

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΤΟΞΟ ΤΟΥ ΓΑΛΕΡΙΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία
Πανεπιστημίου 22, Ἀθήνα 106 72
Fax (01)3644996

ISSN 1105-7785
ISBN 960-7036-51-4

Ἐπιμέλεια ἐκδόσεως Ἡλέκτρας Ἀνδρεάδου

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 151

Θ. ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ - ΤΙΒΕΡΙΟΥ

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΤΟΞΟ ΤΟΥ ΓΑΛΕΡΙΟΥ
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



ΑΘΗΝΑΙ 1995

Ἐὰν ἐπιλάθωμαί σου, ὦ Θεσσαλονίκη,
ἢ ἀρὰ ἐπιπέσοι τῶν προγόνων μου ἐπ' ἐμέ.
Ἄλαλος εἶπ ἡ γλῶσσα μου ἐὰν μὴ σοῦ μνησθῶ.

Γ. Θ. Βαφόπουλος, Ἐπὶ τῶν ποταμῶν Βαβυλῶνος

Περιεχόμενα

Πρόλογος	8
Συνομογραφίες	10
Βιβλιογραφία τοῦ μνημείου	11
I. ΤΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΑΝΕΥΡΕΣΗΣ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΣΤΟ ΑΝΑΚΤΟΡΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΟΥ ΓΑΛΕΡΙΟΥ	13
II. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΝΑΪΣΚΟΥ	23
III. ΟΙ ΑΝΑΓΛΥΦΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	30
1. Οἱ Ἐρωτιδεῖς μὲ τὴ γιρλάντα	30
2. Οἱ Πέρσες ποὺ βασιάζουν τὶς imagines clipeatae	33
3. Ἡ κλημαίδα καὶ τὸ μέταλλο τοῦ Διονύσου στὸ ἐσωρράχιο	36
4. Ὁ Πάν καὶ ἡ Νύμφη στοὺς κροτάφους	37
5. Οἱ μορφὲς στὶς imagines clipeatae	39
5.1. Τὸ πορτρέτο τῆς Galeria Valeria καὶ ἡ μεταρρύθμισή του. Ἡ μορφὴ μὲ τὸ πυργωτὸ στέμμα	40
5.2. Τὸ πορτρέτο τοῦ Galerius Maximianus	48
IV. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ	52
1. Ἡ ἀρχικὴ φάση	52
2. Ἡ μεταρρύθμιση	56
V. ΤΑ ΔΥΟ ΤΑΥΤΙΣΜΕΝΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΤΟΥ ΓΑΛΕΡΙΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΤΟΥ ΠΟΡΤΡΕΤΟΥ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΤΕΤΡΑΡΧΙΑΣ	59
VI. ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ. ΤΟ ΑΓΑΛΜΑ ΤΗΣ ΚΟΓΧΗΣ	69
VII. ΤΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ	83
ΕΠΙΜΕΤΡΟ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΠΡΟΤΑΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΟΚΤΑΓΩΝΟΥ	97
ΠΡΟΣΘΗΚΗ	104
Zusammenfassung	105
Εύρετήριο	121
Κατάλογος πινάκων	126

Πρόλογος

Ἐάν τὸ θριαμβικὸ τόξο τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη ἀποτυπώνει, ὅπως εἶναι εὐρύτερα ἀποδεκτό, τὸ ἰδεολογικὸ πρόγραμμα τῆς πρώτης Τετραρχίας, τὸ μικρὸ τόξο, ὅπως ἔχει καθιερωθεῖ νὰ ὀνομάζεται τὸ μνημεῖο πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσει, συνδέεται, ὅπως πιστεύω, μὲ μιὰ νεότερη φάση τοῦ συστήματος, ὅταν μετὰ τοὺς κλυδωνισμοὺς του καὶ τὰ ρήγματα πού υπέστη, ἐπανεδραιώθηκε ἡ θέση τοῦ *maximus augustus*, τοῦ Γαλερίου, στὴ σύνοδο τοῦ Carnuntum τὸ 308 μ.Χ., καὶ ἡ σύζυγός του *Galeria Valeria* ἔγινε ἀποδεκτὴ στὴν αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια ὡς Αὐγούστα. Αὐτὸ τὸ συμπέρασμα θὰ προσπαθίσω νὰ τεκμηριώσω στὴ συνέχεια, ἐπιχειρώντας παράλληλα καὶ τὴν πρώτη συστηματικὴ δημοσίευση καὶ ἐρμηνεία τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ μνημείου.

Σαράντα σχεδὸν χρόνια ἔχουν περάσει ἀπὸ τὴν ἀνεύρεσή του, λείπει παρὰ ταῦτα ἡ λεπτομερὴς καὶ τεκμηριωμένη παρουσίαση πού ἀπαιτεῖται γιὰ ἓνα ἔργο τέτοιας σημασίας, ἓνα μνημεῖο τῆς ἐπίσημης τέχνης τῆς Τετραρχίας. Ἔτσι, ὄχι μόνον δὲν στάθηκε δυνατὸ νὰ γίνει μιὰ ὀλοκληρωμένη πρόταση ἐρμηνείας του, ἀλλὰ ἀντιθέτως κάποιες προσπάθειες πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση βασίστηκαν σὲ λανθασμένα στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὴν προέλευση καὶ τὴν θέση του στὸ ἀνακτορικὸ συγκρότημα τοῦ Γαλερίου. Ἐπιπλέον, ἡ αὐθαίρετη σύνδεσή του μὲ τὸ Ὀκτάγωνο, πού ἔγινε καὶ ἐπαναλαμβάνεται ἔως πρόσφατα, δημιουργεῖ μιὰ ἐσφαλμένη βάση γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς λειτουργίας καὶ αὐτοῦ τοῦ κυρίου.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ παρουσίαση ἑνὸς τέτοιου μνημείου θὰ ἔπρεπε νὰ γίνει στὸ πλαίσιο μιᾶς πλήρους δημοσίευσης τῶν ἐρειπίων μὲ τὰ ὁποῖα συνδέεται ἄμεσα, ἀφοῦ ἀποτελεῖ μέρος ἀρχιτεκτονικοῦ διακόσμου. Δυστυχῶς ὅμως τὸ τόξο προέρχεται ἀπὸ ἓνα τμήμα τοῦ συγκροτήματος πού δὲν εἶναι σήμερα προσπελάσιμο, ἀφοῦ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν ὄγκο μιᾶς σύγχρονης πολυκατοικίας. Τὰ στοιχεῖα πού ὑπάρχουν ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ χώρου αὐτοῦ καὶ πού πρόθυμα ἔδωσε στὴ διάθεσή μου ἡ *ΙΣΤ' Ἐφορεία Προϊστορικῶν καὶ Κλασικῶν Ἀρχαιοτήτων*, δὲν εἶναι πολλὰ. Ἐπιτρέπουν πάντως νὰ προσδιοριστεῖ μὲ ἀκρίβεια ἡ θέση τοῦ τόξου μέσα στὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο καὶ νὰ γίνει ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ναῖσκου τὸν ὁποῖο κοσμοῦσε, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ συνόλου στὴν περιοχὴ αὐτή, νότια ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο, εἶναι ἀρκετὰ ἀποσπασματικὴ.

Ἡ μονογραφία αὐτὴ εἶχε ὡς ἀφετηρία τὸ ἐρευνητικὸ πρόγραμμα «Μελέτη καὶ δημοσίευση τῶν γλυπτῶν τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης», πού ἄρχισε τὸ 1991 μὲ τὴν οἰκονομικὴ ὑποστήριξη τοῦ Ὑπουργείου Ἐρευνας καὶ Τεχνολογίας καὶ ἔχει ὡς ἀπώτερο στόχο τὴ δημοσίευση μιᾶς σειρᾶς ἐπιστημονικῶν καταλόγων. Τὸ χειρόγραφο τῆς ἐργασίας παραδόθηκε τὸ 1993 καὶ ἔκτοτε δὲν ἐνημερώθηκε βιβλιογραφικῶς.

Θερμὰ εὐχαριστῶ τὴν Ἐφορο κ. Ἰ. Βοκοτοπούλου γιὰ τὴ δυνατότητα μελέτης τοῦ ἔργου, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων γλυπτῶν τοῦ Μουσείου, κάτω ἀπὸ συνθηκὲς ἰδανικῆς, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἄδεια ἔρευνας στὸ ἀρχεῖο ἐγγράφων, ποὺ ὀδήγησε στὴν ἀνεύρεση στοιχείων γιὰ τὴν ἀνασκαφὴ στὴν ὁδὸ Ἰσαύρων ἀρ. 5. Εὐχαριστῶ ἀκόμη τὸν κ. Δ. Γραμμένο καὶ τὴν κ. Κ. Τζαναβάρη, καὶ ἰδιαίτερος τὴν κ. Π. Ἀδὰμ-Βελένη γιὰ κάθε εἶδους βοήθεια στὴν ἔρευνά μου, ἐπίσης τὸν κ. Γ. Κνιδάκη γιὰ τὴν ἄδεια νὰ ἀναδημοσιεύσω τὰ δύο τοπογραφικὰ σχέδια τοῦ γαλεριανοῦ συγκροτήματος (Σχ. 2 καὶ 3). Γιὰ συζητήσεις καὶ χρήσιμες ὑποδείξεις ὀφείλω εὐχαριστίες στοὺς κ. Μ. Βουτυρά, Μ. Bergmann, J. Deckers, Γ. Δεσπίνη, Η. Froning, G. Koch, V. Kockel, H. P. Laubscher, Ἄ. Μέντζο, Μ. Μirković, W. Raeck, Γ. Σουρή, J. Szidat, Μ. Τιθέριο καὶ Μ. Vittì, ἐνῶ στὸν κ. Γ. Καραδέδο εἶμαι ὑποχρεωμένη γιὰ τὴ βοήθειά του στὴν ἐπὶ τόπου μελέτη τῶν ἀρχιτεκτονικῶν λειψάνων στὴν ὁδὸ Ἰσαύρων. Τὸν κ. G. Koch εὐχαριστῶ ἐπίσης γιὰ τὴ διόρθωση τῆς περίληψης στὰ γερμανικά. Ἡ νέα καὶ πλήρης φωτογράφιση τοῦ μνημείου ἔγινε ἀπὸ τὸν κ. Μάκη Σκιαδαρέση, τὸν ὁποῖο εὐχαριστῶ γιὰ τὴ συνεργασία. Τέλος, τὰ σχέδια τῶν πιν. 10 καὶ 11 ἔκανε ὁ φίλος κ. Γ. Κιαγιάς, πρὸς τὸν ὁποῖο δὰ ἤθελα νὰ ἐκφράσω τὶς πιὸ θερμὲς μου εὐχαριστίες.

Στὴ μελέτη μου γιὰ τὸ μνημεῖο συνέβαλε σημαντικὰ ἡ τρίμηνη συνολικὰ παραμονή μου στὸ Γερμανικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Ρώμης, γιὰ τὴν ὁποία εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Διευθυντὴ καθ. κ. B. Andreae. Ἰδιαίτερες εὐχαριστίες ὀφείλω καὶ στὸ Ἰδρυμα Deutscher Akademischer Austauschdienst γιὰ τὴ δῖμηνη ἐρευνητικὴ ὑποτροφία, ποὺ μοῦ ἐπέτρεψε νὰ ὀλοκληρώσω τὴ μονογραφία αὐτὴ στὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτοῦτο τοῦ Marburg, καθὼς καὶ στὸν καθ. κ. G. Koch, δίπλα στὸν ὁποῖο εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐργασθῶ.

Πρὸς τὸ Συμβούλιο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας καὶ ἰδιαίτερα πρὸς τὸν Γενικὸ Γραμματέα κύριο Βασίλειο Χ. Πετράκο ἀπευθύνω τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες ἐπειδὴ συμπεριέλαβαν τὸ βιβλίό αὐτὸ στὴ σειρά τῶν δημοσιευμάτων τῆς Ἐταιρείας. Εὐχαριστῶ ἀκόμη τὴν κ. Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδη, ποὺ ἐπιμελήθηκε τὴν ἔκδοση, γιὰ τὴν ἀρμονικὴ καὶ ἀποδοτικὴ συνεργασία μας.

Θεσσαλονίκη 1995

Θ. Στεφανίδου-Τιθερίου

Συντομογραφίες

Ἐκτὸς ἀπὸ τῆς συντομογραφίας τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας καὶ τῆς Archäologische Bibliographie τοῦ Jahrbuch τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ παρακάτω:

Barnes, <i>Empire</i>	T. D. Barnes, <i>The New Empire of Diocletian and Constantine</i> (1982).
Bergmann, <i>Studien</i>	M. Bergmann, <i>Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.</i> (1977).
Bergmann, Kaiserporträt	M. Bergmann, Kaiserporträt der Jahre 293-313 n. Chr. σὸ <i>Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig</i> , III. <i>Skulpturen</i> (1990) 383-401, ἀρ. 254.
Brandenburg, Skulptur	H. Brandenburg, Spätantike und frühchristliche Skulptur in Thessaloniki σὸ <i>Εἰσηγήσεις τοῦ Δέκατου Διεθνοῦς Συνεδρίου Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη, 28 Σεπτεμβρίου — 4 Ὀκτωβρίου 1980</i> (1980) 121-139.
Calza, <i>Iconografia</i>	R. Calza, <i>Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)</i> (1972).
de Maria, <i>Archi</i>	S. de Maria, <i>Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana</i> (1988).
Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο	Γ. Κνιδάκης, Τὸ Ὀκτάγωνο τῆς Θεσσαλονίκης, <i>ΑΔ</i> 30, 1975, Α, 90-119 (καὶ ἀνατύπωση σὸ <i>Θεσσαλονίκη Φιλίππου Βασιλίσσαν</i> (1985) 548-591).
Kolb, <i>Tetrarchie</i>	F. Kolb, <i>Diocletian und die erste Tetrarchie</i> (1987).
Laubscher, <i>Galeriusbogen</i>	H. P. Laubscher, <i>Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki</i> (1975).
L'Orange, <i>Herrscherbild</i>	H. P. L'Orange, <i>Das römische Herrscherbild</i> , III.4. <i>Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Chr.</i> (1984).
Μακαρόνας, Ὀκτάγωνον	X. Ἰ. Μακαρόνας, Τὸ ὀκτάγωνον τῆς Θεσσαλονίκης, <i>ΠΑΕ</i> 1950, 303-321.
Spieser, <i>Thessalonique</i>	J.-M. Spieser, <i>Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne</i> (1984).
Στεφανίδου-Τιβερίου, <i>Τραπεζοφόρα Θεσ.</i>	Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, <i>Τραπεζοφόρα τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης</i> (1985).
Στεφανίδου-Τιβερίου, <i>Τραπεζοφόρα</i>	Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, <i>Τραπεζοφόρα μὲ πλαστικὴ διακόσμηση. Ἡ ἀτυκὴ ὁμάδα</i> (1993).
Winkes, <i>Clipeata imago</i>	R. Winkes, <i>Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform</i> (1969).

Βιβλιογραφία τοῦ μνημείου*

- M. S. F. Hood, *JHSArchReports* 1957, 13.
G. Daux, *BCH* 82, 1958, 759, εικ. 4-5.
G. Bakalakis, *AntK* BeiH.1 (1963) 34.
R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia* (1963) 124, πίν. 9,b-c.
C. C. Vermeule, *ProcAmPhilSoc* 109, 1965, 380.
EAA VI (1965) 1082, εικ. 1196, λ. *Salonico* (L. Vlad Borrelli).
A. Grabar, *Le premier art chrétien* (1966) 204.
A. Grabar, *CArch* 17, 1967, 80 εικ. 19.
G. M. A. Hanfmann, *Classical Sculpture* (1967) 339 εικ. 313.
N. Παπακαυζῆς, *Μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης*⁷ (1967) 11 μὲ εικ.
G. Bakalakis σὸ *Provincialia. Festschrift für Rudolf Laur-Belart* (1968) 3 κέ., εικ. 2.
B. Brenk, *IstMitt* 18, 1968, 247, 256, πίν. 81,2.
C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) 417 κέ.
X. Ἰ. Μακαρόνας, *Ἡ «Καμάρα». Τὸ θριαμβικὸ τόξο τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη* (1969) 48, πίν. 47-48.
Φ. Μ. Πέτσας, *Μακεδονικά* 9, 1969, 136, πίν. 19.
A. Rünsch, *JdI* 84, 1969, 97 κέ., 194 (M 20), εικ. 109.
Winkes, *Clipeata imago* 243.
Ph. Bruneau - Ch. Llinas σὸ J. Audiat, *Délos XXVIII: Le Gymnase* (1970) 142 κέ., πίν. 26.
R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica* (1970) 306 εικ. 283.
Calza, *Iconografia* 141 κέ. ἀρ. 53, σ. 151 κέ. ἀρ. 64, πίν. XXXVI, 100-1 καὶ XLIII, 124.
G. Bakalakis, *AA* 1973, 683 μὲ σημ. 51, εικ. 10-12.
M. Vickers, *JRS* 63, 1973, 117 κέ. μὲ σημ. 54.
Φ. Μ. Πέτσας, *Μακεδονικά* 14, 1974, 297, πίν. 11.
V. Poulsen, *Les portraits romains* II (1974) 189.
H. Torp σὸ *Kunst og Kultur* 57, 1974, 156 κέ.
Γ. Κνιδάκης, *Ὀκτάγωνο* 90 κέ., σκ. 1-2.
Laubscher, *Galeriusbogen* 112 κέ. μὲ σημ. 539, σ. 119 κέ., 140 μὲ σημ. 658, σ. 146.
G. Dontas, *BCH* 99, 1975, 529, εικ. 5.
F. Rebecchi, *Aquileia Nostra* 47, 1976, 71, εικ. 7.
F. Passuello - M. G. Dissegna, *I Mausolei imperiali romani Templi del Sole. La Rotonda di Tessalonica* (1976) 83 σημ. 40.
N. C. Moutsopoulos σὸ *Atti del XVI Congresso di Storia dell'Architettura, Atene 1969* (1977) 250 μὲ σημ. 135, εικ. 68.
Bergmann, *Studien* 138 κέ.

* Παραθέτουμε ἐδῶ τὴ βιβλιογραφία τοῦ μνημείου σὸ σύνολό της μὲ χρονολογικὴ σειρὰ, συμπεριλαμβανοντας καὶ τὰ ἔργα ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα δὲν γίνεται παραπομπὴ σὸ κείμενό μας, ἀφοῦ πρόκειται μόνον γιὰ ἀπλὲς ἀναφορὲς ἢ ἀπεικονίσεις τοῦ γλυπτοῦ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

- B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum, PropKg Suppl. I* (1977) 187 άρ. 164a.
- S. Düll, *Die Götterkulte Nordmakedoniens in römischer Zeit* (1977) 130 μὲ σημ. 20.
- M. Cagianò de Azevedo, *Felix Ravenna* 117, 1979, 17, εικ. 6.
- K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* (1979) 13 κέ. (J. D. Breckenridge).
- Brandenburg, *Skulptur* 131.
- D. Bowder, *Who was Who in the Roman World 753 BC-AD 476* (1980) 96.
- V. Stancu στο *Actes du Ite Congrès International de Thracologie 1976* (1980) 400 εικ. 1.
- H. Torp, *Colloqui del Sodalizio* 6, 1976-1980 (1981) 81 κέ., πίν. 17,1-2.
- G. A. Mansuelli, *Roma e il mondo romano II* (1981) 351 μὲ εικ.
- Μακεδονία, 4000 χρόνια ἑλληνικῆς ἱστορίας καὶ πολιτισμοῦ* (1982) 221, εικ. 154-155 (Δ. Παντερμαλῆς).
- Γ. Μπακαλάκης στο *Ἀρχαία Μακεδονία III* (1983) 35 κέ. καὶ σημ. 16.
- Δ. Παντερμαλῆς, *Ἡ κοινωμία τῆς Θεσσαλονίκης στὰ χρόνια τοῦ Δημητρίου* (Λόγος ποὺ ἐκφωνήθηκε στὶς 26 Ὀκτωβρίου 1983, 19 καὶ εἰκόνα).
- Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*² (1983) 271 (C. Kunze).
- L'Orange, *Herrscherbild* 8, 27 κέ., 107 κέ., 151, πίν. 21a-b.
- O. Nicholson, *Byzantion* 54, 1984, 258 μὲ σημ. 21, σ. 272 σημ. 86.
- Z. Kiss, *Etudes sur le portrait impérial romain en Egypte* (1984) 95.
- Θεσσαλονίκη. 2300 χρόνια* (1985) 52, 55 (εἰκ.) (Δ. Παντερμαλῆς).
- Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus* (1983) 58 σημ. 12 (M. Bergmann).
- J. Meischner, *AA* 1986, 224 κέ., σημ. 12, εικ. 1.
- Θεσσαλονίκη. Ἀπὸ τὰ προϊστορικὰ μέχρι τὰ χριστιανικὰ χρόνια* (1986) 60 μὲ εικ. 32, σ. 146 κέ.
- R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 93 μὲ σημ. 620.
- M. Buora, *Memorie storiche foruguliesi* 68, 1988, 74 καὶ σημ. 34.
- RAC* 14 (1988) 975, λ. *Herrscherbild* (J. Engemann).
- J. Meischner, *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano 1984* (1988) 376.
- J. Meischner στο *Festschrift für Jale Inan* (1989) 502 κέ.
- Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.* (1990) 32, 206 καὶ εικ. (A. Finocchi).
- M. Vitti, *Τὸ πολεοδομικὸ σχέδιο τῆς ἀρχαίας Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἐξέλιξί του*, τ. Β' (δ. δ. Πανεπ. Θεσσαλονίκης, 1990, ὑπὸ ἔκδοσιν) 56.
- Ἄ. Παπαγιαννόπουλος, *Μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης* (x. χρον.) 10, εικ.
- N. Eideneier - H. Eideneier (ἐκδ.), *Thessaloniki. Bilder einer Stadt* (1992) 98, 159 εικ. (M. Tiverios).
- D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 425, 428, εικ. 391.
- Θεσσαλονίκη. Μακεδονίας Μητρόπολις* (1992) 50 (εἰκ.).
- Μακεδονία. Τὸ ἱστορικὸ πρόσωπο τοῦ Ἑλληνικοῦ Βορρᾶ* (1992) 66 (εἰκ.).
- Θεσσαλονίκη. 23 αἰῶνες μητρόπολη τῆς Μακεδονίας. Πολιτιστικὴ πρωτεύουσα τῆς Εὐρώπης 1997*, 70 (εἰκ.), 74 (εἰκ.).
- J. Jucker, *Quaderni Ticinesi. Numismatica e antichità classiche* 21, 1993, 332.
- B. Küllerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance* (1993) 230.

I. Τὰ δεδομένα τῆς ἀνεύρεσης καὶ ἡ θέση τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος τοῦ Γαλερίου

Τὸ 1950, μὲν τὴν ἀποκάλυψη τοῦ μνημειακοῦ κυρίου ποὺ εἶναι γνωστὸ ὡς τὸ Ὀκτάγωνο τῆς Θεσσαλονίκης¹, ἄρχισε νὰ βγαίνει στὸ φῶς ἕνας νέος πυρήνας τοῦ μεγάλου ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος τῆς ὄψιμης ἀρχαιότητος στὴν πόλη καὶ ξεκίνησαν οἱ προσπάθειες γιὰ τὴ σύνδεσή του μὲ τὸν ἄλλο μεγάλο καὶ σημαντικό πυρήνα τοῦ συγκροτήματος, αὐτὸν τοῦ θριαμβικοῦ τόξου καὶ τῆς Ροτόντας². Τὸ σύνολο τῶν λειψάνων αὐτῶν προσφέρει σήμερα μιὰ μεγάλη ποσότητα πληροφοριῶν γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ ἀνακτόρου, ἀφίνει ὅμως ἀνοικτὰ ἕνα πλῆθος ἀπὸ ἐρωτήματα γιὰ τὴν ἔκταση τοῦ συνόλου, γιὰ τὴ σχέση τῶν ἐπιμέρους τμημάτων μεταξὺ τους, γιὰ τὴ λειτουργία τους καὶ τὴν ἀκριβέστερη χρονολόγησή τους. Μιὰ ἀναλυτικὴ παρουσίαση τῶν ἐρευνῶν στὸ γαλεριανὸ συγκροτῆμα ἕως τὴς ἀρχῆς τῆς δεκαετίας τοῦ '70 μαζί μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία ἔχει δώσει ὁ Η. Ρ. Laubscher³, ἐνῶ καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο ἔχει παρουσιαστῆ συνοπτικὰ ἀπὸ ὀρισμένους μελετητές⁴. ἔτσι θεωρῶ περιττὸ

1. Μακαρόνας, Ὀκτάγωνον 303 κέ. καὶ ὁ ἴδιος, *Μακεδονικά* 2, 1941-1952, 594 κέ. Βλ. καὶ σμ. 5.

2. Γιὰ τὴς ἐρευνες στὴν περιοχὴ αὐτὴ βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* 4 κέ., κυρίως 8 κέ.

3. Αὐτόθι 4 κέ., κυρίως 9 κέ., καὶ γιὰ τὴς νεότερες ἀνασκαφὲς στὴν περιοχὴ 11 σμ. 78. Γιὰ τὴς πιὸ πρόσφατες ἀνασκαφικὲς ἐρευνες βλ. κυρίως τὰ Χρονικά τοῦ ΑΔ: Φ. Πέτσας, ΑΔ 22, 1967, Β2, 391· ΑΔ 23, 1968, Β2, 332 κέ· ΑΔ 24, 1969, Β2, 295 κέ· ΑΔ 25, 1970, Β2, 347. Ἄ. Ν. Βαβρίτσας, ΑΔ 26, 1971, Β2, 366 κέ· ΑΔ 27, 1972, Β2, 499 κέ. Ὁ. Ἀλεξανδρῆ, ΑΔ 29, 1973/74, Β3, 653 κέ., 656 κέ. καὶ Αικ. Ρωμοπούλου, ΑΔ 29, 1973/4, Β3, 678· ἡ ἴδια, ΑΔ 30, 1975, Β2, 250. Ἰ. Βοκοτοπούλου, ΑΔ 35, 1980, Β2, 364, 371. Κ. Ρωμοπούλου, ΑΔ 36, 1981, Β2, 299. Ἰ. Βοκοτοπούλου, ΑΔ 37, 1982, Β2, 279. Κ. Σουέρεφ, ΑΔ 41, 1986, Β, 133 κέ.

4. ΕΑΑ VI (1965) 1082 κέ., λ. *Salonicco* (L. Vlad Borrelli). Χ. Ἰ. Μακαρόνας, «*Ἡ Καμάρα*». Τὸ θριαμβικὸ τόξο τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη

(1969) 9 κέ. Α. Boëthius - J. B. Ward Perkins, *Etruscan and Roman Architecture* (1970) 522 κέ. Ν.С. Moutsopoulos, Contribution à l'étude du plan de la ville de Thessalonique à l'époque romaine στὸ *Atti del XVI Congresso di Storia dell'Architettura, Atene 1969* (1977) 187 κέ. С. Pietramellara στὸ G. G. Archi, *L'imperatore Giustiniano. Storia e mito. Giornate di studio a Ravenna, 14-16 Ottobre 1976* (1978) 274 κέ. Μ. Cagiano de Azevedo, *Felix Ravenna* 117, 1979, 7 κέ. Ν. Duval, *XXVI Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 6-18 Maggio 1979* (1979) 41 κέ., κυρίως 46 κέ. J. B. Ward Perkins, *Roman Imperial Architecture*² (1981) 449 κέ. Spieser, *Thessalonique* 97 κέ., κυρίως 110 κέ. *Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz* (1984) 141 κέ. (Κ.-Ρ. Goethert). Προβλήματα τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος δίδονται καὶ στὴ διατριβή (Παν. Θεσσαλονίκης, 1990) τοῦ Μ. Vitti, *Τὸ πολεοδομικὸ σχέδιο τῆς ἀρχαίας Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἐξέλιξί του* (ὑπὸ δημοσίευση). Γιὰ ἕνα κατάλογο τῶν μνημείων τῆς

να επαναλάβω ἐδῶ γνωστὲς ἤδη σὴν ἔρευνα πληροφορίες. Τὸ Ὀκτάγωνο, ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ ἀμεσότερα, ἐπειδὴ πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸ βρίσκεται τὸ σημεῖο ἀποκάλυψης τοῦ τόξου, ἔχει γίνῃ ἐξαιτίας τῆς μορφῆς καὶ τῆς μνημειακῆς κατασκευῆς του ἀντικείμενο λεπτομερέστερων ἐρευνῶν, ποῦ ἀναφέρονται τόσο στὸ ἴδιο τὸ ἀρχιτεκτόνημα ὅσο καὶ στὸ πρόβλημα τῆς λειτουργίας του⁵.

Πίν. 1-9

Τὸ ἀνάγλυφο τόξο, σήμερα στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Θεσσαλονίκης μὲ ἀρ. εὐρ. 2466, βρέθηκε τὸ 1957 σὴν σωστικὴ ἀνασκαφὴ τοῦ Χ. Μακαρόνα σὴν ὁδῷ Ἰσαύρων ἀρ. 5, δηλαδὴ λίγα μέτρα νοτιότερα ἀπὸ τὸν μεγάλο προθάλαμο τοῦ Ὀκταγώνου. Οἱ πρῶτες εἰδήσεις γιὰ τὸ εὔρημα εἶναι γενικὲς καὶ λακωνικὲς⁶, ἐνῶ ἔκθεση τῆς ἀνασκαφῆς δὲν δημοσιεύτηκε ποτέ, πράγμα ποῦ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ ἀνακριβεῖς καὶ λανθασμένες πληροφορίες⁷. Τὸ 1975 δόθηκε ἀπὸ τὸν Γ. Κνιδάκη μιὰ ἀκριβέστερη πληροφορία γιὰ τὴν θέσιν σὴν ὁποία βρέθηκε τὸ τόξο: «Τέλος, ἀνέσκαψε (ὁ Χ. Μακαρόνας) τὸ οἰκόπεδο τῆς ὁδοῦ Ἰσαύρων, ὅπου ἀνακάλυψε στοά, στρωμένη μὲ γηφιδωτὰ καὶ μπροστὰ σὴν μικρὴ ἀνατολικὴ διακοσμητικὴ κόγχη πεσμένο τὸ γνωστὸ μαρμάρينو τόξο μὲ τὸν Γαλέριο καὶ τὴν προσωποποίησιν τῆς πόλης»⁸. Αὐτὲς ἦταν καὶ οἱ μοναδικὲς γνωστὲς μέχρι σήμερα πληροφορίες γιὰ τὴν ἀνασκαφὴ αὐτή. Ἀπὸ τὸν Κνιδάκη ἀναφέρονται ἐπίσης: 1) δύο ἀδημοσίευτες φωτογραφίες, προφανῶς αὐτὲς ποῦ ὁ ἴδιος δημοσιεύει στὸν πίν. 40α-β⁹ καὶ δείχνουν τὴ μικρὴ κόγχη καὶ τὸν κῶρο μπροστὰ ἀπὸ αὐτὴν ἀπὸ τὰ δυτικὰ καὶ τὰ νοτιοδυτικὰ· 2) δύο σχέδια, τὰ ὁποῖα χρησίμευσαν σὴν σύνταξιν τῶν γενικῶν τοπογραφικῶν σχεδίων τῆς μελέτης του¹⁰, δὲν δημοσιεύτηκαν ὅμως.

Θεσσαλονίκης μὲ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. *Tabula imperii romani. Naissus-Dyrrhachion-Scupri-Serdica-Thessalonike* (1976) 139 κέ. (Α. Ανταμέα), καὶ γιὰ τὸ γαλεριανὸ συγκρότημα 143 κέ. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τόξου καὶ ἀνακτόρου βλ. παρακάτω σ. 52 μὲ σημ. 150.

5. Γιὰ τὴν παλιότερη βιβλιογραφία βλ. παραπάνω σημ. 1 καὶ Laubscher, *Galeriusbogen* 11 σημ. 77. Βλ. ἐπίσης Moutsopoulos ὁ.π. 240 κέ. Cagianano de Azevedo ὁ.π. 15 κέ. καὶ κυρίως M. Vickers, *JRS* 63, 1973, 111 κέ. Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο 90 κέ. Ch. Bourgas, *Πρακτικὰ τοῦ Δέκατου Διεθνοῦς Συνεδρίου Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας*, Β (1984) 33 κέ. Spiesser, *Thessalonique* 113 κέ.

6. M. S. F. Hood, *JHSArchReports* 1957, 13. G. Daux, *BCH* 82, 1958, 759. Βλ. καὶ λίγο ἀργότερα G. Bakalakis, *AntK* BeiH.1 (1963) 34. R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia* (1963) 124. Βλ. ἐπίσης Ν. Παπακατζί, *Μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης*⁷ (1967)

11. EAA ὁ.π. (σημ. 4). Μακαρόνας ὁ.π. (σημ. 4) 48. Vickers ὁ.π. 117 κέ. B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum, PropKg* Suppl. I (1977) 187 ἀρ. 164a. *Θεσσαλονίκη. Ἀπὸ τὰ προϊστορικὰ μέχρι τὰ χριστιανικὰ χρόνια* (1986) 59 κέ., 146.

7. Ἔτσι ὁ Cagianano de Azevedo ὁ.π. 17 λέει ὅτι τὸ τόξο βρέθηκε μέσα σὴν προθάλαμο τοῦ Ὀκταγώνου. Πρβ. καὶ *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.* (1990) 206 (Α. Finocchi). Στὸ *Μακεδονία, 4000 χρόνια ἑλληνικῆς ἱστορίας καὶ πολιτισμοῦ* (1982) 221 ἀναφέρεται ὅτι βρέθηκε σὴν ἐπίκωσιν τῶν ἐρειπίων τοῦ Ὀκταγώνου. Βλ. καὶ L'Orange, *Herrscherbild* 109, 151, ὅπου δίνεται ἡ πληροφορία ὅτι βρέθηκε σὴν θέσιν τοῦ ἀρχαίου ἵπποδρόμου.

8. Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο 90. Πρβ. *Θεσσαλονίκη* ὁ.π. 59 κέ., 146.

9. Ὁχι σὴν πίν. 48α-β, ὅπου γίνεται παραπομπή, Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο 90.

10. Αὐτόθι 90 σημ. 4 καὶ σ. 103 σημ. 16.

ΤΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΑΝΕΥΡΕΣΗΣ

Μια μικρή έρευνα στα αρχεία του Μουσείου είχε ως αποτέλεσμα να εντοπιστούν τα δύο αυτά σχέδια από την ανασκαφή του Μακαρόνα, καθώς και όρισμένα σύντομα διοικητικά έγγραφα που τα υπομνηματίζουν και προσφέρουν μια άδρη έστω εικόνα του ανασκαφικού χώρου.

Όπως προκύπτει λοιπόν από τα έγγραφα αυτά, η ανασκαφή στο οικόπεδο της οδοῦ Ἰσαύρων ἀρ. 5, ὅπου χτίστηκε σὴν συνέχεια ἡ πολυκατοικία τοῦ Χ. Λαζαροπούλου, ὀλοκληρώθηκε τὸν Μάρτιο τοῦ 1957, ἀφοῦ, λίγο πρὶν, σὶς 23 Φεβρουαρίου, εἶχε ἀποκαλυφτεῖ τὸ μαρμάρينو τόξο¹¹. Τὰ ἐρείπια ποῦ ἦλθαν σὶς φῶς ἀποτυπώθηκαν σὶς σχέδιο Α¹² καὶ περιγράφονται μὲ σύντομία σὶς ἔγγραφο ἀρ. 164/15.3.1957 τοῦ Χ. Μακαρόνα πρὸς τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας: Σχ. 1

«Ἐκ τῆς ἀνασκαφῆς προέκυαν τοῖχοι καὶ θεμέλια, οἱ ὁποῖοι ἐσημειώθηκαν ἐν τῷ συνημμένῳ σχεδίῳ Α. Ἐκ τούτων οἱ τοῖχοι 1, 2, 3 εἶναι κατεστραμμένοι μέχρι τοῦ δαπέδου τοῦ κτηρίου εἰς τὸ ἀνῆκον. Ὁ τοῖχος 4 σφάζεται μέχρις ὕψους 1 περίπου μ. ἀπὸ τοῦ δαπέδου, ἐνῶ ὁ τοῖχος 5 διεσώθη εἰς μεγαλύτερον ὕψος.

Διὰ τῶν ἐρειπίων τούτων διαγράφεται ἀμυδρῶς κῶρος σχήματος Γ, οὔτινος τὰ πέρατα τῶν σκελῶν εἶναι ἀδιάγνωστα. Τὸ δάπεδον ἦτο γηφιδωτόν, ἐκοσμεῖτο δὲ διὰ συνήθων θεμάτων, ἦτοι πλοχμῶν, ἀθακοειδῶν, κισσοφύλλων κλπ. Ὀλίγα μόνον τμήματα αὐτοῦ διεσώθησαν.

Ὁ τοῖχος 4 φέρει κόγχην, τὸ ἐσωτερικὸν τῆς ὁποίας δάπεδον εἶναι ἐπεστρωμένον διὰ μαρμαρίνων πλακῶν. Ἐξωθὶ τοῦ ἀνοίγματος τῆς κόγχης ταύτης ὑπάρχει μαρμάρινον κατώφλιον, κατὰ τὰ ἄκρα τοῦ ὁποίου ἐσημειώθησαν ἴχνη, βεβαιοῦντα τὴν ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς κόγχης ὑπαρξὶν δύο μαρμαρίνων πεσσῶν. Κατὰ τὰς ἐνδείξεις τῶν μετρήσεων, ἐπὶ τῶν πεσσῶν τούτων ἐπεκάθητο τὸ ἐκεῖ πλησίον ἀνευρεθὲν μαρμάρινον τοξωτὸν ὑπέρθυρον, περὶ οὗ ἡ μνημονευθεῖσα ὑπ' ἀρ. 135/28.2.57¹³ ἔκθεσίς μου.

Κατὰ τὰ ἀνωτέρω τεκμαίρεται, ὅτι ἡ κόγχη αὕτη, ὁμοιάζουσα πρὸς τὰ *lararia* τῶν ρωμαϊκῶν οἰκιῶν, εἶχεν ἐπίσημον χαρακτῆρα ἢ ἴσως καὶ λατρευτικὸν σκοπὸν.

11. Βλ. τὸ ἔγγραφο τοῦ Ἐφόρου Χ. Μακαρόνα πρὸς τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας ἀρ. 135/26.2.1957, ὅπου γίνεται ἐπιπλέον περιγραφή τοῦ τόξου καὶ ἀναφέρεται ὅτι βρέθηκε «περὶ τὰ 35 μ. ἀπὸ τῆς νοτίας εἰσόδου τοῦ Ὀκταγώνου» καὶ μεταφέρθηκε «αὐθημερὸν» σὶς Μουσεῖο.

12. Ἔτσι ὀνομάζεται σὶς ἀμέσως παρακάτω ἔγγραφο τοῦ Χ. Μακαρόνα. Τὸ σχέδιο 1 ποῦ δημοσιεύουμε ἐδῶ εἶναι ἀντίγραφο τοῦ σχεδίου Α, σὶς ὁποῖο συμπληρώθηκαν καὶ ὀρισμένα ἐπιπλέον στοιχεῖα ποῦ εἶναι ὀρατὰ σήμερα (βλ. παρακάτω). Τὸ δεῦτερο σχέδιο (Β) τοῦ Μακαρόνα εἶναι ἐπανάληψη τοῦ πρώτου, ὅπου ἀποτυπώθηκε καὶ ἡ θέσις τῶν πελμάτων τῆς πολυκατοικίας σὲ σχέσις μὲ τὰ ἐρείπια. Σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη τοῦ Ἀρχαιο-

λογικοῦ Συμβουλίου, ποῦ ἐκτίθεται σὶς ἔγγραφο τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας ἀρ. 34269/1338 τῆς 18.4.1957 πρὸς τὸν Ἐφορο Χ. Μακαρόνα, ἐγκρίθηκε ἡ ἀποπεράτωση τῆς πολυκατοικίας ὑπὸ τὸν ὄρο να διατηρηθοῦν τὰ ἀποκαλυφθέντα ἐρείπια σὶς ὑπόγειο τῆς οἰκοδομῆς σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο Β. Ἡ σημερινὴ κατάσταση σὶν πολυκατοικία δείχνει ὅτι γιὰ τὴ θέσις τῶν πελμάτων τῆς τηρήθηκε τὸ σχέδιο Β, ὅμως τοὺς κῶρους τοῦ ὑπογείου κατέλαβαν κατοικίαι καὶ ἀποθήκες, ἔτσι μέρος μόνον τῶν ἐρειπίων ποῦ βρίσκονται σὶν φωταγωγὸ εἶναι σήμερα ὀρατὰ (βλ. παρακάτω).

13. Βλ. παραπάνω σημ. 11. (Λανθασμένα ἀναφέρεται ἡ 28η ἀντὶ τῆς 26ης Φεβρουαρίου.)

φορτώθηκαν και μεταφέρθηκαν στο Μουσείο Θεσσαλονίκης τό «τοξωτό μαρμάρινο υπέρθυρο», «δύο τεμάχια γηφιδωτών διαπέδων», καθώς και «4 κορμοί κίωνων»¹⁴ και «δύο τετράγωνα μάρμαρα».

Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν ἐρειπίων ποὺ περιγράφει ὁ Μακαρόνας καὶ ἀποτυπώθηκαν στὸ σχέδιο Α, σήμερα εἶναι ὁρατὸ μόνον τὸ νότιο μέτωπο τοῦ τοίχου 5, ποὺ σώζεται σὲ ὕψος ἕως 0.78 μ., μὲ τὴ γένεση τῆς παραστάδας ποὺ προβάλλει πρὸς Ν. Τὸ μέτωπο αὐτὸ σώζεται μάλιστα σὲ πολὺ μεγαλύτερο μῆκος πρὸς Δ. ἀπὸ ὅσο φαίνεται στὸ σχέδιο (συνολικὰ γύρω στὰ 9.50 μ. ἀπὸ τὴν παραστάδα) καὶ ἔχει συμπληρωθεῖ στὸ Σχ. 1 μὲ ἰδιαίτερο συμβολισμό. Ὁρατὸ εἶναι ἀκόμη, σὲ μῆκος 2.50 μ. περίπου, ἕνα μέτωπο τοίχου ἐγκάρσιο πρὸς τὸ προηγούμενο (7), ποὺ ἐπίσης δὲν σημειώνεται στὸ σχέδιο Α καὶ συμπληρώθηκε στὸ Σχ. 1. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τμήμα τοῦ τοίχου ποὺ περιβάλλει ἀπὸ τὰ ἀνατολικά τὸ Ὀκτάγωνο καὶ τὸν προθάλαμό του¹⁵.

Σχ. 1

Ἡ τοπογραφικὴ σχέση τῶν ἐρειπίων τῆς ὁδοῦ Ἰσαύρων μὲ τὸ Ὀκτάγωνο φαίνεται στὰ σχέδια τοῦ Κνιδάκη¹⁶. Ἀποκλείεται λοιπὸν ὀριστικὰ κάθε συζήτηση γιὰ πιθανὴ συσχέτιση τοῦ τόξου μὲ τὸ Ὀκτάγωνο¹⁷. Οἱ διαστάσεις του ταιριάζουν ἄλλωστε ἀκριβῶς μὲ αὐτὲς τῆς κόγχης τοῦ τοίχου 4: τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμά του ἔχει πλάτος 1.71 μ., ἐνῶ τὸ ἄνοιγμα τῆς κόγχης εἶναι 1.65 μ. περίπου. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σὲς ἐξωτερικὲς πλευρὲς τῶν δύο πεσοκράνων εἶναι 2.34 μ., ἐνῶ ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σὲς ἐξωτερικὲς πλευρὲς τῶν τετράγωνων ἀποτυπωμάτων τῶν πεσοῶν — ἢ καλύτερα τῶν βάσεων τους — ἐπάνω στὸν ἀναβαθμὸ (κατώφλι κατὰ τὸν Μακαρόνα) εἶναι 2.50 μ. περίπου¹⁸.

Σχ. 2-3

Σχ. 3

Ἡ κόγχη αὐτὴ μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ πλαισίωση, ὅπως συμπεραίνουμε ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ λείψανα σὲ τὴν ὁδὸ Ἰσαύρων, ἐντάσσεται σὲ τὴν ἀνατολικὴν¹⁹ στοὰ ἐνὸς περιστυλίου, ἡ ὁποία σύμφωνα μὲ τὴ δέση τοῦ στυλοβάτη ἦταν πλάτους 5.70 μ., ἐνῶ ἡ βόρεια στοὰ του εἶχε πλάτος 7 μ. Στὴ βόρεια ἀπόληξη τῆς ἀνατολικῆς στοᾶς ὑπάρχει ἄνοιγμα μὲ βαθμίδα, πλάτους 4.50 μ., ἐνῶ ἕνα δεύτερο ἄνοιγμα στὸν τοῖχο τῆς (4)

Σχ. 1

14. Βλ. παρακάτω σ. 20 κέ. καὶ σημ. 22.

15. Βλ. Κνιδάκη, Ὀκτάγωνο σχ. 14 καὶ 16.

16. Αὐτόθι σχ. 15-16.

17. Ὁ Η. Torp, *Colloqui del Sodalizio* 6, 1976/80 (1981) 82 ὑποθέτει ὅτι τὸ τόξο διακομοῦσε τὴ μεγάλη ἀγίδα τοῦ Ὀκταγώνου ἀπέναντι ἀπὸ τὴν εἴσοδο, χωρὶς νὰ λαμβάνει ὑπόψη τὴν τεράστια διαφορὰ σὲς διαστάσεις (ἄνοιγμα τῆς κόγχης 7.05 μ.). Ὁ Cagiano de Azevedo ὁ.π. (σημ. 4) 17 παρατηρεῖ ὅτι οἱ διαστάσεις του ἀντιστοιχοῦν μόνο σ' αὐτὲς τῆς πόρτας τοῦ Ὀκταγώνου, ἀλλὰ γιὰ ἄλλο λόγο ἀποκλείει τὴν τοποθέτησή του ἐκεῖ. Δὲν λαμβάνει ὑπόψη ὅτι τὸ ἀρχικὸ ἄνοιγμα τῆς πόρτας ἦταν 5 μ., καὶ μόνον σὲ μεταγενέστερη φάση περιορίστηκε σὲ 2.50 μ., Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο

105 κέ. Ἀσάφεια ἢ ἀνακρίβεια γιὰ τὸν προορισμὸ τοῦ τόξου, ποὺ θεωρεῖται συχνὰ ὡς διακοσμητικὸ πύλης ἢ ἀκόμη καὶ ὡς αὐτοτελὲς μνημεῖο, διακρίνει καὶ τὶς ἀναφορὲς ἄλλων μελετητῶν: G. Bakalakis στὸ *Provincialia. Festschrift für Rudolf Laur-Belart* (1968) 3 κέ. A. Rüsche, *JdI* 84, 1969, 97, 194 (M20). Winkes, *Clipeata imago* 243. Brenk ὁ.π. (σημ. 6). R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 93.

18. Ἀναλυτικὰ γιὰ τὶς διαστάσεις τοῦ τόξου βλ. παρακάτω σ. 23 καὶ σημ. 36.

19. Χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ συμβατικὰ τὰ σημεῖα τοῦ ὀρίζοντα, μὲ τὸν Νότιο πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς θάλασσας, ἐνῶ σὲ τὴν περιγραφή τοῦ Μακαρόνα (βλ. παραπάνω) δίνονται τὰ πραγματικὰ σημεῖα τοῦ ὀρίζοντα.

όδηγεῖ πρὸς 'Α. 'Ανάμεσα στὰ δύο αὐτὰ ἀνοίγματα, στραμμένη πρὸς Δ., βρίσκεται ἡ μικρὴ κόγχη. Πίσω ἀπὸ αὐτὴν διαμορφώνονται τμήματα δύο ἄλλων κογχῶν, ποὺ εἶναι στραμμένες πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, σ' ἓναν κῶρο ποὺ μᾶς εἶναι ἄγνωστος.

Σχ. 2-3

Τὰ ἐρείπια τῆς ὁδοῦ 'Ισαύρων ἀποτελοῦν μικρὸ τμήμα ἑνὸς περιστυλίου μνημειακῶν διαστάσεων, τοῦ περιστυλίου τῆς νότιας μεγάλης αὐλῆς (N), ὅπως τὴν ἀναφέρει ὁ Κνιδάκης²⁰ σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴ βόρεια μικρὴ αὐλή (B), ποὺ βρίσκεται βόρεια ἀπὸ τὸ 'Οκτάγωνο. Οἱ τέσσερις κορμοὶ κίωνων, ποὺ μνημονεύονται στὸ ἔγγραφο τοῦ Μα-

Πίν. 12

καρόνα, ἦταν ὡς τώρα παντελῶς ἄγνωστοι. Ὅμως κομμάτια ἀπὸ μεγάλους ἀρράβδωτους κίονες, ποὺ βρίσκονται σήμερα στὴν αὐλὴ τοῦ Παλιοῦ Μουσείου, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ταυτίζονται μὲ αὐτούς. Πρόκειται γιὰ τέσσερα μεγάλα καὶ ἓνα μικρότερο κομμάτι, ἀφοῦ τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ ἔσπασε (ἴσως κατὰ τὴ μεταφορὰ) σὲ δύο μικρότερα. Εἶναι κατασκευασμένοι ἀπὸ κροκαλοπαγῆ ἀσβεστόλιθο χρώματος ἀνοιχτοῦ κόκκινου (breccia)²¹, καὶ ἡ ἐπάνω διάμετρος τους εἶναι 0.67-0.68 μ.²² Τὸ μέγεθος, τὸ ὑλικό, ἡ ποιότητα τῆς δουλειᾶς τους, καὶ προπάντων ὁ ἀριθμὸς τους, μὲ ὀδήγησαν στὴν ὑπόθεση γιὰ τὴν προέλευσή τους ἀπὸ τὴν ὁδὸ 'Ισαύρων. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει μὴ παλιὰ φωτογραφία, ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν R. F. Hoddinott λίγα χρόνια μετὰ τὴν ἀνεύρεση τοῦ τόξου²³ καὶ δείχνει τὸ μνημεῖο ἀκόμη στὸ ἔδαφος τῆς αὐλῆς τοῦ Παλιοῦ Μουσείου, προφανῶς ἀμέσως ἢ λίγο μετὰ τὴ μεταφορὰ του. Στὸ πάνω μέρος διακρίνεται μὲ ἀπόλυτη βεβαιότητα τμήμα τῶν κίωνων αὐτῶν, καὶ μάλιστα τὸ προφίλ τῶν ἀπολήξεών τους. Τέλος, καὶ ἡ διάμετρος τῶν κίωνων συμφωνεῖ μὲ τὸ πλάτος τοῦ

20. Κνιδάκης, 'Οκτάγωνο 108.

21. Βλ. H. Mielsch, *Buntmarmore aus Rom im Antikenmuseum Berlin* (1985) 44 κέ.

22. Μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὰ κομμάτια τῶν κίωνων ἔχουν ὡς ἑξῆς:

1. Ἐπάνω μέρος κίονα σωζ. ὕψ. 1.64 μ. Διατηρεῖ τὴν ἐπάνω ἀπόληξη, ποὺ ἔχει ὕψ. 0.07 μ. καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα κυρτὸ καὶ ἓνα στενότερο ταινιωτὸ στοιχεῖο. Ἡ ἐπάνω ἐπιφάνεια ἔχει διάμ. 0.68 μ. καὶ φέρει τὸρμo γιὰ τὴ στερέωση τοῦ κιονοκράνου διαστ. 0.08x0.08 μ., καθὼς καὶ αὐλακα μολυβδοκόπσης.

2. Κάτω μέρος κίονα σωζ. ὕψ. 2.95 μ., ποὺ διατηρεῖ τὴν ἐπιφάνεια ἔδρασης, εἶναι ὅμως ἀποκρουσμένο τὸ προφίλ τῆς ἀποφυγῆς. Φέρει τὸρμo διαστ. 0.06x0.06 μ.

3. α) Τμήμα κίονα σπασμένο ἐπάνω καὶ κάτω, σωζ. ὕψ. 1.82 μ. β) Τμήμα κίονα σωζ. ὕψ. 1.10 μ., ποὺ εἶναι σπασμένο καὶ στὶς δύο πλευρὲς καὶ ἔχει πιθανότατα ἀποσπασεῖ ἀπὸ τὸ προηγούμενο.

4. Ἐπάνω μέρος κίονα σωζ. ὕψ. 1.68 μ. περίπου. Διατηρεῖ τὴν ἐπάνω ἀπόληξη, ποὺ εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ κομματιοῦ 1. Ἡ ἐπάνω ἐπιφάνεια ἔχει διάμ. 0.67 μ. καὶ φέρει τὸρμo διαστ. 0.07x0.07 μ. καὶ δύο αὐλακες μολυβδοκόπσης.

Δυστυχῶς δὲν στάθηκε δυνατόν νὰ ταυτιστοῦν καὶ τὰ κομμάτια τοῦ γηφιδωτοῦ δαπέδου, ποὺ εἶναι πιθανὸν ὅτι βρίσκονται στὴν ἀποθήκη τῶν γηφιδωτῶν τοῦ Παλιοῦ Μουσείου, γιὰ τὴ στενότητα κώρου δὲν τὸ ἐπιτρέπει. Ὁ Κνιδάκης, 'Οκτάγωνο 108 ἀναφέρει ὅτι τὸ γηφιδωτὸ δάπεδο εἶχε διακοσμητικὰ θέματα ὅμοια μὲ τοῦ ὑπόλοιπου ἀνακτόρου, δὲν γνωρίζω ὅμως ἂν εἶδε ὁ ἴδιος τὰ κομμάτια του.

23. Βλ. Hoddinott ὁ.π. (σημ. 6) πίν. 9b. Τὸν συνάδελφο 'Α. Μένιζο, ποὺ μοῦ ὑπέδειξε τὴν ἀπεικόνιση αὐτὴ ὅταν τοῦ ἐμπιστεύτηκα τὴν ὑπόθεσή μου γιὰ τὴν προέλευση τῶν κίωνων, εὐχαριστῶ θερμῶς.

συλlobάτη, που σύμφωνα με τὸ σχέδιο Α εἶναι 0.90 μ. Τὸ ὕψος τῶν κίωνων, ἂν καὶ δὲν Σχ. 1
μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ με ἀκρίβεια, δὰ ξεπερνοῦσε πιθανὸν τὰ 5.50 μ.²⁴

Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἕναν πολυτελὴ κῶρο, που δὰ εἶχε ἀναμφίβολα ἐπίσημο χα- Σχ. 2
ρακτῆρα²⁵. Τὸ μεγάλο αὐτὸ περιστύλιο (Ν) συνδέεται με ἕνα σύνολο ἀρχιτεκτονικῶν
λειψάνων²⁶, τὰ ὁποῖα εἶναι προγενέστερα τοῦ Ὀκταγώνου. Παρατηροῦμε λοιπὸν ὅτι
ἡ ἀνατολικὴ στοὰ του, που διακοσμεῖται με τὴν κόγχη καὶ ὀδηγεῖ πρὸς Β., συμπίπτει
με ἕναν σημαντικὸ ἀξονα που καταλήγει σὲ μιὰ μνημειακὴ εἴσοδο τοῦ ἀνακτόρου²⁷,
ἀπὸ τὴν ὁποῖα εἰσέρχεται κανεὶς στὸ συγκρότημα τῆς βόρειας αὐλῆς (Β). Πρόκειται,
πιστεύω, γιὰ μιὰ νευραλγικὴ ἀρτηρία τοῦ συγκροτήματος, που δὰ ξεκινοῦσε πιθανὸν
ἀπὸ τὴν κύρια εἴσοδό του στὴ νότια πλευρά²⁸, τὴν πλευρὰ πρὸς τὴ θάλασσα, ὅπου
σύμφωνα με ὀρισμένους μελετητὲς βρισκόταν τὸ λιμάνι²⁹. Μέσω αὐτῆς τῆς ἀρτηρίας
συνδέονται λοιπὸν καὶ τὰ δύο περιστύλια. Τὸ μεγαλύτερο, στὰ νότια (Ν), εἶχε προφα-
νῶς πὸ ἐπίσημο χαρακτῆρα καὶ ὀδηγοῦσε σὲ μιὰ ὀρθογώνια αἴθουσα με γηφιδωτὰ,
που ἀποκαλύφτηκε κάτω ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο³⁰. Τὸ μικρότερο περιστύλιο, στὰ βόρεια
(Β), εἶχε πιθανὸν περισσότερο ἰδιωτικὸ χαρακτῆρα.

24. Ἕνας ὁλόκληρος κίονας που βρίσκεται σί-
μερα ἔξω ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο ἔχει ἐπάνω διάμετρο
0.37 μ. καὶ ὕψος 3.15 μ.

25. Τὸ μέγεθος τοῦ περιστυλίου δείχνει ἡ σύγ-
κριση τῶν κίωνων με αὐτοὺς τοῦ μικροῦ περιστυ-
λίου, ἡ ἐπάνω διάμετρος τῶν ὁποίων εἶναι 0.30 μ.
(ἔναντι 0.68 μ. τοῦ μεγάλου).

26. Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο 93 κέ., σκ. 14. Θὰ
πρέπει νὰ συμπληρωθοῦν ἐπιπλέον καὶ τὰ νεότερα
στοιχεῖα που προέκυγαν ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴν στὰ
γειτονικὰ οἰκόπεδα τῆς ὁδοῦ Βύρωνος 6 καὶ Βύ-
ρωνος 4 - Ἰσαύρων 1, ἡ ἀκριβὴς σχέση τῶν ὁποίων
με αὐτὰ τοῦ παραπάνω σχεδίου δὲν εἶναι γνωστὴ.
Βλ. Αἰκ. Ρωμοπούλου, ΑΔ 29, 1973/74, Β3, 678.
Ἡ ἴδια, ΑΔ 36, 1981, Β2, 299. Ἰ. Βοκοτοπούλου,
ΑΔ 37, 1982, Β2, 279.

27. Βλ. Φ. Πέτσα, ΑΔ 21, 1966, Β2, 331 κέ.,
σχέδ. 1 (16), πίν. 339α. Θεωρητικὰ δὲν δὰ μπο-
ροῦσε νὰ ἀποκλείσει κανεὶς ὅτι μέσα σὲ τὴν στοὰ τοῦ
μεγάλου περιστυλίου ἐντάσσονταν καὶ ἄλλοι ὅμοιοι
ναῖσκοι, ὅμως ἀπὸ τὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα στὴ
δυτικὴ πλευρὰ (Σχ. 2) δὲν ὑπάρχει κανένα στοι-
χεῖο.

28. Ὁ Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο 107 κέ., ἀναφερό-
μενος στοὺς ἀξονες τοῦ ἀνακτόρου, δὲν δίνει προ-
σοχὴ στὴν ἀρτηρία αὐτή. Ὁ Vickers ὁ.π. (σμη. 5)

113 πιστεύει ὅτι οἱ κύριες ἀρτηρίες διαμέσου τοῦ
ἀνακτόρου ὀδηγοῦσαν ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βό-
ρεια. Ἄν ἡ κύρια εἴσοδος τοῦ ἀνακτόρου ἦταν στὴ
νότια ἢ στὴ βόρεια πλευρὰ, ὅπως δέχεται ὁ Spieser,
Thessalonique 112, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ εἰπω-
θεῖ με τὰ σημερινὰ δεδομένα. Γιὰ τὴν ἀποψη ὅτι τὸ
μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου ἀποτελοῦσε μνημειακὴ
εἴσοδος τοῦ ἀνακτόρου, βλ. παρακάτω, σ. 52 με
σμη. 150.

29. Βλ. Χ. Μπακιριτζή, *Βυζαντινὰ* 7, 1975, 320
κέ., που πιστεύει ὅτι τὸ ρωμαϊκὸ λιμάνι τῆς Θεσ-
σαλονίκης δὰ ἦταν συνδεδεμένο με τὸ γαλεριανὸ
συγκρότημα. Πρβ. Κνιδάκη, Ὀκτάγωνο 107 με
σμη. 34 καὶ Ε. Ρ. Dimitriadis στὸ *Ἀρμός. Τιμητι-
κὸς τόμος στὸν καθηγητὴ Ν. Κ. Μουτσόπουλο* Α
(1990) 544 κέ. Π. Ἀδὰμ-Βελένη, *ΑΕΜΘ* 3, 1989,
235. Τὴν ἀποψη αὐτὴ ἀμφισβήτησε ὁ Spieser, *Thes-
salonique* 10 σμη. 17. Γιὰ τὸ θέμα βλ. ἀναλυτικὰ
καὶ Vittì ὁ.π. (σμη. 4) Α, 121 κέ.

30. Τμήματα τοῦ γηφιδωτοῦ δαπέδου διαπι-
στώθηκαν σὲ βάθος 0.30 μ. ἀπὸ τὸ πλακόστρωτο
δάπεδο τοῦ Ὀκταγώνου, Κνιδάκης, Ὀκτάγωνο
100, 108. Βλ. καὶ Μ. Καραμανῶλη - Σιγανίδου,
ΑΔ 20, 1965, Β2, 409 (ἀναφέρεται ἡ ἀποκάλυψη
τοῦ γηφιδωτοῦ). Πρβ. Bouras ὁ.π. (σμη. 5) 34 κέ.

Σχ. 3 Ἄξιοσημείωτο εἶναι ὅτι καὶ μετὰ τὴν ἀνοικοδόμησιν τοῦ Ὀκταγώνου διατηρήθηκε ὁ παραπάνω ἄξονας, πού περνᾷ παράλληλα μὲ τὴν ἀνατολικήν του πλευρά. Ὅμως ἡ ἔνταξιν τοῦ κτιρίου αὐτοῦ στὸ ἀρχιτεκτονικὸ συγκρότημα εἶναι ἀνόργανη³¹ καὶ ἡ λειτουργικὴ σχέση του μὲ τὰ δύο περιστύλια, ἰδιαίτερα μὲ τὸ βόρειο, προβληματικὴ³². Προκύπτει ἔτσι ἓνα σημαντικὸ ἐρώτημα: τὸ πολυτελὲς αὐτὸ κτίριον σχετίζεται μὲ μιὰ ἀλλαγὴν στὸ ἀρχικὸ σχέδιον τοῦ ἀνακτόρου ὅσο ζοῦσε ὁ Γαλέριος, ἢ μήπως κτίσθηκε σὲ μιὰ μεταγενέστερην περίοδον, ὅπως δέχτηκε ὁ Χ. Μπούρας³³; Τὸ ζήτημα ὅμως αὐτὸ δὲ μᾶς ἀπασχολήσει ἰδιαίτερα στὸ ἐπίμετρο αὐτῆς τῆς ἐργασίας.

31. Πρβ. Spieser, *Thessalonique* 112.

32. Βλ. αὐτόθι 118 σημ. 237. Τὸ ὀκτάστυλο πρό-
πυλο μὲ κλίμακα πού ἀποκαθιστᾷ ὁ Μουτσουρούλος
ὁ.π. (σημ. 4) πίν. VIII, μπροστὰ ἀπὸ τὸν προθά-

λαμο τοῦ Ὀκταγώνου εἶναι ὄχι μόνον ὑποθετικὸ
ἀλλὰ καὶ ἀντίθετον μὲ τὰ στοιχεῖα πού διαθέτουμε.

33. Βλ. καὶ Bouras ὁ.π. (σημ. 5) 34 κέ.

II. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή καὶ τὰ κοσμήματα. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ναΐσκου

Πρόκειται γιὰ ἓνα μονόλιθο τόξο, ποῦ εἶναι συμφυῆς μὲ τὶς ἐπιστέγεις τῶν δύο πεσσῶν ἐπάνω στοὺς ὁποίους στηριζόταν. Εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ λευκὸ, λεπτόκοκκο μάρμαρο³⁴ καὶ σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάστασιν³⁵, ἀφοῦ καὶ ἡ διατήρησις τῆς ἐπιφάνειάς του εἶναι ἐξαιρετικὴ. Αὐτὸ συμφωνεῖ καὶ μὲ τὰ δεδομένα τῆς ἀνεύρεσός του, ἀπὸ τὰ ὁποῖα προκύπτει, ὅπως εἶδαμε, ὅτι ἦταν στημένο σὲ στεγασμένο κῶρο, δηλαδὴ στὴ στοὰ ἐνδὸς περιστυλίου, καὶ ὅτι ἔμεινε ἀπείραχτο ἐκεῖ ὅπου ἔπεσε, χωρὶς νὰ μεταφερθεῖ ποτὲ σὲ ἄλλο μέρος. Οἱ διαστάσεις του ἔχουν ὡς ἑξῆς: τὸ μέγιστο πλάτος (στὴ βάση του πάνω ἀπὸ τὰ πεσσόκρανα) εἶναι 2.385 μ., τὸ ὕψος του 1.16 μ. καὶ τὸ πλάτος τοῦ τοξωτοῦ ἀνοίγματος 1.71 μ.· τὸ βάθος του εἶναι 0.40 μ.

Πίν. 1-3

Οἱ πλάγιες πλευρὲς τοῦ τόξου παρουσιάζουν μιὰ μικρὴ μείωσις πρὸς τὰ ἐπάνω³⁶, καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ του εἶναι ὀριζόντια καὶ ἀπολήγει σὲ ἐπίστεγν πού περιτρέχει τὴν κύρια καὶ τὶς πλάγιες ὄψεις. Τὴν κύρια διακόσμηση τῆς ἐπίστεγνης ἀποτελεῖ ἓνας κανόνας μὲ ἰωνικὸ κυμάτιο. Τὰ ἔξωρα αὐγὰ του προβάλλουν ἔντονα φωτισκισμένα μέσα ἀπὸ τὸ κέλυφος τους, τὰ στενὰ λογοειδῆ φύλλα ἔχουν ὀξυκόρυφη ράχη, καὶ πλατιῆς σχετικὰ «γέφυρες» συνδέουν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μεταξύ τους. Τὸ κυμάτιο ὑπογραμμίζεται κάτω ἀπὸ ἀστράγαλο, ἐνῶ ἐπάνω ἐπιστέφεται ἀπὸ ἀστράγαλο καὶ στενὸ λεῖο

34. Παρουσιάζει κομμοὺς καὶ μοιάζει ἀρκετὰ μὲ πεντελικό, δὲν μπορῶ ὅμως νὰ βεβαιώσω ὅτι πράγματι εἶναι. Δεῖγμα τοῦ μαρμάρου ἔχει ἀποσταλεῖ, μὲ τὴ μεσολάβηση τοῦ J. Herrmann, γιὰ ἀνάλυσιν στὸν καθηγητὴ N. Herz στὸ Γεωλογικὸ Τμῆμα τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Georgia.

35. Σπασμένες εἶναι μόνον ἡ πίσω ἀριστερὴ γωνία τῆς ἐπάνω πλευρᾶς μὲ μέρος τῆς ἐπίστεγνης, καὶ λιγότερο ἡ ἀντίστοιχον δεξιὰ γωνία μαζὶ μὲ μικρὸ τμήμα τῆς ἐπίστεγνης καὶ τῆς πλάγιας ὄψης, ποῦ περιλαμβάνει τὸ χέρι τῆς Νύμφης ἀπὸ τὸν καρπὸ. Ἀποκρούσεις μικρῆς ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεῖα καὶ κυρίως στὴν ὀριζόντια ἐπίστεγν τοῦ τόξου, στὰ πεσσόκρανα καὶ στὶς κατακόρυφες ἀκμὲς τῶν κροτάφων, μικρότερες στὴν πλαισίωση τοῦ τοξωτοῦ ἀνοίγματος καὶ στὸ κόσμημα τοῦ

ἐσωρραχίου (κυρίως στὴν ἐσωτερικὴ ταινία τοῦ πλαισίου). Μικρῆς ἀποκρούσεις ἢ φθορῆς παρουσιάζουν καὶ ἐλάχιστα τμήματα τῶν μορφῶν, δηλαδὴ ἡ μύτη τοῦ ἀνδρικοῦ πορτρέτου καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ ἀριστεροῦ βαρβάρου. Στὸ μέσο περίπου τοῦ ἀριστεροῦ κροτάφου, ἐγκάρσια στὰ σκέλη τοῦ Πάνα, περνᾷ ἓνας κομμὸς ποῦ συνεχίζεται καὶ στὴν μπροστινὴ πλευρὰ, ὡς τὸ κάτω μέρος τῆς *imago clipeata*. Ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια ἔχει πάρει μιὰ ζεστή, ξανθὴ πάτινα, ποῦ σὲ ὀρισμένα τμήματα, ὅπως στὸ ἐσωρράχιο, γίνεται πιὸ σκούρα, ἐνῶ σὲ μερικὰ σημεῖα ἔχουν σκηματιστεῖ λεκέδες καστανοῦ χρώματος (π.χ. στὴν κλαμύδα τοῦ Γαλερίου, στὸ πρόσωπο τοῦ δεξιοῦ Πέρση, στοὺς Ἑρωτες).

36. Ἔτσι τὸ πλάτος κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ὀριζόντια ἐπίστεγν εἶναι 2.345 μ.

κανόνα. Τὸ ἴδιο τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα, ποῦ εἶναι ἡμικυκλικό, πλαισιώνεται στὸ μέτωπό του ἀπὸ πλούσια διακόσμηση σὲ τριπαινιωτὴ βαθμιδωτὴ διάταξη, τὴν ὁποία ἀποτελοῦν ἀπὸ ἐπάνω πρὸς τὰ κάτω: 1) λέσβιο κυμάτιο (Bügelkymation)³⁷. μέσα στὸ τοξοειδὲς περίβλημα ὑπάρχει δίδυμο φύλλο, ἐνῶ τὸ ἐνδιάμεσο φύλλο εἶναι στενὸ λογχοειδές· 2) κόσμημα ποῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ ὄρθιες διπλὲς σιγμοειδεῖς ἔλικες, οἱ ὁποῖες συγκλίνουν καὶ ἀποκλίνουν ἐναλλάξ μεταξύ τους καὶ ἐναλλάσσονται μὲ λόγχες, ποῦ ἔχουν τὴν αἰχμὴ τοποθετημένη πρὸς τὰ ἐπάνω³⁸. 3) σπειρομαίανδρος³⁹, ὁ ὁποῖος, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν κορυφὴ ὅπου δημιουργεῖ ἕνα ἔλικοειδὲς κόσμημα, τρέχει σὲ δύο διαφορετικὲς κατευθύνσεις πρὸς τὴ βάση τοῦ τόξου. Στὴν ἀκμὴ τοῦ τόξου ἕνα στενὸ κόσμημα ἀπὸ τριγωνικὰ ὀξυκόρυφα φύλλα ὑπογραμμίζει τὸν σπειρομαίανδρο ἀκολουθώντας τὴ φορά του. Ἐνῶ στενὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὶς τρεῖς παραπάνω ταινίες: ἀστράγαλος ἀνάμεσα στὴν πρώτη καὶ τὴ δεύτερη, καὶ στρεπτὴ ταινία⁴⁰ ἀνάμεσα στὴν δεύτερη καὶ τὴν τρίτη. Τέλος, ἐπάνω ἀπὸ τὸ λέσβιο κυμάτιο ἕνας στενὸς ἀκόσμητος κανόνας κλείνει τὸ πλούσιο διακοσμητικὸ σύνολο.

Τὰ πεσοκράνα, ποῦ παρουσιάζουν, ὅπως καὶ τὸ τόξο, τρεῖς ὄψεις διακοσμημένες, χωρίζονται μὲ ἕνα ἀστράγαλο σὲ δύο ἐπιμέρους τμήματα: τὸ κατώτερο, ποῦ εἶναι καὶ πιὸ στενὸ, καὶ τὸ ἀνώτερο, ποῦ εἶναι λίγο πλατύτερο, ἀνοίγει πρὸς τὰ ἔξω καὶ ἐπιστέφεται ἀπὸ στενὸ ἄβακα, ἔτσι ὥστε τὸ σύνολο νὰ παίρνει τὴ μορφή ἀνεστραμμένης κολούρης πυραμίδας. Καὶ τὰ δύο τμήματα διακομοῦνται μὲ ὄρθια γλωσσοειδῆ

37. Βλ. Ch. Leon, *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturdécoration Roms* (1971) 245 κέ.

