

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΥ ΡΥΘΜΟΥ

ΥΠΟ J. D. BEAZLEY

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΗΛΕΚΤΡΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗ



ΑΘΗΝΑΙ 1993

Τίτλος τοῦ πρωτοτύπου:
The Development of Attic Black-Figure

Copyright © 1986: The Regents of the University of California
University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

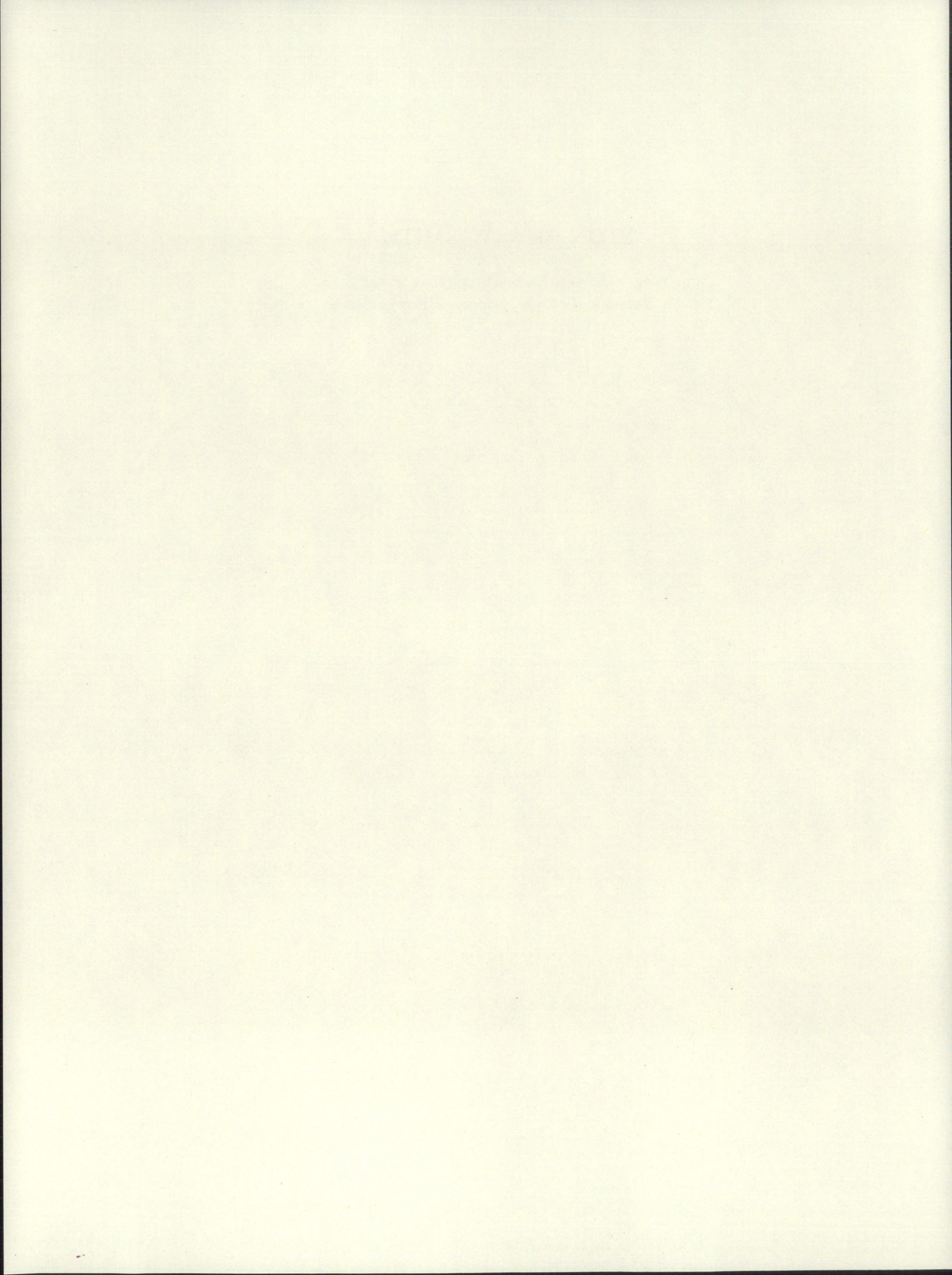
Copyright © 1991 γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μετάφραση:
Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία
Πανεπιστημίου 22, Ἀθῆναι 106 72

ISBN 960-7036-27-Λ

Ἑπιμέλεια ἐκδόσεως Ἡλέκτρας Ἀνδρεάδη

ΣΤΟΝ Η. Ρ. W. SMITH

σοὶ τόδε δῶρον ἑταῖρε θαῖς πέτεται πτερύγεσσι
Κιμμερίων ἀπὸ γῆς χῶρον ἐς Ἑσπερίδων



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΟΙ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ ΑΥΤΕΣ τυπώθηκαν σχεδόν ακριβῶς ὅπως δόθηκαν, με τὴν προσθήκη μόνο τῶν ὑποσημειώσεων. Ἐφόσον τὸ θέμα εἶναι «ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἀττικοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ», προσπάθησα νὰ παρουσιάσω τὶς κύριες γραμμὲς του παραλείποντας πολλὰ ποὺ μοῦ φαίνονταν δευτερεύουσας σημασίας. Γενικὰ δὲν ἔκανα προσθήκες στοὺς ἤδη δημοσιευμένους καταλόγους μου τῶν ἔργων τῶν ζωγράφων, ἐκτὸς ἂν ὑπῆρχε εἰδικὸς λόγος· πλήρεις κατάλογοι θὰ δοθοῦν στὸ βιβλίο μου *Attic Black-figure Vase-painters*, τὸ ὁποῖο ἔχει προχωρήσει ἀρκετά.

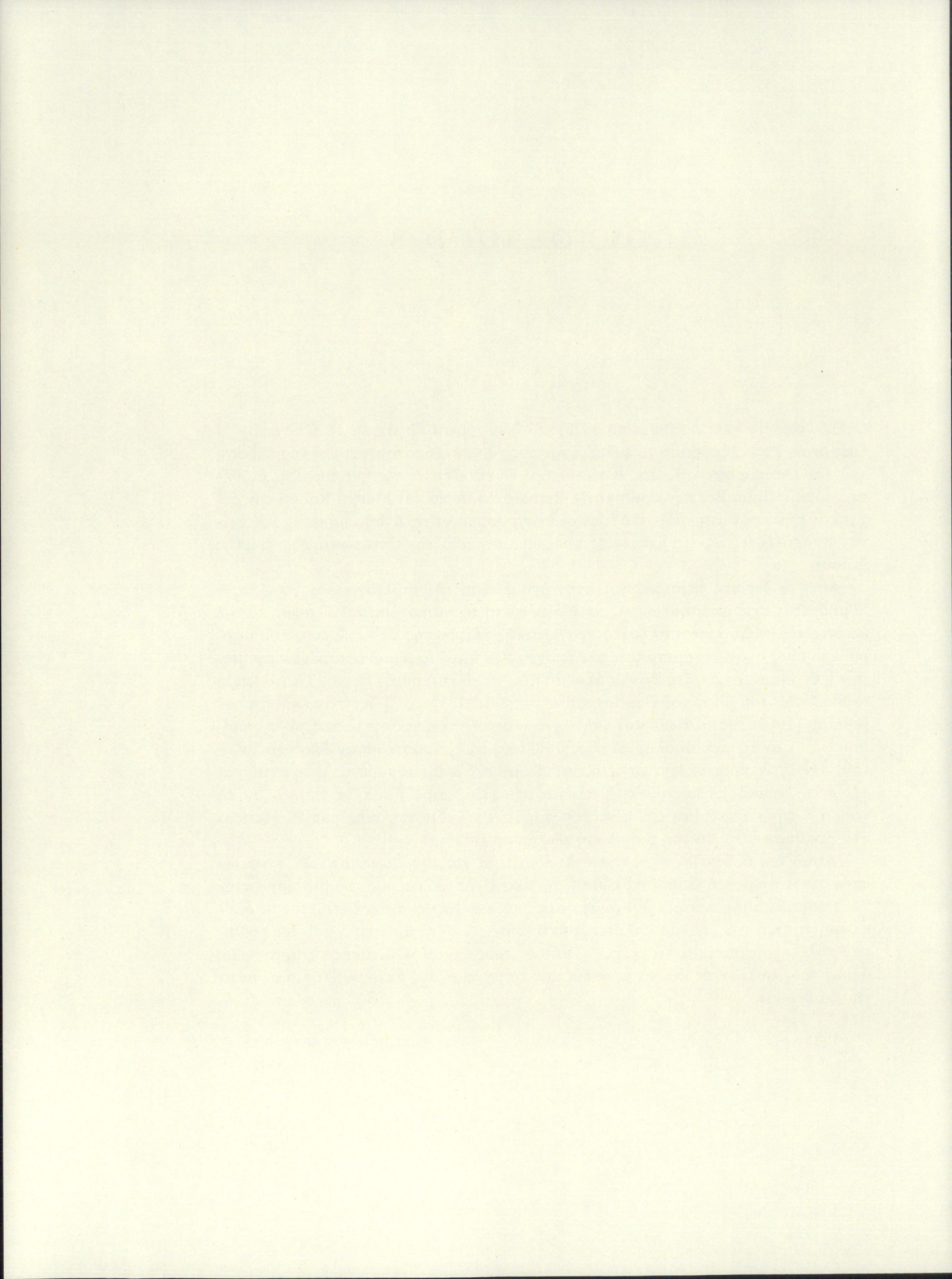
Οἱ πίνακες δίνουν μόνο μιὰ ἐπιλογή τῶν ἀρχικῶν ἀπεικονίσεων, καθὼς προτίμησα καλοῦ μεγέθους εἰκόνες μερικῶν ἔργων ἀπὸ μικροσκοπικὲς εἰκόνες ὅλων ἢ ἐκλογὴ ὅμως ἔγινε ὅσο τὸ δυνατόν ἀντιπροσωπευτικότερη, καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα ποὺ δὲν ἀπεικονίζονται μποροῦν νὰ βρεθοῦν σὲ εὐκόλα προσβάσιμες δημοσιεύσεις. Γιὰ τὴν εὐγενικὴ παραχώρηση τῆς ἄδειας νὰ παρουσιάσω ἀδημοσίευτα κομμάτια ὀφείλω πολλὰς εὐχαριστίες στοὺς Marchesa Isabella Guglielmi di Vulci, κυρία Σέμνη Καρούζου, Earl of Elgin, κύριο Bernard Ashmole, δρ. Herbert Cahn, καθηγητὴ George H. Chase, καθηγητὴ Einar Gjerstad, δρ. Wilfred Hall καὶ δρ. Antonio Minto· γιὰ τὴν ἀποστολὴ καλύτερων φωτογραφιῶν κομματιῶν ἤδη δημοσιευμένων, στὴ δεσποινίδα Christine Alexander, τὸν καθηγητὴ Hansjörg Bloesch, τὸν κύριο Pierre Devambez καὶ τὸν δρ. Hans Diepolder. Ὁ κύριος Ashmole εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ ἐπιτρέψει νὰ δημοσιεύσω τὶς ὥραϊες λεπτομερεῖς φωτογραφίες τοῦ ἀγγείων τῶν Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Λονδίνου. Ὁ κύριος Humfrey Wakefield μὲ ἔσωσε ἀπὸ μερικὰ λάθη στὶς περιγραφές. Ἄλλοι ποὺ κέρδισαν τὴ βαθιὰ εὐγνωμοσύνη μου γιὰ κάθε εἶδους ὑπηρεσίες εἶναι ἡ σύζυγός μου, ὁ δρ. Dietrich von Bothmer, ὁ καθηγητὴς H. R. W. Smith, καὶ οἱ ἄλλοι συνάδελφοι, φίλοι, γενναιοδωροὶ καὶ εὐγενικοὶ οἰκοδεσπότες, στὸ University of California καὶ στὶς πόλεις τοῦ Κόλπου.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ DvB

Ο SIR JOHN BEAZLEY πέθανε τὸ 1970, καὶ δύο χρόνια ἀργότερα τὸ University of California Press ἐξέφρασε τὸ ἐνδιαφέρον του νὰ πραγματοποιήσῃ μιὰ νέα ἔκδοση τοῦ *The Development of Attic Black-Figure*. Οἱ ἐκτελεστὲς τῆς πνευματικῆς διαθήκης τοῦ Sir John Beazley, καθηγητὲς Bernard Ashmole καὶ Martin Robertson, δέχτηκαν τὴν πρόταση νὰ ἀναλάβουν οἱ ὑπογραφόμενοι τὶς ἀναθεωρήσεις, ποὺ ἔγιναν ἀπαραίτητες μὲ τὶς δεκαετίες ποὺ πέρασαν ἀπὸ τὴν ἐκτύπωση τῆς πρώτης ἔκδοσης.

Αὐτὴ ἡ ἔκδοση περιορίζεται στὴν ἐνημέρωση τῆς βιβλιογραφίας ποὺ περιλαμβάνεται στὶς ὑποσημειώσεις, στὴ διόρθωση τῶν τυπογραφικῶν λαθῶν καὶ σὲ ἐκεῖνες τὶς (πολὺ λίγες) ἀλλαγὲς πραγματικῆς ἐπέμβασης στὸ κείμενο, ποὺ ἀφοροῦν κυρίως στὴν καταμέτρηση τῶν ὑπογραφῶν ἢ τοῦ ἀριθμοῦ ὀρισμένων σχημάτων ἢ θεμάτων, οἱ ὁποῖες ἔγιναν ἀπαραίτητες μὲ τὸ καινούριο ὕλικό. Τὰ Addenda to the Notes τοῦ ἴδιου τοῦ Beazley καὶ οἱ διορθώσεις του στὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ βιβλίου (1964) ἐνσωματώθηκαν, καὶ λίγες καινούριες ὑποσημειώσεις, ἀναγνωρίσιμες ἀπὸ τὸ δῖς ποὺ ἀκολουθεῖ τοὺς ἀριθμούς τους, προστέθηκαν ὅπου χρειάζονταν. Δὲν ἔγινε προσπάθεια νὰ ἐξαλειφθοῦν μικρὲς ἀνομοιομορφίες στὶς μεταγραφὰς ἢ τὴ γραφὴ μὲ κεφαλαῖα ἢ πλάγια στοιχεῖα, παρὰ μόνο ἂν ἐπηρέαζαν τὸ νόημα ἢ τὴν κατανόηση τοῦ κειμένου. Εἴμαστε εὐγνώμονες στὴ Joan R. Mertens ποὺ βοήθησε στὴν τελικὴ διόρθωση τῶν δοκιμίων.

Ἀφοῦ καὶ ὁ Beazley εἶχε κοπιᾶσει ἰδιαίτερα γιὰ τὴν ἐμφάνιση τῶν πινάκων στὴν πρώτη καὶ στὴ δεύτερη ἔκδοση, τὸ εἰκονογραφικὸ μέρος τοῦ βιβλίου ξανάγινε: παραλείφθηκαν τὰ ξεγυρίσματα στὰ ὁποῖα ὁ Beazley ἦταν ἀντίθετος σ' ὁλόκληρη τὴ ζωὴ του, ἔγιναν καλύτερες ἐκτυπώσεις ἀπὸ τὰ ἀρνητικὰ καὶ προστέθηκαν πολὺ περισσότεροι πίνακες. Γι' αὐτοὺς τοὺς ἐπιπλέον πίνακες εὐχαριστοῦμε ὅλους τοὺς συλλέκτες καὶ τὰ μουσεῖα ποὺ τὰ ἀγγεῖα τους ἀπεικονίζονται σ' αὐτὴ τὴ νέα ἔκδοση.

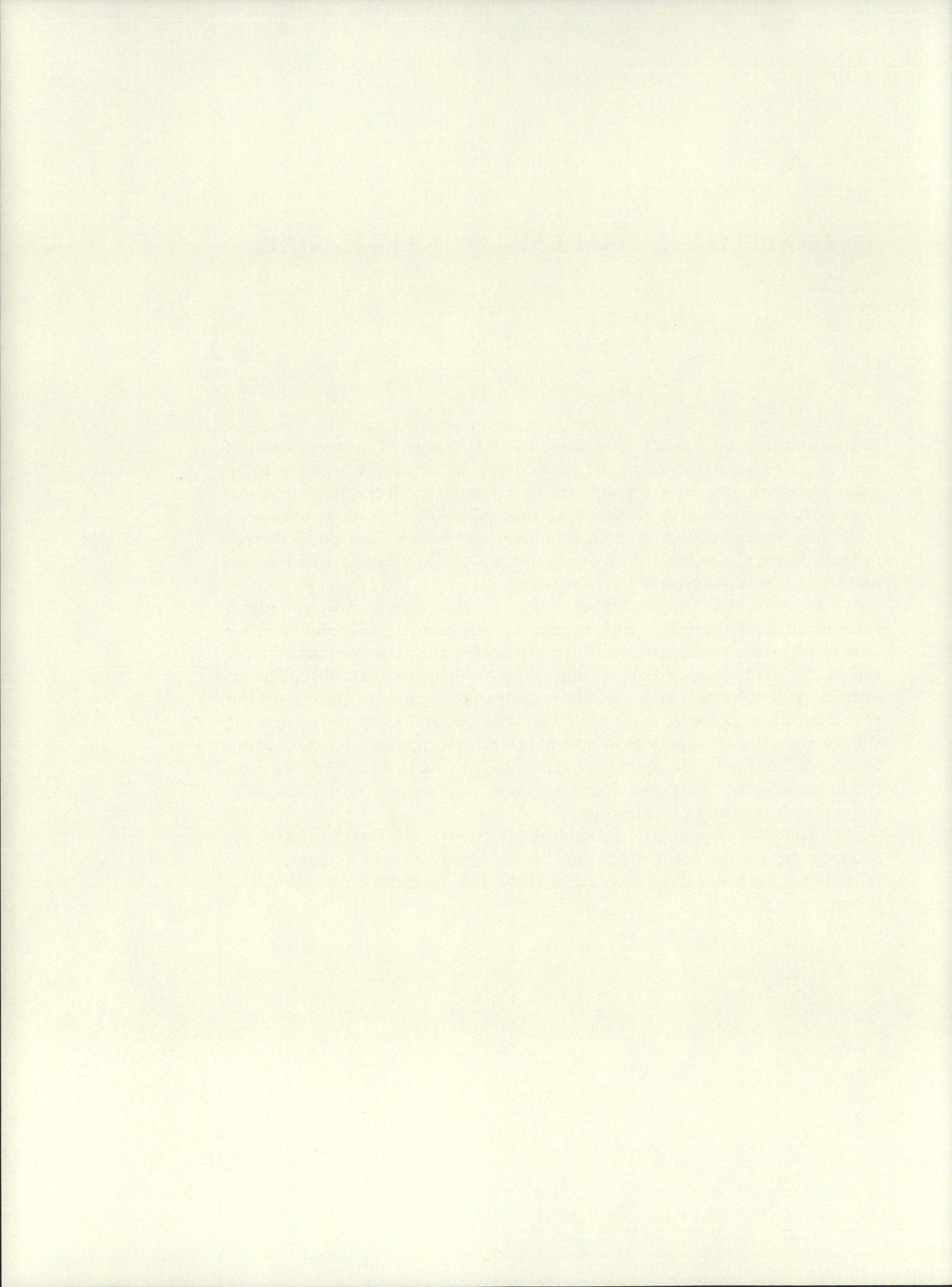


ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Η ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ τοῦ βιβλίου τοῦ J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure* θὰ εὐχαριστήσῃ καὶ ἐκείνους ποὺ εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ τὸ μελετήσουν στὴ γλῶσσα ποὺ γράφτηκε. Τὸ βιβλίο αὐτὸ τοῦ Beazley ἀνήκει στὰ ἔργα ἐκεῖνα ποὺ ἀκόμη κι ἂν φαίνονται παρωχημένα ὡς πρὸς τὰ ἐπιστημονικά τους στοιχεῖα, παραμένουν κλασικὰ καὶ συνεχίζουν νὰ εἶναι ὠφέλιμα, διότι προσφέρουν, ἐκτὸς ἄλλων, πρότυπο τρόπου χειρισμοῦ μεγάλων ἀρχαιογνωστικῶν θεμάτων σὲ γλῶσσα γλαφυρὴ καὶ ἀνεπιτήδευτη.

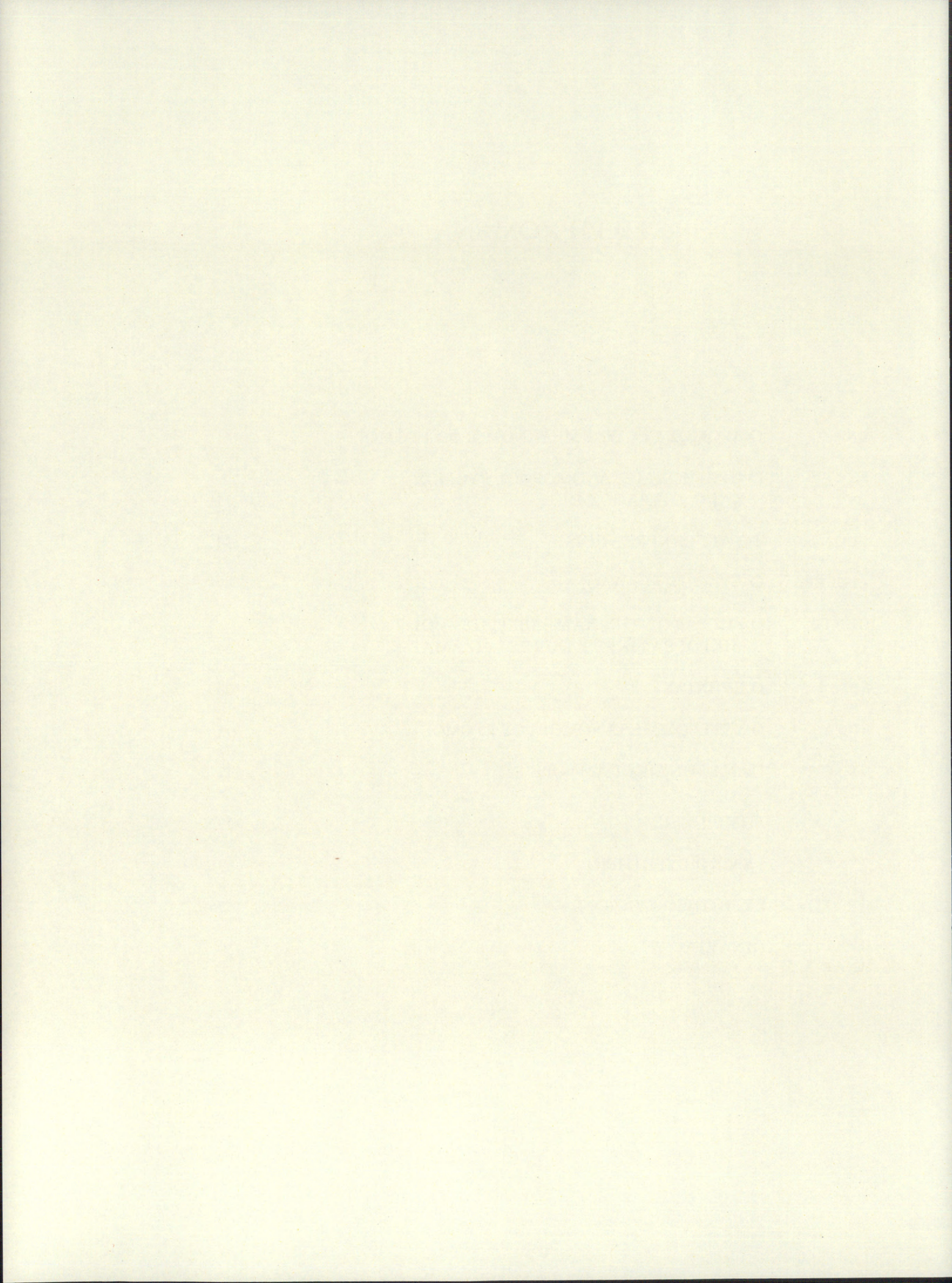
Τὸ Συμβούλιο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας ἔκρινε ὅτι θὰ ἦταν χρήσιμη ἡ ἔκδοση τοῦ βιβλίου στὰ ἑλληνικά, κυρίως γιὰ τοὺς φοιτητὲς οἱ ὁποῖοι θὰ ἔχουν ἕναν σοφὸ, ὠραῖα μεταφρασμένο ὁδηγὸ στὴ μελέτῃ τῆς μελανόμορφης ἀττικῆς κεραμικῆς. Μετὰ τὸν πρῶτο τοῦτον τόμο θὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλοι τόμοι μεταφράσεων γνωστῶν ἔργων κορυφαίων ἀρχαιολόγων καὶ ἱστορικῶν τῆς τέχνης. Γιὰ τὴν Ἑταιρεία οἱ ἐκδόσεις αὐτὲς ἀποτελοῦν παρέκκλιση ἀπὸ τὸ πρόγραμμά της καὶ δὲν πρόκειται νὰ λάβουν μεγάλη ἑκταση. Οἱ λίγοι τόμοι ποὺ θὰ κυκλοφοροῦν κατὰ διαστήματα θὰ ἀποτελοῦν περιορισμένη ἐκλογή ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης. Κύριο κριτήριό τῆς ἐπιλογῆς τους εἶναι καὶ ἡ χρησιμότητά τους στοὺς μὴ εἰδικούς.

Τὸ συμβούλιο εὐχαριστεῖ τὴ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Καλιφόρνιας γιὰ τὴν ἄδεια τῆς ἔκδοσης καὶ τὴ χορήγηση τῶν διαφανειῶν τῶν πινάκων τῆς ἀναθεωρημένης ἔκδοσης τοῦ 1986, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔγινε ἡ ἐδῶ μετάφραση.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΝΑ	Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟ ΡΥΘΜΟ	1
ΔΥΟ	Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ C	17
ΤΡΙΑ	ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ FRANÇOIS	34
ΤΕΣΣΕΡΑ	Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ	49
ΠΕΝΤΕ	Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ — ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΛΙΚΕΣ — Ο ΑΜΑΣΗΣ	64
ΕΞΙ	Ο ΕΞΗΚΙΑΣ	80
ΕΠΤΑ	Ο ΥΣΤΕΡΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ	95
ΟΚΤΩ	ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ	111
	ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	129
	ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	153
	ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΛΛΟΓΩΝ	157
	ΠΙΝΑΚΕΣ	159



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

- ΠΙΝΑΞ 1. Ἀθήνα 804: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Διπύλου. *Βλ. σ. 3-4.*
- ΠΙΝΑΞ 2, 1. Σύδνεϋ 46.41: κρατήρας ἀπὸ τὸ Ἐργαστήριον τοῦ Διπύλου. *Βλ. σ. 4.*
- ΠΙΝΑΞ 2, 2. Ἀθήνα 810: λέβης ἀπὸ τὸ Ἐργαστήριον τῆς Ἀθήνας 894. *Βλ. σ. 5.*
- ΠΙΝΑΞ 2, 3. Λονδίνο 1936.10-17.1: γεωμετρικὸς ἀμφορέας με λαιμό. *Βλ. σ. 6.*
- ΠΙΝΑΞ 2, 4. Ὁξφόρδη 1935.18: γεωμετρικὸς ἀμφορέας με λαιμό. *Βλ. σ. 5-6.*
- ΠΙΝΑΞ 3, 1. Λονδίνο 1936.10-17.1. *Βλ. πίν. 2, 3.*
- ΠΙΝΑΞ 3, 2. Ὁξφόρδη 1935.18. *Βλ. πίν. 2, 4.*
- ΠΙΝΑΞ 3, 3. Ἀθήνα 313: ὕδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀναλάτου. *Βλ. σ. 6-7.*
- ΠΙΝΑΞ 4, 1-2. Γενεύη, Ortiz (ἄλλοτε Broomhall, Earl of Elgin): γεωμετρικὸς ὠοειδὴς κρατήρας. *Βλ. σ. 7.*
- ΠΙΝΑΞ 4, 3-4. Λοῦβρο CA 2985: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀναλάτου. *Βλ. σ. 7-8.*
- ΠΙΝΑΞ 5. Νέα Ὑόρκη 11.210.1: πρωτοαττικὸς ἀμφορέας με λαιμό. *Βλ. σ. 8-9.*
- ΠΙΝΑΞ 6. Βερολίνο A 42: πρωτοαττικὸ ὑποκρατήριον. *Βλ. σ. 9-10.*
- ΠΙΝΑΞ 7, 1. Ἀθήνα, Ἀγορὰ P 7014: γεωμετρικὸς σκύφος. *Βλ. σ. 10.*
- ΠΙΝΑΞ 7, 2. Ἀθήνα Ἀκρ. 368: πρωτοαττικὸ θραῦσμα. *Βλ. σ. 10.*
- ΠΙΝΑΞ 7, 3. Ρώμη, Conservatori: κρατήρας τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἀριστόνοθο. *Βλ. σ. 10.*
- ΠΙΝΑΞ 7, 4. Ἀθήνα 192 γεωμετρικὴ οἰνοχόη. *Βλ. σ. 10.*
- ΠΙΝΑΞ 7, 5. Βερολίνο A 32: πρωτοαττικὸς κρατήρας. *Βλ. σ. 10-12.*
- ΠΙΝΑΞ 8. Βερολίνο A 32. *Βλ. πίν. 7, 5.*

- ΠΙΝΑΞ 9, 1-2. Αἶγινα: πρωτοαττική οἰνοχόη τοῦ ζωγράφου τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ (ἀπ' αὐτὴν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 12.*
- ΠΙΝΑΞ 9, 3-4. Βερολίνο Α 9: πρωτοαττικὸς ἀμφορέας με λαιμό. *Βλ. σ. 12-15.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

- ΠΙΝΑΞ 10, 1. Ἀθήνα 353: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Πειραιᾶ (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 17-18.*
- ΠΙΝΑΞ 10, 2-4. Ἀθήνα 1002: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 18-19.*
- ΠΙΝΑΞ 10, 5. Ἀθήνα 16367: λεκανίδα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 18-19.*
- ΠΙΝΑΞ 11, 1. Λειψία: θραῦσμα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 19.*
- ΠΙΝΑΞ 11, 2. Ἀμβούργο 1917.229: θραῦσμα ἐνὸς κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 20.*
- ΠΙΝΑΞ 11, 3-4. Βερολίνο 1682: λουτήριο τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 19-20.*
- ΠΙΝΑΞ 12, 1. Ἀθήνα, Ἀγορὰ Ρ 1247: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 20.*
- ΠΙΝΑΞ 12, 2. Λονδίνο Α 1531 (1874.7-10.1): ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 21.*
- ΠΙΝΑΞ 12, 3. Αἶγινα 565: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 21.*
- ΠΙΝΑΞ 13, 1. Ἀθήνα, Κεραμεικὸς εὐρ. 154: σκυφοειδὴς κρατήρας τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 21.*
- ΠΙΝΑΞ 13, 2. Ἀθήνα 16384: κάλυμμα ἐνὸς σκυφοειδοῦς κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 21.*
- ΠΙΝΑΞ 13, 3. Ἀθήνα 16384: βάση ἐνὸς σκυφοειδοῦς κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 23.*
- ΠΙΝΑΞ 13, 4. Ἀθήνα 16383: σκυφοειδὴς κρατήρας τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. *Βλ. σ. 21-22.*
- ΠΙΝΑΞ 14, 1-6. Λοῦβρο Ε 874: δίνος τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 22.*
- ΠΙΝΑΞ 15, 1. Λοῦβρο Ε 874. *Βλ. πίν. 14.*
- ΠΙΝΑΞ 15, 2. Ἀθήνα Ἀκρ. 587: ἀποσπασματικὸς δίνος τοῦ Σοφίλου. *Βλ. σ. 23-24.*
- ΠΙΝΑΞ 15, 3. Ἀθήνα Ἀκρ. 15499: ἀποσπασματικὸς δίνος ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Σοφίλο. *Βλ. σ. 24-25.*
- ΠΙΝΑΞ 15, 4-5. Ἀθήνα 528: σκύφος τοῦ ζωγράφου ΚΧ. *Βλ. σ. 19.*
- ΠΙΝΑΞ 16, 1. Νέα Ὑόρκη 22.139.22: κύλικά με τὴν τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου ΚΧ. *Βλ. σ. 26.*
- ΠΙΝΑΞ 16, 2. Σάμος 2235: ἀποσπασματικὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου ΚΧ. *Βλ. σ. 26.*
- ΠΙΝΑΞ 16, 3. Σάμος 2294: ἀποσπασματικὴ ὕδρία τοῦ ζωγράφου ΚΧ. *Βλ. σ. 27.*

- ΠΙΝΑΞ 16, 4. Βερολίνο 3987: θραῦσμα τοῦ ζωγράφου ΚΧ. *Βλ. σ. 27.*
 ΠΙΝΑΞ 17, 1-3. Νέα Ὑόρκη 01.8.6: κύλिका Σιάνων τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 28.*
 ΠΙΝΑΞ 17, 4. Χαϊδελβέργη S 1: κύλिका Σιάνων τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 28-29.*
 ΠΙΝΑΞ 18, 1. Χαϊδελβέργη S 1. *Βλ. πίν. 17, 4.*
 ΠΙΝΑΞ 18, 2. Berkeley 8.1: κύλिका Σιάνων τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 29.*
 ΠΙΝΑΞ 18, 3. Ἀθήνα 532: κύλिका Σιάνων τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 29.*
 ΠΙΝΑΞ 19, 1. Ἀθήνα 531: κύλिका Σιάνων τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 29.*
 ΠΙΝΑΞ 19, 2. Würzburg 451: κύλिका με διχαλωτὲς λαβές (merrythought) τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 29.*
 ΠΙΝΑΞ 20. Λοῦβρο CA 616: τριποδικὸς κώθων τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 30-31.*
 ΠΙΝΑΞ 21. Λοῦβρο CA 616. *Βλ. πίν. 20.*
 ΠΙΝΑΞ 22. Νεάπολη: κάλυμμα μιᾶς λεκανίδας τοῦ ζωγράφου C. *Βλ. σ. 31-32.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

- ΠΙΝΑΚΕΣ 23-29, 4. Φλωρεντία 4209: ἐλικωτὸς κρατήρας ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Κλειτία καὶ τὸν Ἐργότιμο. *Βλ. σ. 34-48.*
 ΠΙΝΑΞ 23. Ὀλόκληρο τὸ ἀγγεῖο.
 ΠΙΝΑΞ 24, 1-3. Γάμοι τοῦ Πηλέως καὶ τῆς Θέτιδος. *Βλ. σ. 36-38.*
 ΠΙΝΑΞ 25, 1-3. Ἐνέδρα γιὰ τὸν Τρωῖλο. *Βλ. σ. 38-40.*
 ΠΙΝΑΞ 25, 4. Ἐπιστροφή τοῦ Ἡφαίστου. *Βλ. σ. 40-41.*
 ΠΙΝΑΞ 26, 1-3. Χεῖλος: Ἡ Θήρα τοῦ καλυδωνίου κάπρου. *Βλ. σ. 42-43.*
 Λαίμος: Νεκρικοὶ ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ Πατρόκλου. *Βλ. σ. 44-45.*
 ΠΙΝΑΞ 27, 1-3. Χεῖλος: Χορὸς τῶν νέων καὶ τῶν κοριτσιῶν ποὺ ἔσωσε ὁ Θησέας. *Βλ. σ. 43-44.*
 Λαίμος: Κενταυρομαχία. *Βλ. σ. 45-46.*
 ΠΙΝΑΞ 28, 1-2. Λαβές: ἐπάνω: Πότνια θηρῶν. *Βλ. σ. 46.*
 Λαβές: κάτω: ὁ Αἴας μεταφέρει τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα. *Βλ. σ. 46.*
 ΠΙΝΑΞ 28, 3-4. Λαβές (ἐσωτερικό, πάνω ἀπὸ τὸ στόμιο): Γοργόνα ποὺ τρέχει. *Βλ. σ. 46.*
 ΠΙΝΑΞ 29, 1-4. Πόδι: Πυγμαῖοι καὶ γερανοί. *Βλ. σ. 47-48.*
 ΠΙΝΑΞ 29, 5. Ἀθήνα Ἀκρ. 594: θραῦσμα τοῦ Κλειτία. *Βλ. σ. 35.*
 ΠΙΝΑΞ 29, 6. Ἀθήνα Ἀκρ. 596: θραύσματα τοῦ Κλειτία. *Βλ. σ. 44.*
 ΠΙΝΑΞ 30, 1. Μόσχα: θραῦσμα ἐνὸς ἐλικωτοῦ κρατήρα τοῦ Κλειτία. *Βλ. σ. 46-47.*
 ΠΙΝΑΞ 30, 2. Ἀθήνα Ἀκρ. 598: θραῦσμα τοῦ Κλειτία. *Βλ. σ. 44.*
 ΠΙΝΑΞ 30, 3-4. Νέα Ὑόρκη 31.11.4: ὑποστάτης τοῦ τύπου τοῦ Σωσία ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Κλειτία καὶ τὸν Ἐργότιμο. *Βλ. σ. 47.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

- ΠΙΝΑΞ 30, 5. Ἀθήνα Ἀκρ. 606: δίνος τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀκρόπολης 606 (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 49-50.*
- ΠΙΝΑΞ 31, 1-2. Ἀθήνα Ἀκρ. 606. *Βλ. πίν. 30, 5.*
- ΠΙΝΑΞ 31, 3. Ὀδησσός: θραῦσμα τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀκρόπολης 606. *Βλ. σ. 51.*
- ΠΙΝΑΞ 32, 1-2. Βερολίνο εὐρ. 4823: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀκρόπολης 606. *Βλ. σ. 51.*
- ΠΙΝΑΞ 32, 3-4. Tübingen D 4 (S./10 1298): ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀκρόπολης 606. *Βλ. σ. 51.*
- ΠΙΝΑΞ 32, 5-6. Νέα Ὑόρκη 26.49: ἀρύβαλλος ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Νέαρχο. *Βλ. σ. 52-53.*
- ΠΙΝΑΞ 33, 1. Ἀθήνα Ἀκρ. 611: κánθαρος ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Νέαρχο. *Βλ. σ. 51-52.*
- ΠΙΝΑΞ 33, 2-3. Λοῦβρο F 29: ἀμφορέας ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Λυδοῦ. *Βλ. σ. 53.*
- ΠΙΝΑΞ 34, 1-3. Ἀθήνα Ἀκρ. 607: δίνος ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Λυδοῦ. *Βλ. σ. 53-55.*
- ΠΙΝΑΞ 35, 1-2. Cambridge, Mass., Fogg 1925.30.125: κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 55-56.*
- ΠΙΝΑΞ 35, 3-4. Λονδίνο 1948.10-15.1: κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 56.*
- ΠΙΝΑΞ 35, 5. Φλωρεντία 70995: ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 56-57.*
- ΠΙΝΑΞ 36. Νέα Ὑόρκη 31.11.11: κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 57.*
- ΠΙΝΑΞ 37, 1. Νέα Ὑόρκη 31.11.11. *Βλ. πίν. 36.*
- ΠΙΝΑΞ 37, 2-3. Λονδίνο B 148: ἀμφορεὺς-ψυκτήρ τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 57-58.*
- ΠΙΝΑΞ 37, 4-5. Τάρας: ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 58-59.*
- ΠΙΝΑΞ 38, 1-2. Βασιλεία, Kambli: ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 59.*
- ΠΙΝΑΞ 38, 3. Νεάπολη 3770: ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 59.*
- ΠΙΝΑΞ 38, 4, 6. Göttingen ὕδρία τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 60.*
- ΠΙΝΑΞ 38, 5. Cambridge, Mass., Fogg 1959.127: πινάκιο τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 60-61.*
- ΠΙΝΑΞ 39, 1. Ἀθήνα, Κεραμεικός: κύλिका τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 61.*
- ΠΙΝΑΞ 39, 2. Ἀθήνα, ἄλλοτε Συλλ. Βλαστοῦ: πλάκα τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 61.*
- ΠΙΝΑΞ 40, 1. Ρώμη, Villa Giulia M. 430: ὕδρία τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 62.*
- ΠΙΝΑΞ 40, 2-3. Μόναχο 1681: ὕδρία τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 62.*
- ΠΙΝΑΞ 41, 1-2. Λοῦβρο E 804: ὕδρία τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 62.*
- ΠΙΝΑΞ 41, 3-4. Ὁξφόρδη G. 190: κιονωτὸς κρατήρας τοῦ ζωγράφου τοῦ Λούβρου F 6. *Βλ. σ. 63.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.

- ΠΙΝΑΞ 42, 1-2. Φλωρεντία 3893: κύλिका Σιάνων τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης. *Βλ. σ. 64-65.*

- ΠΙΝΑΞ 42, 3-4. Μόναχο εύρ. 7739: κύλικά Σιάνων τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης. *Βλ. σ. 65.*
- ΠΙΝΑΞ 43, 1-2. Würzburg 452: κύλικά Σιάνων τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης. *Βλ. σ. 66.*
- ΠΙΝΑΞ 43, 3. Παλέρμο εύρ. 1856: κύλικά Σιάνων τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης. *Βλ. σ. 66.*
- ΠΙΝΑΞ 44, 1-3. Βερολίνο εύρ. 4604: κύλικά Γορδίου ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Κλειτία καὶ τὸν Ἐργότιμο. *Βλ. σ. 67.*
- ΠΙΝΑΞ 44, 4-5. Λονδίνο B 424: χειλεωτὴ κύλικά ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Φρύνο. *Βλ. σ. 69-70.*
- ΠΙΝΑΞ 45, 1-2. Βατικανὸ 317: χειλεωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Φρύνου. *Βλ. σ. 68, 70.*
- ΠΙΝΑΞ 45, 3-4. Νέα Ὑόρκη, ἰδιωτικὴ συλλογὴ (ἄλλοτε Castle Ashby): χειλεωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα, ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Τλήσωνα. *Βλ. σ. 68 καὶ 70.*
- ΠΙΝΑΞ 45, 5. Βοστώνη 03.851: χειλεωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα, ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Τλήσωνα. *Βλ. σ. 70.*
- ΠΙΝΑΞ 46, 1-2. Νέα Ὑόρκη, ἰδιωτικὴ συλλογὴ (ἄλλοτε Castle Ashby): χειλεωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα, ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Τλήσωνα. *Βλ. σ. 70.*
- ΠΙΝΑΞ 46, 3. Βερολίνο 1760: χειλεωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα, ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Τλήσωνα. *Βλ. σ. 70.*
- ΠΙΝΑΞ 46, 4. Λευκωσία C 438: χειλωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα. *Βλ. σ. 70.*
- ΠΙΝΑΞ 46, 5-6. Μόναχο S.L. 452: ταινιωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα. *Βλ. σ. 70-71.*
- ΠΙΝΑΞ 46, 7. Λονδίνο B 421: χειλεωτὴ κύλικά ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Τλήσωνα. *Βλ. σ. 71.*
- ΠΙΝΑΞ 46, 8. Βατικανὸ 325: ταινιωτὴ κύλικά ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 72.*
- ΠΙΝΑΞ 47. Μόναχο 2243: ταινιωτὴ κύλικά ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Ἀρχικλῆ καὶ τὸν Γλαυκύτη. *Βλ. σ. 71.*
- ΠΙΝΑΞ 48, 1-2. Νέα Ὑόρκη 17:230.5: ταινιωτὴ κύλικά ποὺ ἀποδόθηκε στὸν ζωγράφο τοῦ Oakeshott. *Βλ. σ. 72.*
- ΠΙΝΑΞ 48, 3. Βοστώνη 10.213: θραῦσμα μιᾶς ταινιωτῆς κύλικας ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 72.*
- ΠΙΝΑΞ 48, 4-5. Λοῦβρο F 75 ταινιωτὴ κύλικά τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση. *Βλ. σ. 72.*
- ΠΙΝΑΞ 49. Βοστώνη 01.8027: ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἀμαση. *Βλ. σ. 74-75.*
- ΠΙΝΑΚΕΣ 50-51. Παρίσι, Cab. Méd. 222: ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἀμαση. *Βλ. σ. 73-74.*

- ΠΙΝΑΞ 52, 1. Σύδνεϋ 56.31: θραῦσμα ἑνὸς ἀμφορέα με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 74.*
- ΠΙΝΑΞ 52, 2-4. Λοῦβρο F 30: ὄλπη τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 75.*
- ΠΙΝΑΞ 53, 1-2. Νέα Ὑόρκη 06.1021.69: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 75.*
- ΠΙΝΑΞ 54, 1. Βερολίνο εὐρ. 3210: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 76-77.*
- ΠΙΝΑΞ 54, 2. Würzburg 265: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 77.*
- ΠΙΝΑΞ 55, 1. Βερολίνο εὐρ. 3210. *Βλ. πίν. 54, 1.*
- ΠΙΝΑΞ 55, 2. Würzburg 265. *Βλ. πίν. 54, 2.*
- ΠΙΝΑΞ 56, 1-2. Σάμος εὐρ. K 898: θραύσματα ἑνὸς ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 77-78.*
- ΠΙΝΑΞ 56, 3. Παλέρμο εὐρ. 1981: θραῦσμα ἑνὸς ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 78.*
- ΠΙΝΑΞ 57, 1. Λονδίνο B 524: οἶνοχόη τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 78.*
- ΠΙΝΑΞ 57, 2. Βόννη 504: ἀποσπασματικὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 78.*
- ΠΙΝΑΞ 58, 1. Λοῦβρο CA 2918: κύλिका τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 78.*
- ΠΙΝΑΞ 58, 2. Λοῦβρο A 479: σκυφοειδὴς κύλिका τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 78-79.*
- ΠΙΝΑΞ 58, 3. Βατικανὸ 369 a: κύλिका τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση, ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 79.*
- ΠΙΝΑΞ 59, 1-2. Βοστώνη 10.651: κύλिका τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 79.*
- ΠΙΝΑΞ 59, 3. Βατικανὸ 369 a. *Βλ. πίν. 58, 3.*
- ΠΙΝΑΞ 60, 1. Ὁξφόρδη 1939.118: κύλिका τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 79.*
- ΠΙΝΑΞ 60, 2. Φλωρεντία 94744: κύλिका τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση. *Βλ. σ. 79.*
- ΠΙΝΑΞ 60, 3. Βατικανὸ 369 a. *Βλ. πίν. 58, 3.*
- ΠΙΝΑΞ 60, 4. Ὁξφόρδη 1939.118. *Βλ. πίν. 60, 1.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6.

- ΠΙΝΑΞ 61, 1. Λοῦβρο F 53: ἀμφορέας ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἐξηκία. *Βλ. σ. 80-81.*
- ΠΙΝΑΞ 61, 2. Λονδίνο B 194: ἀμφορέας ἑνὸς ζωγράφου τῆς Ὀμάδας E. *Βλ. σ. 80.*
- ΠΙΝΑΞ 61, 3-6. Λοῦβρο F 53. *Βλ. πίν. 61, 1.*
- ΠΙΝΑΞ 62, 1. Βερολίνο 1720: ἀμφορέας με λαιμὸ ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἐξηκία. *Βλ. σ. 81-82.*
- ΠΙΝΑΞ 62, 2. Λονδίνο B 210: ἀμφορέας με λαιμὸ ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἐξηκία. *Βλ. σ. 82.*

- ΠΙΝΑΞ 63, 1-3. Βερολίνο 1720. Βλ. πίν. 62, 1.
 ΠΙΝΑΞ 63, 4. Λονδίνο B 210. Βλ. πίν. 62, 2.
 ΠΙΝΑΚΕΣ 64-66. Βατικανό 344: ἀμφορέας ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἑξηκία.
Βλ. σ. 82-84.
 ΠΙΝΑΞ 67. Μόναχο 2044: κύλικα τύπου Α ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Ἑξηκία.
Βλ. σ. 85.
 ΠΙΝΑΞ 68, 1-2. Μόναχο 2044. Βλ. πίν. 67.
 ΠΙΝΑΞ 68, 3. Lund 655: θραῦσμα ἐνὸς ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 87.*
 ΠΙΝΑΞ 69, 1-2. Φιλαδέλφεια 3442: ἀμφορέας τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 87-88.*
 ΠΙΝΑΞ 69, 3-4. Φιλαδέλφεια 4873: ἀμφορέας τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 88.*
 ΠΙΝΑΞ 70. Boulogne 558: ἀμφορέας τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 88.*
 ΠΙΝΑΞ 71, 1-2. Βοστώνη 89.273: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 88-89.*
 ΠΙΝΑΚΕΣ 72-73. Ἀθήνα, Ἀγορὰ Α-Ρ 1044: καλυκωτὸς κρατήρας τοῦ Ἑξηκία.
Βλ. σ. 89-90.
 ΠΙΝΑΞ 74, 1-2. Βερολίνο 1811: ταφικὴ πλάκα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 74, 3. Βερολίνο 1815: ταφικὴ πλάκα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 74, 4. Βερολίνο 1823: ταφικὴ πλάκα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 75, 1. Βερολίνο 1819: ταφικὴ πλάκα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 75, 2. Βερολίνο 1820: ταφικὴ πλάκα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 76. Βερολίνο 1813: ταφικὴ πλάκα τοῦ Ἑξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 77, 1-2. Λονδίνο B 295: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου BMN ὑπογραμμέ-
 νος ἀπὸ τὸν Νικοσθένη (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 92.*
 ΠΙΝΑΞ 77, 3-4. Λονδίνο B 403: χειλεωτὴ κύλικα τοῦ ζωγράφου BMN. *Βλ. σ. 92.*
 ΠΙΝΑΞ 77, 5. Βερολίνο 1797: ταινιωτὴ κύλικα τοῦ ζωγράφου BMN. *Βλ. σ. 92.*
 ΠΙΝΑΞ 78, 1. Ὁξφόρδη 1918.64: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου 1686.
Βλ. σ. 93.
 ΠΙΝΑΞ 78, 2-3. Ὁρβιέτο, Faina 73: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου 1686.
Βλ. σ. 93.
 ΠΙΝΑΞ 78, 4. Βερολίνο 1697: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου 1686.
Βλ. σ. 93.
 ΠΙΝΑΞ 78, 5-6. Βατικανό 350: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τῆς θρηνούσας τοῦ Βατι-
 κανοῦ (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 94.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7.

- ΠΙΝΑΞ 79, 1. Νέα Ὑόρκη, Bastis: ἀμφορέας ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἀνδοκίδη.
Βλ. σ. 95.
 ΠΙΝΑΞ 79, 2. Μόναχο 2301: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη. (Ἡ ὄψη Α
 εἶναι τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη.) *Βλ. σ. 96.*

- ΠΙΝΑΞ 79, 3-4. Ρώμη, Villa Giulia 24998: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη. *Βλ. σ. 97.*
- ΠΙΝΑΞ 80, 1. Βοστώνη 99.538: ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη. (Ἡ ὄψη Α εἶναι τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη.) *Βλ. σ. 97.*
- ΠΙΝΑΞ 80, 2-3. Ὁξφόρδη 208: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη. *Βλ. σ. 98.*
- ΠΙΝΑΞ 80, 4-5. Λονδίνο Β 211: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 98.*
- ΠΙΝΑΞ 81, 1. Λονδίνο Β 302: ὕδρία με τὴν τεχντροπία τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη. *Βλ. σ. 98-99.*
- ΠΙΝΑΞ 81, 2-4. Λονδίνο 1980.11-29.1 (ἄλλοτε Castle Ashby): ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ Ψίακα, ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Ἀνδοκίδη. *Βλ. σ. 99.*
- ΠΙΝΑΞ 82. Λένινγκραντ 381: ἀλάβαστρο τοῦ Ψίακα. *Βλ. σ. 99.*
- ΠΙΝΑΞ 83, 1. Βερολίνο [χαμένο] 1897: ὕδρία τοῦ Ψίακα. *Βλ. σ. 99-100.*
- ΠΙΝΑΞ 83, 2. Leyden PC 63: ὕδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη (ἀπ' αὐτὴν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 100-102.*
- ΠΙΝΑΞ 83, 3. Λονδίνο Β 304: ὕδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη. *Βλ. σ. 101.*
- ΠΙΝΑΞ 83, 4. Λονδίνο Β 336: ὕδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη. *Βλ. σ. 101.*
- ΠΙΝΑΞ 83, 5. Λονδίνο Β 226: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη. *Βλ. σ. 102.*
- ΠΙΝΑΞ 84, 1. Λονδίνο Β 327: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 103.*
- ΠΙΝΑΞ 84, 2. Λονδίνο Β 310: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 104.*
- ΠΙΝΑΞ 84, 3. Μόναχο 1719: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 104.*
- ΠΙΝΑΞ 84, 4. Λένινγκραντ 610: ἀμφορέας κοντὰ στὴν τεχντροπία τοῦ Εὐφρόνιου. *Βλ. σ. 105.*
- ΠΙΝΑΞ 84, 5. Λονδίνο Β 313: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 105.*
- ΠΙΝΑΞ 84, 6. Λονδίνο Β 314: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 105.*
- ΠΙΝΑΞ 85, 1. Μόναχο 1708: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 105.*
- ΠΙΝΑΞ 85, 2. Μόναχο 1709: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 105-106.*
- ΠΙΝΑΞ 85, 3. Λονδίνο Β 326: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 106.*
- ΠΙΝΑΞ 85, 4-5. Würzburg 311: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 107.*
- ΠΙΝΑΞ 86, 1-2. Μόναχο 1700: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 106-107.*
- ΠΙΝΑΞ 87, 1-2. Μόναχο 1717: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 107.*
- ΠΙΝΑΞ 87, 3. Βερολίνο 1902: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 107-108.*
- ΠΙΝΑΞ 87, 4. Μόναχο 1712: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 108.*
- ΠΙΝΑΞ 87, 5. Λονδίνο Β 323: ὕδρία τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 108.*
- ΠΙΝΑΞ 88, 1. Βερολίνο 1851: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 109.*
- ΠΙΝΑΞ 88, 2-3. Ρώμη Guglielmi: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου. *Βλ. σ. 109.*

- ΠΙΝΑΞ 88, 4. Ἐμπόριο ἀρχαιοτήτων τοῦ Λονδίνου: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου. *Βλ. σ. 109.*
- ΠΙΝΑΞ 88, 5. Νέα Ὑόρκη 26.60.29: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου. *Βλ. σ. 109.*
- ΠΙΝΑΞ 88, 6. Λονδίνο Β 167: ἀμφορέας με λαιμὸ παναθηναϊκοῦ σχήματος τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου. *Βλ. σ. 109-110.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8.

- ΠΙΝΑΚΕΣ 89-90. Λονδίνο Β 130: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Ὁμάδας Burgon. *Βλ. σ. 112.*
- ΠΙΝΑΞ 91, 1. Λοῦβρο CA 255: πλάκα τῆς Ὁμάδας Burgon. *Βλ. σ. 113.*
- ΠΙΝΑΞ 91, 2. Λοῦβρο F 77: ταινιωτὴ κύλικα ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 113.*
- ΠΙΝΑΞ 91, 3. Halle, εὐρ. 560: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας, μὴ ἀποδομένος σὲ ζωγράφο, ποὺ μοιάζει με τὴ δουλειὰ τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 113-114.*
- ΠΙΝΑΞ 91, 4. Ἀθήνα Ἀγορὰ Ρ 2071: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 114.*
- ΠΙΝΑΞ 92. Φλωρεντία: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 114.*
- ΠΙΝΑΞ 93, 1. Βερολίνο 1732: οἶνοχόη τοῦ Λυδοῦ. *Βλ. σ. 115.*
- ΠΙΝΑΞ 93, 2-3. Λονδίνο Β 134: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφιλήτου. *Βλ. σ. 112 καὶ 115.*
- ΠΙΝΑΞ 93, 4. Leyden PC 8: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφιλήτου. *Βλ. σ. 115-116.*
- ΠΙΝΑΞ 93, 5. Νέα Ὑόρκη 14.130.12: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφιλήτου. *Βλ. σ. 116.*
- ΠΙΝΑΞ 94, 1-2. Κοπεγχάγη 99: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Ὁμάδας τῆς Κοπεγχάγης 99 (ἀπ' αὐτὸν πῆρε τὸ ὄνομά του). *Βλ. σ. 116.*
- ΠΙΝΑΞ 94, 3. Ναύπλιο 1: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας με τὴν τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη. *Βλ. σ. 116-117.*
- ΠΙΝΑΞ 95, 1-2. Λονδίνο Β 144: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τῆς Αἰώρας. *Βλ. σ. 117.*
- ΠΙΝΑΞ 95, 3-4. Νέα Ὑόρκη 07.286.80: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 117-118.*
- ΠΙΝΑΞ 96, 1. Τάρας εὐρ. 9887: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Λεάγρου. *Βλ. σ. 118.*
- ΠΙΝΑΞ 96, 2. Νέα Ὑόρκη 07.286.79: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη. *Βλ. σ. 119.*
- ΠΙΝΑΞ 96, 3. Νέα Ὑόρκη 16.71: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη. *Βλ. σ. 119.*

- ΠΙΝΑΞ 96, 4. Μόναχο 1456: παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη. *Βλ. σ. 119.*
- ΠΙΝΑΞ 96, 5. Λονδίνο B 133: παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐχαρίδη. *Βλ. σ. 112 καὶ 119.*
- ΠΙΝΑΞ 96, 6. Τορόντο 350: παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐχαρίδη. *Βλ. σ. 119.*
- ΠΙΝΑΞ 97, 1-2. Νέα Ὑόρκη, ιδιωτική συλλογή (ἄλλοτε Castle Ashby): παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου. *Βλ. σ. 120.*
- ΠΙΝΑΞ 97, 3. Βατικανὸ 375: παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου. *Βλ. σ. 120.*
- ΠΙΝΑΞ 97, 4-5. Bologna 12: παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέα. *Βλ. σ. 120-121.*
- ΠΙΝΑΞ 98, 1-2. Bologna 11: παναθηναϊκός αμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέα. *Βλ. σ. 120-121.*
- ΠΙΝΑΞ 98, 3-4. Λονδίνο 1903.2-17.1: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Κουμπάν. *Βλ. σ. 121.*
- ΠΙΝΑΞ 98, 5-6. Λένινγκραντ εὐρ. 17553: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Κουμπάν. *Βλ. σ. 121.*
- ΠΙΝΑΞ 99, 1. Λονδίνο B 606: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Κουμπάν. *Βλ. σ. 112 καὶ 121.*
- ΠΙΝΑΞ 99, 2. Λονδίνο B 605: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Κουμπάν. *Βλ. σ. 122.*
- ΠΙΝΑΞ 99, 3. Hildesheim 1254: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Hildesheim. *Βλ. σ. 122.*
- ΠΙΝΑΞ 99, 4. Hildesheim 1253: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Hildesheim. *Βλ. σ. 122.*
- ΠΙΝΑΞ 99, 5. Ὁξφόρδη: παναθηναϊκός αμφορέας ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 122.*
- ΠΙΝΑΞ 99, 6. Κωνσταντινούπολη: παναθηναϊκός αμφορέας ὑπογραμμένος ἀπὸ τὸν Βακχίو. *Βλ. σ. 123.*
- ΠΙΝΑΞ 100, 1-2. Βερολίνο εὐρ. 3980: παναθηναϊκός αμφορέας ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 122.*
- ΠΙΝΑΞ 100, 3-4. Λονδίνο B 604: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Κίττου. *Βλ. σ. 112 καὶ 123.*
- ΠΙΝΑΞ 101, 1-2. Λονδίνο B 603: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας τοῦ Κίττου. *Βλ. σ. 123.*
- ΠΙΝΑΞ 101, 3-4. Cambridge, Mass., Fogg 1925.30.124: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς σειρᾶς τοῦ Νικομάχου. *Βλ. σ. 123-125.*
- ΠΙΝΑΞ 102, 1-2. Λονδίνο B 607: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς σειρᾶς τοῦ Νικομάχου. *Βλ. σ. 125.*
- ΠΙΝΑΞ 102, 3. Λονδίνο B 608: παναθηναϊκός αμφορέας τῆς Ὁμάδας Hobble. *Βλ. σ. 125.*

- ΠΙΝΑΞ 102, 4. Μόναχο εύρ. 7767: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Ὀμάδας Hobbie. *Βλ. σ. 125.*
- ΠΙΝΑΞ 103, 1. Λονδίνο Β 610: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 125-126.*
- ΠΙΝΑΞ 103, 2. Λονδίνο Β 608. *Βλ. πίν. 102, 3.*
- ΠΙΝΑΞ 103, 3. Λονδίνο Β 610. *Βλ. πίν. 103, 1.*
- ΠΙΝΑΞ 103, 4. Λονδίνο Β 611: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς σειρᾶς τοῦ Νικομάχου. *Βλ. σ. 112 καὶ 126.*
- ΠΙΝΑΞ 104, 1. Λονδίνο Β 611. *Βλ. πίν. 103, 4.*
- ΠΙΝΑΞ 104, 2-3. Βερολίνο εύρ. 4950: παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ποὺ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ζωγράφο. *Βλ. σ. 126.*

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

(Σημείωση: στίς παραπομπές στὸ *Corpus Vasorum*, χάρη συντομίας, τὸ ὄνομα τῆς συλλογῆς καὶ ἡ κοινότερη ἔνδειξη —III He— παραλείπονται. Ἐὰν ἡ ἔνδειξη δὲν εἶναι III He, ἀλλὰ εἶναι παραδείγματος χάρη III Hf ἢ III Ic, προστίθενται τὰ ἀπαραίτητα γράμματα.)

ABC.	<i>Antiquités du Bosphore cimmérien.</i>
ABS.	Beazley Attic Black-figure: A Sketch.
ABV.	Beazley Attic Black-figure Vase-painters.
AD.	<i>Antike Denkmäler.</i>
Adamek	<i>Unsignierte Vasen des Amasis.</i>
AEM.	<i>Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich.</i>
Agora VIII	(Brann) <i>Late Geometric and Protoattic Pottery.</i> <i>The Athenian Agora</i> , τόμ. VIII.
AJA.	<i>American Journal of Archaeology.</i>
AK.	<i>Antike Kunst.</i>
Albizzati	<i>Vasi antichi dipinti del Vaticano.</i>
AM.	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts:</i> <i>Athenische Abteilung.</i>
Annali.	<i>Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica.</i>
Ant. class.	<i>L'Antiquité classique.</i>
Anz.	<i>Archäologischer Anzeiger</i> (τμήμα τοῦ Jb., τὸ ὁποῖο βλ.).
Arias	<i>A History of Greek Vase Painting.</i>
ARV.	Beazley Attic Red-figure Vase-painters.
ARV. ²	Beazley Attic Red-figure Vase-painters. 2η ἔκδοσις.
Ashm. Rep.	<i>Ashmolean Museum, Report of the Visitors.</i>
AZ.	<i>Archäologische Zeitung.</i>
BCH.	<i>Bulletin de correspondance hellénique.</i>
Berl.	Beazley <i>Der Berliner Maler.</i>

- Bieber *HT.* *The History of the Greek and Roman Theater.*
 — *Th.* *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum.*
 Bloesch *AKS.* *Antike Kunst in der Schweiz.*
 — *FAS.* *Formen attischer Schalen.*
BMQ. *British Museum Quarterly.*
- Bröndsted *Mémoire sur les vases panathénaïques.*
BSA. *Annual of the British School at Athens.*
BSR. *Papers of the British School at Rome.*
Bull. *Bullettino degli Annali dell' Istituto.*
Bull. Metr. Mus. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.*
Bull. MFA. *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston.*
Bull. Vereen. *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis
van de antieke Beschaving.*
- Burl. 1888.* *Burlington Fine Arts Club. Catalogue of Objects of
Greek Ceramic Art. 1888.*
Burl. 1903. *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Ancient Greek
Art, 1903 (ἐκδόθηκε τὸ 1904).*
Burl. Mag. *Burlington Magazine.*
 Buschor *Vasen.* *Griechische Vasen.*
- Caskey *G.* *Geometry of Greek Vases.*
Cl. Rh. *Clara Rhodos.*
CC. *Collignon καὶ Couve Catalogue des vases peints du
Musée National d'Athènes.*
CR. *Classical Review.*
CV. *Corpus Vasorum Antiquorum.*
Cypr. *Beazley Some Attic Vases in the Cyprus Museum.*
- El. cer.* *Lenormant καὶ de Witte Élite des monuments
céramographiques.*
Enc. phot. *Encyclopédie photographique de l'art: le Musée du Louvre.*
Ἐφημ. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.*
EVP. *Beazley Etruscan Vase-painting.*
- FD.* *Fouilles de Delphes.*
FR. *Furtwängler καὶ Reichhold Griechische Vasenmalerei.*
 Furtwängler *AG.* *Die antiken Gemmen.*
 — *KS.* *Kleine Schriften.*
- Gardiner, Norman *Athl.* *Athletics of the Ancient World.*

- *GAS.* *Greek Athletic Sports.*
 Gerhard *AV.* *Auserlesene Vasenbilder.*
 ——— *EKV.* *Etruskische und kampanische Vasenbilder.*
 ——— *TG.* *Trinkschalen und Gefässe des Königlichen Museums*
 zu Berlin.
 Graef *Graef καὶ Langlotz Die antiken Vasen von der Akropolis*
 zu Athen.
 Gründel *Die Darstellung des Laufens in der griechischen Kunst.*

 Hafner *Viergespanne in Vorderansicht.*
 Hampe *FGS.* *Frühe griechische Sagenbilder.*
 Haspels *ABL.* *Attic Black-figured Lekythoi.*
Hesp. *Hesperia.*
 Hoppin *Bf.* *A Handbook of Greek Black-figured Vases.*
 ——— *Rf.* *A Handbook of Attic Red-figured Vases.*

Izv. Mat. Kult. *Izvēstiya Akademii Istorii Materialnoi Kulturi.*

 Jacobsthal *ECA.* *Early Celtic Art.*
 ——— *O.* *Ornamente griechischer Vasen.*
Jb. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.*
Jh. *Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen*
 Instituts.
JHS. *Journal of Hellenic Studies.*
 Johansen *Iliaden.* *Iliaden i tidlig graesk Kunst.*

Kl. *Beazley Der Kleophrades Maler.*

 Lane *GP.* *Greek Pottery.*
 Langlotz *Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg:*
 Griechische Vasen.

Manch. Mem. *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and*
 Philosophical Society.
 Masner *Die Sammlung antiker Vasen im K. K. Oesterreichischen*
 Museum.
 Merlin *Vases grecs.*
Metr. Mus. St. *Metropolitan Museum Studies.*
Micali St. *Storia degli antichi popoli italiani.*
 Millingen *AUM.* *Ancient Unedited Monuments.*
 Mingazzini *Cast.* *Vasi della Collezione Castellani.*

- ML. *Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei.*
- Mon. *Monumenti inediti pubblicati dall' Istituto di Corrispondenza Archeologica.*
- Mon. Piot. *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*
- Mus. Greg. *Museum Etruscum Gregorianum* (ἔκδ. 1842).
- Mus. Journ. *The Museum Journal* (Φιλαδέλφεια).
- Neugebauer
—— ADP. *Führer durch das Antiquarium: ii, Vasen. Antiken in deutschem Privatbesitz.*
- Para. *Beazley Paralipomena Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters.*
- Payne NC. *Necrocorinthia.*
- Protokor. *Protokorinthische Vasenmalerei.*
- Pellegrini VF. *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee.*
- Perrot *Perrot καὶ Chipiez Histoire de l'art dans l'antiquité.*
- Peters *Studien zu den panathenäischen Preisamphoren.*
- Pfuhl *Malerei und Zeichnung der Griechen.*
- Mast. *Masterpieces of Greek Drawing and Painting.*
- Pottier *Vases antiques du Louvre.*
- PP. *Beazley Potter and Painter in Ancient Athens.*
- Quagliati Mus. Tar. *Il Museo Nazionale di Taranto.*
- RA. *Revue archéologique.*
- REA. *Revue des études anciennes.*
- REG. *Revue des études grecques.*
- Rend. Acc. Linc. *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei.*
- RG. *Beazley καὶ Magi La raccolta Benedetto Guglielmi nel Museo Gregoriano Etrusco.*
- Richter AAG. *Archaic Attic Gravestones.*
- Graft. *The Craft of Athenian Pottery.*
- Richter καὶ Hall *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art.*
- Richter καὶ Milne *Shapes and Names of Athenian Vases.*
- de Ridder *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale.*
- RM. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts: Römische Abteilung.*

Robinson καὶ Harcum	<i>A Catalogue of the Greek Vases in the Royal Ontario Museum of Archaeology, Toronto.</i>
Rumpf Sak.	<i>Sakonides.</i>
Schaal Rf.	<i>Griechische Vasen: rotfigurig.</i>
—— SF.	<i>Griechische Vasen: schwarzfigurig.</i>
Schefold U.	<i>Untersuchungen zu den Kertscher Vasen.</i>
Schmidt, E.	<i>Archaistische Kunst.</i>
Smith, Cecil H. Forman.	<i>The Forman Collection. Sotheby, June, 19, 1899.</i>
Süsserott	<i>Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus.</i>
Swindler	<i>Ancient Painting.</i>
Technau	<i>Exekias.</i>
Thiersch Tyrrh.	<i>“Tyrrhenische” Amphoren.</i>
Univ. Mus. Bull.	<i>University Museum Bulletin (Φιλαδέλφεια).</i>
VA.	<i>Beazley Attic Red-figured Vases in American Museums.</i>
V. Pol.	<i>Beazley Vases in Poland.</i>
Waldhauer KO.	<i>Imperatorskii^u Ermitazh, Kratkoe opisanie sobraniya antichnik raspisnikh Vaz.</i>
Walters	<i>Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum, ii.</i>
Watzinger	<i>Griechische Vasen in Tübingen.</i>
WV.	<i>Wiener Vorlegeblätter.</i>

Τὰ δικά μου γραπτὰ ἀναφέρονται χωρὶς μικρὸ ὄνομα.

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟ ΡΥΘΜΟ

ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΗ είναι τὸ ὄνομα μιᾶς τεχνικῆς. Μὲ τὸ μελανὴ μορφή δὲν ἐννοοῦμε ἀπλῶς μιὰ σκιαγραφημένη μορφή (silhouette), ἀλλὰ μιὰ σκιαγραφημένη μορφή ποὺ ποικίλλεται καὶ ζωντανεύει μὲ δύο τρόπους: ἀφ' ἑνὸς μὲ πλῆθος λεπτομερειῶν χαραγμένων μὲ μιὰ μυτερὴ αἶχμή, ἐγγάρακτων, ὅπως λέγονται· ἀφ' ἑτέρου μὲ τὴν προσθήκη ἄφθονου σκούρου κόκκινου χρώματος, καθὼς καὶ λευκοῦ χρώματος, ποὺ μιὰ ἀπὸ τὶς κυριότερες χρήσεις του εἶναι γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς γυναικείας σάρκας. Ἔτσι ἔχουμε ἓνα περιορισμένο χρωματολόγιο μὲ τέσσερα χρώματα: τὸ πορτοκαλὶ τοῦ ἐδάφους, ποὺ εἶναι τὸ φυσικὸ χρῶμα τοῦ πῆλινου ἀγγείου· τὸ στιλπνὸ μαῦρο τοῦ γανωμένου χρώματος· τὸ λευκὸ· τὸ βαθὺ κερασὶ ἢ κρεμεζί, καμιά φορὰ πορφυρό, κόκκινο. Ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ ἴσως νὰ φαίνεται ἀρκετὰ μὴ ρεαλιστικὴ, καὶ πράγματι εἶναι· τὸ ἴδιο ὅμως εἶναι καὶ ἡ ζωγραφικὴ μὲ περιγράμματα, μόνον ποὺ εἴμαστε πιὸ ἐξοικειωμένοι μ' αὐτήν. Ἄν ὁ Ἕλληνας ἀγγειογράφος ζωγράφιζε μὲ περιγράμματα ἐπάνω στὴν πορτοκαλιά του ἐπιφάνεια, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν ἰσχνό, καὶ τὸ ἔντονο χρῶμα τοῦ βάθους θὰ καταβρόχθιζε τὴ λεπτὴ γραμμὴ. Ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ δημιουργοῦσε μιὰ ἀντίθεση καὶ μιὰ πετυχημένη ἰσορροπία ἀνάμεσα στὰ ἀνοιχτὰ καὶ στὰ σκούρα χρώματα.

Ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ εἶναι μιὰ τεχνικὴ γιὰ ἀγγεῖα. Δὲν τὴ χρησιμοποιοῦσαν οἱ ζωγράφοι ἐπάνω σὲ ξύλινους πίνακες ἢ στοὺς τοίχους. Χρησιμοποιοῦνταν ὥστόσο γιὰ πῆλινες πινακίδες ἢ πλάκες, μερικὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἦταν αὐτοτελεῖς καὶ κατάλληλες γιὰ ἀναθήματα, ἐνῶ ἄλλες διακοσμοῦσαν τοὺς ἐξωτερικοὺς τοίχους τάφων. Τὸ ὕλικὸ εἶναι τὸ ἴδιο ὅπως στὰ ἀγγεῖα, ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ εἶναι ἡ ἴδια, οἱ καλλιτέχνες οἱ ἴδιοι· καὶ ἂν μελετοῦμε ἀγγεῖα δὲν πρέπει νὰ ἀδιαφοροῦμε γιὰ τὶς πλάκες.

Παρόλο ποὺ ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ στὴν ἀκμὴ τῆς ἦταν τετράχρωμη, δὲν μπορούμε νὰ ἀρνηθοῦμε τὸ ὄνομα τοῦ μελανόμορφου καὶ σὲ ἀγγεῖα στὰ ὁποῖα παραλείπονται εἴτε τὸ κόκκινο εἴτε τὸ λευκὸ, εἴτε καὶ τὰ δύο: σκιαγραφημένη

Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο I βλ. σ. 129-131.

μορφή με ἐγγάρακτες λεπτομέρειες — αὐτὸ εἶναι ἄρκετὸ γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὸν ὄρο.

Ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ φαίνεται ὅτι δὲν ἐπινοήθηκε στὴν Ἀθήνα ἀλλὰ στὴν Κόρινθο, ὅπου ἡ τεχνικὴ τῆς σκιαγραφημένης μορφῆς με ἐγγάρακτες λεπτομέρειες ἐμφανίζεται ἀμέσως μετὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ ἔβδομου πρὸ Χριστοῦ αἰώνα.¹ Κόκκινες λεπτομέρειες προστέθηκαν σύντομα στὴν Κόρινθο. Τὸ λευκὸ δὲν συνηθίστηκε ἐκεῖ γιὰ πολὺν καιρὸ· ὁ κορινθιακὸς πηλὸς ἦταν καὶ ὁ ἴδιος λευκωπός, καὶ οἱ λευκὲς λεπτομέρειες δὲν θὰ διακρίνονταν καθαρὰ ἐπάνω σὲ λευκωπὸ βάθος. Στὴν Ἀθήνα ἡ ἐγγάραξη δὲν ἐμφανίζεται πολὺ ἀργότερα ἀπ' ὅ,τι στὴν Κόρινθο, ἀλλὰ ὡς τὰ μέσα τοῦ ἔβδομου αἰώνα δὲν εἶναι ἄφθονη. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὸ λευκὸ γίνεται δημοφιλές. Τὸ κόκκινο ἐμφανίζεται στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ ἔβδομου αἰώνα. Μετὰ ἀπὸ μιὰ περίοδο ἐνὸς ρυθμοῦ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ «ἡμιμελανόμορφος» — ὁ ὅρος θὰ γίνῃ σαφὴς ἀργότερα — ὁ μελανόμορφος ρυθμὸς φθάνει στὴν πλήρη ἀνάπτυξή του στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ ἔβδομου αἰώνα. Ἡ κυριαρχία του εἶναι ἀναμφισβήτητη ὡς τὴν ἐπινόηση τῆς ἐρυθρόμορφης τεχνικῆς ἑκατὸ περίπου χρόνια ἀργότερα. Στὴν καινούρια τεχνικὴ, τὴν ἐρυθρόμορφη, οἱ μορφές, ἀντὶ νὰ ζωγραφίζονται με γυαλιστερὸ μαῦρο ἐπάνω στὸ ἀνοιχτόχρωμο βάθος, εἶναι ἐξηρημένες, ὅπως λέγεται, δηλαδὴ ἀφήνονται στὸ φυσικὸ χρῶμα τοῦ πηλοῦ, ἐνῶ τὸ βάθος καλύπτεται με μαῦρο. Οἱ δύο τεχνικὲς συναγωνίστηκαν μετὰξὺ τους, ἀλλὰ ἡ παλιότερη, ἡ μελανόμορφη, ἀναγκάστηκε σύντομα νὰ ὑποχωρήσει. Ὑστερα ἀπὸ μιὰ γενιά, ἀπὸ τὸ 500, περιορίστηκε σὲ μιὰ ταπεινὴ θέση. Δὲν ἐξέλειπε ποτὲ ὡστόσο, καὶ κατὰ μία περίεργη συγκυρία ἐπέζησε καὶ μετὰ τὸ τέλος τῆς ἐρυθρόμορφης. Ἀπὸ τὸ 300 δὲν ζωγραφίζονταν πιά ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα, ὑπῆρχε ὅμως ἀκόμα ἓνα εἶδος μελανόμορφων.

Ἡ ποιότητα τῶν μελανόμορφων ἀγγείων παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία: ὑπάρχουν ἀριστουργήματα ἀλλὰ καὶ ἀσήμαντα μαζικὰ προϊόντα. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ τεχνοτροπία. Τὰ ἀρχαῖα ἐλληνικὰ ἀγγεῖα εἶναι σημαντικὰ γιὰ μᾶς ὅχι μόνο ἐπειδὴ εἶναι συχνὰ ὡραῖα καὶ ἐπειδὴ φωτίζουν πολὺπλευρα τὶς δοξασίες καὶ τὰ ἔθιμα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων κατὰ τὴν ἀνοιξὴ καὶ τὸ καλοκαίρι τοῦ πολιτισμοῦ τους, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ, με μιὰ μοναδικὴ ἀλληλουχία, μᾶς δίνουν τὴ δυνατότητα νὰ παρακολουθήσουμε βῆμα πρὸς βῆμα ἓνα ἀπλό, πρωτόγονο εἶδος ζωγραφικῆς νὰ γίνῃ βαθμιαῖα πρὸς ἐλεύθερο, πρὸς τολμηρὸ καὶ πρὸς ἐκλεπτυσμένο — τὴ γέννηση, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς, τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Μόνο οἱ πρωιμότερες φάσεις αὐτῆς τῆς πορείας ἀποκαλύπτονται με τὰ μελανόμορφα, ἐνῶ τὰ ἐρυθρόμορφα εἶναι πρὸς ἀνάλαφρα καὶ πρὸς ἐντυπωσιακά· οἱ περισσότεροι ἀπὸ μᾶς, νομίζω, αὐτὰ προτιμοῦμε. Μποροῦμε νὰ ἐξακολουθήσουμε νὰ τὰ προτιμοῦμε καὶ ταυτόχρονα νὰ ἀναγνωρίζουμε τὴν τελειότητα πολλῶν μελανόμορφων καὶ νὰ τὴν ἀπολαμβάνουμε.

Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ τὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα μπορεῖ νὰ φαίνονται σχεδὸν ἴδια

μεταξύ τους στην τεχνοτροπία — ή τεχνική είναι αρκετά επιβλητική — αλλά σιγά σιγά, όταν τὰ μάτια συνηθίσουν στο σκοτάδι, αρχίζει κανείς νὰ παρατηρεῖ διαφορὲς στὴν τεχνοτροπία καὶ νὰ διακρίνει τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν διάφορων καλλιτεχνῶν. Ἡ μελέτη τῆς τεχνοτροπίας τῶν ἀττικῶν μελανόμορφων δὲν προχώρησε τόσο πολὺ ὅπως ἐκείνη τῶν ἀττικῶν ἐρυθρόμορφων, καὶ μερικὲς περιοχὲς ἔχουν χαρτογραφηθεῖ ἀτελῶς. Ὑπάρχουν πολλοὶ λόγοι γι' αὐτό: τὰ ἀντικείμενα, στὸ σύνολό τους, εἶναι λιγότερο γοητευτικὰ γιὰ τοὺς περισσότερους ἀπὸ μᾶς· τὸ συμβατικὸ στοιχεῖο εἶναι ἰσχυρότερο καὶ γιὰ σημαντικὲς περιόδους, ἰδιαίτερα στὰ πρῶτα χρόνια, τὸ ὕλικο εἶναι ἀκόμα πολὺ ἀποσπασματικὸ, παρὰ τὰ πολὺτιμα ἀποκτήματα ἀπὸ τὶς πρόσφατες ἀνασκαφές.

Σ' αὐτὸ τὸ ἐναρκτήριο κεφάλαιο θὰ δώσουμε μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας ὡς τὴν ἐμφάνιση τῆς ὁλοκληρωμένης μελανόμορφης τεχνοτροπίας στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα.

Καλὰ ἀγγεῖα κατασκευάζονταν στὴν Ἀθήνα πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴ λεγόμενη Πρωτογεωμετρικὴ περίοδο, ἀλλὰ τότε γιὰ πρώτη φορὰ οἱ Ἀθηναῖοι ἀγγειοπλάστες ἀποδείχτηκαν ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς σύγχρονούς τους στὶς ἄλλες ἐλληνικὲς πόλεις. Τὸ σχῆμα ἑνὸς σταμνοειδοῦς ἀμφορέα στὸ Μουσεῖο τοῦ Κεραμικοῦ στὴν Ἀθήνα² εἶναι καλομελετημένο, ἡ τεχνικὴ ἐπιδέξια, καὶ ἡ διακόσμηση τῶν ὁμόκεντρων ἡμικυκλίων μὲ γυαλιστερὸ μαῦρο χρῶμα ἐπάνω στὸ ζεστὸ ἀνοιχτοκάστανο ἔδαφος εἶναι ἀρκετὰ ἐντυπωσιακὴ μέσα στὴν ἀπλότητά της. Ἡ ἐποχὴ τοῦ μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ δέκατος αἰῶνας π.Χ. Ὑπάρχει μιὰ μακρόχρονη πάλη στὴν παλιότερη ἐλληνικὴ τέχνη ἀνάμεσα στὴν καμπύλη καὶ στὴν εὐθεία γραμμὴ, καὶ στὴ Γεωμετρικὴ περίοδο ποὺ ἀκολουθεῖ μετὰ τὴν Πρωτογεωμετρικὴ ἢ εὐθεία γραμμὴ καὶ ἡ ὀξεία γωνία, τόσο στὸ σχῆμα ὅσο καὶ στὴ διακόσμηση, τείνουν νὰ ὑπερισχύσουν. Ἡ αἴσθηση τοῦ σχήματος εἶναι ἰσχυρή, καὶ τὰ γεωμετρικὰ ἀγγεῖα, ἰδίως στὴν Ἀθήνα, ἔχουν συχνὰ ἓνα εἶδος ἀνεπιτήδευτης ὁμορφιάς ποὺ μᾶς γοητεύει περισσότερο ἀπ' ὅ,τι τοὺς προγόνους μας. Μιὰ ὁμάδα ἀπὸ μικρὰ ἀγγεῖα στὸ Βερολίνο³ — κύπελλα καὶ πυξίδες μὲ ποικίλα σχήματα, ἄλλο σὰν φουντούκι, ἄλλο μὲ λαβὴ σὲ σχῆμα ποδιοῦ —, διακοσμημένα μὲ ἀπλὰ εὐθύγραμμα σχέδια, ἀνήκει στὶς ἀρχὲς τῆς Γεωμετρικῆς περιόδου, πιθανὸν στὸ τελευταῖο ἥμισυ τοῦ ἑνατοῦ αἰῶνα. Τὰ μεταγενέστερα γεωμετρικὰ ἀγγεῖα, παρόλο ποὺ εἶναι μεγάλα καὶ περίτεχνα, δὲν τὰ ξεπερνοῦν αὐτὰ ὡς ἔργα τέχνης. Ὑπῆρχαν ἓνα δυὸ ζῶα στὴν Πρωτογεωμετρικὴ κεραμικὴ, ὅχι ὅμως ἀνθρώπινα ὄντα· πολλὰ γεωμετρικὰ ἀγγεῖα ὥστόσο φέρουν μορφὲς ζώων ἢ ἀνθρώπων, καὶ μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἓναν γεωμετρικὸ εἰκονιστικὸ ρυθμό. Δὲν μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ καλύτερο παράδειγμα ἀπὸ τὴν παράσταση, ποὺ μᾶς εἶναι πολὺ οἰκεία, τοῦ πιὸ γνωστοῦ ἀπὸ τοὺς τεράστιους ἀμφορεῖς ποὺ ἦταν στημένοι ὡς μνημεῖα ἐπάνω στοὺς ἀττικοὺς τάφους τοῦ ἑνατοῦ καὶ τοῦ

ὄγδοου αἰώνα (πίν. 1).⁴ Τὸ πόδι τοῦ ἀγγείου εἶναι σύγχρονο, ἀλλὰ ἀποκαταστημένο σύμφωνα με παρόμοια παραδείγματα. Τὸ ὠοειδὲς σῶμα καὶ ὁ μακρὺς λαιμὸς εἶναι ὁμοιόμορφα καλυμμένα ἀπὸ πολλὰς ζῶνες με κοσμήματα — με μιὰ φαρδύτερη ἀνάμεσα σὲ στενότερες —, ὅλα εὐθύγραμμα καὶ ἀφηρημένα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πολὺ σχηματοποιημένα φύλλα, γιατί μᾶλλον γιὰ φύλλα πρόκειται, κοντὰ στὴ βάση. Στὸν ὅμο, καὶ σὲ δύο σημεία τοῦ λαιμοῦ, μικρὲς μορφὲς παίρνουν τὴ θέση τῶν διακοσμητικῶν ζωνῶν. Στὸν λαιμὸ μιὰ μακριὰ σειρὰ ἀπὸ ἐλάφια ποὺ βόσκουν καὶ μιὰ μακριὰ σειρὰ ἀπὸ αἰγάγρους ποὺ ἀναπαύονται ἀλλὰ κοιτάζουν πρὸς τὰ πίσω. Ἡ παράσταση τοῦ ὁμοῦ, ἀνάμεσα στὶς λαβές, εἶναι αὐστηρὰ περιορισμένη ἀπὸ ὀρθιες διακοσμητικὲς ζῶνες. Τὸ θέμα τῆς εἶναι ἡ *πρόθεσις*: ὁ νεκρὸς εἶναι ἐκτεθειμένος σὲ κοινὴ θέα, με ἐκείνους ποὺ θρηνοῦν γύρω του νὰ χτυποῦν τὰ κεφάλια τους. Εἶναι μιὰ πραγματικὴ σύνθεση, καὶ ἂν τὴ δοῦμε ὡς ἀπόπειρα ἀπόδοσης τῆς ζωῆς εἶναι μιὰ ἐπιβλητικὴ σκηνὴ ποὺ ἔχει περιοριστεῖ στὰ ἀπλούστερά της στοιχεῖα, ποὺ μιλοῦν με τὴν ἴδια τὴν ἀπλότητά τους. Ἐχουμε ἐδῶ ἕναν καλλιτέχνη ποὺ δὲν προσπάθησε νὰ ἀποδώσει τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἐκεῖνο ἀκριβῶς ποὺ μπορούσε· μιὰ τέχνη ὄχι ἀπλοϊκὴ, ἀλλὰ μελετημένη καὶ αὐστηρή. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴ, οἱ μορφές, ὅλες μικρές, εἶναι ἐντελῶς σκιαγραφημένες· ἀλλὰ τὰ καθίσματα, τὸ κάλυμμα τῆς κλίνης καὶ τὸ στέγαστρο ἀπὸ πάνω τῆς ἀποδίδονται με περίγραμμα, γεμισμένο με γραμμοσκιά, παράλληλα ζιγκ-ζαγκ ἢ ζατριοειδῆ κοσμήματα. Ἡ γεωμετρικὴ ζωγραφικὴ ἀποφεύγει τὶς ἔντονες ἀντιθέσεις, καὶ γιὰ νὰ μὴν εἶναι πολὺ χτυπητὲς οἱ μορφὲς τὸ βάθος ἀνάμεσά τους ἔχει ξανοιχτεῖ με παραπληρωματικὰ κοσμήματα. Ἡ ἴδια δυνατὴ, συγκρατημένη τεχνολογία ἐμφανίζεται καὶ σὲ ἄλλα θέματα, κυρίως στὶς ναυμαχίες σὲ θραύσματα στὸ Λοῦβρο καὶ στὴν Ἀθήνα,⁵ με τὰ πλοῖα, τοὺς κωπηλάτες, τοὺς πλοιάρχους, τοὺς σκοτωμένους ἐπάνω στὸ κατάστρωμα ἢ μέσα στὸ νερό. Αὐτά, ὅπως καὶ τὸ ἀθηναϊκὸ ἀγγεῖο με τὴν πρόθεση, εἶναι ἐξαιρετικὰ κομμάτια, ἀλλὰ ἕνας τεράστιος κρατήρας στὸ Σύνδνεϋ (πίν. 2, 1),⁶ χωρὶς νὰ εἶναι ἰσάξιος με τὸ ἀγγεῖο τῆς Ἀθήνας, βρίσκεται κοντὰ τοῦ στὴν τεχνολογία· ἀπεικονίζει, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πρόθεση, καὶ ἕνα ἄλλο θέμα, τὸ ὁποῖο παραμένει πάντοτε ἰδιαίτερα ἀγαπητὸ τόσο στὴν ἀγγειογραφία ὅσο καὶ στὶς ἄλλες τέχνες, τὸ ἄρμα ἢ τὴ σειρὰ ἀρμάτων. Αὐτὸ θὰ χρησιμεύσει γιὰ σύγκριση με τὰ ἄρματα σὲ μεταγενέστερα ἀγγεῖα. Παριστάνονται τρία ἄλογα· ὁ ἡνίοχος, ποὺ φοράει περικεφαλαία, καὶ ὁ πλήρως ὀπλισμένος ἐπιβάτης τοῦ εἰκονίζονται, γιὰ περισσότερη σαφήνεια, σὰν νὰ στέκονται ἐπάνω στὸ ἄρμα καὶ ὄχι μέσα σ' αὐτό. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, στὰ περισσότερα ἄρματα φαίνονται καὶ οἱ δύο τροχοί· σὲ ἕνα ἀπεικονίζεται μόνο ὁ πίσω τροχός. Σ' αὐτὸ τὸ ἀγγεῖο τὸ γάνωμα εἶναι κάπως φθαρμένο, κι αὐτὸ δημιουργεῖ μιὰ ἐντύπωση κινητικότητας ποὺ δὲν ὀφείλεται σὲ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι δείγματα τοῦ γεωμετρικοῦ εἰκονιστικοῦ ρυθμοῦ στὶς καλύτερες τοῦ στιγμές. Γιὰ τὴν ἀκριβὴ χρονολόγηση αὐτῶν τῶν πρώιμων ἀγγείων ὑπάρ-

χουν διαφορετικές απόψεις, αλλά κανείς δεν θα τοποθετούσε την αθηναϊκή πρόθεση και τους συντρόφους της αργότερα από τα μέσα του ὄγδοου αἰώνα. Στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ ὄγδοου αἰώνα ἕνα καινούριο πνεῦμα ἐμφανίζεται στὸν γεωμετρικὸ ρυθμό· νέα μοτίβα παρουσιάζονται ἐπίσης· σύντομα ὑπάρχει ἕνα πλῆθος ἀπὸ αὐτά, καὶ σὲ λίγο ὁ γεωμετρικὸς ρυθμὸς παραχωρεῖ τὴ θέση του σὲ ἕναν ἄλλον, πολὺ διαφορετικὸ, ἐκείνον ποὺ ὀνομάζεται, παρόλο ποὺ τὸ ὄνομα εἶναι μᾶλλον παραπλανητικὸ, πρωτοαττικὸς.⁷ Στὶς παραστάσεις τῶν ἀγγείων βλέπουμε τὶς γεωμετρικὲς μορφὲς βαθμιαῖα νὰ στρογγυλεύουν, ὥσπου ἐξαφανίζεται ἡ ἀραχνοειδὴς ἐμφάνιση. Αὐτὸ ἀποτελεῖ ἕνα μέρος τῆς μεταμόρφωσης ποὺ ἐπῆλθε στὴν ἐλληνικὴ τέχνη, καὶ ἡ ὁποία ὀφειλόταν ὡς ἕνα βαθμὸ στὴν ἐπίδραση ἀνατολικῶν προτύπων στὸ τέλος τοῦ ὄγδοου αἰώνα καὶ στὸ πρῶτο ἡμῖς τοῦ ἔβδομου. Ἄγρια ζῶα ἐμφανίζονται, ἰδιαίτερα λεοντάρια, πάνθηρες καὶ σφίγγες· φυτὰ, αὐτοτελὴ ἢ σὲ διακοσμητικὲς ζῶνες. Οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς γίνονται μεγαλύτερες καὶ ἀποκτοῦν περισσότερη ὑπόσταση, οἱ στάσεις τους εἶναι σταθερότερες, οἱ κινήσεις τους τολμηρότερες, οἱ ἀναλογίες τους σωστότερες. Καὶ σύντομα ὁ μῦθος — οἱ θρύλοι τοῦ θεῶν καὶ τῶν ἡρώων — ἀποβαίνει, γιὰ τὰ ἐκλεκτὰ κομμάτια, ἕνα ἀπὸ τὰ προσφιλέστερα θέματα τῶν καλλιτεχνῶν. Ἡ τεχνοτροπία εἶναι πρωτότυπη, ἀβίαστη, καὶ, ἰδιαίτερα ἴσως στὴν Ἀττικὴ, ἔχει παιδικὴ εὐθυμία καὶ σφρίγος. Καμιά φορὰ μάλιστα νομίζουμε ὅτι αἰσθανόμαστε τὴ θαυμαστὴ χαρὰ τοῦ πρωτόγονου καλλιτέχνη ποὺ *δὲν ἔχει ξαναζωγραφίσει ποτὲ ἄνθρωπο*.

