

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 145

ERNST BUSCHOR

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Σ. ΔΟΝΤΑ



ΑΘΗΝΑΙ 1995

ISSN 1105-7785
ISBN 960-7036-45-X

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, 106 72 Ἀθήναι
Fax (01) 3644 996

ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Συντομογραφίες	η'
Πρόλογος	1
Τὸ πορτραῖτο	9
Εἰσαγωγή	11
I. Τέταρτος αἰώνας	15
II. Τρίτος αἰώνας	19
III. Δεύτερος αἰώνας	37
IV. Πρῶτος αἰώνας	54
Κατάλογος	
I. Πορτραῖτα	85
II. Μύθος. Καθημερινή ζωή. Ἐξιδανικευμένα πορτραῖτα	127
Εύρετήριο τῶν πορτραίτων κατὰ Μουσεῖα	133
Εύρετήριο ἐπαναλαμβανομένων τύπων	139
Εύρετήριο εἰκόνων	141
Εἰκόνες	

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ – ΣΕΙΡΕΣ

AA	<i>Archäologischer Anzeiger</i>
ABr	P. Arndt - F. Bruckmann, <i>Griechische und Römische Porträts</i> (1891 κέ.)
ActaArch	<i>Acta Archaeologica Kopenhagen</i>
AΔ	<i>Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον</i>
AErt	<i>Archaeologiai Ertesitö</i>
AM	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung</i>
AnalRom	<i>Analecta Romana Instituti Danici</i>
ANRW	<i>Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt</i>
Antike	<i>Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen Altertums</i>
AntK	<i>Antike Kunst</i>
AntPl	<i>Antike Plastik</i>
ArtJ	<i>Art Journal</i>
AvP	<i>Altertümer von Pergamon</i>
BABesch	<i>Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology</i>
BCH	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
BdA	<i>Bollettino d'Arte</i>
Berytus	<i>Berytus. Archaeological Studies</i>
Boreas	<i>Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie</i>
BrBr	H. Brunn - F. Bruckmann, <i>Denkmäler Griechischer und Römischer Skulptur</i> (1888-1947)
BMusBrux	<i>Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles</i>
BullSocAl	<i>Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie</i>
BWPr	<i>Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin</i>
CIRhodos	<i>Clara Rhodos</i>

<i>DdA</i>	<i>Dialoghi di Archeologia</i>
<i>Délos</i>	<i>Exploration Archéologique de Délos</i> (1909 κέ.)
<i>EA</i>	P. Arndt - W. Amelung, <i>Photographische Einzelaufnahmen Antiker Skulpturen</i> (1893-1940)
<i>EAA</i>	<i>Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale</i> I-VII (1958-1966)
<i>EncPhotLouvre</i>	<i>Encyclopédie Photographique de l'Art, Louvre</i> I-III (1938)
<i>FDelphes</i>	<i>Fouilles de Delphes</i>
<i>GGA</i>	<i>Göttingische Gelehrte Anzeigen</i>
<i>Gymnasium</i>	<i>Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung</i>
<i>HbA</i>	<i>Handbuch der Archäologie</i>
<i>IstForsch</i>	<i>Istanbuler Forschungen</i>
<i>JdI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JHS</i>	<i>The Journal of Hellenic Studies</i>
<i>JRA</i>	<i>Journal of Roman Archaeology</i>
<i>MeddelGlypt</i>	<i>Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen</i>
<i>Mnemosyne</i>	<i>Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava</i>
<i>MonPiot</i>	<i>Monuments et Mémoires. Fondation E. Piot</i>
<i>MüJb</i>	<i>Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst</i>
<i>MWPr</i>	<i>Marburger Winckelmann-Programm</i>
<i>NSc</i>	<i>Notizie degli Scavi di Antichità</i>
<i>ÖJh</i>	<i>Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien</i>
<i>PergForsch</i>	<i>Pergamenische Forschungen</i>
<i>ProcAmPhilSoc</i>	<i>Proceedings of the American Philosophical Society</i>
<i>RA</i>	<i>Revue Archéologique</i>
<i>RdA</i>	<i>Rivista di Archeologia</i>
<i>RendPontAc</i>	<i>Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia</i>
<i>RLouvre</i>	<i>La Revue du Louvre et des Musées de France</i>
<i>RM</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung</i>
<i>SIMA</i>	<i>Studies in Mediterranean Archaeology</i>
<i>StMisc</i>	<i>Studi Miscellanei</i>
<i>Syria</i>	<i>Syria. Revue d'Art Oriental et d'Archéologie</i>
<i>WissZBerl</i>	<i>Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin</i>

ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ

- | | |
|--------------------------------------|--|
| ANDREAE, <i>Art of Rome</i> | B. ANDREAE, <i>The Art of Rome</i> (1977) |
| ANDREAE, <i>Laokoon</i> | B. ANDREAE, <i>Laokoon und die Gründung Roms</i> (1988) |
| ANDREAE, <i>Pergamon</i> | B. ANDREAE, <i>Laokoon und die Kunst von Pergamon</i> (1991) |
| BIEBER, <i>Alexander</i> | M. BIEBER, <i>Alexander the Great in Greek and Roman Art</i> (1964) |
| BIEBER, <i>Sculpture</i> | M. BIEBER, <i>The Sculpture of the Hellenistic Age</i> ² (1961) |
| BLÜMEL | C. BLÜMEL, <i>Römische Bildnisse. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen</i> (1933) |
| BOEHRINGER | E. BOEHRINGER, <i>Der Caesar von Acireale</i> (1933) |
| BUSCHOR, <i>Das Porträt</i> | E. BUSCHOR, <i>Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden</i> (1960) |
| BUSCHOR, <i>Plastik der Griechen</i> | E. BUSCHOR, <i>Die Plastik der Griechen</i> ² (1958) |
| <i>Collezioni Napoli</i> | <i>Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli</i> I.2 (1989) |
| DELBRUECK | R. DELBRUECK, <i>Antike Porträts</i> (1912) |
| ΔΟΝΤΑΣ | Γ. ΔΟΝΤΑΣ, <i>Εἰκόνας καθημένων πνευματικῶν ἀνθρώπων εἰς τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν τέχνην</i> (1960) |
| DRERUP | H. DRERUP, <i>Ägyptische Bildnisköpfe griechischer und römischer Zeit</i> (1950) |
| FELLETTI MAJ | B.M. FELLETTI MAJ, <i>Museo Nazionale Romano, I Ritratti</i> (1953) |
| FLEISCHER | R. FLEISCHER, <i>Studien zur seleukidischen Kunst, I, Herrscherbildnisse</i> (1991) |
| GEBAUER | K. GEBAUER, <i>Alexanderbildnis und Alexander-typus, AM</i> 63-64, 1938/39, 1-106 |
| GIULIANI | L. GIULIANI, <i>Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik</i> (1986) |
| GOETTE | H.-R. GOETTE, <i>Studien zu römischen Togadargestellungen. Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und Kaiserzeitlicher Skulptur</i> Band 10 (1990) |
| HAFNER | G. HAFNER, <i>Späthellenistische Bildnisplastik</i> (1954) |

- HEKLER A. HEKLER, *Greek and Roman Portraits* (1912)
- HEKLER³ A. HEKLER, *Bildnisse berühmter Griechen*³ (1962) (έκδ. H. v. Heintze)
- HELBIG W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴ I-III (1963-1969)
- HIMMELMANN N. HIMMELMANN, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal* (1989)
- JOHANSEN F. JOHANSEN, *The Portraits in Marble of Gaius Julius Caesar. A Review. Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum* I (1987)
- KABUS-PREISSHOFEN R. KABUS-PREISSHOFEN, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, AM Beih. 14 (1989)
- KÄHLER H. KÄHLER, *Rom und seine Welt. Bilder zur Geschichte und Kultur* (1958)
- KAPOYZOY Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, *Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον. Συλλογὴ γλυπτῶν* (1967)
- KASCHNITZ II G. KASCHNITZ V. WEINBERG, *Ausgewählte Schriften*, II, *Römische Bildnisse* (1965)
- KASCHNITZ III G. KASCHNITZ V. WEINBERG, *Ausgewählte Schriften*, III, *Mittelmeerische Kunst* (1965)
- KENT J.P.C. KENT, *Roman Coins*² (1978)
- DE KERSAUSON K. DE KERSAUSON, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains*, I, *Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne* (1986)
- KISS Z. KISS, *Etudes sur le portrait impérial romain en Egypte* (1984)
- KLEINER D.E.E. KLEINER, *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire* (1977)
- KRAHMER G. KRAHMER, *Hellenistische Köpfe* (1936)
- KYRIELEIS H. KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer*, Arch Forsch Band 2 (1975)
- LAHUSEN G. LAHUSEN, *Die Bildnismünzen der römischen Republik* (1989)
- LAURENZI L. LAURENZI, *Ritratti Greci* (1968)
- MANSUELLI I, II G. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture* I (1958), II (1961)
- MARCADÉ J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos* (1969)

- Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.1, I.2, I.6, I.9
- MUSTILLI
- NODELMAN
- POLLITT
- V. POULSEN, *Les portraits grecs*
- V. POULSEN, *Les portraits romains*
- F. POULSEN, *Ny Carlsberg Glyptothek*
- F. POULSEN, *Privatporträts*
- F. POULSEN, *Probleme*
- Propyläen Kunstgesch. I*
- Propyläen Kunstgesch. II*
- RICHTER I-III
- RICHTER - SMITH
- RIDGWAY
- ROBERTSON
- SCATOZZA-HÖRICH
- SCHEFOLD, *Die Bildnisse*
- SCHEFOLD, *Griechische Dichterbildnisse*
- SCHOBER
- SCHUCHHARDT
- SCHWEITZER
- SMITH, *Portraits*
- Soprintendenza archeologica di Roma. Museo Nazionale Romano, Le Sculture* I.1 (1979), I.2 (1981), I.6 (1986), I.9 (1987)
- D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini* (1939)
- S. NODELMAN, *The Portrait of Brutus the Tyrannicide. Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum I* (1987)
- J.J. POLLITT, *Art in the Hellenistic Age* (1986)
- V. POULSEN, *Les portraits grecs* (1954)
- V. POULSEN, *Les portraits romains I* (1962)
- F. POULSEN, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek III* (1942)
- F. POULSEN, *Römische Privatporträts und Prinzenbildnisse* (1939)
- F. POULSEN, *Probleme der römischen Ikonographie* (1937)
- K. SCHEFOLD, *Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen Kunstgeschichte I* (1967)
- TH. KRAUS, *Das Römische Reich, Propyläen Kunstgeschichte II* (1967)
- G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks I-III* (1965)
- G.M.A. RICHTER - R.R.R. SMITH (ἐκδ.), *The Portraits of the Greeks* (1984)
- B.S. RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture, I, The Styles of ca. 331-200 BC* (1990)
- M. ROBERTSON, *A History of Greek Art 2* (1975)
- L.A. SCATOZZA-HÖRICH, *Il volto dei filosofi antichi* (1986)
- K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943)
- K. SCHEFOLD, *Griechische Dichterbildnisse* (1965)
- A. SCHOBER, *Die Kunst von Pergamon* (1951)
- W.H. SCHUCHHARDT, *Die Kunst der Griechen* (1940)
- B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948)
- R.R.R. SMITH, *Hellenistic Royal Portraits* (1988)

- SMITH, *Sculpture* R.R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture. A Handbook* (1991)
- STEWART A. STEWART, *Attikà. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age* (1979)
- TRAVERSARI G. TRAVERSARI, *Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia. Museo Archeologico di Venezia, I Ritratti* (1968)
- VESSBERG O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (1941)
- VIERNEISEL - ZANKER K. VIERNEISEL - P. ZANKER (ἐκδ.), *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im Kaiserlichen Rom*, Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums klassischer Bildwerke München (1979)
- WALTER H. WALTER, *Griechische Götter. Ihr Gestaltwandel aus den Bewusstseinsstufen des Menschen dargestellt an den Bildwerken* (1971)
- ZADOKS A. ZADOKS, *Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic* (1932)
- ZANKER P. ZANKER, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts, Hellenismus in Mittelitalien 2* (1976)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μέ την μετάφραση του βιβλίου του Ernst Buschor Το Έλληνιστικό Πορτραίτο (β' έκδοση, επιμελημένη από τον καθηγητή του Πανεπιστημίου του Salzburg Hans Walter, 1971) ή Αρχαιολογική Έταιρεία συνεχίζει την έκδοση μεταφράσεων ξένων αρχαιολογικών κειμένων, που είχε εγκαινιάσει το 1993, με την έκδοση της μετάφρασης του βιβλίου του John D. Beazley The Development of Attic Black-Figure.

Ο συγγραφέας του Έλληνιστικού Πορτραίτου υπήρξε μια από τις κορυφαίες προσωπικότητες της αρχαιολογικής επιστήμης στα χρόνια του μεσοπολέμου και αμέσως μετά τον πόλεμο. Αρχαιολόγος-δάσκαλος (ήταν καθηγητής του Πανεπιστημίου του Μονάχου από το 1928), ανασκαφέας (διηύθυνε τις γερμανικές ανασκαφές στην Σάμο από το 1925 ως το 1961), διευθυντής του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ίνστιτούτου Αθηνών από το 1921 ως το 1929, μεταφραστής ελληνικών τραγωδιών, ο Buschor είναι περισσότερο γνωστός από τα αρχαιολογικά του προπάντων άρθρα και βιβλία, τα όποια στην εποχή τους προκάλεσαν ισχυρότατη εντύπωση και συχνά τον θαυμασμό για την βαθύτητα θεώρησης του φαινομένου της τέχνης, την πυκνότητα των σκέψεων και το έντελώς πρωτότυπο, συναρπαστικό ύφος τους.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του τρόπου με τον όποιο ο Buschor έβλεπε την αρχαία τέχνη, όπως και την τέχνη κάθε εποχής και περιοχής, είναι ότι τις θεωρούσε όχι ως επιστημονικό υλικό με την στενή γνωστική έννοια, αλλά ως πνευματικά φαινόμενα που ζητούν την έρμηνεία τους. Πώς γεννήθηκαν λ.χ., από ποιές φάσεις πέρασαν, πώς κάποτε έδωσαν την θέση τους σε άλλες καλλιτεχνικές περιόδους, είναι μερικά από τα μεγάλα έρωτήματα που ο Buschor όλοένα έθετε στον εαυτό του, προσκαλώντας έτσι και τους άλλους να στοχαστούν. Την απάντηση ζητούσε ο Buschor από τον άνθρωπο που βρισκόταν πίσω από τα έργα τέχνης. Όχι όμως τον απλό δημιουργό τους, ούτε, εννοείται, τον άνθρωπο της εποχής εκείνης στην καθημερινότητά του, αλλά τον ιστορικό άνθρωπο, αυτόν που είναι ή συνισταμένη των πνευματικών δυνάμεων της εποχής και φορέας της ιστορίας, αυτόν που συνεχώς αναπροσδιορίζεται στο ρεύμα της ιστορίας. Διότι μόνος αυτός είναι που έχει σημασία για

την έρμηνεία του καλλιτεχνικού έργου. Η αρχαία ελληνική τέχνη είναι για τον Buschor το πιο γοητευτικό πεδίο έρευνας και προβληματισμού, ακριβώς επειδή ο άνθρωπος παίζει σ' αυτήν κυρίαρχο ρόλο, και ιδιαίτερα προσφιλές θέμα του είναι το πορτραίτο της, το είδος εκείνο της καλλιτεχνικής δημιουργίας όπου ο διαρκώς μεταβαλλόμενος άνθρωπος γίνεται κατά φυσικό λόγο εύκολότερα αντίληπτος.

Είναι γνωστόν ότι το ελληνικό πορτραίτο, στο μεγαλύτερο τουλάχιστον διάστημα της ιστορικής του πορείας ως τα αυτοκρατορικά χρόνια, απέφυγε την πιστή απεικόνιση των χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου και την απόδοση των ιδιαιτέρων του σκέψεων και ψυχικών καταστάσεων. Υπό μιαν έννοια το ελληνικό πορτραίτο ήταν βέβαια «μίμησις» του φυσικού προτύπου, «ἀπείκασμα τῶν ὄρωνμένων» (Πλάτ. Ἐπομν. 3, 10), όπως ήταν άλλωστε και ολόκληρη ή ελληνική πλαστική δημιουργία, όμως δουλικό αντίγραφο της εξωτερικής εμφάνισης δέν υπήρξε σχεδόν ποτέ — ούτε καν τότε που κυριαρχούσε το λεγόμενο «βεριστικό» στυλ στην τέχνη αμέσως πριν από τα αυτοκρατορικά χρόνια. Πρώτιστο, βασικότατο μέλημα του Ἑλληνα πορτραίτιστα, όπως και του γλύπτη γενικότερα, ήταν πώς να μιμηθεί στον χαλκό ή την πέτρα όσο γινόταν πιο πολύ την ίδια την ζωή του φυσικού προτύπου, πώς να δώσει στην άψυχη ύλη του ζωικό σφρίγος, να δουλέψει, όπως λένε σήμερα οί καλλιτέχνες, το έργο του «ἀπό μέσα». Φυσικά, για να είναι δυνατή ή αναγνώριση του εικονιζόμενου ήταν αναγκαία ή προσθήκη των χαρακτηριστικών που θα διέκριναν τον εικονιζόμενο από τους άλλους ανθρώπους. Αυτό όμως είναι κάτι που με τις εποχές αλλάζει. Ἐτσι, στα κλασσικά χρόνια το πορτραίτο ήταν, όπως και κάθε άλλη καλλιτεχνική έκδήλωση των Ἑλλήνων, «ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική» (Ἀριστοτ. Ἠθ. Νικομ. 1140, ἀρ. 9). Αὐστηροί δομικοί κανόνες ἔβαζαν τάξη στην εικονιστική ύλη, ἐνῶ μικρό μόνο μέρος ἀπό τὰ ἀτομικά γνωρίσματα ἐπιλέγονταν για να ἀπεικονιστοῦν, αὐτὰ που οί καλλιτέχνες θεωροῦσαν βασικά χαρακτηριστικά του, και παραλείπονταν ὅλα τὰ ἄλλα ὡς ἐπουσιώδη και ἀδιάφορα. Ἡ ἀφαίρεση μάλιστα ήταν σέ τέτοιο σημεῖο μεγάλη, ὥστε σέ κάποια κλασσικά ἐπιτύμβια, όπου βλέπει κανείς διάφορες βαθμίδες εικονιστικότητας μαζί, να είναι πολύ δύσκολη ή χάραξη διαχωριστικής γραμμῆς ἀνάμεσα στα πρόσωπα ἐκεῖνα που είναι πραγματικά πορτραίτα και σέ αὐτὰ που είναι ἰσχυρά ἐξιδανικευμένα. Τὴν ἴδια ἄλλωστε ἀδιαφορία δειχνει ὁ κλασσικός πορτραίτιστας και για τὴν ἀποτύπωση ἀτομικῶν σκέψεων και αἰσθημάτων, διότι κατά τὴν ἀντίληψή του — που είναι και ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς — είναι και αὐτὰ περιφερειακές καταστάσεις του πνευματικού κόσμου του εικονιζόμενου, ἐνῶ ὅ,τι κατ' αὐτὸν ἔχει σημασία είναι ή ὅλη πνευματική προσωπικότητα, τὸ «ἦθος» του εικονιζομέ-

νου. Καθώς μάλιστα στα χρόνια αυτά οι μόνοι άξιοι να έξαρθοῦν ἀπὸ τὴν ἀνωνομία τῆς ἰδανικῆς παράστασης εἶναι οἱ «φορεῖς ὑπερατομικῆς πνευματικῆς ἀποστολῆς» (Buschor) —στὸ ἦθος τῶν ὁποίων συγκεντρώνεται ὅλος ὁ προβληματισμὸς τῆς ἐποχῆς, ὁ στραμμένος πρὸς τοὺς γενικούς νόμους τοῦ κόσμου, βασικά τὸ μεγαλεῖο ἀλλὰ καὶ τὴν τραγικὴ μοῖρα τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς μέσα σ' αὐτόν— τὰ κλασσικὰ πορτραῖτα ἔχουν σαφῶς ὑπερατομικὸ καὶ ὑπερχρονικὸ χαρακτήρα, ἀνήκουν σὲ ἕναν ξεχωριστό, ὑψηλὸ καὶ σιωπηλὸ κόσμον ποὺ ὁ Buschor ὀνομάζει «ἀρχετυπικό».

Στὰ χρόνια ὁμως τῶν Διαδόχων —ποὺ ὀριοθετοῦν τὴν ἀρχὴ τῆς ἐλληνιστικῆς περιόδου, αὐτῆς ποὺ ἐξετάζει στὸ βιβλίον τοῦ ὁ Buschor— μπαίνει σὲ κίνηση μιὰ διαδικασία μεταβολῆς, ἡ ὁποία θὰ ἔχει βαρυσήμαντες καὶ καθοριστικὲς γιὰ τὸ μέλλον τοῦ πορτραῖτου συνέπειες. Τὸ πιὸ φανερὸ σύμπτωμά της εἶναι ἡ διάδοσις καὶ ἔντασις τοῦ ρεαλισμοῦ ποὺ μόλις λίγα χρόνια πρὶν εἶχε ἀρχίσει νὰ γίνεται αἰσθητὸς στὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Διότι μ' αὐτόν ἀρχίζει τὸ «κομματίσματος» τῶν ἀνθρώπινων τύπων. Ὅταν πάντως λέγομε ρεαλισμὸ δὲν ἐννοοῦμε μόνον αὐξηση τῆς ρεαλιστικῆς ὕλης, ἡ ὁποία παραλαμβάνεται ἀπὸ τὴν φυσιογνωμικὴ παρουσία τῶν εἰκονιζομένων γιὰ νὰ ἀποτεθεῖ στὰ πρόσωπα καὶ στὰ σώματα τῶν πορτραῖτων τους· ἐννοοῦμε καὶ τὸ «σπάσιμο» τῆς κλασσικῆς ἀπομόνωσης ποὺ συντελεῖται τώρα καὶ τὴν προσχώρησις τῶν εἰκονιζομένων σὲ ἕναν κόσμον πιὸ πεζὸ καὶ πιὸ ἄμεσα ἀντιληπτό, πιὸ οἰκεῖο, μὲ ἕνα νέον εἶδος στάσης των, συγκεκριμένο, μιὰ ξαφνικὴ συχνὰ κίνησή τους, μιὰ στροφὴ τοῦ κεφαλοῦ τους, μιὰ στιγμιαία τους ἔκφρασις, ἔτσι ποὺ ἐνῶ ἄλλοτε οἱ εἰκονιζόμενοι ἦταν ὑπερατομικὲς καὶ ὑπερχρονικὲς προσωπικότητες, τώρα ραγδαῖα μεταβάλλονται σὲ χρονικὰ καὶ τοπικὰ περιορισμένα «ἄτομα». Δηλωτικὸ τοῦ νοήματος τῆς συντελουμένης μεταβολῆς εἶναι καὶ τὸ γεγονός ὅτι ὅλο καὶ περισσότεροι ἄνθρωποι γίνονται τώρα ἄξιοι εἰκονιστικῶν ἀπεικονίσεων.

Τὴν πορεία ξετυλίγει ὁ Buschor μὲ τὴν βοήθεια ἑκατοντάδων πορτραῖτων. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἴδιος, ἡ πορεία αὐτὴ δὲν εἶναι πάντα εὐθύγραμμη καὶ γενικὰ δὲν εἶναι διόλου ἀπλή. Στὶς ἀρχές λ.χ. τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ., τὸ «μπαρόκ», ποὺ τότε ἐπικρατοῦσε γενικότερα στὴν τέχνη, στρέφει καὶ πάλι τὸ πορτραῖτο πρὸς ἕνα εἶδος ὑπερατομικῆς ἔκφρασις, μὲ τὸ δαιμονικὸ πάθος ποὺ συγκλονίζει τὶς ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων τὴν ἐποχὴ ἐκείνη νὰ ἀνυψῶνει τοὺς εἰκονιζομένους σὲ κατηγορία ἡρώων σχεδόν, μὲ τὴν διαφορὰ ὅτι στίς μορφὲς διατηρεῖται ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοσις ποὺ εἶχε κατακτηθεῖ στίς προηγούμενες γενιές. Ἡ χαλάρωσις τοῦ «μπαρόκ» εἶναι μιὰ νέα δραματικὴ τομὴ στὴν ἐξέλιξις τοῦ πορτραῖτου. Διότι φέρνει τὴν διάσπασιν τῆς ὁλότητος τῆς μορφῆς, τὸν κερματισμὸ τοῦ κεντρικοῦ τῆς ἄξονα, μιὰ γλιστερὴ ἢ νευρικὴ κινητικότητα καὶ μιὰ σημαντικὴ ποικιλία

ἀπὸ ἐκφραστικὸς τρόπους, ὅπως ὑπολείμματα πάθους, ὄνειροπόλο ρέμβη ἢ κλασικίζουσα ἐξηρέμηση σὲ πολλὰ ἀποχρώσεις. Μ' αὐτὴν τὴν μεταβολὴ συνδέεται στενά, ὅπως μᾶς δείχνει ὁ Buschor, ἢ μετακίνηση τῆς πλαστικῆς ζωῆς καὶ τῆς ἐκφραστικότητος τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν πυρῆνα, ἀπὸ ὅπου ἐπὶ αἰῶνες αὐτονόητα βλάσταινε, πρὸς τὴν περιφέρειαν.

Στὸν Ἴον αἰῶνα π.Χ., ἐνῶ τὰ σώματα γίνονται ὀλοένα πιὸ μονοκόμματα, βαριά, μετωπικά, κλασικίζοντα, στὰ πρόσωπα ἐντείνεται ὁ ἀναλυτικὸς ρεαλισμὸς. Μὲ τὴν βοήθειά του ἐπέρχεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἑλληνικὴ τέχνη ἢ πλήρης ἐξατομίκευση τῆς ἀνθρώπινης παράστασης. Εἶναι πάντως χαρακτηριστικὸ τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου ὅτι καὶ τώρα ἀκόμη τὸ πρόσωπο ὑπακούει σὲ κάποιους δομικοὺς κανόνες — κληρονομιά τοῦ κλασικοῦ παρελθόντος — καὶ στὴν ἐκφραση φέγγει, ἔστω καὶ μὲ ἑσπερινὴ ἀπόχρωση, κάτι ἀπὸ τὸ ὥραϊο φῶς τῆς παλιᾶς κλασικῆς ἀνθρωπιᾶς (ἀπογοήτευση, συγκρατημένος πόνος, παραδοχὴ ἀναπόφευκτης μοίρας). Ἀντίθετα, στὸ καθαρὰ ρωμαϊκὸ πορτραῖτο, πού τότε μόλις φυτρῶνει μέσα ἀπὸ τὸ χῶμα τῆς παλιᾶς ἰταλικῆς παράδοσης, ἀποτελεσματῆς ἐντονης σπορᾶς του μὲ τὸν ὑστεροελληνιστικὸ ρεαλισμὸ, ἢ ἀλήθεια τῆς ἀνατομικῆς ἀτέλειαν ἢ τῆς ἀνθρώπινης φθορᾶς ἐκτίθεται μὲ ἀνελέητη εἰλικρίνεια καὶ ἢ ἐκφραση ἔχει μιὰ χαρακτηριστικὴ τοῦ κυρίαρχου λαοῦ αὐτοπεποιθὴ ἢ ἐπιδεικτικὴ «σεμνοπρέπεια».

Στὰ χρόνια αὐτὰ ὀλοκληρῶνεται ἢ μετακίνηση τῆς πλαστικῆς ζωῆς πρὸς τὴν ἐπιφάνεια ἢ — ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Buschor λέει — ἢ παλιὰ «ὀργανικὴ πραγματικότης» μετατρέπεται πιά σὲ «θεώμενη πραγματικότης». Τώρα τὸ ἔργο τῆς πλαστικῆς τέχνης δὲν εἶναι ὅπως ἄλλοτε δημιουργία πηγαίας καλλιτεχνικῆς «ὀρμῆς», πλαστικὴ συμπύκνωση ζωῆς, εἶναι ἕνα συνειδητὰ κατασκευασμένο καὶ μὲ συνείδηση ἐφοδιασμένο «ἔργο τέχνης», ἕνα «καλλιτέχνημα». Αὐτὸ ἄλλωστε φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸν προορισμὸ του, πού εἶναι τώρα συνήθως διακοσμητικὸς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν διάσπαση τῆς ἐνότητος τῆς μορφῆς σὲ ἐξατομικευμένη κεφαλὴ καὶ σὲ τυποποιημένο, ἀδιάφορο σῶμα, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸν συχνὰ συνακόλουθο περιορισμὸ τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς σὲ τμῆμα μόνου τοῦ σώματος, εἴτε κεφαλὴ εἶναι αὐτὸ εἴτε προτομῆ.

Δὲν εἶναι πολὺ σαφὲς τί εἶναι ἐκεῖνο πού στὰ χρόνια ἀκριβῶς τῆς μεγάλης ἀκμῆς τοῦ «βερισμοῦ», στὰ μέσα καὶ μετὰ τὰ μέσα τοῦ Ἴου αἰῶνα, στὰ χρόνια τοῦ Καίσαρος, τοῦ Ἀντωνίου, τοῦ Κικέρωνος καὶ τοῦ Ὀκταβίου, γεννάει τὴν ἐπανασύνθεση τῆς πλαστικῆς μορφῆς μὲ ἕναν κλασικὸ τρόπο. Ἴσως ὅτι ἢ μεγάλη ἑλληνιστικὴ τέχνη εἶχε διαγράψει ὅλη τὴν τροχιά της καὶ ἔδωσε ὅ,τι ἦταν νὰ δώσει. Γεγονὸς πάντως εἶναι ὅτι μὲ τὸν Αὔγουστο, πιθανότατα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Αὔγουστο, ἐπεβλήθη ἕνας ἀκόμη πιὸ ἐντονος καὶ πιὸ ψυχρὸς, ἕνας «αὐλικὸς» κλασικισμὸς. Τὰ πορτραῖ-

τα, τὰ ἐπίσημα προπάντων, μετατρέπονται σὲ πνευματικὰ σύμβολα, σὲ φορεῖς καὶ ἐκπροσώπους ἰδεῶν. Ὁ Buschor τονίζει τὴν σημασία πού ἔχει γιὰ τὴν γέννηση τοῦ αὐγουστιανοῦ στὴν ἠ' Αθήνα, χωρὶς ὅμως νὰ ὑποτιμᾷ τὴν συμβολὴ τῆς Ρόδου καὶ ἄλλων ἐλληνικῶν κέντρων.

Στὴν ἐποχὴ τοῦ ὁ Buschor ἐπικρίθηκε ἀπὸ κάποιους —καὶ σήμερα ἀκόμη ἐπικρίνεται καμιά φορά— ὅτι ἔκανε περισσότερο αἰσθητικὴ τῆς ἀρχαιολογίας παρὰ ἀρχαιολογικὴ ἐπιστήμη. Ἡ κρίση εἶναι ἄδικη. Πρῶτον διότι ὁ Buschor δὲν ἀρνιόταν τὴν σημασία τῆς «ἐργαστηριακῆς» ἀρχαιολογίας, αὐτῆς λ.χ. πού ἀσχολεῖται μὲ τὴν κατάταξη τῶν ἔργων καὶ τῶν μοτίβων σὲ κατηγορίες καὶ τύπους, μὲ σύνταξη πινάκων καὶ ἄλλα παρόμοια, καὶ στὴν ὁποῖαν ἄλλωστε καὶ ὁ ἴδιος στηρίχθηκε σὲ ἄλλες του ἀρχαιολογικὲς ἀσχολίες, λ.χ. στὶς ἀνασκαφές. Κυρίως ὅμως διότι ὑποστήριζε ὅτι τὸ κύριο ἔργο τῆς ἀρχαιολογίας εἶναι, ὅπως εἶπαμε, ἡ κατανόηση καὶ ἐρμηνεία τοῦ καλλιτεχνήματος. Τί θέλουν νὰ ποῦν αὐτὲς ἢ ἐκεῖνες οἱ μορφές ἢ τὰ μοτίβα, ποιὸς ὁ λόγος τῆς ἐπιλογῆς τους σ' αὐτὴν καὶ ὄχι σὲ ἄλλην ἐποχῇ, σ' αὐτὴν καὶ ὄχι σὲ ἄλλη περιοχῇ, πῶς οἱ καλλιτεχνικὲς φόρμες καὶ οἱ γενικότερες αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις μεταβάλλονται σιγὰ σιγὰ γιὰ νὰ δώσουν τὴν θέση τους σὲ ἓναν ἐντελῶς διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ κόσμον, εἶναι κατὰ τὸν Buschor πολὺ σπουδαιότερα ἀντικείμενα ἔρευνας καὶ αὐτὰ εἶναι φυσικὰ πού τὸν ἀπασχολοῦν κυρίως. Καὶ βέβαια κάθε ἄλλο παρὰ αἰσθητικὸ παιγνίδι εἶναι αὐτὴ ἡ προβληματικὴ.

Στὸ βιβλίον τοῦ γιὰ τὸ Ἑλληνιστικὸ Πορτραῖτο εἶναι φανερό, ἀπὸ τὴν ὅλη ἔκθεση τῶν πραγμάτων ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν χρῆση ὄρων ὅπως «μπαρόκ» καὶ «ροκοκό», ὅτι ὁ Buschor πιστεύει ὅτι στὸ ἑλληνικὸ πορτραῖτο καὶ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη γενικότερα ὑπάρχει μιὰ διαδοχὴ στυλιστικῶν βαθμίδων, οἱ ὁποῖες σὲ μεγάλο βαθμὸ μοιάζουν μὲ αὐτὲς πού χαρακτηρίζουν ἐποχὲς τῆς νεώτερης εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Καὶ φαίνεται ἀκόμη ὅτι ὁ Buschor πιστεύει (ὅπως οἱ λεγόμενοι «συγχρονιστές») ὅτι οἱ πνευματικὲς ἐκδηλώσεις μιᾶς χρονικῆς βαθμίδας ἔχουν ὅλες τὸν ἴδιον «στυλιστικὸ» χαρακτήρα —, ἄποψη πού ἐπικρίνεται ἀπὸ ἄλλη σχολὴ σκέψης μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι «λίγο μόνον ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ἀξίωμα τῆς μεταφυσικῆς» (Gombich). Ἄλλὰ αὐτὰ εἶναι ζητήματα πού δὲν εἶναι δυνατὸν ποτὲ νὰ λυθοῦν ἐπιστημονικὰ καὶ ὅπου ἡ θέση τοῦ καθενὸς ἐξαρτᾶται κυρίως ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ του ἰδιοσυγκρασία. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἡ θεώρηση τοῦ Buschor βρίσκεται ἀρκετὰ κοντὰ σ' αὐτὴν πού θὰ ἀποκαλοῦσαμε «θεοκεντρικὴ», καὶ τὰ λόγια ἐκεῖνα μὲ τὰ ὁποῖα ἀρχίζει ἓνα ἄλλο βιβλίον τοῦ, τὴν Πλαστικὴ τῶν Ἑλλήνων, εἶναι ἀποκαλυπτικά: «Ὅταν οἱ ἑλληνικοὶ θεοὶ ἔγιναν πραγματικότητα καὶ γέμισαν οὐσία τὶς παλιὲς μορφές...». Διαβάζοντας αὐτὸ καὶ ἄλλα βιβλία τοῦ Buschor

που έχουν ως θέμα τὸ πορτραῖτο, ἔχει κανεῖς τὴν αἴσθηση ὅτι κατ' αὐτὸν τὸ πορτραῖτο ἀπομακρύνεται συνεχῶς ἀπὸ ἓνα ἀρχικὸ «θεϊκὸ» ἢ ἔστω «ἥρωικὸ» στάδιο καὶ ὅτι προχωρεῖ σιγὰ σιγὰ πρὸς μιὰ πλήρη ἐξανθρώπιση τοῦ εἰκονιζομένου, πορεία ὅμως, ἢ ὁποῖα, ὅπως πρὶν εἶπαμε, ἐξ ἴσου ἀνεπαίσθητα ἀδειάζει ἀπὸ τὴν δική του φυσικὴ καὶ πνευματικὴ οὐσία καὶ τὸ μετατρέπει, στὸ τέρμα της, στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου, σὲ φορέα ἰδέας.

Μὲ τὸν τρόπο σκέψης τοῦ Buschor — πὺ προσπάθησα νὰ σκιαγραφήσω παραπάνω, στὰ πλαίσια μιᾶς συνοπτικῆς εἰκόνας τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραῖτου πὺ ἔδωσα ὡς τὰ αὐτοκρατορικὰ χρόνια — μπῆκαμε καὶ στὸν τρόπο τῆς γραφῆς του. Διότι, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἀπὸ τὴν φράση πὺ πρὶν ἀνέφερα γίνεται φανερό, ἢ γραφὴ τοῦ Buschor εἶναι ἐντελῶς προσωπικὴ, μοναδικὴ σχεδόν, καὶ ἀσφαλῶς δυσπερίγραπτη, εἶναι εὐκόλη καὶ δύσκολη μαζί, γλαφυρὴ καὶ στρυφνὴ, κλασσικὴ καὶ ρομαντικὴ, ποιητικὰ στοχαστικὴ. Πάντως ὅμως νιώθει κανεῖς στέρεο τὸ ἔδαφος τῆς γνώσης παντοῦ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του. Οἱ λέξεις πότε ἔχουν μιὰν εὐθύβολη δύναμη καὶ χειροπιαστὴ πλαστικότητα καὶ πότε λένε μόνον ἔμμεσα αὐτὸ πὺ θέλουν νὰ πῶν, «σημαίνουν» μᾶλλον τὴν ἀλήθεια παρὰ τὴν ἐκθέτουν, ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμὴ ἢ ζωντάνια τῶν παρομοιώσεών του, πὺ χρησιμοποιοῦνται κάπου κάπου, γοητεύει τὸν ἀναγνώστη ἄλλο τόσο ὅσο τὸν ξαφνιάζει ἢ χρεῖση τους, τουλάχιστον στὴν ἀρχή. Θὰ ἔλεγε κανεῖς ὅτι τὸ κείμενο αὐτό, ὅπως καὶ ὅλα τὰ κείμενα τοῦ Buschor, μοιάζει μὲ παλιὰ θρησκευτικὰ κείμενα πὺ πρέπει νὰ ξέρεις πῶς νὰ τὰ διαβάσεις. Γιὰ ὅποιον ὅμως — ὕστερα ἀπὸ συνεχὴ συναναστροφή καὶ ἐξοικείωση μὲ τὰ μνημεῖα καὶ μὲ τὰ ἔργα, μετὰ ἀπὸ προσπάθεια διείσδυσης στὸ νόημά τους, καὶ τὴν ἄλλο τόσο ἐπίμονη, καὶ ἀπαραίτητα καλόπιστη, παραβολὴ τους μὲ τὸν λόγο τοῦ Buschor — ἔχει «σπάσει» τὸν κώδικα ἐπικοινωνίας του, θὰ διαλυθεῖ ἐξάπαντος ἢ ὁμίχλη, πὺ σκέπαζε τὸ νόημά τους, καὶ ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεθεῖ μὲ συγκλονιστικὸ καὶ ἐντυπωσιακὸ τρόπο ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἀλήθεια, μιὰν ἄποψη τουλάχιστον τῆς ἀλήθειας, ἢ ὁποῖα θὰ τὸν καλεῖ γιὰ παραπέρα προβληματισμούς. Διότι γιὰ τὴν γραφὴ τοῦ Buschor θὰ μποροῦσε νὰ ἰσχύσει αὐτὸ πὺ ὁ ἴδιος ἔγραφε κάποτε γιὰ ὅποιον εἰσδύει στὸ νόημα ἑνὸς ἔργου τέχνης: «Κάθε ἐμβάθυνση σὲ ἓνα ἔργο, πὺ ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸ χεῖρ ἀνθρώπου, μᾶς κάνει νὰ νιώθουμε μέσα μας τὸν ἤχο χορδῶν, μᾶς ξυπνᾷ στὴν συνείδησή μας πράγματα πὺ βρίσκονταν μέσα μας κοιμισμένα, μᾶς πλαταίνει τὴν στενότητά μας». Ἔτσι καὶ μὲ τὰ κείμενα τοῦ Buschor: «Ὅσο τὰ διαβάσεις τόσο γίνεσαι κάτι» (γιὰ νὰ ἐπαναλάβω μιὰν ἔκφραση πὺ μεταχειρίστηκε κάποτε ὁ Goethe γιὰ τὸν Winckelmann), γίνεσαι πλουσιότερος σὲ ἀλήθειες καὶ σὲ σκέψεις καὶ ὄχι λιγότερο καὶ σὲ αἰσθήματα, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ἐπίσης διόλου

να ἀρχίσεις κάποια στιγμή και ὁ ἴδιος νὰ νιώθεις τὸν σφυγμὸ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης μὲ τὸν τρόπο —γιατί ὄχι;— τοῦ Buschor, καί, ἀκόμη, στὴν ἐπαφή σου μὲ κάποιο ἔργο τέχνης, νὰ χρησιμοποιοεῖς στὸ ἐξῆς τὸ δικό του ἐργαλεῖο νοῦ και καρδιάς γιὰ νὰ εἰσχωρήσεις στὸ νόημά του και νὰ προσδιορίσεις τὴν θέση τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὸ ρεῦμα τῆς ἱστορίας.

Μὲ τὰ ὅσα εἶπα δὲν ἰσχυρίζομαι ὅτι οἱ χρονολογίες τοῦ Buschor στὸ Ἑλληνιστικὸ Πορτραῖτο του εἶναι ὅλες ὀρθές. Ὑπάρχουν, εἶναι ἀλήθεια, καί κάποιες πού εἶναι —κατὰ τὴν γνώμη μου— «στραβοπατήματα», καί τὸ πιὸ περίεργο, γινομένα ἐπάνω στὸν ἴδιον τὸν δικό του τρόπο θεώρησης. Μερικὰ παραδείγματα: Τὸ πορτραῖτο τοῦ Αἰσχίνη, πού δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χρονολογεῖται περὶ τὸ 340 ἀλλὰ (ὅπως πιστεύεται γενικότερα σήμερα) στὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα (Schefold: περὶ τὸ 315)· ὁ «Ἀντίοχος Γ΄» τοῦ Λούβρου, πού δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χρονολογεῖται περὶ τὸ 200 π.Χ. ἀλλὰ (ὅπως πιστεύεται ἀπὸ πολλοὺς σήμερα, βλ. λ.χ. Stewart 82-84) στὸν Ἴον αἰῶνα π.Χ., μᾶλλον στὸ γ΄ τέταρτο αὐτοῦ· ὁ «*Postumius Albinus*», πού δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χρονολογηθεῖ στίς ἀρχές τοῦ Ἴου αἰῶνα ἀλλὰ περὶ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνα π.Χ. Ἀλλὰ οἱ περιπτώσεις αὐτές εἶναι ἐλάχιστες. Σ' αὐτές θὰ ἔπρεπε ἐπίσης νὰ προστεθεῖ ἡ περίπτωση τῶν πορτραίτων τῆς Δήλου, τὰ ὁποῖα, ὅπως ἔδειξε ἡ νεώτερη μελέτη τῶν ἐπιγραφῶν τῆς νήσου σὲ σχέση μὲ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα πού συγκλόνισαν τὴν ὑπαρξή της στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ Ἴου αἰῶνα, χρειάζονται μιὰ πρὸς τὰ πίσω χρονικὴ μετατόπιση.

Μιὰ μετάφραση εἶναι μιὰ προδοσία, ἔλεγε κάποιος. Συμφωνῶ. Κι ἀκόμη μεγαλύτεροι εἶναι οἱ κίνδυνοι στοὺς ὁποίους ἐκτίθεται μιὰ μετάφραση ἔργου τοῦ Buschor γιὰ τοὺς λόγους πού ἐξέθεσα παραπάνω. Ἐνῶ λοιπὸν προσπάθησα, γιὰ νὰ μὴν προδώσω τὸ γενικὸ του ὕφος, νὰ διατηρήσω τὴν σφικτὴ του φρασεολογία, εἶναι αὐτονόητο ὅτι δὲν ἦταν δυνατόν νὰ μὴν τὴν χαλαρώσω, σὲ κάποιο βαθμὸ τουλάχιστον, ὥστε νὰ τὴν φέρω κοντύτερα στὸ γνώριμο, τὸ ἀναλυτικὸ ὕφος τῆς ἐλληνικῆς σύνταξης, ἀλλιῶς κινδύνευα νὰ παρουσιάσω ἓνα ἐντελῶς ἀκατάληπτο κείμενο. Φυσικὰ ἡ ἐξισορρόπηση τῶν ἀναγκῶν δὲν ἦταν διόλου εὐκόλη. Τὸ ἴδιο δύσκολη ἦταν καὶ ἡ ἐπιλογή τῶν κατάλληλων ἐλληνικῶν λέξεων γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν γερμανικῶν λέξεων, ἀπὸ τίς ὁποῖες μερικές, ὄχι σπάνια, ἔχουν ἄλλη κύρια σημασία καὶ ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Buschor μὲ εἰδικὴ ἔννοια στὸ κείμενό του. Προσπάθησα ἐπίσης νὰ ἐνημερώσω, ὅσο γινόταν, τὸ βιβλιογραφικὸ παράρτημα. Ἐλπίζω μόνο νὰ μὴ μοῦ διέφυγαν κάποιες τουλάχιστον σοβαρὲς ἀναφορές.

Ἡ χήρα τοῦ συγγραφέα Bertha Buschor μοῦ εἶχε παραχωρήσει μὲ πολλὴ προθυμία τὰ δικαιώματα μετάφρασης τοῦ κειμένου τοῦ ἀνδρός της

και δημοσίευσής του από την 'Αρχαιολογική 'Εταιρεία. Στο γράμμα της, με τὸ ὁποῖο μοῦ εἶχε δώσει τὴν ἄδεια, με νοσταλγία θυμόταν τὰ χρόνια πὸ εἶχε μείνει με τὸν ἄνδρα της στὴν Ἑλλάδα, και τὴν ἀγάπη πὸ εἶχαν και οἱ δύο τους γιὰ τὸν τόπο και τοὺς Ἕλληνες. Δυστυχῶς ἡ Bertha Buschor ἀπεβίωσε (ὅπως με πληροφορήσε ὁ ἐγγονός της Michael Kraft) τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1992 και ἔτσι δὲν πρόλαβε νὰ ἰδεῖ τὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση, πὸ εἶμαι βέβαιος τόση χαρὰ θὰ τῆς ἔδινε.

Εἶμαι ἐπίσης ἰδιαίτερα ὑπόχρεος στὸν κύριο Hans Walter, πὸ μοῦ παρέσχε διάφορες διευκολύνσεις σχετιζόμενες με τὴν πραγματοποίηση τοῦ ἔργου. Στὴν Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασσικῶν Σπουδῶν, στὴν Γαλλικὴ Ἀρχαιολογικὴ Σχολὴ Ἀθηνῶν, στὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, στὰ Γερμανικὰ Ἀρχαιολογικὰ Ἰνστιτούτα τῆς Κωνσταντινουπόλεως και τῆς Ρώμης, στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων, στὴν Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου, στὴν Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης, στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Βασιλείας, στὸ Μουσεῖο τοῦ Βατικανοῦ, στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, στὰ Κρατικὰ Μουσεία τοῦ Βερολίνου, στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βοστώνης, στὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Βιέννης, στὸ Μουσεῖο Albertinum τῆς Δρέσδης, στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Νεαπόλεως, στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης, στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Salzburg, στὴν Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης και στὴν ΚΒ' Ἐφορεία Προϊστορικῶν και Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων ἐκφράζω τίς πιὸ θερμὲς εὐχαριστίες μου γιὰ τὴν πρόθυμη παραχώρηση καινούργιων φωτογραφιῶν τῶν ἔργων πὸ ἀεικονίστηκαν στὸ ἔργο τοῦ Buschor.

Με μεγάλη μου χαρὰ βρίσκω και ἔδῶ τὴν εὐκαιρία νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ τίς ἀρχαιολόγους κυρίες Ἄννα Καραπαναγιώτου και Μαρία Λεβεντοπούλου πὸ με βοήθησαν με πολλὴ ἐπιστημονικὴ εὐσυνειδησία στὴν ἐνημέρωση τοῦ βιβλιογραφικοῦ παραρτήματος, τὴν ἀρχαιολόγο δρα Βάνα Μαχαίρα πὸ πάντα πρόθυμα και πάντα ἀποφασιστικὰ με διευκόλυνε σὲ ἓνα πλῆθος θεμάτων, πὸ σχετιζόνταν κυρίως με τὴν ἀνανέωση τοῦ φωτογραφικοῦ ὕλικου πὸ συνοδεύει τὸ βιβλίο, τὴν ἐπιμελήτρια τοῦ Γραφείου Δημοσιευμάτων κυρία Κλειῶ Δάκαρη, πὸ με μεγάλη προθυμία και ὑπομονὴ ἤλεγξε σημαντικὸ μέρος τοῦ ἐξαιρετικὰ δύσκολου βιβλιογραφικοῦ παραρτήματος, τὴν κυρία Βάσω Κουντούρη-Κουκούλη, ἡ ὁποία ἀκούραστα δακτυλογράφησε σὲ τελικὴ μορφή ἓνα κείμενο τόσο δύσκολο και πυκνό, και, τέλος, τὴν κυρία Ὀλγα Δημητρίλια, ἡ ὁποία ἀνέλαβε τὴν μεγάλη εὐθύνη τῆς ἐπιμέλειας τῶν κειμένων.

Γ.Σ.Δ.

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

Με τις λέξεις «εικονιστικό έργο» («πορτραίτο») χαρακτηρίζουμε τις παραστάσεις συγκεκριμένων ανθρώπων που έζησαν μιαν επίγεια ζωή· παραστάσεις που επιδιώκουν να δώσουν κάποια διάρκεια στο αντικείμενό τους. Έτσι, τὸ εικονιστικό έργο φαίνεται να διακρίνεται σαφώς από την ανώνυμη «γενική απεικόνιση» του ανθρώπου. Όσο όμως άπλη και αν μοιάζει αυτή ή γλωσσική χρήση, ὁ παρατηρητής όλων αυτών των παραστάσεων βρίσκεται μπροστά σε ένα μεγάλο αριθμό από ὀριακές περιπτώσεις.

Στὸ βάθος, κάθε πορτραίτο που προέρχεται από χέρι καλλιτέχνη θὰ πρέπει να εἶναι μιὰ τέτοια ὀριακή περίπτωση, διότι δὲν εἶναι παρμένο ἀτόφιο ἀπὸ τὸ μοντέλο, ἀλλὰ ανατρέχει μέσα ἀπὸ ἐνδιάμεσα μέλη σε γενικές απεικονίσεις. Τὸ πορτραίτο δημιουργήθηκε βαθμιαία με τὴν κατάτμηση τῆς γενικῆς απεικόνισης καί, σε ἐποχές κατὰ τις ὁποῖες ἔχει ἀρχίσει νὰ βλασταίνει ἡ προσωπικὴ ζωή, ἡ κατάτμηση αὐτὴ πραγματοποιεῖται με τὴν δύναμη, ὥστε τὰ πρόσωπα, που ἀναφέρονται με τὸ ὄνομά τους (εἴτε ζοῦσαν ἀκόμη, εἴτε εἶχαν πεθάνει πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ), νὰ μὴν ξεχωρίζουν στὴν οὐσία ἀπὸ τὰ πολλὰ τῶν μεγάλων πολυπρόσωπων σκηνῶν που εἶναι ἀνώνυμα. Ἀκόμη καὶ οἱ παραστάσεις τῶν ἀναφερομένων με τὸ ὄνομά τους ἀφιερωτῶν, που συνοδεύουν τις σκηνές, διακρίνονται βέβαια σε κάποια σημεῖα τους ἀπὸ τὸν ὑψηλὸ κόσμον τῶν θεϊκῶν προσώπων, κυρίως ὁμως ξεχωρίζουν με κάποια ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικά τους καὶ ὄχι στὴν οὐσία τους περισσότερο ἔντονα ἀπὸ ὅ,τι τὰ δρώντα πρόσωπα τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἢ τοῦ μύθου. Οἱ νεκροὶ ἔτσι κι ἀλλιῶς ξεχωρίζουν ἐπειδὴ εἶναι ἀποσπασμένοι ἀπὸ τὴν πιὸ προσωπικὴ σφαῖρα τοῦ πορτραίτου.

Οἱ καλλιτέχνες πορτραίτων πλησιάζουν τὸ έργο τους ἀπὸ πολλές μεριές. Στὸν στόχο τους ὁδηγοῦν πολλοὶ δρόμοι, που εἶναι περισσότεροι ἀπὸ αὐτοὺς που παρουσιάζουμε ἐδῶ. Ἀκόμη καὶ ἂν ἡ προσπάθειά τους κατευθυνόταν πάντοτε σ' ὀλόκληρο τὸν ἄνθρωπον, σε κάθε τι που ζῆ μέσα σ' αὐτόν, οἱ δρόμοι θὰ εἶχαν, στὴν διαδρομὴ τῶν ἐποχῶν, ὑποστει τροποποιήσεις, κι αὐτὸ ὄχι μόνον ἐπειδὴ οἱ καλλιτέχνες ἔχουν στὴν διάθεσή

τους διαφορετικές απόψεις, μεθόδους, βοηθητικά μέσα, όπως ούτε και λόγω των διαφορετικών τμημάτων και στρώσεων του Ἀνθρώπου που ανακαλύπτουν διαδοχικά, αλλά ακριβώς διότι ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἓνα αὐτοπροβαλλόμενο, αὐτοεξαντλούμενο και αὐτοτελειοποιούμενο ὄν, ακριβώς διότι ὁ ἄνθρωπος δίνει στήν διαδρομή των αἰώνων ὀλοένα και πιό μεγάλη σημασία στό κυριότατο ἀντικείμενο τοῦ πορτραίτιστα, πού εἶναι τὸ προσωπικό, ἡ ἀξία τοῦ Ἐγώ. Και τὸ κάνει αὐτὸ ὄχι σὲ μιὰ σταθερὴ γραμμὴ, ἀλλὰ σύμφωνα μὲ ὀρισμένους νόμους, σὲ βαθμίδες πού διακρίνονται καθαρά. Οἱ δρόμοι πού δείχνουμε ἐδῶ (ἀλλὰ και ἄλλοι πού δὲν δείχνουμε) δὲν συνδέονται ἀσάλευτα μὲ αὐτὲς τὶς βαθμίδες, ἀλλὰ εἶναι δυνατόν νὰ ὀδηγοῦν πρὸς τὰ ἐμπρός, ὅπως και νὰ ὀδηγοῦν πρὸς τὰ πίσω, μποροῦν ἀκόμη και νὰ τέμνονται. Παραλαβαίνουν πάντως ἀπὸ τὶς βαθμίδες ἓναν ὀρισμένο τρόπο ἔκφρασης, ἓνα ὀρισμένο νόημα. Μάλιστα ὁποῖος καταπιαστὴ γιὰ πολὺ χρόνο μὲ αὐτὴν τὴν διαδοχὴ των βαθμίδων θὰ ἀντιληφθεῖ ποιὸς εἶναι ὁ διπλὸς σκοπὸς τοῦ πορτραίτιστα: εἶναι ὄχι μόνο νὰ πετύχει μιὰ πλήρη παράσταση τοῦ ἀπεικονιζομένου προσώπου, ἀλλὰ και νὰ συμβάλει μὲ τὸ ἔργο του στήν ἀνάπτυξη τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ πορτραίτου εἶναι δικαστὴς τῆς οὐσίας τοῦ ἀπεικονιζομένου, ἀλλὰ ὑποβάλλει και τὴν δική του προσωπικὴ οὐσία στήν κρίση τοῦ ἴδιου δικαστηρίου, ἔτσι πού τὸ σύνολο των συναντήσεων του μὲ τοὺς ἀπεικονιζομένους νὰ εἶναι τὸ οἰκοδομικὸ λιθάρι πού προσφέρει στήν ἱστορία τοῦ πορτραίτου. Σ' αὐτὴν τὴν μεγάλη πορεία, τὸ τεχνικὸ πορτραῖτο εἶναι οὐσιαστικὰ ἀμέτοχο.

(Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ E. Buschor, *Τὸ Πορτραῖτο*, ἐκδ. οἶκος P. Piper, Μόναχο 1960).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε τούτο τὸ κείμενο θὰ προσπαθήσουμε νὰ συσχετίσουμε μεταξύ τους 400 περίπου πλαστικά πορτραῖτα τῆς λεγομένης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, δηλαδή τῆς ἐποχῆς πού ἐκτείνεται ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο ὡς τὸν Αὐγουστο, γιὰ νὰ οἰκοδομήσουμε μιὰν εἰκόνα ἐξέλιξης, ἐν μέρει ἐπίσης καὶ μιᾶς κατὰ τόπους κατὰταξης. Γιὰ τὸν σκοπὸ μας χρησιμοποίησαμε μὲ εὐγνωμοσύνη τὶς προηγούμενες ἐργασίες ἄλλων, ἂν καὶ δὲν ἦταν σὲ κάθε περίπτωση δυνατόν νὰ πάρουμε θέση σ' αὐτές, ὅπως θὰ τὸ ἄξιζαν.

Ἄλλὰ καὶ ἡ θεμελίωση τῆς δικῆς μας κατὰταξης καὶ ἀπόδοσης χρειάστηκε νὰ περιοριστεῖ στὰ πιὸ ἀπαραίτητα, συχνὰ μάλιστα νὰ ἀρκεστεῖ σὲ ὑπαινιγμούς μόνο, καθὼς θέλαμε νὰ ἀποφύγουμε τὸν κίνδυνο ἐνὸς πολύτομου ἔργου. Ἐπίσης, τὸ πλῆθος τῶν μνημείων ἔπρεπε νὰ κρατηθεῖ βασικὰ σὲ μιὰν ἰσορροπία, νὰ παρουσιαστεῖ στὴν ὁλότητά του σὰν μιὰ φυσικὴ εἰκόνα.

Ἄν μιὰ τέτοια προσπάθεια πετύχει ὡς ἓνα σημεῖο τὸν σκοπὸ τῆς, τότε τὸ κέρδος μας θὰ εἶναι σημαντικό. Θὰ ἔχουμε ἀποκτήσει τὴν δυνατότητα νὰ διεισδύσουμε σὲ ἓναν πολὺ προσωπικὸ τρόπο τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου, πού ἔχει δημιουργηθεῖ ἀπὸ τὴν παράσταση: στὴν πολὺπλευρῆ χαλάρωση τοῦ κλειστοῦ, τοῦ ὑπερπροσωπικοῦ σχεδὸν κλασσικοῦ πορτραίτου, καὶ σὲ μιὰ πιὸ συνειδητὴ δημιουργία, ἡ ὁποία ὅλο καὶ πιὸ πολὺ πλησιάζει στὸ εἶδος ἐκεῖνο τοῦ πορτραίτου πού περιορίζεται στὴν κεφαλή· σὲ ἓνα εἶδος πορτραίτου-μοντέλου, στὸν σχηματισμὸ παράλληλων καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ξεχωρίζει τελικὰ ἡ πηλοπλαστικὴ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος σὰν τέχνη μεγάλης σημασίας, καὶ μάλιστα, μὲ τὴν ἀνεξάρτητη βαρυσήμαντη φωνή τῆς, προετοιμάζει τὸν λόγο τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης.

Θὰ ἦταν λάθος ἂν μιὰ τέτοια προσπάθεια ἀναλαμβάνόταν μακριὰ ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν πρωτότυπων ἔργων, μακριὰ καὶ ἀπὸ τὸ σύνολο ἀκόμη τῶν ἐκμαγείων, καὶ τὴν ἐπιχειροῦσαμε μὲ μιὰν ἀτελὴ μόνο ἐπιλογή τους ἀπὸ βιβλία καὶ φωτογραφίες. Εὐτυχῶς εἴχαμε ἓνα τουλάχιστον ἀπὸ τὰ πορτραῖτα πού συζητούσαμε συνεχῶς μπροστὰ στὰ μάτια μας, μιὰ πολὺ χτυπημένη κεφαλή πού βρίσκεται σὲ μιὰν ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ Μονάχου (εἰκ. 54, ἀρ. 214). Χρονολογημένη ἀπὸ τοὺς εἰδικούς πότε ἐδῶ καὶ

πότε εκεί και με ἀμφισβητούμενο τὸν τόπο τῆς κατασκευῆς της, ἡ κεφαλὴ αὐτὴ μᾶς εἰσήγαγε μὲ ἄμεσο τρόπο στὰ πιὸ σημαντικὰ ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα μας, ἔτσι πὺ ἀξίζε νὰ τὴν ἐπιλέξουμε σὰν ἀφετηρία ὀλόκληρης τῆς προσπάθειάς μας. Ἐξ ἄλλου ἡ ὑψηλὴ τεχνικὴ ποιότητά της, ἡ ζωντανὴ δροσιὰ τῶν πλαστικῶν της στοιχείων, συνιστοῦσαν τὴν ἀπόσπασή της ἀπὸ τὸν κρυψώνα καὶ τὴν λησμονιά της. Σ' αὐτὰ προστίθεται καὶ ὁ πιθανολογούμενος τόπος εὑρεσῆς της καὶ τὸ μονοσήμαντο τοῦ ὕλικου της. Ἡ κεφαλὴ λέγεται ὅτι βρέθηκε στὴν Ἀθήνα, ὅτι ἐκεῖ ἐν πάσῃ περιπτώσει ἐμφανίστηκε. Εἶναι δουλεμένη σὲ μιὰ μαύρη πέτρα, πὺ ἐξακριβώθηκε πὺ εἶναι αἰγυπτιακὸς σερπεντίνης λίθος.

Ἀπὸ τὴν κεφαλὴ συμπεραίνουμε ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἓνα εἰκονιστικὸ ἄγαλμα, πὺ εἶχε μέγεθος τὸ μισὸ περίπου ἀπὸ τὸ φυσικὸ καὶ παρίστανε ἓναν ἡλικιωμένο, ἀγένειο ἄνδρα, ὁ ὅποιος μάλιστα δὲν ἦταν φορέας ὑψηλοῦ πνευματικοῦ ἐπαγγέλματος οὔτε ἡγετικοῦ πολιτικοῦ ἀξιώματος, ἀλλὰ μᾶλλον ἓνας ἀστὸς ὑψηλῆς κοινωνικῆς θέσης, τοῦ ὁποῖου ἡ σταδιοδρομία ὡς ὑπαλλήλου, τὸ ἱερατικὸ τοῦ ἀξίωμα ἢ ἡ περιουσιακὴ μόνο κατάστασή του, ἢ δημοτικότητά του, συνετέλεσαν ὡστε νὰ τοῦ στηθεῖ τὸ τιμητικὸ ἄγαλμα σὲ κάποιο δημόσιο χῶρο ἢ καὶ στὴν περιοχὴ τοῦ σπιτιοῦ του.

Ὁ τύπος τῆς κεφαλῆς καὶ τὸ ὕλικό της φέρνουν ἀμέσως στὸν νοῦ μιὰ γνωστὴ κατηγορία μνημείων, τὰ τόσο ἄφθονα ἀγάλματα ἀπὸ σκούρα πέτρα πὺ ἔχουν βρεθεῖ στὴν Αἴγυπτο καὶ παριστάνουν ἀξιωματούχους καὶ ἱερεῖς μεγέθους μικρότερου τοῦ φυσικοῦ, ἔτσι πὺ ἡ σκέψη μας πάει στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ ἄγαλμα ἦταν στημένο στὴν Αἴγυπτο καὶ ὅτι ἡ κεφαλὴ του μόνο μεταφέρθηκε σὲ νεώτερους χρόνους στὴν Ἀθήνα.

Ἐνῶ ὅμως τὰ ἀγάλματα ἐκεῖνα, εἴτε στὸ σύνολό τους εἴτε στίς λεπτομέρειές τους, ἐντάσσονται στὴν αἰγυπτιακὴ παράδοση, ἐδῶ ἢ ἐργασία καὶ ἡ πλαστικὴ ὀργάνωση εἶναι ἐντελῶς τοῦ ἑλληνικοῦ τρόπου. Ἄρα μόνον ἓνας καλλιτέχνης καθαρὰ ἑλληνικοῦ αἵματος, καθαρὰ ἑλληνικῆς ἐκπαίδευσης εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ ἐφτιαξε, εἴτε ἦταν Ἀλεξανδρινός, εἴτε Ἀθηναῖος, εἴτε πολίτης ἄλλης πόλης, μαθητὴς ἄλλου ἐργαστηρίου, ἄσχετα ἂν εἶχε προμηθευτεῖ τὸ ὕλικό του στὸν τόπο ὅπου λατομήθηκε ἢ μὲ εἰσαγωγή του ἀπὸ αὐτόν.

Μὲ τὴν ἐλευθεριότητα καὶ τὴν τάση γιὰ ἐξίσωση τῶν φυλῶν πὺ εἶχαν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες τῶν ὑστερότερων χρόνων, ἢ φυλετικὴ ἐμφάνιση τοῦ εἰκονιζομένου δὲν παρέχει καμιὰν οὐσιαστικὴ βοήθεια στὸν προσδιορισμὸ τοῦ χῶρου ὅπου ἀνῆκε. Εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ πεί κανεὶς ἂν αὐτὸς πὺ εἰκονίζεται ἦταν Ἕλληνας τῆς Ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος ἢ τῆς Ἀνατολῆς, ἂν ἦταν μιγᾶς, ἂν ἦταν Ρωμαῖος, ἄνθρωπος τῆς περιοχῆς ἢ ξένος.

Τὸ μέτωπο, μὲ τὴν ἀξιοσημείωτη πρὸς τὰ πίσω φυγὴ του, μοιάζει στὴν ἀρχὴ νὰ εἶναι χαρακτηριστικὸ ξένο πρὸς τὸν ἑλληνορωμαϊκὸ χῶρο. Ὡστόσο τὸ συναντᾷ κανεὶς καὶ σὲ πορτραῖτα ἀνθρώπων ποὺ ἦσαν καταφανῶς Ρωμαῖοι, ὅπως στὸ πορτραῖτο ἀπὸ τὸ «Cori» ποὺ βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (ἀρ. 271). Τὰ κοντὰ σγουρὰ μαλλιά εἶναι μιὰ κόμμωση ποὺ ἦταν ἀγαπητὴ σὲ ὀρισμένες μεταγενέστερες ἐποχὲς καὶ δὲν εἶναι ἴσως τόσο χαρακτηριστικὴ ὅσο ἐκ πρώτης ὄψεως μοιάζει νὰ εἶναι. Ἄκὸμη καὶ ὁ ξυρισμένος τράχηλος δὲν λέει ἀσφαλῶς πολλὰ πράγματα. Ὁπωσδήποτε τὸ πιὸ πιθανὸν εἶναι νὰ παριστάνεται κάποιος ἄνδρας τῆς ἑλληνικῆς Ἀνατολῆς καὶ ὄχι ἓνας Ρωμαῖος. Ἄν τὴν ἀρὰ δὲν μοιάζει νὰ εἶναι καθαρὸς κληρονόμος τῆς παλιᾶς ἑλληνικῆς φυλῆς, αὐτὸ ἴσως νὰ ὀφείλεται σὲ ἀνάμιξη αἵματος.

Ἦδη ἓνα οὐσιῶδες κέρδος εἶναι ὅτι ἡ κεφαλὴ θὰ πρέπει νὰ ἀνῆκε σὲ ἓνα ἄγαλμα, ὅτι βλασταίνει μέσα ἀπὸ ἓνα σωματικὰ κινημένο σύνολο. Θὰ πρέπει κανεὶς νὰ φανταστῆ τὸν εἰκονιζόμενον λεπτὸ μᾶλλον παρὰ κοντόχοντρο, χαλαρὰ ντυμένον στὸ ἱμάτιό του, ἄσχετα ἂν κανένα ἴχνος ρούχου δὲν ἔχει σωθεῖ στὸν λαιμό του, καὶ σίγουρα ἐπίσης νὰ τὸν φανταστῆ κανεὶς καὶ μὲ τὰ σημάδια τῆς ἡλικίας στὸ κορμί, τέλος ὀρθιον μᾶλλον παρὰ καθιστόν. Αὐτὴ ὡστόσο ἡ στάση του θὰ πρέπει νὰ ἦταν ζωηρὰ κινημένη. Ἡ κεφαλὴ ἦταν ἀνασηκωμένη καὶ γυρισμένη πρὸς τὴν δεξιὰ του μεριά. Χωρὶς νὰ τὸ θέλει κανεὶς ἔρχεται στὸν νοῦ μιὰ μορφή σὰν ἐκεῖνες μὲ τοὺς πολλοὺς ἄξονες, τὶς φυγοκεντρικὲς, ποὺ ἔστηναν οἱ ὑστερότεροι Ἕλληνες, ἀντὶ γιὰ τὶς συγκεντρωμένες ἀνθρώπινες μορφὲς τῶν κλασσικῶν Ἑλλήνων. Αὐτὴ ἡ ἀνησυχία τῆς στάσης φανερώνει καὶ ἀνησυχία τοῦ πνεύματος. Ἐντονα χαρακτηριστικὰ, μισάνοιχτα χεῖλη, θεληματικὸ βλέμμα — ποὺ ἀναγνωρίζει κανεὶς παρ' ὅλη τὴν καταστροφὴ τοῦ στόματος, τῆς μύτης καὶ τῶν φρυδιῶν— συνεργάζονταν μὲ τὴν ζωηρὴ στάση. Ἡ κεφαλὴ καὶ τὸ σῶμα ἀλληλοπροσδιορίζονταν, δημιουργώντας μαζὶ μιὰν ἀξεδιάλυτη ἐνότητα, ποὺ μόνον στὴν πρὶν ἀπὸ τὸν Αὐγουστο ἐποχὴ εἶναι νοητὴ.

Ὡστόσο δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζει κανεὶς ὅτι ὑπάρχει κάποια ἀπώλεια λεπτομερειῶν καὶ ἓνα σπάσιμο τοῦ γενικοῦ ρυθμοῦ σὲ μικρότερους. Τὰ μαλλιά — ποὺ στὰ πλάγια τοῦ μετώπου ἔχουν κιάλας λόγῳ ἡλικίας πολὺ ἀραιώσει— διαμορφώνονται σὲ μικρὰ, ζωηρὰ κύματα. Τὸ πρόσωπο ποὺ εἶναι μαραμμένο, ἰδιαίτερα στὰ μάγουλα, εἶναι ὅπως καὶ ὁ λαιμὸς ἓνα «ὄρεινὸ» στ' ἀλήθεια τοπίο, ποὺ τὸ ἀποτελοῦν ζάρες, ρυτίδες καὶ φλέβες: ἀνάμεσα στὸ βαθιὰ σκαμμένο ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ στόματος καὶ τὸ ζωηρὰ σχηματισμένο ἀριστερὸ αὐτὶ εἶναι τέσσερα «ὄρεινὰ» σημάδια ποὺ ἔχουν κατεύθυνση ἀπὸ ἐπάνω πρὸς τὰ κάτω. Τρεῖς κοιλάδες ἀπλώνονται στὸ στενὸ διάστημα ἀνάμεσα στὸ μάτι καὶ στὰ μαλλιά τοῦ

κροτάφου. Τέσσερις κοιλάδες αὐλακώνουν ἀκανόνιστα τὸ μέτωπο. Μιὰ μακριὰ φιδίσια φλέβα τρέχει δίπλα στὰ μαλλιά τοῦ δεξιοῦ κροτάφου πρὸς τὰ ἑπάνω. Οἱ ἔντονες, συνωθούμενες, μαραμένες ζάρες τοῦ λαιμοῦ παρουσιάζουν, μαζί με τις φλέβες, μιὰ πλούσια εἰκόνα. "Ἐτσι, σὲ σύγκριση με τις παλιότερες ἑλληνικὲς δημιουργίες, ἐκεῖνο ποὺ με ἔμφαση προβάλλεται εἶναι ἡ ἐπιφάνεια. Θὰ μπορούσε μάλιστα κανεὶς, παραπλανημένος ἀπὸ τις πολλὲς λεπτομέρειες, νὰ μιλήσει γιὰ ἐπίδειξη ἀνατομικῶν γνώσεων, γρήγορα ὅμως θὰ τοῦ γίνει ἀντιληπτό ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ ψυχρὴ περιγραφή ὀστῶν, τενόντων, μυῶν καὶ φλεβῶν, ἀλλὰ γιὰ ἕναν ἀγώνα ποὺ διεξάγεται καὶ ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖ τὴν πολλαπλότητα τῆς ἐμφάνισης γιὰ νὰ παραστήσει τὸ δικό του πάθος. "Ἐνας κριτικὸς ἔλεγχος τῆς ἀνατομικῆς ὀρθότητος θὰ ἔφερνε ἀσφαλῶς στὸ φῶς ἕνα πλῆθος ἀπὸ καλὲς παρατηρήσεις, ἀλλὰ καὶ σοβαρὰ σφάλματα. Ὁ ἴστος τῶν στοιχείων τῆς ἐπιφάνειας εἶναι λιγότερο ἕνα χρονικό, μιὰ περιγραφή, καὶ περισσότερο ἕνα συνδετικὸ μέσον, μιὰ ἐκκένωση ἐνὸς γενικοῦ ρυθμοῦ.

Ποιὰ τάχα βαθμίδα τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου νὰ ἀντιπροσωπεύει τοῦτο τὸ ἔργο, σὲ ποιὰν ἄραγε ἐποχὴ νὰ παρουσίασε ἡ ἑλληνικὴ πλαστικὴ ἕναν τέτοιο συνολικὸ ρυθμὸ σὰν ἔκφρασή της; "Ὅσοι ὡς τώρα καταπιάστηκαν μ' αὐτό, τὸ τοποθέτησαν σὲ προφορικές τους κρίσεις ἀνάμεσα στὸν 3ο καὶ στὸν 1ον αἰῶνα π.Χ. Πέρα βέβαια ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς οὔτε καὶ κανένας μελλοντικὸς κριτὴς θὰ προχωρήσει, οὔτε πρὸς τὰ ἑπάνω οὔτε πρὸς τὰ κάτω. Μένει μονάχα νὰ ἐξεταστῆ ποιὰ ἀπὸ τις φάσεις τῶν μετακλασσικῶν-προχριστιανικῶν αἰῶνων ἐκφράζεται ἐδῶ. Γιὰ νὰ λυθεῖ ἡ ἀπορία μας θὰ πρέπει νὰ ἐπισκοπήσουμε τὸ ἀνδρικό πορτραῖτο τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου.

I. ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

Ἡ ἐπισκόπησή μας θὰ πρέπει νὰ ἀρχίσει ἀπὸ τὴν ὕστερη φάση τοῦ κλασσικοῦ χρονικοῦ χώρου, ἀπὸ τὸ *τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου αἰώνα*. Αὐτὴ ἡ ὕστερη φάση εἶναι πράγματι ἐκείνη ποὺ δημιούργησε γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ πολλαπλότητα ἀπὸ φόρμες μὲ δυνατὴ κίνηση καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἀπὸ πολλοὺς ἔχει χαρακτηριστεῖ ὡς ἀρχὴ μιᾶς νέας ἐποχῆς, ὡς πρῶμη ἑλληνιστικὴ. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ τὸ μεγάλο συγκρατημένο πάθος τοῦ «μπαρόκ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου» ἀποσυντίθεται σὲ χαλαρότερη ἀρμογὴ, σὲ κινούμενες καμπύλες, σὲ πλούσια διάθλαση, σὲ λεπτὴ διακλάδωση πλαστικῶν στοιχείων, σὲ βάθος χώρου καὶ σὲ παιγνίδια μὲ τὸ φῶς. Εἶναι ἡ ἐποχὴ, ποὺ στὴν ἀρχὴ τῆς ἔκανε ὁ Πραξιτέλης τὸν Ἑρμῆ του (ἀρ. 407), ὁ Σκόπας τὴν Μαινάδα του (ἀρ. 408), ὁ Λύσιππος τὸν Ἀποξυόμενό του (ἀρ. 409). Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ δημιουργήθηκαν τὰ ἔργα τοῦ γέροντος Λυσίππου, οἱ χαλαρὰ κινημένες χάλκινες μορφές τῶν μαθητῶν του, τὰ ἀρωματισμένα ἔργα τῆς μεταπραξιτέλειας σμίλης, τὸ σύνταγμα τῶν Νιοβιδῶν (ἀρ. 411), ἡ σαρκοφάγος τοῦ Ἀλεξάνδρου (ἀρ. 10), τὰ ὄριμα ἔργα τοῦ Λεωχάρη καὶ τοῦ Βρυάξιδος, τὰ τελευταῖα ἀττικά ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ στὸ τέλος τῆς στέκουν ἴσως ἡ Τύχη τοῦ Εὐτυχίδη (ἀρ. 415) καὶ τὸ προσευχόμενο ἀγόρι τοῦ Βοῖδα (ἀρ. 413). Θὰ μπορούσε λοιπὸν κανεὶς νὰ μιλήσει γιὰ ἕναν «πλούσιο ρυθμὸ» τοῦ 4ου αἰώνα, γι' αὐτοὺς μάλιστα ποὺ δὲν θὰ θελήσουν νὰ παρεξηγήσουν τὸν ὄρο γιὰ «ροκοκὸ τῆς ἐποχῆς τῶν Διαδόχων», ποὺ ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὸ «μπαρόκ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου» τοῦ προηγουμένου γ' τετάρτου τοῦ αἰώνα.

Μὲ τὴν νέα χαλάρωση, τὴν διάθλαση, τὸ τέντωμα τῶν μορφῶν, μὲ τὴν ἀπελευθέρωσή τους σὲ ἕνα βαθύτερο χῶρο καὶ τὴν περιληπτικότερη ἀπόδοσή τους ποὺ πάει νὰ τις μετατρέψει σὲ παραστάσεις, μὲ τὴν γεμάτη ἀνησυχία γλιστερότητα, τὸν κυματισμό, τις ἀνταύγειες, οἱ μεγάλοι πορτραίτιστες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἀνοιξαν καινούργιους δρόμους, καινούργια βᾶθη στὴν παράσταση τῆς προσωπικότητος.

Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ ἔχει συντελεστεῖ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἐκτιμήσει, ὅπως πάντα, μόνο στὶς μεγάλες δημιουργίες ποὺ ἔχουν σωθεῖ στὸ πρωτότυπο. Μόνο συμπληρωματικὰ μποροῦν νὰ χρησιμεύουν τὰ ἔργα τῆς μι-

κροτεχνίας, τῆς ἐπίπεδης τέχνης, καὶ λιγότερο ἀκόμη τὰ ἀντίγραφα, στὸν βαθμὸ πού δὲν παραμορφώνουν ὑπερβολικὰ τὰ πρωτότυπα.

Ἐπειδὴ τὰ κενὰ πού ἔχουν ἀφήσει τὰ πρωτότυπα καὶ τὰ καλὰ ἀντίγραφα εἶναι φοβερὰ, καὶ ἐπειδὴ ἡ δουλειὰ τῶν ἀντιγραφῶν ψευτίζει τὰ πρωτότυπα, ἡ εἰκόνα καὶ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι συγκεχυμένη. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς σύγχυσης εἶναι ὅτι τὸ μοναδικὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς πού γνωρίζουμε ὑποφερτὰ εἶναι τὸ ἄγαλμα τοῦ Αἰσχίνη, πού σώζεται ὀλόκληρο σὲ ἓνα ἄψυχο ἀντίγραφο (ἄρ. 1). Τὸ πρωτότυπο ἴσως ἔγινε στὰ χρόνια πού ζοῦσε ὁ εἰκονιζόμενος ρήτορας, δηλαδὴ στὸ γ' τέταρτο τοῦ αἰῶνα, πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὸν Σωκράτη τοῦ Λυσίππου (ἄρ. 2), πρὶν ἀπὸ τὰ ἀγάλματα τῶν τραγικῶν στὸ θέατρο τοῦ Λυκούργου (ἄρ. 3, 4, 5), ὄχι πολὺ μετὰ τὸν λεγόμενο Μαύσωλο (ἄρ. 6), ἄρα κάπου μέσα στὴν δεκαετία 340-330. Ἀπὸ ὅλα τὰ στοιχεῖα διάλυσης πού ἔχουν τὰ ἔργα πού ἀναφέραμε, τὸ ἀρχικὸ ἄγαλμα τοῦ Αἰσχίνη προφανῶς δὲν ἔχει προσλάβει ἀκόμη κανένα, καὶ ἡ μορφή του στέκει κλεισμένη καὶ σφιγμένη στὸν ἑαυτὸ της, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ντυμένες μορφές τῶν τελευταίων ἐπιτυμβίων πού συνήθως θεωρεῖται πὼς εἶναι γειτονικὲς του.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά θὰ πρέπει νὰ ἀποκλειστεῖ ἀπὸ αὐτὴν τὴν θέση καὶ ἓνας δεύτερος, δῆθεν οὐσιώδης μάρτυρας τῆς εἰκονιστικῆς πλαστικῆς τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἡ στήλη τῆς Βουδαπέστης (ἄρ. 132) ἢ ὅποια στὴν πραγματικότητα εἶναι πολὺ νεώτερο ἔργο (σελ. 44), διότι οἱ φωναχτοὶ ἄξονες τῶν κινήσεων τοῦ φωτισμοῦ της δὲν μποροῦν νὰ ἀνήκουν στὸν ἤρεμο κλασσικὸ κόσμο, οὔτε καὶ στὰ τελευταῖα ἀκόμη ἐπιτύμβια. Δὲν ἔχει ἐπίσης ἐδῶ τὴν θέση του οὔτε ὁ φιλόσοφος τῶν Δελφῶν (εἰκ. 17, ἄρ. 65), ὅπως ἔχουν συχνὰ ὑποθέσει.

Ἐνα κύριο θέμα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς ἦταν ἡ εἰκόνα τοῦ μεγάλου, τοῦ θεϊκοῦ Ἀλεξάνδρου, τοῦ ὁποίου ἡ θαυμαστὴ παράσταση συνέχισε καὶ μετὰ τὸν θάνατό του νὰ ἀσκεῖ ἰσχυρὴ ἐπίδραση ὄχι μονάχα στὶς αὐλὲς τῶν διαδόχων του, ἀλλὰ καὶ σ' ὀλόκληρη τὴν ἑλληνικὴ Οἰκουμένη. Σ' αὐτὸν τὸν χρονικὸ χῶρο ἀνεβαίνει ὁ τόνος τοῦ πορτραίτου του, συλλαμβάνονται μὲ καινούργιο τρόπο ἡ μεγαλειώδης ἀπλωσιὰ τῆς προσωπικότητάς του, τὸ βάθος τοῦ πάθους του, τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο τῆς ἐμφάνισής του, πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι τὸ εἶχαν πετύχει τὰ σύγχρονά του πορτραῖτα (Rondanini, Erbach, Azara: ἄρ. 7, 8, 9). Μάρτυρες εἶναι, ἀντὶ γιὰ τὰ ἀγάλματά του πού ἔχουν χαθεῖ, ὁ ἵππῆας τῆς σαρκοφάγου τῆς Σιδῶνος (ἄρ. 10), ὁ ἵππῆας τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς μάχης, πού εἶναι προφανῶς ἓνα καλὸ ἀντίγραφο (ἄρ. 11), τὰ πορτραῖτα του πού ἀπεικονίζονται σὲ νομίσματα τοῦ Λυσιμάχου καὶ τὰ πρωτότυπα τῶν χρυσῶν μεταλλίων (ἄρ. 12, 13), τὸ χάλκινο ἀγαλμάτιο τοῦ Λούβρου (εἰκ. 1, ἄρ. 14), πού πρέπει μᾶλλον νὰ χαρακτηριστεῖ «ὑστερολεωχάρειο», καὶ ἀκόμη ἀσφαλῶς τὸ

ξύλινο ἀγαλμάτιο τοῦ Λούβρου (ἀρ. 15). Ἐκκριβῶς τὸ παρισινὸ χάλκινο ἀγαλμάτιο εἶναι σὲ θέση, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ νομίσματα τοῦ Λυσιμάχου, νὰ μᾶς χαρίσει μιὰν ἰδέα τῶν ἀγαλμάτων τοῦ Ἀλεξάνδρου τοῦ τέλους τοῦ αἰῶνα, ποῦ θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἐλεύθερα κινημένα, πλούσια πλασμένα καὶ γεμάτα πάθος.

Ἐπάρχουν στὴν τέχνη τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς κεφαλῆς Ἀλεξάνδρου ὅπως καὶ κεφαλῆς ποῦ μοιάζουν μὲ τὸν Ἀλέξανδρο, ποῦ φαίνεται ὅτι καθρεφτίζουν κάτι ἀπὸ τὴν οὐσία ἐκείνων τῶν δημιουργιῶν, ἀλλὰ ὁ καθρέφτης αὐτὸς δὲν εἶναι ἀρκετὰ καθαρὸς (Καπιτώλιο: ἀρ. 16 – Βαργασσο: ἀρ. 17 – Κοπεγχάγη: ἀρ. 18).

