

ΕΠΙΤΥΜΒΙΑ ΣΤΗΛΗ ΤΙΤΘΗΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

(ΠΙΝ. 6-7)

Ἡ μικρὴ ἀνάγλυφὴ ἀττικὴ στήλῃ τῶν πιν. 6-7 ἀνήκει στὸ εἶδος ἐκεῖνο τῶν «μετοπικῶν», κατὰ κανόνα ἀτέχνων, ἐπιτυμβίων στηλῶν (Bildfeldstelen), ποὺ συνήθως τὶς προσπερνοῦμε, ἀραδιασμένες καθὼς εἶναι στὶς αἰθούσες τῶν Μουσείων, ἀν δὲν εἶναι φυλαγμένες στὰ ὑπόγεια¹. Εἶναι συνήθως στήλες προσώπων ποὺ οἱ οἰκογένειές τους δὲν εἶχαν τὰ μέσα νὰ τὰ τιμήσουν μὲ καλύτερες στήλες. Στεφανώνονται μ' ἓνα ἀκρωτήριον, συχνὰ γυμνόν, ὑπερ' ἀπὸ τὴν ἐξάλειψιν τοῦ γραπτοῦ ἀνθεμίου, ἢ μὲ ἀπλὸν ἀέτωμα. Κάποτε τὰ γλυπτὰ ἀνθέμια τοῦ ἀκρωτηρίου, σμιλεμένα μὲ καλύτερη τέχνη παρὰ ἢ παράστασι, δίνουν στὴ στήλῃ μιὰ κάποιαν ὁμορφιά.

Τὴ μετοπικὴν αὐτὴ διάταξιν θὰ τὴν περίμενε κανεὶς καὶ στὶς ἀπλές μαρμάρινες ληκύθους, ἰδίως σὲ ὄσες ἔχουν μόνον δύο μορφές. Οἱ γλύπτες ἄλλως ἀπόφευγαν συστηματικὰ τὴ διακόσμησιν ταύτην, χωρὶς ἄλλο ἀπὸ τὴν αἰσθησὴν ὅτι θὰ ἐτάραζαν τὴν καμπύλην τοῦ ἀγγείου. Μόνον ἐξαιρετικὰ, ἰδίως στὶς ληκύθους μὲ ραβδωτὴ ἀνάγλυφον διακόσμησιν, χρησιμοποιεῖται ἢ μετόπη, σὰν ἓνα σημεῖον ἀνάπαυσης πάνω στὴν ἐπιφάνειαν ποὺ τὴ ζῶνει τόσο στενὰ τὸ κόσμημα².

Μερικὲς ἀπὸ τὶς μετοπικὰς αὐτὰς στήλες εἶναι στημένες πάνω σὲ τάφους πιστῶν τροφῶν, ποὺ μεγάλωσαν τὰ παιδιὰ τῆς οἰκογένειας καὶ ἀξίζαν μιὰ τέτοια τιμὴ. Συνήθως ἢ τροφός, ἢ τίτιθ, παρασταίνεται καθιστὴ σὲ μιὰν ἔδραν, μόνῃ, ὅπως ἦταν καὶ στὴ ζωὴ, ξεριζωμένη ἀπὸ τὴ γενεὰ τῆς, ἀν καὶ συχνὰ δεμένη συναισθηματικὰ μὲ τὸ σπῆτι ποὺ ὑπερέτησε. Ἡ ἐπιγραφὴ *Τίτιθ χρηστή*, συνηθέστερη παρὰ τὸ ἀπλὸν *Τίτιθ*, ἢ χαραγμένη πάνω ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφον μετόπη, μαρτυρεῖ πόση εὐγνωμοσύνη ἐκύκλωνε τὴν ἐνθύμησιν τῆς νεκρῆς. Τὸ ἀπλὸν *Τίτιθ* ὑποβάλλει τὴν ἰδέαν μὴπως σιγὰ-σιγὰ εἶχε ἀχρηστευθῆ ἓνα δυσκολοπρόφερτον βαρβαρικὸν ὄνομα³.

¹ Τὶς φωταγραφίες ἐφιλοτέχνησε ὁ κ. Περικλῆς Παπαχατζηδάκης. Γιά τὶς μετοπικὰς ἐπιτύμβιες στήλες βλ. *Riemann*, *Keramikos* II, 19 κδ.

² Μετόπη σὲ μαρμάρινες ληκύθους μὲ ραβδωτὴ διακόσμησιν: *Conze*, *Grabreliefs* ἀρ. 75. Τοῦ Μουσείου Baracco: *Collection Baracco* πιν. 58 b — 58 b-a.

³ Στήλες τροφῶν: *Conze* ἀρ. 42 πιν. 21' ἀρ. 43 πιν. 22, 1 (*Ἡαῖθουσις τίτιθ χρηστή* = *Bechtel*, *Historische Personennamen* 616) ἀρ. 333 πιν. 89 (*Χοιρίνη τίτιθ*) ἀρ. 1587 πιν. 336. Ἐπιγραφὰς σὲ τάφους τροφῶν τελευταῖα: *Pfohl*, *Untersuchungen über die attischen Grabinschriften* 33, 82.

Ἀπὸ τίς τυπικὲς αὐτὲς παραστάσεις τιθῶν μία, ποὺ ἀπόκτησε ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο, ξεχωρίζει μὲ τὴ μοναδική παράσταση (πίν. 6-7)¹. Καθὼς ἔλη ἡ ἐπιφάνεια τῆς στήλης εἶναι προσεκτικὰ σμιλεμένη καὶ μόνο χαμηλὰ κάτω περιορίζεται τὸ ἀκατέργαστο, ἄρα ἀθέατο, τμήμα τῆς, συμπεραίνουμε ὅτι θὰ ἔξειχε ἔλη σχεδὸν πάνω ἀπὸ τῆ γῆ. Ἡ μορφὴ θὰ ἀναδειχνόταν ἔτσι καλύτερα, καθὼς ἦταν τοποθετημένη ψηλὰ στὴ στήλη. Ἄλλωστε ἡ ἔξαρσή τῆς ἀπὸ τὸ βάθος θὰ γινόταν καὶ μὲ τὸ μέσο τοῦ χρώματος. Τὰ πυκνὰ ἴχνη βελονιοῦ, περιορισμένα καθὼς εἶναι στὴν ἐπιφάνεια τῆς μετόπης, ἐξηγοῦνται καλύτερα, ἂν παραδεχτοῦμε ὅτι τὸ βάθος τῆς ἦταν χρωματιστό. Γιὰ τὴν τόνωση τοῦ βάθους καὶ τὴν ἀνάδειξη τῆς μορφῆς πάνω του εἶχε πιθανότατα χρησιμοποιηθῆ χρῶμα γαλάζιο. Τέτοιο εἶχε καὶ ἡ στήλη τῆς Ἀμφαρέτης, ποὺ βρέθηκε πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο στὸν Κεραμεικὸ, ὅμοιο διακρίνεται ἀκόμη καλὰ καὶ στὸ ἀμφίγλυφο ἀνάγλυφο τοῦ Ἐχέλου καὶ τῆς Βασίλης στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο².

Ὁ χοντροκομμένος τρόπος ποὺ εἶναι λαξευμένη ἡ μορφὴ ὀφείλεται κυρίως στὸ σκληρὸ ὄλικό. Ἡ στήλη δὲν εἶναι ἀπὸ τὸ συνηθισμένο πεντελικὸ μάρμαρο, ἀλλ' ἀπὸ ἓνα ἄλλο ποὺ ἔχει ἐσωτερικὰ ὄψη σταχτογάλαζι καὶ εἶναι σκληρό. Ὁ γλύπτης τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου κ. Ν. Περαντινὸς δὲν μπόρεσε νὰ προσδιορίσῃ τὴν προέλευση τῆς πέτρας. Ἡ ἀγαθὴ Τίτση δὲν κάθεταί, ὅπως θὰ περιμέναμε, σ' ἓναν ἀπλὸ δίφρο, ἀλλὰ σὲ μίαν ἔδρα τύπου παρόμοιου μὲ τῆς Ἡγησῶς, χωρὶς βέβαια νὰ μπορῆ νὰ συγκριθῆ μὲ αὐτὴν ὡς πρὸς τὴ λεπτοργικὴ τελειότητα³. Εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ διάθεση ἀφηρωισμοῦ τῆς νεκρῆς στάθηκε ἀφορμὴ ποὺ παραστήθηκε ἀνεβασμένη πάνω ἀπὸ τὴ σειρά ποὺ εἶχε στὸν κόσμον τοῦτον⁴.

