

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ Σ' ΕΝΑ ΑΝΑΓΛΥΦΟ
ΑΠΟ ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ**

Τὸ γλυπτὸ τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου, ἀρ. εὐρ. 3278, εἶναι τὸ ἀρχαιότερο, ἀνάμεσα στὰ γνωστὰ ὡς σήμερα ἀνάγλυφα, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ νησί τῶν Κυθήρων¹. Ἡ ἔλλειψη στοιχείων σχετικὰ μὲ τὶς συνθήκες ἀνεύρεσής του περιορίζει ὅπωςδῆποτε τὴ συμβολὴ του στὴν ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα τοῦ νησιοῦ, δὲν ἐκμηδενίζει ὅμως τὴ σημασία του γιὰ τὴ μελέτη τῆς καλλιτεχνικῆς του παράδοσης. Ἀντίθετα, μάλιστα, τὸ μέγεθος τῆς προσφοράς του στὴ σύνθεση τῆς

* Στὴ δασκάλα μου κ. Λίλα Μαραγκοῦ ποὺ διάβασε τὸ χειρόγραφο τῆς ἐργασίας καὶ ἔκανε χρήσιμες ὑποδείξεις, καθὼς καὶ στὶς ἀρχαιολόγους κυρίες: Ὁ. Τζάχου - Ἀλεξανδρῆ, Διευθύντρια τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου, ἡ ὁποία μοῦ ἔδωσε τὴν ἄδεια νὰ δημοσιεύσω τὴ φωτογραφία τοῦ ἀναγλύφου 1412, Ε. Ραφτοπούλου καὶ Κ. Κρυστάλλη - Βότση γιὰ τὶς διευκολύνσεις τους στὸ Ἑθν. Μουσείο, ὀφείλω θερμὲς εὐχαριστίες. Ἐπίσης εὐχαριστῶ θερμὰ τὸ φίλο σχεδιαστὴ Γιάννη Διαμαντόπουλο, ποὺ φιλοτέχνησε τὸ σχέδιο τοῦ ἀναγλύφου, καθὼς καὶ τὸν κ. Γ. Κουλιάρρα, φωτογράφο τοῦ Παν/μίου, γιὰ τὶς φωτογραφίες.

* Στὸ κείμενο ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συντομογραφίες τοῦ DAI (AA, 1982) χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ παρακάτω:

Hausmann..... U. Hausmann, Griechische Weihreliefs (1960)

Neumann..... G. Neumann, Probleme des griechischen Weihreliefs.

Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. Band 3 (1979)
Paris 1979..... Mer Egée. Grèce des îles (Musée du Louvre) Paris 1979.

New York 1979.. Greek Art of the Aegean Islands (The Metropolitan Museum of Art)
New York 1979.

MuPferd..... F. Langenfass - Vuduroglu, Mensch und Pferd auf griech. Grab - und
Votivsteinen (1973).

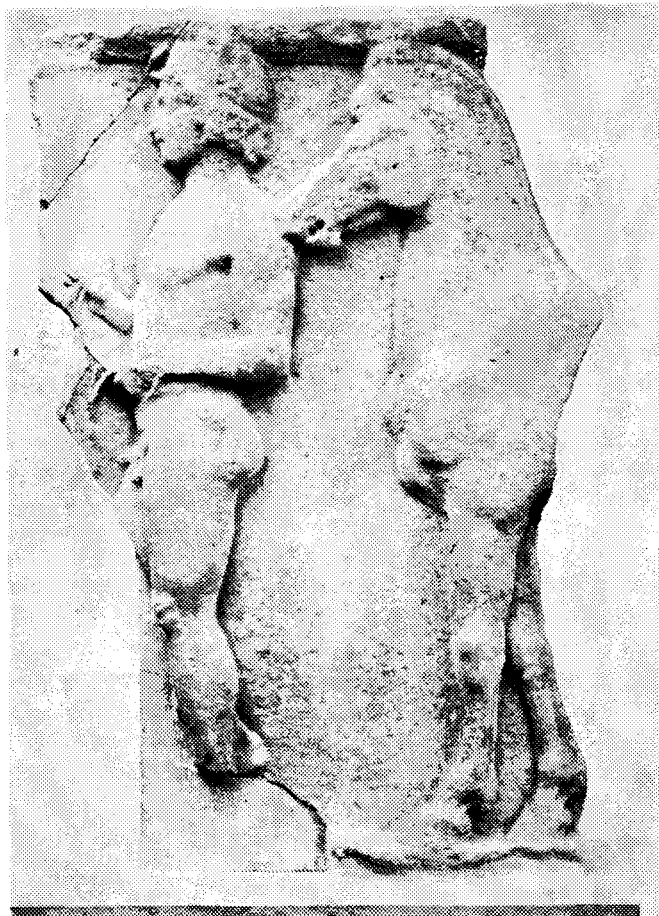
Σβορώνος..... I. N. Σβορώνου, Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἑθνικὸν Μουσεῖον, Α' (1903).

ΜΑκροπ..... Μ. Μπρούσκαρη, Μουσεῖον Ἀκροπόλεως. Περιγραφικὸς κατάλογος (1974)

1. Ἡ πρώτη παρουσίαση τοῦ ἀναγλύφου ἔγινε ἀπὸ τὸν Φ. Βερσάκη στὴν ΑΕΦημ. 1912 σελ. 268. Τὰ τελευταῖα χρόνια σχολιάστηκε καὶ ἀπεικονίστηκε ἐπανεπιλημμένα: Σ. Καρούζου, Ἑθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον. Συλλογὴ Γλυπτῶν (1967) σελ. 52. W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (1969) σελ. 514-15, εἰκ. 602. Ε. Mitropoulou, CORPUS I. Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th cent. B.C. (1967) σελ. 33, ἀρ. κατ. 32, εἰκ. 51. Paris 1979 σελ. 225-26, εἰκ. 162. New York 1979 σελ. 231, εἰκ. 186.

ἀρχαιολογικῆς εἰκόνας τῶν Κυθήρων, τῆς ἀπελπιστικῆς ἀποσπασματικῆς, γίνε-
ται ἄμεσα ἀντιληπτό, ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅτι τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ ἀποτελεῖ
ὡς τώρα ἓνα *unicum* γιὰ τὴν «κυθηραϊκὴ» γλυπτικὴ τῆς περιόδου στὴν ὁποία
ἀνήκει.

Πρόκειται γιὰ μεσαῖο ἀπότμημα μαρμάρινου ἀναγλύφου μὲ ἀπλὴ τεκτο-
νικὴ διαμόρφωση² (εἰκ.1). Στὴν πλάκα του, ποὺ ἐπιστέφεται μὲ κυμάτιο, πα-
ρασταίνεται ἔφηβος, γυμνός, νὰ ὀδηγεῖ ἓνα ἄλογο μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ ἀρι-



Εἰκ. 1. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸ Κῦθηρα
(Ἀθήνα. Ἐθν. Ἀρχαιολ. Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 3278).

2. Τὸ ὕλικο εἶναι μάρμαρο χονδρόκοκκο («σπυρωτό») μὲ ἀμυδρὴ κυανόφαιη ἀπόχρω-
ση. Ἴσως εἶναι ἐγχώριο. Τὸ ἀπότμημα ἔχει ὑπόλευκο ἐπίχρισμα καὶ ἔχουν συγκολληθεῖ σ'
αὐτὸ δύο μικρότερα κομμάτια· τὸ μεγαλύτερο, στὴν πάνω ἀριστερὴ γωνία, περιλαμβάνει
τμῆμα τοῦ κυματίου καὶ τῆς κόμης τοῦ ἐφήβου. Διαστάσεις: ὕψ. 0,61 μ., μέγ. σωζ. μῆκ.
0,41 μ., μέγ. πλάχ. 0,04 μ. καὶ μέγ. σωζ. μῆκ. κυματίου 0,32 μ.