Τὸ πιὸ γενικὸ, τὸ ἔντονα ὑπερπροσωπικὸ πορτραῖτο τοῦ νέου ἄνδρα, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναδύεται τὸ πιὸ προσωπικὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου, μᾶς σώζεται σὲ μερικὲς πρωτότυπες ἢ καλὰ ἀντιγραμμένες κεφαλῆς μαρμάρινων ἀγαλμάτων, οἱ ὁποῖες συχνὰ θεωροῦνται πορτραῖτα τοῦ Λυσιμάχου. Σ' αὐτὲς ἀνήκουν ἐπίσης ἕνα χάλκινο ἀντίγραφο στὴν Μαδρίτη (ἀρ. 19), ἡ πρωτότυπη μαρμαρίνη κεφαλὴ στὸ Aberdeen (εἰκ. 10, ἀρ. 20), μιὰ κεφαλὴ στὴν Sala dei Busti τοῦ Βατικανοῦ (ἀρ. 21), μιὰ κεφαλὴ στὸ Βατικανό (ἀρ. 22), μιὰ λιγότερο πλούσια στὴν Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου (ἀρ. 23), μιὰ ζωηρὰ πλασμένη στὴν Βιέννη (ἀρ. 24). Τὸν βαθμὸ ζωηρότητας τέτοιων μορφῶν μποροῦν νὰ μᾶς κάνουν νὰ ἀντιληφθοῦμε ὁ Ἀποξυόμενος τοῦ Λυσίππου (ἀρ. 409), ὁ νέος Καραγ (ἀρ. 412) καὶ τὸ παρισινὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Ἀλεξάνδρου ποῦ ἀναφέραμε πρὶν (εἰκ. 1, ἀρ. 14).

Ἐλίμινο ἀν ἕνας ἀντιγραφῆας, ποῦ σχηματοποιεῖ ἢ ἐργάζεται ἐπιφανειακὰ ἢ εἶναι ἀκόμη μέτριος, πέσει ἐπάνω σὲ ἕνα ὀλοζώντανο πλοῦτο ἐρμαϊκῶν στηλῶν αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς μὲ διακοσμητικὸ προορισμό, ὅπως ὁ λεγόμενος «Δημήτριος Πολιορκητῆς» ἀπὸ τὴν Ἑπαυλὴ τοῦ Herculaneum (ἀρ. 25): ἀπλοποιητικὰ ἀντίγραφο, ὅπως ὁ λεγόμενος Λυσίμαχος τοῦ Fribourg (ἀρ. 26), δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ μᾶς ποῦν παρὰ λίγα μόνο πράγματα, ἐνῶ δυσκολεύουν τὴν κρίση μας ἀκόμη καὶ γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς στενότερης χρονικῆς βαθμίδας στὴν ὁποῖαν ἀνήκαν. Μερικὰ μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ μπορεῖ νὰ ἀνήκουν στὸν καινούργιον αἰῶνα.

Δὲν εἶναι πολὺ καλύτερη ἢ εἰκόνα ποῦ μποροῦμε νὰ σχηματίσουμε τῆς παράστασης τοῦ γενειοφόρου ἄνδρα, ἐκτὸς τῶν πορτραῖτων τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν ἄλλων ἀγαλμάτων ἡγεμόνων καὶ νέων. Τὰ τελευταῖα ἀττικὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα (ἀρ. 410) μόνον ὡς ἕνα βαθμὸ μποροῦν νὰ χρησιμεύουν ἀντὶ γιὰ τὰ πιὸ πρωτότυπα, πιὸ κινημένα ἀκόμη χάλκινα ἀγάλματα τῆς ἴδιας ἐποχῆς: μιὰ γενικὴ μόνον εἰκόνα μποροῦν νὰ μᾶς δώσουν τοῦ πῶς ἦταν δύο ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ ἀγάλματα φιλοσόφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς — τοῦ Ἀριστοτέλη (εἰκ. 9, ἀρ. 28), ποῦ στήθηκε ἀσφαλῶς μετὰ τὸν θάνατό του (322 π.Χ.), καὶ τοῦ «Φιλοσόφου Βαργασσο» (ἀρ.

29), πού ἔχει μιάν ἀκόμη πιό βαθιὰ ἔκφραση— καὶ μᾶς πληροφοροῦν μὲ μοναδικὸ τρόπο γιὰ τὸ πορτραῖτο τῶν κορυφαίων πνευματικῶν ἀνθρώπων τοῦ τέλους τοῦ αἰώνα. Σ' αὐτὸ τὸ πορτραῖτο φιλοσόφου γίνεται ἰδιαίτερα φανερόν ὅτι ἡ διάσπαση, ὁ κατακερματισμὸς τῆς προηγουμένης κλειστῆς μορφῆς, μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σὲ νέους χώρους τοῦ προσωπικοῦ, τοῦ ψυχικοῦ. Ἄλλὰ καὶ πάλι, ἀκόμη καὶ σὲ τέτοιες καλὲς ἀποδόσεις, εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀκούσει κανεὶς τὸν τελικὸ λόγον. Καθαρὸς καὶ πλούσιος ἀκούγεται ὁ λόγος μέσα ἀπὸ τὸ μόνο σωζόμενο τμήμα χάλκινου εἰκονιστικοῦ ἀγάλματος τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, τοῦ Πύκτη τῆς Ὀλυμπίας (ἀρ. 30). Τὴν ἀπώλεια τοῦ σώματός του τὴν νιώθουμε ἰδιαίτερα ὀδυνηρῆ, ἀφοῦ ἡ κεφαλὴ πού ἀνέβαινε ἀπὸ αὐτό, σὰν ρυθμικὴ του ἀσφαλῶς ἐπίστεψη, λέει τόσα πολλὰ πράγματα γιὰ τὸν πλοῦτο τοῦ ψυχικοῦ, τοῦ αἰώνια πνευματικοῦ, πού ἐκφράζεται ἀκόμη καὶ στὸ θέμα τοῦ κτηνώδους ὄντος. Τὸ ἔργο ἔγινε ἀσφαλῶς στὰ τέλη τοῦ αἰώνα, μετὰ τὸν Ἀριστοτέλη (εἰκ. 9, ἀρ. 28), ἴσως μάλιστα μετὰ τὸν «Φιλόσοφο Baccaccio» (ἀρ. 29), στὴν χρονικὴ γειτονιά τοῦ νέου τῆς Βιέννης (ἀρ. 24) καὶ τῶν πρώιμων νομισμάτων τοῦ Λυσιμάχου (ἀρ. 12).

Παρ' ὅλη τὴν χαλάρωση καὶ τὴν ποικίλη διάθλαση τῆς δομῆς τους, παρ' ὅλη τὴν κατάδυση τοῦ δημιουργοῦ τους στὸν πλοῦτο τοῦ ψυχικοῦ, ὅλα αὐτὰ τὰ πορτραῖτα παραμένουν ἀκόμη στὸν χῶρο κυριαρχίας ἑνὸς ἤρεμου κόσμου, πού βρίσκεται πέρα ἀπὸ χρόνον καὶ ἀπὸ χῶρον, ἑνὸς κόσμου πού εἶναι ἐπίσης πέρα ἀπὸ τὸ ἀτομικόν. Ἐδῶ τὸ ἄτομον εἶναι ἀκόμη ἓνα ὀλόκληρον, ἓνα ὀργανικὰ φυόμενον βλάστημα τῆς φύσης, μέλος μιᾶς εὐρύτερης ὀμάδας, φορέας μιᾶς ὑπερπροσωπικῆς πνευματικῆς ἀποστολῆς. Μόνον μέσα ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔδαφος εἶναι κανεὶς σὲ θέση νὰ καταλάβει τὴν στάση τοῦ σώματός του, τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς του, τὴν διαμόρφωση τοῦ προσώπου του. Ἡ συμμετοχὴ του σὲ ἓναν ὑψηλόν, ἀρχέγονον κόσμον, εἶναι τὸ ἤρεμον, τὸ μεγάλο μυστικόν του, τὸ πιστοποιητικὸ εὐγενείας του, μὲ τὸ ὁποῖον ξεχωρίζει ἀπὸ τίς τόσο σημαντικὰς δημιουργίαις πορτραίτων πού παρήγαγαν οἱ ἐπόμενοι αἰῶνες, καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι χωρὶς ἄλλο πού τὸ ξεχωρίζει καὶ τὸ ἀπομακρύνει μὲ τὸν σαφέστερον τρόπο καὶ ἀπὸ τὴν δική μας, τὴν ἀπὸ σερπεντίνην λίθον κεφαλὴν (εἰκ. 54, ἀρ. 214).

II. ΤΡΙΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

Στην στροφή από τον 4ο πρὸς τον 3ον αἰώνα τὸ ἑλληνικὸ πορτραῖτο περνάει μιὰ βαθιὰ μεταβολή, πού εἶναι στενότατα συνδεδεμένη μὲ τὴν μεταβολή τῆς φόρμας του. Αὐτὴν τὴν μεταβολή θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὴν φανταστεῖ καὶ νὰ τὴν παραστήσει μὲ μιὰν εἰκόνα. Ἐνὸς μέχρι τότε οἱ φόρμες κυλοῦσαν σὲ μιὰν ἐνιαία ροὴ σὰν ποτάμι, ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἐξῆς τὸ ρεῦμα αὐτὸ σπάει, σὰν νὰ βρῖσκει κάποιαν ἀντίσταση, σάμπως μέσα του νὰ ἔχει βυθιστεῖ ἓνα ραβδί ἢ ἓνας σκόπελος καὶ νὰ μεταβάλλεται σὲ στρόβιλο.

Στὴν θέση τῆς ἐλεύθερης αὐτοανάπτυξης μπαίνει τώρα τὸ πολλαπλό, μπαίνει τὸ προμελετημένο, ἡ αὐτάρκεια, ἡ ἔνταση πού ἔχει σχέση μὲ τὴν θέληση, ὁ τονισμὸς τοῦ σκελετοῦ, μιὰ πρώτη δυσκαμψία, ἐν πάσῃ περιπτώσει μιὰ πάλη: ἡ ἑλληνιστικὴ φόρμα. Ἡ τέχνη τοῦ πορτραίτου συλλέγει πλουσιότατους καρπούς ἀπὸ αὐτὴν τὴν νέα φόρμα, στέκει πίσω της μάλιστα καὶ τῆς δείχνει τὸν δρόμο. Ἐκκριβῶς αὐτὸ τὸ μοναδικό, τὴν ἰδιαίτερη φόρμα, τὴν διάθλαση τοῦ γενικοῦ σὲ προσωπικὸ-συμπτωματικό, εἶναι πού πρέπει νὰ δείξουμε ἐδῶ καὶ ὅτι ὁ ἄνθρωπος πού παριστάνεται δὲν εἶναι πιά φορέας τοῦ ὑπερατομικοῦ, τοῦ ἀρχέγονου κόσμου καὶ τῆς ἀποστολῆς του, ἀλλὰ μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωση τῆς ἀντιπαράθεσης τοῦ Μέσα μὲ τὸ Ἔξω, τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν φύση, τοῦ προσώπου μὲ τὸ ἐπάγγελμα, τοῦ Εἶναι μὲ τὴν Ἐντύπωση. Ἐμφανίζονται τώρα νέες δυνατότητες παράστασης τῆς ἡλικίας, τῶν φύλων, τῶν τάξεων, τῶν ἐπαγγελμάτων, τῶν καταστάσεων, τῆς μεγαλοπραγμοσύνης τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς ἀναδίπλωσής του, τῆς δύναμης καὶ τῆς μοναξιάς του.

Τὰ πενήντα πρῶτα χρόνια τῆς νέας ἐξέλιξης, τὰ ὅποια ὅλα μαζὶ ἔχουν χαρακτηριστεῖ σὰν «προμπαρόκ» καὶ ἀποτελοῦν τὴν ἀπέριτη ἀκόμη βαθμίδα της, μποροῦν ἀπὸ τὶς νομισματικὲς της καὶ μόνον εἰκόνας, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἓναν ἀριθμὸ ἀντιγράφων, νὰ μᾶς δείξουν ἓναν ἰδιαίτερο πλοῦτο καινούργιων δημιουργιῶν πορτραίτου. Ἰδιαίτερα τὸ *α' τέταρτο τοῦ 3ου αἰώνα* ἐκπλήσσει μὲ τὸ βάθος τῆς καινούργιας ἀνθρώπινης εἰκόνας του, μὲ τὴν πιὸ προσωπικὴ σφραγίδα πού ἀποτυπώνει τώρα στὶς πα-

λιές μορφές. Όπως στις θεϊκές παραστάσεις της εποχής, έτσι και στην παράσταση του θεϊκού Ἀλεξάνδρου έχει τώρα ἐμφυσηθεῖ μιὰ νέα ζωὴ μὲ πιὸ προσωπικὸ χαρακτήρα, ὅπως τὸ δείχνουν ἀκόμη καὶ τὰ ἀντίγραφα, ἀκόμη καὶ οἱ μικρὲς βιοτεχνικὲς ἐπαναλήψεις. Τὸν Ἀλέξανδρο, ποὺ ἀποδίδει τὸ κεφάλι τῆς Δρέσδης (εἰκ. 11, ἀρ. 31), μπορεῖ νὰ τὸν θεωρήσει κανεὶς σὰν ἓνα πρῶιμο δεῖγμα αὐτῆς τῆς στροφῆς, τὸν Ἀλέξανδρο τῆς Γενεύης ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια (ἀρ. 32) σὰν ἐνίσχυση αὐτῆς τῆς τάσης.

Μιὰ παρόμοια ἀντικατάσταση ὑστεροκλασσικῆς ἐξιδανίκευσης μὲ προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ θὰ πρέπει νὰ παρουσίαζαν καὶ τὰ πορτραῖτα ἡγεμόνων τῆς ἐποχῆς, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι πιά δυνατόν νὰ ξανακερδίσουμε μέσα ἀπὸ τὸν θαμπὸ καθρέφτη τῶν ἀντιγράφων. Μιλήσαμε κιόλας γιὰ τὸν «πρῶτο Σέλευκο» (ἀρ. 27), γιὰ τὸν λεγόμενο «Λυσίμαχο» (ἀρ. 26). Ἡ κάπως ρηχὴ κεφαλὴ τοῦ πρώτου Πτολεμαίου στὸ Λοῦβρο (ἀρ. 33), ποὺ βρέθηκε στὴν Ἑλλάδα —εἶναι ὅμως ζήτημα ἂν εἶναι πρωτότυπη ἐργασία—, προσπαθεῖ νὰ ἀναμίξει στὸ πρότυπό της, τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου, πιὸ κινημένα χαρακτηριστικὰ. Σὲ μιὰ πιὸ προσωπικὴ ἐκδοσὴ αὐτὸ πραγματοποιεῖται ἀπὸ μιὰν ἀσφαλῶς πρωτότυπη, πρόχειρης ἐργασίας καὶ ἀρκετὰ φθαρμένη κεφαλὴ τοῦ ἴδιου ἡγεμόνα, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν Θῆρα (ἀρ. 34). Ἐδῶ πιθανὸν νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ προσθέσει τὸν ἀπεικονιζόμενο φορέα τοῦ καμέο στὸ Βατικανό (ἀρ. 35) καὶ τὴν χάλκινη προτομὴ τοῦ «Ἀντιγόνου» στὴν Νεάπολη (ἀρ. 36), ἐνῶ ὁ «Πτολεμαῖος» τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 42, ἀρ. 171) μᾶλλον δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ αὐτὴν τὴν ἐποχὴ.

Οὔτε τὸ σῶμα οὔτε ἡ στάση κανενὸς ἀπὸ αὐτὰ τὰ πορτραῖτα ἡγεμόνων εἶναι γνωστά. Όπως οἱ κεφαλές, έτσι καὶ τὰ σώματα θὰ πρέπει σιγὰ σιγὰ νὰ πέρασαν ἀπὸ τὶς παλιὲς καμπύλες συνθέσεις στὴν καινούργια ἀντίρροπη φόρμα. Θὰ πρέπει νὰ ἐγιναν στὸν ἴδιο βαθμὸ πιὸ προσωπικά, βίαια οἰκεῖα, πολὺπλοκα, ἐντεταγμένα σὲ συγκεκριμένες καταστάσεις. Θὰ πρέπει νὰ τὰ φανταστεῖ κανεὶς κάπως σὰν τὴν στρογγυλότητα τοῦ προσευχόμενου ἀγοριοῦ τοῦ Βοῖδα (ἀρ. 413), ἢ τὴν ἐλαφρὰ δρασκελίζουσα στάση τοῦ Διὸς τοῦ Βερολίνου ἀπὸ τὴν Δωδώνη (ἀρ. 414). Τὰ πιὸ παλιὰ ἀπὸ αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ φοροῦσαν ἱμάτιο.

Ἄν τὰ ἀγάλματα τῶν ἡγεμόνων ἀντιπροσωπεύουν πιὸ πολὺ τὸ δυνατό ξεδίπλωμα τῆς σύνθεσης, οἱ ἄλλες ἀνδρικές μορφές ὁδηγοῦν σὲ ἓνα γνώριμο κόσμο, τέτοιο ποὺ δὲν εἶχε ἀπεικονιστεῖ ὡς τότε. Αὐτὸς εἶναι ὁ κόσμος ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἐκφραζόταν στὴν στάση καὶ τὴν πράξη τοῦ χάλκινου καθιστοῦ ἀγάλματος τοῦ Μενάνδρου, τοῦ ὁποῖου γνωρίζουμε μέσα ἀπὸ πολλὰ ἀντίγραφα τὴν κεφαλὴ, ποὺ ἀπὸ πολλοὺς χρονολογήθηκε 260 χρόνια ἀργότερα (εἰκ. 12, ἀρ. 37). Ὁ ποιητής, ἀκολουθώντας τὴν μόδα τῶν προοδευτικῶν συγχρόνων του, εἶναι ἀγένειος καὶ παριστάνεται

στό τέρμα τῆς ζωῆς του, ἐνῶ τὸν χρόνο τοῦ θανάτου του (291 π.Χ.) δείχνει καὶ ἡ πλαστικὴ γλῶσσα, ἔτσι πού εἶναι προφανές ὅτι ἔχουμε μπροστά μας τὸ ἄγαλμα τῶν γιῶν τοῦ Πραξιτέλη. Οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ ἔχουν ὀδηγήσει τὸ πορτραῖτο τοῦ ποιητῆ σὲ μιὰ καινούργια στροφή σὲ σχέση μὲ τὰ παλιότερα ἀγάλματα τῶν τραγικῶν τοῦ θεάτρου τοῦ Λυκούργου (ἀρ. 3, 4, 5). Ἡ ιδιότητα τοῦ ποιητῆ, ἡ πνευματικὴ ἐργασία, ἡ κατάσταση, ἡ θέση τοῦ ποιητῆ στὸν κόσμο, ἀντιμετωπίζονται μὲ καινούργιο τρόπο. Ἄν αὐτὴ ἡ μεγαλοφυΐα δημιουργία, τὴν κίνηση τῆς ὁποίας μπορούμε ὡς ἓνα σημεῖο νὰ μαντέψουμε μέσα ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τῆς Βενετίας (εἰκ. 12, ἀρ. 37), κρατάει κατὰ κάποιον τρόπο τὸν μεγάλο παλμὸ τῆς ὑστεροκλαστικῆς παράδοσης, δύο πορτραῖτα γερόντων πού βρίσκονται στὴν Ἀθήνα (εἰκ. 60, ἀρ. 218) καὶ στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 56, ἀρ. 215), καὶ ἔχουν ὄχι σωστὰ συγκριθεῖ μὲ αὐτήν, μᾶς ὀδηγοῦν ἤδη ἔξω ἀπὸ αὐτὸν τὸν χρονικὸ περίγυρο, σὲ ἓναν κόσμο πού πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ κλασσικὸ στυλ.

Ἀπὸ τίς γενειοφόρες μορφές δύο, πού ἔχουν ἐρμηνευθεῖ ὡς πορτραῖτα ποιητῶν, μοιράζονται μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ Μενάνδρου τὴν ἴδια ὑψηλὴ πνευματικὴ ἀξία: ἡ χάλκινη κεφαλὴ τῆς Νεαπόλεως (εἰκ. 13, ἀρ. 38), πού θεωρήθηκε ὅτι παριστάνει τὸν Σόλωνα, καὶ ὁ «Δίφιλος» τῆς Βιέννης (ἀρ. 39), ὁ ὁποῖος μπορεῖ πολὺ καλά νὰ ἀνήκει στὸ ἔτος θανάτου αὐτοῦ τοῦ κωμικοῦ ποιητῆ (289 π.Χ.). Καὶ οἱ δύο εἶναι δημιουργίες μεγάλων καλλιτεχνῶν, ὀρόσημα στὴν παράσταση ἐσωτερικῆς συγκέντρωσης, ἀλλὰ καὶ ἐλεύθερου ἀνθρώπινου μεγαλείου. Μ' αὐτὲς συνδέεται ἀσφαλῶς ἓνας γενειοφόρος πού γνωρίζουμε ἀπὸ μιὰν ἐρμαϊκὴ στήλη τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 40). Κάπως πιὸ πέρα, ἴσως στὴν τρίτη δεκαετία, μᾶς ὀδηγοῦν δύο μορφές, τῶν ὁποίων ἡ κεφαλὴ στρέφει πρὸς τὰ ἔξω. Ἡ μιὰ εἶναι ὁ Ὀλυμπιόδωρος, πού ἔδρασε σ' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ (Oslo, ἀρ. 41), ἡ ἄλλη, μιὰ ἐρμαϊκὴ στήλη στὴν Νεάπολη (εἰκ. 14, ἀρ. 57), εἶναι ἓνας ἄγνωστος, τοῦ ὁποίου τὸ πορτραῖτο ἀνήκει ἀσφαλῶς στὸν ἐπόμενο κιόλας χρονικὸ χῶρο.

Σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ αὐτὲς τίς προσωπικότητες, πού ἦσαν προφανῶς ζωηρὰ κινημένες καὶ εἶχαν ἰσχυρὴ δράση, βρίσκεται ὁ Δημοσθένης (εἰκ. 15, ἀρ. 42), ὁ ὁποῖος φιλοτεχνήθηκε περὶ τὸ 280 π.Χ. Ἄλλὰ καὶ τούτου ἡ κλειστὴ στάση σημαίνει τεντωμένη θέληση, ὄχι κλασσικὴ ἡρεμία. Πόσο διαφορετικὴ θὰ ἦταν ἡ παράσταση ἂν εἶχε γίνεи στὴν ἐποχὴ στὴν ὁποία παραπέμπει τὸ ἔργο! Ὁ Πολύευκτος ἀποδίδει τὸν τόπο καὶ τὸν χρόνο καὶ τὴν κατάσταση· δείχνει τὸν ρήτορα νὰ στέκει στὴν ἀγορά, μπροστὰ στοὺς συμπολίτες του, νὰ τοὺς συμβουλεύει, νὰ τοὺς ἐξορκίζει, εἰκόνα τοῦ κόπου καὶ τῆς ἐννοιας καὶ τῆς πιεστικότητας, κι ἀπὸ πάνω εἰκόνα μιᾶς ὑπαρξῆς πού θυσιάστηκε, μιᾶς ζωῆς πού συντρίφτηκε. Αὐτὲς εἶναι καινούργιες δυνατότητες συγκριτικὰ μὲ τὴν κατὰ δύο γενιὲς παλιό-

τερη παράσταση του αντιπάλου του Αισχίνη (άρ. 1), όπου το θέμα του ρήτορα είχε δοθεί σε μια πολύ πιο γενική, πιο απρόσωπη, πιο αδιάσπαστη έκδοση.

Δυστυχώς, από τα δύο σωζόμενα πορτραίτα φιλοσόφων της εποχής αυτής δεν κερδίζουμε τόσο πολλά πράγματα, όσο από αυτό το πορτραίτο ρήτορα. Το Θεοφράστου λ.χ. το πορτραίτο, που πιθανόν να στήθηκε αμέσως μετά τον θάνατό του το 287 π.Χ. αλλά δεν τον παριστάνει 85 χρόνων όπως ήταν τότε, το γνωρίζουμε από μια κακή έκδοση (άρ. 43). Ο καθιστός Μητρόδωρος, ο οποίος, αν κρίνει κανείς από τα αντίγραφα του (άρ. 44), στήθηκε μόνο μετά τον θάνατό του το 277 π.Χ., προφανώς δεν ήταν πολύ προοδευτικό έργο· διατηρούσε πάντως πιο αυστηρά από ό,τι ο Μένανδρος (εικ. 12, άρ. 37) και ο Δημοσθένης (εικ. 15, άρ. 42) την κλασική «σεμνότητα». Έμπαινε όμως και αυτός στον κόσμο της πιο στιγμιαίας, της πιο προσαρμοσμένης στην συγκεκριμένη κατάσταση, της πιο γνώριμης εικόνας της διδασκαλίας, ξεμακραίνοντας κατά κάποιον τρόπο από τον ασφαλώς πολύ πιο μεγαλοφυή λυσίπειο Σωκράτη (άρ. 2). Πιο πολύ ακόμη αξίζει να συγκρίνει κανείς αυτόν τον Σωκράτη με τον Δημοσθένη. Μισός αιώνας χωρίζει τις παραστάσεις των δύο δασκάλων του λαού, του ενός που ήταν ο «οϊστρος» του, από τον άλλον που ήταν ο παρακινήτης του. Ο δρόμος οδηγεί από το παθιασμένο Είναι προς το προσωπικό πεπρωμένο, προς μια πάλη, προς ένα πιο πολύπλοκο Έξω και Μέσα της παράστασης.

Όλους αυτούς τους ποιητές, τους στοχαστές, τους ρήτορες, τους πολιτικούς, τους γνωρίζουμε μονάχα από μεταγενέστερα αντίγραφα των παραστάσεών τους. Έτσι, είμαστε τυχεροί που ένα πρωτότυπο ιταλικό έργο της εποχής αυτής μας εισάγει με τον τρόπο του στην άθραυστη δύναμη και καθαρότητα του κόσμου αυτού, ο λεγόμενος «Βροῦτος» του Conservatori (άρ. 45), που μερικοί χρονολογούν δύο περίπου αιώνες αργότερα. Μαζί με τα καλά αντίγραφα του ελληνικού πορτραίτου το έργο αυτό μπορεί να μας φέρει αντιμέτωπους με την ψυχή, να μας δείξει ότι στην αρχή της ελληνιστικής εξέλιξης δεν υπάρχει μόνον έξωτερική επίταση και ένταση της φόρμας, αλλά και πολλή έσωτερική εμπειρία και συγκέντρωση, πονεμένο πάθος και γόνιμη συνάντηση με το Έγώ.

Αν οί περι τον Μένανδρο (εικ. 12, άρ. 37), τον «Δίφιλο» (άρ. 39) και τον Δημοσθένη (εικ. 15, άρ. 42) μορφές εξευγενίζονται ακόμη από την γεινιάσή τους με την κληρονομιά της κλασικής τέχνης και είναι προστατευμένες από την δυνατή γλώσσα, από την χαλάρωση της έσωτερικής αρμονίας, στο β' τέταρτο του 3ου αιώνα παρατηρείται μια πιο δυνα-

τῆ ἔνταση τῶν μέσων, μιὰ χαλάρωση τοῦ παλιοῦ ρυθμοῦ τῶν καμπυλῶν, ἓνας μεγαλύτερος τονισμὸς τοῦ ἐσωτερικοῦ σκελετοῦ, μιὰ αὐξανόμενη ἀνησυχία. Ἡ φόρμα εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκδηλώνεται εἴτε μὲ κοφτὴ σύσφιγξη εἴτε μὲ πλαδαρὴ χαλάρωση, ἐν πάσῃ περιπτώσει τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κόμπιασμα γίνεται πιὸ βαρὺ καὶ πιὸ ὀγκῶδες, ἡ ἀντίσταση στὸ ἀπλὸ καμπυλόγραμμα ρεῦμα γίνεται πιὸ σφοδρὴ, ἡ πάλῃ τῶν δυνάμεων πιὸ ἐντονη, ἡ σύνθεση πιὸ ἀνοικτὴ, ἡ ἐπιφάνεια πιὸ ἀνήσυχη. Καὶ γιὰ νὰ ξανάρθουμε στὴν παλιά μας εἰκόνα: τὸ ρεῦμα ποῦ κυλάει δὲν κυκλώνεται πιά γύρω ἀπὸ ἓνα ραβδί βυθισμένο μέσα του, ἀλλὰ σχηματίζει μιὰ δίνη γύρω ἀπὸ ἓνα σκόπελο.

Στὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀνήκει ἓνα πλήθος ἀπὸ παραστάσεις ἡγεμόνων ποῦ μᾶς προβάλλουν δυστυχῶς μέσα ἀπὸ τὸν καθρέφτη τῶν παραμορφωτικῶν ἀντιγράφων τῶν κεφαλῶν τους. Ἴσως νὰ μπορεῖ κανεὶς ἀπὸ τὶς βιοτεχνικὰ πρωτότυπες κεφαλές τῆς Ἀλεξάνδρειας νὰ ὑποψιαστεῖ ὡς ἓνα σημεῖο μὲ ποιὸν τρόπο κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν νέα κίνηση τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου. Κεφαλές ὅπως τῆς Ἀλεξάνδρειας 3404 (ἀρ. 46) ἢ τῆς Ὁξφόρδης (ἀρ. 47) ὀδηγοῦν ἀπὸ τὶς κεφαλές τῆς Δρέσδης (εἰκ. 11, ἀρ. 31) καὶ τῆς Γενεύης (ἀρ. 32) σὲ ἓναν κόσμο πιὸ διαλυμένο, ποῦ θὰ μποροῦσε ἴσως κανεὶς νὰ τὸν χρονολογήσει γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα, κοντὰ στὸν ἀττικὸ Ἀσκληπιὸ τῆς Μουνηχίας (ἀρ. 416), κι ἀκόμη, ἐπειδὴ ἔχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τους σβησμένα, νὰ τὶς θεωρήσει κανεὶς καὶ ντόπιες ἀλεξανδρινές.

Πιὸ κοφτὴ καὶ πιὸ προσωπικὴ εἶναι ἡ μικρὴ κεφαλὴ τῆς Ἀλεξάνδρειας 3405 (ἀρ. 48), ποῦ μᾶς ὀδηγεῖ πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ Ἀλεξάνδρου τῆς Πριήνης (ἀρ. 70). Ἐδῶ εἶναι τὸ ἴδιο ἀπαραγνώριστη ἢ προσπάθεια νὰ δοθεῖ στὸν μεγάλο βασιλιά ἓνας χαρακτήρας σύμφωνος μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶναι καὶ ἡ αἰσθαντικὴ διάλυση ποῦ παρατηρεῖται στὶς ἄλλες δύο κεφαλές. Ἀντίστοιχες μὲ τέτοιες κεφαλές Ἀλεξάνδρου εἶναι οἱ κεφαλές ἡγεμόνων ποῦ βρίσκονται στὴν Ἀλεξάνδρεια (ἀρ. 49) καὶ στὴν Κοπεγχάγη (ἀπὸ τὴν Κρήτη, ἀρ. 50), ἂν καὶ τέτοια μικροῦ μεγέθους πορτραῖτα, ποῦ προέρχονται ἀπὸ μέτριους καλλιτέχνες, δὲν λένε καὶ πολλὰ πράγματα. Τὰ ἀντίγραφα τῶν κεφαλῶν τῶν ἡγεμόνων θὰ πρέπει ἐξάπαντος νὰ χρησιμοποιοῦνται μὲ τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ προσοχή. Στὸν φορέα τοῦ καμέο ποῦ βρίσκεται στὸ Βατικανὸ (ἀρ. 35) καὶ στὴν χάλκινη προτομὴ τοῦ «Ἀντιγόνου» ἀπὸ τὴν Ἑπαυλὴ τοῦ Herculaneum (ἀρ. 36) εἶναι ἀκόμη φανερὴ ἡ γειννίαση μὲ τὴν πρώιμη ἐποχὴ. Τὴν διαισθανόμαστε ἐπίσης σὲ μιὰ χωρὶς βασιλικὸ διάδημα κεφαλὴ ἐρμαϊκῆς στήλης τοῦ Conservatori (ἀρ. 51), ποῦ εἶναι ἓνα καλὸ ἀντίγραφο. Ἀντίθετα, στὸν λεγόμενον «Πτολεμαῖο Φιλάδελφο» ἀπὸ τὴν Ἑπαυλὴ τοῦ Herculaneum (ἀρ. 52) φαίνεται σὰν νὰ χτυπάει ἓνας πιὸ γρήγορος

ρυθμός, και ἡ ἰδανικὴ μορφή τῆς ὑστεροκλαστικῆς παράδοσης νὰ διαποτίζεται ἀπὸ χαρακτηριστικὰ πιὸ ἰδιωτικά, ἀστικά. Σὲ μιὰ κεφαλὴ τοῦ Leiden (ἀρ. 53), ποὺ ἔχει πιὸ γενικὰ χαρακτηριστικά, μιὰ καινούργια θεληματικότητα φαίνεται νὰ συνδυάζεται με ἕναν πιὸ δυνατὸ σκελετό. Ὁ Φιλέταιρος τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 54), ποὺ ἔγινε ἀσφαλῶς περὶ τὸ 260, ἐπιτείνει τὴν δύναμη τῆς σφαιρικῆς φόρμας καὶ τοῦ σταυροῦ τῶν ἀξόνων, θέτει στὴν ὑπηρεσία τῆς δυνατῆς, ἡγεμονικῆς ἔκφρασης ἕναν πιὸ εὐδιάκριτο σκελετό, χωρὶς πάντως νὰ ἀποφεύγει τὴν καινούργια ἀνησυχία καὶ πρόσμιξη ἰδιωτικῶν-ἀστικῶν χαρακτηριστικῶν στὴν μορφή τοῦ ἡγεμόνα, καὶ μπαίνει ἔτσι στὸ πλευρὸ πρωτότυπων ἔργων ποὺ εἶναι πιὸ ἀδύνατα, ὅπως τοῦ λεγόμενου «Πτολεμαίου Φιλαδέλφου» τῆς Ἀλεξάνδρειας (ἀρ. 55). Ἐδῶ εἶναι ἐπίσης πιθανὸν νὰ ἀνήκουν κάποιες κεφαλές, ὅπως ὁ λεγόμενος «Ἀντίοχος Β΄» καὶ μιὰ χάλκινη κεφαλὴ τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 56), τῆς ὁποίας ἡ ἀνήσυχα κινημένη πλούσια μάζα εἶναι προφανῶς πολὺ νεώτερη ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ αἰῶνα. Ἀπὸ ὅσο ἐπιτρέπουν τὰ ἐλάχιστα σωζόμενα ἀντίγραφα νὰ κρίνουμε, ὄχι μόνο διαφορετικὲς φάσεις, ἀλλὰ καὶ κατευθύνσεις τῆς ἐποχῆς αὐτῆς πορεύονταν ἢ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη καὶ βρισκόνταν σὲ ποικίλες σχέσεις τόσο με τὴν παράδοση ὅσο καὶ με τὴν πρόοδο. Δυστυχῶς δὲν ξέρουμε πῶς ἦσαν οἱ ὀλόκληρες μορφές. Ὁ Φιλέταιρος (ἀρ. 54) ἔχει ριγμένο ἐπάνω του τὸ ροῦχο τοῦ στρατηγοῦ, ἄλλοι εἶναι χαλαρὰ τυλιγμένοι στὸ ἱμάτιό τους. Γιὰ τὸν συνολικὸ ρυθμὸ ἴσως μποροῦν νὰ μᾶς δώσουν μιὰν ἰδέα ὁ Ζεὺς ἀπὸ τὴν Δωδώνη (ἀρ. 414) καὶ ὁ Ἀλέξανδρος τῆς Πιρήνης (ἀρ. 70). Μεταξὺ αὐτῶν καὶ ἀνάλογων πόλων εἶναι πιθανὸν νὰ κινοῦνται οἱ μορφές τῶν ἡγεμόνων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς σὲ μεγάλες ποικιλίες.

Συγκριτικὰ με αὐτὲς τὶς μορφές, ποὺ μᾶς σώζονται σὲ ἔργα ἀμφίβολης ἀξίας καὶ τῶν ὁποίων οὔτε καὶ τὰ πρωτότυπα φαίνεται νὰ ἦσαν —ἐν μέρει τουλάχιστον— ὀλοκληρωμένα παιδιὰ τῆς ἐποχῆς τους, μᾶς εἶναι μεγαλύτερο κέρδος οἱ παραστάσεις τῶν γενειοφόρων ἀστῶν ποὺ ἔχουν σωθεῖ, καὶ προπαντὸς τῶν φιλοσόφων. Στούς πνευματικὸς ἡγέτες, εἴτε τοῦ παρελθόντος εἴτε τῆς ἐποχῆς του, φαίνεται ὅτι ἀνῆκε ὁ πολὺ κινημένος γενειοφόρος τῆς ἑρμαϊκῆς στήλης τῆς Νεαπόλεως (εἰκ. 14, ἀρ. 57) καὶ δίπλα του μποροῦμε ἴσως νὰ τοποθετήσουμε τὴν ἑρμαϊκὴ στήλη τοῦ Conservatori ποὺ ἀναφέραμε (ἀρ. 51). Ὁ πρῶτος, συνεχίζοντας τὴν γραμμὴ τῆς ἐξέλιξης ποὺ ἀρχίζει με τὸν Ὀλυμπιόδωρο (ἀρ. 41) καὶ τὸν Δημοσθένη (εἰκ. 15, ἀρ. 42), προχωρεῖ σὲ ἕναν κάπως πιὸ κινημένο κόσμον φόρμας, ἢ ὁποία φορτίζεται ταυτόχρονα με ἀνησυχία γεμάτη ἔμφαση, ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμὴ μένει προσκολλημένη στὸν σκελετό τῆς. Τὸ ἐσωτερικὸ ράγισμα ποὺ ἦταν πρὶν ἄγνωστο καὶ τώρα πιά διαπερνάει τὸν ἄνθρωπο,

ἐκδηλώνεται στὸν φορέα αὐτοῦ τοῦ κόσμου φόρμας σὰν μιὰ πονεμένη ἐμπειρία. Ὁ γερο-Ἐπίκουρος τὸ ἐνίωσε μέσα του αὐτὸ τὸ ράγισμα, τὸ πολέμησε καὶ τὸ νίκησε. Ὅταν πέθανε τὸ 270 π.Χ. τοῦ ἔστησαν, ὅπως φαίνεται, τὸ χάλκινο ἄγαλμα τοῦ ὁποίου ἔχουμε πολυάριθμα ἀντίγραφα (εἰκ. 16, ἀρ. 58), ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἄλλα εἶναι πιὸ ἀπλὰ καὶ ἄλλα εἶναι μανιεριστικά ἐπιτηδευμένα. Τὰ πιὸ ἀπλὰ ἴσως βρίσκονται χρονικὰ κοντὰ στὸν γενειοφόρο τῆς ἐρμαϊκῆς στήλης τῆς Νεαπόλεως (εἰκ. 14, ἀρ. 57) καὶ εἶναι νεώτερα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ νεώτερου φίλου του Μητροδώρου, πού εἶχε πεθάνει ἐφτὰ χρόνια νωρίτερα (ἀρ. 44), ὅπως καὶ τοῦ Δημοσθένη (εἰκ. 15, ἀρ. 42). Ὁ Ἐπίκουρος κάθεται πιὸ ἀνήσυχα ἀπὸ τὸν Μητρόδωρο σὲ ἓνα κάθισμα πού ἔχει γίνεи κι αὐτὸ τώρα πιὸ πομπῶδες, ἡ στάση του εἶναι πιὸ συγκεντρωμένη καὶ ἐπιθετική, ἡ διδασκαλία του ἀποδίδεται μὲ πιὸ ζωνηρό, πιὸ στιγμιαῖο τρόπο. Παρόμοιες ἀντιθέσεις τὸν ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸν πιὸ ἡρεμο, πιὸ συγκεντρωμένο Δημοσθένη, ἐνῶ τὸν συνδέουν, ὅπως φαίνεται, μὲ τὸν λεγόμενο «Πτολεμαῖο Φιλάδελο» τῆς Ἑπαυλῆς τοῦ Herculaneum (ἀρ. 52). Τὸ καθιστὸ ἄγαλμα, μὲ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα τυλιγμένο στὸ ροῦχο, δίνει τὴν εὐκαιρία γιὰ συγκρίσεις μὲ παρόμοια ἔργα.

Ὁ μαθητῆς του, συνομήλικός του καὶ διάδοχός του Ἑρμαρχος, ἀπέκτησε τὸ ἀνανεωμένο καθιστὸ ἄγαλμά του ἀσφαλῶς λίγο ἀργότερα, ἀπὸ τὸ χέρι ἑνὸς μιμητῆ καὶ λίγο κατώτερου καλλιτέχνη (ἀρ. 59). Ὁ σκελετός του μοιάζει πιὸ δύσκαμπτος, πιὸ σφικτός, ἡ κίνησή του εἶναι πιὸ τεντωμένη, ἡ ἐνέργειά του πιὸ στιγμιαία, ἡ σύνθεσή του εἶναι, παρ' ὅλη τὴν κυβική δομὴ τῆς, πιὸ πολὺπλοκη. Στὸν φιλόσοφο ἑνὸς χάλκινου ἀγαλματίου στὸ Παρίσι (εἰκ. 3, ἀρ. 60) ἡ δήλωση τῆς κατάστασης μοιάζει νὰ γίνεται ἀκόμη πιὸ στιγμιαία, τὰ χέρια του κινοῦνται πιὸ ζωνηρά, ἡ βαριά ἀπὸ σκέψη κεφαλὴ του στρέφει πρὸς τὰ ἔξω· τὸ ἔργο μοιάζει νὰ ἔχει φτάσει στὴν βαθμίδα τῶν μέσων τοῦ αἰῶνα. Τὸ ἐπόμενο βῆμα θὰ τὸ κάνει ὁ κωμικός ποιητῆς Ποσειδίππος (ἀρ. 83).

Παλιότερη ἀπὸ τὸν Ἐπίκουρο (εἰκ. 16, ἀρ. 58) καὶ τὸν Ἑρμαρχο (ἀρ. 59) εἶναι ἡ κεφαλὴ ἑνὸς φιλοσόφου πού σώζεται σὲ μιὰ μικρὴ χάλκινη προτομὴ τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 61), ἐνῶ πρὸς τὰ κάτω ἡ ἀπόσταση δὲν εἶναι πιὰ μεγάλη ὡς τὸν Στωϊκὸ Ζήνωνα, τοῦ ὁποίου τὸ ἄγαλμα (ἀρ. 62) θὰ πρέπει νὰ ἔχει σχέση μὲ τὸ ἔτος τοῦ θανάτου του (264 π.Χ.), ἢ ὡς τὸν «Υπερείδη» (ἀρ. 63). Αὐτὰ εἶναι καὶ πάλι τὰ χρόνια τοῦ ἀγάλματος τοῦ Φιλεταίρου (ἀρ. 54). Πράγματι, παρ' ὅλη τὴν ἐξωτερικὴ διαφορὰ, ὑπάρχει μιὰ ἐσωτερικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὸν ἡγεμόνα τοῦ Περγάμου καὶ στοὺς φιλοσόφους. Τὸ βάρος καὶ ἡ ὀγκηρότητα τοῦ ἐσωτερικοῦ σκελετοῦ ἔχει φτάσει ἐδῶ στὸ ζενίθ, οἱ ἄξονες μιλοῦν μιὰ δυνατὴ γλώσσα ἢ, ἂν θέλουμε νὰ μιλήσουμε μὲ τὴν γλώσσα τοῦ πορτραίτου: τὴν θέση τῆς ὑστεροκλασσικῆς ἰδανικότητος παίρνει τώρα καθαρὰ καὶ ἀπροκάλυπτα ὁ

έλληνοιστικός άνθρωπος, τὸ ὄργανο, κατὰ κάποιον τρόπο, μὲ τὸ ὁποῖο ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἐξῆς θὰ παίζει ἡ τέχνη. Ἡ ἐξηρέμηση πὺ φέρνει μαζί της ἡ δυνατὴ τεκτονικὴ εἶναι μόνον ἐπιφανειακὴ· ὁ Ζήνων (ἀρ. 62) καὶ ὁ «Ἵπερείδης» (ἀρ. 63) εἶναι περισσότερο φορτωμένοι ἀπὸ ἔννοιες, πιὸ νευρικοὶ ἀπὸ τοὺς παλιότερους Ἐπικούρειους, καὶ ἀσφαλῶς ἔτσι θὰ πρέπει νὰ φανταστοῦμε καὶ τὶς ὀλόκληρες μορφές τους, γεμάτες στιγμιαία ζωὴ, ὅπως εἶναι ἡ μορφή τοῦ ἀγαλματίου πὺ βρίσκεται στὸ Παρίσι (εἰκ. 3, ἀρ. 60).

Εὐτυχῶς πὺ τὸ λείψανο ἑνὸς περίοπτου συντάγματος πὺ προέρχεται ἀπὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο καὶ βρίσκεται στὸ Μόναχο, καθὼς καὶ ἓνα εἰκονιστικὸ ἀγαλμα ἀπὸ τοὺς Δελφούς (εἰκ. 17, ἀρ. 65), πὺ σώζεται σχεδὸν ὀλόκληρο, μᾶς δείχνουν πῶς ἦταν ἓνα τέτοιο ἀστικὸ πορτραῖτο, ἓνα τέτοιο πορτραῖτο φιλοσόφου χωρὶς τὶς παραμορφώσεις τῶν ἀντιγραφῶν. Τὸ ἀκέφαλο ἀναγλυφικὸ λείψανο, πὺ ἔχει σήμερα συμπληρωθεῖ σὲ ἀγαλμα γενειοφόρου, βρίσκεται στὴν Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου (ἀρ. 64). Ἀποτελοῦσε ἄλλοτε, μαζί μὲ μιὰ δευτέρη μορφή, πρὸς τὴν ὁποῖαν ἔσκυβε, μιὰ σύνθεση πὺ θὰ πρέπει νὰ περιβαλλόταν ἀπὸ ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ κτίσμα. Δὲν μπορεῖ νὰ γίνεῖ λόγος γιὰ καθαυτὸ πορτραῖτο κι ὁμως ἡ μορφή μπορεῖ χωρὶς ἄλλο νὰ ἀντικαταστήσει τὰ σύγχρονά της εἰκονιστικὰ ἀγάλματα πὺ ἔχουν χαθεῖ. Ὅτι εἶναι νεώτερη ἀπὸ τὸν Δημοσθένη (εἰκ. 15, ἀρ. 42) φαίνεται ἀρκετὰ καθαρά ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ἀντίθετα βρίσκονται ἐδῶ σὲ δυνατώτερη ἔνταση, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ μορφή βρίσκεται καὶ σὲ κάποια χρονικὴ σχέση μὲ τὸν Δημοσθένη, ὅπως σ' αὐτὸ τὸ ἔργο μὲ ὁμοιο τρόπο θὰ πρέπει νὰ ἀναπαραστήσει κανεὶς τοὺς ὄρθιους φιλοσόφους τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἑρμάρχου (ἀρ. 59), τοῦ Ζήνωνος (ἀρ. 62), τοῦ Φιλεταίου (ἀρ. 54).

Πέρα ἀπὸ αὐτὴν τὴν βαθμίδα φαίνεται νὰ προχωρεῖ ὁ γενειοφόρος τῶν Δελφῶν (εἰκ. 17, ἀρ. 65), πὺ εἶναι πιθανὸν ὅτι ἔχει φτάσει στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα. Ἐπάνω στὸν βαρὺ ὀγκηρὸ πυρήνα, μὲ τὴν ἐπιθετικὴ πρὸς τὰ ἔξω ὠστικὴ κίνηση, ἐπάνω στὸ ἀπλὸ γωνιώδες περικάλυμμα πὺ ἀνοίγεται πρὸς τὰ ἔξω, σπινθηροβολεῖ ἓνα φῶς πὺ παίζει ἀνήσυχα, μιὰ ζωὴ στιγμιαίας σφοδρότητας. Μακριὰ ἀπὸ τὴν ἡρεμὴ συγκέντρωση τοῦ Δημοσθένη, πὺ δὲν εἶναι παρὰ τρεῖς μὸλις δεκαετίες παλιότερος, ἡ ὄλη στάση καὶ ἡ στάση τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν βραχιόνων ἀποκαλύπτουν μιὰ στιγμιαία ὑπαρξή—πὺ ὁ καλλιτέχνης ἔχει νιώσει καὶ ἀποδώσει μὲ δροσιά—, πὺ μοιάζει πολὺ πιὸ στιγμιαία ἀπὸ ὅ,τι στὴν ἀνάγλυφη μορφή τοῦ Μονάχου. Ἡ κεφαλὴ δὲν εἶναι πιά, ὅπως στὸν «Φιλόσοφο Baracco» (ἀρ. 29), πνεῦμα πὺ ἔχει γίνεῖ σῶμα, εἶναι τὸ φυσικὸ οἶκημα μιᾶς κρυμμένης μέσα του σκέψης πὺ ξεχειλίζει ἀπὸ αὐτό. Θὰ μπορούσε μάλιστα κανεὶς μὲ κάποιαν ὑπερβολὴ νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι στὸν Πύκτη τῆς Ὀλυμ-

πίας (άρ. 30) κρύβεται περισσότερος πνευματικός κόσμος παρ' ὅ,τι σ' αὐτὸ τὸ ὄν· ὅτι σ' αὐτὸ τὸ ὄν παριστάνεται ἡ φύση καὶ ἡ θέληση παρ' ὅ,τι σ' ἐκεῖνον τὸν πρησμένο ἐπαγγελματία ἀθλητῆ. Βέβαια τὸ δελφικὸ ἄγαλμα δὲν ἀρνιέται ὅτι ἐκφράζει τὸν Ἐρευνητῆ καὶ τὸν Δάσκαλο, μόνο πού σ' αὐτὸν ἡ ἔκφραση ἔχει πιὸ πολὺ μετατεθεῖ πρὸς τὸ ἐντεταγμένο σὲ χρόνο καὶ σὲ τόπο, στὸ χειροπιαστὸ καὶ στὸ θεώμενο — ἀντίθετα μὲ τὶς παλιότερες μορφές πού ἔμειναν πιὸ πολὺ δεμένες στὸν ἑαυτὸ τους.

Μὲ τὰ ἔργα τοῦ εἴδους τῆς μαρμαρογλυφίας, ἡ ὁποία περιορίζεται στὶς κύριες γραμμὲς καὶ ἐπιτείνει τὴν ἐντύπωση τοῦ στιγμιαίου, τοῦ θεωμένου, πρέπει ἴσως νὰ παραβάλλει κανεὶς ὡς σύγχρονές τους δύο μορφές πού εἶναι πλουσιότερα κινήμενες καὶ ρέουν μαλακότερα: τὸν Ἀσκληπιὸ τῆς Μουνυχίας (άρ. 416) καὶ τὸν τυφλὸ τοῦ ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου τῆς Ρώμης (άρ. 66). Καὶ ἡ ἄτονη ἐπιφάνεια τοῦ λεγομένου «Ἀντιόχου τοῦ Β'» τῆς Νεαπόλεως (άρ. 56) ἔχει ἴσως ἓνα χάλκινο ἔργο σὰν πρότυπο, πού ἐπεδίωκε μιὰ παρόμοια ἐντύπωση μὲ εὐαίσθητη δουλειά. Ὅπως δὲ ποτε μὲ τὸν φιλόσοφο τῶν Δελφῶν ἔχουμε μπεῖ γιὰ καλὰ στὸν κόσμον τοῦ Φαίνεσθαι, ἑνὸς Φαίνεσθαι πού προβάλλει τὸν ψυχικὸν κόσμον μὲ νέον τρόπο. Χάρη σὲ τέτοια πρωτότυπα ἔργα φωτίζονται καὶ τὰ ἀντίγραφα, τὰ ὁποῖα χωρὶς τὴν γνώση τῶν πρωτοτύπων θὰ ἦσαν πολὺ δύσκολο νὰ ἀποκαλύψουν τὸ αἰνιγμὰ τους.

Ὁ φιλόσοφος τοῦ Βατικανοῦ (άρ. 67), παραμορφωμένος ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς καὶ τελείως εὐθυγραμμισμένος μὲ τὶς γνωστὲς ἐρμαϊκὲς στήλες γενειοφόρου Ἑρμῆ, εἶναι φανερὸ πὼς εἶναι χρονικὰ κοντὰ στὸν δελφικὸ (εἰκ. 17, ἀρ. 65). Ἀλλὰ καὶ ὁ φιλόσοφος τοῦ Μουσείου τῶν Θερωῶν (εἰκ. 18, ἀρ. 68) δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι χρονικὰ μακριά. Ὅσο γιὰ τὸ καθιστὸ ἄγαλμα τοῦ ποιητῆ καὶ ἀστρονόμου Ἀράτου (άρ. 69), πού εἰκονίζεται ὀλόκληρος τυλιγμένος στὸ ἱμάτιό του, σὲ μεγάλη ἡλικία — πέθανε τὸ 240 π.Χ.—, ἡ γειννιάσή του μὲ τὸν δελφικὸν φιλόσοφον (εἰκ. 17, ἀρ. 65) δὲν ἐπιβεβαιώνεται μονάχα ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς χρονολογίες. Ὅσο καὶ ἂν τὰ τρία ἀντίγραφα ὑπολείπονται ἀπὸ τὸ πρωτότυπον ἄγαλμα, μᾶς ἀφήνουν πάντως νὰ νιώσουμε ὅτι τὰ πρωτότυπά τους ἦσαν ἀκόμη ἀνώτερα καὶ μᾶς ἀφήνουν ἐπίσης νὰ ρίξουμε ἓνα ἀκόμη βαθύτερον βλέμμα στὸν πνευματικὸν κόσμον τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Ἀπὸ τὶς δέκα γενειοφόρες μορφές πού πέρασαν ἀπὸ ἐμπρὸς μας γνωρίζουμε μὲ τὸ ὄνομά τους τέσσερις μονάχα: Ἐπίκουρον, Ἑρμαρχον, Ζήνωναν, Ἀρατον (εἰκ. 16, ἀρ. 58 καὶ ἀρ. 59, 62, 69). Πίσω ἀπὸ τὶς ἄλλες κρύβονται ἄγνωστοι στοχαστὲς καὶ δάσκαλοι τῆς ἐποχῆς, πού ἴσως — μάλιστα πιθανόν — νὰ ἦσαν φορεῖς μεγάλων ὀνομάτων. Κανεὶς δὲν θὰ πρέπει νὰ ἀρνηθεῖ τὴν προσφορὰ τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, τὸ ὅτι τοὺς θεμελιωτὲς τῆς δυτικῆς ἐπιστήμης, πού ἦσαν μεγάλοι δάσκαλοι καὶ

ὄχι μόνον τῆς ἐποχῆς τους, τοὺς εἶδε καὶ τοὺς ἀπεικόνισε ἐπάνω ἀπὸ τὸ φαινομενικὸ τῆς στιγμῆς, στὴν ὑψηλὴ πνευματικὴ θέσῃ πού κατεῖχαν στὴν μοίρα.

Βρισκόμαστε τώρα στὸ κατώφλι τοῦ «ἀρχαίου μπαρόκ», μιᾶς ἔκφρασης πού μόνον ἀπόμακρα μοιάζει μὲ τὸ «μπαρόκ» τῆς Δύσης καὶ στὰ ἐπόμενα 150 χρόνια (250-100 π.Χ.) ἀνέπτυξε ἕναν καινούργιο κόσμον φόρμας καὶ ἄνοιξε μὲ αὐτὸν καινούργιες, βαθιὲς γιὰ τὸ πορτραῖτο δυνατότητες. Τὰ σώματα προβάλλουν τώρα βαριὰ καὶ πιὸ δραστικὰ στὸν χῶρον, ἐκτονώνονται μὲ μεγαλύτερη βιαιότητα, οἱ ἄξονες τῆς δομῆς τους μετατοπίζονται, βαραίνουν, τέμνουν, διαρρηγνύουν τὴν ἀπλότητα τοῦ ὀργανικοῦ, ἡ ἐπιφάνεια γίνεται πιὸ κινήμενη, πλημμυρίζει γύρω γύρω ἀπὸ τὴν θερμὴ ἢ τὴν φωτεινὴ λάμψη τοῦ χρώματος καὶ τὸ παιγνίδι μὲ τὸ φῶς. Ἔτσι τὸ ἐπίστρωμα γίνεται πιὸ σημαντικό ἀπὸ τὸ εἶναι. Τὸ εἶναι μοιάζει νὰ ἀποσύρεται πίσω ἀπὸ μιὰν αὐλαίαν. Τὸ Γίγνεσθαι καὶ ἡ φθορὰ σκεπάζουν τὸ εἶναι. Πίσω ἀπὸ τὴν πάλῃ τῆς φόρμας καὶ τοῦ φωτὸς γίνεται δυνατὴ ἡ ἀποκάλυψη ἑνὸς καινούργιου βάθους τοῦ ψυχικοῦ πού εἶναι κρυμμένο στὸ ἡμίφως, ἑνὸς καινούργιου πάει καὶ ἔλα, τῆς κατάκτησης καὶ τῆς φυγῆς, τῆς ἔκχυσης καὶ τῆς ἀπομόνωσης. Καινούργιες δυνατότητες ἀνοίγονται στὸν πορτραίτιστα καὶ τὸν βοηθοῦν νὰ φωτίσει τὴν μοναδικότητα τῶν ἀνθρώπων — ὅπως σίγουρα ἐπίσης καινούργιες δυνατότητες γιὰ τυπικὴ ἐξωτερικέυση. Ἡ πρώτη βαθμίδα τῆς νέας αὐτῆς τέχνης, τὸ πρῶμον μπαρόκ τοῦ 3ου αἰῶνα, μοιράζεται μὲ τὸ προμπαρόκ τοῦ α΄ μισοῦ τὴν δυνατὴ ἀκόμη ἐσωτερικὴ συγκέντρωση τῆς φόρμας, ἔτσι πού ἡ νέα κινητικότητα παίρνει τίς πιὸ πολλὰς φορὰς τὴν μορφή μιᾶς σπειροειδοῦς πρὸς τὰ μέσα κοχλίωσης. Σ' αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ καὶ ἡ ἐσωτερικὴ θεματικὴ τοῦ πορτραίτου.

Τὸ πορτραῖτο ἡγεμόνα τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνα δὲν εἴμαστε σὲ θέσῃ νὰ τὸ συλλάβουμε σὲ ὀλόκληρες μορφές, εἶναι ὅμως φανερὸ ὅτι προσχωρεῖ σὲ μιὰν ἔκφραση πάθους πιὸ δυνατὴ. Ἀπὸ ὅσο γνωρίζουμε, τὸ μπαρόκ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου ξεκινάει ἴσως μὲ τὸν Ἀλέξανδρον τῆς Πριήνης (ἀρ. 70), πού πιθανὸν νὰ μὴν βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὸν φιλόσοφον τῶν Δελφῶν (εἰκ. 17, ἀρ. 65) καὶ ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν Ἀλεξάνδρεια (ἀρ. 48). Καὶ σ' αὐτὴν τὴν χρονικὴν περίοδον τὸ ἀλεξανδρινὸ ἀνάβασμα τοῦ τόνου ὀδηγεῖ, μὲ ἕνα μαλακὰ θαμπὸ τρόπο, σὲ δημιουργίες σὰν τίς κεφαλὰς πού βρίσκονται στὸ Δουβλίνο (ἀρ. 71) καὶ τὸ Λονδίνο (ἀρ. 72). Πιὸ σημαντικὴ καὶ πιὸ πολὺ πρὸς τὸ μέλλον στραμμένη εἶναι ἡ κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Τινολί (εἰκ. 21, ἀρ. 73), στὴν ὁποία ἔχουν ἀναγνωρίσει, μὲ τὸ δίκιον τους ἴσως, μιὰν ἀφηρωισμένην παράστα-

ση τοῦ μεγάλου βασιλιᾶ, πού ἀνήκει στοῦ τέλος αὐτῆς τῆς περιόδου, μαζί με τοὺς παλιότερους Γαλάτες. Ἐάν φανταστεῖ κανεὶς αὐτὴν τὴν μορφή σάν Ἡρακλεῖ με ρόπαλο, πεισματάρικα στημένον μπροστά μας, τότε ἡ μικρὴ μορφή ἀπὸ τὴν Πριήνη (ἀρ. 70) εἶναι ἕνας κάπως πιὸ συγκρατημένος πρόδρομὸς τῆς, με τὸ ἱμάτιό του γύρω στὸν ἀριστερὸ ὤμο, τὰ ἰσχία καὶ τὸ κάτω σῶμα.

Αὐτὰ τὰ τέσσερα πρωτότυπα ἔργα, καὶ κυρίως ἡ κεφαλὴ τοῦ Tivoli, μᾶς κάνουν νὰ συνειδητοποιήσουμε ὅτι τὸ μπαρόκ πορτραῖτο με τὶς καινούργιες ἐκδόσεις τοῦ μεγάλου θέματος δὲν βᾶδισε μονάχα ἐξωτερικοὺς δρόμους. Ἡ καινούργια κρουστικὴ δύναμη τῆς στάσης, ἡ ἰδιορρυθμία τῶν λεπτομερειῶν, ἡ ἔνταση τοῦ βλέμματος, εἶναι σὲ θέση νὰ γίνουν καθρέφτης τῆς δύναμης, τῆς θέλησης, τοῦ ψυχικοῦ πλούτου, τοῦ πάθους τοῦ μεγάλου βασιλιᾶ.

Ἡ ἀλεξανδρινὴ τέχνη, ἡ ὁποία δὲν ἐκφράζει πάντοτε με ἐντελῶς χαρακτηριστικὸ τρόπο τὴν γενικὴ ἐξέλιξη, μᾶς ἔχει ἀφήσει ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κεφαλὲς τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ μιὰν ἀκόμη σειρὰ πορτραίτων ἄλλων ἡγεμόνων. Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα εἶναι τὸ γύψινο μοντέλο μιᾶς ἀνάγλυφης κεφαλῆς τοῦ πρώτου Πτολεμαίου, πού βρίσκεται στὸ Hildesheim (ἀρ. 74) καὶ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ θεωρηθεῖ σάν μιὰ πολὺ σημαντικὴ ἔκδοση τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Λιγότερο πλούσια σὲ περιεχόμενο εἶναι πολλὰ μαρμάρινα ἀγάλματα τοῦ Πτολεμαίου Γ' πού βασιλεύεε τότε (246-222/21 π.Χ.). Ἐχουν σωθεῖ κεφαλὲς του διαφόρων μεγεθῶν, οἱ ὁποῖες ὀδηγοῦν ἀπὸ τὴν βαθμίδα τῆς δεκαετίας τοῦ 240 (Ἀλεξάνδρεια: ἀρ. 75 – Βοστώνη: ἀρ. 76) μέσω τῆς δεκαετίας τοῦ 230 (Κυρήνη: ἀρ. 77) ὡς κάτω, στὴν δεκαετία τοῦ 220 (ἀρ. 78), δηλαδή ἀπὸ τὴν βαθμίδα πιθανὸν τῆς Κόρης τοῦ Ἀντίου (ἀρ. 417), στὴν βαθμίδα τῶν παλιότερων Γαλατῶν (ἀρ. 419), καὶ μᾶς ἀφήνουν νὰ δοῦμε, ἂν καὶ ὄχι τόσο καθαρὰ ὅσο τὰ πρώτης γραμμῆς ἔργα, τὴν πορεία τῆς ἐξέλιξης.

Μ' αὐτὰ συνδέεται μιὰ μικρὴ κεφαλὴ ἡγεμόνα στὴν Κοπεγχάγη πού βρέθηκε στὴν Αἴγυπτο (ἀρ. 79). Μιὰ πιὸ σημαντικὴ κεφαλὴ, ἡ κεφαλὴ τοῦ λεγομένου «Πύρρου» στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 22, ἀρ. 80), μπορεῖ, σύμφωνα με τὰ παραπάνω, νὰ ἐνταχθεῖ στοὺς περὶ τὸ 230 π.Χ. χρόνους. Μιὰ σύγκριση με τὸν κατὰ μιὰ γενιὰ παλιότερο Φιλέταιρο (ἀρ. 54) μπορεῖ νὰ δείξει πῶς μιὰ ἐλαφριά χαλάρωση τοῦ σκελετοῦ, μιὰ λεπτὴ μετατόπιση τῶν ἄξόνων, ἕνα πιὸ κινημένο ἀνάβασμα καὶ κατέβασμα τμημάτων τοῦ προσώπου, μιὰ πιὸ τεντωμένη φορὰ τῶν γραμμῶν καὶ τοῦ φωτισμοῦ, δίνουν στὸν πορτραίτιστα τοῦ μπαρόκ τὴν δυνατότητα νὰ ρίξει κατὰ κάποιον τρόπο ἕνα βλέμμα πίσω ἀπὸ μιὰν αὐλαίαν, νὰ διεισδύσει σὲ ἕνα λιγότερο ἄθωο ἀνθρώπινο κόσμος.

Μεταξύ του Φιλεταίρου (άρ. 54) και του «Πύρρου» (είκ. 22, άρ. 80) είναι πιθανόν ότι βρίσκεται ο «'Αντίοχος» της Φλωρεντίας (άρ. 81), κακή όμως μαρτυρία του πρωτοτύπου του, και δίπλα στον «Πύρρο» ίσως να έχει την θέση της ή υπερφυσικού μεγέθους κεφαλή με τὸ κοντὸ γένι πὸν βρίσκεται στὸ Μόναχο (άρ. 82).

Ἄγένειος, ὅπως οἱ ἡγεμόνες, ὅπως οἱ κοσμοπολίτες και οἱ πιὸ πολλοὶ ἄστοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἦταν και ὁ κωμικὸς ποιητῆς Ποσειδίππος, τοῦ ὁποῖου ἔχουμε, σὲ μέτριο ἀντίγραφο, ἓνα καθιστὸ ἄγαλμα πὸν χρονικὰ ἀνήκει στὴν ἀρχὴ τῆς περιόδου αὐτῆς (Βατικανό: άρ. 83). Συγκριτικὰ με τὸν κατὰ 30 χρόνια παλιότερο Μητροδώρο (άρ. 44) ἢ στάση του εἶναι πιὸ μετωπική, ἀπευθύνεται πιὸ πολὺ στὸν θεατῆ. Ἄλλὰ και μιὰ πιὸ δυνατὴ ὀγκηρότητα, σύσφιγξη, βάρος χώρου, διασταύρωση μοτίβων, ἀνησυχία, στιγμιαία κίνηση μπορεῖ κανεὶς ἐπίσης νὰ ἀναγνωρίσει σ' αὐτόν. Ἡ ἔνταση τῶν χαρακτηριστικῶν του μοιάζει νὰ ξεπερνάει ἐκείνην τοῦ Ζήνωνος (άρ. 62) και τοῦ «Ἵπερείδη» (άρ. 63), ἀκόμη και τοῦ φιλοσόφου τῶν Δελφῶν (είκ. 17, άρ. 65). Ὁ Ἄρατος (άρ. 69), πὸν ἦταν ἀσφαλῶς με ὁμοιο τρόπο καθισμένος, και ὁ φιλόσοφος τοῦ Μουσείου τῶν Θερωῶν (είκ. 18, άρ. 68) μοιάζουν νὰ εἶναι χρονικὰ κοντὰ του.

Αὐτὸ τὸ καθιστὸ ἄγαλμα εἶναι ἢ ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ ἄλλα ἀγάλματα πὸν κατανέμονται σ' αὐτὴν τὴν χρονικὴ περίοδο. Πιὸ κοντὰ στὸν Ποσειδίππο (άρ. 83) βρίσκεται ἀσφαλῶς ὁ ἄνδρας Λονδίνου-Barracco (άρ. 84) με τὸ κοντὸ γένι, τοῦ ὁποῖου τὸ καθιστὸ ἄγαλμα εἶναι γνωστὸ ἀπὸ πολλὰ ἀντίγραφα. Μεταξύ αὐτῶν εἶναι και τὸ χάλκινο ἄγαλμάτιο ἀπὸ τὸ Brindisi πὸν βρίσκεται στὸ Λονδίνο και διατηρεῖται ὀλόκληρο (άρ. 84α). Οἱ λοξὲς ὄψεις του θυμίζουν παλιότερα ἔργα, πιὸ σημαντικὴ ὅμως εἶναι ἢ μετωπικὴ ὄψη, πὸν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν ἴδια πρὸς τὰ πρόσω ἐκτόνωση ὅπως στὸν Ποσειδίππο (άρ. 83) και τὸν Ἄρατο (άρ. 69). Ἡ δομὴ και ἢ διέγερση τῆς κεφαλῆς, τὸ στιγμιαῖο τῆς δράσης, ἀντιστοιχοῦν ἀπόλυτα στὴν καινούργια αἴσθηση τοῦ βάθους.

Αὐτὴ ἢ αἴσθηση τοῦ βάθους ἐμφανίζεται πολὺ πιὸ δυνατὴ στὴν καθιστὴ μορφή ἐνὸς ἀκέφαλου ἀντιγράφου στὸ Palazzo Spada στὴν Ρώμη, τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὁποῖου συνήθως συμπληρώνουν με τὸ ὄνομα «Ἄρίστιππος» (άρ. 85). Οἱ συνθέσεις τοῦ Μητροδώρου, τοῦ Ἐπικούρου, τοῦ Ἐρμάρχου (άρ. 44 και εἰκ. 16, άρ. 58 και άρ. 59), με τὸν κλασσικὸ ἀκόμη παλμό τους, βρίσκονται πολὺ πιὸ πίσω ἀπὸ ὅ,τι αὐτὸς ὁ κύβος πὸν προβάλλεται ἀπότομα και διαρρηγνύεται. Ἄκόμη και ἂν ὁ Ποσειδίππος (άρ. 83), ὁ φιλόσοφος Λονδίνου-Barracco (άρ. 84) και ἢ καθιστὴ Κόρη τοῦ Conservatori (άρ. 418) ἔχουν ξεπεραστεῖ, ὁ «Ἄρίστιππος Spada» ἔχει φτάσει ἢ πλησιάζει νὰ φτάσει τὴν βαθμίδα τοῦ «Θνήσκοντος Γαλάτη» (άρ. 420). Τὸ χρονικὸ μέτρο του πὸν εἶναι πιὸ γρήγορο, ὁ βαθμὸς τοῦ

στιγμιαίου, συμφωνεῖ μὲ αὐτὴν τὴν ἐξέλιξη. Λιγότερο σαφεῖς εἶναι οἱ καθιστῆς παραστάσεις τοῦ Κλεοβούλου (ἄρ. 86) καὶ τοῦ Πλάτωνος (ἄρ. 87), πού σώζονται χωρὶς τὶς κεφαλές τους. Μπορεῖ νὰ βρισκονται μεταξύ τοῦ Ποσειδίππου (ἄρ. 83) καὶ τοῦ «Ἀριστίππου» (ἄρ. 85), σιγουριά πάντως δὲν μπορούμε νὰ ἔχουμε.

Ὅσοδήποτε σποραδικὰ καὶ μικρῆς σημασίας νὰ εἶναι αὐτὰ τὰ καθιστὰ ἀγάλματα, μᾶς ἀφήνουν ὅπωςδήποτε νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸ πάθος τῆς σιωπῆς πού μπαίνει στὶς παραστάσεις τῶν ἐργατῶν τοῦ πνεύματος, κοντὰ στὸ πάθος τῆς δύναμης πού κυριαρχεῖ στὰ πορτραῖτα τῶν ἡγεμόνων. Οἱ ποιητῆς καὶ οἱ φιλόσοφοι παριστάνονται ἀπορροφημένοι μέσα στὴν διδασκαλία τῆς δημιουργίας τους, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποσπῶνται γιὰ νὰ τὴν μεταδώσουν στοὺς ἀκροατῆς τους. Ἡ ἀνησυχία τῆς ἐσωτερικῆς δραστηριότητος προσδιορίζει μὲ καινούργιο τρόπο τὸ πῶς κάθονται, ὅπως ἐπίσης τὴν στάση τῶν μελῶν τους καὶ τῶν κεφαλῶν τους.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει τὰ ἀγάλματα αὐτὰ μπορούν νὰ μᾶς προσφέρουν κάποια βοήθεια στὴν κατανόηση τῶν κεφαλῶν, πού ἡ ἄγνοια τῶν ὑστερων χρόνων ἢ τὸ τυχαῖο τῆς καταστροφῆς τους τὰ ἀποχώρισε ἀπὸ τὰ σώματά τους. Ἐπὶ τὸν μεγάλο ἀσφαλῶς ἀριθμὸ τους ἄς ἀναφέρουμε ἐδῶ μερικὰ σὰν παραδείγματα. Ὁ φιλόσοφος τοῦ Μουσειοῦ τῶν Θερωμάτων (εἰκ. 18, ἄρ. 68), πού γειτονεῖ μὲ τὸν φιλόσοφο τῶν Δελφῶν, ὁ λεγόμενος «Διογένης» τοῦ Καπιτωλίου (εἰκ. 19, ἄρ. 88) μὲ τὸ μακρὺ γένι, ὁ ὁποῖος ξεπερνάει τὸν Ἄρατο (ἄρ. 69) πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ἀνήσυχου, ὁ ἠλικιωμένος ποιητῆς τῆς Ἀθήνας (ἄρ. 89), ἡ κεφαλὴ φιλοσόφου τοῦ Βατικανοῦ, Sala delle Muse, πού κοιτάζει πρὸς τὰ ἐπάνω (ἄρ. 90), ὁ φιλόσοφος τῆς Villa Albani (ἄρ. 91), ἓνα διάσημο καὶ σὲ διάφορες ἐκδόσεις σωζόμενο πορτραῖτο φιλοσόφου μὲ ἀστική ἔκφραση, ὁ λεγόμενος «Τιμόθεος» (ἄρ. 92), ὁ κακῶς φερόμενος μὲ τὸ ὄνομα Καρνεάδης, τοῦ ὁποῖου τὰ μαλλιά ἔχουν «βελτιωθεῖ» ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς (ἄρ. 93). Οἱ μεταγενέστεροι χρόνοι — ὄχι μονάχα ἐπειδὴ ἔχουν ἰσοπεδώσει τὴν νευρικὰ παλλόμενη ἐπιφάνεια τῶν ἔργων, ἀλλὰ ἔχουν ἐπίσης ἀπομονώσει τὶς κεφαλές καὶ ἔχουν τροποποιήσει τὴν στάση τους, ἡ ὁποία σὲ ὄλες τὶς περιπτώσεις ἀνῆκε σὲ μορφές μὲ στιγμιαία κίνηση, ἐπειδὴ λοιπὸν ἔχουν καταστρέψει ἓνα σύνολο — μέσα στὸ ὁποῖο μόνον ἡ κεφαλὴ εἶχε τὴν ἀληθινὴ τῆς σημασία — ἔχουν ἀμαρτήσει βαριά μ' αὐτὰ τὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα. Ἔτσι, ἡ κατάταξη μερικῶν ἀπὸ τὶς κεφαλές αὐτῆς σὲ τούτη τὴν χρονικὴ περίοδο δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ὑπόθεση. Εἴμαστε τυχεροὶ ἀληθινὰ ὅταν μιὰ τουλάχιστον ἀπὸ αὐτῆς τὶς κεφαλές φιλοσόφων σώζεται σὰν πρωτότυπο ἔργο, στὴν ἀνόθευτη καθαρότητα τῆς πλαστικότητός του, ἔστω καὶ ἂν τὰ λείψανα τοῦ ἀγάλματος πού βρέθηκαν μαζί του δὲν λένε

πολλά πράγματα: ή χάλκινη κεφαλή από τὰ Ἀντικύθηρα (εἰκ. 20, ἀρ. 94), πού εἶναι ἕνας γνήσιος διάδοχος τοῦ δελφικοῦ φιλοσόφου (εἰκ. 17, ἀρ. 65), ἄν καί ἀρκετὰ κοντινός του ἀκόμη, καί πού ή χρονική του θέση εἶναι ἴσως ἀνάμεσα στόν γενειοφόρο τοῦ Βατικανοῦ καί τόν «Τιμόθεο» (ἀρ. 92), περὶ τὸ 240 π.Χ. ή ἀμέσως μετά. Ἴσως νὰ εἶναι τὸ πορτραῖτο κάποιου κυνικοῦ φιλοσόφου, τοῦ ὁποῖου ἐδῶ εἶναι σὰν νὰ κρυφακοῦμε τὴν ἀτομική περίπτωση. Μὲ τὴν προσεκτικὴ παρατήρηση συνδέεται μ' αὐτὸν ἀναμφισβήτητα καί ή καθίζηση ἀπὸ τὴν παλιότερη ἰδανικότητα, τὸ πέρασμά του σ' ἕναν κόσμον πού περιορίζεται στὴν δήλωση τοῦ ἐπαγγελματία ή τοῦ συγκεκριμένου ἀτόμου, ή ἀναστολή, ή τάση πρὸς τὴν δυσμορφία: καί εἶναι σημαντικό ὅτι σ' αὐτὴν τὴν ἐποχή, πού τρέπεται ἀπὸ τὸ οὐσιωδές εἶναι πρὸς τὸ εὐχάριστο Φαίνεσθαι, τέτοια χαρακτηριστικὰ ἀνεβαίνουν ἀπὸ τὴν σφαῖρα τῶν μικρῶν παραστάσεων τῆς καθημερινῆς ζωῆς στόν ἄνθρωπον τῆς μεγάλης πλαστικῆς.

Στὶς δεκαπέντε μορφές στοχαστῶν καί ἐρμηνευτῶν πού ἀναφέραμε, ή πρώτη μπαρόκ τέχνη τοῦ πορτραῖτου ἐκδηλώνεται μὲ τρόπο οὐσιωδῶς διαφορετικὸ ἀπὸ ὅ,τι στὶς δυνατές, τὶς ἀφηρωισμένες μορφές ἡγεμόνων. Ὁ γέροντ τῶν Ἀντικυθήρων (εἰκ. 20, ἀρ. 94) μοιάζει νὰ βρίσκεται σὲ χτυπητὴν ἀντίθεση μὲ τὸν «Πύρρον», ὁ ὁποῖος ὥστόσο δὲν εἶναι παρὰ λίγα μονάχα χρόνια νεώτερός του (εἰκ. 22, ἀρ. 80). Ὁ «Διογένης» τοῦ Καπιτωλίου (εἰκ. 19, ἀρ. 88) μοιάζει νὰ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρον τοῦ Μουσείου τῶν Θερωμάτων (εἰκ. 21, ἀρ. 73). Δὲν εἶναι μόνον ή ἀντίθεση ἀστοῦ καί ἡγεμόνα πού βιώνεται ἐδῶ, εἶναι καί ἕνα ρῆγμα πού μπορεῖ νὰ διαπερνᾷ κάθε ἀνθρώπινη ὑπαρξη. Ὁ ἴδιος ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ ζῆ πρὸς τὰ μέσα του μὴν ὑπαρξη κλεισμένη καί ἀποτραβηγμένη ἀπὸ τὸν κόσμον ή νὰ ἀπλώνεται μακριά, νὰ ἀνοίγεται μὲ δύναμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἡ ψυχὴ του μπορεῖ νὰ σταματᾷ στό στιγμιαῖο, στό μεμονωμένο ἀντικείμενο, ή πάλι, ἀναζητώντας τὸν ἑαυτό του καί νιώθοντας λαχτᾶρα, νὰ ξεχύνεται πρὸς τὸ σύμπαν. Αὐτὸ τὸ διπλὸ πρόσωπον τοῦ πορτραῖτου τοῦ μπαρόκ ἐμφανίζεται σὲ ποικιλίες ρευμάτων ἐποχῆς καί παραδόσεων ἐργαστηρίου, τύπων καί ἀναμίξεων.

Στὸ τελευταῖο τέταρτον τοῦ 3ου αἰῶνα τὸ πρῶτον μπαρόκ ὀξύνει τὶς ἀντιθέσεις, μορφοποιεῖται σὲ διάφορους τρόπους διάλυσης, ὑποβοηθεῖ ὄλο καί πιὸ πολὺ τὴν ροικότητα νὰ νικήσει τὴν σιωπηλὴ ἐμμονὴ τῆς φόρμας. Γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸ νόημα τῆς φόρμας του θὰ πρέπει νὰ μποῦμε βαθιὰ στό νόημα πού ἔχουν οἱ πρωτότυπες δημιουργίες ἐξέχουσας ποιότητας, ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ Σάτυρος Barberini (ἀρ. 421), πού ἔγινε ἀσφαλῶς στοὺς χρόνους ἀμέσως μετὰ τοὺς παλιότερους Γαλάτες (ἀρ. 419), καί νὰ ἀναμετρήσουμε τὴν ἀντίθεσή του μὲ παλιότερα ἔργα,

ὅπως τὴν κατὰ μιὰ περίπου γενιὰ πρωιμότερη Κόρη τοῦ Anzio (ἄρ. 417). Ἡ φόρμα ἔχει καὶ πάλι τεντωθεῖ, ἔχει γίνει πιὸ ἀνήσυχη, ἀκόμη καὶ σ' αὐτὴν τὴν σιωπηλὴ, κοιμισμένη μορφή, παράλληλα ὁμως ἔχει ἀνοιχτεῖ καὶ κατευθυνθεῖ πρὸς τὰ ἔξω. Ἡ πάλη ἔχει γίνει πιὸ δυνατὴ καὶ ἡ ἀξία τῶν καλλιτεχνῶν δοκιμάζεται ἀκριβῶς στὴν ἱκανότητά τους νὰ γεφυρώσουν τὸ χάσμα, νὰ συγχωνεύσουν τὰ στοιχεῖα ποὺ παλεύουν τὸ ἓνα νὰ φύγει ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Ἡ ἀκόμη καὶ στὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου μπαίνει ἡ καινούργια ἀντιθετικότητα, ἡ ὁποία βοηθάει στὴν προπαρασκευὴ τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ. Μάρτυρας ἡ κεφαλὴ τῆς Βολάντζας στὴν Ὀλυμπία (εἰκ. 23, ἄρ. 95), ποὺ ἴσως πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴν βαθμίδα τοῦ Σατύρου Barberini, ἂν καὶ εἶναι λιγότερο βαθύ ἔργο. Τὸ βῆμα ποὺ ἔχει γίνει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ «Πύρρου» (εἰκ. 22, ἄρ. 80) δὲν εἶναι ἀσφαλῶς μεγάλο, φανερόνεται πάντως στὸν πιὸ ζοηρὸ κυματισμὸ τῶν μαλλιῶν καὶ τῶν στοιχείων τοῦ προσώπου, στὴν πιὸ λοξὴ τοποθέτηση τῶν ματιῶν, στὸ ἄνοιγμα τοῦ στόματος.

Ἡ νέα ἀντιθετικότητα τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ μιὰ προσπάθεια διάνοιξης, καθρεφτίζεται καὶ μὲ διαφόρους ἄλλους τρόπους. Στὰ πρόχειρα μαρμάρινα ἔργα τῆς Ἀλεξάνδρειας (σελ. 28 κέ.) παριστάνεται ἀλλιῶτικα ἀπὸ ὅ,τι στὴν κεφαλὴ τῆς Βολάντζας ἢ στὰ πιὸ προσεκτικὰ πλασμένα χάλκινα ἀγάλματα. Ἔτσι λοιπὸν θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε ὅτι καὶ τὰ πορτραῖτα ἡγεμόνων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἐκφράζονταν μὲ ποικίλους τρόπους.

Πιὸ διδακτικὸ εἶναι τὸ πολὺ κινημένο πορτραῖτο ἐνὸς χωρὶς ἡγεμονικὸ διάδημα νέου, ποὺ σώζεται σὲ ἓνα χάλκινο ἀντίγραφο τῆς Νεαπόλεως (εἰκ. 24, ἄρ. 96), λόγῳ τῆς ἀντίθεσης ποὺ παρουσιάζει μὲ τὸν «Πύρρο» καὶ τῆς κάποιας συγγένειας ποὺ ἔχει μὲ τὸν Ἀλέξανδρο τῆς Βολάντζας. Προπάντων ὁμως διδακτικὸ εἶναι τὸ ἐξαιρετὸ ἀντίγραφο μιᾶς κεφαλῆς ἡγεμόνα στὸ Λοῦβρο (εἰκ. 29, ἄρ. 97), ποὺ συνήθως —καὶ προφανῶς δικαίως— θεωρεῖται πὼς εἶναι ἀντίγραφο ἐνὸς πορτραῖτου τοῦ Ἀντιόχου τοῦ Γ' καὶ ἀνήκει στὴν στροφὴ τοῦ αἰῶνα. Αὐτὸς ὁ ἡγεμόνας, ποὺ εἶναι σύγχρονος μὲ τὶς σημαντικὲς μορφὲς πολεμιστῶν ποὺ βρίσκονται στὸ Λονδίνο καὶ τὴν Ρώμη (ἄρ. 422, 423), μᾶς ὁδηγεῖ βαθιὰ μέσα στοὺς κρυφοὺς κλυδωνισμοὺς τῶν ψυχῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, στὴν καταγίδα ποὺ ἀστράφτει καὶ μαυρίζει, ἀκόμη καὶ στὸ ἐσωτερικὸ ἡγεμόνων μὲ μεγάλη θέληση, σὲ ἓνα στοιχεῖο τοῦ ὁποίου ὁ πέπλος μονάχα μὲ τὰ μέσα τῆς τέχνης τοῦ μπαρόκ εἶναι δυνατὸν νὰ ἀνασυρθεῖ. Ὅλα αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ τὰ ἐξέφραζε τὸ χαμένο σῶμα μὲ τὸν τρόπο του γιὰ μιὰν ἀκόμη φορά. Ἡ παλιὰ ἀπόδοση τῆς κεφαλῆς στὸν 1ον αἰῶνα εἶναι λανθασμένη.

