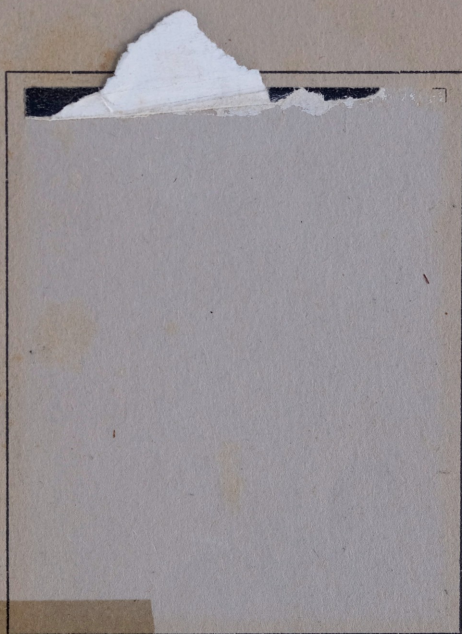


L. LAURENZI

ΕΛΛΗΝΙΚΑ
ΚΑΙ
ΡΩΜΑΪΚΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ



ΑΘΗΝΑΙ
1942

ΚΗ
ΟΥ
ΟΣ
1.Θ.
ΠΕΡΗ
ΜΑΤΟΣ

N
7585
.L28
1942
c.1



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Κωδ. 00088/1942

0640012054

Ἀπαγορεύεται ἡ ἀνατύπωσις

L. LAURENZI



H.A. 52

ΕΛΛΗΝΙΚΑ
ΚΑΙ
ΡΩΜΑΪΚΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

Εἰς τὴν μετάφρασιν τοῦ πονήματος τούτου με
ἐβοήθησεν ὁ λογοτέχνης κ. Νικόλαος Ποριώτης. Τὸν
εὐχαριστῶ καὶ ἐνταῦθα θερμότατα, ὅπως συγχρό-
νως ἐκφράζω τὰς εὐχαριστίας μου καὶ πρὸς τοὺς
κ. Γ. Μπακαλάκην, ἐπιμελητὴν Ἀρχαιοτήτων, καὶ
Dott. Enrico Paribeni, διὰ τὴν πρόθυμον βοήθειάν
των εἰς τὴν διόρθωσιν τῶν τυπογραφικῶν δοκιμίων
καὶ διὰ τὴν ἐπιμέλειαν ἐν γένει τῆς ἐκδόσεως.

L. L.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

Ὁ μελετητής, ποῦ θέλει νὰ καθορίσῃ τὴν θέσιν τοῦ πορτραίτου εἰς τὴν ζωὴν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ Ρωμαίων, πρέπει νὰ ξεκινήσῃ πρὸ πάντων ἀπὸ τὸ πρόβλημα: εἰς ποίαν ἐποχὴν ἀκριβῶς ἀνεφάνη εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς τὴν Ἰταλίαν ἡ εἰκονογραφία· ἡ τέχνη δηλαδὴ τοῦ πορτραίτου, μὲ τὴν σημερινὴν τοῦ ὄρου ἔννοιαν, ποῦ σκοπὸν ἔχει ὄχι μόνον τὴν ἀπόδοσιν τῆς φυσιογνωμικῆς ὁμοιότητος ἐνὸς ἀτόμου, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔκφρασιν κυρίως τῶν συναισθημάτων, ποῦ ἔχουν πλουτίσει τὸν βίον τοῦ εἰκονιζομένου, ἐν συνθέσει βεβαίως ἢ ὅπως μᾶς ἀποδίδει αὐτὰ ἡ φαντασία τοῦ καλλιτέχνου.

Ἡ ἀτομιστικὴ ἔννοια τοῦ πορτραίτου, ὅπως καθορίζεται παραπάνω, εἶναι φανερὰ καὶ ἀποκλειστικὴ δι' ἡμᾶς τοὺς σημερινούς καὶ μὲ βάσιν τὴν ὀρθολογικὰ τετραγωνισμένην σκέψιν. Δὲν ἦτο ὁμῶς εὐκόλουν νὰ νοηθῇ ὁμοίως ἡ ἔννοια αὕτη ἀπὸ ἕναν Ἑλληνα τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, διότι ὅλη του ἡ ἰδανικὴ κληρονομία τὸν ὠδηγοῦσεν εἰς τὴν ἄρνησιν τῆς ὑπάρξεως τοῦ ἀτόμου, ὡς κόσμου τελείου, καθ' ἑαυτοῦ θεωρουμένου, «ὡς προσωπικότητος»· ἀπεναντίας οὗτος περιέκλειεν τὸ ἄτομον εἰς μίαν ἐνότητα εὐρυτέραν, ἀδιαχώριστον, στοιχειώδη κυριολεκτικῶς, εἰς τὴν ἐνότητα τῆς «πόλεως». Πιστεύω λοιπὸν ὅτι ἡμεῖς δυνάμεθα νὰ διῶδωμεν μόνον τὴν ἔκτασιν τῆς ἐννοίας τῆς «πόλεως» ὡς ἐνὸς ἀδιαλύτου τριωνύμου: κράτους, λαοῦ καὶ θρησκείας, ὄχι καὶ νὰ ἐμβαθύνωμεν τέλεια εἰς αὐτήν,

Αρχαίαν
Ἐποχήν

διότι μᾶς λείπουν αἱ ἀφαιρετικαὶ ἐκεῖναι ἱκανότητες, ποὺ εἶχεν ὁ ἀρχαῖος Ἑλλήν ἐἰς ὑψιστον βαθμὸν ἀνεπτυγμένος καὶ μέσα εἰς τὰς ὁποίας ἐχάνοντο αἱ διακρίσεις μεταξὺ θεοῦ, ἡρωϊκοῦ καὶ ἀνθρωπίνου,— ἡ ἀτομικότης ἐχάνετο μέσα εἰς τὸν τύπον.

Ἀκριβῶς δὲ ἐπειδὴ δὲν δυνάμεθα νὰ ἀναπλάσωμεν ἀκέραιον μέσα εἰς τὴν ἱστορικὴν συνείδησίν μας τὸ πνευματικὸν κλῖμα, ὅπου ἐγεννήθη ὁ θεσμὸς τῆς πόλεως, μᾶς εἶναι δύσκολον νὰ κατανοήσωμεν μὲ ποίαν παρόρμησιν τῆς φαντασίας οἱ Ἑλληνες τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς κατῴρθωναν νὰ ἀναγνωρίζουν ἀπεικονίσεις ἀτομικάς—πορτραῖτα—ἐκεῖ ὅπου ἡμεῖς δὲν βλέπομεν παρὰ μορφὰς ἐξιδανικευμένας. Ὁ πῶθος πρὸς διαιωνισμόν τῆς ἀναμνήσεως τοῦ ἀτόμου δὲν ἔλειψε, πράγματι, ἀπὸ τὸ ἀρχέγονον ἐκεῖνο πνεῦμα, ποὺ γέμισε τὰ ἱερά του μὲ πλῆθος ἀπὸ ἀγάλματα νέων, ἀθλητῶν, κορῶν, τὰ ἔργα ὅμως ἐκεῖνα ἦσαν μόνον ἐκ προθέσεως εἰκονιστικά, διότι ἔλειπαν ἀπὸ αὐτὰ εἴτε τὰ φυσιολογικὰ χαρακτηριστικά, εἴτε ἡ ἐξωτερίκευσις τῶν συναισθημάτων τοῦ ἀτόμου. Ὁ Πausanias, περιγράφων τὸ ἀρχαιότατον ἄγαλμα τοῦ ἀθλητοῦ Ἀρραχίωνος, ποὺ ἦτο στημένον εἰς τὴν ἀγορὰν τῆς Φιγαλείας, μεταχειρίζεται ὅρους, ποὺ θὰ ἐταίριαζαν εἰς τὴν περιγραφὴν κάποιου ἀπὸ τοὺς «κούρους», ποὺ ἐστήνοντο ὡς ἀφιερῶματα εἰς τοὺς θεοὺς, καὶ οἱ ὅποιοι κοῦροι δὲν δυνάμεθα πλέον νὰ εἴπωμεν, ἂν εἰκόνιζαν θνητοὺς ἢ κάποιον θεόν· τόσον συνεχνεύοντο εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν τυπολογίαν αἱ ἔννοιαι τοῦ θεοῦ καὶ τοῦ ἀνθρώπου.

Εἰς τὸ ἀνωτέρω ἔργον, ἡ ἀνάμνησις τοῦ ἀθλητοῦ, ποὺ ἤθελαν νὰ τιμήσουν, προφανῶς διετεθεῖτο μόνον εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς βάσεώς του· ἡ φαντασία ἀνεπλήρωνε τὴν ἔλλειψιν τῶν ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ εἰκονιζομένου. Καὶ αὐτὸ ἔπρεπε νὰ γίνεταί καὶ δι' ὅλα τὰ ἄλλα πολυάριθμα ἀγάλματα ἀθλητῶν, ποὺ ἀναφέρουν ἡ παράδοσις καὶ αἱ ἐπιγραφαί, τὸ ἴδιον καὶ διὰ τὰς εἰκόνας τῶν ἐξόχων πολιτῶν. Παράδειγμα ἀρκετὰ ἀξιοσημεῖωτον, διότι ἀνάγεται εἰς πρόσωπα ἱστορικά, παρουσιάζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ σύμπλεγμα τῶν τυραννοκτόνων, τοῦ Ἀρμοδίου καὶ τοῦ Ἀριστογείτονος (εἰκ. 1, 2). Γνωρίζομεν διὰ μέσου τῶν ἀντιγράφων τὰ ἔργα, ποὺ ἔπλασαν ὁ Κρίτιος καὶ ὁ Νησιώτης κατὰ τὸ 477 π. Χ. εἰς ἀντικατάστασιν τῶν παλαιότερων, τὰ ὁποῖα εἶχαν ἀπαγάγει οἱ Πέρσαι κατὰ τὴν λεηλασίαν τῆς Ἀκροπόλεως τρία ἔτη ἐνωρίτερον. Τὸ ἀρχικὸν ἐκεῖνο σύμπλεγμα ἦτο ἔργον τοῦ γλύπτου Ἀντήνορος, συγχρόνου τῶν τυραννοκτόνων, ποὺ βέβαια τοὺς εἶχε γνωρίσει. Δὲν γνωρίζομεν ἀληθινὰ ποῖαν ἐμφάνισιν εἶχαν ἐκεῖνα τὰ γλυπτὰ, δυνάμεθα ὅμως ἀσφαλῶς ν' ἀποκλείσωμεν ὅτι εἶχαν ρεαλιστικὸν χαρακτῆρα, διότι, ἂν εἶχε πράγματι ἀποτυπώσει τὰς φυσιογνωμίας τῶν δύο εἰκονιζομένων, τότε οὔτε καὶ οἱ Κρίτιος καὶ Νησιώτης θὰ εἶχαν ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ τὸ ἀληθινόν. Ἐξ ἄλλου, ποῖος θὰ τολμοῦσε νὰ βεβαιώσῃ ὅτι ὁ Ἀρμόδιος καὶ ὁ Ἀριστογείτων εἶναι ἀνδριάντες εἰκονιστικοί;

Εἶναι ἔργα ἐκφρασμένα μὲ μίαν ὑπέροχον γλῶσσαν, μὲ μίαν ἄρθρωσιν γεωμετρικὴν καὶ ἀρχιτεκτονικὴν πηγάζουσιν ἀπὸ τὴν ἰδικήν της λογικὴν, ὅπου

ἐπάνω εἰς τὸν ὑποκείμενον πυρῆνα τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος οἱ ὄγκοι καὶ αἱ γραμμαὶ διατάσσονται μὲ συνακολουθούς ἀναλογίας, αἱ ὅποται ἀμοιβαίως δικαιολογοῦνται καὶ καθίστανται ἀπαραίτητοι. Ὁ Ἀρμόδιος ἔχει ἀναλογίαν πρὸς τὸν Ἀριστογείτονα ὅχι οἷαν ὁ νέος πρὸς τὸν ἡλικιωμένον εἰς τὴν ἀντικειμενικὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ οἷον λόγον ἔχει ἡ ἔννοια τοῦ νέου πρὸς τὴν ἔννοιαν τοῦ ἡλικιωμένου· εἶναι, δηλαδή, δύο τύποι ἐξιδανικευμένοι.

Τὸ αὐτὸ κύριον στοιχεῖον τῶν μορφῶν, ἐκφρασμένον μὲ ἄρθρωσιν αὐστηρότερον γεωμετρικὴν, εἰς μίαν ἐνότητα ὑπερκαθαράν, οὕτως εἰπεῖν, ἀποτελεῖ ἢ κατὰ εἴκοσιν ἔτη μεταγενεστέρα, κεφαλὴ τοῦ Ὀμήρου, ἔργον ἴσως Διονυσίου τοῦ Ἀργείου (εἶκ. 3). Εἶναι πρόδηλον ὅτι εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν ὁ τεχνίτης δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ πραγματοποιήσῃ ἕν ἀληθινὸν πορτραῖτο, διότι δὲν ἐγνώριζε τὴν φυσιογνωμίαν τοῦ Ὀμήρου, ἀλλὰ θὰ ἔπρεπε νὰ δημιουργήσῃ ἕνα πορτραῖτο κατὰ φαντασίαν, ἐμπνεόμενος ἀπὸ τὴν φυσικὴν ὄψιν ἐνὸς οἰουδήποτε τυφλοῦ, ἀκριβῶς ὅπως θὰ τὸ κάμῃ, τέσσαρας αἰῶνας ἀργότερα, ὁ γλύπτης τῆς ἐλληνιστικῆς περιόδου. Αὐτὸ δὲν συνέβη διότι ὁ τεχνίτης δὲν ἐκοίταξε τὴν φύσιν, ποῦ δὲν τὸν ἐνδιέφερε, καθόσον ἡ συμπτωματικὴ πραγματικότης δὲν ἦτο δι' αὐτὸν ὕλη πρὸς ἀπεικόνισιν, ἀλλὰ ἐκοίταξε μόνον μέσα εἰς τὸν ἑαυτὸν του, εἰς τὸν ποιητικόν του κόσμον, ὅπου ἔβλεπε μίαν εἰκόνα τοῦ Ὀμήρου, ὅχι μὲ τὴν ἀνθρωπίνην καὶ μάλιστα παθολογικὴν ὄψιν της, ἀλλὰ τὴν ἰδικήν του, καὶ ἀληθινὰ ἡρωϊκὴν.

Ἄν ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴν περίοδον μεταβῶμεν εἰς τὴν κλασσικὴν, εἰς τὸν Ε' αἰῶνα καὶ εἰς τὸ πρῶτον ἡμῖς τοῦ Δ', βλέπομεν ὅτι τὰ πνευματικὰ κίνητρα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας δὲν ἔχουν ἀλλάξει. Οἱ καλλιτέχναι αἰσθάνονται μεγαλύτερον ἐνδιαφέρον διὰ τὴν μεταβλητὴν ἐνέργειαν τῶν ἐπιπέδων καὶ τῶν ὄγκων τῆς ἀνατομικῆς ἀρθρώσεως, παραμένει ὅμως ἡ ἔφεσις πρὸς δημιουργίαν ἀνωτέρας ἀνθρωπότητος, καὶ οὐχὶ πρὸς ἀπεικόνισιν τοῦ ἐνὸς ὠρισμένου ἀνθρώπου. Ἡ τάσις τῆς ἐποχῆς εἶναι ἀκόμη κατ' οὐσίαν ἰδεαλιστικὴ, ὅπως φαίνεται πειστικώτατα εἰς τὴν χαλκὴν κεφαλὴν τῆς Κυρήνης (εἰκ. 4), ἔργον πρωτότυπον καὶ ἐκ τοῦ ἀμέσου περιβάλλοντος τοῦ Πολυκλείτου. Εἰς αὐτὴν δὲ ἀκριβῶς τὴν τάσιν ὑπάγεται ἡ δημιουργία τοῦ σημαντικωτέρου πορτραῖτου τοῦ αἰῶνος ἐκείνου, ὁ Περικλῆς τοῦ Κρησίλα (εἰκ. 5). Εἰς τὴν συμμετρικὴν τῶν μελῶν ἀπόδοσιν, εἰς τὴν ἡθικὴν ἀπάθειαν καὶ ἀταραξίαν, ποὺ ἐξισώνει τοὺς θνητοὺς μὲ τοὺς θεοὺς, εἰς τὴν ἀνυπαρξίαν πάσης ἐκφράσεως τῆς ψυχολογικῆς συνθέσεως τοῦ εἰκονιζομένου, ὑπάρχει ἐμφανὴς ἀνάμνησις τῆς ἐπικρατήσεως τῶν ἀρχαϊκῶν ἀντιλήψεων καὶ διὰ τὰ ἱστορικὰ πρόσωπα. Καί, καθὼς τὰ ἔργα τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου δὲν ἦσαν εἰμὴ κατὰ πρόθεσιν εἰκονιστικά, δηλαδή ὅχι ἀληθινὰ πορτραῖτα, μὲ τὴν σημασίαν ποὺ δίδομεν τώρα εἰς αὐτὴν τὴν λέξιν, ἔτσι δὲν εἶναι καὶ ὁ Περικλῆς ὁ ὁποῖος, ἄς σημειωθῇ, ἀνάγεται εἰς ἓνα τύπον σαφῶς καθωρισμένον, εἰς τὸν τύπον τοῦ «στρατηγοῦ», διαμορφωθέντα μίαν πεντηκονταετίαν περίπου πρὸ τῆς δημιουργίας τοῦ Κρησίλα, κατὰ τὴν ἀρχαϊκὴν ἀκόμη ἐποχὴν. Ἀπὸ

Κλασσικὴ
Ε' αἰῶν

α) ἐκείνην τὴν ἔκφρασιν τὴν εἰς ἄκρον ἀξιωματικὴν καὶ ἀνταξίαν τοῦ Κρησίλα, ὁ ὁποῖος, ὡς λέγει ὁ Πλίνιος, «τοὺς ἐνδόξους ἄνδρας ἐνδοξοτέρους ἐποίησεν», ἀπορρέει μία κατεύθυνσις τῆς ἀττικῆς εἰκονογραφίας, δυναμένη νὰ ὀρισθῇ ὡς τέχνη τοῦ διακοσμητικοῦ καὶ τοῦ μεγαλοπρεποῦς πορτραίτου, τοῦ χαρακτηριζομένου ἀπὸ εὐρείας καὶ πομπώδεις ἀρθρώσεις, ἀπὸ κάποιαν ἐπισημότητα, ποὺ ἐπιτυγχάνεται κυρίως μὲ τὴν καλλωπιστικὴν διάταξιν τῶν ὄγκων τῆς ἀμφιέσεως, τῆς κόμης καὶ τοῦ πώγωνος. Παραπλευρῶς πρὸς ἐκείνην τὴν κατεύθυνσιν συνυπάρχει μία ἄλλη, ἀττικὴ καὶ αὐτὴ, ποὺ θὰ ἤμποροῦσε νὰ ὀνομασθῇ τοῦ μνημειώδους καὶ σφικτοδεμένου πορτραίτου, τοῦ χαρακτηριζομένου ἀπὸ συμπαγεῖς καὶ σφικτοδεμένας ἀρθρώσεις, ἀπὸ τὸν γραμμισμὸν, ἀπὸ τὴν γεωμετρικὴν λιτότητα τοῦ περιγράμματος, ποὺ χαράσσεται εἰς ἐπιφανείας πολὺ ἀπλωμένας. Αἱ δύο κατευθύνσεις εἶναι φαινομενικὰ διαφορετικά, εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως ὑπάρχει μετὰξὺ αὐτῶν ἓνας κοινὸς ὅρος, τὸν ὁποῖον δίδουν ἡ ἀπάθεια τῆς ἐκφράσεως καὶ ἡ κατ' ἐνώπιον ἀντιληπτὴ τοῦ ἰσορροπημένου ἔργου στάσις, οἱ ἀποτελεσματικώτεροι δηλαδὴ παράγοντες τοῦ μνημειώδους, ὅπως νοεῖται τοῦτο κατὰ τὴν κλασσικὴν αἰσθητικὴν ἀντίληψιν.

