

Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

(Πιν. 1-3)

Το αντίγραφο της 'Αφροδίτης «Fréjus» που βρίσκεται στο Μουσείο της Θεσσαλονίκης είναι γνωστό στους αρχαιολόγους εδώ και αρκετά χρόνια¹: τή διαπίστωση ότι πρόκειται για «eine der besten Kopien» τήν έχει κάνει ο Langlotz και δέν υπάρχει καμιά αντίρρηση για τήν ὀρθότητά της: κάτι ακόμα ἐντελῶς ἰδιαιτερο που έχει τὸ αντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ὅτι διατήρησε τή ρωμαϊκή βάση του. Ὁ Langlotz θεώρησε τή βάση «wichtig... für die richtige Ansicht» και ὁ Hiller «die damit gegebene Ansicht hat immerhin eine gewisse Beglaubigung». Τέλος τὸ αντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης πρέπει νὰ θαυμάστηκε ἐδῶ τόσο, ὅσο και τὸ πρότυπό του στήν Ἀθήνα², ὅπως τὸ μαρτυροῦν οἱ πολλές «μεταπλάσεις» και ἀποδόσεις του σὲ διάφορα μνημεῖα που βρέθηκαν στήν πόλη αὐτή και που υπάρχουν σήμερα στο Ἀρχαιολογικό της Μουσείο³.

Ἀπὸ τὸ εἰρητήριο τοῦ Μουσείου (ἀρ. 831) προκύπτει ὅτι τὸ ἄγαλμα βρέθηκε μαζί με ἀρκετά ἄλλα στὸ Σαράπειο τῆς Θεσσαλονίκης⁴. Ἀπὸ τήν κατάσταση που βρέθηκε θὰ περίμενε κανεὶς νὰ βρεθοῦν κάπου ἐκεῖ γύρω και τὰ μέλη που λείπουν, δηλ. τὸ κεφάλι, τὸ δεξιὸ και τὸ ἀριστερὸ χέρι: ἀγνωστο γιὰ ποιὸ λόγο αὐτὰ τὰ κομμάτια έχουν χαθεῖ γιὰ πάντα. Τὸ κεφάλι έχει σπάσει ἀπὸ τή βάση τοῦ λαιμοῦ, ὥστε δέν ἄφησε κανένα τμήμα που θὰ μᾶς ἐπέτρεπε ἴσως νὰ ἀποκαταστήσουμε τήν πιθανή στροφή ἢ κλίση του, κάτι που θὰ βοηθοῦσε τὸ σχετικὸ πρόβλημα, που συζήτησε διεξοδικά ἡ Σ. Καρούζου στή δημοσίευση τῆς μικρῆς κεφαλῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, που τή

1. MUSTILLI, Museo Mussolini (1939) 39, Nr. 29, ERNST LANGLOTZ, Aphrodite in den Gärten (1954) 43, σημ. 16, FR. HILLER, Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrh. v. Chr. (1971) 3 κ.ε. και S. KARUSU, AM 89, 1974, 155 σημ. 14.

2. Νομίζω πὸς ἡ ἀθηναϊκή του καταγωγή εἶναι ἀπαραγνώριστη και συμφωνῶ ἀπολύτως με ὅσα γράφει ὁ LANGLOTZ (ὁ.π. «unbegreiflich ist mir, wie diese Figur für reioronnesisch gehalten werden kann...»). S. KARUSU ὁ.π. 159 και σημ. 37.

3. Τὰ σχέδια που δημοσιεύονται σ' αὐτὴ τή μελέτη εἶναι τοῦ Γ. Μιλτουκάκη τὸν εὐχαριστῶ θερμά. Οἱ φωτογραφίες τῶν πινάκων 1α-γ, 2α-β, 3α-β εἶναι τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, στὸ ὁποῖο ἐκφράζω θερμὲς εὐχαριστίες γιὰ τήν

προσφορά. Οἱ φωτογραφίες τῶν πιν. 2γ, 3γ-δ ἔγιναν ἀπὸ τὸν ἀξέχαστο Σπύρο Τσαβδάρη.

4. Ἡ ἀναγραφή έχει γίνει ἀπὸ τὸν τότε Ἐφορο Ἀρχαιοτήτων Στρ. Παλαϊδῆ (ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὸν γραφικὸ χαρακτήρα) και εἶναι ἡ ἀκόλουθη: «Ἀντίγραφον τῆς λεγομένης Ἀφροδίτης ἐν Κήποις τοῦ Ἀλκαμένους. Ἀποκεκρουμένη ἡ κεφαλὴ και ἡ δεξιὰ χεῖρ. Λείπει ὁσαύτως ἡ πρόσθετη ἀριστερά. Βεβλαμμένον τὸ κρᾶσπεδον τοῦ πέλου ὡς και ἡ ἐπιδερμὶς τοῦ μαρμάρου κυρίως κατὰ τήν δεξιάν πλευράν. Ἡ βάση, χαμηλή, ἐφ' ἧς δὲ ἐλλειψοειδοῦς πλίνθου ἐνετίθετο, μαρμάρου κυανολαίκου. Οἱ πόδες φέρουσι πέδιλα. Ἐκ τοῦ Σαραπείου. Ὑψ. γεν. 1.675 μ. Ὑψ. 1.52 μ. Βάσ. ὄψ. 0.15 πλ. 0.68 πλάθ. 0.47 μ.κ.



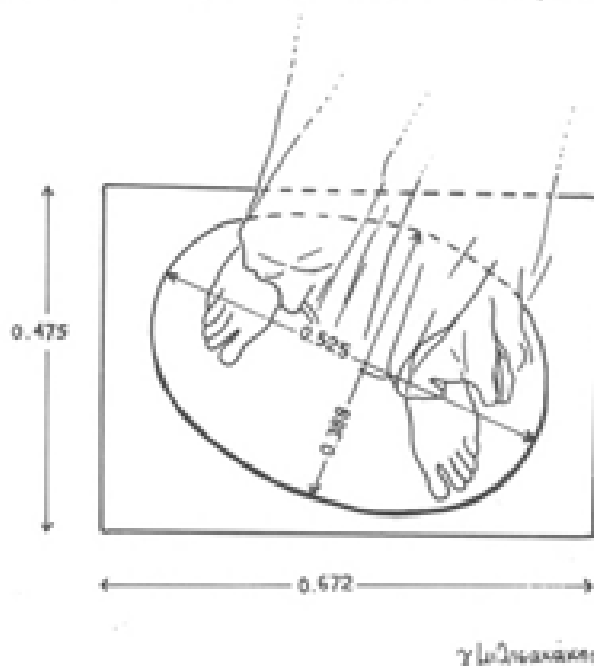
θησαυρικάς

Εικ. 1. Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Θεσσαλονίκης.



Εικ. 2. Ἡ Ἀφροδίτη τῆς Θεσσαλονίκης.

σχέτισε με την Ἀφροδίτη «Fréjus», τῆ γνωστῆ σήμερα ὡς Ἀφροδίτη Λούβρου-Νεάπολης, ἀπὸ τὰ δύο ἀντίγραφα ποὺ θεωροῦνται τὰ πιὸ χαρακτηριστικά⁵. Τὸ δεξιὸ χέρι ἔχει σπᾶσει ἀπὸ τῆ μέση περίπου τοῦ βραχίονα, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ λείπει τὸ ἄκρο τοῦ πήχου καὶ ἡ παλάμη, ποὺ εἶχαν δουλευτεῖ σὲ χωριστὸ κομμάτι μάρμαρο, ὅπως δείχνει ὁ τόρμος στὴν ἐπιφάνεια ποὺ σώθηκε. Σπασίματα ὑπάρχουν ἀκόμη στὸ τμήμα τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ στὸ ἄκρο τοῦ ἐνδύματος πίσω ἀπὸ τῆ δεξιὰ φτέρνα. Λείπει βέβαια καὶ ἡ ὑψωμένη ἄκρη τοῦ ἱματίου ποὺ κρατοῦσε ἡ μορφή μετὰ τὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Ἡ θεὰ φορεῖ σανδάλια, ποὺ ἀφήνουν ἀκάλυπτο στὸ σύνολό τους τὰ κάτω ἄκρα καὶ τὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν. Ἐλλειψοειδῆς πλίνθος, ἀπὸ τὸ ἴδιο



Εἰκ. 3. Ἡ βάση τῆς Ἀφροδίτης τῆς Θεσσαλονίκης.

μετὰ τὸ ἄγαλμα μάρμαρο, ἐδράζει ὁλόκληρη τῆ μορφή μέσα στὸν ἀντίστοιχο τόρμο μιᾶς χαμηλῆς ὀρθογώνιας βάσης ἀπὸ κυανόλευκο μάρμαρο⁶ (πίν. 1α, εἰκ. 1-3).

Θεωρῶ περιττὴ τὴν προσπάθεια μιᾶς ἀκριβέστερης περιγραφῆς, ἀφοῦ στὴ συνέχεια θὰ ὑποχρεωθῶ νὰ τὴν ἐπιχειρήσω κριτικά, ὅταν δηλαδὴ θὰ προχωρήσω σὲ συγκριτικὲς παρατηρήσεις ἀνάμεσα στὰ γνωστὰ ἀντίγραφα τῆς Νεάπολης καὶ τοῦ Λούβρου καὶ τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης. Ἄλλωστε ἡ δημοσίευση τοῦ νέου ἀντιγράφου ἀποχτᾶ νόημα μονάχα ἀπὸ τῆ στιγμή ποὺ θὰ μᾶς προσφέρει κάποια νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν πληρέστερη καλλιτεχνικὴ ἐκτίμηση τοῦ χαμένου πρωτοτύπου. Μιὰ τέτοια προσπάθεια δι-

5. Βλ. σημ. 1.

διαστάσεις τοῦ ἀντιγράφου τίς δίνω στὰ σχέδια τοῦ

6. Διαστάσεις βάσης: 0.672 × 0.475 × 0.15 μ. Τίς

Γ. Μιλτοσάκη.

καιολογείται, νομίζω, ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὰ πολυάριθμα ἀντίγραφα καὶ οἱ μεταπλάσεις αὐτῆς τῆς μορφῆς βεβαιώνουν ὅτι τὸ πρωτότυπο ἦταν ἔργο ποῦ στάθηκε περίφημο στὴν ἀρχαιότητα καὶ θαυμάστηκε ὅσο λίγα· αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὶς ἀναρίθμητες ἀποδόσεις του σὲ μικρὸ μέγεθος, ποῦ ἔφτασαν ὡς ἡμᾶς, μαρμάρινες ἢ πήλινες. Ἐτσι ἡ δημοσίευση ἐνὸς ἀκόμη καλοῦ ἀντιγράφου ἀποτελεῖ εὐκαιρία γιὰ νὰ προσέξουμε τὶς ἱκανότητες καὶ τὶς ἀδυναμίες τῶν ἀντιγραφέων καὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ φαντασθοῦμε (κυριολεκτικὰ) τὸ χαμένο πρότυπο.

Τὰ ἀντίγραφα τοῦ Λούβρου, τῆς Νεάπολης καὶ τῆς Θεσσαλονίκης φαίνεται πὼς στέκονται ἀρκετὰ κοντὰ στὸ πρότυπό τους καὶ ἀποδίδουν, τὸ καθένα μὲ τὸν τρόπο του, βασικὰ πλαστικά στοιχεῖα του. Ἀλλὰ ἡ ἀντιπαραβολὴ τῶν τριῶν ἀποκαλύπτει ἀμέσως τὶς δυσκολίες ποῦ δὲν μπόρεσαν – καὶ δὲν μποροῦσαν – νὰ ὑπερνικήσουν. Ἡ πρώτη καὶ κύρια εἶναι ἡ «στάση» τῆς μορφῆς. Ἡ σχέση στάσιμου καὶ ἀνετου σκέλους πρέπει νὰ εἶχε στὸ πρότυπο μιὰ τέτοια ἀκρότατη εὐαισθησία στὸ ζύγισμά της, ὥστε ἡ παραμικρὴ μεταβολὴ ὀδηγοῦσε σὲ ἀλλοίωση τοῦ «ρυθμοῦ» καὶ τῆς ἀντιστικτικῆς «ἀρμονίας», στὴν ὁποῖαν ἐδράζεται ὅλη ἡ περίπλοκη πλαστικὴ ἔκφρασή του. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ τὸ πῶς συγγενικὸ παράδειγμα ποῦ ἔρχεται στὸν νοῦ εἶναι ἡ Ἴφρα Borghese μὲ τὴν «ἐμπνευσμένη» καὶ γι' αὐτὸ εὐθραυστὴ στάση, ποῦ κινδυνεύει νὰ μεταβληθεῖ σὲ instantané, ἐνῶ ἀποτελεῖ τὴν πυκνωμένη σύλληψη μιᾶς ἐσωτερικὰ παλλόμενης θείας μορφῆς. Ἡ «ἀκρίβεια» στὴν ἀπόδοση ἐνὸς τέτοιου δράματος δὲν εἶναι ἀπλῶς ἀπαραίτητη, ἀλλὰ ἡ ὑψιστὴ ἀρετὴ τοῦ πλάστη, ποῦ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ μεταμορφώσει τὴν ὄλη σὲ φορέα τοῦ ἀλλιῶς ἀνέκφραστου. Καὶ καθὼς βρισκόμαστε στὰ ὄρια τῆς κλασικῆς «στιγμῆς», ἡ ἀκρίβεια καὶ ὁ «ρυθμὸς» ἔχουν μιὰ ὀξύτατη ἐκφραστικὴ αἰχμὴ ἀνεπανάλητη. Τὸ «ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται...» καὶ «τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται» τοῦ Πολυκλείτου⁷, καὶ ἐκφράζουν αὐτὴ τὴν ἐσχατὴ εὐαισθησία τοῦ κλασικοῦ καὶ μᾶς βεβαιώνουν πὼς οἱ μεγάλοι πλάστες εἶχαν συνείδηση αὐτῆς τῆς ἀξίας.

Τὰ τρία ἀντίγραφα τῆς Ἀφροδίτης μᾶς ἐπιτρέπουν, ἴσως, νὰ μαντέψουμε τὸν «ρυθμὸ» τοῦ προτύπου τους, δὲν κατορθώνουν ὅμως νὰ τὸν ἐπαναλάβουν. Ὁ W. Fuchs στηρίχτηκε στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου γιὰ νὰ προχωρήσει σὲ μιὰν ὀξυδερκέστατη τεχνοκριτικὴ ἀνάλυση⁸. Ἡ Arnold βασίζει τὶς δικῆς της παρατηρήσεις στὸ ἀντίγραφο τῆς Νεάπολης⁹. Τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης προσφέρει μιὰν ἀκόμη παραλλαγή, ἀλλὰ δὲν νομίζω πὼς μόνο του μᾶς φέρνει πλησιέστερα πρὸς τὸ χαμένο πρότυπο. Τὸ ἐντελὸς νέο στοιχεῖο ποῦ μᾶς παρέχει εἶναι ἡ ἀρχαία (δηλ. ρωμαϊκὴ) βάση, μέσα στὴν ὁποῖα τοποθετεῖται μὲ ἀσφάλεια ἡ πλίνθος τοῦ ἀγάλματος. Ἡ τοποθέτηση αὐτὴ δημιουργεῖ μιὰ διαφορετικὴ ὄψη τῆς μορφῆς μὲ οὐσιαστικὲς συνέπειες γιὰ τὴν ἐκτίμηση τοῦ ἔργου. Καί, ὅπως θὰ προσπαθῆσω νὰ δείξω στὴ συνέχεια, ἡ στάση ποῦ ἀποχτᾷ ἔτσι ἡ μορφή ὄχι μονάχα πρέπει νὰ ἀποδίδει πιστότερα τὴν στάση τοῦ πρωτοτύπου, ἀλλὰ εἶναι καὶ ἡ μόνη ἀληθινὴ, ἂν ἐρμηνεύσουμε σωστὰ τὴ σημασία τῆς χειρονομίας τῆς θεᾶς.

7. DIELS, *Fragm. d. Vors.* 1.40 B, 1 καὶ 2.

schrift B. Schweitzer 206-217.

8. W. FUCHS, *Zum Aphrodite-Typus Louvre-Napaei und seinen neuattischen Umbildungen*, Fest-

9. D. ARNOLD, *Die Polykletnachfolge* (1969) 74 κ.π.

Ἡ τοποθέτηση τῆς πλίνθου στὴ βάση τῆς Θεσσαλονίκης δίνει στὴ μορφή μιὰν ἐλαφρά στροφή πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρά τῆς (δεξιὰ στὸν θεατὴ) καὶ ἔτσι χάνεται ἡ μετωπικὴ ὄψη ποὺ παρουσιάζουν τόσο τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου, ὅσο καὶ τῆς Νεάπολης, στὴν τοποθέτηση ποὺ ἔχουν σήμερα στὰ ἀντίστοιχα μουσεῖα. Μὲ τὴ μετακίνηση αὐτὴ τονίζεται ἡ σιγμοειδῆς (S) κίνηση ποὺ διαγράφει τὸ σῶμα, ἐνῶ μὲ τὴ μετωπικὴ τοποθέτηση τῶν ἄλλων ἀντιγράφων ἡ ρυθμικὴ αὐτὴ δύναμη ἀδυνατίζει αἰσθητὰ· στοῦ Λούβρου μάλιστα ἀτονεῖ σχεδὸν ὀλόκληρα, μὲ τὴν ἐπενέργεια μάλιστα πολλῶν δευτερευόντων ἀξόνων καὶ ἄλλων πλαστικῶν δυνάμεων¹⁰. Κύρια συνέπεια μιᾶς τέτοιας στροφῆς εἶναι ἡ ἀνάπτυξη καὶ προβολὴ τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τῆς μορφῆς (ἀπὸ τὴ μασχάλῃ ὡς τὸν γλουτὸ) – καὶ φυσικὰ ἡ ἀντίστοιχη σύμπτυξη τῆς ἀριστερῆς – καὶ ἡ ἐντονότερη διαγραφή τοῦ περιγράμματος τῆς πλευρᾶς αὐτῆς.

Ὅμως ἡ μικρὴ αὐτὴ στροφή θὰ ἀποτελοῦσε ἓνα ἐξωτερικὸ ὀπτικὸ στοιχεῖο ποὺ θὰ ἐνεργοῦσε μόνο στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἔργου, καὶ μάλιστα ἄσχετα, ἴσως, ἀπὸ τὴ θέληση τοῦ καλλιτέχνη, ἀνάλογα μὲ τὴ θέση – καὶ προτίμηση – τοῦ θεατῆ, ἂν δὲν πῆγαζε ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τοῦ ἔργου. Ἄν λ.χ. στρέψουμε τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου λίγες μοῖρες δεξιὰ μας, ἀποκτᾶ ἐλαστικότερη κάπως στάση, ἡ δεξιὰ του ὁμοῦ πλευρὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει τὴν ἴδια πάντα πλαστικὴ τάση¹¹. Ἀντίστροφα, ἂν στρέψουμε τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης πρὸς τὰ ἀριστερά μας, ὥστε νὰ τὸ βλέπουμε ἀπὸ τὴν ἴδιαν ὀπτικὴ γωνία ἀπὸ τὴν ὁποία βλέπουμε τοῦ Λούβρου, ἡ στάση του γίνεται κάπως αὐστηρότερη, ἀλλὰ ἡ ὑπέρταση τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς του καὶ ἡ σύσφιξη τῆς ἀριστερῆς ἐξακολουθοῦν νὰ κρατοῦν τὴ δύναμη ποὺ τοὺς προσδίδει μιὰ ἐσωτερικὴ δομικὴ ἀναγκαιότητα. Αὐτὸ συμβαίνει γιατί ὀλόκληρο τὸ σῶμα, στὴν προσπάθειά του νὰ στραφεῖ πρὸς τὰ ἀριστερά ἔχει κλίνει ἐντονα πρὸς τὸ στάσιμο (ἀριστερὸ) σκέλος καὶ δὲν ἰσοζυγιάζεται ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ στὸ ἄνετο, ὅπως συμβαίνει στὰ ἄλλα ἀντίγραφα. Τοῦτο δείχνεται ἀντικειμενικὰ ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ κάθετος ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν «σφαγέα», στοῦ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, δὲν πέφτει ἀνάμεσα στὰ δύο σκέλη, ὅπως στὰ ἄλλα ἀντίγραφα, ἀλλὰ ἐπάνω στὸ ἀριστερὸ πόδι, σ' αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ στηρίζει ὀλόκληρο τὸ κορμί. Ἔτσι ἡ «στάση» τοῦ ἀντιγράφου τῆς Θεσσαλονίκης δὲν ἐξαρτᾶται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τῆς ἀρχαίας βάσης οὔτε ἐπηρεάζεται ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία

10. Ὁ FUCHS ὁ.π. 208, παρατηρεῖ: «... der S-förmige Raumschwung, der vom zurückgesetzten Fuß sich durch die Wölbung der Oberschenkel und des Leibes bis hin zum Kopf zieht, nur in der Seiten-, beziehungsweise Dreiviertelansicht sinnfälliger wird». Στὴν πραγματικότητα, ὅπως προσέπει ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, στὴν «S-förmige» αὐτὴ «Raumschwung» συμμετέχει καὶ τὸ στάσιμο σκέλος.

11. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι σὲ δύο γαλλικὲς ἐκδόσεις γιὰ τὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ, ὅπου τὸ κείμενο ἔχει γραφῆ ἀπὸ τὸν Jean Charbonneau, ποὺ, ὡς Conservateur τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου, γνώριζε

καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον τὸ ἔργο αὐτό, οἱ ἀπεικονίσαις ἀποδίδουν αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ στάση καὶ ὄχι τὴ μετωπικὴ, ὅπως θὰ ἀπαιτοῦσε ἡ βάση (JEAN CHARBONNEAU, *La Sculpture Grecque Classique II* (1945) εἰκ. 18, καὶ J. CHARBONNEAU, R. MARTIN, FR. VILLARD, *Grecque Classique* (1964) εἰκ. 397). Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου θὰ μιλήσουμε ἀργότερα· σημειῶνω μόνον ὅτι, ἐνῶ στὸ παλαιότερο ἔργο τοῦ J. Charbonneau, ἀποδίδεται στὸν Καλλιμάχο, στὸ νώτερο, ὁ τίτλος τῆς εἰκόνας κρατᾷ τὴν παλιὰ ἀπόδοση (*Callimaque, Venus Genetrix*), στὸ κείμενο (σ. 1845) ὁμοῦς ὁ συγγραφεὺς δέχεται ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο τοῦ Ἀλκαμένη.

πού αὐτὴ δημιουργεῖ. Ἡ τοποθέτηση αὐτὴ στὴ βάση ἐρχεται νὰ τονίσει ἢ σωστότερα νὰ δηλώσει τὴν εἰκόνα πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ δομὴ τοῦ ἀντίγραφου.

Ἄν τώρα ξαναδοῦμε, μ' αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις, τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, θὰ διακρίνουμε ὄχι ἀπλᾶ τὶς ἀντιγραφικὲς διαφορὲς πού τὸ χωρίζουν ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου (καὶ τῆς Νεάπολης), καὶ πού θὰ εἶχαν νὰ προσθέσουν λίγα πράγματα στὴ μελέτη καὶ γνώση τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου (θὰ δοῦμε λ.χ. μικροδιαφορὲς στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν, στὴ διαμόρφωσή τους, στὸν ἀριθμὸ τους, στὸ μήκος τους κλπ.), ἀλλὰ τὴν καιρὶα διαφορὰ στὴ δομὴ καὶ στὶς ρυθμικὲς συνέπειες πού αὐτὴ συνεπάγεται. Σ' αὐτὸ (στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης) ὑπάρχει ὁ δυνατὸς ἀξονας τοῦ ἀριστεροῦ στάσιμου σκέλους πού πατὰ στερεὰ στὸ ἔδαφος καὶ ὑψώνεται μὲ δύναμη, γιὰ νὰ στηρίξει ὀλόκληρο τὸ ὑπόλοιπο κορμί, πού συστρέφεται, τεντώνεται, χαλαρώνει, γέρνει, κινεῖται· αὐτὸς ὁ ἀξονας εἶναι ἀρχιτεκτονικὰ τὸ ἀντιστόλι πού θὰ ἐπιτρέψει σὲ ὅλα τὰ ἄλλα μέλη νὰ ἐνεργήσουν, χωρὶς νὰ κινδυνεύουν νὰ καταρρεύσουν (πίν. 1 β -γ). Καὶ τὸ κύριο τμήμα τοῦ ἀξονα αὐτοῦ εἶναι ἡ κνήμη, πού διαγράφεται ὀλοκάθαρα, καθὼς ξεχωρίζει μὲ βαθιὰ αὐλακιά, πλατύτερη πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ, στενότερη πρὸς τὰ ἔξω, ἀπὸ τὶς πτυχὲς τοῦ χιτῶνα πού τὴν πλαισιώνουν. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ διαφορὰ πρὸς τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου εἶναι ὀλοφάνερη, σημαντικὴ καὶ γεμάτη συνέπειες (μικρότερη εἶναι ἡ διαφορὰ πρὸς τὸ ἀντίγραφο τῆς Νεάπολης, ἀλλὰ οὔτε σ' αὐτὸ ὑπάρχει ἡ καθαρὴ διαγραφὴ τῆς κνήμης). Ἐνῶ στοῦ Λούβρου ἡ κνήμη μόλις διαγράφεται μέσα ἀπὸ τὴν πλούσια καὶ «ζωγραφικὰ» ἀποδομένη πτυχολογία, στῆς Θεσσαλονίκης οἱ δύο συστάδες τῶν πτυχῶν, πού πέφτουν σκληρὲς ἀνάμεσα στὰ δύο σκέλη, χωρίζονται καὶ ἀναμεταξὺ τους καὶ ἀπ' αὐτὰ μὲ βαθιὲς αὐλακώσεις ἔτσι, ὥστε τὰ σκέλη, προπάντων τὸ στάσιμο, προβάλλουν μὲ πλαστικὴ καθαρότητα καὶ λειτουργικὴ σαφήνεια.

Ὁ T. Dohrn¹² εἶχε παρατηρήσει πολὺ ὀρθὰ τὶς ἀδυναμίες πού παρουσίαζε ἡ στάση τῆς Ἀφροδίτης τοῦ Λούβρου: «eine leichte Unbestimmtheit in der Ponderation» καὶ ὅτι «in der Vorderansicht der Gestalt die Sekundärmerkmale von Stand - und Spielbein... bis zu einem gewissen Grade verwischt werden. Weder das Spielbein ist energisch genug zur Seite gestellt, wodurch dem Körper ein klarer Rhythmus verliehen würde, noch setzt sich die Akzentuierung der Standbeinhälfte durch...». «Die Achsenverschiebung kommt lediglich in dem durch Faltengruppen leicht angedeuteten Richtungsgegensatz zwischen Ober- und Unterkörper und in der Gegenbewegung von Brust- und Schulterhaltung zur Stellung von Hüpfen und Knien, wenn auch gedämpft, zur Ausdruck».

Τὶς ἀδυναμίες αὐτὲς τὶς διατηρεῖ καὶ τὸ ἀντίγραφο τῆς Νεάπολης, πού βρίσκεται πολὺ πιὸ κοντὰ πρὸς τοῦ Λούβρου, ἀπ' ὅσο ὑποστηρίζει ἡ Arnold. Προτοῦ ὁμως κρίνουμε τὸ βαθμὸ τῆς ἀξιοπιστίας τῶν ἀντιγράφων Λούβρου, Νεάπολης καὶ Θεσσαλονίκης, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ παρακολουθήσουμε τὶς συνέπειες πού προκαλεῖ ἡ βασικὴ αὐτὴ διαφορὰ σὲ ὅλη τὴν πλαστικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ἀγάλματος, μάλιστα στὸ σημεῖο

12. Attische Plastik vom Tode des Pheidias bis derts v. Chr. (Krefeld 1957) 59. zum Wirken des großen Meister des 4. Jahrhun-

πού στάθηκε κρίσιμο για την τεχνοτροπική έρμηνεία, δηλαδή στη σχέση σώματος και ένδύματος, και ιδιαίτερα στη λειτουργία του τελευταίου.

Ο Fuchs θεμελιώνει την ανάλυσή του επάνω σε μια καίρια για το αντίγραφο του Λούβρου παρατήρηση. Γράφει¹³: «Die Gestalt entfaltet sich dadurch in betonter Vorderansicht; dieser Zug zu einansichtiger Reliefwirkung... läßt erkennen, das der polykletische Kontrapost, der das Kräftespiel im ganzen plastischen Volumen umfaßt und auswiegt, hier nur als Schema angewendet ist, welches der ganz anderen, nämlich flächigen Entfaltungsabsicht der Statue dienen muß». Από τις αρχικές μας παρατηρήσεις προκύπτει ότι στο αντίγραφο της Θεσσαλονίκης δεν υπάρχει μια τέτοια «Vorderansicht» με «Reliefwirkung». Και αν ακόμη μεταβάλλουμε τη γωνία όρασης και δημιουργήσουμε εμείς μια «Vorderansicht», αυτή δεν έχει τις συνέπειες του αντιγράφου του Λούβρου, γιατί η διαφορετική δομή του αντιγράφου μας διατηρεί ακριβώς την «Kontrapost, der das Kräftespiel im ganzen plastischen Volumen umfaßt» και δεν τη χρησιμοποιεί ως «Schema der flächigen Entfaltungsabsicht». Ακόμη η πλάγια όψη δεν έχει την «gewisse breittartigen Kantigkeit» που διαπιστώνει ο Fuchs στο αντίγραφο του Λούβρου (πίν. 2α-β). Η πλάγια μάλιστα όψη της δεξιάς πλευράς της μορφής - της πλευράς του ύψωμένου ιματίου - προσφέρει μίαν ακόμη χαρακτηριστική διαφορά ανάμεσα στα δύο αντίγραφα: στο Λούβρου οι πτυχές πέφτουν σχεδόν κάθετα, καθώς το κορμί στέκεται κατακόρυφο, με ελαφρά τάση του επάνω μέρους προς τα πίσω, φυσική συνέπεια της κατασκευής και τοποθέτησης του στάσιμου σκέλους· στη Θεσσαλονίκη το επάνω μέρος του κορμιού γέρνει προς τα εμπρός, καθώς κλίνει και στρέφει προς το στάσιμο σκέλος, το όποιο με την οργανικά όρθη στήριξή του υποχρεώνει τον τεχνίτη να παρακολουθήσει τις συνέπειες του κοντραποστο σε όλα τα μέλη· έτσι και το ιμάτιο, που ανασύρεται, δημιουργεί χαρακτηριστικά λοξή πορεία προς τα κάτω, ενώ σύγχρονα άποχτα και στην όψη αυτή όγκο και υπόσταση πλαστική (κάτι που λείπει ολότελα από το αντίγραφο του Λούβρου), καθώς παρακολουθεί την έξαρση της δεξιάς ώμοπλάτης, που προκύπτει από την εσωτερική άθηση, την οποία προκαλεί ή στροφή του σώματος, αποτέλεσμα και αυτή της προσπάθειας που καταβάλλει η θεά για να ύψώσει με το δεξιό χέρι το ιμάτιο επάνω από το δεξιόν ώμο. Έτσι η χειρονομία αυτή, που στο αντίγραφο του Λούβρου έχει, όπως είπαν, «θεατρικό»¹⁴ χαρακτήρα ή όρθότερα αποτελεί ένα εξωτερικό σχήμα χωρίς οργανική αναγκαιότητα για τη μορφή και χωρίς καμιά συνέπεια στη δράση του μυικού της συστήματος, στο αντίγραφο της Θεσσαλονίκης προκαλεί τις αναπόφευκτες συνέπειες σε ολόκληρη τη δεξιά πλευρά της θεάς, από τη μέση και επάνω, και παραπέρα είναι αυτή που καθορίζει ολόκληρο το ρυθμικό σύστημα του έργου. Στο αντίγραφο του Λούβρου ο βραχίονας εκτείνεται παράλληλα σχεδόν προς το επίπεδο των ώμων και του στήθους, επεκτείνει δηλαδή την Vorderansicht προς τα πλάγια· χωρίς να καταβάλλει καμιά προσπάθεια ενέργειας, αποτελεί ένα στοιχείο του σχήματος που διαμορφώνεται στο σημείο εκείνο με τρόπο ολότελα εξωτερικό, ώστε να δίνει την

13. Ό.π. 208.

Τηλαυγής Μνήμα, Χαριστήριο εις Α. Κ. Όρλάνδου

14. Κάτι που όρθα αντικρούει ό Χρ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ,

III (1966) 278.

ἐντόπωση τῆς «θεατρικότητας», ἀφοῦ δὲν ἔχει καμιάν ἐσωτερικὴ ἢ ἀλλιώδως ἀντικειμενικὴ δικαίωση. Στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, ἀντίθετα, ὁ βραχίονας λειτουργεῖ, ἐνεργεῖ, καὶ γι' αὐτὸ τεντώνεται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔμπροσ, σὲ γωνία πρὸς τὸν ὄμο, ὥστε ἡ γωνία τῆς μασχάλης γίνεται ὀξεία.

Ὁ Fuchs προσθέτει στὴν ἀρχικὴ του παρατήρηση: «Jedoch eine eigentlich runderplastische Erfassung der Gestalt macht die Fläche, streng gegliederte Mantelwand der Rückseite zunichte». Πραγματικὰ στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀντιγράφου τοῦ Λούβρου τὸ ἱμάτιο ἀπλώνεται σὰν ἓνα παραπέτασμα ἀσχετο σχεδὸν ἀπὸ τὸ σῶμα, ποῦ ὑποτίθεται πὸς περιβάλλει. Ἡ βαθιὰ, σκληρὴ καὶ γραμμικὴ πύχνωσή του ἐπιτελεῖ ἔργο ἀνεξάρτητο ἀπὸ τοῦ κορμοῦ. Διαφορετικὰ λειτουργεῖ στὸ πίσω μέρος τὸ ἱμάτιο τοῦ ἀντιγράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Ἄν παραβάσουμε τίς δύο εἰκόνες, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἐνῶ ὁ ἀριθμὸς καὶ ἡ θέση τῶν πτυχώσεων στὰ δύο ἀντίγραφα σχεδὸν συμπίπτουν καὶ ἡ πορεία τους παρουσιάζει μικρὴ διαφορὰ¹⁵, ἡ πλαστικὴ τους ἐπιξεργασία καὶ ἡ μορφή τους εἶναι οὐσιαστικὰ διαφορετικὴ, ἰδιαίτερα στὴ δεξιὰ ὄμοπλάτη, ἐκεῖ δηλαδὴ ποῦ συντελεῖται ἡ καίρια λειτουργία τῆς κίνησης τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης τὰ ἐξάρματα τῶν πτυχῶν σβήνουν στὸ σημεῖο ἐκεῖνο, καθὼς ἡ ὄμοπλάτη τεντώνεται μὲ τὴν κίνηση τοῦ χεριοῦ, ποῦ ὑψώνεται γιὰ νὰ τραβήξει καὶ νὰ κρατήσῃ τὴν ὑψωμένη ἄκρα τοῦ ἱματίου. Στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Λούβρου οἱ πτυχές ἀγνοοῦν τὴν ὕπαρξη τοῦ σώματος ποῦ ἐνεργεῖ, ἐντονα μάλιστα, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Ἀποτέλεσμα τούτου εἶναι καὶ ἡ μορφή τῶν δύο κάθετων πτυχώσεων ποῦ πέφτουν ἀπὸ τὸ ὑψωμένο ἱμάτιο πρὸς τὰ κάτω: ἔχουν τὸ σχῆμα ἐνὸς λεπτοῦ ραβδίου καὶ χωρίζονται μεταξὺ τους ἀπὸ μιὰ βαθιὰ, πλατιά σχετικὰ, αὐλάκωση· ἀποτελοῦν δηλαδὴ δύο ἀψυχα γραμμικὰ σχήματα, ποῦ παίζουν μὲ τὴ φωτοσκίαση ποῦ δημιουργοῦν τὰ ἐξαρτήματά τους καὶ ἡ ἐνδιάμεση αὐλάκα. Στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, καθὼς τὸ ἱμάτιο ἔχει τεντωθεῖ ἐπάνω στὴν καμπύλωση τῆς ὄμοπλάτης, ποῦ ἔχει ἐξαρθεῖ ἀπὸ τὴν τάση τοῦ χεριοῦ, οἱ πτυχές αὐτές εἶναι πλατύτερες, λιγότερο ὑψωμένες, δημιουργοῦν ἀβαθές αὐλάκι μεταξὺ τούς· μὲ ἄλλα λόγια ἔχουν ὑπόσταση, λειτουργοῦν ὀργανικὰ, πειθαρχοῦν στὸ πλαστικὸ τους ἔργο καὶ δὲν ἀποτελοῦν γραμμικὸ παιγνίδι¹⁶ (πίν. 2γ).

Ὑστερα ἀπὸ τίς παρατηρήσεις αὐτές, μποροῦμε νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν κύρια (ἔμπροσ) ὄψη, γιὰ νὰ ὀλοκληρώσουμε τὴ σύγκριση, ποῦ εἶναι σύγχρονα καὶ ἀνάλυση τοῦ ἀντιγράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ διακρίνει κανεὶς βασικὴ διαφορὰ

15. Τοῦτο σημαίνει πὸς ἐξωτερικὰ παρακολουθοῦν ἀρκετὰ πιστὰ τὸ πρωτότυπο· ὅμως ἡ πιστὴ αἰσθητικὴ ἀπόδοση δὲν ἔπαρκει, ὅταν ὁ ἀντιγράφος δὲν ἔχει κατανοήσῃ τὴ λειτουργία τοῦ ἔργου.

16. Γιὰ νὰ κατανοήσουμε ἄμεσα τὴ σημασία ὅλων αὐτῶν τῶν διαφορῶν δὲν ἔχομε παρὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ ἐπαναλάβουμε ἑμεῖς οἱ ἴδιοι, μὲ τὸ δικό μας κορμὶ τὴν κίνηση τοῦ ἀγάλματος. Γιὰ νὰ τραβήξουμε μὲ τὸ δεξιὸ μας χέρι πίσω ἀπὸ τὸν δεξιὸ μας ὄμο κάτι σὰν τὸ ἱμάτιο, θὰ ἀναγκαστοῦμε νὰ

στηρίξουμε γερὰ ὀλόκληρο τὸ κορμὶ μας στὸ ἀριστερὸ σκέλος· μὲ τὸ ὄψωμα καὶ τὸ τέντωμα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τὸ κορμὶ μας θὰ στραφῇ καὶ θὰ γείρει πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ ὀλόκληρη ἡ δεξιὰ πλευρὰ θὰ τεντωθεῖ καὶ ἡ ἀντίστοιχη ὄμοπλάτη θὰ βγῇ πρὸς τὰ ἔξω. Αὐτὴ τὴν ἀπλὴ ὀργανικὴ συνέπεια τῆς χειρωνακίας τῆς Ἀφροδίτης τὴν ἀγνοεῖ ἢ δὲν τὴν καταλαβαίνει ὁ ἀντιγράφος τοῦ Λούβρου (καὶ τῆς Νάπολης), ἐνῶ γίνεται πρόδηλη σὶν ἀντιγράφοις τῆς Θεσσαλονίκης.

στην απόδοση του χιτώνα σε δύο σημεία, καίρια για την πλαστική έκφραση της μορφής: στα σκέλη και στη δεξιά πλευρά της, από τον δεξιό μαστό ως το επάνω τμήμα του δεξιού μηρού. Στο αντίγραφο του Λούβρου (και της Νεάπολης) οι πτυχές ανάμεσα στα δύο σκέλη, με την πυκνή συμπαράθεσή τους δημιουργούν ένα πλαστικόν όγκο που καλύπτει το κενό ανάμεσα στα δύο σκέλη, το στάσιμο και το άνετο, και έτσι ενώνει τα δύο σ' ένα ενιαίο πλαστικό στοιχείο, με διαφοροποιημένη απλώς την επιφάνεια: το στάσιμο σκέλος έχει χάσει την αὐτοτέλειά του και, παρά τη «διαφάνεια» τοῦ ἐνδύματος, με δυσκολία διακρίνεται τὸ περίγραμμά του, καθώς πνίγεται ανάμεσα στις πτυχές του ἐσωτερικοῦ και στις ἄλλες που πέφτουν ἀπὸ τὴν ἐξωτερική του πλευρά, ἀκολουθώντας μάλιστα σ' ένα πρώτο στάδιο τὴν καμπύλωσή του. Ἀλλὰ και τοῦ ἀνετοῦ σκέλους τὸ ἐσωτερικὸ περίγραμμα ἔχει τελείως διαλυθεῖ ἀπὸ τὴν συστάδα τῶν σχεδὸν κάθετων πτυχῶν που τὸ παραστέκουν. Ἐντελῶς διαφοροτικὴν εἰκόνα δημιουργεῖ τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης: οἱ ἀντίστοιχες πτυχές ἔχουν συμπυκνωθεῖ σὲ δύο ἐλαφρὰ λοξές, που χωρίζονται μεταξύ τους με ἕνα βαθύτατο αὐλάκι· ἐξίσου βαθύ αὐλάκι χωρίζει τὴ δεξιά πτυχή ἀπὸ τὸ στάσιμο σκέλος, ἀπὸ τὸ γόνατο ὡς τὸ πέλμα (πίν. 3β) στενὸ, ἀρκετὰ βαθύ, ὥστε νὰ διαχωρίζει με σαφήνεια τὸ σκέλος, εἶναι και τὸ αὐλάκι που παρακολουθεῖ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ ἀνετοῦ σκέλους ἀπὸ τὸ γόνατο ὡς τὸ πέλμα (πίν. 3γ-δ) και τὸ ἀπομονώνει ἔτσι ἀπὸ τίς πτυχές τοῦ χιτώνα. Με ὅλα αὐτὰ τὰ πλαστικὰ μέσα τὸ στάσιμο σκέλος ἀποχτᾷ αὐτοτέλεια και προβάλλει δυνατὸ και καθαρὸ τὸ περίγραμμα και τὸν ὀστέινον ὄγκο του. Και πρὸς τὸ ἀνετο σκέλος, που ἔχει τραβηχθεῖ πρὸς τὰ πίσω περισσότερο ἀπ' ὅσο στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου, ἡ διάκριση τῆς ἀντίστοιχης πτυχῆς ἀπὸ τὴν κνήμη εἶναι σαφῆς και σκόπιμη¹⁷.

