ο Ξενοφάνης στη θέση της θεϊκής συνέργειας ή πόσο την περιόριζε, δέν μπορούμε να ξέρομε. Ίσως και σ' αυτό το ζήτημα η ιδέα-του δέν ήταν διαφορετική από εκείνη που είχε για ολόκληρο τον ανθρώπινο πολιτισμό (21 B 18 = I 133):

οὔ τοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖσ' ὑπέδειξαν,
ἀλλὰ χρόνωι ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον.

Με άκρα συγκίνηση διαπιστώνομε, ότι για τα έργα της τέχνης εμίλησε και ο Ηράκλειτος (22 B 5 = I 151):

νζ *καθαίρονται δ' ἄλλωι αἵματι μιαινόμενοι οἷον εἴ τις εἰς πηλὸν ἐμβὰς πηλῶι ἀπονίζοιτο· μαίνεσθαι δ' ἂν δοκοίη, εἴ τις αὐτὸν ἀνθρώπων ἐπιφράσαιτο οὕτω ποιέοντα. καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ του-*

τέοισιν εὔχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοισι λεσχηνεύοιτο, οὔ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας οἵτινές εἰσι.

Αλλά η συγκίνηση γυρίζει στην ταραχή μόλις θελήσομε να συλλάβομε την έχταση και το βάθος του λόγου-του. Για το ειδικό πρόβλημα, που μας ενδιαφέρει εδώ, βγαίνει τουλάχιστο, νομίζω, ότι ο Ηράκλειτος δέν πιστεύει πως στα έργα της τέχνης, έργα ανθρώπινα, υπάρχει τίποτε από την αληθινή ουσία του θεού (όπως πιστεύουν οι «πολλοί») — ας προσέξομε την εικόνα που διαλέγει: «και στ' αγάλματα τούτα προσεύχονται, όπως άν έπιανε κανένας κουβέντα με χτίρια, μήν ξέροντας καθόλου τί είναι οι θεοί ούτε οι ήρωες». Άν οι επίμονες προσπάθειες, που γίνονται τελευταία, να κερδηθούν καινούργια τεκμήρια για τη σκέψη του Ηρακλείτου και να συνταιριαστούν μαζί με τα γνωστά σ' ένα πιθανό σύνολο, μας πληροφορήσουν, έμμεσα έστω, και για το πώς είδε ο μοναδικός εκείνος την τέχνη, τούτο θα είναι ανεχτίμητο απόχτημα.

Σε πολύ σταθερώτερο έδαφος πατούμε με τον Εμπεδοκλή, το γοητευτικό φιλόσοφο της γενιάς του αυστηρού ρυθμού, που μας βγάζει κιόλας από τους αρχαϊκούς χρόνους και μας πάει κοντά στους κλασσικούς. Όπως οι λυρικοί που είδαμε στο 7ο κεφάλαιο, συχνά και ο Εμπεδοκλής μεταχειρίζεται τεχνικούς όρους και μιλά για την τέχνη και για τους τεχνίτες. Οι έκφρασές-του αυτές είναι βέβαια περισσότερο «μέσα του ύφους»-του, εικόνες, όχι σκέψες ειδικές για το φαινόμενο της τέχνης· αλλά κ' έτσι είπε ο Εμπεδοκλής τί επίστευε. Θ' αναφέρομε ένα μόνο χαραχτηριστικό κομμάτι (31 B 23 = I 321):

νη *ὡς δ' ὁπόταν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν*
ἀνέρες, ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε...

Κι' όπως όταν ζωγράφοι ιστορίζουν πολύχρωμα αφιερώματα, άνθρωποι που για την τέχνη τους έχει καλά δασκαλέψει η φρονιμάδα-τους . . .

Εδώ, στην απουσία κάθε «μυθικής» σκέψης αντιστοιχεί η απουσία των γνωστών-μας «μυθικών» όρων: της *σοφίας* τη θέση την επήρε η *μῆτις*, τους τεχνίτες, που είχαν μάθει την τέχνη-τους από τους θεούς, τους αντικατάστησαν ζωγράφοι, που δάσκαλός-τους ήταν η δική-τους εξυπνάδα.

48

Με τον Εμπεδοκλή θα κλείσομε την επισκόπηση της υστεροαρχαϊκής συνείδησης τοποθετημένης μπροστά στο φαινόμενο της τέχνης. Ο εξανθρωπισμός των ιδεών για τήν τέχνη είναι γεγονός τελειωμένο πιά : επήγε παράλληλα με το δρόμο που είχαν πάρει στα χρόνια εκείνα η ίδια η τέχνη και τα συναισθήματα που την παρακολουθούσαν. Τώρα μόνο, ύστερα από τη συναισθηματική και ιδεολογική ζύμωση των τελευταίων αρχαϊκών χρόνων, παρουσιάστηκε η τέχνη σαν ένα ανθρώπινό γεγονός γεμάτο ανεπάρκειες και απορίες· τώρα μόνο είναι έτοιμο το έδαφος για να προβάλουν οι τολμηρές ερμηνείες του Δημοκρίτου και οι θεωρητικές αναζήτησες του Σωκράτη και του Πλάτωνα για τα προβλήματα της ομορφιάς και της τέχνης.

9. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΚΛΑΣΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Λίγα μόνο ακόμη τεκμήρια θα εξετάσομε, νεώτερα, για να ιδούμε καλύτερα τη νέα στάση των ανθρώπων μέσα στη ζωή, εκείνη που χαραχτηρίζει τους μεταρχαϊκούς και τους κλασσικούς χρόνους.

Οι καλλιτέχνες έχουν πάψει πιά να υπογράφουν με τους χαρούμενους εκείνους και γεμάτους αυτοπεποίθηση στίχους, που γνωρίσαμε πρωτύτερα. Υπογράφουν τώρα πεζά : *Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησε.* Πότε-πότε τους αρέσει ακόμη να πλέξουν με την υπογραφή-τους ένα στίχο, που όμως δέν λέει άλλο παρά τ' όνομά-τους, τον πατέρα-τους και τον τόπο-τους : κάτω από τα πόδια του Διός της Ολυμπίας ο εξαγνισμένος από το θεαμά-του προσκυνητής εδιάβαζε μόνο : *Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε.*

Καμμιά φορά ωστόσο βρισκόταν ακόμη κανένας καλλιτέχνης, νησιώτης βέβαια, εραστής των λόγων, που πώς μπορούσε να ικανοποιηθεί μ' ένα όνομα γυμνό ; πώς να ξεχάσει τί όμορφο στολίδι ήταν άλλοτε στις λέξες τα επίθετα ; ν' απιστήσει στη φύση-του, ήταν ανώτερο από τη δύναμή-του — να προσέξει όμως να μή γίνει γελοίος στους νέους, αυτό ναί ! μπορούσε να το κάμει. Σε μιά βάση λοιπόν (ερμαϊκής στήλης ;) από τον Πειραιά, κατά τα μέσα του 5ου αιώνα ή και λίγο αργότερα, διαβάζομε :

49

νθ *Πύθων ῾Ερμῆι ἄγαλμα ῾Ερμοστράτο ᾽Αβδηρίτης*
ἔστησεμ πολλὰς θησάμενος πόληας.
Εὔφρων ἐξεποίησ᾽ οὐκ ἀδαὴς Πάριος.

Ο Πύθων στον Ερμή χαρούδι το έστησε, ο γιός του Ερμοστράτου ο Αβδηρίτης, που πολλές τα μάτια-του είδαν πολιτείες. Ο Εύφρων τό 'φτιασε, που ακάτεχος δέν είναι, ο Παριανός.

Δέν έχει τόση σημασία το ποιός εβρήκε τη διατύπωση του τελευταίου στίχου, ο ίδιος ο Παριανός, ο όχι πολύ διαφορετικός Αβδηρίτης ή κανένας «πιό μυαλωμένος» Αθηναίος στιχουργός («ώστε ασυγχρόνιστοι δέν είμεθα θαρρώ», μπορεί να είπε στο τέλος ο ένας του άλλου). Σημασία έχει το ότι οι λέξες *οὐκ ἀδαὴς* θυμίζουν πολύ το *εὖ δεδαὼς* του Εμπεδοκλέους, που είδαμε· και ακόμη περισσότερη σημασία το γεγονός, ότι το παίνεμα του τεχνίτη μόνο με το σχήμα της «λιτότητας» ετόλμησε να εκφραστεί. Τα κλασσικά χρόνια επιβάλανε τη μορφή της μετριοφροσύνης και στον, περισσότερο ασυλλόγιστο, νησιώτη.

Με την ίδια «λιτότητα», με έκφρασες γεμάτες ταπεινοσύνη, υποδηλώνει κατά τα 455 π. Χ. μιά ιέρεια της Δήμητρος την υλική αξία του αφιερώματός-της, δυό χρυσών στεφάνων :

ξ *[᾽Α]ρρήτο τελετῆς πρόπολος σῆς, πότνια Δηοῖ,*
καὶ θυγατρὸς προθύρο κόσμον ἄγαλμα τόδε
ἔστησεν στεφάνω Λυσιστράτη· οὐδὲ παρόντων
φείδεται, ἀλλὰ θεοῖς ἄφθονος ἐς δύναμιν.

Εκείνη που της ανείπωτης ιερουργίας είναι δουλεύτρα, της δικής-σου, Δέσποινα Δηώ, και της θυγατέρας-σου, η Λυσιστράτη, το χαρούδι τούτο στόλισμα του προθύρου το έστησε, δυό στεφάνια· και δέν λυπάται τα βρισκούμενα, παρά για τους θεούς είναι απλόχερη κατά τη δύναμή-της.

Δέν λυπάται, λέει η Λυσιστράτη, το έχει-της, παρά, όσο της επιτρέπουν τα δυνάματά-της, δέν τσιγκουνεύεται στους θεούς — πόσο αλλιώτικα φωνάζουν τα επιγράμματα ***α-β***.

Η λιτότητα και η μετριοφροσύνη, που βλέπομε στα τεκμήρια αυτά, θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν, άν δέν είχε προηγηθεί ο εξανθρωπισμός των ύστερων αρχαϊκών, που τον διαπιστώσαμε από πολλές πλευρές διαδοχικά στα προηγούμενα κεφάλαια (5 - 8)· στο

4

«μυθικό» έδαφος των πρώϊμων και ώριμων αρχαϊκών χρόνων δέν μπορούσαν να βλαστήσουν. Δείχνουν όμως κιόλας τα νέα τούτα τεκμήρια (μαζί με άλλα γεγονότα), ότι θα γελιόταν πολύ όποιος ήθελε φανταστεί, πως η εξέλιξη θα προχωρούσε από τη φάση τού υστεροαρχαϊκού εξανθρωπισμού ολόϊσα στην τέλεια αποξένωση από το μύθο, στην τελειωτική προσγείωση της τέχνης και της σκέψης. Στην πραγματικότητα έγινε ίσα ίσα το αντίθετο: η σοβαρότητα, η απλότητα, η μετριοφροσύνη, που χαραχτηρίζουν τα χρόνια του αυστηρού ρυθμού και τα πρώτα κλασσικά, σημαίνουν συνειδητή αντίδραση ενάντια στην πρόχειρη και πολύ βιαστική λύση, που νόμισαν πως βρήκαν τα τελευταία αρχαϊκά χρόνια, για το πρόβλημα της σχέσης ανθρώπου και θεών, και ενάντια στους φορείς αυτής της λύσης, που ήταν πιθανώτατα οι πλουτισμένοι από τις εμπορικές επιχειρήσεις ευγενείς γεωχτήμονες. Έχομε απότομο γύρισμα της σπείρας της εξέλιξης σε άλλη κατεύθυνση· τα γνωρίσματα εκείνα είναι σημάδια μιάς καινούργιας θρησκευτικότητας και πνευματικότητας, που όμως δέν είναι πισωδρόμισμα, γιατι δέν αγνοείται πιά τώρα η συνείδηση του ατόμου (μεγάλος κίντυνος τούτο για την κλασσική ισορροπία, που και δέν θα κρατήσει περισσότερο από τριάντα χρόνια). Πίσω από τις απλές αυτές και μετρημένες έκφρασες για την τέχνη και για τους τεχνίτες στέκουν η αττική τραγωδία με τις ορμήνιες-της και οι μορφές της αυστηρής και της κλασσικής τέχνης (480—420 π.Χ.).

10. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Εξετάσαμε καμμιά εκατόν εικοσαριά χρόνια της ελληνικής ιστορίας, ας πούμε από τα 600 έως τα 480 π. Χ. — δίχως τις παρέκβασες που χρειάστηκε να κάμομε προς τα επάνω και προς τα κάτω. Και, για να ξαναθυμίσομε λίγο σχηματικά τα πορίσματα της επισκόπησης, νομίζω πως διαπιστώσαμε τα ακόλουθα:

Λίγα ή αμφίβολα είναι τα τεκμήρια που φτάνουν έως τους πρώϊμους αρχαϊκούς χρόνους, το πρώτο τρίτο του 6ου αιώνα. Στα χρόνια όμως του ώριμου αρχαϊσμού, στο δεύτερο τρίτο του αιώνα, βλέπομε κυρίαρχη τη «μυθική» ψυχικότητα και πνευματικότητα, που δέν αγνοεί τον άνθρωπο—κάθε άλλο—δέν ξεχωρί-

ζει όμως το άτομο, και όπου ο άνθρωπος έχει τόσο τρυφερή και οικεία σχέση με τους θεούς, ώστε αισθάνεται πολύ σίγουρος μέσα σ' αυτή. Ένα πολύ παράξενο σμίξιμο του δαιμονικού και του ανθρώπινου θερμαίνει από τη μιά μεριά τη σχέση αυτή και από την άλλη της δίνει ωστόσο απόκοσμή όψη. Οι ειδικές έκφρασες της σχέσης αυτής είναι για την ομορφιά του έργου της τέχνης το *περικαλλὲς ἡ καλὸν ἄγαλμα*, για την αξία του τεχνίτη η *σοφία* και το ρητό ονομάτισμα του θεϊκού-του δασκάλου. Στους ύστερους αρχαϊκούς χρόνους, στα τελευταία σαράντα χρόνια πρίν από τα Μηδικά, ο άνθρωπος βγαίνει όλο και πιό πολύ στο πρώτο επίπεδο, τα καθαυτό δικά-του αισθήματα προβάλλουν όλο και πιό ζωηρά, ώσπου στο τέλος παθαίνεται με την ομορφιά, τη χλιδή, τη λεπτότητα του κόσμου που πλάθει. Έκφρασες της νέας αυτής κατάστασης είναι το *χαρίεν*, το *ἁγλαόν*, το *δαιδάλεον*, το *τεχνῆεν* των έργων, το *ἁμεμφὲς* και το φωναχτό καμάρι των τεχνιτών-τους —μα και τα ξεσυνερίσματά-τους και οι επίκρισες και οι θυμοί των ποιητών και των φιλοσόφων. Ολόκληρο το γοητευτικό, αλλά και παρδαλό και (από την άποψη των υστερωτέρων) ελαφρόν αυτό κόσμο τον παραμερίζει τέλος η σοβαρότητα των αυστηρών και κλασσικών χρόνων, που τόσο συλλογισμένοι έσκυψαν επάνω στη μοίρα του ανθρώπου.

***

Το λογικό τέρμα μιάς προεργασίας για την πνευματική ιστορία της αρχαϊκής τέχνης θα είναι να ξαναγυρίσομε στην τέχνη την ίδια και να σχετίσομε τα πορίσματά-μας με τον κόσμο της καθαρής μορφής, χωρίς να προδικάσομε τίποτε για το είδος της σχέσης που θα διαπιστώσομε : παραλληλισμός ή διασταύρωση ή αιτιακή εξάρτηση ; μόνιμη θέση των δυό κόσμων, του πνεύματος και της τέχνης, ή μεταβλητή ; Η συσχέτιση αυτή πρέπει να γίνει άλλοτε, με καινούργια και πολυμερέστερη προσπάθεια. Γιατι τα τεκμήρια, που συγκεντρώσαμε και εξετάσαμε εδώ, είναι, σχετικά, λίγα και πολύ άνισα σπαρμένα μέσα στο χρόνο και στον τόπο· ώστε αποτελούν μεν σίγουρα σημάδια για το δρόμο-μας, όχι όμως αρκετές σταθερές ουσίες, που να τις συγκρίνομε με τα χεροπιαστά

52

γεγονότα της τέχνης· αυτά είναι πολύ πλουσιώτερα, με συχνούς και περίπλοκους αρμούς, που μπροστά-τους τα πνευματικά δείχνουν μιάν απλότητα ανησυχητική και ανάγλυφο όχι δυνατό (τούτο οφείλεται και στο ότι δέν εξετάσαμε εδώ καθόλου σχεδόν το κοινωνικό-τους υπόστρωμα). Μα την απάντηση στις απορίες-μας δέν μπορούμε να την περιμένομε μόνο από καινούργια τεκμήρια «που θα μιλούν μόνα-τους»· γιατι κι αυτά ακόμη για να φανερωθούν χρειάζονται λιγώτερο τύχη και πολύ περισσότερο πνευματική εργασία δική-μας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΣ

Δέν ξέρω καμμιά εργασία σχετική με το θέμα-μας, συνολική ή μερική. Το ανταμώνουν κάπου κάπου οι ακόλουθες μελέτες: W. Börner, Die Künstlerpsychologie im Altertum, Ztschr. f. Aesthetik u. allgem. Kunstwiss. 7 (1912) 82ε., B. Schweitzer, Der bildende Künstler und der Begriff des künstlerischen in der Antike, Heidelberg 1925 (από τα N. Heidelb. Jahrb. 1925, 28ε.), Ίδιου, Zum antiken Künstlerbild στην Corolla Curtius 35ε. (πρβλ. τον ίδιον στο Handbuch der Archäologie I, München 1939, 370ε.), P. Schaerer, Ἐπιστήμη et τέχνη, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon, Macon (Protat) 1930. Απ' αυτές γόνιμες είναι προπάντων οι εξαίρετες μελέτες του B. Schweitzer. Δέν μπόρεσα να ιδώ τα βιβλία: E. Kris-O. Kurz, Die Legende vom Künstler, Wien 1934 (πρβλ. Gnomon, 12, 1936, 278 και Rev. Arch. 13, 1939, 173) και A. Kleingünther, Πρῶτος εὑρετής, Philologus Supplembd. 26, 1, 1933 (πρβλ. Gnomon 14, 1938, 613ε.), πού ίσως περιέχουν κάτι σχετικό και με το θέμα-μας.— Τα επιγραφικά τεκμήρια, που αποτελούν την πιό σίγουρη βάση της έρευνας, προσπάθησα να τα συγκεντρώσω όλα, δέν είμαι όμως βέβαιος ότι το κατόρθωσα· ελπίζω τουλάχιστο να μή μου ξέφυγε κανένα πολύ σπουδαίο.

Σελ. 1 αρχή. H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1923⁶), σελ. 246, 254. Πρβλ. και σελ. IX.

Σελ. 5 αρχή. E. Buschor, AM. 55, 1930, 1.

Σελ. 5 στ. 16ε. Αριστόνοθος: Pfuhl, MuZ. 1, 110ε. E. Buschor, Gr. Vasen (1940) 47. Καλλικλέας: AA. 48, 1933, 236. JHS. 53, 1933, 283. Buschor, ό. π.π. 27 . . . ις: Pfuhl, ό.π.π. 1, 134. Mon. Linc. 32, 1927, 306. Buschor, ό.π.π. 58. Εὐθυκαρτίδης: BCH. 12, 1888, 463ε. IG. XII 5 test. 1425. O. Kern, Inscr. Graecae (1913) πίν. 6. F. Durrbach, Choix d'inscr. de Délos (1921) I αρ. 1.