38. Προέρχεται, ὅπως πιστεύω, ἀπὸ ἕνα πολὺ γνωστὸ στὴν ἑλληνικὴ τέχνη κόσμημα (βλ. π.χ. στὴν ἀρχιτεκτονικὴ G. Gruben, *Die Tempel der Griechen*² (1986) 337 εἰκ. 280, ἢ στὴν τορευτικὴ Ch. Peyre, *RA* 1992, 174 κέ., εἰκ. 1-2), ποῦ συνεχίζεται μὲ ὅμοια μορφή καὶ στὴ ρωμαϊκὴ τέχνη (βλ. Leon ὁ.π. πίν. 25,2-3) καὶ ποῦ ἔχει ἐδῶ πλήρως σχηματοποιηθεῖ. Ἐτσι ἀντὶ τῶν ἀνθεμίων ἢ ἄλλων κοσμημάτων στὴ συνάντηση τῶν ἐλικῶν φέρει τὴς λόγχες, κατ' ἀναλογία μὲ τὴς λόγχες στὸ λέσβιο ἢ στὸ ἰωνικὸ κυμάτιο. Στὴ σχηματοποιημένη αὐτὴ μορφή τὸ κόσμημα φαίνεται ὅτι εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνιο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Τὰ παραδείγματα ποῦ μοῦ εἶναι γνωστὰ βρίσκονται σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς. Βλ. P. Varène, *Gallia* 22, 1964, 63 κέ., κυρίως 77 εἰκ. 9 (ναῖκος ἀπὸ τὴν Alésia). Ἐπίσης

E. Espérandieu - R. Lantier, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* XV suppl. (1966) 100 ἀρ. 9093, πίν. LXXIX (ναῖκος ἀπὸ τὸ Sercy). Ch. Nerzic, *La sculpture en Gaule romaine* (1989) 222 εἰκ. (ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Cnaeus Musius). Στὴν ἴδια τὴ Θεσσαλονικὴ εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι τὸ κόσμημα, χωρὶς τὴς λόγχες, ἀπαντᾷ στὰ γηφιδωτὰ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, στὸν θριγκὸ πάνω ἀπὸ τὴ ζωφόρο τῶν μαρτύρων, ὅπου τοποθετεῖται πάνω ἀπὸ ἰωνικὸ κανόνα, W. Eu. Kleinbauer, *CArch* 30, 1982, 26 εἰκ. 2-3. Spiesser, *Thessalonique* πίν. XXIV-XXV.

39. Leon ὁ.π. 280 (laufender Hund). Βλ. καὶ τὸ ὅμοιο σὲ ἀπόδοση κόσμημα στὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, Laubscher, *Galeriusbogen* πίν. 14,2.

40. Leon ὁ.π. 275 κέ. (Kordel). Ἡ στρεπτὴ ταινία, ὅπως καὶ ὁ ἀστράγαλος, χωρίζουν συχνὰ τὴς ταινίες ἐπιστυλίων, π.χ. Leon ὁ.π. πίν. 94,3 καὶ 95,4. Βλ. καὶ J. Marasović - T. Marasović, *Diocletian's Palace* (1968) πίν. 95.

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

φύλλα (*Blattkyma*) μικρότερα και μεγαλύτερα αντίστοιχα. Συνδέονται μεταξύ τους με μικρές «γέφυρες», και η ράχη τους δηλώνεται πλαστικά στα μεγάλα και ἐγκάρακτα στα μικρά φύλλα⁴¹.

Ἡ πίσω ὄψη τοῦ τόξου ὄχι μόνον εἶναι ἀκόσμητη ἀλλὰ παρουσιάζει ἀδρὴ ἐργασία μὲ χοντρὸ ἐργαλεῖο. Ἔτσι δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἀκουμποῦσε ἐπάνω στὸν τοῖχο, ὅπως καὶ οἱ φέροντες πεσσοί. Ἡ ἐπάνω ἐπιφάνεια τοῦ τόξου, ποὺ ἔχει πλάτος 0.42-0.44 μ., δὲν εἶναι ἐντελῶς ἐπίπεδη καὶ ἡ ἐπεξεργασία τῆς δὲν συνηγορεῖ γιὰ τὴν τοποθέτηση κάποιου ἄλλου μέλους ἐπάνω σ' αὐτὴν⁴².

Συνδυάζοντας λοιπὸν τὰ στοιχεῖα τοῦ ἴδιου τοῦ τόξου μὲ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ λείψανα τῆς κόγχης στὰ ὁποῖα ἀναφερθήκαμε πρὸ πάντων, γίνεται σαφὲς ὅτι πρόκειται γιὰ ἕναν ναῖσκο (*aedicula*), προορισμὸς τοῦ ὁποῖου ἦταν ἀσφαλῶς νὰ στεγάζει ἕνα ἄγαλμα μέσα στὴν κόγχη του. Ἡ κόγχη αὐτὴ εἶναι πεταλόμορφη σὲ κάτοψη, μὲ βάθος 1.40 μ. Δύο πεσσοί, τοποθετημένοι μπροστὰ στὴν κόγχη καὶ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ μέτωπό τῆς, πατοῦσαν ἐπάνω σὲ χαμηλὸ ἀναβαθμὸ (μῆκ. 3.10 μ., πλ. 0.55 μ.) καὶ ἔφεραν τὸ μονόλιθο τόξο. Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ μικρὴ διαφορὰ τῶν διαστάσεων τῆς κάτω πλευρᾶς τῶν πεσοκράνων καὶ τῶν ἀποτυπωμάτων στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀναβαθμοῦ⁴³, οἱ πεσσοὶ θὰ πατοῦσαν ἐπάνω σὲ μιὰ ἐλάχιστη προεξέχουσα βάση, καὶ ἴσως νὰ παρουσίαζαν μιὰ πολὺ μικρὴ μείωση. Ἔτσι λοιπὸν ἡ ἀναπαράσταση τοῦ συνόλου δὲν παρουσιάζει σπ-

Σχ. 1

Πίν. 11

41. Γιὰ τὸ κόσμημα βλ. Leon ὁ.π. 276 κέ. Μὲ τὰ φύλλα χωρὶς ράχη ἀλλὰ ὁμοίως μὲ «γέφυρες» ἀποδίδεται τὸ ἴδιο κόσμημα στὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἐπόνας ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη (βλ. παρακάτω, σ. 94 κέ. καὶ πίν. 32), μὲ ράχες καὶ χωρὶς «γέφυρες» στὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, Laubscher, *Galeriusbogen* πίν. 45,2.

42. Κατὰ μῆκος τῆς μπροστινῆς ἀκμῆς ὑπάρχει ἕνας στενὸς καθαροδουλεμένος ὁδηγὸς καὶ ἀμέσως πρὸς τὰ πίσω, σὲ πλάτος 0.15-0.20 μ., ἡ ἐπιφάνεια εἶναι δουλεμένη μὲ βελόνι. Τὸ πίσω μέρος δουλεύτηκε μὲ πρὸ χοντρὸ ἐργαλεῖο καὶ ἡ ἐπιφάνειά του βρίσκεται, στὸ μεγαλύτερο μῆκος τῆς, 1 ἢ 2 ἐκ. χαμηλότερα. Ὑπάρχουν δύο μικροὶ τῶμοι γόμφων ἀνοιγμένοι πρὸς τὸν τοῖχο καὶ ἀκμῆ, ὅπως τοὺς ἔχει σχεδιάσει ὁ Κνιδιάκης, Ὀκτάγωνο 91, σκ. 2 (ἄνοιξη). Πρόκειται γιὰ τοὺς δύο μικρότερους τῶμους τοῦ σχεδίου, πρὸς τὸ μέσο τῆς ἐπιφάνειας, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ὁ ἕνας (ἀριστερὸς) εἶναι τετράγωνος περίπου, μὲ πλευρὰ 3.5 ἐκ., ὁ ἄλλος (δεξιὸς) κυκλικός, διαμ. 4 ἐκ. περίπου. Καὶ οἱ δύο, περισσότερο ὁ δεξιός, σῶζουν ὑπολείμματα τοῦ οιδερένιου γόμφου. Οἱ ἄλλοι δύο μεγαλύτεροι τῶμοι ποὺ σημειώνονται στὸ ἴδιο σχέδιο, ἀντιστοιχοῦν

στὶς θέσεις ὅπου σήμερα βρίσκονται τὰ ἀγκίστρα μὲ τὰ ὁποῖα ἔχει στερεωθεῖ τὸ τόξο στὸν τοῖχο καὶ μᾶλλον δὲν εἶναι ἀρχαῖοι. Οἱ δύο μικροὶ τῶμοι εἶναι πιθανὸ νὰ σχετίζονται μὲ τὴν στερέωση τοῦ τόξου στὸν τοῖχο, ἐπάνω στὸν ὁποῖο ἦταν προσαρμοσμένο στὴν ἀρχαιότητα. Τέλος, στὴν μπροστινὴ ἀριστερὴ γωνία ὑπάρχει ἕνα μικρὸ ρηχὸ λάξευμα (μῆκ. 0.10, πλ. 0.03 μ.), ποὺ ἀποτελεῖ προφανῶς προετοιμασία γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ἕνα μικρὸ κομμάτι ποὺ ἔσπασε. Δυσσερμίνευτα εἶναι δύο λαξεύματα ποὺ βρίσκονται στοὺς κροτάφους τοῦ τόξου, δίπλα στὶς βάσεις τῶν μορφῶν καὶ πρὸς τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ. Στὸν ἀριστερὸ κρόταφο τὸ λάξευμα αὐτὸ εἶναι περίπου ὀρθογώνιο (0.105 x 0.16 μ., βάθ. 0.015-0.03 μ.), ἀνοιχτὸ πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ τοῖχου καὶ ὁ πυθμῆνας του εἶναι δουλεμένος μὲ βελόνι. Στὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς ἡ ἐπιφάνεια βρίσκεται βαθύτερα ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ἔδαφος καὶ εἶναι δουλεμένη μὲ λαμάκι.

43. Διαστάσεις πεσοκράνων: 0.31 x 0.40 μ. (ἡ μικρότερη διάσταση εἶναι τῆς κύριας ὄψης) καὶ ἀποτυπωμάτων: 0.40 x 0.40 μ. (τὸ βόρειο σχεδίστηκε λίγο μικρότερο ἀπὸ τὸ νότιο).

μαντικές δυσκολίες. 'Εκείνο που δεν γνωρίζουμε είναι το συνολικό ύψος του ναΐσκου, αφού μᾶς λείπουν οί δύο πεσσοί και δεν σώθηκε το ύψος τῆς κόγχης. Στὸ πρόβλημα αὐτὸ μᾶς βοηθοῦν ἄρκετὰ οί ἀναλογίες που ἔχει ἡ κάτοψη τῆς κόγχης. Παρατηροῦμε δηλαδὴ ὅτι τὸ βάθος τῆς εἶναι ἐξαιρετικὰ μεγάλο καὶ αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μάλιστα μετὴν πεταλόμορφη κάτοψή τῆς, μᾶς κάνει νὰ δεχόμαστε ὅτι τὸ ἄγαλμα που στέγαζε ἦταν καθιστό. "Αν εἶναι ἔτσι, τότε ὁ ἄξονας τοῦ ὕψους δὲν δὰ ἦταν πολὺ τονισμένος⁴⁴. Θὰ μπορούσαμε λοιπὸν νὰ υποθέσουμε ὅτι τὸ συνολικὸ ὕψος τῆς κατασκευῆς, ἀπὸ τὸ δάπεδο τῆς κόγχης καὶ τοῦ ἀναβαθμοῦ ἕως τὴν ὀριζόντια ἐπίστεψη τοῦ ναΐσκου, εἶχε μιὰ σχέση πρὸς τὸ συνολικὸ τῆς πλάτος περίπου 3:2. 'Η ἀναπαράσταση που ἐπιχειρήσαμε δίνει μιὰ εἰκόνα ὑποδεικνὴ ὡς πρὸς τὸ στοιχεῖο τοῦ ὕψους, ἀλλά, ὅπως πιστεύουμε, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.

'Η κατασκευή, ὅπως προέκυψε ἀπὸ τὰ παραπάνω, μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς ἡμικυκλικὸς — γιὰ τὴν ἀκρίβεια πεταλόμορφος — σὲ κάτοψη ναΐσκος μετὴν ἀρχιτεκτονικὴ πλαισίωση· ὅμως ἡ πλαισίωση αὐτὴ δὲν ἔχει τὴ συνήθη μορφή που δὰ περιμέναμε. Οί δύο πεσσοί μπροστὰ στὸ μέτωπο τῆς κόγχης δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι δημιουργεῖται ἕνας «πρόστυλος» ναΐσκος⁴⁵. 'Αντὶ ὅμως γιὰ τὸ σύστημα τῶν πεσσῶν-παραστάδων που πλαισιώνουν τὴν κόγχη καὶ τῶν ὀλόγλυφων κιόνων μπροστὰ σ' αὐτούς, ἔχουμε μόνον πεσσοὺς που προβάλλουν ἀπὸ τὸ μέτωπο τῆς κόγχης ἀλλὰ ὡστόσο παραμένουν κολλημένοι σ' αὐτό. 'Ανορθόδοξη εἶναι κυρίως ἡ ἐπίστεψη τοῦ ναΐσκου, που δὲν ἔχει τὴν κανονικὴ μορφή, δηλαδὴ ἐνὸς ἀετώματος ἡμικυκλικοῦ ἢ τριγωνικοῦ⁴⁶. Τὴ θέση τοῦ ἀετώματος ἔχει πάρει ἐδῶ τὸ μονόλιθο τόξο, που ἦταν κολλημένο, ὅπως καὶ οί φέροντες πεσσοί, ἐπάνω στὸν τοῖχο.

Μονόλιθα τόξα τέτοιας μορφῆς συναντοῦμε στὴ ρωμαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ σὲ μικρὲς τοξοστοιχίες που στηρίζονται σὲ πεσσοὺς ἢ κίονες. "Όταν δηλαδὴ τὸ μετακίονιο εἶναι μικρὸ καὶ ἡ ἀπόσταση δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νὰ γεφυρωθεῖ μετὴν λειτουργικὸ τόξο, τὸ μονόλιθο τόξο λειτουργεῖ ὅπως καὶ ἕνα ὀριζόντιο ἐπιστύλιο μετὴν μειωμένο κάπως τὸν ὄγκο του⁴⁷. 'Ο τύπος τοῦ τόξου αὐτοῦ εἶναι ὅμως γνωστὸς ἤδη ἀπὸ τὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχή, ἀπὸ τὴ σειρά τῶν παραδειγμάτων που βρέθηκαν στὴ Δῆλο καὶ εἶναι συνήθως κατασκευασμένα ἀπὸ γαλαζωπὸ μάρμαρο⁴⁸. Τὰ τόξα ἀπὸ τὸ Γυμνάσιο τῆς Δήλου, ἕνα ἀπὸ

44. Πρβ. τὶς ἀναλογίες που ἔχουν οί κόγχες στὴν Porta aurea τοῦ ἀνακτόρου στὸ Σπαλάτο, T. Marasović, *Diocletian's Palace* (1982) 55. Αὐτὲς που πλαισιώνουν τὴν τοξωτὴ πύλη ἔχουν χαμηλότερες ἀναλογίες σὲ σχέση μετὴν αὐτὲς που βρίσκονται πρὸς τὴν πύλη, ἔτσι ὥστε οί πρῶτες συμπληρώνονται μετὴν καθιστά, ἐνῶ οί δεύτερες μετὴν ὄρθια ἀγάλματα, J. J. Wilkes, *Diocletian's Palace, Split: Residence of a Retired Emperor* (1986) 29 εἰκ. 3.

45. Βλ. G. Hornbostel-Hüttner, *Studien zur rö-*

mischen Nischenarchitektur (1979), κυρίως 145 κέ.

46. Αὐτόθι 87 κέ., 145 κέ., 183 κέ.

47. O. Brogan - D.J. Smith, *Ghirza. A Libyan Settlement in the Roman Period* (1984) 209.

48. Ph. Bruneau - Ch. Llinas στὸ J. Audiat, *Délos XXVIII, Le Gymnase* (1970) 34, 50 κέ., 76 κέ. καὶ κυρίως 139 κέ., ὅπου μελετῶνται διεξοδικὰ ὁ τύπος καὶ ἡ λειτουργία τῶν τόξων καὶ γίνεται ἐκτενὴς ἀναφορὰ σὲ ἄλλα παραδείγματα.

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

τά όποια χρονολογεΐται από τὴν ἐπιγραφὴ του σὸ 122/1 π.Χ., δείχνουν ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μνημειακὲς ἐπιστέμεις εἰσόδων, πού μπορεῖ νὰ εἶναι μονὲς ἢ τριπλὲς. Ἐμεση σχέση μὲ τὰ δηλιακὰ τόξα, ὡς πρὸς τὴ μορφὴ καὶ τὴ λειτουργία τους, ἔχουν τὰ τόξα ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, πού ἀνήκουν ὅμως σὴν αὐτοκρατορικὴ περίοδο. Καὶ αὐτὰ εἶναι μονόλιθα, κατασκευασμένα ἀπὸ γαλαζωπὸ μάρμαρο τοῦ Ὑμηττοῦ, ὅπως τὰ τόξα ἀπὸ τὴν πεσοσοιοικία τοῦ λεγόμενου Ἀγορανομείου πρὸς Ἀ. τῆς Ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς, ἐνὸς κτιρίου πού τοποθετεῖται μετὰ τὸ 42 μ.Χ., ἢ τὸ τόξο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ Ἀγορανομείου, πού χρονολογεῖται γύρω στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.⁴⁹ Ὅμοια εἶναι καὶ τὰ τόξα πού προέρχονται ἀπὸ μονὰ ἢ διπλὰ θυρώματα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου τῆς Ἀθήνας καὶ ἀποδόθηκαν σὴν νερόνια φάση τῆς σκηνῆς⁵⁰. Χαρακτηριστικὸ ὄλων αὐτῶν τῶν τόξων εἶναι ὅτι ἀποτελοῦν αὐτόνομα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη, πού φέρουν σὴν ὀριζόντια καὶ σὴς δύο κάθετες πλευρὲς τῆς ὄψης τους στενὸ πλαίσιο. Τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τρεῖς ταινίες καὶ πλαίσιο, ἐνῶ οἱ δυὸ τριγωνικὲς ἐπιφάνειες πάνω ἀπὸ αὐτὸ κοσμοῦνται μὲ ρόδακα. Παρόμοιο, ἂν καὶ κατασκευασμένο ἀπὸ δύο κομμάτια, εἶναι καὶ τὸ μικρὸ τόξο ἀπὸ τὸ Παλαιμόνιο σὴν Ἰσθμία, ἔχει μάλιστα καὶ αὐτὸ λαξευτεῖ ἀπὸ «bluish gray marble»⁵¹.

Πίν. 13

Σὲ μιὰ σειρά ναόσκημων ταφικῶν μνημείων, πού βρίσκονται σὴν Ghirza τῆς Λιβύης, τὰ λίθινα μονόλιθα τόξα πού γεφυρώνουν τὴς κιονοστοιχίες τῆς περιστάσης ἔχουν τὴ μορφὴ πού εἶδαμε στὰ ἀττικά καὶ στὸ κορινθιακὸ κτίριο⁵². Στὴς δύο γωνίες τοῦ μετώπου ὑπάρχουν συχνὰ οἱ γνωστοὶ ρόδακες, ἀρκετὲς φορὲς σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλα κοσμήματα, ἀκόμη καὶ ὀλόκληρες μορφές, ὅπως Νίκες πού κρατοῦν στεφάνι καὶ φοίνικα, ἢ διονυσιακὰ μοτίβα. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργα χειρωνακτικά, λαξευμένα σὲ ντόπια πέτρα, ἢ ἀντίληψη γιὰ τὸν τρόπο τῆς διακόσμησης εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ δικοῦ μας τόξου. Ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ ἕναν τύπο τοπικῆς προέλευσης ἀλλὰ ὅτι τὰ πρότυπά του βρίσκονται σὲ κάποιο κέντρο τῆς αὐτοκρατορίας, μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ ἄλλα ὅμοια παραδείγματα μονόλιθων τόξων πού προέρχονται ἀπὸ ἄλλες, μακρινὲς σὲ

49. Καὶ γιὰ τὰ δύο βλ. αὐτόθι 141 κέ., πίν. 27. J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (1971) 37 καὶ εἰκ. 46-47, 49, 51. Πρβ. καὶ M. Lyttelton, *Baroque Architecture in Classical Antiquity* (1974) 275 κέ., πίν. 201.

50. E. Fiechter, *Das Dionysos-Theater in Athen III. Einzelheiten und Baugeschichte* (1936) 33 κέ., εἰκ. 14-15, πίν. 12. Bruneau - Llinas ὅ.π. 141, πίν. 26. Γιὰ τὴν ἀπόδοση σὴν νερόνια φάση βλ. H. Schleif, *AA* 1937, 49 κέ. καὶ A. von Gerkan, *JdI* 56, 1941, 163 κέ., εἰκ. 5. Ἀντίθετα ὁ Fiechter ὅ.π. 36 καὶ ὁ ἴδιος, *Das Dionysos-Theater in Athen IV. Nachträge* (1950) 20 κέ. χρονολογεῖ τὰ τοξωτὰ διπλὰ θυρώματα, πού τὰ τοποθετεῖ σὴς πλάγιες

πλευρὲς τῆς σκηνῆς, ἀργότερα, σὴς ἀρχὲς τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ. Γιὰ τὸ Διονυσιακὸ θεᾶτρο σὴν αὐτοκρατορικὴ περίοδο πρόσφατα βλ. L. Polacco, *Il teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene* (1990) 179 κέ.

51. O. Broneer, *Isthmia II: Topography and Architecture* (1973) 128 ἀρ. 80, 106, πίν. 39d, 74a (ἀπὸ τὴν τέταρτη περίοδο τοῦ ἱεροῦ, τοποθετεῖται σὲ εἴσοδο).

52. Brogan-Smith ὅ.π. 135 κέ., 208 κέ., ὅπου γίνεται ἀναφορὰ καὶ σὲ ἄλλα ὅμοια παραδείγματα ἀπὸ τὴν Ἀφρική. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν μνημείων αὐτῶν σὸ 4 μισὸ τοῦ 4ου αἰ. κέ. βλ. αὐτόθι 230.

Πίν. 146 σχέση με την 'Αφρική, περιοχές. Ένα έχει βρεθεί στην Alba Julia (Afulum) στη σημερινή Ρουμανία⁵³ και έχει πλάτος μόλις 0.93 μ. Το άπλο αυτό έργο, που λαξεύτηκε σε άσβεστόλιθο, πρέπει να έχει υπόψη του κάποια πρότυπα καλής ποιότητας σε μάρμαρο. Είναι άξιοσημείωτο ότι το διακοσμτικό μοτίβο στο μέτωπό του, δηλαδή η κληματίδα που βγαίνει από δύο άγγεϊα στη βάση και έλίσσεται ως την κορυφή, είναι το μοτίβο που, όπως θα δοϋμε, διακοσμεί το έσωρράχιο του δικου μας τόξου. Ένα άλλο, μεγαλύτερο σε διαστάσεις τόξο (πλ. 1.75 μ.), προέρχεται από την Παλμύρα⁵⁴ και εικονίζει στις γωνίες, όπως και όρισμένα παραδείγματα από την Ghirza, Νίκες με φοίνικα και στεφάνι.

Αν εξαίρεσουμε το τόξο της Παλμύρας, που ανήκει σε μιá ειδική κατηγορία εντοιχισμένων άναθημάτων, στα υπόλοιπα παραδείγματα το μικρό μονόλιθο τόξο με την όριζόντια άπόληξη στο πάνω μέρος άποτελεί μέλος μιáς έλευθερης τοξοστοιχίας ή μιáς εισόδου, δηλαδή ένός πραγματικού άνοιγματος, και έπομένως η πίσω πλευρά του ήταν όρατή⁵⁵. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στις όποιες μονόλιθα τόξα, ένσωματωμένα σε μιá γευδοπρόσοψη, διακοσμούν το μέτωπο μιáς σειράς από κόγχες, όπως λ.χ. στο προσκήνιο του ρωμαϊκού θεάτρου της Σαγαλασσοϋ⁵⁶, όπου κάθε δεύτερο από αυτά διακοσμείται με ρόδακες.

Πίν. 14a Άλλοτε πάλι τα τόξα άποτελούν υπέρθυρο «παράθυρων», όπως συμβαίνει στον δεύτερο όροφο της Porta Borsari στη Verona, στη φάση της έποχής των Φλαβίων⁵⁷. Το καθένα από τα έξι αυτά «παράθυρα», που είναι τοποθετημένα μέσα σε εύρυ όρθογώνιο πλαίσιο, φέρει πλούσια διακόσμηση: δύο πεσοοί με άνάγλυφη φυτική διακόσμηση και κορινθιακά επίκρανα βασιάζουν το τοξωτό υπέρθυρο· στην άκμή του τόξου υπάρχει ζώνη με σπειρομαϊάνδρο, ένω στις δυό γωνίες πάνω από αυτήν επανέρχεται το μοτίβο του ρόδακα· το σύνολο περιβάλλεται από ένα στενό διακοσμτικό πλαίσιο.

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι στον ναΐσκο που άναπαραστήσαμε υιοθετείται μιá αρχιτεκτονική μορφή που δεν είναι άσυνήθιστη σε τοξοστοιχίες ή πύλες, άκόμη και σε κόγχες ή άνοιγματα που είναι ένσωματωμένα σε μιá πρόσοψη. Αντίθετα δεν μου είναι γνωστό κανένα παράδειγμα στο όποιο η μορφή αυτή να άντικαθιστά τις συννηδι-

53. *Civiltà romana in Romania. Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-aprile 1970* (1970) 233 άρ. G20, όπου χρονολογείται στον 2ο-3ο αι. μ.Χ.

54. P. Collart - J. Vicari, *Le sanctuaire de Balshamin à Palmyre I: Topographie et architecture* (1969) 165, 175, πίν. XCIX 1, CII 1, 2, όπου χρονολογείται στο πρώτο μισό του Ιου αι. μ.Χ.

55. Βλ. Broneer ό.π. 106, όπου περιγράφεται η πίσω, πηδάλια διακοσμημένη, όψη του τόξου της 'Ιοθμίας. Δεν γνωρίζω όν και το παράδειγμα της Ρουμανίας ήταν τόξο έλευθερο.

56. D. de Bernardi Ferrero, *Teatri classici in Asia Minore II* (1969) 54 κέ., πίν. X, Β. Έλευθερα ή ένσωματωμένα σε μαρμάρινες κατασκευές τόξα της μορφής που εξετάζουμε είναι και τα νεότερα, παλαιοχριστιανικά, βλ. π.χ. Γ. Α. Σωτηρίου - Μ. Γ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του 'Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης* (1952) 175 κέ., πίν. 52-54, και για όμοια τόξα σε άμβωνες βλ. J. - P. Sodini, *BCH* 100, 1976, 493 κέ.

57. H. Kähler, *JdI* 50, 1935, 143 κέ., κυρίως 150 κέ., εικ. 1,6-7. Βλ. και J. B. Ward Perkins, *Roman Architecture* (1974) εικ. 99.

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

σμένες μορφές αρχιτεκτονικής πλαισίωσης ενός ναΐσκου. Αυτό συμβαίνει στη δική μας περίπτωση, όπου τα στοιχεία της πλαισίωσης αποκτούν αυτοτέλεια και προβάλλουν από το μέτωπο της πεταλόμορφης κόγχης δημιουργώντας μια πλαστικά αρθρωμένη κατασκευή. Οί λόγοι που οδήγησαν σ' αυτή την επιλογή σχετίζονται πιθανόν τόσο με την αρχιτεκτονική διαμόρφωση ολόκληρου του χώρου στον οποίο βρίσκεται ή κόγχη, όσο και με τις ιδέες που έχει την πρόθεση να εκφράσει το μνημείο. Η κατασκευή αυτή με τη μικρή προβολή των στοιχείων της εντάσσεται δηλαδή πιδ άρμονικά από ό,τι ένας ογκώδης ναΐσκος στο περιστύλιο, και μάλιστα στη συγκεκριμένη στοά του, που αποτελεί συγχρόνως, όπως είδαμε, και κύριο άξονα διέλευσης στο ανάκτορο⁵⁸. Ταυτοχρόνως οί τέσσερις επιφάνειες του τόξου προσφέρονται για την ανάπτυξη αρκετών θεμάτων, αν λάβουμε υπόψη ότι στην αειωματική επίστευη δά ήταν διαδέσιμη μόνον ή επιφάνεια ενός μικροῦ τυμπάνου. Θα έλεγα όμως ότι ή προτίμηση σέ μια τέτοια μορφή δέν είναι άσχετη και με τὸ περιεχόμενο που εκφράζει τὸ εικονογραφικό πρόγραμμα του τόξου, που όπως δά δοῦμε στη συνέχεια χρησιμοποιεῖ εικονογραφικούς τύπους τῶν επίσημων θριαμβικῶν μνημείων. Θα μπορούσε δηλαδή νά θεωρήσει κανείς ότι ή αρχιτεκτονική πλαισίωση με τούς δύο πεσσούς και την τοξωτή επίστευη με την όριζόντια απόληξη, αποτελεί μια ήδελημένη αναφορά στη μορφή τῶν θριαμβικῶν τόξων. Ἔτσι δέν εἶναι τυχαία και ή όμοιότητά της με άπεικονίσσεις τόξων ή θριαμβικῶν πυλῶν σέ ανάγλυφες παραστάσεις της επίσημης τέχνης⁵⁹.

58. Βλ. παραπάνω σ. 21 κέ.

59. Βλ. τὸ λοξά τοποθετημένο σὸ ἔδαφος θριαμβικό (;) τόξο σὸ ανάγλυφο τοῦ Palazzo Sacchetti, G. M. Koepfel, *BJb* 186, 1986, 82 κέ. άρ. 43, εικ. 49. R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *MemAmAc* 29, 1967, εικ. 18. Ἐπίσης τὸ τόξο που εικονίζεται σὴν παράσταση

της θριαμβικῆς πομπῆς σὸ τόξο τοῦ Τίτου, M. Pfanner, *Der Titusbogen* (1983) 50, 71 κέ. πίν. 54-56. Ἡδη σὰ δηλιακά παραδείγματα οί Bruneau-Llinas ό.π. (σημ. 48) 161, 166, παραπροῦν ότι εκδnlώνεται ένας πανηγυρικός χαρακτήρας, άφου ή επιγραφή σὸ μέτωπο τοῦ τόξου έξυγώνει τὸν άναδέτη.

III. Οἱ ἀνάγλυφες παραστάσεις

1. Οἱ Ἐρωτιδεῖς μὲ τὴ γιρλάντα

Πίν. 1-3 Στὸ μέτωπο τοῦ τόξου, στὶς στενὲς τριγωνικὲς ἐπιφάνειες ποὺ δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στὸ ὀριζόντιο καὶ τὸ καμπύλο διακοσμητικὸ του πλαίσιο καὶ περιορίζονται ἀπὸ τὶς *imagines clipeatae*, εἰκονίζονται δυὸ Ἐρωτιδεῖς φτερωτοὶ ποὺ κρατοῦν γιρλάντα. Ὁ καθένας ἀπὸ αὐτοὺς κάθεται δίπλα στὸ κυκλικὸ πλαίσιο μὲ κατεύθυνση πρὸς τὴν κορυφὴ τοῦ τόξου. Κρατοῦν, μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ὁ ἕνας καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ὁ ἄλλος, τὴν ἄκρη μιᾶς γιρλάντας, ποὺ εἶναι δεμένη μὲ ταινία. Ὁ πρῶτος ἀπεικονίζεται μὲ τὸ γυμνὸ παιδικὸ του κορμὶ σὲ προφίλ, μὲ τὸ δεξιὸ του σκέλος ἀπλωμένο καὶ τὸ ἀριστερὸ ἔντονα λυγισμένο. Τὸ κεφάλι του εἶναι στραμμένο σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὸν δεατὴ καὶ τὸ ἐλεύθερο χέρι του ἀπλωμένο πρὸς τὰ ἔμπρός, ὅπου, κάτω ἀπὸ τὴ γιρλάντα, βρίσκεται ἕνα κλαδὶ μὲ τέσσερα λογχοειδῆ φύλλα ποὺ ἀπολήγει σὲ τετράφυλλο ἄνθος. Τὸ δεξιὸ φτερό του ἀπλώνεται πρὸς τὰ πίσω, ἀπὸ τὸ ἄλλο ἀποδίδεται μόνον ἡ ἀρχή, ποὺ καμπυλώνεται δίπλα στὸ πρόσωπό του. Ὁ Ἐρωτιδέας τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς εἶναι πιὸ ἄνετα καθισμένος, μὲ τὸ κορμὶ καὶ τὸ κεφάλι στραμμένα πρὸς τὸν δεατὴ καὶ ἐλαφρὰ μόνον πρὸς τὰ ἀριστερά του, μὲ τὶς κνήμες σταυρωμένες μπροστά. Τὸ ἐλεύθερο χέρι του πέφτει ἐδῶ ἀνάμεσα στὰ σκέλη, τὰ φτερά του ἀπλώνονται πρὸς τὰ πίσω. Τὸ κλαδὶ κάτω ἀπὸ τὴ γιρλάντα, μὲ τὸ ἴδιο τετράφυλλο ἄνθος, ἔχει ἐδῶ τρία μόνον φύλλα. Ἡ γιρλάντα δὲν πέφτει ἐλεύθερη πρὸς τὰ κάτω ὥστε νὰ δημιουργεῖ τόξο, ὅπως συμβαίνει συνήθως, ἀλλὰ ἐκτείνεται πάνω ἀπὸ τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα σὲ μιὰ εὐθεῖα. Ἀποτελεῖται ἀπὸ σχετικὰ πλατιὰ καὶ μακριὰ φύλλα μὲ ὀδοντωτὸ περίγραμμα, πιθανότατα φύλλα βελανιδιάς⁶⁰, καὶ καρπούς ποὺ ἀποδίδονται σχηματισμένοι, σὰν μικρὲς σφαῖρες. Πρὸς τὴν κορυφὴ, ὅπου ὁ διαθέσιμος κῶρος γίνεται ὄλο καὶ στενότερος, χωράει μόλις μιὰ σειρὰ ἀπὸ μικρότερα φύλλα καὶ ἀκριβῶς στὸ μέσο τοποθετοῦνται δυὸ καρποί. Τέλος, τὰ πολὺ μικρὰ τρίγωνα ποὺ δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῶν μεταλλίων, δίπλα στὶς πλάγιες ἀκμὲς τοῦ τόξου, γερμίζουν σὲ κάθε πλευρὰ μὲ ἕναν φυτικὸ καυλό, ἀπὸ τὸν ὁποῖο βγαίνει φύλλο ἄκανθας. Ἐνα ἀκόμη φύλλο προβάλλει πάνω ἀπὸ τὸ μέταλλιο τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, τρία φύλλα καὶ ἕνα λουλούδι πάνω ἀπὸ αὐτὸ τῆς δεξιᾶς.

60. Βλ. π.χ. F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen* (1987) πίν. 21a (ἀρ. 67).

Είναι φανερό ότι η στενότητα του χώρου ανάγκασε τον σχεδιαστή της σύνδεσης να παραστήσει τους Έρωτιδεείς καθιστούς και να τοποθετήσει τη γιρλάντα με τρόπο που να μην είναι δυνατόν να κρεμαστεί ελεύθερα σε τοξωτό σχήμα. Δεν υπάρχει όμως, νομίζω, αμφιβολία ότι πρότυπά τους είναι Έρωτιδεείς, που ανά δύο, τρείς ή και σε μεγαλύτερο αριθμό, εικονίζονται με χορευτικές κινήσεις κρατώντας γιρλάντες σε τοξωτή διάταξη. Ο εικονογραφικός τύπος είναι πολύ γνωστός από μνημεία ποικίλων κατηγοριών, αλλά και ως διακόσμηση κτιρίων με διάφορο προορισμό⁶¹. Έδω μας ενδιαφέρουν, όπως είναι αυτονόητο, μνημεία της επίσημης τέχνης, και ειδικότερα τόξα, αφού αυτά πρέπει να αποτέλεσαν άμεσα πρότυπα για το έργο που μελετούμε. Ήδη σε τόξα της πρώιμης αυτοκρατορικής εποχής ο τύπος κάνει αισθητή την παρουσία του. Έτσι στο τόξο των Σεργίων στην Ρομά, που ιδρύθηκε στα πρώιμα αυτοκρατορικά χρόνια ως ταφικό μνημείο⁶², έχει όμως πιθανότατα πρότυπα στην επίσημη τέχνη, εικονίζονται στη δυτική του όψη, στη ζωφόρο πάνω από τους διπλούς κορινθιακούς κίονες που πλαισιώνουν το τοξωτό άνοιγμα, από τρείς Έρωτιδεείς που φέρουν γιρλάντα. Εξάλλου και σε ένα επίσημο μνημείο της εποχής του Αύγουστου, στο τριπλό πρότυλο που οδηγούσε στο ναό του Αύγουστου στην Ανιόχεια της Πισιδίας, υπήρχε παρόμοια διακόσμηση⁶³, που τυπολογικά βρίσκεται ακόμη πιο κοντά στο δικό μας μνημείο. Πάνω από τα δύο άκριανά τοξωτά ανοίγματα, Νίκες στην άριστερή και Έρωτιδεείς στη δεξιά πλευρά κρατούν μια μεγάλη γιρλάντα. Η άνεση χώρου που υπάρχει έδω δίνει τη δυνατότητα να τοποθετηθούν ὄρθιες οι μορφές στις τριγωνικές επιφάνειες πάνω από τα τόξα, και να κρεμαστούν ελεύθερα οι γιρλάντες πάνω από την κορυφή τους. Σε διαφορετική διάταξη εικονίζονται οι Έρωτιδεείς στο τόξο του Τίτου, όπου κρατώντας τις γιρλάντες δημιουργούν ένα ὄρθογώνιο πλαίσιο γύρω από την παράσταση του θεοποιημένου αυτοκράτορα στο έσωτερικό, στην κορυφή της καμάρας⁶⁴. Έρωτιδεείς με γιρλάντες σε μακριές ζωφόρους δύο διαφορετικῶν διαστάσεων είχαμε και στο τόξο των Σεβήρων στη Μεγάλη Λέπιδα, παρόλο που η θέση των

61. Βλ. F. Matz, *Ein römisches Meisterwerk*, *JdI* 19. Erg. (1958) 48 κέ., 56 κέ. G. Koch - H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* (1982) 225 κέ. P. Kranz, *ASR* V 4 (1984) 24 κέ. Sinn ὁ.π. 58 και σμ. 343. Για ένα μνημείο σύγχρονο με το δικό μας, τη ζωφόρο των Έρωτιδέων στο Μουσολείο του Διοκλητιανού στο Σπαλάτο, βλ. S. McNally στο *Studies Presented to George M. A. Hanfmann* (1971) 101 κέ., 107 κέ. Βλ. επίσης M. Honroth, *Stadtrömische Girlanden* (1971) 8 κέ. και 99 (Eroten). R. Turcan, *JbAChr* 14, 1971, 119 κέ. M. Cristofani, *Prospettiva* 13, 1978, 4 κέ. σμ. 27 κέ., 38 κέ.

62. G. Traversari, *L'arco dei Sergi* (1971) 67

κέ., εικ. 31-42. F. S. Kleiner, *The Arch of Nero in Rome. A Study of the Roman Honorary Arch before and under Nero* (1985) 36 κέ. με σμ. 90, πίν. VII,4. de Maria, *Archi* 251 κέ. ἄρ. 33, πίν. 29.

63. D. M. Robinson, *ArtB* 9, 1926, 21 κέ., εικ. 31 κέ. Kleiner ὁ.π. 39 με σμ. 100, πίν. VIII,3. V. Idil στο *Festschrift für Jale Inan* (1989) 356 με σμ. 31, πίν. 147 εικ. 10. Βλ. και A. Caló Levi, *Barbarians on Roman Imperial Coins and Sculpture* (1952) 8. Το πρότυλο αυτό μιμήθηκε ἀργότερα η τριπλή πύλη του C. Julius Asper στην ίδια πόλη (212 μ.Χ.), Robinson ὁ.π. 45 κέ.

64. M. Pfanner, *Der Titusbogen* (1983) 76 κέ. πίν. 25,1-2 κυρίως πίν. 68-69.

Πίν. 15 ζωφόρων αὐτῶν δὲν εἶναι ἀπολύτως βέβαιη⁶⁵. Τὸ μνημεῖο ὅμως ποὺ κυρίως βοηθᾷ νὰ καταλάβουμε τὴν προέλευση τῆς δικῆς μας σύνθεσης, ἀφοῦ συνδυάζει τὸ μοτίβο τῶν Ἑρωτιδέων μὲ τὶς *imagines clipeatae*, εἶναι τὸ τόξο τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου καὶ τοῦ Λούκιου Οὐήρου στὴν Τρίπολη τῆς Λιβύης. Στὴν ἀνατολικὴ καὶ δυτικὴ ὄψη τοῦ τετραπύλου ὑπάρχει στὸν καθένα ἀπὸ τοὺς τέσσερις πεσσούς, μιὰ *imago clipeata* μὲ προτομὴ καὶ πάνω ἀπὸ αὐτὴν ἓνα ζευγάρι Ἑρωτιδέων μὲ ζωηρὴ κίνηση ποὺ φέρουν γιρλάντα⁶⁶. Στὴ δική μας περίπτωση τὰ δύο ζεύγη ποὺ δὲ ἀντιστοιχοῦσαν στὶς δύο *imagines* περιορίστηκαν ἀναγκαστικὰ σὲ ἓνα, καὶ οἱ Ἑρωτιδεῖς μετακινήθηκαν πρὸς τὴν κορυφὴ τοῦ τόξου καὶ ἀποδόθηκαν καθιστοί, ἐξαιτίας τοῦ περιορισμένου χώρου. Ἡ γιρλάντα πῆρε τὴ θέση ποὺ ἔχει στὴν πύλη τῆς Ἀντιόχειας, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπάρχει δυνατότητα νὰ κρεμαστεῖ ἐλεύθερα, ἀφοῦ στὸ μέτωπο τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὸ ὀριζόντιο καὶ τὸ καμπύλο πλαίσιο δὲν ἀπομένει ἐλεύθερο πεδίο.

Οἱ Ἑρωτιδεῖς μὲ τὶς γιρλάντες διακρίνονται, εἰκονογραφικὰ καὶ τυπολογικὰ, ἀπὸ τοὺς Ἑρωτιδεῖς-Ἐποχές, ποὺ ἔχουν ἐπίσης θέση στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν μεγάλων τόξων. Οἱ τέσσερις Ἑρωτιδεῖς-Ἐποχές, ὁ καθένας χωριστὰ καὶ μὲ κάποια ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐνδυμασίαν καὶ τοὺς καρπούς ποὺ φέρουν, τοποθετοῦνται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα, κάτω ἀπὸ τὶς ἰπτάμενες Νίκες. Ἐμφανίζονται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ τόξο τοῦ Τραϊανοῦ στὸ Beneventum, καὶ ἀπαντοῦν πάλι στὸ τόξο τοῦ Σεπτιμίου Σεβήρου στὴ Ρώμη, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ἀργότερα στὸ τόξο τοῦ Κωνσταντίνου⁶⁷. Δὲν δὲ ἦταν, νομίζω, σωστὸ οἱ Ἑρωτιδεῖς στὸ δικό μας τόξο νὰ ἐρμηνευτοῦν ὡς Ἐποχές, ὅπως προτείνει ὁ C. C. Vermeule⁶⁸, ἀφοῦ ὁ ἀριθμὸς τους, ἡ ἀπόλυτη ὁμοιομορφία ποὺ παρουσιάζουν, χωρὶς τὴν παραμικρὴ διαφοροποίηση, ἀλλὰ καὶ τὸ εἶδος τῆς γιρλάντας δὲν δικαιολογοῦν μιὰ τέτοια σκέψη. Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὶς σειρὲς τῶν ἀνώνυμων Ἑρωτιδέων στοὺς ὁποίους ἀναφερθήκαμε. Αὐτοὶ ἀποτελοῦν ἄλλωστε μοτίβο μὲ μακρό-

65. R. Bartoccini, *AfrIt* 4, 1931, 32 κέ., κυρίως 68 κέ., εἰκ. 39. Γιὰ τὶς ἀναπαραστάσεις τοῦ τόξου βλ. J. B. Ward Perkins, *ProceedBritAc* 37, 1951, 281 μὲ σμ. 44, πίν. 4 (πρβ. V. M. Strocka, *AntAfr* 6, 1972, 148). S. Stucchi, *QuadALibia* 6, 1971, 123 κέ., εἰκ. 14. A. di Vita, *QuadALibia* 7, 1975, παρένθ. πίν. σ. 26.

66. S. Aurigemma, *L'arco quadrifronte di Marco Aurelio e di Lucio Vero in Tripoli, Libya antiqua Suppl.* III (1970) 36 κέ., κυρίως πίν. XXIIa, XXXIVa. Βλ. καὶ H. von Hesberg στὸ *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr., Kolloquium in Xanten 1990* (1992) 287 μὲ σμ. 32.

67. Βλ. G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks I* (1951) 171 κέ. Βλ.

καὶ R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum, MemAmAc* 29, 1967, 115 κέ., κυρίως 119.

68. C. C. Vermeule, *ProcAmerPhilSoc* 109.6, 1965, 380 καὶ ὁ ἴδιος, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) 418. Ὁ Vermeule ἐρμηνεύει ὡς Ἐποχὴ καὶ Ἐπὶ τὸν τοῦ Ἑρωτιδέων, ἐνῶ δέχεται ὅτι τὸ Φθινόπωρο καὶ ὁ Χειμῶνας παριστάνονται μὲ τὴ μορφή τοῦ Ἄττι χαμηλότερα. Πρβ. G. M. A. Hanfmann, *Classical Sculpture* (1967) 339 εἰκ. 313. D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 425. Μιὰ τέτοια ἀνομοιογενὴς ἀπεικόνιση τῶν τεσσάρων ἐποχῶν στὸ ἴδιο μνημεῖο δὲ ἦταν ὅμως ἐντελῶς ἀσυνήθιστη.

χρονη παράδοση, που ἔχει τὴν ἀρχὴ του στὴν ἑλληνιστικὴ Ἀνατολὴ καὶ γνωρίζει μεγάλη διάδοση στὴ ρωμαϊκὴ τέχνη ἀπὸ τὸν 1ο αἰ. π.Χ.⁶⁹ ἕως τὴν ὄψιν ἀρχαιότητα. Ἀλλὰ καὶ στὴν ἐπίσημη τέχνη τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, υἱοθετεῖται, ὅπως εἶδαμε, πολὺ νωρὶς, ἐνῶ οἱ Ἐρωτιδεῖς-Ἐποχὲς ἐμφανίζονται μόλις στὶς ἀρχὲς τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.⁷⁰ Στὴν ἴδια παράδοση μὲ τοὺς δικούς μας ἐντάσσονται καὶ οἱ τρεῖς ἱπτάμενοι Ἐρωτιδεῖς μὲ γιρλάντες, ποὺ κοσμοῦν τὸ χαμηλὸ βῆμα τοῦ Γαλερίου στὴ σκηνὴ τῆς *adlocutio* τοῦ μεγάλου τόξου τῆς Θεσσαλονίκης⁷¹. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ἐπαναλαμβάνεται καὶ σὲ ἕνα ὀψιμότερο μνημεῖο τῆς ἐπίσημης τέχνης, στὴ βάση τοῦ κίονα τοῦ Ἀρκαδίου στὴν Κωνσταντινούπολη⁷². Ἄμεσα σχετίζονται μὲ τὰ παραπάνω μνημεῖα καὶ οἱ γνωστὲς ἑορταστικὲς κοπὲς τοῦ Κωνσταντίνου, ποὺ εἰκονίζονται δυὸ φτερωτοὺς Ἐρωτιδεῖς μὲ γιρλάντα καὶ συνοδεύονται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν *Gaudium Augusti Nostri*⁷³. Ὁ Η. Kähler ἀναφερόμενος στὰ νομίσματα αὐτὰ ὑποδέχεται ὅτι οἱ συγκεκριμένοι Ἐρωτιδεῖς προῆλθαν ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν Ἐποχῶν στὰ θριαμβικὰ τόξα καὶ στὰ νομίσματα⁷⁴. Σύμφωνα ὅμως μὲ τὰ ὅσα εἰπώθηκαν, ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δύο ἀνεξάρτητους μεταξύ τους εἰκονογραφικοὺς τύπους, οἱ ὁποῖοι ἐμφανίζονται μάλιστα σὲ διαφορετικὲς χρονικὲς στιγμές.

Πίν. 17δ

2. Οἱ Πέρσες ποὺ βαστάζουν τὶς *imagines clipeatae*

Τὶς δυὸ τριγωνικὲς ἐπιφάνειες στὸ μέτωπο τοῦ τόξου καταλαμβάνουν δύο κυκλικὰ μετάλλια⁷⁵, δύο *imagines clipeatae*⁷⁶, ποὺ ἀκουμποῦν μὲ τὴν ἄντυγα στὸ καμπύλο πλαίσιο καὶ στὶς κατακόρυφες ἀκμές του. Ἡ ἄντυγα εἶναι ἐπίπεδη καὶ σχετικὰ πλατιά, ἐνῶ ἀπὸ τὴν κυρτὴ ἐπιφάνεια τῆς ἀσπίδας ἀποδίδεται μόνον ἡ γένεση. Στὴν ἀσπίδα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς δημιουργεῖται ἐπιπλέον, μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς ἐγχάρακτου κύ-

Πίν. 1-3

69. F. S. Kleiner, *BABesch* 55, 1980, 37 κέ. καὶ γιὰ τὴν ἑλληνιστικὴ προέλευση καὶ τὴ σχετικὴ οὐζήτηση 42 κέ.

70. Hanfmann ὁ.π. (σημ. 67) 21, 171 κέ. Πρβ. Kranz ὁ.π. (σημ. 61) 17.

71. Laubscher, *Galeriusbogen* 45, πίν. 32,1. Μὲ διαφορετικὸ τρόπο εἰκονίζονται οἱ Ἐρωτιδεῖς-Ἐποχὲς στὸ ἴδιο μνημεῖο, στὴ ζωφόρο τῶν Τετραρχῶν Β Π 21, ὅπου πλασιώνουν τὴν προσωποποίηση τῆς Γῆς, αὐτόθι 72-73 καὶ Hanfmann ὁ.π. 178.

72. G. Q. Giglioli, *La colonna di Arcadio a Constantinopoli* (1952) εἰκ. 15, 17, 19, 21. Β. Kii-lerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plas-*

tic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance (1993) 55 κέ., εἰκ. 34-36.

73. Βλ. παρακάτω σ. 69 μὲ σημ. 236.

74. Η. Kähler, *Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Südkirche von Aquileia*, *MAR* IV (1962) 19 σημ. 76.

75. Ἀντὶ τῆς λέξης *tondo*, ποὺ χρησιμοποιεῖται εὐρύτητα στὴ διεθνή βιβλιογραφία, προτιμοῦμε ἐδῶ τὴν κλιττὴ λέξη μετάλλιο, ποὺ τὴ χρησιμοποιοῦμε παράλληλα μὲ τὸν εἰδικότερο ὄρο *imago clipeata*.

76. Βλ. Winkes, *Clipeata imago*. Παρόλο ποὺ ἐπισημαίνεται ὅτι, σύμφωνα μὲ τὶς πηγὲς ὁ σωστὸς ὄρος γιὰ τὸ κυκλικὸ αὐτὸ πλαίσιο εἶναι *clipeata*

κλου, ένας στενός έσωτερικός δακτύλιος. Οί δύο προτομές είναι λαξευμένες μπροστά σέ κοίλο έδαφος, έτσι τὸ ανάγλυφό τους δὲν προεξέχει ἀπὸ τὸ πλαίσιο. Τὸ πάνω μέρος τῶν κεφαλιῶν δὲν φτάνει ὡς τὸ κυκλικὸ περίγραμμα, ἀλλὰ βρίσκεται λίγο χαμηλότερα ἀπὸ αὐτό⁷⁷. Ἐδῶ δὲν ἀκολουθεῖται ἡ τάση ποὺ παρατηρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Ιου αἰ. μ.Χ. καὶ ἔξῃς, νὰ κυριαρχήσει ἡ προτομὴ τῆς ἀσπίδας, νὰ ξεπεράσει δηλαδὴ τὸ ἑπάνω πλαίσιο καὶ νὰ προβληθεῖ ἔξω πρὸς τὰ ἔμπρός⁷⁸. Ἔτσι τὰ μετάλλια αὐτὰ δὲν διαφέρουν πολὺ ἀπὸ παραδείγματα τῆς πρώιμης αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, λ.χ. ἀπὸ αὐτὰ ποὺ κοσμοῦν τὴν τιμητικὴ πύλη τοῦ Αὐγούστου στὸ Rimini⁷⁹, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τώρα τὸ σύνολο, δηλαδὴ ἔδαφος καὶ μορφές, εἶναι πολὺ πιὸ ἐπίπεδα.

Πίν. 1-3

Δύο μορφές βαρβάρων σηκώνουν στὰ λυγισμένα τους χέρια τὰ δύο μετάλλια. Καταλαμβάνουν τὸν στενὸ κῶρο πάνω ἀπὸ τὰ πεσόκρανα καὶ δίπλα στὸ πλαίσιο τοῦ τοξωτοῦ ἀνοίγματος. Εἶναι γονατισμένοι ἑπάνω σὲ βραχῶδες ἔδαφος μὲ τὸ ἓνα τους σκέλος — τὸ ἀριστερὸ ὁ ἓνας, τὸ δεξιὸ ὁ ἄλλος — ἔντονα λυγισμένο, τὸ ἄλλο ἀπλωμένο λοξὰ πρὸς τὰ κάτω. Στρέφονται πρὸς τὴν ἑσωτερικὴ πλευρὰ τοῦ τόξου, σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὸν θεατὴ. Εἶναι νέοι καὶ ἀγένειοι μὲ σχετικὰ μακριὰ κόμη ποὺ φτάνει ὡς τοὺς ὤμους. Ἡ ἐνδυμασία τους ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀναξυρίδες, κοντὴ χειριδωτὴ tunica, ποὺ εἶναι ζωσμένη χαμηλὰ στὴ μέση καὶ ἀνοιχτὴ στὸ πλάι, καὶ ἓνα πανωφόρι, τὴ «μανδύνη»⁸⁰, ποὺ πέφτει ἀνεμίζοντας πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη καὶ κουμπώνει μπροστὰ στὸ στῆθος μὲ μιὰ μεγάλη ὠοειδὴ πόρπη. Στὸ κεφάλι φοροῦν πῖλο, ὁ ὁποῖος προβάλλεται ἑπάνω στὴν ἄντυγα τῆς ἀσπίδας. Ταινίες διακοσμημένες μὲ μικρὰ δισκάρια κοσμοῦν, τοποθετημένες κατὰ μῆκος, τὶς ἀναξυρίδες καὶ τὸ μπροστινὸ μέρος τῆς tunica, ὅμοιες περιβάλλουν καὶ τὶς χειρίδες, στὸ ὕψος τῶν βραχιόνων, τῶν ἀγκῶνων καὶ τῶν καρπῶν.

Πίν. 16

Ἡ ἐνδυμασία τῶν βαρβάρων εἶναι ἀπολύτως ὅμοια μὲ αὐτὴ τῶν Περσῶν στὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, ὅχι μόνον ὡς πρὸς τὸν τύπο ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴ διακόσμηση⁸¹, ὁμοίως καὶ τὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ μὲ τὴν ἀναδιπλωμένη κορυφή (Baschlik)⁸². Δὲν δὰ εἶχαμε λοιπὸν κανέναν ἐνδοιασμὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι οἱ δύο αὐτοὶ Ἀνατολίτες εἶναι Πέρσες⁸³.

imago, αὐτόθι 3 κέ., στὴ βιβλιογραφία παραμένει ὁ ὅρος ὅπως καθιερώθηκε, δηλαδὴ imago clipeata. Γιὰ τὸν τύπο βλ. ἐπίσης Vermeule ὁ.π. (σημ. 68) 361 κέ. καὶ μὲ συντομία Th. Pekáry, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft* (1985) 100. D. Boschung, *Bjb* 187, 1987, 193 κέ. μὲ σημ. 118-119. Γιὰ τὸν τύπο στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ βλ. P. C. Bol, *AntPlastik* XIX (1988) 35 κέ. καὶ G. Neumann, *AM* 103, 1988, 221 κέ.

77. Γιὰ τὶς ἴδιες τὶς προτομές βλ. παρακάτω, σ. 39 κέ.

78. Winkes, *Clipeata imago* κυρίως 93 κέ.

79. Βλ. Kleiner ὁ.π. (σημ. 62) 28 κέ. μὲ σημ. 57, πίν. VI,1. de Maria, *Archi* 260 κέ. ἀρ. 48, πίν. 37-38, καὶ γιὰ λεπτομέρειες H. von Hesberg, *ANRW* II 17.2 (1981) 1097, εἰκ. 23a-d.

80. F. Kolb, *RM* 80, 1973, 141 κέ., κυρίως 144, πίν. 38,1.

81. Laubscher, *Galeriusbogen* 17, 27, 58, πίν. 44.

82. Αὐτόθι κυρίως πίν. 44,2.

83. Βλ. καὶ αὐτόθι 119.

Προτομές αυτοκρατόρων ἢ μελῶν τῆς αυτοκρατορικῆς οἰκογένειας ἀλλὰ καὶ θεῶν μέσα σὲ *imagines clipeatae*, παίρνουν ἀπὸ νωρὶς μιὰ ἐξέχουσα θέση στὰ τόξα⁸⁴, τὶς περισσότερες φορὲς μάλιστα σὴν ὄψη τους καὶ σὲ σημεῖα ποὺ ἀντιστοιχοῦν περίπου μὲ τοῦ δικοῦ μας. Ἀναφερθήκαμε πρὸ πάνω στὸ τόξο τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου καὶ τοῦ Λούκιου Οὐήρου σὴν Τρίπολη, ὅπου οἱ *imagines clipeatae* τῶν αυτοκρατόρων ἐπιστέφονται, ὅπως καὶ στὸ δικό μας μνημεῖο, ἀπὸ τοὺς Ἑρωτιδεῖς μὲ τὶς γιρλάντες⁸⁵. Ἀσυνήθιστο μᾶλλον στὰ μνημεῖα αὐτὰ εἶναι τὸ μοτίβο τῶν φερόμενων μεταλλίων, παρόλο ποὺ σὴν «Porte de Mars» σὴν Reims, τοῦ 8' μισοῦ τοῦ 2ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰ., δέκα μετάλλια μὲ προτομὲς βαστάζονται ἀπὸ Ἑρωτες⁸⁶. Οἱ βάρβαροι, ὅταν εἰκονίζονται σὲ θριαμβικὰ τόξα, τοποθετοῦνται συνήθως μαζὶ μὲ τρόπαια, στρατιῶτες ἢ Νίκες σὲ ἄλλες ἐπιφάνειες, καὶ εἰκονίζονται μὲ τὰ χέρια δεμένα, ὄρθιοι ἢ γονατιστοί⁸⁷. Σὲ μία τουλάχιστον περίπτωση, σὴν πύλη τῆς Ἀντιόχειας⁸⁸, οἱ Πισιδοὶ αἰχμάλωτοι καταλάμβαναν ὡστόσο τὶς τριγωνικὲς ἐπιφάνειες πάνω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα. Εἰκονίζονται ὅμως στὸ συννηθισμένο μοτίβο, δηλαδὴ γονατισμένοι μὲ τὰ χέρια δεμένα πίσω.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παριστάνονται οἱ βάρβαροι στὸ δικό μας μνημεῖο παραπέμπει σὲ ἓνα γνωστὸ μοτίβο θριάμβου: σὲ τὴν Νίκες ἢ τοὺς Ἑρωτες ποὺ μὲ τὰ δυὸ ὑγωμένα τους χέρια φέρουν μιὰ *imago clipeata*⁸⁹. Παρὰ ταῦτα δὲν ἀποκλείεται οἱ βαστάζοντες βάρβαροι νὰ σχετίζονται τυπολογικὰ καὶ μὲ ἓνα ἄλλο, συγγενικὸ μοτίβο: τοὺς γονατισμένους Ἑρωτες ποὺ φέρουν τὴν *imago clipeata* μὲ τὴν προτομὴ τοῦ αυτοκράτορα⁹⁰. Τέτοια μνημεῖα μποροῦν νὰ ἀναπαρασταθοῦν, ὅπως δὰ δοῦμε καὶ σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο, μὲ βάση ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες⁹¹, τὸ μοτίβο ὅμως τῶν Ἀτλάντων δὲν εἶναι γνωστὸ σὴν εἰκονογραφία τῶν τόξων. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἂν δεχτοῦμε μιὰ τέτοιου εἴδους τυπολογικὴ σχέση, εἶναι προφανὲς ὅτι ὁ δημιουργὸς τοῦ τόξου, ἐπιλέγοντας μορφὲς βαρβάρων ἀντὶ Ἀτλάντων, δείχνει ὅτι εἶναι προσανατολισμένος σὴν εἰκονογραφία τῶν μεγάλων τόξων.

Πίν. 15

84. Winkes, *Clipeata imago* 135 (Arles 1), 174 κέ. (Korinth 1), 207 (Rimini 1), 208 κέ. (Rom 1), 216 (Rom 9), 225 κέ. (Rom 26), 236 κέ. (Rom 41), 248 κέ. (Tebessa 1), 254 κέ. (Tripolis), 256 (Volubilis 1). Γιά μετάλλια τῆς ἐποχῆς τοῦ Αὐγούστου ἀπὸ τόξα ἢ πύλες βλ. F. Rebecchi σὲ *AAAd* XVII,1 (1980) 85 κέ.

85. Βλ. παραπάνω σ. 32 μὲ σημ. 66.

86. E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine V* (1913) 33 κέ. ἀρ. 3681. Winkes, *Clipeata imago* 67 (Reims 1). F. Lefèvre, *La porte Mars de Reims* (1985). Ch. Nerzic, *La sculpture en Gaule romaine* (1989) 276 κέ.

87. Βλ. π.χ. Aurigemma ὅ.π. (σημ. 66) πίν.

XXVa, XXVII-XXVIII. Brilliant ὅ.π. (σημ. 67) 151 κέ. (τόξο Σεπτιμίου Σεβήρου), de Maria, *Archi* 312 κέ. ἀρ. 94 καὶ σ. 316 κέ. ἀρ. 98 (Arcus Novus Διοκλητιανοῦ, τόξο Κωνσταντίνου). Γιά τοὺς βαρβάρους σὴν ἐπίσημη τέχνη βλ. Levi ὅ.π. (σημ. 63).

88. Βλ. παραπάνω σ. 31 μὲ σημ. 63.

89. Βλ. T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 128 κέ. Winkes, *Clipeata imago* 56, 67, 97. Βλ. καὶ F. Matz, *AA* 1971, 109. Γιά τὸ πολὺ συχνὸ σὴν ταφικὴ τέχνη μοτίβο βλ. Kranz ὅ.π. (σημ. 61) 38 κέ. μὲ σημ. 176, 53 κέ. μὲ σημ. 293.

90. Βλ. R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 49 σημ. 237, σ. 93 μὲ σημ. 620.

91. Βλ. παρακάτω σ. 71 κέ. μὲ σημ. 251.

3. Ἡ κληματίδα καὶ τὸ μετάλλιο τοῦ Διονύσου στὸ ἐσωρράχιο

Πίν. 6-7

Ἐπιφάνεια ἢ ὀλόκληρη ἢ ἐπιφάνεια στὸ ἐσωρράχιο καλύπτεται ἀπὸ ἓνα πλούσιο διακοσμτικὸ μοτίβο: πυκνὴ κληματίδα ποὺ βγαίνει ἀπὸ δυὸ κρατῆρες στὴ βάση τοῦ τόξου πλαισιώνεται στὴν κορυφὴ τοῦ ἓνα κυκλικὸ μετάλλιο μὲ τὴ μορφή τοῦ Διονύσου. Τὸ σύνολο τοποθετεῖται σ' ἓνα πλαίσιο ἀπὸ δυὸ λεῖες ταινίες στὶς ἀκμὲς τοῦ τόξου, ἐνῶ οἱ κρατῆρες πατοῦν σὲ στενότερες ταινίες στὶς γενέσεις του, πάνω ἀπὸ τὰ πεσοόκρανα.

Οἱ κρατῆρες φέρουν ἐλικοειδεῖς λαβὲς ποὺ ἐξέχουν λίγο πάνω ἀπὸ τὸ στόμιό τους, καὶ διακοσμοῦνται στὸ σῶμα μὲ γλωσσωτὸ κόσμημα καὶ στὸν λαιμὸ μὲ κλαδὶ κισσοῦ. Δύο μεγάλοι βλαστοὶ ἀμπέλου, ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ στόμιο τῶν ἀγγείων, ἐλίσσονται πρὸς τὰ ἐπάνω, καὶ ἀφοῦ διασταυρωθοῦν δύο φορὲς σὲ ἓνα ὀκτώσχημο μοτίβο, καταλήγουν δίπλα στὸ μετάλλιο τῆς κορυφῆς, σχηματίζοντας μὲ τὰ ἐλικοειδή τους πέρατα ἓνα διπλὸ καρδιόσχημο κόσμημα. Μέσα ἀπὸ τὰ δύο ὠσειδῆ πλαίσια ποὺ δημιουργοῦν οἱ μεγάλοι βλαστοὶ φυτρώνουν δύο λεπτότεροι, ποὺ διασταυρώνονται μιὰ ἢ δυὸ φορὲς καὶ ἀνοίγουν κατόπιν πρὸς τὰ ἔξω καταλήγοντας σὲ μικρὲς ἔλικες, ποὺ δίπλα στὸ μετάλλιο ἀποκτοῦν περισσότερες διακλαδώσεις. Ὅλα τὰ μικρὰ διάχωρα ἀνάμεσα στοὺς βλαστοὺς γεμίζουν μὲ τσαμπὰ σταφυλιοῦ, μὲ κληματόφυλλα ἢ μὲ δευτερεύοντες ἐλικοειδεῖς βλαστοὺς. Τὸ φυτικὸ αὐτὸ μοτίβο ἔχει λαξευτεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ δημιουργεῖ ἐπάνω στὸ ἔδαφος τὴν ἐντύπωση ἐνὸς περίτμητου πλέγματος⁹².

Τὸ κεντρικὸ μετάλλιο ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα λεῖο ἐξωτερικὸ πλαίσιο καὶ ἀπὸ λέσβιο κυμάτιο, ποὺ διακοσμεῖται μὲ σχηματοποιημένα τριγωνικὰ φύλλα καὶ ἐνδιάμεσα μικρότερα, ποὺ προβάλλουν σὰν μικρὲς γλῶσσες. Στὸν κυκλικὸ κῶρο ἐντάσσεται ἡ προτομὴ τοῦ Διονύσου, ποὺ εἶναι σχετικὰ πρόστυπα λαξευμένη. Πάνω στὸ γυμνὸ στήθος τοῦ θεοῦ εἶναι περασμένη μιὰ σικτινὴ δορά, ποὺ κατεβαίνει λοξὰ ἀπὸ τὸν δεξιὸ τοῦ ὤμο. Τὸ κανονικὸ του πρόσωπο, μὲ τὰ μεγάλα κάπως μάτια καὶ τὸ μικρὸ στόμα, πλαισιώνει ἢ πλούσια κόμη, ποὺ δένεται μὲ ταινία πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ καλύπτεται ἐνμέρει ἀπὸ ἓνα στεφάνι μὲ σταφύλια καὶ κισσό. Πάνω στοὺς ὤμους πέφτουν δύο πλόκαμοι σὲ κάθε πλευρά. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τοῦ νεαροῦ καὶ θηλυπρεποῦς Διονύσου εἶναι εὐρύτητα διαδεδομένος στὰ μνημεῖα τῆς αὐτοκρατορικῆς περιόδου⁹³ καὶ δὲν χρειάζεται ἐδῶ ἰδιαίτερο σχολιασμό.

Ἡ κληματίδα ἀνήκει στὸν τύπο ἐκεῖνον τοῦ φυτικοῦ μοτίβου ποὺ οἱ J. M. C. Toynbee καὶ J. B. Ward Perkins ὀνόμασαν «the double scroll or medaillon scroll»⁹⁴. Ὁ ἐμπλουτισμὸς τῶν διπλῶν αὐτῶν βλαστῶν μὲ ποικίλες μορφές, ἀνθρώπινες ἢ ζῶων

92. Βλ. παρακάτω σ. 90 κέ.

93. Βλ. π.χ. M. Fuchs, *Glyptothek München. Römische Idealplastik. Katalog der Skulpturen VI* (1992) 128 ἀρ. 17, ὅπου σωστὰ παρατηρεῖται ὅτι ὁ τύπος τοῦ νέου Διονύσου μὲ στεφάνι καὶ ταινία,

ποὺ παλιότερα εἶχε ἀποδοθεῖ στὸν Πραξιτέλη, εἶναι ρωμαϊκὴ δημιουργία.

94. J. M. C. Toynbee - J. B. Ward Perkins, *BSR* 18, 1950, 1 κέ., κυρίως 2.

Ο ΠΑΝ ΚΑΙ Η ΝΥΜΦΗ

(peopled scrolls)⁹⁵, δίνει στο κόσμημα αυτό, που άπαντᾷ ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ ἕως τὴν ὄγμιν ἀρχαιότητα⁹⁶, ἕναν ἰδιαίτερα διακοσμητικὸ χαρακτήρα. Συχνὰ μάλιστα ἐπιλέγονται μοτίβα διονυσιακά⁹⁷, γιὰ νὰ γεμίσουν τὸν κῶρο ἀνάμεσα στοὺς βλαστούς. Ὅμως στὸ δικό μας κόσμημα ἡ μοναδικὴ μορφή, ὁ Διόνυσος, δὲν τοποθετήθηκε ἀνάμεσα στοὺς ἐλισσόμενους βλαστούς, ἀλλὰ σὲ ξεχωριστὸ κυκλικὸ πλαίσιο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ προβάλλεται ἰδιαίτερα.

Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μελέτη τοῦ μνημείου μας ἔχει τὸ γεγονός ὅτι ἡ κληματίδα ποὺ ἐλίσσεται μέσα ἀπὸ ἀγγεῖο ἀποτελεῖ ὄχι σπάνια διακοσμητικὸ στοιχεῖο καὶ σὲ μεγάλα τόξα. Στὸ τόξο τῶν Σεργίων σὴν Ρολα⁹⁸ τὴ συναντοῦμε σὴν ὄγν καὶ σὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τῶν πεσσῶν ποὺ πλαισιώνουν τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα, στὸ τόξο τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου σὴν Τρίπολη⁹⁹ στοὺς μεγάλους γωνιακοὺς πεσσοὺς τοῦ τετραπύλου, ὁμοίως καὶ στὸ τόξο τῶν Σεβήρων σὴν Μεγάλῃ Λέπιδα¹⁰⁰. Ἐχοντας ὑπόγν τὰ παραδείγματα αὐτά, ἀλλὰ καὶ γενικότερα τὸ γεγονός ὅτι τὸ μοτίβο χρησιμοποιεῖται συχνὰ γιὰ τὴ διακόσμηση πεσσῶν, δὲν δὰ δίσταζα νὰ θεωρήσω ὡς βέβαιο ὅτι καὶ οἱ χαμένοι σήμερα πεσσοὶ τοῦ ναῖσκου, τὸν ὁποῖο ἐπέστεφε τὸ πλούσια διακοσμημένο τόξο μας, ἐπαναλάμβαναν οἱς τρεῖς ὁρατὲς ὄγεις τοὺς τὴν κληματίδα ποὺ ὑπάρχει στὸ ἐσωρράχιο ἡ ἕνα παρόμοιο μοτίβο.

Πίν. 15

Πίν. 6-7

4. Ὁ Πάν καὶ ἡ Νύμφη στοὺς κροτάφους

Στὸν ἀριστερὸ κρόταφο εἰκονίζεται σὲ μεγάλην κλίμακα ὁ Πάν, ποὺ εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ, δηλαδὴ πρὸς τὴν ὄγν τοῦ τόξου. Στέκεται πρὸς γνλὰ σὲ σχέση μὲ τὴ βάση τῆς παράστασης, καὶ τὸ δεξί του σκέλος πατᾷ σὲ μιὰ ὀριζόντια προεξοχὴ τοῦ ἐδάφους. Εἶναι τραγοπόδαρος καὶ φορᾷ μιὰ δορά, πιθανὸν ἔλαφιοῦ, ποὺ σκεπάζει τὴν ἀριστερὴν πλευρὰ τοῦ κορμιοῦ του καὶ ἔρχεται λοξὰ πρὸς τὴ δεξιὰ. Τὰ δυὸ πόδια τῆς δορᾶς πέφτουν ἐπάνω στὰ τριχωτὰ του σκέλη. Τὸ κεφάλι τοῦ θεοῦ εἶναι ἀποδομένο σὲ προφίλ, τὰ χαρακτηριστικὰ του εἶναι ζώδην, καὶ στὸ μέτωπό του, ἀνάμεσα σὴν οὐλν κόμπη του, φυτρώνουν τὰ κέρατα. Τὰ γένεια του

Πίν. 8

95. Γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ μνημεῖα μὲ τέτοια διακόσμηση, τοὺς πεσσοὺς ἀπὸ τὴ βασιλικὴ σὴν ἀγορὰ τῶν Σεβήρων σὴν Μεγάλῃ Λέπιδα, βλ. M. Floriani Squarciapino, *Sculture del foro severiano di Leptis Magna* (1974) 124 κέ., πίν. LXV - LXXII. Γιὰ τοὺς πεσσοὺς στὸ Βατικανὸ βλ. F. Sinn, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen* I,1. *Die Grabdenkmäler* I (1991) 60 κέ. ἀρ. 31. Γιὰ τὸ μοτίβο βλ.

καὶ Pfanner ὁ.π. (σημ. 64) 29 μὲ σημ. 17.

96. Βλ. Toynbee - Ward Perkins ὁ.π. 1 κέ., 22 κέ.

97. Βλ. π.χ. αὐτόθι πίν. XVI,1 καὶ XXII,1-2.

98. Βλ. Traversari ὁ.π. (σημ. 62) 51 κέ., εἰκ. 16 κέ. de Maria, *Archi* πίν. 27,1 καὶ 28.

99. Βλ. Aurigemma ὁ.π. (σημ. 66) 39 κέ., πίν. VIII, XVI κέ., κυρίως XXVII (λεπομέρεια).