Ὡστόσο ἡ ράχη τῆς δὲν ἀναπαύεται στὸ ἐρεισίνωτο μὲ τὴν ἀνεση μιᾶς Ἀθηναίας δέσποινας. Τὸ ἀπάνω σῶμα εἶναι πολὺ ὀρθιο, στητό, ἓνα κενὸ δημιουργεῖται ἀνάμεσα στὴ ράχη καὶ στὸ κοῖλο τοῦ ἐρεισι-

¹ Ἄρ. εἰρ. 3935. Βρέθηκε στὴν Ἀθήνα, συνοικία Πετραλώνια (ὁδὸς Κοίλης καὶ Κυκλώπων) τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1946.

² Στήλη Ἀμφαρέτης: AA 1933, 277 κέ, εἰκ. 17. AM 1934, 25 κέ. πίν. 5, Beil. III. *Johansen*, The attic Gravereliefs 17 καὶ εἰκ. 4. Δυστυχῶς κανένα ἴχνος ἀπὸ τὸ χρῶμα δὲν σώζεται πιά πάνω στὴ στήλη. Ἀνάγλυφο Ἐχέλου καὶ Βασίλης: *Σβοῦνος* 120 κέ. πίν. 28. *Papaspnyridi*, Guide σ. 54 εἰκ. 6. *Süsserott*, Attische Plastik des 4. Jahrhunderts 99 κέ. καὶ πίν. 14, 4.

³ Τὴν ὁμορφιά τῆς καθέδρας τῆς Ἡγησῶς τονίζει καὶ ὁ *Buschor*, Von griechischer Kunst 149.

⁴ Γιὰ τὴν ἀφηρωιστικὴ σημασία τοῦ καθίσματος, ἀλλὰ σὲ θρόνο: *Riemann*, Kerameikos II, 38. *Johansen* ὁ. π. 162. *Himmelmann*, Studien zum Ilissosrelief 29.

νώτου¹. Στὸ ὑποπόδιο πατάει καὶ μὲ τὰ δυὸ πόδια, τὸ δεξιὸ μόνον μὲ τὴν ἄκρη, γιὰ τὸ σκέλος αὐτὸ τραβιέται πρὸς τὰ πίσω. Τὴν ἐλευθερίαν ποῦ ἐκφράζει ἡ στάση αὐτὴ θὰ τὴν ἐκτιμήσουμε περισσότερο, ἂν τὴ συγκρίνουμε μὲ τὴ στήλη τῆς Φιλοστράτης, ὅπου εἶναι ἀκόμη ἄγνωστη ἢ διαφοροποίηση τῶν σκελῶν, ἢ μὲ τῆς Ἀρίστουλλας, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ μὲ μιὰ στήλη τῆς Νέας Ὑόρκης, καθὼς καὶ μὲ τὴ βοιωτικὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου².

Ἡ καθιστὴ γυναίκα φοράει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Κοντὰ στὸν καρπὸ διαγράφεται τὸ περίγραμμα τῆς χειρίδας, θὰ φοροῦσε ἄρα τὸ βαρβαρικὸ φόρεμα τῶν δούλων, ὅπως ἢ ἀπέναντι στὴν Ἡγησῶ κορασίδα ἢ ὅπως ἢ γονατιστὴ δούλη στὴ στήλη τῆς Ἀμεινόκλειας³.

Τὸ ἱμάτιο περιβάλλει ὅλο τὸ κάτω, ὅχι ἔμως καὶ τὸ πάνω σῶμα. Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὶς πτυχές τὶς συγκεντρωμένες πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα, θὰ ἐκάλυπτε καὶ μέρος ἀπὸ τὴ ράχη. Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν τὸ ὕφασμα ποῦ κρέμεται ἀπὸ τὸ κάθισμα εἶναι ξεχωριστὸ ἢ ἂν ἀποτελεῖ τμῆμα τοῦ ἱματίου, ποῦ διπλώνεται κάτω ἀπὸ τοὺς γλουτούς. Ἡ ὄψη τοῦ ὑποποδίου ξαφνίζει στὴν πρώτη ματιὰ⁴ διακρίνονται ἢ μία πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ δύο πλαγινές ὀψεις τοῦ μὲ τὶς ἐγκοπές. Θέλοντας ὁ γλύπτης νὰ δώσῃ προοπτικὴν ὄψη τοῦ ὑποποδίου δὲν κατάφερε νὰ τὸ παραστήσῃ σωστὰ ἀπὸ τὰ πλάγια. Ἄλλοι σπουδαιότεροι ὁμότεχνοὶ τοῦ εἶχαν ἀρχίσει ἔνωρὶς νὰ παρουσιάζουν διαγώνια τὸ ὑποπόδιο, ὅπως ὁ γλύπτης τῆς στήλης ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ ἢ τῆς στήλης τῆς Πολυξένης⁵. Ὁ ἀφύσικος τρόπος νὰ πατᾶ τὸ τραβηγμένον πίσω πόδι στὸ ἐμπροστινὸ τμῆμα τοῦ ὑποποδίου, τὸ ἄλλο στὸ ἐσωτερικόν, ὅπως τὸ βλέπουμε στὴ στήλη μας, ὀφείλεται στὴν ἀδυναμία νὰ συνδυαστῇ ἢ στάση αὐτὴ μὲ τὴν προοπτικὴν παράστασιν τοῦ ὑποποδίου. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ γλύπτης ἤξερε πῶς ἢ σωστότερη στάση ἦταν μὲ τραβηγμένον πίσω τὸ ἀριστερὸ σκέλος, μὲ προβαλλόμενον τὸ ἄλλο, ὅπως στὴ στήλη τῆς Μνησαρέτης στὴ Γλυπτοθήκῃ τοῦ Μονάχου, ἐμποδίστηκε ἔμως ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ συνδυάσῃ τὰ σκέλη μὲ τὴ γειτονία τοῦ χοῦ⁶. Ἄν καὶ ὑπῆρχε θέσις ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ πόδια γιὰ τὸ ἀγγεῖο τοῦτο, προτίμησε ὁ γλύπτης νὰ τὸ συνδέσῃ ἀμεσώτερα μὲ τὴ μορφή.

¹ Πρὸς τὴ στήλη τῆς Τίθης *Conze* ἀρ. 42, πίν. 21.

² Στήλη τῆς Φιλοστράτης: *Diepolder*, *Die attischen Grabreliefs* πίν. 13. Στήλη τῆς Ἀρίστουλλας: *Diepolder*, ὁ.π. πίν. 1, 2 (πρὸς καὶ πίν. 7 καὶ 8, 1).

³ *Conze* ἀρ. 901, πίν. 177. *Diepolder* ὁ.π. πίν. 41.

⁴ *Conze* 284, πίν. 66. *Diepolder* πίν. 40. *Johansen* ὁ.π. 24 καὶ εἰκ. 10. *Lippold*, *Gr. Pl.* πίν. 80, 4. *Himmelmann* ὁ.π. 17.

⁵ Στήλη Μνησαρέτης: *Diepolder* πίν. 27. *Fünzig Meisterwerke der Glyptothek* 34. *Lippold* ὁ.π. πίν. 80, 3.