Ἕνας ἀποσπασματικὸς λέβητας μὲ βάση στὴν Ἀθήνα (πίν. 2, 2),⁸ ἀνήκει ἀκόμα στὴ Γεωμετρικὴ περίοδο, ἀλλὰ βρίσκεται στὸ κατώφλι τῆς καινουργίας ἐποχῆς. Ἡ διακόσμηση περιλαμβάνει ἕνα καμπυλόγραμμο στοιχεῖο, τὴ σπείρα ἢ τὴ βλαστόσπείρα. Τὸ σημαντικότερο ὅμως εἶναι ὅτι ὁλόκληρος ὁ χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς ἔχει ἀλλάξει. Ἡ κλασικὴ αὐτοσυγκράτηση στὸ ἀγγεῖο τῆς πρόθεσης στὴν Ἀθήνα ἔχει παραχωρήσει τὴ θέση της σὲ μιὰ ἀχαλίνωτη ἐνεργητικότητα, ποὺ εἶναι ὁρατὴ στὸ ἀνυπόμονο βᾶδισμα τῶν γυναικῶν στὴν κύρια παράσταση, στὰ ἠλεκτρισμένα μαλλιά τους, στοὺς τεντωμένους λαιμοὺς τῶν ὑποζυγίων τοῦ ἄρματος, καὶ στὴν τολμηρὴ μορφὴ ἑνὸς ἀλόγου ποὺ πηδάει ἢ στέκεται στὰ πίσω πόδια σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ ψηλὰ καὶ στενὰ διάχωρα τῆς διάτρητης βάσης. Λίγο μεταγενέστεροι ἴσως ἀπὸ τὸν ἀθηναϊκὸ λέβητα εἶναι δύο ὑστερογεωμετρικοὶ ἀμφορεῖς μὲ λαιμό, ζωγραφισμένοι ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο, ποὺ βρίσκονται στὴν Ὀξφόρδη καὶ στὸ Λονδίνο. Στὸ ἀγγεῖο τῆς Ὀξφόρδης (πίν. 2, 4 καὶ 3, 2)⁹ ἡ κύρια παράσταση ἀπεικονίζει μιὰ πομπὴ ἀρμάτων· κάτω ἀπ' αὐτὴν λαγωνικὰ κυνηγοῦν μιὰ ἀλεπού· στὸν ὦμο λαγωνικὰ κυνηγοῦν ἕναν λαγό· στὸν λαιμὸ ἄλλο ἕνα ἄρμα. Ὑπάρχει μεγαλύτερη ἀντίθεση ἀπ' ὅ,τι στὰ παλιότερα γεωμετρικὰ ἀγγεῖα· ἡ κύρια σκηνὴ εἶναι μεγαλύτερη ἀναλογικὰ μὲ τὸ ἀγγεῖο· ὑπάρχουν λιγότερα παραπληρωματικὰ κοσμήματα, καὶ ἔχει κανεὶς πράγματι τὴν αἴσθηση πὼς καὶ ὅ,τι ἀπομένει γρήγορα θὰ ἐξαφανιστεῖ· ὑπάρχει περισσότερος χῶρος γιὰ νὰ ἀνα-

πνέουν οί μορφές στις παραστάσεις. Ὁ ἡνίοχος, μὲ τὸν μακρὺ τοῦ χιτῶνα, τώρα στέκεται μέσα στὸ ἄρμα, ὄχι ἐπάνω του. Ὅχι μόνο ἔχει ἓνα μάτι (ἓναν ἐξηρημένο κύκλο μὲ μία στιγμή), ὅπως συμβαίνει ἤδη σὲ μερικὰ παλιότερα γεωμετρικὰ ἀγγεῖα, ἀλλὰ ἔχει καὶ πιὸ εὐκρινὲς πρόσωπο. Εἰκονίζονται δύο ἄλογα, ἀλλὰ σὲ ἓνα ἄρμα μόνο ἓνα ἄλογο — τὸ ἄλογο ποὺ δὲν φαίνεται θεωρήθηκε ὅτι κρύβεται ἐντελῶς ἀπὸ τὸ κοντινὸ τοῦ ἄλογο· εἶναι μιὰ ἀπλούστευση ποὺ δὲν φαίνεται ἀπαραίτητη ἂν κοιτάζει κανεὶς μόνο τὸ ἀγγεῖο τοῦ Σύδνεϋ, ἀλλὰ ποὺ πολλὰ γεωμετρικὰ ὑποζύγια θὰ τὴ λαχταροῦσαν ἐκεῖ ποὺ τὰ ἄλογα εἶναι ἓνα ἀπελπιστικὸ συνονθύλευμα ἀπὸ πόδια καὶ χαῖτες. Τὰ ἄλογα μὲ τὰ μεγάλα μάτια τοὺς καὶ τὶς βαριεὺς ὀπλές τοὺς ἔχουν μιὰ περίεργη, ἐγωκεντρικὴ, ἐμφάνιση φαντασμάτων. Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Λονδίνου ποὺ ζωγραφίστηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη (πίν. 2, 3 καὶ 3, 1),¹⁰ τὰ δύο ἄλογα ἔχουν περιοριστεῖ σὲ ἓνα μόνο. Οἱ μορφές ἔχουν ἓνα θεατρικὸ, σχεδὸν μελοδραματικὸ ὕφος. Τὰ ἐλάφια ποὺ βόσκουν στὸν ὄμο εἶναι χαλαρὰ σχεδιασμένα, καὶ τὸ ἀδέξιο, ἀντιπαθητικὸ βᾶδισμά τοὺς εἶναι τελείως διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν ἡσυχὴ κίνηση ἐκείνων στὸ ἀθηναϊκὸ ἀγγεῖο τῆς πρόθεσης (πίν. 1). Τέλος, σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ λαιμοῦ, ἓνα μεγάλο λεοντάρι ἀκουμπάει θριαμβευτικὰ τὸ πόδι τοῦ ἐπάνω σὲ ἓνα τρομαγμένο ἐλάφι. Ὑπάρχουν ἓνα δυὸ ἐλληνικὰ λεοντάρια παλιότερα ἀπὸ αὐτά, ἀλλὰ στὴν παράσταση αὐτὴ ἐμφανίζονται πρῶτα παραδείγματα δύο θεμάτων ποὺ σύντομα θὰ γίνουν ἐξαιρετικὰ δημοφιλὴ στὴν ἐλληνικὴ τέχνη: πρῶτο, τὸ λεοντάρι· δεύτερο, τὸ σύμπλεγμα δύο ζώων ποὺ τὸ ἓνα ἐπιτίθεται στὸ ἄλλο.

Τὰ πουλιά (γύπες ἢ κοράκια;) εἶναι χαλαρὰ ἀποδομένα, ὅπως καὶ τὰ ζῶα ἐκτὸς ἀπὸ τὰ λεοντάρια.

Καὶ στὰ δύο ἀγγεῖα ἡ δευτερεύουσα διακόσμηση, τὰ κοσμήματα, ἔχουν παραμεληθεῖ· ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ τὶς παραστάσεις. Δὲν ὑπάρχει κανένα ἀπὸ τὰ καινούρια καμπυλόγραμμα στοιχεῖα, ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἴχαμε δεῖ στὸν ἀθηναϊκὸ λέβητα. Τὰ ὑστερογεωμετρικὰ ἀγγεῖα τονίζουν πότε τὸ ἓνα καὶ πότε τὸ ἄλλο ἀπὸ τὰ καινούρια στοιχεῖα. Λίγα χρόνια ἀργότερα ὅλοι οἱ νεωτερισμοὶ θὰ μποροῦν νὰ ἐμφανίζονται μαζὶ στὸ ἴδιο ἀγγεῖο, καὶ ὁ καθεαυτὸ Πρωτοαττικὸς ρυθμὸς θὰ ἔχει ἀρχίσει.

Ἡ τεχνοτροπία τοῦ λέβητα τῆς Ἀθήνας συνεχίζεται σὲ ἓνα ἄλλο ἀγγεῖο ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀθήνα, τὴν ὕδρία (στάμνα) ποὺ βρέθηκε στὸν Ἀνάλατο τῆς Ἀττικῆς (πίν. 3, 3).¹¹ Οἱ μορφές εἶναι τώρα ἀρκετὰ μεγάλες. Στὴν κύρια παράσταση ἐπάνω στὸ σῶμα δύο λεοντάρια εἰκονίζονται ἀντιμέτωπα τὸ ἓνα πρὸς τὸ ἄλλο μὲ ἓνα φυτὸ ἀνάμεσά τοὺς· πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς συμμετρικές, ἀντιθετικές, θὰ ἔλεγε κανεὶς ἐραλδικές, παραστάσεις ποὺ ὥς αὐτὴν τὴν ἐποχὴ εἶχαν μιὰ μακρόχρονη ἱστορία στὴν Ἀνατολὴ ἀλλὰ ποὺ δὲν ἐμφανίζονται παρὰ σπάνια στὴν Ἑλλάδα τῆς Γεωμετρικῆς ἐποχῆς. Κάτω ἀπὸ αὐτὴν μιὰ στενὴ ζώνη μὲ μικρά, στριμωγμένα ὕδρόβια πουλιά· μετὰ βόσκοντες νεβροί, ἀκριβῶς ὅπως τοῦ λέβητα

τῆς Ἀθήνας· μετὰ δύο ζῶνες μὲ ἀμελῶς ἀποδομένα κοσμήματα. Μὲ περισσότερη ἐπιμέλεια ἔχει ζωγραφιστεῖ τὸ καινούριο φυτικὸ κόσμημα πάνω ἀπὸ τὴν κύρια παράσταση, ἢ γιρλάντα μὲ τὰ φύλλα ποὺ βλέπουν πρὸς τὰ κάτω, ἢ ὅποια στὸ ἐξῆς θὰ εἶναι ἡ κανονικὴ διακόσμηση στὸν ὅμο τῶν ἀγγείων. Στὸν λαιμό, ἕνας χορὸς ἀνδρῶν καὶ κοριτσιῶν ποὺ κρατοῦν κλαδιά, ἢ κάθε ὁμάδα πιασμένη ἀπὸ τὸ χέρι, μὲ ἕναν λυράρη νὰ προηγεῖται τῶν ἀνδρῶν. Στὸ πίσω μέρος τῆς κύριας ζώνης, μιὰ τολμηρὴ διακόσμηση μὲ φυτά. Κάτω ἀπὸ κάθε λαβὴ ἕνα ὑδρόβιο πτηνὸ μὲ μακρὺ λαιμὸ τσιμπάει ἕνα ἀπὸ τὰ φυτά. Τὸ πουλὶ καὶ τὸ μικρὸ λουλούδι πίσω του — κρόκο θὰ μπορούσε νὰ τὸ πεῖ κανεὶς — εἶναι ζωγραφισμένα μὲ ἐλεύθερες πινελιές. Ἡ χρονολογία εἶναι γύρω στὸ 700 π.Χ.

Ἐνας ὠοειδὴς κρατήρας στὴ Συλλογὴ George Ortiz στὴ Γενεύη (πίν. 4, 1-2) μᾶς δίνει μιὰ πρώτη ἀπεικόνιση μιᾶς μορφῆς ποὺ σπάνια ἐμφανίζεται στὴ Γεωμετρικὴ περίοδο ἀλλὰ ποὺ εἶναι πολὺ δημοφιλὴς στὴν Πρωτοαττικὴ, καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει, συνυφασμένη μὲ τὸν θρύλο, σ' ὁλόκληρὴ τὴν ἀρχαιότητα — τοῦ κενταύρου.¹² Ἐδῶ γυρίζει χαρούμενος ἀπὸ τὸ κυνήγι, μὲ ἕνα κλαδί, τὸ συνηθισμένο του ὅπλο, στὸ ἕνα χέρι καὶ ἕνα ἐλάφι στὸ ἄλλο. Μακρὺς λεπτὸς κορμός· τριχωτὴ ἢ πλάτη, ἢ οὐρὰ καὶ τὰ πίσω πόδια· μεγάλο κεφάλι καὶ μάτι· ἀνοιχτὸ στόμα· μεγάλη σουβλερὴ μύτη καὶ πηγούνι· μαλλιά κυματιστά. Τὸ πρόσωπο ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ περίγραμμα, μὲ περισσότερες λεπτομέρειες ἀπ' ὅ,τι σ' ὅλα τὰ ἄλλα ἀγγεῖα ποὺ εἶδαμε μέχρι τώρα. Ἐνα φυτὸ διακρίνεται δίπλα του, ἕνα ἄλλο ἀνάμεσα στὰ πόδια του· πουλιὰ κάθονται ἢ πετοῦν. Νιώθουμε τὸν πειρασμὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς παράστασης δὲν εἶναι ἀπλῶς παραπληρωματικὰ κοσμήματα ἀλλὰ παριστάνουν ἀληθινὰ ἀντικείμενα: βράχους, πέτρες, φίδια καὶ σκουλήκια:

ceu duo nubigenae cum vertice montis ab alto
descendunt Centauri Homolen Othrymque nivalem
linquentes cursu rapido; dat euntibus ingens
silva locum, et magno cedunt virgulta fragore.¹³

Κάτω ἕνα παλιὸ θέμα, ἄλογα ποὺ βόσκουν, ἀλλὰ μὲ μιὰ καινούρια πλατιὰ ρυθμικὴ κίνηση ἀπὸ τὸ αὐτὸ ὥς τὰ καπούλια. Τὸ ἀγγεῖο εἶναι ἀποσπασματικόν· τὰ τμήματα τοῦ σώματος ποὺ λείπουν καὶ τὸ κάλυμμα μποροῦν νὰ ἀνασυσταθοῦν σύμφωνα μὲ ἕνα πλήρες ἀγγεῖο στὸ Καῖμπριτζ,¹⁴ ποὺ ἔχει τὸ ἴδιο σχῆμα καὶ μιὰ ἀρκετὰ παρόμοια τεχνοτροπία, ἀλλὰ εἶναι πολὺ κατώτερο. Τὸ ἄλογο τοῦ Καῖμπριτζ μοιάζει νὰ εἶναι μιὰ θλιβερὴ παραλλαγὴ ἐκείνου τῆς Γενεύης.

Ἐνας ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὸ Λοῦβρο μᾶς ξαναφέρει πίσω στὸ ἀγγεῖο τοῦ Ἀναλάτου (πίν. 4, 3-4), καὶ εἶναι πιθανῶς μεταγενέστερο ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀναλάτου, ὅπως ὀνομάζεται.¹⁵ Ἀρματα στὸ σῶμα· στὸν λαιμὸ ἕνας χορὸς καὶ σφίγγες. Πολλὰ καμπυλόγραμμα καὶ φυτικὰ μοτίβα. Γίνεται πολλὴ

χρήση του περιγράμματος, όχι μόνο για τὰ πρόσωπα, ἀλλὰ καὶ για τὰ ἐνδύματα — χιτῶνες — τῶν κοριτσιῶν καὶ για τὶς φτεροῦγες τῶν σφιγγῶν. Στὰ ἄλογα ἔχει γίνει τὸ πρῶτο βῆμα πρὸς τὴ μελανόμορφη τεχνική: τὸ πίσω ἄλογο ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ περίγραμμα δηλωμένο μὲ ἐγγάραξη, τὸ ἴδιο καὶ οἱ μακριοὶ κυματιστοὶ βόστρυχοι τῆς χαίτης.

Εἶναι ἡ ἀρχαιότερη σωζόμενη παράσταση ἑνὸς χοροῦ στὸν ὁποῖο οἱ ἄντρες ἐναλλάσσονται μὲ κοπέλες. Ἡ ἐπόμενη παράσταση εἶναι πολὺ ὑστερότερη, στὸ ἀγγεῖο François (πίν. 27, 1-3), καὶ ἔχει γεννηθεῖ ἡ σκέψη ὅτι τὸ θέμα μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ ἴδιο καὶ ἐδῶ ὅπως καὶ ἐκεῖ: ὁ περίφημος χορὸς τῶν δεκατεσσάρων νεαρῶν Ἀθηναίων ποὺ γιορτάζουν τὴ διάσωσή τους ἀπὸ τὸν Μινώταυρο χάρις στὸν Θησέα. Αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀπίθανο, γιὰ ἕναν κυρίως λόγο: τὸ μουσικὸ ὄργανο ἐδῶ εἶναι ὁ αὐλός, ἐνῶ ἕνα οὐσιῶδες χαρακτηριστικὸ τοῦ περίφημου χοροῦ ἦταν ὅτι ἠγεῖτο τοῦ χοροῦ ὁ Θησέας παίζοντας λύρα. Ἡ σκηνὴ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Λούβρου εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία παρμένη ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωή.

Μιὰ μυθολογικὴ σκηνὴ ὡστόσο — ἡ ἱστορία τοῦ Ἡρακλῆ, τοῦ κενταύρου Νέσσου καὶ τῆς Δηιάνειρας — εἰκονίζεται ἀσφαλῶς στὸ ἀποσπασματικὸ ὑποκρατήριο τῆς Ἀθήνας, ποὺ βρέθηκε στὸ Ἡραῖο τοῦ Ἀργους.¹⁶ Ἀττικὸ ἔργο τοῦ δεύτερου τετάρτου τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα, φτωχὸ σὲ ποιότητα ἀλλὰ σημαντικὸ γιὰ μᾶς. Ὁ Νέσσος κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω οὐρλιάζοντας, πρὸς τὸν Ἡρακλῆ, ὁ ὁποῖος τὸν ἔχει πληγώσει μὲ ἕνα βέλος καὶ εἶναι ἔτοιμος νὰ τὸν ἀποτελειώσῃ μὲ τὸ ξίφος του· ἡ Δηιάνειρα ὑψώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν σωτήρα της. Ἄλλες παραστάσεις στὸ ὑποκρατήριο εἰκονίζουν μιὰ μάχη, ἕνα πολεμικὸ ἄρμα ἔτοιμο γιὰ ἀναχώρηση καὶ ὀμάδες ἀπὸ ἄγρια θηρία, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες καὶ μιὰ ἀρκετὰ πυκνὴ σύνθεση δύο λεονταριῶν ποὺ ἐπιτίθενται σὲ ἕναν ταῦρο, ἡ ὁποία προαναγγέλλει τὶς μεγάλες ἀλληλοσυμπλεκόμενες ὀμάδες ζώων ποὺ παίζουν σημαντικὸ ρόλο στὴν τέχνη τοῦ ὕστερου ἑβδομοῦ καὶ τοῦ ἔκτου αἰῶνα. Τὸ σχέδιο εἶναι συγκεχυμένο, ἀλλὰ ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ ὅλες τὶς τεχνικὲς τῆς ἐποχῆς του: μεγάλο μέρος τῶν μορφῶν ἀποδίδεται μὲ περίγραμμα· ὑπάρχει πολὺ λευκὸ χρῶμα· ἐγγάρακτες λεπτομέρειες ἐμφανίζονται στὰ λεοντάρια· καὶ τὸ ἀνθρώπινο μέρος τοῦ Νέσσου ἔχει ζωγραφιστεῖ μὲ ἕνα καφὲ χρῶμα τῆς σάρκας σπάνιο στὴν Ἀττικὴ, παρόλο ποὺ δὲν εἶναι ἀσυνήθιστο ἀλλοῦ. Ἐχει λεχθεῖ γιὰ τὴ σκηνὴ τοῦ Νέσσου ὅτι εἶναι «ἡ παλιότερη σαφῶς ἀναγνωριζόμενη μυθολογικὴ σκηνὴ σὲ ἕνα ἀττικὸ, σχεδὸν τὸ παλιότερο σὲ ὁλόκληρὴ τὴν ἀρχαϊκὴ Ἑλλάδα, ἔργο τέχνης».¹⁷ Ὑπάρχουν ὡστόσο λίγες μυθολογικὲς σκηνὲς παλιότερες ἀπὸ αὐτήν, στὴ Γεωμετρικὴ περίοδο ἀκόμα, καὶ τὸ ἀνάγλυφο σὲ ἕνα χάλκινο πόδι τρίποδα ποὺ βρέθηκε πρόσφατα στὴν Ὀλυμπία, τὸ ὁποῖο παριστάνει τὸν Ἡρακλῆ καὶ τὸν Ἀπόλλωνα νὰ παλεύουν γιὰ τὸν τρίποδα, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὑστερότερο ἀπὸ τὸ 700 π.Χ.¹⁸

Μιὰ ἄλλη, καλύτερη ἀπεικόνιση τοῦ Ἡρακλῆ ποὺ παλεύει μὲ ἕναν κένταυρο ἐμφανίζεται σὲ ἕναν μεγάλο ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 5).¹⁹ Δὲν

έχουν απομείνει πολλά από τη γεωμετρική παράδοση στο άγγείο από το 'Ηραϊο του 'Αργους' στο άγγείο της Νέας 'Υόρκης, το οποίο μπορεί να είναι λίγο μεταγενέστερο, πρέπει να ψάξει κανείς πολύ για να βρει κάποιο ίχνος της. Οί μορφές, τόσο οί άνθρωποι όσο και τὰ ζῶα, είναι μεγάλες, γεροδεμένες, τελείως στρογγυλεμένες. Πλούσιες καμπύλες κυριαρχούν παντού, και τὸ ἀποτέλεσμα είναι πολὺ ζωντανὸ καὶ συναρπαστικό. Ὁ κένταυρος ἔχει πετάξει τὸ κλαδί του καὶ προχωρεῖ παραπαίοντας μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια· ὁ 'Ηρακλῆς, μὲ τὸ ξίφος στὸ χέρι, ἀρπάζει τὸν κένταυρο ἀπὸ τὸ τσουλούφι. Τὸ ἄρμα του περιμένει, στραμμένο πρὸς τὴν ἀντίθετη πλευρά, καὶ ὁ ὁδηγός του, κρατώντας τὰ χαλινάρια καὶ τὸ μαστίγιο, κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω. Κάτω, κρύβοντας ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ 'Ηρακλῆ, εἰκονίζεται κάτι ποὺ μοιάζει νὰ εἶναι ἓνας μακρὺς χιτώνας. Ἐνα κομμάτι ἀπὸ τὸ άγγείο λείπει ἐδῶ, καὶ ὑπάρχει μιὰ δυσκολία· δὲν μπορῶ νὰ θεωρήσω ὅτι ὁ χιτώνας ἀνήκει στὸ πρόσωπο ποὺ κρατᾷ τὰ χαλινάρια, καὶ ἀναρωτιέμαι μήπως εἰκονίζονταν δύο μορφές, δὲν μπορῶ ὅμως νὰ τὶς ἀποκαταστήσω. Τὰ ἄλογα, μὲ τὰ κοντὰ τους πόδια καὶ τὸν παχὺ τους κορμό, εἶναι πολὺ μὴ γεωμετρικά· οἱ μακριές ὕгрές χαῖτες καὶ τὰ κεφάλια ποὺ θυμίζουν ξύλινα ἀλογάκια εἶναι κοινὰ σὲ ὁλόκληρη τὴν Ἑλλάδα στὴν τέχνη τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Μιὰ κουκουβάγια πετάει κοντὰ στὸν κένταυρο, πουλὶ ποὺ ἀποτελεῖ καλὸν οἶωνὸ γιὰ τὸν 'Ηρακλῆ· τὸ κεφάλι της, ποὺ μοιάζει μὲ στόχαστρο, ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ἰδωμένο ἀπὸ τὸ πλάι. Στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας ἓνας κοντὸς ἄντρας τρέχει πρὸς τὸ κέντρο της σὰν νὰ διέτρεχε τὸν κίνδυνο νὰ μὴ συμπεριληφθεῖ στὴν εἰκόνα. Αὐτὸς ὁ κοντὸς ἄντρας μοιάζει σὰν νὰ ζωγραφίστηκε ἀφοῦ τελείωσε ἡ παράσταση· πάντως φαίνεται νὰ ἔχει σχεδιαστεῖ χωρὶς πολλὴ σκέψη, μὲ τὴν παρόρμηση τῆς στιγμῆς. Ἄλογα μὲ μακριές μεταξωτὲς χαῖτες βόσκουν στὸν ὦμο τοῦ ἀγγείου. Στὸν λαιμὸ ἓνα λεοντάρι, μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο μετωπικὰ ἀποδομένο, ἐπιτίθεται ἀπὸ πίσω σὲ ἓνα ἐλάφι. Καὶ στὶς τρεῖς εἰκόνες ὑπάρχουν φυτὰ ποὺ εἴτε φύονται ἀπὸ τὸ ἔδαφος εἴτε κρέμονται, μεγάλοι ρόδακες κυριαρχοῦν ἀνάμεσα στὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα, καὶ μικροσκοπικὰ τρεμουλιάρικα ὑδρόβια πουλιὰ γυρεύουν τὴν τροφή τους στὶς γωνιὲς καὶ στὶς σχισμὲς τῆς ζωγραφιᾶς. Ἐνα μεγάλο μέρος τοῦ σχεδίου ἔχει γίνῃ μὲ περίγραμμα· ὑπάρχει πολὺ λευκό, ἰδιαίτερα στὴ σάρκα τοῦ 'Ηρακλῆ καὶ στὸ ξίφος του· πολλὴ ἐγγάραξη ἐπίσης στὰ ζῶα, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ κενταύρου, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κεφάλια· ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ μιλήσει κανεὶς πραγματικὰ γιὰ ἡμιμελάνομορφη τεχνική. Στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου ἡ διακόσμηση περιορίζεται σὲ καμπυλόγραμμο μοτίβα, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον φυτικά, ποὺ ἀποδίδονται μὲ ἐλευθερία καὶ καλαισθησία.

Μιὰ ἄλλη μυθολογικὴ σκηνὴ εἰκονίζεται σὲ ἓνα ὑποκρατήριο στὸ Βερολίνο (πίν. 6).²⁰ Οἱ μορφές εἶναι ἀκόμα μεγαλύτερες ἀπὸ πρὶν, ὕψους περίπου τριάντα τριῶν ἑκατοστῶν· πέντε ἄντρες μὲ μακρὺ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ποὺ κρατοῦν δόρατα. Ὁ πρῶτος ἀπὸ αὐτοὺς ἐπιγράφεται Μενέλας, καὶ τὸ θέμα πρέπει νὰ εἶναι ὁ Μενέ-

λαος πού οδηγεί τους Ἀχαιοὺς ἡγεμόνες πού ὀρκίστηκαν νὰ πᾶνε μαζί του γιὰ νὰ πάρουν ἐκδίκηση ἂν ἔπρεπε νὰ στερηθεῖ τὴν Ἑλένη, στὸν ἀδερφό του Ἀγαμέμνονα, τὸν ἀρχηγό τους. Χωρὶς τὸ ὄνομα δὲν θὰ ἤμαστε σὲ θέση νὰ μαντέψουμε τὸ θέμα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη μας ἐπιγραφή. Ὑπάρχουν λίγες ἀκόμα, ἀποσπασματικές, σὲ ἀττικά ἀγγεῖα τῆς ἴδιας περίπου περιόδου: μία δίνει τὸ ὄνομα τοῦ ἰδιοκτήτη (πίν. 7, 1).²¹ σὲ μία ἄλλη λείπει τὸ ρῆμα καὶ ὁ Ἀντήνωρ μπορεῖ νὰ εἶναι εἴτε ὁ ἀναθέτης εἴτε ὁ ἰδιοκτήτης εἴτε ὁ ἀγγειοπλάστης (πίν. 7, 2).²² Ἡ παλιότερη σίγουρη ἐπιγραφή ἐνὸς καλλιτέχνη σὲ ἀττικὸ ἀγγεῖο εἶναι πολὺ ὑστερότερη, Σοφίλος, τοῦ 575 π.Χ. περίπου.* Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἀττική, ὁ ἀγγειοπλάστης Ἀριστόνοθος ὑπογράφει ἕναν κρατήρα ἀβέβαιης προέλευσης (πίν. 7, 3)²³ ἑκατὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Σοφίλο. Ὁ Καλλικλέας ὑπογράφει σὲ ἕνα ἀγγεῖο ἀπὸ τὴν Ἰθάκη τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ μὲ τὸν Ἀριστόνοθο.²⁴ καὶ ἕνας ἄλλος ἀγγειοπλάστης τοῦ ἑβδόμου αἰῶνα σὲ ἕνα μηλιακὸ ἀγγεῖο πού βρέθηκε στὸν Σελινούντα.²⁵ Ἴσως εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι δὲν σώθηκε ἡ ὑπογραφή κάποιου πρώιμου Ἀττικοῦ ἀγγειοπλάστη. Ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπιγραφές, ζωγραφισμένες στὸ ἀγγεῖο πρὶν ἀπὸ τὸ ψήσιμο, πρέπει φυσικὰ νὰ τὶς διακρίνουμε ἀπὸ τὶς ἐγχάρακτες ἐπιγραφές, πού προστέθηκαν μετὰ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἀγγείου: ἀνάμεσα σ' αὐτὲς περιλαμβάνεται καὶ ἡ παλιότερη ἀπὸ ὅλες τὶς ἐλληνικὲς ἐπιγραφές, ἐκεῖνη πού ἀρχίζει μὲ τὸ *ὁς νῦν ὀρχηστῶν*, ἐπάνω σὲ μιὰ ἀττικὴ γεωμετρικὴ οἶνοχόη (κανάτα κρασιοῦ) στὴν Ἀθήνα, ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει κατασκευαστεῖ ἀργότερα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ ὀγδοοῦ αἰῶνα (πίν. 7, 4).²⁶

Οἱ μικρότερες παραστάσεις ἐπάνω ἀπὸ τὸν Μενέλαο εἶναι οἱ ἐξῆς: πρῶτα, μιὰ πομπὴ ἱππέων· πάνω ἀπ' αὐτὴν μιὰ σειρὰ ἀπὸ σφίγγες· καὶ στὸ διευρυνόμενο ἀνώτατο τμήμα τοῦ ὑποκρατηρίου, δύο ὁμάδες ζώων πού ἀποτελοῦνται ἢ καθεμιὰ ἀπὸ δύο λεοντάρια πού ἐπιτίθενται σ' ἕνα ἐλάφι (τὸ πάνω μισό τοῦ λείπει). Οἱ ἄντρες καὶ οἱ σφίγγες ἀποδίδονται μὲ περίγραμμα, ἀλλὰ οἱ φτεροῦγες τῶν σφιγγῶν, τὰ πρόσωπα, τὰ χέρια καὶ οἱ χιτῶνες τῶν ἀντρῶν εἶναι γεμισμένα μὲ λευκό, καὶ τὰ ἱμάτια ἔχουν λευκὰ στίγματα. Δὲν ὑπάρχει ἐγχάραξη στὴν κύρια εἰκόνα, ἀλλὰ ὑπάρχει πολλὴ στὰ ἄλλα καὶ στὰ λεοντάρια.

Τὸ ὑποκρατήριό τοῦ Μενελάου ἀποδόθηκε σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς κυριότερους πρωτοαττικοὺς καλλιτέχνες, τὸν ζωγράφο τῆς Οἶνοχόης τοῦ κριοῦ,²⁷ καὶ βρίσκεται τουλάχιστον κοντὰ στὸ ἔργο του. Τὸ ἀγγεῖο τοῦ Αἰγίσθου στὸ Βερολίνο (πίν. 7, 5 καὶ 8)²⁸ ἔχει ζωγραφιστεῖ ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῆς Οἶνοχόης τοῦ κριοῦ, ἀλλὰ εἶναι προγενέστερο ἀπὸ τὸ κομμάτι πού ἔδωσε στὸν ζωγράφο τὸ ὄνομά του, στὸ ὁποῖο θὰ ἔρθουμε σύντομα. Εἶναι ἕνας ὡοειδὴς κρατήρας, ἴδιο σχῆμα μὲ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Κενταύρου στὴ Συλλογὴ Ortiz τῆς Γενεύης (πίν. 4, 1-2). Ὑπάρχουν τέσσερις παραστάσεις στὴν κύρια ζώνη, καὶ κάτω ἀπ' αὐτὴν μιὰ σειρὰ ἀπὸ βό-

* Βλ. σ. 23-25 καὶ πίν. 15, 3.

σκοντα ἄλογα. Ὁ θάνατος τοῦ Αἰγίσθου ἀποτελεῖ τὴν παλιότερη ἀπεικόνιση στὴν τέχνη, ἕναν αἰῶνα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπόμενη, ἐνὸς ἀπὸ τὰ κυριότερα ἐπεισόδια στὸ παραμῦθι τῆς γενιᾶς τοῦ Πέλοπα.²⁹ Ὁ Ὀρέστης, μὲ τὸ ξίφος στὸ χέρι, ἀναγκάζει τὸν Αἰγίσθο νὰ προχωρήσει, κρατώντας τὸν ἀπὸ τὰ μακριὰ τοῦ μαλλιά· ἡ Κλυταιμῆστρα βαδίζει μπροστὰ ἀπὸ τὸν Αἰγίσθο, χτυπώντας τὸ κεφάλι της (πίν. 8, 1-2). Ἀπὸ τὴν τέταρτη μορφή, πίσω ἀπὸ τὸν Ὀρέστη, μόνο τὰ δάχτυλα σώζονται· μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἀδερφή του, ἡ Ἡλέκτρα ἢ ἡ Λαοδίκη, ποὺ τὸν παροτρύνει. Τὰ ὀνόματα δὲν ἐπιγράφονται, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἐρμηνεία: ἀσφαλῶς δὲν πρόκειται, ὅπως ἔχει προταθεῖ, γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Ἀγαμέμνονα· εἶναι ὁ θάνατος ἐνὸς δειλοῦ. Ὑπάρχει μιὰ παράξενη γοητεία σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα, τόσο βάνουση καὶ ταυτόχρονα τόσο πειστικὴ καὶ ἐκφραστικὴ. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴ, ὁ Ὀρέστης εἶναι μαῦρος, μὲ τὸ πρόσωπο ἀποδομένο μὲ περιγραμμὰ· ἐγχάραξη στὰ δάχτυλα τῶν χειρῶν, στοὺς καρπούς, στὰ δάχτυλα τῶν ποδιῶν, στὰ κοσμήματα τοῦ χιτωνίσκου του, καὶ στὰ στολίδια — ζωγραφισμένα μᾶλλον παρὰ τατουάζ — στοὺς μηρούς του.³⁰ Οἱ ἄλλες μορφές εἶναι λευκές, μὲ πολλὰς λεπτομέρειες μὲ καφὲ ἢ μαῦρες γραμμές. Καὶ οἱ ἀρσενικὲς μορφές, ὅχι μόνο οἱ θηλυκές, εἶναι συχνὰ λευκὲς στὴν πρώιμη ἀρχαϊκὴ τέχνη· ὁ Ἡρακλῆς τοῦ ἀγγείου μὲ τὸν κένταυρο τῆς Νέας Ὑόρκης ἦταν λευκός. Συχνὰ μάλιστα δὲν ὑπάρχει κάποιος λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ἕνας ἀρσενικὸς σὲ μιὰ εἰκόνα θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι, εἰδικὰ αὐτός, λευκός ἢ μαῦρος· εἶναι γιὰ ποικιλία ἢ γιὰ νὰ ξεχωρίσει μιὰ μορφή καλὰ ἀπὸ τὴ διπλανή της. Ἐδῶ εἶναι φανερό ὅτι ὁ καλλιτέχνης θέλησε νὰ ἀντιδιαστείλει τὸν Ὀρέστη ὡς πρωταγωνιστὴ ἀπὸ τὶς γυναῖκες καὶ τὸν ἐκθηλυσμένο ἄντρα.

Ἡ σκηνὴ στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου εἶναι δυστυχῶς ἀποσπασματικὴ. Ἡ δεξιὰ μορφή εἶναι ἡ Ἄρτεμις,³¹ ἡ ἀριστερὴ πιθανὸν ὁ Ἀπόλλων (πίν. 8, 3-5)· ἕνα θραῦσμα μὲ τμῆμα μιᾶς κιθάρας μπορεῖ νὰ συνανήκει. Ποιὰ ἦταν τὰ δύο πρόσωπα στὴ μέση δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε. Στὸν χῶρο κάτω ἀπὸ κάθε λαβὴ ὑπάρχει μιὰ μελανόμορφη εἰκόνα (πίν. 8, 4-5). Κάτω ἀπὸ τὴ μιὰ λαβὴ ὑπάρχει ἕνα μαλλιαρὸ πλάσμα, ποὺ ρίχνει πέτρες. Κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω, ὑποχωρώντας — ἢ μήπως εἶναι ἀπλῶς συνέχιση τῆς ταλάντευσής του καθὼς τὶς ρίχνει; Γιὰ νὰ κάνει ἐντελῶς σαφές ὅτι αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι αὐτοτελής καὶ ὅτι δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν τραγικὴ σκηνὴ στὰ ἀριστερά της, ὁ καλλιτέχνης τράβηξε μιὰ χοντρή κάθετη γραμμὴ ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὴ λαβὴ καὶ πηγαίνει πρὸς τὰ κάτω. Μετὰ τοῦ ἦρθε νὰ ζωντανέψει τὴ γραμμὴ βάζοντας δύο ἀκρίδες ἐπάνω της (πίν. 7, 5). Κάτω ἀπὸ τὴν ἄλλη λαβὴ δύο ἄντρες πολεμοῦν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον μὲ πέτρες. Τὸ ἄδειο χέρι ἀκουμπάει στὸν γλουτὸ μὲ μιὰ χειρονομία ποὺ συχνὰ χρησιμοποιοῦν οἱ χορευτὲς σὲ μεταγενέστερες παραστάσεις. Ποιὲς εἶναι αὐτὲς οἱ μορφές κάτω ἀπὸ τὴ λαβή; Οἱ δύο μορφές εἶναι ἀνθρώπινες καὶ μπορεῖ ἀπλῶς νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν λαϊκῶν ἀνθρώπων· μπορεῖ ἐπίσης νὰ σκεφτεῖ κανεὶς τοὺς δύο

κακόβουλους ἀδερφούς, τοὺς Κέρκοπες. Ἐκεῖνος ποὺ ρίχνει τὶς πέτρες κάτω ἀπὸ τὴν ἄλλη λαβή, ἂν καὶ τριχωτός, ἔχει τὸ ἴδιο στολίδι στὸν γλουτὸ καὶ τὸ σχοινοειδὲς κόσμημα στὸν μηρὸ ὅπως καὶ τὸ ζευγάρι τῶν δύο ἀντρῶν καὶ οἱ ἥρωες, καὶ τὰ χαρακτηριστικά του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στόμα, εἶναι ἀνθρώπινα. Δὲν εἶναι πίθηκος, ἀλλὰ ἴσως ἓνας ἄγριος ἄνθρωπος τῶν δασῶν, ἓνας pilosus, ἓνα εἶδος πρωτοσατύρου ἢ πρωτοσιληνοῦ, μοναχικὸς καὶ ἀκοινωνήτος, ποὺ ἀπωθεῖ τοὺς παρείσακτους μὲ πέτρες· δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι κανεὶς βέβαιος. Ἡ πρώτη ἐλληνικὴ τέχνη εἶναι γεμάτη ἐκπλήξεις, καὶ κυρίως ἡ πρωτοαττικὴ: αὐτὸ τὸ ἀγγεῖο εἶναι πράγματι ἐκπληκτικόν.

Ἡ ἴδια ἡ Οἰνοχόη τοῦ κριοῦ (πίν. 9, 1-2), ἀπὸ τὴν ὁποία πῆρε τὸ ὄνομά του «ὁ ζωγράφος τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ», ἦταν ἀπὸ παλιὰ γνωστή.³² Ἡ ἀποσπασματικὴ παράσταση κοσμεῖ τὸν σχεδὸν ἐπίπεδο ὦμο τῆς κοντόσωμης οἰνοχόης, καὶ εἶναι σὲ μικρότερη κλίμακα ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ μόλις τώρα ἀφήσαμε. Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν Ὀδύσσεια: ἡ ἀπόδραση ἀπὸ τὴ σπηλιὰ τοῦ Πολύφημου. Δύο κριάρια διακρίνονται νὰ προχωροῦν, τὸ καθένα μὲ ἓναν γυμνὸ νεαρὸ κολλημένο ἀπὸ κάτω του ποὺ τὸ κρατάει ἀπὸ τὰ κέρατα· μέρος ἑνὸς τρίτου κριαριοῦ ἔχει διασωθεῖ, τοῦ ἀρχηγοῦ τους, χωρὶς ἀμφιβολία μὲ ἓνα παρόμοιο φορτίο. Τὰ ζῶα ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ περίγραμμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πόδια καὶ τὴν οὐρά, ποὺ εἶναι μαῦρα. Οἱ μορφὲς τῶν νεαρῶν ἔχουν γεμιστεῖ μὲ λευκό. Δὲν ὑπάρχει ἐγγράραξη. Τὰ κεφάλια τῶν νεαρῶν ἔχουν κακοπάθει ἀρκετὰ καὶ τὸ σχέδιο τώρα μοιάζει λιγότερο σταθερὸ ἀπὸ ὅ,τι ἦταν ἄλλοτε. Τὸ ἐπεισόδιο τῆς Ὀδύσσειας ἔχει ἀπλοποιηθεῖ: στὸν Ὅμηρο, ὁ Ὀδυσσεὺς ἐνώνει τὰ κριάρια τρία τρία, καὶ δένει ἓναν ἄντρα κάτω ἀπὸ τὸ μεσαῖο μόνον κριάρι ἀπὸ τὰ τρία. Ἀκόμα καὶ πολὺ ἀργότερα οἱ καλλιτέχνες ἀποφεύγουν τὴ δυσκολία νὰ ἀποδώσουν αὐτὴ τὴν πολύπλοκη διευθέτηση, καὶ δὲν εἶναι νὰ ἀπορεῖ κανεὶς γι' αὐτό. Ὁ ζωγράφος μας οὔτε κὰν δηλώνει τὸ δέσιμο, γιατί οἱ δακτύλιοι γύρω ἀπὸ τὴ μέση τῶν νεαρῶν εἶναι ζῶνες, καὶ ἐκεῖνοι γύρω ἀπὸ τὸν καρπὸ καὶ τὸν ἀστράγαλο, ὅπως στὸ ἀγγεῖο τοῦ Αἰγίσθου, εἴτε βραχιόλια καὶ περισφύρια, εἴτε, ἀκόμα πιθανότερο, ἀπλῶς χωρίσματα ἀνάμεσα στὴν παλάμη καὶ τὸ χέρι, τὸ ἄκρο πόδι καὶ τὴν κνήμη.

Τὸ ἀριστούργημα τῆς πρωτοαττικῆς τέχνης ἔχει ζωγραφιστεῖ ἐπίσης ἀπὸ τὸν ζωγράφου τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ: ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τοῦ Βερολίνου μὲ τὸν Πηλέα ποὺ φέρνει τὸν Ἀχιλλέα στὸν Χείρωνα (πίν. 9, 3-4).³³ Εἶναι ἀποσπασματικὸς, ἀλλὰ δὲν λείπουν σημαντικὰ μέρη τῆς διακόσμησής του. Στὸν λαιμὸ τοῦ ἀγγείου ἓνα ὁμοιοφυτό. Τὸ θέμα στὸ σῶμα μοιράζεται στὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀμφορέα: στὴ μία πλευρά, ὁ Πηλέας· στὴν ἄλλη, ὁ Χείρων — ἓνα πρόιμο παράδειγμα ἑνὸς τύπου διακόσμησης ποὺ χρησιμοποιήθηκε σὲ πολλὰ ἀριστουργήματα τῆς μεταγενέστερης ἀγγειογραφίας, μιὰ μεγάλη μορφή σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ ἀγγείου. Ἐδῶ μᾶς φαίνεται σὰν νὰ ἀναπνέουμε βουνίσιο ἀέρα. Δὲν εἶναι βέβαια αὐτὴ ἡ πρώτη ἀπεικόνιση ἑνὸς θέματος ποὺ ἦταν τόσο ἀγαπητὸ στοὺς Ἀττικοὺς

ζωγράφους, τόσο του μελανόμορφου όσο και του ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ, στήν ὑστερότερη ἀρχαϊκὴ περίοδο. Ἀρχαῖοι σχολιαστὲς τοῦ Ὀμήρου παρατήρησαν ὅτι σύμφωνα μ' αὐτὸν ὁ Ἀχιλλέας ἀνατράφηκε ἀπὸ τὴ μητέρα του Θέτιδα, καὶ ὄχι ἀπὸ τὸν Χείρωνα, ὅπως ὑποστήριζαν οἱ χαρακτηριζόμενοι ἀπὸ τοὺς ἴδιους νεώτεροι συγγραφεῖς. Ἡ ἱστορία πὼς ὁ σοφὸς κένταυρος Χείρων ἦταν ὁ θετὸς πατέρας τοῦ Ἀχιλλέα, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Πίνδαρος εἶναι ἡ παλιότερη πηγὴ στὴ σωζόμενη λογοτεχνία, ἦταν ἤδη γνωστὸ ὅτι ὑπῆρχε στὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα, ἐφόσον ἔχει ἀπεικονιστεῖ, ὅπως θὰ δοῦμε, σὲ μελανόμορφες κύλικες τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης* ἡ δημοσίευση τοῦ ἀγγείου τοῦ Βερολίνου ἔδειξε πὼς ἡ ἱστορία ὑπῆρχε τουλάχιστον ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Ὁ Πηλέας κρατᾷ στὰ χέρια του τὸν μικρὸ Ἀχιλλέα. Δὲν ἔχουν σωθεῖ πολλὰ ἀπὸ τὴ μεγάλη μορφὴ του, τὸ κεφάλι του ὅμως εἶναι σχεδὸν ἀνέπαφο· ἓνα ὠραῖο κεφάλι μὲ ἓνα μεγάλο μάτι χαμηλὰ τοποθετημένο, μακριὰ ἀετίσια μύτη, καλογραμμένα χεῖλη καὶ πηγούνη. Τὰ μακριὰ μαλλιά εἶναι δεμένα μὲ μιὰ ταινία ποὺ ἔχει μπροστὰ ἓνα φυτικὸ στολίδι, ἓνα ἀνθέμιο. Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι ὁ Πηλέας, ἓνας πατέρας, θὰ εἶχε ἀπεικονιστεῖ μὲ γενειάδα, ὅπως στίς περισσότερες ἀπὸ τίς πρώιμες παραστάσεις, ἀλλὰ εὐτυχῶς εἶναι ἀγένειος ἐδῶ· ἀποτελεῖ ἴσως ἓνα παράδειγμα τῆς προτίμησης γιὰ λεῖα μάγουλα ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ «δαιδαλικοῦ» ρυθμοῦ στὴ σύγχρονη γλυπτικὴ. Ὁ μικρὸς Ἀχιλλέας φορᾷ ἓναν διάστικτο χιτῶνα μὲ ἀπλὰ κοντὰ μανίκια. Ὁ λαιμὸς του ἀποδίδεται μὲ περίγραμμα, ὅπως καὶ ὁ λαιμὸς καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Πηλέα· τὸ χέρι του εἶναι μαῦρο, καὶ τὸ χέρι τοῦ Πηλέα εἶναι ἐπίσης μαῦρο. Ὑπάρχει ἐλάχιστο λευκὸ στὸ ἀγγεῖο, μόνο μερικὲς γραμμὲς στὸν καρπὸ τοῦ Πηλέα, καὶ γιὰ νὰ δηλωθοῦν οἱ ὀριζόντιες αὐλακώσεις στὸ πίσω μέρος τῆς κόμης τοῦ Πηλέα καὶ τοῦ Ἀχιλλέα. Στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου, ὁ Χείρων· σῶμα μαῦρο μὲ ἄφθονες ἐγγράκτες λεπτομέρειες, πρόσωπο ἐξηρημένο. Ἀπλώνει τὸ δεξιὸ χέρι γιὰ νὰ πάρει τὸ παιδί, καὶ μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι κρατᾷ πάνω ἀπὸ τὸν ὅμο του τὸ μακρὸ κλαδί ποὺ εἶναι τὸ συνηθισμένο ραβδὶ καὶ ὄπλο τῶν κενταύρων. Στίς περισσότερες ἀπὸ τίς ἄλλες παραστάσεις ὁ Χείρων, ὡς κυνηγός, μεταφέρει τὰ θηράματά του κρεμασμένα ἀπὸ τὸ κλαδί: ἓναν λαγὸ καὶ μιὰ ἀλεπού, ἓναν λαγό, ἢ ἓνα ζευγάρι λαγῶν. Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Βερολίνου τὰ ζῶα δὲν εἶναι ἡ συνηθισμένη ἀλεπού ἢ ὁ λαγός, ἀλλὰ τρία μικρὰ νεαρὰ πλάσματα, τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι ἓνα λεοντάρι, τὸ δεύτερο ἓνας κάπρος, καὶ τὸ τρίτο, νομίζω, ἓνας λύκος.³⁴ Ὁ μυθογράφος ποὺ εἶναι γνωστὸς ὡς Ἀπολλόδωρος, γύρω στὸν πρῶτο αἰῶνα μετὰ Χριστόν, μᾶς λέει ὅτι ὁ Χείρων ἔτρεφε τὸν μικρὸ Ἀχιλλέα μὲ ἐντόσθια λεονταριῶν καὶ μεδούλια ἀγριοκάπρων καὶ ἀρκούδων³⁵ καὶ στὴν Ἀχιλλεΐδα τοῦ Στατίου λέει ὁ Ἀχιλλέας: «Ἡ τροφή μου λένε ὅτι ἦταν τὰ συμπιεσμένα ἐντόσθια λεονταριῶν καὶ τὸ μεδούλι μισοζωντανῆς λύκαινας».

* Βλ. σ. 66 καὶ πίν. 43, 2.

dicor

non ullos ex more cibos hausisse, nec almis
uberibus satiasset famem, sed spissa leonum
viscera, semianimis lupae traxisse medullas.³⁶

Αὐτὲς οἱ περιγραφὲς τοῦ διαιτολογίου τοῦ νεαροῦ Ἀχιλλέα ἔχει ὑποθεθεῖ ὅτι εἶναι μιὰ μεταγενέστερη προσθήκη στὸν μῦθο: τὸ πρωτοαττικὸ ἀγγεῖο ὁμῶς δείχνει ὅτι χρονολογοῦνται τουλάχιστον ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα πρὸ Χριστοῦ, καὶ ὅτι ἀποτελοῦν ἓνα χαρακτηριστικὸ τμῆμα μιᾶς ἀρχαίας ἐπικῆς ἱστορίας, ποὺ πιθανὸν νὰ συνδεόταν μὲ τὰ *Κύπρια*.

Μνημονεύοντας τὶς γραμμὲς τοῦ Στατίου πρὶν ἀπὸ καιρὸ, εἶχα διατυπώσει τὴν εἰκασία ὅτι ἡ φρικιαστικὴ πινελιά «μισοζωντανή» — «τὸ μεδούλι τῆς μισοζωντανῆς λύκαινας» — θὰ μπορούσε νὰ ὀφείλεται στὸν Ρωμαῖο ποιητὴ. Πρόσφατα ὁ Donald Robertson ξαναμελέτησε τὸ θέμα σὲ ἓνα ἄρθρο μὲ τίτλο «Ἡ τροφή τοῦ Ἀχιλλέα».³⁷ Παραθέτει μαρτυρίες, ἀπὸ πολλὰς ἐποχὰς καὶ τόπους, γιὰ τὴ δοξασία ὅτι μὲ τὸ νὰ τρώει τὸ κρέας καὶ νὰ πίνει τὸ αἷμα δυνατῶν καὶ ἀτρόμητων ζώων — λεονταριοῦ, λύκου, δράκοντα — ὁ ἄνθρωπος γίνεται ἀτρόμητος καὶ δυνατότερος· καὶ προσθέτει ὅτι ὅσο πιὸ φρέσκια εἶναι ἡ τροφή ἢ τὸ ποτό, τόσο πιὸ δραστικά εἶναι· τὸ καλὺτερο θὰ ἦταν ἴσως νὰ τὰ πάρει κανεὶς ἀπὸ ἓνα ζωντανὸ σῶμα. Τὸ *semianimis* λοιπὸν πιθανὸν νὰ εἶναι μιὰ ἀρχικὴ πινελιά. Ὁ Robertson ὑποδεικνύει ἐπίσης ὅτι μιὰ λέξη στὴν ἀναθεωρημένη ἀφήγηση τοῦ Πινδάρου γιὰ τὴν ἀνατροφή τοῦ Ἀχιλλέα μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὸ ἴδιο χαρακτηριστικὸ τῆς παραδοσιακῆς παραλλαγῆς.³⁸ στὸν Πίνδαρο ἀναφέρεται πὼς ὁ μικρὸς Ἀχιλλέας ἔχει σκοτώσει λεοντάρια καὶ κάπρους, καὶ ἔχει σύρει τὰ σώματά τους ἐνῶ σπαρταροῦσαν ἀκόμα, *ἀσθμαίνοντα*, στὴ σπηλιὰ τοῦ Χείρωνα. Ὁ Πίνδαρος, καὶ ἐδῶ ὅπως τὸ συνηθίζει, ὑποκαθιστᾷ μὲ μιὰ δική του ἱστορία τὸν μῦθο ποὺ προσβάλλει τὶς ἠθικὲς τοῦ ἀντιλήψεις, ἀλλὰ κρατᾷ μιὰ λεπτομέρεια, ἐνῶ προσεκτικὰ παραλείπει τὴν ἀρχικὴ του σημασία: «στὰ ἔπη τὰ θηρία ἀνέπνεαν ἀκόμα ἐπειδὴ ὁ μικρὸς Ἀχιλλέας ἤθελε νὰ ρουφήξει τὸ ζωντανὸ μεδούλι στὴ σπηλιὰ».

Ὁ ἐπίλογος σ' αὐτὴ τὴν ἐνότητα θὰ εἶναι ἀπὸ ἄλλους τρεῖς ποιητές. Πρῶτα, ἀπὸ τὸν Σαῖξπηρ:

Now could I drink hot blood*...

Πάλι, βλέποντας τί αἰμοδιψῆς συγγραφέας εἶναι ὁ Νόννος, δὲν ἐκπλησσόμαστε ποὺ λέει ὅτι τὸ νὰ πίνει κανεὶς τὸ ζεστὸ αἷμα κατευθεῖαν ἀπὸ τὶς φλέβες μιᾶς λέαινας εἶναι μιὰ κατάλληλη προετοιμασία γιὰ μάχη.³⁹ Ὑπάρχει ὁμῶς καὶ ἓνας ἄλλος ποιητής, ἀπὸ τὸν ὁποῖο δὲν θὰ περίμενε κανεὶς νὰ ἀναφέρεται σὲ διαιτολόγιο, ἢ στὸ ρούφηγμα τοῦ αἵματος τῶν λεονταριῶν καὶ τῶν ἀρκούδων· ὁ Ρακίνας,

* Νὰ μπορούσα τώρα νὰ πῶ ζεστὸ αἷμα...

στην *Ἰφιγένειά* του,⁴⁰ δανείζεται ἀπὸ τὸν *Ἀπολλόδωρο* καὶ βάζει τὴν *Ἐριφύλη* νὰ περιγράψει ὡς ἐξῆς τὸν *Ἀχιλλέα*:

Ce héros si terrible au reste des humains,
Qui ne connoist de pleurs que ceux qu'il fait répandre,
Qui s'endurcit contr'eux dès l'âge le plus tendre;
Et qui, si l'on nous fait un fidelle discours,
Suça mesme le sang des lions et des ours.

Ἡ φάση τοῦ πρωτοαττικοῦ ρυθμοῦ ποὺ ἀκολουθεῖ ἀμέσως μετὰ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ εἶναι λιγότερο γοητευτική: τουλάχιστον τὸ κυριότερο κομμάτι, ὁ πολὺ ἀποσπασματικὸς ἀμφορέας μὲ λαιμὸ ἀπὸ τὸ Κυνόσαργες τῆς Ἀθήνας,⁴¹ δὲν εἶναι τῆς ἴδιας ποιότητος. Τὸν βλέπουμε πρῶτα συμπληρωμένο, καὶ μετὰ λεπτομέρειές του ἀπὸ τὶς φωτογραφίες. Στὸ σῶμα, ἓνας ἄντρας καὶ ἓνας νεαρὸς ἠνίοχος εἶναι ἀνεβασμένοι σὲ ἓνα ἄρμα ποὺ τὸ σέρνουν φτερωτὰ ἄλογα. Καὶ οἱ δύο στρέφουν τὸ κεφάλι, καὶ ὁ ἄντρας ὁλόκληρο τὸ σῶμα του, πρὸς τὴ μεριὰ ἑνὸς προσώπου, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐλάχιστα ἔχουν σωθεῖ. Τὸ θέμα εἶναι ἀνερμήνευτο. Ἄλογα βόσκουν στὸν ὦμο τοῦ ἀγγείου, καὶ στὸν λαιμὸ ὑπάρχει μιὰ καλὰ διαταγμένη ὁμάδα ἀπὸ δύο παλαιστῆς. Ὑπῆρχε καὶ μιὰ τρίτη μορφή στὰ ἀριστερά τους, ἀλλὰ ἓνα μέρος τοῦ χεριοῦ εἶναι τὸ μόνο ποὺ ἀπομένει ἀπ' αὐτήν. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ κανονικοὺς ἀθλητῆς — παρὰ τὸ ὅτι βρίσκουμε καμιὰ φορὰ ἀθλητικὲς σκηνὲς ἀκόμα καὶ σὲ γεωμετρικὰ ἀγγεῖα — ἀλλὰ πρόσωπα ἀπὸ τοὺς ἥρωικοὺς μύθους, καὶ πολὺ πιθανὸν νὰ εἶναι Ἀργοναῦτες. Ἡ τεχνικὴ ἀπὸ μιὰ ἄποψη εἶναι νεωτεριστικὴ: ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πολλὴ ἐγγάραξη (στὰ ζῶα, στὸ ἄρμα, καὶ γιὰ μερικὲς λεπτομέρειες στὶς ἀνθρώπινες μορφές) καὶ τὸ πολὺ λευκὸ (γιὰ τὴ σάρκα, τὰ ἐνδύματα κλπ.), ὑπάρχει ἐπίσης καὶ πολὺ κόκκινο. Αὐτὸ τὸ χρῶμα, ποὺ δὲν τὸ χρησιμοποιοῦσαν ὡς τότε στὴν ἀττική κεραμική, γίνεται τώρα ἓνα συνηθισμένο στοιχεῖο τοῦ διακοσμητικοῦ συστήματος. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ σχεδίαση τῶν μορφῶν, εἶναι λιγότερο ζωντανὴ ἀπὸ ὅ,τι στὸ ἀγγεῖο μὲ τὸν κένταυρο τῆς Νέας Ὑόρκης ἢ στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ, ἀλλὰ κάπως πιὸ συμπαγὴς καὶ ἐλεγχόμενη. Τὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, εἶναι πιὸ ἀδιάκριτα. Οἱ παλαιστῆς εἶναι καλοί· στὴ διάπλαση τοῦ σώματος καὶ στὴν ὄψη εἶναι ἀκριβῶς σὰν παλαιστῆς. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ ἄντρες ἔχουν ἐπιτέλους κανονικὰ μέτωπα καὶ ὅτι τὸ μάτι εἶναι καλύτερα τοποθετημένο μέσα στὸ πρόσωπο ἀπὸ ὅ,τι πρίν· καὶ ἡ κόρη ἐπίσης ἔχει δηλωθεῖ, μὲ μιὰ κόκκινη στιγμὴ, καὶ ὁ καλλιτέχνης ἔχει ἀποδώσει ἀκόμα καὶ τὴν κόγχη τοῦ ματιοῦ ἀφήνοντάς τὴν στὸ χρῶμα τοῦ πηλοῦ ἀντὶ νὰ τὴ χρωματίσει μὲ λευκὸ μαζὶ μὲ τὸ ὑπόλοιπο πρόσωπο.

Ὡς τώρα εἶδαμε ἀγγεῖα κατὰ τὸ ἓνα τέταρτο μελανόμορφα, ἢ ἀκόμα ἡμιμελανόμορφα. Φθάνουμε τώρα, στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ ἑβδομοῦ αἵωνα, στὸν

όλοκληρωμένο αττικό μελανόμορφο ρυθμό στο πρωιμότερό του στάδιο. Αυτή η φάση της αττικής αγγειογραφίας ονομάστηκε «Ύστερος πρωτοαττικός» ρυθμός, αλλά υπάρχει κάτι που πρέπει να πούμε για τον όρο· θα ήταν καλύτερη η ονομασία «Πρώιμος (ή «Πρωιμότερος») μελανόμορφος» ρυθμός.⁴² Είναι η εποχή του αγγείου του Πειραιᾶ και του αγγείου του Νέσσου, που βρίσκονται και τα δύο στην Ἀθήνα.* μιὰ κλασική περίοδος ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ἡ πρώτη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ μὲ τὸ ἀγγεῖο τῆς πρόθεσης. Ἡ φαντασία δὲν ἔχει πιά τὴν τάση νὰ τρέχει γρηγορότερα ἀπὸ τὴν ἐπιδεξιότητα τοῦ χεριοῦ καὶ τὴν ἀντίληψη τῆς φόρμας. Στὸ ἐπόμενό μας κεφάλαιο θὰ βροῦμε τὸν αγγειογράφο νὰ κατέχει μιὰ κατασταλαγμένη τεχνικὴ καὶ μιὰ κατασταλαγμένη τεχνοτροπία. Ἐτσι θὰ νοσταλγήσουμε πολλὰς φορὲς τὴ φρεσκάδα καὶ τὸν αὐθορμητισμὸ τῶν πολὺ πρῶιμων ἔργων ποὺ μόλις ἐξετάσαμε, ἀλλὰ συχνὰ θὰ ἀνταμειβόμαστε ἀπὸ ἄλλα προτερήματά τους.

* Βλ. σ. 17-19 καὶ πίν. 10.

Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ C

ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ του έβδομου αιώνα βρίσκουν τὸν Ἀττικὸ ἀγγειογράφο νὰ ἔχει ἤδη στὴν κατοχὴ του μιὰ κατασταλαγμένη τεχνικὴ καὶ μιὰ πληρέστερη ἀπὸ πρὶν αἴσθησι μιᾶς κατασταλαγμένης τεχνοτροπίας. Ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ, ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀθήνα, εἶναι ἓνα μελανόμορφο ἀγγεῖο (πίν. 10, 1).¹ Ὅλες οἱ μορφές ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ μαῦρο, μὲ πολλὴ ἐγχάραξη, πολὺ κόκκινο καὶ λίγο λευκό. Ἡ κύρια εἰκόνα εἶναι γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ μιὰ σκηνὴ μὲ ἄρματα: δύο ἄρματα ποὺ τὸ καθένα τὸ σέρνει ἓνα ζευγάρι ἄλογα, τὸ ἓνα ὀδηγούμενο ἀπὸ ἓναν ἄντρα, τὸ ἄλλο ἀπὸ ἓναν νεαρό. Τὰ ἄλογα εἶναι τῆς ἴδιας ράτσας μὲ ἐκεῖνα τοῦ ἀγγείου μὲ τὸν κένταυρο τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἐχουν ἀκόμα τεράστιες ὀπλές, μακριές ὑγρές χαῖτες καὶ κεφάλια ξύλινων ἀλόγων· ὁ κορμὸς εἶναι ἀκόμα πιὸ λεπτὸς ἀπὸ πρὶν. Οἱ ἡνίοχοι στέκονται εὐθυτενεῖς καὶ ἔχουν ἓνα ἐπίσημο ὕφος, σὰν νὰ παρελαύνουν. Πιὸ σημαντικὸ ἴσως ἀπὸ τὴ σκηνὴ μὲ τὰ ἄρματα εἶναι τὸ ζῶο κάτω ἀπὸ τὴ μιὰ λαβή. Μὲ τὸν ὀγκῶδη λαιμὸ του, τὰ παχιά πόδια, τὶς μεγάλες πατοῦσες καὶ τὶς σταθερὲς καμπύλες, εἶναι ἓνα καλὸ παράδειγμα ἐκείνων τῶν δυσκίνητων καὶ δυνατῶν λεονταριῶν ποὺ κατέχουν περίοπτη θέση στὸ ρεπερτόριο τοῦ καλλιτέχνη τοῦ πρώιμου μελανόμορφου. Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Πειραιᾶ τὸ λεοντάρι κάθεται στὰ πίσω μόνο πόδια· ἡ λέξι ἐραλδικὸ ἔρχεται φυσικὰ στὸ μυαλό μας· θὰ ὑπάρξουν πολλὰ τέτοια λεοντάρια, καὶ μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἓναν *τύπο*. Τὸ τυπικὸ καὶ παραδοσιακὸ στοιχεῖο γίνεται πράγματι τώρα πολὺ ἰσχυρὸ καὶ παραμένει ἔτσι σ' ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ μελανόμορφου. Εἶναι ἰσχυρὸ καὶ στὴν ἐλληνικὴ τέχνη στὸ σύνολό της. Αὐτὸ ἔχει τὰ μειονεκτήματά του, ἀλλὰ καὶ μεγάλα πλεονεκτήματα: τὸ συνταίριασμα τῆς παράδοσης καὶ τῆς ἀτομικότητάς, τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος, προσδίδει ὑγεία καὶ δύναμη. Πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ἑβδομου αἰῶνα ἡ ἀπιαστὴ πολλαπλότητα τοῦ ὁρατοῦ κόσμου ἔχει συμ-

¹ Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο II βλ. σ. 131-134.

πυκνωθεῖ σὲ λίγες καλοζυγισμένες διαυγεῖς μορφές, ποὺ εἶναι κατάλληλες νὰ ἐκφράσουν τὶς κύριες δραστηριότητες καὶ στάσεις τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ ζώου — πῶς στέκονται, περπατοῦν, τρέχουν, κάθονται, ξαπλώνουν, ἱππεύουν, σπρώχνουν, ρίχνουν. Αὐτὸς ὁ μικρὸς κόσμος τῶν μορφῶν εἶναι ἕνας πυρήνας ποὺ ἐπιδέχεται ἐπέκταση καὶ μεταβολή· εἶναι τὸ θεμέλιο πάνω στὸ ὁποῖο βασίστηκε ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τοῦ πέμπτου αἰῶνα, καὶ μέσα ἀπ' αὐτὴν ὁλόκληρη ἡ δυτικὴ τέχνη. Στὴ δημιουργία *τύπων*, ἢ ἄς ποῦμε *πρότυπων μορφῶν*, ἡ Ἀθήνα δὲν πρωτοστάτησε. Μεγαλύτερο ρόλο ἔπαιξε ἡ Κόρινθος τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Λεοντάρια ὅπως αὐτὸ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Πειραιᾶ κατάγονται ἀπὸ τὰ πρωτοκορινθιακὰ λεοντάρια· τὰ κομψὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα καὶ τὰ ἐντελῶς διακοσμητικὰ φυτὰ προέρχονται ἐπίσης ἀπὸ κορινθιακὰ πρότυπα. Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο, καὶ γιὰ ἀρκετὸν καιρὸ ἀκόμη, θὰ ἀναφερόμαστε συνεχῶς στὴν Κόρινθο.

Εἶναι πιθανὸ νὰ ἔχουμε καὶ ἄλλο ἕνα ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ ἀγγείου τοῦ Πειραιᾶ.² Ὁ πρῶτος ὅμως καλλιτέχνης τοῦ μελανόμορφου ποὺ ἡ προσωπικότητά του μᾶς εἶναι ἀρκετὰ σαφὴς εἶναι ὁ ζωγράφος τοῦ Νέττου.³ Τὸ ὄνομά του τὸ ὀφείλει σὲ μία ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές ποὺ ὑπάρχουν ἐπάνω σὲ ἕναν μεγάλο ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὴν Ἀθήνα (πίν. 10, 2-4)⁴ ποὺ χρησίμευε, ὅπως καὶ τὰ ἀγγεῖα μὲ τὴν πρόθεση πολὺν καιρὸ πρίν, ὡς μνημεῖο πάνω σὲ ἕναν τάφο. Ἡ παράσταση στὸ σῶμα εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸν μῦθο τοῦ Περσέα. Ἡ Μέδουσα, ἀποκεφαλισμένη, καταρρέει· οἱ ἀδερφές της καταδιώκουν τὸν Περσέα. Ὁ Περσέας δὲν παριστάνεται, ἀλλὰ ἡ κατάστασις εἶναι σαφής. Ὑπάρχει πολλὴ κίνηση. Ἡ Μέδουσα, μὲ διπλωμένα τὰ φτερά της, παραπαίει, δὲν ἔχει πέσει ἀκόμα· ἔχει ἀδράξει τὸ γόνατό της σὲ μιὰ τελευταῖα προσπάθεια καθὼς τὰ πόδια της δὲν τὴν κρατοῦν. Οἱ ἀδερφές της πετοῦν ἢ μᾶλλον ἀπογειώνονται πρὸς τὸν ἀέρα· τὸ μπροστινὸ πόδι δὲν ἔχει ἀφήσει ἀκόμα τὸ ἔδαφος. Ὁ χῶρος ἐπάνω ἀπὸ τὴ Μέδουσα γεμίζει μὲ ἕνα πουλὶ ποὺ πετάει, ποὺ δίνει ἔμφαση στὴν πρὸς τὰ ἐμπρὸς κίνηση. Οἱ Γοργόνες, ὅπως λέει ὁ Ἡσίοδος, κατοικοῦσαν στὴν πιδ μακρινὴ ἀκτὴ τοῦ Ὠκεανοῦ, καὶ ἡ καταδίωξις γίνεται πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα, ποὺ δηλώνεται κάτω ἀπὸ τὴν παράστασις μὲ ἕνα πλαίσιο μὲ δελφίνια ποὺ ἀναπηδοῦν.⁵ Εἶναι ἡ πρωιμότερη ἀττικὴ μελανόμορφη παράστασις τοῦ μύθου αὐτοῦ. Στὴν κορινθιακὴ τέχνη ἐμφανίζεται νωρίτερα. Ἡ Κόρινθος ἐπίσης φαίνεται ὅτι δημιούργησε τὸν τύπο τοῦ γοργονεῖου, τοῦ κεφαλίου μόνο τῆς Γοργοῦς.⁶ Οἱ Κορίνθιοι καλλιτέχνες δηλαδὴ σχηματοποίησαν καὶ μορφοποίησαν ἕνα πρωτόγονο ἄτεχνο πράγμα, τὴ φρικιαστικὴ μορφή ποὺ πρέπει ἀπὸ καιρὸ νὰ χρησιμοποιοῦνταν στὴν Ἑλλάδα ὡς ἀποτρεπτικὴ γιὰ τὸ κακὸ μάτι. Τὸ γοργόνειο τὸ βρίσκουμε στὴν κορινθιακὴ τέχνη πρίν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα, ἀλλὰ τὸ πρωιμότερο ἀττικὸ παράδειγμα εἶναι τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. Ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση ἑνὸς ἀπὸ τὰ μικρότερα κομμάτια του, μιᾶς λεκανίδας (ἀγγείου σὲ σχῆμα λεκάνης) στὴν Ἀθήνα, εἶναι ἕνα γοργόνειο (πίν. 10, 5).⁷ Τὸ πρόσωπο δὲν εἶναι μαῦρο μὲ σκουρὲς κόκκινες κηλίδες ὅπως στὸ

ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου, ἀλλὰ ἐξηρημένο — ὥχρὸ — ὅπως στὰ περισσότερα γοργόνεια, καὶ οἱ χαυλιόδοντες λείπουν. Οἱ γραμμὲς ὥστόσο εἶναι οἱ ἴδιες, καθὼς καὶ μερικὲς ἀσυνήθιστες λεπτομέρειες, ἡ μυτερὴ γλώσσα, ἡ χωρισμένη στὴ μέση μακριὰ κόμη, οἱ χοντρὲς τοῦφες τῆς γενειάδας ποὺ κάνουν τὸ γυναικεῖο πρόσωπο ἀκόμα φοβερότερο. Λίγες ἀττικὲς Γοργόνες μποροῦν νὰ ἀνταγωνιστοῦν ἐκεῖνες τοῦ ἀγγείου τοῦ Νέσσου (πίν. 10, 4). Τὸ μέγεθος τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τῶν φτερῶν συμβάλλει στὴν ἐντύπωση· δὲν εἶναι ἓνα σῶμα ποὺ ἐπιστέφεται ἀπὸ ἓνα κεφάλι, ἀλλὰ ἓνα τερατῶδες κεφάλι στὸ ὁποῖο ἔχει φυτρῶσει ἓνα σῶμα.

Ἡ παχιά ταινία μὲ πολὺπλοκα φυτικὰ κοσμήματα ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ κορινθιακὰ πρότυπα, τὸ ἴδιο καὶ τὸ διακριτικὸ παραπληρωματικὸ κόσμημα, ποὺ εἶναι παρόμοιο μὲ ἐκεῖνο τοῦ ἀγγείου τοῦ Πειραιᾶ. Στὶς ἄτρητες λαβὲς, κουκουβάγιες καὶ κύκνοι· στὸ στόμιο, μιὰ σειρὰ ἀπὸ εὐρωστες χῆνες· στὸν λαιμό, μιὰ μεστή καὶ ζωερὴ παραλλαγή ἐνὸς θέματος ἤδη παλιοῦ, τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τοῦ κενταύρου. Καὶ τὰ δύο ὀνόματα εἶναι ἐπιγραμμένα· ὁ κένταυρος εἶναι ὁ Νέσσος, Νέττος στὴν ἀττικὴ διάλεκτο· ὅπως συνηθίζεται στὶς πρώιμες ἐπιγραφές ὑπάρχει ἓνα μόνο γράμμα ἀντὶ γιὰ τὸ διπλό. Ὁ Ἡρακλῆς, μὲ τὸ ξίφος στὸ χέρι, καταβάλλει τὸν Νέσσο, βάζει τὸ ἓνα πόδι ἐπάνω στὰ ὀπίσθιά του, τὸν πιάνει ἀπὸ τὰ μαλλιά· ὁ Νέσσος κλονίζεται καὶ ἐκλιπαρεῖ. Οἱ δύο μορφὲς παρουσιάζουν ἐντονες ἀντιθέσεις, ἀκόμα καὶ στὴ γενειάδα καὶ στὸ μουστάκι, στὸ σχῆμα τῆς μύτης, στὰ σφιγμένα χεῖλη καὶ στὸ ἀνοιχτὸ στόμα. Σχεδὸν ὅλες οἱ μορφὲς βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς παράστασης — οἱ γοργόνες, τὰ δελφίνια, ὁ Ἡρακλῆς, οἱ κύκνοι — κι αὐτὸ αὐξάνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ὄγκου. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σκοῦρα κόκκινα μέρη, ὑπῆρχαν καὶ μερικὰ λευκά, ποὺ ἔχουν ἀπολεπιστεῖ· ἡ ὄψη τοῦ ἀγγείου ἦταν ἀρχικὰ λιγότερο σοβαρὴ ἀπὸ ὅ,τι εἶναι τώρα. Καὶ ἀφοῦ μιᾶμε γιὰ τεχνικὴ, ἃς παρατηρήσουμε ὅτι τὸ ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου μᾶς δίνει τὸ πρῶτο παράδειγμα ἐνὸς χαραγμένου «προσχεδίου» ποὺ χρησιμοποιεῖται σποραδικὰ στὴ μελανόμορφη, καὶ κανονικὰ στὴν ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ, γιὰ νὰ καθορίσει τὶς κύριες γραμμὲς τῆς σύνθεσης πρὶν ἀρχίσει τὸ ζωγράφισμα.⁸

Τὴν ἱστορία τοῦ Περσέα ἀφηγοῦνται καὶ δύο ἄλλα ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου. Τὸ ἓνα, στὴ Λειψία (πίν. 11, 1),⁹ εἶναι ἓνα μόνο ὄστρακο, ἀλλὰ ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰτὶ βρέθηκε στὸ Caere τῆς Ἑτρουρίας — πρόκειται γιὰ τὸ παλιότερο ἀττικὸ ἀγγεῖο ποὺ βρέθηκε στὴν Ἰταλία, πρόδρομος ἐνὸς τεράστιου ἐμπορίου. Τὸ ἄλλο ἀγγεῖο μὲ τὸν Περσέα εἶναι ἓνα ἀποσπασματικὸ λουτήριο, μὲ ἴσιες λαβὲς καὶ μία προχοή, στὸ Βερολίνο (πίν. 11, 3-4).¹⁰ Τὸ πόδι εἶναι χαμένο, ἀλλὰ οἱ αἰχμὲς τῶν «ἀκτίνων» ἢ τῶν φύλλων στὴ βάση παραμένουν. Πάνω ἀπὸ αὐτὲς ὑπάρχει ἡ ἴδια φυτικὴ ταινία ὅπως στὸ ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου· ἀπὸ πάνω, ζῶα κατὰ ζεύγη — σφίγγες, λεοντάρια, πάνθηρες, ταῦροι· καὶ ἄλογα (πουλάρια) ποὺ βόσκουν. Μετά, στὸ ἀνώτερο μέρος, δύο σκηνὲς ἀπὸ τὸν μῦθο. Ἡ μία ἀπὸ τὶς σκηνὲς διαιρεῖται σὲ δύο μέρη ἀπὸ τὴν προχοή· τὸ δεξιὸ ἔχει διασωθεῖ (πίν. 11,

3): οἱ Ἄρπυιες — *Αρεπυια* — φεύγουν τρέχοντας, χωρίς νὰ πετοῦν ἀκόμα, ἀκολουθούμενες ἀπὸ τοὺς φτερωτοὺς γιουὺς τοῦ Βορέα, τὸν Ζήτη καὶ τὸν Κάλαϊ, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαν ἀπεικονιστεῖ στὸ ἀριστερὸ τμήμα, ποὺ τώρα λείπει. Ἡ ἱστορία εἶναι παρμένη ἀπὸ τὶς περιπέτειες τῶν Ἀργοναυτῶν: ὁ βασιλιάς Φινέας, τυφλωμένος γιὰ κάποια κακιὰ πράξη, βασανιζόταν ἀπὸ τὶς Ἄρπυιες, οἱ ὁποῖες μόλις τοποθετοῦσαν φαγητὸ μπροστά του, πετοῦσαν ἐκεῖ, ἄρπαζαν ἓνα μέρος του καὶ βρόμιζαν τὸ ὑπόλοιπο· τελικὰ οἱ γιοὶ τοῦ Βορέα τὶς ἐδιώξαν γιὰ πάντα. Αὐτὴ εἶναι ἡ παλιότερη παράσταση τοῦ μύθου. Οἱ Ἄρπυιες, ἂν ἐξαιρέσουμε τὶς φτεροῦγες τους, εἶναι ἀνθρώπινες, ὅπως πάντα στὴν παλιότερη τέχνη. Τὸ ἀγγεῖο δὲν μποροῦσε νὰ ἔχει περισσότερες ἀπὸ μιὰ προχοές, καὶ ἔτσι ἡ ἄλλη παράσταση θὰ ἐκτεινόταν ἀπὸ λαβὴ σὲ λαβή. Ὁ Περσέας καταδιώκεται ἀπὸ τὶς Γοργόνες· καὶ ἀπὸ μιὰ εὐτυχὴ σύμπτωση τὰ μέρη ἐκεῖνα ποὺ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου εἶχαν ἀφεθεῖ στὴ φαντασία μας, ἐδῶ ἔχουν διασωθεῖ, ἐνῶ οἱ τρεῖς Γοργόνες ἔχουν χαθεῖ. Ὁ Περσέας (Περρεὺς στὴν ἀττικὴ διάλεκτο, ἐδῶ μὲ ἓνα μόνο ρὸ ἀντὶ γιὰ τὸ διπλὸ) τρέχει διασχίζοντας τὸν ἀέρα, βοηθούμενος ἀπὸ τὰ φτερωτά του ὑποδήματα. Φοράει τὸν σκοῦφο τοῦ σκοταδιοῦ, στερεωμένο μὲ ἓνα λουρὶ στὸ πηγούνι του, ἔχει τὸ ξίφος του σφιχτὰ δεμένο στὸ σῶμα του γιὰ νὰ μὴν ταλαντεύεται, καὶ μεταφέρει τὸ κεφάλι τῆς Μέδουσας (τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν εἶναι ὁρατὸ) μέσα σὲ ἓναν σάκο. Πίσω του στέκεται ἡ προστάτιδά του Ἀθηνᾶ, καὶ πρὶν τελειώσει τὸ ὄστρακο βλέπουμε τὴν μπότα τοῦ Ἑρμῆ. Μετὰ πρέπει νὰ εἰκονίζονταν οἱ ἀδερφεὶς τῆς Μέδουσας, ποὺ τὸν καταδίωκαν, καὶ ἡ Μέδουσα νὰ πέφτει ἢ πεσμένη. Ἡ σάρκα τῆς Ἀθηνᾶς δηλώνεται μόνο μὲ περίγραμμα. Αὐτὴ συμβαίνει νὰ εἶναι ἡ παλιότερη ἀπεικόνιση τῆς θεᾶς στὴ σωζόμενη ἀττικὴ τέχνη, καὶ χωρὶς τὴν ἐπιγραφή ἢ τὸ γενικὸ πλαίσιο δύσκολα θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ τὴν ἀναγνωρίσει. Ὁπλισμένες Ἀθηνᾶς ὑπῆρχαν καὶ πρὶν ἀπ' αὐτήν, ἀλλὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνιες ὥς τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰώνα.¹¹

Ἐνα ἀγγεῖο τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου, ποὺ βρέθηκε στὶς ἀνασκαφὲς τῶν Ἀμερικανῶν στὴν ἀθηναϊκὴ Ἀγορά (πίν. 12, 1),¹² εἶναι ἓνα πρῶμο δεῖγμα ἐνὸς σχήματος ἀγγείου ποὺ θὰ εἶναι ἀπὸ τὰ κυρίαρχα στὴν Ἀττικὴ γιὰ περισσότερα ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια, τοῦ μονοκόμματος ἀμφορέα, ἢ ἀπλῶς τοῦ ἀμφορέα. Ἡ διακόσμηση συνίσταται σὲ μία μόνο τεράστια καὶ ἐπιβλητικὴ μορφή σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ ἀγγείου, μιὰ σφίγγα στὴν ἴδια στάση ὅπως ἐκεῖνες στὸ ἀγγεῖο τοῦ Βερολίνου. Ἐνα θραῦσμα στὸ Ἀμβούργο (πίν. 11, 2),¹³ ἐπίσης τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου, ἀπὸ ἓνα εἶδος κρατήρα (ἀγγείου γιὰ ἀνάμιξη), ἔχει μιὰ ἀπὸ τὶς παλιότερες ἀττικὲς ἀπεικονίσεις ἐνὸς ἄλλου τέρατος, τῆς γυναίκας μὲ κεφάλι πουλιοῦ, τῆς σειρήνας.¹⁴ Πρέπει νὰ ὑπῆρχε ἓνα ζευγάρι ἀπ' αὐτές, ἀντιμέτωπες· καὶ ἓνα ἄλλο ζευγάρι ζώων, ἢ μερικὰ ζευγάρια. Κάτω, μιὰ σειρὰ ἀπὸ κύκλους.

Ὁ ζωγράφος τοῦ Νέττου εἶναι ἓνας ἀπὸ μερικοὺς συγγενικοὺς ζωγράφους ποὺ δὲν διακρίνονται πάντοτε εὐκόλα ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον, ιδιαίτερα στὰ θραύσματα.

Ένας άλλος είναι ο ζωγράφος της Χίμαιρας,¹⁵ όπως θα μπορούσε να ονομαστεί από έναν πολύ μεγάλο αποσπασματικό άμφορέα, στην Αίγινα (πίν. 12, 3), με δύο χίμαιρες στο σῶμα και ένα ζευγάρι σφίγγες στον λαιμό.¹⁶ Ένας άμφορέας στο Λονδίνο (πίν. 12, 2),¹⁷ με ένα λεοντάρι σε κάθε πλευρά και στον λαιμό δύο πουλιά που τρώνε, φαίνεται να είναι από το ίδιο χέρι· το ίδιο μπορεί να ισχύει και για τα θραύσματα ενός κρατήρα στο Μουσείο του Κεραμεικού στην Αθήνα, με τη Χίμαιρα (πίν. 13, 1)¹⁸ και τον Πήγασο, και κάτω από την κοιλιά του Πηγάσου ένα λαγωνικό.

Αυτά τα τέρατα, και εκείνα στα τρία άγγεϊα του ζωγράφου του Νέττου, απεικονίζονταν είτε μόνα τους, είτε αντιμέτωπα κατά ζεύγη. Σε άλλα άγγεϊα της ομάδας συμπλέκονται σε πάλι· λεοντάρι και θηλυκός πάνθηρας, παραδείγματος χάρη, επιτίθενται έναντίον ενός νεαρού ταύρου σε έναν κρατήρα στην Αθήνα που μπορεί να είναι του ζωγράφου της Χίμαιρας.¹⁹ Τέτοια δυνατά και άγρια ζῶα για τον ζωγράφο του Νέττου και τους σύγχρονούς του θα πρέπει να είχαν μια βαθιά σημασία ως σύμβολα ή δηλωτικά τρόμου και δύναμης· και ή ὄψη τους μπορεί να ενέπνεε στον κάτοχό τους το αἶσθημα της δύναμης και της αυτοπεποίθησης σε έναν βαθμό που δεν είναι εύκολα κατανοητός σε μια εποχή τόσο κορεσμένη από ὀπτικά μέσα ὅπως ἡ δική μας.

Τὴν ἴδια δύναμη ἔχουν καὶ τὰ λεοντάρια ποὺ ἀναζητοῦν τὴ λεία τους σὲ ἓνα κάλυμμα στὴν Αἴγινα ποὺ ἀνήκει στὴν ἴδια στυλιστικὴ ομάδα καὶ δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῆς Χίμαιρας (πίν. 13, 2).^{19δς}

Ἀντικρίζοντας αὐτὰ τὰ τέρατα, καθὼς καὶ τὶς ομάδες ὀρεινῶν θηρίων ποὺ γεμίζουν τὰ αἰετώματα τῶν παλιότερων λίθινων ναῶν στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηναίων, ἀρχίζει κανεὶς νὰ σκέφτεται τὸν Λεβιάθαν καὶ τὸν Βεεμὼθ τοῦ Βιβλίου τοῦ Ἰώβ, ἢ τὸν Τίγρη τοῦ Blake

burning bright
In the forest of the night.*

Πρὶν ἀφήσουμε τὴν πρωιμότερη περίοδο τοῦ ἀττικοῦ μελανόμορφου, ἃς κοιτάξουμε μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ ποὺ δὲν εἶναι κατώτερη ἀπὸ κανένα ἀπὸ τὰ κομμάτια μὲ ζῶα ἢ μυθολογικὰ θέματα: τὴν πομπὴ ἵππῶν στὰ θραύσματα ενός κρατήρα στὴν Αἴγινα (πίν. 13, 4).²⁰ Τὸ ἀγγεῖο ἀποδόθηκε στὴν ἐπόμενη περίοδο,²¹ ἀλλὰ μοιάζει μὲ τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου, καὶ δὲν μπορεί νὰ βρίσκεται χρονολογικὰ μακριὰ τους. Ὑπάρχει πολλὴ ἐπικάλυψη καὶ τὸ κεφάλι τοῦ πέρα ἀλόγου προβάλλεται ἐπάνω στὴν πρὸς τὸ μέρος μας πλευρὰ τοῦ πλησιέ-

* φλεγόμενη λάμψη μέσα στὸ δάσος τῆς νύχτας.

στερου ιππέα. Βρισκόμαστε στην άκμή του αλόγου του έβδομου αιώνα, και σχεδόν ακούει κανείς το πλατάγισμα των όπλων και το κουδούνισμα της σαγῆς.

Ἡ παράδοση τῆς Ὁμάδας τοῦ Νέττου συνεχίστηκε, στίς πρώτες δεκαετίες τοῦ ἔκτου αἰώνα, ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῶν Γοργόνων (πίν. 14-15, 1),²² ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ τὸ θέμα τοῦ δίνου τοῦ στὸ Λούβρο.²³ Ὁ δίνος εἶναι ἓνα εἶδος κρατήρα: τὸ ἀπλό, κομψὸ σχῆμα τοῦ εἶναι δανεισμένο ἀπὸ μεταλλικοὺς λέβητες· ἀπὸ τότε ποὺ υἱοθετήθηκε διατηρήθηκε πάντοτε στὴν ἱστορία τῆς ἀγγειογραφίας, ἀλλὰ εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὸς στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ ἔκτου αἰώνα. Καθὼς δὲν ἔχει λαβές, ἡ διακόσμηση μπορεῖ νὰ ἀπλώνεται ἀνεμπόδιση γύρω ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο. Στὸν δίνου τοῦ Λούβρου ἡ κύρια ζώνη, στὸν ὦμο, ἔχει δύο θέματα· ἡ δεύτερη σὲ πλάτος ζώνη, ἀπὸ κάτω τῆς, φέρει φυτικὰ κοσμήματα· μετὰ ἔρχονται τέσσερις σειρὲς ζώων, καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ ἀγγείου ὑπάρχει ἓνα σχοινοειδὲς καὶ ἓνα στροβιλιζόμενο κόσμημα.²⁴ Οἱ δῖνοι δύσκολα μποροῦν νὰ σταθοῦν ὀρθοὶ χωρὶς στήριγμα: τὸ στήριγμα τοῦ δίνου τοῦ Λούβρου εἶναι διακοσμημένο μὲ τρεῖς σειρὲς φυτικῶν κοσμημάτων καὶ πέντε σειρὲς ζώων. Τὰ φυτικὰ μοτίβα στὸν ὑποστάτη καὶ στὸ ἀγγεῖο εἶναι παρόμοια μὲ ἐκεῖνα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου, ἀλλὰ πολὺ ξερότερα καὶ πιὸ συμβατικά. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσε νὰ εἰπωθεῖ καὶ γιὰ τὰ ζῶα. Ἡ *παράταξη* τῶν ζώων, ποὺ ἔχει κορινθιακὰ πρότυπα,²⁵ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ κυριαρχεῖ στὴν ἀγγειογραφία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ μετὰ. Ζεύγη ζώων ὑπάρχουν ἀκόμα, ἀλλὰ συχνὰ εἶναι σὲ ὀμάδες τριῶν, τεσσάρων ἢ καὶ πέντε ζώων. Μία σειρήνα ἢ ἓνα ζευγὸς ἀντιμέτωπων σειρήνων ἀνάμεσα σὲ ἓνα ζευγὸς λεονταριῶν· μία σειρήνα ἀνάμεσα σὲ σφίγγες μετὰξὺ δύο λεονταριῶν καὶ οὕτω καθεξῆς, μὲ τὰ ἀκραῖα ζῶα νὰ κοιτάζουν πρὸς τὸ κέντρο. Στὴν ἀνώτερη ζώνη παρατηροῦμε πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι τὸ πεδίο ἔχει καθαριστεῖ ἀπὸ τὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα. Τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο θέματα εἶναι πάλι ὁ Περσέας ποὺ καταδιώκεται ἀπὸ τὶς Γοργόνες, μιὰ σύνθεση μὲ ἑξὶ μορφές, ἔτσι ὅπως τὴν ἀποκαταστήσαμε καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου στὸ Βερολίνο: ἡ Μέδουσα καταρρέει, οἱ ἀδερφεῖς τῆς καταδιώκουν τὸν Περσέα, ἡ Ἀθηνᾶ στέκεται ἀκίνητη, ὁ Ἑρμῆς προχωρεῖ. Ἄν αὐτὴ ἦταν ἡ μοναδικὴ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος θὰ ἦταν ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα, ἀλλὰ μετὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Νέττου φαίνεται μᾶλλον ἄψυχη. Τὸ ἄλλο θέμα εἶναι μιὰ συμμετρικὴ διάταξη δύο πολεμιστῶν ποὺ μάχονται, μὲ τοὺς ἡνιόχους τους, ἓναν στὴν κάθε πλευρά, νὰ κρατοῦν τὰ ἄρματα ἑτοιμα γιὰ τοὺς κυρίους τους. Χωρὶς ἐξάσκηση σὲ τέτοιες καθαρές, ἀπλές, συμμετρικὲς συνθέσεις, τὰ ἀριστουργήματα τῶν μεταγενέστερων ζωγράφων, τοῦ Κλειτία καὶ τῶν διαδόχων του, δὲν θὰ ἦταν δυνατά. Ὑπάρχει ἀρκετὴ ἐπιζωγράφηση στὸν δίνου, ἀλλὰ ὄχι τόση ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ εὐθύνεται γιὰ τὴ χαλαρότητα τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν. Ὁ ζωγράφος τῶν Γοργόνων θὰ μπορούσε νὰ δώσει καλύτερα ἔργα, ἀλλὰ δὲν φτάνει ποτὲ στὰ ὕψη τῆς προηγούμενης ἐποχῆς.

Ἡ δὲ δὶνος τοῦ Λούβρου, μαζί με τὸν ὑποστάτη του, εἶναι χαρακτηριστικὸς μιᾶς πολυάριθμης κατηγορίας ἀγγείων τοῦ πρώιμου ἔκτου αἰώνα, μεγάλων καὶ μικρῶν, στὰ ὁποῖα ἡ διακόσμηση συνίσταται, ἀποκλειστικὰ ἢ κατὰ μεγάλο μέρος, σὲ ζῶνες με ζῶα. Ἡ παράδοση τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων συνεχίζεται ἀπὸ τὸν πρῶτο Ἀττικὸ ἀγγειογράφο ποὺ εἶναι γνωστὸ τὸ ὄνομά του, τὸν Σοφίλο.²⁶ Κανένα ἀπὸ τὰ πολλὰ ἀγγεῖα του με παραστάσεις ζώων δὲν εἶναι ὑπογραμμένο: τὸ ὄνομά του ἐμφανίζεται σὲ τέσσερα ἀγγεῖα με σκηνὲς ἀπὸ τὸν *μῦθος*, ποὺ ἀνήκουν ὅλα στὴν τελευταία του περίοδο. Σὲ ἓναν μεγάλο δῖνο τοῦ Σοφίλου, ποὺ βρέθηκε στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν,²⁷ ἡ μυθολογικὴ σκηνὴ περιτρέχει ὁλόκληρο τὸ ἀγγεῖο, σὲ μιὰ πολυπρόσωπη σύνθεση πολὺ πιὸ σύνθετη ἀπὸ ὅλες ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα. Μόνο θραύσματα σώζονται καί, ἂν δὲν εἶχε ἀπεικονιστεῖ τὸ ἴδιο θέμα ἀπὸ τὸν Κλειτία λίγο ἀργότερα στὸ ἀγγεῖο *François*, δὲν θὰ ἤμαστε ἱκανοὶ νὰ τὰ ἐρμηνεύσουμε ὅλα με βεβαιότητα. Ἐπάνω, μιὰ φυτικὴ ταινία· κάτω, μιὰ ζώνη με ζῶα — μία φτερούγα καὶ τμήματα δύο κάπρων ἔχουν διασωθεῖ. Τὸ θέμα τῆς παραστάσεως εἶναι οἱ Γάμοι τοῦ Πηλέα καὶ τῆς Θέτιδας, οἱ θεοὶ ποὺ ἔρχονται νὰ ἐπισκεφτοῦν τὸ νεόνυμφο ζευγάρι: θὰ ποῦμε περισσότερα γι' αὐτὸ μιλώντας γιὰ τὸν Κλειτία. Βλέπουμε στὴ δεξιὰ ἄκρῃ τῆς σκηνῆς τὸ σπίτι τοῦ Πηλέα. Εἶναι ἡ πρώτη παράσταση κτιρίου ποὺ συναντᾶμε σὲ ἀγγεῖο. Ὑπάρχει μιὰ *ὑποδήλωση* ἑνὸς κτιρίου σὲ ἓνα παλιότερο ἀγγεῖο, τῆς Ὁμάδας τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου, στὴν Ἀθήνα (πίν. 13, 3), ὅπου μιὰ πομπὴ ἀπὸ γυναῖκες κινεῖται πρὸς ἓναν ναό, ὅπως φαίνεται νὰ εἶναι, ποὺ δηλώνεται με δύο κίονες.²⁸ Ὁ Σοφίλος δὲν ἀρκεῖται σὲ μιὰ *ὑποδήλωση*· ἀπεικονίζει τὸ σπίτι. Ὑπάρχουν πολλὰ τέτοια κτίρια σὲ μελανόμορφα ἀγγεῖα, κορινθιακὰ καὶ ἀττικά, ἀπὸ τὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰώνα καὶ μετὰ, καὶ προσφέρουν πολὺτιμες πληροφορίες γιὰ τὴν παλιότερη ἀρχιτεκτονική.²⁹ Βλέπουμε τὴν μπροστινὴ ὄψη ἑνὸς κτιρίου *ἐν παραστάσι*. Σώζονται τμήματα καὶ τῶν δύο παραστάδων· ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο δωρικοὺς κίονες ἀνάμεσα στὶς παραστάδες, καὶ ἡμισὴ πόρτα, με τὴν κλειδαρότρυπα. Ὁ καλλιτέχνης ὑπογράφει ἀνάμεσα στὴν πόρτα καὶ στὸν κίονα, *Σοφίλος ἔγραψε*, «ὁ Σοφίλος τὸ ζωγράφησε». Ὁ Πηλέας στέκεται μπροστὰ ἀπὸ τὸ σπίτι του· τὸ ἓνα πόδι του, ποὺ φοράει μπότα, καὶ ἡ ἄκρῃ ἀπὸ τὸν μακρὸ λευκὸ χιτῶνα του ἔχουν διασωθεῖ. Μετὰ ὑπάρχει ἓνα κενό, ποὺ μπορεῖ νὰ συμπληρωθεῖ με τὴ βοήθεια τοῦ ἀγγείου *François*, παρόλο ποὺ οἱ μορφὲς ποὺ λείπουν δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ εἶναι ὅλες οἱ ἴδιες. Τὸ δεύτερο θραῦσμα (*d*) μᾶς δίνει τὴν ἀρχὴ μιᾶς πομπῆς (πίν. 15, 2), ἢ σχεδὸν τὴν ἀρχή. Ἡ Ἴρις, φορώντας ἓναν κοντὸ χιτῶνα, ζώνη καὶ φτερωτὰ ὑποδήματα, βαδίζει μπροστὰ, κρατώντας ἓνα κηρύκειο. Στὸ ἀγγεῖο *François* συνοδεύεται ἀπὸ τὸν κένταυρο Χείρωνα, καὶ μπορεῖ νὰ συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ ἐδῶ. Δύο ζευγάρια ἀκολουθοῦν: οἱ θεὲς Ἑστία καὶ Δήμητρα· ἡ θεὰ Λητώ, με τὴ σύζυγο τοῦ Χείρωνα, τὴ Χαρικλώ. Καὶ οἱ τέσσερις φοροῦν πέπλους, σανδάλια καὶ ἱμάτια, ποὺ τὰ ἔχουν ριγμένα σὰν ἐσάρπες στοὺς ὤμους τους καὶ τὰ κρατοῦν με τὸ ἓνα χέρι.