Ἀντίθετα, ἡ κεφαλὴ ἐνὸς γέρου στὸ Conservatori (ἄρ. 162), ποὺ θεω-

ροῦσαν πὼς παριστάνει τὸν ἡλικιωμένο Ἄριαράθη Γ' καὶ χρονολογοῦσαν στὴν ἀρχὴ τούτης τῆς χρονικῆς περιόδου, προφανῶς δὲν ἀνήκει στὴν περίοδο τοῦ Σατύρου Barberini (ἀρ. 421), μεταξύ τοῦ «Πύρρου» (εἰκ. 22, ἀρ. 80) καὶ τοῦ «Ἀντιόχου Γ'» (εἰκ. 29, ἀρ. 97), ἀλλὰ πολὺ πέρα ἀπὸ τὸ πρῶμο «μπαρόκ» μὲ τὴν δυνατὴ ἔνταση. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ ἓνα φιλόσοφο ἀπὸ τὴν Ρόδο μὲ κοντὸ γενάκι (εἰκ. 52, ἀρ. 199), τὸ πρωτότυπο τοῦ ὁποίου θέλησαν νὰ χρονολογήσουν κοντὰ στὸν «Ἀντιόχο Γ'» καὶ τὸν ὀνόμασαν Προυσία, διότι καὶ σ' αὐτὸν δὲν βρίσκει κανεὶς τίποτε ἀπὸ τὴν παθιασμένη ἔνταση τῶν στοιχείων ποὺ ἔχει ἡ ἐποχὴ τοῦ πρώιμου μπαρόκ.

Καὶ ὁ κόσμος τῶν στοχαστῶν καὶ τῶν δασκάλων ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν μεγάλη ἀνησυχία τῆς ἐποχῆς. Δύο ἡλικιωμένοι Κυνικοὶ μὲ πλατιά κίνηση καὶ μὲ τὸ ἱμάτιό τους ἀτημέλητα ριγμένο ἐπάνω τους προβάλλουν μπροστὰ μας. Προφανῶς ὁ καλλιτέχνης τοὺς ἔχει συλλάβει τὴν στιγμή ποὺ διδάσκουν, ἔχει στ' ἀλήθεια συλλάβει τὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς διδασκαλίας τους. Τὸ ἀντίγραφο τοῦ Καπιτωλίου (εἰκ. 25, ἀρ. 98), ποὺ ἀνάγεται σὲ ἓνα χάλκινο ἔργο τῶν πρώτων χρόνων τούτης τῆς περιόδου, παρουσιάζει ἓνα χοντροκαμωμένο, κακότερο γέρο μὲ ταραγμένο μυαλό, ἐνῶ τὸ ἐξαιρετο πρωτότυπο ἀγαλματίδιο τῆς Νέας Ὑόρκης, ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἓνα κηροπήγιο (εἰκ. 26, ἀρ. 99), μᾶς παρουσιάζει κάποιον ἐκλεπτυσμένον εἴρωνα. Ἐνῶ ὁ πρῶτος συνδέεται ἀκόμη μὲ τὸν γέρο τῶν Ἀντικυθίων (εἰκ. 20, ἀρ. 94) καὶ τὸν λεγόμενο «Τιμόθεο» (ἀρ. 92), ὁ δεῦτερος ὁδηγεῖ ἀκόμη πιὸ ριζοσπαστικὰ στὶς ἀνήσυχες φόρμες, στὴν στιγμιαία ζωὴ τῆς ἐποχῆς. Οἱ κεφαλὲς βγαίνουν φυσιολογικὰ μέσα ἀπὸ τὰ μαραμμένα σώματα μὲ τὶς ζωηρὲς κινήσεις τους, ἐνῶ ἡ ἀσημαντότητα τῶν ἀποσπασματικὰ σωζομένων κεφαλῶν γίνεται σὲ φοβερὸ βαθμὸ φανερὴ.

Ἡ νέα ἐποχὴ δίνει νέα ἔκφραση καὶ στὸν τρόπο ποὺ εἶναι καθισμένες οἱ μορφές, ὅπως εἶχε δώσει καὶ στὸν τρόπο ποὺ στέκουν. Μιὰ πομπηϊανὴ πῆλινη μορφή στὴν Νεάπολη (εἰκ. 4, ἀρ. 100), ἔργο μεγάλης καὶ τολμηρῆς σύλληψης, φαίνεται νὰ ἔχει τὴν θέση τῆς μονάχα στὸν κόσμο τοῦ πρώιμου μπαρόκ, μᾶλλον κοντὰ στὸν «Ἀρίστιππο» (ἀρ. 85), στὸν Πλάτωνα (ἀρ. 87) καὶ στὸν Κυνικὸ τοῦ Καπιτωλίου (εἰκ. 25, ἀρ. 98). Φαίνεται ὅτι παριστάνει τὸν Ἀντισθένη, τὸν πρόγονο ὅλων τῶν Κυνικῶν, ποὺ ἐδῶ μοιάζει σὰν νὰ προσπαθεῖ νὰ συγκρατήσῃ τὴν ἐσωτερικὴ του ταραχὴ σφίγγοντας τὸ ἓνα χέρι μὲ τὸ ἄλλο.

Στέρεια χρονολογημένο στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα εἶναι τὸ καθιστὸ ἀγαλμα τοῦ ἡλικιωμένου Στωικοῦ Χρυσίππου (εἰκ. 27, ἀρ. 101), ποὺ πέθανε τὸ 205 π.Χ. Ἦταν ἔργο τοῦ Ἀθηναίου Εὐβουλίδη καὶ μόνο στὴν πρόσθια ὄψη του καταλαβαίνει κανεὶς ἐντελῶς τὸ νόημά του, μὲ τὸ δυνατὸ πρὸς τὰ ἔξω γύρισμα τῆς κεφαλῆς. Σὰν κύβος ποὺ σπάει ξεπερ-

νάει ὁ Χρύσιππος τὸν «Ἀρίστιππο» (ἄρ. 85), σὰν δυνατὴ, ἀντικλασσικὴ σύνθεση ντυμένου ἀνδρα ξεπερνάει τὸν Κυνικὸ τῆς Νέας Ὑόρκης (εἰκ. 26, ἄρ. 99), μὲ τὴν κεφαλὴ πού γυρίζει πρὸς τὰ ἔξω ξεπερνάει τὸν φιλόσοφο τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (εἰκ. 3, ἄρ. 60) καὶ τῆς Sala delle Muse τοῦ Βατικανοῦ (ἄρ. 90). Μὲ τὸ πολὺπλοκο καὶ τὸ ἀνήσυχα στιγμιαῖο τῆς κατάστασής του κορυφώνει μιὰν ἐξέλιξη πού εἶχε ἀρχίσει στὸ πρῶμο «ἀπέριττο» στυλ. Ἀσφαλῶς δὲν εἶναι μόνον ἡ ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση στὴν ὁποία ἔχει διεισδύσει ἐδῶ μὲ καινούργια ὀξύτητα ὁ Εὐβουλίδης, ὁ ἐτοιμόρροπος γέρος πού ἐξακολουθεῖ νὰ διδάσκει μηχανικά, πού, τυφλὸς σχεδὸν καὶ μισόκουφος, ἀκούει μόνον τὴν δική του ἡχώ. Ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ ἐσωτερικὲς διαδικασίες, πού ἔχουν σχέση μὲ τὴν διδασκαλία τοῦ μεγάλου στωικοῦ, ἡ καζουιστικὴ τῆς ἀπόδειξης, ἡ κυριαρχία τοῦ πνεύματος ἐπάνω στὸ σῶμα, πού τὸ ἐγκαταλείπουν κιόλας οἱ δυνάμεις. Τὸ ἐσωτερικὸ τρεμοφέγγισμα πού εἶναι τόσο δύσκολο νὰ τὸ πετύχουν οἱ ἀντιγραφεῖς, συνδέει τὴν κεφαλὴ αὐτὴ μὲ τὸν παρισινὸ «Ἀντίοχο Γ'» (εἰκ. 29, ἄρ. 97) καὶ ἀφήνει νὰ ἀκουστεῖ ἄλλη μιὰ φορά τὸ ἐρώτημα πῶς νὰ ἦταν ἄραγε ἡ χαμένη μορφή τοῦ ἡγεμόνα ἀπὸ τὴν ὁποία ἐβγαίνει τούτῃ ἡ κεφαλὴ.

Ἐπειδὴ τὰ ἀντίγραφα μεμονωμένων κεφαλῶν δὲν λένε τίποτε, ἀντιμετωπίζουμε καὶ ἐδῶ ἐρωτήματα στὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατόν νὰ δοθεῖ ἀπάντηση. Κοντὰ στοὺς ὀρθοῦς Κυνικούς, στοὺς ὁποίους ὀδηγεῖ κιόλας σαφῶς ὁ Ἱπποκράτης (ἄρ. 93), καὶ στὸν Χρύσιππο (εἰκ. 27, ἄρ. 101), πρέπει ἀσφαλῶς νὰ βρίσκονται ὁ λεγόμενος «Ἡράκλειτος» τοῦ Καπιτωλίου (ἄρ. 102) μὲ τὸ σκοτεινὸ βλέμμα καὶ τὸ μακρὸ γένι, ὁ ἀνήσυχος γέρος τῆς ἐρμαϊκῆς στήλης τοῦ Καπιτωλίου (ἄρ. 103), ἡ συγγενικὴ χάλκινη κεφαλὴ τοῦ λεγομένου «Ἡρακλείτου» στὴν Νεάπολη (εἰκ. 28, ἄρ. 104), καὶ ἴσως ἀκόμη καὶ ὁ ἄνδρας μὲ τὸ κοντὸ γένι μιᾶς ἐρμαϊκῆς στήλης τοῦ Βατικανοῦ (ἄρ. 105). Ἐπειδὴ τὰ ἀντίγραφα δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀξιόπιστα, καὶ λείπουν καὶ τὰ σῶματα, οἱ κεφαλῆς αὐτῆς φιλοσόφων δὲν εἶναι πολὺ ζωντανῆς ἀλλὰ μὲ τὸν τρόπο τους μᾶς ὀδηγοῦν πάντως στὴν ἀνήσυχα διεισδυτικὴ, τὴν ἐν μέρει στάσιμη καὶ σκεπτικιστικὴ, ἐν μέρει γεμάτη προαισθήματα καὶ ἐρευνητικὸτητα, πνευματικὴ δραστηριότητα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰῶνα, πού χαρακτηρίζει ἔντονα ὄχι μονάχα τοὺς ἐπαγγελματίες πού βρίσκονται σὲ γεροντικὸ μαρασμό, ἀλλὰ καὶ τοὺς γεμάτους ἔνταση ἀνθρώπους τῆς σκέψης.

Μιὰ τέτοια κεφαλὴ ἴσως νὰ ἀνῆκε στὴν καθιστὴ μορφή μαραμένου φιλοσόφου στὸ Λοῦβρο (ἄρ. 106), πού ἔχει λανθασμένα συμπληρωθεῖ ὡς Δημοσθένης καὶ δὲν ἀποδίδει ἱκανοποιητικὰ τὸ πρωτότυπο, ὥστε νὰ εἶναι δυνατὴ μιὰ σίγουρη τοποθέτησή της σ' αὐτὴν τὴν χρονικὴ περίοδο, κοντὰ στὸν Κυνικὸ τῆς Νέας Ὑόρκης (εἰκ. 26, ἄρ. 99).

Ἐάν φωτίσουμε κάπως τὸν δρόμο τῶν πορτραίτων τοῦ «προμπαρόκ» καὶ τοῦ πρώιμου «μπαρόκ» — τὸν δρόμο ποῦ φέρεται ἀπὸ τὸν Μένανδρο (εἰκ. 12, ἀρ. 37) ὡς τὸν «Ἀντίοχο Γ'» (εἰκ. 29, ἀρ. 97), ἀπὸ τὸν Δημοσθένη τοῦ Πολυεύκτου (εἰκ. 15, ἀρ. 42) ὡς τὸν Χρύσιππο τοῦ Εὐβουλίδη (εἰκ. 27, ἀρ. 101)— ἀνακύπτει τὸ ἐρώτημα ἂν ἢ ἀπὸ σερπεντίνη καμωμένη κεφαλή μας (εἰκ. 54, ἀρ. 214) μπορεῖ νὰ βρεῖ τὴν θέση της σ' αὐτὸν τὸν αἰῶνα. Ἡ ἀπάντηση θὰ ἐξαρτηθεῖ ἀπὸ τὸ ἂν κάποιες προβληματικές δημιουργίες χρονολογηθοῦν σ' αὐτὸν ἢ στοὺς ὑστερότερους αἰῶνες. Αὐτὸς ποῦ θὰ νομίσει ὅτι ὁ Μένανδρος εἶναι Βιργίλιος, ποῦ θὰ νομίσει ὅτι ὁ Ἀντίοχος εἶναι κάποιος Ρωμαῖος τῆς ἐποχῆς τοῦ Καίσαρος, αὐτὸς ποῦ θὰ χρονολογήσει τὴν ἀθηναϊκὴ κεφαλὴ ἱερέα μὲ φυλλωτὸ διάδημα (εἰκ. 60, ἀρ. 218), τὸν γέρο τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 56, ἀρ. 215), τὸν «Πτολεμαῖο Σωτήρα» τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 42, ἀρ. 171) στὴν ἐποχὴ τοῦ Δημοσθένη, αὐτὸς ποῦ βλέπει στὸν γνωστὸ ἀπὸ πολλὰ ἀντίγραφα Ζήνωνα (ἀρ. 62) τὸν Ἐπικούρειο Ζήνωνα τοῦ πρώτου αἰῶνα, ἢ αὐτὸς ποῦ θὰ ἀνεβάσει χρονικὰ τὸν «Ἐπερείδη» (ἀρ. 63) καὶ τὸν φιλόσοφο τῶν Δελφῶν (εἰκ. 17, ἀρ. 65) στὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 4ου αἰῶνα ἢ θὰ ἀποδώσει τὶς εἰκονιστικὲς στήλες τῆς Ἀνάφης καὶ τῆς Βιέννης (ἀρ. 156 καὶ εἰκ. 6, ἀρ. 145) στὸ πρώιμο «μπαρόκ», τὸν γέρο τῶν Ἀντικυθῆρων (εἰκ. 20, ἀρ. 94), τοὺς Ἀλεξάνδρους τῆς Πιρήνης, τῆς Ἀλεξάνδρειας, τῆς Βολάντζας (ἀρ. 70, 72 καὶ εἰκ. 23, ἀρ. 95) ἢ τὸν «Πύρρο» (εἰκ. 22, ἀρ. 80) στὸ κλασσικὸ μπαρόκ, θὰ τοποθετήσῃ τὸν λεγόμενον «Ἄτταλο Α'» τοῦ Περγάμου (εἰκ. 33, ἀρ. 126) κοντὰ στοὺς παλιότερους Γαλάτες (ἀρ. 419) ἢ θὰ νομίσει ὅτι ὁ γέρος τοῦ Conservatori (ἀρ. 162) ἀπεικονίζει τὸν «Ἀριαράθη Γ'» καὶ ὁ φιλόσοφος μὲ τὸ κοντὸ γενάκι τῆς Ρόδου (εἰκ. 52, ἀρ. 199) ἀπεικονίζει τὸν βασιλιὰ Προυσία, αὐτὸς θὰ κρίνει τὸν 3ον αἰῶνα μὲ τρόπο ριζικὰ διαφορετικὸν ἀπὸ αὐτὸν ποῦ στηρίζεται στὰ ἔργα ποῦ ἀναφέρθηκαν παραπάνω. Ἐάν ὁμως ἀκολουθήσῃ τὴν ἐπιλογὴ μας δὲν θὰ χρονολογήσῃ τὴν ἀπὸ σερπεντίνη κεφαλή μας, μὲ τὴν κοντὴ ἀνάσα καὶ τὸ παιγνίδι τῆς ἐπιφάνειας (εἰκ. 54, ἀρ. 214), οὔτε στὸ «ἀπέριττο» στυλ τῆς «προμπαρόκ» ἐποχῆς, στὴν ἐποχὴ τῶν ὑστεροκλασσικῶν ἔργων, οὔτε στὸν κόσμον τοῦ πρώιμου μπαρόκ ποῦ δοκιμάζεται κίόλας ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐσωτερικοὺς ἀγῶνες καὶ τὶς πρώτες διαστάσεις, οὔτε κοντὰ στὸν Δημοσθένη (εἰκ. 15, ἀρ. 42) καὶ τὸν Φιλέταιρο (ἀρ. 54), οὔτε καὶ κοντὰ στὸν «Πύρρο» (εἰκ. 22, ἀρ. 80) καὶ τὸν «Ἀντίοχο Γ'» (εἰκ. 29, ἀρ. 97).

III. ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

Τόν κόσμο τῆς φόρμας τοῦ ἀρχαίου «κλασσικοῦ μπαρόκ», δηλαδή τοῦ *α' μισοῦ τοῦ 2ου αἰώνα*, μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν νιώσει ἀφ' ἐνὸς μὲν σὰν μιὰ δυνατὴ ἐκτόνωση, καὶ ἀφ' ἑτέρου σὰν μετάβαση ἀπὸ τὸν ἀντικειμενικὸ κόσμον σὲ ἓναν κόσμον εἰκόνας.

Ἄν οἱ πλαστικὲς μορφές τοῦ 3ου αἰώνα ἦσαν συγκεντρωμένες στὸν ἑαυτό τους, ἦσαν κοχλιωμένες πρὸς τὰ μέσα, οἱ μορφές τοῦ 2ου ἀνοίγονται πρὸς τὰ ἔξω, περιδινοῦνται μὲ βιαιότητα, κινοῦνται μὲ παράφορη συχνὰ κίνηση ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω. Καὶ ὅμως, παρ' ὅλη τὴν ἔνταση τῶν ὄγκων ποὺ συσσωρεύονται, χάνουν σὲ οὐσιαστικὴ ὄντοτητα. Νικημένες ἀπὸ τὴν πολλαπλὰ διασταυρούμενη ζωὴ τῶν ἀξόνων καὶ τῆς ἐπιφάνειας, κατακλυσμένες ἀπὸ κύματα φωτὸς καὶ σκιᾶς, μεταβαίνουν βαθμιαῖα ἀπὸ μιὰ χειροπιαστὴ πρὸς μιὰ θεώμενη πραγματικότητα. Γιὰ τὸν θεατὴ γίνεται ὀλοένα πιὸ δύσκολο νὰ ἐξοικειωθεῖ μὲ τὴν ὀργανικότητα τῶν μορφῶν καὶ νὰ τὴν ἀναπλάσει στὸ δικό του σῶμα.

Αὐτὴ ἡ μεταβολὴ τῆς φόρμας ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ἓνα νέο εἶδος εἰκονιστικῆς τέχνης, ἡ ὁποία στὸ κλασσικὸ μπαρόκ καὶ στὸ ὕστερο μπαρόκ δημιουργεῖ ἓνα πλῆθος ἀπὸ μορφές ἐξωτερικὰ πολὺ κινημένες, ἀνάμεσα στίς ὁποῖες εἶναι καὶ μερικὲς ποὺ οἱ καλλιτέχνες ἔχουν νιώσει ὀλόβαθα.

Ὁ τρόπος ἐκεῖνος τῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου, ποὺ παρατηροῦσε τίς λεπτομέρειες καὶ ἀπέδιδε μὲ διεισδυτικότητα τοὺς ἀνθρώπους, τώρα ὑποχωρεῖ μπροστὰ σὲ ἓναν τρόπο ποὺ ὑπερβαίνει τὸ προσωπικὸ, ποὺ ἀφηρῶζει, ποὺ ἐν πάσῃ περιπτώσει καταποντίζεται μὲ περισσότερη ἢ λιγότερη δύναμη μέσα σὲ μιὰ δίνη διογκωμένων αἰσθημάτων, συνταιριασμένη μὲ μιὰ πονεμένη ἀναζήτησις λύτρωσης, ἀπὸ τὴν ὁποία εἶναι γεμάτη ὀλόκληρη ἡ ἐποχὴ, καὶ μὲ τὴν φυγὴ ἀπὸ τὴν μεμονωμένη ὑπαρξὴ πρὸς τὸ σύμπαν. Αὐτὸ δίνει συχνὰ στὸ πορτραῖτο τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ ἓνα καινούργιο βάθος, ἓνα χαρακτήρα βασικὰ τραγικὸ, μιὰ δαιμονικότητα πανθεϊστικὴ. Σὲ ὅσα ἔργα δὲν ὀλοκληρώνεται ἡ γλώσσα τῆς φόρμας, παρατηρεῖται καὶ μιὰ ἐκδηλῆ τυποποίηση, ἐν πάσῃ περιπτώσει παρατηρεῖται ἀντίθεση μὲ τίς προμπαρόκ μορφές καὶ τίς μορφές τοῦ πρώιμου μπαρόκ, ἓνα ὀρισμένο εἶδος μὴ πραγματικότητας.

Τὸ ἐπάνω ὄριο τοῦ α' τετάρτου τοῦ 2ου αἰώνα, μποροῦν νὰ τὸ σημαδέψουν οἱ ἀγωνιστὲς τοῦ Λονδίνου καὶ τῆς Ρώμης (ἀρ. 422, 423), ἢ μεθυσμένη γριά τοῦ Μονάχου (ἀρ. 424)· τὸ κάτω ὄριο ἢ μεγάλη ζωφόρος τοῦ Περγάμου (ἀρ. 427).

Στὸ ἐρώτημα ποιά ἀπὸ τὰ πορτραῖτα τοῦ Ἀλεξάνδρου ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὴν ἐποχή, τὴν ἀπάντηση δίνει μιὰ πολὺ σημαντικὴ μαρμάρινη κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Πέργαμον (εἰκ. 31, ἀρ. 107), ποὺ βρίσκεται σὲ στενὴ σχέση μὲ τὴν τέχνη τῆς μεγάλης ζωφόρου. Θὰ ἦταν σὰν νὰ μᾶς διέφευγε ἡ οὐσία ἂν θέλαμε νὰ ἰδοῦμε σὲ τέτοιες φλεγόμενες ἀπὸ πάθος μορφές Ἀλεξάνδρου μονάχα ἐπαναλήψεις λυσίππειων ἢ ἄλλων ὑστεροκλασσικῶν δημιουργιῶν σὲ ἔκδοση θεατρικὴ ἢ αἰσθηματικὴ. Διότι ἡ εἰκόνα τοῦ βασιλιᾶ ἀποκτᾷ καινούργια προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐρμηνεύονται μὲ καινούργιο τρόπο ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ταραχὴ τῆς ἐποχῆς, γίνεται νοητὴ ἢ παγκόσμια σημασία του καὶ τὸ πάθος του, ποὺ ξεπερνάει τὸ προσωπικό.

Γιὰ τὰ ἄλλα πορτραῖτα ἡγεμόνων καὶ γιὰ τὸν δρόμο ποὺ διανύθηκε ἀπὸ τὸν «Ἀντίοχο Γ'» (εἰκ. 29, ἀρ. 97) ὡς τὸν Ἀλέξανδρο τοῦ Περγάμου (εἰκ. 31, ἀρ. 107) δὲν μποροῦμε δυστυχῶς νὰ ποῦμε παρὰ λίγα πράγματα. Καὶ πάλι αὐτὲς ποὺ λείπουν εἶναι προπάντων οἱ ὀλόκληρες μορφές, δὲν ἔχουμε δηλαδὴ καμιὰ ἰδέα γιὰ τὸ πῶς, στὴν ἐποχὴ περίπου τῆς Νίκης τῆς Σαμοθράκης (ἀρ. 425), ἔβγαιναν λογικὰ οἱ κεφαλές τῶν ἡγεμόνων μέσα ἀπὸ σώματα μὲ καινούργια ἰσχυρὴ κίνηση. Γιὰ τὸ εἶδος τῶν κεφαλῶν ἢ μαρτυρία τῶν νομισματικῶν πορτραίτων εἶναι πολὺ πιὸ σαφὴς ἀπὸ ὅ,τι εἶναι τῶν σωζομένων μαρμάρινων ἀντιγράφων. Ἐπικεφαλῆς βρίσκεται ὁ χρυσὸς στατήρας ἐνὸς Ρωμαίου στρατηγοῦ, τοῦ Τ. Κοϊντίου Φλαμινίου, τῆς ἐποχῆς τῆς νίκης του στὶς Κυνὸς Κεφαλές τὸ 197 π.Χ. (ἀρ. 108). Ὁ διεισδυτικὸς χαρακτηρισμὸς ποὺ ἔχει κληρονομηθεῖ ἀπὸ τὸν 3ον αἰώνα μοιάζει ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ νὰ κατακλύζεται ἀπὸ τὰ κύματα τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ, διακρίνεται καθαρὰ ὁ δρόμος ποὺ διανύθηκε ἀπὸ τὸν Χρῦσιππο (εἰκ. 27, ἀρ. 101) καὶ ἀπὸ τὸν «Ἀντίοχο Γ'» (εἰκ. 29, ἀρ. 97) ὡς αὐτὴ τὴν κεφαλὴ.

Κοντὰ σ' αὐτὸν ἐμφανίζονται, πάντως σὰν μιὰ πολὺ ἀβέβαιη πηγὴ γνώσης, τὰ μαρμάρινα ἀντίγραφα ποὺ ἀποδόθηκαν σὲ ἡγεμόνες αὐτῆς τῆς περιόδου. Ὁ λεγόμενος «Εὐθύδημος» τῆς Ρώμης (ἀρ. 403) μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ ἀποδίδει ἓνα μεταγενέστερης ἐποχῆς τυπικὸ πρόσωπο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἐνῶ ὁ λεγόμενος «Σέλευκος Δ'» τῆς Κοπεγχάγης (ἀρ. 109) μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ πρότυπό του στὴν δική μας περίοδο, τὸ ἀποδίδει ὁμως μὲ ἓναν τρόπο ποὺ δὲν εἶναι πολὺ πιστός.

Ὅπως δεῖχνουν τὰ νομίσματα δὲν ἔλειπαν βεβαίως ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐποχὴ καὶ πορτραῖτα λιγότερο παθιασμένα, πρέπει πάντως νὰ περιμένει κανεὶς ἀπὸ τὰ πρωτότυπα ἔργα τῆς ἐποχῆς ἓνα ζωηρὸ τουλάχιστον σπιν-

θήρισμα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει ὁ δρόμος πού φέρει ἀπὸ τὸν «Ἀντίοχο Γ΄» τοῦ Παρισίου (εἰκ. 29, ἀρ. 97) στὸν Ἀλέξανδρο τοῦ Περγάμου (εἰκ. 31, ἀρ. 107) φωτίζεται πολὺ καλύτερα χάρις στὸν χρυσὸ στατήρα τοῦ Φλαμινίου (ἀρ. 108).

Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ πρὸς τὸ «μπαρόκ» ἐξέλιξη ἔχει συλλάβει μὲ πῶς μεγάλη δύναμη τὸ πορτραῖτο τοῦ ἡγεμόνα ἀπὸ ὅ,τι τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀστοῦ. Πάντως τρία σωζόμενα ἀγάλματα τὰ ὁποῖα παριστάνουν ἓνα ρήτορα, ἓναν ποιητὴ καὶ ἓνα φιλόσοφο, δείχνουν ὅτι καὶ τοῦτο τὸ θέμα ἀκολουθεῖ τὸν ἴδιο δρόμο. Στὸ Ἑραῖον τῆς Σάμου εἶναι στημένη μιὰ μορφὴ ἱματιοφόρου μὲ πλεγμένα τὰ χέρια του (εἰκ. 5, ἀρ. 110), πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ θεωρήσει σὰν μιὰ νέα ἔκδοση τοῦ πορτραίτου τοῦ Δημοσθένη σὲ ὕφος «κλασσικοῦ μπαρόκ»: ἡ ἐμφάνιση εἶναι πῶς πομπώδης, ἡ στάση καὶ ὁ τρόπος διάταξης τοῦ ρούχου προχωροῦν πῶς πέρα ἀπὸ τὸν δελφικὸ φιλόσοφο (εἰκ. 17, ἀρ. 65), πέρα ἀπὸ τοὺς πρώιμους μπαρόκ Κυνικούς (εἰκ. 25, ἀρ. 98 καὶ εἰκ. 26, ἀρ. 99)· ἡ στάση τῆς κεφαλῆς θὰ πρέπει νὰ ἀντιστοιχοῦσε μὲ τὸ δεύτερο. Ἡ διάρρηξη τῆς ὀργανικῆς κλειστότητας μὲ ἄξονες πού ἀλληλοτέμνονται καὶ ἡ διάλυση στὸ φῶς μοιάζουν, ἀπὸ ὅσο τοῦτο τὸ πολὺ κατεστραμμένο ἔργο ἀφήνει νὰ κρίνουμε, νὰ ἔχουν φτάσει ἢ καὶ ξεπεράσει τὴν βαθμίδα τῆς Νίκης τῆς Σαμοθράκης (ἀρ. 425). Ὅσο γιὰ τὸν ποιητὴ, σώζεται μόνο σὲ ἀντίγραφο, στὰ ὁποῖα συγκαταλέγεται τὸ καλὸ ἀντίγραφο τῆς συλλογῆς Borghese πού συνδέει κεφαλὴ μὲ σῶμα (ἀρ. 111). Ὅπως ὁ ρήτορας εἶναι πῶς προχωρημένος ἀπὸ τοὺς ὀρθίους τοῦ πρώιμου μπαρόκ, ἔτσι καὶ αὐτὸς εἶναι πῶς προχωρημένος ἀπὸ τοὺς καθιστοὺς του (σελ. 25 κέ., 30 κέ.), μὲ τὴν μεγάλη ὀγκηρότητα καὶ τὶς δυνατὲς μετατοπίσεις ἄξόνων, μὲ τὸ ἀνοιγμα καὶ τὴν ἐπίταση τοῦ μοτίβου τοῦ καθιστοῦ, μὲ τὴν παθιασμένη, στιγμιαία δράση. Ἡ διονυσιακὴ «μέθη» τοῦ ποιητῆ καὶ μουσικοῦ, ἡ συναρπαστικὴ ἔμφαση τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ παιξίματος τοῦ μουσικοῦ ὄργανου, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ βῦθισμα στὸ Ἐγὼ, μονάχα στὸ «κλασσικὸ μπαρόκ» εἶναι δυνατὴ σὲ τέτοιες διαστάσεις. Δυστυχῶς δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ. Τὰ μάτια του, πού εἶναι κατὰ παράδοξο τρόπο σχεδὸν κλειστά, θὰ πρέπει νὰ ἔχουν σχέση μὲ τὴν ἀκρόαση τοῦ μέσα κόσμου, νὰ μὴν εἶναι προανάκρουσμα τοῦ τυφλοῦ Ὅμηρου. Μᾶλλον ἔχει ξεπεραστεῖ ἡ βαθμίδα τῆς Νίκης τῆς Σαμοθράκης (ἀρ. 425) φανερώνοντας μιὰ περὶ τὸ 180 π.Χ. χρονολογία.

Σὲ ἄμεση γειτονία πρὸς τὸν ποιητὴ Borghese βρίσκεται μιὰ δευτέρη καθιστὴ μορφὴ στὴν Κοπεγχάγη πού δὲν σώζει τὴν κεφαλὴ, ἴσως ὁμῶς παριστάνει τὸν Σωκράτη (ἀρ. 112). Τὴν εἰκόνα συμπληρώνουν πολὺ λίγες μεμονωμένες κεφαλὲς ἢ ἀντίγραφα κεφαλῶν. Ἀπὸ τὴν σειρά τῶν μαρμάρινων κεφαλῶν, οἱ ὁποῖες ποτὲ δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀξιόπιστες,

μοιάζουν να έχουν την θέση τους σ' αυτήν την περίοδο μιὰ κεφαλή στο Woburn Abbey (άρ. 113) και μιὰ κεφαλή με μακρὺ γένι στο Λουβρο (άρ. 114). Τὴν δυνατὴ ἐνέργεια, πού μόνον αὐτὴ ἔδινε τὸ νόημά τους σ' αὐτὲς τὶς κεφαλές, μπορεῖ νὰ τὴν φανταστεῖ τουλάχιστον κανεὶς με βάση τὸ μόνο σωζόμενο παράδειγμα τοῦ ποιητῆ Borghese (άρ. 111). Μιὰ τέτοια ἐνέργεια θὰ πρέπει νὰ εἶχε — ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὶς σωζόμενες τομὲς τοῦ λαιμοῦ— και τὸ χάλκινο καθιστὸ ἄγαλμα ἐνὸς ποιητῆ τῆς πρωτοϊστορίας, τοῦ ὁποίου σώζονται πολυάριθμα ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς, ὁ λεγόμενος «Σενέκας» (εἰκ. 30, ἀρ. 115). Προπάντων τὸ χάλκινο ἀντίγραφο τῆς Νεαπόλεως μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κατανοήσουμε αὐτὸ τὸ μοναδικὸ στὸ εἶδος τοῦ ἔργο, πού χρονικὰ βρισκόταν ἄρκετὰ κοντὰ στὸν χρυσὸ στατήρα τοῦ Φλαμινίνου (άρ. 108), ἀλλὰ προηγεῖται ἄρκετὰ τοῦ Ἀλεξάνδρου τοῦ Περγάμου (εἰκ. 31, ἀρ. 107)· ἐπομένως ὀδηγεῖ ὀπωσδήποτε στὶς ἀρχές τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ. Διδακτικὴ εἶναι ἡ σύγκριση με τὸν Χρῦσιππο (εἰκ. 27, ἀρ. 101), τοῦ ὁποίου ἡ κεφαλή διαρρηγνύει με ὁμοιο τρόπο τὴν καθιστὴ μορφή, με τὴν πρὸς τὰ ἔξω στροφή της. Τὸ λίγο παλιότερο ἔργο ἐκδηλώνεται κάπως περισσότερο με τὸν χαρακτηρισμό, τὴν διεισδυτικὴ παρατήρηση τοῦ μοναδικοῦ, σὰν ἔκφραση μιᾶς συγκεκριμένης πνευματικῆς στάσης, ἐνῶ ὁ ποιητῆς μοιάζει νὰ τὸν ξεπερνάει, σάμπως τὸ ἐσωτερικὸ του νὰ εἶναι τραυματισμένο, νὰ εἶναι ἀναστατωμένο, σάμπως νὰ παίρνει με πόνο μέρος σὲ κάποιες συμπαντικὲς σχέσεις, τέτοιες πού τὰ παλιότερα ἔργα δὲν εἶχαν ἀκόμη ὑποψιαστεῖ. Με τὴν ἀντιθετικὴ κίνηση τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς ἔχει χάσει τὴν ὀργανικὴ κλειστότητά του· ἀπὸ τὸ ἀναστατωμένο οἰκοδόμημα λείπει σὲ διάφορα τμήματα τοῦ περιγράμματος τὸ σταθερὸ στρογγύλεμα, στὸ περίγραμμα και τὴν ἐπιφάνεια λείπουν πολλὰ, πού πρέπει κανεὶς νὰ συμπληρώσει με τὴν φαντασία, ἀπὸ ἐκεῖνα πού τὸ παίξιμο τοῦ φωτὸς ὑποδηλώνει με τρόπο καινούργιο και ἐκπληκτικὸ. Τὸ νὰ ἰδεῖ κανεὶς αὐτὴν τὴν «ἔλλειψη» θετικά, εἶναι ἡ νέα ἀποστολὴ πού ἐπιβάλλει στὸν θεατὴ ὁ πλάστης τοῦ μπαρόκ, μιὰ «ἔλλειψη» ὄχι μόνο τῆς πλαστικῆς φόρμας, ἀλλὰ και τῆς οὐσίας τοῦ ἀνθρώπου, τῆς οὐσίας τοῦ προσώπου.

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ, τὸ β' τέταρτο τοῦ 2ου αἰῶνα, δημιούργησε ταυτόχρονα τὴν χαλάρωση τῆς ζωφόρου τοῦ Τηλέφου (άρ. 428) ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά, ἀλλὰ και τὴν ἐπίταση τοῦ μικροῦ ἀτταλικοῦ ἀναθήματος (άρ. 431) ἀπὸ τὴν ἄλλη, και ἐπὶ πλέον και ἄλλες κατευθύνσεις και ἀναμίξεις. Και τὰ πιὸ πρῶιμα ἀντίγραφα σ' αὐτὴν τὴν περίοδο εἶναι πού ἀνήκουν, και μάλιστα στὶς ἀρχές της. Ἔτσι, θὰ πρέπει νὰ περιμένει κανεὶς νὰ συναντήσῃ πορτραῖτα πού ἐκφράζονται με τοὺς πιὸ διαφορετικοὺς τρόπους.

Ἄσυνήθιστα πλούσιο σὲ πρωτότυπα ἀγάλματα καὶ λείψανα ἀγαλμάτων εἶναι τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου. Κοντὰ στὴν κεφαλὴ τοῦ Περγάμου τῆς δεκαετίας 180-170 (εἰκ. 31, ἀρ. 107), βρίσκεται μιὰ κεφαλὴ τῆς συλλογῆς Guthmann (ἀρ. 116) ποὺ βρέθηκε στὴν Ρώμη, προπάντων ὅμως μιὰ πιὸ σημαντικὴ κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Κῶ, ποὺ ἄλλοτε φοροῦσε κρᾶνος (εἰκ. 32, ἀρ. 117) καὶ θὰ πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ ἓνα πλούσια κινημένο ἄγαλμα τοῦ νεαροῦ στρατηλάτη. Ἡ χρονικὴ γειτνίαση πρὸς τὶς δύο ζωφόρους τοῦ Περγάμου (ἀρ. 427, 428), ἂν ὄχι καὶ ἡ προέλευση ἀπὸ γειτονικὸ τόπο μοιάζει δεδομένη. Ἡ πρόταση νὰ ὑπαχθεῖ στὸ πρῶμο μπαρόκ ἓνα ἔργο, ποὺ παρ' ὄλο τὸ ἀπέριττο κλασσικὸ ὕφος του εἶναι ἰσχυρὰ ταραγμένο καὶ εἶναι ἐπίσης σὲ γενικὲς γραμμὲς ἀποδοσμένο καὶ χαλαρό, καταρρέει ἂν τὸ συγκρίνει κανεὶς μὲ τὸν «Πύρρο» (εἰκ. 22, ἀρ. 80) καὶ τὸν Ἀλέξανδρο τῆς Βολάντζας (εἰκ. 23, ἀρ. 95). Ἀλεξανδρινὲς κεφαλὲς ὅπως ὁ Ἀλέξανδρος τοῦ Guimet (ἀρ. 118) καὶ τοῦ Cleveland (ἀρ. 119), τοῦ Münster (ἀρ. 120), τῆς Λειψίας (ἀρ. 121) καὶ τοῦ Καΐρου (ἀρ. 122), μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὴν κεφαλὴ τῆς Κῶ (εἰκ. 32, ἀρ. 117) ὡς πιὸ ἀδύνατες ἴσως ἀκτινοβολίες τοῦ ἴδιου κέντρου, ἐνῶ μιὰ κεφαλὴ νέου, ποὺ βρίσκεται στὸ Βερολίνο καὶ προέρχεται ἀπὸ τὸ Πέργαμον (ἀρ. 123) καὶ δὲν εἶναι σίγουρο ὅτι παριστάνει τὸν Ἀλέξανδρο, ἔχει μαλακὴ θερμότητα κλασσικοῦ ὕφους, ἀλλὰ καὶ ταραχὴ, σὰν τὰ ἔργα τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ, καὶ πλησιάζει περισσότερο στὴν τέχνη τῆς ζωφόρου τοῦ Περγάμου καὶ τῆς «ῥαϊῆς γυναικείας κεφαλῆς» (ἀρ. 429). Μάλιστα προϋποθέτει κιόλας τὴν χαλάρωση τῆς μικρῆς ζωφόρου καὶ ἓνα σῶμα ποὺ εἶχε σὰν γνώρισμα μιὰ σύνθεση ἀσφαλῶς πιὸ κλασσικὴ, πιὸ ἤρεμη.

Μιὰ δέκατη μορφή, τὸ ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Μαγνησία (εἰκ. 35, ἀρ. 124), ποὺ σώζεται σχεδὸν ὀλόκληρο, κατεβαίνει χρονικὰ κάτω ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα. Δείχνει κιόλας καθαρὰ στὴν σύνθεση τὴν ἐπίδραση τοῦ κλασσικοῦ μέτρου καὶ μοιάζει ὡς ἓνα σημεῖο μὲ τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς ποὺ βρέθηκε στὸ Πέργαμον, στὸν ναὸ τῆς Ἥρας (ἀρ. 430), ἓνα ἔργο ποὺ ἀνεβάζει τοὺς τόνους κάποιου ὑστεροκλασσικοῦ προτύπου του. Ὡστόσο ὁ Ἀλέξανδρος διατηρεῖ ἀκόμη πιὸ πολὺ τὸν ἐπεκτατικὸ χαρακτήρα τῆς ἐλληνιστικῆς φόρμας, τόσο στὴν στάση ὅσο καὶ στὴν δομὴ τοῦ ρούχου του.

Ἐὰν τὸ λείψανο ἑνὸς κρυστάλλινου ἀγαλματιδίου στὴν Φλωρεντία (ἀρ. 125) εἶναι πράγματι Ἀλέξανδρος, παρὰ τὰ μαραμμένα χαρακτηριστικά του, καὶ σημαίνει μιὰ βίαιη διείσδυση στὴν εἰκονιστικὴ του παράδοση, τότε θὰ εἶχαμε ἐδῶ, κοντὰ στὸν κάπως τυποποιημένο ἀκαδημαϊκὸ Ἀλέξανδρο τῆς Μαγνησίας (εἰκ. 35, ἀρ. 124), ἓνα ἀσφαλῶς σύγχρονό του ἔργο τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ, ποὺ ἀνεβάζει τοὺς τόνους στὸν τρόπο τοῦ μικροῦ ἀτταλικοῦ ἀναθήματος (ἀρ. 431). Πρόκειται πάντως γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ τολμηρὰ πορτραῖτα ἡγεμόνα τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς καὶ δὲν

πρέπει να αποκλείεται ή πιθανότητα ότι ή φωτιά αυτή άναψε στο πρόσωπο του μεγάλου βασιλιά. Άν δεχτεί κανείς την σειρά των πορτραίτων του Άλεξάνδρου που αναφέραμε, από τον Άλεξάνδρο Guthmann (άρ. 116) ως το μαρμάρينو άγαλμα της Μαγνησίας (είκ. 35, άρ. 124), θα γίνει άσφαλώς φανερή ή ύπαρξη ενός πλούτου από παραστάσεις του ίδιου θέματος που γλίτωσε από σύμπτωση την καταστροφή, μιάς πολλαπλής μεταλλαγής και διάλυσης της αντίληψης του κλασσικού μπαρόκ που πραγματοποιείται με πολλούς τρόπους. Σε όλα τα άγάλματα και άγαλματίδια υπόκειται ή παράσταση του πάντα ανήσυχου, του μεγάλου φορέα της μοίρας, του άφηρωισμένου βασιλιά, ό οποίος δραματίζεται άπέραντες έκτάσεις, παράσταση ή όποία τώρα μεταβάλλεται πότε προς τό ευαίσθητο, πότε προς τό θερμά ανθρώπινο, πότε προς τό υπερβολικά δαιμονικό και πότε προς τό τυποποιημένο-ποζάτο. Προφανώς στο τέλος της εποχής ή στην άρχή της επομένης βρίσκεται ό διχασμένος κόσμος, στον όποιο μäs φέρνει ό Άλεξάνδρος της Μαγνησίας: τό άσταθές παιγνίδι των στοιχείων του, τό στερημένο από γνήσια δυναμική, αλλά και ή κλίση του προς την άκαδημαϊκή τυπικότητα, προς τό «υπόδειγμα», θα έχουν πολλούς διαδόχους. Συνεπώς ή δύναμη της μαρτυρίας τους για τον εικονιζόμενο μεγάλο βασιλιά είναι πολύ μικρή, ή χωρίς ούσιαστική πρωτοτυπία.

Ή χρήση του πορτραίτου του Άλεξάνδρου που έκαναν οι ήγεμόνες της εποχής για τα δικά τους πορτραίτα, ή ήρωική τους έξαρση, ήταν, υπό τις συνθήκες αυτές, έκτεθειμένη σε ιδιαίτερους κινδύνους. Μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την πρώτη εμφάνιση ενός τέτοιου κινδύνου κιόλας στον λεγόμενο «Άτταλο Α΄» του Περγάμου (είκ. 33, άρ. 126), που είναι λείψανο ενός μαρμάρινου άγάλματος υπερφυσικού μεγέθους, ύπολογισμένου για την άσκηση δυνατής επίδρασης, και που ίσως πράγματι παριστούσε τον πρώτον Άτταλο. Ή κεφαλή, που έσφαλμένα θεωρήθηκε πως είχε και μιá πρώιμη μπαρόκ έκδοση χωρίς στεφάνη βοστρύχων, δημιουργήθηκε σε δύο στάδια έπεξεργασίας της μορφής, που έγιναν τό ένα πολύ σύντομα μετά τό άλλο, στην εποχή του βωμοϋ, ίσως περί τό 170 π.Χ. Μιά απόχρωση τυποποίησης τον ξεχωρίζει από άλλα έργα του κλασσικού μπαρόκ —όπως λ.χ. τον λεγόμενο «Σενέκα» (είκ. 30, άρ. 115), τον Άλεξάνδρο του Περγάμου (είκ. 31, άρ. 107), τον Γαλάτη του Καΐρου (άρ. 426)— και φαίνεται να υποδηλώνει υπό όρισμένη έννοια την έναρξη της εποχής των «καλλιτεχνικών άκαδημιών», κι άκόμη ότι τα πρώτα αντίγραφα, ό κλασσικιστικός Ζεύς του ναοϋ της Ήρας στο Πέργαμον (άρ. 430) και άσφαλώς και τα πρώτα κλασσικιστικά και εικονιστικά άγάλματα δέν είναι μακριά. Ωστόσο τό πορτραίτο αυτό ήγεμόνα, τό όποιο είχε ίσως έξυπηρετήσει κρατική λατρεία —όπως και ό υπερφυσικού μεγέθους και μάλλον σύγχρονός του Πτολεμαΐος του Λούβρου (άρ. 127)—, έπη-

ρεάζεται ακόμη δυνατά από τις μεγάλες, παθιασμένες φόρμες της μεγάλης ζωφόρου του βωμού, εάν συγκριθεί με τον κατά δύο περίπου δεκαετίες νεώτερον ήγεμόνα ή Ρωμαίο στρατηγό του Μουσείου των Θερμών (είκ. 38, άρ. 129). Αυτό το πρωτότυπο χάλκινο άγαλμα, που σε πολλά σημεία μιμήθηκε ίσως τον Άλέξανδρο με την λόγχη του Λυσίππου, συγγενεύει με τον Άλέξανδρο της Μαγνησίας (είκ. 35, άρ. 124), αλλά και παριστάνει ένα έντελως διαφορετικό κράμα διχασμένων στοιχείων. Η δυνατή ήρωική παράσταση του Άλεξάνδρου υφίσταται άλλη μιá φορά μιá μετατροπή κατά την έννοια του κλασσικού μπαρόκ, συνδυασμένη όμως και με μιá παιγνιδιάρικη κίνηση έκκρεμους, σαν αυτή των όρθιων ανδρικών πορτραίτων της ύστεροελληνικής εποχής. Το ίδιο και στην κεφαλή, στο πρόσωπο, ή μεγάλη ένταση του πάθους του κλασσικού μπαρόκ έχει άναμιχθεί με ένα ανήσυχο ψυχικό σκίρτημα και ένα γλίστρημα χαρακτηριστικό του πορτραίτου του ανθρώπου του ύστερου Έλληνισμού, που οί πορτραίτιστες φωτίζουν με νέα μέσα για να διαμορφώσουν την επιφάνεια και να παίξουν με το φώς. Αυτό που προκύπτει είναι ένα σύνολο που δέν συναρπάζει πιά, που δέν μπορεί πιά να το ζήσει κανείς ένιαία, μιá σύγκρουση την όποία ό καλλιτέχνης του Άλεξάνδρου της Μαγνησίας απέφυγε καταφεύγοντας στον κλασσικισμό. Άπό τον «Άντίοχο» του Λούβρου (είκ. 29, άρ. 97) ό δρόμος όδηγεί κατά κάποιον τρόπο στο ζενιθ του Άλεξάνδρου του Περγάμου (είκ. 31, άρ. 107) και του «Άττάλου Α΄» (είκ. 33, άρ. 126) και ξανά προς τα κάτω, σ' αυτόν τον χαλαρωμένο κόσμο ό όποιος κομματιάζει κάθε γνήσια πλαστική εκτόνωση σε ένα παιγνίδι άξόνων και φωτός, και διαλύει την σφοδρότητα της παλιās παράστασης του ανθρώπου με την συγκάλυψη και το παιγνίδι με την διάσπαση και συχνά την επιδερμικότητα.

Δηλωτικό έργο είναι ό ήγεμόνας των Θερμών (είκ. 38, άρ. 129) που στέκει στο κατώφλι του ύστερου μπαρόκ. Μπορεί να έχει περάσει κάπως τα μέσα του αιώνα, δέν πρέπει πάντως με κανέναν τρόπο να άποχωριστεί έναν αιώνα από το κλασσικό μπαρόκ. Δύο πρωτότυπες κεφαλές ήγεμόνων ανήκουν στην ίδια πάνω κάτω εποχή. Πρόκειται για μιá κεφαλή από το Πέργαμον, που ίσως παριστάνει τον «Άτταλο Β΄» (είκ. 34, άρ. 128) και είναι πιό κλασσικά έξευγενισμένη από ό,τι ό μικροτεμαχισμένος ήγεμόνας των Θερμών, και πιθανώς είναι κάπως παλιότερη, ένω ό Πτολεμαίος Στ΄, που βρέθηκε στην Άλεξάνδρεια (άρ. 130), με την καινούργια παιγνιδιάρικη και γλιστερή στάση του άπέναντι στον κόσμο, ή όποία μπορεί να γίνει φανερή στην σύγκρισή του με τον Άλέξανδρο της Κω (είκ. 32, άρ. 117), φαίνεται να αντιπροσωπεύει την βαθμίδα του ήγεμόνα των Θερμών (είκ. 38, άρ. 129). Και μ' αυτόν επίσης είναι πιθανόν ότι έχουν ξεπεραστεί τα μέσα του αιώνα.

Μιά ιδιαίτερη περίπτωση φέρνει εμπρός στα μάτια μας ή υπερφυσικού μεγέθους δηλιακή κεφαλή ενός νεαρού ήγεμόνα (άρ. 131), ένα πρωτότυπο και σημαντικό έργο που βασίζεται στην τέχνη της εποχής του Άλεξάνδρου, και μάλιστα σε πορτραίτα του ίδιου του Άλεξάνδρου, μοιάζει όμως να διαλύει τα πρότυπά του κατά την έννοια του υστερότερου κλασσικού μπαρόκ. Μια χρονολογία του στην εποχή της ζωφόρου του Τηλέφου (άρ. 428) μοιάζει δεδομένη.

Δυστυχώς λείπουν σχεδόν έντελως τα εύρηματα που θα μάς έδιναν την εικόνα του άστού, του ποιητή, του στοχαστή της εποχής αυτής. Θα μπορούσε κανείς να εντάξει εδώ την εικονιστική στήλη ενός άνδρα, που βρίσκεται στην Βουδαπέστη (άρ. 132), ή οποία θεωρείται γενικά πως είναι υστεροκλασσική. Λόγω της όγκηρότητάς της, της κατασκευής του ρούχου της, του παιγνιδιού άξόνων και φωτισμού, φαίνεται ότι είναι πρόδρομος μιας όμοιας άττικής εικονιστικής στήλης του υστερου μπαρόκ που βρίσκεται στην Βιέννη (εικ. 6, άρ. 145). Ο ίματιοφόρος μοιάζει πάντως να βρίσκεται σε ένα σημείο εξέλιξης που πάει πολύ πέρα από τους πρώιμους μπαρόκ Κυνικούς, ενώ ο ρήτορας της Σάμου, που προαναφέραμε (εικ. 5, άρ. 110), ο φιλόσοφος του Woburn Abbey (άρ. 113), ο άνδρας με το μακρύ γένι του Λούβρου (άρ. 114), φαίνεται ότι κατεβαίνουν πιο κάτω σ' αυτόν τον χρονικό χώρο. Ο άσφαλως καθιστός φιλόσοφος της Φλωρεντίας, με το ταραγμένο, προς τα έξω κατευθυνόμενο βλέμμα (άρ. 133), μπορεί να θεωρηθεί ως σύγχρονος με το μικρό άτταλικό ανάθημα (άρ. 431). Ο καθιστός Καρνεάδης που σώζεται σε ένα καλό αντίγραφο της Βασιλείας (εικ. 37, άρ. 134) έχει περάσει τα μέσα του αιώνα. Το πρότυπο της ανάγλυφης κεφαλής του Holkham Hall (άρ. 135) μπορεί να το θεωρήσει κανείς σύγχρονο του ήγεμόνα των Θερμών και επειδή παριστάνει έναν έβδομηντάρη μάλλον παρά έναν εξηντάρη, ανήκει πιθανώς στην δεκαετία 150-140.

Τα μέσα του 2ου αιώνα θεωρήθηκαν από μερικούς ως το σύνορο που χωρίζει την παλιότερη έλληνιστική τέχνη από την υστερη έλληνιστική. Και πολύ σωστά. Εν πάση περιπτώσει γύρω σ' αυτήν την εποχή ή έλληνιστική πλαστική χάνει την όρμη της γνήσιας, της δραματικής έντασης της φόρμας της. Στην θέση της προβάλλει κάτι που μοιάζει με εικόνα, κάτι ποζάτο και «γλιστερό». Ήδη ή εποχή του υστερου μπαρόκ, ή οποία περιλαμβάνει το β' μισό του αιώνα και έχει άποκληθεί από πολλούς «αρχαίο ροκοκό», βρίσκεται έντονα κάτω από το γνώρισμα της διάλυσης αυτής. Σε σύγκριση με το κλασσικό μπαρόκ παρατηρείται τώρα ένα φυγοκεντρικό γλίστρημα και ένα πέταγμα του κέντρου βάρους από τον πυ-

ρήνα πρὸς τὴν ἐπιφάνεια, μιὰ ἐνίσχυση τῆς τάσης πρὸς τὸ φαινομενικό, πρὸς τὴν ὀρώμενη εἰκόνα, τὴν πλούσια σὲ φῶς διάλυση ἢ ἀντίθετα τὴν συγκάλυψη τοῦ ὠστικού πυρήνα, τὸ κομμάτιασμα τῶν ὀργανικῶν σχέσεων. Αὐτὴν τὴν μεταβολὴ τῆς φόρμας τὴν παρακολουθεῖ τὸ «ροκοκὸ πορτραῖτο» μὲ μορφές πού στρέφονται πρὸς τὰ ἔξω, θρασεῖες καὶ δροσερές ἢ, πάλι, ὀλισθαίνουσες εὐκόλα πρὸς τὸ τυποποιημένο. Ἐκτὸς τῶν σώματα πού κινοῦνται τώρα μὲ πιὸ πολύπλοκο τρόπο, πού εἶναι διχασμένα, βγαίνουν κεφαλές ὅπου τὸ ἄπιαστα γλιστερό τῆς ψυχικῆς ζωῆς, τὸ ἀνακλώμενο καὶ τὸ διχασμένο, τὸ παιγνιδιάρικα δροσερό, τὸ σκεπτικιστικὰ εἰρωνικό, τὸ αὐτοπαριστανόμενο, τὸ κάτι πού δὲν ἐκρέει πιά αὐτονόητα ἀπὸ ὀλόκληρο τὸν ὀργανισμό, τὸ ἀκροάζεται ὁ καλλιτέχνης μὲ καινούργιο τρόπο καὶ τὸ κάνει παράσταση. Ἡ πονεμένη ἐμπειρία τοῦ κόσμου καὶ ἡ αὐτογνωσία πού εἶχαν τὰ ἔργα τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ δὲν ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὶς μορφές ἐκεῖνες τοῦ ροκοκὸ πού εἶναι βαθύτερα εὐαίσθητες, ὀδηγεῖται ὅμως βαθμιαῖα σὲ δυσκαμψία, μὲ ἕνα ρυθμὸ πού εἶναι πρῶτα παιγνιδιάρικος, ὕστερα κοντοστέκει, τέλος σβῆνει, δὲν ἐκτονώνεται πιά μὲ ἐλεύθερη, μεγάλη ἀνάσα.

Στὰ πορτραῖτα ἡγεμόνων τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 2ου αἰῶνα συνεχίζουμε νὰ συναντοῦμε ἀνανεωμένες ἐκδόσεις τοῦ πορτραῖτου τοῦ Ἀλεξάνδρου. Στὴν ἀρχὴ του βρίσκεται τὸ ἄγαλμα τῆς Μαγνησίας, γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε κιόλας (εἰκ. 35, ἀρ. 124) καὶ τὸ ὁποῖο κατάγεται σαφῶς ἀπὸ τὸ κλασσικὸ μπαρόκ. Ἡ δομὴ τοῦ ρούχου του προετοιμάζει κιόλας τὴν Ἀφροδίτη τῆς Μήλου (ἀρ. 432). Κεφαλές, ὅπως τῆς Κυρήνης στὸ Λονδίνο (ἀρ. 136) ἢ οἱ δύο ἀπὸ τὴν Ἀθήνα πού βρίσκονται στὴν Βουδαπέστη (ἀρ. 137, 138), ἔχουν φτάσει βέβαια στὴν βαθμίδα τοῦ λατρευτικοῦ συντάγματος τοῦ Δαμοφῶντος στὴν Λυκόσουρα (ἀρ. 434) καὶ τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου (ἀρ. 432). Πολὺ πέρα ἀπὸ τὴν πρώτη χαλάρωση τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ, ὅπως τὴν δείχνουν, ἄς ποῦμε, οἱ κεφαλές τῆς Κῶ (εἰκ. 32, ἀρ. 117) ἢ τοῦ Münster ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο (ἀρ. 120) καὶ ἡ νεανικὴ κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Πέργαμον (ἀρ. 123), τὸ σφοδρὸ πάθος τῆς περγαμηνῆς κεφαλῆς (εἰκ. 31, ἀρ. 107) ἔχει ἐδῶ μετατραπῆ σὲ κάτι τὸ αἰσθηματικὰ ἀκαθόριστο, τὸ μαλακὰ ὄνειροπόλο, πού προσθέτει στὴν παράσταση τοῦ μεγάλου βασιλιᾶ μιὰ νότα καινούργια, μιὰ νότα μᾶλλον μὴ ἥρωική. Ἄλλα πορτραῖτα Ἀλεξάνδρου εἶναι πιθανὸ ὅτι εἶχαν, κοντὰ στὴν χαριτωμένη πολλαπλότητα, κοντὰ στὴν ἀπαλὴ ροή, πιὸ δροσερούς, πιὸ θρασεῖς, πιὸ δυνατοὺς τόνους. Πάντως δὲν ἔχουν σωθεῖ.

Σὰν ὑποκατάστατο ἑνὸς τέτοιου πορτραῖτου Ἀλεξάνδρου μπορεῖ ὡς ἕνα σημεῖο νὰ ἐκληφθεῖ ὁ ἡγεμόνας τῶν Θερμῶν (εἰκ. 38, ἀρ. 129), ὁ ὁ-

ποιός θα πρέπει να εκπροσωπεί το πρώιμο ροκοκό, την δεκαετία 150-140, και ίσως παριστάνει ένα νεαρό Ρωμαίο στρατηγό. Ἀπέναντι σ' αὐτὸν τὸν ἥρωα, πού μιμείται τὸν Ἀλέξανδρο, στέκει, στὰ τέλη τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου, δηλ. στὴν ἐποχὴ τῆς «Πρόσκλησης σὲ χορό» (ἀρ. 435), ὁ ἐξομοιωμένος μὲ Ἑρμῆ ἡγεμόνας ἑνὸς χάλκινου ἀγαλματιδίου ἀπὸ τὴν Πομπηία (ἀρ. 139). Στὸ σῶμα, στὴν κεφαλὴ καὶ στὴν στάση του μπορεῖ κανεὶς νὰ διαβάσει ὅλο τὸν δρόμο πού ἔχει διανύσει τὸ ροκοκό πορτραῖτο. Τὸ σῶμα του ἔχει χάσει ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν οὐσία του, ἔχει γίνεи πιὸ τσαλακωμένο, πιὸ πολλαπλό, πιὸ σκιτσαρισμένο, ἐνῶ στὴν κεφαλὴ του ἔχει γίνεи πιὸ ἔντονο τὸ φευγαλέο, τὸ δυσνόητο, τὸ συγκαλυμμένο. Ἡ στάση ξεφεύγει ἀπὸ τὸν παλιό, ὀργανικὰ στερεωμένο ρυθμὸ τῆς καὶ πετιέται δῶθε κεῖθε κελαρυστά, ἀποβλέποντας ἀσφαλῶς στὴν ἐντύπωση θράσους, στὴν περίπτωση αὐτῆ σὲ ἐλαφράδα τύπου Ἑρμῆ, ἀλλὰ ἡ θεϊκότητα τῆς ἐμφάνισης ἐξαφανίζεται μὲ τὴν μετατροπὴ τῆς σὲ ἀνθρώπινα τυχαία.

Πιὸ σοβαρὴ καί, παρ' ὅλη τὴν ἐπαρχιακὴ τῆς ἀπλότητα, συγκλονιστικὴ εἶναι ἡ μορφή τοῦ Πολυβίου τῆς εἰκονιστικῆς στήλης ἀπὸ τὸν Κλείτορα (ἀρ. 140), ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει ὡς ὑποκατάστατο τῶν χαμένων ἀγαλμάτων στρατηγῶν τῆς δεκαετίας 130-120. Ἄλλη μιὰ φορὰ αὐξάνει ἡ πολλαπλότητα τῶν κινήσεων καὶ τῶν μοτίβων τοῦ ρούχου πού κομματιάζουν τὸν ὀργανισμό· ἡ εἰκόνα τοῦ στρατηγοῦ, ὁ ὁποῖος ἀπευθύνεται προφανῶς στὸ στράτευμά του, στηρίζεται στὸ δόρυ του καὶ κρατᾶει ταυτόχρονα τὸ ἱμάτιό του γιὰ νὰ μὴν τοῦ γλιστρήσει, ἔχει πιά τὸ νόημα μιᾶς θεωμένης εἰκόνας μόνο. Τὸ ἀνάγλυφο ἀνήκει ἴσως μαζί μὲ τὸ ὑστεροϊωνικὸ σύνταγμα τῶν Μουσῶν (ἀρ. 438) στὶς ἀρχὲς κιόλας τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰῶνα, στὴν ἐποχὴ τοῦ θανάτου τοῦ εἰκονιζομένου. Τὰ 150 χρόνια περίπου, πού χωρίζουν αὐτὴν τὴν ἐντελῶς ἀνοιχτὴ καὶ πρὸς πολλὰς κατευθύνσεις ὀλισθαίνουσα μορφή ρήτορα ἀπὸ τὴν κλειστὴ καὶ στὸν ἑαυτὸ τῆς συγκεντρωμένη μορφή τοῦ Δημοσθένη (εἰκ. 15, ἀρ. 42), φανερόνεται μὲ τὴν ἀντιπαραβολὴ τῶν ἔργων σὰν μιὰ ἐκ θεμελίων μεταμόρφωση.

Οἱ κεφαλῆς ἡγεμόνων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀντιπροσωπεύονται κυρίως ἀπὸ τὶς παραστάσεις συριακῶν νομισμάτων πού μᾶς παρουσιάζουν ἕνα θεατρικὸ σχεδὸν κόσμο ροκοκό βασιλέων καὶ ροκοκό πριγκίπων (ἀρ. 141). Ἀπὸ λείψανα ἀγαλμάτων μᾶς ἔχουν σωθεῖ μερικὰ λείψανα πρωτοτύπων, ὅπως λ.χ. οἱ κεφαλῆς πού ἀναφέραμε, οἱ ὁποῖες —ἀσφαλῶς δικάως— ἔχουν ἀποδοθεῖ στὸν «Ἄτταλο Β'» (εἰκ. 34, ἀρ. 128) καὶ τὸν Πτολεμαῖο τὸν Στ' (ἀρ. 130). Ἡ παρ' ὅλα τὰ νεανικὰ χαρακτηριστικὰ χρονολόγησι τοῦ Πτολεμαίου στὰ ὕστερα χρόνια αὐτοῦ τοῦ βασιλείου, ὁ ὁποῖος πέθανε τὸ 145 π.Χ., ἡ ἔκδοχὴ ὅτι πρόκειται γιὰ μεταθανάτιο ἔρ-

γο, μᾶς ἀπομακρύνουν κιόλας ἀπὸ τὸν περγαμηνὸ ἸΑλέξανδρο (εἰκ. 31, ἄρ. 107) καὶ ἀπὸ τὴν μεγάλη ἀλεξανδρινὴ κεφαλὴ τοῦ Λούβρου (ἄρ. 127) σὲ μιὰ σφαῖρα μὴ ἥρωική, παιγνιδιάρικη, ἢ ὅποια, παρὰ τὴν πνευματώδη εἰρωνεία της, εἶναι στὸ βάθος μικροαστική. Πιὸ συγκεκριμένα, ἴσως ἐπειδὴ ἀνήκει ἀκόμη σὲ μιὰ κάπως παλιότερη βαθμίδα, ὁ νέος τρόπος ἐκδηλώνεται στὴν περγαμηνὴ κεφαλὴ τοῦ «ἸΑτάλου Β΄» (εἰκ. 34, ἄρ. 128), ὅπου, συγκριτικὰ μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ «ἸΑτάλου Α΄» τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ (εἰκ. 33, ἄρ. 126), παρατηρεῖται ὄχι μονάχα μιὰ ἀπλοποίηση, ἀλλὰ καὶ μιὰ πολλαπλή, λεπτὴ μετατόπιση τῶν στοιχείων.

Δυστυχῶς δὲν ἔχουν σωθεῖ παρὰ κομμάτια μόνο μιᾶς κολοσσιαίας κεφαλῆς ἀπὸ τὸ Πέργαμον, πού ἔχει συσχετιστεῖ μὲ ἓνα ἄγαλμα θωρακοφόρου «ἸΑτάλου τοῦ Γ΄» (ἄρ. 142). Τὸ ἔργο θὰ ἔριχνε ἀσφαλῶς ἓνα ἐντελῶς νέο φῶς στὸ πορτραῖτο ἡγεμόνα τῆς δεκαετίας 140-130 καὶ θὰ μᾶς ἀπάλλασσε ὀριστικὰ ἀπὸ τὸ λάθος τῆς ἀπόδοσης σ' αὐτὴν τὴν χρονικὴ θέση μιᾶς κεφαλῆς αὐτοκρατορικῶν χρόνων πού βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (ἄρ. 404). Εἶναι ἐπίσης ὀδυνηρὴ ἢ ἀπώλεια τοῦ συνόλου τοῦ θωρακοφόρου ἀγάλματος, διότι γιὰ νὰ σχηματίσουμε μιὰν εἰκόνα τέτοιων μορφῶν εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ ἀνατρέξουμε στὸν ἸΑλέξανδρο τῆς Μαγνησίας (εἰκ. 35, ἄρ. 124), στὸν «Ἰγεμόνα τῶν Θερωμάτων» (εἰκ. 38, ἄρ. 129), στὸ χάλκινο ἀγαλμάτιο τῆς Πομπηίας (ἄρ. 139) καὶ σὲ ἰδανικὲς μορφές, ὅπως στὸν Ποσειδῶνα τῆς Μήλου (ἄρ. 433). Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὑπῆρχε ἓνα πλῆθος τρόπων ἀπὸ λεπτότερες καὶ ἀδρότερες παραλλαγές τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ.

Δυστυχῶς τὴν παράσταση τοῦ πνευματικοῦ δημιουργοῦ, τοῦ ποιητῆ, τοῦ φιλοσόφου τῆς βαθμίδας αὐτῆς μπορούμε τὸ ἴδιο δύσκολα νὰ τὴν συλλάβουμε, ὅπως καὶ τῆς προηγουμένης βαθμίδας. Τὸ καθιστὸ ἄγαλμα τοῦ Καρνεάδη (εἰκ. 37, ἄρ. 134) μπορούμε ἴσως ἀπόμακτρα νὰ τὸ θεωρήσουμε ὡς ἔργο τῆς δεκαετίας 150-140. Ἕνα ὅμοια ντυμένο, μικρὸ καθιστὸ ἄγαλμα στὴν Νέα Ἰόρκη, πού φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη Ζεῦξιδος (ἄρ. 143), μπορεῖ ἴσως μὲ τὸ ἀνακατεμένο ρούχο του νὰ θεωρηθεῖ ὅτι εἶναι ἐνδιάμεσο μέλος μεταξὺ τοῦ ἸΑλέξανδρου τῆς Μαγνησίας (εἰκ. 35, ἄρ. 124) καὶ τῆς στήλης τοῦ Πολυβίου (ἄρ. 140). Μιὰ πραγματικὰ ζωντανὴ παράσταση τῶν εἰρώνων καὶ τῶν σκεπτικιστῶν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, οἱ ὅποιοι ἀσφαλῶς χαρακτηρίζονταν μὲ λαμπρὸ τρόπο, δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ σχηματίσουμε. Τὶς σπινθηροβόλες, σπαρταριστὲς ἢ ἀποτραβηγμένες φυσιογνωμίες τους, τὶς ἀνοιχτὲς μορφές τους μὲ τὶς πολλαπλὲς κινήσεις τους ἢ τὶς ἀνήσυχτα ἀδρανεῖς, μόνον ἀπόμακτρα μπορούμε νὰ τὶς φανταστοῦμε.

Τὸ ὕφος τοῦ Θεανθρώπου, πού εἶχαν οἱ ἡγεμόνες, ἐπέδρασε μὲ διαφοροὺς τρόπους στοὺς ὑπηκόους τους, ἐνῶ ἡ μοναξιά τῶν στοχαστῶν

έχει από την δική της μεριά επιδράσει στους άκροατές τους, έτσι που στο πορτραίτο των άστων να διασταυρώνονται στοιχεία που έρχονται απ' έξω, με μιá βασική στάση που είναι άπλή. "Οχι σπάνια, μιá ύποταγμένη βασική στάση, κλειστή στον έαυτό της, είναι συνταιριασμένη με μιάν επιβλητική εμφάνιση και ένα τολμηρό βλέμμα.

Με πόσο διαφορετικούς τρόπους είναι δυνατόν να εκφράζεται αυτή ή κύρια στάση της διάσπασης στο συνηθισμένο πορτραίτο του όρθιου ίματιοφόρου άνδρα τó δείχνουν τέσσερα πρωτότυπα πορτραίτα άστων της εποχής αυτής, από τά όποια τά δύο είναι περίοπτα, τά άλλα δύο άπεικονίζονται σε στήλες. Ή στήλη ενός νέου που κρατάει στεφάνι, από τó Θέατρο της Κω (άρ. 144), ίσως να βρίσκεται χρονικά ανάμεσα στον Άλέξανδρο της Μαγνησίας (εικ. 35, άρ. 124) και την Άφροδίτη της Μήλου (άρ. 432). Προς αυτήν την κατεύθυνση φαίνεται πράγματι να δείχνουν ή διάλυση της κλειστής εικόνας, ή στροφή προς την πολλαπλότητα των άξόνων, προς τó πολύπλοκο της ενέργειας. Με πιό λεπτό τρόπο, αλλά και με κάπως μεγαλύτερη χαλάρωση, έχει άπεικονιστεί αυτή ή γλιστερή πολλαπλότητα στην άττική εικονιστική στήλη της Βιέννης (εικ. 6, άρ. 145), ενώ λιγότερο στιγμιαία και πιπεράτη, σ' ένα βαθμό πιό τυποποιημένη, στον νέο της Κω (εικ. 36, άρ. 146), ό όποιος φοράει τó ίμάτιό του με τόν τρόπο που είναι συνήθης στην έλληνική Άνατολή ως την αυτοκρατορική εποχή, δηλαδή με λοξή τύλη και με τó χέρι τυλιγμένο, καθώς και στον Διοσκουρίδη της Δήλου (εικ. 7, άρ. 147), όπου επιτείνεται άκόμη περισσότερο ή λοξή κατάτμηση του όργανισμού και τó άπλό του ντύσιμο κρύβει κιόλας την χαλαρή διάλυση της «Πρόσκλησης σε χορό» (άρ. 435). Άλλά και ό δωρητής του κατώτερου Γυμνασίου της Πριήνης (άρ. 148) σ' αυτήν την σειρά μοιάζει να ανήκει.

Άπό τις τρεις σωζόμενες κεφαλές εκείνη που άρθρώνει τόν καθαρότερο λόγο είναι ή κεφαλή του ίματιοφόρου νέου της Κω (εικ. 36, άρ. 146). Ή κλασσική μαρδκ κληρονομιά του Πτολεμαίου του Στ' (άρ. 130) έμφανίζεται σ' αυτό αισθητά άραιωμένη, ή γεμάτη δύναμη μαζικότητα του σώματος έχει αντικατασταθεί από μιá πιό λιπόσαρκη ουσία, με πιό κινήμενη επιφάνεια. Σε σύγκριση με τά παλιότερα πορτραίτα που είχαν την επιφάνεια τó ίδιο πλούσια κινήμενη, όπως λ.χ. του λεγομένου «Σενέκα» (εικ. 30, άρ. 115), εδώ γίνεται αισθητό ένα νέο ξεκίνημα, μιá νέα έδρα πολλαπλότητας, που προέρχεται από έσωτερική, ανακλώσα διάσπαση, και έδρευει πολύ περισσότερο από πριν στο έγκεφαλικό στοιχείο. Μέσα από την όλισθηρότητα και τó φευγαλέο των χαρακτηριστικών του προσώπου μοιάζει να κρυφοκοιτάζει ένα άπόκρυφο προσωπικό, ένα ιδιωτικό στοιχείο, με ένα νέο τρόπο, και να προετοιμάζεται, όπως φαίνεται, ή μυθιστορηματική ψυχολογία των έπομένων αίωνων.

Βέβαια στὰ χαμένα ἀγάλματα τῶν ἀληθινὰ μεγάλων δημιουργῶν πορτραίτων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, αὐτὴ ἡ «ἰδιωτικὴ» ζωὴ — ἢ ὅποια τότε εἶναι ποὺ ἀνακαλύπτεται — παριστανόταν μὲ ἀκόμη πιὸ σημαντικό, τρυφερό, πιὸ συγκλονιστικὸ τρόπο. Μόνο ἂν εἶχαμε εἰκονιστικὰ ἀγάλματα τῆς στάθμης τοῦ χάλκινου ἔφιππου ἀγοριοῦ ποὺ βρέθηκε στὴ θάλασσα (ἄρ. 436), ἐνὸς ἔργου ποὺ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι πολὺ νεώτερο ἀπὸ τὸ χάλκινο ἀγαλμάτιο ἠγεμόνα ἀπὸ τὴν Πομπηία (ἄρ. 139), θὰ μπορούσαμε νὰ συγκροτήσουμε μιὰ πραγματικὰ στέρεη εἰκόνα τῆς οὐσίας αὐτῆς τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης.

Τὸ νεώτερο ὑστερομπαρόκ, τὸ ὑστεροροκοκὸ τοῦ *τελευταίου τετάρτου τοῦ 2ου αἰώνα*, γνωρίζει μορφές διάλυσης τῶν πιὸ διαφορετικῶν εἰδῶν, ἐντελῶς ἀνοικτὲς πρὸς τὰ ἔξω, ταλαντευόμενες, ἐγκάρσια σχισμένες, πέρα γιὰ πέρα τεντωμένες, μὲ τάση τονισμοῦ τῆς πρόσοψής τους. Στὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ εἶδη διάλυσης μπορεῖ νὰ ἀντιστοιχεῖ καὶ μιὰ ὀρισμένη συμπεριφορὰ τοῦ πορτραίτιστα πρὸς τὸ ἀντικείμενό του, ἓνα νέο εἶδος ἀπόδοσης τῆς προσωπικότητας, πάντως μὲ μιὰν ἔτοιμη φόρμουλα κάθε φορά. Αὐτὰ ὅμως ποὺ μᾶς ἔχουν σωθεῖ εἶναι ἐλάχιστα ὥστε νὰ ἐπιτρέψουν μιὰ συνολικὴ κρίση γιὰ τὸ πορτραῖτο τοῦ νεώτερου ροκοκὸ καὶ εἶναι σίγουρο πὼς δὲν ἔλειψαν οἱ μεγάλες δημιουργίες.

Ἄλλη μιὰ φορά τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐμφανίζεται σημαντικὰ ἀνανεωμένο σὲ ἓνα ἀγαλμάτιο ποὺ ἦταν ἄλλοτε στὴν συλλογὴ *Lérippe* (εἰκ. 2, ἄρ. 149). Ἀνήκει στὶς ὀλότελα λυγισμένες, ταλαντευόμενες καὶ πρὸς τὰ ἔξω ἀνοικτὲς μορφές ὅπως τοῦ Ποσειδῶνος τῆς συλλογῆς *Loeb* στὸ Μόναχο (ἄρ. 437), μοιάζει μάλιστα νὰ ἔχει ξεπεράσει τὴν βαθμίδα τοῦ ἔφιππου ἀγοριοῦ (ἄρ. 436), νὰ ἔχει φτάσει στὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ 2ου αἰώνα. Τὸ πρῶμο καὶ τὸ ὑστερο ροκοκὸ στέκουν μὲ δηλωτικὸ τρόπο ἀντιμέτωπα τὸ ἓνα ἀπέναντι στὸ ἄλλο, μὲ τὸν «ἠγεμόνα τῶν *Θερμῶν*» (εἰκ. 38, ἄρ. 129) καὶ μὲ αὐτὸν τὸν Ἀλέξανδρο, ὁ ὁποῖος ἀξίζει ἐπίσης νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸν Ἀλέξανδρο τῆς *Μαγνησίας* (εἰκ. 35, ἄρ. 124), ἐπειδὴ καὶ οἱ δύο ἔχουν τὸ ἴδιο μοτίβο ξίφους καὶ δόρατος. Τὸν ἴδιον ἀνοικτὸ ἀλλὰ καὶ γεμάτο μικροὺς τόνους παλμό, ὅπως τὸ σῶμα, δείχνει καὶ ἡ κεφαλὴ, τῆς ὁποίας ἡ φόρμα εἶναι σπινθηροβόλα, ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμὴ κομπιάζει, μεταβάλλοντας τὸν νεαρὸ βασιλιὰ σὲ ἓναν ὁποιοδήποτε ἰδιώτη μὲ πρόσωπο ἀτσαλάκωτης ὁμορφιάς ποὺ θυμίζει προσωπεῖο, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ὁ Ποσειδῶνας *Loeb* πλάθει στὸ κατακερματισμένο πρόσωπό του τὸν ἄνθρωπο τοῦ τρικυμισμένου στοιχείου.

Πιὸ γενικὸ χαρακτήρα εἶχαν οἱ μαρμάρινες ἀλεξανδρινὲς μορφές

τῶν ὁποίων ἔχουν σωθεῖ κεφαλές στήν Ἀλεξάνδρεια καί τὸ Κάιρο (ἀρ. 150, 151). Κι αὐτὲς ἐπίσης ἀποσυνθέτουν τὴν μεγάλη παράσταση τοῦ Ἀλεξάνδρου τοῦ κλασσικοῦ μπαρόκ σὲ ἓνα δύσκολα καταληπτὸ παιγνίδι πλαστικῶν στοιχείων καὶ φωτός, πού ἀδειάζει τὴν μορφή ἀπὸ τὴν οὐσία της, πού ἀποκρύπτει τὸ προσωπικό, καὶ εἶναι πιθανὸν ὅτι ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὴν χρονικὴ περίοδο. Ἡ ὑπεροχὴ πού εἶχε τὸ χάλκινο ἀγαλμάτιο σὲ δυνατότητες χαλαρῆς στάσης καὶ μεγάλου δρασκελισμοῦ, ἀντισταθμίζεται σὲ τέτοιες μαρμάρινες μορφές ἀπὸ μιὰν ἀπλῶς σκιτσαρισμένη καὶ θαμπὴ ἐπεξεργασία τοῦ ὕλικου.

Τὸ ἀφηρωισμένο πορτραῖτο τοῦ ἡγεμόνα ἀντιπροσωπεύεται ἐπίσης ἀπὸ τὸν ἡγεμόνα ἑνὸς ἀγαλματίου στὸ Σικάγο (ἀρ. 152), πού εἶναι ἐξομοιωμένος μὲ Ἑρμῆ. Μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν παραβάλει μὲ τὶς τρεῖς μορφές Ἀλεξάνδρου πού ἀναφέραμε. Ἀκόμη πιὸ ἔντονα ἀπὸ ὅ,τι στὸ χάλκινο ἀγαλμάτιο τῆς Πομπηίας (ἀρ. 139) τρεμολάμπουν ἐδῶ τὰ χαρακτηριστικά, σφίγγει ἡ χαλαρωμένη στάση, ἀναμειγνύονται μὲ διχασμένο τρόπο ἡ μυθολογικὴ φόρμουλα καὶ τὰ ἰδιωτικὰ χαρακτηριστικά.

Πλάι σὲ τέτοια πορτραῖτα ἡγεμόνων μπορεῖ κανεὶς νὰ τοποθετήσῃ τὰ πορτραῖτα τῶν Ρωμαίων ἰσχυρῶν, τὰ ὁποῖα στ' ἀλήθεια ὄλο καὶ πιὸ πολὺ παίρνουν τῶρα τὴν θέση τῶν πρώτων. Ἀπὸ τὸ θωρακοφόρο ἀγαλμα τοῦ C. Billienus, πού στήθηκε στήν Δῆλο στήν τελευταία δεκαετία, ἔχει βρεθεῖ ἓνα μεγάλο μέρος (ἀρ. 153). Μὲ τὴν χαλαρὴ του στάση καὶ τὴν κινημένη του σύνθεση προσπαθοῦσε νὰ ἀνταγωνιστεῖ τὶς χάλκινες μορφές, καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ φαίνεται πὼς προχωροῦσε πιὸ πέρα ἀπὸ τὸν Πολύβιο τῆς στήλης τοῦ Κλείτορος (ἀρ. 140). Τὸ κοντραποστικὸ στοιχεῖο μοιάζει νὰ παραμερίζεται γιὰ χάρη μιᾶς συνθετικῆς ἐνοποίησης, ὅπως τὴν βλέπουμε νὰ προετοιμάζεται στὸν Ποσειδῶνα Loeb (ἀρ. 437) καὶ στὸ σύγχρονο χάλκινο ἀγαλμάτιο τοῦ Ἀλεξάνδρου (εἰκ. 2, ἀρ. 149). Μὲ τὴν χαλάρωση μοιάζει νὰ συνδυάζεται καὶ μιὰ τάση γιὰ τονισμὸ τῆς πρόσοψης πού μετατρέπει τὸ ἔργο σὲ παράσταση. Πρὸς αὐτὴν ἄλλωστε τὴν κατεύθυνση δείχνει καὶ ὁ τρόπος ἐκθεσης τοῦ ἔργου.