Τὸ ἀνάγλυφο εἶναι ἀρκετὰ πρόχειρα ἐργασμένο. Οἱ πτυχές τῶν φορεμάτων εἶναι ἀδρές, βαθουλωμένες χωρὶς ἐπιμέλεια. Ἐξωτερικὰ διαγράφονται ἔντονα ἢ ράχη τῆς μορφῆς καὶ τὸ περίγραμμα τῆς καθέδρας, τὸ ἐσωτερικὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς εἶναι λιγότερο τονισμένο. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ μάλιστα τούτη ὑπάρχει μιὰ κύρτωση τοῦ ἀναγλύφου κοντὰ στὴ μορφῆ, ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἀποφεύγεται ἡ ὑπερβολικὴ ἔξαρσὴ τῆς πρὸς τὸ ἐσωτερικόν.

Ἄς προχωρήσουμε τώρα πρὸς τὴν ἐξέταση τῆς μορφῆς. Ἡ καθιστὴ γυναίκα κρατᾷ μετὰ τὸ δεξιὸν χεῖρ ἀπὸ τῆ λαβῆ τοῦ ἔναν σκύφου δίωτο. Τὸν ὑποβαστάζει μετὰ τὸ ἀριστερὸ ἀπὸ τῆ σοφῆ πρόνοιαν νὰ τὸ ἐξασφαλίσῃ—μιὰ ἔνδειξις ὅτι ὁ τεχνίτης δὲν τὸ φαντάστηκε ἄδειο, ἀλλὰ γεμάτο μετὰ κάποιο ὑγρὸ. Ἔτσι καθὼς κρατεῖ τὸ κύπελλο αὐτὸ στὸ χεῖρ τῆς εἶναι δυνατὸ ν' ἀνακαλέσῃ ἢ παριστανόμενῃ τὴν τίτῃ ἑνὸς ἐπιγράμματος τοῦ Διοσκουρίδου, τὴν Σειληνίδα ἐκείνη μετὰ τὸ ἐκφραστικὸ ὄνομα, ποῦ οἰνοποτεῖ καὶ πέρα ἀπὸ τὸν τάφο (Παλατ. Ἀνθολ. VII, 456). Μιὰ τέτοια ἐλληνιστικὴ ἀντίληψις θὰ ἦταν ἐντελῶς ξένη πρὸς τὸ πνεῦμα τῶν ἀττικῶν στηλῶν καὶ τὸν διακριτικὸ, σχεδὸν ἀραχνένιο, συμβολισμὸ τῶν σκηνῶν τους. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τὸ ἄγγελο ποῦ κρατεῖ ἢ Τίτῃ φαίνεται μικρὸ, παιδικόν· εἶναι πιθανότερον ὅτι περιέχει ἕνα ἐλαφρὸ πιστό, γάλα ἢ χαμομήλι, γιὰ τὸ πότισμα τοῦ μωροῦ ποῦ τῆς ἔχουν ἐμπιστευθῆ. Πάνω στὸ ἐλαφρὸ καλυκωτὸ χεῖλος τοῦ ἀγγελοῦ διακρίνονται ἴχνη κύκλων, ἑνὸς κοσμήματος, ποῦ δὲν ἀπαντᾷ, ὅσο ξέρω, στοὺς ἀληθινούς σκύφους.

Μιὰ ἀκόμη ἔνδειξις ὅτι ἡ φαντασία τοῦ γλύπτη εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ τὴν τέχνην του εἶναι ὅτι δὲν περιορίστηκε νὰ παραστήσῃ μόνον τὸν σκύφο. Πίσω ἀπὸ τὸ ὑποπόδιον διαγράφεται πλαστικὰ, στημένο χωρὶς ἄλλο σὲ κάποιο χαμηλὸ βᾶθρο, ἕνα ἀκόμη ἄγγελο: ἕνας ἀρκετὰ μεγάλος χοῦς, τὸ ἄγγελο τῶν Ἀνθεστηρίων, τύπου ὄχι πιά σφαιρικοῦ ἀλλὰ ραδινοῦ, ὅπως συνηθιζόταν ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 4ου αἰώνα¹.

Ἐνῶ μετὰ τὸν σκύφο ὑποβάλλεται ἡ ὑπηρεσία τῆς Τίτῃς στὴ συντήρησιν καὶ αὔξησιν τῶν νέων βλαστῶν, τί νὰ σημαίνῃ ἄραγε ὁ χοῦς αὐτὸς ποῦ στέκεται στὰ πόδια τῆς; Ἦνα ἀπὸ τὰ λιγοστὰ ἀνάγλυφα μετὰ παράστασιν χοῶν, ἢ στήλῃ τοῦ Πειραιῶς, παρουσιάζει τὸν χοῦν ἀπάνω σὲ μιὰ λουτροφόρο². Γιὰ τὸν δλόγλυφον χοῦν τοῦ Λούδρου μετὰ μετοπι-

¹ Χόες τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰώνα: Deubner, Att. Feste πίν. 8 κέ., 16 κέ. AJA 1946, 122 κέ. Festschrift Rumpf πίν. 28, 1 καὶ 29, 1-4. Van Hoorn, Choes, 181ος σκ. 10, 11, 38, 105 κέ. Pickard - Cambridge, Dramatic Festivals σκ. 1-6.

² Moebius, Ornamente der griech. Grabstelen 28 καὶ πίν. 13. Van Hoorn δ. π. 23 σημ. 40.

κὴ παράσταση νεκροδείπνου ὑπόθεσε ὁ Moebius ἐξ αἰτίας τοῦ ἐμβόλου κάτω ἀπὸ τὸν πυθμένα διὰ τὴν ἄνθρωπον καὶ αὐτὸς στημένος πάνω σὲ μία λουτροφόρο¹.

Στὰ μνημεῖα αὐτὰ εἶναι φανερός ὁ νεκρικός χαρακτήρας τοῦ χοῦς. Γίνεται ἴσως καὶ ἐδῶ ἕνας ὑπαινιγμὸς διὰ μαζὶ μὲ τὶς ψυχὰς τῶν νεκρῶν ἀνέβαινε τὴ δευτέραν ἡμέρα τῶν Ἀνθεστηρίων, τοὺς Χόες, στὸν ἀπάνω κόσμον καὶ ἢ ταπεινὴ Τίτθη. Δὲν μπορεῖ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος νὰ παραβλεφθῆ διὰ τὴν ἡμέρα τούτη ἦταν ἡ ἑορτὴ κατ' ἐξοχὴν τῶν παιδιῶν. Πρώτη φορὰ τότε ὅσα εἶχαν γίνε τριῶν χρόνων στεφανώνονταν, γιὰ νὰ πάρουν ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς νέας βλάστησης, καὶ μεταλάβαιναν ἀπὸ τὸ κρασί τοῦ θεοῦ². Ὅμως γιὰ μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα τοῦ χοῦς, διὰ δηλαδὴ χάρις σὲ φροντίδες τῆς Τίτθης ἔφτασε τὸ παιδί ἢ τὰ παιδιά στὴν ἡλικίαν αὐτῆ, ἀντιστέκεται τὸ μέγεθος τοῦ ἀγγείου, ποὺ εἶναι ἀσυνήθιστο στοὺς παιδικούς χοῦς. Μένει ἔτσι ἀνοικτὸ πρόβλημα πῶς πρέπει νὰ ἐρμηνεύσουμε τὸν χοὺν στὰ πόδια τῆς Τίτθης· ἂν συμβολίξῃ τὸ γυρισμὸς τῆς στὸν ἀπάνω κόσμον ἢ τὴν ὑπερησία τῆς στὴν προετοιμασία τῶν παιδιῶν γιὰ τὰ Ἀνθεστήρια.

Στὸ κενὸ διάστημα πάνω ἀπὸ τὴ μετόπη εἶναι χαραγμένο τὸ ὄνομα τῆς γυναίκας: *Πυραίχη, Τίττη χρησιή*.