Σελ. 5. α: Overbeck SQ. αρ. 295-301. Preger αρ. 53. Geffcken αρ. 36 και σελ. XI. Πρβλ. W. v. Massow, AM. 41, 1916, 15ε. 117. H. Payne, Necrocorinthia 350ε. Για τη σημασία του κολοσσοῦ τελευταία: Ch. Picard, Rev. Phil. 59, 1933, 351ε. S. Lauffer, AM. 62, 1937, 94. IG. XII Supplem. (1939) σελ. 91.

Σελ. 6. β: IG. XII 5 test. 1425. F. Durrbach, ό.π.π. αρ. 3.

54

Πρβλ. W. D é o n n a, Les Apollons archaiques σελ. 191 αρ. 81. A. G o t s m i c h, Probleme d. frühgr. Plastik σελ. 28 σημ. 39.

Σελ. 9 στ. 25. Σολωνική κριτική: Σ. Κ α ρ ο ύ ζ ο υ, ΑΜ. 62, 1937, 130.

Σελ. 6 στ. 29. Για το «σιμωνίδειο» επίγρ. 106 b (Diehl) ο W i l a m o w i t z, Sappho u. Simonides 199ε. υποστηρίζει πως οι στίχοι, που τονίζουν ζωηρά τη μεγάλη υλική αξία του αφιερώματος του Γέλωνος των Συρακουσών, είναι υστερώτερο πλάσμα.

Σελ. 7· *γ*: E. B u s c h o r, Altsamische Standbilder σ. 12 εικ. 17/8.

Σελ. 7. *δ*-*ε*: Ηρόδ. 5, 59ε. P r e g e r 80. Πρβλ. Α. Κ ε ρ α μ ό π ο υ λ ο, ΑΔ. 3, 1917, 61ε. R h. C a r p e n t e r, AJPh. 56, 1935, 5ε.

Σελ. 7. *ς*: IG. V 1, 231 (πίν. 1). G e f f e k e n 21. A. de R i d d e r, Bronzes ant. du Louvre II αρ. 2918 πίν. 102. J. D. B e a z l e y, B.S.A. 29, 1927/8, 196 σημ. 1.—Το παλιότερο (απ' όσα έφτασαν ώς εμάς) παράδειγμα, όπου *περικαλλὲς* χαραχτηρίζεται το σύγχρονο καλλιτέχνημα που έχει την επιγραφή, φαίνεται πως είναι το ότρακο του Σοφίλου από το μυκηναϊκό τάφο του Μενιδιού, κατά τα 570 π.Χ.: JdI 13, 1898, 19 πίν. 1, 3 (P. W o l t e r s). J. C. H o p p i n, Gr. black fig. vas. 334ε. CVA. Αθήνας III H f π. 1, 1. Πρβλ. Σ. Κ α ρ ο ύ ζ ο υ, ΑΜ. 63, 1937, 113, 1. 134. 32.

Σελ. 7 στ. 31ε. *ἄγαλμα*: W i l a m o w i t z, Euripides Herakles² (1909) 225. B. S c h w e i t z e r, D. bild. Künstler κλπ. 37 σημ. 9. Ν. Π α π α δ ά κ η ς, ΑΕ. 1925, 129 σημ. 2.

Σελ. 9. *ζ*: Παυσαν. 10, 14, 5.— Πρβλ. και το επίγρ. του βωμού του Διός στη θρακική Χερσόνησο, [Δημοσθ.] Περὶ Ἁλονήσου 39ε. (=P r e g e r 39), που όμως η χρονολογία του δέν είναι γνωστή.—Ολοφάνερος αρχαϊσμός είναι και το επίγρ. του περγαμηνού αντίγραφου του (αρχαϊστικού!) Ερμή του Αλκαμένη, από το 2ο αι. μ.Χ.: *Εἰδήσεις Ἀλκαμένεος περικαλλὲς ἄγαλμα | Ἑρμᾶν, τὸν πρὸ πυλῶν εἵσατο Περγάμιος* (ΑΜ. 29, 1904, 179ε. O. K e r n, Inscr. Gr. πίν. 46 σελ. XVII. E. S c h m i d t, Archaist. Kunst in Griechenland u. Rom 46, 5. AM. 55, 1930, 207ε.). Πόσο εξωτερικά όμως μιμήθηκε ο επιγραμματοποιός το γνήσιο αρχαϊκό φαίνεται στο ότι γι' αυτόν «περικαλλὲς ἄγαλμα» είναι ρητά τ ο έ ρ γ ο τ ο υ κ α λ λ ι τ έ χ ν η, του Αλκαμένη (ἄγαλμα εδώ = ἀνδριάς), όχι το αφιέρωμα που με την ομορφιά του θα κάμει το θεό να χαρεί: την αρχαϊκή έκφραση τη συντρόφευε πάντα δοτική προσωπική, η αρχαϊστική έχει δίπλα της γενική του υποκειμένου. Πρβλ. και του Λουκιανού το επίγρ. 31 = Ανθ. Πλαν. 164 = Overbeck SQ. 1236.

Σελ. 10. μύθος—(αλήθεια—μυθοπλαστία)—λόγος: W. N e s t l e, Vom Mythos zum Logos (A. Kröner, Stuttgart 1940), εισαγωγή. Δ. Α λ ε ξ ά ν δ ρ ο υ, Εισαγωγή στο Σοφιστή του Πλάτωνος (έκδ. Ζαχαρόπουλου 1940) 50ε.

Σελ. 11. *η* : B i z a r d, BCH. 44, 1620, 227ε. SEG. I 143. W i l a m o w i t z, Pindaros 155. H i l l e r αρ. 4. IG. I² 472 (σημ.). Χ. Κ ά ρ ο ύ ζ ο υ, Μουσείο Θήβας σελ. 18. Πρβλ. H. S c h r a d e r, D. arch. Marmorbildw. d. Akrop. 34 σημ. 22 (E. Langlotz).

Σελ. 11. *ϑ* : C. D. B u c k, Cl. Ph. 4, 1909, 76ε. 437ε. Ἰ δ ι ό υ, Greek Dialects² 196 αρ. 35. E. S c h w y z e r, Dialect. graec. exemp. epigr. αρ. 538.

Σελ. 12. *ι* : Παυσαν. 5, 24, 3. Inschr. v. Olymp. αρ. 252. G e f f c k e n 37. H i l l e r 13.— Πρβλ. το κομμάτι IG. I² 810.

Σελ. 12. *ια* : [Ἀγών Ὀμ. και Ησ., έκδ. Allen 260ε., έκδ. Wilamowitz (Kleine Texte 137) § 15.— Πρβλ. IG. V 1, 1521 και add. σελ. 306.

Σελ. 12. *ιβ* : IG. I² 1012. F. Eichler, OeJh. 16, 1913, 86ε. Πρβλ. H. P a y n e—G. Y o u n g, Arch. marble sculpt. Acrop. 9, 2. A. R u m p f, Critica d' Arte 14, 1938, 47.— Το επίγρ. ΠΑΕ 1933, 42ε. διαβάζεται από τον J. H. O l i v e r, Hesperia 5, 1936, 23), 1 εικ. 4: *Σέμα τόδ' εἰμι κρι[τὸν] Τελέφο Ἀφι[δναίο]* («the adjective κριτόν may refer to the pretentiousness of the marble base»)· μα το διάβασμα δέν είναι βέβαιο.

Σελ. 13. *ιγ* : E. Π ε ζ ό π ο υ λ ο ς, ΑΕ. 1937, 538ε.— Βάση Ν. Γόρκης: Metr. Mus. Bull. 20, 1925, 269. A. R u m p f, Crit. d' Arte 14, 1938, 47 σημ. 57.—*Ἐποίησε* = *ἔστησε* κ.τ.ό. : A. R a u b i t s c h e k, OeJh. 31, 1938, Beibl. 33. G. W e l t e r, AA. 1939, 12. Τροιζηνιακό επίγρ. : IG. IV 1, 800. A. W i l h e l m, BCH. 29, 1905, 416. G e f f c k e n 58.

Σελ. 13. *ιδ* : IG. XII 8, 398.

Σελ. 13. *ιε* : IG. I² 982. M. C o l l i g n o n, Stat. funér. 35 εικ. 13. Πρβλ. W i l a m o w i t z, D. Glaube d. Hellenen II 106, 1. A. R a u b i t s c h e k, Bull. de l' Inst. arch. Bulgare 12, 1938, 146.

Σελ. 14 στ. 3ε. Την έκφραση *μνῆμα καλὸν* τη βρίσκομε στην Αθήνα ακόμη και στα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου, αλλά στο απλοϊκό επίγρ. του τάφου ενός υλοτόμου από τη Φρυγία: A. W i l h e l m, Beiträge 35ε. IG. I² 1084 (για το επίγρ. αυτό, παράξενο και από άλλες πλευρές, βλ. και B. S c h w e i t z e r, Studien zur Entstehung d. Porträts bei d. Griechen, 1940, 24 σημ. 64). Πρβλ. και IG. XII Supplem. (1939) σελ. 89.—Στο όστρακο IG. VII 3598 (= P. W o l t e r s—G. B r u n s, Das Kabirenheiligtum b. Theben I 77 αρ. 356) απαντούμε και *ναὸν καλόν*.

Σελ. 15. *ις* : IG. I² 522. G e f f c k e n 2. G r a e f—L a n g l o t z, Akrop. Vas II αρ. 1348 πίν. 93. J. K i r c h n e r, Imag. Inscr. Attic. πίν. 7, 15.

Σελ. 15. *ιζ* : IG. XII 5, 147. O. K e r n, Inscr. Gr. πίν. 7. G e f f c k e n 29. F. D u r r b a c h, Choix d'inscr. de Délos I 4. H i l l e r

σχόλ. στον αρ. 48. Πρβλ. A. Götsmich, Probleme d. frühgr. Plastik 112ε. A Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 26ε.

Σελ. 15 τέλος - σελ. 16. *σοφία* : 6λ. το Ομηρ. Λεξ. του Ebeling, το Liddel-Scott, το λεξιλόγιο του Diels, Vorsokratiker[5] III. Πρβλ. B. Schweitzer, D. bild. Künstler κλπ. 66ε. R. Schaerer, Ἐπιστήμη et τέχνη κλπ. 3ε. W. Jaeger, Paideia 287ε. C. M. Bowra, AJPh. 59, 1938, 259ε — *σοφία—μανία* αργότερα : Πλάτ. Απολ. 22 b-d· όλος ο «Ἴων». Πρβλ. και Γοργία, Παλαμήδους Απολογία 25 (Diels Vorsokr. [5] II 300).—Για τον αριστοτελικό ορισμό : B. Schweitzer ό.π.π. 68ε.

Σελ. 16 στ. 20. «σφραγίς» Θεόγνιδος : C. M. Bowra, Early Gr. Elegists 143ε.

Σελ. 16. *ιη* : απόδοση J. D. Beazley, JHS. 59, 1939, 284.—Βούπαλος - Ἀθηνις : R. Heidenreich, AA. 1935, 667ε. A. Rumpf, AA. 1936, 52ε.

Σελ. 17. *ιθ* : C. M. Bowra, Greek Lyric Poetry 396.

Σελ. 17. *κ* : IG. I² 678. Πρβλ. Hiller v. Gärtringen, Hermes 54, 1919, 329ε.

Σελ. 18 τέλος. Στίχοι Σόλωνος : ο B. Schweitzer, D. bild. Künstler κλπ. 64ε. υποστηρίζει πως οι σολωνικές λέξες διατυπώνουν μιά λεπτή ποιοτική διαφορά ανάμεσα στους ποιητές, που διδάσκονται από τις Μούσες τις ίδιες *(Μουσέων πάρα διδαχθείς)*, και στους τεχνίτες, που μαθαίνουν μόνο ο ένας από τον άλλον *Ἀθηναίης καὶ Ἡφαίστου ἔργα*. Νομίζω ότι η ερμηνεία αυτή ανασκευάζεται από όλα τα τεκμήρια που μελετούμε στο κεφάλαιο τούτο· πρβλ. και Ιλ. Ε 49 *(... Σκαμάνδριον ἐσθλὸν θηρητῆρα, δίδαξε γὰρ Ἄρτεμις αὐτὴ βάλλειν ἄγρια πάντα...)*. Βλ. και T. B. L. Webster, Greek art and literat. σελ. VI. Μου φαίνεται απίθανο πως τέτοιο ξεχώρισμα για όφελος των ποιητών μπορούσε να γίνει πρίν από τους σωκρατικούς χρόνους.

Σελ. 19. *κα* : Αθήν. 2, 48b. Preger 180. Overbeck SQ. 385-387. Πρβλ. F. v. Lorentz, RM. 52, 1937, 211.

Σελ. 19. *κβ* : Overbeck, SQ. 482. Πρβλ. B. Schweitzer, D. bild. Künstler κλπ. 53ε. K. Schefold, BPhW. 1937 σελ. 1279 σημ. 4.

Σελ. 20. *κγ* : πρβλ. B. Schweitzer, ό. π.π. 67. R. Schaerer, Ἐπιστήμη et τέχνη κλπ. 4.

Σελ. 21 στ. 16ε. Παράσταση της συμμετοχής των θεών στην καλλιτεχνική δημιουργία : B. Schweitzer, Zum antiken Künstlerbild στην Corolla Curtius 37.—Πολύ διδαχτική η ελληνιστική μεταμόρφωση της έκφρασης για τη θεϊκή συμμετοχή : Ηρώνδα Μιμ. 4,57τε. *καινὴν ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην γλύψαι τὰ καλὰ—χαιρέτω δὲ δέσποινα* : Ὅ,τι στον αρχαϊκό είναι πραγματικό αίσθημα, γίνεται στον ελληνιστικό ποιητή αφορμή για το λογοτεχνικό σχήμα της παρομοίωσης.

Σελ. 21 στ. 22ε. Ιλ. Α 188ε.: η ερμηνεία αυτή των ομηρικών στίχων είναι του W. F. Otto, D. Götter Griechenlands 61ε.

Σελ. 22 στ. 14ε. A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie² 405,1. Πρβλ. και 104,1.

Σελ. 23. ***κδ***: Παυσαν. 5,25,8-10. Preger 175. Hiller σχόλ. στον αρ. 48. Πρβλ. H. Bulle, Antike Plastik (Amelung-Festschrift) 48. W. Technau, Antike 15,1940,282.—Στην κατηγορία των τεκμηρίων του κεφαλαίου τούτου ανήκουν και τα κομμάτια IG. I² 691, 764, ίσως και 805 (όχι το IG. XII 5, 611, Geffcken 74, Πρβλ. Hermes 54, 1919, 332 σ. 1 και IG XII Supplem. σελ. 116).

Σελ. 23. ***κε***: IG I² 499.

Σελ. 24. ***κς***: IG I² 495. Πρβλ. A. Raubitschek, Bull. Inst. arch. Bulgare 12, 1938, 177.

Σελ. 24. ***κζ***: IG I² 983+OeJh. 31, 1938 Beibl. 62ε. (A. Raubitschek). BCH. 46, 1922, 26ε. πίν. 7. Πρβλ. A. Rumpf, Critica d'Arte 14, 1938, 41. H. Schrader, D. arch. Marm. d. Akrop. σελ. 111 αρ. 60 (E. Langlotz).

Σελ. 25. ***κη***: IG XII Supplem. (1939) σ. 100 αρ. 178. Α. Κεραμόπουλος, ΠΑΑ. 6, 1931, 457ε. και 7, 1932, 84ε. Hiller v. Gärtringen, BPhW. 1932 αρ. 35/38 (25 Αυγ.), 77ε.

Σελ. 26 στ. 12. Βλ. όσα σημειώνει ο Diehl² στὸ σαπφικό απόσπασμα.

Σελ. 27. ***κθ***: η ιδέα και η έκφραση, τροποποιημένη, ζούν ακάμη στους κλασσικούς χρόνους, όμως όχι σε κεντρικά μέρη· π. χ. Inscr. Creticae I 244 αρ. 9 (αναθηματική). ΑΔ. 5, 1919, 123ε. (Θεσσαλίας, επιτύμβια).

Σελ. 27. ***λ***: IG I² 821. A. Wilhelm, OeJh. 2, 1899, 228ε. Geffcken 63. Wilamowitz, Sappho u. Simonides 145, 2. Πρβλ. J. F. Grome, AM. 60/1, 1935/6, 307.

Σελ. 28 στ. 2. *χαρίεσσαν ἀμοιβήν*: την ίδια έκφραση απαντούμε και στο επίγρ. του χάλκινου Απόλλωνος του Μαντίκλου (από τη Θήβα, αρχές 7ου αι.) π.χ. F. Schwyzer, Dialect. Graec. exemp. epigr. σχόλ. στον αρ. 538, καθώς και σε επιγρ. των κορινθιακών πινάκων, IG. IV 212, 213.

Σελ. 28. ***λα***: IG I² 817. A. Wilhelm, Beiträge 24ε. Βλ. και A. Raubitschek, OeJh. 31, 1938, Beibl. 33.—Πρβλ. *κάλλος ἐ[ραννόν;]* IG. V 1, 219.—Πρβλ. IG VII 3598 (=P. Wolters-G. Bruns, D. Kabirenheiligtum κλπ. I 77 αρ. 356): *[σοὶ φέρ]ω Κάβιρε τόνδε τ[ὸν υ—υ|—υ—υ—υ πρὸς] ναὸν καλόν.*

Σελ. 29. ***λβ***: C. M. Bowra, Greek Lyric Poetry 305ε. Πρβλ. το *ἐρατοῖς προθύροις* με το *δρόμον ἐραστὸν* του **λα**· σύγκρινε αντίθετα το *ἀγλαῖην προθύροις* με το απλό *προθύρου κόσμον* του **ξ**.

Σελ. 29. ***λγ***: (IG. I² 837). W. Peek, Hermes 70, 1935, 461ε. J. Kirchner—St. Dow, AM 62, 1937, 1ε. Πρβλ. J. D. Beazley

Pan—maler 13 σημ. 20. J. F. Crome, AM. 50/61, 1935/36, 305ε.

Σελ. 30. **λδ**: Chr. Blinkenberg, D. Lindische Tempelchronik (Kl. Texte 131) B 88ε. (XV).

Σελ. 30. **λε**: Εδώ ίσως ανήκει και το κομμάτι IG. I² 673.

Σελ. 31. **λς**: Lind. Tempelchronik C 60ε. (XXXI).

Σελ. 31. **λζ**: Geffcken 100. Hiller 33. Πρβλ. E. Reisch, Griech. Weihgeschenke 7, 2. 21ε. 64.

Σελ. 32. **λη**: Πρβλ. F. Dornseiff, Pindars Stil 63.

Σελ. 33. **λθ**: Wilamowitz, AM. 45, 1920, 157ε. H. J. Rose, Cl. Rev. 37, 1923, 162ε. SEG. I σ. 111 αρ. 424.

Σελ. 34. στ. 16ε. Πίνακας Τιμωνίδα: AD. I πίν. 8, 13. Pfuhl, MuZ. III εικ. 182. Πρβλ. Wilamowitz, Euripides Herakles² (1909) 387, 1. H. Payne, Necrocorinthia 104.

Σελ. 34 στ. 19ε. Κύλικα Εξηκίου: J. C. Hoppin, Gr. bl. fig. vas. 102ε. CVA. Louvre III He pl. 77, 1-3. Πρβλ. Pfuhl ό. π.π. II § 748. Beazley, JHS. 52, 1932, 178.—Χαριταίος: Pfuhl I § 241. Hoppin 75. Beazley 175.—Λυσιάδης: Pfuhl I § 300. Hoppin 166.—Κύλικα Λούβρου F 66: E. Pottier, Vases ant. du Louvre II πίν. 68. Beazley 178 και σημ. 21.—Εύχ(ει)ρος: Clara Rhodos III 34. Beazley 178. E. Kunze, AM. 59, 1934, 106 σ. 1.—Δέν λογαριάζω αγγεία που οι επιγραφές-τους είναι χαραγμένες, δηλ. τις έγραφε πιθανώτατα ο κάτοχός-τους, όχι ο τεχνίτης: πχ. IG. XII 1, 719 (Ρόδου). P. Kretschmer, Griech. Vaseninschr. 4 σημ. 3 (Θίσβης, πρβλ. Beazley ό.π.π. 178 σημ. 21). IG. XI 1, 303 (Λοκρίδος πρβλ. Kretschmer ό.π.π. Schwyzer, Dial. Graec. κλπ. αρ. 361) κ.τ.ό.