Εἰς τὸν ἰδεαλιστικὸν αὐτὸν κόσμον ἀνήκει ἀκόμη καὶ ὁ Πλάτων τοῦ Ἀθηναίου γλύπτου Σιλανίωνος (εἰκ. 6), μολονότι τινὲς ἀναγνωρίζουν εἰς αὐτὸν τὸ πρῶτον πορτραῖτο τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου, κατασκευασθὲν ἐνόσω ἔζη ἀκόμη ὁ φιλόσοφος. Τὸ πρόβλημα θὰ ἔπρεπε νὰ τεθῇ ὑπὸ μορφήν πολὺ ἀπλὴν, ἥτοι θὰ ἦτο

πρόσφορον νὰ ἐρωτήσωμεν, ἂν πράγματι ὁ Πλάτων εἶχε «ποζᾶρει» διὰ τὸν καλλιτέχνην, ἢ ἂν ὁ καλλιτέχνης περιωρίσθη εἰς τὸ ν' ἀποδώσῃ μίαν ἀσαφῆ ὁμοιότητα, παραμένων οὐσιωδῶς προσκεκολλημένος εἰς τὴν ἰδεαλιστικὴν τάσιν τοῦ καιροῦ ἐκείνου. Τιθεμένου οὕτω πως τοῦ ζητήματος, ἡ κριτικὴ ἀνάλυσις ὀφείλει νὰ ἀναγνωρίσῃ εἰς τὸν Πλάτωνα ἓνα ἐξιδανικευμένον ἔργον, διότι ἡ ὑπερτέρα του σύνθεσις, μὲ τὸν τεκτονικόν του γεωμετρισμόν, μὲ τὴν τελείαν συμμετρίαν τῶν ὄγκων, δὲν ἐνθυμίζει διόλου ἀποδόσεις ρεαλιστικὰς. Τὰ ἐλαφρῶς νατουραλιστικὰ σημεῖα εἰς τὰς ρυτίδας τῶν παρειῶν δὲν διαφέρουν ἀπὸ ἐκεῖνα, ποῦ ἡμπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσῃ εἰς τὰ γεροντικά πρόσωπα τῶν ἀττικῶν ἐπιτυμβίων στηλῶν τῆς ἐποχῆς του, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ Πλάτων τυπολογικῶς τάσσεται ἐπὶ τῆς ἰδίας γραμμῆς κατὰ τρόπον ἀρκετὰ πειστικόν, καὶ εἰς τὰ ὁποῖα κανεὶς βεβαίως δὲν θὰ ζητήσῃ νὰ ἀναγνωρίσῃ τὰ ἀτομικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν εἰκονιζομένων, δηλ. τὰ πορτραῖτά των. Καὶ αὕτῃ ἡ ἔκφρασις τοῦ προσώπου, εἰς τὴν ὁποίαν τινὲς ἔχουν ἀναγνωρίσει ἐξαιρετικὴν βαθύτητα σκέψεως ἢ καὶ τὴν ἀπογοήτευσιν τοῦ οὐτοπιστοῦ, φαίνεται, εἰς τὸν ἀντικειμενικὸν μελετητὴν, ὅτι στερεῖται παντὸς ἀτομικοῦ χαρακτηριστικοῦ, ἀνταποκρίνεται δὲ μόνον εἰς ἐκεῖνον τὸν κανόνα τῆς ἠθικῆς ἀπαθείας, ὅστις χαρακτηρίζει τὴν τυπικὴν γλῶσσαν τῆς τέχνης τοῦ πορτραῖτου τῆς κλασσικῆς φάσεως.

Ἄλλ' ἂν ἡ εἰκὼν τοῦ Πλάτωνος δὲν εἶναι ἀκόμη ἓν ἀτομιστικὸν φυσιογνωμικὸν ἀπεικόνισμα τῆς μορ-

Ρεαλιστικὴ
περίοδος

φῆς τοῦ φιλοσόφου, ἂν δὲν εἶναι ἓνα πορτραῖτο μὲ τὴν σημερινὴν κυριολεξίαν, εἶναι ἴσως τὸ ὕστατον δημιούργημα τῆς ἰδεαλιστικῆς ἐκφράσεως. Ὁ μέγας φιλόσοφος εἶχε μόλις ἀποθάνει, ὅταν ἡ κρίσις τῶν ἰδεολογιῶν τῆς ἀρχαιότητος, ἐπελθοῦσα καθ' ὃν ἤδη χρόνον ὁ καταπονητικὸς Πελοποννησιακὸς πόλεμος εἶχεν ἀποκαλύψει τὴν ἀνεπάρκειαν τοῦ πολιτικο-θρησκευτικοῦ θεσμοῦ τῆς «πόλεως», ἔφθανεν εἰς τὸν μοιραῖόν της ἐπίλογον, μὲ τὴν ἀπώλειαν τῆς ἐλευθερίας διὰ τῆς ὑποδουλώσεως εἰς τὸν Μακεδόναν μονάρχην. Ἀφοῦ ὅλαι αἱ θεωρητικαὶ βάσεις τοῦ βίου του, ἡ πίστις εἰς τὴν δύναμιν τῶν θεῶν, τὸ αἶσθημα τῆς κολλεκτιβιστικῆς πολιτείας, εἶχαν πλέον καταπέσει, ὁ Ἕλλην ἐπανήλθεν εἰς τὴν πραγματικότητα καὶ ἐζήτησε νὰ καθορίσῃ τὰς σχέσεις τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ ὥς ἀτόμου, κόσμου δηλαδὴ περικλεισμένου, μὲ τὴν φύσιν καὶ τὸ θεῖον. Πλὴν ὅμως θὰ ἦτο ἀνιστόρητον τὸ νὰ ὑποστηρίξῃ κανεὶς ὅτι ὁ πραγματισμὸς αὐτὸς ἦτο πλήρης, διότι τοῦτο θὰ ἐσήμαινεν ὅτι δὲν ὑπολογίζει ἀκριβῶς τὴν ἀξίαν ἑνὸς ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ ἑλληνικοῦ χαρακτήρος, τὴν ἔμμονον δηλαδὴ προσήλωσιν εἰς τὴν παράδοσιν· διὰ τοῦτο, ἵνα περιορισθῶμεν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐξελιξέως τοῦ πορτραίτου, θὰ χρειασθῇ νὰ ὑπομνήσωμεν ὅτι καὶ κατὰ τὴν περίοδον ἀκόμῃ τῶν ζωηροτέρων ρεαλιστικῶν ἐκδηλώσεων, τὸν μέσον Ἑλληνισμόν, περὶ τὸ 200 π. Χ., ἡ ἀπεικόνισις ἑνὸς ὠρισμένου ἀνθρώπου ὑπῆρξε, κατ' οὐσίαν, θέμα πνευματικῆς ἀφαιρέσεως, καθόσον ἀκόμῃ καὶ κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους παρατηρεῖται μία προσπάθεια ἐξευγενίσεως, ἡ ὁποία, ἂν δὲν ἀποβλέπη

εἰς τὴν «φύσιν», ἀποβλέπει ἐν τούτοις καὶ κατὰ πολὺ μάλιστα εἰς τὸ «ἦθος» τοῦ ἀπεικονιζομένου. Ἡ ἔφεσις τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ὅπως δημιουργήσῃ μίαν ἀνωτέραν ἀνθρωπότητα, θὰ ἐπανέλθῃ ὑπὸ ἄλλην μορφήν εἰς τὸ πορτραῖτο, μέχρις ὅτου αὐτὴ συγχω-
νευθῇ μέσα εἰς τὴν ρωμαϊκὴν αὐτοκρατορικὴν τέχνην.

Εἰς τὰ ἔργα τοῦ Λυσίππου, τοῦ μεγίστου μεταξὺ τῶν γλυπτῶν, ὁ ὁποῖος ὅπως ὅλοι οἱ «δαιμόνιοι», ἡδυνήθη νὰ συνοψίσῃ εἰς τὴν θαυμαστὴν σύνθεσιν τῆς τέχνης τὸν πνευματικὸν ἀγῶνα τῆς γενεᾶς του, εἶναι ἐκδηλον τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Οἱ ἀρχαῖοι, ποὺ τὸν ἐθαύμαζαν πολὺ, μᾶς ἔφησαν πλῆθος πλη-
ροφοριῶν διὰ τὴν ζωὴν καὶ τὴν δρᾶσίν του, κανὲν ὅμως ἀρχέτυπον ἔργον του δὲν ἔχει φθάσει μέχρις ἡμῶν καὶ μόνον διὰ μέσου ὀλίγων ἀντιγράφων δυ-
νάμεθα νὰ διῶμεν τὸ μεγαλεῖόν του. Μᾶς ἐμ-
φανίζεται γοητευτικὸς, μὲ τὴν λεπτότητα τῆς ἰδιο-
συγκρασίας του καὶ μὲ τὸν πλοῦτον τῶν ἀντιθέ-
σεων, ἀλλὰ καὶ φλογερὸς εἰς τὴν λύσιν τῶν προ-
βλημάτων τῆς παραστάσεως τοῦ πραγματικοῦ, τὰ ὁποῖα θὰ εἶναι οὐσιώδη διὰ τὰς περαιτέρω προό-
δους τῆς τέχνης. Ἰδική του εἶναι ἡ κατὰκτησις τοῦ χώρου, μὲ τὴν ὁποῖαν αἱ μορφαὶ του, καθὼς καὶ αἱ μορφαὶ τῆς μετ' αὐτὸν ἐποχῆς, δηλαδὴ τῆς ἐλλήνι-
στικῆς, δὲν μᾶς ἐμφανίζονται ὡς μορφαὶ κατὰ πρό-
σοψιν, μὲ ἔντεχνον στάσιν, διατεταγμέναι ἐπὶ οὐδε-
τέρου φόντου, ἀλλὰ ζοῦν καὶ δροῦν ἐντὸς τοῦ ἀπε-
ράντου χώρου· ἰδική του εἶναι ἡ κατὰκτησις τῆς ἐκ-
φράσεως τῆς ἐνεργείας, ἡ ὁποία διατρέχει τὸ ἀνθρώ-
πινον σῶμα, ἰδική του τέλος, καὶ διὰ τὴν παροῦσαν

Λυσίππος

μας μελέτην ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρουσα, εἶναι ἡ κα-
 τάκτησις τῆς ἀποδόσεως τῆς ψυχουσυνθέσεως τοῦ
 ἀτόμου. Γνωρίζομεν πράγματι ὅτι εἰς ἓνα περίφη-
 μον ἔργον του, παριστάνον τὸν Μέγαν Ἀλέξανδρον
 ἐν τῇ ἡρωϊκῇ του γυμνότητι καὶ στηριζόμενον ἐπὶ τῆς
 λόγχης, ἡδυνήθη νὰ ἐξωτερικεύσῃ ἀντιτιθέμενα αἰσθή-
 ματα δεσποτικότητος οἶονεὶ θηριώδους καὶ χαλαρότη-
 τος γοητευτικῆς· ἀπὸ τὸ μέτριον ὅμως ἀντίγραφον
 τοῦ ἔφθασε μέχρις ἡμῶν, δὲν δυνάμεθα ν' ἀναμετρή-
 σωμεν τὸ κάλλος τοῦ ἀριστουργήματος. Πολὺ καλύ-
 τερον εἶναι ἀπεναντίας τὸ ἀντίγραφον τοῦ Σωκρά-
 τους (εἰκ. 7), ἔργον θαυμαστῆς δροσερότητος, τὸ
 ὁποῖον εἶναι ἡ εἰκὼν σπινθηροβόλου πνεύματος,
 ἀλλὰ καὶ εἰκὼν ρεαλιστικῇ, μαρτυροῦσα ὅτι ὁ Λύ-
 σιππος, ἂν καὶ δὲν ἐγνώριζε τὴν ἀληθινὴν φυσιο-
 γνομίαν τοῦ φιλοσόφου, ἔπλασε τὸ πρόσωπον τοῦ
 ἀνδρός, ὅστις θα ἡδύνατο νὰ ὑπάρξῃ ποτέ, μὲ τὴν
πραγματικότητα ἀσχημίας ἐξηυγενισμένης ἀπὸ τὸ φῶς
τῆς γνώσεως.

Εὐνομιό Μπαρξ
Γαλλίας
 Ὁ Λύσιππος ἦτο ἄρα ὁ πρῶτος μέγας ρεαλιστῆς
 γλύπτης, ὁ ρεαλισμὸς του ὅμως συνεκρατήθη ἐντὸς
 θαυμασίας λιτότητος, διότι ἐξεφράσθη διὰ μέσου πυ-
 κνῶν μορφικῶν συνθέσεων, διὰ μέσου συνδυασμῶν
 τῶν ὄγκων, καὶ ὅχι διὰ λεπτολόγων ἀναλυτικῶν κα-
 τεργασιῶν, καὶ σχεδὸν δὲν προσέφυγεν εἰς τὸν ἰσχυ-
 ρὸν ἐκείνον παράγοντα ἐκφράσεως, ὥς εἶναι τὸ παι-
 γνίδισμα τῶν χρωματικῶν διατάξεων. Ἡ φωτοσκία-
 σις, ποὺ δημιουργεῖται μέσα εἰς τὴν παθητικὴν κί-
 νησιν τῶν ὄγκων, θὰ εἶναι πράγματι κατάκτησις τοῦ

ἐπομένου αἰῶνος, τοῦ Γ' π. Χ., τῆς ἐποχῆς τούτέστι τοῦ ἑλληνικοῦ «Μπαρόκ». Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς λαμπρότητος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου, διότι ἐνῶ παραμένει ἡ ἰσορροπία μεταξὺ τοῦ σκελετοῦ τοῦ σώματος καὶ τοῦ ἐπενδύοντος αὐτὸν ὄγκου, εἰς τὰς ζωηρὰς ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς τῶν ὄγκων παράγεται μία δύναμις ἐκφράσεως ἔχουσα ἔντονον δραματικότητα. Εἰς τὸ ὠραιότατον πορτραῖτο Ἀντιόχου τοῦ Γ' τῆς Συρίας (εἰκ. 8), περὶ τὸ 200 π. Χ., ὅπου τὰ καθ' ἑκάστα μέλη συνάπτονται μὲ συνακόλουθον ἀρχιτεκτονικὴν, ἐξωτερικεύονται συναισθήματα περίπλοκα δεσποτικότητος καὶ περισκέψεως, τόλμης καὶ διπλωματικῆς ἐπιφυλάξεως συγχρόνως. Τόλμη καὶ συνάμα πάθος καὶ ἄλλος πνευματικὸν ἐνυπάρχουν ἀπεναντίας εἰς τὸν Μένανδρον (εἰκ. 9), ποὺ ἴσταται πολὺ πλησίον εἰς τὸν Ἀντίοχον τὸν Γ', διότι καὶ εἰς αὐτὸν ἡ ἀπόδοσις τοῦ πραγματικοῦ ἐπιτυγχάνεται διὰ τῆς συνθέσεως τῶν ὄγκων, καὶ οὐχὶ διὰ λεπτολόγου τῶν χαρακτηριστικῶν τεμαχισμοῦ.

Δίπλα εἰς τὸν Μένανδρον πρέπει νὰ τοποθετηθῇ ἔν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἀριστουργήματα τῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου πάντων τῶν αἰώνων, τὸ ὑπὸ τὴν ὀνομασίαν Ψευδο-Σενέκας πορτραῖτον ἀγνώστου προσώπου (εἰκ. 10, 11). Τὸ ἄθλιον γῆρας ἀποδίδεται εἰς αὐτὸ μὲ τὰς πλαδαρὰς ρυτίδας τοῦ δέρματος, μὲ τὴν ἀταξίαν τῆς ἀκτενίστου κόμης, μὲ τὸ ἀλγεινὸν βλέμμα, μὲ τὸ ἡμιάνοικτον στόμα· αὐτὴ ὁμῶς ἡ τόσον ζωηρὰ καὶ συγκινητικὴ παράστασις δὲν ζημιώνει τὴν ὅλην τεκτονικὴν του, διότι ἡ ῥικνὴ ἐπιφάνεια συγκολλᾷ-

ται με τὸν ἐσωτερικὸν σκελετὸν εἰς ἓνα στερεὸν καὶ
συμπαγὴ ὀργανισμόν.

