

ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ  
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 46

# ΕΙΚΟΝΕΣ

ΚΑΘΗΜΕΝΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ  
ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

Υ Π Ο

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΠΥΡ. ΔΟΝΤΑ

ΕΠΙΜΕΛΗΤΟΥ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

1960

ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΕΡΑΝ ΣΚΙΑΝ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΜΟΥ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ . . . . .	Σελ. α - δ
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΑΙ . . . . .	> 1 - 2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ . . . . .	> 3
Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΙΩΝ . . . . .	> 15
ΠΡΩΙΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	
Γενικοί χαρακτήρες τῶν ἔργων . . . . .	> 30
Τὰ ἔργα . . . . .	> 35
ΜΕΣΗ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	
Τὰ ἔργα . . . . .	> 56
Γενικοί χαρακτήρες τῶν ἔργων . . . . .	> 79
ΥΣΤΕΡΑ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	
Τὰ ἔργα . . . . .	> 81
Γενικαὶ παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν ἔργων . . . . .	> 96
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ . . . . .	> 100
ΕΠΙΛΟΓΟΣ . . . . .	> 104

---

## ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΑΙ

- |                     |  |
|---------------------|--|
| Abh. Bay. Ak.       | Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Historische Klasse   |
| ΑΔ                  | Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον  |
| AD                  | Antike Denkmäler   |
| ΑΕ                  | Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς  |
| AJA                 | American Journal of Archaeology  |
| Arch. Cl.           | Archeologia Classica   |
| AZ                  | Archäologische Zeitung   |
| BEAZLEY, ARV        | BEAZLEY, Attic Red-figured Vase-painters, Oxford 1942  |
| Berlin MK           | Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung Antiker Skulpturen, τόμ. III-V (BLÜMEL)                                      |
| BMC                 | British Museum Catalogue of...   |
| BPhW                | Berliner Philologische Wochenschrift   |
| Bull. Comm.         | Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma   |
| BUSCHOR, Bildnis    | BUSCHOR, Das Hellenistische Bildnis, München 1949.   |
| BWPr                | Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin  |
| Cl. Rh.             | Clara Rhodos   |
| EA                  | Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen «Arndt-Amelung».  |
| FURTWÄNGLER, AG     | FURTWÄNGLER, Antike Gemmen, Leipzig-Berlin 1900  |
| HallWPr             | Hallisches Winckelmannsprogramm  |
| HEKLER, BBG         | HEKLER, Bildnisse berühmter Griechen, Berlin 1940  |
| HELBIG <sup>3</sup> | HELBIG, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom 3, τόμ. 1-2, Leipzig 1912-13                    |
| HORN, Gewandstatuen | HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, München 1931 (Römische Mitteilungen, 2. Ergänzungsheft) |
| JRS                 | Journal of Roman Studies   |
| LAWRENCE, LGS       | LAWRENCE, Later Greek Sculpture, London 1927   |

LIPPOLD, Gr. Pl.	LIPPOLD, Griechische Plastik (Handbuch der Archäologie, III,1), München 1950
Mitt. d. Inst.	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts
Mon. Ant.	Monumenti Antichi pubblicati per cura della Reale (27 κ.έ.: Nazionale) Accademia dei Lincei
Mon. Inst.	Monumenti Inediti pubblicati dall'Instituto Archeologico
Münchn. Jahrbuch N. F.	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge
NJBB	Neue Jahrbücher für Antike
ÖJh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
ΠΑΑ	Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν
PFUHL, Anfänge	PFUHL, Die Anfänge der griechischen Bildniskunst, München 1927
F. POULSEN, Ikon. Misc.	F. POULSEN Ikonographische Miscellen, Köbenhavn 1921
V. POULSEN, Str. Stil	V. POULSEN, Der Strenge Stil (Acta Archaeologica, 8, 1 ff.), Köbenhavn 1937
RÉA	Revue des Études Anciennes
REINACH, RP	REINACH, Répertoire de la Peinture, τόμ. 1-2
REINACH, RR	REINACH, Répertoire des Reliefs, τόμ. 1-3
REINACH, RS	REINACH, Répertoire de la Statuaire, τόμ. 1-6
Rendiconti	Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti
Rivista	Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte
SCHEFOLD, Bildnisse	SCHEFOLD, Bildnisse der Antiken Dichter, Redner und Denker, Basel 1943
Vat. Kat.	AMELUNG, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, Berlin - Leipzig 1903 - 1956

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ παροῦσα διατριβὴ ἀποσκοπεῖ εἰς τὴν διερεύνησιν τῆς μορφολογικῆς ἐξελίξεως ἐνὸς τύπου, ὁ ὁποῖος μέχρι τοῦδε ἀποσπασματικῶς μόνον καὶ ἐλλιπῶς εἶχε διερευνηθῆ ὑπὸ τῆς ἐπιστήμης: Τοῦ τύπου τοῦ καθημένου πνευματικοῦ ἀνθρώπου, τοῦ στοχαστοῦ. Ὁ ὅρος εἰκόνες μὲ τὸν ὁποῖον ἐπιγράφεται ἡ μελέτη λαμβάνεται μὲ τὴν ἀρχαίαν ἔννοιαν τῆς λέξεως ἰδίως κατὰ τὴν ἐξεταζομένην περίοδον, ἔχει δὲ καὶ τὸ πλεονέκτημα ὅτι δὲν καλύπτει μόνον τὰς γλυπτὰς παραστάσεις ἀλλὰ καὶ οἰασθήποτε ἄλλας.

Εἰς τὸν ἐξεταζόμενον τύπον περιελήφθησαν κυρίως φιλόσοφοι καὶ ποιηταί, ταχθέντες εἰς ἐνιαίαν κατηγορίαν, διότι οὐσιώδης μεταξὺ των διαφορά, νομίζω, δὲν ὑπάρχει. Ἀνθρώποι τῆς σκέψεως καὶ ἄνθρωποι τῆς θείας ἐμπνεύσεως ζοῦν τὸν κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη (Ἡθ. Νικ. I 5, 2) «θεωρητικὸν βίον» ἀντὶ τοῦ βίου τῆς δράσεως, ὁ ὁποῖος ἀνήκει εἰς τοὺς ρήτορας, τοὺς πολιτικούς, τοὺς στρατηγούς καὶ ἄλλας παρομοίας κατηγορίας. Τὸ σχῆμα τοῦ καθημένου ἀρμόζει περισσότερον εἰς τὰς εἰκόνας τῶν πρώτων, τῶν θεωρητῶν. Εἰς τὴν ἰδεαλιστικὴν κλασσικὴν ἐποχὴν, ὅχι βεβαίως διότι τοῦτο ἀποδίδει τὴν πραγματικότητα (ἀπεναντίας οἱ περισσότεροι φιλόσοφοι ἦσαν περιπατητικοί, ἐνῶ καὶ οἱ ποιηταὶ κατὰ τὴν κλασσικὴν ἐποχὴν οὐδέποτε ἀπεικονίσθησαν εἰς τὸ πραγματικόν των πλαίσιον), ὅσον διότι τὸ σχῆμα αὐτό, κατ' ἀρχὰς τουλάχιστον, ἐφηρομένη δι' ἐπιτυμβίους μορφάς, εἰς τὰς ὁποίας κατ' ἐξοχὴν ἀρμόζει, πάντως δὲ διότι κατορθώνει νὰ ἀποδώσῃ θαυμασίως τὴν ἰδέαν τοῦ συγκεντρουμένου εἰς ἑαυτὸν πνευματικοῦ δημιουργοῦ καὶ νὰ ἀνταποκριθῆ οὕτω πλήρως πρὸς τὸ βαθύτερον νόημα τῆς κλασσικῆς τέχνης.

Εἰς τὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν τὸ σχῆμα εἶναι πολὺ διαδεδομένον διότι ἐκφράζει τὴν ἀπομονωτικὴν ἔναντι τοῦ νέου περιβάλλοντος στάσιν τοῦ ἀνθρώπου τῶν μετὰ τὸν Ἀλέξανδρον χρόνων. Συγχρόνως ὅμως ἀποδίδει συνήθεις εἰκόνας ἀπὸ τὸν βίον τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν ποιητῶν τῆς νέας ρεαλιστικῆς ἐποχῆς: Συχνὰ ἔβλεπε κανεὶς τοὺς φιλοσόφους νὰ διδάσκουν τοὺς μαθητάς των καθημένοι εἰς θέσιν περιωπῆς ἐπὶ θρόνον (μακροὶ πρόγονοι τοῦ ἀπὸ καθέδρας διδάσκοντος Χριστοῦ, ὅπως τὸν παριστάνει ἡ τέχνη), ἀλλὰ καὶ τοὺς ποιητὰς καθημένους νὰ ἀπαγγέλλουν ἀπὸ χειρογράφου τὰ ποιήματά των εἰς μικρὸν κύκλον καλλιεργημένων, ἐκλεκτῶν ἀκροατῶν.

Ἐὰν δὲν περιελήφθησαν εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην αἱ γυναικῆς ποιήτριαι εἶναι διότι αὐταὶ εἶναι πολὺ ὀλιγώτεραι καὶ δὲν θὰ ἀπετέλουν παρὰ

ἐλαχίστην προσφορὰν εἰς τὴν ἐξέτασιν τοῦ ὄλου τύπου, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου θὰ ἔτεινον νὰ ἐμπλέξουν εἰς τὴν μελέτην καὶ τοὺς συγγενεῖς τύπους τῶν Μουσῶν.

Ἡ ἐξέτασις ἐβασίσθη κυρίως εἰς τὰ ἀντίγραφα. Πρωτότυπα ἔχουν δυστυχῶς ἐλάχιστα διασωθῆ.

Τὸ εἰκονογραφικὸν πρόβλημα, δηλαδὴ ἡ διερεύνησις τῆς ταυτότητος τῶν εἰκονιζομένων δὲν ἐθίγη ἐδῶ εἰμὴ δευτερευόντως, διότι τὸ κύριον θέμα εἶναι, ἐπαναλαμπάνω, ἡ τεχνοτροπικὴ ἐξέτασις τοῦ τύπου.

Εἰς μελέτην τοῦ ἐν γένει τύπου τοῦ καθήμενου, ὅπως οὗτος ἐμφανίζεται εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς προκλασικῆς ἐποχῆς τῆς Ἑλλάδος, εἶχε προβῆ παλαιότερον ὁ Möbius εἰς τὸ γερμανικὸν περιοδικὸν *Athenische Mitteilungen* τοῦ ἔτους 1916. Τῆς παρούσης μελέτης τὰ παλαιότερα χρονικὰ ὄρια εὐρίσκονται εἰς τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰῶνος, ἤτοι τὴν ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς σοφιστικῆς κινήσεως ἡ τέχνη διὰ πρώτην φορὰν δημιουργεῖ εἰκονιστικοὺς τύπους, ἀρχὴν κάμνουσα ἀκριβῶς ἀπὸ τὰς εἰκόνας τῶν μεγάλων τῆς πνευματικῶν δημιουργῶν.

Ὁ τύπος ὅμως δὲν ἠνδρώθη εἰμὴ κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν. Τότε ὄχι μόνον ἐπεκράτησεν ἡ εἰκονιστικὴ τέχνη, ἀλλὰ καὶ ηὐξήθησαν σημαντικῶς αἱ καθήμεναι μορφαὶ συνεπεῖα μιᾶς διαφόρου ἢ πρότερον ἀντιλήψεως περὶ τῆς σχέσεως καλλιτεχνικοῦ ἔργου καὶ χώρου του, ἡ ὁποία εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς προορηθείσης διαφόρου στάσεως τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ περιβάλλον του. Αὕτη λοιπὸν ἡ ἐποχὴ ἀπασχόλησε κυρίως ἡμᾶς καὶ ὀλιγώτερον ὁ 4ος αἰὼν, ἐποχὴ σημαντικῶν μὲν, ἀλλ' ὀλιγωτέρων εἰς ἀριθμὸν δημιουργῶν.

Πέραν τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς δὲν ἐπροχώρησεν ἡ μελέτη, διότι κατὰ τὴν αὐτοκρατορικὴν ἐποχὴν ἐμαράνθη τὸ ἐνδιαφέρον πρὸς ἀπεικόνισιν τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος καὶ ἐπομένως ἔπαυσεν ἡ δημιουργία νέων τύπων, ἡ δὲ παραγωγὴ εἴτε ἠρκέσθη εἰς τὴν ἀντιγραφὴν παλαιότερων τύπων εἴτε περιορίσθη ἀκόμη περισσότερον εἰς τὴν ἀπόδοσιν μόνων τῶν κεφαλῶν των. Διὰ τοῦ τελευταίου τούτου τρόπου ἐπετυγχάνετο ἐν ἐλάχιστον ὅριον ἱκανοποιήσεως τοῦ «ἱστορικοῦ» ἐνδιαφέροντος τῶν ἀνθρώπων τῆς νέας περιόδου, ἐφ' ὅσον κατὰ τὴν ἀντίληψιν τῆς ἐποχῆς ἐκεῖνης, τὸ κύριον, τὸ σχεδὸν μοναδικὸν χαρακτηριστικὸν τοῦ σώματος εἶναι ἡ κεφαλή. Παρετέθησαν ἐν τούτοις καὶ μερικὰ μνημεῖα ἐκ τῆς πρώτης αὐτοκρατορικῆς περιόδου διὰ νὰ καταστῇ σαφὴς ἡ ἐξέλιξις καὶ ἡ ἀντίθεσις πρὸς τὰ προηγούμενα ἔργα.

Κατὰ τὴν διερεύνησιν τοῦ θέματος ἐλήφθησαν ὑπ' ὄψιν κατ' ἀρχὴν αἱ μελέται τοῦ G. Kraemer, ὁ ὁποῖος ἔθεσε τὰ πρῶτα ἰσχυρὰ θεμέλια εἰς τὴν γνῶσιν μας τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης. Παρ' ὄλον δὲ ὅτι διέρρευσαν σχεδὸν τεσσαράκοντα ἔτη ἀφ' ἧς εἶδε τὸ φῶς τὸ θεμελιῶδες αὐτοῦ ἄρθρον ἐν *Römische Mitteilungen* τοῦ 1922-23: *Stilphasen der Helleni-*

*stischen Plastik*, αἱ εἰς τὸ ἄρθρον ἐκεῖνο περιλαμβανόμεναι παρατηρήσεις του ἑξακολουθοῦν καὶ σήμερον νὰ ἀποτελοῦν τὸν ἀσφαλέστερον ὁδηγὸν διὰ τὴν κατανόησιν τῆς μετὰ τὸν Ἀλέξανδρον τέχνης, ἄνευ τοῦ ὁποίου διατρέχει κανεὶς τὸν κίνδυνον νὰ ριφθῆ εἰς ὠκεανὸν ἀσφαλείας, ἀσυναρτησίας καὶ ἑλλείψεως οἰασθήποτε λογικῆς συνεχείας.

Ἐκτοτε πλείστοι ἐπιστήμονες ἠσχολήθησαν μὲ θέματα τῆς ἑλληνιστικῆς περιόδου καὶ τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης αὐτῆς. Σημειῶνω τὴν ἀξιόλογον συμβολὴν τῶν *Horn, Schefold, Buschor, F. Poulsen, V. Poulsen, Laurenzi, Adriani* κλπ. Πολύτιμοι ὑπῆρξαν ἐπίσης διὰ τὸ ἐξεταζόμενον θέμα αἱ ἔρευναι τῶν *Langlotz, Schweitzer, Matz, Kaschnitz-Weinberg, Kähler, Alscher, Jucker* κλπ. αἱ ἀφορῶσαι ἐν ἄλλο ἑξαίρετως ἐνδιαφέρον θέμα, τὸ τῆς σχέσεως, ἢ ὅποια συνδέει τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον μὲ τὸν κῶρον αὐτοῦ.

Θεομότατα εὐχαριστῶ τὸν Καθηγητὴν κ. Ν. Μ. Κοντολέοντα, εἰσηγητὴν τῆς παρούσης διατριβῆς, διὰ τὸ ζῶηρον ἐνδιαφέρον, τὸ ὅποιον συνεχῶς ἐπέδειξε κατὰ τὰ τελευταῖα στάδια τῆς ἐργασίας μου φροντίζων διὰ τὴν ὅσον τὸ δυνατόν καλυτέραν καὶ ἀριωτέραν ἐμφάνισιν αὐτῆς. Ἐπίσης ἐκφράζω τὰς εὐχαριστίας μου πρὸς τὸν σεβαστόν μου ἐν Μονάχῳ καθηγητὴν κ. *E. Buschor*, ὁ ὁποῖος ἐπεκρότησε τὴν ἐκλογὴν τοῦ θέματος καὶ μὲ ἐβοήθησεν εἰς τὰ πρῶτα βήματά μου.

Χρέος μου ἐπίσης θεωρῶ νὰ εὐχαριστήσω ὅλους ἐκείνους τοὺς Διευθυντὰς καὶ Ἐπιμελητὰς Μουσειῶν, εἰς τοὺς ὁποίους ὀφείλω ἑξαιρετικῶς ἀνέτους συνθήκας ἐργασίας ἢ καὶ τὴν προμήθειαν πολλῶν ἐκ τῶν δημοσιευομένων φωτογραφιῶν τῆς παρούσης διατριβῆς: *Diepolder, Lullies, Blümel, V. Poulsen, Gjödessen, Charbonneau, Devambez, Babelon, Haynes, Ashmole, Peredolski, Caputo, Felletti-Maj, Magi, Speyer, Pietrangeli, Maiuri*, δίδα *Alexander*, Χ. Καροῦζον κλπ.

Δι' ἄλλας πάλιν φωτογραφίας εὐχαριστῶ τὰ Γερμανικὰ Ἀρχαιολογικὰ Ἰνστιτοῦτα Ἀθηνῶν καὶ Ρώμης.

Τὴν Φιλοσοφικὴν Σχολὴν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν θεομότατα εὐχαριστῶ διότι ἐνέκρινε τὴν ἐργασίαν μου ταύτην ὡς ἐναίσιμον ἐπὶ διδακτορικῇ διατριβῇ, τὸ δὲ Διοικητικὸν Συμβούλιον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας διότι εὐγενῶς ἐδέχθη νὰ ἀναλάβῃ τὴν δαπάνην τῆς ἐκτυπώσεως αὐτῆς.

Καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς ἐργασίας μου ἐνεργῶς μὲ ἐβοήθησεν ἡ σύντροφος τῆς ζωῆς μου, πρὸς τὴν ὁποίαν ἐκφράζω καὶ ἐντεῦθεν τὴν βαθεῖάν μου εὐγνωμοσύνην.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τὸ θέμα τὸ ὁποῖον ἐξετάζει ἡ παροῦσα διατριβὴ εἶναι στενῶς συνυφασμένον μὲ τὴν ὅλην ἱστορίαν τῆς ἑλληνικῆς εἰκονιστικῆς ἀνδριαντοποιίας. Αἱ ἐποχαὶ ἀκμῆς τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης, δηλαδὴ ὁ 4ος αἰὼν καὶ ἡ Ἑλληνιστικὴ περίοδος, εἶναι καὶ τοῦ τύπου τοῦ καθημένου ποιητοῦ καὶ φιλοσόφου ἐποχαὶ ἀκμῆς, ἐνῶ πρὸ τοῦ 4ου αἰῶνος αἱ τοιαῦται παραστάσεις ἦσαν ἐλάχισται, οὔτε δὲ καὶ καθαυτὸ εἰκονιστικά. Ἦσαν καὶ αὐταὶ «τύποι», ὅπως ἦσαν γενικῶς αἱ «εἰκόνες» τῆς ἐποχῆς.

Καὶ ἀσχέτως ὅμως πρὸς τὸ ζήτημα τῆς ἰδανικότητος ἢ τοῦ ρεαλισμοῦ τῶν παραστάσεων τοῦ ἐξεταζομένου τύπου, ἡ ὅλη ἱστορία αὐτοῦ δὲν εἶναι πολὺ μακρά. Τὸ εἶδος λ. χ. ὑπῆρξεν ἄγνωστον εἰς τὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴν. Ὁ λόγος εἶναι ὅτι ἡ ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ περιορίζετο ἀκόμη εἰς τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ ἀνθρώπου ὡς ζωϊκοῦ ἀπλῶς ὄντος, χωρὶς νὰ διαφοροποιῇ τὴν πνευματικὴν τούτου ἐνέργειαν. Εἶναι ἀληθές, ὅτι ἤδη ἐπὶ ὑστεροαρχαϊκῶν ἀγγείων ἀπεικονίζονται ποιηταὶ (ὄρθοί), ὅπως λ. χ. ὁ Ἀνακρέων καὶ ὁ Κυδίας ὁ Ἑρμιονεύς<sup>1</sup>. Αὐτοὶ ὅμως εἰκονίζονται ἐκεῖ κατὰ τὸ πλεῖστον ὄχι ὡς ποιηταὶ, ἀλλ' ὡς κωμασταί. Δηλαδὴ λείπει ἀκόμη ἐξ αὐτῶν ἡ σαφὴς ἀπεικόνισις τῆς ἀληθοῦς ποιητικῆς ἐξάρσεως, τῆς δημιουργικῆς πνοῆς, ἡ ὁποία ἀπομονώνει τὸν ποιητὴν ἀπὸ τὸν ἄλλον κόσμον, ἀνυψώνουσα αὐτὸν εἰς ἰδανικὰ σφαίρας. Εἰς τὰς ἀγγειογραφίας αὐτὰς οἱ ποιηταὶ μετέχουν ἐνεργῶς τοῦ κόμου, κατ' οὐδὲν διαφέροντες τῶν ἄλλων κιθαριστῶν, οἱ ὁποῖοι εἶναι τόσον συχνοὶ εἰς τὰς συγχρόνους ἀγγειογραφίας. Ἡ σύνδεσις αὐτῶν μὲ τὰ ἄλλα εὐθύμα πρόσωπα τοῦ ὁμίλου εἶναι πλήρης. Βεβαίως τὸ ὅτι οὗτοι παίζουν τὴν λύραν δίδει αὐτομάτως εἰς αὐτοὺς θέσιν περισσότερον διακεκριμένην ἀπὸ ἐκείνην τῶν ἄλλων κωμαστῶν ἀλλ' αὐτὸ ἰσχύει φυσικὰ καὶ δι' ὅλους τοὺς κιθαρωδοὺς. Μόνον ἡ παράθεσις τῶν ὀνομάτων ἀποτελεῖ κάποιαν ἀπόπειραν διακρίσεως τούτων, εἶναι εὐνόητον ὅμως, ὅτι ἡ διάκρισις αὐτὴ εἶναι ἐντελῶς ἐξωτερικὴ.

Τὸ πρῶτον πραγματικὸν βῆμα πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τῆς κλασσικῆς ἀντιλήψεως βλέπομεν συντελούμενον εἰς τὴν λήκυσθον τοῦ ζωγράφου τοῦ Γάλητος, τῶν περὶ τὰ 490 χρόνων, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Μουσεῖον τῶν Συρακοσῶν<sup>2</sup>. Εἰς τὸ μέσον ἐνὸς θορυβώδους ὁμίλου, εἰκονίζεται ὁ ποιητὴς τοῦ κόμου Ἀνακρέων βαδίζων μὲ ἀργὸν βῆμα καὶ παίζων ἐν ἐξάρσει

<sup>1</sup> SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 14 καὶ 50-3.

<sup>2</sup> Αὐτ. σ. 50,2 - 51,2.

τὴν κιθάραν, τὴν ὁποίαν συνοδεύει μὲ λυρικὸν ᾄσμα. Ἐξωτερικῶς ἡ παραστάσις εἶναι περίπου ὁμοία πρὸς τὰς προηγουμένας. Ἐν τούτοις τὸ βῆμα τοῦ ποιητοῦ εἶναι ἐδῶ βραδύτερον παρ' ὅσον εἰς ἐκείνας τὰς παραστάσεις καὶ αἱ ἐκδηλώσεις του ἔχουν ἐδῶ μεγαλυτέραν ἐσωτερικότητα. Οὕτω φαίνεται ὡς νὰ παρενετέθη μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ κόμου ἄόρατος φραγμὸς ἢ ὡς νὰ ἐξήρθη ὁ ποιητὴς εἰς ἄλλην, ξένην σφαῖραν, ὅπου δὲν ἀκούονται πλέον τοῦ κόμου αἱ ἄτακτοι φωναί, μίαν σφαῖραν πλήρη ἁρμονίας καὶ κόσμου.

Ὁ νέος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον εἰκονίζεται ὁ ποιητὴς δὲν εἶναι τυχαῖος. Εἶναι ἡ ἐκδήλωσις μιᾶς βαθείας μεταβολῆς τῆς τέχνης στενωῶς συνυφασμένης μὲ τὴν ἐπελθοῦσαν τότε γενικωτέραν ὠρίμανσιν τοῦ ἑλληνισμοῦ. Ἡ σκέψις εἰσδύει διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ ἀγάλματος<sup>1</sup>, τὸ ὁποῖον ἀρχίζει νὰ ζῆ νέαν ζωὴν καὶ νὰ δοκιμάζη ἐν ἄγνωστον ἕως τότε αἴσθημα αὐτεπιγνωσίας, τὸ ὁποῖον μεταμορφώνει ριζικῶς τὰς σχέσεις αὐτοῦ πρὸς τὸ περιβάλλον του. Ἡ παλαιὰ σχέσις ἀγάλματος καὶ θεατοῦ διακόπτεται, τὸ ἀγαλμα, ἀδιαφοροῦν, οὕτως εἰπεῖν, ὅτι ὑπάρχει θεατὴς ἐγκλείεται ἤδη μὲ σοβαρότητα εἰς τὸν ἴδιον, ἰδανικὸν κόσμον. Τὸ φαινόμενον εἶναι ἀνάλογον πρὸς τὴν νέαν σχέσιν εὐθύνης, τὴν ὁποίαν βλέπομεν ἀναπτυσσομένην κατὰ τὴν πολιτειακὴν μεταβολὴν τοῦ Κλεισθένους ἐν Ἀθήναις μεταξὺ τοῦ πολίτου καὶ τῆς ἀπροσώπου νεαρᾶς δημοκρατίας.

Ἡ ριζικὴ αὐτὴ τροπὴ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἠνθόησεν, ὡς ἦτο φυσικόν, τὴν ἀπεικόνισιν πνευματικῶν ἀνθρώπων. Ἡ μόνωσις των, ἡ βύθισις των εἰς τὸν ἐσωτερικὸν των κόσμον καθίστατο πλέον δυνατὸν νὰ ἀποδοθῆ. Ἐν ἕκ τῶν προαιμωτέρων καὶ σημαντικωτέρων μνημείων τῆς περιόδου ἐκείνης εἶναι τὸ σύνταγμα τῶν μυθικῶν ποιητῶν, τὸ ὁποῖον ἀνέθεσεν εἰς τὴν Ὀλυμπίαν ὁ Μίκυθος ὁ Ρηγίνος καὶ ἀπειρογάσθη εἰς τὸν χαλκὸν ὁ Ἀργεῖος πλάστης Διονύσιος<sup>2</sup>. Ἡ ἕκ τῶν μορφῶν ἐκείνων εἰς ἀντίγραφα σωζομένη κεφαλὴ τοῦ Ὀρφέως εἶναι εὐγλωττος μάρτυς τοῦ ἤθους

<sup>1</sup> Ἡ κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἐπελθοῦσα ὀλοκλήρωσις τοῦ ἀγάλματος διὰ τῆς προσθήκης τοῦ πνευματικοῦ στοιχείου ἀντικατοπτρίζει τὴν γενικωτέραν περὶ ὀλοκληρωμένου ἀνθρώπου ἀντίληψιν τῆς ἐποχῆς. Μὲ τὴν λέξιν *φυή* ὁ ΠΙΝΔΑΡΟΣ (Ὀλυμπ. 2, 44) δὲν νοεῖ μόνον τὸ σωματικὸν μέρος τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ τὸ πνευματικόν, βλ. SCHWBITZER, *Das Menschenbild der griechischen Plastik*, σ. 24.

<sup>2</sup> ΠΑΥΣΑΝ. V 26, 2-3. Ἦσαν ὄρθοί, μεγέθους δὲ μικροτέρου τοῦ φυσικοῦ, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὰς κοιλότητας τῶν ποδῶν. Βλ. *Olympia*, V, *Inscriften*, ἀρ. 267, σ. 394. AMELUNG εἰς THIBME-BECKER, *Künstlerlexicon* ἐν λ. *Dionysos IV* καὶ JdI 1927, σ. 145. LANGLOTZ, *AE* 1937, σ. 605. Βλ. ἐπίσης εἰς σ. 78 καὶ σημ. Ἰ, ὅσα πιστεύω σχετικῶς μὲ τὸν ἐξ Ἰωαννίνων μικρὸν χαλκοῦν Ὀρφέα τοῦ Leningrad.

τοῦ κόσμου τῆς ἐποχῆς τοῦ Αἰσχύλου<sup>1</sup>. Ἀκόμη περισσότερο ἐκδηλος εἶναι ἢ πρὸς τὰ ἔσω στροφή εἰς τὸν Ὅμηρον — «Ἐπιμενίδην»<sup>2</sup>, ἀνερχόμενον εἰς πρότυπον τῶν μέσων τοῦ 5ου αἰῶνος, καὶ εἰς τὸν Ἀνακρέοντα, τὸν ὁποῖον εἰργάσθη ὁ Φειδίας διὰ τὴν Ἀκρόπολιν τῶν Ἀθηνῶν<sup>3</sup>.

Τῶν καθημένων ποιητῶν καὶ φιλοσόφων δὲν ὑπάρχουν περίοπτα ἀγάλματα πρὸ τοῦ τέλους τουλάχιστον τοῦ 5ου αἰῶνος. Βασικὴ αἰτία τοῦ κενοῦ αὐτοῦ εἶναι τὸ ἰσχυρὸν πλαστικὸν αἴσθημα τοῦ 5ου αἰῶνος, ἔνεκα τοῦ ὁποῖου οἱ καλλιτέχναι ἀπέφευγον ἐν γένει τὰς περίοπτους καθημένας μορφάς, ὡς ἀδυνατούσας νὰ ἐξάρουν ἀκριβῶς τὴν αὐτονομίαν καὶ τὴν πλαστικότητα τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, τὴν βαρύτητα τοῦ ὑφάσματος καὶ τὴν σχέσιν αὐτοῦ πρὸς τὸν ἀνθρώπινον ὄργανισμόν. Αἱ καθήμεναι μορφαὶ ἔχουν περισσότερο ἀρχιτεκτονικὸν χαρακτῆρα καὶ ὀλιγότερον πλαστικόν, κατὰ συνέπειαν λοιπὸν τὸ σχῆμα τοῦ καθημένου περιορίσθη πολύ. Διητηρήθη λ. χ. μόνον εἰς τὰ λατρευτικὰ ἐκεῖνα ἀγάλματα, τὰ ὁποῖα ἦσαν στενῶς συνδεδεμένα μὲ τὴν παράδοσιν (καὶ τὰ ὁποῖα πάντως εἶχον ὡς παλαίσιον τὸν ναόν) ἢ εἰς μερικὰ ἀγάλματα νεκρικοῦ προορισμοῦ μὲ ἀρχιτεκτονικὸν πλαίσιον, ὅπως λ. χ. εἰς τὴν Πηνελόπην<sup>4</sup>. Καθήμεναι μορφαὶ ἀπαντοῦν ἐπίσης εἰς ἀνάγλυφα ἢ εἰς ζωγραφικὰ ἔργα ἢ εἰς σφραγιδολίθους, εἰς ἔργα δηλαδὴ τῆς ἐπιπέδου τεχνικῆς, εἰς τὰ ὁποῖα ἡ σημασία τοῦ πλαστικοῦ παράγοντος παρουσιάζεται μειωμένη.

Ἀκριβῶς ἐπὶ ἔργων τῆς ἐπιπέδου τεχνικῆς παρουσιάζονται διὰ πρῶτην φορὰν παραστάσεις καθημένων ποιητῶν. Αἱ παλαιότεραι δ' ἐξ αὐτῶν εἶναι μυθικαί. Οὕτω λ. χ. ἐπὶ τινων ἀγγείων τῶν μετὰ τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνος χρόνων ἐμφανίζεται καθήμενος ὁ Ὅρφεὺς παίζων τὴν λύραν<sup>5</sup>. Αἱ

<sup>1</sup> BR.-BR. 698.

<sup>2</sup> Βλ. λ. χ. BOEHRINGER, Homer I, πίν. 1 - 16. SCHEFOLD, Bildnisse, 62 - 3. Ἡ ἀπόδοσις τοῦ τύπου εἰς τὸ ἀνάθημα τοῦ Μικύθου ὑπεστηρίχθη ὑπὸ τῶν F. POULSEN, ALBIZZATI, BOEHRINGER, LAURENZI κλπ. ἡμφεσθητήθη ὁμως ὑπὸ ἄλλων. Εἰς ἀνεξάρτητον δημιουργίαν τῶν μέσων τοῦ 5ου αἰῶνος ἀνάγουν αὐτὸν οἱ ARNDT, OEHMANN, HEKLER, HELBIG, SIBVEKING, MATZ, LIPPOLD, KASCHNITZ κλπ. Κατὰ τὸν SCHWEITZER αἱ δύο παραλλαγαὶ τοῦ τύπου, τὰς ὁποίας ἀντιπροσωπεύουν τὰ ἀντίγραφα τοῦ Μονάχου καὶ τοῦ Βατικανοῦ εἶναι παραλλαγαὶ τοῦ ἀρχετύπου τῆς Ὀλυμπίας, ἢ πρῶτη τοῦ 410 π. Χ. περίπου, ἢ ἄλλη τοῦ 360 π. Χ. περίπου. Βλ. LAURENZI, Ritratti, σ. 37 - 8, ἀρ. 6 - 7. Οἱ WINTER καὶ ROBERT ἐθεώρουν τὸ ἀρχέτυπον ὡς ἔργον τοῦ Σιλανίανος. Βλ. PFUHL, Anfänge, σ. 13 σημ. 33.

<sup>3</sup> SCHEFOLD, ἔ. ἀ. σ. 64 - 5.

<sup>4</sup> Βλ. ὅσα λέγει ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὁ KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 193 κέξ.

<sup>5</sup> Κρατῆρ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ὅρφεως εἰς τὸ Βερολίνον (περὶ τὸ 440 π. Χ.). SCHEFOLD, ἔ. ἀ. σ. 58, 1 - 59, 1 καὶ σ. 203 (βιβλιογραφία). Βλ. καὶ Löwy, Polygnot, σ. 30 (β) Κρατῆρ Νεαπόλεως 146739 (N. Scavi 1935, σ. 261 - 2, πίν. XV, 3).

παραστάσεις φαίνονται νὰ εἶναι ἀμέσως ἢ ἐμμέσως ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὸ ἐν τῇ Λέσχῃ τῶν Κνιδίων ζωγραφικὸν ἔργον τοῦ Θασίου Πολυγνώτου. Εἰς τὸν ἀξιοπρόσεκτον κρατῆρα τοῦ Βερολίνου ἡ ἔξαρσις τοῦ Ὁρφέως εἶναι καταφανὴς εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου του, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν πρὸς τὰ ὀπίσω ροπὴν τῆς κεφαλῆς του. Μὲ τὸν τελευταῖον δ' αὐτὸν τρόπον συνήθιζον πρὸ πάντων παλαιότερον νὰ παριστάνουν τῶν κιθαρωδῶν τὴν μέθην, ὅπως καὶ ἄλλας παρομοίας Διονυσιακὰς ἐκστάσεις, περιορίζομαι δὲ ἐδῶ εἰς τὴν μνεῖαν τοῦ Ἀνακρέοντος τῶν προαναφερθεῖσῶν ἀγγειογραφικῶν, τοῦ Διονύσου τῆς ἐν Cabinet des Médailles κύλικος τοῦ Βρύγου<sup>1</sup>, τοῦ κιθαρωδοῦ τοῦ ἐν τῇ συλλογῇ Hearst ἀμφορέως τοῦ Βρύγου<sup>2</sup> κλπ. Εἶναι πάντως χαρακτηριστικὸν τῆς βαθείας μεταβολῆς, τὴν ὁποίαν ὑπέστη ἡ τέχνη κατὰ τὸν ὄον αἰῶνα, ὅτι καὶ αὐτὸ τὸ σχῆμα μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου ἔχασε τὴν ἔντασίν του, ἔγινεν ἡπιώτερον, ἐνῶ αἱ μορφαί, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν αὐτὸ ἐκέρδιζον ἀντιστρόφως εἰς ἐσωτερικότητα. Αὐτὸ τὸ βλέπομεν λ. χ. εἰς αὐτὸν τοῦτον τὸν Ὁρφέα τοῦ κρατῆρος τοῦ Βερολίνου, εἰς τὴν Μεθύσην τοῦ κρατῆρος τῆς Ν. Ὑόρκης<sup>3</sup> καὶ ἄλλαχού.

Βαθμιαίως ὅμως ἐπεκράτησεν ἄλλος τρόπος παραστάσεως τῆς μουσικῆς εὐφορίας, ὀλιγώτερον Διονυσιακὸς καὶ περισσότερον Ἀπολλώνειος, περισσότερον σύμφωνος δηλαδὴ πρὸς τὸν Ὀλύμπιον χαρακτῆρα τῆς Φειδιακῆς ἐποχῆς. Ὁ παίζων τὴν λύραν ἢ ἄλλο μουσικὸν ὄργανον δὲν ρίπτει πλέον τὴν κεφαλὴν πρὸς τὰ ὀπίσω, ἀλλ' ἀντιθέτως κύπτει ἡρέμως, ἀπαρτίζων μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν κλειστὸν σχῆμα ἐξόχως κατάλληλον πρὸς ἀπόδοσιν αὐτῆς τῆς πρὸς τὰ ἔνδον στροφῆς, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὸν πληρούμενον ἀπὸ τὴν εὐδαιμονίαν τῆς μουσικῆς. Τὸ σχῆμα δὲν εἶναι ἐντελῶς νέον<sup>4</sup>, διαδίδεται ὅμως πρὸ πάντων τώρα, μετὰ τὰ μέσα τοῦ ὄου αἰῶνος. Σημειῶνω ἐδῶ μερικὰς ἐκ τῶν χαρακτηριστικωτέρων παραστάσεων, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν τοῦτο: Τὴν Τεοψιχόρην ἑνὸς ἀμφορέως τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (τῶν περὶ τὰ 440 χρόνων)<sup>5</sup>, τὴν ἐπὶ λευκῆς κύλικος τοῦ Λούβρου Μοῦσαν<sup>6</sup>, τὸν ἐπὶ λευκῆς ληκύθου τοῦ Λούβρου κιθαρίζοντα νέον<sup>7</sup>, τέλος ἓνα νέον παίζοντα μάγαδιν ἐπὶ καρνεόλου τοῦ Βρετανικοῦ

<sup>1</sup> BUSCHOR, Bilderwelt griechischer Töpfer, σ. 38. PFUHL, MuZ, εἰκ. 426. BEAZLEY, ARV, 247.

<sup>2</sup> BUSCHOR, ἔ. ἀ. σ. 39.

<sup>3</sup> RICHTER, Red-figured Vases in the Metropolitan Museum, πίν. 109. BEAZLEY, ARV, 410.

<sup>4</sup> Βλ. λ. χ. τὸν κιθαρίζοντα Δῖνον ἐπὶ τοῦ ἐν Schwerin σκύφου τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου, PFUHL, MuZ, εἰκ. 471. BEAZLEY, ARV, 576.

<sup>5</sup> SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 61.

<sup>6</sup> Encyclop. Photogr. de l'Art, III, σ. 42.

<sup>7</sup> E. ἀ. σ. 45 D.

Μουσείου, ὁ ὁποῖος εἶναι ἴσως ἔργον τοῦ διασήμου σφραγιδογλύφου Δεξαμενοῦ<sup>1</sup>. Ἀπὸ τὰς ἀνωτέρω παραστάσεις ἰδιαιτέρως ἀξιοσημείωτος εἶναι ἡ Τερψιχόρη τοῦ Λονδίνου διὰ τοὺς πελωρίους ὀφθαλμούς της μὲ τὴν βαθεῖαν ἔκφρασιν, οἱ ὁποῖοι εἶναι τόσον εὐγλωττοι μάρτυρες τοῦ βαθμοῦ εἰς τὸν ὁποῖον ἔφθασεν ἡ ἐκπνευμάτωσις τῶν μορφῶν κατὰ τὴν μεγάλην Φειδιακὴν ἐποχὴν καὶ ἀκόμη τῆς προεχούσης σημασίας τὴν ὁποίαν ἔλαβεν εἰς τοὺς χρόνους ἐκείνους ἡ μουσικὴ ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Περικλέους.

Αὐτὰ διὰ τὰς μορφὰς ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι μὲ τὸ μουσικὸν ὄργανον ἐκφράζουσι τῆς ψυχῆς τὸν πλοῦτον. Ἄλλοι καθήμενοι μαρτυροῦν τοῦ καθαροῦ νοῦ τὴν ἐνέργειαν. Οὕτω λ. χ. ἐνὸς ἔργου τοῦ γ' τετάτου τοῦ 5ου π. Χ. αἰῶνος (πιθανώτατα ἐπιτυμβίου στήλης) εὐρέθη ἐν ἀντίγραφον (ἀπόσπασμα ἀναγλύφου) εἰς τὸ ρωμαϊκὸν θέατρον τῆς Sabratha, ἐπ' αὐτοῦ δὲ εἰκονίζεται τὸ ἄνω μέρος πωγωνοφόρου ἀνδρὸς φέροντος τὴν ἀριστερὰν εἰς τὸν πώγωνα<sup>2</sup>. Ἡ κίνησις αὕτη εἶναι συνηθεστάτη εἰς τὰς κλασσικὰς ἐπιτυμβίους μορφάς, ὅπου ἐκφράζει φυσικὰ τὴν θλίψιν, ἐδῶ ὅμως φαίνεται ὅτι μᾶλλον θέλει νὰ δηλώσῃ τὴν πνευματικὴν συγκέντρωσιν τοῦ ποιητοῦ. Θλίψις λοιπὸν καὶ πνευματικὴ συγκέντρωσις παρίστανται εἰς τὴν κλασσικὴν τέχνην συχνὰ κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἄλλος κοινὸς τρόπος ἀποδόσεως ἀμφοτέρων, ἐπίσης, ἀν ὅχι περισσότερον συνήθης: Ὁ σκεπτόμενος ἢ ὁ τεθλιμμένος στηρίζει τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῆς χειρὸς του. Τὸ δεύτερον αὐτὸ σχῆμα εἶναι ἀκόμη προσφορώτερον πρὸς ἀπεικόνισιν τῆς περισυλλογῆς, τῆς εἰς ἑαυτὸν συγκεντρώσεως τοῦ τεθλιμμένου ἢ τοῦ σκεπτομένου, ἀπαντᾷ δὲ ἀρκετὰ ἐνωρὶς εἰς τὸν 5ον π. Χ. αἰῶνα, λ.χ. εἰς τὴν «Πηνελόπην»<sup>3</sup>, τὸν Οἰδίποδα τῆς πελίκης τῆς Βοστώνης<sup>4</sup>, τὸν Πυλάδην Μηλιακοῦ ἀναγλύφου τοῦ Μ. Βερολίνου<sup>5</sup> κλπ.

Ἐκ τῶν λεχθέντων γίνεται φανερόν ὅτι αἱ κλασσικαὶ παραστάσεις κιθαρωδῶν ἢ ποιητῶν ἔχουσι κοινὸν χαρακτῆρα τὴν ἀπομόνωσιν, ἡ ὁποία ἐκδηλοῦται τόσον εἰς τὴν ἔκφρασιν ὅσον καὶ εἰς τὸ σχῆμα τὸ ὁποῖον ἀκολουθεῖ ἡ μορφή. Τὴν αὐτὴν μόνωσιν θὰ ἴδωμεν ἀργότερον, ὅτι παρου-

<sup>1</sup> FURTWÄNGLER, AG, I, πίν. XIV, 14 καὶ III, σ. 139. WALTERS, BMC Gems, πίν. X, ἀρ. 563, σ. 68.

<sup>2</sup> GUIDI ἐν Africa Italiana 1930, σ. 42-3, εἰκ. 36. CAPUTO, Il teatro di Sabratha, Roma 1959, πίν. 34, εἰκ. 58-9 καὶ σ. 16. Διὰ τὴν χειρονομίαν πρβλ. τὴν ἐκ Καρύστου στήλην τοῦ Βερολίνου, BLÜMEL, Berlin MK, III, πίν. 30 ἢ τὸ ἐν τῷ Ἑθνικῷ Μουσείῳ Ἀθηνῶν ὄστρακον ὠραίας λευκῆς ληκύθου τῆς ὁμάδος R, Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Antike u. Abendland, V, 1956, σ. 72, εἰκ. 1.

<sup>3</sup> Βιβλιογραφία εἰς LIPPOLD, Griechische Plastik, σ. 134 σημ. 1.

<sup>4</sup> CASKEY - BEAZLEY, Attic Vase - Paintings in Boston, πίν. LXIII. BEAZLEY, ARV, 690.

<sup>5</sup> CURTIUS, Klassische Kunst Griechenlands, σ. 213, εἰκ. 352.

σιάζουν και ὄλαι αἱ ἄλλαι κλασσικαὶ παραστάσεις τὰς ὁποίας θὰ ἐξετάσω-  
μεν. Ἀκόμη και ὅταν ὁ Εὐριπίδης ἢ ὁ ἄγνωστος ποιητὴς τοῦ Lyme Park  
κρατοῦν τὰ προσωπεῖα, τὰ ὁποῖα παριστοῦν τὸ ἔργον των, φαίνονται μὲν  
νὰ ὁμιλοῦν εἰς αὐτὰ, ἀλλ' ἢ ὁμιλία διεξάγεται μὲ τὴν γλῶσσαν τῆς ψυχῆς  
εἰς ἓνα ἰδανικόν, ἀπομεμακρυσμένον κόσμον, τελείως ἄσχετον πρὸς τὸν κό-  
σμον τοῦ θεατοῦ.

Ἄλλ' εἶναι καιρὸς νὰ ἔλθωμεν τώρα εἰς τὸ θέμα τῶν περιόπτων  
ἀγαλμάτων καθημένων ποιητῶν και φιλοσόφων. Πότε ἤρχισεν ἡ παραγω-  
γὴ των; Ποῖος ἦτο ὁ πρῶτος προορισμὸς των; Ταφικὸς ἢ ἀναθηματι-  
κὸς; Ποῖοι ἦσαν οἱ λόγοι, οἱ ὁποῖοι ᾤθησαν τὴν τέχνην πρὸς τὴν κατεύ-  
θυνσιν αὐτήν; Εἰς τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ, πρέπει νὰ λεχθῆ εὐθὺς ἀμέσως,  
δὲν δύναται νὰ δοθοῦν βέβαιαι ἀπαντήσεις. Εἶναι τόση ἡ ἔλλειψις τῶν  
μνημείων και τοιαύτη ἡ κατάστασις εἰς τὴν ὁποῖαν ταῦτα μᾶς παρεδόθη-  
σαν, ὥστε μόνον ὑποθέσεις νὰ εἶναι δυναταί.

Ὅπως δὴποτε τὸ πρῶτον περιόπτον ἀγαλμα τοῦ ὁποίου γνωρίζομεν  
τὸν τύπον εἶναι ὁ Εὐριπίδης. Τὸ ἔργον ἀνήκει ὄχι εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ  
Ἀριστοτέλους, ὅπως ὑπὸ τινων πιστεύεται, ἀλλ' εἰς τὰς ἀρχὰς ἀκόμη τοῦ  
4ου αἰῶνος, ὅπως θὰ δειχθῆ και εἰς τὸ συστηματικὸν μέρος<sup>1</sup>, ἦτο δέ, ὅπως  
πιστεύω, νεκρικοῦ χαρακτῆρος, δηλαδὴ ἐπιτύμβιον. Ἀποδείξεις δὲν ὑπάρ-  
χουν, ὑπάρχουν ὅμως μερικαὶ ἀρκετὰ πειστικαὶ ἐνδείξεις. Εἶναι κατὰ πρῶ-  
τον λόγον ἡ ὁμοιότης τοῦ θέματος πρὸς τὸ κατὰ τι μεταγενέστερον ἐπι-  
τύμβιον ἀνάγλυφον τοῦ Lyme Park, ἡ ὁποία ἐξηγεῖται ἐκ τῆς ἐπιδράσεως  
τὴν ὁποῖαν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξήσκησεν ἐν διάσημον πρωτότυπον εἰς τὸν  
βιοτέχνην τοῦ ἀναγλύφου. Εἶναι ἐπίσης ἡ ἔκφρασις βαθείας, ἀλλὰ συγ-  
κρατημένης θλίψεως, τὴν ὁποῖαν μᾶς γνωρίζουν τὰ καλύτερα ἐκ τῶν ἀντι-  
γράφων τῆς κεφαλῆς. Τέλος εἶναι και τὸ ἐκ τοῦ χωρίου II 2, 2 τοῦ ΠΑΥ-  
ΣΑΝΙΟΥ συναγόμενον συμπέρασμα, Κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ δηλαδὴ ὑπῆρχεν  
εἰς τὴν ἐξ Ἀθηνῶν πρὸς Πειραιᾶ ἄγουσαν ὁδὸν *μνήμα Εὐριπίδου κενόν*  
(τὸ σῶμα τοῦ ποιητοῦ εὐρίσκετο τεθαμμένον εἰς τὴν Μακεδονίαν). Κατὰ  
τὸν F. ROULSEN<sup>2</sup> λοιπὸν ὁ ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ μετεχειρίσθη τὸν ὄρον «μνήμα κε-  
νόν» ἀντὶ τῆς συνήθους λέξεως «κενοτάφιον», διότι δι' αὐτοῦ ἤθελε νὰ  
δηλώσῃ σημαντικὸν τι μνημεῖον. Τοῦτο ἀποδεικνύεται ἐκ τῆς ἐννοίας τὴν  
ὁποῖαν ἔχει ὁ ὄρος εἰς τὰς δύο ἄλλας περιστάσεις, κατὰ τὰς ὁποίας χρη-  
σιμοποιεῖ αὐτὸν ὁ περιηγητὴς. Εἰς τὰς περιπτώσεις αὐτὰς δηλοῦνται τάφοι  
ἡρώων (τοῦ Ἀχιλλέως εἰς τὴν Ἥλιδα<sup>3</sup> και τοῦ Τειρεσίου εἰς τὰς Θήβας<sup>4</sup>),

<sup>1</sup> Σ. 16 - 17.

<sup>2</sup> From the Coll. I, 1931, σ. 76 - 7.

<sup>3</sup> VI 23, 3.

<sup>4</sup> IX 18, 4.

τῶν τοιούτων δὲ μνημείων ἀρμόζουσα ἦτο, ὅπως ὀρθῶς λέγει ὁ ROULSEN, ἢ διακόσμησις δι' ἀγάλματος. Λογικὸν εἶναι λοιπὸν νὰ ὑποθέσῃ τις ὅτι καὶ τὸ μνημεῖον τοῦ Εὐριπίδου θὰ ἐκοσμεῖτο δι' ἀγάλματος. Τοῦτο δὲν ἀναφέρει ὁ περιηγητής, ἐπειδὴ προφανῶς εἰς τὴν ἐποχὴν του δὲν ὑπῆρχε πλεόν εἰς τὴν θέσιν του, εἶχεν ἀπαχθῆ ἢ μεταφερθῆ εἰς ἄλλην θέσιν. Μόνον εἰς τὴν χρονολόγησιν σφάλλει ὁ ROULSEN ὑποστηρίζων ὅτι τὸ ἀγαλμα ἐκεῖνο ἀνῆκεν εἰς τὴν ἐποχὴν τῶν τραγικῶν τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου.

Ἄλλὰ καὶ τὸ πρῶτον ἀγαλμα τοῦ Σοφοκλέους ἦτο ἐπιτύμβιον. Ἦτο πιθανώτατα ἐστημένον εἰς τὸ ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων πρὸς τιμὴν του κατασκευασθὲν ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατόν του ἠρώφον, ἀποδίδεται δέ, ὡς φαίνεται, ὑπὸ τῆς κεφαλῆς Farnese <sup>1</sup>.

Καὶ τὸ πρῶτον ἀγαλμα τοῦ Σωκράτους φαίνεται ὅτι ἦτο ἐπίσης ἐπιτύμβιον, μολοντί ἀνιδρυθῆ ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ μεγάλου φιλοσόφου ἀρκετὸν χρόνον μετὰ τὸν θάνατόν του. Ἐνδείξεις ὅτι ὁ ἀρχικὸς προορισμὸς τοῦ ἔργου ἦτο ἐπιτύμβιος ἀποτελοῦν τὸ βαρὺ τεθλιμμένον ὕφος καὶ ἡ κύφωσις τὴν ὁποίαν ἔχει ὁ κορμὸς του εἰς τὸ δυστυχῶς μέχρι τοῦδε παραβλεφθὲν ἀνάγλυφον τῆς Τολόσσης (Toulouse) <sup>2</sup>. Ἀνάλογος εἶναι ὁ χαρακτήρ μερικῶν ἐπιτυμβίων μορφῶν τοῦ 4ου αἰῶνος, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τῆς Μνησαρέτης, τοῦ γνωστοῦ ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου τοῦ Μονάχου.

Τί ὑπῆρχεν ὅμως παλαιότερον ἐπὶ τῶν τάφων τῶν ποιητῶν καὶ τῶν φιλοσόφων; Ἀσφαλῶς ἀνάγλυφα, ὅπως ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα ἐκόσμουσαν τοὺς τάφους τῶν κοινῶν θνητῶν. Εἶδομεν ὅτι ἐξ ἑνὸς τοιούτου ἀναγλύφου προέρχεται τὸ ῥωμαϊκὸν ἀνάγλυφον τῆς Sabratha. Μία πρωτότυπος κλασσικὴ ἐπιτύμβιος στήλη φιλοσόφου(;) εὗρίσκειτο ἄλλοτε εἰς τὴν συλλογὴν Primoli <sup>3</sup>. Ἄλλας τοιαύτας ἐπιτυμβίους στήλας ἀντιγράφουν μερικαὶ ἐκ τῶν παραστάσεων τὰς ὁποίας θὰ συναντήσωμεν εἰς τὸ κεφάλαιον τοῦ 4ου αἰῶνος <sup>4</sup>, τινὲς δὲ ἐξ αὐτῶν δυνατὸν νὰ ἀνέρχωνται εἰς ἐπιτύμβια τοῦ 5ου αἰῶνος.

Τὰ πρῶτα περίοπτα ἀγάλματα ποιητῶν καὶ φιλοσόφων πρέπει πάντως νὰ εἶναι προγενέστερα τῶν ἀγαλμάτων τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ Σωκράτους, ἀφοῦ κατὰ τὸν ΠΛΙΝΙΟΝ καλλιτέχνη τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνος, ὅπως λ. γ. ὁ Κολώτης καὶ ὁ Ἀπολλόδωρος, εἰργάσθησαν *Philosophos* <sup>5</sup>, διὰ τῆς λέξεως ἐννοουμένων προφανῶς περίοπτων ἀγαλμάτων φιλοσόφων.

<sup>1</sup> Βλ. σ. 18, σημ. 4. LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 51 καὶ Gr. Pl., σ. 215.

<sup>2</sup> Βλ. σ. 23.

<sup>3</sup> Ἀπὸ τὸ Τusculum, CHAUMBEIX, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 1899, σ. 159 κέξ., πίν. V (Μέγ. ὕψ. 0.20. Ὑψ. κεφαλῆς 0.07). KRÜGER, AM 1901, σ. 141 - 2.

<sup>4</sup> Βλ. κατ. σ. 29 καὶ 30.

<sup>5</sup> Κολώτης: XXXIV 87, Ἀπολλόδωρος: XXXIV 86.

Ἦδη τὸ γεγονός, ὅτι οἱ παλαιότεροι σωζόμενοι τύποι ἀνήκουν εἰς ἐπιτύμβια ἔργα, ἀποτελεῖ ἔνδειξιν ὅτι καὶ τὰ προσηγηθέντα αὐτῶν καὶ μὴ παραδοθέντα ἔργα ἦσαν ἐπίσης ἐπιτύμβια. Πῶς ἐξηγεῖται ὁμως ἡ νέα συνήθεια τῆς ἀντικαταστάσεως τῆς ἀπλῆς στήλης διὰ περιόπτων ἔργων εἰς τοὺς τάφους τῶν πνευματικῶν δημιουργῶν κατὰ τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 5ου αἰῶνος; Ἡ ἀπάντησις δὲν εἶναι εὐκόλος. Ἐν πρώτοις δὲν γνωρίζομεν πῶς ἐστήνοντο ταῦτα ἐπὶ τῶν τάφων. Ἦσαν ἄρα γε ἐλεύθερα ἢ ἦσαν ἰδρυμένα ἐντὸς ἀρχιτεκτονικοῦ πλαισίου ἔχοντος λ. χ. τὸ σχῆμα ναῖσκου; Ἐὰν τὸ πρῶτον ἀληθεύῃ, τότε θὰ πρόκειται διὰ μίαν σοβαρὰν χαλάρωσιν τοῦ πλαστικοῦ ἑλληνικοῦ αἰσθήματος κατὰ τὰ τέλη ἀκόμη τῆς πρώτης φάσεως τῆς κλασικῆς τέχνης καὶ διὰ τὴν ἐκδήλωσιν ἐνὸς νέου αἰσθήματος χώρου ἀγνωστού παλαιότερον καὶ τὸ ὁποῖον θὰ ἦτο ἀντίστοιχον λ.χ. πρὸς ἄλλας καινοτομίας τῆς ἐποχῆς, ὅπως ἦτο ἐπὶ παραδείγματι ἡ ἐπαναστατικὴ σκηνογραφία τοῦ Ἀγαθάρχου<sup>1</sup>. Ἐὰν τὸ δεύτερον ἀληθεύῃ, ὅπως μᾶλλον πιστεύω<sup>2</sup>, τότε πρόκειται ἀπλῶς διὰ τὴν συνέχειαν τῆς προμνημονευθείσης παλαιότερας κλασικῆς συνηθείας νὰ στήνῃται ἐλεύθερα ἀγάλματα μόνον τὰ ὀρθὰ περίοπτα καὶ νὰ περιορίζονται τὰ καθήμενα εἰς τοὺς ναοὺς ἢ εἰς τοὺς τάφους τοὺς ἔχοντας ἀρχιτεκτονικὴν μορφήν. Εἶναι πάντως ἀξιόσημείωτον, ὅτι τώρα γίνονται συχνότεραι αἱ παραστάσεις τόσον τῶν καθημένων θεῶν, ὅσον καὶ τῶν λοιπῶν καθημένων μορφῶν. Θεοί, οἱ ὅποιοι κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἴσταντο πάντοτε, ὅπως λ. χ. ὁ Ζεὺς, τώρα κάθηνται συχνά. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ διὰ τὰς νεκρικὰς μορφάς. Δὲν εἶναι πλέον μεμονωμένον φαινόμενον ὅπως πρὶν. Ἀναφέρω τὴν ἐκ Tusculum καθημένην τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου<sup>3</sup> καὶ τὴν ἐν τῷ Μουσείῳ Barracco καθημένην «Pudicitia»<sup>4</sup>. Εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸν ὅτι τὸ καθιστὸν σχῆμα διαδίδεται τώρα εἰς ἐκπληκτικὸν βαθμὸν καὶ εἰς τὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα, ὅπου παλαιότερον συνήθως παρίσταντο ὀρθαὶ μορφαί.

Ἐὰν λοιπὸν δεχθῶμεν, ὅτι δὲν ἐχαλαρώθη ἀκόμη τόσον πολὺ τὸ πλαστικὸν αἶσθημα τῶν Ἑλλήνων καὶ ὅτι ὅλοι αἱ περίοπτοι καθήμενοι μορφαί ἔχουν καὶ κατὰ τὴν παρούσαν φάσιν τῆς κλασικῆς τέχνης ἀρχιτεκτονικὸν πλάσιον, τότε ἀλλαχοῦ πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ τὸ αἷτιον τῆς διαδόσεως τοῦ σχήματος. Κατὰ τὴν γνώμην μου αἰτία εἶναι ἡ νέα ἀντίληψις τῆς Φειδιακῆς τέχνης, ὅτι ἡ καθημένη μορφή ἔχει περισσότερον μεγαλεῖον

<sup>1</sup> SCHUCHHARDT, AM 1927, σ. 140 κέξ.

<sup>2</sup> Βλ. τοιοῦτους ναῖσκους μὲ ἀγάλματα ἐπὶ ἀγγειογραφῶν τῆς Κάτω Ἰταλίας COLLIGNON, Statues funéraires, σ. 110 κέξ. καὶ εἰκ. 57, ἐπίσης εἰκ. 67. PAGENSTECHER, Unteritalische Grabdenkmäler, σ. 69 κέξ. πίν. VIII - IX. BMC Vases, πίν. XI. WATZINGER, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, 2, σημ. 8.

<sup>3</sup> BLÜMEL, Berl. Mus. Kat. III, πίν. 9 - 11.

<sup>4</sup> COLLIGNON, ἔ. ἀ. εἰκ. 105 καὶ σ. 174 κέξ.



καὶ ἐπιβλητικότητα ἀπὸ τὴν ὀρθήν. Ἐπανερχεται τοιοῦτοτρόπως εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 5ου αἰῶνος ἐν σχῆμα, τὸ ὁποῖον ἦτο ἰδιαίτερος ἀγαπητὸν εἰς τὴν ἀρχαϊκὴν ἐποχὴν πρὸς ἀπεικόνισιν θεῶν καὶ δυναστῶν. Κατὰ τὸν 5ον αἰῶνα τὸ σχῆμα ἐπανεισήχθη εἰς τὴν τέχνην ὑπὸ τοῦ Φειδίου, ὁ ὁποῖος ἠθέλησε δι' αὐτοῦ νὰ ἐκφράσῃ ὅλον τὸ θεϊκὸν μεγαλεῖον τοῦ Διὸς πατρὸς ἀνδρῶν τε θεῶν τε. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτον ὅτι ὁ αὐτὸς Φειδίας εἶχε παραστήσει παλαιότερον τὸν Δία ὀρθόν. Τὴν ἐπαναστατικὴν καινοτομίαν τοῦ Φειδίου ταχέως ἐμιμήθησαν ἄλλοι καλλιτέχναι, ὅπως λ. χ. ὁ Θρασυμήδης εἰς τὸν Ἀσκληπιὸν τῆς Ἐπιδαύρου, ὁ Ἀγοράκριτος εἰς τὴν Μητέρα τῶν Θεῶν κλπ.

Εἴπομεν ἀνωτέρω ὅτι καὶ οἱ ἐπὶ τῶν ἐπιτυμβίων ἀναγλύφων εἰκονιζόμενοι κάθηται τῶρα συχνά. Τοῦτο ἐρμηνεύεται ὡς προσπάθεια ἀναδείξεως αὐτῶν, ὅχι ἴσως μέχρις ἀφηρωισμοῦ αὐτῶν, ἀλλὰ πάντως πέραν τῶν ὀρίων τῶν ζώντων. Ἐκ τῶν νεκρῶν πάλιν μερικοὶ ἐκρίθησαν ἄξιοι νὰ τύχουν ὅλως ἐξαιρετικῆς τιμῆς, ὅχι πλέον δι' ἀπλῆς στήλης, εἰς τὴν ὁποίαν θὰ παρίσταντο καθήμενοι, ἀλλὰ διὰ περιόπτου ἀγάλματος, ὅπως περιῖπου οἱ θεοί<sup>1</sup>. Αὐτοὶ οἱ εὐδαίμονες ἦσαν οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ φιλόσοφοι, οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι, οἱ διδάσκαλοι. Ἡ προβολὴ αὕτη τῶν πνευματικῶν δημιουργῶν ἔχει τὴν ἐξήγησίν της εἰς τὴν βαθεῖαν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν ἐξήσκησεν εἰς τὴν ὅλην κοινωνίαν τῆς ἐποχῆς τὸ σοφιστικὸν κίνημα. Οἱ σοφισταὶ ἀποστρέφονται πλέον τὸν τύπον τοῦ καλοῦ κάγαθοῦ πολίτου, ὅπως τὸν ἐνόει μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἢ ἀριστοκρατικὴ παιδεία, δίδοντες πλέον ἔμφασιν εἰς τὸν νέον ἐκεῖνον, ὁ ὁποῖος διὰ τῆς ἀσκήσεως τοῦ πνεύματος καὶ τῆς καθολικῆς μορφώσεως (ὅπως ὁ Uomo Universale τῆς Ἀναγεννήσεως) προάγεται εἰς ἡγετικὸν στέλεχος τῆς νέας πεφωτισμένης κοινωνίας<sup>2</sup>. Ποιηταὶ καὶ φιλόσοφοι εἶναι οἱ ἐκλεκτοὶ διδάσκαλοι τῆς νεότητος, πρὸ πάντων οἱ τελευταῖοι. Εἶδομεν ὅτι ὁ ΠΛΙΝΙΟΣ ἀναφέρει

<sup>1</sup> Κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν ὁ ἀφηρωισμὸς ἐπεκτείνεται καὶ εἰς τοὺς κοινούς θνητούς, οἱ ὁποῖοι ἀποκοτῶν μὲ τὴν σειρὰν τῶν ναϊδιόσχημα μνημεῖα «*ἡρώα*», εἰς τὰ ὁποῖα ἐστήνοντο ἀγάλματά των. Πρβλ. DEUBNER, Ein Totenmahlrelief in Pergamon ἐν Studies presented to D. M. Robinson, I, σ. 612.

<sup>2</sup> Βλ. τὴν ὠραίαν ἐπισκόπησιν τοῦ JAEGER εἰς Paideia, I, σ. 286 κέξ. (ἔκδοσις εἰς τὴν ἀγγλικὴν γλῶσσαν, Ν. Ὑόρκη 1945). Ὀλόκληρος ἡ προσπάθεια τῶν σοφιστῶν ἔτεινεν εἰς τὴν ὑπὸ τῶν νέων ἀπόκτησιν ἀρετῆς. Ἄλλ' οἱ σοφισταὶ ἔδιδον εἰς τὴν λέξιν διάφορον ἢ οἱ παλαιότεροι περιεχόμενον. Κατ' αὐτοὺς δηλαδὴ ἡ ἀρετὴ δὲν εἶναι ὁ σκοπὸς πρὸς τὸν ὁποῖον ὀφείλει νὰ τείνῃ ὁ νέος, ἀλλὰ τὸ μέσον πρὸς ἐπιτυχίαν. Ἐκεῖ ἀκριβῶς εὐρίσκετο ὁ κίνδυνος. Κατὰ τὸν Πρωταγόραν ἡ ἀρετὴ εἶναι διδακτὴ. Ἀπευθυνόμενος οὗτος πρὸς τὸν Σωκράτη (ΠΛΑΤ. Πρωταγ. 327A) λέγει: *Τοσαύτης οὖν τῆς ἐπιμελείας οὕσης περὶ ἀρετῆς ἰδίᾳ καὶ δημοσίᾳ, θαυμάζεις, ὦ Σώκρατες, καὶ ἀπορεῖς εἰ διδακτὸν ἐστὶν ἀρετῆ;*

μεταξὺ τῶν ἔργων τοῦ Κολώτου καὶ τοῦ Ἀπολλοδώρου *Philosophos*. Ἐπειδὴ εἰς τὸν κατάλογον τοῦ ΠΛΙΝΙΟΥ ποιηταὶ δὲν ἀναφέρονται, δὲν εἶναι ἀπίθανον ὑπὸ τὴν ὀνομασίαν αὐτὴν νὰ νοοῦνται τόσον οἱ κυρίως φιλόσοφοι ὅσον καὶ οἱ ποιηταί, οἱ ὁποῖοι εἶναι ἐπίσης ὑπὸ τινα ἔννοιαν φιλόσοφοι (φίλοι τῆς σοφίας, τῆς ἀληθείας), ἰδίως κατὰ τὰς μεταγενεστέρας ἐποχάς, κατὰ τὰς ὁποίας ἡ ποίησις προσλαμβάνει σαφῶς διδακτικὸν χαρακτῆρα. Αὐτὸς ὁ Εὐριπίδης μάλιστα, τοῦ ὁποίου, ὅπως εἶδομεν, τὸ ἄγαλμα εἶναι τὸ πρῶτον τοῦ καθιστοῦ εἴδους τὸ ὁποῖον γνωρίζομεν, ἀποκαλεῖται ὑπὸ τοῦ ΑΘΗΝΑΙΟΥ σκηνικὸς φιλόσοφος.

Ὅπως δὴποτε ὅμως καὶ ἐὰν ἔχη τὸ πρᾶγμα, τὰ πρῶτα καθήμενα περίοπτα ἀγάλματα θνητῶν ὑπῆρξαν τὰ ἐπιτύμβια ἀγάλματα τῶν μεγάλων πνευματικῶν δημιουργῶν, οἱ ὁποῖοι συνέβαλον εἰς τὴν ριζικὴν ἀναμόρφωσιν τῆς κλασικῆς κοινωνίας. Τὴν αὐτὴν ἔννοιαν ὅμως, τὴν ὁποίαν ἔχει εἰς τὰς εἰδικὰς αὐτὰς περιπτώσεις ἢ μετάβασις ἀπὸ τῆς παλαιότερας ἐπιτυμβίου στήλης εἰς τὸ περίοπτον ἄγαλμα, τὴν ἔχει, νομίζω, καὶ μία ἄλλη μεταβολή, σχέσιν ἔχουσα μὲ τὴν πρόοδον τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης. Δὲν εἶναι δηλαδὴ ἀπλῆ σύμπτωσης ὅτι οἱ πνευματικοὶ δημιουργοὶ ἔχουν συνήθως εἰκονιστικὰ χαρακτηριστικὰ ἀφ' ἧς τὸ πρῶτον ἐμφανίζονται εἰς τὴν τέχνην<sup>1</sup>. Τοῦτο δὲν ἰσχύει φυσικὰ διὰ τοὺς μυθικοὺς ποιητὰς (ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ὁ Ὅμηρος, γνωστὸς ἀνέκαθεν ὡς τυφλός) ἀλλὰ διὰ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς φιλοσόφους τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀρχαίου διαφωτισμοῦ. Ἀντιθέτως παραμένουν ἐπὶ τι διάστημα ἀκόμη ἐξιδανικευμένοι αἱ μορφαὶ τῶν στρατηγῶν καὶ τῶν πολιτικῶν<sup>2</sup>, διὰ παντὸς δὲ οἱ ἐπὶ τῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν εἰκονιζόμενοι κοινοὶ θνητοί<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ἐξαίρεσις (:): Ὁ Σοφοκλῆς τοῦ τύπου Farnese. Ὁ SCHWEITZER (ἀνάτυπον ἐκ τῶν Acta Congressus Maduigiani, Proceedings of the Second International Congress of Classical Studies, τόμ. III, σ. 15) τὴν πρόοδον τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης βλέπει μᾶλλον μέσῳ τοῦ ἀναθηματικοῦ ἀγάλματος παρὰ μέσῳ τοῦ ἀγάλματος τοῦ ἥρωος, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον δὲν δέχομαι. Ὅπως δὴποτε ἡ εἰκονιστικὴ τάσις φαίνεται νὰ προηγήθη εἰς τὴν μικροτεχνίαν καὶ μάλιστα τὴν ἀνατολικὴν ἑλληνικὴν. Παραδείγματα ὁ σφραγιδόλιθος τοῦ Δεξαμενοῦ τοῦ Χίου εἰς Lewes House, τὰ νομίσματα τῶν σατραπῶν, τὸ νέον τετράδραχμον τῶν Ἀβδήρων μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Πυθαγόρου (STUCCHI, Il ritratto di Pitagora. *BIBBER*, AJA 1953, σ. 144 - 5) κλπ. Σποραδικὰ ἐν αὐτοῖς εἰκονιστικὰ προανακρούσματα ἐμφανίζονται εἰς τὴν τέχνην ἤδη ἀπὸ τοῦ 6ου αἰ. π. Χ. ὅπως λ.χ. εἰς τὸν ἀνάγλυφον πύκτιν, ὁ ὁποῖος εὐρέθη πρὸ ἐτῶν εἰς τὸ Θεμιστόκλειον τεῖχος (ΘΡΕΨΙΑΔΗΣ, ΠΑΕ 1953, σ. 69, εἰκ. 7).

<sup>2</sup> Ἡ ἐν Κοπεγχάγῃ εἰκονιστικὴ κεφαλὴ στρατηγοῦ NCG1, ἀρ. 440, τὴν ὁποίαν ὁ SCHWEITZER (αὐτόθι, σ. 14) χρονολογεῖ εἰς τὸ α' τέταρτον τοῦ 4ου π. Χ., αἰ. κατὰ τὴν γνώμην μου εἶναι πολὺ μεταγενεστέρα. Κατὰ τὸν V. FOULSEN (*Portraits Grecs*, ἀρ. 15 καὶ πίν. XIII) εἶναι τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 4ου αἰ.

<sup>3</sup> Ἐννοεῖται κατὰ τὸν 5ον καὶ τὸν 4ον αἰῶνα. Πάντως πρέπει νὰ σημειωθῇ

Ἐν συμπεράσματι δύναται νὰ λεχθῆ ὅτι τόσον τὸ σχῆμα τῆς καθημένης μορφῆς ὅσον καὶ ἡ ἑξατομίκευσις τῶν χαρακτηριστικῶν ἀποτελοῦν ἰδιαιτέραν ἐκδήλωσιν σεβασμοῦ τῶν ἀρχαίων πρὸς τὴν προσωπικότητα τῶν ἐκλιπόντων διδασκάλων, τοὺς ὁποίους τιμοῦν πλέον διὰ τῆς ἰδρύσεως περιόπτων ἀγαλμάτων ἐπὶ τῶν τάφων των καὶ τῆς ἀπεικονίσεως τῶν βασικῶν στοιχείων τῆς μορφῆς των ὑποτεταγμένων πάντως εἰς τὴν ἔκφρασιν τῆς ἐσωτερικῆς των προσωπικότητος. Ἀργότερον τὸ σχῆμα τῆς καθημένης μορφῆς μεταφέρεται καὶ εἰς τοὺς ζῶντας, ἐν πρώιμον δὲ τοιοῦτο παράδειγμα εἶναι καὶ τὸ ἀγαλμα τοῦ Πλάτωνος, τὸ ὁποῖον ἐστήθη εἰς τὴν Ἀκαδήμειαν, ἐνῶ οὗτος ἦτο ἀκόμη ἐν ζωῇ.

Καθ' ὅλον τὸ ἀ' ἡμισυ τοῦ 4ου αἰῶνος, ποιηταὶ καὶ φιλόσοφοι, παρίστανται καθήμενοι, ἐὰν βασισθῶμεν εἰς τὰ σωζόμενα μνημεῖα. Τοῦτο ὀφείλεται ἀρχικῶς εἰς τὸ ὅτι τὰ ἀγάλματα ἦσαν ἐπιτύμβια, τὸ σχῆμα ὅμως διτηρηθῆ ἀνεξαρτήτως προορισμοῦ καθ' ὅλον αὐτὸ τὸ διάστημα λόγῳ τοῦ ἰδιαιτέρως χαλαροῦ χαρακτῆρος τῆς τέχνης τῆς περιόδου αὐτῆς, ἡ ὁποία καὶ εἰς τὰ ὀρθὰ ἀκόμη ἀγάλματα εἶναι καταφανής. Τοιουτοτρόπως καθίστατο δυνατὴ ἡ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ εἰκονιζομένου ἐνσάρκωσις τῆς ἰδέας τοῦ ἀπομονομένου εἰς τὸν ἑαυτὸν του πνευματικοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι δὲ ἀξιοσημείωτον ὅτι τὸ ἐν λόγῳ σχῆμα δὲν ἀποδίδει πιστῶς τὴν πραγματικότητα. Οὕτως οἱ μὲν πλείστοι φιλόσοφοι ἦσαν περιπατητικοί (Σωκράτης, Ἀριστοτέλης κλπ.), ἐνῶ καὶ ὅπου εἰκονίζονται ποιηταί (Εὐριπίδης, ποιητῆς Lyme Park κλπ.) δὲν εἶναι πρόθεσις τοῦ καλλιτέχνου νὰ ἐντάξῃ αὐτοὺς εἰς τι πραγματικὸν πλαίσιον, ἀλλὰ νὰ τοὺς ἔξυψῶσιν εἰς σφαῖραν εὐρισκομένην ὑπεράνω τόπου καὶ χρόνου. Τοῦτο εἶναι καταφανὲς ὅχι μόνον ἀπὸ τὰς παραστάσεις τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ ποιητοῦ τοῦ Lyme Park, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν παράστασιν τοῦ «Σοφοκλέους» τοῦ μεταλλίου τοῦ Bergam, ὃ ὁποῖος φαίνεται ὅτι ἐκράτει ἀδρανῆς τὴν λύραν, ἐνῶ λ.χ. ὁ ἐλληνιστικὸς ποιητῆς Borghese παίξει τὴν λύραν πρὸς ἀφανεῖς ἀκροατάς.

Φυσικὰ οἱ ῥήτορες, ἀκόμη καὶ οἱ φιλόσοφοι ῥήτορες, παρίστανται κατὰ τὴν αὐτὴν ἐποχὴν ἰστάμενοι, διότι ἡ στάσις ἀρμόζει εἰς αὐτοὺς περισσότερο παρὰ τὸ «ἀπομονωτικὸν» καθιστὸν σχῆμα. Οὕτω λ.χ. ὑπῆρχον εἰς τὴν Ὀλυμπίαν καὶ τοὺς Δελφοὺς ὀρθὰ ἀγάλματα τοῦ σοφιστοῦ ῥήτορος Γοργίου ἐπὶ κιόνων ἐστημένα. Τὸ εἰς τοὺς Δελφοὺς ἀγαλμα ἦτο ἐπίχρυσον καὶ ἦτο ἀνάθημα τοῦ ἰδίου<sup>1</sup>. Τὸ ἐν Ὀλυμπία ἀγαλμα ἐστήθη

ὅτι ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰῶνος οἱ γέροντες ἀποκοτῶν χαρακτηριστικά, τὰ ὁποῖα ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν εἰκονιστικὴν τέχνην, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ εἶναι καθαρῶς εἰκονιστικά. Πρβλ. SCHWEITZER, αὐτόθι σ. 18.

<sup>1</sup> [ΨΕΥΔΟ]ΔΙΩΝ ΧΡΥΣΟΣΤ. XXXVII 28. ΠΑΥΣΑΝ. X 18, 7. PLIN. N. H. XXXIII 83. CICERO. De oratore, III 32, 129 (ὀλόχρυσον).

μετὰ τὸν θάνατόν του ὑπὸ τοῦ ἀνεψιοῦ του Εὐμόλπου, προφανῶς κατὰ τὸ β' τέταρτον τοῦ 4ου π. Χ. αἰῶνος<sup>1</sup>.

Μετὰ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνος ἡ τέχνη ἀρχίζει νὰ γίνεται ἐξωτροπική, ἡ ἔκφρασις ζωηρεύει, αὐτὴ δὲ ἡ ζωηρότης συναρπάζει ἤδη ὀλόκληρον τὴν μορφὴν. Τὸ νέον αἶσθημα ἐπιβάλλει τώρα συχνὰ τὸ ὀρθὸν σχῆμα, ὡς ἀνταποκρινόμενον περισσότερον πρὸς αὐτό. Παράδειγμα οἱ τραγικοὶ τοῦ Διονυσιακοῦ Θεάτρου. Τῶν δύο ἐξ αὐτῶν, τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ Σοφοκλέους, εἶχον στηθῆ καὶ παλαιότερον ἀγάλματα, καθήμενα ὅμως. Ἀκόμη καὶ ὅπου διατηρεῖται ὁ καθήμενος τύπος, ἡ ἀνησυχία διακατέχει τότε τὰς μορφάς, πρὸ πάντων γινομένη αἰσθητὴ εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου, διότι τὸ ἰδιαίτερον σχῆμα τὸ ὁποῖον συνηθίζεται κατὰ τὴν κλασσικὴν ἐποχὴν (διασταύρωσις τοῦ κορμοῦ διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς καὶ ἐπ' αὐτῆς στήριξις τῆς ἄλλης στηριζούσης μετὰ τὴν σειρὰν τῆς τὴν κεφαλὴν ἢ φερομένης πρὸς αὐτήν) διατηρεῖται ἀμετάβλητον. Εἶναι πάντως πιθανώτατον ὅτι καὶ τὸ ἔνδυμα, ὡς καὶ ἡ κίνησις τῶν ποδῶν θὰ συμμετεῖχον εἰς τὴν νέαν ἐκφραστικὴν ἀνησυχίαν, μολονότι πολὺ ὀλίγα πράγματα μανθάνομεν περὶ αὐτῶν ἀπὸ τὰ σωζόμενα μνημεῖα τοῦ εἴδους.

<sup>1</sup> ΠΑΥΣΑΝ. VI 17, 7. Ἡ ἐνεπίγραφος βάσις εὐρέθη πρὸς τὰ ΒΑ. τοῦ ναοῦ τοῦ Διός. FRÄNKEL, AZ 1877, σ. 43 κέξ.

## Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΙΩΝ

Θὰ ἀρχίσωμεν τὴν ἐξέτασιν τῶν μνημείων τοῦ 4ου αἰῶνος μὲ ἐν πρωτότυπον ἔργον, τὴν ὠραίαν ἐκείνην ἐπιτύμβιον στήλην (ἰωνικῆς πιθανώτατα προελεύσεως), ἣ ὁποία εὐρίσκεται εἰς τὴν παρὰ τὴν Ρώμην μονὴν τῆς Grotta Ferrata<sup>1</sup> (πίν. 1). Ἐπὶ κοινοῦ, ἄνευ ἐρεισινώτου καθίσματος, ὑπὸ τὸ ὁποῖον παρίσταται ὁ πιστὸς κύων, κάθηται λεπτὸς νέος, κλίνων ἀπαλὰ τὴν κεφαλὴν καὶ κρατῶν διὰ τῶν χειρῶν ἀνοικτὸν βιβλίον, τὸ ὁποῖον φαίνεται ὡς νὰ ἀναγινώσκη. Ἐὰν προσέξωμεν ὅμως καλύτερον θὰ ἴδωμεν ὅτι εἰς τὴν πραγματικότητα ὁ νέος δὲν ἀναγινώσκει, τὸ βλέμμα του δὲν ἔχει σταθερὰν ἀνταπόκρισιν, εἶναι βαθὺ καὶ ὄνειροπόλον. Ἀντίστοιχος εἶναι ἡ ἔκφρασις τὴν ὁποίαν ἔχει τὸ βλέμμα τοῦ Δεξιλέω ἢ τοῦ «Ναρκίσσου». Ἐκεῖ λοιπὸν εἰς τὴν πρώτην δεκαετίαν τοῦ 4ου αἰῶνος θὰ ἀνήκη ἡ ὠραία αὐτὴ στήλη. Ἡ ψυχικὴ εὐγένεια τὴν ὁποίαν ἀποπνέει εἶναι περισσὴ. Εἶναι τὸ πολύτιμον ἄρωμα μιᾶς λεπτῆς ἐποχῆς, ἣ ὁποία ἔχει νέαν, βαθυτέραν ἐπίγνωσιν τῆς μοίρας τοῦ ἀνθρώπου.