Τὴν ἴδια κοφτὴ, βαθιὰ διαχωριστικὴ αὐλακία συναντοῦμε και ἀνάμεσα στὴ δεξιά πλευρά τῆς μορφῆς και τίς πτυχές που πέφτουν κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλη τοῦ ὑψωμένου δεξιοῦ χεριοῦ, ὥστε και ἐδῶ τὸ περίγραμμα τῆς τεταμένης και ἐντονα λειτουργούσας πλευρᾶς, προβάλλει με πλαστικὴ διαύγεια. Ἀντίθετα στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου (και τῆς Νεάπολης) οἱ πτυχές που δημιουργοῦνται κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλη και πέφτουν ὡς τὸν γοφὸ συνεχίζουν με μικρὴ πλαστικὴ διαφοροποίηση τὸν ὄγκο τοῦ κορμοῦ, ὥστε τὸ περίγραμμα, ὅπωςδήποτε εὐδιάκριτο, χάνει τὴν καθαρότητά του μέσα στὸ παιγνίδισμα τῶν πτυχῶν που τὸ περιβάλλουν.

Ἡ ἴδια διάθεση για σαφὴ διαγραφή τοῦ περιγράμματος και πλαστικὴ καθαρότητα τῶν ὄγκων διακρίνεται και στὴν ἀριστερὴ πλευρά τοῦ ἀντιγράφου τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου ὁ ἀριστερὸς βραχίονας χωρίζεται ἀπὸ τὸ στήθος με βαθύ κόψιμο, ὅπως και ὁ πήχυς ἀπὸ τὴν κυρτὴ καμπύλη τοῦ ὑψωμένου γοφοῦ. Στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου (και τῆς Νεάπολης) στήθος και βραχίονας, γοφὸς και πήχυς, ἀποτελοῦν μιὰ συνέχεια και διαφορίζονται μόνο με τὸν κυματισμὸ τῆς πλαστικῆς ἐπιφάνειας, χωρὶς νὰ διαγράφουν με σαφήνεια τὰ περιγράμματά τους.

Ἄξιοσημείωτη εἶναι ἀκόμη και ἡ διαφορὰ που ὑπάρχει στὴν ἀπόδοση τῆς ομάδας

17. Παρόμοιες παρατηρήσεις ἔχει κάνει και ἡ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι πολὺ πλησιέστερο πρὸς τὴν Αἰολίδα με βάση τὸ ἀντίγραφο τῆς Νεάπολης, που σ' Θεσσαλονίκης παρά πρὸς τοῦ Λούβρου.

τῶν πτυχῶν ποῦ σχηματίζονται κάτω ἀπὸ τὸν γυμνὸ ἀριστερὸ μαστὸ· καὶ τὸ σχῆμα τους καὶ ὁ ἀριθμὸς τους καὶ ἡ διάταξή τους εἶναι ἐντελῶς διάφορη (πίν. 3α). Στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου καὶ τῆς Νεάπολης ἡ παρυφή τοῦ χιτῶνα ποῦ κατεβαίνει ἀπὸ τὸν δεξιὸν ὄμο περιβάλλει τὸν δεξιὸ μαστὸ ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρά· ἐκεῖ δημιουργεῖ μιὰ νέα πτυχὴ καὶ ἔτσι μιὰ διπλὴ ἐντονη πτύχωση κατεβαίνει λοξὰ ἀκολουθώντας τὴν καμπύλη τοῦ ἀριστεροῦ μαστοῦ, καμπυλώνεται κάτω ἀπ' αὐτὸν καὶ ἀνεβαίνει πρὸς τὸν ἀριστερὸ βραχίονα· κάτω ἀπὸ τὸν μαστὸ, χαμηλότερα ἀπὸ τὴν ἐντονη αὐτὴ διπλὴ πτύχωση, σχηματίζεται μιὰ ἀκόμη πτυχὴ, ἀσθενέστερη, ποῦ διαφοροποιεῖται κάπως καὶ δημιουργεῖ μιὰ μικρότερη στῆ στροφή της πρὸς τὰ ἄνω – πρὸς τὸν βραχίονα (στὸ ἀντίγραφο τῆς Νεάπολης δημιουργοῦνται σαφῶς δύο ἀσθενέστερες ἀπὸ τὶς δύο κύριες ποῦ περιβάλλουν τὸν ἀριστερὸ μαστὸ). Ἡ καμπύλη τῶν δύο κύριων πτυχῶν κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μαστὸ εἶναι ἀπαλὴ καὶ κινεῖται χωρὶς ἐνταση καὶ στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου καὶ ἀκόμη πιὸ χαρακτηριστικὰ στὸ ἀντίγραφο τῆς Νεάπολης.

Ἐντελῶς διαφορετικὰ λειτουργοῦσαν οἱ ἀντίστοιχες πτυχές στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης. Σ' αὐτὸ ἡ παρυφή τοῦ χιτῶνα κατεβαίνει μὲ ἰσχυρότερη τάση ἀπὸ τὸν δεξιὸν ὄμο καὶ συνεχίζει λοξὰ πρὸς τὸν ἀριστερὸ μαστὸ τὴν πορεία της ἀδύνατη καὶ μόνη, καὶ μόνον ὅταν καμπυλωθεῖ κάτω ἀπὸ τὸν γυμνὸ μαστὸ διχάζεται καὶ σχηματίζει μιὰν ἐλαφρὰ δίδυμη πτύχωση· ἀκριβέστερα στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔρχεται ἡ διπλὴ πτύχωση ποῦ ἀρχίζει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα, ἀπὸ τὴν πηγὴ τῶν πτυχῶν τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου ποῦ ἔχει γλιστρήσει καὶ στάθηκε ὑψηλὰ στὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Ἀπὸ τὸν δεξιὸν ὄμο ξεκινᾷ μιὰ δεύτερη πτυχὴ ποῦ παρακολουθεῖ ἀπὸ μέσα τὴν πορεία τῆς παρυφῆς τοῦ χιτῶνα, καί, ἀφοῦ ὑποστρεῖ μιὰ πρώτη καμπύλωση ἀπὸ τὸν δεξιὸ μαστὸ, στῆ συνέχεια τῆς λοξῆς πορείας διχάζεται καί, ὅταν φτάσει κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μαστὸ καὶ στραφεί ἀρκετὰ ἀπότομα πρὸς τὰ ἑπάνω γιὰ νὰ βρεῖ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα, τὸ κάτω ἔξαρμά της ἔχει πέσει τόσο πρὸς τὰ κάτω, ὥστε ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ στὸ ὀμαλότερα κινούμενο ἄνω ὑπάρχει ἀρκετὸς χῶρος γιὰ νὰ ἀναπτυχθεῖ μιὰ ἀκόμη δίδυμη πτύχωση. Στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου (καὶ τῆς Νεάπολης) οἱ δύο πτυχές, ποῦ γεννᾷ ἡ παρυφή τοῦ χιτῶνα ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μαστὸ, δίνουν τὸν τόνο μὲ τὸ ὑψηλὸ του ἔξαρμα καὶ τὴ βαθιὰν ἀνάμεσά τους αἰλάκωση, ἐνῶ οἱ δύο χαμηλότερες παρακολουθοῦν ἀσθενικὰ, σὰν ἀπόηχος τῶν πρώτων. Ἀντίθετα στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης ἡ πτυχὴ τῆς παρυφῆς ἀκολουθεῖ ἀδύνατη, σχετικὰ ἥρεμα, τὴν καμπύλη τοῦ γυμνοῦ μαστοῦ, καὶ ἔρχεται ἡ ἐντονη καὶ δυνατὴ δεύτερη (χαμηλότερη) συστάδα νὰ ἐξαρθεῖ καὶ νὰ πλαισιώσει ἀποφασιστικὰ τὴν πρώτη. Ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἀποτελεῖ ὀργανικὴ συνέπεια τῆς διαφορετικῆς στάσης· στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης ἡ τάση τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς μὲ τὴν ἰσχυρὴ ὕψωση τοῦ δεξιοῦ ὄμου τεντώνει τὸν χιτῶνα, ἐνῶ τὸ σφερότερο χαμηλῶμα τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ δυνατό ὕψωμα τοῦ ἀντίστοιχου γοφοῦ τοῦ στάσιμου σκέλους, ἀναγκάζουν τὸν χιτῶνα νὰ μαζευτεῖ πιὸ πυκνὰ καὶ λιγότερο ἄνετα στὸ ἀριστερὸ πλευρό.

Θὰ ἦταν κουραστικὸ νὰ παρακολουθήσουμε καὶ ὅλες τὶς ἄλλες, μικρότερες ἀλλὰ ὄχι λιγότερο χαρακτηριστικές, διαφορές στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν. Φτάνει νὰ σημειώ-

σουμε πώς στο αντίγραφο της Θεσσαλονίκης οι πτυχές του χιτώνα που ξεκινούν από τον δεξιόν ώμο έχουν μία έντονη πορεία και συνέπεια μεγαλύτερη από του αντιγράφου του Λούβρου και προπάντων επιτρέπουν τη σαφή απόδοση των σχημάτων του σώματος, όπως γίνεται πρόδηλο στο τρίγωνο της ήβης, που έχει χαθεί στα αντίγραφα Λούβρου-Νεάπολης, ενώ αποδίδεται με απόλυτη σαφήνεια στης Θεσσαλονίκης.

Η ανάλυση του Fuchs οδηγεί στη διαπίστωση ότι «die Bildung der Statue ist... unter dem Begriff der *Oberflächenwirkung* zu begreifen», που σημαίνει «dekorative Empfindlichkeit der Oberfläche und kalligraphische Linearismus» ή με μία διαφορετική διατύπωση: «Die peloponnesische Struktur im Körperaufbau wird ihres aktiven, plastisch-räumlichen Elementes beraubt und zu rein flächiger Gebärde, beinahe zur blossen Pose, umgebildet»¹⁸. Την ίδια άποψη εκφράζει και η Schlörb όταν γράφει: Der Künstler hat offensichtlich auf das Widerspiel der Kräfte innerhalb des Körperaufbaus weniger Wert gelegt als auf die kalligraphische Gestaltung der Oberfläche»¹⁹.

Οι παρατηρήσεις αυτές στηρίζονται στο αντίγραφο του Λούβρου και δεν διαφεύδονται απόλυτως από το αντίγραφο της Νεάπολης, παρά την αντίθετη γνώμη της Arpold. Μπορούν όμως να ισχύουν όταν έχει κανείς μπροστά του το αντίγραφο της Θεσσαλονίκης, που, όπως είδαμε, αποδίδει έντελώς διαφορετικά το πρότυπο σε όρισμένα βασικά σημεία του.

Προτού απαντήσουμε στο ερώτημα οφείλουμε να σημειώσουμε ότι το αντίγραφο της Θεσσαλονίκης, όπως τα περισσότερα από τα μεγάλα αντίγραφα της Αφροδίτης Fréjus²⁰, πρέπει να έγινε στους πρώτους αυτοκρατορικούς χρόνους. Όσο κι αν τα κριτήριά μας για τέτοιες χρονολογήσεις δεν είναι τόσο ασφαλή, όσο θα θέλαμε, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα σχεδόν πως αποκλείεται μία χρονολογία της εποχής του Αυγούστου, όπως και μία πολύ μεταγενέστερη από τα χρόνια του Κλαυδίου. Έξισου πιθανό πρέπει να θεωρήσουμε ότι το αντίγραφο της Θεσσαλονίκης έγινε στην Αθήνα, όπως και τα περισσότερα άλλα, που αντιγράφουν ένα περίφημο και αγαπητό αθηναϊκό έργο. Η ποιότητα της δουλειάς του αντιγραφέα είναι αρκετά καλή, παραμένει όμως πάντοτε μέσα στα όρια ενός τεχνίτη που αντιγράφει και προπάντων που εκφράζεται με την τεχνική της εποχής του. Δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε την αποχόμωση που έχουν ύποπτοι οι ελασθητές και δροσερές πτυχές του χιτώνα και να φαντασθούμε τις ελασθητές καμπύλες των πλαστικών όγκων κάτω από την ανυδρή επιφάνεια του αντιγράφου. Ωστόσο η δουλειά μαρτυρεί ευσυνειδησία, γνώση και γλυπτική πείρα αξιόπαινη. Σχετικά με άλλα ρωμαϊκά αντίγραφα - και όχι μόνο του ίδιου έργου - το αντίγραφο της Αφροδίτης του Μουσείου της Θεσσαλονίκης μπορεί να θεωρηθεί πολύ αξιόλογο.

Ύστερα από τις απαραίτητες αυτές παρατηρήσεις θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε στην απάντηση του ερωτήματος που θέσαμε: το αντίγραφο της Θεσσαλονίκης επιβεβαιώνει τις κρίσεις του Fuchs και της Schlörb: Και αν όχι, μπορούμε να στηριχτούμε σ' αυτό, για να μεταβάλουμε τη σχηματισμένη μας αντίληψη ή πρέπει να δεχτούμε πως

18. Ό.π. 209.

20. FUCHS ό.π. 216.

19. Ό.π. 45.

ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἓνα ἀντίγραφο ποῦ, ὅσο καλὸ κι ἂν εἶναι, προδίνει τὸ πρότυπο τοῦ πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅσο τὰ ἀντίγραφα τοῦ Λούβρου καὶ τῆς Νεάπολης, καὶ συνεπῶς οφείλουμε νά τὸ ἀγνοήσουμε; Τὸ ἐρώτημα εἶναι, νομίζω, καίριο, γι' αὐτὸ πρέπει νά τὸ «πολιορκήσουμε» μέ πολλή προσοχή, ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Σωκράτης.

Εἶναι λοιπὸν σωστὸ νά ξεκινήσουμε ἀπὸ ὀρισμένα ἀσφαλῆ δεδομένα. Τὸ ἀγαλμα εἰκονίζει μιὰ γυναικεία μορφή ντυμένη λεπτὸ ἰωνικὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο· ἀλλὰ τὸ ἱμάτιο βρίσκεται ἀπλωμένο μόνο στὸ πίσω μέρος καὶ ἡ μία τοῦ ἄκρη ἀναδιπλώνεται στὸν ἀριστερὸ πῆχυ, ἐνῶ τὴν ἄλλη, ποῦ ὑψώνεται ἐπάνω ἀπὸ τὸν δεξιὸ ὄμο, τὴν κρατᾷ μέ τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Ὁ χιτῶνας ἔχει γλιστρήσει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸν ὄμο καὶ πέφτοντας πρὸς τὸν ἀντίστοιχο βραχίονα ἔχει ἀποκαλύψει τὸν ἀριστερὸ μαστό. Ἡ μορφή στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ σκέλος, ἐνῶ τὸ δεξιὸ λυγίζει στὸ γόνατο καὶ κινεῖται πρὸς τὰ πίσω, ἀκουμπώντας μέ τὸ ἐμπρὸς ἄκρο τοῦ πέλματος τὸ ἔδαφος. Ὁ Fuchs ὀρθῶς σημειώνει πὼς ἡ στάση καὶ ἡ χειρονομία, ὅπως τίς δίνει τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου, βρίσκονται κοντὰ στὴν «blossen Pose». Ἡ ἀνάλυση τῶν μορφολογικῶν στοιχείων μόνη τῆς δὲν μπορεῖ, νομίζω, νά μᾶς ὀδηγήσει στὴν ἀπάντηση τοῦ ἐρωτήματος ποῦ θέσαμε· πρὶν ἀπ' αὐτὴν εἶναι ἀπαραίτητο νά κατανοήσουμε τί σημαίνει αὐτὴ ἡ χειρονομία, ποῦ εἶναι μοναδική σὲ περίοπτο ἀγαλμα τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα.

Ὅτι ἡ χειρονομία εἰσάγει γιὰ πρώτη φορὰ (βλ. παρακάτω λεπτομερέστερη ἀνάλυση) μιὰ νέα πλαστικὴ ἐκφραση ἑνὸς παλαιοῦ ἐκφραστικοῦ σχήματος ποῦ ὀνομάστηκε «ἡραῖο», δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Τὸ ἀρχικὸ νόημα τοῦ σχήματος αὐτοῦ εἶναι ὅτι ἡ γυναίκα (ἡ θεά) ἀποκαλύπτει τὴ μορφή τῆς στὸν σύντροφό τῆς. Ἔτσι καὶ στὴν περίπτωση τῆς Ἀφροδίτης ποῦ ἐξετάζουμε πρέπει νά δεχτοῦμε πὼς ἡ θεά «ἀνακαλύπτεται», ἀνασηκώνει δηλαδή μέ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ἱμάτιο ποῦ καλύπτει τὸ σῶμα τῆς· ἐκτελεῖ δηλαδή μιὰ συγκεκριμένη πράξη, ποῦ ἀπαιτεῖ ἐνέργεια μυικὴ μέ συνέπειες σὲ ὅλα τὰ μέλη τοῦ σώματος, πρῶτα καὶ κύρια βέβαια στὸ χέρι ποῦ λειτουργεῖ. Ἀλλὰ γιὰ νά ἐνεργήσει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ χέρι, ἀπαραίτητη εἶναι ἡ σταθερὴ στήριξη ὅλου τοῦ κορμοῦ στὸ ἀριστερὸ σκέλος· ὀργανικὰ ἐπακόλουθα: ἡ χαλάρωση, κάμψη καὶ πρὸς τὰ πίσω κίνηση τοῦ δεξιοῦ, ἡ ἐντονη κλίση τοῦ ἀριστεροῦ ὄμου, ἡ ὑπέρταση ὅλης τῆς δεξιῆς πλευρᾶς καὶ ἡ στροφή τοῦ κορμοῦ ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἄνω πρὸς τὸ μέρος τοῦ στάσιμου - στηρίζοντος - σκέλους.

Ὅτι αὐτὴ ἡ λειτουργία - ἐνέργεια τοῦ σώματος δηλώνεται μέ ὀργανικὴ συνέπεια καὶ πειστικὴ πλαστικὴ ἐκφραση μεγαλύτερη στὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης παρ' ὅσον στοῦ Λούβρου καὶ στῆς Νεάπολης, φάνηκε, νομίζω, ἀπὸ τὴ σύγκριση ποῦ προηγήθηκε. Ὅτι στὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου ἡ ἐνέργεια κινδυνεύει νά μεταβληθεῖ σὲ «blosse Pose» τὸ πρόσεξαν ἄλλοι ἐρευνητές, ἐνῶ τὸ ἴδιο δὲν ἰσχύει γιὰ τὸ ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου καὶ ἡ στήριξη εἶναι γερή, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ἐνέργεια τῆς μορφῆς, καὶ ἡ κίνηση ὅλων τῶν μελῶν δηλώνεται μέ σαφήνεια καὶ ὀργανικὴ συνέπεια. Ὅτι ἓνας γλύπτης τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. πρέπει νά εἶχε ἐμπεδῆ τὴν αἴσθησή αὐτῆς τῆς ἀναγκαιότητας τῶν κινήσεων, ἐντάσεων, χαλαρώσεων, πλαστικῶν ἐξάρσεων, στροφῶν καὶ κλίσεων, τὸ θεωρῶ ἀυταπόδεικτο, ἐνῶ τὸ πόσο περίεργη φαίνεται ἡ ἀσυνεπής, σχεδὸν ἀψυχη στάση ποῦ παρουσιάζει τὸ ἀντίγραφο τοῦ Λούβρου, τὸ μαρτυροῦν οἱ χαρακτηρισμοὶ ποῦ δόθηκαν ὡς

τώρα στο έργο και πού κατέληγαν όλοι στη διαπίστωση πώς βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα δείγμα καλού μανιερισμού.

Η χειρονομία όμως πού καθορίζει και τή στάση και τήν πλαστική διάρθρωση του έργου θα αποτελούσε μιὰ έκφραση «κοκεταρίας» (όπως αποτελεί στις πολλές από τις επαναλήψεις και απομιμήσεις, πού ακολούθησαν άφθονες), αν ή θεά, άνασύροντας τό ήμάτιο, μᾶς άποκάλυπτε ένα πολύπτυχο χιτώνα πού κάλυπτε τό κορμί της. Αντίθετα, με τόν διάφανο χιτώνα με έκπληξη βλέπουμε, για πρώτη φορά στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, τήν Άφροδίτη ούσιαστικά γυμνή. Ο Dohrn τό κατάλαβε σωστά - χωρίς όμως νά προχωρήσει σέ λεπτομερέστερη διατύπωση - και έγραψε: «Ein Chiton von solcher Beschaffenheit ist das Medium, durch das im V. Jahrhundert erstmalig das Problem der Darstellung der «unbekleideten» Frau in der monumentalen Rundplastik gelöst wird»²¹. Τό ίδιο νόημα ύποθέτω πώς θα έπρεπε νά δώσουμε και στην έκφραση της Arnold: «in einem symbolhaften und einem neuen erscheinungsmäßigen Sinn ist also hier die Eriphanie der Göttin Aphrodite dargestellt»²². Έχουμε λοιπόν στο άγαλμα αυτό «άνακαλυπτήρια» της θεάς με τόν πανάρχαιο συμβολισμό και τή νέα πλαστική γλώσσα. Η γύμνωση εκφράζεται και με τή γύμνωση του μαστού και με τή διαφάνεια του ενδόματος²³.