στερά. Οἱ δύο μορφές πατοῦν σὲ μιὰν ὀριζόντια προεξοχή καὶ εἶναι ἀποδοσμένες σὲ πλήρη κατατομή. Ἡ ἐπιδερμίδα τοῦ ἀναγλύφου ἔχει χτυπηθεῖ σὲ πολλὰ σημεῖα· ὅμως ὁ βαθμὸς διατήρησής του ἐπιτρέπει τὴ θεώρηση τῆς ἀναγλυφικῆς σύνθεσης.

Ὁ νέος προχωρεῖ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄλογο, κρατώντας μὲ τὰ λυγισμένα χέρια του, στὸ ὕψος τοῦ θώρακα, τὰ ἡνία τοῦ ζώου. Στὸ νεανικὸ κεφάλι, ἀρκετὰ φθαρμένο, διακρίνεται τὸ σχῆμα τῆς κόμμωσης ποῦ, συγκρατημένη ἀπὸ μιὰ ταινία, ἀπολήγει κυματιστὴ λίγο ἐπάνω ἀπὸ τὸν αὐχένα. Τὴ θέση τῆς ταινίας ὑποδηλώνει μιὰ πλαστικὴ αὐλάκωση, ἡ ὁποία διακόπτει τὸ περίγραμμα τῆς κόμης στὸ πίσω μέρος τοῦ κρανίου.

Ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου σώζεται ἡ κοιλότητα τοῦ ματιοῦ, τὸ περίγραμμα τῆς μικρῆς καὶ λεπτοκαμωμένης μύτης, τὰ κλεισμένα λεπτὰ χεῖλη, τὸ κοντὸ πηγούνι καὶ ὁ λοβὸς τοῦ αὐτιοῦ.

Στὸν ἀνώτερο κορμὸ ἡ ἀνατομία τοῦ στήθους διαμορφώνεται μὲ πλαστικὴ ἔξαρση χωρὶς λεπτομέρειες. Ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο τμήμα του διακρίνεται μονάχα τὸ ὑπογάστριο, καθὼς ὁ λυγισμένος σὲ ὀρθή γωνία στὸν ἀγκώνα, ἀριστερὸς βραχίονας, ἀκουμπᾷ καὶ καλύπτει τὴ μέση τοῦ ἐφήβου.

Νεώτερη κάκωση τοῦ λίθου στὴν περιοχὴ τῶν γεννητικῶν ὀργάνων δυσχεραίνει τὴ μελέτη τοῦ τρόπου ἀπόδοσής τους.

Ὁ νέος προβάλλει τοὺς βραχίονες, μοιράζοντας στὰ δύο χέρια του τὸ κράτημα τῶν ἡνίων τοῦ ἀλόγου, ἔτσι ὥστε, μὲ τὴν ἀντιθετικὴ κίνησή τους, δημιουργεῖται ἓνας διχαλωτὸς σχηματισμός. Ἀπὸ τὸ δεξιὸ χεῖρὶ δηλώθηκε στὸ ἀνάγλυφο μόνον τὸ τμήμα τοῦ καρποῦ μὲ τὰ σφιγμένα δάκτυλα, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ διακρίνονται ἔχνη τῶν δακτύλων. Τὰ σκέλη τῆς μορφῆς εἶναι ἀποκεκρουμένα. Τὸ ἀριστερό, λυγισμένο ἐλαφρὰ στὸ γόνατο, σώζεται ὡς τὴν κνήμη. Τὸ δεξιὸ παρουσιάζει μικρότερο βαθμὸ διατήρησης μὲ τὸ νὰ σώζονται μονάχα λείψανα ἀπὸ τὸ μηρὸ καὶ τὴν πτέρνα. Τὰ κατάλοιπα αὐτὰ τοῦ δεξιοῦ σκέλους, κυρίως ὅμως τὸ τμήμα τῆς πτέρνας πίσω ἀπὸ τὴν κνήμη τοῦ ἀριστεροῦ, εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικὰ γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδόθηκε ἡ στάση τοῦ νέου.

Ἀπὸ τίς σωζόμενες μορφές τοῦ ἀναγλύφου ἡ δεύτερη, τοῦ ἀλόγου, κακοπάθησε πολὺ περισσότερο, ἀφοῦ σώζεται μονάχα τὸ μπροστινὸ τμήμα της. Ὁ ἵππος ἀκολουθεῖ («εὐήνιος» τὸν ὁδηγό του, ὄντας σὲ στενὴ ἐπαφὴ μαζί του, καθὼς, μάλιστα, τὸ ρύγχος του πλησιάζει καὶ ἀγγίζει μὲ τοὺς μυκτῆρες τὸν ἔφηβο, στὸ ὕψος τῆς ἀριστερῆς του ὠμοπλάτης. Στὸ κεφάλι τοῦ ζώου, τὸ ἀρκετὰ διαβρωμένο, πλαστικὸ ἔξαρμα σημαδεύει τὴ θέση τοῦ ματιοῦ. Τρεῖς ὁπές στὸ περίγραμμα τῆς κάτω σιαγόνας καὶ δύο ἄλλες στὸ στόμα του ἔγιναν, σίγουρα, γιὰ τὴν ἐνθεση μεταλλικοῦ χαλινοῦ. Ἡ στητὴ χαίτη σὲ σχηματικὴ ἀπόδοση τονίζεται μονάχα μὲ μιὰ αὐλακωτὴ γραμμὴ καὶ καμπυλώνεται ἔξωχα πάνω στὴ ράχη τοῦ ζώου, διαγράφοντας σιγμοειδὲς περίγραμμα, ἐνῶ μπρο-

στά, στο μέτωπο, ἀπολήγει σὲ λοφιά, ἐπιστέφοντας τὸ κεφάλι του. Ἄλλες λεπτομέρειες στοῦ κεφάλι τοῦ ζώου δὲν εἶναι εὐδιάκριτες. Οἱ πλαστικές ἀποδόσεις στοῦ σῶμα του εἶναι λιτές. Κάπως ἐντονότερη διακρίνεται ἡ δήλωση τῆς σάρκας στοῦ στέρνο καὶ στὰ κοντὰ καὶ βαριά μπροστινὰ σκέλη, ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ διασκελισμό.

Ἡ ἀποσπασματικὴ διατήρηση ἐνὸς ἔργου δὲν ἐπιτρέπει πάντα νὰ προσδιορίσουμε ἄμεσα καὶ ἀνεπιφύλακτα τὸν προορισμὸ του, γιὰ νὰ καταλήξουμε σὲ μιὰ πιθανὴ ἐρμηνεῖα τῆς μορφῆς, ἢ τῆς παράστασης, ποὺ ἀπεικονίζει. Στὴν περίπτωση τοῦ ἀναγλύφου 3278 ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του μορφή καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα εἶναι τὰ μοναδικὰ στοιχεῖα, γιὰ ν' ἀπαντήσουμε στοῦ πρόβλημα σχετικὰ μὲ τὸν προορισμὸ του³.

Μὲ βάση, λοιπόν, τὸ ἀρχικὸ ὕψος τοῦ ἀναγλύφου (0,61 μ.) καὶ τίς ἀναλογίες τῶν σωζόμενων μορφῶν εὐκόλα μπορούμε νὰ συμπεράνουμε μὲ βεβαιότητα, ὅτι τὸ ἀνάγλυφο εἶχε ἐπίμηκες σχῆμα. Συνήθως τὰ ἀνάγλυφα ἔργα, ποὺ ἔχουν σχῆμα πίνακα καὶ ἐπιστέφονται μονάχα μὲ ἀπλὸ κυμάτιο, δὲν ἔχουν πλαίσια στὰ πλάγια. Αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ κυρίως ὁ τονισμὸς τοῦ πλάτους ἀντὶ τοῦ ὕψους ταιριάζουν περισσότερο στὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα καὶ λιγότερο στὰ ἐπιτάφια, τὰ ὁποῖα λειτουργοῦν κυρίως ὡς στῆλες⁴. Τὰ παρὰπάνω ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα εἶναι ἐνδεικτικὰ γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ ἰδιαίτερου χαρακτήρα τοῦ ἀναγλύφου, ἀλλὰ ἔχι ἀποδεικτικὰ.