Οἱ πέπλοι εἶναι πλούσια διακοσμημένοι με φυτικές ταινίες καὶ ζῶνες με ζῶα — σφίγγες, λεοντάρια, πάνθηρες.* Μετὰ ἀκολουθοῦσαν οἱ θεοὶ πάνω στὰ ἄρματα τους: ὁ Ζεὺς με τὴν Ἥρα· ὁ Ποσειδῶν καὶ ἡ Ἀμφιτρίτη· καὶ ἄλλοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἐλάχιστα σώζονται. Ἡ θέση τῶν Νυσῶν,^{29δ} ὅπως τὶς ἀποκαλεῖ ὁ ζωγράφος, εἶναι ἀβέβαιη: σώζονται τὰ κεφάλια τριῶν γυναικῶν: οἱ δύο πλάι πλάι, ἡ τρίτη κατενώπιον παίζει αὐλό. Ἴσως μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἀντιστοιχοῦν με τὶς Μοῦσες ποὺ συνοδεύουν τὰ ἄρματα στὸ ἀγγεῖο François καὶ ποὺ τραγουδοῦσαν στὸν γάμο· ἀλλὰ τὸ ὄνομα Νῦσαι, ποὺ ἐδῶ μόνον ἀπαντᾷ στὸν πληθυντικό, δηλώνει ὅτι πρόκειται γιὰ συνοδοὺς τοῦ Διονύσου. Τὸ πίσω μέρος κλείνει, ὅπως καὶ στὸν Κλειτία, με τὸν θαλάσσιο θεὸ Τρίτωνα καὶ με τὸν Ἥφαιστο ποὺ εἶναι ἀνεβασμένος πάνω σ' ἓναν γαῖδαρο: σώζεται τμῆμα τῆς οὐρᾶς τοῦ Τρίτωνα καὶ τμῆμα τῆς οὐρᾶς τοῦ γαϊδάρου.³⁰

Μιὰ δευτέρη ὑπογραφή τοῦ Σοφίλου ὑπάρχει σὲ θραύσματα ἐνὸς ἄλλου δίνου, ποὺ βρέθηκε στὰ Φάρσαλα τῆς Θεσσαλίας καὶ εἶναι τώρα στὴν Ἀθήνα (πίν. 15, 3).³¹ Ὑπῆρχαν τρεῖς σειρὲς με ζῶα· μιὰ τέταρτη, στὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ χεῖλους, εἶναι κάπως λιγότερο παραμελημένη ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπίας· ἀλλὰ εἶναι φανερό ὅτι ὁ Σοφίλος ἔχει βαρεθεῖ πιά τὰ ζῶα καὶ ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ τὸ μυθολογικὸ θέμα. Εἶναι πιθανὸν καὶ ἐδῶ ἡ παράσταση νὰ περιέτρεχε ὁλόκληρο τὸ ἀγγεῖο, παρόλο ποὺ ἂν ἦταν ἔτσι θὰ πρέπει νὰ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ μερικὲς χωριστὲς ὁμάδες. Μόνο ἓνα θραῦσμα ἀπ' αὐτὴν ἔχει διασωθεῖ, ἀλλὰ μᾶς λέει πολλά. Ὁ καλλιτέχνης ὑπογράφει *Σοφίλος· μεγραφσεν*, «ὁ Σοφίλος με ζωγράφησε», καὶ στὰ ἀριστερὰ τοῦ θραύσματος ὑπάρχει ἡ ἀρχὴ μιᾶς δεύτερης ἐπιγραφῆς, *Σοφ[ίλος]* πάλι, ποὺ πιθανότατα ἀκολουθοῦνταν ἀπὸ τὸ κατηγόρημα *μεποίησεν*. Στὰ δεξιὰ τοῦ θραύσματος ὑπάρχει τὸ ὄνομα μιᾶς ἀπὸ τὶς μορφές, *Αχιλες* (ἀντὶ γιὰ Ἀχιλλεύς)· ἡ ἴδια ἡ μορφή ἔχει χαθεῖ. Τέλος, δίπλα στὴν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου ὑπάρχει μιὰ τέταρτη ἐπιγραφή ἐνὸς τύπου οἰκείου στὴ σύγχρονη ἐποχὴ, ἀλλὰ σπάνιου στὴν ἀρχαιότητα: δίνει τὸ θέμα τῆς εἰκόνας *ΓΑΤΡΟQΙΝΣ· ΔΤΙΔ* (καὶ οἱ δύο λέξεις γραμμένες λαθεμένα), «οἱ ἄγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ Πατρόκλου». Τὸ θέμα εἶναι λοιπὸν παρμένο ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα. Ἐνα μέρος τῆς ἀρματοδρομίας ἔχει διασωθεῖ, τὰ ἄλογα τοῦ ἄρματος ποὺ προηγεῖται σὲ πλήρη καλπασμό· καὶ μιὰ ἐξέδρα ὑπερφορτωμένη με θεατὲς — δύο ἀπ' αὐτοὺς ἀπλώνουν τὰ χέρια τους, ἓνας ἄλλος κουνάει τὸ μπαστούνι του, ἓνας νέος ἄντρας σηκώνεται ἀπὸ τὸ κάθισμά του. Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἄλλο εἶδος κτιρίου, ποὺ δὲν ἀπεικονίζεται συχνὰ στὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Γιὰ νὰ χωρέσει ἡ ἐξέδρα, ὁ καλλιτέχνης ἀναγκάστηκε νὰ κάνει τοὺς θεατὲς πολὺ μικροῦς, σχεδὸν μικροσκοπικοῦς. Δὲν μπορεῖ νὰ μὴ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι εἶναι μικροὶ ἐπειδὴ βρίσκονται σὲ ἀπόσταση, ἀλλὰ δὲν ἦταν αὕτῃ ἡ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη· βρισκόμαστε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ οἱ μακρινὲς μορφὲς ἀρχίζουν

* Βλ. σ. 37.

νά μικραίνουν. Τὰ καθίσματα δὲν διακρίνονται καλά, καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς ἐξέδρας ἀπὸ τὸν Σοφίλο δὲν θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ θεωρηθεῖ πολὺ πιστὴ. Ὁ Ἀχιλλέας, ποὺ εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τοὺς ἀγῶνες, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ἀπεικονιστεῖ σὲ κανονικὸ μέγεθος, στραμμένος πρὸς τὰ ἄρματα ποὺ πλησίαζαν. Ἡ ἐξέδρα στὴν πραγματικότητα δὲν βρισκόταν ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὰ ἄλογα.

Τὸ ἴδιο θέμα, οἱ ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ Πατρόκλου, ἐμφανίζεται καὶ στὸ ἀγγεῖο François (πίν. 26, 1-3).³² Ἐκεῖ παριστάνεται ἓνα μόνο ἀγώνισμα, ἡ ἄρματοδρομία. Στὸν Σοφίλο εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἀπεικονίζονταν καὶ ἄλλα ἀγωνίσματα. Ὑπάρχουν ἀρκετὲς περιεκτικὲς παραστάσεις περιφημῶν ἀθλητικῶν ἀγῶνων ἀπὸ αὐτὴν τὴν περίοδο, καθὼς καὶ λίγο παλιότερες.³³

Μιὰ τεχνικὴ λεπτομέρεια πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ: τὸ λευκὸ χρῶμα στὸ μπροστινὸ ἄλογο, καθὼς καὶ στίς γυναικεῖες μορφὲς στὸν δῖνο τῆς Ἀκρόπολης ἔχει ἐναποτεθεῖ ἀπευθείας ἐπάνω στὸν πηλὸ τοῦ ἀγγείου, ὅπως γινόταν συχνὰ στὰ παλιότερα μελανόμορφα, ἀλλὰ τὸ περίγραμμα καὶ οἱ ἐσωτερικὲς γραμμὲς εἶναι μὲ θαμπὸ κόκκινο, πράγμα πολὺ σπάνιο: σὲ ἀγγεῖα τὸ συναντᾶμε αὐτὸ μόνο σὲ ἔργα τοῦ Σοφίλου καὶ σὲ πέντε θραύσματα ποὺ βρίσκονται κοντὰ στὴν τεχνοτροπία του.³⁴ Ὑπάρχει ὥστόσο καὶ στοὺς ξύλινους πίνακες τοῦ ἔκτου αἰῶνα, κορινθιακῆς τεχνοτροπίας, ποὺ βρέθηκαν στὸν Πιτσά, ἀνάμεσα στὴ Σικυώνα καὶ στὴν Κόρινθο, καὶ δὲν ἔχουν ἀκόμα δημοσιευθεῖ: εἶναι μεταγενέστεροι ἀπὸ τὸν Σοφίλο, ἀλλὰ εἶναι πιθανὸν ὁ καλλιτέχνης νὰ δανείστηκε τὴν ἐπινόηση αὐτὴ ἀπὸ παλιότερους ζωγράφους ποὺ δούλευαν πάνω στὸ ξύλο.^{34bis}

Ὁ Σοφίλος δὲν εἶναι καλὸς σχεδιαστής· ἀλλὰ εἶναι προφανὲς ὅτι ἔχει πρωτοτυπία, καὶ οἱ πολυπρόσωπες μυθολογικὲς παραστάσεις του, ἂν πράγματι εἶναι παλιότερες ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ Κλειτία, ὅπως φαίνεται νὰ εἶναι, μπορεῖ νὰ ἔδειξαν τὸν δρόμο στὸν μεγαλύτερο αὐτὸν καλλιτέχνη. Οἱ μορφὲς τοῦ Σοφίλου εἶναι συγκριτικὰ μικρὲς, ἀλλὰ ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχει τὴ λεπτότητα τοῦ χεριοῦ ἢ τοῦ μυαλοῦ γιὰ νὰ ἐπιτύχει ἓνα πραγματικὰ μικρογραφικὸ στύλ ποὺ νὰ ἔχει καὶ ἀληθινὴ σοβαρότητα, ἀκόμα καὶ μεγαλοπρέπεια: αὐτὸ ἔμελλε νὰ γίνῃ ἀπὸ τὸν Κλειτία.

Καλύτερος καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν Σοφίλο, παρόλο ποὺ οἱ δύο τους ἔχουν πολλὰ κοινά, εἶναι ὁ ζωγράφος ΚΧ, τὸ ὄνομα τοῦ ὁποῖου χρειάζεται ἐπεξήγηση. Εἶναι ὁ κυριότερος ζωγράφος τῆς Ὀμάδας τῶν Κωμαστῶν,³⁵ ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα θέματά της, κωμαστές — συμποσιαστές — μὲ ἰδιαίτερη ἐμφάνιση, μερικὲς φορὲς γυμνοὺς, μερικὲς φορὲς ντυμένους μὲ κοντοὺς χιτῶνες, ποὺ χορεύουν ζωηρά. Εἶναι οἱ παλιότεροι ἀπὸ τοὺς ἀναρίθμητους συμποσιαστές στίς ἀττικὲς ἀγγειογραφίες· καὶ εἶναι δανεισμένοι ἀπὸ τὴν Κόρινθο. «ΚΧ» εἶναι σύντμηση τοῦ «ζωγράφος τῶν Κωμαστῶν Χ»· ὑπάρχει ἐπίσης καὶ «ζωγράφος τῶν Κωμαστῶν Υ», καὶ μποροῦν νὰ διακριθοῦν καὶ ἄλλοι σύντροφοί τους. Οἱ συμποσιαστές ἐμφανίζονται σὲ ἀρκετὰ εἶδη ἀγγείων, ἀλλὰ κυρίως σὲ σκευὴ γιὰ πόση καλῆς κατασκευῆς καὶ ὄχι μεγάλου μεγέθους: σκύφους καὶ κύλικες. Ἕνας σκύφος

στήν Ἀθήνα εἶναι τοῦ ζωγράφου ΚΧ (πίν. 15, 4-5)· μιὰ κύλικα στή Νέα Ὑόρκη ἀνήκει στήν Ὀμάδα τῶν Κωμαστῶν καί βρίσκεται κοντὰ στήν τεχνοτροπία του (πίν. 16, 1).³⁶ Καί τὰ δύο σχήματα — ἡ κύλικα καί ὁ σκύφος — εἶναι δανεισμένα ἀπὸ τὴν Κόρινθο, ὁ σκύφος λίγο μόνο ἀλλαγμένος, ἡ κύλικα μὲ σημαντικὲς τροποποιήσεις. Αὐτὲς εἶναι οἱ πρωιμότερες ἀττικὲς κύλικες στίς ὁποῖες ὁ ὅρος μπορεῖ πράγματι νὰ ἀποδοθεῖ, καί ἡ υἱοθέτηση τοῦ σχήματος ἀπὸ τὴν Κόρινθο εἶναι ἓνα ὁρόσημο στήν ἱστορία τῆς ἀρχαίας κεραμικῆς· οἱ κύλικες τῆς Ὀμάδας τῶν Κωμαστῶν βρίσκονται στήν ἀρχὴ μιᾶς μακριᾶς καί θαυμαστῆς σειρᾶς ποὺ περιλαμβάνει ἓνα μεγάλο μέρος τῶν ἀριστουργημάτων τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας.

Ἡ κύλικα τῆς Ὀμάδας τῶν Κωμαστῶν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι εἶχε ἓνα εἶδος προγόνου, ἓνα ἀττικὸ γεωμετρικὸ σχῆμα, τὸ ἀβαθὲς κύπελλο μὲ ἐξέχον χεῖλος ἀλλὰ χωρὶς πόδι.³⁷ αὐτὸ ὅμως ἐξαφανίστηκε ἀρκετὸ καιρὸ πρίν, καί δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει κανένας σύνδεσμος ἀνάμεσα στίς δύο κατηγορίες. Δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀμφιβολία ὅτι τὸ καινούριο σχῆμα ἦταν δανεισμένο ἀπὸ τὴν Κόρινθο.³⁸ Ἡ γενικὴ μορφή, μὲ χαμηλὸ ἐξέχον χεῖλος καί κοντὸ κωνικὸ πόδι, εἶναι ἡ ἴδια μὲ τῆς κορινθιακῆς κύλικας, ἀλλὰ ὁ ἀττικὸς ἀγγειοπλάστης ξαναδούλεψε τὸ σχῆμα, τὸ ἐλάφρωσε καί τὸ βελτίωσε. Καί τὰ θέματα ἐπίσης εἶναι διαφορετικά· οἱ κωμαστὲς ποὺ χορεύουν εἶναι κορινθιακὸ θέμα, ἀλλὰ παρόλο ποὺ ἐμφανίζονται σὲ κορινθιακοὺς σκύφους, δὲν ἐμφανίζονται στήν πραγματικότητα σὲ κορινθιακὲς κύλικες. Ἡ διάταξη τῆς διακόσμησης εἶναι διαφορετικὴ· τὸ φυτικὸ κόσμημα στίς λαβὲς δὲν ἔχει κορινθιακὸ προηγούμενο, καί ἐνῶ ἡ κορινθιακὴ κύλικα ἔχει συχνὰ ἓνα γοργόνειο στὸ ἐσωτερικὸ τῆς, τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας τῶν Κωμαστῶν εἶναι πάντοτε ἀδιακόσμητο καί βαμμένο μαῦρο· μόνο στήν ἐπόμενη φάση τῆς ἀττικῆς κύλικας ὑπάρχει διακόσμηση ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ καί στὸ ἐσωτερικὸ τῆς.

Θραύσματα ποὺ βρέθηκαν στὴ Σάμο (πίν. 16, 2) προέρχονται ἀπὸ μιὰ ἀσυνήθιστα μεγάλῃ καί ὡραία κύλικα τοῦ ζωγράφου ΚΧ,³⁹ ἀλλὰ δὲν εἶναι τοῦ τύπου τῶν Κωμαστῶν οὔτε στὸ σχῆμα οὔτε στὴ διακόσμηση. Τὸ ἐξέχον χεῖλος ἔχει ἓνα πολὺπλοκο φυτικὸ κόσμημα ἀντὶ γιὰ τὸ συνηθισμένο δικτυοειδὲς ἢ τοὺς ρόδακες, καί ὑπάρχουν δύο σειρὲς παραστάσεων. Κάτω, δύο ἀντιμέτωπες σφίγγες μὲ ἓνα φυτὸ ἀνάμεσά τους. Ἐπάνω, ἓνα συμπόσιο. Τὸ θέμα ἐμφανίζεται στήν Κόρινθο νωρίτερα ἀπὸ ὅ,τι στήν Ἀττικὴ καί τὰ πρῶιμα ἀττικὰ συμπόσια εἶναι ἰσχυρὰ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὰ κορινθιακά.⁴⁰ Γυναῖκες μοιράζονται τὶς κλίνες τῶν ἀντρῶν, γυναῖκες παίζουν αὐλὸ καί σερβίρουν κρασί. Κλίνες καί τραπέζια εἶναι πλούσια στολισμένα· σκυλιά, σκουῖρα καί λευκά, ροκανίζουν τὰ κόκαλά τους κάτω ἀπὸ τὶς κλίνες. Τὰ ἀγγεῖα πόσεως ποὺ παριστάνονται εἶναι σκύφοι, μαστοί, κάνθαροι· δὲν ὑπάρχει κύλικα ἀνάμεσά τους, σὰν νὰ μὴ θεωροῦνταν ἀκόμα ἡ κύλικα ἀπαραίτητη γιὰ τὸ συμπόσιο. Τὸ λευκὸ τῆς γυναικείας σάρκας ἔχει ἀποτεθεῖ ἀπευθείας ἐπάνω στὸν πηλὸ· οἱ λεπτομέρειες ποὺ εἶχαν προστεθεῖ μὲ καφὲ πάνω ἀπὸ τὸ λευκὸ ἔχουν ἀπολεπιστεῖ.

Τὰ καλύτερα ὥστόσο ἔργα τοῦ ζωγράφου ΚΧ δὲν εἶναι σὲ κύλικες, ἀλλὰ μικρὲς σκηνὲς ἀπὸ τὸν μῦθο σὲ ἄλλα εἶδη ἀγγείων· γιὰ παράδειγμα, ἡ πάλη τοῦ Ἡρακλῆ μετὰ τὸν Νηρέα σὲ ἓνα θραῦσμα ὑδρίας ἀπὸ τῆ Σάμο (πίν. 16, 3) ἢ ἡ Κρίση τοῦ Πάρη — ἡ παλιότερη ἀττικὴ παράσταση τοῦ θέματος ποὺ σώζεται — σὲ ἓνα θραῦσμα, πιθανὸν ἐνὸς κιονωτοῦ κρατήρα, στὸ Βερολίνο (πίν. 16, 4).⁴¹

Οἱ κύλικες ἀποτελοῦσαν μόνο ἓνα μικρὸ μέρος τῆς παραγωγῆς τοῦ ζωγράφου ΚΧ, ἀλλὰ ἡ ἐπόμενη γενιὰ γνώρισε ἓναν τουλάχιστον καλλιτέχνη ποὺ ἦταν κυρίως ζωγράφος κυλίκων. Στὸν κυρίαρχο τύπο κύλικας στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα ἔχει δοθεῖ ἡ συμβατικὴ ὀνομασία «κύλικα τῶν Σιάνων»,⁴² γιὰτις δύο, πολὺ γνωστὰ παραδείγματα ἔτυχε νὰ βρεθοῦν στὰ Σιάνα τῆς Ρόδου. Εἶναι συνέχεια τῆς κύλικας τῶν Κωμαστών μετὰ τὸ ἐξέχον χεῖλος τῆς καὶ τὸ κωνοειδὲς πόδι, ἀλλὰ οἱ ἀναλογίες εἶναι διαφορετικὲς· τὸ πόδι καὶ τὸ χεῖλος εἶναι καὶ τὰ δύο πλατύτερα· καὶ ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ἀλλαγές. Μιὰ ἀπὸ τίς κυριότερες εἶναι τὸ ὅτι ἡ κύλικα εἶναι συνήθως διακοσμημένη ὄχι μόνο στὸ ἐξωτερικὸ ἀλλὰ καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς. Τώρα ἀρχίζει ἡ μεγάλη σειρά τῶν κυκλικῶν ἐμβλημάτων (tondi), κυκλικῶν εἰκόνων στὸ ἐσωτερικὸ τῶν κυλίκων, ποὺ κρατάει γιὰ διακόσια σχεδὸν χρόνια.⁴³ Αὐτὰ δὲν εἶναι ἀκριβῶς τὰ παλιότερα κυκλικά ἐμβλήματα στὴν Ἀττικὴ· οἱ λεκάνες τοῦ ζωγράφου ΚΧ,^{43bis} καὶ παλιότερα ἐκείνη τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου μετὰ τὸ γοργόνειό της,* ἔχουν κυκλικὲς εἰκόνες στὸ ἐσωτερικὸ τους· μερικὲς ἀπὸ τίς κορινθιακὲς κύλικες εἶχαν γοργόνεια· καὶ μιὰ ὑποτυπώδης μορφή τους μπορεῖ νὰ ἀνιχνευτεῖ στίς ἀττικὲς ἀποδες κύλικες, ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, τῆς Γεωμετρικῆς περιόδου.** μόνο ὅμως στὴ διάρκεια τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ ἔκτου αἰῶνα ξεκινάει γιὰ τὰ καλὰ ἡ σειρά. Τὸ θέμα εἶναι συνήθως, μέσα σὲ ἓνα παχὺ πλαίσιο, μιὰ μόνο ἀνθρώπινη μορφή σὲ γρήγορη κίνηση, ποὺ τρέχει ἢ πετάει· ἢ ἓνας ἱππέας· ἢ ἓνα ζῶο, λεοντάρι, σφίγγα, σειρήνα, πετεινός· σύντομα ὅμως ἐμφανίζονται καὶ διπρόσωπες παραστάσεις. Ἡ ζωγραφιὰ συχνὰ δίνει τὴν ἐντύπωση ἐνὸς σταυροῦ ἢ στροβίλου μέσα στὸν κύκλο, ἓνα ἀπλὸ ἀλλὰ ἐντυπωσιακὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα. Στὸ ἐξωτερικὸ τῆς κύλικας ὑπάρχουν δύο κύρια συστήματα διακόσμησης. Ἡ πιὸ φυσικὴ λύση θὰ ἦταν νὰ γίνῃ δεκτὴ ἡ διαίρεση ποὺ ἐπιβάλλει τὸ ἐξέχον χεῖλος καὶ νὰ τοποθετηθεῖ μιὰ ζωγραφιὰ στὴ στενὴ ζώνη τῶν λαβῶν καὶ μιὰ ἄλλη, συνήθως φυτικὴ, στὸ χεῖλος — «διακόσμηση σὲ δύο ζῶνες»· συχνὰ ὅμως ἡ εἰκόνα καλύπτει καὶ τὸ χεῖλος καὶ τὴ ζώνη τῶν λαβῶν — «συνεχὴς διακόσμηση». Αὐτὸ δίνει τὴ δυνατότητα στὸν ζωγράφο νὰ κάνει τίς μορφές του μεγαλύτερες, παρόλο ὅμως ποὺ τὸ συνηθίζει αὐτὸ κανεῖς, δὲν παύει νὰ ἀποτελεῖ ἔλλειψη καλαισθησίας. Πολλοὶ καλλιτέχνες ζωγράφισαν κύλικες τῶν Σιάνων, δύο ὅμως εἶναι σημαντικοί. Ὁ παλιότερος ἀπὸ αὐτοὺς ἦταν ὁ ζωγράφος C·⁴⁴ τὸ γράμμα C σημαίνει «Corin-

* Βλ. σ. 18-19 καὶ πίν. 10, 4-5.

** Βλ. σ. 26.

thianizing» (κορινθιάζων): υπάρχει πολλή κορινθιακή επίδραση στο έργο του. Για τον νεότερο θα μιλήσουμε αργότερα.*

Οί κύλικες του ζωγράφου C είναι καλοφτιαγμένες και με καλές αναλογίες, και έχουν μια χαρωπή ὄψη που ὀφείλεται στον λεπτό πορτοκαλί πηλό και στην ἄφθονη χρήση του λευκοῦ και του κόκκινου. Τὸ σχέδιο τῶν κοντῶν, γεροδεμένων μορφῶν εἶναι συχνὰ ἀλλόκοτο, ἀλλὰ πάντοτε ζωντανὸ καὶ καθαρὸ. Ἡ κύλικα τοῦ Τρωίλου στὴ Νέα Ὑόρκη εἶναι ἓνα καλὸ παράδειγμα τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου C στὸ συνηθισμένο του ἐπίπεδο (πίν. 17, 1-3).⁴⁵ Στὸ ἐσωτερικὸ, μιὰ γοργόνα ποὺ τρέχει γεμίζει καλὰ τὸν κύκλο, καὶ παρουσιάζει μιὰ εὐτυχὴ ἰσορροπία τῶν τεσσάρων χρωμάτων· τὰ μπουμπούκια τοῦ λωτοῦ ἐπίσης δὲν εἶναι καὶ τόσο ξερὰ ὅπως συνήθως. Στὸ ἐξωτερικὸ, τὸ θέμα τοῦ ἐνὸς ἡμίσεος εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα τοῦ ἔκτου αἰῶνα, καὶ θὰ ποῦμε περισσότερα γι' αὐτὸ ὅταν ἔρθουμε στὸ ἀγγεῖο François: ὁ Ἀχιλλέας καταδιώκει τὸν Τρωῖλο. Ὁ νεαρὸς Τρωῖλος πῆγε ἐφιππος στὴν πηγὴ ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη τῆς Τροίας γιὰ νὰ ποτίσει τὰ ἄλογά του, συνοδευόμενος ἀπὸ τὴν ἀδερφή του Πολυξένη ποὺ ἦρθε νὰ πάρει νερό· ὁ Ἀχιλλέας πετάχτηκε ἀπὸ πίσω ἀπὸ τὴν πηγὴ ὅπου караδοκοῦσε καὶ ἄρχισε νὰ τὸν καταδιώκει. Ὁ ζωγράφος C περιορίζει τὴν εἰκόνα τοῦ σὰ κύρια στοιχεῖα: τὴν πηγὴ, τὸν Ἀχιλλέα, τὸν Τρωῖλο, τὴν Πολυξένη. Ὁ Ἀχιλλέας, μὲ τὴ βαριά του ἀσπίδα περασμένη στὸν βραχίονά του καὶ τὸ δόρυ τοῦ στὸ δεξιὸ χέρι, ὀρμαεῖ μπροστὰ μὲ μεγάλες καὶ βαριεὲς δρασκελιές· ὁ Τρωῖλος ἱππεύει ἓνα ἄλογο καὶ ὁδηγεῖ ἓνα ἄλλο· ἡ Πολυξένη τρέπεται σὲ φυγὴ μὲ ἓνα ἑλαφρὸ τρέξιμο, κοιτάζοντας χωρὶς ἀμφιβολία πίσω της (τὸ ἐπάνω μισὸ λείπει)· ἔχει πετάξει τὴν ὑδρία της, ποὺ τὴ βλέπουμε ἐδῶ νὰ ἀδειάζει ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της ἀνάμεσα σὰ πόδια τοῦ Ἀχιλλέα. Αὐτὲς οἱ μορφὲς ἐπαναλαμβάνονται, μὲ παραλλαγές, στὶς περισσότερες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος· ἀποτελοῦν ἓνα εἰκονογραφικὸ σχῆμα. Στὶς ἀρχαῖκες παραστάσεις ἱππέων ὑπάρχει συχνὰ ἓνα ζῶο — κυνηγετικὸ σκυλὶ ἢ λαγὸς — κάτω ἀπὸ τὴν κοιλία τοῦ ἀλόγου· γεμίζει τὸ κενὸ καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἔννοια τῆς ταχύτητας.** Ἐδῶ ὁ λαγὸς εἶναι στὴ θέση του· ἡ πηγὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ τεῖχος τῆς πόλης, σὲ μιὰ ἐρημικὴ τοποθεσία. Ἡ κορινθιακοῦ ὕφους πομπὴ νεαρῶν ἱππέων, ποὺ κρατοῦν δόρατα, στὸ ἄλλο ἥμισυ τοῦ ἐξωτερικοῦ, δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ Τρωίλου. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἐνῶ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ καλλιτέχνης ἀγνοεῖ τὴ γωνία ἀνάμεσα στὸ χεῖλος καὶ τὴ ζώνη τῶν λαβῶν ζωγραφίζοντας ἀκριβῶς ἐπάνω της, ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν τονίζει μὲ μιὰ παχιά μαύρη γραμμὴ· τόσο ἔντονη εἶναι ἡ ἐλληνικὴ τάση γιὰ τὸν τονισμὸ τῶν ἀρθρώσεων, ὥστε νὰ δηλώνεται καὶ νὰ διαχωρίζεται κάθε μέλος ἐνὸς ἀντικειμένου ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα.

Οἱ ἴδιοι ἱππεῖς ἐμφανίζονται στὸ ἥμισυ μιᾶς κύλικας μὲ συνεχεῖ διακόσμηση στὴ Χαϊδελβέργη.⁴⁶ Στὸ ἐσωτερικὸ, μιὰ φτερωτὴ θεά (πίν. 17, 4), πιθανὸν ἡ Νίκη,

* Βλ. σ. 64-66.

** Βλ. ἐπίσης σ. 44 καὶ πίν. 26, 1-3.

τρέχει με έκτεταμένα πόδια και χέρια. Τὸ ἄλλο ἥμισυ τοῦ ἐξωτερικοῦ παριστάνει τὸν νικητὴ ἥρωα (πίν. 18, 1). Μεταφέροντας ἐπάνω στὸ κεφάλι του τὸν χάλκινο τρίποδα ποὺ κέρδισε ὡς ἔπαθλο στοὺς ἀγῶνες, συναντᾶται μὲ τοὺς συγγενεῖς του καὶ τοὺς πρὸχοντες τοῦ χωριοῦ του, ποὺ κρατοῦν φιάλες καὶ κέρατα πόσεως γιὰ τὸ γλέντι ποὺ θὰ ἐπακολουθήσει. Ἐπικεφαλῆς τῶν πολιτῶν εἶναι ἓνας αὐλητής, καὶ μπορεῖ καὶ νὰ μαντέψει ἀκόμα κανεὶς τί παίζει — τὸν παλιὸ θριαμβευτικὸ ὕμνο τοῦ Ἀρχιλόχου:

*τῆνελλα καλλίνικε,
χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες.*

Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες παραστάσεις μ' αὐτὸ τὸ θέμα ἀλλὰ αὐτὴ εἶναι ἡ παλιότερη καὶ ἡ πιὸ ζωηρή.⁴⁷ Τὸ αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον γιὰ ἀθλητικοὺς ἀγῶνες εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰώνα. Ἐδῶ θυμᾶται κανεὶς τὴν κύλικα τοῦ ζωγράφου C στὸ Berkeley (πίν. 18, 2).⁴⁸ Στὸ ἐσωτερικὸ, ἔχει μιὰ φτερωτὴ θεά, τὴ Νίκη, στὴν ἴδια στάση μ' ἐκείνη στὴν κύλικα τῆς Χαϊδελέργης, ἀλλὰ ἐδῶ κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω, καὶ φοράει ἓνα μακρὸ ἔνδυμα· στὸ ἐξωτερικὸ, μιὰ μακριὰ πομπὴ ἀπὸ εἴκοσι ἄτομα, νεαροὺς καὶ ἄντρες· οἱ νεαροὶ ὑψώνουν ὅλοι τὰ χέρια τους σὰν νὰ χαιρετοῦν ἓναν νικητὴ, παρόλο ποὺ στὴν πραγματικότητά δὲν διακρίνεται κανένας νικητής.

Μιὰ τρίτη κύλικα μὲ τοὺς ἴδιους ἱππεῖς στὸ ἥμισυ ἐνὸς ἐξωτερικοῦ βρίσκεται στὴν Ἀθήνα.⁴⁹ Τὸ ἄλλο ἥμισυ ἔχει μιὰ σκηνὴ μάχης (πίν. 18, 3), ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ὁμάδες μὲ δύο πολεμιστὲς ἢ καθεμιά. Αὐτὰ τὰ τυπικὰ ζευγάρια, ὅπως καὶ ἡ πομπὴ ἱππέων, βρίσκονται πολὺ κοντὰ σ' ἐκεῖνα τῶν κορινθιακῶν ἀγγείων, καί, παρόλο ποὺ μπορεῖ νὰ σκεφεῖ κανεὶς ὅτι τόσο ἀπλὰ μοτίβα θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν ἐπινοηθεῖ ὅπουδήποτε, ἦταν ὥστόσο κατὰ πᾶσα πιθανότητα δανεισμένα ἀπὸ τὴν Κόρινθο.⁵⁰ Τοὺς πολεμιστὲς τοὺς ξαναβρίσκουμε σὲ μιὰ ἄλλη κύλικα στὴν Ἀθήνα (πίν. 19, 1), ἀλλὰ περιορίζονται στὴ ζώνη τῶν λαβῶν.⁵¹ Οἱ ἴδιοι πολεμιστὲς, στὸ ἴδιο στυλ, ἀποτελοῦν τὴ διακόσμηση μιᾶς κύλικας στὸ Würzburg (πίν. 19, 2).⁵² Ἐκεῖ, ὅπως συμβαίνει συχνὰ μὲ τὸν ζωγράφο μας, τὰ ἐπισήματα τῶν ἀσπίδων ἦταν χαραγμένα καὶ ὄχι ζωγραφισμένα μὲ λευκό, καὶ ἔτσι εἶχαν περισσότερες πιθανότητες νὰ διατηρηθοῦν ἄθικτα: κεφάλι ἀλόγου, κεφάλι κριοῦ, λεοντάρι χωρὶς πηγούνη, κεφάλι ἐνὸς ὀπλίτη, ἀετὸς ποὺ πετάει, κεφάλι ἐνὸς ταύρου. Αὐτὰ τὰ καλομελετημένα ἐπισήματα συναντῶνται ξανὰ καὶ ξανὰ στὸν ζωγράφο C καὶ προσδίδουν νοστιμιὰ στὶς τυποποιημένες ὁμάδες του. Τὸ *σχῆμα* τῆς κύλικας τοῦ Würzburg εἶναι καινούριο. Αὐτὲς τὶς κύλικες τὶς βρίσκουμε πλάι πλάι μὲ τὶς πολὺ δημοφιλέστερες κύλικες τῶν Σιάνων, στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰώνα· τὶς ὀνομάζουμε «κύλικες μὲ διχαλωτὲς λαβὲς» (*merrythought*) ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν λαβῶν, ποὺ θυμίζει «γιάντες».⁵³ Πιὸ σημαντικὸ ἀπὸ τὶς λαβὲς εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ σώματος καὶ τοῦ ποδιοῦ. Πρῶτο, τὸ ἀγγεῖο δὲν ἔχει ἐξέχον χεῖλος: αὐτὸ τὸ σχῆμα

ἀργεῖ νὰ καθιερωθεῖ, ἀλλὰ στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἔκτου αἰῶνα ὑπερισχύει τοῦ σχήματος μὲ τὸ ἐξέχον χεῖλος· παρόλο ποὺ κύλικες μὲ ἐξέχοντα χεῖλη συνέχισαν νὰ κατασκευάζονται, κατέλαβαν τὴ δεύτερη θέση στὸν ὕστερο μελανόμορφο καὶ στὸν ἐρυθρόμορφο ρυθμό. Δεύτερο, τὸ πόδι: εἶναι πολὺ ψηλότερο καὶ λεπτότερο ἀπ' ὅ,τι στήν κύλικα τῶν Σιάνων, καὶ μοιάζει πιὸ πολὺ μὲ τὸ πόδι τῆς μικρογραφικῆς κύλικας, τοῦ νέου τύπου ὁ ὁποῖος, ὅπως θὰ δοῦμε, ἀντικαθιστᾷ τὴν κύλικα τῶν Σιάνων στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα.

Παρόλο ποὺ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου C εἶναι κύλικες, μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα του ἔργα ἔχουν γίνεи σὲ ἄλλα σχήματα. Μιὰ τριποδικὴ πυξίδα στὸ Λοῦβρο (πίν. 20-21)⁵⁴ ἔχει τέσσερις παραστάσεις, μία σὲ κάθε ὀρθογώνιο πόδι, καὶ μία στήν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ ἀγγείου. Τὸ θέμα τοῦ ἐπάνω μέρους εἶναι μιὰ μάχη, στήν ὁποία ἀναγνωρίζουμε τοὺς πολεμιστὲς τῶν κυλίκων τοῦ ζωγράφου C, μὲ τὶς ἀσπίδες καὶ τὰ ὑπόλοιπα, ἀλλὰ ἀντὶ ἡ μάχη νὰ περιορίζεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐπαναλαμβανόμενες μονομαχίες, ἡ παράσταση παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία, καὶ δὲν θυμίζει τὶς μονότονες ὁμάδες τῶν ὑστεροκορινθιακῶν ἀγγείων, ἀλλὰ τὶς ὁμορφες μικρογραφικὲς σκηνὲς μάχης τῶν πρωτοκορινθιακῶν τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Ἕνας πολεμιστὴς πέφτει ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ ὑπερασπιστεῖ τὸν ἑαυτό του, ἡ ζητάει ἕλεος ἀπὸ τὸν ἀντίπαλο ποὺ συνεχίζει νὰ χτυπάει· ἕνας φίλος πλησιάζει γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν ἄντρα ποὺ βρίσκεται σὲ δύσκολη θέση· ἕνας πολεμιστὴς τὸ βάζει στὰ πόδια, καὶ καταδιώκεται, συλλαμβάνεται καὶ φονεύεται. Πολλὲς στάσεις, πολὺ σφρίγος. Ἀνάμεσα στὰ ἐπισήματα κυριαρχεῖ τὸ χωρὶς πηγούνη λεοντάρι, ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ ἕνα γυναικεῖο κεφάλι καὶ τὸ κεφάλι ἐνὸς σατύρου. Οἱ τρεῖς παραστάσεις στὰ κατακόρυφα πόδια τῆς πυξίδας εἶναι μεγαλύτερης κλίμακας, καὶ μὲ τὴν πρώτη ματιὰ φαίνονται παλιότερες καὶ πιὸ συμβατικές, ἀλλὰ τὸ χέρι εἶναι τὸ ἴδιο. Ἡ κυριότερη ἀπὸ τὶς τρεῖς εἶναι ἡ παλιότερη ἀπεικόνιση ἐνὸς πολὺ ἀττικοῦ θέματος, τῆς Γέννησης τῆς Ἀθηνᾶς.⁵⁵ Ὁ Ζεὺς κάθεται στὸν θρόνο του, μὲ τὰ πόδια του σὲ ἕνα σκαμνί, κρατώντας σφιχτὰ τὸν κεραυνό του μὲ τὸ ἕνα χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο ἕνα ἄρκετὰ περίεργο σκῆπτρο ἢ ραβδί.⁵⁶ Ἡ Ἀθηνᾶ ὁρμάει ἔξω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, φορώντας περικεφαλαία, καὶ κραδαίνοντας ἕνα δόρυ· τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τῆς εἶναι ἕνα γοργόνειο. Πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ὀπλισμένη Ἀθηνᾶ ποὺ βλέπουμε.* Ὁ θρόνος, ποὺ ἀναμφίβολα θεωροῦνταν ἔργο τοῦ Ἡφαίστου, δὲν ἔχει πλάτη, ἀλλὰ ἀνάμεσα στὰ χοντρά, διακοσμημένα πόδια του ἔχει κομψὰ στηρίγματα μὲ τὴ μορφή γυμνῶν νεαρῶν ποὺ κάθονται κατάχαμα. Οἱ Εἰλείθυιες στέκονται μία στὸ κάθε πλευρὸ τοῦ πατέρα, κάνοντας μὲ τὸ ἕνα χέρι μιὰ κίνηση πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ ἔχοντας τὸ ἄλλο ἀκουμπισμένο κατευναστικὰ ἐπάνω στὸ πονεμένο κεφάλι. Στὰ ἀριστερὰ αὐτῆς τῆς τριάδας, ὁ Ἡφαίστος, ποὺ εἶχε σπάσει τὸ κρανίον, ἀπομακρύνεται κοιτάζοντας πίσω του, μὲ τὸν πέλεκυ στὸ

* Βλ. σ. 20.

ένα χέρι, τὸ ἄλλο ἀνυψωμένο σὲ μιὰ χειρονομία ἐκπληξης· στὰ δεξιὰ τῆς τριάδας, ὁ Ποσειδῶν μὲ τὴν τρίαινά του ἀπομακρύνεται κι αὐτός, κοιτάζοντας πίσω του ξαφνιασμένος. Μιὰ θεὰ σὲ κάθε ἄκρη συμπληρώνει τὴ συμμετρικὴ σύνθεση. Ἡ δεύτερη παράσταση εἶναι μιὰ σκηνὴ μὲ ἄρμα: μιὰ γυναῖκα στέκεται μέσα σὲ ἓνα ἄρμα, πιασμένη μὲ τὸ ἓνα χέρι ἀπὸ τὴν ἄντυγα, κρατώντας μὲ τὸ ἄλλο τὸ ἱμάτιό της, ποὺ καλύπτει τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ της, καὶ τραβώντας το στὸ πλάι τοῦ προσώπου μὲ μιὰ χειρονομία ποὺ χρησιμοποιοῦνταν συχνὰ ἀπὸ νύφες καὶ δέσποινες, καὶ ποὺ πρωτοεμφανίζεται στὸν ἑβδομο αἰῶνα καὶ διατηρεῖται σ' ὁλόκληρη τὴν ἀρχαιότητα.⁵⁷ Ἕνας θεὸς ἢ ἥρωας ἱππεύει κρατώντας γκέμια καὶ μαστίγιο. Τρεῖς γυναῖκες πλησιάζουν προσφέροντας στεφάνια, καὶ οἱ τρεῖς — καὶ αὐτὸ εἶναι ἀσυνήθιστο — ἀπὸ τὴν μπροστινὴ πλευρὰ τῶν ἀλόγων, ἔτσι ποὺ σχεδὸν τὰ κρύβουν. Τὰ πρόσωπα δύσκολα μπορούμε νὰ τὰ ὀνοματίσουμε μὲ βεβαιότητα· σκέφτεται κανεὶς τὸν Δία, τὴν Ἥρα καὶ τὶς Ὠρες. Στὸ τρίτο πόδι τῆς πυξίδας, ὁ Ἑρμῆς ὁδηγεῖ τρεῖς θεές· μιὰ τέταρτη γυναῖκα προχωρεῖ μπροστὰ του κρατώντας ἓνα ζευγάρι στεφάνια· καὶ μπροστὰ της ἓνας ἄντρας φεύγει βιαστικὰ κοιτάζοντας πίσω του. Εἶναι ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν Κρίση τοῦ Πάρη· ὁ Ἑρμῆς ὁδηγεῖ τὶς τρεῖς θεές πρὸς τὸν Πάρη, ὁ ὁποῖος, ἔντρομος, προσπαθεῖ νὰ δραπετεύσει: εἶναι μιὰ προσφιλὴς σκηνὴ τοῦ μελανόμορφου, καὶ θὰ τὴν ξανασυναντήσουμε.* Ἡ τέταρτη γυναῖκα, ποὺ ἡγεῖται τῆς πομπῆς, μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ Ἴρις, ποὺ συνοδεύει τὸν Πάρη στὴν ἴδια σκηνὴ σὲ ἓνα μεταγενέστερο ἀγγεῖο.⁵⁸ Εἶναι μιὰ πρῶιμη ἀπεικόνιση τῆς Κρίσης· ἀκόμα παλιότερη εἶναι ἐκείνη στὸ θραῦσμα τοῦ ζωγράφου ΚΧ στὸ Βερολίνο (πίν. 16, 4): ἀλλὰ γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ ἡ Κόρινθος προηγεῖται, μὲ τὴν Κρίση τοῦ Πάρη στὸ πρωτοκορινθιακὸ ἀγγεῖο Chigi τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα.⁵⁹

Τὸ λευκὸ τῆς γυναικείας σάρκας, ὅπως συνηθίζει ὁ ζωγράφος C, δὲν εἶναι ζωγραφισμένο ἀπευθείας ἐπάνω στὸν πηλό, ἀλλὰ ἐπάνω σὲ ἓνα μαῦρο ἢ καφὲ ὑπόστρωμα: οἱ λεπτομέρειες, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς βολβοὺς τῶν ματιῶν, εἶναι ἐγχάρακτες. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ, ποὺ εἶναι πιὸ ἀνθεκτικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη (τὸ λευκὸ ζωγραφισμένο ἀπευθείας ἐπάνω στὸν πηλό καὶ οἱ λεπτομέρειες μὲ καφέ), συναντᾶται ἤδη ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων,⁶⁰ καὶ ἀποτελεῖ τὸν κανόνα στὸν μέσο καὶ ὕστερο μελανόμορφο ρυθμό.

Τὸ καλύτερο ἔργο τοῦ ζωγράφου C εἶναι ἓνα κάλυμμα λεκάνης στὴ Νεάπολη (πίν. 22),⁶¹ μὲ τὴν παλιότερη παράσταση ἑνὸς θέματος ποὺ γίνεται συχνὸ ἀργότερα, τὸν θάνατο τοῦ Ἀστυάνακτα στὴν ἄλωση τῆς Τροίας. Ὁ Πρίαμος συνήθως ἀπεικονίζεται καθισμένος ἐπάνω στὸν βωμὸ τοῦ Ἑρκείου Διός, στὸν ὁποῖο ἔχει καταφύγει γιὰ νὰ σωθεῖ, στὴν αὐλὴ τοῦ παλατιοῦ του, ἐνῶ ὁ Νεοπτόλεμος, ὁ ὁποῖος ἔχει πιᾶσει τὸν νεαρὸ γιὸ τοῦ Ἑκτορα, τὸν Ἀστυάνακτα, ἀπὸ τὸν ἀστρά-

* Βλ. σ. 56-57 καὶ πίν. 35, 3 καὶ 5.

γαλο, έτοιμάζεται νά τόν χτυπήσει μέ τὸ παιδί. Ἐδῶ ὁ Πρίαμος στέκεται κοντὰ στὸν βωμὸ ἀντὶ νὰ κάθεται ἐπάνω του, μέ τὰ χέρια ἀπλωμένα σὲ ἱκεσία· ἡ σύζυγός του Ἑκάβη στέκεται στὸ πλάι του ἀπλώνοντας κι ἐκείνη τὰ χέρια.⁶² Ἐντωμεταξὺ οἱ Ἕλληνες, ἱππεῖς καὶ πεζοί, ἔχουν ξεχυθεῖ μέσα ἀπὸ τὶς πύλες τῆς πόλης. Πρῶτα δύο ἱππεῖς, πλάι πλάι, ἔτοιμοι νὰ ἐκσφενδονίσουν τὰ ἀκόντιά τους. «Ἐπικαλυπτόμενες» μορφές — μορφές ποὺ εἶναι τοποθετημένες παράπλευρα καὶ ἐπικαλύπτονται — γίνονται συχνὲς σ' αὐτὴν τὴν περίοδο, ἀλλὰ ὁ ζωγράφος C ἀρέσκεται ἰδιαίτερα σ' αὐτές, καὶ συνηθίζει νὰ ὑπερκαλύπτει μέ τὴν κοντινότερη τὴ μακρινότερη, ἔτσι ποὺ στὴν ἀρχὴ βλέπει κανεὶς μόνο μία. Οἱ ἑπτὰ πολεμιστὲς τρέχουν πλάι πλάι. Μετὰ ἕνας πολεμιστὴς τρέχει δίπλα σ' ἕναν ἄντρα ποὺ ἱππεύει ἕνα ἄλογο καὶ ὁδηγεῖ ἕνα ἄλλο· ἔπειτα ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές ἡ ἐναλλαγὴ τῶν ἑπτὰ πολεμιστῶν μέ τὸν μόνο του πολεμιστὴ καὶ τὸν ἱππέα. Τὰ ἐπισήματα εἶναι ἰδιαίτερα πλούσια: ὁ Νεοπτόλεμος ἔχει ἕνα γοργόνειο, οἱ ἄλλοι πολεμιστὲς κεφάλι σατύρου, πλώρη πλοίου, κεφάλι ἐλαφιοῦ, πλατανόφυλλο, ἔντομο, κεφάλι πάνθηρα, κεφάλι κριαριοῦ δύο φορές, σφίγγα, πετεινό, δύο φορές ἀνδρικό κεφάλι, κεφάλι κάπρου, λαγό, ἱπτάμενο ἀετό, κεφάλι ἀλόγου, κεφάλι αἶγας, κεφάλι νεαροῦ, περικεφαλαία, κεφάλι σατύρου, κεφάλι ταύρου, κεφάλι λεονταριοῦ, καὶ δύο ἄλλα ἐπισήματα.

Θραύσματα μιᾶς λεκανίδας στὴ Συλλογὴ τῆς Ἀκρόπολης στὴν Ἀθήνα⁶³ φαίνονται νὰ εἶναι λίγο μεταγενέστερα ἀπὸ τὸ κάλυμμα τῆς Νεάπολης. Ὑπῆρχαν δύο θέματα, ἴσως καὶ τρία. Τὸ καλύτερα διατηρημένο εἶναι ἡ Ἀναχώρηση τοῦ Ἀμφιαράου, ἡ παλιότερη ἀττικὴ ἀπεικόνισή της καὶ ἡ πλησιέστερη ὡς πρὸς τὴν πραγμάτευσή της πρὸς ἐκείνη τοῦ περίφημου κορινθιακοῦ κρατήρα ποὺ βρισκόταν ἄλλοτε στὸ Βερολίνο.⁶⁴ Ὁ Ἀμφιάραος κρατάει τὴν ἄντυγα καὶ ἀνεβαίνει στὸ ἄρμα του, ἀλλὰ κοιτάζει πίσω του τὸν μικρό του γιὸ Ἀλκμαίωνα, ποὺ τὸν ἀγκαλιάζει. Ὁ ὁδηγὸς του Βάτων κρατάει τὰ χαλινάρια· φοράει τὸν μακρὸ χιτῶνα τῶν ἡνιόχων καὶ ἔχει τὴν ἀσπίδα του κρεμασμένη στὴν πλάτη του μέ μιὰ πλατιά ταινία, ἀφοῦ χρειάζεται καὶ τὰ δύο του χέρια. Καὶ οἱ δύο πολεμιστὲς φοροῦν ἕναν δερμάτινο θώρακα στολισμένο μέ ἕνα γοργόνειο — εἶναι ἀπὸ τὶς πρῶτες φορές ποὺ συναντᾶμε δερμάτινους θώρακες. Στὸ βάθος ἕνας σκαντζόχοιρος, ὅπως καὶ στὴν κορινθιακὴ παράσταση. Ἡ Ἐριφύλη τραβάει τὸ πλούσιο ἱμάτιό της στὸ πλάι τοῦ προσώπου της, καὶ κρατάει τὸ μαγικὸ περιδέραιο γιὰ τὸ ὁποῖο πρόδωσε τὸν σύζυγό της καὶ τὸν ἔστειλε στὸν θάνατο. Πίσω της στέκεται μιὰ ἀπὸ τὶς κόρες της ἢ ἡ τροφός. Ἡ Εἴσοδος τοῦ Ἡρακλῆ στὸν Ὀλυμπο εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πρωιμότερες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος.⁶⁵ σώζονται τμήματα τοῦ Ἡρακλῆ, ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ Ἄρτεμις καὶ μιὰ ἄλλη θεά. Ἐνα δεύτερο θραῦσμα μιᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε τὴ Γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς: ὁ Ἥφαιστος, ἡ Εἰλείθυια, ὁ θρόνος τοῦ Διὸς ποὺ ὑποβαστάζεται ἀπὸ μιὰ μικρὴ γυμνὴ μορφή ποὺ κάθεται κατενώπιον πάνω σὲ ἕνα σκα-

μνί. Τὰ υπόλοιπα θραύσματα μπορεί νὰ ἀνήκουν εἴτε στὴ δεύτερη σκηνὴ εἴτε στὴν τρίτη.

Ἐνα θραῦσμα κύλικας ποὺ βρέθηκε πρόσφατα στὴν Ἀκρόπολη κολλάει μὲ ἓνα ἤδη γνωστὸ θραῦσμα καὶ μᾶς δίνει ἓνα τμῆμα μιᾶς σκηνῆς μάχης τοῦ ζωγράφου C, μαζί μὲ μιὰ ὑπογραφή, [*X*]είρων ἐποίησεν.⁶⁶ Ὁ Χείρων μπορεί ὅχι μόνο νὰ κατασκεύασε ἀλλὰ καὶ νὰ ζωγράφισε τὸ ἀγγεῖο, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μπορούμε νὰ τὸ συμπεράνουμε, καὶ εἶναι καλύτερο νὰ κρατήσουμε τὴν παλιὰ ὀνομασία του, «ζωγράφος C».

Τὸ χάρισμα τῆς ζωντανῆς ἀφήγησης, ὅπως τὸ συναντήσαμε στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου C, εἶναι διαδεδομένο στὴν Ἑλλάδα τοῦ ἑκτοῦ αἰῶνα. Τὸ ἐπόμενό μας κεφάλαιο θὰ εἶναι ἀφιερωμένο σὲ ἓναν νεότερο σύγχρονο τοῦ ζωγράφου C, τὸν Κλειτία, ποὺ θὰ μπορούσε δίκαια νὰ χαρακτηριστεῖ μεγάλος μάστορας τῆς ἀφηγηματικῆς τέχνης.

ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ FRANÇOIS

ΕΚΑΤΟΝ ΣΑΡΑΝΤΑ χρόνια πέρασαν από τότε πού τὸ ἀγγεῖο François (πίν. 23-29, 4),¹ τώρα στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας, ἀνακαλύφτηκε λίγο ἔξω ἀπὸ τὴν ἐτρουσκικὴ πόλη Chiusi ἀπὸ τὸν ἀφοσιωμένο Ἰταλὸ ἀνασκαφέα, τὸ ὄνομα τοῦ ὁποῖου, ὄχι ἀδικοιολόγητα, φέρει. Ὁ τάφος στὸν ὁποῖο εἶχε τοποθετηθεῖ εἶχε συληθεῖ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα· οἱ κλέφτες εἶχαν πάρει τὰ ἀντικείμενα ἀπὸ πολύτιμο μέταλλο, ἀλλὰ εἶχαν ἀρκεστεῖ στὸ νὰ θρυμματίσουν τὸ πήλινο ἀγγεῖο καὶ νὰ σκορπίσουν πολλὰ ἀπὸ τὰ κομμάτια του ἀπὸ ὁδὸ κι ἀπὸ κεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν τάφο. Γιὰ τὴν ἀναζήτησή τους εἶχε ὑπολογιστεῖ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὅτι ὁ Alessandro François εἶχε ἀνασκάψει μιὰ περιοχὴ ἴση μὲ τὸ Κολοσσαῖο τῆς Ρώμης. Πολὺ ἀργότερα, ἓνα ἀπὸ τὰ θραύσματα πού ἔλειπαν ἀκόμα ἐπιστράφηκε ἀπὸ κάποιον γεωργό· καὶ δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ ἔρθουν στὸ φῶς καὶ ἄλλα.

Τὸ ἀγγεῖο εἶχε κατασκευαστεῖ γύρω στὸ 570 π.Χ. Φέρει τὶς ὑπογραφὲς δύο καλλιτεχνῶν, τοῦ ἀγγειοπλάστη Ἑργότιμου καὶ τοῦ ζωγράφου Κλειτία. Εἶναι περίεργο νὰ σκεφτοῦμε πόσο λίγα θὰ γνωρίζαμε καὶ γιὰ τοὺς δύο τους ἂν δὲν εἶχε βρεθεῖ αὐτὸ τὸ μοναδικὸ ἀγγεῖο. Τὸ ἴδιο ζευγάρι ὑπογραφῶν τὸ συναντᾶμε σὲ δύο μικρὰ ἀγγεῖα καὶ σὲ θραύσματα χωρὶς παραστάσεις δύο μικρῶν κυλίκων. Ἔχουμε ἐπίσης θραύσματα λίγων ἀγγείων, χωρὶς ὑπογραφή, τὰ ὁποῖα καταλαβαίνουμε ὅτι ἔχουν ζωγραφιστεῖ ἀπὸ τὸν Κλειτία· ἀλλὰ χωρὶς τὸ ἀγγεῖο François δὲν θὰ γνωρίζαμε τὸ ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη.

Τὸ σχῆμα — τὸ ἔργο τοῦ Ἑργότιμου — εἶναι γνωστὸ ὡς ἐλικωτὸς κρατήρας, ἓνας κρατήρας μὲ ἐλικοειδεῖς λαβές (πίν. 23). Αὐτὸς εἶναι ὁ παλιότερος ἀττικὸς ἐλικωτὸς κρατήρας καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς παλιότερους ἐλληνικοὺς. Εἶναι μιὰ καλύτερη καὶ πιὸ ἐκλεπτυσμένη μορφή τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα, ὁ ὁποῖος ἀρχικὰ μπορεῖ νὰ ἦταν κορινθιακὸς τύπος ἀγγείου, ἀλλὰ καὶ ἂν πράγματι ἦταν εἶχε ἀπὸ πολὺν καιρὸ ἐγκλιματιστεῖ στὴν Ἀττικὴ. Οἱ μεταγενέστεροι ἀγγειοπλάστες μεγάλωσαν τὶς ἑλικες τοῦ ἐλικωτοῦ κρατήρα, πρόσθεσαν ἓνα χεῖλος ἐπάνω ἀπὸ τὸ

¹ Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο III βλ. σ. 134-136.

στόμιο, άλλαξαν τὸ σχῆμα τοῦ ποδιοῦ, καὶ ἔκαναν ὁλόκληρο τὸ ἀγγεῖο ψηλότερο, ἀλλὰ τὸ μοντέλο τοῦ Ἑργότιμου παραμένει ἀξεπέραστο. Οἱ ἐλικοειδεῖς λαβὲς ἴσως νὰ ἐπινοήθηκαν ἀπὸ μεταλλοτεχνίτες, ἀλλὰ οἱ μπρούντζινοι ἐλικωτοὶ κρατῆρες ποὺ ἔφτασαν ὥς ἐμᾶς δὲν ἔχουν ἰδιαίτερη σχέση μετὰ τὸ ἀγγεῖο François, τὸ σχῆμα τοῦ ὁποίου εἶναι ἐντελῶς κεραμικό.

Τὸ ἀγγεῖο, ποὺ ἔχει ὕψος πᾶνω ἀπὸ 66 ἑκατοστά, εἶναι ὁλόκληρο διακοσμημένο μετὰ πολλὰς σειρὰς ἀπὸ μικρὰς μορφές, ἀκριβεῖς, γωνιώδεις καὶ ζωηρές, ποὺ σχεδὸν ὅλες ταυτίζονται μετὰ ἐπιγραφές. Ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ταλαιπωρημένη, καὶ ἰδιαίτερα τὰ μέρη ποὺ εἶναι ζωγραφισμένα μετὰ λευκὸ πολλὰς ἀπὸ τὶς καφεῖς γραμμὰς ποὺ εἶχαν προστεθεῖ ἐπάνω ἀπὸ τὸ λευκὸ ἐξαφανίστηκαν, καὶ ἔτσι οἱ γυναικεῖς μορφές ἔχουν μιὰ ὄψη φαντασμάτων, ποὺ δὲν ἦταν ἡ ἀρχική. Θραύσματα ἐνὸς ἄλλου ἀγγείου τοῦ Κλειτία, στὴν Ἀθήνα, ἔχουν σωθεῖ σχεδὸν ἅθικτα (πίν. 29, 5),² καὶ μᾶς δίνουν μιὰ ἰδέα γιὰ τὸ πῶς θὰ φαίνονταν οἱ γυναικεῖς μορφές στὸ ἀγγεῖο François ὅταν ἦταν πρόσφατα ζωγραφισμένες.

(Ὑπάρχουν λίγες φωτογραφίες ὁλόκληρου τοῦ ἀγγείου, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦμε, γιὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος του, τὰ σχέδια ποὺ ἔκανε ὁ Reichhold τὸ 1900· δὲν εἶναι τέλεια, ἀλλὰ βρίσκονται τόσο κοντὰ στὸ πρωτότυπο ὅσο θὰ μπορούσε νὰ ἐλπίσει κανεὶς· εἶναι ἓνα θαῦμα ὑπομονῆς καὶ ἐπιδεξιότητος.)³

Πρὶν ἐξετάσουμε τὶς διάφορες παραστάσεις, ἃς δοῦμε τὰ θέματα ὡς σύνολο. Δὲν εἶναι ἐνιαῖο· ὑπάρχουν ἀρκετὰ θέματα. Πρῶτο: τὰ θέματα στὴν κύρια παράσταση, ποὺ περιτρέχει ὁλόκληρο τὸ ἀγγεῖο, καὶ ἐκεῖνα τῶν τριῶν ἄλλων εἰκονιστικῶν ζωνῶν στὴν κύρια ὄψη του, εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ ἥρωα Πηλέα καὶ τοῦ γιοῦ του Ἀχιλλέα· ἐνῶ ἡ κατώτερη παράσταση σὲ κάθε λαβὴ ἀπεικονίζει, ὅπως θὰ δοῦμε, σὲ στενὸ χῶρο, τὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο σ' αὐτὴν τὴν ἱστορία, τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα ποὺ μεταφέρεται ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης. Δεύτερο: ὁ Θησέας εἶναι ὁ ἥρωας στὴν ἐπάνω παράσταση τοῦ λαιμοῦ στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου, καὶ παίρνει μέρος καὶ στὴν κενταυρομαχίαν ἀπὸ κάτω της. Τρίτο: ἡ ἄλλη εἰκονιστικὴ σκηνή, ἡ Ἐπιστροφὴ τοῦ Ἡφαιστοῦ, δὲν εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸν μῦθο τοῦ ἥρωα, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ στὸν Ὀλυμπο, ἰδωμένη ὁμηρικὰ ἀπὸ τὴν κωμικὴ τῆς πλευρά. Εἶναι ἔξυπνα συνδυασμένη ἢ συνδεδεμένη μετὰ τὴν κύρια παράσταση μετὰ τὸν ἰδιαίτερο ρόλο ποὺ παίζουν καὶ στίς δύο τοὺς δύο θεοί, ὁ Διόνυσος καὶ ὁ Ἡφαιστος. Τέταρτο: τὸ κατώτερο μέρος τῶν εἰκονιστικῶν ζωνῶν εἶναι ἀφιερωμένο σὲ ἄγρια ζῶα, τὰ ὁποῖα, ὅπως εἶδαμε, σήμαιναν πολλὰ γιὰ τοὺς Ἑλλήνες στὴν πρωιμότερη ἀρχαϊκὴ περίοδο: σφίγγες καὶ γρύπες, σὲ στάση· λεοντάρια καὶ πάνθηρες ποὺ ἐπιτίθενται σὲ ταῦρο, ἐλάφι καὶ κάπρο. Οἱ σφίγγες ἐπαναλαμβάνονται, μικρότερες, στίς ἐπάνω γωνίες τοῦ στομίου τοῦ ἀγγείου στὴ μιὰ πλευρά. Ἡ κύρια παράσταση σὲ κάθε λαβὴ εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ ἴδιο βασίλειο, γιὰτὶ ἀπεικονίζει τὴ θεὰ Ἀρτεμὴ ὡς βασίλισσα τῶν ἄγριων θηρίων. Πέμπτο: ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ζῶα ὑπάρχει ἐπίσης καὶ μιὰ φυτικὴ ζωή, ποὺ εἶναι ὥστόσο πολὺ σχηματοποιη-

μένη — φυτικά σύνολα ανάμεσα σὲ σφίγγες καὶ ανάμεσα σὲ γρύπες, στὴ ζώνη τῶν ζώων· φυτικὲς ταινίες στὶς ἄκρες τῶν λαβῶν· καὶ ἡ δευτερεύουσα διακόσμηση, τὰ λεγόμενα γλωσσοειδῆ καὶ ἀκτινωτὰ κοσμήματα, εἶναι ἐπίσης φυτική. Ἐκτο: μιὰ τελευταία, ἀπομακρυσμένη ὄψη τοῦ ἥρωικοῦ κόσμου δίνεται μὲ τὶς *Γοργόνες* στὶς ἐσωτερικὲς πλευρὲς τῶν λαβῶν, γιατί θυμίζουν ἕναν μεγάλο ἥρωα τῆς παλιότερης γενιᾶς, τὸν *Περσέα*. Ἑβδομο καὶ τελευταῖο: ἡ στενὴ ζώνη στὸ πόδι τοῦ ἀγγείου εἶναι καλυμμένη μὲ μιὰ κωμικοτραγικὴ συμπλοκή, τὴ *Μάχη ἀνάμεσα στοὺς Πυγμαίους καὶ στοὺς γερανοὺς*.

Ἡ κύρια παράσταση, ποὺ περιτρέχει τὸν ὅμο καὶ τὸ μέσο τοῦ ἀγγείου, εἶναι ὁ Γάμος τοῦ Πηλέα, ἢ, γιὰ νὰ εἵμαστε ἀκριβεῖς, οἱ θεοὶ ποὺ ἐπισκέπτονται τὸ νεό-νυμφο ζευγάρι (πίν. 24). Τὴν ἱστορία αὐτὴ τὴν ἀφηγοῦνταν ἐπικὰ ποιήματα χαμένα σήμερα. Τὴ θεὰ τῆς θάλασσας Θέτιδα, τὴ μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς πενήντα κόρες τοῦ θαλάσσιου θεοῦ Νηρέα, τὴν ἐπιθυμοῦσαν καὶ ὁ Ζεὺς καὶ ὁ Ποσειδῶν. Ὅταν ἔμαθαν ὅμως ὅτι ἦταν προορισμένη νὰ γεννήσει ἕναν γιὸ ἰσχυρότερο ἀπὸ τὸν πατέρα του, παραιτήθηκαν, συμφώνησαν ὅτι δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ παντρευτεῖ ἕναν θεὸ ἀλλὰ ἕναν θνητὸ καὶ διάλεξαν τὸν ἥρωα Πηλέα. Ὁ γάμος ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς περιφημότερους στὴν ἀρχαιότητα καὶ παρευρέθηκαν σ' αὐτὸν ὅλοι οἱ θεοί. Στὸ γλέντι αὐτοῦ τοῦ γάμου ἦταν ποὺ ξέσπασε ἡ ἔριδα ἀνάμεσα στὶς τρεῖς θεὲς ποὺ ὁδήγησε στὴν Κρίση τοῦ Πάρη καὶ μετὰ στὸ παράπτωμα τῆς Ἑλένης, τὸν Τρωικὸ πόλεμο, τὸν θάνατο τοῦ Ἀχιλλέα καὶ τὴν καταστροφὴ τῆς Τροίας. Στὰ δεξιὰ εἶναι τὸ σπῖτι τοῦ Πηλέα, καὶ ἡ Θέτις κάθεται μέσα σ' αὐτό, τραβώντας τὸ ἱμάτιό της στὸ πλάι τοῦ προσώπου της καὶ κοιτάζοντας ἀπὸ τὴ μισάνοιχτη πόρτα αὐτοὺς ποὺ πλησιάζουν. Ὁ Πηλέας στέκεται πλάι στὸν βωμὸ μπροστὰ ἀπὸ τὸ σπῖτι γιὰ νὰ καλωσορίσει τοὺς θεοὺς. Θὰ ἔπρεπε βέβαια τὸ σπῖτι νὰ ἦταν ὁρατὸ ἀπὸ τὰ πλάγια, καὶ ἡ Θέτις νὰ μὴν ἦταν καθόλου ὁρατὴ· ἀλλὰ ὁ Κλειτίας ἔστρεψε μὲ τόλμη τὸ σπῖτι πρὸς τὸ μέρος μας, ἀφήνοντας τὴ Θέτιδα νὰ φαίνεται ἀπὸ τὸ πλάι. Τὸ σπῖτι εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ τρία κτίρια ποὺ παριστάνονται στὸ ἀγγεῖο, καὶ ποὺ εἶναι σημαντικὰ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἰδιαίτερα τῶν παλιότερων κατασκευῶν ποὺ ἦταν μισὲς ἀπὸ ξύλο, μισὲς ἀπὸ πέτρα. Εἶναι ἕνα κτίριο μὲ ἀέτωμα, μὲ μιὰ πρόσταση ποὺ σχηματίζεται μὲ τὴν προέκταση τῶν πλευρικῶν τοίχων, καὶ μὲ δύο κίονες ἀνάμεσα στὶς διακοσμημένες ἀπολήξεις τῶν τοίχων. Ἀποδίδονται σχεδὸν τὰ πάντα, ἀκόμα καὶ ἡ τρύπα τῆς γάτας, γιατί τέτοια πρέπει νὰ εἶναι, μιὰ τρύπα ποὺ νὰ ἀφήνει ἕνα κατοικίδιο ζῶο νὰ μπαίνοβγαίνει. Ἐπικεφαλῆς τῆς μακριᾶς πομπῆς εἶναι ὁ Χείρων καὶ ἡ Ἴρις. Οἱ περισσότεροι κένταυροι ἦταν ἄγριοι, ἀλλὰ μερικοὶ δὲν ἦταν, καὶ ἀρχηγὸς τους ἦταν ὁ *δικαιότατος Κενταύρων* Χείρων, ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ ὁ Ὅμηρος, ὁ δικαιότερος ἢ πιὸ πολιτισμένος ἀπὸ τοὺς κενταύρους. Οἱ πιὸ πολιτισμένοι κένταυροι παριστάνονται συχνὰ νὰ φοροῦν ροῦχα, καὶ νὰ ἔχουν τελειῶς ἀνθρώπινο σῶμα, στὸ ὁποῖο εἶναι προσκολλημένος ὁ κορμὸς καὶ τὰ πίσω πόδια ἐνὸς ἀλόγου· ἔτσι εἶναι καὶ ὁ Χεί-

ρων. Ἦταν ὁ μέγας παιδαγωγὸς ἡρώων, τοῦ Πηλέα, τοῦ Ἀχιλλέα, τοῦ Ἰάσωνα, καὶ πολλῶν ἄλλων: τοὺς δίδασκε ὅχι μόνο νὰ σκοπεύουν, νὰ ἱππεύουν, νὰ κυνηγοῦν, νὰ προσφέρουν πρῶτες βοήθειες καὶ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα, ἀλλὰ καὶ ἀρχὲς συμπεριφορᾶς. Πιάνει τὸν Πηλέα ἀπὸ τὸ χέρι, καὶ ὡς μέγας κυνηγὸς ἔχει ριγμένο στοὺς ὤμους τοῦ ἑνα κλαδὶ ἐλάτου μὲ δύο λαγούς προσδεμένους σ' αὐτὸ καὶ ἕνα ἄλλο ζῶο. Ἡ Ἴρις παρίσταται ἐδῶ ὡς ἀγγελιαφόρος τῶν θεῶν, φορῶντας ἕναν κοντὸ χιτῶνα, ἔτσι ποὺ νὰ εἶναι ἱκανὴ νὰ τρέξει, μὲ μιὰ διάστικτη δορὰ ἐλαφιοῦ γύρω ἀπὸ τὴ μέση της. Μετὰ ἀκολουθοῦν τρεῖς γυναῖκες, ἡ μία πλάι στὴν ἄλλη, ποὺ μοιράζονται, ὅπως συμβαίνει συχνὰ στὴν πρωιμότερη ἀρχαϊκὴ τέχνη, ἕνα μοναδικὸ μεγάλο ἱμάτιο. Στὴ μέση εἶναι ἡ Χαρικλώ, ἡ σύζυγος τοῦ Χείρωνα· δίπλα της, ἡ Ἑστία καὶ ἡ Δήμητρα, ἀδερφές τοῦ Δία καὶ μεγαλύτερες κόρες τοῦ Κρόνου. Ἀκολουθοῦνται ἀπὸ μιὰ περίεργη μορφή. Εἶναι ὁ Διόνυσος, ἀλλὰ πουθενὰ ἄλλοῦ δὲν ἀπεικονίζεται ἔτσι. Βαδίζει βιαστικά, σχεδὸν παραπατάει, κρατώντας ἕναν ἀμφορέα γεμάτο κρασί ἐπάνω στὸν ὦμο του, κρασί γιὰ τὸ γλέντι.^{3δς} Τὸ κεφάλι του εἶναι στραμμένο πρὸς τὸ μέρος μας, μετωπικό. Μία ἢ δύο μορφές στὸ ἀγγεῖο εἶναι μετωπικὲς καὶ ὅχι σὲ κατατομή. Μετωπικὰ ἀνθρώπινα πρόσωπα συναντῶνται ἤδη ἀπὸ τὸν ἔβδομο αἰῶνα (δὲν ὑπάρχουν πρόσωπα ἀπεικονισμένα κατὰ τρία τέταρτα στὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ παρὰ μόνο μετὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ πέμπτου αἰῶνα). Στὴν ἀρχαϊκὴ ζωγραφικὴ τὸ μετωπικὸ πρόσωπο δὲν χρησιμοποιεῖται τυχαῖα.⁴ Ὁ θεὸς ἐδῶ, καταβλημένος ἀπὸ τὸ βάρος καὶ τὴν προσπάθεια, στρέφεται πρὸς τὸν θεατὴ, ἀποζητώντας σχεδὸν τὴ συμπάθειά του, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ξένοιαστο, ἀνέκφραστο ὕφος τῶν ἄλλων θεοτήτων. Μετὰ ἔρχονται, μοιραζόμενες ἕνα ἱμάτιο ὅπως καὶ πρὶν, οἱ τρεῖς Ὠρές, κόρες τοῦ Δία — οἱ Ἐποχές, ὅχι οἱ τέσσερις δικές μας, ἀλλὰ θεὸς κάθε ἐποχιακῆς αὔξεσης, ποὺ ὡς τέτοιες δικαιολογημένα παρעυρίσκονται στὸν γάμο. Ὁ πέπλος τῆς πιὸ ἀπομακρυσμένης Ὠρας εἶναι ἕνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ ὑπέροχα φορέματα, τὰ στολισμένα μὲ σειρὲς ἀρμάτων, ἱππέων, ζώων καὶ λουλουδιῶν, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὑπάρχουν ἑπτὰ στὸ ἀγγεῖο μας. Ἡ παλιότερη ἀναφορὰ σὲ τέτοια φορέματα στὴν ποίηση ὑπάρχει στὴν Ἰλιάδα,⁵ ὅπου βρίσκουμε τὴν Ἑλένη νὰ φοράει ἕνα φαρδὺ κόκκινο ὕφαντὸ πέπλο μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸν Τρωικὸ πόλεμο, ποὺ μᾶς θυμίζει τὴν Ταπισερὶ τῆς Bayeux. Δὲν ἔχουν διασωθεῖ τέτοια φορέματα ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου, ἀλλὰ ἀρχίζουν νὰ ἀπεικονίζονται στὰ μέσα τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Μετὰ ἀρχίζουν τὰ ἄρματα. Πρῶτα ὁ Ζεὺς καὶ ἡ Ἥρα. Τὰ ἄλογα, ἀντὶ νὰ πατοῦν καὶ μὲ τὶς τέσσερις ὀπλὲς ἐπάνω στὸ ἔδαφος, ὅπως κάνουν τὰ ἄλογα ποὺ περπατοῦν σὲ ὅλη τὴν παλιότερη ἐλληνικὴ τέχνη,⁶ σηκώνουν τὴν πέρα μπροστινὴ ὀπλή τους ἔτσι ποὺ νὰ ἀγγίζει τὸ ἔδαφος μόνο μὲ τὴν ἄκρη της· εἶναι μιὰ μικρὴ ἀλλαγὴ, ἀλλὰ δημιουργεῖ μιὰ ἐλαφρότερη ἐντύπωση, καὶ ἦταν μιὰ καινοτομία στὴν ἐποχὴ τοῦ Κλειτία. Τὰ ζῦγια ἄλογα ἔχουν ὅλα λοφία, καὶ κρατοῦν ψηλὰ τὰ κεφάλια τους, ἐνῶ τὰ σειραφόρα ἄλογα ἔχουν χαμηλωμένα τὰ δικά τους.⁷ Αὐτὸ τὸ ἄρμα καὶ τὰ δύο ἐπόμενα

συνοδεύονται από τις έννέα Μοῦσες, επίσης κόρες του Δία, των οποίων ηγείται (ὅπως στὸν Ἡσίοδο) ἡ Καλλιόπη, ἡ ὁποία δὲν παίζει αὐλό, ποὺ εἶναι τὸ ὄργανο τῶν Μουσῶν ὅταν πρωτοακοῦμε γι' αὐτὲς στὴν ποίηση, ἀλλὰ τὴ σύριγγα ἢ τοὺς αὐλοὺς τοῦ Πάνα. Τὸ κεφάλι τῆς εἶναι μετωπικό. Οἱ Μοῦσες τραγουδοῦν στὴ γαμήλια γιορτὴ. Μετὰ ἔρχεται ὁ Ποσειδῶν μὲ τὴ σύζυγό του Ἀμφιτρίτη, καὶ ὁ Ἄρης μὲ τὴν Ἀφροδίτη, ποὺ ἐμφανίζονται συχνὰ μαζὶ σὰν ἀντρόγυνο.⁸ Ὁ καλλιτέχνης θέλει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα εἶναι πλήρης καὶ ὅτι ἡ λαβὴ τοποθετήθηκε ἀπὸ πάνω τῆς· ἀλλὰ βέβαια δὲν ἔγινε ἔτσι. Μετὰ ἔρχεται ὁ Ἀπόλλων καὶ ἴσως ἡ μητέρα του Λητώ, συνοδευόμενη πιθανὸν ἀπὸ τὶς Χάριτες, ποὺ εἶναι ἐπίσης κόρες τοῦ Δία. Μετὰ ἡ Ἀθηνᾶ, ποὺ ἔχει μαζὶ τῆς μιὰ θεὰ τὴν ὁποία εἶναι δύσκολο νὰ ὀνοματίσουμε — ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι χαμένη — μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι ἡ Ἄρτεμις. Τὴν Ἀθηνᾶ, τὴ θεὰ τῶν Ἀθηνῶν, τὴν τιμοῦν ἰδιαίτερα, γιατί τὴν ὑποδέχονται ὁ πατέρας καὶ ἡ μητέρα τῆς νύφης — ὁ γέροντας Νηρέας, ποὺ δείχνει τὸν δρόμο, καὶ ἡ γυναίκα του Δωρίς. Μετὰ ὁ Ἑρμῆς στὸ ἄρμα του, μὲ τὴ μητέρα του Μαία, ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὶς Μοῖρες, οἱ ὁποῖες ἔχουν μεγάλη σχέση μὲ τὸν γάμο καὶ τὴ γέννηση· καὶ τελευταῖος, ἐπειδὴ κατοικοῦσε μακρύτερα ἀπὸ ὅλους, ὁ Ὠκεανός, τὸ ὠκεάνειο ρεῦμα ποὺ πιστευόταν ὅτι περιέβαλλε ὁλόκληρη τὴ γῆ, μὲ τὴ σύζυγό του Τηθύ. Ἐλάχιστα σώζονται ἀπὸ αὐτὲς τὶς δύο τελευταῖες μορφές, εἶναι ἀρκετὰ ὅμως γιὰ νὰ μᾶς δείξουν ὅτι ὁ Ὠκεανὸς παριστανόταν μὲ ἀνθρώπινο σῶμα ἀλλὰ μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὸν λαιμὸ ἐνὸς ταύρου.⁹ Οἱ ποτάμιοι θεοὶ θεωροῦνταν ἀπὸ τοὺς παλιότερους Ἕλληνες ὅτι εἶχαν μορφή ταύρου, καὶ ὁ Ὠκεανὸς ἦταν ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ τοὺς ποταμούς. Ὁ Εὐριπίδης, πολὺ ἀργότερα, τὸν ὀνομάζει ταυροκέφαλο, *ταυρόκρανο*.¹⁰ Ὁ Ὠκεανὸς καὶ ἡ σύζυγός του ἀκολουθοῦνται ἀπὸ μιὰ γυναικεῖα τριάδα, πιθανὸν τὶς Νηρηίδες, ἀδερφές τῆς Θέτιδας, καὶ ἀπὸ ἓναν θαλάσσιο θεὸ ποὺ καταλήγει σὲ οὐρὰ ψαριοῦ, ἢ μᾶλλον ἐνὸς θαλάσσιου φιδιοῦ, μιᾶς *πρίστεως*, τὸν Τρίτωνα. Αὐτὸ εἶναι τὸ τελευταῖο ἄρμα, ἀλλὰ ὄχι τὸ τέλος τῆς πομπῆς. Ὅπως καὶ στὴν παλιότερη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος ἀπὸ τὸν Σοφίλο, ὁ χωλὸς θεὸς Ἥφαιστος κλείνει τὴν πομπή. Ὁ Ἥφαιστος, ὅταν τὸν πέταξε ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἢ τὴν μητέρα του Ἥρα, βρῆκε καταφύγιο κοντὰ στὴν Εὐρυνόμη καὶ τὴ Θέτιδα, τὴν κόρη καὶ τὴν ἐγγονὴ τοῦ Ὠκεανοῦ, καὶ πέρασε ἐννιά χρόνια δουλεύοντας γι' αὐτὲς σὲ μιὰ σπηλιά τοῦ Ὠκεανοῦ· ἴσως νὰ θεωρεῖται ἀκόμα φιλοξενούμενός τους. Ὅπως ὁ Διόνυσος ἐρχόταν μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἄρματα, πεζός, βιαστικός, φορτωμένος, μὲ τὸ πρόσωπο γυρισμένο πρὸς ἐμᾶς, ἔτσι καὶ ὁ Ἥφαιστος ἔρχεται πίσω ἀπὸ τὰ ἄρματα, ὄχι ὀδηγώντας ἓνα ἀπὸ αὐτά, ἀλλὰ καβαλικεύοντας πλάγια ἓνα γαῖδούρι, στραμμένος κι αὐτὸς ἐνμέρει πρὸς τὸν θεατὴ. Αὐτοὶ οἱ δύο θεοί, ποὺ σ' αὐτὴν τὴ σκηνὴ ἔχουν μιὰ ταπεινὴ θέση, θὰ ἀνταμειφθοῦν ἀργότερα, μὲ τὸν θρίαμβό τους σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή, τὴν Ἐπιστροφὴ τοῦ Ἥφαιστου.

Τὸ θέμα ποὺ καταλαμβάνει τὸ μπροστινὸ ἥμισυ τῆς ζώνης κάτω ἀπὸ τοὺς Γάμους εἶναι παρμένο ἀπὸ ἓνα χαμένο ἔπος, τὰ *Κύπρια*· εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα

ἐπεισόδια τοῦ Τρωικοῦ πολέμου (πίν. 25, 1-3). Σύμφωνα μὲ ἕναν χρησμό, ἡ Τροία δὲν θὰ μπορούσε νὰ κυριευθεῖ ἂν ὁ Τρωῖλος, ὁ νεότερος γιὸς τοῦ Πριάμου, ἔφτανε στὰ εἴκοσί του χρόνια. Ὁ Ἀχιλλέας παραμόνευε στὴν πηγὴ ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη, καὶ ὅταν ὁ Τρωῖλος ἦρθε νὰ ποτίσει τὰ ἄλογά του, ὄρμησε ἐναντίον του. Ὁ Τρωῖλος ἀνέβηκε στὸ ἄλογό του καὶ ἔφυγε πρὸς τὸν βωμὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, ἐλπίζοντας νὰ βρεῖ ἐκεῖ ἀσυλία· ἀλλὰ ὁ γρήγορος Ἀχιλλέας, παρόλο πὺ ἦταν βαριά ἄρματωμένος, τὸν καταδίωξε, τὸν πρόλαβε καὶ τὸν σκότωσε πάνω στὸν ἴδιο τὸν βωμό. Ὁ Τρωῖλος σ' αὐτὴν τὴ σκηνὴ συνήθως συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἀδερφή του Πολυξένη, ἡ ὁποία ἦρθε στὴν πηγὴ γιὰ νὰ γεμίσει τὴν ὑδρία της, πὺ τῆς πέφτει κάτω καθὼς τρέπεται σὲ φυγὴ. Ἡ Ἀθηνᾶ ἐνθαρρύνει τὸν Ἀχιλλέα· ὁ Ἑρμῆς λέει κάτι στὴ Θέτιδα, τὴ μητέρα τοῦ Ἀχιλλέα, πὺ εἶναι ἀνήσυχη. Στὰ ἀριστερὰ εἶναι ἡ κρήνη, στραμμένη πρὸς τὸ μέρος μας ὅπως ἦταν καὶ τὸ σπίτι τοῦ Πηλέα· ἕνας νεαρὸς καὶ ἕνα κορίτσι ἀντλοῦν ἀκόμα νερό. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ ἐμφανίζεται ὁ Ἀπόλλων ἐξοργισμένος· ἔχει δεῖ τὸν Τρωῖλο νὰ ἰκετεύει γιὰ ἀσυλία, καὶ ὑποψιάζεται ὅτι ὁ Ἀχιλλέας δὲν θὰ διστάσει νὰ τὴν παραβιάσει. Ὁ Ἀχιλλέας πράγματι ἐπέσυρε τὴν ὀργὴ τοῦ θεοῦ, ὁ ὁποῖος δὲν ξέχασε ποτέ, καὶ πολὺ ἀργότερα βοήθησε τὸν Πάρη νὰ σκοτώσει τὸν Ἀχιλλέα. Στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας ὑπάρχει ἕνα ἄλλο κτίριο, τὸ τεῖχος τῆς πόλης τῆς Τροίας. Μπροστὰ του κάθεται ὁ ἡλικιωμένος Πρίαμος, πὺ παίρνει τὸν ἀέρα του μὲ τὸν φίλο του Ἀντήνορα. Ὁ Ἀντήνωρ εἶδε μὲ τρόμο ἀπὸ μακριὰ αὐτὰ πὺ συνέβησαν (τὸ διάστημα ἀνάμεσα στὸν Ἀντήνορα καὶ τὴν Πολυξένη δὲν εἶναι πραγματικό· ὁ ἀρχαῖκός καλλιτέχνης δὲν ἀφήνει μεγάλο κενὸ ἀπὸ τὴ μία μορφή στὴν ἄλλη, ἀλλὰ τὶς τοποθετεῖ στὸν ὡρο σὲ ἴσες ἀποστάσεις). Ὁ Ἀντήνωρ σπεύδει πρὸς τὸν Πρίαμο, πὺ ξαφνιασμένος σηκώνεται ἐνστικτωδῶς ἀπὸ τὸ κάθισμά του. Ὁ Πρίαμος εἶναι μιὰ ἀσυνήθιστη καὶ ἐκφραστικὴ μορφή. Φαλακρὸς, μὲ κουρεμένη γενειάδα καὶ ρυτίδες στὸ μέτωπο καὶ στὸν λαιμό, ἔχει ἕνα ὑπομονετικό, ἰσχνὸ πρόσωπο, καὶ τὸ εὐθραυστο βλέμμα τῶν γηρατειῶν. Ἐπιπλέον, ἕνα ἀπὸ τὰ πόδια του εἶναι τραβηγμένο πίσω καὶ ἀκουμπάει στὸ ἔδαφος μόνο μὲ τὰ δάχτυλα καὶ τὴν ἄκρῃ τοῦ πέλματος. Στὴν πρῶμῃ ἐλληνικὴ τέχνῃ οἱ καθιστὲς μορφὲς ἔχουν τὰ πόδια τους ἐνωμένα, καὶ τὰ πέλματά τους ἀκουμποῦν ὁλόκληρα στὸ ἔδαφος. Αὐτὴ καὶ μιὰ ἄλλη μορφή στὸ ἀγγεῖο François (ὁ Ἄρης στὴν ἐπόμενη σκηνή) εἶναι οἱ παλιότερες καθιστὲς μορφὲς πὺ ἔχουν τὸ ἕνα πόδι τραβηγμένο πίσω — τουλάχιστον οἱ παλιότερες στὴν ἐλληνικὴ τέχνῃ.¹¹ στὴν αἰγυπτιακὴ καὶ στὴ μεσοποταμιακὴ ὑπάρχουν πολὺ παλιότερα παραδείγματα.¹² Τὸ σῆμα τοῦ κινδύνου ἔχει δοθεῖ καὶ μιὰ ὁμάδα σωτηρίας, τῆς ὁποίας ἡγοῦνται οἱ ἀδερφοὶ τοῦ Τρωίλου, ὁ Ἔκτωρ καὶ ὁ Πολίτης, βγαίνει ἀπὸ τὶς βαριὲς πύλες τῆς πόλης. Στοὺς προμαχῶνες, στὶς πολεμίστρες, ὑπάρχουν σωροὶ ἀπὸ πέτρες γιὰ νὰ ρίξουν στοὺς ἐπιτιθέμενους. Ἡ ρίψη λίθων ἦταν ἕνα οὐσιαστικὸ μέρος τῆς ἀρχαίας ἀμυντικῆς τακτικῆς, καὶ ἀκόμα καὶ στὸν τέταρτο αἰῶνα ὁ εἰδικὸς στὴν πολεμικὴ τέχνῃ Αἰνεῖας Τακτικὸς περιγράφει μιὰ

μέθοδο για την ανάκτηση τῶν λίθων με τὴν κάλυψη τῆς νύχτας.¹³ Ρίχνοντας μιὰ τελευταία ματιὰ σ' αὐτὴν τὴν εἰκόνα, βλέπουμε ὅτι ἡ σύνθεση εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ πρωτόγονη. Στὴ μέση ἔξι μορφές· στὰ ἀριστερὰ καὶ στὰ δεξιὰ τρεῖς μορφές καὶ ἓνα κτίριο (οἱ δύο ἀδερφοὶ ὑπολογίζονται σὰν μία μόνο μορφή), ἡ ὁμάδα στὴν ἀριστερὴ ἄκρη συνδεόταν με τὴ μεσαία με ἓνα κορίτσι, τὴ Ροδία, ποὺ κοιτάζει πίσω τῆς καὶ σηκώνει τὰ χέρια ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς, ἡ ὁμάδα στὴ δεξιὰ ἄκρη συνδεόταν με τὴ μεσαία με τὴ μορφή τοῦ Ἀντήνορα, ποὺ κι αὐτὸς κοιτάζει πίσω του — σώζεται ἀρκετὰ γιὰ νὰ εἶναι βέβαιο αὐτὸ — καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια του.

Ἡ σκηνὴ στὸ ἄλλο ἥμισυ αὐτῆς τῆς ζώνης εἶναι ἡ Ἐπιστροφὴ τοῦ Ἡφαίστου (πίν. 25, 4). Εἶναι μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς εὐθυμες καὶ ἀσεβεῖς ἱστορίες γιὰ τοὺς θεοὺς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὑπάρχουν ὥραϊα παραδείγματα στὸν Ὅμηρο, καὶ κυρίως τὸ τραγούδι τοῦ Δημόδοκου στὴν Ὀδύσσεια, ὅπου ὁ Ἡφαίστος πιάνει τὴ γυναῖκα του Ἀφροδίτη καὶ τὸν ἐραστή τῆς Ἄρη σὲ ἓνα ἀόρατο δίχτυ. Τὴν ἱστορία τῆς Ἐπιστροφῆς τοῦ Ἡφαίστου τὴν ἀφηγοῦνταν ἓνα ποίημα ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν σώζεται οὔτε μία λέξη, ἀλλὰ ποὺ μπορεῖ νὰ ἀνασυσταθεῖ στὶς κύριες γραμμές του ἀπὸ σύντομες νύξεις στοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς καὶ με τὴ βοήθεια τῶν ἀγγείων, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ ἀγγείου François, ποὺ μᾶς δίνει τὴν πιὸ περίτεχνη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος.¹⁴ Ἡ Ἥρα, ἀηδιασμένη ἀπὸ τὸν γιό τῆς Ἡφαίστο ἐπειδὴ ἦταν ἄσχημος καὶ ἀνάπηρος, τὸν πέταξε ἀπὸ τὸν οὐρανὸ καὶ ἐκεῖνος θὰ ἦταν σὲ πολὺ δύσκολη θέσι ἀν δὲν ἔβρισκε καταφύγιο κοντὰ στὴ Θέτιδα. Ὁ Ἡφαίστος συγχώρησε τὴ μητέρα του καὶ τῆς ἔκανε δῶρο ἓνα ἀριστουργημα τῆς τέχνης του, ἓναν ὑπέροχο θρόνο, ὅταν ὅμως κάθησε ἐκεῖνη ἐπάνω του δὲν μποροῦσε νὰ σηκωθεῖ. Μόνον ὁ Ἡφαίστος μποροῦσε νὰ τὴν ἐλευθερώσει, καὶ εἶχε ἐξαφανιστεῖ. Ὁ Ἄρης, ὁ γιὸς τῆς, καυχῶνταν ὅτι θὰ μποροῦσε νὰ φέρει πίσω με τὴ βία τὸν Ἡφαίστο, ἀλλὰ ὁ Ἡφαίστος τὸν χτύπησε με ἀναμμένους δαυλοὺς — ἦταν ὁ ἐφευρέτης τοῦ πυροβολικοῦ — καὶ ὁ Ἄρης ἀποσύρθηκε κατατροπωμένος. Τέλος ὁ Διόνυσος, με τὴ δύναμη τοῦ κρασιοῦ, κατάφερε τὸν Ἡφαίστο νὰ ἐπιστρέψει. Ὑπῆρχε ἓνα ἰδιαίτερο κίνητρο· ὁ Ζεὺς, ὅπως φαίνεται, ἔφτασε νὰ ὑποσχεθεῖ τὸ χέρι τῆς Ἀφροδίτης σὲ ὁποιονδήποτε ἔφερνε πίσω τὸν Ἡφαίστο. Ἐτσι ὁ Ἡφαίστος πῆρε τὴν Ἀφροδίτη γιὰ γυναῖκα του, ἀλλὰ ἡ Ἥρα, γιὰ νὰ ἀνταμείψει τὸν Διόνυσο, ἔπεισε τοὺς θεοὺς νὰ γίνεи κι αὐτὸς δεκτὸς στὸν Ὀλυμπο.

Στὸ ἀριστερὸ ἥμισυ τῆς παράστασης, ἀντικρουόμενες συγκινήσεις καὶ μιὰ φορτισμένη ἀτμόσφαιρα. Ἡ Ἥρα κάθεται στὸν θρόνο, με ἀνυπόμονα χέρια. Ὁ Ζεὺς κάθεται στὸ πλάι τῆς, ἓνας δυστυχὴς βασιλιάς. Ἡ Ἀφροδίτη ὀπισθοχωρεῖ στὴ θέα τοῦ μελλοντικοῦ συζύγου τῆς. Πίσω, ὁ Ἄρης κάθεται ἐπάνω σὲ ἓναν χαμηλὸ βράχο, με πεσμένο ἠθικό, μιὰ ἄλλη ἐκφραστικὴ μορφή, με τὸ δεξί τῆς πόδι τραβηγμένο πίσω. Εἶναι ἓνας ἀπὸ ἐκείνους τοὺς ψηλοὺς τύπους με τὴ μακριὰ πλάτη. Ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ μιλάει κοροϊδευτικά, καὶ τὸ εἶδος τῆς γλώσσας ποὺ θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦσε μποροῦμε νὰ τὸ συμπεράνουμε ἀπὸ τὸν Ὅμηρο, ὅπου

οἱ Ὀλύμπιοι δὲν κρατᾶνε τὴ γλώσσα τους, καὶ ἰδιαίτερα ὁ Ἄρης σπάνια ἀκούει ἕναν καλὸ λόγο ἀπὸ ὁποιονδήποτε ἀπ' αὐτούς. Τρεῖς ἄλλοι θεοὶ σπεύδουν: ἡ Ἄρτεμις, ὁ Ποσειδῶν καὶ ὁ Ἑρμῆς. Στὸ δεξιὸ ἥμισυ τῆς ζώνης μιὰ παράξενη πομπὴ πλησιάζει. Ὁ Διόνυσος — ἔχει τὸ καλύτερο κεφάλι σ' ὀλόκληρη τὴν εἰκόνα — τραβάει ἕνα μουλάρι πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι ἀνεβασμένος ὁ Ἥφαιστος. Εἶναι μουλάρι αὐτὴ τὴ φορά, ὄχι γαϊδούρι. Ἡ χωλότητα τοῦ Ἥφαιστου δὲν ἀποδίδεται τόσο ἔντονα ὅσο σὲ πρώιμες μὴ ἀττικές παραστάσεις, ὅπου τὰ πόδια του εἶναι τρομερὰ παραμορφωμένα: οἱ κνήμες εἶναι καλοσχηματισμένες, ἀλλὰ ἡ ἄρθρωση εἶναι ἐλαττωματικὴ, καὶ τὰ δάχτυλα εἶναι στραμμένα δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Τρεῖς σάτυροι ἢ σιληνοί, ὅπως ὀνομάζονται ἐδῶ — καὶ τὰ δύο ὀνόματα ταιριάζουν σ' αὐτούς τοὺς ἀλογανθρώπους — ἀκολουθοῦν, ἡ σωματοφυλακὴ τοῦ Διονύσου· καὶ τέσσερις νύμφες, οἱ συντρόφισσές τους. Ὁ πρῶτος σάτυρος κοντανασαίνει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος ἑνὸς ἀσκοῦ γεμάτου ξέχειλα μὲ κρασί· ὁ δεύτερος εἶναι ὁ αὐλητής, ὁ ὁποῖος ἔπαιζε σημαντικὸ ρόλο στὶς ἑλληνικὲς πομπές· ὁ τρίτος ἔχει πάρει στὴν ἀγκαλιά του μιὰ νύμφη· ἀπὸ τὴ δεύτερη νύμφη μόνο τὸ χέρι σώζεται, καὶ ἡ τρίτη εἶναι ἐπίσης ἀποσπασματικὴ· ἡ τέταρτη παίζει κύμβαλα, ἕνα ὀργιαστικὸ ὄργανο ποὺ ὡς τότε δὲν εἶχε ξανακουστεῖ στὸν οὐρανό.