*Periode post-
baroque*

Ἡ μετὰ τὸ 150 π. Χ., ἐπομένη τοῦ «Μπαρόκ» πε-
ρίοδος ἀντιπροσωπεύει τὴν ὑστάτην φάσιν τῆς ἑλλη-
νικῆς τέχνης, καὶ εἶναι ἡ πλέον ἐνδιαφέρουσα διὰ
τὸν θέλοντα νὰ ἀναπαραστήσῃ ἐντὸς τῆς ἰδίας αὐτοῦ
ἱστορικῆς συνειδήσεως ὅλην ἐκείνην τὴν συρροὴν τῶν
συναισθηματικῶν συμβολῶν καὶ ἀντιδράσεων, αἱ
ὁποῖαι ὠδήγησαν εἰς τὴν συγχώνευσιν τοῦ ἑλληνικοῦ
πνεύματος καὶ τοῦ λατινικοῦ, μέσα εἰς τὴν ἐνιαίαν
μεγάλην ιδέαν τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας. Τὸ
τελευταῖον τοῦτο στάδιον τοῦ Ἑλληνισμοῦ εἶναι μία
ἐποχὴ βεβαρυμένη ἀπὸ πληθωρισμὸν μορφώσεως, μα-
νιωδῶς ἐπιζητοῦσα νὰ φθάσῃ εἰς ἐκλεπτυσμένην πνευ-
ματικότητα, καὶ κατ' ἀκολουθίαν πτωχὴ εἰς συναισθη-
ματα. Ἐπειδὴ ἡ δυναμικὴ ὁρμὴ τοῦ «Μπαρόκ» ἔχει
ἐξαντληθῇ καὶ ἔχει καταλήξῃ ἐν τέλει εἰς νοσηράς, κε-
νὰς οὕτως εἰπεῖν ἐκφράσεις, ἡ τέχνη ἐπανέρχεται εἰς
τοὺς κλασσικοὺς καὶ διαρρέει πρὸς τὸν δεξιοτεχνισμόν,
πρὸς ἀντίδρασιν δὲ ἐπιζητεῖ ἐκφράσεις εἰς ἄκρον λιτάς,
ἐκτελουμένας με διάθεσιν ἀντιδιακοσμητικὴν καὶ ἀν-
τιδραματικὴν. Ἡ κλασικίζουσα κατεύθυνσις ὠδή-
γησε πολλάκις εἰς ἓνα κομψὸν ἀλλὰ ψυχρὸν καθα-
ρομορφισμόν, ὡς λόγου χάριν εἰς τὸν τοῦ Ποσει-
δωνίου (εἰκ. 12), ὅπου ἐπὶ πτωχοῦ πυρῆνος ὑψώνε-
ται λεπτόγραμμα ἀκριβολόγον ἔργον γλυφίδος, με
ἐπεξεργασίαν ἐπιφανειακὴν καὶ μάλιστα πρὸς τὴν κα-
τεύθυνσιν τῆς βεριστικῆς δεξιοτεχνίας, εἰς τὴν ὁποίαν
μολαταῦτα παρατηρεῖται μεγαλυτέρα θερμότης ζωῆς.

διότι καὶ πλουσιώτερον εἶναι τὸ ζωγραφικὸν ἀποτέ-
λεσμα, ἐφ' ὅσον δὲν ἀντιπροσωπεύει πλέον τὸ οὐσιώ-
δες γνῶρισμα τῆς τεχνοτροπίας. Τοῦτ' αὐτό, ἄλ-
λωστε συμβαίνει μὲ τὸν Ὅμηρον (εἰκ. 13), ὅπου
ἡ δημιουργικὴ ἐργασία δὲν προῆλθεν ἐκ ρωμαλέου
συναισθήματος, ἀλλ' ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴν μέριμναν
πρὸς ἀπόδοσιν, τῆς βεριστικῆς λεπτομερείας καὶ ἀπὸ
μίαν πρόθεσιν ἐπιδείξεως δεξιοτεχνίας εἰς τὴν ἀπό-
δοσιν μιᾶς παθολογικῆς ὄψεως δυσκόλως ἐρμηνευο-
μένης μὲ τὸ μάρμαρον, ὅπως εἶναι τὸ πρόσωπον
ἐνὸς τυφλοῦ.

Ἡ τρίτη κατεύθυνσις, ἡ τοῦ ἀδρου ἐξπρεσιονι-
σμοῦ, εἶναι ἡ μᾶλλον ἐνδιαφέρουσα διὰ τὴν ἱστορι-
κὴν ἔρευναν, καθόσον περιλαμβάνει τοὺς ἀντικτύπους
τῆς ἰδεολογικῆς ἐκείνης κινήσεως, διὰ τῆς ὁποίας ἡ
ἄκαμptos ἀντίληψις τῆς ζωῆς τοῦ Ρωμαίου ἐπέδρασεν
ἐπὶ τῆς ἐλληνικῆς εὐαισθησίας, διαπλάσσασα νέας
τεχνικὰς ἐκφράσεις. Μεταξὺ τῶν μέχρι τοῦδε ἀνευ-
ρεθέντων ἔργων ἐκλέγω τρία ἐκ τῶν πλέον χαρακτη-
ριστικῶν: τὴν λεπτομέρειαν ἐνὸς ἀναγλύφου εὐρε-
θέντος εἰς τὸν ἐλαιῶνα τοῦ Κηφισοῦ ἐπὶ τῆς Ἱερᾶς
Ὀδοῦ (εἰκ. 14), μίαν κεφαλὴν ἱερέως προερχομένην
ἐκ τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν (εἰκ. 15), καὶ ἓνα πορ-
τραῖτο ἐκ τῆς νήσου Κῶ (εἰκ. 16). Τὰ γλυπτὰ
ταῦτα, πλέον ἢ ἀπέριττα, εἶναι ἄξεστα καὶ ἀκα-
λαίσθητα, ἡ τεκτονικὴ ἔχει εἰς αὐτὰ τὴν ἀπόλυ-
τον κυριαρχίαν ἐπὶ τῆς λεπτομερείας. Δὲν δύναται
ὁμως νὰ εὐρεθῇ μία αἰτιολογία τοῦ style αὐτῶν
μὲ τὴν ὑπόθεσιν ὅτι τοῦτο προῆλθεν ἐκ τῆς τάσεως

πρὸς τὴν ἐπάνοδον εἰς τὴν ἀρχαῖζουσαν τεχνο-
τροπίαν, ἡ ὁποία ἦτο τόσον διαδεδομένη κατὰ
τὸ τέλος τῆς ἑλληνιστικῆς περιόδου, διότι τὰ εἰρη-
μένα ἔργα δὲν εἶναι κυρίως εἰπεῖν ἀρχαῖστικά,
ἀλλ' ἀνταποκρίνονται εἰς μίαν νέαν ἀρέσκειαν τοῦ
ἀπλοῦ καὶ αὐστηροῦ. Χρειάζεται νὰ εὐρεθῇ μία ἄλλη
λύσις τοῦ προβλήματος· δὲν εἶναι ὅμως ἀνάγκη νὰ
σκεφθῶμεν, ὅπως θέλουν μερικοί, ὅτι τὰ γλυπτὰ
ἐκεῖνα ἔχουν ἐκτελεσθῇ ἀπὸ Ἑλλήνας τεχνίτας ὑπὸ
τὴν ἄμεσον ἐπίδρασιν τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης τοῦ πορ-
τραίτου τῶν χρόνων τῆς δημοκρατίας, ἀλλὰ πρέπει
ν' ἀναγνωρίσωμεν εἰς αὐτά, ὅχι τὰ καλλιτεχνικά, ἀλλὰ
τὰ ἠθικά διδάγματα τῆς Ρώμης, ἐννοοῦντες μὲ αὐτό,
ὅτι ἡ ὥμῃ εἰλικρίνεια, ἡ ἔμφυτος ρεαλιστικὴ ἀντίλη-
ψις τῆς ζωῆς τῶν Ρωμαίων θὰ ἐπενήργησεν εἰς τὴν
νοητικὴν διαμόρφωσιν τοῦ Ἑλλήνος καὶ τὸν κατηύ-
θυνε πρὸς τὴν ἀναζήτησιν τῆς τεκτονικῆς ἰσχυρότητος,
ἣτις ἐξέφραζε νέαν αὐστηρότητα συλλήψεων. Δὲν
πρέπει νὰ σκεφθῶμεν δηλαδή ὅτι οἱ γλύπται τῶν
τριῶν αὐτῶν ἔργων ἠθέλησαν νὰ μιμηθοῦν ρωμαϊκὰ
πορτραῖτα ἔχοντες ἐνώπιόν των τυπικὰ ρωμαϊκὰ
πρότυπα, ἀλλὰ μάλλον ὅτι εἶχαν συντονίσαι τὸν
ρυθμὸν τῶν ἔργων των μὲ ἓνα νέον συναίσθημά των,
ποῦ διεμορφώθη ἐκ τῆς ἰδεολογικῆς συγγενείας μὲ
τὴν Ρώμην. Εἰς τὸν ἱστορικὸν αὐτὸν συλλογισμόν
χρειάζεται νὰ θέσωμεν ἓνα περιορισμόν, νὰ μὴ δε-
χθῶμεν δηλαδή ὅτι ἡ προσαρμογὴ τοῦ Ἑλλήνος εἰς
τὸν ρωμαϊκὸν ἠθικὸν κόσμον εἶχεν εὐθύς ἐξ ἀρχῆς
καθολικὸν χαρακτῆρα ἀλλ' ἀτομικόν, καὶ ὅτι ἡ κα-
τανόησις τοῦ ρωμαϊκοῦ θετικισμοῦ διεπιστώθη περισ-

σότερον εἰς τοὺς λαϊκοὺς κύκλους παρά εἰς τὰς μορφωμένας τάξεις, αἱ ὁποῖαι ἦσαν πάρα πολὺ προσκολλημέναι εἰς τὰς ἰδεαλιστικὰς τῶν παραδόσεις. Ἐπιτρέπεται πράγματι νὰ πιστεύσωμεν ὅτι ὁ λαός, προθυμότερος εἰς τὸ νὰ δεχθῇ τὰ καινοφανῆ, καὶ ἀπηλλαγμένος διανοητικῶν ἐπιφυλάξεων, καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἠννόησε κατὰ βάθος τὴν ρωμαϊκὴν ψυχὴν, εἶχεν ὅπωςδήποτε θαυμάσει τὸ πνεῦμα τῆς τάξεως, καὶ πρὸ παντὸς τὴν ἰσχύϊ καὶ τὴν ἀπλότητα τῶν Ρωμαίων, καὶ ἀσυναισθήτως εἶχεν ἀφομοιώσει εἰς ἑαυτὸν μέρος τῆς ρεαλιστικῆς τῶν ἀντιλήψεως περὶ τῆς ζωῆς. Φαίνεται μάλιστα ὅτι δὲν ἦτο πολὺ βραδεῖα ἡ ἀφομοιωτικὴ αὐτὴ ἐργασία, διότι διαφορετικὰ δὲν θὰ ἐξηγεῖτο, πῶς ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, κατὰ τὸν πρῶτον ἤδη αἰῶνα τῆς αὐτοκρατορίας, συνέβη νὰ ὑπαχθῇ πλήρως εἰς τὴν αὐτοκρατορικὴν τεχνοτροπικὴν ἐνότητά. Ἄν ἡ ἑλληνικὴ πνευματικὴ ἀντίστασις ἀπέναντι τῆς Ρώμης ἦτο ἀληθινὰ ἀκατανίκητος, οἱ ἀντίκτυποι τῆς διχοστασίας ἐκείνης θὰ ἦσαν ὁρατοί, ἂν ὅχι εἰς ἔργα μεγάλα, τοῦλάχιστον εἰς μίαν ἑλληνικὴν ἐπαρχιακὴν τέχνην κατὰ τοὺς χρόνους τῆς αὐτοκρατορίας· τοῦναντίον ὅμως οὐδεὶς ἀπολύτως λόγος δύναται νὰ γίνῃ περὶ ἐπαρχιακῆς ἑλληνικῆς τέχνης κατὰ τοὺς χρόνους τῆς αὐτοκρατορίας. Τὰ πορτραῖτα τῆς ἀπερίττου αὐτῆς τεχνοτροπίας, περὶ τῶν ὁποίων ὁμιλοῦμεν, εἶναι συνεπῶς λίαν ἐνδιαφέροντα ἔργα ἐξεληθόντα ἀπὸ ἓν λαϊκὸν καλλιτεχνικὸν περιβάλλον, καὶ ἀντικατοπτρίζουν τὴν πνευματικὴν ἐξέλιξιν, ἡ ὁποία ὠδήγησεν εἰς τὴν συνοχὴν τῆς αὐτοκρατορίας.

Ετρούσκου
Τέχνη

Ἡ παρούσα ἐπισκόπησις τῆς ἱστορίας τῆς ἐξελίξεως τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου μᾶς ὠδήγησεν εἰς σειρὰν ὁμάδων, αἱ ὁποῖαι, ἐννοεῖται, δὲν ἔχουν ἀξίαν κριτικὴν, ἀλλὰ πρακτικὴν, ἀποβλέπουσιν εἰς τὴν κατάταξιν τοῦ ὑπάρχοντος ὕλικου καὶ ἀποτελοῦν σχῆμα τρόπον τινὰ μνημοτεχνικόν. Καὶ μόνον ὅμως τὸ γεγονός ὅτι τοιαῦται ὁμάδες ἡδυνήθησαν νὰ γίνουν συγκεκριμέναι, εἶναι ἤδη ἀξιοσημείωτον, διότι καταδεικνύει πόσον βαθεῖα εἶναι ἡ διαφορὰ τῶν ζητημάτων, τὰ ὁποῖα παρουσιάζονται εἰς τὸν μελετῶντα τὴν ἑλληνικὴν τέχνην τοῦ πορτραίτου καὶ εἰς τὸν μελετῶντα τὴν ἰταλικὴν ἀντιστοιχόν τέχνην. Ὁ λόγος τῆς διαφορᾶς αὐτῆς ἔγκειται εἰς τὸ γεγονός ὅτι περὶ τῆς πνευματικῆς ζωῆς τοῦ Ἑλλήνου, ἡ ὁποία ἐδημιούργησε τὰς καλλιτεχνικὰς ἐκφράσεις τῶν διαφόρων αἰώνων, γνωρίζομεν ἀρκετὰ ὥστε νὰ δυνάμεθα νὰ ἐρμηνεύσωμεν τὰς καλλιτεχνικὰς δημιουργίας, τοποθετοῦντες αὐτὰς εἰς τὰς ἐποχὰς τῶν, ἀρχίζοντες ἀπὸ τῶν πρώτων ἐμφανίσεων, ἐνῶ διὰ τὴν πνευματικὴν ἐξέλιξιν τοῦ Ἑτρούσκου, ἥτοι τοῦ λαοῦ ὁποῖος πρῶτος ἀνὰ τὴν Ἰταλίαν ἀπέκτησε μεγάλην τέχνην, πολὺ ὀλίγα γνωρίζομεν. Δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν ἐπὶ πλέον ὅτι, ἐνῶ διὰ νὰ φθάσωμεν εἰς τὴν ὅσον τὸ δυνατόν πλήρη κατανόησιν τοῦ ἑλληνικοῦ καλλιτεχνήματος ἀναχωροῦμεν ἀπὸ τὴν κληρονομίαν τῶν γνώσεων ποὺ ἔχομεν διὰ τὸν ἑλληνικὸν πνευματικὸν κόσμον, ἀντιθέτως διὰ νὰ ἀναπαραστήσωμεν τὴν πνευματικὴν ζωὴν τῶν Ἑτρούσκων εἴμεθα ἀναγκασμένοι ν' ἀναχωρήσωμεν ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν, διότι αὐτὴ εἶναι ἡ μοναδική

των δρᾶσις, τῆς ὁποίας τεκμήρια περιῆλθον μέχρις ἡμῶν. Ἄλλ' ἡ τοιαύτη ὀπισθοβατοῦσα ὁδὸς ὁδηγεῖ μόνον εἰς εἰκασίας καὶ ὄχι εἰς ἱστορικά συμπεράσματα.

Παρά ταῦτα, καὶ μὲ τὴν τόσῃν ἔλλειψιν ἐπακριβῶν γνώσεων δυνάμεθα νὰ σταματήσωμεν τὴν προσοχὴν μας ἐπὶ οὐσιωδῶν τινῶν παραγόντων, οἱ ὅποιοι θὰ μᾶς βοηθήσουν εἰς τὴν κατανόησιν τῶν ἐτρουσκικῶν καλλιτεχνικῶν ἐκφράσεων. Τιθέμενοι ἀντιμέτωποι οἱ δύο πολιτισμοί, ὁ ἑλληνικὸς καὶ ὁ ἐτρουσκικὸς, μᾶς παρουσιάζουν μίαν οὐσιώδη διαφοράν, πρὸ παντός εἰς τὰς ἀντιλήψεις των περὶ τοῦ θεοῦ. Ἀναμφιβόλως καὶ ὁ Ἕλλην τῆς ἀρχαιότητος, ὅπως ὅλοι οἱ πρωτόγονοι λαοί, εἶχεν αἰσθανθῇ ἀρχικῶς τὸν τρόπον τοῦ ἀγνώστου, ἀλλὰ πολὺ ἐνωρὶς τὸν κατενίκησε διὰ τῆς νοητικῆς του δράσεως, πού εἶναι ὁρος ἀπαραίτητος διὰ τὴν λύσιν τῶν πνευματικῶν προβλημάτων. Πνευματικῶς ἐλεύθερος, εἰσῆλθεν εἰς τὰς ἀνωτέρας σφαίρας τῆς φιλοσοφίας καὶ ἐτοποθέτησεν εἰς τὸ κέντρον τοῦ σύμπαντος τὸν ἄνθρωπον, ὄχι τὸν ἄνθρωπον ὡς ἄτομον μέσα εἰς τὴν καθημερινήν του πραγματικότητα, ἀλλὰ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἰδεώδη μορφήν. Μὲ τὸν ἰδεαλισμὸν τοῦτον, πού ἀρχικῶς ἦτο πράγματι ὀλοκληρωτικὸς, ἐπραγματοποιήθησαν οἱ ὑπέρτεροι ρυθμοὶ τῆς ἀρχαΐκης τέχνης, ἀλλ' αὐτὸς ὁ ἴδιος ἰδεαλισμὸς, μόλις ἤθελεν ἀποβῇ ἰδεαλιστικὴ ἀφαιρετικότης, θὰ ἠδύνατο νὰ ἀφαιρέσῃ τὴν θερμὴν καὶ τὸ αὐθόρμητον ἀπὸ τὴν τέχνην, κάμνων αὐτὴν νὰ ἐκτραπῇ εἰς τὸν μανιερισμόν καὶ πράγματι ὅλαι αἱ ἐκάστοτε τεχνοτροπικαὶ πηγαῖαι ἐκδηλώσεις τῆς ἑλληνικῆς τέχνης μετέπεσαν μὲ τὸν καιρὸν εἰς τὴν

Διαφορὰ

ἐπιτήδευσιν, ἀλλὰ ὁ Ἑλλην εἶχε τόσον ἐσωτερικὸν πλοῦτον, ὥστε αἱ ἱκανότητές του πρὸς ἀνέγερσιν ὑπῆρξαν ἐκ τῶν ἰσχυροτέρων χαρακτηριστικῶν του. Ἦτο δὲ προικισμένος ἀκόμη ὁ Ἑλλην μὲ τοιοῦτον αἴσθημα αὐτοκρισίας, ὥστε νὰ δύναται νὰ διαλύῃ τὴν ἰδικήν του δημιουργικὴν ἀγωνίαν εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον, διατηρῶν τὴν μορφικὴν του περιεκτικότητα, σεβόμενος δηλαδὴ ἐκείνην τὴν ἔννοιαν τῆς εὐρυθμίας, τὴν ὁποίαν αὐτὸς ὁ ἴδιος εἶχε δημιουργήσει.