Ἡ σπουδὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος καὶ ἡ προσπάθεια συμπλήρωσής του ἴσως ἀποτελέσουν μιὰ θετικώτερη συμβολή. Ἡ παράσταση ἀνθρώπινης μορφῆς μὲ ἄλογο, γνωστὴ ἀπὸ πολὺ παλιὰ στὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ἔχει ὅπως δὴποτε καθιερωμένη παράδοση στὴν πλαστικὴ τῆς κλασικῆς ἐποχῆς.

Μέσα στὴν ποικιλία τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων τοῦ θέματος ὁ τύπος τοῦ ἱππηλάτη («Pferdeführer») γνώρισε εὐρύτατη διάδοσιν⁵. Εἰδικότερα στὴν κα-

3. Ὁ Βερσάκης, δ.π. (σημ. 1), θεωρεῖ τὸ ἀνάγλυφο λακωνικὸ καὶ τὸ χρονολογεῖ στοῦ β' τέταρτο τοῦ 5ου αἰ. Ἡ Καρούζου, δ.π. (σημ. 1), τὸ χαρακτηρίζει ἀναθηματικὸ, ἀττικὸ, γύρω στὰ 430 π.Χ. Κατὰ τὸν Fuchs, δ.π. (σημ. 1), τὸ ἀνάγλυφο ἀνῆκε σὲ μιὰ βάση καὶ χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα (450 π.Χ.). Προπαρθενώνειο χαρακτηρίζεται καὶ στοὺς Καταλόγους Paris 1979 καὶ New York 1979 δ.π. (σημ. 1).

4. Τὸ ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο καὶ μάλιστα τὸ διηγηματικὸ παρουσιάζει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον αὐξηση σὲ μῆκος: πρβλ. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen* (1923) σελ. 69. Hausmann, σελ. 11. C. Weickert, *MusHelv* 8, 1951, σελ. 147 κ.ε.: «der normale Abschluss des Weihreliefs ist horizontal». Ὁ Neumann, σελ. 76, παρόλο ποὺ διαπιστώνει μιὰ σύμπτωση στὰ θέματα τῶν ἀναθηματικῶν καὶ τῶν ἐπιταφίων ἀναγλύφων, παρατηρεῖ μιὰ βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσά τους «weil sie (ἡ ἐπιτάφια στήλη) prinzipiell einen hochaufragenden Mal - Charakter besitzt».

5. Γιὰ τὴν τυπολογία ἱππηλατῶν καὶ ἱππέων καὶ, εἰδικότερα, γιὰ τοὺς τρόπους ἀπεικόνισης τοῦ ἱππηλάτη σὲ ἐπιτάφια καὶ ἀναθηματικὰ μνημεῖα βλ. *MuPferd*, σελ. 3-9 καὶ σελ. 25 κέ.

τηγορία τῶν ἀνάγλυφων ἔργων τῆς πλαστικῆς ἢ ἀπεικόνιση τοῦ ἱππηλάτη, ἄλλοτε κυρίαρχη καὶ ἄλλοτε δευτερεύουσα ὡς συμπλήρωμα κάποιας σύνθεσης, σχετίζεται μὲ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ μνημείου καὶ γίνεται συχνὰ προσδιοριστικὴ τῆς λειτουργίας του. Στὶς περισσότερες παραστάσεις τοῦ θέματος ὁ ὁδηγὸς τοῦ ἀλόγου στέκει δίπλα στὸ ζῶο, ἔτσι ὥστε τὸ τελευταῖο παρασταίνεται σὲ δεύτερο ἐπίπεδο.

Στὸ ἀπότμημα τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὰ Κύθηρα οἱ μορφές ἀποδίδονται «παρατακτικά» καί, μάλιστα, ὁ ἱππηλάτης προχωρεῖ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄλογο. Τὸ συγκεκριμένο αὐτὸ εἰκονογραφικὸ θέμα, μὲ τὸν τρόπο πού ἀποδίδεται ἐδῶ, εἶναι σπάνιο στὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς τοῦ 5ου αἰ.⁶ Ὡστόσο, οἱ ἀγγειογραφίες τῆς ἐποχῆς προσφέρουν συγγενικὲς ἀποδόσεις τοῦ τύπου. Γιά παράδειγμα: στὸν ἐρυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατῆρα τῆς Ferrara⁷, ἔργο ἀττικοῦ ἀγγειογράφου, τοῦ ζ. τοῦ Εὐπόλιδος, χρονολογημένο γύρω στὰ 440 π.Χ., μιὰ Ἀμαζόνα προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ, κρατώντας τὰ ἵπια τοῦ ἵππου της πού τὴν ἀκολουθεῖ (εἰκ. 2).

Βέβαια, ἡ σύγκριση ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη δὲν εἶναι ἰδιαίτερα διδακτικὴ, γιατί ἀνάμεσα στὴν ἀγγειογραφία καὶ τὴν παράσταση τοῦ ἀναγλύφου ὑπάρχουν διαφορὲς καὶ μάλιστα οὐσιώδεις. Ἀλλά, νομίζω, πὼς ἡ πιὸ σημαντικὴ δὲν εἶναι τὸ χαλαρότερο κράτημα τῶν ἡνίων γιατί, παρόλο πού ἡ Ἀμαζόνα καὶ τὸ ἄλογό της βρίσκονται σὲ ἀπόσταση, ὅμως ἀνάμεσά τους συνεχεῖ κάποιος συναισθηματικὸς τόνος, ἴσως ὁ ἴδιος πού συνδέει καὶ τίς μορφές τοῦ ἀναγλύφου. Ἡ ἀγγειογραφία καὶ ἡ παράσταση τοῦ ἀναγλύφου διαφέρουν τυπολογικά, κυρίως, ὡς πρὸς τὴ στάση τῆς μορφῆς τοῦ ἱππηλάτη.

Ὁ ἔφηβος τοῦ ἀναγλύφου, χωρὶς τὴν παραμικρὴ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ, ἔχει παρασταθεῖ ἀτενίζοντας κατευθεῖαν μπροστὰ, σὰν ἀποδέκτης κάποιας λατρευτικῆς ἐκδήλωσης, μιᾶς «adoratio». Μιὰ τέτοια ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ ἐφήβου μπορεῖ νὰ ὑπαινίσσεται ταυτόχρονα τὴν παρουσία ἱκέτη, ἢ ὁμάδας λατρευτῶν, στὴν ἀρχικὴ σύνθεση τῆς παράστασης τοῦ ἀναγλύφου. Καὶ ἡ συγκρισή του μὲ ἓνα συγγενικό, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, ἀκέραιο ἔργο θὰ ἦταν χρήσιμη, γιὰ νὰ ἀποτολμήσουμε μιὰν - ἔστω ὑποθετικὴ - συμπλήρωση τῆς ἀποσπασματικῆς σωζόμενης σύνθεσής του. Νομίζω, ὅτι ἓνα εἰκονογραφικὸ παράλληλο τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὰ Κύθηρα προσφέρει τὸ μικρὸ ἀκέραιο ἀνάγλυφο τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου⁸, ἀρ. εὐρ. 1412, - ἀνεξάρτητα ἀπὸ τίς φανερὲς διαφο-

6. Βλ. MuPferd, σελ. 31.