Αν όμως μιὰ τέτοια έρμηνεία είναι όρθή, όπως πιστεύω, τότε ή σχέση ενδόματος-σώματος έχει έντελώς ιδιαίτερο χαρακτήρα και άποχτᾶ καινούριο νόημα. Η παρατήρηση ότι «der dünne Chiton... der... den atmenden Leib überspinnt, nur als eine zweite, durchsichtige Haut wirkt»²⁴ γίνεται περισσότερο σημαντική, αλλά όχι από τήν άποψη ότι ό τεχνίτης δίνει στο ένδυμα μόνον ένα διακοσμητικό ρόλο, αλλά γιατί ό τεχνίτης θέλει νά στερήσει από τό ένδυμα τήν ικανότητα νά κρύβει τήν έπιφάνεια του σώματος, τό θέλει άκριβᾶς ως δεύτερο δέρμα. Όμως μιὰ τέτοια πρόθεση του τεχνίτη δέν είναι έντελώς καθαρᾶ στο αντίγραφο του Λούβρου, όπου ό λεπτός χιτώνας με τά πολλαπλά του παιγνιδίσματα, χωρίς νά κατορθώνει νά άποχτήσει άνθυπόστατη πλαστικήν ύπαρξη, διαλύεται σέ ένα διακοσμητικό στοιχείο πού ενεργεί με δικό του τρόπο έπάνω από τό διαφαινόμενο σώμα της θεάς.

Τό συμπέρασμα πού προκύπτει από τίς παρατηρήσεις πού προηγήθηκαν είναι ότι τό αντίγραφο της Θεσσαλονίκης μᾶς επιτρέπει ίσως νά κατανοήσουμε καλύτερα τίς προθέσεις του τεχνίτη και νά έρμηνεύσουμε καλύτερα όρισμένα σημεῖα πού ζυμναν κάπως θολά από τά στοιχεία πού μᾶς πρόσφεραν τά καλύτερα ως τώρα αντίγραφα του Λούβρου και της Νεάπολης. Αλλά θα ήταν λάθος νά πιστέψουμε πώς μπορούμε νά τό θεωρήσουμε τόσο πιστό, ώστε νά στηριχτοῦμε μόνο σ' αυτό για νά αναπλάσουμε με άσφάλεια τό χαμένο πρωτότυπο²⁵. Δέν ύπάρχει άμφιβολία πώς ό αντιγραφείας έξακολουθεῖ νά εἰ-

21. Ό.π. 59.

22. Ό.π. 79 - 80.

23. Αν, όπως νομίζω, ή έρμηνεία τούτη είναι όρθή, τό αντίγραφο της Θεσσαλονίκης βρίσκεται και σ' αυτό τό σημεῖο πού κοντά στην πρόθεση του τεχνίτη. Τούτο είναι ιδιαίτερα αισθητό τόσο στην

κοιλιακή χώρα και στο τρίγωνο της ἡβης, όσο και στον δεξιό μαστό.

24. FUCHS ό.π. 208.

25. Και αυτό ανεξάρτητα από τό όλικό του πρωτοτύπου, τό όποιο ή S. KARUSU πιστεύει πώς ήταν χάλκινο ό.π. 165.

ναι πάντα ένας ἑρμηνευτῆς τοῦ προτύπου του, ποτισμένος μὲ τὶς δικές του ἀρχές, περιορισμένος ἀπὸ τὶς δικές του ἰκανότητες καὶ γνώσεις, δέσμιος τοῦ δικοῦ του γούστου, ποὺ σημαίνει ὄχι μονάχα τὸ ἀτομικὸ του, ἀλλὰ προπάντων τῆς ἐποχῆς του. Ἔτσι καὶ ἂν ἀκόμη δεχτοῦμε πὺς τὸ νέο ἀντίγραφο μᾶς βοηθᾷ νὰ πλησιάσουμε περισσότερο ἢ νὰ δοῦμε ἀπὸ ὀρθότερη ὀπτική γωνία τὸ πρωτότυπο, τὴν ἴδια στιγμή μᾶς ὑποχρεώνει νὰ θέσουμε μὲ ἔμφαση τὸ πρόβλημα τῆς ἀξίας τῶν ἀντιγράφων στὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς πλαστικῆς. Τοῦτο φαίνεται πὺς γίνεται σήμερα πιά πολὺ ἐπιτακτικὸ, γιατί μιά τάση νὰ συλλάβουμε τὶς μεγάλες καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες τοῦ ἀρχαίου κόσμου στηριγμένοι σὲ φιλολογικὲς μαρτυρίες, ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα καὶ ὑποθετικὰ πρότυπα ἔργα τους, ἔχει ἀρχίσει νὰ μᾶς παρασύρει ὅλους, περισσότερο μάλιστα τοὺς νεότερους, σὲ δρόμους ἐπικίνδυνους, ὅπως πιστεύω. Ἀλλὰ προτοῦ φτάσουμε σὲ τέτοια γενικά - καὶ βασικά - προβλήματα, ὀφείλουμε νὰ συνεχίσουμε τὴν ἔρευνα γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου ποὺ δημοσιεύουμε, στηριγμένοι σὲ παρατηρήσεις ὅσο γίνεται πὺ ἀντικειμενικὲς. Γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχουμε αὐτὸ νομίζω πὺς πρέπει νὰ σταθοῦμε μὲ προσοχὴ σὲ ὀρισμένα «σχήματα» τοῦ ἔργου, τὰ ὁποῖα ἢ ὁποιαδήποτε ἀλλοίωση τῶν ἀντιγράφων δὲν τὰ μεταμορφώνει καὶ ἔτσι μποροῦν νὰ βοηθήσουν πολλαπλὰ στὴν ἑρμηνευτικὴ μᾶς προσπάθεια.

Τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ εἶναι ἡ ὕψωση τοῦ ἱματίου ἐπάνω ἀπὸ τὸν δεξιὸν ὄμο μὲ τὸ ὕψωμένο δεξιὸ χέρι. Ὁ Καροῦζος, ἀναλύοντας τὴ σημασία του στὸ λαμπρὸ ἐπιτόμβιο ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθν. Μουσείου Ἀθηνῶν ἀρ. 3716, τὸ ὀνόμασε «ἡραῖο σχῆμα» καὶ προχώρησε σὲ μιὰ σύντομη ἐξέτασή του²⁶. Λίγο παλαιότερα ὁ Σερ. Χαριτωνίδης εἶχε συγκεντρώσει ἀρκετὰ παραδείγματα - κυρίως ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν πλαστικὴ - χωρὶς ὅμως νὰ ἐξαντλεῖ τὸ θέμα²⁷. Εἶναι ἀνάγκη, ὅπως ἔγραφε ὁ Καροῦζος, νὰ γίνῃ συστηματικὴ μελέτη γιὰ νὰ κατορθώσουμε νὰ συλλάβουμε μὲ σαφήνεια τὸ νόημα τοῦ «σχήματος», νὰ διακρίνουμε τὶς παραλλαγές του καὶ νὰ παρακολουθήσουμε τὴ διατύπωσή του κατὰ ἐποχές. Γιὰ τὴν περίπτωση τῆς Ἀφροδίτης μποροῦμε νὰ περιορίσουμε τὴν ἐξέταση σὲ ὀρισμένο κύκλο μνημείων.

Ἡ λαμπρότερη ἔκφραση τοῦ «σχήματος» αὐτοῦ γίνεται στὴν ἀνατολικὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνα, ἴσως ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Φειδία (E. Buschor), ὅπου ἡ Ἡρα μὲ ἀνετὴ καὶ θεϊκὴ χειρονομία τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τραβᾷ καὶ ἀπλώνει τὸ ἱμάτιό της, «ἀποκαλύπτοντας» ἔτσι τὸ πρόσωπό της στὸν Δία (πρβ. καὶ τὴ μετόπη τοῦ ναοῦ Ε τοῦ Σελινοῦντα). Ἐνα τέτοιο ἀπλωμα, ποὺ βρίσκει τὴ θέση του σὲ μιὰν ἀνάγλυφη μορφή, δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἰσορροπήσῃ σ' ἓνα περίοπτο πλαστικὸ ἔργο. Γι' αὐτὸ ποτὲ ἄς τότε δὲν ἐπιχειρήθηκε ἡ «ἱστορία» τοῦ θέματος αὐτοῦ στὴ μεγάλη περίοπτη πλαστικὴ, ἐνῶ ἡ ἱστορία του σὲ ἀνάγλυφα ἀρχίζει ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀρχαϊκὰ χρόνια (λακωνικὰ ἀνάγλυφα λ.χ., ἀνάγλυφα Τεγῆας κ.ἀ.)²⁸. Ὁ τεχνίτης λοιπὸν τῆς Ἀφροδίτης, ποὺ εἶχε τὴν πρό-

26. Χρ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Τηλαυγὲς Μνῆμα, Χαριστήριον εἰς Ἄ. Κ. Ὁρλάνδον III 272 κ.π. καὶ 278-9, ὅπου καὶ ἄλλα παραδείγματα.

27. BCH 86, 1962, 185-192.

28. Λακωνικά: ΜΑΝ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, Πελοποννη-

σιακά I, 1956, 253 κ.π. LIPPOLD, HdA πίν. 4, 4, Τεγῆας, Ἐθν. Ἀρχαιολ. Μουσείο, ἀρ. 55, S. PARSYRIDIS, Guide du Musée National 22, SVOBONOS, Mus. Nat. πίν. XXII.

θεση νά εἰκονίσει τή θεά «ἀνακαλυπτόμενη», δίνει στό παλαιό «σχῆμα» τήν καινούρια μορφή: ἡ θεά κρατᾷ τήν ἄκρα τοῦ ἱματίου, ἀλλά ἀντί νά τὸ ἀπλώσει στά πλάγια, τὸ ὑψώνει ἐπάνω ἀπὸ τὸν δεξιό της ὤμο· ἔτσι ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου ἔχει πάρει ἀπὸ μπρὸς τριγωνικό σχῆμα, πυκνὸ ἀπὸ τίς πτυχές ποῦ ξεκινοῦν ἀπὸ ψηλά καὶ ἀνοίγονται πρὸς τὸν ὤμο καὶ τὸν βραχίονα.

Μετὰ τὴ μορφή αὐτὴ συναντοῦμε τὸ «ἡραίο σχῆμα» σὲ πολλὰς γυναικείες μορφές σὲ ἔργα τόσο τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς, ὅσο καὶ τῆς ἀγγειογραφίας. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ χρησιμοποίησή του ἀπὸ τὸν «ζ. τοῦ Μειδία» τόσο στὴν ὄδρια τοῦ Λονδίνου, ὅπου μάλιστα ἐπαναλαμβάνεται μὲ παιγνιδιάρικες παραλλαγές τρεῖς (;) φορές, ὅσο καὶ στὴν ὄδρια τῆς Φλωρεντίας²⁹. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἀγάλματιοῦ τῆς Δρέσδης³⁰, ὅπου τὸ «σχῆμα» ἐπαναλαμβάνεται ὁμοίω μὲ τῆς Ἀφροδίτης, μόνο ποῦ τώρα ἡ ὕψωση γίνεται μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι (καὶ τὸ ἀνετο σκέλος εἶναι τὸ ἀριστερὸ). Πολὺ συγγενικὴ στὴν ἔκφραση μὲ τὸ ἀγάλματιο εἶναι ἡ Δήμητρα τοῦ ψηφισματικοῦ ἀναγλύφου τῆς Ἐλευσίνας τοῦ 421/20 π.Χ.³¹ Ὅχι μακριὰ ἀπ' αὐτὴν βρίσκεται ἡ Ἀρτεμῆ (;) τοῦ ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου τῆς Ξενοκράτειας τοῦ Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείου (ἀρ. 2756)³² καθὼς καὶ ἡ μορφή 6 (Νέμεση ἢ Ἑλένη) στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος τῆς Νέμεσης τοῦ Ραμνούντα³³. Ἄν καὶ δὲν μποροῦμε νά εἰμαστε ἀπολύτως βέβαιοι γιὰ τὴν πλήρη εἰκόνα τοῦ «σχῆματος» στὴν κατάσταση ποῦ σώζεται σήμερα τὸ μνημεῖο, θὰ μπορούσαμε νά προσθέσουμε καὶ ὀρισμένες μορφές τῆς ἀνατολικῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης (4, 11, 12, 17, 19;) καὶ ἀκόμη τὴν καθισμένη Ἀθηνᾶ ἀρ. 1 τοῦ θαρακείου τοῦ ἴδιου ναοῦ³⁴. Ἰδιαίτερα πρέπει νά ἀναφέρουμε τὴ μεσαία ἀπὸ τίς τρεῖς Νύμφες τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὸ ἱερό τῶν Ἑχελιδῶν³⁵, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Langlotz παρατήρησε ὅτι ἀποδίδει ἐλεύθερα τὸ ἀγαλμα τῆς Ἀφροδίτης Fréjus³⁶. Τέλος πρέπει νά προσθέσουμε πὼς αὐτὴ τὴ μορφή τοῦ «σχῆματος» ἀποδίδει καὶ ὁ τεχνίτης τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Καρούζου.

Ἀπὸ τὸ «σχῆμα» τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενώνα (καὶ τῆς μετόπης τοῦ ναοῦ Ε τοῦ Σελινούντα), ποῦ συνεχίζει βασικά μιὰ παλαιότατη παράδοση (μηλιακοὶ ἀμφορεῖς, λακωνικά ἀνάγλυφα, βοιωτικά καὶ θεσσαλικά ἐπιτύμβια), ὑψώνοντάς τιν στίς σφαῖρες τῆς

29. BEAZLEY, ARV² 1312, 1 (Φλωρεντίας), 1313, 5 (Λονδίνου), ARIAS-HIRMER πίν. 214, 216. Ἄλλα παραδείγματα ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία (καὶ ἀπὸ τὴν πλαστικὴ) στὸν S. CHARITONIDIS, BCH 86, 1962, 185-192.

30. DOHREN, Aitische Plastik, πίν. III.

31. U. HAUSMANN, Griech. Weihreliefs εἰκ. 20.

32. Ὁ.π. εἰκ. 33.

33. K. SCHEFOLD, R. BOERINGER, Eine Freundesgabe εἰκ. 9-11 καὶ εἰκ. 8. Πρβ. καὶ τὴν ἀντίστοιχη μορφή στοῦ νεοαττικῦ ἀνάγλυφο τῆς Στοκχόλμης, ποῦ ἀποδίδει, κατὰ τὸν FUCHS, μορφές ἀπὸ τὴ βάση τοῦ Ραμνούντα, FUCHS, Vorbilder neuat. Reliefs 134

σημ. 55, BECATTI, Problemi Fidiaci πίν. 8 καὶ σ. 53 κ.π. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Palazzo del Drago ὁ FUCHS τὸ θεωρεῖ ἀντίγραφο πρωτοτύπου τοῦ 2ου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. (Vorbilder 143). Β. Γ. ΚΑΛΑΠΙΘΑΙΤΗΣ, Ἡ βάση τοῦ ἀγάλματος τῆς Ραμνούσας Νέμεσης, ΑΕ 1978 (1980) 190, πίν. 7, παρὲν. πίν. 1.

34. Ζωφόρος: C. BLÜMEL, Der Fries des Tempels der Athena Nike (1923). Θαρακείο: R. CARPENTER, The Sculpture of the Nike Temple Parapet (1929) πίν. XXIV.

35. Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο 1783, LULLIES-HIRMER, Griech. Plastik πίν. 186. HAUSMANN εἰκ. 18.

36. Aphrodite in der Gärten 43 σημ. 16.

φειδιακῆς μεγαλοσύνης, περνοῦμε τώρα, μὲ τὸ νέο σχῆμα τῆς Ἀφροδίτης, σὲ μιὰ καινούρια ἔκφραση, πυκνότερη πλαστικά, ἀλλά, γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο, λιγότερο φανερὴ στὸ νόημά της. Ἀπὸ δὴ καὶ μπρὸς ὅσοι τεχνίτες συνεχίσουν νὰ χρησιμοποιοῦν τὴν παλιά «γλώσσα» θὰ τὴ συγκεράσουν κάπως μὲ τὴν καινούρια, ὅπως μαρτυροῦν μιὰ σειρά μνημεῖα. Ὅτι τὸ νέο ὀπτικὸ καὶ πλαστικὸ «εἶδημα» ἦταν μιὰ σημαντικὴ καὶ γόνιμη καλλιτεχνικὴ ἰδέα, τὸ μαρτυρεῖ ἡ πολλαπλὴ χρησιμοποίησή του. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ σημαίνει ὅτι πρέπει νὰ ἦταν γέννημα πλούσιας καὶ ἐμπειρῆς αἰσθήσης, ὄχι συμπτωματικὸ καὶ εὐκόλο μέσο ἐνὸς συνηθισμένου τεχνίτη. Τὰ ἔργα ποὺ μνημονεύσαμε εἶναι ὅλα ἀττικά, ἀνήκουν χρονικὰ ὅλα σχεδὸν στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα καὶ εἶναι λιγότερα σημαντικὰ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο τῆς Ἀφροδίτης. Δικαιολογημένα λοιπὸν μπορούμε νὰ καταλήξουμε σὲ μιὰ πρώτη κρίση, πὼς δηλαδὴ στὴν ἀπόδοση αὐτοῦ τοῦ «σχήματος» ὅλα τὰ ἔργα ποὺ μνημονεύσαμε ἀκολουθοῦν τὴν Ἀφροδίτη. Ἐν αὐτὸ θεωρηθεῖ ὀρθό, ὅπως πιστεῖω ὅτι εἶναι, τότε προκύπτουν μὲ ἀσφάλεια τρία συμπεράσματα πολὺ σημαντικὰ.

1. Ὅτι ἡ Ἀφροδίτη χρονολογεῖται πρὶν ἀπὸ τὸ 421/20 π.Χ., τὴ χρονολογία δηλαδὴ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Ἐλευσίνας.
2. Ὅτι ἡ Ἀφροδίτη ἦταν στημένη στὴν Ἀθήνα καὶ
3. Ἡ ἐπίδραση ποὺ ἄσκησε στοὺς τεχνίτες τῆς ἐποχῆς ἦταν ἄμεση καὶ μεγάλη.

Τὸ δεύτερο «σχήμα» εἶναι ἡ γύμνωση τοῦ ἀριστεροῦ μαστοῦ. Χρήσιμη θὰ ἦταν μιὰ συστηματικὴ μελέτη γιὰ τὴ γύμνωση τοῦ γυναικείου σώματος στὴν ἑλληνικὴ τέχνη, στὴν πλαστικὴ, καὶ μέσα στὸ πλαίσιο μιᾶς τέτοιας μελέτης σημαντικὴ θέση θὰ εἶχε ἡ ἀποκάλυψη τοῦ στήθους. Ἐδῶ θὰ περιορισθῶ σὲ μιὰ σύντομη καὶ πρόχειρη μνεία πλαστικῶν ἔργων ποὺ μποροῦν νὰ βοηθήσουν ἄμεσώτερα στὴν κατανόηση τοῦ ἔργου ποὺ μελετοῦμε.

Ἐνα ἔργο ποὺ ἔρχεται ἀμέσως στὸν νοῦ εἶναι ἡ Νίκη τοῦ Παιωνίου, ποὺ καὶ ἀπὸ ἄλλες πλευρὲς προσφέρει στοιχεῖα γιὰ σύγκριση. Χρονικὰ εἶναι πολὺ κοντὰ στὴν Ἀφροδίτη καὶ ἡ διαφάνεια τοῦ χιτῶνα πάει νὰ γυμνώσει τὸ γυναικεῖο κορμί μὲ τρόπο ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετος πρὸς τῆς Ἀφροδίτης³⁷, μολονότι ὑπάρχει, κατὰ τὴ γνώμη μου, βασικὴ διαφορὰ στὴν ὄραση τοῦ τεχνίτη καὶ στὴν ἐκφραστικὴ τῶν πλαστικῶν ὀγκῶν καὶ ἐπιφανειῶν³⁸. Ὅστόσο ἡ χρονολόγησις τῶν δύο ἔργων ἔχει οὐσιαστικὴ σημασία γιὰ ὁποιαδήποτε σύγκριση καὶ παραπέρα κρίσις. Ὅτι ἡ Νίκη τοῦ Παιωνίου δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παλαιότερη ἀπὸ τὸ 421 π.Χ. πρέπει νὰ τὸ θεωρήσουμε βέβαιο. Ἀβέβαια εἶναι ἡ

37. Βλ. καὶ FUCHS ὁ.π. 209, σμ. 19. Σχίσσις καὶ διαφορὰς Ἀφροδίτης-Νίκης ἢ, ὅπως προσπαθεῖ νὰ δείξει, Καλλιμάχου-Παιωνίου: CH. HOFKES - BRUKKER, Bull. Ant. Besch. 40, 1965, 51 κ.π. Ἰδίως 66 κ.π. Στὴ σ. 69 γράφει: «Möglicherweise ist die Akroter Louvre 3516 (Abb. 22) ein Frühwerk des Kallimachos, aus der Periode, als er sich noch an den Stil des Paeonios anlehnte» (?). Ἐγὼ τουλάχιστον δὲν μπορῶ νὰ διακρίνω καμιά συγγένεια πλαστικῆς ἀνάμεσα στὰ ἀκροτήρια καὶ στὴν Ἀφροδίτη.