Τὸ *Τίττη* ἀντὶ τοῦ *Τίτθη* ἔχει μόνον ἀντίστοιχο, ὅσο ξέρω, τὸ *τιτίον* ἀντὶ *τιθίων* τοῦ Σκύθης σὲ «Θεσμοφοριάζουσες»³. Ἐὰν δὲν εἶναι ὑποκοριστικὸ ποὺ μιμεῖται τὴν προσφώνηση τοῦ μικροῦ παιδιοῦ, μπορεῖ νὰ ἀφείλεται στὴ βαρβαρικὴ προφορά, μὲ τὴν ὁποῖαν ἢ ἴδια ἢ τροφὸς ἐχαρακτήριζε τὴν ιδιότητά της.

Τὸ ὄνομα *Πυραίχη* ἀνήκει στὰ ἐκφραστικὰ γυναικεῖα ὀνόματα ποὺ ἔχουν ἀφορμὴ τὸ χρῶμα τῶν μαλλιῶν. Ἀνάλογα εἶναι τὸ *Πύρρα, Πυραλλίς*⁴. Δύο νεκροί, ποὺ τιμήθηκαν μὲ μιὰ στήλη τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, λέγονται *Πυρρίας* καὶ *Θεσσαλὴ Πυρρίον γυνή*⁵. Πιθανότατα καὶ οἱ δύο ἦταν βόρειοι, Θεσσαλοί, ἄρα καὶ τὸ ἀνδρικὸ *Πυρρίας* πρέπει νὰ ἐρμηνευθῆ ἀπὸ τὸ κοκκινωπὸ χρῶμα τῶν μαλλιῶν ἢ καὶ τῆς

¹ Moebius δ.π. 28. Deubner δ.π. πίν. 15. Van Hoorn δ.π. εἰκ. 34. Ἐρμηνευτὴ μένει ἡ ἔννοια τοῦ χοῦς ποὺ παρασταίνεται στὸ ἀποσπασματικὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βρετ. Μουσείου O.Jahresh. 1930, 85 εἰκ. 49. Süsserott δ.π. 96, πίν. 13, 2 (ἡ ἀνδρική μορφή μπροστὰ ἀπὸ τὸν χοὺν ἐρμηνεύεται ὡς Ἡρως Κέραμος).

² Deubner δ.π. 115 κέ. Van Hoorn 19 κέ. Pickard - Cambridge δ.π. 9 κέ.

³ Στλχ. 1185.

⁴ Bechtel, Frauennamen 32, 88. Πυραλλίς Ἐταῖρα: Λουκιανὸς Ἐταῖρ. Διάλ. XII, 2. Bechtel, Hist. Personennamen 591. Pape, Griech. Eigennamen II, 1290-91.

⁵ IG II, III. Ἐθν. Μουσ. 997. Πρ6. Pape δ.π. 1291.

γενειάδας. Κοντότερα πρὸς τὴν *Πυραΐχη* μᾶς φέρνει ἡ δούλη *Πύρισσα* τῶν *Δελφῶν*¹, καθὼς καὶ ἡ τροφὸς *Πυροίχη* τῆς στήλης IG II-III^a σ. 825, 12563.

Ἐκ τῶν τρεῖς αὐτῆς πυρρῆς οἱ δύο χαρακτηρίζονται τροφοί, ἡ τρίτη δούλη. Ἐπιπλέον καὶ ἀπὸ τῶν δύο τροφῶν ἡ *Πυραΐχη* τῆς στήλης μᾶς πρέπει νὰ εἶναι, ἂν κρίνουμε τουλάχιστο ἀπὸ τῆς βαρβαρικῆς χειρὶδας, δούλη, μιὰ κοκκινομάλλα δούλη. Τὸ χρῶμα τοῦτο προδίδει βόρεια περιοχὴ. Ἐνας *Πυραΐχης* ἀναφέρεται στὸν κατάλογο πλοίων ὡς ἀρχηγὸς τῶν *Παιόνων*².

Εἰδικὰ γιὰ τὴν πατρίδα τῶν τροφῶν εἴμαστε καλὰ πληροφορημένοι χάρις στὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα. Στὴ γνωστὴ μεγάλη ἐρυθρόμορφη λουτροφόρο τοῦ Ἐθν. Μουσείου σκύθει πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς νεκρῆς μιὰ ἠλικιωμένη, μὲ πένθιμα κομμένα τὰ μαλλιά της, μιὰ «κούριμος» (εἰκ. I)³. Ὁ ζωγράφος χρησιμοποιώντας ἀραιωμένο μαῦρο βερνίκι: θέλησε νὰ παραστήσῃ ξανθὴ τὴν κόμη της, τὴν ξεχώρισε μάλιστα καὶ σὰν φυσιογνωμικὸ τύπο ἀπὸ τῆς ἄλλης θρηνητρίως. Οἱ μικρῆς γραμμῆς κάτω ἀπὸ τὸ σαγόνι της δὲν μποροῦν νὰ σημαίνουν ἄλλο παρὰ τὴν στίξη, τὸ *tatouage*. Δὲν εἶναι ἄρα ἡ μάμμη τῆς νεκρῆς κόρης, ἀλλὰ ἡ τροφὸς της, ποὺ χαρακτηρίζεται γιὰ *Θράσση*. Τὸ ἔθιμο εἶναι γνωστὸ κυρίως ἀπὸ τὴ λευκὴ κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου, ποὺ βρέθηκε στὴν Ἀκρόπολη, μὲ τὴν παράσταση τοῦ φόνου τοῦ Ὀρφέα⁴. Ἐναντίον στὸν ἀνίσχυρο μουσικὸ κρατεῖ μιὰ ὡραία *Θράσση* ἕνα κελέκι ψηλὰ στὸ χέρι της ποὺ εἶναι στολισμένο μὲ στίγματα: μ' ἕνα ζῶο, χαμηλότερα καὶ μὲ ἄλλα θέματα. Ὁ Wolters σ' ἕνα γνωστὸ ἄρθρο του ὑπενθύμισε τὸν ἀρχαῖον ὄρο γιὰ τὴ στίξη αὐτὴ: *ελαφόστικτος*⁵.

Ἐὰν ὁ ζωγράφος τῆς λουτροφόρου δὲν ἦταν βαθιὰ ποτισμένος ἀπὸ

¹ *Bechtel*, *Histor. Personenn.* 554.

² *Id.* B 848 κῆ. *Thesaurus Graecae Linguae* στή λ. *Πυραΐχης*. *Πρβ.* *Pape Gr. Eigennamen* II, 1288 καὶ *RE* στήν *Ιβία* λέξη.

³ Ἐθν. Μουσείου ἀρ. 1170. *Monumenti* 8 πίν. 5, 2. *Perrot* 10 πίν. 18. *Buschor*, *Gr. Vasenmalerei*, εἰκ. 182. *Swindler*, *Greek Painting* εἰκ. 322. *Buschor*, *Grab eines attischen Mädchens* 17. *Beazley*, *ARV* 336, 11. C. V. *Athènes* II, III Id πίν. 21-26, 1.

⁴ *Graef-Langlotz* II πίν. 36. *Perrot* 10, 708. *Pfuhl*, *MuZ* εἰκ. 416. *Buschor*, *Gr. Vasen* εἰκ. 196. *Diepolder*, *Penthesileamaler* πίν. 5 καὶ 17, 2-3. *Beazley*, *ARV* 575, 2. *Rumpf*, *Griechische Malerei* 88 κῆ. Δύο σημαντικὰ θραύσματα ποὺ βρέθηκαν τελευταῖα δείχνουν τμήμα ἀπὸ τὸ χέρι τῆς *Θράσσης* μὲ πυκνὴ στίξη, καθὼς καὶ μέρος ἀπὸ τὸ χιτῶνα της.

⁵ *Hermes* 1903, 263. *Furtwängler-Reichhold* III 359 καὶ σημ. 12 (*Watzinger*), ὅπου καὶ ἡ ἄλλη βιβλιογραφία. *Cambridge Ancient History* VIII, σ. 543 κῆ. (*Kazarow*) *πρβ.* καὶ στή *RE* 11, 55 τὸ ἄρθρο *Thrake* (*Kazarow*).