7. Βλ. τίς ἀπεικονίσεις τοῦ κρατήρα E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) πίν. 200. LIMC, I/A, πίν. 512. Πρβλ. καὶ τὴν παράσταση δορυφόρου ἀνδρα μὲ ἄλογο στὴ λήκυθο τοῦ Ἑθνικ. Μουσείου, ἀρ. εὐρ. 12133: B. Schweitzer, DIE ANTIKE 17 (1941) σελ. 41, εἰκ. 7. Ἡ ἀγγειογραφία τῆς λήκυθου, πού ἀποδίδεται στὸ ζωγρ. τοῦ Ἀχιλλέως, εἶναι περισσότερο συγγενικὴ, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, μὲ τὸ ἀνάγλυφο 3278.

8. Σύντομη περιγραφή καὶ ἀπεικόνιση τοῦ ἀναγλύφου βλ. Σβορώνος, σελ. 359, ἀρ. κατ. 110, ἀρ. εὐρ. 1412, πίν. LXV.

ρὲς στὸ μέγεθος καὶ τὴν τεχνοτροπία.



Εἰκ. 2. Κωδωνόσχημος Κρητῆρης (Ferrara).

Στὸ ἀνάγλυφο 1412 (εἰκ. 3)^{8α}, ποὺ ἐπιστέφεται μὲ κυμάτιο χωρὶς πλαίσιο στὰ πλάγια, ἓνας νεαρὸς ἱππέας μὲ τὸ ἄλογό του, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, ἀπεικονίζεται σύμφωνα μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ τὸ «σχῆμα» ἑφηβος - ἄλογο,, στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὰ Κύθηρα. Ὁ ντυμένος νέος τοῦ ἀναγλύφου 1412 στέκεται ἀντιμέτωπος μὲ μιὰ, μικρότερη σὲ μέγεθος, ἀνδρική μορφή, ἀναμφισβήτητα ἰκέτη, ποὺ ὁλοκληρώνει τὴν ἀνάγλυφη παράσταση.

8α. Γιά τὴ φωτογραφία τοῦ ἀναγλύφου 1412 εὐχαριστῶ θερμὰ τὸ Γερμανικὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν καὶ ἰδιαιτέρως τὴν κ. Ν. Λαζαρίδου.



Εικ. 3. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο (Ἀθήνα, Ἑθν. Ἀρχαιολ. Μουσεῖο, ἀρ. εὐρ. 1412)

Τόσο ἡ στενὰ συγγενική ἀρχιτεκτονική διαμόρφωση τοῦ ἀκέραιου ἀναγλύφου, ὅσο καὶ ἡ τυπολογική ὁμοιότητα τῶν μορφῶν του μὲ τὶς ἀντίστοιχες σωζόμενες μορφές τοῦ «κυθηραϊκοῦ» θραύσματος, ὁδηγοῦν στὴ συμπλήρωση τοῦ τελευταίου, σύμφωνα μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἀναγλύφου 1412. Στὸ χαμένο, δηλαδή, ἀριστερὸ τμήμα τοῦ ἀναγλύφου πρέπει νὰ ὑπῆρχε μιὰ μορφή ἰκέτη σὲ στάση λατρευτική, ἀπέναντι στὸν τιμώμενο ἱππηλάτη. Μὲ τὴν συμπλήρωση αὐτὴ τὸ γλυπτὸ ἐντάσσεται στὴν κατηγορία τῶν λατρευτικῶν ἢ τιμητικῶν ἀναγλύφων⁹, καθὼς ἡ ὑπαρξὴ λατρευτῆς ἀποτελεῖ στοιχεῖο λατρείας, ποὺ προσιδιάζει κυρίως στὰ ἀναθηματικά μνημεῖα, χωρὶς βέβαια νὰ λείπει ἐντελῶς ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα ἐπιτάφια¹⁰.

Γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τὸ ὕψος τῆς μορφῆς τοῦ ἰκέτη σὲ σχέση μὲ τὸν ἱππηλάτη - ἐφηβο, βασικὴ προϋπόθεση εἶναι ἡ χρονολόγηση τοῦ ἀναγλύφου. Γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς, ἡ σύγκρισή του μὲ τὸ ἀνάγλυφο 1412 δὲν εἶναι ἰδιαίτερα διδακτική, δεδομένου ὅτι τὸ τελευταῖο ἀποτελεῖ μιὰ συνοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος. Ἡ σχέση τῶν μορφῶν του, ἐξάλλου, μὲ τὸ φορέα τους εἶναι πολὺ διαφορετικὴ, ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ ἀναγλύφου τῶν Κυθήρων, ὅπου οἱ μορφές εἶναι ἐντονότερες καὶ ἐξάιρονται περισσότερο ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ ἀναγλύφου, μὲ μιὰν εὐδιάκριτη καμπυλότητα. Πέρα ἀπ' αὐτό, ὅμως, ὑπάρχουν σημαντικὲς τεχνοτροπικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα, κυρίως στὴν πλαστικὴ διατύπωση τῆς ἀνδρικής μορφῆς, ποὺ δείχνουν ὅτι τὸ ἀκέραιο ἀνάγλυφο 1412 ἀποτελεῖ νεώτερη δημιουργία.

Καθὼς μᾶς λείπει ἓνα ἀκριβὲς ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη παράλληλο ἔργο τοῦ ἀναγλύφου 3278, περιοριζόμαστε ἀρχικὰ στὴν ἀναλυτικὴ ἐξέταση ἐπιμέρους στοιχείων του. Ἡ στάση τῆς νεανικῆς μορφῆς ἀκολουθεῖ τὸ γνωστὸ ὡς πολυκλείτειο σχῆμα¹¹, ποὺ ἄρχισε στὸν πρῶμο 5ο π.Χ. αἰ., ἐξελίχθηκε στὰ χρόνια τοῦ ἀργεῖο καλλιτέχνη καὶ γενικεύτηκε στὶς κατοπινὲς περιόδους τῆς

9. Γιὰ τὴν κατηγορία τῶν λατρευτικῶν ἀναγλύφων μὲ χαρακτηριστικὸ τὴν ἀπεικόνιση ἀναθετῶν βλ. Hausmann, σελ. 57 κέ.

10. Τὴν ἀπεικόνιση λατρευτῶν συναντοῦμε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ λακωνικὰ ἀνάγλυφα (Hausmann σελ. 57), τὰ ὁποῖα θεωροῦνται ἀπὸ πολλοὺς ἀναθηματικά μνημεῖα (Μ. Ἀνδρόνικος, Πελοποννησιακὰ Ι, 1956 σελ. 253 κέ. Πρβλ. R. Thönges - Stringaris, AM 80 (1965) σελ. 60), χωρὶς βέβαια νὰ ἔχει ἀποκλεισθεῖ ἐντελῶς ὁ ταφικὸς χαρακτήρας τους (Ν. Κοντολέων, Aspects de la Grèce Préclassique, 1970, σελ. 27. Neumann, σελ. 22). Πιστεύω πὼς ἡ δυσκολία γιὰ μιὰ ἀνεπιφύλακτη κατάταξη ὁρισμένων πρῶμων μνημείων, ὅπως τὰ λακωνικὰ ἀνάγλυφα, ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι καὶ οἱ δύο κατηγορίες ἀναγλύφων, ἐπιταφίων καὶ ἀναθηματικῶν, ἔχουν κοινὸ χαρακτηριστικὸ τὸν ἀρχικὸ ἀφιερωματικὸ προορισμὸ τους, ὅπως παρατήρησε ὁ H. Marwitz, AuA 11, 1962, σελ. 58: «denn beides war eine Weihung (»Gelöbnis«)». Πρβλ. ἀνάλογες παρατηρήσεις τοῦ Χ. Καρούζου, Ἀριστόδικος (1982²) σελ. 33 κέ.

11. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ χαρακτηρισμὸ ποὺ δόθηκε στὸ σχῆμα, ὁ Πολύκλειτος δὲ θεωρεῖται ὁ εὐρετὴς του: βλ. Lippold, Plastik, σελ. 164. Βλ. ἀκόμα τὶς παρατηρήσεις τοῦ H. v. Steuben, Der Kanon des Polyklet (1973) σελ. 32 κέ., σελ. 73 καὶ σημ. 20.

έλληνικῆς τέχνης¹². Τὸ σχῆμα αὐτὸ χρησιμοποιήθηκε ἄλλοτε μὲ τὴν ἀρχικὴ του ἀντίληψη, γιὰ νὰ δηλώσει ἕναν τρόπο τοῦ «ἵστασθαι» (*uno crure insistere*), ὅπως παρουσιάζεται σὲ μορφὲς τῆς παρθενώειας ζωφόρου¹³, καὶ ἄλλοτε ὡς «βαδιστικόν», δηλωτικὸ τῆς ἀργῆς κίνησης. Ὡς διατύπωση τῆς ἀντίληψης τοῦ βαδίσματος τὸ συναντοῦμε σ' ἕνα ἀπότμημα μεταπαρθενώειου ἀναγλύφου ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ὅπου εἰκονίζεται τμῆμα ἀνδρικῆς μορφῆς νὰ βαδίζει πρὸς τὰ ἀριστερά, ἀκολουθώντας ἕνα ἄλογο¹⁴.

Ἐξάλλου τὸ σχῆμα καὶ ἡ διαμόρφωση τῆς κομῆς τοῦ ἱππηλάτη νέου, κοντῆς καὶ δεμένης μὲ ταινία, θυμίζει μορφὲς τῆς περιόδου τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ¹⁵ χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀποτελεῖ σοβαρὴ ἔνδειξη γιὰ μιὰ, κατὰ προσέγγιση, χρονολογικὴ ἑνταξὴ τοῦ ἔργου.

Μὲ βάση τὴ συμπλήρωση ποὺ προτείναμε παραπάνω, στὴν ἀρχικὴ σύνθεση τοῦ ἀναγλύφου ἀπεικονίζοταν ἕνας ἔφηβος μὲ τὸ ἄλογο του, ἀντιμέτωπος μὲ μιὰ μορφὴ ἱκέτη (βλ. εἰκ. 4). Μὲ ἐξαίρεση τὸ ἀνάγλυφο 1412, ποὺ ἤδη μνημονεύσαμε, ἄλλα μνημεῖα αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης τυπολογίας - ὅσο μπόρεσα νὰ ἐρευνήσω τὸ θέμα - δὲ μᾶς εἶναι γνωστά. Ἀναγνωρίζουμε ὅμως παραλλαγὲς τῆς εἰκονογραφικῆς σύνθεσης σὲ δύο σημαντικὰ ἔργα: Τὸ πρῶτο εἶναι ἕνα ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο στὸ Torino (Museo di Antichita) μὲ παράσταση ἱππηλάτη - ἀλόγου καὶ μιᾶς γυναικείας μορφῆς¹⁶. Ἡ παρουσία τῆς τελευταίας τὸ διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὴν τυπολογία "ἱππηλάτης - ἄλογο - ἱκέτης" στὴν ὁποία κατατάσσουμε τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὰ Κύθηρα. Τὸ δεῦτερο γλυπτὸ ὅμως μᾶς προσφέρει ἕνα συγγενικώτερο παράδειγμα ἀπὸ τυπολογικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ ἄποψη. Πρόκειται γιὰ ἕνα ἀναθηματικόν, ἢ καλύτερα, λατρευτικὸ ἀνάγλυ-

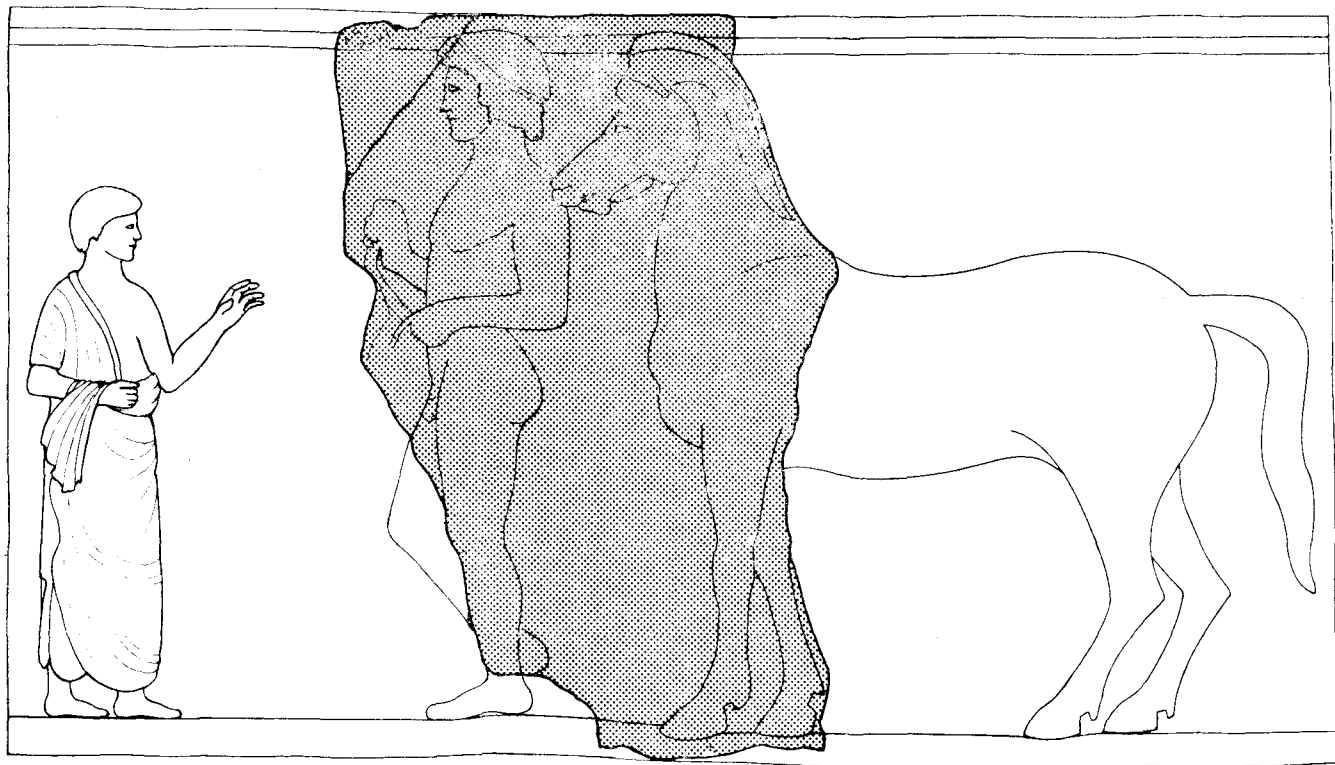
12. Γιὰ τὶς παραλλαγὲς τοῦ σχήματος βλ. D. Arnold, *Die Polykletnachefolge*, JdI, 25 Erg - Heft (1969) σελ. 20 κέ.

13. Πρβλ. τὶς νεανικὲς μορφές, ποὺ στέκονται μπροστὰ σὲ ἄλογο, τῆς πλάκας XLII ἀπὸ τὴ Β πλευρά: F. Brommer, *Der Parthenonfries* (1977) σελ. 70, πίν. 108 καὶ G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst* (1961) σελ. 232, εἰκ. 230. Ὁ τελευταῖος βλέπει στίς μορφές «das grosse Vorbild der Polykletischen Kunst spürbar».