Σελ. 34. **μ**: Παυσαν. 5, 23, 7. IG. V 2 σελ. 85. Πρβλ. Α. Αβαντιτόπουλο, Πολέμων 1, 1929, 158ε. G. M. A. Richter, AJA. 43, 1939, 200ε. K. A. Neugebauer, AA. 53, 1938, 330ε. Ch. Picard, REG. 52, 1939, 102.

Σελ 35 στ. 6ε. Ευθυμίδης: Pfuhl, MuZ. I § 463ε. Ψυκτήρας Τουρίνου: Pfuhl III εικ. 367. Αμφορέας Μονάχου 2307: Pfuhl III εικ. 364/65.—Αυτοθαυμασμό εκφράζει ίσως και το επιφώνημα ΟΔΟRΙ = *ὦ Δοῦρι*, το γραμμένο στην κύλικα Τρικούπη του Εθνικού-μας Μουσείου, JHS. 10, 1889 πίν. 1, CVA. Αθήνας III IC πίν. 4/5, ζωγραφισμένη από τον ίδιο το Δούρι (Beazley, Att. Vasenmal. 201, 19). Τα τεκμήρια του κεφαλαίου τούτου αφαιρούν, νομίζω, τη βάση από τις παλιές αντίρρησες του Κ. Ρωμαίου, ΑΕ 1907, 224ε. («είναι απίθανον ότι την προσαγόρευσιν ταύτην μετά της κύλικος έγραφεν ο Δούρις, επειδή το να χαιρετίση εαυτόν θα ήτο τις ευτελής αυτοθαυμασμός, εις όν δέν δικαιούμεθα να καταδικάσωμεν τον παλαιόν τεχνίτην»).

Σελ. 35. **μα**: IG. XII 5, 216. Geffcken 33.

Σελ. 36. **μβ**: IG. XII 3, 1075. Geffcken 19. O. Kern,

59

Inscr. Gr. πίν. 4. Πρβλ. SEG. III 135 αρ. 738. RE. λ. Melos (τ. 29, 1 σελ. 584ε.). IG. XII Suppl. (1939) σελ. 91 και 211.—Εδώ ανήκει ίσως και το IG. I² 679 ;

Σελ. 36 στ. 17ε. *μωμεῖσθαι—μιμεῖσθαι* : δέν είναι απόλυτα βέβαιη η χρονολογία ούτε του επιγράμματος των «έργων» του Απολλοδώρου *(μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται*, Πλούτ. πότερον Ἀθην. κατὰ πόλ. ἢ κατὰ σοφ. ἐνδοξ. 346α = Overbeck SQ. 1645. Preger 193. Recuei Milliet I 194) ούτε των Θεογνιδείων στίχων 369ε. *(μωμεῦνται δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοὶ ἠδὲ καὶ ἐσθλοί· μιμεῖσθαι δ' οὐδεὶς τῶν ἀσόφων δύναται)*. Πρβλ. όσα παράλληλα σημειώνει ο Nachstädt στην έκδ. των Ηθικών τ. II (Teubner 1935) και Παλ. Ἀνθολ. XVI 84 (=Overbeck 379. Rec. Mill. 66) και «Σιμωνίδου» 154 D. (=Overbeck 1971. Rec. Mill. 68).

Σελ. 36. *μγ* : IG. VII 3225. XII 5 testim. 1426. Geffcken 66. Χρονολογία : J. D Beazley, Lewes House Gems σελ. 22. Χ. Καρούζος, BCH. 42, 1938, 101.

Σελ. 37. *μδ* : Α. Αρβανιτόπουλος, AE. 1917, 135ε. Πρβλ. Α. Κεραμοπούλου, Ἔκθεσις περὶ των έργων των υποψηφίων καθηγητών εἰς την κενήν α' έδραν της Αρχαιολογίας (Αθήνα 1926) 21ε.—Στην κατηγορία των τεκμηρίων που τονίζουν το *θέας ἄξιον* του μνημείου πρέπει ίσως να τοποθετηθεί και το IG. VII 1670 (πρβλ. W. Peek, Hermes 72, 1937, 233). Βλ και A. Wilhelm, Beiträge 15ε.

Σελ. 37. *με* : Παυσαν. 6, 10, 5 (με τα σχόλ. των Hitzig—Blümner II B σελ. 583). Preger 174. Πρβλ. H. Brunn, Gesch. d. Griech. Künstler² I 61.— Εδώ πρέπει να μνημονευτεί μιά διήγηση του Πορφυρίου, Περὶ ἀποχῆς ἀπὸ τῶν ἐμψύχων 2, 18, για τον Αισχύλο : *τὸν γοῦν Αἰσχύλον φασὶ τῶν Δελφῶν ἀξιούντων εἰς τὸν θεὸν γράψαι παιᾶνα εἰπεῖν, ὅτι βέλτιστα Τυννίχωι πεποίηται· παραβαλλόμενον δὲ τὸν αὑτοῦ πρὸς τὸν ἐκείνου ταὐτὸν πείσεσθαι τοῖς ἀγάλμασι τοῖς καινοῖς πρὸς τὰ ἀρχαῖα· ταῦτα γὰρ καίπερ ἁπλῶς πεποιημένα θεῖα νομίζεσθαι, τὰ δὲ καινὰ περιέργως εἰργασμένα θαυμάζεσθαι μέν, θείου δὲ δόξαν ἧττον ἔχειν* (Wilamowitz, Aeschyli Tragoediae ed. maj. 16, 46. Πρβλ. A. J. B. Wace, An Approach to Greek Sculpture 51, 1). Η σημασία του ανεκδότου θα ήταν μεγάλη, άν μπορούσαμε να είμαστε βέβαιοι για τα λόγια του Αισχύλου. Ο Wilamowitz θεωρεί πηγή του Πορφυρίου κ' εδώ το Θεόφραστο· μα πρέπει να σημειωθεί η συγγένεια της διήγησης του Πορφυρίου με τα λόγια του Παυσανία 2, 4, 5, για τα αγάλματα του Δαιδάλου : *Δαίδαλος δὲ ὁπόσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις* (γι' αυτά βλ. Schweitzer, D. bild. Künstler 81).

Σελ. 38. *μς* : Kaibel, Epigr. gr. ex lapid. conl. 742. Sammlung griech. Dialektinschr. 1537. Geffcken 28.

Σελ. 39. *μζ* : IG. XII 1, 737. Geffcken 17. C. D. Buck, Gr. Dial.² 251, 93. Πρβλ. C. M. Bowra, Early gr. elegists 175.—Για

το αναποδογύρισμα των τάφων βλ. και G. M. Richter, Metr. Mus. Stud. 5, 1934, 46 σημ. 80.

Σελ. 39 στ. 16ε. *στήλη* : Πρβλ. και Ιλ. Ν 437.

Σελ. 39. *μη* : IG. XII 9, 285. SEG. I 107, 409. W. Peek, Philologus 87, 1938, 229. Για το *ἀνάνειμαι* (του *ἀνανέομαι*) βλ. Allen—Halliday—Sikes, The Hom. Hymns (1936) σελ. 171.

Σελ. 40 στ. 15. *ἀκάμαντες* : Wilamowitz, D. Glaube d. Hell. I 315, 2.

Σελ. 40. *μθ* : Διογέν. Λαέρτ. 1, 89. Ἀγὼν Ὁμ. καὶ Ἡσ. 260ε. (§ 15). Preger 233. B. Snell, Die Sieben Weisen (Heimeran, 1938) 36ε. Πρβλ. W. Schmid—O. Stählin, Gesch. d. griech. Lit. (1929) 225, 3. E. Dutoit, Le thème de l' adynaton dans la poésie ant. (Paris 1936) 36ε. C. M. Bowra, Early gr. eleg. 174ε.—Οι μεταβολές του πνευματικού περιεχόμενου και του χρώματος της έκφρασης *σῆμα ἢ μνῆμα ἀθάνατον* στους κλασσικούς χρόνους και αργότερα πρέπει να μελετηθούν χωριστά (ας σημειωθεί μονάχα εδώ ο ιδιαίτερος εξευγενισμός της έννοιας *ἀθάνατον σῆμα* στο επίγρ. των Αθηναίων για τους νεκρούς της Ποτείδαιας του 432 π.Χ. IG. I² 945, Hiller 53, που με τη λεπτότητα της ποίησής του φέρνει στο νού τον Ευριπίδη).— Πολύ χαραχτηριστικό είναι ότι οι υστερώτεροι χρόνοι της αρχαιότητας τονίζουν το φθαρτό του υλικού μνημείου πχ. Preger 133 *(χαλκὸς ἐμῆς χειρὸς πολλὸν ἀφαυρότερος)* και 166 *(γηράσκει καὶ χαλκὸς ὑπὸ χρόνου* κλπ., *τήκει καὶ πέτραν ὁ πολὺς χρόνος* κλπ.).

Σελ. 41. *ν* : πρβλ. C. M. Bowra, Gr. lyr. poetry 399ε. B. Snell, ό.π.π. 175.

Σελ. 42 τέλος. Σκόλιο στο Σκόπα : πρβλ. B. Schweitzer, Xenokrates v. Athen 14, 2. P. Wolters, Münch. Jahrb. d. bild. Kunst, N.F. 11, 1934, 11. W. Jäger, Paideia I 12.

Σελ. 43. *νβ* : πρβλ. όσα σημειώνει στο χωρίο αυτό ο Bergk (και ο Diehl² στο απ. 11) και R. Heidenreich, AA. 50, 1935, 669, 7.

Σελ. 43. *νγ* : πρβλ. F. Dornseiff, Arch. Mythenerzählung 74. P. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps 88ε.— Ίσως και Πλάτ. Σοφιστ. 248ε.

Σελ. 43. *νδ* : πρβλ. Wilamowitz, Sappho u. Simonides 149. G. v. Lücken, AM. 44, 1919, 122ε. και όσα σημειώνονται στο W. Schmid—O. Stählin, Gesch. d. griech. Lit. I 516, 6.—Ενδιαφέρον είναι ότι και ο Lionardo da Vinci τη σύγκριση αυτή ποίησης και ζωγραφικής την κατάλαβε για κατηγόρια· βλ. πρόχειρα Traité de la peinture, trad. Péladan (Paris, Delagrave, 1921) σελ. 28 § 66 (μιλάει στον ποιητή) : si tu appelles la peinture une poésie muette, le peintre dira de ton écriture que c'est une aveugle peinture. Quel est le pire : aveugle ou muet? πρβλ. και §§ 73, 76. W. v. Seidlitz,

L. da Vinci ² (Wien, Phaidon—Verl., 1935) 219.—Ίσως την ίδια αδυναμία κατηγορεί της ζωγραφικής και ο Αισχύλος, Αγαμ. 241ε.; Αργότερα πιό κατηγορηματικός ο Πλάτων, Φαίδρ. 275 d: *τὰ ἐκείνης (=ζωγραφίας) ἔκγονα ἕστηκε μὲν ὡς ζῶντα· ἐὰν δ' ἀνέρηι τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾶι.*

Σελ. 45. **νε**: Schol. graeca in Hom. Iliadem (ed. G. Dindorfius, Oxonii 1875) II σ. 79.

Σελ. 46 στ. 27ε. Ο Ξενοφάνης για τον πολιτισμό: πρβλ. W. Uxkull—Gyllenband, Griech. Kulturentstehungslehren 3ε.

Σελ. 46. **νζ**: πρβλ. H. Gomperz, Hermes 58, 1923, 31ε. H. Fränkel, AJPh. 59, 1938, 323ε.

Σελ. 47. **νη**: βλ. και του ίδιου το απ. A 86 (Diels ⁵ I 303).

Σελ. 48 στ. 10 Δημόκριτος: για την εξαιρετική σημασία-του στις θεωρίες για τη γένεση του πολιτισμού βλ. W. Uxkull—Gyllenband, ό.π.π. 25ε., της τέχνης ειδικώτερα B. Schweitzer, Xenokrates v. Athen 22ε.

Σελ. 48 στ. 20ε. Πυθαγόρας: Inschr. v. Olymp. αρ. 144. Φειδίας: Παυσαν. 5, 10, 2. Hiller 48 (η ανασύσταση του επιγράμματος με τέσσερες στίχους, που δοκίμασε ο E. Petersen, Rhythmus 68 και 103, δέν έχει αρκετό στήριγμα).

Σελ. 49. **νθ**: IG. I² 826 (πρβλ. Hesperia 9, 1940, 99 σημ. 6). Πρβλ. Αισχύλου Επτά (467 π.Χ.) 491ε.: *ὁ σηματουργὸς δ' οὔ τις εὐτελὴς ἄρ' ἦν, ὅστις τόδ' ἔργον ὦπασεν πρὸς ἀσπίδι.*—Η συμπλήρωση του αρχαϊκού επιγρ. IG. I² 1021 *[οὐκ ἀνεπ]ιστήμων τόδ' ἐποίει Ἱππό[στρατ]ο(ς) σῆμα* δέν είναι σίγουρη και σκοντάφτει και σε μετρικές δυσκολίες· πρβλ. E. Löwy, Inschr. Griech. Bildh. 13. — Η χρονολογία του Παλ. Ανθολ. XVI 84 (=Overbeck SQ. 379, Recueil Milliet 66) δέν είναι γνωστή.

Σελ. 49. **ξ**: Hesperia 9, 1940, 97ε.

Σελ. 51 στ. 22ε: δοκιμή μορφικού παραλληλισμού των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας των υστεροαρχαϊκών και κλασσικών χρόνων αποτελεί το βιβλίο του T. B. L. Webster, Greek art and literature (Oxford 1939).

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ Α. ΣΙΔΕΡΗ
ΚΑΙ Γ. ΜΠΑΝΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚ-
ΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ "ΙΚΑΡΟΣ,,
ΤΟ ΔΕΚΕΜΒΡΗ 1945

ΧΡΗΣΤΟΣ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

Οἱ Ἀκαδημίες σχηματίζουν τὴν αἴγλη καὶ τὸ μεγαλεῖο τους ὄχι ὡς κτίρια ἢ ὡς θεσμός, ποὺ προστατεύεται ἀπὸ τὸ κράτος, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ μέλη τους, παλαιὰ καὶ πεθαμένα ἢ παρόντα καὶ ἐνεργά. Πολλὲς φορὲς ἡ κοινὴ γνώμη τὶς κατακρίνει ἐπειδὴ δὲν περιέλαβαν στὶς τάξεις τους πρόσωπα ποὺ κρίνονταν ἄξια νὰ γίνουν ἀκαδημαϊκοί. Πρόχειρο καὶ μέγα παράδειγμα ἡ δική μας Ἀκαδημία καὶ οἱ περιπτώσεις Γρυπάρη, Καζαντζάκη, Σικελιανοῦ, παραλείψεις ποὺ δίκαια τὴ βαρύνουν. Αὐτὸ συμβαίνει καὶ ἀλλοῦ. Ἡ Académie française ἐξέλεξε τὸν Corneille μὲ τὴν τρίτη ὑποψηφιότητά του καὶ τὸν Victor Hugo μὲ τὴν τέταρτη. Ὁ Benjamin Constant παρὰ τὶς 11 φορὲς ποὺ ἦταν ὑποψήφιος δὲν ἐξελέγη, ὅπως δὲν ἐξελέγη ποτὲ ὁ Balzac.

Τὰ τελευταῖα χρόνια ὑπῆρξαν καὶ σὲ μᾶς περιπτώσεις ποὺ ἀστοχήσαμε. Μία τέτοια περίπτωση παρὰ λίγο νὰ ἦταν τοῦ Χρήστου Καρούζου, ποὺ στὶς 30 Μαρτίου 2017 συμπληρώθηκαν, κι ὅλας, 50 χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατό του.

Ὑποθέτω ὅτι ἐδῶ μέσα ἐλάχιστοι γνωρίζουν τὸ ὄνομά του καὶ τὸ ἔργο του, δηλαδὴ οἱ ἀρχαιολόγοι καὶ οἱ φιλόλογοι, καὶ ἐλάχιστοι ἦταν κοντά του. Ἂν ζοῦσε θὰ ἦταν 116 ἐτῶν, πέθανε στὰ 67 του χρόνια σὲ πλήρη πνευματικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ ἀκμή. Εἶχα τὴν τύχη νὰ τὸν γνωρίσω, ὅταν ὑπηρετοῦσα στὴν Ἐφορεία Ἀρχαιοτήτων Ἀττικῆς, ποὺ στεγαζόταν στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

Εἶχε γεννηθεῖ στὴν Ἄμφισσα στὶς 14 Μαρτίου 1900 καὶ πατέρας του ἦταν ὁ γιατρὸς Ἰωάννης Καροῦζος ποὺ σκοτώθηκε τὸ 1913 στὴ μάχη τοῦ Κιλκίς. Συμπατριώτης, ἀπὸ τὴν Ἄμφισσα, ἦταν ὁ Ἀλέξανδρος Δελμοῦζος, μεγαλύτερος κατὰ 20 χρόνια ἀπὸ τὸν Χρῆστο Καροῦζο. Μὲ τὸν Δελμοῦζο, γνωστότατο τότε, σχετίστηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1916, φοιτητὴς καὶ δημοτικιστὴς ἀπὸ τὰ 14 χρόνια του, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος σὲ κείμενό του γιὰ τὸν παιδαγωγό.

Καθηγητές του στὸ Πανεπιστήμιο ἦσαν πρόσωπα ἄγνωστα σήμερα ἢ μυθικά: Σωκράτης Κουγέας, Γεώργιος Χατζιδάκης, Νικόλαος Πολίτης, Γεώργιος Σωτηριάδης, Παναγιώτης Καββαδίας, Ἰωάννης Σβορῶνος, Γρηγόριος Βερναρδάκης. Ὁ πιὸ σημαντικὸς ὅμως γιὰ τὴ διαμόρφωση καὶ τὴν ἐξέλιξή του ἦταν ὁ Χρῆστος Τσούντας, ὁ ὁποῖος ἄσκησε εὐεργετικὴ ἐπίδραση σὲ πλῆθος ἀρχαιολόγων. Οἱ περισσότεροι ἀπ' ὅσους ἀνέφερα ὑπῆρξαν διορισμένοι ἀκαδημαϊκοί, Χατζιδάκης, Σωτηριάδης, Καββαδίας, Τσούντας. Ὁ Τσούντας ὅμως ὑπερεῖχε ὅλων γιὰ τὸν τρόπο διδασκαλίας, τὴ μέθοδο καὶ τὴν ἀντίληψη ποὺ εἶχε γιὰ τὰ πράγματα. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὰ τρία κύρια βιβλία του ἐξακολουθοῦν νὰ διαβάζονται ἀκόμη, ἔστω κι ἂν τὸ τελευταῖο του, ἡ *Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς Τέχνης* ἐκδόθηκε πρὶν ἀπὸ 90 χρόνια. Στὴν ἐπανέκδοση τοῦ βιβλίου τὸ 1957 ὁ Καροῦζος κάνει στοχαστικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ δασκάλου του.