Δὲν συνέβαινεν ὅμως τὸ ἴδιον διὰ τὸν Ἑτροῦσκον. Ἐζήτησε καὶ αὐτὸς ἀναμφιβόλως νὰ καθησυχάσῃ τὴν ἠθικὴν του ἀνησυχίαν ἐνώπιον τοῦ ἀγνώστου, διὰ τῆς κατασκευῆς κοσμικοῦ συστήματος καὶ διὰ τῆς τηρήσεως ἐνὸς τελετουργικοῦ τυπικοῦ, κατ' οὐσίαν ὅμως παρέμεινε τὸ ἄτομον, τὸ καταπιεζόμενον ὑπὸ τῆς σκοτίας δυνάμεως τῆς θεότητος καὶ βασιζόμενον ἀπὸ τὸ πρόβλημα τοῦ «μετὰ θάνατον». Τοῦτο ἔλυσε δίχως φαντασίαν, ἀντιλαμβανόμενος τὴν πέραν τῆς ἐπιγείου ζωῆς ὡς ἐκδοχὴν γῆϊνης ἀπολαύσεως διὰ τοὺς ἀγαθοὺς καὶ σωματικοῦ πόνου διὰ τοὺς ἁμαρτωλοὺς. Διὰ τὴν τέχνην ἄρα τῆς Ἑτρουρίας τὸ θέμα δὲν ἦτο ἡ ἐξύψωσις τοῦ σώματος καὶ τοῦ πνεύματος τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ ἡ συνέχισις τῆς ἐπιγείου ζωῆς πέραν τοῦ τάφου, εἴτε ὡς διατήρησις τῆς φυσιογνωμίας μὲ τὸ πορτραῖτο, εἴτε ὡς μαγικὴ διατήρησις τῆς ἀνθρωπίνης δράσεως διὰ τῶν σκηνῶν, ποὺ ἐξωγραφοῦντο εἰς τοὺς τοίχους τῶν τάφων καὶ ἐχαράσσοντο μὲ τὴν σμίλην ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων. Παραμείνας εἰς τὸ ἀληθινὸν πεδίον, ὁ Ἑτροῦσκος ἐπραγματοποίησε

τέχνην περιεχομένου καὶ μορφῆς προσκεκολλημένην εἰς τὸ συγκεκριμένον. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Ἑτροῦσκος ἀπέδωσε πιστῶς ὅλας τὰς λεπτομερείας ἑνὸς ἀνθρωπίνου σώματος, δηλαδή ὅτι ἦτο βεριστής, διότι ἡ ἰλλουζιονιστικὴ ἀπόδοσις τοῦ ἀληθινοῦ δύναται νὰ ἐπιτευχῇ καὶ μὲ ὀλίγους οὐσιώδεις ὄγκους καὶ γραμμάς. Φερόμενος ἐξ ἐνστίκτου ἀπὸ τὴν ἄδολον πληθώραν τῆς ἰδιοσυγκρασίας πρὸς τὴν ταχεῖαν διὰ τῆς ὕλης ἔκφρασιν τῶν συλλήψεών του, σπανίως μόνον ἐπέτυχεν ὁ Ἑτροῦσκος, διὰ μέσου ἐξπρεσιονιστικῶν μορφῶν, νὰ ἐκτελέσῃ καλλιτεχνικὰ ἔργα, ὅπως π. χ. ὁ λεγόμενος Obeso (εἰκ. 20)· κατὰ κανόνα ὅμως δὲν ὑπερέβη τὸ σύνορον μεταξὺ τοῦ σκαριφήματος καὶ τοῦ ἀριστουργήματος.

Αὕτη εἶναι ἡ τέχνη, ποὺ δυνάμεθα νὰ τὴν ὀνομάσωμεν λαϊκὴν, παραπλεύρως ὅμως πρὸς αὐτὴν ὑπάρχει μία τέχνη καλλιεργημένη, στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὴν ἑλληνικὴν τέχνην, ἐπειδὴ ἀπὸ τὴν μορφικὴν ἰσορροπίαν ταύτης οἱ Ἑτροῦσκοι καλλιτέχναι ἦντλησαν τὴν συνήθειαν νὰ ἐπιτηροῦν τὴν ὑπερβολικὰ ἐξπρεσιονιστικὴν ἰδιοσυγκρασίαν των. Ὅταν οἱ καλλιτέχναι ἐκεῖνοι, περισσότερον μορφωθέντες, ἔμαθαν νὰ προσαρμόζουσι τὴν ἰδικὴν των κλίσιν εἰς τοὺς νόμους τῆς ἐκφράσεως, τῆς περιεκτικότητος καὶ τῆς λεπτότητος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, χωρὶς ν' ἀποβάλλουν τὴν ἰδικὴν των πρωτοτυπίαν, τότε ἐγεννήθησαν εἰς τὴν Ἑτροურიαν τὰ μεγάλα ἀριστουργήματα. Ἀλλὰ διὰ τὴν καλλιεργημένην αὐτὴν τέχνην, ποὺ περισσότερον ἐνδιαφέρει τὴν ἱστορίαν τῆς ἐξελιξεως τοῦ πορτραίτου εἰς τὴν Ἱταλίαν, θὰ ὁμιλήσωμεν παρακάτω.

Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς παράγοντας τῆς πρωτοτυπίας τῆς ἐτρουσκικῆς τέχνης. Ἕνας ἄλλος παράγων ἔγκειται εἰς τὴν εὐαισθησίαν τοῦ Ἑτρούσκου διὰ τὴν στερεομετρικὴν τῶν πλαστικῶν μορφῶν ἑκφρασιν, ποὺ ὑπάρχει εἰς τὴν πηγὴν τοῦ δημιουργικοῦ τοῦ ἐνστίκτου, ἐφ' ὅσον δὲν ἀντιπροσωπεύει ἐκδήλωσιν τινα τῶν χρόνων τῆς ὀριμότητος, ὡς συμβαίνει εἰς τὴν ἑλληνικὴν τέχνην, ἀλλὰ συναντᾶται ἤδη εἰς τὰ πρῶτα βήματα τῆς τέχνης. Ἡ παρατήρησις τῆς εὐαισθησίας ταύτης ἔχει ἐξαιρετικὴν σπουδαιότητα διὰ τὸν ἐξετάζοντα τὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἐτρουσκικοῦ πορτραίτου, ἀκριβῶς δὲ διότι μετέχουν τοῦ ἀπείρου διαστήματος, ὅπως κάθε σῶμα στερεόν, τὰ ἔργα ἐκεῖνα μᾶς φαίνονται ἀληθινώτερα, καὶ ὅταν ἀκόμη δὲν ἀποδίδουν ὅλας τὰς λεπτομερείας τῆς πραγματικότητος, ἀληθινώτερα προπαντὸς διότι ἀποδίδουν τὸ ἀκαθόριστον τῆς ἀνθρωπίνης ἐκφράσεως.

Ἔως ἐδῶ ἔχω ὁμιλήσει περὶ «ἐτρουσκικῆς» τέχνης, περὶ «ἐτρουσκικῆς» νοοτροπίας, περὶ γενικῆς κατευθύνσεως τοῦ «ἐτρουσκικοῦ» πολιτισμοῦ· τῶρα καλὸν εἶναι νὰ καθορισθῇ, ὅτι δὲν ἀποδίδω εἰς αὐτὸ τὸ ἐπίθετον ἀξίαν κριτικὴν καὶ αἰτιολογικὴν ὁμάδος τινός, ἀλλὰ μόνον πρακτικὴν χρησιμότητα διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης ἐν Ἰταλίᾳ, ἢ ὅποια προηγῆθῃ τῆς ἐδραιώσεως τῆς ρωμαϊκῆς ἰσχύος. Διὰ νὰ δοθῇ εἰς τὴν λέξιν «ἐτρουσκικόν», ὅταν αὕτη προσδιορίξῃ ἓνα ἔργον τέχνης, ἀξία διακρίσεως τεχνοτροπίας, θὰ ἦτο ἀνάγκη νὰ γνωρίζωμεν πολὺ περισσότερα διὰ τὴν ἐθνικὴν καὶ πνευματικὴν σύνθεσιν τοῦ λαοῦ ἐκεῖνου, διότι ἡ τέχνη δὲν γεννᾶται ἐκ τοῦ μηδενός, ἀλλὰ

τούναντίον εἶναι ἡ σύνθεσις τῶν ἠθικῶν, τῶν διανοη-
τικῶν ἐφέσεων, ἀκόμη καὶ τῶν φυλετικῶν τάσεων
παντὸς λαοῦ, ἐφ' ὅσον δὲ δὲν κατέχομεν αὐτὰς τὰς
γνώσεις, πᾶς ἐπιθετικὸς προσδιορισμὸς διδόμενος εἰς
τὰς ἐκδηλώσεις του ἔχει συμβατικὴν μόνον ἀξίαν.
Ἐκτὸς τούτου πρέπει νὰ εἴμεθα βέβαιοι ὅτι ἐκεῖνα
τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἰλλουζιονιστικῆς ἐκφράσεως,
τῆς ἀτομιστικῆς πραγματώσεως τοῦ συγκεκριμέ-
νου, τῆς εὐαισθησίας διὰ τὸ δέσιμον ἑνὸς ἔργου,
περὶ τῶν ὁποίων ἔχομεν ὁμιλήσει, ἦσαν τὰ ἰδιά-
ζοντα εἰς ἐκείνους τοὺς μυστηριώδεις Ἑτρούσκους,
οἱ ὁποῖοι, κατὰ τὴν παράδοσιν, εἶχαν ἔλθει ἐξ Ἀ-
νατολῶν. Ἀλλὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα ἐνυπάρ-
χουν καὶ εἰς ἔργα εὐρεθέντα ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑτρου-
ρίαν, παρατηροῦνται εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ρωμαϊκῆς
καὶ τῆς ἰταλικῆς ἐν γένει τέχνης· ὅθεν τὰ πάντα
μᾶς κάμνουν νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἦσαν ἔμφυτα
εἰς τοὺς ἀρχαίους πληθυσμοὺς τῆς Ἰταλίας, δη-
λαδὴ τοὺς ἰταλικούς, ὅχι ἐπέισακτα. Ὅ,τι ἀπεναν-
τίας δύναται ν' ἀποδοθῇ εἰς τοὺς Ἑτρούσκους
εἶναι τὸ ὀργανωτικὸν πνεῦμα, τὸ ὁποῖον ὠδήγη-
σεν εἰς τὴν πολιτικὴν ἐκείνην συνοχήν, ἡ ὁποία,
καὶ κατὰ τὴν ἀρχαϊκὴν ἀκόμη ἐποχὴν, ἔκαμε τὴν
Ἰταλίαν τόπον πλούσιον, ἀνοικτὸν εἰς τὰ ρεύ-
ματα τῆς ἐλληνικῆς ἐμπορίας, καί, κατ' ἀκολου-
θίαν, εἰς τὴν πρόσκτησιν νέων μορφῶν καλλιτεχνι-
κῆς ἐκφράσεως.

Μετὰ τὴν πρόταξιν τῶν συντόμων τούτων παρα-
τηρήσεων ἐπὶ τῶν γενικῶν χαρακτήρων τῆς ἔτρου-

σκιῆς τέχνης, ἐπανερχόμεθα εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐξελίξεως τοῦ πορτραῖτου.

Εἰς τὴν Ἑτρουρίαν, εἰς τὸ Κλούσιον, τὸ πορτραῖτο, ἐννοούμενον μὲ τὴν σημερινὴν σημασίαν τῆς λέξεως, δηλαδὴ ἡ ἀτομικὴ εἰκὼν τοῦ ἀνθρώπου, ὑπάρχει ἤδη κατὰ τὸν Ζ' αἰῶνα π. Χ., ἐπὶ τῶν κανωπικῶν λεγομένων τεφροδόχων καλπῶν, κατεσκευασμένων ἐξ ἀργίλλου ἢ χαλκοῦ, τοποθετημένων δὲ ἐπὶ θρόνου μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ νεκροῦ ἄνωθεν αὐτῶν. Ἀπὸ ὅλα τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς αὐτῆς ὅσα ἔφθασαν μέχρις ἡμῶν λείπει κάθε ἰδέα ἐξιδανικεύσεως. Ὑπάρχει ἀληθῶς εἰς αὐτὰ πολλὴ συμβατικότης: τὰ ὄντα εἶναι ἐλικοειδῆ, ἡ κόμη στυλιζαρισμένη, τὸ μέτωπον βραχύτατον. Δὲν εἶναι εἰς ὅλα τὰ κανωπικά, ἐξ ἀπειρίας τοῦ τεχνίτου, ἐπιτυχημένη ἡ ὁμοιότης, εἰς μερικὰ ὅμως ἀπὸ αὐτὰ (εἰκ. 17) τὸ ἀληθινὸν ἀποδίδεται μὲ καταπληκτικὴν ἐνάργειαν, μὲ ἐκεῖνον τὸν κοπτερὸν ἔντονον ἐξπρεσιονισμόν, μὲ τὴν κυβιστικὴν ἐκείνην ἀπόδοσιν τῆς μορφῆς, ποὺ εἶναι ἴδια γνωρίσματα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως εἰς τὴν Ἀρχαίαν Ἰταλίαν.

Ὅταν κατὰ τὸν Σ' καὶ Ε' π. Χ. αἰῶνα, ἡ τελετὴ τοῦ ἐνταφιασμοῦ ἀντικατέστησε τὴν τῆς ἀποτεφρώσεως τῶν νεκρῶν, τὰ πορτραῖτα ἐγίναν σπανιώτερα, ὅσα ὅμως ἀπομένουν, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ εἰκόνες τῶν θανόντων κεκλιμένων ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων, εἶναι χαρακτηριστικά, διότι ὑπάγονται εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἀτομιστικῆς τέχνης τῶν κανωπικῶν.

Τὸ πρῶτον μέγα ἔργον τοῦ Δ' π. Χ. αἰῶνος, τὸ ὁποῖον μαρτυρεῖ περὶ τῆς ὑπάρξεως τέχνης μορφοποιημένης ἤδη εἰς τὴν Ἰταλίαν, εἶναι ὁ Βροῦτος

(είκ. 18, 19)· ἔργον μὲ ἀρχιτεκτονικὴν λιτὴν, σαφὴ καὶ συνεπῇ, χωρὶς διακοσμητικὰ ἐπικατασκευάσματα. Εἰς τὸν Βροῦτον τῷ ὄντι ἡ ἐξαιρετικὴ βαθύνοια ἀποδίδεται διὰ τῆς ἐξπρεσιονιστικῆς ἐκβαθύνσεως τοῦ κοίλου τῶν ὀφθαλμῶν, ὡς ἐπίσης ὁ ἄξεστος μὴ ἐκλεπτυσμένος χαρακτήρ τοῦ εἰκονιζομένου ἐμφανίζεται ἀμέσως διὰ τῆς ὠμῆς τετραγωνικότητος τῶν ἐπιπέδων, εἰς τὰ μεγάλα χωριάτικα αὐτιά του. Μερικοὶ μελετηταὶ ἔχουν παραβάλει τὸν Βροῦτον μὲ ἓν ὠραιότατον χαλκοῦν πορτραῖτο εὐρεθὲν εἰς τὸ Βονιανιμ τῆς Σαμνίτιδος (είκ. 21), μακρὰν ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς Ἑτρουρίας. Καὶ ἀληθῶς, ἡ συγγένεια εἶναι πραγματικὴ, διότι ἀμφοτέρω τὰ ἔργα διακρίνει ὁ ἀρχαῖος Ἰταλικὸς ρεαλισμὸς· ὑπάρχει ὅμως μία μορφικὴ διαφορά, ποῦ ἐπιτρέπει νὰ ὀρισθοῦν δύο διαφορετικαὶ χρονολογίαι· ὁ Βροῦτος εἶναι πράγματι κατεσκευασμένος μὲ σταθερὰ ἐπίπεδα, καὶ εἶναι ἔργον τοῦ Δ' αἰῶνος π. Χ.· ἐνῶ εἰς τὸ χαλκοῦν ἔργον τοῦ Βονιανιμ ἡ πλαστικὴ ἀπαλότης φανερώνει ἤδη τὴν ἐπικράτησιν τῆς φωτοσκιάσεως· τοῦτο εἶναι ἄρα ἔργον τοῦ 200 π. Χ. καὶ δύναται νὰ τεθῇ παράπλευρα μὲ τὰ ἑλληνικὰ πορτραῖτα τῆς μέσης ἑλληνιστικῆς περιόδου. Δὲν εἶναι ὅμως ἑλληνικὸν πορτραῖτο, διότι ἡ κατ' οὐσίαν Ἰταλικότης του καταφαίνεται εἰς τὴν ἑξαρσιν τῶν στερεομετρικῶν ἀξίων τῆς τεκτονικῆς τοῦ ἔργου, εἰς τὸν ρεαλισμὸν του, ἀπὸ τὸν ὁποῖον λείπουν τὰ ἐξιδανικεύοντα θέματα, καὶ ὁ ὁποῖος ὅμως ρεαλισμὸς δὲν ἔχει προξενήσει, ἔνεκα τούτου, μίαν ἄτονον ἔκφρασιν, ἀλλὰ τούναντίον συνήργησεν ὅπως σχηματισθῇ ρεῦμα ἀμέσου κατανοήσεως μεταξὺ τοῦ εἰκονιζομένου καὶ

τοῦ θεατοῦ. Αὐτὸ σημαίνει, ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἡδυνήθη νὰ ἐκφράσῃ τελείως τὴν πνευματικὴν ζωὴν τοῦ εἰκονιζομένου εἰς τὴν πραγματικότητά της, χωρὶς νὰ τὴν ἐξιδανικεύσῃ, καὶ συγχρόνως χωρὶς τὸ ἔντονον αὐτῆς νὰ ἐλαττωθῇ ἐκ τῆς μεταφορᾶς εἰς τὴν ὕλην τῆς αὐλοῦ ἐκείνης πραγματικότητος, ποῦ εἶναι ἡ ἀνθρωπίνη «ψυχή». Τὸ χαλκοῦν ἔργον τοῦ Bonianum εἶναι ἐπομένως «Ἰταλικόν» πορτραῖτο, καὶ τοῦ ὅρου αὐτοῦ δύναται πλέον νὰ γίνεται χρῆσις, χωρὶς τὴν ἀνάγκην δικαιολογίων. Δὲν εἶναι ἔργον ἐτρουσκικόν, διότι εὑρέθη μακρὰν τῆς Ἑτρουρίας, καὶ δὲν δύναται νὰ λεχθῇ «ρωμαϊκόν», διότι ἡ Ρώμη κατὰ τὸ 200 π. Χ. δὲν ἦτο ἀκόμῃ κέντρον τέχνης· ὅθεν ἀπομένει ὀρθὴ ἡ ὀνομασία «πορτραῖτο Ἰταλικόν».