14. O. Walter, *Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolis Museum in Athen* (1923) σελ. 111-112, ἀρ. κατ. 246 (μὲ εἰκόνα). ΜΑκροπ. σελ. 180, ἀρ. εὐρ. 2760, εἰκ. 357. Στὸ ἀττικὸ θραῦσμα τὸ βάδισμα τῆς μορφῆς ἔχει πληρέστερη ἀπόδοση καὶ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὴν ὀργανικὴ κίνηση ποὺ ἀπεικονίζει, λεπτομέρεια ποὺ τὸ διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὴ στάση τοῦ ἐφήβου στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθν. Μουσείου 3278.

15. Ἀγγειογραφίαι τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ προσφέρουν παραδείγματα γιὰ τὸν τύπο τῆς κόμματος τοῦ ἱππηλάτη νέου: πρβλ. τὸν καθιστὸ μουσικὸ τῆς κύλικας τοῦ ζωγρ. τῆς Πενθεσίλειας στὸ Λοῦβρο: H. Diepolder, *Der Penthesilea - Maler* (1976²) πίν. 11, 1. Πρβλ. ἀκόμα τὸν ἑρωτιδέα τῆς στάμνου τοῦ Μονάχου: CVA München 5, πίν. 254, 3.

16. Ἀνάγλυφο στὸ Torino (Museo di Antichita): L. Curtius, *Parthenonische Morgenmusik*, BABesch 29, 1954, σελ. 4 κέ., εἰκ. 1. Ἡ Langenfass - Vuduroglu, *MuPferd*, σελ. 43, θεωρεῖ τὸ ἀνάγλυφο ὡς πρωϊμότερο παράδειγμα ἀνάμεσα στὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα ποὺ ἀπεικονίζουν τὸν ἱππηλάτη μαζί μὲ ἄλλες μορφές.



Εικ. 4. 'Αναθηματικό ανάγλυφο από τὰ Κύθηρα. 'Υποθετική σχεδιαστική αναπαράσταση. (σχέδιο Ι. Διαμαντόπουλου).

φο στὸ Μουσεῖο τῆς Verona¹⁷ (εἰκ. 5). Σὲ τοῦτο τὸ μνημεῖο ἡ γυναικεῖα μορφή τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Torino θὰ δώσει τὴ θέση της σ' ἓναν ἰκέτη, ποὺ στέκεται ἀντιμέτωπος μὲ τὸν τιμώμενο ἥρωα - ἱππηλάτη.



Εἰκ. 5. Ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο (Verona. Museo Maffeiano).

Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Verona, καθὼς καὶ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου (ἄρ. εὐρ. 1412 καὶ 3278) μποροῦν νὰ συμβάλουν σημαντικὰ στὴ διάκριση μιᾶς ξεχωριστῆς ομάδας λατρευτικῶν ἀναγλύφων¹⁸, στὰ ὁποῖα εἰκονίζεται τὸ

17. Ἀνάγλυφο στὴ Verona (Museo Maffeiano): L. Curtius, δ.π. σελ. 6, εἰκ. 3. L. Beschi, ASAtene 45/46 (1967/68) σελ. 530, εἰκ. 14.

18. Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Verona, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ἀνῆκε σὲ βᾶση μνημείου, ὅπως ὑπέθεσε ὁ Beschi, δ.π. (σημ. 17), ἀποτελεῖ μιὰν ἐνιαῖα σύνθεση καὶ συνεπῶς μπο-

τρίπτυχο: ίππηλάτης - ίππος - και μιὰ μοναδική μορφή λατρευτή¹⁹.

"Όπως κατέδειξε ο Curtius²⁰, τὰ ανάγλυφα τοῦ Torino καὶ τῆς Verona ἀποτελοῦν μεταπαρθενώνειες δημιουργίες, φανερά ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὴ ζωφόρο. "Αν τὸ ανάγλυφο τοῦ Torino εἶναι τὸ πρωϊμότερο παράδειγμα ἡρωικοῦ ἀναθηματικοῦ ἀναγλύφου μετ' ἱππηλάτη²¹, τὰ χρονικὰ πλαίσια τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὰ Κῦθηρα δὲν πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν πρὶν ἀπὸ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 5ου π.Χ. αἰ. Ἐξάλλου, ὁ ἀρχιτεκτονικὸς τύπος τῶν ἀναγλύφων μετ' ἑξὶ ἢ περισσότερες μορφές, ποὺ ἐπιστέφονται μετ' κυμάτιο, χωρὶς πλαίσια στὰ πλάγια, εἶναι χαρακτηριστικὸς κυρίως στὴν Ἀττική, ἀπὸ τὴ μεταπαρθενώνεια περίοδο καὶ μετὰ²².

Ἐξετάζοντας στὴ συνέχεια τὴ σχέση τῶν μορφῶν τοῦ ἀναγλύφου, παρατηροῦμε, ὅτι ὁ ἐφηβὸς καὶ ὁ ἵππος τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ ἰσοῦψεῖς. Τὰ κεφάλια τοὺς φθάνουν ὡς τὸ κυμάτιο τοῦ ἀναγλύφου, ὑποβάλλοντας ἄμεσα στὸ θεατὴ τὴν ἐντύπωση τῆς «ἰσοκεφαλίας», - ὅρου ποὺ χρησιμοποιοῦμε συνήθως γιὰ τὴν ἰσοῦψή παραστάση ἀνθρώπων μορφῶν. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ δὲν ὀφείλεται σὲ τεχνικοὺς λόγους, ἀλλὰ ἐκφράζει τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων κατασκευῆς τοῦ ἀναγλύφου. "Όχι μονάχα ἡ ἐσωτερικὴ σχέση τῶν μορφῶν, καθὼς τὸ ἄλλο, ἀγγίζοντας μετ' οἰκειότητα τὸν ὄμο τοῦ ἱππηλάτη, δείχνει νὰ συμμετέχει στὸ γεγονός, ἀλλὰ, κυρίως, ἡ ἰσομεγέθης ἀπόδοσή τοὺς ὑποδηλώνει ὅτι πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴ σύνθεση ὑπάρχει ἡ πνευματικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς τοῦ Παρθενώνα²³. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὴ στὴ ζωφόρο τοῦ μνημεῖου ἡ ἐξομοίωση (Grössen-

ροῦμε νὰ τὸ ἐντάξουμε σὲ μιὰ ξεχωριστή, ἀπὸ τυπολογικὴ ἀποψη, ὁμάδα ἀναθηματικῶν ἀναγλύφων. Στὴ διάκριση αὐτῆς τῆς ὁμάδας συμβάλλει οὐσιαστικὰ τὸ ἀκέραιο σωζόμενο ανάγλυφο τοῦ Μουσείου (ἀρ. εὐρ. 1412). Πιστεύω πὼς καὶ ἡ Langenfass - Vuduroglu, ἃν εἶχε ὑπόψιν τῆς, θὰ κατέληγε σὲ μιὰν ἄλλη ἀποψη, διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ διατυπώσει: MuPferd, σελ. 43 «Die anderen Votivreliefs, die den Pferdeführer mit weiteren Figuren zeigen, repräsentieren keinen einheitlichen Bildtypus».