Εἰς στενὴν χρονικὴν σχέσιν μὲ αὐτὴν τὴν στήλην εὐρίσκεται κατὰ τὴν γνώμην μου τὸ χαλκοῦν ἀσφαλῶς ἄγαλμα τοῦ τραγικοῦ Εὐριπίδου, ὁ ὁποῖος, ὡς γνωστὸν, ἀπέθανε τὸ 406 π.Χ. Ἰδέαν τῆς εἰκόνης ἐκείνης σχηματίζομεν χάρις εἰς τὸ γνωστὸν ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως (πίν. 2α), τὸ ὁποῖον εἰκονίζει τὸν ποιητὴν καθήμενον (κεφαλὴ τύπου Νεαπόλεως) καὶ πρὸ αὐτοῦ τὴν προσωποποίησιν τῆς Σκηνης, ὁρθῆς, καθ' ἣν στιγμὴν ἐγχειρίζει εἰς τὸν ποιητὴν τραγικὸν προσωπεῖον, ἐνῶ ὄπισθεν ἴσταται ἐπὶ βάθρου ἀρχαϊστικὸν ἄγαλμα Διονύσου. Εἶναι ἀληθές, ὅτι τὸ ἀνάγλυφον εἶναι ἔργον πολὺ μεταγενεστέρου, κλασικιστοῦ τεχνίτου (τοῦ 2ου μ.Χ. αἰ.), ὁ ὁποῖος εἰς τὴν ἀρχικὴν παράστασιν πλείστας μετατροπὰς ἔχει ἐπιφέρει. Παρὰ ταῦτα μὲ ὀλίγην προσοχὴν θὰ δυνηθῶμεν, νομίζω, νὰ διδῶμεν τὸ εἶδος τῆς ἀρχικῆς κλασικῆς παραστάσεως<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ὑψ. 1.07, πλ. 0.66 - 0.59 (κατὰ Conze) CONZE, *Ē. ā.* II, ἀρ. 622, πίν. CXXI. BIRT, *Buchrolle*, σ. 156 - 7, εἰκ. 90. DÜTSCHKE, *JdI* 1912, σ. 137. DIEPOLDER, *Münch. Jahrbücher*, N. F. 1926 σ. 263 σημ. 16. MÖBIUS, *Ornamente*, σ. 18 καὶ σημ. 13 (ὅπου διατυπώνει τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ἡ στήλη ἐκομίσθη ἴσως ἐκ τῆς ἐλληνικῆς Ἀνατολῆς ὑπὸ τοῦ Ἑλληνος ἀββᾶ τῆς μονῆς Βησσαρίωνος). PFUHL, *JdI* 1935, σ. 24. J. MARROU, «*Μουσικὸς ἀνῆρ*», σ. 61 - 2. RICHTER, *AM* 1956, σ. 140 ἔ. (κατ' αὐτὴν μάλλον ἀττικὸν ἔργον τοῦ 430 - 420 π.Χ.).

<sup>2</sup> Βιβλιογραφία ἀναγλύφου καὶ τύπου Νεαπόλεως ἐν γένει: MENDEL, *Catalogue*, II, 296, ἀρ. 574. BERNOULLI, *Gr. Ik.* I, σ. 150. DELBRUECK, *Antike Porträts*, πίν. 17. LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 50 κέξ. (Ἐν τούτοις τὸ ἄγαλμάτιον τοῦ Λού-

Ἄρχικῶς ὁ ποιητὴς ἦτο ἄνευ ἀμφιβολίας τελείως μόνος. Οὔτε τὸ ἀρχαϊτικὸν ἄγαλμα, οὔτε καὶ ἡ προσωποποίησις τῆς Σκηνῆς εἶναι δυνατόν νὰ ὑπῆρχον εἰς παράστασιν καλῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Πρέπει ἐπίσης νὰ φαντασθῶμεν, ὅτι ὁ ποιητὴς ἐκράτει μαλακὰ διὰ τῆς δεξιᾶς τὸ προσωπεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον ἔβλεπε μὲ ἤρεμον θλίψιν καὶ μὲ τὸ ὁποῖον ἐφαίνετο νὰ συνομιλῇ, ὄχι φυσικὰ ὑπὸ τὴν κυρίαν ἔννοιαν τῆς λέξεως ἀλλὰ διὰ τῆς γλώσσης τῆς ψυχῆς, τὴν ὁποίαν ἐπρόδιδον καλύτερον παντὸς ἄλλου οἱ σκιαζόμενοι ὑπὸ τῶν ὀφρῶν ὀφθαλμοί. Τὸ γενικὸν σχῆμα λοιπὸν ἦτο παρόμοιον πρὸς τὸ τοῦ ἀγνώστου ποιητοῦ τοῦ εἰκονιζομένου ἐπὶ τοῦ γνωστοῦ ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου τοῦ Lyme Park (πίν. 3β). Ἡδὴ ὅμως αὐτὸ τὸ γεγονός ἐπιτρέπει ἐν χρονολογικὸν συμπέρασμα. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ ἀγνώστου ποιητοῦ τοῦ Lyme Park ἀσφαλῶς ἐνεπνεύσθη τοῦτο ἀπὸ τὸ περίοπτον ἄγαλμα τοῦ Εὐριπίδου, τὸ ὁποῖον ἦτο ἀσφαλῶς διάσημον. Ἐπομένως ὁ Εὐριπίδης εἶναι παλαιότερος τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Lyme Park. Διὰ τὴν χρονολόγησιν ὅμως τοῦ Εὐριπίδου ἰσχύουν καὶ τὰ ἑξῆς, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν αὐτὴν ἔνδειξιν. Παρὰ τὴν ἐπιφανειακὴν ὁμοιότητα τῆς κόμης τοῦ Εὐριπίδου μὲ τὴν κόμην τοῦ Ἀριστοτέλους, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ τραγικὸς χρονολογικῶς συσχετίζεται ὑπὸ τινων, καὶ παρὰ τὸν ἀναμφισβή-

βρου δὲν ἀνάγεται εἰς τὸ αὐτὸ πρωτότυπον εἶναι ἀσφαλῶς ἀνεξάρτητος ρωμαϊκὴ δημιουργία ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν τύπον τοῦ Διὸς τοῦ Καπιτωλίου), SIEVEKING, Anhang zu Christ, ἀρ. 14 καὶ BR. - BR. πίν. 26 (κείμενον). FRIEND Art Studies 1927, σ. 143, σημ. 1 (παραβάλλει τὸν Εὐριπίδην τοῦ ἀναγλύφου τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὸν Εὐαγγελιστὴν Μάρκον, ἀντεστραμμένον ὅμως, τοῦ χειρογράφου ἀρ. 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα). SCHRADER, Antike 192 σ. 124 κέξ. HEKLER, Zeitschr. f. Bildende Kunst 1928, σ. 130. Τοῦ αὐτοῦ BBC, σ. 25. STUDNICZKA, Bildnis Aristoteles, σ. 18. Τοῦ αὐτοῦ, Zeitschr. f. Bildende Kunst 1929, σ. 130 κέξ. PFUHL, Anfänge, σ. 4 κέ. MAYER, JdI 1929, σ. 296. LÖWY, ÖJh. 1930, σ. 129 κέξ. SIEVEKING, Gnomon 1928, σ. 27 (βιβλιοκρισία PFUHL, Anfänge). F. POULSEN, From the Coll. I. 1931, σ. 80. LAURENZI, Ritratti ἀρ. 45. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 94, 162, 208 καὶ 215. CURTIUS RM 1944, σ. 22. BUSCHOR, Bildnisstufen, σ. 207, εἰκ. 85. WEBSTER, JHS 1951, σ. 229 σημ. 60. Τοῦ αὐτοῦ Studies to D. M. ROBINSON I, σ. 592. Τοῦ αὐτοῦ, Art and Literature in 4th cent. Athens, σ. 126. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 215). KLEINER, Gnomon 1952, σ. 374 (βιβλιοκρισία SCHEFOLD, Bildnisse). Τοῦ αὐτοῦ, Festschrift Schweitzer, σ. 237 κέξ. V. POULSEN, Portraits Grecs, ἀρ. 23. Πρῶτος συνέδεσε τὴν κεφαλὴν τύπου Νεαπόλεως μὲ τὴν καθημένην μορφήν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὁ SIEVEKING. Ὁ LÖWY συνδέει αὐτὴν ἀντιθετως μὲ ὀρθὸν ἄγαλμα, τὸ ὁποῖον κατ' αὐτὸν ἀπεδίδοτο ὑπὸ τοῦ σήμερον ἀπολεσθέντος ἀγαλματίου Orsini βλ. σημ. 2 εἰς σ. 6. Χρονολογήσεις ἀρχετύπου κεφαλῆς Νεαπόλεως :

(α) Περὶ τὸ 400 π.Χ. (LIPPOLD, SCHRADER, STUDNICZKA, HEKLER, BUSCHOR).

(β) Πρώϊμον Λυσιππειον ἔργον (KLEINER).

(γ) Τὸ Λυκούργειον τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου περὶ τὸ 340 π. Χ. (BERNOULLI, DELBRUECK, LOEWY, CURTIUS).

τήτον εἰκονιστικὸν χαρακτῆρα τῆς κεφαλῆς τοῦ Εὐριπίδου, τὸ βλέμμα του ἔχει διάφορον ἔκφρασιν, εἶναι βαθὺ καὶ ἤρεμον, ἔχει τὸν μελωδικὸν τόνον τῆς «γενικότητος» τῶν ἔργων τῆς μεγάλης κλασσικῆς ἐποχῆς. Ἡ προσωπικότης τοῦ Εὐριπίδου προβάλλεται πολὺ ὀλιγότερον. Ἀντιθέτως ἡ εἰκὼν τοῦ Σταγιρίτου ἔχει ἐντονωτέραν προσωπικὴν σφραγίδα, μὲ ἔκφρασιν περισσότερον διαφοροποιημένην, πολυμερεστέραν καὶ περισσότερον συγκριμένην. Ὁ Ἀριστοτέλης εἶναι λοιπὸν πρόδρομος τῶν ἑλληνιστικῶν εἰκονιστικῶν ἔργων, ἐνῶ ὁ Εὐριπίδης ἔχει τὰς ρίζας του εἰς τὴν μεγάλην Φειδιακὴν παράδοσιν ἀκόμη. Καὶ ἡ μαλακὴ, ρέουσα κόμη τοῦ Εὐριπίδου ὑπενθυμίζει τὴν κόμην τῶν ἡρώων τῆς Ἀνατ. ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος καὶ τοῦ στρατηγοῦ Pastoret, ὑπὸ τοῦ H. WALTER δὲ θεωρεῖται ὡς ἔργον τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου<sup>1</sup>. Ἐν τούτοις εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ Εὐριπίδου ὑπάρχει ἐναντι αὐτῶν περισσότερα «συνειδησις». Ἄρα ὁ Εὐριπίδης εἶναι νεώτερος. Ἐκ τῶν ἔργων τῆς ἰδανικῆς πλαστικῆς τὴν στενοτέραν μὲ αὐτὸν σχέσιν ἔχουν ὁ Δεξιλέως τοῦ Κεραμικοῦ καὶ ὁ γνωστός μας ἤδη νέος τοῦ ἐπιτυμβίου τῆς Grotta Ferrata. Δυνάμεθα τέλος νὰ παραβάσωμεν εἰς ἔκφρασιν τὴν Ἀμφαρέτην τῆς ἐπιτυμβίου στήλης τοῦ Κεραμικοῦ. Ἰδιαιτέρως ἀξιοσημεῖωτος εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον αὕτη κρατεῖ εἰς τὴν ἀριστερὰν τὸν μικρὸν ἐγγονόν. Ἡ τρυφερότης καὶ ἡ ἤρεμος θλίψις της δὲν ὑπενθυμίζουν ἄρα γε ἰσχυρῶς τὴν ἔκφρασιν τοῦ καθ' ὅμοιον τρόπον κρατοῦντος τὸ προσωπεῖον Εὐριπίδου; Ὅλαι αὐταὶ αἱ ἐνδείξεις πείθουν, ὅτι τὸ πρῶτον ἄγαλμα τοῦ Εὐριπίδου ἐστήθη ὀλίγον μόνον χρόνον μετὰ τὸν θάνατον τοῦ τραγικοῦ, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἰς τοὺς περὶ τὸ 390 π. Χ. χρόνους.

Ἄλλ' ὁ τύπος τῆς Νεαπόλεως δὲν ἀντιπροσωπεύει τὸ μοναδικὸν ἄγαλμα τοῦ Εὐριπίδου. Τὸ πρῶτον ἐκεῖνο ἄγαλμα ἦτο, ὅπως ἐλέχθη ἀνωτέρω, ἐπιτύμβιον. Εἶναι γνωστὸν ὅμως ἐκ τῆς παραδόσεως ὅτι ὑπῆρχε καὶ δευτέρον ἄγαλμα αὐτοῦ εἰς τὸ Διονυσιακὸν θέατρον, ἀναθηματικόν. Τοῦτο ὅμως ἦτο

(δ) Ἀνεξάρτητος τοῦ Λυκουργεῖου ἀγάλματος δημιουργία τῶν περὶ τὸ 330 π. Χ. χρόνων, παλαιότερα τοῦ τύπου Rieti (SCHEFOLD).

(ε) Νεώτερον τοῦ Λυκουργεῖου ἀγάλματος ἔργον (PFUHL, F. POULSEN, SIEVEKING, LAURENZI, V. POULSEN).

<sup>1</sup> AM 1956, σ. 173 κέξ. καὶ πίν. 95-103. Βλ. καὶ STUDNICZKA, Zeitschrift f. Bildende Kunst 1928-9, σ. 131. Ὁ BUSCHOR ἀπέδωσε πρῶτος τὸν Εὐριπίδην καὶ τὸν στρατηγὸν Pastoret εἰς τὸν αὐτὸν καλλιτέχνην. Ὁ WALTER θεωρεῖ ὡς ἀντίγραφα ἔργων τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου πλὴν τῶν ἡρώων τοῦ Παρθενῶνος καὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Βερολίνου K122 (AM αὐτόθι πίν. 97,1) καὶ τὴν κεφαλὴν Giacomini (πίν. 97,2). Τὰ πρωτότυπα κατ' αὐτὸν ἦσαν ἴσως δύο ἐκ τῶν ἐπωνύμων τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν (αὐτόθι, σ. 175-6).

ὄρθον καὶ ἀντιπροσωπεύεται διὰ τῆς κεφαλῆς τοῦ τύπου Rieti<sup>1</sup> καὶ ἐνὸς ἀπολεσθέντος πλέον σήμερον ἀκεφάλου ἀγαλματίου τῆς συλλογῆς Orsini<sup>2</sup>.

Ἐκ τῶν εἰκόνων τῶν ἄλλων δύο τραγικῶν τῆς μεγάλης κλασσικῆς τριάδος μία δύναται καλῶς, νομίζω, νὰ ἀναχθῆ εἰς τὸ χρονικὸν περιβάλλον τῆς πρώτης εἰκόνας τοῦ Εὐριπίδου: Εἶναι τοῦ Σοφοκλέους ὁ τύπος Farnese, ὁ ὁποῖος ἐπίσης προέρχεται ἀπὸ καθήμενον ἀγαλμα, ἀγνώστου δυστυχῶς μέχρι στιγμῆς τύπου<sup>3</sup>. Τοῦτο δὲν ἀποκλείεται νὰ ἦτο τὸ ἀνιδρυσμένον εἰς τὸ ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων μετὰ τὸν θάνατόν του κατασκευασθὲν ἤρῳον<sup>4</sup>. Ὁ ὄρθιος τύπος τοῦ Λατερανοῦ ἀποδίδει ἀσφαλῶς τὸ ἀγαλμα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου, ἔργον ἴσως τοῦ Λεωχάρους<sup>5</sup>.

Τὸν Αἰσχύλον φαίνεται νὰ ἀποδίδῃ ἡ κεφαλὴ τοῦ Μουσείου τοῦ Καπιτωλίου, αὕτη ὅμως δὲν εὐρίσκει ἀκόμη ἱκανοποιητικὴν χρονολόγησιν<sup>6</sup>. Ἡ κεφαλὴ τοῦ περισσότερον διαδεδομένου τύπου ἀνήκει εἰς τὸ ἐπίσης ὄρθιον ἀγαλμα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Ἡ τῆς ἐκ πρώην συλλογῆς Rieti προσερχομένη κεφαλὴ εὐρίσκεται σήμερον εἰς τὴν Γλυπτοθήκην τῆς Κοπεγχάγης. Βλ. V. ROULSEN, Portraits, ἀρ. 11, πίν. X.

<sup>2</sup> Εἶναι γνωστὸν μόνον χάρις εἰς παλαιὸν σχεδιογράφημα τοῦ Orsini: F. UR-  
SINUS, Imagines, 1570, σ. 27. Βλ. STUDNICZKA, JHS 1923, σ. 64 εἰκ. 8 καὶ PFUHL,  
Anfänge, σ. 27 καὶ σημ. 52. Βιβλιογραφία τύπου Rieti παρὰ LAURENZI, Ritratti,  
ἀρ. 33 καὶ V. ROULSEN, ἔ. ἀ. Βλ. καὶ SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 883, ἰδίως σ. 207.

<sup>3</sup> Βλ. παρὰ V. ROULSEN, ἔ. ἀ. ἀρ. 9 τὴν βιβλιογραφίαν καὶ τὰς προταθείσας  
διὰ τὸ ἀρχέτυπον χρονολογίας. Ὅπως ὀρθῶς λέγει ὁ ROULSEN, τὸ πρὸς τὰ κάτω χρο-  
νικὸν ὄριον ἐξασφαλίζεται χάρις εἰς τὴν ἐν Ἐτρουρίᾳ ἀνεύρεσιν σαρκοφάγου, ὁ ἐπὶ  
τοῦ καλύμματος τῆς ὁποίας ἐξηπλωμένος ἀνήρ ἀποδίδει τὸν ἐν λόγῳ τύπον τοῦ Σοφο-  
κλέους, τὸσον κατὰ τὴν κεφαλὴν, ὅσον καὶ κατὰ τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος (ἐπὶ τοῦ  
ἀριστεροῦ ὄμου εἶναι ἐρριμμένη μᾶζα ὑφάσματος). Ἡ ἐν λόγῳ σαρκοφάγος δὲν εἶναι  
νεωτέρα τοῦ 3ου π.Χ. αἰῶνος, HERBIG, AA 1934, 540, 1 καὶ τοῦ αὐτοῦ: Die jünger =  
etruskischen Steinsarkophage, σ. 67, ἀρ. 148, πίν. 95. Ἐξ ἄλλου μερικὰ ἐκ τῶν ἀν-  
τιγράφων ἐμφοροῦνται ὑπὸ γνησίου κλασσικοῦ ἤθους.

<sup>4</sup> ΜΕΓΑ ΕΤΥΜ. ἐν λ. Δεξίων.

<sup>5</sup> Βιβλιογραφίαν βλ. παρὰ SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 207, LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 271.

<sup>6</sup> Ὅλην τὴν τελευταίαν βιβλιογραφίαν καὶ συζήτησιν βλ. παρὰ HAFNER, JdI  
1955, σ. 117 κέξ., ὁ ὁποῖος χρονολογεῖ τὸ πρωτότυπον εἰς τὴν γενεάν τῶν γλυπτῶν τῆς  
Ὀλυμπίας καὶ ἀποδίδει εἰς καλλιτέχνην τοῦ κύκλου τοῦ Κριτίου καὶ τοῦ Νησιώτου.

<sup>7</sup> Ἀβέβαιον πάντως εἶναι ἐὰν ὁ ὑπὸ τοῦ ἀγάλματος τοῦ Βατικανοῦ Braccio  
Nuovo ἀρ. 53 (AMELUNG, V. K. I, ἀρ. 72, πίν. 9) ἀποδιδόμενος τύπος εἶναι ὁ τοῦ  
Διονυσιακοῦ θεάτρου (ὅπως ἐνόμιζεν ὁ STUDNICZKA καὶ ὁ PFUHL). Βλ. SCHEFOLD, Bild-  
nisse, σ. 207. Κατὰ LIPPOLD, RM 1918, σ. 9-10, ὁ τύπος εἰκονίζει ἠθοποιόν. Πάν-  
τως εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Πausανίου, τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ ἀγαλμα τοῦ Αἰσχύλου τῆς ἐπο-  
χῆς τοῦ Λυκούργου, εἶχεν, ὡς φαίνεται, ἀντικατασταθῆ δι' ἄλλου, καθιστοῦ, ρωμαϊ-  
κῆς ἐποχῆς: v. PROTTE, AM 1902, σ. 294 κέξ. Ἡ σχετικὴ μὲ τὸν τύπον τῆς κεφα-  
λῆς βιβλιογραφία, ἡ ἀπαρίθμησις τῶν ἀντιγράφων καὶ ἡ σχετικὴ συζήτησις, πάλιν  
παρὰ HAFNER, ἔ. ἀ. σ. 105 κέξ., ὁ ὁποῖος ὅμως, ἐνῶ δέχεται ὅτι ὁ τύπος εἶναι τοῦ  
4ου αἰῶνος, ὀνομάζει τοῦτον Ἀρχίλογον καὶ τὸν συνδέει μὲ τὸ ἀγαλμα τῆς Πάρου,



Εἶναι ὅμως ἤδη ἡ στιγμή νὰ ὀμιλήσωμεν διὰ μίαν ἐξαιρετον κλασικὴν στήλην ποιητοῦ, τὴν ὁποίαν ἀνεφέραμεν ἤδη μίαν ἢ δύο φορές. Πρόκειται διὰ τὴν ἐπιτύμβιον στήλην τοῦ Lyme Park, ἡ ὁποία εὐρέθη ἐπὶ Τουρκοκρατίας πρὸς δυσμὰς τῶν Ἀθηνῶν<sup>1</sup> (πίν. 3β). Εἰκονίζεται καθήμενος ποιητὴς κρατῶν διὰ τῆς δεξιᾶς κωμικὸν προσωπεῖον. Ποῖος εἶναι ὁ εἰκονιζόμενος ποιητὴς εἶναι ἄγνωστον. Προετάθη τὸ ὄνομα τοῦ Ἀριστοφάνους, δὲν ὑπάρχει ὅμως ἄλλη ἔνδειξις πλὴν τοῦ ὅτι ὁ ποιητὴς εἶναι κωμικός. Καὶ χρονολογικῶς ἀκόμη εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρχη κάποια ἀπόστασις μεταξὺ τοῦ θανάτου τοῦ ποιητοῦ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας καὶ τοῦ ποιητοῦ τοῦ Lyme Park, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω. Πάντως ἡ στήλη εἶναι ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἔργα τοῦ εἴδους αὐτοῦ. Θαυμαστὴ εἶναι ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ τῆς ἀνέσεως καὶ τῆς ἡρεμίας τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ βαθυτάτου πάθους, τὸ ὁποῖον ἐκδηλῶνει ἔντονον ἢ ὅλη εἰκῶν. Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἰδίως συντείνει εἰς τὴν ἰσχυρὰν αὐτὴν ἐντύπωσιν εἶναι ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ τοῦ χονδροειδοῦς κωμικοῦ προσωπεῖου, τὸ ὁποῖον κρατεῖ οὕτως ἀπαλὰ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς, καὶ τοῦ προσώπου τοῦ ποιητοῦ, τὸ ὁποῖον ἐκφράζει ἀφατον θλίψιν. Εἰς τὸ σχῆμα τῆς μορφῆς ὁ καλλιτέχνης τοῦ ἐπιτυμβίου ἀσφαλῶς ἐμιμήθη τὸ ἄγαλμα τοῦ Εὐριπίδου, ἀλλ' ἡ συντελεσθεῖσα ἐντὸς ὀλίγων ἐτῶν ἐξέλιξις καθίσταται προφανῆς ἐὰν παραβάλωμεν ἀμφοτέρων τὴν ἔκφρασιν. Ἐδῶ τὸ ψυχικὸν στοιχεῖον τῆ βοηθεία τῆς πρὸς τὰ πρόσω καὶ τὰ πλάγια κλίσεως τῆς κεφαλῆς, τῆς συσπιάσεως τοῦ μετώπου καὶ τῆς ὅλης ἐκφράσεως τῶν ὀφθαλμῶν, εἶναι πολὺ περισσότερον ἔντονον ἢ ἐκεῖ καὶ περισσότερον ἀνθρώπινον, ἐνῶ ὁ Εὐριπίδης κρατεῖ ἀκόμη πολὺ ἀπὸ τὴν «θεϊκότητα» τῶν ἔργων τοῦ 5ου αἰῶνος. Κατὰ συνέπειαν ἡ σκηνὴ εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Lyme Park ἔχει ἓνα τόνον δραματικώτερον, ἀλλὰ καὶ οἰκειότερον, θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, καὶ διὰ τοῦτο θὰ ἠδύνατο νὰ ὀμιλήσῃ εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ μέσου ἀνθρώπου τῆς σήμερον ἀμεσώτερον ἢ ἡ εἰκῶν τοῦ Εὐριπίδου. Τὴν ἐξέλιξιν τὴν ὁποίαν

τὸ ὁποῖον εἰκονίζεται ἐπὶ νομισμάτων τῆς νήσου, SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 173, 6. Ἐν τούτοις, ὅπως λέγει καὶ ὁ SCHEFOLD, τὸ ἄγαλμα τῆς Πάρου ἦτο κατὰ πᾶσαν πιθανότητα κλασικιστικὸν ἔργον τῶν περὶ τὸ 100 π. Χ. χρόνων.

<sup>1</sup> Εὐρέθη τὸ 1811 κατὰ τὴν διάνοιξιν τάφων πρὸς δυσμὰς τῶν Ἀθηνῶν, παρὰ τὴν ὁδὸν τῶν Θηβῶν, ὁμοῦ μετ' ὠραῖον πῆλινον ἀγγελῶν. Βλ. LEIGH, Narrative of a Journey in Egypt and the Country beyond the Cataracts, σ. 22 καὶ 288. STRONG, JHS 1903, σ. 358-9. ROBERT, Masken der neueren attischen Komödie, σ. 110, εἰκ. 127. SIMON, Comicae Tabellae, 1938, σ. 77. LUSCHEY, Ganymed, 1949, σ. 74 (συγκρίνει τοῦτο μετ' τὴν στήλην τοῦ Πειραιῶς), DIEBOLDER, Grabreliefs, πίν. 26. Εἰς τὸ ἀνάγλυφον ὅμως τοῦ Πειραιῶς κυριαρχοῦν ἰσχυροὶ χιασμοὶ ἀξόνων, οἱ ὅποιοι δὲν ὑπάρχουν εἰς τὸ ἐπιτύμβιον τοῦ Lyme Park. Τοῦτο μᾶλλον μετ' τὴν στήλην τῆς Μνησαρέτης δύναται νὰ συγκριθῇ). WEBSTER, JHS 1951, σ. 229, σημ. 60. Τοῦ αὐτοῦ, Studies to D. M. Robinson, I σ. 590 κέξ., πίν. 55 («Τάφος τοῦ Ἀριστοφάνους»).

παρατηρήσαμεν μεταξύ τῶν δύο ἔργων παρατηροῦμεν καὶ μεταξύ ἄλλων ἐπιτυμβίων τοῦ α' καὶ τοῦ β' τετάρτου τοῦ 4ου αἰῶνος. Εἰς τὸν Δεξιλέον λ. χ. τοῦ 394 π. Χ. ἡ βαρυθυμία τοῦ νεκροῦ ἰππέως εἶναι βεβαίως ἰσχυρά, ἀντισταθμίζεται ὁμως ἀπὸ τοὺς σχετικῶς μεγάλους ἀκόμη ὀφθαλμοὺς καὶ ἀπὸ ἓν καθαρῶς κλασσικὸν αἴσθημα ἰσορροπίας, χάρις εἰς τὸ ὁποῖον μορφὴ καὶ συνολικὴ παράστασις διατηροῦν μίαν, τρόπον τινά, ὑπερχρονικὴν, σχεδὸν θεϊκὴν γαλήνην. Εἰς τὸ ἐπιτύμβιον τῆς Μνησαρέτης τοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου<sup>1</sup>, τὸ ἀνῆκον εἰς τὴν ἐπομένην γενεάν, παριστάμεθα μάρτυρες μιᾶς ἰσχυρᾶς ἐπιτάσεως τοῦ ψυχικοῦ τόνου. Ἡ ἀπόλυτος ἀπομόνωσις τῶν μορφῶν καὶ ἡ βαρύτες αὐτῶν, ἡ ὑπογραμμιζομένη ὑπὸ τῆς βαθείας κλίσεως τῆς κεφαλῆς, ἐπιτυγχάνουν ἀντιστρόφως ἰσχυροτέραν σύνδεσιν τῶν μορφῶν μεταξύ των, ψυχικὴν αὐτὴν τὴν φορὰν, καὶ ἐκδηλώνουν πολὺ ἰσχυρότερον πάθος, εἰς τὸ ὁποῖον βοηθοῦν καὶ οἱ μικρότεροι ἤδη καὶ περισσότερον κεχωσμένοι ὀφθαλμοί. Εἰς τὴν Μνησαρέτην λοιπόν, ὅπως καὶ εἰς τὸν ποιητὴν τοῦ Lyme Park, τὸ συναίσθημα παίζει κυριαρχικὸν μέρος. Χρονολογικὸν στήριγμα παρέχουν μερικαὶ παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι χωρὶς νὰ εἶναι ἐπιτύμβιοι παρουσιάζουν παρομοίαν βαρυτέτητα ἐκφράσεως καὶ σώματος, δηλαδὴ ἔντονον συναισθηματισμὸν καὶ συγχρόνως ἰσχυρὰν γήινην ἔλξιν τῆς μάξης τοῦ σώματός των καὶ ἐπαύξησιν τοῦ βάρους τοῦ ἐνδύματός των. Τὸ τυπικώτερον παράδειγμα εἶναι ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου, ἡ ὁποία εἶναι ἔργον τῶν μεταξύ τοῦ 375 καὶ 370 χρόνων. Τὸ Ἀττικὸν ψήφισμα τοῦ 375 π. Χ. παρέχει ἀκόμη πολυτιμωτέραν χρονολογικὴν ὑποστήριξιν<sup>2</sup>.

Εἰς τοὺς περὶ τὸ 370 χρόνους πρέπει λοιπόν νὰ ἀναγάγωμεν τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Lyme Park, ἐνῶ ὁ Ἀριστοφάνης ἀπέθανεν ἀρκετὰ ἔτη ἔνωρίτερον. Χρονολόγησιν τῆς στήλης εἰς νεωτέραν ἐποχὴν δὲν ἐπιτρέπει ἡ σχετικῶς μικρὰ ἀκόμη ἔξαρσις τοῦ ἀναγλύφου.

Ἐξ εἰκόνων τῶν μεγάλων φιλοσόφων τῆς ἐποχῆς μαρτυρεῖται ἐν χαλκοῦν ἄγαλμα τοῦ Σωκράτους, θανόντος τὸ πρῶτον ἔτος τοῦ 4ου αἰῶνος, ἀνατεθὲν ὑπὸ τῶν μετανοησάντων Ἀθηναίων εἰς τὸ Πομπεῖον ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατόν του καὶ ποιηθὲν ὑπὸ τοῦ Λυσίππου<sup>3</sup>.

Ἀμέσως ὁμως γίνεται φανερὰ ἡ σύγχυσις τῆς πληροφορίας. Ὁ Λυσίππος δὲν εἶχε πιθανῶς γεννηθῆ ὅταν, συμφώνως πρὸς τὴν μαρτυρίαν αὐτὴν, ἐστήθη τὸ ἄγαλμα τοῦ Πομπείου, οὔτε, ἔξ ἄλλου, φαίνεται πιθα-

Τοῦ αὐτοῦ, *Art and Literature in 4th Cent. Athens*, 1956, σ. 17 κέξ. (πίν. 1), σ. 25, 33, 88, 90 καὶ 151. Βλ. καὶ MARCADÉ, *RÉA* 1955, σ. 156.

<sup>1</sup> DIEPOLDER, *Grabreliefs*, πίν. 27.

<sup>2</sup> SPIER, *RM* 1932, πίν. 20,2. Πρβλ. καὶ τὸ ἀναθηματικὸν ἀνάγλυφον τῆς Villa Albani, αὐτόθι πίν. 20,1. Βλέπε ὅσα γράφει σχετικῶς ἡ SPIER, αὐτόθι σ. 57.

<sup>3</sup> ΔΙΟΓ. ΛΑΕΡΤΙΟΣ II 43. Βλ. καὶ TERTULL. *Apolog.* XIV, σ. 88 (ἔκδ. Oehler).

νὸν ὅτι ἡ μεταστροφή τῶν Ἀθηναίων ἐπῆλθε τόσον συντόμως<sup>1</sup>. Τέλος τὴν δυσκολίαν ἐπιτείνει τὸ γεγονός ὅτι τῆς κεφαλῆς τοῦ Σωκράτους ὑπάρχουν δύο τοῦλάχιστον τύποι<sup>2</sup>.

Ἐκ τούτων, εἰς πιστεύεται ὅτι παριστᾷ πράγματι τὴν τέχνην τοῦ Λυσίππου<sup>3</sup>, ἐνῶ ὁ δεύτερος κρίνεται ἐκ τῆς τεχνοτροπίας του παλαιότερος<sup>4</sup>. Ὁ λεγόμενος τρίτος τύπος ἢ εἶναι ἀπλῆ μεταγενεστέρα παραλλαγή τῶν δύο ἄλλων, ἰδίως τοῦ Λυσιππείου ἢ μᾶλλον δὲν παριστάνει καὶ τὸν Σωκράτη<sup>5</sup>. Αἱ δυσκολίαι αὐξάνουν προκειμένου περὶ τοῦ τύπου τῶν ἀντιστοιχῶν σωμάτων. Τρεῖς μόνον ἐκ τῶν γνωστῶν παραστάσεων δικαιούμεθα, κατὰ τὴν γνώμην μου, νὰ συνδέσωμεν μὲ τοὺς δύο γνησίους τύπους τῆς κεφαλῆς, τοὺς ὁποίους ἄς ὀνομάσωμεν Α (τὸν παλαιότερον κλασσικόν) καὶ Β (τὸν ὑστεροκλασσικὸν Λυσίππειον). Ἐκ τῶν παραστάσεων αὐτῶν δύο εἶναι κυρίως γνωσταί: Ὁ καθήμενος τῆς μιᾶς στενῆς πλευρᾶς τῆς εἰς τὸ Λοῦβρον σαρκοφάγου τῶν Μουσῶν<sup>6</sup> (πίν. 5α) καὶ τὸ ἀγαλμάτιον τοῦ ὀρθοῦ φιλοσόφου τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου, τὸ προερχόμενον ἐξ Ἀλεξανδρείας<sup>7</sup>. Ὅτι εἰς ἀμφοτέρας τὰς περιπτώσεις εἰκονίζεται ὁ Σωκράτης δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία λόγῳ τῶν σιληνικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου. Διαφωνία ὑφίστανται ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν ἑκατέρου ἐξ αὐτῶν εἰς τὸν Α ἢ τὸν Β τύπον τῆς κεφαλῆς. Καὶ ὁμως ὁ χαρακτήρ τοῦ ἀγαλματίου τοῦ Λονδίνου εἶναι σαφής. Ἡ στάσις

<sup>1</sup> LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 53 σημ. 3.

<sup>2</sup> Τούτους διέκρινε πρῶτος ὁ SIEVEKING, *Anhang zu Christ*, 1314, ἀρ. 30 κέξ.

<sup>3</sup> SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 83.

<sup>4</sup> Αὐτόθι σ. 69.

<sup>5</sup> Τύπος τῆς Villa Albani. Βλ. LAURENZI, *Ritratti*, σ. 134, ἀρ. 106, πίν. 42. Ἀντίγραφον τούτου εὐρίσκεται εἰς τὸ Μοσεῖον τῆς Aquileja, εὐρεθὲν τὸ 1887 παρὰ τὴν Bologna: F. POULSEN, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, 1928, σ. 13, ἀρ. 10, εἰκ. 22 - 3. Ὁ STUDNICZKA, *Festschrift Volkelt*, σ. 129 κέξ νομίζει ὅτι ὁ τύπος παριστάνει μᾶλλον γέροντα Κένταυρον. Τὴν γνώμην του συμμερίζεται καὶ ὁ RUMPF, *Festschrift Fremensdorf*, σ. 94.

<sup>6</sup> MA 475. Εὐρέθη κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος πλησίον τῆς Ρώμης, ἐν τῷ τάφῳ τῆς πρὸς τὴν Ὀσταν ἀγοῦσης ὁδοῦ. Ὑψ. 0.92, μῆκ. 2.05. CLARAC, II, σ. 246, ἀρ. 45, πίν. 205. FRÖHNER, *Statues du Louvre* ἀρ. 378, σ. 352. ΚΕΚΥΛῆ, *Die Bildnisse des Sokrates*, σ. 58, ἀρ. 28. LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 54, εἰκ. 6. AMELUNG, *AJA* 1927, σ. 281 κέξ. MARROU, «Μουσικὸς ἀνήρ», σ. 92. CUMONT, *Symbolisme Funéraire*, 1942, σ. 311 - 12, πίν. 33, 1. SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 204, βλ. καὶ σ. 201. GULLINI, *Arch. Class.* 1951, σ. 216. RICHTER, *Latomus* 1955, σ. 29 σημ. 1 (νομίζει ὅτι εἶναι ἐλευθέρα παραλλαγή τοῦ αὐτοῦ πρωτοτύπου, ἐκ τοῦ ὁποίου προέρχεται καὶ ὁ «Σωκράτης» τῆς Κοπεγχάγης. Προσωπικῶς δὲν βλέπω καμμίαν τοιαύτην ὁμοιότητα). Τὴν πρὸ τοῦ Σωκράτους ὀρθὴν γυναῖκα ἐρμηνεύουν ὡς Ἐρατὸ ἢ ὡς Μνημοσύνην ἢ ὡς Διοτίμαν.

<sup>7</sup> SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 85, βλ. καὶ σ. 206.

του, ελαστική και στιγμιαία, τὸ μεταξὺ ἀντιθέτων κινήσεων ἀπεικονιζόμενον σῶμά του, ὑπενθυμίζουν τὸν Λυσίππειον Ἀγίαν. Ἐπὶ τὸ χρονικὸν πλαίσιον τοῦ ἀγαλματίου τοῦ Λονδίνου καθορίζουν καὶ ἄλλαι παρόμοιαι μορφαί, ὅπως λ.χ. ὁ ἐπὶ ἀναγλύφου ψηφίσματος τοῦ 329/8 π.Χ. τοῦ Μουσείου τῆς Κοπεγχάγης εἰκονιζόμενος θεός<sup>1</sup>, ὡς καὶ ὁ εἰς τὸ μέσον τῆς στήλης τῆς Κοραλλίου (περίπου 335 π.Χ.) ἀνήρ<sup>2</sup>, οἱ ὅποιοι κατὰ τὴν στάσιν καὶ τὴν ἔκφρασιν τοῦ σώματος παρέχουν ἰσχυρὰς ἀναλογίας πρὸς τὸ ἀγαλμάτιον τοῦ Λονδίνου. Εἰς ἐπίρρωσιν τῆς εἰς τὸ ἀνωτέρω πλαίσιον χρονολογήσεως τοῦ πρωτοτύπου τοῦ ἐν λόγῳ ἀγαλματίου προστίθεται καὶ ἡ ὠραία, ὑπερήφανος ἔκφρασις τῆς κεφαλῆς τοῦ τύπου Β, ἡ ὁποία διατηρεῖ ἀκόμη ὅλην τὴν κλασσικὴν πικνότητα καὶ τῆς ὁποίας ἡ κατασκευὴ ἀρμόζει πολὺ περισσότερον εἰς ὀρθὸν ἀγαλμα τοῦ τύπου τοῦ ἀγαλματίου τοῦ Λονδίνου παρὰ εἰς «διεσπασμένην», καθιστὴν μορφήν τοῦ εἴδους τοῦ ἀγάλματος τῆς Κοπεγχάγης, Ny Carlsberg, ἀρ. 415c<sup>3</sup>, μὲ τὸ ὁποῖον πολλοὶ ἐπιστήμονες συνδέουν τὴν κεφαλὴν ταύτην. Ἐξ ἄλλου, ὁ ὀρθὸς τύπος συμφωνεῖ καὶ μὲ τὴν ἐκ νέου προτίμησιν τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 4ου αἰ. πρὸς τὰς ὀρθὰς μορφάς<sup>4</sup>, αἱ ὁποῖαι μὲ τὸν ἐλαστικὸν παλμόν των ἐκφράζουν καλύτερον τῶν καθημένων τὴν ὑγιᾶ ζωηρότητα καὶ ἐνεργητικότητα τῆς ἐποχῆς.

Ἐὰς ἴδωμεν τώρα τὸν ἥρεμον τύπον τῆς σαρκοφάγου τοῦ Λούβρου. Ἡ εἰς αὐτὸν παρατηρουμένη σχέσις ὑφάσματος καὶ σώματος εἶναι ἐκείνη πολλῶν ἔργων τοῦ πρώιμου 4ου αἰῶνος, ἰδίως τῆς περὶ τὸ 380 καὶ 370 ἐποχῆς (βλ. λ. χ. τὸν Τυννίαν)<sup>5</sup>. Τὸ ἔνδυμα πράγματι ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ θωρακείου τῆς Νίκης καὶ πρὸ πάντων κατὰ τὴν μεταξὺ α' καὶ β' τετάρτου τοῦ 4ου αἰῶνος ἐποχὴν συχνὰ ὑποτάσσεται τελείως εἰς τὸ σῶμα, ἀποσκοποῦν νὰ τονίσῃ τοῦτο μὲ ὀλίγας, μεγάλας γραμμικὰς πτυχάς. Φυσικὰ ἂν καὶ ἡ παράστασις τῆς σαρκοφάγου τοῦ Λούβρου ἀποδίδει εἰς τὰς γενικὰς γραμμὰς πρωτότυπον τῶν περὶ τὸ 380 ἢ 370 χρόνων, παραλλάσσει ὁμως τοῦτο, ὅπως καὶ τὸ ἀνάγλυφον τῆς Κωνσταντινουπόλεως τὸν Εὐριπίδην, πρὸς τὸν σκοπὸν ὅπως συνδέσῃ τὸν Σωκράτη μὲ τὴν πρὸ αὐτοῦ Μοῦσαν. Ἀνορθώνει δηλαδὴ τὸν κορμὸν καὶ τὴν κεφαλὴν, εἰσάγει τὴν κίνησιν τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς καὶ καταστρέφει οὕτω τὴν ψυχὴν τοῦ ἔργου.

Πῶς ἦτο ἡ ἀρχικὴ παράστασις μαρτυρεῖ, νομίζω, ἐν τμημα ἀνα-

<sup>1</sup> Ἀναθηματικὸν ἀνάγλυφον Βενδίδος, Ny-Carlsberg, ἀρ. 231. ARNDT, πίν. 88, Billedtavler 17. LIPPOLD, Antike Skulpturen der Ny-Carlsberg Glyptothek, πίν. 15. SPEIER, RM 1932, πίν. 28,1 καὶ σ. 72.

<sup>2</sup> DIEPOLDER, Grabreliefs, πίν. 45, 2. Βλ. καὶ SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 206 (εἰς σ. 82, 84).

<sup>3</sup> FR. POULSEN, Catalogue, 1951, σ. 291.

<sup>4</sup> Βλ. λ. χ. τοὺς τρεῖς τραγικούς τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου.

<sup>5</sup> DIEPOLDER, Grabreliefs, σ. 35.

γλύφου ἀποκείμενον εἰς Τολόσσαν (Toulouse), τὸ μάρμαρον τοῦ ὁποίου προδίδει ἰταλικὴν προέλευσιν<sup>1</sup> (πίν. 4). Εἰκονίζεται τὸ ἄνω μέρος καθημένου, μὲ ἱμάτιον καλύπτον καὶ τοὺς δύο ὤμους καὶ ἀφήνον τὸ στήθος γυμνόν, ὅπως εἰς τὸν Σωκράτη τῆς σαρκοφάγου τοῦ Λούβρου. Ὁ σιληνικὸς χαρακτήρ εἶναι βεβαίως ἐδῶ ὀλιγώτερον ἔντονος παρ' ὅσον εἰς ἄλλα ἀντιγραφα τοῦ αὐτοῦ τύπου, ἀκριβῶς ὅμως δι' αὐτὸν τὸν λόγον πιστεύω ὅτι ἡ κεφαλὴ θὰ ἀποδίδῃ γνησιώτερον τὸ πρωτότυπον. Ἡ ἐπίτασις τῶν γνωστῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ Σωκράτους ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς τοὺς ἀντιγραφεῖς καὶ τοὺς μεταπλάστας, οἱ ὁποῖοι πλὴν τῆς παραφθορᾶς τοῦ χαρακτήρος καὶ τῆς μεταβολῆς τούτου ἐπὶ τὸ «λογιώτερον» ἔφθανον καὶ εἰς σύγχυσιν ἐνίοτε τῶν τύπων. Παράδειγμα τὸ χαλκοῦν ἀνάγλυφον τῆς Νεαπόλεως, τὸ ὁποῖον εἰκονίζει τὸν Σωκράτη ὀρθόν, ὅπως εἰς τὸ Λυσίππειον ἄγαλμα, μὲ κεφαλὴν ὅμως τοῦ τύπου Α<sup>2</sup>. Ὁ τύπος τῆς Τολόσσης μὲ τὴν διακριτικὴν δῆλωσιν τῶν ιδιορρυθμιῶν τῆς κεφαλῆς τοῦ φιλοσόφου ἔρχεται οὕτω νὰ καταλάβῃ φυσιολογικῶς τὴν θέσιν του εἰς αὐτὴν τὴν ἀπέριτον καὶ ἐν τῷ συνόλω τῆς ἰδεαλιστικῆς ἀκόμῃ ἐποχῆν. Μία ἄλλη κεφαλὴ Σωκράτους, ἀποκειμένη εἰς τὰς ἀποθήκας τοῦ Βατικανοῦ (ὁ λεγόμενος τέταρτος τύπος)<sup>3</sup>, ἀποδίδει μὲν τὸν αὐτὸν τύπον κατὰ βάσιν, παρουσιάζει δηλαδὴ τὸ αὐτὸ στρογγύλον σχῆμα κρανίου καὶ τὴν αὐτὴν διάταξιν κόμης, διαφέρει ὅμως κατὰ τοὺς ὀφθαλμούς, οἱ ὁποῖοι εἶναι μεγαλύτεροι καὶ περισσότερο ἐξέχοντες παρ' ὅσον εἰς τὸ ἀντίγραφον τῆς Τολόσσης. Ποία ἡ σχέσις τῆς ἐκδόσεως τοῦ Βατικανοῦ καὶ τῆς ἐκδόσεως Τολόσσης πρὸς ἀλλήλας καὶ πρὸς τὸ κλασσικὸν πρωτότυπον ἐκ τοῦ ὁποίου ὁρμῶνται δὲν εἶναι ἐντελῶς σαφές. Προσωπικῶς τείνω νὰ πιστεύσω ὅτι ἡ κεφαλὴ τοῦ Βατικανοῦ δὲν εἶναι ἀπλῆ Ἀντωνίνειος παραλλαγή τοῦ πρωτοτύπου καὶ ὅτι πλησιάζει περισσότερο ὅλων τῶν ἀντιγράφων πρὸς τὸ ἀρχέτυπον ἐκεῖνο. Ἄλλωστε οἱ προσέχοντες ὀφθαλμοὶ τοῦ ἐν λόγῳ ἀντιγράφου συμφωνοῦν καὶ πρὸς τὴν πληροφορίαν τοῦ ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ, ὅτι οἱ ὀφθαλμοὶ τοῦ

<sup>1</sup> Ὑψ. 0.67, πλ. 0.30, πᾶχ. 0.18. Ὅπισθεν τοῦ Σωκράτους ἡ ἐρμαϊκὴ στήλη θεοῦ (τίνος;) JOUBIN, MARTRES - TOLOSANES, σ. 105, πίν. 14, ἀρ. 193. ESPÉRAN-DIEU, Bas-Reliefs de la Gaule Romaine, II, σ. 59 ἀρ. 946. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 54 (δὲν δέχεται ὅτι εἰκονίζεται ὁ Σωκράτης).

<sup>2</sup> SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 163, 2. Κατὰ τὴν BLEBER, Hellenistic Sculpture, σ. 45 - 6, τοῦτο παριστάνει τὸ παλαιότερον ἄγαλμα τοῦ Σωκράτους.

<sup>3</sup> KASCHNITZ, Sculture dei Magazzini del Vaticano, ἀρ. 561, πίν. 88. Κατὰ SCHEFOLD, Bildnisse, σημ. 204 (εἰς σ. 68) αὕτη εἶναι Ἀντωνίνειος παραλλαγή. Βλ. καὶ τὴν κεφαλὴν τῆς Galleria Geografica τοῦ Βατικανοῦ, ἀρ. 60 Vat. Kat. III, 2, 487 - 8, πίν. 22, 1, ἡ ὁποία παρ' ὅλας τὰς ἀντιρρήσεις τοῦ LIPPOLD, αὐτόθι, νομίζω ὅτι πράγματι εἰκονίζει τὸν Σωκράτη.

Σωκράτους ἦσαν «ἐπιπόλαιοι»<sup>1</sup>. Ἡ κεφαλὴ τῆς Τολόσσης ἀντιγράφει πιθανῶς τὴν πρώτην ἀπόπειραν εὐθυγραμμίσεως τοῦ τύπου Α πρὸς τὸν τύπον Β διὰ τῆς παραδοχῆς τοῦ χαρακτηριστικοῦ σχηματισμοῦ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ τελευταίου.

Κατὰ τὰ ἄλλα τόσον τὸ μνημεῖον τῆς Τολόσσης ὅσον καὶ τὸ ἀντίγραφον τοῦ Βατικανοῦ εἶναι πολύτιμα διὰ τὴν ἔκφρασιν, τὴν ὁποίαν παραλαμβάνουν κατ' εὐθείαν ἐκ τοῦ πρωτοτύπου καὶ παραδίδουν εἰς ἡμᾶς γνησιώτερον πολλῶν ἄλλων ἀντιγράφων. Τὸ ὑψηλὸν ἦθος τὸ ὁποῖον ἀποπνέει ἡ φυσιογνωμία εἰς τὰ ἀντίγραφα ταῦτα εἶναι καὶ αὐτὸ σύμφωνον πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ἡ ὁποία τονίζει ἤδη μὲ νέαν ἔμφρασιν τὴν ἀξίαν τῆς προσωπικότητος καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἀνθρώπου. Σύμφωνος εἶναι καὶ ὁ χαρακτῆρ τοῦ σώματος ἐπὶ τοῦ ἀντιγράφου τῆς Τολόσσης<sup>2</sup>: βαρὺς κύπτει ὁ Σωκράτης τὸ σῶμα, βυθισμένος εἰς τὸν ἰδιὸν του προσωπικὸν κόσμον, ἐνῶ ἡ ἤρεμος ροὴ τῶν λιτῶν πτυχῶν του συνθέτει ὑποβλητικὴν συμφωνίαν μὲ τὴν ἐσωτερικὴν του ἁρμονίαν. Ἡ εἰκὼν ἀρμόζει κάλλιστα (ὅπως εἶδομεν εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ ποιητοῦ τοῦ Lyme Park) μὲ τὰ ὅσα γνωρίζομεν διὰ τὸ β' τέταρτον τοῦ 4ου αἰ., ἡ προαναφερθεῖσα ὁμως γραμμικότης τῶν πτυχῶν τοῦ ἐνδύματος καὶ ἡ ὅλη ἔξαρσις τοῦ ὑπ' αὐτὸν σώματος ἀποκλείουν χρονολόγησιν εἰς τὰ τέλη τοῦ ἐν λόγῳ ὄριου. Συνεπῶς ὁ Σωκράτης φαίνεται νὰ εἶναι ἔργον τῶν περὶ τὸ 370 π. Χ. χρόνων. Δὲν εἶναι γνωστὸν ἂν τὸ ἐν λόγῳ ἄγαλμα τοῦ Σωκράτους ἀνετέθη ὡς ἐπιτύμβιον ὑπὸ τινος ἰδιώτου<sup>3</sup> τοιαύτη ὁμως περίπτωσις μοῦ φαίνεται πιθανωτάτη. Πιθανώτερος καλλιτέχνης του εἶναι ὁ Σιλανίων<sup>4</sup>, ὁ ὁποῖος καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Πλάτωνος ἐποίησεν, ὅπου παρατηροῦμεν συγγενῆς ψυχικὸν περιεχόμενον καὶ τὴν αὐτὴν γενικὴν κατασκευὴν.

Ὁ προμνημονευθεὶς κορμὸς τῆς Κοπεγχάγης, διὰ τὸν ὁποῖον πολλοὶ πιστεύουν, ὅτι εἰκονίζει τὸν Σωκράτη<sup>5</sup>, εἶτε δὲν παριστάνει τοῦτον ἢ πάν-

<sup>1</sup> Βλ. τὰς ἄλλας περιγραφὰς περὶ ὁμοιότητος τοῦ Σωκράτους μὲ τοὺς Σιληνοὺς (ΞΕΝΟΦ. Συμπόσ. IV 19 καὶ ΠΛΑΤΩΝ Συμπόσ. 215B).

<sup>2</sup> Βλ. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 34 - 5.

<sup>3</sup> Βλ. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 53.

<sup>4</sup> Βλ. καὶ SCHEFOLD, ἔ. ἀ. σ. 35. Ὁ PICARD, Manuel IVA, σ. 147 - 8, νομίζει χωρὶς ἀποχρῶντα λόγον ὅτι καλλιτέχνης του ἦτο ὁ Ἀπολλόδωρος. Ὁ WOLTERS, Münch. Jahrbücher N. F. 4, 1928, σ. 93 καὶ ὁ STUDNICZKA, Zeitschr. f. Bildende Kunst 1928-29, σ. 134, ὡς καλλιτέχνην ἐθεώρουν κάποιον Βούτην.

<sup>5</sup> LIPPOLD, F. ROULSEN, HEKLER, RICHTER, LAURENZI, GULLINI κλπ. ἐπὶ τῇ βάσει παλαιοῦ σχεδίου τοῦ 18ου αἰῶνος (PREISLER, Statuae Antiquae, 29) εἰκονίζοντος τὸν κορμὸν φέροντα κεφαλὴν Σωκράτους. Ἄλλ', ὅπως λέγει ὁ V. ROULSEN, Portraits Grecs, σ. 79 - 80, ἀρ. 54 ἡ ὁ ἐν λόγῳ κορμὸς ἔφερε τότε μὴ συνανήκουσαν κεφαλὴν ἢ ἐσχεδιάσθη οὕτω συμπληρωμένος διὰ νὰ καταστήτῃ περισσότερον ἐνδιαφέρον. Προσωπικῶς μᾶλλον τὸ πρῶτον πιστεύω.

τως δὲν δύναται νὰ συνδεθῆ μετὰ τὴν κεφαλὴν τοῦ τύπου Β. Προσεκτικώτερα ἐξέτασις τῶν φωτογραφιῶν ἐκείνων, αἱ ὁποῖαι παριστάνουν τὸ ἄγαλμα ὅπως ἦτο ἄλλοτε, συμπληρωμένον διὰ γυψίνου ἐκμαγείου τῆς κεφαλῆς τοῦ Λυσιππειοῦ τύπου, ἀποδεικνύει εὐχερῶς, ὅτι ἡ σύνδεσις εἶναι ἐντελῶς ἀνάρμοστος καὶ ὁ χαρακτήρ τῶν τμημάτων διάφορος<sup>1</sup>. Τὸ σῶμα ἀνήκει ἀσφαλῶς εἰς τὸν 2ον αἰῶνα καὶ θὰ τὸ συναντήσωμεν κατωτέρω.

Μὲ τὴν κλασσικὴν εἰκόνα τοῦ Σωκράτους, ὅπως μᾶς τὴν παραδίδει ἡ σαρκοφάγος τοῦ Λούβρου, δυνάμεθα νὰ παραλληλίσωμεν ἕνα καθήμενον ποιητὴν, εἰκονιζόμενον ἐπὶ γυψίνου ἐκμαγείου, ληφθέντος κατὰ τὴν ἀρχαιότητα ἀπὸ μετάλλιον καὶ εὐρεθέντος κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς εἰς Begram τοῦ Ἀφγανιστάν<sup>2</sup>. Τὸ ἀρχικὸν μετάλλιον ἦτο τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ἐνεπνεύσθη ὅμως προφανῶς ἀπὸ παράστασιν τοῦ 4ου αἰῶνος. Ὁ ποιητὴς κάθηται καθ' ὅμοιον πρὸς τὸν Σωκράτη τρόπον, μετὰ τοὺς πόδας ἐσταυρωμένους, ἐξ ἴσου χαλαρὰ ὅπως ἐκεῖνος εἰς τὸν θρόνον του, τὸ δὲ ἱμάτιον καλύπτει τὸ σῶμά του μετὰ ὀλίγας μεγάλας πτυχάς, εἰς ἀρμονικὴν εὐρισκομένης σχέσιν πρὸς αὐτό. Ἡ δεξιὰ του χεῖρ κρατεῖ βιβλίον, ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ παραλαμβάνει λύραν, ἀρχικῶς ὅμως ἀπλῶς ἐκράτει αὐτήν. Εἰς τὴν ἀρχικὴν παράστασιν δυνατὸν ἐπίσης νὰ ἀνῆκε καὶ ἡ ὀρθὴ γυναικεία μορφή, ἡ ὁποία στηρίζεται ὀπισθεν τοῦ ποιητοῦ εἰς τὸ ἐρεισίνωτον διὰ νὰ ἀκούσῃ, κατὰ τρόπον ὑπενθυμίζοντα ἄλλας κλασσικὰς παραστάσεις<sup>3</sup>. Ἡ ὑποκειμένη λοιπὸν εἰς τὸ ἀρχαῖον μετάλλιον παράστασις ἀνήκει, ὅπως ὁ Σωκράτης, εἰς τὸ ἀΐμισον τοῦ 4ου αἰῶνος. Δυστυχῶς, λόγῳ τῆς φθορᾶς τοῦ προσώπου καὶ τῆς μικρότητος τοῦ ἀντικειμένου δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ δοθῆ ἀπάντησις εἰς τὸ ἐρώτημα, ποῖος εἰκονίζεται. Ὑπετέθη ὅτι ἴσως εἰκονίζεται ὁ Σοφοκλῆς<sup>4</sup>, αἱ ἐνδείξεις ὅμως δὲν εἶναι ἐπαρκεῖς.

<sup>1</sup> Βλ. F. POULSEN - ELO, From the Coll. II, 1938, σ. 169 κέ., ἰδίως εἰκ. 5 καὶ 6. Ἡ κεφαλὴ ἀρμόζει καλύτερον εἰς τὸν ὀρθὸν τύπον, τὸν διατηροῦντα τὴν σφιγγοτέραν μεταξὺ ἐπιπέδων κατασκευὴν τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἐνῶ ὁ κορμὸς τῆς Κοπεγχάγης ἀπαιτεῖ «διεσπασμένην» κεφαλὴν, τοῦ εἴδους λ. χ. τοῦ «Σενέκα». Μερικὰς δυσκολίας φαίνεται καὶ αὐτὸς οὗτος ὁ POULSEN νὰ ὁμολογῇ εἰς σ. 180 κέξ.

<sup>2</sup> HACKIN, Nouvelles recherches Archéologiques à Begram (Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afganistan XI, 1954), σ. 268-9, ἀρ. 124, εἰκ. 309 καὶ 450. Βλ. καὶ KURZ, αὐτόθι σ. 134 κέξ καὶ 145, ὁ ὁποῖος χρονολογεῖ τὰ πρωτότυπα ὅλων αὐτῶν τῶν ἐκμαγείων εἰς τὸν 1ον μ. Χ. αἰ. Ὁρθότερον ὁ ADRIANI, Arch. Class. 1955, σ. 136-7 χρονολογεῖ τὸ πρωτότυπον τοῦ παρόντος ἐκμαγείου ἀρ. 124 καὶ τοῦ δυστυχῶς πολὺ ἐφθααρμένου ἀρ. 226 (μετὰ ποιητὴν πάλιν καὶ δύο Μούσας) εἰς τὴν μεταξὺ τῆς πρωίμου καὶ τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς περίοδον. Ἡ RICHTER, JRS 1958, σ. 14 καὶ AJA 1958, σ. 369 κέξ.

<sup>3</sup> Διὰ τὴν στάσιν βλ. λ. χ. τὸν ὄνον τοῦ ζωγράφου τῆς Ἐρετρίας, PFUHL, MuZ. 565, τὴν μαρμαρίνην λήκυθον τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν BLÜMEL, Zwei Strömungen in der attischen Kunst des V. Jahrhunderts, πίν. I κλπ.

<sup>4</sup> KURZ, αὐτόθι σ. 135, σημ. 2.

Ἐνάλογος πρέπει νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἦτο ὁ χαρακτήρ τοῦ ἀνδριάντος τοῦ Πλάτωνος ὁ ὁποῖος ἀνετέθη ὑπὸ τοῦ Πέρσου Μιθριδάτου εἰς τὴν Ἀκαδήμειαν καὶ ἐποιήθη κατὰ τὴν πληροφορίαν τοῦ ΔΙΟΓΕΝΟΥΣ ΤΟΥ ΛΑΕΡΤΙΟΥ<sup>1</sup> ὑπὸ τοῦ Σιλανίωνος. Δυστυχῶς, ἄγνωστος παραμένει ἀκόμη ὁ τύπος τοῦ σώματος. Πολλοὶ ἐπεχείρησαν νὰ συνθέσουν τὴν ἰδανικὴν καὶ μελαγχολικὴν σχεδὸν κεφαλὴν τοῦ γνωστοῦ τύπου μὲ τὸν κορμὸν ἑνὸς σήμερον ἀπολεσθέντος ἀγαλματίου, φέροντος τὴν ἐπιγραφὴν ΠΛΑΤΩΝ καὶ γνωστοῦ χάρις εἰς τὰ ληφθέντα παλαιότερον γύψινα ἔκμαγεῖα. Ἐν τούτοις ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς εἶναι ἐσφαλμένος, εἰς τὸ ἀγαλμάτιον κυριαρχεῖ τῆς ἐντυπώσεως ὁ κλειστὸς βαρὺς ὄγκος τοῦ σώματος, τὸν ὁποῖον καλύπτει, ὡς ξένον στρῶμα, παχὺς τρίβων μὲ ὀλίγας, αὐθαιρέτους πτυχάς, ὅπως ἀρμόζει μᾶλλον εἰς τὴν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν. Τὸ σῶμα τοῦ Πλάτωνος τοῦ 4ου αἰῶνος ἐκαλύπτετο, ὅπως αἱ προηγούμεναι μορφαί, ἀπὸ ἱμάτιον τονίζον μὲ τὰς ἀρμονικὰς του γραμμὰς τὸ σῶμα τοῦ φιλοσόφου. Τὸ προαναφερθὲν ἀγαλμάτιον μὲ τὴν ἐπιγραφὴν ΠΛΑΤΩΝ θὰ συναντήσωμεν κατωτέρω κατὰ τὴν συζήτησιν τῶν ἔργων τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς.

Τοῦ ἄλλου γίγαντος τῆς φιλοσοφίας τοῦ 4ου αἰῶνος, τοῦ Ἀριστοτέλους, ὁ ἀνδριὰς τοῦ Λυσίππου ὑπετέθη ὑπὸ τινων ἐπιστημόνων, ὅτι εἰκονίζεται ἐν ἀντιγράφῳ εἰς τὸ ἀγαλμα τοῦ Palazzo Spada, εἰς τὴν πλίνθον τοῦ ὁποῖου σῶζονται μετὰ βεβαιότητος μόνον τὰ ἐγχάρακτα γράμματα ΑΡΙΣΤ. . . .<sup>2</sup> Ἐπεχειρήθη μάλιστα συμπλήρωσις γυψίνου ἔκμαγεῖου τοῦ κορμοῦ Spada μὲ ἔκμαγεῖον τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀριστοτέλους τύπου Studniczka<sup>3</sup>. Ἀνεπηρέαστον ὅμως βλέμμα εἰς τὴν φωτογραφίαν, ὅπου ὁ κορμὸς Spada παρίσταται οὕτω συμπεπληρωμένος, πείθει ὅτι ἡ τει-

<sup>1</sup> III 25.

<sup>2</sup> Βλ. κατωτέρω σ. 54-5 καὶ σημ. 5 τῆς σ. 54. Ὁ GULLINI ἰσχυρίζεται ὅτι ἀναγινώσκει τὸ ὄνομα Ἀριστοτέλης. Εἶναι ἐν τούτοις ἐξ ἴσου δυνατόν νὰ ἦτο ἀναγεγραμμένον τὸ ὄνομα Ἀριστίππος ἢ Ἀρίστων Χίος (ὅπως προτείνει ὁ SCHEFOLD). Ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν ἀκόμη, κατὰ τὴν ὁποίαν ἀνεγράφετο τὸ ὄνομα Ἀριστοτέλης, δὲν εἶναι ἀπαραίτητον νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ κορμὸς Spada ἀντιπροσωπεύει τὸ ἔργον τοῦ Λυσίππου. Οὗτος θὰ ἠδύνατο ἐξ ἴσου καλῶς λ.χ. νὰ ἀποδίδη ἑλληνιστικὴν παραλλαγὴν αὐτοῦ, ὅπως ἴσως συμβαίνει καὶ μὲ τὸ ἀπολεσθὲν ἀγαλμάτιον τοῦ Πλάτωνος, ἢ ἀκόμη καὶ ἐντελῶς ἀνεξάρτητον ἑλληνιστικὴν δημιουργίαν. Ἡ ὁμοιότης μὲ τὸν Ἑρμῆν τῆς Νεαπόλεως εἶναι ἐντελῶς ἐπιφανειακὴ, διότι ἐνῶ τὴν κλασσικὴν μορφήν συνέχει ἄκρα ἐλαστικότης καὶ σαφῶς κλασσικὴ «ἰσορροπία», τὸ ἑλληνιστικὸν ἔργον ἐπιβάλλεται μὲ τὸν συσπειρωμένον του ὄγκον, ὁ ὁποῖος ἐκτοξεύεται πρὸς τὸν θεατὴν μὲ ἄγνωστον εἰς τὸν 4ον αἰῶνα βιαιότητα.

<sup>3</sup> Βλ. STUDNICZKA, Das Bildnis des Aristoteles, Leipzig 1908. Νεωτέραν βιβλιογραφίαν καὶ συζήτησιν βλ. παρὰ V. POULSEN, Portraits Grecs, ἀρ. 22, ὁ ὁποῖος ὅμως δὲν δέχεται τὴν ἀπόδοσιν εἰς τὸν Λύσιππον (βλ. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 36), χρονολογεῖ δὲ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 3ου αἰῶνος.



αύτη συμπλήρωσις εἶναι ἀτυχής. Βαθυτάτη εἶναι πράγματι ἡ διαφορὰ τῶν χαρακτήρων τῶν δύο τμημάτων: Ἡ κεφαλὴ προϋποθέτει κορμὸν κατὰ πολὺ ἡρεμώτερον καὶ περισσότερον συγκεντρωμένον, ἐνῶ ὁ κορμὸς Spada κυριαρχεῖται ἀπὸ ἐπιθετικὴν δομὴν, ἀρμόζουσαν εἰς πολὺ μεταγενεστέραν ἐποχὴν, παρουσιάζει δηλαδὴ ἓνα ἰσχυρῶς κλειστὸν ὄγκον, τοῦ ὁποῦ ἐπιχειρεῖται συγχρόνως ἡ διάρρηξις πρὸς τὰ πρόσω, κατὰ τρόπον ὅχι ἀνόμοιον πρὸς τὸν εἰς τὸν Χρῦσιππον καὶ τῇ βοηθείᾳ καθαρῶς ἑλληνιστικῶν μέσων, ὅπως λ. χ. τοῦ χονδροῦ ὑφάσματος καὶ τῶν τάσεων τῆς ἐπιφανείας του, ὅπως εἰς τὸν αὐτὸν πάλιν Χρῦσιππον.

Ἀντιθέτως, ἡ Λυσίππειος κεφαλὴ Studniczka συνδέεται διὰ τῆς κατασκευῆς της μὲ τὴν κλασσικὴν ἀκόμη παράδοσιν, εἰς τὴν ὁποίαν προστίθεται ἔδῳ τὸ πολὺ μία τάσις πρὸς γεωμετροποίησιν τοῦ ὄγκου, κατὰ τὸ νόημα τῆς ὀλίγον μεταγενεστερᾶς προαίμου ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς.

Πῶς ἦτο λοιπὸν τὸ σῶμα τοῦ Ἀριστοτέλους τοῦ Λυσίππου; Ἴσως γενικὴν ἰδέαν τούτου νὰ δύναται νὰ παράσχη ὁ τεθλιμμένος πατὴρ ἐπὶ τῆς στενῆς πλευρᾶς ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου παιδίου, εὑρεθείσης κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς κάτωθεν τῶν Grotte Vecchie τοῦ Βατικανοῦ<sup>1</sup> (πίν. 2β). Ἡ ὁμοιότης τῆς κεφαλῆς τοῦ πατρὸς πρὸς τὴν κεφαλὴν τοῦ τύπου Studniczka εἶναι ἀπαραγνώριστος<sup>2</sup>, μαρτυρεῖ δὲ ὅτι οὗτος, θανμαστής ἴσως τοῦ μεγάλου Σταγειρίτου, ἀπεικονίσθη κατὰ τὸν τύπον τοῦ διασημοτέρου ἀνδριάντος τοῦ φιλοσόφου. Ἀπεικονίζεται λοιπὸν οὗτος καθήμενος καὶ φέρων τὸ δεξιὸν σκέλος ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ, στηρίζων τὸν ἀγκῶνα ἐπὶ τοῦ μηροῦ καὶ φέρων τὴν δεξιὰν πρὸς τὸν πώγωνα κατὰ τὸν πατροπαράδοτον τρόπον τοῦ σκεπτομένου ἢ τεθλιμμένου. Ἡ ὅλη θέσις τῆς κεφαλῆς ὑπενθυμίζει τὴν

<sup>1</sup> Φωτογραφία R. Sansaini. Ὁ GULLINI, Arch. Class. 1951, σ. 215/6 ἐπιχειρεῖ νὰ ὑποστηρίξη τὴν γνώμην του ὅτι ἡ κεφαλὴ τοῦ τύπου Studniczka ἀνήκει εἰς τὸν κορμὸν Spada ἐκμεταλλευόμενος αὐτὴν τὴν πράγματι πολύτιμον νέαν παράστασιν, κατὰ τρόπον ὅπως παράδοξον. Πῶς εἶναι δυνατόν ὁ τεχνίτης τῆς σαρκοφάγου νὰ ἐκράτησεν ἀπὸ τὸ Λυσίππειον πρωτότυπον τὸ ἄνω μέρος καὶ νὰ ἀπέρριψε τὸ κάτω (κατ' αὐτὸν παριστώμενον, ὅπως εἶδομεν, ὑπὸ τοῦ κορμοῦ Spada) ἀντικαταστήσας τοῦτο δι' ἄλλου; Καὶ διατί; Δὲν εἶναι πολὺ φυσικώτερον καὶ λογικὸν νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἀντέγραψε τὸ σύνολον, περιορισθεὶς ἀπλῶς εἰς τὴν συνήθη μετατροπὴν λεπτομερειῶν, ὅπως λ. χ. τοῦ ἐνδύματος, τῶν ὑποδημάτων καὶ τοῦ καθίσματος;

<sup>2</sup> Ἡ ἐξομοίωσις τῶν χαρακτηριστικῶν του πρὸς τὰ τοῦ Ἀριστοτέλους δὲν πρέπει νὰ ἐκπλήσση. Βλ. λ. χ. τὰ ὅσα λέγει ὁ LIPPOLD, Kopien u. Umbildungen, σ. 198, διὰ τοὺς «Philosophi» τῆς αὐτοκρατορικῆς περιόδου. Πρβλ. ἐπίσης HAFNER, Ganymed, σ. 59, διὰ τὴν ἀνάλογον προσομοιὴν εἰκόνων ἱατρῶν τῆς Ἀντωνινεῖου ἐποχῆς πρὸς τύπους Ἀσκληπιοῦ. Καὶ ἡ ἐπὶ τῆς ἐτέρας στενῆς πλευρᾶς τῆς αὐτῆς σαρκοφάγου εἰκονιζομένη γυνὴ ἀποδίδει ἐπίσης κλασσικὸν τύπον. Πρβλ. λ. χ. τὸ γυναικεῖον ἀγαλμα τοῦ Μουσείου τοῦ Καπιτωλίου, COLLIGNON, Statues Funéraires, σ. 294, εἰκ. 184 καὶ ST. JONES, Museo Capitolino, Galleria, ἀρ. 42, πίν. 20.

τάσιν τοῦ λαιμοῦ εἰς τὰ ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς τοῦ φιλοσόφου. Ἐξαιρετικὴν σημασίαν ἔχει τὸ γεγονός, ὅτι ἡ στάσις τῶν σκελῶν, τοῦ ἐνὸς δηλαδὴ ἐπὶ τοῦ ἄλλου, εἶναι ἡ αὐτὴ ὅπως εἰς τὴν Τύχην τῆς Ἀντιοχείας τοῦ Εὐτυχίδου, μαθητοῦ τοῦ Λυσίππου, τῶν περὶ τὰ 300 χρόνων, ὅπου ἐλογίζετο μέχρι τοῦδε ὅτι ἀπαντᾷ διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὴν τέχνην. Ἡ νέα παράστασις ἀποδεικνύει ἤδη ὅτι ὄχι ὁ Εὐτυχίδης, ἀλλ' ὁ Λύσιππος εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ ἐπαναστατικοῦ τούτου σχήματος, διὰ τοῦ ὁποίου ἐπιτυγχάνεται ἡ συσπείρωσις τῆς μορφῆς.

Ἔργον μαθητοῦ τοῦ Λυσίππου θὰ ἦτο τὸ πρωτότυπον ἐνὸς ἀκεφάλου ἀγαλματίου ἀνδρὸς εἰς τὸ Palazzo Barberini<sup>1</sup> (πίν. 3α), ἐπίσης φέροντος τὸ ἐν σκέλος ἐπὶ τοῦ ἄλλου (ἡ Λυσίππειος καινοτομία ἐγένεν ἀμέσως δημοφιλῆς), στηρίζοντος δὲ τὴν ἀριστερὰν ἐπὶ τοῦ καθίσματος, ἐνῶ ἡ δεξιὰ ἀνεπαύετο ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ γόνατος. Ὁ εἰκονιζόμενος φορεῖ πλῆν τοῦ ἱματίου καὶ χειριδωτὸν χιτῶνα, ὁ ὁποῖος ἀφήνει νὰ διαγράφεται ἡ μαλακὴ διάπλασις τοῦ στήθους. Τοῦτο, ὡς καὶ ἡ προσθήκη τοῦ χειριδωτοῦ χιτῶνος, ἐπιτρέπουν τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ πρωτότυπον εἰκόνιζεν Ἀνατολίτην. Ἐναντι τοῦ Ἀριστοτέλους τοῦ Λυσίππου, ὁ καθήμενος Barberini εἶναι ὀλιγώτερον αὐτάρχης μορφῆ, ὅπως ὑπογραμμίζει ἡ θέσις τῆς ἀριστερᾶς χειρός, ἡ ὁποία ἀνακόπτει τὴν ἐνιαίαν κλασσικὴν ροὴν καὶ εἶναι συνεπῶς νεωτέρα τούτου, μεταβατικὴ πρὸς τὰς καθαρῶς ἑλληνιστικὰς μορφάς. Πράγματι ἔναντι τοῦ ὁμοίου εἰς σχῆμα Κλεοβούλου τῆς Villa Doria, τὸν ὁποῖον θὰ ἴδωμεν ἀργότερον καὶ ὁ ὁποῖος ἀντιπροσωπεύει ἴσως τὸ στάδιον τῆς Τύχης τῆς Ἀντιοχείας, ὁ καθήμενος Barberini εἶναι ἀκόμη ὀργανικῆ-πλαστικῆ μορφῆ μὲ ἀρκετὸν ἐσωτερικὸν δυναμισμόν καὶ ὀλιγώτερον τεκτονικὸς ὄγκος. Οὕτω ἡ φυσικὴ χρονικὴ θέσις τούτου εἶναι τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 4ου αἰ.

Εἰς τὸν Λυσίππειον κύκλον ἀνήκε καὶ τὸ πρωτότυπον τοῦ Ἀναξιμάνδρου τοῦ εἰς τὸ Μουσεῖον τῶν Θεσμῶν ἀναγλύφου<sup>2</sup> (πίν. 6β).

<sup>1</sup> MATZ-DUHN, I, σ. 345, ἀρ. 1177. BR. - BR., κείμενον εἰς πίν. 610, εἰκ. 8. REINACH, RS, IV, σ. 397, 4. ARNDT - LIPPOLD, EA 2925 (κείμενον). LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 72, σημ. 1. LAURENZI, Cl. Rh. X, σ. 20 εἰκ. 4. Ἡ σήμερον ἐπιτεθειμένη κεφαλὴ δὲν συνανῆκει, εἶναι ἐξ ἄλλου μαρμάρου καὶ εἶναι καὶ πολὺ μεγάλη ἀν συγκριθῆ μετὰ τὸ σῶμα.

<sup>2</sup> Bull. Comm. XIV, 1886, σ. 286 καὶ 320, σημ. 10. BERNOULLI, Gr. Ik., σ. 73 κέ. εἰκ. 13. HELBIG<sup>3</sup>, 1408. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 74. SIEVEKING, Anhang zu Christ, ἀρ. 29. R. PARIBENI, Museo Nazionale Romano ἀρ. 660 (506). SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 156 καὶ 214. Ἀνήκει μετὰ τοῦ εἰς Βουδαπέστην ἀναγλύφου τοῦ μαθηματικοῦ Εὐδόξου εἰς μίαν πρῶμιον αὐτοκρατορικὴν ὁμάδα ἀντιγράφων. εἰς τὴν ὁποίαν ὁ HEKLER (Budapest, Sammlung antiker Skulpturen, σ. 60 κέ., ἀρ. 49) ἀποδίδει καὶ τρίτον ἀνάγλυφον, τὸ ὁποῖον εὗρισκετο ἄλλοτε εἰς τὸ Antiquario Comunale τῆς Ρώμης (πίν. 31β) καὶ εἰκόνιζεν ἠλικιωμένον φιλόσοφον τείνοντα τὸν δεξιὸν

Τὸ ἀντίγραφον χρονολογεῖται εἰς τὴν κλασικιστικὴν πρῶτον αὐτοκρατορικὴν περίοδον, λόγῳ τῆς ἰδιορρυθμοῦ μαλακῆς ἀποδόσεως τῆς μορφῆς. Αἱ ἰδιότητες πάντως αὐταὶ μόνον ὡς ἰδιότητες τοῦ ἀντιγράφου πρέπει νὰ θεωρηθῶν. Ἡ συνέχουσα τὸ σῶμα ἔντασις, ἡ κλασσικὴ στήριξις τῆς κεφαλῆς εἰς ἔκφρασιν σκέψεως, οἱ βαθεὺς κερωσμένοι ὀφθαλμοὶ ἀλλὰ καὶ κάποια ὁμοιότης μὲ τὸν Ἡρακλέα Farnese, πείθουν ὅτι τὸ ἀρχικὸν ἔργον ἀνήκει εἰς τὰς τελευταίας δεκαετηρίδας τοῦ 4ου αἰ.

Ἡ ἄλλη παράστασις ἐπίσης δυναμένη νὰ ἀναχθῆ εἰς δημιουργίαν τοῦ 4ου αἰῶνος εἶναι τὸ χαλκοῦν ἀγαλμάτιον καθημένου τοῦ Μουσείου Νεαπόλεως<sup>1</sup> (πίν. 7α) τοῦ ὁποίου ἡ ταρασσομένη ἀπὸ τὰς σκέψεις καὶ τὰς ἐννοίας κεφαλὴ στρέφει ἰσχυρῶς πρὸς τὰ δεξιὰ, στηριζομένη συγχρόνως ἐπὶ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς. Ἡ ἀπομόνωσις τῆς μορφῆς ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον εἶναι ἐν τούτοις ἀκόμη πλήρης, ὁ ψυχικὸς τόνος ὅμως εἶναι ἰσχυρότερος καὶ ἡ ἔκφρασις πολυπλοκωτέρα παρ' ὅσον εἰς τὸν Εὐριπίδην, τὸν Σωκράτη, τὸν ποιητὴν τοῦ Lyme Park καὶ τὸν ποιητὴν τοῦ Begram. Ὑπάρχει καὶ μία ἀόριστος φυσιογνωμικὴ ὁμοιότης μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Θουκυδίδου, ἔναντι τῆς ὁποίας ὅμως τὸ ἀγαλμάτιον παρουσιάζει πάλιν ἐντονωτέραν ἔκφρασιν. Τὸ πρωτότυπον ἄρα τοῦ μικροῦ χαλκοῦ ἀγαματίου φαίνεται ὅτι ἦτο κατὰ τι νεώτερον τούτου, ἴσως τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰῶνος.

Καὶ τὸ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἀνάγλυφον ποιητοῦ (Ὀμήρου;) εἰς Lansdowne House<sup>2</sup> (πίν. 6α), ἐμπνέεται ἐπίσης ἀπὸ ἔργον τοῦ 4ου αἰῶνος. Πολλὰ λεπτομέρεια προσετέθησαν φυσικὰ ἢ ἔτροποποιήθησαν ὑπὸ τοῦ ἀντιγραφῆς, ὅπως λ. γ. τὸ κάθισμα, ὁ γρύψ, τὸ δένδρον μὲ τὸν ὄφιν καὶ τὴν φωλεάν, ὁ χαρακτὴρ ὅμως τοῦ πρωτοτύπου διαφαίνεται καὶ ὑπὸ τὸν ἐπιδεικτικὸν αὐτὸν ρωμαϊκὸν μανδύαν.

Καὶ ἄλλαι παραστάσεις, εἰλημμένα ἐκ τοῦ πλήθους τῶν ἀντιγράφων, δύνανται νὰ ἀναχθῶν εἰς πρωτότυπα τοῦ 4ου αἰῶνος. Οὕτω λ. γ. ὁ «Δη-

βραχίονα. Πρβλ. καὶ BERNOULLI, ἔ. ἀ. σ. 74, σημ. 1. Τῆς ἐν λόγῳ μορφῆς τὸ πρωτότυπον εἶναι δύσκολον νὰ χρονολογηθῆ, δυνατόν ὅμως νὰ εἶναι, ὅπως καὶ τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βουδαπέστης, μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς.