τὸ πολυγωνώτειο ἦθος, θὰ παράσταινε τὴν τροφὸν σὲ ἐντονώτερη, γνήσια βαρβαρικήν ἐκδήλωση τῆς θλίψεως. Σὲ ποῖο ξέσπασμα ἀσυγκράτητης διαμαρτυρίας γιὰ τὸν πρόωρο χαμὸ ἐνὸς βλασταριοῦ τοῦ σπιτιοῦ μπορούσε νὰ φτάσῃ μιὰ τροφὸς κατάφερε νὰ τὸ δώσῃ ὁ δυνατὸς ζωγράφος μιᾶς ἐρυθρομόρφου λουτροφόρου τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου¹. Τὸ σημαντικό



Εἰκ. 1.

εἶναι ὅτι στὸ τελευταῖο τοῦτο ἀγγεῖο ἡ τροφὸς εἶναι ἐλαφρόστικη, ὅπως καὶ ἡ ἀντίπαλη τοῦ Ὀρφέα στὴν κύλικα τοῦ Πιστοξένου, εἶναι

¹ A A 1943, 293, εἰκ. 2. *Rumpf*, Griech. Mal. 116 σημ. 1. Θράσσα τροφὸς ἢ δοῦλη πρέπει νὰ εἶναι καὶ ἡ κούριμη γυναῖκα μετὰ τὸ μαῦρο χειριδωτὸ χιτῶνα ποὺ παρασταίνεται στὴ νεκρική σκηνὴ πάνω στὴν κορυφὴ λουτροφόρο τῆς συλλογῆς von Schoen, AM 53, (1928) 36, Beil 18, 116. *Beazley*, ARV 708. *Lullies*, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst πίν. 66, 27-28. Ἄν καὶ ὁ *Lullies*, σ. 31 πιστεύει ὅτι «ihre Arme in Schmerz zerkratzt, zeigen die blutenden Spuren», πιθανότερο τὰ ἴχνη αὐτὰ εἶναι στίγματα. Ἡ ἔλλειψη τοῦ χειριδωτοῦ

ἄρα Θράσσα. *Αφθονη στίξη σὰ χέρια της ἔχει καὶ ἡ ἄλλη Θράσσα σ' ἓνα θραῦσμα τῆς Φλωρεντίας, μὲ παράσταση γυναικῶν τῆς Θράκης ποὺ σκοτώνουν τὸν Ὀρφέα¹.

Τὴν πιδ μοναδικὴν εἰκόνα τροφοῦ Θράσσας ἔχουμε ὄχι σὲ ἀττικὸ, ἀλλὰ σ' ἓνα θραῦσμα ἰταλιωτικοῦ ἀγγείου ποὺ βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο². Κρατώντας μὲ τὸ στόμα τὸ ἄκρο τοῦ χιτῶνος της ἐτοιμάζεται νὰ θηλάσῃ τὸ μωρὸ. Ὁ δεξιὸς βραχίονας, ποὺ εἶναι κατὰστικτος, τὰ κοντὰ κομμένα φουντωτὰ μαλλιά της, καθὼς καὶ ὁ τύπος τοῦ προσώπου προδίδουν τὴν βαρβαρικὴ καταγωγὴ της.

*Ἡ Πυραΐχημ τῆς στήλης, ἡ χρηστὴ Τίτιθη, ποὺ χαρακτηρίζεται καὶ μὲ τὸν βαρβαρικὸ χιτῶνα γιὰ δούλη, πρέπει ἄρα νὰ ἦταν μιὰ κοκκινομάλλα, πιθανότατα καὶ ἐλαφρόστικτη, Θράσσα τροφός. *Ἐθρεψε καὶ μεγάλωσε μὲ τὴν ἀξόδευτην υγεία τῆς φυλῆς της ἓνα ἢ περισσότερα παιδιὰ κάποιου Ἀθηναϊκοῦ σπιτιοῦ, καὶ σιγὰ -σιγὰ ἀποτέλεσε ἓνα ἀπὸ τὰ μέλη του.

Πρέπει ξεχωριστὰ νὰ διασκέδαζε τοὺς Ἀθηναίους τὸ θέμα τῆς γριάς Θράσσας δούλας ποὺ ἐγύριζε στὴν ἀγορὰ ἢ συνόδευε τὰ παιδιά στὸ σχολεῖο. Τὴν κωμικότητα μιᾶς ἰδιότυπης ἐμφάνισης θὰ τὴ συμπλήρωνε ἡ μιξοθάραξη λαλιά. Δὲν εἶναι λοιπὸν παράξενο ὅτι οἱ ποιητὲς τῶν σατυρικῶν δραμάτων μετέφεραν τὴν εἰκόνα τούτη στὸ πεδίο τοῦ μύθου.

*Ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὸ θέατρο μαζὶ καὶ ἀπὸ τὸ δρόμο τὴν ἀπέδωσε σ' ἓναν ἐρυθρόμορφο σκύφο τοῦ Schwerin ὁ ζωγράφος τοῦ Πιστοξένου³. *Ἐνῶ στὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ ἀγγείου ὁ Ἴφικλῆς, εὐτακτα καθισμένος ἀπέναντι στὸ δάσκαλό του, τὸ Λίνο, κρατώντας τὴ λύρα παίρνει μάθημα μουσικῆς, στὴν ἄλλη εἶναι διάχυτο τὸ προμήνημα τῆς καταγίδας. Ὁ Ἡρακλῆς βαδίζει πρὸς τὸ σχολεῖο μὲ τὴν κόσμια στάση ἑνὸς παιδιοῦ τῆς καλῆς Ἀθηναϊκῆς τάξης, ὄχι ὅμως καὶ μὲ διάθεση ὑπακοῆς. Τὸ μεγάλο κεφάλι του, τὰ φουντωτὰ μαλλιά, πρὸ πάντων τὸ δόρυ ποὺ κρατεῖ δὲν προλέγουν σοβαρὴ σπουδὴ τῆς μουσικῆς. Τὴ λύρα ποὺ τοῦ ἔδωσαν στὸ σπίτι τὴν κρατεῖ ὄχι αὐτός, ἀλλὰ ἡ γριά δούλη, ἡ Γεροψῶ

βαρβαρικοῦ χιτῶνα σ' ἓνα γραπτὸ μνημεῖο δὲν ἀποτελεῖ ἔνδειξη ἐναντία στὴν ἐρμηνεία μας.

¹ Caskey - Beazley, Bostonvases II, Suppl. πίν. 11, 7 καὶ σελ. 75 - 76: «fair-haired thracian woman» (Beazley).

² Βρετ. Μουσείου Ε 509, I. Catal. III, 308 εἰκ. 24. Furtwängler-Reichhold III, 361 εἰκ. 171 (Watzinger). Papers Br. Sch. R. 43, 2 (Moon). Rumpf, Gr. Mal. 116, εἰκ. 8.

³ Jahrb. 27, σ. 24 καὶ πίν. 5 - 8. Pfuhl, MuZ εἰκ. 471. Hoppin, Red - fig. vases II, 373. F. R. πίν. 163. Swindler, Gr. P. εἰκ. 320. Diepolder, Penthesil. πίν. 4. Beazley, ARV 576, 16.

κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν, ἡ γριὰ, ἡ ξεδοντιασμένη μὲ τὴ γαμφή μύτη. Φοράει τὶς ἐμβάδες καὶ ἔχει τὸ ἱμάτιον ριγμένο στὴ ράχη τῆς γιὰ νὰ μὴν κρυώνει. Καὶ στοὺς δυὸ βραχίονές τῆς διακρίνεται στίξη· τέτοια δηλώνουν πιθανότατα καὶ οἱ γραμμὲς τοῦ λαιμοῦ τῆς.