Εἶπα πὼς ἐξ ἀρχῆς, ἀπὸ μαθητής, ἦταν δημοτικιστής. Στὰ 23 του, ἐπηρεασμένος ἀπὸ ὁμιλίες τοῦ Δημητρίου Γληνοῦ γράφει ἕνα δοκίμιο, δὲν δημοσιεύτηκε, γιὰ τὴν πορεία τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ζητήματος, τοῦ δημοτικισμοῦ, συνδέοντας τὶς ἰδέες του καὶ μὲ τὴν ψεύτικη παράδοση ποὺ δημιουργήθηκε γιὰ ὁρισμένα θέματα, θὰ τὰ ἔλεγα μεγαλοϊδεατικά, ποὺ φυσικὰ μᾶς ταλαιπωροῦν καὶ σήμερα καὶ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ γνωρίσουμε τὸν ἑαυτό μας, καὶ δὲν μᾶς ἀφίνουν νὰ προχωρήσουμε ὡς ἄτομα καὶ ὡς σύνολο. Εἶναι οἱ ἐγγενεῖς αὐταπάτες μας.

Φοιτητὴς ἀκόμη τὸ 1919, εἶχε διοριστεῖ Ἐπιμελητὴς Ἀρχαιοτήτων Β΄ τάξεως στὴν Ἐφορεία Ἀρχαιοτήτων Θηβῶν μὲ Ἔφορο τὸν Νικόλαο Παπαδάκι, ἀρχαιολόγο ἀλλὰ καὶ δεινὸ ἑλληνιστή, ἀπὸ τοὺς πρώτους ἑλληνιστὲς τοῦ Ἀριστοτελείου. Ὁ Παπαδάκις, φωτεινὴ ἀλλὰ λησμονημένη μορφή, ἔδωσε μετὰ τὸν Τσούντα στὸν νεαρὸ Καροῦζο ὤθηση πρὸς τὴν ὀρθὴ ἐπιστήμη τῆς ἀρχαιολογίας, ἐκείνην ποὺ ἔχει πνευματικὸ περιεχόμενο καὶ δὲν εἶναι τεχνολογία, ὅπως ἀσκεῖται σήμερα σὲ μεγάλο βαθμό.

Πολὺ νωρὶς ἔγινε μέλος τοῦ «᾽Εκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου», ποὺ προῆλθε ἀπὸ τήν «Κοινωνιολογικὴ Ἑταιρεία» καὶ τὴν ἑταιρεία «᾽Εθνικὴ Γλώσσα». Ὁ ᾽Εκπαιδευτικὸς Ὅμιλος, μὲ στυλοβάτες τὸν Δημήτριο Γληνὸ καὶ τὸν ᾽Αλέξανδρο Δελμοῦζο, εἶχε ὡς σκοπὸ τὴν ἐξέταση καὶ προώθηση τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος καὶ τῶν κοινωνικῶν καὶ πολιτικῶν προβλημάτων τῆς Ἑλλάδος. Καὶ τὸ πρῶτο λύθηκε, τὸ δεύτερο θὰ ὑπάρχει ὅσο ὑπάρχουμε κι ἐμεῖς. Μετὰ τὴ διάσπαση τοῦ ᾽Εκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου ὁ Καροῦζος παρέμεινε στὸ πλευρὸ τοῦ Γληνοῦ καὶ ἀναμίχτηκε ἐνεργῶς στὰ πράγματα. Τοῦτο τοῦ δημιούργησε, μετὰ τὸν Πόλεμο, μεγάλες δυσχέρειες, ἀνάμεσά τους καὶ τῆς ἐκλογῆς του στὴν ᾽Ακαδημία. Στὴ νέα μορφὴ τοῦ ᾽Εκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου ἐκλέχτηκε μέλος τῆς Διοικητικῆς ᾽Επιτροπῆς, μαζὶ μὲ τὴν κατόπιν σύζυγό του Σέμνη.

Σὲ δύο ἄρθρα, ποὺ δημοσίευσε στὸ περιοδικὸ τοῦ Γληνοῦ *Ἀναγέννηση* τὸ 1927, συζητεῖ μὲ τὸν Νίκο Καζαντζάκη «περὶ τοῦ ἂν ὑπάρχουν ἱστορικοὶ νόμοι καὶ δυνατότητες προβλέψεων», ἄποψη ποὺ ὑποστήριζε ὁ Καροῦζος ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Marx. Στὴ συζήτηση ἐπενέβη ἡ Ἕλλη Λαμπρίδη, ἡ ὁποία κατηγόρησε τὸν Καροῦζο «ὅτι ἀντιζυγιάζει πολλὰ βιβλιοσκούληκα τῶν Γερμανικῶν Πανεπιστημίων». Εἶναι φανερὸ ὅτι οἱ ἀπόψεις τοῦ Καρούζου ἀπηχοῦν τὶς ἀρχὲς τῆς Δευτέρας Διεθνοῦς· ταιριάζουν σ᾽ ἐκείνους ποὺ δὲν μποροῦν ἢ δὲ θέλουν νὰ ἀναμιχθοῦν στὴν ἐπαναστατικὴ δράση.

᾽Αλλὰ καὶ τὸ κείμενο τοῦ Ἴωνος Δραγούμη «Σαμοθράκη» τὸ κρίνει αὐστηρὰ θεωρώντας ὅτι τὸ νησὶ ἦταν ἀφορμὴ γιὰ τὸν Ἴδα γιὰ νὰ ἐκφράσει τὶς θεωρίες του, χωρὶς σχέση μὲ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα. Ὁ Κωνσταντῖνος Θ. Δημαρὰς χαρακτηρίζει τὴ μελέτη τοῦ Καρούζου ὡς νεανικὴ καὶ ὅτι ἐκφράζει ἐπιστημονικὸ μεσσιανισμό, ἀλλὰ ὅτι τὸ κείμενό του ἦταν «γεμάτο πνευματικὸ πάθος καὶ ἀνθρωπισμό».

Μ᾽ ὅλες τὶς ἀσχολίες του εἶχε τὸν καιρὸ τότε, τὸ 1927/28, νὰ κάνει μεταφράσεις δύσκολων βιβλίων. Πρῶτο ἐμφανίστη-

κε ἡ ἐπιτομὴ τοῦ Karl Krumbacher, *Ἡ βυζαντινὴ λογοτεχνία* καὶ ἀκολούθησαν ὁ *Μαρξισμὸς καὶ φιλοσοφία* τοῦ Karl Kors, *Ὁ νεώτερος οὐμανισμὸς στὴ Γερμανία* τοῦ Walter Kranz, ἐκδότη μὲ τὸν Diels τῶν Προσωκρατικῶν, καὶ ἡ *Μεταφυσικὴ τῆς Ἱστορίας* τοῦ Karl Schoeder. Τὸ 1928 μετέφρασε τὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ ἔργου τοῦ Φρίντριχ Engels *Anti-Dühring*, μὲ τὸν τίτλο *Ἡ Φιλοσοφία* καὶ μὲ τὸ ψευδώνυμο Χ. Καστρίτης, ὑπονοώντας τὴν καταγωγὴ τοῦ ἱερέως παπποῦ του ἀπὸ τὸ Καστρί, δηλαδὴ τοὺς Δελφούς. Μὲ τὴ μετάφραση αὐτὴ παύει ἡ πολιτικὴ δραστηριότητα τοῦ Καρούζου, ἐντελῶς θεωρητική, ποὺ ὀνομάζεται Katheder Sozialismus, ἀκαδημαϊκός, ἢ ὀρθότερα, πανεπιστημιακὸς σοσιαλισμός. Τὴν τάση του αὐτή, πρὸς τὴ μελέτη περισσότερο καὶ λιγότερο πρὸς τὴ δράση, θὰ τὴν δείξει σ' ὅλη του τὴ σταδιοδρομία, ἕως τὸ 1967. Εἶναι φανερὴ στὰ ἔξοχα γραπτά του.

Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1928 ὁ Καροῦζος πῆγε στὸ Μόναχο γιὰ σπουδὲς ὅπου ἔμεινε, κανονικὸς φοιτητής, ὡς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1929, ἔχοντας ὡς καθηγητὲς τὸν Wolters, τὸν Weickert, τὸν Schwartz καὶ τὸν Pinder. Συνέχισε τὶς σπουδὲς στὸ Βερολίνο μὲ τὸν Noack, τὸν Rodenwaldt, τὸν Hilderbrandt, τὸν Zahn καὶ τὸν Deubner. Τοὺς μνημονεύω γιατὶ ἀποτελοῦσαν τὶς κορυφὲς τῆς ἀρχαιολογίας, τῆς φιλολογίας, τῆς ἱστορίας τῆς Τέχνης καὶ τῆς ἀρχαιογνωσίας. Τὴν ἴδια περίοδο βρίσκονταν στὴ Γερμανία γιὰ σπουδές, μάλιστα στὸ Βερολίνο, ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος, ὁ Ἰωάννης Κακριδὴς καὶ ὁ Ἰωάννης Συκουτρής, μαθητὲς τοῦ Wilamowitz καὶ οἱ τρεῖς.

Ἐδῶ ἀξίζει νὰ παρατηρήσω ὅτι ὁ Καροῦζος στὶς 3 Ὀκτωβρίου 1929 γράφει ἀπὸ τὴ Ρώμη στὴ μέλλουσα γυναίκα του Σέμνη τὶς ἐνθουσιώδεις ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς πόλης προσθέτοντας: «Καὶ μόλο ποὺ αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ φασισμὸς μοῦ δίνει περισσότερο στὰ νεῦρα, γιατὶ μοῦ φαίνεται περισσότερο θρασὺς καὶ σιχαμένος, ὡστόσο τὰ ξεχνῶ ὅλα μπροστὰ στὰ σπίτια καὶ στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης».

Τὰ πράγματα ὅμως ἦταν περισσότερο σοβαρά. Τρία χρόνια ἀργότερα, στὶς 29 Ἰουλίου 1932, ὁ Hans Möbius γράφει στὸν Καροῦζο: «Ὁ Βρέντε, τὸν ὁποῖο εἶδα πρό τινων ἡμερῶν στὸ Marburg μοῦ ἔκανε πολλὰς περιγραφὰς ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Ἄκουσα μὲ λύπην, ὅτι γενικῶς τὰ πράμματα δὲν πᾶνε πολὺ καλά, ἐν τούτοις ἡ ζωὴ ἐκεῖ πέρα θὰ εἶναι πολὺ πιὸ ἐλαφρὰ παρὰ στὴν καημένη πατρίδα μας. Τί θὰ γίνει μετὰ τὰς ἐκλογάς; Ἔχω τὴν ἐντύπωσιν, ὅτι εἶναι τὲς τελευταῖες ποὺ κάνομε. Ἔπειτα ἔρχεται ἴσως ἡ κομμουνιστικὴ ἢ ἡ φασιστικὴ δικτατορία. Εὐτυχῶς ἔμαθα στὰ Νότια μέρη τὴν μαγικὴν λέξιν. Τί νὰ κάνωμε;». Προφητικὰ τὰ λόγια τοῦ Möbius. Στὶς ἐκλογὲς τοῦ Ἰουλίου καὶ τοῦ Νοεμβρίου 1932 οἱ ναζὶ πλειοψήφησαν καὶ στὶς 30 Ἰανουαρίου 1933 ὁ Χίντεμπουργκ ἀνέθεσε στὸν Χίτλερ τὴν καγκελαρία.

Αὐτὸ δὲν τὸ κατάλαβε ἕνας Ἕλληνας λάτρης τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος. Τὸ 1933 ἐκδίδεται στὴν Ἀθήνα τὸ κείμενο τοῦ Max Weber *Ἡ ἐπιστήμη ὡς ἐπάγγελμα* (*Wissenschaft als Beruf*) μὲ εἰσαγωγὴ καὶ μετάφραση τοῦ Ἰωάννου Συκουτρῆ. Στὰ σχόλιά του (σ. 62) ὁ Συκουτρὴς κακίζει ὅσους «τὸ σοβαρώτατον εἰς τὰ πολιτικάς του ἐπιδιώξεις καὶ πολυάριθμον κόμμα τοῦ Hitler [χαρακτηρίζουν] ὡς κόμμα ἁρπάγων καὶ ταραχοποιῶν, μόνο διότι εἰς τὸ πρόγραμμά του ἔχει τὸν περιορισμὸν τῆς ἐπιδράσεως τῶν Ἑβραίων, ὡς ὑπαλλήλων ἢ ὡς οἰκονομικῶν παραγόντων, εἰς τὴν ἐθνικὴν τῆς Γερμανίας πολιτικήν». Εἶναι φανερὸ ἀλλὰ καὶ παράδοξο τὸ χάσμα ποὺ χωρίζει δύο ὁμιλήκους καὶ συμφοιτητές (ὁ Συκουτρὴς ἦταν νεώτερος ἕνα χρόνο, γεννημένος τὸ 1901 ὅπως καὶ ὁ Μαρινάτος), χάσμα στὸ βασικότερο θέμα τῆς ζωῆς, τὴν πολιτικὴ ἀτομικὴ ἐλευθερία, καὶ ὅτι χρειάστηκαν χρόνια γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ μὲ βίαιο καὶ τραγικὸ τρόπο.

Χαρακτηριστικὸ τοῦ Καρούζου εἶναι ὅτι δὲν ἔγραψε βιβλία πλὴν τριῶν ὁδηγῶν *Ἀμφιάρειο*, *Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας*, *Ρό-*

δος, μικρῆς ἔκτασης. Δημοσίευσε ἀκόμη σὲ αὐτοτελῆ τόμο τὸν κοῦρο Ἀριστόδικο. Ὅλες του οἱ μελέτες βρίσκονται σὲ περιοδικά, ἑλληνικὰ καὶ ξένα. Δὲν ἀποπειράθηκε ποτὲ μία μεγάλη σύνθεση, ἔκανε ἐλάχιστες ἀνασκαφές, ὥστε δὲν γνωρίζουμε πῶς θὰ ἦταν μιὰ δική του συστηματικὴ δημοσίευση. Διάλεξε ἐξ ἀρχῆς τὴν ἀνώτερη βαθμίδα τῆς ἐπιστήμης του, τὴν Ἱστορία τῆς Τέχνης, ὅπου ὑπῆρξε ἡγετικὴ μορφή.

Ἡ πρώτη του μεγάλη καὶ πολὺ σημαντικὴ μελέτη, στὸ *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* τοῦ 1930 εἶναι «Ὁ Ποσειδῶν τοῦ Ἀρτεμισίου», δημοσίευση τοῦ γνωστότατου μεγάλου χάλκινου ἀγάλματος τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου. Σήμερα, 84 χρόνια μετὰ τὴ δημοσίευσή του (ὁ τόμος τοῦ *Δελτίου* ἐκδόθηκε τὸ 1933), θὰ εἴχαμε νὰ προσθέσουμε σὲ ὅσα ἔγραψε ὁ Καροῦζος πλῆθος λεπτομερειῶν καὶ παραλλήλων, ποὺ δὲν θὰ βελτίωναν τὴ μελέτη, μᾶλλον θὰ ἔφερναν σύγχυση χωρὶς νὰ αὐξήσουν τὴν οὐσία. Καὶ τότε ἐκφράστηκαν ἀντιρρήσεις ἂν τὸ ἔργο εἰκονίζει Ποσειδώνα ἢ Δία. Εἶναι κάτι ποὺ στὴν ἀρχαιολογία συνηθίζεται. Οἱ μελετητὲς ποὺ ἔπονται τοῦ πρώτου πρέπει νὰ ποῦν κάτι διαφορετικὸ γιὰ νὰ ἔχει σημασία ἡ συμβολή τους.

Ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Χρήστου Καρούζου, ποὺ ἀπευθύνεται στοὺς Ἕλληνες ἀποκλειστικῶς, εἶναι δημοσιευμένο ὡς αὐτοτελῆ ἄρθρα στὴ *Νέα Ἑστία*. Ἡ συνεργασία του μὲ τὸ περιοδικὸ ἄρχισε τὸ 1931 καὶ τὸ τελευταῖο του κείμενο δημοσιεύτηκε τὸ 1966. Τὰ θέματά του εἶναι ποικίλα. Τὸ πρῶτο ἄρθρο εἶναι ἀφιερωμένο στὴν κριτικὴ γιὰ τὸ βιβλίο γιὰ τὸν Τζιόττο τοῦ Νίκου Μπέρτου, παλιοῦ Ἐφόρου τῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ Διευθυντῆ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου στὴν Κατοχή. Τὰ περισσότερα ποὺ ἀκολουθοῦν ὅμως ἔχουν ὡς θέμα τους τὴν ἀρχαιότητα, τὰ μνημεῖα. Τὸ 1939 δημοσιεύεται τὸ ἄρθρο του *Φειδίας καὶ Σολωμός*, ὅπου ἐξετάζει τὸ ἰταλικὸ ποίημα τοῦ ποιητῆ «Σαπφώ». Σ' αὐτὸ γίνεται ἡ μόνη μνεία τοῦ Σολωμοῦ στὴν ἀρχαία τέχνη. Ὁ Καροῦζος ἐρευνᾶ τὴν ἐκδοχὴ τῆς γνώσης ἀπὸ τὸν Σολωμό, τῶν φειδιακῶν γλυπτῶν

τῶν ἀετωμάτων τοῦ Παρθενῶνος, ποὺ ἀπὸ τὸ 1816 βρίσκονταν στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο. Δυὸ χρόνια ἀργότερα δημοσιεύει τὴ σύντομη κρίση του γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Παπαδιαμάντη, ἄγνωστο τότε ἀκόμη στὸ σύνολό του καὶ πολὺ ἀργότερα, τὸ 1957, ἀκούγεται μέσα σὲ τούτη τὴν αἴθουσα ἡ ἀνακοίνωσή του *Σολωμικὸς εὐγενισμός*. Γιὰ τὸν Σολωμὸ τοῦ ὀφείλουμε κάτι περισσότερο. Ὁ Καροῦζος εἶναι ποὺ πρότεινε καὶ ἐνέργησε ὥστε νὰ γίνει πραγματικότητα ἡ παρουσίαση ἀτόφιων τῶν κειμένων τοῦ ποιητῆ. Ἐννοῶ τὰ *Αὐτόγραφα ἔργα*, ἔκδοση φωτοτυπικὴ τῶν χειρογράφων τοῦ Σολωμοῦ, γινομένη ἀπὸ τὸν Λίνο Πολίτη στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1964. Σὲ δύο μεγάλους τόμους παρουσιάζονται ὅπως ἔγραψε ὁ ποιητὴς ὅλα ὅσα σώζονται ἀπὸ τὸ χέρι του ἢ ἀντίγραφά τους. Ὁ Λίνος Πολίτης τὸν ἕναν τόμο ἀφιερώνει στὸν Νικόλαο Βαρβιάνη, τὸν γνώρισα τὸ 1973 στὴ Ζάκυνθο, ποὺ κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953 ἔσωσε χειρόγραφα τοῦ Σολωμοῦ ἀπὸ τὶς φλόγες, καὶ τὸν ἄλλο τόμο στὸν Καροῦζο γιὰ τὴ συμβολή του στὴν ἔκδοση, μεγαλύτερη πιστεύω ἀπ' ὅσο τὴν παρουσιάζει ὁ ἴδιος στὸ σύντομο μελέτημά του «Σκέψεις γιὰ τ' αὐτόγραφα τοῦ Σολωμοῦ». Ἐδῶ ὑπενθυμίζω ὅτι ὁ Στέλιος Ἀλεξίου ἔχει ἀφιερώσει τὴ δεύτερη ἔκδοσή του τῶν ἔργων τοῦ Σολωμοῦ, τοῦ 2007, στὸν Καροῦζο.