<sup>1</sup> Ἀρ. 5491. Βλ. BIRT, Buchrolle, σ. 86-7, εἰκ. 45. REINACH, RS, IV, σ. 360, 1.

<sup>2</sup> Ὑψ. 1.35. Πλ. 0.93. Εὐρέθη εἰς τὴν Ρώμην ὑπὸ τοῦ Hamilton τὸν 18ον αἰῶνα DALLAWAY, Anecdotes of the Arts in England, 1800, σ. 379. Ἡ κεφαλὴ δὲν συνανήκει, εἰκονίζει Σάραπιν. Εἰς τὸ δένδρον μὲ τὸν ὄφιν καὶ τὰς φωλεὰς τῶν νεοσσῶν ἔβλεπον, ἰδίως παλαιότερον, ὑπαινιγμὸν εἰς τὸν γνωστὸν οἰωνὸν τοῦ Β τῆς Ἰλιάδος. WELCKER, Antike Denkmäler II, 221 κέξ. πίν. XI, 19. MICHAELIS, Ancient Marbles, σ. 437 - 8. JAHN, Griechische Bilderchroniken, σ. 58 - 9, πίν. III, 1. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 24. Catalogue of the... Collection of Ancient Marbles Lansdowne, Auction 1930, ἀρ. 93, σ. 62. REINACH, RS, II, σ. 519, 3. EA 4898.

μοσθένης» τοῦ Petworth (πίν. 7β)<sup>1</sup> ἔχει ἀκόμη κλασσικὴν κατασκευὴν καὶ συγκέντρωσιν. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ πατροπαράδοτος θέσις τῶν χειρῶν εἰς ἔκφρασιν σκέψεως (ὄλος ὁ ἀριστερὸς πῆχυς εἶναι πάντως συμπληρωμένος). Ἡ μεταξὺ τῶν βραχιόνων συμπιεζομένη μᾶζα ὑφάσματος ὑπενθυμίζει ἀνάλογα ἐπὶ καθημένων γυναικῶν τῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν τοῦ προκεχωρημένου 4ου αἰῶνος.

Εἰς τὰς ἀνωτέρω περιγραφείσας παραστάσεις δύνανται νὰ προστεθοῦν καὶ ἄλλαι, ἐπίσης ἀναγόμεναι εἰς κλασσικὰς δημιουργίας, τόσον πενιχραὶ ὅμως ὥστε ἡ ἀκριβεστέρα χρονικὴ τοποθέτησις τῶν πρωτοτύπων τῶν νὰ καθίσταται συχνὰ ἀδύνατος. Τοιαῦται εἶναι λ.χ. ὁ ποιητὴς τμήματος σαρκοφάγου εἰς τὸ Λοῦβρον (πίν. 5β)<sup>2</sup>, ἕως ἀναγόμενος εἰς πρωτότυπον σύγχρονον πρὸς τὸ εἰς τὸ Ἐθνικὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν ἀποκείμενον ψήφισμα τοῦ 377 π. Χ. (Ζεὺς)<sup>3</sup>, ἄλλος ποιητὴς ἐπὶ σαρκοφάγου τοῦ Βερολίνου<sup>4</sup>, ὁ ἀνάγλυφος φιλόσοφος τοῦ Βατικανοῦ Chiaramonti 551 (πίν. 8α)<sup>5</sup>, ὁ «Ἴπποκράτης» τοιχογραφίας τῆς Πομπηίας (Casa d'Adonide)<sup>6</sup> κλπ.

## ΠΡΩΙΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

### ΓΕΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

Εἶδομεν ἀνωτέρω ὅτι περὶ τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 4ου αἰῶνος ἐπῆλθον εἰς τὴν παράστασιν τοῦ καθημένου ποιητοῦ καὶ φιλοσόφου μερικαὶ μεταβολαί, τὰς ὁποίας ἐχαρακτηρίσαμεν ὡς ἐνδεικτικὰς τῆς ἐπερχομένης ἑλληνιστικῆς περιόδου. Αἱ μεταβολαὶ αὗται δὲν ὑπῆρξαν φυσικὰ μεμονωμένον φαινόμενον τοῦ τύπου τὸν ὁποῖον ἐξετάζομεν. Ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς γενικωτέρας ὅσον καὶ σημαντικῆς ἐξελίξεως, τὴν ὁποίαν ἀρχίζει νὰ διέρχεται ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τοῦ 4ου αἰῶνος ἀκόμη καὶ ἡ ὁποία διαρκέσασα πολλὰς ἑκατονταετηρίδας συνεπληρώθη κατὰ τὴν ρωμαϊκὴν αὐτοκρατορικὴν καὶ μάλιστα τὴν παλαιοχριστιανικὴν περίοδον. Οὐσία τῆς ἐν λόγῳ ἐξελίξεως εἶναι ἡ βαθμιαία μετάβασις τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἀπὸ μιᾶς καθαρῶς πλα-

<sup>1</sup> Ὑψ. 148. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Δημοσθένους φυσικὰ δὲν συνανήκει. M. WYNDHAM, Catalogue... Leconfield, ἀρ. 19, σ. 36. REINACH, RA, 1917<sup>2</sup>, σ. 296, ἀρ. 19 καὶ RS, I, 1. 510,2.

<sup>2</sup> Ἀρ. 1454. Ἐκ τῆς συλλογῆς Campana.

<sup>3</sup> RM 1923, πίν. 19,2.

<sup>4</sup> AZ I - II, 1843, σ. 123, πίν. VI. KEKULÉ, Beschreibung, σ. 329 - 331, ἀρ. 844. BIRT, Buchrolle, σ. 111.

<sup>5</sup> AMELUNG, Vat. Kat. I, σ. 680 - 1, ἀρ. 551, πίν. 73.

<sup>6</sup> BL. CURTIUS, RM 1944, σ. 25 κέξ., εἰκ. 7. HAFNER, JdI 1955, σ. 127 - 8 σημ. 12. (Ἀμφιβάλλει ἂν πρόκειται περὶ Ἴπποκράτους.)

στικῆς ἀντιλήψεως, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος ἀπετέλει τὸν σκοπὸν, τὸ ἔκφραστικὸν μέσον ἢ πάντως τὸ ἰδεῶδες πάσης τέχνης, πρὸς μίαν θεμελιωδῶς διάφορον ἀντίληψιν, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ ἰδεῶδες δὲν εἶναι πλέον ὁ ἄνθρωπος, ἀλλ' ὁ ὄργανωμένος ἀρχιτεκτονικὸς χώρος, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἡ σημασία τοῦ παράγοντος «ἄνθρωπος» ὑποχωροῦσα βαθμιαίως τελικῶς ἐκμηδενίζεται<sup>1</sup>.

Δὲν εἶναι τῆς παρούσης νὰ διερευνηθοῦν ἐν ἐκτάσει οἱ ἱστορικοὶ λόγοι οἱ ὁποῖοι κρύπτονται ὀπισθεν τῆς βαθείας αὐτῆς μεταβολῆς, οὔτε νομίζω ὅτι εἶναι εὐκόλον τοῦτο. Ὅπωςδήποτε εἶναι ἀνάγκη νὰ θυγοῦν μερικοὶ ἔξ αὐτῶν ἔστω καὶ διὰ βραχέων: Εἶναι ἐν πρώτοις ἀναμφίβολον, ὅτι βασικὴ ὑπῆρξεν ἡ ἀπὸ αἰῶνων παρατηρουμένη τάσις τῶν Ἑλλήνων πρὸς ὄργανωμένας γεωμετρικὰς μορφάς, πρωιμώτατον παράδειγμα τῆς ὁποίας ὑπῆρξεν ἡ ἐμφάνισις τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ. Σημαντικὴ ἐκδήλωσις ταύτης ἀπὸ τοῦ 5ου ἀκόμη αἰῶνος ὑπῆρξεν ἡ ἐφαρμογὴ τοῦ Ἰπποδαμείου ὀρθογωνίου πολεοδομικοῦ συστήματος καὶ ἡ παράλληλος, ἐνίοτε δὲ προηγηθεῖσα, ἐπικράτησις ὀρθογωνίων σχηματισμῶν εἰς τὰ ἀρχαῖα ἱερά<sup>2</sup>. Ἀποφασιστικὴ ὅμως ὑπῆρξε κυρίως διὰ τὸ ἐξεταζόμενον θέμα ἡ κατὰ τὸν 4ον αἰῶνα ἐπελθούσα χρεωκοπία τῆς αὐτονόμου πόλεως, τοῦ βάρου δηλαδὴ ἐπὶ τοῦ ὁποίου μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἐστηρίζετο ὀλόκληρος ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς καὶ ἡ ἀντικατάστασις τῆς στενῆς ἐκείνης πολιτικῆς μονάδος δι' ἄλλου πολιτικοῦ σχήματος, τοῦ μοναρχικοῦ κράτους, ἔχοντος εὐρύτατα γεωγραφικὰ πλαίσια, κυβερνωμένου συγκεντρωτικῶς καὶ περιλαμβάνοντος ἐξαιρετικῶς μικτοὺς πληθυσμοὺς μὲ ποικιλωτάτας θρησκείας καὶ παραδόσεις. Ἡ ἀλλαγὴ αὕτη ἐπέδρασεν ὡς ἐξῆς ἀποφασιστικῶς ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου: Ἄλλοτε ὁ ἄνθρωπος ἦτο ἀρρήκτως συνδεδεμένος μὲ τὸ στενὸν πολιτικὸν πλαίσιον αὐτοῦ, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἠσθάνετο ἰσορροπίαν καὶ ἀσφάλειαν. Τώρα εὐρέθῃ ἐρριμμένος εἰς τὸ μέσον μιᾶς κοσμοπολιτικῆς μάξης, ὡς τραγικὴ, ἀποκεκομμένη ἀπὸ τὸ παρελθὸν μονάς, ἀνιζητοῦσα μὲ ἀγωνίαν νέον περιβάλλον, στενότερον βεβαίως πολὺ ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ νέου κράτους, περιβάλλον ὅμως, τὸ ὁποῖον θὰ τοῦ ἦτο οἰκτεῖον. Στήριγμά του δὲν εἶναι πλέον τώρα ἡ ἀπρόσωπος πολιτεία τοῦ παρελθόντος, ἡ ὁποία ἐν τούτοις τοῦ ἦτο τόσον γνῶριμος, ὅσον αἱ μικρογραφικαὶ ἐκεῖναι ὄργανωμέναι κοινωνίαι, αἱ ὁποῖαι εἰς τόσον ἀπίστευτον βαθμὸν διεδόθησαν ἐντὸς

<sup>1</sup> Ἡ ἐν λόγῳ ἐξέλιξις ἐκτίθεται εἰς τὰ ἔργα τῶν H. KÄHLER, Wandlungen der antiken Form, München 1952. G. KASCHNITZ-WEINBERG, RM 1944, σ. 89 κέξ. καὶ Mitt. d. Inst. 1950, σ. 148 κέξ. Ἐπίσης εἰς JUCKER, Vom Verhältnisse der Römer zur bildenden Kunst der Griechen, Frankfurt am Main 1950 καὶ ALSCHER, Griechische Plastik, IV, σ. 11 καὶ ἀλλαχοῦ σποράδην.

<sup>2</sup> ΙΩ. ΚΟΝΤΗ, Τὸ ἱερὸν τῆς Ὀλυμπίας κατὰ τὸν Δ'. π.Χ. αἰῶνα, σ. 86 κέξ.

τῆς χαώδους κοινωνίας τοῦ ἑλληνιστικοῦ κόσμου, ὅπως λ. χ. ὁ «θίασος», τὸ «κοινόν», ὁ φιλοσοφικὸς ὄμιλος κλπ.<sup>1</sup>

Εἰς τὴν πλαστικὴν τέχνην ἡ μεταβολὴ αὕτη τὸ πρῶτον ἐκδηλοῦται διὰ τῆς ἀναπτύξεως μιᾶς νέας ἐντελῶς σχέσεως μεταξὺ τοῦ ἔργου καὶ τοῦ ἰδανικοῦ καλλιτεχνικοῦ του χώρου. Τῆς σχέσεως αὐτῆς τὰ σπέρματα εὐρίσκονται εἰς τὸν 4ον ἀκόμη π.Χ. αἰῶνα. Εἰς παλαιότερους κλασσικοὺς χρόνους τὸ πλαστικὸν ἔργον, λόγῳ τοῦ ἰσχυρῶς πλαστικοῦ του χαρακτήρος, εἶχε τὴν δύναμιν νὰ δημιουργῇ, νὰ συγκεντρῶνῃ περὶ ἑαυτὸ ἰδανικὸν χῶρον. Ἐντὸς αὐτοῦ τοῦ χώρου ἐβυθίζετο τοῦτο εὐθύς ἀμέσως, τόσον διὰ τῆς διατάξεως τῶν μελῶν του, τὰ ὁποῖα ἐπέστρεφον πάντοτε εἰς τὸν πλαστικὸν των πυρῆνα, ὅσον καὶ διὰ τῆς κατ' ἐξοχὴν ἐσωτροπικῆς του διαθέσεως. Ἡ σχέσις αὕτη κατὰ τὴν ἐν τῷ πραγματικῷ, ἐλευθέρῳ χώρῳ τοποθέτησιν τοῦ ἀγάλματος μετεφράζετο εἰς παρατακτικὴν πάντοτε σχέσιν μεταξὺ ἀγάλματος καὶ ἀρχιτεκτονήματος, ἕκαστον τῶν ὁποίων διετήρει τὴν ὄντολογικὴν του αὐτοτέλειαν.

Εἰς τὰ νεώτερα στάδια τῆς κλασσοικῆς τέχνης ὁ ἰδανικὸς χῶρος διευρύνεται. Αὐτὸ γίνεται φανερὸν προπάντων, ὅταν μετὰ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνος ἰδίως ἀρχίζει νὰ ἐκδιπλοῦται ἡ μορφή<sup>2</sup>. Τὰ μέλη της ἐκφεύγουν ἤδη τοῦ πλαστικοῦ πυρῆνος, ἡ δὲ διάθεσις τῆς μορφῆς μεταβάλλεται εἰς ἐξωτροπικὴν. Παρὰ ταῦτα καὶ τώρα ἡ μορφή ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένῃ συμφιλωμένη μὲ τὸν χῶρον, νὰ διατηρῇ στενὰς σχέσεις μὲ αὐτόν, ἀφοῦ καὶ τώρα αὐτὴ τὸν δημιουργεῖ διὰ νὰ ἐγκλεισθῇ ἐντὸς αὐτοῦ. Αἱ κινήσεις της, ὅσονδήποτε ἐξωτροπικαὶ καὶ ἐὰν εἶναι, ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι ἐγγεγραμμένοι εἰς ἀόρατόν τινα κύκλον, καὶ αὐτὴ δὲ ἡ ἔκφρασις παραμένει ὁπωσδήποτε κλεισμένη εἰς τὴν ὑπερχρονικὴν της σφαιραν. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος διὰ τὸν ὁποῖον καὶ ὁ 4ος αἰὼν πρέπει νὰ θεωρῆται κλασσικός.

Δὲν ἰσχύουν ὁμως τὰ ἀνωτέρω καὶ διὰ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον. Κατ' αὐτὴν ὁ χῶρος ἐπιβάλλεται πλέον βαθμιαίως ἐπὶ τοῦ ἔργου<sup>3</sup>. Τὴν σημασίαν τὴν ὁποῖαν ἀποκτᾷ κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ὁ χῶρος δυνάμεθα ἴσως νὰ ἀντιληφθῶμεν καλύτερον εἰς τὰ ἀνάγλυφα καὶ τὰ ἐξ ἀντιγράφων γνωστὰ ζωγραφικὰ ἔργα αὐτῆς. Εἰς ταῦτα δηλαδὴ παρατηρεῖται σαφῶς βαθμιαία μείωσις τῆς σημασίας τοῦ ἀνθρωπίνου παράγοντος καὶ ἀντίστροφος ἀνάπτυξις αἰσθήματος τοπίου, ἄλλοτε ἀγνώστου εἰς τὴν ἑλληνικὴν τέχνην.

Τὴν αὐτὴν ἐξέλιξιν σημαίνει καὶ ἡ κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν περίοδον μεταβολὴ τῶν ἀρχιτεκτονημάτων ἀπὸ πλαστικῶν μονάδων, ὅπως ἦσαν παλαιότερον, εἰς διακοσμητικὰ πλαίσια χώρου.

<sup>1</sup> ALSCHER, ἔ. ἀ. σ. 8-9. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 37-8.

<sup>2</sup> LANGLOTZ, Darstellung der Menschen in der griechischen Kunst, σ. 22-23. SCHWEITZER, Das Menschenbild in der griechischen Plastik, σ. 27.

<sup>3</sup> ALSCHER, ἔ. ἀ. σ. 10-11 καὶ σποράδην.

Ποία είναι ἤδη ἡ νέα σχέσις πλαστικοῦ ἔργου καὶ ἀρχιτεκτονήματος; Δὲν εἶναι πλέον παρατακτικὴ ὅπως πρὶν ἀλλὰ μεταβάλλεται βαθμιαίως εἰς ὑποτακτικὴν. Τὸ ἔργον δηλαδή ἀρχίζει νὰ ἐξυπηρετῇ τὴν πλάσιον τοῦ χώρου ἐπομένως ἡ πλαστικὴ του ἀξία μειοῦται εἰς ὄφελος τῆς «ἀρχιτεκτονικῆς» ἀντιλήψεως. Ἡ νέα αὕτη ὑποτακτικὴ σχέσις θὰ ὁλοκληρωθῇ βεβαίως μόνον κατὰ τὴν ὑστάτην ἑλληνιστικὴν περίοδον, αἱ ἀρχαὶ ὅμως ταύτης ἐδῶ πρόπει νὰ ἀναζητηθοῦν. Κατὰ τὴν μέσην ἑλληνιστικὴν περίοδον ἡ ἰσχυρὰ ψυχικὴ καὶ σωματικὴ «ἐκτόνωσις» τῶν ἔργων φαίνεται ὡς νὰ ἀνακόπτη τὴν ἐξέλιξιν ταύτην. Ἡ ὑποταγὴ ὅμως τοῦ ἔργου εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν ἀντίληψιν συνεχίζεται παρὰ ταῦτα καὶ κατ' αὐτήν<sup>1</sup>.

Ἡ εἰσαγωγὴ αὕτη ἐκρίθη ἀπαραίτητος διὰ νὰ γίνουν ἀντιληπταὶ αἱ μεταβολαὶ αἱ ὁποῖαι ἔχουν σχέσιν μὲ τὸν ἐξεταζόμενον τύπον. Ἐπειδὴ λοιπὸν ὁ τύπος τοῦ καθημένου ἔχει ἐξ ἀντικειμένου ἀρχιτεκτονικώτερον χαρακτῆρα, οὗτος διαδίδεται τὴν εἰς ἐκπληκτικὸν βαθμὸν<sup>2</sup>. Ἐπειτα ἐνισχύεται ὁ χαρακτῆρ αὐτὸς διὰ τῆς μετατροπῆς τῶν μορφῶν εἰς ἰσχυρῶς κλειστοὺς «γεωμετρικοὺς» ὄγκους. Τὰ ἀνωτέρω ἰσχύουν, ὅπως εἶναι εὐλογον, καὶ διὰ τοὺς φιλοσόφους καὶ τοὺς ποιητάς, οἱ ὁποῖοι, σημειωτέον, κάθηνται τὴν πρὸς τὸν συγχρότον ἢ πρὶν<sup>3</sup>. Τὸ ἔνδυμα ἐπίσης προσλαμβάνει ἤδη τὴν τελείως διάφορον σημασίαν. Δὲν τονίζει πλέον, ὅπως ἄλλοτε, τὴν πλαστικότητα ἢ τὴν σωματικότητα τῆς μορφῆς ἀλλ' ἀντιθέτως καλύπτει τὸ σῶμα ὡς ξένον βαρὺ στρῶμα, μὲ ὀλίγας συνήθως πτυχάς, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν νέαν ἀρχιτεκτονικὴν τάσιν καὶ τὴν ἐπιθυμίαν, νὰ ἀπομονωθῇ ἡ μορφή ἀπὸ τὸν χῶρον, τοῦ ὁποῖου αὕτη διὰ πρῶτην φορὰν ἀποκτᾷ ἐπίγνωσιν. Μάλιστα θὰ ἠδυνάμεθα σχεδὸν νὰ εἰπώμεν ὅτι ἡ ἀπομόνωσις προδίδει κάποιον ἐνστικτώδη φόβον τοῦ χώρου.

Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῶν ἀνωτέρω εἶναι λ.χ. ὁ Μένανδρος τῆς Πομπηίας, ὁ ὁποῖος ἀποδίδει πρῶτον ἑλληνιστικὸν ζωγραφικὸν ἔργον, ὁ Μητροδώρος, ὁ Ἴπλοκράτης τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Κῶ, ἀποδίδων χαλκοῦν ἔργον τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰῶνος, καὶ ἐκ τῶν μεταγενεστέρων ὁ Πλάτων τοῦ τύπου τῶν μέσων τοῦ 3ου αἰῶνος, ὁ Ποσειδίππος, ὁ Ἄρατος, ὁ «Ἀρίστιππος» Spada, ὁ Χρῦσιππος κλπ. Αὐτὰ ἰσχύουν βεβαίως καὶ διὰ τὰς ἄλλας καθημένας μορφάς, ἐπὶ παραδείγματι τὴν Τύχην τοῦ Εὐτυχίδου, τὴν νέαν τοῦ Conservatori κλπ., ἀλλὰ καὶ διὰ τὰς ὀρθάς, ὅπως λ.χ. τὸν Δημοσθένη (τοῦ ὁποῖου μάλιστα αἱ πτυχαὶ τόσον πολὺ ὑπενθυμίζουσι τὰς πτυχὰς τοῦ Μητροδώρου), τὸν μεταγενέστερον Κυνικὸν τοῦ Καπιτω-

<sup>1</sup> Βλ. ALSCHER, Griechische Plastik, σ. 55.

<sup>2</sup> Βλ. KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 196.

<sup>3</sup> Νοοῦμεν τὸ β' ἡμῶν τοῦ 4ου αἰῶνος. Ὁ KLEINER, Gnomon 1952, σ. 373 σημειώνει ὅτι οἱ Κυνικοὶ ἴστανται συνήθως.

λίου κλπ. Είναι ἀληθές ὅτι ἄλλαι εἰκόνες, ὅπως αἱ τῆς περὶ τὸν Ἐπίκουρον ὁμάδος, διατηροῦν ἔν τινι μέτρῳ τὴν παράδοσιν τοῦ 4ου αἰῶνος. Ἄλλα καὶ εἰς αὐτὰς ἡ βιαία περὶ τὸ σῶμα περιτύλιξις τοῦ ἐνδύματος, εἰς τὴν ὁποίαν προστίθεται ἡ ἐπὶ τοῦ κορμοῦ πίεσις τῶν βραχιόνων, μαρτυροῦν, νομίζω, σαφῶς, τὴν ἐπὶ τῶν μορφῶν ἐπίδρασιν τοῦ νέου ηὔξημένου χώρου, τὸν ὁποῖον αὐταὶ φαίνονται νὰ φοβοῦνται. Ἀφ' ἐτέρου εἰς τὰ ἀπὸ τοῦ β' τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνος ἔργα τὸ ὕφασμα ἀρχίζει νὰ διατάσσεται ἐπὶ τοῦ σώματος κατὰ ἐξεζητημένον πολλακίς τρόπον (βλέπε τὴν μεταξὺ τῶν σκελῶν συστάδα πτυχῶν τοῦ Ἐρμάρχου) ἢ καὶ αὐθαίρετον ἀκόμη (βλέπε λ.χ. τὴν αὐτὴν συστάδα πτυχῶν εἰς τὸν Ποσείδιππον, τὸν Ἀρίστιππον Spada κλπ.) μαρτυροῦντα τὴν ὑποχώρησιν τοῦ γνησίου πλαστικοῦ αἰσθήματος.

Ὡς πρὸς τὸ ἰδιαίτερον σχῆμα, ὑπὸ τὸ ὁποῖον ἀπεικονίζονται οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ φιλόσοφοι τῆς νέας περιόδου, τοῦτο εἶναι κατὰ τὰ πρῶτα στάδια αὐτῆς συνήθως τὸ πατροπαράδοτον κλειστὸν σχῆμα τοῦ σκεπτομένου: Ὁ εἰς βραχίων διασταυρῶναι τὸν κορμόν, ἐπ' αὐτοῦ δὲ στηρίζεται καθέτως ὁ ἄλλος. Τοῦτο διατηρεῖται ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἦτο κλειστόν, ἀνταπεκρίνετο δηλαδὴ θαυμασίως πρὸς τὸ αἰσθημα τῆς νέας ἐποχῆς. Ἡ ὁμοιότης ὅμως εἶναι μόνον ἐπιπολαία. Ὁ σκεπτόμενος δὲν στηρίζει πλέον τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῆς καθέτου χειρὸς του, πάντως δὲ ἡ κίνησις αὕτη δὲν χρησιμεύει πλέον διὰ τὴν ἀπομόνωσίν του. Ἡ καθέτος χεὶρ προβαίνει τώρα ἄλλοτε μὲν εἰς ἀόριστον κίνησιν χαιρετισμοῦ πρὸς ἀφανεῖς μαθητάς, ἄλλοτε δὲ εἰς ἐξωτερικεῖσιν τῶν ἰδεῶν τοῦ φιλοσόφου κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς διδασκαλίας του. Οὕτω διασπᾶται ἡ ἐκφραστικὴ ἀπομόνωσις ἡ ὁποία ἐπεκράτει κατὰ τὴν κλασσικὴν ἐποχὴν, ἡ μορφὴ ἀποκτᾷ συνείδησιν τοῦ περιβάλλοντος χώρου<sup>1</sup> καὶ συνδέεται ἤδη πρὸς ἄλλα νοητὰ μέλη. Συνεπῶς ἡ μορφὴ δὲν εἶναι πλέον αὐτάρκης καὶ ὑπεράνω χρόνου, ἀλλ' ἐντάσσεται εἰς χρονικὰ καὶ τοπικὰ πλαίσια. Αὕτη εἶναι, νομίζω, καὶ ἡ βαθυτέρα αἰτία τῆς γνωστῆς «πεζότητος» τῶν ἐλληνιστικῶν ἔργων, ἡ ὁποία ἐπικουρεῖται, ὅπως εἶναι εὐλόγον, καὶ ἀπὸ τὴν ὅλην ρεαλιστικὴν καὶ «ἐπιστημονικὴν» ἀτμόσφαιραν τῆς νέας ἐποχῆς (Ἀριστοτέλης, Θεόφραστος Μένανδρος κλπ.). Βεβαίως ἡ διάρρηξις τῆς ἐκφραστικῆς ἀπομονώσεως δὲν ἐπέρχεται εἰμὴ βαθμιαίως. Ὁ Μένανδρος τῆς Πομπηίας λ.χ. εἶναι περισσότερο ἀπομεμονωμένος ἀπὸ τὸν Μητροδώρον καὶ αὐτὸς πάλιν ἀπὸ τὸν Ἐπίκουρον, ὁ δὲ Ἐπίκουρος ἀπὸ τὸν Ποσείδιππον. Τέλος δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ὅτι ὁ Ποσείδιππος ἀπευθύνεται ἀκόμη κάπως ἀορίστως πρὸς τοὺς ἀκροατάς του, ἐνῶ ὁ μεταγενέστερος Χρύσιππος κάμνει τὸ πρῶτον βῆμα πρὸς τὴν μέσσην ἐλληνιστικὴν ἐκφραστικότητα, ἀφοῦ εἰκονίζεται πλέον διδάσκων ἀπεριφράστως τοὺς ἀφανεῖς ἀκροατάς του.

<sup>1</sup> Βλ. ALSCHER, Griechische Plastik, σ. 17 κάλλ.



## Τ Α Ε Ρ Γ Α

Ἐν ἓκ τῶν πρωιμωτέρων παραδειγμάτων τῆς νέας ἑλληνιστικῆς μορφῆς, παρέχει ὁ δι' ἐπιγραφῆς βεβαιούμενος Κλεόβουλος ὁ Λίνδιος τῆς Villa Doria (πίν. 8β)<sup>1</sup>, περὶ τοῦ ὁποίου ἔγινεν ἤδη ἀνωτέρω λόγος ἐν συσχετισμῷ πρὸς τὸν καθήμενον Barberini. Ἡ ἐνδυμασία του (χειριδωτὸς χιτῶν ὑπὸ τὸ ἱμάτιον καὶ ἐμβάδες) εἶναι καθαρῶς ἀνατολική, τὸ δὲ πρωτότυπον δυνατὸν νὰ ἦτο ἔργον τοῦ Λινδίου μαθητοῦ τοῦ Λυσίππου Χάρητος<sup>2</sup>, ὁ ὁποῖος εἰς τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἀπειργάσθη καὶ τὸ κολοσσαῖον ἄγαλμα τοῦ Ἑλίου εἰς τὴν Ρόδον. Ὁ Κλεόβουλος ἀντιπροσωπεύει τὸ στάδιον τῆς Τύχης τῆς Ἀντιοχείας τοῦ ἄλλου μαθητοῦ τοῦ Λυσίππου, τοῦ Εὐτυχίδου, πρὸς τὴν ὁποίαν ὁμοιάζει τόσον κατὰ τὸ σχῆμα, ὅσον καὶ κατὰ τὴν μαζικὴν ἐμφάνισιν. Εἰς τὸ ὕφασμα τοῦ Κλεοβούλου παρατηροῦνται σαφῶς αἱ ἀντιθετικαὶ τάσεις τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 4ου αἰῶνος (βλ. λ. χ. τὸ «τελευταῖον ἀττικὸν ἐπιτύμβιον»<sup>3</sup>), καὶ τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 3ου: Ἦτοι ἀφ' ἑνὸς μὲν τάσις πρὸς ὀγκοποίησιν τῆς μορφῆς, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἀντίθετος τάσις πρὸς διάσπασιν αὐτῆς τῇ βοήθειᾳ λοξῶν τεταμένων πτυχῶν. Ἡ ἀντίθεσις αὐτῆ τῶν τάσεων ὑπῆρξεν ἀπλῶς προσωρινή, ἤρθη δὲ εἰς τὴν ἀμέσως διάδοχον ἐποχὴν (Μένανδρος Πομπηίας, Μητροδώρος κλπ.) διὰ τῆς μετατροπῆς τῆς φορᾶς τῶν πτυχῶν καὶ τῆς ἐνοποιήσεως καὶ ὑπαγωγῆς των εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τοῦ ὄγκου καὶ τῆς γεωμετρικῆς του ἐμφανίσεως. Ὅπως δὲ εἶδω ὑφίσταται ἀκόμη ἡ ἀντινομία αὕτη. Κυρία ὅμως συμβολὴ δύναται, ὅπως ἐξετέθη ἀνωτέρω, νὰ λογισθῇ ἡ πρὸς ὀγκοποίησιν τάσις, διὰ τῆς ὁποίας ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀντίθεσις τῆς μορφῆς πρὸς τὸν χῶρον μὲ τὸν ὁποῖον αὕτη μέχρι τοῦδε εὐρίσκετο εἰς φιλικὰς σχέσεις.

Τὰ φαινόμενα ὅμως αὐτὰ θὰ ἠδύνατό τις νὰ κατανοήσῃ καλύτερον διὰ τῆς ἐξετάσεως μιᾶς ἄλλης, συγχρόνου, σχετικῶς καλῶς χρονολογημένης παραστάσεως, σωζομένης ἐξ ὀλοκλήρου: Τοῦ γραπτοῦ Μενάνδρου τῆς ὁμωνύμου οἰκίας τῆς Πομπηίας (πίν. 9α)<sup>4</sup>. Ἡ ἐν λόγῳ παρὰ

<sup>1</sup> Ἀκέφαλος. Εὐρέθη τὸ 1823 εἰς τὴν Via Aurelia, KAIBEL, IG Siciliae et Italiae, ἀρ. 1173. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 52. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 72 σημ. 1. LAURENZI, Cl. Rh. X, σ. 17 κέξ. CURTIUS, RM 1944, σ. 42 καὶ 51. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 195. BUSCHOR, Bildnis, σ. 21. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 297. Κατὰ τοὺς CURTIUS καὶ BUSCHOR εἶναι τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 3ου αἰ., κατὰ SCHEFOLD κλασικιστικόν.

<sup>2</sup> Ὅπως πιστεύει καὶ ὁ LIPPOLD.

<sup>3</sup> CONZE, Att. Grabreliefs, πίν. 153. HORN, Gewandstatuen, πίν. 5, 1.

<sup>4</sup> MAIURI, La Casa del Menandro, πίν. XII, σ. 106 κέξ. Τοῦ αὐτοῦ, Bd'A. 25, 1931-32, σ. 241 κέξ. TECHNANU, Ghomon 1931, σ. 221. CROME, Vergil, σ. 36. FUHRMANN, AJA 1936, σ. 81, σημ. 4. RODENWALDT, Forschungen und Fortschritte 15, 1939, σ. 294. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 164, 1. Τοῦ αὐτοῦ, Pompejanische

στασις εἶναι κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀντίγραφον ἔργου τοῦ Κρατίνου εὐρισκομένου εἰς τὸ ἐν Ἀθήναις Πομπεῖον, ὅπου οὗτος, κατὰ τὸν ΠΛΙΝΙΟΝ, εἶχε ζωγραφῆσει κωμικοὺς ποιητάς<sup>1</sup>. Ὁ Μένανδρος ἀπέθανε τὸ 291/90 π.Χ., ἡ δὲ τοιχογραφία ἐξετελέσθη πιθανῶς μετὰ τὸν θάνατόν του.

Ἡ τοιχογραφία τῆς Πομπηίας μᾶς παρουσιάζει τὸν ποιητὴν καθήμενον βαρὺν εἰς τὸν κλισμὸν του. Τὸ σκεπτικὸν του βλέμμα κατευθύνεται ἄνωθεν τοῦ βιβλίου, τὸ ὁποῖον κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς του, ἐνῶ τὰ δάκτυλα τῆς ἐπὶ τοῦ ἐρεισινώτου ἀναπανομένης δεξιᾶς ψαύουν ἀπαλὰ τὸ πρόσωπον. Ὡς ὄγκος, ὁ Μένανδρος εἶναι πολὺ περισσότερον μαζικός ἀπὸ ὅλας τὰς προηγουμένας μορφάς, ἡ δὲ βαρῦτης του τονίζεται ἀκόμη περισσότερον μὲ τὸ μέγα ἄνοιγμα τῶν γονάτων του. Βαρὺ εἶναι καὶ τὸ ἱμάτιον, εἰς τὴν πτυχολογίαν του ὅμως πολὺ ὀλίγα πράγματα σφύζονται ἀπὸ τὸ πλούσιον σύστημα ἀξόνων τῶν πτυχῶν τῶν περὶ τὰ 300 χρόνων. Ἀντιθέτως παρατηροῦμεν εἰς τὰς πτυχὰς αὐτὰς μονοτονίαν καὶ παράλληλον φορὰν εἰς βαθμὸν ἄγνωστον μέχρι τοῦδε.

Ἡ νέα γλῶσσα τοῦ Μενάνδρου δύναται καλῶς νὰ συγκριθῆ πρὸς τὴν τῶν συγχρόνων ὀρθίων μορφῶν: Οὔτω λ. χ. ἡ Θέμις τοῦ Χαιρεστράτου καὶ ὁ Δημοσθένης τοῦ Πολυεύκτου (ἵνα παραμείνωμεν εἰς Ἀττικὴν περιοχὴν), ἀποκτοῦν ἔναντι τῶν μορφῶν τοῦ 4ου αἰῶνος νέαν βαρύτητα ἐμφανίσεως, περιοριζόμενοι εἰς κανονικώτερα, γεωμετρικώτερα σχήματα, ἐνῶ τὸ ἔνδυμα, τὸ ὁποῖον εἰς τὸν 4ον αἰῶνα εὐρίσκετο εἰς στενὴν σχέσιν μὲ τὸ σῶμα, τονίζον τὴν πλαστικότητα τούτου, ἤδη ἀνεξαρτητοποιεῖται καὶ ἐπιβάλλεται ἐπ' αὐτοῦ ὡς κυρίαρχον βαρὺ στρώμα, αἱ γραμμωπονημένα πτυχώσεις τοῦ ὁποίου προβάλλουν τώρα μετὰ τὸ μεταβατικὸν στάδιον τῶν περὶ τὰ 300 χρόνων τὴν ἀξίωσιν νέων τεκτονικῶν ἀξόνων<sup>2</sup>. Οὔτω, ὁ Μένανδρος τῆς Πομπηίας χρονολογεῖται καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς πλευρᾶς καλῶς. Ὁ τρόπος διὰ τοῦ ὁποίου ὁ Μένανδρος κρατεῖ τὸ βιβλίον του εἶναι νέος ἐντελῶς. Ἡ σχέσις ἡ ὁποία συνέδεε τὸν ποιητὴν τοῦ Lyme Park πρὸς τὸ προσωπεῖον λείπει ἐκ τοῦ Μενάνδρου τελείως. Τὸ βιβλίον ὑψώνεται κατὰ τρόπον κάπως ἐπιδεικτικόν. Εἶναι ἄρα γε καὶ τοῦτο συμβολὴ τῆς

Malerei, σ. 149. (Πιστεύει ὅτι εἰς τὴν αὐτὴν ἀψίδα τῆς πομπηϊανῆς οἰκίας, ἔναντι τοῦ Μενάνδρου, εἰκονίζετο ἀρχικῶς ὁ Εὐριπίδης ἢ ἄλλος τραγικός Ἡ τοιχογραφία αὕτη εἶναι σήμερον πολὺ ἐφθαρμένη.)

<sup>1</sup> Βλ. BRÜCKNER, AM. 1931, 1. 12 καὶ FUHRMANN. Ἐπίσης SCHIFFOLD, Bildnisse, ἔ.ἀ. Πράγματι, κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τοῦ Πομπείου εὐρέθη ἡ ἐπιγραφή ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ ὑπὸ τὸ μέρος, ὅπου πρέπει νὰ ἦτο ἐξωγραφημένος ὁ ποιητής, τὰ γράμματα ὅμως εἶναι ἀμελῆ καὶ ὄχι παλαιότερα τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 2ου π. Χ. αἰ. Ὅπως δὲποτε ὁ Κρατίνος εἶναι ζωγράφος τοῦ 3ου αἰῶνος. Βλ. LIPPOLD εἰς RE XI, 1656. Πρὸβλ. PLIN. N. H. XXXV, 139.

<sup>2</sup> Βλ. ὅσα λέγει ἐπ' αὐτοῦ ὁ HORN, Gewandstatuen, σ. 3 - 4.

ἀρχομένης ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὅπως εἶναι ἡ νέα σχέσις μορφῆς καὶ ἐνδύματος; Μᾶλλον ὄχι. Δὲν ἰσχυρίζομαι φυσικὰ ὅτι τὸ πρωτότυπον τοῦ Κρατίνου δὲν ἀπεικονίζε τὸν Μένανδρον κρατοῦντα βιβλίον, ἀλλὰ νομίζω ὅτι ὁ «παραστατικός», συμβολικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ ποιητὴς κρατεῖ τοῦτο εἶναι κατὰ πᾶσαν πιθανότητα κλασικιστικὴ μεταλλαγή τοῦ Πομπηϊανοῦ ἀντιγραφέως. Ἐπομένως ὡς πρὸς τὸ σημεῖον αὐτὸ τουλάχιστον ἡ παράστασις τῆς Πομπηϊας δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ διὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ πρωτοτύπου.

Τοῦ ἀγάλματος τοῦ Μητροδώρου (πίν. 10α καὶ 11α)<sup>1</sup>, μαθητοῦ τοῦ Ἐπικούρου, θανόντος πρὸ τοῦ διδασκάλου του, τὸ 277 π. Χ., ἐσώθησαν τρία ἀντίγραφα τοῦ σώματος, συνδυασθέντα μὲ τὰ ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς τούτου (δύο ἐκ τῶν ὁποίων ἐνεπίγραφα), χάρις εἰς ἐπιτυχῆ σύνδεσιν τοῦ LIPPOLD.

Ἡ ὀγκώδης ἐμφάνισις τοῦ βαρέως καθημένου σώματος ὑπενθυμίζει ἀμέσως τὸν Μένανδρον, πρὸς τὸν ὁποῖον ὁ Μητροδώρος ἔχει κοινὴν τὴν εἰς πλάτος ἀνάπτυξιν καὶ τὸ ἀνοιγμα τῶν γονάτων. Ἀλλὰ καὶ ἡ φορὰ τῶν ἠρέμων, κάπως μονοτόνων πτυχῶν, ὑπενθυμίζει τόσον τὸν Μένανδρον, ὅσον καὶ τὸν Δημοσθένη. Ὁμοιότατος πρὸς τὸν Μητροδώρον εἶναι καὶ ὁ Ἀσκληπιὸς ἐνὸς ἀναγλύφου τοῦ Λούβρου, χρονολογουμένου χάρις εἰς τὴν ὁμοιότητα τῆς ὀρθῆς Ὑγείας πρὸς τὴν Νικησὼ τῆς Προΐνης, εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ βίου αἰῶνος<sup>2</sup>. Πρὸς τὸ στάδιον τοῦ Δημοσθένους ἀντιστοιχεῖ πλήρως καὶ ἡ ρεαλιστικὴ διάπλασις τοῦ σώματος τοῦ μεσήλικος φιλοσόφου. Ἡ κίνησις τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, ἀποτελοῦσα πάλιν παραλλαγὴν τῆς παλαιᾶς κινήσεως τῆς συγκεντρώσεως, εἶναι ἤδη κίνησις ἐκφράζουσα συγκεκριμέ-

<sup>1</sup> Ἀντίγραφα σώματος (α) Νεάπολις («Σιμωνίδης»). Ὑψ. 0.58. BIRT, Buchrolle, σ. 87, εἰς. 46 (β) Newby Hall. Ὑψος 0.53. Κεφαλὴ καὶ ἄλλα, συμπληρωμένα, EA 3128-3131 (γ) Γλυπτοθήκη Κοπεγχάγης, ἐκ τῆς ἐν Ρώμῃ Villa Patrizi. V. POULSEN, Portraits Grecs, ἀρ. 36 (πίν. XXVI). Βιβλιογραφία σχετιζή μὲ τὸν ὅλον τύπον τοῦ σώματος: LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 80 κέξ F. POULSEN, Ikon. Misc., σ. 73 κέξ. HEKLER, BBG, σημ. 58. (Δὲν ὑπάρχει ἀντίγραφον εἰς Marbury Hall. Γίνεται σύγκρισις μὲ τὸ εἰς Newby Hall εὑρισκόμενον, βλ. ADRIANI, κατωτέρω, σ. 153, σημ. 2.) FRIEND, Art Studies 1927, σ. 142 (παραβάλλει διὰ τὸν ὀρθιον βραχίονα μὲ τὸν Ἄγ. Ἰωάννην τοῦ χειρογράφου 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα). SIEVEKING, Anhang zu Christ, ἀρ. 37. PFUHL, JdI 1930, σ. 57-8. HORN, Gewandstatuen, σ. 32, σημ. 3. KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 151. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 120, 4 καὶ 210. ADRIANI, Annuario 1946-48, σ. 147 κέξ. BUSCHOR, Bildnis, σ. 14. V. POULSEN, Portraits Grecs, ἀρ. 36 πίν. XXVI. GULLINI, Arch. Cl. 1949, σ. 135-6. RICHTER, Latomus 1955, σ. 38 σημ. 2.

<sup>2</sup> Ἀρ. 755 (Cat. Somm.). Βλ. SÜSSEROTT, Gr. Plastik des 4. Jahrhunderts, σ. 123, πίν. 125, 4. HAUSMANN, Kunst u. Heilium, εἰκ. 5, σ. 92 καὶ 178 (βιβλιογρ.). Παρόμοιοι τύποι Ἀσκληπιοῦ καὶ ἐπὶ ἄλλων ἀναγλύφων, αὐτόθι εἰκ. 6, 9, 11 μὲ μικρὰς μεταξὺ τῶν διαφορὰς.

νην σκέψιν, δι' αὐτῆς δὲ ὁ Μητροδῶρος συνδέεται μὲ ἀφανεῖς ἀκροατάς του. Ἡ σταθερωτέρα στάσις τῆς κεφαλῆς του ἔναντι τῆς ἀκόμη κεκλιμένης θέσεως τῆς κεφαλῆς τοῦ Μενάνδρου μαρτυρεῖ ὅτι ὁ Μητροδῶρος εἶναι νεώτερος τούτου. Ὁ ἐπιχειρηθεὶς τελευταίως διαχωρισμὸς τῆς κεφαλῆς ἀπὸ τὸ σῶμα, μὲ τὸν ἰσχυρισμὸν ὅτι ἡ κεφαλὴ εἶναι κλασικιστικὴ<sup>1</sup>, δὲν εὐσταθεῖ ἀπόδειξις, ὅτι ἐν ἓκ τῶν ἀντιγράφων αὐτῆς, ἀποκείμενον εἰς τὰς ἀποθήκας τοῦ Μ. Τορλοπία<sup>2</sup>, δίδει γνήσιον ἑλληνιστικὸν τύπον, παρόμοιον τῶν ἄλλων ἔργων τῆς αὐτῆς Ἐπικουρείου ομάδος<sup>3</sup>. Ἄρα ὁ ἀκαδημαῖσμός τῶν πλείστων ἀντιγράφων τῆς κεφαλῆς ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς τινὰ διάσημον κλασικιστικὴν παραλλαγὴν.

Πλησιέστατα πρὸς τὸν Μητροδῶρον πρέπει νὰ εὐρίσκετο τὸ πρωτότυπον ἑνὸς καθημένου, ὁ ὁποῖος εὐρίσκεται εἰς τὸ P. Corsini al Prato τῆς Φλωρεντίας (πίν. 9β)<sup>4</sup> καὶ εἶναι ἓκ σκοτεινοῦ ἰταλικοῦ μαρμάρου, τὸ ὁποῖον μιμεῖται, ὅπως εἶναι εὐλόγον, τὸν χαλκὸν τοῦ πρωτοτύπου. Ἡ κεφαλὴ, ὡς καὶ ἀμφότεραι αἱ χεῖρες καὶ ὁ δεξιὸς πῆχυς τούτου, εἶναι συμπληρωμένοι. Μὲ τὸν Μητροδῶρον συνδέεται οὗτος ὄχι μόνον ἕνεκα τῆς βαρύτητος τοῦ συνολικοῦ ὄγκου καὶ τῶν μονοτόνων, ρεουσῶν πτυχῶν, ἀλλὰ καὶ ἕνεκα τῆς ὁμοιότητος τῶν ἐπὶ τοῦ στομάχου πτυχῶν. Ἡ μεταξὺ τῶν μηρῶν μικρὰ συστάς πτυχῶν ἀπαντᾷ ὁμοίᾳ εἰς τὸ κατὰ τι μεταγενέστερον ἀργυροῦν ἀγαλμάτιον τοῦ Cabinet des Medailles ἔκ Bordeaux.

Ἄλλο, σύγχρονον πρὸς τὸν Μητροδῶρον ἔργον, εἶναι πιθανώτατα καὶ τὸ πρωτότυπον μιᾶς παραστάσεως καθημένου Ἰπποκράτους ἐπὶ μωσαϊκοῦ τῆς Κῶ (πίν. 12γ)<sup>5</sup>, εἰκονίζοντος τὴν ὑποδοχὴν τοῦ Ἀσκληπιοῦ εἰς τὴν νῆσον. Ἡ χειρονομία τοῦ ἱατροῦ ἐπὶ τοῦ μωσαϊκοῦ εἶναι προφανῶς μεταλλαγὴ τοῦ ἀντιγραφέως (εἶναι χειρονομία χαιρετισμοῦ), ἡ ὅλη ὁμως «χαλαρὰ» ἐμφάνισις, μὲ τὰ ἀνοικτὰ γόνατα, τὸ ρέον, ἀλλὰ καὶ βαρὺ συγχρόνως ἱμάτιον, ὡς καὶ ἡ ὁμοιότης τῆς κεφαλῆς πρὸς ἄλλας τοῦ προαίμου 3ου αἰῶνος, λ.χ. τοῦ Θεοφράστου, τοῦ Δημοσθένους κλπ. δὲν ἐπιτρέπουν, νομίζω, ἀμφιβολίαν ὡς πρὸς τὴν χρονικὴν θέσιν τοῦ πρωτοτύπου, τὸ ὁποῖον ἦτο

<sup>1</sup> ADRIANI, ἔ. ἀ. σ. 159 - 160

<sup>2</sup> Τὸ ὑπ' ἀρ. 66.

<sup>3</sup> Ὅπως ἀναγνωρίζει ὁ ἴδιος ὁ ADRIANI, ὁ ὁποῖος ἐξηγεῖ τοῦτο ὡς προσπάθειαν τοῦ ρωμαίου ἀντιγραφέως νὰ εὐθυγραμμίσῃ τὸν Μητροδῶρον μὲ τὸν Ἐπικουρον καὶ τὸν Ἑρμαρχον. Ἐν τούτοις καὶ τὸ ἀντίγραφον τῆς Galleria Geografica τοῦ Βατικανοῦ (Vat. Kat. III, 2, ἀρ. 69, σ. 494, πίν. 226), εἰς τὸ ὁποῖον ὁ ADRIANI βλέπει «strana venatura» Ἀνωτῶνσιου ἐποχῆς, ἀνάγεται μᾶλλον εἰς τὸ ἑλληνιστικὸν πρωτότυπον, παρὰ εἰς τὴν κλασικιστικὴν παραλλαγὴν του.

<sup>4</sup> A. NERPI MODONA, EA 4076 - 77 (κεείμενον) (1936). Ὑψος μετὰ τῆς βάσεως, ἄνευ τῆς κεφαλῆς 0.88, ἄνευ τῆς βάσεως 0.81.

<sup>5</sup> Βλ. MORRIGONE, Boll. d'Arte 1950, σ. 317.

πιθανῶς χαλκοῦν. Ἴσως μάλιστα προδίδουν προσέτι καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν περιοχὴν, ἐκ τῆς ὁποίας τοῦτο ἐξεπορεύθη, δηλαδὴ τὴν Ἀττικὴν. Ἡ κεφαλὴ εἶναι μᾶλλον ἐκείνη τὴν ὁποίαν ἀποδίδουν μερικὰ νομίσματα τῆς Κῶ αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς<sup>1</sup>. Ἐκεῖνο τὸ ὄποιον εἰς τὸ μωσαϊκὸν φαίνεται νὰ εἶναι στυλῖς, εἰς τὸ πρωτότυπον πρέπει νὰ ἦτο βιβλίον (ἔχομεν δηλαδὴ ἐδῶ παρερμηγεῖαν τοῦ ἀντιγραφῆως).

Ἡ μεταξὺ τῶν σκελῶν τοῦ Ἰπποκράτους διαμόρφωσις τῶν πτυχῶν, ὡς καὶ ἡ συνολικὴ ἐμφάνισις εἶναι ὅμοιαι εἰς τοὺς σωζομένους τρεῖς ἐκ τῶν ἑπτὰ σοφῶν τοιχογραφίας τῆς «ταβέρνας» τῆς Ὀστίας (πίν. 12α καὶ β)<sup>2</sup> (Θαλῆς, Σόλων καὶ Χεῖλων), οἱ ὅποιοι προδίδουν, ὅπως ὁ Μητρόδωρος κλπ. τὴν ἀνακοπὴν τοῦ κλασσικοῦ ρεύματος, τὴν προσγείωσιν εἰς συγκεκριμένην κατάστασιν, τὴν τάσιν πρὸς ἑξατομίκευσιν καὶ χαρακτηρισμόν. Ὁ Χεῖλων διασταυρῶνει τὸν κορμόν του διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς, κρατούσης βιβλίον, ἐπ' αὐτῆς δὲ στηρίζεται καθέτως ἡ δεξιὰ, ὅχι πλέον διὰ νὰ στηρίξη, ὅπως ἄλλοτε, μετὰ τὴν σειρὰν τῆς τὴν σκεπτικὴν κεφαλὴν, ἀλλὰ διὰ νὰ προβῆ εἰς κίνησιν ἀποσκοποῦσαν νὰ ἀπεικονίσῃ συγκεκριμένην σκέψιν τοῦ σοφοῦ. Ὁ Σόλων κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς ράβδον, ἐνῶ διὰ τῆς δεξιᾶς προβαίνει εἰς στιγμιαίαν κίνησιν. Ράβδον κρατεῖ καὶ ὁ Θαλῆς<sup>3</sup>, δι' αὐτῆς δὲ χαρακτηρίζεται τὸ εἶδος τῆς συζητήσεως, εἰς τὴν ὁποίαν, κατὰ

<sup>1</sup> Π. χ. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 173, 24.

<sup>2</sup> HORN, AA 1936, σ. 464-5. CALZA, Antike 1939, σ. 99 κ.ἐξ., ἰδίως 100-01, ἐπίσης σ. 107. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 154, 2, 3 καὶ 6 καὶ σ. 214. Ὁ Α. ν. SALIS ἐν Eumusia, Festschrift E. Howald, σ. 23, ἀρνεῖται ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Ὀστίας ἐστηρίχθη εἰς πλαστικὰ πρότυπα ἢ ὅτι εἶχεν ὑπ' ὄψει του συγκεκριμένον κύκλον ἑπτὰ σοφῶν καὶ πιστεύει ὅτι δὲν ὑπῆρξε κἀν τοιοῦτος κύκλος εἰς τὴν ἀρχαιότητα. Παρὰ ταῦτα, ὁ τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖον εἶναι ἐξωγραφημένοι οἱ σοφοὶ τῆς Ὀστίας καὶ ἡ πλαστικότης των, εἶναι μᾶλλον ἐνδειξεις ὅτι τὰ πρωτότυπά των ἦσαν πλαστικὰ ἔργα, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου ἡ τεχνολογία των φαίνεται νὰ εἶναι ἐνιαία. Τὸ ὅτι αἱ ἐκ τῆς Villa Adriana ἐρμαικαὶ στήλαι τοῦ Βατικανοῦ ἐμφανίζουσι διαφορὰν τεχνολογίας, δὲν εἶναι ἀπόδειξις ὅτι δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἐνιαῖον πλαστικὸν σύνολον, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸς ὁ ἐκλεκτικὸς χαρακτὴρ τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀντεγράφησαν πρὸς διακόσμησην τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐπαύλεως τοῦ Τινολί ἀγάλματα τῆς ἰδιαίτερας ἐκάστου τῶν σοφῶν πατρίδος, διαφέροντα φυσικὰ κατὰ τὴν ἐποχὴν καὶ τὴν τεχνολογίαν.

<sup>3</sup> Κατὰ τὸν LIPPOLD, Vat. Kat. III, 2, σ. 458, τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦ Θαλοῦ, τὸ ὄποιον ἀποδίδεται ὑπὸ τῆς τοιχογραφίας τῆς Ὀστίας, ἔχομεν ἴσως εἰς τὸν μετὰ τοῦ Βίαντος συνηνωμένον ἄγνωστον τῆς διπλῆς ἐρμαικῆς στήλης τῆς Galleria Geografica τοῦ Βατικανοῦ. Ὅτι ὁ ἄγνωστος εἶναι πράγματι εἰς ἐκ τῶν ἑπτὰ σοφῶν, εἶναι πολὺ πιθανόν, ἀλλὰ τὴν ὁμοιότητα μετὰ τὸν Θαλῆν τῆς Ὀστίας δὲν τὴν βλέπω μᾶλλον μετὰ τὸν Χεῖλων παρ' ὅτι οὗτος γενικὴν ὁμοιότητα κατασκευῆς, ὡς καὶ τὴν αὐτὴν κλίσιν, ἂν καὶ βεβαίως διαφέρει ἢ περὶ τὸ στόμα διατύπωσις. Κατὰ τὸν SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 104 ὁ ἄγνωστος τῆς Galleria Geografica

τὴν φαντασίαν τοῦ καλλιτέχνου, μετεῖχον οἱ σοφοί: Εἶναι τὰ μεταφυσικὰ προβλήματα, λυόμενα διὰ τῆς ράβδου ἐπὶ οὐρανίας σφαίρας κειμένης εἰς τὸ μέσον τῆς συγκεντρώσεως (πρβλ. τὰ ἀνάλογα μωσαϊκὰ τῆς Νεαπόλεως καὶ τῆς Villa Albani)<sup>1</sup>.

Εἰς ὅμοια μὲ τὰς μορφὰς τῆς ᾽Οστίας πρότυπα ἀνάγονται καὶ οἱ σοφοὶ ἄλλης τοιχογραφίας τῆς ᾽Οστίας<sup>2</sup>, σήμερον ἀπολεσθείσης, εἰς δύο ἐκ τῶν ὁποίων ἔβλεπεν ὁ CALZA ὁμοιότητα μὲ τὸν Σόλωνα καὶ τὸν Θαλῆν τῆς «ταβέρνας» ἐνῶ εἰς ἄλλον ὁμοιότητα μὲ τὸν Μένανδρον τῆς Πομπηίας. Ὁ CALZA καὶ ὁ CHARBONNEAUX ἔβλεπον καὶ εἰς τὸν λεγόμενον «Δημοσθένη» τοῦ Λούβρου τὸ αὐτὸ πρόσωπον μὲ τὸν Θαλῆν τῆς ᾽Οστίας<sup>3</sup>, ἀλλ' ἢ θέσις τῶν σκελῶν των εἶναι ἀντίστροφος, ἐνῶ ἀφ' ἐτέρου ὁ «Δημοσθένης» εἶναι περισσότερον κεινημένος καὶ οὕτω φαίνεται νὰ εἶναι μεταγενέστερος.

Ἀντιθέτως δὲν ἐπιθυμῶ νὰ ἀναγάγω εἰς τὴν παροῦσαν χρονικὴν θέσιν τὰς μορφὰς τῆς ᾽Εξέδρας εἰς τὸν Δρόμον τοῦ Σεραπείου τῆς Μέμφιδος (μερικαὶ ἐκ τῶν ὁποίων καθισταί), τὰς ὁποίας εἶχεν ἀνακαλύψει πρὸ ἐνὸς αἰῶνος ὁ MARIETTE, ἔφερε δὲ ἐκ νέου εἰς φῶς ὁ PICARD τὸ 1939 καί, μετὰ τὴν κατάχωσίν των κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ πολέμου, διὰ δευτέραν φορὰν τὸ 1950. Ὁ PICARD ἐχρονολόγησε τὴν ὁμάδα<sup>4</sup> εἰς τὸν πρῶτον βον π. X. αἰῶνα, τὸν ἀντέκρουσαν ὁμοῦ ἐσχάτως ὁ MATZ<sup>5</sup> καὶ ὁ SCHEFOLD<sup>6</sup>, ὁ πρῶτος ἐκ τῶν ὁποίων ἐχρονολόγησε τὴν ὁμάδα εἰς τὴν μέσην ἑλληνιστικὴν καὶ ὁ δεύτερος εἰς τὴν ἀντωνίνειον ἐποχὴν, ἐνῶ ἤδη παλαιόρον ὁ αὐτὸς SCHEFOLD<sup>7</sup> τὴν ἐχρονολογεῖ εἰς τὴν ὑστεροελληνιστικὴν τουλάχιστον ἐποχὴν καὶ ὁ LIPPOLD<sup>8</sup> εἰς τὰ τέλη τοῦ βον π. X. αἰῶνος. Διὰ λόγους, τοὺς ὁποίους θὰ ἐκθέσωμεν εἰς παράρτημα τῆς παρούσης ἐργασίας, νομίζω ὅτι ἢ ἐν λόγῳ ὁμᾶς μᾶλλον ὡς κλασικιστικὸν ἔργον τῆς πρῶτου ρωμαϊκῆς περιόδου πρέπει νὰ θεωρηθῇ.

εἶναι κλασικιστικὴ παραλλαγή τοῦ χαλκοῦ «Σόλωνος» τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως, τοῦ ὁποίου ἐπίσης ἢ ταυτότης εἶναι ἐντελῶς ἀβεβαία. Προσωπικῶς νομίζω, ὅτι ὅποιον καὶ ἐὰν εἰκονίξῃ ὁ ἄγνωστος τοῦ Βατικανοῦ, οὗτος θὰ ἀνάγεται εἰς σύγχρονον πρὸς τὸν «Σόλωνα» καὶ τὰ πρωτότυπα τῶν ἐπτὰ σοφῶν τῆς ᾽Οστίας ἔργον.

<sup>1</sup> BRENDDEL, AM 1936, σ. 1 κέξ. Πρόκειται περὶ κλασικιστικῶν παραστάσεων ἀορίστως ἐμπνεομένων ἀπὸ παλαιότερα πρότυπα καὶ ἐπομένως ἀνευ ἐνδιαφέροντος διὰ τὴν παροῦσαν μελέτην.

<sup>2</sup> CALZA, ἔ. ἀ. σ. 106 κέξ., εἰκ. 78.

<sup>3</sup> CALZA, ἔ. ἀ. σ. 107, εἰκ. 10.

<sup>4</sup> Statues Ptolémaïques du Sarapieion de Memphis, Paris 1955.

<sup>5</sup> Gnomon 1957, σ. 84 κέξ.

<sup>6</sup> Museum Helveticum 1957, σ. 33 κέξ.

<sup>7</sup> Bildnisse, σ. 191 σημ. 1.

<sup>8</sup> Gr. Pl., σ. 345.

Σημαντικὸν διὰ τὴν κατανόησιν τῆς ἐξελίξεως εἰς τὸ β' τέταρτον τοῦ 3ου αἰῶνος εἶναι τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἐπικούρου<sup>1</sup>. Τὸ ἄγαλμα αὐτό, τὸ ὁποῖον ἠκολούθησε πιθανῶς τὸν θάνατον τοῦ φιλοσόφου, ἐπελθόντα περὶ τὸ 270 π. Χ. ἢ τὸ πολὺ προηγήθη τούτου ὀλίγα ἔτη, γνωρίζομεν χάρις εἰς τὰ σωθέντα τέσσαρα ἀντίγραφα τοῦ σώματος. Ἡ σύνδεσις τοῦ τύπου τοῦ σώματος μὲ τὸν τύπον τῆς κεφαλῆς ὀφείλεται καὶ πάλιν εἰς τὸν LIPPOLD.

Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἐπικούρου εἶναι διάφορος τῆς τῶν ἔργων τῆς προηγουμένης περιόδου. Ἡ μορφή κυριαρχεῖται ἤδη ἀπὸ νέαν ἐλαστικότητα καὶ εὐλυγισίαν, ἀνύπαρκτον εἰς τὰ παλαιότερα ἔργα, τὸ δὲ ἱμάτιον, παρὰ τὴν πολὺπλοκὸν διάταξιν τῶν πτυχῶν, τυλίσσει τώρα σφιγκτότερα τὸ σῶμα ἀντὶ νὰ ἐπικαλύπτῃ τοῦτο ὡς ξένον, βαρὺ στρῶμα διὰ ρεουσῶν, μονοτόνων πτυχῶν, ὅπως εἰς τὸν Μητροδώρον. Ὁ δυναμισμὸς τῶν πτυχῶν καὶ ὁ παλμὸς τοῦ σώματος δίδουν τώρα εἰς τὴν μορφήν, οὕτως εἰπεῖν, προωθητικὴν κίνησιν, χωρὶς συγχρόνως ὁ εἰκονιζόμενος νὰ χάνῃ τὴν ἀναπαυτικὴν του θέσιν ἢ νὰ παραλλάσῃ ὡς πρὸς τὴν παλαιὰν διάστασιν τῶν σκελῶν. Ὁ ὀρεαλισμὸς εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ σώματος εἶναι ἤδη ὠμότερος, ἀντίστοιχος δὲ εἶναι καὶ ἡ ἐπίτασις τοῦ πλαστικοῦ καὶ ἐκφραστικοῦ πλοῦτου τῆς κεφαλῆς. Ἡ χειρονομία τῆς δεξιᾶς του παρουσιάζεται καὶ αὐτὴ ἐξελιγμένη ἔναντι τῆς ἀντιστοίχου τῆς ἀριστερᾶς τοῦ Μητροδώρου: Εἰς τὸν Μητροδώρον εἶναι ἡ ἥρεμος κίνησις σκεπτομένου (ἢ χαιρετίζοντος;), εἰς τὸν

<sup>1</sup> (Πίν. 10β καὶ 11β). Ἡ φωτογραφία εἰκονίζει τὸ ἐν Φλωρεντία ἀντίγραφον. Ἀντίγραφα τοῦ σώματος: α) Κῆπος P. Margherita, σήμερον Ἀμερικανικῆς Πρεσβείας Ρώμης. Συμπεληρωμένα: Ἡ κεφαλὴ καὶ ἄλλα. EA 2092-3. β) Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον Φλωρεντίας 70999. Μεγέθους ἡμίσεος τοῦ φυσικοῦ, ἀσυμπλήρωτον. Πολὺ καλὸν ἀντίγραφον. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 121, 1 γ) Ince Blundell Hall ὕψ. 0.47. ASHMOLE, Catalogue of Marbles at. . ., ἀρ. 44, πίν. 29 δ) Ρώμη, ἄλλοτε εἰς τὸ Magazzino Archeologico Comunale, ὕψ. 0.24 (βλ. LIPPOLD, κατωτέρω). Βιβλιογραφία σχετικὴ μὲ τὸ σῶμα: OLARAC, 846, ἀρ. 2134. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 77 κέξ. (ὁ ὁποῖος προέβη εἰς τὴν σύνδεσιν τοῦ τύπου τοῦ σώματος μὲ τὸν τύπον τῆς κεφαλῆς, βασισθεὶς κυρίως εἰς τὴν συμφωνίαν τῆς πτυχολογίας τοῦ ἀντιγράφου Margherita καὶ τῆς προτομῆς τοῦ Μ. Καπιτωλίου καὶ εἰς τὸ ὅτι τὸ ἀκέφαλον ἀντίγραφον τῆς Φλωρεντίας εἶναι πάρισον τοῦ εἰς τὸ αὐτὸ μουσεῖον ἀποκειμένου Ἐρμάρχου). EA 2092 3. ASHMOLE, ἔ. ἀ. F. ROULSEN, Greek and Roman Portraits in English Country Houses, σ. 43, ἀρ. 16. Τοῦ αὐτοῦ, Ikon. Misc., σ. 73. HEKLER, BBG, σ. 37. LAURENZI, Ritratti, σ. 117, ἀρ. 65. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 120-1, 1. ADRIANI, Annuario 1946-48, σ. 150. BUSCHOR, Bildnis, σ. 16. Εἰς τὴν ἀποθήκην τοῦ ἐν Ρώμῃ Μουσεῖου τῶν Θερμῶν ὑπάρχει ἀκέφαλον ἀγαλμάτιον, τὸ ὁποῖον παρ' ὄλην τὴν προσθήκην τοῦ χιτῶνος καὶ τὴν βαρυτέραν ἐμφάνισιν φαίνεται ὅτι ἀπηχεῖ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἐπικούρου (πίν. 13α). Ἡ ἄδεια φωτογραφήσεως ὀφείλεται εἰς τὴν καλωσύνην τῆς κ. Felletti Maj.

Ἐπίκουρον ἢ στιγμιαία κινήσις συζητητοῦ ἔξ ολοκλήρου συνηρασμένου ἀπὸ τὴν ὁρμὴν τῆς ἀποδεικτικῆς του ὁμιλίας.

Ὁ δυναμισμὸς τοῦ Ἐπικούρου τάσσει τοῦτον εἰς τὴν κορυφὴν σειρᾶς ἔργων, τὰ ὁποῖα καλύπτουν τὸ β' τέταρτον τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος. Τὰ ἔργα αὐτὰ χαρακτηρίζονται ὑπὸ νέας κινήσεως καὶ μερικῆς μετατοπίσεως ἀξιών ἀντὶ τῆς μονολιθικότητος τῶν ἔργων τῆς προηγουμένης γενεᾶς<sup>1</sup>. Πολύτιμον χρονολογικὴν ὑποστήριξιν παρέχει ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἢ παραστάσις τῆς Ἀρσινόης τοῦ Φιλαδέλφου ἐπὶ οἰνοχόης τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου<sup>2</sup>.

Τὸ κίνημα εἶχε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὴν προέλευσιν ἐκ τῆς ἀνατολικῆς Ἰωνίας, καὶ μὲ δυσκολίαν, ὅπως δύναται τις εὐκόλως νὰ φαντασθῆ, θὰ μετεφυτεύθη εἰς τὰς «κλασικιστικὰς» Ἀθήνας τοῦ 3ου αἰῶνος. Οὕτω, τὸ ἀγαλμα τοῦ Ἀθηναίου μὲν, ἀλλ' εἰς Σάμον ἀνδρωθέντος Ἐπικούρου θὰ ἐπεθύμουν νὰ θεωρήσω ὡς ἔργον Ἰωνοῦ καλλιτέχνου ἐργασθέντος εἰς τὰς Ἀθήνας<sup>3</sup>, τοῦ ὁποῖου ἢ ἐπίδρασις πρέπει νὰ ὑπῆρξε, παρ' ὄλην τὴν ἀντίδρασιν, ἀξιόλογος. Περὶ τὸν Ἐπίκουρον δυνάμεθα νὰ συγκεντρώσωμεν ὁμάδα ἔργων, ἐκ τῶν ὁποίων ἄλλα μὲν θὰ ὀφείλωνται εἰς αὐτὸν τοῦτον τὸν καλλιτέχνην τοῦ Ἐπικούρου, ἄλλα δὲ εἰς τοὺς μιμητάς του. Ἐν συγγενέστατον πρὸς τὸν Ἐπίκουρον ἔργον εἶναι τμημα ἀγάλματος εὗρεθὲν κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τῆς ἀρχαίας Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν<sup>4</sup>. Τοῦτο εἰς τὴν ἀρχαιότητα ἐκόσμηε μετ' ἄλλων ἔργων τὸ Ὀδεῖον τῆς Ἀγορᾶς κατὰ τὴν β' οἰκοδομικὴν του φάσιν. Ὑπετέθη, ὅτι πρόκειται ἴσως περὶ νέου ἀντιγράφου τοῦ Ἐπικούρου, παρ' ὄλην ὅμως τὴν ἀναμφισβήτητον ὁμοιότητα πρὸς αὐτόν, αἱ πτυχαὶ των δὲν ἀντιστοιχοῦν ἀπολύτως, ἐνῶ τὸ ἱμάτιον περιβάλλει ἐδῶ μεγαλύτερον ἀκόμη μέρος τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος. Ὅπως δὲ φαίνεται νὰ ἀντιγράφη ἔργον τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου.

Εἰς τὴν αὐτὴν ὁμάδα ἔργων ἀνήκει ἐπίσης ὁ καλούμενος «Ἅγιος Πέτρος» τῶν Grotte Vecchie τοῦ Βατικανοῦ (πίν. 14α καὶ 13γ)<sup>5</sup>, φέρων χιτῶνα καὶ ἱμάτιον, παρουσιάζων δὲ ὁμοίαν θέσιν χειρῶν καὶ ἔξ ἴσου ἐλαστικὴν κίνησιν σκελῶν, ἐνῶ τὸ ὕφασμα καλύπτει μὲ ὀλίγας, δυναμικὰς πτυχὰς τὸ λιπόσαρκον, νευρῶδες σῶμα.

<sup>1</sup> Βλ. ὅσα λέγει σχετικῶς ὁ KLEINER εἰς Bulletin de la Société Royale d'Alexandrie 1939, σ. 41 κέξ.

<sup>2</sup> WALTERS, BMC of Roman Pottery, K77, πίν. 5.

<sup>3</sup> Βλ. καὶ LAURENZI, Ritratti, σ. 117, ἀρ. 65, ὁ ὁποῖος σημειώνει, ὅτι κατὰ τὸν ΔΙΟΓΕΝΗ ΛΑΕΡΤΙΟΝ, 5, ἡ «πατρίς» του Σάμος τὸν ἐτίμησε διὰ χαλκῶν εἰκόνων.

<sup>4</sup> S 826. Ὑψ. 1.24, πλ. 0.66. SHEAR, Hesperia 1938, σ. 323-4 καὶ εἰκ. 7. THOMPSON, αὐτόθι 1950, σ. 124 καὶ πίν. 78. HARRISON, Agora, I, Portraits, σ. 74.

<sup>5</sup> Ἡ κεφαλή, ὡς καὶ ἀμφότερα αἱ χεῖρες, εἶναι συμπληρωμένα. KRAUS, Geschichte der christlichen Kunst, I, σ. 232-3. GARRUCCI, Storia dell'arte Cristiana, VI, πίν. 429, σ. 35. REINACH, RS, II, σ. 633, 4. MATZ - DUHN, I, ἀρ. 1322.



Πλησιέστατα πρὸς τὸν Ἐπίκουρον πρέπει ἴσως νὰ ἦτο τὸ πρωτότυπον ἐνὸς ποιητοῦ εἰκονιζομένου ἐπὶ ἀναγλύφου τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν καὶ προερχομένου ἐκ τῆς δυτικῆς κλειτύς τῆς Ἀκροπόλεως (πίν. 14β)<sup>1</sup>. Ἡ στάσις τῶν χειρῶν τοῦ ποιητοῦ τούτου εἶναι ἀξιοσημειώτως ὁμοία πρὸς τὴν στάσιν τῶν χειρῶν τοῦ Ἐπικούρου, τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀγορᾶς καὶ τοῦ «Ἁγίου Πέτρου». Τὸ ἱμάτιον τυλίσσει ἐδῶ τὸ σῶμα ἀκόμη σφιγκτότερον παρ' ὅσον εἰς τὸν Ἐπίκουρον, ἡ δὲ κίνησις τῶν σκελῶν εἶναι ἕξ ἴσου νευρώδης, ὑπογραμμιζομένη καὶ ἀπὸ τὴν φορὰν τῶν πτυχῶν, ἀνερχομένων ἐκ τοῦ προτεταμένου δεξιοῦ πρὸς τὸ συνεσταλμένον ἀριστερόν (βλ. ἀντίθετον φορὰν εἰς τὸν Μητροδώρον). Αἱ πτυχαὶ εἶναι ἐδῶ ἀπλούστεραι, τοῦτο ὅμως ἀσφαλῶς πρέπει ν' ἀποδοθῆ εἰς τὴν ἔλλειψιν ἀξιώσεων ἀπὸ μέρους τοῦ ἀναγλύφου. Μὲ τὸν ἀντίχειρα ψαύει ὁ ποιητὴς ἐλαφρῶς τὸν πώγωνα εἰς κίνησιν στιγμιαίαν καὶ νευρικήν.

Ἐνάλογος εἶναι καὶ ἡ ἔκφρασις τῆς δεξιᾶς χειρὸς μιᾶς ἄλλης μορφῆς ἐπίσης σφριζομένης ἐν ἀντιγράφῳ. Πρόκειται διὰ τὸν ποιητὴν ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης (πίν. 15α)<sup>2</sup>, ὁ ὁποῖος κἀθηται μὲ τὸ ἐν σκέλος ἐπὶ τοῦ ἄλλου. Παρὰ τὰς μετατροπὰς τὰς ὁποίας ὑπέστη ἡ ἐν λόγῳ μορφή διὰ τῆς χειρὸς τοῦ ἀντιγραφέως (λ. χ. τὴν ἐνδυμασίαν καὶ ἴσως καὶ τὸ κάθισμα), ἡ ἀρχικὴ εἰκὼν, ἡ ὀπισθεν αὐτῆς κρυπτομένη, δύναται καλῶς νὰ ἀναχθῆ εἰς τὸ χρονικὸν πλαίσιον τοῦ Ἐπικούρου.

Μία ἄλλη παράστασις, πολὺ μεταγενεστέρας ἐποχῆς, ὁ εὐαγγελιστῆς Ματθαῖος τοῦ χειρογράφου 43 τῆς Μονῆς Σταυροδικητῆ<sup>3</sup>, παρουσιάζει τοιαύτην συγγένειαν στάσεως καὶ πτυχολογίας πρὸς τὸν Ἐπίκουρον, ὥστε, ἐὰν δὲν πρόκειται δι' ἄμεσον ἀντιγραφὴν τούτου, θὰ εἶναι ἡ ἀπόδοσις ἐνὸς ἀκόμη ἔργου τῆς αὐτῆς ομάδος.

Τὰ ἀνωτέρω ἀπαριθμηθέντα ἔργα εἶναι, ὅπως εἴπομεν, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἔργα τοῦ καλλιτέχου τοῦ Ἐπικούρου. Ἔργον ὅμως μαθητοῦ

LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 96. BOVINI, *Bull. Comm.* II, σ. 118, σημ. 29.

<sup>1</sup> Ὑψ. 0.21 × πλ. ἄνω 0.16 × πλ. κάτω 0.19 × πᾶχ. 0.025. KRÜGER, *AM* 1901, σ. 126 κέξ., πίν. VI. F. POULSEN, *Ikon. Misc.*, σ. 54. MAYER, *JdI* 1929, σ. 294. REINACH, *RR* II, σ. 371, 2. FRIEND, *Art Studies* 1927, σ. 142. RICHTER, *Ancient Furniture*, σ. 12, εἰκ. 21. ELDBERKIN, *AJA* 1935, σ. 98-9. Ὁμοίωτος πρὸς τὸν ἐν λόγῳ ποιητὴν εἶναι ὁ ἐπὶ ἐπιτυμβίου τοῦ μουσείου Κωνσταντινουπόλεως εἰκονιζόμενος Ἀπολλώνιος (MENDEL, *Sculptures des Musées Ottomans*, III, ἀρ. 938. SCHÖBER, *Fries des Hekataions von Lagina*, σ. 94, εἰκ. 38) διαφέρων μόνον κατὰ τὸ ὅτι προβάλλει τὸν ἀριστερόν πόδα ἀντὶ τοῦ δεξιοῦ καὶ παρουσιάζει συστάδα πτυχῶν μεταξὺ τῶν σκελῶν.

<sup>2</sup> SACKEN-KENNER, *Samml. des Münz- u. Antiken Cabinets*, I, ἀρ. 170, σ. 43.

<sup>3</sup> Βλ. FRIEND, *Art Studies* 1927, σ. 144, εἰκ. 156, ὁ ὁποῖος συγκρίνει καὶ μὲ τὸν ποιητὴν τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὴν δυτικὴν κλειτὴν τῆς Ἀκροπόλεως.

τούτου είναι ἀσφαλῶς τὸ ἀγαλμα τοῦ Ἐπικουρείου Ἐρμάρχου (πίν. 13β καὶ 15β) (ἔτος θανάτου ἄγνωστον)<sup>1</sup>, τοῦ ὁποίου σώζονται δύο ἀντίγραφα τοῦ σώματος. Ἐν ἑξ αὐτῶν, ἀκέφαλον, εὐρίσκεται εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Ὀστίας<sup>2</sup>, ἄλλο δὲ εἶναι αὐτὸ, τὸ ὁποῖον εἰκονίζεται ἐδῶ. Σώζεται ὁλόκληρον μετὰ τῆς κεφαλῆς εἰς τὸ Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον τῆς Φλωρεντίας<sup>3</sup>.

Ὁ καλλιτέχνης τοῦ Ἐρμάρχου δὲν εὐρίσκεται εἰς τὸ ὕψος τοῦ διδασκάλου του, μολονότι τὸ ἀγαλμὰ του συχνὰ συσχετίζεται μετὰ τὸν Ἐπίκουρον<sup>4</sup>. Ἐδῶ πράγματι αἱ πτυχαὶ εἶναι μικρογραμμότεραι, «ἐπιφανειακώτεραι», δὲν ἔχουν τὸ μεγαλόγραμμον καὶ τὴν δύναμιν τῶν πτυχῶν τοῦ Ἐπικούρου. Ἄλλ' ὁ καλλιτέχνης του δὲν εἶναι μόνον ὀλιγώτερον ἐμπνευσμένος, εἶναι καὶ νεώτερος<sup>5</sup>, διότι εἰς τὸ ἔργον του παρατηροῦμεν μεγαλυτέραν ἀκόμη χαλάρωσιν τῆς τεκτονικῆς, ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ πρὸς ἠϋξημένην ψυχικὴν ἔντασιν. Εἶδομεν ἤδη, ὅτι ἡ χαλάρωσις αὕτη χαρακτηρίζει τὸ β' τέταρτον περίπου τοῦ 3ου αἰῶνος. Ἡ ἀνυψωμένη δεξιὰ τοῦ Ἐρμάρχου κατευθύνεται πρὸς τὰ ἔξω, εἰς κίνησιν ἀκόμη ζωηροτέραν, παρὰ εἰς τὸν Ἐπίκουρον, ἡ κεφαλὴ στρέφει εἰς ἀντίθετον πρὸς τὴν χεῖρα κατευθύνουσιν, ὁ κορμὸς εἶναι ἀνωρθωμένος (ὁ Ἐρμαρχος κἀθηται ἐπὶ ἀπλοῦ καθίσματος ἄνευ ἐρεισινώτου) καὶ παρακολουθεῖ τὴν κίνησιν τῆς κεφαλῆς, ἐνῶ τὰ σκέλη μετὰ τῶν ποδῶν παρακολουθοῦν τὴν κίνησιν τῆς δεξιᾶς χειρός. Ἐν τούτοις, παρὰ τὴν προσπάθειαν τοῦ καλλιτέχνου, ἡ γενικὴ ἐντύπωσις δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὴ, τὸ σύνολον ἔχει κάτι τὸ «ξύλινον».

Ὅχι πολὺ μεταγενέστερον τοῦ Ἐρμάρχου φαίνεται ὅτι ἦτο τὸ ἔργον, ἐκ τοῦ ὁποίου ἐνεπνεύσθη ὁ τεχνίτης τοῦ «Ἀριστίδου τοῦ Σμυρνέου» τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ<sup>6</sup> (πίν. 16α). Ἐδῶ βεβαίως πα-

<sup>1</sup> Βιβλιογραφία σχετικὴ μετὰ τὸ σῶμα τοῦ Ἐρμάρχου: LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 79 καὶ 82. HEKLER, *BBG*, σ. 37. SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 120-1, 2. ADRIANI, *Annuario* 1946-8, σ. 150 κἑξ. BUSCHOR, *Bildnis*, σ. 16. V. POULSEN, *Portraits Grees*, σ. 34.

<sup>2</sup> VAGLIERI, *NScavi* 1913, σ. 298, εἰκ. 4.

<sup>3</sup> Βλ. SCHEFOLD, ἔ. ἀ. καὶ ADRIANI, ἔ. ἀ. εἰκ. 4.

<sup>4</sup> Λ. Ζ. SCHEFOLD, ἔ. ἀ. <sup>5</sup> Βλ. BUSCHOR, ἔ. ἀ.