Ἡ συνέχεια εἶναι γνωστὴ ἀπὸ ἄλλα ἀγγεῖα. Ὁ Ἡρακλῆς, βρῖσκοντας ἀνυπόφορη τὴν κλειστὴ ζωὴ στὸ σχολεῖο, ἐπαναστάτησε· σηκώοντας τὸ δίφρο ἐχτύπησε τὸν ἐκπρόσωπο τῆς μουσικῆς παιδείας, τὸν γέρο Λίνο. Ἔτσι θὰ τρέξη πιά ἐλεύθερος στὴν ἀπροστολή του, πού δὲν εἶναι μέσα στὴν πολιτεία, ἀλλὰ ἔξω, στὴν ἀνοιχτὴ φύση¹.

Δὲν ξέρουμε ἂν ἡ Τίτθη ἔφτασε στὴν ἡλικία τῆς Γεροψῶς ἢ τῆς Φρυγίας ἐκείνης Αἰσχρῆς, πού τὴ λέει «ἀγαθὸν γάλα» τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Καλλιμάχου. Ὅσο ἦταν ζωντανὴ τὴν ἐγηροκόμησε ὁ Μίκκος, πεθαμένη τὴν ἐτίμησε μὲ μνήμα «ἐπεσομένοισιν ὀραῖσθαι ἢ γρηῦς μασίων ὡς ἀπέχει Χάριτας»². Ὁ γλύπτης ἔδωσε μιὰν ἰδανικὴ καὶ κάπως ἀφηρωισμένη εἰκόνα τῆς νεκρῆς Πυραίχμης στὴ λειτουργία τῆς σὰν προστάτισσας τῶν νέων βλαστῶν, σὰν Κουροτρόφου. Τὴν ἔστησε σὲ μιὰν ἔδρα, ὅπου δὲν θὰ ἐτολμοῦσε νὰ καθίση στὴ ζωὴ, καὶ ζωντάνεψε τὴ μορφή τῆς μὲ τὴ συμβολικὴ παράσταση δύο ἀγγείων. Μὲ τὸ ἓνα ἐπότιζε τὰ μωρὰ πού τῆς εἶχαν ἐμπιστευθῆ, μὲ τὸ ἄλλο τὰ βοηθοῦσε νὰ στερεωθοῦν στὴ ζωὴ μεταλαβαίνοντας ἀπὸ τὸ πιότὸ τοῦ θεοῦ.

Ἡ ἐπιθυμία κάποιας ἑξαρχῆς τῆς στήλης εἶναι φανερὴ ὄχι τόσο στὸ μοναδικὸ θέμα τῆς ὕψος στὸ κόσμημα πού τὴ στεφανώνει. Ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία μέρη καὶ κατέχει τὸ πλατύτερο μέρος τῆς στήλης. Τὸ κυμάτιο καὶ τὸ ἐπιστύλιο, πού μεταφέρουν ἀπὸ τὴν καθαυτὴ στήλη στὸ ἀνθέμιο, ἔχουν τὶς ἀναλογίες πού ἡ ἔμφυτη αἰσθησις τῶν τεχνιτῶν ἤξερε νὰ τὶς κἀνη σωστῆς καὶ ἁρμονικῆς.

Εἶναι μιὰ ἀρκετὰ σπάνια πολυτέλεια ἓνα γλυπτὸ κόσμημα στὶς ἀπλῆς μετροπικῆς στήλες καὶ ἐδῶ σμιλεύτηκε μὲ ὀση προσοχὴ ἐπέτρεπε ἢ τραχιὰ πέτρα. Ἀπὸ κἀθε πλευρὰ τοῦ κεντρικοῦ ἀνθемίου ὑψώνεται, στημένο στὴν ἔλικα, ἓνα φύλλο ἀκάνθου. Ἄλλο μικρότερο φύλλο γυρισμένο πρὸς τὰ κάτω κλείνει τὴ διακοσμητικὴ σύνθεση. Ἀσυνήθιστος στὸν τύπον αὐτὸ τοῦ ἀκρωτηρίου εἶναι ὁ συνδυασμὸς ἀνθемίου μὲ ἀκανθα, συχνό-

¹ Κύλιξ Δούριδος στὸ Μόναχο: *Beazley*, ARV 287 ἀρ. 108. Πρβ. *Beazley*, ARV 412, 6· 546, 12.

² Πρβ. καὶ τὸ ἐπίγραμμα Λεωνίδα τοῦ Ταραντίνου (Παλ. Ἀνθ. VII 663):

Ὁ μικκὸς τόδ' ἔτενε τῆ Θραΐσσα
Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τῆ ὀδῶ κηπέγραψε Κλείτας.
ἔξεϊ τὴν χάριν ἂ γυνὰ ἀνι' ἐκείνων
ὦν τὸν κῶρον ἔθρεψε. Τί μάν; Ἔτι χορησίμα τελευτῆ.

τερα κατέχει τὰ ἄκρα μισό ἀνθέμιο γυρισμένο πρὸς τὰ ἔξω¹. Ἀκόμη πιὸ σπάνιο εἶναι ἐδῶ ὅτι τὸ ἀνθέμιο κυκλώνεται ἀπὸ ἑλικες καὶ μάλιστα βαθιὰ αὐλακωμένες. Δὲν ξέρω ἄλλο τέτοιο παράδειγμα στὶς σύγχρονες στήλες ὁμοίας πλασιώσεως τοῦ ἀνθемίου, ἐκτὸς μόνο σὲ μερικές ζωγραφισμένες πάνω σὲ λευκὲς ληκύθους τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰώνα². Εἶναι πιθανὸ ὅτι τὸ θέμα τὸ δανείστηκε ὁ γλύπτης ἀπὸ ζωγραφιστὰ ἀετώματα μαρμαρίνων στηλῶν, ὅταν αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη ν' ἀντικαταστήσῃ τὸν πλαστικὸ διαχωρισμὸ τοῦ κέντρου μὲ ἄλλον τρόπο ἐξάρσεώς του. Πάντως ὁ γραμμικὸς αὐτὸς ἐναγκαλισμὸς ἐμποδίζει τὴ χαμηλὴ χρονολόγηση τῆς στήλης.

Ἐναν *terminus post quem* δίνει ὁ τύπος τοῦ ἀνθемίου μὲ τὰ φύλλα ἀντικριστά, πρὸς τὰ μέσα, ἐνῶ στὰ παλαιότερα μνημεῖα γύρω ἀπὸ τὸ μεσαῖο φύλλο, ποῦ καταργήθηκε ἐδῶ, τὰ φύλλα ἀνοίγονται πρὸς τὰ ἔξω. Τὸ παλαιότερο χρονολογημένο μνημεῖο μὲ ἀνθέμιο χωρὶς κεντρικὸ φύλλο δὲν εἶναι ἰδιωτικὸ, ἀλλὰ δημόσιο· τὸ γλυπτὸ ἐπίθημα στὸν τάφο τῶν Ἀθηναίων ποῦ σκοτώθηκαν στὴ μάχη τῆς Κορίνθου τὸ 394 π. Χ.³. Ὁ Moebius, ποῦ πρόσεξε τὴν καθαρὴ σύνθεση τὴν ὅχι ἀμοιρῆ ἀπὸ κάποιαν ἀλυγισιά, τονίζει, ἀνάμεσα στὰ νεωτερικὰ στοιχεῖα τοῦ κοσμήματος, καὶ τὸ ὅτι τὰ φύλλα τοῦ ἀνθемίου εἶναι ἀντικριστά. Ὅμως ὁ χωρισμὸς τοῦ ἀνθемίου σὲ δύο τμήματα ἄρχισε λίγο παλαιότερα, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ συμπαθέστατη στήλη τῆς Νικησῶς στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιῶς⁴, ποῦ ὁ Moebius μὲ καλὰ ἐπιχειρήματα τὴ χρονολογεῖ στὴν προτελευταία δεκαετία τοῦ 5ου αἰώνα.