Πρόκειται γιὰ μιὰ πρώιμη παράσταση τοῦ Διονύσου· εἶναι περίεργο ποὺ δὲν ὑπάρχει καμιὰ πρὶν ἀπὸ τὸν ἕκτο αἰῶνα.¹⁵ Καὶ οἱ σάτυροι ἐπίσης πρωτοεμφανίζονται στὶς ἀρχές τοῦ ἕκτου αἰῶνα:¹⁶ οἱ σάτυροι τοῦ Κλειτία εἶναι πολὺ ἀσυνήθιστοι· δὲν εἶναι μόνο ποὺ ἔχουν καὶ πόδια ἀλόγων, ἐκτὸς ἀπὸ οὐρὲς καὶ αὐτιά ἀλόγων — ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς ἄλλους σατύρους στὰ μελανόμορφα —, ἀλλὰ ἡ ὄψη τους εἶναι γενικὰ μυώδης καὶ ἀλογίσια, καὶ ἀντίθετα μὲ τοὺς περισσότερους σατύρους τῶν μελανόμορφων δὲν ἔχουν τίποτα γουρουνίσιο. Τὰ κεφάλια τῶν σατύρων τοῦ Κλειτία, μὲ τὶς μεγάλες ἀετίσιες μύτες τους καὶ τὰ μαλλιά ποὺ φουντώνουν πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, μοιάζουν πολὺ μὲ τὰ κεφάλια, ὅπως θὰ δοῦμε, τῶν κενταύρων του, ἀλλὰ εἶναι πιὸ ἄγρια καὶ πιὸ τρομακτικά.

Ἔτσι οἱ δύο θεοὶ ποὺ ἔπρεπε νὰ ἀρκεστοῦν σὲ μιὰ ταπεινὴ θέση στὸν γάμο τοῦ Πηλέα ἐξαίρονται εἰς βάρος ὅλων τῶν ἄλλων.

Ἡ τρίτη ζώνη τοῦ κορμοῦ εἶναι ἀφιερωμένη σὲ ζῶα. Αὐτά, ὅπως εἶδαμε, δὲν εἶναι μόνο διακοσμητικὰ στὴν πρώιμη ἑλληνικὴ τέχνη, ἀλλὰ δηλωτικὰ τρόμου καὶ δυνάμης. Ὑπάρχουν ἑξι ὁμάδες. Στὴ μέση τῆς μπροστινῆς ὄψης, ἔκκεντρα ὅμως, ἕνα ζευγάρι σφίγγες μὲ ἕνα σχηματοποιημένο φυτὸ ἀνάμεσά τους, τὸ ὁποῖο ἴσως θεωρεῖται ὅτι φυλάσσουν· μιὰ δοκιμασμένη ἀπὸ τὸν χρόνον ἀνατολικὴ σύνθεση συνίσταται σὲ δύο ζῶα ποὺ φυλάσσουν ἕνα ἱερὸ δέντρο. Στὰ ἀριστερά τους, ἕνας πάνθηρας ποὺ ἐπιτίθεται σὲ ἕνα ἐλάφι· στὰ δεξιὰ τους ἕνας νεαρὸς ταῦρος ποὺ ὑφίσταται τὴν ἐπίθεση ἑνὸς πάνθηρα. Στὴν ἄλλη ὄψη τοῦ ἀγγείου, ἕνα ζευγάρι γρύπες μὲ ἕνα φυτὸ ἀνάμεσά τους. Στὰ ἀριστερά τους, ἕνας κάπρος στὸν ὁποῖο ἐπιτίθεται ἕνα λεοντάρι· στὰ δεξιὰ τους, ἕνα λεοντάρι ποὺ ἐπιτίθεται σὲ

έναν ταῦρο. "Όλα αὐτὰ τὰ ἰσχυρὰ πλάσματα ἔχουν μιὰ καινούρια χάρη, καὶ ὑπάρχουν πολλές καινοτομίες ἢ πρωτότυπα χαρακτηριστικά. Οἱ γρύπες δὲν εἶναι καὶ τόσο συχνοὶ στὴν ἀττική τέχνη ὅσο στὴν πρώιμη ἑλληνικὴ τέχνη ἄλλων περιοχῶν, καὶ αὐτοὶ εἶναι οἱ παλιότεροι γρύπες σὲ ἀττικά ἀγγεῖα.¹⁷ Σπάνια αὐτὰ τὰ πλάσματα μὲ τὸ κεφάλι πουλιοῦ ἔχουν τέτοιες ὥραιες ὀδοντοστοιχίες ὅπως ἐδῶ. Ὁ πάνθηρας, ποὺ σηκώνει καὶ τὰ δύο μπροστινὰ του πόδια, καὶ ἀρπάζει τὸ ἐλάφι ἀπὸ τὸν λαιμὸ καὶ τὸ δαγκώνει, ἀποκλείεται νὰ εἶναι ἓνας τύπος ποὺ προϋπῆρχε· καὶ δὲν ὑπάρχει παράλληλο στὴ στάση τῆς πατούσας τῶν ζώων σὲ δύο ἀπὸ αὐτὲς τὶς ὁμάδες. Σὲ ἄλλες ὁμάδες ζώων ἢ πατούσα εἶναι εἴτε ἰδωμένη ἀπὸ πίσω (ὅπως στὸν πάνθηρα στὰ δεξιά) εἴτε ἀπὸ τὸ πλάι (ὅπως στὸν πάνθηρα στὰ ἀριστερά)· ἐδῶ εἶναι ἰδωμένη μὲ τὰ νύχια πρὸς τὰ ἐπάνω, σὰν γιὰ νὰ καταφέρει ἓνα ἀνιὸν κτύπημα. Ὁ Κλειτίας δὲν μπορεῖ νὰ εἶχε δεῖ ποτέ του λεοντάρι, καὶ πρέπει νὰ βρῆκε αὐτὸ τὸ ρεαλιστικὸ στοιχεῖο ἀπὸ τὴν παρατήρηση ἑνὸς ἀπὸ τὰ κατώτερα αἰλουροειδή.

Στὴν ἐπάνω ζώνη τοῦ λαιμοῦ, στὴν μπροστινὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου, ἡ Θήρα τοῦ καλυδωνίου κάπρου (πίν. 26, 1-3). Ἡ λαμπρὴ περιγραφὴ τοῦ κυνηγιοῦ στὸ *Atalanta in Calydon* τοῦ Swinburne εἶναι βασισμένη στὸν Ὀβίδιο, ὁ ὁποῖος εἶχε ἓνα καλὸ ἑλληνικὸ πρότυπο μπροστά του, πιθανὸν τὸν *Μελέαγρο* τοῦ Εὐριπίδη, καὶ ἦταν ἀρκετὰ φρόνιμος ὥστε νὰ τὸ ἀκολουθεῖ πιστά. Ὁ Εὐριπίδης, μὲ τὴ σειρά του, εἶχε βασίσει τὴν ἀφήγησή του σὲ ἓνα παλιότερο ποίημα, ἴσως τὸ ἴδιο ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Κλειτίας ἢ ὁ μορφωμένος σύμβουλός του. Ἡ Ἄρτεμις, ὀργανισμένη μὲ τὸν βασιλιὰ τῆς Καλυδῶνας Οἰνέα, ἔστειλε ἓναν τερατώδη κάπρο νὰ ἐρμώσει τὴ χώρα του, καὶ ἐκλεκτοὶ ἄντρες ἀπὸ ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα ἦταν ἀπαραίτητοι γιὰ νὰ τὸν ἐξουδετερώσουν. Ἀρχηγὸς τῶν κυνηγῶν ἦταν ὁ Μελέαγρος καὶ ὁ Πηλέας, κι ἔτσι ὁ Πηλέας καὶ ὁ Μελέαγρος ἔχουν ἀπεικονιστεῖ μπροστὰ μπροστά. Ὁ Πηλέας εἶναι ἀγένειος· αὐτὴ ἡ περιπέτεια θεωρεῖται ὅτι συνέβη ὅταν ἦταν ἀκόμα ἀρκετὰ νέος, πρὶν ἀπὸ τὸν γάμο του. Μετὰ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δύο ἦταν ἡ παρθένος Ἀταλάντη, ποὺ μὲ ἓνα βέλος της ἔχυσε τὸ πρῶτο αἷμα. Ἐδῶ ἔχει ἤδη σημαδέψει, καὶ τώρα χρησιμοποιεῖ τὸ δόρυ, ἀλλὰ ἡ φαρέτρα της εἶναι στὸν ὦμο της. Εἶναι ντυμένη μὲ ἓναν κοντὸ χιτῶνα, καὶ εἶναι ἡ μόνη μορφή στὸ ἀγγεῖο ποὺ φοράει στεφάνι. Ἡ δράση εἶναι πολὺ πειθαρχημένη καὶ συμμετρικὴ. Ὁ κάπρος βρίσκεται στὴ μέση, τρυπημένος ἀπὸ τέσσερα βέλη, δύο ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ καὶ δύο ἀπὸ τὰ δεξιά· ἓνα κυνηγετικὸ σκυλὶ πάνω στὴν πλάτη τοῦ κάπρου, ἓνα ἄλλο στὰ ὀπίσθιά του, ἓνα τρίτο ξεκοιλιασμένο. Κάτω ἀπὸ τὸν κάπρο, κείτεται νεκρὸς ὁ Ἀγκαῖος. Οἱ κυνηγοὶ ἐπιτίθενται κατὰ ζεύγη, μὲ κοντὰ δόρατα καὶ μακριὰ ἀκόντια, καὶ πέτρες· ὑπάρχουν καὶ τοξότες, ποὺ φοροῦν ἐξωτικὰ ἀνατολίτικα καπέλα — ὁ Κλειτίας ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὰ καπέλα —, καὶ τὰ ὀνόματα δύο ἀπ' αὐτῶν μοιάζουν ἀνατολίτικα. Τὰ κυνηγετικὰ σκυλιὰ ἔχουν κι αὐτὰ ὀνόματα, ὅπως καὶ οἱ κυνηγοί. Ἐνας ἀρχαῖος συγγραφέας μᾶς λέει ὅτι τὸ σκυλὶ

τῆς Ἀταλάντης, ἡ Αὔρα, σκοτώθηκε σ' αὐτὸ τὸ περιστατικό, ἀλλὰ ἡ Αὔρα δὲν βρίσκεται ἀνάμεσα στὰ σκυλιὰ πὺλ ντοματίζεϊ ὁ Κλειτίας.

Τὸ κυνήγι τοῦ κάπρου χωρὶς πυροβόλα ὅπλα εἶναι ὑπόθεση πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ σύγχρονο κυνήγι κάπρου· τὸ ἴδιο καὶ τὸ νὰ τὸν κυνηγοῦν πεζοὶ ἀπὸ τὸ νὰ τὸν χτυποῦν ἔφιπποι μὲ ἀκόντια. Τὸ στάδιο δράσης πὺλ ἔχει διαλέξει ὁ Κλειτίας εἶναι τὸ ἴδιο ὅπως καὶ στὶς περισσότερες ἀρχαῖες παραστάσεις κυνηγιῶν κάπρου:¹⁸ εἶναι ὅταν, μετὰ τὴν προκαταρκτικὴ ἐπίθεση μὲ ἐκηβόλα ὅπλα, οἱ κυνηγοὶ πλησιάζουν τὸν κάπρο ἔχοντάς τον περικυκλώσει. «Ὁ δυνατότερος καὶ πιὸ ἐμπειρος ἄντρας τῆς ομάδας», γιὰ νὰ ἀναφέρουμε τὶς ὁδηγίες τοῦ Ξενοφῶντα στὴν πραγματεία του περὶ κυνηγίου, «πλησιάζει τώρα τὸν κάπρο ἀπὸ μπροστά, κοιτώντας τὸν στὰ μάτια, ἔχοντας προτεταμένο τὸ ἀριστερὸ πόδι καὶ κρατώντας τὸ δόρυ μὲ τὰ δύο χέρια, τὸ ἀριστερὸ ψηλότερα στὸ κοντάρι καὶ τὸ δεξιὸ χαμηλότερα — τὸ ἀριστερὸ χέρι πρέπει νὰ ὁδηγήσει τὸ δόρυ, ἐνῶ τὸ ἄλλο τὸ σπρώχνει».¹⁹ Αὐτὴ εἶναι ἡ στάση τοῦ Μελεάγρου καὶ τοῦ Πηλέα στὸ ἀγγεῖο François.

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Ξενοφῶντα ὁ κάπρος πιανόταν συνήθως μὲ δίχτυα, ἀλλὰ ὅταν ὁ καιρὸς ἦταν ζεστός, λέει, τὰ κυνηγετικὰ σκυλιὰ μπορούσαν νὰ τὸν ἐξαντλήσουν χωρὶς τὴ χρῆση δικτυῶν· γιατί, ὅσο κι ἂν εἶναι δυνατὸς ὁ κάπρος, τοῦ κόβεται ἡ ἀναπνοὴ καὶ κουράζεται.²⁰ Αὐτὸ ἦταν ἐπικίνδυνον ἔργο· ἀλλὰ ἔτσι πρέπει νὰ ἔκαναν τὸ κυνήγι ὁ Μελεάγρος καὶ οἱ σύντροφοί του, χωρὶς δίχτυα.

Ἡ ἐπάνω ζώνη τοῦ λαιμοῦ: στὴν πίσω ὄψη, ἓνα πλοῖο καὶ ἓνας χορὸς (πίν. 27, 1-3). (Ἡ παράσταση εἶναι συνεχῆς ἐδῶ· ὁ σύγχρονος σχεδιαστὴς τὴ χώρισε, ἐπαναλαμβάνοντας μιὰ μορφή.) Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸν μῦθο τοῦ Θησέα. Οἱ Ἀθηναῖοι εἶχαν ὑποχρεωθεῖ ἀπὸ τὸν βασιλιὰ τῆς Κρήτης Μίνωα νὰ στέλνουν ἓνα φόρο ἑπτὰ ἀγοριῶν καὶ ἑπτὰ κοριτσιῶν γιὰ νὰ παραδοθοῦν στὸν Μινώταυρο στὸ δαιδαλῶδες ὄχυρό του, τὸν λαβύρινθο. Ὁ Θησεὺς ἔπλευσε στὴν Κρήτη, βρῆκε τὸν δρόμο του μέσα στὸν λαβύρινθο χρησιμοποιώντας ἓνα κουβάρι νῆμα πὺλ τοῦ εἶχε δώσει ἡ κόρη τοῦ Μίνωα Ἀριάδνη, σκότωσε τὸ τέρας, ἔσωσε τοὺς δεκατέσσερις καὶ κατόρθωσε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸν λαβύρινθο. Τότε, ὅπως μᾶς λένε, αὐτὸς καὶ οἱ δεκατέσσερις γιόρτασαν τὴ σωτηρία τους μὲ ἓναν χορὸ, μὲ τὸν ὁποῖο μιμοῦνταν τὴ διαδικασία τῆς ἐξόδου τους πιασμένοι ἀπὸ τὸ χέρι. Αὐτὸ εἶναι πὺλ βλέπουμε στὸ δεξιὸ ἡμισυ τῆς εἰκόνας — ἓναν ἀπὸ ἐκείνους τοὺς μακριοὺς, ἐλικοειδεῖς χοροὺς πὺλ ἀκόμα μπορεῖ νὰ τοὺς δεῖ κανεὶς νὰ χορεύονται στὴν Ἑλλάδα. Ὁ Θησεὺς, μὲ ἓνα ἑορταστικὸ ἔνδυμα, ὁδηγεῖ τὸν χορὸ, παίζοντας λύρα. Ἡ Ἀριάδνη, ἀντιμέτωπη μ' αὐτόν, κρατᾷ τὸν μίτο, ξανατυλιγμένο· καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν κοντὴ τροφὸς τῆς, τὸ ὄνομα τῆς ὁποίας, Κορκύνη, ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Πλούταρχο, ἀλλὰ ὁ Κλειτίας τὴν ἀποκαλεῖ ἀπλῶς *θροφό*. Τώρα τὸ ἀριστερὸ ἡμισυ τῆς παράστασης. Αὐτὸ συχνὰ παρερμηνεύθηκε, καὶ μερικοὶ ὑπέθεσαν ὅτι ὁ Φαίδιμος, ὁ τελευταῖος ἀπὸ τοὺς δεκατέσσερις, μόλις κατέβηκε ἀπὸ τὸ πλοῖο. Δὲν εἶναι ἔτσι. Ὁ χορὸς μόλις ἀρχίζει καὶ εἶναι ὁ τελευταῖος πὺλ θὰ πάρει μέρος σ'

αὐτὸν — ἓνα τέχνασμα τοῦ ζωγράφου γιὰ νὰ προσθέσει μιὰ αἴσθηση ζωῆς καὶ ποικιλίας στὴν ὠραία τυπικὴ ἀπεικόνιση τοῦ χοροῦ. Ὅσο γιὰ τὸ πλοῖο, δὲν ὑπάρχει φιλολογικὴ ἀναφορὰ ποὺ νὰ μᾶς βοηθᾷ, καὶ πρέπει ἡ ἐρμηνεία μας νὰ βασίζεται στὴν ἴδια τὴν εἰκόνα. Ἡ ἐξήγηση εἶναι ὅτι τὸ πλοῖο τοῦ Θησέα, ἀφοῦ τὸν ἄφησε στὴν Κρήτη, κοντὰ στὴν Κνωσό, πρέπει νὰ ἀπέπλευσε μὲ ὁδηγίες νὰ ἐπιστρέψει ὕστερα ἀπὸ ὀρισμένο διάστημα· δὲν ἦταν ἀσφαλὲς νὰ παραμείνει ἀγκυροβολημένο. Ἐπιστρέφοντας ὅπως τοὺς εἶχε διατάξει ὁ Θησέας, καὶ μὴ γνωρίζοντας ἂν θὰ τὸν ξανάβλεπαν ποτέ, βλέπουν τὸν χορὸ νὰ ξεδιπλώνεται καὶ ἀντιλαμβάνονται μὲ χαρὰ ὅτι ἡ ἐπιχείρηση ἦταν ἐπιτυχής.²¹

Τὸ πλοῖο εἶναι ἓνα μακρὺ, χαμηλό, ἀνοιχτὸ σκάφος μὲ κουπιὰ, μὲ ἓνα μόνο ἱστίο. Διακρίνουμε τὸν θαλασσοτόμο καὶ τὸ μπροστινὸ μέρος τοῦ καταστρώματος· τὴν κουπαστή· τὴν πρύμνη ποὺ σχηματίζει καμπύλη καὶ καταλήγει σὲ δύο κεφάλια κύκνων, ἐνισχυμένη μὲ ἓνα μαδέρι μὲ ὑποστήριγμα. Ὁ τιμονιέρης, ζεστὰ ντυμένος, κάθεται στὴν πρύμνη μὲ τὰ δύο κατευθυντήρια κουπιὰ. Ὁ ἱστὸς εἶναι χαμηλωμένος — αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ἀπεικόνισή του στὴν ἀρχαιότητα, παρόλο ποὺ ἡ διαδικασία περιγράφεται συχνὰ στὸν Ὅμηρο. Ὑπάρχει μεγάλος ἐνθουσιασμός καὶ χαρὰ. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς κωπηλάτες σηκώνονται ἀπὸ τὰ καθίσματά τους, καὶ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς σηκώνει ψηλὰ τὰ χέρια ἀπὸ τὴ χαρὰ του· ἓνας ἄλλος ἄντρας ἔχει πηδήξει ἀπὸ τὸ πλοῖο καὶ κολυμπᾷ πρὸς τὴν ξηρά, μὲ ἓνα εἶδος κρόουλ. Δεκαέξι κωπηλάτες ἔχουν σωθεῖ· καὶ ὑπῆρχαν πιθανότατα τριάντα — τὸ σκάφος εἶναι μιὰ τριακοντήρης. Ἐνα μέρος τοῦ πλοίου λείπει· ἡ πλώρη ἔχει ἓνα ἔμβολο σὲ σχῆμα κεφαλίου κάπρου.

Εἶναι ἓνα πολὺ σπάνιο θέμα· στὴν πραγματικότητα τὰ μοναδικὰ ἄλλα παραδείγματα ποὺ ἔχουμε εἶναι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κλειτία. Μικρὰ θραύσματα ἀπὸ δύο ὑπέροχα ἀγγεῖα ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν προέρχονται ἀπὸ ἀπεικονίσεις τοῦ χοροῦ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπ' ὅ,τι στὸ ἀγγεῖο François (πίν. 29, 6 καὶ πίν. 30, 2). Ἀπὸ τὸ ἓνα ἀγγεῖο, τμήματα χορευτῶν.²² Ἀπὸ τὸ ἄλλο, τὸ πρόσωπο μιᾶς γυναίκας καὶ τὸ πίσω μέρος ἑνὸς κεφαλίου, μὲ τὴν ἐπιγραφή [Εὐρ]υσθένης, τὸ ὄνομα τοῦ πέμπτου χορευτῆ ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ στὸ ἀγγεῖο François.²³

Ἡ κατώτερη ζώνη τοῦ λαιμοῦ: στὴν μπροστινὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου, μιὰ ἄρματοδρομία (πίν. 26, 1-3). Εἶναι τὸ κύριο ἄθλημα στοὺς νεκρικοὺς ἀγῶνες ποὺ ἔκανε ὁ Ἀχιλλέας πρὸς τιμὴν τοῦ Πατρόκλου, ποὺ περιγράφονται στὸ εἰκοστὸ τρίτο βιβλίο τῆς Ἰλιάδας. Ὁ Ἀχιλλέας στέκεται στὸ τέρμα, καὶ τὰ ἔπαθλα εἶναι τρίποδες — μπρούτζινα μαγειρικὰ σκεύη ἐπάνω σὲ τρία πόδια — καὶ μπρούτζινοι λέβητες, ἢ ὅπως τὰ ὀνομάζουμε τώρα, δίνου — μεγάλα στρογγυλὰ δοχεῖα γιὰ ἀνάμιξη. Τὰ ἔπαθλα ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ γιὰ νὰ καλυφθοῦν τὰ κενὰ κάτω ἀπὸ τὰ ἄλογα, μιὰ παλιὰ σύμβαση. Οἱ πέντε ἡνίοχοι φοροῦν τὸ συνηθισμένο μακρὺ φόρεμα, καὶ κρατοῦν ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἡνία, τὸ μαστίγιό. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς κοιτάζει πίσω του.

Κατὰ ἀρκετὰ περίεργο τρόπο, ὁ Κλειτίας ἀπομακρύνεται πολὺ ἀπὸ τὴν ὁμηρικὴ ἀφήγηση²⁴ ἀπὸ τοὺς πέντε ἡνιόχους τοῦ μόνον ὁ Διομήδης, στὸν Ὅμηρο, παίρνει μέρος στὴν ἀρματοδρομία, καὶ αὐτός, ὁ νικητής, ἔρχεται τρίτος στὸν Κλειτία. Δύο ἀπὸ τοὺς πέντε, ὁ Δαμάσιππος καὶ ὁ Ἴποθῶν, δὲν ἀναφέρονται κὰν στὴν Ἰλιάδα. Οἱ ἄλλοι εἶναι ὁ Ὀδυσσεύς, ποὺ ἔρχεται πρῶτος — ἀλλὰ στὸν Ὅμηρο δὲν πῆρε μέρος στὸν ἀγῶνα —, καὶ ὁ Αὐτομέδων. Ὅλα αὐτὰ εἶναι ὠραῖα ἥρωικὰ ὀνόματα, ἀλλὰ ὁ Κλειτίας, μόνος του, δὲν θυμόταν τὴν ὑπόθεση, καὶ δὲν μποροῦσε νὰ βρεῖ κάποιον ἄλλον ποὺ νὰ τὴ θυμᾶται· ὁ μορφωμένος φίλος του δὲν βρισκόταν κοντά του.

Ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἡ εἰκόνα εἶναι παραδοσιακὴ. Ὑπάρχει κάποια ποικιλία, ἀλλὰ ὄχι τόση ὥστε θὰ περίμενε κανεὶς: τὰ ἄρματα μοιάζουν πολὺ μεταξύ τους. Ὁ Κλειτίας θὰ μποροῦσε νὰ τὰ ποικίλει κάπως· ἐκεῖνο ὅμως ποὺ ἤθελε νὰ ἀποδώσει ἦταν ἡ ὁμορφιά τῆς γρήγορης, ἀνεμπόδιστης κίνησης πρὸς μία κατεύθυνση, ποὺ βρισκόταν σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀργὴ πομπὴ στὴν κύρια ζώνη, καὶ μὲ τὴν κομπιασμένη καὶ διακεκομμένη κίνηση στὶς ἄλλες ζῶνες.

Ἡ κατώτερη ζώνη τοῦ λαιμοῦ: στὴν πίσω ὄψη, μιὰ κενταυρομαχία (πίν. 27, 1-3). Στὴν πρώιμη τέχνη εἶναι συνήθως ὁ Ἡρακλῆς ποὺ μάχεται μὲ τοὺς κενταύρους· καὶ ὥς πρόσφατα αὐτὴ ἦταν ἡ παλιότερη παράσταση στὴν ὁποία οἱ Θεσσαλοὶ Λαπίθες πολεμοῦν ἐναντίον τους· ἀλλὰ ἕνα ἐπεισόδιο τῆς θεσσαλικῆς κενταυρομαχίας, ὁ θάνατος τοῦ Καινεά, ἐμφανίζεται σὲ ἕνα χάλκινο ἀνάγλυφο τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα ποὺ δὲν εἶναι πολὺς καιρὸς ποὺ βρέθηκε στὴν Ὀλυμπία.²⁵

Ὁ Νέστωρ, στὴν Ἰλιάδα, ἀναφέρει τὴ θεσσαλικὴ κενταυρομαχία, ἀλλὰ μὲ σύντομο τρόπο, ὡς τρομερὴ σύγκρουση· περιγράφεται ἐπίσης στὴν *Ἀσπίδα τοῦ Ἡρακλέους*, ἀλλὰ ὄχι ἐν ἐκτάσει· πρέπει νὰ ὑπῆρχε ἕνα ἔπος, χαμένο σήμερα, ποὺ ἀφηγοῦνταν ὁλόκληρη τὴν ἱστορία. Ἡ εἰκόνα τοῦ Κλειτία ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ ὁμάδες (ὅλες τώρα ἀποσπασματικὲς) μὲ ἄφθονη ἐπικάλυψη. Στὰ ἀριστερά, ὁ Θησέας καὶ ἕνας κένταυρος (ὁ Θησέας, παρόλο ποὺ δὲν ἦταν Λαπίθης, πῆρε μέρος ὡς ἀφοσιωμένος φίλος τοῦ σπουδαίου Λαπίθης πολεμιστῆ Πειρίθου). Μετὰ ὁ Ἀντίμαχος καὶ ἕνας κένταυρος. Κατόπιν, ὁ Καινεὺς εἶναι καταχωμένος μέσα στὴ γῆ ἀπὸ τοὺς κενταύρους Ἀγριο, Ἀσβολο καὶ Ὑλαῖο. Ὁ Καινεὺς εἶναι μία ἀπὸ τὶς γραφικότερες μορφὲς στὸν μῦθο. Ἡ νεαρὴ Καινὶς ζήτησε ἀπὸ τὸν Ποσειδῶνα νὰ τὴ μεταμορφώσει σὲ ἄντρα, καὶ ὁ Ποσειδῶν πραγματοποίησε τὴν ἐπιθυμία της καὶ ἐπιπλέον τὴν ἔκανε ἄτρωτη. Ὁ Καινεὺς, ὅπως λεγόταν πιά, ἦταν ἄτρωτος στὸν χαλκὸ καὶ στὸν σίδηρο· ἀλλὰ οἱ κένταυροι ἦταν ὀπλισμένοι μὲ πρῶτο-γονα ὅπλα, κλαδιὰ καὶ κοτρόνια, καὶ ὄχι ξίφη καὶ δόρατα, καὶ ἔτσι ὁ Καινεὺς δὲν βρισκόταν σὲ πλεονεκτικότερη θέση ἀπέναντί τους ἀπὸ ἕναν κανονικὸ ἄνθρωπο· ἔτσι μετὰ ἀπὸ σπουδαῖα κατορθώματα, ἐξαφανίστηκε καταχωμένος μέσα στὴ γῆ. Κατόπιν ὁ Ὅπλων καὶ ὁ Πετραῖος· ἕνας Λαπίθης, πιθανὸν ὁ Πειρίθους (ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ ἔχει παραλειφθεῖ), καὶ ὁ Μελαγχαίτης· ἕνας δεύτερος κένταυρος, ὁ

Πύρρος, κείται στο έδαφος· μια έκτη ομάδα, από την οποία λίγα σώζονται· τέλος ο Δρύας και ο Όροίβιος, που σωριάζεται και ίκετεύει για τη ζωή του.

Οι εικόνες στις λαβές (πίν. 28). Είναι οι ίδιες και στις δύο λαβές, με μικρές παραλλαγές. Πρώτα, η Άρτεμις, πτερωτή, κρατάει (στη μία λαβή) δύο λεοντάρια, (στην άλλη) έναν πάνθηρα και ένα έλάφι. Αυτός είναι ο τύπος της μορφής που έμεις οι σύγχρονοι ονομάζουμε *Πότνια θηρών*, βασίλισσα των άγριων θηρίων, από έναν τίτλο της Άρτεμης στον Όμηρο. Η θεά, σχεδόν πάντοτε πτερωτή, συνήθως στέκεται ακίνητη, κρατώντας ένα ζευγάρι από άγρια θηρία ή πουλιά — αυτή είναι μια πολύ αγαπητή μορφή στην Ελλάδα του έβδομου και του έκτου αιώνα.²⁶ στην Άττική ωστόσο δεν είναι συνηθισμένη: υπάρχουν συνολικά μόνο δώδεκα παραδείγματα, το παλιότερο του ύστερου έβδομου αιώνα,²⁷ και αργότερα έγινε τόσο σπάνια ώστε να γράφει ο Πausanias στην περιγραφή του της Λάρνακας του Κυψέλου: «Δεν ξέρω για ποιόν λόγο η Άρτεμις έχει φτερούγες στους ώμους και κρατάει έναν πάνθηρα στο ένα χέρι και ένα λεοντάρι στο άλλο». Πρέπει να αναρωτηθούμε γιατί η Πότνια θηρών εμφανίζεται στο άγγείο François. Ήταν η Άρτεμις που έστειλε τον κάπρο στην Καλυδώνα, αλλά δεν είναι αυτός ο λόγος για τον οποίο βρίσκεται εδώ. Πρέπει μάλλον να σκεφτούμε ότι η Πότνια θηρών ανήκει στον ίδιο κόσμο με τις σφίγγες, τους γρύπες και τα ζώα της τρίτης ζώνης του σώματος του αγγείου, καθώς και τις σφίγγες που πλαισιώνουν τον λαιμό μπροστά, και ότι βρίσκεται εδώ για τον ίδιο λόγο που βρίσκονται κι αυτά· ή μάλλον ότι αυτά ανήκουν στον *δικό της* κόσμο: είναι η βασίλισσά τους.

Το σύμπλεγμα του Αϊαντα και του Άχιλλέα (πίν. 28, 1-2), η παλιότερη άττική απεικόνιση του θέματος, αποτελεί μέρος του κύκλου Πηλέα - Άχιλλέα, και είναι το τελευταίο επεισόδιο στην πολυτάραχη ήρωική ιστορία που άρχισε με τους γάμους του Πηλέα και της θεάς Θέτιδας.²⁸ Μια περίεργη νότα που έντυπωσιάζει, όπως παρατήρησε ο Payne,²⁹ είναι η αντιπαράθεση της ιερατικής μορφής της θεάς με τον μοχθούντα Αϊαντα και το άκαμπτο σώμα του Άχιλλέα. Δεν είναι τυχαίο που το ένα τονίζει το άλλο, είτε η πράξη του καλλιτέχνη ήταν συνειδητή, είτε ένστικτώδης, είτε κάτι ανάμεσα στα δύο.

Πάνω από το κεφάλι της Άρτεμης η λαβή καμπυλώνεται απότομα προς τα κάτω, και η τρίτη εικόνα της λαβής, μια Γοργώ, βρίσκεται στο τμήμα της λαβής που βλέπει προς τα μέσα (πίν. 28, 3-4). Κοιτάζοντας το άγγείο από το έσωτερικό του ή μόνη διακόσμηση που διακρίνεται είναι το ζευγάρι των Γοργόνων, και αν το άγγείο ήταν γεμάτο κρασί θα φαίνονταν σαν να πετούσαν πάνω από τη θάλασσα. Οι Γοργόνες του Κλειτία αποτελούν μέρος μιας ιστορίας: είναι η Σθενώ και η Εϋρύαλη, αδερφές της Μέδουσας. Ολόκληρη ή σκηνή μας είναι ήδη γνωστή από παλιότερα έργα, και έχουμε ένα θραύσμα με μια πλήρη απεικόνισή της από τον ίδιο τον Κλειτία. Το όστρακο στο Μουσείο Ποϋσκιν της Μόσχας (πίν. 30, 1),³⁰ που μπορεί να είναι από τον λαιμό ενός κιονωτού κρατήρα (και όχι ενός

έλικωτοῦ κρατήρα ὅπως τὸ ἀγγεῖο François), δίνει τὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς εἰκόνας, μὲ τὸν Περσέα νὰ πετάει καὶ τὴν Ἀθηνᾶ νὰ ἀκολουθεῖ γιὰ νὰ τὸν προστατέψει· μετὰ πρέπει νὰ ἐρχόταν ὁ Ἑρμῆς· κατόπιν οἱ δύο ἀδερφεῖς τῆς Μέδουσας, ἡ ἴδια ἡ νεκρὴ Μέδουσα, καὶ πιθανὸν καὶ ἄλλες μορφές.

Σῶζονται καὶ δύο ἄλλα κεφάλια Γοργόνων τοῦ Κλειτία ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Σθενὼ καὶ τὴν Εὐρυάλη. Τὸ ἓνα, ἀρκετὰ κατεστραμμένο, εἶναι τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ Ἑκτορα στὴ σκηνὴ τοῦ Τρωίλου στὸ ἀγγεῖο François (πίν. 25, 3)· τὸ ἄλλο, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἀρχαῖκὰ γοργόνεια, ἀποτελεῖ τὸ κύριο στολίδι (πίν. 30, 3-4) ἐνὸς μικροῦ ἀντικειμένου ἀμφίβολης χρήσης, ποὺ μοιάζει μὲ ὑποστάτη, στὴ Νέα Ὑόρκη, τὸ ὁποῖο φέρει, ὅπως καὶ τὸ ἀγγεῖο François, τὴ διπλὴ ὑπογραφή τοῦ Ἑργότιμου καὶ τοῦ Κλειτία.³¹

Τέλος, στὸ πόδι τοῦ ἀγγείου, πυγμαῖοι καὶ γερανοί (πίν. 29, 1-4). Ὁ πόλεμος ἀνάμεσα στοὺς γερανούς καὶ τοὺς πυγμαῖους ἀναφέρεται στὴν Ἰλιάδα,³² ἡ εἰκόνα ὅμως στὸ ἀγγεῖο François εἶναι ἡ παλιότερη παράστασή του ἀλλὰ καὶ ἡ καλύτερη καὶ ἡ πιὸ περίτεχνη. Οἱ πυγμαῖοι εἶναι μικροσκοπικοί — κοντοὶ ἀλλὰ ὄχι παραμορφωμένοι, πολὺ καλοφτιαγμένοι· καὶ ἔτσι ἀπεικονίζονται σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς παλιότερες παραστάσεις τους.³³ Ἐνα μέρος τῆς εἰκόνας τοῦ Κλειτία λείπει, ἀλλὰ ἡ γενικὴ σύνθεση εἶναι σαφής. Στὴ μέση, τρεῖς ὁμάδες πυγμαίων, ποὺ χρησιμοποιοῦν ρόπαλα καὶ μπαστούνια μὲ κυρτὲς λαβές — «μπαστούνια τοῦ χόκεϋ». Στὴ μεσαία ἀπὸ τὶς τρεῖς ὁμάδες ἓνας πυγμαῖος ἔχει πιάσει ἓναν γερανὸ ἀπὸ τὸν λαιμὸ μὲ τὸ μπαστούνι τοῦ χόκεϋ καὶ τὸν χτυπάει μὲ τὸ ρόπαλο (πίν. 29, 3)· ὁ σύντροφός του, φορώντας τὸ καπέλο του, κείτεται νεκρὸς στὸ ἔδαφος. Στὴν ἀριστερὴ ὁμάδα ἓνας ἄλλος πυγμαῖος ἔχει πιάσει μὲ τὸ μπαστούνι τοῦ ἓναν ἱπτάμενο γερανό· ὁ σύντροφός του πιάνει τὸν λαιμὸ του μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ μὲ τὸ δεξιὸ του σηκώνει τὸ ρόπαλό του γιὰ νὰ χτυπήσει (πίν. 29, 2). Στὴ δεξιὰ ὁμάδα δύο πυγμαῖοι ἔχουν πιάσει μὲ τὸ μπαστούνι τοὺς ἓναν ἱπτάμενο γερανό· ὁ ἓνας γονατίζει τραβώντας τον πρὸς τὰ κάτω (πίν. 29, 3). Αὐτὲς οἱ τρεῖς ὁμάδες πλαισιώνονται ἀπὸ δύο σκηνὲς μὲ ἱππικό. Οἱ πυγμαῖοι εἶναι ἀνεβασμένοι πάνω σὲ ὑπέροχες κατσίκες, καὶ χρησιμοποιοῦν σφενδόνες. Ἀκοῦμε γιὰ τὸ ἱππικὸ τῶν πυγμαίων πολὺ ἀργότερα, ἀπὸ τὸν Πλίνιο, καθὼς καὶ γιὰ τὴ στρατηγικὴ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν:³⁴ «ἀναφέρεται», γράφει, «ὅτι ὅταν ἔρχεται ἡ ἀνοιξή, οἱ πυγμαῖοι, ἀνεβασμένοι πάνω σὲ κριάρια ἢ κατσίκες, καὶ ὅπλισμένοι μὲ τόξα καὶ βέλη, κατεβαίνουν πρὸς τὴ θάλασσα, καὶ σὲ μιὰ ἐκστρατεία τριῶν μηνῶν καταστρέφουν τὰ αὐγὰ καὶ τὰ μικρὰ τῶν γερανῶν· ἀλλιῶς δὲν θὰ μπορούσαν νὰ τὰ βγάλουν πέρα μὲ τὰ πλήθη τους. Φέρνουν πίσω φτερὰ καὶ κελύφη αὐγῶν καὶ τὰ χρησιμοποιοῦν, ἀναμιγμένα μὲ λάσπη, γιὰ νὰ χτίσουν τὰ σπίτια τους».

Στὴν ἀριστερὴ ὁμάδα τοῦ ἱππικοῦ ἓνας πυγμαῖος ἔχει πέσει καὶ ἓνας γερανὸς ραμφίζει τὰ μάτια του (πίν. 29, 1).

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἱππικὸ ὑπάρχει καὶ πεζικόν· ἐδῶ ἓνας γερανὸς εἶναι πεσμένος, καὶ ἓνας πυγμαῖος τὸν ἀποτελεῖώνει μὲ ἓνα ρόπαλο.

Μιὰ πηγὴ τοῦ μύθου τῆς μάχης τῶν πυγμαίων μὲ τοὺς γερανούς ἦταν ἀσφαλῶς οἱ ἀναφορὲς τῶν ταξιδιωτῶν γιὰ τὶς φυλὲς τῶν νάνων ποὺ ζοῦσαν στὶς ἄκρες τῆς γῆς. Μιὰ ἄλλη ὅμως ἦταν, κοντινότερη αὐτῇ, ἡ ἐτήσια πάλη τοῦ Ἑλληνα γεωργοῦ μὲ τὰ πουλιά. Ὁ γερανὸς ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους ἐχθροὺς του, καὶ ὑπάρχουν πολλὲς ἀναφορὲς στὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία γιὰ τὴν καταστροφικότητά του. Ἄς θυμηθοῦμε τὸν μῦθο τοῦ Αἰσώπου γιὰ τὸν γεωργὸ ποὺ ἔπιασε ἓναν πελαργὸ καὶ ἦταν ἕτοιμος νὰ τὸν σκοτώσει. «Ἀλλὰ εἶμαι πελαργός», διαμαρτυρήθηκε ἐκεῖνος, «ὄχι γερανός». «Δὲν μπορῶ νὰ κάνω τίποτα γι' αὐτό», λέει ὁ γεωργός, «σὲ βρῆκα ἀνάμεσα στοὺς γερανούς».³⁵ Τὰ ὅπλα τῶν πυγμαίων στὸν Κλειτία καὶ οἱ τακτικὲς τοὺς εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ζωὴ στὴν Ἑλλάδα· καὶ εἶναι ἐκεῖνα ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸν γεωργό — καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ γεωργοῦ — γιὰ νὰ προστατευτοῦν τὰ σπαρτὰ ἀπὸ τὰ πουλιά, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν γερανῶν.

Ἡ μάχη μὲ τοὺς γερανούς στὸ ἀγγεῖο François ἦταν πάντοτε πολὺ δημοφιλὴς, καὶ ἓνας μεγάλος ἀρχαιολόγος ἰσχυρίστηκε ὅτι «τόσο στὴ σύλληψή της ὅσο καὶ στὴ ζωγραφικὴ ἀπόδοσή της ἔδωσε στὸν ζωγράφο μεγαλύτερη εὐχέρεια νὰ χρησιμοποιήσῃ τὶς δυνάμεις τοῦ ἀπ' ὅ,τι ἡ ἐπίσημη πομπὴ τῶν θεῶν στὴν κύρια ζωφόρο».³⁶ Χωρὶς νὰ θέλουμε νὰ ὑποτιμήσουμε τὶς ἀρετὲς τῆς μάχης μὲ τοὺς γερανούς, πρέπει νὰ ποῦμε, νομίζω, ὅτι ἡ ὑψηλὴ τεχνοτροπία τῆς κύριας ζωφόρου, καὶ ἡ γεμάτη ποικιλία ζωερὴ ἀφηγηματικότητά τῶν ἄλλων, εἶναι ἀκόμα λαμπρότερα ἐπιτεύγματα.³⁷

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ

ΤΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα γιὰ τὰ ὁποῖα μιλήσαμε στὰ δύο τελευταῖα κεφάλαια δὲν ἦταν μεγάλου μεγέθους. Τὸ ἀγγεῖο François ἦταν μεγάλο, ἀλλὰ οἱ μορφές ἦταν συγκριτικὰ μικρές. Γιὰ ἓνα περισσότερο μνημειῶδες στὺλ ζωγραφικῆς πρέπει νὰ στραφοῦμε σὲ ἄλλους καλλιτέχνες, ὅπως τὸν ζωγράφο τῆς Ἀκρόπολης 606 ἢ τὸν Νέαρχο ἢ τὸν Λυδό. Δύο ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς τρεῖς ἀνήκουν στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ εἶναι περίπου σύγχρονοι μὲ τὸν Κλειτία. Ἡ σταδιοδρομία τοῦ τρίτου, τοῦ Λυδοῦ, ἀρχίζει στὸ δεύτερο τέταρτο, ἀλλὰ συνεχίζεται καὶ σὲ μεγάλο μέρος τοῦ τρίτου. Ὁ ζωγράφος τῆς Ἀκρόπολης 606 πῆρε τὸ ὄνομά του ἀπὸ ἓναν μεγάλο, καλοδιατηρημένο, ἀκέραιο δῖνο πὺν βρέθηκε στὴν Ἀκρόπολιν τῶν Ἀθηναίων (πίν. 30, 5 καὶ 31, 1-2).¹ Τὸ σχῆμα μᾶς εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸ παλιότερο ἀγγεῖο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων στὸ Λοῦβρο, καθὼς καὶ ἀπὸ μερικὰ ἀγγεῖα τοῦ Σοφίλου· καὶ τὸ σύστημα τῆς διακόσμησης εἶναι τὸ ἴδιο, μερικὲς ζῶνες πὺν περιτρέχουν τὸ ἀγγεῖο καὶ καλύπτουν ὁλόκληρὴ τὴν ἐπιφάνειά του. Ἡ κύρια παράσταση εἶναι μιὰ σκηνὴ μάχης· ὅχι μιὰ σύγχρονη μάχη, γιατί οἱ μαχητὲς ὁδηγοῦν ἄρματα καὶ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὸ ἄρμα εἶχε πάψει νὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες στὸν πόλεμο, ἀλλὰ μιὰ μάχη πὺν πιστευόταν ὅτι ἔλαβε χώρα στὸ ἥρωικὸ παρελθόν. Ὑπάρχουν ὁκτὼ ἄρματα. Οἱ ἡνίοχοί τους σταματοῦν τὰ ἄλογα καὶ οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς ἔχουν ξεπεζέψει· μόνο ἓνας ἔχει τὸ ἓνα πόδι ἀκόμα ἐπάνω στὸ ἄρμα. Δύο ζεύγη πολεμιστῶν ἔχουν ἤδη συναντηθεῖ. Τὸ ἓνα ζεῦγος ἐπιτίθεται· οἱ ἄλλοι ἀντιστέκονται, ἀλλὰ ἓνας ἀπὸ τοὺς συντρόφους τοὺς εἶναι πεσμένος μὲ τὸ πρόσωπο πρὸς τὰ κάτω. Ἡ μεγαλύτερης κλίμακας φωτογραφία δίνει μόνο ἓνα τμῆμα ἐκείνου πὺν σώθηκε· περισσότερα φαίνονται, σὲ μικρότερη κλίμακα, στὴ γενικὴ ἄποψη. Πρόκειται ἐπιτέλους γιὰ μιὰ εἰκόνα πὺν μὲ τὸ μέγεθος, τὴ μεγαλοπρέπεια καὶ τὴ σφοδρότητά της μπορεῖ νὰ καταταγεῖ πλᾶι στὰ ἀριστουργήματα τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου καὶ τῶν συντρόφων του. Τὰ ἀνυπόμονα πρόσωπα πὺν σκύβουν μπροστά· ἡ βίαιη συστροφή τῶν μουστακιῶν·

¹ Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο IV βλ. σ. 136-138.

οἱ τολμηρὲς γραμμὲς τῶν περικεφαλαίων, ποὺ θὰ ἐνθουσίαζαν ἕναν ὀπλοποιό· τὸ ἐξαρθρωμένο σῶμα τοῦ πεσμένου ἥρωα· τὰ ὑπέροχα ἄλογα, ποὺ ἀντικατέστησαν τὸ παλιομοδίτικο ξύλινο ἄλογο τοῦ ἑβδομοῦ καὶ τοῦ πρώιμου ἔκτου αἵωνα — ὅλα αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα συνδυαζόμενα κάνουν αὐτὴ τὴ σκηνὴ μάχης μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἡ φωτογραφία (πίν. 31, 2) δείχνει ἕνα ἀδημοσίευτο τμῆμα τῆς, τὸν τελευταῖο ἡνίοχο καὶ πολεμιστὴ στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας καὶ ἕνα μέρος τοῦ τελευταίου πολεμιστῆ στὰ ἀριστερά, συμπληρώνοντας τὸ καλὸ σύγχρονο ἀντίγραφο. Δὲν ἀποδίδει πολὺ καλὰ τὰ ἀρχικὰ χρώματα· τὰ μαλλιά τοῦ ἡνιόχου ἦταν σκοῦρα κόκκινα, τὸ ἴδιο καὶ ἡ περικεφαλαία τοῦ πολεμιστῆ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἄκρῃ τῆς, ποὺ ἦταν μαύρη μὲ λευκὰ στίγματα. Ἐξάλλου ἡ ἐγγράραξη φαίνεται πιὸ εὐαίσθητη ἀπ' ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο, ἰδιαίτερα στὸ πρόσωπο τοῦ ἡνιόχου. Τὸ σκοῦρο πράγμα στὰ δεξιὰ τοῦ ἡνιόχου εἶναι ἡ ἀσπίδα του, μετὰ ἀκολουθεῖ τὸ διπλὸ λοφίο τοῦ πολεμιστῆ. Πάνω ἀπὸ τὴν κύρια ζώνη ὑπάρχει μιὰ ταινία μὲ φυτικὰ κοσμήματα, καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὴν μιὰ ἄλλη φυτικὴ ταινία, παχιά καὶ ἀκόμα πιὸ σχηματικὴ. Ἀπὸ κάτω τῆς, μιὰ στενότερη εἰκονιστικὴ ζώνη μὲ μιὰ συμπλοκὴ ἵππῶν, ποὺ ἕνα μέρος τῆς μόνο ἔχει δημοσιευθεῖ. Οἱ ἵππεῖς εἶναι μικροί, τὰ ἄλογά τους μεγάλα καὶ δυνατά. Ἡ μία παράταξη εἶναι Ἑλληνες, ποὺ φοροῦν κοντοὺς χιτῶνες καὶ τσόχινα πλατύγυρα καπέλα, καὶ ἐκσφενδονίζουν ἀκόντια μὲ δερμάτινους ἱμάντες· οἱ ἀντίπαλοί τους εἶναι ἔφιπποι τοξότες, ποὺ φοροῦν κοντοὺς χιτῶνες, μπότες, καὶ καπέλα μὲ μπόρ ἀνατολίτικης μόδας, καὶ ἔχουν φαρέτρες στοὺς ὤμους τους. Ἐνας ἄντρας μὲ ἀκόντιο εἶναι πεσμένος, μὲ ἕνα βέλος στὸ κεφάλι, καὶ τὸ ἄλογό του φεύγει χωρὶς αὐτόν. Ὑπάρχει ἀρκετὴ μανία σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα. Ἀπὸ κάτω μιὰ φυτικὴ ταινία, καὶ μετὰ μιὰ ζώνη μὲ ζῶα παραταγμένα σὲ ὁμάδες ἀνὰ δύο ἢ τρία. Αὐτά, παρόλο ποὺ δὲν θὰ τὸ περίμενε κανεὶς, εἶναι λίγο στυλιζαρισμένα. Ὁ καλλιτέχνης ἔκανε ἕνα πείραμα στὴν ὁμαδοποίηση, καὶ τὰ ζῶα, ἀντὶ νὰ κρατοῦν τὴν ἀπόστασή τους, ἀλληλοεπικαλύπτονται ἐλεύθερα· αὐτὸ μπορεῖ νὰ μὴ φαίνεται ἀξιοπαρατήρητο, ἀλλὰ ἀντίκειται πρὸς τὸν δοκιμασμένο ἀπὸ τὸν χρόνον κανόνα τῆς ζωφόρου τῶν ζώων, σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο τὰ ζῶα εἴτε συμπλέκονται σὲ πάλῃ εἴτε κρατοῦν τὴν ἀπόστασή τους. Ἡ καινοτομία δὲν εὐνοήθηκε. Μιὰ ἄλλη φυτικὴ ταινία ἀκολουθεῖ, ἕνα στεφάνι μυρτιᾶς, καὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ δίνου ἔχει ἕνα κομψὸ κόσμημα, ποὺ ἔχει ὡς βάση τὸν στρόβιλο ποὺ ἦταν γιὰ πολὺν καιρὸ ἕνα δημοφιλὲς σχῆμα κυκλικῆς διακόσμησης.² Ἐξὶ μπροστινὰ μέρη ζώων, λεονταριῶν καὶ ἀλόγων ἐναλλάξ, εἶναι διευθετημένα γύρω ἀπὸ μιὰ παχιά κόκκινη ταινία σὰν λαβὲς σὲ ἕνα πηδάλιο πλοίου, ἢ σὰν ἕνα ἰδεατὸ περιστρεφόμενο παιχνίδι. Ἡ ἰδέα τῆς ταχύτητας ἔχει μεταδοθεῖ μὲ θαυμαστὸ τρόπο, καὶ ἐπιτείνεται μὲ τὰ εὐλύγιστα φυτὰ στὰ ἐνδιάμεσα κενά. Τέλος, μιὰ δευτέρη ζωφόρος ζώων κοσμεῖ τὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ στομίου· ἐδῶ δὲν ὑπάρχουν καινοτομίες, καὶ τὰ ζῶα κρατοῦν τὶς ἀποστάσεις τους.

Μιὰ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ζωγράφου βλέπουμε σὲ δύο ἀμφορεῖς στὸ Βερολίνο (πίν.

32, 1-2) καὶ στὸ Tübingen (πίν. 32, 3-4).³ Στὸν ὑπερβολικὰ μεγάλο ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου τὸ πόδι εἶναι σύγχρονο, καὶ ὅπως δείχνει τὸ ἀγγεῖο τοῦ Tübingen, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποκατασταθεῖ μὲ μεγαλύτερη καμπύλη. Εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀμφορεῖς τῶν ὁποίων ἡ γενικὴ ἐμφάνιση εἶναι ἰδιαίτερα αὐστηρή. Στὸν ἕκτο αἰῶνα ἡ διακόσμηση τῶν ἀμφορέων γρήγορα περιορίζεται σὲ μιὰ μεγάλη ἐξηρημένη μετόπη σὲ κάθε ὄψη, καὶ τὸ ὑπόλοιπο τοῦ ἀγγείου, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν χῶρο μὲ τὶς ἀκτίνες στῆ βάση, ζωγραφίζεται μαῦρο· συνήθως ὅμως ὑπάρχουν ἀρκετὲς μορφές στῆ μετόπη καὶ ἔχει ἓνα φυτικὸ πλαῖσιο ἀπὸ πάνω της. Μερικὲς φορὲς ὥστόσο δὲν ὑπάρχει φυτικὸ κόσμημα, ἀλλὰ μόνο μιὰ μοναδικὴ μεγάλη μορφή, εἴτε τὸ κεφάλι ἑνὸς ἀλόγου εἴτε ἓνας ἱππείας. Τὰ ἄλλα θέματα εἶναι σπάνια σ' αὐτὴν τὴν αὐστηρὴ παραλλαγή τοῦ ἀμφορέα· καὶ μπορούμε νὰ μιᾶμε γιὰ «ἀμφορεῖς μὲ κεφάλι ἀλόγου» καὶ «ἀμφορεῖς μὲ ἱππείας». Ὁ ἱππείας συχνὰ ὁδηγεῖ καὶ ἓνα δεῦτερο ἄλογο· καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Βερολίνου δύο ἄντρες ἱππεύουν ὁ ἓνας πλάι στὸν ἄλλον, καὶ δίνουν τὴν ἐντύπωση μιᾶς πιὸ σύνθετης μοναδικῆς φιγούρας. Ὁ μπροστινὸς ἄντρας φοράει περικεφαλαία καὶ κνημίδες, καὶ κρατᾷ ἀσπίδα καὶ δόρυ· ὅλα ὅσα βλέπουμε ἀπὸ τὸν σύντροφό του εἶναι τὸ πρόσωπό του καὶ τὸ μπροστινὸ μέρος τοῦ τσόχινου μὲ γύρο καπέλου του. Ὅπως συμβαίνει συχνά, ἓνα πουλὶ πετάει δίπλα στοὺς ἱππεῖς, αὐτὴ τῇ φορᾷ μὲ ἓνα φίδι στὸ ράμφος του, χωρὶς ἀμφιβολία ἓνας καλὸς οἰωνός· ὅπως συνήθως, ἓνα ζῶο τρέχει στὸ πλάι τους — στὴ μιὰ εἰκόνα ἓνα κυνηγετικὸ σκυλί, στὴν ἄλλη ἓνας λαγός —, μιὰ ἐπωδὸς τοῦ κύριου θέματος. Αὐτὸ τὸ πολὺ μεγάλο ἀγγεῖο — τὸ ὕψος του εἶναι πάνω ἀπὸ 78.8 ἐκ. — μπορεῖ νὰ ἦταν στημένο ὡς μνημεῖο πάνω σὲ ἓναν ἀττικὸ τάφο, ὅπως ἦταν ἀσφαλῶς μερικὰ τουλάχιστον ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα μὲ κεφάλι ἀλόγου. Τὸ κεφάλι ἀλόγου ἢ ὁ ἱππείας θὰ μαρτυροῦσαν ἴσως τὴν κοινωνικὴ θέση ἢ τὶς προτιμήσεις τοῦ νεκροῦ — εἴτε ἦταν ἱππείας εἴτε ἐνδιαφερόταν γιὰ τὰ ἄλογα.⁴ Τὸ ἀγγεῖο τοῦ Tübingen εἶναι μικρότερο (τὸ ὕψος του εἶναι περίπου 50.8 ἐκ.) καὶ ἔχει ἓναν μόνο πολεμιστὴ στὴν κάθε πλευρά του· ὁ ἀετὸς δὲν ἔχει φίδι, ἀλλὰ ὑπάρχει ὅπως καὶ πρὶν ἓνα κυνηγετικὸ σκυλὶ καὶ ἓνας λαγός.

Βίαιοι πολεμιστὲς ὅπως ἐκεῖνοι στὸν ἀθηναϊκὸ δῖνο, καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι, ἐμφανίζονται σὲ ἓνα θραῦσμα στὴν Ὀδησσό, τὸ ὁποῖο ἔχει ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον (πίν. 31, 3).⁵ βρέθηκε στὴ Θεοδοσία τῆς Κριμαίας, καὶ εἶναι τὸ παλιότερο κομμάτι ἀττικῆς κεραμικῆς ποὺ ἔχει ἀνακαλυφθεῖ μέχρι τώρα στὴ Νότια Ρωσία, ἢ ὁποία εἰσήγαγε ἀρκετὰ ἀγγεῖα ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ στὸ τέλος τοῦ ἕκτου καὶ στὸν πέμπτο αἰῶνα, καὶ στὸν τέταρτο αἰῶνα ἔγινε μία ἀπὸ τὶς κυριότερες ἀγορὲς της.

Τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ δὲν ἐπέζησε. Τὸ ὄνομα τοῦ Νεάρχου ὥστόσο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ὀκτὼ ὑπογραφές.⁶ Τὰ σημαντικότερα ἔργα του εἶναι θραύσματα δύο μεγάλων κανθάρων ποὺ βρέθηκαν στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν. Ἡ καλύτερα διατηρημένη ἀπὸ τὶς τέσσερις εἰκόνες ποὺ τὰ στόλιζαν παριστάνει τὸ ζεύξιμο τοῦ ἄρματος τοῦ Ἀχιλλέα (πίν. 33, 1).⁷ Εἶναι τὸ παλιότερο ἀττικὸ παρά-

δειγμα ἑνὸς θέματος — ζεύξιμο ἄρματος — ποὺ ἔγινε πολὺ δημοφιλές, ὅπως θὰ δοῦμε, στὰ μέσα καὶ στὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ ἔκτου αἰῶνα.⁸ Ἡ μόνη σκηνὴ ζευξίματος πρὶν ἀπὸ τὸν Νεάρχου εἶναι πολὺ παλιότερη, πάλι σὲ ἓνα κορινθιακὸ ἔργο, ἓναν πρωτοκορινθιακὸ ἀρύβαλλο τοῦ δεύτερου τετάρτου τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα στὸ Βερολίνο.⁹ Τὰ ζύγια ἄλογα, καθὼς καὶ τὸ μπροστινὸ σειραφόρο, ἔχουν ἤδη ζευχτεῖ, καὶ ὁ Ἀχιλλέας, γενειοφόρος καὶ μακρυμάλλης, στέκεται μπροστά τους κρατώντας τὸ κεφάλι τοῦ σειραφόρου ἀλόγου γιὰ νὰ τὸ κρατήσει ἥσυχο (πίν. 33, 1). Τὸ τέταρτο ἄλογο τὸ φέρνει ἓνας γέρος ποὺ τὸ κρατᾷ ἀπὸ τὴ φράντζα του. Τὰ ἄλογα ἔχουν ὀνόματα· σώζονται δύο ὀνόματα, Χαῖτος καὶ Εὐθοίας, καὶ πιθανὸν καὶ ἡ ἀρχὴ ἑνὸς τρίτου ὀνόματος, τὸ Π κάτω ἀπὸ τὶς κοιλιές τους· αὐτὰ δὲν εἶναι τὰ ὀνόματα τῶν ἀλόγων τοῦ Ἀχιλλέα στὴν Ἰλιάδα. Ὁ καλλιτέχνης ὑπέγραψε, ἀνάμεσα στὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸ σειραφόρο ἄλογο, *Νεαρχοςμεγραψεενκα [ποιεσεν]*. Ὁ Ἀχιλλέας φορᾷ θώρακα καὶ κνημίδες· μιὰ γυναῖκα στέκεται πίσω του, κρατώντας τὴν περικεφαλαία, τὰ δόρατα, τὸ ξίφος καὶ τὴν ἀσπίδα του, ποὺ εἶναι βοιωτικοῦ τύπου καὶ διακοσμημένη μὲ ἓνα γοργόνειο· θὰ περίμενε κανεὶς νὰ εἶναι ἡ μητέρα τοῦ Ἀχιλλέα, ἡ Θέτις· ἀλλὰ ἂν τὸ γράμμα στὰ δεξιὰ τοῦ ξίφους εἶναι τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνόματός της, μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ ἄλλη Νηρηίδα, ἡ Χ[ορώ], παραδείγματος χάρι, μιὰ ἀδερφή τῆς Θέτιδας. Οἱ φωτογραφίες δείχνουν ὅτι τὸ σχέδιο εἶχε γίνε μὲ καφὲ πρὶν ἐπιτεθεῖ τὸ τελικὸ μαῦρο· ὑπάρχουν ἐπίσης πολλὰ ἴχνη ἑνὸς προσεκτικοῦ ἐγγράκτου προσχεδίου ὃχι μόνο γιὰ τὶς μορφές ἀλλὰ ἀκόμα καὶ γιὰ τὶς ἐπιγραφές. Ἡ ἀτμημένη ἐμφάνιση τῶν διακοσμητικῶν ταινιῶν ἐπάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα ὀφείλεται σὲ ἓνα πείραμα, τὸ ὁποῖο, κατὰ τὴ δική μας ἀποψη τουλάχιστον, δὲν πέτυχε: τὰ κόκκινα καὶ μαῦρα γλωσσοειδῆ κοσμήματα ζωγραφίστηκαν ἐπάνω σὲ ἓνα λευκὸ βάθος καὶ ὃχι στὴν ἴδια τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου, καὶ τὸ λευκὸ δὲν σώθηκε. Εἶναι τὸ παλιότερο ἀττικὸ παράδειγμα ἐκείνου τοῦ *λευκοῦ βάθους* ποὺ ἔγινε μόδα στὸν ὕστερο μελανόμορφο ρυθμὸ καὶ ἀπέβη πολὺ σημαντικὸ στὴν περίοδο τοῦ ἐρυθρόμορφου. Ἐνα ἄλλο ἀσυνήθιστο στοιχεῖο εἶναι τὰ λευκὰ ἄλογα· τὸ λευκὸ, ὅπως συνηθιζόταν αὐτὴν τὴν ἐποχὴ, ζωγραφιζόταν ἐπάνω σὲ ἓνα μαῦρο ὑπόστρωμα, ἀλλὰ μιὰ παχιά μαύρη γραμμὴ ἔχει ἀφεθεῖ γιὰ νὰ κάνει τὸ λευκὸ νὰ ξεχωρίζει περισσότερο ἀπὸ τὸ βάθος. Παρὰ τὴν προσοχὴ στὶς μικρὲς λεπτομέρειες, ὑπάρχει μιὰ τεχνοτροπικὴ εὐρύτητα καὶ μιὰ σοβαρότητα στὸν τόνο τῆς εἰκόνας ποὺ μᾶς ὁδηγοῦν πρὸς τὸν Ἑξηκτὸν στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα.

Ὁ ἄλλος κἀνθαρος τοῦ Νεάρχου, ἡ τουλάχιστον ἡ μία πλευρά του, εἶναι ἀφιερωμένος στὴ Γιγαντομαχία.¹⁰ Τὸ θέμα γίνεται ξαφνικὰ δημοφιλές στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα, καὶ θὰ εἰπωθοῦν περισσότερα γι' αὐτὸ ὅταν ἔρθουμε στὸν Λυδὸ. Ὁ Νεάρχος ὡς μικρογράφος εἶναι γνωστὸς ἀπὸ ἓνα μικρὸ σφαιρικὸ ἀρύβαλλο (μπουκαλάκι γιὰ λάδι) ποὺ βρίσκεται στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 32, 5-6) καὶ παριστάνει τὴ μάχη τῶν πυγμαίων μὲ τοὺς γερανοὺς.¹¹ Ἡ παράσταση τοῦ Νεάρ-

χου δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ ἐκείνη τοῦ Κλειτία, ἀλλὰ τὸ σύμπλεγμα τοῦ πυγμαίου μὲ τὸν γερανὸ ποὺ τὸν ἔχει ρίξει κάτω δὲν εἶναι κακὴ, καὶ ὁ πυγμαῖος ποὺ παλεύει μὲ τὸ νεκρὸ πουλὶ στὴν πλάτη του εἶναι τὸ παλιότερο παράδειγμα παρόμοιων συμπλεγμάτων ποὺ ἄρεσαν στὸν πέμπτο αἰῶνα. Οἱ ἄλλες κόγχες καὶ γωνίες τοῦ μικροῦ ἀγγείου εἶναι διακοσμημένες μὲ μιὰ χυδαία ὁμάδα ἀπὸ τρεῖς σατύρους· μὲ ἓνα ζευγάρι Τρίτωνες· καὶ μὲ τὶς μεμονωμένες μορφές τοῦ Περσέα καὶ τοῦ Ἑρμῆ. Ὁ Νέαρχος ἐδῶ ὑπογράφει μόνον ὡς ἀγγειοπλάστης, ἀλλὰ ἡ τεχνοτροπία δείχνει ὅτι ὄχι μόνο ἔπλασε ἀλλὰ καὶ ζωγράφισε τὸ ἀγγεῖο. Κατασκεύασε ἐπίσης κύλικες, καὶ ἦταν ὁ πατέρας ἑνὸς περίφημου κυλικοποιοῦ ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἀργότερα, τοῦ Τλήσωνα.*

Τὸ ὄνομα τοῦ Λυδοῦ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ δύο ὑπογραφές:¹² ἡ μία στὸ θραῦσμα ἑνὸς πρῶμου καὶ μέτριου ἔργου, ἑνὸς ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο,¹³ καὶ ἡ ἄλλη σὲ ἓνα ἀποσπασματικὸ ἀριστούργημα τῆς ἀκμῆς του, ἓναν δῖνο, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν.¹⁴ Ὁ ἀμφορέας παριστάνει τὸν θάνατο τοῦ Πριάμου (πίν. 33, 2), καὶ ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ *HOINΔΟΣ: ΕΛΡΞΕΝ* (τὸ ζωγράφισε ὁ Λυδός)· τὸ τέταρτο καὶ τὸ πέμπτο γράμμα τοῦ ρήματος (αφ) παραλείφθηκαν ἀπὸ λάθος (πίν. 33, 3). Τρεῖς ἐνδιάμεσες στιγμὲς τὸ χωρίζουν ἀπὸ τὸ ὄνομα. Ὁ δῖνος ἔχει μιὰ διπλὴ ἐπιγραφὴ χαραγμένη στὸ πλευρὸ τοῦ χείλους· τὸ πρῶτο μισό της εἶναι ἐλλιπὲς καὶ τὸ μόνο ποὺ μένει ἀπ' αὐτὴν εἶναι τὸ τέλος τοῦ ρήματος, ...ΞΕΝ. Τὸ δεύτερο μισὸ γράφει *HOINΔΟΣΞΕ[Λ]ΡΑΦΞ[ΕΝ* — τὰ δύο τελευταῖα γράμματα λείπουν (πίν. 34, 1). Ὑπάρχουν τέσσερις ἐνδιάμεσες στιγμὲς, ἢ μᾶλλον ἐνδιάμεσες παύλες, ἀνάμεσα στὸ ὁ Λυδὸς καὶ ἔγραψε, καὶ πρέπει νὰ ὑπῆρχαν τρεῖς ἢ τέσσερις ἄλλες μετὰ τὸ πρῶτο ρῆμα· ὑπάρχει ἓνα σπάσιμο ἐδῶ, ἀλλὰ ἓνα ἵχνος τῆς ἐπάνω ἐνδιάμεσης παύλας σώζεται στὸ σπάσιμο. Περισσότερες ἀπὸ μία συμπληρώσεις ἔχουν προταθεῖ, ἀλλὰ ἡ πιὸ φυσικὴ, κατ' ἀναλογία μὲ ἄλλες διπλὲς ἐπιγραφές, εἶναι: ὁ τάδε ἐποίησεν, Λυδὸς ἔγραψε. Ὁ ἀγγειοπλάστης μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Λυδὸς ἢ κάποιος ἄλλος. Αὐτὲς οἱ ἀρκετὰ ἀνιαρὲς λεπτομέρειες εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὴ χρησιμοποίησιν τοῦ ὀνόματος Λυδὸς γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ δίνου καὶ τῶν ἀγγείων μὲ τὴν ἴδια τεχνοτροπία, ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὸ ὑπόλοιπο κεφάλαιο.

Ὁ δῖνος δὲν εἶναι τέλεια ψημένος· ἓνα μεγάλο μέρος του ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι μαῦρο βγῆκε καφέ, καὶ ἔχει ἀνοιχτότερη ἀπόχρωση καὶ ὄχι τὴ σκούρα κόκκινη τοῦ χρώματος μὲ τὸ ὁποῖο ζωγραφίστηκε· ὅλο σχεδὸν τὸ λευκὸ ἔχει ἀπολεπιστεῖ, κι αὐτὸ ἴσως νὰ ὀφείλεται ἐπίσης στὸ ἐλαττωματικὸ ψήσιμο. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἀποσπασματικότητά του, τὸ ἀγγεῖο δὲν εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ μελετηθεῖ, ἀλλὰ ἐπειδὴ εἶναι σημαντικὸ κομμάτι ἀξίζει τὸν κόπο. Ἡ κύρια ζώνη εἶναι ἀφιερωμένη στὴ Γιγαντομαχία, τὴ μάχη τῶν θεῶν μὲ τοὺς

* Βλ. σ. 70-71.

γίγαντες. Στην αποκάτω ζώνη υπάρχουν δύο θέματα, μιὰ πομπή — ζῶα πού ὀδηγοῦνται γιὰ θυσία —, καὶ ἓνα ἔφιππο κυνήγι. Ἡ τρίτη ζώνη ἔχει ζῶα. Στὸ μεγάλο θραῦσμα (e) εἰκονίζονται, στὴν ἀνώτερη ζώνη, τμήματα τεσσάρων μορφῶν· ἄλλες παραστάσεις Γιγαντομαχίας, σύγχρονες καὶ ὑστερότερες, μᾶς βοηθοῦν νὰ ἐρμηνεύσουμε ὅ,τι σώζεται. Πρῶτος ὁ Ζεὺς, κατὰ πᾶσα πιθανότητα ὄρθιος μὲ τὸ ἀριστερό του πόδι πάνω στὸ ἄρμα καὶ τὸ δεξιὸ του πόδι στὸ ἔδαφος, κρατᾷ τὰ χαλινάρια καὶ τὸ μαστίγιο στὸ ἀριστερό του χέρι, καὶ τὸν κεραυνὸ στὸ ὑψωμένο δεξιὸ του. Δεύτερος ὁ Ἡρακλῆς, στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἄρματος, ἔχει τὸ ἓνα πόδι ἐπάνω στὸ ἄρμα καὶ βάζει τὸ ἄλλο στὸν ζυγὸ τοῦ ἄρματος· σ' αὐτὴ τὴν ἀσταθὴ στάση τεντώνει τὸ τόξο του. Φοράει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κοντὸ χιτῶνα, τὴ λεοντὴ πού δὲν ἀποδίδεται στὸν Ἡρακλῆ στὴν ἀττικὴ τέχνη ὡς τὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἵωνα.¹⁵ Τρίτη εἶναι ἡ ἴδια ἡ Γῆ πού στέκεται στὰ ἀριστερά, στὴν πέρα πλευρὰ τοῦ ἄρματος. Χωρὶς τίς ἄλλες παραστάσεις θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐρμηνεύσουμε τὰ ἐλάχιστα πού σώζονται ἀπ' αὐτὴ τὴ μορφή· σ' ἐκεῖνες σκύβει μπροστὰ ἀγγίζοντας τὴ γενειάδα καὶ τὸ μέτωπο τοῦ Δία, καὶ ἐκλιπαρώντας τον νὰ λυπηθεῖ τοὺς γιούς της τοὺς γίγαντες. Τέταρτη, πάλι στὴν πέρα πλευρὰ τοῦ ἄρματος, εἶναι ἡ Ἀθηνᾶ, πού σὲ διασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιὰ ἐπιτίθεται μὲ τὸ δόρυ της. Οἱ τρεῖς τους, ὁ Ζεὺς, ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ὁ θνητὸς Ἡρακλῆς, χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ ὁποῖου δὲν μπορούσαν νὰ νικηθοῦν οἱ γίγαντες, ἀποτελοῦν τὸν πυρήνα τῶν ἀττικῶν Γιγαντομαχιῶν.

Τὸ πόδι στὰ δεξιὰ τοῦ θραύσματος οἱ μπορεῖ νὰ ἀνήκει στὸν Δία, πού φοράει κοντὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Στὰ ἀριστερά, μιὰ θεά (ὁ πέπλος της ἀφήνει γυμνὴ τὴν κνήμη της) καταβάλλει ἓναν γίγαντα πού φεύγει, βάζει τὸ πόδι της ἐπάνω του καὶ τὸν χτυπᾷ μὲ τὸ ξίφος της στὸ στῆθος διαπερνώντας τὸν θώρακά του. Ἐκεῖνος στρέφεται, πέφτει, ἀλλὰ τὰ δάχτυλά του σφίγγουν ἀκόμα τὴ λαβὴ τῆς ἀσπίδας· τὸ δεξιὸ του χέρι ἦταν ἀπλωμένο. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ θραύσματος ὑπάρχει μιὰ κνήμη μὲ κνημίδα ἐνὸς ἄλλου *μαχητῆ* πού φεύγει γρήγορα πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὸ θραῦσμα *t* σώζει τμήματα τοῦ Ἀπόλλωνα καὶ τῆς Ἀρτεμης· ἡ Ἀρτεμις, πού τεντώνει τὸ τόξο της, μοιάζει ἐκ πρώτης ὄψεως μὲ τὸν Ἡρακλῆ, γιὰ τὸν φοράει λεοντὴ πάνω ἀπὸ τὸν πέπλο της. Τὸ χέρι τοῦ Ἀπόλλωνα εἶναι ἀνυψωμένο (ὅχι ὅπως στὸ σύγχρονο ἀντίγραφο), γιὰ νὰ χρησιμοποιήσῃ πιθανὸν ἓνα δόρυ ἢ ἓνα ξίφος. Τὸ γυναικεῖο πόδι στὸ θραῦσμα *u* μπορεῖ νὰ εἶναι τῆς Ἀρτεμης, καὶ τὸ πόδι μὲ τὸ ὑπόδημα τοῦ Ἀπόλλωνα· στὰ πόδια τους καθὼς τρέχουν ὑπάρχει ἓνας πεσμένος *γίγαντας*. Τὸ θραῦσμα *q* δείχνει τὸν Ἑρμῆ νὰ μάχεται ἓνα *γίγαντα* ἐπιτίθεται ἐναντίον του μὲ τὸ δόρυ του (πίν. 34, 1). Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ γίγαντα εἶναι ἓνα ἐξαιρετικὸ κεφάλι σατύρου σὲ ἔξτερο ἀνάγλυφο, μὲ σιμὴ μύτη, ἀνοιχτὸ στόμα, ἄσπρα δόντια καὶ μαλλιά πού ὀρθώνονται πρὸς τὰ πίσω σχεδὸν ἀπὸ τὰ φρύδια. Ὁ Ἑρμῆς, ὀπλισμένος μὲ περικεφαλαία καὶ ἀσπίδα (ἐπίσημα ἓνα γοργόνειο), βυθίζει τὸ δόρυ του στὸν λαιμὸ ἐνὸς δεύτερου *γίγαντα*, πού πέφτει ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ τραβήξῃ τὸ ξίφος του. Ὁ γίγαντας φοράει περιμήρια καθὼς καὶ

κνημίδες. Τὴν Ἀφροδίτῃ σπάνια τὴ βλέπουμε νὰ παίρνει μέρος στὴ Γιγαντομαχία (παρόλο ποὺ πολεμáει στὴν Ἰλιάδα, ἂν καὶ χωρὶς ἐπιτυχία), ἀλλὰ στὸ θραῦσμα *r*, στεφανωμένη μὲ μυρτιά, χρησιμοποιεῖ τὸ δόρυ καὶ τὴν ἀσπίδα τῆς ἐναντίον τοῦ γίγαντα *Μίμου* (ἴσως ἀπὸ λάθος ἔχει γραφεῖ *Μίμας*), ποὺ τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ εἶναι μιὰ μεγάλη μέλισσα (πίν. 34, 2). Στὸ ἐπόμενο θραῦσμα ὁ Διόνυσος, στεφανωμένος μὲ κισσό, ἐπιτίθεται πρὸς τὰ ἀριστερά, μὲ ἀσπίδα καὶ δόρυ, βοηθούμενος ἀπὸ ἓνα λεοντάρι, καὶ ἴσως, ὅπως σὲ πολλὰ ἀγγεῖα, καὶ ἀπὸ ἄλλα ζῶα. Τὸ θραῦσμα *h* ἔχει τὸ πόδι ποὺ φοράει κνημίδα ἐνὸς *πολεμιστῆ* ποὺ τρέχει πρὸς τὰ ἀριστερά, καὶ ἓνα τμῆμα τοῦ γίγαντα Ἄθου ποὺ ἔχει πέσει μπρούμυτα, μὲ τὸ ἀριστερό του πόδι τετωμένο μὲ τέτοιον τρόπο ποὺ τὸ καλάμι του ἀκουμπáει στὸ ἔδαφος. Στὸ θραῦσμα *a* ὑπάρχει τὸ πάνω μέρος ἐνὸς *πολεμιστῆ* ποὺ ἐπιτίθεται πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὸ θραῦσμα *b* ἔχει ἓνα τμῆμα τοῦ γίγαντα *Περιχθόνιου*, καὶ μερικὰ ἀβέβαια ἵχνη (μακριὰ μαλλιά, χιτῶνα καὶ μαστίγιος;). Στὸ θραῦσμα *s* ὁ γίγαντας Ἀρισταῖος ἐπιτίθεται στὸν Ἥφαιστο. Ἐπάνω, ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸ φυτικό πλαίσιο. Στὸ θραῦσμα *c* ὁ γίγαντας [Ηοπλ]αδάμας εἶναι πεσμένος πάνω στὸ ἓνα του γόνατο. Τὸ θραῦσμα *i* δίνει τὸ χέρι τοῦ Ποσειδῶνα ποὺ κρατáει τὸ νησὶ Νίσυρο, τὸ ὁποῖο ἀπέσπασε ἀπὸ τὴν Κῶ καὶ ἐκσφενδόνισε ἐπάνω στὸν γίγαντα ποὺ μαχόταν ἐναντίον του. Στὰ δεξιὰ εἶναι ἓνας λόφος — ἴσως ἀπεικονίζει τὸ νησὶ Κῶ — ποὺ συνεχίζεται στὸ θραῦσμα *k*, μὲ φυτὰ καὶ ἓναν τρομαγμένο λαγὸ καὶ μιὰ ἀλεπού· μετὰ ἔρχεται τὸ ἄρμα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς θεοὺς (πίν. 34, 3).

Στὴ δεύτερη ζώνη, τρία ζῶα ὁδηγοῦνται γιὰ θυσία: μιὰ ἀγελάδα, μιὰ γουρούνα καὶ ἓνα κριάρι ἢ πρόβατο. Εἶναι μιὰ *τριττὺς* ἢ *τριττύα*, μιὰ προσφορὰ τριῶν διαφορετικῶν ζώων, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ ρωμαϊκὸ *suovetaurilia*. Οἱ ἄντρες ποὺ τὰ ὁδηγοῦν κρατοῦν κλαδιά — ποὺ εἶναι πάντοτε ἀπαραίτητα στὶς θρησκευτικὲς τελετουργίες — καὶ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς φαίνεται ὅτι εἶναι ὁ σφαγέας ἀπὸ τὸ σὲτ τῶν μαχαιριῶν ποὺ μεταφέρει σὲ μιὰ θήκη κρεμασμένη ἀπὸ τὸν λαιμό του· τὸ κοντὸ ροῦχο ἀπὸ ἄσπρο λινὸ ποὺ φοράει γύρω ἀπὸ τὴ μέση του ἔχει ἐπάνω του ἓνα ἐγγάρακτο κόσμημα ποὺ μοιάζει σὰν φασκιά. Ἡ δεύτερη σκηνὴ σ' αὐτὴ τὴ ζώνη εἶναι ἓνα ἔφιππο κυνήγι, μὲ κυνηγετικὰ σκυλιὰ καὶ ἓναν λαγὸ. Λεοντάρι, πάνθηρας, κάπρος, σφίγγα καὶ σειρήνα εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ ρωμαλέα ζῶα στὴν τρίτη ζώνη.

Ὁ δίνος τοῦ Λυδοῦ πρέπει νὰ εἶναι σχεδὸν σύγχρονος μὲ τοὺς κανθάρους τοῦ Νεάρχου, λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα. Τὸ σχέδιο δὲν εἶναι λιγότερο ἐπιμελημένο ἀπ' ὅ,τι στὸν Νεάρχο, ἀλλὰ λίγο πιὸ ἐλεύθερο.

Κάπως παλιότερος ἀπὸ τὸν δίνον τῶν Ἀθηνῶν καὶ καθημερινῆς ποιότητος εἶναι ὁ κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Λυδοῦ στὸ Χάρβαρντ (πίν. 35, 1-2).¹⁶ Τὸ σχῆμα, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, συναντáται στὴν Ἀττικὴ ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου,¹⁷ ἀλλὰ πιθανὸν νὰ ἦταν κορινθιακῆς προέλευσης. Τὸ κύριο θέμα στὴν μπροστινὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου τοῦ Χάρβαρντ, τὸ ἄρμα ποὺ εἰκονίζεται κατε-

νώπιον, ἴσως ἦταν ἀρχικὰ κορινθιακὸ, ἀλλὰ ἔφτασε στὴν Ἀττικὴ νωρὶς τὸν ἕκτο αἰῶνα καὶ τὸ βρίσκουμε ἤδη σὲ ἓνα ἀγγεῖο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων.¹⁸ Ὑπάρχει ἓνα μόνο πρόσωπο στὸ ἄρμα, ὁ ἡνίοχός του, μὲ μακρὸ φόρεμα καὶ καπέλο μὲ γύρο. Πουλιά ποὺ πετοῦν γεμίζουν τὸν χῶρο ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων, καὶ σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ ἄρματος ὑπάρχει μιὰ ὁμάδα πολεμιστῶν ποὺ μάχονται, ὁ ἓνας ἐπιτίθεται καὶ ὁ ἄλλος τὸ βάζει στὰ πόδια. Στὴ δεξιὰ ὁμάδα ὁ ἐπιτιθέμενος πηδάει ἐπάνω στὸν ἀντίπαλό του, ποὺ ἔχει πέσει ἐπάνω στὸ ἓνα του γόνατο. Τὸ ἐπίσημα στὴν ἀσπίδα εἶναι τὸ μπροστινὸ μέρος ἑνὸς ὁλόγλυφου ἀπειλητικοῦ φιδιοῦ. Ἔχουμε ἤδη δεῖ μιὰ παράσταση σὲ ἓναν δῖνο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων στὸ Λοῦβρο, στὴν ὁποία δύο πολεμιστὲς μάχονται στὸ κέντρο, ἐνῶ στὰ ἀριστερὰ καὶ στὰ δεξιὰ οἱ ἡνίοχοί τους, ποὺ τοὺς ἔφεραν στὸ πεδίο τῆς μάχης, κρατοῦν τὰ ἄρματα σὲ ἐτοιμότητα γιὰ νὰ τοὺς πάρουν πίσω ἢ νὰ τοὺς μεταφέρουν σὲ ἄλλο μέρος.* Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἔχει ἀντιστρέψει τὴν ἔμφαση· τὸ ἄρμα εἶναι στὸ μέσο καὶ ἔχει γίνει τὸ κύριο μέρος τῆς παράστασης, ἐνῶ οἱ μαχητὲς ἔχουν ἐκτοπιστεῖ στὰ πλάγια. Ἡ πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου εἶναι διακοσμημένη μὲ μιὰ συμμετρικὴ ὁμάδα ἀπὸ τρία ζῶα, μιὰ σφίγγα ἀνάμεσα σὲ δύο λεοντάρια ποὺ ἀποστρέφουν τὰ κεφάλια. Οἱ τρύπες στὴ μέση τῆς μπροστινῆς ὄψης δηλώνουν τὴ θέση μεταλλικῶν συνδέσμων· τὸ ἀγγεῖο, ὅπως καὶ πολλὰ ἄλλα, φαίνεται ὅτι εἶχε ἐπισκευαστεῖ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα.

Ἕνας δεῦτερος κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Λυδοῦ ἀποκτήθηκε πρόσφατα ἀπὸ τὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 35, 3-4).¹⁹ Ἡ παράσταση στὸ πίσω μέρος εἶναι ἡ ἴδια ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Χάρβαρντ, μιὰ σφίγγα ἀνάμεσα σὲ δύο λεοντάρια. Στὸ μπροστινὸ μέρος ἡ ἱστορία τῆς Κρίσης τοῦ Πάρη εἰκονίζεται περίπου μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὅπως καὶ στὴν πυξίδα τοῦ ζωγράφου C στὸ Λοῦβρο** καὶ σὲ μερικὰ ἄλλα ἀττικά ἀγγεῖα τῆς ἐποχῆς. Ὁ Ἑρμῆς ὁδηγεῖ τὶς τρεῖς θεές· ὅπως συνηθίζεται στὶς παλιότερες παραστάσεις, οἱ τρεῖς τοὺς μοιάζουν πολὺ μεταξύ τους, καὶ ὁ θεατὴς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σκεφτεῖ ὅτι τὸ ἔργο ποὺ ἔχει νὰ ἐπιτελέσει ὁ Πάρης εἶναι πολὺ δύσκολο. Τὸ ἴδιο σκέφτεται καὶ ὁ Πάρης καὶ τὸ σκάει πανικόβλητος. Ἡ ἀπροθυμία τοῦ Πάρη νὰ ἀναλάβει δράση μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ μεταγενέστερους συγγραφεῖς ὅπως ὁ Λουκιανός, ἀλλὰ πιθανὸν νὰ περιγραφόταν στὴν ἀρχικὴ ἐπικὴ ἀφήγηση, στὰ *Κύπρια*.²⁰ Μιὰ ἰδιαίτερη πινελιὰ στὴν εἰκόνα δὲν πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ ἔπος, ἀλλὰ ἀπὸ ἓναν ζωγράφο, εἴτε τὸν Λυδὸ εἴτε ἓναν προκάτοχό του: τὸ σκυλὶ τοῦ Πάρη συναισθάνεται τὸν πανικὸ τοῦ κυρίου του καὶ δείχνει τὴ συμπόνια του. Στὰ ἀριστερὰ τῆς μεγαλύτερης ὁμάδας, ὁ Λυδὸς ἔχει προσθέσει μιὰ μικρότερη ὁμάδα ἀπὸ τρεῖς μορφές, μιὰ γυναῖκα ἀνάμεσα σὲ δύο ἄντρες· εἶναι δύσκολο νὰ τοὺς ἀποδοθοῦν ὀνόματα, ἀλλὰ τοὺς δύο ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ξαναβρίσκουμε στὴν Κρίση τοῦ Πάρη σὲ ἓναν ὠοειδῆ ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὴ Φλωρεντία

* Βλ. σ. 22 καὶ πίν. 14, 4-6.

** Βλ. σ. 31 καὶ πίν. 20, 2.

(πίν. 35, 5).²¹ Οί εικονιστικές σκηνές στο άγγείο της Φλωρεντίας, και τὰ ζῶα στὸν λαιμό, μπορεῖ νὰ εἶναι τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ τὰ ζῶα κάτω ἀπὸ τὶς εἰκονιστικές σκηνές δὲν ἔχουν τὴν τεχνοτροπία του καὶ πρέπει νὰ ζωγραφίστηκαν ἀπὸ ἕναν συνεργάτη του. Δὲν ὑπάρχει σκύλος στὴν παράσταση τῆς Φλωρεντίας, ἀλλὰ ἀνάμεσα στὰ πόδια τοῦ Ἑρμῆ χώρεσε μιὰ κουκουβάγια.

Ἕνας κιονωτὸς κρατήρας στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 36 καὶ 37, 1),²² καλύτερος ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους, βρίσκεται σχεδὸν στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὑπογραμμένου δίνου τῶν Ἀθηνῶν. Τὸ κόκκινο σώζεται καλά, ἀλλὰ τὸ περισσότερο λευκὸ ἔχει ἀπολεπιστεῖ. Ἡ παράσταση, ποὺ περιτρέχει ὁλόκληρο τὸ άγγείο, παριστάνει τὴν Ἐπιστροφή τοῦ Ἡφαίστου. Ὁ Κλειτίας, στὸ άγγείο François, ἀφηγήθηκε λεπτομερῶς τὴν ἱστορία, μὲ ὅλους τοὺς χαρακτήρες καὶ μὲ μεγάλες ἀντιθέσεις συγκινήσεων ἀνάμεσα στοὺς διάφορους χαρακτήρες (πίν. 25, 4). Ὁ Λυδὸς δίνει ἔμφαση στὴ θορυβώδη πομπὴ τῶν σατύρων καὶ τῶν μαινάδων, ποὺ ἀποτελοῦσε μόνο τὴ μία ἄκρη τῆς εἰκόνας τοῦ Κλειτία· καὶ ἡ μόνη ἀληθινὴ ἀντίθεση βρίσκεται ἀνάμεσα στὴν ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ Διονύσου, ποὺ στέκεται ἢ κινεῖται ἀργά, καὶ στοὺς ἐνθουσιώδεις ἀκολουθοῦς του. Ἄν ἡ εἰκόνα τοῦ Κλειτία μοιάζει μὲ συμφωνία, τοῦ Λυδοῦ εἶναι σὰν σάλπισμα τρομπέτας.

Ὁ Διόνυσος βρίσκεται κοντὰ στὸ μέσο τῆς μιᾶς πλευρᾶς τοῦ άγγείου, κρατώντας κλαδιὰ ἀμπελιοῦ καὶ κισσοῦ, καὶ ἕνα κέρας μὲ κρασί· ὁ Ἡφαιστος ἐπάνω στὸ μουλάρι του ἔχει χωριστεῖ ἀπὸ τὸν Διόνυσο (τὸν ὁποῖο συνήθως παριστάνεται νὰ ἀκολουθεῖ) καὶ ἔχει μετακινηθεῖ στὸ μέσο τῆς ἄλλης πλευρᾶς ὅπου ἀποτελεῖ τὴν κεντρικὴ μορφή. Τῆς πομπῆς ἡγεῖται ἕνας σάτυρος ποὺ παίζει αὐλό· μετὰ σάτυροι καὶ μαινάδες χορεύουν ἢ τριγυρίζουν κρατώντας κλαδιὰ ἀμπελιοῦ καὶ κισσοῦ, ἄσκους καὶ κέρατα μὲ κρασί, καὶ ἕνας σάτυρος κρατᾷ ἕνα μεγάλο φίδι· ἡ ἐξημέρωση φιδιῶν ἀποτελεῖ μέρος τῶν θρησκευτικῶν πανηγυριῶν σὲ πολλὰ μέρη. Κάτω ἀπὸ τὴν πρώτη λαβή (πίν. 37, 1) καὶ κοντὰ τῆς, οἱ σάτυροι καὶ οἱ μαινάδες στρέφονται ἢ κοιτάζουν πίσω πρὸς τὸν Ἡφαιστο· ἕνας σάτυρος βάζει τὸ χέρι του στὸν ὦμο μιᾶς μαινάδας, καὶ ἐκείνη τὸν ἀρπάζει ἀπὸ τὴν οὐρά· κάτω ἀπὸ τὴ δεύτερη λαβή, ἕνας σάτυρος καὶ μιὰ μαινάδα ποὺ ἀγκαλιάζονται κλείνουν τὴν ἀκολουθία (πίν. 36, 3). Τρεῖς ἀπὸ τοὺς σατύρους ποικίλλουν τὴν κατὰ κρόταφο διατάξη τῶν μορφῶν τῆς πομπῆς στρέφοντας τὰ πρόσωπά τους πρὸς τὸ μέρος μας. Οἱ μανδύες τοῦ Διονύσου καὶ τοῦ Ἡφαίστου ἔχουν τρισδιάστατες πτυχές, ποὺ ἐμφανίζονται πότε πότε στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα, ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα βήματα πρὸς τὴν περισσότερο σύνθετη ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας στὴν ὕστερη ἀρχαϊκὴ περίοδο. Ἕνα προσεγμένο φυτικὸ κόσμημα περιβάλλει τὸ στόμιο τοῦ άγγείου· ἡ ἐπάνω πλευρὰ τοῦ στομίου εἶναι στολισμένη μὲ ζῶα· καὶ ὑπάρχει ἕνα γοργόνειο στὸ πλακίδιο κάθε λαβῆς.