Ὅταν ὁ Καροῦζος τελείωσε τὶς σπουδές του στὴ Γερμανία ἀνέλαβε ὑπηρεσία πάλι στὴ Θήβα ὡς Ἔφορος. Δὲν ἦταν βέβαια ἐκεῖνο ποὺ ἐπιθυμοῦσε. Τὰ χρόνια ἐκεῖνα τοῦ '30 ἡ ἑλληνικὴ ἐπαρχία γιὰ ἕναν ἐπιστήμονα, ποὺ καλλιεργεῖ τὴν ἐπιστήμη του, ἦταν ἐξορία. Εἴτε στὴ Θήβα εἴτε στὴν Ἀνάφη, δὲν εἶχε διαφορά. Ἕνας πνευματικὸς θάνατος, μιὰ Πρέβεζα. Ὅλοι οἱ ἀρχαιολόγοι ἤθελαν νὰ βρίσκονται στὴν Ἀθήνα ὅπου ὑπῆρχαν βιβλιοθῆκες καὶ ὁμότεχνοι, Ἕλληνες καὶ ξένοι, μὲ τοὺς ὁποίους μποροῦσες νὰ συζητήσεις. Ἡ ἀρχαιολογία, τότε καὶ τώρα, προάγεται μὲ τὴ συνεχῆ μελέτη. Φυσικὰ στὴν ἐπαρχία ὑπῆρχαν καὶ ἄλλοι ἐπιστήμονες, γιατροί, μηχανικοί, γεωπόνοι. Ἀπὸ αὐτοὺς ὅμως δὲν ζητοῦσε ἡ Πολιτεία

οὔτε τὸ συνάφι τους νέα πράγματα. Ἡ μοίρα τοῦ ἀρχαιολόγου ὅμως εἶναι συνυφασμένη μὲ τὴν ἔρευνα καὶ τὴ δημοσίευση διαρκῶς νέων πραγμάτων. Στοὺς ἄλλους κλάδους περίμεναν, καὶ περιμένουμε καὶ σήμερα, μόνο ἀπὸ τοὺς καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου, καὶ ἀπὸ τὸ 1928 τῶν δύο πανεπιστημίων, δημοσιεύσεις, ἀνακαλύψεις, κάποια πρόοδο στὴν ἐπιστήμη τους. Αὐτὴ τὴν ἔννοια ἄλλωστε εἶχαν καὶ ἔχουν οἱ σωστὲς Ἀκαδημίες, ποὺ ὡς κύριο ἔργο τους ἔχουν τὶς ἀνακοινώσεις. Παρουσίαση νέων πραγμάτων, διόρθωση παλαιῶν ἀπόψεων, κάτι ποὺ δὲν τὸ πολυπιστεύουμε βέβαια.

Ἐπανέρχομαι στὴ Θήβα. Τὸ 1934 δημοσιεύει ἕνα μικρὸ βιβλίο μὲ τίτλο *Τὸ μουσεῖο τῆς Θήβας*, τυπωμένο μὲ δικά του ἔξοδα καὶ προορισμένο, ὑποτίθεται, γιὰ τοὺς τουρίστες ἐπισκέπτες τοῦ μουσείου. Ἦταν ἀφιερωμένο «Στὸ δάσκαλό μου Χρῆστο Τσούντα». Ἡ γυναίκα τοῦ Καρούζου, ἡ Σέμνη, διηγεῖται πὼς ὅταν ἡ ἴδια ἐπισκέφθηκε τὸν Τσούντα στὸ σπίτι του, κάπου κοντὰ στὴν Ἀριστοτέλους, καὶ τοῦ πρόσφερε τὸ βιβλίο, ἐκεῖνος διαβάζοντας τὴν ἀφιέρωση δάκρυσε.

Τὸ μικρὸ βιβλίο ἀποτελεῖ περιγραφὴ τῆς ἔκθεσης τοῦ Μουσείου ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει ὁ Ἀντ. Κεραμόπουλλος, στὴν πραγματικότητα δὲν προοριζόταν γιὰ τοὺς πολλούς. Γραμμένος σὲ ἀτόφια δημοτική, ἀπευθύνεται σὲ ἀρχαιολόγους ποὺ ἔχουν καλὴ γνώση τῆς ἀρχαίας πλαστικῆς καὶ τῆς βιβλιογραφίας, ποὺ παρατίθεται σὲ σύντμηση καὶ ποὺ οἱ σημερινοί, οἱ περισσότεροι, δὲν μποροῦν νὰ τὴν ἐννοήσουν. Οἱ περιγραφὲς τῶν ἔργων εἶναι σύντομες καὶ οἱ χαρακτηρισμοὶ καίριοι, προϋποθέτουν ὅμως θητεία στὴν ἱστορία τῆς Τέχνης, ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ τὰ χρόνια ἐκεῖνα κυρίως στὴ Γερμανία. Φαίνεται σὰν τὸ μικρὸ αὐτὸ βιβλίο, 61 σελίδες, νὰ ἀποτελεῖ σκέψεις ὑπενθυμιστικὲς γιὰ κάτι μεγαλύτερο καὶ συνθετικό.

Ἀπὸ τὶς σπάνιες περιπτώσεις γιὰ τὸν Καροῦζο εἶναι ἡ περιγραφὴ-σύγκριση, ποὺ κάνει μὲ πολλὴ συντομία ἀλλὰ ἀκριβολογία σχεδὸν ποιητική, τοῦ τοπίου τῆς Ἀττικῆς καὶ τῆς

Βοιωτίας, στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου. Ἴσως σήμερα δὲν εἶναι εὔκολα φανερὴ ἡ διαφορὰ τῶν δύο τόπων ἐξ αἰτίας τῆς οἰκιστικῆς ἐξάπλωσης. Τότε ἦταν ἀλλιῶς.

Οἱ περιγραφὲς τοῦ τοπίου εἶναι δύσκολη ὑπόθεση. Προϋποθέτουν τὴν ἐξοικείωση μὲ δύο Τέχνες, τὴν πλαστικὴ καὶ τὴ ζωγραφική. Δὲν εἶναι σπάνιες ἀλλὰ λίγες οἱ ἀξιόλογες. Στὴν περιγραφὴ τοῦ Καρούζου, αὐστηρή, σύντομη, περιεκτική, ἔχω ὄχι νὰ συγκρίνω ἀλλὰ νὰ θυμίσω τὴν ἄλλην ἐξαίσια περιγραφὴ τοῦ ἀργολικοῦ κάμπου στὶς πρῶτες παραγράφους τῆς *Ἰζαμπῶς*, ἀπὸ τὸν Ἄγγελο Τερζάκη. Ἐπιμένω στὴν περιγραφὴ τῆς φύσης, ἔχω προσπαθήσει κι ἐγώ, γιατὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία, ὁ τόπος, τὰ τοπία, οἱ ἀλλαγές τους εἶναι ἀξεδιάλυτα δεμένα μὲ τὴν ἀρχαιολογία. Ὅλα, εὑρήματα, ἀγάλματα, ἐπιγραφές, γεγονότα, σὲ κάποιο τόπο γεννήθηκαν καὶ συνέβησαν. Ἀπὸ τὴ φύση, ἀπὸ τὸ τοπίο θὰ κατανοήσουμε ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ ἤθη καὶ τὴν Τέχνη. Ὁ πρῶτος, καὶ ἴσως ὁ μόνος τότε, ποὺ κατανόησε τὴ σημασία τοῦ μικροῦ βιβλίου τοῦ Καρούζου εἶναι ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος μὲ μιὰ πολὺ ἐκτεταμένη παρουσίασή του στὴν *Πρωΐα* τῆς 29 Αὐγούστου τοῦ 1934. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ Καρούζου, ὅτι ξεκινᾶ ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν τοπίων τῆς Ἀττικῆς καὶ τῆς Βοιωτίας, συνεχίζει μὲ τὴν κοινωνικὴ περιγραφὴ τῆς ἀρχαίας Βοιωτίας γιὰ νὰ καταλήξει στὴν ἀνάλυση τῆς βοιωτικῆς πλαστικῆς τέχνης καὶ τὸν χαρακτηρισμό της. Γιατὶ ὁ τόπος διαμορφώνει χαρακτῆρες καὶ συλλογικὰ χαρακτηριστικά. Διαφορετικοὶ οἱ κάτοικοι τῆς Ἀττικῆς ἀπὸ τῆς Βοιωτίας, ὅπως τῆς Ἑλλάδας ἀπὸ τῆς Σουηδίας.

Σὲ σημείωση μιᾶς σελίδας ἐξηγεῖ τοὺς ὅρους *πλαστικὸς-πλαστικότητα* καὶ *ζωγραφικὸς-ζωγραφικότητα*, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ὅρων ποὺ θὰ συναντήσουμε. Τέλος, τὸ βιβλίο εἶναι γραμμένο ὄχι γιὰ πρώτη γνώση ἀλλὰ γιὰ βαθύτερη κατανόηση. Τὰ πράγματα χρησιμεύουν γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν οἱ ἰδέες.

Μὲ τὸν Σπυρίδωνα Μαρινᾶτο, διαπρεπὲς ἐπίσης μέλος τῆς Ἀκαδημίας μας, ὑπῆρξαν συμφοιτητές, ὅπως καὶ μὲ ἄλλους, τὸν Γιάννη Μηλιάδη, τὸν Στρατῆ Παρασκευαΐδη, ἀλλὰ καὶ ἀντίπαλοι ἐξ ἀρχῆς. Ὁ Σωκράτης Κουγέας μαρτυρεῖ ὅτι ὅλα ξεκινοῦν ἀπὸ τὰ φοιτητικὰ χρόνια, ὅταν ὁ Καροῦζος ἔλαβε ὑποτροφία τοῦ Πανεπιστημίου ποὺ διεκδίκησε καὶ ὁ Μαρινᾶτος. Ἡ πραγματικότητα, ὅπως θὰ φανεῖ μιὰ εἰκοσαετία περίπου ἀργότερα, εἶναι ἄλλη· ἡ διαφορὰ τῶν χαρακτήρων καὶ τῆς ἀντίληψης γιὰ τὰ πνευματικὰ καὶ πολιτικὰ πράγματα. Δημοτικιστὴς ὁ Καροῦζος ἀπὸ μαθητής, μὲ προχωρημένες σοσιαλιστικὲς ἰδέες, ἀφιερωμένος στὴν Τέχνη καὶ στὴν ἀρχαία Τέχνη, δὲν μποροῦσε νὰ ταιριάξει μὲ τὸν καθαρευουσιάνο ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του Μαρινᾶτο. Γιὰ τὰ προχωρημένα χρόνια πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὴ σύνδεση τοῦ Μαρινάτου μὲ τὸ καθεστὼς τοῦ Μεταξᾶ, ἄλλωστε εἶχε στενὴ γνωριμία μαζί του ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ ’30. Ὅταν ὁ Μαρινᾶτος ἀνέλαβε τὴ Διεύθυνση Ἀρχαιοτήτων ἐπὶ 4ης Αὐγούστου, ἀπὸ τὶς πρῶτες του πράξεις ἦταν ἡ δημοσίευση νέου Ὀργανισμοῦ τῆς Ὑπηρεσίας ποὺ πρόβλεπε, μεταξὺ ἄλλων, καὶ τὴν ἀποχώρηση ἀπὸ τὴ θέση της τῆς Σέμνης, τῆς γυναίκας τοῦ Καρούζου, κάτι ποὺ τὸ ζευγάρι δὲν τοῦ συγχώρεσε. Ὁ Πόλεμος καὶ ἡ Κατοχὴ ματαίωσαν τὴν προσπάθεια τοῦ Μαρινάτου.

Νέα αἰτία ἀντιθέσεων καὶ συγκρούσεων ἦταν ἡ προκήρυξη ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία ἕδρας ἀρχαιολογίας τὸ 1953 μὲ πρωτοβουλία τοῦ Ἀντώνιου Κεραμόπουλλου, ποὺ σκόπιμα στὴν εἰσήγησή του περιόρισε τὴν ἀρχαιολογία στὴν ἀρχαιογνωσία. Ὁ Κωνσταντῖνος Ρωμαῖος, ὁ ἔξοχος ἀρχαιολόγος, ὄχι ὁ λαογράφος, εἶδε ὅτι οἱ προθέσεις τοῦ Κεραμόπουλλου εἶχαν συγκεκριμένο στόχο καὶ μὲ δική του εἰσήγηση περιέγραψε τὴν ἀρχαιολογία ὡς τομέα ποὺ περιέχει περισσότερες ἐπιστῆμες, ὄχι ἁπλῶς κλάδους, καὶ ἀπὸ ὅλες μία θεώρησε ὅτι εἶναι «ἡ ἐπιφανεστέρα καὶ κινοῦσα τὸ γενικὸν ἐνδιαφέρον - - ἡ ἱστορία ἢ ἐπιστήμη τῆς ἀρχαίας τέχνης». Ὑποψήφιοι ἦσαν

ὁ Ἀνδρέας Παπαγιαννόπουλος Παλαιός, ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος καὶ ὁ Χρῆστος Καροῦζος. Ὁ Παπαγιαννόπουλος κηρύχτηκε ἀπὸ τὴν εἰσηγητικὴ ἐπιτροπὴ *ἄωρος*, καὶ δὲν ἦταν ἄδικο, γιὰ νὰ ἀποκλεισθεῖ ἀπὸ τὴν κρίση, καὶ ὁ ἀγώνας, ἄγονος τελικῶς, ἔγινε μεταξὺ τῶν ἄλλων δύο. Ὁ Κεραμόπουλλος, ἐχθρὸς τοῦ Καρούζου, τὸν κατηγόρησε «διὰ τὴν αἰσθητικὴν καὶ ὑποκειμενικὴν μονομέρειάν του». Πρέπει ὅμως νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ὁ Κεραμόπουλλος ὑπῆρξε ἀνασκαφικότατος, κάτι ποὺ ὁ Καροῦζος ἀπέφυγε σ' ὅλη του τὴ ζωή. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὴ γνώμη τοῦ Κεραμόπουλλου ἀκολούθησαν ὁ Σπῦρος Μελάς, ὁ Νικόλαος Ἐξαρχόπουλος καὶ ὁ Φαίδων Κουκουλές, ἀντιδραστικοὶ ἀπὸ κάθε ἄποψη. Στὸν πρῶτο ὀφείλουμε τελεσφόρες ἐνέργειες ἐναντίον τοῦ Καζαντζάκη γιὰ τὸ Νόμπελ καὶ στὸν δεύτερο τὸν πόλεμο ἐναντίον τοῦ Συκουτρῆ.

Τὸ 1955 ἡ Ἀκαδημία ὑπῆρξε περισσότερο προβλεπτική. Προκήρυξε δύο ἕδρες ἀρχαιολογίας καὶ ὑποψήφιοι ἦσαν πάλι οἱ τρεῖς ποὺ μνημονεύτηκαν. Σὲ δύο διαδοχικὲς ψηφοφορίες ἐκλέχτηκαν ὁ Μαρινᾶτος καὶ ὁ Καροῦζος.

Κατὰ τὴ διαδικασία τῆς πρώτης προκήρυξης ὁ Καροῦζος ὑπῆρξε θύμα τοῦ πολιτικοῦ καθεστῶτος τῆς ἐποχῆς. Κατηγορήθηκε καὶ μέσα στὴν Ἀκαδημία καὶ στὶς ἐφημερίδες ὡς ἀριστερός, μᾶλλον κομμουνιστής, καὶ μαζί του καὶ ὅσοι τὸν ὑποστήριζαν. Στὶς 19 Μαρτίου 1954 ἡ *Ἑστία* μ' ἕνα σφοδρὸ ἄρθρο της καὶ μὲ τὴν αὐτοπεποίθηση ποὺ τῆς ἔδινε ἡ ἀσυλία της, κατηγόρησε ὅτι «οἱ ὀκτὼ ἐαμῖται τῆς Τάξεως, ὅμως, οἱ ὁποῖοι ψηφίζουν πάντοτε ὡς εἷς ἄνθρωπος ὅταν ἡ Ἀκαδημία ἔχῃ νὰ ἐκλέξῃ μεταξὺ δεξιᾶς καὶ ἀριστερᾶς, ἐπρόβαλαν τὴν ὑποψηφιότητα ἑνὸς ἄλλου μετρίου ἀρχαιολόγου, μηδέποτε διενεργήσαντος ἀνασκαφάς, ἀλλὰ ὑποστηριζομένου ζωηρῶς ὑπὸ τῆς κλίκας τῶν δημοτικιστῶν καὶ ἐαμιτῶν, ποὺ κατέχουν καὶ σήμερον ἀκόμη τὰς πλέον ἐπικαίρους κρατικὰς θέσεις».

Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ὁ Καροῦζος, ἐνῶ δὲν εἶχε, ἀπέκτησε φάκελο στὴν Ἀσφάλεια. Ὅταν ὁ Κουγέας εἶχε ὑποβά-

λει σχετικὸ ἐρώτημα στὴ Γενικὴ Ἀσφάλεια, τοῦ εἶχε δηλωθεῖ ἀπὸ τὸν διοικητὴ Θεόδωρο Ρακιντζῆ ὅτι «οὐδὲν εἰς βάρος» τοῦ Καρούζου ὑπῆρχε, πολὺ σύντομα ὅμως, σὲ συνεδρίαση τοῦ Ὑπουργείου Τύπου, ὁ Ρακιντζῆς ἄκουσε ἀπὸ κάποιον νὰ λέει ὅτι «τώρα θέλουν νὰ κάμουν Ἀκαδημαϊκὸν τὸν Καροῦζον». Διέταξε ἐξέταση τοῦ πράγματος καὶ ὅλη ἡ δημοσιευτικὴ καὶ ἄλλη δραστηριότητα τοῦ Καρούζου μέχρι τοῦ 1928, πλουτισμένη μὲ φανταστικὲς πράξεις τῆς Κατοχῆς καὶ τῆς κατόπιν περιόδου μέχρι τοῦ 1950 περίπου, σχημάτισαν φάκελο, ὁ ὁποῖος τὰ χρόνια ἐκεῖνα σοῦ κατέστρεφε τὴ ζωή. Εὐτυχῶς ἡ Ἀκαδημία δὲν περιέπεσε τότε στὸ λάθος νὰ τὸν ἀπορρίψει. Πρόσφατα σχετικῶς εἶχε διαπράξει διπλὸ τὸ λάθος μὲ τὸν Καζαντζάκη.

Ἀπὸ τὰ χειρόγραφα καὶ τὶς σημειώσεις τοῦ Καρούζου ἔχω διαπιστώσει πὼς ἦταν τυπικὸς καὶ εὐσυνείδητος ὡς πρὸς τὰ καθήκοντά του μέσα στὴν Ἀκαδημία, συμμετοχὴ σὲ ἐπιτροπές, κρίσεις γιὰ βραβεῖα, εἰσηγήσεις γιὰ ὑποψηφίους. Κατὰ τὰ 12 χρόνια τῆς θητείας του ἐδῶ ἔκανε 4 μόνον ἀνακοινώσεις, ἐνῶ τὰ ἴδια χρόνια δημοσίευσε σὲ ἑλληνικὰ καὶ ξένα περιοδικὰ ἀρκετὲς μελέτες.

Ὁ Καροῦζος δὲν ἦταν δημοτικιστὴς ἐπειδὴ εἶχε σοσιαλιστικὲς πεποιθήσεις. Ἡ ἰδεολογικὴ πολιτική του τοποθέτηση εἶναι ὕστερη. Ἀπὸ μαθητὴς διάβαζε ποίηση, πρῶτα πρῶτα Παλαμᾶ, καὶ ὅταν πῆγε στὸ Πανεπιστήμιο εἶχε διαμορφώσει πλήρη καὶ στέρεη ἄποψη γιὰ τὴ γλώσσα καὶ εἶχε ἀποκτήσει τὴν ἱκανότητα νὰ τὴ χειρίζεται μὲ γλαφυρότητα καὶ νὰ μεταφράζει ἀπὸ τὴ δύσκολη καὶ μὲ λεπτὲς φιλοσοφικὲς ἔννοιες γερμανικὴ γλώσσα κείμενα ποὺ καὶ σήμερα, σχεδὸν ἑκατὸ χρόνια μετά, εἶναι ἀκόμη δύσκολο νὰ ἀποδώσουμε στὴν σημερινὴ ὁπωσδήποτε πολὺ προχωρημένη νεοελληνική.