Ὁ περιορισμὸς τῆς πλούσιας, μπαρόκ ἐκτόνωσης τῆς μορφῆς εἶναι ἰδιαίτερα φανερὸς στὰ ἀγάλματα τῶν ἀστῶν. Στὴν θέση ἢ καὶ στήν συνείχαια μορφῶν, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἄλλες μοιάζουν νὰ φεύγουν, ἄλλες μοιάζουν σὰν βιδωμένες καὶ ἄλλες σὰν τεντωμένες, συναντοῦμε ἐδῶ μορφές πού στέκουν μὲ πιὸ ἀπλὸ τρόπο καὶ φοροῦν ροῦχα πιὸ λιτά, διάδοχοι τοῦ Διοσκουρίδη τῆς Δήλου (εἰκ. 7, ἀρ. 147). Κανένα ἀπὸ αὐτὰ δὲν φαίνεται νὰ ἔχει σωθεῖ σὲ πρωτότυπη ἐργασία, ἔχουμε πάντως ἄφθονα ὑποκατάστατά τους στοὺς ἱματιοφόρους τῶν ἐπιτυμβίων. Σ' αὐτὰ προστίθενται ἀνάγλυφες δημιουργίες, ὅπως τὸ ἀγαλμα τοῦ ποιητῆ στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἀρχελάου πού βρίσκεται στὸ Λονδίνο (ἀρ. 439), ἀντίγραφο ὅπως ὁ Κυνικός

Albanì, πού εἶναι γνωστός χωρίς τήν κεφαλή του (ἀρ. 154), ἐτρουσκικές μιμήσεις ὅπως ὁ λεγόμενος «Arringatore» (ἀρ. 155), εἰκονιστικές στήλες ὅπως ἡ τῆς Ἀνάφης στήν Ἀθήνα (ἀρ. 156) καί ἀντίγραφα, στενά σχετιζόμενα μέ τέτοιες μορφές, ὅπως ἓνα ἄγαλμα ἀπό τήν Κῶ πού φοράει χιτώνα καί ἱμάτιο (ἀρ. 157).

Ποιά ἦταν ἡ στενότερη χρονική σχέση τέτοιων ἀπλοποιημένων ἀγαλμάτων ἀστῶν, ποιός ὁ τρόπος πού συγκεντρώνονταν γύρω ἀπό τήν στροφή τοῦ αἰώνα, φαίνεται πῶς δέν θά εἶναι πιά δυνατόν νά καθοριστεῖ, ἀλλά τὰ ἀγάλματα πού ἔχουν πιό γνήσιο κινητικό περιεχόμενο θά πρέπει νά εἶναι παλιότερα ἀπό τὰ πιό δύσκαμπτα. Σέ τέτοιες μορφές ἡ ἀπέριττη στάση καί κίνηση καί ἡ ἀπλή διάταξη τοῦ ρούχου μοιάζουν νά ἔχουν ἀντικαταστήσει τήν τρικυμισμένη, τήν πλούσια σέ ἄξονες πολλαπλότητα τῶν προκατόχων τους. Ὁ Πολύβιος τῆς δεκαετίας τοῦ 130-120 (ἀρ. 140) εἶναι μιᾶ περίπτωση πού ξεχωρίζει ἔντονα. Ἐάν κοιτάξει κανεῖς τίς μορφές αὐτές ἀπό κοντά θά ἰδεῖ ὅτι καί πίσω ἀπό τήν καινούργια ἀπλότητα δέν ὑπάρχει κλασσική ἰσορροπία, ἀλλά ἀπλῶς μιᾶ ἐκτόνωση πρὸς τὰ ἐπάνω καί πρὸς τὰ ἔξω. Μάλιστα πολὺ συχνά εἶναι χαρακτηριστική μιᾶ ἀπότομη λοξή γραμμὴ πού πηγαίνει ἀπό τὸ δεξιὸ πόδι ὡς τὸν ἀριστερὸ ὤμο καί σχίζει στὰ δύο τήν μορφή.

Ἡ μετατόπιση τῶν ἀξόνων τοῦ Διοσκουρίδη (εἰκ. 7, ἀρ. 147) συνεχίζεται πιό γλιστερή καί μέ πιό τονισμένη ἀκόμη τήν πρόσοψη στοὺς διαδόχους του, σάν ἓνας πιό δύσκαμπτος διαμελισμός, ἀντίστοιχος μέ τὸν δύσκαμπτο διαμελισμὸ τῆς πρόσοψης τῶν γυναικείων ἀγαλμάτων τῆς ἐποχῆς, πού ἀρχίζει στήν ἐποχὴ τοῦ ὕστεροϊωνικοῦ συντάγματος τῶν Μουσῶν (ἀρ. 438).

Ἀπὸ τίς κεφαλές τέτοιων ἀγαλμάτων ἀστῶν δέν ἔχουμε παρά μικρὴ γνώση. Ἡ ὕστερη παραλλαγή τοῦ ροκοκὸ νέου τῆς Κῶ (ἀρ. 321) καί ἡ κεφαλὴ ἀγοριοῦ τῆς Βενετίας μέ τήν εὐχάριστη ἐκφραση (ἀρ. 333) δέν ἀνήκουν ἐδῶ, ἀκόμη καί ὁ τυφλὸς Ὅμηρος (ἀρ. 221) δέν παίρνει μέρος σ' αὐτὴν τὴν ροκοκὸ ζωὴ παρά μόνον σάν μακρινὴ ἀπήχηση. Ὁ «Arringatore» (ἀρ. 155) δίνει, σάν πρωτότυπο ἔργο ὑψηλῆς στάθμης πού εἶναι, μιᾶ ζωηρῆ, δυνατὴ θεώρηση τῆς γλιστερῆς ζωῆς ἑνὸς προσώπου τῆς στροφῆς τοῦ αἰώνα πού ἐκφραζόταν μέ πολλοὺς τρόπους, δέν μπορεῖ ὅμως νά θεωρηθεῖ ὅτι εἶναι πιστὴ μαρτυρία τῆς τέχνης τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραίτου. Ἀκόμη λιγότερο πιστὲς εἶναι οἱ κεφαλές τῶν αἰγυπτιακῶν ἀγαλμάτων ἀστῶν, τὰ ὁποῖα στὸ τέλος τοῦ 2ου καί στίς ἀρχές τοῦ 1ου αἰώνα ἀφήνουν νά εἰσρεῦσει στήν ἀλύγιστη τέχνη τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ὕστερου δικοῦ τους στυλ ἡ ἀκτινοβολία τοῦ ἑλληνικοῦ ροκοκὸ πορτραίτου, ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ Harsinebef τοῦ Βερολίνου (ἀρ. 158). Ἀναζητώντας μεμονωμένες κεφαλές πού θά μπορούσαν νά μᾶς πληροφορήσουν

σχετικά, θα συναντήσουμε την κεφαλή ενός στηθαίου της Δήλου (άρ. 159), που είναι καλά χρονολογημένη στην στροφή του αιώνα, αλλά δυστυχώς έντελως άχρηστη, επειδή είναι πολύ κατεστραμμένη. Σε τούτη την χρονική περίοδο τρία είναι τα έργα που πρέπει προπάντων να ληφθούν υπ' όψη: ο στεφανωμένος ποιητής του Βρετανικού Μουσείου (είκ. 39, αρ. 160), αντίγραφο ασφαλώς, ή κεφαλή με το τυλοειδές διάδημα που βρίσκεται στο Παρίσι και προέρχεται από την Σμύρνη (είκ. 40, αρ. 161) και ο γέρος της έρμαϊκής στήλης (αντιγράφου) στο Conservatori, που θεωρήθηκε πώς παριστάνει τον «'Αριαράθη Γ'» (άρ. 162) και μπορεί να περνάει κιόλας το σύνορο του αιώνα. Την ουσία της εξέλιξης μπορούμε να την φανταστούμε με την βοήθεια των ύψηλης καλλιτεχνικής στάθμης ιδανικών μορφών της εποχής αυτής, με το έφιππο άγόρι (άρ. 436), τον Ποσειδώνα του Μονάχου (άρ. 437) και την κεφαλή του Σατύρου του Μονάχου (άρ. 440), που μόλις ξεπερνάει την στροφή του αιώνα. Οί κεφαλές των άγαλμάτων των άστρων, που δίνουν την έντύπωση ότι γλιστρούν με άπεριττο τρόπο, που διασπώνται με άπλότητα, θα πρέπει με τον τρόπο τους να πήραν κι αυτές μέρος στην μεταβολή που όδηγεί από το έφιππο άγόρι μέσω του Ποσειδώνος ως τον Σάτυρο. Θα πρέπει επίσης να όδηγησαν βαθμιαία την ροκοκό ευκινησία που τρεμολάμπει, προς ένα πιό δύσκαμπτο, πιό συνειδητό Κάτι, που αρχίζει πίσω και από το «ξέσκισμα» της πρόσοψης, την διάρρηξη της πρόσοψης που πραγματοποιείται στο τέλος του 2ου και στις αρχές του 1ου αιώνα· θα πρέπει να γεννήθηκε την εποχή αυτή μιá προσπάθεια των δημιουργών πορτραίτων να συλλάβουν τον άνθρωπο για πρώτη φορά σαν ένα διασπασμένο όν, έξω από την οργανικά άναβλύζουσα φυσική ζωή του, σαν φορέα κεφαλής, σαν συγκεκριμένο φορέα συνείδησης, σαν φορέα προσωπείου.

Και τώρα, που βρισκόμαστε μπροστά σε καινούργια στροφή αιώνα, θα θέσουμε πάλι το έρώτημα, μήπως το από σερπεντίνη πορτραίτο μας (είκ. 54, αρ. 214) έχει την θέση του στον 2ον αιώνα. Χωρίς συζήτηση θα άπορρίψουμε το πρώτο του μισό, το κλασσικό μπαρόκ, με τις γεμάτες δύναμη φόρμες του, την ελεύθερη έκτόνωσή του, τον μεγάλο του σύνδεσμο με τον κόσμο. Μάλλον θα πρέπει να θεωρηθεί συγγενικός του ό κόσμος του ροκοκό με τις πιό χαλαρωμένες, τις πιό μικροτεμαχισμένες, τις πιό κοντής ανάσας μορφές του, καθώς είναι πιθανόν ό τι ό άγαλμα είχε άνοδική στάση και ή κεφαλή του ήταν ζωηρά προς τα έξω στραμμένη. Άλλα μιá τέτοια στάση είναι γενικά ύστεροελληνιστική, δέν περιορίζεται στο ύστερο μπαρόκ. Κοιτώντας την κεφαλή από πιό κοντά βλέπει κανείς ό τι πρόκειται για μιá πιό δύσκαμπτη, πιό στεγνή έκδοση της ουσίας

τῆς ζωῆς, πού βρίσκεται σέ ἀντίθεση μέ τίς δροσερότερες πλαστικές ἐκτονώσεις τῶν μορφῶν τοῦ ροκοκό, ὅτι ἡ ζωὴ τῆς ἐπιφάνειας ἔχει ἐδῶ κυριέψει μέ πιό πολλή δύναμη ἀπό ὅ,τι ἐκεῖ τήν μορφή σέ βάρος τοῦ ζωντανοῦ συνολικοῦ ρυθμοῦ. Ἔτσι, εἶναι ἀνάγκη νά ρίξουμε ἓνα βλέμμα καί στόν τελευταῖο αἰῶνα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐξέλιξης.

IV. ΠΡΩΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

Στὸν Ιον αἰῶνα ἀποδίδεται συνήθως ἔλλειψη στύλ, ἔλλειψη ἐνιαίας ἐξέλιξης. Κι ὁμως κάτω ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν κατευθύνσεων — ἀπὸ τίς ὁποῖες ἄλλες πηγαίνουν πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ ἄλλες στρέφουν πρὸς τὰ πίσω, ἄλλες εἶναι ἐλεύθερες καὶ ἄλλες ἀκαδημαϊκές, ἄλλες μιμοῦνται τὸ μπαρόκ καὶ ἄλλες εἶναι κλασσικιστικές, ἄλλες εἶναι ἐπαναστατικές καὶ ἄλλες εἶναι τυποποιημένες— κρύβεται ὅπωςδῆποτε μιὰ μεγάλη, μιὰ συγκλονιστική, θὰ ἔλεγε κανεῖς, διαδικασία: ἡ τελικὴ μετατροπὴ τοῦ πλαστικοῦ ὀργανισμοῦ σὲ θεώμενη εἰκόνα.

Σ' αὐτὴν τὴν μετατροπὴ ἀνταποκρίνεται τὸ πορτραῖτο μὲ μιὰ νέα βασικὴ στάση του, ἡ ὁποία προχωρεῖ πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ πορτραίτου ἐπιφανείας, τοῦ πορτραίτου κεφαλῆς, τοῦ ἀνακλωμένου πορτραίτου. Στὸ α' μισὸ τοῦ αἰῶνα, ἡ τέχνη τοῦ ὁποίου —λόγω ἐπιβίωσης καὶ ἀναβίωσης τῆς τέχνης τοῦ μπαρόκ— μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν «μεταμπαρόκ», τὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα διατηρεῖται σὰν ἓνα εἶδος ζωντανῆς ὀλότητος, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἀποσπαστεῖ ἡ κεφαλή. Ἄλλὰ τὸ βαθμιαῖο πάγωμα τῆς κατασκευῆς του καὶ ἡ δυνατὴ μετατόπιση τῆς κίνησης πρὸς τὴν ἐπιφάνεια σημαίνει πάντως μιὰ τάση πρὸς τὸ διανοητικό, πρὸς τὴν συνειδητοποίηση, ποῦ μεταβάλλει τὸ πορτραῖτο σὲ ἀνακλῶμενο καὶ σὲ πορτραῖτο-κεφαλή.

Τὸ α' τέταρτο τοῦ Ιου αἰῶνα, τοῦ ὁποίου ὁ καθορισμὸς τῶν ὀρίων καὶ ἡ περιγραφὴ εἶναι, λόγῳ ἔλλειψης μνημείων, ἰδιαίτερα δύσκολος, βρίσκεται ἐν πάσῃ περιπτώσει κοντὰ στὸ ροκοκὸ ἀκόμη, καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγῳ κοντὰ στὴν παλιὰ κινητικότητα. Ἡ τέχνη του ὁμως δὲν ἀρκεῖται στὴν παραπέρα διάλυση καὶ τὸν διαμελισμὸ τῆς φόρμας τῆς ἐποχῆς τοῦ ροκοκὸ, ἀλλὰ φέρνει σὲ μερικοὺς τόπους καὶ μιὰ κάποια κλιμάκωση τόνων πρὸς τὸ μπαρόκ: ἀντιπαραθέτει στὴν ἐκλέπτυνση ἓναν πιὸ ἄδρῳ, ἓναν πιὸ δυνατό, ἓναν πιὸ βαρὺ τρόπο, δανεῖζεται ὑστεροκλασσικὲς φόρμες ἀπὸ τὸ μπαρόκ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν διαδόχων του. Ὅταν μέσα σ' αὐτὴν τὴν χρονικὴ περίοδο συντελεῖται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν λεπτὴ αἰώρηση τοῦ Σατύρου τοῦ Μονάχου (ἀρ. 440) πρὸς τὸν πιὸ ἄ-

δρό, πιό ὀγκώδη τρόπο τοῦ Ἔρωτα τῆς Mahdia (ἄρ. 441), καί πρὸς τὴν μπαρόκ φόρμα τοῦ ζεύγους τῶν Κενταύρων (ἄρ. 442), ὅταν ὁ Ἄγασίας ἀπὸ τὴν Ἐφεσο δίνει στὸν «Πολεμιστὴ» Borghese (ἄρ. 443) μιὰ μπαρόκ ἐκδοση λυσιππειων προτύπων, αὐτὰ βεβαίως εἶναι δημιουργίες πού δὲν συνθέτουν καθόλου μιὰν ἐνιαία πορεία, ὑπαινίσσονται πάντως μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐπιλογή μέσα ἀπὸ ἓνα πλῆθος καί μιὰ ποικιλία δυνατοτήτων. Στὸ ἐρώτημα ἂν ὑπάρχουν παραδείγματα ἀνανεωμένων παραστάσεων τοῦ Ἀλεξάνδρου ἀπάντηση ἀπὸ τώρα καί στὸ ἐξῆς δὲν μπορεῖ πιά νὰ δοθεῖ. Σημαντικὲς δημιουργίες δὲν εἶναι γνωστές, ἴσως μάλιστα καί νὰ μὴν εἶχαν κἀν ὑπάρξει. Ἕνας φερόμενος ὡς Ἀλέξανδρος, ὁ αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς Διόσκουρος τῆς Κυρήνης (ἄρ. 405), δὲν ἀνήκει σὲ τούτη τὴν περίοδο.

Ἡ εἰκόνα τοῦ τελευταίου μεγάλου Ἑλληνα ἡγεμόνα, πού τόλμησε τὸν ἀγώνα μὲ τὴν Ρώμη, μπαίνει κατὰ κάποιον τρόπο στὴν θέση τοῦ Ἀλεξάνδρου: ἡ εἰκόνα τοῦ Μιθριδάτη τοῦ Στ'. Μερικὰ νομίσματά του (ἄρ. 163) μᾶς δίνουν τὴν πιό ὑψηλὴ ἰδέα γιὰ τὴν τέχνη τοῦ πορτραίτου τῆς ἐποχῆς του. Προφανῶς στηριζόμενα σὲ πορτραῖτα τοῦ Ἀλεξάνδρου, πού ἀπεικονίζονται στὰ νομίσματα τοῦ Λυσιμάχου (ἄρ. 12), τὰ νομίσματα τοῦ Μιθριδάτη δείχνουν ἀντὶ γιὰ τὴν πιό ἐλεύθερη καί πιό πλαστικὴ ἐκτόνωση αὐτῶν, μιὰ χαλαρὴ, χωρὶς σκελετὸ οὐσία, πού γλιστράει, πού πιό πολὺ μοιάζει μὲ ἀπεικόνιση, καί, ἀντὶ γιὰ τὸ ὅλο φωτιὰ συγκεντρωμένο πάθος, δείχνουν ἓνα χαλαρὸ, γεμάτον αὐτοσυνείδηση ρεμβασμό.

Πιό ἀδρὸ ἐμφανίζεται τὸ λυσιππίζον νεομπαρόκ σὲ ἓνα λείψανο ἀγάλματος Ἡρακλῆ, πού θὰ πρέπει νὰ παρίστανε τὸν ἴδιον ἡγεμόνα (ἄρ. 164), ἀλλὰ ἡ μαρτυρία του δὲν εἶναι πολὺ ἱκανοποιητικὴ. Πάντως δύο πολὺ διαφορετικὲς κατευθύνσεις καί εἶδη πορτραίτου στέκουν ἐδῶ κοντὰ κοντά. Πλησιέστερα πρὸς τὴν πρώτη, πού θὰ πρέπει νὰ γειτονεῦει ἀκόμη μὲ τὸ ροκοκό, βρίσκεται μιὰ κεφαλὴ στὴν Ἀθήνα, πού εἶναι πιό λεπτὴ καί συγκρατημένα γλιστερὴ (εἰκ. 41, ἄρ. 165), καί στὴν ὁποία θέλησαν νὰ ἀναγνωρίσουν τὸ πορτραῖτο τοῦ γιοῦ τοῦ Μιθριδάτη. Ἡ τρυφερὴ διάλυση τοῦ ὕστερου μπαρόκ μοιάζει ἐδῶ νὰ ἀναχαιτίζεται ἀπὸ πινελιὲς κλασικιστικῆς ἀπόχρωσης. Μιὰ κάποια γειτνίαση μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ Σατύρου στὸ Μόναχο (ἄρ. 440), μιὰ χρονολογία στὴν α' ἴσως δεκαετία μοιάζει δεδομένη, ἐνῶ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡρακλῆ (ἄρ. 164) μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ χαρακτηρίζεται τὸ τέλος τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου. Ἀπὸ ποῖο εἶδος σώματος ἔβγαιναν οἱ κεφαλές τῶν ἡγεμόνων τῆς περιόδου αὐτῆς, εἶναι κάτι πού μόνον ἀπόμακρα μπορούμε νὰ ὑποψιαστοῦμε. Πρέπει νὰ ὑποθέσει κανεὶς τὴν ἐπιβίωση ταλαντευόμενων, γλιστερῶν, ἀνοικτῶν ροκοκό συνθέσεων, ἀλλὰ καί μιὰ στροφὴ πρὸς τὴν πιό δύσκαμπτη ἀκινησία καί μαζικότητα τοῦ Ἔρωτα τῆς Mahdia (ἄρ. 441), πρὸς τὸ «νεο-

μπαρόκ» τοῦ «Πολεμιστῆ» Borghese (ἀρ. 443) καὶ τοῦ ζεύγους τῶν Κενταύρων (ἀρ. 442), καθὼς καὶ τὴν ὑπαρξὴ λεπτῶν κλασικιστικῶν σκιρτημάτων.

Τὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα ἐνὸς Ρωμαίου στρατηγοῦ δείχνει μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὰς δυνατότητες ποὺ παρουσιάζονται. Πρόκειται γιὰ τὸν C. Ofellius στὴν Δῆλο (ἀρ. 166), ποὺ ἦταν ἔργο τῶν Ἀθηναίων Διονυσίου καὶ Τιμαρχίδη. Ἡ μορφή, μεγαλύτερη ἀπὸ τὸ φυσικὸ, μοιάζει νὰ ἀποδίδει τὸν Ρωμαῖο σὰν λόγιό Ἑρμῆ, καὶ εἶναι πιὸ πομπώδης καὶ πιὸ ἀκίνητη ἀπὸ ὅ,τι οἱ πιὸ εὐκίνητες μορφές ἡγεμόνων τοῦ ὕστερου ροκοκό (ἀρ. 139, 152). Μὲ τὸ νεομπαρόκ συνδέεται πάλι ἕνας κλασικισμὸς ποὺ ἀνασύρθηκε ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς τοῦ Πραξιτέλη. Ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ ροκοκό εἶναι προφανῶς ἐλάχιστη, ἴσως ἕνα βαθμὸ μικρότερη ἀπὸ ὅ,τι εἶναι σὲ ἕνα δευτέρου ἄγαλμα Ρωμαίου ποὺ ἔγινε ἀπὸ Ἑλληνα, στὸν «Λούκουλλο» ἢ «Aulus Postumius Albinus», ποὺ εἶναι μὲ ὅμοιο ἀσφαλῶς τρόπο ἀφηρωισμένος καὶ γνωστὸς ἀπὸ ἀντίγραφο τῆς κεφαλῆς του (εἰκ. 44, ἀρ. 167). Πρόκειται γιὰ ἕνα ἀριστούργημα τῶν πρώτων μᾶλλον χρόνων τῆς β' δεκαετίας, τοῦ ὁποῦ τὴν ζωηρὴ στάση μπορεῖ κανεὶς νὰ διαβάσει καὶ στὰ λείψανα τῶν ἀντιγράφων ἀκόμη.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ «Λούκουλλο» ἔχει ἀπαραγνώριστη σχέση μετὰ τὴν κεφαλὴ τοῦ στρατηγοῦ τοῦ Τινολί (ἀρ. 406) καὶ αὐτὸς ἦταν ὁ λόγος ποὺ μερικοὶ παρακινήθηκαν νὰ προσπαθήσουν νὰ ἀναπαραστήσουν τὸ πορτραῖτο τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου μὲ βάση αὐτὸ τὸ σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου σωζόμενο εἰκονιστικὸ ἄγαλμα. Ἐνῶ ὁμως ἡ κεφαλὴ του καὶ ὁ θώρακας προϋποθέτουν αὐτὴν τὴν ἐποχὴ, ἡ συνολικὴ σύνθεσή του, ὁ τρόπος ποὺ φοριέται τὸ ροῦχο καὶ ἡ δουλειὰ τῆς ἐπιφάνειας δείχνουν ἀπαραγνώριστα μιὰ παραλλαγὴ αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς. Στους ἄμεσους διαδόχους τοῦ ροκοκό, στους σύγχρονους τοῦ C. Ofellius (ἀρ. 166), δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ καταλογιστεῖ αὐτὸ τὸ εἰκονιστικὸ ἄγαλμα. Ἀκόμη καὶ οἱ μορφές τοῦ λεγομένου «Βωμοῦ τοῦ Δομιτίου» (ἀρ. 444), ποὺ ἀσφαλῶς ἔγινε στὴν γ' δεκαετία, δείχνουν πολὺ χτυπητὰ τὴν μεταμπαρόκ κινητικότητα καὶ μάλιστα ὄχι μονάχα οἱ μυθολογικὲς μορφές τῶν τριῶν ἑλληνικῶν πλευρῶν τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ οἱ πιὸ ἄκαμπτες τῶν ἀναγλύφων τοῦ ρωμαϊκοῦ Censur. Ὁ Ἄρης τοῦ ἀναγλύφου αὐτοῦ μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει μιὰ πολὺ καλὴ ἰδέα μιᾶς ἑλληνικῆς, καθὼς καὶ μιᾶς ρωμαϊκῆς θωρακοφόρου μορφῆς στρατηγοῦ. Τὸ ἀκέφαλο θωρακοφόρο ἄγαλμα τοῦ Μονάχου (ἀρ. 168) εἶναι σίγουρα ἕνα τέτοιο ρωμαϊκὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς τοῦ «Βωμοῦ» δὲν ἀρνιέται λοιπὸν οὔτε αὐτὸ τὴν κληρονομία τῆς ρυθμικῆς τοῦ ροκοκό. Ἔτσι καὶ ὁ «Σύλλας» Barberini, ἕνα ἑλληνικὸ πορτραῖτο Ρωμαίου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, γνωστὸ ἀπὸ ἕνα ἀντίγραφο τῆς κεφαλῆς (ἀρ. 169), θὰ πρέπει νὰ κορύφωνε ἕνα κινημένο σῶμα, μιὰν ἀνοιχτὴ σύνθεση.

Οί τηβεννοφόροι του «Βωμοῦ τοῦ Δομιτίου» (ἀρ. 444) δίνουν παρ' ὄλη τὴν ἰταλική τους προέλευση μιὰν ἰδέα τοῦ πόσο κινήμενες θὰ πρέπει νὰ ἦταν οἱ ντυμένες με ἱμάτιο μορφές ἀστῶν στὴν γ' ἀκόμη δεκαετία τοῦ αἰώνα. Δυστυχῶς τίποτε σχεδὸν δὲν μᾶς ἔχει σωθεῖ ἀπὸ αὐτὲς τὶς μορφές. Ὁ τηβεννοφόρος τῆς Μαγνησίας ποῦ θυσιάζει (ἀρ. 170), εἶναι ἓνα ἀρκετὰ ἐπιφανειακὸ ἔργο ποῦ δουλεύτηκε ἐπάνω σὲ ἓνα μισοέτοιμο, ἀπὸ πρὶν ἀποθηκευμένο γιὰ τέτοιες ἀνάγκες, ἄγαλμα, καὶ καμωμένο γιὰ νὰ ἔχει μιὰ μόνον ὄψη, τὴν μετωπική. Δὲν δικαιώνει τὶς δυνατότητες ποῦ ἔχουν ἢ μεταμπαρόκ καὶ ἢ νεομπαρόκ τέχνη καὶ ἀφήνει κιόλας νὰ φαίνεται ἢ ὑποχώρηση τῆς σημασίας τοῦ σώματος σὲ σύγκριση με τὸ πορτραῖτο τῆς κεφαλῆς.

Πάντως δὲν θὰ πρέπει νὰ ἔλειπαν ἀγάλματα ἱματιοφόρων με πιὸ γνήσια κίνηση, με πιὸ γνήσιο ὀργανικὸ αἶσθημα. Οἱ μεμονωμένες κεφαλές, ποῦ προέρχονται ἀπὸ τέτοια ἀγάλματα ἱματιοφόρων καὶ τηβεννοφόρων, δὲν εἶναι πάντα εὐκόλο νὰ διακριθοῦν με σιγουριά ἀπὸ τὶς κεφαλές τέτοιων ἀγαλμάτων ἡγεμόνων καὶ στρατηγῶν. Οὔτε εἶναι πάντα εὐκόλη ἢ διάκριση Ρωμαίων καὶ Ἑλλήνων, ἔτσι ποῦ ἢ σειρὰ ποῦ δείχνουμε παρακάτω νὰ μὴν εἶναι βέβαια ἄμοιρη κάποιας θεματικῆς ποικιλίας. Τὴν σειρὰ θὰ πρέπει νὰ τὴν ἀνοίξουμε με τὴν ἔρμαϊκὴ στήλη-ἀντίγραφο τοῦ Conservatori ποῦ ἀναφέραμε κιόλας καὶ ἢ ὁποία συσχετίστηκε με ἓνα ἄγαλμα ἡγεμόνα τοῦ πρώιμου μπαρόκ (ἀρ. 162), ὅμως μᾶλλον ὡς παραφυάδα τοῦ ὕστερου μπαρόκ θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ. Τὸ πρωτότυπο ἀφήνει νὰ φανεῖ πιὸ καθαρά ἢ κατὰ κάποιον τρόπο αἰρετὴ κινητικότητα τοῦ δέρματος, ἢ ὁποία παρουσιάζεται πιὸ ἔντονη σὲ μιὰ κεφαλὴ τῆς Κοπεγχάγης ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, τὸν λεγόμενο «Πτολεμαῖο Α'» (εἰκ. 42, ἀρ. 171), καὶ ἢ ὁποία πάει βαθμιαῖα νὰ μοιάσει με δερμάτινο προσωπεῖο.

Ὁ πιὸ κινήμενος «Λούκουλλος», τὸν ὁποῖον ἀναφέραμε κιόλας (εἰκ. 44, ἀρ. 167), ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὰ καλὰ ἀντίγραφά του, ἀνήκει ἐδῶ, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ ἓνα πρωτότυπο χάλκινο ἔργο, ἢ κεφαλὴ τῆς Δήλου (εἰκ. 43, ἀρ. 172), ποῦ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸν «Πολεμιστὴ» Borghese (ἀρ. 443). Ἄν με τὰ ἔργα αὐτὰ βρισκόμαστε πάντως στὴν β' δεκαετία, τὴν ὕστερη φάση τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου μπορεῖ νὰ τὴν ἀντιπροσωπεύσει μιὰ κεφαλὴ στὴν Ἀθήνα, ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὴν Σμύρνη (εἰκ. 45, ἀρ. 173). Αὐτὸς ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ τὸ φυσικὸ στεφανηφόρος, ποῦ χρονικὰ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ ζεῦγος τῶν Κενταύρων (ἀρ. 442), ἀπὸ τὸν «Σύλλα» Barberini (ἀρ. 169) καὶ τὸν Μιθριδάτη τοῦ Παρισιοῦ (ἀρ. 164), θὰ προέρχεται ἀσφαλῶς ἀπὸ ἓναν ἱματιοφόρο με μεγάλη μπαρόκ εὐκινησία, ἀκόμη μεγαλύτερη καὶ ἀπὸ ὃ,τι στὸ ἄγαλμα τοῦ «Λούκουλλου» (εἰκ. 44, ἀρ. 167) ἢ στὴν χάλκινη κεφαλὴ τῆς Δήλου (εἰκ. 43, ἀρ. 172).

Μια πιό απλή έκδοση τής επίτασης αυτής αντιπροσωπεύει ή σαμιακή κεφαλή που προέρχεται από τὸ ἼΗραϊον (εἰκ. 46, ἀρ. 174). Καὶ αὐτὴ ἐπίσης θὰ πρέπει κάποτε νὰ ὑψωνόταν ἐπάνω σὲ μιὰ ταλαντευόμενη μορφὴ ἱματιοφόρου. Ἀκόμη καὶ γιὰ τὴν ἀπὸ ἀσβεστόλιθο κεφαλή, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπὸ τὴν Palestrina καὶ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου (ἀρ. 175), καὶ ἡ ὁποία μὲ ἰταλικὸ ἐπαρχιακὸ τρόπο προσπαθεῖ νὰ ἀνταγωνιστεῖ τέτοια νεομπαρόκ ἔργα, θὰ πρέπει κανεὶς νὰ ὑποθέσει τὴν ἀντιφεγγιὰ μιᾶς ὁμοίας κινητικότητας, ὅπως περίπου στὸν θωρακοφόρο τοῦ Μονάχου (ἀρ. 168). Ἐὰν στὰ καλύτερα ἀπὸ αὐτὰ τὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα κρύβεται ἀκόμη κάποια γνήσια ἑλληνιστικὴ κινητικότητα, ἂν αὐτὰ προσπαθοῦν, σὲ ἀξιανόμενο βαθμὸ, νὰ δείξουν δυνατές, γεμάτες πάθος φόρμες, τὸ κύριο γνώρισμα τῆς ἐποχῆς εἶναι πάντως τὸ πάγωμα, τὸ σταμάτημα, ἡ μετάβαση τῆς κίνησης ἀπὸ τὸν πυρήνα πρὸς τὴν ἐπιδερμίδα.

Ἐὰν εἶναι σωστὴ ἡ κατάταξη που ἐπιχειροῦμε, στὸν δρόμο που φέρει ἀπὸ τὴν ἑρμαϊκὴ στήλη τοῦ Conservatori (ἀρ. 162) καὶ τοῦ ἡγεμόνα τῶν Ἀθηναίων (εἰκ. 41, ἀρ. 165) πρὸς τὸν «Πτολεμαῖο τὸν Α'» τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 42, ἀρ. 171) καὶ τὴν κεφαλή τῆς Δήλου (εἰκ. 43, ἀρ. 172), στὶς κεφαλὲς τῆς Σμύρνης (εἰκ. 45, ἀρ. 173) καὶ τῆς Σάμου (εἰκ. 46, ἀρ. 174), πραγματοποιεῖται σιγὰ σιγὰ ἓνα κοκάλιασμα που ἀποφλοιώνει τὸν παλιὸ μυθικὸ κόσμο ἀπὸ τὴν γοητεία του ἢ τὸν ἐξωραϊζει μὲ ρομαντικὸ τρόπο καὶ ἐπιτρέπει μιὰ νέα ἀνακάλυψη τοῦ κόσμου τῆς ἐπιφάνειας, ἀλλὰ καὶ ἓνα νέο τρόπο παράστασης τῆς λειτουργίας τῶν διανοημάτων, τοῦ θολοῦ ἐρωτήματος τῆς ψυχῆς, τῆς πονεμένης βίωσης μιᾶς παρακαμῆς. Ἡ ταραχὴ τῶν μορφῶν δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς ξεγελάσει. Πίσω ἀπὸ αὐτὴν δὲν ὑπάρχει καταιγίδα, ὑπάρχουν μονάχα ἀναλαμπές μιᾶς καταιγίδας που ἔχει ἤδη ἀπομακρυνθεῖ.

Ἡ ἀναζήτησις τοῦ κλασσικοῦ μέτρου εἶναι πιὸ πολὺ παραίτηση παρὰ κατάκτησις. Αὐτὴ ἡ ψυχικὴ διάθεσις, που ἔχει γίνεϊ ἐσπερινή, λάμπει μὲ ἓναν τρόπο συγκλονιστικὸν στὰ κυριότερα πορτραῖτα τῆς ἐποχῆς. Ὅπου οἱ καλλιτέχνες δὲν εἶναι σὲ θέσιν νὰ τὴν νιώσουν, ἔρχεται στὸ προσκήνιο τὸ ἐξωτερικόν, ἡ κοινωνικὴ τάξις, τὸ ἐπάγγελμα, ἡ παράστασις τῆς ἡλικίας, ἡ ζωὴ τῆς ἐπιφάνειας. Προπάντων οἱ Ῥωμαῖοι μιμητές, οἱ ὁποῖοι γιὰ πρώτη φορὰ τώρα ἐμφανίζονται μὲ μεμονωμένα λίθινα ἀγάλματα, δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ συλλάβουν τὸ μεγάλο πνευματικὸν μέτρο τῶν προτύπων, τὴν εὐρεΐα στάσις τους ἀπέναντι στὸν κόσμον, τὸ τραγικόν-μυθολογικόν τους περιεχόμενον. Κεφαλές, ὅπως τοῦ Βερολίνου ἀπὸ τὴν Palestrina (ἀρ. 175), παραμένουν πιὸ γωνιώδεις, πιὸ γραμμικές, πιὸ στεγνές, πιὸ πεζές, πιὸ στενές, πιὸ περιορισμένες· μοιάζουν πιὸ πολὺ μὲ χρονικόν, εἶναι πιὸ πολὺ ἔργα «τεχνικῆς», σὲ σύγκρισις μὲ τὰ ἑλληνικά.

Στὸ β' τέταρτο τοῦ *Ιου αἰώνα* συνεχίζεται τὸ κοκάλιασμα τῆς πλαστικῆς μορφῆς, πού ὄλο καὶ πιὸ πολὺ ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸ νεοπαρόκ, ἀπὸ τὰ ραδιὰ-κινημένα ἔργα πρὸς ἔργα πιὸ γωνιώδη, πιὸ ἤρεμα, πιὸ διαμελισμένα. Τὸ τί σημαίνει αὕτη ἢ μεταβολὴ καὶ μὲ ποιά καινούργια βάθη μπορεῖ νὰ συνδέεται τὸ διδάσκουν τὰ ἔργα τῶν μεγάλων χαλκοπλαστῶν, ὄχι οἱ λιγότερο πετυχημένες ἐργασίες. Σπουδαῖος διάδοχος τοῦ ζεύγους τῶν Κενταύρων (ἀρ. 442) μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ κεφαλὴ Κενταύρου στὸ Spreyer (ἀρ. 445), πού μοιάζει νὰ μετατρέπει τὴν χαλαρότητα τοῦ νεοπαρόκ σὲ μιὰ πιὸ ἔντονη ἐντύπωση προσώπειου. Προπάντων ὁ καθιστὸς Πύκτης τῆς Ρώμης (ἀρ. 446) εἶναι αὐτὸς πού ἀνοίγει τὸν δρόμο στὸν πιὸ σκληρό, τὸν ἀμείλικτα πεζὸ κόσμο τῆς ἐπομένης ἐποχῆς. Μὲ τὴν βοήθεια τεσσάρων ἰδανικῶν μορφῶν μπορεῖ κανεὶς νὰ συναγάγει συμπεράσματα γιὰ τὸ εἶδος τῶν σπουδαίων πορτραίτων πού ἔχουν χαθεῖ.

Ἄκόμη καὶ τώρα ἐμφανίζεται πού καὶ πού τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου σὲ ἐκδόσεις ἀλεξανδρινῆς ὕστερης ἐποχῆς, χωρὶς ὅμως δύναμη περιεχομένου. Πιὸ χαρακτηριστικὰ εἶναι κυρίως τὰ ἑλληνικὰ ἀγάλματα τοῦ Πομπηίου, στὰ ὁποῖα ἐπιδρᾷ τώρα ἔντονα τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀλεξάνδρου, ὅπως αὐτὸ εἶχε ἐπιδράσει καὶ στὸ α' τέταρτο στὰ ἀγάλματα τοῦ Μιθριδάτη, καὶ εἶναι σημαντικό ὅτι κατέχουμε τὸ πορτραῖτο τοῦ Πομπηίου σὲ διάφορες διαδοχικῆς ἐκδόσεις του, ἔστω καὶ σὲ μέτρια, συμπληρωμένα ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς. Τὸ πιὸ ραδιὸ καὶ κινημένο πορτραῖτο τοῦ 35χρονοῦ ὡς 40χρονοῦ Πομπηίου στὸ Uffizi (ἀρ. 176) τὸ διαδέχεται, σὰν ἰταλικὴ ἴσως προσπάθεια, ἡ πῆλινη κεφαλὴ τοῦ Μουσείου τῶν Θερωμάτων (ἀρ. 177), ἔπειτα τὰ πορτραῖτα τοῦ 40χρονοῦ ὡς 50χρονοῦ στὴν Βενετία (ἀρ. 178) καὶ τὴν Ρώμη (ἀρ. 179), τέλος ἡ ἀρκετὰ ἀξιόπιστη κεφαλὴ τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 55, ἀρ. 181), πού συμφωνεῖ μὲ τὰ νομίσματα τῶν χρόνων τῆς δεκαετίας τοῦ 40. Ἄν τὸ πορτραῖτο τοῦ Uffizi μοιάζει νὰ ἀπέχει 10 περίπου χρόνια ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς Σμύρνης (εἰκ. 45, ἀρ. 173) καὶ λιγότερα ἀκόμη ἀπὸ τὸν «Σύλλα» Barberini (ἀρ. 169), οἱ πιὸ γωνιώδεις, πιὸ ἰσορροπημένες, πρὸς τὸ παρελθὸν στραμμένες φόρμες τῆς κεφαλῆς τῆς Βενετίας (ἀρ. 178) καὶ τοῦ Conservatori (ἀρ. 179) μᾶλλον δείχνουν τὰ περὶ τὸ 60 π.Χ. χρόνια, τὴν ἐποχὴ τοῦ Πύκτη (ἀρ. 446), ἐνῶ τὸ πρότυπο τῆς κεφαλῆς τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 55, ἀρ. 181), πού εἶναι πιὸ δύσκαμπτη καὶ πιὸ ἀποσυντεθειμένη, δὲν μπορεῖ νὰ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ ἔτος τοῦ θανάτου του, τὸ 48 π.Χ.

Ὅπως τὸ πορτραῖτο τοῦ Πομπηίου μπαίνει, ἄς ποῦμε, στὴν θέση τοῦ πορτραῖτου τοῦ Ἀλεξάνδρου, ἔτσι καὶ τὰ ὄρθια ἀγάλματα τῶν Ρωμαίων ἰσχυρῶν ὄλο καὶ πιὸ πολὺ παίρνουν τώρα τὴν θέση τῶν πορτραίτων τῶν Ἑλλήνων ἡγεμόνων. Ὅπου τὸ μεγαλεῖο μιᾶς προσωπικότητας καὶ οἱ ὑπηρεσίες της δὲν προσφέρονταν γιὰ ἓνα ὑπερφυσικοῦ μεγέθους

ἄγαλμα, ἐκεῖ μπορούσαν νὰ βοηθήσουν ἡ ματαιοδοξία καὶ ἡ κολακεία. Στὴν Δῆλο τὸν C. Ofellius (ἄρ. 166) διαδέχεται ἕνας γυμνὸς μὲ φαλακρὴ κεφαλὴ (εἰκ. 49, ἄρ. 182), ἕνα ἔργο ὄχι σημαντικό, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ χαρακτηριστικό. Ἡ ὑστεροπαρόκ γρηγοράδα ἔχει σὲ μεγάλο βαθμὸ συρρικνωθεῖ, ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ κλασσικοῦ τύπου κοντραποστικά στοιχεῖα, ἔτσι πὺ νὰ φαίνεται καθαρὰ ἡ θέση πὺ κατέχει τὸ ἄγαλμα αὐτὸ στὴν μέση τοῦ δρόμου, πὺ ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸν C. Ofellius (ἄρ. 166) στὸν Αὐγουστο τῆς Primarporta (εἰκ. 77, ἄρ. 319). Ἡ δυσκαμψία, ἡ σπουδὴ τῆς ἐπιφάνειας, ἡ κυριαρχία τῆς κεφαλῆς, ὀδηγοῦν κιόλας στὴν γειτονιά τῶν κεφαλῶν-ἀποτμημάτων, τῶν εἰκονιστικῶν προτομῶν ἢ δομῆ τῆς κεφαλῆς προϋποθέτει ἔργα ὅπως τοῦ Πομπηίου τῆς Βενετίας (ἄρ. 178), πὺ βρίσκεται ἴσως κοντὰ στὸν Πύκτη (ἄρ. 446). Αὐτὸς ἀπὸ τὴν μεριά του μπορεῖ εὐκόλα νὰ συγκριθεῖ μὲ πορτραῖτα πὺ ἀπεικονίζονται σὲ ρωμαϊκὰ νομίσματα τῶν πρώτων χρόνων τῆς δεκαετίας 60-50 (ἄρ. 183). Μόνου του βέβαια τὸ ἄγαλμα τῆς Δήλου δὲν χαρακτηρίζει τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀφηρωισμένου ἡγεμόνα παρὰ σὲ πολὺ μικρὸ βαθμὸ. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ ἀπλὰ ἀγάλματα τῶν ἀστῶν δὲν ξέρουμε παρὰ λίγα μόνου πράγματα. Ἐνας ἄνδρας τῆς Δήλου (ἄρ. 184) προβάλλει μπροστὰ μας μὲ πῖο πλατιὰ στάση, πῖο κοντόχοντρος, πῖο γωνιώδης, μὲ πῖο ἔντονη τὴν ὀριζόντια ἄρθρωση ἀπὸ ὅ,τι ὁ ἄνδρας τῆς Ἀνάφης, ὁ ὁποῖος ἀνήκει στὴν στροφὴ τοῦ αἰῶνα (ἄρ. 156) καὶ μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει κατὰ τὰ ἄλλα πολλὰ κοινά. Αὐτὸς ὁ κάπως εὐτελεῖς ἐπίγονος τοῦ ὑστερου παρόκ εἶναι ἴσως σύγχρονος μὲ τὸ πῖο μοντέρνο, πῖο «κλασσικό» γυμνὸ ἄγαλμα τοῦ Ρωμαίου.

Πολὺ πῖο ἀγαπητὸ εἶναι μεταξὺ τῶν ἱματιοφόρων καὶ τῶν τηβεννοφόρων τὸ μοτίβο τοῦ Αἰσχίνη (ἄρ. 1), πὺ καὶ αὐτὸ ἐπίσης τῶρα μεταβαίνει ἀπὸ τὴν ὑστεροελληνικὴ ραδινὴ εὐκίνησια σὲ μιὰ πῖο κλασσικὴ ἰσορροπία. Ἐνας Σάμιος (εἰκ. 8, ἄρ. 185) μοιάζει νὰ βρίσκεται κιόλας σ' αὐτὸν τὸν δρόμο. Ἀλλὰ μὲ πολὺ πῖο σαφὴ καὶ πῖο λεπτὸ τρόπο, βρίσκεται ὁ ἀσφαλῶς ἀττικὸς νέος ἀπὸ τὴν Ἐρέτρια (ἄρ. 186), πὺ προσπαθεῖ νὰ συνταιριάξει μιὰ μεταπαρόκ, ἀνοικτὴ καὶ ραδινὴ σύνθεση μὲ τὸν Αἰσχίνη (ἄρ. 1). Ἡ ἀπέριττη, σεμνὴ μορφή του βρίσκεται σὲ πολὺ μεγάλη ἀντίθεση μὲ τὸν καθιστὸ Πύκτη (ἄρ. 446) καὶ τὸν πομπῶδη Δήλιο (ἄρ. 184), μολοντί χρονικὰ εἶναι πολὺ λίγο παλιότερος ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτά.

Μὲ τὴν βοήθεια τέτοιων ὀλόκληρων ἀγαλμάτων μπορεῖ κανεῖς, ὡς ἕνα σημεῖο τουλάχιστον, νὰ ἀποκαταστήσει τίς κεφαλές πὺ εἶχαν ἀποσπαστεῖ ἀπὸ τὰ ἀγάλματά τους σὲ ἕνα σύνολο γεμάτο νόημα. Πρόκειται σχεδὸν ἀποκλειστικά γιὰ κεφαλές γερόντων. Ἡ παλιὰ ἑλληνικὴ τάση τῆς παράστασης ἑνὸς εἶδους μεσαίας γραμμῆς ζωῆς, ἑνὸς εἶδους νεανικότητας, εἶχε χαλαρωθεῖ ἐδῶ καὶ πολὺ καιρό, ποτὲ ὁμως δὲν εἶχε ὑποχωρήσει μπροστὰ σὲ ἕναν τέτοιο φανατισμὸ γερωντικοῦ πορτραῖτου καὶ οἱ

νέοι μοιάζουν τώρα σαν να μην παίρνουν παρά σπάνια μέρος στις δημιουργίες εικονιστικών αγαλμάτων. Στις εξαιρέσεις ανήκει μιὰ κεφαλή, πού βρέθηκε στην Ἀθήνα (ἀρ. 187) καὶ τοποθετεῖται χρονικὰ μεταξύ τοῦ Σμυρναίου (εἰκ. 45, ἀρ. 173) καὶ τοῦ νέου τῆς Ἐρέτριας (ἀρ. 186). Ἡ ἀποδοχή τοῦ ὑστεροκλασσικοῦ πνεύματος εἶναι κιόλας πολὺ προχωρημένη, ἂν καὶ δὲν ἔχει ἀκόμη φτάσει στὸ μέτρο τοῦ Ἐρετρία. Στὸ γεροντικὸ πορτραῖτο θὰ πρέπει ἴσως νὰ ἀντιστοιχεῖ ὁ γεμάτος φροντίδες Δῆλιος (εἰκ. 47, ἀρ. 188), ἐνῶ μεταξύ τῶν ἀνδρῶν τῆς μέσης ἡλικίας ἕνας Ἀθηναῖος μὲ μαλλιά πού πέφτουν στὸ μέτωπο (εἰκ. 48, ἀρ. 189), ὁ ὁποῖος μᾶλλον ἔχει τὴν θέση του μεταξύ τοῦ Πομπηίου τῆς Φλωρεντίας καὶ τοῦ Πομπηίου τῆς Βενετίας (ἀρ. 176, 178). Μὲ τὸν Πομπηῖο τῆς Βενετίας μποροῦν νὰ συγκριθοῦν ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ εὐρήματα μιὰ λιπαρὴ ἀθηναϊκὴ κεφαλή (ἀρ. 190), ἡ κεφαλή ἐνὸς ἀγάλματος ἀπὸ τὴν Κορώνεια πού βρίσκεται στὴν Θήβα (ἀρ. 191), ἡ λίγο νεώτερη δηλιακὴ κεφαλή ἀπὸ τὴν Οἰκία τοῦ Διαδουμένου (εἰκ. 51, ἀρ. 192), πού εἶναι φτιαγμένη γιὰ ἐνθεση σὲ ἀγαλμα, καί, ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν ἀντιγράφων, ὁ τύπος τῆς κεφαλῆς Ρωμαίου τῆς Γενεύης (ἀρ. 193). Ὁ πιὸ ἀκίνητος καὶ πιὸ διασπασμένος Δῆλιος, πού προέρχεται ἀπὸ τὴν συνοικία τοῦ Θεάτρου (εἰκ. 50, ἀρ. 194), συνεχίζει ὡς πρὸς τὶς ἀναλογίες καὶ τὴν κίνηση τὴν παλιότερη γραμμὴ, ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅμως μεριὰ ὀδηγεῖ σὲ ἔργα ὅπως ὁ «Σύλλας» τοῦ Μονάχου (ἀρ. 228). Δύο Δῆλιοι, τὸ ἴδιο ἀκίνητοι, μιὰ φτιαγμένη γιὰ ἐνθεση σὲ ἀγαλμα κεφαλή ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἰταλῶν (ἀρ. 195) καὶ ἕνα κομμάτι προσώπου (ἀρ. 196), φαίνεται ὅτι μᾶλλον ἀπλοποιοῦν τὸν τρόπο τοῦ ἀγάλματος τοῦ γυμνοῦ Ρωμαίου (εἰκ. 49, ἀρ. 182). Αὐτὰ τὰ δύσκαμπτα ἔργα θὰ πρέπει νὰ χρονολογοῦνται, ὅπως καὶ ἡ μικρὴ κεφαλή ἀπὸ τὴν Οἰκία τοῦ Διαδουμένου (ἀρ. 192), ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα. Ἡ χρονολόγηση τοῦ δηλιακοῦ πορτραίτου δυσχεραίνεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ δηλιακὴ τέχνη, λόγω καὶ τῶν καταστροφῶν πού ἔπαθε τὸ νησί τὸ 88 καὶ τὸ 69 π.Χ., εἶχε περιπέσει αὐτὴν τὴν ἐποχὴ σὲ ἐπίπεδο ἐπαρχιακῆς.

Ἀλλὰ καὶ ἡ Ἀθήνα ἔχει νὰ δεῖξει ἔργα δευτέρας κατηγορίας, τὰ ὁποῖα ὅμως συνυπάρχουν μὲ σημαντικὰ ἔργα ὅπως ὁ Πύκτης (ἀρ. 446) καὶ τὰ πολυμαρτυρημένα νεοαττικὰ ἔργα τῆς βαθμίδας αὐτῆς, ὅπως ὁ νέος τῆς Ἐρέτριας (ἀρ. 186). Καὶ μιὰ κεφαλή ἱερέως στὴν Ἀθήνα (εἰκ. 60, ἀρ. 218), πού ἀνήκει στὴν ἐπόμενη ἐποχὴ, ἀσφαλῶς δὲν θὰ ἦταν πιά δυνατὸν νὰ βλαστήσει μέσα ἀπὸ τὸ ἀποξηραμένο δηλιακὸ ἔδαφος. Ἔτσι, δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ἔχουμε μιὰ πλήρη εἰκόνα τῆς ὑστερῆς φάσης τῆς ἐποχῆς αὐτῆς μὲ μόνη τὴν μαρτυρία τῶν τεσσάρων δηλιακῶν κεφαλῶν πού ἀναφέραμε, δηλαδὴ τῶν φτιαγμένων γιὰ ἐνθεση κεφαλῶν, τοῦ πρόσθιου τμήματος μιᾶς κεφαλῆς καὶ τῆς μικρῆς κεφαλῆς (εἰκ. 51, ἀρ. 192 καὶ ἀρ. 195, 196, 197).

Με πιό πολλή ζωντάνια μᾶς εἰσάγουν σ' αὐτὴν τὴν φάση δύο ἀνατολικά καὶ ἓνα δυτικὸ εὐρημα. Μιὰ κεφαλὴ με ὑπόλειμμα ρούχου ἀπὸ τὴν Ἐπιτύμβια, γιὰ ἐνθεση φτιαγμένη (ἀρ. 198), χρονικά μᾶλλον στέκει λόγω τῆς ἀπλοποίησής της μεταξὺ τοῦ ἀγάλματος τοῦ γυμνοῦ Ρωμαίου (εἰκ. 49, ἀρ. 182) καὶ τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὴν Οἰκία τοῦ Διαδομένου στὴν Δήλο (εἰκ. 51, ἀρ. 192), ποὺ εἶναι καμωμένη γιὰ ἐνθεση. Ἀπὸ ἐδῶ ὁ δρόμος δὲν εἶναι πολὺς ὡς τὸν λεγόμενο «Προυσία» τῆς Ρόδου (εἰκ. 52, ἀρ. 199), λείψανο ἑνὸς στεφανωμένου ἱματιοφόρου, στὸν ὁποῖο θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ἴσως τὸ ἄγαλμα τοῦ μεγάλου Ρόδιου φιλοσόφου Ποσειδωνίου, ποὺ στήθηκε ὅπως φαίνεται στὴν ἐποχὴ τοῦ θανάτου του, ἐνῶ ἡ γνωστὴ ἐνεπίγραφη προτομὴ τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 324) ἀντιπροσωπεύει ἓνα νεώτερο εἶδος κλασικισμοῦ. Μιὰ τρίτη κεφαλὴ, ἀντίγραφο ἀσφαλῶς, ποὺ ἀνήκει προφανῶς ἐδῶ, προέρχεται ἀπὸ τὴν Ρώμη, ἀπὸ τὴν Via Regina Elena (ἀρ. 200). Σ' αὐτὰ τὰ δηλιακά, συριακά, ροδιακά εὐρήματα μποροῦν νὰ προστεθοῦν καὶ δύο ἀλεξανδρινά: ἡ κεφαλὴ ἀπὸ γρανίτη στὴν Βόννη (ἀρ. 201) καὶ ἡ μαρμάρινη κεφαλὴ Stroganoff στὴν Νέα Ὑόρκη (εἰκ. 53, ἀρ. 202), ποὺ εἶναι πολὺ πιό σημαντικὴ, πιό καθαρὰ ἐλληνικὴ. Αὐτὴ ἡ φτιαγμένη γιὰ ἐνθεση κεφαλὴ μοιάζει νὰ προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἀρκετὰ κινημένο ἄγαλμα τῶν μέσων περίπου τοῦ αἵωνα.

Φαίνεται ὅτι ἡ στροφὴ πρὸς τὴν πιό γωνιώδη, τὴν πιό κοντόχοντρη, τὴν κατὰ τὸν κλασσικὸ τρόπο ἀπλοποιημένη σύνθεση, δὲν ἐπεκράτησε παντοῦ με τὴν ἴδια δύναμη, ὅπως σὲ ἓνα μέρος τῶν ἀττικῶν καὶ τῶν ροδιακῶν ἐργαστηρίων· ὅτι πολὺ περισσότερο συνεχίστηκε σὲ διαφόρους τόπους, πιό ἀδιάσπαστη ἢ πορεία τῆς ὑστεροελληνικῆς γραμμῆς. Ὁ Δήλιος τῆς συνοικίας τοῦ Θεάτρου (εἰκ. 50, ἀρ. 194) δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς τέτοιας κατεύθυνσης τῆς δηλιακῆς τέχνης, ἡ κεφαλὴ Stroganoff (εἰκ. 53, ἀρ. 202) μιᾶς τέτοιας κατεύθυνσης τῆς ἀλεξανδρινῆς καὶ θυμίζει κάπως τὰ ρωμαϊκά πορτραῖτα ποὺ ἀπεικονίζονται σὲ νομίσματα τῶν πρώτων χρόνων τῆς δεκαετίας 60-50 (ἀρ. 203), ἐνῶ ἄλλα πορτραῖτα νομισμάτων τῆς ἴδιας ἐποχῆς (ἀρ. 204) μᾶλλον ἀκολουθοῦν τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς κατευθύνσεις ποὺ ἀναφέρθηκαν. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ τέχνη τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, ἡ συμμετοχὴ τῆς ὁποίας στὴν εἰκονιστικὴ τέχνη τοῦ ἰταλικοῦ κυρίως ἐδάφους καὶ τῶν ρωμαϊκῶν παραγγελιῶν δὲν πρέπει νὰ ὑποτιμηθεῖ, ἔχει τὴν ὅλη ἐξέλιξη τὴν ἴδια θέση ποὺ εἶχε καὶ ἡ ἀλεξανδρινὴ τῆς κεφαλῆς Stroganoff, καὶ ὅτι οἱ διάσημοι τορευτὲς της ἐπέδρασαν στὴν ρωμαϊκὴ νομισματοκοπία. Πάντως τὸ στυλ της μᾶλλον με πλαστικὴ στὸν πηλὸ μοιάζει παρὰ διακρίνεται γιὰ τὴν τεκτονικότητά της.

Στὸ ἐρώτημα ποιά ἦταν ἡ συμμετοχὴ τῆς ντόπιας ρωμαϊκῆς-μεσοϊταλικῆς εἰκονιστικῆς τέχνης, τὴν ἀπάντηση μποροῦν νὰ δώσουν μερικοὶ ἐπιτύμβιοι λίθοι καὶ λείψανα ἀγαλμάτων ἀπὸ πηλό, ἀπὸ ἀσβεστόλιθο

καὶ ἀπὸ μάρμαρο. Ἐνάγλυφα ὅπως τοῦ Aurelius Hermia τοῦ Λονδίνου (ἄρ. 205), ἴσως καὶ τοῦ Blaesius καὶ τῆς Blaesia (ἄρ. 206), θὰ πρέπει νὰ ἀνήκουν ἐδῶ. Ἡ κεφαλὴ ἀπὸ ἀσβεστόλιθο τοῦ Βερολίνου ἀπὸ τὴν Palestrina (ἄρ. 175), ποὺ ἀναφέραμε, ἀσφαλῶς δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸν Πομπηϊο τῆς Φλωρεντίας (ἄρ. 176). Ἀγάλματα τηβεννοφόρων, ὅπως ἡ ἐπιτύμβια μορφὴ ἀπὸ ἀσβεστόλιθο τῆς Villa Celimontana (ἄρ. 207), βρίσκονται κοντὰ στὸν πιὸ κλασσικὸ νέο τῆς Ἐρέτριας (ἄρ. 186)· μαρμάρινες προτομές, ὅπως τοῦ Oslo (ἄρ. 208), μᾶλλον κοντὰ στὴν κεφαλὴ τῆς Γενεύης (ἄρ. 193). Κεφαλὲς ἀπὸ ἀσβεστόλιθο, ὅπως μιὰ κεφαλὴ τοῦ Μουσείου τῶν Θερωμάτων (ἄρ. 209) καὶ τῆς Νεαπόλεως (ἄρ. 210), μαρμάρινες κεφαλές, ὅπως μιὰ ποὺ βρίσκεται στὶς Ἀποθήκες τοῦ Βατικανοῦ (ἄρ. 211), πήλινες κεφαλές ὅπως μιὰ τοῦ Λούβρου (ἄρ. 212), ἢ τοῦ λεγομένου Πομπηίου (ἄρ. 177) ἢ τῆς Villa Giulia (ἄρ. 213), εἶναι πιθανὸν ὅτι ἀνήκουν σὲ παρόμοια ἀγάλματα, ὅπου τὸ σύνορο μεταξὺ τῆς συνεισφορᾶς ἐπαρχιωτῶν Ἑλλήνων καὶ γηγενῶν Ἰταλῶν εἶναι συχνὰ δύσκολο νὰ χαρακτηῖ. Τὸ ἐρώτημα ὡς πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης αὐτῆς φωτίζεται ἐπαρκῶς ἂν ἡ τέχνη αὐτὴ συγκριθεῖ μὲ τὸν Πύκτη τῆς Ρώμης (ἄρ. 446) καὶ τὸν ἱερέα τῶν Ἀθηνοῶν (εἰκ. 60, ἄρ. 218).

Στὸ β' μισό τοῦ αἰῶνα τὸ ἑλληνικὸ πορτραῖτο ὑπέστη μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ βαθιὲς μεταβολές του, ἡ ὁποία συνδέεται στενὰ μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς πλαστικῆς φόρμας. Τὸ θέμα τῆς ὀργανικῆς διαμόρφωσης τοῦ σώματος, ποὺ ἐξελισσόταν σταθερὰ ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ, ἔφτασε τώρα στὸ τέλος του. Οἱ μορφές βγαίνουν ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ σώματος στὸν ὁποῖον ὡς τότε ἀκτινοβολοῦσαν καὶ εἰσέρχονται σὲ ἓναν ἀσώματο ἀρνητικὸ χῶρο, στὸν ὁποῖο διάγουν τώρα σὰν νὰ εἶναι κατοπτρικὰ εἶδωλα. Ἡ σημασία τοῦ σώματος ἐξαφανίζεται σχεδὸν ἐντελῶς, ἔτσι ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ ἀπομονωθεῖ ἢ παρατήρηση τῆς ἐπιφάνειας τῶν τμημάτων τῆς κεφαλῆς. Πίσω ἀπὸ τὴν πράξη τῆς δημιουργίας βρίσκεται τώρα ἡ συνειδητὴ ἀπεικόνιση τοῦ θεωμένου μοντέλου καὶ ἡ χρῆση μιᾶς φόρμας, ποὺ ἐπιλέγεται εἴτε ἀπὸ τὸ παρὸν εἴτε ἀπὸ τὸ παρελθόν. Ἐτσι, αὐτὸ ποὺ προκύπτει εἶναι ἓνα «πορτραῖτο-μοντέλο» μὲ διπλὴν ἔννοια: μὲ ὑπερτονισμό, ἀποχωρισμὸ τῆς κεφαλῆς ἀφ' ἑνός, καὶ μὲ παράσταση διανοητικῶν διεργασιῶν τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ μοντέλου ἀφ' ἑτέρου. Ἡ ἀνακλώμενη ἀτομικὴ ὑπαρξὴ συρρικνώνεται σὲ ἓνα νέο εἶδος πορτραίτου, τὸ πορτραῖτο-καλλιτέχνημα.

Τὸ γ' τέταρτο τοῦ ἰου αἰῶνα, ἡ ὕστερη ἐποχὴ τοῦ Καίσαρος καὶ ἡ πρώιμη ἐποχὴ τοῦ Ὀκταβιανοῦ, φέρνει τὴν ἀποφασιστικὴ στροφὴ πρὸς

τὸ θεώμενο πορτραῖτο-μοντέλο, τὴν ἀπομονωμένη κεφαλὴ-χαρακτήρα, τὸ πορτραῖτο-φάσμα, στὸ ὁποῖο προσδίδονται ἰδέες. Τὰ λίγα καὶ δύσκολα κατανοητὰ ἀγάλματα πού μᾶς ἔχουν σωθεῖ μετατρέπουν βαθμιαῖα τὸ πορτραῖτο τοῦ ἡγεμόνα ἢ τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀστοῦ σὲ ἄκαμπτο, ἐορταστικὸ τύπο· ἀφήνουν νὰ βλασταίνουν ἀπὸ τὰ ὑστεροελληνιστικὰ κελύφη τῶν σωμάτων νέες κεφαλές ἰδωμένες σὰν μοντέλα ἢ ἐξευγενισμένες μὲ κλασσικὸ τρόπο· μετατρέπουν τὰ σώματα σὲ βάρη τῶν κεφαλῶν ἢ τὰ περικλείουν σὲ μιὰ νοητὴ σχέση, ὅπως καὶ μόνο ἀπὸ τὰ νομισματικὰ πορτραῖτα γίνεται φανερό.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κεφαλές μὲ τὰ πολὺ ρεαλιστικά, τὰ κομματιασμένα χαρακτηριστικά, ὑπάρχουν καὶ κεφαλές οἱ ὁποῖες εἶναι ἐξιδανικευμένες, ἔχουν κλασσικότερο χαρακτήρα, ἰδίως οἱ κεφαλές τοῦ θεοποιημένου Καίσαρος, τοῦ Ἄντωνίου, τοῦ Ὀκταβιανοῦ. Ἡ ἐξιδανίκευση, ὁ νέος κλασσικισμὸς τοῦ «αὐγουστιανοῦ στυλ», ἔχει σαφῶς τὴν ἀφετηρία του στὴν Ἀθήνα, στὴν Ρόδο καὶ σὲ ἄλλα ἑλληνικὰ κέντρα, ἀλλὰ καὶ ἡ τελικὴ μετάβαση στὸ πορτραῖτο-μοντέλο, στὸ πορτραῖτο-εἰκόνα, σ' αὐτὰ τὰ κέντρα εἶναι πού πραγματοποιήθηκε. Σημαντικὴ ἐπίσης πρέπει νὰ ὑπῆρξε στὴν ἀνάπτυξη τοῦ πορτραῖτου-μοντέλου, τοῦ πορτραῖτου-σκίτσου, καὶ ἡ συμβολὴ τῶν Ἑλλήνων τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος. Ἡ Ρώμη σὰν ἐντολοδόχος, σὰν κέντρο διάδοσης μιᾶς νέας πεζότητας, ὀργανώτριας τοῦ κόσμου, παίζει σ' αὐτὸ τὸ θέμα μικρὸ ρόλο.

Ἡ ἰδεαλιστικὴ πλαστικὴ τῆς Ἀθήνας ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸν Πύκτη τῆς Ρώμης (ἄρ. 446), πέρα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἵωνα, στὸν κολοσσιαῖο Δία τοῦ Εὐκλείδη στὴν Αἴγειρα (ἄρ. 447) καὶ στὸν «Βοσκό» τῶν Ἀντικυθέρων (ἄρ. 448), δηλαδή ἀπὸ μορφές μὲ δυνατὴ ἀκόμη, ἀντιθετικὴ κίνηση, σὲ φόρμες πιὸ κοκαλιασμένες, πιὸ κομματιασμένες, σὲ φόρμες «ἀποσπασμένες», σὰν ἀπὸ πηλὸ πλασμένες, οἱ ὁποῖες φτάνουν κιάλας στὴν γειτονιά τοῦ ροδιακοῦ Λαοκόωντος (ἄρ. 449). Ἕνας παρόμοιος δρόμος θὰ πρέπει νὰ ὁδηγοῦσε ἀπὸ τὸν Πύκτη στὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα τῆς δεκαετίας 50-40 καὶ ὡς τὰ πρῶτα χρόνια τῆς δεκαετίας 40-30, τῶν ὁποίων μᾶς ἔχουν σωθεῖ οἱ κεφαλές. Ἐπικεφαλῆς τους στέκει ὁ γέρος τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 56, ἄρ. 215), ὁ ὁποῖος βρίσκεται σὲ στενὴ, χρονικὴ τουλάχιστον, σχέση μὲ τὸν Πομπήιο τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 55, ἄρ. 181). Λίγο πιὸ κοκαλιασμένη, πιὸ κομματιασμένη, εἶναι ἡ κεφαλὴ ἱερέως στὴν Κοπεγχάγη πού προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀθήνα (εἰκ. 57, ἄρ. 216), ἐνῶ πλησιέστερα πρὸς τὸ πηλοπλαστικὸ στυλ βρίσκεται ἡ κεφαλὴ τοῦ ἱερέα τῆς Ἀγορᾶς, μὲ γραμμὴ φρυδιῶν πού μιμεῖται τὸν τρόπο τοῦ μπαρόκ (εἰκ. 58, ἄρ. 217). Λεπτότερη κίνηση, μὲ ἐπίταση τοῦ χαρακτήρα τῆς εἰκόνας, ἔχει ἡ ἀριστουργηματικὴ κεφαλὴ ἱερέως στὴν Ἀθήνα (εἰκ. 60, ἄρ. 218), καὶ ἀκόμη πιὸ διαλυμένη εἶναι μιὰ κεφαλὴ ἱερέως στὴν Ἀθήνα (εἰκ. 59,

άρ. 219). Πού οδηγεί αυτός ο δρόμος το δείχνει ίσως το απότμημα ενός αντιγράφου αγάλματος, ή έρμαϊκή στήλη της Κοπεγχάγης από το Rieti (άρ. 220), της οποίας το πρόσωπο και τα μαλλιά θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει σαν υστερότερη συνέχεια του γέρου της Κοπεγχάγης (εικ. 56, άρ. 215), με την έννοια του νέου ηηλοπλαστικού στύλ. Είναι επίσης δικαιολογημένη ή έρώτηση μήπως ένα δεύτερο μεγάλο άριστούργημα της εικονιστικής τέχνης αυτής της εποχής, ο τυφλός Όμηρος (άρ. 221), έχει την θέση του κοντά στον ιερέα της Άθήνας με το φυλλωτό διάδημα (εικ. 60, άρ. 218).

Μοιάζει πρόδηλο ότι οι Ρόδιοι καλλιτέχνες είχαν ισχυρή συμμετοχή στα ανατολικά έργα, ότι είχαν μάλιστα ήγερτική θέση στην εικονιστική τέχνη αυτού του γεωγραφικού χώρου. Άλλα διαγράφονται και ποικιλίες τάσεων. Τόν λεγόμενο «Προυσία», έργο των μέσων του αιώνα (εικ. 52, άρ. 199), φαίνεται να ακολουθεί μιá διαφορετικού είδους κεφαλή νέου, κλασικιστική (άρ. 233). Ο Λαοκόων (άρ. 449), που είναι τόσο σημαντικός για την όπτική, την προς την ηηλοπλαστική στροφή της τέχνης των χρόνων της δεκαετίας 40-30, πρέπει βεβαίως να περιβαλλόταν από εικονιστικά αγάλματα συγγενικού πνευματικού περιεχομένου. Δίπλα όμως σ' αυτά τα έργα θα υπήρχαν και πιο ήρεμες μορφές, με πιο πολύ βάθος, που θα συνέχιζαν τον «Προυσία» (εικ. 52, άρ. 199), και περί το 30 π.Χ. έχουν έναν πολύ σημαντικό εκπρόσωπό τους στην κεφαλή ενός ίματιοφόρου στο Λονδίνο, φτιαγμένη για ένθεση σε άγαλμα (εικ. 62, άρ. 234). Το έργο αυτό μάλλον θα πρέπει να έχει φτάσει στην βαθμίδα της έρμαϊκής στήλης του Rieti (άρ. 220). Κοντά στην ροδιακή μορφή του ίματιοφόρου με την ώραία συγχώνευση των στοιχείων και την βαθιά έσωτερίκευση, ένα όχι αντάξιο της έργο του τέλους της χρονικής αυτής περιόδου, που μπορεί να αποδοθεί σε ένα βορειότερο γεωγραφικό χώρο (ίσως τον σαμιακό), είναι μιá μορφή ίματιοφόρου από τον ναό της Άθηνάς στην Πριήνη (άρ. 235). Μ' αυτήν έχουν δικαίως συγκρίνει μιá κεφαλή για ένθεση σε άγαλμα, που βρίσκεται στην Κοπεγχάγη (άρ. 236).

Αυτό που ή Άθήνα και τα ανατολικά κέντρα μās φέρνουν παρ' όλα τα μεγάλα κενά με άρκετή σαφήνεια εμπρός στα μάτια μας, ο δρόμος που οδηγεί από ένα μεταπαρόκ με τάσεις σκλήρυνσης, σε μιá κεφαλή-πορτραίτο με την κύρια έννοια του όρου, που ο καλλιτέχνης το νιώθει από μέσα, καθρεφτίζεται με πιο άδρό και λιγότερο αναγνωρίσιμο τρόπο στα εύρηματα της φτωχής πια νήσου Δήλου. Στην άρχή της περιόδου αυτής στέκουν άσφαλώς τα έργα που αναφέραμε κιόλας (εικ. 51, άρ. 192, και άρ. 195, 197). Την δεκαετία 40-30 θα πρέπει να αντιπροσωπεύει μιá κεφαλή καμωμένη για ένθεση, που βρέθηκε στην δεξαμενή της Οικίας του Διαδουμένου (άρ. 237), ενώ τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας 30-20 ή κεφαλή

για ένθεση που προέρχεται από τον Νεώσοικο (άρ. 238). Ἀσφαλῶς δὲν θὰ ἦταν πολὺ λογικὸ νὰ νομίσει κανεὶς ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ ἔχουν δεχτεῖ ἐπιδράσεις τῆς ἰταλικῆς ἢ καὶ τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης, ἐνῶ ἐξηγῶνται πλήρως ἂν τὰ δοῦμε ἀπλῶς σὰν ξερὰ κλαδιὰ τοῦ ζωντανοῦ ἑλληνικοῦ δένδρου.

Ἄκόμη καὶ στὴν μακρινὴ νοτιοανατολικὴ περιοχὴ εἶναι φανερά τὰ ἴδια κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς ἐξέλιξης: ἡ τέχνη τῆς Ἀλεξάνδρειας τὰ δείχνει σὲ ἔργα καθαρὰ ἑλληνικά, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὸν καθρέφτη τῶν ὑστεροαιγυπτιακῶν ἀγαλμάτων ἱερέων καὶ ἀξιοματούχων ἀκόμη (μολονότι λιγότερο ἐμφανῶς). Ὁ δρόμος ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὴν κεφαλὴ Stroganoff (εἰκ. 53, ἀρ. 202), περνάει ἀπὸ τὴν χρονικὴ μας περίοδο γιὰ νὰ φτάσει στὸν «Cornelius Gallus» τοῦ Palazzo Doria (άρ. 239). Ἐνδιάμεσοι σταθμοὶ τοῦ εἶναι ἀσφαλῶς ὁ λεγόμενος «Καῖσαρ» Barracco (άρ. 240), ἡ κεφαλὴ ἀπὸ βασάλτη στὴν Βενετία (άρ. 241), ὁ Αἰθίοψ τῆς Ἀλεξάνδρειας (άρ. 242), ἡ κεφαλὴ ἀπὸ διαβάση στὸ Amsterdam (άρ. 243), ὁ Ἀντώνιος τοῦ Καίρου ποὺ προαναφέραμε (άρ. 227). Δίπλα δίπλα βλέπει κανεὶς τὰ πιὸ διαφορετικὰ πράγματα. Πολὺ διδακτικὴ εἶναι ἡ σύγκριση τῶν ἀλεξανδρινῶν κεφαλῶν ἱερέων μὲ τὶς ἀθηναϊκῆς (εἰκ. 57-58, ἀρ. 216-217, εἰκ. 59 ἀρ. 219, εἰκ. 60, ἀρ. 218).

Κοντὰ σ' αὐτὲς τὶς ἀττικῆς κεφαλῆς γερόντων μὲ τὴν ἔντονα κομματιασμένη ἐπιφάνειά τους καὶ τὴν θολὴ ξηρότητά τους, ποὺ κατάγεται ἀπὸ τὸν Πύκτη (άρ. 446), ὑπῆρχαν ἀσφαλῶς καὶ πορτραῖτα νεαρῶν ἀνδρῶν πιὸ ἰδανικά, ἀφηρωισμένες παραστάσεις μὲ πιὸ γερὴ δομὴ καὶ νέα σύσφιγξη τῶν πλαστικῶν στοιχείων μὲ τὴν κλασσικὴ ἔννοια. Τὸ χάλκινο ἄγαλμα ἐνὸς θωρακοφόρου ἀπὸ τὰ Μέγαρα, τοῦ ὁποῦ ἡ κεφαλὴ βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 76, ἀρ. 222), ἐπομένως εἶναι ἔργο ποὺ γειτονεῦει τουλάχιστον μὲ τὴν Ἀθήνα, θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ δίπλα στὰ νομισματικὰ πορτραῖτα τοῦ Καίσαρος (άρ. 223), τοῦ Ἀντωνίου (άρ. 224), τοῦ Ὀκταβιανοῦ (άρ. 225), καὶ νὰ χρονολογηθεῖ στὴν δεκαετία 40-30. Ἐναν παρόμοια ἐξιδανικευμένο τρόπο δείχνει ὁ Αὐγουστος τοῦ Fondi (εἰκ. 75, ἀρ. 226), τὸ πρωτότυπο τοῦ ὁποῦ ἴσως ἔγινε στὰ χρόνια αὐτὰ ἐπὶ ἑλληνικοῦ ἐδάφους, ἢ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀντωνίου στὸ Κάιρο (άρ. 227), ἔργο αἰγυπτιακοῦ ἐδάφους ἀπὸ ἀσβεστόλιθο. Ὅσο καὶ ἂν ὑπολείπονται ἀριθμητικὰ ἀπὸ τὰ λεγόμενα «βεριστικά» πορτραῖτα, τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποτελοῦν ὅπωςδὴποτε ἓνα σημαντικὸ συστατικὸ μέρος τῆς ἐπερχομένης διήθησης τοῦ ἑλληνικοῦ πορτραῖτου.

Στὴν Ἀνατολὴ ὁ τρόπος ποὺ συνεχίζει τὸ μπαρόκ (ὁ «ἄσιανός») ἐξακολούθησε βέβαια νὰ παράγει ἔργα παράλληλα μὲ τὸν κλασσικιστικὸ. Τὸν τρόπο αὐτὸ τὸν συμπεραίνουμε λιγότερο ἀπὸ τὰ πρωτότυπα εὐρήματα τῆς περιοχῆς καὶ περισσότερο ἀπὸ τὶς ἀπηχήσεις ποὺ ἔχει στὴν Δύση

καί σέ ὕστερότερα ἀντίγραφα. Εὐλόγα ἀσφαλῶς ἔχει ἀναζητηθεῖ ἐδῶ ἡ καλλιτεχνική πατρίδα τῶν δύο ὑπερφυσικοῦ μεγέθους πορτραίτων Ρωμαίων τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου, πού μᾶς φέρνουν πρό ὀφθαλμῶν τὸν ἔντονα διαμελιστικό τρόπο τῶν χρόνων τῆς δεκαετίας 40-30 σέ δύο μᾶλλον βαθμίδες καί χωρίς ὑπερβολική παραποίηση: τοῦ λεγομένου «Σύλλα» (ἀρ. 228) καί τοῦ λεγομένου «Μαρίου» (ἀρ. 229). Μιά τέτοια μαρτὸκ παράδοση μοιάζει, στήν βαθμίδα τῶν ὕστερων χρόνων τῆς δεκαετίας 40-30, νά μετατρέπεται στὸν Αὐγουστο τοῦ Fondi (εἰκ. 75, ἀρ. 226) σέ μιὰ νέα, αὐστηρή, ἐξιδανικευμένη φόρμα. Ἡ σημαντικὴ κεφαλὴ τῆς Βενετίας (εἰκ. 68, ἀρ. 230), πού εἶναι κατὰ τὰ φαινόμενα μεγαλοελλαδικὸ ἔργο τῆς δεκαετίας τοῦ Λαοκόωντος, μοιάζει νά ἀντλεῖ ἀπὸ παρόμοιες πηγές. Σὲ ἄλλες δυνατότητες τῆς ἀνατολικῆς ἑλληνικῆς τέχνης μᾶς φέρνει μιὰ γεροντικὴ κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Πέργαμον (εἰκ. 61, ἀρ. 231). Ἀντιπροσωπεύει περίπου τὴν βαθμίδα τῶν ὕστερων χρόνων τῆς δεκαετίας 50-40 μὲ ἕναν τρόπο πού θυμίζει τὶς κεφαλὲς ἱερέων τῆς Ἀθήνας (εἰκ. 57-58, ἀρ. 216-217, εἰκ. 59 ἀρ. 219 καὶ εἰκ. 60, ἀρ. 218) καί ἴσως πιὸ πολὺ ἀκόμη τὰ εὐρήματα τοῦ ἰταλικοῦ ἐδάφους. Ἄν ἐδῶ εἶναι βέβαιη ἡ ἀνατολικὴ προέλευση χάρις στὸν τόπο τῆς εὑρεσης, μιὰ τέτοια προέλευση φαίνεται, γιὰ ἐσωτερικοὺς λόγους, πιθανὴ γιὰ τὴν κεφαλὴ Mond, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἕνα πιὸ σημαντικὸ ἔργο τῶν ὕστερότερων χρόνων τῆς περιόδου αὐτῆς (ἀρ. 232).

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς Ἠπειρωτικῆς Ἑλλάδος, τῆς Νησιωτικῆς Ἑλλάδος, τοῦ Ἀνατολικοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, τῆς Ἀλεξάνδρειας, ἐργάζονται, ὅπως πάντοτε, καί τὰ μεγαλοελλαδικὰ τῆς Σικελίας καί τῆς Κάτω Ἰταλίας. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες πού μεταναστεύουν στὴν Ρώμη ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, εἶναι καί οἱ Ἕλληνες πού ἔχουν ἔρθει σ' αὐτὴν ἀπὸ τὴν Νότιο Ἰταλία. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ δικαιολογία νά ἀποσιωπᾶ κανεὶς αὐτοὺς τοὺς Ἕλληνες ἢ νά χαρακτηρίζει τὴν τέχνη τους ὡς ρωμαϊκὴ, ἔστω καὶ ἂν ἡ τέχνη αὐτὴ εἶναι συχνὰ ἐκτεθειμένη στοὺς κινδύνους τοῦ ἐπαρχιωτισμοῦ, τῆς προσαρμογῆς στοὺς Ρωμαίους παραγγελιοδότες καί στὸ ρωμαϊκὸ γενικὸ πνεῦμα. Ἡ γραπτὴ παράδοση ἐξυμνεῖ τὴν τεχνικὴ τῆς «πλαστικῆς» καί τοῦ σκαριφήματος, τὴν φανατικὴ σπουδὴ τῶν μοντέλων, τὶς μελέτες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, γνωρίζει τὴν ὑπαρξὴ μεγάλων ἐπισήμων παραγγελιῶν πού τοὺς εἶχαν δοθεῖ ἀπὸ τὴν Ρώμη, ἐνῶ οἱ πόλεις τοῦ Βεζουβίου φέρνουν μὲ τρόπο τρανὸ μπροστὰ στὰ μάτια μας τὴν ζωγραφικὴ καί τὴν χρωστικὴ τέχνη τῆς Καμπανίας. Αὐτὸ προϋποθέτει ὅτι ὑπῆρχαν στὴν Νότιο Ἰταλία καί τὴν Ρώμη μεγαλοελλαδικὰ ἐργαστήρια καί καλλιτεχνικὲς δυνάμεις πού δημιούργησαν σχολές. Τὰ πορτραῖτα πού βρέθηκαν στὴν Σικελία καί στὴν Νότιο Ἰταλία δὲν πρέ-

πει άνεπιφύλακτα νά θεωρηθοϋν ως ρωμαϊκές εισαγωγές· άκόμη και μεταξϋ τών εϋρημάτων τής Ρώμης και τής περιοχής της θά πρέπει νά υπάρχουν έργα τής Μεγάλης Έλλάδος. Άν και τά σύνορα πρὸς τά έλληνικά έργα, τής Κεντρικής Έλλάδος και τής Άνατολικής Έλλάδος άφ' ένός και πρὸς τά ρωμαϊκά και τά υστερα έτρουσικά άφ' έτέρου, δέν εΐναι πάντα δυνατὸν νά χαραχθοϋν, και μολονότι θά πρέπει κανείς νά υπολογίσει επίσης τήν ύπαρξη πλούσιων τοπικῶν διαβαθμίσεων στὸν μεγάλο χῶρο πού έκτείνεται μεταξύ τής Σικελίας και τοϋ Λατίου, θά πρέπει πάντως νά άναρωτηθεΐ ποιά μπορεί νά εΐναι τά μεγαλοελλαδικά έργα τής χρονικής αϋτῆς περιόδου. Εΐναι πάρα πολϋ πιθανὸν ὅτι κάποιες καλλιτεχνικές άνάγκες, ὅπως ἡ νομισματοκοπία ἢ τά πορτραΐτα τών προγόνων, ίκανοποιοϋνταν σέ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τά εργαστήρια τής Μεγάλης Έλλάδος, και μάλιστα ὅτι ἡ ἴδια ἡ δημιουργία τής εικονιστικής προτομῆς ὀφείλεται σέ Έλληνες πού εΐχαν εργαστεΐ για λογαριασμὸ Ρωμαίων παραγγελιοδοτῶν. Άπὸ τά άγάλματα δέν εΐμαστε βέβαια σέ θέση νά έντοπίσουμε κανένα σχεδόν. Ὁ τύπος τοϋ γυμνοϋ άγάλματος, πού και στήν αϋτοκρατορική εποχή ἔχει συχνά τροποποιηθεΐ και αντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ υποτιθέμενο έργο τοϋ Ὁφελίωνος στὸ Λούβρο (άρ. 244), δέν αποκλείεται νά ἔπαιξε κάποιον ρόλο. Τηβεννοφόροι, ὅπως αϋτὸς τοϋ Λούβρου (άρ. 245), ξεχωρίζουν ἀπὸ τοϋς καθαρὰ ρωμαϊκοϋς με τὸν διαφορετικὸ τους χαρακτήρα. Ὁ καθιστὸς Ρωμαῖος κωμικὸς ποιητῆς τοϋ Βατικανοϋ (άρ. 246) μοιάζει νά εΐναι μιὰ ὀριακή πρὸς τά ρωμαϊκά περίπτωση. Ὁ μαρὸκ σχηματισμὸς τών φρυδιῶν στήν κεφαλή τοϋ Ρωμαίου ποιητῆ παρουσιάζεται επίσης σέ πιὸ ζωηρῆ διάπλαση σέ μιὰ κεφαλή τής Νεαπόλεως, πού φέρει τὸ λανθασμένο ὄνομα Ummidius Durmius Quadratus (εἰκ. 65, άρ. 248), και σέ ἓνα εϋρημα ἀπὸ τὸ Cassino, περιοχή τής Μεγάλης Έλλάδος. Πιὸ έντονα τὸν δείχνει ὁ λεγόμενος «Appius Claudius Pulcher» τής Κοπεγχάγης (άρ. 249), πιὸ ἡπια πάλι ἡ μαλακή κεφαλή τής Κοπεγχάγης (άρ. 250) και μιὰ άκόμη μαλακότερα δουλεμένη κεφαλή επίσης στήν Κοπεγχάγη (άρ. 251).