Τὸν Διόνυσο τοῦ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης τὸν ξαναβρίσκουμε, μικρότερο ἀλλὰ λίγο μόνο ἀλλαγμένο, σὲ ἕνα άγγείο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (πίν. 37,

2-3).²³ Έχει τὸ σχῆμα ἀμφορέα, ἀλλὰ εἶναι προσαρμοσμένο γιὰ μιὰ εἰδικὴ χρῆση. Ὑπάρχει μιὰ προχοή, καὶ τὸ τοίχωμα εἶναι διπλό· τὸ κρασὶ χυνόταν μέσα στὸ ἐσωτερικὸ δοχεῖο καὶ κρὺο νερὸ στὸ διάστημα ἀνάμεσα στὸ ἐξωτερικὸ καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοίχωμα. Τὸ νερὸ μπορούσε νὰ ἀλλάζεται καὶ τὸ κρασὶ νὰ διατηρεῖται ἔτσι δροσερό· τὸ ἀγγεῖο εἶναι δηλαδὴ ἓνας «ἀμφορεὺς-ψυκτήρ». Ἡ παράσταση στὴ μία πλευρὰ καθορίζεται ἀπὸ τὴν προχοή, ἡ ὁποία γιὰ κάποιον λόγο δὲν βρίσκεται στὴ μέση. Κάτω ἀπὸ τὴν προχοή, ἓνας μικρὸς σάτυρος σκύβει καὶ παίξει μὲ ἓναν λαγὸ, ἔτσι ὅπως σκύβουν οἱ σάτυροι γιὰ νὰ ἀφήσουν χώρο γιὰ τὶς λαβὲς καὶ στὸν κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης. Οἱ σάτυροι καὶ οἱ νύμφες εἶναι τόσο παρόμοιοι μὲ ἐκείνους τοῦ ἀγγείου τῆς Νέας Ὑόρκης ὥστε δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς ἄλλης Ἐπιστροφῆς τοῦ Ἡφαίστου, καὶ ξαφνιαζεται ὅταν ἀνακαλύπτει ὅτι ἡ εἰκόνα στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀμφορέα δὲν δίνει τὴ συνέχεια, μὲ τὸν Ἡφαιστο ἀνεβασμένο στὸ γαῖδούρι ἢ τὸ μουλάρι του, ἀλλὰ ὅτι τὸ θέμα εἶναι ὁ νεαρὸς Θησέας ποὺ εἶναι ἑτοιμος νὰ σφάζει τὸν Μινώταυρο μὲ τὸ ξίφος του. Τὸ τέρας, ποὺ ἔχει ἀναγκαστεῖ νὰ γονατίσει, ἀρπάζει τὸ χέρι μὲ τὸ ξίφος τοῦ Θησέα, καὶ ἔχει πιάσει μιὰ πέτρα, ἀλλὰ ὁ Θησέας τὸν κρατᾷ ἀπὸ τὸν καρπὸ. Τέσσερις νεαροὶ κοιτάζουν, οἱ δύο ἀπὸ αὐτοὺς γυμνοί, οἱ δύο ντυμένοι· ἀποτελοῦν μέρος τοῦ φόρου γιὰ τὸν Μινώταυρο, τῶν δεκατεσσάρων ἀγοριῶν καὶ κοριτσιῶν ἀπὸ τὴν Ἀθήνα ποὺ σώζει τώρα ὁ Θησέας.

Ὑπάρχουν τρισδιάστατες πτυχὲς στὸν μανδύα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς νεαροὺς, ὅπως καὶ στὸ ἱμάτιο τοῦ Διονύσου. Ὁ Θησέας φοράει ἓνα περίζωμα ποὺ σταματᾷ ἀνάμεσα στὰ πόδια του καὶ εἶναι στολισμένο μὲ ἓναν ρόδακα. Ὁ μανδύας του, ὅπως συμβαίνει συχνὰ σ' αὐτὴ τὴ σκηνή, εἶναι ἀκουμπισμένος ἐπάνω σὲ μιὰ μεγάλη πέτρα ποὺ βλέπουμε ἀνάμεσα στὰ πόδια του. Ἡ σφαγὴ τοῦ Μινωταύρου ἀπὸ τὸν Ἀττικὸ ἥρωα ἦταν ἓνα προσφιλὲς θέμα τῶν Ἀττικῶν ἀγγειογράφων ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ μετὰ, καὶ τὸ συναντᾷμε ἤδη στὸ δεῦτερο τέταρτό του· ἡ παλιότερη ἀπεικόνισή του ὥστόσο δὲν εἶναι ἀττική, ἀλλὰ πιθανὸν κορινθιακή, σὲ μιὰ χρυσὴ ταινία τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα ποὺ βρέθηκαν στὴν Κόρινθο.²⁴ Πρὶν ἀφήσουμε τὸ ἀγγεῖο τοῦ Λονδίνου παρατηροῦμε ὅτι ἡ φυτικὴ διακόσμηση ἐπάνω ἀπὸ τὶς παραστάσεις εἶναι τῆς ἴδιας τεχνοτροπίας μὲ ἐκείνη τοῦ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ Θησέα καὶ τοῦ Μινωταύρου ἐπαναλαμβάνεται ἐλαφρὰ παραλλαγμένο σὲ ἓναν ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ στὸν Τάραντα (πίν. 37, 4-5),²⁵ ἀλλὰ ἡ σύνθεση ἔχει ἀλλάξει μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν θεατῶν σὲ δύο καὶ μὲ τὴν τοποθέτηση μιᾶς γυναικείας μορφῆς, τῆς Ἀριάδνης, στὴ μέση ἀκριβῶς τῆς παράστασης. Εἶναι τὸ ἴδιο εἶδος μετατοπισμένης ἔμφασης ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Χάρβαρντ. Ὁ Θησέας φοράει τὸ ἴδιο ἀσυνήθιστο ἔνδυμα ὅπως καὶ πρὶν,²⁶ ἀλλὰ ἡ πέτρα ἀνάμεσα στὰ πόδια του ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ μιὰ ἀττικὴ γλαύκα. Τὸ θέμα στὴν ἄλλη εἰκόνα εἶναι ἓνα θέμα ποὺ ὑπῆρξε ἀπὸ παλιὰ δημοφιλές, ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὁ Κένταυρος, ἀναμφίβολα ὁ Νέσσος· ὁ κένταυρος ἔχει στὸ χέρι του μιὰ

πέτρα, αλλά όπως στο πολύ παλιότερο άγγείο του Νέσσου στην Ἀθήνα, καταρρέει απλώνοντας ίκετευτικά τὸ χέρι πρὸς τὴ γενειάδα τοῦ ἥρωα. Ὁ Ἡρακλῆς, ὅπως στὸν ὑπογραμμένο δῖνο στὴν Ἀθήνα, φοράει τὴ λεοντὴ ποὺ ἔλειπε ἀκόμα στὶς παλιότερες ἀττικές παραστάσεις. Οἱ δευτερεύουσες μορφές παίζουν τὸν ἴδιο ρόλο στὴ σύνθεση ὅπως καὶ στὴ σκηνὴ τοῦ Θησέα — ἓνας θεατῆς, ἐδῶ ἓνας ἄντρας, ὀρθίος σὲ κάθε πλευρά, καὶ μιὰ γυναίκα, χωρὶς ἀμφιβολία ἡ Δηιάνειρα, ποὺ στέκεται στὴ μέση. Τὰ λευκὰ μέρη ἔχουν σβηστεῖ· μόνο ἡ θαμπάδα τῆς ἐπιφάνειας δείχνει ὅτι τὰ κεφάλια, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τῶν γυναικείων μορφῶν ἦταν κάποτε ζωγραφισμένα μὲ λευκό. Τὸ κόκκινο ἐπίσης δὲν ἔχει διατηρηθεῖ πολὺ καλὰ καὶ ἡ ἀριστερὴ κνήμη τοῦ Θησέα εἶναι κατεστραμμένη, ἀλλὰ αὐτὰ δὲν εἶναι σημαντικὰ ζητήματα· τὸ σχέδιο, ὅπως σχεδὸν πάντοτε στὸν Λυδὸ, ἔχει μιὰ εὐχέρεια καὶ μιὰ ζεστασιὰ ποὺ λείπουν ἀπὸ πολλὰ μελανόμορφα. Ἐνας τρίτος ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ, σὲ μιὰ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὴ Βασιλεία (πίν. 38, 1-2), εἶναι ἀποσπασματικός.^{26δς} Τὸ θέμα στὴ μιὰ πλευρὰ εἶναι πάλι ὁ Θησέας καὶ ὁ Μινώταυρος, ἀλλὰ ἡ σύνθεση εἶναι κάπως διαφορετικὴ: τὸ τέρας ἔχει τραπεῖ σὲ φυγὴ. Οἱ θεατῆς εἶναι δύο νεαροὶ καὶ δύο κοπέλες, ἀντιπροσωπεύοντας καὶ τὰ δύο σκέλη τοῦ φόρου στὸν Μινώταυρο. Οἱ κοπέλες κρατοῦν τὰ ἱμάτιά τους τεντωμένα μπροστὰ μὲ τὰ δύο τους χέρια: αὐτὴ ἡ χειρονομία — ποὺ τίς κάνει νὰ μοιάζουν μὲ αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ «γυναῖκες-πιγκουῖνοι» — εἶναι ἐξαιρετικὰ δημοφιλὴς στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ ἔκτου αἰῶνα, ἀλλὰ δὲν συνεχίζεται στὰ μέσα του, καὶ πρέπει νὰ ἀντικατοπτρίζει μιὰ περαστικὴ μόδα στὴ ζωὴ. Στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου ἓνας ἵππας ξεκινάει ὀδηγώντας καὶ ἓνα δεῦτερο ἄλογο· μιὰ γυναίκα («πιγκουῖνος»), ἓνα μικρὸ κορίτσι καὶ δύο νεαροὶ κοιτάζουν. Τὸ κεφάλι τοῦ ἀριστεροῦ νεαροῦ μὲ τὸ πεταχτὸ πηγούνι του ἔχει μιὰ ἐλκυστικὴ εἰλικρίνεια. Τὸ ἀγγεῖο εἶναι ἴσως λίγο παλιότερο ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ Λονδίνου καὶ τοῦ Τάραντα. Σὲ ἓναν ἀμφορέα στὸ Cabinet des Médailles, στὸ Παρίσι, ὁ Ἡρακλῆς παλεύει μὲ τὸ λεοντάρι τῆς Νεμέας.²⁷ Ὅπως ὁ Θησέας, ἔχει ἀκουμπήσει τὸν μανδύα του σὲ ἓναν βράχο ποὺ χρησιμεύει γιὰ νὰ γεμίσει τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὰ πίσω πόδια τοῦ λεονταριοῦ. Ὁ ἄντρας καὶ οἱ δύο νεαροὶ ποὺ κοιτάζουν δὲν δικαιολογοῦνται ἀπὸ τὸν μῦθο· εἶναι θεατῆς καὶ τίποτα παραπάνω. Ὁ τελευταῖος ἀμφορέας ποὺ θὰ ἐξετάσουμε εἶναι ἓνα πολὺ μεγάλο ἀγγεῖο στὴ Νεάπολη (πίν. 38, 3).²⁸ Ὁ καλλιτέχνης ἐπιστρέφει στὸ παλιὸ θέμα τῶν δύο ἵππων ποὺ προχωροῦν ὁ ἓνας πλάι στὸν ἄλλον· ἀκόμα καὶ τὸ πουλὶ βρίσκεται ἐκεῖ· ἔχει προσθέσει ὅμως μιὰ φυτικὴ ταινία πάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα, καὶ ἔχει ἀντιστρέψει τὴν ἔμφαση: ὁ κοντινότερος ἵππας, ποὺ εἶναι ὀρατὸς σὲ ὅλο του τὸ μῆκος, εἶναι ὁ νεαρὸς ἀκόλουθος, ἐνῶ ὁ κύριός του, γενειοφόρος καὶ πάνοπλος μὲ θώρακα, περικεφαλαία καὶ ἀσπίδα, εἶναι ἡ πέρα μορφὴ, ὀρατὴ μόνο ἐνμέρει. Ἡ ὁμάδα ἐπαναλαμβάνεται, μὲ ἐλαφρὲς παραλλαγές, στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου. Ὑπάρχουν περισσότεροι ἀμφορεῖς τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ αὐτοὶ ἀρκοῦν· ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ μονοκόμματος ἀμφορέας ἔχει

γίνει τὸ κυρίαρχο σχῆμα τοῦ μελανόμορφου, καὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα ποὺ θὰ ἐξετάσουμε ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα ἀνήκουν σὲ λίγες μόνο κατηγορίες: εἶναι ἀμφορεῖς, ἀμφορεῖς μὲ λαιμό, ὑδρίες καὶ κύλικες.

Μιὰ ὑδρία τοῦ Λυδοῦ ἔχει ἀνασυσταθεῖ, στὸ χαρτί, ἀπὸ θραύσματα στὸ Göttingen καὶ στὸ Cabinet des Médailles (πίν. 38, 4 καὶ 6).²⁹ Ἡ κύρια παράσταση, στὸ σῶμα, εἶναι μιὰ σκηνὴ μὲ ἄρμα, μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς ποὺ εἰκονίζονται στὶς ὑδρίες. Οἱ ἐπιβαίνοντες στὸ ἄρμα λείπουν, ἀλλὰ διατηρεῖται τὸ κατώτερο μέρος ἑνὸς ντυμένου ἄντρα, ποὺ στέκεται πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα ἢ μᾶλλον στὸ πλάι του, καὶ χωρὶς ἀμφιβολία ἀπευθύνεται σ' αὐτοὺς. Τὸ ἱμάτιό του ἔχει μιὰ τρισιδιάστατη πτυχή. Τὰ ἄλογα εἶναι ἀκριβῶς σὰν κι ἐκεῖνα στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας. Ἡ δευτερεύουσα παράσταση (πίν. 38, 4), στὸν ὦμο τοῦ ἀγγείου, παριστάνει ἕναν ἀγῶνα δρόμου — τέσσερις νεαροὺς δρομεῖς (ἀπὸ τὸν τέταρτο ὁ ἀριστερὸς βραχίονας εἶναι τὸ μόνο ποὺ σώζεται) — καὶ θεατές (ἢ μᾶλλον, ἴσως, κριτές) — δύο ἄντρες καὶ ἕναν νεαρό. Ἡ μικρὴ σκηνὴ ἔχει πολλὴ χάρη. Ὑπάρχει ἔντονη ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς ἀθλητὲς καὶ τοὺς βαριὰ ντυμένους παρατηρητὲς τόσο στὸ πρόσωπο ὅσο καὶ στὸ σῶμα· καὶ ἐνῶ καὶ οἱ τέσσερις τοὺς φαίνονται νὰ εἶναι γρήγοροι, ὁ μπροστινὸς μοιάζει λίγο πιὸ γρήγορος ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους. Αὐτὸς ὁ τύπος δρομέα, σὲ ἔντονο διασκελισμό, — μὲ τὰ δάχτυλα τοῦ πίσω ποδιοῦ νὰ ἀγγίζουσιν τὸ ἔδαφος, καὶ τὸ μπροστινὸ πόδι προτεταμένο καὶ ἀνυψωμένο λίγο πάνω ἀπὸ τὸ ἔδαφος, μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα σὰν φτεροῦγες ἀετοῦ, μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τὸ ἀριστερὸ πόδι νὰ κινοῦνται μαζὶ, ὅπως καὶ τὸ δεξιὸ χέρι μὲ τὸ δεξιὸ πόδι —, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικότερες μορφὲς στὴν ἀρχαϊκὴ ἀγγειογραφία, ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἐμφανίζεται πρὶν ἀπὸ τὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα. Τὸ νὰ κινοῦνται πρὸς τὰ ἐμπρὸς μαζὶ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ τὸ δεξιὸ πόδι εἶναι κάτι ποὺ δὲν συμβαίνει στὴ φύση· ἀλλὰ μ' αὐτὸν τὸν τύπο μορφῆς ἡ ἔννοια τῆς ταχύτητας ἔχει ἐκφραστεῖ μὲ θαυμαστὸ τρόπο.*

Ἡ μακριὰ σειρὰ τῶν παναθηναϊκῶν ἀμφορέων-ἐπάθλων ἀρχίζει στὴν ἐποχὴ τοῦ Λυδοῦ, καὶ ἕνα μικρὸ θραῦσμα παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα ζωγραφισμένου ἀπ' αὐτὸν σώζεται στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Σικάγου.³⁰ προέρχεται ἀπὸ τὴν πίσω πλευρὰ τοῦ ἀγγείου, καὶ ἔχει τμήματα δύο δρομέων τῆς ἴδιας τεχνοτροπίας μὲ ἐκείνους τῆς ὑδρίας, ἀλλὰ λιγότερο προσεκτικὰ ζωγραφισμένους. Ἡ ταχύτητα ἀποδίδεται καλὰ στὶς μορφὲς ποὺ πετοῦν σὲ ἕνα πινάκιο τοῦ Λυδοῦ τῆς Συλλογῆς Robinson στὸ Fogg Museum (πίν. 38, 5).³¹ Ὁ κυκλικὸς χώρος εἶναι διακοσμημένος μὲ ἕναν τρόπο ἥδη οἰκεῖο ἀπὸ τὶς κύλικες τοῦ ζωγράφου C καὶ ἄλλων, μὲ ἕνα ζευγάρι φτερωτῶν μορφῶν πλάι πλάι, ποὺ τὰ προτεταμένα μέλη τοὺς σχηματίζουν ἕνα στροβιλιζόμενο σχέδιο. Καὶ οἱ δύο εἶναι νεανικὲς, καὶ συνοδεύονται ἀπὸ ἕναν λαγὸ καὶ ἕνα φίδι. Δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ποιοὶ εἶναι· πιθανότατα

* Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ βλ. σ. 113-114.

οί φτερωτοί γιοί του Βορέα, ὁ Ζήθης καὶ ὁ Κάλαϊς. Ἐνα παρόμοιο ζευγάρι σὲ ἓνα ὥραϊο θραῦσμα κύλικας, τῆς ἴδιας περιόδου ἀλλὰ ἄλλου ζωγράφου, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν, ἔχει τὴν ἀρχὴ μιᾶς ἐπιγραφῆς στὸ πλάι, τὰ γράμματα Κε..., ἀλλὰ εἶναι δύσκολο νὰ συμπληρωθεῖ, καὶ τὸ ὄνομα μπορεῖ νὰ εἶναι τοῦ καλλιτέχνη καὶ ὄχι τῶν προσώπων ποὺ παριστάνονται.³²

Ὁ Λυδὸς ζωγράφισε καὶ κύλικες ἐκτὸς ἀπὸ μεγάλα ἀγγεῖα. Οἱ κύλικές του τοῦ τύπου τῶν Σιάνων εἶναι ἀσήμαντες καὶ ὄχι πολὺ ἐνδιαφέρουσες. Πιὸ σημαντικὴ εἶναι μιὰ ἀποσπασματικὴ κύλικα ποὺ βρέθηκε στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Κεραμικοῦ στὴν Ἀθήνα καὶ ἐκτίθεται τώρα στὸ Μουσεῖο τοῦ Κεραμικοῦ (πίν. 39, 1).³³ Δὲν εἶναι τοῦ τύπου τῶν Σιάνων, ἀλλὰ εἶναι εἴτε μιὰ κύλικα μὲ διχαλωτὲς λαβές (mergrythought)* — τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν λαβῶν λείπει — εἴτε ἓνα παρόμοιο σχῆμα. Τὸ θέμα δείχνει ὅτι φτιάχτηκε γιὰ νεκρικὴ χρῆση: στὸ ἓνα ἡμισὺ τῆς βλέπουμε τὴν πρόθεση, ἓναν νεκρὸ ἄντρα ξαπλωμένο ἐπάνω στὸ φέρετρο, μὲ γυναῖκες νὰ χτυποῦν τὰ κεφάλια τους, καὶ μὲ ἀρσενικοὺς μοιρολογητὲς ἐπίσης, ἓναν ἄντρα καὶ ἓνα μικρὸ ἀγόρι· στὸ ἄλλο ἡμισὺ τὸν ἀποχαιρετισμό, νεαροὶ καὶ ἄντρες — ἓνας ἀπ' αὐτοὺς πολὺ γέρος — σὲ δύο ὁμάδες, κάνουν τὴ χειρονομία τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ, καὶ ψάλλουν τὸν θρῆνο. Τὸ θέμα εἶναι ἀρχαῖο, ἀνάγεται στὴ Γεωμετρικὴ περίοδο, ἀλλὰ δὲν τὸ βρίσκουμε πουθενὰ ἄλλοῦ σὲ ἀγγεῖο πόσεως· ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ ἓναν κάπως ἀσυνήθιστο τρόπο· καὶ ὑπάρχει πάθος καὶ ἀλήθεια στὶς μορφές.

Ὁ Λυδὸς ἄφησε καὶ ἄλλα ἔργα ἐκτὸς ἀπὸ ἀγγεῖα. Ἡ Συλλογὴ Βλαστοῦ στὴν Ἀθήνα περιέχει θραύσματα ὀρθογώνιων πήλινων πλακῶν, ποὺ ἀποτελοῦν μέρη ἑνὸς συνόλου ποὺ διακοσμοῦσε ἓνα ταφικὸ μνημεῖο στὰ Σπάτα τῆς Ἀττικῆς.³⁴ Τμήματα ὀρισμένων τέτοιων συνόλων ἔχουν φτάσει ὥς ἐμᾶς: ἀπὸ ἓνα πρῶμο σύνολο, γιὰ παράδειγμα, τοῦ Σοφίλου, ἀπὸ ἓνα μεταγενέστερο, τοῦ Ἐξηκία. Οἱ πλάκες τῆς Συλλογῆς Βλαστοῦ ἔχουν ὕψος περίπου 35.5 ἐκ., οἱ μορφές εἶναι πολὺ μεγάλες — ὕψους περίπου 30.5 ἐκ., — καὶ πολὺ προσεκτικὰ ζωγραφισμένες. Τὸ καλύτερα διατηρημένο θραῦσμα (πίν. 39, 2) δίνει τὸ ἀριστερὸ μέρος μιᾶς σκηνῆς ἀποχαιρετισμοῦ, ἄντρες σηκώνουν τὰ χέρια καὶ ψάλλουν ὅπως στὴν κύλικα τοῦ Κεραμικοῦ. Εἶναι ἀπὸ τὶς καλύτερες στιγμὲς τοῦ Λυδοῦ. Τὰ ἄλλα θραύσματα δείχνουν ἓναν νεαρὸ στὴν ἴδια στάση, μιὰ γυναῖκα ποὺ τραβάει τὰ μαλλιά της, ἓναν ἄντρα ποὺ κρατᾷ ἀπελπισμένος τὸ κεφάλι του. Τὰ ὑπόλοιπα θὰ γίνουν σαφέστερα ὅταν φτάσουμε στὶς ταφικὲς πλάκες τοῦ Ἐξηκία, ποὺ ἔχουν σωθεῖ καλύτερα.**

Οἱ πλάκες καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ ἀνήκουν στὴ μέση ἢ στὴν ὕστερη περίοδό του, στὰ χρόνια γύρω στὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα, ἀλλὰ ὑπάρχουν πολλὰ ἀγγεῖα ἀπὸ τὴν παλιότερη φάση τῆς σταδιοδρομίας του. Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ

* Βλ. σ. 29-30 καὶ πίν. 19, 2.

** Βλ. σ. 90-92 καὶ πίν. 74, 2.

είναι ή ύδρία στη Villa Giulia στη Ρώμη, που έχει την παλιότερη αττική παράσταση της πάλης ανάμεσα στον Ἡρακλή και στον τρισώματο Γηρυόνη (πίν. 40, 1).³⁵ Τὸ θέμα ἦταν πολὺ ἀγαπητὸ μεταξύ τῶν Ἀττικῶν ἀγγειογράφων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ αἰώνα· ἡ παλιότερη ἀπὸ ὅλες τὶς παραστάσεις εἶναι κορινθιακὴ τοῦ ἑβδομοῦ αἰώνα. Ὡς πρὸς τὸ σχῆμα του, τὸ ἀγγεῖο τῆς Villa Giulia εἶναι ἀπλὸ καὶ κοντόχοντρο, καὶ οἱ γραμμὲς λιγότερο ἔντονες ἀπ' ὅ,τι στίς μεταγενέστερες ὑδρίες. Οἱ μορφές εἶναι ἐξαιρετικὰ κοντὲς καὶ στιβαρές. Ὁ Ἡρακλῆς, φορώντας τὴ λεοντή, τεντώνει τὸ τόξο του. Ὁ Γηρυόνης εἶναι τρεῖς πλήρεις πολεμιστὲς ἐνωμένοι στὴ μέση τους. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς, πού τὸν ἔχει διαπεράσει στὸ μάτι ἕνα βέλος, παραπατάει, καὶ τὸ κεφάλι του πέφτει πρὸς τὰ πίσω· οἱ ἄλλοι δύο προχωροῦν μὲ ἀνυψωμένα δόρατα. Τὰ ἐπισήματα στίς ἀσπίδες, ἐγχάρακτα, εἶναι ἕνας τρίποδας καὶ τὸ μπροστινὸ μέρος ἑνὸς λεονταριοῦ. Ὁ Εὐρυτίων, ὁ βοσκὸς τοῦ Γηρυόνη, μὲ τὸν σκουφοῦ τοῦ ἀπὸ δέρμα κατσίκας, κείται ἐτοιμοθάνατος στὸ ἔδαφος. Στὸν ὄμο, μιὰ σειρήνα ἀνάμεσα σὲ δύο λεοντάρια. Οἱ φωτογραφίες ἀποδίδουν ἐλάχιστα τὴ μεγαλοπρέπεια αὐτοῦ τοῦ ρωμαλέου ἔργου, καὶ τὸ ἴδιο τὸ πρωτότυπο εἶναι ἀρκετὰ ταλαιπωρημένο· ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου ἔχει γίνῃ θάμψη, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ ἀνοιχτὸ καὶ στὸ σκουρὸ ἔχει μειωθεῖ, καὶ οἱ ἐγχάρακτες γραμμὲς δὲν φαίνονται τόσο ζωηρὲς ὅσο θὰ ἔπρεπε. Αὐτὴ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ παλιότερη, ἀλλὰ καὶ ἡ καλύτερη Γηρυονομαχία στὸν αττικὸ μελανόμορφο, καὶ ἡ μοναδικὴ πού συναγωνίζεται τὴ χαλκιδικὴ στὸ Cabinet des Médailles ἢ τὴν ἐρυθρόμορφη τοῦ Εὐφρόνιου στὴν περίφημη κύλικά του τοῦ Μονάχου.

Μιὰ ἀκόμα παλιότερη φάση τοῦ Λυδοῦ ἐμφανίζεται σὲ δύο ὑδρίες· ἡ μία βρίσκεται στὸ Μόναχο (πίν. 40, 2-3) καὶ ἡ ἄλλη στὸ Λοῦβρο (πίν. 41, 1-2). Τὸ σχῆμα εἶναι τὸ ἴδιο ὅπως καὶ τοῦ ἀγγείου τῆς Villa Giulia. Στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου, δύο ἄντρες, μὲ πλήρη ἐνδυμασία, ὁδηγοῦν ἄλογα καὶ μιὰ κοντὴ «γυναίκα-πιγκούνος» στέκεται ἀνάμεσά τους.³⁶ Οἱ ἄντρες δὲν εἶναι φυσικὰ ἵπποκόμοι, ἀλλὰ οἱ ἰδιοκτητὲς τῶν ἀλόγων. Τρία ὀγκώδη ζῶα στολίζουν τὸν ὄμο, ἕνας κύκνος ἀνάμεσα σὲ δύο πάνθηρες. Ἡ ὑδρία τοῦ Λοῦβρου, πού δὲν εἶναι καὶ τόσο παλιά, ἔχει κι αὐτὴ νὰ κάνει μὲ ἄλογα.³⁷ καὶ πάλι ἕνας νεαρὸς ἵππεύει ἕνα ἄλογο καὶ ὁδηγεῖ ἕνα ἄλλο, ἐνῶ τρεῖς ἄντρες καὶ δύο «γυναῖκες-πιγκούνες» παρατηροῦν τὴν ἀναχώρησή του. Ἀνάμεσα στὰ πόδια τοῦ ἀλόγου βλέπουμε μιὰ χήνα νὰ αὐτοραμφίζεται. Στὸν ὄμο ἕνα ἐλαφάκι ἀνάμεσα σὲ δύο πάνθηρες· καὶ στίς δύο ὑδρίες τὰ παλιομοδίτικα παραπληρωματικὰ κοσμήματα ἔχουν διατηρηθεῖ στίς παραστάσεις μὲ τὰ ζῶα στὸν ὄμο, ἀκριβῶς ὅπως ἦταν στίς ζῶνες μὲ τὰ ζῶα στὸ ἀγγεῖο François.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα πού μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ἴδιο τὸν Λυδὸ, πολλὰ ἄλλα σχετίζονται τόσο στενὰ μ' αὐτὸν ὥστε θὰ πρέπει νὰ φτιάχτηκαν στὸ ἴδιο ἐργαστήριο. Εἶναι σημαντικό, γιὰ νὰ εἴμαστε δίκαιοι μὲ τὸν Λυδὸ, νὰ τὰ διακρίνουμε αὐτὰ ἀπὸ τὰ ἔργα πού βγήκαν ἀπὸ τὸ χέρι του. Μερικοὶ ἐλάσσονες καλλιτέχνες, βοηθοὶ τοῦ Λυδοῦ, μποροῦν νὰ ἀνιχνευτοῦν· ρίχνουμε μιὰ ματιὰ σ' ἕναν ἀπὸ

αὐτοὺς μόνο, τὸν ζωγράφο τοῦ Λούβρου F 6. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὸν Λυδὸ μπορεῖ νὰ μετρηθεῖ ἂν συγκρίνουμε τὸν κιονωτὸ κρατήρα στὸ Χάρβαρντ (πίν. 35, 1-2), ποὺ εἶναι τοῦ Λυδοῦ, μὲ ἕναν κιονωτὸ κρατήρα στὴν Ὀξφόρδη (πίν. 41, 3-4) καὶ μιὰ ὑδρία στὴ Ρόδο, τὰ ὁποῖα εἶναι τοῦ ζωγράφου τοῦ Λούβρου F 6.³⁸ Θὰ ἦταν τελείως ἄδικο γιὰ τὸν Λυδὸ νὰ φορτωθεῖ τέτοια κατώτερα κομμάτια. Ἡ διαφορὰ δὲν εἶναι ἀνάμεσα στὸν ἴδιο ἄνθρωπο, ποὺ πότε εἶναι ὁ ἑαυτὸς του καὶ πότε δὲν εἶναι ἐντελῶς ὁ ἑαυτὸς του, ἀλλὰ ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καὶ σ' ἐκεῖνον ποὺ μιμεῖται μηχανικά.

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ – ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΛΙΚΕΣ – Ο ΑΜΑΣΗΣ

ΣΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ μιλήσαμε για έναν τύπο κύλικας στον οποίο δώσαμε τὸ συμβατικὸ ὄνομα «κύλικα τῶν Σιάνων».* Εἶδαμε ὅτι αὐτὸς ἦταν ὁ κυρίαρχος τύπος κύλικας στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα· ὅτι ὑπῆρχαν δύο τρόποι διακόσμησης τοῦ ἐξωτερικοῦ — στοὺς ὁποίους δώσαμε τὰ ὀνόματα «συνεχῆς» διακόσμηση καὶ «διακόσμηση σὲ δύο ζῶνες»· καὶ ὅτι ὁ κυριότερος καλλιτέχνης ἦταν ὁ ζωγράφος C. Ὁ ζωγράφος τῆς Χαϊδελβέργης,¹ πὺν ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ δύο κύλικες στὴ Χαϊδελβέργη, εἰδικευόταν ἐπίσης σὲ κύλικες τῶν Σιάνων, καὶ ἄφησε περίπου ἐξήντα τέτοιες, ἀποσπασματικὲς ἢ πλήρεις. Ὅταν πρωτόγραψα γι' αὐτόν, εἶχα ἐντυπωσιαστεῖ ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα πὺν παρουσίαζε μὲ ἓνα μεγάλο καλλιτέχνη τῶν μέσων καὶ τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ ἔκτου αἰῶνα, τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μιλήσουμε τώρα, καὶ εἶχα ἐξετάσει τὴν πιθανότητα νὰ ἀποτελοῦν οἱ δύο τους τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ οἱ κύλικες τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης νὰ εἶναι ἀπλῶς ἡ πρώιμη δουλειὰ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση. Τώρα βλέπω ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο· οἱ δύο καλλιτέχνες συμπίπτουν χρονικῶς, ἀλλὰ ἡ ὁμοιότητα παραμένει, σὲ ὅτιδήποτε κι ἂν ὀφείλεται, εἴτε ἐπειδὴ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀμαση διδάχτηκε ἀπὸ τὸν ἄλλον εἴτε ἐπειδὴ μαθήτευσαν στὸν ἴδιο δάσκαλο ἢ γιὰ ὁποιοιδήποτε ἄλλον λόγο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ εἶναι πιθανὸν ὁ ζωγράφος τῆς Χαϊδελβέργης νὰ συνεργάστηκε κάποτε μὲ τὸν ζωγράφο C καὶ νὰ ἐφοδιαζόταν ἀπὸ τὸν ἴδιο ἀγγειοπλάστη.

Μιὰ κύλικα στὴ Φλωρεντία εἶναι ἓνα πρώιμο ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης.² Οἱ μορφὲς εἶναι κοντύτερες ἀπ' ὅ,τι στίς μεταγενέστερες κύλικές του, πὺν παράξενες καὶ πὺν παλιομοδίτικες. Στὸ ἐξωτερικὸ ἢ διακόσμηση, πὺν εἶναι ἡ ἴδια καὶ στὰ δύο ἡμίση, εἶναι τοῦ τύπου τῆς συνεχοῦς. Εἶναι μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τίς

*Βλ. σ. 27-28.

Γιὰ τίς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο V βλ. σ. 138-141.

σκηνές της παλαιίστρας που γίνονται συχνές στο δεύτερο τέταρτο του έκτου αιώνα, ἐδῶ πρόκειται γιὰ πάλη (πίν. 42, 1). Ένας ἄντρας γονατίζει πάνω στο ἕνα του γόνατο καὶ ἀνατρέπει ἕναν νεαρό. Ένα κομμάτι λείπει στὰ ἀριστερά, ἀλλὰ καὶ τὰ δύο χέρια τοῦ νεαροῦ εἶναι ὁρατά· δὲν δείχνει στεναχώρια — ἡ πάλη εἶναι πλούσια σὲ *περιπέτειες* καὶ ἡ τύχη πολλές φορές ἀντιστρέφεται. Ὁ διαιτητής, μὲ τὸ ραβδί στὸ χέρι, σκύβει καὶ τοὺς περιεργάζεται. Αὐτὴ ἡ ζωντανή ὁμάδα τῶν τριῶν πλαισιώνεται ἀπὸ τέσσερις μορφές ἀξιωματούχων, ποὺ ἀκουμποῦν στοὺς ὤμους τοὺς τὰ ραβδιά τους. Ὑπῆρχαν καὶ πρὶν τέτοιοι θεατές, ἀλλὰ στὸν μέσο καὶ στὸν ὕστερο μελανόμορφο γίνονται συχνότεροι ἀπ' ὅ,τι στὸν πρῶμο. Μερικὲς φορές ἡ παρουσία τους εἶναι, λίγο ἢ πολύ, δικαιολογημένη ἀπὸ τὸ θέμα, ὅπως ἐδῶ· ἄλλες φορές δὲν ὑπάρχει στὴν πραγματικότητα καμιὰ δικαιολογία γι' αὐτοὺς ὅσον ἀφορᾷ τὸ θέμα, ὅπως ὅταν ὁ Ἡρακλῆς παλεύει μὲ τὸ λεοντάρι ἢ χτυπάει μὲ τὸ ρόπαλό του τὸν κένταυρο, καὶ ἀπλῶς χρησιμεύουν γιὰ νὰ κάνουν μιὰ κοντὴ λωρίδα μακρύτερη ἢ γιὰ νὰ προσδώσουν, ἄς ποῦμε, σὲ μιὰ θανάσιμη πάλη τὴν ὄψη ἑνὸς ἀθλητικοῦ γεγονότος. Μερικοὶ καλλιτέχνες ἔχουν μεγαλύτερη ἀδυναμία στοὺς θεατὲς ἀπὸ ἄλλους· ὁ ζωγράφος τῆς Χαϊδελβέργης τοὺς συμπαθεῖ, τὸ ἴδιο καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀμαση. Οἱ πιὸ συμβατικοὶ καλλιτέχνες φυσικὰ τείνουν νὰ τοὺς χρησιμοποιοῦν περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας τῆς Φλωρεντίας ὁ Αἴας μεταφέρει τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης (πίν. 42, 2). Τὸ κυκλικὸ ἔμβλημα δὲν εἶναι πλήρες, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς ὅτι ὁ Αἴας τρέχει μὲ τὸ φορτίο του ἀντὶ νὰ μοχθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ βάρος του ὅπως στὸ παλιότερο καὶ πιὸ μεγαλοπρεπὲς σύμπλεγμα τοῦ ἀγγείου François (πίν. 28, 1-2).

Σὲ μιὰ κύλικα στὸ Μόναχο (πίν. 42, 3-4)³ τὸν πυρήνα τοῦ ἑνὸς ἡμίσεος ἀποτελεῖ ὁ ὀπλισμὸς ἑνὸς πολεμιστῆ. Σηκώνει τὸ πόδι του γιὰ νὰ φορέσει τὴν κνημίδα· εἶναι μιὰ χαρακτηριστικὴ στάση, καὶ εἶναι ἡ στιγμὴ στὴ διαδικασία τοῦ ὀπλισμοῦ ποὺ ἀπεικονίζεται συχνότερα στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο.⁴ Ἡ περικεφαλαία στὸ ἔδαφος χρησιμεύει γιὰ νὰ γεμίσει τὸ κενὸ κάτω ἀπὸ τὸ σηκωμένο πόδι. Καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς πλησιάζει ἕνας νεαρός, ὁ ἕνας φέρνοντας τὴν ἀσπίδα, μὲ ἐπίσημα ἕνα φίδι, ποὺ ἀποδίδεται ἐνμέρει ἀνάγλυφα, ὁ ἄλλος ὑψώνοντας τὸ χέρι του γιὰ ἐνθάρρυνση. Ὑπάρχουν τέσσερις θεατὲς, δύο στὰ ἀριστερά, δύο στὰ δεξιά. Τὸ ἄλλο θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν παλαιίστρα, ἀλλὰ οἱ ἀθλητὲς ἔχουν περιοριστεῖ σὲ ἕναν, καὶ ὅλες οἱ ἄλλες μορφές εἶναι θεατὲς. Ένας νεαρὸς προχωρεῖ μπροστά, ἔτοιμος νὰ ρίξει τὸν δίσκο· ἀπρόσμενη τόσο νωρὶς εἶναι ἡ βράχυνση τοῦ δίσκου, ποὺ εἶναι ὁρατὸς ἀπὸ μιὰ ὄψη τριῶν τετάρτων.⁵ Πρόκειται γιὰ μιὰ ὀψιμη δουλειὰ τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης. Τὸ σχέδιο εἶναι πιὸ κομψὸ ἀπ' ὅ,τι στὴν πρῶμη κύλικά του μὲ τοὺς ἀθλητὲς τῆς Φλωρεντίας, λιγότερο παλαιικὸ ἀλλὰ καὶ λιγότερο ζωντανό· ἔχει ὑποστῇ τὴν ἐπίδραση τοῦ καινούριου ιδεώδους τοῦ ὁποίου ὁ Κλειτίας ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους ἐκπροσώπους.

Μιά κύλικά στο Würzburg είναι επίσης από την τελευταία περίοδο του ζωγράφου.⁶ Ἡ μία από τις παράστασεις του έξωτερικού της είναι συμβατική, ὁ Διόνυσος, καθιστός, δέχεται τὴ λατρεία ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν (πίν. 43, 1). Ἡ ἄλλη εἶναι πρὸ ζωηρή. Τὸ θέμα εἶναι τὸ ἴδιο ὅπως καὶ στὸ ἀριστούργημα τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα στὸ Βερολίνο, ὁ Πηλέας ποὺ φέρνει τὸν μικρὸ του γιὸ στὸν Χεῖρωνα (πίν. 43, 2). Συνήθως εἶναι ἓνα ἥσυχο ἐπεισόδιο· ἐδῶ ὁ καλλιτέχνης προτίμησε νὰ ἐπισπεύσει τὸ βῆμα, ἔχει δημιουργήσει τὴν ἐντύπωση τῆς ἑξαψης καὶ μιὰ διασκεδαστικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ βιαστικά, ξαναμμένα ἀρσενικά καὶ τὰ σοβαρὰ θηλυκά· ἀλλὰ φυσικὰ ἔχει θυσιάσει τὸ ἥθος τοῦ μύθου. Ἡ γυναῖκα πίσω ἀπὸ τὸν Πηλέα μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι εἶναι ἡ σύζυγός του, ἡ θεὰ Θέτις.⁷ Οἱ τρεῖς πίσω ἀπὸ τὸν Χεῖρωνα ἀντιπροσωπεύουν τὸν γυναικεῖο πληθυσμὸ τῶν κενταύρων, ποὺ σύμφωνα μὲ τὸν Πίνδαρο συνέβαλλε πολὺ στὴν ἀνατροφή τῶν μαθητῶν τοῦ Χεῖρωνα. Ὁ Πίνδαρος λέει γιὰ τὸν νεαρὸ Ἀχιλλέα ὅτι «ἔμενε στὸ σπῖτι τῆς Φιλύρας»⁸ καὶ στὴ σπουδαία σκηνὴ τῆς τέταρτης πυθικῆς ὁδῆς, ὁ νεαρὸς Ἰάσων, ὅταν δίνει τὴ μαλακὴ καὶ ὠραία ἀπάντησή του στὰ προσβλητικὰ λόγια τοῦ θεοῦ τοῦ Πελῖα, ἀρχίζει ἔτσι: «Ὁ Χεῖρων ἦταν ὁ δάσκαλός μου. Ἐρχομαι ἀπὸ τὴ σπηλιά, ἀπὸ τὴ Χαρικλῶ καὶ τὴ Φιλύρα, ὅπου μὲ ἀνέθρεψαν οἱ ἀγνὲς κόρες τοῦ κενταύρου», *πάρ Χαρικλοῦς καὶ Φιλύρας, ἵνα Κενταύρου με κοῦραι θρέψαν ἀγναί*.⁹

Εἶναι μεγάλη ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὰ διαυγέστατα λόγια τοῦ ποιητῆ ὡς τὸ ταπεινὸ καὶ κάπως παραπλανητικὸ ἔργο τοῦ πρώιμου ἀγγειογράφου, οἱ γυναῖκες πάντως ἀποτελοῦν τὴν οἰκογένεια τοῦ Χεῖρωνα. Εἶναι πιθανὸ νὰ μὴν τὶς εἶχε ὀνοματίσει ὁ καλλιτέχνης, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης πιθανὸν νὰ θεωροῦσε τὴν πρώτη ὡς τὴ Χαρικλῶ, τὴ σύζυγο τοῦ Χεῖρωνα, τὴ δεύτερη ὡς τὴ Φιλύρα, τὴ μητέρα τοῦ Χεῖρωνα, καὶ τὴν τρίτη ὡς κόρη τοῦ Χεῖρωνα καὶ τῆς Χαρικλοῦς.

Καθὼς ὑπάρχει κάποια σύγχρονη συμπλήρωση στὶς μορφές, εἶναι καλὸ νὰ κοιτάξουμε τὴν ἐλλιπὴ παράσταση τοῦ ἴδιου θέματος σὲ ἓνα θραῦσμα μιᾶς κάπως παλιότερης κύλικας τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὸ Παλέρμο (πίν. 43, 3).¹⁰ Τὸ ἀνυπόμονο ζευγάρι, ὁ Πηλέας καὶ ὁ Χεῖρων, συνοδεύονται ἐδῶ ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ, ὁ ὁποῖος ὁδηγήσε τὸν Πηλέα στὴν κατοικία τοῦ κενταύρου στὸ ὄρος Πήλιον. Οἱ τρεῖς αὐτὲς μορφὲς ἀποτελοῦν τὴν καρδιὰ τῆς παράστασης. Ἐνα ἵχνος τῆς Θέτιδας, ἂν πρόκειται γιὰ τὴ Θέτιδα, ἔχει διασωθεῖ πίσω ἀπὸ τὸν Πηλέα, καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς Χαρικλοῦς πίσω ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ.

Πρὸς τὰ μέσα τοῦ ἑκτοῦ αἰῶνα ἐπινοήθηκε ἓνα σχῆμα κύλικας ποὺ ἀντικατέστησε τὴν κύλικά τῶν Σιάνων καὶ ἀπέβη ὁ κυρίαρχος τύπος στὰ μέσα καὶ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα: πρόκειται γιὰ τὴ μικρογραφικὴ κύλικά. Εἶναι πολὺ ἐλαφριά, μὲ ἐξέχον χεῖλος καὶ ψηλὸ στέλεχος. Κατάγεται ἀπὸ τὴν κύλικά τῶν Σιάνων, ἀλλὰ εἶναι καινούριος τύπος. Ἡ ἄμεση πρόγονός της εἶναι ἡ «κύλικά τοῦ Γορδίου» ποὺ ἔφτιαχναν οἱ καλλιτέχνες τοῦ ἀγγείου François, ὁ Ἑργότιμος καὶ ὁ Κλειτίας. Μιὰ μικρὴ κύλικά καλοφτιαγμένη, ποὺ φέρει τὴ διπλὴ ὑπογραφή αὐτῶν

τῶν δύο καλλιτεχνῶν, βρέθηκε μακριὰ στὴν Ἀνατολή, στὸ Γόρδιο τῆς Φρυγίας, καὶ βρίσκεται τῶρα στὸ Βερολίνο (πίν. 44, 1-3).¹¹ Δὲν εἶναι οὔτε κύλικα τῶν Σιάνων οὔτε μικρογραφικὴ κύλικα, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς πειραματισμοὺς ποὺ ὀδήγησαν στὴ δημιουργία τῆς μικρογραφικῆς κύλικας. Ὑπάρχουν λίγες ἀκόμα κύλικες αὐτοῦ τοῦ τύπου ποὺ κατασκευάστηκαν ἀπὸ διάφορους ἀγγειοπλάστες, καὶ τὶς ὀνομάζουμε «κύλικες τοῦ Γορδίου». ¹² Στὸ ἐξωτερικὸ τὸ χεῖλος εἶναι μαῦρο, καί, ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα ἀνθέμιο στὴν κάθε πλευρὰ τῶν λαβῶν, ἡ μόνη διακόσμηση συνίσταται στὶς ὑπογραφές τῶν καλλιτεχνῶν μὲ ὠραῖα γράμματα. Στὸ ἐσωτερικὸ ὑπάρχει μιὰ μικρὴ παράσταση τριῶν δελφινιῶν καὶ ἑνὸς ἄλλου ψαριοῦ, ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ μιὰ πλατιὰ ταινία μὲ ἀπλὰ σχέδια — γλωσσοειδή, ταινίες μὲ στιγμές, γραμμές — ὅπως τὰ πλαίσια τῶν κυλίκων τῶν Σιάνων. Δὲν εἶναι ἀφύσικο γιὰ ἓναν καλλιτέχνη νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας ἢ ἓνα μέρος τοῦ σὰν νὰ ἦταν μιὰ στρογγυλὴ δεξαμενὴ, λίμνη, λιμάνι ἢ θάλασσα. Μόλις μπεῖ τὸ ὕγρὸ ἡ ὁμοιότητα μεγαλώνει. Ὁ Κλειτίας σκέφτηκε ἓνα στρογγυλὸ κομμάτι νεροῦ, μὲ θαλάσσια πλάσματα μέσα του. Περιβάλλεται μὲ βλάστηση — αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε «γλωσσοειδὲς κόσμημα» ἦταν ἐπίσης φύλλωμα γι' αὐτόν, — ποὺ σχηματίζει, μὲ τὰ πλαίσιά του, μιὰ ὄχθη. Ὑπῆρχε ἓνα «στρογγυλὸ λιμάνι» (*λιμὴν κυκλοτερῆς*) στὸ ποίημα τῆς Ἀσπίδας τοῦ Ἡρακλῆ: «Στὴν ἀσπίδα ὑπῆρχε ἓνα λιμάνι μὲ ἀσφαλὲς καταφύγιο ἀπὸ τὴ μανιασμένη θάλασσα, κυκλικό, φτιαγμένο ἀπὸ λεπτὸ κασσίτερο, ποὺ φαινόταν νὰ σαλεύει ἀπὸ τὰ κύματα· δύο ἀσημένια δελφίνια, ἐκτοξεύοντας πίδακες νεροῦ (καταδίωκαν;) τὸ βουβὸ ψάρι».¹³

Ἐκεῖνοι ποὺ προσπάθησαν νὰ ἀνασυστήσουν τὴν Ἀσπίδα δὲν ἔδωσαν ιδιαίτερη σημασία στὴ λέξη *κυκλοτερῆς*, «κυκλικός», ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ παράσταση ἑνὸς *λιμένος κυκλοτεροῦς*, μὲ ἓνα δελφίνι μέσα του, σὲ ἀρχαῖκα νομίσματα τῆς Ζάγκλης, τῆς Μεσσήνης.¹⁴ Πρὶν ἀπὸ τὸν Κλειτία, ἐμφανίζεται μιὰ κυκλικὴ λίμνη μὲ δελφίνια μέσα της καὶ ψάρια ποὺ κολυμποῦν πρὸς ἓνα φυτό (νούφαρο) στὸ μέσο, στὸ ὠραιότερο ἀπὸ ὅλα τὰ λακωνικὰ ἀγγεῖα, μιὰ κύλικα στὸν Τάραντα.¹⁵ παρόμοια θαλασσινὰ τοπία ἢ ὑδρόβιες σκηνὲς ὑπάρχουν καὶ σὲ δύο ἄλλες λακωνικὲς κύλικες.¹⁶ Ἐνα πολὺ παλιότερο ἔργο μᾶς θυμίζει τὴ λακωνικὴ κύλικα. Τὸ χρυσὸ κύπελλο στὸ Λοῦβρο ποὺ ἔδωσε ὁ Αἰγύπτιος βασιλιάς Τούθμωσης Γ' στὸν ἱερέα καὶ στρατηγὸ Δοφτί¹⁷ εἰκονίζει μιὰ κυκλικὴ λίμνη (*λίμνη τροχοειδῆς*) μὲ ἓναν ρόδακα — ἓνα φυτὸ — στὴ μέση, μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄνθη λωτοῦ γύρω του καὶ ψάρια ποὺ κολυμποῦν ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο. Μεταγενέστερα αἰγυπτιακὰ κύπελλα ἀπὸ γαλάζια φαγεντιανή¹⁸ ἔχουν παρόμοια θέματα καὶ μᾶς βοηθοῦν νὰ γεφυρώσουμε τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὸν δέκατο πέμπτου αἰῶνα πρὸ Χριστοῦ, τὴν ἐποχὴ τοῦ Τούθμωσης, καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ ἔκτου, ὅπου χρονολογεῖται ἡ λακωνικὴ κύλικα. Τέλος, ἀπὸ τὰ ἀναρίθμητα μεταγενέστερα ἔργα, ἃς θυμηθοῦμε ἓνα πολυχρῶμο κομμάτι τοῦ πρώιμου Μεσαίωνα, ἐπίσης στὸ Λοῦβρο, τὴν πατίνα τοῦ Ἀγίου Διο-

νυσίου, όπου σὲ μιὰ θάλασσα ἀπὸ πράσινο σερπεντίνη κολυμποῦν χρυσὰ ψάρια.¹⁹

Δὲν γνωρίζουμε νὰ ἔφτιαξε ὁ Ἐργότιμος μικρογραφικὲς κύλικες, ἀλλὰ μερικὲς κύλικες τοῦ γιοῦ του Εὐχείρου βρίσκονται πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸν τὸν τύπο.²⁰ Ὑπάρχουν δύο εἶδη μικρογραφικῶν κυλίκων, ἡ χειλεωτὴ κύλικα καὶ ἡ ταινιωτὴ.²¹ Στὴ χειλεωτὴ τὸ χεῖλος διακρίνεται σαφῶς ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ τὸ ἐξωτερικὸ τοῦ χεῖλους εἶναι ἐξηρημένο (πίν. 45, 1 καὶ 3). Στὴν ταινιωτὴ κύλικα τὸ χεῖλος δὲν τονίζεται, ἀλλὰ ἡ μετάβαση στὸ σῶμα γίνεται βαθμιαία μὲ μιὰ ἐνιαία καμπύλη, καὶ εἶναι μαῦρο τόσο στὸ ἐξωτερικὸ ὅσο καὶ στὸ ἐσωτερικὸ. Μιὰ δευτερεύουσα διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς δύο τοὺς εἶναι ὅτι στὴν ταινιωτὴ κύλικα, καὶ ποτὲ στὴν ἄλλη, ὑπάρχει συχνὰ ἓνας μικρὸς δακτύλιος, συνήθως βαμμένος κόκκινος, στὴν ἔνωση τοῦ σώματος καὶ τοῦ ποδιοῦ. Ὁ λόγος γι' αὐτὴ τὴ διαφορὰ εἶναι ὅτι ἡ χειλεωτὴ κύλικα «τονίζεται» δύο φορές, ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ στὸ χεῖλος, καὶ ἀνάμεσα στὸ πόδι καὶ στὸ σῶμα· ἐνῶ ἡ ταινιωτὴ κύλικα τονίζεται μόνο μία φορά, ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ στὸ πόδι, καὶ ὁ ἀγγειοπλάστης αἰσθάνεται ὅτι πρέπει νὰ ἐνισχύσει τὸν μοναδικὸ τονισμό — μιὰ ἄνω τελεία στὴ θέση τῶν δύο κομμάτων τῆς χειλεωτῆς κύλικας. Αὐτὴ ἡ ἔμμονη στὴ *διάρθρωση* εἶναι ἐλληνικὴ. Ἐνα παράδειγμα: ὁ Ἀριστοτέλης, ὅπως θὰ θυμόμαστε, παρατηρεῖ ὅτι τὸ γυναικεῖο σῶμα εἶναι λιγότερο ὁμορφο ἀπὸ τὸ ἀνδρικό ἐπειδὴ τὰ μέρη του δὲν διακρίνονται καθαρὰ τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο· τοῦ λείπει ἡ *διάρθρωσις*. Σὲ πολλὲς χειλεωτὲς κύλικες καὶ σ' ὅλες σχεδὸν τὶς ταινιωτὲς τὸ ἐσωτερικὸ εἶναι ἀκόσμητο, βαμμένο μαῦρο, ἐκτὸς ἀπὸ ἓναν μικρὸ ἐξηρημένο δίσκο στὸ μέσο, πού περιέχει ἓναν κύκλο στὸ κέντρο του. Πολλὲς χειλεωτὲς κύλικες ὥστόσο ἔχουν μιὰ κυκλικὴ εἰκόνα στὸ ἐσωτερικὸ τοὺς· διατηροῦν ἔτσι ζωντανὴ τὴν παράδοση τῶν κυλίκων τῶν Σιάνων καὶ συμβάλλουν στὴ μεταβίβαση τῆς κυκλικῆς παράστασης στοὺς μεγάλους κυλικογράφους τοῦ ἐρυθρόμορφου. Στὸ ἐξωτερικὸ, ἡ εἰκονιστικὴ διακόσμηση τῆς χειλεωτῆς κύλικας βρίσκεται στὸ χεῖλος καὶ συνίσταται σὲ μιὰ μικρὴ σύντομη εἰκόνα στὴ μέση κάθε ἡμίσεος: μία, δύο, καμιὰ φορὰ καὶ τρεῖς μορφές, ζῶα ἢ ἄνθρωποι — αὐτὸ πού ὁ Payne ὀνόμαζε διακόσμηση τοῦ «προσκηνίου».²² Ἡ μόνη διακόσμηση τῆς ζώνης τῶν λαβῶν εἶναι οἱ ἐπιγραφές, παρόλο πὺν κι αὐτὲς μερικὲς φορές παραλείπονται, καὶ ὑπάρχει συχνὰ ἓνα μικρὸ ἀνθέμιο σὲ κάθε πλευρὰ τῆς λαβῆς. Στὴν ταινιωτὴ κύλικα τὸ χεῖλος εἶναι μαῦρο καὶ ἡ διακόσμηση βρίσκεται στὴ ζώνη τῶν λαβῶν, ἡ ὁποία συνήθως γεμίζεται μὲ πολλὲς μορφές. Ἡ χειλεωτὴ κύλικα δίνει τὴ γενικὴ ἐντύπωση τοῦ ἀνοιχτόχρωμοῦ ἀγγείου, βλέπει κανεὶς πολλὴ ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πηλοῦ· ἡ ταινιωτὴ κύλικα εἶναι ἓνα σκοῦρο ἀγγεῖο, ὅπου λίγη μόνο ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πηλοῦ ἀφήνεται ὁρατὴ, ἀκριβῶς ὅπως ὁ ἀμφορέας εἶναι ἓνα σκοῦρο ἀγγεῖο, ἐνῶ ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ εἶναι ἓνα ἀνοιχτόχρωμο ἀγγεῖο. Τέλος, ἡ ποιότητα τῆς χειλεωτῆς κύλικας εἶναι γενικὰ ὑψηλότερη ἀπὸ ἐκείνην τῆς ταινιωτῆς κύλικας.

Ἀκριβῶς στὴ μικρή, συχνὰ μικροσκοπικὴ ζωγραφικὴ τῶν μικρογραφικῶν κυλίκων, περισσότερο ἀπὸ ὅπουδῆποτε ἄλλου, συνεχίζεται τὸ ἀληθινὸ μικρογραφικὸ στὺλ ζωγραφικῆς, ποὺ τελειοποίησε ὁ Κλειτίας. Μιλᾶμε γιὰ μικρογράφους, παρόλο ποὺ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς διακοσμητὲς τῶν χειλεωτῶν καὶ τῶν ταινιωτῶν κυλίκων ζωγράφησαν καὶ μεγάλου μεγέθους παραστάσεις. Ἴσως ἡ καλύτερη ἀπὸ τίς μικρογραφικὲς κύλικες νὰ εἶναι ἡ χειλεωτὴ κύλικα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη Φρύνου στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.²³ Δυστυχῶς δὲν εἶναι πλήρης· τὸ πόδι εἶναι ξένο, κι ἔτσι δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἔχει τὴ γενικὴ ἐντύπωση τοῦ ἀγγείου ὡς συνόλου. Ἡ ζώνη τῶν λαβῶν ἔχει τὴ συνηθισμένη σειρά γραμμάτων ἀνάμεσα στὰ ἀνθέμια τῶν λαβῶν: στὸ ἓνα ἡμισυ *Φρῦνος ἐποίησεν χαῖρε μιν*· στὸ ἄλλο *Χαῖρε καὶ πῖε με, ναίχι*. Αὐτὰ εἶναι τὰ συνηθέστερα εἶδη ἐπιγραφῶν στίς μικρογραφικὲς κύλικες: ἡ ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη ἢ ἓνας χαιρετισμὸς στὸν πότη. Θὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ ἐπιγραφή δὲν εἶναι ὅπως στὰ περισσότερα εἶδη ἀγγείων μιὰ ἐπεξηγηματικὴ προσθήκη στὴν εἰκόνα, ἀλλὰ ἓνα ἀναπόσπαστο μέρος τῆς διακόσμησης ὡς συνόλου.²⁴ Ἡ ζώνη τῶν λαβῶν πλαισιώνεται ἐπάνω μὲ μιὰ λεπτὴ μαύρη ταινία, ποὺ τονίζει, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, τὴ διάρθρωση τῆς κύλικας. Θὰ περίμενε κανεὶς νὰ ἔρχεται ἡ ταινία ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴν ἄρθρωση τοῦ χείλους, ἀλλὰ βρίσκεται ἄρκετὰ πιὸ κάτω, καὶ μπορεῖ νὰ καταλάβει κανεὶς γιατί: ἂν βρισκόταν ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ χείλους, θὰ ἦταν πολὺ κραυγαλέα, θὰ κατέστρεφε τίς μινιατοῦρες τῶν 2.5 ἢ 5 ἑκατοστῶν.²⁵ Τὸ θέμα στὴ μία πλευρὰ εἶναι ἡ Γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς (πίν. 44, 4), ποὺ τὴ βλέπουμε νὰ παριστάνεται, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀττικὴ, στὴν πυξίδα τοῦ ζωγράφου C στὸ Λοῦβρο (πίν. 20, 2).^{*} Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἔχει περιορίσει τὴ σκηνή, ποὺ εἰκονίζεται ἄλλου μὲ πολλὰς μορφὲς καὶ πολλὰς λεπτομέρειες, στοὺς τρεῖς κύριους χαρακτήρες. Ὁ Ζεὺς κάθεται στὸν θρόνο του κραδαίνοντας ἀπὸ τὸν ἐνθουσιασμό του τὸν κεραυνό. Ἡ Ἀθηνᾶ ὀρμαεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ κεφάλι του· ὁ Ἥφαιστος, ποὺ τοῦ ἔσχισε τὸ κρανίον, ἀπομακρύνεται μὲ τὸν πέλεκύν του στὸ χέρι, καὶ κοιτάζοντας πίσω ὑψώνει τὸ χέρι του, εἴτε σὲ ἐνδειξη ἐκπληξης, ὅπως στὰ παλιότερα ἀγγεῖα, εἴτε φανερώνοντας τὴν ἱκανοποίησή του γιὰ τὸ ἔργο του. Ὁ Ζεὺς, ποὺ κάθεται μὲ τὰ πόδια τεντωμένα μπροστὰ καὶ τὰ χέρια σὲ πλήρη δράση, εἶναι πολὺ διαφορετικὸς ἀπὸ τὸ παθητικόν, σχεδὸν φοβισμένον πλάσμα στὴ Γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ ζωγράφου C καὶ πολλῶν ἄλλων ζωγράφων. Στὴ δευτέρη καὶ κάπως πιὸ σύνθετη παράσταση δύο ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες εἶναι οἱ ἴδιοι· ὁ Ἡρακλῆς φτάνει στὸν Ὀλυμπο ὅπου τὸν παρουσιάζει ἡ προστάτιδά του Ἀθηνᾶ στὸν δικό της, ἀλλὰ καὶ δικό του πατέρα, τὸν Δία (πίν. 44, 5). Ὁ ἥρωας, ποὺ φέρει ἐπάνω του ὅλα ὅσα ἔχει στὴν κατοχή του — λευκὴ χλαμύδα, λεοντή, τόξο, βέλος, φαρέτρα καὶ ρόπαλο —, ὁδηγεῖται σβέλτα ἀπὸ τὴν ἀνυπόμονη θεὰ· ὁ Ζεὺς, ποὺ κρατᾷ σκῆπτρο, τοῦ ἀπλώνει

* Βλ. σ. 30-31.

τὸ χέρι. Σὲ σφρίγος καὶ κίνηση, σὲ λιτότητα, τελειότητα στὶς λεπτομέρειες καὶ ἀφηγηματικὴ δύναμη, αὐτὲς οἱ δύο μικρὲς παραστάσεις εἶναι ὁ μελανόμορφος ρυθμὸς στὴν καλύτερή του στιγμή. Τὸ σχέδιο εἶναι ζωντανὸ σὲ κάθε γραμμή· ἀκόμα κι ὅ,τι εἶναι ἄψυχο ἔχει ζωὴ — ἡ λεοντή, οἱ θρόνοι. Οἱ μορφὲς εἶναι πολὺ κοντές, μὲ μεγάλα κεφάλια: αὐτὸ εἶναι συνηθισμένο στὶς μικρογραφικὲς κύλικες: ὁ χώρος τῆς παράστασης εἶναι τόσο ρηχός, ποὺ ἂν οἱ ἀναλογίες ἦταν κανονικὲς οἱ μορφὲς θὰ ἦταν ἀρκετὰ δυσδιάκριτες.

Ὁ Φρύνος ὑπογράφει ὡς ἀγγειοπλάστης, *Φρῦνος ἐποίησεν*, καὶ δὲν γνωρίζουμε ἂν ζωγράφιζε ἐπίσης ὁ ἴδιος τὴν κύλικα ποὺ κατασκεύασε. Ὀνομάζουμε τὸν καλλιτέχνη «ζωγράφου τοῦ Φρύνου», καὶ μπορούμε νὰ ἐντοπίσουμε καὶ ἄλλα, ἀνυπόγραφα ἔργα ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Μιὰ χειλεωτὴ κύλικα στὸ Βατικανό²⁶ δὲν ἔχει μορφὲς στὸ ἐξωτερικὸ τῆς, μόνο ἓναν χαιρετισμὸ *Χαῖρε καὶ πῖει*, ἀνάμεσα στὶς λαβὲς (πίν. 45, 1). Ἡ κύρια διακόσμηση εἶναι μιὰ κυκλικὴ εἰκόνα στὸ ἐσωτερικὸ (πίν. 45, 2) καὶ τὸ θέμα εἶναι οἰκεῖο ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο François ἢ τὴν κύλικα τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης στὴ Φλωρεντία,* ὁ Αἴας ποὺ διασώζει τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα. Ἐδῶ τὸ σῶμα εἶναι γυμνό, πράγμα ἀσυνήθιστο σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἀλλὰ οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ περιβάλλουν τὴν εἰκόνα δείχνουν ὅτι ὁ καλλιτέχνης παριστάνει τὸν Αἴαντα καὶ τὸν Ἀχιλλέα, καὶ ὅχι ἄλλους. Πολλὴ ζωντάνια, παρόλο ποὺ ἀπουσιάζει ἡ μεγαλοπρέπεια τοῦ συμπλέγματος τοῦ Κλειτία. Ὑπάρχει μιὰ μικρὴ σύγχρονη διόρθωση στὴ μέση τῆς εἰκόνας.

Ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ἴσως ἀπὸ τοὺς μικρογράφους εἶναι ὁ ζωγράφος τοῦ Τλήσωνα, ποὺ διακόσμησε τὶς περισσότερες, ἂν ὅχι ὅλες, ἀπὸ τὶς ἐξηντατόσες κύλικες ποὺ φέρουν τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη Τλήσωνα, γιοῦ τοῦ Νεάρχου (πίν. 45, 3).²⁷ Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ πατέρα μιλήσαμε ἤδη. Πολλὲς ἀπὸ τὶς κύλικες τοῦ Τλήσωνα δὲν ἔχουν ἄλλη διακόσμηση ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑπογραφή ἀνάμεσα στὶς λαβὲς, ἄλλες ἔχουν μιὰ σύντομη εἰκόνα στὸ χεῖλος, ἄλλες μιὰ κυκλικὴ εἰκόνα στὸ ἐσωτερικὸ, καὶ λίγες καὶ στὰ δύο αὐτὰ μέρη. Τὸ θέμα εἶναι συνήθως ἓνα ζῶο, καὶ τὸ ἔμβλημα τῆς κύλικας τοῦ Τλήσωνα στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 45, 4), μὲ τὸ δοκιμασμένο ἀπὸ τὸν χρόνο μοτίβο τῶν δύο ἀντιμέτωπων αἰγῶν μὲ ἓνα φυτὸ ἀνάμεσά τους, εἶναι ἓνα ἔξοχο παράδειγμα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ζωγράφου στὴν ἀπόδοση τῶν ζώων.²⁸ Αἶγες στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ στὴ Βοστώνη (πίν. 45, 5), πετεινοὶ στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 46, 1-2) καὶ στὸ Βερολίνο (πίν. 46, 3), κύκνοι στὴ Λευκωσία (πίν. 46, 4),²⁹ θὰ χρησιμεύσουν ὡς δείγματα τῆς ἐξωτερικῆς διακόσμησης τῶν κυλίκων του. Τὰ ζῶα του εἶναι χαρακτηριστικὰ ὅπως οἱ ἄνθρωποι ἄλλων καλλιτεχνῶν, καὶ ἀναγνωρίζονται εὐκολὰ ἀκόμα καὶ ὅταν, ὅπως στὶς λίγες ταινιωτὲς κύλικές του, λείπει ἡ συνηθισμένη ἐπιγραφή. Ἐτσι ἡ αἶγα τῶν χειλεωτῶν κυλίκων ἐπανεμφανίζεται στὴν ἀνυπόγραφη ταινιωτὴ κύλικα τοῦ Μονάχου (πίν. 46,

* Βλ. σ. 65 καὶ πίν. 42, 2.

5),³⁰ καὶ στὸ ἄλλο ἥμισύ της οἱ πετεινοὶ τῶν χειλεωτῶν κυλίκων (πίν. 46, 6), μόνο πὺν τῶρα, μὲ ὀρθωμένα τὰ φτερὰ τοῦ λαιμοῦ τους, εἶναι ἔτοιμοι νὰ ἀντιμετωπίσουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον ἐνῶ παρευρίσκονται καὶ οἱ κότες τους. Οἱ σειρήνες πὺν πλαισιώνουν τὴν αἶγα εἶναι οἱ ἴδιες ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ἐνυπόγραφα ἔργα του. Ἐξίσου ἀτομικὸ στυλ ἔχουν καὶ οἱ σφίγγες καὶ τὰ λεοντάρια, τὰ ἐλάφια καὶ οἱ κύκνοι του. Σὲ μιὰ ἄλλη ταινιωτὴ κύλিকা τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα στὸ Cabinet des Médailles στὸ Παρίσι ἡ αἶγα ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἓνα ἐλάφι καὶ οἱ σειρήνες ἔχουν ἀπλωμένες τὶς φτεροῦγες τους.³¹ Λίγα μόνο ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα πὺν ὑπέγραψε ὁ Τλήσων ἔχουν ἀνθρώπινες μορφές, ἀλλὰ ἡ χαριτωμένη κύλিকা στὸ Λονδίνο μὲ τὴν Ἐπιστροφὴ τοῦ κυνηγοῦ (πίν. 46, 7)³² θὰ πρέπει ἀναμφίβολα νὰ ἀποδοθεῖ στὸ ἴδιο χέρι μὲ τὶς κύλικες μὲ τὰ ζῶα, παρόλο πὺν δὲν τυχαίνει νὰ ὑπάρχουν σ' αὐτὲς κυνηγετικὰ σκυλιὰ, ἄλογα ἢ ἀλεποῦδες γιὰ νὰ γίνει ἡ σύγκριση.

Ἐξετάσαμε μιὰ ταινιωτὴ κύλিকা καὶ τὴν ἀποδώσαμε στὸν ζωγράφο τοῦ Τλήσωνα. Μιὰ μεγαλύτερη καὶ πιὸ σύνθετη ταινιωτὴ κύλিকা στὸ Μόναχο (πίν. 47, 1-2) φέρει τὴν ὑπογραφή δύο ἀγγειοπλαστῶν, τοῦ Ἀρχικλῆ καὶ τοῦ Γλαυκύτου.³³ πῶς μοίρασαν τὴ δουλειὰ δὲν τὸ γνωρίζουμε. Σὲ κάθε ἥμισυ τοῦ ἐξωτερικοῦ μιὰ συμμετρικὴ σύνθεση πολλῶν μικρῶν μορφῶν γεμίζει τὴ ζώνη τῶν λαβῶν. Ἡ Θῆρα τοῦ καλυδωνίου κάπρου ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο François, ἂν καὶ ἀσφαλῶς μὲ λιγότερη ποικιλία καὶ πολὺ λιγότερη τέχνη. Οἱ κυνηγοὶ εἶναι ὅλοι γυμνοί, καὶ κάθε ἄντρας, μὲ μιὰ ἐξαίρεση, χρησιμοποιεῖ δύο ὅπλα. Τὰ κυνηγετικὰ σκυλιὰ ἔχουν ὀνόματα ὅπως στὸν Κλειτία, καθὼς καὶ οἱ κυνηγοί. Στὸ ἄλλο ἥμισυ ὁ Θησέας σκοτώνει τὸν Μινώταυρο ἔχοντας ἄφθονη συντροφιά. Ἡ Ἀθηνᾶ στέκεται στὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ ἥρωα, κρατώντας τὴ λύρα τοῦ ΛΥΡΑ, ἡ ὁποία θὰ τοῦ χρειαστεῖ, ὅπως γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Κλειτία, στὸν νικητήριο χορό. Στὴν ἄλλη του πλευρὰ στέκεται ἡ Ἀριάδνη κρατώντας, ὅπως καὶ στὸν Κλειτία, τὸ νῆμα πὺν πέρασε μέσα ἀπὸ τὸν Λαβύρινθο καὶ ἓνα στεφάνι ἢ στέμμα. Πίσω της βρίσκεται ἡ τροφός της, ἐπίσης γνωστὴ ἀπὸ τὸν Κλειτία· ὄντας ταπεινότερης καταγωγῆς ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους, ἔχει λιγότερη αὐτοσυγκράτηση καὶ ζητωκραυγάζει ζωηρά. Δὲν ὑπῆρχε χώρος γιὰ τοὺς δεκατέσσερις γιουὺς καὶ κόρες τῆς Ἀθήνας, ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ οἱ ἑπτὰ στὴν ἀριστερὴ πλευρά, ἐνῶ μόνο πέντε στὴ δεξιὰ. Ὁ ζωγράφος χωρὶς νὰ τὸ σκεφτεῖ ἔδωσε μιὰ γενειάδα σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς νεαρούς· ἴσως νὰ εἶχε στὸν νοῦ του τὸν βασιλιὰ Μίνωα,³⁴ ὁ ὁποῖος μερικὲς φορές παρίσταται στὸν φόνο τοῦ Μινωταύρου, καὶ τὸ ὄνομα τῆς μορφῆς εἶναι Σίμων, πὺν ἀποτελεῖ πάντως ἀναγραμματισμὸ τοῦ Μίνως. Ὅλα τὰ κορίτσια ἔχουν τὴν παλιομοδίτικη ὄψη τοῦ «πιγκούνου». Οἱ λαβὲς πλαισιώνονται ἀπὸ σφίγγες· δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μὲ τὸ Κυνήγι ἢ τὸν Θησέα — τὸ κάθε ζευγάρι ἀποτελεῖ μόνο του μιὰ εἰκόνα —, ἀλλὰ δὲν παύουν νὰ κοιτοῦν πίσω τους πρὸς τὶς κύριες σκηνές. Δὲν ἔχει ταυτιστεῖ ἄλλο ἔργο τοῦ ζωγράφου· τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ μερικὲς ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινιωτὲς κύλικες: τὸ θραῦσμα μὲ τὸν ὀπλισμὸ στὸ

Βατικανό (πίν. 46, 8).³⁵ τὰ χαριτωμένα θραύσματα με τοὺς ἀραχνοειδεῖς ἄντρες καὶ γυναῖκες ποὺ χορεύουν, στὴ Σάμο· καὶ κυρίως τὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης με τὴν Ἐπιστροφή τοῦ Ἡφαίστου στὸ ἕνα ἥμισυ καὶ τὸν Διόνυσο με τὴν Ἀριάδνη στὸ ἄλλο (πίν. 48, 1-2).³⁶ Ὁ Ἡφαιστος, ἀνεβασμένος ἐπάνω σὲ ἕνα κομψὸ μουλάρι, ὁδηγεῖται ἀπὸ τὸν Διόνυσο καὶ συνοδεύεται ἀπὸ ἕναν σάτυρο. Ἡ μορφή στὴ μέση ἀκριβῶς τῆς εἰκόνας δὲν εἶναι καμιὰ ἀπὸ τὶς κύριες, ἀλλὰ ἕνας σάτυρος, ποὺ στρέφει τὸ κεφάλι του τελειῶς κατενώπιον καὶ κοιτάζει βλοσυρὰ τὸν θεατὴ· ἕνας σάτυρος ποὺ παίζει αὐλό, καὶ ἕνας σάτυρος καὶ δύο μαινάδες ποὺ χορεύουν, βρίσκονται ἐπικεφαλῆς τῆς πομπῆς· καὶ πέντε σάτυροι καὶ μαινάδες, ὅλοι χορεύοντας, κλείνουν τὴν πομπή. Στὴν ἄλλη εἰκόνα, ἡ Ἀριάδνη στέκεται ἀκίνητη στὴ μέση με τὸν Διόνυσο στραμμένο πρὸς αὐτήν· σάτυροι καὶ μαινάδες, πέντε στὴ μία πλευρά, ἔξι στὴν ἄλλη προχωροῦν βιαστικά, χοροπηδοῦν, χορεύουν, ὅλοι ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τελευταῖο σάτυρο, ποὺ μοχθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ βάρος ἑνὸς τεράστιου ἄσκοῦ με κρασί. Ὑπάρχουν πολλὲς εὐθυμες παραστάσεις στὶς μικρογραφικὲς κύλικες, ἀλλὰ καμιὰ δὲν εἶναι πιὸ διασκεδαστικὴ ἀπὸ αὐτές, καὶ θὰ θέλαμε νὰ γνωρίζαμε καὶ ἄλλα ἔργα ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Τὸ πλησιέστερο παράδειγμα εἶναι ἕνα θραῦσμα μιᾶς ταινιωτῆς κύλικας στὴ Βοστώνη με ἕναν πολεμιστὴ ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ φύγει ἀπὸ τὸ σπῆτι του (πίν. 48, 3).³⁷ δύο ἄντρες κοιτάζουν (θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρχαν καὶ ἄλλοι)· καὶ ὁ γέρος πατέρας ὑψώνει τὴ φωνή του σὲ ἕναν παθιασμένο τελευταῖο ἀποχαιρετισμό· ὁ σκύλος σηκώνει τὸ κεφάλι του καὶ τὸν κοιτάζει.

Ἡ τελευταία μας μικρογραφικὴ κύλικα θὰ εἶναι μιὰ ταινιωτὴ κύλικα στὸ Λοῦβρο (πίν. 48, 4-5),³⁸ στὴν ὁποία ἡ παράσταση τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης ἀνάμεσα σὲ σατύρους καὶ μαινάδες ποὺ χοροπηδοῦν ἔχει μιὰ ἀληθινὴ ὁμοιότητα, στὴ σύλληψη καὶ στὴ σύνθεση, με τὴν παράσταση μιᾶς κύλικας στὴ Νέα Ὑόρκη, καὶ φαίνεται πὼς καὶ οἱ δύο θὰ πρέπει νὰ ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ ἕνα κοινὸ πρότυπο. Ἡ κύλικα τοῦ Λούβρου ὥστόσο δὲν εἶναι τοῦ ἴδιου ζωγράφου. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἑπτὰ ὥραϊες ταινιωτὲς κύλικες ἑνὸς γνωστοῦ καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος δὲν ἦταν ἀρχικὰ διακοσμητὴς κυλίκων, τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση. Ἡ δεύτερη παράσταση στὴν κύλικά του στὸ Λοῦβρο εἶναι μιὰ σκηνὴ μάχης, με ἱππεῖς καὶ ὀπλίτες ποὺ πολεμοῦν. Μιὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες ταινιωτὲς κύλικές του εἰκονίζει τὴν Ἐπιστροφή τοῦ Ἡφαίστου, ποὺ ἔχει κάτι κοινὸ με τὴ δεύτερη παράσταση στὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης.³⁹

Ἦρθε πράγματι ἡ ὥρα νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση,⁴⁰ γιατί ἔχει προετοιμαστεῖ τὸ ἔδαφος, πρῶτα με ἐκεῖνα ποὺ εἰπώθηκαν γιὰ τὸν ζωγράφο τῆς Χαϊδελβέργης, καὶ ἔπειτα με τὴ μελέτη μας τοῦ Κλειτία. Ἐχει πολλὰ κοινὰ με τὸν ζωγράφο τῆς Χαϊδελβέργης, τὸν ὁποῖο ὥστόσο ξεπερνᾷ ἀπὸ κάθε ἄποψη· ἔχει κληρονομήσει ἐπίσης ἀρκετὰ στοιχεῖα τοῦ Κλειτία, τὰ καλύτερα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε — ἐλαφράδα, κομψότητα καὶ ἀκρίβεια τῆς τεχνικῆς. Τὸ ὄνομα τοῦ Ἀ-

μαση τὸ συναντᾶμε σὲ ἄρκετὰ ἀγγεῖα (ἀκόμα καὶ σὲ ἓνα μικρὸ θραῦσμα χωρὶς μορφές), συνοδευόμενο συνήθως ἀπὸ τὸ ρῆμα *ἐποίησεν*. ὁ Ἄμασης ἦταν ὁ ἀγγειοπλάστης. Ἐξετάζοντας τὴ διακόσμηση βλέπουμε ὅτι τὸ στῦλ τῆς ζωγραφικῆς εἶναι τὸ ἴδιο σὲ ὅλα· τὰ ἀγγεῖα πρέπει νὰ ζωγραφίστηκαν ἀπὸ ἓναν ἄνθρωπο. Μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν ἀγγειοπλάστη, ἀλλὰ ἐπειδὴ αὐτὸ δὲν εἶναι βέβαιο,^{40δς} τὸν ὀνομάζουμε ζωγράφου τοῦ Ἄμασης. Πολλὰ ἀνυπόγραφα ἀγγεῖα μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σ' αὐτόν. Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς εὐχαρίστησης ποὺ νιώθει κανεὶς κοιτάζοντας τὰ ἀγγεῖα ποὺ διακόσμησε, εἴτε εἶναι ὑπογραμμένα εἴτε ἀνυπόγραφα, ὀφείλεται στὴ δουλειὰ τοῦ ἀγγειοπλάστη, τὸ σχῆμα καὶ τὸ τελείωμα τῆς ἐπιφάνειας, στὴν πραγματικότητα στὸν Ἄμαση, καὶ ὁ ἀγγειοπλάστης Ἄμασης εἶναι μιὰ σαφῶς καθορισμένη προσωπικότητα ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄμασης· ἔχει τὴ δική του ἄποψη γιὰ τὸ σχῆμα καὶ ἀκολουθεῖ τὸν δικό του δρόμο, μακριὰ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν συναδέλφων του.

Τὰ ὑπογραμμένα ἀγγεῖα εἶναι τρεῖς ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ μὲ ἓνα ἰδιαίτερο σχῆμα, τέσσερις οἶνοχόες τοῦ σχήματος ποὺ εἶναι γνωστὸ ὡς ὄλπη, μιὰ ταινιωτὴ κύλινδρος, μιὰ κύλινδρος, ἓνα εἶδος μικροῦ σκύφου, μιὰ πυξίδα, καὶ ἓνα θραῦσμα.^{40τρς} Οἱ ὑπογραμμένοι ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ εἶναι τοῦ εἴδους ἐκείνου μὲ τοὺς πλατεῖς ὦμους καὶ τὸν κοντὸ λαιμὸ ποὺ ἀντικαθιστᾶ, στὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα, τὸν ὠοειδῆ ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ δεύτερου τετάρτου. Ὁ καλύτερα διατηρημένος ἀπὸ τοὺς τρεῖς βρίσκεται στὸ Παρίσι, στὸ Cabinet des Médailles (πίν. 50-51).⁴¹ Οἱ δύο κύριες παραστάσεις του εἶναι ἐξίσου προσεγμένες. Στὴν πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀπ' αὐτές, ὁ Διώνυσος στέκεται ἢ κινεῖται ἀργά, κρατώντας τὸν κἀνθαρό του στὸ ἓνα χέρι καὶ ὑψώνοντας τὸ ἄλλο γιὰ νὰ χαιρετίσει ἓνα ζευγάρι μαινάδες ποὺ χορεύουν πρὸς τὸ μέρος του, στενὰ ἀγκαλιασμένες, ἔχοντας περασμένα τὰ χέρια ἢ μία γύρω ἀπὸ τοὺς ὦμους τῆς ἄλλης. Καὶ οἱ δύο κρατοῦν κλαδιὰ κισσοῦ, καὶ ἓνα ζῶακι — ἓναν λαγὸ καὶ ἓνα μικρὸ ἐλάφι. Ἡ πλησιέστερη φοράει μιὰ δορὰ πάνθηρα πάνω ἀπὸ τὸν πέπλο της, καὶ φοροῦν καὶ οἱ δύο τοὺς περιδέραια καὶ κομπὰ σκουλαρίκια. Ἡ γυναικεία σάρκα, ἀντὶ νὰ εἶναι λευκή, εἶναι ἐξηρημένη, δηλωμένη μόνο μὲ περίγραμμα· αὐτὴ ἢ τεχνικὴ εἶναι κοινὴ στὸν πρῶμο μελανόμορφο καὶ σπάνια ἀργότερα. Συναντᾶται ὡστόσο ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ καὶ σὲ ἄλλα ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἄμασης, στὸν Λυδό, καὶ ἄλλου. Ἡ εἰκόνα δείχνει τόσο τὴ δύναμη ὅσο καὶ τὴς ἀδυναμίας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἄμασης. Οἱ γραμμές, καὶ στίς μορφές καὶ στὰ κοσμήματα, ἔχουν μιὰ θαυμαστὴ σιγουριά, ἀλλὰ εἶναι λιγότερο εὐαίσθητες καὶ ἐκφραστικὲς ἀπ' ὅ,τι στὸν Λυδὸ ἢ, ὅπως θὰ δοῦμε, στὸν Ἐξηκία. Τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια, παραδείγματος χάρι, δὲν εἶναι τὸ φόρτε τοῦ ζωγράφου, καὶ οὔτε ἡ κίνηση οὔτε ἡ στάση τῶν ἀγκαλιασμένων μαινάδων εἶναι πειστικές. Ὑπάρχει κάποια συμπλήρωση ἐπίσης στὰ πρόσωπά τους — πολὺ μικρὴ ἀλλὰ ἀρκετὴ γιὰ νὰ τὶς κάνει νὰ μοιάζουν πιὸ ἀνέκφραστες ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν πραγματικότητα.^{41δς} Ἡ παράσταση στὴν ἄλλη πλευρὰ εἶναι μιὰ ἀπλὴ σκηνὴ συνάντησης: ἡ Ἀθηνᾶ χαι-

ρετάει τὸν Ποσειδῶνα. Ἡ σάρκα τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι ἀποδομένη μὲ τὴ συνηθισμένη τεχνική, τὸ μειονέκτημα τῆς ὁποίας εἶναι ὅτι τὸ λευκὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτα σταθερό· ἐδῶ ἔχει ἀπολεπιστεῖ σὲ ὀρισμένα μέρη, καὶ ὁ σύγχρονος συντηρητὴς αἰσθάνθηκε ὑποχρεωμένος νὰ τὸ φρεσκάρει. Ἡ πιὸ ἐλκυστικὴ ζωγραφιὰ στὸ ἀγγεῖο εἶναι ἡ μικρὴ σκηνὴ μάχης στὸν ὄμο· ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄμαση εἶναι ἐξαιρετικὸς μικρογράφος. Ὁ συνδυασμὸς δουλειᾶς μεγάλης καὶ μικρῆς κλίμακας στὸ ἴδιο ἀγγεῖο εἶναι συνηθισμένος στὸν μελανόμορφο. Τὸ πιὸ κανονικὸ μέρος τῆς συμπλοκῆς εἶναι στὴν πλευρὰ τοῦ ἀγγείου ὅπου εἰκονίζεται ὁ Διόνυσος· πέντε ζευγάρια μαχομένων, μὲ μικρὴ ποικιλία· στὰ ἀριστερά, ἕνας ἄοπλος ἄντρας φυσάει τὸ κέρας· στὰ δεξιὰ, ἕνας τοξότης φεύγει.⁴² Στὴν ὄψη τῆς Ἀθηνᾶς, δύο ζευγάρια μαχητῶν πλαισιώνονται ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ μὲ τὴν καταδίωξη ἑνὸς πολεμιστῆ πού ἔχει τραπεῖ σὲ φυγὴ· ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ μιὰ ὁμάδα ἀπὸ τρεῖς — ἕναν πολεμιστὴ πὺν πέφτει καὶ ἕναν σύντροφό του πὺν ἔρχεται νὰ τὸν σώσει. Ἡ συμμετρία, ὅπως συμβαίνει πάντοτε στὸν ζωγράφο μας, εἶναι ἐξαιρετικὴ.

Ὁ καλύτερος ἀπὸ τοὺς δύο ὑπογραμμένους ἀμφορεῖς στὴ Βοστῶνη⁴³ εἶναι ἐλλειπτής (πίν. 49) καὶ τὸ πόδι συμπληρώθηκε σύμφωνα μὲ τὸ ἄλλο ἀγγεῖο τῆς Βοστῶνης. Ἕνας νεαρὸς πολεμιστὴς δέχεται τὸν ὅπλισμό του, ἐνῶ ἕνας γέρος ἄντρας τὸν κοιτάζει. Πρόκειται γιὰ κοινὸ θέμα, ἀλλὰ ἐδῶ τὰ πρόσωπα ἔχουν ὀνόματα: εἶναι ὁ Ἀχιλλέας, ἡ μητέρα του Θέτις καὶ ὁ ἡλικιωμένος φίλος του Φοῖνιξ. Αὐτὸς εἶναι ὁ ἀρχικὸς ὅπλισμός τοῦ Ἀχιλλέα, ἡ πανοπλία πὺν δάνεισε στὸν Πάτροκλο καὶ τὴν ἔχασε, ὅχι ἡ πανοπλία πὺν τὴν ἀντικατέστησε ἡ ὁποία περιγράφεται στὸ δέκατο ὄγδοο βιβλίον τῆς Ἰλιάδας· καὶ ἡ σκηνὴ χωρὶς ἀμφιβολία ἐκτυλίσσεται στὴ Φθία τῆς Θεσσαλίας, ὅχι στὴν Τροία.⁴⁴ Ἕνα φίδι στηρίζει τὸ λοφίον τῆς περικεφαλαίας καὶ μιὰ κριοκεφαλὴ στολίζει τὴν παραγναθίδα τῆς· τὸ μεγάλο ἐπίσημα στὴν ἀσπίδα εἶναι ἕνα λεοντάρι πὺν ρίχνει κάτω ἕνα ἐλάφι. Ὁ δερμάτινος θώρακας, οἱ κνημίδες καὶ τὸ ξίφος ἔχουν ἤδη φορεθεῖ· ἕνα ζευγὰρι δόρατα συμπληρώνει τὴν ἐξάρτυση. Ἕνα μικρὸ θραῦσμα ἑνὸς παρόμοιου ἀμφορέα ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Merlo στὸ Λὸς Ἀντζελες (τώρα στὸ Σύδνεϋ 56.31) ἔχει ἕνα τμήμα κεφαλίου πὺν εἶναι σχεδὸν ἐπανάληψη τοῦ κεφαλίου τῆς Θέτιδας, μὲ ἕνα κομμάτι τοῦ σπάνιου σπειροειδοῦς πλαισίου ἀπὸ πάνω του (πίν. 52, 1).⁴⁵ Ἡ ἀποσπασματικὴ εἰκόνα στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου τῆς Βοστῶνης παριστάνει τὴν Πάλη γιὰ τὸν τρίποδα τοῦ Ἀπόλλωνα, τὸν ὁποῖο ὁ Ἡρακλῆς προσπαθεῖ νὰ πάρει, ἐνῶ ὁ Ἀπόλλων ἀντιστέκεται καὶ ὁ Ἑρμῆς ἐπεμβαίνει (πίν. 49, 2). Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀγαπημένο θέμα τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας, τόσο τῆς ἐρυθρόμορφης ὅσο καὶ τῆς μελανόμορφης, τοῦ τέλους τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ πέμπτου· ἡ ἀρχαιότερη ἀπεικόνισή του, ὅπως εἶδαμε, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παλιότερη ἀπὸ τὸ 700,* ἀλλὰ δὲν γίνεται συνηθισμένο θέμα παρὰ πολὺ ἀργότερα. Οἱ πιὸ σύνθετες

* Βλ. σ. 8.

πτυχώσεις και οί πιό στέρεες μορφές δείχνουν ότι ο άμφορέας με λαιμό της Βοστώνης είναι μεταγενέστερος από εκείνον του Cabinet des Médailles. Πράγματι η σχεδίαση των μυωδών σωμάτων υποδηλώνει μιὰ χρονολόγηση όχι παλιότερη της δεκαετίας του είκοσι ή του δέκα του έκτου αιώνα, σύγχρονη με την Όμάδα του Λεάγρου και την έρυθρόμορφη δουλειά του Εύφρόνιου και των συντρόφων του· έν πάση περιπτώσει πρόκειται για πολλ όψιμο έργο του ζωγράφου του Άμαση. Ένα άσυνήθιστο χαρακτηριστικό και στα δύο άγγεϊα της Βοστώνης είναι ότι τα πόδια των μορφών δεν άκουμπούν σε μιὰ γραμμή έδάφους αλλά στέκονται έλεύθερα. Στο άλλο άγγεϊο μιὰ άνεπαίσθητη έγχάρακτη γραμμή περιτρέχει τὸ άγγεϊο σ' αὐτὸ τὸ ύψος, αλλά θα πρέπει νὰ χρησίμευε άπλως ως γραμμὴ-όδηγὸς και νὰ μὴν προορίζοταν για νὰ είναι όρατή.⁴⁶ Η παράλειψη της γραμμῆς έδάφους ἴσως άποβλέπει στὸ νὰ έλαφρύνει τις μορφές άπελευθερώνοντάς τες από την έλξη της βάσης.

Η ραδινη οϊνοχόη (όλπη) στὸ Λούβρο μπορεί νὰ έπιλεγεί ως δείγμα των μικρότερων και έλαφρότερων υπογραμμένων άγγείων του (πίν. 52, 2-4).⁴⁷ Τὸ σχῆμα δὲν είναι καινούριο· χρησιμοποιήθηκε πολλὸ από τὸν ζωγράφο των Γοργόνων και τοὺς συντρόφους του. Η παράσταση είναι μιὰ από τις πολλὲς σκηνὲς με πομπὲς ή συναντήσεις στὸ έργο του ζωγράφου του Άμαση· στὸ άγγεϊο του Λούβρου ὁ Η-ρακλῆς συνοδεύεται από την Άθηνά και τὸν Έρμη, και ένῳ θα περίμενε κανείς την παρουσία του Δία, άντι για τὸν Δία υπάρχει ὁ Ποσειδών.⁴⁸ Ἄς άφήσουμε για την ὠρα τὰ υπογραμμένα άγγεϊα και ἄς έξετάσουμε μερικὰ από τὰ άνυπόγραφα. Ένας άνυπόγραφος άμφορέας στὴ Νέα Ὑόρκη, ένα κομψὸ δείγμα του κανονικοῦ σχήματος, έχει μιὰ σκηνή όπλισμοῦ σε κάθε πλευρά του (πίν. 53).⁴⁹ Η στιγμή πὸν έχει έπιλεγεί είναι ή ἴδια ὅπως και στὴν κύλικα του ζωγράφου της Χαϊδελβέργης (πίν. 42, 3)* και σε πολλὰ άλλα άγγεϊα, τὸ φόρεμα της κνημίδας. Ὁ πολεμιστῆς έχει περάσει γύρω του τὸ ξίφος· ή περικεφαλαία του βρίσκεται στα πόδια του· τὴν άσπίδα, με έπίσημα τὸ μπροστινὸ τμήμα ένὸς λεονταριοῦ, τὴν κρατάει έτοιμη ένας νεαρός, και ένας άλλος νεαρός κρατάει ένα στεφάνι, ἴσως για νὰ στεφανώσει τὴν περικεφαλαία. Ὑπάρχουν τριγύρω μερικὰ δόρατα, αλλά είναι σαφὲς ὅτι, ὅπως στὴ σκηνή όπλισμοῦ του ζωγράφου της Χαϊδελβέργης, τὰ δόρατα του πολεμιστῆ είναι τὰ δύο πὸν κρατοῦν ή γυναίκα και ὁ νεαρός πὸν βρίσκονται μπροστά του, και ὅτι τὰ άλλα χρησιμεύουν άπλως ως ραβδία σύμφωνα με τὴ μόδα του έκτου αιώνα. Η παραλλαγή στὴν άλλη πλευρά του άγγείου είναι λιγότερο καλὰ διατηρημένη· ή έπιφάνεια είναι διαβρωμένη κατὰ τόπους και έχει διορθωθεί. Τὸ πρόσωπο πὸν βρίσκεται άπέναντι στὸν πολεμιστῆ είναι μιὰ γυναίκα, πὸν κρατάει τὸ ένα από τὰ δόρατά του, καθὼς και έναν άρύβαλλο, ένα μικρὸ σφαιρικὸ μπουκαλάκι για λάδι. Τὸ δεύτερο δόρυ και τὴν άσπίδα τὰ κρατάει ένας νεαρός πὸν στέκεται πίσω από τὴ γυναίκα. Η περικεφαλαία είναι πάλι έδῶ,

* Βλ. σ. 65.

άλλα δεν υπάρχει ίχνος θώρακα σε καμιά από τις εικόνες. Πρόκειται για μιὰ πρώιμη δουλειά τοῦ ζωγράφου καὶ ἓνα καλὸ παράδειγμα τῆς πιὸ ἐπίσημης τεχνοπροπίας του. Ἀξίζει νὰ ποῦμε μιὰ λέξη γιὰ τὸ κόσμημα ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα: οἱ φυτικές ταινίες τοῦ ζωγράφου εἶναι κάπως λιγότερο ξερὲς ἀπ' ὅ,τι στοὺς περισσότερους σύγχρονούς του.