Τὸ γλωσσικό του κριτήριο πέρασε ἀπὸ ὁρισμένες φάσεις, δοκιμάστηκε καὶ κατέληξε πολὺ γρήγορα σὲ μορφὴ ποὺ θὰ τὴν ἀκολουθήσει ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του ὁμορφαίνοντας ἀδιάκοπα τὰ γραπτά του. Εἶχε τὸ πλεονέκτημα ὅτι ξεκίνησε

ὡς δημοτικιστὴς ἀπὸ πολὺ μικρὸς καὶ δὲν χρειάστηκε σὲ προχωρημένη ἡλικία νὰ ἀλλάξει γλωσσικὸ τύπο. Δὲν ἀπέφυγε, τὴν ἐποχὴ τῶν πολιτικῶν ἀγώνων, καὶ κάποιες ἰδιοτυπίες τὶς ὁποῖες σύντομα ἐγκατέλειψε. Λ.χ. ἐξελληνισμένες ξένες λέξεις ἢ ἀκραίους τύπους ἑλληνικῶν λέξεων, σχεδὸν ψυχαρικές. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἀντίποδάς του, ὁ Σπυρίδων Μαρινᾶτος, ἔπεσε κι ἐκεῖνος στὸ ἴδιο ἁμάρτημα. Ὁ Σωκράτης Κουγέας στὴν εἰσηγητική του ἔκθεση γιὰ τὴν ἐκλογὴ στὴν Ἀκαδημία ὑπενθυμίζει τὴν κρίση τοῦ Γεωργίου Οἰκονόμου γιὰ τὸν Μαρινᾶτο ὅταν ἦταν ὑποψήφιος στὸ Πανεπιστήμιο, μὲ τὴν ὁποία τοῦ καταμαρτυροῦσε «ἄτοπον ἀνάμιξιν ξένων λέξεων», ὅπως *μοτίβα*, *βαριολάζ*, *κορσάζ*, *γαρνιτούρα*. Παρόμοιες λέξεις, *κόμμοδο*, *στυλιζάρο, σπεσιαλιτέ*, *ἀπριορικός,* εἶχε μεταχειριστεῖ καὶ ὁ Καροῦζος. Εἶναι ἕνα κοινωνικὸ φαινόμενο ἡ χρήση ἰδιοτυπιῶν στὴ γλώσσα μὲ τὶς ὁποῖες δηλώνεται ὅτι κάποιος ξεχωρίζει πνευματικὰ ἢ πολιτικὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Ἄλλωστε καὶ ἡ καθαρεύουσα δὲν ξεχώριζε αὐτοὺς ποὺ τὴν μιλοῦσαν ἀπὸ τὸν χύδην λαό; Τὸ θέμα εἶναι καθαρὰ πολιτικὸ-κοινωνικὸ καὶ ἔχει λυθεῖ γιὰ τοὺς καλῆς θελήσεως ἀνθρώπους. Ἡ καθαρεύουσα καὶ ὁ ἀττικισμὸς ὑπῆρξαν μεγάλα ἀτυχήματα, ποὺ ἔστω καὶ ἀργά, τὰ ἀπέρριψε καὶ τὰ ἀποκήρυξε ὁ λαός.

Ὁ Καροῦζος μεταχειρίστηκε τὴν καθαρεύουσα, πρῶτα πρῶτα στὴν Ὑπηρεσία, ὅπου δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ γίνει ἀλλιῶς, καὶ σὲ ἐπιστημονικὰ δημοσιεύματα στὴν *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα* καὶ στὸ *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον,* σύμφωνα μὲ τὸν κανονισμό τους. Ἡ καθαρεύουσά του ἦταν μαλακή, ἤπια καὶ φυσικὰ κομψή. Οἱ δύο ὁδηγοί του ὅμως, ἔργα τῆς νεότητος καὶ προσωπικὲς ἐκδόσεις, *Τὸ Ἀμφιάρειο τοῦ Ὠρωποῦ* τοῦ 1926 καὶ *Τὸ μουσεῖο τῆς Θήβας* τοῦ 1934, εἶναι γραμμένοι σὲ κανονικὴ δημοτικὴ χωρὶς ἀκρότητες, γιὰ νὰ εἶναι κατανοητοὶ στὸ εὐρὺ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀπευθύνονται. *Τὸ μουσεῖο τῆς Θήβας* μάλιστα εἶναι ὑπόδειγμα καὶ γιὰ τὴν ὁρολογία ποὺ μεταχειρίζεται στὴν περιγραφὴ τῶν γλυπτῶν, κάτι ποὺ δὲν πρόσεξαν,

ἢ δὲν διάβασαν, ὁπωσδήποτε δὲν ἀκολούθησαν, οἱ κατοπινοί του ἀρχαιολόγοι. Ἐξακολουθοῦν νὰ μεταχειρίζονται στερεότυπες-ἀλύγιστες ἐκφράσεις ὅταν περιγράφουν ἔργα πλαστικῆς.

Στὸ θέμα τῆς περιγραφῆς τῶν ἀρχαίων ὁ Καροῦζος ἔδινε ξεχωριστὴ σημασία καὶ τὴν ἀναλύει σὲ μιὰ μελέτη του στὰ γαλλικά, «En feuilletant des vieilles publications», τῆς ὁποίας δὲν σώθηκε τὸ πρωτότυπο ἑλληνικὸ κείμενο. Ἐκεῖ παινεύει τὴν ἀκριβολογία τοῦ παλιοῦ προκατόχου μου στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία Στεφάνου Ἀθαν. Κουμανούδη. «Δὲν διστάζω νὰ χαρακτηρίσω ὡς θαυμαστὸ αὐτὸ τὸ σύντομο κείμενο, τόσο ἀκριβολόγο, τόσο "*ἐπιεικές*"». Ἡ τελευταία λέξη μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια (ἁρμόδιος, κατάλληλος, πρέπων, πρόσφορος).

Τὴ χρήση ἀπὸ μέρους του τῆς καθαρεύουσας τὴν ἐξηγεῖ σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Γεώργιο Οἰκονόμο τὸ 1945, ὅταν ἐκλέχτηκε Σύμβουλος τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Ἀπαντώντας σὲ ὑπαινιγμὸ τοῦ Οἰκονόμου γιὰ τὶς γλωσσικές του ἀπόψεις, διευκρινίζει ὅτι «Ἐπειδὴ ἐκ φύσεως δὲν εἶμαι μισαλλόδοξος οὐδὲ ἀμφιβάλλω περὶ τῆς τελικῆς κατισχύσεως τῆς ζωντανῆς γλώσσης, δὲν διστάζω νὰ γράψω καὶ εἰς τὴν καθαρεύουσαν, ὁσάκις θεωρῶ τοῦτο ἀναγκαῖον».

Ἡ πρώτη του ἀνακοίνωση στὴν Ἀκαδημία τὸ 1957, σύντομη, φιλολογική, εἶναι γραμμένη στὴν καθαρεύουσα ποὺ περιέγραψα. Δὲν ξενίζει γιατὶ τὴ μεταχειρίζεται ἕνας τεχνίτης τῆς ζωντανῆς ἑλληνικῆς καὶ τὸ κείμενό του γιά «Τὸ προοίμιον τῶν "κυπρίων ἐπῶν"» εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ βαθυστόχαστα καὶ ὑψηλὰ ποὺ ἔχουν ἀκουστεῖ στὴν Ἀκαδημία.

Τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴ γλώσσα τὶς ἔχει ἀναλυτικὰ διατυπώσει ἐδῶ μέσα μὲ τὴν τελευταία ἀνακοίνωσή του γιὰ τὴν μικρὴ λατινικὴ πραγματεία τοῦ Dante μὲ τὸν τίτλο *De vulgari eloquentia*, στὶς 22 Ἰανουαρίου 1966, ἕνα χρόνο πρὶν πεθάνει. Μὲ ἀφορμὴ τὸν Dante καὶ τὴν πραγματεία του ὁ Καροῦζος ὁμολογεῖ τὴν πίστη του στὴ δημοτική, στὴ φυσική μας γλώσσα μὲ τὴν ὁποία γεννηθήκαμε καὶ ἐκεῖνοι ποὺ εἶναι προικισμένοι

τὴν ὑψώνουν στὸ ἐπίπεδο τῆς γλώσσας τῶν ἀγγέλων, κατὰ τὸν Νικηφόρο Βρεττάκο ποὺ σὲ συναρπάζει. Μνημονεύω τὸν Σολωμό, τὸν Παλαμᾶ, τὸν Σικελιανό, τὸν Μυριβήλη, τὸν Ἐλύτη.

Ὁ Καροῦζος δὲν ἦταν λογοτέχνης, δὲν ἔγραψε κείμενα φαντασίας μὲ ἔντεχνο τρόπο. Ὅλα του τὰ γραπτὰ βασίζονται σὲ πράγματα, ποὺ τὰ περιγράφει, τὰ ἀναλύει καὶ προσπαθεῖ νὰ φανερώσει τὸ νόημά τους. Μεταχειρίζεται τὴ γλώσσα ὡς τεχνικὸς ἢ ὡς ἱστορικός, γιὰ νὰ ζωντανέψει ἔργα τέχνης, καταστάσεις, ἰδέες. Ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ κινηθεῖ μέσα σὲ καθορισμένα πλαίσια, κι ἐκεῖ φαίνεται ἡ ἱκανότητά του στὴ γλώσσα ποὺ χειρίζεται ὄχι ὡς δεξιοτέχνης ἀλλὰ ὡς δημιουργός. Τὰ λόγια του εἶναι ὡραῖα ὅπως ἡ σκέψη του.

Ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαιολόγους ἦταν καὶ φιλόλογος μὲ τὴν ἐπαγγελματικὴ ἔννοια τῆς λέξης, ὅπως ὁ Νικόλαος Παπαδάκις καὶ ὁ Στέλιος Ἀλεξίου καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν τελεταῖο ὁ Στέφανος Ξανθουδίδης. Τὸ ἔδειξε 24 ἐτῶν μὲ τὴν κριτικὴ ποὺ ἔκανε τῆς ποιητικῆς ἀνθολογίας τοῦ Σίμου Μενάρδου, καθηγητοῦ τῶν ἑλληνικῶν στὸ Πανεπιστήμιο καὶ πρώτου Γενικοῦ Γραμματέως τῆς Ἀκαδημίας καὶ μεταφραστοῦ τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη, ποὺ ἐξέδωσε ὁ Συκουτρὴς στὴν «Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη».

Πιθανῶς νὰ ξενίζει ἡ τόλμη τοῦ νεαροῦ Καρούζου νὰ κατακρίνει, μάλιστα μὲ σφοδρότητα, τὸ ἔργο ἑνὸς διαπρεποῦς φιλολόγου, ἀλλὰ αὐτὸ ὀφείλεται στὴν τακτικὴ τῶν φιλολόγων νὰ συντρίβεις τὸν ἀντίπαλό σου σὲ κάθε γραμμὴ ποὺ γράφει· καὶ στὴν ἐδῶ περίπτωση ὁ Καροῦζος τὸ πετυχαίνει, ἀφοῦ τελικὰ χαρακτηρίσει τὸν Μενάρδο ὡς Κοντικὸ καὶ Χατζιδακικό, οἱ χειρότεροι χαρακτηρισμοὶ ποὺ μποροῦσε νὰ τοῦ ἀποδώσει. Ἔπειτα ἀπὸ 18 χρόνια χαρακτηρίζει καὶ τὸν Συκουτρὴ ὡς Κοντικὸ ἀποδοκιμάζοντάς τον γιὰ τὶς γλωσσικές, κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς ἀπόψεις του, κάτι ποὺ μὲ ἐπιμέλεια ἀπέφυγαν νὰ ἐξετάσουν ὅσοι ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν Συκουτρή. Θεωροῦσε ὅτι ἡ «καθαρεύουσα» ἦταν «ἡ ἐθνικὴ ἐπιστημονική μας γλῶσσα».

Ἡ κριτικὴ τοῦ ἔργου τοῦ Μενάρδου ἦταν ἡ πρώτη μελέτη ποὺ δημοσίευσε. Ὑπῆρξε ὁ Καροῦζος βοηθὸς τοῦ Γρηγορίου Βερναρδάκη στὴν ἐπανέκδοση τοῦ *Ἑρμηνευτικοῦ Λεξικοῦ*, πληροφορία ποὺ διασώζει ὁ φίλος του καὶ συμφοιτητής, ὁ ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου Γιάννης Σιδέρης. Αὐτὸ βεβαιώνει ὅτι ὁ φιλολογικός του ἐξοπλισμὸς δὲν ἦταν ὁ τυχαῖος, κάτι φανερὸ στὶς λίγες ἄλλες φιλολογικὲς μελέτες του. Στοὺς ἀδελφοὺς Βερναρδάκη, τὸν Δημήτριο καὶ τὸν Γρηγόριο, ὁ Καροῦζος ἀφιερώνει μιὰ βαθειὰ καὶ ἀρκετὰ συναισθηματικὴ ἀνάλυση τῆς οὐσίας τοῦ ἔργου τους καὶ τῆς στάσης τους ἀπέναντι στὸν δημοτικισμό, καὶ φυσικὰ τὴν βαθειὰ ἀντίθεσή τους πρὸς τὸν Κοντισμό, μὲ κύριο ὅπλο τόν «Ψευδοαττικισμοῦ Ἔλεγχο» τοῦ Δημητρίου.

Ἀπὸ τὰ μαθητικά του χρόνια μελετοῦσε τὴν ἀρχαία γραμματεία, τὴ γνώριζε ὅσο λίγοι, ἴσως ὁ Τσούντας μποροῦσε νὰ παραβληθεῖ μαζί του. Ἦταν μελετητὴς καὶ γνώστης τῆς ἀρχαίας, μάλιστα τῆς ἀρχαϊκῆς, ποίησης καὶ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ βαθυστόχαστες μελέτες του, τὸ *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, βασίζει τὴν ἑρμηνεία τῆς ἀρχαϊκῆς πλαστικῆς στὰ σύγχρονα ποιητικὰ κείμενα. Ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Κακριδὴ ἡ μελέτη αὐτή, δημοσιευμένη τὸ 1941 στὸν τόμο *Ἐπιτύμβιον Χρήστου Τσούντα*, χαρακτηρίστηκε ὡς φιλολογική. Ὁ σκοπὸς τοῦ Καρούζου δὲν ἦταν φιλολογικὸς ἀλλὰ καθαρὰ ἱστορία τῆς Τέχνης. Προσπάθησε νὰ βρεῖ τί πίστευαν οἱ ἀρχαϊκοὶ Ἕλληνες, οἱ γλύπτες κυρίως, γιὰ τὴν Τέχνη ἢ τὴν τέχνη τους. Ἐνδιαφέρει τὸν Καροῦζο «ἡ διερεύνηση τῶν αἰσθητικῶν κριτηρίων, ποὺ ἐκφράζουν τὸν ζωντανὸ πυρήνα τῆς ἑλληνικῆς δημιουργίας». Καὶ οἱ δύο, ὁ Κακριδὴς καὶ ὁ Καροῦζος, ἔχουν δίκαιο. Ὁ πρῶτος[1] μᾶς λέει, τὸ 1987, πώς «ὁ ἀγώνας τοῦ Καρούζου γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ Ἑλληνικοῦ λόγου ἀποκάλυψε ἰδιαίτερα τὴν ποιότητά του τὴν ὥρα ποὺ ἀποφάσισε, στὴ δεύτερη ἔκδοση τῆς περίφημης μελέτης του *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, ὄχι μόνο νὰ ἑρμηνέψει, ἀλλὰ καὶ νὰ μεταφράσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐπιγράμματα, ποὺ ἀποκαλύπτουν τὴν ἀντίδραση τῶν

ἀρχαϊκῶν Ἑλλήνων τεχνιτῶν μπροστὰ στὰ ἴδια-τους τὰ πλαστουργήματα». Προλαβαίνοντας ὅμως ὁ Καροῦζος, 41 χρόνια πρίν, τὸ 1946, στὸν Πρόλογο τῆς δεύτερης ἔκδοσης τῆς μελέτης του τὶς ἀναπόφευκτες ἀντιρρήσεις ἢ καὶ τὴν κατάκριση γιὰ τὶς μεταφράσεις του εἰδοποιεῖ πώς «Ἡ μετάφρασή-μου δὲν εἶχε τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ μποροῦσε νὰ περισώσει πολλὰ πράγματα ἀπὸ τὴν ποίησή-τους· κύριος σκοπός-της λοιπὸν ἔμεινε τὸ νὰ εὐκολύνει τὴν κατανόηση τοῦ ψυχικοῦ περιεχομένου καὶ τοῦ φρονήματός-τους. Κ' ἔτσι ὅμως οἱ δυσκολίες ἦταν μεγάλες· ἡ μεταφορὰ ἀρχαϊκῶν ἐπιγραμμάτων στὴν ἀδούλευτη ἀκόμη γλώσσα-μας εἶναι ἀγώνισμα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα». Καὶ πραγματικὰ ποιὸς μπορεῖ εὔκολα νὰ συλλάβει τὴν ὁμορφιὰ τῶν ἀρχαϊκῶν ἐπιγραμμάτων τόσο τεχνικῶν καὶ τόσο διαφορετικῶν ὄχι ἀπὸ τὴ γλώσσα ποὺ μιλοῦμε, ἀλλὰ ἤδη ἀπὸ τὴ γλώσσα τῶν ἀρχαίων, ἀπὸ τοῦ Ἡροδότου ἢ τοῦ Ξενοφῶντος καὶ ἀπὸ τὰ κλασικὰ καὶ τὶς κατόπιν χιλιάδες ἑλληνιστικὰ καὶ πέρα ἐπιγράμματα, παγερὰ πολλὲς φορές, τυποποιημένα καὶ πομπώδη; Δὲν εἶναι ὅλα ὡραῖα. Πολλὰ εἶναι ἄσχημα. Καὶ οἱ Ἀρχαῖοι δὲν γέννησαν δεύτερο Σιμωνίδη, Πίνδαρο, Αἰσχύλο καὶ Βακχυλίδη. Τὴν αὐτοτελῆ ἔκδοση τῆς μελέτης του εἶχε στείλει στὸν Paul Friedlander, ὁ ὁποῖος μ᾽ ἕνα δελτάριο ἐκφράζει «εὐχαριστήματα πολλὰ γιὰ τὸ περικαλλὲς ἄγαλμά σας. Ἀλήθεια αὐτὸ ἐξεποίησ᾽ οὐκ ἀδαής»

Ἔργο ποὺ δὲν ἔφερε σὲ τέλος ἦταν ἡ μετάφραση τοῦ διαλόγου τοῦ Πλάτωνος *Ἱππίας Μείζων,* ποὺ ἔγινε στὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς, 1942-1944, ἀλλὰ δὲν ὁλοκληρώθηκε. Πολὺ ἀργότερα, τὸ 1973, μὲ τὴ φροντίδα τοῦ Γιάννη Κακριδῆ, δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸ Ἵδρυμα Τριανταφυλλίδη. Ἡ σημερινή του μορφή, φροντισμένη ἀπὸ τὸν Κακριδή, δὲν εἶναι ἐντελῶς δική του. Ὁ Κακριδὴς τὸ ὁμολογεῖ. «Στὴν προσπάθειά μας νὰ πλησιάσουμε τὸν Καροῦζο ὡς φιλόλογο δυσκολεύομαι νὰ τὸ χρησιμοποιήσω».

Ἀπὸ τὴν ἐργασία του τῆς μετάφρασης τοῦ διαλόγου γεννήθηκε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, τὸ 1957, ἡ μελέτη του

«Τί τὸ κάλλιστον» γιὰ τὴν ὁποία ὁ ἴδιος λέγει ὅτι «οἱ παρατηρήσεις καὶ σκέψεις τοῦ ἄρθρου τούτου, ποὺ εἶχε κίνητρο ἱστορικοαρχαιολογικὸ καὶ ὄχι καθαρὰ φιλολογικό, δὲν ἐξαντλοῦν τὸ θέμα ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ πλευρὰ καὶ εἶναι μόνο μιὰ πρώτη δοκιμή».