Τὸ ζεϋγος τών Ρωμαίων, πού σώζεται σέ αντίγραφο στὸ Βατικανὸ (άρ. 252), θά πρέπει νά παριστάνει ἓναν ἐπίγονο αϋτῆς τής κατεύθυνσης, ἡ ὁποία σέ διάφορες ντόπιες παραλλαγές διατρέχει ὀλόκληρη αϋτὴν τήν χρονική περίοδο και δέν μπορεί νά ξεχωριστεΐ ἀπὸ τά αττικά και τά ανατολικά έλληνικά έργα (σελ. 64 κέ.). Άκόμη και αν κάτω άπ' αϋτὲς τῖς κεφαλές κρύβονται μεμονωμένες δημιουργίες προικισμένων Ρωμαίων μαθητῶν, σάν σύνολο τά έργα αϋτά καθρεφτίζουν με τὸν τρόπο τους άπαραγνώριστα τήν πορεία τής εξέλιξης τοϋ έλληνικοϋ πορτραΐτου. Ὁπως στήν Άνατολή ἔτσι και ἐδῶ, έκτὸς ἀπὸ τήν πρὸς τὸ μαρὸκ τάση ὑπάρχει και ἡ πιὸ άπλή, πιὸ προσκολλημένη στὸ μοντέλο τάση, και σέ συμ-

φωνία με την παράδοση βρίσκεται τὸ γεγονός ὅτι ἐδῶ ἐμφανίζονται ἀριστουργήματα, πού ἔχουν τὴν ἐπιφάνεια σκιτσαρισμένη καὶ σὰν πλασμένη στὸν πηλό. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀνήκει ἡ πῆλινη κεφαλὴ τοῦ λεγομένου «Κικέρωνος» στὸ Μόναχο (εἰκ. 64, ἀρ. 253), πού θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ Πομπηίου τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 55, ἀρ. 181), στὴν δεκαετία ἀκόμη 50-40. Κοντὰ του βρίσκεται μιὰ ἀπὸ τίς πρωιμότερες προτομές, ἡ προτομὴ Ρωμαίου ἀπὸ τὸ Acireale (ἀρ. 254), πού ἐγινε ἀσφαλῶς ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Καίσαρος. Τὸ σικελικὸ αὐτὸ εὔρημα δὲν εἶναι καθόλου ἀναγκαῖο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι εἶναι εἰσαγμένο ἀπὸ τὴν Ρώμη. Ἄν αὐτὴ ἡ κεφαλὴ μοιάζει νὰ ἔχει φτάσει στὴν βαθμίδα τῆς κεφαλῆς τοῦ ἱερέα τῆς Ἀθήνας (εἰκ. 60, ἀρ. 218), στὴν δεκαετία 40-30 ἀνήκουν τρεῖς κεφαλές με πλούσια, ὑπερβολικὴ διάπλαση: ἡ κεφαλὴ τῆς Βενετίας πού προαναφέραμε (εἰκ. 68, ἀρ. 230), ἡ πιὸ ἐποχιακὴ κεφαλὴ τῆς Κοπεγχάγης ἀπὸ τὸ Samnium (ἀρ. 255) καὶ ἡ κεφαλὴ τῆς Νεαπόλεως με τὴν βαθιὰ ἔκφραση ἀπὸ τὸ Minturno (εἰκ. 66, ἀρ. 256). Στὴν ὕστερη φάση τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου θὰ πρέπει νὰ ἀνήκουν δύο ἀριστουργηματικὲς κεφαλές: ἡ κεφαλὴ τοῦ Μονάχου ἀπὸ τὴν συλλογὴ Rondanini (ἀρ. 257) καὶ ἡ χάλκινη προτομὴ ἀπὸ τὴν Νέα Ὑόρκη (ἀρ. 258) καὶ στὴν τελευταία φάση ἔργα πιὸ ἀπέριττα, ὅπως ἡ κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Palestrina, πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Θερωῶν (ἀρ. 259), ἡ προτομὴ ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς πυραμίδας τοῦ Cestius στὴν Ρώμη (ἀρ. 260) καὶ ἡ φτιαγμένη γιὰ ἔνθεση κεφαλὴ, πού βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 67, ἀρ. 261). Οἱ κεφαλές αὐτὲς ἔχουν φτάσει στὴν βαθμίδα τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὸν Νεώσοικο τῆς Δήλου, πού εἶναι φτιαγμένη γιὰ ἔνθεση (ἀρ. 238), καὶ ἀποτελοῦν τὴν γέφυρα γιὰ τὸ πρότυπο τοῦ «Κικέρωνος Uffizi» (εἰκ. 72, ἀρ. 266). Καὶ μέσα σ' αὐτὴν τὴν σειρὰ εἶναι πιθανὸν ὅτι κρύβονται κάποια ἔργα Ρωμαίων μαθητῶν.

Οἱ Ρωμαῖοι εἶχαν παραγγεῖλει σὲ Ἕλληνες καλλιτέχνες τὴν κατασκευὴ ἀγαλμάτων ὄχι μόνο τῶν θεῶν τους ἀλλὰ καὶ τῶν μεγάλων ἀνδρῶν τους. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ ἔχουν σωθεῖ σὲ ἀντίγραφα τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, εἶναι ὅμως πολὺ δύσκολο νὰ καθορίσει κανεὶς τὴν προέλευση τῶν καλλιτεχνῶν τους καὶ ἡ συνεισφορὰ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος εἶναι πιθανὸν ὅτι ἦταν σημαντικὴ. Ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς ἐπιφανεῖς Ρωμαίους γνωρίζουμε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πομπήιο (σελ. 59), μονάχα τὸν Καίσαρα, τὸν Κικέρωνα, τὸν Ὀκταβιανὸ καὶ τὸν Ἀγρίππα, καὶ τὸν Καίσαρα μονάχα σὲ μεταθανάτια πορτραῖτα. Οἱ κεφαλές τοῦ Καίσαρος ἀπὸ τὸ Tusculum (ἀρ. 262) καὶ στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου (ἀρ. 263) θὰ πρέπει νὰ παριστάνουν πεζά, στεγνὰ πρωτότυπα ἔργα τῆς δεκαετίας πού ἀκολουθεῖ τὸν θάνατό του. Τὸ πρωτότυπο τοῦ τύπου Torlonia (ἀρ. 264) φέρνει, στὸ ὕστερο τμήμα τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου, ἓνα καινούργιο βᾶθος, ἓνα

νέο εμπλουτισμό. Τις αρχικές εκδόσεις του πορτραίτου του Κικέρωνος μπορούμε με πολλή δυσκολία να τις υποψιαστούμε μέσα από τις αυτοκρατορικές παραλλαγές του (άρ. 265).

Έντελῶς στὸ σκοτάδι βρίσκεται ἡ γνώση μας γιὰ τὸ ἀληθινὰ πρῶμο πορτραῖτο τοῦ Ὀκταβιανοῦ, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὶς ἀπεικονίσεις του στὰ νομίσματα (άρ. 267) καὶ τὸ πρωτότυπο τῆς κεφαλῆς τοῦ Fondi (εἰκ. 75, ἀρ. 226). Τὸ πρωτότυπο τοῦ γνωστοῦ Ἀγρίππα (άρ. 268) μοιάζει νὰ ἔχει τὶς ρίζες του στὴν περιοχὴ τῆς Ἀνατολῆς καὶ νὰ ἀνήκει στὰ πρῶτα χρόνια τῆς δεκαετίας 30-20, στὴν διαδοχὴ τοῦ Αὐγούστου τοῦ Fondi. Τέσσερα πορτραῖτα τῆς ἴδιας ἐποχῆς, γνωστὰ ἀπὸ ἀντίγραφα, εἶναι ἀνώνυμες διασημότητες: ὁ γέρος τοῦ Μιλάνου (άρ. 269), ἡ ἐρμαϊκὴ στήλη τοῦ Rieti (άρ. 220), ὁ ποιητὴς ἢ Μαικίνας ποῦ ἀντιγράφηκε συχνὰ καὶ μὲ διαφορετικοὺς τρόπους (άρ. 270), καὶ ὁ λεγόμενος Ρωμαῖος «ἀπὸ τὸ Cori» στὴν Κοπεγχάγη (άρ. 271). Ἀκολουθοῦν ὁ λεγόμενος «Κικέρων Uffizi» μὲ τὸ καλὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 72, ἀρ. 266), ὁ ὁποῖος ἴσως νὰ ταυτίζεται μὲ τὶς γνωστὲς αυτοκρατορικὲς παραλλαγές τοῦ τύπου τοῦ «Corbulo» (άρ. 272) καὶ μὲ τὸν ποιητὴ τοῦ μωσαϊκοῦ ἀπὸ τὸ Hadrumetum (άρ. 273). Ὁ Μένανδρος (εἰκ. 12, ἀρ. 37), ποῦ ἀπὸ κάποιους θεωρεῖται ὅτι παριστάνει τὸν Βιργίλιο καὶ ὅτι εἶναι ἔργο αὐτῆς τῆς ὕστερης ἐποχῆς, δὲν ἔχει τὴν θέση του ἀνάμεσα στὶς κεφαλές μὲ κλασσικὸ ἦθος καὶ ὕφος τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Ἰδιαίτερα διδακτικὴ εἶναι ἡ σύγκρισή του μὲ τὸν Ρόδιο τοῦ Λονδίνου (εἰκ. 62, ἀρ. 234).

Γνήσιοι φίλοι τῆς γνήσιας Romanitas θὰ γυρίσουν τὴν πλάτη τους σ' αὐτὰ τὰ ἑλληνικὰ πορτραῖτα, ἀκόμη καὶ στὰ ἰταλοελληνικὰ ἔργα καὶ τὶς ὀριακὲς περιπτώσεις, καὶ θὰ στρέψουν μᾶλλον τὰ μάτια τους στὴν ἐπιτύμβια ρωμαϊκὴ πλαστικὴ, στὰ συγγενικὰ τους ἀγάλματα καὶ τὶς προτομές, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ πάντοτε καὶ συνεχῶς θὰ σκοντάφτουν σὲ ἑλληνικὴ ἐπίδραση, στὴν ἀκτινοβολία τῆς ἑλληνικῆς ἐξέλιξης. Βέβαια, ὁ γυμνὸς μὲ τὸ κοντὸ ἱμάτιο λογοφόρος τοῦ Βατικανοῦ (εἰκ. 69, ἀρ. 274) μᾶς φέρνει μὲ τρόπο ἄμεσο ἐμπρὸς στὰ μάτια μας μιὰ διαφορετικὴ δουλειὰ χαλκοῦ ἀπὸ ὅ,τι ἡ προτομὴ τῆς Νέας Ὑόρκης (άρ. 258), μιὰ μορφὴ ἐντελῶς διαφορετικοῦ εἶδους ἀπὸ ὅ,τι τὸ ἔργο τοῦ Ὀφελίωνος (άρ. 244), ἀλλὰ εἶναι πάντως φανερὸ ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Ρωμαίου ἰσχυροῦ εἶναι φτιαγμένη μὲ ἑλληνικὲς συνταγές. Ἀκόμη καὶ οἱ τηβεννοφόροι ἀστοὶ μιμοῦνται τὶς ἑλληνικὲς μορφές ἱματιοφόρων, μεταβάλλουν ὅμως τὰ ὕστεροελληνιστικὰ πρότυπα σὲ κάτι τὸ καινούργιο, σὲ ἄκαμπτη ρωμαϊκὴ σεμνοπρέπεια. Παραδείγματα εἶναι τὰ ἀγάλματα τῆς Villa Celimontana (άρ. 275), τῆς Κοπεγχάγης (άρ. 276), τέσσερα στὸ Chiusi (άρ. 277-280), καὶ ἀκόμη τὰ ἐπιτύμβια συζυγικὰ ζεύγη τῆς Via Statilia (άρ. 281) καὶ τῆς Porta Maggiore (άρ. 282), ποῦ χαρακτηρίζουν μιὰ παλιότερη καὶ μιὰ ὕστερότε-

ρη φάση τής χρονικής μας περιόδου. Ἡ ἀντίθεση μὲ τὴν ἑλληνική, ντυμένη μορφή τής Πριήνης (ἄρ. 235) ἢ μὲ τὸν τηβεννοφόρο τοῦ Λούβρου (ἄρ. 245) εἶναι ἀπαραγνώριστη. Οἱ κεφαλές τῶν ἀγαλμάτων καὶ τῶν προτομῶν τής σφαίρας αὐτῆς ἀκολουθοῦν μὲ δισταγμὸ τὰ ἑλληνικὰ πρότυπα, χωρὶς βαθύτερη, ἐσωτερικὴ προσαρμογὴ, κι ὥστόσο καθρεφτίζουν καὶ αὐτὰ τὴν ἴδια ἑλληνικὴ ἐξέλιξη. Μιλῆσαμε κιόλας (σελ. 67 κέ.) γιὰ ρωμαϊκὰ ἔργα ποὺ ἀκολουθοῦσαν πιθανῶς τὰ μαθήματα τῶν ἐργαστηρίων τής Μεγάλης Ἑλλάδος. Σὲ τούτῃ τὴν θέση πιὸ σημαντικὲς εἶναι οἱ κεφαλές τοῦ λογχοφόρου, τῶν τηβεννοφόρων ποὺ ἀναφέραμε, καὶ οἱ συγγενικές τους κεφαλές.

Ὡς ἀφετηρία τής ἐπισκόπησης αὐτῆς, ἄρα στὴν δεκαετία 50-40, μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν δύο κεφαλές στὴν Κοπεγχάγη (ἄρ. 283) καὶ στὴν Ρώμη (ἄρ. 284), ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν κοντὰ στὸν γέρο τής Κοπεγχάγης (εἰκ. 56, ἄρ. 215), οἱ κεφαλές τοῦ ἱερέα στὴν Κοπεγχάγη, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀθήνα (εἰκ. 57, ἄρ. 216), καὶ τοῦ ἱερέα ἀπὸ τὴν Ἀγορά στὴν Ἀθήνα (εἰκ. 58, ἄρ. 217). Σ' αὐτὲς μποροῦν νὰ προστεθοῦν δύο λίγο νεώτερα ἔργα: ἡ φαλακρὴ κεφαλὴ τοῦ ρωμαϊκοῦ Ἐμπορίου Ἀρχαιοτήτων (ἄρ. 285) καὶ τὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Via Statilia ποὺ ἀναφέραμε πρὶν (ἄρ. 281), οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν τὴν μετάβαση πρὸς τὴν τέχνη τής δεκαετίας 40-30, τής δεκαετίας τοῦ Λαοκόωντος. Ἐδῶ, ἐπάνω στὸ θεμέλιο τής ὑστεροελληνικῆς φόρμας οἰκοδομεῖται ἓνα ρωμαϊκὸ στυλ πορτραίτου, ποὺ στοὺς δημιουργοὺς του καὶ στοὺς σημερινοὺς κριτές του ἔμοιαζε νὰ χαρακτηρίζει θαυμάσια τὴν ρωμαϊκὴ οὐσία, τοὺς γνήσιους Ρωμαίους τοῦ παλιοῦ φυράματος, καὶ εἶναι αὐτὸ ποὺ θεμελίωσε μιὰ σταθερὴ, μόνιμη παράδοση. Στὰ πολυάριθμα παραδείγματα, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸν χῶρο τής χαλκοπλαστικῆς, ἀνήκει ὁ λογχοφόρος τοῦ Museo Gregoriano (εἰκ. 69, ἄρ. 274), ποὺ ἀναφέραμε ἐπανειλημμένως, ἐνῶ ἀπὸ τὸν χῶρο τῶν ἐπιτυμβίων ἀναγλύφων ἀνήκουν ἐδῶ τὸ τρίμορφο σύνταγμα τῶν Gessii στὴν Βοστώνη (ἄρ. 286), ἓνα ζεῦγος στὴν Ρώμη (ἄρ. 287), τὸ ζεῦγος τής Villa Celimontana (ἄρ. 288)· ἀπὸ τὰ γλυπτὰ σὲ ντόπια πέτρα ἐδῶ ἀνήκουν ἀσφαλῶς ἡ φαλακρὴ κεφαλὴ τής Βοστώνης (εἰκ. 63, ἄρ. 289), ποὺ βρίσκεται ἴσως στὴν βαθμίδα τής κεφαλῆς τοῦ Περγάμου ποὺ ἀναφέραμε (εἰκ. 61, ἄρ. 231), καὶ ἀπὸ τὰ μαρμάρινα ἔργα μιὰ κεφαλὴ τοῦ ρωμαϊκοῦ Ἐμπορίου Ἀρχαιοτήτων (ἄρ. 290), μιὰ χονδροειδῆς κεφαλὴ γιὰ ἔνθεση στὴν Νεάπολη (ἄρ. 291), ἡ σκληρὴ προτομὴ τής Κοπεγχάγης (ἄρ. 292), ἡ κεφαλὴ τής Aquileia (ἄρ. 293), ἡ προτομὴ τοῦ «Vilonius» στὴν Κοπεγχάγη (ἄρ. 294), μιὰ κεφαλὴ γιὰ ἔνθεση στὴν Perugia (ἄρ. 295) καὶ μιὰ κεφαλὴ στὴν Δρέσδη, ποὺ παρουσιάζει ἓνα νέο σφίξιμο φόρμας καὶ μιὰ καινούργια ἐκλέπτυνση (ἄρ. 296). Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς θεωροῦνται αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς ἔργα, ἐνῶ ἀντίστροφα

σ' αὐτὸν τὸν χῶρο ἔχουν ἀποδοθεῖ πολλά ἔργα αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς.

Ἐνῶ ἓνα μέρος τῶν Ρωμαίων καλλιτεχνῶν μένει πιστὸ στὶς βάσεις τῆς δεκαετίας 50-40, ἓνα ἄλλο ἀκολουθεῖ, σὲ διαφόρους βαθμοὺς σκληρυνσης, τὴν λείανση τῆς ἐπιφάνειας τοῦ πορτραίτου τῆς δεκαετίας 40-30, ὅπως παρατηροῦμε στὶς πιὸ ὄριμες κεφαλές ἱερέων τῆς Ἀθήνας (εἰκ. 57-58, ἀρ. 216-217, εἰκ. 59, ἀρ. 219 καὶ εἰκ. 60, ἀρ. 218), στὶς κεφαλές τῆς Βενετίας (εἰκ. 68, ἀρ. 230), στὶς κεφαλές ἀπὸ τὸ Samnium (ἀρ. 255), ἀπὸ τὸ Minturno (εἰκ. 66, ἀρ. 256), καθὼς καὶ στὸν Λαοκόωντα (ἀρ. 449). Ἀπὸ τὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα τὴν μετάβαση ἀποτελοῦν τὸ συζυγικὸ ζεῦγος ἀπὸ τὴν Via Statilia (ἀρ. 281), τὸ διπλὸ ζεῦγος τῆς Villa Celimontana (ἀρ. 288), ἐνῶ τὴν νέα ἐξέλιξη δείχνουν τὸ ζεῦγος μὲ τὸν Rupilius στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου (ἀρ. 297) καὶ ἰδίως ἡ κεφαλὴ τοῦ Βερολίνου (ἀρ. 298). Ἐδῶ ἀνήκει τὸ ἀγαλμα τηβεννοφόρου στὴν Κοπεγχάγη (ἀρ. 276) ποὺ προαναφέραμε, καὶ ἀπὸ τὶς κεφαλές ἐδῶ ἀνήκουν: ἡ κεφαλὴ τῆς Κοπεγχάγης (ἀρ. 299), οἱ κεφαλές μὲ τὸ ἔντονο παιγνίδι ἀπὸ ζάρες καὶ ρυτίδες στὴν Κοπεγχάγη (ἀρ. 300) καὶ στὸ Μόναχο (εἰκ. 70, ἀρ. 301), ἡ (μὴ συνανήκουσα) κεφαλὴ τοῦ «Ἀριστίππου» Spada (ἀρ. 302), ἡ ἐντελῶς γραμμικὴ κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Osimo (ἀρ. 303), ἡ ἐρμαϊκὴ στήλη ποὺ σώζει τμήματα ρούχου στὴν Νεάπολη (ἀρ. 304) καὶ ἔχει χαρακτηριστικὰ μὲ πιὸ λεπτὸ τρόπο σβησμένα, ἓνας πιὸ διαλυμένος ἐπίγονος τῆς ἀνάγλυφης κεφαλῆς τοῦ Βερολίνου (ἀρ. 298) καὶ δύο κεφαλές στὴν Ancona (ἀρ. 305, 306), ποὺ συνεχίζουν τὸν τρόπο τῆς κεφαλῆς τῆς Perugia (ἀρ. 295).

Ἄν ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ τὰ πιὸ τραχιὰ, πιὸ συγκεκριμένα, ἔργα, πέτυχαν οἱ Ρωμαῖοι νὰ παραγάγουν καὶ ἔργα πιὸ μαλακὰ πλασμένα, ὅπως τὶς κεφαλές τῆς Κοπεγχάγης (ἀρ. 247, 250, 251), ἢ ἂν τὰ εἶχαν ἔστω σὰν στόχο μόνο, εἶναι ἓνα θέμα ποὺ θὰ πρέπει νὰ μείνει ἀνοικτό. Τὸ νέο σφίξιμο τῆς φόρμας, μὲ τὸ ὁποῖο τὰ ἑλληνικὰ πρότυπα ἀρχίζουν νὰ ὑποκαθιστοῦν τὸ στυλ τοῦ Λαοκόωντος, μοιάζει νὰ ταίριαζε πιὸ πολὺ στοὺς Ρωμαίους ἀπὸ ὅ,τι ἡ προηγούμενη διάλυση, ἔτσι ποὺ τώρα πιά δὲν εἶναι εὐκόλη ἡ διάκριση μεταξὺ ἔργων τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος καὶ τῆς Ρώμης. Στὰ ὅσα ὀριακὰ ἔργα ἀναφέραμε πρὶν, ὅπως τὶς κεφαλές ἀπὸ τὴν Palestrina στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν (ἀρ. 259) ἢ στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 67, ἀρ. 261) καὶ ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς πυραμίδας τοῦ Cestius στὴν Ρώμη (ἀρ. 260), προστίθενται ἔργα λιγότερο ἑλληνοπρεπῆ, γνήσια ρωμαϊκά, ὅπως ἡ κεφαλὴ γιὰ ἔνθεση τῆς Κοπεγχάγης (ἀρ. 307), ἡ κεφαλὴ γιὰ ἔνθεση στὴν Ρώμη (ἀρ. 308), ἡ κεφαλὴ γιὰ ἔνθεση στὴν Ancona (ἀρ. 309), ἡ κεφαλὴ στὴν Δρέσδη, ποὺ προαναφέραμε (ἀρ. 296) καὶ εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ. Ἡ ἐπιτύμβια πλαστικὴ προσφέρει τὸν Septimius τῆς Κοπεγχάγης (ἀρ. 310), τὸν Vibius τοῦ Βατικανοῦ (ἀρ. 311), τὸ συζυγικὸ ζεῦγος τῆς Porta Maggiore ποὺ ἀναφέρθηκε κιάλας (ἀρ. 282), τὸ κομμάτι ἀγάλματος ἀπὸ τὴν

Via Appia (άρ. 312), την στυφή, αυστηρή επιτύμβια έρμαϊκή στήλη από το Μανσωλείο του Αύγουστου στην Ρώμη (είκ. 71, άρ. 313).

Η μεγάλη μεταμόρφωση του κόσμου της έλληνικής φόρμας, που όλοκληρώθηκε σ' αυτήν την χρονική περίοδο και προπάντων στην δεκαετία 40-30, ή τέλεια διάλυση, τó κοκάλιασμα, ή άποσύνθεση μιās παλιās οργανικής ζωής που βιώθηκε ως τó τέλος, ή αναγέννησή της σέ έναν κόσμο που δέν κρατάει πιά χώρο, που δέν είναι πιά παρά ένας καθρέφτης, δίνει στις μεγάλες έλληνικές δημιουργίες της έποχής αυτής προπάντων τó έσωτερικό τους βάρος, την ιδιαίτερή τους διάθεση, τó νέο τους βάθος, την άνύψωσή τους σέ άνώτερη σφαίρα. Οί Έλληνες της Μεγάλης Ελλάδος δέν φαίνεται νά αισθάνθηκαν αυτήν την μεταβολή ως τά πιό μεγάλα της βάθη, ένω οί Ρωμαίοι μόνον άπ' έξω. Η προσέγγιση ή ή άπόσταση από την πνευματική μοίρα της Ελλάδος είναι αυτό που αφήνει στά ιταλικά έργα την σφραγίδα τους, δίνει άκόμη στην Romanitas την δυνατότητα νά φροντίσει και νά ώριμάσει την ιδιαιτερότητά της. Η βαθύτερη άποστολή τών Ρωμαίων καλλιτεχνών, που έκαναν πορτραίτα τούτη την έποχή, ήταν νά δημιουργούν έργα που, ένω δέν ήταν έλληνικά, δέν είχαν παλμό, ήταν κοφτερά και στυφά, όμοια μέ προσωπεία, πεζά και βουβά· την ίδια όμως στιγμή όλο και πιό πολύ βλάσταιναν μέ δημιουργικό τρόπο μέσα από την ύστεροελληνική φόρμα που είχε τεθει στην διάθεσή τους.

Τό τελευταίο τέταρτο του Ιου αιώνα, ή πρώιμη αύγουστιανή περίοδος, που περιλαμβάνει τά χρόνια από τó 380 ως τó 630 έτος της ζωής του Αύγουστου, βρίσκεται έντελώς στον άστερισμό της νέας, έξευγενισμένης φόρμας, που είναι τó πνευματικό κύτταρο μιās καινούργιας μακρās έποχής του έλληνικού πορτραίτου. Όπως ή νέα κίνηση του γ' τετάρτου του αιώνα είχε ξεκινήσει από την Άνατολή, από την Ελλάδα, έτσι και ή ώριμη αύγουστιανή άνθηση έδω έχει την θέση της, την ρίζα της.

Γνωρίζουμε ευτυχώς μερικά πλαστικά θέματα της εικονιστικής τέχνης της περιόδου αυτής καλύτερα από ό,τι της προηγουμένης. Τό άφηρωισμένο εικονιστικό άγαλμα, που, μέ τόν Ofellius (άρ. 166), την φαλακρή κεφαλή της Δήλου (είκ. 49, άρ. 182), τόν γυμνό λογχοφόρο του Βατικανού (είκ. 69, άρ. 274), μās είχε οδηγήσει μέσα στην διαδρομή του αιώνα —στο έργο μάλιστα του Ώφελίωνος (άρ. 244) μās είχε φέρει όπως φαίνεται στο κατώφλι κιόλας της περιόδου μας—, τώρα πετάει από πάνω του τά τελευταία λείψανα της έλληνιστικής κινητικότητας και δίνεται όλόκληρο στην αυστηρή, καθαρή σχολή της κλασσικής φόρμας. Διάφορα ύστεροκλασσικά πρότυπα είναι συνταιριαγμένα στον πελοποννησια-

κὸ νέο τῆς Ἀταλάντης, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι ταυτίζεται μὲ τὸν Ἑρμῆ (ἄρ. 314). Σὲ πιὸ κάτω χρόνους ὀδηγεῖ ἀσφαλῶς ὁ νεαρὸς Ρωμαῖος τοῦ Ἀθηναίου Κλεομένη, ὁ ὁποῖος ἐπίσης παριστάνεται ὡς Ἑρμῆς (ἄρ. 315), ἀντιγράφει μάλιστα ἓνα χάλκινο ἄγαλμα τοῦ αὐστηροῦ 5ου αἰώνα. Στὸ τέλος τῆς περιόδου θὰ ἀνήκουν τὰ ἀγάλματα τῶν πριγκίπων ποὺ βρίσκονται στὴν Κόρινθο (ἄρ. 316, 317).

Τέτοια ἀγάλματα δὲν ὀδηγοῦν μόνο σὲ ἓναν ἀκραῖο κλασικιστικὸ κόσμο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἓναν κόσμο πολὺ πνευματικὸ, ποὺ περικλείει ιδέες, κλειστό. Ὁ κόσμος αὐτὸς διαλύεται στὸ ἄγαλμα ἑνὸς πρίγκιπα ἀπὸ τὴν Formiae (ἄρ. 318), ποὺ ἔχει ἔντονο τὸν χαρακτήρα τῆς πηλοπλαστικῆς, ἔργο κάποιου ἐργαστηρίου τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, τὸ ὁποῖο ἴσως πλησιάζει κιόλας τὴν ἀρχὴ τοῦ αὐτοκρατορικοῦ ἱμπερессиονισμοῦ καὶ ξεπερνάει τὰ ὄρια τῆς χρονικῆς μας περιόδου.

Ἄσχετο μὲ τὸν ἀντικείμενο τῆς Ἀταλάντης (ἄρ. 314) καὶ τοῦ Κλεομένη (ἄρ. 315) εἶναι τὸ μεγάλο, τὸ κύριο ἔργο τῆς πρώιμης ἐποχῆς τοῦ χρονικοῦ μας χώρου, ποὺ εὐτυχῶς ἔχει σωθεῖ ἀπείραχτο σχεδὸν στὸ πρωτότυπο: ὁ Αὐγουστος τῆς Primaporta (εἰκ. 77, ἄρ. 319), νέος σὰν μορφὴ ἡγεμόνα, ρήτορα, θωρακοφόρου, ποὺ περικλείει ιδέες, νέος ἐπειδὴ συνδυάζει μιὰν ἑλληνοιστικὴ σύνθεση μὲ πλατιούς, κλασικιστικούς, ὀριζόντιους ἄξονες, νέος ἐπίσης ἐπειδὴ ἀνυψώνει μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση, προερχόμενη ἀπὸ τὴν παρατήρηση, στὸ ἐπίπεδο ἑνὸς συμβόλου-μεγαλείου. Τὰ ἑλληνικὰ ἀγάλματα ἱματιοφόρων μιλοῦν μιὰ λιγότερο φωναχτὴ, μιὰ πιὸ ἀπλὴ γλῶσσα. Τὸν τρόπο ἐνδυμασίας τοῦ ροκοκὸ νέου ἀπὸ τὴν Κῶ (εἰκ. 36, ἄρ. 146) τὸν δείχνει καὶ ὁ ὄρθιος ἄνδρας, ποὺ βρέθηκε στὸν ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς στὴν Πριήνη (ἄρ. 235) καὶ ἴσως ἀνήκει στὴν ἀρχὴ τῆς χρονικῆς περιόδου μας. Μετὰ ἀπὸ αὐτὴν τὸν ξαναπαίρνουν πολλὰ ἀγάλματα ἀπὸ τὴν Κῶ (ἄρ. 320, 321, 322). Τὴν μέση αὐγουστιανὴ βαθμίδα μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν συμπεράνει ἀπὸ τὴν πρώιμη αὐγουστιανὴ καὶ τὴν μετααυγουστιανὴ. Ἡ ἐνδυμασία τοῦ Δημοσθένη (εἰκ. 15, ἄρ. 42), ποὺ στὸν δρόμο ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἀνάφης (ἄρ. 156) πρὸς τὸν ἄνδρα τῆς Δήλου (ἄρ. 184) ἐφοδιάζεται πιὸ ἔντονα μὲ ὀριζόντιους ἄξονες, στὰ ἀντίγραφα καθὼς καὶ τὴν παραλλαγῆς, ἀποκτᾷ ἀκόμη πιὸ πολὺ τὴν κλασικιστικὴ, ἀτάραχη ἰσορροπία. Μάρτυρας εἶναι ἓνας αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς ἄνδρας μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο στὴν Νεάπολη (ἄρ. 323), ποὺ ἴσως ἀνήκει ἐδῶ, καὶ ἐν πάσῃ περιπτώσει ἢ ἐνεπίγραφη προτομὴ τοῦ Ποσειδωνίου (ἄρ. 324), ὁ ὁποῖος φοράει τὸ ἴδιο ροῦχο καὶ ἀνάγεται ἀσφαλῶς σὲ ἓνα πιὸ κινημένο ἄγαλμα τοῦ Ποσειδωνίου, τῶν μέσων τοῦ αἰώνα, τοῦ εἴδους τοῦ Δήλιου.

Ἄσχετο καὶ ἡ ἐνδυμασία τοῦ Αἰσχίνη (ἄρ. 1), ποὺ στὴν ὑστεροελληνικὴ ἐποχὴ ἦταν τόσο ἀγαπητὴ στοὺς Ἕλληνας καὶ στοὺς Ρωμαίους,

τώρα, χάρη στους Έλληνες καλλιτέχνες, πλησιάζει πολύ στα κλασσικά πρότυπα, αλλά αποστερείται από τον κινημένο ρυθμό τους και μετατρέπεται σε ακίνητο, έορταστικό βάθρο της κεφαλής-πορτραίτου, που κοιτάζει ίσια μπροστά. Αυτήν την μεταμόρφωση την παρουσιάζει στην επόμενη βαθμίδα ένας νέος από την Έπίδαυρο που βρίσκεται στην Κοπεγχάγη (άρ. 325). Σ' αυτήν την βασική μεταβολή του νοήματος της ντυμένης ελληνικής μορφής παίρνουν μέρος και οι ελληνικές παραστάσεις τηβεννοφόρων Ρωμαίων, όπως αυτές που μας φέρνουν με τον πιο επίσημο τρόπο εμπρός στα μάτια μας ή *Ara Pacis* (άρ. 450), και, από την επόμενη βαθμίδα, ο Αύγουστος της *Via Labicana* (άρ. 326). Όπως το άγαλμα του ίματιοφόρου, έτσι και το άγαλμα του τηβεννοφόρου γίνεται τώρα φορέας ιδέας, ένα είδος άκαμπτης φόρμουλας, έκφραση της σεμνοπρέπειας, του σημαντικού, της αστικής τάξης, της οικειότητας, και την ίδια στιγμή βασικός τύπος και θεμέλιο για τις ποικίλες ίμπρεσσιονιστικές και άκαδημαϊκές παραλλαγές της αυτοκρατορικής εποχής.

Το νέο που αναπτύσσει ή ελληνική τέχνη από την ύστεροελληνική κληρονομιά, έρχεται φυσικά τώρα, στην εποχή μιās τέχνης κεφαλών, με άκόμη πιο χτυπητό τρόπο στο προσκήνιο, με τις κεφαλές των αγαλμάτων, με τις προτομές και με τις έρμαϊκές στήλες. Είναι πιθανόν ότι οι Έλληνες γλύπτες πραγματοποίησαν τις μεγαλύτερες, τις πιο άποφασιστικές δημιουργίες τους επί ίταλικού εδάφους, στην Ρώμη. Άφετηρία όμως, πατρίδα μάλιστα αυτής της νέας τέχνης του πορτραίτου, είναι τα έργαστήρια της Άθήνας, της ήπειρωτικής χώρας, των νησιών, της Μικράς Άσίας, της Άλεξάνδρειας, της Μεγάλης Ελλάδος. Αυτό το δείχνουν και οι κεφαλές που βρέθηκαν σ' αυτούς τους τόπους. Η Άθήνα δέν συνεισφέρει μονάχα με την μορφή του Κλεομένη (άρ. 315), που ίσως έγινε στην Ιταλία, αλλά και με έργα λεπτής σύλληψης, όπως ή κεφαλή του πρίγκιπα από τον Έθνικό Κήπο (άρ. 327) και ή κεφαλή του Τιβερίου στο Βερολίνο (είκ. 79, άρ. 328), που ανήκει στην ύστερη φάση της περιόδου μας. Άπό την Άγορά προέρχεται ένας κάπως «περιληπτικός» Αύγουστος (άρ. 329). Η Κόρινθος είδαμε ότι αντιπροσωπεύεται από τα άγάλματα των πριγκίπων που αναφέραμε πρίν (άρ. 316, 317), έργα κάπως σχηματοποιημένα, ή Άταλάντη με τον νέο της (άρ. 314). Στην Ρόδο θά πρέπει νά ανήκει ή νέα έκδοση του πορτραίτου του Ποσειδωνίου (άρ. 324), άσφαλώς όμως και ή είκονιστική πλαστική της Κω θά είναι ντόπια, και σ' αυτήν την εποχή αντιπροσωπεύεται ίσως από την κεφαλή νέου που βρέθηκε στο Ώδεϊον (άρ. 330), ή από ένα κομμάτι που βρίσκεται στο Παρίσι (άρ. 331) και έχει πιο πολύ βάθος, ενώ έργα όπως ή κεφαλή από το Ώδεϊον (άρ. 332) ή οι ίματιοφόροι —που βρέθηκαν μαζί και που μιμούνται το ροκοκό (σελ. 51, 74)— βρίσκονται κιόλας πέρα από την

στροφή του αιώνα. Το γεμάτο έκφραση αγόρι της Βενετίας (άρ. 333) έχει —και σωστά— χρονολογηθεί στην χρονική περιοχή τέτοιων έργων, και θα ήταν άξιο να θεωρηθεί ως διάδοχος του Ρόδιου που βρίσκεται στο Λονδίνο (εικ. 62, αρ. 234). Ἡ Σάμος έχει δώσει έργα πιό τραχιά, πιό ἐπαρχιακά, πίσω ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὁμως μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ βρίσκονταν παρόμοια πρότυπα. Ἐνα παράδειγμα εἶναι τὸ ἀγόρι ἀπὸ τὸ Κάστρο στὸ Πυθαγόρειον (άρ. 334). Μιὰ προσιμότερη βαθμίδα ἀντιπροσωπεύει προφανῶς ὁ νέος τῆς Μαγνησίας (άρ. 335), τοῦ ὁποῖου τὰ μαλλιά εἶναι διαμορφωμένα σὲ αὐστηροῦς, κλασσικοὺς σχηματισμοὺς, προπάντων ὁμως ἐπίσης ὁ ἱματιοφόρος τοῦ Λονδίνου ἀπὸ τὴν Πριήγη πού ἀναφέραμε ἐπανειλημμένως (άρ. 235), μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιστοιχεῖ μιὰ κεφαλὴ γιὰ ἐνθεση πού βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (άρ. 236), ἐνῶ ὁ πρίγκιπας μὲ τὶς φαβορίτες, πού προέρχεται «ἀπὸ ἓνα ἑλληνικὸ νησί», θὰ πρέπει, ὅπως καὶ ὁ ἀδελφός του ἀπὸ τὴν Cancelleria πού βρίσκεται στὸ Βατικανό (άρ. 337), νὰ ἀνήκει στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰώνα. Ἄλλὰ καὶ ἡ κεφαλὴ τῶν Σάρδεων, πού βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (άρ. 338), ἔχει σαφῶς ξεπεράσει τὴν βαθμίδα τῆς Ara Pacis (άρ. 450) καὶ τῆς μορφῆς τοῦ Κλεομένη (άρ. 315).

Ἄκόμη βορειότερα συναντοῦμε στὸ Πέργαμον ἓναν ἀκόμη πρῶιμο Αὐγουστο, μὲ έκφραση σχεδὸν πονεμένης ταραχῆς (άρ. 339). στὴν Τροία ἓναν νεώτερο, θαμπὸ καὶ σκυθρωπὸ (άρ. 340). Πίσω ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἐπαρχιακὰ ἔργα εἶναι πιθανὸν ὅτι ὑπῆρχαν πιό προσωπικὲς δημιουργίες ἐνὸς μικρασιατικοῦ ἐργαστηρίου, μὲ τάση πρὸς τὸ μπαρόκ. Ἡ Κύζικος ἔχει δώσει μιὰν ἐντυπωσιακὴ κεφαλὴ αὐστηρῆς δομῆς (εικ. 74, αρ. 341), πού θὰ μπορούσε, εἶναι ἀλήθεια, νὰ ἔχει περάσει κιόλας τὴν βαθμίδα τῆς περιόδου μας.

Τέλος σὲ ἓνα χῶρο μεγάλης σημασίας μᾶς ὀδηγοῦν τὰ ποικίλου εἶδους αἰγυπτιακὰ εὐρήματα. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ ἀνήκουν, ὑπὸ μιὰν ὀρισμένη ἔννοια, στὴν αἰγυπτιακὴ παράδοση, ὅπως ὁ λεγόμενος «Cornelius Gallus» τοῦ Palazzo Doria (άρ. 239) ἢ ἡ πράσινη προτομὴ τοῦ Βερολίνου (άρ. 342) πού ἐπίσης χρονολογεῖται στὶς ἀρχὲς τούτης τῆς περιόδου, καὶ πού θὰ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ εἶδαν τὸ φῶς σὲ τούτη τὴν χώρα. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι καὶ οἱ αἰγυπτιακὲς ντυμένες μορφές, μὲ πεσσοὶ στὴν ράχη, τῶν ὁποίων ὁμως ἡ κεφαλὴ ἀφήνει καθαρὰ νὰ φανεῖ ἡ ἑλληνικὴ φόρμα τῆς χρονικῆς αὐτῆς περιόδου. Παράδειγμα ἡ κεφαλὴ τοῦ Καΐρου (άρ. 343), πού βρίσκει τὴν θέση της δίπλα στὰ ἑλληνικὰ ἔργα τῆς προτελευταίας δεκαετίας. Καθαρὰ ἑλληνικὲς εἶναι ἔπειτα τρεῖς κεφαλές Αὐγουστοῦ, οἱ ὁποῖες θὰ πρέπει νὰ δημιουργήθηκαν στὸ τέλος αὐτῆς τῆς χρονικῆς περιόδου ἢ στὴν στροφή τοῦ αἰώνα, συγκεκριμένα ἡ κεφαλὴ τοῦ Βερολίνου ἀπὸ τὸ Κάιρο (άρ. 344), ἡ πολὺ πιό σημαντικὴ χάλκινη

κεφαλή Αύγουστου στο Λονδίνο από την Μερρόη (άρ. 345) και η λεπτή προτομή της Κοπεγχάγης από το Φαγιούμ (άρ. 346). Ἀκόμη και ἂν δεχτοῦμε ὅτι ἡ προτομή αὐτὴ εἶναι εἰσαγμένη, τὸ χάλκινο ἄγαλμα τῆς Μερρόης δείχνει σὲ ποιὸν ὑψηλὸ βαθμὸ ἦταν ἰκανὴ ἡ ἑλληνικὴ εἰκονιστικὴ τέχνη τῆς Ἀλεξάνδρειας νὰ φτάσει στὴν ὄριμη αὐγουστιανὴ ἐποχὴ. Ἐνα πορτραῖτο Ἀφρικανοῦ ἀπὸ πράσινη πέτρα στοὺς Λονδίνο, ποὺ ἔχει βρεθεῖ στὴν Ἀλεξάνδρεια (άρ. 347), φωτίζει τὶς δυνατότητες αὐτὲς στὴν ἀμέσως ἐπόμενη βαθμίδα καί, ἂν τὸ πρότυπο τοῦ Ἀφρικανοῦ τῆς Νεαπόλεως (άρ. 348) πρέπει λόγω τοῦ θεματός του νὰ ἀναζητηθεῖ σὲ αἰγυπτιακὸ ἔδαφος, οἱ δυνατότητες αὐτὲς εἶναι ζήτημα ἂν ξεπεράστηκαν πολὺ ἀπὸ ἄλλους ἑλληνικοὺς τόπους. Ἡ ἀπὸ βασάλτη κινημένη κεφαλή τοῦ Βερολίνου (άρ. 349) θὰ ἦταν μιὰ ἐπιβεβαίωση αὐτοῦ, στὴν περίπτωσή βέβαια ποὺ πρόκειται γιὰ πορτραῖτο.

Ἄν διατρέξει κανεὶς αὐτὸν τὸν κατάλογο, ποὺ εἶναι ἀσφαλῶς ἐξαιρετικὰ ἐλλιπής, θὰ συνειδητοποιήσει ὄχι μόνον τὴν ἰσχυρὴ καὶ ἀνεξάρτητη συμμετοχὴ ἀλλὰ καὶ τὴν οὐσιώδη σημασία ποὺ ἔχει τὸ ἑλληνικὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ὄριμη αὐγουστιανὴ εἰκονιστικὴ τέχνη. Μόνον πολὺ λίγα ἔργα, καὶ κανένα μὲ τὴν στενὴ ἔννοια ρωμαϊκὸ, δὲν εἶναι εἰσαγμένα· τὰ ἴδια τὰ ἀκμάζοντα ἐργαστήρια ἀνέπτυξαν μόνον τοὺς μέσα ἀπὸ τὶς προβαθμίδες τοῦ γ' τετάρτου τοῦ αἰῶνα (σελ. 71 κέ.) τὸ νέο, αὐστηρὸ καὶ ψυχρότερο, τὸ πιὸ ἐπιτηδευμένο πορτραῖτο. Ἡ Ἀθήνα, μὲ τοὺς «νεοαττικoὺς» τῆς καὶ τοὺς καλλιτέχνες ἀντιγραφεῖς τῆς, εἶναι αὐτὴ ποὺ ἄνοιξε ἀσφαλῶς τὸν δρόμο. Ὁ θωρακοφόρος τῶν Μεγάρων (εἰκ. 76, ἀρ. 222) δείχνει τὸν δρόμο ὁ ὁποῖος καταλήγει στοὺς ἄγαλμα τῆς Primaporta (εἰκ. 77, ἀρ. 319). Ἡ συμμετοχὴ τῆς Ρόδου εἶναι πιθανὸν νὰ ἦταν ἰσάξια· ἀπὸ τὸν «Προυσία» (εἰκ. 52, ἀρ. 199) καὶ τὴν κεφαλή τοῦ Λονδίνου (εἰκ. 62, ἀρ. 234) ὁ δρόμος ὁδηγεῖ στὰ ἀγόρια τῆς Κῶ (άρ. 331) καὶ τῆς Βενετίας (άρ. 333). Ἐργαστήρια κλασικιστικὰ, ποὺ μιμοῦνται ἀκόμη ἐλαφρὰ τὸ μπαρόκ, πρέπει νὰ βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὰ μεμονωμένα εὐρήματα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Παρόμοια ἐργαστήρια, καθὼς καὶ ἄλλα ποὺ δημιουργοῦν φόρμες πιὸ ὀξεῖες, δροῦσαν στὴν Ἀλεξάνδρεια. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἐργαστήρια ἔστειλαν τοὺς ἀπεσταλμένους τοὺς στὴν Ἰταλία, στὴν Ρώμη, στὸν χῶρο τῶν μεγάλων, τῶν σπουδαίων παραγγελιῶν. Σ' αὐτοὺς προστίθενται καὶ οἱ Ἕλληνες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος. Ὁ «αὐλικὸς» ρυθμὸς τῆς ἐποχῆς εἶναι ἔργο αὐτῶν τῶν καλλιτεχνῶν. Αὐτοὶ εἶναι ποὺ δημιούργησαν τὰ πορτραῖτα τοῦ αὐτοκράτορα, τῶν προγόνων του καὶ τῆς οἰκογένειάς του, ποὺ σπάνια μόνον μᾶς σάθηκαν στοὺς πρωτότυπο, ἐνῶ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὰ συναντοῦμε σὲ σύγχρονα ἢ καὶ σὲ ὑστερότερα ἀντίγραφα καὶ παραλλαγές. Ἀπὸ τὰ πορτραῖτα τοῦ Αὐγούστου ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἰταλία ξεχωρίζουν: τὸ θωρακοφόρο ἄγαλμα τῆς Primaporta (εἰκ. 77, ἀρ. 319), σὰν

καθαρὰ ἑλληνικὸ ἔργο τῆς ἀρχῆς τῆς προτελευταίας δεκαετίας, καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Βατικανοῦ, πού προέρχεται ἀπὸ ἓνα χάλκινο ἄγαλμα (εἰκ. 78, ἀρ. 350), σὰν ἓνα κάπως πιὸ ὄριμο ἔργο τῆς ἴδιας προτελευταίας δεκαετίας.

Τὸ νέο βᾶθος πού ἀποκτᾶ ἀπὸ τῶρα καὶ στὸ ἐξῆς τὸ αὐτοκρατορικὸ πορτραῖτο διακρίνεται καὶ μέσα στὸν καθρέφτη τῶν ἀντιγράφων. Βαθμίδες αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης εἶναι τὸ πρωτότυπο τοῦ Αὐγούστου τοῦ Βερολίνου (ἀρ. 351), τὸ πρωτότυπο τοῦ στεφανηφόρου τοῦ Καπιτωλίου (ἀρ. 352), ἡ λεπτὴ παραλλαγὴ τῆς κεφαλῆς τῆς Βοστώνης (εἰκ. 80, ἀρ. 353), ἡ προτομὴ τῆς Κοπεγχάγης ἀπὸ τὸ Φαγιούμ, πού ἀναφέραμε πρὶν (ἀρ. 346). Τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀγρίππα, πού δημιουργήθηκε στὶς ἀρχὲς τῆς χρονικῆς περιόδου μας, καὶ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἀντίγραφα (ἀρ. 268), τὸ διαδέχεται στὴν προτελευταία δεκαετία τὸ πορτραῖτο τοῦ ἡλικιωμένου Ἀγρίππα στὴν Βενετία (ἀρ. 354) καὶ τὸ νεανικὸ του πορτραῖτο στὸ Amsterdam (ἀρ. 355). Τὸ πορτραῖτο αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου τὸ δούλεψε καὶ ἀργότερα ἀκόμη ἡ ἀνατολικὴ ἑλληνικὴ εἰκονιστικὴ τέχνη (ἀρ. 356). Μεγάλη σημασία εἶχε ἡ νέα ἔκδοση, ἡ πρὸς τὸ μνημειακὸ τροποποίηση, τὸ νέο, ἐμπλουτισμένο μὲ ἰδεολογία, βᾶθος πού δόθηκε στὸ πορτραῖτο τοῦ Καίσαρος κατὰ τὴν προτελευταία δεκαετία στὴν Ρώμη, ἀπὸ ἓναν Ἑλληνα καλλιτέχνη. Τὸ γνωρίζουμε ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τῆς Πίζας καὶ τοῦ Chiaramonti (ἀρ. 357, 358) καὶ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινα ζεστὴ παραλλαγὴ τοῦ Pitti (ἀρ. 359). Στὰ πορτραῖτα τοῦ Ἀγρίππα καὶ τοῦ Καίσαρος, στὰ πορτραῖτα τοῦ συνάρχοντα γαμπροῦ καὶ τοῦ πατέρα, προστίθενται τὰ πορτραῖτα τῶν νεώτερων μελῶν τῆς οικογένειας, τῶν γαμπρῶν, τῶν προγόνων καὶ τῶν ἐγγονῶν, πού ἀπεικονίστηκαν σὲ διάφορες βαθμίδες τῆς ἡλικίας τους. Τὰ πιὸ πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ πού μᾶς σῶθηκαν εἶναι νεώτερες ἀποκλίσεις, μερικὰ ὥστόσο μποροῦν νὰ μᾶς χρησιμεύουν γιὰ τὴν γνώση αὐτῆς τῆς περιόδου. Ἔτσι, ὁ πρίγκιπας πού θυσιάζει τοῦ Palazzo Vecchio τῆς Φλωρεντίας (ἀρ. 360), τὸ κεφάλι ἑνὸς ἀγοριοῦ ἀπὸ τὸ Βατικανό, πού προέρχεται ἀπὸ μιὰ τηβεννοφόρο μορφὴ (ἀρ. 361), ἡ προτομὴ ἑνὸς πρίγκιπα στὸ Βατικανό, πού προέρχεται ἀπὸ τὴν Cancelleria (ἀρ. 337), μποροῦν νὰ παραλληλισθοῦν μὲ ἀνατολικά εὐρήματα τῆς περιόδου μας.

Ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ πορτραῖτου τοῦ ἡγεμόνα ἔτσι καὶ στὸ ἐπὶ ἰταλικὸ ἑδάφος ἑλληνικὸ ἀστικὸ πορτραῖτο θὰ πρέπει νὰ γίνῃ διάκριση ἀνάμεσα σὲ πρωτότυπα καὶ σὲ νεώτερες ἀποκλίσεις, ἀνάμεσα σὲ ἀνατολικοελληνικά καὶ σὲ μεγαλοελλαδικά, ἀνάμεσα σὲ ἀριστουργήματα καὶ σὲ τοπικὲς ἐπαρχιακὲς ἐργασίες, πρὸς τὶς ὁποῖες εἶναι πιθανὸν ὅτι πλησιάζει καὶ τὸ ρωμαϊκὸ ὕφος. Ἐπικεφαλῆς τῶν καλύτερων ἔργων τῆς χρονικῆς περιόδου μας, πού ἔχουν σωθεῖ σὲ ἀντίγραφα, εἶναι ὁ «Κικέρων Uffizi» (εἰκ. 72, ἀρ. 266) πού ἐγίνε περὶ τὸ 25-20 π.Χ. Ἡ θέση του ἀνάμε-

σα στὸν Ρόδιο τοῦ Λονδίνου (εἰκ. 62, ἀρ. 234) καὶ τὸν Αὐγουστο τῆς Primarorta (εἰκ. 77, ἀρ. 319) θὰ πρέπει νὰ εἶναι φανερή. Τὰ πρότυπα τοῦ ζεύγους τῶν Ρωμαίων στὸ Βατικανό (ἀρ. 252) θὰ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ βρίσκονται πιὸ κοντὰ σ' αὐτὸν ἀπὸ ὅσο ἀφήνουν νὰ φανεῖ τὰ ἀντίγραφα του. Διάδοχος τῆς κεφαλῆς τῆς Κοπεγχάγης (ἀρ. 236), ποὺ συγκρίθηκε μὲ τὸν ἱματιοφόρο τῆς Πριήνης (ἀρ. 235), εἶναι ἡ λίγο νεώτερη προτομὴ τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 362), ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἔγινε μᾶλλον στὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου τῆς Primarorta (εἰκ. 77, ἀρ. 319), δηλαδὴ στὶς ἀρχές τῆς προτελευταίας δεκαετίας, μαζὶ μὲ τὸν Ποσειδώνιο τῆς ἐνεπίγραφης προτομῆς τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 324), καθὼς καὶ μὲ τὴν κάπως ἐπαρχιακὴ, μικρότερη ἀπὸ τὸ φυσικὸ, προτομὴ τῆς Βοστώνης (ἀρ. 363).

Μιὰ ὁμοία αὐστηρὴ ἀρχιτεκτονικὴ σὰν κι αὐτὴν ποὺ δείχνουν τὰ πορτραῖτα τῶν νέων, οἰκοδομεῖται καὶ στὰ πορτραῖτα τῶν πιὸ ἡλικιωμένων ἀνθρώπων μὲ βάση τὶς ζάρες ποὺ σχηματίζονται στὶς παρειές, τὸ στόμα καὶ τὸ μέτωπο. Ἐντυπωσιακὸ παράδειγμα εἶναι ἡ κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Nemī στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν (ἀρ. 364), ποὺ θὰ πρέπει χρονολογικὰ νὰ βρίσκεται κοντὰ στὸ πρότυπο τοῦ Καίσαρος Chiaramonti (ἀρ. 366). Ὅπως φαίνεται, μᾶς ἔχει σωθεῖ μιὰ σειρὰ πορτραίτων, σὲ ἀντίγραφα ἢ σὲ παραλλαγές, ποὺ ἔχουν τὴν θέση τους στὸν περίγυρο αὐτοῦ τοῦ μεγάλου πορτραίτου τοῦ Καίσαρος, παραδείγματα οἱ κεφαλές τοῦ Βατικανοῦ (Gregoriano Profano ἀρ. 365 – Chiaramonti ἀρ. 366 – Sala dei Busti ἀρ. 367). Ἡ προτελευταία δεκαετία θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἡ ἀρχικὴ πατρίδα τῶν περισσοτέρων ἀπὸ αὐτά, ἡ τελευταία δεκαετία ἀσφαλῶς ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὴν μορφή τοῦ Κλεομένη (ἀρ. 315), ἀπὸ τὸ πρότυπο τῆς κεφαλῆς στὸ Wilton House (ἀρ. 370), τῆς κεφαλῆς τῆς Τουλούζης (ἀρ. 371), τῆς προτομῆς τῆς Μαδρίτης (ἀρ. 372), καὶ ἀπὸ ἄλλα συγγενικὰ ἔργα.

Σ' αὐτὴν τὴν πολὺ βαθιὰ πορεία ἐκπνευμάτωσης τῆς ὕστερης ἐλληνικῆς φόρμας, τῆς μετάβασής της σὲ ἓναν ἀσώματο κατοπτρικὸ κόσμο, τῆς νέας τεκτονικῆς ἐπανοικοδόμησής της, τοῦ ἐμπλουτισμοῦ της, τῆς τρυφερῆς της διάλυσης σ' αὐτὸν τὸν καινούργιο κόσμο, δὲν μπόρεσαν οἱ Ρωμαῖοι γλύπτες νὰ πάρουν μέρος παρὰ μόνον ἀπὸ μακριά. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ μεταξὺ τῶν τεχνιτῶν, ποὺ δούλεψαν στὴν ἐπιτύμβια πλαστικὴ σὲ ἐκπληκτικὸ βαθμὸ, ἐλληνίζουσες ἐμφανίσεις. Σ' αὐτὲς ἀνήκουν οἱ τεχνίτες τοῦ ὄρθιου ἀδελφικοῦ ζεύγους στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν (ἀρ. 373) καὶ τῶν κομματιῶν στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου (ἀρ. 374), ἴσως ὁμως νὰ ἦταν ἐπαρχιωτὲς τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, συμπατριῶτες τῶν Ἑλλήνων ἀπελευθέρων, οἱ ὁποῖοι ἀρκετὰ συχνὰ ἀναφέρονται ὡς παραγγελιοδότες τῶν ἐπιτυμβίων. Καὶ γενικὰ ἡ ρωμαϊκὴ γραμμὴ ξεχωρίζει σαφῶς ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ. Οἱ ὄρθιες μορφές τοῦ τρίμορφου ἀναγλύφου τῆς Borghese (ἀρ. 376) δείχνουν σίγουρα πιὸ ἔντονα τὴν ρωμαϊκὴ σφραγίδα τους

από ό,τι τὸ συζυγικὸ ζεῦγος τῆς Porta Maggiore (ἀρ. 282), ἀλλὰ καὶ τὸ περίπου σύγχρονο ἀδελφικὸ ζεῦγος τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν ποὺ ἀναφέραμε. Νεώτερος καὶ πιὸ ἐπαρχιακὸς εἶναι ὁ τηβεννοφόρος τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 377), τοῦ ὁποῦ ἄλλωστε κατεβάζει τὴν χρονολογία τὸ νέο εἶδος ἐνδυμασίας, διότι μιμεῖται τὶς ἐνδυμασίες τῆς Ara Pacis (ἀρ. 450). Χρονικὰ βρίσκεται κοντὰ στὸ ἀκέφαλο ἀγάλμα ἐνὸς ἀνδρα ποὺ κρατᾷει προτομές, στὴν συλλογὴ Barberini, ἔργο τῆς ἐπομένῃς χρονικῆς περιόδου (ἀρ. 378).

Αὐτὸ ποὺ ἔχει ἀλλάξει ἀνάμεσα στὸ συζυγικὸ ζεῦγος τῆς Porta Maggiore (ἀρ. 282) καὶ τὸν τηβεννοφόρο τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 377) ἀσφαλῶς δὲν εἶναι μόνον ἡ ἐνδυμασία, ἀλλὰ καὶ ἡ πνευματικὴ στάση τῶν φορέων τῆς, ὅπως ἄλλωστε καὶ γενικότερα ἡ ἴδια ἡ ἔννοια τοῦ πορτραίτου. Πολλὰριθμὲς κεφαλές, προερχόμενες ἀπὸ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα, ἀγάλματα καὶ προτομές, ἐκθέτουν τὶς βαθμίδες τῆς μεταβολῆς αὐτῆς. Ἡ ἐπιτύμβια ἐρμαϊκὴ στήλη τῆς Ρώμης (εἰκ. 71, ἀρ. 313) καὶ ἡ περίπου σύγχρονη κεφαλὴ στὴν Κοπεγχάγη (ἀρ. 307), ποὺ προοριζόταν γιὰ ἐνθεση σὲ ἀγάλμα, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀφετηρία τῆς. Πιὸ κάτω ἀσφαλῶς μᾶς φέρνουν τὸ ἐπιτύμβιο τῶν Cavii στὸ Βατικανό (ἀρ. 379) καὶ τοῦ Amprudius στὸ Λονδίνο (ἀρ. 380), τὸ χάλκινο κεφάλι ἐνὸς ἱερέα τῆς Ἴσιδος στὴν Νεάπολη (ἀρ. 381), ἡ προτομὴ τῆς Νεαπόλεως (ἀρ. 382) καὶ ἡ ἱματιοφόρος προτομὴ τοῦ Μονάρχου (ἀρ. 383). Ἡ ἀπήχηση τῆς νέας αὐστηρῆς φόρμας γίνεται ἐντονότερη στὴν κεφαλὴ ἐνὸς γέρου ποὺ θυσιάζει, καὶ βρίσκεται στὸ Βατικανό (ἀρ. 384), ἡ χρονικὴ θέση τῆς ὁποίας θὰ πρέπει νὰ εἶναι δίπλα στὸν Αὐγουστο τῆς Primaporta (εἰκ. 77, ἀρ. 319), ὅπως ἐπίσης σὲ μιὰ κεφαλὴ στὸ Este (ἀρ. 385), σὲ δύο κεφαλές στὴν Φλωρεντία (ἀρ. 386, 387), σὲ μιὰ κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Palestrina ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν (ἀρ. 388), ἀλλὰ καὶ στὴν κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Minturno στὴν Πενσυλβανία (ἀρ. 389) καὶ στὴν ἀσβεστολιθικὴ κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Ρώμη, ποὺ βρίσκεται στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 73, ἀρ. 390)· ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἐπιτύμβια πλαστικὴ, στὴν ἴδια, τὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα, ἀνήκουν τὸ ὄρθιο ἀδελφικὸ ζεῦγος ποὺ προαναφέραμε (ἀρ. 373), τὸ ἀνάγλυφο Mattei τῶν τριῶν προτομῶν στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν (ἀρ. 391), τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Aedius στὸ Βερολίνο (ἀρ. 392) καὶ τὰ κομμάτια στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου (ἀρ. 375).

Ἡ ἀκτινοβολία καὶ διαδοχὴ τῶν περὶ τὸν Καίσαρα Chiaramonti (ἀρ. 366) ἔργων εἶναι φανερὴ σὲ μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς κεφαλές, ὅπως καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῶν Clodii στὸ Παρίσι (ἀρ. 393), στὸ ἡμικυκλικὸ ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο τῆς Galleria Lapidaria τοῦ Βατικανοῦ (ἀρ. 394) καὶ τὸ πεντάμορφο ἀνάγλυφο τῶν Furii στὸ Βατικανό (ἀρ. 395), τὸ ὁποῖο, μαζὶ μὲ τὴν χάλκινη προτομὴ τῆς Νεαπόλεως ἀπὸ τὸ Herculaneum (ἀρ. 396) καὶ τὸν ἐ-

παρχιακό τηβεννοφόρο της Νεαπόλεως (άρ. 377), οδηγεί στα τέλη ήδη του αιώνα. Αύτην την χρονολογία, στα τέλη του αιώνα, ασφαλώς την ξεπερνούν κιόλας τὸ ἡμίτομο συζυγικὸ ζεύγος τοῦ Βατικανοῦ (άρ. 398) καὶ οἱ ἀνάγλυφες σὲ κόγχη προτομῆς τοῦ Πετρωνίου στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν (άρ. 399), τοῦ Ἀντιστίου στὸ Λονδίνο (άρ. 400), τῶν Βεννίων στὴν Ρώμη (άρ. 401) καὶ τοῦ κυρτοῦ ἀναγλύφου ἐνὸς ἐπιτύμβιου μνημείου στὴν Ρώμη (άρ. 402).

Ἄν ἡ διάκριση ρωμαϊκῶν καὶ ἑλληνικῶν ἔργων ποὺ κάναμε καὶ ἡ κατάταξη τῶν μνημείων ποὺ ἐπιχειρήσαμε εἶναι, ἔστω καὶ ἐν μέρει, σωστές, τότε εἶναι φανερὸ ὅτι σ' αὐτὸν τὸν χρονικὸ χῶρο εἶναι ποὺ ἀπέκτησε ἡ Romanitas τὴν δυνατότητα νὰ ἐκφράσει ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἐπαρχιακὴ στάθμη τὴν οὐσία της καὶ νὰ ἀποκτήσει γενικὴ ἀξία. Ἡ συμμετοχὴ της στὴν γλυπτικὴ μαρμάρινων ἀγαλμάτων, στὴν κατασκευὴ χάλκινων ἀγαλμάτων αὐξάνει· τώρα οἱ ἀναλογίες καὶ ἡ ἐλεύθερη στάση δαμάζονται σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ ἀπὸ ὅ,τι ἄλλοτε· ἡ τεχνικὴ τῆς πηλοπλαστικῆς, ἡ ὀπτικὴ συμμετρία γίνονται σὲ γενικὲς γραμμὲς δεκτές. Μεταξὺ τῶν ἀναγλύφων τοῦ Vibius καὶ τοῦ Clodius Metrodorus (άρ. 311, 393), μεταξὺ τῆς μαρμάρινης καὶ τῆς χάλκινης προτομῆς τῆς Νεαπόλεως (άρ. 362, 382) μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει τὴν πρόοδο ποὺ ἔχουν σημειώσει οἱ μαθητὲς τῶν Ἑλλήνων. Καὶ ὅταν ἀκόμη ὁ Ρωμαῖος δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ἀντλήσει ἀπὸ τὴν ἀποκαθαρμένη ἑλληνικὴ φόρμα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς τὸ βαθύ της νόημα, τὴν χρησιμοποιεῖ πάντως μὲ τὸ δικό του νόημα γιὰ νὰ τακτοποιήσει τὴν ζωὴ τῆς ἐπιφάνειας, τὴν ὁποία καταχωρίζει μὲ τόσο φανατικὰ ξερὸ τρόπο, ὥστε νὰ ἐκφράζει τὴν σκληρὴ θέληση καὶ τὴν σιδερένια σιωπὴ, νὰ παριστάνει τὴν ρωμαϊκὴν στάση καὶ σεμνοπρέπεια. Καὶ ταυτόχρονα μαθαίνει τώρα μὲ αὐτὴν τὴν φόρμα πῶς νὰ καταλαβαίνει καὶ νὰ μιλάει μιὰ μεγάλη γλώσσα, ποὺ ἀπλώνεται ἐπάνω ἀπὸ τόπους.

Ἄφοῦ καὶ γιὰ τὸν πρῶτο προχριστιανικὸν αἰῶνα καταβάλαμε τὴν ἀπαραίτητη προσπάθεια γιὰ τὸν ἀποχωρισμὸ τῶν ξένων ἔργων, καὶ τὴν μετάκληση, ἀντίθετα, σ' αὐτόν, τῶν παραγνωρισμένων μελῶν τοῦ ἀπὸ ἄλλους αἰῶνες, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν διάκριση τῶν διαφορῶν φάσεων τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ, προπάντων τὴν διάκριση τοῦ ἑλληνικοῦ ἀπὸ τὸ μὴ ἑλληνικό, μπορεῖ τώρα νὰ τεθεῖ τὸ ἐρώτημα ἂν ὁ αἰῶνας αὐτὸς ἦταν ἡ πατρίδα τοῦ ἀπὸ σερπεντίνη λίθο ἀγάλματός μας (εἰκ. 54, ἀρ. 214) καί, ἂν ναί, σὲ ποιά φάση καὶ ποιά καλλιτεχνικὴ περιοχὴ ἀνήκει. Ἄμέσως γίνεται φανερὸ ὅτι ὁ μὴ συγκεντρωμένος, ὁ ἀνήσυχος, ὁ μικροτεμαχισμένος ρυθμὸς, αὐτὸς ποὺ κομπιάζει, αὐτὸς ποὺ προσκολλᾶται στὴν ἐπιφάνεια καὶ χάνεται πρὸς τὰ ἔξω, μόνον ἐδῶ, σ' αὐτὸν τὸν αἰῶνα ἔχει τὴν θέση του· ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅμως μεριά, φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει τίποτε νὰ κάνει μὲ ρωμαϊκὸ ἐπαρ-

χωτισμό ή με ύστεροαιγυπτιακή ανάμιξη στυλιστικῶν στοιχείων, ὅτι πρόκειται με ἄλλα λόγια γιὰ ἓνα γνήσια ἑλληνικὸ ἔργο ποὺ ἐγινε σὲ ἑλληνικὸ ἀνατολικὸ ἔδαφος, ὅτι πρόκειται γιὰ ὑστεροελληνιστικὸ ἔργο.

Ἄλλὰ καὶ τὸ ἐρώτημα σὲ ποιὸ τέταρτο τοῦ αἰῶνα ἀνήκει, βρίσκει πιὰ γρήγορα τὴν ἀπάντησή του. Τὸν ὄριμο αὐγουστιανὸ κόσμο φόρμας, με τὴν θνήσκουσα δυσκαμψία του, τὴν στερεομετρικὴ του κάθαρση, με τὴν αὐξουσα αὐτοσυνειδησία του, τὴν πλήρωσή του με ἰδέες καὶ τὸν πρῶμο ρομαντικὸ τονισμὸ τῆς ἔκφρασης, δὲν τὸν βρίσκουμε ἀκόμη με κανέναν τρόπο. Ἐπὶ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ πλούσια κινημένο, τὸ σπινθηροβόλο ροκοκὸ πορτραῖτο βρίσκεται κιόλας ἀρκετὰ μακριά: ἐνῶ καὶ τὸν «Λούκουλλο» (εἰκ. 44, ἀρ. 167) καὶ τὴν χάλκινη κεφαλὴ τῆς Δήλου (εἰκ. 43, ἀρ. 172) καὶ τὸν «Σμυρναῖο» (εἰκ. 45, ἀρ. 173) τοὺς ἔχει κιόλας ξεπεράσει ἡ κεφαλὴ μας: ὁ τρόπος τῆς εἶναι πιὸ διαμελισμένος, πιὸ σκαμμένος, πιὸ τσαλακωμένος. Ἡ δυσκαμψία καὶ ἡ ὀργανικὴ παρακμὴ εἶναι ἐδῶ πιὸ προχωρημένες. Ἄν τώρα γυρίσουμε τὸ βλέμμα μας στὰ ἔργα τῶν δύο μεσαίων τετάρτων τοῦ αἰῶνα, θὰ δοῦμε ὅτι ἡ ἀκόμη πλούσια, γνήσια κινητικότητα ποὺ βλασταίνει μέσα ἀπὸ τὸ σῶμα, ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμη παραλύσει ἢ δὲν ἔχει γίνε ποζάτη, μᾶλλον τὸ β' τέταρτο δείχνει παρὰ τὸ γ'. Δὲν ἔχει ἀκόμη φτάσει ἡ δυνατότητα τοῦ πορτραίτου τῆς προτομῆς ποὺ ἐμφανίζεται στὴν δεκαετία 50-40, ἡ μετατροπὴ τῆς γνήσιας πλαστικῆς φόρμας σὲ κάτι τὸ ρευστὸ-εἰκονικόν, ὅπως τὸ βλέπουμε νὰ ὀριμάζει στὴν δεκαετία τοῦ Λαοκόωντος. Ἀκόμη καὶ ὁ γέρος τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 56, ἀρ. 215) ἢ ἡ ἀθηναϊκὴ κεφαλὴ ἱερέα στὴν Κοπεγχάγη (εἰκ. 57, ἀρ. 216) ἀνήκουν κιόλας σὲ ἓναν κόσμο φόρμας ποὺ ἔχει λιγότερη ἔνταση, λιγότερη δραματικότητα, ἓναν κόσμο ἔκφρασης ποὺ ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ὑποχωρεῖ, ἐνῶ ἐκεῖνος ποὺ διεκδικεῖ ἀμέσως ἰσχυρότερα δικαιώματα χρονικῆς γειτνίασης εἶναι ὁ Πύκτης τοῦ Μουσείου τῶν Θεερῶν (ἀρ. 446).

Ἔτσι, βρισκόμαστε προφανῶς στὸ β' τέταρτο ἢ, γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε ἓνα ρωμαϊκὸ ὄρο: στὴν ἐποχὴ τοῦ Πομπηίου. Ἐπὶ τὰ ἀγάλματα τοῦ Πομπηίου (σελ. 59) ἀρκετὰ κοντὰ του βρίσκεται — ὅσο βέβαια μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα — ὁ τύπος ἐκεῖνος ποὺ μαρτυρεῖται ἀπὸ τὴν κεφαλὴ Uffizi, ἐνῶ ἡ βενετσιάνικη ἔκδοσή του εἶναι περισσότερο κοντὰ ἀπὸ ὅ,τι ἡ ἔκδοση τῆς Κοπεγχάγης. Ἡ κεφαλὴ λοιπὸν θὰ ἀνήκει στὴν δεκαετία 70-60, χρονολογία ἢ ὁποῖα ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ βλέμμα ποὺ θὰ ρίξουμε στὴν Ἀθήνα, τὴν Δήλο, τὴν Μικρὰ Ἀσία, τὴν Ἀλεξάνδρεια. Βρισκόμαστε στὴν ἄμεση διαδοχὴ τοῦ «Σμυρναίου» (εἰκ. 45, ἀρ. 173) καὶ τοῦ «Πολεμιστῆ» Borghese (ἀρ. 443). Ἰδιαίτερα μ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο ἔχει ἀκόμη πολὺ χειροπιαστὲς σχέσεις, ὅπως μποροῦν νὰ μᾶς τὸ δείξουν τὰ μαλλιά με τὴν κοντὴ ἀνάσα τους, ποὺ πετοῦν ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, καὶ τῶν ὁποίων ἡ κίνησις στὴν ἀπὸ σερπεντίνη λίθο κεφαλὴ πολὺ

λίγο μόνον ἔχει ἀνακοπεῖ. Σὲ ἄμεση γειτνίαση μὲ τὴν κεφαλὴ μας μοιάζει νὰ βρίσκεται ὁ γέρος τῆς Δήλου (εἰκ. 47, ἀρ. 188) καὶ ἡ κεφαλὴ τῆς Ἀθήνας (εἰκ. 48, ἀρ. 189). Γιὰ τὸν Πύκτη (ἀρ. 446) μιλήσαμε κιόλας. Μοιάζει νὰ ἔχει μεταβάλει ἀρκετὰ ριζικὰ τὴν ὑστεροελληνικὴ πρὸς τὰ ἐπάνω τάση καὶ τὸ ἀνοιγμα τῆς σύνθεσης σὲ μιὰ δομὴ, ὅπου πιὸ πολὺ κυριαρχοῦν οἱ ἀκμές καὶ ὁ ὄγκος, καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο θὰ εἶναι νεώτερος ἀπὸ τὴν κεφαλὴ μας.

Στὴν μετὰ τὴν κεφαλὴ μας ἐποχὴ ἀνήκει ἐπίσης ἡ κεφαλὴ Stroganoff τῆς Νέας Ὑόρκης (εἰκ. 53, ἀρ. 202), πού βρίσκεται σὲ ἄλλην ἐντελῶς παράδοση ἐργαστηρίου ἀπὸ ὅ,τι ὁ Πύκτης (ἀρ. 446), καὶ ἴσως μάλιστα νὰ ξεπερνᾷ κιόλας τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα. Ὅπως καὶ ὁ πολὺπτυχος, δύσκαμπτος Δήλιος (εἰκ. 50, ἀρ. 194), ἀλλὰ πολὺ πιὸ ζωντανὰ καὶ κινημένα, μένει πιὸ κοντὰ στὸ παλιότερο εἶδος σύνθεσης, ἀλλὰ λειαίνει τὶς φόρμες του περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ἡ ἀπὸ σερπεντίνη κεφαλὴ (εἰκ. 54, ἀρ. 214), μὲ ἓναν τρόπο πού προετοιμάζει τὴν ἐπόμενη βαθμίδα.

Ἄν ἔτσι πετύχαμε νὰ καθορίσουμε τὴν χρονικὴ θέση τῆς κεφαλῆς, θὰ πρέπει νὰ φανταστοῦμε καὶ ὁλόκληρὴ τὴν μορφή, τῆς ὁποίας κομμάτι εἶναι ἡ κεφαλὴ, μὲ τοὺς ρυθμοὺς τῆς δεκαετίας 70-60, ἴσως μεταξὺ τοῦ ἀνθρώπου πού θυσιάζει στὸν Βωμὸ τοῦ Δομιτίου (ἀρ. 444) ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά καὶ τοῦ νέου τῆς Ἑρέτριας (ἀρ. 186), καθὼς καὶ τῆς ἱματιοφόρου μορφῆς τῆς Δήλου (ἀρ. 184) ἀπὸ τὴν ἄλλη. Λόγω τῆς κινητικότητάς της θὰ πρέπει νὰ κατεῖχε μιὰ θέση στὴν μέση, μεταξὺ αὐτῶν.

Ἡ ἀθηναϊκὴ κεφαλὴ (εἰκ. 48, ἀρ. 189) καὶ ἡ ἀλεξανδρινὴ κεφαλὴ Stroganoff (εἰκ. 53, ἀρ. 202) μᾶς θέτουν καὶ πάλι πρὸ τοῦ ἐρωτήματος, ἂν τὸ ἔργο μας ἔχει κατασκευαστεῖ στὴν Ἀθήνα, πού φέρεται ὡς τόπος εὐρεσης, ἢ, ὅπως ὑποδηλώνει τὸ ὑλικὸ πού χρησιμοποιήθηκε, στὴν Ἀλεξάνδρεια. Ἡ ζυγαριὰ μοιάζει νὰ γέρνει πρὸς τὴν μεριά τῆς Ἀλεξάνδρειας. Ὁ πάντα κλασσικὸς κόσμος τοῦ ἀνθρώπου τῆς Ἀθήνας, πού κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ τὸν ἀρνηθεῖ οὔτε καὶ στὸν Πύκτη (ἀρ. 446), μοιάζει στὴν περίπτωσι τοῦ πορτραίτου μας νὰ εἶναι πιὸ μακρινὸς ἀπὸ ὅ,τι στὴν κεφαλὴ Stroganoff (εἰκ. 53, ἀρ. 202) καὶ σὲ ἄλλα ἀλεξανδρινὰ ἔργα, ὅπου νιώθει κανεὶς τὴν πιὸ νευρικὴ καὶ μὲ ὑστεροαιγυπτιακὸν ἀέρα κορεσμένη ἀτμόσφαιρα. Αὐτὸς πού θὰ ἐξετάσει τὰ εὐρήματα τοῦ αἰγυπτιακοῦ ἐδάφους τοῦ 1ου αἰῶνα, τὰ καθαρὰ ἑλληνικὰ λίθινα μνημεῖα καὶ τὰ πολυάριθμα ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα συγχωνεύουν τὴν αἰγυπτιακὴ παράδοσι μὲ τὸν ἑλληνικὸν κόσμον φόρμας σὲ διαφόρους βαθμοὺς προσαρμογῆς, θὰ μπορέσει ἀσφαλῶς νὰ ἀνακαλύψει κάποιους συγγενεῖς τῆς κεφαλῆς μας, κάποιους πού τῆς ἔχουν ἀνοίξει τὸν δρόμον καὶ κάποιους πού τὴν ἀκολουθοῦν. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὴν κεφαλὴ τοῦ Amsterdam μὲ τὸν πεσσο

στο πίσω μέρος, πού αναφέραμε κιόλας (άρ. 243), και πού με τόν ἐλαφρά αἰγυπτιάζοντα τρόπο της ὀδηγεῖ τὸ βλέμμα μας ἀπὸ τὴν κεφαλὴ Stroganoff πρὸς τὰ κάτω, πρὸς τὸ γ' τέταρτο τοῦ αἰῶνα, πρὸς τὴν ἐποχὴ τοῦ Λαοκόωντος. Ἐὰν τώρα συνεχίσουμε αὐτὴν τὴν γραμμὴ πρὸς τὰ πίσω, μᾶλλον θὰ συναντήσουμε τὴν ἀπὸ σερπεντίνη κεφαλὴ μας (εἰκ. 54, ἀρ. 214) στὸ β' τέταρτο τοῦ αἰῶνα, ἐνῶ στὸ α' τέταρτο τὸν λεγόμενον «Πτολεμαῖο Σωτήρα» τῆς Κοπεγχάγης (εἰκ. 42, ἀρ. 171), καὶ στὶς περὶ τὸ 100 π.Χ. δεκαετίες τὶς ἀκτινοβολίες τοῦ ροκοκὸ πορτραίτου, ὅπως τὶς βλέπουμε στὸν Harsinebef (άρ. 158).

Ἐνεξάρτητα πάντως ἀπὸ τὸ ἂν ἢ ἀπὸ σερπεντίνη λίθο κεφαλὴ μας ἐντάσσεται στὸν χῶρο τῶν ἀλεξανδρινῶν, τῶν ἀττικῶν ἢ ἄλλων ἐργαστηρίων τοῦ 1ου προχριστιανικοῦ αἰῶνα, πρόκειται γιὰ μιὰ πολὺ εὐπρόσδεκτη προσθήκη σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ πολλά, τὰ ἰδιαίτερα αἰσθητὰ κενὰ τῆς ἐλληνιστικῆς εἰκονιστικῆς τέχνης, σὰν γνήσιο προϊόν πού εἶναι, σὰν ἓνα ἔργο πού ξεχωρίζει γιὰ τὴν δροσερὴ του εὐαισθησία καὶ τὴν καλὴ μαστοριά του, σὰν μιὰ ὄχι εὐκαταφρόνητη μαρτυρία ἑνὸς κομματιοῦ ζωῆς τοῦ ὑπεράριμου πιά, τοῦ προβληματισμένου καὶ σὲ ἀναζήτησι λύτρωσης Ἑλληνισμοῦ.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

I. ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

1. Αίσχίνης (περί τὸ 340 π.Χ.).
ABr 116-8· BrBr 428· Hekler 53, 55· Laurenzi 46· Schefold, *Die Bildnisse* 103· Hekler³, πίν. 7· F. Hiller, *MWPr* 1962, πίν. 12· Richter II, 213 κέ., εἰκ. 1369 κέ.· Robertson, εἰκ. 161a· Ridgway, πίν. 109.
2. Σωκράτης Λυσίππου (περίπου 330 π.Χ.).
ABr 1049-50· Hekler 20· Laurenzi 39· Schefold, *Die Bildnisse* 83, 85· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 75· Richter I, 109 κέ., εἰκ. 484 κέ. καὶ 560 κέ.· Pollitt, εἰκ. 45.
3. Αἰσχύλος (340-330 π.Χ.).
ABr 401 κέ.· Laurenzi 31· Schefold, *Die Bildnisse* 89, 4· Richter I, 121 κέ., εἰκ. 577 κέ.· Richter - Smith, εἰκ. 41-42· H. Jucker, *Boreas* 5, 1982, πίν. 12.
4. Σοφοκλῆς (340-330 π.Χ.).
ABr 113-5· BrBr 427· Schefold, *Die Bildnisse* 91, 93· Hekler³, πίν. 6· H. Sichtermann, *Sophokles, Opus Nobile* 15 (1959)· Richter I, 128 κέ., εἰκ. 675-677, 680· Schefold, *Griechische Dichterbildnisse*, πίν. 14a· Helbig I, ἀρ. 1066· Pollitt, εἰκ. 54.
5. Εὐριπίδης (340-330 π.Χ.).
Hekler 89· Laurenzi 33· Schefold, *Die Bildnisse* 89, 3· Hekler³, πίν. 34-35· Richter I, 134 κέ., εἰκ. 768-778· Pollitt, εἰκ. 61· Robertson, εἰκ. 166b.
6. «Μαύσωλος». Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο 1000 (μέσα 4ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 241· Hekler 37 κέ.· Laurenzi 27· E. Buschor, *Maussolos und Alexander* (1950) εἰκ. 17, 22-23· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 74· Richter II, 161 κέ., εἰκ. 899-902· Giuliani, εἰκ. 31· Robertson, εἰκ. 157b· G.B. Waywell, *The Free Standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus* (1978) πίν. 13-14.
7. Ἀλέξανδρος Rondanini. Μόναχο, Γλυπτοθήκη (ἐποχὴ τοῦ Ἀλεξάνδρου - 336-323 π.Χ.).
ABr 183-5· BrBr 105· Hekler 61· Laurenzi 40· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 6-8· Richter III, 255, ἀρ. 5 κέ., εἰκ. 1729· B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen*, II, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jh. v. Chr.* (1979) 380-5, ἀρ. 33, εἰκ. 180-188· Ridgway, πίν. 61.