19. Παράσταση ἱππηλάτη, ἀντιμέτωπο μετ' ἑξὶ μορφή λατρευτῆ, ξαναβρίσκουμε στὸ ἀττικὸ ανάγλυφο τῆς συλλογῆς Torlonia (ἀρ. 433) στὴ Ρώμη: Lippold, Plastik, πίν. 73,2 B. Ridgway, Fifth Century Styles in Greek Sculpture (1981) σελ. 136 κέ., πίν. 100. Ἡ παρουσία τοῦ ἱκέτη στὸ ανάγλυφο Torlonia προσδιορίζει τὸν ἀναθηματικὸ χαρακτήρα τοῦ. Ἡ παράσταση ὅμως τοῦ ἱππηλάτη εἶναι δευτερεύουσα, καθὼς ἀποτελεῖ συμπλήρωμα εὐρύτερου εἰκονογραφικοῦ θέματος, στοιχεῖο ποὺ τὸ ἀποχωρίζει ἀπὸ τὴν κατηγορίαν τῶν ἀναθηματικῶν ἀναγλύφων μετ' αὐτοτελὲς εἰκονογραφικὸ θέμα τὸ «σχῆμα»: "ἱππηλάτης - ἄλλοι - ἱκέτης". Ἀνάλογο παράδειγμα προσφέρει ἑνὰ ἀναθηματικὸ ανάγλυφο στὸ Βερολίνο: C. Blümel, Die Klassisch Griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (1966) σελ. 80, ἀρ. κατ. 93, πίν. 127.

20. Curtius, ὁ.π. (σημ. 16).

21. Βλ. σημ. 16.

22. Πρβλ. Neumann, σελ. 49.

23. "Ο Ε. Buschor, Die Plastik der Griechen (1981) σελ. 63, περιγράφοντας τὰ ἐπιτεύγματα τῆς τέχνης τοῦ Παρθενώνα τονίζει τὴ σύνδεση τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου μετ'

angleichung) τῶν ἀλόγων πρὸς τοὺς ἀνθρώπους τῆς πομπῆς, ὡς ἔκφραση ἐνὸς ἀπὸ τὰ οὐσιώδη γνωρίσματα τῆς ἀντίληψης τῆς ἐποχῆς, ἡ ὁποία παρέστη-σε ἀνθρώπους καὶ ἄλογα σὲ μιὰν ἐνιαία σύνθεσιν²⁴.

Συνοφίζοντας τὶς παρατηρήσεις μας σχετικά μὲ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἀναγλύφου, συμπεραίνουμε ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ μεταπαρθενώνεια δημιουργία, ποὺ διασώζει ὀρισμένα παλαιῖκά στοιχεῖα στὴν πλαστικὴ τῆς διατύπωση. Σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ὁδηγεῖ ἡ σχέση του μὲ τὴν ὁμάδα τῶν λατρευτικῶν ἀναγλύφων καὶ ἡ ἐξάρτηση τοῦ τρόπου ἀπόδοσης τῶν μορφῶν ἀπὸ τὴν παρθενώνεια ζωφόρο. Στενότερα χρονικὰ ὅρια δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ προσδιορισθοῦν πρὸς τὸ παρόν, γιατί μᾶς λείπουν ἀκριβῆ τυπολογικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ παράλληλα, τόσο ἀπὸ τὰ Κύθηρα, ὅσο καὶ ἀπὸ τὶς πλησιόχωρες περιοχές.

Τὸ ἴδιο πρόβλημα ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει καὶ σχετικά μὲ τὸν καλλιτέχνη, ἡ τὴ «σχολή» στὴν ὁποία ἀνήκει. Ἡ παντελής ἔλλειψη ἀνάλογων ἔργων ἀπὸ τὰ Κύθηρα ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενον τῆς ἀπόδοσής του σὲ ἐγχώριο γλύπτη. Ὅρισμένες λεπτομέρειες τοῦ ἔργου ἐξάλλου, ὅπως ἡ ἐκλέπτυνση στὴν πλαστικὴ διατύπωση τῆς νεανικῆς μορφῆς τὸ συνδέουν μὲ ἀττικὸ - ἰωνικὰ ἔργα. Αὐτὸ δείχνουν περισσότερο ὁ τονισμένος γλουτός, ὁ μεστός σὲ ὄγκο βραχίονας, ὅπως στὰ παρθενώνεια ἔργα, καὶ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ποὺ θυμίζει «ἐκφραστικὰ» τὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς στὸ ὑπ. ἀρ. 2441 ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη²⁵. Ὁ γλύπτης λοιπὸν τοῦ ἀναγλύφου 3278, κι ἂν ἀκόμα ἦ-ταν κυθῆριος, πρέπει νὰ εἶχε τὶς ρίζες του σὲ ἀττικὰ ἐργαστήρια. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως, τὸ ἔργο νὰ λαξεύτηκε ἀπὸ κάποιον ἀττικὸ λιθοξόο καὶ νὰ κατασκευάστηκε μάλιστα στὰ χρόνια τῆς ἀθηναϊκῆς κυριαρχίας τῶν Κυθέρων, πού, σύμφωνα μὲ τὶς ἱστορικὲς μαρτυρίες, συμπίπτει χρονικὰ μὲ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 5ου π.Χ. αἰ.²⁶.

τὸ θεϊκό, καί, προχωρώντας ἀκόμα παραπέρα, ἐξαίρει τὴ σχέση τῶν ζώων μὲ τοὺς ἀνθρώπους ὅταν παρατηρεῖ ὅτι «das Tier nimmt an der Tiefe und Hoheit der neuen Schicksalswelt teil».

24. Πρβλ. E. Langlotz, Schönheit und Hoheit der Parthenonfrieses (1949), σελ. 8 κέ. Στὸ πρότυπο τοῦ Φειδία ὁ Buschor (Pferde des Pheidias, 1948, σελ. 19) ἀναγνωρίζει τὸ μεγάλο καλλιτέχνη, πού, γιὰ πρώτη φορά, «das Pferd, das Tier mit menschlichen Stoff erfüllt hat». Ἡ φειδιακὴ τέχνη, ἐξάλλου, παράστησε τὸ «σχῆμα» "ἄλογο - ἱππηλάτης, καὶ μὲ διαφορετικὸν τρόπο. Ἀπεικόνισε, δηλαδὴ, τὴν ἄγρια φύση τοῦ ζώου, ἄσχετη μὲ τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο, χωρὶς τὴν ὑπαρξὴ «διαλόγου» ἀνάμεσα στὶς μορφές: Πρβλ. τὴν παρατήρηση τοῦ Hans Walter, Phidias. Meilensteine europäischer Kunst, Vortragsreihe des Germ. Nat. Mus. Nürnberg (1965) σελ. 25.

25. ΜΑκροπ. σελ. 181. ἀρ. εὐρ. 2441, εἰκ. 359.

26. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Θουκυδίδη (IV, 54) οἱ Ἀθηναῖοι κατέλαβαν τὰ Κύθηρα στὴ διάρκεια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου (424 π.Χ.). Βλ. G. Busolt, Griech. Geschichte...III, 2 (Gotha 1904 - Hildesheim 1967) σελ. 1125-28 (Expedition des Nikias nach Kythera). H. Bengtson, Griech. Geschichte (1977⁵) σελ. 234-237.

Ξαναγυρίζοντας τώρα στον τρόπο απόδοσης της μορφής του ικέτη, μπορούμε με βάση την παράσταση - κυρίως του αναγλύφου της Verona που ἀνήκει στα χρόνια κατασκευής του αναγλύφου από τα Κύθηρα - να αποκαταστήσουμε τη μορφή του σε μικρότερο μέγεθος σε σχέση προς τη μορφή του ἐφήβου. Ἀπὸ τὸν ὕστερο 5ο αἰ. π.Χ. και μετὰ, οἱ μορφές τῶν λατρευτῶν περιορίζονται σὲ μέγεθος καὶ ἡ σχέση τους πρὸς τὸν τιμώμενο θεό, ἢ τὸν ἥρωα, ἀποδίδεται σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνισοκεφαλίας²⁷.