Μεγάλο ζήτημα δημιουργήθηκε τὸ 1964 μὲ τὴν Ἐκπαιδευτικὴ Μεταρρύθμιση τῆς τότε κυβέρνησης Κέντρου μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν γεννημένο τὸ 1900, ὅπως καὶ ὁ Καροῦζος, Εὐάγγελο Παπανοῦτσο, μέλος τῆς Ἀκαδημίας μας τὸ 1980. Ὅπως ἴσως γνωρίζετε, τὴ χρονιὰ ἐκείνη, τὸ 1964, ἡ κυβέρνηση ἀποφάσισε τὸν περιορισμὸ στὰ γυμνάσια τῆς διδασκαλίας τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν καὶ τὴν ἀντικατάσταση τῶν ἀρχαίων κειμένων μὲ τὶς μεταφράσεις τους. Ἡ Ἀκαδημία συγκάλεσε εἰδικὴ Ὁλομέλεια στὶς 28 Μαΐου 1964, ὅπου ἀναπτύχθηκαν ποικίλες ἀπόψεις. Ὁ Καροῦζος στὴν ὁμιλία του ὑπῆρξε εὐνοϊκὸς στὸ σχετικὸ νομοσχέδιο, θεώρησε ὅτι οἱ εἰσηγητές του δὲν ἦταν ἀντίπαλοι, ὅτι κι ἂν ἀκόμη δὲν περιοριζόταν ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων κειμένων, οἱ μεταφράσεις ἦταν ἀναγκαῖες, μάλιστα γιὰ τοὺς φιλολόγους. «Εἰς τὴν διὰ τῆς μεταφράσεως ἑρμηνείαν πραγματώνεται καὶ κορυφώνεται ἡ ἐκ μέρους τοῦ εἰδικοῦ φιλολόγου σοβαρὰ μελέτη τοῦ ἀρχαίου κειμένου»· ὅτι γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς «μόνη γλώσσα κατάλληλος εἶναι ἡ ζωντανὴ γλώσσα τῆς λογοτεχνίας».

Ἔχει πολλὰ καὶ ἐνδιαφέροντα ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Καρούζου, ποὺ συμπληρώθηκαν μὲ τὴν ἀπάντησή του στὴν Ἑταιρεία Φιλολόγων, ἡ ὁποία δημοσίευσε στὸν *Πλάτωνα*, τὸ περιοδικό της, τὴν ὁμιλία τοῦ Καρούζου καὶ τὸν ἐμφάνισε μὲ ἔντεχνα σχόλια ὡς ἀντίθετο πρὸς τὰ μέτρα ποὺ πρότεινε ἡ κυβέρνηση.

Ἡ ἄποψη τοῦ Καρούζου ὑπὲρ τῶν μεταφράσεων εἶναι ὀρθὴ καὶ βασικὴ καὶ ἦταν ἤδη παλιά. Ἀπὸ τὸν 19ο αἰώνα γίνονται ἀπόπειρες νὰ πλησιάσουν οἱ νέοι τὴ σκέψη καὶ τὴ λογοτεχνία τῶν ἀρχαίων μέσ' ἀπ' αὐτές. Ὅλες ὅμως οἱ προ-

σπάθειες ἦταν ἰδιωτικὲς ἢ προσωπικές, ἢ καὶ ἀρνητικές, ὅπως λ.χ. ἡ μετάφραση τῆς *Καινῆς Διαθήκης* ἀπὸ τὸν Νεόφυτο Βάμβα, ποὺ προοριζόταν γιὰ τὸν λαό. Δημιουργήθηκαν στὴν Ἑλλάδα τουλάχιστον τρεῖς μακρόχρονες καὶ μὲ πλῆθος τίτλων σειρὲς ἀρχαίων συγγραφέων μὲ τὸ ἀρχαῖο κείμενό τους καὶ τὴν παράλληλη μετάφραση, ποὺ γιὰ διάφορους λόγους κάποια στιγμὴ ἔσβησαν, χωρὶς νὰ κερδίσουν τὴν ἀνεπιφύλακτη ἐκτίμηση τῶν Ἑλλήνων, κυρίως τῶν φιλολόγων. Ὑπάρχει ἀκόμη ἀμέτρητος ἀριθμὸς μεμονωμένων μεταφράσεων, πολλῶν ἀξιολόγων. Δὲν ἐντάσσονται σὲ καμιὰ σειρὰ καὶ ἐκφράζουν τὶς περισσότερες φορὲς τὸ μεράκι τῶν μεταφραστῶν. Τέλος ἡ *Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη* τῆς Ἀκαδημίας, ποὺ μὲ πρότυπο τὶς ἐκδόσεις τῶν γαλλικῶν Belles Lettres ξεκίνησε τὸ 1934, πρὶν 83 χρόνια, μὲ τὸ Πλατωνικὸ *Συμπόσιο* ἀπὸ τὸν Συκουτρή, τερμάτισε στὸν τέταρτο τόμο καὶ καταργήθηκε. Ὅσα ἀρχαῖα κείμενα ἐξέδωσε ἀργότερα ἡ Ἀκαδημία, σὲ ποικίλες σειρές, δὲν ἀποβλέπουν στὴ μόρφωση τῶν Ἑλλήνων ἀλλὰ στὴ δημιουργία προσόντων τῶν ἐρευνητῶν-ἐκδοτῶν καὶ δὲν τὶς διέπει «ἀρχικὸ νόημα».

Μὲ τὶς μεταφράσεις ὁ Καροῦζος ἀπέβλεπε σὲ περισσότερα εὐεργετικὰ ἀποτελέσματα. Τὴ γνωριμία τῶν Ἑλλήνων μὲ τὰ ἀρχαῖα κείμενα καὶ τὴν καλλιέργεια τῆς νέας ἑλληνικῆς, στόχος ἐφικτὸς καὶ μὲ ἀποτέλεσμα μόνιμο, τὴν ἐξοικείωση τῶν Ἑλλήνων μὲ τοὺς ἀρχαίους, ὡς κανονικοὺς ἀνθρώπους, τὴν κατανόησή τους καὶ τὴν καλλιέργεια τοῦ γλωσσικοῦ αἰσθήματος, ὅπως γίνεται ὅταν διαβάζουμε τὶς μεταφράσεις τοῦ Γρυπάρη ἢ τοῦ Θρασύβουλου Σταύρου. Σὲ μεταφράσεις δὲν διαβάζουν οἱ περισσότεροι τοὺς ξένους κλασικούς; Πρῶτοι-πρῶτοι συστηματικοὶ μεταφραστές, Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Ἐμμανουὴλ Ροΐδης, καὶ ἀκολουθοῦν χωρὶς χρονολογικὴ σειρὰ Κωστῆς Μεραναῖος, Βασίλης Ρώτας, Κλέων Καρθαῖος, Ἄρης Ἀλεξάνδρου, Κοραλλία Μακρῆ, Φανῆ Παπαλουκᾶ, Κοσμᾶς Πολίτης, Κωνσταντῖνος Χατζόπουλος, Ἰάκωβος Πολυλᾶς, Νίκος Καζαντζάκης, Ἰωάννης Κακριδής,

Ἀλέξανδρος Κοτζιάς, Λέων Κουκούλας, Σπῦρος Σκιαδαρέσσης, Φίλιππος Δρακονταειδής, Νάσος Δετζώρτζης, Γιῶργος Πράτσικας, Κωνσταντῖνος Θεοτόκης, Παῦλος Ζάννας.

Τὸ πρόβλημα τελικὰ δὲν ἦταν μετάφραση ἢ ἀρχαῖο κείμενο, ἀλλὰ ἂν καὶ τὸ ἕνα καὶ τὸ ἄλλο μπορεῖ νὰ διδαχθοῦν σωστὰ ἀπὸ δασκάλους ποὺ τὰ καταλαβαίνουν, νὰ διδαχθοῦν σὲ μαθητὲς ποὺ δὲν ἀδιαφοροῦν, γιὰ νὰ μὴν πῶ περιφρονοῦν καὶ τὰ δύο, ἐξ αἰτίας τοῦ τρόπου διδασκαλίας τους καὶ τῆς γλώσσας στὴν ὁποία τοὺς παρουσιάζονται οἱ παλιοὶ συγγραφεῖς.

Βλέποντας τὰ πράγματα 52 χρόνια μετὰ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ ᾽64 καὶ μὲ τὴν εἰσβολὴ τῆς Πληροφορικῆς, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ τότε προσπάθεια δὲν κατέληξε σὲ τίποτε τὸ ὠφέλιμο, ἀφοῦ 3 χρόνια μετὰ ἀπὸ αὐτὴν ἦλθε μὲ τὸ πραξικόπημα ἕνα νέο σκοτάδι στὴν Παιδεία. Ἀρκεῖ μόνο νὰ διαβάσει κανεὶς τὸ ἐπίσημο βιβλίο τοῦ Ἀρχηγείου Ἐνόπλων Δυνάμεων μὲ τὸν τίτλο *Ἐθνικὴ Γλῶσσα* (1973) γιὰ νὰ συλλάβει τὸ μέγεθος τῆς τότε ὀπισθοδρόμησης καὶ τῆς πνευματικῆς ἀπολίθωσης.

Ἀνάμεσα στὶς δραστηριότητες τοῦ Καρούζου ἦταν καὶ ἡ διδασκαλία στὸν μορφωτικὸ σύλλογο «Ἀθήναιον», ποὺ ἱδρύθηκε τὸ 1946 καὶ ἔπαψε νὰ λειτουργεῖ μετὰ τὴν 21 Ἀπριλίου 1967. Ἀπὸ τὰ μαθήματα ποὺ παρέδωσε ὁ Καροῦζος ἕνα μὲ τίτλο «Δελφοὶ» δημοσιεύτηκε σὲ συνέχειες στὸ περιοδικὸ *Παιδεία* τοῦ 1951.

Ὅταν ὁ Καροῦζος βρισκόταν στὴ Γερμανία γιὰ σπουδὲς τοῦ εἶχε ζητηθεῖ νὰ γράψει τὸ λῆμμα «Δελφοὶ» γιὰ τὴ Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια καὶ ἀρνήθηκε, παρὰ τὴν ἀντίθετη ἐπιθυμία του, γιατὶ ἑτοίμαζε τὴ δημοσίευση τοῦ Ποσειδῶνος τοῦ Ἀρτεμισίου. Ὁ πόθος του αὐτὸς ὅμως δὲν ἔσβησε γιατὶ ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶχε ὑπηρετήσει ἐκεῖ ὡς Ἔφορος, καταγόταν ἀπὸ τοὺς Δελφούς, ἀπὸ τὸν ἱερέα παπποῦ του. Τὰ δύο ψευδώνυμα ποὺ μεταχειρίστηκε στὰ παλαιότερα γραπτά του ἦταν Χρῆστος Καστρίτης, ἀπὸ τὸ Καστρί, τοὺς Δελφούς, καὶ Χρῆστος Λογάρης, ἀπὸ τὴ θέση Λογάρι στὸν Πλειστό. Τὸ κείμενο στὴν *Παιδεία* δὲν εἶναι ὁδηγός. Ἀποτείνεται σὲ πρόσωπα

ποὺ ἔχουν ἰσχυρὲς φιλολογικὲς καὶ ἀρχαιολογικὲς γνώσεις. Ὁ Καροῦζος περιγράφοντας τὰ μνημεῖα καὶ τὴ λατρεία χρησιμοποιεῖ τὴν ἀρχαία γραμματεία μὲ ἀπαράμιλλο τρόπο δίνοντας τὴν πνευματικὴ οὐσία τοῦ Ἱεροῦ.

Ἀπὸ τὶς πολλὲς μελέτες του μνημόνευσα κάπως ἐκτεταμένα λίγες, πρῶτα πρῶτα τὸ *Περικαλλὲς ἄγαλμα*. Θὰ μνημονεύσω, ἐπίσης σύντομα, ἀκόμη δύο, τὸν *Ἀριστόδικο* καὶ τό «Τηλαυγὲς μνῆμα».

Ὁ *Ἀριστόδικος* εἶναι ἡ δημοσίευση σὲ βιβλίο τοῦ μαρμάρινου κούρου, εὑρήματος τῆς Κατοχῆς, ποὺ στὴ βάση του εἶναι χαραγμένο τὸ ὄνομά του, στὴ γενική, Ἀριστοδίκου, χωρὶς κανέναν ἄλλο προσδιορισμό. Ἀπὸ τὰ δύο συνθετικὰ τοῦ ὀνόματος συμπεραίνεται ὅτι ὁ νεαρός, ποὺ ἰδεατὰ εἰκονίζεται ἀπὸ τὸ ἄγαλμα, ἀνῆκε σὲ ἀρχοντικὴ γενιὰ καὶ ὅτι, ὅπως ὑποθέτει ὁ Καροῦζος, τὸ ὄνομα Ἀριστόδικος «μπορεῖ νὰ εἶχε κάπως προγραμματικὴ σημασία, νὰ ἦταν δηλαδὴ σὰν κήρυγμα τῶν “γνωρίμων”, ὅτι σ’ αὐτοὺς εἶχε θεμέλιο καὶ ρίζα τὸ δίκαιο».

Δὲν εἶναι τόσο τὸ ἄγαλμα ποὺ ἀπασχολεῖ τὸν Καροῦζο. Ὁπωσδήποτε ἡ περιγραφή, ἡ σύγκριση μὲ ἄλλα καὶ ἡ χρονολόγηση ἀποτελοῦν γιὰ μᾶς μάθημα μεθόδου. Τὸ κύριο εἶναι ἡ ἐξέταση τῆς σημασίας τῶν ἀρχαϊκῶν ἐπιτυμβίων ἀγαλμάτων στὴν Ἀττική, ποὺ γίνεται ὄχι μόνο μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἴδιων τῶν μνημείων ἀλλὰ μὲ τὴν ἀρχαία ποίηση, κυρίως τὰ ἐπιγράμματα. Εἶναι τὸ βιβλίο μιὰ συνέχεια καὶ ἐπέκταση τῆς μελέτης του *Περικαλλὲς ἄγαλμα*, πλουσιότερης σὲ γνώση καὶ ὡριμότητα.

Μιὰ μελέτη του ἀκόμη εἶναι τό «Τηλαυγὲς μνῆμα», ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ *Χαριστήριον* τοῦ δασκάλου μου καὶ ἄλλων ἐδῶ μέσα, τοῦ Ἀναστασίου Ὀρλάνδου, διαπρεπέστατου μέλους τῆς Ἀκαδημίας μας. Ἡ μελέτη δείχνει καὶ τὴ σοβαρότητα τῶν παλαιῶν ὅταν τιμοῦσαν μὲ τοὺς σπάνιους τότε τιμητικοὺς τόμους τοὺς ἄξιους διδασκάλους τῆς ἐπιστήμης. Τὸν τίτλο δανείζεται ὁ Καροῦζος ἀπὸ τὸ ἐπιτύμβιο ἐπίγραμμα τῆς Μυρρίνης, τῆς πρώτης ἱέρειας τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης στὴν

Ἀκρόπολη. Στὴ μελέτη του αὐτὴ ἀξίζουν οἱ ἔπαινοι, ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Καροῦζος ἔκανε στὶς περιγραφὲς τοῦ Στεφάνου Κουμανούδη, θέμα ποὺ μνημόνευσα προηγουμένως. «Φωτερὸ» μνημεῖο χαρακτηρίζει τὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο, παλιὸ εὕρημα ποὺ βρισκόταν παράμερα στὴν αὐλὴ τοῦ παλιοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, γνωστὸ δηλαδὴ στοὺς ἀρχαιολόγους ἀλλὰ παραγνωρισμένο στὴ σημασία του. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀνάγλυφο τὸ λειψὸ καὶ γιὰ τοὺς πολλοὺς συνηθισμένο, ὅπως ἴσως τό ’βλεπαν ἀνάμεσα στὶς ἑκατοντάδες τῆς ἴδιας ἐποχῆς ἐπιτυμβίων μνημείων, ὁ Καροῦζος βρίσκει τὴν ὕλη μὲ τὴν ὁποία πραγματεύεται τὸ μόνιμο ζήτημα τῆς σημασίας τῶν ἀττικῶν ἀναγλύφων τοῦ 4ου αἰώνα π.Χ. καὶ συγχρόνως ὁρίζει τὸν ἀνώνυμο ἀκόμη καλλιτέχνη, ἐξετάζοντας τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν τεχνοτροπία ἄλλων ἀναγλύφων. Θεωρεῖ πὼς ὁ πλάστης του μαθήτευσε στὸ ἐργαστήρι ποὺ ἔκαμε τὸ θωρακεῖο τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης. Στὸ ἴδιο ἐργαστήρι ἐργάζονταν δύο φτασμένοι καὶ διάσημοι στὴν ἀρχαιότητα γλύπτες, ὁ Ἀγοράκριτος καὶ ὁ Καλλίμαχος. Τέτοια συμπεράσματα μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν μόνο ὅταν κατέχεις τὴν ἀρχαία Τέχνη. Σ’ αὐτὸ ὁ Καροῦζος δὲν εἶχε διάδοχο.

Γερμανοσπουδασμένος καὶ μὲ θαυμασμὸ γιὰ τὴ γερμανικὴ διανόηση καὶ τὸ γερμανικὸ πνεῦμα, ταράχτηκε ἀπὸ τὴν ἐπίθεση τῶν Γερμανῶν στὴ χώρα μας, παρὰ τὸ ὅτι ἀπὸ νέος παρακολουθοῦσε τὴ μεταμόρφωση τῆς Εὐρώπης. Τὸ λέει στὰ γράμματά του. Ἄντεξε τὸ χτύπημα, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Συκουτρή, ποὺ δὲν κατάλαβε ὅταν ἔπρεπε τί συνέβαινε στὴ Γερμανία ποὺ λάτρεψε. Ἡ συνειδητοποίηση τῆς πραγματικότητας τὸν σύντριψε ψυχικά.

Στὶς 27 Ἀπριλίου 1941 καθὼς ἔμπαιναν οἱ Γερμανοὶ στὴν Ἀθήνα ὁ Χρῆστος καὶ ἡ Σέμνη παραιτήθηκαν ἀπὸ μέλη τοῦ Κεντρικοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου. Τὸ πρωτότυπο τῆς παραίτησης σώζεται σήμερα στὸ Βερολίνο καὶ ἀπευθύνεται «Πρὸς τὴν Κεντρικὴν Διεύθυνσιν τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Γερμανικοῦ Κράτους, Βερολῖνον»

καὶ συνεχίζει: «Διὰ τῆς παρούσης μας ἀνακοινοῦμεν Ὑμῖν ὅτι δὲν ἐπιθυμοῦμεν πλέον νὰ ἀνήκωμεν εἰς τὰ μέλη τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Γερμανικοῦ Κράτους· καὶ παρακαλοῦμεν, ὅπως παύσητε καταλέγοντες ἡμᾶς εἰς τὰ ἀντεπιστέλλοντα μέλη αὐτοῦ. | Μετὰ τιμῆς | Σέμνη Παπασπυρίδη-Καρούζου | Χ. Καροῦζος» καὶ ἀκολουθοῦν τὰ ὀνόματα ὁλογράφως μὲ τοὺς ὑπηρεσιακοὺς τίτλους τους καὶ τὴ διεύθυνσή τους, Ἀλωπεκῆς 54, στὴ γωνία μὲ τὴν ὁδὸ Μαρασλῆ.