Ὁ μονοκόμματος ἀμφορέας αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶχε ἐπινοηθεῖ, ὅπως εἶδαμε, στὸ τέλος τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα καὶ κράτησε ὡς τὸν πέμπτο, ἀλλὰ περίπου στὰ μέσα τοῦ ἑκτοῦ αἰῶνα ἐγκαινιάστηκε μιὰ κάπως πιὸ σύνθετη παραλλαγή του καὶ γρήγορα κατέληξε νὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα. Εἶναι αὐτὸς ποὺ ὀνομάζεται «ἀμφορέας τύπου Α»· στὰ βασικὰ χαρακτηριστικά του εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν παλιότερο «τύπο Β», ἐνῶ διαφέρει μόνο στίς κάπως πιὸ σύνθετες μορφές τῶν λαβῶν καὶ τοῦ ποδιοῦ. Ὁ Ἀμασης κατασκεύασε ἀμφορεῖς τοῦ τύπου Α, ἀλλὰ εἶχε τὴν ἄποψή του γι' αὐτόν, καὶ ἡ παραλλαγή του διαφέρει ἀπὸ τὴν παραδεδεγμένη. Τὰ ἀριστουργήματα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση εἶναι ζωγραφισμένα σὲ τρία ἄγγεῖα αὐτοῦ τοῦ σχήματος, ὅλα ἀνυπόγραφα: ἓνα στὸ Βερολίνο (πίν. 54, 1 καὶ 55, 1), ἓνα στὸ Würzburg (πίν. 54, 2 καὶ 55, 2) καὶ μικρὰ θραύσματα ἐνὸς τρίτου στὴ Σάμο (πίν. 56, 1-2). Τὸ θέμα στὴ μία πλευρὰ τοῦ ἀγγείου τοῦ Βερολίνου⁵⁰ εἶναι πάλι ἓνας πολεμιστῆς ποὺ δέχεται τὸν ὀπλισμό του. Μιὰ γυναίκα βρίσκεται ἀπέναντί του κρατώντας τὸ δόρυ καὶ τὴ θαυμάσια ἀσπίδα, ποὺ εἶναι βοιωτικοῦ τύπου καὶ εἶναι στολισμένη μὲ ἓνα γοργόνειο ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ τὰ μπροστινὰ τμήματα ἀλόγων καὶ λεονταριῶν, τὸ ἴδιο εἶδος κοσμήματος ποὺ εἶχε ἐμφανιστεῖ πολὺ νωρίτερα στὸν δῖνο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀκρόπολης 606.* Ἡ σάρκα τῆς γυναίκας δὲν εἶναι λευκή, ἀλλὰ ἐξηρημένη ὅπως τῶν μαινάδων στὸν ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ Παρισιοῦ. Τὸ κεφάλι εἶναι χαριτωμένο, καθὼς ἐπίσης καὶ τὰ πόδια, ποὺ φοροῦν σανδάλια. Ἕνας νεαρὸς ἄντρας στέκεται στὸ πλάι της, καὶ ἓνας πολεμιστῆς ἀκολουθεῖ. Στὰ ἀριστερά, ἓνας τρίτος πολεμιστῆς συνομιλεῖ μὲ ἓναν κατσαρομάλλη νεαρὸ βαριὰ ντυμένο. Παρόλο ποὺ ἡ μιὰ ὁμάδα ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα ἄτομα, καὶ ἡ ἄλλη μόνο ἀπὸ δύο, εἶναι ἔτσι διατεταγμένα ὥστε νὰ μὴ χωρίζονται σὲ δύο καὶ σὲ τέσσερα. Δὲν ὑπάρχουν ἐπιγραφές, καὶ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ εἶναι βέβαιος ὅτι ὁ πολεμιστῆς εἶναι ὁ Ἀχιλλέας καὶ ἡ γυναίκα ἡ Θέτις. Ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα ὑπάρχει μιὰ μικροσκοπικὴ ζωφόρος. Ὁ Διόνυσος βρίσκεται στὸ κέντρο καὶ ἀκούει ἓναν σάτυρο ποὺ παίζει αὐλό· ἡ Ἀριάδνη στέκεται πίσω ἀπὸ τὸν σάτυρο. Ἡ μᾶλλον ὁ Διόνυσος καὶ ἡ Ἀριάδνη ὑποτίθεται ὅτι στέκονται ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλον, καὶ ὅτι ὁ σάτυρος βρίσκεται ἀπέναντί τους. Σάτυροι καὶ μαινάδες χορεύουν γύρω ἀπὸ τοὺς τρεῖς τους· ἔχουμε δεῖ καὶ προηγουμένως τέτοιες μορφές, ἀλλὰ εἶναι πάντοτε καλοδεχούμενες. Τὸ δευτερεῖον θέμα γίνεται πρωτεῖον στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου (πίν. 55, 1). Ὁ Διόνυσος

* Βλ. σ. 50.

στέκεται στο κέντρο, σάτυροι και μαινάδες προχωρούν χορεύοντας προς το μέρος του· σὲ κάθε πλευρά του ἀπὸ ἓνα ζευγάρι, σάτυρος καὶ γυμνὴ μαινάδα μὲ τὰ χέρια τους περασμένα ὁ ἓνας γύρω ἀπὸ τὸν λαιμὸ τοῦ ἄλλου, μετὰ μιὰ μαινάδα μόνη της, ντυμένη. Ἡ ἀριστερὴ γυναίκα κρατᾷ ἓνα στεφάνι καὶ ἓναν ἐξημερωμένο λαγό. Τὸ ἐπάνω μέρος τῆς δεξιᾶς λείπει, ἀλλὰ θὰ πρέπει κι ἐκείνη νὰ κρατοῦσε ἓνα ἐξημερωμένο ζῶο. Τὸ θέμα θυμίζει τὸ ὑπογραμμένο ἄγγειο στὸ Cabinet des Médailles, ἀλλὰ ἡ τεχνοτροπία εἶναι εὐρύτερη, καὶ ὑπάρχει περισσότερη ζωή. Ἡ σάρκα τῶν θηλυκῶν εἶναι πάλι ἐξηρημένη, καὶ ὄχι βαμμένη λευκή. Ἡ μικρὴ εἰκόνα ἐπάνω εἶναι ἀθλητική: πυγμαχία, ἄλμα, ρίψη ἀκοντίου.

Ὁ ἀμφορέας τοῦ ἴδιου σχήματος στὸ Würzburg (πίν. 54, 2 καὶ 55, 2) εἶναι λιγότερο καλὰ διατηρημένος.⁵¹ Ὀρισμένα τμήματα τῆς ἐπιφάνειας ἔχουν καταστραφεῖ καὶ ἔχουν συμπληρωθεῖ.^{51bis} Ὁλόκληρο τὸ ἄγγειο εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Διόνυσο. Ὑπάρχουν πολλὲς ἀρχαῖες παραστάσεις τρύγου καὶ μερικὲς φορὲς οἱ τρυγητὲς εἶναι θνητοί, συνήθως ὅμως εἶναι σάτυροι· καὶ ἐδῶ εἶναι σάτυροι τοῦ ἀμάσειου γένους, χοντροί, τριχωτοί καὶ γουρουνοειδεῖς, μὲ τεράστιους λαιμούς· τρυγοῦν τὸ ἀμπέλι, ρίχνουν τὰ σταφύλια μέσα σὲ μιὰ σκάφη, τὰ πατοῦν, νερώνουν τὸν μούστο καὶ παίζουν μουσική. Στὴ μικρὴ εἰκόνα ἐπάνω ὁ Διόνυσος εἶναι καθιστὸς καὶ γύρω του χορεύουν σάτυροι καὶ μαινάδες. Ἡ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου παριστάνει, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεῖς, τὸ πρῶτο δοκίμασμα τοῦ καινούριου κρασιοῦ. Ὁ Διόνυσος χορεύει κρατώντας κλαδιὰ κισσοῦ καὶ ἓναν κἀνθαρο, ποὺ τὸν γεμίζει ἓνας σάτυρος ἀπὸ ἓνα ἀσκή μὲ κρασί κοιτάζοντας περήφανα πρὸς τὸ μέρος μας. Ἐνας σάτυρος παίζει αὐλὸ καὶ δύο ἄλλοι πλησιάζουν βιαστικὰ ἔχοντας τὰ χέρια τους περασμένα ὁ ἓνας γύρω ἀπὸ τὸν λαιμὸ τοῦ ἄλλου μὲ κέρατα γεμάτα κρασί, ὁ ἓνας πίνοντας. Αὕτῃ εἶναι ἡ παλιότερη παράσταση στὴν ὁποία καὶ ὁ ἴδιος ὁ Διόνυσος παίρνει μέρος στὸν χορό, ἀντὶ νὰ στέκεται ἀκίνητος μέσα στὸν σαματά. Ὑπάρχει καὶ ἄλλος χορὸς στὴ μικρὴ ζωφόρο, μὲ ἓνα ζευγάρι σατύρων ιδιαίτερα δραστήριο στὴ μέση. Τὸ ἀριστερὸ ἥμισυ εἶναι δυστυχῶς σὲ κακὴ κατάσταση.

Ἐνας τρίτος ἀμφορέας, στὴ Σάμο, πρέπει νὰ ἦταν τοῦ ἴδιου τύπου καὶ νὰ εἶχε τουλάχιστον τὸ ἴδιο μέγεθος μὲ ἐκεῖνον τοῦ Würzburg, ἀλλὰ σώζονται μόνο δύο θραύσματά του.⁵² Στὸ μεγαλύτερο βλέπουμε δύο συμπλέγματα σατύρων καὶ γυμνῶν μαινάδων (πίν. 56, 2). Ἡ μία ἀπὸ αὐτὲς εἶναι μιὰ παραλλαγὴ τοῦ ἀμάσειου συμπλέγματος τῶν δύο ἀγκαλιασμένων μορφῶν· ἡ μαινάδα κρατᾷ ἓναν κἀνθαρο στὸ δεξί της χέρι καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πιάνει γερὰ τὸν καρπὸ τοῦ σατύρου. Στὴν ἀρχὴ σκέφτεται κανεῖς ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ κλαδωτὴ φούστα, ἀλλὰ εἶναι ἓνα κλαδιὸ ἀμπελιοῦ ποὺ κρατᾷ ὁ σάτυρος, τὸ ὁποῖο σχηματίζει ἓνα εὐχάριστο κόσμημα μὲ φόντο τὸ σῶμα τῆς γυναίκας. Ἡ γυναικεία σάρκα εἶναι καὶ πάλι ἐξηρημένη. Πίσω ἀπὸ αὐτὸ τὸ ζευγάρι ἓνας σάτυρος σηκώνει στὴν ἀγκαλιά του μιὰ μαινάδα καὶ τὴ φιλάει· εἶναι τὸ ἴδιο εἶδος συμπλέγματος ποὺ ὑπάρχει στίς παρα-

στάσεις της 'Επιστροφής του 'Ηφαίστου στο άγγείο François και σε μια καιρετανή ύδρια στη Βιέννη.⁵³ Δεν είναι λιγότερο ενδιαφέρον το τμήμα του αγγείου με τον τεράστιο κιονωτό κρατήρα που βρίσκεται στο έδαφος μπροστά από το πρώτο ζευγάρι. Είναι διακοσμημένος με μια ομάδα από δύο ἐγχάρακτες μορφές. Μόνο τα πόδια έχουν σωθεί, αλλά αρκούν για να φανερώσουν ότι είναι ένα δείγμα, το παλιότερο γνωστό, ενός μοτίβου που έγινε αργότερα δημοφιλές και ἐνέπνευσε μερικά από τα ἀριστουργήματα του ἐρυθρόμορφου — του σατύρου που ἐτοιμάζεται να ἐπιτεθεί σε μια κοιμισμένη νύμφη.⁵⁴ Το δεύτερο θραῦσμα του ἀμφορέα της Σάμου είναι από μια από τις μικροσκοπικές ζωφόρους που ἐπέστεφαν τις παραστάσεις (πίν. 56, 1). Θα θέλαμε να είχαμε περισσότερα ἀπ' αὐτήν. Ένας σάτυρος, που κρατάει έναν κἀνθαρο, ἔχει πάρει στήν πλάτη του έναν σύντροφό του και προσπαθεί να πείσει ένα γαϊδούρι να χορέψει. Ένας τρίτος σάτυρος, που κρατάει ένα κέρας με κρασί, τον ἐνθαρρύνει και μια μαινάδα χορεύει έναν ζωηρό χορό.

Φαίνεται να ὑπάρχει μεγάλη ἀπόσταση ἀπὸ αὐτὴ τὴ διονυσιακὴ πλευρὰ τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση ὡς τὶς κόσμιες, ἐκλεπτυσμένες συνθέσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶδαμε ἤδη παραδείγματα καὶ οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς του. Ἐπιστρέφουμε γιὰ μιὰ στιγμή σ' αὐτὲς με μιὰ οἶνοχόη στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ ἐπιλεγεῖ ὡς χαρακτηριστικὸ δείγμα τῶν μικρότερων ἀνυπόγραφων ἀγγείων του (πίν. 57, 1).⁵⁵ Τὸ δοκιμασμένο ἀπὸ τὸν χρόνο συμμετρικὸ μοτίβο τοῦ ἀπεικονισμένου κατὰ μέτωπο τεθρίππου ἐπαναλαμβάνεται ἐδῶ με έναν νεαρὸ ἡνίοχο που στέκεται ὀρθὸς μέσα στὸ ἄρμα καὶ κρατάει τὸ μαστίγιό, ἐνῶ ἕνας ἄντρας καὶ ἕνας γυμνὸς νεαρὸς κοιτάζουν. Τὸ ἴδιο μοτίβο ἐπαναλαμβάνεται με παραλλαγὲς σὲ ἕνα θραῦσμα ἑνὸς μικροῦ σκύφου τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὸ Παλέρμο (πίν. 56, 3)⁵⁶ καὶ δύο φορές στὶς δύο πλευρὲς ἑνὸς ἀποσπασματικοῦ ἀμφορέα στὴ Βόννη (πίν. 57, 2).⁵⁷ Ὁ καλλιτέχνης ἀρέσκεται σ' αὐτὴ τὴ συμβατικὴ ἀλλὰ παράξενη ἀρχαία σύνθεση, καὶ στὸ ἀγγεῖο τῆς Βόννης ἔχει διατηρήσει ἕνα παλιότερο χαρακτηριστικὸ τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς σκόπιμος ἀρχαϊσμός: τὶς μακριές, ὑγρὲς χαῖτες, γιὰ τὶς ὁποῖες μιλήσαμε τόσο συχνά, καὶ οἱ ὁποῖες δὲν ἦταν πιά τῆς μόδας οὔτε στὴ ζωὴ οὔτε στὴν τέχνη.

Ἀρχίσαμε τὴ μελέτη μας τοῦ ζωγράφου τοῦ ᾽Αμαση με μιὰ κύλικα καὶ τὴν τελειώνουμε με λίγες ἀκόμα. Σῶζονται μερικὲς ταινιωτὲς κύλικές του, ὅχι ὅμως χειλεωτές. Ἡ πρώτη κύλικά του στὸ Λοῦβρο (πίν. 58, 1),⁵⁸ με ἱππεῖς καὶ νεαροὺς, καὶ στὶς λαβὲς λεοντάρια, ἔχει τὸ πάνω μέρος μιᾶς χειλεωτῆς κύλικας, ἀλλὰ τὸ παχὺ πόδι τοῦ τύπου τῶν Σιάνων, ἐνῶ ἡ θέση καὶ τὸ εἶδος τῶν εἰκονιστικῶν παραστάσεων — πολλὲς μορφές, καὶ στὴ ζώνη τῶν λαβῶν — εἶναι τυπικὰ τῶν ταινιωτῶν κυλίκων. Εἶναι ἕνα πειραματικὸ κομμάτι καὶ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὑβρίδιο. Μιὰ ἄλλη κύλικα στὸ Λοῦβρο (πίν. 58, 2), με ἐρωτικὲς σκηνές, ἔχει κάτι ἀπὸ τὶς ταινιωτὲς κύλικες, ἀλλὰ ἀνήκει σὲ μιὰ ἰδιαίτερη κατηγορία ἀπὸ τὴν

όποια μόνο λίγα δείγματα σώζονται.⁵⁹ Μιά περίεργη ὄψιμη κύλικά του στη Βοστώνη (πίν. 59, 1-2)⁶⁰ είναι τοῦ καινούριου τύπου Α (για τὸν ὅποιο θὰ μιλήσουμε στὸ ἐπόμενό μας κεφάλαιο), μετὴ διαφορά ὅτι παραλείπεται ὁ παχὺς δακτύλιος ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ στὸ πόδι. Τὴ διακόσμηση τῆς μιᾶς πλευρᾶς, μιὰ σειρήνα ποὺ τὸ σῶμα της ἔχει τὸ σχῆμα ἐνὸς μεγάλου ματιοῦ — ἢ ἓνα μεγάλο μάτι συμπληρωμένο ἔτσι ὥστε νὰ σχηματίζει μιὰ σειρήνα — τὴ συναντᾶμε μερικὲς φορὲς καὶ ἄλλοι, ἀλλὰ ἂν τὴ συνδυάσουμε μετὴν προκλητικότητα τῆς εἰκόνας στὸ ἄλλο ἥμισυ, μπορούμε σχεδὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης παρωδεῖ τὸν καινούριο τύπο κύλικας. Πιο γοητευτικὲς εἶναι ἡ ὑπογραμμένη κύλικα στὸ Βατικανό (πίν. 58, 3, 59, 3 καὶ 60, 3) καὶ δύο ἀνυπόγραφες παρόμοιου σχήματος στὴν Ὁξφόρδη (πίν. 60, 1 καὶ 4) καὶ στὴ Φλωρεντία (πίν. 60, 2).⁶¹ Σ' αὐτὲς ὁ Ἄμασης ἔχει σχεδὸν δημιουργήσει τὴν ὠραία κύλικα τοῦ «τύπου Β» ποὺ ἐπινοήθηκε στὸ τέλος τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ ἔγινε ὁ κυρίαρχος τύπος στὴν ἐρυθρόμορφη ζωγραφικὴ. Τὸ σῶμα, χωρὶς χεῖλη, περνάει στὸ πόδι μετὰ μιὰ βαθμιαία καμπύλη· ἂν μετακινήσουμε τὸν δακτύλιο ἀπὸ τὴ βάση τοῦ ποδιοῦ κοντὰ στὴν ἄκρη τοῦ δίσκου τοῦ ποδιοῦ ἔχουμε τὴν κύλικα Β. Ὁ δίσκος τοῦ ποδιοῦ στὴν κύλικα τοῦ Βατικανοῦ εἶναι ὅπως στὸν τύπο Α, ἀλλὰ στὴν κύλικα τῆς Ὁξφόρδης ἔχει ἤδη τὸ σχῆμα σπείρας ὅπως στὸν τύπο Β. Ἡ ἐξωτερικὴ διακόσμηση συνίσταται σὲ μία μόνο μορφή σὲ κάθε ἥμισυ (στὴν κύλικα τοῦ Βατικανοῦ πλαισιωμένη ἀπὸ μάτια) καὶ ἓνα φυτικὸ μοτίβο σὲ κάθε λαβή. Ὅπως στὸν ἀμφορέα μετὰ λαιμὸ τῆς Βοστώνης, οἱ μορφὲς δὲν πατοῦν ἐπάνω σὲ μιὰ γραμμὴ ἐδάφους· ἐπιπλέον, ὁλόκληρο τὸ πόδι εἶναι ἐξηρημένο ἀντὶ νὰ εἶναι μαῦρο. Εἶναι μιὰ πολὺ ἀνοιχτόχρωμη κύλικα. Στὸ ἐσωτερικὸ ἡ κύλικα τοῦ Βατικανοῦ ἔχει ἓνα μικρὸ γοργόνειο (πίν. 60, 3), ἡ κύλικα τῆς Ὁξφόρδης εἶναι μαύρη ἐκτὸς ἀπὸ ἓναν μικρὸ κύκλο καὶ μία στιγμὴ. Δὲν εἶναι οἱ μορφὲς καὶ τὰ κοσμήματα, ὅσο ὁμορφα κι ἂν εἶναι, ποὺ κάνουν αὐτὲς τὶς κύλικες τόσο εὐχάριστες, ἀλλὰ τὸ ὠραῖο σχῆμα καὶ οἱ ἀναλογίες, τὸ χρῶμα καὶ ἡ σατινένια στιλπνότητα τοῦ πηλοῦ — ἡ δουλειὰ δηλαδὴ τοῦ ἀριστοτέχνη ἀγγειοπλάστη Ἄμαση.

Ο ΕΞΗΚΙΑΣ

ΤΟ ΟΝΟΜΑ τοῦ Ἑξηκία τὸ συναντᾶμε σὲ δεκατέσσερα ἀγγεῖα¹, συνήθως συνοδευόμενο ἀπὸ τὴ λέξη *ἐποίησεν*, ποὺ δηλώνει ὅτι ὁ Ἑξηκίας ἦταν ὁ ἀγγειοπλάστης, ἀλλὰ δύο φορές καὶ μὲ τὰ δύο ρήματα *ἔγραψε* καὶ *ποίησε*. Τὸ ἱαμβικὸ τρίμετρο Ἑξηκίας *ἔγραψε* καὶ *ποίησέ* με δηλώνει ὅτι ὁ Ἑξηκίας ὄχι μόνον ἐπλασε τὸ ἀγγεῖο ἀλλὰ καὶ τὸ διακόσμησε. Πρέπει τώρα νὰ ἀναρωτηθοῦμε ἂν τὰ δώδεκα ἀγγεῖα ποὺ οἱ ἐπιγραφὲς βεβαιώνουν ὅτι *κατασκευάστηκαν* ἀπὸ τὸν Ἑξηκία ζωγραφίστηκαν καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο. Σὲ ἑπτὰ ἀπὸ αὐτὰ ἡ διακόσμηση εἶναι τόσο λίγη ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ εἶναι σίγουρος· στὰ δύο καλύτερα ἢ τεχνοτροπία εἶναι ἡ ἴδια ὅπως σὲ ἐκεῖνα μὲ τὴ διπλὴ ὑπογραφή, καὶ πρέπει ὄχι μόνον νὰ πλάστηκαν ἀλλὰ καὶ νὰ ζωγραφίστηκαν ἀπὸ τὸν Ἑξηκία. Τὸ ἐνδέκατο, δωδέκατο καὶ δέκατο τρίτο ἀγγεῖο, ἓνας ἀμφορέας στὸ Λοῦβρο (πίν. 61, 1, 3-6), ἓνας στὸ Toledo καὶ θραύσματα ἐνὸς ἄλλου στὸν Τάραντα, εἶναι παλιότερα ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι.² Ἀνήκουν στὴ μεγάλη ὁμάδα ἀγγείων, κυρίως ἀμφορέων, ποὺ ὀνομάζουμε «Ὁμάδα Ε».³ Οἱ παραστάσεις στὸν ἀμφορέα τοῦ Λοῦβρου μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἀποτελοῦν πρῶμο ἔργο τοῦ Ἑξηκία, ζωγραφισμένο πρὶν διαμορφωθεῖ ἡ χαρακτηριστικὴ του τεχνοτροπία, ἀλλὰ εἶναι καλύτερα νὰ τὸν ἀφήσουμε στὴν ἄκρη. Ἡ Ὁμάδα Ε ὥστόσο, στὴν ὁποία ἀνήκει, εἶναι τὸ ἔδαφος ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναπτύχθηκε ἡ τέχνη τοῦ Ἑξηκία, ἡ παράδοση τὴν ὁποία ἀφομοιώνει καὶ ξεπερνάει.

Τὰ ἀγγεῖα τῆς Ὁμάδας Ε κατασκευάστηκαν στὰ μέσα τοῦ ἕκτου αἰώνα καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ τρίτου τετάρτου του. Τὰ ἴδια θέματα ἐπαναλαμβάνονται ξανὰ καὶ ξανὰ μὲ ἐλαφρὲς παραλλαγές: ἡ Γέννηση τῆς Ἀθηνᾶς· ὁ Θησέας καὶ ὁ Μινώταυρος· ὁ Ἡρακλῆς καὶ τὸ λεοντάρι· ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὁ τρισώματος Γηρυόνης. Ἡ Γηρυονομαχία στὸν ἀμφορέα τοῦ Λοῦβρου μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἑξηκία ὡς ἀγγειοπλάστη εἶναι πιὸ προσεγμένη ἀπὸ τὶς δέκα ἄλλες Γηρυονομαχίες τῆς Ὁμάδας Ε, παραδείγματος χάρις ἐκεῖνες στὸ Λονδίνο (πίν. 61, 2) ἢ στὴ Συλλογὴ Ros

¹ Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο VI βλ. σ. 141-143.

στο Baden της Ἑλβετίας,⁴ ἀλλὰ ἡ σύνθεση εἶναι ἡ ἴδια καὶ ἡ διαφορὰ στὴν ποιότητα ἀσήμαντη. Ὡς ἀντιπαραβάσουμε τὸ ἴδιο θέμα σὲ μιὰ πρώιμη ὑδρία τοῦ Λυδοῦ στὴ Villa Giulia.* Μπορεῖ ἴσως νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς ὅτι ἡ παράσταση στὸ ἀγγεῖο τοῦ Ἑξηκία ἔχει μεγαλύτερη φυσικότητα σὲ ἓνα σημεῖο. Στὸν Λυδὸ ὁ Ἡρακλῆς, παρόλο ποὺ εἰκονίζεται κοντὰ στὸν Γηρυόνη, τεντώνει τὸ τόξο του σὰν νὰ βρισκόταν μακριὰ του. Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Ἑξηκία, καθὼς εἶναι κοντὰ του, χρησιμοποιεῖ τὸ ξίφος, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἔχει πολλή σημασία· ἡ παράσταση τοῦ Ἑξηκία εἶναι ἀπὸ κάθε ἄποψη κατώτερη (πίν. 61, 1, 3-4). Μιὰ δυὸ λεπτομέρειες πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν. Τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ κεφάλια τοῦ Γηρυόνη εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τμήματα τοῦ ἀγγείου ποὺ συμπληρώθηκαν. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας εἶναι ἓνα πολὺ ἄκαμπτο γοργόνειο. Ὁ Εὐρυτίων τραβάει τὸ ξίφος του, ἀλλὰ ἓνα βέλος τὸν ἔχει διαπεράσει στὸ μάτι καὶ τὸν ἔχει ρίξει κάτω. Τέλος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη καὶ τὰ ὀνόματα τῶν προσώπων, ὑπάρχει καὶ ἓνα τρίτο εἶδος ἐπιγραφῆς, *Στησίας καλός*, «ὁ Στησίας εἶναι ὁμορφος». Αὐτὲς οἱ ἐπιγραφὲς τῶν καλῶν ἀρχίζουν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ συνεχίζονται καὶ στὴ διάρκεια τοῦ πέμπτου. Ἡ ἄλλη παράσταση τοῦ ἀγγείου εἶναι μιὰ σκηνὴ μὲ ἄρμα (πίν. 61, 5-6). Ὁ ἥρωας Ἀγχίππος — τὸ ὄνομα συναντᾶται καὶ σ' ἓνα ἄλλο ἀγγεῖο,⁵ ἀλλὰ τίποτα δὲν εἶναι γνωστὸ γι' αὐτὸν — στέκεται πλάι στὸν ἡνίοχο πάνω στὸ ἄρμα. Ἐνα πουλὶ μὲ ἀνθρώπινο κεφάλι πετάει στὸν ἀέρα, ἀναμφισβήτητα ἓνας καλὸς οἰωνός. Τὰ ἄλογα, ὅλα μὲ ὀνόματα, Καλλιφόρα, Καλλικόμη, Πυρροκόμη καὶ Σῆμος, εἶναι τὸ καλύτερο τμῆμα τῆς εἰκόνας. Στὸν γενικό τους τύπο διαφέρουν λίγο ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ Λυδοῦ. Τὸ πέρα σειραφόρο ἄλογο σκύβει τὸ κεφάλι τραβώντας τὰ χαλινάρια. Τὸ κάλυμμα συνανήκει.⁶

Ἐνα πρώιμο ἔργο ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἑξηκία εἶναι τὸ ἀγγεῖο στὸ Βερολίνο ποὺ φέρει τὴ διπλὴ ἐπιγραφή «Ὁ Ἑξηκίας μὲ ζωγράφισε καὶ μ' ἔφτιαξε» (πίν. 62, 1 καὶ 63, 1-3).⁷ Εἶναι ἓνας ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τοῦ καθαροῦ καὶ δυνατοῦ σχήματος μὲ τοὺς πλατιοὺς ὤμους καὶ τὸν κοντὸ λαιμὸ ποὺ διαδέχθηκε τὸν ραδινότερο ὠοειδῆ ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ δεύτερου τετάρτου τοῦ ἔκτου αἰῶνα. Ὁ Ἡρακλῆς παλεύει μὲ τὸ λεοντάρι τῆς Νεμέας.⁸ Στὰ δεξιὰ βρίσκεται ἡ Ἀθηνᾶ μὲ τὴν ἀσπίδα στὸ χέρι· στὰ ἀριστερὰ ὁ Ἰόλαος μὲ τὸ ἓνα χέρι ἐπάνω στὸ ἄλλο σὲ μιὰ χειρονομία ἀγωνίας. Ἡ σύνθεση δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ μερικὲς ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς Ὀμάδας Ε, ἀλλὰ οἱ μορφὲς εἶναι πιὸ συμπαγεῖς καὶ στέρεις, καὶ οἱ ἐγχάρακτες λεπτομέρειες πιὸ ὠραῖες καὶ πιὸ ἀκριβεῖς. Τὸ στῦλ εἶναι ἀπέριττο καὶ ἄκαμπτο. Πενιχρὴ εἶναι καὶ ἡ εἰκόνα στὸ πίσω μέρος τοῦ ἀγγείου: δύο πολεμιστὲς ὁδηγοῦν τὰ ἄλογά τους ἔχοντας στοὺς ὤμους τὰ δόρατά τους καὶ τὶς ἀσπίδες τους κρεμασμένες πίσω τους. Τὰ ἄλογα ἔχουν ὀνόματα, Φάλιος καὶ Καλλιφόρα, τὸ ἴδιο καὶ οἱ ἵπποι: εἶναι Ἀττικοὶ ἥρωες, ὁ Δημοφῶν καὶ ὁ Ἀκάμας, οἱ γιοὶ τοῦ Θησέα.

* Βλ. σ. 62 καὶ πίν. 40, 1.

Όρισμένα μέρη έχουν συμπληρωθεῖ, ειδικότερα τὸ ρύγχος τοῦ Φάλιου, ἕνα τμήμα ἀπὸ τὸ στήθος καὶ τὰ καπούλια τῆς Καλλιφόρας, τμήματα ἀπὸ τὶς περικεφαλαίες. Τὸ ὄνομα τοῦ καλοῦ εἶναι Ὀνητορίδης. Τὸ φυτικὸ κόσμημα εἶναι τόσο σκληρὸ καὶ μεταλλικὸ ὅσο καὶ οἱ μορφές.

Ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο⁹ παρουσιάζει σαφῶς μεγαλύτερη ἐλευθερία (πίν. 62, 2), τόσο στὸ σχῆμα ὅσο καὶ στὸ σχέδιο. Εἶναι ἐπίσης καλύτερα διατηρημένος, καὶ μπορεῖ νὰ χαρεῖ κανεῖς, ἀνενόχλητος ἀπὸ συμπληρώσεις, τὸν ζεστὸ λεῖο πηλὸ καὶ τὸ γυαλιστερὸ κατάμαυρο γάνωμα. Μόνο τὸ λευκὸ ἔχει φθαρεῖ· εἶχε συμπληρωθεῖ, ἀλλὰ τώρα καθαρίστηκε. Ὁ Ἐξηκτίας ἐδῶ ὑπογράφει μόνον ὡς ἀγγειοπλάστης, ἀλλὰ τὸ σχέδιο εἶναι ἐμφανῶς δικό του ὅπως καὶ ἡ δουλειὰ τοῦ ἀγγειοπλάστη. Τὸ θέμα στὴ μία πλευρὰ εἶναι ὁ θάνατος τῆς Ἀμαζόνας Πενθεσίλειας (πίν. 63, 4). Ὁ Ἀχιλλέας βυθίζει τὸ δόρυ τοῦ στὸν λαιμὸ τῆς, καὶ ἐκείνη πέφτει. Ὑπῆρχαν πολλὲς παραστάσεις Ἀμαζονομαχίας πρὶν ἀπὸ αὐτήν: στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ μετὰ· καθὼς καὶ πολλὲς ὁμάδες μὲ ἕναν πολεμιστὴ νὰ τρέπεται σὲ φυγὴ, ὅταν εἶναι πολὺ ἀργὰ πιά. Ὅμως ἐδῶ τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ ἔχει φτάσει σὲ μιὰ κλασικὴ μορφή — ὁ μελανόμορφος ρυθμὸς δὲν θὰ μπορούσε νὰ προχωρήσει πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἡ λέξις *ἀκρίβεια* ἔρχεται στὸ μυαλό μας, τὴν ὁποία ἐγκωμιάζουν μὲ τὸν ἀπλό, πεζὸ τρόπο τοὺς οἱ ἀρχαῖοι κριτικοὶ τῆς τέχνης· δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σκεφεῖ κανεῖς τὰ χάλκινα ἀγάλματα. Ὑπάρχουν πολλὲς μικρὲς λεπτομέρειες, ἰδιαίτερα στὸν χιτῶνα, τὴ δορὰ τοῦ πάνθηρα καὶ τὴν περικεφαλαίαν τῆς Ἀμαζόνας ἀλλὰ δὲν ἀποσποῦν τὴν προσοχὴ ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἀκρίβεια τῆς συνολικῆς ἐντύπωσης. Στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου εἰκονίζεται ὀρθίος ὁ Διόνυσος κρατῶντας κλαδίαν κισσοῦ καὶ ἕναν κἀνθαρο, ποὺ ἕνα ἀγόρι, ὁ γιὸς τοῦ Οἰνοπίων, προσφέρεται νὰ τὸν γεμίσει (πίν. 62, 2)· εἶναι μιὰ συγκρατημένη παράσταση, καὶ ἡ μορφή τοῦ θεοῦ δὲν ἔχει τὴ δαιμονικότητα ποὺ ὑπάρχει στὸν Κλειτία καὶ στὸν Λυδὸ. Οἱ φυτικὲς ταινίες κάτω ἀπὸ τὶς παραστάσεις, συγκρινόμενες μὲ ἐκεῖνες στὸ ἀγγεῖο τοῦ Βερολίνου, εἶναι πιὸ διακριτικὲς· τὸ φυτικὸ κόσμημα στίς λαβὲς ἔχει ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὰ φύλλα καὶ ἔχει περιοριστεῖ σὲ ἕνα ψυχρὸ, σχεδὸν μαθηματικὸ κόσμημα ἀπὸ μεγάλες καὶ ἀργὰ περιελισσόμενες σπείρες.

Τὸ περιφημότερο ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα τοῦ Ἐξηκτίας εἶναι ὁ μεγάλος ἀμφορέας στὸ Βατικανό (πίν. 64-66).¹⁰ Φέρει τὴ διπλὴ ὑπογραφή *ἔγραψε κάποιός με* σὲ ἕναν στίχο στὸ χεῖλος, καὶ ἡ ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη ἐπαναλαμβάνεται στὸ μπροστινὸ μέρος τοῦ σώματος. Ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει τὸ σχῆμα ποὺ εἶναι γνωστὸ ὡς «ἀμφορέας τύπου Α»,* μιὰ κάπως πιὸ ἐκλεπτυσμένη παραλλαγή τοῦ παραδοσιακοῦ ἀμφορέα: οἱ λαβὲς, ἀντὶ νὰ εἶναι στρογγυλὲς καὶ ἀπλές, εἶναι ἐπίπεδες καὶ διακοσμημένες μὲ κισσό, τὸ πόδι σχηματίζεται σὲ δύο βαθμίδες, καὶ ἕνας δακτύ-

* Βλ. σ. 76.

λιος έχει προστεθεῖ ανάμεσα στὸ πόδι καὶ στὴ βάση. Ὁ λαιμὸς καὶ ὁ ὤμος τοῦ ἀγγείου εἶναι μακρύτερα ἀπὸ πρὶν, ἢ κοιλιὰ λιγότερο τονισμένη, καὶ ἡ παράσταση ἀρχίζει πρὸ χαμηλά. Ἡ ἱστορία ποὺ εἰκονίζεται στὸ μπροστινὸ μέρος τοῦ ἀγγείου δὲν ἀναφέρεται στὴ σωζόμενη λογοτεχνία, καὶ οἱ γνώσεις μας γι' αὐτὴν προέρχονται μόνο ἀπὸ ἔργα τέχνης, κυρίως ἀγγεῖα, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα δίνουν περισσότερες λεπτομέρειες ἀπὸ αὐτὸ ἐδῶ.¹¹ Ὁ πολυμήχανος ἥρωας Παλαμήδης (αὐτὸ τὸ γνωρίζουμε ἀπὸ τοὺς ποιητὲς) ἐπινόησε πολλὰ παιχνίδια γιὰ νὰ περάσουν οἱ ἀτέλειωτες ὥρες στὴν Αὐλίδα· μιὰ μέρα στὴν Τροία οἱ δύο καλύτεροι παῖχτες τῶν Ἑλλήνων, ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Αἴας, ἀπορροφήθηκαν τόσο πολὺ στὸ παιχνίδι τῶν πεσσῶν ὥστε δὲν ἄκουσαν τὸν συναγερμὸ, καὶ πρὶν σηκώσουν τὸ βλέμμα τους οἱ Τρῶες βρίσκονταν ἤδη στὸ στρατόπεδο τῶν Ἀχαιῶν. Ὁ Ἐξηκίας δίνει τὶς δύο κύριες μορφὲς μόνο. Τὰ ὀνόματα ἔχουν προστεθεῖ, σὲ γενικὴ. Ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Αἴας κάθονται πάνω σὲ κυβόλιθους μπροστὰ σὲ ἕνα τρίτο κύβο. Τὸ παιχνίδι ἦταν ἕνα εἶδος ταβλιοῦ, καὶ ἦταν συνδυασμὸς ἐπιδειξιότητος καὶ τύχης. Στὴν ἀρχὴ ρίχνονταν τὰ ζάρια, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἔδινε τὸ δικαίωμα στὸν παίχτη νὰ κάνει μερικὲς κινήσεις· ἡ ἐπιδειξιότητα συνίστατο στὸ νὰ κάνει κανεὶς τὴν καλύτερη δυνατὴ χρῆση τῆς ζαριάς, εἴτε ἦταν καλὴ εἴτε ὄχι. Ὁ Ἀχιλλέας ἐδῶ λέει τέσσαρα: δηλαδὴ ἔριξε τρία καὶ ἕνα, ἢ δύο διπλές, καὶ κάνει τὶς ἀνάλογες κινήσεις. Ὁ Αἴας λέει τρία: δηλαδὴ ἔριξε δύο καὶ ἕνα. Ὁ Εὐριπίδης μπορεῖ νὰ ἀναφερόταν σ' αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο στὸν στίχο ποὺ λέει ὁ Διόνυσος στοὺς *Βατράχους*: «Ὁ Ἀχιλλέας ἔριξε δύο τελίτσες καὶ ἕνα τέσσερα».¹² Καὶ οἱ δύο ἥρωες βρίσκονται ἐν ὑπηρεσία, ὅπλισμένοι, κρατώντας ἀπὸ ἕνα ζευγάρι δόρατα, ντυμένοι μὲ κοντὸ χιτῶνα, δερμάτινο θώρακα, κνημίδες καὶ πλούσια στολισμένο ἱμάτιο. Ἐνα μικρὸ στοιχεῖο ρεαλισμοῦ εἶναι τὸ ἐξόγκωμα ποὺ σχηματίζουν οἱ ἄκαμπτες ἀπολήξεις τοῦ θώρακα μέσα ἀπὸ τὸν χιτῶνα κάτω ἀπὸ τὸ στῆθος.¹³ Οἱ ἀσπίδες τους βρίσκονται πίσω τους· ὁ Ἀχιλλέας φορᾷ τὴν κορινθιακὴ του περικεφαλαία. Τοῦ Αἴαντα εἶναι ἀκουμπισμένη ἐπάνω στὴν ἀσπίδα του. Μιὰ ἄλλη ρεαλιστικὴ νότα εἶναι τὸ λοφίον ποὺ πέφτει μπροστὰ ἀπὸ τὴν περικεφαλαία. Ὁ Ἀχιλλέας σκύβει κάπως λιγότερο ἀπὸ τὸν Αἴαντα καὶ ἡ περικεφαλαία του σχηματίζει τὴν κορυφὴ τῆς τριγωνικῆς παράστασης· εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ὁ ἐπιβλητικότερος (*γεραρότερος*) ἀπὸ τοὺς δύο. Κι οἱ δύο φοροῦν τὰ παλιομοδίτικα περιμήρια, ἀλλὰ ὁ Ἀχιλλέας ἔχει καὶ ἕνα σπανιότερο εἶδος θωράκισης, τὸ περιβραχιόνιο.¹⁴ Καὶ οἱ ἀσπίδες ἐπίσης εἶναι τοῦ παλιομοδίτικου βοιωτικοῦ τύπου, καὶ ἔχουν ὑπέροχα ἐπισήματα: τοῦ Ἀχιλλέα ἕνα κεφάλι σατύρου σὲ ἔξεργο ἀνάγλυφο ἀνάμεσα σὲ ἕνα φίδι καὶ ἕνα πάνθηρα, τοῦ Αἴαντα ἕνα γοργόνειο ἀνάμεσα σὲ δύο φίδια. Ὁ Αἴας ἔχει μακρύτερη γενειάδα ἀπὸ τὸν νεαρότερο Ἀχιλλέα. Σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα, μὲ τὶς ἄφθονες λεπτὲς ἐγχάρακτες λεπτομέρειες στὰ μαλλιά καὶ στὶς γενειάδες, στὸν ὅπλισμό καὶ στὰ ἱμάτια, ἡ μελανόμορφη *τεχνικὴ* φτάνει στὸ ἀπόγειό της, ἢ ἀκόμα καὶ τὸ ξεπερνάει. Ἡ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου, ὅπου ἐπι-

κρατεί λιγότερη ένταση, είναι πιο ευχάριστη ως έργο τέχνης (πίν. 65). Ένας νεαρός άντρας, ο Κάστωρ, στέκεται στο μέσο, ντυμένος με μια χλαμύδα, έχει ένα δόρυ στηριγμένο στον ώμο του και κρατάει το άλογο Κύλλαρο. Στρέφεται και κοιτάζει τη μητέρα του Λήδα, που του προσφέρει ένα λουλούδι με το ένα χέρι και κρατάει μερικά κλαδιά στο άλλο. Ο πατέρας του, ο Τυνδάρεως, στέκεται κοντά στο κεφάλι του αλόγου και χαϊδεύει το πρόσωπό του. Ένα μικρό αγόρι μεταφέρει ένα κάθισμα πάνω στο κεφάλι του, με ένα διπλωμένο ρούχο επάνω του· ένας μικρός αрубалλος, μπουκαλάκι με λάδι, είναι δεμένος γύρω από τον πήχυ του. Στην άλλη άκρη της εικόνας ο Πολυδεύκης, γυμνός, σκύβει για να χαϊδέψει το σκυλί που πηδάει επάνω του. Μερικές φορές έχουν υποθέσει ότι πρόκειται για την αναχώρηση του Κάστορα, την ώρα που ο αδερφός του Πολυδεύκης επιστρέφει από ένα ταξίδι.¹⁵ Το πιθανότερο ίσως είναι πως επιστρέφουν και οι δύο στο σπίτι, αλλά ο Πολυδεύκης έφτασε πρώτος, έβαλε το άλογό του στο στάβλο και γδύθηκε, ενώ ο Κάστωρ, που έφτασε λίγο αργότερα, καλωσορίζεται από τον πατέρα του και τη μητέρα του, που του προσφέρει ένα λουλούδι για να μυρίσει και ευδιαστά κλαδιά χλωρής μυρτιάς. Σε κάθε περίπτωση το κάθισμα, ή αλλαγή ρούχων και το λάδι για άλειμμα προορίζονται για τον Πολυδεύκη.

Συγκρίνοντας αυτό το άγγείο με εκείνα του Βερολίνου και του Λονδίνου, διαπιστώνει κανείς ότι ο καλλιτέχνης βρήκε πια τον δρόμο του σ' έναν πιο ελεύθερο κόσμο. Εκεί που υπήρχε άκαμψία υπάρχει τώρα ένα κράμα αυστηρότητας και γοητείας. Ο Έξηκίας ενδιαφέρεται λιγότερο για τη βίαιη δράση από τους προκατόχους του, και περισσότερο για τις ήσυχες, αργές κινήσεις και τις μικρές αλλά όχι ασήμαντες δραστηριότητες που διαρκούν κάποιο χρόνο. Τα πρόσωπά του, περισσότερο από των άλλων, φαίνονται να έχουν ανατροφή και χαρακτήρα, *ήθος*. Η σκηνή στο σπίτι του Τυνδάρεω δεν είναι μια σκηνή της καθημερινής ζωής στην οποία ο καλλιτέχνης πρόσθεσε ονόματα ήρώων· είναι μια σκηνή από τη ζωή των ήρώων στο απλό, καθημερινό της επίπεδο. Ολόκληρη ή Ελλάδα βρίσκεται στον Όμηρο· και ο τόνος της εικόνας του Έξηκία είναι ο ίδιος όπως και σε πολλά τμήματα του έπους, στην Τηλεμάχεια για παράδειγμα, ή σ' εκείνο το τμήμα της Ιλιάδας όπου ο Νέστωρ και ο Όδυσσεύς έρχονται στο σπίτι του Πηλέα και τον βρίσκουν να θυσιάζει στην αύλή του, με τη βοήθεια του Μενoitιου και του Πατρόκλου, και προσκαλούνται από τον Αχιλλέα.¹⁶ Ο Έξηκίας, με τα περιορισμένα μέσα μιας τέχνης που μόλις είχε ξεπεράσει την παιδική της ηλικία, πέτυχε κάτι που έχει την ίδια απλή χάρη όπως και ο Όμηρος με τις ασύγκριτες δυνατότητές του.

Η φυσική διάπλαση και η εμφάνιση αυτών των ανδρών και γυναικών τους φέρνουν κοντά στους κούρους και τις κόρες της γλυπτικής του έκτου αιώνα, και στις μορφές σε χαμηλό ανάγλυφο στις επιτάφιας στήλες της Αττικής των αρχαϊκών χρόνων. Το άλογο στη μέση ανήκει ήδη στον υστεροαρχαϊκό τύπο, ζωγρα-

φισμένο με πολύ μεγαλύτερη ευαισθησία σ' όλα του τὰ μέρη, ἀπὸ τὸ κεφάλι μέχρι τὶς ὀπλές, ἀπ' ὅ,τι στὸν Ἑξηκία τοῦ Βερολίνου. Μιὰ ἄλλη μικρὴ γεύση ρεαλισμοῦ προσφέρει ἡ φουντωτὴ οὐρά. Ὁ παχὺς πέπλος τῆς Λήδας εἶναι ἀπτύχωτος, ἀλλὰ ἡ χλαμύδα τοῦ Κάστορα καὶ τὸ ἱμάτιο τοῦ Τυνδάρεω ἔχουν πολλές πτυχές, καθὼς καὶ μιὰ τρισιδιάστατη κατώτερη παρυφή· πρόκειται γιὰ ὑστεροαρχαϊκὴ πτυχολογία σὲ ἓνα πρῶιμο στάδιο. Ὁ σύγχρονος συντηρητῆς¹⁷ συμπλήρωσε λανθασμένα τὸ κατώτερο μέρος τῆς χλαμύδας, τὸ ὁποῖο στὴν πραγματικότητα εἶναι κόκκινο ὅπως τὸ ἀνώτερο· αὐτὸ ἔχει κάποια σημασία γιὰτὶ δένει καλύτερα τὴν κεντρικὴ μορφή. Ἐπίσης ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου δὲν ἔχει διατηρηθεῖ καλὰ καὶ τὸ λευκὸ ἔχει σβηστεῖ· ἡ σύγχρονη ἀποκατάσταση ἀποδίδει τὸ λευκὸ ὅπως ἦταν ἀρχικά.

Καὶ κύλικες, ἐκτὸς ἀπὸ μεγάλα ἀγγεῖα, προέρχονται ἀπὸ τὸ ἐργαστήριό τοῦ Ἑξηκία.¹⁸ Ἀπὸ τὶς ἑξι κύλικες ποὺ ἔχει ὑπογράψει ὡς ἀγγειοπλάστης, οἱ τέσσερις μικρογραφικὲς κύλικες καὶ ἓνα εἶδος καθυστερημένης παραλλαγῆς τῆς κύλικας τῶν Σιάνων, εἶναι ἀσήμαντες. Δὲν εἶναι ἀσφαλῶς βέβαιο ὅτι ἔχουν διακοσμηθεῖ ἀπὸ αὐτόν, ἀλλὰ ἐν πάσῃ περιπτώσει φαίνεται ὅτι ὁ Ἑξηκίας εἶχε ἀνάγκη, ὅπως καὶ ὁ Λυδός, ἀπὸ ἓνα εὐρύτερο πεδίο γιὰ νὰ δουλέψει· παρὰ τὴ λεπτολογία στὶς λεπτομέρειες, δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα μικρογράφος. Ἡ ἕκτη κύλικα, στὸ Μόναχο, εἶναι σημαντικὴ (πίν. 67-68, 1-2).¹⁹ Εἶναι ἓνα πρῶιμο παράδειγμα τοῦ σχήματος τῆς κύλικας ποὺ εἶναι γνωστὸ ὡς τύπος Α, τὸ ὁποῖο πρὸς τὸ τέλος τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ ἑκτοῦ αἰῶνα ἄρχισε νὰ ἐκτοπίζει τὴ μικρογραφικὴ κύλικα.²⁰ Ὁ τύπος Α εἶναι ὀγκώδης μὲ σῶμα χωρὶς χεῖλος καὶ κοντόχοντρο στέλεχος καλὰ χωρισμένο ἀπὸ τὸ σῶμα μὲ ἓναν παχὺ δακτύλιο. Αὐτὸ ἦταν τὸ νέο εἶδος κύλικας ποὺ ἦταν στὴ μόδα ὅταν ἐπινοήθηκε ἡ ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ καὶ οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς παλιότερες ἐρυθρόμορφες κύλικες εἶναι τοῦ τύπου Α. Ἡ κύλικα Α εἶναι συνήθως μιὰ «ὀφθαλμωτὴ κύλικα»· σὲ κάθε ἥμισυ τοῦ ἐξωτερικοῦ της φέρει ἓνα ζευγάρι μεγάλα μάτια, ποὺ ἦταν ἀποτροπαϊκὰ ἀρχικά καὶ μερικὲς φορὲς θεωροῦνταν μάτια γοργόνας. Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας Α εἶναι συχνὰ διακοσμημένο μὲ ἓνα μικρὸ στρογγυλὸ γοργόνειο. Στὸ ἐξωτερικὸ της, ἓνα κλῆμα γέμιζε συχνὰ τὸ διάστημα μεταξὺ τῶν λαβῶν· ἀνάμεσα στὰ μάτια ὑπάρχει συχνὰ, ὅπως ἐδῶ, μιὰ μύτη. Ὑπάρχουν πολλές παραλλαγὲς αὐτῆς τῆς διακόσμησης. Μία ἢ περισσότερες μορφὲς μποροῦν νὰ πάρουν τὴ θέση τῆς μύτης, καὶ μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν μορφὲς ἀνάμεσα στὶς λαβὲς ἀντὶ γιὰ κλῆμα. Ἡ διακόσμηση τῆς κύλικας τοῦ Μονάχου τοῦ Ἑξηκία εἶναι ἀσυνήθιστη ἀπὸ ὀρισμένες ἀπόψεις. Τὰ μάτια καὶ ἡ μύτη εἶναι κανονικά, ἀλλὰ τὸ νὰ ὑπάρχουν μορφὲς στὶς λαβὲς δὲν εἶναι καὶ πολὺ συνηθισμένο· ἀκόμα λιγότερο συνηθισμένο εἶναι τὸ ὅτι μιὰ μεγάλη παράσταση καταλάμβανε ὁλόκληρο τὸ ἐσωτερικὸ. Ἡ τεχνικὴ ἐπίσης εἶναι ἀσυνήθιστη: οἱ παραστάσεις στὸ ἐξωτερικὸ εἶναι κανονικὲς μελανόμορφες, ἀλλὰ ἡ μελανόμορφη διακόσμηση στὸ ἐσωτερικὸ δὲν ἔχει ζωγραφιστεῖ ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια

του ἴδιου τοῦ ἀγγείου ἀλλὰ ἐπάνω σὲ ἓνα λεπτὸ γυαλιστερὸ κόκκινο-κοραλὶ στρῶμα μὲ τὸ ὁποῖο εἶχε ἐπιστρωθεῖ ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας πρὶν ζωγραφιστοῦν οἱ μορφές.^{20δ} Τὸ κόκκινο-κοραλὶ εἶναι τῆς ἴδιας ὕφης μὲ τὸ μαῦρο γάνωμα, καὶ ἐπιτυγχανόταν εἴτε προστατεύοντας τὸ χρῶμα ἀπὸ τὴν ἐπανοξείδωση κατὰ τὴν ὀπτηση εἴτε μὲ τὴν προσθήκη κάποιου συστατικοῦ. Μεταγενέστεροι τεχνίτες, τόσο τοῦ μελανόμορφου ὅσο καὶ τοῦ ἐρυθρόμορφου, τὸ χρησιμοποιοῦσαν εὐκαιριακά. Τὸ ἐξωτερικὸ τῆς κύλικας τοῦ Ἑξηκία ἔχει τετραπλὴ διαίρεση: δύο περιοχὲς ματιῶν, δύο περιοχὲς λαβῶν. Τὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος, ποὺ εἶναι συνήθως ἡ περιοχὴ τῶν ματιῶν, ἔχει μετατοπιστεῖ στὶς περιοχὲς τῶν λαβῶν μὲ τὶς εἰκονιστικὲς τοὺς σκηνές. Τὸ θέμα καὶ στὶς δύο εἶναι μιὰ πάλι πάνω ἀπὸ τὸ νεκρὸ σῶμα ἑνὸς πολεμιστῆ. Τὸ σῶμα του γεμίζει τὸ κενὸ κάτω ἀπὸ τὴ λαβή· στὴ μιὰ εἰκόνα ὁ νεκρὸς ἄντρας, ξαπλωμένος ἀνάσκελα, εἶναι ἤδη γδυμένος· τρεῖς πολεμιστὲς πολεμοῦν γιὰ τὸ σῶμα του σὲ κάθε πλευρὰ τῆς λαβῆς· ἓνας ἀπ' αὐτοὺς σκύβει γιὰ νὰ τὸ πιάσει. Ἴσως νὰ εἶναι ὁ ἀγώνας γιὰ τὸ σῶμα τοῦ Πατρόκλου. Στὴν ἄλλη λαβή, ὁ πολεμιστής, πεσμένος μπρούμυτα, εἶναι ἀκόμα ὀπλισμένος, ἀλλὰ χωρὶς δόρυ, ξίφος καὶ ἀσπίδα. Ἡ ἀπόδοση τῶν «χάλκινων ἀνδρῶν» εἶναι λιγότερο λεπτομερειακὴ ἀπ' ὅ,τι στὰ μεγαλύτερα ἀγγεῖα. Ἡ κύρια παράσταση βρίσκεται στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας. Εἶναι μιὰ ἀσυνήθιστη σκηνή: ὁ Διόνυσος, κρατώντας ἓνα κέρας-κύπελλο, ἀρμενίζει ἐπάνω στὴ θάλασσα· τὸ νερὸ δὲν ἔχει ἀποδοθεῖ, ἀλλὰ δηλώνεται μὲ δελφίνια ποὺ παίζουν γύρω ἀπὸ τὸ σκάφος. (Τὸ πρόσωπο τοῦ Διονύσου ἔχει ἀπολεπιστεῖ.) Τὸ σκάφος εἶναι τοῦ ἴδιου τύπου μὲ ἐκεῖνο στὸ ἀγγεῖο François: ἡ πλώρη ἔχει τὴ μορφή ἑνὸς πολὺ στυλιζαρισμένου κεφαλιοῦ κάπρου· ἡ πρύμνη τελειώνει σὲ ἓνα κεφάλι κύκνου. Ἀποδίδονται ὅλα: κουπαστή, ἀνεμόσκαλα καὶ τὸ κουβούκλιο τοῦ τιμονιέρη. Ἐνα ψηλὸ κλῆμα φυτρώνει πλάι στὸ κατάρτι.

Ἡ κύλικα Α κράτησε περισσότερο ἀπὸ τὴ μικρογραφικὴ κύλικα καὶ ἦταν λιγότερο εὐπαθής. Ὡς πρὸς τὴ διακόσμηση πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι οἱ μελανόμορφες κύλικες αὐτοῦ τοῦ τύπου δὲν εἶναι πετυχημένες. Ὁ λόγος γι' αὐτὸ δὲν βρίσκεται στὴ δυσκολία τῶν μεγάλων ματιῶν, ποὺ διασποῦν τὴν ἐπιφάνεια καὶ ἐπισκιάζουν τὸ ὑπόλοιπο τῆς διακόσμησης, γιὰ τὴν οἱ Χαλκιδεῖς ἀγγειοπλάστες κατόρθωσαν νὰ τὰ ἐναρμονίσουν μὲ τὴν ὑπόλοιπη διακόσμηση καὶ μὲ τὴν κύλικα ὡς σύνολο, ἀλλὰ καὶ στὴν ἴδια τὴν Ἀττικὴ ἢ *ἐρυθρόμορφη* κύλικα τοῦ τύπου Α εἶναι πετυχημένη.

Ἐρχόμαστε τώρα σ' ἐκεῖνα τὰ ἀγγεῖα ποὺ φαίνονται ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τοὺς ὅτι ζωγραφίστηκαν ἀπὸ τὸν Ἑξηκία, παρόλο ποὺ δὲν φέρουν ἐπιγραφή· ἀρχίζουμε ἀπὸ τοὺς ἀμφορεῖς. Τέσσερα θραύσματα στὴ Λειψία προέρχονται ἀπὸ ἓναν ἀμφορέα ποὺ τὰ δύο θέματά του ἦταν τὰ ἴδια μὲ τοῦ ἀγγείου τοῦ Βατικανοῦ, ἀλλὰ λιγότερο ἔντεχνα ζωγραφισμένα.²¹ Ἡ ἐπιφάνεια ἔχει διατηρηθεῖ καλὰ. Βλέπουμε τὶς κνῆμες τοῦ Ἀχιλλέα, τὸ κυβοειδὲς κάθισμά του, τὴν ἄκρη τοῦ μανδύα του,

μέρος τῆς ἀσπίδας του μὲ τὴν οὐρὰ τοῦ αἰλουροειδοῦς ποὺ φέρει ὡς ἐπίσημα, καὶ τὴν ἀσπίδα τοῦ Αἴαντα μὲ ἓνα γοργόνειο ἀνάμεσα σὲ ἓνα φίδι καὶ ἓνα λεοντάρι ἢ πάνθηρα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη παράσταση σώζονται τὰ δάχτυλα τοῦ Πολυδεύκη καὶ τμῆμα ἀπὸ ἓνα λευκὸ σκυλὶ ποὺ τὸ κράταει μὲ ἓνα λουρί. Ἐνα θραῦσμα ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Lund (πίν. 68, 3)²² μπορεῖ νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση μὲ μιὰ πρώτη ματιὰ ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀγγεῖο καὶ ὅτι εἰκονίζει τὸ κεφάλι τοῦ Τυνδάρεω, ἀλλὰ τὸ ὄνομα ποὺ φέρει εἶναι Θησεύς. Ποιὰ μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ σκηνὴ στὴν ὁποία παρίσταται ὁ Θησεύς μὲ γενειάδα καὶ πλήρη ἐνδυμασία; Ἵσως οἱ γιοὶ του Δημοφῶν καὶ Ἀκάμας νὰ φέρνουν τὰ ἄλογά τους ὅπως στὸν ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ Ἑξηκία στὸ Βερολίνο. Ἐνας ὥραϊος ἀμφορέας στὴ Φιλαδέλφεια,²³ ὕστερο ἔργο τοῦ Ἑξηκία, ἔχει μιὰ σκηνὴ μάχης παρμένη ἀπὸ τὸ ἔπος *Αἰθιοπὶς* (πίν. 69, 1-2). Μετὰ τὴν ταφὴ τοῦ Ἑκτορα, μὲ τὴν ὁποία τελειώνει ἡ Ἰλιάδα, ἔρχονται δύο ἰσχυροὶ σύμμαχοι γιὰ νὰ βοηθήσουν τοὺς Τρῶες. Πρῶτα ἡ Ἀμαζόνα Πενθεσίλεια, κόρη τοῦ Ἄρη, καὶ μετὰ τὸν θάνατό της στὰ χέρια τοῦ Ἀχιλλέα, ὁ Μένων, γιὸς τῆς Ἥους, τῆς θεᾶς τῆς αὐγῆς. Ὁ Μένων σκοτώσε τὸν Ἀντίλοχο, ποὺ πέθανε γιὰ νὰ σώσει τὸν πατέρα του Νέστορα. Μετὰ ὁ Ἀχιλλέας σκοτώσε τὸν Μένωνα. Λίγο ἀργότερα καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἀχιλλέας σκοτώθηκε ἀπὸ τὸν Πάρη. Στὸ ἀγγεῖο τῆς Φιλαδέλφειας ὁ Αἴας ἀφήνει τὸ δόρυ του, καὶ σκύβει καὶ σηκώνει τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα· στὰ ἀριστερὰ τοῦ συμπλέγματος αὐτοῦ ὁ Μενέλαος σκοτώνει ἓναν ἀπὸ τοὺς νέγρους ἀκολούθους τοῦ Μένωνα, ποὺ ἐδῶ ὀνομάζεται Ἀμασος, ὁ ὁποῖος εἶναι ὀπλισμένος μὲ ἓνα ρόπαλο καὶ μιὰ ἐλαφρὰ ἀσπίδα (*πέλτη*). Στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου κεῖται ὁ Ἀντίλοχος, σκοτωμένος ἀπὸ τὸν Μένωνα, καὶ τρεῖς Ἕλληνες, δύο μὲ ὀπλισμὸ ὀπλίτη καὶ ἓνας τοξότης, διώχνουν δύο γυμνοὺς ἄντρες, ἀναμφίβολα νέγρους, μακριὰ ἀπὸ τὸ πτώμα, τὸ ὁποῖο ἴσως προσπάθησαν νὰ σκυλεύσουν. Μπορεῖ νὰ ἔγινε κάποιον λάθος στὰ ὀνόματα· ἓνας ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες ὀνομάζεται Εὐφορβος, καὶ ὁ Εὐφορβος ποὺ γνωρίζουμε ἦταν Τρῶας. Εἶναι ὅμως πιθανὸ νὰ ὑπῆρχε καὶ ἓνας δεύτερος Εὐφορβος στὸ ἔπος, ποὺ νὰ ἦταν Ἕλληνας.²⁴ Σὲ ἓνα ἄλλο σημεῖο ὥστόσο ὁ Ἑξηκίας μπερδεύτηκε, ἢ τουλάχιστον μᾶς κάνει ἐμᾶς νὰ μπερδευόμαστε. Οἱ νέγροι ἀκόλουθοι τοῦ Μένωνα δὲν θὰ μπορούσαν νὰ παραμένουν στὸ πεδίο τῆς μάχης μετὰ τὸν θάνατο τοῦ κυρίου τους· ὁ Μενέλαος δὲν τοὺς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἀντίλοχου, ἐνόσω ὁ κύριός τους εἶναι ἀκόμα ζωντανός. Δύο ἐπεισόδια, ποὺ συνέβησαν τὴν ἴδια μέρα ἀλλὰ ὄχι ταυτόχρονα, ἔχουν μοιραστεῖ ἄνισα στὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀγγείου, τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἀντίλοχου καταλαμβάνει τὴ μία πλευρὰ καὶ τὸ μισὸ τῆς ἄλλης, καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἀχιλλέα τὸ ὑπόλοιπο μισό. Καὶ τὰ δύο θέματα εἶναι ἀσυνήθιστα: οἱ νέγροι τοῦ Μένωνα εἰκονίζονται καὶ ἄλλοι, ἀλλὰ σπάνια σὲ μάχη· καὶ ἐνῶ ὑπάρχουν πολλὲς παραστάσεις τοῦ Αἴαντα ποὺ μεταφέρει τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα, ὑπάρχει μόνο ἄλλη μία στὴν ὁποία ὁ Αἴας σηκώνει τὸ σῶμα ἀπὸ τὸ ἔδαφος.²⁵ Ὁ Ἑξηκίας

διάλεξε τή στιγμή πού προηγείται ἀπὸ τὴ συνηθισμένη. Ὁ Ἀχιλλέας φοράει ἕναν μανδύα τοῦ ἴδιου τύπου μὲ ἐκεῖνον τοῦ ἀγγείου τοῦ Βατικανοῦ, περιμήρια καὶ ἕναν δερμάτινο θώρακα· ὁ θώρακας τοῦ Αἴαντα εἶναι χάλκινος. Τὸ ἐπίσημά του εἶναι ἕνα σύμπλεγμα ἐνὸς πάνθηρα πού ἐπιτίθεται σὲ ἕνα ἐλάφι· τὰ ἄλλα ἐπισήματα εἶναι ἕνα κοράκι καὶ ἕνα σκυλὶ πού ροκανίζει μιὰ λαγόνα. Μιὰ εὐχάριστη λεπτομέρεια εἶναι τὸ ἀνάγλυφο γοργόνειο στὸ γόνατο τῆς κνημίδας· ἔχουν σωθεῖ χάλκινες κνημίδες μὲ αὐτὴ τὴ διακόσμηση.²⁶ Τὸ ρόπαλο εἶναι τὸ παραδοσιακὸ ὄπλο τῶν νέγων· σύμφωνα μὲ τὸν Ἡρόδοτο, οἱ Αἰθίοπες στὸν στρατὸ τοῦ Ξέρξη ἦταν ὀπλισμένοι μὲ ρόπαλα.²⁷

Θραύσματα ἐνὸς ἄλλου ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία, τῆς ἴδιας περιόδου, ἐπίσης στὴ Φιλαδέλφεια,²⁸ διασώζουν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν παραστάσεων καὶ στὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀγγείου (πίν. 69, 3-4). Τὸ γενικὸ μοτίβο θυμίζει τοὺς παλιοὺς ἀμφορεῖς μὲ «ἱππέα», ἀλλὰ τὸ θέμα εἶναι καινούριο καὶ μοναδικὸ στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ὁ ἱππέας ἔχει ξεπεζέψει γιὰ νὰ βοσκῇ τὸ ἄλογό του. Στὴ μία πλευρὰ εἰκονίζεται μὲ ὀπλισμὸ ὀπλίτη, περικεφαλαία μὲ λοφίο, ἀσπίδα (τὸ ἐπίσημα εἶναι πάλι ἕνα κοράκι), μανδύα καὶ δόρυ. Οἱ παραγναθίδες τῆς περικεφαλαίας εἶναι διακοσμημένες μὲ τὸ ἀνάγλυφο κεφάλι ἐνὸς κριαριοῦ. Στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου ὑπάρχει ἕνας ἱππέας μὲ ἀνατολίτικη στολὴ (μανίκια, παντελόνια, καπέλο μὲ μακριὰ πτερύγια, τόξο καὶ φαρέτρα). Καὶ οἱ δύο ἀφήνουν τὸν πρωταγωνιστικὸ ρόλο καὶ περιμένουν, πάλι μιὰ δράση πού κρατάει ἀρκετά.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸν ἀμφορέα τῆς Boulogne μὲ τὸν θάνατο τοῦ Αἴαντα (πίν. 70).²⁹ Τὸ θέμα εἶναι πολὺ γνωστὸ ἀπὸ τὴν τραγωδία τοῦ Σοφοκλῆ, πού εἶναι ἑκατὸ περίπου χρόνια νεότερη, καὶ ἀπεικονιζόταν συχνὰ στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη ἀπὸ τὸν πρωτοκορινθιακὸ ρυθμὸ καὶ ὕστερα — ὁ Αἴας εἴτε πλήττεται μὲ τὸ ξίφος του εἴτε πέφτει ἐπάνω του. Ὁ Ἑξηκίας εἶναι ὁ μόνος πού δὲν δείχνει νεκρὸ τὸν ἥρωα, ἢ τὴ στιγμή τοῦ θανάτου του, ἀλλὰ τὴν ἀργὴ προετοιμασία γιὰ τὴν τελικὴ πράξη — ὁ Αἴας, ἀφοῦ ἔχει πάρει τὴν ἀπόφασή του, στερεώνει μεθοδικὰ τὸ ξίφος του στὸ ἔδαφος. Πίσω του ἕνα φοινικόδεντρο, μπροστά του τὰ δόρατά του, ἢ περικεφαλαία καὶ ἡ περίφημη ἀσπίδα του. Τὸ πρόσωπό του — καὶ αὐτὸ εἶναι σπάνιο στὸν μελανόμορφο — εἶναι αὐλακωμένο ἀπὸ τὴ θλίψη. Ἡ ἄλλη εἰκόνα στὸ ἀγγεῖο εἶναι μιὰ πολὺ συμβατικὴ σκηνὴ μὲ ἄρμα· ὁ καλλιτέχνης ἔβαλε ὅλη τὴ δύναμή του στὸν Αἴαντα.

Ἀπὸ τοὺς ἀνυπόγραφους ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ ὁ πιὸ ἐνδιαφέρων, ἀλλὰ ὄχι καὶ ὁ καλύτερος, εἶναι ἴσως ἐκεῖνος τῆς Βοστώνης μὲ τὸ ζεύξιμο ἐνὸς ἄρματος (πίν. 71).³⁰ Τὸ σχῆμα εἶναι τὸ ἴδιο μὲ ἐκεῖνο τῶν ἐνυπόγραφων ἀμφορέων μὲ λαιμό, ἀλλὰ πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὶς κύριες παραστάσεις ὑπάρχουν καὶ μικρότερες: ἐπάνω μιὰ κοκορομαχία· κάτω λεοντάρια, κάπροι καὶ ἕνας ταῦρος. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀπεικονίζεται ἡ σκηνὴ τοῦ ζευξίματος εἶναι σπάνιος. Τὸ θέμα εἶναι διαιρεμένο στὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀγγείου. Συνήθως, ὅπως στὸν Νέαρχο, τὰ ζῦγια ἄλογα

έχουν ήδη ζευχτεί και φέρνουν ένα από τα σειραφόρα άλογα. Έδω το ένα ζύγιο άλογο έχει ζευχτεί, ένας άντρας κρατάει τα χαλινάρια και το μαστίγιο, και ένας γυμνός άντρας στέκεται κοντά στο κεφάλι του άλόγου κρατώντας το από την κορυφή της χαίτης του και τη μουσούδα για να το κρατήσει ήσυχο. Το δεύτερο ζύγιο άλογο είναι στη θέση του, αλλά αντιστέκεται και υποχωρεί· ο άντρας που το έφερε έχει χάσει την ισορροπία του και τώρα προσπαθεί να σταθεί με λυγισμένα τα γόνατα. Δύο γυναίκες παρατηρούν τη σκηνή άσυγκίνητες. Τα σειραφόρα άλογα είναι στην άλλη πλευρά του άγγείου· ένα απ' αυτά το κρατάει ένας πολεμιστής με πλήρη όπλισμό που θυμίζει τον Δημοφώντα και τον Ακάμαντα του Έξηκία του Βερολίνου, ενώ ένας άντρας που θυμίζει τον Θησέα του θραύσματος του Lund στέκεται κοντά στο κεφάλι του άλόγου και του χαϊδεύει προσεκτικά τη μύτη. Μια γυναίκα κρατάει το δόρυ του πολεμιστή. Το δεύτερο σειραφόρο άλογο είναι όρατο από μπροστά³¹ και ένας άντρας το πιάνει από τη μύτη. Η έκτέλεση των εικόνων δεν είναι στο ύψος της σύλληψής τους — δεν είναι επάξια του Έξηκία· αισθάνεται κανείς ότι ο ζωγράφος πρέπει να χειρίστηκε το θέμα με τον ίδιο τρόπο, αλλά με περισσότερη προσοχή, σε ένα έργο που δεν επέζησε.

Ερχόμαστε τώρα σε ένα άγγείο που δείχνει τον Έξηκία σε μια καλύτερή του στιγμή, τον μεγάλο καλυκωτό κρατήρα της Αθήνας (πίν. 72-73), που βρέθηκε στις ανασκαφές των Αμερικανών στη βόρεια κλιτύ της Ακρόπολης.³² Πρόκειται για το παλιότερο, ιδιαίτερα στερεό και όγκωδες, άγγείο του είδους που γρήγορα έγινε ένα από τα κυριότερα σχήματα της αττικής αγγειογραφίας· πολλά αριστουργήματα του έρυθρόμορφου είναι καλυκωτοί κρατήρες. Είναι πιθανό να επινόησε το σχήμα ο Έξηκίας. Οί λαβές λείπουν — σώζονται μόνο οί ρίζες τους — καθώς και τμήματα της παράστασης. Το όνομα του καλού Όνητορίδη είναι το ίδιο όπως και στον άμφορέα με λαιμό του Βερολίνου και στο άγγείο του Βατικανού. Στην μπροστινή όψη, μια σκηνή με άρμα. Οί επιβάτες του άρματος δεν έχουν διατηρηθεί, αλλά έχει διασωθεί το τέλος του ονόματος του Ηρακλή και το δόρυ της Αθηνάς· είναι το δικό της άρμα και οδηγεί μ' αυτό τον ήρωα στον Όλυμπο. Πέντε θεότητες βρίσκονται κοντά της: ο Απόλλων που παίζει κιθάρα· ή Άρτεμις, ο Ποσειδών, μια θεά που δεν αναφέρεται ή δεν έχει σωθεί το όνομά της — ίσως ή Αφροδίτη ή ή Αμφιτρίτη, και ο Έρμης. Η παράσταση στην άλλη πλευρά του άγγείου εικονίζει τη μάχη για το σώμα του Πατρόκλου. Θα περίμενε κανείς ότι αυτό θα ήταν ένα συνηθισμένο θέμα, κρίνοντας από το πόσο σημαντικό είναι στην Ιλιάδα, αλλά υπάρχει μόνο άλλη μία σίγουρη απεικόνισή του σε άγγείο, σε μια πρώιμη έρυθρόμορφη κύλικα του Όλτου στο Βερολίνο. Το σώμα, γυμνό, κείται στο έδαφος, με τρεις πολεμιστές που μάχονται γι' αυτό σε κάθε πλευρά: στην έλληνική πλευρά δύο ήρωες που τα ονόματά τους λείπουν, ίσως ο Αϊας και ο Μενέλαος, και ένας τρίτος, ο Διομήδης· στην πλευρά των Τρώων, ο Έκτωρ και άλλοι δύο, ίσως ο Γλαύκος και ο Αινείας. Ο Διομήδης πηγαίνει να

συναντήσει τούς συντρόφους του, και ίσως νά ἔκανε τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἀντίστοιχη μορφή στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς εἰκόνας. Ὁ χῶρος πάνω ἀπὸ τὶς λαβὲς ἔχει χωριστὴ διακόσμηση: στὸν καθένα ἓνα κλῆμα καὶ μιὰ καθιστὴ μαινάδα. Τὸ κατώτερο μέρος τοῦ ἀγγείου εἶναι διακοσμημένο στὸ κάθε ἡμισὺ του μὲ μιὰ ὁμάδα ζώων, δύο λεοντάρια ποὺ ἐπιτίθενται σὲ ἓναν ταῦρο, ἀλλὰ τὰ τμήματα αὐτῆς τῆς ζώνης ποὺ βρίσκονται ἀνάμεσα στὶς ρίζες τῶν λαβῶν ταιριάζουν στὸ θέμα τους μὲ τοὺς χώρους πάνω ἀπὸ τὶς λαβές· ἓνας μικρὸς σάτυρος τρέχει κοιτάζοντας πίσω του.

Ὁ Ἑξηκτίας, ὅπως καὶ ὁ Σοφίλος καὶ ὁ Λυδός, ἄφησε καὶ ἄλλα ἔργα ἐκτὸς ἀπὸ ἀγγεῖα. Θραύσματα στὸ Βερολίνο (πίν. 74-76) καὶ μερικὰ μικρὰ κομματάκια στὴν Ἀθήνα³³ προέρχονται ἀπὸ ἓνα σύνολο πήλινων πλακῶν, ποὺ ἡ καθεμιὰ τους ἔχει 37 ἐκ. ὕψος καὶ 43 πλάτος, οἱ ὁποῖες διακοσμοῦσαν ἓνα ταφικὸ μνημεῖο, πιθανὸν ἀπὸ ὦμες πλίνθους, καί, τοποθετημένες ἢ μιὰ πλάι στὴν ἄλλη, σχηματίζουν ἓνα εἶδος ζωφόρου· οἱ πλάκες δὲν φαίνεται νὰ ἦταν συνεχόμενες, ἀλλὰ πρέπει νὰ βρίσκονταν κάπως μακριὰ ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη· μοιάζουν λοιπὸν μ' αὐτὸ ποὺ κοινῶς ἐννοοῦμε ὅταν λέμε «πίνακας». Κάθε εἰκόνα εἶναι πλήρης ἀπὸ μόνη της, ἀλλὰ ὅλες ἀναφέρονται στὴν κηδεία καὶ στὸν θρῆνο γιὰ τὸν νεκρό. Δύο ἀπὸ τὰ θραύσματα εἶναι ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς πρόθεσης (πίν. 74, 1-2), τῆς ἐκθεσης σὲ προσκύνημα, ἐνὸς ἀγαπημένου θέματος στὴν ταφικὴ τέχνη, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴ Γεωμετρικὴ περίοδο καὶ μετὰ.* Ἡ νεκρὴ γυναῖκα, ντυμένη καὶ στεφανωμένη, κείτεται σὲ μιὰ κλίνη ποὺ εἶναι στημένη πάνω σὲ μιὰ ἐξέδρα· μιὰ γυναῖκα μὲ τὸ ἓνα πόδι πάνω στὴν ἐξέδρα καὶ τὸ ἄλλο σὲ ἓνα σκαμνί, σκύβει καὶ φτιάχνει τὸ μαξιλάρι κάτω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Μιὰ ἄλλη γυναῖκα στέκεται στὴ δεξιὰ ἄκρη· ἔχει διασωθεῖ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ ὄνομά της, ποὺ τελειώνει σὲ *χαρις* — Τιμόχαρις ἢ κάτι παρόμοιο. Ἐνα τραπέζι βρίσκεται δίπλα στὴν κλίνη. Ἐνας κίονας δηλώνει ὅτι ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται μέσα στὸ σπίτι· εἶναι ζωγραφισμένος μὲ ἓνα κίτρινο ἢ ἀνοιχτὸ καφὲ χρῶμα ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἀνάμιξη ἀραιοῦ γανώματος μὲ λευκό. Τὸ μέσο τῆς πλάκας λείπει· στὰ ἀριστερὰ βλέπουμε τὴν κορυφὴ ἐνὸς δεύτερου κίονα ὅπως ὁ πρῶτος, μιὰ γυναῖκα μὲ λυμένα μαλλιά ποὺ χτυπάει τὸ κεφάλι της καὶ ἓναν γέρο ποὺ θρηνεῖ, ὁ ὁποῖος ὀνομάζεται Ἀρεσίας. Τὸ κιτρινωπὸ-καφετὶ χρῶμα ἐπανεμφανίζεται σὲ ἓνα θραῦσμα, ποὺ πιθανὸν νὰ μὴν προέρχεται ἀπὸ τὴν ἴδια πλάκα, στὸ ὁποῖο ἢ μιὰ θρηγοῦσα γυναῖκα εἶναι πιὸ σκούρα ἀπὸ τὴν ἄλλη· ἡ χρῆση «δύο λευκῶν» ἢ «ἐνὸς λευκοῦ καὶ ἐνὸς κίτρινου» συναντᾶται καὶ σὲ ἀγγεῖα, ἀλλὰ εἶναι σπάνια. Ἄλλες πλάκες παριστάνουν τὴ νεκρικὴ πομπή — ἄντρες, νεαροί, μικρὰ ἀγόρια καὶ γυναῖκες περπατοῦν· οἱ ἄντρες καὶ οἱ νεαροὶ ἱππεύουν ἢ ὀδηγοῦν ἄρματα. Σὲ μιὰ ὁμάδα ἀπὸ μορφὲς ποὺ προχωροῦν ὁ ἄντρας ποὺ πηγαίνει μπροστὰ γυρίζει τὸ κεφάλι του καταπρόσωπο πρὸς τὸ μέρος μας (πίν. 74, 3). Ἐνα μικρὸ ἀγόρι μὲ ἓνα σκουροκόκκινο ἱμάτιο σηκώνει τὸ χέρι του, πιθανὸν σὲ μιὰ

* Βλ. σ. 4.

χειρονομία χαιρετισμοῦ καὶ ἀποχαιρετισμοῦ ποὺ ἐμφανίζεται καὶ σὲ πολλές ἄλλες ταφικὲς παραστάσεις. Μιὰ σχεδὸν πλήρης πλάκα δείχνει ἕναν ἄντρα ὀρθιοὺ ἐπάνω σὲ ἓνα ἄρμα· μιὰ γυναίκα στέκεται ἀπέναντι στὰ ἄλογα, κλείνοντας τὴν παράσταση πρὸς τὰ δεξιὰ· τρία κορίτσια ἀκολουθοῦν τὸ ἄρμα, δύο ἀπὸ τὰ ὁποῖα χτυποῦν τὰ κεφάλια τους (πίν. 75, 1). Ὑπῆρχαν ἀρκετὲς πλάκες μὲ ἄρματα καὶ σὲ μιὰ ἀπ' αὐτὲς ἔχουν διασωθεῖ τὰ ὀνόματα δύο ἀλόγων, Σῆμος καὶ Καλλιφόρα, καὶ τὰ δύο γνωστὰ μας ἀπὸ ἀγγεῖα· κι ἐδῶ πάλι μιὰ γυναίκα στέκεται ἀπέναντι στὰ ἄλογα (πίν. 75, 2). Σὲ μιὰ ἄλλη πλάκα ἐτοιμάζεται ἓνα κάρο ποὺ τὸ σέρνει ἓνα ὠραῖο ζευγάρι μουλάρια· ἓνας μικρὸς ὑπηρέτης μόλις τελείωσε τὸ ζεύξιμο καὶ ἀφήνει τὸ κοντάρι στὸ ὁποῖο ἀκουμποῦσε ἡ βαριὰ λαιμαριὰ τοῦ μουλαριοῦ κατὰ τὴν προετοιμασία (πίν. 74, 4). Καὶ πάλι μιὰ γυναίκα στέκεται ἀπέναντι στὰ ζῶα στὴν ἄκρη τῆς εἰκόνας· τὸ ὄνομά της εἶναι Σίμη. Μιὰ ἄλλη γυναίκα στέκεται στὴν ἄλλη ἄκρη, κρατώντας κλαδιά· τὸ ὄνομά της τελειώνει σὲ ...ις. Τὰ μουλάρια εἶναι ὁ Φάλιος — τὸ ὄνομα ἑνὸς ἀλόγου στὸ ἀγγεῖο τοῦ Βερολίνου τοῦ Ἐξηκία καὶ ἄλλου — καὶ ὁ Μύλιος· ἓνα ἄλλο θραῦσμα μᾶς δίνει πιθανὸν τὸν ἐπιβάτη τοῦ κάρου ποὺ σέρνουν τὰ μουλάρια, μιὰ καθιστὴ γυναίκα μὲ ἓνα ραβδὶ στὸ χέρι· καὶ τὸ κάρο μὲ τὰ μουλάρια ἀποτελοῦσε τμῆμα τῆς νεκρικῆς πομπῆς. Τέλος, ἡ σπανιότερη ἀπὸ τίς πλάκες (πίν. 76). Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται στὰ γυναικεῖα διαμερίσματα. Ἡ γυναίκα ποὺ κάθεται μὲ λυμένα τὰ μαλλιά καὶ τὸ κεφάλι καλυμμένο μὲ τὸ ἱμάτιό της εἶναι ἡ ἐπικεφαλῆς αὐτῶν τῶν θρηνουσῶν γυναικῶν. Ἐχει ἀνασηκωμένο τὸ ἀριστερό της χέρι ἔτσι ποὺ τὸ πηγούνι της ἀκουμπάει ἐλαφρὰ ἐπάνω του. Αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη νύξη γιὰ τίς πολλές ἐκεῖνες σκεπτικὲς ἢ λυπημένες στάσεις, στίς ὁποῖες τὸ πηγούνι στηρίζεται ἐπάνω στὴν παλάμη ἐνῶ ὁλόκληρο τὸ χέρι ἀκουμπάει ἐπάνω στὸ γόνατο ἢ στὸ ἄλλο χέρι, οἱ ὁποῖες φτάνουν στὴν πλήρη ἀνάπτυξή τους στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ πέμπτου αἰῶνα καὶ εἶναι γνωστὲς ἀπὸ πολλές ἐπιτάφιεσ στήλες τοῦ πέμπτου καὶ τοῦ τέταρτου αἰῶνα. Δύο γυναῖκες κάθονται δίπλα της, ἡ μία ἀπὸ αὐτὲς ἀκουμπάει τὸ χέρι ἐπάνω της· δύο ἄλλες κάθονται ἀπέναντί της· ἡ μία ἀπὸ αὐτὲς, ποὺ τὰ πόδια της στηρίζονται σὲ ἓνα σκαμνί, σκύβει τὸ κεφάλι της σὲ ἐνδειξη συμπάθειας· τὸ δεξί της χέρι εἶναι ὑψωμένο καὶ τὸ πηγούνι θὰ πρέπει νὰ ἀκουμποῦσε στὴν παλάμη ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὴν ἐπικεφαλῆς τῶν θρηνουσῶν. Αὐτὰ βρίσκονται στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς παράστασης· στὸ βάθος της, τρεῖς γυναῖκες στέκονται καὶ δίνουν ἡ μία στὴν ἄλλη τὸν μικρὸ γιό, τὸ ὀρφανό. Εἶναι ἓνα καλὰ σχεδιασμένο σύμπλεγμα τριῶν μορφῶν· ἡ γυναίκα στὴ μέση τὸν παίρνει ἀπὸ τὸ χέρι τῆς γυναίκας στὰ δεξιὰ, καὶ ἡ γυναίκα στὰ ἀριστερὰ ἐτοιμάζεται νὰ τὸν πάρει μέσα στὸ ἱμάτιό της. Τὸ ἀγόρι εἶναι μικροσκοπικό, ἀλλὰ τὰ χαρακτηριστικά του εἶναι ἤδη διαμορφωμένα, μὲ σχηματισμένο πηγούνι καὶ ἀετίσια μύτη. Ἡ πτυχολογία εἶναι ἡ ἴδια ὅπως καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Βατικανοῦ, ἀπτύχωτοι πέπλοι ἀπὸ χοντρὸ ὑλικό, πολλές πτυχὲς στὰ μαλακότερα ἱμάτια. Τὸ ζωγράφημα διαφορετικῶν εἰδῶν καθισμάτων εἶναι γοη-

τευτικό. Χρησιμοποιήσαμε τὴ φράση «ἐπικεφαλῆς τῶν θρηνουσῶν» ἂν εἶχαμε μόνο αὐτὴ τὴν εἰκόνα πιθανὸν νὰ τὴν ὀνομάζαμε χήρα, ἀλλὰ ἂν τὸ κτίριο ποὺ στόλιζαν οἱ πλάκες δὲν προοριζόταν γιὰ περισσότερα ἀπὸ ἓνα πρόσωπα, πράγμα ποὺ εἶναι πάντοτε πιθανό, ἢ νεκρὴ ἦταν ἢ γυναίκα μὲ τὴν πρόθεση τῆς ὁποίας ἀρχίσαμε. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Ἑξηκτίας: μετρημένη σύνθεση, χειρονομίες καὶ στάσεις ποὺ ἡ δύναμή τους πηγάζει ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ συγκράτηση.

Ὁ Ἑξηκτίας καὶ ὁ Ἀμασης γιὰ πολὺν καιρὸ θεωρήθηκαν ὡς τὰ δύο κυριότερα ὀνόματα τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ στὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ στὰ χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν. Ὁ Λυδός, παλιότερος ἀπ' αὐτούς, πρέπει νὰ προστεθεῖ ὡς τρίτος· ἓνα τέταρτο ὄνομα ἔχει συχνὰ ἐξισωθεῖ μὲ τὸν Ἀμαση καὶ τὸν Ἑξηκτία: τοῦ Νικοσθένη.³⁴ Αὐτὸ ὀφείλεται ἐνμέρει στὸν μεγάλο ἀριθμὸ ἀγγείων ποὺ φέρουν τὴν ὑπογραφή του, καὶ ἀρκετὰ στὴν ἔλλειψη εὐθυκρισίας. Ὁ Νικοσθένης πάντοτε ὑπογράφει ὡς ἀγγειοπλάστης, ποτὲ ὡς ζωγράφος. Τὸ ὄνομα, ποὺ ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὴ λέξη *ἐποίησεν*, συναντᾶται σὲ περισσότερα ἀπὸ 120 μελανόμορφα ἀγγεῖα καὶ σὲ ἑννιά ἐρυθρόμορφα. Τὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα, ποὺ εἶχαν διακοσμηθεῖ ἀπὸ ἀρκετοὺς ζωγράφους, βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὴν τωρινή μας ἐπικράτεια· θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε μιὰ λέξη γιὰ τὰ ἄλλα. Ἀπὸ τὰ παλιότερα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἓνας μικρὸς ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 77, 1-2).³⁵ Πρόκειται γιὰ ἀξιόλογο κεραμικὸ κομμάτι, καὶ τὸ σχέδιο εἶναι καθαρὸ καὶ ζωηρό. Ἀπὸ τίς τέσσερις παραστάσεις στὸ σῶμα καὶ στὸν λαιμό, οἱ δύο δείχνουν παλαιστῆς καὶ οἱ δύο πυγμάχους. Οἱ ἀθλητὲς δὲν εἶναι νέοι, ἀλλὰ εὐσωμοὶ ἄντρες, καὶ οἱ παλαιστῆς εἴτε ἔχουν ἀρχίσει νὰ κάνουν φαλάκρα εἴτε ἔχουν κουρέψει τὰ μαλλιά τους πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο. Οἱ πυγμάχοι, ὅπως στὶς περισσότερες ἀρχαῖες ἑλληνικὲς παραστάσεις πυγμαχίας, στέκονται ἔχοντας προτεταμένο τὸ ἓνα πόδι καὶ γρονθοκοποῦν ὁ ἓνας τὸ κεφάλι τοῦ ἄλλου· ὅπως εἶναι φυσικὸ ρέει κάποιο αἷμα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ ἐντυπωσιακὴ πλευρὰ τῆς πυγμαχίας γιὰ τὸ ἀπλὸ μυαλό, καὶ σ' αὐτὸ πρέπει νὰ ὀφείλεται ἡ δημοτικότητά της μεταξὺ τῶν πιὸ ἀπλοϊκῶν ἀγγειογράφων, ἀλλὰ φαίνεται ἀπὸ ἀρχαῖες περιγραφὲς πυγμαχικῶν ἀγώνων ὅτι οἱ Ἕλληνες δὲν ἐκτιμοῦσαν πλήρως τὴν ἀξία τῶν χτυπημάτων στὸ σῶμα.³⁶ Πρόκειται γιὰ ἀρκετὰ εὐχάριστες μικρὲς εἰκόνες, μὲ κάποια πικάντικη γεύση. Δυστυχῶς δὲν εἶναι βέβαιο γιὰ κανένα ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀγγεῖα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Νικοσθένη ὅτι ἔχει ζωγραφιστεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι.^{36bis} Μποροῦμε ὥστόσο νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν ἴδιο ζωγράφο σὲ ἀρκετὰ ἀνυπόγραφα ἀγγεῖα, καὶ μεγάλα καὶ μικρογραφικὲς κύλικες· μιὰ χειλεωτὴ κύλικα μὲ τὸν Θησέα καὶ τὸν Μινώταυρο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 77, 3-4) καὶ μιὰ ταινιωτὴ κύλικα μὲ μιὰ σκηνὴ μάχης στὸ Βερολίνο (πίν. 77, 5) θὰ μᾶς χρησιμεύσουν ὡς παραδείγματα.³⁷ Μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε τὸν καλλι-

τέχνη ζωγράφου BMN, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ σύντμηση τοῦ «ὁ ζωγράφος τοῦ ἀμφορέα με λαιμὸ με τὴν ὑπογραφή τοῦ Νικοσθένη, ἀρ. Β 295 στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο». Ἡ μεγάλη πλειονότητα τῶν ἀγγείων με τὴν ὑπογραφή τοῦ Νικοσθένη εἶχε διακοσμηθεῖ ἀπὸ ἕναν ἄλλον καλλιτέχνη, πὺ μποροῦμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε «ζωγράφου Ν». Τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἀμφορεῖς με λαιμὸ με ἕνα πολὺ περίεργο σχῆμα πὺ εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ Νικοσθένη. Ἐχει ἕναν μακρὺ λαιμὸ, λεπτὸ διευρυνόμενο χεῖλος, ψηλὸ πόδι, λεπτὲς ταινιόσχημες λαβές, καὶ δύο ἐξέχοντες δακτυλίους, πὺ ἀπέχουν μεταξύ τους περίπου 3.8 ἐκ., γύρω ἀπὸ τὸ μέσο του. Μερικὲς φορὲς ἡ μεσαία ζώνη — ἀνάμεσα στοὺς δύο δακτυλίους — εἶναι διακοσμημένη με ἕνα φυτικὸ κόσμημα, ἢ ἀκόμα με μικρὲς μορφές· ἀλλὰ ὁ ζωγράφος Ν συμπαθοῦσε τὸν συνεχῆ τύπο διακόσμησης πὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἔσβηνε πιά στὶς κύλικες, καὶ συχνὰ ἀπλώνει τὴν εἰκόνα του πάνω στοὺς ἐξέχοντες δακτυλίους. Τὸ στὺλ τῆς ζωγραφικῆς σὲ ὅλους αὐτοὺς τοὺς νικοσθενικοὺς ἀμφορεῖς με λαιμὸ εἶναι ἀπρόσεκτο καὶ χαλαρό, ἀλλὰ εἶναι πολὺ χειρότερο σὲ ἐκείνους πὺ ἔχουν συνεχῆ διακόσμηση. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε περισσότερα γιὰ τὸν Νικοσθένη, ἀλλὰ θὰ ἦταν μᾶλλον πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση.