100. Βλ. Bartoccini ὁ.π. (σημ. 65) 56 κέ., εἰκ. 26-30. di Vita ὁ.π. (σημ. 65).

κρύβονται ένμέρει από τὴ σύριγγα πού φέρνει πρὸς τὸ στόμα, κρατώντας τὴν μὲ τὸ δεξιὸ λυγισμένο του χέρι. Τὸ ἀριστερό του χέρι, πού πέφτει λοξὰ πρὸς τὰ κάτω, σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὸ κορμί, κρατᾷ τὸ λαγωβόλο, πού καμπυλώνεται πρὸς τὰ ἔξω. Τὸ δεξιὸ του σκέλος ἀνασηκώνεται λυγισμένο, πάνω ἀπὸ μιὰ στρογγυλή, πλεχτὴ κίστη. Ἐπὶ τὸ κωνικὸ τῆς κάλυμμα προβάλλει ἕνα φίδι, τὸ κεφάλι τοῦ ὁποίου ἔρχεται ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὴν ὀπλὴ τοῦ τραγίσου ποδιοῦ. Ἡ κίστη βρίσκεται τοποθετημένη ἐπάνω σὲ μιὰ βάση, πού ἔχει ὀρθογώνιο πεδίο καὶ τριμερῆ σχηματοποιημένη πλαισίωση ἐπάνω καὶ κάτω¹⁰¹.

Πίν. 9 Στὸν δεξιὸ κρόταφο εἰκονίζεται μιὰ Νύμφη. Ἡ μορφὴ, ἐντονότερα κινημένη ἀπὸ τὴν προηγούμενη, πατᾷ μὲ τὰ δύο τῆς πόδια ἐπάνω στὴν ὀρθογώνια βάση τῆς¹⁰². Τὸ πεδίο τῆς βάσης εἶναι λίγο πιὸ χαμηλὸ ἀπ' ὅ,τι στὴν παράσταση τοῦ Πάνα καὶ ἡ πλαισίωσή τῆς ἐπιμελέστερα λαξευμένη. Ἐπάνω ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο λεῖες ταινίες μὲ ἕνα κοιλόκυρτο κυμάτιο στὸ μέσο, κάτω ἀπὸ ἕναν κανόνα χαμηλὰ καὶ δύο λεῖες ταινίες πού περιβάλλουν ἕνα κυρτὸ μᾶλλον στοιχεῖο. Ἡ Νύμφη, στροβιλιζόμενη σὲ χορευτικὴ κίνηση, πατᾷ μὲ τὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν τῆς καί, κατευθυνόμενη πρὸς τὰ ἀριστερά μας, φέρνει τὸ ἀριστερό τῆς σκέλος χιαστὶ πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ. Τὸ κορμί τῆς στρέφεται κατενώπιον καὶ τὸ κεφάλι τῆς, ἰδωμένο σὲ τρία τέταρτα, γυρίζει πρὸς τὰ πίσω. Φορᾷ ἕναν λεπτὸ χιτώνα, ὁ ὁποῖος στὸ πάνω μέρος ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὴ ζώνη, πού εἶναι δεμένη κάτω ἀπὸ τὸ στήθος τῆς, ἀφήνοντας γυμνὸ ὀλόκληρο τὸν κορμό. Ἐπὶ τὸ ροῦχο πέφτει ἐπάνω στοὺς μηρούς, ὅπου ἀναδιπλώνεται καὶ δημιουργεῖ μιὰ τοξοειδῆ παρυφή, ἐνῶ δυὸ ἐλεύθερες πτυχὲς ἀνεμίζουν στὸ πλάι, κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερό τῆς χέρι. Στὸ κάτω μέρος τὸ ροῦχο ἀφήνει γυμνὴ τὴν ἀριστερὴ κνήμη καί, ἀκολουθώντας τὴ φορὰ τῆς δεξιᾶς, τὴν ὁποία καλύπτει, ἀνεμίζει πρὸς τὰ πίσω δημιουργώντας τρεῖς πλατιὲς παρυφῆς μὲ κωνοειδεῖς ἀπολήξεις. Τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Νύμφης πέφτει πιάνοντας μὲ χαλαρὰ δάχτυλα τὴν παρυφὴ τοῦ χιτώνα, τὸ ἀριστερὸ λυγίζει μὲ τὸν πήχη πρὸς τὰ ἐπάνω, καὶ ἴσως κρατοῦσε ἕνα μικρὸ τύμπανο, στὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ ἀνῆκει τὸ καμπύλο περίγραμμα πού ἔχει σωθεῖ ἀκριβῶς στὸ σπάσιμο. Τὰ μαλλιά συγκρατιοῦνται μὲ μιὰ ταινία γύρω ἀπὸ τὸ μέτωπο, ἀναδιπλώνονται στὸ ὕψος τοῦ αὐχένα καὶ δένονται στὴν κορυφὴν σὲ «λαμπάδιο».

Τόσο ὁ Πάν ὅσο καὶ ἡ Νύμφη ἀκολουθοῦν τύπους πού εἶναι γνωστοὶ στὰ ἐργαστήρια ἀναγλύφων τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, καὶ μάλιστα στὰ ἐργαστήρια τῶν σαρκοφάγων τῆς Ρώμης. Ὁ Πάν, σὲ ζωηρὴ κίνηση, μὲ ἀνασηκωμένο τὸ ἕνα σκέλος καὶ κρατώντας τὴ σύριγγα καὶ τὸ λαγωβόλο, ἀντιπροσωπεύει τὸν τύπο TH 112 τοῦ Matz¹⁰³. Συχνὰ μάλιστα κάτω ἀπὸ τὸ ἀνασηκωμένο σκέλος του βρίσκεται, ὅπως στὴ

101. Γιὰ τὸ λάξευμα δίπλα στὴν βάση, ὅπως καὶ γι' αὐτὸ τοῦ δεξιοῦ κροτάφου, βλ. παραπάνω σ. 25 σμ. 42.

102. Γιὰ τὸν Πάνα καὶ τὴς Νύμφης ὡς συνοδοῦς τοῦ Διονύσου βλ. R. Merkelbach, *Die Hirten*

des Dionysos. Die Dionysos - Mysterien der römischer Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus (1988) 32 κέ.

103. F. Matz, ASR IV 1 (1968) 65.

δική μας παράσταση, μιὰ κίστη¹⁰⁴. Ὅμοίως καὶ ἡ στροβιλιζόμενη Νύμφη, ὁ τύπος ΤΗ 114 τοῦ Matz, ἐμφανίζεται σὲς διονυσιακὲς σαρκοφάγους μὲ διάφορες παραλλαγές στὰ ἐπιμέρους μοτίβα τῆς, ἄλλοτε κρατώντας μὲ τὸ ὑγώμενο τῆς χέρι ἓνα τύμπανο καὶ ἄλλοτε τὸ ροῦχο τῆς ποὺ ἀνεμίζει¹⁰⁵. Ἀσουνήθιστες γιὰ ἀνάγλυφες παραστάσεις εἶναι οἱ βάσεις, ποὺ φαίνεται νὰ προσδίδουν σὲς μορφὲς ἀγαλματικὸ χαρακτήρα¹⁰⁶. Στὴν περίπτωση τοῦ Πάνα εἶναι ὅμως ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ βάση δὲν χρησιμεύει γιὰ τὴ στήριξη τῆς ἴδιας τῆς μορφῆς ἀλλὰ μόνον τῆς κίστης. Αὐτὸ μὲ κάνει νὰ πιστεύω ὅτι τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ καλλιτεχνικὴ λύση ὥστε ἡ παράσταση νὰ καταλάβει ὁλόκληρο τὸ ὕψος τῶν κροτάφων καὶ νὰ μὴ μείνει στὸ πάνω μέρος μεγάλο κενό. Μιὰ τέτοια ἐρμηνεία εἶναι σύμφωνη μὲ τὴν ἀντίληψη ποὺ κυριαρχεῖ στὸ τόξο, νὰ καλυπτοῦν δηλαδὴ ὅλες οἱ ὀρατὲς τοῦ ἐπιφάνειες πλήρως μὲ ἀνάγλυφη διακόσμηση.

5. Οἱ μορφὲς σὲς imagines clipeatae

Ἀπὸ τὸ 1972, ὅταν ἡ R. Calza ὑποστήριξε ὅτι στὴν imago clipeata τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς ἔχουμε ἓνα ξαναδουλεμένο πορτρέτο τῆς Galeria Valeria, τῆς συζύγου τοῦ Γαλερίου, κανεὶς σχεδὸν δὲν ἀμφισβήτησε τὴν ἄποψη αὐτή, παρόλο ποὺ δὲν τεκμηριώθηκε ἀρκετὰ¹⁰⁷. Μόνον ἡ M. Bergmann, ὅσο γνωρίζω, ἔχει ἐκφράσει ἔμμεσα τὶς ἀμφιβολίες τῆς, ἀφοῦ, ἀναφερόμενη στὸ ἀνδρικό πορτρέτο τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς, θεωρεῖ ἄλυτο τὸ ζήτημα «Wen das bartlose Porträt... darstellt und wann es zu datieren ist»¹⁰⁸, ὑπονοώντας πιθανὸν ὅτι ὄχι μόνον αὐτὸ ἀλλὰ καὶ τὸ πορτρέτο τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς δὲν μποροῦσε νὰ εἰκονίζει ἀρχικὰ ἓναν ἀπὸ τοὺς Τετράρχες.

Ὅτι ἡ μορφὴ στὴν ἀριστερὴν imago ἔχει ὑποστειῖ ἐπεξεργασία γιὰ δευτέρη φορά, εἶναι μιὰ διαπίστωση ποὺ δὲν ἐπιδέχεται ἀμφισβήτηση. Εἶναι ὡστόσο ἀπαραίτητο νὰ ἐρευνηθεῖ ἐδῶ μὲ προσοχὴ ποῖα εἶναι τὰ τμήματα ποὺ λαξεύτηκαν γιὰ δευτέρη φορά καὶ ποῖα εἶναι ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν ἀπομείνει ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ μορφή. Τὸ ἐρώτημα ποῖος καὶ μὲ ποῖο τρόπο εἰκονίζοταν ἐδῶ στὴν πρώτη φάση τοῦ ναῖσκου εἶναι καίριο γιὰ τὴν

Πίν. 2, 4

104. Matz ὁ.π. IV 2 (1968) ἀρ. κατ. 101, πίν. 127 καὶ IV 4 (1975) ἀρ. κατ. 364, πίν. 344. Ὁ τύπος σὲ διάφορες παραλλαγές ἀπαντᾷ καὶ σὲ ἄλλες κατηγορίες ἔργων, βλ. π.χ. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *AE* 1989, 41 εἰκ. 1.

105. Matz ὁ.π. (σημ. 103).

106. Παράλληλα ὑπάρχουν σὲ μορφὲς κιονωτῶν σαρκοφάγων μὲ ἀγαλματικὸ χαρακτήρα, βλ. Matz ὁ.π. IV 4 (1975) π.χ. 441 κέ. ἀρ. 246, πίν. 261,1 καὶ σ. 443 ἀρ. 247, πίν. 263,1.

107. Calza, *Iconografia* 151 κέ. Πρβ. L'Orange, *Herrscherbild* 151 (M. Wegner).

108. Bergmann, *Studien* 138 κέ. Πρβ. καὶ τῆς ἴδιας στὸ *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus* (1983) 58 σημ. 12, ὅπου τὸ πορτρέτο αὐτὸ ἀναφέρεται ἀνάμεσα στὰ πορτρέτα τῆς Τετραρχίας τῶν ὁποίων ἡ ταύτιση ἀμφισβητεῖται. Ἡ ἴδια, πρὸ πρόσφατα, *Kaiserporträt* 392 μὲ σημ. 32, ἀποδέχεται ὅμως, ὅπως φαίνεται, τὴν ταύτιση τοῦ μὲ τὸν Γαλέριο.

είκονογραφία τοῦ τόξου, γιὰ τὴ χρονολόγησή του καὶ γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ συνόλου. Ἐξάλλου καὶ ἡ κατανόηση τῆς μορφῆς ποὺ προέκυψε ἐκ τῶν ὑστέρων προϋποθέτει τὴ γνώση τῆς ἀρχικῆς μορφῆς τοῦ μνημείου.

5.1. Τὸ πορτρέτο τῆς Galeria Valeria καὶ ἡ μεταρρύθμισή του. Ἡ μορφή μὲ τὸ πυργωτὸ στέμμα

Πίν. 2, 4

Μέσα στὸ μετάλλιο ἀποδίδονται ἀπὸ τὴ μορφή τὸ κεφάλι καὶ τὸ τμήμα τοῦ κορμοῦ πάνω ἀπὸ τὸ στῆθος μὲ τοὺς ὤμους. Τὸ πρόσωπό της εἶναι πλατύ, μὲ λεῖο μέτωπο, μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια μὲ πλατιὰ βλέφαρα καὶ μὲ τραβηγμένους σιτὸ πλάι ἐξωτερικούς κανθούς, ποὺ πλαισιώνονται ἀπὸ κανονικὰ σχεδιασμένα τόξα φρυδιῶν, ἴσια μύτη μὲ πλατιὰ ράχη, μικρὸ σαρκῶδες στόμα καὶ μικρὸ ἀλλὰ τονισμένο πηγούνι. Τὰ μαλλιά χωρίζονται πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ κατευθύνονται μὲ ἑλαφρὰ κυματιστοὺς πλοκάμους πρὸς τοὺς κροτάφους ἀφήνοντας ἐλεύθερο ἓνα τμήμα τῶν αὐτιῶν, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὰ αὐτὰ καὶ δίπλα στὸν λαιμὸ ἐμφανίζονται λίγοι πλόκαμοι ποὺ φτάνουν ὡς τοὺς ὤμους. Στὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ κάθεται ἓνα πυργωτὸ στέμμα: ἐπάνω σὲ ταινιωτὴ βάση ὑγώνεται ἡ πλατιὰ στεφάνη, στὴν ὁποία διαμορφώνονται, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ ἓνα λεῖο τμήμα, δύο πυργοειδεῖς προεξοχές, ποὺ φέρουν ἡ καθεμιὰ ἀπὸ δύο παράθυρα. Ὁ λαιμὸς τῆς γυναικείας μορφῆς εἶναι ἀρκετὰ ὑψηλὸς καὶ χαράζεται ἀπὸ ἓνα δαχτυλίδι στὸ μέσο καὶ ἓνα δεύτερο χαμηλότερα, στὴ βάση του. Ἐπάνω στοὺς ὤμους της πέφτει συμμετρικὰ ἓνα πανωφόρι, ἐνῶ μπροστὰ στὸ στέρνο της διακρίνονται λίγες καὶ ἐπιπόλαια ἀποδομένες πτυχές, ποὺ ἀνήκουν στὸν χιτῶνα.

Πίν. 10

Ἡ μεταρρύθμιση¹⁰⁹ ποὺ ὑπέστη ἡ ἀρχικὴ προτομὴ εἶναι φανερὴ ἀπὸ τὰ ἴχνη τῶν ἐργαλείων ποὺ θὰ ἐξετάσουμε στὴ συνέχεια καὶ ποὺ δείχνουν καθαρὰ ὅτι ἡ λάξευση στὴ δεύτερη φάση ἔγινε βιασικὰ καὶ πρόχειρα. Ἔτσι προέκυψε καὶ ἡ μεγάλη ποιοτικὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει σήμερα ἀνάμεσα στὶς δύο προτομές, τόσο στὴν ἐπεξεργασία τοῦ κεφαλιοῦ ὅσο καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος. Στὸ σχέδιο τοῦ Πίν. 10 ἀποδίδονται μὲ διαγράμμιση τὰ τμήματα τοῦ προσώπου, τοῦ λαιμοῦ καὶ τοῦ ἐδάφους ποὺ ἔμειναν ἄδικτα ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη ἐπέμβαση καὶ ἀνήκουν ἐπομένως στὴν πρώτη φάση τοῦ τόξου.

Φανερὰ εἶναι καταρχὴν τὰ ἴχνη ποὺ ἄφησαν τὰ ἐργαλεῖα σὲ μιὰ ἀρκετὰ πλατιὰ ζώνη ποὺ περιβάλλει τὸ κεφάλι ἀνοίγοντας πρὸς τὰ κάτω καὶ φτάνοντας ὡς τοὺς ὤμους. Ὅριζόντιες βελονιές ποὺ προχωροῦν ἀπὸ ἔξω πρὸς τὰ μέσα καὶ βιασικὴ ἐπεξεργασία μὲ ντισιλίδικο καὶ λαμάκι, ἀπομάκρυναν ἓνα τμήμα ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ κοῖλο ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, προφανῶς μαζὶ μὲ πλαστικὸ ὄγκο, φτάνοντας ἕως τοὺς πλοκά-

109. Γιὰ τὸν ὄρο βλ. H. Blanck, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrenkmäler bei Griechen und Römern* (1969) 23, 27 κέ. Μὲ τὸν ὄρο αὐτὸν δηλώνεται τόσο ἡ ἀλλαγὴ κεφαλιοῦ σ'

ἓνα ἄγαλμα, αὐτόθι 27 κέ., ὅσο καὶ τὸ ξαναδούλεμά του γιὰ δεύτερη χρῆση, αὐτόθι 43 κέ. Γιὰ τὸ θέμα βλ. καὶ Th. Pekáry, *Gnomon* 43, 1971, 383 κέ.

μους που περιβάλλουν τον λαιμό. Στο πάνω μέρος τα ἴχνη αὐτὰ προχωροῦν καὶ ὑψηλότερα ἀπὸ τὸ στέμμα, περισσότερο στὰ δεξιὰ τοῦ κεφαλιοῦ. Ἐκεῖ που σταματοῦν ἀρχίζει νὰ ἐμφανίζεται μιὰ συνεχῆς τοξωτὴ αὐλακιά (α-α), που περνᾶ πάνω ἀπὸ τὴν ἀπόληξη τοῦ στέμματος. Ἐκεῖ γίνεται μὲ τρυπάνι καὶ εἶναι προφανὲς ὅτι ἀνήκει στὴν ἀρχικὴ λάξευση. Μᾶς δίνει ἐπομένως καὶ τὸ ἐπάνω ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῆς ἀρχικῆς προτομῆς. Πολὺ πρόχειρη ἐπεξεργασία, που ἔχει ἀφήσει ὁρατὰ ἴχνη ἀπὸ λαμάκι ἀλλὰ καὶ ἀπὸ βελόνι, παρουσιάζουν καὶ τὰ περισσότερα τμήματα τῆς προτομῆς, μὲ ἀποτελεσματὴ ἢ ἐπιφάνεια νὰ εἶναι πολὺ πιὸ ἀδρῆ σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἀνδρικήσ προτομῆς, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ἐκείνη δὲν εἶναι ἐντελῶς λειασμένη ἀλλὰ φέρει ἴχνη ἀπὸ λαμάκι. Ἡ προχειρότητα τῆς λάξευσης εἶναι εὐδιάκριτη κυρίως στὸ ἔνδυμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀφαιρέθηκε ἀρκετὸς ὄγκος, καὶ οἱ πτυχῆς εἶναι ἐπιπόλαια λαξευμένες καὶ ἀσαφεῖς, ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ τμήματα πολὺ ἀδρᾶ. Σκληρὰ καὶ γραμμικὰ ἀποδόθηκαν οἱ πλόκαμοι τῶν μαλλιῶν, ἐνῶ αὐτοὶ δίπλα στὸν λαιμὸ εἶναι σχεδὸν ἄμορφες μάζες. Καὶ στὸ στέμμα βλέπει κανεὶς ὅτι ἡ λάξευση ἔγινε ἀπὸ ἀδέξιο χέρι. Ἐπιπλέον τὸ ὕψος τῆς στεφάνης εἶναι στὴν ἀριστερῆ πλευρᾶ πιὸ μικρό. Ἀνάμεσα στὴν ἀπόληξή της καὶ τὴν τοξωτὴ αὐλακία α-α παρατηρεῖ κανεὶς τὴν ἀδρῆ ἐπεξεργασία που εἶδαμε καὶ στὰ πλάγια τοῦ κεφαλιοῦ. Τέλος, στὸ πρόσωπο τῆς μορφῆς εὐκόλα διακρίνει κανεὶς μὲ λοξὸ φωτισμὸ τὰ ξαναδουλεμένα τμήματα. Ἐδῶ ἡ ἐπέμβαση εἶναι σχετικὰ περιορισμένη. Βελονιῆς καὶ ἴχνη ἀπὸ λαμάκι δείχνουν πολὺ καθαρὰ ὅτι ξαναδουλεύτηκαν οἱ παρειῆς, σὲ μεγαλύτερη ἔκταση ἢ δεξιᾶ, ἕως τὸ ὕψος τῶν φρυδιῶν, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ πλάγια τῆς μύτης, ἀπὸ τὴ ρίζα ἕως τὰ ρουθούνια. Ἄδικτα ἔχουν μείνει τὸ μέτωπο, ἡ ράχη τῆς μύτης, τὰ μάτια, οἱ ρυτίδες κάτω ἀπὸ αὐτὰ — δύο σὲ κάθε πλευρᾶ —, τὸ μπροστινὸ κυρίως μέρος τῶν παρειῶν, τὸ στόμα, τὸ πηγούνη καὶ ὁ λαιμός. Τὰ δυὸ αὐτὰ εἶναι περιέργως διαφορετικὰ. Τὸ ἀριστερό, ὅπως δείχνει ἡ σύγκριση μὲ τὰ αὐτὰ τοῦ ἀνδρα, ἀνήκει στὴν ἀρχικὴ μορφῆ, ἐνῶ τὸ δεξιῖ, που βρίσκεται καὶ λίγο χαμηλότερα, εἶναι σχεδὸν ἄμορφο καὶ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴ δευτέρη λάξευση.

Πίν. 10

Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ὅτι ὁ τεχνίτης που ἀνέλαβε τὴ μεταρρύθμιση τῆς προτομῆς δὲν χρησιμοποίησε, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν πρῶτο, τρυπάνι οὔτε στὰ περιγράμματα οὔτε καὶ στὶς λεπτομέρειες, πράγμα πολὺ φανερό, ὅταν συγκρίνει κανεὶς τὴ μορφῆ αὐτὴ μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀνδρική. Οἱ λίγες αὐλακιῆς ἀπὸ τρυπάνι που ὑπάρχουν ἐδῶ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ λάξευση. Ἦδη ἐπισημάνσαμε αὐτὴν πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι (α-α). Καὶ στοὺς ὄμους ὑπάρχουν ἀνάλογες αὐλακιῆς περιγράμματος (β-β καὶ γ-γ), που στὰ πλάγια προχωροῦν βαθύτερα, ἐνῶ πρὸς τὸν λαιμὸ ὁ πυθμῆνας τους βρίσκεται πιὸ ὑψηλά. Τέλος, ὑπολείμματα ἀπὸ αὐλάκια τρυπανιοῦ παρατηροῦμε καὶ πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ αὐτί. Ἀντίθετα δὲν ὑπάρχουν περιγράμματα μὲ τρυπάνι γύρω ἀπὸ τὴν κόμη καὶ τὸ στέμμα οὔτε καὶ ἐσωτερικά, δηλαδὴ στοὺς πλοκάμους ἢ τὶς πτυχῆς.

Πίν. 10

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσουμε μὲ πιὸ ἀσφαλεῖς προϋποθέσεις στὸ ζήτημα τῆς ἀρχικῆς μορφῆς. Μποροῦμε δηλαδὴ χωρὶς ἐνδοιασμοὺς νὰ δεχτοῦμε ὅτι καὶ ἡ πρώτη μορφῆ στὸ μετάλλιο αὐτὸ ἦταν γυναικεία καὶ ὅτι ἐπιπλέον ἔφερε ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ κοσμήματα. Τὰ στοιχεῖα στὰ ὁποῖα βασίζομαστε εἶναι τὰ ἑξῆς:

- Πίν. 10 1. Τὸ τοξωτὸ περίγραμμα α-α τοῦ τρυπανιοῦ πάνω ἀπὸ τὸ στέμμα εἶναι ἀδύνατο νὰ προῆλθε ἀπὸ τὸ περίγραμμα ἑνὸς ἀνδρικοῦ κεφαλιοῦ ἀνάλογου σὲ μέγεθος μὲ αὐτὸ τῆς δεξιᾶς προτομῆς. Τὸ μέγιστο ἄνοιγμά του εἶναι 15.6 ἐκ., ἐνῶ τὸ μέγιστο ἄνοιγμα στὸ ἀνδρικό κεφάλι, πού μετρίεται μάλιστα σχετικὰ χαμηλά, στοὺς κροτάφους, εἶναι μόλις 13 ἐκ.
2. Θὰ ἦταν ἀδύνατον ἀπὸ τὸν ὄγκο ἑνὸς ἀνδρικοῦ κρανίου καὶ μόνον νὰ λαξευτεῖ τὸ πυργωτὸ στέμμα. Θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει εἴτε μεγάλος ὄγκος μαλλιῶν εἴτε μιὰ ὑψηλὴ στεφάνη. Στὴν πρώτη περίπτωση θὰ ἔπρεπε νὰ υποθέσουμε ὅτι ὑπῆρχε λ.χ. μιὰ κοσιίδα πού περιέβαλλε κυκλικὰ τὸ κεφάλι, ὅπως στὰ νομίσματα τῆς Θεσσαλονίκης στὰ ὁποῖα θὰ ἀναφερθοῦμε στὴ συνέχεια· θὰ ἦταν ὅμως πολὺ πιὸ παχιά καὶ πιὸ ὀγκώδης ἀπ' ὅ,τι σ' ἐκεῖνα, ὅπως λ.χ. στὸ κεφάλι τῆς Villa Doria Pamfili¹¹⁰. Χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ μιὰ τέτοια δυνατότητα, πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ αὐλακία α-α ἀνοίγει πολὺ πρὸς τὰ ἔξω, ἔτσι ὥστε στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ κεφαλιοῦ προχωρεῖ πολὺ σὲ σχέση μὲ τὴ θέση τοῦ αὐτιοῦ. Ἐπιπλέον ἡ πορεία τῆς εἶναι πολὺ κανονικὴ, χωρὶς διακυμάνσεις. Ἔτσι φαίνεται πιθανότερο ἢ αὐλακία αὐτὴ νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ καμπύλο περίγραμμα μιᾶς ὑψηλῆς στεφάνης (βλ. καὶ παρακάτω). Μιὰ ἄλλη σκέψη, νὰ προέρχεται δηλαδὴ ἡ αὐλακία ἀπὸ τὸ περίγραμμα ἑνὸς καλύμματος τῆς κεφαλῆς, δὲν φαίνεται διόλου πιθανὴ γιὰ τρεῖς λόγους: α) τὰ σωζόμενα πέρατά της θὰ ἔπρεπε νὰ βρίσκονται πιὸ κοντὰ στὸ κεφάλι, ἀφοῦ στὰ πλάγια τὸ κάλυμμα θὰ ἔπεφτε κατακόρυφα¹¹¹. β) ἐπάνω στὸ περίγραμμα τῶν ὤμων, πού δηλώνεται ὅπως ἀναφέρθηκε μὲ αὐλακία, δὲν ὑπάρχει κανένα ἴχνος ἀπὸ τὸ κάλυμμα, πού θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ συναντᾷ· γ) ἂν πράγματι ὑπῆρχε κάλυμμα κεφαλῆς, τότε αὐτὸ δὲν θὰ χρειαζόταν νὰ ἀπολαξευτεῖ στὴ φάση τῆς μεταρρύθμισης, ἀφοῦ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ Τύχη πόλης συνδυάζει συχνὰ κάλυμμα καὶ πυργωτὸ στέμμα.
3. Τὸ λεῖο μέτωπο τῆς μορφῆς, πού δὲν ἔχει ὑποστρεῖ δευτέρη ἐπεξεργασία, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀνήκει σὲ γυναικεῖο πρόσωπο, ἐνῶ ἀντίθετα τὸ μέτωπο τοῦ ἀνδρικοῦ πορτρέτου αὐλακώνεται ἀπὸ ρυτίδες. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου πού ἔμειναν ἀπείραχτα καὶ τὰ ὁποῖα εἶναι ἀναμφίβολα γυναικεῖα.
4. Ἡ συμμετρικὴ διάταξη τοῦ ἐνδύματος ἐπάνω στοὺς ὤμους (ὅπως σημειώθηκε τὸ ἐξωτερικό του περίγραμμα σώζεται καὶ στὶς δύο πλευρὲς) δὲν θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογηθεῖ ἂν εἶχαμε ἀρχικὰ μιὰ ἐνδυμασία ὅπως αὐτὴ πού φορᾷ ἡ ἀνδρική μορφή.
5. Καὶ οἱ πρόχειρα ἀποδομένοι πλόκαμοι δίπλα στὸν λαιμὸ προϋποθέτουν τὴν ὑπαρξὴ κάποιου ὄγκου σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ, δηλαδὴ μαλλιῶν. Εἶναι ἀκόμη ἀξιοσημείωτη μιὰ καμπύλη αὐλακία — γιὰ τὴν ἀκρίβεια ὁ πυθμένος της — σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ λαιμοῦ (δ-δ), πού ἔχει φορὰ ἐγκάρσια στὴ φορὰ μὲ τὴν ὁποία δούλεγαν τὰ ἐργαλεῖα στὴ φάση τῆς μεταρρύθμισης. Ἡ αὐλακία αὐτὴ
- Πίν. 17α
- Πίν. 10

110. Bergmann, *Studien* πίν. 58,2, 59,5. Βλ. καὶ αὐτόθι πίν. 59,6, 60,1.

111. Αὐτόθι πίν. 54,6, 60,3.

πρέπει να έγινε με τρυπάνι και δεν απαλείφτηκε παρά τη γενναία επέμβαση που έγινε στο σημείο αυτό. Είναι πιθανό να προέρχεται από την κόμη, που θα έπεφτε λοιπόν προς τους ώμους δημιουργώντας πάνω από αυτούς καμπύλα περιγράμματα. Μια τέτοια κόμμωση μπορεί ίσως να δικαιολογήσει για ποιο λόγο ή ζώνη που απολαξεύτηκε είναι τόσο πλατιά και αρκετά βαθιά. Για να απομακρυνθεί δηλαδή ο έξεργος όγκος των μαλλιών χωρίς να προκύψει απότομη βάθυνση στη θέση του, αφού το ξδαφος μέσα στο μετάλλιο ανεβαίνει προς τα πλάγια, ο τεχνίτης αφαίρεσε μαζί μ' αυτόν και τμήμα του λείου εδάφους. Έτσι προέκυψε το ακανόνιστο περίγραμμα από τα ίχνη των εργαλείων που ανοίγει προς τα κάτω και το οποίο δεν αντιστοιχεί στο περίγραμμα κάποιου ανάγλυφου στοιχείου.

Αφού λοιπόν η προτομή που απεικονίστηκε αρχικά στο τόξο ήταν γυναικεία και αφού έφερε κατά πάσα πιθανότητα στεφάνη, δεν έχουμε πολλές δυσκολίες να προχωρήσουμε στην ταύτισή της. Η σκέψη ότι θα μπορούσε να εικονίζεται και στην πρώτη φάση μια ιδεαλιστική μορφή, μια θεά ή μια προσωποποιημένη έννοια, παρουσιάζει σοβαρές δυσκολίες, που μάς κάνουν να την αποκλείουμε. Η μεταρρύθμιση του κεφαλιού, και ιδιαίτερα του προσώπου και της κόμης, θα ήταν σε μια τέτοια περίπτωση περιττή. Θα άρκοιτο η αλλαγή στον τύπο του στέμματος, αν επιθυμία του νέου παραγγελιοδότη ήταν να απεικονιστεί μια ιδεαλιστική μορφή με πυργωτό στέμμα. Εξάλλου και η επέμβαση που έγινε στο ένδυμα κάθε άλλο παρά συνηγορεί για μια τέτοια άποψη. Όπως φαίνεται, απολαξεύτηκαν κάποια στοιχεία της διακόσμησης του ενδύματος, κυρίως στην περιοχή του στέρνου, πιθανόν και κάποιο περιδέραιο, που είχαν ιδιαίτερη σημασία για την απεικόνιση της αρχικής μορφής και ως εκ τούτου κρίθηκε σκόπιμο να απαλειφτούν. Είναι λοιπόν κατά τη γνώμη μου εύλογο να δεχτούμε ότι στην πρώτη φάση είχε απεικονιστεί μια γυναικεία μορφή, ένα πορτρέτο, στον χαρακτήρισμό του οποίου συνέβαλλαν τα κοσμήματα που απαλείφτηκαν. Η στεφάνη στο κεφάλι σε συνδυασμό με τα ποικιλήμενα ένδυματα ή το πλούσιο περιδέραιο αποτελούσαν πιθανότατα insignia αυτοκρατορικά. Επρόκειτο λοιπόν για μια Αύγουστα¹¹² και εικονίζονταν σε ισόμην θέση δίπλα στον Αύγουστο, που ήταν ένα από τα μέλη της Τετραρχίας. Η πόρπη που φοράει δεν αφήνει, όπως θα δοῦμε, καμιά αμφιβολία για το αξίωμά του.

112. Η στεφάνη (Stephane, Stirndiadem), ένα θεϊκό εξάρτημα, υιοθετείται από τις αυτοκράτειρες και αποκτά τη σημασία ενός insignium από την εποχή του Τίτου και έξης. Η τελευταία Αύγουστα που τη φορά είναι η Galeria Valeria. Βλ. σχετικά A. Alföldi, *RM* 50, 1935, 123 κέ. Βλ. επίσης M. R. Alföldi, *JbNumG* 10, 1959/60, 86 με σημ. 45, όπου γίνεται λόγος και για τη σημασία των πολύτιμων λίθων ως συμβόλων του αυτοκρατορικού ά-

ξιώματος, και η ίδια, *Die constantinische Goldprägung* (1963) 144 κέ., εικ. 7. Πρβ. H. Brandenburg, *Boreas* 8, 1985, 173 κέ. Βλ. επίσης K. Polaschek, *Porträttypen einer claudischen Kaiserin* (1973) 15 με σημ. 15, όπου παρατηρείται ότι δεν έχουμε γραπτές μαρτυρίες για τα διακριτικά σύμβολα της αυτοκράτειρας. Βλ. και S. Sande, *ActaAArtHist* 5, 1985, 176 με σημ. 72. Βλ. και παρακάτω σ. 46 κέ.

Γεγονός είναι πάντως ότι μοναδική Αύγουστα σ' ολόκληρη την περίοδο της Τετραρχίας είναι η Galeria Valeria¹¹³, η σύζυγος του Γαλερίου, για την οποία κόπηκαν εξάλλου και νομίσματα στα ανατολικά νομισματοκοπεῖα¹¹⁴. Έτσι δὲν δὰ πρέπει νὰ ἀμφιβάλλουμε ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος στὰ ἀριστερά της εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Μαξιμιανὸς Γαλέριος.

Ἡ μεταρρυθμισμένη μορφή στὸ μετάλλιο εἶναι μέχρι σήμερα ἡ μόνη σίγουρη ἀπεικόνιση τῆς Αὐγούστας Galeria Valeria, ἂν ἐξαιρέσουμε βέβαια τὰ νομίσματά της¹¹⁵, ἀλλὰ καὶ τὸ μόνο πλαστικὸ πορτρέτο μιᾶς Αὐγούστας ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 3ου καὶ τὴν ἀρχὴ τοῦ 4ου αἰ.¹¹⁶ Τὸ γεγονός ὅτι τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Αὐγούστας στὰ νομίσματα δὲν παρουσιάζουν ὁμοιογένεια ἀλλὰ ἀντιθέτως μεγάλη ποικιλία ὡς πρὸς τὸν τύπο¹¹⁷, μᾶς δυσκολεύει νὰ ἀναπαραστήσουμε μὲ βεβαιότητα τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα τοῦ ἀνάγλυφου πορτρέτου ποὺ ἔχουν ἀπαλειφτεῖ ἢ ἀλλοιωθεῖ. Ὅρισμένα ὅμως ἀπὸ τὰ σωζόμενα χαρακτηριστικὰ του εἶναι δυνατὸν νὰ συγκριθοῦν μὲ ἀντίστοιχα ποὺ ἀπαντοῦν σὲ ὀρισμένες τουλάχιστον κοπές. Εἶδαμε πρὸ πάντων ὅτι δὲν εἶναι λίγα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ποὺ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν, ὅπως σώζονται σήμερα, στὸ πορτρέτο τῆς Αὐγούστας καὶ τὰ ὁποῖα δείχνουν ὅτι αὐτό, ἂν καὶ παρουσιάζει ὀρισμένα ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ, δὲν διακρινόταν ἀπὸ ἔντινο «ρεαλισμό»¹¹⁸. Πρόκειται γιὰ τὸ σκῆμα τοῦ προσώπου μὲ τὶς πλατιῆς παρειές, τὸ στρογγυλὸ καὶ τονισμένο πηγούνι, τὸ μικρὸ σαρκῶδες στόμα· ἀκόμη τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια μὲ τὰ πλατιὰ βλέφαρα καὶ τοὺς τραβηγμένους πρὸς τὸ πλάι κανθούς, τὰ κανονικὰ λεῖα τόξα τῶν φρυδιῶν, τὴν ἴσια ράχη τῆς μύτης καὶ τὸ λεῖο μέτωπο. Ἡ ἐπέμβαση στὰ πλάγια τῆς μύτης κάνει προφανές ὅτι στὴν ἀρχικὴ της μορφή ἦταν πιὸ πλατιά, ἐνῶ ἡ ἐπέμβαση στὶς παρειές δείχνει πολὺ πιθανὸν ὅτι τὰ ζυγωματικὰ της ἦταν ἀρκετὰ τονισμένα. Περιέργως δὲν ἀπαλείφθηκαν οἱ διπλῆς ἀλλὰ ὄχι ἔντινες ρυτίδες ποὺ ὑπάρχουν κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, ὅπως καὶ δίπλα στὸ στόμα τῆς μορφῆς, καὶ οἱ ὁποῖες ὑποδηλώνουν τὴν ὄριμη ἡλικία

Πίν. 10

113. Βλ. Barnes, *Empire* 9. Γιὰ τὴν Galeria Valeria βλ. ἐπίσης *RE* VII A2 (1948) 2282 κέ., λ. Valeria ἀρ. 7 (W. Ensslin). Calza, *Iconografia* 148 κέ. A. H. M. Jones - J. R. Martindale - J. Morris, *The Prosopography of the Later Roman Empire* I A.D. 260-395 (1971) 937, λ. Galeria Valeria. L'Orange, *Herrscherbild* 151.

114. Βλ. *RIC* VI (1967) 450 κέ. (Siscia), 489 κέ. (Σερδική), 504 κέ. (Θεσσαλονίκη), 524 κέ. (Ἡράκλεια), 547 κέ. (Νικομήδεια), 572 κέ. (Κύζικος), 604 κέ. (Ἀντιόχεια), 653 κέ. (Ἀλεξάνδρεια). Βλ. ἐπίσης A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow V. Diocletian (Reform) to Zeno* (1982) 71 κέ.

115. *RIC* VI καὶ Robertson ὅ.π. Βλ. ἐπίσης P. Bruun, *Quaderni Ticinesi, Numismatica e antichità classiche* 8, 1979, 258 κέ. Γιὰ πληρέστερη τυπολογικὴ ἀνάλυση τῆς κόμμωσης στὰ πορτρέτα τῶν νομισμάτων αὐτῶν βλ. Bergmann, *Studien* 183 κέ.

116. Ἡ M. Bergmann στὸ *Festschrift für Jale Inan* (1989) 330 παρατηρεῖ ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δὲν ἔχουμε κανένα ταυτισμένο ὀλόγλυφο πορτρέτο αὐτοκράτειρας.

117. Αὐτόθι 183.

118. Βλ. αὐτόθι 180, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὸ γυναικεῖο πορτρέτο τῆς ἐποχῆς, ποὺ δὲν ἀκολουθεῖ τὸν «ρεαλισμό» τοῦ ἀνδρικοῦ.

της. Σὲ κοπές τῆς Θεσσαλονίκης¹¹⁹ ἡ Αὐγούστα εἰκονίζεται μὲ ὅμοια χαρακτηριστικά. Πίν. 17α-γ
 Στὸ πρόσωπο κυριαρχοῦν τὰ μεγάλα μάτια, ποὺ παρουσιάζουν καὶ ἐδῶ τὴν ἐπιμή-
 κυνση στοὺς ἐξωτερικοὺς κανθούς, καὶ οἱ πλατιεὲς παρειές. Ἐκτὸς τὸ πηγούνι εἶναι
 μικρὸ ἀλλὰ τονισμένο, τὸ στόμα μικρὸ καὶ ὑπογραμμίζεται ἀπὸ μιὰ ρυτίδα ποὺ κατε-
 βαίνει ἀπὸ τὸ περύγιο τῆς μύτης, τὸ μέτωπο λεῖο, καὶ ἡ μύτη ἄλλοτε πιὸ ἴσια καὶ
 ἄλλοτε κάπως προεξέχουσα.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἀναπαράσταση τῆς κόμμωσης τὰ στοιχεῖα μας εἶναι πενιχρά,
 ἀφοῦ ἐδῶ ἡ μεταρρύθμιση προχώρησε πιὸ δραστικά, μποροῦμε ὡστόσο νὰ κερδί-
 σουμε γι' αὐτὴν τὰ ἐξῆς: Τὰ αὐτιὰ θὰ ἦταν ἐνμέρει τουλάχιστον καλυμμένα ἀπὸ τὴν
 κόμη, ὅπως συμπεραίνουμε κυρίως ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ αὐτί, τὸ ὁποῖο κράτησε τὴν ἀρ-
 χική του μορφή. Τὰ μαλλιά ποὺ σκεπάζουν τὸ πάνω τμήμα του δὲν μπορεῖ νὰ προσέ-
 κυαν ἀπὸ τὸ γυμνὸ μέλος. Ἐξάλλου ἡ πρόχειρη μορφή τοῦ δεξιοῦ αὐτιοῦ δείχνει ὅτι
 ἴσως δὲν ἦταν καθόλου ὄρατὸ ἀρχικά. Ἐν τὸ καμπύλο περίγραμμα δ-δ ποὺ ἐπισημά-
 ναμε στὰ ἀριστερὰ τῆς μορφῆς προέρχεται πράγματι ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῆς κόμης,
 τότε ὀδηγοῦμαστε στὸν τύπο τῆς κόμμωσης ποὺ γνωρίζουμε καὶ ἀπὸ τὰ νομίσματα.
 Στις κοπές τῶν διαφόρων νομισματοκοπειῶν ἡ κόμμωση τῆς Galeria Valeria παρουσιάζει
 ἀξιοσημεῖωτες διαφορές, ποὺ ὀδήγησαν στὴ διάκριση τριῶν βασικῶν τύπων¹²⁰.

Καὶ οἱ τρεῖς ἔχουν ἓνα κοινὸ χαρακτηριστικὸ, δηλαδὴ τὴν ἀναδίπλωση τῶν μαλλιῶν
 στὸ πίσω μέρος, ποὺ πέφτουν ἀρκετὰ χαμηλὰ καὶ δημιουργοῦν δίπλα στὸν λαιμὸ ἓνα
 εἶδος θηλειᾶς. Ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα αὐτῆς τῆς θηλειᾶς μπορεῖ κάλλιστα νὰ
 προέρχεται ἡ αὐλακία δ-δ. Τὰ μαλλιά ἔπεφταν λοιπὸν ὡς τὸ μέσο περίπου τοῦ λαι-
 μοῦ, ὅπως συμβαίνει καὶ στὰ νομίσματα. Στις περισσότερες κοπές ἡ ἀναδίπλωση αὐτὴ
 ἀνεβαίνει στὸ πίσω μέρος τοῦ κρανίου σὰν κοιτίδα καὶ καταλήγει στὴν κορυφή του
 (Scheitelzopf) περνώντας κάτω ἀπὸ τὴ στεφάνη. Πρῶτα στὰ νομίσματα τῆς Θεσσαλο-
 νίκης υἱοδετεῖται ἓνας νέος τύπος κοιτίδας ποὺ περιβάλλει κυκλικὰ τὸ κεφάλι καὶ στὴν
 κορυφή του περνᾷ πίσω ἀπὸ τὴ στεφάνη. Δυστυχῶς δὲν ὑπάρχει κανένα στοιχεῖο στὸ
 ἀνάγλυφο ποὺ νὰ μᾶς ὀδηγεῖ στὸν ἓνα ἢ στὸν ἄλλον τύπο. Ἐξάλλου στὴν κατὰ μέ-
 τωπο ἀπεικόνιση δὲν θὰ ἦταν μᾶλλον ὄρατὴ ἡ κοιτίδα, ἐκτὸς ἂν εἶχε ἐπιλεγεῖ ὁ παλιό-
 τερος τύπος, ὅποτε τὸ ἄκρο τῆς θὰ ἐμφανιζόταν μπροστὰ ἀπὸ τὴ στεφάνη, ἢ ἂν ἡ
 κυκλικὴ κοιτίδα ἦταν, σὲ ἀντίθεση μὲ τῶν νομισμάτων, πολὺ ὀγκώδης. Πρόβλημα
 ἀποτελεῖ καὶ ἡ ἀναπαράσταση τῶν μαλλιῶν πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο. Σύμφωνα μὲ τὸν
 τύπο τῆς Θεσσαλονίκης θὰ ἦταν πιὸ πιθανὸ νὰ δημιουργοῦσαν πυκνοὺς ὀριζόντιους
 κυματισμοὺς καὶ ὄχι νὰ κατέβαιναν μὲ ἐλαφρὰ κυματιστοὺς πλοκάμους, ὅπως συμβαί-
 νει τώρα¹²¹. Οἱ πλόκαμοι θὰ πρέπει νὰ εἶχαν ἀρκετὸ ὄγκο καὶ θὰ ἀνέβαιναν πιὸ ὑψηλὰ
 ἀπὸ ὅ,τι σήμερα, τουλάχιστον ἕως τὸ σημεῖο ποὺ ἀρχίζουν οἱ πύργοι τοῦ στέμματος.

119. Βλ. π.χ. *RIC* VI (1967) 514 ἀρ. 34, πίν. 11. Robertson ὁ.π. πίν. 23,5-7. Calza, *Iconografia* πίν. XL,116 (= J. Maurice, *Numismatique constantinienne* II (1911) πίν. XIII,88).

120. Bergmann, *Studien* 183 κέ. καὶ ἡ ἴδια ὁ.π. (σημ. 116) 330.

121. Βλ. καὶ Bruun ὁ.π. (σημ. 115) 267 πίν. II, 3-5 (Θεσσαλονίκης) καὶ II,8 (Σερδικῆς).

Ἔτσι ἐξηγοῦνται ἡ ἀνώμαλη μορφή καὶ ἡ ὀριζόντια θέση τῆς ταινιωτῆς βάσης τοῦ στέμματος, πού προέκυψε ἀπὸ τὸν ὄγκο τῶν μαλλιῶν. Ἐπομένως ἡ στεφάνη τῆς Galeria Valeria θὰ καθόταν, ὅπως συμπεραίνουμε καὶ ἀπὸ τὰ νομίσματα, ἀρκετὰ ὑψηλὰ στὸ κρανίον. Ὅπως οἰκιστὴς θὰ ἦταν σὲ σχέση μὲ αὐτὴν τῶν νομισμάτων ὑψηλότερη, ἂν τὸ περίγραμμα α-α δηλώνει, ὅπως δεχτήκαμε, τὴν ἐπάνω ἀπόληξή της. Μιὰ πολὺ ὑψηλὴ στεφάνη κρατοῦν δύο Ἐρωτιδεῖς σὲ ἕναν ἀνάγλυφο θριγκὸ ἀπὸ τὸ Forum Romanum, πού ὁ H. Kähler ἀπέδωσε σὲ ἕνα ἡμικυκλικὸ μνημεῖο τῆς Τετραρχίας¹²². Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωση πού ἡ αὐλακία α-α δὲν προέρχεται ἀπὸ στεφάνη, θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς χαμηλότερης στεφάνης, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν σώθηκε κανένα ἴχνος. Τέλος, εἶναι κάπως περίεργο τὸ γεγονός ὅτι ἡ κόμη κάλυπτε, ὅπως ἀναφέρθηκε, ἕνα τμήμα τῶν αὐτιῶν. Ὅχι μόνον στὰ νομίσματα τῆς Galeria Valeria ἀλλὰ καὶ γενικὰ στὰ πορτρέτα πού φέρουν τὸν τύπο αὐτὸν τῆς κόμμωσης, τὰ αὐτὰ μένουν συνήθως ἐξ ὀλοκλήρου ἀκάλυπτα, ὑπάρχουν ὡστόσο ὀρισμένα πλαστικὰ πορτρέτα τῆς ἐποχῆς, στὰ ὁποῖα ἡ «θηλειὰ» καλύπτει, λιγότερο ἢ περισσότερο, τὰ αὐτιά¹²³.

Πίν. 206

Πίν. 17α-6

Πίν. 17γ

Καὶ στὸ ἔνδυμα τὰ πορτρέτα τῶν νομισμάτων δὲν ἀκολουθοῦν ἕναν τύπο. Ἡ Αὐγούστα ἔχει συχνὰ τὴ συνηθισμένη ἐνδυμασία ἀπὸ tunica καὶ pallium¹²⁴, καὶ ὀρισμένες φορὲς φέρει στὸν λαιμὸ περιδέραιο. Ἄλλοτε ὅμως τὸ πανωφόρι πάνω στοὺς ὤμους της πέφτει βαρὺ καὶ ἀπτύχωτο, διασταυρῶνεται μπροστὰ στὸ στήθος καὶ φέρει πλούσια διακόσμηση μέσα σὲ πλατιᾶ ταινίες, εἶναι λοιπὸν προφανῶς χρυσοκέντητο¹²⁵. Ἀνάλογη διακόσμηση σὲ μία ἢ δύο στενότερες σειρὲς φέρει καὶ ἡ παρυφή τῆς tunica, πού μοιάζει ἔτσι μὲ μονὸ ἢ διπλὸ περιδέραιο. Ὁ P. Bruun ἀποδίδει τὴν ὁμοιότητα αὐτὴ στοὺς χαρακτερες, πού μεταφέροντας ἀδέξια ἕνα πρότυπο ἀπέδωσαν τὴν κεντημένη παρυφή τοῦ ἐνδύματος ὡς περιδέραιο ἢ συνένωσαν τὸ περιδέραιο πού θὰ ὑπῆρχε στὸ πρότυπο μὲ τὸ ἔνδυμα¹²⁶. Πρόκειται πιθανότατα ὄχι γιὰ ἕνα ἀπλὸ περιδέραιο ἀλλὰ γιὰ ἕνα πλατὺ καὶ πλούσιο κόσμημα τοῦ λαιμοῦ ἀπὸ πολύτιμους λίθους, πού καλύπτει τὴν παρυφή τῆς tunica ἢ εἶναι ἐπιρραμμένο σ' αὐτήν, λ.χ. σὰν αὐτὸ τῆς κύριας γυναικείας μορφῆς στὸ ὑψηλὸ πού κοσμεῖ τὸν προθάλαμο τοῦ λουτροῦ στὴν

122. Σχετικὰ στενὴ εἶναι ἡ στεφάνη στὰ νομίσματα. Βλ. κυρίως Bruun ὅ.π. 258 κέ., ἰδιαίτερα 260 κέ., ὁ ὁποῖος κάνει διάκριση ἀνάμεσα στὴ στεφάνη καὶ στὸ κυρίως διάδημα, αὐτόθι 260 σημ. 17. Βλ. καὶ M. R. Alföldi, *JbNumG* 10, 1959/60, 86 σημ. 45. Γιὰ τὴ στεφάνη στὸν θριγκὸ ἀπὸ τὸ Forum Romanum βλ. H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, *MAR* III (1964) 12 κέ., πίν. 15,1-2 καὶ 17,1.

123. Bergmann, *Studien* πίν. 53 κέ. καὶ αὐτόθι πίν. 53,4 καὶ 54,3, 55,6.

124. Ἄν καὶ γιὰ τὸ γυναικεῖο πανωφόρι στὶς παραστάσεις τῆς ὄγμης ἀρχαιότητος χρησιμοποιεῖται συχνὰ ὁ ὄρος palla, σύμφωνα μὲ τὴν B. I. Scholz, *Untersuchungen zur Tracht der römischen matrona* (1992) 105, ἡ palla ἔχει τὴν ἐποχὴ αὐτὴ μιὰ εἰδικὴ καὶ περιορισμένη χρῆση.

125. Βλ. π.χ. F. Fülöp, *Acta antiqua* 16, 1968, 402 κέ. Γιὰ τὰ χρυσοκέντητα ἐνδύματα τῆς αὐτοκράτειρας βλ. A. Alföldi, *RM* 50, 1935, 26 κέ.

126. Bruun ὅ.π. 260 κέ.

ἔπαυλη τῆς Piazza Armerina¹²⁷. Ἐπειδὴ ἡ ἀνάγλυφον προτομὴ ξαναδουλεύτηκε τόσο στους ὤμους ὅσο καὶ μπροστὰ στὸ στέρνον ἕως τὴ ρίζα τοῦ λαιμοῦ, εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ Galeria Valeria δὴ φοροῦσε κεντημένο pallium καὶ tunica μὲ κεντημένη παρυφὴ ἢ πιὸ πιθανὸν ἓνα τέτοιο πλούσιο κόσμημα μὲ πολύτιμους λίθους.

Ἡ γυναικεῖα μορφή μὲ τὸ πυργωτὸ στέμμα¹²⁸ ποὺ προέκυψε ἀπὸ τὴ μεταρρύθμιση δὲν εἶναι ἄγνωστη στὴν τυπολογία τῶν τόξων. Ἦδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου προτομὲς θεῶν ἢ προσωποποιημένων μορφῶν μέσα σὲ imagines clipeatae κομοῦν συχνὰ τὴν ὄψη τόξων, ὅπως συμβαίνει στὴν πύλη τοῦ Rimini¹²⁹. Στὸ τόξο τοῦ Καρακάλλα στὴν Τεβέστη (Colonia Theveste) τέσσερα μετάλλια μὲ προτομὲς θεῶν εἰκονίζονται ἀντίστοιχα στὶς τέσσερις ὄψεις του. Στὸ ἓνα ἀπὸ αὐτά, ποὺ φέρεται ἀπὸ ἀετὸ μὲ κεραυνό, εἰκονίζεται ἡ προτομὴ μιᾶς θεᾶς, ἴσως τῆς Τύχης τῆς πόλης, ποὺ φορᾷ πυργωτὸ στέμμα¹³⁰. Τὸ ἰδιαίτερο στὴ δική μας περίπτωση εἶναι ὅτι ἡ μορφή αὐτή, ποὺ δὲν δὴ μποροῦσε, ὅπως δὴ δοῦμε παρακάτω, νὰ εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν Τύχην τῆς Θεσσαλονίκης, ἀποτελεῖ ζεῦγος μαζὶ μὲ τὸν αὐτοκράτορα.

127. Βλ. A. Carandini - A. Ricci - M. de Vos, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina* (1989) 332 εἰκ. 200, πίν. LV. Γιὰ τὸ κόσμημα αὐτό, ποὺ στὴ βιβλιογραφία ἀναφέρεται ὡς patagium (παταγεῖον), βλ. M. L. Rinaldi, *RIA* 13/14, 1964/65, 262. P. Angiolini Martinelli, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 16-29 Marzo 1969* (1969) 38 κέ. μὲ σμ. 138 καὶ 147. Βλ. καὶ Fülöp ὁ.π. 402, 405.

128. Γιὰ τὸ πυργωτὸ στέμμα καὶ τὴν προέλευσὶ τοῦ ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ βλ. W. Deonna, *Genava* 18, 1940, 127 κέ. Ἐπίσης M. Hörig, *Dea Syria. Studien zur religiösen Tradition der Fruchtbarkeitsgöttin in Vorderasien* (1979) 129 κέ. καὶ ἐκτενέστερα Π. Παπαγεωργίου, *Τὸ τειχόμορφο στέμμα στὴν ἀρχαία τέχνη ἕως τὸ τέλος τῶν ἑλληνιστικῶν χρόνων* (ἀδημ. διδ. διατρ., Παν. Θεσσαλονίκης 1990).

129. Στὸ μνημεῖο αὐτό, παραπάνω σ. 34 μὲ σμ. 79, ἔχουμε στὰ τέσσερα μετάλλια τῶν δύο ὄψεων μορφὲς θεῶν ποὺ σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸν τιμώμενο αὐτοκράτορα καὶ μὲ τὴν πόλη. Γιὰ τὴ διακόσμηση τόξων μὲ imagines clipeatae βλ. παραπάνω σ. 35 μὲ σμ. 84-86.

130. L. Bocchielli στὸ *L'Africa romana, Atti del IV Convegno Sassari 1986* (1987) 295 κέ., κυρίως 296 κέ., εἰκ. 2b. Βλ. καὶ H. von Hesberg, *ANRW* II 17.2 (1981) 1099, εἰκ. 24a. Καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἡ μορφή μὲ τὸ στέμμα αὐτὸ ἐντάσ-

σεται σὲ σειρὰ ἀπὸ μετάλλια, ὁ προορισμὸς τῶν ὁποίων δὲν εἶναι ὅμως σήμερον γνωστός. Βλ. τὰ ἑνδεκα μετάλλια μὲ μορφὲς θεῶν στὴν Τουλούζη, E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* II (1908) 30 κέ. ἀρ. 892, ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἰκονίζει θεὰ μὲ πυργωτὸ στέμμα ποὺ ἐρμηνεύεται ὡς Κυβέλη. Winkes, *Clipeata imago* 252 κέ. (Toulouse 1). Ἀπὸ τὰ ἔξι μετάλλια τῆς ὄψης ἀρχαιότητος ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἀφροδισιάδα καὶ βρισκόνταν ἕως τὸ 1922 στὴν Εὐαγγελικὴ Σχολὴ τῆς Σμύρνης, τὸ ἓνα εἰκόνιζε γυναικεῖα μορφή μὲ πυργωτὸ στέμμα καὶ ἐρμηνεύτηκε ὡς Τύχη πόλης (Stadtgöttin), ἴσως τῆς Ἀφροδισιάδας. Βλ. EA 3208 (G. Lippold). M. Squarciapino, *La scuola di Afrodizia* (1943) 77 κέ., πίν. R,b. C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor* (1968) 55 κέ. εἰκ. 22. Winkes ὁ.π. 244 κέ. (Smyrna 1). R. R. R. Smith, *JRS* 80, 1990, 127 κέ., 128 σμ. 4. Ἐνα γυναικεῖο ἰδεαλιστικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν μεταλλίων ποὺ βρέθηκαν στὴ Silaharağa, σήμερον στὴν Κωνσταντινούπολη, συμπληρώνεται ὑποθετικὰ ἐξαιτίας τῶν ὑπολειμμάτων στὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλοῦ, μὲ πυργωτὸ στέμμα, ὅμως ἡ πρόταση συμπλήρωσης δὲν εἶναι πειστική, βλ. N. de Chaisemartin - E. Örgen, *Les documents sculptés de Silaharağa* (1984) 71 κέ. ἀρ. 195, πίν. 46. Σχετικὰ μὲ σειρὲς ἀπὸ μετάλλια ποὺ παριστάνουν θεοὺς βλ. καὶ Winkes ὁ.π. 77 κέ. von Hesberg ὁ.π. 1096 κέ., 1106 κέ.

5.2. Τὸ πορτρέτο τοῦ Galerius Maximianus

Πίν. 3, 5

Ἡ προτομή, ὅπως καὶ τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, περιλαμβάνει τὸ κεφάλι καὶ τὸ τμήμα τοῦ κορμοῦ πάνω ἀπὸ τὸ στήθος μὲ τοὺς ὤμους. Ὁ αὐτοκράτορας φορᾷ τὴν ἐπίσημη στρατιωτικὴ ἐνδυμασία, δηλαδὴ tunica χειριδωτή, ἀπὸ τὴν ὁποία δηλώνεται μὲ μὴ πτυχή ἐπάνω στὸν δεξιὸ ὤμο, καὶ paludamentum¹³¹, ποὺ δημιουργεῖ τέσσερις πλατιεὲς καμπύλες πτυχῆς μπροστὰ στὸ στήρνο. Ἡ πόρπη ποὺ συγκρατεῖ τὸ paludamentum στὴ δεξιὰ πλευρὰ δηλώνει τὸ ἀνώτατο ἀξίωμα τοῦ εἰκονιζόμενου. Πρόκειται γιὰ ἕναν τύπο πόρπης μὲ ἡμικυκλικὸ τόξο, ἐγκάρσιο βραχίονα καὶ βάση σὲ ὀρθὴ γωνία μὲ τὸ τόξο. Ἀπὸ τὴ μορφή τῶν τριῶν κομβιόσχημων ἀπολήξεων στὰ δύο ἄκρα τοῦ βραχίονα καὶ στὸ μέσο πάνω ἀπὸ αὐτόν, εἶναι γνωστὴ στὴ βιβλιογραφία ὡς «Zwiebelknopffibel»¹³². Εἶναι μιὰ κατεξοχὴν ἀνδρική πόρπη ποὺ κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὰ χρόνια τοῦ Διοκλετιανοῦ (280-290 μ.Χ.). Ὡς ἐξάρτημα τῆς στρατιωτικῆς ἐνδυμασίας φοριέται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν αὐτοκράτορα καὶ ἀνώτερους ἀξιωματούχους, γίνεται ἔτσι σύμβολο ὑψηλοῦ ἀξιώματος. Μιὰ ὁμάδα ἀπὸ αὐτὲς τὲς πόρπες, οἱ λεγόμενες αὐτοκρατορικές, εἶναι κατασκευασμένες ἀπὸ πολῦτιμα ὑλικά καὶ διακοσμημένες ποικιλόμορφα¹³³. Στὴν προκειμένη περίπτωση ἔχουμε ὅμως μιὰ κυριολεκτικὰ αὐτοκρατορικὴ πόρπη, ὅπως δείχνει ἡ διακόσμησή της μὲ πολῦτιμους λίθους¹³⁴, ποὺ ὑποδηλώθηκαν στὸ τόξο καὶ στὸν ἐγκάρσιο βραχίονά της μὲ ἐγκάρσιο περίγραμμα, ἀλλὰ πιθανότατα καὶ μὲ χρῶμα ποὺ σήμερα ἔχει χαθεῖ.

131. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔνδυμα ποὺ φοροῦν στὸ μεγάλο τόξο τῆς Θεσσαλονίκης ὁ Διοκλετιανὸς καὶ ὁ Γαλέριος σὴ σκηνὴ τῆς θυσίας, καὶ ὁ Γαλέριος σὴ σκηνὴ τῆς adlocutio, Laubscher, *Galeriusbogen* πίν. 40,2, 41,1 καὶ 30,2, 32,1. Γιὰ τὸν χαρακτῆρα τῆς ἐνδυμασίας αὐτῆς στὸ ἴδιο μνημεῖο βλ. W. Raeck στὸ *Festschrift für Nikolaus Himmelmann* (1989) 453 κέ., ποὺ ἐπισημαίνει ὅτι δὲν πρόκειται, ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ, γιὰ τὴν ἐνδυμασία τοῦ πολίτη, ἀλλὰ γιὰ ἐπίσημη στρατιωτικὴ ἐνδυμασία. Γιὰ τὸ ἔνδυμα αὐτὸ βλ. καὶ Rinaldi ὅ.π. (σημ. 127) 214 κέ., κυρίως 222 κέ., 230 κέ. Γιὰ τὸ paludamentum τοῦ αὐτοκράτορα βλ. P. Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains I* (1992) 235 κέ.

132. Διεξοδικὰ γιὰ τὸν τύπο αὐτὸ βλ. W. Jobst, *Die römischen Fibeln aus Lauriacum* (1975) 91 κέ. (26), ὅπου καὶ ἡ παλιότερη σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἐπίσης H. J. H. van Buchem, *BABesch* 48, 1973, 143 κέ. Γιὰ τὸν τύπο στὸν ἐλλαδικὸ κῶρο (καὶ σὴ

Θεσσαλονίκη) βλ. H. Philipp, *Olympische Forschungen XIII: Bronzeschmuck aus Olympia* (1981) 340. Μερικὲς φορὲς ἀναφέρεται καὶ ὡς «Kreuzfibel», βλ. π.χ. Laubscher, *Galeriusbogen* 119. van Buchem ὅ.π. ἢ ὡς «Dreiknopffibel», Philipp ὅ.π.

133. Γιὰ τὲς πόρπες αὐτὲς, ποὺ φέρουν συχνὰ καὶ ἐπιγραφές, βλ. κυρίως R. Noll, *BjB* 174, 1974, 221 κέ. Βλ. ἐπίσης *Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz. Rheinisches Landesmuseum Trier* (1984) 111 κέ. *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.* (1990) 45 κέ., καὶ ἕνα παράδειγμα μὲ διακόσμηση ἀπὸ σμάλτο στὸ *Glories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection* (1990) 256 ἀρ. 190.

134. Βλ. A. Alföldi, *RM* 50, 1935, 65. Βλ. καὶ J. Heurgon, *Le trésor de Ténès* (1958) 23 μὲ σημ. 5. Noll ὅ.π. 239 μὲ σημ. 40.

Ὁ αὐτοκράτορας εἰκονίζεται ἀγένειος, ἀλλὰ σὴν ἡλικία ἐνδὸς ὄριμου ἀνδρα, καὶ μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ κοντὴ κόμμωση τῆς ἐποχῆς. Τὸ κεφάλι του κάθεται ἐπάνω σὲ κοντρὸ καὶ κοντὸ λαιμὸ ποῦ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ κορμὶ μὲ ἓνα δακτυλίδι καὶ ἀποτελεῖ ἓνα συμπαγὲς γεωμετρικὸ σῶμα μὲ κλειστὸ περίγραμμα. Τὸ κρανίον ἔχει κανονικὸ, ἡμικυκλικὸ σχεδὸν περίγραμμα, στὸ ὁποῖο ἀντιστοιχεῖ τὸ ἐπίσης καμπύλο περίγραμμα τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου. Τὸ πρόσωπο εἶναι πλατὺ καὶ εὔσαρκο μὲ μεγάλες παρειές, γεμάτο καὶ ἰσχυρὸ σαγόνι ποῦ δημιουργεῖ στὸ κάτω μέρος του μιὰ διπλὴ πτυχή, καὶ σχεδὸν εὐθύγραμμη ἀπόληξη μετώπου. Κυριαρχοῦν τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια μὲ τὰ πλατιά βλέφαρα. Δυὸ ρυτίδες, ποῦ παρακολουθοῦν τὴν καμπυλότητα τῶν κάτω βλεφάρων, δημιουργοῦν μικρὲς σακκοῦλες γύρω τους. Τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν, πάνω στὰ ὁποῖα δὲν ὑποδηλώνονται οἱ τρίχες, καμπυλώνονται συμμετρικὰ καὶ ἀνυγώνονται ἐλαφρὰ πρὸς τὴν πλευρὰ τῶν κροτάφων, τὰ ὑπερόφρυα τόξα προεξέχουν αἰσθητὰ καὶ τονίζονται μὲ μία ρυτίδα ποῦ ἀκολουθεῖ περίπου τὴν καμπύλη τῶν φρυδιῶν. Δύο σχεδὸν ὀριζόντιες ρυτίδες ἀυλακώνουν ὑψηλὰ τὸ μέτωπο. Ἡ μύτη εἶναι πλατιά σὴν ρίζα καὶ ἀνοίγει περισσότερο πρὸς τὰ κάτω γιὰ νὰ καταλήξει σὲ προεξέχοντα πτερύγια, τὸ στόμα μικρὸ μὲ κείλη σαρκώδη καὶ σφικτὰ κλεισμένα. Τὸ κάτω χεῖλος τονίζεται ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴ ρυτίδα ποῦ προκαλεῖ ἢ καμπύλωση τοῦ σαγονιοῦ. Ἄλλες ρυτίδες ποῦ ξεκινοῦν ἀπὸ τὰ πτερύγια τῆς μύτης δείχνουν τὴ χαλάρωση τῶν παρειῶν, ἐνῶ δύο μικρότερες ξεκινοῦν ἀπὸ τὰ ἄκρα τοῦ στόματος. Ἡ κόμη παρακολουθεῖ μὲ ἀκρίβεια τὴν καμπυλότητα τοῦ κρανίου, ἀλλὰ ἀποτελεῖ συγχρόνως ἓναν αὐτοτελὴ πλαστικὸ ὄγκο. Πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο σχηματίζει μιὰ σχεδὸν εὐθύγραμμη ἀπόληξη καὶ γωνιάζει στοὺς κροτάφους, ἐπάνω στοὺς ὁποῖους δημιουργεῖ ἐλαφρῶς καμπύλα περιγράμματα. Οἱ βόστρυχοι ποῦ κατευθύνονται πρὸς τὰ ἔμπροσ ἀποδίδονται μὲ τὰ ρηχὰ αὐλάκια καὶ τὰ ἐξάρματα ποῦ ἀφήνει τὸ χτύπημα τοῦ καλεμιοῦ χωρὶς πρόσθετη ἐπεξεργασία, ἔτσι δὲν ἔχουν σαφῶς προσδιορισμένη μορφή. Τὰ αὐτιά, τέλος, τοῦ εἰκονιζόμενου ἀποδίδονται συνοπτικά, μὲ ἐπιπόλαιο διαχωρισμὸ τῆς ἔλικας καὶ ἀνθελίκας καὶ σχηματικὴ ἀπόδοση τῆς κοιλότητας.

Ὁ «ρεαλισμὸς» ποῦ ὑπάρχει στὸ ἀνδρικό αὐτὸ κεφάλι δὲν προχωρεῖ πολὺ πέρα ἀπὸ τὴ δῆλωση τοῦ πάχους καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς ὄριμης ἡλικίας οὔτε πολὺ πέρα ἀπὸ τὴν ἔκφραση μιᾶς τραχύτητας καὶ αὐστηρότητας τοῦ χαρακτῆρα. Ἀπὸ τὸν Λακτάντιο ὁ Γαλέριος περιγράφεται ὡς ἀνδρας ὑψηλὸς καὶ παχύσαρκος (*status celsus, caro ingens*)¹³⁵ καὶ χαρακτηρίζεται ὡς φύση βαρβαρική, μὲ ἀγριότητα ξένη πρὸς τὸν χαρακτῆρα ἐνδὸς Ρωμαίου (*naturalis barbaries, efferitas a Romano sanguine aliena*)¹³⁶. Σὲ μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση ἀναφέρεται ὅτι ὁ Γαλέριος ἀντέδρασε μὲ ὄγνη ἄγρια καὶ φωνὴ τρομερή (*truci vultu, ac voce terribili*)¹³⁷. Στὸ πρόσωπο τῆς *imago*

135. Lactantius, *Mort. pers.* 9,3. Γιὰ τὰ σχετικὰ χωρία βλ. M. Torelli στὸ Calza, *Iconografia* 20-21 καὶ L'Orange, *Herrscherbild* 8 κέ., 26 κέ.

136. Lactantius, *Mort. pers.* 9,2.

137. Αὐτόθι 9,8. Οἱ χαρακτηρισμοὶ αὐτοῖ, ἂν καὶ ἀναφέρονται σὲ ἓνα συγκεκριμένο περιστατικὸ,

clipeata αναγνωρίζει κανείς έναν άνθρωπο άπαίδευτο, που είχε κυρίως στρατιωτικές ασχολίες¹³⁸. Πρόκειται όμως για χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν σε όλους τους Τετράρχες, οι όποιοι θεωρούνταν γενικά ως άνθρωποι χωρίς παιδεία, που ήταν συννηθισμένοι στην αγροικη ζωή και είχαν υπηρετήσει στον στρατό¹³⁹. Έξάλλου δύσκολα δά διακρίναμε στη φυσιογνωμία του συγκεκριμένου προσώπου την τρομερή αγριότητα που προσάπτει στον Γαλέριο ο χριστιανός συγγραφέας. Αυτό που κυρίως εκφράζει το πρόσωπο με τά συμμετρικά χαρακτηριστικά, τά μεγάλα μάτια, τίς διακριτικά άποδομένες ρυτίδες και τήν άπόλυτη μετωπικότητα, είναι ή ήρεμία και αυτοκυριαρχία του ήγεμόνα, με τίς όποίες επιβάλλεται.