Εἰς τὴν Ρώμην τὸ ἔθιμον τῆς διατηρήσεως τῆς φυσιογνωμίας τῶν θανόντων ἦτο πολὺ ἀρχαῖον, ἀλλὰ κατὰ τὰς ἀρχὰς ἦτο διαδεδομένον μόνον μεταξύ τῆς ἀριστοκρατίας. Ἐλαμβάνοντο ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῶν νεκρῶν κήρινα ἐκμαγεῖα, τὰ ὁποῖα ἐφυλάσσοντο ἐν τὸς κιβωτίων ὡς ἱερὰ κειμήλια, ταῦτα δὲ κατόπιν ἐφέροντο εἰς τὰς κηδεῖας τῶν μελῶν τῆς οἰκογενείας. Ὅταν κατὰ τὸ τέλος τοῦ Β' αἰῶνος π. Χ., τὸ ἔθιμον διεδόθη καὶ μεταξύ τῶν ὑποδεεστερῶν ἀστῶν, αὐτοὶ δὲν ἠρκέσθησαν εἰς τὸ κήρινον προσωπεῖον, ἀλλ' ἠθέλησαν νὰ ἀποτυπώσουν τὸ θετικόν του εἰς τὸν λίθον, νὰ κατασκευάσουν δηλαδὴ πορτραῖτον. Ἀπὸ τὴν μηχανικὴν ὁμῶς αὐτὴν ἐργασίαν δὲν ἡδύνατο νὰ γεννηθῇ ἀληθινὴ τέχνη. Πράγματι τὰ πρῶτα ρωμαϊκὰ πορτραῖτα ἦσαν ἐντυπωσιακά

πρόσωπα πτωμάτων, οὐχί δὲ καλλιτεχνικὰ ἐρμηνεύματα τοῦ ἀληθινοῦ (εἰκ. 22).

Πρέπει ἐξ ἄλλου νὰ σκεφθῶμεν ὅτι ἡ χαμηλὴ αὐτὴ εἰλικρίνεια, ἂν ᾗτο δυνατόν νὰ ἀρέσῃ εἰς τὸν λαϊκὸν ἐντολέα, τὸν ὁποῖον ἐνδιέφερε μόνον τὸ νὰ ἀναπαραχθῇ ἀκριβῶς ἡ φυσιογνωμία τοῦ ἀποβίωσαντος, δὲν ᾗτο ἐπαρκὴς διὰ τὴν μορφωμένην τάξιν, ἡ ὁποία ἐγνώριζεν ἢ διησθάνετο, ὅτι ἡ ἀλήθεια εἰς τὴν τέχνην δὲν εἶναι ἐκείνη, ποὺ περιγράφει ἐπακριβῶς κάθε χωριστὴν λεπτομέρειαν τοῦ προτύπου, ἀλλὰ ἐκείνη, ποὺ ξέρει νὰ μεταγγίξῃ τὸ ἄπειρον πνεῦμα εἰς τὴν ὕλην, ποὺ κάμνει τὸ ἀτομικὸν νὰ μετέχῃ τοῦ καθολικοῦ πνεύματος. Ἡ ζωτικὴ ἐνέργεια, συνεπῶς, ἡ ὁποία ἔλειπεν ἐντελῶς ἀπὸ τὰ ἀγροίκως βεριστικά ὁμοιώματα τῶν Ρωμαίων, ὑπῆρχεν ἀντιθέτως εἰς τὴν καλλιεργημένην ἰταλικὴν τέχνην τοῦ πορτραίτου· καὶ ἀκριβῶς εἰς αὐτὴν τὴν τέχνην, τὴν πλουσίαν εἰς ρυθμικοὺς πόρους, ποὺ τῆς ἐπέτρεπαν νὰ φθάνῃ ἕως τὴν ἔκφρασιν τῆς ἐνδομύχου πνευματικῆς τάσεως, νὰ ἐπιδρᾷ εἰς τὸν χυδαίως ἀναλυτικὸν βερισμόν, ἐπιτελοῦσα νέας συνθέσεις, ἡ ἀπλοποίησις τῆς μορφῆς ἐπέτρεψε νὰ ἀνακύψῃ τὸ πνευματικὸν περιεχόμενον τοῦ ἔργου. Μία ὥραία κεφαλὴ εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Νεαπόλεως (εἰκ. 23) καὶ ὁ λεγόμενος Κικέρων τῆς Φλωρεντίας (εἰκ. 24), ἔργα τοῦ 70 περίπου π. Χ., ἀποδεικνύουν πόσον ἡ ἀντίδρασις ὑπῆρξε γοργή καὶ πῶς ὁ ρωμαϊκὸς βερισμὸς ἐξηυγενίσθη προσλαμβάνων τοὺς χαρακτηῖρας ἐνὸς ὕγιους ρεαλισμοῦ, ὅπου μορφὴ καὶ περιεχόμενον ἐναρμονίζονται εἰς τελείαν ἐνότητα καὶ εἶναι αἱ σπουδαιό-

τεραι απαιτήσεις της τέχνης τοῦ πορτραίτου,—ή φυσική ὁμοιότης καὶ ἡ ψυχικὴ διαφάνεια.

Ἀκόμη καὶ τὰ γλυπτὰ αὐτὰ ἔπρεπε, μὲ τὴν αὐστηρὰν λογικὴν, νὰ ὀνομάζωνται ἰταλικά, ἀλλὰ τὸ ἐπίθετον «ρωμαϊκά» τὸ διδόμενον εἰς ἔργα κατασκευασθέντα συμφώνως μὲ τὴν ἰταλικὴν τάσιν ἀπὸ τοῦ 100 π. Χ. καὶ κατόπιν, δικαιολογεῖται ἀπὸ ἱστορικὸν λόγον, καθόσον ἡ Ρώμη ἀντεπροσώπευσεν ἔκτοτε τὸ σύνολον πασῶν τῶν φυσικῶν καὶ ἠθικῶν ἐνεργειῶν τῆς Ἰταλίας, καὶ καθώρισε τὸν κανόνα τοῦ ἰδεώδους πολίτου, πολεμιστοῦ, ἐργατικοῦ, ἀποικιστοῦ, σεβομένου τοὺς θεοὺς καὶ ἀνθρωπίνους νόμους, αὐστηροῦ τὸν βίον καὶ τὰ μέσα, οὐχὶ ὀνειροπόλου, ἀλλὰ πραγματοποιοῦ. Ἔτσι μᾶς ἐμφανίζονται δύο ὥραϊα ἔργα τῶν χρόνων τοῦ Καίσαρος, τὸ μὲν εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Καπιτωλίου (εἰκ. 25), τὸ δὲ εἰς τὴν Πινακοθήκην τῶν Οὐφίτσι τῆς Φλωρεντίας (εἰκ. 26). Εἶναι γλυπτὰ ὁλόκληρα μὲ ἐνάργειαν πνευματικὴν καὶ ὕλικήν, συμπαγεῖς ὄγκοι μὲ διαφανῆ τεκτονικὴν, καὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀκτινοβολεῖ μία πρακτικὴ διανόησις, κυρίαρχος, καθόσον λείπουν ἀπὸ αὐτὴν αἱ συνταράσσουσαι συναισθηματικότητες.

Ἡ περίοδος αὕτη, πρόδρομος τῆς Αὐτοκρατορίας, εἶναι ἰδιαζόντως ἐνδιαφέρουσα διὰ τὸν μελετῶντα τὰς σχέσεις τῆς ἐλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς τέχνης. Ἐχομεν ἰδῆ πῶς, μετὰ τὰς πρῶτας ἤδη ἀρχὰς τῆς καλλιεργημένης ἰταλικῆς τέχνης τοῦ πορτραίτου, ἡ ἐλληνικὴ διδασκαλία ἐνήργησεν ὡς κανὼν μορφικῆς ἰσορροπίας. Κατὰ τὴν δύσιν τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης

δὲν ἦτο πλέον γενικὴ ἢ διδασκαλία ἢ καθορίσασα τὴν τεχνοτροπίαν πολλῶν ρωμαϊκῶν πορτραίτων, ἀλλὰ ἀπλὴ ἐπιβολὴ πρὸς μίμησιν τῶν ἐλληνικῶν προτύπων. Καὶ ἡ μίμησις ἐπῆλθεν, ὅχι ὅμως μὲ τόσον μεγάλην ἔκτασιν ὅσον τινὲς πιστεύουν, διότι κατὰ τὰ τέλη τῆς δημοκρατικῆς περιόδου σαφῶς ξεχωρίζεται εἰς τὴν τέχνην ὅ,τι εἶναι ἐλληνικόν καὶ ὅ,τι ρωμαϊκόν. Διὰ τὸ νὰ περιορισθῶμεν εἰς τὰ πορτραῖτα, πρέπει πρὸ παντὸς νὰ χωρίσωμεν αὐτὰ πρῶτον εἰς πορτραῖτα Ρωμαίων πολιτῶν ἐκτελεσθέντα ὑπὸ Ἑλλήνων, δεύτερον εἰς πορτραῖτα ἐκτελεσθέντα ὑπὸ Ρωμαίων τεχνιτῶν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης, τρίτον εἰς πορτραῖτα ἐκτελεσθέντα ὑπὸ Ρωμαίων ἐν πνεύματι πρωτοτυπίας σύμφωνα μὲ τὴν ἰταλικὴν παράδοσιν. Τὸ πορτραῖτο τοῦ Κικέρωνος (εἰκ. 27) εἶναι, παραδείγματος χάριν, ἔργον ἐξελθόν ἀπὸ ἐλληνικὰ χέρια, ἴσως τοῦ Πασιτέλους, διότι ἐπανέρχονται εἰς αὐτὸ ἐκείνη ἢ προτίμησις διὰ τὸ λεπτὸν παιγνίδι τῆς ἐπιφανειακῆς φωτοσκιάσεως, ἐκείνη ἢ φιλαρέσκεια διὰ τὴν κομψὴν ἀνατομικὴν ἀνάλυσιν, ἐκείνη ἢ διάθεσις διὰ τὴν ἐλαφρῶς παθητικὴν ἑκφρασιν, ποὺ προσιδιάζουσι εἰς τὴν ὑστάτην ἐλληνιστικὴν τέχνην. Ἡ κεφαλὴ, τὴν ὁποίαν παριστάνει ἡ εἰκ. 28, εἶναι ἀντιθέτως τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀτυχοῦς συζεύξεως ἰταλικοῦ κυβισμοῦ καὶ βεριστικῆς δεξιότητος, ποὺ κατέστρεψε τὴν στερεότητα τῆς τεκτονικῆς τῆς χωρὶς νὰ φθάσῃ εἰς τὴν ἐνότητα τοῦ ρυθμοῦ. Ἡ νόθος αὐτὴ ἐλληνιστικο-ρωμαϊκὴ κατεύθυνσις εἶχεν ἄλλως τε ἐπεισοδιακὸν χαρακτήρα. Ὁ ρωμαϊκὸς ρεαλισμὸς, μὲ τὴν εὐρωστον στερεομε-

τρικὴν τεκτονικὴν, ὡς ἐμφανίζεται εἰς τὰ πορτραῖτα τῶν χρόνων τοῦ Καίσαρος, δὲν κατεκλύσθη ἀπὸ τὴν εἰσβολὴν τοῦ ἑλληνικοῦ γούστου· καί, εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Αὐγούστου, μαρτυροῦν περὶ τούτου αἱ ὠραῖαι κεφαλαὶ κορασίδος τῶν Μουσείων Τορλόνια καὶ Πάρμας (εἰκ. 29, 30, 31), θαυμασταὶ συνθέσεις οὐσιωδῶν ὄγκων μὲ τελείαν ἐνότητα καὶ συνοχὴν. Αἱ κεφαλαὶ αὐταὶ μᾶς ἐνδιαφέρουν διὰ τὴν ἀπόδειξιν τοῦ γεγονότος, ὅτι καὶ κατὰ τὴν περίοδον ἀκόμη τοῦ φλογερωτέρου ἐνθουσιασμοῦ διὰ τὴν ἑλληνικὴν τέχνην, ὑπῆρχε μία πηγαία ρωμαϊκὴ τέχνη, ἡ ὁποία ἀντέταξεν ἀντίστασιν ὄχι μόνον εἰς τὴν εἰσβολὴν τῆς βεριστικῆς ἑλληνικῆς δεξιολογίας, ἀλλὰ καὶ εἰς ἐκεῖνον τὸν νεοαττικὸν ἀκαδημισμόν, τὸν πλέον ἐπικίνδυνον, ἔνεκα τῆς ὁλονὲν αὐξανομένης κλίσεως μεταξὺ τῶν ἀνωτέρων ρωμαϊκῶν τάξεων ὅπως εἰσδύσουν εἰς τὰς μορφὰς καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἀμιγροῦς Ἑλλάδος, ἥτοι εἰς τὸν ἰδεώδη κλασσικὸν κόσμον τοῦ Ε' π. Χ. αἰῶνος. Ἐν ἔργον, ὡς ὁ λεγόμενος Γερμανικὸς (εἰκ. 32), τοῦ γλύπτου Κλεομένους, ἔπρεπε πράγματι ν' ἀρέσῃ παραπολὺ εἰς τὴν ρωμαϊκὴν ἀριστοκρατίαν, διότι περιέκλειεν τὸ οὐσιώδες τοῦ ἐκλεπτυσμένου διανοητισμοῦ, τὸν ὁποῖον αὐτὴ ἐπεδίωκεν· ἀρκεῖ ὅμως καὶ μία ἐπιπολαία ἐξέτασις διὰ νὰ ἐννοήσῃ κανεὶς ὁποῖα σπέρματα παρακμῆς ἔφευρον αὐτὴ ἢ γραμμικὴ τεχνοτροπία, ποῦ εἶναι ἕνα τελειωμένον, ἀκριβολόγον σχέδιον, χωρὶς πλαστικὴν εὐαισθησίαν, μίμησις τῶν ἑλληνικῶν ἔργων τοῦ Ε' π. Χ. αἰῶνος, χωρὶς θέρημν ζωῆς. Μὲ τὴν ἰδίαν αὐτὴν καθαρομορφίαν διανοητικῆς φύσεως

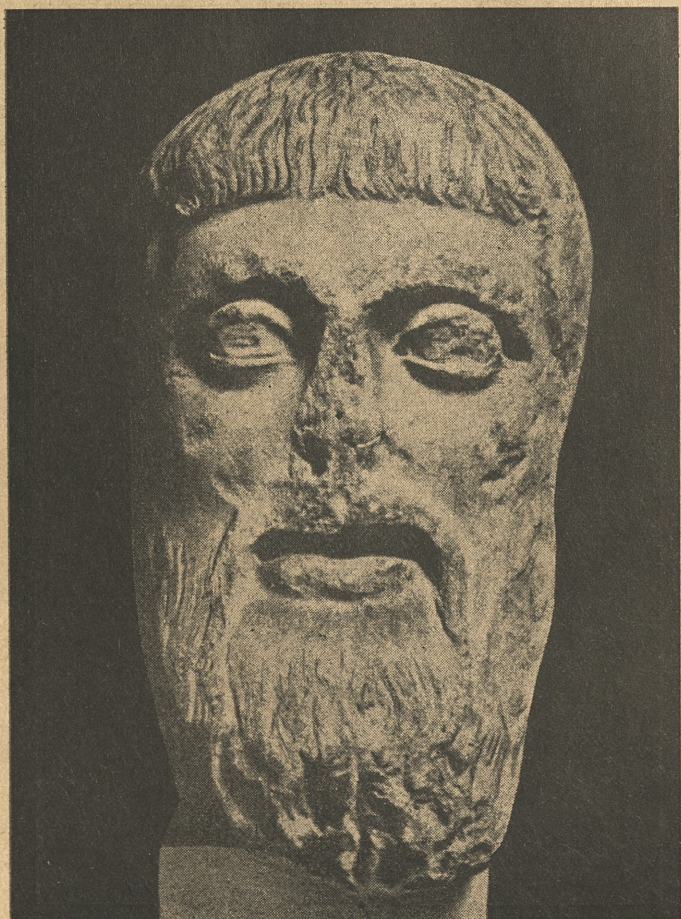
δημιουργείται καὶ ἡ τέχνη τοῦ ἐπισήμου πορτραίτου τῶν αὐτοκρατόρων τοῦ Ἰουλιο-κλαυδίου οἴκου, μὲ τὴν ἔκφρασιν τῆς ἀκαθορίστου μελαγχολίας τὴν ὁποίαν ἔχει. Πρὸς ἀπόδειξιν ὅμως τοῦ ὅτι ἡ πηγὴ τῆς ρωμαϊκῆς πρωτοτυπίας δὲν εἶχε στεριεύσει, ὑπάρχει ἐπὶ παραδείγματι τὸ πορτραῖτο τοῦ Καικιλίου Ἰουκούνδου (εἰκ. 33) τῆς νερωνείου ἐποχῆς, εἰς τὸ ὁποῖον ἐπανερχονται αἱ κύριαι ἰδιότητες τῆς ἰταλικῆς τέχνης: τὸ ἄμεσον τῆς ἐκφράσεως, τὸ συγκεκριμένον τῆς πλαστικῆς τεκτονικῆς.