Ἀρκετοὶ ἱκανοὶ ζωγράφοι δεύτερης σειρᾶς δροῦσαν στὰ μέσα καὶ στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰῶνα. Ἡ δουλειὰ τους, εἴτε εἶναι ἰσάξια εἴτε ξεπερνάει τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα τῆς Ὀμάδας Ε, παρόλο πὺ δὲν φτάνει τὸ ἐπίπεδο τοῦ Ἐξηκῖα στὶς καλύτερές του στιγμές. Θὰ ρίξουμε μιὰ ματιὰ σὲ δύο ἀπὸ αὐτοὺς μόνο. Ὁ ζωγράφος τοῦ Βερολίνου 1686³⁸ πῆρε τὸ ὄνομά του ἀπὸ ἕναν ἀμφορέα με τὴν παράσταση μιᾶς πομπῆς πρὸς τιμὴν τῆς Ἀθηνᾶς, ἐνὸς ταπεινοῦ προδρόμου τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνα.³⁹ Ἡ ἴδια ἡ θεὰ στέκεται πλάι στὸν βωμὸ τῆς, ὀπλισμένη καὶ με ὑψωμένο τὸ δόρυ τῆς. Ἡ ἱερεὶά τῆς στέκεται μπροστὰ ἀπὸ τὸν βωμὸ κρατώντας μερικὰ κλαδιά· ἕνας ἄντρας καὶ ἕνας νεαρὸς πλησιάζουν, καὶ ἕνας νεαρὸς φέρνει μιὰ ἀγελάδα γιὰ νὰ θυσιαστεῖ. Οἱ μουσικοὶ στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου, δύο αὐλητὲς καὶ δύο κιθαρωδοί, ἀνήκουν ἐπίσης στὴν πομπή. Ὅλες αὐτὲς οἱ μορφὲς ἔχουν ἕνα ἀπόμακρο καὶ ἱερατικὸ ὕφος. Ὁ ἀμφορέας τοῦ Μινωταύρου τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὴν Ὀξφόρδη εἶναι λιγότερο προσεκτικὰ ζωγραφισμένος (πίν. 78, 1), ἀλλὰ ἡ φωτογραφία δείχνει τὸ σχῆμα καλύτερα ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἀγγείου τοῦ Βερολίνου, καὶ ἡ ποιότητα εἶναι ἐκείνη τοῦ μέσου ὄρου τῆς Ὀμάδας Ε.⁴⁰ Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ ζωγράφου εἶναι ἕνας μεγάλος ἀμφορέας τοῦ τύπου Α στὴ Συλλογὴ Faina στὸ Ὀρβιέτο (πίν. 78, 2-3), πὺ φέρει μιὰ ὠραία σκηνὴ ζευξίματος στὴ μία πλευρά, καὶ στὴν ἄλλη τὸν Ἡρακλῆ πὺ παλεύει με τὸν Τρίτωνα παρουσία τοῦ Νηρέα καὶ δύο Νηρηίδων.⁴¹ Ὅσον ἀφορᾷ τὰ μικρότερα κομμάτια, πρέπει νὰ εἴμαστε ἰδιαίτερα εὐγνώμονες στὸν καλλιτέχνη γιὰ τὸν μικρὸ ἀμφορέα του στὸ Βερολίνο (πίν. 78, 4), με τὴ γνωστὴ παράσταση τοῦ χοροῦ τῶν ἱππέων,⁴² πὺ ἀποτελεῖ σημαντικὴ μαρτυρία γιὰ τὰ δρώμενα πὺ συνέβαλαν, ὅταν ἦρθε ὁ καιρὸς, στὴ διαμόρφωση τῆς ἀττικῆς κωμωδίας.

Ἡ παράσταση μὲ τὴν ὁποία τελειώνουμε αὐτὸ τὸ κεφάλαιο εἶναι ἑνὸς ἀμφορέα στὸ Βατικανό (πίν. 78, 5-6).⁴³ Μέσα σὲ ἓνα δάσος μιὰ γυναίκα θρηνεῖ γιὰ ἓναν νεκρὸ πολεμιστὴ, τὸν σύζυγό της ἢ τὸν γιό της. Τὸ σῶμα του κείται γυμνὸ πάνω σὲ ἓνα κρεβάτι ἀπὸ κλαδιά. Ἑλατα, πλατάνια, καὶ σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ πλατάνια ἓνα πουλί. Ὁ ὄπλισμός τοῦ ἥρωα, κνημίδες, περικεφαλαία καὶ ἀσπίδα. Ὁ καλλιτέχνης ἤθελε νὰ ζωγραφίσῃ τὸ συνηθισμένο φυτικὸ πλαίσιο πάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα καὶ εἶχε χαράξῃ τὴν κάτω γραμμὴ του, ἀλλὰ τὸ σκέφτηκε καλύτερα. Ἡ γυναίκα θεωρήθηκε ὅτι εἶναι ἡ θεὰ Ἥως, ποὺ θρηνεῖ γιὰ τὸν γιό της Μέμνονα, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ εἶναι σίγουρος. Ἡ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου εἶναι ἀπογοητευτική, ἔχει μιὰ παράσταση τοῦ Μενέλαου ποὺ ἀπειλεῖ τὴν Ἑλένη μετὰ τὴν πτώση τῆς Τροίας.⁴⁴ Ἡ σκηνὴ τοῦ θρήνου εἶναι ἀντάξια τοῦ Ἑξηκία. Εἶναι εὐκόλο νὰ ποῦμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ ἀντέγραψε τὸ ἔργο κάποιου ἄλλου· μπορεῖ νὰ ἔγινε καὶ ἔτσι, ἀλλὰ δὲν ἔχουμε καμιά ἀπόδειξη γι' αὐτό. Θὰ ἐπιθυμούσαμε νὰ βροῦμε καὶ ἄλλα ἀγγεῖα τοῦ ἴδιου ζωγράφου· δὲν βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν Ὀμάδα Ε, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀνήκει σ' αὐτήν. Βλέπω μιὰ ὁμοιότητα μὲ τὴν πρόθεση σὲ ἓνα θραῦσμα ποὺ ἓνα τμῆμα του βρίσκεται στὴ Βόννη καὶ τὸ ἄλλο εἶναι χαμένο.⁴⁵ Τὸ δίδαγμα εἶναι ὅτι καλὰ ἔργα μπορεῖ νὰ βρεθοῦν καὶ σὲ ἀγγεῖα ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς καλλιτέχνες.⁴⁶

Ο ΥΣΤΕΡΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

ΦΤΑΝΟΥΜΕ ΤΩΡΑ σ' ἐκεῖνο τὸ χρονικὸ σημεῖο, τὸ πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, ποὺ ἐπινοήθηκε ἢ καινούρια τεχνικὴ τοῦ ἐρυθρόμορφου. Γιὰ ἓνα διάστημα ἢ παλιὰ τεχνοτροπία κράτησε τὴ θέση της, ἀλλὰ δὲν ἄρ-
γησε νὰ τεθεῖ σὲ δεύτερη μοῖρα, καὶ στὸ διάστημα σχεδὸν μιᾶς γενιᾶς ὅλα τὰ
καλὰ ἔργα γίνονταν μὲ τὴν ἐρυθρόμορφη. Δὲν εἶναι βέβαιον ποῖος ἐπινόησε τὴν
ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ, ἀλλὰ ὑπάρχουν ἰσχυρὲς ἐνδείξεις γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ
'Ανδοκίδη.¹ Ὁ 'Ανδοκίδης ἦταν ἀγγειοπλάστης· ἡ ὑπογραφή του ἐμφανίζεται σὲ
ἐννέα ἀγγεῖα, καὶ πάντοτε ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὴ λέξη *ἐποίησεν* ἢ *ἐποίησε*. Πέντε ἀπὸ
τὰ ἐννέα εἶναι διακοσμημένα ἀπὸ τὸν ἴδιον καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε νὰ
εἶναι, ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν εἶναι, ὁ ἴδιος ὁ 'Ανδοκίδης· σ' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν καλλιτέ-
χνη ἔχει δοθεῖ τὸ συμβατικὸ ὄνομα ζωγράφος τοῦ 'Ανδοκίδη. Πρέπει νὰ ἦταν
μαθητὴς τοῦ 'Εξηκία. Δύο ἄλλα διακοσμήθηκαν ἀπὸ ἓναν ἄλλον καλλιτέχνη, ποὺ
τὸ ὄνομά του μᾶς εἶναι γνωστό: τὸν Ψίακα· ἓνα ἄλλο ἀπὸ ἓναν τρίτον, τὸν περι-
φημο ζωγράφο τοῦ ἐρυθρόμορφου 'Επίκτητο· καὶ ἓνα ἀκόμη, τὸ παλιότερον ἀπὸ
ὅλα, ἓνας μικρὸς μελανόμορφος ἀμφορέας ποὺ ἦρθε στὸ φῶς πρὶν ἀπὸ λίγα χρό-
νια καὶ βρίσκεται τώρα στὴ Νέα Ὑόρκη, ἀπὸ ἓναν τέταρτον καλλιτέχνη (πίν. 79,
1).² Πολλὰ ἄλλα ἀγγεῖα μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ζωγράφο τοῦ 'Ανδοκίδη
ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ὑπογραμμένα, καὶ ὁ κατάλογος τῶν ἔργων του εἶναι πολυποίκιλος·
περιλαμβάνει μελανόμορφα ἀγγεῖα, καὶ ἀγγεῖα ἡμιμελανόμορφα καὶ ἡμιερυθρό-
μορφα, καθὼς καὶ ἓνα ἀγγεῖο μὲ μιὰ μοναδική, πειραματικὴ τεχνικὴ — παρόμοια
μὲ τὴν ἐρυθρόμορφη, ἀλλὰ οἱ μορφὲς εἶναι ἐξηρημένες πάνω σὲ ἓνα λευκὸ βάθος
καὶ ὄχι πάνω στὸ φυσικὸ χρῶμα τοῦ ἀγγείου.^{2bis}

Στὰ «δίγλωσσα» ἀγγεῖα — δηλαδὴ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα ἓνα μέρος τῆς διακόσμη-
σης εἶναι μὲ μελανόμορφη καὶ ἓνα μέρος μὲ ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ — ἡ κατανομὴ
ποικίλλει. Στὶς κύλικες, τὸ ἐσωτερικὸ εἶναι συνήθως μελανόμορφο καὶ τὸ ἐξωτε-
ρικὸ ἐρυθρόμορφο, ἀλλὰ στὴν κύλικα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ 'Ανδοκίδη, τὸ ἓνα

Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο VII βλ. σ. 143-147.

ἡμισυ τοῦ ἐξωτερικοῦ εἶναι μὲ τὴ μία τεχνικὴ καὶ τὸ ἄλλο ἡμισυ μὲ τὴν ἄλλη· στὴν ἐραλδικὴ γλώσσα, ἡ διακόσμηση εἶναι ἐναλλασσόμενη. Στους δίγλωσσους ἀμφορεῖς ἡ παράσταση στὴ μία πλευρὰ εἶναι μελανόμορφη, ἡ παράσταση στὴν ἄλλη ἐρυθρόμορφη, ἐνῶ τὸ θέμα εἶναι ἄλλοτε τὸ ἴδιο καὶ ἄλλοτε διαφορετικό. Ὁ ἀνυπόγραφος ἀμφορέας στὸ Μόναχο³ εἶναι ἕνας ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ ἔχουν τὸ ἴδιο θέμα καὶ στίς δύο πλευρές: τὸν Ἡρακλῆ ἀναπαυόμενο, ποὺ τὸν ἐπισκέπτεται ἡ Ἀθηνᾶ. Στὴ μελανόμορφη παραλλαγή ὁ καλλιτέχνης πρόσθεσε καὶ δύο ἄλλες μορφές: τὸν Ἑρμῆ καὶ ἕνα ἀγόρι ποὺ φέρνει μιὰ κύλικα (πίν. 79, 2). Ὁ στρογγυλὸς κρατήρας, ὁ δίνος, μὲ τὸν ὁποῖο ἀσχολεῖται τὸ ἀγόρι, εἶναι τοῦ ἴδιου σχήματος μὲ τὸ πολὺ παλιότερο ἀγγεῖο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων,* καὶ ἔχει μιὰ παρόμοια βάση. Ὁ Ἡρακλῆς, ντυμένος μὲ ἕνα ἱμάτιο, εἶναι ξαπλωμένος πάνω σὲ μιὰ κλίνη, κάτω ἀπὸ ἕνα κλῆμα, καὶ κρατᾷ ἕναν κἀνθαρο· ψωμί, κρέας καὶ ἕνα ἄλλο ποτήρι, μιὰ κύλικα, βρίσκονται ἐπάνω σὲ ἕνα τραπέζι δίπλα του. Τὸ τόξο, ἡ φαρέτρα καὶ τὸ ξίφος του εἶναι κρεμασμένα. Στὴν ἐρυθρόμορφη πλευρὰ εἰκονίζονται μόνο οἱ δύο κύριες μορφές, καὶ οἱ στάσεις τους δὲν εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἴδιες ὅπως στὴ μελανόμορφη εἰκόνα· ὁ Ἡρακλῆς κρατᾷ τὸ γόνατό του καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, ὅπως ἡ Λήδα τοῦ Ἐξηκία, τοῦ προσφέρει ἕνα λουλούδι. Ἡ μελανόμορφη παράσταση δὲν δείχνει τὸν ζωγράφο στὴν καλύτερή του στιγμή· ἡ σύνθεση εἶναι χωρὶς νεῦρο, οἱ μορφές τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τοῦ ἀγοριοῦ εἶναι ἄτονες, σὰν νὰ εἶχε χάσει ὁ καλλιτέχνης τὸ ἐνδιαφέρον του ἐκεῖνη τὴ στιγμή γιὰ τὴν παλιὰ τεχνικὴ. Ἡ ἐρυθρόμορφη παραλλαγή εἶναι καλύτερη, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἐδῶ οὔτε καὶ στίς ἄλλες ἐρυθρόμορφες παραστάσεις τοῦ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδη ἐκμεταλλεύεται πλήρως τὶς δυνατότητες τῆς καινούριας τεχνικῆς· αὐτὸ ἐπρόκειτο νὰ γίνῃ ἀπὸ νεότερους ἀνθρώπους, τὸν Εὐφρόνιο καὶ τοὺς συντρόφους του. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδη παραμένει γιὰ τὸν ἐρυθρόμορφο ρυθμὸ ἕνας ἀρκετὰ ἱκανὸς πρόδρομὸς του, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Λυσιππίδη** παραμένει γιὰ τὸν μελανόμορφο ἕνας ἄξιος διάδοχος τοῦ Ἐξηκία.

Ἕνας ἐξ ὀλοκλήρου μελανόμορφος ἀμφορέας τοῦ κάπως ἀπλούστερου τύπου Β, στὴ Συλλογὴ Rotschild στὸ Pregny,⁴ βρίσκεται ἰδιαίτερα κοντὰ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Μονάχου, καὶ εἶναι λιγότερο φιλόδοξος ἀλλὰ περισσότερο ἱκανοποιητικός. Στὴν μπροστινὴ ὄψη ὁ Ἡρακλῆς, γονατιστός, παλεύει μὲ τὸ λεοντάρι, ἐνῶ ὁ ἀνεψιὸς καὶ ἀκόλουθός του Ἰόλαος στέκεται στὸ πλάι του φροντίζοντας γιὰ τὸ ρόπαλο τοῦ κυρίου του, καὶ ἡ Ἀθηνᾶ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ σκηνή. Τὸ τόξο, ἡ φαρέτρα, τὸ ξίφος καὶ τὸ ἐνδυμα τοῦ ἥρωα εἶναι κρεμασμένα στὸ πεδίο τῆς μάχης καὶ προσπαθοῦν νὰ γεμίσουν τὸν κενὸ χῶρο πάνω ἀπὸ τὴν κύρια ὁμάδα, ἀλλὰ ἡ σύνθεση εἶναι ἀκόμα κάπως χαλαρή. Στὴν πίσω ὄψη ὑπάρχει ἡ παλιὰ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν Διόνυσο, ποὺ στέκεται ἐπιβλητικὸς στὸ μέσο κρατώντας ἕνα κλῆμα,

* Βλ. σ. 22 καὶ πίν. 15, 1.

** Βλ. σ. 144, σημ. 28ίς.

κισσὸ καὶ ἓνα κέρασ με κρασί, καὶ τῶν σατύρων ποὺ χορεύουν ἀπὸ ἑνας σὲ κάθε πλευρά του.

Ἐνα καινούριο θέμα με τὸν Ἡρακλῆ παρουσιάζει ἓνας ἀμφορέας στὴ Villa Giulia στὴ Ρώμη (πίν. 79, 3-4).⁵ Ὁ Ἡρακλῆς κρατώντας μιὰ κιθάρα ἀνεβαίνει σὲ μιὰ ἐξέδρα, ἀνάμεσα στὴν Ἀθηνᾶ καὶ στὸν Ἑρμῆ, ποὺ εἶναι καθισμένοι σὲ ὀκλαδίες δίφρους. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς μελανόμορφες παραστάσεις αὐτῆς τῆς περιόδου καὶ τὶς κάπως ὑστερότερες στὶς ὁποῖες ὁ Ἡρακλῆς ἐμφανίζεται νὰ παίζει κιθάρα ἢ νὰ ἐτοιμάζεται νὰ παίξει, με τοὺς ἴδιους τοὺς θεοὺς ὡς ἀκροατήριον. Μοιάζει νὰ εἶναι ἓνας περίεργος ρόλος γιὰ ἓναν ἄνθρωπο τῆς δράσης, ἰδιαίτερα ὅταν τὸ ὄργανο δὲν εἶναι μιὰ ἀπλὴ λύρα, τὴν ὁποία μάθαιναν νὰ παίζουν τὰ ἀγόρια στὸ σχολεῖο, ἀλλὰ μιὰ σύνθετη κιθάρα, ποὺ μποροῦσε νὰ παίξει σ' αὐτὴν μόνο ἓνας δεξιότηνης. Αὐτὴ ἡ νέα σύλληψη τοῦ Ἡρακλῆ πρέπει νὰ βασίζεται σὲ ἓνα ποίημα ποὺ δὲν ἔφτασε ὡς ἐμᾶς, στὸ ὁποῖο ὁ ἥρωας παρουσιαζόταν ὄχι μόνο ὡς γενναῖος καὶ καρτερικὸς στοὺς μόχθους καὶ στὰ ἐμπόδια, ἀλλὰ καὶ ὡς φίλος τῶν Μουσῶν.⁶ Μιὰ ὄψιμη ἀπήχηση αὐτοῦ τοῦ Ἡρακλῆ διασώζεται στὸν *Ἡρακλίσκο* τοῦ Θεόκριτου,⁷ ὅπου λέγεται ὅτι διδάχθηκε μουσικὴ ἀπὸ τὸν περίφημο Εὐμόλοπο· οἱ λέξεις ποὺ χρησιμοποιήθηκαν δείχνουν ὅτι ἡ διδασκαλία προχώρησε πολὺ πέρα ἀπὸ τὸ στοιχειῶδες στάδιο· ὁ Εὐμόλοπος ἔκανε τὸν Ἡρακλῆ ἓναν βάρδο (*ἀοιδὸν ἔθηκεν*), καὶ τὸ ὄργανο ποὺ ἀναφέρεται εἶναι ἡ φόρμιγξ με μορφή ξύλινης πυξίδας (*πυξίνα ἐν φόρμιγγι*), ποὺ πρέπει νὰ σημαίνει ὄχι τὴν ἀπλὴ λύρα, στὴν ὁποία δὲν ὑπῆρχε πολὺ ξύλο, ἀλλὰ τὴ σύνθετη κιθάρα. Ὑπάρχει μιὰ ἐπίδραση τοῦ Ἑξηκία, ὅπως συμβαίνει συχνὰ με τὸν ζωγράφο μας, στὴ σκηνὴ στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου. Ἐνας νεαρὸς ποὺ φοράει ἓναν μάλλινο σὰν κουβέρτα μανδύα καὶ ἓναν πέτασο, καὶ κρατάει ἓνα ζευγάρι δόρατα πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο του, πλησιάζει ἓναν ἡλικιωμένο ἄντρα ὁδηγώντας ἓνα ἄλογο· μιὰ γυναίκα προσφέρει ἓνα στεφάνι. Καὶ πάλι γεννιέται τὸ ἐρώτημα ἂν ὁ νεαρὸς ἐπιστρέφει ἢ ἀναχωρεῖ. Ἡ ἀπόδοση τοῦ Ἡρακλῆ στὸ ἀγγεῖο τῆς Villa Giulia τὸν συνδέει με ἓναν μεγαλύτερο καὶ ὠραιότερο ἀμφορέα στὴ Βοστώνη (πίν. 80, 1),⁸ ὁ ὁποῖος ἔχει τὸ ἴδιο θέμα καὶ στὶς δύο πλευρὲς, στὴ μία σὲ μελανόμορφη καὶ στὴν ἄλλη σὲ ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ, τὸν Ἡρακλῆ ποὺ ὁδηγεῖ ἓναν ταῦρο γιὰ θυσία. Στὸ δίγλωσσο ἀγγεῖο τοῦ Μονάχου ὑπῆρχαν ἀρκετὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς δύο πλευρὲς· ἐδῶ ἐπαναλαμβάνουν ἢ μία τὴν ἄλλη χωρὶς πολλὲς ἀλλαγές. Ὁ ταῦρος φοράει μιὰ μάλλινη ταινία ὡς σημάδι τῆς ἀφιέρωσής του καὶ κρατιέται ἀπὸ ἓνα σχοινὶ ποὺ περνάει γύρω ἀπὸ τὰ κέρατά του. Ὁ Ἡρακλῆς βαδίζει με τὸ ρόπαλό του στὸ ἓνα χέρι καὶ στὸ ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σχοινί, μιὰ δέσμη ἀπὸ ὀβελούς (στερεωμένους με λάμες), πάνω στοὺς ὁποῖους θὰ ψηθεῖ τὸ κρέας μετὰ τὴ σφαγὴ. Ξίφος καὶ φαρέτρα βρίσκονται στὸ πλευρό του, καὶ ἓνα ζευγάρι ἀπὸ ἀσκοὺς γιὰ κρασί ποὺ περιέχουν κρασί γιὰ σπονδὴ καὶ κατανάλωση, κρεμασμένο ἀπὸ τὸν ὦμο του· τὸν χῶρο πάνω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ ταύρου τὸν γεμίζει ἓνα δέντρο. Εἶναι μιὰ ἀπλή,

τολμηρή παράσταση, χωρίς τὸν δισταγμὸ πὺ εἶναι ἐμφανῆς σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου.

Οἱ ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη ἀπὸ ἄποψη σχήματος βασίζονται σ' ἐκείνους τοῦ Ἑξηκία, ἐλαφρὰ ἀπλουστευμένους. Αὕτῃ ἡ παραλλαγή τοῦ σχήματος ἐγινε ἐξαιρετικὰ δημοφιλῆς στὴν ὕστερη ἀρχαϊκὴ περίοδο, καὶ οἱ ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ τοῦ καλλιτέχνη μας βρίσκονται στὴν κορυφὴ μιᾶς μεγάλης σειρᾶς ἀμφορέων τοῦ τέλους τοῦ ἔκτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὴν Ὁξφόρδη⁹ δείχνει τὸν Διόνυσο μὲ τὴ συνηθισμένη του ἀμφίεση, νὰ στέκεται ἀκίνητος κρατώντας ἕναν κἀνθαρο καὶ ἕνα κλῆμα (πίν. 80, 2). Κοιτάζει πίσω του τὸν Ἑρμῆ πὺ πλησιάζει· μιὰ μαινάδα, καθισμένη στὴν πλάτῃ ἑνὸς σατύρου, παίζει αὐλό· ἕνας ἄλλος σάτυρος συμπληρώνει τὴ σύνθεση, πὺ εἶναι πάλι κάπως χαλαρή. Στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου ὁ καλλιτέχνης δὲν ρισοκινδυνεύει· διαλέγει τὸ παλιό, πολὺ διακοσμητικὸ θέμα τοῦ ἀποδομένου κατενώπιον ἄρματος (πίν. 80, 3). Στὸν καλύτερα διατηρημένο ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ ἴδιου σχήματος στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο¹⁰ ἡ κύρια παράσταση δείχνει τὴν Ἀθηνᾶ, πὺ εἶναι ὄρθια πάνω στὸ ἄρμα τῆς μὲ τὸν Ἡρακλῆ στὸ πλάι τῆς, νὰ κατευθύνεται πρὸς τὸν Ὀλυμπο, ἢ νὰ φτάνουν ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἐκεῖ, ὅπου τοὺς ὑποδέχονται ὁ Διόνυσος, ὁ Ἀπόλλων καὶ ὁ Ἑρμῆς (πίν. 80, 4): τὸ ἴδιο θέμα ὅπως στὸν καλυκωτὸ κρατήρα τοῦ Ἑξηκία. Ἡ ἄλλη παράσταση (πίν. 80, 5) εἶναι μιὰ μᾶλλον ἄψυχη παραλλαγή τοῦ Αἴαντα καὶ τοῦ Ἀχιλλέα τοῦ ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία στὸ Βατικανό. Καὶ πάλι ἐπιδράσεις. Ἀκόμα καὶ τὰ σπειροειδῆ κοσμήματα τῶν λαβῶν εἶναι κοινὲς μιμήσεις ἑνὸς μοτίβου τοῦ Ἑξηκία. Τὸ σχῆμα ὥστόσο εἶναι μεγαλόπρεπο· καὶ ὑπάρχει μιὰ γεύση ἐξηκιανῆς ἐπιβλητικότητος στὴ σκηνὴ τοῦ ἄρματος.

Τὸ τρίτο μεγάλο σχῆμα ἀγγείου στὸν μελανόμορφο ρυθμὸ τοῦ ὕστερου ἔκτου αἰῶνα εἶναι ἡ ὕδρία. Μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 81, 1).¹¹ Ὁ Διόνυσος, μὲ ἕναν κἀνθαρο στὸ χέρι, εἶναι ξαπλωμένος ἐπάνω σὲ μιὰ κλίνη μὲ φαγητὸ σ' ἕνα τραπέζι στὸ πλάι του, ὅπως ὁ Ἡρακλῆς στὸν ἀμφορέα τοῦ Μονάχου (πίν. 79, 2)· κισσὸς ἀντικαθιστᾷ τὸ κλῆμα. Δύο ζευγάρια προχωροῦν πρὸς τὴν κλίνη, τὸ ἕνα πρὸς τὴν κεφαλὴ τῆς, τὸ ἄλλο πρὸς τὰ πόδια τῆς. Ὁ Ἑρμῆς παίρνει τὸν κἀνθαρο γιὰ νὰ τὸν γεμίσει (ὁ Ἑρμῆς ὡς οἰνοχόος εἶναι γνωστὸς καὶ ἀπὸ ἄλλες πηγές, γιὰ παράδειγμα ἀπὸ ἕνα ἀπόσπασμα τῆς Σαπφοῦς).¹² Μιὰ γυναίκα, εἴτε ἡ Ἀριάδνη εἴτε μιὰ νύμφη, βάζει ἕνα στεφάνι κισσοῦ στὸ μέτωπο τοῦ Διονύσου· ὑπάρχουν καὶ ἄλλες παραστάσεις μὲ στεφάνωμα στὴν ἀρχὴ μιᾶς γιορτῆς.¹³ Στὰ πόδια τῆς κλίνης, ἕνας σάτυρος καὶ μιὰ νύμφη χορεύουν, ὁ σάτυρος μὲ τὸ χέρι του γύρω ἀπὸ τοὺς ὤμους τῆς νύμφης, πὺ ἔχει καὶ τὰ δύο τῆς χέρια ἀπλωμένα. Ἀκριβῶς στὴ μέση τῆς εἰκόνας βρίσκεται ἡ μουσικὴ: ἀνάμεσα στὴν κλίνη καὶ στὸ τραπέζι, ἕνας ρωμαλέος σάτυρος παίζει κιθάρα. Τέλος, στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ, καταφθάνει ὁ Ἥφαιστος μὲ τὸ σφυρί του πάνω στὸν

ὄμο του. Πρόκειται γιὰ μιὰ μοναδικὴ παράσταση, ποὺ δὲν ἐξηγεῖται εὐκόλα. Δὲν εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ συνηθισμένα ἐπεισόδια τῆς Ἑπιστροφῆς τοῦ Ἡφαίστου, ἀλλὰ μπορεῖ ἴσως νὰ βρεθεῖ μιὰ θέση καὶ γι' αὐτὴν στὶς ἀφηγήσεις. Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Διόνυσος βρίσκει τὸν Ἡφαιστο νὰ δουλεύει στὸ ἐργαστήρι του καὶ τὸν πείθει νὰ δεχτεῖ τὴν πρόσκλησή του. Ὁ Ἡφαιστος — ἐδῶ θυμόμαστε τὴν κάπως παρόμοια περίσταση στὸ δέκατο ὄγδοο βιβλίο τῆς Ἰλιάδας¹⁴ — ζητάει κάποιον χρόνο γιὰ νὰ τακτοποιήσει προσεκτικὰ τὰ ἐργαλεῖα του, νὰ πλυθεῖ καὶ νὰ ντυθεῖ, καὶ λέει στὸν Διόνυσο νὰ μὴν τὸν περιμένει. Ὅταν ὁ Ἡφαιστος φτάνει ἐπιτέλους στὸ σπίτι τοῦ Διονύσου, βρίσκει τὸν θεὸ νὰ εἶναι ἤδη ξαπλωμένος στὴν κλίνη καὶ νὰ διασκεδάζει μὲ μουσικὴ καὶ χορὸ. Ξαφνιασμένος ἀπὸ τὴ λαμπρότητα τῆς γιορτῆς, ὁ ἀπλοϊκὸς Ἡφαιστος ὑψώνει τὸ χέρι του ἀπορημένος.¹⁵

Δύο ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἀγγεῖα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη Ἀνδοκίδη ζωγραφίστηκαν καὶ τὰ δύο ἀπὸ ἓναν καλλιτέχνη, ἓνας μελανόμορφος ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τώρα στὸ Λονδίνο καὶ ἓνας δίγλωσσος ἀμφορέας στὴ Μαδρίτη· κανένας δὲν φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, ἀλλὰ δύο μικρὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα ποὺ εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μὲ αὐτὰ εἶναι ὑπογραμμένα ἀπὸ τὸν ζωγράφο Ψίακα.¹⁶ Ὁ Ψίαξ ἦταν ἓνας ἄλλος καλλιτέχνης τῆς μεταβατικῆς περιόδου, ποὺ ζωγράφιζε μελανόμορφα ἀγγεῖα, ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα, καὶ ἀγγεῖα ποὺ συνδύαζαν τὶς δύο τεχνικὲς· ἐπιπλέον μελανόμορφα ἀγγεῖα ἐπάνω σὲ λευκὸ βάθος, μελανόμορφα ἀγγεῖα ἐπάνω σὲ κόκκινο-κοραλὶ βάθος,¹⁷ καὶ ἀγγεῖα ποὺ κατὰ κάποιον τρόπο μιμοῦνταν τὰ ἐρυθρόμορφα, ὅπου ἡ ζωγραφιὰ εἶχε προστεθεῖ μὲ χρῶμα καὶ δὲν ἦταν ἐξηρημένη. Τὸ ὠραιότερο ἀπὸ τὰ δύο κομμάτια μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀνδοκίδη, στὸ Λονδίνο (πίν. 81, 2-4),¹⁸ εἶναι ἓνας ἀμφορέας μὲ λαιμὸ ἐνὸς ἰδιαίτερου τύπου, τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσερα τέτοια ἀγγεῖα ποὺ σώζονται. Τὸ σῶμα εἶναι μαῦρο, καὶ ἡ διακόσμηση συνίσταται σὲ δύο μικρὲς παραστάσεις πάνω στὸν λαιμό: ἓνα μετωπικὸ ἄρμα ἀνάμεσα σὲ δύο ἀγῶρια, καὶ ὁ Διόνυσος μὲ δύο σατύρους ποὺ χορεύουν. Τὰ θέματα εἶναι παλιά, ἀλλὰ ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ ἓναν ἀνάλαφρο τρόπο μὲ μιὰ μικρογραφικὴ τεχνοτροπία πολὺ χαριτωμένη, καὶ τὸ ἀγγεῖο ὡς σύνολο εἶναι μιὰ ἐπιτυχημένη δημιουργία. Οἱ παραστάσεις στὸν μεγάλο δίγλωσσο ἀμφορέα στὴ Μαδρίτη¹⁹ ἔχουν ἐκτελεστεῖ μὲ φροντίδα, ἀλλὰ μὲ πολὺ μικρότερη ἐπιτυχία. Ἡ μελανόμορφη εἰκόνα δείχνει τὸν Διόνυσο μὲ σατύρους καὶ μαινάδες· ἡ ἐρυθρόμορφη τὸν Ἀπόλλωνα μὲ τὴ Λητώ, τὴν Ἄρτεμη καὶ τὸν Ἄρη. Οἱ ἀρκετὰ ἀσταθεῖς μορφὲς ἔχουν μιὰ κάπως παιδικὴ ἐμφάνιση, ποὺ θὰ ταίριαζε καλύτερα σὲ μικρὰ ἀγγεῖα ὅπως τὸ ἀλάβαστρο στὸ Λένινγκραντ μὲ τὸν Διόνυσο καὶ μιὰ μαινάδα, καὶ μιὰ μαινάδα καὶ ἓναν σάτυρο, σὲ μελανόμορφη τεχνικὴ ἐπάνω σὲ λευκὸ βάθος (πίν. 82).²⁰ Ἀπὸ τὰ καλύτερα μεγάλων διαστάσεων ἔργα τοῦ Ψίακα εἶναι ἡ παράσταση σὲ μιὰ ὕδρια στὸ Βερολίνο (πίν. 83, 1).²¹ Τὸ θέμα, τὸ ζεύξιμο ἐνὸς

ἄρματος, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ προσφιλή τῆς ἐποχῆς, καὶ ἔχουμε ἤδη δεῖ παλιότερες καὶ ἀσυνήθιστες παραλλαγές του* σὲ ἀγγελία τοῦ Νεάρχου καὶ τοῦ Ἑξηκτία. Τὰ ζύγια ἄλογα εἶναι σχεδὸν ἔτοιμα. Ἐνας νεαρὸς ὀνομαζόμενος Σίμων στέκεται πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα κρατώντας τὰ χαλινάρια καὶ τὸ μαστίγιο. Τὸ ζεύξιμο γίνεται ἀπὸ ἓναν ἄντρα ποὺ στέκεται στὴν πέρα μεριὰ τῶν ἀλόγων. Φοράει τὸ μακρὸ ἔνδυμα τοῦ ἡνιόχου καὶ εἶναι ἓνας εἰδικός. Αὐτὰ τὰ δύο πρόσωπα, ὁ ἓνας ποὺ κρατᾷ τὰ ἄλογα σταθερά, ὁ ἄλλος, ὁ μεγαλύτερος, ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὸ ζεύξιμο, εἶναι συνηθισμένα σὲ παραστάσεις τοῦ θέματος. Συνήθως ὑπάρχει καὶ ἓνα τρίτο πρόσωπο κοντὰ στὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων, ποὺ συχνὰ τὰ κατευνάζει κρατώντας ἢ χαϊδεύοντας τὰ πρόσωπά τους· ἐδῶ σκύβει γιὰ νὰ βοηθήσει τὸν εἰδικό. Τέλος ἓνας νεαρὸς φέρνει τὸ πέρα σειραφόρο ἄλογο, ποὺ φοράει χαλινάρι. Στὸν ὄμο τοῦ πλησιέστερου ζύγιου ἀλόγου, καὶ κάτω ἀπ' αὐτόν, βλέπουμε τὶς ἄκρες τοῦ ζυγοῦ, τὴ ζεύγλη, τὴν κεφαλαριὰ καὶ τὸ περιστήθιο τοῦ δεύτερου ζύγιου ἀλόγου, καὶ ἓναν μικρὸ σταυρό, γεμάτο ἀγκάθια, γιὰ νὰ ἀποθαρρύνει τὸ τεμπέλιασμα.²² Ἐνας Ἀθηναῖος ποὺ ὀνομαζόταν Σίμων ἦταν ὁ συγγραφέας ἑνὸς καθιερωμένου ἔργου περὶ ἵππευτικῆς, τὸ ὁποῖο ὁ Ξενοφὼν ἀναφέρει ὅτι συμβουλευτήκε, καὶ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ σκεφτεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ ἓναν πρόγονό του, ἀλλὰ τὸ ὄνομα εἶναι κοινό. Τὸ σχέδιο εἶναι λεπτεπίλεπτο, οἱ ἐγγαράξεις ὠραῖες — οἱ κυριότερες γραμμὲς λεπτές, οἱ δευτερεύουσες γραμμὲς ἀκόμα λεπτότερες. Ἡ μικρὴ παράσταση στὸν ὄμο εἰκονίζει μιὰ μάχη, μὲ τρεῖς παραδοσιακὲς ὁμάδες· καί, ὅπως συμβαίνει συχνὰ στὶς ὑδρίες, ὑπάρχει καὶ μιὰ ἀκόμα μικρότερη παράσταση, μιὰ μικρὴ ζωφόρος (predella) ἀντὶ γιὰ διακοσμητικὴ ταινία, κάτω ἀπὸ τὴν κύρια: λεοντάρι καὶ ταῦρος, πάνθηρας καὶ κριάρι, πάνθηρας, τὰ αἰλουροειδῆ ραδινα, τὰ ἄλλα ζῶα σχεδὸν ἄτονα.

Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀντιμένη,²³ ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ τὸ ὄνομα ἑνὸς νεαροῦ στὴν ὑδρία του στὸ Leyden (πίν. 83, 2), θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀδερφὸς τοῦ Ψίακα. Δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε ἂν ὑπῆρχε στὴν πραγματικότητα συγγένεια, ἀλλὰ οἱ τεχνοτροπίες τους εἶναι τόσο παρόμοιες ἀπὸ πολλὰς σημαντικὲς ἀπόψεις ὥστε ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς θὰ μπορούσε νὰ μᾶς φανεῖ χρήσιμος. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγγείων του εἶναι πολὺ μεγάλος· εἶναι ἓνας ἀπὸ κύριους ζωγράφους τοῦ τυποποιημένου ἀμφορέα μὲ λαιμὸ καὶ τῆς ὑδρίας, ποὺ εἶναι δύο ἀπὸ τὰ τρία ἐπικρατέστερα σχήματα στὸν μελανόμορφο τῆς ἐποχῆς· τὸ τρίτο, ὁ ἀμφορέας, χρησιμοποιοῦνταν κι ἀπὸ αὐτόν, ἀλλὰ λιγότερο συχνά. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δικά του ἀγγεῖα, ὑπάρχουν πολλὰ ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν τεχνοτροπία του ἀπὸ ἄλλους καλλιτέχνες, μερικὸς ἀπὸ τοὺς ὁποῖους μπορούμε νὰ τοὺς διακρίνουμε. Θὰ πρέπει νὰ χρησι-

* Βλ. σ. 51-52, 88-89, καὶ πίν. 33, 1 καὶ 71.

μοποιούσε εύκαιριακὰ τὴν ἐρυθρόμορφη τεχνική, ὅπως καὶ ὁ Ψίαξ, καὶ εἶχε πολλὰ κοινὰ μὲ τοὺς παλιότερους ἀγγειογράφους τοῦ ἐρυθρόμορφου, ἀλλὰ δὲν ἔφτασαν ὥς ἐμᾶς ἐρυθρόμορφα ἔργα του. Κάποια συγγένεια μὲ τὸν Λυδὸ ὑποδηλώνει ὅτι θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μαθητὴς τοῦ παλιότερου καλλιτέχνη.

Παράδειγμα τῆς σχέσης τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη μὲ τὸν Ψίακα μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἡ τέλεια σωζόμενη ὑδρία στὸ Λονδίνο (πίν. 83, 3),²⁴ ἡ ὁποία ἔχει τὸ ἴδιο θέμα μὲ τὸν Ψίακα τοῦ Βερολίνου (πίν. 83, 1), τὸ ζεύξιμο ἑνὸς ἄρματος. Τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης εἶναι τὰ ἴδια. Τὰ ζύγια ἄλογα εἶναι συνδεδεμένα, ἕνας νεαρὸς πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα κρατάει τὰ χαλινάρια καὶ τὸ μαστίγιό, ἕνας μεγαλύτερος ἄντρας, ντυμένος μὲ ἕναν μακρὸ χιτῶνα, ἀσχολεῖται μὲ τὸ ζεύξιμο, ἕνας νεαρὸς στέκεται κοντὰ στὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων, καὶ ἕνας ἄλλος φέρνει ἕνα ἀπὸ τὰ χαλινωμένα σειραφόρα ἄλογα. Ἐδῶ ὁ νεαρὸς μὲ τὰ χαλινάρια πατάει μὲ τὸ ἕνα πόδι πάνω στὸ ἄρμα, καὶ αὐτὸ εἶναι συχνότερο σὲ τέτοιες σκηνὲς ἀπὸ τὸ νὰ στέκεται μὲ τὰ δύο πόδια στὸ ἔδαφος. Ὁ νεαρὸς κοντὰ στὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων εἶναι κι αὐτὸς πιὸ κανονικός: ἀντὶ νὰ σκύβει μὲ τὸ κεφάλι του κρυμμένο ἀπὸ τὰ ἄλογα, ὅπως στὸν Ψίακα, κρατάει τὸ πρόσωπο ἑνὸς ἀλόγου μὲ τὰ δύο του χέρια· ἀλλὰ τὸ παλιότερο μοτίβο, τὸ σκύψιμο μὲ κρυμμένο τὸ κεφάλι, τὸ συναντᾶμε σὲ ἄλλες ὑδρίες μὲ ζεύξιμο τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη. Ἡ ἐκτέλεση εἶναι λιγότερο ἐκλεπτυσμένη ἀπ' ὅτι στὸν Ψίακα. Ὑπάρχουν λιγότερες λεπτομέρειες καὶ οἱ ἐγχάρακτες γραμμὲς ἔχουν ὁμοιόμορφο πάχος· ἀλλὰ οἱ κινήσεις εἶναι πιὸ ἐλεύθερες καὶ καλύτερες, ἡ τεχνοτροπία πλουσιότερη καὶ φυσικότερη, χωρὶς τὴν ἐκζήτηση στὴν ὁποία τείνει ὁ Ψίαξ. Στὸν ὅμο, μιὰ ζωηρὴ σκηνὴ μάχης, ἀνώτερη ἀπὸ τοῦ Ψίακα· στὴ μικρὴ ζωφόρο, ἕνα κυνήγι κάπρου, μὲ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς κυνηγοὺς ἔφιππους.

Ἕνα ἀγαπητὸ θέμα στὶς ὑδρίες (στάμνες) τῆς ὕστερης ἀρχαϊκῆς περιόδου εἶναι, καθὼς ταιριάζει, ἡ δημόσια κρήνη, καὶ ὑπάρχουν ἀρκετὲς ὑδρίες μὲ κρήνες τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη καὶ τῶν συντρόφων του. Βλέπουμε ἕνα τμήμα τοῦ οἰκήματος τῆς κρήνης, γυναῖκες νὰ γεμίζουν τὶς ὑδρίες τους ἀπὸ τοὺς κρουνοὺς, ἄλλες νὰ πλησιάζουν μὲ ἄδειες ὑδρίες πάνω στὰ κεφάλια τους, ἄλλες νὰ ἐπιστρέφουν, μὲ γεμάτες τὶς ὑδρίες τους. Αὐτὸ γίνεται, γιὰ παράδειγμα, σὲ δύο ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου στὸ Λονδίνο (πίν. 83, 4) καὶ στὸ Βατικανό.²⁵ Μιὰ πολὺ ἀσυνήθιστη παράσταση μὲ κρήνη ὑπάρχει στὴν ὑδρία τοῦ Leyden ἀπὸ τὴν ὁποία ὁ καλλιτέχνης πῆρε τὸ ὄνομά του (πίν. 83, 2).²⁶ Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται στὴν παλαίστρα. Στὸ κέντρο βρίσκεται ἡ κρήνη, ποὺ τὴ βλέπουμε ἀπὸ μπροστά. Τὸ προστώο ὑποστηρίζεται ἀπὸ τρεῖς δωρικοὺς κίονες, ἐπάνω ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὑπάρχει ἕνα ἐλαφρὸ κιονόκρανο καὶ ἕνα ἀέτωμα διακοσμημένο μὲ ἕναν δίσκο ἀνάμεσα σὲ δύο φίδια. Τὸ κεκλιμένο γεῖσο κάμπτεται καταλήγοντας σὲ μιὰ ἔλικά σὲ κάθε πλευρά· τὰ πλευρικὰ ἀκρωτήρια ἔχουν τὴ μορφή ἀνορθωμένων στὰ πίσω πόδια ἀλόγων. Κάτω ἀπὸ τὸν κρουνοῦ, ποὺ ἔχει τὴ μορφή ἑνὸς κεφαλιοῦ πάνθηρα, ἕνας ἄντρας καὶ ἕνα ἀγόρι ἀπολαμβάνουν ἕνα ντούς. Τὸ ἀγόρι φαίνεται νὰ εἶναι ὁ Ἀντιμένης,

τουλάχιστον αυτό το όνομα είναι γραμμένο δίπλα του, με τη λέξη καλός από πάνω. Σε κάθε πλευρά της κρήνης υπάρχει ένα δέντρο με ρούχα που κρέμονται από τα κλαδιά του, και δύο μορφές από κάτω. Στα δεξιά, ένας νεαρός χύνει λάδι στην παλάμη του για να αλειφτεί· ένα αγόρι περιμένει ανυπόμονα τη σειρά του για το μπουκαλάκι με το λάδι. Κάτω από το άλλο δέντρο ένας νεαρός κατεβάζει το μπουκαλάκι με το λάδι από το κλαδί απ' όπου κρεμόταν, και ένα αγόρι περιμένει. Οι μορφές είναι συγκριτικά μικρές, και η εικόνα μοιάζει περισσότερο να είναι ένα αληθινό τοπίο από ό,τι σε πολλά αγγεία όπου οι μορφές επισκιάζουν τα κτίρια. Στον ώμο, μια σκηνή με ἄρμα· στη μικρή ζωφόρο, ένα κυνήγι, όπως στην υδρία του Λονδίνου, αλλά το θήραμα είναι ένα ἀρσενικό έλάφι.

Ο ωραιότερος από πολλούς ἀμορφείς με λαιμό του ζωγράφου του Ἀντιμένη βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο.²⁷ Τον Ἡρακλή, που έχει βγάλει τη λεοντή του και την έχει κρεμάσει από το ρόπαλό του, τον υποδέχεται ο κένταυρος Φόλος. Ο κένταυρος μεταφέρει το συνηθισμένο κλαδί έλάτου πάνω στον ώμο του, με τα θηράματά του δεμένα σ' αυτό — μια αλεπού, έναν λαγό και ένα πουλί —, και συνοδεύεται από ένα εξημερωμένο έλαφάκι. Ο Ἑρμής, που έφερε τον Ἡρακλή, ετοιμάζεται τώρα να καθίσει. Η άλλη πλευρά του αγγείου δίνει μια όψη της καθημερινής ζωής, τη συγκομιδή της έλιᾶς (πίν. 83, 5). Τρία δέντρα εικονίζονται: ένα αγόρι έχει σκαρφαλώσει πάνω στο μεγαλύτερο και χτυπάει τα κλαδιά με ένα μπαστούνι· δύο ἄντρες χτυπούν κι αυτοί το δέντρο, και ένα αγόρι μαζεύει τις πεσμένες έλιες και τις στοιβάζει μέσα στο καλάθι του. Τα αγόρια και ένας από τους ἄντρες φοροῦν καπέλα από μαλλί ή κατσικίσιο δέρμα σαν κι αυτά που βλέπουμε συχνά σε εικόνες με αγρότες. Οι μορφές είναι πάλι συγκριτικά μικρές και η εικόνα αρχίζει να μοιάζει με τοπίο. Ὑπάρχει μόνο άλλη μία απόδοση αυτού του θέματος, και ἀνήκει κι αυτή στον ζωγράφο του Ἀντιμένη.^{27δς}

Η Ὁμάδα του Λεάγρου²⁸ αντιπροσωπεύει ένας κάπως υστερότερο στάδιο της αγγειογραφίας από το έργο του ζωγράφου του Ἀνδοκίδη ή του Ψίακα και του «ἀδερφοῦ του». Το όνομα Λεάγρος, που συνήθως ἀκολουθεῖται από το επίθετο καλός, είναι γραμμένο σε έναν μεγάλο ἀριθμό αγγείων του ὕστερου ἔκτου αἵωνα, κυρίως ἐρυθρόμορφων, αλλά μισή δωδεκάδα από αυτά είναι μελανόμορφα. Τα πέντε από τα έξι είναι υδρίες, όχι όλες από το ίδιο χέρι, αλλά εμφανώς από ένα εργαστήριο και στενά συνδεδεμένες ὅσον ἀφορᾷ την τεχνοτροπία· αυτές, και ένας πολύ μεγάλος ἀριθμός ἄλλων αγγείων που κατατάσσονται μαζί τους, ἀποτελοῦν την Ὁμάδα του Λεάγρου. Είναι το μελανόμορφο ἀντίστοιχο εκείνου που ὀνομάστηκε Ὁμάδα των Πρωτοπόρων στον ἐρυθρόμορφο — τα έργα του Εὐφρόνιου, του Φιντία, του Εὐθυμίδα και ἄλλων, μερικά από τα ὅποια πιθανόν να ἔγιναν σ' αυτό που μπορεί να ὀνομαστῇ εργαστήριο του Λεάγρου. Τα αγγεία της Ὁμάδας

τοῦ Λεάγρου δὲν εἶναι ἰσάζια τῶν καλύτερων σύγχρονων ἐρυθρόμορφων, ἀλλὰ ἔχουν μεγάλο σφρίγος καὶ δύναμη (μερικὲς φορές καὶ μιὰ γεύση βιαιότητος), καὶ δίπλα τους πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων τοῦ Λυσιππίδη ἢ τοῦ Ἀντιμένη, γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε τὸν Ψίακα, μοιάζουν πολὺ ἡμερα.

Τὸ ἀγαπημένο σχῆμα εἶναι ἡ ὕδρια. Ἐνα τέλεια διατηρημένο ἀγγεῖο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει γιὰ τὴ γνωριμία μας μὲ τὴν Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου (πίν. 84, 1).²⁹ Ἡ κύρια παράσταση, στὸ μεγάλο ὀρθογώνιο τοῦ σώματος, εἰκονίζει τὴν ἔριδα ἀνάμεσα σὲ δύο ἥρωες. Εἶναι ἓνα συχνὸ θέμα στὴν ὑστερότερη ἀρχαϊκὴ ἀγγειογραφία, τόσο τὴ μελανόμορφη ὥς καὶ τὴν ἐρυθρόμορφη. Οἱ ἐρίζοντες εἶναι συνήθως ὁ Αἴας καὶ ὁ Ὀδυσσεύς. Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Ἀχιλλέα, τὰ ὅπλα του θὰ πηγαιναν «στὸν καλύτερο ἀπὸ τοὺς Ἀχαιοὺς»· οἱ Ἀχαιοὶ τὰ παραχώρησαν στὸν Ὀδυσσεύα, καὶ ὁ Αἴας ἐπιτέθηκε στὸν Ὀδυσσεύα, ὁ ὁποῖος ἀναγκάστηκε νὰ τραβήξει τὸ ξίφος του γιὰ νὰ αὐτοαμυνθεῖ. Ἐδῶ ὡστόσο, ἐνῶ ὁ ἄντρας στὰ ἀριστερὰ θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶναι ὁ Αἴας, ὁ ἀντίπαλός του εἶναι ἓνας νεαρός, καὶ ὁ Ὀδυσσεύς δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀπεικονιστεῖ σὰν νεαρός. Εἴτε λοιπὸν ὁ ζωγράφος ἔκανε λάθος, πράγμα ποὺ δὲν εἶναι πολὺ πιθανὸ γιὰ ἓνα ἔργο αὐτῆς τῆς ποιότητος, εἴτε δὲν εἶχε καμιὰ ἰδιαίτερη ἔριδα ἡρώων στὸ μυαλό του, ἀλλὰ ἀπλῶς τοῦ ἄρεσε ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν νεαρὸ καὶ στὸν μεσήλικα ἄντρα, εἴτε σκεφτόταν μιὰ ἄλλη ἔριδα, μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς ποὺ ἔλαβαν χώρα μπροστὰ στὴν Τροία ἢ σὲ ἄλλα μέρη. Στὴ Σχερία, ὁ ἀοιδὸς Δημόδοκος τραγούδησε τὴν περίφημη ἔριδα ἀνάμεσα στὸν Ὀδυσσεύα καὶ στὸν Ἀχιλλέα,³⁰ ἀλλὰ σὲ ὁποιαδήποτε ἔριδα θὰ περίμενε κανεὶς νὰ εἶναι ὁ Ἀχιλλεύς ὁ ἐπιτιθέμενος,³¹ αὐτὸ ὅμως δὲν θὰ μπορούσε νὰ συμβαίνει ἐδῶ, ὅπου ὁ νεαρὸς ἄντρας εἶναι ἐμφανῶς ὁ ὑφιστάμενος τὴν ἐπίθεση. Ὑπάρχουν ἀκριβῶς ἑπτὰ μορφές σ' αὐτὴν καθὼς καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες σκηνές μὲ ἔριδες σὲ ἀρχαϊκὰ ἀγγεῖα· ἴσως εἶναι οἱ ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.³² Μερικοὶ φίλοι προσπαθοῦν νὰ τοὺς κρατήσουν καὶ τοὺς δύο, καὶ ἓνας ἄντρας παρεμβαίνει. Πρόκειται γιὰ μιὰ καλὰ συνθεμένη καὶ ἐκφραστικὴ, σὲ σταυροειδῆ διάταξη, παράσταση, μὲ πολλὲς ἐπικαλύψεις· οἱ μεγάλες μορφές, μυῶδεις καὶ γεροδεμένες, καλύπτουν σημαντικὸ μέρος τοῦ βάθους. Τὰ κομψότερα κεφάλια εἶναι ἐκεῖνα τῶν δύο ἀνταγωνιστῶν, ὁ μεγαλύτερος ἄντρας μὲ μιὰ ἀετίσια μύτη, ὁ ἄλλος μὲ νεανικὴ χάρη. Δὲν φωνάζουν, οἱ ἄλλοι φωνάζουν. Λίγο λευκὸ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ καὶ ὄχι πολὺ κόκκινο· εἶναι μιὰ πολὺ μαύρη εἰκόνα. Μιὰ γερὴ βάση ὅπου πατοῦν οἱ μορφές σχηματίζεται ἀπὸ ἓνα πλαίσιο μὲ παχιὰ ἀνθέμια· ἡ παράσταση τῆς μικρῆς ζωφόρου, μὲ τὴ μικρογραφία της, δὲν συνεχίζεται στὴν Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου. Ὑπάρχει μιὰ μικρὴ εἰκόνα στὸν ὦμο, ὁ Διόνυσος καὶ ἡ Ἀριάδνη καθιστοὶ ὁ ἓνας ἀπέναντι στὸν ἄλλον, μὲ σατύρους καὶ μαινάδες, καὶ ὁ Ἑρμῆς, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ τὸ σχέδιο εἶναι λιγότερο λεπτομερειακὸ ἀπ' ὅ,τι στὶς περισσότερες παλιότερες παραστάσεις τῶν ὦμων.

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ θέματα στὶς ὕδριες τοῦ Λεάγρου εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴ

ζωή του Ἡρακλῆ καὶ τὸν Τρωικὸ πόλεμο. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ εἶναι καινούρια· ἄλλα, ἐνῶ ἀκολουθοῦν τὴν παράδοση, ἔχουν καινούρια στοιχεῖα ἢ δείχνουν ἕνα νέο πνεῦμα. Σὲ μιὰ ὑδρία στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 84, 2),³³ ὁ Ἡρακλῆς ἐπιτίθεται ἐναντίον τοῦ τρισώματος Γηρυόνη ἀπὸ πολὺ κοντά, πιάνοντας τὸ λοφίο μιᾶς ἀπὸ τὶς περικεφαλαῖες του καὶ ὑψώνοντας τὸ ξίφος του. Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ ἀσυνήθιστο στὴν κύρια ὁμάδα, ἀλλὰ ἡ στάση τοῦ Εὐρυτίωνα ποὺ πεθαίνει — γονατιστός, μὲ κλειστὰ τὰ μάτια, τὰ δόρατα στὸ χέρι, σὰν νὰ ἀπολιθώθηκε — δημιουργεῖ ἕνα καινούριο κεντρικὸ μοτίβο. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ, ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ὁ Ἑρμῆς στέκονται πλάι πλάι, ἐκείνη ὑψώνοντας τὸ χέρι, ἐκεῖνος ἀποστρέφοντας τὸ κεφάλι του, ὅχι τόσο ἀπὸ ὑπερευαίσθησία ὅσο γιὰ νὰ ἐξισορροπήσει τὸ τελευταῖο πρὸς τὰ ἔξω ταλαντευόμενα κεφάλι τοῦ Γηρυόνη στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς εἰκόνας. Ὁ Ἡρακλῆς ἔχει μιὰ μακριὰ σὰν προβοσκίδα μύτη ποὺ τὴ βρίσκουμε συχνὰ σ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα, ἰδιαίτερα στὸ ἔργο ἑνὸς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους της. Στὸν ὦμο ἑνὸς ἥρωας ἀπάγει μιὰ γυναίκα· ὁ σύντροφός του ἔχει ἔτοιμο τὸ ἄρμα· τὸ θῦμα ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς τὴ μητέρα ἢ τὴ συνοδό της, καὶ μιὰ ἀδερφή ἢ φίλη τρέχει, ἀνασηκώνοντας τὴ φούστα της πάνω ἀπὸ τοὺς ἀστραγάλους. Πρόκειται γιὰ ἕνα μικρὸ μελανόμορφο ἀντίστοιχο τῆς σύγχρονης σκηνῆς τοῦ μεγάλου ἐρυθρόμορφου ἀμφορέα τοῦ Εὐθυμίδη στὸ Μόναχο,³⁴ καὶ μπορεῖ καὶ ἐδῶ ἐπίσης ὁ ἥρωας νὰ εἶναι ὁ Θησέας ποὺ ἀπάγει τὴν Ἑλένη. Τὸ ἀριστερό του πόδι, ἀπὸ μπροστὰ ἀποδομένο καὶ βραχυμένο, εἶναι ἕνα στοιχεῖο ποὺ ἀρέσει στὸν ὕστερο ἕκτο αἰῶνα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Εὐθυμίδη καὶ πολλὰ ἄλλα ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα· οἱ μορφὲς ἀρχίζουν νὰ σπάζουν τὸν κανόνα τῆς ἀπόδοσής τους σὲ κατατομὴ καὶ νὰ στρέφουν μεγάλα τμήματα τοῦ σώματός τους πρὸς τὸν θεατῆ.

Ἡ μορφή τοῦ Ἡρακλῆ σὲ μιὰ ἄλλη ὑδρία μὲ τὸν Γηρυόνη τῆς Ὀμάδας τοῦ Λεάγρου στὸ Μόναχο³⁵ εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς νέας στάσης ἀπέναντι στὴν τρίτη διάσταση (πίν. 84, 3). Ὁ Ἡρακλῆς τεντώνει τὸ τόξο του· αὐτὸ εἶναι μέσα στὴν παράδοση· ἀλλὰ ἡ στάση του σπάει τὴν παράδοση: ἡ δεξιὰ του κνήμη εἶναι ἰδωμένη ἀπὸ μπροστά, ἐνῶ ἡ ἄκρη τοῦ ποδιοῦ του εἶναι ἐκτεταμένη καὶ ἰδωμένη ἀπὸ πάνω. Καὶ ὁ κορμὸς ἐπίσης εἶναι κατενώπιον, καὶ ἡ ἀνατομία τῶν τμημάτων ἀνάμεσα στὸ στῆθος καὶ στὴ βουβωνικὴ χώρα, ποὺ γιὰ πολὺν καιρὸν ἦταν παραμελημένη ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες, εἶναι πολὺ καλύτερα ἀποδομένη ἀπὸ πρὶν. Εἶναι ἡ ἀρχὴ ἐκείνης τῆς συστηματικῆς μελέτης τῆς ἀνατομίας ἢ ὁποία, μαζὶ μὲ τὴ νέα σύλληψη τῆς μορφῆς σὲ σχέση μὲ τὸν χῶρο, μεταμορφώνει τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ στὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου. Ἡ νέα τέχνη βρίσκει τὴν καθαρότερη ἔκφρασή της στὸν ἐρυθρόμορφο ρυθμό, ἀλλὰ κάτι ἀπὸ αὐτὴν εἶναι ὁρατὸ καὶ στὸν ὕστερο ἀρχαϊκὸ μελανόμορφο, παρὰ τὸ βάρος τῆς παράδοσης τῆς παλιότερης καὶ λιγότερο εὐέλικτης τεχνικῆς. Ὁ τοξότης στὴ στάση τοῦ Ἡρακλῆ μας θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθεῖ ὡς μιὰ ἀπὸ τὶς ὑποδειγματικὲς μορφὲς τῆς νέας κίνησης· ἕνα καλὸ παράδειγμα τοῦ σύγχρονου ἐρυθρόμορφου εἶναι ὁ Ἡρα-

κλῆς σὲ ἕναν ἀμφορέα μὲ λαιμό, τοῦ κύκλου τοῦ Εὐφρόνιου, στὸ Λένινγκραντ (πίν. 84, 4).³⁶

Δύο ἀπὸ τὰ τρία σώματα τοῦ Γηρυόνη εἶναι ἤδη ἐξουδετερωμένα στὴν ὕδρια τοῦ Μονάχου· τὸ ἕνα πέφτει πρὸς τὰ ἔμπρός, τὸ ἄλλο πρὸς τὰ πίσω. Ἡ λευκὴ ἀσπίδα παίζει τὸν ἴδιο ρόλο στὴν παράσταση ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Λονδίνου. Ὁ Εὐρυτίων κείτεται σφαδάζοντας στὸ ἔδαφος. Ἡ Ἀθηνᾶ στέκεται πίσω ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ, μὲ τὸ ρόπαλό του ἀκουμπισμένο στὸν μηρό της. Ἡ εἰκόνα τοῦ ὤμου εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα καὶ παριστάνει τὸ σύρσιμο τοῦ πτόματος τοῦ Ἑκτορα, ἕνα θέμα ποὺ ἐμφανίζεται αὐτὴν τὴν περίοδο καὶ ἀποτελεῖ τὴν κύρια διακόσμηση μιᾶς ἄλλης ὕδριας τῆς ομάδας.^{36bis}

Σὲ μιὰ ὕδρια στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 84, 5), ὁ Ἡρακλῆς παλεύει μὲ τὸν Ἀχελῷο,³⁷ μιὰ πάλι πολὺ γνωστὴ ἀπὸ τὴν περιγραφή της στὶς *Τραχίνιες* τοῦ Σοφοκλῆ. Ἡ σύνθεση τῶν δύο μορφῶν θυμίζει τὸν Ἡρακλῆ καὶ τὸν Νέσσο στὸ πρῶμο ἀγγεῖο τῆς Ἀθήνας. Ὁ Ἡρακλῆς καταβάλλει τὸν ποτάμιο θεὸ ποὺ ἔχει σῶμα καὶ αὐτιά ταύρου καὶ ἀνθρώπινο πρόσωπο, καὶ σπάει ἕνα ἀπὸ τὰ μαγικὰ κεράτα στὰ ὁποῖα ἐναπόκειται ἡ δύναμή του. Θεότητες τοὺς παρατηροῦν — ἡ Ἀθηνᾶ, ὑψώνοντας τὸ μεγάλο χέρι της, ὁ Ἄρης καὶ ὁ Ἑρμῆς.³⁸ Καὶ θνητοὶ ἐπίσης — ὁ ἡλικιωμένος Οἰνεὺς καὶ ἴσως ἡ κόρη του Δηιάνειρα. Στὸν ὦμο, ὁ Θησέας καὶ ὁ Μινώταυρος. Οἱ θεατὲς δὲν μποροῦν ἀμέσως νὰ ἀναγνωριστοῦν ὡς μιὰ ἐπιλογὴ ἀπὸ τὰ δεκατέσσερα ἀγόρια καὶ κορίτσια, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα γι' αὐτοὺς πρόκειται.

Ἕνα θέμα ποὺ πρωτοεμφανίζεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ εἶναι ὁ φόνος τοῦ γίγαντα Ἀλκυονέα στὸν ὕπνο του ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ. Σὲ μιὰ ὕδρια στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 84, 6), ὁ Ἀλκυονεὺς κοιμᾶται μέσα στὴ σπηλιά του κρατώντας ἀκόμα τὸ τεράστιο ρόπαλό του.³⁹ Ὁ Ἡρακλῆς προχωρεῖ μὲ τὸ ξίφος του· ἡ Ἀθηνᾶ κάθεται ἔξω ἀπὸ τὴ σπηλιά καὶ στὴν ἄκρη τῆς εἰκόνας εἶναι ὁρατὸ ἕνα μέρος τῶν ἀλόγων ἐνδὸς ἄρματος, ποὺ πιθανὸν νὰ ἀνήκει στὸν Ἡρακλῆ. Τὰ μισοαπεικονιζόμενα ὑποζύγια ἄρματος εἶναι ἕνα προσφιλὲς μοτίβο τῆς Ὀμάδας τοῦ Λεάγρου. Τὰ ἄλογα ἔχουν ζωηρὰ πρόσωπα μὲ μεγάλα ρύγχη καὶ ἀνοιχτὰ στόματα. Μιὰ ἄλλη συνηθισμένη λεπτομέρεια στὴν ομάδα εἶναι τὸ τεράστιο στεφάνι ποὺ φοράει ὁ γίγαντας. Μιὰ δεύτερη περιπέτεια τοῦ Ἡρακλῆ ποὺ δὲν ἀπεικονίζεται ὡς αὐτὴν τὴν περίοδο· εἶναι ἡ πάλι μὲ τὸν γιγαντιαῖο Ἀνταῖο, ποὺ ἐμφανίζεται σὲ μιὰ ὕδρια στὸ Μόναχο (πίν. 85, 1).⁴⁰ Καὶ οἱ δύο παλαιστῆς ἔχουν πιάσει ὁ ἕνας τὸν ἄλλον ἀπὸ τὸν ἀγκώνα· ὁ Ἀνταῖος βρίσκεται ἀπὸ κάτω, καὶ ὁ Ἡρακλῆς τοῦ πιέζει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ κάτω. Ἡ Ἀθηνᾶ καὶ ὁ Ἑρμῆς ὑποστηρίζουν τὸν Ἡρακλῆ· τὰ δύο ἄλλα πρόσωπα πρέπει νὰ ἀνήκουν στὴν παράταξη τοῦ Ἀνταίου. Αὐτὸ τὸ ἀγγεῖο εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ φέρουν τὸ ὄνομα τοῦ καλοῦ Λεάγρου. Ἕνα ἄλλο εἶναι ἡ ὕδρια τοῦ Μονάχου μὲ τὸν Ἡρακλῆ καὶ τὸν Κύκνο (πίν. 85, 2).⁴¹ Ὁ Κύκνος ἔχει πέσει στὸ ἕνα γόνατο, καὶ ὁ Ἡρακλῆς τοῦ ἐπιτίθεται μὲ μιὰ μεγάλη πέτρα. Σ'

αὐτὴν τὴ σκηνὴ παριστάνονται συνήθως τὰ ἄρματα τῶν δύο ἀντιπάλων· ἐδῶ, κατὰ τρόπο χαρακτηριστικό, ἔχει ἀπεικονιστεῖ τὸ μπροστινὸ ἥμισυ τῶν ἀλόγων κάθε ἄρματος, μὲ τὴν Ἀθηνᾶ ἐνμέρει ὁρατὴ πίσω ἀπὸ τὰ ἄλογα τοῦ Ἡρακλῆ.

Τώρα θὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς τρωικὲς παραστάσεις. Μιὰ ὕδρια στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο ἀπεικονίζει ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν μῦθο τοῦ νεαροῦ Τρωίλου (πίν. 85, 3).⁴² Ὁ Ἀχιλλέας τὸν ἔχει σκοτώσει πάνω στὸν βωμὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, καὶ μέσα στὴ μανία του τοῦ κόβει τὸ κεφάλι καὶ τὸ ἐκσφενδονίζει πρὸς ἐκείνους ποὺ ἔρχονται νὰ τὸν σώσουν· ὑπάρχουν παλιότερες παραστάσεις αὐτῆς τῆς βίαιης πράξης, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀποτελοῦσαν τμῆμα μιᾶς ἐπικῆς ἀφήγησης. Ἐδῶ, ὅπως εἶδαμε ὅτι συμβαίνει συχνά, ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὶς μορφὲς δὲν εἶναι ἡ πραγματικὴ· οἱ πρῶτοι Τρῶες — Ἐκτωρ καὶ Αἰνείας εἶναι τὰ ὀνόματα ποὺ δίδονται στὶς παλιότερες παραστάσεις — βρίσκονται στὴν πραγματικότητα ἀρκετὰ μακριά. Στὰ ἀριστερὰ ὑπάρχουν τὰ συνηθισμένα μισοαπεικονιζόμενα ὑποζύγια ἐνὸς ἄρματος, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανεὶς σίγουρος σὲ ποιὸν ἀνήκει· ὁ Ἀχιλλέας δὲν ἦρθε μὲ ἄρμα· μπορεῖ νὰ ἀνήκει στὴν ὁμάδα σωτηρίας. Τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἀχιλλέα ἦταν ἀρχικὰ ἀνοιχτό· μετὰ ὁ ζωγράφος τὸ ἔκλεισε καὶ τὸ ἔκανε νὰ κρατᾷ ἕνα ζευγάρι δόρατα. Μπορεῖ νὰ εἶχε σβήσει τὸ ἀνοιχτὸ χέρι, ἀλλὰ κι ἂν ἔγινε ἔτσι, τὸ χρῶμα ποὺ τὸ κάλυπτε ἔχει ἐξαφανιστεῖ τώρα. Στὸν ὦμο, ἀθλητῆς: πυγμάχοι, ἀκοντιστῆς, ἕνας δισκοβόλος καὶ ἕνα ζευγάρι δρομέων.

Μιὰ προηγούμενη στιγμή στὸν ἴδιο μῦθο ἀπεικονίζεται σὲ μιὰ ὕδρια στὸ Μόναχο (πίν. 86).⁴³ Ὁ Ἀχιλλέας, μπροστὰ στὸν βωμὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, ἔχει ἀκουμπήσει τὰ δόρατά του καὶ κρατᾷ τὸν Τρωῖλο ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο, σὰν νὰ εἶναι ἔτοιμος νὰ τὸν πετάξει πάνω στὰ σκαλοπάτια ἢ ἴσως νὰ ἐκσφενδονίσει ὀλόκληρο τὸ σῶμα, ὅχι μόνο τὸ κεφάλι, πρὸς τὸν ἐχθρό.⁴⁴ Ἡ Ἀθηνᾶ στέκεται στητὴ καὶ εὐθυτενῆς, σὰν νὰ θέλει νὰ προστατεύσει τὰ νῶτα τοῦ Ἀχιλλέα. Ἡ ὁμάδα σωτηρίας βγαίνει ἀπὸ τὴν πύλη τῆς πόλης: ἕνα ἄρμα, ὁρατὸ κατὰ τὸ ἥμισυ, μὲ ἄλογα ποὺ καλπάζουν, ἕνας πολεμιστῆς μὲ ὅπλισμὸ ὀπλίτη, ἕνας τοξότης. Ὁ Πρίαμος κάθεται κουλουριασμένος στὸ μέσο, κρατώντας τὸν λαιμό του σὲ μιὰ χειρονομία ἀπελπισίας.⁴⁵ Τὸ δέντρο μπροστὰ ἀπὸ τὴν πύλη φτάνει ὡς τὴν παράσταση τοῦ ὦμου, ἡ ὁποία γιὰ πρώτη φορὰ ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς κύριας σκηνῆς. Ἀπεικονίζει τὰ τείχη τῆς Τροίας, μὲ τοὺς προμαχῶνες γεμάτους ἄντρες· δύο πολεμιστῆς εἶναι ὁρατοί, καὶ ἕνας τοξότης ποὺ στρέφεται καὶ τεντώνει τὸ τόξο του ἐναντίον τοῦ Ἀχιλλέα· ἕνας τρίτος πολεμιστῆς σηκώνεται καὶ δροσίζεται πίνοντας ἀπὸ ἕνα κέρας. Ὑπάρχει ἐπίσης καὶ ἕνας ἡλικιωμένος ἄντρας, καὶ τρεῖς γυναῖκες ἀπλώνουν τὰ χέρια πρὸς τὸ μέρος τῆς φριχτῆς σκηνῆς ἢ χτυποῦν τὰ κεφάλια τους. Εἶναι φανερό ὅτι οἱ ἀποστάσεις ὅπως ἀποδίδονται δὲν πρέπει νὰ θεωρηθοῦν οἱ πραγματικῆς. Ὁ Πρίαμος δὲν βρίσκεται στὸ ἱερὸ τοῦ Ἀπόλλωνα, ἀλλὰ ἀκριβῶς ἔξω ἀπὸ τὴν πύλη τῆς πόλης (ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο François)· μὲ ἄλλα λόγια, πρέπει νὰ φανταστοῦμε ἕνα μεγάλο κενό — ἂν κρίνουμε ἀπαραίτητο νὰ μεταφρά-

σουμε την εικόνα σε ρεαλιστική παράσταση — ανάμεσα στο άριστερό τμήμα της εικόνας, συμπεριλαμβανομένου του Πριάμου, και στην ομάδα στα δεξιά της· ο ζωγράφος τὰ ἔβαλε καὶ τὰ δύο τὸ ἓνα πλάι στὸ ἄλλο χωρὶς νὰ θεωρήσει ἀπαραίτητο νὰ λάβει ὑπόψη του τὴν ἀπόσταση.

Μιὰ ἐξαιρετικὴ παράσταση σὲ μιὰ ὑδρία, ποὺ ἐπιγράφεται μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Λεάγρου, στὸ Würzburg, ἔχει πάρει τὸ θέμα της ἀπὸ τὴν ᾿Αλωση τῆς Τροίας (πίν. 85, 4).⁴⁶ Ὁ Νεοπτόλεμος σκοτώνει τὸν ἡλικιωμένο Πρίαμο ἐπάνω στὸν βωμὸ τοῦ Διός. Τὸ σύμπλεγμα πλαισιώνεται ἀπὸ δύο μορφὲς γυναικῶν. Γυναικεῖες μορφὲς εἶναι συνηθισμένες σ' αὐτὴ τὴ σκηνή, καθισμένες ἢ ζαρωμένες ἀπὸ τὸν φόβο κοντὰ στὸν βωμὸ σὲ στάσεις ἀπελπισίας· ἐδῶ στέκονται στητὲς καὶ φαίνονται νὰ ἐπικαλοῦνται τὴ θεϊκὴ ἐκδίκηση, ἢ ὁποῖα πράγματι ἀκολούθησε: «γιατί», μὲ τὰ λόγια τοῦ Πινδάρου, «ὁ ᾿Απόλλων ὀρκίστηκε ὅτι ἐκεῖνος ποὺ σκότωσε τὸν ἡλικιωμένο Πρίαμο ἐπάνω στὸν βωμὸ τοῦ σπιτιοῦ του, οὔτε κι αὐτὸς θὰ ἐπέστρεφε στὸ σπίτι του ἢ θὰ ἔφτανε στὰ γηρατεία».⁴⁷ Δύο μισοαπεικονισμένα ὑποζύγια ἄρματος κλείνουν γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ τὴν παράσταση στὶς ἄκρες της. Στὸν ὄμο ὑπάρχει τὸ γνωστὸ ἐπεισόδιο τοῦ ᾿Αχιλλέα καὶ τοῦ Αἴαντα στὸ παχνίδι τους (πίν. 85, 5). Ἡ ᾿Αθηνᾶ τοὺς προειδοποιεῖ καὶ δύο πολεμιστὲς μὲ ἓναν τοξότῃ συμπληρώνουν τὴν παράσταση γιὰ νὰ καλύψουν τὸ ἀπαιτούμενο μῆκος. Οἱ ἥρωες δὲν εἶναι ἥρεμοι καὶ ἀπορροφημένοι ὅπως στὸν ᾿Εξηκία, ἀλλὰ τόσο ἀνήσυχοι ποὺ ἔχουν σχεδὸν ἀφήσει τὰ καθίσματά τους.

Μιὰ ὑδρία στὸ Μόναχο ἀπεικονίζει ἓνα ἄλλο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν ᾿Αλωση τῆς Τροίας (πίν. 87, 2), τὸν Αἰνεΐα ποὺ μεταφέρει ἐπάνω στὴν πλάτη του τὸν πατέρα του ᾿Αγχίση σὲ ἀσφαλὲς μέρος.⁴⁸ εἶναι μιὰ δημοφιλὴς σκηνὴ στὸν ὕστερο ἕκτο αἰῶνα, ποὺ ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο τὸ ἀντίστοιχο τῆς ομάδας τοῦ Αἴαντα ποὺ ἐπανακτᾷ τὸ σῶμα τοῦ ᾿Αχιλλέα. Ὁ Αἰνεΐας ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὸν νεαρὸ γιό του, δύο βαριὰ ὀπλισμένους πολεμιστὲς καὶ ἓναν τοξότῃ. Ἐνα τμήμα τῆς ἀριστερῆς μορφῆς λείπει, καὶ αὐτὸ κάνει κάπως ἀσαφὴ τὴ σύνθεση. Οἱ μορφὲς στὸ μέσο ἦταν πλαισιωμένες, ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Würzburg, ἀπὸ τὶς στητὲς μορφὲς δύο γυναικῶν ποὺ θρηνοῦν.⁴⁹ ἀποτελοῦν ἓνα φόντο λύπης γιὰ τὴν ἐλπιδοφόρα μπροστινὴ σκηνή. Αὐτὴ ἡ ὑδρία ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ σπάνια ἄποψη ποὺ μᾶς δίνει, στὴν παράσταση τοῦ ὄμου, ἐνὸς κεραμικοῦ ἐργαστηρίου (πίν. 87, 1):⁵⁰ ἓνας ἀγγειοπλάστης πλάθει ἓνα μεγάλο ἀγγεῖο πάνω στὸν τροχό, ποὺ τὸν περιστρέφει ἓνα ἀγόρι· ἓνα ἄλλο ἀγγεῖο μεταφέρεται ἔξω γιὰ νὰ στεγνώσει· ἓνας ψηλὸς μεταφορέας φέρνει καύσιμα γιὰ τὸν κλίβανο, ποὺ τὸν ὑποδαυλίζει ἓνας ἐργάτης· ἓνας ζωγράφος, ἐκτὸς ἂν πρόκειται γιὰ ἐπιθεωρητὴ, κρατάει ἓναν ἀμφορέα πάνω στὰ γόνατά του· στὸ μέσο βρίσκεται ὁ ἀσπρομάλλης ἰδιοκτήτης, ποὺ μοιάζει πολὺ μὲ τὸν ᾿Αγχίση, καὶ κρατάει ἓνα σκῆπτρο ὅπως καὶ ὁ ᾿Αγχίσης.

Ἡ τελευταία σκηνὴ ἀπὸ τὸν τρωικὸ κύκλο, μὲ τὴ σειρὰ τῆς ἱστορίας, βρίσκεται σὲ μιὰ ὑδρία στὸ Βερολίνο (πίν. 87, 3).⁵¹ Ὁ Νεοπτόλεμος ὁδηγεῖ τὴν Πολυ-

ξένη στὸν τάφο τοῦ Ἀχιλλέα ὅπου θὰ τὴ θυσιάσει. Ὁ τάφος εἶναι ἓνας μεγάλος λευκὸς τύμβος σὲ μιὰ μοναχικὴ τοποθεσία· ἓνας λαγὸς διακρίνεται δίπλα του, καὶ ἓνα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ μεγάλα φίδια ποὺ εἰκονίζονται συχνὰ κοντὰ στὰ μνήματα. Στὸν ἀέρα πετάει ἓνας μικρὸς φτερωτὸς πολεμιστὴς· εἶναι ἡ *ψυχὴ* ἢ τὸ *εἶδωλον*, ἡ σκιά, τοῦ Ἀχιλλέα. Στὰ ἀριστερά, δύο πολεμιστὲς στέκονται ὁ ἓνας πλάι στὸν ἄλλον σὰν φρουροί, καὶ μισοδιακρίνονται τὰ ἄλογα ἑνὸς ἄρματος, μὲ ἓναν τρίτο πολεμιστὴ πίσω ἀπὸ τὰ ἄλογα.

Μιὰ ὑδρία στὸ Μόναχο ἀπεικονίζει ἓνα γνωστὸ ζευγάρι (πίν. 87, 4).⁵² Ὁ Αἶας γονατίζει καὶ σηκώνει στοὺς ὤμους του τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα. Μιὰ μικρὴ μορφὴ ἑνὸς πολεμιστὴ διακρίνεται στὸν ἀέρα, τὸ πνεῦμα τοῦ νεκροῦ Ἀχιλλέα. Ὁ Αἶας ἔχει καρφώσει τὰ δύο του δόρατα στὸ ἔδαφος, γιὰ νὰ τὰ ξαναπιάσει μόλις ἐξισορροπήσει τὸ φορτίο του. Τὰ δόρατα περιορίζουν τὴν κύρια ὁμάδα ἀπὸ τὰ ἀριστερά· τὸ κατακόρυφο χάρισμα τῶν δοράτων ἐπαναλαμβάνεται μὲ τὴ γραμμὴ τῶν ποδιῶν τοῦ Ἀχιλλέα καὶ μὲ τὰ μακριὰ του μαλλιά ποὺ πέφτουν πρὸς τὰ ἐμπρός, ἓνα παραδοσιακὸ στοιχεῖο στὴν παράσταση. Στὸ βάθος ἡ μάχη συνεχίζεται· στὰ δεξιά, ἓνας Ἕλληνας πολεμιστὴς — ἴσως ὁ Μενέλαος ἢ ὁ Ὀδυσσεύς· στὰ ἀριστερά, δύο Τρῶες ποὺ τὸν ἀντικρίζουν. Τὰ ἄλογα ἑνὸς ἄρματος, μισοαπεικονισμένα, καλπάζουν. Εἶναι ἓνα πολὺ μαῦρο ἀγγεῖο· οἱ μορφὲς καλύπτουν ὁλόκληρη σχεδὸν τὴν ἐπιφάνεια. Τὸ θέμα εἶναι παλιό, ἀλλὰ ζωγραφισμένο σὰν νὰ ἦταν καινούριο, καὶ ἡ αἴσθησις τοῦ βάρους καὶ τῆς προσπάθειας ἔχει καλὰ ἀποδοθεῖ.

Μιὰ σπανιότερη παράσταση, ἀντίστοιχη πρὸς τὸ δοκιμασμένο ἀπὸ τὸν χρόνο σύμπλεγμα τοῦ Αἶαντα μὲ τὸ σῶμα τοῦ Ἀχιλλέα, ἐμφανίζεται σὲ μιὰ ὑδρία στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 87, 5).⁵³ Ἕνας Ἕλληνας πολεμιστὴς ἔχει σηκώσει τὸ νεκρὸ σῶμα μιᾶς Ἀμαζόνας στὴν πλάτη του καί, ἀφήνοντας τὴν ἀσπίδα του, τὸ μεταφέρει μακριὰ ἀπὸ τὴ μάχη. Τὸ ζευγάρι αὐτὸ θεωρήθηκε συνήθως ὅτι εἶναι ὁ Ἀχιλλεὺς καὶ ἡ Πενθεσίλεια· ἄλλοι σκέφτηκαν τὸν Θησέα, μὲ τὸ σῶμα τῆς Ἀμαζόνας Ἀντιόπης, ποὺ πῆγε μὲ τὸ μέρος του καὶ ἔπεσε πολεμώντας ἐναντίον τοῦ ἴδιου τοῦ λαοῦ. Ἕνας πολεμιστὴς καὶ ἓνας τοξότης βαδίζουν μπροστὰ τους, ἐνῶ ἓνας ἄλλος πολεμιστὴς ξαναγυρίζει βιαστικὰ στὴ μάχη, κινούμενος πάνω ἀπὸ μιὰ πληγωμένη Ἀμαζόνα ποὺ κείτεται στὸ ἔδαφος. Αὐτὴ, ὅπως καὶ ἡ προηγούμενη, εἶναι μιὰ ἀξιοσημεῖωτη παράσταση.

Περιοριστήκαμε στὶς ὑδρίες τῆς Ὀμάδας τοῦ Λεάγρου. Ἡ μέση ποιότητα εἶναι ὑψηλὴ· καὶ εἴτε κοιτάζει κανεὶς φωτογραφίες ἀγγείων, εἴτε τὰ ἴδια τὰ ἀγγεῖα, πρέπει κάτι νὰ ποῦμε γιὰ τὴν παράσταση ποὺ εἶναι ὁλόκληρη ὁρατὴ ὅταν κάποιος τὴν κοιτάζει καὶ δὲν χρειάζεται νὰ τὴν παρακολουθήσει ἀκολουθώντας μιὰ σειρὰ ἀπὸ καμπύλες. Καὶ καθὼς οἱ παραστάσεις ἔχουν ὅλες τὸ ἴδιο σχῆμα, καὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ θέματα εἶναι παρμένα ἀπὸ ἓναν ἀπὸ τοὺς δύο κύκλους, τοὺς ἄθλους τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τὴν ἱστορία τῆς Τροίας, ἔχουμε, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, τὴν αἴσθησις ὅτι κοιτάζουμε ἓνα εἰκονογραφημένο σύνολο πάνω σὲ

έναν τοίχο ή μέσα σέ ένα βιβλίο. Ἀπό ἀποψη τεχνοτροπίας, ὅλες αὐτὲς οἱ ὑδρίες ἔχουν πολλὰ κοινά, καὶ πρέπει νὰ ζωγραφίστηκαν στὸ ἴδιο ἐργαστήριο, ἀλλὰ δὲν εἶναι ὅλες ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι θὰ ἦταν ἀρκετὰ εὐκολο νὰ διακρίνουμε τοὺς διάφορους καλλιτέχνες ἀνάμεσά τους, ἀλλὰ αὐτὸ ἀποδεικνύεται δύσκολο καὶ δὲν ἔχει γίνεи ἀκόμα. Λίγες προσωπικότητες ὥστόσο μποροῦν νὰ ξεχωρίσουν ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους, καὶ θὰ τελειώσουμε μὲ μιὰ ματιὰ σὲ ἓναν ἀπὸ αὐτοὺς, τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀχελώου,⁵⁴ ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ ἓναν ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὸ Βερολίνο (πίν. 88, 1).⁵⁵ Ὁ Ἡρακλῆς καταβάλλει τὸν πανικόβλητο ποτάμιο θεὸ καὶ τοῦ σπάει τὸ ἓνα κέρατο. Ὁ Ἑρμῆς κάθεται παρατηρώντας τους καὶ προσθέτει μιὰ γεύση καρικατούρας στὴ σκηνή: αὐτὸς ὁ ζωγράφος ἔχει μιὰ κωμικὴ φλέβα καὶ ποτὲ δὲν δείχνει τὴ βαθιὰ σοβαρότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου ὡς σύνολο. Ἕνας θάμνος προμηθεύει τὰ κλαδιά, ἡ παρουσία τῶν ὁποίων εἶναι σχεδὸν ὑποχρεωτικὴ στὸ βάθος τῶν παραστάσεων τοῦ ὕστερου μελανόμορφου. Οἱ ἐπιγραφὲς εἶναι χωρὶς νόημα.

Σοβαρὴ, ὅσο τὰ θέματα τὸ ἐπιτρέπουν, εἶναι ἡ ἀπόδοση δύο περιπετειῶν τοῦ Ἡρακλῆ σὲ ἓναν ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου στὴ Συλλογὴ Marchesa Isabella Guglielmi στὴ Ρώμη (πίν. 88, 2-3). Ὁ Ἡρακλῆς, ὀπλισμένος μὲ ρόπαλο καὶ τόξο, τρέχει πίσω ἀπὸ τὸν Ἑρμάνθιο κάπρο. Τὸ ἴδιο δέντρο ὅπως καὶ πρὶν, ἀλλὰ ὄχι ἐπιγραφές. Τὸ πουλὶ μὲ τὸ γυναικεῖο κεφάλι, μιὰ σειρήνα, εἶναι πιθανὸν ἓνας καλὸς οἰωνός. Ἡ ἄλλη παράσταση εἶναι μοναδική· ὁ Ἡρακλῆς, ἔχοντας ἀποκτήσει τὰ χρυσὰ μῆλα τῶν Ἑσπερίδων, τρέχει κρατώντας τα σὲ ἓνα βραχῶδες τοπίο.⁵⁶ Ὅτι δηλώνεται ἓνα ἀνώμαλο ἔδαφος, καὶ ὄχι, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ νομίσαι κανεὶς, νερό, ἀποδεικνύεται ἀπὸ ἄλλα ἀγγελῖα καὶ ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τοῦ βράχου σὲ ἓναν ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου ποὺ βρισκόταν στὸ ἐμπόριο τοῦ Λονδίνου τὸ 1968 (πίν. 88, 4).^{56bis} Σὲ κάθε πλευρά, ἡλικιωμένοι συμποσιαστές, ἓνας ἀπὸ τοὺς ὁποίους σηκώνει ἓνα κορίτσι στὸν ὦμο του. Οἱ ἴδιοι συμποσιαστές ἐμφανίζονται καὶ σὲ ἄλλα ἀγγελῖα τοῦ ζωγράφου, γιὰ παράδειγμα σὲ ἓναν ἐλικωτὸ κρατήρα στὸν Τάραντα, ὁ ὁποῖος, ὅπως τὰ περισσότερα πρῶιμα ἀγγελῖα αὐτοῦ τοῦ σχήματος, εἶναι διακοσμημένος μόνο στὸν λαιμό, ἐνῶ τὸ σῶμα εἶναι βαμμένο μαῦρο. Ἡ ἐπάνω ζώνη τοῦ λαιμοῦ ἔχει ἄρματα, μὲ τοὺς ἡνιόχους τους νὰ ἀνεβαίνουν σ' αὐτά· στὴν κατώτερη, ἄντρες καὶ νεαροὶ συμποσιάζουν, κρατώντας μακριὰ κλαδιά, ἐνῶ μιὰ γυναῖκα κάθεται πάνω σὲ μιὰ κλίνη καὶ προσφέρει ἓνα λουλούδι· σὲ κάθε ἄκρῃ τῆς κλίνης ἓνας γυμνὸς ἄντρας χορεύει· ἡ σκυλίτσα ἔχει τὸ κόκκαλό της. Ἐτσι τελειώνει αὐτὴ ἡ ὀμάδα, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται μὲ ἐλαφρὲς παραλλαγές. Ὁ συμποσιάζων ἄντρας ἐμφανίζεται πάλι σὲ ἓναν ἀμφορέα στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 88, 5).⁵⁷ Ἕνας ἄλλος ἄντρας παίζει αὐλό, καὶ οἱ χορευτὲς εἶναι γυναῖκες. Ἕνα ἰδιαίτερο συμπόσιο ἀπεικονίζεται σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀγγελῖα τοῦ ζωγράφου, ἓναν ἀμφορέα παναθηναϊκοῦ σχήματος στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 88, 6).⁵⁸ Ὁ Ἡρακλῆς, παίζοντας αὐλό, βαδίζει

ζει πίσω από τον Έρμη που παίζει λύρα και τραγουδάει, και ακολουθείται από τον πειστό Ιόλαο. Ο Έρμης συνοδεύεται από μια κατσίκα, ο Ήρακλῆς από ένα μοσχάρι που μουγκανίζει. Υπάρχει αρκετός θόρυβος σ' αυτήν την εικόνα. Μεγάλα στεφάνια, και τὸ συνηθισμένο δέντρο. Βλέπει κανείς τις νευρώδεις, μέσης ηλικίας, αρκετά ἐπιτηδευμένες μορφές τοῦ ζωγράφου, με τοὺς εὐκίνητους λαιμούς, τὰ γουρουνίσια μάτια, τις προβοσκοειδεῖς μύτες και τὰ ἐπικλινῆ μέτωπα.

Ἡ Ὁμάδα τοῦ Λεάγρου εἶναι ἡ τελευταία μεγάλη ὁμάδα τῶν ἀττικῶν μελανόμορφων ἀγγείων. Πολλοὶ μεγάλου μεγέθους μελανόμορφοι ἀμφορεῖς με λαιμὸ ἐξακολούθησαν νὰ παράγονται στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ πέμπτου αἰῶνα, ἀλλὰ τὰ περισσότερα μελανόμορφα ἀγγεῖα εἶναι τώρα μικρά. Ἀνάμεσά τους σημαντικὲς εἶναι οἱ λήκυθοι· ἔχουν πολὺ ἐνδιαφέροντα θέματα, και τὸ σχέδιο, ἂν και ὄχι σπουδαῖο, εἶναι συνήθως ζωηρὸ και μερικὲς φορὲς χαριτωμένο. Ἡ δεσποινὶς Haspels μᾶς ἔδωσε μιὰ θαυμάσια περιγραφή τους στὸ βιβλίο της *Attic Black-figured Lekythoi*. Τὰ τελευταῖα ἀπὸ αὐτὰ ἀνήκουν στὰ μέσα τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Ἡ παλιὰ τεχνικὴ ἐξακολούθησε νὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα, και αὐτὸ θὰ εἶναι τὸ θέμα μας στὸ τελευταῖο μας κεφάλαιο.

ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ

ΜΕ ΤΗΝ ΟΜΑΔΑ τοῦ Λεάγρου φτάνουμε στίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ ἔκτου αἰώνα, καί βρίσκουμε τὸν μελανόμορφο νὰ συναγωνίζεται ἀκόμα, ὄχι χωρὶς ἐπιτυχία, τὴν καινούρια ἐρυθρόμορφη τεχνική, ἀλλὰ ἡ ἐρυθρόμορφη γρήγορα πῆρε τὸ πάνω χέρι· ἡ μελανόμορφη περιοριζόταν ὀλοένα καὶ περισσότερο σὲ μικρά, ἀσήμαντα ἢ κακοφτιαγμένα ἀγγεῖα, καὶ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ πέμπτου αἰώνα εἶχε σχεδὸν ἐκλείψει. Μὲ μιὰ μεγάλη ἐξαίρεση. Τὰ ἔπαθλα στοὺς Μεγάλους Παναθηναϊκοὺς ἀγῶνες, ποὺ γίνονταν μία φορὰ κάθε τέσσερα χρόνια, ἦταν ἀμφορεῖς μὲ τὸ περίφημο ἀττικὸ λάδι, καὶ γι' αὐτὰ τὰ ἐπίσημα ἀγγεῖα κρατήθηκε ἡ παλιὰ τεχνική. Ἑκατοντάδες παναθηναϊκῶν ἀμφορέων, ἂν ὑπολογίσουμε τὰ θραύσματα, ἔχουν φτάσει ὥς ἐμᾶς, ὁ παλιότερος ἀπὸ τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ ἔκτου αἰώνα, ὁ τελευταῖος ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχή. Μᾶς δίνουν τὴ δυνατότητα νὰ ἀνακεφαλαιώσουμε τὴν ἱστορία τῆς μελανόμορφης ἀγγειογραφίας, ὄχι ἀπὸ τὴν ἀρχή, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ Κλειτία ἢ τοῦ πρώιμου Λυδοῦ· καὶ νὰ συνεχίσουμε τὴν ἱστορία μέσα ἀπὸ τὸν πέμπτο καὶ τὸν τέταρτο αἰώνα ὥς τὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ εἶχε ἀπὸ καιρὸ παύσει νὰ ὑφίσταται.¹

Τὸ σχῆμα τοῦ παναθηναϊκοῦ ἀγγείου, μὲ τὸ διογκωμένο σῶμα, τὸν κοντὸ λεπτὸ λαιμό, τὴν περιορισμένη βάση καὶ τὸ μικρὸ πόδι, παραμένει πάντοτε τὸ ἴδιο στὰ βασικά του στοιχεῖα, παρόλο ποὺ ὁ τύπος του μεταβάλλεται βαθμιαῖα γιὰ νὰ ταιριάζει μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῶν προτιμήσεων. Τὰ θέματα τῶν παραστάσεων παραμένουν τὰ ἴδια. Στὴν μπροστινὴ ὄψη μιὰ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς, σὲ πολεμικὴ στάση, ἀνάμεσα σὲ δύο κίονες ποὺ ἐπιστέφονται ἀπὸ πετεινοὺς, μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων*, «ἓνα βραβεῖο ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τῶν Ἀθηνῶν». Στὴν πίσω ὄψη μιὰ παράσταση τοῦ εἵδους τοῦ ἀγωνίσματος στὸ ὁποῖο πέτυχε ὁ νικητής. Ἡ τεχνοτροπία τῆς πίσω ὄψης εἶναι ἀνεπιτήδευτη· μὲ ἄλλα λόγια, ἂν ἐξαιρέσουμε τὴν παλιομοδίτικη τεχνικὴ, ἡ ζωγραφικὴ ἀκολουθεῖ τὶς φυσικὲς τάσεις τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἡ τεχνοτροπία στὴν μπροστινὴ ὄψη, μὲ τὴν Ἀθηνᾶ ἀνάμεσα

¹ Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο VIII βλ. σ. 147-151.