Άντίθετα ο L'Orange πιστεύει ότι τά άγρια χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα ή trux vultus — ή trux frons κατά τήν ανάλογη έκφραση που χρησιμοποιούσν οί πηγές για τόν Καρακάλλα — άποτυπώνονται στο πορτρέτο αυτό τής Θεσσαλονίκης. Βλέπει δηλαδή νά διαγράφονται στο μέτωπο τής μορφής αυτής οί δυό ρυτίδες που προκαλούνται άπό τή σύσπαση τών φρυδιών, και θεωρεί ότι πρόκειται για φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό του Γαλερίου¹⁴⁰. Αυτό άκριβώς το μοτίβο και το σχήμα του προσώπου (blockhaft) πιστεύει ότι επαναλαμβάνονται στο σύμπλεγμα τών Τετραρχών του Βατικανού, τίς μορφές τών δύο Αύγουστων. Στο έργο αυτό, σύμφωνα με τόν L'Orange, εικονίζονται οί Αύγουστοι τής Β' Τετραρχίας¹⁴¹, και ο Γαλέριος ως maximus augustus είναι αυτός του όποιού τά χαρακτηριστικά κυριαρχούσν σε όλα τά πορτρέτα του συμπλέγματος¹⁴². Με τήν ίδια μέθοδο ο L'Orange αναγνωρίζει τόν Γαλέριο σε μιá σειρά άπό άλλα πορτρέτα¹⁴³. Οί ρυτίδες όμως πάνω άπό τά φρύδια άποτελούν ένα συννηθισμένο μοτίβο τής εποχής, που άποδίδεται με λιγότερη ή περισσότερη έκφραση. Συνοδεύονται μάλιστα συχνά άπό τίς δύο κάθετες ρυτίδες στη ρίζα τής μύτης που δημιουργούσνται άπό το σμίξιμο τών φρυδιών και προσδίδουν στο πρόσωπο πιό άγρια έκφραση, πράγμα που συμβαίνει στους Αύγουστους του Βατικανού και άλλου, όχι όμως στον Γαλέριο του μικρού τόξου. Το σύστημα δηλαδή αυτό τών ρυτίδων είναι ένα σχήμα τής εποχής και όχι ένα ιδιαίτερο φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό του Γαλε-

δά μπορούσε νά θεωρηθεί ότι δέν είναι άσχετοι με τά γενικά χαρακτηριστικά τής προσωπικότητας του Γαλερίου, τουλάχιστον όπως θέλει νά τήν παρουσιάσει ο Λακτιάνιος, που προσάπτει σ' αυτόν όλες τίς δυνατές κατηγορίες, αυτόθι 22-23.

138. Για τά χαρακτηριστικά αυτά του Γαλερίου που παραδίδονται άπό τίς πηγές βλ. J. L. Creed, *Lactantius, De mortibus persecutorum* (1984) 90 (9).

139. Βλ. σχετικά G. M. de Ste. Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World* (1981) 493 κέ.

140. L'Orange, *Herrscherbild* 8, 27 κέ. Πρβ.

J. Meischner, *AA* 1986, 225. *RAC* 14 (1988) 975, λ. *Herrscherbild* (J. Engemann).

141. Θα πρέπει έδω νά παρατηρηθεί ότι στην ιστορική έρευνα Β' Τετραρχία όνομάζεται ή σύντομη περίοδος άπό τήν 1 Μαΐου του 305 έως τίς 25 'Ιουλίου του 306 μ.Χ., όταν πρώτος στην τάξη Αύγουστος είναι ο Κωνσταντός ο Χλωρός, ενώ ο Γαλέριος παίρνει τή θέση του τήν επόμενη περίοδο (Γ' Τετραρχία). Βλ. *RIC* VI (1967) 35. Barnes, *Empire* 4 κέ.

142. L'Orange, *Herrscherbild* 9, 99.

143. Αυτόθι 9 κέ., 27 κέ.

ρίου¹⁴⁴. Ἡ ἔμφαση καὶ ἡ γραμμικότητα μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται λ.χ. στὸ σύμπλεγμα τοῦ Βαυκανοῦ, ἀλλὰ καὶ στὸ σύμπλεγμα τῆς Βενετίας ἢ ἀκόμη στὸ ὀλόγλυφο πορτρέτο ἀπὸ τὴν Ἄδριβη στὸ Κάιρο¹⁴⁵, σχετίζονται μὲ τὸ ἰδιαίτερο στυλ τοῦ αἰγυπτιακοῦ ἐργαστηρίου ποὺ παράγει τὰ ἔργα αὐτὰ ἀπὸ πορφυρίτη¹⁴⁶. Στὴ δική μας περίπτωση ἡ ἀπόδοση τῶν ρυτίδων πᾶνω ἀπὸ τὰ φρύδια, ὅπως καὶ ὅλων τῶν ρυτίδων, εἶναι τελείως διαφορετικὴ καὶ σύμφωνη μὲ τὸ στυλ ποὺ χαρακτηρίζει τὸ σύνολο τοῦ πορτρέτου, δηλαδὴ τὴ σχετικὰ λεία καὶ ἐπίπεδη ἀπόδοση τοῦ προσώπου μὲ τὴν ἤρεμη καὶ ἐπιβλητικὴ ἔκφραση. Οἱ ρυτίδες ποὺ ὑπάρχουν δὲν διαγράφονται λοιπὸν ὡς ἀποτέλεσμα τῆς σύσπασης ἐνὸς προσώπου μὲ ἄγριο χαρακίρα, ἀλλὰ εἶναι ἓνα γενικὸ μοτίβο μὲ τὸ ὁποῖο δηλώνονται ἡ ἡλικία καὶ ἡ τραχύτητα τοῦ ἀνδρα ποὺ ἔχει στρατιωτικὲς ἀσχολίες.

Μετὰ ἀπὸ τὴν ταύτιση καὶ τῆς γυναικείας μορφῆς τοῦ τόξου ποὺ ἐπιχειρήσαμε παραπάνω, τὸ πορτρέτο αὐτὸ διατηρεῖ τὴ θέση του ὡς ἀφετηρία στὴ μελέτη τῶν πορτρέτων τοῦ Γαλερίου¹⁴⁷. Θὰ ἄξιζε, νομίζω, νὰ ἐπανέλθουμε μὲ κάποιες ἐπιπλέον παρατηρήσεις στὸ ζήτημα αὐτό, ἀφοῦ ὅμως πρῶτα ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸ θέμα τῆς ἀκριβέστερης χρονολόγησής του.

144. Βλ. Bergmann, *Studien* 179, ποὺ ἀρνεῖται τὴν ὕπαρξη ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν στὰ συμπλέγματα ἀπὸ πορφυρίτη.

145. Βλ. L'Orange, *Herrscherbild* 103, πίν. 4, 6 καὶ σ. 107, πίν. 19. Βλ. καὶ Z. Kiss, *Etudes sur le portrait impérial romain en Egypte* (1984) 95 κέ., εἰκ. 238-239.

146. Βλ. W. von Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jh. n. Chr.* (1969) 135 κέ. Bergmann, *Studien* 163 κέ., 168 κέ. Kiss ὁ.π. 90 κέ. *Antike Porträts aus Jugoslawien, Frank-*

furt am Main 1988 (1988) 188 ἀρ. 220-221. Πρβ. N. Bonacasa στὸ *Roma e l'Egitto nell'antichità classica, Cairo 1989* (1992) 91.

147. Βλ. L'Orange, *Herrscherbild* 109: «Es muß als Ausgangspunkt der Galeriusikonographie dienen». Καὶ ἡ Meischner ὁ.π. 224 θεωρεῖ ὅτι τὸ μνημεῖο αὐτὸ προσφέρει γιὰ τὴν «Kaiserikonographie ...einen wertvollen Fixpunkt», ἀσχετῶς ἂν ἡ χρονολόγησις ποὺ δέχεται δὲν εἶναι ὠσοῦτι, βλ. παρακάτω, σ. 59 μὲ σημ. 190.

IV. Ἡ χρονολόγηση

1. Ἡ ἀρχικὴ φάση

Ἡ ἀνασκαφὴ τῆς ὁδοῦ Ἰσαύρων κανένα ἀπολύτως στοιχεῖο δὲν προσφέρει γιὰ τὴν χρονολόγηση τῆς κόγχης καὶ τοῦ τόξου, ἀλλὰ καὶ τῶν ἐρειπίων τοῦ οἰκοπέδου γενικότερα. Οὔτε ὅμως καὶ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα τμήματα τοῦ ἀνακτόρου ποὺ ἔχουν ἔλθει μέχρι σήμερα στὸ φῶς φαίνεται νὰ ἔχουν προκύψει κάποια στοιχεῖα χρονολογικά¹⁴⁸, ἐνῶ καὶ γιὰ τὴν χρονικὴ σχέση τῶν ἐπιμέρους τμημάτων δὲν γνωρίζουμε σχεδὸν τίποτε. Τὸ μόνο σχετικὸ κτίσμα τοῦ ὁποῖου ἡ χρονολογία ἔγινε δυνατὸν νὰ προσδιοριστεῖ ἀκριβέστερα εἶναι τὸ τόξο τοῦ Γαλερίου, ἐπειδὴ στὴν περίπτωση αὐτὴ συνδυάστηκαν μεταξὺ τους ἱστορικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, ποὺ ὁδήγησαν στὴν τοποθέτησή του ἀνάμεσα στὸ 299 καὶ τὸ 303 μ.Χ.¹⁴⁹ Ἡ σχέση ὅμως τοῦ τόξου μὲ τὸ ἀνάκτορο, ἂν δηλαδὴ κτίστηκε ὡς ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὸ ἀνάκτορο μνημεῖο ἢ ἂν ἀποτελεῖ μέρος ἐνὸς ἐνιαίου σχεδίου καὶ λειτουργοῦσε ὡς πρόφυλο τοῦ συγκροτήματος, εἶναι ἓνα ζήτημα ποὺ ἔχει δικάσει τοὺς μελετητές¹⁵⁰.

Ὁ ἀκριβὴς χρόνος οἰκοδόμησης τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ προσδιοριστεῖ οὔτε καὶ μὲ τὴ βοήθεια ἱστορικῶν μαρτυριῶν¹⁵¹. Δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸ πότε ὁ Γαλέριος ἦλθε στὴ Θεσσαλονίκη οὔτε καὶ γιὰ τὸ

148. Laubscher, *Galeriusbogen* 14. Βλ. καὶ τὴς ἀνασκαφικὲς ἐκδόσεις τῶν νεότερων χρόνων, παραπάνω σμ. 3.

149. Laubscher, *Galeriusbogen* 107 κέ. Πρβ. καὶ M. S. Pond Rothman, *AJA* 81, 1977, 427, 447. J. Engemann, *JbAChr* 22, 1979, 159 κέ. Kolb, *Tetrarchie* 159 κέ., 176, ὁ ὁποῖος ὑποθέτει ὅτι οἱ ἐργασίες στὸ τόξο συνεχίστηκαν καὶ μετὰ τὸ 303, ἕως τὸ 305. Γιὰ τὴν ἄποψη τοῦ H. Meyer, *GGA* 230, 1978, 211 κέ., καὶ ὁ ἴδιος, *JdI* 95, 1980, 374 κέ., ἰδιαίτερα 404, 414, 432, ποὺ τοποθετεῖ τὴν κατασκευὴ τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὸν Νοέμβριο τοῦ 303 καὶ τὸν Μάιο τοῦ 305 μ.Χ., βλ. τὴν κριτικὴ τοῦ Kolb ὁ.π. 160 κέ.

150. Ὁ G. Velenis, *AA* 1979, 249 κέ. συνέδεσε

τὸ τόξο μὲ τὸ τέμενος ποὺ περιέβαλλε τὴν Ροτόνια-ναό, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Laubscher, *Galeriusbogen* 21 κέ., ποὺ τὸ ἐρμίνευσε (στὴ δευτέρη φάση του, ὅταν κατὰ τὴ γνώμη του προσιέθηκαν τὰ μικρότερα πλάγια τόξα) ὡς στοιχεῖο σύνδεσης τοῦ ἀνακτόρου καὶ τῆς Ροτόνιας-μαυσωλείου. Πρβ. καὶ Pond Rothman ὁ.π. 429. Ὁ H. Meyer, *JdI* 95, 1980, 437 κέ., δέχεται ὅτι ἀποτελοῦσε ἐξαρχῆς μνημειακὴ πύλη τοῦ ἀνακτόρου. Γιὰ τὴν σχετικὴ συζήτηση πρβ. Kolb, *Tetrarchie* 162.

151. Ὅμοιες πηγὲς μαρτυροῦν μόνον τὴν οἰκοδόμησι ἀνακτόρου ἀπὸ τὸν Μαξιμιανὸ Γαλέριο, βλ. K.-F. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique* (1890) 10. O. Tafrafi, *Topographie de Thessalonique* (1913) 130 μὲ σμ. 5.

πότε επέλεξε ως έδρα του την πόλη αυτή. Η απόφαση βεβαίως της πόλης να ιδρύσει το τόξο προς τιμήν του συνδέεται προφανώς με την επιλογή του, που ακολούθησε την επιτυχή έκβαση του πολέμου κατά των Περσών¹⁵². Όμως η πιό σίγουρη βάση για να προσδιοριστεί η παρουσία του Γαλερίου στην πόλη είναι, όπως γίνεται δεκτό από τους ιστορικούς, οι νομισματικές μαρτυρίες. Το 298/99 μ.Χ. ανοίγει για πρώτη φορά το αυτοκρατορικό νομισματοκοπείο στη Θεσσαλονίκη, πράγμα που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η πόλη γίνεται έδρα του Καίσαρα Γαλερίου¹⁵³. Το 303 η λειτουργία του νομισματοκοπείου, μαζί με την αυτοκρατορική έδρα, μεταφέρεται στη Σερδική, για να επιστρέψει και πάλι στη Θεσσαλονίκη τον Δεκέμβριο του 308¹⁵⁴. Έτσι την περίοδο που ο Γαλέριος γίνεται Αύγουστος (1 Μαΐου του 305) δεν έδρεύει στη Θεσσαλονίκη¹⁵⁵. Μόνο μετά τη σύνοδο στο Carnuntum και την ανακήρυξη του Λικινίου ως Αύγουστου (Νοέμβριος 308), όποτε αυτός εγκαθίσταται στο Σίρμιο, ο *maximus augustus* Γαλέριος επιστρέφει στη Θεσσαλονίκη¹⁵⁶, αφού με τη βοήθεια του Διοκλητιανού έδραίωσε τη θέση του, που είχε κλονιστεί από τις άποτυχίες του στην Ίταλία.

Με την πρώτη περίοδο παραμονής του Καίσαρα Γαλερίου στη Θεσσαλονίκη συνδέεται λοιπόν πιθανότατα η ανέγερση του τόξου και, σύμφωνα με όρισμένους μελετητές, σχεδιάστηκε το ανάκτορο¹⁵⁷. Ακόμη και αν οι εργασίες στο έκτεταμένο αυτό συγ-

152. Laubscher, *Galeriusbogen* 14. Πρβ. Kolb, *Tetrarchie* 160.

153. Βλ. *RIC VI* (1967) 54 κέ., 486, 501 κέ. Πρβ. T. D. Barnes, *Constantine and Eusebius* (1981) 19 σημ. 45, 32 και ο ίδιος, *Empire* 61 κέ. με σημ. 71-72. P. Bruun, *OpRom* 15, 1985, 7 κέ. Kolb, *Tetrarchie* 160 κέ. R. A. G. Carson, *Coins of the Roman Empire* (1990) 155. Για την αντίθετη άποψη του Meyer ό.π. 413, ότι δηλαδή η ύπαρξη του νομισματοκοπείου δεν σημαίνει αναγκαστικά αυτοκρατορική έδρα, βλ. την κριτική του Kolb ό.π. 161.

154. Η Θεσσαλονίκη και η Σερδική είναι λοιπόν οι πόλεις τις οποίες με βεβαιότητα χρησιμοποίησε ως έδρες του ο Γαλέριος (βλ. προηγ. σημ.). Αντίθετα για το Σίρμιο, που συχνά αναφέρεται ως έδρα του (π.χ. H. D. Altendorf, *RAC VIII* (1972) 787, λ. *Galerius*. Meyer ό.π. 412 κέ., ο οποίος αναγνωρίζει στο μεγάλο τόξο του Γαλερίου, στη ζωφόρο B II 19 (= B Nord 1), τη μεταφορά της έδρας του Γαλερίου από το Σίρμιο στη Θεσσαλονίκη. E. Horst, *Konstantin der Große. Eine Biographie* (1984) 51. A. Demandt, *Die Spätantike, HdA III.6* (1989) 48), δεν υπάρχει καμιά βάση

ένδειξη, βλ. σχετικά Laubscher, *Galeriusbogen* 14 με σημ. 92. Ο Barnes, *Empire* 62 αναφέρει το Σίρμιο ως πιθανό τόπο της ανακήρυξης του σε Καίσαρα και η M. Mirković στο *Sirmium, Archaeological Investigations in Sirmian Pannonia I* (1971) 36 δέχεται ότι το Σίρμιο ήταν μόνο στρατιωτική έδρα του κατά τη διάρκεια των πολέμων του στον Δούναβη. Πρβ. και N. Duval στο *XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 6-18 Maggio 1979* (1979) 46.

155. Σχετικά με την αστήρικτη άποψη ότι έκανε έδρα του τη Θεσσαλονίκη το 305 μ.Χ. βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* 14 με σημ. 93. Αυτή εξακολουθεί όμως να διατυπώνεται, βλ. Meyer ό.π. 413. J. Meischner, *AA* 1986, 224 με σημ. 13.

156. Barnes, *Empire* 62 σημ. 72.

157. Laubscher, *Galeriusbogen* 21 κέ. Βλ. και J. H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing* (1986) 630. Βλ. και επόμενη σημ. Ο Meyer, που δέχεται μια όγμότερη χρονολόγηση για το τόξο (βλ. παραπάνω σημ. 150) τοποθετεί την έναρξη των εργασιών στο ανάκτορο γύρω στο 304, Meyer ό.π. 441.

κρότημα ἄρχισαν ἀμέσως¹⁵⁸, δὲν εἶναι καθόλου πιθανὸ νὰ ὀλοκληρώθηκαν ἕως τὴν ἀναχώρηση τοῦ Γαλερίου γιὰ τὴ Σερδικὴ τὸ 303. Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ θεωροῦμε βέβαιο ὅτι κάποια τμήματα τοῦ ἀνακτόρου οἰκοδομήθηκαν ἢ καὶ σχεδιάστηκαν ἀκόμη κατὰ τὴ δεύτερη περίοδο τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη, ἀνάμεσα στὸ 308 καὶ τὸ 311. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατό του ὁ αὐτοκράτορας ἐγκατέλειπε καὶ πάλι τὴν πόλη αὐτή, καὶ ἀφοῦ συνέταξε στὴ Σερδικὴ τὸ διάταγμα γιὰ τὴν ἀνοχὴ τῆς χριστιανικῆς θρησκείας¹⁵⁹, πέθανε στὸ τέλος τοῦ Ἀπριλίου ἢ στὶς ἀρχὲς Μαΐου τοῦ 311¹⁶⁰. Ὁ θάνατος τὸν βρῆκε πρὶν προλάβει νὰ γιορτάσει τὴν εἰκοστί του ἐπέτειο (*vicennalia*), ποὺ ἦταν προγραμματισμένη νὰ ἀρχίσει τὴν 1η Μαρτίου τοῦ 312¹⁶¹. Ὅπως δέχονται ὀρισμένοι μελεητές, οἱ ἐργασίες στὸ ἀνάκτορο συνεχίστηκαν καὶ μετὰ τὸ 311¹⁶², πράγμα γιὰ τὸ ὁποῖο ὑπάρχουν ὀρισμένες ἐνδείξεις¹⁶³.

Τὸ δικό μας ἐρώτημα θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ διατυπωθεῖ ὡς ἑξῆς: σὲ ποιά ἀπὸ τὶς δύο περιόδους κατὰ τὶς ὁποῖες ἡ Θεσσαλονίκη ἦταν ἔδρα τοῦ Γαλερίου ἀνήκει ἡ κόγχη μὲ τὸ ἀνάγλυφο τόξο; Πρόκειται γιὰ μιὰ κατασκευὴ σύγχρονη μὲ τὸ μεγάλο τόξο, ποὺ ἐπομένως ἐντάσσεται στὴν περίοδο τῆς πρώτης Τετραρχίας¹⁶⁴, ὅταν ὁ Γαλέριος ἦταν ἀκόμη Καίσαρας; Ἡ μήπως θὰ πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ μιὰ μεταγενέστερη φάση τῆς Τετραρχίας, μετὰ δηλαδὴ τὴ σύνοδο στὸ Carnuntum, ὅταν ἀλλάζουν ἀρκετὰ πράγματα στὸ πολιτικὸ σκηνικό; Μέχρι σήμερον οἱ χρονολογίες ποὺ ἔχουν προταθεῖ μὲ ἀφορμὴ τὸ πορτρέτο τοῦ Γαλερίου γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ ἀκολουθοῦν τὴν πρώτη ἐκδοχή,

158. Αὐτὸ πιστεύει ὁ M. Vickers, *JRS* 62, 1972, 26 σμ. 20. Βλ. ἐπίσης H. Kähler, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, *MAR* XII (1973) 21.

159. Βλ. G. S. R. Thomas, *AntCl* 37, 1968, 172 κέ. Demandt ὅ.π. (σμ. 154) 65 μὲ σμ. 20.

160. Barnes, *Empire* 64. Horst ὅ.π. 130, 349. Ὡς τόπος θανάτου τοῦ Γαλερίου ἀναφέρεται συχνὰ ἡ Σερδικὴ (βλ. π.χ. Altendorf ὅ.π. (σμ. 154) 789. M. Vickers, *JRS* 63, 1973, 119 σμ. 72), αὐτὸ ποὺ μαρτυρεῖται ὅμως εἶναι ὅτι πέθανε στὴν Dacia Ripensis (Δαρδανία), τὴν ἐπαρχία στὴν ὁποία βρίσκεται ἡ Σερδική, καὶ ἐνταφιάστηκε στὴν Romuliana (Aurelius Victor, *Epit. de caes.* 40, 16), ἡ ὁποία ταυτίστηκε τὸ 1984 μὲ ἐπιγραφὴ καὶ ὅπου τὶς τελευταῖες δεκαετίες ἀνασκάφηκε ἕνα μικρὸ τεκτονικὸ ἀνάκτορο (βλ. παρακάτω σ. 75 μὲ σμ. 271). Καὶ ἡ ἡμερομηνία 5 Μαΐου ποὺ ἀναφέρεται συχνὰ ὡς ἡμερομηνία θανάτου του (βλ. π.χ. Thomas ὅ.π. 172. P. Bastien, *RBN* 114, 1968, 15. *RIC* VI (1967) 32. A. Chastagnol, *RNum* sér. 6, 22, 1980, 107), δὲν εἶναι βεβαιωμένη, βλ. H. Castritius,

Studien zu Maximinus Daia (1969) 66 κέ. μὲ σμ. 24.

161. T. D. Barnes, *JRS* 63, 1973, 30 καὶ σμ. 10 (*Lactantius, Mort. pers.* 35,4). Chastagnol ὅ.π. 107.

162. Βλ. σχετικὰ Laubscher, *Galeriusbogen* 14 σμ. 93. Βλ. ἐπίσης Humphrey ὅ.π.

163. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ σκεφτεῖ ὅτι ἡ ἐπέμβαση τοῦ Λικινίου στὸ τόξο καὶ πιθανότατα στὴν κόγχη (βλ. παρακάτω σ. 56 κέ.) συνδέονται μὲ κάποιες οἰκοδομικὲς δραστηριότητες. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνοικοδόμηση τοῦ Ὀκταγώνου σὲ μιὰ μεταγενέστερη ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ φάση τοῦ ἀνακτόρου (βλ. παραπάνω, σ. 97 κέ.), δείχνει συνέχεια τῶν οἰκοδομικῶν ἐργασιῶν, πιθανὸν σὲ μιὰ περίοδο ποὺ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Γαλερίου (βλ. παρακάτω σ. 100 κέ.).

164. Γιὰ τὶς περιόδους τῆς Τετραρχίας βλ. Barnes, *Empire* 4 κέ. Γιὰ τὴν πρώτη Τετραρχία βλ. W. Seston, *Diocletian et la tétrarchie* I (1946). St. Williams, *Diocletian and the Roman Recovery* (1985) καὶ πρὸ πρόσφατα Kolb, *Tetrarchie*.

άντιμετωπίζεται μάλιστα τὸ τόξο ὡς ἕνα σταθερὰ χρονολογημένο ἔργο τῆς πρώτης Τετραρχίας¹⁶⁵, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπάρχουν βάσιμα στοιχεῖα. Τὴν ἀπάντηση στὸ παραπάνω ἐρώτημα δὰ μᾶς τὴ δώσει, πιστεύω, ἡ εἰκονογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ μνημεῖου.

Ἡ ἀπεικόνιση μιᾶς γυναίκα^ς σ' ἕνα ἐπίσημο μνημεῖο τῆς Τετραρχίας εἶναι κἀ ἀσυνήθιστο¹⁶⁶, ποῦ δὰ πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσει. Στὴν *domus divina* τῆς πρώτης Τετραρχίας, τῶν *Ionii* καὶ τῶν *Herculii*, ἡ ὁποία δὲν βασίζεται σὲ κληρονομικοῦ τύπου δυναστεία, δὲν ἔχουν θέση τὰ μέλη τῆς φυσικῆς οἰκογένειας τῶν ἡγεμόνων¹⁶⁷. Ἐτσι αὐτὰ δὲν ἀπεικονίζονται στὰ νομίσματα καὶ στὰ ἄλλα ἐπίσημα μνημεῖα, οὔτε καὶ ἀναφέρονται στὶς ἐπιγραφές, τουλάχιστον ὡς μέλη τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας. Μόνον ὅταν τὸ σύστημα τῆς Τετραρχίας ἀρχίζει νὰ ἀποσυντίθεται καὶ ἐμφανίζεται πάλι ὡς ἀρχὴ τῆς δυναστείας ἢ φυσικὴ συγγένεια, ἀναφέρεται π.χ. ἡ σύζυγος τοῦ Γαλερίου *Galeria Valeria* σὲ ἐπίσημες ἐπιγραφές¹⁶⁸. Ἡ σύνοδος στὸ *Carnuntum* τὸ 308 μ.Χ. ἀποτελεῖ ἕνα σημαντικό βῆμα πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ἡ ἐπίσημη ἀποδοχὴ τῆς *Galeria Valeria*, ποῦ ἦταν κόρη τοῦ Διοκλιτιανοῦ, ὡς Αὐγούστα^ς στὴν αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια, τονίζει τὴ σχέση τοῦ Γαλερίου μὲ τὸν *senior augustus*, καὶ ἐνισχύει τὴν κλονισμένην θέση του¹⁶⁹. Τὸν τίτλο αὐτὸ εἶχε πάρει ἡ σύζυγος τοῦ Γαλερίου ἥδη λίγους μῆνες πρὶν, ὅπως δείχνουν οἱ νομισματικὲς κοπὲς ποῦ προηγοῦνται ἀπὸ τὴ σύνοδο¹⁷⁰. Στὴ Θεσσαλονικὴ κόβονται νομίσματα τῆς Αὐγούστα^ς μὲ τὴ μεταφορὰ τοῦ

165. Ὁ A. Rüsich, *JdI* 84, 1969, 97, 194 θεωρεῖ ὅτι κατασκευάστηκε λίγο μετὰ τὸ 298 μ.Χ., δηλαδὴ μετὰ ἀπὸ τὴ νίκη τοῦ Γαλερίου ἐναντίον τῶν Περσῶν (πρβ. G. Dontas, *BCH* 99, 1975, 531) καὶ ἡ Meischner ὁ.π. (σημ. 155) 224 τὸ τοποθετεῖ στὰ χρόνια τοῦ Καίσαρα Γαλερίου, 293-305. Πρβ. D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 425. Βλ. καὶ παρακάτω, σ. 59 καὶ 62.

166. Ὁ H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum, MAR* III (1964) 28, εἰκ. 6, ἀναπαριστᾷ δίπλα στὸ μνημεῖο τῶν πέντε κιδόνων μὲ τὰ ἀγάλματα τῶν Τετραρχῶν καὶ τοῦ *Juppiter*, μιὰ ἐξέδρα ἡμικυκλικὴ μὲ κόγχες καὶ ὑποθέτει ὅτι μέσα σ' αὐτὲς δὰ ὑπῆρχαν ἀγάλματα ἢ προτομὲς τῶν συζύγων τῶν αὐτοκρατόρων, «obwohl diese sonst in offiziellen Ehrungen der Zeit kaum in Erscheinung treten». Τὸ Μουσολεῖο τοῦ Διοκλιτιανοῦ στὸ Σπαλάτιο, ὅπου ἀπεικονίστηκαν μέσα σὲ στεφάνια ὁ Διοκλιτιανὸς καὶ ἡ σύζυγός του *Prisca* (*Calza, Iconografia* 106, 118, πίν. XIII,35-36 καὶ πίν. XXI,52. L'Orange, *Herrscherbild* 102, 141, πίν. 13,a-c) εἶναι ταφικὸ

μνημεῖο καὶ ἐπομένως δὲν μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ ὡς παράλληλο παράδειγμα. Δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ ἀποκλείσει κανεὶς ὅτι εἶχαν σιηθεῖ πορτρέτα τῶν συγγενικῶν μελῶν τῶν Τετραρχῶν, χωρὶς νὰ ἔχουν ἐπίσημο χαρακίρα, βλ. M. Bergmann στὸ *Festschrift für Jale Inan* (1989) 326 κέ., κυρίως 328.

167. Βλ. σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα αὐτὸ Kolb, *Tetrarchie* 93 κέ., 139 κέ., ὅπου συζητεῖται καὶ ἡ ἀντίθετη ἄποψη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἥδη ὁ Διοκλιτιανὸς ἀκολουθοῦσε μιὰ πολιτικὴ ποῦ ἀπέβλεπε στὴν καθιέρωση μιᾶς κληρονομικῆς δυναστείας. Πρβ. P. Herz, *Gnomon* 61, 1989, 50 κέ.

168. Kolb, *Tetrarchie* 142 μὲ σημ. 427.

169. P. Bruun, *Quaderni Ticinesi, Numismatica e antichità classiche* 8, 1979, 274. Γιὰ τὴ χρονολογία τῆς συνόδου στὸ 308 βλ. Demandt ὁ.π. (σημ. 154) 64 σημ. 13.

170. Bruun ὁ.π. 255 κέ., 275 κέ. Βλ. καὶ *RIC* VI (1967) 15, 489, 547, 549 μὲ σημ. 1, σ. 573, 654, 671. Ἡ *Galeria Valeria* εἶναι ἡ μόνη Αὐγούστα κατὰ τὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας, βλ. παραπάνω σ. 44 καὶ σημ. 113.

νομισματοκοπείου από τη Σερδική, άμέσως μετά τη σύνοδο στο Carnuntum, δηλαδή από τον Δεκέμβριο του 308¹⁷¹, και οι κοπές συνεχίζονται έως τον θάνατο του Γαλερίου.

Ἡ ἀπεικόνιση λοιπὸν τῆς Galeria Valeria μὲ τὰ insignia τῆς Αὐγούστας δίπλα στὸν Αὐγουστο καὶ σύζυγό της Γαλέριο σὲ ἕναν κῶρο μὲ ἐπίσημο χαρακῆρα δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω πρὶν ἀπὸ τὸ 308. Ἡ χρονολόγηση τοῦ τόξου, καὶ φυσικὰ τῆς κόγχης μὲ τὸ ἄγαλμα, στὴν περίοδο ἀνάμεσα στὸν Δεκέμβριο τοῦ 308 καὶ στὸν Ἀπρίλιο τοῦ 311 μ.Χ. εἶναι λοιπὸν ἕνα συμπέρασμα ποῦ προκύπτει ἀβίαστα. Μᾶς ἐπιτρέπει ἀκόμη νὰ προχωρήσουμε λίγο περισσότερο καὶ νὰ θεωρήσουμε ὅτι τουλάχιστον τὸ μεγάλο περιστύλιο (N) τοῦ ἀνακτόρου μέσα στὸ ὁποῖο βρισκόταν ἡ κόγχη, πιθανὸν ὅμως καὶ μεγαλύτερα τμήματά του, ἀνάγονται στὴ δεύτερη περίοδο παραμονῆς τοῦ αὐτοκράτορα στὴ Θεσσαλονίκη.

Σχ. 2

2. Ἡ μεταρρύθμιση

Ἡ R. Calza χρονολόγησε τὴ μεταρρύθμιση τοῦ πορτρέτου τῆς Galeria Valeria μετὰ τὸ 314 μ.Χ., δηλαδή μετὰ τὴν ἐκτέλεσή της ἀπὸ τὸν Λικίνιο¹⁷², καὶ ἀπέδωσε σὲ αὐτὸν τὴν ἀντικατάσταση τῆς μορφῆς της μὲ τὴν Τύχη τῆς Θεσσαλονίκης. Ἡ ἐπέμβαση στὸ τόξο δὲ πρέπει πράγματι νὰ ἀποδοθεῖ στὸν Τετράρχη αὐτὸν καὶ τὴν πολιτικὴ του. Ὁ Λικίνιος, στὸν ὁποῖο ὁ ἐτοιμοθάνατος Γαλέριος εἶχε ἐμπιστευτεῖ δύο χρόνια πρὶν τὴ σύζυγο καὶ τὸν γιό του Candidianus¹⁷³, φρόντισε νὰ τοὺς ἐξολοθρεύσει στὸ πλαίσιο τῆς πολιτικῆς ποῦ ἀκολούθησε μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μαξιμίνου Δάια (Ἰούλιος ἢ Αὐγουστος τοῦ 313)¹⁷⁴, νὰ ἐξοντωθοῦν δηλαδή ὅλα τὰ μέλη τῶν οἰκογενειῶν τῶν συναρχόντων του ποῦ δὲν ζοῦσαν πιά¹⁷⁵. Ὁ θάνατος τῆς Galeria Valeria τοποθετεῖται τὸ φθινόπωρο τοῦ 314, ὅταν ἡ χήρα τοῦ Γαλερίου καὶ ἡ μητέρα της Prisca συνελήφθησαν στὴ Θεσσαλονίκη καὶ ἐκτελέστηκαν μὲ ἐντολὴ τοῦ Λικινίου¹⁷⁶. Ποιὸς ἄλλος

171. RIC VI 504 κέ. Bruun ὅ.π. 270.

172. Calza, *Iconografia* 151 κέ.

173. Βλ. RIC VI 33 μὲ σμ. 1.

174. Barnes, *Empire* 7 μὲ σμ. 24.

175. H. Grégoire, *Byzantion* 14, 1939, 323 κέ. Castritius ὅ.π. (σμ. 160) 17 μὲ σμ. 42-45. Barnes, *Constantine* ὅ.π. (σμ. 153) 64. Horst ὅ.π. (σμ. 154) 194 κέ.

176. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀκριβέστερης χρονολογίας τοῦ θανάτου της, τὸν ὁποῖο ὁ Lactantius, *Mort. pers.* 50,3-51,1, τοποθετεῖ δεκαπέντε μῆνες

μετὰ τὴ νίκη τοῦ Λικινίου, χωρὶς νὰ προσδιορίζεται γιὰ ποιὰ ἀκριβῶς νίκη πρόκειται, βλ. J. L. Creed στὸ *Lactantius, De mortibus persecutorum* (1984) XXXIII μὲ σμ. 102. Γιὰ τὰ γεγονότα βλ. καὶ H. Grégoire, *Byzantion* 13, 1938, 563 κέ., κυρίως 565 μὲ σμ. 4., ὁ ὁποῖος τοποθετεῖ τὸν θάνατό της τὸν Νοέμβριο τοῦ 314, δεκαπέντε μῆνες μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μαξιμίνου Δάια, ἐνῶ ὁ Barnes, *Empire* 9 περίπου τὸν Σεπτέμβριο τοῦ ἴδιου ἔτους. Βλ. καὶ Barnes, *Constantine* ὅ.π. (σμ. 153) 64. Horst ὅ.π.

δὰ ἐνδιαφερόταν λοιπὸν ἄμεσα γιὰ τὴν ἀπάλειψη τοῦ πορτρέτου τῆς πρώην Αὐγούστας ἀπὸ ἓνα ἐπίσημο μνημεῖο¹⁷⁷;

Ἡ παρουσία τοῦ ἴδιου τοῦ Λικίνιου στὴ Θεσσαλονίκη δὲν μαρτυρεῖται ἄμεσα, παρὰ μόνον σὲ μιὰ μεταγενέστερη ἀπὸ τὰ παραπάνω γεγονότα περίοδο, ὅταν τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 324, ἀφοῦ ἠττήθηκε ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο, στάλθηκε στὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου καὶ θανατώθηκε λίγο ἀργότερα¹⁷⁸. Εἶναι ὅμως γεγονός ὅτι μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Γαλερίου ὁ Λικίνιος, στὴ δικαιοδοσία τοῦ ὁποῖου περιέρχεται ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ ἐδάφη τοῦ Γαλερίου¹⁷⁹, ἐλέγχει τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τὸν Μάιο τοῦ 311¹⁸⁰ ἕως τὴν ἤττα του ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο τὸ 316/17¹⁸¹, ὅποτε αὐτὸ ἐκχωρεῖται στὸν Κωνσταντῖνο (ἀρχὲς 317)¹⁸². Στὴν περίοδο 311-312 ὁ Λικίνιος, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι Αὐγουστοὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο, κόβει νομίσματα τοῦ θεοποιημένου Γαλερίου¹⁸³ γιὰ λόγους ποὺ σχετίζονται μὲ τὶς πολιτικὲς του φιλοδοξίες. Τιμᾶ δηλαδὴ τὸν παλιὸ συναγωνιστὴ του στοὺς περσικοὺς πολέμους καὶ αὐτὸν στὸν ὁποῖο ὄφειλε τὴν ἀνακήρυξή του σὲ Αὐγουστο, ἀλλὰ ἐξολοθρεύει τὴν οἰκογένειά του μόλις τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Μαξιμῖνο Δάια, ὁ ὁποῖος διατήρησε τὶς σχέσεις του μὲ τὸν Διοκλητιανὸ καὶ τὸν Γαλέριο, ὁ Λικίνιος ἦταν αὐτὸς ποὺ ἔσπασε τοὺς δεσμοὺς μὲ τὸ διοκλητιάνειο σύστημα¹⁸⁴.

Στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς πολιτικῆς μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ ἡ ἐπέμβαση στὸ μικρὸ τόξο. Ἡ ἀπάλειψη τοῦ πορτρέτου τῆς Galeria Valeria καὶ ἡ ταυτόχρονη διατήρηση τοῦ πορτρέτου τοῦ Γαλερίου ἐρμηνεύονται ὑπὸ τὸ φῶς τῶν παραπάνω γεγονότων. Δὲν

177. Δὲν φαίνεται πιθανὴ ἡ χρονολόγησις αὐτῆς τῆς ἐπέμβασης σὲ μεταγενέστερη περίοδο καὶ ἡ ἀπόδοσις αὐτῆς τῆς πρωτοβουλίας λ.χ. στὸν Κωνσταντῖνο, ἂν καὶ ἡ παρουσία τοῦ μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 317 στὴ Θεσσαλονίκη (βλ. παρακάτω, σμ. 182 καὶ σ. 102), ἐπειδὴ ἀκριβῶς περιορίζεται μόνον στὸ γυναικεῖο πορτρέτο.

178. A. H. M. Jones - J. R. Martindale - J. Morris, *The Prosopography of the Later Roman Empire I. A.D. 260-395* (1971) 509, λ. Val. Licinianus Licinius 3. Barnes, *Constantine* 72 κέ., 77 καὶ 214· ὁ ἴδιος, *Empire* 82. Horst ὅ.π. 235.

179. *RIC* VI 33, 65. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς μοιρασιάς τῶν ἐδαφῶν ἀνάμεσα στοὺς Λικίνιο καὶ Μαξιμῖνο Δάια καὶ τὶς μεταξὺ τοὺς σχέσεις βλ. P. Bruun, *Arctos* 10, 1976, 5 κέ., 15 κέ. καὶ ὁ ἴδιος στὸ *Studies in Ancient History and Numismatics Presented to Rudi Thomsen* (1988) 179 κέ., 188.

180. *RIC* VI 507 κέ., 516 κέ. P. Bastien, *RBN* 114, 1968, 15 κέ.

181. Βλ. παρακάτω σ. 102 μὲ σμ. 406.

182. Βλ. P. Bruun, *RIC* VII (1966) 481 κέ. καὶ ὁ ἴδιος, *OpRom* 15, 1985, 9 μὲ σμ. 10. Πρβ. Carson ὅ.π. (σμ. 153) 166. Γιὰ τὴ χρονολόγησις τοῦ πρώτου πολέμου τοῦ Κωνσταντίνου ἐναντίον τοῦ Λικίνιου τὸ 316 μ.Χ. βλ. A. Chastagnol στὸ *Constantino il Grande. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico 1990* (1992) 314 κέ. Βλ. καὶ Th. Grünewald, *Constantinus Maximus Augustus, Historia Einzelschriften* 64 (1990) 109 κέ.

183. *RIC* VI 450 κέ., 477 κέ., 507. P. Bastien, *RBN* 114, 1968, 15 κέ. Τὰ νομίσματα τοῦ Γαλερίου μὲ τὴν ἐπιγραφὴν *Divus Galerius Maximianus* προέρχονται κυρίως ἀπὸ τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς Σισκία, ἐνῶ οἱ ἀντίστοιχες κοπὲς τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι σπάνιες, αὐτόθι 17, 21 κέ. Βλ. καὶ τοῦ ἴδιου, *Le buste monétaire des empereurs romains I* (1992) 193.

184. Βλ. Castritius ὅ.π. (σμ. 160) 17 μὲ σμ. 46, σ. 18. Βλ. καὶ Horst ὅ.π. 194 κέ. Demandt ὅ.π. (σμ. 154) 65.

Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

ἀποκλείεται μάλιστα ἡ ἐπέμβαση σὸ τόξο νὰ ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τῆς Valeria, δηλαδὴ μετὰ τὴν ἤττα καὶ τὸν θάνατο τοῦ Μαξιμίνου Δάια¹⁸⁵, ἢ καὶ ἀκόμη πιὸ πρὶν, μὲν ἡ Valeria ἐξορίστηκε ἀπὸ τὸν Δάια τὸ 311¹⁸⁶. Εἶναι λογικὸ νὰ σκεφτοῦμε ἀκόμη ὅτι ὁ Λικίνιος δὲν περιορίστηκε νὰ ἀντικαταστήσει τὸ γυναικεῖο πορτρέτο μὲ τὴν ἰδεαλιστικὴ μορφὴ ποὺ φορᾷ πυργωτὸ στέμμα. Θέλοντας ἀσφαλῶς νὰ προβάλει τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ μέσα ἀπὸ ἕνα ἐπίσημο μνημεῖο τῆς κρατικῆς προπαγάνδας, προχώρησε ἴσως πιὸ ριζικὰ στὸν ἐξωραϊσμὸ τῆς κόγχης. Στὸ θέμα ὅμως αὐτὸ δὲ ἐπανελάθουμε σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο.

185. Barnes, *Empire* 67 (ἡ ἤττα του ἀπὸ τὸν Λικίνιο σὺν Ἀδριανούπολη χρονολογεῖται γύρω σὲ 30 Ἀπριλίου τοῦ 313 καὶ ὁ θάνατός του σὲ τὴν

Ταρσὸ περίπου τὸν Ἰούλιο τοῦ 313).

186. Castritius ὅ.π. 18. Barnes, *Empire* 9.

V. Τὰ δύο ταυτισμένα πορτρέτα τοῦ Γαλερίου σὴν Θεσσαλονίκη. Ἡ συμβολή τους σὴν ἔρευνα τοῦ πορτρέτου τὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας

Πρόσφατα ἡ Μ. Bergmann, ἀναφερόμενη στὰ δύσκολα προβλήματα τῆς ἔρευνας τοῦ πορτρέτου τὴν ἐποχὴ τῆς Τετραρχίας, λέει χαρακτηριστικά: «Ohne weitere äußere Anhaltspunkte wird dieses Chaos kaum zu entwirren sein»¹⁸⁷. Πράγματι ἡ συζήτηση γιὰ τὸ πορτρέτο τῆς Τετραρχίας δὲν θὰ μπορούσε πιθανὸν νὰ ὀδηγήσει πέρα ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο ποὺ διαπιστώνεται, χωρὶς νέα δεδομένα, ὅπως ἡ ἐξωτερικὴ χρονολόγηση τοῦ τόξου ποὺ κερδίσαμε πρὸ πάνω. Μὲ τὴν τοποθέτηση τῆς ἀρχικῆς φάσης τῆς κατασκευῆς σὴν περίοδο 308-311 μ.Χ. ἔχουμε ἓνα σταθερὰ χρονολογημένο πορτρέτο τοῦ Γαλερίου σ' ἓνα μνημεῖο ὑψηλῆς ποιότητας καὶ καλῆς διατήρησης ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἔδρα τοῦ Αὐγούστου. Ἄκόμη μεγαλύτερη σημασία ἀποκτᾷ τὸ συμπέρασμα αὐτὸ ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι καὶ τὸ δεύτερο σίγουρα ταυτισμένο πορτρέτο τοῦ Γαλερίου, δηλαδὴ τὸ χαμένο σήμερα κεφάλι ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τῆς Θεσσαλονίκης, ἄλλοτε στὸ Βερολίνο¹⁸⁸, ἔχει τὴν ἴδια προέλευση καὶ χρονολογεῖται μὲ ἐξωτερικὰ κριτήρια στὸ 299-303 μ.Χ.¹⁸⁹

Πίν. 18-19

Τὸ μικρὸ τόξο τοῦ Γαλερίου χρησιμοποίησε ὡς ἀφετηρία σὴν ἔρευνά της γιὰ τὰ πορτρέτα ἀπὸ τὸ 293 ἕως τὸ 324 μ.Χ. ἡ J. Meischner, θεωρώντας ὡς βέβαιη τὴ χρονολόγησή του σὴν περίοδο τοῦ Καίσαρα Γαλερίου (293-305)¹⁹⁰. Δὲν ἔλαβε ὅμως καθόλου ὑπόψη της τὸ χαμένο πορτρέτο τοῦ Βερολίνου, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἤδη ὁ H. P. Laubscher τὸ παρουσίασε ἀναλυτικὰ καὶ τὸ σύγκρινε μὲ αὐτὸ τοῦ μικροῦ τό-

187. Bergmann, Kaiserporträt 391.

188. Laubscher, *Galeriusbogen* 9 μὲ σημ. 64, σ. 49 μὲ σημ. 226, σ. 118 κέ. μὲ σημ. 555, πίν. 36, 37, 1. E. Künzl, *JbZMusMainz* 30, 1983, 383, πίν. 70, 2-3. L'Orange, *Herrscherbild* 27, 106 κέ., πίν. 20b.

189. Βλ. παραπάνω σ. 52 μὲ σημ. 149. Τὸ κεφάλι τῆς Συλλογῆς Π. Κανελλοπούλου σὴν Ἀθήνα, ποὺ σύμφωνα μὲ πληροφορία τοῦ ἴδιου προέρχεται ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη, ταυτίστηκε ἀπὸ τὸν G. Dontas, *BCH* 99, 1975, 521 κέ. μὲ τὸν Γαλέριο,

ἡ ἄποψη ὅμως αὐτή, ὅπως καὶ ἡ χρονολόγηση τοῦ ἔργου σὴν ἐποχὴ τῆς Τετραρχίας, δὲν ἔγιναν ἀποδεκτά, βλ. L'Orange, *Herrscherbild* 28, 106. J. Meischner στὸ *Ritratto ufficiale e ritratto privato, Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano 1984* (1988) 376, εἰκ. 3.

190. J. Meischner, *AA* 1986, 224 κέ., ὅπου συνομίζονται καὶ τὰ συμπεράσματα τῆς παλιότερης ἔρευνας ἀναφορικὰ μὲ τὸ θέμα, καὶ ἡ ἴδια στὸ *Festschrift für Jale Inan* (1989) 502.

ξου¹⁹¹. Ἡ προσεκτικὴ σύγκριση τῶν δύο αὐτῶν ἔργων εἶναι ἀναμενόμενο νὰ μᾶς ὀδηγήσει σὲ χρήσιμα συμπεράσματα.

Νομίζω ὅτι ἡ λεπτομερὴς περιγραφὴ τοῦ χαμένου σήμερα κεφαλιοῦ ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο ποὺ κάνει ὁ Laubscher¹⁹² εἶναι ἀκριβὴς καὶ χρήσιμη, ἔτσι θεωρῶ σκόπιμο νὰ τὴν παραθέσω: «Der Kopf ist breit und kantig; der Unterkiefer tritt kräftig hervor, das Kinn ist stark betont. Galerius trägt einen das ganze Gesicht rahmenden kurzen Bart, der durch eine leichte glatte Erhöhung plastisch angegeben ist und wohl durch die einstige Bemalung noch deutlicher hervorgehoben war. Zwei langgezogene parallele Falten gliedern die Stirn, über der das Haar gerade abschloß, wie ein kleiner Rest davon erkennen läßt. Die großen Augen liegen in tiefen Höhlen und werden von schweren, breiten Lidern gesäumt. Augenhöhlen und Wangen sind betont gegeneinander abgesetzt. Die weggebrochene Nase war sehr breit. Von den Nasenflügeln gehen schwach angedeutete Falten aus. Zwischen den zusammengekniffenen Lippen verläuft der Mund als gerader Spalt. Die gleiche derbe, schwerflüssige Formensprache zeigen auch die übrigen Köpfe dieses Frieses...». Ἐν καὶ ἡ διατήρηση τοῦ κεφαλιοῦ δὲν εἶναι πολὺ καλὴ, αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ ἔμπόδιο γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ στυλ του, ἀφοῦ τὰ ἄλλα ὅμοια κεφάλια τοῦ τόξου ποὺ σώζονται σὲ καλύτερη κατάσταση βοηθοῦν νὰ συμπληρώσουμε τὴν εἰκόνα¹⁹³.

Πίν. 20α

Ὁ Laubscher ἐπισήμανε τὴν ὁμοιότητα ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ πορτρέτο αὐτὸ καὶ σ' ἐκεῖνο τοῦ μικροῦ τόξου σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ σχῆμα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὶς ρυτίδες καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ κόμη πλαισιώνει τὸ μέτωπο καὶ τοὺς κροτάφους, καὶ θεώρησε ὅτι ἡ ταύτιση τοῦ εἰκονιζόμενου εἶναι βέβαιη, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι στὴν προτομὴ ὁ ἄνδρας παρουσιάζεται ἀγένειος¹⁹⁴. Οἱ διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ δύο, ὅπως εἶναι τὸ πῶς εὔσαρκο καὶ στρογγυλὸ πρόσωπο στὸ μικρὸ τόξο, θεώρησε ὅτι εἶναι στυλιστικές, ἀλλὰ καὶ διαφορὲς ποὺ ὀφείλονται στὴν ὑψηλότερη ποιότητα καὶ τὴν καλύτερη διατήρηση τῆς προτομῆς. Ἀξιοσημεῖωτο εἶναι πάντως ὅτι ἡ ἀναγνώριση τοῦ Γαλερίου στὰ δύο αὐτὰ πορτρέτα εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὶς ὁμοιότητες ποὺ ἐπισημαίνονται¹⁹⁵, ἔτσι ὥστε ἡ ἔρμηνεία ποὺ δὰ μπορούσε νὰ δώσει κανεὶς γιὰ τὶς διαφορὲς, ποὺ πράγματι παρουσιάζουν, δὲν ἐπηρεάζει τὸ ζήτημα τῆς ταύτισης τοῦ εἰκονιζόμενου.

Θὰ πρέπει, νομίζω, νὰ σταθοῦμε λίγο πῶς προσεκτικὰ στὶς διαφορὲς τῶν δύο ἔργων. Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἀκολουθεῖται, ἂν ἐξαιρέσουμε τὰ

191. Laubscher, *Galeriusbogen* 118 κέ.

192. Αὐτόθι 118.

192. Αὐτόθι 118 κέ.

194. Αὐτόθι 119 κέ.

195. Τὸ κεφάλι ἄλλοτε στὸ Βερολίνο ἀνέκει στὴ σίγουρα ταυτισμένη μορφή τοῦ Γαλερίου ἀπὸ

τὴ ζωφόρο Β I 16, ὅπου ὁ νικητὴς ὑποδέχεται τὴν περσικὴ πρεσβεία, αὐτόθι 48 κέ. Ἡ ταύτιση τοῦ πορτρέτου στὸ μικρὸ τόξο μὲ τὸν Γαλέριο εἶναι ὑποχρεωτικὴ, ἀφοῦ βέβαιον εἶναι καὶ ἡ ἀναγνώριση τῆς Αὐγούστας Galeria Valeria στὴ γυναικεία προτομή, βλ. παραπάνω σ. 43 κέ.

γένεια, ο ίδιος γενικός τύπος της εποχής της Τετραρχίας, με την κυβική κατασκευή του κεφαλιού, τα κοντά μαλλιά και το ώριμο πρόσωπο με τις ρυτίδες, υπάρχουν όρισμένες επιμέρους τυπολογικές διαφορές, όπως είναι οι αναλογίες λαιμού και κεφαλιού. 'Υψηλός και σχετικά λεπτός είναι ο λαιμός του χαμένου κεφαλιού και τονισμένο το ύψος σε σχέση με το πλάτος του προσώπου του. 'Αντίθετα στην προτομή του μικρού τόξου ο λαιμός είναι υπερβολικά κοντός και το πρόσωπο ιδιαίτερα πλατύ¹⁹⁶. 'Επιπλέον η παχυσαρκία του εικονιζόμενου δηλώνεται με το εύρυ σχήμα των παρειών και το διπλό σαγόι. 'Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συνδέονται με σαφήνεια την εικόνα ενός άνδρα μεγαλύτερου σε ηλικία από αυτόν του μεγάλου τόξου, παρά το γεγονός ότι είναι, σε αντίθεση με εκείνον, άγένιος. 'Ακόμη κι αν υποθέσουμε ότι τα γένεια αποδίδονταν με χρώμα, δεν αποτελούν ένα «ρεαλιστικό» στοιχείο που υποδηλώνει την ηλικία, πράγμα που ισχύει γενικότερα για την εποχή αυτή¹⁹⁷. 'Η διαφορά λοιπόν της ηλικίας που διαπιστώνουμε στα δύο πορτρέτα βρίσκεται, μπορούμε να πούμε, σε συμφωνία με τη χρονολογική διαφορά των δύο έργων, που απέχουν μεταξύ τους από πέντε έως δώδεκα χρόνια.

'Εκτός όμως από τις τυπολογικές διαφορές υπάρχουν στα δύο πορτρέτα και στυλιστικές διαφορές, και μάλιστα πολύ σαφείς. Στο παλιότερο πορτρέτο τα περιγράμματα του κεφαλιού και του προσώπου είναι γωνιώδη και οι επιμέρους όγκοι τονίζονται και διαχωρίζονται μεταξύ τους έντονα, όπως μπορούμε να δούμε και στα άλλα, όμοιου τύπου κεφάλια του ίδιου μνημείου¹⁹⁸. Οι ρυτίδες σκάβουν βαθιά το πρόσωπο με τα βαθουλωμένα μάτια, έτσι ώστε να αποκτή μια έντονα «ρεαλιστική» έκφραση. Στο νεότερο έργο έντυπωση προκαλεί το απόλυτως κλειστό και κανονικό περίγραμμα του κεφαλιού και του προσώπου, που είναι σχεδόν σφαιρικό. Τα μαλλιά δεν αποτελούν μια μάζα με ανάγλυφες διακυμάνσεις, όπως στα κεφάλια του μεγάλου τόξου, αλλά μια ενιαία και επίπεδη μάζα που καλύπτει το κρανίο χωρίς να φουσκώνει πουθενά περισσότερο ή λιγότερο, ενώ και οι βόστρυχοι εντάσσονται αρμονικά σ' αυτό το σύστημα. 'Αντίστοιχα και το πρόσωπο είναι επίπεδο και λεϊό, αφού οι ρυτίδες διαγράφονται με σχεδόν γραμμικό τρόπο, χωρίς να προκαλούν την έντονη πλαστική έξαρση των όγκων του προσώπου. Τα χαρακτηριστικά, που είναι σχεδιασμένα με κανονικότητα και συμμετρία, δηλαδή τα μάτια με τους επίπεδους βολβούς, το μέτωπο με τις διακριτικά αποδομένες ρυτίδες, οι σχετικά λεϊες παρειές και το μικρό στόμα απλώνονται επίπεδα στην επιφάνεια. 'Αποτέλεσμα της στυλιστικής αυτής απόδοσης, που συμβαδίζει και με τη μετωπική παράσταση της προτομής, είναι η ήρεμία και άκνησία της

Πίν. 20α

196. Για αναλυτική περιγραφή βλ. παραπάνω σ. 49.

197. Laubscher, *Galeriusbogen* 119 με σημ. 563, σ. 120, 121. Bergmann, *Studien* 174 κέ. G. N. Brands, *JbAChr* 26, 1983, 120 με σημ. 86. Την άποψη ότι τα γένεια στην προτομή του μικρού τό-

ξου θα μπορούσαν να αποδίδονται με χρώμα εξέφρασε σε προφορική συζήτηση η M. Bergmann. 'Αν και δεν υπάρχει καμιά σχετική προετοιμασία στην επιφάνεια των παρειών, δεν μπορεί να αποκλειστεί μια τέτοια πιθανότητα.

198. Laubscher, *Galeriusbogen* 121.

μορφής, ή επιβλητική παρουσία του εικονιζόμενου¹⁹⁹. Οί προφανείς αυτές στυλιστικές διαφορές ανάμεσα στα δύο πορτρέτα δεν μπορούν να ερμηνευτούν, όπως πιστεύω, ως διαφορές που προήλθαν από τη στυλιστική άνομοιογένεια που συχνά παρατηρείται σε έργα της εποχής²⁰⁰. Κι αυτό γιατί μέσω αυτών εκφράζεται, όπως θα δούμε και παρακάτω, μια διαφορετική αντίληψη για το πορτρέτο του ήγεμόνα. Μια ανάλογη στυλιστική διαφορά δεν θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στα νομισματικά πορτρέτα του Γαλερίου από τις δύο φάσεις του νομισματοκοπείου της Θεσσαλονίκης²⁰¹, αυτό όμως δεν μας εκπλήσσει στο πλαίσιο της γενικότερης άσυμφωνίας που παρατηρείται την εποχή της Τετραρχίας ανάμεσα στα πλαστικά πορτρέτα και τα νομισματικά, που, όπως φαίνεται, ακολουθούν δική τους στυλιστική παράδοση²⁰².

Το συμπέρασμά μας λοιπόν από την παραπάνω σύγκριση είναι ότι στην αυτοκρατορική Θεσσαλονίκη και σε διάστημα δέκα περίπου χρόνων πραγματοποιείται σε ό,τι αφορά το στυλ του επίσημου πορτρέτου, μια αισθητή αλλαγή. 'Οδηγούμαστε δηλαδή από τα πιο κινημένα περιγράμματα και τους τονισμένους όγκους, που συνδέουν μια «ρεαλιστική» και ανήσυχη έκφραση του προσώπου, προς τα κλειστά περιγράμματα, την επιπεδότητα και τη σχηματοποίηση των όγκων, που έχουν ως αποτέλεσμα μια πιο ακίνητη και συγχρόνως επιβλητική έκφραση του εικονιζόμενου. 'Ο τύπος παραμένει ίδιος, εκφράζεται όμως μέσα από αυτόν κάτι διαφορετικό. Θα μπορούσε να ειπωθεί επιγραμματικά ότι περνάμε από τον «έκφραστικό ρεαλισμό» στον «σχηματικό ρεαλισμό», από τον Καίσαρα που δρᾷ ως μέλος της οικογένειας της Α' Τετραρχίας στον Αύγουστο, που έχει ως στόχο να επιβληθεί, αυτός και η δυναστεία του, ως ισχυρός ήγεμόνας. Θα μπορούσε κανείς να διακρίνει μια κλασικιστική διάθεση, δεδομένου ότι η επιπεδότητα και η συμμετρία στην απόδοση είναι στυλιστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο κλασικισμός²⁰³, χωρίς όμως να υπάρχουν έδω τυπολογικές ή εικονογραφικές αναφορές σε παλιότερες εποχές.

Τα συμπεράσματα στα όποια οδηγήθηκε η J. Meischner με αφετηρία την πρώιμη χρονολόγηση του πορτρέτου στο μικρό τόξο απομένουν μετά τη νέα χρονολόγησή του χωρίς κανένα έρεισμα. 'Αλλά και οι εκτιμήσεις της σε ό,τι αφορά τη στυλιστική τάση του υπέρμετρου ρεαλισμού, που κατά τη γνώμη της αντιπροσωπεύει το έργο αυτό καθώς και η ομάδα που συγκροτεί γύρω από αυτό (ομάδα I)²⁰⁴, αποδεικνύονται μετά

199. Βλ. και παραπάνω σ. 50, 51.

200. Βλ. παρακάτω σ. 89 με σημ. 344.

201. Βλ. παραπάνω σ. 53 με σημ. 153. Βλ. επίσης A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow V. Diocletian (Reform) to Zeno* (1982) 55 κέ., πίν. 17 και 63, πίν. 19.

202. Bergmann, *Studien* 164 με σημ. 671. H. A. Cahn στο *Kanon. Festschrift Ernst Berger*

(1988) 219. Bergmann, *Kaiserporträt* 391 σημ. 22.

203. Για τη χρησιμοποίηση τέτοιων στυλιστικών μέσων την εποχή αυτή βλ. W. von Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jh. n. Chr.* (1969) 44. Βλ. και παρακάτω, σ. 64 κέ., 66, 84, 85, 94.

204. J. Meischner, *AA* 1986, 224 κέ., κυρίως 234, 243. 'Αντιρρήσεις για τη χρονολόγηση των περισσότερων έργων της ομάδας αυτής, όπως και

ἀπὸ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις ἐσφαλμένες. Ἀντίθετα μάλιστα ὁ Γαλέριος τοῦ μικροῦ τόξου φαίνεται νὰ συμβαδίζει στυλιστικά μὲ ὀρισμένα τουλάχιστον ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ὁμάδας III τῆς Meischner, καὶ μάλιστα μὲ τὸ πορτρέτο τοῦ Μαξεντίου στὴ Στοκχόλμη, τὸ ὁποῖο χρησιμοποιεῖ ὡς ἀφετηρία γιὰ τὴ συγκρότησή της. Στὰ ἔργα λοιπὸν τῆς ὁμάδας αὐτῆς, τὰ ὁποῖα χρονολογεῖ ἀπὸ τὸ 306 ἕως τὸ 312, ἡ Meischner διαπιστώνει ὅτι ἐγκαταλείπεται ὁ ρεαλισμὸς τῆς Α΄ Τετραρχίας καὶ υἱοθετεῖται μιὰ ἀφαίρεση καὶ σχηματοποίηση μὲ διακοσμητικὴ χρησιμοποίηση τῶν λεπτομερειῶν, ποὺ ὀδηγοῦν σὲ μιὰ μεγαλοπρέπεια καὶ ἐπισημότητα²⁰⁵. Θὰ ἔλεγα ὅτι ὁ Μαξέντιος τῆς Στοκχόλμης, καὶ περισσότερο ἢ ἐπανάληψή του στὴ Δρέσδη²⁰⁶, ἀποτυπώνουν μιὰ στυλιστικὴ κατεύθυνση ἀντίστοιχη μὲ αὐτὴν ποὺ παρατηρήσαμε στὸν Γαλέριο τοῦ μικροῦ τόξου, ἐκφρασμένη ὅμως ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Ρώμης. Οἱ παρατηρήσεις τῆς M. Bergmann γιὰ τὶς δύο αὐτὲς ἐπανάληψεις, ἀνάμεσα σὲ τὶς ὁποῖες θεωρεῖ πρὸ προχωρημένη αὐτὴν τῆς Δρέσδης, τεκμηριώνουν, νομίζω, αὐτὴ τὴ συσχέτιση. Γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι δηλαδὴ χαρακτηριστικά: «die Harmonisierung und Festigung der Gesamtform, die spürbare Abkuglung von Einzelteilen, die Reduktion der tetrarchischen Zerrfalten auf ein regelmäßiges symmetrisches System von Linien, die oberflächlich in das Inkarnat eingetragen werden, schließlich die feine und regelmäßige Musterung von Haar und Bart»²⁰⁷. Ἡ κάποια μεγαλύτερη ἐπιπεδότητα καὶ ἡ ἐντονότερη ἴσως τάση γιὰ σχηματοποίηση ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ παρατηρήσει κανεὶς στὸ πορτρέτο τοῦ Γαλερίου, σχετίζονται πιθανότατα μὲ τὸ διαφορετικὸ ἐργαστήριο τοῦ ἔργου, ποὺ ἀκολουθεῖ ὅμως ὅμοια στυλιστικά μέσα. Κοινὰ λοιπὸν χαρακτηριστικὰ καὶ τῶν δύο ἔργων εἶναι τὰ κλειστὰ περιγράμματα, ἡ συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, ἡ ἀπουσία ἔντονου «ρεαλισμοῦ» καὶ ἡ σχηματοποίηση, ποὺ ὀδηγοῦν σὲ μιὰ ἐπιβλητικότητα καὶ ἐπισημότητα τῆς ἔκφρασης μὲ ἐπίκεντρο κυρίως τὰ μεγάλα μάτια²⁰⁸. Τὰ ταυτισμένα πορτρέτα τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη καὶ τοῦ Μαξεντίου στὴν Ἰταλία ἀντιπροσωπεύουν τὸ στυλ αὐτὸ καὶ τὶς ιδέες ποὺ ἐκφράζονται μὲσω αὐτοῦ γιὰ τὸν τρόπο παράστασης τοῦ ἡγεμόνα, σὲ μιὰ περίοδο ποὺ χρονικὰ προσδιορίζεται ἀνάμεσα στὸ 306 (ἄνοδος τοῦ Μα-

ἀρκετῶν ἄλλων, ἐκφράζει ἡ Bergmann, Kaiserporträt 390 μὲ σμ. 17, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει ὡς προβληματικὴ τὴν προσπάθεια τῆς συγγραφέως καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ διάκριση τῶν στυλιστικῶν τάσεων. Ἡ Meischner, *Festschrift* ὅ.π. (σμ. 190) ἐπανέρχεται στὸ θέμα ἐμμένοντας σὲ τὶς ἀπόψεις της. Ἡ πρόσφατη ἐργασία τῆς C. Walden, *The Tetrarchic Image*, *OxJA* 9, 1990, 221 κέ., δὲν προσφέρει κάτι νεότερο στὴν ἔρευνα τοῦ θέματος.

205. Meischner ὅ.π. 234 κέ., 239, 243.

206. Γιὰ τὰ δύο αὐτὰ πορτρέτα βλ. L'Orange, *Herrscherbild* 114 καὶ 115 κέ., πίν. 27. Γιὰ τὴν

ἐπανάληψη τῆς Στοκχόλμης βλ. ἐπίσης *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus* (1983) 417 κέ. ἀρ. 35 (D. Stutzinger) καὶ γιὰ τὴν ἐπανάληψη τῆς Δρέσδης *Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren* (1988) 430 κέ. ἀρ. 343 (M. Bergmann).

207. Bergmann, *Studien* 142 κέ. Πρὸβ. Stutzinger ὅ.π.

208. Γιὰ τὴν πιθανότητα νὰ ἀποδιδόταν καὶ στὸν Γαλέριο ἕνα ἀραιὸ γένι, ὅπως στὸν Μαξέντιο, βλ. παραπάνω σ. 61 μὲ σμ. 197.

ξεντίου σὴν ἐξουσία) καὶ τὸ 311-312 μ.Χ. (θάνατος Γαλερίου καὶ θάνατος Μαξεντίου ἀντίστοιχα). Ἐκ τῆν ἄλλῃ μεριά ἡ ἔντονα «ρεαλιστικὴ» ἔκφραση τοῦ πορτρέτου σὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου μὲ τὴν κινημένη καὶ ἀνήσυχη ἀπόδοση τῶν πλαστικῶν ὄγκων ἀντιπροσωπεύει, ὅπως φαίνεται, ἓνα στυλ ἀντίστοιχο μὲ αὐτὸ ποὺ διαπιστώνεται στὰ ἐργαστήρια τῆς Ρώμης κατὰ τὴν περίοδο τῆς Α΄ Τετραρχίας²⁰⁹. Τὰ στυλιστικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ ἐργαστήριον τῆς Θεσσαλονίκης, δηλαδὴ ὁ ὑπερβολικὸς τονισμὸς τῶν ἐπιμέρους ὄγκων καὶ οἱ βαθιὲς αὐλακώσεις τῶν ρυτίδων ποὺ σκάθουν τὶς ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου, σχετίζονται πιθανὸν μὲ τὶς ἰδιαίτερες ἐπιλογές του.

Ἄν λοιπὸν ὑπάρχουν πράγματι σὸ πλαστικὸ πορτρέτο στυλ παράλληλα σὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἰταλία, ποὺ ἐξελίσσονται μὲ ἀνάλογο τρόπο, τότε θὰ ἦταν πιθανὸν αὐτὸ νὰ συμβαίνει καὶ στὶς ὑπόλοιπες περιοχὲς τῆς αὐτοκρατορίας. Δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζουμε φυσικὰ τὶς τοπικὲς ἰδιαιτερότητες τῶν ἐργαστηρίων ἀλλὰ καὶ τὴ μεγάλη ποικιλία τῶν πορτρέτων τῆς ἐποχῆς στὴ διαμόρφωση τῶν ἐπιμέρους χαρακτηριστικῶν γενικὰ²¹⁰. Πόσο διαφοροποιημένο μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ στυλ στὰ διάφορα ἐργαστήρια τῆς ἐποχῆς, μᾶς τὸ δείχνει κυρίως ἡ στυλιστικὴ ἰδιαιτερότητα τῶν πορτρέτων ἀπὸ πορφύριτη, ποὺ κατασκευάζονται σὲ αἰγυπτιακὸ ἐργαστήριον, ἀλλὰ ἔχουν εὐρύτερη κυκλοφορία σὴν αὐτοκρατορία²¹¹. Θὰ πρέπει ὁμως ἐδῶ νὰ ἀντιμετωπίσουμε καὶ τὴν πιθανότητα νὰ συνυπάρχουν, σὲ μιὰ συγκεκριμένη περίοδο, στυλιστικὲς κατευθύνσεις διαμετρικὰ ἀντίθετες, ποὺ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἐρμηνευτοῦν ἀκόμη κι ἂν εἶχε κανεὶς ὑπόψην τοῦ ὅλες τὶς παραπάνω περιπτώσεις.

Ἡ Meischner συγκρότησε μιὰ ὁμάδα ἔργων (II) μὲ ἔντονα κλασικιστικὰ χαρακτηριστικά, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τῆς ἀντιπροσωπεύει μιὰ στυλιστικὴ κατεύθυνση σύγχρονη, ἀλλὰ σαφῶς διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν τοῦ Μαξεντίου (ὁμάδα III). Ἡ χρονολόγηση ποὺ προτείνει προκύπτει ἀπὸ τὴν ὑποθετικὴ ταύτιση τοῦ κολοσσικοῦ, μεταρρυθμισμένου πορτρέτου τῆς Βασιλείας, σὸ ὁποῖο ἀναγνωρίζει ἓνα πρῶμο πορτρέτο τοῦ Καίσαρα Κωνσταντίνου (306/7 μ.Χ.)²¹². Τὸ ἴδιο αὐτὸ ἔργο ἐντάχθηκε στὴ συνέχεια ἀπὸ τὴν Bergmann σὲ μιὰ ὁμάδα ἄλλων ἔργων, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὶς πόλεις τῆς Παμφυλίας Σίδη καὶ Πέργη. Τὰ πορτρέτα αὐτὰ διακρίνονται γιὰ τὴν ἡρεμὴ ἔκφραση καὶ τὴν ἔλλειψη χαρακτηριστικῶν ἡλικίας, διατηροῦν ὡστόσο σὴν ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενείου τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Τετραρχίας²¹³. Ἰδιαίτερα τὸ πορτρέτο τῆς Βασιλείας ἔχει μιὰ «auffallend klassische Form und einzigartige Unbewegtheit». Γιὰ τὴν ταύτισή του ἡ Bergmann, ὅπως προηγουμένως καὶ ὁ H. Cahn, πρότεινε τὸν Μαξιμίνου Δάια, στηριζόμενη σὲ εἰκονογραφικὰ κριτήρια, ἐνῶ γιὰ τὴ χρονολόγησή

209. Βλ. Bergmann, *Studien* 140 κέ. καὶ παλιότερα H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (1933) 28 κέ. von Sydow ὁ.π. 5 κέ.

210. Bergmann, *Studien* 142. Ἡ ἴδια, *Kaiser-*

porträt 391.

211. Βλ. παραπάνω σ. 51 μὲ σμ. 146.