<sup>6</sup> Ἀρχητικὸν Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου Ρώμης ἀρ. 31.727. BELLORI, *Imag. Poet.*, 72. VISCONTI, *Iconografia Greca*, I, πίν. XXXI, 4, 5, σ. 351, 4. REINACH, *RS*, II, 2, σ. 630, 1. BERNOULLI, *Gr. Ik.*, II, πίν. XXX, σ. 210 κἑξ. FURTWÄGLER-SIEVEKING, *Anhang zu Christ*, ἀρ. 43. HÜLSEN, *AM* 1901, σ. 176, ἀρ. 23. HELBIG<sup>3</sup> ἀρ. 413. STUDNICZKA, *Aristoteles*, σ. 7. BOVINI, *Bull. Comm.* 1940, σ. 119. Βλ. καὶ F. POULSEN, *Catalogue*, ἀρ. 467. Ἡ ἐπιγραφὴ δὲν εἶναι γνησία, ὅπως εἶδον καὶ ὁ STUDNICZKA καὶ ὁ F. POULSEN. Ἀξιοσημείωτος εἶναι ἡ ὁμοιότης τοῦ τύπου μετὰ τὴν παράστασιν τοῦ ἀστρονόμου Ἰππάρχου (θανόντος περὶ τὸ 120 π. Χ.) ἐπὶ νομισμάτων τῆς Νικαίας, τῆς ἐποχῆς τοῦ Κομμόδου καὶ ἑξῆς (πίν. 40α) (βλ. SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 173, 30) (ἀντίστροφος εἶναι ἡ ὑπὸ τοῦ ἱματίου κάλυψις τῶν ὤμων), τὸ πρωτότυπον ὅμως τῆς παραστάσεως αὐτῆς πρέπει, ὡς εἶναι φυσικόν,

ρατηρείται μεγαλύτερα παρὰ εἰς ἄλλα ἔργα τοῦ 3ου αἰῶνος βαρύτης ὑφάσματος καὶ συνολικῆς ἐμφάνισως. Αὕτη ἐν μέρει πρέπει νὰ ἀποδοθῆ εἰς τὴν ρωμαϊκὴν μεταλλαγὴν, ἐν μέρει ὅμως πρέπει νὰ θεωρηθῆ καὶ ὡς ἰδιότης τοῦ πρωτοτύπου, προαγγέλλοντος ἔργα, ὅπως λ.χ. τὸν χαλκὸν «Σοφοκλέα» τοῦ Cabinet des Médailles.

Εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Ἐρμάρχου ἀνήκει ὁ «Δημοσθένης» τοῦ Λούβρου (πίν. 17)<sup>1</sup>, ὁ ὁποῖος, ἐνῶ συνεχίζει τὴν Ἀττικὴν παράδοσιν τοῦ Μητροδώρου ὡς πρὸς τὴν βαρεῖαν ἐμφάνισιν, τὸν συνολικὸν ὄγκον μορφῆς καὶ ὑφάσματος ὡς καὶ τὴν γραμμικὴν ἀπόδοσιν τῶν πτυχῶν, εἶναι πολὺ περισσότερον κεκινημένος καὶ χαλαρώτερος ἢ ὅσον ὁ Μητρόδωρος οἱ δὲ ἄξονες τούτου εἶναι ἀρκετὰ μετατοπισμένοι πρὸς πλαγίας κατευθύνσεις, Ἡ ἐλλείπουσα κεφαλὴ θὰ ἔστρεφε πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ ἄνω, εἰς κίνησιν καὶ ἔκφρασιν παραπλησίας πρὸς τὰς τῆς κεφαλῆς τοῦ χαλκοῦ «Σοφοκλέους» τοῦ Cabinet des Médailles, τοῦ ὁποῖου φαίνεται νὰ εἶναι ἐλάχιστα παλαιότερος.

Ἄλλο ἔργον δυνάμενον νὰ ἀναχθῆ εἰς Ἀττικὴν δημιουργίαν τοῦ β' τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνος, εἶναι ὁ ἀκέφαλος Μοσχίων τῆς Νεαπόλεως (πίν. 16β)<sup>2</sup> ὁ ὁποῖος συνεχίζει τὴν ἀττικὴν παράδοσιν ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὑφάσματος. Τὸ πρωτότυπον τοῦ ἀγαλματίου τούτου ἐχρονολογεῖτο ἄλλοτε εἰς τὸν 4ον αἰῶνα, ἐπειδὴ δῆθεν ὁ τραγικὸς εἶχε δρᾶσει εἰς τὸν 4ον

νὰ εἶναι τοῦ τέλους τοῦ 2ου αἰ. π. Χ. μεταγενέστερον ἀκόμη τοῦ πρωτοτύπου τοῦ κορμού EA 1198 καὶ τῆς ἐπὶ νομισμάτων τῆς Σάμου εἰκόνης τοῦ Πυθαγόρου, βλ. σ. 74.

<sup>1</sup> Τὸ ἄγαλμα εὐρίσκετο ἀρχικῶς εἰς τὴν ἐν Ρώμῃ Villa Montalto. Εἰς Παρισίους μετεφέρθη ἐπὶ Ναπολέοντος ἐκ τοῦ Βατικανοῦ, ὅπου εἶχεν ἐν τῷ μεταξὺ εἰσαχθῆ. Ἀμφότεραι αἱ χεῖρες εἶναι συμπληρωμέναι. Ἡ μὴ συνανήκουσα κεφαλὴ Δημοσθένους ἀφηρέθη τὸ 1943. GUATTANI, Mon. Ant. IV, 1787, πίν. 1. VISCONTI, Museo Pio Clementino, III πίν. 14. CLARAC, πίν. 283 καὶ 1079, 2099. A. FRIEDERICHS-WOLTERS, Gipsabgüsse. . . Antiker Bildwerke, ἀρ. 1315, σ. 481-2. B. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 71. CALZA, Antike 1939, σ. 107. BIRT, Buchrolle, σ. 91. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 96. BUSCHOR, Bildnis, σ. 25.

<sup>2</sup> Ἀρ. 6238, ὕψ. 0.75. Ἡ σήμερον ἐπιτεθειμένη κεφαλὴ δὲν συνανήκει. Ἄλλαι συμπληρώσεις (κατὰ HEKLER): Ὁ ἀριστερὸς κάτω βραχίον, ἡ δεξιὰ χεῖρ, τὸ πρόσθιον τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ ποδὸς καὶ μερικαὶ πτυχὰι τοῦ ἱματίου εἰς τὸν ὄμον. Τὸ ὄνομα εἶναι κεχαραγμένον εἰς τὴν πλίνθον. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 55 κέξ. HELBIG<sup>3</sup> I, ἀρ. 843, σ. 468-9 βλ. καὶ II, σ. 475. WYNDHAM, Petworth, ἀρ. 15 σ. 26. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 62. HEKLER, Bildniskunst, σ. 317, ἀρ. 112a. CROME, Bildnis Vergils, σ. 51. PFUHL, JdI 1930, σ. 57. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 210 εἰκ. 120,3. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 315 (συνδέει μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ «Διφίλου», ὁ ὁποῖος ὅμως, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀνήκει ἴσως εἰς τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 4ου αἰῶνος [ΚΑΡΟΥΖΟΥ, ΑΔ 1929, σ. 225 κέξ.: Δίφιλος Σινωπεύς, ἔτος θανάτου 289 π. Χ. Μικρασιατικοὶ χαρακτήρες εἶναι ἡ κόμη, ἡ ὑπενθυμίζουσα τὴν κόμην τοῦ «Μαυσώλου» καὶ τὸ παχύ, ἄνω χεῖλος]. Ὅπωςδήποτε ὁ «Δίφιλος» διατηρεῖ ἀκόμη πολὺ ἀπὸ τὴν ὑστεροκλασσικὴν «ροὴν» καὶ τὴν «ἰσορροπίαν»: Εἰς τὴν ἔκφρασιν ἔχει τὸ ρεμβῶδες ὕφος τῶν πραξιτελείων καὶ μεταπραξιτελείων ἔργων).

αἰῶνα. Σήμερον ὅμως γνωρίζομεν ὅτι ὁ ποιητὴς ἔδρασε μᾶλλον εἰς τὸ ἀΐ ἤμισυ τοῦ 3ου αἰῶνος<sup>1</sup>. Ἦδη ὅμως καὶ παλαιότερον ἢ WYNDHAM ἐχρονολόγει ὀρθότερον τὸ ἀγαλμα εἰς τὸν 3ον αἰῶνα, ὁ δὲ SCHEFFOLD, τελευταίως ἀκόμη, ἀκριβέστερον εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Ἐπικούρου καὶ τοῦ Ἐρμάρχου. Εἰς τὸν Μοσχίωνα ἢ πρὸς τὰ πρόσω κινήσεις, τὴν ὁποίαν τονίζει ὁ μέγας παλμὸς τῶν σκελῶν καὶ τῆς διαγωνίου συστάδος τῶν πτυχῶν, ἀνακόπτεται ἄνω ἀπὸ τὸν κορμὸν, ὁ ὁποῖος δὲν παρακολουθεῖ τὴν κίνησιν αὐτήν, εἶναι ἀνωρθωμένος καὶ φαίνεται ὡς νὰ ἀντιδρᾷ, ἐνῶ συγχρόνως διαφοροποιεῖται καὶ τὸ ὕψος τῶν ὤμων. Ὅλα αὐτὰ μὲ ἄγουν εἰς τὴν σκέψιν ὅτι ὁ Μοσχίων μᾶλλον εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Ἐρμάρχου πρέπει νὰ ἀνήκῃ. Πρὸς αὐτὸν κοινήν ἔχει καὶ τὴν στήριξιν τοῦ ἑνὸς ποδὸς ἐπὶ μόνης τῆς πτέρνας. Σημαντικὴ εἶναι ἐν τούτοις ἡ μεταξὺ των διαφορὰ ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν πτυχολογίαν. Ἐδῶ εἶναι ἀπλὴ καὶ μεγαλόγραμμος, μία μεγάλη συστάς πτυχῶν διασταυρῶνει λοξῶς τὸν κορμὸν πρὸς τὸν ἀριστερὸν ὤμον. Παρὰ τὸ ἀσήμαντον τοῦ ἀντιγράφου, τὸ πρωτότυπον πρέπει νὰ ὑπῆρξε σημαντικὴ ἀττικὴ δημιουργία, ἐφ' ὅσον ἐχρησίμευσεν ὡς πρότυπον δι' ἑν πρόμιμον αὐτοκρατορικὸν ἔργον, τὸν «Μάρκελλον», τοῦ ὁποῖου σφύζονται πολλὰ ἀντίγραφα<sup>2</sup>.

Ἄττικὸν ἔργον φαίνεται ὅτι ὑπῆρξε καὶ τὸ πρωτότυπον τοῦ ἐκ Bordeaux ἀργυροῦ ἀγαλματίου τοῦ Cabinet des Médailles (πίν. 16γ)<sup>3</sup>, εἰκονίζοντος φιλόσοφον ἢ ποιητήν, ἀναγινώσκοντα ἐκ βιβλίου, τὸ ὁποῖον κρατεῖ οὗτος ἀνειλιγμένον δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν. Καὶ εἰς τοῦτο ἡ πτυχολογία εἶναι ἀπλουσιότη, μεταξὺ δὲ τῶν σκελῶν παρατηρεῖται ἀπλῶς μικρὰ συστάς πτυχῶν, ὅπως εἰς τὸν καθήμενον τοῦ P. Corsini al Prato τῆς Φλωρεντίας. Ὅπως εἰς τὸν Μοσχίωνα, οὕτω καὶ ἐδῶ παρατηρεῖται διαφοροποιήσις τοῦ ὕψους τῶν ὤμων διὰ τῆς ἀνυψώσεως τῆς δεξιᾶς χειρὸς, ὡς καὶ ὁμοία στήριξις τοῦ δεξιοῦ ποδὸς ἐπὶ μόνης τῆς πτέρνας. Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ καθημένου ὡς διδασκάλου ἀντιστοιχεῖ ἀπολύτως πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ἡ ὁποία ἀποδίδει τὴν συγκεκριμένην κατάστασιν ὀξύτερον ἀκόμη παρ' ὅσον αἱ μορφαὶ τοῦ προμίμου 3ου αἰῶνος. Ἐξ ἄλλου ἡ κεφαλή του παρουσιάζει ὁμοιότητα καὶ πρὸς τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἐρμάρχου, ὅπως ἤδη ἐσημείωσεν ὁ ARNDT. Ὁ αὐτὸς ARNDT παρατήρησεν ἐπίσης ὅτι

<sup>1</sup> Βλ. E. DIEHL, RE XVI, 1, 345 κέξ.

<sup>2</sup> Βλ. κατωτέρω σ. 94.

<sup>3</sup> Ὑψ. 0.12. Memoires de la Société Archéologique de Bordeaux XI, σ. 89, XIII, πίν. 14. JAHN, Bilderchroniken, σ. 57 σημ. 385. REINACH, RS, II, 629, 7. BIRT, Buchrolle, σ. 160. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 136 σημ. 2. ARNDT, EA 1610 (κείμενον). J. BABELON, Choix des bronzes et des terres-cuites des Collections Oppermann et de Janzé, Les Trésors du Cabinet des Médailles, σ. 17 (εἰς ἀφ. 3).

ἡ κεφαλὴ τοῦ ἐκ Bordeaux ἀγαλματίου ὁμοιάζει καὶ πρὸς τὴν μίαν ἐκ τῶν τεσσάρων χαλκῶν κεφαλῶν τοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας<sup>1</sup>, τὴν ὁποίαν ὁ ARNDT ἐχρονολόγει εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Ἑρμάρχου<sup>2</sup> καὶ ὁ LIPPOLD ὠνόμαζε Καλλιμαχον<sup>3</sup>, ὁ CROME Ἀπολλώνιον Ρόδιον<sup>4</sup>, ὁ δὲ ADRIANI τὴν ἐθεώρει ἀπλῶς ὡς παραλλαγὴν τοῦ τύπου τοῦ Ἑρμάρχου<sup>5</sup>.

Πρὸς τὸ ἐν λόγῳ ἀγαλμάτιον ἐκ Bordeaux οἱ ARNDT καὶ LIPPOLD συνέκριναν ὀρθῶς ἐν ἀγαλμάτιον τοῦ Μουσείου τῆς Μαδρίτης<sup>6</sup>, φέρον μὴ συνανήκουσαν κεφαλὴν τύπου «Σενέκα». Τὴν χρονολόγησιν τοῦ τύπου εἰς τὸ αὐτὸ πλαίσιον ἐπιτρέπου, νομίζω, αἱ ὀλίγαι μεγάλαι πτυχαί, τὸ μαραμένον στήθος καὶ ἡ πρὸς τὰ πρόσω κίνησις, μολονότι τὸ ἀντίγραφον φέρει ἰσχυρὰν ρωμαϊκὴν σφραγίδα (βλ. βαρῦτητα πτυχῶν).

Σύγχρονον θὰ ἦτο καὶ τὸ πρωτότυπον τοῦ ἐπὶ νομισμάτων τῆς Σμύρνης εἰκονιζομένου Ὁμήρου (πίν. 40ε καὶ ζ)<sup>7</sup>. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα διὰ τοῦ ἐπὶ τῶν νομισμάτων τύπου ἀντιπροσωπεύεται τὸ λατρευτικὸν ἄγαλμα τοῦ ποιητοῦ, τὸ ὁποῖον ἦτο ἐστημένον εἰς τὸ «Ὁμήρειον» τῆς πόλεως. Ὁ ποιητὴς εἰκονίζεται διασταυρῶνων τὸν κορμὸν διὰ τῆς κρατούσης βιβλίον ἀριστερᾶς χειρός, ἐπ' αὐτῆς δὲ στηρίζεται καθέτως ἡ δεξιὰ, ὅπως περιπυ εἰς τὸν Ἑπικούρου, τὸν Ἑρμαρχον κλπ. Μόνον ὅτι ἐδῶ, ἐξ ὅσων δύνатаί τις νὰ διακρίνη, ὁ πῶγων στηρίζεται ἐπὶ τῆς χειρός, εἰς δάκτυλος τῆς ὁποίας ἦτο τεταμένος ἐπὶ τῆς παρειᾶς κατὰ τὸν χαρακτηριστικὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον ἐκφράζεται πολλάκις ἡ σκέψις ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μέχρι σήμερον. Ἀξιοσημείωτος εἶναι καὶ ἡ ζωηρὰ του στάσις, μὲ τὸν Ἑρμαρχον μάλιστα ἔχει ὁμοίαν καὶ τὴν ἀνωρθωμένην θέσιν τοῦ κορμοῦ (τὸ κάθισμα εἶναι ἄνευ ἐρεισινώτου). Τὸ ἱμάτιόν του εἶναι, ὡς φαίνεται, πολύπτυχον, προδίδον καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ Ἑπικούρου, τὸν Ἴωνα καλλιτέχνην.

Εἰς τὰς πλείστας ἐκ τῶν ἐν λόγῳ παραστάσεων τοῦ β' τετάρτου τοῦ

<sup>1</sup> SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 128 - 9, 1 καὶ σ. 211.

<sup>2</sup> EA 1610 (κείμενον). <sup>3</sup> Porträtstatuen, σ. 66 κέξ.

<sup>4</sup> Bemerkungen zur griechischen Ikonographie, 1954, σ. 3 κέξ.

<sup>5</sup> Annuario 1946 - 48, σ. 162 κέξ. Ὁ V. POULSEN, Portraits Grecs, σ. 34 δέχεται μὲ ἐπιφύλαξιν τὴν ἐρμηνεῖαν τοῦ ADRIANI.

<sup>6</sup> Ὑφ. 0.58. Πλὴν τῆς κεφαλῆς εἶναι συμπληρωμένη καὶ ἡ δεξιὰ χεῖρ, ὡς καὶ ὅλον τὸ κάτω μέρος τῆς μορφῆς. HÜBNER, Antike Bildwerke in Madrid, ἀφ. 84, σ. 86. REINACH, RS, I, 515. R. PICARD, Marbres Antiques du Musée du Prado, 1923, σ. 70, ἀφ. 66. ARNDT, EA 1610 (κείμενον). BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 166. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 96.

<sup>7</sup> SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 173, 2. Βλ. K. ESDAILE, JHS 1912, σ. 306. FRIEND, Art Studies, 1927, σ. 146 (ὁ ὁποῖος τὸν παραβάλλει κατὰ τὴν στάσιν μὲ τὸν Ἀγ. Ἰωάννην τοῦ χειρογράφου 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, αὐτόθι εἰκ. 163). SCHEFOLD, αὐτόθι σ. 172, 2 καὶ σ. 218.

βου αἰῶνος παρετηρήθη χαλάρωσις τοῦ τεκτονικοῦ ὄγκου, τοῦ κυριαρχοῦντος εἰς τὸ α' τέταρτον τοῦ αἰῶνος, διὰ τῆς νέας μετατοπίσεως τῶν ἀξόνων, τῆς νέας κινήσεως, ὡς καὶ τῆς πλουσιωτέρας ψυχικῆς γλώσσης καὶ τῆς ὀξυτέρας ἐκφράσεως τῶν συγκεκριμένων καταστάσεων, εἰς τὰς ὁποίας ἀπεικονίζονται οἱ ἄνθρωποι τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Ἡ διαρκὴς ὁμῶς ἀναζήτησις τρόπων ἐκφράσεως καὶ παραστάσεως κατὰ τὸν βου αἰ. προσομοιάζει, θὰ ἐλέγομεν, μὲ ἐκκρεμῆς. Διάφορος εἶναι πάλιν ἡ ἐντύπωσις, τὴν ὁποίαν παρέχει ἡ ἐπομένη καλῶς χρονολογημένη μορφή, ὁ Ποσειδίππος τοῦ Βατικανοῦ (πίν. 18α)', μοναδικὸν ἀντίγραφον ἀνδριάντος κωμικοῦ τῆς Νέας Κωμωδίας, θανόντος περὶ τὰ 240 π. Χ. Ἀκόμη καὶ ἐὰν ὁ ἀνδριὰς τοῦ κωμικοῦ δὲν ἐστήθη μετὰ τὸν θάνατον τούτου, καὶ πάλιν ἡ ἀνίδρουσις του δὲν πρέπει νὰ ἀπέχη πολὺ τοῦ θανάτου τοῦ κωμικοῦ. Ὁ Ποσειδίππος εἶναι ἐκ νέου αὐστηρῶς μετωπικὴ καὶ ὀγκώδης μορφή, ὅπως ἦσαν αἱ περὶ τὸν Μητροδωρον μορφαί. Ἐν τούτοις ἐδῶ ὁ ὄγκος εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερος ἢ ὅσον εἰς ἐκείνας, ἡ δὲ μᾶζα ἀποτελεῖ τὴν κυριαρχοῦσαν ἐντύπωσιν· ὅπως δὴποτε ἡ σημαντικώτερα μεταξὺ των διαφορὰ εἶναι ὅτι εἰς τὸν Ποσειδίππον ὑποφαίνεται νέα ὁρμή, νέος δυναμισμός, ἀνύπαρκτος εἰς τὰ ἔργα τοῦ προίμου βου αἰῶνος. Μὲ δύναμιν τείνει ὁ ποιητὴς πρὸς τὰ πρόσω τὴν κεφαλὴν, ἔξω ἀπὸ τὸν συσπειρωμένον ὄγκον τοῦ σώματός του. Τὴν νέαν ἐντύπωσιν κορυφώνει ἡ ἐπαναστατικὴ λοξὴ χειρονομία τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος (μέχρι τοῦδε ἡ συνήθης θέσις τῆς χειρὸς ἦτο περίπου κάθετος). Ὁ ποιητὴς ὡς νὰ θέλῃ νὰ ἀπαλλαγῇ

<sup>1</sup> Galleria delle Statue 271. Ὑψ. 1.47. Μάρμαρον πεντελικόν. Εὐρέθη μετὰ τοῦ «Ψευδομενάνδρου» ἐπὶ Σίξτου Ε' ἐπὶ τοῦ Βιμινάλιου λόφου, ἐντὸς ἀρχαίου στρογγύλου οἰκοδομήματος εἰς τὸν κήπον τῆς μονῆς S. Lorenzo in Panispernia καὶ ὑπ' αὐτοῦ ἐστήθη εἰς τὴν Villa Montalto, ἐκ τῆς ὁποίας τὸ ἄγαλμα περιήλθεν ἀργότερον εἰς τὸν Th. Jenkins, ὁ ὁποῖος πάλιν ἐπώλησεν αὐτὸ εἰς τὸν Πίον Σ'. Ἐπὶ Ναπολέοντος ἀμφότερα ἦσαν εἰς Παρισίους. Αἱ ὑπὸ τοῦ ἀντιγραφέως ἐπενεχθεῖσαι τροποποιήσεις ἐπὶ τοῦ πρωτοτύπου εἶναι τὰ ρωμαϊκὰ ὑποδήματα, ἡ προσθήκη τοῦ δακτυλίου καὶ πιθανῶς τὸ κάθισμα. Καὶ εἰς τὴν φυσιογνωμίαν τοῦ εἰκονιζομένου ἐπιβλήθησαν ὑπὸ τοῦ ἀντιγραφέως τροποποιήσεις κατὰ τὸν ξηρὸν τρόπον τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος. BELLORI, Imag. Poet., 61. VISCONTI, Museo Pio Clementino, 16. VISCONTI, Musée Napoléon, II, πίν. 70. CLARAC, πίν. 851 Br. - Br. 494. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 141 - 3 πίν. XXI. Βλ. καὶ σ. 101 - 111. AMELUNG, Vat. Kat. II, ἀρ. 271, σ. 469 κῆξ. πίν. 54. SIBENKING, Anhang zu Christ ἀρ. 16. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 88 καὶ σημ. 1. PFUHL, JdI 1930, σ. 57. HORN, Gewandstatuen, σ. 31 - 2. CROME, Vergil, σ. 51, σημ. 178. PARI-BENI, Il Ritratto, πίν. 72. LAURENZI, Ritratti, σ. 134, ἀρ. 107, πίν. 42 - 3. (Παρεσύρθη ἀπὸ τὰς τροποποιήσεις τοῦ ἀντιγραφέως καὶ ἐχρονολόγησε καὶ τὸ πρωτότυπον εἰς τὸν 1ον π. Χ. αἰ.) SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 110 - 111. BUSCHOR, Bildnis, σ. 17. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 315. MATZ, Mitt. d. Inst. 1952, σ. 118 - 9.

τοῦ καθίσματος διὰ τὴν δώση διέξοδον εἰς τὸ πάθος του, ἡ ὄρμη του εἶναι ὀλιγώτερον συγκρατημένη ἢ ὅσον εἰς τὰς περὶ τὸν Ἑπίκουρον μορφάς. Οὕτως ἡ περισσότερον ἐνδιαφέρουσα ὄψις εἶναι ἤδη ἡ προσθία, εἰς τὴν ὁποίαν συντελεῖται ἡ «ἐκτόνωσις», καὶ ὅπου, κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ HORN<sup>1</sup>, «συναντῶνται αἱ νοηταὶ ἐπιφάνειαι, αἱ ἐκφεύγουσαι ὡς στέγαι ἀπὸ τὴν ἀκμὴν τῶν εὐθειῶν, τῶν διερχομένων ἐκ τῆς κεφαλῆς, ἐξ ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν καὶ ἐκ τῆς μεταξὺ τῶν σκελῶν συστάδος τῶν πτυχῶν». Αὕτῃ ἡ τόσον χαρακτηριστικὴ διὰ τὸν Ποσειδίππον σφηνοειδὴς κατασκευὴ ἀποτελεῖ ἐν τούτοις ἀπλῶς τὴν προβαθμίδα σειρᾶς ἄλλων ἔργων, τῆς ὁποίας ἡ κορυφὴ εὐρίσκεται εἰς τὸν πρῶτον αἰῶνα, εἰς τὸ στάδιον δηλαδὴ τῆς Νίκης τῆς Σαμοθράκης.

Μὲ βάσιν ἤδη τὴν τόσον ἀντιπροσωπευτικὴν διὰ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰῶνος μορφὴν τοῦ Ποσειδίππου<sup>2</sup>, δυνάμεθα νὰ ἀναγάγωμεν εἰς τὴν μεταξὺ τούτου καὶ τῶν προηγουμένων χρονικὴν περίοδον μερικὰ ἄλλα ἔργα, ἀποτελοῦντα τὸν μεταξὺ αὐτῶν συνδυετικὸν κρίκον. Εἰς τὰ ἔργα αὐτά, τὰ προετοιμάζοντα τὸν Ποσειδίππον, παρατηρεῖται ἔναντι τῶν παλαιότερων νέα ἐγκατάλειψις τῶν ἀντιθετικῶν τάσεων, νέα πύκνωσις, νέα τάσις πρὸς συσσώρευσιν μάζης καὶ πρὸς περιορισμὸν τῆς μορφῆς εἰς γεωμετρικὸν σχῆμα, συγχρόνως δὲ νέα ἐπίτασις τοῦ ψυχικοῦ τόνου.

Τοιοῦτο εἶναι λ. χ. τὸ χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ «Σοφοκλέους» τοῦ Cabinet des Médailles (πίν. 18β καὶ γ)<sup>3</sup>, τοῦ ὁποίου «αἱ χεῖρες κινουῦνται ζωηρότερον, ἢ ἔμφορτος σκέψεων κεφαλὴ στρέφει πρὸς τὰ ἔξω» (BUSCHOR). Τὸν Ἑρμαρχον ὑπενθυμίζει ἡ μεγάλη κάθετος μεταξὺ τῶν σκελῶν ἀναδίπλωσις τοῦ ὑφάσματος, ἐδῶ ὅμως ἡ σημασία ταύτης εἶναι μεγαλυτέρα, χρησιμεύει δηλαδὴ εἰς τὴν ἀποκοπὴν τῆς φορᾶς τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου, ἐπιβραδύνουσα οὕτω τὴν γενικὴν ροήν. Εἰς τὴν ἐπιβραδύνουσιν τῆς ροῆς συντελεῖ καὶ ἡ συστολὴ τῶν σκελῶν, τῶν ὁποίων τὸ δεξιὸν σχηματίζει ἤδη περίπου ὀρθὴν γωνίαν μετὰ τοῦ μηροῦ, ἐνῶ τὸ ἄλλο, συνεσταλμένον, ἐφάπτεται πλέον τοῦ καθίσματος διὰ τῆς πτέρνας. Συγχρόνως, ὁ κορμὸς εἶναι

<sup>1</sup> HORN, ἔ. ἀ. σ. 32.

<sup>2</sup> Κάτι ἀνάλογον πρὸς τὸν Ποσειδίππον εἶναι εἰς τὴν ἰδανικὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς ἡ Ἀφροδίτη τοῦ Δοιδάλας, τυπικὴ στερεομετρικὴ κατασκευὴ, κλειστή, μὲ ἐνιαίαν, μονόροπον κίνησιν, τὴν ὁποίαν ἡ κεφαλὴ προσπαθεῖ νὰ διακόψῃ, κατὰ τὸν τρόπον, τὸν ὁποῖον θὰ ἴδωμεν πολὺ σαφέστερον εἰς μερικὰ ἔργα τῆς ἀμέσως ἐπομένης ἐποχῆς.

<sup>3</sup> Ὑψ. 0.272. LBNORMANT, Monumenti, III, πίν. XXXII. CONESTABILE, Bull. dell. Ist. 1862, σ. 25. J. BABBLON, Sophocle au Cabinet des Médailles εἰς Les Trésors des Bibliothèques de la France I, 1925, σ. 17 κέξ. Τοῦ αὐτοῦ, Choix de Bronzes et de terres - cuites des Collections Oppermann et de Janzé εἰς Les Trésors du Cabinet des Antiques, ἀρ. 3, σ. 16-7. BUSCHOR, Bildnis, σ. 16-7.

κυρτωμένος και ἡ ὅλη μορφή παρέχει ἐντύπωσιν κοπώσεως. Οὕτω ἐπιχειρεῖται ὁ περιορισμὸς τῆς μορφῆς και ὁ ἐγκλωβισμὸς ταύτης εἰς γεωμετρικὸν σχῆμα. Μόνην διαμαρτυρίαν ἔναντι τῆς τάσεως αὐτῆς ἀποτελεῖ ἡ πρὸς τὰ ἔξω και ἄνω στροφή τῆς κεφαλῆς, διὰ τῆς ὁποίας ἐκφράζεται ψυχικὸς τόνος ἀκόμη περισσότερον ηὔξημένος και πολὺπλοκος. Ὁμοίαν στροφήν βλέπομεν και εἰς ἄλλα ἔργα τοῦ β' και τοῦ γ' ἀκόμη τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνος, ὅπως λ.χ. εἰς τὸν Φιλέταιρον τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως (περίπου 260 π. Χ.)<sup>1</sup>, εἰς τὴν προαναφερθεῖσαν Ἀρσινόην τῆς οἰνοχόης τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου<sup>2</sup> κλπ.<sup>3</sup>

Ὁμοία πρὸς αὐτὸν εἶναι κατὰ τὸ γενικὸν σχῆμα μία ἄλλη παράστασις, σωζομένη ἐν ἀντιγράφῳ, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης τοῦ χειρογράφου ἀρ. 4 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα<sup>4</sup>. Ὅτι ἡ χρονικὴ θέσις τοῦ ὑποκρυπτομένου προτύπου εὐρίσκεται ἐδῶ, εἰς τὸ β' τέταρτον τοῦ 3ου αἰῶνος, ἀποδεικνύεται λ.χ. ἀπὸ τὴν σύγκρισιν μὲ τὸν Ἀπόστολον Ματθαῖον τοῦ αὐτοῦ χειρογράφου, ἔναντι τοῦ ὁποίου οὗτος παρουσιάζει σαφῶς τὰς νέας ἐξελίξεις τῆς ἐποχῆς του, δηλαδὴ τὴν ἀνακοπὴν τῆς πρὸς τὰ πρόσω κινήσεως και τὴν μεγαλυτέραν στατικότητα. Ἐν ταύτῳ διαισθάνεται τις εἰς τοῦτον και πολυπλοκωτέραν ψυχικὴν ἐνέργειαν. Ὅλα αὐτὰ ὅμως παρατηρήσαμεν ἤδη εἰς τὸν «Σοφοκλέα». Εἰς τὴν κεφαλὴν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου βλέπει ὁ FRIEND τυπολογικὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν γνωστὴν κεφαλὴν τοῦ Στωικοῦ Ζήνωνος (συνεσπασμένης ὄφρυς και γένειον ὀρθογωνικοῦ σχήματος)<sup>5</sup>. Οὐδόλως ἀπίθανον εἶναι λοιπὸν νὰ ἔχωμεν πράγματι εἰς τοῦτον τὴν ἀπόδοσιν τοῦ τύπου τοῦ σώματος τοῦ Ζήνωνος, θανόντος τὸ 264 π. Χ., εἰς ἣν ἐποχὴν ἄλλωστε μᾶς φέρει και ἡ ὁμοιότης τοῦ σώματος τοῦ Εὐαγγελιστοῦ μὲ τὰ προαναφερθέντα ἔργα.

Τὸ ἄγαλμα Torlonia REINACH, RS, I, 514, τὸ ὁποῖον ὁ FRIEND<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Βλ. λ. χ. HEKLER, Bildniskunst, πίν. 70.

<sup>2</sup> Βλ. σ. 42.

<sup>3</sup> Βλ. KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 152.

<sup>4</sup> FRIEND, Art Studies 1927, σ. 142, εἰκ. 153.

<sup>5</sup> Βλ. λ. χ. ἐν ἐπιγράφων ἐρμαϊκὴν στήλην Νεαπόλεως, HEKLER, Bildniskunst, πίν. 104. Ἄδυνατῶ νὰ ἴδω τὸν Ζήωνα (ὅπως κάμνει ὁ THOMPSON) εἰς ἓνα φιλόσοφον, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ἐπὶ πηλίνου μεταλλίου τῶν προῖμων ρωμαϊκῶν χρόνων, εὐρεθέντος τὸ 1952 εἰς τὰς ἀνασκαφὰς τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν, AJA 1953, πίν. 29, σ. 25 (διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατεῖ βιβλίον, διὰ τῆς δεξιᾶς προβαίνει εἰς Redegestus). Οὔτε κατὰ τὸ γενικὸν σχῆμα τῆς κεφαλῆς ὁμοιάζει οὗτος μὲ τὸν Ζήωνα οὔτε κατὰ τὸ γένειον. Τὸν φιλόσοφον τοῦ μεταλλίου τῆς Ἀγορᾶς ἀποδίδει και ἐν πηλίνου μετάλλιον τοῦ Βερολίνου, προερχόμενον ἐκ Κορίνθου. 68 BWPr. 1908, πίν. III, 3 και σ. 20, ἀρ. 12. (Μικροδιαφοραὶ μεταξύ των: Εἰς τὸ μετάλλιον τοῦ Βερολίνου οὗτος εἰκονίζεται κρατῶν ράβδον (:) ἀντὶ βιβλίου, τὸ γένειόν του εἶναι ἀραιότερον και δὲν προβαίνει εἰς Redegestus.)

<sup>6</sup> Art Studies, ε. ἀ.



παραβάλλει μὲ τὸν Εὐαγγελιστὴν Ἰωάννην δὲν γνωρίζω ἐξ αὐτοψίας, οὐδὲ καὶ ἐκ φωτογραφιῶν, ἀλλὰ μόνον ἐκ τοῦ σχεδιογραφήματος Clarac. Ἐκ τῆς γενικῆς πάντως ἐντυπώσεως, τὴν ὁποίαν ἀποκομίζει τις μία χρονολόγησις εἰς τὰ παρόντα πλαίσια δὲν εἶναι ἀδύνατος.

Πρὸς τὸν χαλκοῦν «Σοφοκλέα» δυνάμεθα νὰ παραβάλωμεν τὸν καθήμενον τοῦ P. Margherita (σήμερον Ἀμερικανικῆς Πρεσβείας τῆς Ρώμης) (πίν. 19α)<sup>1</sup>, τοῦ ὁποίου πάντως ὁ ὄγκος εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερος καὶ στατικώτερος. Ἡ προταθεῖσα χρονολόγησις εἰς τὰ τέλη τοῦ βίου αἰῶνος<sup>2</sup> δὲν εἶναι ὀρθή, διότι, παρὰ τὴν ἐξωτερικὴν ὁμοιότητα τοῦ ὄγκου μὲ τὸν Χρῦσιππον, λείπει ὁ δυναμισμὸς ἐκείνου, αἱ πτυχαὶ τοῦ καθημένου Margherita εἶναι ὀλιγώτερον τεταμένα καὶ ὁ χαρακτὴρ των μᾶλλον μὲ τὴν παλαιότεραν κλασικὴν παράδοσιν συνδέεται, παρὰ μὲ τὰς νέας τάσεις τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς. Ὁ καθήμενος Margherita ἐνδέχεται νὰ εἶναι κατὰ τι νεώτερος τοῦ χαλκοῦ «Σοφοκλέους». Ἴσως εἶναι σύγχρονος πρὸς ἀκέφαλον ἐνεπίγραφον ἀγαλμάτιον Πλάτωνος (πίν. 20α)<sup>3</sup>, τὸ ὁποῖον εὐρίσκειτο ἄλλοτε εἰς τὸ ἐν Ρώμῃ ἐργαστήριον τοῦ γλύπτου Wagner, ἀπὸ πολλοῦ ὅμως ἔχει ἐξαφανισθῆ καὶ σήμερον εἶναι γνωστὸν μόνον ἐκ παλαιῶν γυψίνων ἐκμαγείων. Ἡ παράστασις συχνὰ ἀνάγεται εἰς τὸν 4ον αἰῶνα καὶ συνδέεται μὲ τὸν γνωστὸν τύπον τῆς κεφαλῆς τοῦ Πλάτωνος, τοῦ ποιη-

<sup>1</sup> Ὑψ. 1.00 (ἄνευ τῆς κεφαλῆς). Συμπληρωμένη ἡ κεφαλή, τὸ ἥμισυ τοῦ ἀρστέρου βραχίονος, ἡ δεξιὰ χεὶρ, ἀμφότεροι οἱ πόδες. SCHREIBER, Villa Ludovisi, σ. 221, ἀρ. 245. AMELUNG, EA 2091 (κείμενον). KLEIN, Rokoko, σ. 103. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 96 (παραβάλλει διὰ τὸ ἔνδυμα μὲ ἀγαλμάτιον «Αἰσώπου» εὐρισκόμενον εἰς τοὺς κήπους τοῦ Βατικανοῦ (BRAUN, Mon. Inst. III, 1a-1b. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 55-6. REINACH, RS II, 570, 5 κλπ.) ὅχι ὅμως καὶ κατὰ τὴν τεχντροπία. Τὴν τεχντροπίαν τοῦ «Αἰσώπου» θεωρεῖ μᾶλλον ρωμαϊκὴν, LIPPOLD, αὐτόφθ. σημ. 3. Εἶναι πάντως ἀπίθανον ὅτι ἡ κεφαλή, ἡ ὁποία ἔχει κάποια ὁμοιότητα μὲ τὸν Ἀδριανόν, συνανήκει. Τὸ ἀγαλμάτιον δὲν γνωρίζω ἐξ αὐτοψίας, οὔτε καὶ ἐκ φωτογραφίας LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 348.

<sup>2</sup> LIPPOLD, Gr. Pl., ἔ. ἀ.

<sup>3</sup> Ὑψ. 0.50. Ἐφερε μὴ συνανήκουσαν κεφαλὴν γενειῶντος Διονύσου. Κατὰ τὴν BIBER, γύψινα ἐκμαγεῖα εὐρίσκονται εἰς τὴν Δειψίαν, τὴν Βόννην, τὸ Κίελον τὴν Καρλοσρούην καὶ τὸ Στρασβοῦργον. SOGLIANO, Dionysosplaton, Contributo all iconografia Platonica, 1902. BRUNN, Mon. Inst. III, 7, 1. FURTWÄNGLER, Berl. Phil. Woch. 1903, 883-4 (σχετικῶς μὲ τὴν κεφαλὴν). ARNDT-TREU, AA 1891, σ. 12. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 22. (Κατ' αὐτὸν τὸ ἀγαλμάτιον πρὶν ἐξαφανισθῆ εὐρίσκειτο εἰς τὴν Ἀγγλίαν.) LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 55. REINACH, RS, II, 570, 4. HEKLER, BBG, σ. 22-3. PFUHL, JdI 1930, σ. 58. SCHMIDT, JdI 1932, σ. 255-6. HEKLER, ΠΑΑ 1934, σ. 190 κέξ. πίν. II. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 210. GULLINI, Arch. Cl. 1949, σ. 144. BUSCHOR, Bildnis, σ. 21. BIBER, Hellenistic Sculpture, σ. 44 (εἰκ. 114-5) καὶ σημ. 64. RICHTER, Latomus, 1955, σ. 28-9. CHARBONNEAUX, REA 1955, σ. 357 (βιβλιογρ. RICHTER).

θέντος ὑπὸ τοῦ Σιλανίωνος. Ἄλλ', ὅπως παρατηρεῖ ὁ SCHEFOLD, «ἡ μορφὴ εἶναι κλειστὴ ὡς κυβικὸς ὄγκος» (περισσότερον ἀκόμη ἀπὸ ὅσον ὁ χαλκοῦς «Σοφοκλῆς»), ἡ ροὴ τῶν κινήσεων εἶναι πανταχόθεν ἀποκεκομμένη, εἰς τὸ ὕφασμα ἐπιζητοῦνται τυχαῖαι διατάξεις». Πράγματι ὁ Πλάτων κατέχει νέαν βαθμίδα εἰς τὴν ἐξέλιξιν πρὸς κυβοποίησιν τῆς μορφῆς, οἱ πόδες κείνται πλησιέστατα ἀλλήλων, ἐνῶ αἱ πτυχαί, ἰδίως αἱ ἐπὶ τῆς κοιλίας, ἀποτελοῦν κἀτι τὸ νέον, ἀκόμη καὶ ἔναντι τοῦ περιπόου συγχρόνου καθημένου τοῦ P. Margherita, δύνανται δὲ νὰ θεωρηθοῦν ὡς προβαθμὶς τῆς πτυχολογίας τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου. Ἡ κεφαλὴ, ὅπως παρατηρεῖ ὁ LIPPOLD, ἔστρεφε πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπου εὕρισκετο καὶ ἡ ἐπιγραφή. Πρέπει ἄρα νὰ τὴν φαντασθῶμεν ὁμοίου ψυχικοῦ περιεχομένου μετὰ τὴν κεφαλὴν τοῦ χαλκοῦ «Σοφοκλέους». Τούτου ὁ Πλάτων εἶναι κατὰ τι μεταγενέστερος, εἶναι ὁμῶς προγενέστερος τοῦ Ποσειδίππου, τῆς ὁρμῆς τοῦ ὁποίου στερεῖται. Δὲν ἀποκλείεται ἐν τούτοις τὸ ἑλληνιστικὸν πρωτότυπον νὰ κατάρχεται μετὰ τὴν σειρὰν τοῦ ἀπὸ τὸ κλασσικὸν ἔργον.

Σύγχρονος ἢ ὀλίγον παλαιότερος τοῦ Ποσειδίππου εἶναι ἄγνωστος φιλόσοφος, ὁ ὁποῖος ἐσώθη εἰς πέντε μικρὰ ἀντίγραφα, ἐκ τῶν ὁποίων ἓν, χαλκοῦν, προερχόμενον ἐκ τοῦ λιμένος τοῦ Βρινδησίου καὶ ἀποκείμενον εἰς τὸ Βρετανικὸν Μουσεῖον, σφίεται ὀλόκληρον μετὰ τῆς κεφαλῆς (πίν. 21α)<sup>1</sup>. Ἡ ὑποκρυπτομένη προσωπικότης ἀποτελεῖ θέμα ὀξείας συζητήσεως. Ὁ φιλόσοφος κἀθηται μετὰ ἐσταυρωμένους τοὺς πόδας, φορεῖ δὲ μόνον ἱμάτιον, τὸ ὁποῖον συλλαμβάνει ἢ διασταυρώνουσα τὸ σῶμα ἀριστερὰ χεῖρ καὶ τείνει κατὰ χαρακτηριστικὸν τρόπον, ὑπενθυμίζοντα τὸν μεταγενέστερον Ἀρίστιππον Spada καὶ τὸν Χρῦσιππον. Ἐπὶ τῆς ἀριστερᾶς στηρίζεται ὁ ἀγκὼν τῆς δεξιᾶς, ἡ χεῖρ τῆς ὁποίας εἶναι ἐσφιγμένη εἰς γρόνθον. Τὸν γρόνθον τοῦτον δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐρμηνεύσωμεν, μετὰ τοῦ LIPPOLD, ὡς ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν τοῦ Ζήνωνος<sup>2</sup>, διότι οὗτος δύναται ἐξ ἴσου καλῶς νὰ ἀποδοθῇ, ὅπως

<sup>1</sup> (α) Βρετανικὸν Μουσεῖον Ὑψ. 0.51. Ἄλλα ἀντίγραφα: (β) Ἀκέφαλον Μουσεῖου Barracco, ὕψ. 0.515 (συλλογὴ Barracco, πίν. 64) (γ) ἀκέφαλον εἰς Δρέσδην, συμπληρωμένον μετὰ κεφαλὴν Εὐριπίδου (CLARAC, 841, 2098D) (δ) Ἀκέφαλον Βατικανοῦ, Gall. d. Candelabri, 135, συμπληρωμένον μετὰ κεφαλὴν Σοφοκλέους (Vat. Kat. III, 2, σ. 239, ἀρ. 15, πίν. 114) (ε) Ἀκέφαλον Ν. Ὑόρκης, ὕψ. 0.545 (RICHTER, Cat. Sculpt. Metr. Mus. N. York, ἀρ. 185). LIPPOLD, Porträtstatuen, ἀρ. 86-7. Τοῦ αὐτοῦ RM 1918, σ. 18 κέξ. ESDAILE, JHS 1914, σ. 47 κέξ. FRIEND, Art Studies 1927, σ. 142. (Παραβάλλει διὰ τὴν στάσιν τῆς δεξιᾶς χειρὸς καὶ τὸν τρόπον μετὰ τὸν ὁποῖον ἡ ἀριστερὰ τυλίσσεται εἰς τὸ ἔνδυμα μετὰ τὸν Εὐαγγελιστὴν Ματθαῖον τοῦ χειρογράφου 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα.) RICHTER, AJA; 1925, σ. 152 κέξ. RICHTER, Cat. ἔ. ἀ. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 146. GULLINI, Arch Cl. I, σ. 147. BUSCHOR, Bildnis, σ. 21. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 347.

<sup>2</sup> Ὁ LIPPOLD πιστεύει ὅτι ὁ ἐνεπιγράφως βεβαιούμενος τύπος τῆς κεφαλῆς τοῦ Ζήνωνος δὲν εἰκονίζει τὸν Στωικόν, ἀλλὰ μᾶλλον τὸν ὁμώνυμον Ἐπικούρειον

λέγει ὁ SCHEFOLD εἰς τὸν Στωικὸν Κλεάνθην λ. χ., ὁ ὁποῖος, κατὰ τὸν SIDONIUS APOLLINARIS<sup>1</sup> εἰκονίζετο εἰς τι ἄγαλμα (*digitis*)... *corrosis*. Ὅπως δὲ ἀνεξαρτήτως τῆς ταυτότητος τοῦ εἰκονιζομένου, ὁ γρόνθος ἀποτελεῖ εὐγλωττον σύμβολον τῆς περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰῶνος ἐπικρατούσης συσπειρώσεως τῆς μορφῆς. Εἰς τὴν φυσιογνωμίαν ὠρισμένα χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ ἀνύψωσις τῶν ὀφρυῶν κλπ. ὑπενθυμίζουν τὸν «Σοφοκλέα» τοῦ Cabinet des Médailles. Καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ εἰς τὸν Πλάτωνα, ἡ συγκέντρωσις εἶναι μεγαλυτέρα παρὰ εἰς τὸν «Σοφοκλέα», νέα δὲ δύναμις δονεῖ ἤδη ὀλόκληρον τὸ σῶμα, ὃ ἐπιμήκης λαίμῳ τοῦ ὁποῖου εἶναι τεταμένος, ὅπως εἰς τὸν Ποσειδίππον. Τέλος ὁ ὠμὸς ρεαλισμὸς τοῦ ἀντιγράφου Barracco ὑπερβαίνει τὸ στάδιον τοῦ πρωίμου 3ου αἰ.

Σύγχρονον τοῦ Ποσειδίππου πρέπει νὰ ἦτο τὸ πρωτότυπον τοῦ ἀναγλύφου «Σοφοκλέους» τοῦ Cabinet des Médailles (πίν. 19β)<sup>2</sup>, κρατοῦντος ἀνοικτὸν βιβλίον με ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας. Κοινὰ χαρακτηριστικά με τὸν Ποσειδίππον εἶναι ἡ συγκέντρωσις καὶ τὸ ὀγκηρὸν τῆς μάξης τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ ἡ πρὸς τὰ πρόσω φορὰ καὶ τὸ βλέμμα, τὸ ὁποῖον δὲν κατευθύνεται εἰς τὸ βιβλίον, ἀλλ' εἰς ἀόρατον ἀκροατὴν, με ἔντασιν καὶ διεισδυτικότητα. Ἡ ὑπόθεσις τῶν FR. ROULSEN καὶ M. BIEBER, ὅτι ἡ χαλκὴ κεφαλὴ Argundel τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου<sup>3</sup>, με τὴν ἰσχυρὰν ἔκφρασιν, ἀντιγράφει τὸ αὐτὸ πρωτότυπον, εἶναι, νομίζω, ἀρκετὰ πιθανή.

Ἐκ τούτων ἀποδύεται ὁμοίαν μορφὴν ἐνδέχεται νὰ προέρχεται καὶ εἰς ρεαλιστικὸς κορμός, ὁ ὁποῖος εὐρίσκετο ἄλλοτε εἰς τὸ ρωμαϊκὸν ἐμπόριον ἀρχαιο-

---

τοῦ 1ου π. Χ. αἰ. Εἰς τὴν γνώμην του ὅμως ὅτι ὁ τύπος Brindisi - Barracco εἰκονίζει τὸν Στωικὸν Ζήνωνα, ἀντιτίθεται, ὅπως τονίζει ἡ RICHTER ἑ. ἀ., ὁ χαρακτήρ τοῦ Στωικοῦ, ὅπως μᾶς τὸν παραδίδει ὁ ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΛΑΕΡΤΙΟΣ VII, 3: *σκληρὸς καὶ πάνυ θυμικός*. Ἡ περιγραφή αὕτη ἀρμόζει φυσικὰ πολὺ καλύτερον εἰς τὸν καθ' ἡμᾶς Ζήωνα.

<sup>1</sup> Epist. IX 9, 14. Κλεάνθης ὁ Ἄσσιος, διάδοχος τοῦ Ζήνωνος (εἰς τὴν Στοάν (331-231 π. Χ.).

<sup>2</sup> Ὑψ. 0.12. Προέρχεται ἀπὸ τὴν συλλογὴν τοῦ ὑποκόμητος Beugnot, διασπαρεῖσαν τὸ 1840. LENORMANT, Annal. d. Inst. 1841, πίν. L, σ. 310. JAHN, Bilderchroniken, πίν. II, 4. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 23. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 52. (Ἐπίστευεν ὅτι ἀποδίδει τὸ σῶμα τοῦ Σοφοκλέους τύπου Farnese, τὸ πρωτότυπον τοῦ ὁποῖου ἐχρονολογεῖ εἰς τοὺς περὶ τὸ 400 π. Χ. χρόνους.) J. BABELON, Coll. Oppermann - Janzé, σ. 17, ἀρ. 3. KRÜGER, AM 1901, σ. 141, ἀρ. 3. BIRT, Buchrolle, σ. 149. F. ROULSEN, Iconographic Studies, I, σ. 71. Τοῦ αὐτοῦ, Antike 1934, σ. 200 (330 - 300 π. Χ.). SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 215. (Καὶ αὐτὸς βλέπει ἐδῶ τὸν τύπον τοῦ Σοφοκλέους Farnese.) BIEBER, Hellenistic Sculpture, σ. 59 - 60, εἰκ. 184.

<sup>3</sup> A/BR, πίν. 989 - 990. F. ROULSEN, Iconographic Studies, I, σ. 90, εἰκ. 70. BIEBER, Hellenistic Sculpture, σ. 59 - 60, εἰκ. 182.

τήτων (πίν. 20β)<sup>1</sup>. Μὲ ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας ἐκράτει καὶ οὗτος βιβλίον, ὅπως ὁ Σοφοκλῆς.

Τοῦ Ἀράτου, ἀστρονόμου - ποιητοῦ ἐκ Σόλων τῆς Κιλικίας, θανόντος, ὅπως ὁ Ποσειδίππος, περὶ τὰ 240 π. Χ.. ἔχομεν παράστασιν ὀλοκλήρου τῆς μορφῆς ἐπὶ μωσαϊκοῦ τοῦ Trier<sup>2</sup> μετὰ τῆς Μούσης Οὐρανίας. Ἡ σχέση τῆς μορφῆς ταύτης μετὰ τὴν κεφαλὴν τῆς Villa Albani<sup>3</sup> καὶ μετὰ τὴν ἐπὶ νομισμάτων τῆς πατρίδος τοῦ εἰκονιζομένην κεφαλὴν<sup>4</sup>, δὲν εἶναι ἀπολύτως ἀποσαφηνισμένη. Ὅπως δὲ καὶ ἐὰν ἔχη τὸ πρᾶγμα, ὁ τύπος τοῦ Ἀράτου τοῦ Trier φαίνεται νὰ ἀνήκη εἰς τὸ χρονικὸν πλαίσιον τοῦ Ποσειδίππου. Εἶναι ἔξ ὀλοκλήρου περιβεβλημένος τὸ ἱμάτιόν του, μετὰ ἀμφοτέρας δὲ τὰς χεῖρας κρατεῖ ἀνοικτὸν βιβλίον, ἐκ τοῦ ὁποῦ ἀναγινώσκει, ὅπως ἀκριβῶς αἱ δύο μορφαὶ τὰς ὁποίας εἶδομεν προηγουμένως. Ὅτι τὸ πρωτότυπον τῆς ὀγκώδους αὐτῆς μορφῆς ἐδοκεῖτο ὑπὸ τῆς αὐτῆς, ὅπως ὁ Ποσειδίππος, ὄρη, φαίνεται ἐκ τῆς μεγάλης διαστάσεως τῶν σκελῶν, ἡ ὁποία εἶναι μεγαλυτέρα μάλιστα ἐδῶ ἢ ὅσον εἰς τὸν Ποσειδίππον. Ὁ ἀριστερὸς πούς στηρίζεται σχεδὸν καθέτως ἐπὶ τοῦ καθίσματος καὶ διὰ τῶν δακτύλων ἐπὶ τοῦ ἐδάφους, ἐνῶ τὸ δεξιὸν σκέλος προβάλλεται ἰσχυρῶς.

Ἡ ὅλη στάσις τῶν σκελῶν τοῦ Ἀράτου τοῦ Trier ὑπενθυμίζει τὸν «Ἀριστιππον» ἢ «Ἀριστοτέλη» τοῦ Pal. Spada (πίν. 21γ)<sup>5</sup>. Ἐδῶ ὅμως ἡ

<sup>1</sup> Φωτογρ. Γερμαν. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου Ρώμης, ἀρηγ. 7180.

<sup>2</sup> Εὐρέθη τὸ 1884. Εἶναι ἐφθαρμένον ἐκ τῆς πυρκαϊᾶς, ἡ ὁποία κατέστρεψε τὸν θόν μ. Χ. αἰ. τὸ ρωμαϊκὸν κτήριον, ἐντὸς τοῦ ὁποῦ τοῦτο εὐρίσκειτο. Τὸ μωσαϊκὸν εἶναι τῶν μέσων τοῦ θου μ.Χ. αἰ. HETTNER, Ant. Denkm. I, πίν. 47-9 καὶ σ. 36 κέξ. BETHE, Rhein. Mus. 48, 1893, σ. 91. (Ἐβλεπεν ἀπήχησιν τῆς αὐτῆς εἰκόνας τοῦ Ἀράτου εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ τίτλου ἐνὸς χειρογράφου τοῦ Germanicus, 12ου αἰ., εὐρισκομένου εἰς τὴν Μαδρίτην.) HETTNER, Führer durch das Provinzialmuseum in Trier, 1903, σ. 68. BIRT, Buchrolle, σ. 134. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 146. LIPPOLD, RM 1918, σ. 10 κέξ. BRENDL, RM 1936, σ. 47, σημ. 3. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 209 (εἰς 108, 3). BUSCHOR, Bildnis, σ. 18.

<sup>3</sup> Βλ. SCHEFOLD, ἔ. ἀ. σ. 109, 3.

<sup>4</sup> Αὐτόθι, σ. 173, 28.

<sup>5</sup> Κατὰ τὸν AMELUNG οὗτος εἶναι πιθανῶς ὁ «Aristide Assiso», τὸν ὁποῖον περιγράφει ὡς ἀκέφαλον ὁ MAURO, Le Antichità di Roma, σ. 256 καὶ ὡς εὐρισκόμενον «In Casa di M. Francesco di Aspra, presso a S. Macuto» (βλ. RM 1880, σ. 14 σημ. 2). Ἡ κεφαλὴ εἶναι ἀρχαία, ἀλλὰ δὲν συνανήκει. Ἄλλαι συμπληρώσεις: Ὁ δεξιὸς πῆχυς μετὰ τοῦ ἀγκῶνος καὶ τμήματος τοῦ ἄνω βραχίονος, ὁ ἀριστερὸς ἀγκῶν, τὸ ἀριστερὸν σκέλος ἀπὸ τοῦ μέσου τοῦ μηροῦ μετὰ τοῦ ἐπ' αὐτοῦ ἐνδύματος. Τὸ ἐπὶ τῆς πλευρᾶς τῆς πλίνθου κεχαραγμένον ὄνομα τοῦ εἰκονιζομένου, τοῦ ὁποῦ σώζονται μετὰ βεβαιότητος μόνον τὰ γράμματα ΑΡΙΣΤ... συνεπληρώθη ὡς ἑξῆς: α) Ἀριστείδης (παλαιότερα συμπλήρωσις) β) Ἀριστιππος (οἱ πλείστοι) γ) Ἀρίστιων Χίος (μαθητὴς τοῦ Στωικοῦ Ζήνωνος: SCHEFOLD) δ) Ἀριστοτέλης (GULLINI, RICHTER). Βιβλιογραφ.: VISCONTI, Ic. Gr., πίν. XXa, b, τόμ. I, σ. 228 κέξ. BAUMEISTER, Denk-

πρὸς τὰ πρόσω ὀρμή εἶναι ἔτι ἰσχυροτέρα, ὁμοιάζουσα μὲ σφήνα, χάρις εἰς τὴν ἰσχυρὰν προώθησιν τοῦ κορμοῦ. Ἡ ἐπιχειρηθεῖσα τελευταίως σύνδεσις τοῦ κορμοῦ τούτου μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἀριστοτέλους τύπου STUDNICZKA (πίν. 21β) <sup>1</sup>, εἶναι, ὅπως ἐλέχθη ἀνωτέρω, ἀτυχής. Εἰς τὰς ἀναγραφείσας παρατηρήσεις ἄς προστεθῆ καὶ τὸ ὅτι ἡ κεφαλὴ εἶναι πολὺ μεγάλη ἐν σχέσει μὲ τὸ σῶμα καὶ ὅτι, ὅπως παρετήρησεν ὁ V. ROULSEN, ἐν ἑκ τῶν ἀντιγράφων τῆς κεφαλῆς ἔχει ἀντίθετον πρὸς τὸν κορμὸν Spada κίνησιν. Τὸ σπουδαιότερον πάντως ἐπιχείρημα ἐναντίον τῆς νέας αὐτῆς συνδέσεως εἶναι αὐτὸ τὸ ὁποῖον εἶχε λεχθῆ εἰς τὴν ἀρχήν, ὅτι δηλαδὴ τὸ στοχαστικὸν ὕφος τῆς κεφαλῆς STUDNICZKA εἶναι ἐντελῶς ἀσυμβίβαστον πρὸς τὸν ἐκρηκτικὸν χαρακτῆρα τοῦ κορμοῦ Spada. Ἀντιθέτως, ἡ προτεινομένη ἀποκατάστασις τῶν σκελῶν εἶναι πιθανωτάτη, ὑπογραμμίζει δὲ ἀκριβῶς τὸν χαρακτῆρα τῆς μορφῆς. Ἡ κεφαλὴ τοῦ κορμοῦ Spada ἦτο κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀπομακρυσμένη τῆς χειρὸς καὶ ἐστραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατοῦ. Ἡ ἀκριβῆς χρονικὴ θέσις δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ προσδιορισθῆ. Τὸ ἔργον πάντως εἶναι νεώτερον τοῦ Ποσειδίππου, εἶναι δὲ ἴσως σύγχρονον πρὸς τὸ στρογγύλον Γαλατικὸν ἀνάθημα τῆς Περγᾶμου (περίπου 230 - 225 π. X.).

Ὅμοιον (ὄχι τὸ αὐτό) πρὸς τὸν «Ἀρίστιππον» Spada σχῆμα παρέχει ἐν ἀκέφαλον ἀγαλμάτιον ἡμιγύμνου ἀνδρὸς εὐρισκόμενον εἰς τὴν ἀρχαιολογικὴν συλλογὴν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Φραγκφούρτης <sup>2</sup>, ἄλλο ἀντίγραφον τοῦ ὁποίου φαίνεται νὰ εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον εὐρίσκετο ἄλλοτε εἰς τὴν ἐν Ρώμῃ συλλογὴν τοῦ PÖLLAK <sup>3</sup>. Ἐν τούτοις ἡ μεγαλυτέρα ἢ συνήθως κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν γύμνωσις τοῦ σώματος φαίνεται νὰ ἀποκλείῃ τὴν πιθανότητα ὅτι εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ ὑποκρύπτεται ἄγαλμα ποιητοῦ ἢ φιλοσόφου <sup>4</sup>.

Κατὰ τι νεώτερος τούτων φαίνεται νὰ εἶναι ὁ καθήμενος ποιητῆς ἐπὶ τμήματος πομπηιανῆς τοιχογραφίας τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπό-

mäler d. Kl. Altertums, I, σ. 129, εἰκ. 134 - 5. A/BR 378 - 80. WINTER, Festschrift Gomperz, σ. 416 κέξ. HELBIG <sup>3</sup> II, ἀρ. 1819, σ. 391. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 11 κέξ., εἰκ. 1. HEKLER, Bildniskunst, σ. XXVI, πίν. 109 b. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 57 κέξ. εἰκ. 8. STUDNICZKA, Aristoteles, 1908, σ. 5 κέξ. MATZ-DUHN, I, ἀρ. 1174, σ. 343. PFUHL, JdI 1930, σ. 50. HORN, Gewandstatuen, σ. 32 σημ. 5. SCHMIDT, AA 1935, σ. 385 κέξ. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 120, 1, 3 καὶ σ. 210. GULLINI, Ach. Cl. I, 1949, σ. 130 κέξ. BUSCHOR, Bildnis, σ. 21. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 266. V. ROULSEN, Portraits Grecs, σ. 50, ἀρ. 22. RICHTER, Latomus 1955, σ. 29 - 30 καὶ σημ. 1.

<sup>1</sup> GULLINI, ἔ. ἀ. Τὴν δέχεται καὶ ἡ RICHTER.

<sup>2</sup> Ὑψ. 0.165. Aukt. Kat. Helbing, München 1913, 3, ἀρ. 40, πίν. 2. REINACH, RS, V, 365, 2. NEUGEBAUER, Antiken in Deutschem Privatbesitz, Berlin 1938, σ. 13, ἀρ. 18, πίν. 10. (Χρονολογεῖ εἰς τὸν 4ον ἀκόμη αἰῶνα, παρ' ὅλον ὅτι βλέπει τὴν ὁμοιότητα μὲ τὸν «Ἀρίστιππον» Spada.)

<sup>3</sup> REINACH, RS, V, 514, 6.

<sup>4</sup> Βλ. σ. 85 καὶ σημ. 7.

λεως<sup>1</sup>. Ἡ κίνησις τῶν σκελῶν καὶ τῆς δεξιᾶς χειρὸς, στηριζομένης κατ' ἀγκῶνα ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ μηροῦ (ἐδῶ ὁμως κρατούσης τὸν πῶγωνα) εἶναι ὁμοία μὲ τὴν εἰς τὸν «Ἀρίστιππον» Spada καὶ εἰς τὰ προμνημονευθέντα ἀγαλμάτια. Ὁ ὅλος χαρακτήρ πάντως εἶναι ἐλαφρῶς περισσότερον ἐξειλιγμένος: Ἡ βιαία κίνησις τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς προετοιμάζει τὰς μορφὰς ἐκείνας, εἰς τὰς ὁποίας παρατηρεῖται ἰσχυρὰ μονόπλευρος διάνοιξις, τὰς μορφὰς δηλαδὴ τοῦ τέλους τοῦ 3ου αἰῶνος καὶ τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 2ου. Ἀνάλογον κίνησιν εἰς πρῶτον στάδιον συναντῶμεν εἰς πῆλινον εἰδῶλιον τοῦ Λούβρου, ἐκ Τανάγρας προερχόμενον (πίν. 22α)<sup>2</sup>, ἀνήκον εἰς τὴν πρὸ τοῦ 200 π. Χ. ἀκόμη ἐποχὴν (τότε παύει ἡ παραγωγὴ τῶν Ταναγραϊκῶν ἐργαστηρίων), παρουσιάζον ὁμως αὐτὴν μεγαλοπρεπεστέραν, περισσότερον σύμφωνον πρὸς τὸ αἶσθημα τοῦ πρῶτου 2ου αἰῶνος. Ἐδῶ ἀντιθέτως, διατηρεῖται ἀκόμη ὁ συσπειρωμένος ἐπιθετικὸς ὄγκος, συνεπῶς τὸ πρωτότυπον, τὸ ὁποῖον ἀντιγράφει ἡ πομπηϊανὴ τοιχογραφία, δυνατὸν νὰ ἀνήκη εἰς τοὺς περὶ τὸ 220 χρόνους ὁμοῦ μετὰ τοῦ Χρυσίππου.

## ΜΕΣΗ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

### T A E P Γ A

Θὰ ἀρχίσωμεν τὴν ἐξέτασιν τῶν μνημείων τῆς περιόδου ταύτης ἀπὸ τὸ ἀγαλμα τοῦ Χρυσίππου, τὸ διάσημον ἔργον τοῦ γλύπτου Εὐβουλίδου, τὸ ὁποῖον παρουσίαζε τὴν γνωστὴν ἀποδεικτικὴν κίνησιν τῶν δακτύλων "*digiti propter numerorum indicia constricti*,"<sup>3</sup>. Τοῦτο γνωρίζομεν χάρις εἰς δύο ἀντίγραφα τοῦ σώματος (πίν. 23α καὶ β) καὶ εἰς πολυάριθμα ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς<sup>4</sup>. Παρὰ δὲ τὰς ἀποπείρας πρὸς διαχωρισμὸν τούτων καὶ ἀναγνώρισιν τοῦ Ἀράτου εἰς τὸν τύπον τῆς κεφαλῆς, ἡ ἐνότης σώματος καὶ κεφαλῆς τοῦ βραχυγενείου τύπου εἶναι, νομίζω, ἀσφαλῆς.

<sup>1</sup> HELBIG, Wandgemälde Campaniens, ἀρ. 1457. KRÜGER, AM 1901, σ. 140 σημ. 1. CURTIUS, Wandmalerei Pompejis, σ. 272 κέξ. εἰκ. 162, καὶ σ. 277. «Original kaum älter als das 2. Jhr.». REINACH, RP, 314, 4. MATZ, AA 1944, σ. 107 (μεσοελληνιστικόν). BULLE, Festschr. Loeb, σ. 13 εἰκ. 5.

<sup>2</sup> CA 656. Τὸ Λούβρον ἀπέκτησε τοῦτο τὸ 1895. "Υψ. 0.175. COLLIGNON, Mon. Piot X, 1903, σ. 35 κέξ. Encycl. Phot. de l'Art, Louvre, II, ἀρ. 6, σ. 186 Α («Τέλος κλασικῆς ἐποχῆς»).

<sup>3</sup> SIDON. APOLL. Epist. IX 9, 14. BL. PLIN. N. H. XXXIV, 88: *Digitis computans* καὶ ΚΙΚΕΡΩΝΟΣ, De fin. I 11, 39: *Porrecta Manu*.

<sup>4</sup> Τὰ ἀντίγραφα τοῦ σώματος: α) Λούβρον. Πρῶτος ἀνεγνώρισεν ὡς ἀντίγραφον τοῦ Χρυσίππου ὁ FEA εἰς WINCKELMANN, Kunstgeschichte, ed. FEA, πίν. 23 III. Ἡ ἐπ' αὐτοῦ τεθειμένη κεφαλὴ ἐκ γύψου δὲν ἔχει τὴν ὀρθὴν στροφὴν, τὴν ὁποίαν ἔχουν ἄλλα ἀντίγραφα, ἰδίως τὸ ἐκ Steensgaard τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τῆς Κοπεγχάγης, ἀφαιρεῖ δὲ τοιοῦτοτρόπως ἀπὸ τὴν μορφήν τὸν ἰσχυρὸν δυναμισμὸν τῆς.

Ἐκ τῆς ἀποδείξεως ὅτι τὸ σῶμα τοῦ τύπου τοῦ σώματος μετὰ τὴν κεφαλὴν τοῦ βραχυγενείου τύπου, τὴν σφριζομένην εἰς πλείστα ἀντίγραφα (σήμερον 15), ἐπετεύχθη ὑπὸ τῶν MILCHHÖFER, Arch. Studien f. Brunn, σ. 37, GERCKE, AA 1890, σ. 57 καὶ V. PROT, AM 1902, σ. 297 κέξ. χάρις εἰς τὰ ἐξῆς: I) Εἶδομεν, ὅτι καὶ παλαιότερον ἦτο γνωστόν ὅτι τὸ σῶμα εἰκόνιζε τὸν Χρῦσιππον. II) Ὁ τύπος τῆς κεφαλῆς μετὰ τὸ βραχὺ γένειον ὀνομάσθη Χρῦσιππος, ἐπειδὴ ἀπεικονίζεται ἐπὶ νομισμάτων τῆς πατρίδος τοῦ Σόλων τῆς Κιλικίας (τοῦ 163 - 4 μ. Χ.), ἐπὶ τῆς ἐτέρας ὄψεως τῶν ὁποίων εἰκονίζεται ἄλλη κεφαλὴ (φαλακρά, μετὰ μακρὸν γένειον), εἰς τὴν ὁποίαν ἀναγνωρίζεται ὁ Ἄρατος, τὸ ἄλλο τέκνον τῶν Σόλων. III) Ὁ συνδυασμὸς ἐπιβεβαιούται χάρις εἰς τὴν ἀνέυρεσιν ἐν Ἀθήναις ἀκεφάλου προτομῆς φερούσης τὴν ἐπιγραφὴν: *Τὸν Χρῦσιππον Ἀκροῖσιος Μίθρη*. Ἐπὶ τῆς ἐν λόγῳ προτομῆς αἱ πτυχαὶ τοῦ ἱματίου ἀντιστοιχοῦν ἀπολύτως πρὸς τὰς πτυχὰς τοῦ ἱματίου τῆς προτομῆς τοῦ Λονδίνου καὶ πρὸς τὰς πτυχὰς τοῦ ἱματίου τοῦ ἀγάλματος τοῦ Λούβρου. Ἐξ ἄλλου ἡ ἀκέφαλος προτομὴ τῶν Ἀθηναίων οὐδὲν ἔχνος γενείου σώζει, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον θὰ συνέβαινε, ἐὰν ἡ ἐπ' αὐτοῦ κεφαλὴ ἦτο τοῦ μακρογενείου τύπου τῶν νομισμάτων τῶν Σόλων. Τέλος τὸ ὑπόλειμμα τοῦ λαιμοῦ εἰς τὴν προτομὴν τῶν Ἀθηναίων ἔχει σαφῶς τὴν αὐτὴν πρὸς τὰ ἄνω λοξὰ κίνησιν τῶν κεφαλῶν τοῦ βραχυγενείου τύπου. Τὴν ἀντίστροφον ἄποψιν, ὅτι δηλαδὴ ὁ βραχυγενεῖος τύπος τῶν νομισμάτων τῶν Σόλων εἰκονίζει τὸν Ἄρατον καὶ ὁ μακρογενεῖος τὸν Χρῦσιππον, ὑποστηρίζουν ἡ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗ, ὁ BECATTI, ὁ PICARD. Ἄλλη βιβλιογραφία: BERNOULLI, Gr. I, II, σ. 154 κέξ. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 75 κέξ. ROBERT, RE VI, 876. SIEVEKING, Anhang zu Christ, 39/40. KRAHMER, RM 1923 - 24, σ. 164. F. POULSEN, Ikon. Misc., σ. 7 κέξ. (δημοσιεύει τὴν ἐκ Steensgaard κεφαλὴν). RICHTER, AJA 1925, σ. 152 κέξ. HORN, Gewandstatuen, σ. 32. HEKLER, BBG, σ. 37 - 8. CROME, Vergil, σ. 61. PFUHL, JdI 1930, σ. 58. CROME, AA 1935, σ. 4. LAURENZI, Ritratti, ἀρ. 76, σ. 122. MUSTILLI, Museo Mussolini, σ. 61, ἀρ. 166 - 7, πίν. 41. BECATTI, Rivista di Arch. e Arte 1940, σ. 28 κέξ. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 124. KLEINER, Tanagrafiguren, σ. 240. AN. ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗ, Εἰκῶν τοῦ Ἀράτου ἐπὶ Κοπτικῷ ὑφάσματος τοῦ Μ. Μπενάκη. PICARD, RÉG 56, 1943, σ. 232 - 3, πρβλ. καὶ 312 - 3. Τοῦ αὐτοῦ, Comptes - Rendus Acad. Inscr. et Belles - Lettres 1942, σ. 198. GULLINI, Arch. Cl. 1949, σ. 148, σημ. 2. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 338. CHARBONNEAUX, RÉA 1954, σ. 216.

<sup>1</sup> ΠΛΟΥΤ. Περὶ Στωικῶν ἐναντιωμάτων 1033 E (ἔκδ. Λευψίας, Βερναρδάκη). Ἐλεγείον ἐπιγραφὴν εἰς τὴν χαλκῆν εἰκόνα τοῦ Χρῦσιππου τὴν ἀνατεθεῖσαν ὑπὸ τοῦ μαθητοῦ καὶ οἰκείου του Ἀριστοκρέοντος. Τὴν ἀρχὴν τοῦ ἐπιγράμματος: *Τόνδε νέον Χρῦσιππον* διώρθωσεν ὁ WILAMOWITZ (Coniectanea, Index Lect., Göttingen 1884, 16 εἰς *Τόνδε θεῖον Χρῦσιππον*.

τοιαύτη πρὸς τὰ ἄνω καὶ πλαγίως διάρρηξις τοῦ τεκτονικοῦ ὄγκου προπαρασκευάζεται ἤδη εἰς ἔργα τοῦ β' τετάρτου ἀκόμη τοῦ 3ου αἰῶνος<sup>1</sup>, τὴν ὅμως ἐκδηλώνεται ἀπεριορίστως, ἀπαντᾷ δὲ καὶ εἰς ἄλλα ἔργα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνος, ὅπως λ. χ. εἰς τὴν μεθύουσαν γοαίαν καὶ εἶναι ἀσφαλῶς σύγχρονος πρὸς τὴν βιαίαν πρὸς τὰ πρόσω διάνοξιν, ἣ ὁποία, ὅπως εἶδομεν, ἐπιχειρεῖται καὶ εἰς ἄλλας μορφάς, ὅπως λ. χ. τὸν «Ἀρίστιππον» Spada, ἐνῶ εἰς μερικὰς ἄλλας παρατηροῦνται ταυτοχρόνως καὶ αἱ δύο κινήσεις, ὅπως λ. χ. εἰς τὸν παῖδα τῆς Ἐφέσου. Ἡ νέα αὕτη ὁρμὴ εἶναι τὸ πρῶτον κύμα τῆς μεγάλης πλημμυρίδος τοῦ 2ου αἰῶνος, ἣ ὁποία καταρρίπτει τοὺς παλαιούς φραγματοὺς καὶ ἀφήνει τὴν μορφὴν νὰ ἐκχυθῆ εἰς τὸν χῶρον. Τὸ Γαλατικὸν σύμπλεγμα Ludovisi καὶ ὁ συντηρητικώτερος θνήσκων Γαλάτης τοῦ Καπιτωλίου ἀνήκουν, ὡς φαίνεται, παρὰ τὰς διαφοράς των, εἰς τὸ αὐτὸ Περγαμνὸν ἀνάθημα (στρογγύλον), τὸ ὁποῖον μᾶλλον εἰς τὰ ἄνω στάδια τῆς νέας τάσεως πρέπει νὰ χρονολογηθῆ, δηλαδὴ εἰς τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνος<sup>2</sup> καὶ δι' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν συνύπαρξιν παλαιότερων καὶ νεωτέρων στοιχείων. Διὰ τὴν ἐπιβίωσιν ἐπίσης παλαιότερων στοιχείων, λ. χ. τὴν διατήρησιν τοῦ συσπειρωμένου ὄγκου τοῦ σώματος, θὰ πρέπη νὰ χρονολογηθῆ ὁ Χρῦσιππος εἰς ἐλαχίστην ἀπὸ τούτου ἀπόστασιν. Συνεπῶς ὅσον καὶ ἐὰν προσπαθῆσωμεν νὰ ἐξηγήσωμεν αὐτὴν ὡς συντηρητικότητα τοῦ καλλιτέχνου, δὲν δυνάμεθα νὰ καταβιβάσωμεν τὸ ἔργον μέχρι καὶ πέραν τοῦ 205 π. Χ., ἔτους θανάτου τοῦ φιλοσόφου. Εἶναι ἄρα πιθανόν, ὅτι τὸ ἄγαλμα ἐποιήθη ζῶντος ἀκόμη τούτου καὶ ὅτι ἡ χρονολόγησις τοῦ SCHEFOLD «ἀμέσως μετὰ τὸ 220»<sup>3</sup> εἶναι ὀρθή. Εἰς αὐτὴν τὴν χρονολόγησιν δὲν ἀντιτίθεται, νομίζω, καὶ ἡ ἡλικία τῆς κεφαλῆς, ὅπως τὴν προορίδουν τὰ ἀντίγραφα. Τὸ πρωτότυπον ἦτο ἐστημένον εἰς τὸν Κεραμεικόν. Μὲ αὐτὸν ὅμως τὸν γενικώτερον ὅρον ἐδηλώνετο ἰδιαίτερος εἰς τὴν αὐτοκρατορικὴν ἐποχὴν ἢ Ἄγορά<sup>4</sup>, εἰς τὴν περιοχὴν τῆς ὁποίας ἔκειτο, ὡς φαίνεται, καὶ τὸ Γυμνάσιον τοῦ Πτολεμαίου, ὅπου, κατὰ τὸν ΠΑΥΣΑΝΙΑΝ ἦτο ἀνι-

<sup>1</sup> Βλ. σ. 50.

<sup>2</sup> Βλ. SCHÖBER, Die Kunst von Pergamon, σ. 53 (235-230) π. Χ. καὶ σ. 60 κέξ. Βλ. ἀναπαράστασιν τοῦ μνημείου κατὰ KENNER εἰς εἰκ. 20-1. Βιβλιογρ. αὐτόθι σ. 194, ἀρ. 27. Κατὰ KÄHLER Der grosse Fries von Pergamon, σ. 132-3, 183<sup>11</sup> καὶ 184<sup>14</sup> δὲν εἶναι παλαιότερον τοῦ ἐπιμήκου ὀρθογωνίου μνημείου, τὸ ὁποῖον ἐστήθη μετὰ τοὺς διαδοχικοὺς πολέμους, τοὺς ὁποίους διεξήγαγεν ὁ Ἄτταλος ἐναντίον Γαλατῶν, Σελευκιδῶν κλπ.

<sup>3</sup> CROME, Vergil, σ. 61 (περίτου 220 π. Χ.) καὶ HORN, Gewandstatuen, σ. 32, σημ. 4 (θεωρεῖ σύγχρονον μὲ τὸν «Ἀρίστιππον» Spada).

<sup>4</sup> Βλ. JUDEICH, Topographie von Athen, σ. 239 καὶ WYCHERLEY, Agora III Literary and Epigraphical Testimonia, σ. 222.



δρυμένος ἀνδριᾶς τις τοῦ Χρυσίππου<sup>1</sup>. Ἴσως φαίνεται ὅτι καὶ εἰς τὰς δύο περιπτώσεις πρόκειται περὶ τοῦ αὐτοῦ ἔργου. Ὅσον δὲ διὰ τὸν ὑπὸ τοῦ μαθητοῦ καὶ ἀνεπιτοῦ του Ἀριστοκρέοντος ἀνατεθέντα ἀνδριᾶντα<sup>2</sup> δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται πάλιν περὶ τοῦ αὐτοῦ ἔργου.

Ὁπωσδήποτε, κάτι τὸ ἐντελῶς ἐπαναστατικὸν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῶν παραστάσεων αὐτῶν ἀποτελεῖ ἡ χειρονομία τοῦ Χρυσίππου<sup>3</sup>. Ἐνῶ εἰς ὅλας τὰς μέχρι τοῦδε παραστάσεις αἱ χειρονομίαι ἦσαν ἀκόμη μέσον ἐξωτερικεύσεως μᾶλλον τοῦ ψυχικοῦ των κόσμου, τῶν ἀνησυχιῶν των, ἦσαν αὐθόρμητοι κινήσεις σκεπτομένου ἢ ἔστω συζητητοῦ, ἐδῶ διὰ πρώτην φορὰν ἡ χειρονομία γίνεται σαφῶς διδακτικὴ ἢ παραστατικὴ (δοσονδήποτε καὶ ἐὰν ἐκληφθῆ ὡς λογία ἢ ἐρμηνεία τοῦ SIDONIUS APOLLINARIS), ἡ δὲ παρουσία τοῦ ἀφανοῦς ἀκροατοῦ γίνεται αἰσθητοτέρα, καθίσταται ἤδη ἀπαραίτητος καὶ ἡ ἀπομάκρυνσις τῆς παραστάσεως ἀπὸ τὸν παλαιόν, κλειστὸν κόσμον τῶν εἰκόνων, προσλαμβάνει οὕτως αἰφνιδίως ταχύτερον ρυθμὸν, ἐπιχειρεῖται ἤδη εὐρεία διάνοιξις τῆς «μορφῆς» ὅχι μόνον ὑπὸ τὴν στενοτέραν, ἀλλὰ καὶ τὴν εὐρύτεραν τῆς ἔννοιαν, δηλαδὴ τὴν ἀφορῶσαν εἰς τὴν σχέσιν τοῦ ἔργου πρὸς τὸν χῶρον.