Τὸ πρόχειρο ποὺ βρίσκεται στὴν Ἑλλάδα εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὴ Σέμνη μὲ τὶς μονογραφὲς τῶν δύο, τὸ ἐπίσημο εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὸν Χρῆστο. Ἡ ἐπιστολὴ διαβιβάστηκε στὸ Βερολῖνο μέσῳ τοῦ Walter Wrede, Διευθυντοῦ τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν Ἀθηνῶν καὶ ἀντιπρόσωπου τοῦ ναζιστικοῦ κόμματος στὴν Ἑλλάδα μὲ ἕνα μικρὸ σημείωμα: «Ἀπρίλιος 1941. Πρὸς τὸν κ. Wrede κλπ. Θὰ σᾶς εἴμεθα πολὺ εὐγνώμονες, ἂν φροντίσετε νὰ διαβιβασθῇ ἀσφαλῶς εἰς τὴν ἐν Βερολίνῳ κεντρικὴν Δ/νσιν τοῦ Ἰνστιτούτου ἡ ἐσώκλειστος παραίτησίς μας ἀπὸ τῆς ἰδιότητός μας ὡς μελῶν αὐτοῦ. Σ. Κ., Χ. Κ.».

Γιὰ τὸν Wrede, τὸν φανατικότερο τῶν ναζὶ στὴν Ἀθήνα, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς διαβάζοντας τὸ ἡμερολόγιό του τῶν ἡμερῶν τοῦ Πολέμου, χωρὶς νὰ ἀναλογίζεται ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ὡς ἀρχαιολόγος καὶ ὡς Διευθυντὴς τοῦ Γερμανικοῦ ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, ὅτι ἦταν φιλοξενούμενος τῆς χώρας μας καὶ μελετοῦσε, εὐδόκιμα μάλιστα, τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πολιτισμό, τὸ αἴτημα αὐτὸ τῶν Καρούζων ἰσοδυναμοῦσε μὲ ἔγκλημα. Ὁ Wrede διαβίβασε τὴν ἐπιστολὴ στὸ Βερολίνο ὅπου, ὅπως εἶπα βρίσκεται σήμερα, συγχρόνως ὅμως ἐνημέρωσε καὶ τὶς ἐδῶ Ἀρχὲς Κατοχῆς. Γλίτωσαν καὶ οἱ δύο Καροῦζοι τὸν ἐγκλεισμὸ σὲ στρατόπεδο συγκέντρωσης χάρη σὲ κάποιους σημαίνοντες Γερμανοὺς ἀρχαιολόγους, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ Emil Kunze, πρῶτος Διευθυντὴς τοῦ ἐδῶ Ἰνστιτούτου μετὰ τὸν Πόλεμο, καὶ ὁ Robert Boehringer, μορφωτικὸς ἀκόλουθος τῆς Γερμανικῆς Πρεσβείας, Διευθυντὴς τοῦ Κεντρικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου τοῦ Βερολί-

νου, ἐπίσης μετὰ τὸν Πόλεμο. Ὁ ἴδιος ὁ Καροῦζος τὸ 1945, ὅταν ρωτήθηκε σχετικῶς, εἶπε πὼς τὸ ἔκανε γιατί «ἔπρεπε νὰ τοὺς κοπεῖ ἡ ἐλπίδα [τῶν Γερμανῶν] ὅτι θὰ πετύχαιναν τίποτε στὴν προσπάθεια ποὺ τὴ μάντευα συστηματικὴ καὶ μεθοδική, νὰ μᾶς λερώσουν ὅλους μὲ *ἀθῶες* προτάσεις εἰρηνικῆς καὶ πολιτιστικῆς συνεργασίας». Ἡ περίοδος τῆς Κατοχῆς, ποὺ ὁρισμένοι ἐδῶ μέσα ζήσαμε σὲ νεαρὴ ἡλικία, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς θέσης τῶν Καρούζων καὶ τῆς σχεδὸν ὁλότητας τῶν ἀρχαιολόγων ὑπῆρξε θλιβερή. Δὲν ἦταν μόνο τὰ ἀρχαῖα ποὺ τοὺς ἔλειπαν ἀλλὰ ὁ ζυγὸς ποὺ τοὺς εἶχε ἐπιβληθεῖ, ὁ λιμὸς καὶ ὁ θάνατος ποὺ παραμόνευε μὲ διάφορες μορφές.

Ἕνα χρόνο πρίν, στὶς 10 Μαΐου 1940, παραιτήθηκε ἀπὸ μέλος τοῦ DAI τοῦ Βερολίνου ὁ William Bell Dinsmoor, μὲ ἕνα μακρὸ βίαιο γράμμα, γράφοντας, μεταξὺ ἄλλων ὅτι «all Germans (with the possible few exceptions who "prove the rule") are to be classed together as immoral barbarians, whom it is the task of civilization to crush and tender harmless for the future, and whose Führer with his immediate associates should be exterminated like mad dogs».

Μὲ τοὺς Γερμανοὺς ἀρχαιολόγους οἱ σχέσεις τοῦ Καρούζου εἶχαν διακοπεῖ πλήρως μὲ τὴν ἐπίθεση τῶν ναζὶ ἐναντίον μας. Τὸ 1940 εἶχε στείλει στὸν δάσκαλό του Buschor ἀνάτυπο τῆς μελέτης του *Περικαλλὲς ἄγαλμα* μὲ τυπικὴ ἀφιέρωση. Ἐκεῖ σταματοῦν οἱ σχέσεις τους. Δὲν βρέθηκε ἀπάντηση.

Στὶς 17 Ὀκτωβρίου 1946 ὁ Buschor γράφει στὸν Καροῦζο ὀκτασέλιδο γράμμα. Δὲν μνημονεύει τίποτε ἀπ᾽ ὅ,τι συνέβη ἀπὸ τὸ 1941 καὶ πέρα· τοῦ δίνει σύντομη περιγραφὴ τῆς οἰκογενειακῆς κατάστασής του, ὅλοι ὑγιεῖς, ὁ ἕνας γιὸς αἰχμάλωτος τῶν Γάλλων, ἀπώλειες χειρογράφων καὶ σχεδίων, καὶ ἡ ἐπωδός: «Κρίμα ποὺ ἔχουμε νὰ ἰδωθοῦμε τόσο καιρό. Μία ἐπίσκεψη στὴ Γερμανία δὲν θὰ ἀποτελέσει δέλεαρ γιὰ πολὺ καιρὸ ἀκόμη γιὰ κανέναν ἀλλοδαπό. Τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ λαχτάρα μας, ἡ νοσταλγία μας γιὰ τὸ νότο καὶ τοὺς ἀνθρώπους του».

Συγκρατημένα ἐγκάρδια ἦταν ἡ ἀπάντηση τοῦ Καρούζου, μὲ καθαροὺς καὶ εὐγενικοὺς ὑπαινιγμοὺς φιλολογικῆς φύσης γιὰ ὅ,τι συνέβη κατὰ τὸν πόλεμο. «Ξαναθυμόμαστε τὰ εὐτυχισμένα χρόνια 1922-1930, ὅταν μπορούσαμε νὰ συζητᾶμε ξέγνοιαστα· ὅπου σημασία εἶχε αὐτὸ ποὺ σκεπτόμασταν καὶ ὄχι τὸ φρόνημά μας».

Ὁ βίος τοῦ Καρούζου καὶ τῆς γυναίκας του Σέμνης δὲν ὑπῆρξε ἕνας δρόμος εὐθὺς καὶ ἄνετος. Γεννήθηκε καὶ μεγάλωσε σὲ μιὰ ἐποχὴ ταραγμένη, μὲ θριάμβους καὶ δυστυχήματα, μὲ ἀγῶνες γιὰ τὶς ἰδέες. Ἔζησε τὸ γλωσσικὸ ζήτημα ὡς πολιτικὸ καὶ ὡς πηγὴ μισαλλοδοξίας. Ἦλθε σὲ σύγκρουση γιὰ τὶς ἰδέες μὲ φίλους του καὶ κράτησε ὣς τὸ τέλος συνεπῆ πρὸς τὶς πεποιθήσεις του στάση. Τοποθετήθηκε στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τὸ 1942 χωρὶς τὰ ἀρχαῖα του, χωρὶς τὸ κτίριο, καὶ μετὰ τὶς περιπέτειες τοῦ Πολέμου καὶ τῶν δύο ἐμφυλίων ἀνέλαβε νὰ στήσει ξανὰ τὰ ἀρχαῖα ποὺ βρίσκονταν ἀπὸ χρόνια στὸ χῶμα, θαμμένα γιὰ δεύτερη φορά. Ἐδῶ φάνηκε τὸ ἦθος του. Ἀρνήθηκε τὸν ἑαυτό του γιὰ χάρη τοῦ μουσείου. Τοῦτο τὸ ἔκανε γιατὶ ἀνῆκε στοὺς *δημιουργούς*, χαρακτηρισμὸς ποὺ θὰ τοῦ ἄρεσε. Γιατὶ ὁ ἴδιος στὸν πρόλογο τοῦ *Ἀριστόδικου* λέγει πὼς «ἂν στὸ κείμενο, ποὺ ἀκολουθεῖ, πέρα ἀπὸ τὶς καθαυτὸ μαρτυρίες μνημονεύονται μὲ χαρὰ καὶ ἄλλα χωρία ἀρχαίων, τοῦτο ἔγινε γιατὶ ὁ συγγραφέας ἐπίστεψε δύο πράγματα: ὅταν κάποιο πνευματικὸ περιεχόμενο ἐκφράζεται σ' ἕνα χωρίο μὲ ἀσύγκριτη ἀκρίβεια καὶ ἐνάργεια καὶ σὰν τελειωτικά, κάθε προσπάθεια πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση φαινότανε πιὰ ἄτοπη καὶ κακόμοιρη». Ἦταν *δημιουργὸς* μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια.

Ξαναγυρίζοντας στὴν ἀνασύσταση τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου μνημονεύω ὅτι ἡ πρώτη ἔκθεση στὸν τύπο τοῦ ἐπείγοντος, ἔγινε εὐθὺς ὡς τὸ κτίριο περιῆλθε στὴν ἁρμοδιότητα καὶ κυριότητα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, γιατὶ καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς Κατοχῆς στέγαζε ἄλλες ὑπηρεσίες καὶ συσσίτια. Γιὰ ἕνα διάστημα ἔγινε καὶ φυλακή, καὶ κατὰ τὰ Δεκεμ-

βριανὰ χτυπήθηκε. Λίγα ἀρχαῖα ἐκτέθηκαν στὴν πτέρυγα τῆς ὁδοῦ Τοσίτσα ὅταν ὑπῆρξε ἠρεμία, ἀνάμεσά τους καὶ ὁ Ἡνίοχος τῶν Δελφῶν, ποὺ εἶχε μεταφερθεῖ στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν Κατοχή. Ἤμουν μαθητὴς καὶ τὴν εἶχα ἐπισκεφθεῖ. Θυμᾶμαι τὴ μοναξιὰ καὶ τὴν ἐρημιὰ ποὺ ἔδειχνε τότε τὸ μουσεῖο μὲ τὴ μισοφώτιστη αἴθουσα καὶ τοὺς λίγους σιωπηλοὺς ἐπισκέπτες. Σιγὰ σιγὰ ὅμως, μὲ τὴν ταυτόχρονη ἐπισκευὴ τοῦ βαριὰ πληγωμένου παλιοῦ μουσείου, ἄρχισαν νὰ ἀνοίγουν μία μία οἱ αἴθουσες. Τὸν Αὔγουστο τοῦ 1966 ἄνοιξαν ἀπὸ τὸν Καροῦζο καὶ οἱ αἴθουσες μὲ τὴν ἑλληνιστικὴ γλυπτική. Δὲν μπόρεσε, δὲν πρόλαβε, νὰ στήσει τὴν πλαστικὴ τῆς ἐποχῆς τῆς ρωμαιοκρατίας μὲ τὰ ἐξαίρετα πορτραῖτα ποὺ τὸν ἀπασχολοῦσαν ἀπὸ χρόνια.

Τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ὅπως τὸ ἔστησε ὁ Καροῦζος ἦταν ἕνα μάθημα μεθόδου καὶ ἱστορίας τῆς ἀρχαίας Τέχνης. Τώρα, 50 χρόνια μετὰ τὸν θάνατό του, τί ἔχει μείνει ἀπὸ τὸ κατόρθωμά του ἐκεῖνο, τὸ τόσο θαυμαστὸ τότε γιὰ μᾶς, ποὺ μαθαίναμε ἀρχαιολογία καὶ τέχνη περιδιαβάζοντας στὶς αἴθουσες καὶ προσπαθώντας νὰ νιώσουμε τὴν πνευματικὴ συνάφεια τῶν πραγμάτων; Σήμερα τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν ὑπάρχει. Κάθε ἐποχὴ ἔχει βέβαια τὰ δικά της, ἀλλὰ ὑπάρχουν πνευματικὰ δημιουργήματα ποὺ θεωροῦνται κλασικά. Τὰ ἔργα τῆς ποίησης, τῆς πεζογραφίας, τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς πλαστικῆς, μποροῦμε ὅποια στιγμὴ θέλουμε νὰ τὰ ξαναβροῦμε στὰ βιβλία καὶ στὰ μουσεῖα. Τὴ σύνθεση τοῦ Καρούζου, ζωντανὸ μάθημα τέχνης καὶ ἔκφρασης ἰδεῶν, τὴν ἔχουμε χάσει γιὰ πάντα γιατὶ δὲν ἀποτυπώνεται στὸ χαρτί.

1. *Ν. Ἑστία* 122, 1987, 1142.

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 150

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΒΙΟ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



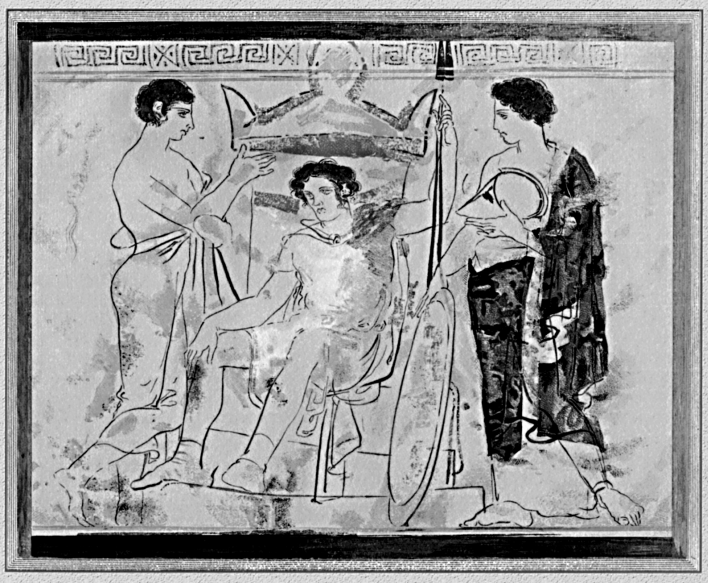
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 272

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΟΜΟΣ Ι

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ
ΥΠΟ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 2011

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 273

ΣΕΜΝΗΣ ΚΑΡΟΥΖΟΥ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΟΜΟΣ ΙΙ

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ
ΥΠΟ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



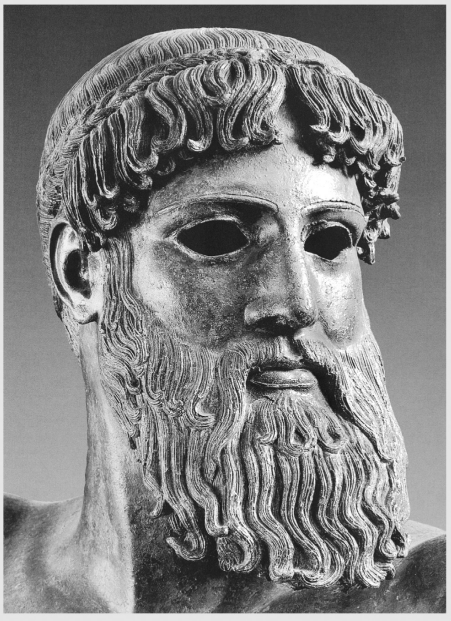
ΑΘΗΝΑΙ 2011

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 149

ΧΡΗΣΤΟΥ Ι. ΚΑΡΟΥΖΟΥ

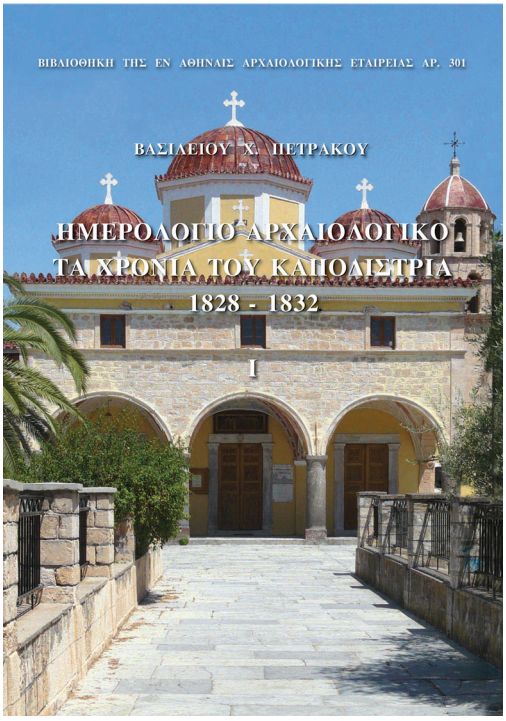
ΜΙΚΡΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΕΚΔΙΔΟΝΤΑΙ
ΥΠΟ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ



Βασιλειου Χ. Πετρακου

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ
1828-1832



ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ. Πρόλογος, Εἰσαγωγή. Ἀκολουθοῦν 40 κεφάλαια στὰ ὁποῖα ἐκτίθεται κατὰ χρονογραφικὴ τάξη ἡ ἱστορία τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας ἐπὶ Καποδίστρια, ὅπως σχηματίζεται ἀπὸ τὰ ἐπίσημα ἔγγραφα τῆς Ἑλληνικῆς Πολιτείας καὶ ἄλλα κείμενα. Μὲ ἀφετηρία τὴν ἔκδοση τῆς Χάρτας τοῦ Ρήγα ἐξετάζεται ἡ φροντίδα γιὰ τὶς ἀρχαιότητες κατὰ τὴν Ἐπανάσταση ἡ ὁποία συνεχίζεται μὲ τὴ διήγηση τῶν ἀρχαιολογικῶν πραγμάτων τῆς καποδιστριακῆς περιόδου: Ἡ γέννηση, ἡ συγκρότηση καὶ τὸ σβήσιμο τῆς Ὑπηρεσίας μὲ τὸν φόνο τοῦ Κυβερνήτη καὶ τὴν ἀποχώρηση ἀπὸ τὴν ἐλεύθερη Ἑλλάδα τοῦ Ἀνδρέα Μουστοξύδη ὡς καὶ ἡ διοίκηση τοῦ Μουσείου Αἰγίνης ἀπὸ τὸν Ἀθαν. Ἰατρίδη ἕως τὴ διάλυση τοῦ Μουσείου.

Βασιλειου Χ. Πετρακου

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ
1828-1832





ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ. ΚΕΙΜΕΝΑ. Ἀπὸ τὸν Ρήγα ἕως τὸν Καποδίστρια ἀρ. 1-78. **1828**: ἀρ. 79-114. **1829**: ἀρ. 115-132. Ἡ *Expédition Scientifique de Morée* ἀρ. 133-183. **1829**: ἀρ. 184-284. **1830**: ἀρ. 285-464.

ΤΟΜΟΣ ΤΡΙΤΟΣ. ΚΕΙΜΕΝΑ. **1831**: ἀρ. 465-612. **1831**: ἀρ. 613-629. **1832**: ἀρ. 630-644. **1832**: ἀρ. 645-662. **1832**: ἀρ. 663-694. **1833**: ἀρ. 695-705. **1834-1866**: ἀρ. 706-734. Ἡ ἀνέκδοτη διατριβὴ τοῦ Ἀνδρέα Μουστοξύδη, *Πρὸς τὸν Ἀδαμάντιον Κοραῆν Ἀνδρέας ὁ Μουστοξύδης*.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.