Μὲ τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα συνδέει τὸ κόσμημα τῆς στήλης μας καὶ ἡ σχετικὰ χαμηλὴ τοποθέτηση τοῦ ἀνθемίου πάνω στοὺς ἑλικες, κυρίως ὅμως τὸ ὅτι οἱ τελευταῖοι κρατοῦν τὴν παλαιὰ κλασσικὴ κυριαρχία τους, δὲν ἔχουν ἐπιτρέψει ἀκόμη στὴν ἄκανθα νὰ ἀπλώσῃ τὴ φυτικὴ κινητικότητα τῆς. Ἀπὸ κάποιαν ἀρχαιοπρέπεια ἔχει κρατηθῆ ἡ ἄκανθα παραμερισμένη στὶς ἄκρες, δὲν ἀποτελεῖ, ὅπως στὸ μνημεῖο τῶν πολεμιστῶν τῆς Κορίνθου, ἓνα τμῆμα μὲ τὶς ἑλικες καὶ μὲ τὰ ἀνθέμια.

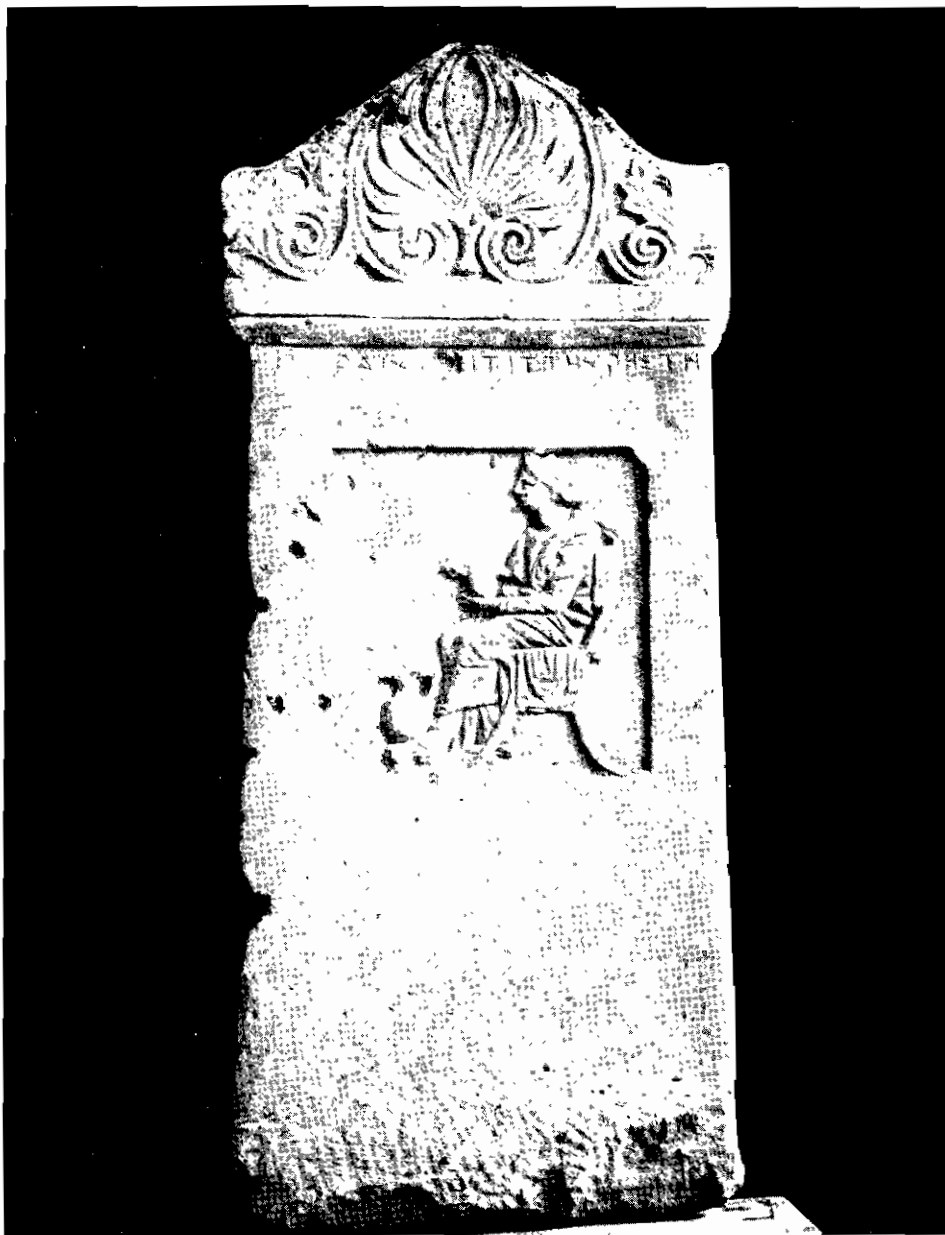
Ὡστόσο ἡ τριγωνικὴ μορφή τοῦ κέντρου (ἀντὶ τῆς στρογγυλεμένης στὴ στήλη τῆς Νικησῶς), ἰδίως ἡ λυγρότητα τῶν λεπτῶν φύλλων τοῦ ἀνθемίου στὴ στήλη τῆς Τίτθης, ὑποχρεώνουν νὰ κατεβούμε χαμηλότερα. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τὰ συναντοῦμε στὴ στήλη τοῦ Εὐφάνους καὶ

¹ Ἐλικες καὶ ἄκανθα στὶς ἄκρες δὲν εἶναι σχετικὰ συχνές στὸν τριμερῆ τύπο τοῦ ἀκρωτηρίου. Ἐνα ἀπὸ τὰ λιγιστὰ παραδείγματα: *Conze* 124 πίν. 42.

² *Riegl*, *Stillfragen* εἰκ. 118-119.

³ *Conze* 1529 πίν. 317. *Moebius*, *Orn.* πίν. 9 b καὶ σ. 24-25.

⁴ *Conze* 824 πίν. 154. *Moebius* πίν. 7 a καὶ σ. 20.



*Εθνικῶν Μουσείων 3935



**Εθνικού Μουσείου Ζυρίχ (λελιμ'ορεια)*

τῶν ἀδελφῶν του¹, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Moebius προτείνει χρονολόγησι πρὶν ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἀσκληπιοῦ στὴν Ἐπίδαυρον. Ἐπειδὴ τὰ χειρωνακτικὰ ἔργα πάντα σχεδὸν καθυστεροῦν στὴ συμμόρφωσή τους μὲ τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν πρωτοποριακῶν καλλιτεχνῶν, θὰ ἐκλίναμε νὰ τοποθετήσουμε τὴ στήλη μας ἀρκετὰ χαμηλότερα, κοντὰ στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰώνα. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸ. Ὅπως παρατηρήθηκε παραπάνω, ἡ φυσιολογία τοῦ κοσμήματος, τὸ γραμμικὸ χωρίσμα τῶν στοιχείων, ἡ δειλὴ ἐμφάνισι τῆς ἀκάνθου, ἡ ὀριζόντια ἀνάπτυξι τοῦ κοσμήματος θυμίζουσι τὴν παλαιότερη, τὴ ζυγισμένη μορφή τοῦ ἀνθемίου. Γύρω στὰ 380 π. Χ. εἶναι τὸ τελευταῖο δυνατὸ ἔριο γιὰ τὴ στήλη τῆς Τίτθης.