212. Meischner ὁ.π. 230 κέ., 239 κέ., 243 καὶ ἡ ἴδια, *Festschrift* ὁ.π. (σμ. 190) 502 μὲ σμ. 10.

213. Bergmann, *Kaiserporträt* 383 κέ.

του προτίμησαν και οι δύο την ὄγμιν περίοδο τῆς Τετραρχίας²¹⁴. Τὸ ἐρώτημα ποὺ θέτει ἡ Bergmann ἀναφερόμενη στὴν ὁμάδα τῆς Παμφυλίας εἶναι ἂν σ' αὐτὴν δὰ πρέπει νὰ δοῦμε ἓνα τοπικὸ στυλ (Lokalstil) ἢ ἂν ἀντιπροσωπεύει μιὰ στυλιστικὴ κατεῦθυνση κάποιας συγκεκριμένης ἐποχῆς (Zeitstil), τῆς ὄγμιν ἐποχῆς τῆς Τετραρχίας. Ἡ ἀμυχανία της νὰ ἐπιλέξει τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη λύση εἶναι προφανὴς²¹⁵, ὅπως καὶ ἡ δυσκολία της νὰ χρονολογήσει τὸ πορτρέτο μὲ βάση μιὰ γενικὴ ἐξέλιξη ποὺ δὰ ὀδηγοῦσε ἀπὸ πρὸ ἀνήσυχες καὶ ἐκφραστικὲς μορφές πρὸς περισσότερο ἐκλεπτυσμένες καὶ ἐξιδανικευμένες²¹⁶. Θὰ ἤθελα ἐδῶ νὰ τονίσω περισσότερο ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ ἡ ἴδια ἡ Bergmann φέρνει στὴ συζήτηση αὐτή. Τὸ ἐπιχείρημα ἀντλεῖται ἀπὸ ἓνα πορτρέτο στὴ Σίδη, τὸ ὁποῖο σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν παραπάνω ὁμάδα φέρει τὰ τυπικὰ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ, καὶ χρονολογεῖται ἔτσι πολὺ πιθανὸν στὴν περίοδο τῆς Α' Τετραρχίας²¹⁷. Ἄν λοιπὸν τὸ ἔργο αὐτὸ ἀκολουθεῖ τὸ στυλ τῆς ἐποχῆς ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν Ἰταλία καὶ ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη, πῶς δὰ πρέπει νὰ ἐρμηνευτεῖ ἡ ἐντελῶς διαφορετικὴ κατεύθυνση ποὺ παίρνει τὸ ἐργαστήριο στὴ συνέχεια²¹⁸; Ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι στὴν προκειμένη περίπτωση δὲν ἔχουμε νὰ κάνουμε ἀπλῶς μὲ μιὰ στυλιστικὴ ἰδιαιτερότητα ἑνὸς ἐργαστηρίου ἀλλὰ μὲ μιὰ πολὺ διαφορετικὴ ἀντίληψη γι' αὐτὸ ποὺ θέλει νὰ ἐκφράσει τὸ ἐπίσημο πορτρέτο. Ἡ Bergmann παρατηρεῖ ὅτι τὸ κεφάλι τῆς Βασιλείας, τὸ πορτρέτο τοῦ Μαξεντίου καὶ τὸ τυπικὸ κωνσταντίνειο πορτρέτο μὲ τὸ ἀγένειο πρόσωπο καὶ τοὺς βοστρύχους ἀποτελοῦν τρεῖς διαφορετικὲς προσπάθειες διαμόρφωσης ἑνὸς νέου τρόπου ἀπόδοσης τοῦ ἐπίσημου πορτρέτου στὸ τέλος τῆς Τετραρχίας²¹⁹. Ρήξη μὲ τὴν παράδοση τῆς Τετραρχίας διακρίνει ἤδη τὸν Μαξέντιο μὲ τὴ κτενισμένη κόμη, ἐνῶ τὸ πορτρέτο τῆς Βασιλείας, ποὺ διατηρεῖ τὸ παλιὸ σχῆμα τῆς κόμης, υἱοθετεῖ στὴν ἔκφραση μιὰ «distanzierte Erhabenheit». Ἄκόμη καὶ τὰ πορτρέτα τοῦ Κωνσταντίνου ἔχουν, ὅπως παρατηρεῖ, σὲ σχέση μὲ τὸ λεῖο αὐτὸ καὶ ἀκίνητο πρόσωπο κάτι ἀπὸ τὴν ἀνησυχία τῆς τετραρχικῆς περιόδου.

Ἡ στυλιστικὴ συσχέτιση τοῦ πορτρέτου τοῦ Μαξεντίου ποὺ ἐπιχειρήσαμε παραπάνω μὲ τὸ πορτρέτο τοῦ Γαλερίου στὸ μικρὸ τόξο μᾶς βοηθᾷ νὰ προχωρήσουμε λίγο περισσότερο. Ὁ «σχηματικὸς ρεαλισμὸς» ποὺ υἱοθετοῦν ὡς μέσο ἔκφρασης διαφοροποιεῖται, ἀλλὰ καὶ ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς «ρεαλιστικῆς» διατύπωσης τῆς ἀμέσως προηγούμενης ἐποχῆς. Ἀντίθετα ἡ κλασικὴ ἔκφραση ποὺ ἐπιλέγεται στὸ κεφάλι τῆς Βασιλείας δείχνει μιὰ σημαντικὴ στροφή στὴν ἀντίληψη γιὰ τὰ μέσα ἔκφρασης τοῦ ἐπίσημου πορτρέτου καὶ τὸν τρόπο ἐπιβολῆς του, ποὺ εἶναι ἄγνωστος στὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας. Θεωρῶ λοιπὸν ὅτι τὸ διαφορετικὸ αὐτὸ στυλ πρέπει νὰ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴ μεγάλη ἀλλαγὴ στὸ κωνσταντίνειο πορτρέτο.

214. Ὁ Cahn ὁ.π. (σημ. 202) 218 κέ., 220 τοποθετεῖ τὸ πορτρέτο στὴν περίοδο τῆς κυριαρχίας τοῦ Μαξιμίνου Δάια στὴ Μ. Ἀσία (311-313), ἡ Bergmann, Kaiserporträt 389 κέ., 395 φαίνεται νὰ προτιμᾷ ἐπίσης μιὰ ὄγμιν χρονολόγησιν.

215. Αὐτόθι 389.

216. Αὐτόθι 391 κέ.

217. Αὐτόθι 389 μὲ σημ. 14, Beil. 46,1.

218. Αὐτόθι 384.

219. Αὐτόθι 395.

Μιά ανάλογη συνύπαρξη τοῦ τύπου τῆς Τετραρχίας μὲ στυλιστικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀναφέρονται σὲ παλιότερες ἐποχὲς ἔχουμε, ὅπως εἶναι γνωστό, στὸ τόξο τοῦ Κωνσταντίνου στὴ Ρώμη (312-315 μ.Χ.)²²⁰. Στὰ μεταρρυθμισμένα πορτρέτα τοῦ τόξου ἢ μορφὴ τοῦ Κωνσταντίνου²²¹ υἰοθετεῖ τὸν νέο τύπο²²², τοῦ ὁποῖου ἡ δημιουργία χρονολογεῖται λίγο πρὶν καὶ συνδέεται μὲ τὰ *quinquennalia* τοῦ ἡγεμόνα, ποὺ ἔγιναν τὸ 311 ἢ κατ' ἄλλους τὸ 310²²³. Ἐγκαταλείπεται πλήρως ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Τετράρχη ἡγεμόνα καὶ υἰοθετεῖται ἕνας τρόπος παράστασης μὲ σαφεῖς ἀναφορὲς σὲ παλιότερα πρότυπα τῆς αὐτοκρατορίας, τόσο ὡς πρὸς τὸν τύπο, μὲ τὸ ἀγένειο πρόσωπο καὶ τὰ μαλλιά μὲ τοὺς χτενισμένους πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ καμπυλωμένους βοστρύχους, ὅσο καὶ στὴν πλαστικὴ διατύπωση. Στὸ ἴδιο ὅμως μνημεῖο τὸ πορτρέτο τοῦ ἡγεμόνα ποὺ ταυτίζεται ἀπὸ ἄλλους μὲ τὸν Λικίνιο καὶ ἀπὸ ἄλλους μὲ τὸν Κωνσταντῖο τὸν Χλωρὸ²²⁴ διατηρεῖ τὸν τύπο τῆς Τετραρχίας, ποὺ ἀποδίδεται ὅμως μὲ ἕνα στυλ πλησιέστερο στὴν κλασικὴ ἀντίληψη²²⁵. Ἔτσι, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὑποδηλώνεται ἡ ἡλικία, τονισμένες ρυτίδες ὑπάρχουν μόνο στὸ μέτωπο, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ δίπλα στὰ περὺγια τῆς μύτης εἶτε δηλώνονται μὲ μαλακὸ κυματισμὸ (θυσία στὸν Ἀπόλλωνα)²²⁶ εἶτε τείνουν νὰ ἐξαφανιστοῦν (θυσία στὸν Ἡρακλῆ)²²⁷, ἔτσι ὥστε οἱ παρειὲς εἶναι λεῖες.

220. Γιὰ τὸ τόξο βλ. H. P. L'Orange - A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (1939) καὶ de Maria, *Archi* 316 κέ. ἀρ. 98. N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy* (1988) 319 κέ. καὶ σμ. 160, ὅπου καὶ ἡ νεότερη βιβλιογραφία γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ τόξου. D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 444 κέ.

221. L'Orange, *Herrscherbild* 124, πίν. 32-34, 36-37.

222. H. Jucker στὸ *Festschrift für Michael Stettler* (1983) 58 κέ. K. Fittschen - P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I* (1985) 149 κέ. Hannestad ὁ.π. 327.

223. Ἡ ἐπέτειος αὐτὴ τοῦ Κωνσταντίνου, σὺνενεπῶς καὶ τὰ νομίσματα μὲ τὸν νέο τύπο πορτρέτου ποὺ κόπηκαν γι' αὐτήν, χρονολογοῦνται, μὲ βάση διαφορετικὴ ἀφετηρία, στὸ 311 (25 Δεκεμβρίου) ἢ στὸ 310 (25 Ἰουλίου). Γιὰ τὴν πρώτην ἀποψη βλ. P. Bruun, *NumChron* 1969, 177 κέ. καὶ ὁ ἴδιος, *Arctos* 10, 1976, 5 κέ., γιὰ τὴ δεύτερη A. Chastagnol, *RNum sér. 6, 22, 1980, 106 κέ.* καὶ ὁ ἴδιος στὸ *Crise et redressement dans les provinces europé-*

ennes de l'empire, Actes du colloque de Strasbourg 1981 (1983) 17. Γιὰ τὸ πρόβλημα βλ. πρόσφατα καὶ Th. Grünewald, *Constantinus Maximus Augustus, Historia Einzelschriften* 64 (1990) 163 κέ., ὅπου ἡ ἐπέτειος τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὶς 25 Ἰουλίου καὶ 11-18 Νοεμβρίου τοῦ 311. Σχετικὰ μὲ τὴν κλασικιστικὴ στροφή στὸ πορτρέτο τοῦ Κωνσταντίνου βλ. G. Ferrari, *Opuscula romana* 17, 1989, 33 κέ., κυρίως 54 κέ.

224. Βλ. σχετικὰ Bergmann, *Studien* 145 κέ. Jucker ὁ.π. 43 μὲ σμ. 10. U. Peschlow στὸ *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus* (1983) 62. L'Orange, *Herrscherbild* 45, 116 κέ.

225. Βλ. καὶ Jucker ὁ.π. 57, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ ὅτι ἡ στυλιστικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τοῦ Κωνσταντίνου καὶ Κωνσταντίνου ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο «auf der Ungleichzeitigkeit der verwendeten Modelle».

226. L'Orange, *Herrscherbild* πίν. 28.

227. Αὐτόθι πίν. 29. Οἱ διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ κεφάλια αὐτὰ ἀποδόθηκαν ἀπὸ τὸν von Sydow ὁ.π. 24 κέ. σὲ διαφορετικοὺς καλλιτέχνες.

Ἡ στυλιστικὴ ἀντιστοιχία τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Βασιλείας μὲ τὶς παραπάνω μορφές στὸ τόξο τοῦ Κωνσταντίνου, ποὺ δὲ πρέπει κατὰ τὴ γνώμη μου νὰ εἶναι καὶ χρονολογικὴ, θέτουν αὐτομάτως τὸ πρόβλημα τῆς ταύτισης τοῦ εἰκονιζόμενου. Ἄν θεωρήσουμε ὅτι τὸ ἔργο πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ μετὰ τὸ 310-311 μ.Χ.²²⁸, τότε ἡ ἀναζήτηση περιορίζεται ἀνάμεσα στὸν Κωνσταντῖνο, τὸν Μαξιμῖνο Δάια καὶ τὸν Λικίνιο. Ὁ τελευταῖος ἔχει ὁμόφωνα ἀποκλειστεῖ ἐξαιτίας τῆς νεαρῆς ἡλικίας τοῦ εἰκονιζόμενου, ἀλλὰ καὶ μὲ βάση τὸ εἰκονογραφικὸ χαρακτηριστικὸ τῶν φαλακρῶν κροτάφων ποὺ παρατηρεῖται σὲ πορτρέτα τοῦ Λικινίου²²⁹. Ἐνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ κάνουν τὴν ἀναγνώριση τοῦ Κωνσταντίνου δύσκολη εἶναι τὰ γένηα²³⁰, ἕνα ἐπιχείρημα ποὺ ἀποκτᾷ ἀκόμη μεγαλύτερη βαρύτητα, ἀφοῦ δεχόμεστε ὅτι ἔχουμε ἕνα πορτρέτο ὄχι τόσο πρῶμο, ὅπως δέχτηκε ἡ Meischner (306/7 μ.Χ.), ἀλλὰ κοντὰ στὸ κωνσταντίνειο τόξο. Ἐπειδὴ ὅμως καὶ ἡ προέλευση τοῦ ἔργου ἀπὸ μικρασιατικὸ ἐργαστήριον θεωρεῖται δεδομένη, εἶναι σκόπιμο νὰ λάβουμε ὑπόψη μας τὴν τυπολογία τοῦ Κωνσταντίνου στὰ ἀνατολικά νομισματοκοπεῖα. Ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸ πρόβλημά μας ἔχουν οἱ σχέσεις Μαξιμίνου Δάια καὶ Κωνσταντίνου στὴν περίοδο 311-312 μ.Χ., ὅπως ἀνιχνεύονται μέσα ἀπὸ τὶς κοπές τῶν ἀνατολικῶν νομισματοκοπειῶν ποὺ ἐλέγχονται ἀπὸ τὸν πρῶτο. Ὅπως ἔδειξε ὁ P. Bruun, αὐτὰ υἱοθετοῦν πολὺ νωρὶς, ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Γαλερίου, τὸ νέο πορτρέτο τοῦ Κωνσταντίνου ποὺ δημιουργήθηκε, ὅπως ἀναφέρθηκε, γιὰ τὰ quinquennialia τοῦ αὐτοκράτορα, ἐνῶ ὡς τώρα ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Κωνσταντίνου στὴν Ἀνατολή, ὅπως καὶ στὰ νομισματοκοπεῖα τῶν Βαλκανίων, ἀκολουθοῦσε μὲ μικρὲς παραλλαγές τὰ πορτρέτα τῶν ἄλλων ἡγεμόνων²³¹. Ὁ Bruun ἐρμηνεύει τὴν ἀλλαγὴ αὐτὴ στὸ πλαίσιο τῶν συμβιβαστικῶν σχέσεων τῶν δύο ἡγεμόνων τῆς Τριαρχίας. Ἐπειὸς τὸ πορτρέτο τοῦ Κωνσταντίνου, ὁ ὁποῖος ζητᾷ ἀναγνώριση ἀπὸ τὸν maximus augustus, ἀποστέλλεται καὶ γίνεται δεκτὸ ἀπὸ τὸν Μαξιμῖνο Δάια, πράγμα ποὺ ἀντικατοπτρίζεται στὰ νομίσματα τῆς Ἀντιόχειας, τῆς Νικομήδειας καὶ τῆς Κυζίκου. Ὁ ἀγένειος τύπος τοῦ Κωνσταντίνου ποὺ ἔχουμε σ' αὐτὰ χαρακτηρίζεται ὡς τοπικὴ παραλλαγὴ τοῦ κωνσταντίνειου πορτρέτου ποὺ δημιουργήθηκε γιὰ τὰ quinquennialia²³².

Ἐπειὸς λοιπὸν ἕνα πορτρέτο τοῦ Κωνσταντίνου στὴν Ἀνατολή, στὸ ὁποῖο δὲ παριστανόταν γενειοφόρος καὶ συγχρόνως μὲ νεανικὰ καὶ ἰδεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ, εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο νὰ κατανοηθεῖ στὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 311 καὶ ἐξῆς. Δὲν μένει λοιπὸν παρὰ νὰ δεχτοῦμε τὴν ταύτιση μὲ τὸν Μαξιμῖνο Δάια, ἐπομένως καὶ τὴ στενό-

228. Δηλαδή μετὰ ἀπὸ τὸ μικρὸ τόξο τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὴ δημιουργία τοῦ νέου πορτρέτου τοῦ Κωνσταντίνου στὸ Trier.

229. Meischner, AA 1986, 239 κέ. Cahn ὁ.π. (σημ. 202) 220. Bergmann, Kaiserporträt 392.

230. Αὐτόθι 392 κέ.

231. P. Bruun στὸ *Studia romana in honorem*

Petri Krarup (1976) 126 κέ. καὶ ὁ ἴδιος, *Arctos* 10, 1976, 5 κέ.

232. Αὐτόθι 9. Στὰ νομίσματα ποὺ κόβει ὁ Λικίνιος (Siscia) ὁ νέος αὐτὸς τύπος τοῦ Κωνσταντίνου ἐμφανίζεται μετὰ τὴ σύνοδο τῶν δύο αὐτῶν ἡγεμόνων στὸ Μιλάνο (Φεβρουάριος 313), αὐτόθι 10 κέ., 13.

ΤΑ ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΤΟΥ ΓΑΛΕΡΙΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

τερη χρονολόγηση τοῦ πορτρέτου στὰ χρόνια 311-313 μ.Χ. Ὁ κλασικιστικὸς τοῦ χαρακτήρας δὲ ἦταν λοιπὸν ἀποτέλεσμα τῆς ἐπίδρασης τοῦ κωνσταντίνειου πορτρέτου καὶ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευεῖτὶ στὸ πλαίσιο ἐνὸς συνόλου ἀγαλμάτων ποὺ δὲ στήθηκαν γιὰ τοὺς ἡγεμόνες τῆς Τριαρχίας²³³. Μιὰ μεγαλύτερη ἀφαίρεση καὶ σχηματικότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὸ κεφάλι τῆς Βασιλείας σὲ σχέση μὲ τὰ ρωμαϊκά τοῦ πρότυπα μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς τοπικὴ ἰδιομορφία τοῦ μικρασιατικοῦ ἐργαστηρίου²³⁴.

233. Ὁ Μαξιμίνος Δάια, ὅπως δείχνει ἡ νομισματοκοπία του, ἀναγνωρίζει καὶ τοὺς δύο συνάρχοντες του, Λικίνιο καὶ Κωνσταντῖνο, βλ. P. Bruun, *Arctos* 10, 1976, 8 κέ.

234. Καὶ στὰ ἀνατολικά νομισματοκοπεῖα τῆς ἐποχῆς ὑπάρχει ἀνάλογη τάση γιὰ σχηματοποίηση, Cahn ὅ.π. 219 μὲ σημ. 7.

VI. Ἑρμηνεία τοῦ εἰκονογραφικοῦ συνόλου. Τὸ ἄγαλμα τῆς κόγχης

Ὁ συνοπτικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποτυπώθηκε τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα στὶς περιορισμένες ἐπιφάνειες τοῦ τόξου ἀποτελεῖ μιὰ σοβαρὴ δυσκολία γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ συμβολισμοῦ ποὺ ἐμπεριέχει. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι τὰ μοτίβα χρησιμοποιοῦνται μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει μιὰ ἄλλη κατηγορία μνημείων μὲ προγραμματικὸ χαρακτῆρα, δηλαδὴ τὸν ὀπισθότυπο νομισμάτων, μόνον ποὺ ἐδῶ λείπουν οἱ συνοδευτικὲς ἐπιγραφές. Ἡ προσπάθεια ἐρμηνείας σωστὴ θὰ ἦταν πάντως νὰ ξεκινήσει ἀπὸ τὸ μέτωπο τοῦ τόξου, οἱ παραστάσεις τοῦ ὁποῖου ἔχουν, ὅπως εἶναι προφανές, πρωτεύουσα θέση στὸ σύνολο.

Ὅπως διαπιστώσαμε ἐξετάζοντας τὴν τυπολογία τῶν Ἑρωτιδῶν μὲ τὶς γιρλάντες, ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ἐμφανίζεται σὲ ἐπίσημα μνημεῖα ἀπὸ τὰ πρῶμα αὐτοκρατορικὰ χρόνια καὶ ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ τὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας. Χωρὶς νὰ μπορούμε νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι μὲ τὴν ἀπεικόνισή τους ἐκφράζεται πάντοτε ἡ ἴδια ἰδέα²³⁵, μνημεῖα ἐνεπίγραφα ποὺ χρονικὰ βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὸ ἔργο ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, δηλαδὴ νομίσματα, ἐπεξηγοῦν τὸ συμβολικὸ περιεχόμενον τῆς παράστασης. Σὲ μετάλλια, δηλαδὴ χρυσὲς ἐορταστικὲς κοπὲς τοῦ Κωνσταντίνου ἀπὸ τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς νέας πρωτεύουσας Κωνσταντινούπολης (326 μ.Χ.), εἰκονίζονται δύο Ἑρωτες μὲ γιρλάντα δάφνης καὶ μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Gaudium Augusti nostri*²³⁶. Ἡ ἴδια ἀκριβῶς παράσταση συνοδεύεται σὲ σύγχρονα μετάλλια τῆς Θεσσαλονίκης γιὰ τὸν Κωνσταντῖνον νεότερον ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή: *Votis Decenn(alibus) D(omini) N(ostri) Constantini Caes(aris)*²³⁷, γνωρίζουμε ἐπομένως καὶ τὴν ἀφορμὴν γιὰ τὴν ὁποία ἐκφράζεται ἡ χαρὰ. Ἡ δημόσια ἔκφραση χαρᾶς σὲ ἐορταστικὲς ἐκδηλώσεις (*gaudium publicum, laetitia publica*) εἶναι μιὰ γνωστὴ συνήθεια στὸν ρωμαϊκὸ κόσμον καὶ μπορεῖ νὰ συνδέεται μὲ στρατιωτικὲς νίκες ἢ νὰ ἔχει ὡς ἀφορμὴ γεγονότα ἢ ἐπετεῖους ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν

Πίν. 17δ

235. Σχετικὰ μὲ τὴν πολλαπλότητα τῆς σημασίας καὶ τὸ πρόβλημα τῆς ἐρμηνείας τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων σὲ μνημεῖα τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης ποὺ δὲν φέρουν ἐπιγραφή βλ. G. M. A. Hanfmann, *The Sarcophagus in Dumbarton Oaks I* (1951) 170.

236. A. Alföldi, *Historia* 4, 1955, 149 κέ., πίν. II, 6. M. R. Alföldi, *Die constantinische Goldprägung* (1963) 106, πίν. 18 εἰκ. 230-231. *RIC VII*

(1966) 580 ἀρ. 64, σ. 583 ἀρ. 87, πίν. 19, καὶ σ. 627 ἀρ. 161 (Νικομήδειας).

237. M. R. Alföldi ὅ.π. 106, πίν. 18 εἰκ. 232-233. Στὰ μετάλλια τῆς ἔνθρονος Φαύστας μὲ παιδί, εἰκονίζονται στὸ πόδιο δύο ζεύγη Ἑρωτιδῶν μὲ στεφάνι, αὐτόθι 95, πίν. 10 εἰκ. 152. *RIC VII* 203 κέ. ἀρ. 443-445. Βλ. καὶ τὰ μετάλλια γιὰ τὴν ἀνακήρυξη τοῦ Κωνσταντῖνου σὲ Καίσαρα, αὐτόθι 564.

διακυβέρνηση ἢ τὴν προσωπικὴ ζωὴ τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας²³⁸. Σὲ τέτοιες γιορτινὲς ἡμέρες ὁ λαὸς φοροῦσε στεφάνια καὶ στόλιζε τὶς πόρτες μὲ δάφνη²³⁹. Ἡ βελανιδιά ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποτελεῖται ἡ γιρλάντα τοῦ τόξου ἔχει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου στενὴ σχέση μὲ τὸν αὐτοκράτορα²⁴⁰, καὶ ἐδῶ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀναφέρεται σ' αὐτόν. Οἱ Ἐρωτιδεῖς μὲ τὴ γιρλάντα εἶναι, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἀναμνηστικὰ μετάλια, ἕνας ἀπὸ τοὺς τύπους ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ ἐπίσημη τέχνη γιὰ νὰ συμβολίσαι τὴν χαρὰ τοῦ αὐτοκράτορα καὶ τοῦ λαοῦ. Ἡ χρησιμοποίησί του σιὸ δικό μας μνημεῖο μᾶς προδιαθέτει λοιπὸν γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ συνόλου καὶ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἀνίδρυσή του ἀποτελέσει ἕνα σημαντικό γιὰ τὸν Γαλέριο ἑορταστικὸ γεγονός²⁴¹.

Πίν. 15

Πρὶν προχωρήσω ὅμως τὸν συλλογισμό μου αὐτὸν θεωρῶ σκόπιμο νὰ στραφῶ καὶ σὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ μετώπου, ποὺ εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία τὰ φερόμενα ἀπὸ τοὺς δύο Πέρσες μετάλια. Ἀποφασιστικὴ σημασία γιὰ τὴν ἐρμηνεία του ἔχει, νομίζω, ἡ τυπολογικὴ του προέλευση. Ὅπως προσπάθησα νὰ δείξω σὲ προηγούμενα κεφάλαια, ἔχουν συνδυαστεῖ ἐδῶ δύο εἰκονογραφικοὶ τύποι, ποὺ σὲ ἄλλα μνημεῖα παρουσιάζονται ἀνεξάρτητοι μεταξύ τους, καὶ ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ συμπύκνωση. Ὁ πρῶτος εἶναι οἱ *imagines clipeatae*, πάνω ἀπὸ τὶς ὁποῖες ζεύγη Ἐρωτιδέων κρατοῦν γιρλάντα (τόξο Μάρκου Αὐρηλίου καὶ Λούκιου Οὐήρου στὴν Τρίπολη²⁴²). Οἱ Ἐρωτιδεῖς περιορίστηκαν ἐδῶ σὲ ἕνα ζεύγος, καὶ ἀποδόθηκαν καθιστοὶ καὶ μὲ τενωμένη τὴ γιρλάντα πάνω ἀπὸ τὸ τόξο. Ὁ ἄλλος τύπος εἶναι αὐτὸς τῆς Νίκης (ἢ τοῦ Ἐρωτα) ποὺ ὑγώνει τὴν ἀσπίδα ἢ τὴν *imago clipeata* σ' ἕνα μοτίβο θριάμβου²⁴³, τὴ θέση τῆς φέρουσας μορφῆς παίρνουν ὅμως ἐδῶ οἱ βάρβαροι. Μορφὲς γονατισμένων βαρβάρων ποὺ φέρουν κάποιο βᾶρος εἶναι ἕνα μοτίβο γνωστὸ στὴν ἐπίσημη τέχνη καὶ συμβολίζει τὴν ὑποταγὴν καὶ τὴν αἰώνια τιμωρία²⁴⁴, ἐδῶ ὅμως οἱ Πέρσες ἔχουν ἀντικαταστήσει Νίκες ἐπωμιζόμενοι τὸν ρόλο τους, πράγμα ποὺ εἶναι ἀσυνήθιστο.

Σὲ ἀργυρὰ νομίσματα τοῦ Κωνσταντίου Β' ἀπὸ τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς Ρώμης εἰκονίζεται στὸν ὀπισθότυπο μιὰ μικρὴ γονατιστὴ μορφὴ (βάρβαρος ἢ Ἄτλας) ποὺ

238. Γιὰ τὸ θέμα ἐκτενῶς A. Alföldi ὅ.π. 131 κέ. Βλ. καὶ R. Turcan, *JbAChr* 14, 1971, 121 κέ. H. Walter, *La porte noire de Besançon* (1986) 403 κέ.

239. Βλ. A. Alföldi, *RM* 50, 1935, 101 σμ. 2.

240. Βλ. F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen* (1987) 62 μὲ σμ. 419-420. Γιὰ τὸ στεφάνι βελανιδιάς (*corona civica*) τὴν ἐποχὴ τῆς Τετραρχίας βλ. W. von Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jh. n. Chr.* (1969) 45 κέ.

241. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου μὲ βάση τὶς παραπάνω ἑορταστικὲς κοπὲς ἔχει υἱοθετηθεῖ καὶ γιὰ ἄλλα μνημεῖα, ὅπως γιὰ τὴν τοιογραφία τῆς κωνσταντινείας ὁροφῆς στὸ Trier, A.

Alföldi ὅ.π. (σμ. 236) 131 κέ. Πρβ. E. Simon, *Die konstantinischen Deckengemälde in Trier* (1986) 39. B. Kiielerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance* (1993) 225 μὲ σμ. 741, ἢ γιὰ τὴν βάση τοῦ κίονα τοῦ Ἀρκαδίου στὴν Κωνσταντινούπολη, J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (1941) 33.

242. Βλ. παραπάνω σ. 32 μὲ σμ. 66.

243. Βλ. παραπάνω σ. 35 σμ. 89.

244. R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 18 κέ., 92 κέ.

σπκώνει με τὰ δυό του χέρια τὴν ἀσπίδα ὅπου ἀναγράφονται τὰ vota (clipeus votivus), ἐνῶ δίπλα του μιὰ Νίκη στήριζει καὶ αὐτὴ τὴν ἀσπίδα²⁴⁵. Ἦδη ὁμως σὲ χρυσὰ μετάλλια τῶν Κρίσπου καὶ Κωνσταντίνου ποὺ κόπηκαν στὸ Σίρμιο (321 μ.Χ.), ἕνας βάρβαρος γονατιστὸς ὑγώνει μετὰ τὰ δυό του χέρια τὴν ἀσπίδα μετὰ τὰ vota, ἐνῶ δύο Νίκες τὴν πλαισιώνουν²⁴⁶. Ἡ προέλευση τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου στὸ τόξο μας φωτίζεται λοιπὸν μετὰ τὴ βοήθεια τῶν παραστάσεων αὐτῶν, οἱ ὁποῖες μᾶς παραπέμπουν σὲ ἀνάλογες, ἀλλὰ πρὸ ἀναλυτικῆς παραστάσεως δύο μεγάλων μνημείων τῆς Τετραρχίας. Στὴ βάση γιὰ τὰ decennalia τῶν Καισάρων ἀπὸ τὸ Forum Romanum καὶ στὸ μεγάλο τόξο τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ ἀσπίδα ὅπου ἀναγράφονται τὰ vota, τοποθετημένη ἐπάνω σὲ βάση ἢ βωμό, βαστάζεται ἀπὸ δύο Νίκες καὶ πλαισιώνεται ἀπὸ τρόπαια, ποὺ στὸ τόξο φέρουν ὁ Mars καὶ ἡ Virtus, ἐνῶ οἱ βάρβαροι κάθονται καταγῆς²⁴⁷. Ἡ παράσταση αὐτὴ ἐπαναλαμβάνεται, πρὸ συνοπτικά, καὶ στὰ νομίσματα τῆς Τετραρχίας σὲ δύο τύπους: στὸν ἕναν ἀπὸ αὐτοὺς δύο Νίκες κρατοῦν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τὴν ἀσπίδα μετὰ τὰ vota ποὺ βρίσκεται πάνω σὲ βωμό, ἐνῶ δύο βάρβαροι κάθονται στὸ μέσο καταγῆς· στὸν ἄλλον τύπο ἡ ἀσπίδα ἐπάνω στὸν βωμό κρατιέται ἀπὸ μία μόνον Νίκη ποὺ γράφει τὰ vota, καὶ ἕνας μόνον βάρβαρος κάθεται πίσω τῆς καταγῆς²⁴⁸. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ θεωρήσουμε ὅτι στὴν παράσταση τοῦ τόξου ἔχουμε συμπύκνωση ὅλων τῶν παραπάνω εἰκονογραφικῶν τύπων καὶ ὅτι ἐπομένως οἱ imagines clipeatae παίρνουν τὴν θέση τοῦ clipeus votivus. Λίγα μόνο χρόνια ἀργότερα, στὸ τόξο τοῦ Κωνσταντίνου, ποὺ ἰδρύθηκε γιὰ τὴ νίκη του κατὰ τοῦ Μαξεντίου καὶ συγχρόνως γιὰ τὰ decennalia τοῦ Αὐγούστου²⁴⁹, εἰκονίζεται ὁ ἴδιος μετὰ πολὺ ἀνάλογο τρόπο. Ἀνάμεσα στὶς τέσσερις προτομῆς τῆς δυτικῆς εἰσόδου τοῦ μνημείου, μία μόνον, ἡ προτομὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Κωνσταντίνου, εἰκονίζεται σὲ imago, τὴν ὁποία περιβάλλουν δύο Νίκες. Μετὰ βάση τὶς παραστάσεις τῶν νομισμάτων ἡ imago μετὰ τὴν προτομὴ τοῦ τιμώμενου ἐρμνεύτηκε ὡς clipeus votivus, ποὺ συνδέεται μετὰ τὰ decennalia τοῦ Αὐγούστου²⁵⁰.

Θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐπικαλεστεῖ κανεὶς, γιὰ τὴν κατανόηση τῆς παράστασης, ὀρισμένα μνημεῖα τῆς ἐποχῆς τῶν Ἀντωνίνων ποὺ ἀναπαριστᾷ ὁ P. Herz μετὰ τὴ βοή-

Πίν. 17ε

Πίν. 22-23

Πίν. 21

245. *RIC* VIII (1981) 252, πίν. 8 (62). Πρβ. Schneider ὁ.π. 49 μετὰ σημ. 243.

246. Βλ. M. R. Alföldi ὁ.π. (σημ. 236) 171 ἀρ. 174, πίν. 8 εἰκ. 127. *RIC* VII (1966) 470 ἀρ. 20, πίν. 14.

247. Γιὰ τὴν πρώτην βλ. H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, *MAR* III (1964) 8, πίν. 2,1. Βλ. πρὸ πρόσφατα G. M. Koepfel, *BjB* 190, 1990, 32 κέ., εἰκ. 5. Γιὰ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς Θεσσαλονίκης βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* 88 κέ., πίν. 67.

248. Βλ. γιὰ τὸν πρῶτο τύπο π.χ. *RIC* VII πίν. 2 (70, 75-76, 79). A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow V. Diocletian (Reform) to Zeno* (1982) πίν. 34, 17 καὶ γιὰ τὸν δεύτερο *RIC* VI (1967) πίν. 7 (230 καὶ 64). Robertson ὁ.π. πίν. 32 (18-19), 33 (38-41).

249. Βλ. παραπάνω σ. 66 σημ. 220.

250. H. P. L'Orange - A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen* (1939) 142, πίν. 34b.

θεια ἐπιγραφῶν ἀπὸ τὴν ᾿Οσσια²⁵¹. ᾿Ενας ᾿Ατλας φέρει στὰ δύο του χέρια τὴν *imago clipeata* μὲ τὴν προτομὴ τοῦ αὐτοκράτορα, ὅπως δὲ βάσταζε τὴν οὐράνια σφαίρα, ἔτσι ὁ εἰκονιζόμενος στὰ χαμένα αὐτὰ μνημεῖα μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ὡς κοσμοκράτωρ, *rector totius orbis terrarum*²⁵². Στὰ συγκεκριμένα μνημεῖα τὸ στοιχεῖο πὺ κάνει πιθανὴ μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ᾿Ατλας, ὁ ὁποῖος καὶ δίνει στὴν *imago* τὸ νόημα τῆς οὐράνιας σφαίρας. ᾿Αντίθετα ἡ ἐπιλογὴ τῶν Περσῶν στὸ μικρὸ τόξο, παρὰ τὴν τυπολογικὴ τους σχέση μὲ ᾿Ατλαντες²⁵³, δείχνει ὅτι τὰ πρότυπά τους, τὰ ὁποῖα προσπαθήσαμε πρὶ πάντων νὰ προσδιορίσουμε, βρίσκονται σὲ διαφορετικοὺς εἰκονογραφικοὺς συσχετισμοὺς. ᾿Επιπλέον καὶ ὁ διπλασιασμὸς τοῦ μοτίβου δὲν συνηγορεῖ στὸ νὰ υἰοθετήσουμε τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ κοσμοκράτορα γιὰ τὸ δικό μας μνημεῖο.

Συμπερασματικὰ μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι κεντρικὸ θέμα τοῦ τόξου μας εἶναι ἓνα μοτίβο νίκης καὶ θριαμβοῦ, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὁποῖου οἱ εἰκονιζόμενοι ὑγώνονται πάνω ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ἀνθρώπινη σφαίρα, ἀποθεώνονται²⁵⁴. Οἱ Πέρσες βάρβαροι ἀποτελοῦν βέβαια ἀναφορὰ στὴν *victoria persica* τοῦ Γαλερίου, πὺ εἶναι ἡ κατεχοκὴν νίκη τοῦ αὐτοκράτορα²⁵⁵ καὶ τὴν ὁποῖα μνημονεύει ἤδη τὸ μεγάλο θριαμβικὸ τόξο τῆς πόλης. Μέσω αὐτῆς γίνεται ὅμως κυρίως μιὰ γενικότερη ἀναφορὰ στὴν *virtus* τοῦ αὐτοκράτορα, πὺ ἐξυγώνεται, ὁ ἴδιος καὶ ἡ οἰκογένειά του, στὴ θεϊκὴ σφαίρα. ᾿Η ἐπιλογὴ τῶν βαρβάρων στὴ θέση τῶν Νικῶν ὑπαγορεύτηκε, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ συμπυκνωθοῦν ἐδῶ τὰ κυριότερα στοιχεῖα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου πὺ ἀποδίδεται ἀναλυτικὰ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἐποχῆς. Στὸν τύπο αὐτόν, πὺ συνδέεται μὲ τὰ *vota* μιᾶς ἑορταστικῆς ἐπετείου, ἀπεικονίζονται οἱ βάρβαροι, τὰ τρόπαια καὶ ὁ *clipeus votivus*, τὸν ὁποῖο περιβάλλουν δύο Νίκες. Οἱ νίκες τοῦ αὐτοκράτορα, ὅπως εἶναι γνωστὸ, συνδέονται μὲ τὴς ἑορταστικῆς ἐπετείας καὶ τὰ *vota*, πράγμα πὺ δικαιολογεῖ τὴν ἀνίδρυση θριαμβικῶν τόξων πὺ συνδέονται ταυτόχρονα μὲ τέτοιες ἐπετείας²⁵⁶. ᾿Η σύνδεση αὐτὴ ἀποτελεῖ ἐγγύηση γιὰ τὴν *felicitas* καὶ προκαλεῖ τὴν ἔκφραση τῆς χαρᾶς (*gaudium*) τοῦ λαοῦ.

᾿Αν λοιπὸν οἱ παραπάνω συλλογισμοὶ εἶναι σωστοί, καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα στὸ ὁποῖο μᾶς ὁδηγεῖ καὶ τὸ μοτίβο τῶν ᾿Ερώτων, ὅτι δηλαδὴ τὸ μνημεῖο σχετίζεται μὲ ἓνα ἑορταστικὸ γεγονός. Πρόκειται πιθανὸν γιὰ μιὰ σημαντικὴ ἐπέτειο τοῦ αὐτοκράτορα, κατὰ τὴν ὁποῖα ἀνανεώνονται τὰ *vota*. ᾿Η ἐπέτειος αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴν προτροπὴ πὺ ἐκφράζεται μὲ τὴ συμβολικὴ παράσταση τῶν ᾿Ερώτων: *Gaudete*

251. P. Herz, *BullCom* 87, 1980/81, 145 κέ., εἰκ. 1.

252. Αὐτόθι 151 κέ. Πρὸ Schneider ὅ.π. 45 κέ., κυρίως 49.

253. Βλ. παραπάνω σ. 35.

254. Βλ. T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 128 κέ., 131.

255. Βλ. *RE* XIV 2 (1930) 2521 κέ., κυρίως 2523, λ. *Maximianus* (2) (Ensslin). P. Bastien, *RBN* 114, 1968, 16 μὲ σημ. 8. O. Nicholson, *Byzantion* 54, 1984, 254 κέ. μὲ σημ. 7, ὅπου καὶ ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὰ γεγονότα.

256. Βλ. A. Alföldi, *RM* 49, 1934, 97 κέ. Hölscher ὅ.π. 120.

Romani²⁵⁷. Ἡ ἴδια ἢ ἐπιγραφὴ μὲ τὰ νοτα, ποὺ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ λείπει, δὲ ἦταν χαραγμένη σὲ ἄλλη θέσι τοῦ μνημείου μας, πιθανότατα στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος. Ἡ χρονολόγησι τοῦ τόξου μετὰ τὸ 308, δὲν ἀφήνει πολλὰ περιθώρια γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς ἐπετείου. Ἡ πληροφορία τοῦ Λακτάντιου, *Mort. pers.* 31,2 ὅτι ὁ Γαλέριος σχεδιάζοντας τὰ vicennalia, ποὺ δὲ ἀρχίζαν τὴν 1η Μαρτίου τοῦ 312²⁵⁸, φρόντιζε ἀπὸ καιρὸ νὰ ἐξασφαλίσει τὶς ἀπαραίτητες προσόδους, μᾶς ὀδηγεῖ νὰ συνδέσουμε τὸ μνημεῖο μὲ τὴν ἐπέτειο αὐτῆ²⁵⁹ καὶ νὰ τὸ τοποθετήσουμε στὸ πλαίσιο ἐνὸς εὐρύτερου οἰκοδομικοῦ προγράμματος στὸ ἀνάκτορο καὶ στὴν πόλιν τῆς Θεσσαλονίκης. Ἡ ἐπέτειος θέβαια αὐτῆ δὲν πρόλαβε νὰ γιορτασεῖ, ἀφοῦ ὁ θάνατος ἤλθε γρηγορότερα. Τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ μνημεῖο ποὺ δὲ ἀναφερόταν στὴν ἡμερομηνία αὐτῆ ἦταν ἤδη ἀπὸ πρὶν ἔτοιμο, δὲν ἀποτελεῖ πρόβλημα, ἀφοῦ τὸ ἴδιο συνέβη πιθανότατα καὶ σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις²⁶⁰.

Ἔως τώρα δὲν ἀναφερθήκαμε καθόλου στὰ διονυσιακὰ μοτίβα τοῦ τόξου. Ἡ θέσι τους στὶς δευτερεύουσες ἐπιφάνειες τοῦ τόξου καὶ ἐπομένως ἢ σχετικὴ ἀνεξαρτησία τους ἀπὸ τὰ κύρια μοτίβα ποὺ διακοσμοῦν τὸ μέτωπό του, δὲν ἐπηρεάζει ἄμεσα, ὅπως πιστεύω, τὴν ἐρμηνεία τῶν τελευταίων ποὺ ἐπιχειρήσαμε. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἢ ἔκτασι τῶν τριῶν ἐπιφανειῶν ποὺ καταλαμβάνουν δὲν εἶναι μικρὴ καὶ ἢ σημασία τους γιὰ τὴ συνολικὴ ἐρμηνεία τοῦ μνημείου δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἐπουσιώδης.

Ὁ μόνος μελετητὴς ποὺ ἐπιχείρησε μέχρι σήμερα μιὰ ἐρμηνευτικὴ προσέγγισι τοῦ μνημείου μας εἶναι ὁ Η. Τορπ²⁶¹. Ἡ βάση ὅμως ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκίνησε εἶναι ἐσφαλμένη, ἀφοῦ προϋπέθετε τὴν προέλευσι τοῦ τόξου ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο, τὸ μεγάλο πολυτελὲς κτίριο τοῦ γαλεριανοῦ συγκροτήματος τῆς Θεσσαλονίκης. Δέχτηκε δηλαδὴ ὁ Τορπ ὅτι τὸ τόξο διακοσμοῦσε τὴ μεγάλην κόγχην τοῦ Ὀκταγώνου, τὸ ὁποῖο ἐρμήνευσε ὡς αἶθουσα τοῦ ἀνακτόρου ποὺ προοριζόταν γιὰ τελετουργίες καὶ ἐξαιρετικὰ ἐπίσημες ἀκροάσεις τοῦ αὐτοκράτορα²⁶². Ἡ κόγχην λοιπὸν προοριζόταν γιὰ τὸν ἴδιο τὸν ἡγεμόνα-κοσμοκράτορα καὶ πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν θρόνο του βρισκόταν τὸ μέταλλο μὲ τὸν Διόνυσο. Ἔτσι ὁ νικητὴς τῶν Περσῶν Γαλέριος παραλληλίζεται μὲ τὸν

257. A. Alföldi ὅ.π. (σημ. 236) 133 μὲ σημ. 7.
258. Βλ. παραπάνω σ. 54 μὲ σημ. 161.

259. Ἡ χρονολόγησι τοῦ τόξου μετὰ τὸ 308, ποὺ βασίζεται στὴν ἀπεικόνισι τῆς Galeria Valeria ὡς Αὐγούστας, δὲν μποροῦσε ἴσως νὰ ὀδηγήσει στὴν ὑπόθεσι ὅτι τὸ μνημεῖο συνδέεται ἀκριβῶς μὲ τὸ γεγονὸς τῆς ἀνακίρυξίς της, ποὺ συμπίπτει χρονικὰ μὲ τὴν ἐπιστροφὴ τῆς αὐτοκρατορικῆς ἔδρας καὶ τοῦ νομοσποικεῖου στὴ Θεσσαλονίκη (βλ. παραπάνω σ. 53). Καμιὰ ἀναφορὰ δὲν ὑπάρχει ὅμως γιὰ ἑορτασμὸ μὲ ἀφορμὴ τὰ γεγονότα

αὐτά, ἐνῶ ἀντίθετα γνωρίζουμε γιὰ τὰ ἐπερχόμενα vicennalia.

260. Βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* 107 κέ. J. Engemann, *JbAChr* 22, 1979, 160. Kolb, *Tetrarchie* 161.

261. Η. Τορπ, *Colloqui del Sodalizio* 6, 1976-80 (1981) 1 κέ. Ὁ ἴδιος, *Kunst og Kultur* 57, 1974, 156 κέ. (τὸ τελευταῖο δὲν μοῦ ἦταν προσιτό). Πρβ. Nicholson ὅ.π. (σημ. 255) 258 μὲ σημ. 22.

262. Γιὰ τὶς προτάσεις ἐρμηνείας τοῦ Ὀκταγώνου βλ. παρακάτω, σ. 98 καὶ 102 μὲ σημ. 411.

μυθικό κατακτητή της 'Ανατολής και προβάλλεται κατ' ἐπέκτασιν ὡς Νέος 'Αλέξανδρος.

Σχ. 2-3 Τὰ δεδομένα ποὺ ἀναπτύξαμε στὸ Κεφάλαιο I ἀποκλείουν παντελῶς τὴν ὑπόθεσιν τῆς προέλευσης τοῦ τόξου ἀπὸ τὸ 'Οκτάγωνο. Ἡ θέσιν του στὸ μεγάλο περιστύλιο (N) νοτίως τοῦ 'Οκταγώνου εἶναι τώρα ἀπολύτως βεβαιωμένη²⁶³. Ἄλλὰ καὶ ἡ ἀπογὴ τοῦ Τοῦρ γιὰ τὸν παραλληλισμὸ τοῦ Γαλερίου μὲ τὸν Διόνυσον δὲν στηρίζεται σὲ σωστὴ βάση²⁶⁴. Στὰ χωρία τοῦ Λακτάντιου, *Mort. pers.* 21,2 καὶ 9,7-9, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴν περσικὴ νίκη τοῦ Γαλερίου καὶ τὴ συμπεριφορὰ του μετὰ ἀπὸ αὐτὴν, καὶ τὰ ὁποῖα ἐπικαλεῖται ὁ Τοῦρ, δὲν γίνεται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα καμιά ἀναφορὰ τέτοιου εἴδους. Ἐντὶ αὐτοῦ στὸ χωρίο 9,9 ὁ Λακτάντιος μιλά γιὰ αὐθάδη συμπεριφορὰ ποὺ υἰοθέτησε στὸ ἐξῆς ὁ Γαλέριος, «ut ex Marte se procreatum et videri et dici vellet tamquam alterum Romulum...». Ὁ Mars εἶναι πράγματι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Juppiter, ὁ θεὸς ποὺ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸν Γαλέριο (*deus parens*)²⁶⁵.

Παρὰ ταῦτα ὑπάρχουν ὀρισμένες ἐνδείξεις γιὰ τὴ σχέση τοῦ Γαλερίου μὲ τὸν Διόνυσον, οἱ ὁποῖες προκύπτουν κυρίως ἀπὸ ἀρχαιολογικὰ μνημεῖα. Ἔτσι ὁ Ο. Nicholson προσπάθησε, μετὰ ἀπὸ τὸν Τοῦρ, νὰ τεκμηριώσῃ καλύτερα τὴ σχέση αὐτὴ καὶ νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι ὁ Γαλέριος, ὡς μέγας νικητὴς τῆς 'Ανατολῆς, συνέδεε τὸν ἑαυτοῦ μὲ τὸν Διόνυσον²⁶⁶. Δέχτηκε λοιπὸν ὅτι τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Λυκούργου καὶ τῆς 'Αμβροσίας στὸ τρίκογχο τῆς Piazza Armerina ἀναφέρεται στὸν μυθικὸ κατακτητὴ τῆς 'Ανατολῆς, τὸν Διόνυσον, καὶ ὅτι ἀπνέει τὴ σχέση ποὺ δὴ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὸν Γαλέριο καὶ τὸν θεὸ αὐτό²⁶⁷. Ὁ ἴδιος ὁ Διόνυσος εἰκονίζεται ὅμως καὶ στὸ ἀνάκτορον τοῦ Γαλερίου ποὺ ἀνασκάφηκε σχετικὰ πρόσφατα στὸ σημερινὸ Gamzigrad, σὲ μιὰ ἐπίσημη αἵθουσά του. Ἐξάλλου καὶ οἱ πληροφορίες ποὺ μᾶς δίνει ὁ Λακτάντιος γιὰ τὴν ἀφοσίωση τῆς μητέρας τοῦ αὐτοκράτορα στοὺς ἐντόπιους θεοὺς (τῆς Δακίας) συνηγοροῦν γιὰ τὸν δεσμό του μὲ τὸν Liber²⁶⁸. Ὅμως ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἐπιχειρηματολογίας του ἀντιλεῖ ὁ Nicholson ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Λακτάντιου *Divinae Institutiones*, τὸ ὁποῖο ἀντιανακλᾷ, ὅπως πιστεύει, τὴν ἀπέχθεια τοῦ συγγραφέα πρὸς τοὺς Τετράρχες, ποὺ ἐκφράζεται ὡστόσο ὄχι ἄμεσα, ἀλλὰ μὲ αἰχμηροὺς ὑπαινιγμοὺς. Θεωρεῖ λοιπὸν ὅτι ἡ

263. Ἐξάλλου ἡ ὑπόθεσιν αὐτὴ δὴ ἦταν ἀδύνατον νὰ σταθεῖ καὶ μόνον ἐξαιτίας τῶν διαστάσεων τοῦ τόξου σὲ σχέση μὲ αὐτὴς τῆς κόγχης τοῦ 'Οκταγώνου. Βλ. παραπάνω σ. 17 σημ. 17.

264. Γιὰ τὸν παραλληλισμὸ του μὲ τὸν 'Αλέξανδρο ἔχουμε κάποιες ἄλλες μαρτυρίες, βλ. Η. Meyer, *JdI* 95, 1980, 414 κέ. Nicholson ὁ.π. 254. Ἡ σχετικὴ πληροφορία τῆς M. S. Pond Rothman, *AJA* 81, 1977, 432 μὲ σημ. 13 βασίζεται ὅμως σὲ ἐσφαλμένη ἀνάγνωσιν τοῦ Seston, στὸν ὁποῖο παραπέμπει.

265. Βλ. Kähler ὁ.π. (σημ. 247) 5 κέ. Kolb, *Tetrarchie* 81, 165, 168, 169. Βλ. Η. Castritius, *Studien zu Maximinus Daia* (1969) 28 κέ., 39. Βλ. καὶ Η. Wrede, *BjB* 181, 1981, 135 καὶ σημ. 124. Meyer ὁ.π. 415 μὲ σημ. 261, σ. 416. Nicholson ὁ.π. 254.

266. Αὐτόθι 253 κέ.

267. Αὐτόθι 259 κέ. Γιὰ τὴν ἀπογὴ αὐτὴ βλ. καὶ ἐδῶ παρακάτω.

268. Αὐτόθι 260 κέ., 272 κέ. Βλ. καὶ ἐδῶ παρακάτω.

κλευαστική αναφορά του στον Liber αποτελεί στην πραγματικότητα σάτιρα για τη συμπεριφορά του ίδιου του Γαλερίου, κατανοητή στον σύγχρονο αναγνώστη²⁶⁹.

Τὰ ἐπιχειρήματα πού ἀντιλεῖ ὁ Nicholson ἀπὸ τὰ μνημεῖα δὴ μποροῦσαν νὰ συμπληρωθοῦν καὶ μὲ μερικά ἐπιπλέον. Ἡ ἀναφορὰ τοῦ Λακτιάντιου, *Mort. pers.* 11,1 ὅτι ἡ μητέρα τοῦ Γαλερίου Romula «erat ... deorum montium cultrix» καὶ ὅτι ἔκανε σχεδὸν καθημερινὰ τελετουργίες, ἔχει ὀδηγήσει καὶ ἄλλους μελετητὲς στὴν ὑπόθεση ὅτι ἀνάμεσα στοὺς λατρευόμενους ἀπὸ αὐτὴν θεοὺς ἦταν καὶ ὁ Liber Pater²⁷⁰. Τὰ πιὸ πρόσφατα εὐρήματα ἀπὸ τὸ ὄχυρωμένο ἀνάκτορο τοῦ Γαλερίου στὴν πατρίδα του Romuliana τῆς ἐπαρχίας Dacia Ripensis (Gamzigrad ἀνατολικῆς Σερβίας), πού ταυτίστηκε τὸ 1984 καὶ ἐπιγραφικά, ἐνισχύουν μιὰ τέτοια ὑπόθεση²⁷¹. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μωσαϊκὸ μὲ τὸν Διόνυσο σὲ ἐπιβλητικὴ στάση ἐπάνω σὲ πάνθηρα, τὸ ὁποῖο διακοσμοῦσε τὴν εἴσοδο ἐνὸς ἐπίσημου ἀγιδωτοῦ χώρου στὸ βορειοδυτικὸ ἀνάκτορο²⁷², καὶ ἄλλα εὐρήματα δείχνουν μιὰ προτίμηση σὲ διονυσιακὰ θέματα. Ἔτσι κιονόκρανα μὲ διονυσιακὲς μορφὲς καὶ σύμβολα ἀπὸ τὸν βόρειο ναὸ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ συγκροτήματος ὀδήγησαν στὴν ὑπόθεση ὅτι πρόκειται γιὰ ναὸ τῶν Liber καὶ Libera²⁷³. Ἀξίζει ἐπιπλέον νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ ἕναν ἀνάγλυφο πεσοδὸ ἀπὸ τὴν ἀνατολική (κύρια) εἴσοδο τῆς ὀχύρωσης, ὅπου στὴν μπροσινὴ πλευρὰ εἰκονίζονται μετάλλια μὲ τὰ ζεύγη τῶν Τετραρχῶν, τὸ πλαίσιο ἀποτελεῖ ἐλισσόμενο κλαδὶ κισσοῦ καὶ τὴ διακόσμηση τῆς πλάγιας πλευρᾶς κλαδὶ κληματαριάς, ἐνῶ παρόμοια μοτίβα ὑπάρχουν καὶ στὴ δυτικὴ πύλη²⁷⁴. Στὴν Piazza Armerina ἀντίθετα ἢ σύνδεση τοῦ διονυσιακοῦ μύθου μὲ τὸν

269. Αὐτόθι 262 κέ., κυρίως 268 κέ.

270. Βλ. J. L. Creed: *Lactantius, De mortibus persecutorum* (1984) 92. J. J. Wilkes, *Diocletian's Palace, Split: Residence of a Retired Roman Emperor* (1986) 87 σμ. 26.

271. D. Srejonić, *Starinar* 36, 1985, 51 κέ., 65 κέ., κυρίως 66 κέ. Ἡ ταύτιση τοῦ ὄχυρωμένου κάστρου μὲ ἀνάκτορο τοῦ Γαλερίου, πού ὑποστήριξαν καὶ παλιότερα οἱ ἀνασκαφεῖς, ἐπιβεβαιώθηκε μὲ τὴν ἀνεύρεση τῆς ἐπιγραφῆς Felix Romuliana σὲ μιὰ τοξωτὴ ἐπίστευη, ἀλλὰ καὶ μὲ πολλὰ ἄλλα κινητὰ εὐρήματα πού δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολίες ὅτι πρόκειται γιὰ ἀνάκτορο πού ἔκτισε ὁ Γαλέριος στὴν πατρίδα του Romuliana, ἢ Romulianum κατὰ τὴς πηγές, ὅπου καὶ τάφηκε. Βλ. Srejonić ὅ.π. καὶ εἰκ. 8. Ὁ ἴδιος, *Starinar* 37, 1986, 86 κέ., 94 κέ., ὅπου ἀναφέρεται καὶ στὴν πολεμικὴ τοῦ N. Duval σχετικὰ μὲ τὴν ἐρμηνεία καὶ τὴ χρονολόγηση τοῦ συγκροτήματος. Τὴν ταύτιση καὶ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ὄχυροῦ ὡς ἀνακτόρου δέχεται ὁ Wilkes ὅ.π. 66 κέ. Καὶ ὁ ἴδιος ὁ N. Duval, *BAntFr* 1987, 61 κέ., δέ-

χεται τώρα τὴν ταύτιση μὲ τὴ Romuliana, ἀμφιβάλλει ὅμως ἀκόμη γιὰ τὸν ἐπίσημο χαρακτῆρα τοῦ ὄχυροῦ. Πρβ. καὶ τοῦ ἴδιου, *JRArch* 4, 1991, 379 μὲ σμ. 4. Ἀντίθετα M. G. Picard, *BAntFr* 1987, 83. Γιὰ τὴς αὐτοκρατορικὲς ἔδρες τῆς ὄμιλης ἀρχαιότητας καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. N. Duval σὲ *Felix temporis reparatio, Atti del convegno Milano capitale dell'impero romano 1990* (1992) 137 κέ.

272. Βλ. παραπάνω, σμ. 266 καὶ Gamzigrad, *An Imperial Palace of the Late Classical Times* (στὰ σερβικά) (1983) 75. D. Srejonić - A. Lalović, *Felix Romuliana. Galerius' Palast in Gamzigrad* (1989) 18, εἰκ. σ. 25.

273. D. Srejonić, *Starinar* 36, 1985, 67, εἰκ. 11, 13. Srejonić - Lalović ὅ.π. 23.

274. D. Srejonić, *Starinar* 37, 1986, 102, εἰκ. 17-19. Srejonić - Lalović ὅ.π. 21, εἰκ. σ. 22. Γιὰ τὴς ἐπιφυλάξεις τοῦ Duval σχετικὰ μὲ τὴ χρονολόγηση τῆς νεότερης, δεύτερης ὀχύρωσης, στὴν ὁποία ἀνήκουν οἱ πύλες αὐτές, βλ. Duval ὅ.π. 67 κέ., 70 κέ.

Γαλέριο δὲν φαίνεται πεισικὴ. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα στὸ τρίκογχο ἔδωσε ἀφορμὴ καὶ σὲ ἄλλους μελετητὲς γιὰ πολιτικὲς προεκτάσεις καὶ συσχετίσεις μὲ συγκεκριμένα πρόσωπα τῆς Τετραρχίας²⁷⁵, καθένας ὅμως ἀπὸ αὐτοὺς θεωρεῖ ὅτι οἱ ὑπαινιγμοὶ ἀναφέρονται σὲ κάποιο ἄλλο ἐπίσημο πρόσωπο τῆς ἐποχῆς. Ἔτσι δίπλα σὺς ἀπόψεις γιὰ τὴ σύνδεση τῶν παραστάσεων μὲ τὸν Μαξιμιανὸν Ἐρκούλιο καὶ τὸν Κωνσταντῖνο²⁷⁶, προστέθηκαν καὶ ἄλλες. Σύμφωνα μὲ τὸν S. Settis ἡ ἀποδέωση τοῦ Ἡρακλῆ καὶ ὁ θρίαμβος τοῦ Διονύσου ἀναφέρονται στὴ νίκη τοῦ Μαξεντίου ἐναντίον τοῦ Γαλερίου τὸ 307²⁷⁷, ἐνῶ σύμφωνα μὲ τὸν A. Carandini οἱ ἀναφορὲς στὴ Θράκη ἀποτελοῦν ὑπαινιγμὸ γιὰ τὴν ἤττα τοῦ Λικινίου ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο²⁷⁸. Ὁπωσδήποτε ἡ πρόταση τοῦ Nicholson γιὰ τὴ συσχέτιση τοῦ διονυσιακοῦ μύθου μὲ τὸν νικητὴ Γαλέριο, ποὺ εἶναι ἀντίθετη ἀπὸ αὐτὴν τοῦ Settis, φαίνεται ἡ λιγότερο πιθανή, ἀφοῦ σὴν Ἰταλία ὁ Γαλέριος κάθε ἄλλο παρὰ ἔγραψε μιὰ ἐνδοξὴ σελίδα τῆς ἱστορίας του.

Πράγματι ὑπάρχουν, σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω, στοιχεῖα ποὺ ὑποδηλώνουν μιὰ σχέση τοῦ Γαλερίου μὲ τὸν Διόνυσο, προέρχονται ὅμως ἀπὸ τὸ ἀνάκτορο τοῦ Τετράρχου σὴν ἰδιαίτερη πατρίδα του, ὁ χαρακτήρας τοῦ ὁποῖου εἶναι, ὅπως φαίνεται, διαφορετικὸς ἀπὸ αὐτὸν τοῦ ἀνακτόρου σὴν Θεσσαλονίκη. Στὴν ἐπίσημη ὅμως εἰκονογραφία τῆς Τετραρχίας, ὅπως στὰ νομίσματα ἢ στὸ μεγάλο τόξο τῆς Θεσσαλονίκης, ὁ Διόνυσος δὲν ἔχει θέση καὶ δὲν περιλαμβάνεται σὺς ἐπίσημους θεοὺς τῶν Τετραρχῶν²⁷⁹ καὶ τοῦ Γαλερίου εἰδικότερα²⁸⁰. Τὸ ἄρμα τῶν ἐλεφάντων ποὺ εἰκονίζεται σὴν ζωφόρο Β III 23 τοῦ μεγάλου τόξου, θεωρήθηκε ὡς συμβολικὴ ἀναφορὰ στὸν victor orientis Γαλέριο²⁸¹, παρόλο ποὺ αὐτὸς δὲν εἰκονίζεται, ὅπως δὲ περιμέναμε, ἐπάνω στὸ ἄρμα²⁸², ἀλλὰ κάθεται ἀριστερὰ ἀπὸ αὐτό. Οἱ ἐλέφαντες, ποὺ ἐμφανίζον-

275. Ἀντίθετα ἄλλοι μελετητὲς δὲν πείθονται ἢ δὲν θεωροῦν τὴ σύνδεση μὲ αὐτοκρατορικὰ πρόσωπα ἀπαραίτητη, βλ. K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa* (1978) 196 κέ., 203 κέ. R. J. A. Wilson, *Piazza Armerina* (1983) 86 κέ., κυρίως 88 κέ.

276. Nicholson ὅ.π. 259 κέ. Σχετικὰ μὲ τὶς ἀπόψεις γιὰ τὸν ἰδιοκτιπὴ τῆς βίβλας βλ. Wilson ὅ.π. 86 μὲ σημ. 44-46.

277. S. Settis, *MEFRA* 87, 1975, 873 κέ., 965 κέ. Πρβ. P. E. Arias στὸ *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti della IV riunione scientifica della scuola di perfezionamento in archeologia classica dell'Università di Catania 1983* (1988) 115, 117, 123.

278. A. Carandini - A. Ricci - M. de Vos, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina* (1982) 82 κέ. (Carandini). Πρβ. P. Chuvin, *Chronique des der-*

niers païens (1991) 206 κέ.

279. Βλ. W. Seston, *Diocletian et la tétrarchie* I (1946) 211 κέ. καὶ σχετικὰ πρόσφατα Kolb, *Tétrarchie* 88 κέ., ὅπου καὶ ἡ παλιότερη σχετικὴ βιβλιογραφία.

280. Βλ. παραπάνω σ. 74 μὲ σημ. 265.

281. Laubscher, *Galeriusbogen* 80 κέ., κυρίως 82. Κατὰ τὸν Meyer ὅ.π. 425 κέ., ὁ εἰκονιζόμενος Τετράρχης εἶναι ὁ Διοκλιτιανὸς καὶ τὸ ἄρμα τῶν ἐλεφάντων ἀναφέρεται στὸν θρίαμβο ποὺ τέλεσε γιὰ τὴν περσικὴ νίκη σὴν Ρώμη μαζὶ μὲ τὸν Αὔγουστο τῆς Δύσης Μαξιμιανὸς τὸ 303 μ.Χ.

282. Βλ. F. Matz, *Der Gott auf dem Elefantwagen, AbhAkMainz* 1952 Nr. 10, 719 κέ., κυρίως 746 κέ. Γιὰ τὸ ἄρμα τοῦ θρίαμβου, ποὺ μερικὲς φορὲς τὸ ἔσερναν ἐλέφαντες, ὅπως π.χ. στὸν παραπάνω θρίαμβο τοῦ Διοκλιτιανοῦ, βλ. E. Künzl, *Der römische Triumph* (1988) 85.

ται και σε άλλες παραστάσεις του τόξου²⁸³, αποτελούν προφανώς στοιχείο της ιστορικής πραγματικότητας, δὲν φαίνεται λοιπὸν νὰ γίνεται ἐδῶ κάποια ἄμεση ἀναφορὰ στὸν μυθικὸ νικητὴ τῆς Ἀνατολῆς Ἀλέξανδρο-Διόνυσο²⁸⁴.

Γιὰ νὰ ἐπανέλθουμε στὸ μικρὸ τόξο τῆς Θεσσαλονίκης, ὁ πλοῦτος τῶν διονυσιακῶν στοιχείων του δὲν ἀποκλείεται νὰ ὑποδηλώνει ἔμμεσα κάποια προσωπικὴ σχέση τοῦ αὐτοκράτορα μὲ τὸν θεό. Ὅμως ἡ εἰκονογραφικὴ σχέση τοῦ Γαλερίου μὲ τὸ μετάλλιο τοῦ Διονύσου καὶ τὰ ὑπόλοιπα διονυσιακὰ στοιχεῖα τοῦ τόξου, ποὺ διαχωρίζονται καὶ τοποθετοῦνται σὲ ξεχωριστὲς ἐπιφάνειες, εἶναι τέτοια, ποὺ κάθε ἄλλο παρὰ συνηγοροῦν γιὰ τὴν πολιτικὴ-συμβολικὴ ἐρμηνεία τοῦ Τοῦρ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ Γαλέριος ἐμφανίζεται ὡς Νέος Διόνυσος. Στὴν εἰκονογραφία τῆς ἐποχῆς ἡ ἐξομοίωση τοῦ αὐτοκράτορα μὲ κάποιον θεὸ δηλώνεται μὲ διάφορους τρόπους, ποὺ δὲ ἦταν πιθανότατα εὐκόλα ἀντιληπτοὶ στὸν σύγχρονο θεατὴ²⁸⁵. Στὸ μικρὸ τόξο ἡ ἀναφορὰ ποὺ γίνεται μὲσω τῶν δύο βαρβάρων στὴν περσικὴ νίκη τοῦ Γαλερίου, στοχεύει, ὅπως εἶδαμε, στὸ νὰ προβάλλει, μὲσω τῆς σημαντικότερης νίκης του, τὴν *virtus* τοῦ αὐτοκράτορα καὶ λιγότερο νὰ ὑμνήσει τὴ συγκεκριμένη νίκη αὐτὴ καθαυτὴ. Καμιά σύνδεση πάντως τῆς νίκης αὐτῆς καὶ τοῦ Γαλερίου μὲ τὸν Διόνυσο δὲν ὑποδηλώνεται ἄμεσα. Ἡ θέση ποὺ καταλαμβάνει τὸ μετάλλιο τοῦ θεοῦ στὸ ἐσωρράχιο, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα τῆς κόγχης, δείχνει, νομίζω, μὲ σαφήνεια ὅτι ἡ σχέση τοῦ Διονύσου ἦταν στενότερη μὲ αὐτὸ παρὰ μὲ τὶς μορφὲς τοῦ αὐτοκρατορικοῦ ζεύγους στὰ μετάλλια τῆς κύριας ὄψης.

Ποιὸν εἰκόνιζε λοιπὸν τὸ ἄγαλμα, τὸ ὁποῖο ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ μεγάλο βάθος τῆς κόγχης, ἦταν καθιστό²⁸⁶; Μπορεῖ βέβαια νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ἕνα ἄγαλμα τοῦ ἴδιου τοῦ αὐτοκράτορα, πράγμα ποὺ δὲ ἔκανε καὶ τὴ σχέση τοῦ Διονύσου μὲ τὸν Γαλέριο στενότερη. Ὅμως ὁ συνοπτικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐκφράζεται τὸ μικρὸ αὐτὸ μνημεῖο δημιουργεῖ σοβαρὲς ἐπιφυλάξεις ὡς πρὸς τὴν ἐπανάληψη τῆς ἴδιας μορφῆς, ἀκόμη καὶ ἂν αὐτὴ ἦταν ὁ ἴδιος ὁ αὐτοκράτορας. Μιὰ ἄλλη ὑπόθεση δὲ ἦταν τὸ ἄγαλμα νὰ εἰκονίζει ἕναν θεό, πιθανὸν τὸν *Jupiter*. Ὅμως ἡ παρουσία τοῦ Διονύσου πάνω ἀπὸ αὐτό, μᾶς κάνει νὰ μὴν τὴ θεωροῦμε πιθανή. Ἡ ὑπόθεση ποὺ δὲ μπορούσε νὰ δικαιολογήσει καλύτερα τὴν παρουσία τοῦ Διονύσου στὸν κατακόρυφο ἄξονα πάνω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα, εἶναι ὅτι ἡ καθιστὴ μορφή εἰκόνιζε τὴν Τύχην τῆς πόλης. Τὸ μετάλλιο τοῦ θεοῦ στὸ ἐσωρράχιο δὲ ἀναφερόταν λοιπὸν ἄμεσα σ' αὐτὴν καὶ ὄχι στὸν Γαλέριο. Ἡ μορφή μὲ τὸ πυργωτὸ στέμμα στὸ ἀριστερὸ μετάλλιο κατὰ τὴ δευτέρη φάση τῆς μεταρ-

Πίν. 11

283. Στὴ ζωφόρο A II 5, Laubscher, *Galeriusbogen* 33 κέ. ἕνα ἄρμα ἐλεφάντων ὁδηγεῖται ἀπὸ μιὰ προσωποποιημένη μορφή, ἴσως τὴν Περσία, ἐνῶ στὴ ζωφόρο B I 18, αὐτόθι 58 κέ. ἐλέφαντες καὶ ἕγρεις ἀποτελοῦν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, δῶρα τῶν Περσῶν.

284. R. Turcan, *ANRW* II 16.2 (1978) 1045.

Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Διονύσου θριαμβευτῆ καὶ τὴν ἐπίδρασή του στὴν αὐτοκρατορικὴ εἰκονογραφία βλ. πρόσφατα H. Gabelmann, *Der Triumphbogen in Zagarolo* (1992) 50 κέ., 68 κέ., κυρίως 71 κέ.

285. Βλ. Turcan ὅ.π. 1036 κέ.

286. Βλ. παραπάνω σ. 26.

ρύθμισης, που θα μάς απασχολήσει παρακάτω, αποτελεί, όπως πιστεύω, μια επιπλέον δευκλή ένδειξη για την υπόθεση αυτή.

Ἡ Τύχη τῆς Θεσσαλονίκης δὲν δὴ ἐμφανίζοταν γιὰ πρώτη φορά στὸ αὐτοκρατορικὸ αὐτὸ μνημεῖο. Ἡ λατρεία της σὴν πόλη μαρτυρεῖται ἀπὸ μιὰ ἀρκετὰ παλιότερη ἐπιγραφή, τοῦ Ἰου ἢ 2ου αἰ. μ.Χ., ποὺ βρέθηκε στὸ Σαραπεῖο καὶ ἀναφέρει [Τ]ύχην τῆς Θεσ[σα]/[λ]ονικέων πόλε[ως]²⁸⁷. Ἡ μορφή της ὅμως εἶναι πολὺ γνωστὴ ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ φέρει μιὰ μεγάλη σειρὰ νομισμάτων ἀπὸ τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς πόλης. Στὰ νομίσματα μὲ αὐτοκρατορικὸ πορτρέτο ἢ Τύχη τῆς Θεσσαλονίκης ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Κλαυδίου εἴτε ὡς προτομὴ εἴτε ὡς ὀλόκληρη μορφή, ὄρθια ἢ καθιστή, ποὺ κρατᾷ τὸν Κάβειρο ἢ τὴ Νίκη, καὶ φέρει συνήθως τὸ πυργωτὸ στέμμα. Κυρίως ὅμως τὴν ἔχουμε σὶν ἐμπροσθέντυπο τῶν λεγόμενων ψευδοαυτόνομων κοπῶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Δομιτιανοῦ ὡς προτομὴ μὲ πυργωτὸ στέμμα, σπανιότερα καὶ σὶν ὀπισθόντυπο, ὡς ἐνθρονη μορφή μὲ μόδιο²⁸⁸. Γιὰ πρώτη φορά ὅμως ἢ Τύχη ἢ ἡ προσωποποίηση τῆς Θεσσαλονίκης σχετίζεται, ὅπως φαίνεται, μὲ τὸν αὐτοκράτορα στὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. Στὴ ζωφόρο μὲ τὴν περσικὴ πρεσβεΐα σὶν Γαλέριο (Β I 16) εἰκονίζονται, πίσω ἀπὸ τοὺς Πέρσες καὶ τὴ μορφή τῆς Virtus, τέσσερις γυναικεῖες μορφές μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ἢ τελευταία μὲ καλυμμένο τὸ κεφάλι. Πάνω ἀπὸ τὸ κρανίον ὑπάρχουν ἴχνη ποὺ δηλώνουν μὲ σαφήνεια τὴν ὑπαρξὴ πυργωτοῦ στέμματος. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ στοιχεῖο καὶ ὁ ἀριθμὸς τους βοήθησαν στὸ νὰ ἀναγνωριστοῦν σ' αὐτὲς οἱ τέσσερις ἑδρες τῶν Τετραρχῶν, μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι φυσικὰ ἢ Θεσσαλονικὴ²⁸⁹. Ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ καὶ στὸ ἐξῆς ἢ Τύχη, ἢ μιὰ ὁμάδα ἀπὸ Τύχες

Πίν. 24

287. IG X 2,1 ἀρ. 257. Γιὰ τὴ λατρεία τῆς Τύχης σὴν Μακεδονία βλ. S. Düll, *Die Götterkulte Nordmakedoniens in römischer Zeit* (1977) 128 κέ. Γιὰ τὴν Τύχη τῆς πόλης, τὴ σημασία καὶ τὰ χαρακτηριστικά της σὴν κλασικὴ καὶ ἑλληνιστικὴ ἐποχή, καθὼς καὶ σὴν περίοδο τῆς ρωμαϊκῆς δημοκρατίας βλ. J. Champeaux, *Fortuna. Le culte de la Fortune dans le monde romain II. Les transformations de Fortuna sous la République* (1987) 50 κέ., 64 κέ., 77. Γιὰ τὴν Τύχη πόλης καὶ τὸ σύμβολό της, ποὺ εἶναι τὸ τειχόμορφο στέμμα, βλ. ἐπίσης M. Hörig, *Dea Syria. Studien zur religiösen Tradition der Fruchtbarkeitsgöttin in Vorderasien* (1979) 129 κέ., κυρίως 144. Γιὰ τὴν Τύχη πόλης κυρίως σὴν αὐτοκρατορικὴν περίοδο καὶ τὴν ὅμιλη ἀρχαιότητα βλ. K. J. Shelton, *Gesta* 18, 1979, 27 κέ.