Τώρα ὅμως οἱ δύο μεγάλοι πολιτισμοί, ὁ ἑλληνικὸς καὶ ὁ ρωμαϊκός, ἔχουν πλέον συγχωνευθῇ. Ἡ Ρώμη εἶχε φέρει μεγάλα ἀγαθὰ εἰς τὴν ἀνθρωπότητα: τὴν ἄγρυπνον αἴσθησιν τῆς πραγματικότητος, τὸ πνεῦμα τῆς τάξεως. Καὶ ἡ Ἑλλὰς ὅμως εἶχε φέρει ἐπίσης μεγάλα ἀγαθὰ: τὴν μὀρφωσιν, τὴν ἐπικράτησιν τοῦ πνεύματος, τὴν ἔφεσιν πρὸς τὸ ἰδεῶδες. Ἐκ τῆς συρροῆς τῶν δύο ρευμάτων διανοήσεως καὶ ζωῆς γεννᾶται μία καθολικὴ ἰδέα, ἡ Αὐτοκρατορία. Εἶπον ἀνωτέρω ὅτι κατὰ τοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους δὲν ὑπάρχει ἑλληνικὴ ἐπαρχιακὴ τέχνη, τώρα λέγω ὅτι δὲν ὑπάρχει οὐδὲ ἰταλικὴ τέχνη: ὑπάρχει μόνον μία ρωμαϊκὴ αὐτοκρατορικὴ τέχνη. Εἰς ἓνα πορτραῖτο τῶν αὐτοκρατορικῶν χρόνων, εἴτε εἰς τὴν Ἰταλίαν εἴτε εἰς ἑλληνικὴν περιοχὴν εὐρισκόμενον, ὑπὸ τὸν ὅρον, ἐννοεῖται, ὅτι δύναται νὰ γίνῃ τοῦτο ἀντικείμενον τεχνοκριτικῆς, δηλαδὴ ὅτι δὲν εἶναι ἔργον τῆς «ντουζίνας», θὰ ἦτο δυσχερὲς νὰ ἀνεύρῃ τις τί εἶναι τὸ ἑλληνικὸν καὶ τί τὸ ρωμαϊκόν, ὅπως π.χ. εἰς τὰ πορτραῖτα ἀπὸ τὴν νῆσον

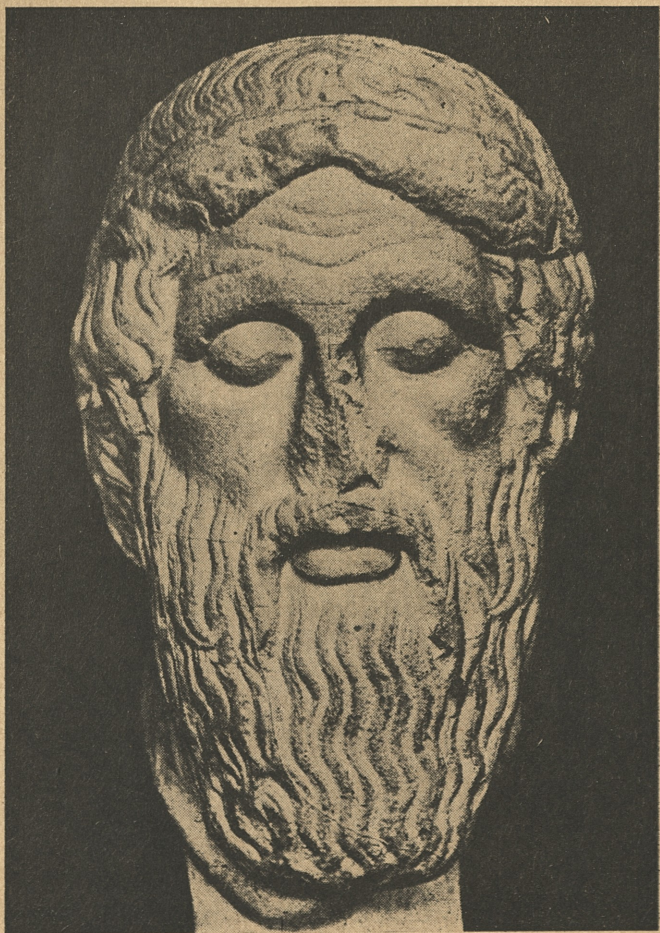
Κῶ (εἰκ. 34, 35). Ἕνας ἀρχαῖος ὅμως δὲν θὰ ἔκαμε ποτὲ μίαν παρομοίαν ἔρευναν, διότι αὐτὸς εἶχεν ἀκριβῆ ἐπίγνωσιν τῆς γενικότητος τῆς ἐννόας, ποὺ ἐνεκλείετο μέσα εἰς τὴν λέξιν «Ρωμαῖος». Καὶ ὅπως ἦτο παγκοσμία ἢ πολιτικὴ ἐγκαθίδρυσις τῆς Αὐτοκρατορίας, παγκοσμία ἦτο καὶ ἡ τέχνη, ποὺ εἶναι τελεία ἔκφρασις τοῦ συναισθήματος μιᾶς ἐποχῆς.



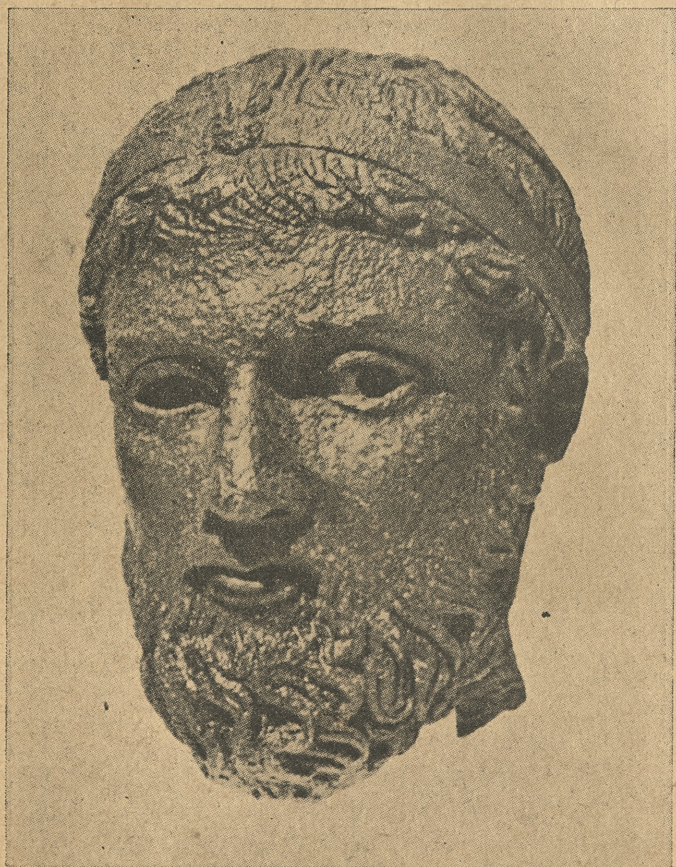
Είκ. 1. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἀρμοδίου ἐκ τοῦ συμπλέγματος
τῶν Τυραννοκτόνων.



Εικ. 2. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἀριστογείτονος ἐκ τοῦ συμπλέγματος
τῶν Τυραννοκτόνων.



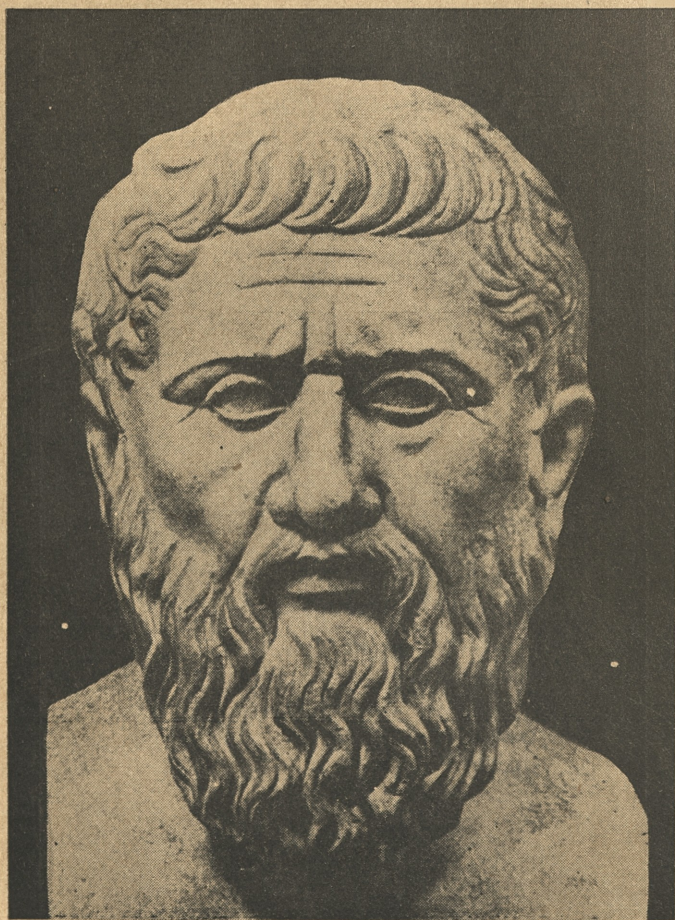
Εικ. 3. Ὁ Ὅμηρος. Περὶ τὸ 460 π. Χ.



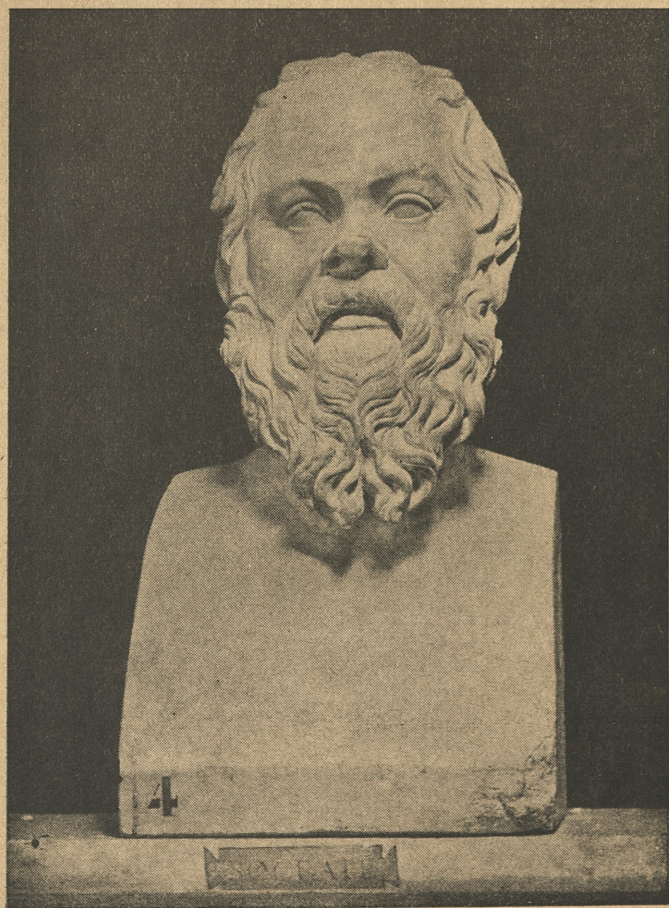
Εἰκ. 4. Χαλκῇ κεφαλὴ ἐκ Κυρήνης. περὶ τὸ 440 π. Χ.



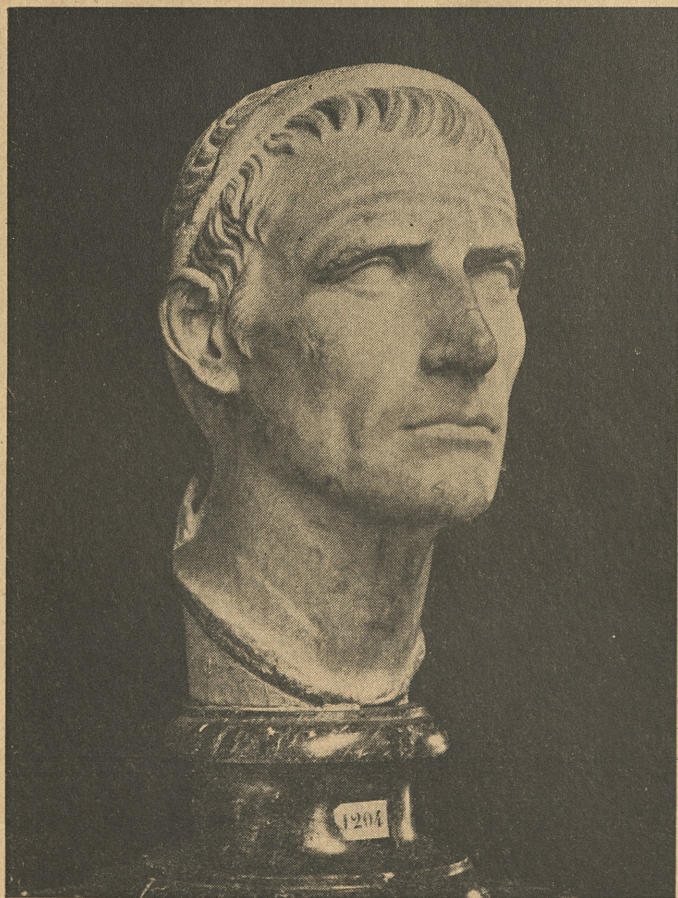
Εἰκ. 5. Ὁ Περικλῆς τοῦ Κρησίλα.



Εικ. 6. Ὁ Πλάτων τοῦ Σιλανίου.



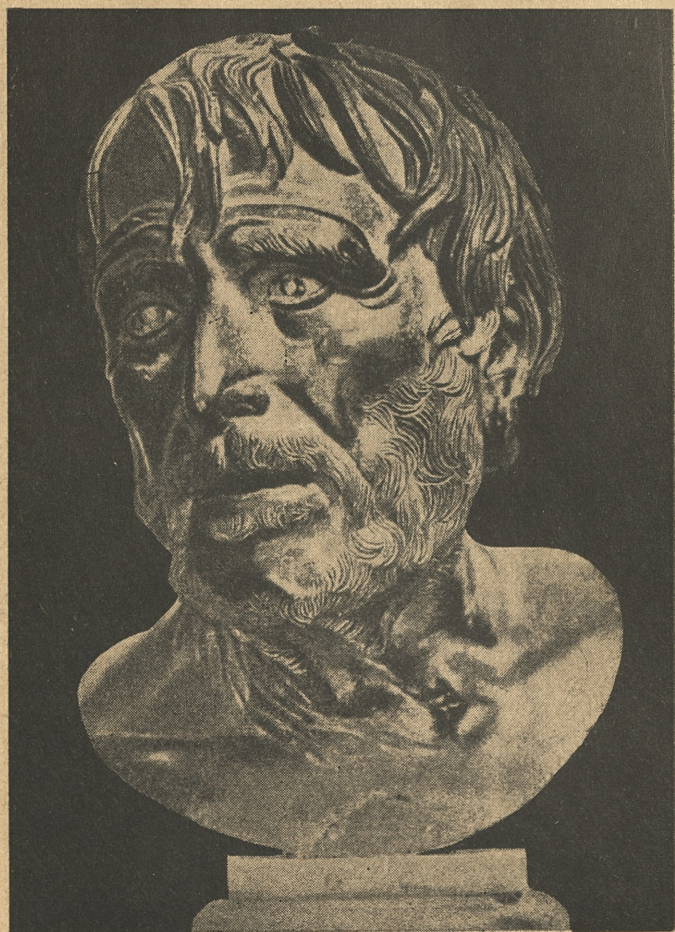
Εικ. 7. 'Ο Σωκράτης. 'Αντίγραφον ἐκ λυσιππικοῦ πρωτοτύπου.



Εικ. 8. Ἀντίοχος ὁ Γ' τῆς Συρίας. Περὶ τὸ 200 π. Χ.



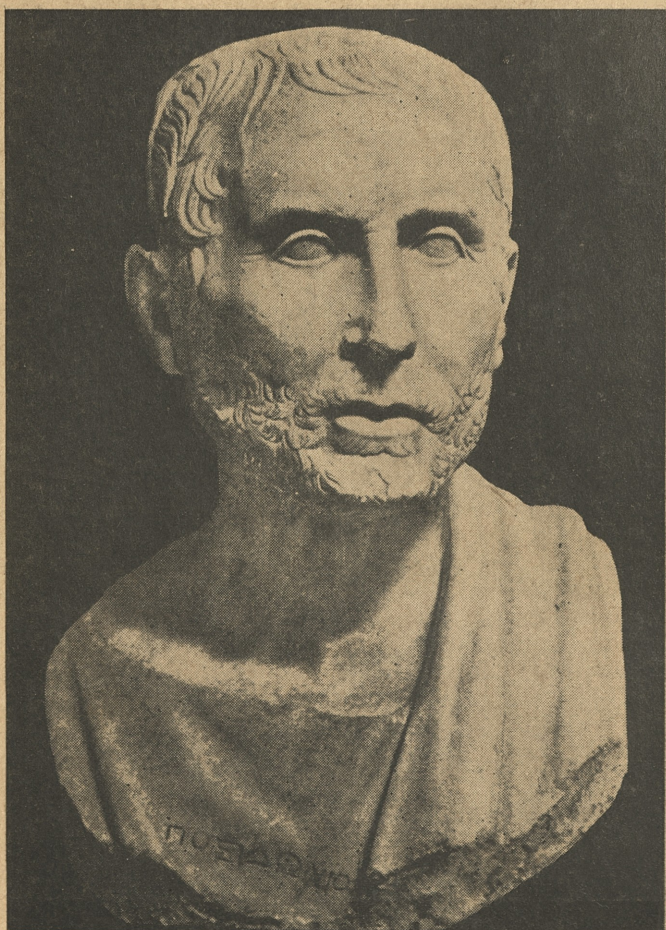
Είκ. 9. 'Ο Μένανδρος (:) τέχνη μέσης έλληνιστικῆς έποχῆς.



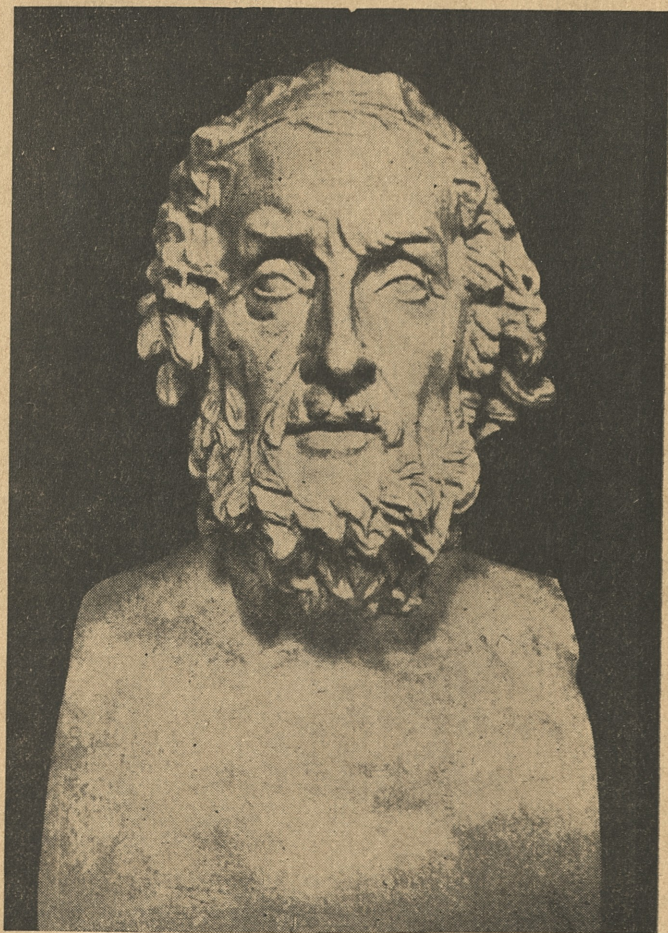
Εικ. 10. Ὁ λεγόμενος Ψευδο - Σενέκας.
Τέχνη μέσης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς.



Εἰκ. 11. Ὁ λεγόμενος Ψευδο - Σενέκας, προφίλ.