8. Ἀλέξανδρος Erbach (ἐποχή τοῦ Ἀλεξάνδρου - 336-323 π.Χ.).
 ABr 475-6, 927-8· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 5· Richter III, 255, εἰκ. 1726-1727·
 Smith, *Portraits*, πίν. 2, 1-3, ἀρ. 2C (Ἀκρόπολη), πίν. 4-6, ἀρ. 2A (Erbach), πίν.
 7-8, ἀρ. 2B (Βερολίνο)· Robertson, εἰκ. 144d (Ἀκρόπολη)· Ridgway, πίν. 69a-b.
9. Ἀλέξανδρος Azara (ἐποχή τοῦ Ἀλεξάνδρου - 336-323 π.Χ.).
 ABr 181-2· Laurenzi 38· Hekler³, εἰκ. 42· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 13-16· Richter
 III, 255, εἰκ. 1734· Pollitt, εἰκ. 7· Robertson, εἰκ. 162b· Smith, *Portraits*, πίν. 1,
 1-3, ἀρ. 1A καὶ πίν. 4-6, ἀρ. 1B, σ. 155.
10. «Σαρκοφάγος Ἀλεξάνδρου». Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μου-
 σεῖο (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
 O. Hamdy-Bey - Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon* (1892) πίν. 23-27·
 F. Winter, *Der Alexandersarkophag aus Sidon* (1912)· Bieber, *Alexander*, εἰκ.
 34-36· K. Schefold, *Der Alexander-Sarkophag* (1968)· Pollitt, εἰκ. 32-33, 37-38·
 Robertson, εἰκ. 151· Ridgway, πίν. 10-16.
11. Μωσαϊκὸ μάχης Ἀλεξάνδρου. Νεάπολη, Museo Nazionale (δ' τέταρτο 4ου
 αἰ. π.Χ.).
 F. Winter, *Das Alexandermosaik aus Pompei* (1909)· B. Andreae, *Das Alexan-
 dermosaik, Opus Nobile* 14 (1959)· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 28-29· Richter III,
 255, εἰκ. 1723· B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (1977)· Ridg-
 way, πίν. 17.
12. Νομίσματα Λυσιμάχου μετ' Ἀλέξανδρο (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
 Hekler 310, 1· Delbrueck, πίν. 61, 5· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 43, 45 κέ· P.R.
 Franke - M. Hirmer, *Die griechische Münze* (1964) πίν. 176· Pollitt, εἰκ. 14.
13. Χρυσὰ μετάλλια ἀπὸ τὸ Abukir. Βερολίνο (ἀνάγονται σὲ πρότυπα τῆς ἐπο-
 χῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου - 336-323 π.Χ.).
 Delbrueck, πίν. 60, 2· Hekler 310, 3· *Abukir Medallion of Alexander and Nike in
 a Quadriga*: C. Vermeule, *Alexander the Great Conquers Rome* (1986) εἰκ. 24.
14. Χάλκινο ἀγαλμάτιο Ἀλεξάνδρου. Παρίσι, Λοῦβρο Br 370 (δ' τέταρτο 4ου
 αἰ. π.Χ.).
 Laurenzi 38· H.K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jh. v. Chr.* (1938) πίν.
 37, 4· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 78· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 18· Himmelmann,
 ἀρ. κατ. στήν σ. 22· J. Frel, *Lysippe et son influence* (1987) 77, πίν. 11· Pollitt,
 εἰκ. 8· Robertson, εἰκ. 163a· A.M. Nielsen, *MeddelGlypt* 47, 1991, 36-7, εἰκ. 5.
15. Ἀλέξανδρος, ξύλινο ἀγαλμάτιο. Παρίσι, Λοῦβρο MNC 1398 (δ' τέταρτο
 4ου αἰ. π.Χ.).
 Gebauer K 7, πίν. 5.

16. Ἀλέξανδρος. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου (αυτοκρατορικής ἐποχῆς, ἀντίγραφο ἔργου δ' τετάρτου 4ου αἰ. π.Χ.);
ABr 186-7· Hekler 62a· Laurenzi 41· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 90-91· Helbig II, ἄρ. 1423· Pollitt, εἰκ. 17.
17. Ἀλέξανδρος. Ρώμη, Museo Barracco 157 (αυτοκρατορικής ἐποχῆς, ἀντίγραφο ἔργου δ' τετάρτου 4ου αἰ. π.Χ.).
ABr 477-8· Laurenzi 42· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 105-106· Helbig II, ἄρ. 1921.
18. Ἀλέξανδρος. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 441, ἄρ. 574 (αυτοκρατορικής ἐποχῆς, ἀντίγραφο ἔργου δ' τετάρτου 4ου αἰ. π.Χ.);
ABr 471-2· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἄρ. 31, πίν. 23· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 56· Μέγας Ἀλέξανδρος. Ἱστορία καὶ θρύλος στὴν τέχνη, Κατάλογος Ἐκθέσεως, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης (1980) 70.
19. Χάλκινη κεφαλὴ. Μαδρίτη, Prado 99 (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
ABr 491-3· A. Blanco, *Museo del Prado. Catalogo de la escultura* (1957) ἄρ. 99E, πίν. 46 κέ· J. Boardman - J. Dörig - W. Fuchs - M. Hirmer, *Die griechische Kunst* (1966) πίν. 258· W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*³ (1983) 568, εἰκ. 690-691.
20. Κεφαλὴ Aberdeen. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο 1600 (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture. A Series of Essays on the History of Art* (1964) πίν. 18· G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932) πίν. 111· S. Karusu, *AM* 84, 1969, πίν. 68, 2· Robertson, εἰκ. 145b· Ridgway, πίν. 55.
21. «Λυσίμαχος». Ρώμη, Βατικανό, Sala dei Busti 338, ἄρ. 654 (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
ABr 489-90· *MüJb* 1916/17, 18 κέ., εἰκ. 1, 6· Helbig I, ἄρ. 178· J. Fink, *RM* 76, 1969, πίν. 76, 2, 78, 3-4, 79, 3.
22. «Λυσίμαχος». Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατερανό, 10312 (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
ABr 351-2· Helbig I, ἄρ. 1086· G. Traversari, *RdA* XIV, 1990, εἰκ. 1-3, 5.
23. «Λυσίμαχος». Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
MüJb 1916/17, 183, εἰκ. 5 καὶ πίνακας.
24. «Λυσίμαχος». Βιέννη, Συλλογὴ τοῦ Πανεπιστημίου 524 (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
A. Schober, *ÖJh* 19-20, 1919, 182 κέ., εἰκ. 116-117, πίν. 3· H. Kenner, *ÖJh* 46, 1961/63, 14 κέ., εἰκ. 6-8.

25. «Δημήτριος Πολιορκητής» ἀπὸ τὸ Herculaneum. Νεάπολη, Museo Nazionale 1146 (αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, ἀντίγραφο ἔργου 4ου/3ου αἰ. π.Χ.;).
ABr 353-4· Hekler 72b· Laurenzi 50· Richter III, 256, εἰκ. 1741-1742· Pollitt, εἰκ. 21.
26. «Λυσίμαχος». Fribourg, συλλογὴ Gutzwiller. Προσωρινὰ στὴν Βοστώνη, Museum of Fine Arts 36.1979 (αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, ἀντίγραφο 4ου/3ου αἰ. π.Χ.).
O. Brendel, *Antike IV*, 1928, 314 κέ., πίν. 28-30· Laurenzi 49· H. Bloesch, *Antike Kunst in der Schweiz* (1943) ἀρ. 35, πίν. 60· Richter III, 257, πίν. 1751-1752· *The Search for Alexander. An Exhibition* (1980) 105, εἰκ. 14.
27. «Σέλευκος Α΄» ἀπὸ τὸ Herculaneum. Νεάπολη, Museo Nazionale 890, ἀρ. 5590 (αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, ἀντίγραφο 4ου/3ου αἰ. π.Χ.;).
ABr 101-2· Hekler 68· Laurenzi 43· Schweitzer, εἰκ. 116· Richter III, 270, εἰκ. 1867-1868· Smith, *Portraits*, πίν. 16, 1-2, ἀρ. 21, σσ. 159 καὶ 72-4, 111· Himmelmann, εἰκ. 39· Fleischer, πίν. 7-10.
28. Ἀριστοτέλης. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum I 22721 (ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατό του - 322 π.Χ.).
F. Studniczka, *Das Bildnis des Aristoteles* (1908) πίν. 2 κέ· Hekler 87 κέ· Laurenzi 44· Schefold, *Die Bildnisse* 97, 99, 2· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 77· Richter II, 170 κέ., εἰκ. 976 κέ· Richter - Smith, εἰκ. 63· Pollitt, εἰκ. 44· Scatozza-Höricht, εἰκ. 57.
29. Φιλόσοφος. Ρώμη, Museo Barracco 143 (τέλος 4ου αἰ. π.Χ.).
ABr 979-80· Hekler 49a· Laurenzi 62· Helbig II, ἀρ. 1898· H. v. Heintze, *RM* 71, 1964, πίν. 15, 3.
30. Χάλκινος πύκτης ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 6439 (τέλος 4ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 247· Hekler 79· Laurenzi 34· Schuchhardt 339· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 79· Richter II, 245, εἰκ. 1675· Giuliani, εἰκ. 32 (περὶ τὸ 350 π.Χ.)· Robertson, εἰκ. 160a.
31. Ἀλέξανδρος. Δρέσδη, Albertinum Zn 476 (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
Hekler 60· Gebauer K 59, πίν. 15· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 12· Richter III, 255, εἰκ. 1725· Smith, *Portraits*, πίν. 3, 1-2, ἀρ. 3A (Δρέσδη), πίν. 3-4, ἀρ. 3B (Fulda).
32. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια. Γενεύη, Musée d'Art et d'Histoire 13277 (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
W. Deonna, *MonPiot* 1924, 87 κέ., εἰκ. 1, πίν. 7· Laurenzi 69· Bieber, *Alexander* 26-7· J. Chamay - J. L. Maier, *Art Grec. Sculptures en pierre du Musée de Genève* (1990) ἀρ. 7, πίν. 5.

33. Πτολεμαῖος Α΄. Παρίσι, Λοῦβρο 849 (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
Laurenzi 53· Richter III, 260, εἰκ. 1770-1772· Smith, *Portraits*, πίν. 34, 1-3, ἀρ. 46, σ. 90· Kyrieleis, πίν. 2 (A1).
34. Πτολεμαῖος Α΄. Θήρα, Μουσείο (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
F. Hiller v. Gaertringen, *Die Insel Thera in Altertum und Gegenwart I* (1899) πίν. 21· G.H. McFadden, *Studies Presented to D.M. Robinson I* (1951) 719, πίν. 84c-d· Kyrieleis, πίν. 3.
35. Φορέας καμέο. Ρώμη, Βατικανό, Sala dei Busti 716 (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 105-6· Hekler 124b· E. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, 23, εἰκ. 9-10· Helbig I, ἀρ. 155· Nodelman, εἰκ. 22a-b.
36. Χάλκινη προτομή «Ἀντιγόνου Γονατᾶ». Νεάπολη, Museo Nazionale 889 (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 93-4· Hekler 73a· Laurenzi 55· Richter III, 261, εἰκ. 1785-1786· Himmelmann, εἰκ. 40-41.
37. Μένανδρος. Βενετία, Museo Archeologico (ἐποχή τοῦ θανάτου του - 291 π.Χ.).
ABr 1218-21· F. Studniczka, *Das Bildnis Menanders* (1918)· Hekler 105 κέ.· Scheffold, *Die Bildnisse* 115, 117, 2· Hekler³, πίν. 54 κέ.· Scheffold, *Griechische Dichterbildnisse*, πίν. 16· Helbig I, ἀρ. 353· Richter II, 225 κέ., εἰκ. 1522 κέ.· K. Fittschen, *Die Bildnisstatue des Dichters Menander* (1987) 148-56· Ridgway, πίν. 110a-b.
38. «Σόλων». Νεάπολη, Museo Nazionale 5602 (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 157-8· Hekler 94b· Scheffold, *Die Bildnisse* 105· Kaschnitz II, πίν. 19, 2· *Collezioni Napoli* 137, εἰκ. 199.
39. «Δίφιλος». Βιέννη, Kunsthistorisches Museum (ἐποχή τοῦ θανάτου του - 289 π.Χ.).
Hekler 76· Scheffold, *Die Bildnisse* 113, 117, 1· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 80· Scheffold, *Griechische Dichterbildnisse*, πίν. 15· Richter II, 237 κέ., εἰκ. 1644 κέ.· H. Weber, *ÖJh* 51, 1976/77, 42 κέ., εἰκ. 7.
40. Γενειοφόρος, ἑρμαϊκή στήλη. Νεάπολη, Museo Nazionale (α΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 611-2· Hekler 40· *Collezioni Napoli* 125, εἰκ. 142.
41. Ὀλυμπιόδωρος. Oslo, Nationalgalerie (280-270 π.Χ.).
E. Pfuhl, *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst* (1927) πίν. 8, 4· Laurenzi 60· Hekler³, πίν. 52 κέ.· Richter II, 162, εἰκ. 894-896· Pollitt, εἰκ. 57.
42. Δημοσθένης. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσείο (περίπου 280 π.Χ.).
ABr 1111-20· Hekler 56 κέ.· Laurenzi 61· Scheffold, *Die Bildnisse* 107· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 81· Hekler³, πίν. 50 κέ.· Richter II, 216 κέ., εἰκ. 1397 κέ.· Hel-

- big I, ἀρ. 431· J. Balty, *BMusBrux* 50, 1978, 49 κέ., εἰκ. 1-15· Giuliani, εἰκ. 26-27· Richter - Smith, εἰκ. 73-74· Pollitt, εἰκ. 55-56· Robertson, εἰκ. 159c (Ὁξφόρδη), εἰκ. 161b (Κοπεγχάγη)· Ridgway, πίν. 107.
43. Θεόφραστος (μετὰ τὸν θάνατό του - 287 π.Χ.).
ABr 231-2· Hekler 96a· Laurenzi 59· Schefold, *Die Bildnisse* 99, 3-4· Richter II, 177 κέ., εἰκ. 1022 κέ.· L. Giuliani, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke I* (1989) ἀρ. 152, πίν. 268-269.
44. Μητρόδωρος (μετὰ τὸν θάνατό του - 277 π.Χ.).
ABr 13-4· Hekler 100-2· Laurenzi, πίν. 48, 66· Schefold, *Die Bildnisse* 121, 4· Δοντᾶς, πίν. 10a, 11a· Hekler³, πίν. 60· Richter II, 201 κέ., εἰκ. 1226 κέ.· Helbig I, ἀρ. 576· Pollitt, εἰκ. 64· Robertson, εἰκ. 160c· Scatozza-Höricht, εἰκ. 67.
45. «Βροῦτος». Ρώμη, Palazzo dei Conservatori (α' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 445-6· Hekler 128a· Vessberg, πίν. 15· Kaschnitz II, πίν. 13, 1-2, 19, 1· III, πίν. 105, 1· Helbig II, ἀρ. 1449· Robertson, εἰκ. 190a· Lahusen, πίν. 16· Andreae, *Art of Rome*, πίν. 15· Ridgway, πίν. 108· W. Gross, *Hellenismus in Mittelitalien* 2 (1976) 579-80, εἰκ. 1-4.
46. Ἀλέξανδρος. Ἀλεξάνδρεια, Μουσεῖο 3404 (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.).
Gebauer K 3, πίν. 6, 3-4.
47. Ἀλέξανδρος. Ὁξφόρδη, Ashmolean Museum 1927, ἀρ. 4609 (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.).
Gebauer K 10, πίν. 7, 1-2.
48. Ἀλέξανδρος. Ἀλεξάνδρεια, Μουσεῖο 3405 (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.).
Gebauer K 1, πίν. 6, 1-2.
49. Κεφαλὴ ἡγεμόνα. Ἀλεξάνδρεια, Μουσεῖο (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.).
E. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, 33, εἰκ. 18 κέ.· Kyrieleis, πίν. 24, 2-4 (C 9).
50. Κεφαλὴ ἡγεμόνα ἀπὸ τὴν Κρήτη. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 451 (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 356c-d· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἀρ. 42, πίν. 30· Richter III, 263, εἰκ. 1818-1819· Kyrieleis, πίν. 20, 1-4 (C 3).
51. Ἑρμαϊκὴ στήλη. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori (β' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 881-2· H. Stuart-Jones, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* (1926) πίν. 23.
52. Προτομὴ «Πτολεμαίου Β' Φιλαδέλφου» ἀπὸ τὸ Herculaneum. Νεάπολη, Museo Nazionale 6158 (β' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 97-8· Hekler 72a· E. Pfuhl, *δ.π.* 31, εἰκ. 14-15· Laurenzi 56· Richter III, 261, εἰκ. 1782 κέ.· Pollitt, εἰκ. 24· Kyrieleis, πίν. 29 (C 17).

53. Κεφαλή ήγεμόνα. Leiden, Antikenmuseum, αρ. 1818 (1745): Pb. 135 (β' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
A.W. Lawrence, *Later Greek Sculpture* (1927) πίν. 24b· F.L. Bastet, *Beeld en Reliëf* (1979) αρ. 18· F.L. Bastet - H. Brunsting, *Corpus Signorum Classicorum: Musei Antiquarii, Lugduno-Batavi* (1982) πίν. 112, αρ. 378.
54. Φιλέταιρος. Νεάπολη, Museo Nazionale (περί τὸ 260 π.Χ.).
ABr 107-8· Hekler 70· E. Pfuhl, *δ.π.* 11, εικ. 5· Laurenzi 54· Richter III, 273, εικ. 1910-1912· Smith, *Portraits*, πίν. 17, 1-2, αρ. 22, σσ. 159 και 74-5, 112-3· Pollitt, εικ. 23· Himmelmann, αρ. κατ. 5a-d.
55. «Πτολεμαῖος Β' Φιλιάδελφος». Ἀλεξάνδρεια, Μουσείο (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αι. π.Χ.).
E. Pfuhl, *δ.π.* 33, εικ. 16 κέ.· Richter III, 261, εικ. 1792-1794· Kyrieleis, πίν. 12, 1-2 (B 6).
56. «Ἀντίοχος Β'». Νεάπολη, Museo Nazionale (β' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
ABr 91-2· Hekler 69· E. Pfuhl, *δ.π.* 21, εικ. 8· Laurenzi 57· Richter III, 271, εικ. 1882-1883· Smith, *Portraits*, πίν. 20, 1-2, αρ. 25, σσ. 160 και 72, 76, 78, 81.
57. Ποιητής (;), ἔρμαϊκή στήλη. Νεάπολη, Museo Nazionale 6153 (β' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
Hekler 93· *Collezioni Napoli* 125, εικ. 137.
58. Ἐπίκουρος. Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum 11.90 (περίπου 270 π.Χ.).
ABr 1081, 1083-4, 1086-7 και 1124-5· Hekler 100b, 101a, σ. XX, εικ. 11· Laurenzi 65· Schefold, *Die Bildnisse* 119, 121, 1· Δοντᾶς, πίν. 10β, 11β· Hekler³, πίν. 58 κέ.· Richter II, 195 κέ., εικ. 1149 κέ.· Helbig I, αρ. 59· Richter - Smith, εικ. 77 (Καπιτώλιο), εικ. 78 (χάλκινη προτομή, Νεάπολη), εικ. 79 (σχέδιο), εικ. 80 (ἀ-κέφαλο ἄγαλμα, Φλωρεντία)· Pollitt, εικ. 60 (Νέα Ὑόρκη)· Robertson, εικ. 159d· Giuliani, εικ. 43· Ridgway, πίν. 104.
59. Ἐρμαρχος (270-260 π.Χ.).
ABr 1091-4· Hekler, σ. XXI, εικ. 14· Laurenzi 67· Schefold, *Die Bildnisse* 121, 2· Δοντᾶς, πίν. 13β, 15β· Hekler³, πίν. 61· Richter II, 203, εικ. 1268-1324· Helbig I, αρ. 69· Richter - Smith, εικ. 91 (χάλκινη προτομή, Νεάπολη), εικ. 92 (προτομή Βουδαπέστης), εικ. 93 (ἄγαλμα Φλωρεντίας)· Pollitt, εικ. 62 (ἀνάγλυφο Φλωρεντίας).
60. Φιλόσοφος, χάλκινο ἀγαλμάτιο. Παρίσι, Bibliothèque Nationale 853 (περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αι. π.Χ.).
J. Babelon, *Choix de bronzes et de terres cuites des Collections de Jantzé et Oppermann* (1929) πίν. 2· Δοντᾶς, πίν. 18β-γ· Richter I, 132, εικ. 711-712.

61. Φιλόσοφος, χάλκινο ἀγαλμάτιο. Νεάπολη, Museo Nazionale (β' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
Laurenzi 66· Richter II, 204, εἰκ. 1294-1296· Scatozza-Höricht, εἰκ. 21.
62. Ζήνων (ἐποχὴ τοῦ θανάτου του - 264 π.Χ.).
ABr 235-8· Hekler 104 καὶ σ. XXI, εἰκ. 13· Laurenzi 105· Schefold, *Die Bildnisse* 109, 2 καὶ 4· Hekler³, πίν. 56· Richter II, 187 κέ., εἰκ. 1084-1105· Pollitt, εἰκ. 65· Scatozza-Höricht, εἰκ. 73.
63. «Ὑπερείδης» (τέλος β' τετάρτου 3ου αἰ. π.Χ.).
E. Schmidt, *AA* 1935, 381 κέ., εἰκ. 1-5· Laurenzi 58· Schefold, *Die Bildnisse* 109, 1· Hekler³, πίν. 28· Richter II, 210 κέ., εἰκ. 1350-1364· Richter - Smith, εἰκ. 110 (διπλῆς ἐρμαϊκῆς στήλης), εἰκ. 111 (Torlonia)· Pollitt, εἰκ. 58· Robertson, εἰκ. 159b.
64. Τμῆμα ἀγάλματος. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (β' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 330· F. Studniczka, *Artemis und Iphigenie. Marmorgruppe der Ny Carlsberg Glyptothek* (1926) εἰκ. 85· Richter II, 185, εἰκ. 1075.
65. Φιλόσοφος. Δελφοί, Μουσεῖο 99 (μέσα 3ου αἰ. π.Χ.).
FDelphes IV, 1905, πίν. 69 κέ.· Hekler 58· Richter I, 36, εἰκ. XXXVII· I. Scheibler, *Sokrates in der griechischen Bildniskunst*, Glyptothek München. Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse klassischer Bildwerke, 12 Ἰουλίου-24 Σεπτεμβρίου 1989, 61 μὲ εἰκόνα· *Guide de Delphes, Le Musée. Ecole Française d'Athènes. Sites et monuments* VI (1991) 101, εἰκ. 59, 104, εἰκ. 61-62· Ridgway, πίν. 106.
66. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino (κατὰ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 785a· Schefold, *Die Bildnisse* 131· Helbig II, ἀρ. 1721.
67. Φιλόσοφος. Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατερανό (μέσα 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 621-2· Hekler 46.
68. Φιλόσοφος. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν 1239 (μέσα 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 1131-2· *AERt* 1929, πίν. 3· *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.9, R 19.
69. Ἄρατος. Ρώμη, Villa Albani (χρόνος θανάτου του - 240 π.Χ.).
ABr 995-6· Hekler 99· Laurenzi 68· Schefold, *Die Bildnisse* 108, 3· Richter II, 239 κέ., εἰκ. 1655· D. Bowder (ἐκδ.), *Who is Who in the Greek World, 776 BC - 30 BC* (1982) 51· Richter - Smith, εἰκ. 56.
70. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Πριήνη. Βερολίνο, Staatliche Museen 1500 (γ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).

- T. Wiegand - H. Schrader, *Priene* (1904) 180 κέ., εικ. 176 κέ.: Bieber, *Alexander* 54 κέ., εικ. 47-49: J. Raeder, *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt im Berliner Antikenmuseum* (1984) 63, εικ. 1, ἄρ. κατ. 1: *Antikenmuseum Berlin: Die ausgestellten Werke, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz* (1988) 186 μὲ εἰκόνα.
71. Ἀλέξανδρος. Δουβλίνο, National Museum (γ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
Gebauer K 11a, πίν. 7, 3-4.
72. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσείο (γ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum* III (1904) πίν. 10, 12, εικ. 2: Laurenzi 86: Bieber, *Alexander* 58 κέ., εικ. 53: Richter III, 255, εικ. 1728: S. Walker, *Roman Art, British Museum* (1991) 23, εικ. 20.
73. «Ἀλέξανδρος» ὡς Ἡρακλῆς (: ἀπὸ τὸ Τίvoli. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν (τέλος γ' τετάρτου 3ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 705: G. Kleiner, *AM* 65, 1940, 36 κέ., πίν. 29 κέ.: τοῦ ἴδιου, *JdI* 65-66, 1950/51, 216, εικ. 7: Himmelmann, ἄρ. κατ. 11a-d: *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.9, R 31.
74. Γύψινο ἀνάγλυφο Πτολεμαίου Α'. Hildesheim, Pelizaeus Museum 1120 (γ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
O. Rubensohn, *Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen* (1911) πίν. 6, 32: Richter III, 260, ἄρ. 4, εικ. 1777: Kyrieleis 8, πίν. 7, 3: *Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende, Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Μόναχο*, 16 Ἰουνίου - 10 Σεπτεμβρίου 1989, 172.
75. Πτολεμαῖος Γ' ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια (246-222/21 π.Χ.).
F. Poulsen, *Ny Carlsberg Glyptothek* 148, εικ. 3: Richter III, 263, εικ. 1810-1811: F. Queyrel, *RLouvre* 1985, 280, εικ. 3: Kyrieleis, πίν. 18, 1-3 (C 1).
76. Πτολεμαῖος Δ' ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια. Βοστώνη, Museum of Fine Arts (250-240 π.Χ.).
L.D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture in the Museum of Fine Arts, Boston* (1925) ἄρ. 57: Richter III, 264, εικ. 1829-1830: Kyrieleis, πίν. 31-32 (D 1).
77. Πτολεμαῖος Γ'. Κυρήνη, Ἐπαρχιακὸ Μουσείο C 17136 (246-221 π.Χ.).
Laurenzi 72: E. Rosenbaum, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960) 37 κέ., ἄρ. 5, πίν. 8, 1-2: Richter III, 263: Kyrieleis, πίν. 18, 4, 19, 1-2 (C 2): F. Queyrel, *δ.π.* 280, εικ. 2: Kiss, εικ. 7.
78. Πτολεμαῖος Γ'. Ἀλεξάνδρεια, Μουσείο 19.122 (246-221 π.Χ.).
E. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, 35, εικ. 18 κέ.: Kyrieleis, πίν. 24, 2-4 (C 9).

79. Κεφαλή ήγεμόνα από την Αίγυπτο. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 453 (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
ABr 577· F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek* (1951) ἀρ. 453.
80. «Πύρρος». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 449 (περί τὸ 230 π.Χ.).
ABr 339-40· Kraheg, πίν. 6, εἰκ. 22 κέ· Laurenzi 83· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἀρ. 32, πίν. 24· Richter III, 258, εἰκ. 1764-1765· Smith, *Portraits*, πίν. 7, 1-2, ἀρ. 6, σσ. 157 καὶ 64-5, 111.
81. «Ἀντίοχος». Φλωρεντία, Uffizi 1914, ἀρ. 54 (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
ABr 857-8· Mansuelli II, ἀρ. 16· Smith, *Portraits*, πίν. 26, 1-3, ἀρ. 32.
82. Ἄνδρας μὲ κοντὸ γένι. Μόναχο, Residenz (περὶ τὸ 230 π.Χ.).
ABr 859-60· EA 977-8· Smith, *Portraits* 161, πίν. 25, 1-3, ἀρ. 31, σ. 161.
83. Ποσειδίππος. Ρώμη, Βατικανὸ 735 (ἀρχὲς γ' τετάρτου 3ου αι. π.Χ.).
ABr 1222-4· BrBr 494· Hekler 110a, 111a· Laurenzi 107· Schefold, *Die Bildnisse* 111· Δοντᾶς, πίν. 18α· Helbig I, ἀρ. 129· Schefold, *Griechische Dichterbildnisse*, πίν. 18· Richter II, 238, εἰκ. 1647-1650· Smith, *Sculpture*, εἰκ. 43· P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) εἰκ. 23.
84. α) Καθιστὸς φιλόσοφος ἀπὸ τὸ Brindisi, χαλκός. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
Schefold, *Die Bildnisse* 147, 2· Δοντᾶς, πίν. 21α· Richter II, 189, εἰκ. 1106· Politt, εἰκ. 63· Robertson, εἰκ. 161c.
- β) Καθιστὸς φιλόσοφος (χωρὶς κεφαλή). Ρώμη, Museo Barracco (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
G. Lippold, *Griechische Porträtstatuen* (1912) 87, εἰκ. 23· Richter II, 190, εἰκ. 1110· H. Wrede - A. Thielemann, *AM* 104, 1989, πίν. 23.
85. «Ἀρίστιππος». Ρώμη, Palazzo Spada (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
ABr 378· Hekler 109b· Schefold, *Die Bildnisse* 121, 3· Δοντᾶς, πίν. 21γ· Richter II, 176, εἰκ. 1018, 1020· Helbig II, ἀρ. 2016· F. Johansen, *MeddelGlypt* 41, 1985, 92, εἰκ. 9.
86. Κλεόβουλος. Ρώμη, ἄλλοτε Villa Doria Pamfili (σήμερα χαμένος) (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
CIRhodos X (1941) 18 κέ· Richter I, 90, ἀρ. 3, εἰκ. 348-349· *Antichità di Villa Doria Pamphilj* (1977) πίν. 171.
87. Πλάτων (γ' τέταρτο 3ου αι. π.Χ.).
Laurenzi, πίν. 48D· Richter II, 167 κέ., εἰκ. 960· Richter - Smith, εἰκ. 147.

88. «Διογένης». Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου, Sala dei Filosofi 21 (γ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
ABr 325-6· Hekler 114a· Schefold, *Die Bildnisse* 129, 3· Richter I, 57, άρ. 2, εικ. 129· E. La Rocca - M.E. Tittoni-Monti, *Practical Guides Capitoline Museums, Rome* (1984) 32, εικ. 2.
89. Ποιητής άπό τόν Κεραμεικό. Άθήνα, Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο 2800 (γ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
A. Hekler, *ÖJh* 18, 1915, 61 κέ., εικ. 31 κέ· Hafner A 9, πίν. 27· Stewart, εικ. 5-6.
90. Κεφαλή φιλοσόφου. Ρώμη, Βατικανό, Sala delle Muse (γ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
ABr 647-8· G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* III.1 (1936) άρ. 500, εικ. 22· Helbig I, άρ. 61.
91. Κεφαλή φιλοσόφου. Ρώμη, Villa Albani (γ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
ABr 917-8.
92. «Τιμόθεος» (γ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
α) Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 435: ABr 369-70· Hekler 90· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, άρ. 44, πίν. 31. β) Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 450b: Schefold, *Die Bildnisse* 129, 2· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, άρ. 56, πίν. 44. γ) Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου: ABr 367-8· Hekler 91a.
93. Γενειοφόρος Ψευδο-Καρνεάδης (Ίπποκράτης) (γ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
α) Νεάπολη, Museo Nazionale: ABr 941-2· Hekler 115a· Richter I, 153, εικ. 858-859. β) Φλωρεντία, Uffizi: ABr 943-4· Hekler 115b· Richter I, 153, εικ. 864-865. γ) Ρώμη, Βατικανό: ABr 945-6· Richter I, 152, εικ. 861-863. δ) Ostia, Μουσείο: Richter I, 152, εικ. 855-860 (μία έμμετρη έπιγραφή που βρέθηκε μαζί έπιτρέπει την ύπόθεση ότι πρόκειται για Ίπποκράτη)· Richter - Smith, εικ. 99a-b (έρμαική στήλη Ostia), εικ. 100 (Φλωρεντία), εικ. 101 (νόμισμα Κω).
94. Χάλκινη κεφαλή άπό τά Άντικύθηρα. Άθήνα, Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο 13400 (περι τó 240 π.Χ.).
Hekler 81· Laurenzi 82· Schuchhardt 126· R. Lullies - M. Hirmer, *Griechische Plastik*⁴ (1979) πίν. 258-259· Richter I, εικ. XL· Ridgway, πίν. 32· Scatozza-Höricht, εικ. 41.
95. Άλέξανδρος άπό την Βολάντζα. Μουσείο Όλυμπίας Λ 245 (BE 99) (δ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
ABr 1203-4· L. Alscher, *Griechische Plastik* IV (1957) κεφ. IV, εικ. 72· *The Search for Alexander. An Exhibition* (1980) 101, άρ. 7.
96. Χάλκινο άγαλμα ήγεμόνα. Νεάπολη, Museo Nazionale 5588 (δ' τέταρτο 3ου αϊ. π.Χ.).
ABr 1071-2· Smith, *Portraits*, πίν. 21, 1-2, άρ. 27, σσ. 160 και 77-8, 84.

97. «Ἀντίοχος Γ΄». Παρίσι, Λούβρο MA 1204 (3ος/2ος αἰ. π.Χ.).
 ABr 103-4· Hekler 123· Laurenzi 77· Hekler³, πίν. 46 κέ· Richter III, 271, εἰκ. 1878-1879· Smith, *Portraits*, πίν. 24, 1-3, ἀρ. 30, σσ. 161 καὶ 81-2· Stewart 82-3, ἀρ. 3, πίν. 26b· Himmelmann, εἰκ. 54a-b· Pollitt, εἰκ. 70· Robertson, εἰκ. 164b· Nodelman 74, εἰκ. 25· Fleischer, πίν. 56a-d.
98. Κυνικός φιλόσοφος. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου 737 (ἀρχές δ΄ τετάρτου 3ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 327-9· Hekler 112b· Laurenzi 79· Schefold, *Die Bildnisse* 123 καὶ 125, 1· Richter II, 185, εἰκ. 1071, 1074· Helbig II, ἀρ. 1431· Smith, *Sculpture*, εἰκ. 23.
99. Φιλόσοφος σὲ κηροπήγιο, χάλκινο ἀγαλμάτιο. Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum 10.231.1 (δ΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 1123· Schefold, *Die Bildnisse* 125, 4· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 82· Richter II, 199, εἰκ. 1220· Pollitt, εἰκ. 67· Robertson, εἰκ. 158b.
100. Καθιστὸς φιλόσοφος (Ἀντισθένης), πηλός, ἀπὸ τὴν Πομπηία. Νεάπολη, Museo Nazionale (δ΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
 L. Curtius, *RM* 59, 1944, 30 κέ., πίν. 10, 11, 3· Δοντᾶς, πίν. 27a· Richter II, 181, εἰκ. 1056· Kaschnitz III, πίν. 92, 2· Stewart, εἰκ. 4a· Andreae, *Pergamon*, εἰκ. 32· Scatozza-Höricht, εἰκ. 44.
101. Χρῦσιππος. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσείο (χρόνος τοῦ θανάτου του - 205 π.Χ.).
 ABr 931-40· Hekler 116· R. Horn, *RM* 52, 1937, πίν. 35, 1· Schefold, *Die Bildnisse* 125, 3, 127, 129, 4· Δοντᾶς, πίν. 23· Hekler³, πίν. 13, 63· Helbig I, ἀρ. 586· Richter II, 191 κέ., εἰκ. 1111 κέ· H. Ingholt, *Berytus* XVII, 1968, πίν. XL-XLI· Richter - Smith, εἰκ. 67 (νόμισμα Σόλων), εἰκ. 68 (ἀκέφαλη προτομή Ἀθηνῶν), εἰκ. 69 (προτομή Νεαπόλεως), εἰκ. 70 (ἄγαλμα Λούβρου), εἰκ. 71-72 (προτομή Βρετανικοῦ Μουσείου)· Pollitt, εἰκ. 66· Robertson, εἰκ. 161d· F. Johansen, *MeddelGlypt* 92, 1985, 83, εἰκ. 12.
102. «Ἡράκλειτος». Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου (δ΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 677-8· Hekler 34· Richter I, 81, εἰκ. 311.
103. Φιλόσοφος, ἐρμαϊκὴ στήλη. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου (δ΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 581-2· ἀντίγραφο στὸ Καπιτώλιο: ABr 583-4· Hekler 27b.
104. «Ἡράκλειτος», χάλκινη προτομή. Νεάπολη, Museo Nazionale 5623 (δ΄ τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 159-60· Hekler 92b· Schefold, *Die Bildnisse* 125, 2· *Collezioni Napoli* 137, εἰκ. 198· Scatozza-Höricht, εἰκ. 19.

105. ἼΑνδρας μὲ κοντὸ γενάκι, ἔρμαϊκὴ στήλη. Ρώμη, Βατικανὸ (δ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
ABr 997-8· G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* III.2 (1956) ἄρ. 14a, πίν. 194· Helbig I, ἄρ. 587.
106. Καθιστὸς φιλόσοφος (Ψευδο-Δημοσθένης). Παρίσι, Λοῦβρο MA 79 (δ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
Δοντᾶς, πίν. 17· Richter I, 83 καὶ 144, εἰκ. 784.
107. ἸΑλέξανδρος ἀπὸ τὸ Πέργαμον. Κωνσταντινούπολη, ἸΑρχαιολογικὸ Μουσεῖο 1138 (180-170 π.Χ.).
AvP VII (1908) 147-9, ἄρ. 131, πίν. 33· Hekler 59· Laurenzi 87· Schober, εἰκ. 93 κέ· Hekler³, πίν. 43· Bieber, *Alexander* 63 κέ., εἰκ. 71 κέ· Giuliani, εἰκ. 6· Politt, εἰκ. 5· Robertson, εἰκ. 162d· W. Radt, AA 1981, εἰκ. 1-15.
108. Χρυσὸς στατήρας τοῦ T. Quinctius Flamininus (197 π.Χ.).
K. Lange, *Herrscherköpfe des Altertums im Münzbild ihrer Zeit* (1938) 86· Vessberg, πίν. 3, 1· P.R. Franke - M. Hirmer, *Die griechische Münze* (1964) πίν. 175· Himmelmann, εἰκ. 52, 2· J.P.C. Kent - B. Overbeck - A.U. Stylow, *Die römische Münze* (1973) πίν. 1, εἰκ. 26.
109. «Σέλευκος Δ'». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 1836 (α' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
ABr 855-6· E. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, 27, εἰκ. 13· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἄρ. 51, πίν. 34· Fleischer 103.
110. Ρήτορας ἀπὸ τὸ ἸΑραῖον. Σάμος, Μουσεῖο (α' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
R. Horn, *Hellenistische Bildwerke auf Samos, Samos XII* (1972) ἄρ. 7, πίν. 20-22.
111. Ποιητὴς Borghese. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 430 (περίπου 180 π.Χ.).
Hekler 109a· Schefold, *Die Bildnisse* 139, 141, 1· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἄρ. 53, πίν. 36 κέ· Richter I, 67 κέ., εἰκ. 231 κέ· Giuliani, εἰκ. 37.
112. «Σωκράτης». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 415c, ἄρ. 2812 (περὶ τὸ 180 π.Χ.).
ABr 1126-7· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἄρ. 54, πίν. 40 κέ· Δοντᾶς, πίν. 30a· Hekler³, πίν. 5· Richter I, 116, εἰκ. 556 κέ· *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.6, εἰκόνα στήν σ. 39.
113. Γενειοφόρος. Woburn Abbey (α' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
A. Furtwängler, *Über Statuenkopien im Altertum* (1896) πίν. 8· Richter II, 250 στὸν ἄρ. 10.
114. Φιλόσοφος μὲ μακρὸ γένι. Παρίσι, Λοῦβρο MA 544 (α' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).

- ABr 619-20· Hekler 103· Richter II, 185 (βλ. Μένιππο)· K. Fittschen, *AA* 1991, 259, εικ. 6, 280, εικ. 8· Smith, *Sculpture*, εικ. 37.
115. Ψευδο-Σενέκας. Νεάπολη, Museo Nazionale 5616 (α' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr 1211-8· Hekler 118b-20· Laurenzi, πίν. 46· Schefold, *Die Bildnisse* 135, 137· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἄρ. 49, πίν. 32 κέ.· Buschor, *Das Porträt*, εικ. 83· Richter I, 58 κέ., εικ. 131 κέ.· Pollitt, εικ. 123· Robertson, εικ. 166d.
116. Ἀλέξανδρος. Βερολίνο, συλλογή Guthmann (170-160 π.Χ.).
ABr 921.
117. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Κῶ. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (180-170 π.Χ.).
M. Bieber, *JdI* 40, 1925, 167 κέ., εικ. 1-4, πίν. 6 κέ.· τῆς ἴδιας, *Alexander* 59, εικ. 57 κέ.· Pollitt, εικ. 16· Kabus-Preisshofen, πίν. 71, 1-2, ἄρ. 81.
118. Ἀλέξανδρος Guimet ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο. Παρίσι, Λοῦβρο MA 3499 (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr 922-3· Bieber, *Alexander* 27, εικ. 11· Richter III, 255, εικ. 1738· Robertson, εικ. 162c.
119. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια. Cleveland, Ohio, 27.209 (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr 1201-2· Bieber, *Alexander* 59, εικ. 54 κέ.· Smith, *Sculpture*, εικ. 249.
120. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὸ Κάιρο. Münster, Archäologisches Institut (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
Gebauer K 15, πίν. 9· H. Bloesch, *Antike Kunst in der Schweiz* (1943) ἄρ. 29, πίν. 53.
121. Ἀλέξανδρος. Λειψία, Archäologisches Institut (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
Gebauer K 17, πίν. 10 κέ.
122. Ἀλέξανδρος. Κάιρο, συλλογή Bircher (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
Gebauer K 14, πίν. 11, 3-4.
123. Κεφαλή νέου ἀπὸ τὸ Πέργαμον. Βερολίνο, Staatliche Museen, Pergamon Museum P 42 (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
AnP VII (1908) 62-3, ἄρ. 42, πίν. 11· Smith, *Portraits*, πίν. 64, 5-6, ἄρ. 115 καὶ σ. 177.
124. Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Μαγνησία. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (ἀρχὴς γ' τετάρτου 2ου αϊ. π.Χ.).
Hekler 64· Laurenzi 85· Schober, εικ. 139 κέ.· Bieber, *Alexander* 65 κέ., εικ. 78 κέ.· Pollitt, εικ. 19· V. v. Graeve, *AM* 89, 1974, πίν. 87, 2.

125. Ἐγαλμάτιο ἀπὸ ὀρεία κρύσταλλο. Φλωρεντία, Museo Archeologico, Νομισματικὴ συλλογὴ (β' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
R. Delbrueck, *JdI* 40, 1925, 8 κέ., εἰκ. 1 κέ., πίν. 2 κέ., κατὰ τὸν R. Bianchi-Bandinelli, *BABesch* 1949-51, 78 κέ., εἰκ. 1 κέ., σύγχρονο ἔργο.
126. «Ἄτταλος Α'». Βερολίνο, Staatliche Museen, Pergamon Museum D 132 (περίπου 170 π.Χ.).
AvP VII (1908) 144-7, ἀρ. 130, πίν. 31 κέ.: Hekler 75· Laurenzi 73· G. Kleiner, *AM* 65, 1940, 41 κέ., πίν. 31 κέ.: Schober, εἰκ. 92· A. Rumpf, *AM* 78, 1963, 189, πίν. 93, 2· Richter III, 274, εἰκ. 1915· Fleischer, πίν. 3-4· Andreae, *Laokoon*, εἰκ. 45· Smith, *Portraits*, πίν. 22 καὶ 23, 1, ἀρ. 28, σσ. 160 καὶ 4, 48, 79-81, 112· Himmelman, εἰκ. 56, ἀρ. κατ. 6a-d· Pollitt, εἰκ. 25· *Berliner Museumsinsel: Pergamon und Bodemuseum* (1990) εἰκ. 22.
127. Μεγάλος Πτολεμαῖος. Παρίσι, Λοῦβρο (β' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
F. Poulsen, *Ny Carlsberg Glyptothek* 144 κέ., εἰκ. 1· J. Charbonneaux, *Mon Piot* 47, 1953, 106, πίν. IX· Richter III, 263· Smith, *Portraits*, πίν. 36, 1 καὶ 37, 1, ἀρ. 51, σσ. 165-6· Kyrieleis 46-51, πίν. 34-35 (D 3)· H. Kyrieleis, *Στήλη. Τόμος εἰς μνήμην Ν. Κοντολέοντος* (1980) 383-7, πίν. 168-74· Himmelman, εἰκ. 42.
128. «Ἄτταλος Β'». Βερολίνο, Staatliche Museen, Pergamon Museum D 130 (μέσα 2ου αἰ. π.Χ.).
AvP VII (1908) 150-2, ἀρ. 132· Schober, εἰκ. 121 κέ.: Andreae, *Laokoon*, εἰκ. 49· Himmelman, ἀρ. κατ. 8a-b· G. Hübner, *AvPXV.1* (1986) πίν. 47, 1-2.
129. Ἐγαλμα ἡγεμόνα, χαλκός. Ρώμη, Μουσεῖο Θερωδῶν 1049 (150-140 π.Χ.).
ABr 358-60· *BrBr* 246· Hekler 82 κέ.: Laurenzi 94· Richter III, 271, εἰκ. 1886, 1889· Smith, *Portraits*, πίν. 31 καὶ 32, ἀρ. 44, σσ. 164 καὶ 84-5· Himmelman, πίν. στίς σσ. 143-7, εἰκ. 70, 72-77, ἀρ. κατ. 4a-d· Pollitt, εἰκ. 74· Robertson, εἰκ. 163c καὶ 164a· Andreae, *Laokoon*, εἰκ. 48.
130. Πτολεμαῖος Στ'. Ἀλεξάνδρεια, Ἑλληνορωμαϊκὸ Μουσεῖο 24092 (150-140 π.Χ.).
A. Adriani, *BullSocAI* 1938, 97 κέ., πίν. 11 κέ.: Laurenzi 89· Richter III, 266, εἰκ. 1844 κέ.: Pollitt, εἰκ. 269· Kyrieleis, πίν. 49, 2, 50-51 (F 3)· K. Fittschen, *Studi in onore di A. Adriani* 1 (1983) πίν. XXVIII, 2· Kiss, εἰκ. 9.
131. Ἐγεμόνας ἀπὸ τὴν Δῆλο. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 429 (β' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
Th. Homolle, *BCH* 9, 1885, 253 κέ., πίν. 17· *Délos* XIII (1932) πίν. 7· Marcadé, πίν. 73· Smith, *Portraits*, πίν. 55, 1-3, ἀρ. 90 καὶ σσ. 172, 30, 100, 123.
132. Εἰκονιστικὴ στήλη. Βουδαπέστη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν (β' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 716· R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, RM Erg.* 2 (1931) πίν. 1, 1.

133. Φιλόσοφος. Φλωρεντία, Uffizi 394, άρ. 1914 (β' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr 947-8· Hafner R 15, πίν. 6· R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica* (1934) πίν. 71· Mansuelli II, άρ. 11· Stewart, εικ. 8a.
134. Καρνεάδης. Βασιλεία, Antikenmuseum Kä 201 (150-140 π.Χ.).
ABr 505-6· Laurenzi 84· Schefold, *Die Bildnisse* 141, 2-4· Hekler³, πίν. 64 κέ.· Richter II, 248 κέ., εικ. 1682 κέ.· *Kunstwerke der Antike* (συλλογή Käppeli), A 19· Pollitt, εικ. 68 (Ραβέννα)· Stewart, εικ. 17b (Βασιλεία).
135. Καρνεάδης, ανάγλυφη κεφαλή. Holkham Hall (150-140 π.Χ.).
Schefold, *Die Bildnisse* 141, 2· Richter II, 249, εικ. 1687· Robertson, εικ. 160b, d.
136. Άλέξανδρος άπό την Κυρήνη. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
Gebauer K 24, πίν. 12, 1-2.
137. Άλέξανδρος άπό την Άθήνα. Βουδαπέστη, Μουσείο Καλών Τεχνών 55 (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr 926· Richter III, 255, εικ. 1736· V. v. Graeve, *AM* 89, 1974, πίν. 89, 3-4, 90, 3.
138. Άλέξανδρος άπό την Άθήνα. Βουδαπέστη, Μουσείο Καλών Τεχνών 56 (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr κείμενο στον πίν. 926 με εικόνα.
139. Ήγεμόνας ώς Έρμης, χαλκός άπό την Πομπηία. Νεάπολη, Museo Nazionale (τέλος γ' τετάρτου 2ου αϊ. π.Χ.).
ABr 929-30· Laurenzi 93· Richter III, 272, εικ. 1890 κέ.· Himmelmann, εικ. 51a-c.
140. Στήλη Πολυβίου άπό τον Κλείτορα. Μαζέικα, Σχολείο (130-120 π.Χ.).
H. Möbius, *JdI* 49, 1934, 57 κέ., εικ. 5 κέ.· Schefold, *Die Bildnisse* 147, 5· Richter II, 248, εικ. 1673 κέ.· P. Bol - F. Eckstein, *AntPl* XV (1975) πίν. 40-41.
141. Νομίσματα Συρίας (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
α) Άλέξανδρος Α' Βάλας: E. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, 26 πίν. 2, 1-3· Richter II, 272, εικ. 1892· N. Davis - C.M. Kraay, *The Hellenistic Kingdoms. Portrait Coins and History* (1973) εικ. 89, 92· Fleischer, πίν. 31c-h. β) Δημήτριος Β': E. Pfuhl, *δ.π.* πίν. 2, 4· N. Davis - C.M. Kraay, *δ.π.* εικ. 93-94, 97· Fleischer, πίν. 33a-f.
142. «Άτταλος Γ'». Πέργαμον, Μουσείο (140-130 π.Χ.).
A. Hekler, *ÖJh* 19-20, 1919, 198, εικ. 127.
143. Καθιστή μορφή του Ζεύσιδος. Νέα Ύόρκη, Metropolitan Museum 09.221.4 (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).

- ABr 1121-2· Schefold, *Die Bildnisse* 147, 1, 3· Δοντᾶς, πίν. 29· Richter II, 251, εἰκ. 1680.
144. Εἰκονιστική στήλη ἀπὸ τὸ Θέατρο τῆς Κῶ. Κῶς, Μουσεῖο (γ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
CIRhodos IX (1938) 86 κέ., εἰκ. 53 κέ.· Kabus-Preisshofen, πίν. 30-31, ἀρ. 20· B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (1983) πίν. 22, 2.
145. Εἰκονιστική στήλη. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum I 11346 (γ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
 E. v. Sacken, *Die antiken Skulpturwerke und Inschriftensteine des k.k. Muenz- und Antiken-Cabinetes* (1866) πίν. 4· E. Pfuhl, *JdI* 50, 1935, 47, εἰκ. 29· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 84.
146. Ἴματιοφόρος ἀπὸ τὴν Κῶ. Ρόδος, Μουσεῖο (γ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) πίν. 4-6· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 19· Laurenzi 88· Hafner R 8, πίν. 3· Kabus-Preisshofen, πίν. 44-45, ἀρ. 33.
147. Διοσκουρίδης ἀπὸ τὴν Δῆλο. Δῆλος (γ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
Délos III (1910) 1, εἰκ. 14· Marcadé, πίν. 75, 78· Pollitt, εἰκ. 289.
148. Ἴματιοφόρος. Πριήνη, Γυμνάσιο (γ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
 T. Wiegand - H. Schrader, *Priene* (1904) 268 κέ., εἰκ. 274.
149. Ἀλέξανδρος Lépine. Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 54.1045 (120-110 π.Χ.).
 Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 85· D. Kent Hill, *Catalogue of the Classical Bronze Sculpture in the Walters Art Gallery, Baltimore* (1949) ἀρ. 110, πίν. 27· Himmelmann, εἰκ. 36a-b· E.D. Reedes, *Hellenistic Art in the Walters Art Gallery*² (1980) 147, ἀρ. 61· A.M. Nielsen, *MeddelGlypt* 47, 1991, 39, εἰκ. 7.
150. Ἀλέξανδρος. Ἀλεξάνδρεια, Ἑλληνορωμαϊκὸ Μουσεῖο 3403 (δ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
 Gebauer K 26, πίν. 12, 3-4.
151. Ἀλέξανδρος. Κάιρο, Μουσεῖο (δ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
 Gebauer K 25, πίν. 8, 4.
152. Χάλκινος ἡγεμόνας ὡς Ἑρμῆς. Σικάγο (δ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
Bulletin XXI, 9.
153. C. Billienus. Δῆλος, Μουσεῖο (110-100 π.Χ.).
Délos V (1912) 25 καὶ 41, εἰκ. 29· Marcadé, πίν. 75.
154. Κυνικός. Ρώμη, Villa Albani (τέλος 2ου αἰ. π.Χ.).
 EA 4028· G. Lippold, *Griechische Porträtstatuen* (1912) 85, εἰκ. 22.

155. «Arringatore». Φλωρεντία, Museo Archeologico (περίπου 100 π.Χ.).
 ABr 86-8· BrBr 320· Hekler 129b, 131· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 25· Vessberg, πίν. 19· Kaschnitz II, πίν. 26, 2, 27, 2· III, πίν. 114, 2· N.H. Ramage - A. Ramage, *The Cambridge Illustrated History of Roman Art* (1991) 35, εικ. 1, 21· B. Andrae, *Die Kunst des alten Rom* (1989) 26, εικ. 9· Andrae, *Art of Rome*, πίν. 22.
156. Εικονιστική στήλη από την Ἀνάφη. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 4537 (τέλος 2ου αἰ. π.Χ.).
 E. Pfuhl, *δ.π.* 46, εικ. 28.
157. Εἰκονιστικὸ ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Κῶ. Ρόδος, Μουσεῖο (τέλος 2ου αἰ. π.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) 111, ἀρ. 6, εικ. 19· Kabus-Preissshofen, πίν. 50, 3, ἀρ. 39.
158. Harsinebef, γρανίτης. Βερολίνο, Staatliche Museen (περίπου 100 π.Χ.).
 F. Bissing - F.R. Bruckmann, *Denkmäler ägyptischer Skulptur* (1906) στὸν πίν. 111· Schweitzer 77, εικ. 98· Buschor, *Das Porträt*, εικ. 56· A. Adriani, *RM* 77, 1970, πίν. 36, 2· *Das Ägyptische Museum Berlin* (1991) εικ. 116.
159. Κεφαλὴ σὲ στήθαϊο. Δῆλος, Μουσεῖο (2ος-1ος αἰ. π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 8· U. Hausmann, *Kanon. Festschrift E. Berger zum 60. Geburtstag gewidmet*, *AntK* Beih. 15 (1988) πίν. 66, 3, 67, 2 καὶ 4.
160. Στεφανωμένος ποιητής. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο (δ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
 A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, *British Museum* III (1904) πίν. 12· EA 1194· F. Poulsen, *RA* 1936, 23.
161. Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Σμύρνη. Παρίσι, Λοῦβρο MA 3294 (2ος-1ος αἰ. π.Χ.).
 E. Michon, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, *Musée du Louvre* (1922) πίν. 62· Hafner MK 7, πίν. 12· J. Inan - E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (1979) πίν. 236, 1-2, ἀρ. 312 (μέσα 1ου αἰ. π.Χ.).
162. «Ἀριαράθης Γ'», ἑρμαϊκὴ στήλη. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori (ἀρχὲς 1ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 887-8· Schweitzer, εικ. 59· Helbig II, ἀρ. 1466· H.v. Heintze, *Gymnasium* 94, 1987, πίν. XXI, 2, XXII.
163. Νομίσματα τοῦ Μιθριδάτη Στ' (α' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 Delbrueck, πίν. 61, 27· E. Pfuhl, *JdI* 45, 1930, πίν. 4, 11· Laurenzi, πίν. 29, 102· P.R. Franke - M. Hirmer, *Die griechische Münze* (1964) πίν. 211· Richter III, 275, εικ. 1928 κέ· Smith, *Portraits*, πίν. 77, 13.

164. «Μιθριδάτης Στ΄» ἢ Ἡρακλῆς. Παρίσι, Λοῦβρο MA 2321 (τέλος α΄ τετάρτου του Ιου αἰ. π.Χ.).
Krahmer, πίν. 7, 25 κέ., Laurenzi 102· Richter III, 275, εἰκ. 1930, 1933· Smith, *Portraits*, πίν. 51 καὶ 52, 1-2, ἀρ. 83, σσ. 171 καὶ 99, 122-3· Pollitt, εἰκ. 29.
165. «Γιὸς τοῦ Μιθριδάτη». Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 3556 (100-90 π.Χ.).
H. Schrader, *AM* 21, 1896, 281 κέ., πίν. 10· Laurenzi 100· Richter III, 276, εἰκ. 1942 κέ.· Smith, *Portraits*, πίν. 53, 1-2, ἀρ. 85, σσ. 171-2 καὶ 30, 99, 122-3, 130· Stewart, εἰκ. 17d.
166. C. Ofellius. Δῆλος, Μουσεῖο (α΄ τέταρτο του αἰ. π.Χ.).
Th. Homolle, *BCH* 5, 1881, 390 κέ., πίν. 12· *Délos* XIII (1932) 21, εἰκ. 13· Marcadé 117 κέ.· Himmelmann, εἰκ. 46a-b· J. Marcadé, *Akten des XIII. Internationalen Kongress Berlin* (1988) πίν. 16, 3 καὶ 4· Pollitt, εἰκ. 78· F. Queyrel, *BCH* 115, 1991, 389-464.
167. «Lucullus» ἢ «Aulus Postumius Albinus». Παρίσι, Λοῦβρο MA 919 (περίπου 90 π.Χ.).
ABr 437-40· Hekler 151· Vessberg, πίν. 56· Schweitzer, εἰκ. 53, 55, 57· Kaschnitz III, πίν. 121, 2· Stewart 76-7, εἰκ. 21c· Giuliani, εἰκ. 54-56 (πορτραῖτο Ρωμαίου πολιτικοῦ 2ου αἰ. π.Χ.)· Lahusen, πίν. 58.
168. Ἄγαλμα θωρακοφόρου. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (90-80 π.Χ.).
J. Sieveking, *BWPr* 91, 1931, πίν. 1· C.C. Vermeule, *Berytus* 13, 1959, πίν. 3, 10· H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.* (1981) 159, πίν. 50.
169. «Σύλλας» Barberini. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 589 (α΄ τέταρτο του αἰ. π.Χ.).
E. Schmidt, *BWPr* 103, 1944, 13, εἰκ. 8· Schweitzer, εἰκ. 169· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 122, πίν. 196 κέ.· R. Wünsche, *MjJb* 33, 1982, εἰκ. 16-17.
170. Τηβεννοφόρος. Μαγνησία, Γυμνάσιο (α΄ τέταρτο του αἰ. π.Χ.).
K. Humann, *Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-93, Magnesia am Maeander* (1904) 212, εἰκ. 215.
171. «Πτολεμαῖος Α΄» ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 453a, 2300 (α΄ τέταρτο του αἰ. π.Χ.).
ABr 853-4· Laurenzi 52· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, ἀρ. 30, πίν. 23· Hekler³, πίν. 45· Richter III, 260, εἰκ. 1773 κέ.· Smith, *Portraits*, πίν. 34, 4-6, ἀρ. 47, σσ. 164 καὶ 90, 111· Kyrieleis, πίν. 4-5 (A 3)· Kiss, εἰκ. 5.

172. Χάλκινη κεφαλή από την Δήλο. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 14612 (90-80 π.Χ.).
Délos XIII (1932) 2 κέ., πίν. 1 κέ.: Laurenzi 92· G. Kleiner, *MüJb* 1, 1950, 9, εἰκ. 1 κέ.: Hafner MK 2, πίν. 10· Richter I, 38, εἰκ. XLIII· Giuliani, εἰκ. 45· Pollitt, εἰκ. 72.
173. Κεφαλή από την Σμύρνη. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 362 (τέλος α' τετάρτου 1ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 883-4· Hekler 67· F. Poulsen, *Ikonographische Miscellen* (1921) πίν. 15· Laurenzi 90· Vessberg, πίν. 47, 1-2· Hafner MK 10, πίν. 12· P. Zanker, *Les 'Bourgeoisies' municipales italiennes aux IIe et Ier s. av. J.-C.* (1983) πίν. XXIII, 3.
174. Ρωμαῖος (:) ἀπὸ τὸ Ἡραῖον. Σάμος (σήμερα χαμένο) (α' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 Hafner MK 9, πίν. 12· R. Horn, *Hellenistische Bildwerke auf Samos, Samos XII* (1972) ἀρ. 65, πίν. 47.
175. Ἀσβεστολιθικὴ κεφαλή ἀπὸ την Palestrina. Βερολίνο, Staatliche Museen R 1 (α' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 ABr 73-4· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 51 κέ.: Vessberg, πίν. 82, 1-2· Schweitzer, εἰκ. 67 κέ.: Kaschnitz II, πίν. 17· E. Rohde, *Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin* (1968) εἰκ. 89.
176. Πομπήιος. Φλωρεντία, Uffizi (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 F. Poulsen, *RA* 1936, 28 κέ., εἰκ. 12 κέ.: F. Poulsen, *Ny Carlsberg Glyptothek* 104, εἰκ. 14· Mansuelli II, ἀρ. 31· E. Berger, *Eikones. Hans Jucker zum 60. Geburtstag gewidmet, AntK* Beih. 15 (1980) εἰκ. 20, 1, 3.
177. Πομπήιος, πηλός. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 Vessberg, πίν. 54· Kaschnitz III, πίν. 124, 2· J.M.C. Toynbee, *Roman Historical Portraits* (1978) εἰκ. 21· F. Johansen, *AnalRom* VIII, 1977, εἰκ. 38.
178. Πομπήιος. Βενετία, Museo Archeologico (περίπου 60 π.Χ.).
 EA 2637 κέ.: F. Poulsen, *RA* 1936, 21 κέ.: Schweitzer, εἰκ. 121, 123· Kaschnitz III, πίν. 125, 1· Traversari, εἰκ. 10.
179. Πομπήιος, Ρώμη, Palazzo dei Conservatori (περίπου 60 π.Χ.).
 Μνημονεύεται AA 1941, 499· Helbig II, ἀρ. 1610· B. Holtzmann - F. Salviat, *BCH* 105, 1981, 283, εἰκ. 13a-b.
180. Νομίσματα Πομπηίου (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 Vessberg, πίν. 5, 3-5· Kent, πίν. 23, ἀρ. 84-85.
181. Πομπήιος. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 597 (50-40 π.Χ.).
 ABr 523-4· Hekler 155a· Schweitzer, εἰκ. 117, 124 κέ., 198a-b· V. Poulsen, *Les*

- portraits romains*, ἄρ. 1, πίν. 1 κέ.: H. v. Heintze, *Römische Porträt-Plastik aus 7. Jh.* (1961) πίν. 1· Giuliani, εἰκ. 1-3· Pollitt, εἰκ. 26· G. Franceschi - F. Johansen, *Et hundrede fire og tyve fotografier*, *Ny Carlsberg Glyptotek* (1969) εἰκ. 65.
- 182.** Ρωμαῖος ἀπὸ τὴν Δῆλο. Ἰθάκη, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 1828 (περίπου 60 π.Χ.).
Hekler 127b· *Délos XIII* (1932) πίν. 14-19· Hafner A 24, πίν. 31, 35· Marcadé, πίν. 42· Pollitt, εἰκ. 73· Robertson, εἰκ. 190d· F. Queyrel, *BCH* 115, 1991, 389-464.
- 183.** Πορτραῖτα σὲ ρωμαϊκὰ νομίσματα (60-50 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 2, 1-3, 5-6· Kent, πίν. 19, ἄρ. 72.
- 184.** Ἰματιοφόρος, Δῆλος, Μουσεῖο A 4136 (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 42-44· Hafner A 26, πίν. 31, 35· Marcadé, πίν. 68 κέ.
- 185.** Ἰματιοφόρος, Σάμος, Μουσεῖο (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
R. Horn, *Hellenistische Bildwerke auf Samos, Samos XII* (1972) πίν. 34, ἄρ. 33.
- 186.** Νέος ἀπὸ τὴν Ἐρέτρια. Ἰθάκη, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 244 (περίπου 60 π.Χ.).
BrBr 519· Hekler 51· EA 624· Buschor, *Das Porträt*, εἰκ. 86· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 743· W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*³ (1983) 149, εἰκ. 143.
- 187.** Νέος. Ἰθάκη, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 321 (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 399-400· E.B. Harrison, *Portrait Sculpture, Agora I* (1953) πίν. 43, 2.
- 188.** Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν λεγόμενη Δεξαμενὴ. Δῆλος, Μουσεῖο A 2136 (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 21 κέ.: Vessberg, πίν. 46, 4· Schweitzer, εἰκ. 69, 75· Hafner A 6, πίν. 26· Kaschnitz III, πίν. 115, 2· Stewart, εἰκ. 19a· Giuliani, εἰκ. 46· Pollitt, εἰκ. 76· A. Stähli, *AA* 1991, εἰκ. 36-38.
- 189.** Κεφαλὴ. Ἰθάκη, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 320 (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 885-6· Vessberg, πίν. 47, 3-4· Schweitzer, εἰκ. 81· Hafner A 15, πίν. 28· Ἀ. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *Ρωμαϊκὰ πορτραῖτα στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Ἰθάκης* (1985) 23-4, πίν. 4-5· U. Hausmann, *Eikones. Hans Jucker zum 60. Geburtstag gewidmet, AntK Beih.* 15 (1980) 241 (μέσα 1ου αἰ. π.Χ.)· Stewart 81-2, εἰκ. 25b καὶ d.
- 190.** Κεφαλὴ. Ἰθάκη, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 83 (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
F. Poulsen, *Ikonographische Miscellen* (1921) πίν. 14· Hafner A 20, πίν. 30.
- 191.** Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Κορώνεια. Θήβα, Μουσεῖο 123 (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
X. Καροῦζος, *Τὸ Μουσεῖο τῆς Θήβας* (1934) εἰκ. 40· Hafner A 18, πίν. 29.

192. Κεφαλή για ένθεση από την Οικία του Διαδουμένου. Δήλος, Μουσείο A 4189 (β' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 12 κέ.· F. Poulsen, *Syria* 19, 1938, 358, εικ. 2· Hafner MK 6, πίν. 11· Stewart, εικ. 18d, 20c.
193. Κεφαλή Ρωμαίου. Γενεύη, Musée d'Art et d'Histoire MF 1330 (β' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
 ABr 889-90· EA 1901 κέ.· F. Poulsen, *Ny Carlsberg Glyptothek* 105, εικ. 15 κέ.· I. Rilliet-Maillard, *Les portraits romains du Musée d'Art et d'Histoire* (1978) άρ. 1· J. Chamay - J.L. Maier, *Art Romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève* (1989) άρ. 1, πίν. 1-2.
194. Κεφαλή από την συνοικία του Θεάτρου. Δήλος, Μουσείο A 4187 (β' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 23 κέ.· F. Poulsen, *Syria* 19, 1938, πίν. 41, 2· Schweitzer, εικ. 94· Hafner A 14, πίν. 28· Kaschnitz III, πίν. 118, 2· Stewart, εικ. 19b και 20d· Giuliani, εικ. 39· Pollitt, εικ. 75· A. Stähli, *AA* 1991, 247, εικ. 33-35.
195. Κεφαλή για ένθεση από την Άγορά των Ίταλών. Δήλος, Μουσείο A 4186 (περίπου 50 π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 27 κέ.· Hafner A 23, πίν. 30· Smith, *Portraits*, πίν. 72, 1· A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration II* (1990) εικ. 841.
196. Κομμάτι προσώπου. Δήλος, Μουσείο A 4191 (περίπου 50 π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 26· Giuliani, εικ. 47.
197. Κεφαλή από την Οικία του Διονύσου. Δήλος, Μουσείο A 4142 (περίπου 50 π.Χ.).
Délos XIII (1932) πίν. 25· Marcadé, πίν. 68 (συνδέθηκε με συνανήκον άγαλμα).
198. Κεφαλή για ένθεση. Άντιόχεια, Μουσείο (β' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
 F. Poulsen, *Syria* 19, 1938, πίν. 38 κέ.· Hafner R 23, πίν. 8.
199. «Προυσίας» ή «Ποσειδώνιος». Ρόδος, Μουσείο (τέλος β' τετάρτου Ιου αϊ. π.Χ.).
 Laurenzi 78· Hafner R 17, πίν. 7· G.S. Merker, *The Hellenistic Sculpture of Rhodes, SIMA XL* (1973) εικ. 66-67.
200. Κεφαλή από την Via Regina Elena. Ρώμη, Μουσείο Θερωών (β' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
 G. Annibaldi, *NSc* 1940, 422 κέ.
201. Κεφαλή από γρανίτη. Βόννη, Akademisches Kunstmuseum (περίπου μέσα του Ιου αϊ. π.Χ.).
 P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Egypte romaine* (1936) πίν. 63, άρ. 71· G.A.S. Snijder, *Mnemosyne VII*, σειρ. 3, 1939, πίν. 16, εικ. 12· Dregur, πίν. 9a.

202. Κεφαλή Stroganoff από την Αίγυπτο. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum 21.88.14 (τέλος β' τεταρτου 1ου αι. π.Χ.).
ABr 819-20· Vessberg, πίν. 66· G.M.A. Richter, *Roman Portraits. The Metropolitan Museum of Art* (1948) αρ. 3, εικ. 3· Schweitzer, εικ. 20, 32, 80, 84· A. Adriani, *RM* 77, 1970, πίν. 33, 2· Kiss, εικ. 18-19.
203. Ρωμαϊκά νομίσματα (60-50 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 3, 7-8, 14, 7, 1, 8-10, 4, 2-7, 14, 6· Lahusen, πίν. 17 και 30 κέ.
204. Ρωμαϊκά νομίσματα (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 14, 2-3.
205. Aurelius Hermia, επιτύμβιο ανάγλυφο. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσείο, Walters 2274 (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 24, 2, 25, 1· Kähler, πίν. 71· M. Hoffer, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (1988) 337, αρ. κατ. 188.
206. Ἐπιτύμβιο ανάγλυφο τοῦ Blaesius καὶ τῆς Blaesia. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 25, 2· Mustilli 176, αρ. 60, πίν. 105, 400· Kleiner, πίν. 14.
207. Τηβεννοφόρος ἀπὸ ἀσβεστόλιθο. Ρώμη, Villa Celimontana (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 29, 2-3.
208. Ρωμαϊκὴ ἐπιτύμβια προτομή. Oslo, Nationalgalerie (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 32, 2-3, 33· Kaschnitz III, πίν. 117, 1.
209. Κεφαλή ἀπὸ ἀσβεστόλιθο. Ρώμη, Μουσείο Θερωμάτων (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 70, 3-4· Felletti Maj, αρ. 57.
210. Κεφαλή ἀπὸ ἀσβεστόλιθο. Νεάπολη, Museo Nazionale (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
L. Curtius, *Antike* VII, 1931, 241, εικ. 8.
211. Κεφαλή Ρωμαίου. Ρώμη, Ἀποθήκες Βατικανοῦ (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 60.
212. Πήλινη κεφαλή. Παρίσι, Λοῦβρο CP 4307 (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Zadoks, πίν. 3· de Kersauson 12-13, αρ. 2.
213. Πήλινη κεφαλή. Ρώμη, Villa Giulia (β' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
G. Kaschnitz-Weinberg, *RendPontAc* III, 1924/25, 345· G. Kaschnitz, *RM* 41, 1926, 165, εικ. 9.

214. Κεφαλή από σερπεντίνη. Μόναχο, συλλογή Walter (70-60 π.Χ.).
A. Adriani, *RM* 77, 1970, πίν. 46, 4.
215. Γέρος. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 429a (τέλος β' τετάρτου Ιου αϊ. π.Χ.).
F. Poulsen, *JdI* 1932, 79, εικ. 1-2, πίν. 1· Schweitzer, εικ. 70, 76· V. Poulsen, *Les portraits grecs*, άρ. 48, πίν. 33· Kaschnitz III, πίν. 119· Stewart, εικ. 26d.
216. Κεφαλή ιερέα από την Ἀθήνα. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 458a (50-40 π.Χ.).
ABr 1151-2· Vessberg, πίν. 65, 2· Schweitzer, εικ. 93, 107· Hafner A 13, πίν. 28· V. Poulsen, *Les portraits romains*, άρ. 15, πίν. 25· *Propyläen Kunstgesch.* II, πίν. 279· Stewart 81-2, εικ. 25e· F. Johansen, *MeddelGlypt* 47, 1991, 78-9, εικ. 1a-b.
217. Κεφαλή ιερέα. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀρχαίας Ἀγορᾶς S 333 (50-40 π.Χ.).
Laurenzi 110· E.B. Harrison, *Portrait Sculpture, Agora I* (1953) άρ. 3, πίν. 3· Hafner A 2, πίν. 25· A. Adriani, *δ.π.* πίν. 37, 2· Stewart, εικ. 24· F. Johansen, *δ.π.* 80, εικ. 2.
218. Κεφαλή ιερέα. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 351 (γ' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
ABr 343-4· Hekler 125· Laurenzi 75· Richter I, 38, εικ. XLI κέ· Stewart, εικ. 26a· U. Hausmann, *Kanon. Festschrift E. Berger zum 60. Geburtstag gewidmet, AntK* Beih. 15 (1988) πίν. 66, 2 (65-55 π.Χ., σ. 241)· H. v. Heintze, *Gymnasium* 94, 1987, πίν. XXIV.
219. Κεφαλή ιερέα. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 437 (γ' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
ABr 395-6· Hafner A 8, πίν. 26· Stewart, πίν. 26c· Ἀ. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *ΑΔ* 28, 1973, 243-5, πίν. 14· F. Johansen, *MeddelGlypt* 47, 1991, 35, εικ. 27· Zanker 590, εικ. 2.
220. Ἑρμαϊκὴ στήλη ἀπὸ τὸ Rieti. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 597a (περίπου 30 π.Χ.).
EA 1984-5· V. Poulsen, *Les portraits romains*, άρ. 10, πίν. 18· G. Hafner, *AntK* 10, 1967, πίν. 33, 2, 5.
221. Τυφλὸς Ὅμηρος (γ' τέταρτο Ιου αϊ. π.Χ.).
ABr 1011-20· Schefold, *Die Bildnisse* 143 κέ· Schefold, *Griechische Dichterbildnisse*, πίν. 20· Hekler³, πίν. 68· Richter I, 50 κέ., εικ. 58 κέ· Richter - Smith, εικ. 108· Pollitt, εικ. 122 (Βοστώνη)· B. Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (1982) εικόνα στήν σ. 245· Robertson, εικ. 166a (Λούβρο).
222. Θωρακοφόρος ἀπὸ τὰ Μέγαρα, χαλκός. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 460a (40-30 π.Χ.).

- ABr 1061-2· Hafner A 27, πίν. 32· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 43, πίν. 72 κέ· Andreae, *Art of Rome*, πίν. 35.
- 223.** Νομισματικά πορτραῖτα τοῦ Καίσαρος (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 7, 8 κέ· Kähler, πίν. 59· Kent, πίν. 25, ἄρ. 92-95, πίν. 26, ἄρ. 93, πίν. 33, ἄρ. 115.
- 224.** Νομισματικά πορτραῖτα τοῦ Μάρκου Ἀντωνίου (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 10, 5-8· L. Curtius, *RM* 54, 1939, 115, εἰκ. 2· Kaschnitz II, πίν. 45· Kähler, πίν. 59· Kent, πίν. 29, ἄρ. 103.
- 225.** Νομισματικά πορτραῖτα τοῦ Ὀκταβιανοῦ (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 11, 2-9· Schweitzer, εἰκ. 167· Kähler, πίν. 83· K. Kraft, *Zur Münzprägung des Augustus* (1969) πίν. 1, 4 κέ· Kent, πίν. 30, ἄρ. 109, πίν. 33, ἄρ. 117-120, πίν. 34, ἄρ. 121, πίν. 35, ἄρ. 121-123· P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) εἰκ. 41, 44.
- 226.** Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Fondi. Νεάπολη, Museo Nazionale (40-30 π.Χ.).
Kähler, πίν. 84, 1· *Propyläen Kunstgesch.* II, πίν. 287· Vierneisel - Zanker 70, εἰκ. 6, 4· U. Hausmann, *ANRWII*, 12.2, 1981, πίν. XX, εἰκ. 40.
- 227.** Μάρκος Ἀντώνιος, ἀσβεστόλιθος. Κάιρο, Μουσεῖο 42891 (40-30 π.Χ.).
C.C. Edgar, *JHS* 33, 1913, πίν. 2· Kaschnitz II, πίν. 46, 1, 47, 1· G. Grimm, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo* (1975) ἄρ. κατ. 15, πίν. 20-21.
- 228.** «Σύλλας». Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (50-40 π.Χ.).
ABr 25-6· Hekler 135· E. Schmidt, *BWPr* 103, 1944, 7, εἰκ. 2· Schweitzer, εἰκ. 168, 172, 199· Kaschnitz III, πίν. 125, 2· R. Wünsche, *MüJb* 33, 1982, 7, εἰκ. 2, 32, 39, 41, 43, 45· Giuliani, εἰκ. 49, 51-52· Lahusen, πίν. 28· Vierneisel - Zanker, εἰκ. 81.
- 229.** «Μάριος». Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (50-40 π.Χ.).
ABr 27-8· Hekler 136· E. Schmidt, *δ.π.* 7, εἰκ. 1· Vessberg, πίν. 55, 1-2· Schweitzer, εἰκ. 170-173· R. Wünsche, *δ.π.* 7, εἰκ. 1, 33, 38, 44, 46· Giuliani, εἰκ. 48, 50· Lahusen, πίν. 29· Vierneisel - Zanker, εἰκ. 82.
- 230.** Ρωμαῖος. Βενετία, Museo Archeologico (40-30 π.Χ.).
EA 2564-5· L. Curtius, *RM* 47, 1932, 203 κέ., εἰκ. 1, 3· Schweitzer, εἰκ. 194 κέ· Traversari, ἄρ. 11· Lahusen, πίν. 27.
- 231.** Γέρος. Πέργαμον, ἄλλοτε στὴν Ἑλληνικὴ Σχολὴ Ἀρρένων (50-40 π.Χ.).
AvP VII (1908) 230, ἄρ. 278· Hafner A 7, πίν. 26.
- 232.** Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν συλλογὴ Mond. Dayton, Ohio, Μουσεῖο Ringling (γ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).

- Burlington Exhibition* (1904) πίν. 25, άρ. 26· E. Strong, *Catalogue of the Greek and Roman Antiquities in the Possession of Lord Melchett* (1928) πίν. 32, άρ. 23· G.M.A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*² (1946) 84, εικ. 233.
- 233.** Κεφαλή νέου. Ρόδος, Μουσείο 5280 (γ' τέταρτο Ιου αι. π.Χ.).
CIRhodos II (1932/40) 1, 30, εικ. 14 κέ., πίν. 1· G.S. Merker, *The Hellenistic Sculpture of Rhodes, SIMA XL* (1973) εικ. 63-65.
- 234.** Κεφαλή για ένθεση από την Ρόδο. Λονδίνο, Βρεταννικό Μουσείο (περι τὸ 30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 51, 2· Hafner R 16, πίν. 6· Buschor, *Das Porträt*, εικ. 87· B.F. Cook, *Greek and Roman Art in the British Museum* (1976) 149, εικ. 115.
- 235.** Ίματιοφόρος από την Πριήνη. Λονδίνο, Βρεταννικό Μουσείο (τέλος γ' τετάρτου Ιου αι. π.Χ.).
Hafner R 20, πίν. 8.
- 236.** Κεφαλή για ένθεση. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 457 (γ' τέταρτο Ιου αι. π.Χ.).
ABr 837-8· V. Poulsen, *Les portraits romains*, άρ. 13, πίν. 22 κέ.
- 237.** Κεφαλή για ένθεση από την δεξαμενή τής Οικίας του Διαδουμένου. Δήλος, Μουσείο A 2912 (40-30 π.Χ.).
Délos XIII (1932) 44, πίν. 10 κέ· Schweitzer, εικ. 71· Hafner MK 5, πίν. 11· Stewart, εικ. 18c.
- 238.** Κεφαλή για ένθεση από τὸν Νεώσοικο. Δήλος, Μουσείο (30-20 π.Χ.).
Délos XIII (1932) 44, εικ. 29, πίν. 31 κέ· Hafner A 39, πίν. 37.
- 239.** «Cornelius Gallus», πορφυρίτης. Ρώμη, Palazzo Doria (τέλος γ' τετάρτου Ιου αι. π.Χ.).
EA 2309-10· R. Delbrueck, *Antike Porphywerke, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 6 (1932) πίν. 2· A. Adriani, *RM* 77, 1970, πίν. 51, 3.
- 240.** «Καῖσαρ». Ρώμη, Museo Barracco 31 (γ' τέταρτο Ιου αι. π.Χ.).
ABr 267-8· Drerup, πίν. 10· Helbig II, άρ. 1854· A. Adriani, *δ.π.* πίν. 40· Kiss, εικ. 10-11.
- 241.** Κεφαλή από βασάλτη. Βενετία, Museo Correr (γ' τέταρτο Ιου αι. π.Χ.).
EA 2672 κέ· F. Poulsen, *JdI* 1932, 82, εικ. 6· Drerup, πίν. 15· Traversari, άρ. 104.
- 242.** Αιθίοψ. Ἀλεξάνδρεια, Μουσείο (γ' τέταρτο Ιου αι. π.Χ.).
P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Egypte romaine* (1936) 76, πίν. 67b· Drerup, πίν. 9b.

243. Κεφαλή από διαβάση. Amsterdam, Μουσείο Allard Pierson (40-30 π.Χ.).
G.A.S. Snijder, *Mnemosyne* VII, σειρά 3, 1939, πίν. 11· Dreyer, πίν. 12.
244. Ἄγαλμα τοῦ Ὀφελίωνα. Παρίσι, Λοῦβρο MA 1251 (περίπου 30 π.Χ.).
R. West, *Römische Porträt-Plastik* 2 (1941) πίν. 22, 87· de Kersauson, ἄρ. 2 με
εἰκ. στίς σσ. 12-3· F. Carinci, *StMisc* 20, 1972, εἰκ. 39, 1· P. Zanker, *Studien zu
den Augustus-Porträts*, I, *Der Actium-Typus* (1973) 24 κέ., ἄρ. 14, πίν. 19b, 20.
245. Τηβεννοφόρος. Παρίσι, Λοῦβρο MA 1212 (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Hekler 164· F.W. Goethert, *RM* 54, 1939, πίν. 51, 2· *EncPhotLouvre* III, 274·
Goette, πίν. 21, εἰκ. 5.
246. Ρωμαῖος κωμικὸς ποιητής. Ρώμη, Βατικανό (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 1225-7· BrBr 495· Hekler 110b, 111b· Schweitzer, εἰκ. 119, 122· Helbig I,
ἄρ. 130· G. Hafner, *AntK* 10, 1967, πίν. 32, 3-4, 33, 1, 4.
247. Κεφαλή. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 563 (40-30 π.Χ.).
V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 133, πίν. 204.
248. «Ummidius Durmius Quadratus» ἀπὸ τὸ Cassino. Νεάπολη, Museo Nazio-
nale (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
AA 1941, 561 κέ., εἰκ. 93· R. Herbig, *RM* 59, 1944, πίν. 15 κέ.· Himmelmann,
ἄρ. κατ. 13a-f.
249. «Arpius Claudius Pulcher». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 569 (γ' τέ-
ταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 77-8· Hekler 142b· L. Curtius, *RM* 54, 1939, 127, εἰκ. 11-12· Vessberg, πίν.
78· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 127, πίν. 199.
250. Κεφαλή. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 568 (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 74· Schweitzer, εἰκ. 38 κέ.· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ.
95, πίν. 169.
251. Κεφαλή. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 565 (40-30 π.Χ.).
Hekler 141b· Vessberg, πίν. 79, 4· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 23, πίν.
35· Johansen, πίν. 14a-b.
252. Ζεῦγος. Ρώμη, Βατικανό, Museo Chiaramonti (τέλος γ' τετάρτου 1ου αἰ.
π.Χ.).
ABr 823-6· Hekler 142a· Vessberg, πίν. 55, 3-4· Schweitzer, εἰκ. 159 κέ., 164 κέ.·
W.H. Schuchhardt, *GGA* 213, 1960, 178: σύγχρονο· Helbig I, ἄρ. 334 κέ.· R.
Wünsche, *MüJb* 33, 1982, 19, εἰκ. 23-24, 20, εἰκ. 25-26.
253. Πήλινος «Κικέρων». Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen SL 255 (50-
40 π.Χ.).