38. Ἡ διαφορὰ στὴ διάπλαση τῆς κοιλιακῆς χώρας εἶναι πολὺ μεγάλη· ἡ ἀντίθεση τῆς πτυχωμένης ἐπιφανείας ἐπάνω ἀπὸ τὴ ζώνη τῆς Νίκης πρὸς τὴν κολλημένην στὴ σάρκα κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐπεξεργασία τῶν ἀντίστοιχων ἐπιφανειῶν τῆς Ἀφροδίτης· στὴν τελευταία ὁ χιτῶνας κυλᾷ ἀπὸ τὸν μαστὸ τῆς ὡς τὴν ἕβη μὲ μιὰ συνέπεια καὶ ἐνότητα διαφάνειας ἐντελῶς διαφορετικῆς.

χρονολογία της Ἀφροδίτης. Ἄν ὅμως εἶναι ὀρθό τὸ συμπέρασμα ποὺ διατυπώσαμε πρωτότερα, ὅτι δηλαδή ἡ Ἀφροδίτη πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ 422/21 π.Χ., τότε δὲν μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τὴ Νίκη «unmittelbarer Vorgänger» τῆς Ἀφροδίτης. Ἀλλά, εἴτε προγενέστερη εἴτε μεταγενέστερη, ἡ Νίκη παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορά σχεδὸν γυμνή, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἡ Ἀφροδίτη. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιὰ «ἐπιφάνεια» τῆς θεότητας, ποὺ κατέρχεται στὴ γῆ καὶ κάνει τὴ συγκατάβαση στὸν ἄνθρωπο νὰ τοῦ ἀποκαλυφθεῖ³⁹. Αὐτὴ ἡ γύμνωση τῆς γυναικείας θεότητας, ποὺ τώρα πρωτοεμφανίζεται στὴ μεγάλη ἑλληνικὴ πλαστικὴ, περιορίζεται τελικὰ στὴν Ἀφροδίτη καὶ πρέπει νὰ σχετισθεῖ μὲ τὶς διαφοροποιήσεις ποὺ συντελοῦνται στὶς θρησκευτικὲς ἰδέες τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ. καὶ ὕστερα, τὴν ἐντεινόμενη ἀπομιθοποίηση τῆς θρησκείας καὶ τὴν εἰσοδοχὴ νέων στοιχείων λατρείας, καινοφανῶν στὸν ἑλληνικὸ κόσμο. Ἀκόμη πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὡς προάγγελος τοῦ αἰσθησιακοῦ στοιχείου ποὺ θὰ καταχτήσῃ ἔδαφος μέσα στὸν 4ο αἰ. καὶ θὰ μεταβάλλῃ τὸ πνευματικὸ περιεχόμενον τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς (Schefold), ποὺ εἶναι ὅμως, ὅπως πιστεύω, μιὰ «μανιεριστικὴ» περίοδος μὲ ἐκδηλὰ ἀντικρουόμενες τάσεις, ὑπέρμετρα ἐκλεπτυσμένες ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, χωρὶς δύναμη γιὰ μελλοντικὴ γέννα (Πραξιτέλης) καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη δυναμικὲς καὶ σπερματικὰ περιέχουσες τὶς καλλιτεχνικὲς ἰδέες ποὺ θὰ ἀναπτυχθοῦν στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια (Σκόπας).

Ὅσοσο πρέπει, νομίζω, νὰ διαχωρίσουμε τὰ γλυπτὰ ποὺ ἐμφανίζουν αὐτὴ τὴ γύμνωση σὲ τρεῖς ὁμάδες, ποὺ, ἐνῶ φαίνονται πὸς κινεῖνται μέσα στὸ ἴδιο πνευματικὸ κλίμα καὶ στὴν ἴδια μορφολογικὴ κατεύθυνση, διαφέρουν οὐσιαστικὰ μεταξύ τους. Στὴν πρώτη ὁμάδα μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε τὶς γυναικεῖες μορφές ποὺ παρουσιάζονται σὲ τέσσερις θεματικὲς κατηγορίες γλυπτῶν: 1) στὶς κενταυρομαχίες, 2) στὶς ἀμαζονομαχίες, 3) στὸν φόνο τῶν Νιοβιδῶν καὶ 4) στὶς ἀρπαγὲς γυναικῶν. Σ' αὐτὲς ἡ γύμνωση τοῦ στήθους εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς βίαιης ἐνέργειας τοῦ ἐπιτιθέμενου ἢ τῆς ὀρμητικῆς κίνησης ποὺ κάνει ἡ ἀμυνόμενη γιὰ νὰ γλυτώσῃ.

Τὰ παλαιότερα δείγματα τέτοιων μορφῶν ἀποτελοῦν οἱ Λαπιθίδες τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς τῆς Ὀλυμπίας⁴⁰. Στὴν ἴδια κατηγορίᾳ ἀνήκουν καὶ οἱ γυναικεῖες μορφές στὶς μετόπες 10, 12 καὶ 29 τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ Παρθενῶνα (ὅπου πρόκειται πάλι γιὰ κενταυρομαχία)⁴¹. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ γύμνωση ἔχει προκληθεῖ ἀπὸ τὴν κτηνώδη ἐπίθεση τῶν κενταύρων. Στὴν ἴδια θεματικὴ παράδοση ἐντάσσονται καὶ οἱ γυμνωμένες γυναικεῖες μορφές τῆς κενταυρομαχίας στὴ ζωφόρο τῆς Φιγαλείας⁴².

39. Πρβ. R. HARDER, Paionios und Gropion, Festschrift B. Schweitzer 195: «Sie (die Nike) landet, und wird im nächsten Augenblick hier unter vor dem Beschauer stehen. Die Epiphanie einer Gottheit, derart konkret verdichtet und auf einen Aufnehmenden hin gerichtet, das ist in seiner Art wohl einzig.

40. LULLIES-HIRMER, Griech. Plastik πίν. 116-119.

41. FR. BRÖMMER, Die Metopen des Parthenon (1967) πίν. 197, 201, 225.

42. H. KENNER, Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia (1946) πίν. 3, 5, LIPPOLD, HdA πίν. 74, 1.

καί ὅταν ἡ γύμναση δέν ὀφείλεται ἄμεσα στή βία τῶν κενταύρων, προκαλεῖται ἀπό τήν ὀρμητική κίνηση ἡ χειρονομία τῆς γυναικείας μορφῆς, πού τρομαγμένη προσπαθεῖ νά ξεφύγει ἀπό τόν βιαστή. Σ' αὐτή τήν κατηγορία ἀνήκει ἡ δεξιὰ κόρη τοῦ ἀκρωτηρίου τῆς Δήλου⁴³, μέ τόν γυμνωμένο δεξιό μαστό, καί ἴσως ὁ κορμός 2825 τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκρόπολης ἀπό τή ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου⁴⁴, πού μέ τή βίαια κίνηση γυμνώνει τὸ ἀριστερό στήθος.

Ἀκόμη στήν κατηγορία τούτη μποροῦμε νά προσθέσουμε καί τίς μορφές τῶν Νιοβιδῶν πού εἰκονίζονται τήν ὥρα τῆς τραγικῆς τους ἐκτέλεσης ἀπὸ τοὺς ἀμείλικτους θεοὺς στίς πιὸ ἀπροσδόκητες στάσεις. Στὴ ζωφόρο τοῦ θρόνου τοῦ Διὸς τῆς Ὀλυμπίας, ὅπως τὴ γνωρίζουμε ἀπὸ τὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα, ὑπάρχουν δυὸ Νιοβίδες μέ γυμνωμένο τὸν ἓνα μαστό (ἢ μιὰ τὸν ἀριστερό ἢ ἄλλη τὸν δεξιό)⁴⁵. Στὴν ἀπόδοση τοῦ θέματος αὐτοῦ ἐφτασαν οἱ Ἕλληνες τεχνίτες γιὰ πρώτη φορά στήν περίοπτη πλαστική (καί μέ τὴν ἐξαίρεση τῆς γυμνῆς «ἐταίρας» τοῦ ἀναγλύφου Λυδονίσι, γιὰ πρώτη φορά σ' ὅλη τὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ) στήν πλήρη σχεδὸν γύμναση τοῦ γυναικείου σώματος μέ τὴ «θνήσκουσα Νιοβίδα» τῆς Ρώμης⁴⁶.

Στὸ θέμα τῆς Ἀμαζονομαχίας τὴ γύμναση τοῦ ἑνὸς μαστοῦ τὴ συναντοῦμε σὲ μιὰ ἀμαζόνα (5) τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου, ὅπως πολὺ χαρακτηριστικὰ τὴν ἐσώσαν δύο πλάκες τοῦ Πειραιᾶ⁴⁷, στήν ἀμαζόνα τῆς πλάκας 531 τῆς ζωφόρου τῆς Φιγαλείας καί στήν «Πενθεσίλεια» τῆς Ἰδίας ζωφόρου (πλάκα 537)⁴⁸. Ἀλλὰ τὴν πιὸ χαρακτηριστικὴ γύμναση τοῦ ἑνὸς μαστοῦ, στήν περίοπτη μάλιστα πλαστικὴ, τὴ βρίσκουμε στίς περίφημες Ἀμαζόνες τῆς Ἐφέσου· εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι καί οἱ τέσσερις (:) τεχνίτες⁴⁹, γιὰ νά εἰκονίσουν τὴν τραυματισμένη ἀμαζόνα, ἔκριναν ἀπαραίτητο νά γυμνώσουν τὸν ἓνα μαστό.

43. LIPPOLD, *HdA* 192 καὶ πίν. 71, 1. S. KARUSU, *AM* 77, 1962, 181 καὶ σημ. 5, FUCHS, *Skulptur* (1979) 392.

44. CH. PICARD, *Erechtheion* πίν. 58, HOFKES-BRUKKER, *Bul. Ant. Besch.* 41, 1966, 61 κ.π. εἰκ. 49 «Κρέουσα», Μ. Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *Μουσείον Ἀκροπόλεως*, Περιγραφικὸς Κατάλογος 166 καὶ εἰκ. 330 δεξιό.

45. BECATTI, *Problemi Fidiaci* πίν. 74, εἰκ. 227 (ἀναπαράσταση) καὶ πίν. 75, 233 ὡς 76, 234, HOFKES-BRUKKER, *Bul. Ant. Besch.* 41, 1966, 32. *MdI* 1, 1948, 95 κ.π. R. COOK, *Niobe*.

46. FUCHS, *Skulptur d. Gr.* ἀρ. 327. Ἡ «Ἀφροδίτη τοῦ Esquilinum» (PICARD, *Manuel*, II, 120 εἰκ. 56, CHARBONNEAUX, *Mon. Piot* 39, 1943, 47, πίν. V, 1 καὶ 3, HOFKES-BRUKKER, *Bul. Ant. Besch.* 36, 1961, 9, εἰκ. 13) εἶναι δύσκολο νά χρονολογηθεῖ τόσο πρῶμα, ὅπως δέχονται πολλοί (ὁ LIPPOLD, *HdA* 134, τὸ θεωρεῖ «ἐκλεκτικὸ» ἔργο), ἀποδίδοντάς τὴν μάλιστα στὸν Πυθαγόρα. Ὅχι μόνο ἡ γυμνότητά της, ἀλλὰ καί ἡ ὅλη στάση της μάς καταθέτει

σὲ πολὺ μεταγενέστερους χρόνους (βλ. FUCHS, *Skulptur* ἀρ. 263-64).

47. V. M. STROCKA, *Piraeusreliefs und Parthenonsschild* εἰκ. 8, 9 καὶ 10, 11, W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* πίν. 34, BECATTI, *Problemi Fidiaci* πίν. 103-4, D.V. BOTHERMER, *Amazons in Greek Art* πίν. LXXXVII, 4, *EAA* II, 809, εἰκ. 1059-60, M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* πίν. 105c, Θ. ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ-ΤΙΒΕΡΙΟΥ, *Νεοαττικὸ πίν. 1-2 καὶ 3*. Πρὸς τὴν ἀντίστοιχη μορφή στήν ἀσπίδα Strangford τοῦ Βρ. Μουσείου, STROCKA εἰκ. 2 ἀρ. 16, BOTHERMER πίν. LXXXVII, 1, ΤΙΒΕΡΙΟΥ πίν. 55a.

48. Πλάκα 531: KENNER ὁ.π. πίν. 12, 18, D.V. BOTHERMER, *Amazons* πίν. LXXXVIII, κάτω σελίδα, HOFKES-BRUKKER, *Bul. Ant. Besch.* 36, 1961, 18 εἰκ. 25. Πλάκα 537: CHARBONNEAUX κ.ἄ., *Grèce Classique* 194.

49. D. V. BOTHERMER, *Amazons* 220-22, FUCHS, *Skulptur d. Gr.* 210-213, ROBERTSON, *A History of Greek Art* πίν. 111a-c.

Μιά δεύτερη ολιγάριθμη ομάδα θα μπορούσαν να αποτελέσουν οι μορφές εκείνες που παρουσιάζουν γυμνωμένο μαστό ως συνέπεια μιας όρμητικής κίνησης, ή οποία όμως δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας εξωτερικής βίαιας επενέργειας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ή γνωστή Χιμαιροφόρος και οι δύο Μαινάδες τύπος 28 και 29, που αποδίδονται στον Καλλίμαχο⁵⁰.

Η τρίτη ομάδα, που μας ενδιαφέρει αμεσότερα, διαφέρει θεματικά από την πρώτη και γι' αυτό κινείται σ' ένα διαφορετικό κλίμα και με διαφορετικό ρυθμό. Σ' αυτήν βλέπουμε τον λεπτό γυναικείο χιτώνα να γλιστρά ελαφρά και να αποκαλύπτει τον ώμο και το στήθος επάνω από τον μαστό άρχικά, και ένα μέρος του μαστού αργότερα. Στην Άρτεμη της ανατολικής πλευράς της ζωφόρου του Παρθενώνα⁵¹ ο χιτώνας έχει γλιστρήσει ελαφρά από τον άριστερόν ώμο και τον αποκαλύπτει. Ακόμη μεγαλύτερη, και αίσθησιακότερη από μίαν άποψη, είναι ή αποκάλυψη του δεξιού ώμου και του στήθους - όχι όμως του μαστού - της Αφροδίτης, του άνατ. αετώματος, καθώς ο χιτώνας της έχει γλιστρήσει επάνω στον βραχίονα με τη νωχελική ανάκλισή της στα πόδια της Διώνης⁵². Πολύ κοντά στην αποκάλυψη του ώμου της Αφροδίτης του Παρθενώνα βρίσκεται ο κορμός (torso) του Έθν. Μουσείου Αθηνών άρ. 1604 της Αφροδίτης από το Δαφνί και σ' αυτό ή στήριξη της μορφής με τον άριστερόν ώμο και τη μασχάλη προκαλεί την ελαφρά πτώση του χιτώνα από τον δεξιόν ώμο προς τον αντίστοιχο βραχίονα και την αποκάλυψη του δεξιού στήθους στο άνω μέρος, όχι όμως στον μαστό⁵³. Γλιστρήμα του χιτώνα, από τον άριστερόν ώμο προς τον άριστερό βραχίονα, και αποκάλυψη του ώμου και του στήθους, όχι όμως και του μαστού, παρουσιάζεται και στη λαμπρή Ήρα Borghese⁵⁴, όπου μάλιστα ή παρυφή του χιτώνα, πυκνά πτυχωμένη, καμπλώνεται ανάμεσα στους δύο μαστούς και αποκαλύπτει μεγαλύτερο τμήμα του στήθους, αλλά ξαναανεβαίνει ακολουθώντας το άνω περίγραμμα του άριστερού μαστού. Στον ίδιο σχεδόν βαθμό αποκάλυψης στέκονται και ή «Νίκη που δένει το σανδάλι της» του θωρακείου της Αθηνάς Νίκης⁵⁵ σ' αυτήν όμως ή πτώση του χιτώνα μπορεί να θεωρηθεί ως πραγματική απόδοση, αφού ή κίνηση και έντονη κλίση της Νίκης προκαλεί υποχρεωτικά το γλιστρήμα του ενδύματος από τον δεξιόν ώμο.

Πιο προχωρημένη γύμνωση του στήθους και του άνω μέρους του μαστού παρουσιάζει ή «στηριζόμενη» γυναικεία μορφή (Αφροδίτη ή Ελένη) της χαμένης «παραγναθίδας» ενός άττικού κράνους, που σχετίζεται πιθανότατα με τη «στηριζόμενη» Αφροδίτη⁵⁶.

50. FUCHS, Skulptur 521-24, άρ. 610-14 και Neuzeit. 73 και 80-81. Έδώ θα είχε τή θέση της και ή «Δρομάς» (Wettläuferin) του Μουσείου του Βατικανού (LIPPOLD, HdA 134, πίν. 47, 4) αν μπορούσε να χρονολογηθεί τόσο ύψηλά, όσο δέχονταν πολλοί παλαιότεροι έρευνητές, κάτι που βέβαια δεν ισχύει βλ. W. HELBIG, Führer (1963) I, Nr. 558.

51. FUCHS, Skulptur εικ. 502 και 504.

52. FUCHS, Skulptur εικ. 347.

53. A. DELIVORRIAS, Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni, Ant. Plastik VIII, 1968, 19 κ.ε. πίν. 7.

54. FUCHS, Skulptur 22.

55. FUCHS, Skulptur 513.

56. LANGLOTZ, Phidiasprobleme 85 σημ. 7, πίν. 30. SCHLÖRB, Untersuchungen 19. SCHEFOLD, Kl. Kunst, B. A. 39. DELIVORRIAS, Ant. Pl. VIII, 1968, 21 σημ. 12: Die Entblößung der gesenkten Schulter

Ἀκόμη τολμηρότερη εἶναι ἡ ἀποκάλυψη τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, τοῦ στήθους καὶ τοῦ μισοῦ σχεδὸν μαστοῦ στὴν «Ἰκέτιδα Barberini»⁵⁷. Φαινομενικὰ ἡ μεγαλύτερη αὐτὴ πτώση τοῦ χιτῶνα δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴ στήριξη τῆς μορφῆς στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα μιὰ τέτοια στήριξη τῆς μορφῆς τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, θὰ συγκρατοῦσε τὸν χιτῶνα στὸν ὤμο αὐτὸν καὶ θὰ ἦταν πιὸ δικαιολογημένο τὸ γλίστρημα στὴν ἀντίθετη πλευρά. Τοῦτο μᾶς βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴ διάθεση τοῦ τεχνίτη, ποῦ δὲν εἶναι ἀπλὰ ἡ πιὸ πιστὴ ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ ὁ τονισμὸς τοῦ αἰσθησιακοῦ στοιχείου. Ἡ Σ. Καρούζου ὑπέθεσε ὅτι ἡ μορφή αὐτὴ εἰκονίζει τὴ Δανάη τὴ στιγμὴ ποῦ δέχεται τὸν Δία ὡς χρυσὴ βροχή⁵⁸· μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα προσδίδει στὴ γύμναση τοῦ μαστοῦ ἰδιαίτερη σημασία, τονίζοντας τὸ αἰσθησιακὸ στοιχεῖο. Πρόσφατα ὁ Γ. Δοσπίνης βρῆκε δύο πρωτότυπα θραύσματα τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ ἀκρόπολη καὶ μὲ ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα τὰ ἀπέδωσε στὸ ἀνάθημα τοῦ ἀργείου πλάστη Δεινομένη ποῦ εἰκόνιζε τὴν Ἰώ καὶ τὴν Καλλιστώ⁵⁹. Καὶ αὐτὴ ὅμως ἡ ἐρμηνεῖα ὄχι μόνον δὲν ἀναιρεῖ τὴν τελευταία παρατήρηση, ἀλλὰ τὴν ἐνισχύει ἀκόμη περισσότερο, ἀφοῦ τόσο ἡ Ἰώ ὡς καὶ ἡ Καλλιστώ στάθηκαν ἐρωμένες τοῦ Δία καί, ὅπως τῆς Δανάης, ὁ ἐρωτᾶς τους δὲν ἔμεινε ἀγονος. Εἴτε ἡ μιὰ λοιπὸν εἴτε ἡ ἄλλη ἐρμηνεῖα μᾶς ὀδηγοῦν πρὸς μιὰν ἄλλην μορφή, ποῦ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ συγγενεῖται μὲ τὴ Δανάη, τὴν Ἰώ καὶ τὴν Καλλιστώ: στὴ Λήδα τοῦ Μουσείου τῆς Βoston⁶⁰, ποῦ καθὼς δέχεται στὴν ἀγκαλιά της τὸν κόκνο ἔχει ἀφήσει τὸ ἐνδύμα της νὰ πέσει ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ καὶ ν' ἀποκαλύψει ἔτσι ὀλόκληρη τὴ δεξιὰ πλευρὰ ἀπὸ τὸν ὤμο ὡς τὴ μέση της περίπου. Τέλος πλήρῃ ἀποκάλυψη τοῦ ἀριστεροῦ μαστοῦ παρουσιάζει ἡ μορφή 2825 τῆς ζωφόρου τοῦ Ἐρεχθίου, ποῦ ὁ Casson ἐρμήνευσε ὡς Νίκη, μιὰ ἐρμηνεῖα ποῦ μένει πάντα ὑποθετικὴ⁶¹.