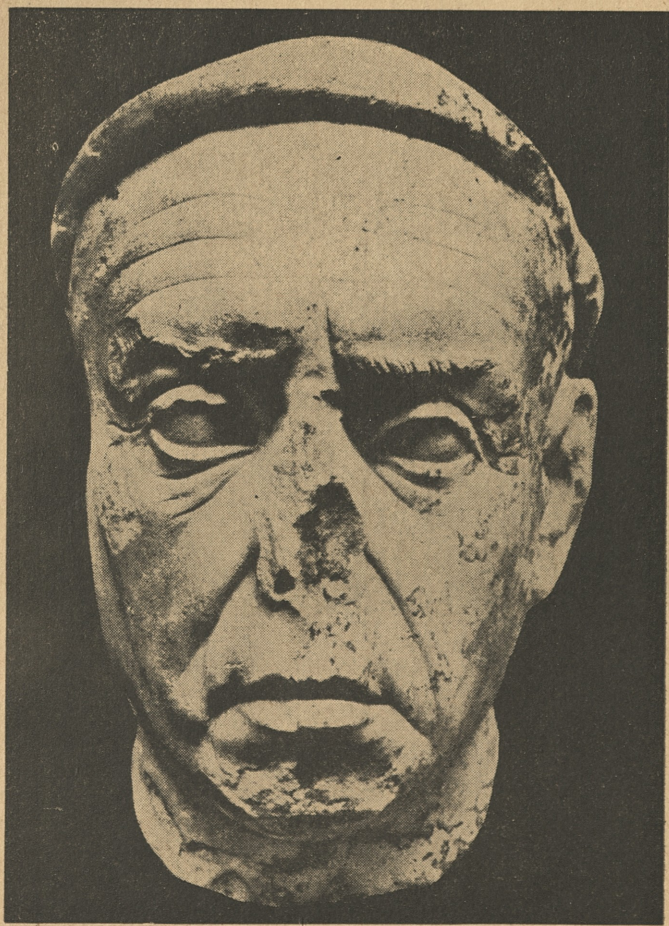
Εικ. 12. 'Ο Ποσειδώνιος' περί τὸ 70 π.Χ.



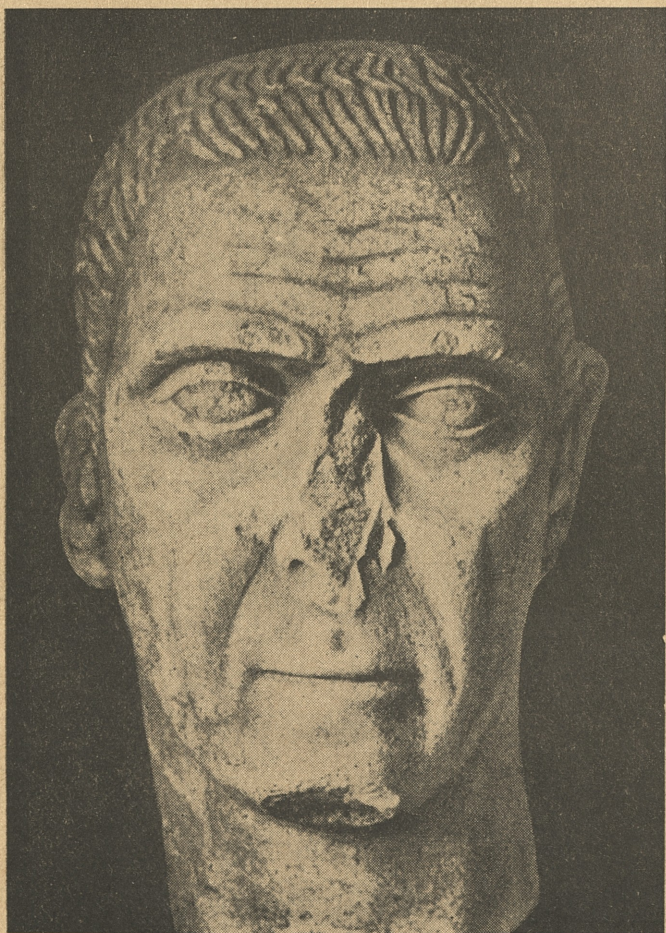
Εικ. 13. Ὁ Ὅμηρος. Τέλος τῆς ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς.



Εικ. 14. Λεπτομέρεια αττικού ανάγλυφου
τοῦ α' π. Χ. αἰῶνος.



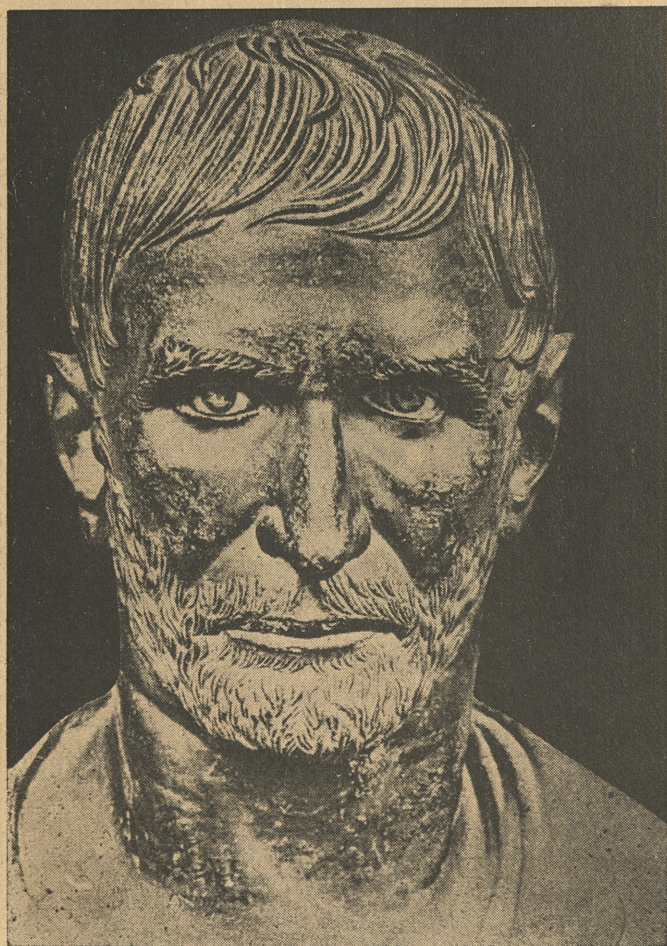
Εἰκ. 15. Κεφαλὴ ἱερέως ἐκ τῆς Ἀγορᾶς
τῶν Ἀθηνῶν. 80 - 50 π. Χ.



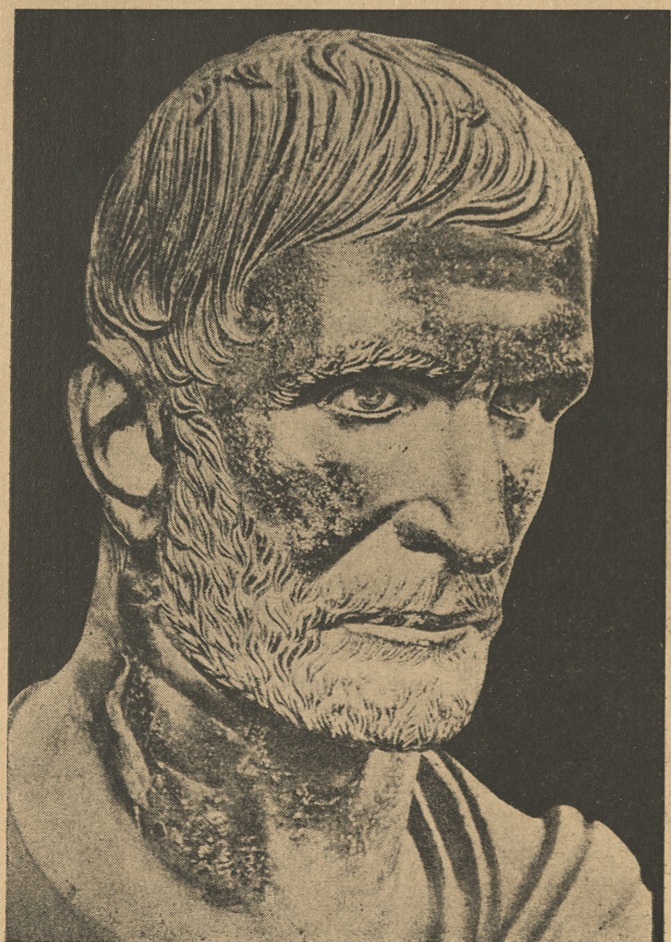
Εικ. 16. Κεφαλή Ἀγνώστου ἐκ τῆς νήσου Κῶ. α' π. Χ. αἰών.



Εικ. 17. Κανωπική Τεφροδόχος. Ζ' π. Χ. αίων.



Εικ. 18. Ὁ λεγόμενος Βρούτος. Δ' π. Χ. αἰών.



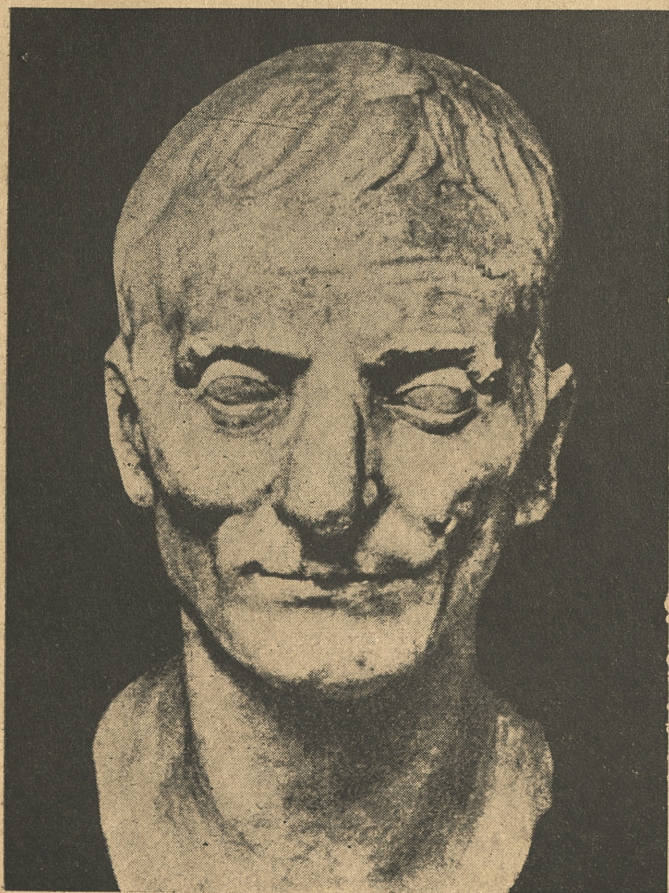
Είκ. 19. Ὁ λεγόμενος Βροῦτος. Δ' π. Χ. αἰών.



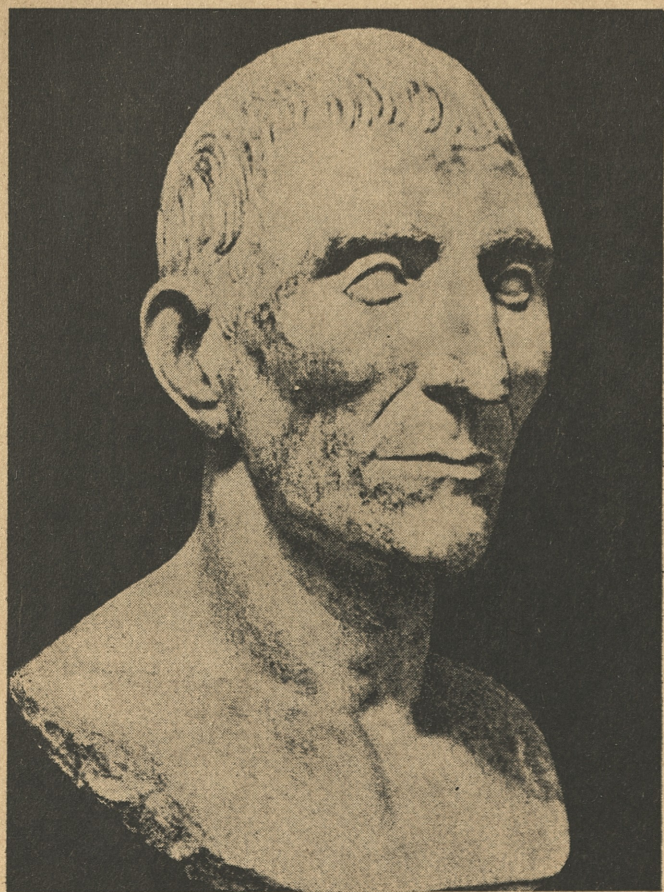
Εικ. 20. Ὁ λεγόμενος «Obesus Etruscus».
Σαρκοφάγος τοῦ Γ' π. Χ. αἰῶνος.



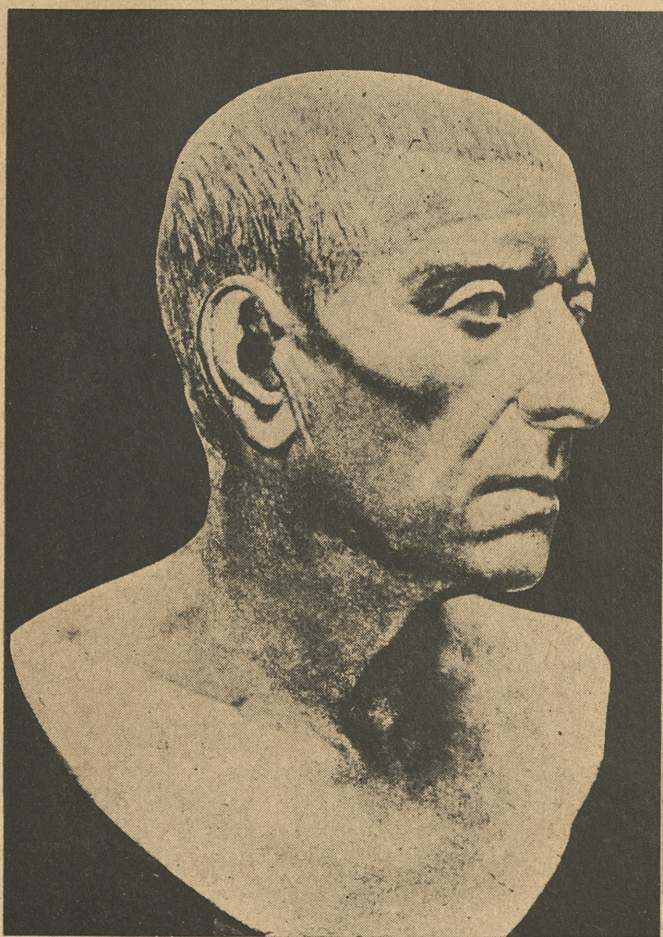
Είκ. 21. Χαλκῇ κεφαλὴ. Τέχνη Ἰταλικὴ τοῦ τέλους
τοῦ Γ' π. Χ. αἰῶνος.



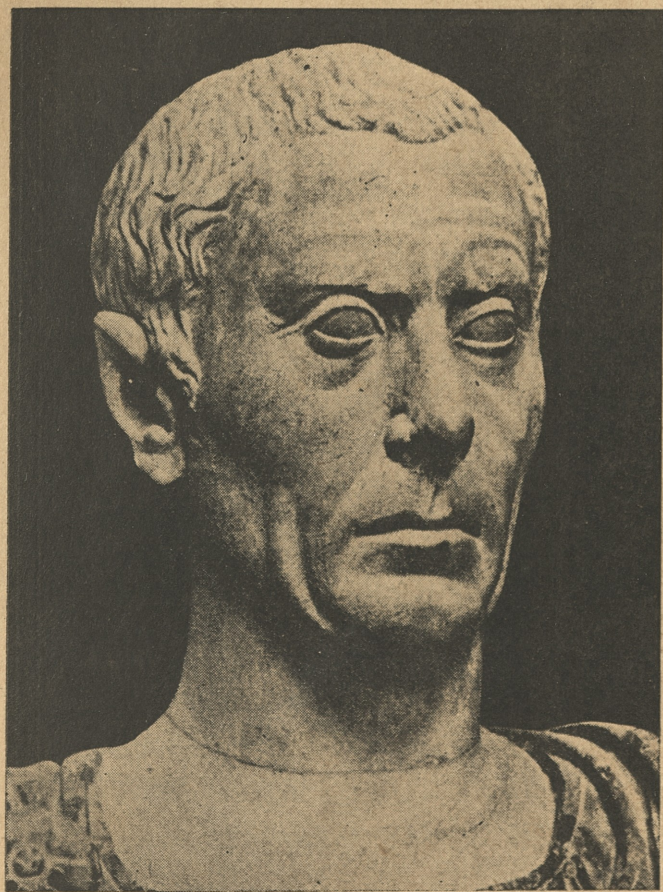
Είκ. 22. Κεφαλή Ρωμαίου. Α' π. Χ. αίων.



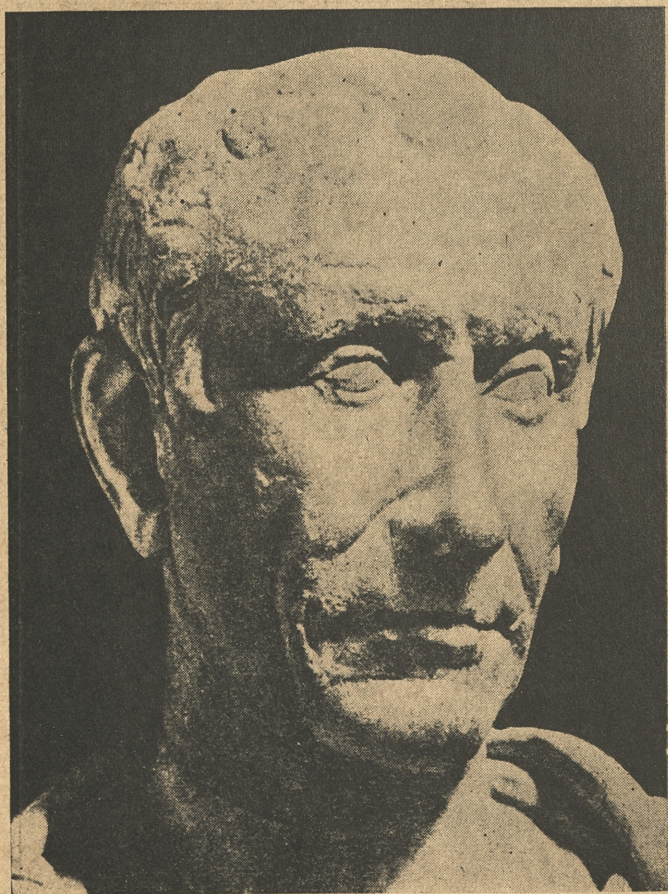
Εικ. 23. Κεφαλή Ρωμαίου. Α' π. Χ. Αιών.