Ὅμοιον εἰς γενικὴν ἐμφάνισιν (ὄχι ὅμως εἰς διαστάσεις) ἦτο ἐν διάσημον ἄγαλμα Ὁμήρου, τὸ ὁποῖον ἔφερε τὴν γνωστὴν κεφαλὴν τοῦ τυφλοῦ τύπου<sup>4</sup>. Τοῦ ἀγάλματος ἐκείνου σώζεται, νομίζω, ἀντίγραφον, εἰς τὸ οἰκτρῶς σήμερον διατηρούμενον ἄγαλμα ἐπὶ τοῦ Δρόμου τοῦ Σεραπείου τῆς Μέμφιδος<sup>5</sup>. Τὴν ὁμάδα, περὶ τὴν ὁποίαν διεξήχθησαν ἐσχάτως ζωηραὶ

<sup>1</sup> ΠΑΥΣ. I 17, 2. Βλ. ΤΡΑΥΛΟΥ, Πολεοδομικὴ ἐξέλιξις τῶν Ἀθηνῶν, σ. 90 (ἴσως εἰς τὸν ἄσκαπτον εἰσέτι χῶρον πρὸς βορρᾶν τοῦ Ἐλευσινίου).

<sup>2</sup> Βλ. σημ. 1 σελίδος 59.

<sup>3</sup> Εἰς ἰδιωτικὴν συλλογὴν τῆς Ρώμης ὑπῆρχεν ἄλλοτε ἐν ἄγαλμα εἰκονίζον καθήμενον τὸν ποιητὴν Φιλήμονα (θανόντα ὀλίγον πρὸ τῶν μέσων τοῦ 3ου π.Χ. αἰῶνος). Ἐκ τῆς σωζομένης περιγραφῆς συμπεραίνεται ὅτι ἡ ἀριστερά, κρατοῦσα βιβλίον, ἐστηρίζετο ὀπίσω εἰς τὸ κάθισμα, ἐνῶ διὰ τῆς δεξιᾶς προέβαιεν οὗτος εἰς κίνησιν παρομοίαν τῆς τοῦ Χρυσίππου, βλ. HUBERSEN, RM 1901, σ. 172, ἀρ. 42 καὶ LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 89 καὶ σημ. 3.

<sup>4</sup> Δὲν μοῦ φαίνεται πιθανὴ ἡ συνήθης χρονολόγησις τοῦ τύπου εἰς τὸν 1ον π. Χ. αἰῶνα, τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ τοῦ Λαοκόωντος, οὔτε ὅμως καὶ ἡ χρονολόγησις εἰς τὰ τέλη τοῦ 2ου. Τὸ πηγαῖον, ἄκρατον πάθος, ἡ γνησία κρουστικὴ ὁρμὴ ἀπὸ τὴν ὁποίαν δονοῦνται μερικὰ ἀντίγραφα, ὅπως λ. χ. τὸ ἐν Schwerin, HEKLER, BGG, σ. 43, δὲν ἐπιτρέπουν, νομίζω, τόσον χαμηλὴν χρονολόγησιν. Μᾶλλον εἶναι ἡ γλῶσσα τῆς ἐποχῆς τῆς Νίκης τῆς Σαμοθράκης. Βλ. SCHERFOLD, Museum Helveticum 1957, σ. 34. Ἡ ἰσχυρῶς διαλελυμένη πλαστικὴ διατύπωσις ὀρισμένων ἀντιγράφων (λ.χ. τῆς Νεαπόλεως) ὀφείλεται εἴτε εἰς παραλλαγὰς ὑστερας ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς εἴτε καὶ εἰς μεταπλάσεις αὐτῶν τούτων τῶν ἀντιγράφων. Βλ. καὶ F. ROULSEN, Antike 1934, σ. 202 (μετάπλασις Ροδιακῆ τοῦ 1ου π.Χ. αἰ.). •Ρευστὴν• διατύπωσιν θὰ εἶχε, φυσικὰ, ἐν τινὶ μέτρῳ καὶ τὸ πρωτότυπον, αὕτη ὅμως εἶναι νοητὴ ἤδη ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Χρυσίππου.

<sup>5</sup> Βλ. σ. 40 καὶ παράρτημα.

συζητήσεις, θεωρῶ, ὅπως ἐλέχθη ἀνωτέρω, ὡς ἐκλεκτικὸν ἔργον τῶν πρώιμων ρωμαϊκῶν χρόνων, τὰ ἀγάλματα τοῦ ὁποίου ἐμπνέονται ἀπὸ παλαιότερα ἔργα διαφόρων ἐποχῶν. Μερικὰς ἐκ τῶν ἐν λόγῳ παραστάσεων θὰ ἴδωμεν κατωτέρω. Ὅσον διὰ τὸ ἀγαλμα τοῦ Ὀμήρου, τόσον τὸ λείψανον τῆς κεφαλῆς, ὅσον καὶ τὸ σχέδιον τοῦ Mariette, ὡς καὶ ἡ παρατήρησις αὐτοῦ (ἐπὶ τῆς ἐποχῆς του ἢ κεφαλῆ ἐσώζετο καλῶς), ὅτι ἡ κεφαλὴ παρίστανε «τὸν γνωστὸν τύπον τοῦ Ὀμήρου», ἐπιτρέπουν τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος Ὀμηρος ἦτο τοῦ τυφλοῦ τύπου. Ὁ ποιητὴς εἶναι ἐνδεδυμένος ἀπλοῦν ἱμάτιον (ὁ χιτῶν μερικῶν ἀντιγράφων φαίνεται νὰ εἶναι προσθήκη τῶν ἀντιγραφῶν) ἀφήνον γυμνὸν μόνον τὸν δεξιὸν ὤμον καὶ τὸν βραχίονα, ὡς καὶ μικρὸν τμήμα τοῦ στήθους, στρέφει δὲ πρὸς τὴν ἀριστεράν, ἣτις ἐκράτει ἴσως λύραν, ἀνυψῶν συγχρόνως τὴν κεφαλὴν. Ἀμφότεροι οἱ πόδες εἶναι συνεσταλμένοι ὑπὸ τὸ κάθισμα. Ἡ συστολὴ τῶν ποδῶν, αἱ τεταμέναι πτυχαὶ τοῦ ἱματίου, ἡ ἰσχυρὰ ἀνύψωσις καὶ στροφή τῆς κεφαλῆς (βλ. καὶ τὰ πλεῖστα ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς) ἐπιτρέπουν τὴν σύγκρισιν μὲ τὸν Χρύσιππον, τοῦ ὁποίου ὁ Ὀμηρος ἐνδέχεται νὰ εἶναι κατὰ τι νεώτερος, ἐὰν ληφθῶν ὑπ' ὄψιν τὸ ἀκόμη ἰσχυρότερον πάθος τὸ ὁποῖον ἐκφυσᾷ ἡ κεφαλὴ καὶ ἡ ὑποδηλουμένη διάνοιξις ὀλοκλήρου τῆς μορφῆς πρὸς τὰ πλάγια καὶ ἄνω. Ἡ τεχνοτροπία λοιπὸν καὶ ἡ ἀνεύρεσις ἀντιγράφου εἰς τὴν Αἴγυπτον θὰ ἠδύναντο νὰ μᾶς ἀγάγουν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὄχι μόνον τὸ πρωτότυπον αὐτοῦ ἦτο σύγχρονον πρὸς τὸν Χρύσιππον ἢ ἴσως ἐλαφρῶς νεώτερον ἀλλὰ καὶ ὅτι τὸ πρωτότυπον ἐκεῖνο ἦτο τὸ ἀγαλμα τοῦ ποιητοῦ, τὸ ὁποῖον εἶχεν ἀνιδρῦσει εἰς τὸν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ναὸν τοῦ ποιητοῦ ὁ εἰσηγητὴς τῆς λατρείας αὐτῆς Πτολεμαῖος Δ' ὁ Φιλοπάτωρ (221-205 π. Χ.)<sup>1</sup>. Δυστυχῶς τὸ ἀγαλμα ἐκεῖνο ἀπεικονίζεται εἰς τὸ γνωστὸν ὑστεροελληνιστικὸν ἀνάγλυφον τοῦ Ἀρχελάου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου<sup>2</sup> ὑπὸ ἐντελῶς διάφορον μορφῆν: Ὁ ποιητὴς ὁμοιάζει μᾶλλον μὲ θεόν, μὲ τὸν Σάραπιν, φέρει, ὅπως ἐκεῖνος, πλὴν τοῦ ἱματίου καὶ χιτῶνα στηρίζει δὲ τὴν ἀριστεράν ὑψηλὰ ἐπὶ σκήπτρου. Τῆς εἰκόνας ἐκείνης, συγχρόνου πρὸς τὸν τυφλὸν τύπον, δὲν εἶναι γνωστὸν μέχρι στιγμῆς κανὲν ἀντίγραφον. Ἡ ἐπί-

<sup>1</sup> Ἡ πληροφορία παρὰ ΛΙΔΙΑΝ. Ποικιλ. Ἱστορ. XIII, 22. Τὴν γνώμην ὅτι ὁ τυφλὸς τύπος Ὀμήρου εἶναι τὸ ὑπὸ τοῦ Φιλοπάτορος ἀνατεθὲν ἀγαλμα ὑπεστήριξεν ὁ F. ROULSEN ἐν Antike ἔ. ἀ. σ. 24 σημ. 1.

<sup>2</sup> Ἐκ τῆς πλουσίας βιβλιογραφίας σημειώνομεν μόνον τὰ ἐξῆς: SMITH, BMG Sculptures, III, ἀρ. 2191, σ. 244 κέξ. WATZINGER, 63 BWPr. καὶ Gnomon 9, σ. 478 καὶ σημ. 1. LIPPOLD, RM 1918, σ. 77. SCHEDE, RM 1920, σ. 69 κέξ. STUDNICZKA, Abh. Leipzig, 371, 1926, 1172. BULLE, Abh. Bay. Ak. 33, 333 κέξ. MAVER, JdI 1929, σ. 289 κέξ. PFUHL, JdI 1930, σ. 36 καὶ σημ. 10. HORN, Gewandstatuen, σ. 67. LAWRENCE, LGS, σ. 124. ELDERKIN, AJA 1936, σ. 496. BR.-BR. 50. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 148-9 καὶ 213. BCH 1940/41, σ. 269. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 344-5 καὶ 373.

δρασίς της πάντως φαίνεται ὅτι δὲν ἦτο μικρὰ εἰς τὴν ἀμέσως ἐπομένην ἐποχὴν: Ἡ μέση ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ ἠγάπησε τὸν τύπον τοῦ ἀποθεωμένου ποιητοῦ, παράδειγμα ὁ καθαρὸς «μπαρόκ» τύπος Ὁμήρου, ὁ ὁποῖος ἀπεικονίζεται ἐπὶ νομισμάτων τῆς Σμύρνης καὶ ἀποδίδει ἔργον τῶν ἀρχῶν τοῦ 2ου αἰῶνος<sup>1</sup>.

Εἰς παραπλησίαν πρὸς τὸν Χρῦσιππον χειρονομίαν προέβαιναν ὁ μαθηματικὸς Εὐδοξος (4ου αἰῶνος), ἀπήχησιν τῆς εἰκόνος τοῦ ὁποῖου ἔχομεν εἰς τὸ ἐνεπίγραφον ἀνάγλυφον τῆς Βουδαπέστης<sup>2</sup>. Καὶ αὐτὴ ἡ εἰκὼν ἠκολούθησε πιθανῶς τὸν Χρῦσιππον, τὸν ὁποῖον ἐμιμήθη εἰς ἔκφρασιν, κατὰ δὲ τὸ σχῆμα ἠκολούθησε τὸν «Ἀριστίππου» Spada, τοῦ ὁποῖου πάντως εἶναι ἀκόμη περισσότερο τεταμένος καὶ ἐπιθετικὸς. Ὡς πιθανὴν ἐποχὴν τοῦ πρωτοτύπου του μᾶλλον τὰ τέλη τοῦ 3ου ἢ καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 2ου αἰῶνος πρόπει νὰ θεωρήσωμεν.

Ὡς διάδοχος τοῦ «Ἀριστίππου» Spada δύναται νὰ λογισθῇ ἓν ἄγαλμα, τὸ ὁποῖον ἀνῆκεν ἄλλοτε εἰς τὴν συλλογὴν Giustiniani, σήμερον ὅμως ἔχει ἐξαφανισθῆ καὶ εἶναι γνωστὸν μόνον ἀπὸ τὸ παλαιὸν σχεδιογράφημα τοῦ CLARAC (πίν. 22β)<sup>3</sup>. Τὸ σχῆμα εἶναι παρόμοιον πρὸς τὸ τοῦ «Ἀριστίππου» Spada, εἰς τὸ ἄγαλμα Giustiniani ὅμως παρατηροῦμεν ἰσχυροτέραν διάνοξιν τῆς μορφῆς πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατοῦ, ὡς καὶ περιστροφικὴν πρὸς τὰ ἄνω κίνησιν, παρὰ τὴν πρόκυψιν τοῦ κορμοῦ. Ἰδιαιτέρως ὅμως «ἀνήσυχος», τεταραγμένη, καθαρῶς «μπαρόκ», εἶναι ἡ ἀπόδοσις τῆς ἐπιφανείας τοῦ ὑφάσματος, πρὸ πάντων εἰς τὸ ἐπὶ τῆς κοιλίας μέρος. Ὅλα αὐτὰ συνιστοῦν, νομίζω, χρονολόγησιν εἰς τὰς ἀρχὰς ἤδη τοῦ 2ου αἰῶνος, τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ τῆς πλήρους ἀκμῆς τοῦ μέσου ἑλληνιστικοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ἀπόδοσις τοῦ ὑφάσματος ὑπενθυμίζει τὴν ἐπὶ τοῦ «Ψευδομενάνδρου» ἢ «Πλαύτου» τοῦ Βατικανοῦ (πίν. 25α)<sup>4</sup>. Ὅτι τὸ ἄγαλμα τοῦ Βατικανοῦ εἰκονίζει Ρωμαῖον, εἶναι

<sup>1</sup> Βλ. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 173, 3 καὶ σ. 218-9.

<sup>2</sup> Ὑψος ἀναγλύφου 0.265 πλάτ. 0.25. Ἡ ἐπιγραφή εὐρίσκεται ἐπὶ τοῦ κυβικοῦ καθίσματος. Προέρχεται ἐκ Ρώμης. HEKLER, ÖJh 1908, Beibl. σ. 196. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 59, εἰκ. 9. HELBIG<sup>3</sup> ἀρ. 1408, σ. 176. AMELUNG, Vat. Kat. I, σ. 98 I. HEKLER, Budapest, Sammlung antiker Skulpturen, σ. 60, κέξ ἀρ. 49. F. ROULSEN, From the Coll. I, σ. 58, εἰκ. 44. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 156-7. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 266.

<sup>3</sup> Πίν. 847, ἀρ. 2138, τόμ. V, σ. 96-7. REINACH, RS, I. 514a. FRIEND, Art Studies 1927, σ. 142-3.

<sup>4</sup> Προέλευσις ὅπως τοῦ Ποσειδῆπου. Ὑψ. 1.66. Μάρμαρον πεντελικόν. Συμπληρωμένη ἡ ἀριστερὰ χεὶρ μετὰ τοῦ βιβλίου, σχεδὸν ὅλος ὁ δεξιὸς πούς κλπ. VISCONTI, Museo Pio Clementino, III, 15. (Ἐπέθετεν ὅτι εἰκονίζει τὸν Μένανδρον τῶν υἱῶν τοῦ Πραξιτέλους καὶ ὅτι ἦτο αὐτὸ τοῦτο τὸ πρωτότυπον τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου.) BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 108 κέξ. BR.-BR. 495. HELBIG<sup>3</sup>, ἀρ. 196, σ. 128.

ἀναμφισβήτητον, ὅπως καὶ τὸ ὅτι εἶναι ἀδύνατον νὰ πρόκειται περὶ ρωμαϊκῆς δημιουργίας. Ὅπισθεν τοῦ Ρωμαίου κρύπτεται ἀσφαλῶς Ἑλλην ποιητής. Ἄλλωστε ὁ εἰς τὴν Villa Borghese εὕρισκόμενος «Περίανδρος» ἢ «Θουκυδίδης» (πίν. 25β)<sup>1</sup> (συμπεληρωμένος σήμερον μὲ μὴ συνανήκουσαν ἀρχαίαν κεφαλὴν τύπου 4ου αἰῶνος), ἀποδίδει παρὰ τὰς μικρὰς διαφορὰς τὸ αὐτὸ πρωτότυπον. Ἡ ἀπουσία χιτῶνος εἰς τὸ ἀντίγραφον Borghese, εἶναι ἀπόδειξις ὅτι τὸ κοινὸν πρωτότυπον ἦτο ἑλληνικόν. Τοῦτο χρονολογεῖται συνήθως εἰς τὸν 4ον ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 3ου αἰῶνος. Ἐν τούτοις, παρ' ὅλον ὅτι δὲν ἀποκλείεται ἡ ὑπαρξίς προΐμου ἑλληνιστικοῦ ἀρχετύπου, ὑπὲρ τῆς ὁποίας φαίνονται νὰ συνηγοροῦν ἡ στάσις μὲ τὰ διεσταλμένα σκέλη καὶ ἡ μεταξὺ αὐτῶν φορὰ τῶν πτυχῶν, τὸ πρωτότυπον τὸ ὁποῖον ἀπεδόθη ἀπ' εὐθείας ὑπὸ τοῦ ἀντιγράφου Borghese εἶναι πολὺ μεταγενέστερον, ἀνήκει δὲ εἰς τοὺς μέσους Ἑλληνιστικούς χρόνους, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἀπόδοσις τοῦ ἐνδύματος εἰς τὴν περιοχὴν τῆς κοιλίας ὡς καὶ ἡ ὄλη κίνησις τοῦ σώματος, ἡ ὁποία εἰς κανὲν ἐκ τῶν δύο ἀντιγράφων δὲν ἔχει τι ἀπὸ τὴν πρόϊμον ἑλληνιστικὴν ὀγκηρότητα. Εἰς τὸ ἀντίγραφον ὅμως Borghese, ὅπου διατηρεῖται, ὅπως πιστεύω, γνησιώτερος ὁ χαρακτήρ τοῦ πρωτοτύπου, ἡ κίνη-

Vat. Kat. II, ἀρ. 390, σ. 576 κέξ. πίν. 54. LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 89. LAWRENCE, *LGS*, σ. 34-5. ROULSEN, *Ikon. Misc.*, σ. 76. PFUHL, *JdI* 1930, σ. 56. SCHEFFOLD, *Bildnisse*, σ. 164, 2 (προτείνει μετ' ἐπιφυλάξεως τὸ ὄνομα Πλαῦτος) καὶ σ. 215-6 (παρακολουθεῖ τὸ σχῆμα τοῦτο τοῦ καθημένου ἀπὸ τὸν 3ον αἰῶνα). LIPPOLD, *A/BR* 1225/27 (κείμενον). (Ἐπανέρχεται εἰς τὴν παλαιὰν περὶ Μενάνδρου ὑπόθεσιν, χωρὶς φυσικὰ νὰ δέχεται ὅτι εἶναι τὸ πρωτότυπον.) MÖBIUS, *Bulletin van den Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de antieke Beschaving*, 1949-51, σ. 60-1. (Νομίζει ὅτι ὑπόκειται ἴσως ἐκρωμαϊσμένος Μένανδρος, ὅπως ἐκρωμαϊσμένος εἶναι καὶ ὁ Ποσειδίππος.)

<sup>1</sup> Εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Φαύνου». Συμπληρώσεις κατὰ AMELUNG παρὰ HELBIG. (Πλὴν τῆς κεφαλῆς, ἡ ὁποία εἶναι ἀρχαία καὶ ἀντιγράφει ἔργον τοῦ 4ου αἰ. ὅλος ὁ ἀριστερὸς βραχίον καὶ τὸ τμήμα τοῦ ἱματίου, τὸ ὁποῖον ἐφάπτεται τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου καὶ κρέμαται ἐμπρός, τμήματα πτυχῶν πρὸ τοῦ κάτω μέρους τοῦ σώματος, τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ δεξιοῦ βραχίονος μέχρι τῆς χειρὸς, ὁ δεξιὸς πούς, τὸ πρόσθιον τμήμα τοῦ ποδὸς τοῦ λέοντος ὅπισθεν τοῦ δεξιοῦ ποδὸς τοῦ εἰκονιζομένου, ἡ πλίνθος καὶ ἄλλαι λεπτομέρειαι.) CLARAC, *V*, 848, ἀρ. 2141. REINACH, *RS*, 1514, 4. BERNOLLI, *Gr. Ik. I*, σ. 183. AMELUNG, *Vat. Kat. II*, σ. 580 κέξ. HELBIG<sup>3</sup> II, ἀρ. 1562, σ. 250-1. (Ἐπειδὴ τὸ κάθισμα δὲν ἔχει ἐρεσινωτόν, οὔτε εἶχε ποτέ, προτείνει τὰς ἐξῆς συμπληρώσεις διὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὸν ἀριστερὸν βραχίονα: α) Θὰ ἐκράτει ῥάβδον β) ἢ θὰ ἐκράτει προσωπεῖον ἢ ἄλλο τι παρόμοιον γ) ἢ θὰ εἰκονίζετο μετ' ἄλλης ὀρθῆς μορφῆς εἰς σύνταγμα. BIRT, *Buchfolle*, σ. 88. LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 89. Τοῦ αὐτοῦ, *A/BR*. 1228-30 (κείμενον). (Ἀναγνωρίζει ὅτι ἡ διατύπωσις τοῦ ἐνδύματος εἶναι πολὺ περισσότερον ἐξειλιγμένη ἢ ὅσον εἰς τὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰῶνος, πάντως ὅμως θεωρεῖ τὸν «Περίανδρον» προγενέστερον τοῦ Ποσειδίππου, ὀνομάζει δὲ τοῦτον Μένανδρον.) SCHEFFOLD, *Bildnisse*, σ. 216 (164, 2).

σις εἶναι μὲν βραδυτέρα, ἀλλ' ἐξ ἴσου δυναμικὴ καὶ συγχρόνως μεγαλοπρεπεστερα, διὰ τῆς πρὸς τὰ ἄνω καὶ λοξὰ τάσεως, ἡ ὁποία ἐπιδιώκει τὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς μορφῆς ἀπὸ τοῦ βάρους τῆς ὕλης. Τὸν αὐτὸν πρὸς τὰ ἄνω καὶ λοξὰ ρυθμὸν παρουσιάζει ὡραῖον ἄγαλμα καθημένου τοῦ Museo Torlonia (πίν. 24α καὶ β)<sup>1</sup>. Καὶ ἐδῶ ἡ αὐτὴ μεγαλειώδης κίνησις, ἡ ὁποία μαρτυρεῖ τὴν ἀγωνίαν τῆς μορφῆς νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὸν ὄγκον τῆς ὕλης, ἀπὸ τὰς μάζας τῶν ἀνησύχων πτυχῶν. Αὗται ἀυλακώνουν ἐδῶ τὸ σῶμα πρὸς ὅλας τὰς κατευθύνσεις, ἐκκινουῦσαι ἀπὸ τὴν ἀριστερὰν ἰδίως χεῖρα, ἡ ὁποία, συλλαμβάνουσα τμῆμα τοῦ ἱματίου, ἀνυψώνει τοῦτο, πιέζουσα συγχρόνως δι' αὐτοῦ τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ στήθους. Παραπλησίους χαρακτῆρας μάζης ὑφάσματος συναντῶμεν εἰς μερικὰ περγαμηνὰ ἔργα, ὅπως λ. χ. τὴν «Τραγωδίαν» καὶ τὴν ὑπ' ἀριθ. 48 μορφὴν. Ἔργον λοιπὸν τῆς μικρασιατικῆς καλλιτεχνικῆς περιοχῆς ἦτο πιθανώτατα τὸ πρωτότυπον τοῦ καθημένου Torlonia καὶ σύγχρονον ἴσως πρὸς τὴν μεγάλην ζωφόρον τοῦ βωμοῦ τῆς Περγάμου. Ὁ καθήμενος Borghese εἶναι καὶ αὐτός, ὡς φαίνεται, σύγχρονος, δὲν εἶναι ὅμως βέβαιον ἐὰν ἀνήκῃ εἰς τὴν αὐτὴν καλλιτεχνικὴν περιοχὴν. Ὅσον διὰ τὸν «Ψευδομένανδρον», ἀποδίδει μὲν τὸ αὐτὸ μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς πρωτότυπον μὲ τὸ ἄγαλμα Borghese, ἀποδίδει ὅμως τοῦτο ἀρκετὰ παρηλλαγμένον ὄχι μόνον κατὰ τὰς σημειωθεῖσας λεπτομερείας ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν θέσιν τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος, ὁ ὁποῖος εἰς τὸ πρωτότυπον δὲν γνωρίζομεν πῶς ἦτο, πάντως ὅμως δὲν ἦτο ὅπως εἰς τὴν παραλλαγὴν τοῦ Βατικανοῦ. Τοῦτο προδίδει ἡ κάπως διάφορος κίνησις τοῦ ἀντιστοίχου τμήματος τοῦ καθημένου Borghese καὶ ἡ μορφὴ τοῦ καθίσματος τοῦ ἀγάλματος τοῦ Βατικανοῦ μὲ τὸ ὑψηλὸν ἐρεισίνωτον, τὸ ὁποῖον, ὅπως καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ Ποσειδίππου, ἀποτελεῖ παραλλαγὴν τοῦ κλασικιστοῦ ἀντιγραφέως.

Τῆς περιστροφικῆς πρὸς τὰ ἄνω τάσεως ἐν ἀπὸ τὰ μεγαλοπρεπέστερα παραδείγματα εἶναι ὁ ποιητῆς Borghese τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 26)<sup>2</sup>. Ἐνώπιον τῆς ἠρωικῆς αὐτῆς παραστάσεως εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ αἰσθανθῇ τις τὴν πνοὴν τοῦ ἰσχυροῦ ἀνέμου, ὁ ὁποῖος φουσᾷ εἰς τὴν

<sup>1</sup> Ὑψ. 1.60. Ἡ κεφαλὴ, μὴ συνανήκουσα, εἶναι τοῦ Χρυσίππου. Ἄλλαι συμπληρώσεις (κατὰ GULLINI): Τὸ ἔνδυμα εἰς τὸν ἀριστερὸν ὄμων, ὁ δεξιὸς πούς μὲ τμῆμα πλίνθου καὶ μικρὸν τμῆμα ὑφάσματος, ἡ δεξιὰ χεῖρ ἀπὸ τοῦ καρποῦ, ἡ ἀριστερὰ μὲ τὸ ἔνδυμα κλπ. VITALI, Mus. Torlonia, III, ἀρ. 9. CLARAC, V, 848, ἀρ. 2142. VISCONTI, Musée Torlonia, ἀρ. 82, σ. 59-60. BIRT, Buchrolle, σ. 89. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 96. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 158 (τὴν κεφαλὴν θεωρεῖ πλαστήν). HEKLER, BBG, σ. 38. GULLINI, Arch. Cl. 1949, σ. 144-5, πίν. 41. (Χρονολογεῖ κακῶς εἰς τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 4ου αἰῶνος.) Δεύκωμα Μουσείου Torlonia, I, πίν. 21.

<sup>2</sup> Εὐρέθη τὸ 1835 ὁμοῦ μετὰ τοῦ Ἀνακρέοντος τῆς Κοπεγχάγης καὶ ἄλλων γλυπτῶν εἰς τοὺς πρόποδας τοῦ Monte Calvo, ἀρχικῶς δ' ἐκόσμηι μετ' αὐτῶν τὴν

ἐποχήν τῆς μεγάλης Περγαμηνῆς ζωφόρου. Ἡ μονόπλευρος διάνοιξις τῆς μορφῆς ἔχει ἐδῶ μετατραπῆ εἰς ἐνιαίαν, μεγάλην καὶ ἰσχυρὰν σπειροειδῆ κίνησιν, διατρέχουσαν ὀλόκληρον τὴν μορφήν, ἀπὸ τοῦ κατωτάτου ἄκρου τῶν ποδῶν μέχρι τῆς κεφαλῆς καὶ τῆς λύρας, τὴν ὁποίαν ἔκράτει ἄλλοτε ὁ ποιητὴς εἰς τὴν ἀριστεράν του καὶ εἰς τὴν ὁποίαν τὸ σκοτεινὸν καὶ φλογερὸν ἐκεῖνο πρόσωπον φαίνεται ὡς νὰ ἐμφυσᾷ ὅλον του τὸ πάθος. Τὸ χονδρὸν ὕφασμα μὲ τὴν ἀδρὰν ἐπιφάνειαν εἶναι ὡς νὰ κινῆται ἀπὸ ἰσχυρὸν ἄνεμον, ἀγωνιζόμενον, οὕτως εἰπεῖν, νὰ ἐκμηδενίσῃ τὸ βάρος τῆς ὕλης. Ποῖος ἦτο ὁ εἰκονιζόμενος δὲν γνωρίζομεν. Ὅπως καὶ εἰς ἄλλας περιπτώσεις, οὕτω καὶ ἐδῶ, πολλαὶ εἰκασίαι ἐκφέρονται. Προτείνονται τὰ ὀνόματα τοῦ Ἀνακρέοντος, τοῦ Ἀλκαίου, τοῦ Ἀρχιλόχου καὶ τοῦ Πινδάρου, οὐδεμία ὅμως ἐκ τῶν ὑποθέσεων αὐτῶν συγκεντρώνει μέχρι τῆς στιγμῆς ἰσχυρὰ ὑπὲρ αὐτῆς ἐπιχειρήματα. Ἡ σχεδὸν κλασικιστικὴ διατύπωσις τῆς κόμης δυνατὸν νὰ εἶναι ἔνδειξις ὅτι τὸ ἔργον εἶναι Ἀττικόν, μιᾶς καλλιτεχνικῆς δηλαδὴ περιοχῆς, ἡ ὁποία δὲν ἠνείκετο τὰς ὑπερβολὰς τῆς συγχρόνου μικρασιατικῆς τέχνης (πρὸβλ. καὶ τὸν Χρῦσιππον). Ἀπὸ χρονολογικῆς πλευρᾶς, ὁ ἄγνωστος ποιητὴς τῆς Κοπεγχάγης δὲν φαίνεται νὰ κατέρχεται πέραν τοῦ α' τετάρτου τοῦ 2ου αἰῶνος.

Σύγχρονόν του, ἄλλης ὅμως καλλιτεχνικῆς περιοχῆς, ἦτο τὸ πρωτότυπον ἐνὸς πηλίνου ἀγαλματίου τοῦ Μ. Νεαπόλεως, εἰς τὸ ὁποῖον ὁ CURTIUS καὶ ἄλλοι ἀναγνωρίζουν τὸν Ἀντισθένη (πίν. 27α)<sup>1</sup>. Πράγματι ἡ ὁμοιότης μὲ

---

Villa Borghese. Ὑψ. 1.63. Μάρμαρον ἑλληνικόν. Τὸ 1953 ἀφηρέθησαν ἐν Κοπεγχάγῃ ὄλαι αἱ προσθήκαι. Ἡ κεφαλὴ συνανήκει, ἡ κορυφὴ τῆς ἦτο πρόσθετος ἐξ ἄλλου τεμαχίου. Τὸ ἔργον συχνὰ συνδέεται μὲ τὴν τέχνην τοῦ Λυσίππου (LIPPOLD, F. ROULSEN κλπ.) ἀνευ βασίμων λόγων ὅμως. Bull. Comm. 1884, σ. 33. FRIEDERICHS - WOLTERS, Bausteine, 1886, ἀρ. 1306. BR.-BR. 477. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 59 καὶ 79, 83. HEKLER, Bildniskunst, πίν. 109, α. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 68. ARNDT, La Glyptothèque Ny - Carlsberg, σ. 39. Billedtavler, πίν. 31, ἀρ. 430. LIPPOLD, Antike Skulpturen der Glyptothek Ny - Carlsberg, σ. 28, εἰκ. 32. LAWRENCE, Classical Sculpture, σ. 288. Τοῦ αὐτοῦ, LGS, σ. 106. F. ROULSEN, From the Coll. I, 1931, σ. 35, II, 1938, σ. 178. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 138, 210, 213. BUSCHOR, Bildnisstufen, σ. 182, εἰκ. 76. GULLINI, Arch. Cl. 1949, σ. 146 καὶ σημ. 2. BUSCHOR, Bildnis, σ. 28. V. ROULSEN, Portraits Grecs, ἀρ. 53. PICARD, Les statues du Sarapieion, σ. 61, πίν. 1. N. ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ, Hellenisme contemporain 1956, σ. 405.

<sup>1</sup> Ὑψ. ὀλοκλήρου 0.59. Εὐρέθη (κατὰ V. ROHDEN) τὸ 1873 εἰς τὸν κήπον τῆς οἰκίας Reg. Ins, I, 2, ἀρ. 16. Τὸν ὀνομάζουν καὶ Ἴπποκράτη (ιδίως παλαιότερον) καὶ Ἡρόφιλον, τὸν μελετητὴν τοῦ σφυγμοῦ. SOGLIANO, Giornale degli Scavi di Pompei, III, σ. 177 κέξ., πίν. VI. (Ἐκ τῶν συνθηκῶν εὐρέσεως ἐξῆγγε τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ ἀγαλμάτιον ἐφθασεν εἰς τὴν ἐν λόγῳ οἰκίαν εἴτε κατὰ τινα ἐπισκευὴν αὐτῆς εἴτε κατὰ τὴν ἐκρηξιν τοῦ Βεζουβίου.) V. ROHDEN, Die Terracotten v. Pompeji, σ. 44 - 5, πίν. 32. RUESEN, Guida, σ. 147 - 8. A. LEVI, Le Terrecotte figurate del

τὸν ἐνεπιγράφως βέβαιον τύπον τῆς κεφαλῆς τοῦ Κυνικοῦ τούτου εἶναι παρὰ τὰς διαφορὰς εἰς τινὰς λεπτομερείας, μεγάλη, πρόκειται δ' ἴσως διὰ μετάπλασιν τοῦ ἀρχικοῦ ἔργου τοῦ 4ου αἰῶνος κατὰ τὴν μέσσην ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν, ἐνῶ αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀγαλμάτιον τῆς Νεαπόλεως εἶναι φυσικὰ ἀκόμη μεταγενέστερον. Βιαία περιστροφικὴ κίνησις φαίνεται νὰ ᾤθῃ τὴν ἐξαιρετικὴν μορφήν πρὸς τὰ λοξὰ καὶ ἄνω, πρὸς τὴν κεφαλὴν, ὅπου συγκεντρώνεται ἡ δύναμις τῆς ἐκφράσεως μὲ τὸ ἀνοικτὸν στόμα, τὸ ἐκδηλῶνον ἰσχυρὸν πάθος, σχεδὸν πόνον, μὲ τοὺς ἐξέχοντας, διεσταλμένους ὀφθαλμοὺς καὶ μὲ τὴν ἀναπηδῶσαν, χειμαρρῶδη κόμην. Ταυτοχρόνως ἡ ἀριστερὰ χεὶρ συλλαμβάνει μὲ βίαν σχεδὸν τὴν δεξιὰν εἰς ἐκφρασίαν μεγάλης ἐσωτερικῆς ταραχῆς. Ὁλη αὐτὴ ἡ ἐκρηκτικότης εἰς τὴν μορφήν συνιστᾷ χρονολόγησιν τοῦ πρωτοτύπου εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς μεγάλης ζωφόρου. Τὴν χρονολόγησιν αὐτὴν ἐνισχύουν καὶ ὠρισμένοι λεπτομέρειαι, ὅπως εἶναι λ. χ. ὁ τριγωνικὸς σχηματισμὸς τοῦ μετώπου καὶ ἡ ἰσχυρὰ προεξοχὴ τοῦ κάτω μέρους τούτου, ὡς καὶ ἡ λοξὴ θέσις τῶν ὀφθαλμῶν, ἀντιστοιχοῦσα πρὸς τὴν λοξὴν θέσιν τῆς κεφαλῆς καὶ τοὺς λοξοὺς ἄξονας ὀλοκλήρου τῆς μορφῆς. Ὁ χαρακτήρ τῆς ἐνδυμασίας φαίνεται μᾶλλον νὰ ἀποκλείῃ μικρασιατικὸν πρωτότυπον. Ὅτι ὑπόκειται ἔργον τῆς μεγάλης πλαστικῆς ἐμφαίνει καὶ τὸ μέγεθος τοῦ ἀντιγράφου. Διὰ τὴν προέλευσιν τοῦ πρωτοτύπου σημασίαν ἔχει καὶ ὁ πηλὸς τοῦ ἀντιγράφου, ὁ ὁποῖος εἶναι βαθὺς ἐρυθρὸς, κατὰ τὸν IPPEL αἰγυπτιακός. Ἐρα τὸ πρωτότυπον μᾶλλον Ἀλεξανδρινὸν ἔργον ἦτο, ἀνῆκον πιθανῶς εἰς ὁμάδα σοφῶν καὶ ποιητῶν παρομοίαν ἐκείνης τοῦ Δρόμου τῆς Μέμφιδος.

Πρὸ ὀλίγων ἐτῶν ἦλθεν εἰς φῶς καὶ δεῦτερον ὅμοιον πῆλινον ἀγαλμάτιον τῆς αὐτῆς ὁμάδος ἀντιγράφων, ἀποδίδον, ὡς φαίνεται, ἄλλο ἄγαλμα τῆς αὐτῆς ἀρχικῆς ὁμάδος. Τὸ ἀγαλμάτιον εὐρέθη εἰς τὴν Πομπηίαν, κατὰ τὰς ἀνασκαφὰς τοῦ 1951, φέρει δὲ εἰς τὸ μέτωπον τῆς πλίνθου (εἰς τὸ μέρος δηλαδὴ, τὸ ὁποῖον εἰς τὸ ἀγαλμάτιον τοῦ Ἀντισθένου εἶναι ἀποκεκρυμμένον), τὴν ἐπιγραφὴν Πιττακὸς Μυτιληναῖος<sup>1</sup>. Τοῦ νέου τούτου ἀγαλματίου, (πίν. 27β) ὄχι μόνον ὁ πηλὸς εἶναι ὅμοιος πρὸς τὸν τοῦ ἀγαλματίου τοῦ Ἀν-

Museo Nazionale di Napoli, ἀρ. 847, σ. 196, πίν. 12. IPPEL, AA 1939, 367 κέξ. Τοῦ αὐτοῦ εἰς Forschungen und Fortschritte, 1939, σ. 325 κέξ. PICARD, RÉG 1943, σ. 325. CURTIUS, RM 1944, σ. 38 κέξ. βλ. ἰδίως σ. 45 καὶ 51 καὶ 60. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 206 (εἰς 86). BUSCHOR, Bildnis, σ. 24. HORN, Gnomon 1953, σ. 244 (βιβλιοκρισία BUSCHOR). DOHRN, JdI 1955, σ. 71. HAFNER, JdI 1955, σ. 127, σημ. 9. (Ἐπανέρχεται εἰς τὴν ὀνομασίαν Ἡρόφιλος.)

<sup>1</sup> Ὑψ. 0.59 - 0.60. Μετὰ τῆς βάσεως 0.65. MAIURI, Arch. Cl. 1952, σ. 52 κέξ., πίν. XVII ἕως XIX. HAFNER, JdI 1955, σ. 127, σημ. 92. (Παρατήρησε τὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸ ἀγαλμάτιον τοῦ Ἀντισθένου, δὲν ἠθέλησεν ὅμως — κακῶς νομίζω — νὰ ἀποδώσῃ εἰκονογραφικὴν ἀξίαν οὔτε εἰς τὸν Πιττακόν, οὔτε εἰς τὸν Ἀντισθένη.)

τισθένους, ἀλλὰ καὶ αἱ διαστάσεις καὶ ὠρισμένοι λεπτομέρειαι, ὅπως λ. χ. τὸ σχῆμα τοῦ καθίσματος, πρὸ πάντων δὲ ἡ τεχνοτροπία. Ἡ νέα αὐτὴ παράστασις τοῦ Πιττακοῦ (ἢ ὁποῖα εἶναι ἄλλοθεν ἄγνωστος) κοσμεῖται ἀπὸ τὰ αὐτὰ προσόντα ὅπως ἡ παράστασις τοῦ Ἀντισθένους: Ἰσχυρὸν πάθος καὶ περιστροφικὴν, βιαίαν κίνησιν, τείνουσαν νὰ διασπάσῃ τὴν μορφὴν, τονιζομένην δὲ κατὰ τρόπον ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὸν καὶ ἐκφραστικὸν διὰ τῆς παλαιᾶς κινήσεως τῆς σκέψεως, εἰς τὴν ὁποῖαν σκοπίμως ἐπανῆλθεν ἐδῶ ὁ καλλιτέχνης. Ὁ ὤμος ρεαλισμὸς τοῦ δυσμόρφου, παχέος, ἡμιγύμνου σώματος προδίδει καὶ αὐτὸς γνήσιον Ἀλεξανδρινὸν αἶσθημα. Τέλος ὁ σχηματισμὸς τοῦ γενείου δυνατὸν βέβαια νὰ ὀφείλεται εἰς ἀρχαῖστικὴν μετατροπὴν τοῦ τεχνίτου τοῦ ἀντιγράφου, δυνατὸν ὅμως καὶ νὰ ἀποδίδῃ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον πιστῶς χαρακτηριστικὸν σχηματισμὸν τοῦ γενείου τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ πρωτοτύπου, ὑπενθυμίζον τοὺς κοχλιωτοὺς βοστρύχους πολλῶν αἰγυπτιακῶν κεφαλῶν.

Ἡ αἰγυπτιακὴ προέλευσις τῶν ἐν λόγῳ δύο ἀγαλμάτων πιστοποιεῖται τέλος χάρις εἰς τρίτον ἀδημοσίευτον πῆλινον ἀγαλμάτιον, τὸ ὁποῖον εἶδον εἰς τὸ Antiquarium τοῦ Herculaneum καὶ εἰκονίζει τὴν Ἰσιν θηλάζουσαν τὸν Ὄρον. Τὸ ἀγαλμάτιον τοῦτο προέρχεται ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸν αὐτὸν ἀντιγραφέα, ὁ ὁποῖος καὶ τὰ ἄλλα δύο ἀγαλμάτια ἐφιλοτέχνησε καὶ ὁ ὁποῖος ἐφρόντισεν ἐδῶ νὰ μᾶς γνωρίσῃ τὸ ὄνομά του: ΠΛΥΚΑΝΙΑΣ ΕΠΟΙΕΙ λέγει ἡ ἐπιγραφή εἰς τὸ μέτωπον τῆς πλίνθου. Τὸ νέον ἀγαλμάτιον εἶναι μικροτέρων μὲν διαστάσεων, ἀντιγράφει ὅμως πρωτότυπον τῆς αὐτῆς μὲ τὰ ἄλλα ἐποχῆς, ὅπως δεικνύει ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ ἐμφάνισις (πομπώδης, θεατρικὴ στάσις κλπ.), ἅρα δὲν ἀποκλείεται τοῦτο νὰ εὐρίσκητο εἰς τινα οἰανδήποτε σχέσιν μὲ τὴν ἐν λόγῳ ομάδα. Τὸ πρωτότυπον αὐτὸ ἦτο, ὡς φαίνεται, τὸ λατρευτικὸν ἀγαλμα τῆς θεᾶς εἰς τὴν Ἀλεξανδρινῶν, τὸ ὁποῖον καὶ ἔξ ἄλλων πηλίνων καὶ ἐκ χαλκῶν εἶναι γνωστόν<sup>1</sup>.

Ποία ἐπρόκειτο νὰ εἶναι ἡ ἐξέλιξις τοῦ μεγάλου ρυθμοῦ τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς δεικνύει κατὰ χαρακτηριστικὸν τρόπον ἐν ἀγαλμα ποιητοῦ εὐρίσκόμενον εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Ν. Ὑόρκης καὶ φέρον τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἀντιγράφου Ζεύξιδος, προερχόμενον δὲ ἐκ τῆς ἐν Ρώμῃ Villa Patrizi (πίν. 29α καὶ β)<sup>2</sup>. Ὁ ποιητὴς ἐκράτει, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα,

<sup>1</sup> Βλ. WEBER, Ägyptisch-Griech. Terrakotten, πίν. 2, ἀρ. 17 κέξ. καὶ σ. 38, ὅπου βλ. καὶ νόμισμα (εἰκ. 13) καὶ σημ. 1. Ὁ LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 345, χρονολογεῖ τὸ πρωτότυπον εἰς τὰ τέλη τοῦ 3ου π. Χ. αἰ., κατὰ τὴν γνώμην μου πολὺ ὑψηλά.

<sup>2</sup> Συνολικὸν ὕψος 1.308. Ἡ ἐπιγραφή Ζεύξις ἐπόησεν εὐρίσκηται εἰς τὸ κάθισμα παρὰ τὸν ἀριστερὸν πόδα. Βλ. Not. Scavi 1903, σ. 60 καὶ 1904, σ. 225 κέ. Vente Ferroni, Ἀπρίλιος 1909, ἀρ. 756. Bulletin of the Metr. Mus. 1910, σ. 40.



λύραν με ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας εἰς τὸ ἀριστερόν του. Ἡ συνολικὴ κίνησις ὑπενθυμίζει τὸν καθήμενον τοῦ Museo Torlonia καὶ τὸ πῆλινον ἀγαλμάτιον τοῦ Herculaneum. Ἐνῶ ὁμοῦ τὸν καθήμενον Torlonia ὡς καὶ τὰς ἄλλας παραστάσεις τοῦ πρώιμου 2ου αἰῶνος χαρακτηρίζει ἐπιβλητικὴ καὶ μεγαλειώδης κίνησις, ἐδῶ ἡ μορφὴ ἔχει προσλάβει νέαν εὐκίνησιαν, τὰ μέλη φαίνονται ὡς νὰ κινοῦνται ἀνίσυχα, ὡς νὰ θέλουν νὰ καταλάβουν ὅσον τὸ δυνατόν μεγαλυτέραν ἔκτασιν χώρου, τὴν αὐτὴν δὲ ἀνησυχίαν παρατηροῦμεν καὶ εἰς τὴν πτυχολογίαν, κεκινημένην εἰς πολὺ μεγαλύτερον βαθμὸν ἀπὸ τὴν πτυχολογίαν λ. χ. τοῦ καθήμενου Torlonia, πράγμα μὴ δυνάμενον νὰ ἐξηγηθῇ μόνον ἐκ τῆς διαφορευτικῆς περὶ μάζης ὑφάσματος ἀντιλήψεως, περισσότερον ὀγκώδους εἰς τὸν καθήμενον Torlonia, περισσότερον ἐπιφανειακῆς καὶ γραφικῆς εἰς τὸ ἀγαλμα τῆς Ν. Ὑόρκης. Εἶναι συνεπῶς πιθανὸν ὅτι ὁ ποιητὴς τῆς Ν. Ὑόρκης παριστάνει κάπως μεταγενέστερον στάδιον ἐξελίξεως τοῦ μέσου ἑλληνιστικοῦ ρυθμοῦ, ὅπως δύναται νὰ συμπεράνη τις καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ ἐν λόγῳ τάσις πρὸς μεγαλυτέραν κίνησιν, τάσις προδίδουσα κατὰ βάθος ἀδυναμίαν, γίνεται διαρκῶς περισσότερον ἐμφανὴς εἰς πλεῖστα ἔργα ἀντιπροσωπεύοντα ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον συνήθως καλεῖται φυγοκεντρικὸς ρυθμὸς<sup>1</sup>. Παρὰ ταῦτα, ἡ ἀπὸ τὸ ἀγαλμα τῆς Ν. Ὑόρκης ἀπουσία οἰασθῆποτε ἀκόμη σχηματοποιήσεως δὲν ἐπιτρέπει νὰ κατέλθῃ τις χρονολογικῶς πολὺ χαμηλά. Τὸ ἀγαλμα δηλαδὴ τῆς Ν. Ὑόρκης κεῖται ἀκόμη εἰς τὸ χρονικὸν πλαίσιον τῆς μεγάλης ζωφόρου καὶ ὄχι εἰς τὰ μέσα ἢ καὶ τὸ

LIPPOLD, *Porträtstatuen*, σ. 83 (Καρνεάδης). ARNDT, *Br.-Br.* 610, σμ. 7 (κείμενον). REINACH, *RS*, IV, 436, 3. RICHTER, *AJA* 1925, σ. 159, σμ. 4. Τῆς αὐτῆς, *A/Br.* 1121/2 (κείμενον). (Ἀπέδειξεν ὅτι πρόκειται περὶ ποιητοῦ.) Τῆς αὐτῆς, *Sculpture and Sculptors of the Greeks*, σ. 82 καὶ 111. LAWRENCE, *LGS*, σ. 119. RICHTER, *Three Critical Periods...*, σ. 45, 49, εἰκ. 96. SCHEFFOLD, *Bildnisse*, σ. 146 κέξ. ADRIANI, *Sculture monumentali del Museo Greco-romano di Alessandria*, σ. 21 καὶ 25. LIPPOLD, *Gr. Pl.*, σ. 350, σμ. 3. BIEBER, *Hellenistic Sculpture*, σ. 163. (Βλέπει ὁμοιότητα εἰς τὴν πτυχολογίαν του μετὸν Ποσειδώνιον τῆς Νεαπόλεως. Ὁ χαρακτὴρ των εἶναι πάντως τελειῶς διάφορος.) BUSCHOR, *Bildnis*, σ. 35 (γ' τέταρτον τοῦ 2ου αἰῶνος). RICHTER, *Cat. Gr. Sculpt. Metr. Mus. of Art*, N. York 1954, σ. 99 κέξ. ἀρ. 190 πίν. 133 (ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὸν MERRITT ἡ ὑπογραφή δὲν εἶναι παλαιότερα τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος).

<sup>1</sup> Παρομοία εἶναι ἡ συνολικὴ στάσις ἐνὸς συγχρόνου γυναικείου εἰδωλίου τοῦ Ἑθν. Μ. Ἀθηνῶν ἀρ. 4913, KLEINER, *Tanagrafiguren*, πίν. 32 a-b. Κατὰ τὸν KLEINER, αὐτόθι σ. 214, κατὰ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνος, μετὰ τὸν Περγαμηνὸν «παρῶν» καὶ τῆς ὑπ' αὐτοῦ καλουμένης ὠρίμου ἑλληνιστικῆς περιόδου («φυγοκεντρικοῦ ρυθμοῦ»), ἡ ὁποία καλύπτει τὸ β' ἡμισυ τοῦ 2ου π. Χ., αἱ ἐπεκράτησεν ἡρρωμετέρα πλαστικὴ γλῶσσα, μετὰ κάποια κλασικιστικὴν πρόσμιξιν. Ἡ τάσις αὕτη ἐν τούτοις, παρατηρουμένη λ. χ. εἰς τὴν ζωφόρον τοῦ Τηλέφου, εἶναι κατὰ πᾶσαν πιθανότητα παράλληλος πρὸς τὴν ἄλλην, τὴν «φυγοκεντρικὴν» τάσιν.

β' ἡμισυ τοῦ 2ου αἰῶνος, ὅπως ἐνίοτε προτείνεται<sup>1</sup>. Συνεπῶς ἀνεξαρτήτως τοῦ ὅτι οὗτος εἰκονίζετο κρατῶν λύραν, καὶ χρονολογικῶς ἀκόμη δὲν δύναται νὰ συμπέση μὲ τὸν εἰς τὴν στοὰν τοῦ Ἀττάλου ἀνατεθέντα ἀνδριάντα τοῦ Καρνεάδου, μὲ τὸν ὁποῖον ὑπὸ τινων οὗτος συνδέεται. Πολὺ μεγαλύτερα εἶναι ἢ ὑπὸ τοῦ ADRIANI διαπιστωθεῖσα συγγένεια τοῦ ἀγάλματος τῆς Ν. Ὑόρκης μὲ ἓν ἐξαιρετὸν τμῆμα πρωτοτύπου ἀγάλματος τοῦ Μουσείου Ἀλεξανδρείας<sup>2</sup>. Τὰ δύο ἔργα εἶναι λοιπὸν σύγχρονα, θὰ ἀνήκουν δὲ ἴσως εἰς τοὺς περὶ τὸ 170 π. Χ. χρόνους, ἴσως μάλιστα νὰ προέρχωνται καὶ ἐκ τοῦ αὐτοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐργαστηρίου. (Τὸ ἀγαλμα τῆς Ν. Ὑόρκης εἶναι ἀντίγραφον τῶν ὑστεροελληνιστικῶν ἀκόμη χρόνων.)

Εἰς τὸ αὐτὸ χρονικὸν πλαίσιον πρέπει νὰ ἀναγάγωμεν καὶ τὸ πρωτότυπον τοῦ Ἡσιόδου τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως<sup>3</sup>, ἢ ἰσχυρὰ ἔκφρασις καὶ βιαία κίνησις τοῦ ὁποίου διατηροῦνται καὶ εἰς τὸ ἀντίγραφον. Ἡ χειρονομία εἶναι «μεταχρυσίπλειος». Εἶναι μὲν διδακτικὴ, ὅπως ἢ τοῦ Χρυσίπλου, ἀλλ' ἀκόμη περισσότερον «ἐκφραστικὴ», παραστατικὴ. Μὲ τὴν πρόοδον αὐτὴν τοῦ ρεαλισμοῦ εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν χειρονομιῶν, τὴν συμβαδίζουσαν μὲ τὴν πρόοδον τῆς ρεαλιστικῆς ἀποδόσεως τῶν φυσιογνωμιῶν τῶν εἰκονιζομένων, ἢ παραστάσις ὀλισθαίνει ἤδη ἀκόμη βαθύτερον εἰς τὴν κατωφέρεια, εἰς τὴν ὁποίαν τοῦ λοιποῦ φέρεται ἢ εἰκονιστικὴ τέχνη.

Τὴν παράδοσιν τῆς «ἰλλουζιονιστικῆς» ἀποδόσεως τοῦ ὑφάσματος τοῦ ποιητοῦ Borghese συνεχίζει ὁ Ὀμηρος ἐνὸς ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου (πίν. 28α)<sup>4</sup> (ἀναγνωριζόμενος χάρις εἰς περιλήψιν τῆς Ἰλι-

<sup>1</sup> BUSCHOR, Bildnis, σ. 35.

<sup>2</sup> ADRIANI, ἔ. ἀ. σ. 30, σημ. 3.

<sup>3</sup> ARNDT, EA 530 (κείμενον). ROBERT, Hermes 1900, σ. 65. (Εἶδε πρῶτος τὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸν Ἡσιόδον τοῦ Μ. Καπιτωλίου.) KRÜGER, AM 1901, σ. 142. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 201 (εἰς 41) καὶ 211 (εἰς 128, 3). PICARD, Statues du Sarcophage, σ. 102-3 εἰκ. 52 Βλέπει εἰς τὸν ἀνάγλυφον Ἡσιόδον τὴν ἀνάμνησιν ἐνὸς πρωίμου ἑλληνιστικοῦ περιόπτου ἔργου. Μὲ τὰς «κλειστάς» ὁμοίως μορφὰς τῆς περιόδου ἐκείνης ποῖαν σχέσιν δύναται νὰ ἔχη ὁ Ἡσιόδος τῆς Νεαπόλεως; Κάποιαν συγγένειαν ἐκφράσεως βλέπω πρὸς τὴν ἐν Νεαπόλει μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς ἔκδοσιν τοῦ Ὀμήρου τοῦ τύπου Ἀπολλωνίου, βλ. BOEHRINGER, Homer, πίν. 27. Τὸ ἀρχέτυπον τοῦ ἐν λόγῳ τύπου Ὀμήρου δὲν μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι σύγχρονον πρὸς τὸν Ἐπίκουρον, οὔτε κλασικιστικὸν τοῦ 1ου μ. Χ. αἰ. (SCHEFOLD), ἀλλὰ σύγχρονον πρὸς τὸν Ποσειδίππον, μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει κοινὴν τὴν ἰσχυρὰν πρότασιν τοῦ λαιμοῦ, ἢ ὁποία ὑποδηλώνει σῶμα κλειστοῦ, ἀλλ' ὀγκώδους σχήματος. Ἡ χρονολόγησις εἰς τὸν 1ον μ.Χ. αἰ. ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι ἐχρησιμοποιήθησαν κλασικιστικὰ ἀντίγραφα. PICARD, Revue des Arts 2, 1952, σ. 81 κέξ. LAURENZI, Rivista 1955, σ. 201-2.

<sup>4</sup> Ἀμφίγλυφον, εἰς τὸ ὀπίσθιον μέρος τοῦ ὁποίου ὑπάρχει σκηνὴ μάχης. Ἡ ἐπὶ τῆς προσθίας ὄψεως εἰκονιζομένη χεὶρ εἶναι ὑπόλειμμα ἄλλης μορφῆς ἰσταμένης

άδος), ὁ ὁποῖος, ἐν συγκρίσει μὲ τὸν ποιητὴν Borghese, ἀντιπροσωπεύει ἴσως τὸ στάδιον τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ζεύξιδος, λόγῳ τῆς ἰσχυρᾶς εἰκνησίας του, τῆς νευρικότητος, θὰ ἔλεγέ τις καὶ τῆς ἀντιθετικότητος τῶν κινήσεων. Ὁ κυφός, γέρον ποιητής, ἀπὸ τὸν ὁποῖον δὲν θὰ ἀνέμενέ τις τοιαύτην εἰκνησίαν, δὲν εἶναι ἐδῶ τυφλός, ἀλλ' ἀναγινώσκει τὸ βιβλίον, τὸ ὁποῖον κρατεῖ ἀνοικτὸν μὲ ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας.

Τοῦτου σύγχρονος εἶναι ὁ οἰκτρῶς σφζόμενος, ἀλλ' ὀπωσδήποτε ἀντίγραφον γνησίου ἑλληνιστικοῦ ἔργου, «Σωκράτης» τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 30α)<sup>1</sup>, περὶ τοῦ ὁποίου ἔγινεν ἤδη σύντομος λόγος εἰς τὴν ἀρχήν. Οὗτος παρουσιάζει ἕξ ἴσου ταχεῖαν μὲ τὸν Ὅμηρον κίνησιν σκελῶν, φυγοκεντρικὴν διάταξιν μελῶν καὶ ἰσχυρῶς «ἰλλουζιονιστικὴν» ἐπιφάνειαν ὑφάσματος, ὅλα εἰς βαθμὸν καὶ ποιότητα ἄγνωστα εἰς τὸν 4ον αἰῶνα, εἰς τὸν ὁποῖον ὑπὸ πολλῶν χρονολογεῖται, συνδεόμενος μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Σωκράτους τοῦ

πρὸ τοῦ ποιητοῦ. BELLORI, *Imag. Poet.*, σ. 6. JAHN, *Bilderchroniken, Titelvignette*, σ. 2 (G) καὶ σ. 59. BERNOULLI, *Gr. Ik. I*, σ. 4-5, εἰκ. 1. BIRT, *Buchrolle*, σ. 149.

<sup>1</sup> Προέρχεται ἐκ τῆς ἐν Ρώμῃ τέως Villa Ludovisi. Ἡ Γλυπτοθήκη τῆς Κοπεγχάγης ἀπέκτησε τοῦτον τὸ 1931. Ὑψ. 1.64 (μετὰ τῆς πλίνθου ἐχούσης ὕψος 0.17). Μάρμαρον ἑλληνικόν. Ἐφερεν ἄλλοτε κεφαλὴν Τραϊανοῦ, ἡ ὁποία σήμερον ἔχει ἀφαιρεθῆ, ὅπως ἕξ ἄλλου καὶ αἱ ὑπόλοιποι συμπληρώσεις, πλὴν τοῦ δεξιοῦ ὄμου. Ἡ ὀνομασία Σωκράτης ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι τὸ ἀγαλμα εἶχε δημοσιευθῆ τὸ 1732 ὑπὸ τοῦ PREISLER ὁμοῦ μετὰ τοῦ Ἐπικούρου εἰς τὸ ἔργον *Statuae Antiquae*, πίν. 31 (ἄνευ δηλώσεως τόπου), φέρον κεφαλὴν Σωκράτους ὁμοιάζουσαν πρὸς τὸν τύπον Β, εἰς δὲ τὸν πίνακα τῶν περιεχομένων οὗτος ὀνομάζεται ρητῶς «Socrates philosophus». Κατὰ τὸν V. ROUSLEN ἡ ἡ κεφαλὴ, τὴν ὁποίαν ἔφερε τότε τὸ ἐν λόγω ἀγαλμα ἦτο ξένη πρὸς τοῦτο ἢ τοῦτο ἐσχεδιάσθη ἐπίτηδες οὕτω, διὰ νὰ γίνῃ περισσότερο ἐνδιαφέρον. Ὑπάρχει καὶ τρίτη πιθανότης, νὰ ἔφερε πράγματι τὸ ἀγαλμα ἀρχικῶς κεφαλὴν Σωκράτους, ὅχι ὁμως τοῦ Λυσιππείου, ἀλλὰ τινος μεταγενεστέρου, νόθου τύπου. Περισσότερον πιθανὴ μοῦ φαίνεται ἡ πρώτη ἐκ τῶν ἐκδοχῶν. Τὸ πρωτότυπον τοῦ ἀγάλματος τῆς Κοπεγχάγης χρονολογεῖται εἰς τὸν 2ον π. Χ. αἰ. ὑπὸ τῶν SCHEFOLD, CURTIUS, BUSCHOR, HORN, V. POULSEN. Λυσιππειον θεωρεῖται τοῦτο ὑπὸ τῶν F. POULSEN, HEKLER, LIPPOLD κλπ. Βιβλιογρ: *Cat. 415c. Billedtavler, VII. LIPPOLD, A/BR. 1126-27*. Τοῦ αὐτοῦ, *Porträtstatuen*, σ. 74, σημ. 1. F. POULSEN, *From the Coll. I*, 1931, σ. 35, καὶ II, 1938, σ. 169 κέξ. SCHMIDT, *JdI* 1932, σ. 259. LIPPOLD, *Gnomon* 1939, σ. 627. SIEVEKING, *Gnomon* 1940, σ. 478. V. POULSEN, *Acta Arch.* 1940, σ. 160. HEKLER, *BBG*, σ. 20. LAURENZI, *Ritratti*, ἀρ. 39, σ. 104-5. SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 206 καὶ 210. CURTIUS, *RM* 1944, σ. 73, σημ. 1. GULLINI, *Arch. Cl.* 1949, σ. 143. F. POULSEN, *Catalogue*, ἀρ. 415c. BUSCHOR, *Bildnis*, σ. 28. HORN, *Gnomon* 1952, σ. 245 (βιβλιοκρισία BUSCHOR). LIPPOLD, *Gr. Pl.*, σ. 282-3. MATZ, *Mitt. d. Inst.* 1952, σ. 118-9. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano, Ritratti*, σ. 16. V. POULSEN, *Portraits Grecs*, ἀρ. 54, σ. 79-80. RICHTER, *Latomus*, 1955, σ. 29. CHARBONNEAUX, *RÉA*, 57, 1955, σ. 357. Εἰς τὸ αὐτὸ χρονικὸν πλαίσιον δύνανται νὰ ἀναχθοῦν καὶ τινες ἄλλαι παραστάσεις, ὅπως λ. χ. ὁ Τειρεσίας ἀναγλύφου τοῦ Λούβρου κλπ.

Β (Λυσιππείου) τύπου. Ούτω, εξαιρουμένης τῆς πιθανότητος ὅτι ἔφερεν ὁ κορμὸς μεταγενεστέραν παραλλαγὴν τῆς κεφαλῆς τοῦ Λυσιππείου τύπου, ἢ ταυτότης τοῦ εἰκονιζομένου θὰ πρέπη νὰ θεωρητῆαι μέχρι τῆς στιγμῆς ἄγνωστος. Ἡ χρονολόγησις τοῦ SCHEFOLD 170 - 160 π. Χ. φαίνεται νὰ εἶναι ἡ ὀρθότερα.

Εἰς τὴν αὐτὴν ἐποχὴν δύναται νὰ ἀναχθῆ καὶ τὸ ἐπιτύμβιον τοῦ Ροδίου Ἰερωνύμου τῆς ἐν Βερολίῳ συλλογῆς v. Gärtringen<sup>1</sup>, φέρον παραστάσεις σοφῶν εἰς τὸ ἀριστερόν. Εἷς ἐξ αὐτῶν (ὁ πρὸς ἀριστερὰ ἐστραμμένος) ἔχει ζωηρὰν κίνησιν σκελῶν, κύπτει δὲ δλόκληρος πρὸς τὰ πρόσω. Ἡ χρονολόγησις ἐξασφαλίζεται τόσον χάρις εἰς τὸ σχῆμα τῶν γραμμάτων ὅσον καὶ εἰς τὴν ὁμοιότητα τῆς εἰς τὸ δεξιὸν τοῦ ἀναγλύφου καθημένης γυναικείας μορφῆς μὲ τὴν Αὔγην τῆς ζωφόρου τοῦ Τηλέφου, ὅπως εἶδεν ἡ BIEBER.

Ζωηροτάτη εἶναι καὶ ἡ κίνησις τοῦ καθημένου γεωμέτρου ἐπὶ μικρογραφίας τοῦ χειρογράφου τῶν Ρωμαίων γεωδαιτῶν εἰς Wolfenbüttel (Codex Arcerianus), τοῦ 6ου μ. Χ. αἰῶνος (πίν. 28β)<sup>2</sup>, ἀναγομένου ὅμως ἀσφαλῶς εἰς εἰκόνα τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα πλαστικὴν. Ὑπετέθη ὅτι εἰκονίζεται ὁ μαθηματικὸς Εὐκλείδης, περὶ τοῦ ὁποίου ὁ SIDONIUS APOLLINARIS λέγει ὅτι εἰκονίζετο εἷς τι ἀγαλμα *digitis propter mensurarum spatia laxatis*<sup>3</sup>. Παρ' ὅλον ὅτι ὁ συνταυτισμὸς δὲν εἶναι ἀπολύτως ἱκανοποιητικὸς, δὲν πρέπει καὶ νὰ ἀποκλείεται. Ὅπως δὴποτε, ἔναντι τοῦ Χρυσίππου, ἡ χειρονομία τοῦ «Εὐκλείδου» ἀντιπροσωπεύει ἀσφαλῶς μεταγενέστερον στάδιον ἐξελίξεως, τὸ στάδιον περιήπου τοῦ Ἡσιόδου τῆς Νεαπόλεως. Νέα εἶναι καὶ ἡ σχέσις ἐνδύματος καὶ γυμνοῦ, μεγαλύτερον μέρος τοῦ σώματος καταλείπεται ἤδη γυμνόν, ὁ δὲ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον ἡ ἀριστερὰ κνήμη ἀφήνεται τελείως γυμνή, ἐνῶ ἡ δε-

<sup>1</sup> Ἐκ τοῦ χωρίου Τριάντα τῆς Ρόδου (ἀρχαίας Ἰαλυσοῦ). Μ. 1.005. Ὑψ. 0.31. Μέσον πᾶχ. 0.09. Τὸ ἀρχικὸν συνολικὸν μῆκος πρέπει (κατὰ SAUER) νὰ ἦτο περίπου 1.325. SAUER, BR.-BR. 579 (κείμενον). ROBERT, *Hermes* 1902, σ. 121. BRÜCKNER, *ÖJh* 1910, σ. 56. H. v. GÄRTRINGEN, *BCH* 1912, σ. 236-7. REINACH, *RR II*, 51,4. A. v. SALIS, *Altar v. Pergamon*, σ. 134 κέξ. LAWRENCE, *LGS*, σ. 118. HANFMANN, *JHS* 1954, σ. 47. CURTIUS, *Mitt. d. Inst.* 1951, σ. 20 κέξ. (Νομίζει ὅτι εἰκονίζετο συγκέντρωσις τῶν ἐπτά σοφῶν.) BIEBER, *Hellenistic Sculpture*, σ. 127. PICARD, *Statues du Sagarieion*, σ. 44-5 καὶ σημ. 2 καὶ σ. 158 σημ. 2. DOHRN, *JdI* 1955, σ. 57.

<sup>2</sup> BRAUNSCHEWIG, *Landesbibliothek*, MS 2403. BIRT, *Buchrolle*, σ. 191. MARX, *Flecheisens Jahrbücher* 1927, *Suppl.* 1902, σ. 195 κέξ. BERNOULLI, *Gr. Ik.*, σ. 121-2 (βλέπει εἰς τὴν κεφαλὴν γενικὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν κεφαλὴν Cavaceppi *Racc. III*, 23). *Art Bulletin* 1940, σ. 10 κέξ., εἰκ. 6. SCHEFOLD *Bildnisse*, σ. 170, 2 καὶ 217 (χρονολογεῖ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 3ου αἰῶνος, τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ τοῦ γεωμέτρου).

<sup>3</sup> *Epist. IX* 9, 14.

ξιά είναι περιειλιγμένη εις τὸ ἱμάτιον, ἀπαντᾷ παρομοία εἰς τὴν Νύμφην τῆς «συνθέσεως τῆς Κυζίκου». Μὲ αὐτὴν ἔχει κοινήν ὁ «Εὐκλείδης» καὶ τὴν στάσιν τῶν σκελῶν, φέρει δηλαδὴ τὸ ἐν ἐπὶ τοῦ ἄλλου. Ὅπως καὶ ἡ «σύνθεσις τῆς Κυζίκου» θὰ ἀνήκη ἀκόμη εἰς τοὺς πρὸ τοῦ 150 π.Χ. χρόνους.

Ἡ νέα σχέσις μεταξὺ ἐνδύματος καὶ γυμνοῦ τὴν ὁποίαν εἶδομεν, πρὸ πάντων δὲ ἡ τελεία γύμνωσις τοῦ ἐνὸς ἐκ τῶν δύο σκελῶν, διὰ τῶν ὁποίων ἐπιτυγχάνονται ἀπότομοι μεταξὺ αὐτῶν ἀντιθέσεις, εἶναι ἐφεξῆς συχναὶ εἰς τὴν τέχνην, θὰ τὰς συναντήσωμεν δὲ καὶ εἰς τὴν πρῶτον ρωμαϊκὴν τέχνην. Ὅπως δὴποτε αὕτη ἀναφαίνεται εἰς τὴν παροῦσαν στιγμὴν εἰς τὸ κατώφλιον τῆς ὑστεροελληνιστικῆς ἐποχῆς, ἡ ὁποία ἐμφορεῖται, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τὸ αἶσθημα τοῦ ἐξεζητημένου<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Τὰ ὑπὸ τοῦ LIPPOLD εἰς Antike Gemäldekorien, σ. 67 προσαγόμενα παλαιότερα δὴθεν παραδείγματα εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, λανθασμένα. Ὁ μικρὸς χαλκοῦς Ὀρφεὺς τοῦ Ermitage εἶναι κλασικιστικὸς τοῦ 1ου π. Χ. αἰ., βλ. κατωτέρω σ. 78. Κλασικιστικὴ εἶναι καὶ ἡ γύμνωσις τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τοῦ καθημένου Ἀσκληπιοῦ εἰς τὸ ἐν Κοπεγχάγη ἀντίγραφον τῆς δὴθεν Σκοπαδείου συνθέσεως μὲ τὴν ὀρθὴν Ὑγιάν (NEUBTSCHE, Studien zur vortanagraisch - attischen Koroplastik, πίν. 15,2, βλ. καὶ τὰς ἀμφιβολίας τοῦ PICARD, Manuel III, 697 σημ. 1), ὀφειλομένη ἀσφαλῶς εἰς τὸν ἀντιγραφέα, ὁ ὁποῖος καὶ εἰς τὰς πτυχώσεις ἔδωκε λειὸν κλασικιστικὸν τόνον. Ἀκόμη ψυχροτέρα εἶναι ἡ κλασικιστικὴ σφραγὶς εἰς τὸ ἀντίγραφον τοῦ Βατικανοῦ, Gall. d. Statue, ἀρ. 399 (Vat. Kat. II, πίν. 51), εἰς τὸ ὁποῖον ἀμφότερα τὰ σκέλη τοῦ Ἀσκληπιοῦ εἶναι ἀκάλυπτα, τὸ δὲ ἱμάτιον καλύπτει μόνον τὰ ἰσχία, ἐνῶ μία δέσμη πτυχῶν αὐτοῦ κατέρχεται μεταξὺ τῶν σκελῶν. Τὸ τελευταῖον τοῦτο χαρακτηριστικόν, εἶναι, ὡς φαίνεται, ἐπίσης εὔρημα τοῦ 1ου π. Χ. αἰ., τὸ συναντῶμεν δὲ εἰς πολλὰς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς, λ.χ. εἰς τὸν αὐγούστειον «Θεόκριτον» τοῦ Berthouville, εἰς τὸν Ἀσκληπιὸν τοιχογραφίας τοῦ Herculaneum (ἔ. ἀ. πίν. 14,2), παραλλάσσοντα τὸν αὐτὸν πάλιν Ἀσκληπιὸν τοῦ Σκόπα, διατηροῦντα ὁμως τὴν ὑστεροελληνιστικὴν κίνησιν τῶν σκελῶν, εἰς πλείστα ἀγάλματα αὐτοκρατόρων τῆς πρῶτου αὐτοκρατορικῆς ἐποχῆς, ὅπως εἰς τὸν Τιβέριον Chiaramonti, ἀρ. 400 (Vat. Kat. II, πίν. 60) καὶ 494 (αὐτόθι, πίν. 64) κλπ. Βλ. συζήτησιν παρὰ WALDHÄUER, Ermitage, I, ἀρ. 1, σ. 6.

Ὅμοιος, ὡς παραλλαγὴν τοῦ ἀντιγραφέως θεωρῶ τὴν γύμνωσιν τοῦ ἐτέρου σκέλους καθημένου Διὸς ἐπὶ τοιχογραφίας τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως, προερχομένης ἐκ Πομπηίας (Casa del Poeta Tragico) (LIPPOLD, ἔ. ἀ. εἰκ. 50), ὅπου οὗτος εἰκονίζεται (μὲ τὴν Ἥραν ὀρθὴν παρ' αὐτόν) κατὰ τρόπον ὁμοίωτατον πρὸς ἐκεῖνον ἄλλων παραστάσεων, λ. χ. ἐπὶ τῆς γνωστῆς μετόπης τοῦ ναοῦ Ε τοῦ Σελινοῦντος (αὐτόθι, εἰκ. 52) καὶ ἐπὶ τμήματος ψηφισματικοῦ ἀναγλύφου τοῦ 377 π. Χ. (αὐτόθι, εἰκ. 51) (ὅπου ὁ Ζεὺς εἰκονίζεται ἄνευ τῆς Ἥρας, ἐνῶ ἀριστερὰ σφύζεται ὑπόλειμμα ἄλλης μορφῆς). Ὡς πρὸς τὴν μετόπην, ὀρθῶς νομίζει ὁ LIPPOLD ὅτι αὕτη ἐμπνέεται ἀπὸ πρότυπον τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς, τὸ ὁποῖον εὗρισκετο ἐν Ἀθήναις καὶ διὰ τὸ δεῦτερον ἀναγλυφον ὅτι ἐμπνέεται ἀπὸ ἄλλην παρομοίαν τοιχογραφίαν τοῦ 380 περίπου π. Χ. Δὲν νομίζω ὁμως ὅτι ἡ ἐκ Πομπηίας τοιχογραφία, ἡ ὁποία ἀποδίδει τὴν αὐτὴν ζωγραφικὴν σύνθεσιν τοῦ 4ου αἰῶνος, εὗρισκεται ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ σημεῖον πλησιέστερον πρὸς τὸ πρῶτότυπον. Ὁ Ζεὺς τοῦ γησίου κλασικοῦ ψηφίσματος ἔχει ἀμφότερα τὰ

Ὁμοίαν μὲ τὸν Εὐκλείδην στάσιν καὶ ἐξ ἴσου ζωηρὰν ἔκφρασιν καὶ κίνησιν παρουσιάζει ὁ ἡμίγυμνος ποιητῆς μιᾶς ἑλληνοιστικῆς ζωγραφικῆς συνθέσεως, γνωστῆς ἐκ δύο πομπηϊανῶν τοιχογραφιῶν, ἡ μία ἐκ τῶν ὁποίων προέρχεται ἐκ τῆς Casa di M. Lucrezio καὶ ἀπόκειται εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Νεαπόλεως<sup>1</sup>. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατεῖ ὁ ποιητῆς ἐπὶ τῶν μηρῶν ἀνοικτὸν βιβλίον, τὴν δὲ δεξιὰν στηρίζει κατ' ἀγκῶνα ἐπὶ τοῦ μηροῦ, τείνων αὐτὴν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν ἑνὸς ὀρθοῦ, ἡλικιωμένου ἀνδρός, μὲ τὸν ὁποῖον φαίνεται νὰ συνομιλῇ. Ἡ χειρονομία φυσικὰ δικαιολογεῖται καὶ ἐκ τῆς ἀνάγκης νὰ συνδεθῇ ὁ ποιητῆς μὲ τοῦτον, ἐν μέρει ὅμως δύναται νὰ ἀποδοθῇ καὶ εἰς τὸ πάθος, τὸ ὁποῖον κυριαρχεῖ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν. Ἡ πλουσία κόμη τοῦ εἰκονιζομένου εἶναι ἀτάκτως ἐρομιμένη κατὰ γνησίως «μπαρόκ» τρόπον.

Σύγχρονον πρὸς τοῦτον καὶ πρὸς τὸν «Εὐκλείδην» ὑπῆρξεν ἐν ἄγαλμα Ἴπποκράτους ἐπὶ τῆς νήσου Κῶ, ἀπεικονιζόμενον ἐπὶ νομισμάτων τῆς πατρίδος του (πίν. 40 γ)<sup>2</sup>. Καὶ πάλιν τὸ ἐν σκέλος ἐπὶ τοῦ ἄλλου καὶ ἡ ζωηρὰ κίνησις τῆς δεξιᾶς χειρὸς εἰς χειρονομίαν ἰσχυρῶς ἔκφραστικὴν. Ἡ κεφαλὴ πάντως δὲν εἶναι ἐκείνη, τὴν ὁποῖαν εἰκονίζουσι μερικὰ ἄλλα νομίσματα τῆς Κῶ (διότι ἡ κεφαλὴ τῶν ἐν λόγῳ νομισμάτων ἀνήκει εἰς τὸν πρῶτον ἑλληνοιστικὸν τύπον)<sup>3</sup>, ὅπως οὐτε καὶ ὁ τύπος Albani<sup>4</sup>. Ἄλλ' οὐτε καὶ ὁ τύπος τῆς Ὀστίας<sup>5</sup> ἀποδίδει τὴν κεφαλὴν τοῦ ἔργου τῆς Κῶ, διότι οὐ-

σκέλη κεκαλυμμένα, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ παλαιότερος τῆς μετόπης τοῦ Σελινούτου. Διὰ τὴν θὰ προτιμήσωμεν τὴν ἐκδοχὴν τῆς τοιχογραφίας-ἀντιγράφου ἀντὶ τῆς ἐκδοχῆς τὴν ὁποῖαν καθιστοῦν πιθανὴν τὰ ἐν λόγῳ πρωτότυπα ἔργα, δὲν βλέπω. Καὶ ἡ «Ἀφροδίτη» Chiaramonti, ἀρ. 533, τὴν ὁποῖαν ἐπίσης προσάγει ὁ LIPPOLD (σ. 68), εἶναι κλασικιστικὴ.

Τοῦλάχιστον ὑστεροελληνοιστικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ καταγωγὴ τοῦ ἐπιζῆργουροῦ δίσκου, τῆς λεγομένης «ἀσπίδος τοῦ Σικιῶνος» (μὲ παράστασιν ἐπιστροφῆς τῆς Βρησιίδος) εἰκονιζομένου ἐνθρόνου Ἀχιλλέως, σφύζοντος ὑπολείμματα φυγοκεντρικῆς διατάξεως τῶν μελῶν τοῦ σώματος (αὐτόθι, εἰκ. 65). Τέλος ὑποπτος εἶναι καὶ ἡ γύμνωσις τοῦ σκέλους τοῦ Αἰγίσθου ἐπὶ σαρκοφάγου τοῦ Ermitage (εἰκ. 69), ὅπου εἰκονίζεται ὁ φόνος τοῦ Αἰγίσθου καὶ τῆς Κλυταιμῆστρας κατὰ πρότυπον τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. (αὐτόθι, σ. 85).

<sup>1</sup> HERRMANN, Denkmäler der Malerei, πίν. 66 καὶ τόμ. I, σ. 87. HELBIG, Wandgemälde Campaniens, ἀρ. 1455 καὶ 1456. REINACH, RP 314,1. LIPPOLD, RM 1918, σ. 9. σημ. 4. BIRT, Buchrolle, σ. 189.

<sup>2</sup> Βλ. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 172-8, 25 καὶ σ. 221. (Θεωρεῖ τὸ ἀπεικονιζόμενον ἄγαλμα ὡς πρῶτον ἑλληνοιστικόν.)

<sup>3</sup> Βλ. σ. 39 καὶ σημ. 1.

<sup>4</sup> HEKLER, Bildniskunst, πίν. 96,2. Οὕτως ὑπέθετον οἱ BRAUN, BRUNN καὶ HELBIG. Ὁ SCHEFFOLD ὅμως, Bildnisse, σ. 221 (εἰς 172, 24), τονίζει ὀρθῶς ὅτι οὐδεμία ὁμοιότης ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ τύπου Albani καὶ τοῦ ἐπὶ τῶν νομισμάτων τύπου, ὁ ὁποῖος παριστάνει μεταγενεστέραν τῆς κεφαλῆς Albani ἐποχὴν.

<sup>5</sup> Βλ. BECATI, Rendiconti 1945-46, σ. 123 κέξ. Ὁ Ἴπποκράτης τύπου Ὀστίας φαίνεται νὰ εἶναι ἔργον τοῦ Εὐβουλίδου. Βλ. καὶ PICARD, Comptes-Rendus

τος ἀνήκει χρονικῶς εἰς κάπως παλαιότεραν ἐποχὴν<sup>1</sup>, ἔχει δὲ καὶ ἄλλην διάταξιν ἱματίου. Ἡ κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἐξαιρετικὴ διάδοσις μορφῶν μὲ τὸ ἐν σκέλος ἐπὶ τοῦ ἄλλου ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς τὴν ἐκφραστικότητα, τὴν ζωηρότητα τοῦ σχήματος. Τοῦτο ἦτο, ὅπως εἶδομεν, προσφιλὲς καὶ εἰς μίαν ἄλλην, παλαιότεραν ἐποχὴν, εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 4ου αἰῶνος, ἐποχὴν ἢ ὁποῖα ἠγάπα τὰς ζωηρὰς μορφάς, τὰ ἔργα τῆς ὁποίας συχνὰ συγχέονται μὲ τὰ ἔργα τοῦ 2ου αἰῶνος. Τώρα, βεβαίως, ἡ κίνησις εἶναι πολὺ πολυπλοκωτέρα καὶ ζωηροτέρα, οὕτω δὲ τὸ σχῆμα γίνεται ἀνοικτότερον καὶ περιορισσότερον «διεσπασμένον», χάνεται ἢ συμπαγῆς ἐμφάνισις, τὴν ὁποίαν εἶχον αἱ μορφαὶ τοῦ 4ου αἰῶνος.

Τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν τοῦ σχήματος παρουσιάζει ὁ «Ὀμηρος» τῆς ἐτέρας τῶν στενῶν πλευρῶν τῆς σαρκοφάγου τῶν Μουσῶν εἰς τὸ Λοῦβρον (πίν. 31α)<sup>2</sup>. Ὁ «Ὀμηρος» εἶναι ἤδη ἐντελῶς «φυγοκεντρικός», εἰς τρόπον ὅμως ὥστε ἡ μορφὴ του νὰ ἀναπτύσσεται σχεδὸν εἰς μίαν ἐπιφάνειαν, ὅπως τονίζει ἡ θέσις τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς κλπ., ὡς ἐὰν τὸ πρωτότυπον ἦτο πραγματικῶς ἀνάγλυφον. Τὴν ἐποχὴν του ὑποδηλώνει ἡ τεχνοτροπικὴ ὁμοιότης τῆς κεφαλῆς του μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ Καρνεάδου (160 - 150 π. Χ.), μὲ τὸν ὁποῖον οὗτος φαίνεται νὰ εἶναι σύγχρονος ἢ καὶ ἀκόμη μεταγενέστερος. Ἡ πτυχολογία εἶναι γραμμοποιημένη (εἰς τὸ ἀντίγραφον βεβαίως θὰ εἶναι ἀκόμη περιορισσότερον ἀπλουστευμένη ἢ ὅσον εἰς τὸ πρωτότυπον), ἡ δὲ ῥητορικὴ χειρονομία του, ἐφ' ὅσον εἶναι τοῦ πρωτοτύπου, δύναται καλῶς νὰ ἐνταχθῆ εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν χειρονομιῶν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, δηλώνουσα ἀμεσωτάτην σχέσιν τοῦ εἰκονιζομένου μὲ τὸν θεατὴν του καὶ τονίζουσα συγχρόνως τὴν ἐκφυγὴν τῶν γραμμῶν.

Παρομοία εἶναι ἡ ἐν γένει στάσις, ὡς καὶ ἡ εἰς ἐπιφάνειαν ἀνάπτυξις ἀγνώστου καθήμενου ἐπὶ τεμαχίου ἀναγλύφου τοῦ Torcello<sup>3</sup>, πάλιν φέροντος τὸ ἐν σκέλος ἐπὶ τοῦ ἄλλου καὶ στηρίζοντος τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ἐπὶ τοῦ καθίσματος. Ἐδῶ πάντως ἡ δεξιὰ χεὶρ ἀπλῶς ἀναπαύεται ἐπὶ τῶν μηρῶν, κρατεῖ δὲ βιβλίον. Ἡ κεφαλὴ στρέφει πρὸς τὰ ἄνω δεξιὰ, εἰς ἀντίθετον δηλαδὴ πρὸς τὸ σῶμα κατεύθυνσιν. Ἄγνωστον εἶναι ἐὰν ὑπῆρχε δευτέρα, ὀρθὴ μορφὴ, εἰς τὴν ὁποίαν προσέβλεπεν ὁ καθήμενος, δικαιολογοῦσα τὴν εἰς τὸ ἀντίγραφον στροφὴν τῆς κεφαλῆς ἢ ἐὰν ἡ στροφὴ αὕτη

1947, σ. 323 κέξ. Κατὰ τὸν BUSCHOR, Bildnis, σ. 22 εἶναι παλαιότερος τοῦ Χρυσίππου.

<sup>1</sup> Βλ. ἀνωτέρω.

<sup>2</sup> Ἐπὶ τῶν συνθηκῶν εὐρέσεως βλ. σημ. 10 εἰς σ. 7. CLARAC, ἀρ. 45, σ. 205. REINACH, RR, I, 93 καὶ RR, III, σ. 196,2. FRÖHNER, Statues du Louvre, ἀρ. 378. CUMONT, Symbolisme Funéraire, σ. 312, πίν. 33,2. MARROU, Μουσικὸς ἀνὴρ, σ. 91, ἀρ. 90. CURTIUS, RM 1955, σ. 45 - 6.

<sup>3</sup> Μοῦ εἶναι γνωστὸς ἀπὸ φωτογραφίαν τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν, Foto Naya, Βενετία, 3734.

ὑπῆρχε καὶ εἰς τὸ πρωτότυπον, χωρὶς τὴν προσθήκην δευτέρας μορφῆς.

Πολὺ ζωηροτέρα εἶναι ἢ στάσις ἑνὸς κατὰ τὸ ἡμισυ μόνον σωζομένου ἀκεφάλου ἀνδρός, ὁ ὁποῖος εὗρίσκεται ἄλλοτε εἰς τὸ ρωμαϊκὸν ἐμπόριον ἀρχαιοτήτων, ἐδημοσιεύθη δὲ ὑπὸ τοῦ AMELUNG εἰς τὰς Einzelaufnahmen ὑπ' ἀριθ. 1198 (πίν. 30β)<sup>1</sup>. Τὸ ἱμάτιον καλύπτει ἐδῶ, πλὴν τοῦ κάτω μέρους τοῦ σώματος, μόνον τοὺς ὤμους καὶ τὴν ράχιν. Τὸ ὑπόλειμμα τοῦ δεξιοῦ βραχίονος μαρτυρεῖ ὅτι οὗτος ἦτο ζωηρότατα κεκινημένος, ἀπομεμακρυσμένος ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ ἀνυψωμένος προφανῶς εἰς διδακτικὴν κίνησιν, ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς κατήρχετο εἰς ἀνοικτὴν πάντως καὶ οὗτος ἀπὸ τοῦ σώματος θέσιν. Ὁ AMELUNG σημειώνει ὅτι ἡ ἐργασία του εἶναι δροσερά. Ἡ κίνησις καὶ ἡ ἐνδυμασία ὑπενθυμίζουν εἰς σημαντικὸν βαθμὸν τὸν ἐπὶ χαλκῶν Σαμιακῶν νομισμάτων τοῦ 2ου μ. Χ. αἰ. εἰκονιζόμενον Πυθαγόραν (πίν. 40β)<sup>2</sup>, παρουσιάζοντα ζωηρὰν κίνησιν σκελῶν καὶ σκῆπτρον στηριζόμενον εἰς τὸν ἀριστερὸν βραχίονα. Μὲ τὴν δεξιὰν ὁ Πυθαγόρας τῶν νομισμάτων κρατεῖ ραβδίσκον, διὰ τοῦ ὁποῖου δεικνύει πρὸς τὴν ἐπὶ πεσίσκου ἐστημένην σφαῖραν.

Τὴν στήριξιν τῆς μιᾶς τῶν χειρῶν ἐπὶ τοῦ καθίσματος, διὰ τῆς ὁποίας ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὰς ἄλλας μετατοπίσεις ἀξόνων τοῦ σώματος ἐπιδιώκεται φυγοκεντρικὴ ἐντύπωσις, ἐμφανίζει καὶ ὁ εἰς τὸ μέσον τῆς μακροῦς πλευρᾶς πολλῶν σαρκοφάγων τύπου Σιδαμάρας εἰκονιζόμενος ποιητῆς<sup>3</sup>, ὁ ὁποῖος εἰς μερικὰς περιπτώσεις ἀποδίδεται πανομοιότυπος. Ὅπισθεν λοιπὸν τῆς ἐν λόγῳ παραστάσεως φαίνεται νὰ κρύπτεται πλαστικὸν περίοπτον ἔργον τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, τὸ ὁποῖον κατὰ τὸν ELDERKIN εἰκόνιζε τὸν Ὅμηρον. Οἱ ἐδῶ παρατηρούμενοι κοινοὶ μὲ τὰς προηγουμένας μορφὰς χαρακτῆρες, αἱ φυγοκεντρικαὶ δηλαδὴ τάσεις καὶ ἡ ταχεῖα κίνησις τῶν σκελῶν, συνηγοροῦν εἰς τὸ νὰ χρονολογήσωμεν τὸ πρωτότυπον ἐκεῖνο (πιθανῶς μικρασιατικόν) εἰς τὴν παροῦσαν χρονικὴν θέσιν.

Ποία ἦτο ἡ ἐξέλιξις τοῦ πάθους τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς εἰς τὴν ἀρχομένην ἤδη ὑστέραν ἑλληνιστικὴν περίοδον δεικνύει ὁ Ἀναξίμανδρος τοῦ μωσαϊκοῦ τῶν Τρεβήρων (Trier) (πίν. 32α)<sup>4</sup>, ὁ ὁποῖος κρατεῖ εἰς τὸ ἀρι-

<sup>1</sup> Φωτογραφία Γερμαν. Ἀρχ. Ἰνστιτ. Ρώμης 56. 1732. REINACH, RS, V, 364,4.  
 «Ἄλλοτε ἐν Ρώμῃ παρὰ τῷ Jandolo. Κορμὸς αὐτοκράτορος;».

<sup>2</sup> Βλ. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 172-3, 18 καὶ 220. (Ἀμφιβάλλει ἂν ἀκολουθῆ πλαστικὸν πρότυπον.)

<sup>3</sup> Κυριωτέρα βιβλιογραφία ἰδίως ἐν σχέσει μὲ τὴν καθημένην κεντρικὴν μορφήν: MENDEL Catalogue, I, ἀρ. 112. REINACH, Mon. Piot 1902, σ. 189 κέξ., ἰδίως σ. 199 κέξ. (πίν. XVII-XIX). MOREY, Asiatic Sarcophagi, σ. 40 κέ. ELDERKIN, AJA 1935, σ. 106. Τοῦ αὐτοῦ, Hesperia 1939, σ. 101-115. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, ἀρ. 79, σ. 82 κέξ. PICARD, Statues du Sarapieion, σ. 67-8.

<sup>4</sup> KRÜGER, Trierer Jahresberichte I, 1908, σ. 16, πίν. 31. (Ταύτισις μὲ τὸν



στερόν τοῦ σώματός του ἡλιακὸν ὥρολόγιον, κατὰ τρόπον, ὁ ὁποῖος ὑπενθυμίζει ἄλλας παραστάσεις τῆς αὐτῆς ἐποχῆς, λ.χ. τὸν ποιητὴν τοῦ Ζεύξιδος, ἐνῶ συγχρόνως ἢ κεφαλὴ του στρέφει πρὸς τὴν ἀντίθετον κατεύθυνσιν. Ἀπὸ τοὺς βαθέως κεχωσμένους, λοξοὺς τοῦ ὀφθαλμοῦς, ἐκδηλώνεται πάθος. Τὸ πάθος ὅμως αὐτὸ εἶναι (ἐξ ὅσων δύναται τις νὰ συμπεράνη) ἤδη ἰσχυρότερον, περιέχει κάποιαν δόσιν νοσταλγίας, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλα ἔργα τῶν μετὰ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνος χρόνων<sup>1</sup>. Ἀφ' ἑτέρου ἡ παραστατικὴ χειρονομία του, ἐπιδεικτικὴ θὰ ἐλέγομεν, μαρτυρεῖ πόσον δρόμον διήνυσεν εἰς τὸν τομέα αὐτὸν μετὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Χρυσίππου ἢ ἑλληνικὴ εἰκονογραφία. Τὸ πρωτότυπον φαίνεται νὰ ἦτο χαλκοῦν.

Χαλκοῦν ἦτο καὶ τὸ ὑπερφυσικοῦ μεγέθους ἄγαλμα, τὸ ὁποῖον, κατὰ τὴν μαρτυρίαν τοῦ ΠΛΙΝΙΟΥ, ἔστησεν εἰς τὸν ἑαυτὸν του ὁ Ρωμαῖος ποιητῆς Lucius Accius εἰς τὸν ἐν Ρώμῃ ναὸν τῶν Μουσῶν (πίν. 32β)<sup>2</sup>. Τούτου εὐτυχῶς ἔχομεν ἀπεικόνισιν ἐπὶ κοντορνιατῶν<sup>3</sup>. Παρ' ὅλον ὅτι τὸ πρωτότυπον ἦτο κολοσσιαίων διαστάσεων, ἡ ἐντύπωσις τὴν ὁποίαν ἀποκομίζει τις ἀπὸ τὴν ἐπὶ τῶν κοντορνιατῶν παραστάσιν, εἶναι ἐντύπωσις «κούκλας». Τὸ ἔργον ἀντιπροσωπεύει σαφῶς τὴν πρὸς τὸ μικρόγραμμον τάσιν τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀρχαίου «ροκοκό». Χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ ἐξαιρετικῶς ἀνήσυχος θέσις τῶν σκελῶν (μὲ ταυτόχρονον ὅμως ἀκίνησιαν τοῦ ἄνω κορμοῦ), ἐνῶ κολπώνεται ἢ περυγίζει, ὡς νὰ τὸ φυσᾷ ὁ ἄνεμος, τὸ εὐρύ, ἀλλ' ἔλαφρόν ἱμάτιον. Πότε ἀκριβῶς ἐστήθη τὸ ἄγαλμα; Τὸ ὅτι οὗτος εἰκονίζεται ἀγένειος, δὲν ἔχει σημασίαν, δεδομένου ὅτι εἰς τὴν ἐποχὴν αὐτὴν μόνον οἱ φιλόσοφοι ἔφερον πλεόν κατὰ κανόνα γενειάδα. Ἡ παραδιδομένη ποιητικὴ του νίκη ἐναντίον τοῦ ποιητοῦ Pacuvius συνέβη τὸ 139 π. Χ., ἡ ἀκμὴ ὅμως τοῦ ποιητοῦ, κατὰ τὸν Κικέρωνα, τίθεται εἰς τὸ ἔτος 104 π. Χ. Τὸ πιθανώτερον εἶναι, ὅτι ἢ κατὰ τοῦ Pacuvius νίκη ὑπῆρξεν ἡ ἀφορμὴ τῆς ἀνιδρύσεως τοῦ ἀγάλματος, ὅπως μαρτυρεῖ τὸ αἶσθημα κινήσεως τοῦ σώ-

<sup>1</sup> Ἀναξίμανδρον, τὸν ἐφευρέτην τοῦ ἡλιακοῦ ὥρολογίου.) REINACH, RP, 261, 4. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 214, εἰς 156, 2. (Πιστεύει, ὅτι παριστάνει μᾶλλον τύπον σοφοῦ.) Ὁρθότερον ὅμως κρίνει ὁ PARLASCA, Die Römischen Mosaiken in Deutschland, σ. 29 (καὶ πίν. 28,2), ὁ ὁποῖος βλέπει εἰς αὐτὸν σαφῶς εἰκονιστικὰ χαρακτηριστικά. Θεωρεῖ ὅμως τὸ μωσαϊκὸν ὡς ἀντίγραφον παλαιότερου ζωγραφικοῦ ἔργου.

<sup>2</sup> Βλ. λ. χ. ζευγὸς κεφαλῶν Πτολεμαίων, ἐκ τῶν ὁποίων ἐν εὐρίσκειται εἰς τὸ Λουβρον (•Πτολεμαῖος Γ'•) καὶ ἐν εἰς τὸ Κάϊρον (•Βερενίκη Β'•). Βλ. CHARBONNEAUX, Mon. Piot 1952-3, σ. 106-7. Βλ. ἐπίσης L'ORANGE, Apotheosis in Ancient Portraiture, σ. 41 κέξ. καὶ εἰκ. 24-5 κλπ.

<sup>3</sup> PLIN. N. H. XXXIV 19.

<sup>4</sup> SABATIER, Description générale des médaillons Contorniates, 1860, σ. 99-100, ἀρ. 6 (πίν. XV,6). MARX εἰς RE ἐν λ. στ. 142 κέξ. ALFÖLDI, Die Kontorniaten, 1943, σ. 72, 127 καὶ 136 (ἀρ. 74).

ματος καὶ τοῦ ἐνδύματος, τὸ ὁποῖον ἔχει κοινὸν λ. χ. μὲ μορφὰς τῆς ζωφόρου τῆς Μαγνησίας καὶ μὲ ἐπίπλους Ἀμαζόνας, σωζομένας εἰς ἀντίγραφα καὶ αἱ ὁποῖα κατὰ μὲν τὸν SCHÖBER ἀνήκουν εἰς τὸ μικρὸν Ἀτταλικὸν ἀνάθημα<sup>1</sup>, κατὰ δὲ τὸν SCHWEITZER εἰς ἀνεξάρτητον μικρασιατικὸν ἔργον τῶν χρόνων 140 - 120 π. Χ.<sup>2</sup>

Ἴσως σύγχρονον πρὸς τὸν Ἀκκίον ἔργον ἀποδίδει μία ἰδιόρρυθμος παράστασις ἐπὶ ὑαλομάζης τοῦ Βερολίνου<sup>3</sup>. Εἰκονίζεται καθήμενος ὁ Αἰσχύλος, φαλακρός, ἐνῶ ἄνωθεν τῆς κεφαλῆς του αἰωρεῖται ἀετὸς κρατῶν εἰς τοὺς ὄνυχάς του χελώνην. Ἡ σκηνὴ ἀναφέρεται εἰς τὸ γνωστὸν τέλος τοῦ τραγικοῦ, ὅπως μᾶς τὸ παραδίδει ὁ ΑἰΑΙΑΝΟΣ<sup>4</sup>. Μολονότι ἡ γνησιότης τῆς ὑαλομάζης ἠμφεσβητήθη ὑπὸ τοῦ FURTWÄNGLER, αὕτη φαίνεται ἐσχάτως ἐνισχυομένη ἀπὸ τὴν ἐντὸς τάφου τῆς Κυρηναικῆς ἀνεύρεσιν σφραγιδολίθου, εἰκονίζοντος κεφαλὴν τοῦ αὐτοῦ τύπου (κλασσικιστικοῦ) καὶ παρ' αὐτὴν χελώνην. Ἡ SQUARCIAPINO ἀνάγει ἀμφοτέρως τὰς παραστάσεις εἰς κοινὸν ἔργον τῆς ἑλληνιστικῆς σφραγιδογλυφίας, τὸ ὁποῖον χρονολογεῖ εἰς τὸν 2ον π. Χ. αἰῶνα, τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ τῆς ῥωπογραφίας, τοῦ ἀνεκδότου καὶ τοῦ ἐπιγράμματος. Ἡ ἀρχικὴ παράστασις δυνατὸν νὰ ἦτο καὶ ζωγραφικὴ ἢ ἀνάγλυφος, ἀλλ' ἡ χρονολόγησις εἶναι ὀρθή, ὅπως δεικνύει καὶ ἡ τεχντροπία (μεγάλῃ εὐκίνησιᾳ εἶδους «ροκοκό») καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ ἀκόμη γύμνωσις τοῦ πλείστου μέρους τοῦ σώματος, ἡ ὁποία, ὅπως εἶδομεν εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ «Εὐκλείδου», χαρακτηρίζει πλείστας παραστάσεις τῆς ὑστερας ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς.

Εἰς τὰ μέσα ἢ τὸ γ' τέταρτον τοῦ 2ου π. Χ. αἰ. φαίνεται νὰ ἀνήκῃ ὁ προπάτωρ ὄλων τῶν πολυπληθῶν παραστάσεων καθημένου Ὀρφέως, παίζοντος τὴν λύραν καὶ περιβαλλομένου ὑπὸ ζώων<sup>5</sup>. Τῆς παραστάσεως ἐκείνης σφίζονται πολυάριθμα ἀντίγραφα καὶ παραλλαγαί, τόσον πλαστικά, ὅσον καὶ μωσαϊκά. Ἐν προβῆ τις εἰς ἐξέτασιν αὐτῶν, θὰ ἴδῃ ὅτι παλαιότερα ὄλων τῶν ἐκδόσεων εἶναι ἐκείνη τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Οὐδνα, εὐρισκομένου εἰς τὸ Μουσεῖον Βαρδο τῆς Τύνιδος<sup>6</sup>. Ἐπ' αὐτοῦ

<sup>1</sup> ÖJh 1933, σ. 192 κέξ. καὶ Kunst von Pergamon, σ. 132 κέξ.

<sup>2</sup> JdI 1936, σ. 156 κέξ., ἰδίως σ. 165 - 6.

<sup>3</sup> FURTWÄNGLER Beschreibung der geschnittenen Steine in Berlin, ἀρ. 9628. STUDNICZKA, NJBB 5, 1900, σ. 171 κέξ. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 103. LIPPOLD, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, σ. 186, πίν. 157,6. SQUARCIAPINO, Arch. Cl. 1953, σ. 59. HAFNER, JdI 1955, σ. 117 κέξ., εἰκ. 5.

<sup>4</sup> Ἴστ. Ζ 7, 16. Βλ. καὶ VALER. MAX. IX 12.

<sup>5</sup> Σημειοῦται ἰδιαιτέρως: PACE, Mon. Ant. 1925, σ. 190 - 99. GUIDI, Africa Italiana VI, Luglio - Dicembre 1935, σ. 110 - 143. THIRION, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 15, 1955, σ. 149 κέξ. κλπ.

<sup>6</sup> THIRION, ἔ. ἀ. πίν. VI. Ἀντίστοιχος εἶναι εἰς τὰς ὀρθὰς μορφὰς ὁ τύπος

παριστάνεται ὁ Ὅρφεύς, ἰσχυρῶς κεινημένος καὶ φυγοκεντρικός, μὲ ἀνοικτὰ καὶ ἀπ' ἀλλήλων ἀποκλίνοντα τὰ σκέλη, κρατῶν δὲ τὴν λύραν μὲ ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας εἰς τὴν μίαν πλευρὰν τοῦ σώματος, ὅπως ὁ ποιητὴς Borghese, ὁ ποιητὴς τοῦ Ζεύξιδος καὶ ὁ Ἀναξίμανδρος τοῦ Trier, ἐνῶ ἡ κεφαλή παρουσιάζει πάλιν ἀντίθετον στροφὴν. Ἐν τούτοις ἡ μορφὴ αὕτη παρὰ τὴν ἰσχυρὰν τῆς κίνησιν δεικνύει σαφῆ τάσιν πρὸς μετωπικὴν θέσιν ἔναντι τοῦ θεατοῦ, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ἀντιπροσωπεύει μεταγενεστέραν τῶν προηγουμένων μορφῶν βαθμίδα ἐξελίξεως. Τὸ ἀρχέτυπον ἦτο πιθανῶς σύγχρονον πρὸς τὸν Ποσειδῶνα τῆς Μήλου. Ἄλλαι παραστάσεις τοῦ εἴδους αὐτοῦ εἶναι ἀπλῶς κλασικιστικαὶ παραλλαγαί<sup>1</sup>. Ἄρα γε καὶ τὴν ἐνδυμασίαν ἀποδίδει τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Bardo γνησιώτερον τῶν ἄλλων ἀντιγράφων; Τοῦτο φαίνεται λίαν πιθανόν, ἀπὸ τὸν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Ὅρφεύς φέρει τὸ ἱμάτιον, καταλείπον τὸ στῆθος γυμνὸν καὶ τὴν μίαν τῶν κνημῶν ἀπὸ τοῦ γόνατος καὶ κάτω, ὅπως εἰς τὸν γεωμέτρην τοῦ Codex Arceianus κλπ. Ἡ ἀνατολικῶς τύπου ἀμφίσεις ἐπὶ ἄλλων παραστάσεων τοῦ αὐτοῦ εἴδους εἶναι, πιθανώτατα, ὅπως καὶ ἡ γυμνότης ἐτέρων παραστάσεων, μεταγενέστεραι παραλλαγαί. Τὸν Ὅρφέα περιέβαλλον τὰ ζῶα, μαγευμένα ἀπὸ τὴν γοητεῖαν τῆς μουσικῆς του. Τὸ σύνολον θὰ εἶχε μορφὴν παραπλησίαν ἐκείνης πολλῶν Ἰταλικῶν φατνῶν τοῦ 17ου καὶ τοῦ 18ου αἰῶνος, ὅπως πολὺ ὀρθῶς εἶδεν ὁ ΡΑCΕ. Εἶναι πιθανόν, ὅτι ἡ συνολικὴ κατασκευὴ τοῦ ἔργου ἦτο πυραμιδοειδής, ὅπως εἶναι εἰς τὸν περίπου σύγχρονον «Φαρνέσειον Ταῦρον». Ἡ ἀρχικὴ πάντως παράστασις τοῦ Ὅρφέως μὲ τὰ ζῶα θὰ παρουσίαζεν ἀκόμη ἰσχυροτέραν διάλυσιν τοῦ κλειστοῦ πλαστικοῦ σχήματος. Τὸ ἀρχικὸν ἔργον εἶναι ἄγνωστον ποῦ εὐρίσκετο, ἀπὸ τὰς διασημοτέρας πάντως παραστάσεις τοῦ εἴδους αὐτοῦ, αἱ ὁποῖαι συχνὰ ἐκόσμον κρήνας, ἦτο ἡ τοῦ Lacus Ogrhei εἰς τὴν Ρώμην<sup>2</sup>, ἄλλη δὲ ἐπὶ τοῦ Ἑλικῶνος, τῆς ὁποίας περιγραφὴν μᾶς ἀφῆκεν ὁ ΚΑΛΛΙΣΤΡΑΤΟΣ<sup>3</sup>. Μία ἐκ τῶν πρωιμοτέρων ἀπομιμήσεων, ἀρχετὰ χονδροῆς ἐργασίας, εἶναι ἡ τοῦ Museo Nuovo εἰς τὴν Ρώμην<sup>4</sup>, προερχομένη ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τάφου. Αὕτη διὰ λόγους τεχντροπίας δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ νεωτέρα τοῦ τέλους τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος, ἀποτελεῖ δ' οὕτω πολῦτιμον *terminum ante quem*.

τοῦ πηλίνου εἰδωλίου Ἐρωτιδέως Ἐπαίοντος κιθάραν, KLEINER, Tanagrafiguren, πίν. 49a (Κάϊρον, συλλ. Bircher, σ. 257).

<sup>1</sup> Βλ. λ.χ. τὸν Ὅρφέα ἐπὶ μωσαϊκοῦ τῆς Perugia, THIRION, ἔ.ἀ., ὁ ὁποῖος εἶναι γυμνός, ἡρεμώτερος, περισσότερον «posé» καὶ κρατεῖ ἀπλῶς τὴν λύραν, χωρὶς νὰ παίξῃ.

<sup>2</sup> Ἄνωθεν τῆς συνοικίας Subur. Τὴν ὑπαινίσσεται ὁ MARTIALIS (Epiigr. X 20, στ. 6-9).

<sup>3</sup> VII Ἐκφρ. J.

<sup>4</sup> MUSTILLI, Museo Mussolini, σ. 10-11, ἀφ. 20, (πίν. XIII, 40-46. F. POULSEN, Antike 1937, σ. 134, πίν. 11.

Εἰς τὸν 1ον αἰῶνα ὅμως πλέον πρέπει, νομίζω, νὰ χρονολογηθῆ μία παράστασις Ὀρφῆως, ἡ ὁποία μέχρι τοῦδε ἄνευ ἰσχυρῶν λόγων ἐχρονολογεῖτο εἰς τὸν 5ον: Εἶναι ὁ μικρὸς χαλκοῦς Ὀρφεὺς τοῦ Ermitage, ὁ προερχόμενος ἐξ Ἰωαννίνων<sup>1</sup> (πίν. 32γ). Οὗτος, κατὰ τὴν γνώμην μου, συνδυάζει, ὅπως συχνὰ συμβαίνει εἰς αὐτὴν τὴν ἐποχὴν, κεφαλὴν αὐστηροῦ ρυθμοῦ μὲ μεταγενέστερον τύπον σώματος, καὶ δὴ τῆς ὑστέρας ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς. Τὴν ἀλήθειαν διείδεν ὁ V. ROULSEN, ὁ ὁποῖος παραλληλίζει μὲ τὸν Ἑρμῆν τοῦ Thorwaldsen, παραπέμπει δὲ τοῦτον εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ ἀρχαίου κλασικισμοῦ. Πράγματι εἰς καμμίαν γνησίως κλασικὴν παράστασιν Ὀρφέως δὲν θὰ συναντήσωμεν τοιαύτην εὐκνησίαν σκελῶν καὶ οὐδαμοῦ τόσον ὑψηλὰ τοποθετημένον τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν. Αἱ κλασσικαὶ παραστάσεις τοῦ Ὀρφέως εἶναι ὅλαι συγκεντρωμέναι, κλεισταί, αὐτάρχεις. Ἀντιθέτως, ὅπως εἶδομεν ἀνωτέρω, αὐτὴ εἶναι ἡ κίνησις πολλῶν παραστάσεων τῆς ὑστέρας ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς, ὅπως λ. χ. αὐτοῦ τούτου τοῦ Ὀρφέως τύπου Bardos, εἰς τὸν ὁποῖον δύναται νὰ προστεθῆ εἰς παρόμοιους τύπος Ἀπόλλωνος ἀπαντῶν ἐπὶ ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων καὶ κρατῶν εἰς τὴν ἀριστερὰν λύραν<sup>2</sup> κλπ. Καὶ οἱ ἐν πλαγίᾳ ὄψει ὁρώμενοι Αἰσχύλος τῆς ὑαλομάχης τοῦ Βερολίνου, ποιητῆς Ἀγκίος τῶν κοντορνιατῶν καὶ Μένανδρος ἀκόμη τῶν ἀναγλύφων τοῦ Λατερανοῦ καὶ τοῦ Princeton, τὴν αὐτὴν περίπου ἐντύπωσιν θὰ παρῆχον ἂν ὑπῆρχε τρόπος νὰ ἴδῃ τις αὐτοὺς ἐν προσθίᾳ ὄψει.

Τὴν αὐτὴν διάταξιν σκελῶν ἔχει καὶ ὁ Ἡσίοδος τῆς ὁμάδος τῶν σοφῶν καὶ τῶν ποιητῶν εἰς τὸν Δρόμον τοῦ Σεραπείου τῆς Μέμφιδος<sup>3</sup>. Ἡ ὅλη στάσις τούτου εἶναι κεκινημένη καὶ μετατοπισμένη πρὸς τὴν

<sup>1</sup> Φέρει κεφαλὴν τοῦ Ἀργείου τύπου, γνωστὴν κυρίως ἐκ τοῦ ἐκ βασιλίου ἀντιγράφου τοῦ Μονάχου. Ὁ ὅλος τύπος συνδέεται συνήθως μὲ τὸ ἀνάθημα τοῦ Μικύθου εἰς τὴν Ὀλυμπίαν, τὸ ὁποῖον ἦτο ἔργον τοῦ Ἀργείου Διονυσίου. Βλ. SIEVEKING, AA 1926, 334 κέξ. καὶ σημ. σ. 341. BLÜMEL, Berlin Kat. IV, σ. 14, K141 πίν. 25 SCHMIDT, Gnomon 1931, σ. 6 σημ. 1 (ἀναγνωρίζει ὅτι δυσκόλως δύναται νὰ ἐνταχθῆ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐλληνικῆς πλαστικῆς). LANGLOTZ, AE 1937, σ. 604 κέξ. (ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ, ὅτι τὰ ἴχνη τῶν ποδῶν εἰς τὸ ἀνάθημα τοῦ Μικύθου ἔχουν μῆκος 0.16 μ., μαρτυροῦν δηλαδὴ μορφὰς μικροτέρας τοῦ φυσικοῦ, ἐνῶ τὰ ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς τοῦ Ὀρφέως εἶναι σχεδὸν φυσικοῦ μεγέθους Olympia, V, Inschriften, ἀρ. 267, σ. 397. Βλ. καὶ AMELUNG εἰς THIEME - BECKER, Künstlerlexicon ἐν λ. Dionysios IV καὶ JdI 1927, σ. 145). V. ROULSEN, Str. Stil, σ. 33 καὶ σημ. 17. LIPPOLD, Gr. Pl., σ. 103. Τοῦ αὐτοῦ, AA 1955, σ. 258.

<sup>2</sup> Λούβρου, ἀρ. 84, ἀπὸ τὴν συλλογὴν Borghese (μὲ παράστασιν τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος Ἀπόλλωνος - Μαρσίου).

<sup>3</sup> Ὑψ. 1.75. WILCKEN, JdI 1917, σ. 169, ἀρ. 9, εἰκ. 12. PICARD, Revue des Arts, σ. 80 κέξ. Τοῦ αὐτοῦ, Statues du Sarapieion, σ. 96 κέξ. LAURENZI, Rivista 1955, σ. 202.

έτέραν τῶν πλευρῶν, «στιγμαία», ὅπως ἀναγνωρίζει αὐτὸς οὗτος ὁ RICARD, εἰσηγητῆς ἐν τούτοις τῆς εἰς τὸν πρῶμον 3ου αἰῶνα χρονολογήσεως τῆς ομάδος. Ἄρα ὁ Ἑσίοδος εἶναι ἀντίγραφον ἔργου σαφῶς φυγοκεντρικοῦ, δηλαδὴ ἔργου τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος, μάλιστα τοῦ προχωρημένου 2ου αἰῶνος θὰ ἔλεγον. Πρὸς τὴν χρονολόγησιν αὐτὴν δὲν ἀντιτίθεται καὶ ὅ,τι ἀπομένει ἀπὸ τὸ πρόσωπον: Διεσπαρμένη γενειὰς καὶ ἡμιάνοικτον, πλήρες πάθους, στόμα.

Πολὺ συγγενικὸν εἶναι καὶ ἐν χαλκοῦν ἀγαλμάτιον ἀγίου ἢ πατρὸς τῆς Ἐκκλησίας, εὗρισκόμενον εἰς τὸ Βρεταννικὸν Μουσεῖον (πίν. 328)<sup>1</sup>, μὲ παρομοίως ὑψηλὴν θέσιν τοῦ ἀριστεροῦ ποδός (εἰς τὸ ἀντίγραφον αὕτη δὲν ἔχει κανένα λόγον) καὶ ἐν γένει φυγοκεντρικὴν διάταξιν ἀξόνων. Ἡ δεξιὰ ἦτο ἀνυψωμένη εἰς κίνησιν διδακτικὴν, ὅπως εἰς τὸν καθήμενον ΕΑ 1198 καὶ τὸν Πυθαγόραν τῶν Σαμιακῶν νομισμάτων. Ἡ κεφαλὴ, ἢ ὁποία σφύζεται εὐτυχῶς, δεικνύει καθαρῶς ἑλληνιστικὸν χαρακτῆρα. Τὸ νοσταλγικὸν πάθος, τὸ ὁποῖον αὕτη ἀποπνέει, εἶναι ὅπως εἶδομεν, σύνηθες, εἰς πολλὰ ἔργα τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 2ου αἰῶνος.

#### ΓΕΝΙΚΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

Εἰς τὰ προεκτεθέντα ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 3ου αἰῶνος καὶ ἐξῆς ἔργα παρατηρήσαμεν ἔναντι τῶν προηγηθέντων τοῦ β' τετάρτου τοῦ 3ου αἰῶνος ἀφ' ἑνὸς μὲν νέαν σύσφιγξιν τοῦ τεκτονικοῦ ὄγκου των, ἀφ' ἑτέρου δὲ νέον παλμὸν δυνάμεως, κατ' ἀρχὰς μὲν λανθάνοντα, καθιστάμενον ὁμως διαρκῶς ἐμφανέστερον καὶ ἰσχυρότερον μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου. Τυπικὰ παραδείγματα ἦσαν λ. χ. ὁ Ποσειδίππος, ὁ ὁποῖος ἀνήκει εἰς τοὺς χρόνους τῆς Ἀφροδίτης τοῦ Δοιδάλα καὶ ὁ «Ἀρίστιππος» Spada, νεώτερος τοῦ πρώτου κατὰ μίαν δεκαετίαν ἢ δεκαπενταετίαν. Ἀμφοτέροι εἶναι πολὺ κλειστοί, ὁ ὄγκος των ὅμως «ἐκτονοῦται» ταυτοχρόνως πρὸς τὰ πρόσω. Τοῦτο εἶναι περισσότερον ἐκδηλον εἰς τὸν δεύτερον, τὸν νεώτερον. Εἰς τὴν δεκαετίαν ὁμως 230 - 220 ἐπέρχεται πλέον ἢ διάσπασις τοῦ μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης διατηρηθέντος κλειστοῦ ὄγκου τῆς μορφῆς. Τυπικὸν παράδειγμα τῆς διασπάσεως αὐτῆς εἰς τὴν ἄλλην μεγάλην τέχνην ἀποτελεῖ ὁ Γαλάτης Ludovisi: Γεωμετρικὴ, πυραμιδοειδῆς κατασκευὴ, δονουμένη ἀπὸ τεραστίαν ἐσωτερικὴν ἔντασιν καὶ διασπωμένη τελικῶς ἀπὸ τὴν βιαίως πρὸς τὰ ἔξω καὶ ἄνω στρέφουσαν κεφαλὴν. Διὰ τῆς στροφῆς αὐτῆς ὑποτίθεται ὅτι ὁ Γαλάτης προσβλέπει τὸν ἀμέσως ἐπικείμενον ἐχθρόν του, τὸ βλέμμα του

<sup>1</sup> WALTERS, BMC Bronzes, 1899, σ. 153, ἀφ. 843. REINACH, RS, II, 630, 2. Classical Review 1891, σ. 241. FBIEND, Art Studies 1929, σ. 7.

ὅμως ἔχει τόσην ἐκρηκτικότητα, ὥστε εἰς τὴν πραγματικότητα νὰ βυθίζε-  
ται ὀρμητικὸν εἰς τὸν ἄπειρον χῶρον. Κάτι ἀνάλογον δυνάμεθα νὰ παρα-  
τηρήσωμεν καὶ εἰς τὸν σύγχρονον ἢ πάντως ἐλάχιστα νεώτερόν του Χρύ-  
σιππον: Δηλαδή αὐστηρῶς κλειστὸν σχῆμα, ταρασσόμενον ἀπὸ ἐσωτε-  
ρικὰς ἀντιθέσεις καὶ διασπώμενον τελικῶς ἀπὸ τὴν πρὸς τὰ ἄνω δεξιὰ τεί-  
νουσαν κεφαλήν. Διὰ τῆς χειρονομίας του ὁ Χρῦσιππος φαίνεται ἀπευθυ-  
νόμενος πλεον ἀμέσως πρὸς τοὺς ἀφανεῖς μαθητὰς του, ἀντὶ νὰ στρέφεται  
πρὸς αὐτοὺς ἐμμέσως ὅπως μέχρι τότε, ἢ ὅλη ὅμως ἔκφρασις τοῦ προσώ-  
που του ἔχει τόσην βιαιότητα, ὥστε ὁ στόχος αὐτῆς νὰ εὐρίσκειται ἤδη  
πολὺ πέραν τῶν μαθητῶν, νὰ ἔχη μετατεθῆ δηλαδή εἰς τὸ ἄπειρον. Ἡ πρὸς  
τὸν ἄπειρον περιβάλλοντα χῶρον ἐκτίναξις τοῦ ψυχικοῦ πάθους τῆς μορ-  
φῆς συνοδεύεται ἐντὸς ὀλίγου καὶ ἀπὸ τὴν τελικὴν διάρρηξιν τοῦ κλειστοῦ  
οἰκοδομήματος τῆς μορφῆς, ὅπως τὸ βλέπομεν λ. χ. εἰς τὸν Ἄντισθένη τοῦ  
Μουσείου τῆς Νεαπόλεως. Ἡ τὸ οἰκοδόμημα αὐτὸ συμπαρασύρεται εἰς με-  
γαλειώδη ἀνοδικὴν σπειροειδῆ κίνησιν, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὸν ποιη-  
τὴν Borghese τῆς Κοπεγχάγης καὶ τὸν ἄγνωστον τοῦ Μουσείου Torlonia.  
Τέλος ὀλοκληροῦται ἡ διάλυσις τῆς μορφῆς διὰ τῆς φυγοκεντρικῆς ἐκτινά-  
ξεως ὅλων τῶν μελῶν τοῦ σώματος καὶ τῆς ἀντιστοίχου διαλύσεως τοῦ  
ἐνδύματος εἰς μικράς, ἀνησύχους μάζας, ὅπως λ. χ. εἰς τὸν «Σωκράτη»  
τῆς Κοπεγχάγης καὶ τὸν ποιητὴν τοῦ Ζεύειδος τοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρ-  
κης. Τὴν αὐτὴν ἐξέλιξιν παρατηροῦμεν καὶ εἰς τὰς κεφαλὰς τῶν φιλοσό-  
φων καὶ ποιητῶν τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς τέχνης. Τοῦ Χρῦσιππου βιαιότε-  
ρος εἰς ἔκφρασιν εἶναι ὁ Ὅμηρος τοῦ τυφλοῦ τύπου καὶ τούτου πάλιν  
ὁ Ἄντισθένης τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως. Τὸ στάδιον τῆς ζωφόρου  
τῆς Περγάμου ἀντιπροσωπεύει ὁ ποιητὴς Borghese, τὸ δὲ ἀμέσως ἐπόμενον  
στάδιον τῆς διασπάσεως τοῦ ἐνιαίου ἰσχυροῦ πάθους ὁ λεγόμενος Ἄριστο-  
φάνης, εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ ὁποίου εἶναι ἀνάμικτος καὶ κάποιος νοσταλ-  
γικὸς τόνος. Ὁ τόνος οὗτος εἶναι συχνὸς εἰς τὸ γ' τέταρτον τοῦ 2ου αἰῶ-  
νος, τὸν ἔχουν δὲ καὶ ἡγεμονικαὶ κεφαλαί, ὅπως λ. χ. ὁ «Πτολεμαῖος Γ'»  
τοῦ Λούβρου καὶ ἡ «Βερενίκη Β'» τοῦ Μουσείου Ἀλεξανδρείας. Τὸν  
συναπτῶμεν ἐπίσης καὶ εἰς μίαν παράστασιν τῆς μεταβατικῆς πρὸς τὴν ὑστε-  
ροελληνιστικὴν ἐποχὴν περιόδου: Τὸν Ἀναξίμανδρον τοῦ μωσαϊκοῦ τῶν  
Τρεβήρων.

Ἡ ἔκφραστικὴ χειρονομία εἰς τὴν ὁποίαν προβαίνει ὁ Χρῦσιππος συν-  
δέει, ὅπως ἐλέχθη ἀνωτέρω, τὸν φιλόσοφον μὲ τοὺς ἀφανεῖς μαθητὰς του  
κατὰ τρόπον πολὺ ἀμεσώτερον ἢ πρὶν. Θὰ ἡδυνάμεθα νὰ τὴν χαρακτηρίσωμεν  
σχεδὸν «διδασκικὴν». Πάντως ἀποτελεῖ τὴν ἀπαρχὴν σειρᾶς ὁμοίων, ἀκόμη  
ζωηροτέρων, χειρονομιῶν. Παραδείγματα τῆς νέας αὐτῆς διδασκικῆς μορφῆς  
εἶναι ὁ γεωμέτρης τοῦ Codex Arceianus, ὁ Ἴπποκράτης νομισμάτων τινῶν

τῆς Κῶ, ὁ Εὐδόξος τῆς Βουδαπέστης, ἐκ δὲ τῶν μεταγενεστέρων, τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 2ου αἰῶνος, ὁ χαλκοῦς ἄγιος τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, ὁ Ἀναξίμανδρος τοῦ μωσαϊκοῦ τῶν Τρεβήρων (Trier), ὁ ἄγνωστος ΕΑ 1198 κλπ.

## ΥΣΤΕΡΑ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

### ΤΑ ΕΡΓΑ

Αἱ δυσχέρειαι, τὰς ὁποίας ἀντιμετωπίζομεν ἤδη περὶ τὴν χρονολόγησιν ἔργων ἀνηκόντων εἰς τὸ γενικὸν πλαίσιον τῆς ὑστεροελληνιστικῆς περιόδου, εἶναι σημαντικά. Αἱ δυσχέρειαι αὗται ὀφείλονται εἰς τὸ ὅτι ἡ τέχνη δὲν ἐξελίσσεται πλέον ἐνιαία, ἀλλὰ παρατηροῦνται πλείσται παράλληλοι τάσεις, ὅπως εἶναι φυσικὸν νὰ συμβαίῃ εἰς τυπικὴν ἀκαδημαϊκὴν καὶ ἐκλεκτικὴν περιόδον τέχνης, ἀνάλογον ἐκείνης τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20οῦ αἰῶνος. Ἐκ τῶν τάσεων αὐτῶν, ἄλλαι μὲν ἐκλύονται ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου, ἄλλαι δὲ ἀναφύονται ὡς ἀντίδροαις ἐναντίον αὐτῆς, εἴτε αὐτόματος, εἴτε καὶ ἐνσυνειδητος, ὡς προσπάθεια δηλαδὴ μιμήσεως παλαιότερων, περισσότερον ἡρέμων μορφῶν.

Τὴν φυσιολογικὴν μετάβασιν ἀπὸ τῆς καθαρῶς ἑλληνιστικῆς εἰς τὴν ὑστεροελληνιστικὴν τεχνοτροπίαν ἐμφαίνει καλύτερον ἴσως παντὸς ἄλλου ἢ παραβολὴ δύο ὁμοίων παραστάσεων, ἧτοι τοῦ φιλοσόφου τοῦ γνωστοῦ ἀναγλύφου τοῦ Ἐλαιῶνος τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου (πίν. 33β)<sup>1</sup>, ὁρθῶς χρονολογουμένου ὑπὸ τῶν πλείστων εἰς τὸν 1ον π.Χ. αἰῶνα, καὶ τοῦ

<sup>1</sup> Ὑψ. 0.55, πλ. 0.75. Μάρμαρον πεντελικόν. Εὐρέθη ὑπὸ τοῦ ἐν Ἀθήναις Αὐστριακοῦ προξένου Prokesch-Osten, μεταξύ τῶν ἐτῶν 1834 καὶ 1848 παρὰ τὸν Βοτανικόν, ἠγοράσθη δὲ τὸ 1892 ὑπὸ τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου. Τὸ ἀνάγλυφον ἐθεωρήθη πλαστὸν ὑπὸ τοῦ ROBERT, τῆς γνησιότητος ὅμως αὐτοῦ ὑπερημύνθησαν ὁ SCHÖNE καὶ προπάντων ὁ FURTWÄNGLER. Εἰς τὰς μακρὰς περὶ τὴν σημασίαν τοῦ μυστηριώδους Ψ συζητήσεις ἔθεσε, νομίζω, τέρμα ἡ ἐπιτυχὴς θεωρία τοῦ MINGAZZINI, κατὰ τὴν ὁποίαν τοῦτο συμβολίζει τὴν κατὰ τοὺς Στωικοὺς τριχοειδῆ διαίρεσιν τῆς γνώσεως, τῆς ἀρετῆς κ.λ.π. Βιβλ.: KEKULÉ, AA 1893, σ. 77 κέξ. καὶ 1895, σ. 108, σημ. 1. Τοῦ αὐτοῦ, Katalog, ἀρ. 1462. ROBERT, Hermes 1894, σ. 417 κέξ. SCHÖNE, Ämtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen, 1894, Beilage zu Nr. 4. ROBERT, Hermes 1895, σ. 135 κέξ. FURTWÄNGLER, Neuere Fälschungen von Antiken, σ. 4 σημ. 1. CONZE, Grabreliefs, IV, 8 κέξ. ἀρ. 1243. BIBBER, RM 1917, σ. 130 κέξ. ἰδίως 139. STEVÉKING, Hermeneutische Reliefstudien, σ. 3 κέξ. HEKLER, ÖJh 1922-24, σ. 611 κέξ. REINACH, RR, II, 38, 1. LAWRENCE, LGS, σ. 35, πίν. 60. PICARD, RA, 1940, II, σ. 159 - 160 καὶ 1945, I, σ. 154 - 5. HAFNER, Späthellenistische Bildnisplastik, σ. 59 (A1). MINGAZZINI, Festschrift Schweitzer, 1954, σ. 266 κέξ. πίν. 63. PICARD, Statues du Sarrapieion, σ. 49 καὶ 68, σημ. 1 (Ἐπιστρέφει παραδόξως εἰς τὴν παλαιὰν ἄποψιν τοῦ CONZE, ὅτι τὸ ἔργον εἶναι πρόωμον ἑλληνιστικόν.)

καθημένου ἐνὸς ἀδημοσιεύτου ἐνεπιγράφου ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου τοῦ Colmar (πίν. Β3α)<sup>1</sup>. Τὸ ἀνάγλυφον τοῦτο τοῦ Colmar τὸ ὁποῖον πλὴν τοῦ νεκροῦ εἰκονίζει καὶ τὴν σύζυγον καὶ τὸν μικρὸν υἱὸν των, φέρει ἐπιγραφὴν ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅλαι αἱ μορφαὶ ὅμως εἶναι ἑλληνιστικάι, προπάντων δὲ ὁ ἀνὴρ καὶ ἡ γυνή, οἱ ὁποῖοι ἀνήκουν ἀσφαλῶς εἰς τύπους τῶν μέσων περιῖπου τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος. Ἡ λοιπὸν ὁ τεχνίτης ἀντέγραψεν ἐδῶ μίαν ἑλληνιστικὴν στήλην, ἣ — τὸ πιθανώτερον — ἡ ἀρχικὴ ἐπιγραφή ἀπεξέσθη διὰ τὰ χαραχθῆ κατὰ τὴν ρωμαϊκὴν ἐποχὴν ἢ νέα. Φυσικὰ ἄνευ τῆς γνώσεως αὐτῆς ταύτης τῆς στήλης εἶναι ἀδύνατος ἡ συναγωγὴ βεβαίου συμπεράσματος. Ὅπως δὲ ἢ παραβολὴ τῶν δύο καθημένων Colmar καὶ Βερολίνου εἶναι κατ' ἐξοχὴν διδακτικὴ. Ἐνῶ δηλαδὴ οὔτοι κἀθηνται κατὰ τὸν αὐτὸν σχεδὸν τρόπον, τὸ ἱμάτιον τοῦ καθημένου τοῦ Colmar εἶναι πολὺ περισσότερον κεινημένον, μεταξὺ τῶν σκελῶν του καὶ ἐπὶ τῆς κοιλίας σχηματίζονται περισσότεραι καὶ πλέον ἀνήσυχτοι πτυχαί, ἐνῶ τὰ σκέλη του εἶναι καὶ αὐτὰ ἰσχυρῶς κεινημένα (ἡ σχηματιζομένη μεταξὺ των γωνία εἶναι μεγάλη), τέλος καὶ ἡ κίνησις τοῦ κορμοῦ εἶναι περισσότερον ἀνοιχτή (βλ. λ. χ. κίνησιν ἀριστεροῦ ὤμου). Ὁ καθημένος τοῦ Colmar μοῦ φαίνεται συνεπῶς ὅτι εἶναι ὁ ἄμεσος διάδοχος τοῦ «Σωκράτους» τῆς Κοπεγχάγης. Ἀντιθέτως εἰς τὸν καθημένον τοῦ Βερολίνου τὸ ἀνοιγμα τῶν σκελῶν εἶναι μικρότερον, αἱ πτυχαὶ ἀπλούστεραι, ρευστότεραι καὶ ἐν τῷ συνόλω ἡ μορφή εἶναι ἐν τῇ ἡρεμίᾳ της περισσότερον δύσκαμπτος, ἡ δὲ κεφαλή, ἡ ὁποία στρέφει πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τὸν θεατὴν (καὶ τοῦτο σημαντικόν), εἶναι τελείως ἐστερημένη πραγματικῆς ἐκφράσεως<sup>2</sup>.

Αὕτη ἡ δύσκαμπσία, ὁ «γεωμετρισμός» καὶ ἡ ἡρεμία, ἡ ὁποία εἰς τὸ βάθος εἶναι κενότης, εἶναι πλέον χαρακτηριστικάι τῶν παραστάσεων τῆς ὑστερας ἑλληνιστικῆς περιόδου.

Τῆς νέας τάσεως εἰς ἐκ τῶν τυπικωτέρων ἐκπροσώπων, εἶναι μία πα-

<sup>1</sup> Κατὰ φωτογραφίαν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Heidelberg 1093/5. Ἀρχὴ τῆς ἐπιγραφῆς: *Πόπλιος Δεΐδιος Πολύβιος κατεσκεύασεν | τὸ μνημεῖον ἑαυτῷ καὶ Δεΐδια Κλαυδικῇ τῇ | γυναικὶ καὶ Ἀντωνίῳ Πολυβιανῷ τῷ τέκνῳ | καὶ τοῖς ἐκγόνοις κλπ.*

<sup>2</sup> Εἰς τὴν μεταξὺ τούτων ἐποχὴν (τέλη 2ου;) ἀνήκει ἴσως τὸ ἐπιτύμβιον ποιητοῦ εἰς Giardino Giusti τῆς Βεροῦνας, τὸ ὁποῖον δὲν γνωρίζω ἐξ αὐτοψίας. ROCHETTE, Mon. Ined., πίν. 71,1. WELCKER, AD 2, πίν. XI,8, σ. 217 κέξ. PERVANOGLU, Grabsteine d. alten Griechen, σ. 47, σημ. 1. CONZE, AZ 1868, Anz. σ. 120. BERNOULLI, Gr. Ik. I, σ. 24. REINACH, RR, III, 440,2. HEYDEMANN, 3. HallWPr., σ. 7. FURTWÄNGLER Originalstatuen in Venedig, σ. 42. (Χρονολογεῖ ὀρθῶς εἰς τὸν 2ον π.Χ. αἰ.) DÜTSCHKE, IV 626. MARCONI, Dedalo VIII<sup>2</sup>, σ. 606 κέξ. (εἰκ. σ. 605) (ἀποδίδει εἰς τὸν 2ον π. Χ. αἰ., τὸν ποιητὴν ὅμως θεωρεῖ παλαιότερας Ἀττικῆς προελεύσεως).



ράσταις, διὰ τὴν ὁποίαν πολλὰ ἐγράφησαν καὶ περὶ τὴν ὁποίαν ἔχουν διεξαχθῆ μακροαὶ συζητήσεις. Πρόκειται διὰ τὸν Μένανδρον τῶν ἀναγλύφων τοῦ Λατεράνου (πίν. 33γ)<sup>1</sup> καὶ τοῦ Princeton<sup>2</sup>. Τὸ τρίτον ἀνάγλυφον τῆς αὐτῆς ομάδος, τὸ εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Βερολίνου εὐρισκόμενον<sup>3</sup>, ἀποτελεῖ, ὅπως ὁρθῶς εἶδεν ὁ STUDNICZKA, ἀπλὴν ρωμαϊκὴν παραλλαγήν, εἰκονίζουσαν διάφορον πρόσωπον, ὅπως καὶ τὸ ἀνάγλυφον τοῦ παρομοίου εἰς στάσιν Lollius Alcamenes τῆς Villa Albani<sup>4</sup>, τὸ ὁποῖον ἐπίσης παραλλάσσει τὸ αὐτὸ πρωτότυπον.

<sup>1</sup> Ὑψ. 0.40, πλ. 0.56. Προέρχεται ἐκ τοῦ Βατικανοῦ, τὸ ὁποῖον τὸ εἶχεν ἀποκτήσει ἐκ τοῦ P. Rondanini τὸ 1838. BELLORI, *Imag. Poet.*, πίν. 69. SCHREIBER, *Hellenist. Reliefbilder*, πίν. 84 (·Philiscus tragoediarum scriptor meditans·). REISCH, *Gr. Weihgeschenke*, σ. 54. HARTEL-WICKHOFF, *Wiener Genesis*, σ. 25. LOHMEYER, *RM* 1904, σ. 38-40. HELBIG<sup>3</sup> II, ἀρ. 1183. BERNOULLI, *Gr. Ik.* II, σ. 114 κέξ. BIRT, *Buchrolle*, σ. 178 κέξ. εἰκ. 113. PFUHL, *JdI* 1905, σ. 153. NJBB 1905, σ. 126. CULTRERA, *Saggi dell'arte ellenistica*, I, σ. 219. KLEIN, *Gr. Kunst*, III, σ. 126. SIEVEKING, *BR.-BR.* 626a (κεῖμενον). PETERSEN, *Vom Alten Rom*, σ. 172 κέξ., εἰκ. 136. RÉA XIII, σ. 152 κέξ. καὶ εἰκῶν. ROBERT, 25. *HallWPr.*, σ. 77 κέξ., εἰκ. 96. *BPhW* 1895, στ. 1627. KRÜGER, *AM* 1901, σ. 137. STRONG *JHS* 1903, σ. 359. WATZINGER, *Relief v. Archelaos*, 63. *BWPr.* σ. 8, σημ. 16. HOCK, *Gr. Weihegebraüche*, σ. 105. WOLTERS, *JdI* 1909, σ. 59. BIEBER, *RM* 1911, σ. 224, κέξ., σημ. 2. SIEVEKING, *BPhW* 1911, στ. 1240. HEKLER, *Bildniskunst*, πίν. 108, σ. XXV. STUDNICZKA, *Bildnis Menanders*, *NJBB* 1918, σ. 25 κέξ. (πίν. 9). (Ἐχρονολόγησε τὸ ἀνάγλυφον εἰς τὸ α' ἡμῖνον τοῦ Ιου μ. Χ. αἰ., βασισθεὶς εἰς τὴν παρουσίαν τῶν μικρῶν ὀπῶν εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς βιβλιοθήκης καὶ εἰς τὴν ὑπαρξίν εὐρειῶν αὐλάκων σμίλης εἰς τὴν κόμην, ἰδίως τῶν προσωπείων.) LIPPOLD, *RM* 1918, σ. 9. CROME, *Vergil*, σ. 37. FUHRMANN, *AJA* 1936, σ. 81, 4. SCHEFOLD, *Bildnisse*, σ. 164, 4. BIEBER, *Festschrift Rumpf*, σ. 15. PICARD, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 8, 1954, σ. 110. BIEBER, *Hellenistic Sculpture*, σ. 53.

<sup>2</sup> Ὑψος 0.60, πλ. 0.575. Μάρμαρον πεντελικόν. Εἰς τὸ Art Museum τοῦ αὐτοῦ Πανεπιστημίου. Προέρχεται ἐκ τῆς ἄλλοτε συλλογῆς Stroganoff, ἡ ὁποία εἶχεν ἀποκτήσει τοῦτο ἐκ τοῦ ἀρχαιοπώλου Marinetti. Ἦδη αἱ παλαιαὶ συμπληρώσεις ἔχουν ἀφαιρεθῆ ὑπὸ τοῦ γλύπτου Tozzi. Ἐδῶ λείπει ἡ γυναικεῖα μορφή. Δεξιὰ τεματίζεται τὸ ἀνάγλυφον. Ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ ἄλλαι μικραὶ διαφοραί. Ἰδιαιτέρα βιβλιογραφία: POLLAK-MUNOZ, *Collection Stroganoff, Les Antiques*, Rome, 1912, πίν. X, σ. 8. REINACH, *RR*, II, 382. SIEVEKING, *A/BR* 626 (κεῖμενον). B. ROBERT, 25. *HallWPr.* 1911, σ. 77 κέξ. σημ. 3. BIEBER, *Festschrift* 1952, σ. 14 κέξ. PICARD, *Nederlands κλπ.*, ἔ. ἀ. WEBSTER, *Art and Literature in Fourth Century Athens*, σ. 126.

<sup>3</sup> Ὑψ. 0.28, πλ. 0.24. Ἑλληνικὸν μάρμαρον. Προέρχεται ἐκ τῆς Aquileja. KEKULÉ, *Beschreibung*, ἀρ. 951. KRÜGER, *AM* 1901, σ. 136-7. SIEVEKING, *BR.-BR.* 626 (κεῖμενον). STUDNICZKA, *Bildnis Menanders*, σ. 29.

<sup>4</sup> HELBIG<sup>3</sup>, II, ἀρ. 1864, σ. 419. SIEVEKING, *BR.-BR.* 626 (κεῖμενον), εἰκ. 5 καὶ σημ. 10. (Νομίζει ὅτι εἶναι καλλιτέχνης, εἰς τὸν ὁποῖον ἡ σύζυγος προσφέρει θυμίαμα.)

Τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Princeton εἰκονίζει τὸν ποιητὴν μόνον, χωρὶς τὴν γυναῖκα, ἢ ὁποία εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Λατερανοῦ, εἰκονίζεται εἰς τὸ δεξιόν. Γενικῶς σχεδὸν πιστεύεται πλέον σήμερον ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος εἶναι ὁ Μένανδρος καὶ ὄχι ἄλλος ποιητὴς<sup>1</sup> ἢ καὶ ἠθοποιός<sup>2</sup>, καὶ ὅτι ἡ γυνὴ τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Λατερανοῦ εἶναι ἡ Γλυκέρα, ἡ ἐπίγειος Μοῦσα αὐτοῦ. Ποία ἦτο ἡ ἀρχικὴ ἔκδοσις δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ ἀποφανθῇ τις. Ἴσως εἶναι ἡ ἀπλουστετέρα. Αἱ σοβαρώτεροι πάντως δυσχέρειαι εἶναι ἐκεῖναι, αἱ ὁποῖαι ἀφοροῦν τὴν ἐποχὴν καὶ τὴν φύσιν τῆς ἀρχικῆς παραστάσεως. Κατὰ τοὺς SIEVEKING, HELBIG κλπ. ὑπόκειται ὁ ἀνδριὰς τοῦ Μενάνδρου, ὁ ὁποῖος ἦτο ἐστημένος εἰς τὸ Διονυσιακὸν θέατρον καὶ ἦτο ἔργον τῶν υἱῶν τοῦ Πραξιτέλους<sup>3</sup>. Ὅσοι πιστεύουν εἰς τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν, βλέπουν εἰς τὸ πρόσωπον ὁμοιότητα μὲ τὸν Μένανδρον τοῦ τύπου Studniczka. Μερικοὶ πιστεύουν, ὅτι τὸ πρωτότυπον τῶν ἀναγλύφων ἦτο χαλκοῦν ἀναθηματικὸν ἀνάγλυφον, σύγχρονον πρὸς τὸν ποιητὴν (BIEBER, PICARD). Προσωπικῶς, μοῦ φαίνεται δύσκολον νὰ πιστεύσω ὅτι τὸ ὑποκείμενον πρωτότυπον ἐδημιουργήθη εἰς τὴν πρώιμον ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν. Ἀνεξαρτήτως τοῦ αἰσθήματος χώρου, τὸ ὁποῖον εἶναι ἰσχυρὸν, ἀκόμη καὶ εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Princeton, αὐτὴ αὐτὴ ἢ μορφή τοῦ Μενάνδρου προδίδει εἰς ἀμφοτέρω τὰ ἀντίγραφα ὑστεροελληνιστικὴν προέλευσιν. Ματαίως θὰ ἀναζητήσωμεν εἰς τὸν πρώιμον ἑλληνιστικὸν κόσμον παράστασιν μὲ τόσους ἄξονας κινήσεων. Ποῦ εἶναι ἡ βαρύτες τοῦ Μενάνδρου τῆς Πομπηίας καὶ τοῦ Μητροδώρου ἢ καὶ ὁ ἐνιαῖος, ἰσχυρὸς παλμὸς τοῦ Ἐπικούρου; Ἀκόμη καὶ χαλαρωμέναι μορφαὶ τοῦ εἴδους τοῦ Ἐρμάρχου κλπ. ἔχουν ἄλλην ἐντελῶς διατύπωσιν. Ἀντιθέτως εἰς τὴν προκειμένην μορφήν σώζεται κάτι ἀπὸ τὴν χαρακτηριστικὴν ἐκείνην εὐκινήσιαν τὴν ὁποῖαν παρατηρήσαμεν εἰς τὰς μορφὰς τοῦ «ροκοκό» τοῦ 2ου π. Χ. αἰ. (βλ. λ. χ. τὴν λοξὴν θέσιν τῶν σκελῶν, ὅπως εἰς τὸν ποιητὴν Ἀκχιον, ὡς καὶ τὸν ἄνω κορμὸν μὲ τὸ πλῆθος τῶν ἀντιθέτων κινήσεων). Ὅπως δὲ ἔναντι τῶν εὐκινήτων, ὀλισθηρῶν μορφῶν τοῦ «ροκοκό», ὁ Μένανδρος εἶναι ἤδη περισσότερον δύσκαμπτος, τὸ σχῆμα τοῦ σώματός του περισσότερον γωνιῶδες. Ὑπενθυμίζει λ. χ. τὸν φέροντα φρυγικὸν σκοῦφον νέον τῆς βορείας ζωφόρου τοῦ Ἐκαταίου τῶν Λαγίνων, ναοῦ ἀνήκοντος εἰς τοὺς περὶ τὰ 100 π. Χ. χρόνους<sup>4</sup>. Ἀνάλογος

<sup>1</sup> Ὅπως νομίζουν λ. χ. οἱ CROME καὶ FUHRMANN, ἔ. ἀ. σημ. 103.

<sup>2</sup> Ὅπως νομίζουν λ. χ. οἱ KRÜGER, STRONG, LIPPOLD, κλπ.

<sup>3</sup> ΠΑΥΣΑΝ. I 21, 1 καὶ ΔΙΩΝ ΧΡΥΣΟΣΤ. 31, 117, σ. 253 (ARNIM) Τὸ πλεῖστον τῆς βάσεως εὐρέθη τὸ 1862. Βλ. STUDNICZKA, Bildnis Menanders, σ. 4 καὶ εἰκ. 1 (συμπλήρωσις βάσεως).

<sup>4</sup> SCHÖBER, Fries des Hekataions von Lagina, πίν. XIV καὶ σ. 38. Διὰ τὴν χρονολόγησιν βλ. αὐτόθι σ. 26.

δὲ εἶναι ἢ ἐντύπωσις τὴν ὁποίαν παρέχουν μερικαὶ ἄλλαι καθήμεναι μορφαὶ ἀντιγράφουσαι, ὅπως πιστεύεται, ἔργα τοῦ ζωγράφου Τιμομάχου τοῦ Βυζαντινοῦ, ὅπως λ. χ. ὁ Θόας ἐπὶ τοιχογραφίας τῆς Πομπηίας (Casa del Citarista), μὲ παράστασιν τῆς Ἰφιγενείας ἐν Ταύροις<sup>1</sup>, ὁ Αἶας, σκεπτικὸς μετὰ τὴν σφαγὴν τῶν ζώων, ἐπὶ σφραγιδολίθων<sup>2</sup> καὶ λύχνων<sup>3</sup> κλπ. Ἡ χρονολόγησις τοῦ Τιμομάχου εἰς τὸν 1ον π. Χ. αἰῶνα (ἐποχὴν τοῦ Καίσαρος), βασιθεῖσα εἰς πληροφορίαν τοῦ Πλινίου, ἡμφεσβητήθη ὑπὸ πολλῶν<sup>4</sup>, ὑπεστηρίχθη ὅμως παρ' ἄλλων<sup>5</sup>, στηριχθεῖσα πρὸ πάντων εἰς τὴν ὁμοιότητα κατασκευῆς τῶν ἐν λόγῳ μορφῶν μὲ τὰ ἔργα τοῦ Ἀπολλωνίου<sup>6</sup>. Εἰς τὸ αὐτὸ γενικώτερον πλαίσιον θὰ ἐπεθύμουν νὰ χρονολογήσω καὶ τὸ πρωτότυπον τῶν ἀναγλύφων τοῦ Λατερανοῦ καὶ τοῦ Princeton, δηλαδὴ εἰς τὸ α' ἡμισυ ἢ καὶ τὰ μέσα τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος.

Εἶναι ἐπίσης σημαντικὸν ὅτι, ἀντιθέτως πρὸς τὰ ἔργα τῆς πρωίμου ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, νέα εἶναι ἐδῶ ἢ σχέσις γυμνοῦ καὶ ἐνδεδυμένου μέρους τοῦ σώματος. Ἐπικρατεῖ δηλαδὴ ἐδῶ τὸ γυμνὸν ἀντὶ τοῦ ἐνδεδυμένου. Τὸ χαρακτηριστικὸν αὐτὸ προεκάλεσε πλείστας συζητήσεις περὶ τὴν ταυτότητα τοῦ εἰκονιζομένου, ἂν δηλαδὴ οὗτος εἶναι ποιητῆς ἢ ἠθοποιός<sup>7</sup>, ἐνῶ εἶδομεν, ὅτι ἡ μεγαλύτερα γύμνωσις εἶναι συνήθης κατὰ τὴν ὑστέραν ἑλληνιστικὴν περίοδον. Σπουδαίαν ἐπίσης ἔνδειξιν διὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ πρωτοτύπου εἶναι καὶ ὁ ἐπιδεικτικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον κρατεῖ τὸ προσωπεῖον ὁ Μένανδρος, διότι ἀποτελεῖ ἐνσυνείδητον προσπάθειαν τοῦ καλλιτέχου νὰ συνδέσῃ τὴν εἰκόνα μὲ τὸν θεατὴν τῆς. Ἄλλ' ἢ νέα αὕτη ἀντίληψις εἶναι κλασσικιστικὴ, ὅπως εἶπομεν ὅταν διεξηρχόμεθα τὴν ἄλλην παράστασιν τοῦ Μενάνδρου, τὴν τῆς ὁμωνύμου οἰκίας τῆς Πομπηίας.

Παρὰ ταῦτα δὲν ἀποκλείεται τὸ πρωτότυπον τῶν ἐν λόγῳ παραστά-

<sup>1</sup> HERRMANN, Denkmäler der Malerei des Altertums, πίν. 115. Τὸ «θέμα» εἶναι πάντως παλαιότερον, ἀπαντᾷ λ. χ. εἰς τὸν 4ον αἰῶνα, ὅπως ἐπὶ ἀγγείων, Mon. d. Inst. V, πίν. 32. Ἀπὸ τὸν 2ον αἰῶνα προσφέρεται πρὸς παραβολὴν λ. χ. ὁ κορμὸς ἀρ. 122 τῆς Περγάμου (A. v. Pergamon, VII, 1, πίν. 29), ἐποχῆς Τηλέφου, ἰσχυρῶς φυγοκεντρικός. Βλ. καὶ LIPPOLD.

<sup>2</sup> Λ. χ. FURTWÄGLER, Antike Gemmen, πίν. XXX, 64-66 καὶ XXXVI, 4.

<sup>3</sup> MESSERSCHMIDT, RM 1929, σ. 37, εἰκ. 7.

<sup>4</sup> WELCKER, BRUNN, BRANDSTÄDTER, HELBIG, KALKMANN, FURTWÄGLER.

<sup>5</sup> ROBERT, KLEIN, RODENWALDT, PFUHL, LIPPOLD κλπ.

<sup>6</sup> Βλ. LIPPOLD εἰς RE VI, A1, 1291, κέξ.

<sup>7</sup> Ο RUBENSOHN, JdI 1935, σ. 68, ὁμιλῶν διὰ τὴν γυμνότητα τοῦ κορμοῦ τοῦ ἐπὶ νομισμάτων τῆς Πάρου εἰκονιζομένου Ἀρχιλόχου, λέγει: «Κάθεται μὲ γυμνὸν τὸν κορμὸν ὅπως ὁ Μένανδρος. Τοῦτο εἶναι σπανιώτατον εἰς τὰ εἰκονιστικὰ ἀγάλματα, ἐξηγεῖται ὁμως ἐκ τοῦ ὅτι ὁ πλάστης τοῦ ἀγάλματος ἐβασίσθη εἰς γνωστὸν τύπον τοῦ Ἀπόλλωνος».

σεων να εσθηρίχθη με την σειράν του εις τὸ πρῶτον ἑλληνιστικὸν ἄγαλμα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου. Εἶδομεν ἄλλωστε ὅτι τὸ σχῆμα ποιητοῦ καθημένου καὶ κρατοῦντος προσωπεῖον εἶναι σύνηθες κατὰ τὴν κλασσικὴν περίοδον, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὁ Μένανδρος ἐλάχιστα ἀπέχει. Φυσικὰ τὸ ἔργον τοῦ Ιου αἰῶνος δὲν ἠκολούθησε παρὰ εἰς τὰς γενικὰς μόνον γραμμὰς τὸ ἀρχετύπον ἐκεῖνο. Δὲν πρέπει δὲ νὰ μᾶς ἐκπλήσση τοιαύτη διασκευὴ ἔργου. Ἀναλόγους διασκευὰς εἶδομεν εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ Σωκράτους, τὸ αὐτὸ δὲ συνέβη καὶ μετὰ τοὺς εἰκονιστικοὺς ἀνδριάντας τοῦ Ἐπικούρου καὶ τοῦ Ἑρμάρχου, ὅπως ἀπέδειξεν ὁ ADRIANI<sup>1</sup>. Ὅτι ὁ Μένανδρος τῶν υἱῶν τοῦ Πραξιτέλους ὑπέστη διασκευὴν κατὰ τὴν μέσσην ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν, μαρτυροῦν τὰ «μπαρόκ» χαρακτηριστικὰ μερικῶν ἀντιγράφων<sup>2</sup>, τὰ ὁποῖα ὑπῆρξαν ἢ αἰτία διὰ τὴν ὑπὸ τινων χρονολόγησιν τοῦ ἀρχετύπου εἰς τὴν μέσσην ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν<sup>3</sup>. Ὁ ἀρχικὸς τύπος ἀποδίδεται γνησιώτερος εἰς τὸ ἀντίγραφον τοῦ Boston<sup>4</sup>. Ἡ ἐπεξεργασία τοῦ τύπου συνεχίσθη καὶ κατὰ τὴν ὑστέραν ἑλληνιστικὴν καὶ τὴν ρωμαϊκὴν ἐποχὴν, ὅπως ἀποδεικνύεται ὄχι μόνον ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα ἀνάγλυφα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἀνεξάρτητα ἀντίγραφα τῆς κεφαλῆς<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Precisazioni su alcuni ritratti ellenistici, ἐν Annuario 1946-48, σ. 147 κέξ.

<sup>2</sup> Βλ. λ. χ. μεταξὺ ἄλλων τὰ ἀντίγραφα τῆς Βενετίας, τῆς Κερκύρας κλπ.

<sup>3</sup> Π. χ. LAURENZI, Ritratti, σ. 140.

<sup>4</sup> Τοῦτο φαίνεται νὰ ὁμολογῇ ἀκουσίως καὶ αὐτὸς οὗτος ὁ ἐκ τῶν ὑπερασπιστῶν τῆς «Βιργιλιανῆς» θεωρίας CROME εἰς Il Volto di Virgilio, 1952, σ. 9 κέξ. πίν. II - VIII. Ἡ ἑρμαϊκὴ αὐτὴ στήλη κατέχει ἰδιαιτέραν θέσιν, διότι παρ' ὄλον ὅτι πολὺ ὀλίγα πράγματα ἀποκαλύπτει ἀπὸ τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν τοῦ πρωτοτύπου, ἐν τούτοις κατέχει ἐξαιρετικὴν θέσιν εἰς τὴν πλαστικὴν τῆς πρώιμου κλαυδιανῆς ἐποχῆς. Ὁ καλλιτέχνης ἀπειτόλησε νέαν ἐρμηναίαν τῆς εἰκονιστικῆς κεφαλῆς. Ἐξηυγένισε τὴν εἰκόνα. Τὸν ἐνδιέφερον ὀλιγώτερον ἢ ἀπεικόνισις τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ περισσότερον ἢ ἐξῆμνησις τοῦ ποιητοῦ. Ἠγωνίσθη κυρίως νὰ «ἐξαπολλωνίσῃ» τὸν ποιητὴν. Ἀριστοτεχνικὴ εἶναι ἡ ἐπεξεργασία τῆς ἐπιδερμίδος, ἀποφεύγουσα κατὰ τὸ πλάσιμον τὴν παραμικρὰν σκληρότητα, ἐνσυνείδητος εἶναι ἡ λεπτότης τῶν παλλομένων βοστρύχων, ἐκουσία εἶναι ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ ἐπιδερμίδος καὶ κόμης... Αὐτὴ ἡ νεανικὴ κεφαλὴ δὲν πάσχει, δὲν φέρει τὰ ἴχνη τῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ ἐργασίας, τὰ ὁποῖα εἶχε τὸ πρωτότυπον καὶ τὰ ὁποῖα γνωρίζομεν λ. χ. ἐκ τοῦ ἀντιγράφου τῆς Βενετίας. Διατὶ ὅμως ὅλαι αὐταὶ αἱ περιστροφαί; Διατὶ νὰ μὴ ὁμολογήσῃ ἐκεῖνο τὸ ὅποιον φοβεῖται, ὅτι δηλαδὴ τὸ ἀντίγραφον τῆς Βοσιῶνης (ἀντίγραφον φυσικὰ πολὺ καλῆς ποιότητος) ἀποδίδει αὐτὴν ταύτην τὴν ἀρχικὴν ἔκδοσιν τοῦ Μενάνδρου; Ὅλα τὰ ἀπαριθμούμενα προτερήματα, ἰδίως ἡ ἐξαιρετικὴ ἰδανικότης δὲν εἶναι ἄραγε καὶ χαρακτηριστῆρες τῆς Πραξιτελείου τέχνης;

<sup>5</sup> Βλ. λ. χ. μεταξὺ ἄλλων τὸ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Φιλαδελφείας, CROME, αὐτόθι πίν. XII - XIII, τοῦ ὁποίου ὁ Crome σημειώνει ἰδιαιτέρως τὸ «Ἀγρίππειον» βλέμμα κλπ. Θὰ ἦτο ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρουσα ἢ μελέτη τῆς ἐσωτερικῆς ἱστορίας τῆς εἰκόνης

Παλαιότερον κάπως τοῦ προμνημονευθέντος πρωτοτύπου τῶν ἀναγλύφων πρέπει νὰ εἶναι ἄγαλμά τι Ἀναξαγόρου, ἀπεικονιζόμενον ἐπὶ νομισμάτων τῆς γενετείρας του, τῶν Κλαζομενῶν τῆς Μ. Ἀσίας (πίν. 40δ)<sup>1</sup>. Ὁ φιλόσοφος παρίστανται διδάσκων μὲ ζωηρὰν κίνησιν τῆς δεξιᾶς χειρός, ὅπως ὁ καθήμενος ΕΑ 1198, ὁ Πυθαγόρας τῶν χαλκῶν Σαμιακῶν νομισμάτων καὶ ὁ χαλκοῦς «Ἅγιος» τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, ὅλα ἔργα τοῦ ὑστερίου 2ου αἰῶνος. Διὰ τῆς δεξιᾶς οὗτος κρατεῖ βιβλίον. Κατὰ τὸν SCHEFFOLD, ἡ ἐπὶ τῶν νομισμάτων εἰκὼν εἶναι γωνιάδης καὶ δύσκαμπτος ἀπόδοσις ἐνὸς πλαστικοῦ προτύπου τοῦ 3ου π. Χ. αἰῶνος, τυπολογικῶς συγγενοῦς πρὸς τὸν Ἴπποκράτη τῶν νομισμάτων τῆς Κῷ. Εἶδομεν ὅμως ὅτι ὁ Ἴπποκράτης εἶναι μᾶλλον ἔργον τοῦ 2ου αἰῶνος. Τούτου νεώτερος φαίνεται νὰ ὑπῆρξεν ὁ Ἀναξαγόρας, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ μεγάλη εὐκίνησις τῶν σκελῶν καὶ ἡ διδακτικὴ χειρονομία, ὡς καὶ ἡ ταυτόχρονος τάσις πρὸς γωνιώδες σχῆμα, τὴν ὁποίαν παρετήρησεν ὁ SCHEFFOLD. Χρονολογικὴν ὑποστήριξιν παρέχουν καὶ αὐτὰ ταῦτα τὰ νομίσματα, ἡ παλαιότερα ὁμὰς τῶν ὁποίων ἀνήκει εἰς τοὺς περὶ τὰ 100 π. Χ. χρόνους. Τὸ πρωτότυπον ἄρα φαίνεται νὰ εἶναι ἔργον τοῦ τέλους τοῦ 2ου π. Χ. αἰῶνος.

Ἐστέρας ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς ἔργον πρέπει νὰ ἦτο καὶ τὸ πρωτότυπον τοῦ Πρωταγόρου τοῦ Δρόμου τοῦ Σερραπίου τῆς Μέμφιδος<sup>2</sup>, τοῦ ὁποίου πάντως τὰ στενότερα χρονικὰ πλαίσια δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ προσδιορισθοῦν, ὅπως τοῦτο καὶ μὲ πολλὰ ἄλλα ἔργα τῆς αὐτῆς ἐποχῆς συμβαίνει. Ἐντύπωσιν προξενεῖ εἰς τὸν PICARD ἡ ἰσχυρὰ μετατόπισις τοῦ κάτω μέρους τοῦ σώματος τοῦ Πρωταγόρου, ἀκόμη καὶ τοῦ καθίσματος, πρὸς τὴν μίαν πλευράν, ἐνῶ τὰ ἄκρα τούτου κινοῦνται πρὸς ὅλας τὰς κατευθύνσεις. Τελείως ὅμως διάφορος εἶναι, ὅπως εἶδομεν, ἡ ὄψις τῶν ἔργων τῆς πρωίμου ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς. Πάντως καὶ ἐναντι τῶν εὐκινήτων μορφῶν τοῦ «ροκοκὸ» τοῦ 2ου αἰῶνος ὁ Πρωταγόρας παρουσιάζεται δυσκαμπτότερος, ἐνῶ συγχρόνως καὶ ἡ διάπλασις τοῦ σώματός του εἶναι ἥρεμος, κλασσικιστικὴ.

Παραπλησίαν ἔκφρασιν ἔχει ἡ κίνησις εἰς μίαν ἄλλην καθήμενην μορφήν, εἰς τὸν «Σοφοκλέα» τῆς Galleria Geografica, ἀρ. 43 τοῦ Βατικανοῦ (πίν. 34β)<sup>3</sup>. Μὲ ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας ἐκράτει οὗτος, καθ' ὅμοιον

τοῦ Μενάνδρου, ἀπὸ τῆς πρώτης ἐκδόσεως μέχρι καὶ τῶν ἐκδόσεων τῆς ὑστάτης ἀρχαιότητος βλ. λ. χ. τὴν προτομὴν τοῦ Ἰκονίου, CROME, Bildnis Vergils, εἰκ. 44, σ. 21.

<sup>1</sup> Βλ. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 172-3, 20 καὶ σ. 220.

<sup>2</sup> Ὑψ. 1.60. Ἐπιγραφή ΠΡΩΤΑΓ εἰς τὴν πλίνθον. WILCKEN, JdI 1917, σ. 165] κέξ., εἰκ. 6. PICARD, Statues du Sarapieion, σ. 120 κέξ., ἰδίως σ. 126 (εἰκ. 67 κέξ.).

<sup>3</sup> Ὑψ. 0.575 ἄνευ τῆς πλίνθου. Συμπληρώσεις: Ρίς, πάγων, τμήματα τοῦ με-

πρὸς τὸν Πρωταγόραν τρόπον, πρὸς τὴν μίαν πλευρὰν τοῦ σώματός του, ἀντικείμενόν τι, τὸ ὁποῖον σήμερον ἔχει πλέον ἀπολεσθῆ. Τὸ ἔργον ἐχρονολογήθη εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Μοσχίωνος, μὲ βάσιν τὴν πτυχολογίαν τοῦ ἐνδύματος, ἡ ὁποία ὁμολογουμένως παρουσιάζει ἰσχυρὰς ὁμοιότητας μὲ τὴν πτυχολογίαν τοῦ ἐνδύματος τοῦ Μοσχίωνος. Ἐν τούτοις, καὶ ἐὰν ἀκόμη δὲν συνανήκη ἡ ἐπὶ τοῦ ἀγαματίου τεθειμένη κεφαλή, πάλιν θὰ ὑπόκειται ἔργον τοῦ 1ου αἰῶνος, ρωμαϊκοῦ ἀσφαλῶς περιβάλλοντος. Ἡ γωνιώδης κατασκευή, ἡ ἄψυχος ἔκφρασις εἶναι ἐδῶ ἀκόμη περισσότερον κτυπηταὶ ἢ ὅσον εἰς τὰ προηγούμενα ἔργα.