Ἀπὸ τὴ σύντομη αὐτὴ ἐπισκόπηση τοῦ θέματος τῆς γύμνασης τοῦ στήθους μέσα στὸν 5ο αἰῶνα προκύπτει ὅτι ἡ Ἀφροδίτη «Fréjus» δὲν ἀποτελεῖ βέβαια τὸ μοναδικὸ παράδειγμα γυναικείας μορφῆς ποῦ ἀποκαλύπτει τὸ στήθος της, ἀποτελεῖ ὥστόσο τὸ παλαιότερο καὶ μοναδικὸ παράδειγμα θεᾶς ποῦ εἰκονίζεται μὲ γυμνὸ στήθος. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὀλοκληρῶνει τὴν πορεία ποῦ ἄρχισε μὲ τὴν Ἄρτεμη τῆς παρθενώνας ζωφόρου καὶ τὴν Ἀφροδίτη τοῦ ἀνατολικοῦ αἰετώματος τοῦ ἴδιου ναοῦ καὶ συνεχίζεται μὲ τὴ «στηριζόμενη Ἀφροδίτη» καὶ τὴν Ἥρα Borghese. Ὑποθέσαμε πὼς ἡ Ἀφροδίτη

zeigt die «Heroine» der Bonner Tonform, die Göttin des bronzenen Wandleuchters in Athen (NM. 14486) und andere originale Nachklänge des verhaltenen Typus.

57. FUCHS, *Skulptur* 349.

58. *Ant. Kunst* 13, 1970, 34 κ.π.

59. Πρακτικὰ XII Διεθνoῦς Συνεδρίου Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας, Ἀθῆνα 4 - 10 Σεπτεμβρίου 1983 (ὑπὸ ἐκτύπωση).

60. LIPPOLD, *HdA* πίν. 70, 3, L.D. CASKEY, Ca-

talogue of Greek and Roman Sculpture Nr. 22, Br. Br. πίν. 678, 1-2, M. B. COMSTOCK - C. C. VERMEULE, *Sculpture in Stone, The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston* (1976) ἄρ. 37 σ. 29.

61. P. N. BOULTER, *The Frieze of the Erechtheion*, *Ant. Plastik X*, ἄρ. 4, σ. 8, πίν. 1-2, Μ. Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *Μουσείον Ἀκροπόλεως, Περιγραφικὸς Κατάλογος* 166, εἰκ. 330.

πρέπει να προηγήθηκε και από τη Νίκη του Παιωνίου και αν όμως μια τέτοια υπόθεση δεν γίνει δεκτή, και πάλι η αποκάλυψη του στήθους της θεάς αποτελεί μιά εξαιρετικά τολμηρή έκφραση στη μνημειακή πλαστική, μιά αληθινά πρωτοποριακή πλαστική λύση. Παράλληλα όμως η συγκέντρωση των μνημείων με το θέμα της γύμνασης του στήθους μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε μιά τάση που είχε αρχίσει να καταχτά έδαφος στην ελληνική πλαστική. Ίσως μάλιστα δεν είναι τυχαίο ότι ύστερα από το παράδειγμα των γλυπτών της Όλυμπιας, το «μοτίβο» αυτό επανέρχεται σε πολλά έργα που ανήκουν στον κύκλο του Φειδία (Αμαζονομαχία άσπίδας, Κενταυρομαχία μετοπών Παρθενώνα, Νιοβίδες θρόνου Διός, Άρτεμη ζωφόρου, Άφροδίτη άετώματος, Ήρα Borghese, «Στηριζόμενη Άφροδίτη») και θα συνεχιστεί χαρακτηριστικά και στις μορφές του Τιμοθέου⁶².

Το τρίτο «σχήμα» που προσφέρεται για εξέταση είναι η «στήριξη» (Ponderation) του αγάλματος. Για το θέμα της στήριξης των μορφών στα τελευταία χρόνια του 5ου αι. χρήσιμες είναι οι παρατηρήσεις του Dohrn και της Arnold⁶³. Είναι λοιπόν περιττό να επαναλάβουμε τις διαπιστώσεις που έχουν γίνει για την «πολυκλείτεια», την «άττική» και την «άττική-πολυκλείτεια» που διακρίνεται σε ένα «Gegenströmung» μέσα στο τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. σε άττικά έργα, περίοπτα και ανάγλυφα. Ώστόσο σ' αυτό το «Gegenströmung», που το εκφράζουν χαρακτηριστικά έργα, όπως η Πρόκνη, μορφές από τη βάση της Νέμεσης στον Ραμνούνα, ο έφηβος του Λυσικλείδη, ή Κόρη από τον Πειραιά του Έθνικού Μουσείου της Αθήνας, ή Άφροδίτη του Corneto και το αγαλμάτιο της Βενιδίας στη Δρέσδη⁶⁴, προσθέτει ο Dohrn και την Άφροδίτη «Fréjus». Σ' αυτό τον όδηγησαν οι όρθές παρατηρήσεις που έκανε στο αντίγραφο του Λούβρου. Άλλά, όπως φάνηκε από τη σύγκριση των αντιγράφων Λούβρου-Θεσσαλονίκης, το αντίγραφο της Θεσσαλονίκης δεν επιτρέπει να υποστηρίξουμε ότι «die Beine stehen fast parallel, so daß beinahe der Eindruck entstehen könnte, als ob das Körpergewicht auf beide ruhe», ώστε να διακρίνουμε «ein Stilkennzeichen»⁶⁵. Από την άποψη της «στήριξης» (Ponderation) ή Άφροδίτη της Θεσσαλονίκης θα μάς επέτρεπε να εντάξουμε το πρωτότυπό της στην ομάδα που αποτελούν τα «άποσπασματικά αγάλματα κορών» της Ακρόπολης, οι Κόρες του Ερεχθείου, το αγαλμάτιο της Δρέσδης, ή Ήρα Borghese και η Δήμητρα της Έλευσίνας⁶⁶, σ' αυτήν δηλαδή που εκφράζει την «άττική-πολυκλείτεια» στήριξη. Μιά τέτοια διαπίστωση έχει κάνει και η Arnold, για να καταλήξει στο συμπέρασμα πως ή Άφροδίτη ανήκει στους διαδόχους του Πολυκλείτου⁶⁷. Χωρίς να συμερίζομαι το τελικό της συμπέρασμα, νομίζω ότι ή ανάλυση που

62. B. SCHLÖSS, *Timotheos etc.* 5, 26, 37, 43, 53, πίν. 7, 10, 16. Και το άκροφαλο σθμα της άθηναϊκής Άγοράς S 182, πιθανότατα άκρωτήριο, ή SCHLÖSS το θεωρεί πρώμο έργο του Τιμοθέου, ό.π. 40, πίν. 10, εικ. 43.

63. DOHRN, *Attische Plastik* 54-63, ARNOLD ό.π. 70 κ.π.

64. DOHRN ό.π. 57-60 και σημειώσεις.

65. DOHRN ό.π. 59.

66. DOHRN ό.π. 56-57.

67. ARNOLD ό.π. 76 κ.π. Και παλαιότεροι έρευνητές είχαν έπισημάνει την πολυκλείτεια στήση της Άφροδίτης βλ. E. SCHMIDT, *JdI* 47, 1932, 256 σμμ. 2, LIPPOLD, *HdA* 168, P. ARNOLD, κάμενο στον *Bt. Br.* 695, Πρβ. και FUCHS ό.π. 207-208.

προηγήθηκε έδειξε αὐτὸ ποὺ διακρίνει ὁ Dohren στὴν ὁμάδα τούτη, ὅτι δηλαδὴ «Seite und Gegen-Seite, Gewicht und Gegen-Gewicht, Aktion und Re-Aktion nach alle drei Dimensionen in kontrapostischen Bezug stehen»⁶⁸, ἰσχύει σχεδὸν ἀπόλυτα γιὰ τὴν Ἀφροδίτη, ποὺ ἔχει διατηρήσει τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς πολυκλείτειας στήριξης, σὲ μεγαλύτερο μάλιστα βαθμὸ ἀπὸ ἔργα τῆς ὁμάδας αὐτῆς. Ὅλα τὰ ἔργα τῆς ὁμάδας αὐτῆς χρονολογοῦνται συνήθως ὕστερα ἀπὸ τὸ 420 π.Χ. Τώρα ὁ Γ. Δεσπίνης στὴν ἀποφασιστικῆς σημασίας ἔρευνά του γιὰ τὸν Ἀγοράκριτο ἀνεβάζει στὰ μέσα τῆς δεκαετίας 430-20 π.Χ. τὴ χρονολογία τῆς Ἡρας Borghese⁶⁹. Μιὰ τέτοια χρονολόγηση, ποὺ πλησιάζει πολὺ σ' αὐτὴν ποὺ ὑποθέσαμε γιὰ τὴν Ἀφροδίτη, σημαίνει πὼς τὰ δύο αὐτὰ ἔργα στάθηκαν πρωτοποριακὰ στὴν ἀπόδοση τῆς νέας αὐτῆς στήριξης, ποὺ ἀνανεώνει ριζικὰ τὸ ρυθμὸ τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς μὲ τὴν παραδοχὴ τῆς πολυκλείτειας κατάχτησης. Κι ἀπὸ τὴν ἀποψη λοιπὸν αὐτὴ ἡ Ἀφροδίτη δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἔργο μανιεριστικὸ καὶ ἐπιτηδευμένο, ἀλλὰ τολμηρὸ καὶ ἀντισυμβατικὸ, ἔργο ποὺ ὁδηγεῖ πρὸς τὸ μέλλον πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅσο συντηρεῖ τὸ παρελθόν.

Ἐνα τέταρτο στοιχεῖο («σχῆμα»), ποὺ ἔπαιξε καίριο ρόλο στὴν κρίση τοῦ ἔργου, ἀποτελεῖ ἡ διαφάνεια τοῦ ἐνδόματος. Θὰ ἀπαιτοῦσε μακρότατη παρέκβαση καὶ θὰ ὁδηγοῦσε σὲ ἐπαναλήψεις ἢ συγκέντρωση τῶν ἔργων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 5ου αἰ. ποὺ παρουσιάζουν αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα. Ἀλλῶστε ἡ Hofkes-Brukker στὶς ἀλλεπάλληλες μελέτες τῆς γιὰ τὸν Παιώνιο καὶ τὰ γλυπτὰ τῆς Φιγαλείας ἔχει συγκεντρώσει καὶ ἀπεικονίσει ὅλα σχεδὸν τὰ μνημεῖα ποὺ παρουσιάζουν αὐτὴ τὴ διαφάνεια καὶ ἔχει συζητήσει τὸ θέμα μὲ περισσὴ διεξοδικότητα⁷⁰. Σὲ μίαν ἀπ' αὐτῆς⁷¹ μελετᾷ τὸν Ἀπόλλωνα τῆς Κοπεγχάγης (Ny Carlsberg Glypt. Nr 63), ὑποστηρίζει ὅτι πρόκειται γιὰ κεντρικὸ ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ τῆς Φιγαλείας (ὑπόθεση δύσκολα παραδεκτὴ καὶ χωρὶς ἐπαρκῆ στοιχεῖα), τὸν ἀποδίδει στὸν Παιώνιο καὶ παρατηρεῖ: «Wenn wir mit Recht in der Apollostatue ein Werk des Paionios vermuten, wäre hier ein Werk gefunden, daß noch größeren (ἀπὸ τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου) Anspruch erheben kann, als Vorbild für die Aphrodite des Kallimachos zu gelten»⁷². Ἡ σύγκριση τοῦ Ἀπόλλωνα μὲ τὴν Ἀφροδίτη εἶχε γίνει κιόλας ἀπὸ τὸν Furtwaengler⁷³ καὶ τὴν ἐπανελάβε ὁ Schrader⁷⁴. Ὡστόσο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γενικὴ ὁμοιότητα τῆς προσκόλλησης τοῦ ἐνδόματος ἐπάνω στὸ σῶμα, ἡ ὁποία ἐπιτρέπει νὰ διακρίνουμε τὴν ἐπιφάνεια τοῦ σώματος, δὲν νομίζω ὅτι ἡ «διαφάνεια» τοῦ ἐνδόματος τῆς Ἀφροδίτης μπορεῖ νὰ σχετισθεῖ ὡς πλαστικὸ στοιχεῖο οὔτε μὲ τοῦ Ἀπόλλωνα οὔτε καὶ μὲ τῆς Νίκης τοῦ Παιωνίου. Ἐκεῖ ὅπου ἡ σχέση ἐνδόματος καὶ σώματος φαίνεται περισσότερο συγγενικὴ εἶναι οἱ «μαινάδες» τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων, οἱ ὁποῖες ὁδήγησαν τελικὰ τὸν Fuchs καὶ στὴν ἀπόδοση τῆς Ἀφροδίτης στὸν

68. Ὁ.π. 56.

69. Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγοράκριτου (Ἀθῆνα 1971) 157.

70. Bul. Ant. Besch. 36, 1961, 1 κ.π., 38, 1963, 52 κ.π., 40, 1965, 51 κ.π., 42, 1967, 10 κ.π.

71. Die Akrotere des Bassaetempels, ὁ.π. 40,

1965, 51 κ.π.

72. Ὁ.π. 69.

73. SitzBer. Bay. Ak. 1899, 279 κ.π., 1902, 443 κ.π.

74. Pheidias 342 καὶ εἰκ. 310 (τοῦ Ἀπόλλωνα). Πρβ. Ch. PICARD, Mon. Piot 39, 1943, 66.

Καλλίμαχο. Έντούτοις ή φαινομενική αυτή συγγένεια δέν πρέπει νά μάς παρασύρει σέ εύκολα συμπεράσματα. Στίς «μαινάδες» «die Entfaltung des dekorativmanierierten Gewandspieler» (Fuchs ό.π. 211) δέν είναι άπλώς «reicher»· είναι διαφορετικής πλαστικής ποιότητας και λειτουργεί έντελώς ανεξάρτητα από τό σώμα. Στήν πιό χαρακτηριστική μορφή, τή «χιμαιροφόνο»⁷⁵, τό σώμα τής μαινάδας χάνεται μέσα στόν όργιαστικό θόρυβο τών άνεμιζόμενων πτυχών, οι όποιοι εκφράζουν, κυρίως αυτές, τή θεία μανία. Είναι άξιοσημείωτο ότι παρά τή «διαφάνεια» του ένδύματος, μέ δυσκολία διακρίνεται τό κορμί μέσα από τήν όρμητική συρροή τών άπροσδόκητα κινούμενων πτυχών, οι όποιοι, πλαστικά, τεμαχίζουν χωρίς δισταγμό τά μέλη· τό άριστερό σκέλος λ.χ. και προπάντων τό δεξιό έχει τελειώς χαθεί κάτω από τίς άναρίθμητες, τολμηρές και άσχετα πρός αυτό δημιουργούμενες πτυχώσεις. Στήν «τιμπανίστρια», τή μορφή πού περισσότερο από όλες θυμίζει τήν Άφροδίτη⁷⁶, ή στροφή του σώματος επιτρέπει μιá καθαρότατη παρουσία του, αλλά και έδώ οι πτυχές πού ξεκινούν κάτω από τόν δεξιό μαστό στήν ανεξάρτητη πορεία τους έξουδετερώνουν τήν ύπόστασή του και στή ζωνή κατάληξή τους τεμαχίζουν και εξαφανίζουν και τή δεξιά και τήν άριστερή κνήμη. Άλλά και σέ όλες τίς άλλες μορφές τό ένδυμα άγνοεί τελειώς τό σώμα, τό διαλύει μέ τίς πτυχώσεις του έτσι, ώστε δέν έχουμε άπλώς διάσπαση τών δύο στοιχείων, αλλά μιá σκόπιμη και συστηματική φόρτιση του ένδύματος μέ κάθε δυνατή εκφραστική επεξεργασία. Μιá τέτοια σύλληψη δέν είναι «entwickelter und reicher» από τής Άφροδίτης, είναι διαφορετική, ίσως μάλιστα βασικά αντίθετη. Άν, όπως είναι άναντίρρητο, στίς μαινάδες τό ένδυμα αποτελεί κυρίαρχο πλαστικό στοιχείο, μάλιστα κραυγαλέο και ύπερτροφικό, στήν Άφροδίτη, άκόμη και στο αντίγραφο του Λούβρου, πολύ σαφέστερα στο αντίγραφο τής Θεσσαλονίκης, τοúτο έχει άτροφήσει όλότελα και ύφίσταται «nur als eine zweite durchsichtige Haut», όπως πολύ ώραία τό διατύπωσε ό Fuchs (ό.π. 208). Και είναι φυσικό αυτό τό δεύτερο νά παρακολουθεί τούς κυματισμούς και τίς τάσεις του σώματος πού καλύπτει, ώστε τελικά τό σώμα παραμένει κυρίαρχο, σαν νά ήταν γυμνό. Μ' αυτόν βέβαια τόν τρόπο τό ένδυμα έχει χάσει τήν πλαστική του ύπόσταση στο μεγαλύτερο μέρος του και γίνεται μιá κοσμητική μόνο ύπογράμμιση τής επιφάνειας του σώματος, όχι όμως αθάιρη και έξουθενωτική για τό σώμα. Άν ύπάρχει Linearismus και κοσμητική τάση τόσο στίς μαινάδες όσο και στήν Άφροδίτη, αυτό δέν σημαίνει πώς οι έννοιες αυτές εκφράζουν και στίς δύο περιπτώσεις τήν ίδια καλλιτεχνική γλώσσα⁷⁷. Όπως σημειώσαμε παραπάνω, ή έξουδετέρωση του χιτώνα τής Άφροδίτης αποτελεί έναν τρόπο για τήν άποκάλυψή της, τήν ούσιαστική γύμνωσή της, κάτι πού δέν συμβαίνει στίς μαινάδες. Και άν, όπως ύποθέτουμε, ή Άφροδίτη χρονολογείται πριν από τό 421 π.Χ., τότε και τό στοιχείο αυτό, ή «διαφάνεια» του ένδύματος, αποτελεί τήν τολμηρή και πρώιμη εκμετάλλευση μιáς τάσης, πού πρώτοαρχίζει διστακτικά από τά παρθενώνια γλυπτά, για

75. FUCHS, *Skulptur* εικ. 614, CHARBONNEAUX κ.ά., *Greece Classique* εικ. 199.

76. Πρβ. FUCHS ό.π. 211 σημ. 25.

77. Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για τό αντί-

γραφο τής Ήγροας, τό όποιο μέ κανένα τρόπο δέν νομίζω πώς μπορεί νά σχετισθεί μέ τά ανάγλυφα τών μαινάδων, όπως δέχεται ό FUCHS (ό.π. 211), ενώ δέν είναι άσχετο από τόν κόσμο τής Άφροδίτης.

νά γενικευθεῖ στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 5ου αἰ., πούθενά ὅμως μέ τόν ὀλοκληρωτικό τρόπο πού συντελεῖται στήν Ἀφροδίτη.

Αὐτές οἱ σκέψεις μέ κάνουν νά βλέπω στό ἔργο τήν πρωτοποριακή δημιουργία ἑνός ἐμπνευσμένου, συνάμα ὅμως ἐμπειροῦ καί «σοφοῦ» πλάστη, ἀπό τήν ὁποῖαν ἐμπνεύστηκαν πολλοί, ἀνάμεσά τους καί ὁ δημιουργός τῶν μαινάδων, ἰδιαίτερα στήν «τυμπανίστρια» καί στήν «πῦθεν» μαινάδα⁷⁸, χωρίς βέβαια νά σημαίνει αὐτό πῶς πρόκειται γιά τόν ἴδιο τεχνίτη.