288. I. Touratsoglou, *Die Münzstätte von Thessaloniki in der römischen Kaiserzeit* (1988) 94, 169

(R 28), 250 (R 1), 254 (R 35), 286 κέ. (R 139-145), 308 (R 11-12), 311 (R 6), 314 (R 2) καὶ 326 κέ. Γιὰ μιὰ ὑποδευκλή παράσταση τῆς Τύχης τῆς πόλης σὴν Θεσσαλονικὴ, ἕνα κολοσσιαῖο ἄγαλμα σὴν δυτικὴ πλευρὰ τῆς πόλης, βλ. αὐτόθι 10 μὲ σημ. 35.

289. Laubscher, *Galeriusbogen* 50 κέ., πίν. 35. Πρβ. Meyer ὅ.π. (σημ. 264) 399. Δύσκολα μπορεῖ νὰ διακριθεῖ σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἢ Τύχη πόλεως (Stadttyche) ἀπὸ τὴν προσωποποιημένην πόλη (Stadtpersonifikation), ποὺ φέρουν τὰ ἴδια σύμβολα καὶ συχνὰ ταυτίζονται, βλ. Hörig ὅ.π. 144, 152 κέ. Ἀπεικονίσεις ρωμαϊκῶν πόλεων ἢ ἄλλων προσωποποιήσεων ἀναγνωρίζονται καὶ σὴν ἀρκετὰ κατεστραμμένην ζωφόρο A III 11, Laubscher ὅ.π. 42 κέ., πίν. 27. Meyer ὅ.π. 429 κέ. Δύο μορφές μὲ πυργωτὸ στέμμα, ποὺ ἐρμηνεύονται ὡς πόλεις - ἑδρες τῶν Αὐγούστων ἢ ὡς εὐρύτερες γεωγραφικὲς ἐννοιες εἰκονίζονται στὸ ξαναχρησιμοποιημένο καὶ μεταρρυθμισμένο ἀνάγλυφο τοῦ

πόλεων, γίνεται συχνό θέμα της επίσημης αυτοκρατορικής εικονογραφίας (Imperial Tyches), ενώ παλιότερα περιοριζόταν κυρίως σε τοπικό και ιδιωτικό επίπεδο²⁹⁰. Στη σειρά αυτών των παραστάσεων εντάσσονται και δύο ακόμη μνημεία από τη Θεσσαλονίκη: το ένα είναι το μικρό θραῦσμα από επίκρανο γευδοπαραστάδας που βρέθηκε στο 'Οκτάγωνο του ανακτορικού συγκροτήματος²⁹¹, και χρονολογικά βρίσκεται πολύ κοντά στο μικρό τόξο²⁹². Σώζει μικρό τμήμα από γυναικείο κεφάλι με πυργωτό στέμμα, στο οποίο μπορούμε με μεγάλη πιθανότητα να αναγνωρίσουμε την Τύχη της Θεσσαλονίκης, αφού στα καλύτερα σωζόμενα επίκρανα εικονίζονται μια σειρά από θεοί, ένας τουλάχιστον από τους οποίους, ο Κάβειρος, συνδέεται άμεσα με την πόλη²⁹³. Το δεύτερο είναι ένα σχεδόν άγνωστο μνημείο, αρκετά μεταγενέστερο από το δικό μας. Πρόκειται για ένα ύψηλο τετράπλευρο βάθρο κίονα, σήμερα στο Παλιό Μουσείο της πόλης. Στη μία πλευρά του εικονίζει ὄρθια γυναικεία μορφή που κρατά κέρασ 'Αμαλθείας και φορά πυργωτό στέμμα — πιθανόν την Τύχη της Θεσσαλονίκης ἢ της Κωνσταντινούπολης —, ενώ στην άλλη τη Ρώμη στον γνωστό τύπο της 'Αμαζόνας²⁹⁴.

Πίν. 29α

Πίν. 30α

Το νόημα της Τύχης στο μνημείο που εξετάζουμε ξεπερνά, νομίζω, αυτό της Τύχης μιας οποιασδήποτε πόλης, αφού πρόκειται για την Τύχη της Θεσσαλονίκης-ἔδρας του Γαλερίου, που είναι μάλιστα ο *maximus augustus*. 'Εδώ ἐπρόκειτο να γιορταστοῦν τὰ *vicennalia* του Τετράρχη, με τὰ ὁποῖα, ὅπως δεχτήκαμε, συνδέεται ἄμεσα τὸ μνημείο. Εἶναι χαρακτηρισικό ὅτι για τὰ ἐγκαίνια τῆς νέας πρωτεύουσας Κωνσταντινούπολης στὶς 11 Μαΐου τοῦ 330, κόβονται τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς ἀργυρὰ μετάλλια με τὴν ἔνδρην Κωνσταντινούπολη που φορᾷ πυργωτὸ στέμμα, κρατᾷ κέρασ ἀφθονίας καὶ πατᾷ σὲ πρῶρα πλοίου²⁹⁵. "Ὅπως αὐτή, ἔτσι καὶ τὸ ἄγαλμα τῆς κόγχης μας ἦταν μιά «αὐτοκρατορικὴ Τύχη».

Πίν. 17στ

Arcus Novus τοῦ Διοκλητιανοῦ, H. P. Laubscher, *Arcus Novus und Arcus Claudii, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1976, 81, 91, 104. de Maria, *Archi* 312 κέ. ἀρ. 94 καὶ γιὰ τὸ χρονολογικὸ πρόβλημα τοῦ τόξου Kolb, *Tetrarchie* 180 κέ. A. Chastagnol σὲ *L'Urbs. Espace urbain et histoire, Actes du colloque international (Rome 8-12 mai 1985)* (1987) 501 κέ.

290. Βλ. Shelton ὁ.π. 27 κέ., κυρίως 32 κέ. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ αὐτοκράτορα με τὴν Τύχη τῆς πόλης καὶ τὸν ρόλο που παίζει ἡ κοινὴ ἀπεικόνισίς τους ἀπὸ τὸν 4ο αἰ. βλ. J. Dresken - Weiland, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit* (1991) 240 κέ.

291. Βλ. παρακάτω, σ. 92 σμ. 364.

292. Βλ. παρακάτω σ. 100 κέ.

293. Βλ. M. Vickers, *JRS* 63, 1973, 116 κέ. Πρβ. Laubscher, *Galeriusbogen* 80 σμ. 411. Γ. Π. Τουράτσογλου, *Θεσσαλονίκη* 1, 1985, 74 κέ. καὶ Touratsoglou ὁ.π. (σμ. 288) 95.

294. 'Αρ. εὐρ. 1296. Βρέθηκε ἀνάμεσα στὶς ὁδοὺς 'Αγ. Δημητρίου καὶ Κασσάνδρου τὸ 1934. 'Η μία ὄψη του ἀπεικονίστηκε σὲ A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)* (1963) 126, πίν. V,4. 'Ο Brandenburg, *Skulptur* 137 χρονολόγησε τὸ ἔργο στὸν ὄγμο 5ο αἰ. μ.Χ. Μιά ἀκόμη προσωποποιημένη μορφή εἰκονίζόταν στὴν τρίτη, κατεστραμμένη ὄψη, ἐνῶ ἡ τέταρτη ἦταν ἀκόσμητη.

295. J. M. C. Toynbee, *JRS* 37, 1947, 137 με σμ. 15, πίν. X,1. Βλ. καὶ *RIC VII* (1966) 578 ἀρ. 53, πίν. 18. Γιὰ τὴν Τύχη τῆς Κωνσταντινούπολης

Ξαναγυρίζοντας λοιπόν στην προτομή του Διονύσου πάνω από το άγαλμα της Τύχης της πόλης, μπορούμε να έρμηνεύσουμε την παρουσία του θεωρώντας ότι πρόκειται για τον θεό που εμφανίζεται ως προστάτης της πόλης. "Αν και δὲν γνωρίζουμε τη θέση του ιεροῦ του Διονύσου στη Θεσσαλονίκη²⁹⁶, επιγραφικές μαρτυρίες και νομίματα πιστοποιούν ἀπὸ τὰ ἑλληνιστικά χρόνια καὶ ἐξῆς τὴν ξεχωριστὴ σημασία τῆς λατρείας τοῦ θεοῦ, πὸ ἔχει ἐπίσημο χαρακτήρα, καθὼς καὶ τὴν ὑπαρξὴ περισσότερων λατρευτικῶν διονυσιακῶν συλλόγων²⁹⁷. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ἐπίσης ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς τέσσερις φυλὲς τῆς πόλης εἶχε πάρει τὸ ὄνομά της ἀπὸ τὸν Διόνυσο²⁹⁸. Ὁ Διόνυσος στὸ μικρὸ τόξο ἀποτελεῖ μιὰ ἀκόμη πολὺ σημαντικὴ μαρτυρία γιὰ τὴ σπουδαιότητα τῆς λατρείας τοῦ Διονύσου, πράγμα πὸ εἶχε ἤδη ἐπισημάνει ὁ Γ. Μπακαλάκης²⁹⁹.

Πίν. 11

Συνογίζοντας λοιπόν τὰ παραπάνω, συμπεραίνουμε ὅτι ὁ ναῖσκος μὲ τὸ ἄγαλμα καὶ τὸ ἀνάγλυφο τόξο ἀποτελεῖ ἓνα αὐτοκρατορικὸ μνημεῖο πὸ ἰδρύθηκε στὸ πλαίσιο τῆς προετοιμασίας γιὰ τὰ vicennalia τοῦ αὐτοκράτορα. Ἀπευθύνεται στὸν ρωμαϊκὸ λαὸ καὶ ἔχει ἐορτασικὸ χαρακτήρα, ἀφοῦ μέσω τῶν μοτίβων τοῦ προπαγανδίζεται ἡ ἀνανέωση τῆς virtus τοῦ Αὐγούστου (vota), ἀπὸ τὴν ὁποία πηγάζει ἡ felicitas temporum³⁰⁰, καὶ συμβολίζεται ἡ χαρὰ τοῦ λαοῦ (gaudium) γιὰ τὸ γεγονός αὐτό. Ἡ θέση τοῦ οὐ μιὰ πολὺ σημαντικὴ ἀρτηρία τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος καὶ στὴ στοά

βλ. K. J. Shelton, *AJA* 89, 1985, 152 κέ. *LIMC* III (1986) 301 κέ., λ. *Constantinopolis* (M. Vickers) καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὰ παραπάνω μετάλλια 302 ἀρ. 5.

296. Σύμφωνα μὲ τὸν Ch. Edson, *HThR* 41, 1948, 178 κέ. βρισκόταν στὴ θέση τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἀχειροποιήτου, ἐνῶ σύμφωνα μὲ τὸν Γ. Μπακαλάκη, *Ἀρχαία Μακεδονία* III (1983) 31 κέ. στὴ βορειοδυτικὴ πλευρὰ τῆς ἀρχαίας πόλης. Πρβ. Μ. Ἀ. Τιβέριο στὸ *Μνήμη Δ. Λαζαρίδη. Πόλις καὶ χώρα στὴν ἀρχαία Μακεδονία καὶ Θράκη* (1990) 73.

297. Βλ. κυρίως Edson ὁ.π. 154 κέ., 158 κέ. Βλ. ἐπίσης Γ. Μπακαλάκη, *AE* 1953/54, A, 221 κέ., κυρίως 226 κέ. Δ. Κανατσούλης, *Μακεδονικά* 4, 1955/60, 275 καὶ ὁ ἴδιος, *Μακεδονικά* 5, 1961/63, 87 κέ. μὲ σημ. 1. *IG X* 2,1 ἀρ. 28, 59, 259, 260, 503, 506. S. Düll, *Die Götterkulte Nordmakedoniens in römischer Zeit* (1977) 78, 85. Μ. Βουτυράς, *Ἑλληνικά* 35, 1984, 45 κέ. Touratsoglou ὁ.π. (σημ. 288) 15 κέ. Γιὰ τὴ συχνότητα τῶν διονυσιακῶν παραστάσεων καὶ τῆς λατρείας τοῦ θεοῦ στὴ Μακεδονία βλ. καὶ V. Mitsopoulos - Leon στὸ *Ἡ Θεσσαλονίκη μεταξὺ Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως. Πρα-*

κτικὰ Συμποσίου Τεσσαρακονταετηρίδος τῆς Ἐταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν 1980 (1982) 88. Βλ. ἀκόμη Α. Χρυσοστόμου στὸ *Ἀμνός. Τιμητικὸς τόμος γιὰ τὸν καθηγητὴ Μανόλη Ἀνδρόνικο* (1987) 993 κέ. καὶ Χ. Κουκούλη-Χρυσανθάκη στὸ *Ἡ Δράμα καὶ ἡ περιοχὴ της. Ἱστορία καὶ πολιτισμός* (1992) 75 κέ.

298. *IG X* 2,1 ἀρ. 183. Βλ. Ἐμ. Βουτυρά, *Ἀρχαία Μακεδονία* V (1993) 256.

299. G. Bakalakis στὸ *Provincialia. Festschrift für Rudolf Laur-Belart* (1968) 3 κέ.

300. Γιὰ τὴν ἔννοια τῆς felicitas πὸ πηγάζει ἀπὸ τὴν virtus βλ. G. Ch. Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (1957) 374 κέ., 436. S. Williams, *Diocletian and the Roman Recovery* (1985) 155. H. Walter, *La porte noire de Besançon* (1986) 384 κέ. Βλ. καὶ Hanfmann ὁ.π. (σημ. 235) 165, 168, 175, ὅπου γίνεται λόγος καὶ γιὰ τὶς ἐπετείου τοῦ αὐτοκράτορα πὸ ἀποτελοῦν κατάλληλες εὐκαιρίες κατὰ τὶς ὁποῖες διακηρύσσεται ἡ felicitas temporum.

ένος μεγάλου περιστυλίου είναι ἐπιλεγμένη, καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποδέσσουμε ὅτι ὁ μνημειακὸς αὐτὸς κῶρος προοριζόταν πιθανὸν γιὰ ἐπίσημες συγκεντρώσεις. Ἡ Τύχη τῆς πόλης, ποὺ ἐνσαρκώνει συγχρόνως καὶ τὴν ἔδρα τοῦ Αὐγούστου, μαζί μὲ τὸν Διόνυσο ἀποτελοῦν ἐγγύηση γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῶν ὑποσχέσεων.

Ἡ μεταρρύθμιση ποὺ ἔγινε στὸ τόξο μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Αὐγούστου ἀποτελεῖ μιὰ ἐπέμβαση ποὺ ἐπέφερε ἀλλαγὴ ὄχι μόνον στὴ μορφή τοῦ μνημείου, ἀλλὰ, ὅπως εἶναι φυσικό, καὶ στὸ περιεχόμενό του. Δίπλα στὸν Γαλέριο δὲν εἰκονίζεται τῶρα ἡ σύζυγός του *Galeria Valeria*, ἀλλὰ μιὰ ἰδεαλιστικὴ μορφή μὲ πυργωτὸ στέμμα, μιὰ θεὰ ἢ μιὰ προσωποποιημένη ἔννοια. Ἡ Οἰκουμένη λ.κ., ποὺ εἰκονίζεται στὸ μεγάλο τόξο τῆς πόλης στὴ σκηνὴ τῆς θυσίας τοῦ Διοκλητιανοῦ καὶ τοῦ Γαλερίου (B I 17)³⁰¹, εἶναι μιὰ μορφή ποὺ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς φέρει πυργωτὸ στέμμα³⁰². Ἀπὸ τὶς δεξὲς ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν πόλη, μόνον ἡ Τύχη τῆς Θεσσαλονίκης φέρει τὸ πυργωτὸ στέμμα, καὶ μάλιστα, ὅπως εἶδαμε λίγο παραπάνω, στὰ νομίσματα τῆς πόλης. Ἡ ἀναγνώριση ὅμως τῆς μορφῆς στὸ μετάλλιο μπορεῖ νὰ γίνῃ μόνον μέσα στὸ ἱστορικὸ πλαίσιο, στὸ ὁποῖο τοποθετήσαμε τὴ μεταρρύθμιση. Μοχλὸς τῆς εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ὁ Λικίνιος, ὁ ὁποῖος εἶναι τῶρα κύριος τῆς Θεσσαλονίκης³⁰³. Ὁ ἴδιος δὲν κατοίκησε στὴν πόλη³⁰⁴, ἡ ἐπέμβαση ὅμως στὸ ἐπίσημο αὐτὸ μνημεῖο πρέπει νὰ ὀφείλεται στὴ δική του βούληση. Παρὰ ταῦτα δὲν φαίνεται πιθανὸ τὸ πορτρέτο τοῦ Γαλερίου νὰ μετατράπηκε σὲ πορτρέτο τοῦ ἴδιου³⁰⁵, ἀφοῦ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Γαλερίου κόβει, ὅπως εἰπώθηκε, νομίσματα γιὰ τὸν *divus Maximianus*³⁰⁶. Ἀφοῦ λοιπὸν τὴν ἐποχὴ τῆς μεταρρύθμισης ὁ Γαλέριος τιμᾶται ὡς *divus*, τότε ἡ μόνη πιθανὴ ἐρμηνεία γιὰ τὴ γυναικεῖα μορφή μὲ τὸ πυργωτὸ στέμμα, ποὺ παίρνει θέση δίπλα του, εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Τύχη τῆς Θεσσαλονίκης. Ὁ ἴδιος παρουσιάζεται λοιπὸν πιθανότατα ὡς ὁ θεοποιημένος «κτίστης» τῆς πόλης μὲ τὴν κυριολεκτικὴ σημασία τῆς ἐπωνυμίας αὐτῆς³⁰⁷, ἀφοῦ οἱ οἰκοδομικὲς του δραστηριότητες ἀλλάξαν ριζικὰ τὴν ὄψη

301. Laubscher, *Galeriusbogen* 53 κέ., πίν. 40,2 καὶ 41,1. Γιὰ μιὰ ἀκόμη πιθανὴ παράσταση τῆς Οἰκουμένης στὸ ἴδιο μνημεῖο, στὴ ζωφόρο τῶν τεσσάρων Τετραρχῶν (B II 21) βλ. αὐτόθι 76 κέ. Ὁ Meyer ὁ.π. (σημ. 264) 429 κέ. ἀναγνωρίζει τὴν Οἰκουμένην στὴ ζωφόρο A III 11 (=A West 3).

302. Βλ. J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) 24 κέ.

303. Βλ. παραπάνω σ. 57.

304. Γιὰ τὶς κύριες ἔδρες του καὶ τὶς μαρτυρημένες μετακινήσεις του βλ. Barnes, *Empire* 80 κέ. Τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς Θεσσαλονίκης παύει νὰ ἀποτελεῖ ἐπὶ Λικίνιου *Sacra Moneta*, βλ. P. Bruun, *OpRom* 15, 1985, 11.

305. Μιὰ τέτοια ὑπόθεση, ποὺ μοῦ ἐξέφρασε προφορικὰ καὶ ἡ M. Bergmann, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ, ἀν καὶ δὲν ὑποστηρίζεται ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο.

306. Βλ. παραπάνω, σ. 57 μὲ σημ. 183.

307. Γιὰ τὴ σημασία τῆς λέξης «κτίστης» ἢ «οἰκιστής» στὶς ἐπιγραφὲς τῆς ὄψιμης ἑλληνιστικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς βλ. L. Robert, *Hellenica* IV (1948) 115 κέ. καὶ ὁ ἴδιος, *Bulletin Epigraphique* 1956, ἀρ. 317. Πρβ. Ch. Roueché, *Aphrodisias in Late Antiquity* (1989) 19. Στὴν προκειμένη περίπτωσιν ἡ ἔννοια τοῦ «κτίστη» δὲν θὰ εἶχε μόνον γενικὸ τιμητικὸ περιεχόμενο, βλ. A. Dreizehnter, *Chiron* 5, 1975, 241. Γιὰ τὴ λέξη ὡς ἐπίθετο τοῦ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ

της, τουλάχιστον στο ανατολικό της τμήμα, αλλά και η φυσιογνωμία της γενικότερα μεταβλήθηκε με την ανάδειξή της σε αυτοκρατορική έδρα. Συγκαταλέγεται λοιπόν τώρα ο Γαλέριος ανάμεσα στους ιδρυτές ή νέους ιδρυτές των πόλεων που μετά τον θάνατό τους θεοποιήθηκαν³⁰⁸.

Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε σήμερα αν η επέμβαση στον ναΐσκο περιορίστηκε στο άριστερο μετάλλιο ή αν ήταν πιο ριζική, πράγμα που θα σήμαινε ότι έγινε αλλαγή και στο ίδιο το άγαλμα της κόγχης. Στην πρώτη περίπτωση η θεά με το πυργωτό στέμμα στην *imago clipeata* δεν θα ήταν παρά μια επανάληψη της μορφής του αγάλματος. Αν δηλαδή το αρχικό άγαλμα της Τύχης της πόλης βρισκόταν ακόμη στην κόγχη, η ανάγλυφη επανάληψη της μορφής αυτής θα εξυπηρετούσε απλώς μια αισθητική απαίτηση, να μην μείνει στη θέση του άριστερου μετάλλου μια απολαξευμένη επιφάνεια. Αν όμως δεχτούμε τη δεύτερη περίπτωση, τότε θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η θεά στο μετάλλιο θα πήρε τη θέση του αγάλματος, το οποίο θα αντικαταστάθηκε από κάποιο άλλο — ίσως ένα άγαλμα του νέου ιδιοκτήτη του ανακτόρου; Ο Λικίνιος δηλαδή θα εμφανιζόταν τώρα ως προστατευόμενος της θεάς της πόλης και του θεοποιημένου πατέρα ιδρυτή της, του Γαλερίου.

αυτοκράτορα βλ. π.χ. Μ. Καραμεισίνη - Οικονομίδου, *Η νομισματοκοπία της Νικοπόλεως* (1975) 27, 30. Βλ. και Μ. Amandry, *Le monnayage des duovirs corinthiens*, *BCH Suppl.* XV (1988) 21 κέ. με σημ. 154-155. Για τον κτίστη της πόλης στην έλ-

ληνική ιστορία βλ. W. Leschhorn, *Gründer der Stadt. Studien zu einem politisch-religiösen Phänomen der griechischen Geschichte* (1984).

308. Βλ. *RE* XI 2 (1922) 2083 κέ., λ. *Ktistes* (Prehn).

VII. Τὸ αὐτοκρατορικὸ ἔργαστήριον τῆς Θεσσαλονίκης

Ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῆς Θεσσαλονίκης στοὺς αἰῶνες ποὺ προηγήθηκαν εἶναι σήμερον γνωστὴ μόνον σὲ πολὺ ἀδρὲς γραμμές³⁰⁹. Παρὰ ταῦτα μποροῦμε νὰ ποῦμε χωρὶς ἐνδοιασμοὺς ὅτι στὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας τὰ ἔργα τῆς πλαστικῆς παρουσιάζουν ἀπὸ ἀποψη σχεδίασης καὶ ἐκτέλεσης ὑψηλὴ ποιότητα ἄγνωστη στὰ παλιότερα ἔργα ἐντόπια παραγωγῆς. Ἡ προέλευση τῶν καλλιτεχνικῶν δυνάμεων ποὺ συνέβαλαν στὴ δημιουργία τους καὶ οἱ ὁποῖες ἀντλήθηκαν, ὅπως εἶναι φυσικόν, καὶ ἀπὸ ἄλλα κέντρα τῆς αὐτοκρατορίας, χωρὶς νὰ ἀποκλείονται καὶ τὰ τοπικὰ ἔργαστήρια³¹⁰, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἀνιχνευτεῖ, ἀφοῦ ἀπὸ τὸν ἀνατολικὸ κῶρον ἐλάχιστα εἶναι τὰ σύγχρονα ἔργα ποὺ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ αὐτὰ τῆς Θεσσαλονίκης. Ὡστόσο μὲ ἀφετηρία τὸ μεγάλον τόξον τοῦ Γαλερίου κυρίως, ἔγιναν ἤδη σοβαρὲς προσπάθειες γιὰ νὰ προσδιοριστοῦν οἱ στυλιστικὲς σχέσεις τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων συγχρόνων του ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη. Ἐδῶ δὲ συνεχίσουμε τὶς προσπάθειες αὐτὲς ξεκινώντας ἀπὸ τὸ μικρὸν τόξον καὶ ἀναλύοντας τὸ στυλ τῶν ἀναγλύφων του.

Στὶς ἀνάγλυφες μορφὲς ποὺ διακοσμοῦν τὶς ἐπιφάνειες τοῦ τόξου, ἂν ἐξαιρέσουμε καταρχὴν τὰ δύο πορτρέτα, ὑπάρχουν ὀρισμένα κοινὰ στυλιστικὰ χαρακτηριστικά. Πρόκειται γιὰ τὸ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ποὺ συνδυάζεται μὲ τὴν αἴσθησιν τῆς πλαστικότητος στὴν ἐπεξεργασία. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ἐπίσης ἡ χρῆσις τοῦ τρυπανιοῦ, ποὺ περιορίζεται στὰ ἐξωτερικὰ κυρίως περιγράμματα καὶ σὲ ἐλάχιστα ἐσωτερικά, ὅπως συμβαίνει στὶς μορφὲς τῶν Περσῶν, τῶν Ἑρωιδέων καὶ τοῦ Πάνα, ἐνῶ στὴν προτομὴν τοῦ Διονύσου τὸ τρυπάνι διαχωρίζει ἐπιπλέον τοὺς πλοκάμους τῆς κόμης, τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τοῦ στεφανιοῦ καὶ τὴν ταινία. Μὲ τὴ βοήθειαν τοῦ τρυπανιοῦ ξεχωρίζουν μετὰς τους καὶ τὰ φύλλα τῆς γιρλάντας, ὅπως καὶ οἱ στρογγυλοὶ καρποὶ τῆς καὶ τὰ φύλλα τῶν δύο λουλουδιῶν κάτω ἀπὸ αὐτήν. Τὸ ἔργαλειόν αὐτὸ δούλεγε κάθιστα ἀνοίγοντας σειρὰς ἀπὸ μικρὰς ὀπές, ποὺ στὶς περισσότερας περιπτώσεις ἐνώθηκαν σὲ μιὰ συνεχὴ αὐλακίαν, καθὼς ἡ λάμα ἀφαίρεσε ἐκ τῶν ὑστέρων τὶς μικρὰς γέφυρας ἀνάμεσά τους³¹¹. Ἡ τελικὴ αὐτὴ ἐπεξεργασία δὲν ἔγινε στὰ φύλλα τῆς γιρλάντας, ποὺ

Πίν. 2-3, 8

Πίν. 6

309. Γιὰ μιὰ σύντομην ἐπισκόπισίν τῆς βλ. Δ. Παντερμαλῆ σὺν Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια (1985) 39 κέ. καὶ Μ. Tiverios σὺν Ν. Eideneier - Η. Eideneier (ἐκδ.), *Thessaloniki. Bilder einer Stadt* (1992) 95 κέ. Γιὰ ἐιδικότερες μελέτες ποὺ ἀναφέρονται σὲ ἔργα τῆς αὐτοκρατορικῆς περιόδου τῆς Θεσσαλο-

νίκης βλ. παρακάτω, σμ. 328.

310. Ὁ Α. Rüschi, *JdI* 84, 1969, 97 ἀποδίδει τὸ μικρὸν τόξον σὲ Μακεδόνες γλύπτες.

311. Βλ. Κ. Eichner, *JbAChr* 24, 1981, 104 κέ. καὶ πρὸ πρόσφατα Μ. Pfanner, *AA* 1988, 667 κέ. Δὲν ἀποκλείεται νὰ χρησιμοποιήθηκε ὁμοίως καὶ τὸ

Πίν. 9 παρουσιάζουν έτσι ένα όδοντωτό περίγραμμα, ούτε και στην κόμη των Περσών και του δεξιού Έρωτιδέα, όπου οι μεμονωμένες όπες του τρυπανιού υποδηλώνουν ή τονίζουν τις έλικοειδεείς απολήξεις των βοστρύχων³¹². Έδω δα πρέπει να έπισημάνουμε ότι στη Νύμφη του δεξιού κροτάφου η έπεξεργασία της μορφής σταμάτησε σε στάδιο πριν αρχίσει η χρησιμοποίηση του τρυπανιού, έτσι το περίγραμμά της έχει σχεδιαστεί με λαμάκι και βελονάκι. Έπιπλέον, ακριβώς κάτω από τον άστράγαλο του διακοσμητικού πλαισίου, υπάρχει ταινία-όδηγος λάξευσης, που δείχνει ότι η έργασία έδω δεν ολοκληρώθηκε, με αποτέλεσμα το έδαφος του αναγλύφου να βρίσκεται στη δεξιά πλευρά του κροτάφου πολύ ύψηλότερα από ό,τι στην άριστερή.

Πίν. 26 'Η φειδωλή μάλλον χρήση του τρυπανιού και η λάξευση των λεπτομερειών με λαμάκι συμβάλλουν, παρά το χαμηλό ανάγλυφο, στην πλαστικότητα των μορφών, που συνδυάζεται με την άρκετά όργανική δομή των σωμάτων και με την έλευθερία στις κινήσεις, όπως φαίνεται στους Πέρσες του μετώπου και στις δύο μορφές των κροτάφων. Χαρακτηριστικό, εκτός από τα παραπάνω, είναι και το πλάσιμο των λείων, σχετικά άδιαφοροποιήτων μελών, που διακρίνουμε κυρίως στον Πάνα και τη Νύμφη αλλά και στο πρόσωπο του Διονύσου. Μπορούμε λοιπόν να πούμε χωρίς ένδοιασμούς ότι το στυλ του τόξου προδίδει μια έντονα κλασικιστική διάθεση, και μάς είναι οικείο από παλιότερα άττικά έργα, κυρίως σαρκοφάγους. Θα έλεγα μάλιστα ότι τα πρότυπα που χρησιμοποιούνται μάς παραπέμπουν άλλοτε σε έργα του προχωρημένου 3ου αιώνα, όπως στην περίπτωση των Έρωτιδέων ή της Νύμφης³¹³, και άλλοτε σε άρκετά παλιότερα, του γ' τετάρτου του 2ου αιώνα, όπως στην περίπτωση του Πάνα³¹⁴. Έπιπλέον, ο ήμιεργος δεξιός κρόταφος αλλά και το επίπεδο ανάγλυφο όλων των μορφών, στις πλάγιες και την κύρια όψη, θυμίζουν την έργασία στην πίσω και τη μία πλάγια πλευρά των άττικών σαρκοφάγων, οι όποιες διαφοροποιούνται σαφώς από τις υπόλοιπες δύο πλευρές των έργων αυτών³¹⁵.

«τρέχον τρύπανο», αφού σε άρκετές περιπτώσεις (π.χ. στα περιγράμματα των Περσών ή της προτομής του Γαλερίου) δίνεται η έντύπωση ότι το έργαλειό άκολουθήσε συνεχείς διαδρομές με κάποια σταματήματα. Για την τεχνική αυτή, η ύπαρξη της όποιας άμφισβητήθηκε (βλ. Eichner ό.π.), βλ. Pfanner ό.π. 669 κέ. με σημ. 2-3. Για τον ρόλο που παίζει το τρυπάνι στην πλαστική της περιόδου της Τετραρχίας γενικά βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* 112 κέ.

312. Για το στυλ αυτό βλ. B. Brenk, *IstMitt* 18, 1968, 247 (Pointillismus).

313. Για τη σύγκριση των Έρωτιδέων του τόξου με τη σαρκοφάγο του S. Lorenzo στη Ρώμη βλ.

Brandenburg, *Skulptur* 131. Για τη Νύμφη βλ. π.χ. τις Άμαζόνες της σαρκοφάγου στη Θεσσαλονίκη άρ. 1245, G. Koch - H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* (1982) εικ. 421.

314. Βλ. π.χ. τα άττικά τραπεζοφόρα, Στεφανίδου - Τιβερίου, *Τραπεζοφόρα* άρ. κατ. 81, 82, 84 και 91, πίν. 43 και 45.

315. Για το τεχνικό αυτό χαρακτηριστικό βλ. Koch ό.π. 375 και εικ. 424, 433, 462. Βλ. και A. Giuliano - B. Palma, *La maniera ateniese di età romana. I maestri dei sarcofagi attici*, *Studi Miscellanei* 24, 1975/76 (1978) π.χ. πίν. XIV 33, XXV 63, XXVI 65, LXIV 155 κ.ά.

Σε αντίθεση με τις μορφές στις οποίες αναφερθήκαμε, πιδό ξεργο είναι τὸ ἀνάγλυφο σὰ δύο πορτρέτα³¹⁶. Ἐπιπλέον τὸ τρυπάνι ἔχει δουλέγει ἐδῶ με μεγαλύτερη ἔμφασιν. Ὅχι μόνον τὰ περιγράμματα τῶν κεφαλῶν καὶ τῶν ὤμων εἶναι βαθιὰ σκαμμένα με τὸ ἐργαλεῖο αὐτό, ἀλλά, ὅπως δείχνει τουλάχιστον τὸ πορτρέτο τοῦ Γαλερίου σὸ ὅποιο δὲν ἔχουμε μεταγενέστερη ἐπέμβαση, με τρυπάνι γίνονται καὶ τὰ ἐσωτερικὰ περιγράμματα τοῦ ἐνδύματος καὶ δηλώνεται ἡ κοιλότητα τῶν αὐτιῶν. Ἡ ἀντίληψη σὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν, πὸν τονίζονται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀλλὰ συγχρόνως καμπυλώνονται πλαστικά, ἔχει τὰ πρότυπά της σὸ σὺλ τῶν ὀμιότερων ἀττικῶν σαρκοφάγων³¹⁷. Στὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο ἀντίθετα καὶ σὴν κόμη οἱ πλαστικοὶ ὄγκοι παρέμειναν ἄθικτοι, ἀφοῦ ἐδῶ χρησιμοποιήθηκαν μόνον λαμάκι καὶ βελονάκι. Εἶναι σαφές ὅτι οἱ προτομὲς συγκέντρωσαν τὴ μεγαλύτερη φροντίδα τοῦ καλλιτέχνη, ἴσο σὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου ὅσο καὶ τῶν ἐνδυμάτων. Δὲν εἶναι πάντως ἀπαραίτητο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι δούλεγαν σὸ τόξο δύο διαφορετικοὶ καλλιτέχνες. Τόσο σὸ πρόσωπο τοῦ Γαλερίου ὅσο καὶ σὸ ἐνμέρει ξαναδουλεμένο τῆς *Galeria Valeria* διακρίνουμε μιὰ κλασικιστικὴ διάθεση, πὸν ἐκδηλώνεται με τὴν ἐπίπεδη ἐπεξεργασία καὶ τὴ συμμετρικὴ διάταξη τῶν ὀγκων³¹⁸, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἡ πλαστικὴ διαφοροποίηση εἶναι ἐδῶ σὲ σχέση με τὰ ἰδεαλιστικὰ πρόσωπα μεγαλύτερη. Ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἄπονη τοῦ ἐνὸς καλλιτέχνη εἶναι καὶ μιὰ λεπτομέρεια: ὁ τρόπος δηλαδὴ με τὸν ὅποιο πλάθεται τὸ μικρὸ στόμα τοῦ Διονύσου καὶ τονίζεται με δύο τρυπανιὲς σὲς ἄκρες, ἀπαντὰ παρόμοιος καὶ σὲς δύο εἰκονιστικὲς μορφές, κυρίως σὲ γυναικεία, παρόλο πὸν σ' αὐτὲς ἡ ἐπεξεργασία εἶναι περισσότερο προσεκτικὴ καὶ λεπτομερειακὴ.

Πίν. 4-5

Ἡ διαφορὰ τῆς ἀναγλυφικῆς ἔξαρσης πὸν παρατηρήσαμε ἀνάμεσα σὰ πορτρέτα καὶ τὲς ὑπόλοιπες μορφές ὀφείλεται, νομίζω, σὲ συνειδητὴ ἐπιλογή τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ ἔνταξη τῶν πορτρέτων αὐτὴ καθαυτὴ μέσα σὲς *imagines clipeatae* δὲν δὰ πρέπει νὰ ἔπαιξε πρωτεύοντα ρόλο σὲ στυλιστικὴ αὐτὴ ἐπιλογή, ὅπως δείχνει ἡ ἐπιπεδότητητα τῆς μορφῆς τοῦ Διονύσου μέσα σὸ κυκλικὸ πλαίσιο τοῦ ἐσωρραχίου. Μιὰ ἀνάλογη συνύπαρξη ἔξεργου καὶ χαμηλοῦ ἀναγλύφου ἔχουμε καὶ σὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. Αὐτὴ παρατηρεῖται ὅχι μόνον ἀνάμεσα σὲς δύο σωζόμενους πεσσοὺς Α καὶ Β, ἀλλὰ καὶ ἀνάμεσα σὲ ζωφόρους τοῦ ἴδιου πεσσοῦ³¹⁹. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς λόγους πὸν ὀδήγησαν σὲ στυλιστικὴ αὐτὴ «διγλωσσία» σὲ καθένα ἀπὸ τὰ δύο ἔργα³²⁰, γίνεται σαφές ὅτι υἰοθετεῖται ἀπὸ καλλιτέχνες πὸν ἐργάζονται δίπλα δίπλα, ἢ ἀκόμη καὶ ἀπὸ ἕναν καλλιτέχνη, προκειμένου νὰ ἐξηγητηθεῖ ἕνας συγκεκριμένος στόχος. Ἐὰ μπόρῳσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ὅτι ἡ προτίμηση σὸ χαμηλὸ ἢ τὸ ἔξεργο ἀνάγλυφο σχετίζε-

Πίν. 6

316. Ἀπὸ τὸ βαθύτερο σημεῖο τοῦ ἐδάφους ἔως τὸ κυκλικὸ πλαίσιο, πὸν βρίσκεται σὸ ἴδιο ἐπίπεδο με τὴ μῦτη τῶν μορφῶν, μετροῦμε 6 ἐκ.

317. Βλ. π.χ. τὴ σαρκοφάγο τοῦ Πέλοπα σὲ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθῆνας, Koch ὀ.π. 404 με

σημ. 1, εἰκ. 438.

318. Βλ. παραπάνω σ. 40, 44, 61 κέ.

319. Laubscher, *Galeriusbogen* 110 κέ.

320. Αὐτόθι.

ται, σὲ ὀρισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις, καὶ μὲ τὰ πρότυπα ποὺ οἱ καλλιτέχνες ἔχουν ὑπόψη τους ἀποδίδοντας ἕναν συγκεκριμένο εἰκονογραφικὸ τύπο, καὶ βέβαια μὲ τὸν βαθμὸ σπουδαιότητας τῶν ἐπιμέρους παραστάσεων μέσα στὸ εἰκονογραφικὸ σύνολο, πράγμα ποὺ ἔπαιξε, ὅπως φαίνεται, σημαντικό ρόλο στὴ δική μας περίπτωση.

- Πίν. 16 Ἐπισημάνθηκε λοιπὸν ἥδη μιὰ στυλιστικὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ δύο τόξα καὶ ποὺ δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ἡ μοναδική. Οἱ μορφές τῶν Περσῶν στὸ μικρὸ τόξο ὄχι μόνον τυπολογικὰ παρουσιάζουν, ὅπως εἶδαμε, στενὴ ὁμοιότητα μὲ αὐτὲς τῆς ζωφόρου Β I 18 τοῦ μεγάλου τόξου³²¹, ἀλλὰ καὶ στυλιστικὰ βρίσκονται πολὺ κοντὰ τους³²². Τὸ ἐπίπεδο ἀνάγλυφο καὶ οἱ ἀναλογίες ἀνταποκρίνονται καὶ στὶς δύο περιπτώσεις σὲ μιὰ ὅμοια ἀντίληψη γιὰ τὴν πλαστικὴ μορφή. Ὁμοιότητα ὑπάρχει ἐπιπλέον στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ τρυπάνι τινίζει τὰ ἐξωτερικὰ καὶ τὰ κυριότερα ἐσωτερικὰ περιγράμματα, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες λαξεύονται μὲ καλέμι, ἀκόμη στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο πτυχώνονται τὰ ἐνδύματα. Στυλιστικὰ παράλληλα βρίσκουμε ὅμως στὸ μεγάλο τόξο καὶ γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς χλαμύδας τοῦ Γαλερίου στὴν *imago clipeata*. Οἱ βαθιὰ σκαμμένες καὶ συγχρόνως ἔξεργα καμπυλωμένες πτυχές τῆς, ποὺ διατηροῦν τὴν πλαστικὴ τους ὑπόσταση καὶ ποὺ συγκρίναμε πρὸ πάντων μὲ ἀνάλογες τῶν ὄψμων ἀττικῶν σαρκοφάγων, εἶναι ὅμοιες λ.χ. μὲ αὐτὲς στὸ ἀντίστοιχο ἔνδυμα τῶν Τειτραρχῶν τῆς ζωφόρου Β II 21 ἢ τοῦ Γαλερίου στὴ ζωφόρο Α III 9³²³. Ἔτσι δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποπτευθεῖ τὴ χρονολογικὴ διαφορά ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα, κάτι ποὺ ἀντίθετα γίνεται στὰ πορτρέτα³²⁴. Οἱ ὑπόλοιπες μορφές τοῦ μικροῦ τόξου δὲν προσφέρονται γιὰ σύγκριση, σὲ ὀρισμένα ὅμως ἀπὸ τὰ κοσμήματά του μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσει ἀναλογίες μὲ τὸ μεγάλο τόξο. Ἔτσι, τὸ ἰωνικὸ κυμάτιο τῆς ἐπίστευης ἔχει στενὴ σχέση μὲ αὐτὸ στὴν ἐπίστευη τοῦ πεσοῦ Α³²⁵, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ σχῆμα τῶν αὐγῶν ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο αὐτὰ προβάλλουν μέσα ἀπὸ τὸ κέλυφός τους, ὅμοιες εἶναι καὶ οἱ λόγχες τοῦ κυματίου. Στὴν ἴδια ἐπίστευη βρίσκουμε ὅμοια ἀποδομένο τὸν σπειρομαϊάνδρο τοῦ δικοῦ μας τόξου, ὑπάρχει μάλιστα καὶ ἡ ἐγχάρακτη γραμμὴ ποὺ παρακολουθεῖ ἐσωτερικὰ τὸ περίγραμμά του. Τέλος, τὰ γλωσσοειδῆ φύλλα μὲ τὴν πλαστικὴ ὑποδήλωση τῆς ράχης ποὺ ἔχουμε στὰ πεσόκρανα τοῦ τόξου μας (ἐπάνω ζώνη) ἀπαντοῦν, ἂν καὶ χωρὶς τὶς μικρὲς γέφυρες ποὺ τὰ συνδέουν, στὴν ἐπίστευη τοῦ πεσοῦ Β τοῦ μεγάλου τόξου³²⁶.

Μετὰ ἀπὸ ὅλα τὰ παραπάνω δὲν θὰ εἶχαμε κανέναν ἐνδοιασμὸ νὰ δεχτοῦμε: 1) ὅτι ἡ στυλιστικὴ καὶ ἐργαστηριακὴ σχέση τοῦ ἔργου ποὺ ἐξετάζουμε μὲ τὸ μεγάλο θριαμβικὸ μνημεῖο τῆς πόλης εἶναι στενή· καὶ 2) ὅτι στὰ δύο ἔργα ὑπάρχουν κοινὰ στυλιστικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ τὰ συνδέουν μὲ τὴν ἀττικὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση.

321. Βλ. παραπάνω σ. 34 μὲ σημ. 81-82.

322. Βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* πίν. 29, 43-44.

323. Αὐτόθι πίν. 51,2, 58,1, 60,1 καὶ 26,1.

324. Βλ. παραπάνω σ. 59 κέ.

325. Laubscher, *Galeriusbogen* πίν. 14,2.

326. Αὐτόθι πίν. 45,2.

Αυτό είναι σαφές, παρά τη διαφορετική έντύπωση που μπορεί να προκαλείται από το διαφορετικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στις δύο περιπτώσεις: χοντρόκοκκο βορειο-ελλαδίτικο, πιθανότατα θασίτικο, μάρμαρο στη μία³²⁷, λεπτόκοκκο καλύτερης ποιότητας, που μοιάζει με πεντελικό, στην άλλη. Και τα δύο έργα είναι δημιουργίες του ίδιου σημαντικού εργαστηρίου που ανέλαβε να εκτελέσει μεγάλες παραγγελίες στο πλαίσιο των αυτοκρατορικών έργων στην πόλη. Προβάλλει λοιπόν στο σημείο αυτό το ερώτημα που θέσαμε εξαρχής και που αφορά την καλλιτεχνική προέλευση του εργαστηρίου αυτού.

Στη Θεσσαλονίκη των αυτοκρατορικών χρόνων αναπτύχθηκαν, όπως γνωρίζουμε, εργαστήρια γλυπτικής που ειδικεύονταν στην κατασκευή έργων διαφορετικών κατηγοριών, όπως σαρκοφάγων και επιθυμίων αναγλύφων, βωμών, όλόγλυφων ιδεαλιστικών άγαλμάτων και πορτρέτων, τραπεζοφόρων κ.ά.³²⁸ Η παραγωγή των εργαστηρίων αυτών, που τροφοδοτούσαν την τοπική ζήτηση, κάθε άλλο παρά ξμεινε ανεπηρέαστη από τα εισαγμένα έργα, που έφταναν στην πόλη από καλλιτεχνικά κέντρα της Μ. 'Ασίας και από την 'Αθήνα³²⁹. 'Αλλά και η Δύση επηρέασε, όπως φαίνεται, την τοπική παραγωγή³³⁰. Μια περίοδος μεγάλης άκμης για την πόλη είναι η περίοδος των Σεβήρων³³¹, όπως προκύπτει τόσο από την οικοδομική δραστηριότητα κυρίως στο συγκρότημα της αγοράς³³², όσο και από τις αύξημένες εισαγωγές πολυτε-

327. 'Ο Laubscher ό.π. 20 με σημ. 126, σ. 94, 145 δίνει την πληροφορία ότι πρόκειται για μάρμαρο Κοζάνης, άλλοι όμως μελετητές πιστεύουν ότι το μάρμαρο προέρχεται από την 'Αλυκή της Θάσου, βλ. J. J. Herrmann - J. R. Sodini, *BCH* 101, 1977, 508 σημ. 132, όπου σημειώνεται ότι παρά ταυτα οι γλύπτες δεν ήταν Θάσιοι. Οι σχέσεις των έργων της Θεσσαλονίκης και της Θάσου δα πρέπει να εξεταστούν, όπως νομίζω, γιατί οι δεσμοί ανάμεσα τους φαίνεται πως είναι στενοί.

328. Για τις τοπικές σαρκοφάγους της Θεσσαλονίκης βλ. Koch ό.π. 350 κέ. Για τα επιθυμία ανάγλυφα με πορτρέτα βλ. A. Rüsck, *JdI* 84, 1969, 101 κέ. Μ. Π. Λαγογιάννη, *Πορτραίτα σε ταφικά μνημεία της Μακεδονίας κατά την περίοδο της ρωμαιοκρατίας* (1983) κυρίως 78 κέ. Για την κατηγορία των μακεδονικών βωμών βλ. Σ. Πελεκίδη, *'Από την πολιτεία και την κοινωνία της αρχαίας Θεσσαλονίκης* (1934) 28 κέ., 48 κέ. Για όλόγλυφα ιδεαλιστικά έργα και για τους ανάγλυφους πεσσοὺς του μνημείου των "Las Incantadas" βλ. παρακάτω. Για όλόγλυφα πορτρέτα από τη Θεο-

σαλονίκη βλ. Rüsck ό.π. 59 κέ., κυρίως 68 κέ. D. Pandermalis, *AA* 1972, 142 κέ. Θ. Στεφανίδου - Τιθερίου, *'Εγνατία* 2, 1990, 97 κέ., χρειάζεται όμως ακόμη να διευκρινιστεί, με βάση το σύνολο των σωζόμενων έργων, ποια είναι η τοπική παραγωγή και ποια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Για τραπεζοφόρα βλ. Θ. Στεφανίδου - Τιθερίου, *Τραπ. Θεσ.* 15 κέ. και η ίδια ό.π. (σημ. 314) 183 κέ. Για μια γενική επισκόπηση της καλλιτεχνικής παραγωγής της Θεσσαλονίκης και των επιδράσεων που δέχεται, βλ. Brandenburg, *Skulptur* 121 κέ.

329. Βλ. Στεφανίδου-Τιθερίου, *Τραπ. Θεσ.* 15 κέ. (άτυκες επιδράσεις), 18 κέ. (μικρασιατικές επιδράσεις). Koch ό.π. (μικρασιατικές επιδράσεις). Brandenburg, *Skulptur* 121 κέ.

330. H. Gabelmann, *BjB* 177, 1977, 218 κέ. Brandenburg, *Skulptur* 122. Λαγογιάννη ό.π. 19 σημ. 3, σ. 25.

331. Brandenburg, *Skulptur* 125.

332. Βλ. Θ. Στεφανίδου-Τιθερίου, *'Εγνατία* 2, 1990, 103 κέ.

λῶν ἔργων³³³. Ὡς ποιὸ σημεῖο φτάνουν ὡσὸσο οἱ ποιουικὲς δυνατότητες τῶν τοπικῶν ἐργαστηρίων γλυπτικῆς τὴν ἐποχὴ αὐτὴ εἰδικότερα, ἀλλὰ καὶ γενικότερα κατὰ τὸν 2ο καὶ 3ο αἰῶνα, τὸ γνωρίζουμε λ.χ. ἀπὸ τοὺς ἀνάγλυφους πεσσοὺς τῶν “Las Incantadas”³³⁴, ἀπὸ τὶς Μοῦσες καὶ τὸ σύγχρονο γυναικεῖο πορτρέτο τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου ἀπὸ τὸ μικρὸ ὠδεῖο τῆς ἀγορᾶς³³⁵, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μικρότερα ἔργα, ὅπως εἶναι τὰ τραπεζοφόρα τοπικῶν ἐργαστηρίων³³⁶. Σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀττικὲς ἐπιδράσεις³³⁷, ἡ ποιουικὴ ὅμως διαφορὰ ποὺ τὰ χωρίζει ἀπὸ τὰ πρότυπά τους εἶναι μεγάλη, ἂν καὶ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἡ πιστὴ μίμνησις τοῦ ἀττικοῦ στυλ ὀδηγεῖ στὴν ὑπόθεσιν ὅτι θὰ δούλεγαν καὶ ἐπιτόπου Ἰθνηναῖοι καλλιτέχνες σὲ βορειοελλαδίτικα μάρμαρα³³⁸. Παράλληλα ὅμως προκύπτουν στοιχεῖα, ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν τοπικῶν σαρκοφάγων καὶ τῶν τραπεζοφόρων, ποὺ μαρτυροῦν μικρασιατικὲς ἐπιδράσεις³³⁹. Ἡ μελέτη τῶν ἔργων ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκην³⁴⁰ θὰ διευκρινίσει πιθανότατα στὸ μέλλον μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὸν χαρακτῆρα τῆς τοπικῆς παραγωγῆς καὶ τὶς ποικίλες ἐπιδράσεις ποὺ δέχτηκε στὶς διάφορες κατηγορίες, ξεχωρίζοντας παράλληλα, στὸν βαθμὸ ποὺ εἶναι δυνατόν, τὰ εἰσαγμένα ἔργα.

Μὲ βάση ἐπομένως τὶς παραπάνω γνώσεις μας θὰ ἦταν ἀδύνατον νὰ κατανοήσουμε τὸ ποιουικὸ ἐπίπεδο τῶν ἔργων τῆς Τετραρχίας στὴ Θεσσαλονίκην, ἂν ἡ ἱστορικὴ συγκυρία ποὺ ἀνέδειξε τὴν πόλιν σὲ αὐτοκρατορικὴ ἔδρα δὲν μᾶς ὀδηγοῦσε νὰ δεχτοῦμε μιὰ ριζικὴ ἀναδιοργάνωση τῶν ἐργαστηρίων τῆς τὴν ἐποχὴ αὐτή. Ὅπως χαρακτηριστικὰ λέει ὁ A. Alföldi, ἀναφερόμενος στὴ Θεσσαλονίκην καὶ τὴ Σερδική, «were converted at a stroke, by the magic utterance of the imperial will, from provincial cities into magnificent residences»³⁴¹. Ἐπιλεγμένοι λοιπὸν καλλιτέχνες θὰ ἦλθαν στὴν πόλιν μὲ τὴ συγκεκριμένη ἀποστολὴ νὰ ἀνταποκριθοῦν στὶς ἀνάγκες τοῦ αὐτοκρατορικοῦ προγράμματος. Τὰ ὅσα εἰπώθηκαν παραπάνω γιὰ τὴ σχέση τῶν δύο τόπων, δείχνουν ὅτι ἡ παρουσία καλλιτεχνῶν ποὺ γνώριζαν τὸ ἀττικὸ στυλ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βέβαιον. Σὲ ἀττικὸ ἐργαστήριον ἀπέδωσε ὁ Laubscher τὰ ἀνάγλυφα τοῦ πεσσοῦ Α³⁴², στὰ ὁποῖα διακρίνει περισσότερο παραδοσιακὰ στυλιστικὰ χαρακτηριστικὰ

333. Γιὰ τὴν αὔξηση τῶν εἰσαγμένων ἀττικῶν σαρκοφάγων κατὰ τὸν 3ο αἰῶνα βλ. Koch ὅ.π. 350 μὲ σημ. 54. Τὸ ἴδιο φαίνεται νὰ συμβαίνει καὶ μὲ τὰ τραπεζοφόρα, Στεφανίδου-Τιβερίου, *Τραπ. Θεσ.* 22.

334. I. Baldassarre, *Studi Miscellanei* 22, 1974, 23 κέ. Brandenburg, *Skulptur* 124 κέ. P. Karanastassis, *AM* 101, 1986, 239 κέ., 289 κέ. (A I 40).

335. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Ἐγνατία* 2, 1990, 73 κέ., εἰκ. 1-10 καὶ 15-16.

336. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Τραπ. Θεσ.* 16 κέ.

337. Brandenburg, *Skulptur* 124 κέ. Στεφανί-

δου-Τιβερίου, *Τραπ. Θεσ.* 16 κέ., 22.

338. Αὐτόθι 17 καὶ ἡ ἴδια *Τραπεζοφόρα* 183 μὲ σημ. 628.

339. Βλ. Koch ὅ.π. 350 κέ. Brandenburg, *Skulptur* 122 κέ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Τραπ. Θεσ.* 17 κέ. καὶ ἡ ἴδια ὅ.π. (σημ. 314) 184 μὲ σημ. 633.

340. Βλ. σχετικὰ σ. 8.

341. A. Alföldi, *The Conversion of Constantine and Pagan Rome*² (1969) 94.

342. Laubscher, *Galeriusbogen* 145 κέ., 149.

σὲ σχέση μετὸν πεσοῦ Β, στὸν ὁποῖο παρατηρεῖ μιὰ πιὸ προχωρημένη στυλιστικὴ ἔκφραση στὴ σύνθεση, σὲ ἀναλογίες καὶ στὴ δομὴ τῶν μορφῶν, πιὸ κοντὰ σὲ ἀντιλήψεις τῆς ὄψης ἀρχαιότητος καὶ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ρώμης. Δέχεται παρόλα αὐτὰ ὅτι τὸ στυλ, ὅπως ἀποτυπώνεται σ' αὐτόν, ἔχει τὶς ρίζες τοῦ στὸν ἀνατολικὸ κῶρο καὶ προτείνει νὰ θεωρήσουμε τὸν πεσοῦ Β ὡς ἔργο ἐνὸς τοπικοῦ ἐργαστηρίου³⁴³. Ἡ ἀποψη τῶν δύο ξεχωριστῶν ἐργαστηρίων δημιουργεῖ δυσκολίες, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι οἱ στυλιστικὲς παρατηρήσεις σὲ ὁποῖες βασίζεται εἶναι τεκμηριωμένες καὶ πειστικές. Θὰ συμφωνοῦσα ἔτσι μετὸν Η. Brandenburg, ὅτι οἱ διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στοὺς δύο πεσοὺς δὲν βαραίνουν σὲ τέτοιο βαθμὸ ὥστε νὰ μιλοῦμε γιὰ ξεχωριστὰ στυλιστικὰ κατευθύνσεις, καὶ ὅτι τὴν τέχνη τῆς ὄψης ἀρχαιότητος ὑπάρχουν συχνὰ τέτοιου εἴδους στυλιστικὲς καὶ μορφολογικὲς διαφορὲς³⁴⁴. Ἦδη στὸ ἀττικὸ ἐργαστήριον ἐμφανίζονται στὸν 2ο καὶ 3ο αἰῶνα, ὅπως προσπάθησα νὰ δείξω ἄλλοῦ³⁴⁵, διαφορετικὲς στυλιστικὲς τάσεις, φαίνεται δηλαδὴ ὅτι ὁ συντηρητικὸς τρόπος δουλειᾶς μπορεῖ νὰ συνυπάρχει μετὰ ἕναν περισσότερο σύγχρονο, ποὺ ἀκολουθεῖ δηλαδὴ πιὸ αὐθόρμητα τὶς κατευθύνσεις τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ καὶ οἱ παρατηρήσεις ποὺ ἔγιναν παραπάνω στὸ μικρὸ τόξο ἔρχονται νὰ γεφυρώσουν, ἐνμέρει τουλάχιστον, τὴ στυλιστικὴ ἀνομοιογένεια τῶν δύο πεσοῶν, ἀφοῦ τὰ στυλιστικὰ του χαρακτηριστικὰ μᾶς φέρνουν ἄλλοτε πιὸ κοντὰ στὸν πεσοῦ Β καὶ ἄλλοτε στὸν Α.

Παρὰ τὰ ἀττικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀνιχνεύονται στὰ δύο τόξα³⁴⁶, ὀφείλουμε νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ ἐρμηνεύσουμε συνολικὰ τὸ στυλ τοῦ μετὰ τὴν ἄσπινδα ὄψος ὅσα γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν ἀττικὴ στυλιστικὴ παράδοση. Ἐξάλλου θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας δὲν γνωρίζουμε ἔργα πλαστικῆς στὴν ἴδια τὴν Ἀττικὴν. Τὰ ἀττικὰ ἐργαστήρια, ὅπως ὑποστήριξα ἄλλοῦ μετὰ τὴν παραγωγή τῶν σαρκοφάγων καὶ τῶν τραπεζοφόρων, σταματοῦν τὴ δραστηριότητά τοῦς περίπου μετὰ τὴν καταστροφὴ τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τοὺς Ἑρούλους, ἀφοῦ ἔχει προηγηθεῖ μιὰ περίοδος ὑφέσεως μετὰ χαμηλὸ δείκτη παραγωγῆς μετὰ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰῶνα³⁴⁷. Εἶναι φυσικὰ δυνατὸν Ἀττικοὶ τεχνίτες νὰ ἀπορροφήθηκαν σὲ ἄλλα κέντρα συνεχίζοντας τὴν παράδοση³⁴⁸, ὅμως γνήσια ἀττικὰ ἐργαστήρια μετὰ ἀκμάζοντα

343. Αὐτόθι 149 κέ., 155.

344. Brandenburg, *Skulptur* 129. Γιὰ τὰ διαφορετικὰ στυλιστικὰ στοιχεῖα στὴ ζωφόρο ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἀδριανοῦ στὴν Ἐφεσο βλ. Brenk, *IstMitt* 18, 1968, 244 κέ. Βλ. καὶ Θ. Στεφανίδου-Τιβεριίου, *Θρακικὴ Ἐπετηρίδα* 7, 1987-1990, 266 κέ., κυρίως 268.

345. Βλ. Στεφανίδου-Τιβεριίου ὅ.π. (σημ. 314) 150 κέ., 174 κέ.

346. Βλ. καὶ Brandenburg, *Skulptur* 130-131, ὁ ὁποῖος τονίζει ἰδιαίτερα τὴ σχέση τοῦ μετὰ τὸ ἀ-

τικὸ στυλ.

347. Στεφανίδου-Τιβεριίου ὅ.π. (σημ. 314) 223 κέ. καὶ Th. Stefanidou-Tiveriou στὸ *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit* (1993) 133 κέ.

348. Γιὰ μιὰ σημαντικὴ ὁμάδα σαρκοφάγων τῆς Ρώμης ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὁποίας διαμορφώθηκαν μετὰ τὴ συμμετοχὴ καλλιτεχνῶν ἀπὸ τὰ μεγάλα ἐργαστήρια τῶν μικρασιατικῶν καὶ ἀττικῶν σαρκοφάγων, βλ. Koch ὅ.π. 258 κέ. μετὰ σημ. 74. F. Canciani, *Prospettiva* 42, 1985, 48 κέ.

χαρακτήρα δὲν ὑπάρχουν πιά. Ἔτσι λοιπὸν, ὅταν μιλοῦμε γιὰ ἀττικά χαρακτηριστικά στὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης, δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωροῦμε ὅτι ὀργανωμένα ἀττικά ἐργαστήρια ἦλθαν ἐδῶ γιὰ νὰ ἐργαστοῦν αὐτόνομα, ἀλλὰ ὅτι καλλιτεχνικὲς δυνάμεις ποὺ σχετίζονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὴν ἀττική παράδοση συνέβαλαν οὐσιαστικά, ἀλλὰ ὄχι ἀποκλειστικά, στὴ δημιουργία τῶν ἔργων αὐτῶν.

- Πίν. 6-7 Ἐπιπέδωση τῶν πεσοκράνων. Ἐπίσης ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῆς κληματίδας στὸ ἐσωρράχιο εἶναι ἄγνωστος στὸ ἀττικὸ ἀνάγλυφο, λ.χ. τῶν σαρκοφάγων. Τὰ ἀνάγλυφα στοιχεῖα τοῦ δὲν προβάλλουν φυσιολογικὰ ἀπὸ τὸ ἔδαφος, οὔτε καὶ διαχωρίζονται ἀπὸ αὐτὸ μόνον μὲ τὴν αὐλακία τοῦ τρυπανιοῦ σύμφωνα μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ στυλ τῆς ὄγμινης ἀττικῆς πλαστικῆς. Δουλεύονται μὲ τρόπο ποὺ προκαλεῖ τὴν ἐντύπωση δύο διαφορετικῶν, παράλληλων ἐπιπέδων, δηλαδὴ τοῦ ἐδάφους ποὺ βρίσκεται στὸ βάθος, καὶ τῆς ἔξεργης διακόσμησης, ποὺ δὲν ἔχει ὀργανικὴ σχέση μὲ τὸ ἔδαφος. Τὰ στοιχεῖα τῆς τελευταίας δίνουν τὴν ἐντύπωση περιτμητῶν κοσμημάτων ποὺ τοποθετοῦνται πρόσθετα ἐπάνω στὸ ἔδαφος, χωρὶς νὰ διαμορφώνονται πλαστικὰ στὶς πλευρὲς τους, ποὺ εἶναι ἐπίπεδες. Μιὰ ἀνάλογη σχέση ἐδάφους καὶ κληματίδας σὲ δύο ἐπίπεδα συναντοῦμε ἤδη στὴν ἐποχὴ τῶν Σεβήρων, λ.χ. σὲ δύο τμήματα πεσσῶν στὸ Μουσεῖο τοῦ Βατικανοῦ ἢ στοὺς πεσσοὺς τῆς βασιλικῆς τῶν Σεβήρων στὴ Μεγάλῃ Λέπιδα³⁴⁹. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ συγκρίθηκε μὲ ἐλεφαντοστέινα ἔργα τῆς ὄγμινης ἀρχαιότητος καὶ τὰ λεγόμενα διάτρητα γυάλινα σκεύη, αὐτὸ θὰ ἴσχυε ὅμως πολὺ περισσότερο γιὰ τὸ δικὸ μας ἔργο, στὸ ὁποῖο ἡ σχηματοποίηση τοῦ κοσμήματος καὶ ὁ διακοσμτικὸς χαρακτήρας εἶναι πολὺ πιὸ ἔντονα. Δὲν εἶναι ὅμως σκόπιμο νὰ καταφύγουμε σὲ συγκρίσεις μὲ ἄλλες κατηγορίες ἔργων. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι γνωστὴ στὴν κατηγορία τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορικὴ περίοδο ἕως τὸν 6ο αἰ. μ.Χ., ἂν καὶ ὑπάρχουν διαφοροποιήσεις στὴ σχέση κοσμήματος καὶ ἐδάφους καὶ στὸν χαρακτήρα τοῦ κοσμήματος, ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ὁποῖου φτάνει ἕως τὸ ὀλοκληρωτικὸ τοῦ ξεκούφωμα ἀπὸ τὸ ἔδαφος (τεχνικὴ à jour)³⁵⁰. Ἡ διάκριση τῶν δύο ἐπιπέδων στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου, ἡ ὁποία θὰ γινόταν πιθανότατα καὶ στοὺς πεσσοὺς ποὺ τὸ στήριζαν, ἴσως

349. Βλ. J. M. C. Toynbee - J. B. Ward Perkins, *BSR* 18, 1950, 20, 38, πίν. XV, XXV, 2. F. Sinn, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano, Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler I* (1991) 60 κέ. ἀρ. 31. Γιὰ μιὰ ἀνάλογη σχέση ἐδάφους καὶ ἀναγλύφων μορφῶν βλ. τὴν

ἀρκετὰ μεταγενέστερη, θεοδοσιανὴ σαρκοφάγο μὲ τρίγωνο τοῦ Βατικανοῦ, F. W. Deichmann (ἐκδ.), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I* (1967) πίν. 10 ἀρ. 29.

350. Βλ. Ch. Strube, *Polyeuktoskirche und Hagia Sophia* (1984) 19 μὲ σημ. 45.

άποτελεί μια καλλιτεχνική λύση. Με αυτήν πετυχαίνεται η ανάδειξη της ανάγλυφης επιφάνειας, η οποία, καθώς δέχεται το φως, μοιάζει με διάτρητο γυγκλίδωμα.

Ούτε όμως στο μεγάλο τόξο δα μπορούσε να έρμνεύσει κανείς το στυλ των ανάγλυφων μόνον μέσα από τα χαρακτηριστικά της άτυκης παράδοσης, πράγμα που όδήγησε τον Laubscher στη λύση των δύο ξεχωριστών εργαστηρίων που αναφέραμε παραπάνω. Προβληματική όμως είναι και η απόδοση σε άτυκό εργαστήριο του ένδου έσω πεσοού, που στηρίζεται σε θεωρητική βάση, αφού, όπως αναφέρθηκε, σύγχρονα άτυκά έργα δέν υπάρχουν³⁵¹. Ο Laubscher καταλήγει έντούτοις στη λύση αυτή συγκρίνοντας τα ανάγλυφα του έσω πεσοού Α με τις τέσσερις ανάγλυφες πλάκες της Νίκαιας³⁵², που πιθανόν ανήκαν σε κάποιο σύγχρονο θριαμβικό μνημείο. Καί στις δύο περιπτώσεις αναγνωρίζει την προέλευση από την ανατολική παράδοση, που έρμνεύει τα κοινά χαρακτηριστικά των έργων. Βρίσκει όμως ότι η παράδοση αυτή είναι υπό ζωντανή στο μικρασιατικό μνημείο³⁵³ και υποθέτει ότι η μεγαλύτερη σκηματοποίηση και άπλοποίηση, καθώς και η λιγότερη έλεύθερη κίνηση των μορφών στο τόξο του Γαλερίου, αποτελούν ένδειξη ότι οι καλλιτέχνες του προέρχονται από εργαστήριο της κυρίως Ελλάδας, πιθανόν της Αθήνας. Μήπως όμως ο σύνδεσμος του τόξου με τη μικρασιατική παραγωγή είναι υπό στενός από ό,τι δέχεται σήμερα η έρευνα³⁵⁴; Είναι ένδεικτικό ότι τόσο ο Laubscher όσο και ο Brandenburg, αναφερόμενοι στα άτυκά χαρακτηριστικά των γλυπτών της Θεσσαλονίκης την εποχή αυτή, έπισημαίνουν όμοιότητες με την ομάδα των τραπεζοφόρων με Καλό Ποιμένα³⁵⁵, την οποία, ακολουθώντας τον Η. Wiegartz, θεωρούν άτυκή. Τη σύγκριση αυτή είχε κάνει προηγουμένως και ο Β. Brenk, που δέχτηκε όμως ότι τα έργα αυτά έχουν μικρασιατική προέλευση³⁵⁶. Πρόκειται πράγματι, όπως προσπάθησα να δείξω αναλυτικά άλλοι³⁵⁷, για μια ομάδα μικρασιατικών έργων, και μάλιστα από ένα εργαστήριο στην περιοχή της Προποντίδας. Η σύγκριση ένδου τραπεζοφόρου της ομάδας αυτής από την περιοχή της Προύσας με τα ανάγλυφα του έσω πεσοού Α που κάνει ο Laubscher³⁵⁸, είναι πράγματι αρκετά πειστική, αν και το έργο αυτό μου φαίνεται λίγο πρωιμότερο³⁵⁹. Κοινά χαρακτηριστικά των έργων είναι «die tiefe, runde Bohrung der Pupillen und die schematische

351. Βλ. και Laubscher, *Galeriusbogen* 149.

352. Αυτόθι 147 κέ., και για τα ανάγλυφα και την παλιότερη σχετική βιβλιογραφία 105 με σημ. 511, πίν. 70-71. Τελευταία βλ. Η. Ρ. Laubscher, *JdI* 108, 1993, 375 κέ., κυρίως 394 κέ.

353. Πρβ. και Brandenburg, *Skulptur* 129 κέ.

354. Σχετικά με την παλιότερη άποψη του Η. von Schoenebeck, ότι δηλαδή στη Νίκαια και τη Θεσσαλονίκη εργάστηκαν οι ίδιοι τεχνίτες, βλ. Laubscher, *Galeriusbogen* 147.

355. Αυτόθι 146. Brandenburg, *Skulptur* 130 κέ.

356. Β. Brenk, *IstMitt* 18, 1968, 257 κέ.

357. Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού, *Θρακική Έπετηρίδα* 7, 1987-1990, 247 κέ.

358. Laubscher, *Galeriusbogen* 146. Για το τραπεζοφόρο αυτό βλ. Στεφανίδου-Τιβεριού ό.π. 250 σημ. 8 (άρ. 1), 259 κέ., εικ. 4. Ν. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul* (1990) 21 κέ. άρ. 42, πίν. 18.

359. Στεφανίδου-Τιβεριού ό.π.