Ἐπειδὴ ἔγινε λόγος γιὰ χειρωνακτικότητα, θὰ ἦταν ἀδικο νὰ ἐπεκτείνουμε τὴν ἔκφρασι καὶ στὸ κόσμημα. Ἄν σκεφθοῦμε ἀκόμη μιὰ φορὰ πόσι ἀντίστασι ἔδρισκε στὴ σκληρὴ πέτρα τὸ καλέμι τοῦ μαρμαρογλύφου, θὰ ἐκτιμήσουμε περισσότερο τὴν ἀψογι ἐκτέλεσι τοῦ καλὰ σχεδιασμένου κοσμήματος. Συνθεμένο μὲ λογισμὸ περισσότερο παρὰ μὲ δειρο, ἔχει στὰ μέλη του διάχυτη μιάν ἰσορροπίσι ἀνάμεσα στὴ στάσι καὶ στὴν κίνησι, ἀνάμεσα στὴ συγκέντρωσι καὶ στὴ φυγή. Ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ὀργιαστικὴν ἐκείνη, τὴν τόσο «ζωγραφικὴν» ὕψωσι τῶν διακοσμητικῶν θεμάτων στίς ἀττικὲς στήλες τοῦ προχωρημένου 4ου αἰώνα. Μποροῦμε νὰ χαρακτηρίζουμε σὺν «συγκεντρωτικὴν» τὴ φάσι αὐτὴ τοῦ ἐπιθήματος. Ὅλη τὴ δυναμικότητα τὴν κρατεῖ τώρα τὸ κεντρικὸ ἀνθέμι, ποὺ ὑψώνεται: πάνω σὲ παχιά, σχεδὸν ὀλόγλυφα ἀκανθωτὰ πλέγματα. Εἶναι ἀφάνταστη ἡ ποικιλία τῶν συνδυασμῶν ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα, τὴν ἀκανθα καὶ τὸ ἀνθέμι, ποὺ ἀνάμεσά τους παρεμβάλλονται κάποτε ρόδακες, ἀπειρες οἱ ἐπινοήσεις τῶν γλυπτῶν· σχεδὸν δὲν βρίσκονται δύο ἐντελῶς ἕμοια ἀκρωτήρια στηλῶν τοῦ β' μισοῦ τοῦ 4ου αἰώνα.

Ἐνα εἶναι τὸ μόνο κοινὸ γνῶρισμα. Ὅτι σιγὰ-σιγὰ τὰ κοσμήματα ἀποκοτοῦν μεγάλη φυτικὴ πληρότητα ζωῆς, τίς ψηλὲς στήλες τίς στεφανῶνους γιγάντια, κάποτε ἀμφίγλυφα ἢ ὀλόγλυφα ἀνθέμια². Ἡ δυνατὴ φωτοσκίασι τῶν καυλῶν καὶ τῶν φύλλων τῆς ἀκανθας, ἡ ἔξαρσι τῶν φύλλων τοῦ ἀνθемίου, ἡ ἀνύψωσι τοῦ ὄλου φυτικοῦ συμπλέγματος ἔχουσι μιὰ πρωτάκουστη δραματικότητα, ἀνάλογη μὲ τὸ φτέρωμα τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος ποὺ πέτυχε ὁ Λύσιππος τὰ χρόνια ἐκεῖνα.

¹ Ἄρχ. Δελτ. 6 (1920/1) παράρτ. 127 εἰκ. 24. Moebius ὁ.π. πίν. 10α καὶ σ. 25.

² RF ἄρθρο Stele σ. 6 (Moebius). Πρβ. ἰδίως τὰ ἀκρωτήρια Conze 1534-1556 πίν. 309-325 καὶ Moebius, Orn. πίν. 22, 28-29, 31.

Περίεργη σύμπτωση: οι πανύψηλες στενές στήλες με τὰ μεγάλα άνθεμωτὰ άκρωτήρια, σάν τή στημένη στον τάφο των Ήρακλειωτών στον Κεραμεικό ή σάν τις στήλες του Κοροίθου ή των 'Αλαιέων', καθώς και οι άλλες που έγιναν πριν από τον άπαγορευτικό νόμο του Δημητρίου Φαληρέως (317 - 316 π.Χ.) ξαναπαίρνουν τις αναλογίες των αρχαϊκών άττικών στηλών του τέλους του 6ου αιώνα. Στενόμακρες και τουτες, έφτασαν κάποτε με τις Σφίγγες τις στημένες άπάνω τους σε άγνωστα έως τότε ύψη¹.

Γενικά πιστεύεται ότι οι στήλες αυτές έγιναν πριν από έναν άλλο άπαγορευτικό νόμο που αποδίδεται στον Κλεισθένη. Περισσότερο από πενήντα χρόνια, από τὰ τέλη του 6ου αιώνα έως τὸ 440 π.Χ. πάνω - κάτω, δέν ελεύκαιναν τὰ άθηναϊκά νεκροταφεία έπιτύμβιες στήλες. Γιατί μαζί με τήν άναστήλωση τής δημοκρατίας είχε κριθί ότι έπρεπε νά σταματήσει και ή υπερβολική έξύμνηση των νεκρών που άνήκαν στις οίκογένειες των εúπατριδών². "Όταν στα τέλη του 4ου αιώνα ξαναπήραν τὰ νεκρικά μνημεία, ύστερ³ από άδιάκοπη παράδοση ένός και μισού αιώνα, διαστάσεις σε ύψος και οι πλατιές πολύμορφες στήλες έγιναν δλόκληροι ναΐσκοι, θεωρήθηκε τοúτο ύδρις από τους 'Αθηναίους. 'Ο νόμος του Δημητρίου Φαληρέως δέν ήταν παρά μιá δημοκοπική έκμετάλλευση κάποιου διάχυτου πόθου νά χτυπηθί ή υπερβολική έπίδειξη των οίκογενειακών τάφων. "Όμως, μαζί με τήν άλαζονεία, πιθανότατα πολύ περισσότερο άπ' αυτήν, ζημιώθηκε ή τέχνη: ή 'Αθήνα έχασε τους πιό αξίους γλύπτες και μαρμαράδες της. 'Από τή διασποράν αυτή δημιουργήθηκαν σιγά - σιγά άλλα κέντρα μαρμαρογλυφικής' στη βόρεια 'Ελλάδα και στα μικρασιατικά κέντρα του 'Ελληνισμού στήγονται έπιτύμβιες στήλες που εκφράζουν τὰ νέα μωρφικά ιδανικά' άλλοτε συνδυάζουν τον ζωγραφικό με τον πλαστικό τρόπο, άλλοτε μεταφέρουν στο μάρμαρο τήν ένταξη του άνθρώπου μέσα στη φύση καθώς και τήν εκφραστική κίνηση, όπως γινόταν στα γραπτά μνημεία.

"Αν ή στήλη τής Τίτθης μάς έφερε τόσο μακριά, έγινε τοúτο γιατί μέσα στην οργανικήν ανάπτυξη τής έλληνικής τέχνης υπάρχει πάντα μιá θέση και για τὰ πιό μικρά, τὰ πιό άφιλόδοξα μνημεία. Τὰ χειρωνακτικά έργα, που σήμερα είναι: άπομονωμένα, άσχετα με τή θεωρού-

¹ Conze 1534, 1535, 1565 και πίν. 319, 330. Brückner, Der Friedhof am Eridanos 67. Moebius, Orn. 43.

² Στήλη Μεγακλέους: G. Richter, Gravestones 64 σικ. 73 - 79. Για τις στήλες αυτές Johansen, Attic Graverel. 88 κέ.

³ Για τὸ νόμο του Κλεισθένη: Diepolder, Att. Grab. 7. G. Richter 5. π. 119. Johansen 8. π. 120 κέ.

μενη ὡς ἐπίσημη τέχνη τῆς ἐποχῆς μας, φύτερωναν στὰ ἀρχαῖα χρόνια ταπεινόφρονα κάτω ἀπὸ τὴ σκιά της· γι' αὐτὸ εἶναι ἀνερμήνευτα χωρὶς τὰ ἐπιτεύγματα τῶν μεγάλων δημιουργῶν καὶ χωρὶς τὴν παρακολούθησιν τῆς καλλιτεχνικῆς πορείας των.

Ἔχει ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ στήλη μιὰν ἀνεξάρτητη, ἀνθρώπινην ἀξία, ὡς μαρτύριον γιὰ τὴν ἀνθρώπινην θέσιν ποὺ ἔδιναν οἱ ἑλληνικὲς οἰκογένειες μέσα στοὺς κόλπους τους στὶς βάρβαρες παραμάνες καὶ γιὰ τὴν εὐλαδικὴν τιμὴν ποὺ πρόσφεραν στοὺς τάφους των.

Ἀθήνα

ΣΕΜΝΗ ΚΑΡΟΥΖΟΥ