Πάντως ἡ πρόοδος τῆς τάσεως αὐτῆς οὐδόλως πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὡς ἔχουσα καὶ ἀπόλυτον χρονολογικὴν ἀξίαν, ἀπόδειξις μία ἄλλη παράστασις, σχετικῶς πρῶτος ἀκόμη, τὸ ἄγαλμα τοῦ ποιητοῦ Ἀρχιλόχου εἰς τὴν Πάρον, ὅπως μᾶς τὸ ἀποκαλύπτουν νομίσματα τῆς νήσου<sup>1</sup>, τοῦ ἀ' ἤδη ἡμίσεος τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος. Ὁ ποιητὴς (ἀγένειος;) κάθηται ἤρεμος, μὲ τὴν κιθάραν εἰς τὸ ἀριστερὸν καὶ τὸ βιβλίον εἰς τὸ δεξιόν. Τὸ σχῆμα εἶναι πιθανῶς δάνειον ἀπὸ ὁμοίαν παράστασιν Ἀπόλλωνος. Τὸ ἔργον εἶναι «κενόν», στερεῖται ἐκφράσεως, ἀπουσιάζει δ' ἐξ αὐτοῦ κάθε ἐνδιαφέρον. Τὸ πρωτότυπον πρέπει νὰ ὑπῆρξε κλασσικιστικὸν ἔργον τῶν μετὰ τὸ 100 π. Χ. χρόνων, ὅπως ὀρθῶς νομίζει ὁ SCHEFOLD.

Συγγενέστατον εἶναι τὸ εἰς τὴν Γλυπτοθήκην τοῦ Μονάχου εὐρισκόμενον ἀκέφαλον ἀγαλμάτιον φιλοσόφου(;) ἐξ ἰταλικοῦ μαρμαροῦ (πίν. 34γ)<sup>2</sup>. Οὗτος εἶναι τελείως κεκαλυμμένος ὑπὸ τοῦ εὐρέος ἱματίου του, περιβάλλοντος τὸ σῶμα μὲ μεγάλας, ἠρέμους πτυχάς. Τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀκινήσιας ἐπιτείνει ἡ ὀριζοντία ἀπόληξις τοῦ ἱματίου εἰς τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος. Διὰ τῆς ἐτέρας χειρὸς συλλαμβάνει οὗτος τὴν ἄλλην, ὅπως περὶ τοῦ παλαιότερου ὁ Ἀντισθένης τῆς Πομπηίας. Ἀλλ' ὁποία τεραστία μετὰ τῶν διαφορᾶ! Μὲ δύναμιν, σχεδὸν βίαν, ἔσφιγγεν ἡ δεξιὰ

τόπου, λοβὸς τοῦ δεξιοῦ ὠτός, λαιμός, δεξιὰ χεῖρ, πλὴν τοῦ κάτω μέρους, καὶ ἀριστερὸς πῆχυς μετὰ τῆς χειρὸς καὶ τοῦ βιβλίου, πόδες, σκέλη καθίσματος, πλίνθος κλπ. Ἐπὶ τοῦ μαξιλαρίου ἀριστερά, ἡ πλαστὴ ἐπιγραφὴ COΦΟΚΛΗΣ. GERHARD-PLATNER, 251 ἀρ. 15. WELCKER, AD I, 460 (ὁ ὁποῖος συγγέει τοῦτο μὲ τὸ ἐν Gall. d. Candalaria III, 15). BRAUN, Ruinen u. Museen, 489. BERNOULLI, Gr. Ik., I, 127, σημ. 2. LIPPOLD, Porträtstatuen, σ. 63. Τοῦ αὐτοῦ, Vat. Kat. III, 2, σ. 187, ἀρ. 43 (92), πίν. 87.

<sup>1</sup> Βλ. PREUNER, JdI 1920, σ. 76. RUBENSOHN, JdI 1935, σ. 38-9, εἰκ. 13, 14. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 172-3, σ. 195 καὶ 219. HAFNER, JdI 1955, σ. 116. (Συνδέει μὲ τὴν κεφαλὴν τοῦ «Αἰσχύλου».)

<sup>2</sup> M 3667. Ὑψ. 0.57. Ἐφερεν ἄλλοτε κεφαλὴν αἰχμαλώτου βαρβάρου ἠγεμόνος. Προέρχεται ἐκ τῆς Villa Albani. CLARAC, πίν. 845, ἀρ. 2133. FURTWÄNGLER, Beschreibung der Glyptothek zu München, σ. 181, ἀρ. 202. CURTIUS, RM 1944, σ. 44.

τοῦ Ἀντισθένους τὸν καρπὸν τῆς ἀριστερᾶς. Ἐδῶ ἡ μία χεὶρ ἀπλῶς ἀναπαύεται ἐπὶ τῆς ἄλλης εἰς κίνησιν «λογίαν». Κάποια διαφαινομένη στροφή τῆς ἔλλειπούσης κεφαλῆς πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατοῦ θὰ ἦτο ἀσφαλῶς ἀνίκανος νὰ μεταβάλῃ οὐσιωδῶς τὴν ψυχρὰν ἔκφρασιν. Καὶ τούτου τὸ πρωτότυπον θὰ ἀνήκῃ εἰς τὸν κλασικιστικὸν 1ον αἰῶνα. Εἰς τὸν νοῦν ἔρχονται παραστάσεις, ὅπως λ. χ. ὁ ἐκ χαλκοῦ πύκτης τοῦ Ἀπολλωνίου τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν.

Ὅμοιον εἶναι κατὰ τὴν ἐντύπωσιν, ἐν ἀκέφαλον πῆλινον εἰδῶλιον (φιλοσόφου;) τῆς ἐν Μονάχῳ συλλογῆς Loeb<sup>1</sup>, κρατοῦντος εἰς τὴν δεξιὰν ἀνειλιγμένον βιβλίον. Πόδες ἀκίνητοι πλησίον ἀλλήλων, σχῆμα γωνιώδες, ἔκφρασις ἡρεμίας, ψυχρότητος. Τόσον τὸ εἰδῶλιον, ὅσον καὶ τὸ ἐνδεχομένως ὑποκρυπτόμενον ἄγαλμα, ἀνήκουν ἐπίσης εἰς τὸν 1ον π. Χ. αἰῶνα.

Εἰς τὴν αὐτὴν ομάδα ἔργων ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ προσθέσω καὶ τὴν παράστασιν ἀφηρωισμένου ἱατροῦ ἐπὶ ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου (πίν. 34α)<sup>2</sup>, εἰκονιζομένου ὁμοῦ μὲ ἄλλα μέλη τῆς οἰκογενείας του κλπ. καὶ μὲ συμπληρωματικὰ θέματα, τὸ σύνολον τῶν ὁποίων συνθέτει γνησίως ὑστεροελληνιστικὸν περιβάλλον.

Ἡ τάσις πρὸς γωνιώδη κατασκευὴν τῆς μορφῆς δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς σύγχρονος καὶ παράλληλος μὲ τὴν τάσιν πρὸς συσπείρωσιν καὶ ἐγκλωβισμόν εἰς κλειστὸν σχῆμα, τάσιν ἀπαντῶσαν εἰς πολλὰς ἄλλας παραστάσεις τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος, τυπικώτερον παράδειγμα τῶν ὁποίων εἶναι ὁ χαλκοῦς πύκτης τοῦ Ἀπολλωνίου. Τοιοῦτοτρόπως ὁ ἐκ τῆς ἑλληνιστικῆς κινήσεως καὶ τοῦ φυγοκεντροισμοῦ κόρος στρέφει ἤδη τὴν τέχνην πρὸς μορφάς, αἱ ὁποῖαι ἐξωτερικῶς μὲν ὁμοιάζουσιν μὲ μορφὰς τοῦ 3ου αἰῶνος ἢ μὲ κλασσικάς, στεροῦνται ὅμως οἰασδήποτε πραγματικῆς ἐντάσεως, δυνάμεως καὶ ἀντιθέσεως κινήσεων. Ἡ κεφαλὴ τοῦ πύκτου στρέφει ἀποτόμως πρὸς τὰ ἀριστερά, χωρὶς νὰ διαταράσσεται διὰ τούτο ἡ ἀκίνησία τοῦ κλειστοῦ ὄγκου τοῦ σώματός του, χωρὶς νὰ ἐπιτυγχάνεται οἰαδήποτε ὀργανικὴ σύνδεσις μὲ αὐτό, ὅπως ὀρθῶς παρατηροῦν οἱ KLEINER<sup>3</sup> καὶ DÖRIG<sup>4</sup>.

Ἀρκετὴν ὁμοιότητα κατὰ τὴν σύνθεσιν πρὸς τὸν πύκτην παρουσιάζει μία παράστασις τοῦ κυνικοῦ φιλοσόφου Μονίμου (:) σφριζομένη ἐπὶ κόντρονιατῶν<sup>5</sup>. Πόδες πλησίον ἀλλήλων, ὁ εἰς ὑψηλότερον τοῦ ἄλ-

<sup>1</sup> Ἀρ. εὐρ. 799.

<sup>2</sup> Ὑψ. 0.675, πλ. 0.837. Προέρχεται ἐκ τοῦ Μουσείου Grimani. Τὸ Μουσεῖον τοῦ Βερολίνου ἀπέκτησε τοῦτο τὸ 1840 ἐν Βενετίᾳ. KEKULÉ, Beschreibung, σ. 306-7, ἀρ. 804. BIRT, Buchrolle, σ. 83. PFUEHL, JdI 1905, σ. 92.

<sup>3</sup> Tanagrafiguren, σ. 240.

<sup>4</sup> JdI 1957, σ. 38.

<sup>5</sup> Φιλόσοφος ἐκ Συρακουσῶν, ζήσας κατὰ τὴν κλασσικὴν ἐποχὴν. Τὸν ἀναφέρει ἤδη ὁ Μέγανδρος. Ἡ ζωὴ του περιβάλλεται ὑπὸ μυθικοῦ μανδύου. Βλ. εἰς FRITZ,

λου. Ἐπὶ τοῦ μηροῦ τοῦ ὑψηλότερον τεθειμένου σκέλους ἀναπαύεται ἡ δεξιὰ χεὶρ καὶ στηρίζεται ὁ ἀγκὼν τῆς ἄλλης, κρατούσης τὴν κεφαλὴν. Αὕτη στρέφει ἀποτόμως καὶ ἰσχυρῶς πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ θεατοῦ, ὅπως ἀκριβῶς εἰς τὸν πύκτην. Εἶναι ὅθεν πιθανώτατον ὅτι τὸ ὑποκείμενον εἰς τὴν ἐν λόγῳ παράστασιν ἔργον εἶναι σύγχρονον πρὸς τὸν πύκτην. Κατὰ τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος ὁ κινικός Μόνιμος (;) ὑπενθυμίζει κάπως τὸ χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως, διὰ τὸ ὅποῖον ἔγινε λόγος εἰς τὴν ἀρχὴν<sup>1</sup> καὶ τὸν Λυσίππειον Ἡρακλέα τοῦ Τάραντος, τὸν ὅποῖον γνωρίζομεν ἐκ πολλῶν, κυρίως μικρῶν παραστάσεων<sup>2</sup>. Ἄλλ' ἢ κυβικὴ ἐμφάνις προδίδει τὸν 1ον αἰῶνα π.Χ. Εἰς τὸ σύνολον ὁμοιάζει ἐπίσης πρὸς τὸν ποιμένα μιᾶς σαρκοφάγου τῆς Galleria dei Candelabri τοῦ Βατικανοῦ μετὰ παράστασιν τοῦ μύθου τοῦ Ἐνδυμίωνος, ἐπίσης ἀνερχόμενον εἰς ἔργον τοῦ 1ου π.Χ. αἰ.<sup>3</sup>

Εἰς τὴν αὐτὴν κατηγορίαν ἀνήκει καὶ ὁ δραματικὸς ποιητὴς ἐνὸς ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως (πίν. 35γ), προερχομένου ἐκ Πομπηίας<sup>4</sup>. Εἶναι καὶ οὗτος, ὅπως πολλοὶ ἄλλοι ποιηταὶ καὶ φιλόσοφοι τοῦ 1ου π.Χ. αἰῶνος, ἐπιμελῶς περιειλιγμένος ἐντὸς τοῦ μεγάλου του ἱματίου, κύπτει δὲ ἔμπρὸς συλλογισμένος, στηρίζων τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῆς δεξιᾶς, ἐνῶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατεῖ βιβλίον ἐπὶ τῶν μηρῶν. Οἱ πόδες κείνται ἤρεμοι πλησίον ἀλλήλων, ὁ δεξιὸς κάπως ὑψηλότερον τοῦ ἄλλου (τοῦτο ἀπηντήσαμεν καὶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Μονίμου). Ἡ μορφή εἶναι ἐντελῶς ἀκίνητος. Ἡ περισυλλογὴ τοῦ ποιητοῦ ὑπενθυμίζει ἐκ πρώτης ὄψεως κλασσικὰ ἔργα, ὁ περιορισμὸς ὅμως τῆς μορφῆς εἰς κλειστὸν ὄγκον, ὅπως εἰς τὰ περὶ τὸν

RE ἐν λ. Ἐπὶ τῶν κοντορνιατῶν εἰς τὴν προσθίαν ὄψιν ὑπάρχει προτομὴ τοῦ Σαλλουστιίου. Ἐπιγραφή: NUS MAG CON MONIMUS. Βλ. ALFÖLDI, Die Kontorniaten, 1943, πίν. 36 ἀρ. 5-6, πίν. 42, ἀρ. 5-6, πίν. 47,1 καὶ σ. 72, σημ. 123, ἀρ. 227, 131, ἀρ. 13, 137 ἀρ. 78. Εἰς τὴν αὐτὴν ἐποχὴν ἀνήκει καὶ ἡ «Υπερμνήστρα» τῆς Γενεύης, ARNDT, Corolla Curtius, πίν. 32, σ. 109 κέξ.

<sup>1</sup> Βλ. σ. 29.

<sup>2</sup> Βλ. DÖRIG, JdI 1957, σ. 19 κέξ.

<sup>3</sup> Βλ. LIPFOLD, Vat. Kat. III, 2, σ. 412 κέξ., πίν. 176, ὁ ὅποιος δὲν βλέπει ἐνιαίαν καταγωγὴν. Θὰ ἐπεθύμουν νὰ συγκαταλέξω ἐδῶ ἀκόμη μίαν συγγενῆ παράστασιν. Πρόκειται διὰ τὸν καθήμενον Ἰώβ, ὅπως τὸν εἰκονίζουσι λ. χ. ἡ σαρκοφάγος τοῦ Ἰουνίου Βάσσου καὶ ἄλλαι πολλαὶ παλαιοχριστιανικαὶ σαρκοφάγοι, τοιχογραφίαι κλπ. Φέρει ἐξωμίδα, πατεῖ δὲ πάντοτε τὸν ἕνα πόδα ὑψηλότερον τοῦ ἄλλου ὅπως ὁ Μόνιμος καὶ ὁ προαναφερθεὶς ποιμὴν, διὰ τῆς δεξιᾶς δὲ χειρὸς στηρίζεται ἐπὶ τοῦ βράχου ἢ τῆς κόπρου (τοῦτο ποικίλλει), ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ ἀναπαύεται ἐπὶ τοῦ μηροῦ. Δὲν εἶναι τυχαῖον ἀσφαλῶς ὅτι ὄλαι αἱ σχετικαὶ παραστάσεις συμφωνοῦν εἰς τὰς λεπτομερείας αὐτάς. Πρέπει νὰ ὑποκρύπτεται πρωτότυπὸν τι (ἀγνώστου εἴδους), τοῦ ὁποίου ἡ θέσις εἶναι ἐδῶ, εἰς τὸν 1ον π.Χ. αἰῶνα.

<sup>4</sup> KRÜGER, AM 1901, σ. 132 κέξ. RUEBCH, Guida, ἀρ. 1106, σ. 262. REINACH, RR, III, 93, 1.



Ποσειδιππὸν ἔργα καὶ ἀφ' ἑτέρου ἢ ἔλλειψις οἰασθήποτε πραγματικῆς δυνάμεως εἰς αὐτήν, προδίδουν τὸ μεταγενέστερον κλασικιστικὸν πλαίσιον ταύτης.

Ἐδῶ ἀνήκει, κατὰ τὴν γνώμην μου, καὶ ἓν ἀνάγλυφον τοῦ Ἑθν. Μουσείου Ἀθηνῶν, παριστάνον ἓνα καθήμενον, ὁ ὁποῖος κύπτει σκεπτικὸς τὴν κεφαλὴν (πίν. 36α)<sup>1</sup>. Κατὰ τὰς παλαιὰς πληροφορίας τὸ ἀνάγλυφον προέρχεται ἐκ τοῦ Ἀσκληπιείου, ὁπότε ὁ εἰκονιζόμενος θὰ εἶναι ἰατρός. Εἶναι ὁμως ἄρα γε ἀκριβῆς ἡ πληροφορία ἐκείνη; Ἡ μήπως τοῦτο προέρχεται μᾶλλον ἐκ τοῦ γειτονικοῦ θεάτρου; Εἰς τὸν ἐν λόγῳ καθήμενον βλέπω μᾶλλον, ὅπως καὶ ὁ KRÜGER, δραματικὸν ποιητὴν. Ἄλλ' ἡ ἐποχὴ του δὲν εἶναι κλασσική, ὅπως νομίζεται συνήθως. Ἡ κεφαλὴ του εἶναι ἀληθὲς ὅτι ὑπενθυμίζει Φειδιακὰ ἔργα, ἀλλ' ἡ ἀπεικόνισις τοῦ χιτῶνος εἶναι ἀδιανόητος τόσον εἰς τὸν 5ον ὅσον καὶ εἰς τὸ πλεῖστον τουλάχιστον τοῦ 4ου αἰῶνος. Ἐξ ἄλλου, ἡ περὶ τὸ γόνυ πλοκὴ τῶν χειρῶν εἰς ἔκφρασιν σκέψεως ἀπαντᾷ εἰς τὸν κλασικισμὸν τῶν πρώιμων ρωμαϊκῶν χρόνων, ὅπως λ.χ. εἰς τὸν «Θεόκριτον» τοῦ ἀργυροῦ δίσκου τοῦ Leningrad<sup>2</sup>, ἀποδίδοντα παράστασιν τοῦ 1ου μ. Χ. αἰῶνος, ἐνῶ εἶναι ἄγνωστος εἰς τὴν κλασσικὴν ἐποχὴν. Διότι ἡ ἀνάλογος χειρονομία τοῦ Ἄρεως τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος, τοῦ Ἄρεως Ludovisi κλπ., ἔχει ἄλλον ἐντελῶς χαρακτῆρα, ὁργανικόν<sup>3</sup>. Τέλος, ὅτι ἀπομένει ἀπὸ τὸ κάθισμα δεικνύει καὶ αὐτὸ μεταγενέστερον σχῆμα<sup>4</sup>. Εἰς ἐπίρρωσιν τῶν ἀνωτέρω παρατηρήσεων προστίθεται καὶ ἡ ἐν εἶδει bloc συνολικὴ ἐμφάνισις, ὑπενθυμίζουσα τὰς προμνημονευθείσας παραστάσεις τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος.

Ἄναλογος εἶναι ἡ συνολικὴ ἐμφάνισις ἐνὸς ἄλλου καθημένου, ἐξ ἀναγλύφου, εὐρισκομένου ἄλλοτε εἰς τὸ ἐν Ρώμῃ ἐμπόριον ἀρχαιοτήτων (πίν. 36β)<sup>5</sup>. Οὗτος κύπτει ἀκόμη περισσότερον πρὸς τὰ πρόσω,

<sup>1</sup> Ὑψ. 0.14, πλ. 0.20. Μάρμαρον πεντελικόν. DUHN, AZ 1877, σ. 163, ἀρ. 37. SYBEL, Katalog der Sculpturen zu Athen, σ. 300, ἀρ. 4066. Löwy, EA 1239 (κείμενον). STAYS, Marbres et Bronzes du Musée National, I, σ. 189, 1360. ΣΒΟΡΩΝΟΣ, AE 1908, σ. 114 κέξ. (τέλη 4ου αἰ.). KRÜGER, AM 1901, σ. 140-1 (α' ἡμιου 4ου). MAYER, JdI 1929, σ. 294 (τέλη 4ου. Τὸν νομίζει ἰατρόν). DOHRN, JdI 1955, σ. 57.

<sup>2</sup> Διάμ. 0.24. STUDNICZKA, JdI 1923/4, σ. 57 κέξ., κυρίως 62-4. Τοῦ αὐτοῦ, BPhW 1924, 1276 κέξ. MAYER, JdI 1929, σ. 294-5. (Βλέπει ρωμικά χαρακτηριστικά εἰς τὴν κεφαλὴν.) F. POULSEN, Acta Archaeologica, 1934, σ. 63. SCHEFOLD, Bildnisse, σ. 170-1, 3 καὶ σ. 216. MÖBIUS, Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de antieke Beschaving, 1949-51, σ. 62. DOHRN, JdI 1955, σ. 58. (Πιστεύει ὅτι εἰκονίζεται ἀπλῶς ποιμὴν.)

<sup>3</sup> Εἶναι τρόπος ἀναπαύσεως. Βλ. τὰ ὅσα λέγει σχετικῶς ὁ DOHRN εἰς JdI 1955, σ. 55 κέξ., ὁ ὁποῖος ὁμως ἀναφέρει τοῦτο μεταξὺ τῶν ἔργων τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς.

<sup>4</sup> Βλ. RICHTER, Ancient Furniture, σ. 138, εἰκ. 307.

<sup>5</sup> Φωτογρ. Γερμ. Ἀρχ. Ἰνστιτούτου Ρώμης. Ἀρνητ. 38.654.

φέρει δὲ ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας ἐπὶ τῶν μηρῶν, τὴν μίαν ἐπὶ τῆς ἄλλης. Τόσον ἢ διάπλασις τοῦ σώματος, ὅσον καὶ ἡ διατύπωσις τοῦ ἐνδύματος εἶναι ἀρχαϊστικά.

Δὲν πρέπει νὰ παραλείψωμεν νὰ ἀναφέρωμεν ἐδῶ καὶ τὸ πῆλινον εἰδώλιον λεπτοῦ ἀναγινώσκοντος νέου τοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης (πίν. 35α καὶ β)<sup>1</sup>, εἰς τὸ ὀπίσθιον μέρος τοῦ καθίσματος τοῦ ὁποίου σφίζεται ἡ ὑπογραφή τοῦ ἐργαστηρίου ἐκ τοῦ ὁποίου ἐξεπορεύθη ἡ παράστασις: *M. Κοριάτιος*. Συγκέντρωσις, ἡρεμία καὶ εὐχάριστος ἐντύπωσις εἶναι ὅ,τι δύναται νὰ μᾶς χαρίσῃ ἡ μορφή αὕτη, ἡ ὁποία ἀνήκει ἴσως ἀκόμη εἰς τὸν Ἴον π. Χ. αἰῶνα.

\* Ἄλλο παράδειγμα ἀναγινώσκοντος εἶναι ὁ ἑλλιπὴς κατὰ τὸ ἄνω μέρος φιλόσοφος ἐνὸς ἀναγλύφου τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 36γ)<sup>2</sup>, ὁ ὁποῖος σταυρώνει τοὺς πόδας. Τὸ χαρακτηριστικώτερον εἰς τὸν ἐν λόγῳ εἶναι ὅτι ἀπὸ τὸν βραχιόνά του εἶναι ἀνηρητημένον σακκίδιον πλήρες βιβλίων, αὐτὸς δὲ ὁ τόσον πεζὸς χαρακτηρισμός, ὁ ἐγγίζων τὰ ὄρια σημερινῆς διαφημίσεως («ὁ καθήμενος φιλόσοφος»), εἶναι νοητὸς μόνον ἀπὸ τῆς ὑστάτης ἑλληνιστικῆς περιόδου, ὅποτε ὁ παλαιὸς ἑλληνικὸς κόσμος ἀπογυμνώνεται κατὰ ἀμείλικτον τρόπον τοῦ ποιητικοῦ του μανδύου καὶ ἡ μορφή καθίσταται συχνὰ οἶονεὶ σύμβολον.

\* Ἀντίστοιχος εἶναι καὶ ἡ ἐπιδεικτικὴ στάσις τὴν ὁποίαν συχνὰ παρουσιάζουν αἱ παραστάσεις τῆς περιόδου αὐτῆς, ὅπως λ. χ. οἱ ποιηταὶ τῶν ἀργυρῶν σκύφων τοῦ Berthouville εὐρισκομένων σήμερον εἰς τὸ Cabinet des Médailles τῶν Παρισίων, ὁ «Θεόκριτος» (πίν. 37α) καὶ ὁ «Λυκόφρων»<sup>3</sup>. Οὗτοι οὐδὲν τὸ κοινὸν ἔχουν μὲ τὴν πρόμιον ἑλληνιστικὴν τέχνην, μὲ τὴν ὁποίαν ὑπὸ τινων συνδέονται. Βεβαίως πολὺ ὀλιγώτερον πιθανὸν εἶναι νὰ ἀνήκουν εἰς αὐτὴν αὐτοὶ οὗτοι οἱ σκύφοι. Ἡ στάσις τοῦ «Θεοκρίτου» εἶναι ψυχρὰ καὶ θεατρικὴ, ὑπενθυμίζουσα, θὰ ἔλεγον, μορφὰς τοῦ νεωτέρου Empire. \* Ἀλλὰ καὶ ἡ σχέσις ἐνδύματος καὶ γυμνοῦ, ἡ γύμνωσις δηλαδὴ ὀλοκλήρου

<sup>1</sup> Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 1923, σ. 214-5, εἰκ. 5.

<sup>2</sup> Ὑψ. 0.175, μῆκ. 0.33. Μάρμαρον πεντελικόν. Billedtavler, πίν. XIV. Ny Carlsberg Glypt, σ. 147, πίν. 203. F. ROULSEN, From the Coll. I, 1931, σ. 58 καὶ εἰκ. 45. Τοῦ αὐτοῦ, Catalogue, ἀρ. 185, σ. 136.

<sup>3</sup> Νεωτέρα βιβλιογραφία: BABYLON, Le Trésor d'Argenterie de Berthouville, σ. 112-4, πίν. XIX. SCHEFFOLD, Bildnisse, σ. 216-7. (Βλέπει τὸν Θεόσπιν (;) καὶ τὸν Λυκόφρωνα.) PICARD, Mon. Piot 1950, σ. 60 κέξ. (Θεόκριτος καὶ Λυκόφρων) (Αὐτοὺς τούτους τοὺς σκύφους χρονολογεῖ ὁστος εἰς τὰ μέσα τοῦ 3ου π. Χ. αἰ.) MÖBIUS, Bulletin van de Vereniging tot Bevordering der Kennis van de antieke Beschaving 1949-51, σ. 57 κέξ. (Ἀποδεικνύει ὅτι ἡ διακόσμησις, ἡ τεχνοτροπία, ἡ ὁποία ὑπενθυμίζει Ἀρρετινά, ὡς καὶ τὰ ἀνθέμια, εἶναι τῆς Αὐγουστείου ἐποχῆς.) PICARD, Nederlands Kunshistorisch Jaarboek 5, 1954, σ. 106 κέξ.

τοῦ κορμοῦ καὶ τοῦ πλείστου μέρους τῶν σκελῶν, ὡς καὶ ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖον καταρρέει τὸ βαρὺ ἱμάτιον εἰς τὸ ἔδαφος, εἶναι ἀδιανόητα πρὸ τῆς ὑστεράς ἑλληνιστικῆς περιόδου<sup>1</sup>. Ἐντελῶς σύμφωνος μὲ τὴν τεχνοτροπὴν τῆς νέας ἐποχῆς εἶναι καὶ ἡ γύμνωσις τοῦ «Λυκόφρονος». Ἡ ἐποχὴ αὕτη (ἐφ' ὅσον δεχθῶμεν ὅτι οἱ σκύφοι εἶναι πράγματι ἀρχαῖοι καὶ ὄχι πλαστοί), δὲν δύναται νὰ εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν μεγαλόστομον ἐποχὴν τοῦ Αὐγούστου. Εἰς αὐτὴν ἀνήκουν καὶ οἱ σκύφοι, αἱ δὲ ἐπ' αὐτῶν παραστάσεις οὐδὲ ὁλως εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ παλαιότερα πρότυπα, ἔστω καὶ τῆς προαίμου Αὐγουστείου ἐποχῆς, ὅπως παρ' ἄλλων νομίζεται<sup>2</sup>.

Εἰς τὸ κατώφλιον τῆς καθ'αυτὸ ρωμαϊκῆς τέχνης εὐρίσκεται ἐν ἄγαλμα τὸ ὁποῖον εὐρίσκεται εἰς τὸ ἀνάκτορον Ergbach εἰς Odenwald καὶ εἶναι συμπεπληρωμένον μὲ κεφαλὴν Τραϊανῶ<sup>3</sup>. Ἡ προσωπικότης, τὴν ὁποίαν ἀπεικονίζει τὸ ἐν λόγῳ ἄγαλμα, φαίνεται νὰ εἶναι οὔτε ὀλίγον οὔτε πολὺ ὁ ἐθνικὸς ποιητὴς τῶν Ρωμαίων Βεργίλιος. Τοῦτο συνάγεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἐπὶ τινος μωσαϊκοῦ τοῦ Μουσείου τῆς Τύνιδος προερχομένου ἀπὸ τὸ Hadrumetum (3ου αἰ. μ. Χ.) (πίν. 38β), ἀπεικονίζοντος τὸ αὐτὸ πρόσωπον (παρὰ τινὰς διαφορὰς, ἐξηγουμένας ἀπὸ τὴν προσαρμογὴν τοῦ τύπου πρὸς τὰς συνθήκας τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀντιγραφέως), τὸ πρόσωπον τοῦτο ἀναγνωρίζεται ὡς Βεργίλιος, χάρις εἰς τοὺς πρώτους στίχους τῆς Αἰνεϊάδος, τοὺς ἀναγεγραμμένους εἰς τὸ ἀνειλιγμένον βιβλίον, τὸ ὁποῖον οὗτος κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς. Εἰς τὸ μωσαϊκὸν εἰκονίζονται ἑκατέρωθεν αὐτοῦ καὶ δύο Μοῦσαι, αἱ ἐμπνεύστριαί του, ἡ Κλειὼ καὶ ἡ Μελπομένη. Τὸ κοινὸν πρωτότυπον, τὸ ὁποῖον ἀποδίδουν τόσον τὸ ἀντίγραφον Ergbach, ὅσον καὶ τὸ μωσαϊκὸν τῆς Τύνιδος δυνάμεθα, ὅπως εἶναι φυσικόν, νὰ ἐκτιμήσωμεν καλύτερον εἰς τὸ πρῶτον ἀντίγραφον. Ἡ κατασκευὴ εἶναι «κυβικὴ» (SCHMIDT), ἡ σιάσις ἤρεμος. Ἡ κεφαλὴ ἔστρεφε πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατοῦ. Ἡ ἐν γένει στάσις ὁμοιάζει πρὸς ἐκείνην τοῦ καθημένου τοῦ Μονάχου, τοῦ καθημένου τῆς Galleria dei Candelabri καὶ τοῦ εἰδωλίου τῆς συλλογῆς Loeb, τὴν αὐτὴν δὲ πρὸς τὰ δεξιὰ φορὰν τινίζουν καὶ ὄλαι αἱ γραμμαὶ τῶν πτυχῶν καὶ τῶν ἀξόνων τοῦ σώματος, ὄχι ὅμως πρὸς τὰ ἄνω, ὅπως εἰς τὰ προμνημονευθέντα παραδείγματα, ἀλλὰ πρὸς τὰ κάτω, ἀφαιροῦσαι οὕτω ἀπὸ τὸ ἄγαλμα τὴν στατικὴν του ἰσορροπία. Ἀρκετὰ πιθανὴ εἶναι ἡ ὑπόθεσις τοῦ SCHMIDT, ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ (ἀσφαλῶς χαλοῦ) πρωτοτύπου ἦτο Ἴταλός. Ὅπως δὴποτε

<sup>1</sup> Εἶναι συχνότατα εἰς τοὺς ρωμαίους αὐτοκράτορας τῆς προαίμου αὐτοκρατορικῆς περιόδου. Βλ. λ. χ. τὸν Τιβέριον Chiaramonti 400 (Vat. Kat. II, πίν. 60) καὶ 494 (αὐτόθι πίν. 67). Πρὸβλ. σ. 35, σημ. 1.

<sup>2</sup> SCHEROLD, Bildnisse, σ. 216.

<sup>3</sup> REINACH, RS, II, 583, 5. SCHMIDT, 103. BWPr. 1944 εἰς σ. 35 κέξ. εἰκ. 27-32.

τὸ ἔργον ἀνῆκεν εἰς τὸ χρονικὸν κλίμα τῶν προμνημονευθέντων ἀγαλματιῶν, σημειώνομεν δ' ἐπιπροσθέτως, ὅτι μὲ τὰ δύο ἔξ αὐτῶν ἔχει ὁμοίαν καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς ράχεως. Τὴν κεφαλὴν τοῦ Βεργιλίου βλέπει ὁ SCHMIDT εἰς τὴν ἐρμαϊκὴν στήλην ἡλικιωμένου ἀνδρός, τὴν εὑρεθεῖσαν εἰς τὸ Μαυσωλεῖον τοῦ Αὐγούστου<sup>1</sup>. Αὕτη στρέφει, ὅπως καὶ τὸ ἄγαλμα Erbach, πρὸς τὰ δεξιὰ δὲν κλίνει ὅμως, ὅπως τὸ σῶμα, πρὸς τὰ κάτω, δὲν ὑποτάσσεται δηλαδὴ εἰς αὐτό, ἀντιθέτως μάλιστα ἀνυψώνεται, ὡς νὰ ἀντιδρᾷ εἰς τοῦτο τονίζουσα τὴν πνευματικότητά της. Τὸ πρωτότυπον εἶχε τὴν θέσιν του εἰς τὴν πρώιμον αὐγούστειον ἐποχὴν — λέγει ὁ SCHMIDT — πρὸ τῆς Ara Pacis, πρὸ τῆς ἐπιβολῆς τῆς νέας, αὐλικῆς τεχνοτροπίας.

Τὸ πνεῦμα τῆς νέας Αὐγουστείου ἐποχῆς φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν σύγκρισιν τοῦ πρώιμου ἑλληνιστικοῦ Μοσχίωνος μὲ τὴν παραλλαγὴν του, τὴν γνωστὴν ὑπὸ τὸ ὄνομα «Μάρκελλος» (πίν. 38α)<sup>2</sup>. Ποία εἶναι ἡ ὑποκρυπτομένη προσωπικότης, εἶναι ἄγνωστον. Τὸ πρωτότυπον πάντως τοῦ «Μαρκέλλου» ἐφωδιάσθη πλὴν τοῦ ἱματίου καὶ μὲ χιτῶνα, ὁ ὁποῖος κατέστη τώρα περισσότερον πολὺπτυχος. Ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ ἑλληνιστικοῦ Μοσχίωνος οὐδὲν ἔχει διατηρήσει ὁ «Μάρκελλος». Εἶναι ψυχρὸς καὶ ἀνέκφραστος. Ἡ πρὸς τὰ πρόσω κίνησις, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὸν Μοσχίωνα, ἔχει ἐδῶ μετατραπῆ εἰς ὀλίσησιν, βοηθοῦντος τοῦ χιασμοῦ τῶν κινήσεων καὶ τῶν μακρῶν πτυχῶν. Εἶναι ὡς νὰ λείπουν ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ «Μαρκέλλου» ἡ σὰρξ καὶ τὰ ὀστέα τῶν

<sup>1</sup> Τὸν Βεργίλιον βλέπει ὁ V. ROULSEN (Medelelser fra Ny Carlsberg Glyptothek, 1954 - 58, σ. 1 κέξ. καὶ Vergil, τεῦχος 12 τῆς σειρᾶς Opus Nobile, Βρέμη 1959) εἰς τέσσαρας κεφαλάς, ἐκ τῶν ὁποίων δύο εὑρίσκονται εἰς τὸ Λατερανόν (A. GIULIANO, Catalogo dei ritratti Romani del Museo Profano Lateranense, ἀρ. 4 - 5, πίν. 3 - 4) καὶ δύο εἰς τὴν Γλυπτοθήκην τῆς Κοπεγχάγης (ἢ μία ROULSEN, Vergil, εἰκ. 1 - 3 καὶ ἡ ἄλλη συνδεδεμένη μετὰ τοῦ «Σενέκα» εἰς διπλὴν ἐρμαϊκὴν στήλην, αὐτόθι εἰκ. 6 - 8).

<sup>2</sup> Τὸ ἀντίγραφον τὸ φερόμενον ὑπὸ τὸ ὄνομα «Μάρκελλος» εὑρίσκεται εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Καπιτωλίου προέρχεται δὲ ἐκ τῆς πρώτης συλλογῆς Giustiniani, JONES, Cat. M. Cap., σ. 258. St. d. Filos., ἀρ. 98, πίν. 73. Ὑψ. 1.70. Ἡ κεφαλὴ δὲν συνανήκει. Ἄλλα ἀντίγραφα :

α) Ρώμη, Museo Nazionale - Terme. Ἐκ τῆς πρώην συλλογῆς Ludovisi. Φέρει τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἀντιγραφέως Ζήνωνος Ἀττινᾶ Ἀφροδισιάως. Ἡ κεφαλὴ δὲν συνανήκει. Βλ. CROME, Bildnis Vergils, εἰκ. 58.

γ) Μουσεῖον Νεαπόλεως. Δὲν συνανήκει ὁ προσθεθειμένος λαιμὸς κατὰ τὸν CROME, ἔ. ἀ. σ. 50, σημ. 177. Βλ. εἰκ. 56 - 7.

δ) Φλωρεντία, Uffizi. Ἀγαλμάτιον. Ὑψ. 0.63. Ἡ κεφαλὴ δὲν συνανήκει. CROME, ἔ. ἀ. εἰκ. 59.

ε) Ince Blundell Hall. Ἀγαλμάτιον. Ὑψ. 0.40. ASHMOLE, Cat. Ince, ἀρ. 72, πίν. 27.

ς) Συλλογὴ Leconfield, WYNDHAM, Catalogue of Leconfield, 1915, σ. 25, ἀρ. 15, πίν. 15.

παλαιότερων ὀργανισμῶν. Ἡ μόνη ἀξία τοῦ ἔργου εἶναι ἡ ὠραία ροὴ τῶν πτυχῶν, αἱ ὁποῖαι ὅμως ἔχουν σαφῆ καλλιγραφικὸν χαρακτήρα. Τὸ ὑποκρουπτόμενον πρωτότυπον θὰ εἶναι σύγχρονον πρὸς τὴν Ara Pacis, εἰς τὴν ὁποίαν παρατηροῦνται παρόμοιοι χαρακτήρες ροῆς καὶ ὑφῆς πτυχῶν<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ἐν χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῆς Φλωρεντίας (πίν. 37β)<sup>2</sup> ἀνήκει ἐπίσης ἐδῶ. Ἡ ὅλη στάσις εἶναι κομψή, ὅπως κομψὴ εἶναι καὶ ἡ κίνησις τῆς φερομένης πρὸς τὸν πῶγωνα ἀριστερᾶς χειρὸς. Ἡ κόμη εἶναι τυπικὴ τῆς Αὐγουστείου περιόδου<sup>3</sup>.

Πρώϊμος αὐτοκρατορικὴ παράστασις εἶναι καὶ ὁ «Δημοσθένης» τοῦ Leningrad (πίν. 37γ)<sup>4</sup>, Τιβερείου ἴσως ἐποχῆς. Οὗτος συνδυάζει αὐστηροροσθημικὴν διάπλασιν σώματος μὲ ἔνδυμα ἐμπνεόμενον ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τοῦ «Μαρκέλλου».

<sup>2</sup> Ἄλλο πρώϊμον αὐτοκρατορικὸν ἔργον, τοῦ τέλους ἴσως τοῦ Ιου μ.Χ. αἰ., ὑπόκειται εἰς ἓνα καθήμενον τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (πίν. 39α).<sup>5</sup> Τούτου ἄλλο ἀντίγραφον εἶναι, ὡς φαίνεται, τὸ ἐν CLARAC ἀρ. 2137, πίν. 847, ἀπεικονιζόμενον τῆς διαλυθείσης συλλογῆς Giustiniani (πίν. 39β)<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Βλ. παρὰ CURTIUS, RM 1938, πίν. 38, 1 καὶ 2 πίν. 39.1. Τὸ ἐκ Formia ὑστέρως αὐγουστείου ἐποχῆς ἀγαλμα ἐνός Togatus τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως (αὐτόθι πίν. 39, 2) εἶναι ἤδη γεωμετρικώτερον εἰς ἐμφάνισιν, αἱ πτυχαὶ τοῦ «ἡρεμότεραι καὶ καθαρώτεραι, συνάμα δὲ καὶ μονοτονώτεραι» (CURTIUS, αὐτόθι σ. 184).

<sup>2</sup> Ἀρ. Εὔρετ. 2329.

<sup>3</sup> Βλ. λ.χ. τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον οἱ STUDNICZKA, Bildnis des Aristoteles, σ. 31, WEST (Römische Porträtplastik, πίν. 42, 177, 180 καὶ σ. 166 - 168) καὶ παλαιότερον ὁ FR. ROULSEN (RM 1914, σ. 61) ἐθεώρουν ὡς εἰκονίζοντα τὸν υἱὸν τοῦ Ἀγρίππα Agrippa Posthumus, ὁ L. CURTIUS ὅμως πιστεύει ὅτι εἰκονίζει τὸν ἄλλον υἱὸν τοῦ Ἀγρίππα Λούκιον Καίσαρα (Mitt. d. Inst. 1948, σ. 63, πίν. 14 - 5).

<sup>4</sup> Ὑψ. 1.80. Μάρμαρον Ἰταλικόν. Ἐκ τῆς ἐν Tusculum «παύλεως τοῦ Κικέρωνος». REINACH, RS, II, 582, 4. BERNOULLI, Gr. Ik. II, σ. 73, ἀρ. 30. WALDHAUER, Ffimitage, I, ἀρ. 29, σ. 45 - 6, πίν. XVII.

<sup>5</sup> REINACH, RS, I, 509, ἀρ. 2130 (Τοπογραφικὴ ἔνδειξις: «Museo Chiaramonti»). Φωτογρ. Γερμαν. Ἀρχ. Ἰνστ. Ρώμης 31. 1120. Μνημονεύεται εἰς τινα παλαιόν, ἐκλαϊκευτικὸν ὁδηγὸν ὡς εἰκονιστικὸν ἀγαλμα τοῦ Λυσίου. Συμπληρώσεις: Αἱ χεῖρες, τὸ δεξιὸν γόνυ, οἱ πόδες καὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ ἐνδύματος, οἱ ὀπίσθιοι πόδες τοῦ καθίσματος. Ἡ κεφαλὴ δὲν κολλᾷ ἀπ' εὐθείας εἰς τὸ σῶμα, ἀλλ' ἐπὶ παρενθετικῆς γωνίας τῆς μῆματος. Εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς ἡ ἴρις εἶναι ἐγγάρακτος, καρδίοσχημος.

<sup>6</sup> REINACH, ἔ. ἀ. 514, 2137.

ΓΕΝΙΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΠΙ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

Εἰς τὴν προεκτεθεισαν σύνδεσιν τῆς εἰκόνης πρὸς τὸν ἀφανῆ παραστάτην αὐτῆς ἀρχίζει βαθμιαίως, κατὰ τὴν διάρκειαν ἀκόμη τοῦ 2ου αἰῶνος π. Χ., νὰ ὑπεισέρχεται μία ἄλλη σχέσις, ἡ τῆς εἰκόνης πρὸς αὐτὸν τοῦτον τὸν θεατὴν πλέον. Τοῦτο πραγματοποιεῖται διὰ διαφόρων τρόπων. Εἰς ἕξ αὐτῶν λ. χ. εἶναι ἡ ὑπὸ τοῦ εἰκονιζομένου διὰ «παραστατικοῦ» τρόπου ἐπίδειξις τοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖον ἀπησχόλησεν αὐτὸν ἐν ζωῇ ἢ τὸ ὁποῖον συμβολίζει τὸ ἔργον του. Οὕτω λ. χ. ὁ ἐπὶ τοῦ μωσαϊκοῦ τῶν Τρεβήρων παριστώμενος Ἀναξίμανδρος κρατεῖ ἐπιδεικτικῶς τὸ ὑπ' αὐτοῦ ἐφευρεθὲν ἡλιακὸν ὥρολόγιον. Ἡ προσοχή του εἶναι δῆθεν ἐστραμμένη πρὸς ἀφανές τι πρόσωπον, ὅπως ἐσυνηθίζετο εἰς τὴν παλαιότεραν ἑλληνιστικὴν τέχνην, εἰς τὴν πραγματικότητά ὅμως ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος ὑπονοεῖται ἐδῶ ἰσχυρότερον καὶ πρὸς τὸν ὁποῖον κατὰ βάθος στρέφεται ἡ παράστασις εἶναι ὁ θεατής. Τὸ αὐτὸ ἰσχύει καὶ διὰ τὸν Πρωταγόραν τῆς Μέμφιδος, ὁ ὁποῖος κρατεῖ μυστηριῶδές τι ἀντικείμενον, ἄλλοτε χαρακτηριστικὸν ἀσφαλῶς τῆς προσωπικότητός του. Ἐπίσης ὁ τρόπος διὰ τοῦ ὁποίου ὁ ἐπὶ τῶν ἀναγλύφων τοῦ Princeton καὶ τοῦ Λατερανοῦ εἰκονιζόμενος Μένανδρος κρατεῖ τὸ προσωπεῖον, δὲν εἶναι ἄμοιρος ἐπιδείξεώς τινος, εἶναι δὲ τοῦτο, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀπόδειξις ὅτι τὸ πρωτότυπον ἐκεῖνο ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἐστηρίχθησαν ἀμφότερα τὰ ἀνάγλυφα πρέπει νὰ εἶναι ἔργον τοῦ 1ου αἰῶνος π. Χ. ἔστω καὶ ἐὰν καὶ τούτου πάλιν ὀπισθεν ὑποκρύπτεται τὸ ἄγαλμα τῶν υἱῶν τοῦ Πραξιτέλους. Διὰ τὸν αὐτὸν δὲ λόγον διαβλέπω καὶ τινὰ κλασικιστικὴν χροιάν εἰς τὸν Μένανδρον τῆς Πομπηίας, ὁ ὁποῖος εἰς τὰς γενικὰς του γραμμὰς πάντως ἀνατρέχει εἰς τὸ ἔργον τοῦ Κρατίνου.

Μὲ τὴν νέαν ταύτην σχέσιν αἱ εἰκόνας τῆς ὑστέρας ἑλληνιστικῆς περιόδου καταρρίπτουν πλέον τοὺς φραγμούς, οἱ ὁποῖοι μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἐχώριζον τὸν κόσμον τῶν εἰκόνων ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ θεατοῦ. Τὰ ἔργα τῆς κλασικῆς καὶ τῆς παλαιότερας ἀκόμη ἑλληνιστικῆς περιόδου, διετήρουν πάντοτε τὴν αὐτάρκειάν των ἔναντι τοῦ θεατοῦ, παρέμενον δηλαδὴ πάντοτε περιορισμένα εἰς ἓνα ἰδανικὸν χῶρον, ὁ ὁποῖος ἀναλόγως τῶν ἐποχῶν ἐνοεῖτο στενότερος ἢ εὐρύτερος, ἦτο δημιουργημά των ἢ ἐπεβάλλετο ἐπ' αὐτῶν ὡς ξένον στοιχεῖον. Ἦδη διὰ πρώτην φοράν ἀπὸ τοῦ τέλους τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς διαρρηγνύεται ἡ ἀπομόνωσις τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον καὶ πάλιν προβάλλει τὴν ἀξίωσιν μιᾶς ἀπ' εὐθείας συνομιλίας μὲ τὸν θεατὴν (βλ. ἐπὶ παραδείγματι τὸν Arringatore). Ἡ νέα αὕτη σχέσις δὲν πρέπει

ἐν τούτοις νὰ συγγέεται μὲ τὴν ἐπιφανειακῶς ὁμοίαν σχέσιν τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Τὰ ἔργα τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς ἐνοοῦντο πάντοτε ὡς ὑποκατάστατα τῶν εἰκονιζομένων. Ἐξ οὗ καὶ ἡ θεορμὴ ἐκείνη σχέσις ἡ ὁποία ἀναπτύσσεται πάντοτε μεταξὺ τοῦ θεατοῦ καὶ τοῦ ἀρχαϊκοῦ ἔργου. Ἀντιθέτως τὰ κλασικιστικὰ ἔργα τῆς ὑστάτης ἑλληνιστικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς περιόδου εἶναι ἅπλαϊ διακοσμητικαὶ μορφαὶ μνημείων ἢ ἄλλων ἀρχιτεκτονικῶς διαμορφωμένων χώρων. Ὁλοκληροῦται δηλαδὴ τότε ἡ ἐξέλιξις ἐκείνη, τῆς ὁποίας τὰ πρῶτα βήματα παρηκολουθήσαμεν ἀπὸ τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος καὶ ἡ ὁποία ὠδήγησε τὴν τέχνην ἀπὸ τοῦ παλαιότερου πλαστικοῦ ἰδεώδους εἰς ἓν νέον ἀρχιτεκτονικὸν ἰδεῶδες.

Ἡ κατὰ τὴν τελευταίαν φάσιν τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης ὑποταγὴ τοῦ πλαστικοῦ ἔργου εἰς τὸ ἀρχιτεκτόνημα ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα καὶ τὴν πλήρη ὑποταγὴν τοῦ σχήματος εἰς τὰς νέας ἀνάγκας. Ἡ τοποθέτησις τῶν ἔργων μεταξὺ κιόνων ἢ ἐντὸς κογχῶν τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ των πλαισίου ἀναγκάζει ταῦτα νὰ παρουσιάζουν μίαν μόνον ὄψιν εἰς τὸν θεατὴν. Αἱ ἄλλαι ὄψεις παραμελοῦνται. Τοιοῦτοτρόπως τὰ ἔργα γίνονται μετωπικά. Ἡ τάσις αὕτη ἐκλήθη ὑπὸ τοῦ ΚΡΑΗΜΕΡ «Einpansichtigkeit» ἀνέρχεται δὲ εἰς τὸ μεσαῖον τρίτον ἀκόμη τοῦ 2ου π.Χ. αἰῶνος, τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ κατὰ τὴν ὁποίαν ἐπικρατεῖ ἀπολύτως εἰς τὴν τέχνην ἡ λεγομένη «πολυαξονικότης» ἢ ὁ «φυγοκεντρισμός». Διότι ναὶ μὲν ὁ φυγοκεντρισμὸς εἶναι ἡ φυσικὴ ἐξέλιξις τῆς ἐκρηκτικῆς εἰς τὸν χώρον κινήσεως τῶν μελῶν τῶν μορφῶν τοῦ Περγαμηνοῦ σταδίου, εἶναι ὅμως καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ τέλους τῆς κινήσεως αὐτῆς, διὰ τῆς μετατροπῆς τῆς εἰς «θεατρικὴν» ἐπίδειξιν, ἡ ὁποία εἰς τὸ βάθος δὲν εἶναι παρὰ διάθεσις νὰ ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὁ θεατὴς. Οὕτω λ.χ. παρ' ὄλην τὴν ἐν χώρῳ ἐξάπλωσιν τῶν μελῶν τοῦ Ὁ Ποσειδῶν τῆς Μήλου εἶναι πολὺ περισσότερον μετωπικὸς ἢ ὅσον εἶναι ὁ Ποσειδῶν τοῦ βωμοῦ τῆς Περγάμου. Εἰς τὰ μνημεῖα τοῦ τύπου τὸν ὁποῖον ἐξετάζομεν, ὁ Ὅρφεὺς τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Ουδνα εἶναι παρ' ὄλον τὸν φυγοκεντρισμὸν τῶν μελῶν τοῦ μετωπικῶς. Οἱ χρόνοι τοῦ θὰ πρέπει νὰ εἶναι οἱ τοῦ Ποσειδῶνος τῆς Μήλου.

Τὴν αὐτὴν πρὸς μετωπικότητα τάσιν παρατηρήσαμεν καὶ ἐπὶ τινῶν ἀναγλύφων μορφῶν ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ἀνερχομένων ἀναμφιβόλως εἰς ἔργα τοῦ αὐτοῦ μεσαίου τρίτου τοῦ 2ου αἰῶνος, ὅπως λ.χ. τοῦ Ὁμήρου νομισμάτων τινῶν τῆς Σμύρνης, τοῦ «Ὁμήρου» τῶν σαρκοφάγων τύπου «Σιδαμάρας», τοῦ «Ὁμήρου» τῆς ἐν Λούβρω σαρκοφάγου τῶν Μουσῶν κλπ. εἰς τὰς ὁποίας, ἐνῶ ἡ ὄλη θέσις τῶν καθημένων εἶναι κατὰ κρόταφον, ὁ κορμὸς στρέφει ὅσον τὸ δυνατόν περισσότερον πρὸς τὸν θεατὴν. Δὲν πρέπει δὲ νὰ νομίσωμεν, ὅτι τὰ πρωτότυπα ἐκεῖνα ἦσαν ἀπαραιτήτως ἀνάγλυφα, εἰς τὰ ὁποῖα ἡ «ἐκδίπλωσις» τοῦ σώματος θὰ ἦτο λόγῳ τῆς ἐπικρατήσεως τῶν φυγοκεντρικῶν τάσεων, ἃς εἴπωμεν, φυσικῆ. Λ.χ. ὁ ἐπὶ τῶν

σαρκοφάγων τῆς Σιδαμάρας εἰκονιζόμενος «Ὅμηρος» ἀποδίδει περίοπτον ἀσφαλῶς ἄγαλμα, ὅπως ὑποδηλοῖ τὸ βάθρον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου εἶναι ἐστημένη ἢ μορφή. Τοῦ ἀγάλματος ἐκείνου κυρία ὄψις πρέπει νὰ ἦτο ἡ πλαγία δεξιὰ, ὅπως ἀποδεικνύεται ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι οὗτος τὴν αὐτὴν πάντοτε στάσιν ἔχει εἰς τὰς σαρκοφάγους, ἐνῶ ἄλλαι μορφαὶ τῶν αὐτῶν σαρκοφάγων, ἐπίσης ἀναγόμεναι εἰς παλαιότερα περίοπτα ἔργα, εἰκονίζονται κατὰ μέτωπον. Τὸ ἀρχέτυπον ἐκεῖνο τοῦ «Ὀμήρου» πρέπει νὰ ἦτο ἐστημένον μεταξὺ τῶν κίωνων βιβλιοθήκης τινὸς ἢ παρομοίου ἰδρύματος καὶ ὄχι ἐντὸς κόγχης, ὅποτε θὰ ἀνέμενέ τις καθαρῶς μετωπικὴν θέσιν. Ἐν τούτοις ὁ κορμός, παρ' ὅλην τὴν πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατοῦ θέσιν τοῦ ἀγάλματος, παρουσιάζει ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων στροφὴν πρὸς τὰ πρόσω. Πρόθεσις δηλαδὴ τοῦ καλλιτέχνου τοῦ ἀγάλματος ἦτο νὰ συνδέσῃ κατὰ κάποιον τρόπον τὸ ἔργον του μὲ τὸν θεατὴν του.

Καλὸν δεῖγμα τῆς προόδου, τὴν ὁποίαν ἐσημείωσεν ἡ πρὸς μετωπικότητα τάσις εἰς τὰς μορφὰς τῶν ἐπομένων δεκαετηρίδων, παρέχει ὁ φιλόσοφος τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, τοῦ προερχομένου ἀπὸ τὸν Ἐλαιῶνα τῶν Ἀθηνῶν (ἀρχαὶ τοῦ 1ου π. Χ. αἰ.). Οὗτος, ἐνῶ κάθηται πρὸς τὰ δεξιὰ, στρέφει ὀλόκληρον τὸν κορμὸν καὶ τὴν κεφαλὴν του πρὸς τὸν θεατὴν. Γενῶνται βεβαίως τὸ ζήτημα κατὰ πόσον ἡ στροφή αὕτη ἀνήκει εἰς πρωτότυπον, τὸ ὁποῖον ἐνδεχομένως κρύπτεται ὀπισθεν τῆς μορφῆς ταύτης, ἢ ἐὰν αὕτη ὀφείλεται εἰς τὸν καλλιτέχνην τοῦ ἀναγλύφου, ἀνεξαρτήτως ἐὰν ὑπάρχῃ ὀπισθεν αὐτοῦ περίοπτον ἄγαλμα ἢ ὄχι. Ἄλλὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ εἶναι ἐπουσιῶδες διὰ τὸ ἐξεταζόμενον φαινόμενον, διότι εἶναι ἀπολύτως σαφὲς ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ ἀναγλύφου τοῦ 1ου αἰῶνος ἔλαβεν ὅπωςδήποτε ὑπ' ὄψιν του τὸν θεατὴν.

Ἰδιαιτέραν σημασίαν ἔχει ἐπίσης ἡ εἰς τὴν μορφήν αὐτὴν παρατηρουμένη ἄρσις τῶν ἀντιθέτων κινήσεων καὶ τῶν φυγοκεντρικῶν τάσεων, αἱ ὁποῖαι ἐπεκράτουν παλαιότερον. Συγκρινόμενος λ. χ. μὲ τὸν ὅμοιον κατὰ τὸ σχῆμα καθήμενον τοῦ ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου τοῦ Colmar, ἀνερχόμενον εἰς πλαστικὸν πρότυπον τοῦ 2ου αἰῶνος, οὗτος εἶναι ἡρεμώτερος, ὀλιγώτερον ἐνδιαφέρων ὡς μορφή. Γενικῶς αἱ μορφαὶ τοῦ ὑστεροελληνιστικοῦ κλασικισμοῦ ἡρεμοῦν καὶ πάλιν, τὸ σχῆμά των γίνεται συχνὰ γωνιωδές (Ἀρχίλοχος τῆς Πάρου, ἀγαλμάτιον τοῦ Μονάχου κλπ.) ἢ κυβικὸν σχεδόν (ποιητῆς ἀναγλύφου Νεαπόλεως, καθήμενος Μουσείου Ἀθηνῶν). Εἶναι ἀληθές, ὅτι καὶ αἱ πρόωμοι ἑλληνιστικαὶ παραστάσεις εἶναι συχνὰ κυβικαί, ἰσχυρῶς «κλεισταί» (λ.χ. ὁ Ποσειδίππος, ὁ Ἄρατος κλπ.), αὗται ὅμως ἀποδίδονται ὡς ζῶντες ὄργανισμοί, ἐνῶ αἱ ὑστεροελληνιστικαὶ παραστάσεις εἶναι ἀπ' αἱ διακοσμητικαὶ εἰκόνες, στερούμεναι οἵασδήποτε πραγματικῆς «ἐντάσεως». Ὁ κλασικισμὸς τῆς ὑστερᾶς ἑλληνιστικῆς περιόδου δὲν ἐμφορεῖται μόνον ἀπὸ ἀνα-



μνήσεις τῆς πρωίμου ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ἀλλ' ἀντλεῖ καὶ ἀπὸ τὴν παλαιότεραν κλασσικὴν παράδοσιν (βλ. λ. χ. τὸν καθήμενον τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν) ἢ ἀναμιγνύει καὶ ἀρχαῖκὰ στοιχεῖα ἀκόμη (ὅπως λ. χ. εἰς τὸν καθήμενον ἐνὸς ἀναγλύφου, τὸ ὁποῖον ἦτο ἄλλοτε εἰς τὸ ρωμαϊκὸν ἐμπόριον ἀρχαιοτήτων). Ὅπως δὲ ἀπὸ τὰ σχήματα ἔχει ἀποθάνει πλέον ἢ ποιήσεις. Ὅ,τι ἀπομένει εἶναι ψυχρά, ἀνουσία παράστασις. Τὸν αὐτὸν ψυχρὸν, «λεῖον» χαρακτῆρα ἔχει καὶ τὸ ἔνδυμα εἰς τὸν 1ον αἰ. π. Χ. Αἱ πτυχαὶ περιορίζονται εἰς τὸ ἐλάχιστον δυνατόν. Τὸ κάτω μέρος τοῦ ἔνδυματος εἶναι συχνὰ παράλληλον πρὸς τὸ ἔδαφος, συντελοῦν οὕτω καὶ αὐτὸ εἰς τὴν γωνιώδη ἐμφάνισιν τοῦ συνόλου.

Εἰς τὰ τελευταῖα πάντως ἀναφερθέντα ἔργα, τὰ ἀνήκοντα ἤδη εἰς τὴν πρωίμον αὐτοκρατορικὴν περίοδον, τὸ ἔνδυμα δὲν εἶναι τόσον αὐστηρὸν ὅσον εἰς τὰ ἔργα τοῦ 1ου π. Χ. αἰῶνος, μία νέα δὲ καλλιγραφικὴ διάθεσις προσπαθεῖ νὰ τὸ ποικίλῃ. Ὁ κλασικισμὸς δηλαδὴ ἐμφανίζεται ἤδη ὑπὸ τὴν θετικὴν του μορφήν. Καὶ τὰ σχήματα ἐν γένει τῶν μορφῶν τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι περισσότερον ἐλεύθερα, μὲ τάσιν πρὸς κομψὴν διάταξιν τῶν μελῶν. Ἐν τούτοις ὅλη αὐτὴ ἢ προσπάθεια δὲν δύναται νὰ συγκαλύψῃ τὴν δυσαναπλήρωτον πλέον κενότητα τοῦ σχήματος καὶ τὴν ἔλλειψιν οἰουδήποτε ὀργανικοῦ αἰσθήματος. Ὅ,τι ἐνδιαφέρει πλέον εἶναι ἡ κεφαλή. Αὐτῆς ἀποδίδονται μὲ πᾶσαν ἀκριβείαν ὅλαι αἱ ἰδιορρυθμίαι καὶ αἱ ἀσχημίαι ἀκόμη (αὐτὰί μάλιστα μὲ ἰδιαιτέραν χαρὰν, κατὰ τὸν 1ον αἰῶνα π. Χ. πρὸ πάντων). Τοῦ σώματος ἡ ζωὴ μαραίνεται ἀπὸ τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 2ου αἰῶνος π. Χ. κατὰ μέγα μέρος διὰ τοὺς λόγους οἱ ὁποῖοι ἐξετέθησαν εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ κεφαλαίου. Εἰς τοὺς λόγους ἐκείνους πρέπει ἴσως νὰ προσθέσωμεν ἀκόμη καὶ τὴν φυσικὴν κόπωσιν, ἡ ὁποία κατέλαβε τὴν ἑλληνικὴν τέχνην μετὰ τόσων αἰῶνων ἀλλεπαλλήλους πειραματισμῶν καὶ κατακτήσεις εἰς τὸν τομέα τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, τόσον τοῦ γυμνοῦ, ὅσον καὶ τοῦ ἐνδεδυμένου.

Δι' ἡμᾶς πάντως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς τὸ ἐνδιαφέρον παύει. Διότι ποῖαν ἀξίαν ἠδύνατο νὰ ἔχῃ ὁ τύπος τοῦ καθημένου εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποῖαν ἡ κεφαλή ἦτο τὸ πᾶν καὶ τὸ σῶμα μηδέν; Οὕτω ἐπῆλθεν ὁ θάνατος τοῦ τύπου. Κατὰ τὴν αὐτοκρατορικὴν περίοδον ἡ παραγωγὴ ἢ περιορίσθη εἰς ἀνουσίους, ἀψύχους τύπους ἢ ἠρκέσθη εἰς τὴν ἀπόδοσιν καὶ ἀντιγραφὴν παλαιότερων τύπων. Εἶναι ἐπὶ τοῦ προκειμένου πολυσήμαντον τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ αὐτὴ ἢ ἀντιγραφὴ τῶν σωμάτων τῶν παλαιότερων ἔργων ὑπῆρξε πολὺ περιορισμένη, τῶν πλείστων δὲ ποιητῶν ἢ φιλοσόφων τῆς κλασσικῆς καὶ τῆς ἑλληνιστικῆς περιόδου, τῶν ὁποίων γνωρίζομεν τὰς κεφαλὰς, ἀγνοοῦμεν τὰ ἀντίστοιχα σώματα, ὅχι μόνον διότι δὲν ἐπετεύχθη μέχρι τοῦδε ὁ σχετικὸς συνδυασμὸς, ἀλλ' εἰς πολλὰς περιπτώσεις ἀσφαλῶς διότι δὲν ὑπάρχουν καὶ ἀντίγραφα τῶν σωμάτων.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Διὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς ομάδος τῶν σοφῶν καὶ ποιητῶν τῆς Μέμφιδος<sup>1</sup> εἰς τὸν πρώϊμον 3ον αἰῶνα ὁ RICARD στηρίζεται κυρίως εἰς τὸ ἐνδεχόμενον ὅτι μία ἡμικατεστραμμένη κεφαλὴ φέρουσα ταινίαν, εὐρεθεῖσα πλησίον τῶν ἀγαλμάτων τῆς ομάδος, ἀνήκει εἰς τὴν ὀρθὴν μορφήν τὴν στηριζομένην ἐπὶ ἐρμαϊκῆς στήλης τοῦ Σαράπιδος καὶ εἰς τὸ ὅτι ἡ ἐν λόγῳ μορφή εἶναι ὁ Δημήτριος Φαληρεὺς, ὁ ὁποῖος εὐθὺς μετὰ τὴν ἀνάρρησιν εἰς τὸν θρόνον τοῦ Πτολεμαίου Φιλαδέλφου (285 π. X.) ἔπεσεν ὑπὸ δυσμένειαν, ἀργότερον δὲ ἐδολοφονήθη ὑπ' αὐτοῦ. Ἄρα, κατὰ τὸν RICARD, ἡ ὁμὰς ἀνήκει εἰς τὰ μεταξὺ τοῦ 297 π. X. (ἔτος ἀφίξεως τοῦ Δημητρίου εἰς τὴν Αἴγυπτον) καὶ τοῦ 285 π. X. ἔτη. Τὸν RICARD ἀντέκρουσαν, ὅπως εἴπομεν, ὁ MATZ καὶ ὁ SCHEFOLD. Ὁ πρώτος χρονολογεῖ τὴν ὁμάδα εἰς τὴν μέσσην ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν («ὄχι πολὺ πρὸ τοῦ 176 π. X.»), βασιζόμενος μεταξὺ ἄλλων καὶ εἰς τὰς ἡμικατεστραμμένας κεφαλὰς μὲ τὴν ταινίαν, αἱ ὁποῖαι, κατ' αὐτόν, παριστάνουν μέλη τοῦ Πτολεμαϊκοῦ ἡγεμονικοῦ οἴκου καὶ εἰς τὸ ὅτι μία ἐξ αὐτῶν εἶναι, κατ' αὐτὸν πάντοτε, ὁ μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ του Φιλομήτορος εἰκονιζόμενος μετέπειτα Εὐεργέτης Β' Φύσκων, γεννηθεὶς τὸ 186 π. X.

Ὁ SCHEFOLD χρονολογεῖ εἰς τὴν ἀντωνίνειον ἐποχὴν, κυρίως ἔνεκα τῶν πολλαχοῦ παρατηρουμένων σκληρῶν αὐλάκων τρυπάνου καὶ τοῦ ὅτι ἡ Σειρὴν τοῦ Καίρου, προερχομένη ἐκ τοῦ αὐτοῦ Δρόμου καὶ μεταφερθεῖσα παλαιότερον εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Καίρου, εἶχε καὶ παλαιότερον ἀναγνωρισθῆ ὑπὸ τῶν SIEVEKING καὶ WOLTERS ὡς ἀντωνίνειον ἔργον.

Ὅτι ἀποκλείεται ἡ πρώϊμος ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ, ἀπεδείχθη, νομίζω, ὑπὸ τῶν ἀνωτέρω ἐπιστημόνων κατὰ τρόπον πειστικόν. Αἱ παρατηρούμεναι συστροφαὶ τῶν σωμάτων, ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὴν μεγάλην εὐκίνησιαν τῶν μελῶν μερικῶν ἐκ τῶν μορφῶν, οὐδαμοῦ τῆς πρώϊμου ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς παρατηροῦνται. Ἐπειτα ἡ παρουσία σοφῶν, ὅπως λ. χ. τοῦ Ὁμήρου τοῦ τυφλοῦ τύπου, τοῦ ὁποίου τὸ πρωτότυπον εἶναι τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς, διὰ πολλοὺς δὲ καὶ τῆς ὑστερας ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ὡς καὶ τοῦ Ἡσιόδου, τοῦ ὁποίου ἡ κεφαλὴ ὑπενθυμίζει τὴν κεφαλὴν τοῦ Μουσείου τοῦ Καπιτωλίου (κατὰ BUSCHOR τέλους τοῦ 3ου αἰῶνος π. X.) εἶναι ἀρκετὰ εὐγλωττος. Εἰδικῶς ὅσον ἀφορᾷ τὸν Πίνδαρον, ναὶ μὲν ἡ διάστασις τῶν σκελῶν καὶ ἡ διάθεσις τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου ἐπὶ τοῦ στομάχου ὑπενθυμίζουν τὸν Μητροδόωρον καὶ τὸν καθήμενον τοῦ P. Corsini, ἀλλ' ἡ πλήρης πάθους ἔκφρασις τῆς πρὸς τὰ ἄνω καὶ ἔξω στρεφούσης κεφαλῆς

<sup>1</sup> Πρβλ. ἀν. σ. 40.

εἶναι ἀντίθετος πρὸς τὴν «κλειστήν» κατασκευὴν τῶν μορφῶν τοῦ τέλους τοῦ 4ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰῶνος. Πρὸς λ.χ. τὸν «Δίφιλον», τὸν Δημοσθένη, τὸν Σόλωνα» τῆς Νεαπόλεως, τὸν Μένανδρον τῆς τοιχογραφίας τῆς Πομπηίας κλπ. οἱ ὁποῖοι κλίνουν τὴν κεφαλὴν των, ὑποτάσσοντες οὕτω αὐτὴν εἰς τὴν γενικὴν εἰκόνα. Ἐκτὸς τούτου καὶ ἡ κόμη τοῦ Πινδάρου οὐδὲν τὸ κοινὸν ἔχει μὲ τὴν κόμην τῶν προμνημονευθειῶν καὶ ἄλλων κεφαλῶν τοῦ πρώιμου 3ου αἰῶνος. Ὑπάρχει εἰς αὐτήν, ὅπως ἄλλωστε καὶ εἰς τὴν ὅλην στάσιν, σαφῆς ἐπίδρασις τοῦ Σαράπιδος τοῦ Βρυάξιδος, τὴν ὁποῖαν ἀναγνωρίζει ὁ PICARD, πρᾶγμα ἀδιανόητον, κατ' ἐμέ, δι' εἰκόνα ποιητοῦ τοῦ πρώιμου 3ου αἰῶνος. Εἰς τὴν ἐν λόγῳ ἐποχὴν οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ φιλόσοφοι παρίστανται ἀκόμη καθαρῶς ἀνθρώπινοι, κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τοὺς ἡγεμόνας, οἱ ὁποῖοι συχνὰ ἀποθεώνονται, ἤδη ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλεξάνδρου. Ἀποθέωσις ποιητῶν εἶναι νοητὴ ἀφ' ἧς ἐποχῆς ἤνοιξε τὸ δρόμον ὁ μέγιστος τῶν ποιητῶν, ὁ μυθικὸς Ὅμηρος. Ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Ἀρχελάου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου γνωρίζομεν πῶς ἦτο τὸ ἄγαλμα τοῦ ποιητοῦ, τὸ ὁποῖον ἀνιδρύθη εἰς τὸν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ναόν του ὑπὸ τοῦ Πτολεμαίου Φιλοπάτορος κατὰ τὰ τέλη τοῦ 3ου αἰῶνος. Ὁ ποιητὴς ὁμοιάζει πρὸς τὸν Σάραπιν τοῦ Βρυάξιδος. Τοῦ ἀγάλματος ἐκείνου τοῦ Ὁμήρου ἡ ἐπίδρασις ὑπῆρξε σημαντικὴ εἰς τὴν μέσην ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν, ὅπως δεικνύουν παρόμοια ἀγάλματα ἀνιδρυθέντα εἰς πόλεις τῆς ἑλληνικῆς Ἀνατολῆς καὶ γνωστὰ σήμερον ἐξ ἀπεικονίσεων ἐπὶ νομισμάτων τῶν ἐν λόγῳ πόλεων. Ἡ ἀποθέωσις τοῦ Ὁμήρου εἶναι καὶ σύμφωνος πρὸς τὸ νέον πνεῦμα ἐξάρσεως, τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὴν ἐποχὴν αὐτήν. Ἀντιθέτως, εἰς ἐποχὴν «πτώσεως», ὅπως εἶναι ὑπό τινα ἔννοιαν ἡ πρώιμος ἑλληνιστικὴ, ἀπομακρύνσεως δηλαδὴ ἀπὸ τὸν ἰδανικὸν κόσμον τῆς κλασσικῆς περιόδου (ἡ κλίσις τῆς κεφαλῆς συμβολίζει χαρακτηριστικῶς τὴν τοιαύτην «πτῶσιν») ἀποθέωσις τοῦ Πινδάρου εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀδύνατος, ἀφοῦ μάλιστα καὶ αὐτὸς οὗτος ὁ Ὅμηρος ἀπεικονίσθη τότε ἐν Σμύρῃ ἐντελῶς ἀνθρώπινος καὶ ὅμοιος μὲ τοὺς ἄλλους ποιητάς. Ἀλλ' οὔτε εἰς τὴν μέσην ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν ἔχει τὴν θέσιν του ὁ Πίνδαρος. Βεβαίως ἡ ἐργασία τῆς κόμης ὑπενθυμίζει, ὅπως παρατηρεῖ ὁ MATZ, τὴν ἐπὶ μερικῶν μορφῶν τῆς μεγάλης Περσαμηνῆς ζωφόρου, ἀλλ' ἡ ἥρεμος, ὅσον καὶ καλλιγραφικὴ διατύπωσις αὐτῆς δὲν εὐρίσκει τὴν θέσιν της εἰς τὰ πλαίσια τῆς Περσαμηνῆς περιόδου, ὅπως δὲν εὐρίσκει αὐτὴν οὔτε καὶ ἡ ὅλη ἥρεμος διατύπωσις τοῦ σώματος καὶ τοῦ ὑφάσματος, ἡ ὁποία, ὅπως εἴπομεν, ὑπενθυμίζει πράγματι πρῶτα ἑλληνιστικά. Κλασικιστικὴν λοιπὸν μορφήν θεωρῶ τὸν Πίνδαρον, ὅπως τὴν ἐθεώρει καὶ ὁ SCHERFOLD εἰς Bildnisse, σ. 191, σημ. 1, κλασικιστικὸν ὅμως νομίζω καὶ τὸν Πρωταγόραν (μὲ ὑπολείμματα φυγοκεντρισμοῦ) καὶ τὸν Ἡράκλειτον ἐκ τῶν ἄλλων

καθημένων μορφῶν, ἐνῶ ὁ Ἡσίοδος εἶναι καθαρῶς φυγοκεντρικός, ὅπως εἶναι πλεῖστα μορφαὶ τοῦ προχωρημένου 2ου αἰῶνος. Ἐκ τῶν ὀρθίων, ἀποδόσεις ἔργων τοῦ 4ου αἰῶνος εἶναι ὁ «Δημήτριος Φαληρεὺς», ὁ ὑπ' ἀριθ. 3 (PICARD, σ. 92, εἰκ. 45 καὶ πίν. 10), ὁ ὑπ' ἀριθ. 7 (αὐτόθι σ. 118-9, εἰκ. 66 καὶ πίν. 11), ὁ ὁποῖος ὑπενθυμίζει κατὰ τὴν στάσιν τὸν Πόθον τοῦ Σκόπα, ὡς καὶ τὸ ἐν ἑκ τῶν δύο ὑπὸ τοῦ LAUER ἀνακαλυφθέντων ἀγαματίων (αὐτόθι, σ. 119 καὶ εἰκ. 64), τὸ ὁποῖον ἐμπνέεται ἀπὸ μορφὴν παραπλησίαν πρὸς τὴν Νίκην τῆς γνωστῆς Πραξιτελείου βάσεως τρίποδος τοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν (RIZZO, Prassitele, πίν. 47). Ἄφ' ἐτέρου ὁ Θαλῆς ἐμπνέεται πιθανῶς ἀπὸ ἔργα τοῦ πρωίμου 3ου αἰῶνος. Ὁ Πλάτων πάλιν εἶναι ἀσφαλῆς terminus post quem. Ἡ στάσις του εἶναι ἢ συνήθης πολλῶν ὑστερας ἑλληνιστικῆς μορφῶν τῆς Ἀνατολῆς, ὅπως παρητήρησεν ὁ MATZ (σ. 90). Βλ. λ. χ. τὰς εἰς JdI 1905, σ. 55, 10a, HORN, Gewandstatuen, πίν. 23, 2. Cl. Rh. 9, πίν. 8, σ. 85 κέξ. Εἰς τὸ ὕφασμα τοῦ ὅμως ὁ MATZ βλέπει ὁμοιότητα πρὸς τὰ Περγαμηνὰ τῆς «Τραγωδίας» (KiB 359, 3) καὶ τῆς Κόρης τοῦ Ἀντίου (KiB 358, 3 κέξ.). Εἰς τὴν πραγματικότητα ἐν τούτοις ἡ ὑφὴ τούτου εἶναι ἐδῶ πολὺ διάφορος τῶν προηγουμένων παραδειγμάτων καὶ ἡ ροή του πολὺ ἠρεμωτέρα. Ἄν συγκριθῇ λ. χ. ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τὸ ἱμάτιον ἀνέρχεται ἐκ τῶν κάτω δεξιῶν πρὸς τὰ ἄνω ἀριστερά, μὲ τὸν ἀντίστοιχον τρόπον ἐπὶ ἄλλων παλαιότερων, φαίνεται ἀμέσως ἡ διαφορὰ. Λ. χ. αἱ πτυχαὶ τῶν πρωίμων ἑλληνιστικῶν εἰδωλίων KLEINER, πίν. 26 A καὶ C, 25 C καὶ D, ἔχουν πραγματικὴν ἔντασιν καὶ ὑπόστασιν. Ἐκ τῶν ἔργων τῆς μεγάλης πλαστικῆς παρόμοια ἐμφανίζουσι λ. χ. τὰ ἐν HORN, πίν. 21, 1-3, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ μὲν πρῶτον ἔχει τὴν πεζὴν τάσιν τῶν πρωίμων ἑλληνιστικῶν πτυχῶν, ἐνῶ τὸ δεύτερον τὴν βιαιότεραν καὶ θορυβωδεστέραν γλῶσσαν τῶν μέσων ἑλληνιστικῶν. Μᾶλλον μὲ τὸ τρίτον ἔχει συγγένειαν τὸ ἱμάτιον τοῦ Πλάτωνος, ἂν καὶ εἶναι ἀκόμη ἠρεμώτερον τούτου, εἶναι μονότονον, μὲ ὀλίγας, ἡσύχους καὶ παραλλήλους πτυχὰς, ἀψύχους ἐν συγκρίσει πρὸς τὰς τῶν πρωίμων ἑλληνιστικῶν ἔργων, ἐνῶ ἡ ὀριζοντία κάτω ἀπόληξις τοῦ ἐσωτέρου μέρους τοῦ ἱματίου, ὑπογραμμίζουσα τὴν ἠρεμίαν καὶ τὸ ἀνέκφραστον τῆς μορφῆς, ὑπενθυμίζει ἀναλόγους διαμορφώσεις ἐπὶ ἔργων τοῦ 1ου π. X. αἰ., λ. χ. τοῦ καθημένου τοῦ Μονάχου, τοῦ πηλίνου εἰδωλίου τῆς συλλογῆς Loeb κλπ.

Εἶναι ἐκ τῶν ἀνωτέρω προφανές ὅτι τὸ σύνολον δὲν εἶναι ἔργον τῆς πρωίμου ἑλληνιστικῆς ἢ καὶ τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς. Εἰδικῶς δὲ ὡς πρὸς τὴν χρονολόγησιν εἰς τὴν δευτέραν τῶν ἀνωτέρω περιόδων, ἐντελῶς ἀβεβαία εἶναι ἢ ὑπόθεσις τοῦ MATZ, ὅτι ἡ κεφαλὴ τοῦ «Δημητρίου Φαληρέως» εἰκονίζει πρίγκιπα τῆς Πτολεμαϊκῆς οἰκογενείας, ὅπως καὶ ἡ ἄλλη κεφαλὴ παιδός. Τὸ σύνολον εἶναι μεταγενέστερον κλασικιστικόν, χρησιμοποιήσαν

ποικίλα παλαιότερα ἢ καὶ σύγχρονα πρότυπα (τὴν ἔλλειψιν πραγματικῆς συνδέσεως μεταξὺ τῶν μορφῶν ἀνεγνώρισεν ἤδη ὁ MATZ), τὰ ὁποῖα ὅμως ὁ καλλιτέχνης ἀναμφιβόλως μετέπλασε διὰ τὰ ὑποτάξει εἰς τὸ σύνολον, ὅπως ἐχρησιμοποίησεν ἐπ' αὐτῶν καὶ ἐνιαίαν τεχνικὴν γλῶσσαν. Ἡ παρουσία αὐλάκων εἰς τινὰς μορφὰς δὲν εἶναι ἰσχυρὸν ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς χρονολογήσεως εἰς τὴν ἀντωνίνειον ἐποχὴν, διότι αὐλακώσεις τρυπάνου ἀπαντοῦν καὶ παλαιότερον, ἰδίως εἰς τὴν ὑστέραν ἑλληνιστικὴν ἐποχὴν (βλ. λ. χ. WATZINGER, *Magnesia*, σ. 187 κέξ.).