Ἐξετάζοντας τό «ἥραλο σχῆμα» καί τή γύμνωση τοῦ στήθους ἀναφερθήκαμε σέ ὀρισμένες μορφές τοῦ θωρακείου τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης. Θά μπορούσαμε νά ἀναφερθοῦμε σέ περισσότερες μελετώντας τή «διαφάνεια» τοῦ ἐνδόματος, ὅπως τίς ἀρ. 2, 6, 9, 10, 11, 12, 24, 27 καί νά προσθέσουμε καί τήν 11 δεξιά, γιά τή σχέση τοῦ ἐνδόματος μέ τό σῶμα. Θά περιοριστοῦμε ὅμως μόνο στίς 2, 11 (δεξιά) καί 12, πού μποροῦν νά βοηθήσουν καλύτερα τήν προσπάθειά μας. Ἡ στενή σχέση τῶν Νικῶν 2 καί 12 ἔχει ἐπισημανθεῖ ἀπό ὅλους, ὅσοι ἀσχολήθηκαν μέ τήν πλαστική τῶν χρόνων αὐτῶν. Ὁ Carpentier, προσθέτοντας τήν καθιστή Ἀθηνᾶ ἀρ. 1 καί τό ἀπότμημα 14, σχηματίζει τόν περίφημο «τεχνίτη Ε», τόν σπουδαιότερο τεχνίτη τοῦ θωρακείου⁷⁹. Ὁ ἴδιος σχέτισε τόν τεχνίτη αὐτόν μέ τόν τεχνίτη τῆς Ἀφροδίτης, κάτι πού εἶχε κάνει πρωτότερα ὁ Schrader⁸⁰ καί τὸ ἐπανελάβε ἀργότερα καί ὁ Dohrn⁸¹. Δέν θά ἐξετάσω ἐδῶ τὸ πρόβλημα τοῦ τεχνίτη θά περιορισθῶ μονάχα στήν ἐξέταση τῆς λειτουργίας τοῦ ἐνδόματος καί στή «διαφάνειά» του. Ἡ «διαφάνεια» τοῦ χιτῶνα τῆς Νίκης 2 στό ἐπάνω μέρος καί προπάντων στό ἀριστερό σκέλος ἔχει μίαν ἀπαραγνώριστη συγγένεια μέ τῆς Ἀφροδίτης, πού μποροῦμε νά τή διακρίνουμε καί σέ ὅλο τόν κορμό τῆς Νίκης 12 (Νίκη πού δένει τὸ σανδάλι τῆς), ὅπου ἡ «διαφάνεια» τοῦ χιτῶνα εἶναι πλήρης καί ἡ ροή τῶν γραμμικῶν πτυχῶν ἔχει τήν ἴδια ποιότητα μέ τῆς Ἀφροδίτης. Ἡ εὐρηματικότητα τοῦ τεχνίτη δημιουργεῖ μιὰ πειστική πρόφαση γιά νά δικαιολογήσει τήν ἐξοχη κίνηση τῆς Νίκης 12 καί τοῦ ἐπιτρέπει νά ἐκμεταλλεῖται μέ τόν καλύτερο τρόπο τήν πλούσια πτύχωση τοῦ ἐνδόματος ὅμως τόσο σ' αὐτήν ὅσο καί, πολύ περισσότερο, στή Νίκη 2 τὸ ἐνδομα δέν ἐξαφανίζει τὸ σῶμα οὔτε παίρνει τήν ὑπέρμετρη θεαματική ἀνάπτυξη πού συναντοῦμε στίς «μαινάδες» τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων. Ἀντίθετα τὸ γυμνὸ κορμὶ εἶναι πού προβάλλεται καί κυριαρχεῖ ὡς πλαστικὴ ἔκφραση ὄχι μόνο στή Νίκη 2, ὅπου ἐντελῶς χαρακτηριστικά τὸ «πλέονασμα» τοῦ ἐνδόματος μαζεύεται καί χάνεται ἀνάμεσα στά σκέλη, ἀλλὰ καί στή «Νίκη πού δένει τὸ σανδάλι τῆς», ὅπου ἡ συμφωνία τῶν πτυχῶν παίζει οὐσιαστικὸ ρόλο στή συνολικὴ ἔκφραση. Καί στήν περίπτωση αὐτὴ πρέπει νά θυμηθοῦμε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στήν ἀκρῶς εὐαίσθητη ἐπεξεργασία τῶν πρωτότυπων ἀναγλύφων τοῦ θωρακείου καί τὴν ψυχρὴ, μέ ὅλη τὴν εὐσυνειδησία τῆς, ἀπόδοση τῶν ἀντιγράφων τῆς Ἀφροδίτης.

78. Πρβ. FUCHS ὁ.π. 211 σημ. 25.

80. Phidias (1924) 359.

79. The Sculpture of the Nike parapet 57-63, πίν.

81. Antische Plastik (1957) 65.

Ἀπέναντι στις δύο πρώτες (2, 12) ἡ Νίκη II δεξιά ἐμφανίζεται ἐντελῶς ἀλλόγλωσση. Τὸ ἐνδύμα, μὲ προκλητικὴ αὐθαιρεσία, καταλόει τὴν ὑπόσταση τοῦ κορμοῦ, ποῦ τεντῶνεται γιὰ νὰ δώσει τὴν πρόφασιν στὸν τεχνίτη νὰ ἀπλώσει τὶς βροντερές πτυχές πρὸς ὅλες τὶς διευθύνσεις. Τὸ ἐνδύμα καλύπτει καὶ κατακερματίζει τὸ σῶμα μανιεριστικά καὶ καινότερα (χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ βαριὰ ὁμάδα τῶν πτυχῶν ποῦ κολπώνονται στὸ ὕψος τῆς ἡβῆς), ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά συνεχίζει μὲ τὸν ἴδιο θορυβώδη τρόπο τὸν παφλασμό του καὶ πέρα ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς μορφῆς (πρὸς τὰ δεξιά τοῦ θεατῆ). Ὅτι ἡ πλαστικὴ λειτουργία τοῦ ἐνδύματος φέρνει τὴ Νίκη αὐτὴ πολὺ κοντὰ στις «μαινάδες» δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία. Ἐν σ' ἐκείνες ἡ «διαφάνεια», ποῦ φέρνει σὲ ἀντίθεση τὰ διαφαινόμενα μέρη τοῦ σώματος πρὸς τὸν πλοῦτο τῶν πτυχῶν, εἶναι ἓνα πρόσθετο πλαστικὸ ἐκφραστικὸ μέσο, τοῦτο μαρτυρεῖ πῶς ὁ τεχνίτης τοὺς προχώρησε ἀκόμα περισσότερο στὴν ἐκμετάλλευση τοῦ βασικοῦ στοιχείου, δηλ. τῆς πλούσιας καὶ ὀρμητικῆς πτυχολογίας, ἐνῶ ὁ τεχνίτης τῆς Νίκης II δεξιά ἀρκέσθηκε μονάχα σ' αὐτό. Ἐν λοιπὸν θέλαμε νὰ ἐπιχειρήσουμε κάποια συσχέτιση καλλιτεχνικὴ, θὰ ἔπρεπε νὰ προχωρήσουμε πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση⁸².

Ἐστερα ἀπὸ τὴν προσπάθεια ποῦ προηγήθηκε γιὰ μίαν ὅσο γίνεται πιὸ ἀντικειμενικὴ ἐπισήμανση τῶν συγκεκριμένων καλλιτεχνικῶν στοιχείων τοῦ ἔργου, ποῦ δὲν ἐπηρεάζονται παραπλανητικά ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς, εἶναι ἀναπόφευκτο ἡ δημοσίευση ἐνός ἀκόμη ἀντιγράφου τῆς περιλάλητης Ἀφροδίτης νὰ ὀδηγήσει καὶ στὸ πρόβλημα τοῦ τεχνίτη τῆς, ὅσο κι ἂν ἡ ἱστορία τοῦ προβλήματος αὐτοῦ πρέπει νὰ ἀποθαρρύνει ὅποιον τὸ ἀντιμετωπίζει. Δὲν θὰ ἐπαναλάβω τὶς διαφορὰς ἀπόψεις ποῦ διατυπώθηκαν παλαιότερα, ἀφοῦ τὶς παραθέτει ὁ Fuchs στὴ σχετικὴ του μελέτη⁸³. Ἀλλὰ, ἐνῶ θὰ νόμιζε κανεὶς πῶς μ' αὐτὲς οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ξεπέρασαν κάθε δυνατότητα γιὰ νέες ὑποθέσεις, ἀφοῦ εἶχαν κιόλας προταθεῖ ὡς τεχνίτες ὁ Κάλαιμις, ὁ Πολύκλειτος, ὁ Ἀλκαμένης, ὁ Ἀγοράκριτος, ὁ Καλλίμαχος, ἀκόμα καὶ ὁ Πραξιτέλης, μέσα στὰ λίγα χρόνια ποῦ πέρασαν ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῆς μελέτης τοῦ Fuchs ὁ κατάλογος τῶν ὑποθετικῶν τεχνιτῶν αὐξήθηκε μὲ δύο νέα ὀνόματα, τοῦ Ἀντιφάνη καὶ τοῦ Περικλύτου⁸⁴. Καὶ ἐνῶ φαινόταν ὅτι οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἀποδόσεις εἶχαν ἐγκαταλειφθεῖ καὶ συγκεντρωνόταν ἡ κοινὴ γνώμη στὸν Καλλίμαχο, ὁ Charbonneaux στὴν Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς πλαστικῆς⁸⁵ ἐπιστρέφει, ἴσως κάπως διστακτικά, στὴν πατρότητα τοῦ Ἀλκαμένη, ἀναθεωρώντας τὴν παλαιότερὴ του ἀποψη γιὰ τὸν Καλλίμαχο⁸⁶. Καὶ ὁ M. Robertson ἀπορρίπτει τὴν ἀπόδοση τόσο στὸν Ἀλκαμένη ὅσο καὶ στὸν Καλλίμαχο, ἀλλὰ μόνον ὑπαινικτικά ἀναφέρεται στὸν Ἀγοράκριτο καὶ στὸν κύκλο του⁸⁷.

82. Πρβ. Γ. ΔΕΣΠΙΝΗ, Συμβολὴ στὸ ἔργο τοῦ Ἀγοράκριτου 174. Δὲν νομίζω πῶς θὰ πρόσφερε θετικὰ στοιχεῖα στὸ θέμα μας ἡ σύγκριση μὲ μορφὲς τοῦ Μνημαῖου τῶν Νηρηίδων, γι' αὐτὸ δὲν τὴν ἐπιχειρῶ.

83. Ὁ.π. 206 σσημ. 3-7 καὶ 207 σσημ. 8.

84. D. ARNOLD, Die Polykletnachsfolge (1969) 74 κ.π.

85. J. CHARBONNEAUX - R. MARTIN - FR. VILLARD

(1969) 184.

86. Γράφει: «Il n'est pas impossible que l'émule de Phidias ait été, vers la fin de sa carrière, l'auteur de cette personification un peu sophistiquée du charme féminin, surtout si, comme je le crois, il est l'auteur du relief d'Orphée et d'Eurydice». Πρβ. G. SIEBERT, BCH 1966, 718-19.

87. M. ROBERTSON, A History of Greek Art

Φαίνεται πὸς καὶ στὴν περίπτωση τῆς Ἀφροδίτης «Fréjus» οἱ ἀρχαιολόγοι ἔχουμε δημιουργήσει ἓνα «ἀθάνατο πρόβλημα», ὅπως εἰπώθηκε κάποτε γιὰ τὴν ταυτότητα τῶν πολυάριθμων πορτρέτων τοῦ Μενάνδρου⁸⁸. Ὁ Fuchs (δ.π. 207) ἀναρωτιέται: «ob die in diesem Statuentypus enthaltenen Widersprüche nicht als echte Spannungselemente einer problematischer Künstlerpersönlichkeit der Späthochklassik zu begreifen sind, und die Urteile darüber nur deshalb so auseinandergehen, weil von den verschiedenen Forschern jeweils einzelne, an sich richtig beobachtete Momente zu grundlegenden Bestimmungen des ganzen Werkes gemacht wurden». Προτοῦ ὅμως ἀπαντήσει κανεὶς καταφατικά σὲ μιὰ τέτοια προεξαγγελτική ἐρώτηση, θὰ μπορούσε νὰ θέσει καὶ μιὰν ἄλλη, περισσότερο σημαντική ἴσως, στὴν ὁποία ἡ ἀπάντηση θὰ εἶχε πολὺ περισσότερες συνέπειες γιὰ τὴν ἔρευνα τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς: Μήπως ἡ διαφωνία αὐτὴ δὲν περιορίζεται μόνο στὴν Ἀφροδίτη ποὺ συζητοῦμε, ἀλλὰ προκαλεῖ στὴν περίπτωση αὐτὴ περισσότερο τὴν προσοχή μας γιατί παρουσιάζεται πιὸ ἐκδηλῆ; Μήπως, μὲ ἄλλα λόγια, ἡ ἔρευνα ἔχει ἀρχίσει νὰ παρουσιάζει ἀδυναμίες μεθόδου, ποὺ ὀδηγοῦν ὑποχρεωτικά σὲ ἀλληλοσυγκρουόμενες ἀπόψεις⁸⁹; Ἡ ἀπάντηση σὲ μιὰ τέτοια ἐρώτηση δὲν μπορεῖ νὰ δοθεῖ πρόχειρα στὴ δημοσίευση ἑνὸς ἀντιγράφου. Ὁ συντάκτης ὅμως αὐτοῦ τοῦ κειμένου τολμᾷ νὰ ἐκφράσει τὶς ἐπιφυλάξεις καὶ τὰ ἐρωτηματικά ποὺ τοῦ προκαλεῖ ἡ εὐκολία μὲ τὴν ὁποία σὲ πολλὲς μελέτες τῶν τελευταίων χρόνων ἐπιχειροῦνται ἀποδόσεις ἔργων σὲ συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Ἡ ἀνησυχία του αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ διαπίστωση ὅτι συχνὰ προχωροῦμε στὸ τολμηρὸ αὐτὸ ἐγχείρημα, στηριγμένοι σὲ δύο στοιχεῖα ποὺ τὸ καθένα περιέχει διαφορετικὰ προβλήματα: ἐνοῦ τὸ στυλ καὶ τὰ ἀντίγραφα. Ἄν τὸ στυλ ἑνὸς καλλιτέχνη ἀποτελεῖ τὴν ὁλόκληρα προσωπικὴ του γλώσσα (ξαναθυμίζω τὰ πολυκλείτεια ἀποσπάσματα), ποὺ εἶναι τόσο πιὸ εὐαίσθητη καὶ πολὺπλοκη, ὅσο πιὸ μέγας εἶναι ὁ καλλιτέχνης, καὶ ποὺ στίς μεγάλες καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες δὲν ἔχει μονάχα ἐνότητα, ἀλλὰ καὶ πλοῦτο καὶ προπάντων ἀνάπτυξη καὶ ἐξέλιξη, γιὰ νὰ τὸ συλλάβουμε αὐτὸ τὸ στυλ ἀπαιτεῖται βέβαια ἀντίστοιχη εὐαίσθησία τοῦ ἐρευνητῆ καὶ πέρα ἀπὸ αὐτὴν μακρὰ ἐπαφή καὶ γνώση τόσο μὲ τὸ ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ τεχνίτη, ὅσο καὶ μὲ τὸ ἔργο τῶν ἄλλων – σύγχρονων, προγενέστερων καὶ μεταγενέστερων – δημιουργῶν, ποὺ τὸ ὀριοθετοῦν. Ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτὴ ἡ σημαντικὴ ἀλλὰ πάντα ὑποκειμενικὴ καὶ γι' αὐτὸ ἐπισηφαλῆς προϋπόθεση, ἀπαιτεῖται ἡ ὑπαρξὴ κάποιων γνωστῶν ἔργων τοῦ δημιουργοῦ, ποὺ μᾶς προσφέρουν τὰ σταθερὰ ση-

(1975) 350-51. Ὑπανικτικὰ καὶ ἕμμεσα οἱ σκέψεις τοῦ K. SCHEROLD (Agorakritos als Erbe des Phaidias, Festschrift R. Boeringer 571-72) ὀδηγοῦν πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση μὲ τοὺς συσχετισμούς τοῦ «τεχνίτη E» τοῦ θαρακίου, ποὺ τὸν ταυτίζει μὲ τὸν Ἀγοράκριτο, τῆς Ἠγησοῦς καὶ τῆς Ἀφροδίτης. Πρβ. Γ. ΔΕΙΠΠΗ, Συμβολὴ στὸ ἔργο τοῦ Ἀγοράκριτου (1971) 171 κ.π.

88. HERBES, RM 59, 1944, 77. Πρβ. MAN. ANDRONIKOS, Mon. Piot. 51, 1959, 46.

89. Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶχε γραφεῖ προτοῦ ἀνακοινωθεῖν στὸ XII Διεθνὲς Συνέδριο Κλασικῆς Ἀρχαιολογίας οἱ ἀπόψεις τῶν W. Fuchs, O. Deubner καὶ Γ. Δοντῆ γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ καλλιτέχνη τῶν χάλκινων ἀγαλμάτων ἀπὸ τὸ Riace. Ἡ διάσταση ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς ἐρευνητὲς ἦταν ἐντοπισματικὴ. Ὁ Fuchs τὰ ἀπέδωσε στὸν Φειδία, ὁ Deubner στὸν Ὀνάτα καὶ ὁ Δοντῆς στὸν Μύρωνα, δηλαδὴ σὲ τρεῖς τεχνίτες ποὺ, ὅσο ξέρουμε, εἶχαν οὐσιαστικὲς διαφορὲς στὴν πλαστικὴ ἔκφραση.

μεία στήριξης για να αναγνωρίσουμε την ιδιαίτερη καλλιτεχνική του φυσιογνωμία, αυτό δηλαδή που ονομάζουμε στύλ.

Από την άλλη πλευρά τα αντίγραφα που διαθέτουμε, έργα μις άλλης εποχής, με διαφορετικά καλλιτεχνικά κριτήρια, μās προσφέρουν, στην καλύτερη περίπτωση μιὰ σχεδόν πιστή «απόδοση» και συχνότερα μιὰ ελεύθερη απόδοση του πρωτοτύπου. Απ' αυτά και μόνο δεν μπορούμε να συλλάβουμε ό,τι ονομάζουμε στύλ του δημιουργού· μπορούμε μονάχα να σχηματίσουμε μιὰ χρήσιμη ιδέα για όρισμένες «φραστικές» του ιδιοτυπίες, για μιὰ γενική γνώση του έργου και με τή βοήθεια κάποιου πρωτοτύπου του να διαβλέψουμε και να συλλάβουμε κάπως «ένοραματικά» την καλλιτεχνική του φυσιογνωμία.

Τήν πιό εύλωτη μαρτυρία για τή σχέση πρωτοτύπου - αντιγράφου τήν προσφέρουν τα αντίγραφα από όρισμένες πλάκες του θωρακείου τής Αθηνάς Νίκης, καθώς έχουμε τή δυνατότητα να τα συγκρίνουμε με τα πρωτότυπα (συμπτωματικά μάλιστα πρόκειται για έργα τής εποχής που μās ενδιαφέρει σ' αυτή τή μελέτη και μις τεχνοτροπικής τάσης που έκανε πολλούς έρευνητές να συσχετίσουν τόν δημιουργό τους με τόν τεχνίτη τής Αφροδίτης). Δεν θά επαναλάβω τīs λεπτομερειακές και όρθότες παρατηρήσεις του Fuchs⁹⁰, που έπισημαίνει τή μεταμόρφωση που έχει ύποστει τό στύλ του πρωτοτύπου σε όλες αυτές τīs περιπτώσεις, είτε πρόκειται για αντίγραφα τής έλληνοιστικής άκόμη εποχής είτε για αντίγραφα τών αυτοκρατορικών χρόνων. Από τό πρωτότυπο έχει άπομείνει μόνο ή στάση, τό θέμα και μιὰ γενική έντύπωση τής πτυχολογίας, έντελώς παραπλανητική από τήν άποψη του στύλ. Ποιός θά τολμούσε να άναζητήσει τό στύλ του τεχνίτη μέσα σ' αυτή τή χειρωνακτική και άμουση «αντιγραφή» ξέροντας τό πρωτότυπο; Αν όμως τό τελευταίο είχε χαθεί, άσφαλώς θά είχαν γίνει προσπάθειες για να συναγάγουμε και κάποια στυλιστικά στοιχεία από τέτοια αντίγραφα.