- J. Sieveking, *Die Terrakotten der Sammlung Loeb II* (1916) πίν. 104· Schefold, *Die Bildnisse* 179, 2· G.M.A. Richter, *Greek Portraits III, CollLatomus* 48 (1960) 35, εικ. 138 κέ.· F. Johansen, *AnalRom* 8, 1977, 46, εικ. 12.
- 254.** Προτομή Ρωμαίου. Acireale, Biblioteca Zelantea (κοντά στον θάνατο του Καίσαρος - 44 π.Χ.).
Boehring, πίν. 1-7, 47· Schweitzer, εικ. 182 κέ.· Johansen 33, 38, εικ. 32.
- 255.** Κεφαλή από τὸ Samnium. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 586b (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 83· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 27, πίν. 39.
- 256.** Κεφαλή από τὸ Minturno. Νεάπολη, Museo Nazionale 1940 (30-25 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 76· Buschor, *Das Porträt*, εικ. 88· *Collezioni Napoli* 123, εικ. 132.
- 257.** Κεφαλή Rondanini. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (τέλος γ' τετάρτου Ιου αἰ. π.Χ.).
J. Sieveking, *MüJb* 12, 1937/38, 171 κέ., εικ. 1-2· F. Poulsen, *Privatporträts*, πίν. 22· Himmelmann, εικ. 31-32.
- 258.** Χάλκινη προτομή. Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum (τέλος γ' τετάρτου Ιου αἰ. π.Χ.).
G.M.A. Richter, *Catalogue of Greek, Etruscan and Roman Bronzes* (1915) ἄρ. 325· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 41 κέ.· G.M.A. Richter, *Roman Portraits. The Metropolitan Museum of Art* (1948) ἄρ. 8, εικ. 8· Kaschnitz III, πίν. 122, 2.
- 259.** Κεφαλή από τὴν Palestrina. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν (τέλος γ' τετάρτου Ιου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 53· Felletti Maj, ἄρ. 44.
- 260.** Προτομή από τὴν περιοχή τῆς πυραμίδας τοῦ Cestius. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo (τέλος γ' τετάρτου Ιου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 75, 3-4· Helbig II, ἄρ. 1612.
- 261.** Κεφαλή. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 566 (τέλος γ' τετάρτου Ιου αἰ. π.Χ.).
ABr 79-80· Vessberg, πίν. 71, 3-4· Schweitzer, εικ. 43· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 89, πίν. 162 κέ.
- 262.** Καίσαρ από τὸ Tusculum. Torino, Castello di Agliè (στὴν δεκαετία μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Καίσαρος - 44 π.Χ.).
Schweitzer, εικ. 152, 154-155· Kaschnitz III, πίν. 126, 1· Johansen 28-9, εικ. 15a-b· Zanker 590, εικ. 1.

263. Καΐσαρ. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου (στήν δεκαετία μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Καίσαρος - 44 π.Χ.).
AERT 51, 1938, πίν. 1 κέ.· Mustilli, πίν. 109, 17· Johansen 24, εἰκ. 9.
264. Καΐσαρ. Ρώμη, Museo Torlonia (γ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
 L. Curtius, *RM* 47, 1932, 225 κέ., πίν. 54 κέ.· Boehringer, πίν. 16 κέ.· Schweitzer, εἰκ. 158, 162· Kaschnitz III, πίν. 127, 2· Johansen 33, εἰκ. 22a-b.
265. Κικέρων. Λονδίνο, Apsley House (παραλλαγή αὐτοκρατορικῶν χρόνων, ἔργο τοῦ γ' τετάρτου ἰου αἰ. π.Χ.).
 ABr 252 κέ.· Hekler 159 κέ.· Schefold, *Die Bildnisse* 175· Schweitzer, εἰκ. 135, 137 κέ.· Kaschnitz III, πίν. 123, 1· Nodelman, εἰκ. 18a-c· H.R. Goette, *RM* 92, 1985, πίν. 120-121.
266. «Κικέρων Uffizi», ἀντίγραφο. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 571 (25-20 π.Χ.).
 Vessberg, πίν. 81, 1-2· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 3, πίν. 6 κέ.· Mansuelli II, ἀρ. 34· ABr 299-300· Hekler 146a· Vessberg, πίν. 81, 3-4· Vierneisel-Zanker 87, εἰκ. 88 (ἐκμαγεῖο)· F. Johansen, *MeddelGlypt* 39, 1983, 71, εἰκ. 17.
267. Νομισματικὰ πορτραῖτα τοῦ Ὀκταβιανοῦ (γ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
 Vessberg, πίν. 2.
268. Ἀγρίππας (30-25 π.Χ.).
 ABr 293-4· Hekler 174· L. Curtius, *RM* 48, 1993, πίν. 30-33· Nodelman 67, εἰκ. 20a-c.
269. Ἡλικιωμένος Ρωμαῖος, Μιλάνο, συλλογή Zanardi (γ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
 AA 1940, 373 κέ., εἰκ. 1-2· Schweitzer 92, G 10.
270. «Μαικήνας» (γ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
 Hekler 148a· Vessberg, πίν. 50, 1-3· E. Schmidt, *BWPr* 103, 1944, 28 κέ., εἰκ. 20-23, 25.
271. Ρωμαῖος «ἀπὸ τὸ Cori». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 589a (γ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
 Vessberg, πίν. 59· Schweitzer, εἰκ. 140 κέ.· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 128, πίν. 201.
272. «Corbulo» (παραλλαγή αὐτοκρατορικῶν χρόνων ἔργου τοῦ γ' τετάρτου ἰου αἰ. π.Χ.).
 ABr 296-7· Hekler 199· E. Schmidt, *BWPr* 103, 1944, 18 κέ., εἰκ. 11-16, 24· Nodelman 58, εἰκ. 14.

273. Μωσαϊκὸ Βιργιλίου ἀπὸ τὸ Hadrumentum. Τύνις, Μουσεῖο Alaoui (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Schefold, *Die Bildnisse* 171, 4· J.F. Crome, *Das Bildnis Vergils* (1935) εἰκ. 60.
274. Ἄγαλμα Ρωμαίου, χαλκός. Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατερανό (50-40 π.Χ.).
ABr 1075-6· Helbig I, ἀρ. 857.
275. Τηβεννοφόρος. Ρώμη, Villa Celimontana (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 23.
276. Τηβεννοφόρος. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 528 (40-30 π.Χ.).
Hekler 129a· Vessberg, πίν. 58· Schweitzer, εἰκ. 109, 113, 118· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 28, πίν. 40· Goette, πίν. 2-4.
277. Τηβεννοφόρος. Chiusi, Museo Civico (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 85, 1· Goette, πίν. 3, 3.
278. Τηβεννοφόρος. Chiusi, Museo Civico (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 85, 2· Goette, πίν. 3, 2· *Propyläen Kunstgesch.* II (ἐρμαϊκὴ στήλη Ρωμαίου κοντὰ στὸν τάφο τοῦ Αὐγούστου).
279. Τηβεννοφόρος. Chiusi, Museo Civico (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 85, 3.
280. Τηβεννοφόρος. Chiusi, Museo Civico (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 85, 4· P. Zanker, *Les 'Bourgeoisies' municipales italiennes aux Iles et Ier s. av. J.-C.* (1983) πίν. XXV, 9.
281. Συζυγικὸ ζεῦγος, ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Via Statilia. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori (περίπου 40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 27 κέ· R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, *RM Erg.* 2 (1931) πίν. 40, 1· Schweitzer, εἰκ. 110, 114, 120· Helbig II, ἀρ. 1631· *Propyläen Kunstgesch.* II, πίν. 285· F. Johansen, *Meddel-Glypt* 39, 1983, 65, εἰκ. 9.
282. Συζυγικὸ ζεῦγος, ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο. Ρώμη, ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν Porta Maggiore (τέλος γ' τετάρτου 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 34, 3· Kleiner, πίν. 12a-b· R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine* (1974) εἰκ. 114b.
283. Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Ρώμη. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 570a (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 64· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 86, πίν. 156 κέ· Αὐγουστος Κοπεγχάγης· V. Poulsen, *ὁ.π.* ἀρ. 43.

284. Κεφαλή από ανάγλυφο. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 69 (Στρατηγός Chreli).
285. Φαλακρή κεφαλή. Ρώμη, Ἐμπόριο Ἀρχαιοτήτων (περίπου 40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 61, 1-3· F. Poulsen, *ActaArch* XIII, 1942, 192 (στήλη Via Statio-
lia).
286. Gessii, ἐπιτύμβιο ανάγλυφο. Βοστώνη, Museum of Fine Arts (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 35· *Greek and Roman Portraits, Boston, Museum of Fine Arts*,
ἀρ. 30· P. Zanker, *JDI* 90, 1975, 304, εἰκ. 43.
287. Ζεῦγος, ἐπιτύμβιο ανάγλυφο. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nu-
ovo 2279 (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 26, 1· Kleiner, πίν. 15 (Αὔγουστος Fondi).
288. Δύο ζεύγη, ἐπιτύμβιο ανάγλυφο. Ρώμη, Villa Celimontana (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 30· F. Poulsen, *δ.π.* 190, εἰκ. 14· Kleiner, πίν. 77a-b (Αὔγουστος
Primaporta).
289. Κεφαλή Ρωμαίου. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, H.L. Pierce Fund 99.343
(50-40 π.Χ.).
ABr 811-2· L.D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture in the
Museum of Fine Arts, Boston* (1925) ἀρ. 114· *Greek and Roman Portraits, Bo-
ston, Museum of Fine Arts*, ἀρ. 31· M.B. Comstock - C.C. Vermeule, *Sculpture
in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine
Arts, Boston* (1976) 202, εἰκ. 321.
290. Κεφαλή Ρωμαίου. Ρώμη, Ἐμπόριο Ἀρχαιοτήτων (50-40 π.Χ.).
F. Poulsen, *ActaArch* XII, 1941, 40 κέ., εἰκ. 39-41.
291. Κεφαλή Ρωμαίου. Νεάπολη, Museo Nazionale 6141 (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 86· P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts, I, Der Actium-
Typus* (1973) πίν. 31· Himmelmann, ἀρ. κατ. 14a-b.
292. Προτομή. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 577 (50-40 π.Χ.).
ABr 1153-4· Hekler 140· Schweitzer, εἰκ. 130· V. Poulsen, *Les portraits romains*,
ἀρ. 24, πίν. 36 κέ.
293. Κεφαλή Ρωμαίου. Aquileia, Museo Archeologico (50-40 π.Χ.).
F. Poulsen, *Antike* XIII, 1937, 139, εἰκ. 9· Zadoks, πίν. 13b· M. Borda, *RM* 80,
1973, 44, πίν. 12-13.
294. «Vilonius». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 586a (50-40 π.Χ.).
ABr 1157-8· Hekler 143b· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 87, πίν. 158 κέ·
Zanker 603, εἰκ. 18.

295. Κεφαλή Ρωμαίου. Perugia, Museo Archeologico (50-40 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 62· P. Zanker, *Les 'Bourgeoisies' municipales italiennes aux IIe et Ier s. av. J.-C.* (1983) πίν. XXXIV, 30.
296. Κεφαλή Ρωμαίου. Δρέσδη, Albertinum (περίπου 40 π.Χ.).
ABr 75-6· Hekler 138· Vessberg, πίν. 68, 3-4· Schweitzer, εικ. 175 κέ· Vierneisel-Zanker 90, εικ. 9, 4.
297. Ἐπιτύμβιο ανάγλυφο τοῦ Rupilius. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου 1908 (40-30 π.Χ.).
Hekler 133· Vessberg, πίν. 26, 2 κέ· Kleiner, πίν. 47a-c.
298. Κεφαλή Ρωμαίου. Βερολίνο, Staatliche Museen R 2 (40-30 π.Χ.).
J. Sieveking, *MüJb* 12, 1937/38, 181· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 53· Schweitzer, εικ. 79, 82.
299. Κεφαλή Ρωμαίου. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 561 (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 67, 1-2· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 20, πίν. 32· Kaschnitz III, πίν. 113, 1.
300. Κεφαλή Ρωμαίου. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 570 (40-30 π.Χ.).
Hekler 143a· Vessberg, πίν. 65, 3· Schweitzer, εικ. 150 κέ· V. Poulsen, *Les portraits romains I*, ἄρ. 21, πίν. 33· Vierneisel - Zanker 90, εικ. 9, 3.
301. Κεφαλή Ρωμαίου. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (40-30 π.Χ.).
ABr 29-30· Schweitzer, εικ. 148 κέ· P. Zanker, *Herrscherbild und Zeitgesicht, Römische Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, *WissZBerl* 2-3 (1983) εικ. 198.
302. Κεφαλή Ρωμαίου στὸ σῶμα τοῦ «Ἄριστίππου». Ρώμη, Palazzo Spada (40-30 π.Χ.).
ABr 379-80· Schweitzer, εικ. 197· Richter II, 176, εικ. 1018.
303. Κεφαλή Ρωμαίου. Osimo, Museo Civico (40-30 π.Χ.).
BdA 1935/36, 299 κέ· Schweitzer, εικ. 88, 90, 92· Kaschnitz III, πίν. 118, 1.
304. Ἑρμαϊκή στήλη ντυμένου. Νεάπολη, Museo Nazionale (40-30 π.Χ.).
ABr 1147-8· Schweitzer, εικ. 192 κέ.
305. Κεφαλή Ρωμαίου. Ancona, Museo Nazionale (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 84, 1· *Délos* XIII (1932) 45, εικ. 30.
306. Κεφαλή Ρωμαίου. Ancona, Museo Nazionale (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 84, 3-4.

307. Κεφαλή Ρωμαίου. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 564 (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 67, 3-4· V. Poulsen, *Les portraits romains*, άρ. 22, πίν. 34.
308. Κεφαλή Ρωμαίου. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 70, 2· Helbig II, άρ. 1616.
309. Κεφαλή Ρωμαίου. Ancona, Museo Nazionale (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 84, 2.
310. Έπιτύμβιο ανάγλυφο του Septimius. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 556 (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 42, 1· Schweitzer, εικ. 181· V. Poulsen, *Les portraits romains*, άρ. 113, πίν. 188.
311. Έπιτύμβιο ανάγλυφο του Vibius. Ρώμη, Βατικανό (40-30 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 41, 3· Hekler 134· Helbig I, άρ. 381· P. Zanker, *JdI* 90, 1975, 294, εικ. 29.
312. Κεφαλή έπιτύμβιας μορφής από την Via Appia. Ρώμη, τάφος της Caecilia Metella (40-30 π.Χ.).
Zadoks, πίν. 8a· Vessberg, πίν. 34, 2.
313. Έπιτύμβια έρμαϊκή στήλη από το Μουσολείο του Αυγούστου. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo (40-30 π.Χ.).
Buschor, *Das Porträt*, εικ. 89· Helbig II, άρ. 1611· *Propyläen Kunstgesch.* II, πίν. 278.
314. Νέος από την Άταλάντη. Άθήνα, Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο 240 (δ' τέταρτο Ιου αι. π.Χ.).
EA 635-6· J. Fink, *RM* 71, 1964, 152 κέ., πίν. 34, 1-3.
315. Άγαλμα του Κλεομένη. Παρίσι, Λούβρο MA 1207 (τελευταία δεκαετία του Ιου αι. π.Χ.).
BrBr 69· *EncPhotLouvre* III, 270 κέ.· Hekler 156b· O. Brendel, *RM* 50, 1935, πίν. 27 κέ.· E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (1986) εικ. 80· de Kersauson 46-7, άρ. 18.
316. Άγαλμα πρίγκιπα. Κόρινθος, Μουσείο (τέλος Ιου αι. π.Χ.).
Corinth IX (1931) άρ. 136, 74 κέ.· F. Poulsen, *Privatporträts*, πίν. 35 κέ.· F. Chamoux, *BCH* 74, 1950, 261, εικ. 7· Vierneisel - Zanker 47, εικ. 4, 2 (βιβλ. σ. 115).
317. Άγαλμα πρίγκιπα. Κόρινθος, Μουσείο (τέλος Ιου αι. π.Χ.).
Corinth IX (1931) άρ. 135, 72 κέ.· F. Poulsen, *Privatporträts*, πίν. 35 κέ.· Vierneisel - Zanker 47, εικ. 4, 2 (βιβλ. σ. 115).

318. Ἄγαλμα πρίγκιπα ἀπὸ τὶς Formiae. Νεάπολη, Museo Nazionale (ἀρχές 1ου αἰ. π.Χ.).
BdA 1921, 316, εἰκ. 11 κέ.
319. Αὐγουστος ἀπὸ τὴν Primaporta. Ρώμη, Βατικανό (20-15 π.Χ.).
ABr 701-3· BrBr 225· Hekler 170 κέ.· H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (1959)· E. Simon, *Der Augustus von Primaporta, Opus Nobile* 13 (1959)· Helbig I, ἀρ. 411· Kaschnitz III, πίν. 128· U. Hausmann, *ANRW* II, 12.2, 1981, 3, πίν. XVIII, εἰκ. 35 (κεφαλή)· B. Schmaltz, *RM* 93, 1986, πίν. 78-96· Vierneisel-Zanker, εἰκ. 45-46, 52, 55· F. Johansen, *MeddelGlypt* 40, 1984, 97, εἰκ. 2.
320. Ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Κῶ. Κῶς, Μουσεῖο 13619, 1 (1ος αἰ. μ.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) 106, εἰκ. 14· Kabus-Preisshofen, πίν. 46, 1-2, ἀρ. 34.
321. Ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Κῶ. Ρόδος, Μουσεῖο 13574 (1ος αἰ. μ.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) 81 κέ., εἰκ. 3 κέ.· Laurenzi 96· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 17· Kabus-Preisshofen, πίν. 74, 1-2, ἀρ. 85.
322. Ἄγαλμα ἀπὸ τὴν Κῶ. Ρόδος, Καστέλλο 13618 (1ος αἰ. μ.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) 87 κέ., εἰκ. 5-7· Hafner R 5, πίν. 2· Kabus-Preisshofen, πίν. 47, 1-2, ἀρ. 36.
323. Ἴματιοφόρος. Νεάπολη, Museo Nazionale (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
E. Schmidt, *Jdl* 47, 1932, 296, εἰκ. 46· Richter II, 211, εἰκ. 1368.
324. Ποσειδώνιος. Νεάπολη, Museo Nazionale (20-15 π.Χ.).
ABr 239· Hekler 126· Laurenzi 104· Schefold, *Die Bildnisse* 151, 153, 1· Hafner R 1, εἰκ. 1· Richter III, 282, εἰκ. 2020· Th. Lorenz, *Gallerien von griechischen Philosophen und Dichterbildnissen* (1965) πίν. 2, 4· Johansen 31, εἰκ. 19· Pollitt, εἰκ. 69· Robertson, εἰκ. 190b.
325. Νέος ἀπὸ τὴν Ἐπίδαυρο. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 462 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Hafner A 36, πίν. 37· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 17, πίν. 28 κέ.
326. Αὐγουστος ἀπὸ τὴν Via Labicana. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
H. v. Heintze, *Römische Porträt-Plastik aus 7. Jh.* (1961) πίν. 7-8· H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (1959) πίν. 24 κέ.· Felletti Maj, ἀρ. 97· Helbig III, ἀρ. 2300· *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I, ἀρ. 170· U. Hausmann, *ANRW* II, 12.2, 1981, πίν. XVIII, εἰκ. 36 (κεφαλή).
327. Κεφαλή πρίγκιπα ἀπὸ τὸν Ἐθνικὸ Κῆπο. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 3606 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
A. Hekler, *AA* 1935, 405 κέ., εἰκ. 5 κέ.· F. Poulsen, *Privatporträts*, πίν. 37 κέ.

- Hafner A 33, πίν. 36· Z. Kiss, *L'iconographie des princes Julio-Claudiens au temps d'Auguste et de Tibère* (1975) εικ. 111-112· Ἄ. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *Ρωμαϊκά πορτραῖτα στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας* (1985) εικ. 23.
- 328.** Τιβέριος ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Βερολίνο, Staatliche Museen Sk 392 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 19-20· Hafner A 34, πίν. 36.
- 329.** Αὐγουστος ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 3758 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
A. Hekler, *ὁ.π.* 401 κέ., εικ. 3-4· Hafner A 29, πίν. 32· Ἄ. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *ὁ.π.* πίν. 15.
- 330.** Κεφαλὴ νέου ἀπὸ τὸ Ὠδεῖο τῆς Κῶ. Ρόδος, Καστέλλο 13615 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) 82 κέ., εικ. 1-2· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 15 κέ· Hafner R 24, πίν. 9· Kabus-Preisshofen, πίν. 73, 3, ἀρ. 84.
- 331.** Ἀγόρι ἀπὸ τὴν Κῶ. Παρίσι, Λοῦβρο MA 2577 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, *RM* 54, 1939, 138, εικ. 5· Hafner R 13, πίν. 5· de Kersauson, εἰκόνες στὴν σ. 81.
- 332.** Κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Ὠδεῖο τῆς Κῶ. Ρόδος, Καστέλλο (ἀρχὴ 1ου αἰ. π.Χ.).
CIRhodos V.2 (1932/40) 91, εικ. 8· Laurenzi 108· Hafner R 4, πίν. 1· Kabus-Preisshofen 290, ἀρ. 86.
- 333.** Κεφαλὴ ἀγοριοῦ. Βενετία, Museo Archeologico (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
EA 2643 κέ· Laurenzi 97, πίν. 39 καὶ 41· E. Buschor, *Bildnisstufen* (1947) εικ. 71· Hafner R 11, πίν. 3· Traversari, ἀρ. 7, εικ. 6· Giuliano, πίν. XLIX, 1.
- 334.** Ἀγόρι ἀπὸ τὸ Κάστρο. Σάμος, Πυθαγόρειον (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, *RM* 50, 1935, 274, εικ. 8· Hafner MK 16, πίν. 14.
- 335.** Πρίγκιψ ἀπὸ τὴν Μαγνησία. Βερολίνο, Staatliche Museen R 5 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Blümel R 5, πίν. 3· Hafner MK 17, πίν. 14.
- 336.** Πρίγκιψ μὲ φαβορίτες «ἀπὸ ἓνα ἑλληνικὸ νησί». Βερολίνο, Staatliche Museen R 18 (τελευταία δεκαετία 1ου αἰ. π.Χ.).
Blümel R 18, πίν. 9· Hafner MK 14, πίν. 13.
- 337.** Πρίγκιψ μὲ φαβορίτες ἀπὸ τὴν Cancellaria. Ρώμη, Βατικανό, Museo Chiaramonti 424, XLVII, 17, ἀρ. 1977 (τελευταία δεκαετία 1ου αἰ. π.Χ.).
W. Amelung, *RendPontAc* II, 1923/24, πίν. 5· L. Curtius, *RM* 54, 1939, 136 κέ.,

- εἰκ. 1-4· G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* III.2 (1956) 502, πίν. 228· Nodelman, εἰκ. 1a-d· M. Hofter, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (1988) 315, ἀρ. κατ. 153.
338. Κεφαλή ἀπὸ τὶς Σάρδεις. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 611 (τελευταία δεκαετία 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 245-6· L. Curtius, ὁ.π. 139, εἰκ. 6 κέ· Hafner MK 15, πίν. 14· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 33, πίν. 50 κέ.
339. Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Πέργαμον. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines* II (1914) ἀρ. 556· Hafner NK 4, πίν. 20· Kähler, πίν. 87, 1· J. Inan - E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966) ἀρ. 4, πίν. 3· Vierneisel - Zanker 73, εἰκ. 6, 8.
340. Αὔγουστος ἀπὸ τὴν Τροία. Βερολίνο, Staatliche Museen R 13, Pergamonmuseum 9588 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Blümel, πίν. 8· F. Poulsen, *Privatporträts*, πίν. 21· Hafner MK 24, πίν. 17· J. Inan - E. Rosenbaum, ὁ.π. ἀρ. 2, πίν. 2, 1· R.M. Gais, *RM* 87, 1980, πίν. 119-120.
341. Κεφαλή ἀπὸ τὴν Κύζικο. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 461 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 397-8· Hafner NK 2, πίν. 20· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 11, πίν. 19.
342. Πράσινος «Καῖσαρ» ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο. Βερολίνο, Staatliche Museen R 9 (ἀρχὴ δ' τετάρτου 1ου αἰ. π.Χ.).
Blümel, πίν. 5· ABr 265-6· Hekler 158a· Boehringer, πίν. 42 κέ· B. v. Bothmer, *Egyptian Sculpture of the Late Period. 700 BC to AD 100* (1960) 165· Johansen 33 καὶ 37, εἰκ. 30a-b· *Berliner Museumsinsel: Pergamon und Bodemuseum* (1990) εἰκ. 22· Kiss, εἰκ. 20-21.
343. Κεφαλή ἀπὸ βασιλίτη. Κάιρο, Μουσεῖο 27493 (20-10 π.Χ.).
C.C. Edgar, *Greek Sculpture. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée de Caire* (1903) πίν. 15· G.A.S. Snijder, *Mnemosyne* VII, σειρ. 3, 1939, πίν. 18, εἰκ. 15· A. Adriani, *RM* 77, 1970, 101, πίν. 51, 1.
344. Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Κάιρο. Βερολίνο, Staatliche Museen R 12 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
Blümel, πίν. 8· Kiss, εἰκ. 33· Vierneisel - Zanker, 62, εἰκ. 5, 11.
345. Αὔγουστος ἀπὸ τὴν Μερὴ. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο 1911, 9, 1, 1 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
H.B. Walters, *Select Bronzes, Greek, Roman and Etruscan* (1915) πίν. 61· H.

- Delbrueck, *Bildnisse römischer Kaiser* (1914) πίν. 5· G. Rodenwaldt, *Kunst um Augustus* (1942) εικ. 19· Kiss, εικ. 34-35· Vierneisel - Zanker 62, εικ. 5, 12 (έκμαγεϊο).
346. Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Φαγιούμ. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 610 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
Hekler 166· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 32, πίν. 47 κέ· Vierneisel - Zanker 53, εικ. 5, 8 (βιβλ. σ. 116).
347. Ἀφρικανὸς ἀπὸ πράσινη πέτρα. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο (τέλος 1ου αἰ. π.Χ.).
R.P. Hinks, *Greek and Roman Portrait Sculpture* (1976) πίν. 25· A. Adriani, ὁ.π. πίν. 43, 1, 44, 4.
348. Ἀφρικανός. Νεάπολη, Museo Nazionale (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 687-8.
349. Κεφαλὴ ἀπὸ βασάλτη. Βερολίνο, Staatliche Museen (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
O. Brendel, *Antike IX*, 1933, πίν. 9 κέ· *HdA I*, πίν. 111, 2· A. Adriani, ὁ.π. πίν. 45, 1.
350. Αὔγουστος. Ρώμη, Βατικανό (20-10 π.Χ.).
H. Delbrueck, *Bildnisse römischer Kaiser* (1914) πίν. 3 κέ· G. Rodenwaldt, *Kunst um Augustus* (1942) εικ. 6· H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta* (1959) πίν. 24, 26· Helbig I, ἀρ. 477· *Propyläen Kunstgesch. II*, πίν. 286· U. Hausmann, *ANRW II*, 12.2, 1981, πίν. XXIV-XXV, εικ. 47-48, πίν. XXVII, εικ. 52, πίν. XXXII, εικ. 61.
351. Αὔγουστος. Βερολίνο, Staatliche Museen R 11 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Blümel, πίν. 8.
352. Αὔγουστος. Ρώμη, Μουσεῖο Καπιτωλίου (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Hekler 169b· Delbrueck, πίν. 33· L. Curtius, *RM* 50, 1935, πίν. 48· F. Poulsen, *Privatporträts*, εικ. 35· Helbig II, ἀρ. 1281· U. Hausmann, ὁ.π. πίν. XI, εικ. 21, πίν. XIV, εικ. 26.
353. Αὔγουστος Forbes. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 06.1873 (τελευταία δεκαετία 1ου αἰ. π.Χ.).
BdA 1932, 155, εικ. 9· Buschor, *Das Porträt*, εικ. 90· *Greek and Roman Portraits of the Museum of Fine Arts*, ἀρ. 63· M.B. Comstock - C.C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston* (1976) 207, ἀρ. 327· U. Hausmann, ὁ.π. 551, πίν. XII, εικ. 23, πίν. XV, εικ. 29.

354. Ἀγρίππας. Βενετία, Museo Archeologico 11 (20-10 π.Χ.).
L. Curtius, *RM* 48, 1933, πίν. 36 κέ.· Hafner A 32, πίν. 35· Traversari, ἄρ. 13, εἰκ. 12a-d· P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus* (1988) 249, εἰκ. 195.
355. Ἀγρίππας. Amsterdam, συλλογὴ Six (20-10 π.Χ.).
L. Curtius, ὁ.π. 225, εἰκ. 22, πίν. 34 κέ.· F. Johansen, *AnalRom* VI, 1971, εἰκ. 19.
356. Ἀγρίππας. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 609 (τελευταία δεκαετία ἰου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, ὁ.π. πίν. 42 κέ.· Hafner A 31, πίν. 34· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἄρ. 8, πίν. 15· F. Johansen, ὁ.π. εἰκ. 18.
357. Καῖσαρ. Pisa, Camposanto (20-10 π.Χ.).
Boehringer, πίν. 18 κέ.· Schweitzer, πίν. 161, 166· Kaschnitz III, πίν. 127, 1· Johansen 22, εἰκ. 6a-b.
358. Καῖσαρ. Ρώμη, Βατικανό, Museo Chiaramonti (20-10 π.Χ.).
L. Curtius, *RM* 47, 1932, πίν. 49 κέ.· Boehringer, πίν. 24 κέ.· Vessberg, πίν. 80· H. v. Heintze, *Römische Porträt-Plastik aus 7. Jh.* (1961) πίν. 3· Kaschnitz III, πίν. 126, 2· Helbig I, ἄρ. 158· Johansen 18-9, εἰκ. 1a-b.
359. Καῖσαρ. Φλωρεντία, Palazzo Pitti (20-10 π.Χ.).
Boehringer, πίν. 22 κέ.· Johansen 22-3, εἰκ. 7a-b.
360. Πρίγκιψ πού θυσιάζει. Φλωρεντία, Palazzo Vecchio (δ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, *RM* 50, 1935, πίν. 46 κέ.
361. Κεφαλὴ ἀγοριοῦ. Ρώμη, Βατικανό (δ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, ὁ.π. πίν. 45.
362. Προτομή. Νεάπολη, Museo Nazionale (20-10 π.Χ.).
ABr 835-6· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 32· Schweitzer, εἰκ. 34 κέ.
363. Προτομή. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, Francis Barlett Donation 13.230, 1912 (20-15 π.Χ.).
L.D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture in the Museum of Fine Arts, Boston* (1925) 200, ἄρ. 116· E. Schmidt, *BWPr* 103, 1944, 27, εἰκ. 19· M.B. Comstock - C.C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston* (1976) 214, εἰκ. 338.
364. Κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Nemi. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν (δ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
Zadoks, πίν. 20· Vessberg, πίν. 77· Felletti Maj, ἄρ. 74· *Mus. Naz. Rom., Le Sculpture* I.9, R 74.

365. Κεφαλή. Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατε-
ρανό (20-10 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 51, 1· A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano
Lateranense, Città del Vaticano* (1957) άρ. 6, πίν. 5 κέ· Helbig I, άρ. 1103.
366. Κεφαλή. Ρώμη, Βατικανό, Museo Chiaramonti 1550 (20-10 π.Χ.).
ABr 605-6· Hekler 148b· Vessberg, πίν. 52· Helbig I, άρ. 339· Nodelman, εικ.
16a-c.
367. Κεφαλή. Ρώμη, Βατικανό, Sala dei Busti (20-10 π.Χ.).
Boehringner, πίν. 14.
368. Κεφαλή. Φλωρεντία, Uffizi (20-10 π.Χ.).
ABr 519-20· Vessberg, πίν. 79, 1-2· Mansuelli II, άρ. 37.
369. Τμήμα αγάλματος. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 576 (20-10 π.Χ.).
ABr 517-8· V. Poulsen, *Les portraits romains*, άρ. 29, πίν. 41 κέ.
370. Κεφαλή. Wiltshire, Wilton House (τελευταία δεκαετία 1ου αι. π.Χ.).
F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 44· του ίδιου, *Greek and Roman Portraits in English
Country Houses* (1923) άρ. 35.
371. Κεφαλή. Toulouse (τελευταία δεκαετία 1ου αι. π.Χ.).
F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 39 κέ.
372. Προτομή. Μαδρίτη (;) (τελευταία δεκαετία 1ου αι. π.Χ.).
Hekler 188b, σύγχρονο έργο (;).
373. Άδελφικό ζεύγος, επιτύμβιο ανάγλυφο. Ρώμη, Μουσείο Θερωμών 109034 (δ'
τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 36, 2· Kleiner, πίν. 1a-c· Goette, πίν. 2, 6.
374. Κεφαλή από επιτύμβιο ανάγλυφο. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου, άλλοτε στο
Antiquarium (δ' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 36, 1.
375. Κεφαλή από επιτύμβιο ανάγλυφο. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου, άλλοτε στο
Antiquarium (20-10 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 37.
376. Τρίμορφο ανάγλυφο. Ρώμη, Villa Borghese 188 (δ' τέταρτο 1ου αι. π.Χ.).
R. Herbig, *Antike* VII, 1931, 152, εικ. 9· M. Bieber, *ProcAmPhilSoc* 103.3,
1959, 385, εικ. 11.
377. Τηβεννοφόρος. Νεάπολη, Museo Nazionale (τέλος 1ου αι. π.Χ.).
Zadoks, πίν. 14· W. Technau, *Die Kunst der Römer* (1940) 76 κέ.

378. Φορέας τῶν προτομῶν Barberini. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo (1ος αἰ. μ.Χ.).
ABr 801-3· Hekler 127a· *Délos* XIII (1932) 46, εἰκ. 31· Schweitzer, πίν. 15-19· Helbig II, ἀρ. 1615· F. Johansen, *MeddelGlypt* 39, 1983, 68-9, εἰκ. 14-15· R. Bianchi-Bandinelli, *The Centre of Power. Roman Art to AD 200* (1970) εἰκ. 87· Andreae, *Art of Rome*, πίν. 24.
379. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο τῶν Cavii. Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατερανό (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Zadoks, πίν. 17b· Vessberg, πίν. 31, 3· P. Zanker, *JdI* 90, 1975, εἰκ. 32.
380. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο τοῦ Ampudius. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 42, 2· P. Zanker, *JdI* 90, 1975, 300, εἰκ. 38.
381. Ἱερέας τῆς Ἰσιδος, χαλκός. Νεάπολη, Museo Nazionale 5634 (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 193-4· Hekler 154a· *Collezioni Napoli* 135, εἰκ. 192.
382. Προτομή. Νεάπολη, Museo Nazionale (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 453-4· Hekler 141a.
383. Προτομή ἱματιοφόρου. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
ABr 425-6· Hafner R 3, πίν. 1.
384. Κεφαλή γέρου. Ρώμη, Βατικανό, Museo Chiaramonti (20-10 π.Χ.).
ABr 451-2· Hekler 137· Vessberg, πίν. 68, 1-2· Schweitzer, εἰκ. 2, 89, 96· Helbig I, ἀρ. 359· Kaschnitz III, πίν. 112, 2· Zanker 611, εἰκ. 4.
385. Κεφαλή. Este, Museo Atestino (20-10 π.Χ.).
F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalischen Provinz Museen* (1928) πίν. 40 κέ· Vessberg, πίν. 70, 1· G. Mansuelli, *RM* 65, 1958, πίν. 41, 3.
386. Κεφαλή. Φλωρεντία, Museo Archeologico (20-10 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 79, 3· A. Romualdi, *RM* 94, 1987, πίν. 34-35.
387. Κεφαλή. Φλωρεντία, Museo Archeologico 14117 (20-10 π.Χ.).
Zadoks, πίν. 10b· A. Romualdi, *δ.π.* πίν. 40-41.
388. Κεφαλή ἀπὸ τὴν Palestrina. Ρώμη, Μουσείο Θεερμῶν 114759 (20-10 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 82, 4· Schweitzer, εἰκ. 171· Felletti Maj, ἀρ. 59· *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.9, 91-3, ἀρ. R'59, μὲ εἰκόνες στίς σσ. 91-3.

389. Κεφαλή από τὸ Minturno. Πενσυλβάνια (Φιλαδέλφεια), Μουσείο τοῦ Πανεπιστημίου (20-10 π.Χ.).
Vessberg, πίν. 75, 1-2.
390. Κεφαλή από τὴν Ρώμη. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 555 (20-10 π.Χ.).
ABr 71-2· Vessberg, πίν. 71, 1-2· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 107, πίν. 183.
391. Τρίμορφο ἀνάγλυφο Mattei. Ρώμη, Μουσείο Θερωμῶν 80728 (20-10 π.Χ.).
EA 3243· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 45· Vessberg, πίν. 38, 2· Kleiner, πίν. 60· *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.2, 260 κέ., ἀρ. 51, με εἰκόνες στὴν σ. 260.
392. Ἐνάγλυφο Aiedius. Βερολίνο, Staatliche Museen R 7 (20-10 π.Χ.).
Blümel R 7, πίν. 4· G. Rodenwaldt, *Kunst um Augustus* (1942) εἰκ. 20· Vessberg, πίν. 43, 2· P. Zanker, *JdI* 90, 1975, 285, εἰκ. 16· Vierneisel - Zanker 88-9, εἰκ. 9, 2.
393. Ἐνάγλυφο τῶν Clodii. Παρίσι, Λοῦβρο MA 3493 (δ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
Zadoks, πίν. 16b· Vessberg, πίν. 41, 2· Kleiner, πίν. 45· H.G. Frenz, *Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien* (1985) πίν. 13, 1· P. Zanker, *δ.π.* εἰκ. 33.
394. Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο ἡμικυκλικό. Ρώμη, Βατικανό, Galleria Lapidaria 9398 (δ' τέταρτο ἰου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 43, 1· Helbig I, ἀρ. 389· Kleiner, πίν. 68.
395. Ἐνάγλυφο τῶν Fufii. Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατερανό (τέλος ἰου αἰ. π.Χ.).
Vessberg, πίν. 39, 2· Helbig I, ἀρ. 1139· P. Zanker, *δ.π.* 294, εἰκ. 31.
396. Χάλκινη προτομή από τὸ Herculaneum. Νεάπολη, Museo Nazionale (τέλος ἰου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, *RM* 47, 1932, 262 κέ., εἰκ. 21, 23· Vessberg, πίν. 73· M. Hoffer, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (1988) 315, ἀρ. κατ. 152· R. Wünsche, *MüJb* 33, 1982, εἰκ. 36.
397. Ἐνάγλυφο Λαντέρου. Ρώμη, Μουσείο Θερωμῶν 80714 (τέλος ἰου αἰ. π.Χ. - ἀρχές ἰου αἰ. μ.Χ.).
Vessberg, πίν. 38, 3· Kleiner, πίν. 25a-b· *Mus. Naz. Rom., Le Sculture* I.2, 261-3, ἀρ. 52, εἰκόνα στὴν σ. 262.
398. Ζεῦχος, ἡμίτομος μορφές. Ρώμη, Βατικανό (ἀρχές ἰου αἰ. μ.Χ.).
BrBr 267· Hekler 162· Vessberg, πίν. 43, 3· Helbig I, ἀρ. 199· P. Zanker, *δ.π.* 285, εἰκ. 17· L. Goldschneider, *Roman Portraits* (1945) πίν. 8, 9.

399. Petronius, ανάγλυφη προτομή σὲ κόγχη. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν (τέλος 1ου αἰ. π.Χ. - ἀρχὲς 1ου αἰ. μ.Χ.).
Zadoks, πίν. 17a.
400. Antistius, ανάγλυφη προτομή σὲ κόγχη. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο (τέλος 1ου αἰ. π.Χ. - ἀρχὲς 1ου αἰ. μ.Χ.).
A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum III* (1904) ἀρ. 2275· Vessberg, πίν. 44, 3· P. Zanker, *ὁ.π.* 296, εἰκ. 34.
401. Bennii, ανάγλυφο. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino 2230 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ. - ἀρχὲς 1ου αἰ. μ.Χ.).
Mustilli 180, ἀρ. 77, πίν. 119, εἰκ. 462· Vessberg, πίν. 44, 2· Helbig II, ἀρ. 1738· Kleiner, πίν. 48.
402. Ζωφόρος ἀπὸ ἓνα ἐπιτύμβιο. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino 2306 (τέλος 1ου αἰ. π.Χ. - ἀρχὲς 1ου αἰ. μ.Χ.).
Mustilli 110, ἀρ. 21, πίν. 66, 259-263· Vessberg, πίν. 44, 1· Helbig II, ἀρ. 1747· Kleiner, πίν. 78.
403. «Εὐθύδημος». Ρώμη, Museo Torlonia (αὐτοκρατορικῶν χρόνων).
Laurenzi 74· Richter III, 278, εἰκ. 1970 κέ.· G. Lahusen, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke I* (1989) ἀρ. 104, πίν. 182-183.
404. «Ἄτταλος Γ΄». Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 455, 1583 (αὐτοκρατορικῶν χρόνων).
ABr 499-500· Hekler 122· Laurenzi 95· Hafner NK 16, πίν. 24· V. Poulsen, *Les portraits romains*, ἀρ. 12, πίν. 20 κέ.· Richter III, 274, εἰκ. 1918 κέ.· Smith, *Portraits*, πίν. 61, 5-6, ἀρ. 105, σσ. 175 καὶ 105-6.
405. Διόσκουρος, «Ἀλέξανδρος». Κυρήνη, Ἐπαρχιακὸ Μουσεῖο (αὐτοκρατορικῶν χρόνων).
Laurenzi 101· Bieber, *Alexander*, εἰκ. 99 κέ.· E. Rosenbaum, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960) ἀρ. 44, πίν. 32, 1, 3.
406. Στρατηγὸς ἀπὸ τὸ Τίβωλι. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν (αὐτοκρατορικῶν χρόνων, παραλλαγή ἔργου τοῦ α΄ τετάρτου 1ου αἰ. π.Χ.).
L. Curtius, *Antike VII*, 1931, πίν. 25· F. Poulsen, *Probleme*, πίν. 33· Vessberg, πίν. 48 κέ.· Schweitzer, εἰκ. 63, 65 κέ.· Felletti Maj, ἀρ. 45· Kaschnitz III, πίν. 120, 2· R. Wünsche, *MüJb* 33, 1982, 25, εἰκ. 34· Pollitt, εἰκ. 80· *Mus. Naz. Rom., Le Sculpture I.1*, 267-8, ἀρ. 164 (εἰκ.)· Himmelmann, ἀρ. κατ. 12a-i· Andreae, *Art of Rome*, πίν. 23.

II. ΜΥΘΟΣ. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ. ΕΞΙΔΑΝΙΚΕΥΜΕΝΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

407. Ἑρμῆς τοῦ Πραξιτέλη. Μουσεῖο Ὀλυμπίας (325-320 π.Χ.).
Buschor, *Plastik der Griechen* 94· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 115· Walter, εἰκ. 255.
408. Μαινὰς τοῦ Σκόπα. Δρέσδη, Albertinum (325-320 π.Χ.).
Propyläen Kunstgesch. I, πίν. 106· Robertson, εἰκ. 143a.
409. Ἀποξυόμενος Λυσίππου. Ρώμη, Βατικανό (325-320 π.Χ.).
BrBr 281, 487· Helbig I, ἀρ. 254· Pollitt, εἰκ. 39· Robertson, εἰκ. 147a.
410. Τελευταῖα ἀττικά ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
α) Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 2574, στήλη τοῦ Ἀλέξου: H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jh. v. Chr.* (1931) πίν. 53· W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*² (1979) εἰκ. 581· S. Karusu, *AM* 96, 1981, πίν. 53-62. β) Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 833, στήλη ζεύγους ἀπὸ τὸν Ραμουόντα (Ἰέρων - Λυσίππη): H. Diepolder, *δ.π.* πίν. 53· W. Fuchs, *δ.π.* εἰκ. 579· N. Himmelmann-Wildschütz, *Studien zum Ilissos-Relief* (1956) εἰκ. 26-30· Β. Πετράκος, *Στήλη. Τόμος εἰς μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος* (1980) πίν. 188-189. γ) Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 731, μνήμα πολεμιστῆ ἀπὸ τὴν Σαλαμίνα: H. Diepolder, *δ.π.* εἰκ. 49, 1· K.A.I. Braun, *Untersuchungen zur Stilgeschichte bärtiger Köpfe auf attischen Grabreliefs und Folgerungen für einige Bildnisköpfe* (1966) εἰκ. 11, 1.
411. Σύνταγμα Νιοβιδῶν (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 311-5· Mansuelli I, ἀρ. 70 κέ· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 253-265· Ridgway, πίν. 44-47· T. Hölscher, *AntK* 28, 1985, πίν. 30, 2, 5.
412. Νέος ἀπὸ τὸ Karg-Bebenurg. Providence, Museum of Art (δ' τέταρτο 4ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 650· R. Kabus-Jahn, *AA* 1968, 448, εἰκ. 1-14.
413. Προσευχόμενος τοῦ Βοῖδα. Βερολίνο, Staatliche Museen (περίπου 300 π.Χ.).
BrBr 283· G. Lippold, *Die griechische Plastik, HbA* VI, 3, 1 (1950) πίν. 105, 2· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 93· G. Heres - M. Kunze, *Antikensammlungen I, Griechische und Römische Plastik* (1984) 31, εἰκ. 31 (προφίλ κεφαλῆς), 32, εἰκ. 33· J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Hellenistic Art. 330-50 BC* (1973) 299, εἰκ. 253· G. Carettoni, *EAA* II, 1959, 123, εἰκ. 183 (βλ. *Boidas*).
414. Ζεὺς, χάλκινο ἀγαλμάτιο ἀπὸ τὴν Δωδώνη. Βερολίνο, Charlottenburg (ἀρχὲς 3ου αἰ. π.Χ.).
K.-A. Neugebauer, *Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus* (1951) ἀρ. 33, πίν. 20 κέ· Buschor, *Plastik der Griechen* 100· Walter, εἰκ. 102.

415. Τύχη τοῦ Εὐτυχιίδη (ἀρχές 3ου αἰ. π.Χ.).
T. Dohrn, *Die Tyche von Antiochia* (1960) πίν. 1 κέ.: Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 102· Helbig I, ἀρ. 548· Pollitt, εἰκ. 1· Robertson, εἰκ. 150a-b.
416. Ἀσκληπιὸς ἀπὸ τὴν Μουνηχία. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 258 (μέσα 3ου αἰ. π.Χ.).
Krahmer, πίν. 2, 5· Καρούζου, πίν. 44· Stewart, εἰκ. 9a, 10, 11a-b, 15a, c, e· A. Borbein, *Kanon. Festschrift E. Berger zum 60. Geburtstag gewidmet, AntK Beih.* 15 (1988) πίν. 58.
417. Κόρη ἀπὸ τὸ Anzio. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν (250-240 π.Χ.).
Buschor, *Plastik der Griechen* 102· τοῦ ἴδιου, *Von griechischer Kunst*² (1963) εἰκ. 50· Helbig III, ἀρ. 2270· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 125· Pollitt, εἰκ. 49· Robertson, εἰκ. 150d· *Mus. Naz. Rom., Le Sculpture* I.1, ἀρ. 121· Ridgway, πίν. 111· M. Demus-Quatember, *RM* 87, 1980, πίν. 31, 32, 1, 33, 1.
418. Κόρη. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori (γ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
BrBr, βλ. κείμενο στὸ 610, εἰκ. 6· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 101· Helbig II, ἀρ. 1480· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 142· Pollitt, εἰκ. 51· Robertson, εἰκ. 149a.
419. Γαλατικὸ σύμπλεγμα Ludovisi. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν (230-220 π.Χ.).
Krahmer, πίν. 3, 9· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 281 κέ., 424· Schober, εἰκ. 6 κέ., 17· Helbig III, ἀρ. 2337· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 129· Pollitt, εἰκ. 86· Robertson, εἰκ. 167b· Ridgway, πίν. 141· Andreae, *Pergamon*, εἰκ. 24-25· H.-J. Schalles, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jh. v. Chr., IstForsch* 36 (1985) πίν. 2-5.
420. Θνήσκων Γαλάτης. Ρώμη, Μουσεῖο Καπιτωλίου (230-220 π.Χ.).
BrBr 515· Schober, εἰκ. 11 κέ.: Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 426 κέ.: Helbig II, ἀρ. 1436· Pollitt, εἰκ. 85, 87· Robertson, εἰκ. 167c, 168b (κεφαλή)· Ridgway, πίν. 142· *Mus. Naz. Rom., Le Sculpture* I.6, ἀρ. III, 2· Andreae, *Pergamon*, εἰκ. 26-27· H.-J. Schalles, *δ.π.* πίν. 6.
421. Σάτυρος Barberini. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (δ' τέταρτο 3ου αἰ. π.Χ.).
Buschor, *Plastik der Griechen* 97, 108· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 450 κέ.: *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 126 κέ.: H. Walter, *Studien zur klassischen Archäologie, Festschrift zum 60. Geburtstag von F. Hiller* (1986) 91 κέ., εἰκ. 1-24· Pollitt, εἰκ. 146· Robertson, πίν. 169d· Ridgway, πίν. 157.
422. Κεφαλή. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο 1860, 1861 (ἀρχές α' τετάρτου 2ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 702-3· P.R. Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst* (1908) 24 κέ.: Schober, εἰκ. 15 κέ.: R. Wenning, *Die Galateranatheme Attalos I, PergForsch* Band 4 (1978) πίν. 14, 3.

423. Κεφαλή. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino (ἀρχές α' τετάρτου 2ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 701· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 428· Helbig II, ἀρ. 1704.
424. Μεθυσμένη γριά. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (ἀρχές α' τετάρτου 2ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 394· J. Sieveking - C. Weickert, *Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwig I* (1928) πίν. 41· Schuchhardt 392 κέ· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 284· Pollitt, εἰκ. 154· Robertson, εἰκ. 178b· Ridgway, πίν. 174.
425. Νίκη τῆς Σαμοθράκης. Παρίσι, Λοῦβρο (περίπου 190 π.Χ.).
BrBr 85· Schuchhardt 414 κέ· Buschor, *Plastik der Griechen* 110· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 130· Pollitt, εἰκ. 117· Robertson, εἰκ. 171a.
426. Γαλάτης ἀπὸ τὴν Gizeh. Κάιρο, Μουσείο G. 27475 (α' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
Krahmer, πίν. 2, 6· Buschor, *Plastik der Griechen* 111· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 373· Pollitt, εἰκ. 268· Ridgway, πίν. 155· R. Wenning, *Die Galateranatheme Atalos I, PergForsch* Band 4 (1978) πίν. 10, 4.
427. Μεγάλη ζωφόρος ἀπὸ τὸ Πέργαμον. Βερολίνο, Staatliche Museen (περίπου 170 π.Χ.).
AvP III.2 (1910) πίν. 25 κέ· H. Kähler, *Der grosse Fries von Pergamon* (1948)· Schober, εἰκ. 37 κέ· E.M. Schmidt, *Der grosse Altar zu Pergamon* (1961) πίν. 4 κέ· E. Rohde, *Pergamon. Burgberg und Altar* (1966) εἰκ. 21 κέ· Pollitt, εἰκ. 98 (σχεδιαστική ἀναπαράσταση), εἰκ. 99-109· H.-J. Schalles, *Der Pergamonaltar* (1986) εἰκ. 21-55.
428. Ζωφόρος Τηλέφου ἀπὸ τὸν Βωμὸ τοῦ Περγάμου. Βερολίνο, Staatliche Museen (β' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
Schober, εἰκ. 54 κέ· E.M. Schmidt, *δ.π.* πίν. 60 κέ· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 135· C. Bauchhens-Thüriedl, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst* (1971) πίν. 4-10, 1· Pollitt, εἰκ. 213 (σχεδιαστική ἀναπαράσταση), εἰκ. 216-220· H.-J. Schalles, *δ.π.* εἰκ. 56-58.
429. Γυναικεία κεφαλή ἀπὸ τὸ Πέργαμον (ἡ «ὠραία κεφαλή»). Βερολίνο, Staatliche Museen (β' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
AvP VII (1908) 117-8, ἀρ. 90, πίν. 25· Schuchhardt 412· Schober, εἰκ. 66 κέ· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 475· Pollitt, εἰκ. 111· Robertson, εἰκ. 171c· *Berliner Museumsinsel: Pergamon und Bodemuseum* (1990) εἰκ. 20.
430. Ζεὺς ἀπὸ τὸ Πέργαμον. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (β' - γ' τέταρτο 2ου αἰ. π.Χ.).
R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, RM Erg.* 2 (1931) πίν. 20, 2· Schober, εἰκ. 135· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 472· Pollitt, εἰκ. 112.

431. Μικρό άπταλικό ανάθημα (τέλος β' τετάρτου 2ου αϊ. π.Χ.).
BrBr 481 κέ.: EA 2542 κέ., 2550 κέ.: P.R. Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst* (1908) εικ. 50 κέ., 53 κέ., 60 κέ.: R. Horn, *RM* 52, 1937, πίν. 33, 35, 2, 37, 39, 1, 41, 1, 42, 1, 43· Schober, εικ. 106-115, 117 κέ.: Andreae, *Pergamon*, εικ. 49-60· Pollitt, εικ. 89 (Γίγας, Νεάπολη), εικ. 90 (Πέρσης, Αίξ), εικ. 91 (Γαλάτης, Βενετία), εικ. 92 (Θνήσκων Γαλάτης, Νεάπολη), εικ. 93 (Θνήσκουσα άμαζόνα, Νεάπολη), εικ. 94 (Πέρσης, Νεάπολη)· Robertson, εικ. 168a, d, 170b-c· Stewart, εικ. 7e, 8b-c· Ridgway, πίν. 144-149.
432. Άφροδίτη τής Μήλου. Παρίσι, Λουβρο (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
BrBr 298· Schuchhardt 417 κέ.: Bieber, *Sculpture*, εικ. 673 κέ.: J. Charbonneaux, *La Venus de Milo, Opus Nobile* 6 (1957)· Pollitt, εικ. 172· Robertson, εικ. 174 κέ.
433. Ποσειδών από την Μήλο. Άθήνα. Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο 235 (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
BrBr 550· Schuchhardt 449, εικ. 417· Bieber, *Sculpture*, εικ. 684· J. Schäfer, *AntPl* VIII (1968) πίν. 38-41, εικ. 1-15· Καρούζου, πίν. 66· Pollitt, εικ. 290· Walter, εικ. 126.
434. Λατρευτικό σύνταγμα του Δαμοφώντος από την Λυκόσουρα. Άθήνα, Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο (γ' τέταρτο 2ου αϊ. π.Χ.).
BrBr 478-80· Kraemer, πίν. 5, 18· Bieber, *Sculpture*, εικ. 665 κέ., 670· G. Despinis, *AA* 1966, 381 κέ., εικ. 3-6· Καρούζου, πίν. 57· Pollitt, εικ. 166-168.
435. «Πρόσκληση σε χορό» (τέλος γ' τετάρτου 2ου αϊ. π.Χ.).
EA 2641 κέ.: Schuchhardt 400 κέ.: Bieber, *Sculpture*, εικ. 562 κέ.: Pollitt, εικ. 139· Ridgway, πίν. 159-161.
436. «Τζόκευ», χαλκός. Άθήνα, Έθνικό Άρχαιολογικό Μουσείο 15177 (120-110 π.Χ.).
N. Μέρτος, *AA* 10, 1926, 91 κέ., εικ. 4-6· Schuchhardt 430 κέ., 433· Buschor, *Plastik der Griechen* 115· Bieber, *Sculpture*, εικ. 645· Pollitt, εικ. 159· Robertson, εικ. 177c.
437. Ποσειδών Loeb, χαλκός. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (120-110 π.Χ.).
J. Sieveking, *Die Bronzen der Sammlung Loeb* (1913) πίν. 17 κέ.: Schuchhardt 422 κέ.: R. Lullies - M. Hirmer, *Griechische Plastik* (1956) πίν. 269· Walter, εικ. 127.
438. Ύστεροϊωνικές Μούσες (άρχες α' τετάρτου 2ου αϊ. π.Χ.).
Schuchhardt 427· D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die 'Musen des Philiskos'* (1965) πίν. 2 κέ.: τής ίδιας, *AntPl* VI (1967) 90 κέ., εικ. 2· E. La Rocca, *Studi in onore di A. Adriani* 3 (1984) πίν. XCIV, 2, 6· J.C. Carter, *Studi in onore di A. Adriani* 3 (1984) πίν. CXIV, 1-8· Ridgway, πίν. 126-131.

439. Ἀνάγλυφο τοῦ Ἀρχελαίου. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο (τέλος 2ου αἰ. π.Χ.).
Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 404, 497· D. Pinkwart, ὁ.π. πίν. 1· τῆς ἴδιας, *AntPl IV* (1965) πίν. 28-35· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 141· Pollitt, εἰκ. 4· Ridgway, πίν. 133.
440. Κεφαλὴ Σατύρου, χαλκός. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (ἀρχὴς α' τετάρτου 1ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 760· Buschor, *Plastik der Griechen* 116.
441. Ἴερος ἀπὸ τὴν Mahdia, χαλκός. Τύνις, Μουσεῖο Alaoui (α' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 286-289· W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963) πίν. 1-8· Pollitt, εἰκ. 151· Ridgway, πίν. 165.
442. Ζεῦχος Κενταύρων. Ρώμη, Μουσεῖο Καπιτωλίου (α' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
BrBr 392· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 583 κέ· Helbig II, ἀρ. 1398· Pollitt, εἰκ. 144-145.
443. «Πολεμιστῆς» Borghese. Παρίσι, Λοῦβρο MA 527 (90-80 π.Χ.).
BrBr 75· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 686, 688 κέ· Smith, *Sculpture*, εἰκ. 54· A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration II* (1990) εἰκ. 810-811.
444. Βωμός τοῦ Δομιτίου. Παρίσι, Λοῦβρο MA 975 καὶ Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 239 (80-70 π.Χ.).
Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 808· Kähler, πίν. 64 κέ· H. Kähler, *Seethiasos und Census* (1966) πίν. 1 κέ· H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.* (1981) 112-25, πίν. 36, 1, 38, 1-2· A. Stewart, ὁ.π. εἰκ. 843-846· F. Coarelli, *DdA* 2, 1968, 302 κέ· 4-5, 1970/71, 273 κέ· K. Schefold, *ANRW* II.4, 1973, 965 κέ.
445. Κεφαλὴ Κενταύρου. Μουσεῖο Speyer (β' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
H. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland*, 1, *Speyer* (1960) ἀρ. 14, πίν. 12-16.
446. Πύκτης, χαλκός. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν (περίπου 60 π.Χ.).
Buschor, *Plastik der Griechen* 120· Helbig III, ἀρ. 2272· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 144· Pollitt, εἰκ. 157· Himmelmann, πίν. στίς σσ. 165-71 καὶ ἀρ. κατ. 1a-e.
447. Ζεὺς τοῦ Εὐκλείδη ἀπὸ τὴν Αἴγαιρα. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 3377 (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
O. Walter, *ÖJh* 19-20, 1919, πίν. 1 κέ· Krahe, πίν. 5, 19· Bieber, *Sculpture*, εἰκ. 671 κέ· Καρούζου, πίν. 69· Pollitt, εἰκ. 170· Stewart, εἰκ. 13-14, 15b, d, f.

448. «Βοσκός», χάλκινο ἄγαλμα ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 2774 (γ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 Ἰ.Ν. Σβορώνος, Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον I (1903) πίν. 12, 1· P.C. Bol, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, *AM Beih.* 2 (1972) πίν. 38-40.
449. Λαοκόων. Ρώμη, Βατικανό (40-30 π.Χ.).
 H. Sichtermann, *Laokoon, Opus Nobile* 3 (1957)· *Propyläen Kunstgesch.* I, πίν. 145· Helbig I, ἀρ. 219· B. Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (1982) εἰκ. στήν σ. 249· Pollitt, εἰκ. 124· B. Ridgway, *JRA* 2, 1989, 171-181· Robertson, εἰκ. 170a· Andreae, *Laokoon*, εἰκ. 1, 13, 38-43· Andreae, *Pergamon*, εἰκ. 10, 13-15, 17-21.
450. Ara Pacis Augustae. Ρώμη, δίπλα στὸν Τίβερι (δ' τέταρτο 1ου αἰ. π.Χ.).
 G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (1948)· Kähler, πίν. 100-105· E. Simon, *Ara Pacis Augustae* (1967)· τῆς ἴδιας, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (1986) εἰκ. 26-44· Helbig II, ἀρ. 1937· *Propyläen Kunstgesch.* II, πίν. 182-185· E. La Rocca, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*² (1986) (μὲ πλῆθος εἰκόνων)· R.R. Holloway, *Studi in onore di A. Adriani* 3 (1984) πίν. XCI.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΩΝ ΠΟΡΤΡΑΙΤΩΝ ΚΑΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ

Οί αριθμοί δηλώνουν τους αριθμούς του καταλόγου. Οί όλόκληρες μορφές (Ἀγάλματα) προτάσσονται τῶν κεφαλῶν (Κεφαλές) καί τῶν ἀναγλύφων (Ἀνάγλυφα).

Acireale, Biblioteca Zelantea – Προτομή Ρωμαίου: 254

Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο – (Ἀγάλματα) Ρωμαῖος ἀπὸ τὴν Δῆλο: 182, εἰκ. 49/Νέος ἀπὸ τὴν Ἐρέτρια: 186/Νέος ἀπὸ τὴν Ἀταλάντη: 314/(Κεφαλές) Πύκτης ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία: 30/Ποιητὴς ἀπὸ τὸν Κεραμεϊκὸ: 89/Χάλκινη κεφαλὴ ἀπὸ τὰ Ἀντικύθηρα: 94, εἰκ. 20/Ἡγεμόνας ἀπὸ τὴν Δῆλο: 131/Χάλκινη κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Δῆλο: 172, εἰκ. 43/«Γιὸς τοῦ Μιθριδάτη»: 165, εἰκ. 41/Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Σμύρνη: 173, εἰκ. 45/Νέος 321: 187/Κεφαλὴ 320: 189, εἰκ. 48/Κεφαλὴ 83: 190/Κεφαλὴ ἱερέα 351: 218, εἰκ. 60/Κεφαλὴ ἱερέα 437: 219, εἰκ. 59/Πρίγκιψ: 327/Αὔγουστος: 329/Ἀνάγλυφο εἰκονιστικῆς στήλης ἀπὸ τὴν Ἀνάφη: 156

Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς – Κεφαλὴ ἱερέα: 217, εἰκ. 58

Ἀλεξάνδρεια, Μουσεῖο – (Κεφαλές) Ἀλέξανδρος: 46/Ἀλέξανδρος: 48/Ἡγεμόνας: 49/«Πτολεμαῖος Β΄ Φιλάδελφος»: 55/Πτολεμαῖος Γ΄: 75/Πτολεμαῖος Δ΄: 78/Πτολεμαῖος Στ΄: 130/Ἀλέξανδρος: 150/Αἰθίοψ: 242

Amsterdam, Μουσεῖο Allard Pierson – Κεφαλὴ ἀπὸ διαβάση: 243

Amsterdam, συλλογὴ Six – Ἀγρίππας: 355

Ancona, Museo Nazionale – 3 ρωμαϊκὲς κεφαλές: 305, 306, 309

Ἀντιόχεια, Μουσεῖο – Κεφαλὴ: 198

Aquileia, Museo Archeologico – Κεφαλὴ: 293

Baltimore, Walters Art Gallery – Ἀλέξανδρος Lépine: 149, εἰκ. 2

Βασιλεία, Antikenmuseum – Καρνεάδης: 134, εἰκ. 37

Βενετία, Museo Archeologico – Μένανδρος: 37, εἰκ. 12/Πομπήτιος: 178/Ρωμαῖος: 230, εἰκ. 68/Ἀγόρι: 333/Ἀγρίππας: 354

Βενετία, Museo Correr – Κεφαλὴ ἀπὸ βασάλτη: 241

Βερολίνο, Staatliche Museen (Μουσεῖο Περγάμου) – (Ἀγάλματα) Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Πριήνη: 70/Harsinebef: 158/(Κεφαλές) «Ἄτταλος Α΄»: 126, εἰκ. 33/Νέος ἀπὸ τὸ Πέργαμον: 123/«Ἄτταλος Β΄»: 128, εἰκ. 34/Ἀσβεστολιθικὴ κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Paestrina: 175/Πρίγκιψ ἀπὸ τὴν Μαγνησία: 335/Τιβέριος ἀπὸ τὴν Ἀθήνα: 328, εἰκ. 79/Πρίγκιψ μὲ φαβορίτες: 336/Πράσινος

«Καῖσαρ»: 342/Αὔγουστος ἀπὸ τὴν Τροία: 340/Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Κάιρο: 344/Κινημένη κεφαλὴ ἀπὸ βασάλτη: 349/Αὔγουστος: 351/Ἀνάγλυφο κεφαλὴ Ρωμαίου: 298/Aiedius: 392

Βερολίνο, συλλογὴ Guthmann – Κεφαλὴ Ἰαλεξάνδρου: 116

Βιέννη, Kunsthistorisches Museum (Κεφαλὴ) «Δίφιλος»: 39/Ἀνάγλυφο εἰκονιστικῆς στήλης: 145, εἰκ. 6

Βιέννη, συλλογὴ τοῦ Πανεπιστημίου – Κεφαλὴ «Λυσιμάχου»: 24

Βόννη, Akademisches Kunstmuseum – Κεφαλὴ ἀπὸ γρανίτη: 201

Βοστώνη, Museum of Fine Arts – (Κεφαλές) Πτολεμαῖος Δ': 76/Ρωμαῖος: 289, εἰκ. 63/Προτομή: 363/Αὔγουστος Forbes: 353, εἰκ. 80/(Ἀνάγλυφα) Gessii: 286

Βουδαπέστη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν – (Κεφαλές) Ἰαλεξάνδρος: 137/Ἰαλεξάνδρος: 138/Ἀνάγλυφο εἰκονιστικῆς στήλης: 132

Γενεύη, Musée d'Art et d'Histoire – (Κεφαλές) Ἰαλεξάνδρος: 32/Ρωμαῖος: 193

Chiusi, Museo Civico – 4 ἀγάλματα τηβεννοφόρων: 277-280

Cleveland, Ohio – Κεφαλὴ Ἰαλεξάνδρου: 119

Dayton, Ohio, Μουσεῖο Ringling – Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν συλλογὴ Mond: 232

Δελφοί, Μουσεῖο – Ἀγάλμα φιλοσόφου: 65, εἰκ. 17

Δῆλος – (Ἀγάλματα) Διοσκουρίδης: 147, εἰκ. 7/C. Billienus: 153/C. Ofellius: 166/Ἰματιοφόρος: 184/(Κεφαλές) 6 κεφαλές τῆς ἐποχῆς τοῦ Πομπηίου: 188, εἰκ. 47· 192, εἰκ. 51· 194, εἰκ. 50· 195, 196, 197/2 κεφαλές τῆς ἐποχῆς μετὰ τὸν Καίσαρα: 237, 238/Ἀνάγλυφο στηθαῖο: 159

Δουβλίνο, National Museum – Κεφαλὴ Ἰαλεξάνδρου: 71

Δρέσδη, Albertinum – Κεφαλὴ Ἰαλεξάνδρου: 31, εἰκ. 11/Κεφαλὴ Ρωμαίου: 296

Este, Museo Atestino – Κεφαλὴ Ρωμαίου: 385

Hadrumetum – Μωσαϊκὸ Βιργιλίου: 273

Hildesheim, Pelizaeus Museum – Ἀνάγλυφο ἀπὸ γύψο, Πτολεμαῖος Α': 74

Holkham Hall – Καρνεάδης, ἀνάγλυφο κεφαλὴ: 135

Θῆβαι, Μουσεῖο – Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Κορώνεια: 191

Θήρα, Μουσεῖο – Κεφαλὴ Πτολεμαίου Α': 34

Κάιρο, Μουσεῖο – Κεφαλὴ Ἰαλεξάνδρου: 151/Ἀγάλμα Μάρκου Ἀντωνίου: 227/Υστεροαιγυπτιακὴ κεφαλὴ ἀπὸ βασάλτη: 343

Κάιρο, συλλογὴ Bircher – Κεφαλὴ Ἰαλεξάνδρου: 122

Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek – (Ἀγάλματα) Καθιστὸς ποιητῆς Borghe-se: 111/Καθιστὸς «Σωκράτης»: 112/Θωρακοφόρος ἀπὸ τὰ Μέγαρα: 222, εἰκ. 76/Τηβεννοφόρος: 276/Νέος ἀπὸ τὴν Ἐπίδαυρο: 325/Τμῆμα ἰματιοφόρου μορφῆς 576: 369/(Κεφαλές) Ἰαλεξάνδρος: 18/Ἡγεμόνας ἀπὸ τὴν Κρήτη:

50/Κεφαλή ήγεμόνα από την Αίγυπτο: 79/«Πύρρος»: 80, εικ. 22/«Τιμόθεος»: 92α-β/«Σέλευκος Δ΄»: 109/«Σύλλας» Barberini: 169/«Πτολεμαῖος Α΄»: 171, εικ. 42/Πομπήιος: 181, εικ. 55/Γέρος: 215, εικ. 56/Ἱερέας από την Ἀθήνα: 216, εικ. 57/Ἑρμαϊκή στήλη από τὸ Rieti: 220/Κεφαλή: 236/Κεφαλή: 247/«Appius Claudius Pulcher»: 249/Κεφαλή: 250/Κεφαλή: 251/Κεφαλή από τὸ Samnium: 255/Κεφαλή: 261, εικ. 67/Ἀντίγραφο τοῦ «Κικέρωνος Uffizi»: 266, εικ. 72/Ρωμαῖος «ἀπὸ τὸ Cori»: 271/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Ρώμη: 283/Προτομή: 292/«Vilonius»: 294/Κεφαλή: 299/Κεφαλή: 300/Κεφαλή: 307/Κεφαλή ἀπὸ τὶς Σάρδεις: 338/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Κύζικο: 341, εικ. 74/Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Φαγιούμ: 346/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Ρώμη: 390, εικ. 73/Ἀγρίππας: 356/«Ἄτταλος Γ΄»: 404/(Ἀνάγλυφο) Septimius: 310.

Κόρινθος, Μουσεῖο – 2 ἀγάλματα πριγκίπων: 316, 317

Κυρήνη, Ἐπαρχιακὸ Μουσεῖο – Κεφαλή Πτολεμαίου Γ΄: 77/Ἐπιτιθέμενο ἄγαλμα Ἀλεξάνδρου: 405

Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο – Ἄγαλμα Ἀλεξάνδρου ἀπὸ τὴν Μαγνησία: 124, εικ. 35/(Κεφαλές) Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὸ Πέργαμον: 107, εικ. 31/Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Κῶ: 117, εικ. 32/Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Πέργαμον: 339/(Ἀνάγλυφα) «Σαρκοφάγος Ἀλεξάνδρου»: 10

Κῶς, Μουσεῖο – Ἄγαλμα: 320/Ἀνάγλυφο εἰκονιστικῆς στήλης: 144

Leiden, Antikemuseum – Κεφαλή ήγεμόνα: 53

Λειψία, Archäologisches Institut – Κεφαλή Ἀλεξάνδρου: 121

Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο – (Ἄγάλματα) «Μαύσωλος»: 6/Φιλόσοφος ἀπὸ τὸ Brindisi: 84a/Ἱματιοφόρος ἀπὸ τὴν Πριήνη: 235/Κεφαλή Aberdeen: 20, εικ. 10/Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια: 72/Ἀλέξανδρος ἀπὸ τὴν Κυρήνη: 136/Στεφανωμένος ποιητής: 160, εικ. 39/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Ρόδο: 234, εικ. 62/Αὔγουστος ἀπὸ τὴν Μερὸη: 345/Ἀφρικανός: 347/Ἀνάγλυφο Ἀρχελάου: 439/Aurelius Hermia: 205/Ampudius: 380/Antistius: 400

Μαγνησία, Γυμνάσιο – Τηβεννοφόρος: 170

Μαδρίτη, Prado – Χάλκινη κεφαλή: 19/Προτομή Ρωμαίου: 372 (Μαδρίτη)

Μαζέικα, Σχολεῖο – Στήλη Πολυβίου: 140

Μιλάνο, συλλογὴ Zanardi – Ἡλικιωμένος Ρωμαῖος: 269

Μόναχο, Residenz – Ἄνδρας μὲ κοντὸ γενάκι: 82

Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen – Ἄγαλμα θωρακοφόρου: 168/(Κεφαλές) «Λυσίμαχος»: 23/«Σύλλας»: 228/«Μάριος»: 229/Πήλινος «Κικέρων»: 253, εικ. 64/Κεφαλή Rondanini: 257/Ἡλικιωμένος Ρωμαῖος: 301, εικ. 70/Προτομή ἱματιοφόρου: 383/Τμήμα ἀγάλματος: 64

Μόναχο, συλλογὴ Walter – Κεφαλή ἀπὸ σερπεντίνη: 214, εικ. 54

Münster, Archäologisches Institut (ἄλλοτε Βασιλεία, καθ. Rubensohn) – Κεφαλή Ἀλεξάνδρου: 120

Νεάπολη, Museo Nazionale – (Ἀγάλματα) Πήλινη μορφή ἀπὸ τὴν Πομπηία, φιλοσόφος: 100, εἰκ. 4/Ἡγεμόνας ὡς Ἑρμῆς, ἀπὸ τὴν Πομπηία: 139/Τηβεννοφόρος: 377/Ἱματιοφόρος αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς: 323/Ἀγαλμα πρίγκιπα ἀπὸ τὶς Formiae, αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς: 318/(Κεφαλές) «Δημήτριος Πολιορκητῆς»: 25/«Σέλευκος Α΄»: 27/«Σόλων»: 38, εἰκ. 13/«Ἀντίοχος Β΄»: 56/«Ἀντίγονος»: 36/Πτολεμαῖος Β΄ Φιλάδελφος»: 52/Φιλέταιρος: 54/Γενειοφόρος, ἐρμαϊκὴ στήλη: 40/Κινημένος γενειοφόρος (ποιητῆς), ἐρμαϊκὴ στήλη: 57, εἰκ. 14/Μικρὴ προτομὴ φιλοσόφου: 61/Ψευδο-Καρνεάδης (Ἴπποκράτης): 93α/«Ἡράκλειτος»: 104, εἰκ. 28/Χάλκινο ἄγαλμα ἡγεμόνα: 96, εἰκ. 24/Κεφαλὴ ἀπὸ ἄσβεστόλιθο: 210/Αὔγουστος ἀπὸ τὸ Fondi: 226, εἰκ. 75/Ρωμαῖος ἀπὸ τὸ Minturno: 256, εἰκ. 66/«Ummidius Durmius Quadratus»: 248, εἰκ. 65/Κεφαλὴ Ρωμαίου: 291/Ἑρμαϊκὴ στήλη ἱματιοφόρου: 304/Προτομὴ: 362/Ποσειδώνιος: 324/Προτομὴ: 382/Ἱερέας τῆς Ἴσιδος: 381/Χάλκινη προτομὴ: 396/Ἀφρικανός: 348/(Μωσαϊκό) Μάχη Ἀλεξάνδρου: 11

Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum of Art – (Ἀγάλματα) Φιλόσοφος σὲ κηροπήγιο: 99, εἰκ. 26/Καθιστὴ μορφή τοῦ Ζεῦξιδος: 143/(Κεφαλές) Stroganoff: 202, εἰκ. 53/Χάλκινη προτομὴ: 258

Ὀλυμπία, Μουσεῖο – Κεφαλὴ Ἀλεξάνδρου ἀπὸ τὴν Βολάντζα: 95, εἰκ. 23

Ὀξφόρδη, Ashmolean Museum – Κεφαλὴ Ἀλεξάνδρου: 47

Osimo, Museo Civico – Κεφαλὴ Ρωμαίου: 303

Oslo, Nationalgalerie – Ὀλυμπιόδωρος: 41/Ἐπιτύμβια προτομὴ Ρωμαίου: 208

Ostia, Μουσεῖο – Ψευδο-Καρνεάδης (Ἴπποκράτης): 93δ

Παρίσι, Bibliothèque Nationale – Καθιστὸς φιλόσοφος: 60, εἰκ. 3

Παρίσι, Λοῦβρο – Ἀγαλμάτιο Ἀλεξάνδρου: 14, εἰκ. 1/Ἀλέξανδρος, ἀπὸ ξύλο: 15/Καθιστὸς Ψευδο-Δημοσθένης: 106/Ἀγαλμα τοῦ Ὠφελίωνος: 244/Τηβεννοφόρος: 245/Ἀγαλμα τοῦ Κλεομένη: 315/(Κεφαλές) Πτολεμαῖος Α΄: 33/«Ἀντίοχος Γ΄»: 97, εἰκ. 29/Φιλόσοφος μὲ μακρὸ γένι: 114/Ἀλέξανδρος Guimet: 118/Μεγάλος Πτολεμαῖος: 127/Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Σμύρνη: 161, εἰκ. 40/«Μιθριδάτης Στ΄»: 164/Πήλινη κεφαλὴ: 212/Ἀγόρι ἀπὸ τὴν Κῶ: 331/Ἀνάγλυφο τῶν Clodii: 393

Πενσυλβάνια (Φιλαδέλφεια), Μουσεῖο τοῦ Πανεπιστημίου – Κεφαλὴ ἀπὸ τὸ Minturno: 389

Πέργαμον, ἄλλοτε Ἑλληνικὴ Σχολὴ Ἀρρένων – Κεφαλὴ γέρου: 231, εἰκ. 61

Πέργαμον, Μουσεῖο – Κεφαλὴ «Ἀτάλου Γ΄»: 142

Perugia, Museo Archeologico – Κεφαλὴ Ρωμαίου: 295

Pisa, Camposanto – Καῖσαρ: 357

Πριήνη, Γυμνάσιο – Ἱματιοφόρος: 148

Ρόδος, Καστέλλο – Κεφαλὴ νέου ἀπὸ τὴν Κῶ: 330/Κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Κῶ: 332

- Ρόδος, Μουσείο* – (Ἀγάλματα) Νέος τῆς Κῶ: 146, εἰκ. 36/Εἰκονιστικό ἄγαλμα τῆς Κῶ: 157/Ἀγαλμα ἀπὸ τὴν Κῶ: 322/(Κεφαλές) «Προυσίας»: 199, εἰκ. 52/Κλασικιστικὸς νέος 233/Ἀγαλμα ἀπὸ τὴν Κῶ: 321
- Ρώμη, Βατικανό* – (Ἀγάλματα) Ποσειδίππος: 83/Ρωμαῖος κωμικὸς ποιητής: 246/Χάλκινο ἄγαλμα: 274, εἰκ. 69/Αὐγουστος τῆς Primaporta: 319, εἰκ. 77/(Κεφαλές) Ἀγόρι μετὴ βεννο: 361/«Λυσίμαχος»: 21/Φορέας καμέο: 35/Γενειοφόρος τῆς Αἰθουσας τῶν Μουσῶν: 90/Ψευδο-Καρνεάδης (Ἰπποκράτης): 93γ/Ἑρμαϊκὴ στήλη ἄνδρα μετὸ κοντὸ γενάκι: 105/Ρωμαῖος τῆς Ἀποθήκης: 211/Πρίγκιψ μετὰ φαρβόριτες: 337/Ζεῦγος, Chiaramonti: 252/Αὐγουστος, ἀπὸ χαλκός: 350, εἰκ. 78/Γέρος, Chiaramonti: 384/Καῖσαρ, Chiaramonti: 358/2 κεφαλές αυτοκρατορικῆς περιόδου: 366 (Chiaramonti), 367/(Ἀνάγλυφα) Vibius: 311/Ἡμικυκλικό: 394/Ζεῦγος, ἡμίτομο: 398
- Ρώμη, Βατικανό, Museo Gregoriano Profano, παλαιότερα Λατερανό* – (Κεφαλές) «Λυσίμαχος»: 22/Φιλόσοφος: 67/Κεφαλή: 365/(Ἀνάγλυφα) Cavi: 379/Furtii: 395/Ἀγαλμα Ρωμαίου: 274
- Ρώμη, Caecilia Metella* – Ἐπιτύμβια μορφή ἀπὸ τὴν Via Appia: 312
- Ρώμη, Ἐμπόριο Ἀρχαιοτήτων* – Φαλακρὴ κεφαλή: 285/Ρωμαῖος: 290
- Ρώμη, Museo Barracco* – Ἀλέξανδρος: 17/Φιλόσοφος: 29/Φιλόσοφος: 84β/«Καῖσαρ»: 240
- Ρώμη, Μουσείο Θερωδῶν* – (Ἀγάλματα) Ἡγεμόνας, χάλκινος: 129, εἰκ. 38/Στρατηγὸς ἀπὸ τὸ Tivoli: 406/Αὐγουστος ἀπὸ τὴν Via Labicana: 326/Φιλόσοφος τοῦ 3ου αἰ.: 68, εἰκ. 18/«Ἀλέξανδρος» ἀπὸ τὸ Tivoli: 73, εἰκ. 21/Πομπήιος ἀπὸ πηλό: 177/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Via Regina Elena: 200/Κεφαλή ἀπὸ ἀσβεστόλιθο: 209/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Palestrina: 259/Κεφαλή ἀπὸ τὸ Nemi: 364/Κεφαλή ἀπὸ τὴν Palestrina: 388/(Ἀνάγλυφα) Ζεῦγος ἀδελφῶν: 373/Τρίμορφο ἀνάγλυφο Mattei: 391/Λάντερος: 397/Petronius: 399
- Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου* – Ἀγαλμα Κυνικοῦ: 98, εἰκ. 25/(Κεφαλές) Ἀλέξανδρος: 16/«Διογένης»: 88, εἰκ. 19/«Τιμόθεος»: 92/Φιλόσοφος μετὰ μακρὸ γένι («Ἡράκλειτος»): 102/Φιλόσοφος, ἑρμαϊκὴ στήλη: 103/Καῖσαρ: 263/Αὐγουστος: 352/(Ἀνάγλυφο) Rupilius: 297/Κεφαλές ἀπὸ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα: 374, 375
- Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino* – (Ἀνάγλυφα) Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο: 66/Blaesius: 206/Κεφαλή: 284/Bennii: 401/Ζωφόρος ἀπὸ ἓνα ἐπιτύμβιο: 402
- Ρώμη, Museo Torlonia* – Καῖσαρ: 264/«Εὐθύδημος»: 403
- Ρώμη, Palazzo dei Conservatori* – Ἀγαλμα «Βρούτου»: 45/Ἀγένειος, ἑρμαϊκὴ στήλη: 51/«Ἀρριάρθης Γ'», ἑρμαϊκὴ στήλη: 162/Συζυγικὸ ζεῦγος ἀπὸ τὴν Via Statilia: 281
- Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo* – (Ἀγαλμα) Ὁ φορέας τῶν προτομῶν Barberini: 378/(Κεφαλές) Πομπήιος: 179/Προτομή ἀπὸ τὴν πυραμίδα τοῦ Cestius: 260/Ζεῦγος: 287/Ρωμαῖος: 308/Ἐπιτύμβια ἑρμαϊκὴ στήλη: 313, εἰκ. 71

- Ρώμη, Palazzo Doria* – «Cornelius Gallus»: 239
- Ρώμη, Palazzo Spada* – «Ἀρίστιππος»: 85/Κεφαλή Ρωμαίου στο σῶμα τοῦ «Ἀριστίππου»: 302
- Ρώμη, ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν Porta Maggiore* – Συζυγικὸ ζεῦγος, ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο: 282
- Ρώμη, Villa Albani* – Ἄγαλμα Κυνικοῦ: 154/(Κεφαλές) Φιλόσοφος: 91/Ἄρατος: 69
- Ρώμη, Villa Borghese* – Τρίμορφο ἀνάγλυφο: 376
- Ρώμη, Villa Celimontana* – Τηβεννοφόρος: 207/Τηβεννοφόρος: 275/Ἐπιτύμβιο ἀνάγλυφο μὲ δύο ζεύγη: 288
- Ρώμη, ἄλλοτε Villa Doria Pamfili* – Κλεόβουλος: 86
- Ρώμη, Villa Giulia* – Πήλινη κεφαλή: 213
- Σάμος, Μουσεῖο* – (Ἄγάλματα) «Ρήτορας»: 110, εἰκ. 5/Ἴματιοφόρος: 185, εἰκ. 8/(Κεφαλές) Ρωμαῖος (:): 174, εἰκ. 46/Ἀγόρι ἀπὸ τὸ Κάστρο: 334
- Σικάγο* – Χάλκινος ἡγεμόνας: 152
- Torino, Castello di Agliè* – Καῖσαρ ἀπὸ τὸ Tusculum: 262
- Toulouse, Κεφαλή*: 371
- Φλωρεντία, Museo Archeologico* – Κεφαλή ἀπὸ ὄρεα κρύσταλλο: 125/«Arringatore»: 155/Κεφαλές Ρωμαίων: 386, 387
- Φλωρεντία, Palazzo Pitti* – Κεφαλή Καίσαρος: 359
- Φλωρεντία, Palazzo Vecchio* – Ἄγαλμα πρίγκιπα ποῦ θυσιάζει: 360
- Φλωρεντία, Uffizi* – «Ἀντίοχος»: 81/Ψευδο-Καρνεάδης (Ἴπποκράτης): 93β/Φιλόσοφος 2ου αἰ.: 133/Πομπήσιος: 176/Κεφαλή: 368
- Fribourg, συλλογὴ Gutzwiller* – «Λυσίμαχος»: 26
- Wilton House (Wiltshire)* – Κεφαλή: 370
- Woburn Abbey* – Γενειοφόρος κεφαλή: 113