Οἱ δυνατότητες γιὰ τὴν ὀνομασία τῆς μορφῆς εἶναι ἐλάχιστες, καθὼς ἀπουσιάζει ἐπιγραφικὴ μαρτυρία. Συνήθως τὰ μνημεῖα τοῦ εἵδους χαρακτηρίζονται ὡς ἀναθήματα σὲ κάποιον ἥρωα, συχνὰ ἐπώνυμο, ὁπότε συνοδεύονται ἀπὸ σχετικὴ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή²⁸. Ἡ παρουσία τοῦ ἵππου ἀποτελεῖ σοβαρὴ ἐνδειξὴ γιὰ νὰ ταυτίσουμε τὴ μορφή μὲ ἓναν ἥρωα ἱππέα²⁹. Ἡ ἀπεικόνιση ἡρώων ὡς ἱππέων εἶναι πολὺ κοινὴ, ἄλλωστε, ἀνάμεσα στὰ λατρευτικὰ ἀνάγλυφα καὶ γενικὰ στὰ μνημεῖα ἀναθηματικοῦ χαρακτήρα. Ὡστόσο ὑπάρχει ἓνα στοιχεῖο ποὺ ἀποχωρίζει κάπως τὴ μορφή ἀπὸ τὸν καθιερωμένο τύπο τοῦ ἱππέα. Ὁ ἐφηβος τοῦ ἀναγλύφου παραστάθηκε ὀλόγυμνος, ἐνῶ οἱ ἱππεῖς φοροῦν κατὰ κανόνα, εἴτε κοντὸ ζωσμένο χιτῶνα, ἢ τὴν ἱππικὴ χλαμύδα³⁰.

Ἡ γυμνότητά δὲν εἶναι ἄσχετη μὲ τὸν τύπο τοῦ ἥρωα, προσιδιάζει ὅμως περισσότερο στὴν ἀπεικόνισή του ὡς ἀθλητῇ, ὁπότε ἡ παράστασή του συνοδεύεται καὶ ἀπὸ attributa, δηλωτικὰ τῆς ιδιότητάς του, ὅπως τὸ δόρυ³¹. Ἡ ἐλλειψὴ αὐτῶν τῶν στοιχείων δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὀνοματίσουμε τὸν ἐφηβο, ἀθλητῇ ἢ πολεμιστῇ.

Βέβαια ἡ προσφορὰ ἐνὸς ἀναθήματος ἢ ἡ ἀπονομὴ λατρείας δὲν ἀφοροῦσε μονάχα τοὺς ἥρωες ἢ τοὺς ἀφηρωισμένους θνητοὺς. Ἀπευθυνόταν ἀκόμα

27. Γιὰ τὸ μέγεθος τοῦ ἀναθέτη στὰ μεταπαρθενῶνεια ἀττικὰ ἀνάγλυφα βλ. Lippold, Plastik σελ. 197 καὶ Neumann, σελ. 53 καὶ 79. Εἰδικώτερα γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνισοκεφαλίας καὶ τὴ σημασία της στὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα βλ. H. Rauscher, Anisokephalie (1971).

28. Πρβλ. MuPferd, σελ. 79, 90 κέ.

29. Γιὰ τὸ ἔλλογο ὡς attributum τοῦ ἥρωα βλ. τελευταῖα J. - M. Dentzer, Le motif du Banquet couché dans le Proche - Orient et le Monde Grec du VII^e au IV^e siècle avant J. - C. BEFAR 246 (1982) σελ. 492 κέ.

30. Παραστάσεις ἱππέων μὲ κοντὸ χιτῶνα εἶναι σχεδὸν κανόνας στὴν παρθενῶνεια ζωφόρο: π.χ. Πλάκες νότιας πλευρᾶς: ΜΑκροπ. ἀρ. εὐρ. 866, 867, 868 εἰκ. 297 - 299. Ὁ ἱππέας τοῦ ἀναγλύφου τῆς συλλογῆς Torlonia, (βλ. σημ. 19), φοράει χιτῶνα καὶ χλαμύδα ἐνῶ στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Torino (βλ. σημ. 16) καὶ τῆς Verona (εἰκ. 5) οἱ ἱππεῖς φοροῦν μονάχα τὴν ἱππικὴ χλαμύδα. Πρβλ. καὶ τὸ ἀνάγλυφο στὸ Βερολίνο (βλ. σημ. 19) ὅπου ὁ ἱππέας παραστάνεται γυμνὸς ἀλλὰ στὸν ἀριστερὸ του βραχίονα ἔχει ριγμένη τὴ χλαμύδα του.

31. Πρβλ. τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου. ἀρ. εὐρ. 3153, μὲ παράσταση δορυφόρου νέου, γυμνοῦ, πλὴν σὲ ἔλλογο: A. Furtawängler AM 3, 1878, σελ. 287 κέ. πίν. XIII. Neumann, σελ. 44, πίν. 25c.

σὲ θεοὺς καὶ σὲ ἡμιθέους. Στὴν περίπτωση ὅμως τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τὰ Κύθηρα ἡ ταύτιση τοῦ γυμνοῦ ἐφήβου μὲ μιὰ θεϊκὴ μορφή εἶναι προβληματική. Καὶ ὅποιαδὴποτε σκέψη γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ τιμώμενου ἱππηλάτη, μὲ μοναδικὰ δεδομένα τὸ στοιχεῖο τῆς γυμνότητος καὶ τῆ μορφῆ τοῦ ἀλόγου, φαίνεται δύσκολη. Ὡστόσο ἡ λατρευτικὴ παράδοση τοῦ τόπου προέλευσης τοῦ ἀναγλύφου μᾶς παρακινεῖ νὰ συνδέσουμε τὴν παράστασή του - κάνοντας μιὰν ἐλκυστικὴν ὑπόθεση - μὲ τὴν ἐπιγραφικὰ μαρτυρημένη λατρεία τῶν Διοσκούρων, τοὺς ὁποίους οἱ κάτοικοι τῶν Κυθήρων τιμοῦσαν μὲ τὴν ἐπωνυμία «Τυνδαρίδαι»³². Τόσο ἡ γυμνότης - γνώρισμα τῶν Διοσκούρων ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο - ὅσο καὶ ἡ παρουσία τοῦ ἀλόγου, ὅχι ἄσχετη μὲ τὴν οὐσία τους, ἐνισχύουν μιὰ τέτοια ὑπόθεση³³. Ἄν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶχαν καὶ ἀποδεικτικὴ ἀξία, τότε θὰ κερδίσαμε ἓνα πρωϊμότερο *terminus ante quem* γιὰ τὴ διάδοση τῆς λατρείας τῶν Τυνδαριδῶν στὰ Κύθηρα.

32. Γιὰ τὴ λατρεία τῶν Διοσκούρων στὰ Κύθηρα βλ. R. Weil, *Kythera*, AM 5, 1880 σελ. 231. Ὁ Weil σχολιάζει τὸ ἐνεπίγραφο ἀνάγλυφο τῶν Διοσκούρων ἀπὸ τὰ Κύθηρα, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Ἑθν. Μουσεῖο (ἀρ. εὐρ. 1437): Σβορώνος, σελ. 438, ἀρ. κατ. 136, πίν. CH (μὲ παλαιότερη βιβλιογραφία). Εἰδικώτερα γιὰ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἀναγλύφου βλ. IG, V, 1 ἀρ. 937. H. Collitz - F. Bechtel, *Sammlung der griech. Dialekt - Inschriften* III, 2 (ἐπανέκδ. 1973) σελ. 56, ἀρ. 4552.

33. Γιὰ τὰ *attributa* τῶν Διοσκούρων βλ. F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d' une Déesse* (1935) σελ. 109 κέ.