Faltenangabe durch kräftige parallele Bohrrillen». Ἀκόμη πιὸ στενὴ εἶναι ἡ ὁμοιότητα μὲ ὀρισμένα ἄλλα παραδείγματα τῆς ὁμάδας, πού κατὰ τὴ γνώμη μου βρίσκονται καὶ χρονολογικὰ πιὸ κοντὰ στοῦ τόξου, δηλαδὴ μὲ τὸν Καλὸ Ποιμένα τῆς Ἀθήνας καὶ τῆς Κωνσταντινούπολης ἀρ. 910³⁶⁰. Ἡ σύγκριση τῶν ἔργων αὐτῶν μὲ τὸ θραῦσμα P 6 τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης, πού προέρχεται πιθανότατα ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ Γαλερίου³⁶¹, δὲν χρειάζεται, νομίζω, ἰδιαίτερο σχολιασμό. Μᾶς ἐπιτρέπει τουλάχιστον νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ διάκριση ἀνάμεσα στοῦ ἀττικὸ καὶ μικρασιατικὸ στυλ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ εἶναι δύσκολη. Ἔτσι οἱ διαφορὲς πού παρατηροῦνται ἀνάμεσα στὰ ἀνάγλυφα τοῦ μεγάλου τόξου καὶ σ' αὐτὰ τῆς Νίκαιας δὲν εἶναι ἴσως τόσο ἀποφασιστικὲς γιὰ νὰ προκωρῆσουμε σὲ μιὰ τέτοια διάκριση. Ὅτι στοῦ μεγάλου τόξου ὑπάρχουν, παράλληλα μὲ τὰ ἀττικά, καὶ μικρασιατικὰ χαρακτηριστικά, εἶναι κάτι πού ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ὑψηλῆς σκοτίας στοῦ βάθρου, ἐπάνω στοῦ ὁποῖο ὑγώνεται τὸ μνημεῖο³⁶². Παράλληλα τέτοιας διαμόρφωσης συναντοῦμε καὶ σὲ ἄλλα τοπικὰ ἔργα, τὰ πρῶτά τους βρίσκονται ὅμως σὲ μικρασιατικὰ μνημεῖα³⁶³. Τὴ σχέση μὲ τὰ μικρασιατικὰ ἐργαστήρια δὲ ἐνισχύσουν ὅμως στὴ συνέχεια καὶ ὀρισμένες ἀκόμη παρατηρήσεις ἀναφορικὰ μὲ ἄλλα ἔργα τῆς Θεσσαλονίκης.

Μὲ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ παραπάνω «ἀττικά» τραπεζοφόρα, συγκρίθηκε ἀπὸ τὸν Brandenburg καὶ μιὰ ἀκόμη σημαντικὴ ὁμάδα γλυπτῶν τῆς Θεσσαλονίκης, τὰ ἀνάγλυφα ἐπικράνα γευδοπαραστάδων ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο τοῦ γαλεριανοῦ συγκροτήματος³⁶⁴. Τὰ φύλλα τῆς ἄκανθας συγκρίθηκαν μὲ τὰ ἀντίστοιχα ἀπὸ τὴν ἐπίστευη τῶν πεσσῶν τοῦ τόξου, ἐνῶ ἐπισημάνθηκαν παράλληλα οἱ στυλιστικές ὁμοιότητες ἀνάμεσα σὲ τὰ ἀνάγλυφες μορφὲς σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὶς ἀναλογίες, τὸ πλά-

Πίν. 27

Πίν. 28

Πίν. 30-31

360. Αὐτόθι 250 σμ. 8 (ἀρ. 7 καὶ 3 ἀντίστοιχα), σ. 261 κέ., 264, εἰκ. 5 καὶ 6. Γιὰ τὸ δεῦτερο βλ. καὶ Firatli ὅ.π. 23 ἀρ. 44, πίν. 19.

361. Laubscher, *Galeriusbogen* 93 κέ., πίν. 68,1.

362. Αὐτόθι 19, πίν. 8,3 καὶ Beil. 1-4.

363. Βλ. ἡδὴ Στεφανίδου-Τιβερίου, *Τραπ. Θεο.* 18 μὲ σμ. 26-27. Στὰ παραδείγματα πού ἀναφέρονται ἐκεῖ, μιὰ σαρκοφάγο ἀπὸ τὴν Ἀφροδισιάδα καὶ ἓνα τραπεζοφόρο ἀπὸ τὴν Προύσα, μποροῦν νὰ προστεθοῦν καὶ ἄλλα, βλ. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *AE* 1989, 65 σμ. 84, ὅπου ἀναφέρονται ὀρισμένα μικρασιατικὰ τραπεζοφόρα μὲ ὅμοια βάση (ἐπίμετρο ἀρ. 5, 7-8, 46, 51) καὶ ὀρισμένα ἀπὸ τὴ Θάσο, τὰ ὁποῖα σχετίζονται ἐπίσης μὲ μικρασιατικὰ καὶ μὲ τραπεζοφόρα τῆς Θεσσαλονίκης.

364. Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης ἀρ. 6689-6692. Μ. Καραμανῶλη - Σιγανίδου, *AD* 20, 1965, Β, 409, πίν. 458α-δ. Brenk ὅ.π. (σμ. 312) 248 κέ., σμ. 29, πίν. 74,2, 80,2, 81,1, 83,1. Μ. Vickers, *JRS* 63, 1973, 111, 116 κέ., πίν. 14. Laubscher, *Galeriusbogen* 80 σμ. 411, κυρίως σ. 112 κέ. μὲ σμ. 540, σ. 140. Κνιθιάκης, Ὀκτάγωνο 93 μὲ σμ. 9, σ. 104 μὲ σμ. 20, σκ. 3-6. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τέσσερα καλύτερα σωζόμενα ἐπικράνα, θρέθηκαν καὶ δύο θραύσματα ἀπὸ ὅμοια ἐπικράνα: τὸ ἓνα σώζει τμήμα ἀπὸ κεφάλι Τύχης μὲ πυργωτὸ στέμμα, ἀρ. 6908 (Πίν. 29α), Καραμανῶλη-Σιγανίδου ὅ.π. 409. Vickers ὅ.π. 117. Laubscher, *Galeriusbogen* 80 σμ. 411, τὸ ἄλλο τμήμα ἀνδρικήσ μορφῆς, Μακαρόνας, Ὀκτάγωνον 310 κέ., εἰκ. 10. Laubscher ὅ.π. 113 σμ. 540.

ΤΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

σιμο τῶν μελῶν, τὴν πύκωση κ.ἄ.³⁶⁵ Θὰ ἤθελα ἐδῶ νὰ προσθέσω μιὰ εὐγλωττη σύγκριση ἀνάμεσα στὸν Κάβειρο τοῦ ἐπικράνου ἄρ. 6689 καὶ σ' ἓνα δραῦσμα τοῦ μεγάλου τόξου, σήμερα μὲ ἄρ. P 17 στὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης³⁶⁶, ποὺ δείχνει τὴ στενὴ σχέση τῶν ἐπικράνων μὲ τὸ τόξο στὸ στυλ τῆς λάξευσης. Συγχρόνως ὅμως ὁ Κάβειρος μᾶς συνδέει καὶ μὲ τὸ μικρὸ τόξο, ὅπως δείχνει ἡ σύγκριση τοῦ κεφαλιοῦ του μὲ τὸ κεφάλι τοῦ δεξιοῦ Πέρση. Ὅμοιος εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο πλάθεται τὸ πρόσωπο μὲ τὸ κοντὸ πηγούνι, τὸ μικρὸ στόμα μὲ τὶς δύο τρυπανιὲς στὰ ἄκρα, τὰ στενὰ μάτια μὲ τὰ παχιὰ βλέφαρα³⁶⁷, τὸ μέτωπο μὲ μιὰ ρυτίδα στὸ πάνω μέρος καί, τέλος, ὅμοια ἀποδίδονται οἱ βόστρυχοι τῶν μαλλιῶν, ποὺ τονίζονται στὸ μέσο τους μὲ μιὰ τρυπανιά. Οἱ στυλιστικὲς διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ ἴδια τὰ ἐπίκρανα³⁶⁸ δὲν μᾶς ἐκπλήσσουν, ἀντίθετα εἶναι σύμφωνες μὲ τὴ στυλιστικὴ ἀνομοιογένεια, πού, ὅπως εἶδαμε, παρατηρεῖται τὴν ἐποχὴ αὐτή. Ὅμοια μεταξὺ τους εἶναι τὰ ἐπίκρανα ἄρ. 6689 καὶ 6692 μὲ τὸν Κάβειρο καὶ τὸν Διόσκουρο ἀντίστοιχα, στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἔχουν λαξευτεῖ οἱ ἔλικες καὶ τὰ ἡμίφυλλα τῆς ἄκανθας, μὲ τὶς νευρώσεις ποὺ διατρέχουν τὸ φύλλο καὶ τὶς γλωσσίδες του, καὶ τὶς αὐλακιᾶς τοῦ τρυπανιοῦ στὰ ἐσωτερικὰ περιγράμματα, ἐνῶ καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Διοσκούρου παρουσιάζει χαρακτηριστικὰ ὅμοια μὲ αὐτὰ τοῦ Καβείρου ποὺ περιγράψαμε πρὸ πάνω. Πολὺ συγγενικὸ μὲ αὐτὰ εἶναι καὶ τὸ ἐπίκρανο ἄρ. 6691 μὲ τὸν Δία, στὸ ὁποῖο ἡ λάξευση τοῦ ἄβακα καὶ τῶν ἐλίκων δὲν ἔχει φτάσει στὸ τελικὸ στάδιο, μὲ ἀποτέλεσμα οἱ αὐλακώσεις τους νὰ εἶναι πρὸ ρηχές. Ὅμως τὰ ἡμίφυλλα τῆς ἄκανθας καὶ τὸ ἰωνικὸ κυμάτιο παρουσιάζουν μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τῶν δύο προηγουμένων. Ἐπιπλέον ἡ γυμνὴ μορφή τοῦ Δία, ἂν καὶ δὲν ἔχει λειανθεῖ, μοιάζει πολὺ μὲ αὐτὴν τοῦ Διοσκούρου στὸ στήσιμο, σὺς ἀναλογίαις, στὴν ἀνόργανη κάπως σχέση μελῶν καὶ κορμοῦ, στὸ σφιχτὸ πλάσιμο τῶν ὀγκων, ποὺ εἶναι στρογγυλοὶ καὶ διαχωρίζονται ἔντονα ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλο. Ἀπὸ ὅλα τὰ παραπάνω ξεχωρίζει τὸ τέταρτο ἐπίκρανο ἄρ. 6690 μὲ τὴν Ὑγεία. Ἐντύπωση σὲ σχέση μὲ τὰ προηγούμενα κάνει ἡ αἴσθησις τῆς πλαστικότητας τόσο στὴν ἴδια τὴ μορφή ὅσο καὶ στὸν φυτικὸ διάκοσμο. Οἱ λοβοὶ τῶν ἡμιφύλλων ἀποδίδονται μὲ πλαστικὴ διακύμανση, χωρὶς νευρώσεις καὶ αὐλακιᾶς, ἐνῶ τὸ τρυπάνι χρησιμοποιεῖται μόνον γιὰ τοὺς κύριους ἐσωτερικοὺς διαχωρισμοὺς ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ βάση τῶν λοβῶν. Μὲ πλαστικότητα πλάθονται καὶ οἱ ἔλικες μὲ τὶς πλατιᾶς ταινιωτὲς ράκες, καθὼς καὶ τὸ ἰωνικὸ κυμάτιο μὲ τὰ πλατιὰ κελύφη τῶν αὐγῶν, παρὰ τὶς βαθιᾶς αὐλακιᾶς ποὺ περιβάλλουν τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα. Στους κάλυκες ἀπὸ τοὺς ὁποῖους βγαίνουν οἱ ἔλικες,

Πίν. 30α

Πίν. 296

Πίν. 3

Πίν. 30α-β

Πίν. 31α

Πίν. 316

365. Brandenburg, *Skulptur* 130. Γιὰ τὸν τύπο τῶν ἐπικράνων αὐτῶν, ποὺ ἐπικρατεῖ στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς αὐτοκρατορίας, βλ. Vickers ὁ.π. 116 μὲ σμ. 32. Brenk ὁ.π. (σμ. 312) 250.

366. Laubscher, *Galeriusbogen* 94, πίν. 68,3.

367. Πρβ. καὶ τὸ κεφάλι τῆς Τύχης, παραπάνω

σμ. 364 (Πίν. 29α).

368. Στὸ θέμα αὐτὸ ἀναφέρεται ἐκτενῶς στὴν ἀδημοσίευτη διατριβή του ὁ Ἄ. Μέντζος, *Κορινθιακὰ κιονόκρανα τῆς Μακεδονίας στὴν ὄγμνη ἀρχαιότητα* (Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1988) 92 κέ., 309 κέ. ἄρ. 74-77.

Πίν. 24 χρησιμοποιεῖται ἡ τεχνικὴ μὲ τὶς σειρὲς τῶν ὀπῶν τοῦ τρυπανιοῦ, πού, σὲ διαφορετικὰ στάδια ἐπεξεργασίας, βλέπουμε νὰ ὑπάρχουν καὶ στὰ ἄλλα ἐπίκρανα, ἀλλὰ καὶ στὴ γιρλάντια τοῦ δικοῦ μας τόξου. Στὴ μορφή τῆς 'Υγείας παρατηροῦμε μιὰ ἀνάλογη ἀντίληψη γιὰ τὴν πλαστικότητα τῶν ὄγκων, μὲ φειδωλὴ χρῆση τοῦ τρυπανιοῦ γιὰ τὶς βασικὲς κάθετες πτυχὲς τοῦ χιτώνα, καὶ ὀργανικὴ δομὴ τοῦ σώματος, χαρακτηριστικὰ πού τὴν διαφοροποιοῦν ἀπὸ τυπολογικὰ ὅμοιες μορφὲς τοῦ μεγάλου τόξου. Στὰ φύλλα πού διαμορφώνονται πάνω στὸν ὄγκο τοῦ μαρμάρου πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς, ἔχουμε πάλι τὴν ἴδια τεχνικὴ τοῦ τρυπανιοῦ πού ἀνοίγει συστάδες ὀπῶν. Γενικὰ ἡ ἐργασία στὸ ἐπίκρανο αὐτὸ χαρακτηρίζεται ἀπὸ καθαρότητα καὶ ἀκρίβεια στὴν ἐκτέλεση, πού ἐδῶ ὀλοκληρώθηκε σὲ ὅλες τῆς τὶς λεπτομέρειες χωρὶς νὰ ἀφήσει ἡμέτερα τμήματα, ὅπως ἔχει γίνεῖ λιγότερο ἢ περισσότερο στὰ ὑπόλοιπα τρία ἐπίκρανα. Θὰ ἔλεγα ὅτι τὸ ἐπίκρανο αὐτὸ, τόσο στὴ χρῆση τῶν ἐργαλείων ὅσο καὶ στὴν κλασικὴ ἀντίληψη τοῦ συνόλου, βρίσκεται πλησιέστερα ἀπὸ τὰ ἄλλα στὸ μικρὸ τόξο. Ἰδιαίτερα ὅμως ἡ ἀγαλματικὴ μορφή τῆς 'Υγείας, πού στέκεται μάλιστα πάνω σὲ χαμηλὴ πλίνθο, θυμίζει στὶς ραδινὲς τῆς ἀναλογίης, τὴν καθαρὴ πύκωση τοῦ ἐνδύματος καὶ τὰ λεῖα μέλη, μορφὲς τῶν κιονωτῶν σαρκοφάγων τοῦ Δοκιμείου³⁶⁹. Ἐὰς σημειωθεῖ ὅτι οἱ δύο γυμνὲς μορφὲς τῶν ἐπικράνων, ὁ Δίας καὶ ὁ Διόσκουρος, ἔχουν συγκριθεῖ ἀπὸ τὸν Brenk, ἐπιτυχῶς ὅπως νομίζω, μὲ ἓνα ἄλλο μικρασιατικὸ ἔργο, δηλαδὴ μὲ μορφὲς τῆς ζωφόρου στὸν ναὸ τοῦ Ἀδριανοῦ στὴν Ἔφεσο. Ἀκόμη καὶ τὰ μακρόστενα μάτια μὲ τὰ βαρῖα βλέφαρα, πού δίνουν στὸ πρόσωπο μιὰ «κουρασμένη» ἔκφραση, ἔχουν παράλληλα, ὅπως παρατήρησε ὁ ἴδιος, σὲ μικρασιατικὰ μνημεῖα³⁷⁰.

Καὶ στὰ ἐπίκρανα τοῦ Ὀκταγώνου δὰ μποροῦσε λοιπὸν νὰ μιλήσει κανεὶς, ἐξαιτίας τῶν διαφορῶν πού ὑπάρχουν, γιὰ στυλιστικὴ «διγλωσσία», δύσκολα ὅμως δὰ ὑποστήριζε ἐξαιτίας τῆς τὴν ἀνάθεση τῶν ἔργων αὐτῶν σὲ δύο ἐργαστήρια διαφορετικῆς προέλευσης.

Πίν. 32 Ἐνα ἀκόμη ἔργο τῆς ἐποχῆς, τὸ μνημειακὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἐπόνας στὸ Μουσεῖο τῆς Θεσσαλονίκης ἀρ. 3056³⁷¹, ἀνήκει ἀναμφίβολα στὴν ἴδια ὁμάδα ἔργων. Ἡ ἀσυνή-

369. Βλ. π.χ. H. Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage*, *IstForsch* 26 (1965) πίν. 20a καὶ i, 21a-b, d, g-i, 24.

370. B. Brenk, *IstMitt* 18, 1968, 241 κέ., 248 κέ. Ὁ ἴδιος ὅ.π. 244 κέ., 247 κέ., χρονολόγησε τὴ ζωφόρο στὴν περίοδο τῆς Τετραρχίας, σπριζόμενος καὶ στὰ χρονολογημένα μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης, τὸ μεγάλο τόξο καὶ τὰ ἐπίκρανα τοῦ Ὀκταγώνου. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ χρονολογικὸ πρόβλημα τοῦ Ὀκταγώνου, σιὸ ὁποῖο δὰ ἀναφερθοῦμε πῶ κάτω (βλ. σ. 97 κέ.), ἡ ζωφόρος τῆς Ἐφέσου μὲ φαίνεται στυλιστικὰ λίγο πῶ προχωρημέν. Πρβ.

π.χ. τὸν Διόσκουρο καὶ τὸν Δία τῶν ἐπικράνων (Πίν. 30β, 31α) μὲ τὶς γυμνὲς ἀνδρικές μορφὲς τῆς ζωφόρου, Brenk ὅ.π. πίν. 77,2 καὶ 80,1 καὶ R. Fleischer στὸ *Festschrift für Fritz Eichler* (1967) κυρίως 33 εἰκ. 19. Γιὰ τὴ χρονολόγησή τῆς στὴν πρώιμη κωνσταντινεία περίοδο μὲ βάση τὶς ἀναλογίης τῆς μὲ μιὰ σειρά μικρασιατικῶν τραπεζοφόρων καὶ τὸ πῶ προχωρημένο στυλ τῆς σὲ σχέση μὲ τὴ ζωφόρο τῆς Νίκαιας, βλ. Θ. Στεφανίδου-Τιβερίου, *Θρακικὴ Ἐπετηρίδα* 7, 1987-1990, 266 κέ.

371. G. Bakalakis, *AA* 1973, 683 κέ. μὲ σμ. 52, εἰκ. 14. Laubscher, *Galeriusbogen* 149 μὲ σμ.

διστη τεκτονική μορφή του ἀναγλύφου, τὸ μέγεθός του, καθὼς καὶ ἡ ἀνεύρεσή του στὸ ἀνατολικὸ νεκροταφεῖο τῆς πόλης, ὅπου βρέθηκε ξαναχρησιμοποιημένο, μὲ κάνουν νὰ θεωρῶ πολὺ πιθανὴ τὴν προέλευσή του ἀπὸ τὸ ἀνακτορικὸ συγκρότημα³⁷². Ἡ κλασικιστικὴ μορφή τῆς καθιστῆς Ἐπόνας σχετίζεται στυλιστικὰ μὲ τὴν Ἵγεία τοῦ παραπάνω ἐπικράνου, ἐνῶ ἡ ἀπόδοση τῆς διατήρητης κόμης τῆς καὶ τῆς καίτης τῶν ἀλόγων, καθὼς καὶ τὰ περιγράμματα μὲ τρυπάνι στὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, συνδέουν, ὅπως παρατήρησε ὁ Laubscher, τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ μὲ τὸν πεσοῦ Α τοῦ μεγάλου τόξου³⁷³. Ἀκόμη, βρίσκουμε καὶ ἐδῶ στὸ πλαίσιο τὸ κόσμημα τῶν γλωσσοειδῶν φύλλων, ποὺ συνδέονται μὲ μικρὲς γέφυρες ὅπως στὸ μικρὸ τόξο, δὲν ὑποδηλώνεται ὅμως ἡ ράχη τους, πράγμα ποὺ συμβαίνει στὸ μεγάλο τόξο. Ὁ Brandenburg τόνισε ἰδιαίτερα τὴ σχέση τοῦ ἔργου αὐτοῦ μὲ τὶς ὄγμιες ἀτυκὲς σαρκοφάγους³⁷⁴, νομίζω ὅμως ὅτι ἡ χρῆση τοῦ τρυπανιοῦ, ἂν ἐξαιρέσουμε τὴν κόμη, εἶναι ἐδῶ πρὸ συγκρατημένη, καὶ οἱ πτυχὲς δὲν εἶναι χοντρὲς καὶ σχοινόμορφες, ὅπως στὰ ἔργα ἐκεῖνα. Καὶ ὀρισμένα ἄλλα ὅμως χαρακτηριστικὰ μᾶς ὀδηγοῦν σὲ πρότυπα ἀπὸ ἄλλη καλλιτεχνικὴ περιοχὴ. Τὸ λεῖο, ἀλαβάστρινο πρόσωπο τῆς γυναικείας μορφῆς μὲ τὴν τρυπανιὰ σὴν θέση τῆς κόρης τοῦ ματιοῦ³⁷⁵, ὅπως καὶ τὰ λεῖα, σιλωμένα σώματα τῶν ἀλόγων μὲ τὸ κάπως κοντὸ καὶ ἀδιαφοροποιήτο στὸ πλάσιμο σῶμα, μᾶς φέρνουν στὸ νοῦ τὸ στυλ τῶν σαρκοφάγων τοῦ Δοκιμείου, τοῦ 3ου αἰ. μ.Χ.³⁷⁶

Μετὰ ἀπὸ τὴν ἐκτενὴ συζήτηση ἔχουμε, νομίζω, ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ σκιαγραφήσουμε τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν αὐτοκρατορικῶν ἔργων τῆς Θεσσαλονίκης καὶ νὰ συμπεράνουμε τὴν προέλευση τῶν καλλιτεχνῶν τους. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποτελοῦν μιὰ στυλιστικὴ ἐνότητα, μέσα στὴν ὁποία ἐνσωματώνονται χαρακτηριστικὰ ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀτυκὴ παράδοση ἀλλὰ καὶ τὴ μικρασιατικὴ, καὶ μάλιστα ὄχι μόνον ἐνός, ἀλλὰ περισσοτέρων κέντρων. Πιθανὸν ὅμως καὶ ἡ τοπικὴ παράδοση καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐρμηνεύει τὰ πρότυπα ἄλλων ἐργαστηρίων, νὰ ἔπαιζαν κάποιον ρόλο. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἐνώνονται κάτω ἀπὸ τὸν κοινὸ παρονομαστὴ τῆς ἀνατολικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης, περνοῦν μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα

707, πίν. 69,6-7. S. Düll, *Die Götterkulte Nordmakedoniens in römischer Zeit* (1977) 76 μὲ σμ. 7. Brandenburg, *Skulptur* 125 κέ. *Θεσσαλονίκη. Ἀπὸ τὰ προϊστορικὰ μέχρι τὰ χριστιανικὰ χρόνια* (1986) 144, εἰκ. 152. *LIMC* V (1990) 994 ἀρ. 206, λ. *Epona* (St. Boucher).

372. Ὁ Bakalakis ὁ.π. καὶ ἡ Boucher ὁ.π. τὸ ἐρμίνευσαν ὡς ταφικὸ μνημεῖο, ἐνῶ ὁ Laubscher ὁ.π. καὶ ἡ Düll ὁ.π. ὡς ἀναθηματικὸ.

373. Laubscher, *Galeriusbogen* 149.

374. Brandenburg, *Skulptur* 125 κέ.

375. Ἡ ὑποδύλωση τῆς κόρης τῶν ματιῶν μὲ

τρυπανιὰ δὲν εἶναι χαρακτηριστικὸ τῶν ἀτυκῶν ἔργων. Τὸ συναντοῦμε στὸν πεσοῦ Α τοῦ μεγάλου τόξου καὶ σὲ μικρασιατικὰ ἔργα, ὅπως σαρκοφάγους (βλ. π.χ. ἐπὸμ. σμ.) καὶ τραπεζοφόρα (π.χ. τὸ παράδειγμα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς Προύσας, παραπάνω, σ. 91 κέ. μὲ σμ. 358).

376. Βλ. π.χ. τὴν κιονωτὴ σαρκοφάγο Ἀθηνῶν-Λονδίνου, Wiegartz ὁ.π. (σμ. 369) 151 κέ., πίν. 18a. M. Waelkens, *Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage* (1982) 86 ἀρ. 107.

ΤΟ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

τῶν γενικότερων στυλιστικῶν κατευθύνσεων τῆς ὄγμης ἀρχαιότητος, ὅπως τις γνωρίζουμε κυρίως ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς Ρώμης³⁷⁷. Ἀκόμη εἶναι νομίζω ἀρκετὰ σημαντικό, καὶ δὲν ἔχει ἐπισημανθεῖ μέχρι τώρα, ὅτι τὰ πρότυπα ποὺ ἀντλήθηκαν ἀπὸ συγκεκριμένα ἐργαστήρια, ὅπως λ.χ. τὸ ἀττικό, καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδόθηκαν δὲν ἀνάγονται σὲ μία μόνον περίοδο ἀλλὰ σὲ περισσότερες, δηλαδὴ στὸν 2ο καὶ 3ο αἰ. μ.Χ. Μὲ ἄλλα λόγια μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ μιὰ μορφή κλασικισμοῦ, ποὺ χρησιμοποιεῖ ἐκλεκτικὰ τύπους καὶ στυλιστικὰ χαρακτηριστικὰ ὄχι μόνον ἀπὸ διαφορετικὲς καλλιτεχνικὲς περιοχὲς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ διαφορετικὲς χρονικὲς περιόδους. Τὰ δάνεια αὐτὰ τὰ ἀνασυνδέει μὲ ἓναν νέο, μοναδικὸ τρόπο, μὲ πηγαία ἔμπνευση καὶ πρωτοτυπία, ποὺ φανερώνεται κυρίως στὸ μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτά, τὸ μεγάλο θριαμβικὸ τόξο, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα. Ἔτσι λοιπὸν ἡ προσπάθεια νὰ ἀποδοῦν τὰ ἔργα σὲ συγκεκριμένα ἐργαστήρια διαφορετικῆς προέλευσης δὲν ὀδηγεῖ σὲ σωστὰ συμπεράσματα, ἀφοῦ, ὅπως φαίνεται, δὲν ὑπάρχει αὐτόνομη παρουσία ἐργαστηρίων, ἀλλὰ συμβολὴ διαφορετικῶν καλλιτεχνικῶν δυνάμεων μέσα στὸ ἴδιο ἐργαστήριον. Μὲ βάση τὰ σημερινὰ δεδομένα δὲ ἔλεγα ὅτι καλλιτέχνες μὲ δοκιμασμένη πείρα καὶ ἰκανότητες, ποὺ πρόῃλθαν ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τῆς αὐτοκρατορίας, ἐργάστηκαν μαζὶ σὲ ἓνα καλὰ ὀργανωμένο ἐργαστήριον, ποὺ στήθηκε στὴ Θεσσαλονίκη ταυτόχρονα μὲ τὴν ἀρχὴ τῶν οἰκοδομικῶν ἐργασιῶν στὸ ἀνάκτορον τοῦ Γαλερίου. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δουλειᾶς τους εἶναι αὐτὸ ποὺ μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε «αὐτοκρατορικὸ στυλ τῆς Θεσσαλονίκης».

377. Γιὰ τὴ σύγκριση τοῦ μεγάλου τόξου μὲ τὰ ὁμόλογα μνημεῖα τῆς Ρώμης, τὲς διαφορὲς καὶ τὲς σχέσεις τους, βλ. Laubscher, *Galeriesbogen* 149 κέ.

Ἐπίμετρο

Μιὰ νέα πρόταση γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ Ὁκταγώνου

Ἡ ἐξωτερικὴ χρονολόγηση ποὺ κερδίσαμε γιὰ τὸ μικρὸ τόξο καὶ κατ' ἐπέκταση γιὰ τὸ μεγάλο περιστύλιο (N) μέσα στὸ ὁποῖο ἐντάσσεται, ὅπως εἶδαμε, ἡ κόγχη ποὺ διακοσμοῦσε τὸ τόξο, μᾶς ἀναγκάζει σχεδὸν νὰ στραφοῦμε στὸ χρονολογικὸ πρόβλημα τοῦ Ὁκταγώνου, τοῦ πολυτελοῦς κτιρίου ποὺ βρίσκεται ἀμέσως πρὸς Βορρὰν τοῦ περιστυλίου. Σχ. 3

Ἦδη ὁ ἀνασκαφέας τοῦ Ὁκταγώνου Χ. Μακαρόνας συνέδεσε τὸ κτίριο μὲ τὰ «μεγάλια οἰκοδομικὰ ἔργα τοῦ Γαλερίου, τὰ γενόμενα περὶ τὸ 300 μ.Χ.», τὰ μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ του τὸν ἔκαναν ὅμως νὰ υποθέσει ὅτι εἶναι χρονολογικὰ πρὸ προχωρημένο ἀπὸ τὴ Ροτόντα καὶ τὸ μαυσωλεῖο τοῦ Διοκκλητιανοῦ στὸ Σπαλάτο³⁷⁸. Ὁ Μ. Vickers, ποὺ προχώρησε σὲ μιὰ συνολικὴ παρουσίαση τοῦ Ὁκταγώνου καὶ τῶν προβλημάτων του, υπέθεσε ὅτι ἦταν ἡμιτελὲς τὸν Μάιο τοῦ 311, ὅταν δηλαδὴ ἔγινε γνωστὸ τὸ ἔδικτο τοῦ Γαλερίου σχετικὰ μὲ τὴν ἀνοχὴ τῆς χριστιανικῆς θρησκείας, ποὺ ἐκδόθηκε λίγες μέρες πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ αὐτοκράτορα³⁷⁹. Ἔτσι ἐρμάνευσε τὴν παρουσία τοῦ περιέργου συμβόλου στὴν κεντρικὴ κόγχη τοῦ παγανιστικοῦ αὐτοῦ κτιρίου δεχόμενος ὅτι συμβολίζει τὴ Νίκη τοῦ Σταυροῦ καὶ ὅτι σκεπάστηκε κατόπιν μὲ τὴ συνέχιση τῶν ἐργασιῶν.

Ὁ Γ. Κνιδάκης, ποὺ μελέτησε τὴ μορφή τοῦ κτιρίου, δὲν προχώρησε σὲ ἀκριβέστερη χρονολογικὴ πρόταση, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι διέκρινε δύο οἰκοδομικὲς φάσεις στὸ τμήμα αὐτὸ τοῦ συγκροτήματος³⁸⁰. Ὅπως ἀναφέρθηκε στὸ Κεφάλαιο I, τὸ Ὁκτάγωνο ἀντικατέστησε μιὰ ὀρθογώνια αἴθουσα μὲ γηφιδωτὸ δάπεδο ποὺ υπῆρχε στὴ θέση αὐτὴ καὶ ποὺ κατεδαφίστηκε γιὰ νὰ κτισεῖ τὸ νέο κτίριο. Τὰ λείψανα τῆς παλιότερης αἴθουσας ἀνήκουν, σύμφωνα μὲ τὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα ποὺ παρουσίασε ὁ Κνιδάκης, στὴν ἴδια φάση μὲ τὰ δύο περιστύλια στὴν περιοχὴ αὐτὴ τοῦ ἀνακτόρου, δηλαδὴ τὸ μεγαλύτερο στὰ νότια (N), ὅπου ἐντάσσεται ἡ κόγχη μὲ τὸ τόξο, καὶ τὸ μικρότερο στὰ βόρεια (B), ποὺ διατηρεῖται καλύτερα. Στὴν ἴδια φάση τοῦ γαλεριανοῦ συγκροτήματος ἀνήκουν ἀκόμη ἡ Ροτόντα, ὁ Ἱππόδρομος καὶ τὸ Νυμφαῖο. «Στὰ κατοπινὰ χρόνια», συνεχίζει ὁ Κνιδάκης, «σὲ μιὰ νέα σειρὰ ἔργων κατασκευάζεται τὸ μεγάλο περίκεντρο κτίριο μὲ τὸ μνημειώδη προδάλαμο στραμμένο καὶ προσπελάσιμο μόνο ἀπὸ τὸ νότο, ὅπου ὁ αὐτοκρατορικὸς λιμένας. Τὸ κτίριο τοποθετεῖται στὸ κῶρο ποὺ ἄδεια-

378. Μακαρόνας, Ὁκτάγωνον 313, 316 κέ.

379. M. Vickers, *JRS* 63, 1973, 115 κέ., 119.

380. Κνιδάκης, Ὁκτάγωνο 98, 100 κέ., 109.

σε ἀπὸ τὴν κατεδάφιση τῆς αἵθουσας καὶ τῶν πλευρικῶν δωματίων, ἀφοῦ κρατήθηκαν μόνον οἱ δύο βασικοὶ τοῖχοι — βόρειος καὶ ἀνατολικὸς — ἐνῶ στὰ δυτικὰ τοῦ κτηρίου παρέμεινε μεγάλος ἐλεύθερος κῶρος»³⁸¹.

Ἐνασκαφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ Ὁκταγώνου προφανῶς δὲν ὑπάρχουν, πράγμα ποὺ ἐπέτρεψε μιὰ πρόταση χρονολόγησις σὲ πολὺ μεταγενέστερη ἐποχὴ ἀπὸ αὐτὴν τῆς Τετραρχίας. Ἔτσι ὁ Χ. Μπούρας χρησιμοποιοῦντας ἱστορικὰ κριτήρια ἀπέδωσε τὸ κτίσμα αὐτὸ σὺν Θεοδόσιον Α΄ καὶ ὑποστήριξε ὅτι κατασκευάστηκε στὴν περίοδο τῆς παρουσίας του στὴ Θεσσαλονίκη (379-380 μ.Χ.), γιὰ νὰ χρησιμεύσει ὡς μαυσωλεῖο τοῦ ἴδιου καὶ τῆς δυναστείας του³⁸². Γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα αὐτὴ τοῦ κτηρίου στηρίχθηκε στὴν τυπολογία του, ἀλλὰ καὶ στὸ ἐπιχείρημα ὅτι γύρω ἀπὸ αὐτὸ ὑπάρχει περίβολος, ἐρμηνεύοντας προφανῶς ὡς περίβολο τοὺς τοίχους στὰ βόρεια καὶ ἀνατολικά τοῦ κτηρίου³⁸³. Κάτι τέτοιο δὲν βασίζεται ὅμως στὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, ἀφοῦ, ὅπως ἀναφέρει ὁ Κνιδάκης, οἱ τοῖχοι αὐτοὶ κρατήθηκαν ἀπὸ τὴν πρώτη φάση τοῦ συγκροτήματος, ἐνῶ ἀντίθετα «ὁ δυτικὸς τοῖχος κατεδαφίστηκε ἀφήνοντας ἐλεύθερο τὸ κτήριο πρὸς τὸν ἀνοικτὸ κῶρο τῆς μεγάλης αὐλῆς, ποὺ σήμερα ταυτίζεται μὲ τὸ διαμορφωμένο τμήμα τῆς πλατείας Ναυαρίνου»³⁸⁴. Γιὰ τὴ νότια ἐξάλλου πλευρὰ, ὅπου βρίσκεται τὸ περιστύλιο μὲ τὴν κόγχη (N), δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν στοιχεῖα γιὰ ἀλλαγὴ τῆς κατάστασις, θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ ὑποδέσσουμε ὅτι ὁ προθάλαμος τοῦ νέου κτηρίου, τοῦ Ὁκταγώνου, ἦταν προσιτὸς ἀπὸ τὴ βόρεια στοὰ τοῦ περιστυλίου αὐτοῦ. Εἶναι ἐπομένως πολὺ ἀμφίβολο, σχεδὸν ἀδύνατο, μὲ βάση τὰ ὑπάρχοντα στοιχεῖα νὰ δεχτεῖ κανεὶς τὴν ὑπαρξὴ περιβόλου. Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ἀδυνατίζουν πολὺ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ Ὁκταγώνου ὡς μαυσωλείου, ἐπομένως καὶ τὴ χρονολογικὴ πρόταση ποὺ ἀποτελεῖ προέκτασή της. Οὔτε καὶ ἡ χρησιμοποίησις τούβλων διαφορετικοῦ πάχους³⁸⁵ ποὺ προέρχονται, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Μπούρας, ἀπὸ δευτέρην χρῆσι, ὀδηγεῖ ἀναγκαστικὰ σὲ μιὰ τόσο ὄχι χρονολόγησι. Ἀποτελεῖ ἴσως μόνον μιὰ ἐπιπλέον ἔνδειξις ὅτι τὸ κτίσμα αὐτὸ ἀνήκει σὲ μιὰ φάση μεταγενέστερη ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα. Πόσο μεταγενέστερη, εἶναι κάτι ποὺ θὰ συζητηθεῖ ἀμέσως παρακάτω.

Στὸ χρονολογικὸ ζήτημα τοῦ Ὁκταγώνου θὰ προχωρήσουμε ἐδῶ ἔχοντας ὡς ἀφετηρία: 1) τὰ συμπεράσματα τοῦ Κνιδάκη γιὰ τὶς δύο φάσεις τοῦ συγκροτήματος, στὰ ὁποῖα ἀναφερθήκαμε πρὸ πάνω καὶ 2) τὸ δικὸ μας συμπέρασμα γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ τόξου καὶ τῆς κόγχης στὸ 308-311 μ.Χ.³⁸⁶ Ἄν αὐτὰ τὰ συμπεράσματα συνδυσ-

381. Αὐτόθι 109.

382. Ch. Bouras, *Πρακτικὰ τοῦ Δέκατου Διεθνοῦς Συνεδρίου Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας Β* (1984) 33 κέ.

383. Βλ. καὶ Ν. C. Moutsopoulos, *Contribution à l'étude du plan de la ville de Thessalonique à l'époque romaine* στὸ *Atti del XVI Congresso di*

Storia dell'Architettura, Atene 1969 (1977) 250, ὁ ὁποῖος ἐρμηνεύσει τὸ κτήριο ὡς μαυσωλεῖο τοῦ Γαλερίου.

384. Κνιδάκης, Ὁκτάγωνο 103 κέ., βλ. καὶ 98, 100.

385. Bouras ὁ.π. 40.

386. Βλ. παραπάνω σ. 52 κέ., κυρίως 56.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

στοῦν μεταξύ τους, τότε προκύπτουν τὰ ἑξῆς: α) τὸ μεγάλο νότιο περιστύλιο (N) κτίστηκε στὴν περίοδο 308-311, ἀφοῦ τίποτε δὲν δείχνει ὅτι ἡ κόγχη τῆς ἀνατολικῆς στοᾶς του εἶναι κατασκευὴ μεταγενέστερη ἀπὸ αὐτό. Πιθανότατα λοιπὸν καὶ τὸ βόρειο μικρὸ περιστύλιο (B), ἀλλὰ καὶ τὰ ἄλλα κτίσματα στὴν περιοχὴ αὐτῆ τοῦ ἀνακτόρου, ὅσα τουλάχιστον μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὴν ἴδια οἰκοδομικὴ φάση, πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὰ ἴδια χρόνια, δηλαδὴ κατὰ τὴ δευτέρη περίοδο παραμονῆς τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονικίη· β) τὸ Ὀκτιάγωνο ἀνήκει σὲ μιὰ ἐποχὴ μεταγενέστερη ἀπὸ τὸ 311 μ.Χ., εἶναι δηλαδὴ ἓνα κτίριο ποῦ πρέπει νὰ κατασκευάστηκε μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Γαλερίου.

Θα πρέπει ὅμως πρὶν προχωρήσουμε νὰ λάβουμε ὑπόψη τὰ μόνα ἀνασκαφικὰ εὐρήματα ποῦ εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς προσφέρουν ἓνα ἔρεισμα γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ Ὀκτιαγώνου, δηλαδὴ τὰ διακοσμημένα ἐπίκρανα γευδοπαραστάδων ποῦ προέρχονται ἀπὸ αὐτό³⁸⁷. Ὁ Χ. Μπούρας ἀναφέρεται σ' αὐτὰ καὶ παρατηρεῖ ὅτι ἡ στυλιαικὴ πρωιμότητά τους ἀντιτίθεται στὴ χρονολόγησι ποῦ ὁ ἴδιος προτείνει γιὰ τὸ κτίριο στὰ χρόνια τοῦ Θεοδοσίου³⁸⁸, δυσκολεύεται ἐπίσης νὰ καταλάβει πῶς ἐπιβίωσαν τὰ παγανιστικὰ θέματά τους ὅταν τὸ κτίριο μετατράπηκε σὲ χριστιανικὴ ἐκκλησία. Τὶς δυσκολίες του αὐτὲς τις ἀναιρεῖ μὲ τὴ σκέψη ποῦ κάνει προκαταβολικά, ὅτι δηλαδὴ ἡ προέλευσις τῶν ἐπικράνων ἀπὸ τὸ κτίριο δὲν ἀποδεικνύεται. Παρατηρεῖ ἐπίσης ὅτι παρουσιάζουν στυλιαϊτικὲς διαφορὰς καὶ ὅτι δύσκολα βρίσκουν κάποια θέσι στὶς ἀναπαραστάσεις του.

Πιστεύω ὅμως, γιὰ δύο λόγους, ὅτι δὲν μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ ἀποσυσχετίσουμε τὰ ἐπίκρανα ἀπὸ τὸ κτίριο μέσα στὸ ὅποιο βρέθηκαν. Ὁ πρῶτος εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι τέσσερα ἀπὸ αὐτὰ βρέθηκαν σχεδὸν ἀκέραια, δὲν εἶναι λοιπὸν πιθανὸ νὰ μεταφέρθηκαν ὡς *spolia* ἀπὸ τὴν εὐρύτερη περιοχὴ, ὅπως ὑποδέχεται ὁ Μπούρας. Ὁ δεύτερος καὶ κυριότερος εἶναι ὅτι, σύμφωνα μὲ τὴν ἀνασκαφικὴ ἔκθεσι τοῦ 1965, «Ἄπαντα τὰ ἀνωτέρω (δηλ. τὰ τέσσερα ἐπίκρανα καὶ τὸ θραῦσμα ἑνὸς πέμπτου) ἀνευρέθησαν ἐπὶ τοῦ δαπέδου, πλησίον τῆς εἰσόδου»³⁸⁹. Μόνον τὸ θραῦσμα ἀπὸ ἓνα ἔκτο ὅμοιο εἶχε βρεθεῖ τὸ 1950 «εἰς ὕψος 1 μ. περίπου ἀπὸ τοῦ δαπέδου»³⁹⁰. Ἀκόμη καὶ ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ἡ μεγαλύτερη ἀπὸ 10 μ. ἐπίκωσις ποῦ κάλυπτε τὰ ἔρείπια τοῦ Ὀκτιαγώνου³⁹¹ εἶχε κατὰ καιροὺς διαταραχθεῖ, ἡ διατάραξις αὐτὴ περιορίστηκε στὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο καὶ δὲν ἔφτασε ἕως τὸ δάπεδο. Αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ τὶς στρωματογραφικὲς παρατηρήσεις τοῦ Μακαρόνα, ποῦ, ἔχοντας φτάσει σὲ ἓνα σημεῖο ἕως τὸ δάπεδο, ἀναφέρει ὅτι: «Ἡ στρωματογραφικὴ διάταξις, κατὰ τὰ μέχρι τοῦδε δεδομένα, ἐμφανί-

387. Βλ. παραπάνω σ. 92 μὲ σημ. 364, Πίν. 30-31.

388. Bouras ὅ.π. 41 κέ.

389. Μ. Καραμανώλη-Σιγανίδου, *ΑΔ* 20, 1965, Β2, 409.

390. Μακαρόνας, Ὀκτιαγώνων 311. Ὁ Vickers ὅ.π. 119, θεωρεῖ ὅτι ἡ πληροφορία αὐτὴ ἀναφέρεται στὸ σύνολο τῶν ἐπικράνων.

391. Μακαρόνας, Ὀκτιαγώνων 303.

ζεται ως ακόλουθως: 'Από τοῦ δαπέδου μέχρι ὕψους ± 0.10 μ. κεῖται στρώμα ἐκ μαλακοῦ χώματος ἄνευ ἴχνους πυρᾶς. 'Ανωτέρω, μέχρι τῆς ἐπιφανείας, ἀκολουθεῖ ὁμοειδὲς σχεδὸν στρώμα κατακρημνισμάτων, περιεχόντων ἄφθονον ποσότητα ἀσβεστοκονιαμάτων, λίθων ἀργῶν καὶ θραυσμάτων ὀπτοπλίνθων»³⁹². Καὶ ἡ Μ. Καραμανῶλη-Σιγανίδου³⁹³, περιγράφοντας τὴ νεότερη ἀνασκαφὴ στὸ κτίριο, κατὰ τὴν ὁποία βρέθηκαν τὰ ἐπίκρανα, λέει ὅτι «Μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τῶν χωμάτων ἀπεκαλύφθη τὸ δάπεδον» (δηλ. οἱ μαρμάρινες πλάκες), καὶ στὴ συνέχεια δίνει τὴν πληροφορία γιὰ τὴν ἀνεύρεση τῶν ἐπικράνων «ἐπὶ τοῦ δαπέδου». Εἶναι προφανὲς λοιπὸν ὅτι τὰ ἀκέραια ἐπίκρανα βρέθηκαν στὸ στρώμα τοῦ μαλακοῦ χώματος ποῦ σχηματίστηκε ἀμέσως μετὰ τὴν ἐγκατάλειψη τοῦ κτιρίου καὶ πρὶν καταπέσει ἡ ἀνωδομή του³⁹⁴, ποῦ σώρευσε τὸν τεράστιο ὄγκο τῶν ἐρειπίων καὶ «σφράγισε» τὸ δάπεδο μὲ τὰ ἐναπομείναντα μετὰ τὴ σύληση μέρη τοῦ μαρμαρίνου διακόσμου του.

Ποιὰ ἦταν ἡ θέση τῶν ἐπικράνων στὸν ἐσωτερικὸ διάκοσμο τοῦ κτιρίου δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ εἰπωθεῖ, καὶ ἡ ἀναζήτησις λύσης ξεφεύγει ἀπὸ τὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς ἔρευνας. 'Ο Κνιδάκης, ποῦ δέχεται τὴν προέλευσίν τους ἀπὸ αὐτόν, δὲν προχωρεῖ σὲ συγκεκριμένη πρόταση, παρόλο ποῦ ὑποθέτει ὅτι βρισκόνταν τοποθετημένα στὴ «ζώνη τῶν παραθύρων»³⁹⁵, πράγμα ποῦ συνειτέλεσε καὶ στὴ διάσωσίν τους κατὰ τὴ χριστιανικὴ φάση τοῦ 'Οκταγώνου. Γιὰ τὴν ὑποτιθέμενη αὐτὴ φάση δὲ πρέπει βέβαια νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἀμφισβητήθηκε μὲ ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα ἀπὸ ἄλλους μελετητῆς³⁹⁶. Τέλος, στὸ ἐπιχειρήμα γιὰ τὴ στυλιστικὴ ἀνομοιογένεια τῶν ἐπικράνων ἔχει δοθεῖ ἤδη ἀπάντησις στὸ προηγούμενο κεφάλαιο, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὸ φαινόμενο αὐτὸ τῆς ἐποχῆς, ποῦ παρατηρεῖται ὄχι μόνον στὰ ἐπίκρανα, ἀλλὰ σὲ ὅλα τὰ σύγχρονα ἔργα ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη, καθὼς καὶ ἀπὸ ἄλλες περιοχές³⁹⁷.

'Εκεῖνο ποῦ δὲ μποροῦσε ἴσως νὰ δημιουργήσει κάποιο πρόβλημα, εἶναι ἡ στενὴ στυλιστικὴ σχέση ποῦ διαπιστώνεται ἀνάμεσα στὰ ἐπίκρανα καὶ στὰ ὑπόλοιπα γλυπτὰ τοῦ γαλεριανοῦ συγκροτήματος, τὰ ὁποῖα θεωρήσαμε ὡς ἔργα τοῦ μεγάλου αὐτοκρατορικοῦ ἐργαστηρίου ποῦ ἰδρύθηκε γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τις ἀνάγκες τοῦ αὐτοκρατορικοῦ προγράμματος³⁹⁸. Αὐτὴ ἡ σχέση μᾶς ὑποχρεώνει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ οἰκοδόμησις τοῦ 'Οκταγώνου δὲν μπορεῖ νὰ ἀπέχει σημαντικὰ ἀπὸ τὴν περίοδο 298/9 - 311 μ.Χ., κατὰ τὴν ὁποία χρονολογοῦνται τὰ παραπάνω ἔργα, δηλαδὴ τὸ μεγάλο καὶ τὸ μικρὸ τόξο, πιθανότατα καὶ τὸ ἀνάγλυφο τῆς 'Επόνας. Δύσκολα δηλαδὴ δὲ μπορούσαμε νὰ προτείνουμε τὴν τοποθέτησις τῶν ἐπικράνων σὲ χρόνια μεταγενέστερα ἀπὸ τὴν πρώιμη ἐποχὴ τοῦ Κωνσταντίνου, ποῦ δὲν ξεχωρίζει βέβαια ἀπὸ τὴν ὅλην περίοδο τῆς Τε-

392. Αὐτόθι.

393. 'Ο.π. (σημ. 389).

394. Μακαρόνας, 'Οκτάγωνον 304.

395. Κνιδάκης, 'Οκτάγωνο 104 σημ. 20.

396. Vickers ὁ.π. 119 κέ. καὶ Spieser, *Thessalo-*

nique 118 σημ. 237, ὁ ὁποῖος ἀρνεῖται κατηγορηματικὰ τὴ μετατροπὴ τοῦ 'Οκταγώνου σὲ ἐκκλησία.

397. Βλ. παραπάνω σ. 83 κέ., 89 μὲ σημ. 344, καὶ σ. 92 κέ.

398. Βλ. παραπάνω σ. 83 κέ.

τραρχίας. Ἄξιοσημείωτο εἶναι ὅτι σὺς ἀνδρικές μορφές τους δὲν ἔχουμε ἀκόμη τὴν κόμη μὲ τοὺς κοχλιωτοὺς βοστρύχους ποὺ ἐπικρατεῖ σὰ τυπικὰ κωνσταντίνεια ἔργα³⁹⁹, παρόλο ποὺ στὸν Κάβειρο διαφαίνεται μιὰ παρόμοια διαμόρφωση. Δὲν δὰ θεωροῦσα πάντως πιθανὴ μιὰ χρονολόγηση ποὺ δὰ ξεπερνοῦσε τὴ δευτέρη δεκαετία τοῦ 4ου αἰ., γιατί τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποτελοῦν ὄχι μόνον ἐργαστηριακὰ ἀλλὰ καὶ χρονολογικὰ μιὰ ἐνότητα μὲ τὰ παραπάνω γλυπτὰ ἔργα τῆς Θεσσαλονίκης. Κατὰ συνέπεια καὶ τὸ Ὀκτάγωνο δὲν μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ παρὰ μέσα σ' αὐτὸ τὸ στενὸ χρονολογικὸ πλαίσιο. Θεωρῶ λοιπὸν καταρχὴν ὅτι ἡ δευτέρη δεκαετία τοῦ αἰῶνα, μὲ *terminus post quem* τὸν θάνατο τοῦ Γαλερίου τὸν Ἀπρίλιο ἢ Μάιο τοῦ 311⁴⁰⁰, εἶναι ἡ πιὸ πιθανὴ πρόταση χρονολόγησης γιὰ τὸ κτίριο.

Πίν. 30α

Σὲ ποιὸν λοιπὸν ὀφείλεται ἡ σημαντικὴ ἀλλαγὴ στὸ νότιο τμήμα τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος, ποὺ ἐπέφερε ἡ οἰκοδόμηση τοῦ Ὀκταγώνου; Οἱ δυνατὲς λύσεις εἶναι πολὺ περιορισμένες, ἀφοῦ δύο εἶναι μόνον τὰ ὀνόματα αὐτῶν ποὺ μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ μιὰ τέτοια ἐπέμβαση στὸ διάστημα ποὺ ὀρίσαμε: τοῦ Λικινίου καὶ τοῦ Κωνσταντίνου.

Ἡ πρώτη λύση φαίνεται καταρχὴν ἰδιαίτερα δελεαστικὴ. Στὸν Λικίνιο ἀποδώσαμε γιὰ ἱστορικοὺς λόγους τὴ μεταρρύθμιση τοῦ γυναικεῖου πορτρέτου τοῦ μικροῦ τόξου, ἔτσι ὥστε ἀπὸ τὴ μορφή τῆς συζύγου τοῦ Γαλερίου *Galeria Valeria* προέκυψε ἡ μορφή τῆς Τύχης τῆς Θεσσαλονίκης⁴⁰¹. Θὰ μπορούσαμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Λικίνιος, στὴν περίοδο 311-316 μ.Χ., ποὺ εἶναι κύριος τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τοῦ νομισματοκοπέιου τῆς⁴⁰², συνέχισε τὶς οἰκοδομικὲς δραστηριότητες τοῦ Γαλερίου, κἀνοντας παράλληλα καὶ τὶς ἀλλαγές ποὺ ἔκρινε σκόπιμες. Ἀπέναντι στὴ λύση αὐτὴ στεκόμαστε ὅμως μὲ ἐπιφύλαξη, γιατί ὄχι μόνον δὲν μαρτυρεῖται ἡ παρουσία τοῦ ἴδιου τοῦ Λικινίου στὴν πόλη αὐτὴ τὴν περίοδο⁴⁰³, ἀλλὰ, ὅπως γνωρίζουμε, ἔδρα του εἶναι τὸ Σίρμιο⁴⁰⁴, ἐνῶ τὸ νομισματοκοπεῖο τῆς Θεσσαλονίκης παύει σὰ χρόνια του νὰ φέρει τὸν τίτλο *Sacra Moneta*⁴⁰⁵. Ἔτσι, χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ ἡ λύση αὐτὴ, δὲν φαίνεται ἀρκετὰ πειστικὴ. Ἡ ἐπέμβαση στὸ τόξο, ἀκόμη καὶ ἡ ὑποθετικὴ ἀντικατάσταση τοῦ ἀγάλματος ποὺ προτείναμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, μποροῦν κάλλιστα νὰ ἀποδοθοῦν στὴ βούληση τοῦ Λικινίου γιὰ ἀλλαγές σὲ ἤδη ὑπάρχοντα μνημεῖα τῆς ἐπικρατείας του ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν τὴν αὐτοκρατορικὴ προπαγάνδα, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ κατασκευὴ ἐνὸς νέου μεγαλοπρεποῦς κίσματος προϋποθέτει μᾶλλον τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἢ καὶ τὴν παραμονὴ ἀκόμη τοῦ αὐτοκράτορα στὴν πόλη.

399. Βλ. σχετικὰ Θ. Στεφανίδου-Τιβεριίου, *Θρακικὴ Ἐπετηρίδα* 7, 1987-1990, 265 κέ., ὅπου τὰ πρωιμότερα μικρασιακὰ τραπεζοφόρα τῆς ὁμάδας τοῦ Καλοῦ Ποιμένα μὲ τὴν κόμμωση αὐτὴ τοποθετοῦνται συμβατικὰ σὺς δύο πρώτες δεκαετίες τοῦ 4ου αἰ., ἴσως ὅμως νὰ προχωροῦν καὶ σὺν τρίτῃ δεκαετία.

400. Βλ. παραπάνω σ. 54 μὲ σημ. 160.

401. Βλ. παραπάνω σ. 56 κέ.

402. Βλ. παραπάνω σ. 57.

403. Αὐτόθι.

404. Βλ. Barnes, *Empire* 80.

405. Βλ. παραπάνω σημ. 304.

Γιὰ ἱστορικοὺς λοιπὸν λόγους δὴ ἦταν ἴσως πιθανότερη ἡ σύνδεση τοῦ Ὀκταγώνου μὲ τὸν Κωνσταντῖνο. Μετὰ τὸν πρῶτο του πόλεμο μὲ τὸν Λικίνιο, ποὺ ὁ P. Bruun τοποθέτησε στὸ 316/17 μ.Χ., καὶ τὴ συμφωνία μεταξὺ τους τὴν 1η Μαρτίου τοῦ 317, ἡ Θεσσαλονίκη περνᾶ σὲ χέρια τοῦ Κωνσταντίνου καὶ γίνεται στρατηγεῖο του⁴⁰⁶. Δύο χρόνια μάλιστα πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ σύγκρουση μὲ τὸν Λικίνιο (324 μ.Χ.), ὁ Κωνσταντῖνος ἐπανειλημμένα διέμεινε στὴ Θεσσαλονίκη⁴⁰⁷, ὅπου ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴν κατασκευὴ (ἢ ἀναδιαμόρφωση;) τοῦ λιμανιοῦ της, ὅπως πληροφοροῦμαστε ἀπὸ τὸν Ζώσιμο 2,22,1⁴⁰⁸, ἀλλὰ καὶ μὲ ἄλλα ἔργα, ὅπως γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Κεδρνὸ 1,496 (Bonn): «καὶ δὴ τὰ κατὰ χώραν καὶ τόπους ἐρευνῶν τῇ Θεσσαλονίκῃ ἐπιβαίνει, καὶ τῷ τόπῳ ἀρεσθεὶς δυοῖς χρόνοις ἐκεῖ διατρίβει. ναοὺς τε θαυμασίους καὶ λουτρὰ καὶ ὑδάτων εἰσαγωγὰς κατασκευασάμενος...». Ἔτσι ὁ A. Alföldi ὑπέθεσε ὅτι ὁ Κωνσταντῖνος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Σερδική, ἴσως νὰ σκεφτόταν καὶ τὴ Θεσσαλονίκη ὡς πιθανὴ νέα ἔδρα του ἐξαιτίας τῆς θέσης της, ἀφοῦ αὐτὴ συνέδεε ὀδικὲς μὲ θαλάσσιες ἀρτηρίες καὶ εἶχε γίνῃ αὐτοκρατορικὴ ἔδρα⁴⁰⁹. Ἀλλὰ καὶ οἱ L. Voelkl καὶ J. H. Humphrey δέχτηκαν ὅτι ὁ Κωνσταντῖνος δὴ συνέχισε τὶς οἰκοδομικὲς ἐργασίες ποὺ εἶχε ἀρχίσει ὁ Γαλέριος⁴¹⁰. Θεωρῶ λοιπὸν πολὺ πιθανὸ τὸ Ὀκτάγωνο, ποὺ ἄλλαξε τὴν ἀρχικὴ μορφὴ τοῦ ἀνακτόρου στὴ νότια περιοχὴ του, νὰ κτίστηκε ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο, ἴσως ὡς αἰθουσα δρόνου, ὅπως συνήθως πιστεύεται, ἢ ὡς ναός⁴¹¹. Ἡ χρονολόγησις τοῦ

406. Βλ. Barnes, *Empire* 73 καὶ ὁ ἴδιος, *Constantine and Eusebius* (1981) 72. P. Bruun, *Op-Rom* 15, 1985, 9 σημ. 10, 13. Βλ. καὶ παραπάνω, σ. 57 μὲ σημ. 182.

407. Barnes, *Empire* 69 μὲ σημ. 99, σ. 75. R. Ziegler στὸ *Roma renascens. Beiträge zur Spätantike und Rezeptionsgeschichte I. Opelt in Verehrung gewidmet* (1988) 385 μὲ σημ. 4.

408. Βλ. D. Kienast, *Untersuchungen zu den Kriegsflootten der römischen Kaiserzeit* (1966) 138 κέ. μὲ σημ. 36. M. Vickers, *JHS* 42, 1972, 169. Barnes ὁ.π. (σημ. 406) 76. E. Horst, *Konstantin der Große. Eine Biographie* (1984) 206, 229. Γιὰ τὸ λιμάνι αὐτὸ τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὴ θέσις του βλ. X. Μπακιρτζή, *Βυζαντινὰ* 7, 1975, 319 κέ. (πρβ. E. P. Dimitriadis στὸ *Ἀρχαῖος. Τιμητικὸς τόμος στὸν καθηγητὴ Ν. Κ. Μουτσόπουλο Α* (1990) 544 κέ.). Spieser, *Thessalonique* 10 μὲ σημ. 16-17. M. Vitti, *Τὸ πολεοδομικὸ σχέδιο τῆς ἀρχαίας Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἐξέλιξίς του*, Α (δ.δ. 1990, ὑπὸ ἐκδοσὴν) 121 κέ.

409. A. Alföldi, *The Conversion of Constantine*

and *Pagan Rome*² (1969) 96.

410. L. Voelkl, *Der Kaiser Konstantin. Annalen einer Zeitenwende 306-337* (1957) 65 κέ. J. H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing* (1986) 630.

411. Γιὰ τὴν ἀπογν ὅτι πρόκειται γιὰ αἰθουσα δρόνου, βλ. K. M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung*³ (1969) 303 μὲ σημ. 86. Vickers ὁ.π. 118 κέ., κυρίως 120. H. Torp, *Colloqui del Sodalizio* 6, 1976-80 (1981) 81 κέ. Spieser, *Thessalonique* 118 κέ., ὁ ὅποιος, ἂν καὶ θεωρεῖ τὴν ἀπογν αὐτὴ πιθανή, ἀρνεῖται τὸ ζήτημα ἀνοιχτό. Πρβ. καὶ N. Duval στὸ *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome, Actes du Colloque de Strasbourg 1985* (1987) 468 κέ. Γιὰ τὴν ἀπογν ὅτι πρόκειται γιὰ ναό, γιὰ τὴν ὁποία δὴ μπορούσε κανεὶς νὰ ἐπικαλεσθεῖ καὶ τὸ πρὸ πάνω χωρίο τοῦ Κεδρνουῦ, βλ. Vitti ὁ.π. (σημ. 408) Β, 56 καὶ γιὰ τὴν ἀπογν ὅτι πρόκειται γιὰ μαυσολεῖο βλ. παραπάνω, σ. 98 καὶ σημ. 382-383.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

κιρίου γύρω στο 320, σε μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία οἱ ἀρχαῖοι θεοὶ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ τὰ νομίσματά του⁴¹², εἶναι σύμφωνη καὶ μὲ τὴν εἰκονογραφία τῶν κιονοκράνων, χωρὶς νὰ δημιουργεῖ πρόβλημα σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ στενὴ στυλιστικὴ σχέση τους μὲ τὰ ὑπόλοιπα γλυπτὰ τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος.

412. Ἡ παράσταση τοῦ Sol στὰ νομίσματα τοῦ Κωνσταντίνου συνεχίζεται καὶ μετὰ τὸ 320-22, ὅταν ἔχουν πᾶ ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ αὐτὰ οἱ ἄλλοι παγανιστικοὶ θεοί, ἕως τὸ 324-25, ὅπως ἔδειξε ἡ Μ.

R. Alföldi στὸ *Mullus, Festschrift Theodor Klauser, JbAChr* 1. Ergb. (1964) 10 κέ. καὶ σσημ. 19. Βλ. καὶ Horst ὅ.π. 37, 336. S. Faust, *TrZ* 54, 1991, 237.

Προσθήκη

Πολύ σημαντικά νέα στοιχεία έγιναν γνωστά για τὸ ἀνάκτορο τοῦ Γαλερίου στὴ Romuliana (Gamzigrad τῆς ἀνατολικῆς Σερβίας) μὲ τὴ δημοσίευση τοῦ καταλόγου τῆς ἔκθεσης ποὺ ὀργανώθηκε στὸ Βελιγράδι ἀπὸ τὴ Σερβικὴ Ἀκαδημία Ἐπιστημῶν καὶ Τεχνῶν γιὰ τὴν ἐπέτειο τῶν 1700 χρόνων ἀπὸ τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς Τετραρχίας: D. Srejonić (ἐκδ.), *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia* (Βελιγράδι 1993). Ὁ κατάλογος αὐτὸς ἔφτασε σὲ μένα χάρη στὴν εὐγενὴ καλοσύνη τῆς κ. M. Mirković, μόλις τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1994, σὲ χρόνο δηλαδὴ ποὺ δὲν ἦταν πιά δυνατὸν νὰ περιλάβω στὴ συζήτηση τὰ τελευταῖα εὐρήματα ἀπὸ τὴν ἀνασκαφὴ τῆς Romuliana καὶ τὶς σχετικὲς ἀπόψεις τῶν συγγραφέων, ἀφοῦ ἡ ἐκτύπωση τοῦ παρόντος βιβλίου βρισκόταν σὲ προχωρημένο στάδιο.

Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ δική μας μελέτη παρουσιάζει ἡ ἄποψη ποὺ προβάλλεται ἀπὸ τὸν D. Srejonić, ὅ.π. 31 κέ., γιὰ τὸν ἱερὸ χαρακτήρα τοῦ ἀνακτόρου αὐτοῦ στὴν ἰδιαίτερη πατρίδα τοῦ Γαλερίου, ποὺ συνδέεται μάλιστα μέσω ἑνὸς τετραπύλου μὲ τὸν λόφο ὅπου βρίσκονται τὰ μαυσωλεῖα καὶ οἱ πυρές, δηλαδὴ ὁ κῶρος ἀποθέωσης τοῦ ἴδιου τοῦ Γαλερίου καὶ τῆς μητέρας του Romula. Ἐπομένως καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικὰ μοτίβα στὸ συγκρότημα αὐτό, ὅπως τὰ διονυσιακά, χρειάζονται πιθανὸν διαφορετικὴ ἐρμηνεῖα ἀπὸ ὅ,τι στὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου ὁ χαρακτήρας τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος εἶναι πολὺ διαφορετικὸς (βλ. καὶ παραπάνω, σ. 76). Τὸ νέο κολοσσικὸ πορτρέτο ἀπὸ ἕνα σύμπλεγμα, ποὺ εἰκονίζει πιθανότατα τὸν Γαλέριο, αὐτόθι 50, 232 ἀρ. 71, δὲν προσφέρεται σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ συζήτηση γιὰ τὴ στυλιστικὴ ἀξιολόγηση τοῦ δικοῦ μας πορτρέτου, ἀφοῦ εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ πορφυρίτη, ἀνήκει ἐπομένως στὴν ἰδιαίτερη ὁμάδα τῶν αἰγυπτιακῶν ἔργων ἀπὸ τὸ ὑλικὸ αὐτό (βλ. σ. 51). Ὅμοίως καὶ ἡ προτεινόμενη χρονολόγηση τῶν πορτρέτων τῶν Τετραρχῶν, ποὺ εἰκονίζονται σὲ μετάλλια στὸν πεσὸ τῆς ἀνατολικῆς πύλης τῆς ὀχύρωσης, στὸ 305-306 μ.Χ., αὐτόθι 39 κέ., 208 ἀρ. 50, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει γιὰ μᾶς ἀφετηρία συζήτησης ἐξαιτίας τῆς ἐξαιρετικῆς σχηματικῆς ἀπόδοσης τῶν μορφῶν.

ZUSAMMENFASSUNG

Der ‘kleine Galeriusbogen’ in Thessaloniki

Soll der große Triumphbogen des Galerius in Thessaloniki die Herrschaftsideologie der ersten Tetrarchie unter Diokletian ausdrücken, steht m.E. der kleine Galeriusbogen mit einer jüngeren Phase des Systems in Zusammenhang, bei der sich die Stellung des *maximus augustus* Galerius nach der Kaiserkonferenz in Carnuntum 308 n. Chr. verstärkte und seine Frau Galeria Valeria in die kaiserliche Familie aufgenommen und als Augusta anerkannt wurde.

Der hier ausführlich publizierte eindrucksvolle Marmorbogen, heute im Museum von Thessaloniki Nr. 2466, wurde im Bereich des Galeriuspalastes gefunden. Obwohl er in der Literatur sehr oft erwähnt und abgebildet wird, steht seine eingehende Publikation noch aus. Bisher ist nicht einmal der genaue Fundort des Bogens bekannt. Dies hat zu Mißverständnissen geführt, weil z.B. seine vermutete Herkunft aus dem Oktogon eine irrtümliche Interpretation seiner Darstellungen und nicht zuletzt des gesamten Gebäudes als Folge hatte.

Der Bogen wurde 1957 während einer Notgrabung im Grundstück der Isauronstraße Nr. 5 ausgegraben, etwa 35 m südlich des Oktogons. Der Ausgräber Ch. Makaronas hat leider nie einen Bericht über die Grabung publiziert. Die exakte Herkunft des Bogens aus dieser Grabung wird von G. Knithakis erwähnt, der dem Oktogon 1975 eine Publikation in *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* widmete und den Plan der Isaurongrabung in seinen topographischen Plan aufnehmen konnte. Glücklicherweise konnte ich im Archiv des Museums die Korrespondenz des Ausgräbers mit dem zuständigen Ministerium entdecken. In diesen Schreiben gibt Makaronas eine kurze, aber eindeutige Beschreibung der Grabungsfunde und eine Liste der Gegenstände, die ins Museum transportiert wurden. Es läßt sich die Fundstelle des Marmorbogens erschließen. Ein Plan und zwei Photos sind ebenfalls beigelegt. Da die Enteignung des Grundstückes als nicht möglich beurteilt wurde und heute der größte Teil der Grabung unter einem Wohnhaus liegt, sind alle diese Dokumente von großem Wert.

Abb. 2-3

Wie auf dem hier publizierten Plan zu sehen ist wurden Teile von zwei im Winkel aneinander stoßenden Wänden ans Licht gebracht, die zum Teil höher als einen Meter erhalten waren. Die nördliche Wand verfügt an der einen Seite über einen 4,50 m breiten Durchgang, der mittels einer Stufe zugänglich ist und von Süden nach Norden führt. Die östliche Wand hat ebenfalls einen Durchgang, der zu einem nur zum Teil ausgegrabenen Raum geführt hat, und weiter nördlich öffnet sich nach Westen eine Nische, zu der ich gleich zurückkomme. Entlang der zwei Wände wurden Teile eines Stylobats mit 0,90 m Breite freigelegt; die Zwischenräume, die 5,70 bzw. 7 m breit sind, sind mit Mosaikfußböden ausgestattet. Es besteht kein Zweifel,

Abb. 1

ZUSAMMENFASSUNG

- Abb. 2-3 daß es sich hier um Teile von Säulenhallen, Stoi, handelt, und zwar um die Stoi eines monumentalen Peristyls, das viel größer ist als das Peristyl nördlich des Oktogons. Säulen werden zwar in der Beschreibung von Makaronas nicht erwähnt. Unter den Funden aber, die von der Grabung ins Museum transportiert wurden, sind auch vier Säulenteile. Es gelang mir, diese unter den Marmorstücken zu identifizieren, die im Hof des alten Museums lagen. Die Größe der Säulen, die einen oberen Durchmesser von 0,68 m zeigen, das Material — eine hellrote Brekzia —, die gute Qualität der Arbeit und vor allem die Anzahl der Stücke haben mich überzeugt, daß sie aus dem großen Peristyl des Palastes kommen müssen. Und tatsächlich erkennt man sie auf einem von R. Hoddinott 1963 publizierten Photo, das sie neben dem kleinen Galeriusbogen auf dem Boden, also kurz nach dem Transport ins Museum, zeigt.
- Taf. 12 Die Nische, die hufeisenförmig ist, hat eine Breite von 1,65 m und eine Tiefe von 1,40 m, ihr Boden besteht aus Marmorpflaster. Vor der Nische bildete sich eine Stufe, auf der die Abdrücke von zwei Pilasterbasen erhalten sind. Die Pilaster haben unmittelbar vor der Wand gestanden und die Nische beiderseits gerahmt, so daß eine Aedicula entstand. Obwohl der exakte Fundort des Bogens von dem Ausgräber nicht erwähnt wird, besteht kein Zweifel, daß der Marmorbogen die Krönung dieser beiden Pilaster bildete, die allerdings leider nicht erhalten sind. Und tatsächlich entsprechen seine Maße, d.h. seine Öffnung, die 1,70 m ist, genau den Maßen der Nische. In der Nische selbst hat natürlich früher eine Statue gestanden, über die ich später gewisse Vermutungen machen werde.
- Abb. 1 Diese alte Grabung, deren Befund bis heute unpubliziert ist, hat also einen Teil eines aufwendigen Peristyls ans Licht gebracht, das einen repräsentativen Charakter hatte. Dieses Peristyl steht in Zusammenhang mit einem architektonischen Komplex, der einer früheren Phase als die des Oktogons entspricht. Wie G. Knithakis nach dem Grabungsbefund zeigen konnte, ist das Oktogon auf einem älteren rechteckigen Saal mit Mosaikboden errichtet worden, nachdem dieser abgerissen wurde. Dieser Saal gehörte mit dem kleinen nördlichen Peristyl wie auch mit dem großen südlichen in einem einheitlichen Ganzen zusammen. Betrachtet man den Gesamtplan dieser älteren Phase, stellt man fest, daß die östliche Stoa des großen Peristyls, die mit der Aedicula ausgestattet war, sich auf der Achse eines Weges befindet, der nach Norden zu dem monumentalen Eingang des kleinen Peristylkomplexes führt. Bemerkenswert ist, daß dieser Weg auch nach der Errichtung des Oktogons beibehalten wurde. Es handelt sich, wie ich meine, um eine sehr wichtige Achse des Palastes, die höchstwahrscheinlich an seinem südlichen Haupttor ihren Ausgangspunkt hatte, d.h. an der Seite des Meeres, wo sich vermutlich der Hafen dieser Zeit befand.
- Abb. 2
- Abb. 3
- Taf. 1-3 Der Bogen ist aus einem Stück weißen Marmors zusammen mit den zwei Pilasterkapitellen gemeißelt. Seine größte Breite beträgt 2,38 m., seine Tiefe 0,40 m. Seine drei Seiten und die Unterseite der Archivolte zeigen eine reiche Dekoration. Den oberen horizontalen Abschluß des Bogens bildet ein ionisches Kyma zwischen Astragalstäben. Die Archivolte selbst ist mit einem breiten dreifachen Band verziert, das stufenweise von unten nach oben leicht vorspringt. Seine breiten Streifen bestehen

ZUSAMMENFASSUNG

aus einem Bügelkymation, einem S-förmigen Muster und einem "laufenden Hund", während als Rahmenende bzw. Zwischenmuster ein glattes enges Band, ein Astragal, eine Kordel und ein Blattmuster vorkommen. Die Kapitelle verbreitern sich nach oben und sind auf drei Seiten mit zwei Reihen von Blattwellen und einem dazwischen liegenden Astragal verziert. Auf den beiden Zwickeln der Stirnseite sind zwei *imagines clipeatae*, zwei Tondi, abgebildet. Der linke ist mit einer Frauenbüste, der rechte mit einer Männerbüste dekoriert. Die zwei clipei werden jeweils von einem jungen Orientalen getragen, der auf felsigem Boden kniet und beide Hände hochhebt. Sie sind mit einer gegürteten tunica, langen Hosen — Anaxyrides —, Mantel — πανδύν — und Baschlik bekleidet. Ihre Ähnlichkeit mit den Persern des großen Galeriusbogens ist so eng, daß auch sie als Perser bezeichnet werden können. Die Zwickel zwischen den beiden Tondi nehmen zwei geflügelte Eroten ein, die sitzen und eine Girlande aus Eichenblättern über die Archivolte halten. Die Unterseite der Archivolte ist mit Weinranken dekoriert, die aus zwei Krateren über den Kapitellen herauskommen und in der Mitte ein Tondo mit der Büste des jugendlichen Dionysos umrahmen. Auf den beiden Nebenseiten des Bogens erscheinen zwei dionysische Gestalten: links ein Pan, der über eine Basis mit Ciste schreitet und in den Händen Syrinx und Wurfholz trägt; rechts eine halbnackte Nymphe, die tanzenden Schrittes auf eine Basis tritt.