Ὅπως δὴποτε ἡ ἐργασία εἶναι σαφῶς μεταλλοτεχνικὴ. Τοῦτο εἶναι καταφανὲς εἰς τοὺς βιοστύχους τοῦ Πινδάρου, τὰς αὐλακώσεις εἰς τὸ ὕψωμα αὐτοῦ κλπ. Συνεπῶς οὐδόλως πρέπει νὰ ἀποκλεισθῇ ἡ περίπτωσις ὅτι ἡ ἐν λόγω ὁμάς εἶναι ἀντίγραφον ἄλλης εἰς τὸν χαλκὸν εἰργασμένης, συγχρόνου ἢ πάντως ἐλάχιστα παλαιότερας. Ἡ ἀκριβὴς χρονικὴ θέσις τῆς ὁμάδος εἶναι φυσικὰ δύσκολον νὰ καθορισθῇ, προκειμένου περὶ ἔργου, τὸ ὁποῖον τόσας ἰδιορρυθμίας παρουσιάζει, εὐρίσκεται δὲ ἀπομεμονωμένον ἀκόμη καὶ ἐν σχέσει μὲ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς Ἀλεξανδρινῆς τέχνης. Εἶδομεν ἄλλοῦ μερικὰς ἐκ τῶν μορφῶν μιᾶς ἄλλης Ἀλεξανδρινῆς ὁμάδος, μέσης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, καθὼς καὶ ἓνα καθήμενον ποιητὴν ἀπὸ τὴν ἐποχὴν περίπου τῆς μεγάλης Περγαμηνῆς ζωφόρου (ποιητὴν Ζεῦξιδος), τὸν ὁποῖον θεωρῶ Ἀλεξανδρινὸν ἔργον ἐξ αἰτίας τῆς ὁμοιότητος, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει μὲ μίαν ἄλλην καθήμενην μορφήν τοῦ Μουσείου τῆς Ἀλεξανδρείας. Μὲ κανὲν ἐκ τῶν ἀνωτέρω ἔργων δὲν δύναται νὰ παραβληθῇ ἡ ὁμάς τῆς Μέμφιδος. Ἡ ψυχρά, λεπτολόγος, καλλιγραφικὴ γλῶσσα, τὴν ὁποίαν ὁμιλοῦν ὅλαι αἱ μορφαὶ τῆς ὁμάδος, ἀνεξαρτήτως πρωτοτύπου τὸ ὁποῖον ἀκολουθοῦν, ἴσως τὴν ἐποχὴν τοῦ Αὐγούστου ὑποδηλοῦν. Χαμηλότερον τῆς ἐποχῆς ταύτης δὲν ἐπιτρέπει νὰ κατέλθωμεν καὶ ἡ ἐπὶ τῆς πλίνθου τοῦ Πλάτωνος κεχαραγμένη ἐπιγραφή ΠΛΑΤΩΝ (τὸ Π τῆς ὁποίας ἔχει ἀκόμη ἀνῖσα σκέλη) ὡς καὶ ἡ ἔκφρασις τῶν γραμμάτων.

## Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ καθημένου πνευματικοῦ ἀνθρώπου μολονότι ἀνατρέχει εἰς τὸν πρῶτον ὄρον αἰῶνα ἀκόμη, κυρίως συνδέεται μὲ τὴν ἐν γένει ἀνάπτυξιν τῆς εἰκονιστικῆς τέχνης, τῆς ὁποίας αἱ ἀρχαὶ πρόπει νὰ ἀναζητηθοῦν εἰς τὰ τέλη τοῦ αἰῶνος ἐκείνου. Τὴν ἐποχὴν ἐκείνην τὸ σοφιστικὸν κίνημα μεταμορφώνει ριζικῶς τὴν ἑλληνικὴν κοινωνίαν δίδον ἰσχυρὰν ἔμφασιν εἰς τὴν ἀξίαν τῆς προσωπικότητος καὶ μάλιστα τῆς προσωπικότητος τοῦ συγκεροτημένου πνευματικῶς ἀνθρώπου. Ὅθεν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ κινήματος αὐτοῦ ἀρχίζει νὰ ἀναπτύσσεται βαθμιαίως εἰς τὴν τέχνην καὶ ὁ τύπος τοῦ πνευματικοῦ δημιουργοῦ.

Τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι δὲν παριστάνοντο καὶ παλαιότερον πνευματικοὶ δημιουργοὶ (ποιηταί). Οὕτω λ. χ. γνωρίζομεν ὅτι ὑπῆρχον ἀγάλματα τοῦ Ὁρφέως, τοῦ Ὀμήρου, τοῦ Ἀνακρέοντος κλπ. παλαιότερα τοῦ τέλους τοῦ ὄρου αἰῶνος, τὰ ἀγάλματα ὅπως ἐκεῖνα εἴτε ἦσαν καθαρῶς ἰδανικαὶ μορφαί, εἴτε εἶναι δυνατὸν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς πρῶτοι εἰκονιστικαί, ὅπως λ.χ. ὁ τυφλὸς Ὀμηρος, ἢ τυφλότης τοῦ ὁποίου δύναται νὰ χαρακτηρίσῃ καὶ ἄλλον τυφλὸν ἐμπνευσμένον ποιητὴν, ὅπως λ. χ. τὸν Ἐπιμενίδην. Καὶ ὁ μεθύων Ἀνακρέων τοῦ Φειδίου εἰς αὐτὴν τὴν πρῶτον εἰκονιστικὴν κατηγορίαν ἀνήκει.

Εἰς τὰ ἔργα ὅμως ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα ὀφείλουσαν τὴν ὑπαρξίν των εἰς τὸ σοφιστικὸν κίνημα τοῦ τέλους τοῦ ὄρου π. Χ. αἰῶνος, ὑπάρχει σαφὴς πλέον ἢ τάσις πρὸς ἑξατομίκευσιν, δηλαδὴ πρὸς ὀρισμὸν καὶ προσδιορισμὸν τῆς προσωπικότητος, ἐν μέρει μὲν διὰ τῆς ἀποδόσεως τῶν ἰδιαίτερων ἐκάστου χαρακτηριστικῶν (παράδειγμα ὁ Σωκράτης), κυρίως ὅμως διὰ τῆς ἀποδόσεως τοῦ γενικωτέρου ψυχικοῦ κλίματος, τοῦ «ἠθους» τῶν εἰκονιζομένων. Βαθμιαίως ἢ παριστωμένη προσωπικότης ἀρχίζει νὰ ἐπιδεικνύη αὔξοντα καταμερισμὸν, αἱ ὄψεις της νὰ πολλαπλασιάζωνται, κατορθοῦνται δὲ οὕτω ἢ ἀπεικόνισις διαρκῶς περισσότερον προσδιορισμένων προσωπικοτήτων, φυσικὰ μὲ τὴν παράλληλον βοήθειαν καὶ τῆς προσοδευούσης εἰκονιστικῆς τέχνης.

Ἡ γνώμη τοῦ γράφοντος εἶναι ὅτι τὰ πρῶτα σαφῶς εἰκονιστικὰ ἀγάλματα ἦσαν τὰ τῶν πνευματικῶν δημιουργῶν, οἱ ὁποῖοι ἀκριβῶς ἔδωσαν ἰδιαιτέραν, ἀλλὰ καὶ νέαν ἀξίαν εἰς τὴν προσωπικότητα. Τὰ δὲ διασωθέντα εἰς ἀντίγραφα ἀγάλματα τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ Σωκράτους ἀποδεικνύουν ὅτι τὰ ἔργα ἐκεῖνα ἀπεικόνιζον αὐτοὺς καθημένους. Τὰ ἔργα ἐκεῖνα ἦσαν κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἐπιτύμβια, ὅπως δεικνύει ὁ βαρὺς τό-

νος τῆς ἐκφράσεως (βλ. ἰδιαιτέρως τὸν Σωκράτη τοῦ ἀναγλύφου τῆς Τουλούζης). Οὕτω φαίνεται ὅτι οἱ καλλιτέχναι τῶν ἀπεσκόπησάν εἰς τὴν ἰδιαιτέραν ἕξαρσιν αὐτῶν, εἰς τὴν ἔνταξιν τῶν μεταξὺ τῶν ἡμιθέων, διότι τὸ σχῆμα προσδίδει ὡς γνωστὸν μεγαλεῖον εἰς τὴν μορφήν, ἐχρησιμοποιεῖτο δὲ ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων πρὸς παράστασιν θεῶν ἢ θεοποιημένων δυναστῶν. Κατὰ τὴν αὐτὴν ἐποχὴν οἱ ἀπλοὶ θνητοὶ ἤρχοῦντο εἰς τὴν ἀνάγλυφον ἐπιτύμβιον στήλην. Ὅτι καὶ ἐπὶ τῶν στηλῶν οἱ ἀποχωροῦντες ἀπὸ τὸν κόσμον παρίστανται συχνὰ καθήμενοι εἶναι ἄλλη ἀπόδειξις ὅτι καὶ τὰ ἀγάλματα τοῦ Εὐριπίδου, τοῦ Σωκράτους κλπ. ἦσαν ἐπιτύμβια. Ἐν τούτοις μόνον εἰς ἐντελῶς ἕξαιρετικὰς περιστάσεις ἀνδρῶντο ἀρχικῶς τοιοῦτοι εἰκονιστικοὶ ἀνδριάντες. Τὴν διάκρισιν αὐτὴν τὴν κάμνει ἰδιαιτέρως ἐμφανῆ τὸ γεγονός ὅτι, ἐνῶ ὁ Εὐριπίδης ἔτυχεν ἀνδριάντος, ἄλλος ποιητὴς (κωμικός), ἀσημότερος, παρεστάθη ὀλίγον ἀργότερον ὑπὸ τὸ αὐτὸ ἀκριβῶς σχῆμα ἐπὶ κοινῆς ἐπιτυμβίου στήλης (εἰς Lyme Park τῆς Ἀγγλίας). Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ κωμικοῦ, ἂν καὶ δὲν εἶναι ἀπολύτως σαφῆ, δὲν φαίνεται νὰ εἶναι εἰκονιστικά.

Κοινὸς χαρακτήρ ὅλων τῶν κλασσικῶν παραστάσεων τοῦ εἴδους αὐτοῦ εἶναι ἡ ἀπομόνωσις τῶν εἰκονιζομένων εἰς ἰδανικὸν κόσμον. Ἡ δὲ ἀπομόνωσις αὕτη ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὸ καθιστὸν σχῆμα συντελοῦν εἰς τὴν ἕξαρσιν τῶν εἰκονιζομένων καὶ τὴν ἀναγωγὴν αὐτῶν εἰς τὴν τάξιν συμβόλων σχεδόν. Ὅταν ἀντικρούζωμεν τὰς παραστάσεις αὐτὰς ἔχομεν πάντοτε τὴν ἐντύπωσιν ὅτι παρ' ὅλην τὴν εἰκονιστικότητά των οἱ εἰκονιζόμενοι εἶναι μᾶλλον *ιδέαι* ποιητῶν, *ιδέαι* φιλοσόφων. Ἐξ ἄλλου τὸν χαρακτήρα αὐτὸν ἔχουν καὶ ὅλα τὰ κλασσικὰ ἔργα.

Κατὰ τὴν αὐτὴν ἐποχὴν οἱ ἀνδριάντες τῶν πολιτικῶν, τῶν στρατηγῶν, τῶν ρητόρων κλπ. τῶν ἀνθρώπων τῆς δράσεως δηλαδή, ἦσαν ὀρθοί. Ὅρθοὺς προτιμοῦν καὶ πάλιν ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 4ου αἰῶνος νὰ ἀπεικονίζωμεν τοὺς περισσοτέρους ποιητὰς καὶ φιλοσόφους, ὅπως καὶ κατὰ τὴν προεικονιστικὴν καὶ τὴν πρῶμον εἰκονιστικὴν περίοδον τοῦ αὐστηροῦ 5ου αἰῶνος. Ὁ λόγος εἶναι ὅτι αἱ ὀρθαὶ μορφαὶ ἀνταποκρίνονται ἀπολύτως πρὸς τὸ αἶσθημα ζωηρότητος καὶ πάθους, τὸ ὁποῖον διακρίνει ὅλην τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Φυσικὰ δὲν λείπουν καὶ αἱ καθήμεναι μορφαί, αἱ ὁποῖαι ἕξακολουθοῦν, ὅπως παλαιότερον, νὰ εἶναι συγκεντρωμέναι εἰς τὸν ἑαυτὸν των, ἢ ἔντασις ὅμως τῆς σκέψεως καὶ τὸ περισσότερον πολυσύνθετον τῆς προσωπικότητός των ἦσαν ἀντιληπτὰ τόσον εἰς τὰ πρόσωπά των, ὅσον καὶ εἰς τὴν ἐν γένει διάθεσιν τοῦ σώματος των.

Περὶ τὸ 300 π. Χ. ἡ τέχνη ὑφίσταται βαθυτάτην μεταβολήν, αἱ συνέπειαι τῆς ὁποίας γίνονται φυσικὰ αἰσθηταὶ καὶ εἰς τὸ σχῆμα τοῦ καθήμενου. Ἡ νέα κοινωνικὴ καὶ ψυχικὴ ἀπομόνωσις τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία

είναι κυρίως συνέπεια τῆς διαρρήξεως τοῦ παλαιοῦ πλαισίου τῆς πόλεως καὶ τῆς δημιουργίας νέων, μεγάλων πολιτικῶν σχημάτων καὶ ἡ παράλληλος ἐπικράτησις φιλοσοφικῶν συστημάτων, τὰ ὅποια κλονίζουσι ἐκ θεμελίων τὴν πίστιν εἰς τοὺς παλαιούς πολιούχους θεούς, ἀντικατοπτρίζονται καὶ εἰς τὴν τέχνην διὰ τῆς ἐκλογῆς νέων, κλειστῶν τρόπων διατυπώσεως τῆς μορφῆς. Βεβαίως καὶ παλαιότερον τὸ σχῆμα τοῦ σκεπτομένου ἦτο κλειστόν, τῶρα ὅμως τοῦτο ἐφαρμόζεται μὲ γεωμετρικὴν αὐστηρότητα, ἡ παλαιότερα ζωηρότης ἐγκαταλείπεται, ἡ συνολικὴ ἐμφάνισις γίνεται βαρύτερα, ὀγκηροτέρα. Ταυτοχρόνως αἱ πτυχαὶ παύουσι πλέον νὰ τονίζουσι τὴν πλαστικότητα τοῦ σώματος καὶ μεταβάλλονται εἰς ἀνεξαρτήτους τεκτονικὸς μονάδας, αἱ ὅποια καλύπτουσι τὸ σῶμα ὡς ξένον ἀνεξάρτητον στρῶμα (Μητροδώρος, Ἴπποκράτης τῆς Κῶ, ἄγνωστος τοῦ P. Corsinī al Prato κλπ.).

Ἡ «ἀρχιτεκτονικὴ» αὕτη τάσις εὐνοεῖ, ὡς εἶναι φυσικόν, τὸ σχῆμα τοῦ καθημένου, τὸ ὅποιον διαδίδεται τῶρα εἰς ἐκπληκτικὸν βαθμόν.

Παράλληλος πρὸς τὴν τάσιν αὐτήν, ἡ ὁποία σχετίζεται μὲ τὴν διάθεσιν τῆς μορφῆς καὶ τὴν ὁποίαν θὰ ἠδύνατό τις νὰ καλέσῃ «κεντρομόλον» ἀρχίζει νὰ παρατηρῆται εἰς τὴν γενικὴν ἔκφρασιν τῆς μορφῆς μία ἀντίθετος τάσις, ἡ ὁποία θὰ ἠδύνατο νὰ ὀνομασθῆ «φυγοκεντρικὴ». Διὰ πρώτην φορὰν ἡ ἔκφρασις διασπᾶ τὸ τεῖχος τῆς κλασσικῆς ἀπομονώσεως καὶ ἐξέρχεται ἀπὸ τὰ ὅριά της, ἀναζητοῦσα ἀντικείμενον ἔξω ἀπὸ τὴν μορφήν. Ἡ μορφή δηλαδὴ παύει νὰ εἶναι αὐτάρκης καὶ ἔχει ἤδη τὴν ἀνάγκην ἀφανῶν παραστατῶν διὰ νὰ ὀλοκληρωθῆ. Οὗτοι δύνανται νὰ εἶναι π. χ. εἴτε οἱ νοητοὶ μαθηταὶ τοῦ εἰκονιζομένου φιλοσόφου, εἴτε οἱ ἀκροαταὶ τοῦ ποιητοῦ. Ἡ δευτέρα αὕτη τάσις γίνεται μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου, εἰς τὸ β' τέταρτον τοῦ 3ου αἰῶνος, ἐντονωτέρα, ἐπωφελουμένη καὶ τῆς διαρκῶς αὐξούσης ἐντάσεως τοῦ ψυχικοῦ τόνου. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπον κατορθώνεται καὶ ἡ ἀπόδοσις στιγμιαίων καταστάσεων, κατὰ τρόπον διαρκῶς περισσότερον ὀξύν. Ἐς συγκριθῆ λ. χ. ὁ Ἐπίκουρος καὶ ὁ Ἐρμαρχος μὲ τὸν Μητροδώρον. Ἀπὸ τὴν καθαρῶς μορφολογικὴν ἄποψιν, ἐνῶ εἰς τὸ α' τέταρτον τοῦ 3ου αἰῶνος ἐπεκράτουσι βαρεῖαι μορφαὶ μὲ ἄνετον, συγχρόνως ὅμως βαρὺ ἔνδυμα, εἰς τὸ β' τέταρτον αἱ μορφαὶ ἀποκτοῦν νέαν εὐκινήσιαν, εἶναι ὀλιγώτερον μονολιθικαὶ καὶ τὸ ἔνδυμά των τυλίσσει σφιγκτότερα τὸ σῶμα, μᾶλλον ὅμως διὰ νὰ τὸ ἀπομονώσῃ ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπον χῶρον, παρὰ διὰ νὰ τὸ ἐξάρῃ ὅπως εἰς τὴν κλασσικὴν ἐποχὴν, ἐνῶ αἱ πτυχαὶ εἶναι ἤδη περισσότερον αὐθαίρετοι, περισσότερον διακοσμητικά.

Περὶ τὰ μέσα τοῦ 3ου αἰῶνος ἐπικρατοῦν νέαι «συσπειρωτικά» τάσεις. Τὸ σῶμα συγκεντροῦται καὶ πάλιν (τυπικὸν παράδειγμα ὁ Ποσειδίππος), ὅπως εἰς τὴν ἄλλην τέχνην συμβαίνει λ. χ. μὲ τὴν Ἀφροδίτην τοῦ Δοιδάσσα. Φυσικὰ τὸ ἔνδυμα παρακολουθεῖ καὶ αὐτό, γίνεται βαρύτερον



ἀπὸ κάθε ἄλλην φορᾶν, ὑπ' αὐτὸ δὲ ὁ παράγων σῶμα ὑπολογίζεται ὀλιγώτερον ἀπὸ κάθε προηγουμένην φορᾶν. Αἱ χειρονομίαι γίνονται ἀκόμη περισσότερον στιγμιαῖαι, ὁ δὲ καθήμενος εἶναι τώρα ὡς νὰ ὤθῃται ἀπὸ ἀκατάσχετον ὀρμὴν πρὸς τὰ πρόσω, ὡς νὰ εἶναι ἕτοιμος νὰ ἐγερθῇ ἀπὸ τὸ κάθισμά του, ἀκόμη καὶ ὅταν ἡ στάσις τῶν χειρῶν του ὀλίγον μόνον παραλλάσσει τὸ παλαιὸν σχῆμα (Ἄριστιππος Spada).

Μὲ τὸν Χρυσίππον τοῦ Εὐβουλίδου ἡ μορφή ἐκφραστικῶς συνδέεται πλέον ἀπροκαλύπτως μὲ τοὺς ἀφανεῖς παραστάτας της. Ἡ τόσον σημαντικὴ χειρονομία τῶν δακτύλων ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὴν ἀπότομον στροφὴν τῆς κεφαλῆς πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτῶν ἐπιτρέπει τὴν ἄμεσον σύνδεσιν τούτου μὲ τοὺς ἀκροατάς, τοὺς ὁποίους, μολονότι δὲν βλέπομεν, αἰσθανόμεθα ἐν τούτοις ζωηρότατα νὰ εὐρίσκωνται πλησιέστατα τοῦ Χρυσίππου. Ἐναντι τῆς χειρονομίας τοῦ Χρυσίππου, αἱ χειρονομίαι ὄλων τῶν παλαιότερων ἐλληνιστικῶν ἔργων δὲν ἦσαν παρὰ αὐθόρμητοι ἐκδηλώσεις ἀκόμη.

Τὸ εἰς τὸν Χρυσίππον ἐκδηλούμενον πάθος γίνεται διαρκῶς σφοδρότερον εἰς τὰ ἐπόμενα ἔργα τῆς μέσης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς. Τόσον μάλιστα ὥστε τὸ πάθος τοῦτο διαρρηγνύει ἐπὶ τέλος τὸ κλειστὸν σχῆμα, τὸ ὁποῖον παρουσίαζον ὄλαι αἱ μορφαὶ τῆς πρωίμου ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς. Εἰς τὸν ποιητὴν Borghese τῆς Κοπεγχάγης καὶ τὸν καθήμενον τοῦ Μουσείου Torino κυριαρχεῖ μεγαλοπρεπῆς σπειροειδῆς κίνησις, ἡ ὁποία ὑπενθυμίζει ζωηρῶς τὴν μεγάλην ζωφόρον τοῦ Βωμοῦ τῆς Περγάμου. Καὶ τὸ ἔνδυμα ἰδίως τοῦ καθημένου Torino ὑπενθυμίζει μορφὰς τῆς αὐτῆς ζωφόρου.

Ταχέως ἕμως ἡ κίνησις αὕτη θρυμματίζεται εἰς ἀπειρίαν κινήσεων ἀντιθέτου φορᾶς (φυγοκεντρικὸν στάδιον τοῦ ΚΡΑΗΜΕΡ: «Σωκράτης» τῆς Κοπεγχάγης, ποιητῆς τοῦ Ζεῦξιδος εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Νέας Ὑόρκης, Ὅρφεὺς κλπ.).

Εἰς τὰ ἔργα τῆς μέσης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς τὸ πάθος εἶναι τόσον ἰσχυρόν, ὥστε τὸ πραγματικὸν ἐκφραστικὸν τέλος δὲν εὐρίσκεται πλέον οὔτε εἰς αὐτοὺς τοὺς ἀφανεῖς παραστάτας, ἀλλὰ μακράν, κάπου εἰς τὸ ἄπειρον.

Εἰς τὴν ἀρχομένην ὑστέραν ἐλληνιστικὴν ἐποχὴν ὅμως, τὴν ἐποχὴν τοῦ σκεπτικιστοῦ Καρνεάδου, ἡ δύναμις τοῦ πάθους μειοῦται, συχνὰ δὲ τοῦτο μετατρέπεται, λ. χ. εἰς νοσταλγίαν ρωμαντικοῦ τύπου. Ὁ φυγοκεντρισμὸς φθάνει τότε εἰς τὸ ἔπακρον, συχνὰ ὅμως εἰς αὐτὸν προσμειγνύεται καὶ παιγνιώδης χαρακτήρ (λ. χ. Λούκιος Ἄκκιος, Ὅρφεὺς τοῦ Ermitage κλπ.).

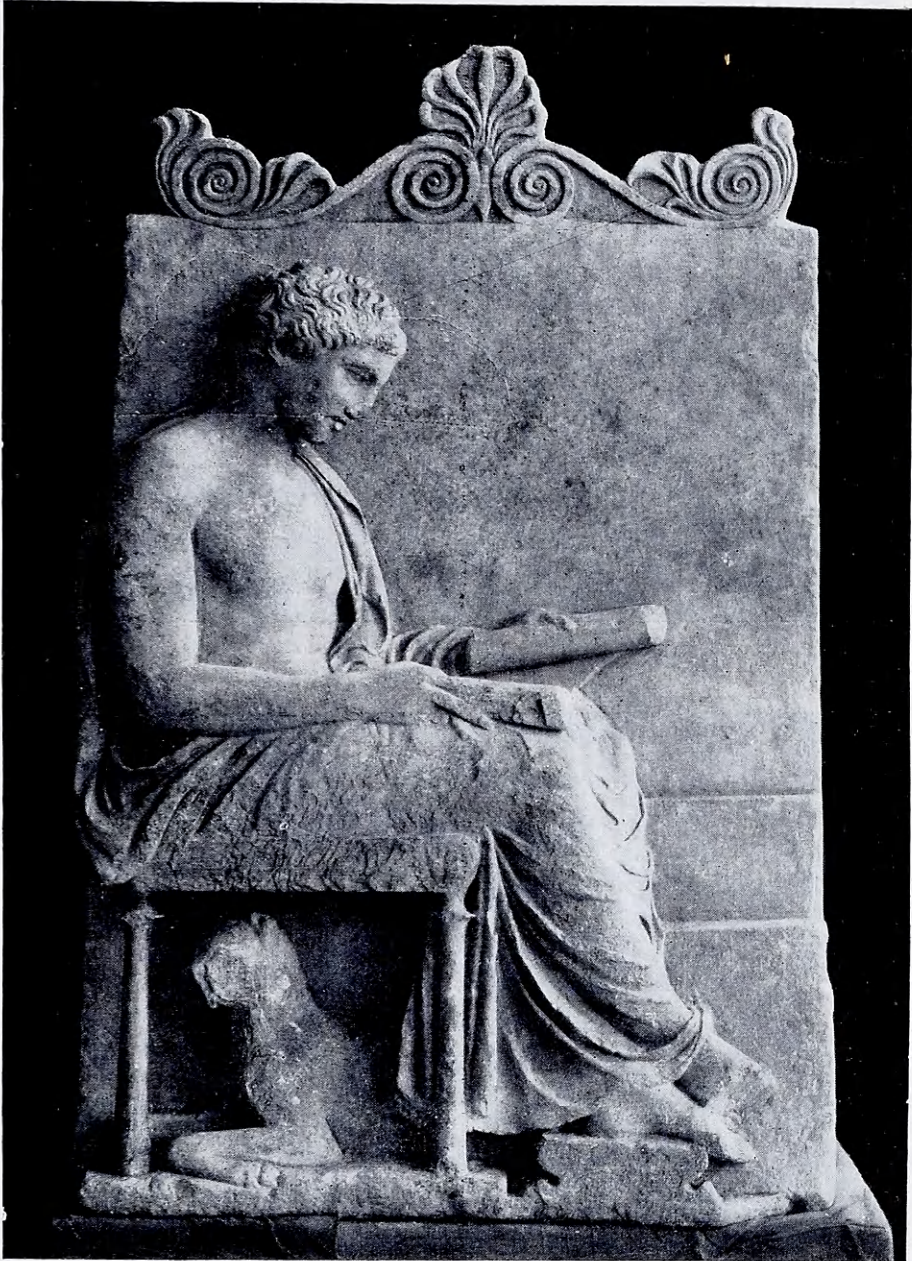
Ἡ γενικὴ κόπωσις τῆς τέχνης καὶ ὁ κλασικισμὸς ὀδηγοῦν κατὰ τὸν 1ον αἰῶνα καὶ πάλιν εἰς μορφὰς συγκεντρωμένας, αἱ ὁποῖαι συχνὰ μιμοῦνται παλαιότερους κλασσικοὺς ἢ πρωίμους ἐλληνιστικοὺς τύπους. Ἀπὸ τὰ ἔργα ὅμως αὐτὰ λείπει ἐντελῶς ἡ σωματικὴ αἴσθησις καὶ ἡ ζωή, αἱ ὁποῖαι

διέκρινον τὰ κλασσικά ἔργα, ἀκόμη καὶ τὰ πρωιμώτερα ἑλληνιστικά. Ἡ ἔκφρασις ἐπίσης διαφέρει τελείως. Οὔτε πραγματικὴ συγκέντρωσις καὶ ἀπομόνωσις ὑπάρχει πλέον εἰς αὐτά, ὅπως ὑπῆρχεν εἰς τὰ κλασσικά ἔργα, οὔτε δήλωσις συγκεκριμένης ἐνεργείας ἢ συγκεκριμένης καταστάσεως, ὅπως εἰς τὰ πρώιμα ἑλληνιστικά ἔργα. Παρ' ὅλην τὴν χρῆσιν βιβλίων, λυρῶν κλπ. ὁ χρόνος ἔχει πάλιν ὑποχωρήσει ἀπὸ τὰς μορφὰς τοῦ 1ου αἰῶνος, ἀλλ' ὑπὸ τὴν ἔννοιαν ὅτι αἱ μορφαὶ μετατρέπονται ἤδη εἰς ἀπλᾶς, διακοσμητικὰς παραστάσεις, εἰς τὰς ὁποίας τὰ ἐν λόγῳ ἀντικείμενα ἐπέχουν πλέον τὴν θέσιν συμβόλων.

Τὴν σχετικωτάτην ἀξίαν τῶν μορφῶν αὐτῶν δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἐνισχύση μὲ κανένα τρόπον ὁ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς *Ara Pacis* εἰσβάλλον νέος, θετικὸς κλασικισμὸς («Μάρκελλος»). Ὁ μαρασμὸς τοῦ σώματος, συνέπεια τῆς κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην ἐπελθούσης διασπάσεως τοῦ ἐνδιαφέροντος διὰ τὸ ἀνθρώπινον σῶμα καὶ τῆς συγκεντρώσεως αὐτοῦ εἰς μόνην τὴν κεφαλήν, θέτει, ὅπως εἶναι εὐλογον, ὀριστικὸν τέρμα εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ τύπου κατὰ τὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιότητα.

## ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Σ. 15,	σημ. 1	'Αντί	Münch. Jahrbücher	Münch. Jahrbuch
Σ. 16,	>	>	HEKLER, BBC	Hekler, BBG
Σ. 23,	>	1	Πρόσθετες: Τὴν φωτογραφίαν ὀφείλω εἰς τὸ Photo Reportage YAN, J. Dieujaide, Toulouse	
Σ. 24,	>	4	'Αντί Münch. Jahrbücher	Münch. Jahrbuch
Σ. 79,	>	1	> FRIEND	FRIEND
Σ. 94,	>	2	> πρώτης	πρώην



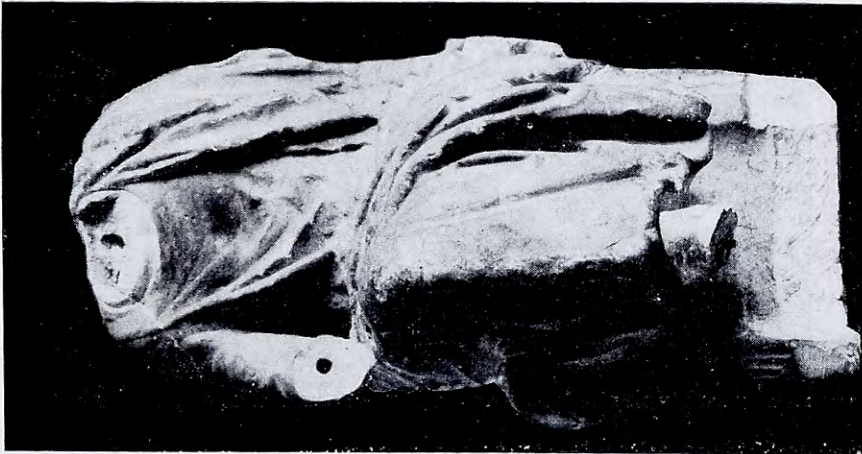
Ἐπιτύμβιος στήλη εἰς Grotta Ferrata.  
Σελ. 15.



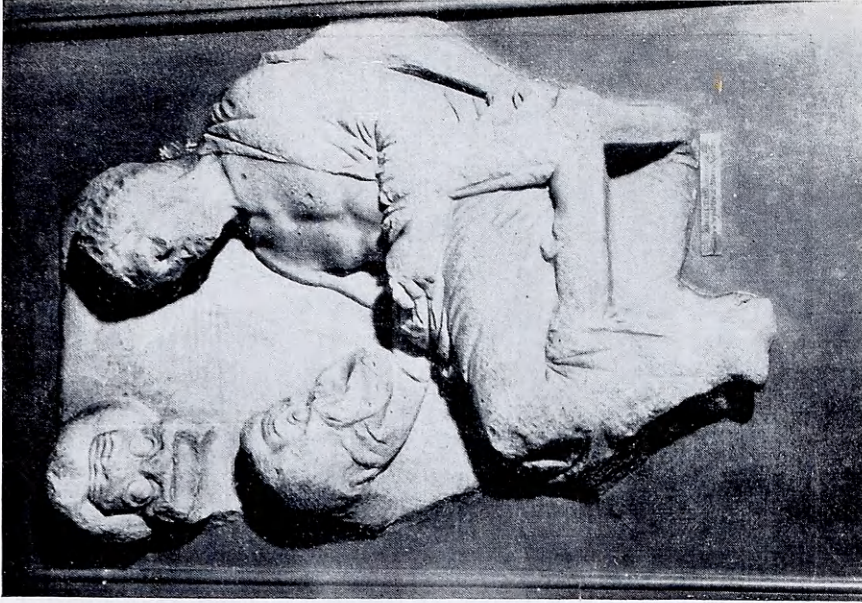
α. Ἀνάγλυφον τῆς Κωνσταντινουπόλεως με παράστασιν τοῦ Εὐριπίδου.  
Σελ. 15 κέξ.



β. Τύπος καθημένου Ἀριστοτέλους ἐπὶ ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου  
εὐρεθείσης εἰς νεκροταφεῖον ὑπὸ τὸν Ἅγιον Πέτρον.  
Σελ. 27 - 8.



α. Ἀγαλιμάττον εἰς Pal. Barberini.  
Σελ. 28.



β. Ἐπιτύμβιος στήλη ποιητοῦ εἰς Lyme Park.  
Σελ. 19 κέξ.



Ὁ Σωκράτης ἐπὶ ἀναγλύφου τῆς Τολόσσης.  
Σελ. 23 κξξ.



α. Ὁ Σωκράτης ἐπὶ τῆς «σαρκοφάγου τῶν Μουσῶν» εἰς τὸ Λοῦβρον.  
Σελ. 22.

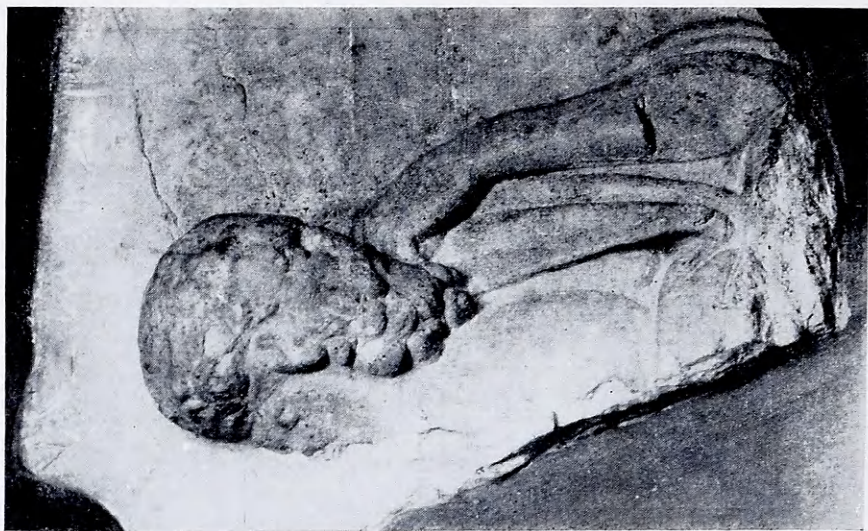


β. Ἄγνωστος ποιητὴς ἐπὶ τμήματος σαρκοφάγου εἰς τὸ Λοῦβρον.  
Σελ. 30.

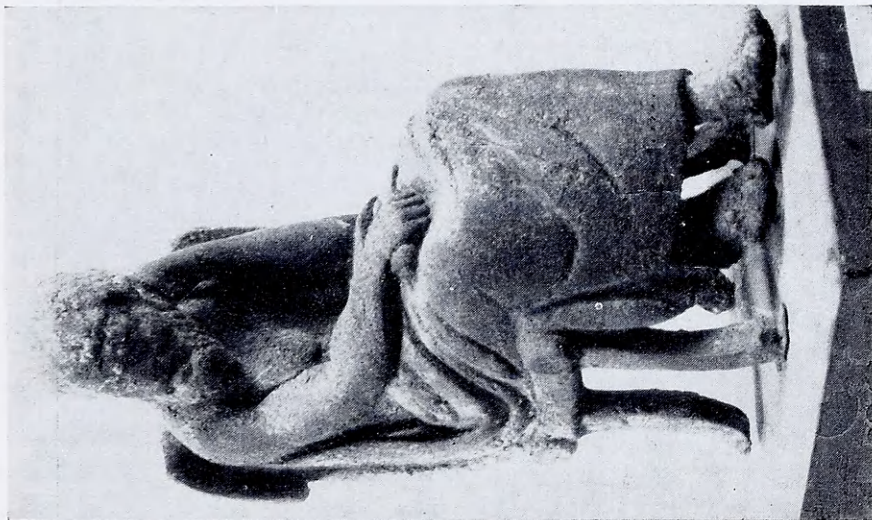




α. Ἀνάγλυφον Ὀμήρου (?) εἰς Lansdowne House.  
Σελ. 29.



β. Ὁ Ἀναξίμανδρος ἀναγλύφου τοῦ Μουσείου τῶν Θεριμῶν.  
Σελ. 28 κέξ.



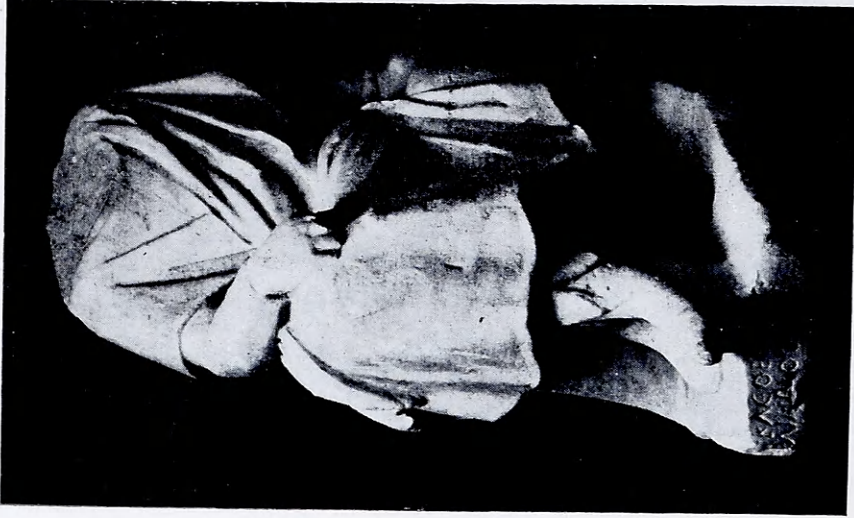
α. Χαλκίπυον ἀγαλιμάτιον τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως.  
Σελ. 29.



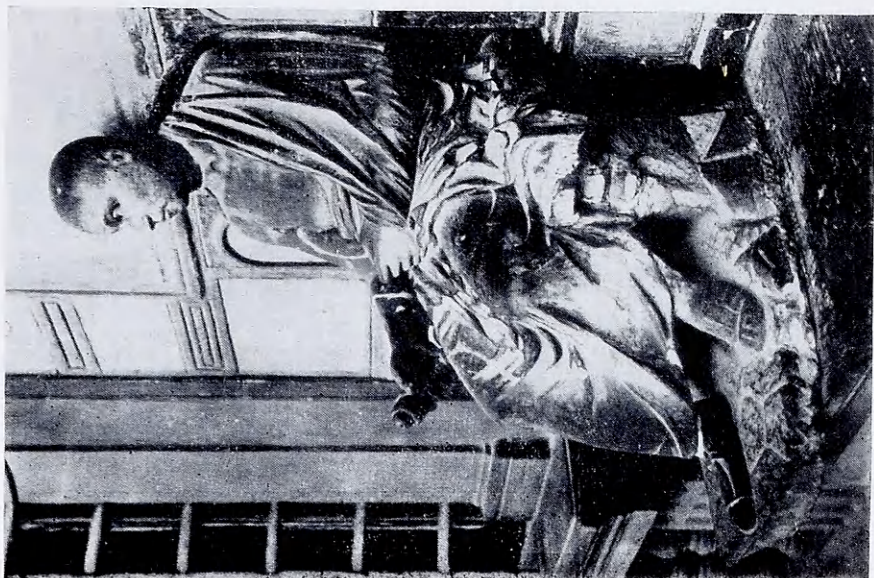
β. Ὁ «Δημοσθένεης» τοῦ Ρετῳορθ.  
Σελ. 30.



α. Ἀνάγλυφος παράστασις  
τοῦ Μουσείου τοῦ Βαπτισανῶ (Chiaromonte 551).  
Σελ. 30.



β. Ὁ Κλεόβουλος τῆς Villa Doria.  
Σελ. 35.



β. Ἄγνωστος τοῦ Ρ. Corsini al Prato τῆς Φλωρεντίας.  
Σελ. 38.



α. Ὁ Μένανδρος ἐπὶ Πομπηιανῆς τοιχογραφίας.  
Σελ. 35 πξξ.



β. Ὁ Ἐπίκουρος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ  
Μουσείου τῆς Φλωρεντίας.  
Σελ. 41 κέξ.



α. Ὁ Μηρόδοτος τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης.  
Σελ. 37 κέξ.



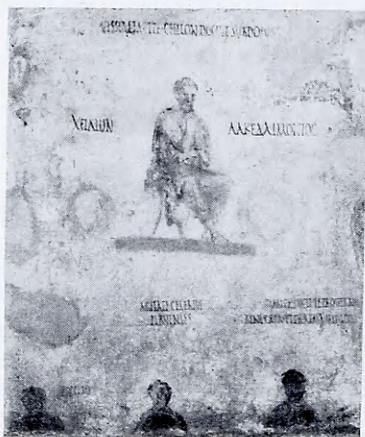
β. Ὁ Ἐπίκουρος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ  
Μουσείου τῆς Φλωρεντίας.  
Σελ. 40 κέξ.



α. Ὁ Μητροδόωρος τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης.  
Σελ. 37 κέξ.



α. Ὁ Σόλων καὶ ὁ Θαλῆς ἐπὶ τοιχογραφίας τῆς ᾽Οστίας.  
Σελ. 39.



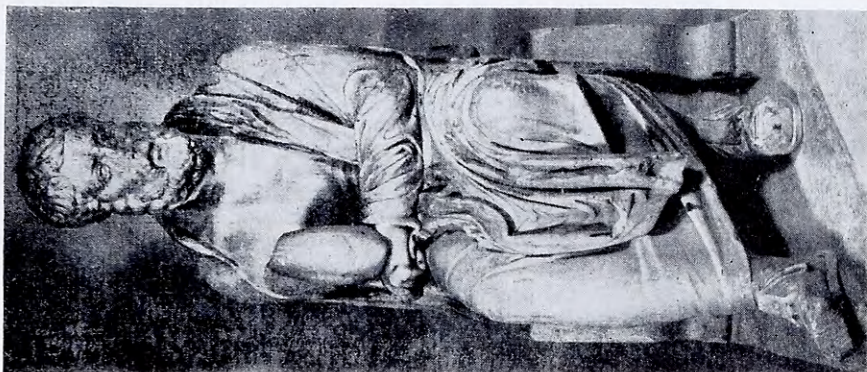
β. Ὁ Χείλων ἐπὶ  
τοιχογραφίας τῆς ᾽Οστίας.  
Σελ. 39.



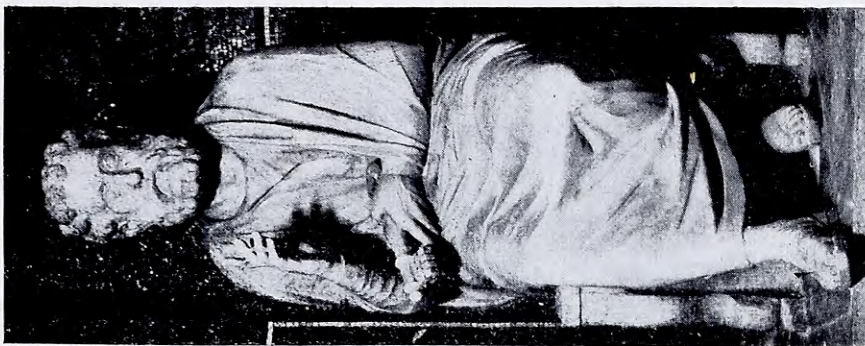
γ. Ὁ Ἱπποκράτης  
ἐπὶ μωσαϊκοῦ τῆς Κῶ.  
Σελ. 38 κέξ.



α. Ἀγαμέμνιον τῶν ἀποθηρῶν  
τοῦ Μουσείου τῶν Θεριμῶν  
Σελ. 40, σημ. 9 (εἰς σελ. 41).



β. Ὁ Ἑρμαῖος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ  
Μουσείου τῆς Φλωρεντίας.  
Σελ. 44

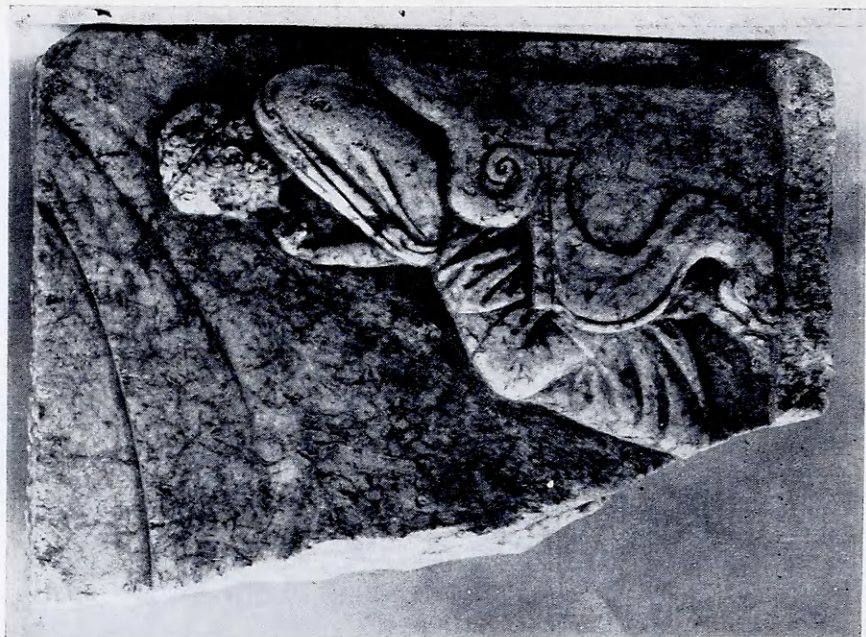


γ. Ὁ «Ἅγιος Πέτρος»  
τῶν Grotte Vecchie.  
Σελ. 42.





α. Ὁ «Ἅγιος Πέτρος»  
τῶν Grotte Vecchie.  
Σελ. 42.



β. Ἀνάλυφον ποιητοῦ εἰς τὸ Ἴδν. Μουσεῖον τῶν Ἀθηνῶν.  
Σελ. 43



β. Ὁ Ἡρακλείδης τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου  
τῆς Φλωρεντίας.  
Σελ. 41



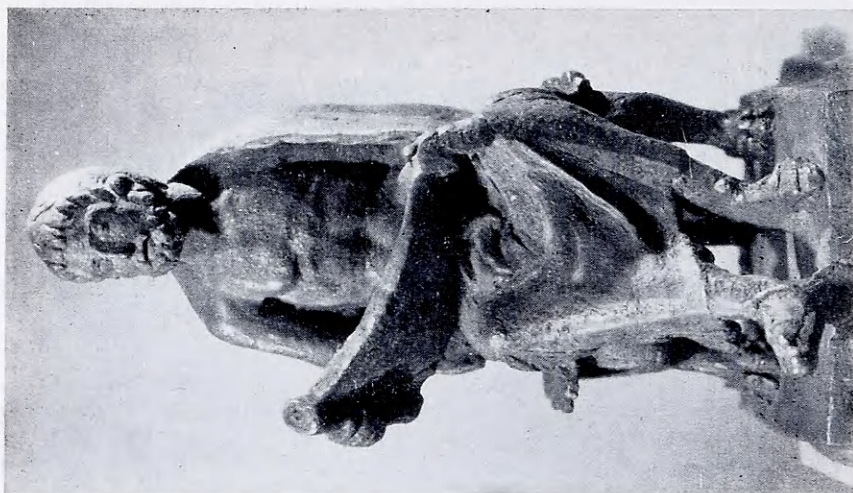
α. Ἄναξάγωρος ποιετὴς ἐπὶ ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου  
τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης.  
Σελ. 43.



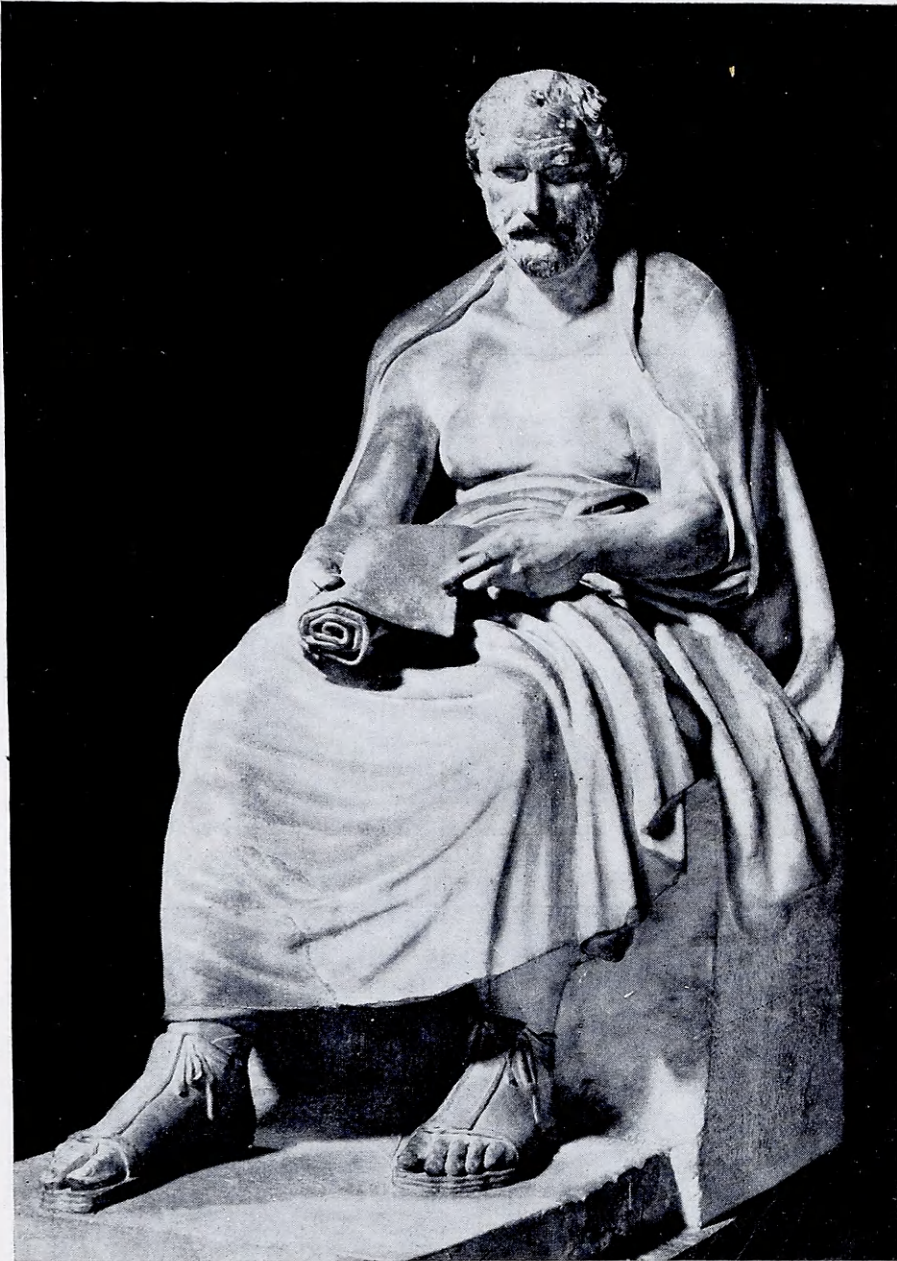
α. Ὁ «Ἀριστιδῆς ὁ Σιμωνῆος»  
τοῦ Βατικανοῦ  
Σελ. 44 κέξ.



β. Ὁ Μωσχίων τῆς Νεαπόλεως.  
Σελ. 45 κέξ.



γ. Ἀργυροῦν ἀγαλιμάτιον ἀγνώστου  
εἰς Cabinet des Médailles.  
Σελ. 46.



Ὁ «Δημοσθένης» τοῦ Λούβρου.  
Σελ. 45.

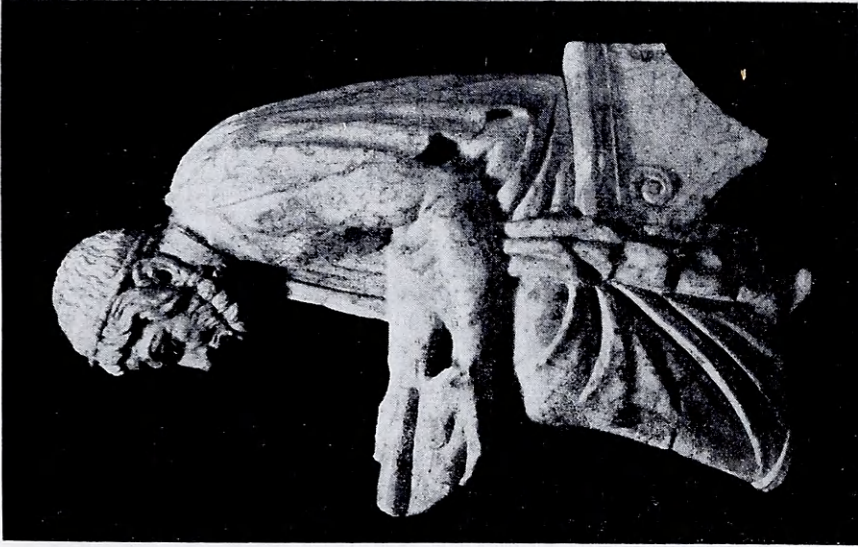


α. Ὁ Ποσειδωνος τοῦ Βατικανοῦ.  
Σελ. 48 κέξ.



β. καὶ γ. Χαλκοῦν ἀγαλιμάττων «Σοφοκλέους» εἰς Cabinet des Médailles.  
Σελ. 49 κέξ.





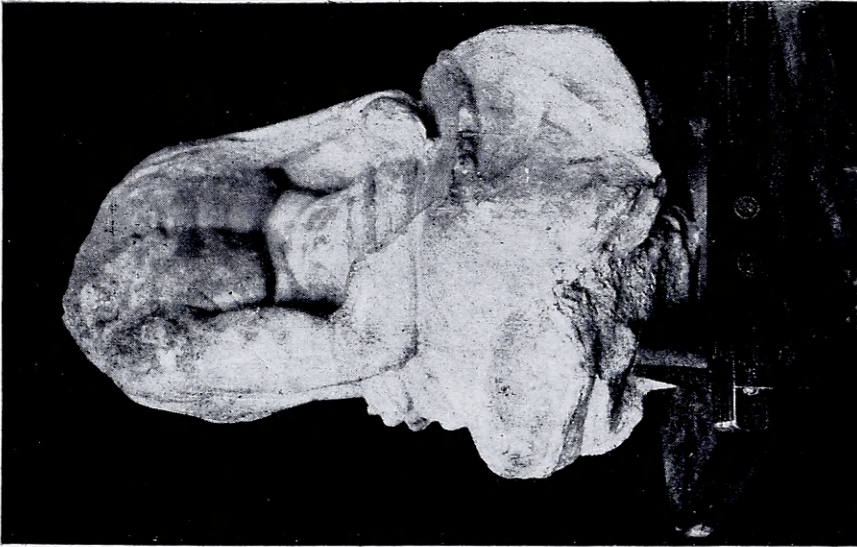
β. Ἀνάγκυρος «Σοφοκλῆς»  
τοῦ Cabinet des Médailles.



α. Ἀγάλμα ἀγνώστου εἰς Pal. Margherita.  
Σελ. 51.



α. Ἀγαλμάτιον Πλάτωνος.  
Σελ. 51.



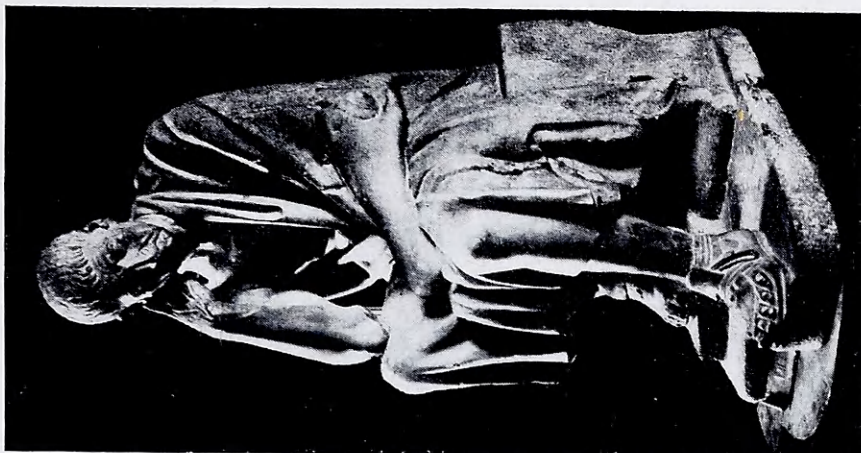
β. Κορμὸς ἀγνίστου, ἄλλοτε εἰς  
τὸ Ρωμαϊκὸν ἐμπόριον ἀρχαιοτήτων.  
Σελ. 53 κέξ.



α. Χαλκούν ἀγαλιμάτιον ἀγνώστου φιλοσόφου  
εἰς τὸ Βρετανικὸν Μουσεῖον.  
Σελ. 52.



β. Ὁ «Ἀριστοτέλης» τοῦ Pal. Spada  
κατ' ἀποκατάστασιν τοῦ Gullini ἐν γύψῳ  
Σελ. 55.



γ. Ὁ «Ἀρίστυπος» ἢ «Ἀριστοτέλης»  
τοῦ Pal. Spada.  
Σελ. 54 καὶ 55.





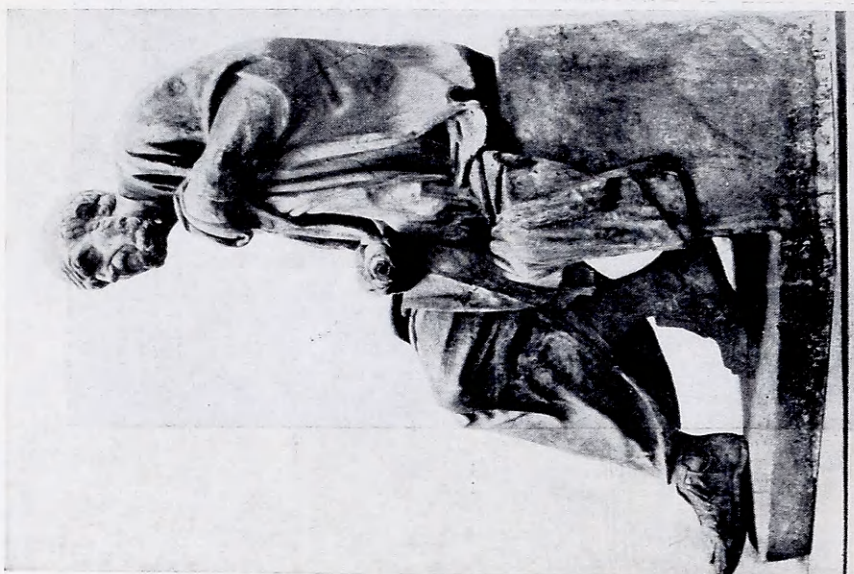
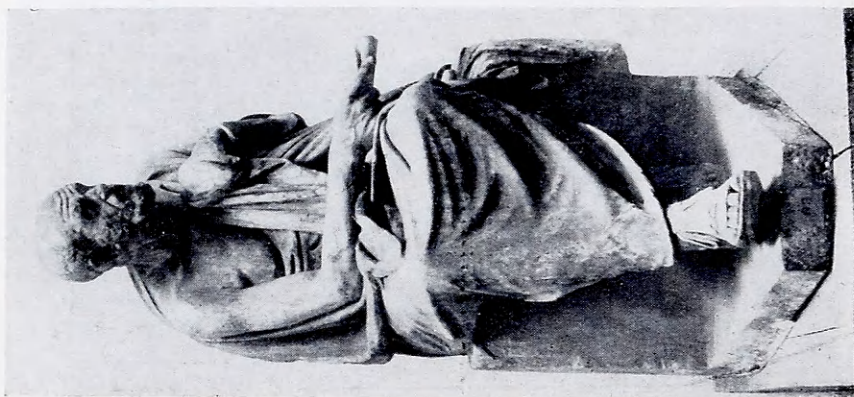
α. Πήλιον ειδώλιον νέου  
ἐξ Τανάγρας εἰς τὸ Λουβρον.  
Σελ. 56.



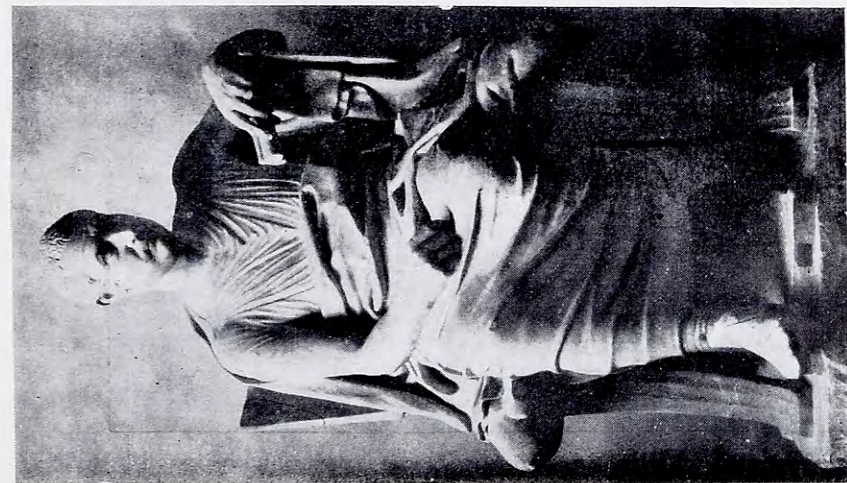
β. Ἀγάλμα ἀγνώστου, ἄλλοτε εἰς  
τὴν συλλογὴν Giustiniani.  
Σελ. 61.



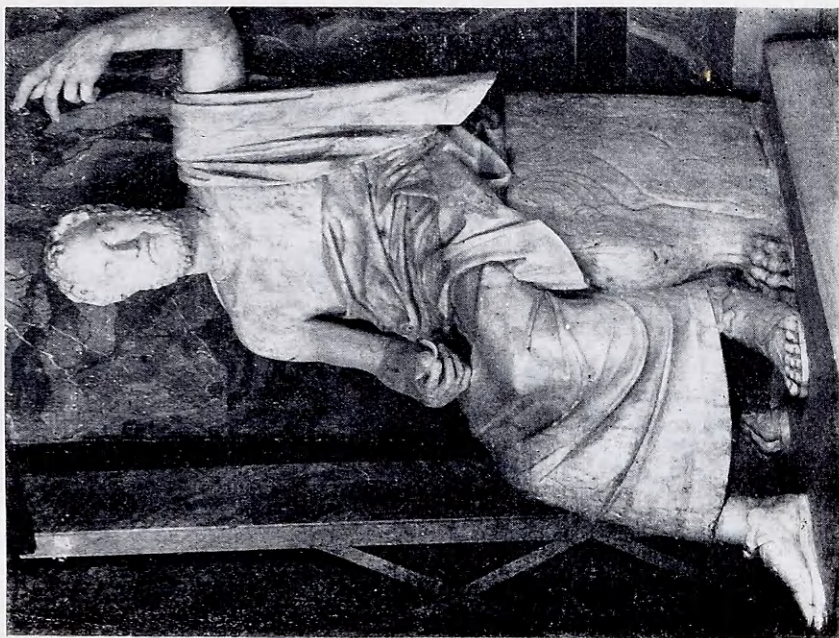
α. καὶ β. Ἐπιτάφιος τοῦ Λουβροῦ (ἢ διά γύψου συμπεπληρωμένη κεφαλή  
δὲν παρουσιάζει τὴν ὁρθὴν στρόφην).  
Σελ. 56 κέξ.



α. καὶ β. Ἀγαθήμα ἀγνώστου εἰς τὸ Museo Torlonia (ἡ κεφαλή εἶναι τοῦ Χρυσιάδου).  
Σελ. 63.



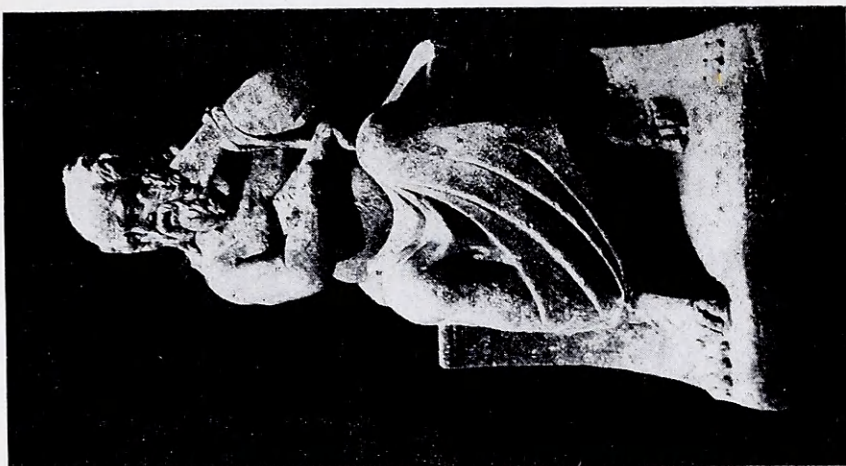
α. Ὁ «ψευδο-Μένανδρος» ἢ  
«Πλαῦτος» τοῦ Βατικανοῦ.  
Σελ. 61.



β. Ὁ «Περίανδρος» ἢ «Θουρυδίδης»  
τῆς Villa Borghese.



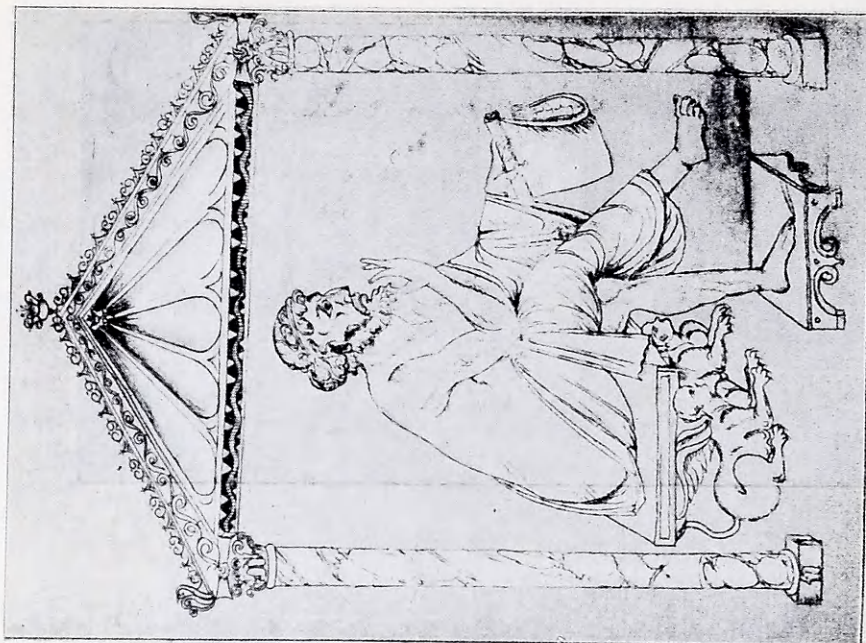
Ὁ ποιητὴς Borghese τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης.  
Σελ. 63 ζέξ.



β. Πήλινον ἀγάλματιον Πυττακού  
εἰς τὸ Antiquarium τῆς Ποιητικῆς.  
Σελ. 65 κέξ.



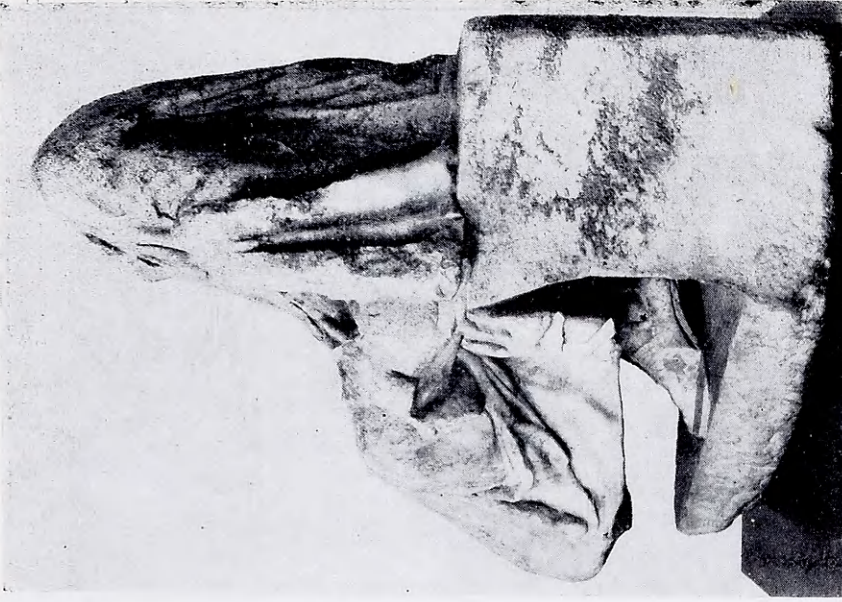
α. Πήλινον ἀγάλματιον Ἀντισθένους  
τοῦ Μ. τῆς Νεαπόλεως.  
Σελ. 64 κέξ.



β. Εὐκλείδης (ι) ἐπὶ χειρογράφου  
εἰς Wolfenbüttel.  
Σελ. 70 κέξ.

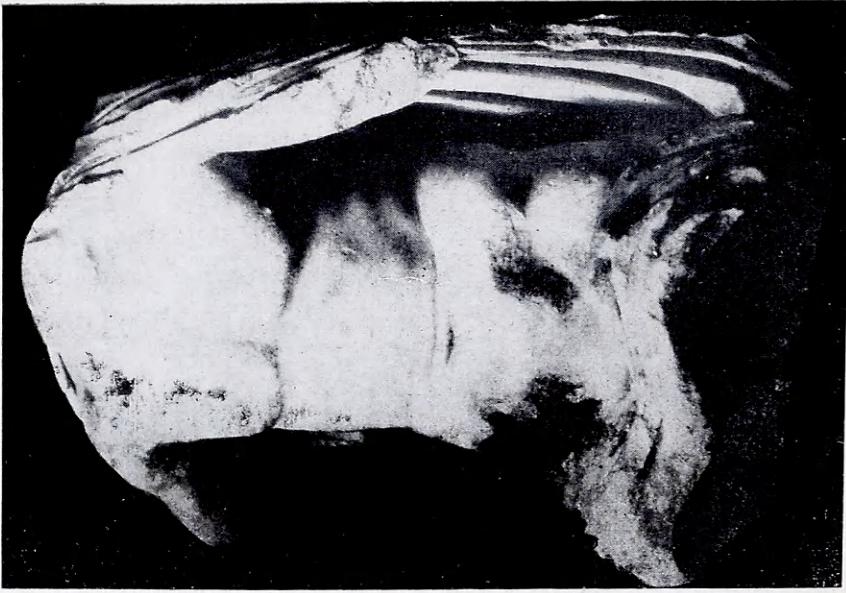


α. Ὁ Ὅμηρος ἐπὶ ἀναγλύφου τοῦ  
Μουσείου τοῦ Βερολίνου.  
Σελ. 68 κέξ.



α. καὶ β. Ἄγαλμα ποιητοῦ εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Ν. Υόρκης, τὸ ὁποῖον  
ὑπογράφει ὁ ἀντιγραφεὺς Ζεῦξίς.  
Σελ. 66 κέξ.





β. Κορμὸς δημοσιευόμενος ἐν ΕΑ 1198.  
Σελ. 74.



α. Ὁ «Σιοζοράτης»  
τῆς Γλυπτοθήκης τῆς Κοπεγχάγης.  
Σελ. 69 κέξ.



α. Ὁ «Ὅμηρος» ἐπὶ τῆς «σαρκοφάγου τῶν Μουσῶν» εἰς τὸ Λοῦβρον.  
Σελ. 73.



β. Ἀνάγλυφον ἀγνώστου, τὸ ὁποῖον εὗρίσκειτο ἄλλοτε  
εἰς τὸ Antiquario Communale τῆς Ρώμης.  
Σελ. 28, σημ. 2.



α. Ὁ Ἀναξίμανδρος ἐπὶ  
μωσαϊκοῦ τῶν Τρεβήρων (Trier).  
Σελ. 74.



β. Κοντορνιάτης ἐφ' οὗ εἰκονίζεται  
ὁ ποιητὴς Lucius Accius  
Σελ. 75.



γ. Χαλκοῦν ἀγαλμάτιον  
Ὁρφέως ἐξ Ἰωαννίνων  
εἰς Ermitage.  
Σελ. 78.



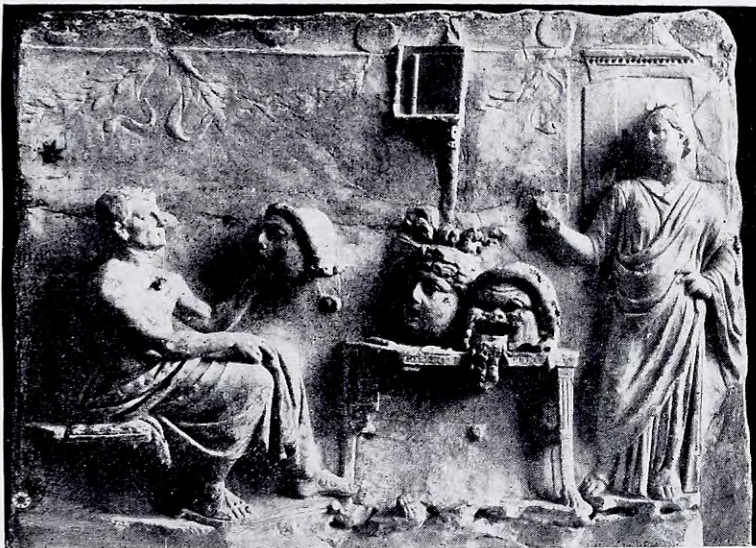
δ. Χαλκοῦν  
ἀγαλμάτιον Ἁγίου  
εἰς τὸ Βοσταν. Μουσεῖον.  
Σελ. 79.



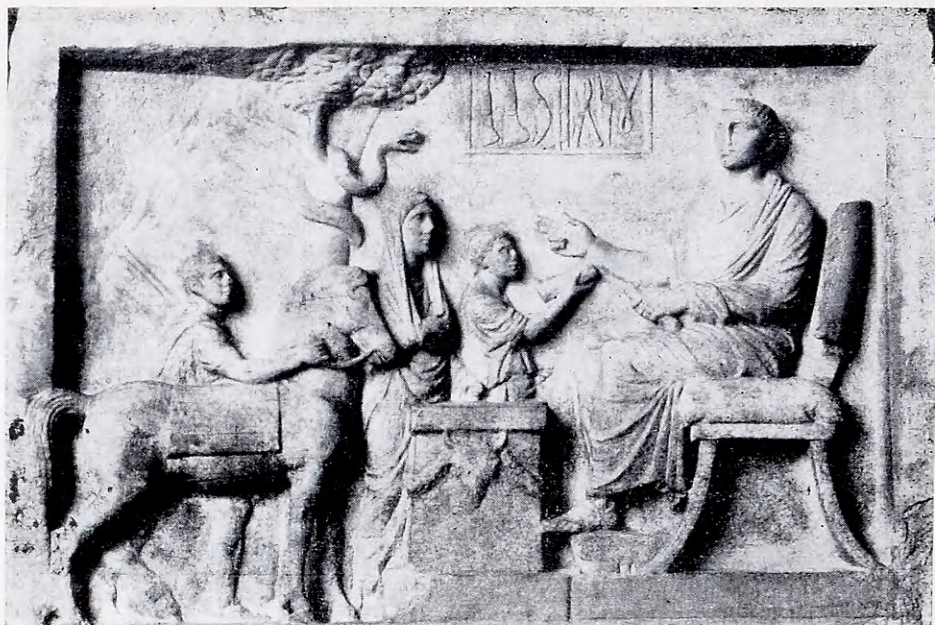
α. Ἐπιτύμβιον ἀνάγλυφον εἰς Colmar.  
Σελ. 82.



β. Φιλόσοφος ἐκ τοῦ ἀναγλύφου  
τοῦ Ἐλαιῶνος εἰς τὸ Μ. τοῦ Βερολίνου.  
Σελ. 81.



γ. Ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου τοῦ Λατερανοῦ εἰκονίζον τὸν Μένανδρον.  
Σελ. 83 κέξ.



α. Ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου με παράστασιν ἀφηρωισμένου ἱατροῦ.  
Σελ. 89.



β. Ἀγαλμάτιον «Σοφοκλέους»  
τῆς Galleria Geografica  
τοῦ Βατικανοῦ.  
Σελ. 87 κέξ.



γ. Ἀγαλμάτιον φιλοσόφου (;)  
τοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου.  
Σελ. 88 κέξ.



α. και β. Πήλινον ειδώλιον νέου του Μουσείου της Νέας Ύφορης.  
Σελ. 92.



γ. Ἀνάγλυφον δραματικοῦ ποιητοῦ  
εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Νεαπόλεως.  
Σελ. 90.



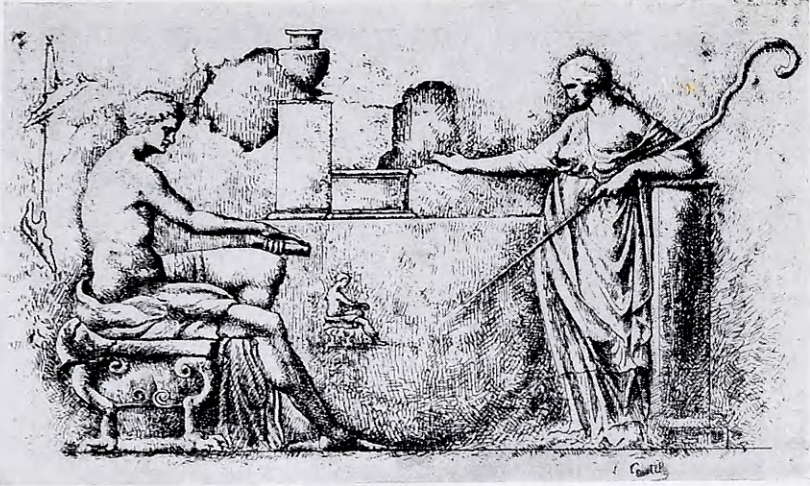
α. Ἀνάγλυφον τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν.  
Σελ. 91.



β. Ἀνάγλυφον καθημένου. Εἰς τὸ ἐν Ρώμῃ  
ἐμπόριον ἀρχαιοτήτων.  
Σελ. 91.



γ. Ἀνάγλυφον φιλοσόφου εἰς τὴν Γλυπτοθήκην  
τῆς Κοπεγχάγης.  
Σελ. 92.



α. «Θεόκριτος» ἐπὶ ἀργυροῦ σκύφου  
τοῦ Cabinet des Médailles ἐξ Berthouville.  
Σελ. 92.



β. Χαλκοῦν ἀγαλμάτιον τοῦ ἀρχαιολογικοῦ  
Μουσείου τῆς Φλωρεντίας.  
Σελ. 95.



γ. Ὁ «Δημοσθένης» τοῦ Leningrad.  
Σελ. 95.

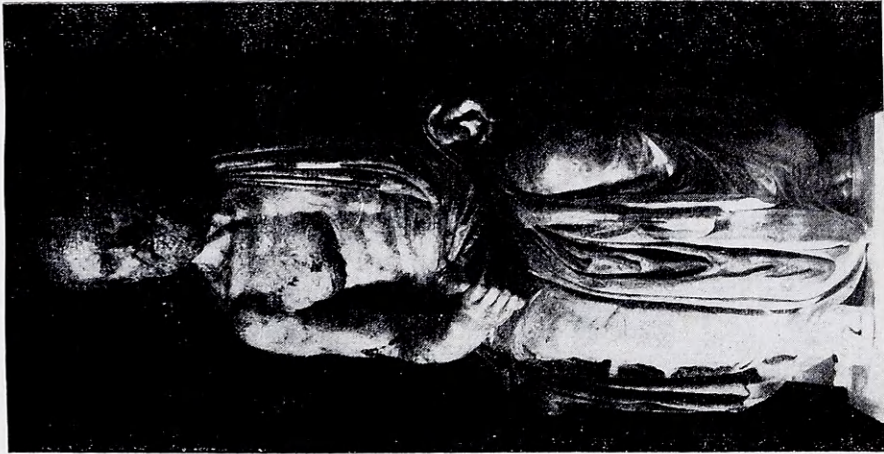




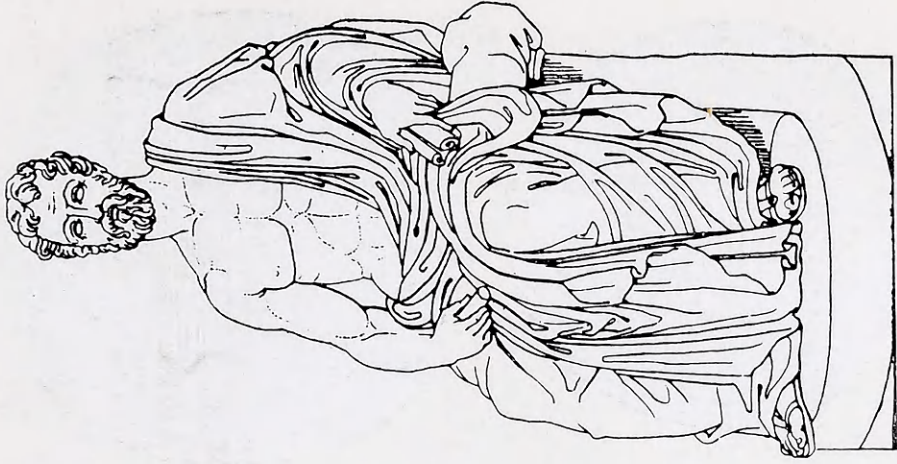
α. Ἀγάλμα τύπου «Μαρκέλλου»  
εἰς τὸ Μουσ. τῶν Θεσμῶν.  
Σελ. 94.



β. Μωσαϊκὸν τῆς Τύνιδος εἰκονίζον τὸν Βεγγίλιον.  
Σελ. 93.



α. Ἀγάλια εἰς τὴν  
Βιβλιοθήκην τοῦ Βατικανοῦ.  
Σελ. 95.



β. Σχεδιογράφημα τοῦ Clarac ἀγάλματος  
εὐρισσομένου ἄλλοτε εἰς τὴν  
συλλογὴν Giustiniani.  
Σελ. 95.



α. Ὁ Ἴππαρχος ἐπὶ  
νομίσματος τῆς Νικαίας.  
Σελ. 44, σημ. 4



β. Ὁ Πυθαγόρας ἐπὶ  
νομίσματος τῆς Σάμου.  
Σελ. 74.



γ. Ὁ Ἴπποκράτης ἐπὶ  
νομίσματος τῆς Κῶ.  
Σελ. 72



δ. Ὁ Ἀναξαγόρας ἐπὶ  
νομίσματος τῶν Κλαζομενῶν.  
Σελ. 87.



ε. καὶ ζ. Ὁ Ὅμηρος ἐπὶ νομισμάτων τῆς Σμύρνης.  
Σελ. 47.