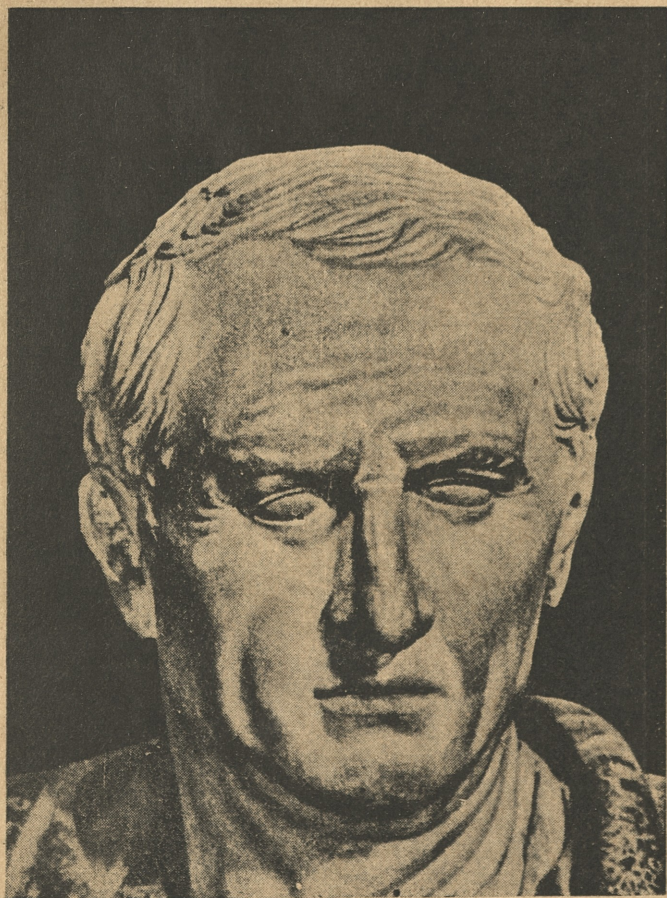
Εἰκ. 24. Ὁ λεγόμενος Κικέρων. Α' π. Χ. αἰών.



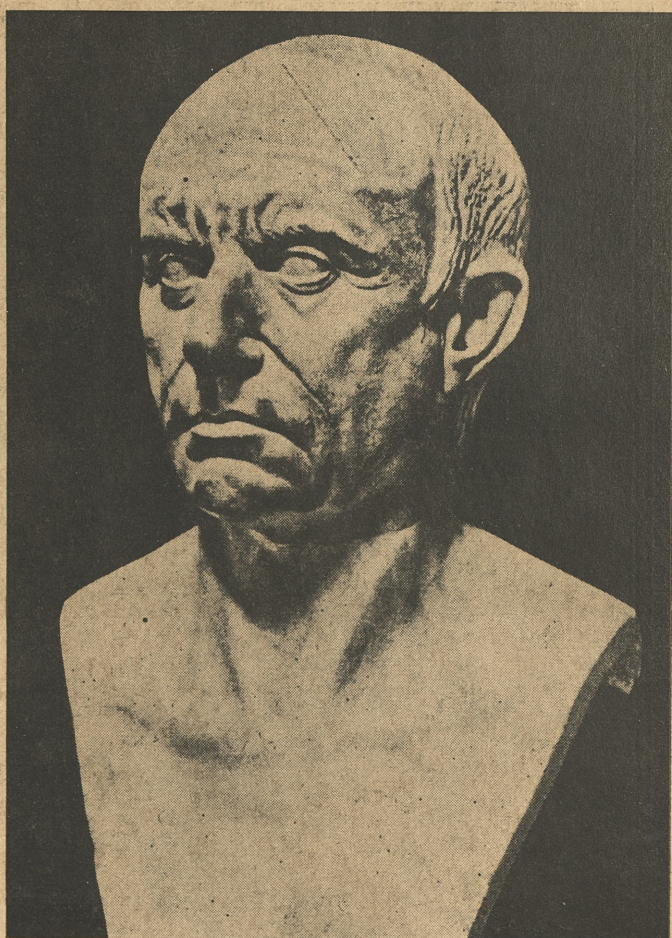
Εικ. 25. Ρωμαϊκή προσωπικότητα της εποχής του Καίσαρος.



Εικ. 26. Ρωμαϊκή προσωπικότης της εποχής τοῦ Καίσαρος.



Εικ. 27. Ο Κικέρων. Μέσον τοῦ Α' π. Χ. αἰῶνος.



Είκ. 28. Κεφαλή Ρωμαίου. Μέσον Α' π. Χ. αιώνας.



Εικ. 29. Κεφαλή Κόρυμβος. Έποχή Αύγουστου.



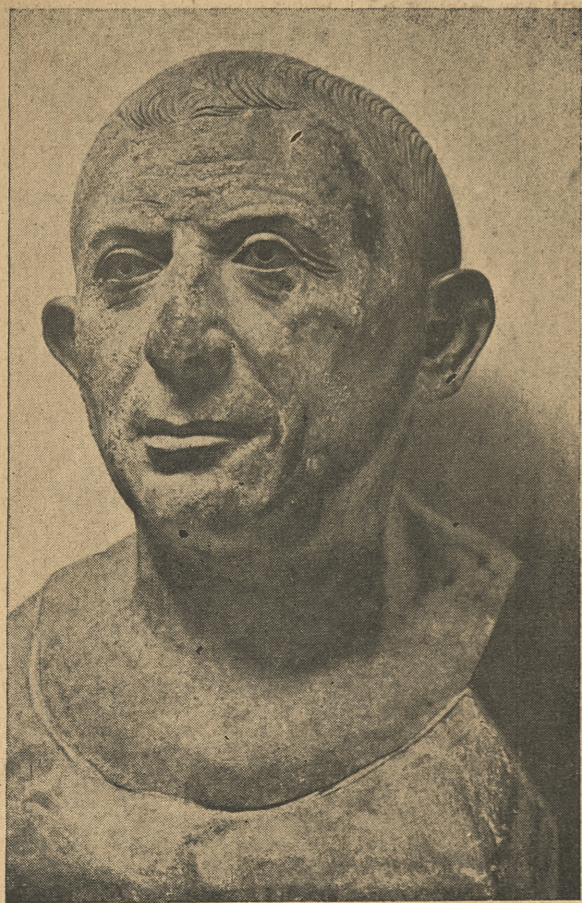
Είκ. 30. Χαλκή κεφαλή Κόρης. Έποχή Αύγούστου.



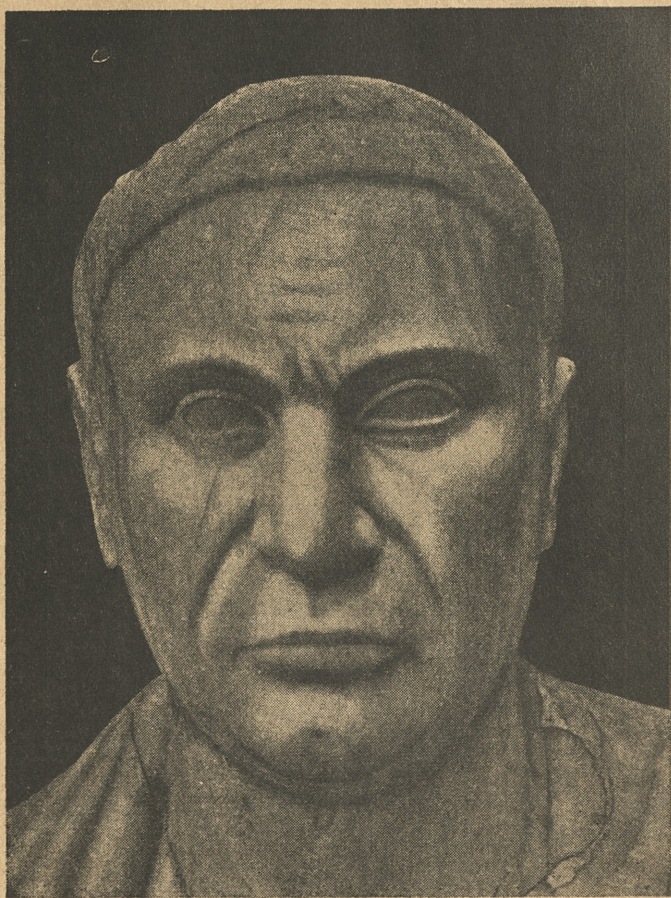
Είκ. 31. Χαλκῇ κεφαλὴ Κόρυς. Ἑποχὴ Αὐγούστου.



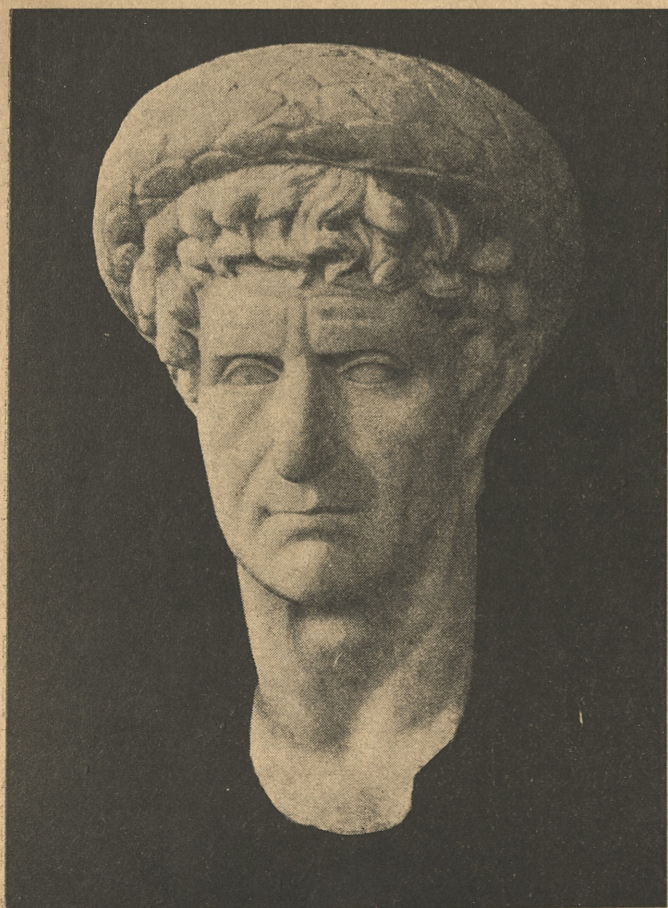
Είκ. 32. Ὁ λεγόμενος «ρήτωρ ἢ Γερμανικός».
Περὶ τὸ μέσον τοῦ Α' π. Χ. αἰῶνος.



Εικ. 33. Ὁ Καικίλιος Ἰουκοῦνδος. Περὶ τὸ 65 μ.Χ.



Είκ. 34. Πορτραίτο ἐκ τῆς νήσου Κῶ. Περί τὸ 70 μ. Χ.



Εικ. 35. Πορταίτο ἐκ τῆς νήσου Κῶ.
Περὶ τὸ τέλος τοῦ Α' μ. Χ. αἰῶνος.

ΠΙΝΑΞ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Είκ. 1. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἀρμοδίου. Ἀντίγραφον τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 477-476 π. Χ.

Ἐκ τῶν Brunn - Bruckmann Denkm. 328

Είκ. 2. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἀριστογείτονος. Ἀντίγραφον τοῦ Βατικανοῦ. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 477-476 π. Χ.

Φωτογραφία τοῦ Μουσείου

Είκ. 3. Ὁ Ὅμηρος (κ.λ. Ἐπιμενίδης). Ἀντίγραφον τοῦ Μονάχου. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 460 π. Χ.

Φωτογραφία Bruckmann

Είκ. 4. Κεφαλὴ ἀγνώστου. Μουσεῖον Κυρήνης. Χαλκοῦν πρωτότυπον ἔργον περὶ τὸ 440 π. Χ.

Laurenzi Ritratti Greci 13

Είκ. 5. Ὁ Περικλῆς. Ἀντίγραφον τοῦ Βερολίνου. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου περὶ τὸ 435 π. Χ.

Φωτογραφία τοῦ Μουσείου

Είκ. 6. Ὁ Πλάτων. Ἀντίγραφον τοῦ Βατικανοῦ. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 370-355 π. Χ.

Boehringher Platon 84

Εικ. 7. **Ὁ Σωκράτης.** Ἀντίγραφον τοῦ Μουσείου τοῦ Καπιτωλίου. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου περί τὸ 330 π.Χ.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 8. **Ὁ Ἀντίοχος ὁ Γ'.** Μουσεῖον τοῦ Λούβρου. Ἔργον πιδανόν πρωτότυπον τοῦ 200 π.Χ.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 9. **Ὁ Μένανδρος (;)** Ἀντίγραφον ἐν Κερκύρα. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 230 - 220 π.Χ.

Φωτογραφία τοῦ Μουσείου

Εικ. 10 καὶ 11. **Κεφαλὴ Ἀγνώστου** (κ.λ. Ψευδο - Σενέκας). Ἀντίγραφον τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 230 π.Χ.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 12. **Ὁ Ποσειδώνιος.** Ἀντίγραφον τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου περί τὸ 70 π.Χ.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 13. **Ὁ Ὅμηρος.** Ἀντίγραφον τοῦ Schwerin, Grossh. Bibliothek. Χρόνοι τοῦ πρωτοτύπου 50 - 25 π.Χ.

Hekler, Bildniskunst, 117a

Εικ. 14. **Λεπτομέρεια ἀττικού ἀναγλύφου τοῦ α' π.Χ. αἰῶνος.** Μουσεῖον Βερολίνου.

Ath. Mitt. 1917

Είκ. 15. Κεφαλή ιερέως ἐκ τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγο-
ρᾶς τῶν Ἀθηνῶν. Πρωτότυπον ἔργον τῶν
ἐτῶν 80 - 50 π. Χ.

Φωτογραφία τοῦ Γερμ. Ἀρχ. Ἰνστιτ. Ρώμης

Είκ. 16. Κεφαλή Ἀγνώστου. Antiquarium τῆς νήσου
Κῶ. Πρωτότυπον ἔργον τοῦ πρώτου π. Χ. αἰῶνος.

Φωτογραφία Ἰστ. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου Ρόδου

Είκ. 17. Κανωπικὴ τεφροδόχος. Ἀρχαιολογικὸν Μου-
σεῖον Φλωρεντίας. Δεύτερον ἥμισυ τοῦ Ζ' π. Χ.
αἰῶνος.

Φωτογραφία τοῦ Μουσείου

Είκ. 18 καὶ 19. Ὁ λεγόμενος Βροῦτος. Ρώμη, Μουσείον
dei Conservatori. Χαλκοῦν πρωτότυπον ἔργον
τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ Δ' π. Χ. αἰῶνος.

West, Röm. Porträtplastik 310

Είκ. 20. Ὁ λεγόμενος «Obesus Etruscus». Σαρκοφά-
γος τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Φλωρεντίας,
τοῦ Γ' π. Χ. αἰῶνος.

Φωτογραφία Alinari

Είκ. 21. Χαλκὴ Κεφαλή ἐκ Bonianum, πιθανόν στρα-
τηγοῦ τινος τοῦ 6' Καρχηδονιακοῦ πολέμου.
Πάρισιοι, Ἔδν. Βιβλιοθήκη.

Φωτογραφία Giraudon

Είκ. 22. Κεφαλή Ρωμαίου. Περί τὸ 90 π. Χ. Κοπεγχάγη,
Γλυπτοθήκη Ny-Carlsberg.

West ἔ. ἀ. 36

Εικ. 23. Κεφαλή Ρωμαίου τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ πρώτου π. Χ. αἰῶνος. Μουσεῖον Νεαπόλεως.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 24. Ὁ λεγόμενος Κικέρων. Φλωρεντία. Πινακοθήκη degli Uffizi· α' ἡμισυ τοῦ πρώτου π. Χ. αἰῶνος.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 25. Κεφαλή ἀγνώστου Ρωμαίου τῆς ἐποχῆς τοῦ Καίσαρος.

Laurenzi Aevum 1940

Εικ. 26. Ρωμαϊκὴ προσωπικότης τῆς ἐποχῆς τοῦ Καίσαρος. Φλωρεντία, Πινακοθήκη degli Uffizi.

Laurenzi ἔ. ἀ.

Εικ. 27. Ὁ Κικέρων. Ἀντίγραφον τῆς Πινακοθήκης degli Uffizi τῆς Φλωρεντίας.

Laurenzi ἔ. ἀ.

Εικ. 28. Κεφαλή Ρωμαίου. Ρώμη, Μουσεῖον Καπιτωλίου. Μέσον τοῦ α' π. Χ. αἰῶνος.

Φωτογραφία Alinari

Εικ. 29 (καὶ ἐπὶ τοῦ ἐξωφύλλου). Κεφαλή Κόρης πρωΐμου Αὐγούστειας ἐποχῆς. Ρώμη, Μουσεῖον Torlonia.

Neg. τοῦ Γερμ. Ἀρχ. Ἰνστιτ. Ρώμης

Εικ. 30 καὶ 31. Χαλκὴ κεφαλὴ Κόρης ἐκ Velleia. Πάρμα, Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον. Πρωῖμοί Αὐγούστειοι χρόνοι.

Φωτογραφία τοῦ Μουσείου

Εικ. 32. Ὁ λεγόμενος «Ρήτωρ ἢ Γερμανικός» τοῦ Κλεομένους. Παρίσιοι, Μουσεῖον Λούβρου. Τελευταῖοι χρόνοι τῆς Δημοκρατίας.

Arndt - Bruckmann

Εικ. 33. Ἑρμῆς τοῦ Καικιλίου Ἰουκούνδου. Μουσεῖον Νεαπόλεως, περί τὸ 65 μ. Χ.

Φωτογραφία Brogi

Εικ. 34. Πορτραῖτο ἐκ τῆς νήσου Κῶ. Ἐκ τῶν ἀνασκαφῶν τοῦ Ὠδείου τῆς πόλεως. Μουσεῖον Ρόδου. Περί τὸ 70 μ. Χ.

Φωτογραφία Ἰστ. Ἀρχ. Ἰνστ. Ρόδου

Εικ. 35. Πορτραῖτο ἐκ τῆς νήσου Κῶ. Ἐκ τῶν ἀνασκαφῶν τοῦ Ὠδείου τῆς πόλεως. Μουσεῖον Ρόδου. Περί τὸ τέλος τοῦ α' μ. Χ. αἰῶνος.

Φωτογραφία Ἰστ. Ἀρχ. Ἰνστ. Ρώμης

BIB
I TEA
TEΛΛΟ IΔ
I TEX
ΣΥΛ Σ
ΣΙ