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΩΝ ΤΥΠΩΝ

Αίσχίνης: 1/Λυσίππειος Σωκράτης: 2/Αισχύλος: 3/Σοφοκλής: 4/Ευριπίδης: 5/
Ἀλέξανδρος Rondanini: 7/Ἀλέξανδρος Erbach: 8/Ἀλέξανδρος Azara: 9/Νο-
μίσματα Λυσιμάχου με Ἀλέξανδρο: 12/Ἀριστοτέλης: 28, εικ. 9/Μένανδρος: 37,
εικ. 12/Δημοσθένης: 42, εικ. 15/Θεόφραστος: 43/Μητρόδωρος: 44/Ἐπίκουρος:
58, εικ. 16/Ἑρμαρχος: 59/Ζήνων: 62/«Υπερείδης»: 63/Καθιστὸς φιλόσοφος
Λονδίνου-Barracco: 84/Πλάτων: 87/«Τιμόθεος»: 92/Ψευδο-Καρνεάδης (Ἴππο-
κράτης): 93/Χρῦσιππος: 101, εικ. 27/Χρυσὸς στατήρ Φλαμινίνου: 108/Ψευδο-
Σενέκας: 115, εικ. 30/Καρνεάδης: 134, εικ. 37/Συριακὰ νομίσματα: 141/Νομί-
σματα Μιθριδάτη Στ': 163/«Λούκουλλος»: 167, εικ. 44/Νομίσματα Πομπηίου:
180/Ρωμαϊκὰ νομίσματα: 183, 203, 204, 267/Ὅμηρος: 221/Πορτραῖτα σὲ νομί-
σματα τοῦ Καίσαρος: 223/Πορτραῖτα σὲ νομίσματα τοῦ Ἀντωνίου: 224/Πορ-
τραῖτα σὲ νομίσματα τοῦ Ὀκταβιανοῦ: 225, 267/Κικέρων: 265/«Κικέρων-Uffi-
zi»: 266/Ἀγρίππας: 268/«Μαικήνας»: 270/«Corbulo»: 272.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Παρίσι, Λούβρο, Τμήμα ελληνικῶν, ἐτρουσκικῶν καὶ ρωμαϊκῶν ἀρχαιοτήτων, ἀρ. εὐρ. Br 370 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
2. Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery, ἀρ. εὐρ. 54.1045 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
3. Παρίσι, Bibliothèque Nationale, ἀρ. εὐρ. C 12017 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
4. Νεάπολη, Museo Nazionale (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 59.1936)
5. Σάμος, Μουσείο (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. Samos 1788)
6. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum, ἀρ. εὐρ. I 11346 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
7. Δῆλος, Μουσείο (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. 70/886)
8. Σάμος, Μουσείο (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. Samos 3060)
9. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum, ἀρ. εὐρ. I 22721 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
10. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσείο (φωτ. τοῦ Μουσείου)
11. Δρέσδη, Albertinum, Skulpturensammlung, ἀρ. εὐρ. Zv 476 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. 90/187)
12. Βενετία, Museo Archeologico (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 53.474)
13. Νεάπολη, Museo Nazionale, ἀρ. εὐρ. 5602 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 85.930)
14. Νεάπολη, Museo Nazionale, ἀρ. εὐρ. 6153 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 85.1066)
15. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσείο (φωτ. τοῦ Μουσείου)
16. Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum, ἀρ. εὐρ. 11.90 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. 150157 B)
17. Δελφοί, Μουσείο, ἀρ. εὐρ. 99 (φωτ. EFA, ἀρ. ἀρνητ. 41092)
18. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν, ἀρ. εὐρ. 1239 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 85.1957)
19. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου, Sala dei Filosofi, ἀρ. εὐρ. 21 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 76.1804)
20. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο, ἀρ. εὐρ. 13400 (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. NM 6065)
21. Ρώμη, Μουσείο Θερμῶν, αὐλή (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 4444)
22. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, ἀρ. εὐρ. 449 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
23. Ὀλυμπία, Μουσείο, ἀρ. εὐρ. Λ 245 (BE 99) (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. OL 2121)
24. Νεάπολη, Museo Nazionale, ἀρ. εὐρ. 5588 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 85.895)
25. Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου, ἀρ. εὐρ. 737 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 41.15)
26. Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum, ἀρ. εὐρ. 10.231.1 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. 197492 B)
27. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσείο (φωτ. τοῦ Μουσείου)
28. Νεάπολη, Museo Nazionale, ἀρ. εὐρ. 5623 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 85.913)
29. Παρίσι, Λούβρο, Τμήμα ἐλληνικῶν, ἐτρουσκικῶν καὶ ρωμαϊκῶν ἀρχαιοτήτων, ἀρ. εὐρ. MA 1204 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
30. Νεάπολη, Museo Nazionale, ἀρ. εὐρ. 5616 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 85.513)

31. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 1138 (φωτ. DAI Istanbul, ἀρ. ἀρνητ. 78/206)
32. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (φωτ. DAI Istanbul, ἀρ. ἀρνητ. 65/56)
33. Βερολίνο, Staatliche Museen, ἀρ. εὐρ. D 132 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. DM 7100)
34. Βερολίνο, Staatliche Museen, ἀρ. εὐρ. D 130 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. DM 138)
35. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (φωτ. DAI Istanbul, ἀρ. ἀρνητ. R 6163)
36. Ρόδος, Μουσεῖο (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. 84/40)
37. Βασιλεία, Antikensammlung, ἀρ. εὐρ. Kā 201 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. AM 635)
38. Ρώμη, Μουσεῖο Θερμῶν, ἀρ. εὐρ. 1049 (φωτ. DAI Rom, ἀρ. ἀρνητ. 66.1686)
39. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο (φωτ. τοῦ Μουσείου)
40. Παρίσι, Λουβρο, Τμῆμα ἐλληνικῶν, ἐτρουσκικῶν καὶ ρωμαϊκῶν ἀρχαιοτήτων, ἀρ. εὐρ. MA 3294 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
41. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 3556 (φωτ. Ἡ. Ἡλιάδη)
42. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, ἀρ. εὐρ. 453a, 2300 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
43. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 14612 (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. NM 6045)
44. Παρίσι, Λουβρο, Τμῆμα ἐλληνικῶν, ἐτρουσκικῶν καὶ ρωμαϊκῶν ἀρχαιοτήτων, ἀρ. εὐρ. MA 919 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
45. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 362 (φωτ. Ἡ. Ἡλιάδη)
46. Σάμος, Ἡραῖον (ἔχει χαθεῖ) (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. Samos 1596)
47. Δῆλος, Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. A 2136 (φωτ. EFA, ἀρ. ἀρνητ. 4984)
48. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 320 (φωτ. Ἡ. Ἡλιάδη)
49. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 1828 (φωτ. Ἡ. Ἡλιάδη)
50. Δῆλος, Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. A 4187 (φωτ. EFA, ἀρ. ἀρνητ. 4946)
51. Δῆλος, Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. A 4189 (φωτ. EFA, ἀρ. ἀρνητ. R 800.1)
52. Ρόδος, Μουσεῖο (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. 71/1362)
53. Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum, ἀρ. εὐρ. 21.88.14 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. 132353)
54. Μόναχο, συλλογὴ Walter
55. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, ἀρ. εὐρ. 597 (φωτ. τοῦ Μουσείου)
56. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, ἀρ. εὐρ. 429a (φωτ. τοῦ Μουσείου)
57. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, ἀρ. εὐρ. 458a (φωτ. τοῦ Μουσείου)
58. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀρχαίας Ἀγορᾶς, ἀρ. εὐρ. S 333 (φωτ. ASCS, ἀρ. ἀρνητ. 3.142)
59. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 437 (φωτ. Ἡ. Ἡλιάδη)
60. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 351 (φωτ. Ἡ. Ἡλιάδη)
61. Πέργαμον, ἄλλοτε στὴν Ἑλληνικὴ Σχολὴ Ἀρρένων (φωτ. DAI Athen, ἀρ. ἀρνητ. Pergamon 706)
62. Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο (φωτ. τοῦ Μουσείου)
63. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, ἀρ. εὐρ. 99.343 (φωτ. τοῦ Μουσείου, ἀρ. ἀρνητ. C 7806)

64. Μόναχο, Glyptotek, αρ. εύρ. SL 255 (φωτ. του Μουσείου, αρ. αρνητ. Κορ. 1)
65. Νεάπολη, Museo Nazionale (φωτ. DAI Rom, αρ. αρνητ. 78.1158)
66. Νεάπολη, Museo Nazionale, αρ. εύρ. 1940 (φωτ. του Μουσείου, αρ. αρνητ. 2174)
67. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, αρ. εύρ. 566 (φωτ. του Μουσείου)
68. Βενετία, Museo Archeologico (φωτ. DAI Rom, αρ. αρνητ. 68.5051)
69. Ρώμη, Βατικανό (φωτ. DAI Rom, αρ. αρνητ. 82.51)
70. Μόναχο, Glyptotek (φωτ. του Μουσείου, αρ. αρνητ. 320/1)
71. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo (φωτ. DAI Rom, αρ. αρνητ. 60.1245)
72. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, αρ. εύρ. 571 (φωτ. του Μουσείου)
73. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, αρ. εύρ. 555 (φωτ. του Μουσείου)
74. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, αρ. εύρ. 461 (φωτ. του Μουσείου)
75. Νεάπολη, Museo Nazionale (φωτ. DAI Rom, αρ. αρνητ. 39.615)
76. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek, αρ. εύρ. 460a (φωτ. του Μουσείου)
77. Ρώμη, Βατικανό (φωτ. του Μουσείου, αρ. αρνητ. X. 14.20)
78. Ρώμη, Βατικανό (φωτ. DAI Rom, αρ. αρνητ. 57.1512)
79. Βερολίνο, Staatliche Museen, αρ. εύρ. Sk 392 (φωτ. του Μουσείου, αρ. αρνητ. Bard 42)
80. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, αρ. εύρ. 06.1873 (φωτ. του Μουσείου, αρ. αρνητ. B 2665)



2. Ἀλέξανδρος, Βαλτιμόρη, 2ος αἰ. Ἄρ. 149



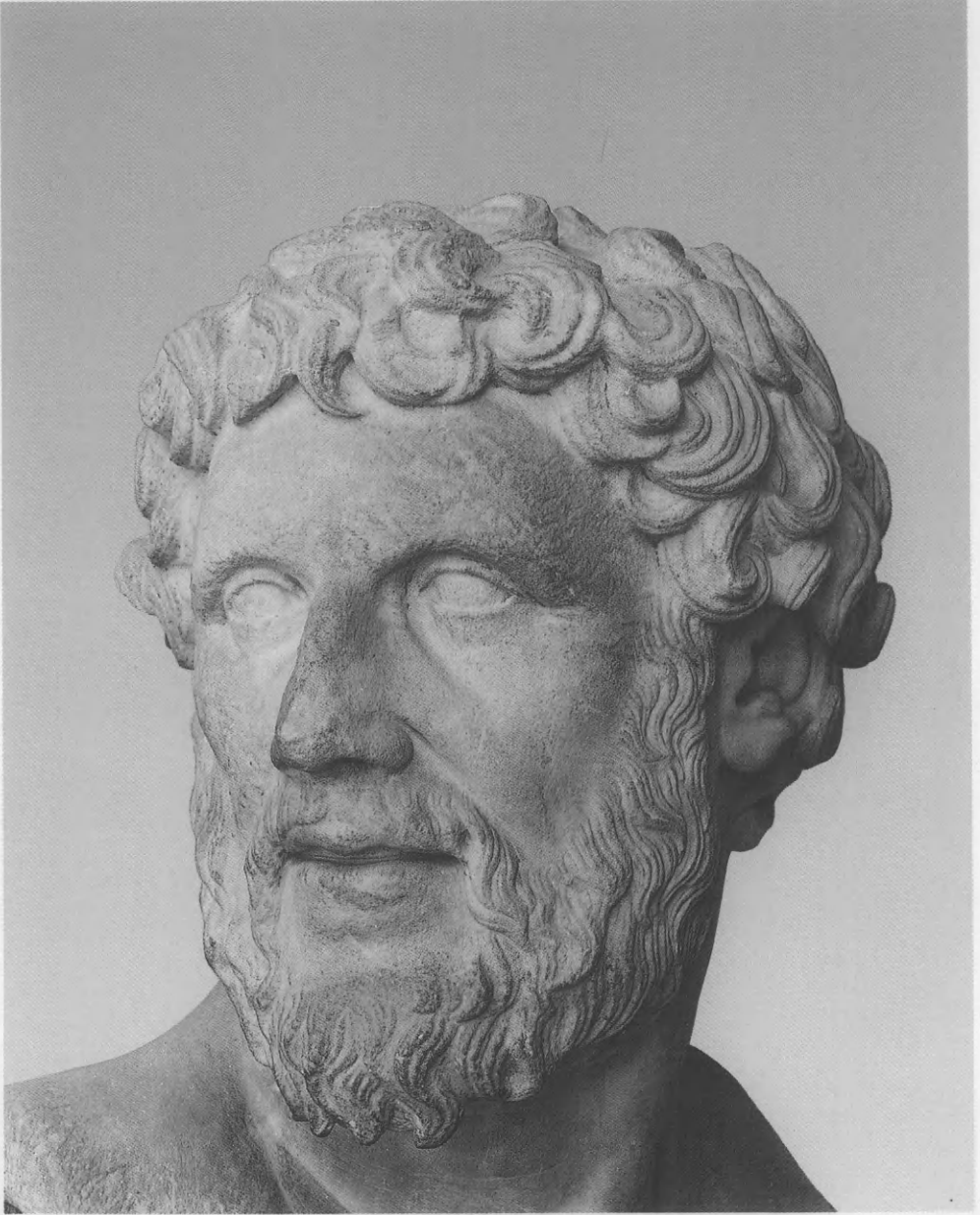
5. Ρήτορας από τὸ Ἡραῖον, Σάμος, 2ος αἰ. Ἄρ. 110



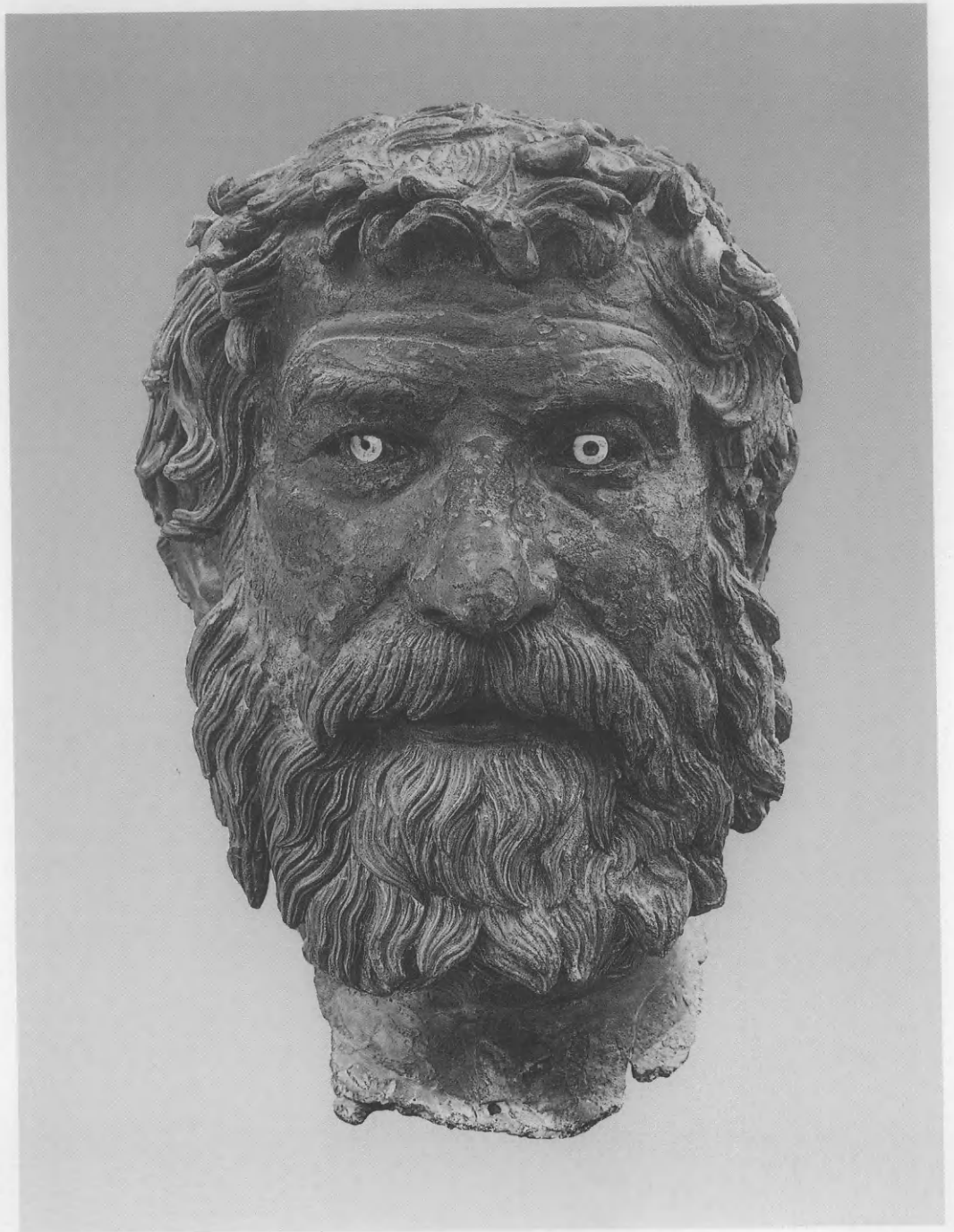
6. Νέος, Βιέννη, 2ος αι. ἸΑρ. 145



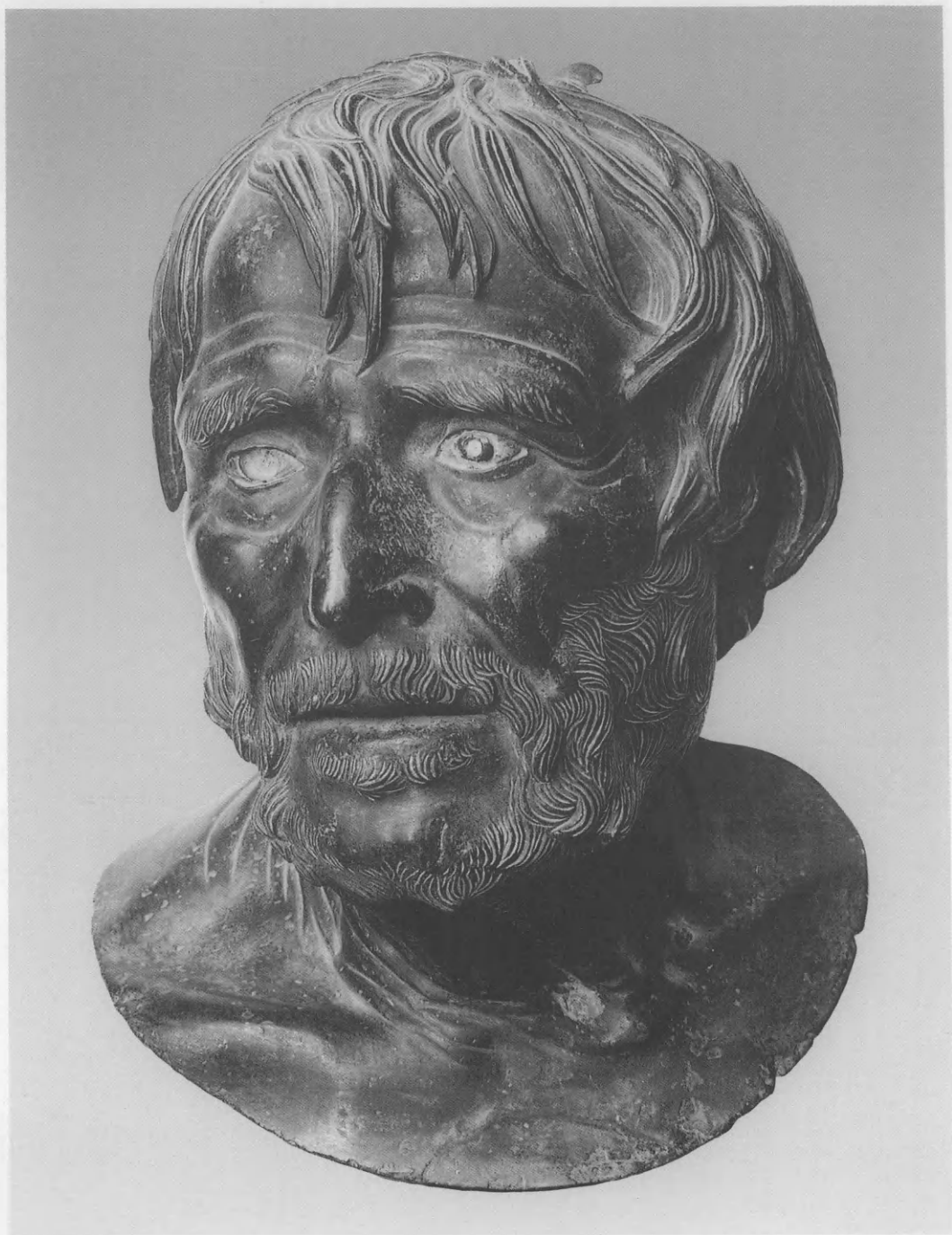
8. Ἄγαλμα ἱματιοφόρου ἄνδρα, Σάμος, 1ος αἰ. Ἄρ. 185



14. Ποιητής (αντίγραφο), Νεάπολη, 3ος αι. Ἰρ. 57



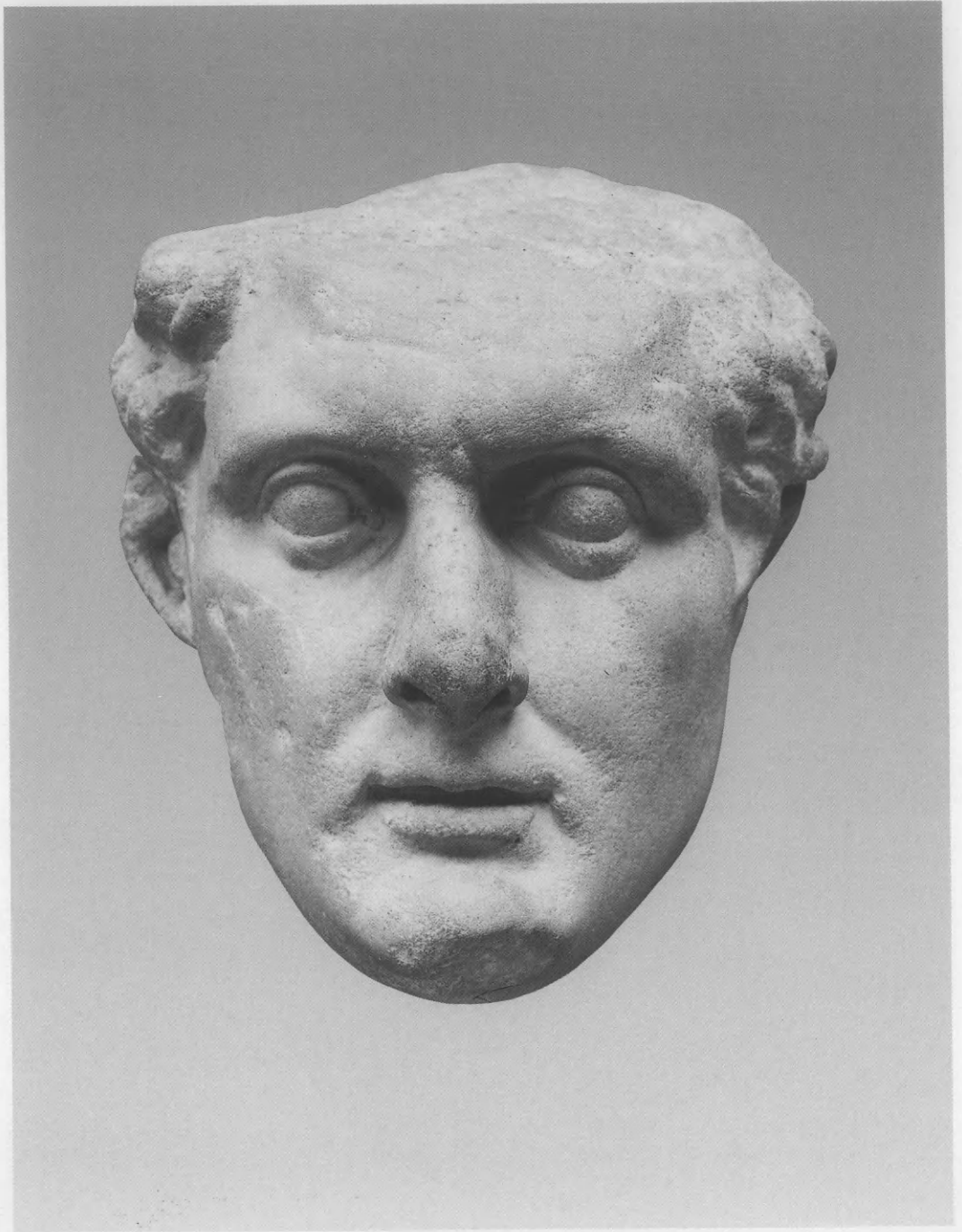
20. Φιλόσοφος από τὰ Ἀντικύθηρα, Ἀθήνα, 3ος αἰ. Ἄρ. 94



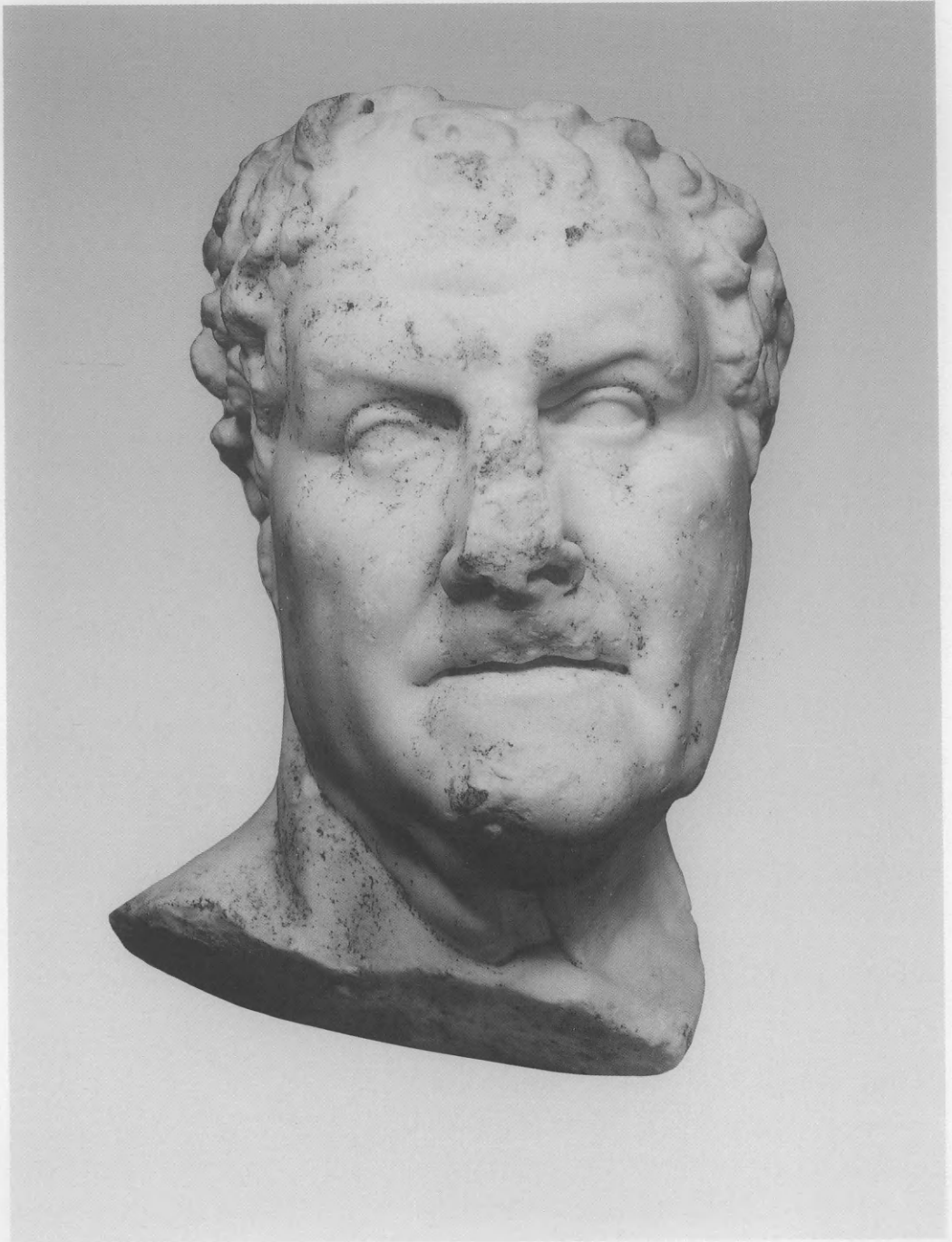
30. Ψευδο-Σενέκας (ἀντίγραφο), Νεάπολη, 2ος αἰ. Ἰρ. 115



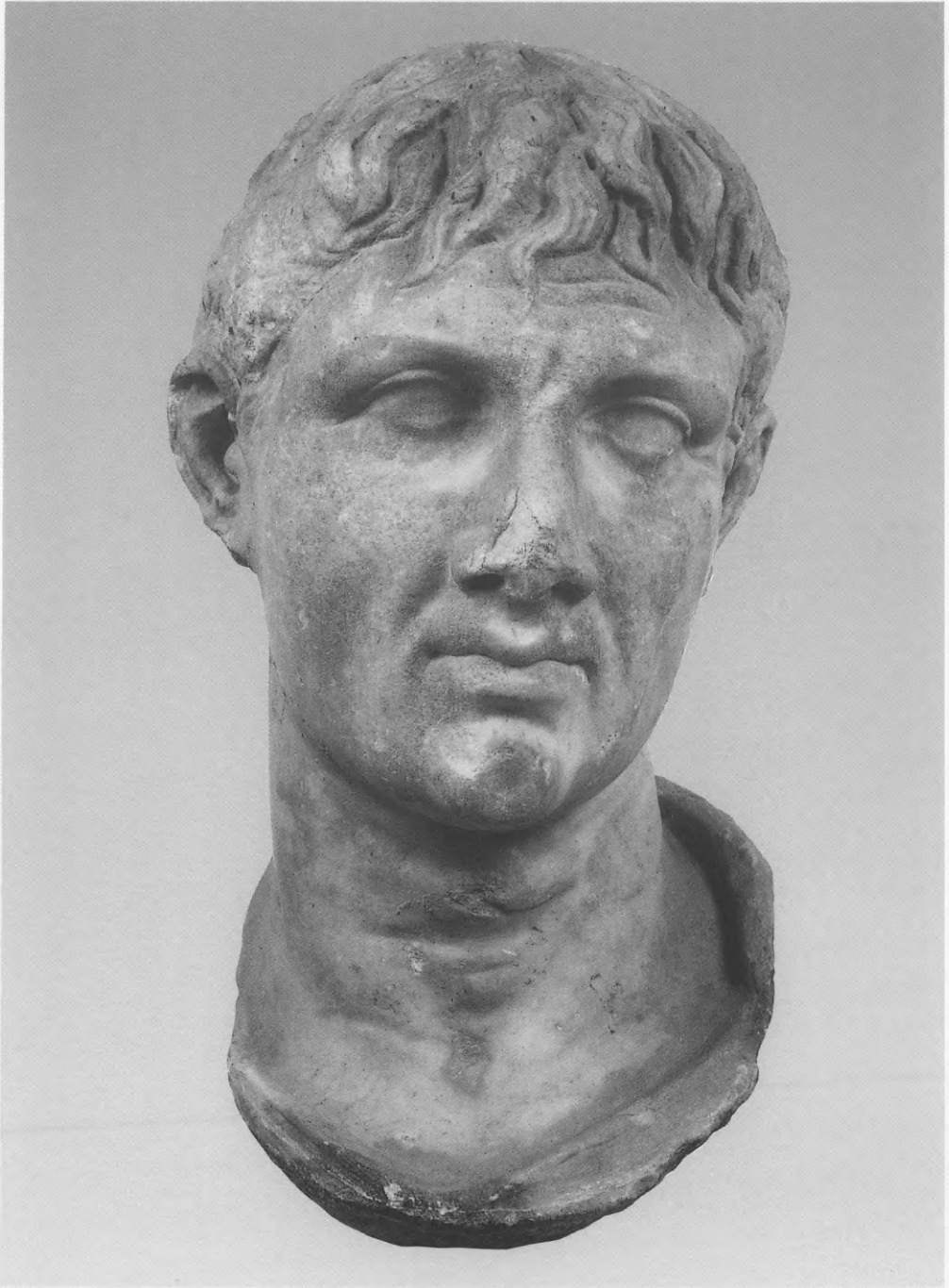
38. Ἄγαλμα ἡγεμόνα, Ρώμη, 2ος αἰ. Ἄρ. 129



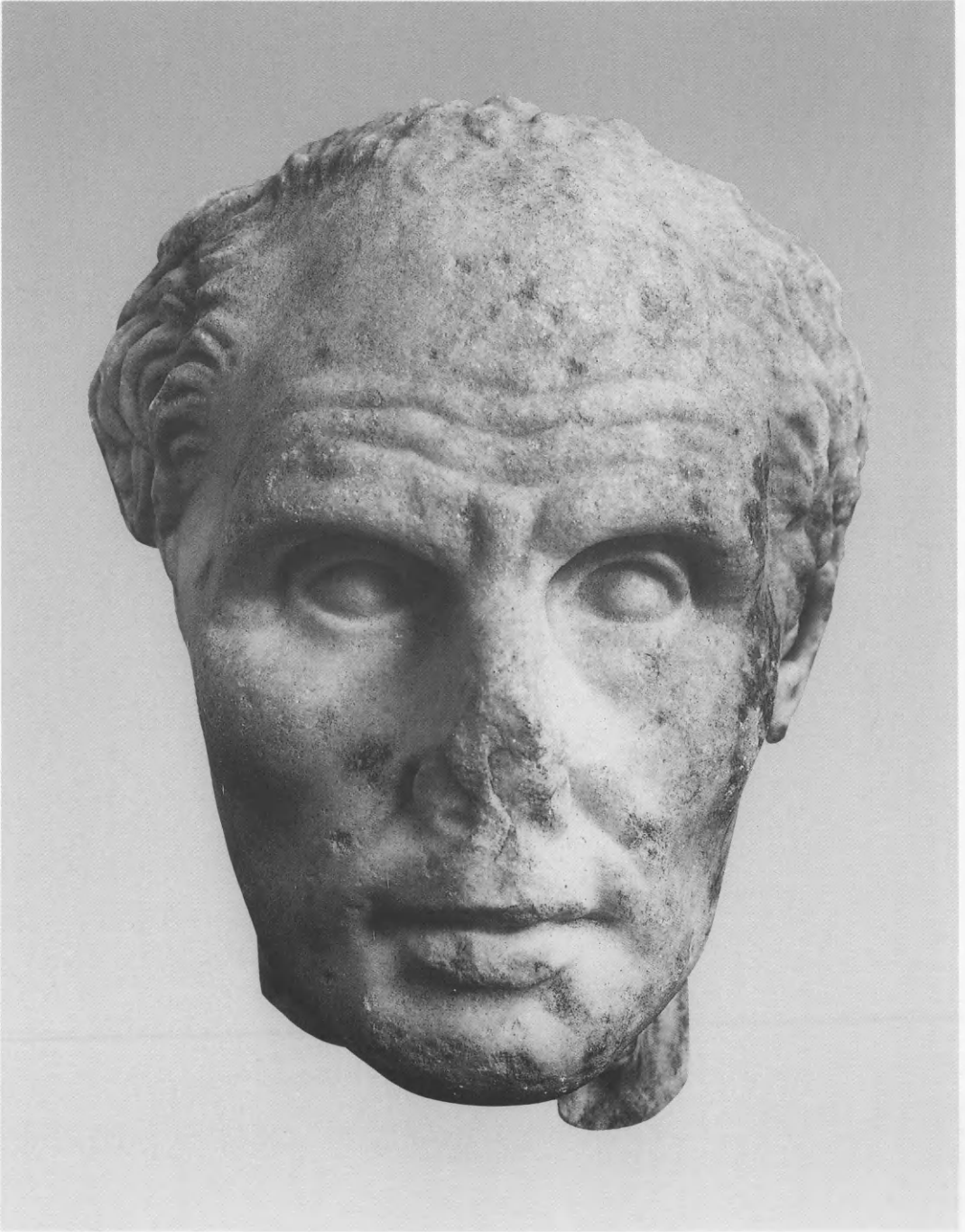
42. «Πτολεμαῖος Α΄» ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, Κοπεγχάγη, 1ος αἰ. Ἰ. Αρ. 171



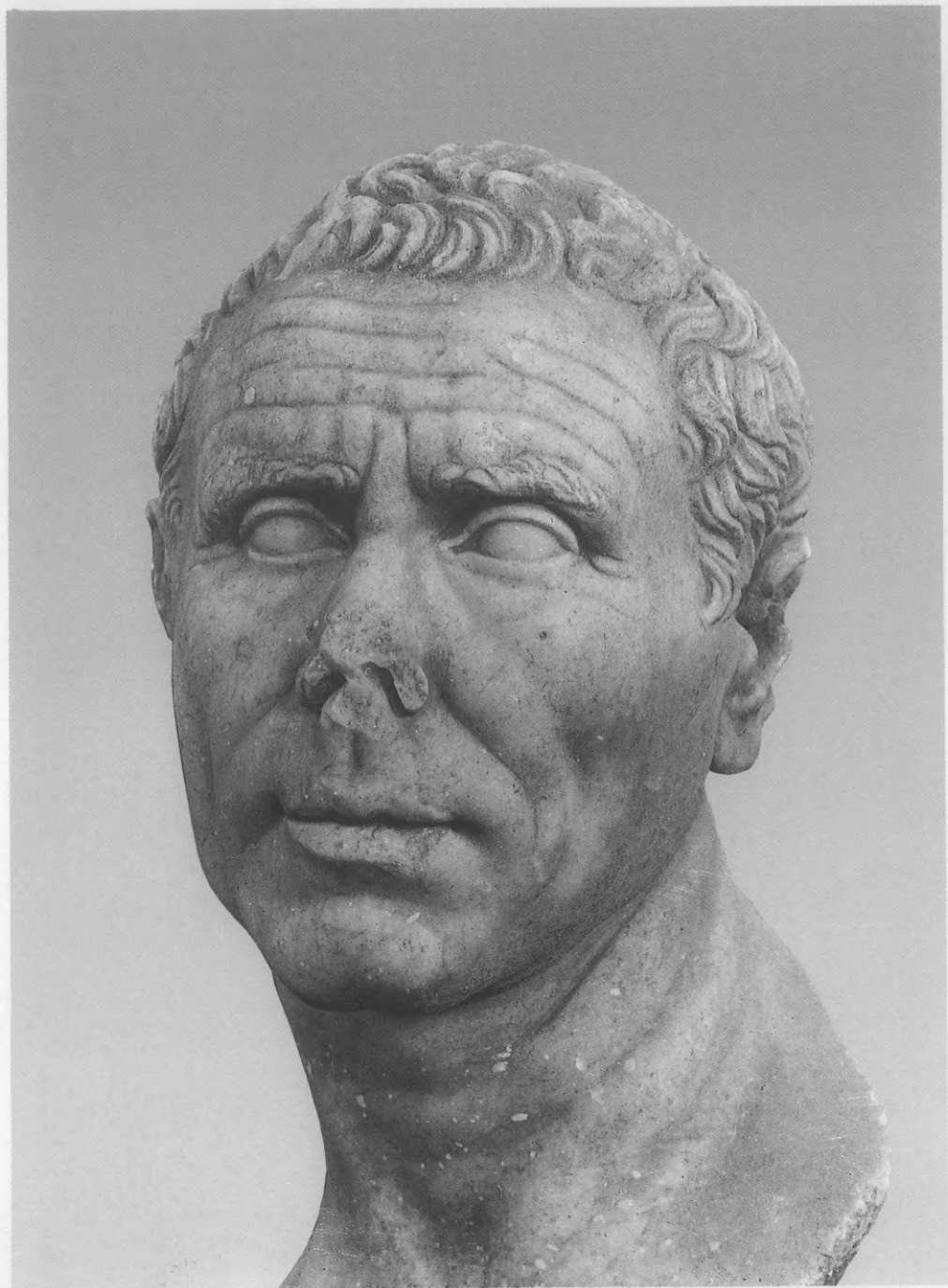
44. «Λούκουλλος» (ἀντίγραφο), Παρίσι, 1ος αἰ. Ἰ. Ἀρ. 167



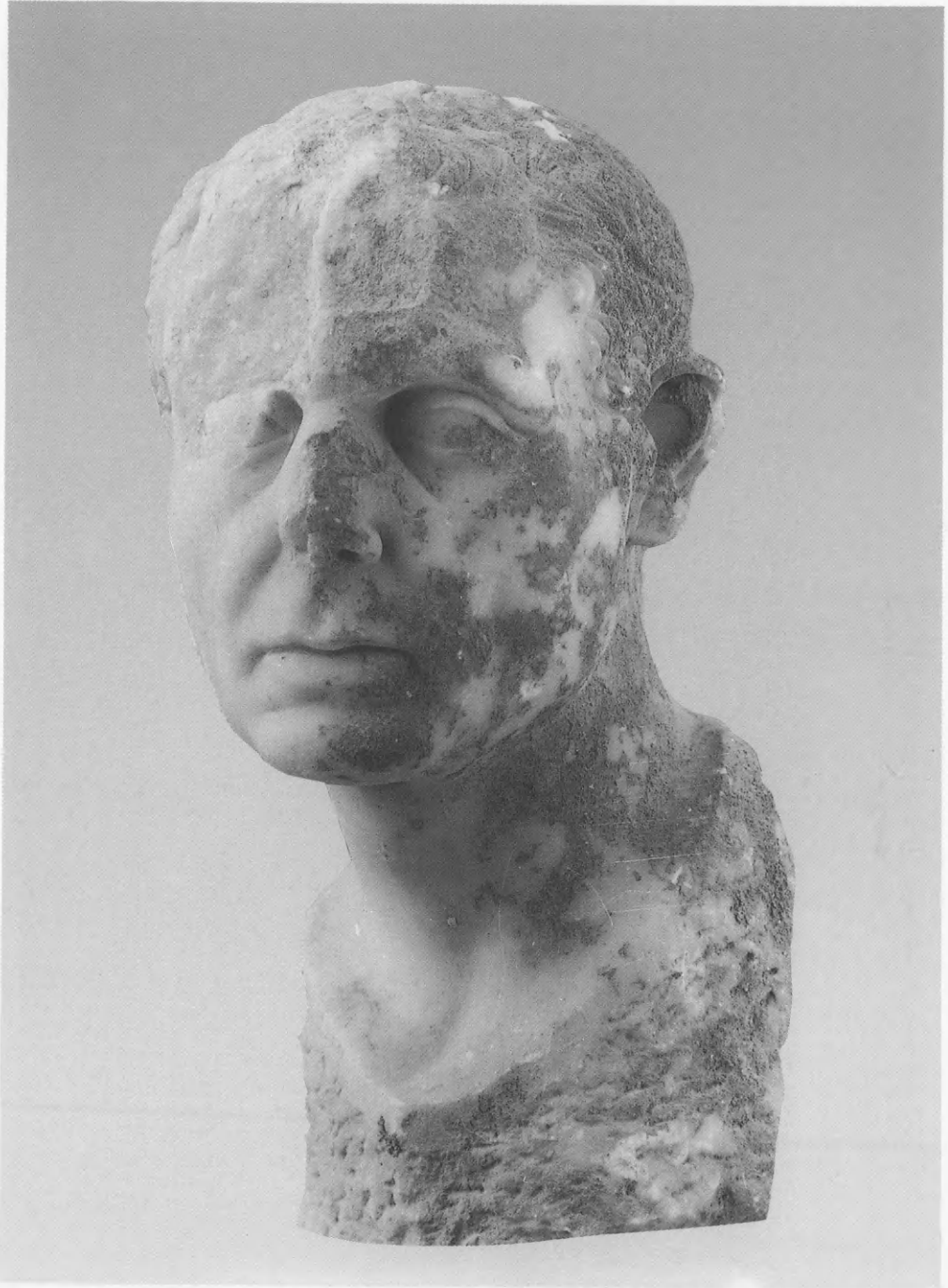
45. Άνδρική κεφαλή από την Σμύρνη, Ἀθήνα, 1ος αἰ. Ἄρ. 173



47. Ἀνδρική κεφαλή, Δῆλος, 1ος αἰ. Ἄρ. 188



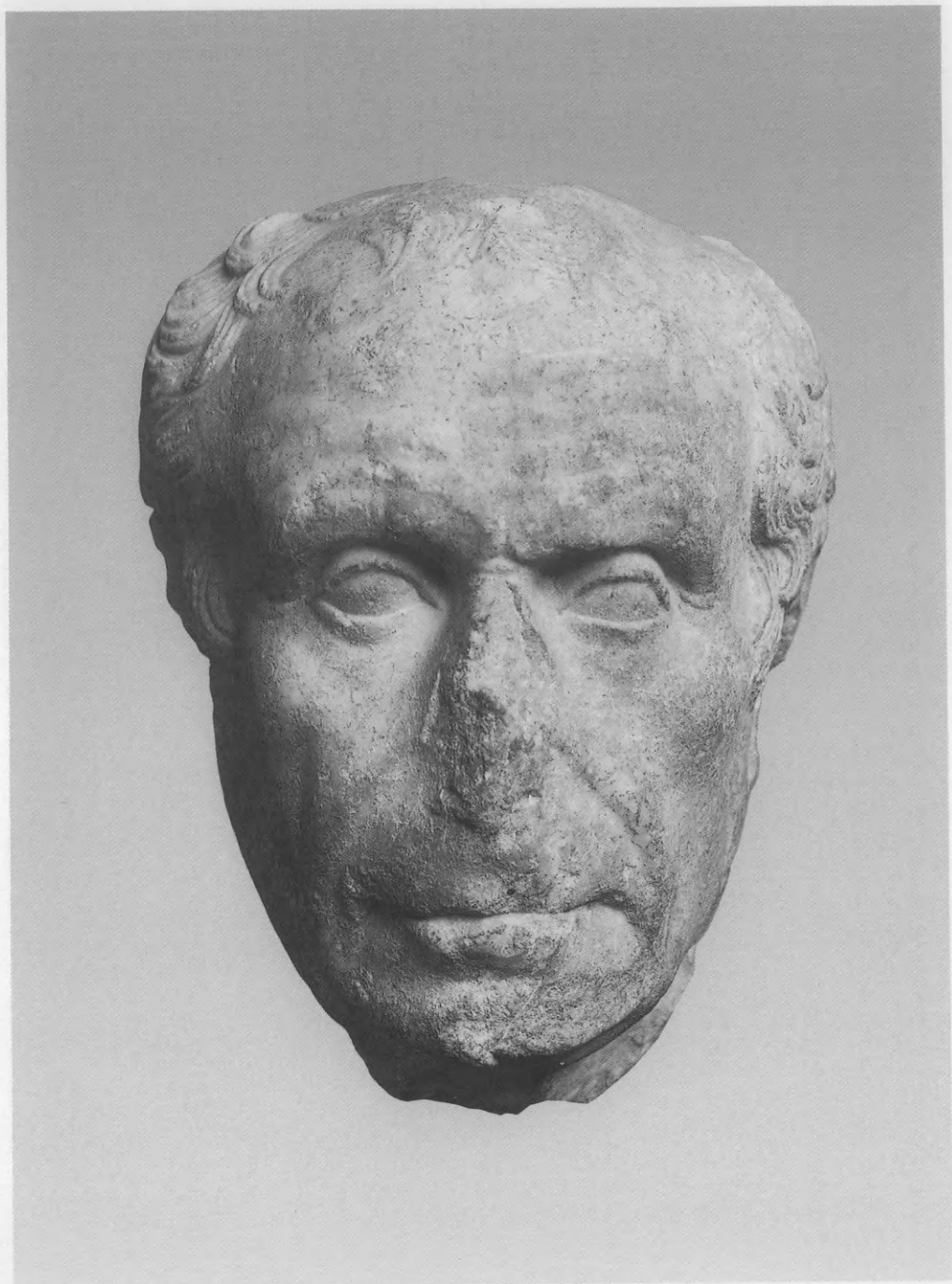
50. Ἀνδρική κεφαλή, Δῆλος, 1ος αἰ. Ἰ. Ἀρ. 194



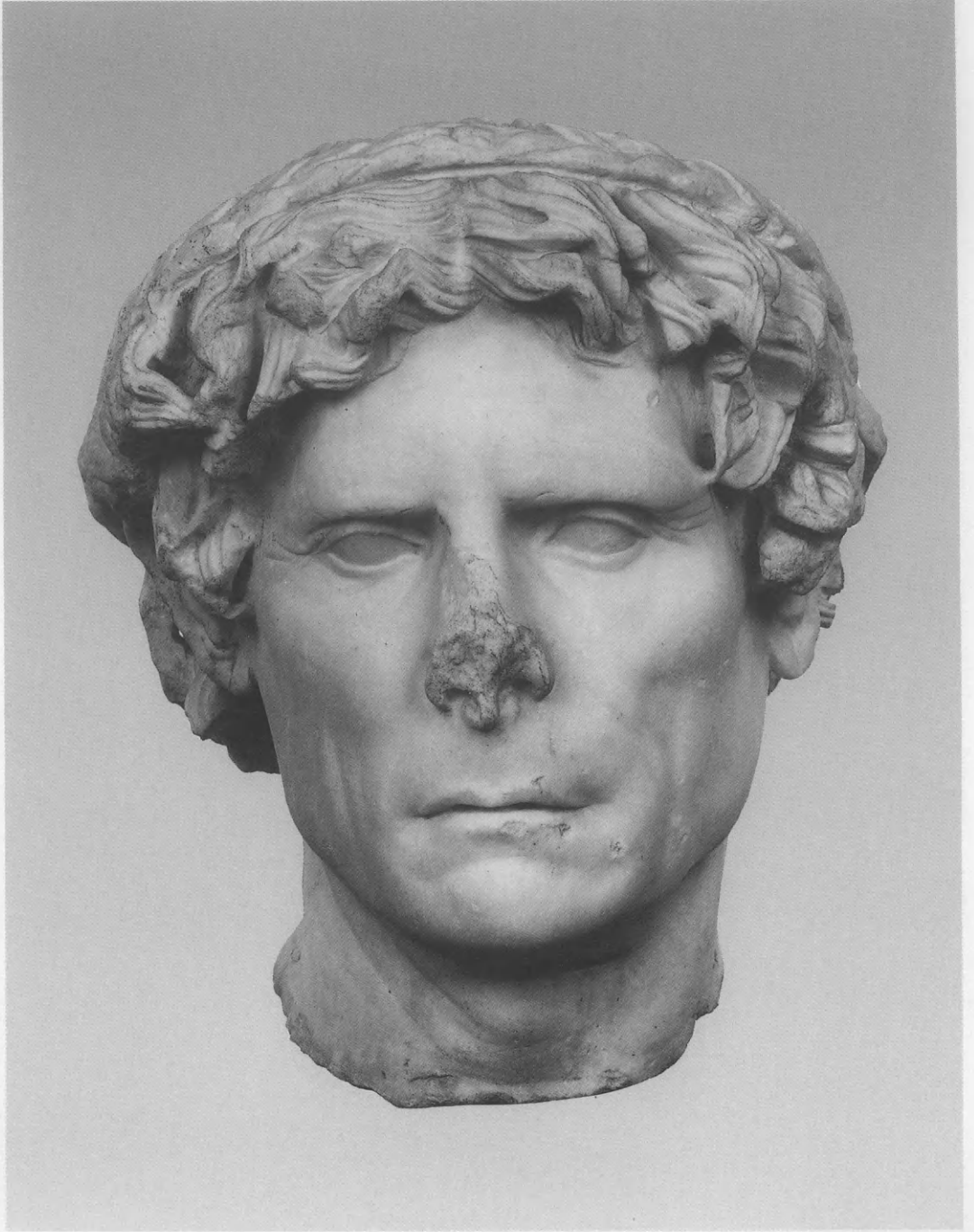
51. Ἀνδρική κεφαλή, Δῆλος, 1ος αἰ. Ἄρ. 192



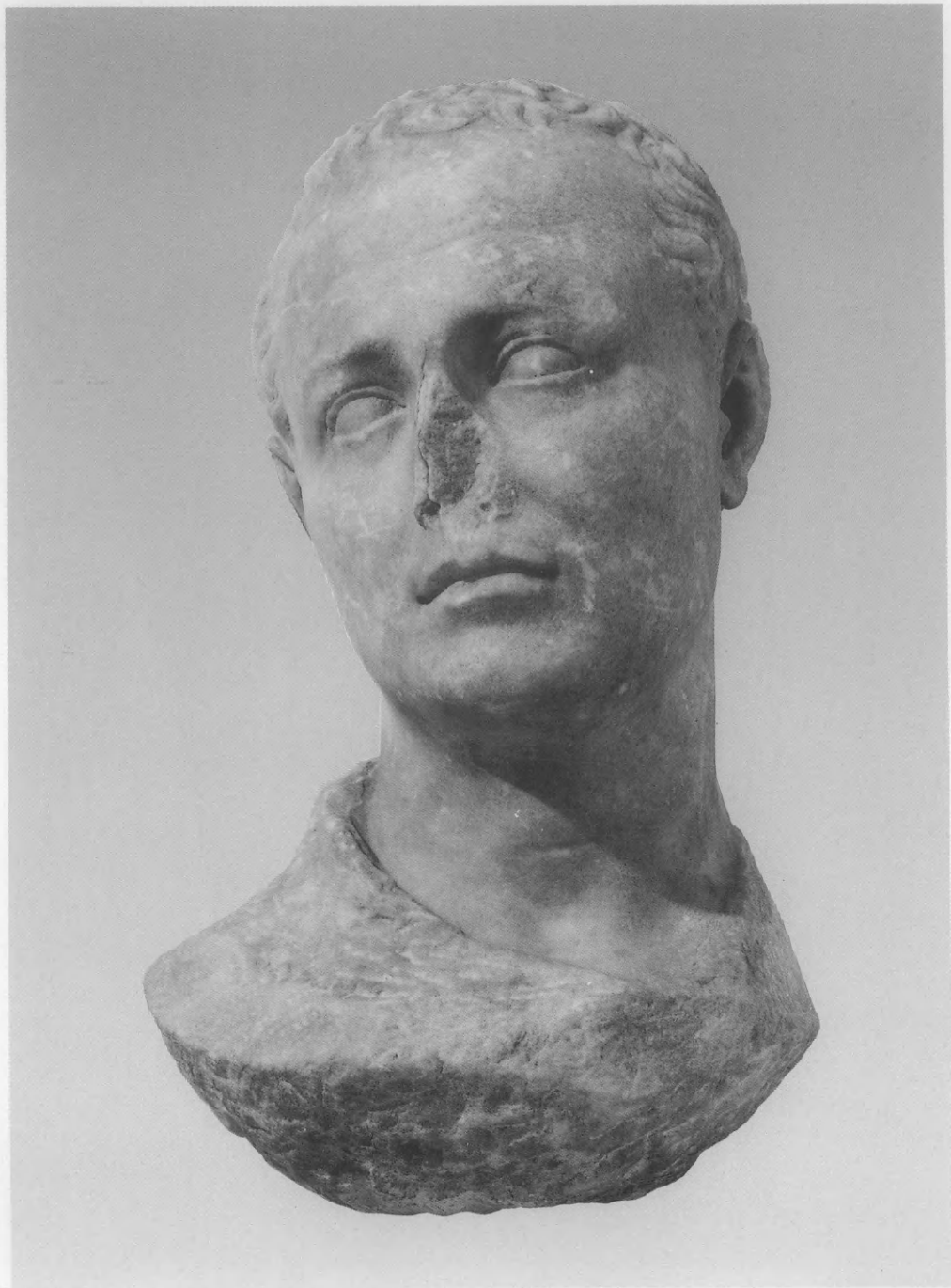
54. Κεφαλή από σερπεντίνη, Μόναχο, 1ος αι. ἸΑρ. 214



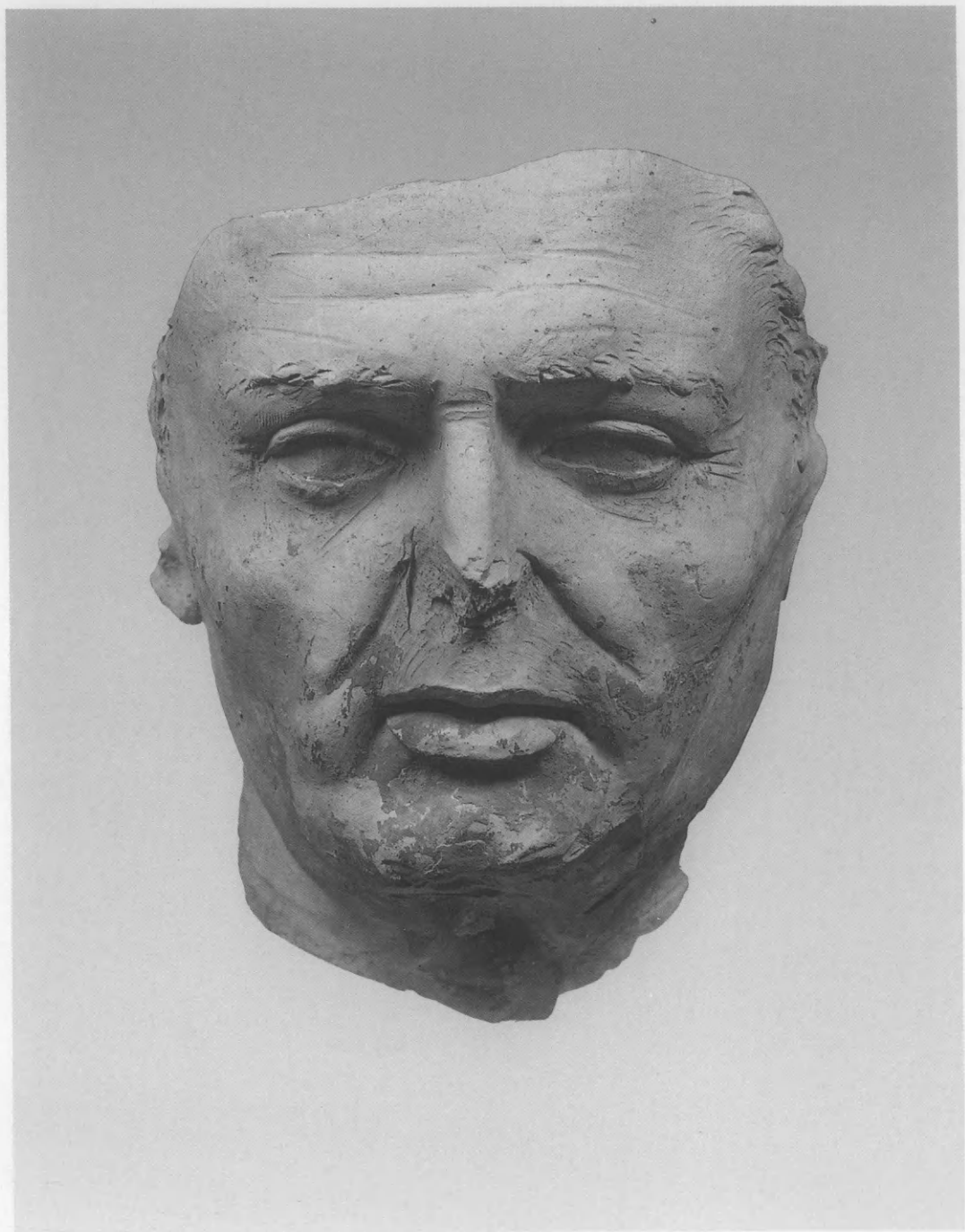
56. Γέρος (αντίγραφο), Κοπεγχάγη, 1ος αί. Ἰρ. 215



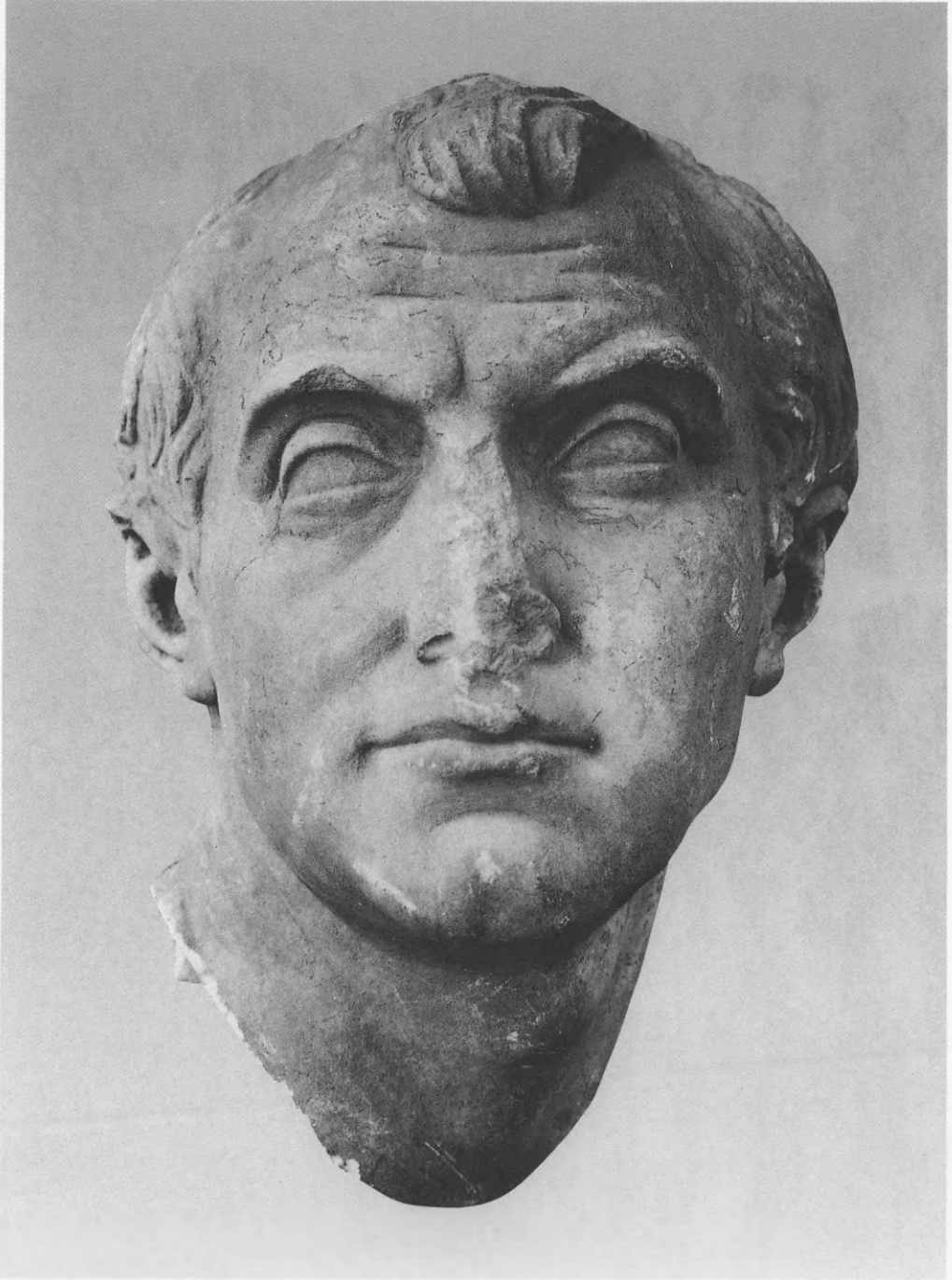
60. Ίερέας, Ἀθήνα, 1ος αἰ. Ἰ.Αρ. 218



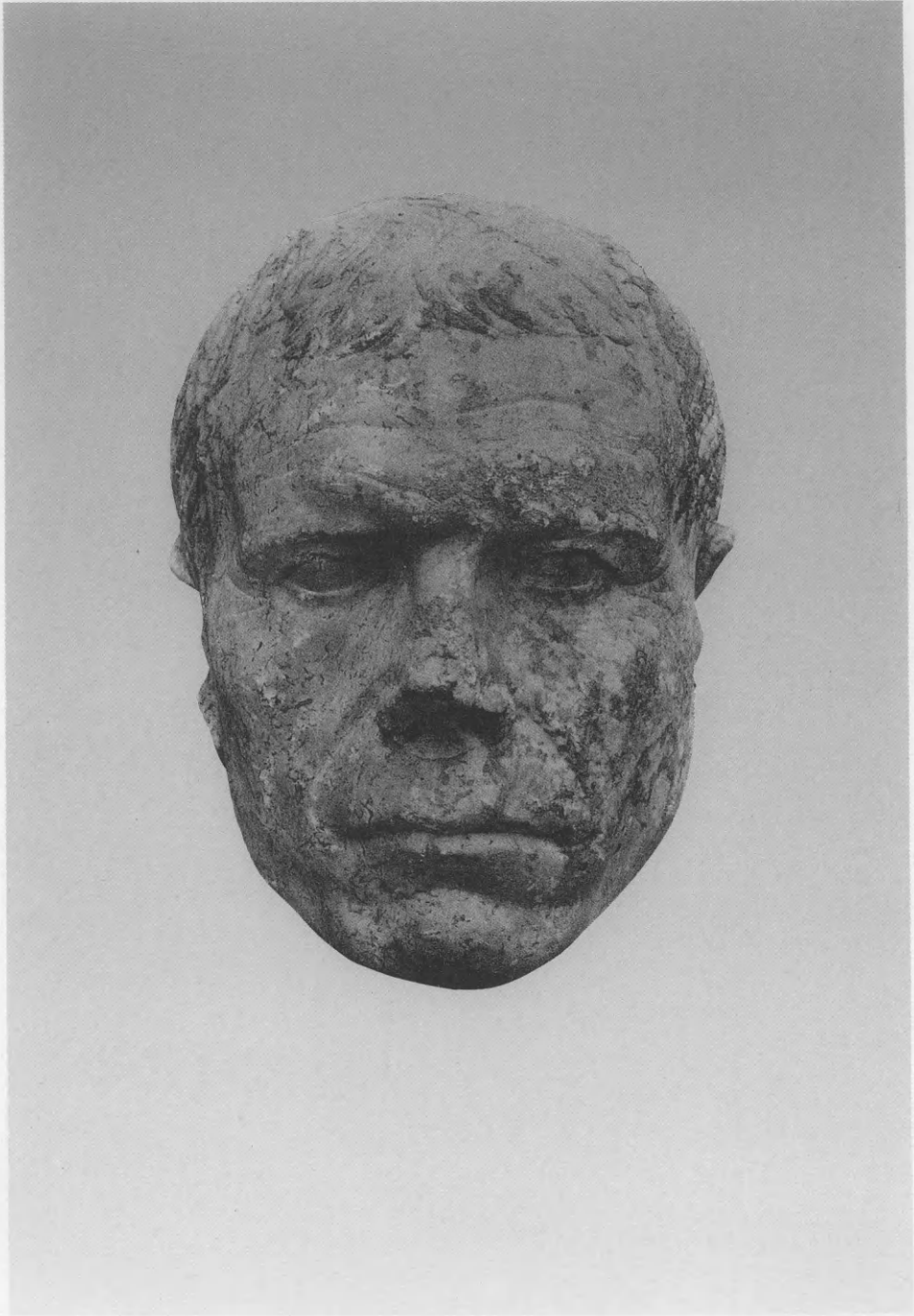
62. Κεφαλή για ένθεση από την Ρόδο, Λονδίνο, 1ος αι. ἼΑρ. 234



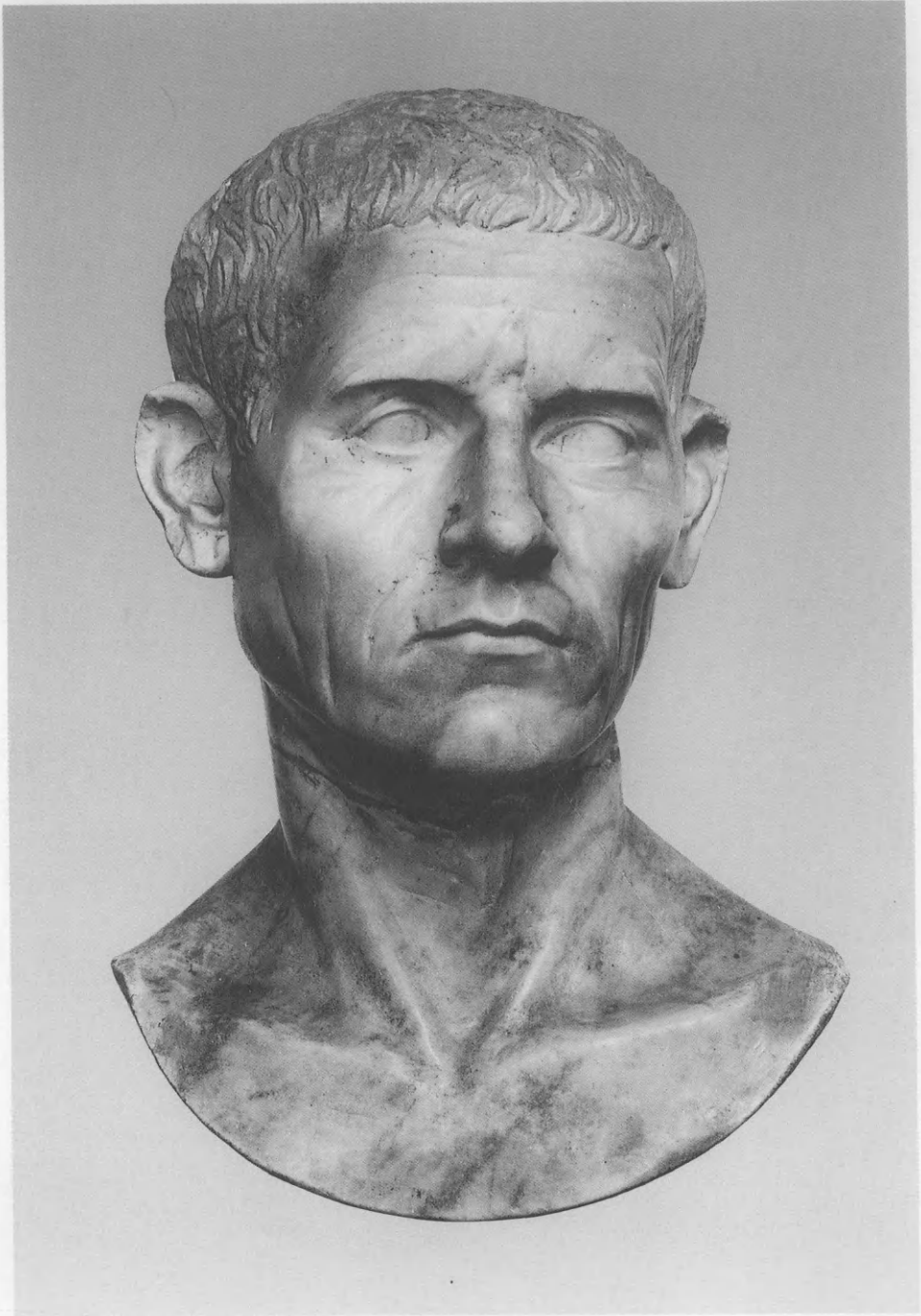
64. Πήλινος «Κικέρων», Μόναχο, 1ος αί. Ἰρ. 253



65. «Ummidius Durmius Quadratus», Νεάπολη, 1ος αί. Ἰρ. 248



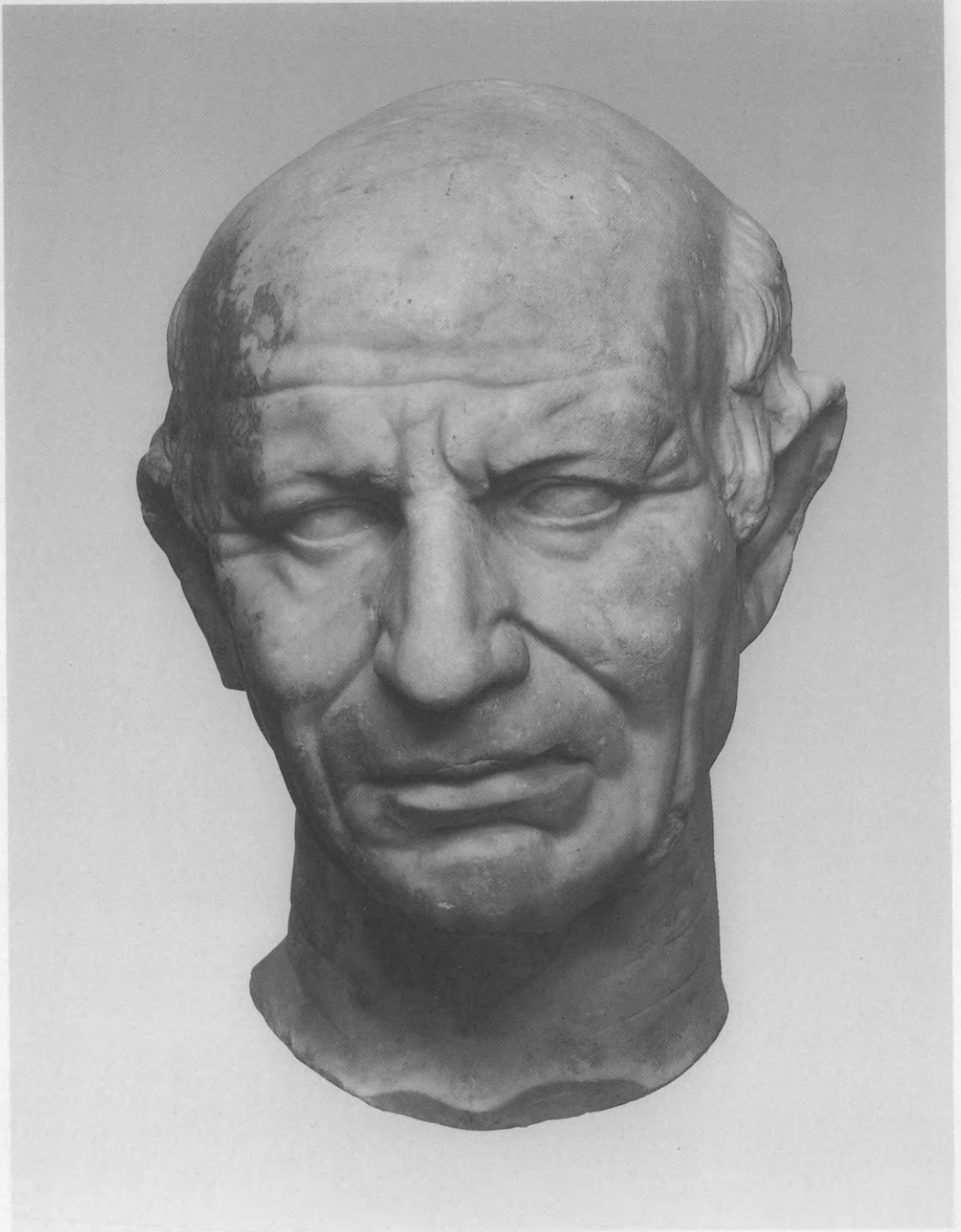
66. Άνδρική κεφαλή από τὸ Minturno, Νεάπολη, 1ος αἰ. Ἄρ. 256



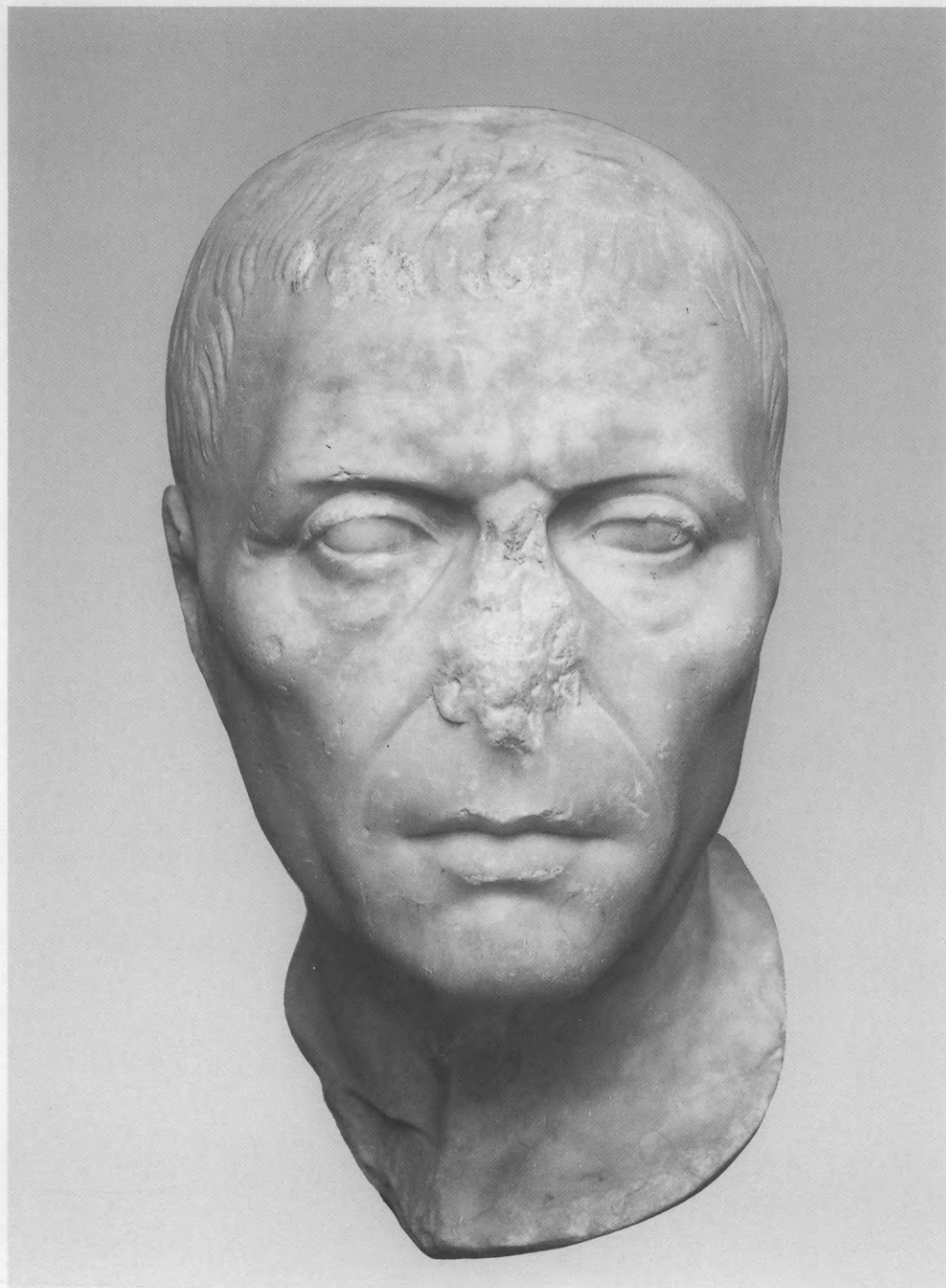
68. Ρωμαῖος (;) (ἀντίγραφο), Βενετία, 1ος αἰ. ἴΑρ. 230



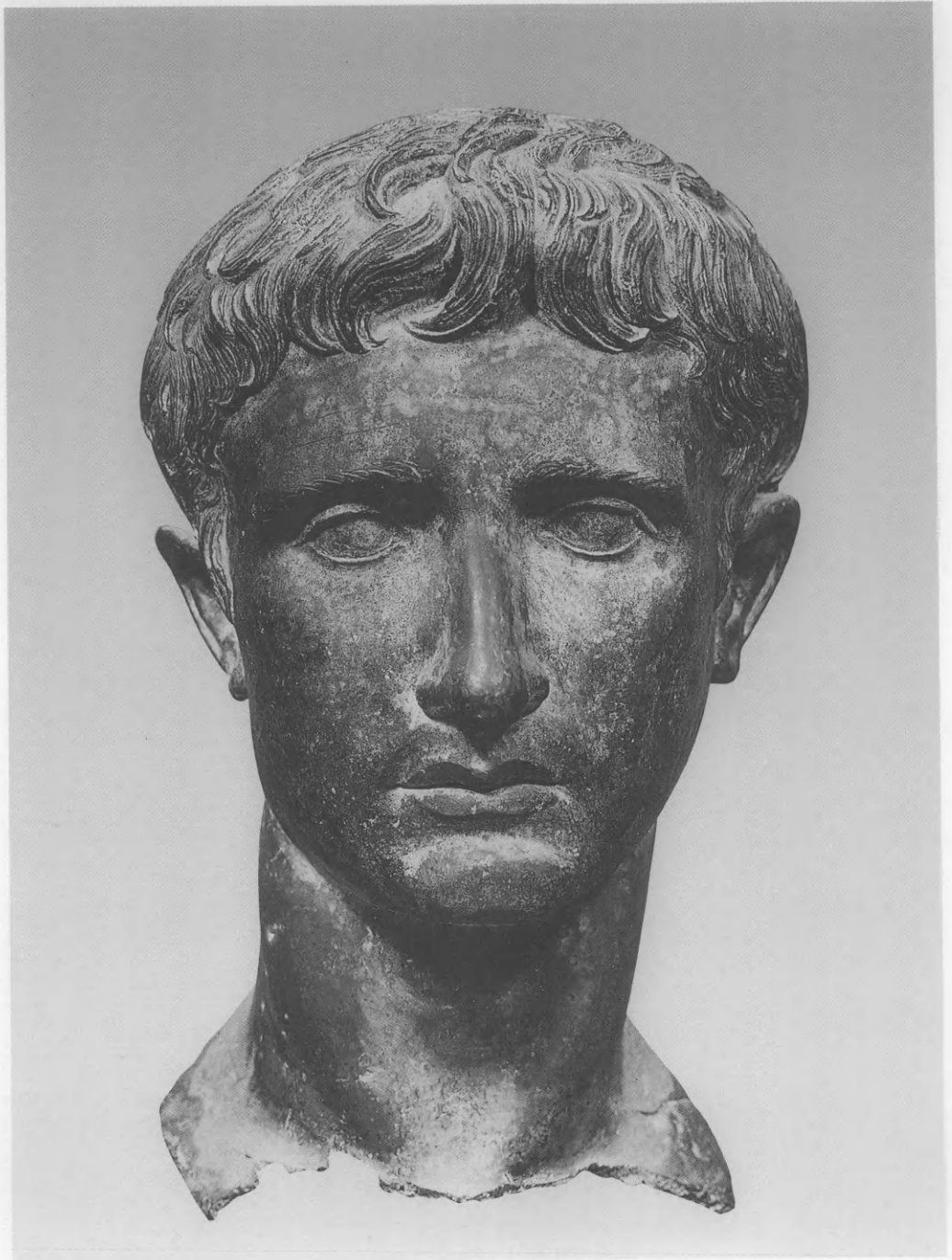
69. Ἄγαλμα Ρωμαίου, Ρώμη, 1ος αἰ. ἸΑρ. 274



70. Κεφαλή Ρωμαίου, Μόναχο, 1ος αι. ἸΑρ. 301



72. «Κικέρων Uffizi» (ἀντίγραφο), Κοπεγχάγη, 1ος αἰ. Ἰ. Αρ. 266



78. Αὔγουστος ἀπὸ χαλκοῦ, Ρώμη, 1ος αἰ. Ἰ. Αρ. 350

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ERNST BUSCHOR
ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ
ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Σ. ΔΟΝΤΑ
ΑΡ. 145 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 1995
ΣΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
ΕΠΑΜ. ΤΑΜΠΑΚΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.
ΓΡΑΜΜΟΥ 24 ΑΓ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΧΕΛΕΝΑΣ ΤΖΑΝΕΚΑ