Taf. 16

Taf. 6-7

Taf. 8

Taf. 9

Die Rückseite des Bogens ist roh gearbeitet, weil sie, wie auch die verlorenen Pilaster, direkt an die Wand gelehnt war. Die Oberseite, die nicht gleichmäßig flach ist, zeigt ebenfalls eine rohe Arbeit und trägt zwei Stiftlöcher für eine Anbringung an der Wand. Mit Hilfe des Grabungsplanes und des erhaltenen Bogens ist die Aedicula zu rekonstruieren. Die Rekonstruktion bietet keine Schwierigkeiten, weil der Grundriß auf dem Plan sehr gut mit dem Bogen kombinierbar ist. Nur die Höhe der Pilaster bleibt uns leider unbekannt. Berücksichtigt man aber, daß die Nische im Grundriß hufeisenförmig ist, so daß sie bei einer Breite von 1,65 m, eine Tiefe von 1,40 m erreicht, kommt man zu dem Schluß, daß in ihr eine sitzende Statue aufgestellt war. Das läßt uns annehmen, daß die Höhe der Nische und der ganzen Aedicula im Verhältnis zu ihrer Breite nicht sehr groß war. Ich vermute, daß ein Verhältnis 3:2 sehr wahrscheinlich ist, wie es z.B. bei den niedrigeren der Aediculae von der Porta Aurea in Split der Fall ist, die mit sitzenden Statuen rekonstruiert werden.

Taf. 11

Unsere Rekonstruktion zeigt eine Aedicula mit außergewöhnlicher Gestaltung. Die zwei Pilaster erwecken den Anschein, als ob es sich um eine prostyle Aedicula handelte. Anstelle der Anten und der vollrunden Säulen, die gewöhnlich die Rahmung einer derartigen Aedicula bilden, haben wir hier nur vor die Wand gestellte Pilaster. Vor allem hat aber die Bekrönung der Aedicula mit einem monolithischen Bogen anstatt eines dreieckigen oder halbkreisförmigen Giebels keine Parallele, soweit ich weiß. Solche monolithischen Bögen, die schon von der hellenistischen Architektur auf Delos bekannt sind, kommen auch in der römischen Architektur vor, z.B. bei Arkaden mit kleinen Interkolumnien, wie denjenigen des sog. Agoranomeion in Athen. Die Bögen haben je eine schlichte Rahmung für sich, und in die Zwickel sind

Taf. 13

ZUSAMMENFASSUNG

Taf. 14a einfache Rosetten gemeißelt. Man findet auch ähnliche Bögen in Fassaden, wie z.B. im obersten Geschoss der Porta Borsari in Verona aus flavischer Zeit. Die Fensterlaibungen bestehen aus Pilastern mit korinthischen Kapitellen und Bögen. Ihre Archivolten sind mit einem "laufenden Hund", die Zwickel mit Rosetten dekoriert. Ich kenne aber keine einzige Aedicula, die eine derartige Bekrönung aufweist. Ein solcher Bogen bietet, obwohl er klein ist, größere Flächen zur Dekoration als etwa das Tympanon eines kleinen Giebels. Man hat diese Art der Bekrönung also gewählt, wie ich meine, um ein umfangreiches ikonographisches Programm auf seinen vier Flächen ausbreiten zu können. Hinzu kommt, wie ich später zeige, daß eine gewisse Beziehung zu der Ikonographie der großen Triumphbögen besteht; die ungewöhnliche Form des kleinen Galeriusbogens kann als ein Hinweis auf diese Monumente angesehen werden.

Taf. 3, 5 Die eigentliche Dekoration der Vorderseite bilden die beiden Büsten. Die rechte Gestalt stellt einen reifen Mann in Militärkostüm, mit kurzem Haar und mit Zügen in der Weise der Ikonographie der Tetrarchenzeit dar. Die Fibel, mit der das Paludamentum genestelt ist, ist mit Edelsteinen verziert. Die Darstellung wird fast ohne Ausnahme als ein Porträt des Galerius angesehen, was auch der Fundort sehr wahrscheinlich macht. Die linke Gestalt, die eine Mauerkrone trägt, wird als die Stadttyche von Thessaloniki interpretiert. Schon 1972 hat R. Calza behauptet, daß es sich bei dieser Gestalt ursprünglich um ein Porträt der Galeria Valeria, der Gattin des Galerius, gehandelt hat, das später umgearbeitet worden ist. Diese Ansicht wurde mit keinerlei ikonographischen Argumenten untermauert, so daß man sie bezweifeln könnte, um so mehr, als die Darstellung der Gattin eines Tetrarchen zumindest in offiziellem Kontext außergewöhnlich wäre. Wie bekannt, gehören nach der tetrarchischen Ordnung der kaiserlichen *domus divina* keine Mitglieder der Familien an, und diese erscheinen auch nicht im offiziellen Leben. Man muß also zunächst mit der Möglichkeit rechnen, daß ein zweiter Tetrarch neben demjenigen im rechten *clipeus* abgebildet war.

Taf. 10 Daß die Gestalt im linken Tondo nachträglich umgearbeitet worden ist, kann nicht bezweifelt werden, wie an den groben Spuren des Meißels, vor allem um den Kopf herum, zu sehen ist. Im jetzigen Zustand trägt die Frau Chiton und Mantel, deren Falten flach und flüchtig gearbeitet sind. Ihr breites und volles Gesicht mit den mandelförmigen Augen und dem kleinen Mund zeigt dicke Meißelspuren im hinteren Teil der Wangen. Es wird vom leicht gewellten Haar gerahmt, das neben dem Hals in nicht ganz deutlich gestaltete Locken übergeht. Ihre Mauerkrone, die ebenfalls nicht sehr sorgfältig gearbeitet ist, trägt zwei Türme mit Fenstern. Es muß nun untersucht werden, inwieweit die nachträgliche Arbeit die ursprüngliche Figur umgestaltet hat und ob sich noch Teile von dieser erhalten haben. Die genaue Untersuchung mit geeigneter Beleuchtung hat zu dem Ergebnis geführt, das auf der Zeichnung Taf. 10 zu sehen ist. Schraffiert sind diejenigen Teile angegeben, die unberührt von der späteren Arbeit blieben, während die weißen Teile zeigen, wie weit die nach-

ZUSAMMENFASSUNG

trägliche Arbeit vonangekommen ist. Die Bohrkanäle α - α , β - β , γ - γ und δ - δ , die zum Teil abgemeißelt sind, gehören dem ursprünglichen Zustand an. Mit solchen Kanälen sind nämlich auch am männlichen Kopf die Umrisse angegeben. Man sieht also deutlich, daß das Gesicht und der Hals fast intakt geblieben sind, abgesehen von kleinen Partien an den Seiten der Nase und an dem hinteren Teil der Wangen. Unberührt ist auch der größte Teil des leicht konkaven Reliefsgrundes im Tondo geblieben. Dagegen litten die Frisur und der Kopf mit einem Teil der danebenliegenden Fläche, ebenso sämtliche Kleider der Figur, stark an dem Meißel des zweiten, nicht sehr geschickten Meisters, dem die Umgestaltung der Figur übertragen wurde. Seine Arbeit unterscheidet sich deutlich von der qualitativvolleren Bearbeitung der männlichen Büste. Die Zeichnung ist vor allem deswegen nützlich, weil sie zeigt, daß auch die ursprüngliche Figur weiblich war, denn das glatte und ohne Stirnfalten wiedergegebene Gesicht könnte keinesfalls männlich sein. Außerdem wäre es unmöglich, von der Marmor Masse eines männlichen Kopfes im Typus unseres Tetrarchen eine Mauerkrone zu meißeln. Man muß annehmen, daß die Figur eine hohe Frisur und sogar eine Stephane getragen hatte, deren Umriß mit dem Bohrkanal α - α identisch war. Deren Sehne beträgt 15,6 cm, während die größte Breite der männlichen Kalotte nur 13 cm hat. Der Bohrkanal δ - δ kann nur den äußeren Umriß einer Damenfrisur andeuten. Mit der Frisur zusammen hat man auch einen Teil des Reliefsgrundes wegemeißelt, damit er gleichmäßiger bis zum neuen Umriß abläuft. Eine wichtige Frage ist, warum man auch die Gewänder der Frau auf der Brust so gründlich wegemeißelt hat. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß sie reich verziert waren oder daß sogar um den Hals ein aufwendiges Halsband hing. Dieser Schmuck besaß wohl eine außerordentliche Bedeutung für die Darstellung der Frau und wurde als zu der nun dargestellten idealen Figur nicht passend angesehen. Wenn das der Fall war und wenn die Frau, wie vermutet, auch eine Stephane getragen hatte, kann sie nur eine Augusta gewesen sein. Sie war mit ihren Insignien neben dem Augustus dargestellt, dessen Rang durch die mit Edelsteinen verzierte Kaiserfibel angedeutet wird.

Wie bekannt, hat es überhaupt nur eine einzige tetrarchische Augusta gegeben. Das war Galeria Valeria, die Gattin des Galerius. Damit ist die Benennung beider Porträts mit Sicherheit festgelegt. Die Darstellung der Kaiserin auf dem Bogen wäre dann ihr einziges uns erhaltenes plastisches Porträt, aber nicht ihr einziges Porträt überhaupt. Die Kaiserin ist auf Münzen dargestellt, die für sie in den östlichen Münzstätten und sogar von der Residenzstadt des Galerius, Thessaloniki, geprägt worden sind. Ihre Gesichtszüge auf den Münzen von Thessaloniki zeigen eine große Ähnlichkeit mit denjenigen des Porträts auf dem Bogen, die von der nachträglichen Arbeit fast unbeschädigt blieben. Man erkennt wieder die großen mandelförmigen Augen, die breiten Wangen, die glatte Stirn, den kleinen Mund und das kleine aber betonte Kinn. Auf dem Kopf trägt sie die Stephane. Ihre Kleider bestehen entweder aus tunica und pallium oder aus einem schweren goldgestickten Mantel und einer tunica mit einem breiten reichverzierten Saum, den man auch für ein Halsband mit mehreren Reihen halten könnte. Weil das Porträt auf dem Bogen sowohl an den

Taf. 17a-y

ZUSAMMENFASSUNG

Schultern wie auch an der Brust nachgearbeitet wurde, muß die Kaiserin auch hier diese reichverzierten Gewänder getragen haben.

Taf. 17a-y Leider ist von der ursprünglichen Frisur der Kaiserin fast keine Spur vorhanden, abgesehen von dem Rest des Bohrkanals δ - δ , der die Umrißlinie der Haare andeutete. Das stimmt tatsächlich mit dem Frisurtypus überein, den Galeria Valeria auf den Münzen trägt. Obwohl verschiedene Varianten des Typus zu unterscheiden sind, kommt bei allen die lange, lose Haarschlaufe seitlich des Halses vor, von deren Umriß die genannte Spur wahrscheinlich stammt. Der Frisurtypus mit Haarschlaufe ist auch bei plastischen Frauenporträts dieser Zeit zu finden. Bei einem Porträt in München sind sogar die Ohren teilweise vom Haar verhüllt, wie es auch bei unserem Porträt der Fall ist.

Durch die Identifizierung des Frauenporträts als Galeria Valeria können wir den Bogen genauer datieren. Der Grabungsbefund bietet keinerlei Argumente für die exakte Datierung des Palastes innerhalb der Tetrarchenzeit. Nur der große Galeriusbogen ist aufgrund historischer und ikonographischer Argumente in die Zeit zwischen 299 und 303 n. Chr. zu datieren. Was die Arbeiten am riesigen Baukomplex des Palastes angeht, kann man annehmen, daß sie mehrere Jahre gedauert haben müssen, d.h. sie haben sich auf beide Aufenthaltsperioden des Galerius in Thessaloniki erstreckt. Wie aus der kaiserlichen Münzprägung zu erschliessen ist, wird Thessaloniki 298/99 n. Chr. zur Residenz des Caesars Galerius. 303 werden Residenz und Münzstätte aus strategischen Gründen nach Serdica verlegt, um im Dezember 308 wieder nach Thessaloniki zurückzukehren. Galerius ist in der Zwischenzeit zum Augustus ernannt (305), und 308 wurde seine Gattin Galeria Valeria, die Tochter Diokletians, bei der Konferenz in Carnuntum offiziell als Augusta anerkannt, einige Monate nachdem sie diesen Titel von Galerius bekommen hatte. Die Verwandtschaftsbeziehungen spielen nun zum ersten Mal beim tetrarchischen System eine Rolle. Gleich nach der Konferenz und nach der Rückverlegung der Residenz und der Münzstätte in Thessaloniki, ab Dezember 308, werden hier für die Augusta Münzen geprägt. Erst ab dieser Zeit ist eine offizielle Darstellung von Galeria Valeria neben ihrem Gatten, dem Augustus Galerius, denkbar. Ende April oder Anfang Mai des Jahres 311, kurz nachdem Galerius Thessaloniki verlassen hatte, ist er in seiner Heimat Dacia Ripensis gestorben.

Innerhalb dieser kurzen Periode, d.h. zwischen Dezember 308 und April 311, ist der kleine Bogen mit Sicherheit zu datieren. Damit haben wir auch die Datierung der Aedicula festgelegt und noch weiter die Datierung des großen Peristyls. Es ist infolgedessen sehr wahrscheinlich, daß ein größerer Teil der Palastanlage in der zweiten Periode des Galerius in Thessaloniki errichtet wurde.

Nun stellt sich die Frage nach der Datierung der Umgestaltung des Porträts der Kaiserin in eine ideale Figur. R. Calza hat die Umgestaltung nach 314 n. Chr. datiert, d.h. nach der Hinrichtung der Galeria Valeria durch Licinius, den Mitregenten und Nachfolger des Galerius in einem Teil seines Reiches. Vielleicht kann man die

ZUSAMMENFASSUNG

Änderung noch früher ansetzen, d.h. gleich nach der Verbannung der ehemaligen Kaiserin 311 oder nach dem Tode des Mitregenten des Licinius, Maximinus Daza, im Sommer 313. Licinius, dem der sterbende Galerius seine Frau und seinen Sohn Candidianus anvertraut hatte, verfolgte nach dem Tode von Daza eine Politik der Vernichtung aller Mitglieder der Familien seiner Mitregenten, die nicht mehr am Leben waren. Nach dem Tode des Galerius ist Licinius derjenige, der die Münzstätte von Thessaloniki innehatte. Aus politischen Gründen prägte er, wie auch die anderen Tetrarchen, außer Konstantin, Münzen zu Ehren des vergöttlichten Galerius. In diesem Rahmen ist die Änderung am kleinen Bogen zu verstehen, bei der man das Porträt von Galeria Valeria umgestaltete, während das von Galerius intakt blieb.

Durch die Zeitbestimmung des Bogens haben wir noch einen weiteren Gewinn, nämlich ein festdatiertes Porträt des Galerius auf einem Monument hoher Qualität und guter Erhaltung und sogar von der Residenz des Kaisers selbst. Dieses Porträt hat zwar bis heute als ein wertvoller Fixpunkt für die Kaiserikonographie dieser Zeit gegolten, wurde aber in die Frühzeit des Galerius datiert, d.h. zwischen 293 und 305. Es bietet sich nun eine neue Grundlage für die Erforschung des tetrarchischen Porträts. Bei ihr bestehen, wie bekannt, große Schwierigkeiten, so daß M. Bergmann 1990 die Meinung geäußert hat, daß ohne weitere Anhaltspunkte dieses Chaos kaum zu entwirren sein werde.

Galerius trägt die militärische Tracht aus Ärmeltunica und Paludamentum mit "Zwiebelknopffibel", die durch die mit Ritzlinien angegebenen Edelsteine als Kaiserfibel bestimmt ist. Obwohl unbärtig, wird er als reifer Mann mit breitem, korpulentem Gesicht und kurzem dickem Hals dargestellt. Er trägt das kurze Haar der tetrarchischen Zeit mit geschlossenem Umriß, und seine Gesichtszüge wie auch seine Falten zeigen eine symmetrische und wohl flache Anordnung, wobei die große Augen das Ganze beherrschen. Ruhe und herrschende Kraft ist das Eigentliche der Darstellung und nicht die Andeutung der fürchterlichen Physiognomie des Galerius, wie sie Lactantius beschreibt (*truci vultu, ac voce terribili*) und L'Orange in diesem Gesicht zu erkennen glaubt.

Taf. 3, 5

Aus Thessaloniki ist uns ein zweites Porträt des Galerius bekannt, nämlich der früher in Berlin befindliche, heute verlorene Kopf des Kaisers aus einer der Reliefdarstellungen des großen Galeriusbogens. Da dieser in die Zeit 298-303 datiert wird, ist der Vergleich zwischen zwei datierten Porträts des Galerius möglich, zumal sie aus derselben großen Werkstatt der Residenz kommen. Bei demselben Grundtypus sind stilistische Unterschiede zu beobachten. Beim älteren Porträt sind die Umrisse unruhiger, die Falten tief gezogen und die einzelnen Partien des Gesichts mehr betont, so daß ein "realistischer" Ausdruck zum Vorschein kommt. Beim späteren Porträt ist eine Harmonisierung und Festigung der Gesamtform und der Einzelteile zu bemerken. Wichtiger ist nun die Symmetrie und die Regelmäßigkeit der Züge, die dem Herrscher einem offiziellen und erhabenen Ausdruck verleihen. Diese Merkmale bringen den Galerius des kleinen Bogens nahe an das Porträt des Maxentius heran, das in die Zeit 306-312 datiert wird und bei dem M. Bergmann Ähnliches festgestellt

Taf. 18-19

ZUSAMMENFASSUNG

hat, obwohl es sich um ein Porträt aus einer römischen Werkstatt handelt. Diese stilistische Änderung innerhalb von wenigen Jahren möchte ich als eine bewußte Änderung in der Darstellungsweise des Kaisers erklären. Man konnte m.E. von dem Übergang von einem "ausdrucksvollen" zu einem "schematischen Realismus" sprechen.

Einen anderen Ausdruck beim Herrscherbildnis zeigt das kolossale umgearbeitete, wohl kleinasiatische Porträt eines Kaisers in Basel. Obwohl an ihm Züge der tetrarchischen Porträts vorhanden sind, wie z.B. Kopftypus und Bart, tritt eine klassische Form des Gesichts zum Vorschein, so daß man von einem Bruch mit der tetrarchischen Tradition sprechen kann. J. Meischner erkennt in ihm ein frühes Porträt des Caesars Konstantin (306/7 n. Chr.), während es H. Cahn und M. Bergmann für ein Porträt des Maximinus Daza halten, das vom ersteren in die Zeit 311-313 datiert wurde. Die spätere Datierung wird bestätigt, wenn man berücksichtigt, daß eine Kombination des tetrarchischen Typus mit klassischen Zügen bei einigen umgearbeiteten Porträts des Konstantinsbogen (312-315) vorkommt, in dem Moment, wo Konstantin selbst den neuen klassisch orientierten Typus einführt, der gleichzeitig mit seinen Quinquennalien (310 oder 311) entstanden ist. Bei einer späten Datierung des Basler Kopfes wäre die Identifizierung als Konstantin wegen des Bartes problematisch, weil sein unbärtiges Porträt auch von den östlichen Münzstätten adoptiert worden ist. Es ist also wahrscheinlich in ihm doch ein Porträt des Maximinus Daza der Zeit 311-313 zu erkennen und sein klassischer Stil unter dem Einfluß des neuen konstantinischen Porträts zu verstehen.

Der Versuch einer Interpretation der einzelnen Motive und der gesamten Ikonographie des Bogens bereitet gewisse Schwierigkeiten, die zum Teil auch von der Knappheit verursacht sind, mit der das ikonographische Programm aus Raummangel ausgedrückt ist.

Die girlandentragenden Eroten sind ein ikonographisches Motiv, das in der offiziellen Kunst schon in der Zeit des Augustus erscheint, wie z.B. an der dreitorigen Vorhalle zum Augustustempel in Antiocheia von Pisidien. Über den seitlichen Toren tragen Niken bzw. Eroten die über die Archivolten hängenden Girlanden. Hier gibt es genügend Raum, um die Tragenden aufrecht und die Girlanden richtig bogenförmig darzustellen. Auf dem Bogen des Marcus Aurelius und des Lucius Verus in Tripolis (Libyen) wird dasselbe Motiv sogar mit den *imagines clipeatae* kombiniert, die je zwei auf beiden Seiten des Bogens angebracht sind. Oberhalb von jedem Tondo ist ein Paar von tanzenden Eroten, die die Girlande tragen. Die Geschichte des Motivs reicht bis in die Spätantike. Auf Goldmedaillons des Konstantin, die in der Münzstätte der neuen Hauptstadt des Reiches, Konstantinopel, 326 n. Chr. geprägt wurden, werden die girlandentragenden Eroten von der Legende *gaudium Augusti nostri* begleitet. Die Darstellung ist von Prägungen der Münzstätte Thessaloniki für Medaillons des Konstantin d. Jg. nachgeahmt, auf denen folgende Legende zu lesen ist: *Votis Decenn(alibus) D(omini) N(ostri) Constantini Caes(aris)*. Wir erfahren

Taf. 15

Taf. 178

ZUSAMMENFASSUNG

demnach auch den Anlaß dieser "öffentlichen Freude", nämlich das Feiern des zehnjährigen Jubiläums des Caesars. Die girlandentragenden Eroten sind also auf den konstantinischen Goldprägungen als Symbol der öffentlichen Freude aufgefaßt. Demgemäß möchte ich zunächst annehmen, daß auch auf unserem Bogen durch diese Darstellung eine bedeutende Angelegenheit gefeiert wird.

Barbaren sind ein häufiges Motiv auf Bögen, wo sie aber als Gefangene mit gebundenen Händen abgebildet werden. Im Gegensatz weisen die imago-tragenden Perser unseres Bogens auf ein wohlbekanntes Triumphmotiv, d.h. auf Niken bzw. Eroten, die mit erhobenen Händen eine *imago clipeata* tragen, wie das z.B. bei der Bronzenike aus Augst der Fall ist. Die Perser auf unserem Bogen sind ein Hinweis auf die *victoria persica* des Galerius, die sein eigentlicher Sieg überhaupt ist. Die unterworfenen Barbaren haben aber zur gleichen Zeit die Aufgabe der Niken übernommen, den Kaiser und seine Familie zu glorifizieren.

Dieses Motiv der Barbaren kommt in Zusammenhang mit der Votafeier vor. Auf Goldmedaillons des Krispus und Konstantin, die in Sirmium 321 n. Chr. geprägt sind, wird der Votaschild von einem knieenden Barbaren mit beiden Händen getragen, während zwei Niken ihn rahmen. Diese knappe Darstellung wird in der mehrfigurigen Darstellung der Dezennalienbasis auf dem Forum Romanum leicht variiert, obwohl der Inhalt gleich ist. Der Votaschild, der auf einer Basis steht, wird von zwei Niken gehalten, während zwei Barbaren auf dem Boden sitzen. Eine ähnliche Darstellung, sogar mit weiteren Figuren belebt (Mars und Virtus), haben wir auch auf dem Votafries des großen Galeriusbogens. Folglich darf man annehmen, daß auf dem kleinen Bogen die Niken aus Platzmangel ausgefallen sind. Die Perser, die ihre Rolle übernahmen, tragen aber nicht den Votaschild, wie man erwartet hätte, sondern die *imagines clipeatae*. Auf dem Konstantinsbogen in Rom, der sowohl den Sieg gegen Maxentius, wie auch die Decennalien des Augustus feiert, ist Konstantin, wie hier Galerius, auf einer *imago* dargestellt, die von zwei Niken gehalten wird. L'Orange hat den Schild als *clipeus votivus* verstanden, der sich auf die Decennalien des Augustus bezieht.

Taf. 22

Taf. 23

Taf. 21

Die girlandentragenden Eroten wie auch die *imagines clipeatae* weisen also auf eine feierliche Angelegenheit hin, wahrscheinlich auf ein Jubiläum der kaiserlichen Familie. Die Inschrift muß man sich an anderer Stelle der Aedicula angebracht denken, vielleicht an der Basis der Statue. Das gefeierte Jubiläum läßt sich bestimmen. Der christliche Schriftsteller Lactanius, *Mort. pers.* 31,2, berichtet von der Vorbereitung des Galerius anläßlich seiner Vicennalien, die am 1. März 312 angefangen hätten, und von seinen Bemühungen, das notwendige Geld zu finden. Galerius konnte zwar seine Vicennalien nie feiern, weil er schon 311 an einer schweren Krankheit starb, die Arbeiten im Rahmen der kommenden Vicennalien waren aber schon vorgegangen.

Bis hier habe ich in meinem Interpretationsversuch die dionysischen Motive des Bogens nicht berücksichtigt. Obwohl sie seine weniger wichtigen Seiten ausfüllen, ist es klar, daß sie eine bedeutende Rolle spielen, was zunächst überrascht. Dionysos-Li-

ZUSAMMENFASSUNG

Taf. 25 ber gehört, wie bekannt, nicht zu dem offiziellen Pantheon der Tetrarchen, die als Familie der Jovii und der Herculii Juppiter und Hercules als Schutzgötter hatten. Galerius selbst, der ein Jovier gewesen war, hat auch zu Mars eine besondere Beziehung. Dionysos dagegen ist nicht unter den Göttern, die in der offiziellen Szene auf dem großen Galeriusbogen den vier Tetrarchen beistehen. Es sind zwar einige Indizien bekannt, die für eine Beziehung des Galerius zu Liber im privaten Bereich sprechen, nämlich manche Funde aus seinem kleinen Palast in seiner Heimat Romulianum (im heutigen Gamzigrad in Serbien), die aber bei der Interpretation eines offiziellen Monumentes nicht berücksichtigt werden dürfen.

Die Interpretationsversuche des kleinen Bogens von H. Torp und O. Nicholson, die Galerius als *Νέος Διόνυσος* - *victor orientis* deuten möchten, sind m.E. nicht wahrscheinlich. Falls eine derartige Anspielung beabsichtigt war, hätte man sie auch auf dem großen Bogen finden müssen. Außerdem sind hier die dionysischen Motiven getrennt für sich abgebildet, so daß man sie nicht auf die Person des Galerius selbst beziehen darf. Dionysos ist hier, wie ich meine, als Gott der Residenzstadt Thessaloniki dargestellt. In Thessaloniki spielt der Dionysoskult seit hellenistischer Zeit eine wichtige Rolle, wie aus Münzen und Inschriften zu erschließen ist. Bemerkenswert ist, daß eine der vier Phylai der Stadt den Namen dieses Gottes getragen hat (*Διονυσιαίς*). Gerade die Stelle des Gottes auf der Unterseite der Archivolte, nämlich oberhalb der Achse der Statue, ist ein deutlicher Hinweis auf die verlorene Statue der Nische. Wir haben oben argumentiert, daß eine sitzende Statue in der Aedicula zu rekonstruieren ist, und ich möchte annehmen, daß diese Statue eine sitzende Stadtgöttin, die Tyche von Thessaloniki, darstellte.

Taf. 24 Der Kult der Tyche in Thessaloniki ist inschriftlich schon für das 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. bezeugt. Ferner ist die Göttin von der großen Serie der Münzprägungen der Stadt gut bekannt. Vor allem erscheint die Büste der Göttin seit der Zeit Domitians auf der Vorderseite vieler Prägungen mit Kaiserporträt, wo sie immer die Mauerkrone trägt, manchmal auch auf der Rückseite thronend. Erst auf dem großen Galeriusbogen ist die Stadtgöttin mit dem Kaiser verbunden. Im Fries der persischen Gesandtschaft an Galerius sind vier Frauengestalten dargestellt, die Mauerkronen tragen und überzeugend als Darstellungen der Stadtgöttinnen der vier Residenzen der Tetrarchen gedeutet werden. Eine unter ihnen ist natürlich die Tyche von Thessaloniki. Von dieser Zeit an ist die Tyche ein beliebtes Thema der offiziellen kaiserlichen Ikonographie. Zu erwähnen sind die silbernen Medaillons, die in Konstantinopel zur Einweihung der neuen Hauptstadt des Reiches am 11. Mai 330 geprägt worden sind. Sie stellen die thronende Tyche von Konstantinopel mit Mauerkrone und Füllhorn dar. Diese wie auch die vermutete Statue unserer Aedicula ist eine mit dem Kaiser verbundene Tyche, eine ‘kaiserliche Tyche’. Die Statue in der Aedicula stellte, wie ich vermute, die Tyche der Residenzstadt Thessaloniki dar, in der die kommenden Vicennalien des Augustus Galerius gefeiert werden sollten. Der Gott Dionysos und die Tyche der Stadt garantieren die Erfüllung der Vota, aus der die *felicitas temporum* hervorgeht.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie ist endlich die Darstellung der Göttin mit der Mauerkrone im linken Tondo zu verstehen, die, wie gezeigt, in die Zeit des Licinius zu datieren ist? Vielleicht ist sie im Rahmen weiterer Änderungen in der Aedicula zu verstehen, die den politischen Zielen des neuen Herrn Licinius gedient haben werden. Man könnte vielleicht sogar mit einer Ersetzung der alten und Aufstellung einer neuen Statue rechnen. Die Umarbeitung der linken Gestalt in eine mauertragende Göttin, die nur eine Stadttyche darstellen kann, ist vielleicht dann als Ersatz für die ältere, nun beseitigte Statue zu verstehen. Galerius, der in dieser Zeit als *divus* verehrt wird, ist nun neben der Stadttyche abgebildet, wahrscheinlich als Ktistes der Stadt, weil er das Aussehen und den Charakter der Stadt erheblich verändert hatte. Darf man annehmen, daß in der Aedicula unter dem Schutz des *divus* Galerius und der Residenzgöttin Thessaloniki der Kaiser Licinius sich selber darstellen ließ?

Obwohl die künstlerische Produktion von Thessaloniki während der Kaiserzeit nur wenig bekannt ist, stellt man fest, daß die Skulpturen der tetrarchischen Zeit aus der Stadt qualitativ erheblich besser als die älteren sind. Die Herkunft der Bildhauer, die aus verschiedenen Zentren des Reiches gekommen sein müssen, ist nicht einfach zu bestimmen, weil leider recht wenige zeitgleiche Skulpturen aus dem Osten erhalten sind.

Für den Stil der Reliefs des Bogens findet man Parallele in früheren attischen Werken, vor allem Sarkophagen, und eine klassizistische Formensprache ist nicht zu leugnen. Bemerkenswert ist, daß die zur Verfügung stehenden Vorbilder aus verschiedener Zeit stammen. Die klassizistische Tendenz in der Bearbeitung ist auch bei den zwei Porträts bemerkbar, obwohl hier die Differenzierung der Oberfläche größer ist. Der eingehende stilistische Vergleich mit dem großen Galeriusbogen zeigt bedeutende Ähnlichkeiten, z.B. im Gebrauch des Bohrers, in der ungleichmäßigen Höhe des Reliefs, in der Bearbeitung der dekorativen Muster usw. Es besteht kein Zweifel, daß beide Werke von der gleichen großen Werkstatt hergestellt wurden, die Verbindungen zu der älteren attischen Tradition aufweist. Die Qualität der Arbeit läßt uns eine auf neuer Basis organisierte Werkstatt anzunehmen, die ohne weiteres dem kaiserlichen Willen zuzuschreiben ist. Eine Teilung der Arbeit auf zwei verschiedene Werkstätten, eine attische und eine lokale, wie sie H. P. Laubscher angenommen hat, ist nicht überzeugend; denn in dieser Zeit kommen stilistische Ungleichheiten bei demselben Werk öfters vor. Andererseits können gewisse stilistische Elemente nicht durch die attische Tradition erklärt werden, während eine Beziehung zu kleinasiatischen Werken, wie Tischfüßen und dem tetrarchischen Fries aus Nikaia, unverkennbar ist.

Die Gruppe der Figuralkapitelle aus dem Oktogon zeigt große stilistische Ähnlichkeiten mit dem großen wie auch mit dem kleinen Bogen. Die Unterschiede, die zwischen den Kapitellen selbst zu beobachten sind, sind im Rahmen der Ungleichheiten im Stil dieser Epoche zu erklären. Vor allem das Kapitell mit Hygieia zeigt einen ausgesprochenen Klassizismus, und die statuarische weibliche Gestalt ist mit Figuren

Tafel 30-31

ZUSAMMENFASSUNG

Taf. 32 der dokimeischen Säulensarkophagen zu vergleichen. Die nackten männlichen Figuren der anderen Kapitelle sind mit entsprechenden aus dem Hadrianstempel in Ephesos verglichen worden. Aus der gleichen Werkstatt von Thessaloniki stammt auch das große Relief der Epona, das meiner Meinung nach einst im Galeriuspalast aufgestellt war. Die klassizistische Figur der Epona ist mit der Hygieia des obengenannten Kapitells zu vergleichen. Ähnlichkeiten mit dem großen und dem kleinen Bogen sind ebenfalls vorhanden.

Alle diese Werke bilden m.E. eine stilistisch einheitliche Gruppe, in der Züge aus der attischen und kleinasiatischen Tradition verkörpert sind. Die klassizistisch orientierte Formensprache wird mit den Tendenzen der spätantiken Zeit in einer neuartigen Weise verknüpft, so daß Werke mit unverkennbarer Originalität entstehen. Erfahrene und fähige Künstler aus verschiedenen Zentren des östlichen Teils des Reiches haben nicht unabhängig voneinander, sondern gemeinsam in einer gut organisierten Werkstatt gearbeitet, die in der neuen Residenz mit Beginn der Bauarbeiten im Palastkomplex entstand. Das Ergebnis ihrer Arbeit dürfen wir als den "kaiserlichen Stil von Thessaloniki" bezeichnen.

Die Datierung des Oktogons, das 1950 von Ch. Makaronas ausgegraben wurde, ist wegen des Fehlens von Grabungsindizien zweifelhaft, so daß es meistens allgemein in die Zeit des Galerius gesetzt wird. Eine viel spätere Datierung wurde von Ch. Bouras vorgeschlagen, der das Gebäude als Mausoleum interpretierte und es dem Kaiser Theodosius (379/80) zuschrieb. Sein Argument aber, daß es eine Umfassungsmauer um das Oktogon herum gegeben habe, wird von dem Grabungsbefund nicht unterstützt. Wie schon gesagt, wurde das Oktogon auf einem früheren Saal des Palastes errichtet, der mit den zwei Peristylen zu einem einheitlichen Komplex zusammengehörte. Die Datierung der Nische, mit der das große Peristyl ausgestattet war, in die Zeit 308-311, und infolgedessen die zeitgleiche Datierung des Komplexes, führt uns zu dem Schluß, daß das Oktogon in die Zeit nach dem Tode des Galerius angehört. Die enge stilistische Verwandtschaft der Figuralkapitelle, die zu der ursprünglichen Ausstattung des Oktogons gehörten, mit den anderen Skulpturen aus der kaiserlichen Werkstatt von Thessaloniki, haben wir schon hervorgehoben. Dies erlaubt uns, für die Kapitelle und folglich für das Oktogon keinen großen zeitlichen Abstand vom Tod des Galerius anzunehmen. Man könnte zunächst an Licinius denken, der in der Periode 311-316 Thessaloniki und seine Münzstätte innehatte und dem wir mit großer Wahrscheinlichkeit die Umgestaltung des Porträts von Galeria Valeria zuschrieben. Aber die Errichtung eines neuen aufwendigen Gebäudes setzt m.E. voraus, daß Licinius selbst in Thessaloniki residierte, was allerdings nicht der Fall war. Aus historischen Gründen halte ich für wahrscheinlicher, daß das Oktogon im Rahmen des konstantinischen Programms für Thessaloniki errichtet wurde. Im Jahre 317 wird Thessaloniki zum Militärsitz des Konstantin, wo er seinen entgültigen Kampf gegen Licinius (324 n. Chr.) vorbereitete. Mehrere Bauten sind für diese Zeit bezeugt, wie die Hafenanlage, Tempel, u.a. Eine Datierung des Oktogons, das als

ZUSAMMENFASSUNG

Thronsaal oder Tempel gedient haben könnte, in die Zeit um 320 n. Chr. wäre demnach überzeugend und in Übereinstimmung mit der paganen Ikonographie der Kapitelle.

Εὔρετήριο

- ἄγαλμα (κόγχης) 25, 26 καὶ σημ. 44, σ. 56, 77, 79, 80, 82.
aedicula βλ. ναῖσκος.
Ἄθίνα, Ἄθηναῖοι 87, 88, 91.
Ἄθίνα: τόξα μονόλιθα Ἀγορανομείου καὶ λεγ. Ἀγορανομείου 27, πίν. 13· τόξα μονόλιθα Διονυσιακοῦ θεάτρου 27 καὶ σημ. 50.
Ἄθίνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο: Τ 91 τραπεζοφόρο μὲ Καλὸ Ποιμένα 92.
Ἄθίνα, Μουσεῖο Π. Κανελλοπούλου: πορτρέτο ἀνδρικό 59 σημ. 189.
Alba Julia (Arulum, Ρουμανία): τόξο μονόλιθο 28 καὶ σημ. 55, πίν. 146.
Ἀλέξανδρος, Ἀλέξανδρος-Διόνυσος, Νέος Ἀλέξανδρος 74 καὶ σημ. 264, σ. 77.
Ἀντιόχεια (Πισιδία): πρόπυλο ναοῦ Αὐγούστου 31 καὶ σημ. 63, σ. 32, 35.
ἀσπίδα βλ. imago clipeata.
Ἄτλας, Ἄτλαντες 35, 70, 72.
ἀτυκὸς 84, 87 καὶ σημ. 329, σ. 88, 89 καὶ σημ. 346, σ. 90 κέ., 95 καὶ σημ. 375, σ. 96.
Aurelius Victor, *Epit. de caes.* 54 σημ. 160.
αὐτοκρατορικὴ πόρπη βλ. πόρπη.
- βάρβαρος, -οι 23 σημ. 35, σ. 34, 35 καὶ σημ. 87, σ. 70, 71, 72, 77.
Βασιλεία, Συλλογὴ Ludwig: ἀρ. 254 πορτρέτο ἀνδρικό 64 κέ.
Βαυκανό, Βιβλιοθήκη: σύμπλεγμα Τετραρχῶν 50 κέ.
Βαυκανό, Museo Gregoriano: ἀρ. 10087, 10089 πεσοῖ ἀνάγλυφοι 37 σημ. 95, σ. 90.
Βενετία, Ἄγ. Μάρκος: σύμπλεγμα Τετραρχῶν 51.
Beneventum: τόξο Τραϊανοῦ 32.
(ἄλλοτε) Βερολίνο, Staatliche Museen: 641 κεφάλι ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου 59 κέ. καὶ σημ. 195, πίν. 18-19.
- Candidianus 56.
Carnuntum (σύνοδος) 8, 53, 54, 55 καὶ σημ. 169, σ. 56.
clipeus votivus 71, 72.
corona civica 70 καὶ σημ. 240.
- Δακία (Dacia Ripensis) 54 σημ. 160, σ. 74.
decennalia 71.
Δῆλος: τόξα μονόλιθα Γυμνασίου 26 κέ. καὶ σημ. 48, σ. 29 σημ. 59.
Δίας βλ. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.
Διοκλιτιανὸς 48 καὶ σημ. 131, σ. 53, 55 καὶ σημ. 166-167, σ. 57, 76 σημ. 281-282, σ. 81. Βλ. καὶ Σπαλάτο, ἀνάκτορο Διοκλιτιανοῦ.
διονυσιακὰ 73, 75, 77.
Διόνυσος, Διονύσου δριάμβος 36 κέ. καὶ σημ. 93, σ. 73, 74, 76 κέ. καὶ σημ. 284, σ. 80, 81, 83 κέ. Βλ. καὶ Liber.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Διόσκουρος βλ. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.
 divus Galerius Maximianus 57 καὶ σμ. 183, σ. 81.
 Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum: 406 πορτρέτο Μαξεντίου 63 καὶ σμ. 206.
- Ἐπόνα βλ. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.
 Ἐποχές βλ. Ἐρωτιδεῖς - Ἐποχές.
 Ἐρωτες, Ἐρωτιδεῖς 23 σμ. 35, σ. 31 σμ. 61, σ. 72, 83, 84 καὶ σμ. 313· μὲ γιρλάντα 30 κέ.,
 35, 69 κέ.: μὲ imago clipeata, μετάλλια 32, 35, 70· μὲ στεφάνη 46· μὲ στεφάνι 69 σμ. 237.
 Ἐρωτιδεῖς - Ἐποχές 32 κέ. καὶ σμ. 68, σμ. 71.
 Ἐφεσος: ζωφόρος ναοῦ Ἀδριανοῦ 89 καὶ σμ. 344, σ. 94 καὶ σμ. 370.
- Ζώσιμος 102.
- felicitas, felicitas temporum 72, 80 καὶ σμ. 300.
- Galeria Valeria σποράδην.
 Γαλέριος σποράδην.
 Gamzigrad Σερβίας βλ. Romuliana.
 gaudium 33, 69, 72, 80.
 Ghirza (Λιβύη): τόξα μονόλιθα ταφικῶν μνημείων 27, 28.
- δασίτικο, Θάσος 87 καὶ σμ. 327, σ. 92 σμ. 363.
 Θεοδόσιος Α΄ 98, 99.
 δεοποιημένος Γαλέριος βλ. divus Galerius Maximianus.
 Θεσσαλονίκη σποράδην.
 Θεσσαλονίκη (ὡς αὐτοκρατορικὴ ἔδρα) 52 κέ. καὶ σμ. 153-155, σ. 56, 73 σμ. 259, σ. 79, 81,
 88, 98, 102.
 Θεσσαλονίκη: ἀνακτορικὸ συγκρότημα, γαλεριανὸ συγκρότημα 8, 13 καὶ σμ. 4, σ. 14 σμ. 4,
 σ. 21 καὶ σμ. 28-29, σ. 29, 52 καὶ σμ. 150-151, σ. 53 καὶ σμ. 157, σ. 73, 76, 80, 92, 95, 96
 καὶ σμ. 377, σ. 103. Βλ. καὶ περιστύλιο ἀνακτόρου.
 ἱερὸ Διονύσου 80.
 Las Incantadas 87 σμ. 328, σ. 88.
 ὁδὸς Ἰσαύρων 14 κέ., 52.
 μετάλλια Κωνσταντίνου νεότερου 69.
 νομίσματα τῆς Galeria Valeria 42, 44 σμ. 114, σ. 45, πίν. 17α-γ.
 νομισματοκοπεῖο αὐτοκρατορικὸ 53 καὶ σμ. 153, σ. 55 κέ., 57 καὶ σμ. 183, σ. 62, 73 σμ.
 259, σ. 78, 81 σμ. 304, σ. 101.
 Ὀκτάγωνο 8, 13, 14 καὶ σμ. 7, σ. 15 σμ. 11, σ. 16, 17 καὶ σμ. 17, σ. 20, 21 καὶ σμ. 30,
 σ. 22 καὶ σμ. 32, σ. 54 σμ. 163, σ. 73 κέ. καὶ σμ. 262-263, σ. 79, 92, 94 σμ. 370, σ. 97 κέ.
 περιστύλιο, -α (ἀνακτόρου): 17, 20 κέ. καὶ σμ. 25 καὶ 27, σ. 23, 29, 56, 74, 81, 97 κέ.
 Ροτόντα, Ἄγ. Γεώργιος 13, 24 σμ. 38, σ. 52 σμ. 150, σ. 97.
 τόξο δριαμβικὸ Γαλερίου 8, 13, 14 σμ. 4, σ. 21 σμ. 28, σ. 24 σμ. 39, σ. 25 σμ. 41, σ. 33
 καὶ σμ. 71, σ. 34, 48 σμ. 131, σ. 52 καὶ σμ. 149-150, σ. 53 καὶ σμ. 154, 157, σ. 54, 59
 κέ. καὶ σμ. 195, σ. 71 καὶ σμ. 247, σ. 72, 76, 77 σμ. 283, σ. 78 καὶ σμ. 289, σ. 81 καὶ
 σμ. 301, σ. 83, 85 κέ., 88 κέ., 91 κέ., 94 καὶ σμ. 370, σ. 95 καὶ σμ. 375, σ. 96 καὶ σμ.
 377, πίν. 16, 18-19, 20α, 23-25, 28 καὶ 296.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο: 1943 γυναικεῖο ἄγαλμα 88· 2466 μικρὸ τόξο Γαλερίου σποράδην· 3056 ἀνάγλυφο Ἐπόνας 25 σημ. 41, σ. 94 κέ., 100, πίν. 32· 6681-6683 ἀγάλματα Μουσῶν 88· 6689, 6690, 6691, 6692 ἐπικράνα γευδοπαραστάδων (ἀπὸ Ὀκτάγωνο) μὲ Κάβειρο, Ὑγεία, Δία καὶ Διόσκουρο 92 κέ. καὶ σημ. 364-365, σ. 94 καὶ σημ. 370, σ. 95, 99 κέ. καὶ σημ. 390, σ. 101, 103, πίν. 30-31· 6834 θραῦσμα ἐπικράνου μὲ ἀνδρικό κορμὸ 92 σημ. 364, σ. 99· 6908 θραῦσμα ἐπικράνου μὲ κεφάλι Τύχης 79 καὶ σημ. 294, σ. 92 σημ. 364, 367, πίν. 29α· Ρ6 θραῦσμα ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο Γαλερίου 92· Ρ17 θραῦσμα ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο Γαλερίου 93.

Θεσσαλονίκη, Παλιὸ Μουσεῖο: 1296 βάθρο κίονα 79 καὶ σημ. 294· χ. ἀρ. κίονες ἀρράβδωτοι (πέντε τμήματα) 20 κέ. καὶ σημ. 22, σ. 21 σημ. 25, πίν. 12.

Θεσσαλονίκης προσωποποίηση 14, 78. Βλ. καὶ Τύχη Θεσσαλονίκης.

imago clipeata, -ines -ae 23 σημ. 35, σ. 32, 33 κέ., 39 κέ., 70 κέ., 82, 85, 86.

imago clipeata (ὡς ὄρος) 33 σημ. 75-76.

insignium, -a 43 καὶ σημ. 112, σ. 56.

Ἴσθμία: τόξο ἀπὸ Παλαιμόνιο 27, 28 σημ. 55.

Jupiter 74, 77.

Κάβειρος 78, 79. Βλ. καὶ Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

Κάιρο, Μουσεῖο: 7257 πορτρέτο ἀπὸ Ἄδριβη 51.

Κεδρηνὸς 102 καὶ σημ. 411.

κόγχη 14 κέ., 17, 20 κέ., 25 κέ., 29, 52, 54 καὶ σημ. 163, σ. 56, 79, 82. Βλ. καὶ ναῖσκος.

κίστης 81 καὶ σημ. 307.

Κωνσταντῖνος 57 καὶ σημ. 177 καὶ 182, σ. 64 κέ. καὶ σημ. 223, 225, 228, 232, 233, σ. 71, 76, 101, 102.

Κωνσταντῖνου ἑορταστικὲς κοπέες, νομίματα 33, 69, 103 καὶ σημ. 412, πίν. 17δ.

Κωνσταντινούπολη: βάση κίονα τοῦ Ἀρκαδίου 33, 70 σημ. 241.

Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο: ἀρ. 908 τραπεζοφόρο μὲ Καλὸ Ποιμένα 91 καὶ σημ. 358, σ. 95 σημ. 375· ἀρ. 910 τραπεζοφόρο μὲ Καλὸ Ποιμένα 92, πίν. 27.

Κωνσταντινούπολης νομισματοκοπεῖο 69, 79.

Κωνσταντινούπολης Τύχη βλ. Τύχη Κωνσταντινούπολης.

Κωνσταντῖνος Χλωρὸς 50 σημ. 141, σ. 66 καὶ σημ. 225, σ. 76.

Κωνσταντῖνου Β' νομίματα 70.

Λακτάντιος, *Divinae Institutiones* 74.

Λακτάντιος, *Mort. pers.* 49 καὶ σημ. 136-137, σ. 50 σημ. 138, σ. 54 σημ. 161, σ. 56 σημ. 176, σ. 73 κέ.

Liber, -era 74, 75. Βλ. καὶ Διόνυσος.

Λικίνιος 53, 54 σημ. 163, σ. 56 κέ. καὶ σημ. 176, 179, 182, 185, σ. 66, 67 καὶ σημ. 232, σ. 68 καὶ σημ. 233, σ. 76, 81 καὶ σημ. 304, σ. 82, 101, 102.

Μαξέντιος 63 σημ. 208, σ. 64, 65, 71, 76.

Μαξιμιανός (Ἐρκούλιος) 76 καὶ σημ. 281.

Μαξιμίνος Δάια 56 καὶ σημ. 176, σ. 57 καὶ σημ. 179, σ. 58, 64, 65 σημ. 214, σ. 67 κέ. καὶ σημ. 233.

Mars 74.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Μεγάλη Λέπιτις: περσοὶ βασιλικῆς σὴν ἀγορὰ 37 σημ. 95, σ. 90· τόξο Σεβήρων 31 κέ., 37.
μετάλλια Κρίσπου καὶ Κωνσταντίνου 71, πίν. 17ε.
μετάλλια Κωνσταντίνου, βλ. Κωνσταντίνου ἑορταστικὲς κοπές.
μετάλλια Κωνσταντινούπολης ἔνθρονης 79, πίν. 17στ.
μετάλλιο, -α 33 κέ. καὶ σημ. 84, σ. 40 κέ., 47 καὶ σημ. 129-130, σ. 70, 73, 77, 82.
μετάλλιο (ὡς ὄρος, tondo) 33 σημ. 75.
μικρασιατικὸς 87 σημ. 329, σ. 88, 91, 92, 94 καὶ σημ. 370, σ. 95 καὶ σημ. 375, σ. 101 σημ. 399.

ναῖσκος (aedicula) 23 κέ., 39, 80, 82. Βλ. καὶ κόγχη.

Νέος Ἀλέξανδρος βλ. Ἀλέξανδρος.

Νέος Διόνυσος 77.

Νίκαια: ἀνάγλυφη ζωφόρος 91, 92, 94 σημ. 370.

Νίκη, -ες 32, 35, 72, 79· μὲ γιρλάντα 31· μὲ imago clipeata 35, 70, 71· μὲ στεφάνι καὶ φοίνικα 27, 28.

Νύμφη -ες 23 σημ. 35, σ. 37 κέ. καὶ σημ. 102, σ. 84 καὶ σημ. 313.

οἰκιστὴς βλ. κτίστης.

Οἰκουμένη (προσωποποίηση) 81 καὶ σημ. 301.

Παλμύρα: τόξο μονόλιθο 28.

Πάν 23 σημ. 35, σ. 37 κέ. καὶ σημ. 102, σ. 83, 84.

παταγεῖον (patagium) 47 σημ. 127.

πεντελικό (μάρμαρο) 23 σημ. 34, σ. 87.

περιδέραιο 43, 46.

Πέρσες, περσικὴ νίκη 53, 55 σημ. 165, σ. 72, 73, 76 καὶ σημ. 281, σ. 77, 86.

Πέρσης, -ες (παραστάσεις) 23 σημ. 35, σ. 33 κέ., 70, 72, 78, 83, 84 καὶ σημ. 311.

Piazza Armerina: γηφιδωτὰ ἔπαυλης 46 κέ., 74, 75 κέ.

Pola: τόξο Σεργίων 31, 37.

πόρπη, -ες (Zwiebelknorffibel) 43, 48 καὶ σημ. 133.

Prisca 55 σημ. 166, σ. 56.

quinquennalia 67.

Reims: "Porte de Mars" 35.

Rimini: τριπτικὴ πύλη Αὐγούστου 34, 47 καὶ σημ. 129.

Romula 75, 104.

Romuliana (Felix), Romulianum (Gamzigrad Σερβίας): ἀνάκτορο Γαλερίου 54 σημ. 160, σ. 74, 75 καὶ σημ. 271, σ. 104· κιονόκρανα μὲ διονυσιακὲς μορφές 75· μετάλλια μὲ ζεύγη Τετραρχῶν 75, 104· μωσαϊκὸ Διονύσου 75· κολοσσικὸ πορτρέτο ἀπὸ πορφυρίτη 104.

Ρώμη (θεά) 79.

Ρώμη, Villa Doria Pamphili: κεφάλι γυναικεῖο (Calza, Villa Doria ἀρ. 378) 42.

Ρώμη, Forum Romanum: θάση Δεκενναλίων 71, πίν. 22· θριγκὸς ἡμικυκλικοῦ μνημείου 46 καὶ σημ. 122, πίν. 208· μνημεῖο πέντε κίωνων 55 σημ. 166· τόξο Σεπτιμίου Σεβήρου 32, 35 σημ. 87· τόξο Τίτου 29 σημ. 59, σ. 31.

Ρώμη: τόξο Κωνσταντίνου 32, 66 καὶ σημ. 220, σ. 71, πίν. 21· S. Lorenzo, σαρκοφάγος 84 καὶ σημ. 313, πίν. 26.

Ρώμης νομισματοκοπεῖο 70.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Σαγαλασσός: προσκίνιο ρωμαϊκού θεάτρου 28.
σαρκοφάγοι: άττικές 84 καὶ σημ. 313, σ. 85 καὶ σημ. 317, σ. 86, 88 σημ. 333, σ. 89 καὶ σημ. 348, σ. 90· διονυσιακές 39· Δοκιμείου 94, 95· μικρασιατικές 89 σημ. 348, σ. 95 σημ. 375· Ρώμης 89 σημ. 348· τοπικές (Θεσσαλονίκης) 87 καὶ σημ. 328, σ. 88.
Σερδική 53 καὶ σημ. 154, σ. 54 καὶ σημ. 160, σ. 56, 102.
Σίδη, Μουσείο: 255 πορτρέτο ἀνδρικό 65.
Σίρμιο 53 καὶ σημ. 154, σ. 71, 101.
Σμύρνη, Εὐαγγελική Σχολή: μετάλλια ἀπὸ Ἀφροδισιάδα 47 σημ. 130.
Σπαλάτο, Ἀνάκτορο Διοκλήτιανου: Μαυσωλεῖο Διοκλήτιανου 31 σημ. 61, σ. 55 σημ. 166, σ. 97· Porta aurea 26 σημ. 44.
στέμμα πυργωτό (τειχόμορφο) 40 κέ., 47 καὶ σημ. 128, σ. 58, 77, 78 καὶ σημ. 287, 289, σ. 79, 81, 82, 92 σημ. 364.
σεφάνη 42 κέ. καὶ σημ. 112, σ. 45 κέ. καὶ σημ. 122.
σεφάνι βελανιδιάς βλ. corona civica.
Στοκχόλμη, Ἐθνικὸ Μουσείο: SK 106 πορτρέτο Μαξεντίου 63 καὶ σημ. 206.
Τεβέστη (Colonia Theveste): τόξο Καρακάλλα 47.
Τετραρχία πρώτη, δεύτερη, τρίτη (ὡς δεσμός) 8, 50 καὶ σημ. 141, σ. 54 καὶ σημ. 164, σ. 55, 62, tondo (ὡς ὄρος) 33 σημ. 75.
τραπεζοφόρο, -α 88, 89, 91 κέ. καὶ σημ. 358, 363, σ. 101 σημ. 399.
Τρίπολη (Λιβύη): τόξο Μάρκου Αὐρηλίου καὶ Λούκιου Οὐήρου 32 καὶ σημ. 65, σ. 35, 37, 70, πίν. 15.
Τύχη 78 καὶ σημ. 278.
Τύχη Θεσσαλονίκης 47, 56, 78, 79, 81, 101. Βλ. καὶ Τύχη πόλης.
Τύχη Κωνσταντινούπολης 79 καὶ σημ. 295.
Τύχη πόλης 47 καὶ σημ. 130, σ. 77, 78 κέ. καὶ σημ. 287-290, σ. 81, 82.
Ἵγεία βλ. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο.
Verona: Porta Borsari, τόξα παραθύρων 28, πίν. 14α.
vicennalia 54, 73, 79, 80.
virtus, virtus αὐτοκράτορα 71, 72, 77, 78, 80 καὶ σημ. 300.
vota 69, 71, 72, 73, 80.

Κατάλογος Πινάκων

1. Μαρμάρινο τόξο με ανάγλυφες παραστάσεις. Θεσσαλονίκη, 'Αρχαιολογικό Μουσείο αρ. 2466 (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
2. 'Αριστερό τμήμα του τόξου (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
3. Δεξιό τμήμα του τόξου (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
4. 'Αριστερό μετάλλιο του τόξου. Προτομή της Τύχης της Θεσσαλονίκης, αρχικά πορτρέτο της Galeria Valeria (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
5. Δεξιό μετάλλιο του τόξου. Προτομή του Γαλερίου (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
6. Μετάλλιο στο έσωρράχιο του τόξου. Προτομή του Διονύσου (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
7. Τμήμα από το έσωρράχιο του τόξου. Κληματίδα και μετάλλιο με Διόνυσο (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
8. 'Αριστερός κρόταφος του τόξου. Πάν (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
9. Δεξιός κρόταφος του τόξου. Νύμφη (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).
10. Σχέδιο του αριστερού μεταλλίου. Διαγραμμισμένα τὰ τμήματα από την αρχική φάση, λευκά τὰ τμήματα της μεταγενέστερης επέμβασης (σχέδιο Γ. Κιαγιᾶ).
11. Σχεδιαστική αναπαράσταση του ναΐσκου και πρόταση για τὸ ἄγαλμα της κόγχης (σχέδιο Γ. Κιαγιᾶ).
12. 'Αρράβδωτοι κίονες από τὸ μεγάλο περιστύλιο (N) του γαλεριανού συγκροτήματος, Παλιό 'Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. α) Κίονες αρ. 1 (ἀριστ.) και 2 (δεξ.). β) Κίονες αρ. 3α (ἐπάνω), 3β (κάτω δεξ.) και 4 (κάτω ἀριστ.). γ) Λεπτομέρεια κίονα αρ. 4. δ) Λεπτομέρειες τῶν κίωνων αρ. 1 (ἀριστ.) και 2 (δεξ.).
13. Πεσοστοιχία του λεγόμενου 'Αγορανομείου στην 'Αθήνα (φωτ. DAI 'Αθήνας, αρ. 591).
14. α) Λεπτομέρεια του δευτέρου ὀρόφου της Porta Borsari στη Verona (φωτ. DAI Ρώμης, αρ. 70/2259). β) Μικρὸ τόξο από την Alba Julia (Apuulum) στη σημ. Ρουμανία (φωτ. DAI Ρώμης, αρ. 70/3492).
15. Λεπτομέρεια από τὸ τόξο του Μάρκου Αὐρηλίου και του Λουκίου Οὐίρου στην Τρίπολη της Λιβύης (φωτ. DAI Ρώμης, αρ. 57/216).
16. Λεπτομέρεια με μορφές Περωῶν από τὸ μεγάλο τόξο του Γαλερίου (φωτ. DAI 'Αθήνας, αρ. Sal. 251).
17. α-γ) Νομίσματα της Galeria Valeria, 308-311 μ.Χ. (Calza, *Iconografia* πίν. XL, 116. *RIC VI* πίν. 11 αρ. 34. Calza ὄ.π. πίν. XLI, 119). δ) Χρυσὸ μετάλλιο του Κωνσταντίνου με 'Ερωιδεῖς που φέρουν γιρλάντα, 326 μ.Χ. (M. R. Alföldi, *Die constantinische Goldprägung* (1963) πίν. 18 εικ. 230). ε) Χρυσὸ μετάλλιο τῶν Κρίσπου και Κωνσταντίνου με βάρβαρο που φέρει ἀσπίδα με vota, και Νίκες, 321 μ.Χ. (*RIC VII* πίν. 14 αρ. 20. σι) 'Αργυρὸ μετάλλιο με την ἐνθρονη Κωνσταντινούπολη, 330 μ.Χ. (Alföldi ὄ.π. πίν. 18,225).
18. Πλάγια ὄψη κεφαλιού του Γαλερίου από τὸ μεγάλο τόξο του Γαλερίου, ἄλλοτε Βερολίνο, Staatliche Museen αρ. 641 (φωτ. DAI 'Αθήνας, αρ. Sal. 238).

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

19. Κατενώπιον ὄψη τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ πίν. 18 (φωτ. DAI Ἀθήνας, ἀρ. Sal. 240).
20. α) Λεπτομέρεια ἀνδρική μορφῆς ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου (φωτ. DAI Ἀθήνας, ἀρ. Sal. 269). β) Λεπτομέρεια θριγκοῦ ἀπὸ τὸ Forum Romanum μὲ Ἐρωτιδεῖς ποὺ κρατοῦν στεφάνη (φωτ. DAI Ρώμης, ἀρ. 59/1861).
21. Μετάλλιο μὲ προτομὴ τοῦ Κωνσταντίνου ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ Κωνσταντίνου στὴ Ρώμη (φωτ. DAI Ρώμης, ἀρ. 35/603).
22. Βάση τῶν Δεκεναλίων στὸ Forum Romanum μὲ Νίκες ποὺ φέρουν ἀσπίδα μὲ τὰ vota (φωτ. DAI Ρώμης, ἀρ. 35/734).
23. Ζωφόρος ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, στὸ μέσο Νίκες ποὺ φέρουν ἀσπίδα μὲ τὰ vota (φωτ. DAI Ἀθήνας, ἀρ. Sal. 162).
24. Λεπτομέρεια μὲ μορφές πόλεων-έδρῶν τῶν Τετραρχῶν ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου (φωτ. DAI Ἀθήνας, ἀρ. Sal. 237).
25. Λεπτομέρεια μὲ τὶς μορφές τῶν Τετραρχῶν ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου (φωτ. DAI Ἀθήνας, ἀρ. Sal. 291).
26. Λεπτομέρεια ἀττικῆς σαρκοφάγου στὴ Ρώμη, S. Lorenzo (φωτ. DAI Ρώμης, ἀρ. 32/337).
27. Τραπεζοφόρο μὲ Καλὸ Ποιμένα. Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. 910 (φωτ. DAI Κωνσταντινούπολης, ἀρ. 64/52).
28. Θραῦσμα ἀνάγλυφης μορφῆς ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. Ρ6.
29. α) Θραῦσμα κεφαλιοῦ μὲ πυργωτὸ στέμμα ἀπὸ ἐπίκρανο ψευδοπαραστάδας τοῦ Ὀκταγώνου. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. 6908 (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση). β) Θραῦσμα ἀνάγλυφης μορφῆς ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. Ρ17.
30. Ἐπίκρανα ψευδοπαραστάδων ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο: α) μὲ Κάβειρο· β) μὲ Διόσκουρο. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. 6689 καὶ 6692 ἀντίστοιχα. (Φωτ. Μ. Σκιαδαρέση.)
31. Ἐπίκρανα ψευδοπαραστάδων ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο: α) μὲ Δία· β) μὲ Ὑγεία. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. 6691 καὶ 6690 ἀντίστοιχα. (Φωτ. Μ. Σκιαδαρέση.)
32. Ἀνάγλυφο Ἐπόνας. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. 3056 (φωτ. Μ. Σκιαδαρέση).

ΠΙΝΑΚΑΣ 2



Ἀριστερὸ τμήμα τοῦ τόξου.

ΠΙΝΑΚΑΣ 5



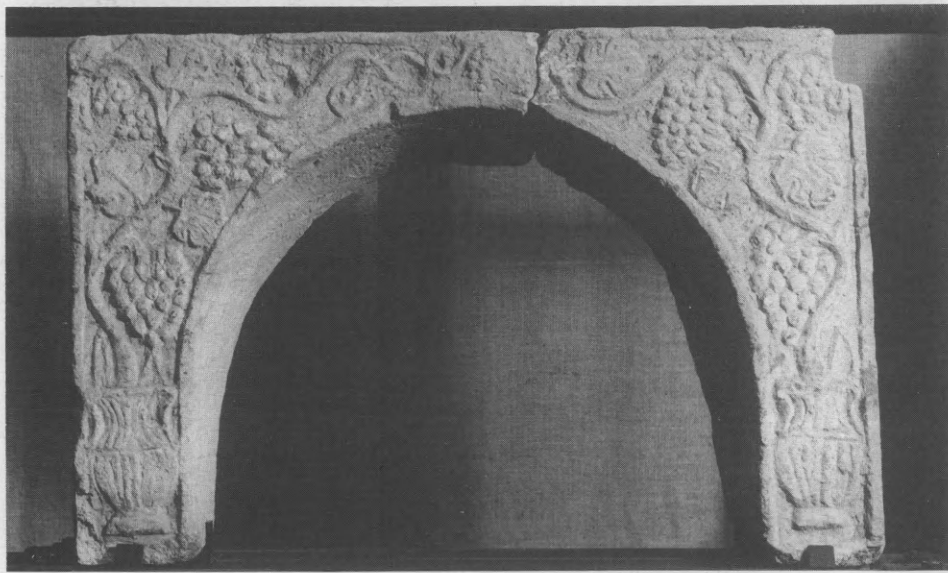
Δεξιό μετάλλιο τοῦ τόξου. Προτομή τοῦ Γαλερίου.

ΠΙΝΑΚΑΣ 13



Πεσσοστοιχία τοῦ λεγόμενου Ἀγορανομείου σπὴν Ἀθήνα.

ΠΙΝΑΚΑΣ 14



α) Λεπτομέρεια τοῦ δευτέρου ὀρόφου τῆς Porta Borsari στὴ Verona. β) Μικρὸ τόξο ἀπὸ τὴν Alba Julia (Apolum) στὴ σημ. Ρουμανία.

ΠΙΝΑΚΑΣ 15



Λεπτομέρεια από τὸ τόξο τῶν Μάρκου Αὐρηλίου καὶ Λουκίου Οὐίρου σὴν Τρίπολη τῆς Λιβύης.



Λεπτομέρεια με μορφές Περσῶν ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου.

ΠΙΝΑΚΑΣ 17



α



δ



β



ε



γ



στ

α-γ) Νομίσματα τῆς Galeria Valeria, 308-311 μ.Χ. δ) Χρυσὸ μετᾶλλιο τοῦ Κωνσταντίνου, 326 μ.Χ. ε) Χρυσὸ μετᾶλλιο τῶν Κρίσπου καὶ Κωνσταντίνου, 321 μ.Χ. στ) Ἀργυρὸ μετᾶλλιο μετὰ τὴν ἔνθρονη Κωνσταντινούπολη, 330 μ.Χ.

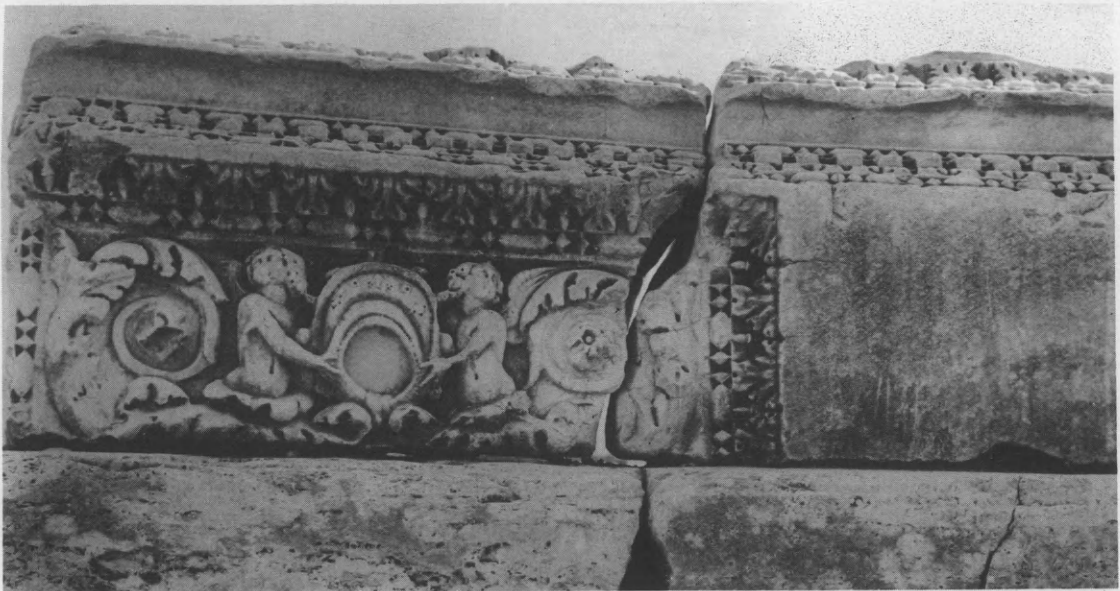


Πλάγια ὄψη κεφαλιοῦ τοῦ Γαλερίου ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, ἄλλοτε Βερολίνο.



Κατενώπιον ὄψη τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ πίν. 18.

ΠΙΝΑΚΑΣ 20



α) Λεπτομέρεια ἀνδρικής μορφῆς ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. β) Λεπτομέρεια θριγκοῦ ἀπὸ τὸ Forum Romanum μὲ Ἐρωτιδεῖς πού κρατοῦν στεφάνη.

ΠΙΝΑΚΑΣ 21



Μετάλλιο με προτομή τοῦ Κωνσταντίνου ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ Κωνσταντίνου στὴ Ρώμη.

ΠΙΝΑΚΑΣ 23



Ζωφόρος από τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου, σὶὸ μέσο Νίκες πὸν φέρουν ἀσπίδα μὲ τὰ vota.



Λεπτομέρεια με μορφές πόλεων-έδρων των Τετταρχῶν ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου.



Λεπτομέρεια με τις μορφές τῶν Τετραρχῶν ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου.



Λεπτομέρεια άττικής σαρκοφάγου στη Ρώμη, S. Lorenzo.



Τραπεζοφόρο με Καλὸ Ποιμένα. Κωνσταντινούπολη, Ἄρχ. Μουσεῖο ἀρ. 910.



Θραῦσμα ανάγλυφης μορφῆς ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο ἀρ. Ρ6.



α) Θραῦσμα κεφαλιοῦ με πυργωτὸ στέμμα ἀπὸ ἐπίκρανο γευδοπαραστάδας τοῦ Ὀκταγώνου. Θεσσαλονίκη, Ἄρχ. Μουσεῖο ἀρ. 6908. β) Θραῦσμα ἀνάγλυφης μορφῆς ἀπὸ τὸ μεγάλο τόξο τοῦ Γαλερίου. Θεσσαλονίκη, Ἄρχ. Μουσεῖο ἀρ. P17.

ΠΙΝΑΚΑΣ 30



Ἐπίκρανα γευδοπαρασιτάδων ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο: α) μὲ Κάβειρο· β) μὲ Διόσκουρο. Θεσσαλονίκη, Ἄρχ. Μουσεῖο ἀρ. 6689 καὶ 6692 ἀντίστοιχα.

ΠΙΝΑΚΑΣ 31



Ἐπίκρανα γευδοπαραστάδων ἀπὸ τὸ Ὀκτάγωνο: α) μὲ Δία· β) μὲ Ὑγεία. Θεσσαλονίκη, Ἄρχ. Μουσεῖο ἀρ. 6691 καὶ 6690 ἀντίστοιχα.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΤΟΞΟ ΤΟΥ ΓΑΛΕΡΙΟΥ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΤΗΣ Θ. ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ-ΤΙΒΕΡΙΟΥ
ΑΡ. 151 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΙΟΥΝΙΟ ΤΟΥ 1995
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ
«ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ - Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ Ο.Ε.»
ΜΙΛΩΝΟΣ 26
ΜΕ ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ ΜΑΡΙΑΣ ΤΖΑΝΑΚΗ
Η ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΕΓΙΝΕ ΑΠΟ ΤΗΝ
ΕΥΡΩΠΗ ΜΑΝΤΕΛΟΥ