Σε παλαιότερη εποχή οι ιστορικοί τής έλληνικής τέχνης, βασισμένοι στα κείμενα, προχώρησαν σε άποδόσεις, συχνά με πολλή έπιτυχία, γιατί οι μαρτυρίες τών κειμένων μπορούν σε πολλές περιπτώσεις να πιστοποιήσουν τήν ταυτότητα του θέματος πέρα από κάθε άμφιβολία. Τό πιό χαρακτηριστικό παράδειγμα άποτελεί ή Αθηνά Παρθένος του Φειδία· άκόμα και τα «ανάγλυφα» του Βαρβακείου και τής Πνύκας ήταν άρκετά για να καταλάβουμε πως αυτά τα άσημαντα κατασκευάσματα τών ρωμαϊκών χρόνων άποτελούν «αποδόσεις» ενός από τα πιό λαμπρά έργα τής έλληνικής πλαστικής. Τό μόνο που κερδίζουμε είναι μερικά θεματικά στοιχεία, άσφαλώς όχι περισσότερα από όσα θά μπορούσαμε να πληροφορηθούμε από μιὰ πιστή περιγραφή. Ότι ό δρόμος αυτός στην ιστορία τής έλληνικής τέχνης όδηγούσε σε άδιέξοδο τό κατάλαβαν οι έρευνητές έδω και έβδομήντα όλόκληρα χρόνια. Στα 1910 ό άξέχαστος δάσκαλος, ό John D. Beazley, έγραφε στην πρωτοποριακή του μελέτη για τόν Κλεοφράδη⁹¹: In any case the manufacturer from whose workshop the cup came was called Kleophrades... It is possible that the man called Kleophrades not only manufactured it, but painted it with his own hand; but

90. Vorbilder neuzeit. Rel. 6 κ.π. προπάντων 7-10.

91. J.D. BEAZLEY, Kleophrades, JHS 30, 1910, 38.

it is equally possible that some one else painted it. The name of the painter, however, is of little importance; what interests us is himself and his style». Γι' αὐτὸ ἐγινε μιὰ ριζική στροφή πρὸς τὰ ἑλληνικά πρωτότυπα καὶ μετὰ βία προχωροῦσαμε στὴ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς, ἀναζητώντας ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα μονάχα συμπληρωματικὴ βοήθεια. Ἀλλὰ τὰ τελευταῖα χρόνια παρατηρήθηκε μιὰ νέα, περίεργη κατὰ τὴ γνώμη μου στροφή. Ἐπιστρέφουμε στὴν ἀναζήτησι τῶν δημιουργῶν μετὰ βία πρωτότυπα ἔργα ποὺ ὑποθέτουμε πὸς τοὺς ἀνήκουν καὶ ἀντίγραφα ποὺ ταυτίζουμε ὄχι τόσο μετὰ θεματικὰ στοιχεῖα γνωστὰ ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς πηγές, ἀλλὰ μετὰ τυλιστικὰ κριτήρια ποὺ συνάγουμε ἀπὸ μιὰ σύνθεσι ὑποθετικῶν πρωτοτύπων καὶ ἀληθινῶν ἢ ὑποθετικῶν ἀντιγράφων. Ἔτσι ἀναδύονται καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες μετὰ ἀπροσδόκητα πλούσια ἔργο, ὅπως ὁ Κάλαιμις λ.χ. ἢ ὁ Καλλιμάχος, ἀπὸ τὶς ὁποῖες στὴν πραγματικότητα δὲν γνωρίζουμε μετὰ ἀσφάλεια ὅτι ἐνα πρωτότυπο ἔργο. Ἔτσι ἂν ἐπιχειρήσουμε νὰ συντάξουμε κατάλογο τῶν ἔργων μερικῶν τεχνιτῶν ὅπως ὁ Ἀλκαμένης λ.χ., ὁ Ἀγοράκριτος, ὁ Καλλιμάχος κ.ά., θὰ διαπιστώναμε πὸς τὰ ἔργα ποὺ θὰ προσγράφαμε στὸν καθένα ἀπ' αὐτοὺς μετὰ μιάν, ἔστω καὶ σχετικὰ, ὁμόφωνη γνώμη τῶν ἐρευνητῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ ὀλιγάριθμα, ἐνῶ τὰ περισσότερα θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ βροῦμε ἀποδομένα ἄλλοτε στὸν ἕναν καὶ ἄλλοτε στὸν ἄλλον ἀπ' αὐτοὺς (ἢ καὶ σὲ ἄλλους πέρα ἀπ' αὐτοὺς). Εἶναι ἀρκετὸ νὰ θυμηθοῦμε τὶς Κόρες τοῦ Ἐρεχθίδου καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ θωρακίδου τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης, γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ πρωτότυπα καὶ χαρακτηριστικὰ ἔργα, γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένουμε ὁμόφωνη σχεδὸν κρίσι τῶν ἱστορικῶν τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Γράφοντας αὐτὰ δὲν ἔχω τὴν πρόθεσι νὰ ὑποτιμῶ τὰ λαμπρὰ ἐπιτεύγματα τῆς ἐρευνας συναδέλφων πολὺ πρὸ ἀξίων ἀπὸ μένα ὅτι ν' ἀρνηθῶ ριζικὰ τὴ μέθοδο μετὰ τὴν ὁποία ὅλοι μας δουλεύουμε. Σκέφτομαι ἀπλῶς πὸς εἶναι ἀνάγκη νὰ θέτουμε στοὺς ἑαυτοὺς μας κάποια ἐρωτηματικὰ καὶ νὰ τονίζουμε περισσότερο τὶς ἀμφιβολίες μας ἀπὸ τὶς πραγματικὲς ἢ ὑποθετικὲς μας καταχτήσεις. Καὶ στὴν περίπτωσι αὐτὴ ἢ φρόνησι ἑνὸς ἀπὸ τοὺς ἀληθινὰ βαθυστόχαστους ἱστορικοὺς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τοῦ Χρήστου Καρούζου, ὅσο κι ἂν ἐκφράστηκε μετὰ τὴ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ «σοφία» του «διάκρισι», δὲν πρέπει νὰ περάσει ἀπαρατήρητη. Στὴν ἐργασία του ποὺ ἔχει τὸν τίτλο «Τηλαυγὲς Μνῆμα», ὅταν ἤθελε νὰ μιλήσει γιὰ δύο ἀπὸ τοὺς τεχνίτες ποὺ ἀναφέραμε, τοὺς ἀνέγραφε μέσα σὲ εἰσαγωγικά: «Ἀγοράκριτος», «Καλλιμάχος».

Μετὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ ὄνομα, τοῦ Καλλιμάχου, επιστρέφουμε στὸ θέμα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, στὸν τεχνίτη τῆς Ἀφροδίτης. Τὴν παλαιὰ γνώμη τοῦ Schrader, ποὺ εἶχε δεχθεῖ καὶ ὁ Picard, τὴν ἐνίσχυσε τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ μελέτη τοῦ W. Fuchs, ποὺ μετὰ συστηματικὴ ἀνάλυσι τῶν συνθετικῶν στοιχείων τοῦ ἔργου ἔφτασε στὸ συμπέρασμα πὸς μόνον ὁ καλλιγραφικὸς μανιερισμὸς τοῦ Καλλιμάχου μπορούσε νὰ δημιουργήσι τὸ ἀντιφατικὸ αὐτὸ ἔργο. Ἀπὸ τότε ἡ κοινὴ γνώμη τῶν ἀρχαιολόγων, μετὰ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, εἶχε δεχθεῖ τὴν ἀποψι αὐτὴ. Καὶ ὁ συντάκτης αὐτοῦ τοῦ κειμένου εἶχε ἀρχικὰ πεισθεῖ γιὰ τὴν ὀρθότητι μιᾶς τέτοιας ἀπόδοσις. Ἡ πολύχρονη ὁμως καὶ ἐπίμονη μελέτη τοῦ ἀντιγράφου τῆς Θεσσαλονίκης τὸν ἔκαναν ἐπιφυλακτικὸ καὶ τελικὰ τὸν ὀδήγησαν στὴν ἀρνησι αὐτῆς τῆς γνώμης, ὅπως φάνηκε ἀπὸ τὴν ἀνάλυσι ποὺ προηγήθηκε.

Είναι χρήσιμο να επαναλάβουμε κάποια γνωστά στοιχεία: ότι δηλαδή για τὰ ἔργα τοῦ Καλλιμάχου ἀπὸ τῆ γραπτῆ παράδοση ἔχουμε τὶς ἀκόλουθες πληροφορίες. 1) Ἀπὸ τὸν Πλίνιο (H.N. 34, 92): *huius sunt saltantes Lacaenae...*, 2) ἀπὸ τὸν Πausanία (9, 2, 7): *Ἦρας ἀγάλμα καθήμενον Καλλιμάχος ἐποίησε* (στὶς Πλαταιῆς) καὶ 3) πάλι ἀπὸ τὸν Πausanία (1, 26, 6): *λόχνον δὲ τῆ θεῶ (Ἀθηνῆ Πολυιάδι) χρυσοῦν Καλλιμάχος ἐποίησεν*. Συμπληρωματικὰ ἔχουμε τὶς ἀκόλουθες κρίσεις γιὰ τὴν τέχνη του: 1) Ἀπὸ τὸν Πλίνιο (συνέχεια τοῦ προηγούμενου χωρίου): *emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit*. 2) Ἀπὸ τὸν Βιτρούβιο (4, 1, 10): *Callimachus, qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmoris ab Atheniensibus catatexitechnus fuerat nominatus*⁹², καὶ 3) Ἀπὸ τὸν Πausanία (στὴ συνέχεια τοῦ χωρίου γιὰ τὸν λόχνο): *Ὁ δὲ Καλλιμάχος ὁ τὸν λόχνον ποιήσας, ἀποδάων τῶν πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην, αὐτῶ σοφία πάντων ἐστὶν ἀριστος ὥστε καὶ λίθους πρώτος ἐτρέπησε καὶ ὄνομα ἔθετο κατατηξίτεχνον* (ἄλλες γραφές: *κακιζότεχνον, κατατηξότεχνον κλπ.*), *ἢ θεμένων ἄλλων κατέστησεν ἐφ' αὐτῷ*. 4) Ὁ Πλίνιος (δ.π.) προλογίζει τὴν πληροφορία γιὰ τὶς *saltantes Lacaenae* μὲ τὴν ἀκόλουθη φράση, ποὺ ἐρμηνεύει τὸ ἐπίθετο «κατατηξίτεχνος»: *Ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Callimachus, semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus, memorabili exemplo abhibendi et curae modum*.

Ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐλάχιστες, γενικὲς καὶ ἀόριστες πληροφορίες ξεκινώντας οἱ ἐρευνητὲς ἀπέδωσαν στὸν Καλλιμάχο τὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα τῶν χορευτριῶν καὶ τῶν μαινάδων καὶ μὲ βάση πιά τὶς μαινάδες, κυρίως, προχώρησαν στὴν ἀναζήτηση καὶ ἄλλων ἀγνωστων ἔργων του. Ἡ πιὸ πρόσφατη καὶ τολμηρὴ προσπάθεια νὰ συγκροτηθεῖ ἕνα corpus ἔργων του ἐπιχειρήθηκε ἀπὸ τὴ Schlöth, ποὺ ἐκτὸς τῶν ἄλλων τοῦ ἀποδίδει καὶ τὴ μεταβολὴ τοῦ ἀρχικοῦ σχεδίου τοῦ Ἴκτινου γιὰ τὸν ναὸ τῆς Φιγαλείας. Ἐτσι ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μαινάδες καὶ τὶς χορεύτριες στὸν Καλλιμάχο ἀνήκουν, κατὰ τὴ Schlöth, ἡ Ἀφροδίτη «Fréjus», τὰ σχέδια τῆς Κενταυρομαχίας καὶ Ἀμαζονομαχίας τῆς Φιγαλείας, οἱ μετόπες τοῦ ἴδιου ναοῦ, ἡ Νίκη ἀρ. 11 δεξιὰ τοῦ θωρακείου, τὸ ἀγαλμάτιο Sotheby (Sotheby Auktion Nr. 15), οἱ μορφὲς τοῦ θωρακείου ποὺ ὁ Carpenter ἀπέδωσε στὸν «τεχνίτη Β», τουλάχιστο τὸ σχέδιο γιὰ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἐρεχθείου, ἕνα ἀκρωτήριο καὶ τὸ κεφάλι ἐνός ἄλλου ἀπὸ τὴν ἀθηναϊκὴ Ἀγορὰ καί, μὲ κάποια ἐπιφύλαξη, ἡ «λουόμενη τοῦ Μονάχου» ἀπὸ τὴ Βέρουα. Ἀκόμη μιὰ σειρά ἐπιτόμβια ἀνάγλυφα ἀποδίδονται στὸν κύκλο τοῦ Καλλιμάχου. Νομίζω πὸς πρέπει νὰ ποῦμε ἀπερίφραστα πὸς τέτοιες ὑποθέσεις εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποτελέσουν βάση γιὰ παραπέρα ἔρευνα. Θεωρῶ πολὺ πιὸ ἀξιοσημείωτη τὴν παράλειψη τοῦ ὀνόματος τοῦ Καλλιμάχου ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ Dohrn, ποὺ πολὺ ὀρθὰ δὲν ἐπιχειρεῖ νὰ σκιαμαχήσει. Ἀλλὰ καὶ ὁ Fuchs στὴ μελέτη του γιὰ τὴν Ἀφροδίτη στάθηκε πολὺ προσεχτικὸς καὶ προχώρησε μονάχα στὴν ἀπόδοση τῆς Ἠγησοῦς στὸν Καλλιμάχο, ἐνῶ συχνότερη εἶναι ἡ ταύτιση τοῦ «τεχνίτη Β» μ' αὐτὸν (Scheffold, Καροῦζος: «Καλλιμάχος»).

92. Ἀναφέρεται στὴν ἱστορία τοῦ κορινθιακοῦ κιονοκρένου, τοῦ ὁποίου εὐρητὴ θεωρεῖ τὸν Καλλιμάχο.

Ἀπὸ ὅσα προηγήθηκαν μποροῦμε, νομίζω, νὰ καταλήξουμε σὲ ἓνα σχεδὸν ἀσφαλὲς συμπέρασμα: ὅτι οἱ «μαινάδες» καὶ οἱ «χορευτρίες» τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν σὲ πρωτότυπα ἔργα τοῦ Καλλιμάχου. Μὲ βάση αὐτὰ τὰ ἔργα πιθανὴ εἶναι ἡ ταύτιση τοῦ «τεχνίτη Β» τοῦ θωρακείου τῆς Νίκης μὲ τὸν Καλλιμάχο· στὴ Νίκη II δεξιὰ βρίσκουμε πραγματικά, ὅπως σημειώσαμε καὶ προτιότερα, τὴ θορυβώδη καὶ σχεδὸν ἀναρχικὴ ἀνάπτυξη, ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὶς μαινάδες. Ὡστόσο μιά τέτοια πλαστικὴ γλώσσα, ὅσο κι ἂν φαίνεται συγγενικὴ, εἶναι ξένη τόσο πρὸς τὶς μορφές τοῦ τεχνίτη Ε» ὅσο καὶ πρὸς τῆς Ἀφροδίτης «Fréjus». Ἄν λοιπὸν ὁ τεχνίτης τῶν μαινάδων καὶ τῆς Νίκης II δεξιὰ εἶναι ὁ Καλλιμάχος, ὅπως φαίνεται πιθανό, τότε δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος καὶ ὁ τεχνίτης τῆς Ἀφροδίτης.

Ἄν ὅμως ἀποκλείσουμε τὴν πατρότητα τοῦ Καλλιμάχου, τὸ πρόβλημα τοῦ τεχνίτη τῆς Ἀφροδίτης γίνεται ἀμέσως πολὺ ὀξύτερο, γιατί μίᾶ συσχέτιση μὲ τὸν «τεχνίτη Ε» θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε πρὸς τὸν Ἀγοράκριτο, στὸν ὁποῖο μὲ πιθανότητα μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν οἱ μορφές τοῦ θωρακείου ποὺ προσγράφονται στὸν «τεχνίτη Ε». Εἶναι ὅμως δυνατὴ μιά τέτοια ἀπόδοση; Ἡ μελέτη τοῦ Δεσπίνη γιὰ τὸν Ἀγοράκριτο μᾶς ὑποχρεώνει νὰ τὴ θεωρήσουμε ἀπίθανη. Δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ μὴ θυμηθοῦμε ὅτι ὀρισμένα στοιχεῖα στὶς Νίκες 2 καὶ 12 τοῦ θωρακείου μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν συγγενικά μὲ ἀντίστοιχα τῆς Ἀφροδίτης· αὐτὰ ἔκαναν ἄλλωστε μερικοὺς ἐρευνητὲς (Schradler, Carpentier, Dohrn) νὰ ταυτίσουν τοὺς δύο τεχνίτες καὶ στὴ συνέχεια μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς νὰ προχωρήσουν στὴν ταύτιση τοῦ «τεχνίτη Ε» μὲ τὸν Καλλιμάχο. Αὐτὸ βέβαια ἐγινε γιατί εἶχαν πεισθεῖ – πῶς; – ὅτι ἡ Ἀφροδίτη εἶναι ἔργο δικό του καὶ ὄχι γιατί οἱ Νίκες πρόσφεραν τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαιτοῦσε μιά τέτοια ταύτιση. Ἀλλὰ ἡ Ἀφροδίτη μαρτυρεῖ σαφῶς διαφορετικὸ πνευματικὸ κόσμον ἀπὸ τῆς Νίκης, ἓναν κόσμον ποὺ δὲν φαίνεται νὰ συγγενεῖται πολὺ μὲ τὴ μόνη ἀσφαλὴ δημιουργία τοῦ Ἀγορακρίτου, τὴ Νέμεση, ὅπως τὴν ξέρουμε τώρα, ὕστερα ἀπὸ τὴ θαυμάσια ἀποκατάσταση τοῦ Γ. Δεσπίνη.

Ἀπὸ ὅλα ὅσα προηγήθηκαν προκύπτει, νομίζω, ἓνα βέβαιο συμπέρασμα: ὅτι ὁ τεχνίτης τῆς Ἀφροδίτης πρέπει νὰ ἦταν ἓνας πολὺ σημαντικὸς τεχνίτης, ποὺ προχώρησε μὲ ἐμπνευση καὶ τόλμη σὲ νέα «σχήματα», ἀλλὰ ποὺ ἦταν γερὰ δεμένος μὲ τὴν καλύτερη παράδοση τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς, ὥστε νὰ διατηρεῖ τὴν αὐστηρότητα στὴ στάση καὶ στὴ στήριξη τῆς θεϊκῆς μορφῆς. Μποροῦμε νὰ προσθέσουμε πῶς οἱ καινοτομίες του, ὅπως τὶς ἐξετάσαμε, δὲν εἶναι ἀσχετες μὲ τάσεις ποὺ συναντᾶμε στὸν κύκλο τῶν τεχνιτῶν τοῦ Παρθενῶνα καὶ σὲ ἄλλα ἔργα ποὺ σχετίζονται μ' αὐτοὺς. Τέλος δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε πῶς ἡ Ἀφροδίτη «Fréjus» ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ ἔργα τοῦ ἀρχαίου κόσμου, ὅπως τὸ μαρτυροῦν τὰ ἐξαιρετικὰ πολλὰ ἀντίγραφα, μεταπλάσεις καὶ μικρογραφίες ποὺ ἔφτασαν ὡς ἐμᾶς. Αὐτὸ καὶ μόνον τὸ γεγονὸς πρέπει, νομίζω, νὰ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε πῶς τὸ πρωτότυπο τῆς Ἀφροδίτης δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν ἓνα ἄγνωστο ἔργο ἐνὸς ἀμφισβητούμενου γιὰ τὴν τέχνη του καλλιτέχνη, ὅπως ὁ Καλλιμάχος.

Ἄν ὅμως ἀποκλείσουμε τὸν Καλλιμάχο – καὶ τὸν Ἀγοράκριτο – δὲν ἀπομένει ἄλλη λύση παρά ἡ ἀπόδοση στὸν Ἀλκαμένη καὶ ἡ ἀνάγκη ἐπιστροφῆς στὴν παλαιὰ γνώμη τοῦ Furtwaengler ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν «Ἀφροδίτη ἐν Κήποις». Ὅτι μιά τέτοια ὑπό-

θεση παρουσιάζει σήμερα δυσκολίες δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία (μολονότι θά θεωρούσα ότι υπάρχει μεγαλύτερη δυσκολία να δεχθούμε ως έργα του τεχνίτη αυτού τόσο την πλάκα Ποσειδώνα-Απόλλωνα-Αρτεμης-Αφροδίτης της ανατολικής ζωφόρου όσο και την Πρόκνη της Ακρόπολης) αλλά ότι δεν μπορεί να αποκλεισθεί απόλυτα και ότι μονάχα ή παραπέρα έρευνα μπορεί να οδηγήσει σε περισσότερα πιθανά συμπεράσματα, τὸ θεωρῶ βέβαιο. Δεν θά προχωρήσω βέβαια στην υποστήριξη αὐτῆς τῆς ἀπόδοσης, γιατί πιστεύω πῶς κάτι τέτοιο θά με ὀδηγήσει πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς σημερινῆς δημοσίευσης, καθὼς θά ἤμουν ὑποχρεωμένος νὰ ἐξετάσω ὄχι μονάχα τὸ πρόβλημα τῆς «Αφροδίτης ἐν Κήποις», ἀλλὰ ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Ἀλκαμένη, κάτι γὰ τὸ ὁποῖο εἶμαι ἀνέτοιμος.

Πέρα ὅμως ἀπὸ ὅλα αὐτὰ νομίζω ὅτι θά ἦταν χρήσιμη ἡ συμβολὴ τῆς ἐργασίας αὐτῆς ἂν μὲ τίς ἀντικειμενικὲς παρατηρήσεις στὸ νέο ἀντίγραφο τῆς Θεσσαλονίκης ἐπειθε ὅτι ἡ Ἀφροδίτη δὲν εἶναι δημιουργία τοῦ Καλλίμαχου (καὶ πιθανότατα οὔτε τοῦ Ἀγοράκριτου). Ἐὰν ὅμως σφάλλω, θά ἦταν περιττὴ ἡ προσθήκη μιᾶς πρόσθετης ἐπιχειρηματολογίας, πὺ ἀλλῶστε θά ἦταν πολὺ λιγότερο ἀσφαλὴς ἀπὸ ὅσο ἡ προηγούμενη πὺ ὀδήγησε σὲ ἀρνητικὰ συμπεράσματα. Τολμῶ μόνον νὰ σημειώσω πῶς ἡ ταύτιση τῆς «Στηριζόμενης Ἀφροδίτης» τοῦ Δαφνιοῦ μὲ τὴν «Ἀφροδίτη ἐν Κήποις», πὺ τὰ τελευταῖα χρόνια φαίνεται νὰ γίνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο ἀποδεκτὴ, μὲ βρίσκει πολὺ ἐπιφυλακτικὸ.

Θεσσαλονίκη

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