στοὺς κίονες, εἶναι ἀνεπιτήδευτη κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου, ὅχι ὅμως μετὰ ἀπὸ αὐτὴν· στὴν περίοδο τῆς πρὸ ἐλεύθερης τέχνης παραμένει παραδοσιακὴ καὶ «ἀρχαϊκὴ», ἀκριβῶς ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὰ ἀθηναϊκὰ νομίσματα — ὅχι φυσικὰ ἀληθινὰ ἀρχαϊκὴ, ἀλλὰ ἓνα ἐπιτηδευμένο μίγμα παλίου καὶ καινούριου.

Ἀθλητικοὶ ἀγῶνες ἀναφέρεται ὅτι εἰσῆχθησαν στὰ Παναθήναια τὸ ἔτος 566, καὶ εἶναι φυσικὸ νὰ συνδέσουμε αὐτὴ τὴ χρονολογία μὲ ἐκεῖνον ποὺ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία του φαίνεται νὰ εἶναι ὁ παλιότερος ἀπὸ τοὺς παναθηναϊκοὺς μας ἀμφορεῖς. Τὸ ἀγγεῖο Burgon στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 89-90),² ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ τὸν ἐπιστήμονα ποὺ τὸ βρῆκε, δὲν ἀπονεμήθηκε σὲ ἓναν ἀθλητικὸ ἀγῶνα, ἀλλὰ σὲ ἓναν ἵππικόν· μπορεῖ λοιπὸν νὰ εἶναι παλιότερος ἀπὸ τὸ 566.³ Ἡ τεχνοτροπία δείχνει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πολὺ παλιότερος, καὶ εἶναι ἀρκετὰ πιθανὸ τὸ ἔθιμο νὰ δίνουν ἀμφορεῖς ὡς ἔπαθλα νὰ καθιερώθηκε ταυτόχρονα γιὰ ὅλα τὰ ἀγωνίσματα.

Ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ αὐτοῦ τοῦ γενικοῦ σχήματος κατασκευάζονταν ἀπὸ πολὺν καιρὸ στὴν Ἀττική. Μποροῦν νὰ ἀνιχνευτοῦν ὡς τὴν ὕστερη Γεωμετρικὴ περίοδο,⁴ καὶ εἶναι πιθανὸν νὰ χρησιμοποιοῦνταν ἀπὸ παλιὰ ὡς δοχεῖα λαδιοῦ. Τὸ ἀγγεῖο Burgon εἶναι κοντόχοντρο· ἄς τὸ συγκρίνουμε μὲ μερικοὺς ὑστερότερους παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς, ὅλους στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, γιὰ νὰ δοῦμε πῶς ἐξελίχθηκε τὸ σχῆμα.⁵ Πρὸς τὸ παρὸν ἐξετάζουμε μόνον τὸ σχῆμα. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λονδίνου B 134, τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφιλήτου, τοῦ 530 περίπου, ὁ λαιμὸς εἶναι κοντότερος, τὸ σῶμα μακρύτερο καὶ ὁλόκληρο τὸ ἀγγεῖο δίνει μιὰ βαθύτερη ἐντύπωση συγκεντρωμένης δύναμης (πίν. 93, 2). Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λονδίνου B 133, τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐχαρίδη, τοῦ 480 περίπου, τὸ σχῆμα εἶναι ἀκόμα ἰσχυρότερο καὶ συμπαγέστερο· ὁ ὦμος εἶναι ψηλότερος, οἱ λαβὲς πλησιέστερα στὸν λαιμό, τὸ στόμιο καὶ τὸ πόδι πρὸς ἴση, καὶ εἶναι ἔμφανως μεγαλύτερη ἢ εἰσέχουσα καμπύλη στὸν ὦμο καὶ στὴ βάση. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λονδίνου B 606, τοῦ 400 περίπου, ἡ εἰσέχουσα καμπύλη στὴ βάση καὶ στὸν ὦμο εἶναι πρὸς τονισμένη, καὶ ἡ γραμμὴ ἔχει γίνεи χαλαρότερη. Ὁ ἀμφορέας τοῦ Λονδίνου B 604 (πίν. 100, 3-4), τοῦ 366 περίπου, ἔχει μιὰ καινούρια κομψότητα: ἡ καμπύλη τοῦ λαιμοῦ συνεχίζεται ἀπαλὰ πρὸς τὸ διευρυνόμενο στόμιο, τὸ ὁποῖο τώρα εἶναι κοῖλο ἀντὶ γιὰ κυρτό· καὶ σὰν νὰ ὑπάρχει ἡ πρόθεση νὰ ἀναπληρωθεῖ ὁ ἐλαφρότερος «τονισμός»* ἀνάμεσα στὸν λαιμὸ καὶ τὸ στόμιο, τὸ πόδι ἀποκτᾷ ἓνα χεῖλος στὸ πάνω μέρος του. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λονδίνου 611, τοῦ 327 π.Χ., ἡ κομψότητα εἶναι ἐξεζητημένη· ὁ λαιμὸς καὶ οἱ λαβὲς εἶναι μακρύτερα, ἡ βάση ραδιώτερη, οἱ ἀναλογίες ἔχουν χαλάσει.

Ἄς ἐπιστρέψουμε στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα Burgon (πίν. 89-90). Ὅπως καὶ

* Βλ. σ. 68.

τὸ ἴδιο τὸ ἀγγεῖο, ἢ Ἀθηνᾶ εἶναι κοντόχοντρη. Τὸ ἔνδυμά της, ἕνας πέπλος, εἶναι ἀπλό, καὶ δὲν δηλώνονται πτυχές. Ἡ περικεφαλαία, ὅπως σὲ ὅλους τοὺς παλιότερους παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς, δὲν εἶναι παρὰ ἕνας στρογγυλὸς σκουῖφος στὸν ὁποῖο εἶναι προσαρμοσμένο ἕνα ψηλὸ λοφίο. Ἡ αἰγίδα εἶναι μιὰ κοντὴ καὶ φαρδιά ποδιά, ποὺ καλύπτει μόνο τὸ στῆθος, πλαισιωμένη ἀπὸ μερικὰ μεγάλα φίδια. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας εἶναι ἕνα παχουλὸ δελφίνι. Ἀπὸ ὀρισμένες ἀπόψεις ἡ διακόσμηση δὲν εἶναι ἀκόμα τυποποιημένη. Δὲν ὑπάρχουν κίονες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ μορφή, δὲν ὑπάρχει ταινία μὲ γλωσσοειδὲς κόσμημα ἀπὸ πάνω· ὁ λαιμὸς τοῦ ἀγγείου ἔχει μιὰ σειρήνα στὴ μιὰ πλευρὰ καὶ μιὰ γλαύκα στὴν ἄλλη ἀντὶ γιὰ τὸ φυτικὸ κόσμημα ποὺ σύντομα ἔγινε ὑποχρεωτικόν. Ἡ παράσταση στὴν πίσω ὄψη παριστάνει μιὰ ἵπποδρομία ἑνὸς ἰδιαίτερου εἵδους, τὴ *συνωρίδα*, ποὺ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴν ἄρματοδρομία· ἕνα ζευγάρι ἀλόγων ὁδηγεῖται ἀπὸ ἕναν νεαρὸ ἄντρα ποὺ κάθεται μέσα σὲ ἕνα ἐλαφρὸ κάρο μὲ τὰ πόδια τοῦ ἀκουμπισμένα σὲ μιὰ σανίδα ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸν ζυγόν. Οἱ τροχοὶ εἶναι καροτροχοί, καὶ οἱ λαιμαριὲς τῶν ἀλόγων εἶναι σὰν τὴ λαιμαρία τοῦ μουλαριοῦ ποὺ εἶδαμε στὴν πλάκα τοῦ Ἐξηκία (πίν. 74, 4).^{*} Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μαστίγιον, ὁ ὁδηγὸς κρατᾷ ἕνα μακρὸ καλάμι ποὺ εἶναι κυρτὸ στὴν ἄκρη τοῦ καὶ ἐφοδιασμένο μὲ δύο αἰωρούμενα μεταλλικὰ ἐλάσματα προοριζόμενα γιὰ νὰ παρακινοῦν τὸ ἄλλογο. Τὸ ἴδιο ὄργανο ἐμφανίζεται σὲ μιὰ κύλικα στὸ Λοῦβρο κοντὰ σὲ ἕνα ζευγάρι μουλάρια (πίν. 91, 2).⁶ Στὶς λίγες ὑστερότερες παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ ἀθλήματος τροχοὶ ἄρματος ἔχουν ἀντικαταστήσει τοὺς καροτροχοὺς, καὶ ὁ ὁδηγὸς ἀρκεῖται σὲ ἕνα μαστίγιον.⁷ Ἡ τεχνοτροπία στὸ ἀγγεῖο Burgon εἶναι σύγχρονη μὲ τὴν παλιότερη δουλειὰ τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ εἶναι πιὸ ἀδέξια· τὸ πλησιέστερο παράδειγμα πρὸς αὐτὴν εἶναι μιὰ πλάκα μὲ πρόθεση στὸ Λοῦβρο (πίν. 91, 1).⁸

Ὁ ἀποσπασματικὸς παναθηναϊκὸς ἀμφορέας στὴ Halle εἶναι σύγχρονος μὲ τὸν Burgon ἢ λίγο ὑστερότερος, ἀλλὰ πολὺ καλύτερης ποιότητος.⁹ Ἡ ἐπιγραφὴ δὲν ἔχει διατηρηθεῖ, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει σχεδὸν ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ ἀγγεῖο ποὺ προοριζόταν γιὰ ἔπαθλο. Σώζεται μικρὸ μέρος μόνο ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ, ἀλλὰ διατηρεῖται τὸ μεγαλύτερο τμῆμα τῆς παράστασης στὴν πίσω ὄψη, τρεῖς ρωμαλέοι δρομεῖς, ἕνας νεαρὸς καὶ δύο ἄντρες (πίν. 91, 3). Ἀπὸ πάνω τοὺς ὑπάρχει τμῆμα μιᾶς ἐπιγραφῆς, τὸ τέλος τῆς λέξης *ἀνδρῶν*.¹⁰ Πρόκειται γιὰ ἕνα ἐξαιρετικὸ πρῶμο παράδειγμα τῆς τρέχουσας στάσης ποὺ πρωτοεμφανίζεται αὐτὴ τὴν ἐποχή:¹¹ τὸ μπροστινὸ πόδι εἶναι ἀνασηκωμένο ἔτσι ποὺ ὁ μηρὸς νὰ εἶναι ὀριζόντιος καὶ τὸ ἄκρο πόδι πολὺ μπροστά, τὸ χέρι τῆς ἴδιας πλευρᾶς τοῦ σώματος ἀνυψωμένο, μὲ τοὺς δύο βραχίονες ὀριζόντιους, καὶ τοὺς πήχεις σὲ ὀρθὲς γωνίες. (Ἐδῶ καὶ τὸ πίσω πόδι, ὅπως συμβαίνει συχνά, εἶναι ἀνασηκωμένο ἀπὸ τὸ ἔδαφος.) Ἡ υποδήλωση τῆς ἀστραπιαίας ταχύτητας εἶναι ἀκόμα ἰσχυρότερη ἀπ' ὅ,τι

^{*} Βλ. σ. 91.

στοὺς μεταγενέστερους δρομείς τοῦ Λυδοῦ στὸν ὄμο τῆς ὑδρίας του (πίν. 38, 4).^{*} Ὁ παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Halle ἀποδόθηκε στὸν Λυδὸ ἐπίσης, καὶ ἔχει πολλὰ κοινὰ μ' αὐτόν, ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο, νομίζω, ὅτι εἶναι δικός του. Ἡ διακόσμηση στὸν λαιμὸ τοῦ ἀγγείου εἶναι φυτική, ἀλλὰ δὲν ἔχει ἀκόμα τὴν τυποποιημένη μορφή.

Ἀπὸ τοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς τῆς πρωιμότερης περιόδου μόνο θραύσματα σώζονται.¹¹δὲς Ἐνα μεγάλο τμήμα ἐνὸς πολὺ πρώιμου ἀμφορέα βρέθηκε στὶς ἀνασκαφές τῶν Ἀμερικανῶν στὴν ἀθηναϊκὴ Ἀγορά (πίν. 91, 4).¹² Ἡ Ἀθηνᾶ ἔχει τὴν ἴδια διάπλαση ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο Burgon καί, ὅπως κι ἐκεῖ, ἡ φτέρνα τοῦ ποδιοῦ καθὼς καὶ τὸ μπροστινὸ τμήμα του πατοῦν γερὰ στὸ ἔδαφος, πράγμα ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι σὰν καρφωμένη στὴ γῆ. Ἡ αἰγίδα εἶναι πάλι σὰν ποδιά, μὲ παχιά ἡμικυκλικά φίδια μὲ μετωπικά κεφάλια. Ἡ ἀσπίδα φέρει ἕνα μεγάλο ἄνθος, ἕνα εἶδος καλένδουλας, ἕνα συνηθισμένο ἐπίσημα τῆς ἐποχῆς.¹³ Αὐτὸς ὁ ἀμφορέας ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ βραβεῖα γιὰ τὸ πένταθλο, γιατί ἡ δευτέρη παράσταση ἀναφέρεται σὲ τρία ἀπὸ τὰ πέντε ἀγωνίσματα: τὸ ἀκόντιο, τὸν δίσκο, τὸ ἄλμα σὲ μῆκος μὲ βάρη, ἀλτήρες, στὰ χέρια. Ἐνας τέταρτος ἄντρας, ποὺ κοιτάζει τοὺς ἄλλους τρεῖς, μπορεῖ νὰ ἦταν ἕνας ἄλλος ἀκοντιστὴς ἢ ὁ κριτὴς μὲ τὸ ραβδί του. Ἡ ἐπιγραφή λείπει, ἀλλὰ κι αὐτὸ ἦταν χωρὶς ἀμφιβολία ἕνα ἀγγεῖο-ἔπαθλο.

Μερικὰ ὠραῖα θραύσματα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν δείχνουν μιὰ κοντὴ Ἀθηνᾶ καὶ γεροδεμένους ἀθλητές,¹⁴ ἀλλὰ τὸ ἐπόμενο πλῆρες ἀγγεῖο βρίσκεται στὴ Φλωρεντία (πίν. 92).¹⁵ Ἐχει μερικὰ ἀσυνήθιστα χαρακτηριστικά. Δὲν ὑπάρχουν ἀκόμα κίονες: ἡ ἐπιγραφή, τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων, βρίσκεται στὸ πίσω μέρος τοῦ ἀγγείου καὶ ὄχι στὸ μπροστινόν, καὶ εἶναι γραμμένη ὀριζόντια καὶ ὄχι κάθετα, καὶ στὴν μπροστινὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου ἕνας γυμνὸς ἄντρας στέκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ μὲ μιὰ ταινία στὸ χέρι του.¹⁶ Ἡ σφριγηλὴ εἰκόνα στὴν πίσω πλευρὰ δείχνει ὅτι τὸ ἄθλημα ἦταν ἡ ἄρματοδρομία. Ὁ ἡνίοχος στὴν Ἑλλάδα ἦταν ἄλλοτε ὁ ἰδιοκτῆτης καὶ ἄλλοτε ὄχι.¹⁷ Ἐν πάσῃ περιπτώσει ὁ ἄντρας στὴν μπροστινὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου πρέπει νὰ εἶναι ὁ νικητὴς, δηλαδὴ ὁ ἰδιοκτῆτης. Δὲν θὰ περίμενε κανεὶς νὰ ἐμφανίζεται γυμνὸς ὁ νικητὴς σὲ μιὰ ἄρματοδρομία, ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει καμιὰ ἄλλη ἐξήγηση· ὁ ἄντρας ἔχει τὴν ἴδια γυμνότητα μὲ ἕναν μαρμάρينو κοῦρο. Ἡ Ἀθηνᾶ φοράει ἀκόμα τὴν περικεφαλαία-σκοῦφο καὶ τὴ μεγάλη στρογγυλὴ αἰγίδα μὲ τὰ φίδια· ἀλλὰ μιὰ φτέρνα εἶναι ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένη ἀπὸ τὸ ἔδαφος, ἡ μακριὰ αἰγίδα καλύπτει καὶ τὴν πλάτη ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στῆθος, καί, ὅπως συμβαίνει συχνὰ ἀργότερα, φοράει δύο ἐνδύματα. Τὸ σχῆμα εἶναι τώρα τυποποιημένο καὶ ἡ φυτικὴ ταινία στὸν λαιμὸ εἶναι τοῦ καθιερωμένου τύπου. Ὁ ζωγράφος εἶναι πιθανότατα ὁ Λυδός: τὸ στυλ τῆς ζωγραφικῆς

* Βλ. σ. 60.

είναι παρόμοιοι με τὸ δικό του, ιδιαίτερα ὅπως τὸ βλέπουμε σὲ ἓνα ὄψιμο καὶ ιδιόμορφο ἔργο του, τὴν οἶνοχόη στὸ Βερολίνο (πίν. 93, 1),¹⁸ ὅπου βρίσκουμε τὶς ἴδιες ἄφθονες ὀξεῖες πτυχές στὴν κατώτερη παρυφή τῶν ἐνδυμάτων. Ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει ἓνα τμήμα ἐνὸς ὄψιμου παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ, τὸ θραῦσμα μὲ τοὺς δρομεῖς στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Σικάγου* δὲν μπορούμε φυσικὰ νὰ εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ἦταν ὑπογραμμένο.

Ἕνας παναθηναϊκὸς ἀμφορέας στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 93, 2-3) εἶναι ἐνδιαφέρον γιὰ δύο λόγους.¹⁹ Πρῶτο, στὸ θέμα καθὼς καὶ στὸ σχῆμα εἶναι ἐπιτέλους τυποποιημένος: ἡ Ἀθηνᾶ ἀνασηκώνει μιὰ φτέρνα ἀπὸ τὸ ἔδαφος, κι αὐτὸ δίνει στὴ μορφή μιὰ ταλάντευση· φοράει μιὰ αἰγίδα καλυμμένη μὲ λέπια καὶ στολισμένη μὲ μικρότερα φίδια· καὶ εἶναι πλαισιωμένη ἀπὸ δύο κίονες ποὺ ἐπιστέφονται μὲ πετεινοὺς. Οἱ κίονες ἴσως δηλώνουν τὸν ναό της, ἀλλὰ πιθανὸν νὰ ὑπάρχουν μόνον ὡς στηρίγματα γιὰ τοὺς πετεινοὺς. Οἱ πετεινοὶ ὑπάρχουν ὡς σύμβολα τοῦ ἀγωνιστικοῦ πνεύματος· ὁ πετεινός, σύμφωνα μὲ τὰ λόγια τοῦ ποιητῆ Ἴωνα, «τραυματισμένος στὸ σῶμα καὶ στὰ δύο μάτια, δὲν χάνει τὸ κουράγιο του· ἐνῶ ἐξασθενοῦν οἱ δυνάμεις του, φωνάζει»:

οὐδ' ὃ γε σῶμα τυπεῖς διφυεῖς τε κόρας ἐπιλάθεται ἀλκᾶς
ἀλλ' ὀλιγοδρανέων φθογγάζεται.²⁰

Δεύτερο, ὁ καλλιτέχνης εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ γνωρίζουμε ὅτι ζωγράφισε πολλοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς· εἶναι φανερό ὅτι εἰδικεύτηκε σ' αὐτοὺς, ἀφοῦ ἔχουμε δεκατρεῖς δικούς του, συμπεριλαμβανομένων καὶ δύο θραυσμάτων. Κατέληξε νὰ ὀνομάζεται ζωγράφος τοῦ Εὐφιλῆτου ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *Εὐφίλητος καλὸς* ἢ ὁποία περιβάλλει τὸν τροχὸ τοῦ ἄρματος ποὺ ὑπάρχει ἐδῶ ὡς ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας (πίν. 93, 2).²¹ Φαίνεται ἴσως περίεργο νὰ βρίσκουμε μιὰ ἐπιγραφή καλοῦ σὲ ἐπίσημο ἀγγεῖο-ἐπαθλο, ἀλλὰ ἓναν αἰῶνα ἀργότερα, ἂν ἡ ἱστορία εἶναι ἀληθινή, ὁ ἴδιος ὁ Φειδίας ἔγραψε *Παντάρκης καλὸς* στὸ δάχτυλο τοῦ Δία του στὴν Ὀλυμπία. Ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφιλῆτου εἶναι μιὰ ἐνεργητικὴ μορφή μὲ κοντὰ πόδια ἀκόμα· ὑπάρχουν πολλὲς πτυχές στὰ δύο ἐνδύματά της, καὶ ὁ σκούφος-περικεφαλαία ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ μιὰ ἄλλη μὲ λιγότερο ἀπλὸ σχῆμα, μὲ μέτωπο, καταυχένιο καὶ φυτικὸ κόσμημα στὸ κranίο. Ἡ φωτογραφία δείχνει τὰ χαρακτηριστικὰ καρυοθραύστη καὶ τὴν τούφα τῶν μαλλιῶν πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο (πίν. 93, 2). Τὸ ἀγγεῖο ἦταν βραβεῖο γιὰ τὸ πένταθλο, τρία ἀγωνίσματα τοῦ ὁποίου δηλώνονται στὴ δεύτερη παράσταση, τὸ ἀκόντιο, ὁ δίσκος καὶ τὸ ἄλμα μὲ ἄλτῃρες. Οἱ ἀθλητὲς εἶναι ψηλότεροι καὶ ἰσχνότεροι ἀπὸ πρὶν, καὶ ὑπάρχει ἓνα μίγμα εὐκινῆσις καὶ ἀκαμψίας στὶς στάσεις τους (πίν. 93, 3). Ὁ παναθηναϊκὸς ἀμφορέας αὐτοῦ τοῦ ζωγράφου στὸ Leyden εἶναι ἐπίσης ἀγγεῖο γιὰ πένταθλο (πίν. 93, 4).²² Τὰ

* Βλ. σ. 60.

ἀγωνίσματα εἶναι τὰ ἴδια ὅπως καὶ στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ Λονδίνου, ἀλλὰ οἱ στάσεις τοῦ ἄλτη καὶ τοῦ ἀκοντιστῆ εἶναι ἀκόμα πιὸ βίαιες, ἐνῶ ὁ δυσκοβόλος ἔχει τὴ συστραμμένη στάση ποὺ ἀκολουθεῖ ἐκείνη ποὺ ἀπεικονίστηκε στὸ ἀγγεῖο τοῦ Λονδίνου. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας, ποὺ ἔχει ἐνμέρει ἐπιζωγραφηθεῖ, εἶναι ἓνα λεοντάρι ποὺ ἐπιτίθεται σὲ ἓνα ἐλάφι. Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἄλλους παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐφιλήτου παριστάνει μιὰ ἄρματοδρομία, καὶ τέσσερις ἀπ' αὐτοὺς ἀγῶνες δρόμου, ταχύτητας καὶ ἀντοχῆς. Ἡ καλύτερη ἀπεικόνιση τοῦ τρεξίματος τοῦ καλλιτέχνη μας εἶναι στὸν παναθηναϊκὸ τοῦ ἀμφορέα στὴ Νέα Ὑόρκη (πίν. 93, 5).²³ ἡ κίνηση εἶναι λιγότερο ὀρμητικὴ ἀπ' ὅ,τι στὸ πρῶμο ἀγγεῖο στὴ Halle, παρόλο ποὺ ὁ ζωγράφος μας ἴσως νὰ μὴν εἶχε στὸ νοῦ του οὔτε ἓναν ἀγῶνα δρόμου ἀντοχῆς (δόλιχο) οὔτε μιὰ λιγότερο κρίσιμη στιγμή τοῦ ἀγωνίσματος. Τὸ σχέδιο στὰ πρόσωπα εἶναι ἐπιτηδευμένο. Τὰ τμήματα μεταξὺ στήθους καὶ γοφῶν ἀποδίδονται ἀκόμα μὲ τὸν συνοπτικὸ τρόπο τῶν πρῶμων χρόνων. Αὐτὰ τὰ ἀγγεῖα θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν γύρω στὸ 530.

Ἐνας καλὸς ἀγῶνας δρόμου ἐνὸς ἄλλου καλλιτέχνη αὐτῆς τῆς περιόδου ὑπάρχει στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 94, 1).²⁴ θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸ 525 περίπου καὶ νὰ εἶναι σύγχρονος μὲ τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη. Ἡ Ἀθηναῖα εἶναι λεπτότερη καὶ λιγότερο ἐντυπωσιακὴ ἀπὸ τοῦ Εὐφιλήτου (πίν. 94, 2). Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας εἶναι ἓνα μεγάλο μάτι. Τὸ πόδι τοῦ ἀγγείου μοιάζει νὰ ἔχει συγκολληθεῖ λανθασμένα.

Ἐνας ὥραϊος παναθηναϊκὸς ἀμφορέας στὸ Ναύπλιο δὲν βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη.²⁵ ὁ καλλιτέχνης, ὁ ζωγράφος τοῦ Μαστοῦ, ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς συντρόφους του. Ἡ Ἀθηναῖα δὲν ἔχει σωθεῖ πλήρως. Τὸ ἐπίσημα εἶναι μιὰ τρισκελὴς. Ἡ παράσταση στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ γοητευτικὲς στοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς (πίν. 94, 3). Ἡ νίκη σὲ μιὰ ἵπποδρομία, καὶ φέρνουν τὸ ἄλογο ποὺ νίκησε. Οἱ ἀναβάτες ἦταν νεαρὰ ἀγόρια στὴν Ἑλλάδα, ὅπως εἶναι μερικὲς φορὲς καὶ σήμερα. Δὲν ἦταν πάντοτε ἐπαγγελματίες: ὁ Πausanias εἶδε στὴν Ὀλυμπία τὰ ἀγάλματα, κατασκευασμένα ἀπὸ ἓναν γνωστὸ γλύπτη τοῦ τέταρτου αἰῶνα, τὸν Δαίδαλο τὸν Σικυώνιο, ἐνὸς Τίμωνος καὶ τοῦ γιοῦ του Αἰσύπου, ἓνα ἀγόρι νὰ ἱππεύει ἓνα ἄλογο· ὁ Τίμων εἶχε κερδίσει ὄχι μόνον τὴν ἄρματοδρομία, ἀλλὰ καὶ τὴν ἵπποδρομία μὲ ἱππία τὸν γιό του.²⁶ Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Ναυπλίου τὸ ἀγόρι κρατᾷ δύο μακριὰ κλαδιά· ἓνας ἄντρας δίπλα στὸ ἄλογο περνᾷ τὸ ἓνα τοῦ χέρι ἀνάμεσα στὰ χαλινάρια καὶ στὸν ἰδρωμένο λαιμὸ τοῦ ἀλόγου, καὶ μὲ τὸ ἄλλο δένει μιὰ ταινία στὰ χαλινάρια. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο δέχεται καὶ τὸ ἄλογο τιμές. (Θυμόμαστε τὸ ἐγκώμιο τοῦ ἀλόγου ἵπποδρομίας Φερενίκου στὸν Πίνδαρο καὶ τὸν Βακχυλίδη, τὰ ἀγάλματα ἀλόγων ἵπποδρομιῶν ποὺ ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Pausanias καὶ τὴν Παλατινὴ Ἀνθολογία,²⁷ καὶ τὰ μαρμάρινα ἀνάγλυφα τοῦ τέταρτου αἰῶνα στὴν Ἀθήνα καὶ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο, στὰ ὁποῖα ἓνα ἄλογο στεφανώνεται.)²⁸ Ἐνας ἄντρας στέκεται

μπροστά από τὸ ἄλογο, χαϊδεύοντας τὸ πρόσωπό του καὶ κρατώντας ἓνα στεφάνι καὶ κλαδιά. Ἐνας νεαρὸς στέκεται πίσω ἀπὸ τὸ ἄλογο προβάλλοντας ἓνα κλαδί. Εἶμαι μᾶλλον τῆς γνώμης ὅτι ὁ ἄντρας δίπλα στὸ ἄλογο εἶναι ὁ προπονητής· καὶ ὅτι ὁ ἰδιοκτήτης εἶναι ὁ ἄντρας ποὺ χαϊδεύει τὸ ἄλογο· καὶ ὁ νεαρός, ὁ γιὸς του.

Ἡ παράσταση ποὺ μοιάζει περισσότερο ἀπ' ὅλες μ' αὐτὴν στὸ θέμα εἶναι σὲ ἓνα ἀγγεῖο μιᾶς κάπως παλιότερης τεχνοτροπίας στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.²⁹ Τὸ σχῆμα εἶναι παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα, παρόλο ποὺ οἱ ἀναλογίες εἶναι διαφορετικές, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ πρόκειται γιὰ ἔπαθλο στὰ Παναθήναια. Ἐνα ἀγόρι, ποὺ φοράει ἓναν κοντὸ χιτῶνα καὶ ἱππεύει ἓνα ἄλογο, ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἓναν νεαρὸ ποὺ κρατάει ἓνα στεφάνι καὶ μεταφέρει πάνω στὸ κεφάλι του ἓναν τρίποδα, τὸ ἔπαθλο (πίν. 95, 2)· ἓνας ἄντρας στέκεται μπροστὰ ἀπὸ τὸν ἱππέα καὶ ἀναγγέλλει ὅτι «τὸ ἄλογο τοῦ Δυσνικήτου κερδίζει» (τὸ κύριο ὄνομα εἶναι πολὺ ἀνορθόγραφα γραμμένο). Ἡ Ἀθηνᾶ ἐμφανίζεται στὴν μπροστινὴ ὄψη τοῦ ἀγγείου στὴν καθιερωμένη στάση τῆς, ἀλλὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ καὶ μιὰ ἄλλη ἀρσενικὴ μορφή (πίν. 95, 1). Τὸ ἔπαθλο, ὄχι λάδι ἀλλὰ ἓνας τρίποδας, δείχνει ὅτι οἱ ἀγῶνες ποὺ ἀναφέρονται δὲν εἶναι τὰ Παναθήναια. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι ὁ ζωγράφος τῆς Αἰώρας, ἓνας περίεργος ἥσσω ζωγράφος, καὶ αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ λιγότερο κωμικὰ ἔργα του.³⁰

Δὲν ὑπάρχουν ἐπιγραμμένοι παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη· ὑπάρχουν μόνο ἀνεπίγραφοι, ἀνεπίσημοι, καὶ ἓνα ἀγγεῖο ἔπαθλο στὴ Βουλὸγνε εἶναι ἀπὸ ἓναν ζωγράφο ποὺ σχετίζεται μ' αὐτόν.³¹ Οἱ ἀθλητὲς εἶναι παλαιστῆς καὶ ἀπεικονίζεται ἡ ἀρχὴ τῆς ἀνατροπῆς τοῦ ἀντιπάλου, ποὺ εἶναι γνωστὴ ὡς «κτύπημα διὰ τῶν ὀπισθίων». Ὑπάρχουν δύο θεατῆς· ἓνας εἶναι ὁ κριτὴς ἢ ὁ προπονητὴς μὲ τὸ ραβδί του, ὁ ἄλλος ἓνας θεατὴς ποὺ στηρίζεται στὸ ραβδί του. Οἱ παλαιστῆς ἔχουν βαριὰ διάπλαση, καὶ ἓνας ἀπ' αὐτούς, ὅπως πολλοὶ παλαιστῆς, ἔχει τὰ μαλλιά του ξυρισμένα πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο.* Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας, ποὺ ἐνμέρει ἔχει ἐπιζωγραφηθεῖ, εἶναι μιὰ ἄγκυρα.

Πλησιάζουμε τώρα πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ ὑπάρχουν τρεῖς καλοὶ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τῆς Ὀμάδας τοῦ Λεάγρου. Ἡ Ἀθηνᾶ στὸ ἀγγεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης³² ἔχει ἀλλάξει ἐνδυμασία, καὶ φοράει χιτῶνα ἀντὶ γιὰ πέπλο (πίν. 95, 3). Ἡ ἄντυγα τῆς ἀσπίδας δὲν εἶναι πιά κόκκινη ἀλλὰ μαύρη μὲ κόκκινες στιγμές. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας καὶ στοὺς τρεῖς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς τῆς Ὀμάδας τοῦ Λεάγρου εἶναι μιὰ σειρήνα, καὶ ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα κάθε ζωγράφος τείνει νὰ αὐτοπεριορίζεται σὲ ἓνα ἐπίσημα. Στὴν πίσω ὄψη, μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες παραστάσεις ἵπποδρομιῶν (πίν. 95, 4). Τρεῖς ἀναβάτες, πάνω σὲ δυνατὰ ἄλογα, ξεπερνοῦν τὸ τέρμα. (Τὸ κεφάλι τοῦ ἐνὸς ἀγοριοῦ λείπει, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μαλλιά πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο.) Χρησιμοποιοῦν μακριὰ κοφτερὰ μπαστούνια ἀντὶ γιὰ τὸ

* Βλ. σ. 92.

συνηθισμένο μαστίγιο. Ἰππεύουν, φυσικά, χωρίς σέλες ἢ ἀναβολεῖς· μερικὲς φορές φοροῦσαν σπιρουνία, ἀλλὰ δὲν ἀπεικονίζονται σὲ παναθηναϊκὰ ἀγγεῖα. Οἱ ἄλλοι δύο παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τῆς ἴδιας τεχνοτροπίας, ὁ ἓνας στὴ Σπάρτη³³ καὶ ὁ ἄλλος στὸν Τάραντα (πίν. 96, 1),³⁴ εἶχαν ἀπονεμηθεῖ γιὰ ἄρματοδρομίες, καὶ ὁ καλλιτέχνης διάλεξε τὴν ἐπικίνδυνη στιγμή τῆς καμπῆς γύρω ἀπὸ τὴν ἀφετηρία. Στὴν Ὀλυμπία περνοῦσαν γύρω ἀπὸ τὴν ἀφετηρία εἰκοσιτρεῖς φορές, καὶ κάθε φορὰ ὑπῆρχε κάποια πιθανότητα γιὰ ἀτύχημα, ὅπως θυμόμαστε, παραδείγματος χάρι, ἀπὸ τὴν *Ἡλέκτρα* τοῦ Σοφοκλῆ. Οἱ τροχοὶ τοῦ ἄρματος ἀπεικονίζονται σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων, τὰ σώματα τῶν σειραφόρων ἀλόγων βραχυμένα ἢ τουλάχιστον σμικρυνμένα, τὰ στήθη τῶν ζύγιων ἀλόγων κατὰ τρία τέταρτα καὶ τὰ πρόσωπά τους μετωπικά. Ἡ ἀπόδοση σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων ἁρμάτων ποὺ κυλοῦν ἐμφανίζεται καὶ πρὶν, στὴν ἐποχὴ τῆς Ὀμάδας Ε, ἀλλὰ εἶναι ἰδιαίτερα ταιριαστὴ σὲ παραστάσεις ἁρματοδρομίας. Ἡ Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου ἀντιστοιχεῖ στὸν μελανόμορφο μὲ τὸ ἔργο τῶν μεγάλων πρωτοπόρων τοῦ ἐρυθρόμορφου, τοῦ Εὐφρόνιου, τοῦ Φιντία καὶ τοῦ Εὐθυμίδη, καὶ ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἀληθοφανὴς ὑπόθεση ὅτι ἓνα μικρὸ θραῦσμα παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα, ποὺ βρέθηκε στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν, μπορεῖ νὰ εἶναι μελανόμορφη δουλειὰ τοῦ Εὐφρόνιου.³⁵

Ἡ ἐπόμενη περίοδος εἶναι τοῦ ὑστεροαρχαϊκοῦ ἐρυθρόμορφου· οἱ δύο σπουδαῖοι ἀγγειογράφοι μεγάλων ἀγγείων τῆς περιόδου (σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τοὺς κυλικογράφους) εἶναι ὁ ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδη, ποὺ τὸ ὄνομά του ἔχει ἀποδειχθεῖ τώρα ὅτι ἦταν Ἐπικτήτος — Ἐπικτήτος ὁ Δεύτερος^{35δ} —, καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Βερολίνου, τὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου εἶναι ἀκόμα ἄγνωστο. Καὶ οἱ δύο τους ζωγράφισαν μελανόμορφους παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς, καὶ οἱ ὠραιότεροι παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τῆς περιόδου αὐτῆς, ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς, εἶναι δικοὶ τους. Ἐνας τρίτος καλλιτέχνης τοῦ ἐρυθρόμορφου ποὺ ζωγράφισε παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς εἶναι ὁ ζωγράφος τοῦ Εὐχαρίδη, καὶ κατὰ γενικὸ κανόνα οἱ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τοῦ πέμπτου αἰῶνα ἀποδεικνύεται ὅτι ζωγραφίστηκαν ἀπὸ καλλιτέχνες τοῦ ἐρυθρόμορφου, καὶ ὄχι ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερη κατηγορία καλλιτεχνῶν τοῦ μελανόμορφου ποὺ παρήγαγαν ἀγγεῖα-ἔπαθλα καὶ τίποτα ἄλλο, οὔτε ἀκόμα καὶ ἀπὸ κάποιον ἀπὸ ἐκείνους τοὺς ταπεινοὺς ζωγράφους τοῦ μελανόμορφου ποὺ δροῦσαν στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Στὸν τέταρτο αἰῶνα διατηρήθηκε πιθανότατα ὁ ἴδιος κανόνας, παρόλο ποὺ ἀκόμα δὲν ἔχει καταστειῖ δυνατό νὰ ἀποδοθεῖ ἓνα ἀγγεῖο-ἔπαθλο τοῦ τέταρτου αἰῶνα σὲ κάποιον ἰδιαίτερο ζωγράφο τοῦ ἐρυθρόμορφου.

Ὑπάρχουν πολλοὶ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ θραύσματα, καὶ πολλοὶ ἄλλοι εἴτε ἀπὸ τὸ χέρι του εἴτε μὲ τὴν τεχνοτροπία του.³⁶ Θὰ ἦταν φυσικὸ νὰ περιμέναμε, λαμβάνοντας ὑπόψη τὸ πλῆθος τῶν ἀντιγράφων ποὺ θὰ ἦταν ἀπαραίτητα στὴν παραγωγὴ τῶν παναθηναϊκῶν ἀμφορέων, ὅτι μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα θὰ τὰ ἀνέθεταν σὲ ἀντιγραφεῖς, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν φαί-

νεται να συνέβαινε συχνά. Δύο από τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζωγράφου του Κλεοφράδη βρίσκονται στη Νέα Ύορκη. Ο ένας από αυτούς έχει ένα ἄρμα στην πίσω ὄψη, ὁ ἄλλος ἓνα ζευγάρι παγκρατιαστῶν. Ἡ Ἀθηνᾶ στὸ ἄγγεῖο μὲ τὸ ἄρμα (πίν. 96, 2)³⁷ δείχνει πόση προσωπικότητα μπορούσε νὰ προσδώσει κανεὶς στὴν παραδοσιακὴ μορφή· ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς ἀπὸ τὴν ἐρυθρόμορφη δουλειά του, καμιά ἄλλη Ἀθηνᾶ σὲ παναθηναϊκὸ ἀμφορέα δὲν δίνει τέτοια ἐντύπωση δύναμης ὅσο ἐκείνη τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη. Αὐτὸ ὀφείλεται ἐνμέρει στὴ στάση τῆς μορφῆς καὶ στὶς ἀναλογίες, καὶ ἐνμέρει στὶς ὀγκώδεις φόρμες, τόσο τοῦ σώματος ὅσο καὶ τοῦ κεφαλιοῦ· στὸ κεφάλι τὸ μεγάλο αὐτὸ καὶ ρουθούνη καὶ τὰ παχιά χεῖλη εἶναι κλεοφραδικά. Ἀκόμα καὶ τὸ σχεδίασμα τῶν γραμμάτων εἶναι ἰδιαίτερα τολμηρό. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας εἶναι πάντοτε ἓνας Πήγασος. Ὁ ἡνίοχος στὴν πίσω ὄψη δὲν διατηρήθηκε πολὺ καλά. Τὸ δεύτερο ἄγγεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης³⁸ ἔχει μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ παγκράτιο (πίν. 96, 3), ποὺ ἦταν ἓνας συνδυασμὸς πάλης καὶ πυγμαχίας. Ἐνας ἄντρας ἔχει κλωτσήσει τὸν ἄλλον, ποὺ πιάνει τὸ πόδι τοῦ ἀντιπάλου του, περνάει τὸ χέρι του κάτω ἀπὸ τὴν κνήμη του καὶ τὸν σπρώχνει πρὸς τὰ πίσω. Ἐνας κριτὴς ἢ προπονητὴς στέκεται παρακολουθώντας, κρατώντας ἓνα διχαλωτὸ ραβδὶ ποὺ δήλωνε τὸ ἀξίωμά του. Ἐνα τρίτο ἄγγεῖο, στὸ Μόναχο, ἦταν ἔπαθλο γιὰ τὸ πένταθλο (πίν. 96, 4).³⁹ Ὁ ἄντρας στὸ μέσο στέκεται μὲ τὸ ἓνα πόδι του μετωπικὰ ἀπεικονισμένο, κρατώντας ἓνα ζευγάρι ἀλτήρων, βαρῶν γιὰ τὸ ἄλμα· ὁ σύντροφός του ἐτοιμάζεται νὰ ρίξει τὸ ἀκόντιο· ἡ τρίτη μορφή εἶναι πάλι ἓνας κριτὴς. Αὐτοὶ οἱ γεροφτιαγμένοι ἀθλητὲς εἶναι ἀδέρφια ἐκείνων στὰ ἐρυθρόμορφα ἄγγεῖα τοῦ ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδη, ὅπως στὸν καλυκωτὸ κρατήρα του στὴν Ταρκυνία.⁴⁰ Πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες τοῦ μέσου τμήματος τοῦ σώματος ἔχουν τώρα πλήρως ἀποδοθεῖ. Θραύσματα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη φέρουν ἓνα καλὸ κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη, καὶ τμήματα ἑνὸς ἄλλου ἀγωνίσματος, τοῦ δρόμου ἀντοχῆς (δολίου).⁴¹

Ὁ ζωγράφος τοῦ Εὐχαρίδη εἶναι ἓνας ἱκανὸς καλλιτέχνης δεύτερης κατηγορίας, καὶ οἱ παναθηναϊκοὶ του αμφορεῖς εἶναι καλοὶ.⁴² Τὰ ἄγγεῖα του στὸ Λονδίνο καὶ τὸ Τορόντο⁴³ ἦταν καὶ τὰ δύο ἔπαθλα γιὰ ἵπποδρομίες (πίν. 96, 5-6). Οἱ μικροὶ ἀναβάτες χειρίζονται δραστήρια τὸ μαστίγιο, καὶ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω, ὅπως συμβαίνει συχνὰ σὲ παλιότερες παραστάσεις, παρόλο ποὺ αὐτὴ ἡ πρακτικὴ λέγεται ὅτι πρέπει νὰ ἀποφεύγεται στὶς σύγχρονες ἵπποδρομίες. Ἡ Ἀθηνᾶ τώρα ἔχει ἓνα ἰδιαίτερο μανίκι. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας της καὶ στὰ δύο ἄγγεῖα εἶναι ἓνα φίδι.

Οἱ παναθηναϊκοὶ αμφορεῖς τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου εἶναι πιὸ σημαντικοί.⁴⁴ Τὰ ἄγγεῖα-ἔπαθλά του ἀνήκουν στὴν τελευταία του περίοδο, μετὰ τὸ 480· εἶναι σὰν νὰ πῆρε τὸ συμβόλαιο ἀφότου ὁ ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδη παραιτήθηκε ἀπ' αὐτὸ τὸ εἶδος δουλειᾶς. Κατέχουμε μιὰ μακριὰ σειρὰ ἀπὸ ἄγγεῖα-ἔπαθλα, τὰ

παλιότερα από τα όποια είναι του ζωγράφου του Βερολίνου, τα τελευταία ενός μαθητή και όπαδοῦ του, επίσης μεγάλου καλλιτέχνη του έρυθρόμορφου, του ζωγράφου του Ἀχιλλέα. Έτσι φτάνουμε στην κλασική περίοδο, στο 440 π.Χ. ή ακόμα αργότερα. Ο παλιότερος από τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζωγράφου του Βερολίνου είναι από τη Συλλογή Marquess of Northampton στο Castle Ashby, σήμερα στη Νέα Ὑόρκη.⁴⁵ Ἡ Ἀθηναῖα είναι ραδινότερη από του ζωγράφου του Κλεοφράδη, με μακρὸ πρόσωπο καὶ λαιμό (πίν. 97, 1). Στη φούστα του χειριδωτοῦ χιτώνα ομάδες από συγκεντρωμένες κάθετες πτυχές έναλλάσσονται με κενὰ διαστήματα όπως στα ὑστερότερα από τα έρυθρόμορφα αγγεία του ζωγράφου του Βερολίνου. Ἡ ἄντυγα τῆς ἀσπίδας ἀποτελεῖται από μικρές, πυκνές, κόκκινες στιγμές. Τὸ ἐπίσημα, ὅπως πάντοτε στα ἔργα τῶν ζωγράφων του Βερολίνου καὶ του Ἀχιλλέα, είναι ἕνα γοργόνειο. Ἡ ἄλλη παράσταση εἰκονίζει ἕναν ἄγωνα δρόμου, τέσσερις ψηλές κομψές μορφές (πίν. 97, 2). Τὸ τέρμα ἀπεικονίζεται, ἀλλὰ δὲν είναι τὸ τέλος, μόνον ἡ στροφή· ὑπάρχει ὥστόσο ἡ ἐλπίδα ὁ ἡλικιωμένος ἄντρας πὺν τρέχει τέταρτος, ἀλλὰ πολὺ συγκεντρωμένος, νὰ καταλάβει τὴν πρώτη θέση καὶ νὰ κερδίσει τελικά. Ἐνῶ τρεῖς από τοὺς δρομεῖς σηκώνουν τὸ μπροστινὸ πόδι, ὅπως συνηθίζεται τὴν τέχνη του ἔκτου καὶ του πέμπτου αἰῶνα, ἕνας ἀπ' αὐτοὺς σηκώνει τὸ πίσω πόδι, πράγμα πὺν εἶναι σπάνιο ὡς τὸ δεύτερο ἡμισυ του πέμπτου.⁴⁶ Εἶναι σπάνιο ἐπίσης πὺν τόσο νωρὶς ἡ κίνηση χεριοῦ-ποδιοῦ, ὅπως συμβαίνει στὴ φύση, εἶναι διαγώνια· καὶ στὶς τέσσερις μορφές τὸ ἀριστερὸ πόδι καὶ τὸ δεξιὸ χέρι κινοῦνται μαζί πρὸς τὰ ἔμπρός, καὶ τὸ δεξιὸ πόδι με τὸ ἀριστερὸ χέρι.⁴⁷ Τέλος, οἱ κατὰ τρία τέταρτα ὄψεις του στήθους καὶ τῆς πλάτης ἔχουν ἀποδοθεῖ καλὰ. Ὅλες αὐτὲς οἱ λεπτομέρειες συμβάλλουν στὴν ἐντύπωση ἄνεσης καὶ χάρης.

Ἡ Ἀθηναῖα του παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα στὴ Βαρσοβία από τὴ Συλλογὴ Czartoryski στο Κάστρο Goluchow⁴⁸ διαφέρει μόνον στὶς μικρότερες λεπτομέρειες. Ἡ πίσω ὄψη παριστάνει μιὰ ἵπποδρομία: χαριτωμένα ἄλογα με μικρὰ κεφάλια· ψηλόλιγνα ἄγτρια πὺν χρησιμοποιοῦν μπαστούνια ἀντὶ γιὰ μαστίγια· τὸ ἕνα ἀπ' αὐτὰ κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω. Στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα του Βατικανοῦ (πίν. 97, 3),⁴⁹ στὸν ὁποῖο ὑπάρχουν μερικὲς ἐπιζωγραφήσεις, τὸ θέμα εἶναι ὁ δρόμος ἀγοριῶν· καὶ ἐδῶ πάλι ἡ κίνηση χεριοῦ-ποδιοῦ εἶναι σταυρωτὴ στὶς περισσότερες μορφές καὶ σὲ δύο ἀπ' αὐτὲς οἱ ὅμοι εἶναι σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων ἀπὸ πίσω. Τὸ ἐπόμενο στάδιο ἀπεικονίζεται στὸν ἀμφορέα πὺν ἦταν ἄλλοτε στο El Merj,⁵⁰ ὅπου τὸ τρέξιμο του ἄντρα μοιάζει με τὸ τρέξιμο του ἀγοριοῦ στο ἄγγείο του Βατικανοῦ, καὶ ἡ Ἀθηναῖα διαφέρει μόνον στο ὅτι εἶναι ψηλότερη καὶ λεπτότερη.

Δύο παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς πὺν βρέθηκαν μαζί σὲ ἕναν τάφο στὴν Bologna (πίν. 97, 4-5 καὶ 98, 1-2) καὶ βρίσκονται σήμερα στο ἐκεῖ μουσεῖο, εἶναι του ζωγράφου του Ἀχιλλέα καί, ὅπως εἶπαμε, ὄχι παλιότεροι ἀπὸ τὸ 440.⁵¹ Ἡ Ἀθηναῖα (ἐπίσημα πάλι ἕνα γοργόνειο) εἶναι μιὰ ἐπανάληψη ἐκείνης στὴ Βεγγάζη, καὶ τὸ τρέ-

ξιμο τῶν ἀντρῶν εἶναι παρόμοιο ὅπως κι ἐκεῖ, ἀλλὰ τὸ χέρι εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέα. Τὸ ἄλλο ἀγγεῖο τῆς Bologna ἀναφέρεται στὸν δρόμο ἀντοχῆς γιὰ ἀγόρια, ἀλλὰ ἡ παράσταση ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ὁμάδες, ποὺ δὲν θεωροῦνται ὅτι δροῦν ταυτόχρονα. Στὴν ἀριστερὴ εἶναι δύο ἀγόρια ποὺ τρέχουν, καὶ τὸ ἓνα ἐπιταχύνει τὸ τρέξιμό του γιὰ νὰ προλάβει τὸ ἄλλο· στὴ δεξιὰ, ὁ νικητῆς, κρατώντας κλαδιὰ στὰ χέρια του, στέκεται μετωπικὰ καὶ κοιτάζει ἓναν ἄντρα ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνας προπονητῆς, παρόλο ποὺ δὲν ἔχει τὰ συνηθισμένα χαρακτηριστικά του. Ἐνας ἄλλος δρόμος ταχύτητας τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέα ἀπεικονίζεται σὲ ἓναν ἀποσπασματικὸ παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τῆς Συλλογῆς Robinson στὴν Ὁξφόρδη, στὸ Mississippi, καὶ τώρα στὸ Fogg Art Museum, στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Χάρβαρντ.⁵² Τρεῖς ἄλλοι, ὅλοι ἀποσπασματικοί, ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογὴ, εἶναι ὑστερότεροι, γύρω στὸ 430, καὶ ἀπὸ ἄλλον καλλιτέχνη·⁵³ οἱ δύο μορφὲς Ἀθηνᾶς ποὺ σώζονται εἶναι ἀκόμα ραδινότερες ἀπ' ὅ,τι στὸν ζωγράφο τοῦ Ἀχιλλέα, καὶ τὸ σχέδιο εἶναι ξερότερο καὶ πιὸ συμβατικὸ. Τὸ ἐπίσημα εἶναι ἡ Νίκη ποὺ προσφέρει ἓνα στεφάνι.

Ἡ Ὁμάδα τοῦ Κουμπάν, ποὺ ὀνομάστηκε ἔτσι ἀπὸ ἓνα ἀγγεῖο ποὺ βρέθηκε σ' αὐτὴν τὴν περιοχὴ τῆς Νότιας Ρωσίας, μᾶς φέρνει ἀκριβῶς στὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰώνα.⁵⁴ Σὲ ἓνα μικρὸ ἀγγεῖο αὐτῆς τῆς ὁμάδας, στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 98, 3-4),⁵⁵ ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι πιὸ ἀδύνατη καὶ ἀπ' ὅ,τι στὰ ἀγγεῖα τῆς Συλλογῆς Robinson, καὶ ἀκόμα καὶ οἱ πετεινοὶ ἔχουν γίνει κοκαλιάρηδες. Ἡ πίσω ὄψη ἀπεικονίζει ἓνα καινούριο ἀγώνισμα (ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑπάρχουν λίγες ἀκόμα παραστάσεις, ὅλες ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰώνα καὶ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ τέταρτου): τὸ ρίξιμο τοῦ ἀκοντίου ἀπὸ ἔφιππο, μὲ στόχο μιὰ ἀσπίδα στερεωμένη σὲ ἓνα κοντάρι. Ἐχει ἐπισημανθεῖ ὅτι, ὅσο διασκεδαστικὸ κι ἂν ἦταν τὸ ἀγώνισμα αὐτό, δὲν θεωροῦνταν σοβαρὴ ἀθλητικὴ ἐπίδοση, ἐφόσον διαβάζουμε ὅτι μόνο πέντε ἀμφορεῖς ἀπονemήθηκαν ὡς πρῶτο βραβεῖο.⁵⁶ Οἱ μεγάλου μεγέθους παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς αὐτῆς τῆς ὁμάδας εἶναι πιὸ ἐντυπωσιακοί, ἂν μπορούμε νὰ χρησιμοποιήσουμε αὐτὴ τὴ λέξη. Τὸ ἀγγεῖο ἀπὸ τὸ Κουμπάν, στὸ Λένινγκραντ (πίν. 98, 5-6),⁵⁷ ἔχει μιὰ γελοία Ἀθηνᾶ μὲ μακριὰ πόδια, ἴσια φούστα, καὶ ἐπάνω σὲ ἓναν μακρὸ λαιμὸ ἓνα μικροσκοπικὸ κεφάλι. Ἡ φυτικὴ διακόσμηση τῶν ἐνδυμάτων ἀκολουθεῖ τὴ μόδα τοῦ ὕστερου πέμπτου αἰώνα στὴ χειρότερη ἔκδοσή της. Τὸ ἐπίσημα εἶναι ἓνα ἀστέρι μὲ ἓνα μικρὸ γοργόνειο στὴ μέση. Οἱ πετεινοὶ εἶναι κοκαλιάρηδες. Στὴν πίσω ὄψη, τὸ τέλος ἑνὸς πυγμαχικοῦ ἀγώνα· ὁ πεσμένος πυγμάχος σηκώνει τὸ δάχτυλό του ὡς σημεῖο ὑποταγῆς. Ἐνας τρίτος πυγμάχος, κρατώντας μιὰ στλεγγίδα, τοὺς κοιτάζει, καὶ ὁ κριτῆς εἶναι κι αὐτὸς παρών. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀνυπόφορη, εὐτελὴς τεχνοτροπία ποὺ συνηθίζεται στὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰώνα καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ τέταρτου. Στὸ ἀγγεῖο μὲ τὸ ἄρμα τοῦ Λονδίνου τοῦ ἴδιου ζωγράφου τὰ ἐνδύματα εἶναι ἀκόμα πιὸ διακοσμητικά, καὶ ἡ κατώτερη παρυφὴ τοῦ χιτῶνα εἶναι διακοσμημένη μὲ μιὰ ζωφόρο ἀπὸ κοπέλες ποὺ χορεύουν (πίν. 99, 1).⁵⁸

Ένα τρίτο άγγείο του ίδιου ζωγράφου, επίσης στο Λονδίνο (πίν. 99, 2), ήταν βραβείο για πένταθλο.⁵⁹ Ο άγγειοπλάστης επέτρεψε στον έαυτό του να αλλοιώσει το σχήμα, και έκανε ένα σῶμα σε σχήμα πεπονιοῦ, πού ευτυχῶς δὲν βρήκε μιμητές. Τὸ ἐπίσημα στὴν ἀσπίδα εἶναι ἐνδιαφέρον· ἀπεικονίζει τὰ χάλκινα ἀγάλματα τῶν τυραννοκτόνων τοῦ Κριτία καὶ τοῦ Νησιώτη, πού ιδρύθηκαν στὴν Ἀθήνα τὸ ἔτος 476. Τὸ ἴδιο ἐπίσημα τὸ συναντᾶμε σὲ δύο παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς τῆς ἴδιας περιόδου, ἀλλὰ διαφορετικοῦ ζωγράφου, στὸ Hildesheim (πίν. 99, 3-4).⁶⁰ Ὑποστηρίχτηκε ὅτι ἡ ἐπιλογὴ αὐτοῦ τοῦ σπάνιου ἐπισήματος μνημονεύει τὴν ἐκδίωξη ἄλλων τυράννων, τῶν Τριάκοντα, καὶ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ δημοκρατικοῦ καθεστώτος στὴν Ἀθήνα, τὸ φθινόπωρο τοῦ ἔτους 403· οἱ ἀμφορεῖς θὰ εἶχαν τότε προσφερθεῖ ὡς ἔπαθλα στοὺς Παναθηναϊκοὺς ἀγῶνες τὸ καλοκαίρι τοῦ 402.

Τί θὰ συμβεῖ τώρα; Ἡ Ἀθηνᾶ, καὶ οἱ πετεινοί, θὰ γίνουν ἀκόμα πιὸ ἀδύνατοι; Ἡ ἀπάντηση δίνεται ἀπὸ ἓνα ἀγγείο στὸ Βερολίνο (πίν. 100, 1-2), πού φέρει, ἡ ἔφερε, τὴ χρονολογία του ἐπάνω του.⁶¹ Στὸν τέταρτο αἰῶνα ἐπικράτησε ἡ συνήθεια νὰ ἐπιγράφουν τοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα τοῦ ἔτους. Καθὼς γνωρίζουμε — ἀπὸ ἄλλες πηγές — τοὺς ἄρχοντες κάθε ἔτους τὸν τέταρτο αἰῶνα, μπορούμε νὰ χρονολογήσουμε ἀκριβῶς τὰ ἀγγεῖα. Αὐτὴ ἡ πρακτικὴ πρέπει νὰ καθιερώθηκε μὲ ἓνα νόμο πού ψηφίστηκε στὶς ἀρχές τοῦ τέταρτου αἰῶνα. Θὰ μπορούσε νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἡ χρονολογία θὰ ἦταν τῶν Παναθηναίων στὰ ὁποῖα ἀπονemήθηκε ὁ ἀμφορέας, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἔτσι· ἡ χρονολογία εἶναι τῆς συγκομιδῆς τοῦ λαδιοῦ.⁶² Ὁ παλιότερος σχεδὸν ἀκέραιος ἀμφορέας μὲ ὄνομα ἄρχοντα βρίσκεται στὴν Ὁξφόρδη (πίν. 99, 5)· ὁ ἄρχοντας εἶναι ὁ Ἀστεῖος, 373/2 π.Χ., ἀλλὰ ἓνα μικρὸ θραῦσμα στὴν Κωνσταντινούπολη φέρει ἓνα ὄνομα ἄρχοντα πού μπορεῖ νὰ ἀποκατασταθεῖ μὲ βεβαιότητα ὡς Ἰπποδάμας, ὁ ὁποῖος εἶχε τὸ ἀξίωμα τὸ 375/4.⁶³ Καὶ ὁ παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ Βερολίνου ἔφερε ἐπίσης ἓνα ὄνομα ἄρχοντα, ἀλλὰ δυστυχῶς ὅλα τὰ γράμματα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τελικὸ σίγμα ἔχουν σβηστεῖ. Ἡ τεχνοτροπία δείχνει ὅτι τὸ ἀγγεῖο εἶναι παλιότερο ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Ἀστείου, καὶ ἔχει διαπιστωθεῖ ὅτι ὑπάρχει χῶρος ἀκριβῶς γιὰ ἑπτὰ γράμματα πρὶν ἀπὸ τὸ σίγμα, οὔτε λιγότερα οὔτε περισσότερα· ἂν εἶναι ἔτσι, ὁ ἄρχοντας ἦταν ὁ Φιλοκλῆς, τοῦ 392/1 π.Χ.⁶⁴ Ἡ τεχνοτροπία θὰ ταίριαζε μὲ μιὰ χρονολόγηση κάπου ἐκεῖ κοντά, καὶ τὸ ἔνδυμα τῆς Ἀθηνᾶς θυμίζει τὰ ἀγγεῖα τοῦ Hildesheim. Ἐν πάσῃ περιπτώσει ἡ μορφή ἀποτελεῖ μιὰ ἀντίδραση στὴν ἐξεζητημένη Ἀθηνᾶ τῆς Ὁμάδας τοῦ Κουμπάν· οἱ ἀναλογίες εἶναι κανονικὲς καὶ ἡ πτυχολογία ἀπλή. Τί γίνεται μὲ τοὺς πετεινοὺς; Δὲν μπόρεσαν νὰ ἀναζωογονηθοῦν, καὶ καταργήθηκαν. Ἡ θέση τους στὴν κορυφὴ τῶν κιόνων καταλαμβάνεται ἀπὸ μιὰ μικρὴ ζωγραφιὰ πού συχνὰ παριστάνει ἓνα ἄγαλμα· ἐδῶ μιὰ μορφή τοῦ Ἀγαθοῦ Δαίμονος στὰ ἀριστερά, καὶ τῆς Ἀγαθῆς Τύχης στὰ δεξιά. Τὰ «σύμβολα», ὅπως ὀνομάζονται, ἀλλάζουν ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο, καὶ μπορούν νὰ συγκριθοῦν, χονδρικά, μὲ τὰ «σύμβολα» στὰ νομίσματα. Ἡ εἰκόνα στὴν πίσω

ὄψη τοῦ ἀγγείου τοῦ Βερολίνου εἶναι πάλι ρίψη ἀκοντίου ἀπὸ ἔφιππο, ἀλλὰ ἐδῶ οἱ νεαροὶ φοροῦν περικεφαλαῖες. Τὸ πόδι τοῦ ἀγγείου εἶναι σύγχρονο.

Τὸ μικρὸ θραῦσμα τοῦ 375/4 στὴν Κωνσταντινούπολη δίνει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα, καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἀγγειοπλάστη Βακχίου,⁶⁵ ποὺ ἦταν μέλος μιᾶς οἰκογένειας γιὰ τὴν ὁποία γνωρίζουμε μερικὰ πράγματα (πίν. 99, 6). Ἐνα ἄλλο μέλος τῆς ἦταν ὁ ἀγγειοπλάστης Κίττος, ποὺ ἡ ὑπογραφή του ἐμφανίζεται σὲ ἕναν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 100, 3-4).⁶⁶ Εἶναι ἀσυνήθιστο τὸ ὅτι δὲν φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα — μπορεῖ νὰ εἶναι δεῖγμα σὲ ἕναν διαγωνισμό —, ἀλλὰ τὸ στῦλ τῆς Ἀθηνᾶς δείχνει ὅτι δὲν βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ Πολυζήλου, τὸ 367/6 π.Χ., ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχουν διατηρηθεῖ μερικοὶ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς.⁶⁷ Ἐχουμε ἤδη μιλήσει γιὰ τὸ κομπὸ σχῆμα, μὲ τὶς καινοτομίες ποὺ υἱοθετήθηκαν ἀπὸ τότε στὸ στόμιο καὶ στὸ πόδι· μιὰ ἄλλη καινοτομία εἶναι ὅτι οἱ παραδοσιακὲς ἀκτίνες στὴ βάση ἐξαφανίστηκαν. Τὸ ἔνδυμα τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Κίττου εἶναι ἀπέριττο, μὲ ἀπλὲς πτυχές· ἡ περικεφαλαία καὶ τὸ λοφίον εἶναι πιὸ φανταχτερά. Τὸ ἐπίσημα εἶναι ἕνα ἀστέρι, καὶ οἱ κίονες ἐπιστέφονται ἀπὸ μορφὲς τοῦ Τριπολέμου. Ἡ ἐπιγραφή, γιὰ πρώτη φορά, εἶναι γραμμένη *κιονηδόν*, μὲ τὰ γράμματα ὀριζόντια ἀντὶ κατὰ μῆκος. Στὴν πίσω ὄψη παγκράτιο· ἕνας νεαρὸς ἔχει τὸ κεφάλι τοῦ ἄλλου κάτω ἀπὸ τὸν βραχίονά του. Τὸ σχέδιο εἶναι περίτεχνο καὶ κομπὸ σὲ ὑπερβολικὸ βαθμό· μιὰ πιὸ ἀταίριαστη τεχνοτροπία γιὰ νὰ ἀπεικονιστεῖ ἐκεῖνο ποὺ ἦταν μιὰ ἄγρια πάλη μὲ ἐλαφροὺς μόνο περιορισμοὺς δὲν μπορεῖ εὐκόλα νὰ σκεφτεῖ κανεὶς. Στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ Λονδίνου μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα Πολυζήλου, 367/6 π.Χ. (πίν. 101, 1-2),⁶⁸ ἡ θεὰ μοιάζει μὲ τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Κίττου, καὶ ἡ ἀσπίδα εἶναι ἡ ἴδια — ἐπίσημα ἕνα ἀστέρι, ἀραιὲς λευκὲς στιγμὲς στὴν ἄντυγά της. Ἡ ἀπεικόνιση τῆς σκηνῆς τῆς πάλης στὴν πίσω ὄψη εἶναι παρόμοια μὲ ἐκείνη στὸ ἀγγεῖο τοῦ Κίττου, καὶ μποροῦν καὶ οἱ δύο τους νὰ ἀναχθοῦν σ' ἕνα ἀρχικὸ σχέδιο κάποιου καλλιτέχνη· ἡ τεχνοτροπία ὥστόσο εἶναι διαφορετικὴ ὅσο περισσότερο γίνεται. Δὲν ὑπάρχει κομψότητα ἐδῶ· οἱ παλαιστῆς εἶναι κοντοί, βαριοὶ καὶ ἀντιπαθητικοί.

Ἀνάμεσα στὸ 359 καὶ στὸ 348 π.Χ. ἐπῆλθε μιὰ ἀλλαγὴ στὴν Ἀθηνᾶ τῶν παναθηναϊκῶν ἀμφορέων, χωρὶς νὰ γνωρίζουμε γιατί, καὶ μιὰ καινούρια σειρὰ ξεκίνησε.⁶⁹ Ἡ θεὰ τώρα βλέπει πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ὄχι πρὸς τὰ ἀριστερά. Τώρα φαίνεται τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας της καὶ ὄχι τὸ ἐξωτερικόν, καὶ κατὰ συνέπεια στερούμαστε τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας. Ἐνα καλὸ παράδειγμα τῆς καινουργίας Ἀθηνᾶς, ὄχι ὅμως ἀπὸ τὰ παλιότερα, ἔχουμε σ' ἕναν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα στὸ Χάρβαρντ (πίν. 101, 3-4) ποὺ φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα Θειοφράστου, 340/339 π.Χ.⁷⁰ Ἡ φούστα εἶναι μακρύτερη· ἡ αἰγίδα ἔχει περιοριστεῖ σ' ἕνα ἀπλὸ διαγώνιο κορδόνι μὲ ἕνα μικρὸ γοργόνειο (ἐδῶ σβησμένο) στὸ μέσο, καὶ τὸ ἔνδυμα κολλάει στὸ στῆθος καθὼς καὶ στὸ ὑπόλοιπο τῆς μορφῆς. Φοράει πάνω στοὺς ὤμους μιὰ ἐσάρπα μὲ χελιδονοουρά· αὐτὸ δὲν εἶναι καινοτομία, ἀφοῦ ἐμφανίζεται

σὲ ἕναν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα στὴν Ἐλευσίνα τοῦ ἔτους 363/2 π.Χ.⁷¹ Οἱ χελιδονοῦρες ἐπαναλαμβάνονται στὶς κατώτερες παρυφές τοῦ ἐξωτερικοῦ ἐνδύματος πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα, καὶ στοὺς ἀστραγάλους σὲ μιὰ ὑποτυπώδη οὐρά. Οἱ παρυφές τονίζονται ἀπὸ παχιὰ λευκὰ πλαίσια. Οἱ χελιδονοῦρες δὲν ἀντιστοιχοῦν στὴν πραγματικότητα σὲ κάτι ἀρχαϊκό, ἀλλὰ γίνονται ἕνα χαρακτηριστικὸ τῶν ἀρχαϊστικῶν ἔργων στὶς ἀρχές τοῦ τέταρτου αἰῶνα καὶ παραμένουν ὡς τέτοια σὲ ὅλη τὴν ἀρχαιότητα. Εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι αὐτὴ ἡ Ἀθηνᾶ θυμίζει εἰκόνα μόδας τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα; Ἡ μήπως ἕνας παρισινὸς σχεδιαστὴς μόδας ἔχοντας ἐξαντλήσει τὴν ἔμπνευσή του καὶ ξεφυλλίζοντας ἀπελπισμένα τὶς σελίδες μιᾶς ἐγκυκλοπαίδειας τῆς τέχνης σὲ ἀναζήτησι μιᾶς νέας καὶ φρικιαστικῆς ιδέας, ἔπεσε πάνω σὲ μιὰ ξυλογραφία ἐνὸς παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ τέταρτου αἰῶνα καὶ ξαφνικὰ ἐνθουσιάστηκε βλέποντας ἕνα ἀπὸ τὰ χειρότερα ἔργα τῆς ἀρχαιότητος;

Αὐτὴ ἡ Ἀθηνᾶ τυποποιήθηκε καὶ ἐπαναλαμβανόταν σὲ ὅλους τοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς ἀπὸ τότε πὺ καθερώθηκε ἡ στροφὴ τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἀπὸ τότε οἱ πίσω ὄψεις ποίκιλλαν πολὺ σὲ τεχνοτροπία, ἀλλὰ ἡ μπροστινὴ ὄψη ζωγραφιζόταν βάσει αὐτοῦ τοῦ προτύπου.

Ἡ πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου τοῦ Χάρβαρντ ἔχει μιὰ πολὺ ἀσυνήθιστη παράσταση (πίν. 101, 4). Βλέπουμε δύο πυγμάχους ὅχι νὰ παλεύουν ἀλλὰ νὰ δέχονται ὁδηγίες ἀπὸ ἕναν ἀξιωματοῦχο πρὶν ἀπὸ τὸν ἀγῶνα (μᾶλλον αὐτό, ὑποθέτω, καὶ ὅχι ὅτι τοὺς κάνει παρατήρησι ἐπειδὴ παραβίασαν τοὺς κανονισμούς). Στὰ ἀριστερὰ βρίσκεται μιὰ γυναικεία μορφή πὺ ἀκουμπάει σὲ ἕναν στύλο, κοιτάζοντας πίσω τῆς πρὸς τοὺς ἀθλητὲς μὲ τὸ πρόσωπό τῆς σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων. Τὸ ἱμάτιο ἔχει ζωγραφιστεῖ σφιγμένο γύρω ἀπὸ ὀλόκληρο τὸ σῶμα τῆς, καί, ὅπως συμβαίνει συχνὰ στὸν τέταρτο αἰῶνα, καλύπτει τὸ πηγούνι καὶ τὸ στόμα. Μιὰ ἐπιγραφὴ μᾶς πληροφορεῖ ὅτι εἶναι ἡ Ὀλυμπιάς, ἡ προσωποποίηση τῆς ἀθλητικῆς γιορτῆς στὴν Ὀλυμπία. Εἶναι περίεργο πὺ βρίσκουμε τὴν Ὀλυμπιάδα νὰ ἀπεικονίζεται σὲ ἕνα ἔπαθλο πὺ ἀπονέμεται σὲ ἕνα ἄλλο ἀθλητικὸ γεγονός, τὰ Παναθήναια. Τὸ μόνο πὺ μπορεῖ νὰ σημαίνει εἶναι ὅτι ὁ νικητὴς στὸν πυγμαχικὸ ἀγῶνα στὰ Παναθήναια ἔχει μιὰ καλὴ πιθανότητα νὰ κερδίσει καὶ στὸν ἀκόμα πὺ σημαντικὸ ἀγῶνα στὴν Ὀλυμπία ὕστερα ἀπὸ δύο χρόνια· ἡ Ὀλυμπιάς, πράγματι, ἔχει τὸ μάτι τῆς πάνω στὸ ζευγάρι. Σύγχρονα παράλληλα μποροῦν νὰ βρεθοῦν καὶ σκεφτόμαστε τὶς ὁδὲς τοῦ Πινδάρου, στὶς ὁποῖες ὁ ποιητὴς συχνὰ βρίσκει τρόπο, ὅπως εἰπώθηκε, γιὰ νὰ συγχαρεῖ ἕναν ἀθλητὴ γιὰ μιὰ ὀλυμπιακὴ νίκη πὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει κερδίσει.⁷² Στὴ δέκατη Νεμεακὴ ὁδὴ του μιλάει πράγματι γιὰ μιὰ νίκη στὰ Παναθήναια λέγοντας ὅτι εἶναι ἕνα «προοίμιο» γιὰ μιὰ νίκη στὴν Ὀλυμπία.⁷³ Ἡ παρουσία τῆς Ὀλυμπιάδας στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου τοῦ Χάρβαρντ δικαιολογεῖται ἴσως μὲ τὴν παρουσία τοῦ Διὸς, πρὸς τιμὴν τοῦ ὁποῖου γίνονταν οἱ Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες, ὡς συμβόλου στὴν μπροστινὴ ὄψη: στὸν ἀριστερὸ

κίονα, μιὰ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς· στὸν δεξιὸ κίονα, ὁ Ζεὺς, μὲ σκῆπτρο κρατώντας τὴ Νίκη στὸ χέρι του. Οἱ μορφὲς εἶναι ψηλὲς μὲ μικρὰ κεφάλια: αὐτὲς εἶναι ἤδη οἱ λεγόμενες λυσιίππειες ἀναλογίες τοῦ ὕστερου τέταρτου αἰῶνα. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ἐπίσης αὐτῆς τῆς περιόδου τὸ ὅτι τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις μορφὲς ἀντικρίζουν τὸν θεατὴ.

Τὸ ἐπόμενο ἔτος ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώθηκαν παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς εἶναι τὸ ἔτος τῆς ἀρχῆς τοῦ Πυθοδήλου, τὸ 336/5, τέσσερα χρόνια μετὰ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Χάρβαρντ. Σὲ ἕναν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα μ' αὐτὸ τὸ ὄνομα στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο⁷⁴ ἢ Ἀθηνᾶ εἶναι ἡ ἴδια (πίν. 102, 1), ἀλλὰ τὰ σύμβολα ἔχουν ἀλλάξει: ἡ μικρὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς στὸν ἀριστερὸ κίονα κρατᾷ ἕνα *ἄφλαστον* — στολίδι τῆς πρύμνης πλοίου — πάνω στὸ ὁποῖο κάθεται μιὰ γλαύκα· τὸ ἄλλο σύμβολο εἶναι ὁ Τριπτόλεμος καθισμένος στὸ φτερωτό του ἄρμα, μὲ ἕναν «βάσκο» στὸ πλάι του — τὸ δεμάτι τῶν κλαδιῶν ποὺ μετέφεραν οἱ μνημένοι στὴν Ἑλευσίνα.⁷⁵ Ἡ πίσω ὄψη ἔχει ἄλλο ἕνα ζευγάρι πυγμάχων, ἀλλὰ σὲ δράση (πίν. 102, 2). Στὰ ἀριστερά, ἕνας τρίτος πυγμάχος, ἴσως ὁ νικητὴς στὸν ἄλλο ἡμιτελικό, τοὺς παρατηρεῖ· στὰ δεξιά, μιὰ γυναικεῖα μορφή, ὅπως καὶ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Χάρβαρντ: ἡ Νίκη, ντυμένη μὲ λευκὸ χιτῶνα καὶ σκοῦρο μανδύα, κρατᾷ ἕνα κλαδὶ φοινικιάς. Οἱ πυγμάχοι ἔχουν μικρὰ σφαιρικὰ κεφάλια, παχιά μέλη καὶ βαριά, χοντροφτιαγμένα σώματα μὲ παχιά μέση· αὐτὸ εἶναι τὸ καινούριο ἰδεῶδες. Ὑπάρχει μιὰ ἄλλη καινοτομία· οἱ πυγμάχοι φοροῦν τὸ καινούριο βαρὺ γάντι, ἐνῶ ἐκεῖνοι τοῦ ἀμφορέα τοῦ Θειοφράστου φοροῦσαν ἀκόμα τὸ παλιὸ ἐλαφρὸ κάλυμμα τοῦ χεριοῦ ποὺ ἦταν ἕνα ἀπλὸ μαλακὸ λουρί. Τὸ καινούριο γάντι πρέπει νὰ εἰσῆχθηκε στὰ Παναθήναια ἀνάμεσα στὸ 339 καὶ στὸ 336· στὰ Παναθήναια, καὶ περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ σὲ ὅλους τοὺς μεγάλους ἀθλητικοὺς ἀγῶνες, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς Ὀλυμπίας.⁷⁶ Τὸ τρομερὸ καινούριο γάντι καὶ ἡ ἀλλαγμένη φυσικὴ διάπλαση τῶν πυγμάχων εἶναι καὶ τὰ δύο ἐνδεικτικὰ μιᾶς ὀρισμένης τάσης στὶς ἀντιλήψεις περὶ ἀθλητισμοῦ τῆς ἐποχῆς· ὁ ἡλικιωμένος Πλάτων, ὅπως θὰ θυμηθοῦμε, εἶχε ἐκφραστεῖ εὐνοϊκὰ γιὰ τὸ βαρὺ γάντι γιὰ τοὺς νεαροὺς ἄντρες. Στὸν λαιμὸ τοῦ ἀγγείου ἕνα στεφάνι ἐλιᾶς ἔχει ἀντικαταστήσει τὸ παραδοσιακὸ στολίδι. Ὑπάρχει μόνον ἄλλος ἕνας παναθηναϊκὸς ἀμφορέας μὲ στεφάνι ἐλιᾶς⁷⁷ ἢ καινοτομία δὲν εὐνοήθηκε. Ἐνα ἄλλο ἄκαρπο πείραμα ἔγινε τὸν ἴδιο χρόνο. Σὲ ἕνα δεύτερο ἀγγεῖο μὲ τὸ ὄνομα τοῦ Πυθοδήλου στὸ Λονδίνο (πίν. 102, 3),⁷⁸ καὶ σὲ ἕνα ἄλλο στὸ Μόναχο (πίν. 102, 4),⁷⁹ τὸ πάνω μέρος τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι τὸ ἴδιο ὅπως συνήθως, ἀλλὰ τὰ πόδια τῆς εἶναι τὸ ἕνα κοντὰ στὸ ἄλλο καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση μιᾶς πολὺ στενῆς φούστας. Στὴν πίσω ὄψη (πίν. 103, 2) ἡ ὀπλιτοδρομία, τέσσερις δυσκίνητοι ἀθλητὲς τοῦ ἴδιου γούστου ὅπως καὶ οἱ θηριώδεις πυγμάχοι. Στὸν ἀμφορέα τοῦ ἔτους τοῦ ἄρχοντα Νικήτου, τοῦ 332/1, στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (πίν. 103, 1 καὶ 3),⁸⁰ ἢ Ἀθηνᾶ, παρόλο ποὺ εἶναι τοῦ συνηθισμένου τύπου, εἶναι λίγο πιὸ ἀπλή· ὁ καλλιτέχνης ἔχει ψαλιδίσει τὴν οὐρὰ στοὺς ἀστραγάλους καὶ τὴν προεξέχουσα

απόληξη στὸν μηρό. Στὸ παγκράτιο στὴν πίσω ὄψη, ἕνας ἄντρας ἔχει πάλι τὸ κεφάλι τοῦ ἀντιπάλου του κάτω ἀπὸ τὸν βραχίονά του· τὸ πιάνει μέσα στὴν κοιλότητα τοῦ ἀγκώνα καὶ τὸ γρονθοκοπεῖ. Ὁ διαιτητὴς εἶναι ἑτοιμος νὰ ἐπέμβει ἂν γίνει ἀπαραίτητο, καὶ ὑπάρχει καὶ ἕνας τρίτος ἀθλητής. Κοιτάζει ἔξω ἀπὸ τὴν εἰκόνα, καὶ ἡ ὅλη σύνθεση ἔχει τὴν ἴδια μετωπικὴ τάση στὴν ὁποία ἤδη ἀναφερθήκαμε.⁸¹ Λίγο ὑστερότερος εἶναι ὁ παναθηναϊκὸς ἀμφορέας στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο ἀπὸ τὸ ἔτος τοῦ ἄρχοντα Εὐθυκρίτου, 328/7 (πίν. 103, 4 καὶ 104, 1):⁸² δὲν ἔχει διατηρηθεῖ πολὺ καλά, ἀλλὰ ἀξίζει νὰ τοῦ ρίξουμε μιὰ ματιὰ γιατί δείχνει ὅτι ἀκόμα καὶ σ' αὐτὴ τὴν ὕστερη περίοδο τὸ τρέξιμο μπορεῖ ἀκόμα νὰ ἀπεικονίζεται, ὅπως καὶ στὴν πρώιμη ἐποχή, μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι καὶ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τὰ δυὸ προτεταμένα. Καὶ οἱ τέσσερις δρομεῖς ὥστόσο ἀκουμποῦν τὸ μπροστινὸ πόδι στὸ ἔδαφος καὶ σηκώνουν τὸ πίσω πόδι· αὐτὸ τὸ σχῆμα ἐκτόπισε τελικὰ τὸ πιὸ βίαιο στὸ ὁποῖο εἶναι ἀνασηκωμένο τὸ μπροστινὸ πόδι. Σὲ ἕναν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα στὸ Λένινγκραντ, τὸ πίσω πόδι εἶναι πάλι ἀνασηκωμένο, ἀλλὰ ἡ κίνηση χειροῦ-ποδιοῦ εἶναι διαγώνια.⁸³ Τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα ἔχει χαθεῖ, ἀλλὰ ἡ τεχνοτροπία εἶναι τόσο παρόμοια μὲ ἐκεῖνη ἐνὸς παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα ποὺ φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἄρχοντα Νεαίχμου ποὺ ἡ χρονολόγησή του θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἴδια, 320/319 π.Χ.

Τὸ ὄνομα τοῦ τελευταίου ἄρχοντα ποὺ ἐμφανίζεται, σὲ ἕνα μικρὸ θραῦσμα ἐνὸς σωζόμενου παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα, εἶναι Πολέμων, 312/311.⁸⁴ Γιὰ πόσον καιρὸ συνεχίστηκε αὐτὴ ἡ πρακτικὴ δὲν ἔχει ἐξακριβωθεῖ· οἱ ἐλληνιστικοὶ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς φέρουν τὰ ὀνόματα ἄλλων, μικρότερων ἀρχόντων, τῶν ταμιῶν καὶ τῶν ἀγωνοθετῶν, ποὺ ὁ χρόνος τῆς ἀρχῆς τους εἶναι σπάνια γνωστός.⁸⁵ Ἡ ἐπίσημη ἐπιγραφὴ τῶν Ἀθηνῶν *ἄθλων* χρησιμοποιοῦνταν ἀκόμα στὸν δεῦτερο αἰῶνα π.Χ. Ἕνας παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ δεύτερου αἰῶνα στὸ Βερολίνο (πίν. 104, 2-3), ἂν καὶ ἀνεπίγραφος, ἦταν ἀναμφισβήτητα ἑπαθλο γιὰ τὰ Παναθήναια.⁸⁶ Οἱ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς τοῦ τέταρτου αἰῶνα, ὅσο καὶ νὰ κριτικάρει κανεὶς τὴν τεχνοτροπία τῆς ζωγραφικῆς, εἶναι κομψὰ κομμάτια κεραμικῆς, ἐπιδέξια πλασμένα, σωστὰ ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη, μὲ ὠραῖο χρῶμα καὶ ἐπιφάνεια· στὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο ἡ τεχνικὴ χειροτέρευσε. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀναγνωρίζει κανεὶς τὸ παλιὸ σχῆμα, ἀλλὰ σὲ καρικατούρα: ὑπάρχει ἡ παραδοσιακὴ Ἀθηνᾶ, ἀλλὰ νοθευμένη καὶ ἐφοδιασμένη μὲ μιὰ μπαρόκ κορινθιακὴ περικεφαλαία ἀντὶ γιὰ τὴν ἀττική. Γιὰ τὰ ἄλλα θὰ ἦταν καλύτερο νὰ μὴν ποῦμε τίποτα. Ὁ ἐρυθρόμορφος ρυθμὸς εἶχε ἀπὸ καιρὸ ἐκλείψει: αὐτὸ εἶναι τὸ τέλος τοῦ μελανόμορφου. Παρακολουθήσαμε τὴν ἱστορία του, στὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα, ἀπὸ τὶς ἡμέρες τοῦ Πεισιστράτου ὡς τὶς ἡμέρες τοῦ Κλεισθένη, τοῦ Θεμιστοκλῆ, τοῦ Κίμωνα, τοῦ Περικλῆ, τοῦ Ἀλκιβιάδη, τοῦ Καλλιστράτου, τοῦ Δημοσθένη, τοῦ Λαχάρη, τοῦ Χρεμωνίδη, τοῦ Εὐρυκλείδη, τοῦ Κηφισοδώρου. Ξανακοιτάζοντας τὴν ἀπόσταση ποὺ διανύσαμε στὰ προηγούμενα κεφάλαια, βλέπουμε τὴν ἐποχὴ τοῦ Κλει-

σθένη, πιδ πίσω τις έποχες τοῦ Πεισιστράτου καὶ τοῦ Σόλωνα, καὶ πιδ πίσω τὸν ἔβδομο αἰῶνα, καὶ ἀκόμα πιδ πίσω έποχες γιὰ τις ὁποῖες, παρόλο πὸν τὰ πάντα εἶναι ὁμιχλώδη, αὐτὸ τὸ μικρὸ τμήμα τοῦ ἐδάφους εἶναι φωτεινὸ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ I Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟ ΡΥΘΜΟ

1. Payne *NC.* σ. 7.
2. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικού, ἀρ. εὐρ. 1073: Kübler *Kerameikos* ἰν πίν. 10, 1, ἀπ' ὅπου Lane *GP.* πίν. 3, b.
3. Βερολίνο: *AM.* 43 πίν. 1 (Schweitzer).
4. Ἀθήνα 804: *Jb.* 14 σ. 201· Pfuhl εἰκ. 10· Merlin πίν. 1· Buschor *Vasen* σ. 14· Arias εἰκ. 4· τμήμα τῆς κύριας παράστασης, Lane *GP.* πίν. 5, b.
5. Torr στὸ *RA.* 25 (1894) σ. 14-27· Köster *Das antike Seewesen* εἰκ. 21-27· Chamoux στὸ *RA.* 23 (1945) σ. 56-97· Kirk, "Ships on Geometric Vases", στὸ *BSA.* 44 σ. 93-153.
6. Σύδνεϋ 46.41: Chittenden καὶ Seltman *Greek Art: A Commemorative Catalogue* πίν. 8· *Handbook to the Nicholson Museum* ἔκδ. 2 σ. 244 (Trendall).
7. Γιὰ τὰ ὑστερογεωμετρικά, πρωτοαττικά καὶ πρωιμότερα μελανόμορφα: J. M. Cook στὸ *BSA.* 35 σ. 165-219 καὶ 42 σ. 139-155· ἐπίσης Gebauer καὶ Eilmann *CV. Berlin* 1, μὲ βιβλιοκρισίες ἀπὸ τὸν J. M. Cook στὸ *JHS.* 59 σ. 151-152 καὶ ἀπὸ τὸν R. S. Young στὸ *AJA.* 1939 σ. 714-715.
8. Ἀθήνα 810: *AM.* 17 πίν. 10, 1-2 καὶ σ. 209 καὶ 214 (Pernice), ἀπ' ὅπου (τμήμα) Perrot 10 σ. 58. *CC.* πίν. 19, 467. Ὁ Pernice παρατήρησε ὅτι ὀδηγεῖ στὴν ὑδρία τοῦ Ἀναλάτου (πιδὸ κάτω σημ. 11)· βλ. ἐπίσης J. M. Cook στὸ *BSA.* 42 σ. 146.
9. Ὁξφόρδη 1935.18: *Ashm. Rep.* 1935 πίν. 1· λεπτομέρεια, *BSA.* 35 σ. 182, εἰκ. 5.
10. Λονδίνο 1936.10-17.1: *BMQ.* 11 πίν. 18 καὶ 19a (Martin Robertson)· Arias εἰκ. 10. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ προηγούμενο βλ. ἐπίσης *BSA.* 42 σ. 150 (J. M. Cook). Τὸ μοτίβο τοῦ λεονταριοῦ ποὺ ἀκουμπάει τὸ ἓνα πόδι ἐπάνω στὴν τρομοκρατημένη λεία του εἶναι ἀνατολικό· ὁ Jacobsthal μοῦ ὑπέδειξε ἕναν μιταννικὸ κύλινδρο στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (Frankfort *Cylinder Seals* πίν. 31a). Βλ. ἐπίσης Fraenkel *Aeschylus Agamemnon* σ. 412, ἐπάνω.
11. Ἀθήνα 313: *Jb.* 2 πίν. 4, κάτω δεξιά (Böhlau), ἀπ' ὅπου (τμήμα) Perrot 10, 59-61, Pfuhl εἰκ. 79· πλάγια ὄψη, Merlin πίν. 17, 1· τμήμα, *BSA.* 35 πίν. 38b καὶ πίν. 39, καὶ σ. 166 (J. M. Cook)· τμήμα, Buschor *Vasen* σ. 36 εἰκ. 42· τμήμα, Kübler *A.* σ. 9, σ. 39 ἐπάνω, σ. 48 δεξιά. Γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀναλάτου, J. M. Cook στὸ *BSA.* 35 σ. 172-176 καὶ 42 σ. 142.
12. Ἡ κόρη τοῦ ματιοῦ τοῦ κενταύρου εἶναι ἐλαφρὰ χτυπημένη. Ἡ εἰκόνα στὴ Β ὄψη εἶναι παρόμοια, ἀλλὰ τὰ πουλιά παίρνουν τὴ θέση τοῦ φυτοῦ στὰ ἀριστερά. Κάτω, πέντε κανονικοῦ μεγέθους ἄλογα καὶ ἓνα μικρὸ κάτω ἀπὸ μία ἀπὸ τὶς σὲ σχῆμα «κεράτου κατσίκας» λαβές. Θραύσματα ἀπὸ ἓνα κάλυμμα μπορεῖ νὰ συνανήκουν: ἐπάνω στὸ κάλυμμα, γραμμές, ταινίες ζιγκ-ζαγκ ὅπως ἐκεῖνες κάτω ἀπὸ τὰ ἄλογα καὶ μερικὰ μικρὰ πουλιά. Ἄλλοτε στὴ Συλλογὴ Elgin στὸ Broomhall in Fife.
13. Virg. *Aen.* 7, 674. («Ὅπως ὅταν δύο συννεφογεννημένοι κένταυροι κατεβαίνουν ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἑνὸς ψηλοῦ ὄρους, ἐγκαταλείποντας μὲ γρήγορο βῆμα τὴν Ὁμόλῃ ἢ τὴ χιονισμένη Ὀθρυ· τὸ ἀπέραντο δάσος τοὺς ἀφήνει νὰ περάσουν καὶ οἱ θάμνοι ὑποχωροῦν μὲ μεγάλο θόρυβο».)
14. Καϊμπριτζ 30.2: *CV.* 2 πίν. 15, 8. Μὲ αὐτὸ

καὶ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Elgin πρβ. ἐπίσης τὸν ὡσειδῆ κρατήρα τοῦ Βερολίνου A 16 (CV. 1 πίν. 7, 2 καὶ πίν. 8, 1).

15. Λοῦβρο: *Mon. Piot* 36 πίν. 2 καὶ σ. 28-29 καὶ 37 (Audiat) ἀπ' ὅπου Buschor *Vasen* σ. 37· τμήμα, Kübler A. σ. 49, δεξιά· ἐπίσης Arias πίν. II. Ἀποδόθηκε στὸν ζωγράφο τοῦ Ἀναλάτου ἀπὸ τὸν J. M. Cook (BSA. 35 σ. 173).

16. Ἀθήνα: Waldstein *Argive Heraeum* 2 πίν. 67 (Hoprin)· BSA. 35 πίν. 52 καὶ σ. 191 (J. M. Cook). Βλ. ἐπίσης AM. 41 σ. 243-50 (Wrede).

17. J. M. Cook στὸ BSA. 35 σ. 191.

18. Kunze *Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia* εἰκ. 4-5.

19. Νέα Ὑόρκη 11.210.1: JHS. 32 πίν. 10-12 καὶ σ. 372-373 καὶ 377 (Richter), ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 86-87· ABS. πίν. 2, 1-2 καὶ σ. 9· A, Buschor *Vasen* σ. 36 εἰκ. 44· τμήμα, Kübler A. σ. 46, κάτω, καὶ σ. 59. Βλ. ἐπίσης AM. 41 σ. 243-250 (Wrede) καὶ BSA. 35 σ. 192 (J. M. Cook).

20. Βερολίνο A 42: Karo 26 *Hallisches Winkelmannsprogramm* πίν. 1 καὶ σ. 10-11· CV. 1 πίν. 31-33· τμήμα, Kübler A. σ. 58. Γιὰ τὸ θέμα βλ. AM. 62 σ. 135 (Καρούζου). Ἕνα σημαντικό ἀγγεῖο τοῦ ζωγράφου τοῦ ὑποκρατηρίου τοῦ Μενελάου στὸ Βερολίνο: ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὴν Ἐλευσίνα μὲ τὸν Περσέα, τὴν Ἀθηνᾶ, καὶ τὶς Γοργόνες στὸ σῶμα, καὶ τὸν Πολύφημο στὸν λαιμό, Μυλωνᾶς Ὁ πρωτοαττικὸς ἀμφορεὺς τῆς Ἐλευσίνος.

21. Ἀθήνα, Ἀγορὰ P 7014: *Agora VIII* σ. 47, ἀρ. 132 καὶ πίν. 8, καὶ σ. 89, ἀρ. 511 καὶ πίν. 31.

22. Ἀθήνα, Ἀκρόπολη 368: Graef πίν. 13· συνδυάστηκε ἀπὸ τὸν Gebauer μὲ ἄλλα θραύσματα καὶ ἀποδόθηκε μὲ ἐπιφύλαξη στὸν ζωγράφο τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ (CV. *Berlin* 1 σ. 7, ἀρ. 14).

23. Ρώμη, Conservatori: Pfuhl εἰκ. 64-65· Hoprin Bf. σ. 7· Merlin πίν. 11, 1· βλ. BSA. 44 σ. 120-121 (Kirk).

24. JHS. 53 σ. 282· BSA. 43 πίν. 38, 534 καὶ πίν. 39 (Martin Robertson).

25. Παλέρμο: ML. 32 πίν. 79-80, πίν. 81, 1 καὶ σ. 303.

26. Ἀθήνα 192: AM. 6 πίν. 3 (= Furtwängler KS. σ. 84-86)· ἀπὸ ἐκεῖ Perrot 10, 323, AM. 18 πίν. 10· γιὰ τὴν ἐπιγραφὴ ἐπίσης Kirchner *Imagines inscriptionum atticarum* πίν. 1, 1 καὶ Bothmer *Amasis Painter* σ. 20, εἰκ. 6.

27. Ζωγράφος τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ: CV. *Berlin* 1 σ. 7 (Gebauer)· BSA. 35 σ. 189-190 καὶ JHS. 59 σ. 151-152 (J. M. Cook). Τὸ ἀγγεῖο τοῦ Μενελάου ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν J. M. Cook (BSA. 35 σ. 189). Τὸ ἀγγεῖο τοῦ Βερολίνου A 41 (CV. 1 πίν. 30 καὶ 34, 2) εἶναι ἓνα ὑποκρατήριο μὲ τὸ ἴδιο σχῆμα ὅπως καὶ ἐκεῖνο τοῦ Μενελάου, κι αὐτὸ μὲ μιὰ πομπικὴ σκηνή, ἀλλὰ ἀπὸ ἕναν διαφορετικὸ ζωγράφο· ἓνα θραῦσμα στὴ Φλωρεντία, μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὸ στῆθος ἐνὸς ἄντρα στὰ δεξιά, θὰ μπορούσε νὰ ἀνήκει σ' αὐτό.

28. Βερολίνο A 32: CV. 1 πίν. 18-21, ἀπ' ὅπου (λεπτομέρεια) Buschor *Vasen* σ. 39. Ἀποδόθηκε στὸν ζωγράφο τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ ἀπὸ τὸν Gebauer (CV. *Berlin* 1 σ. 7, ἀρ. 3).

29. Μετὰ ἔρχεται μιὰ ἀπὸ τὶς μετόπες στὸ Foce del Sele (Zancani Montuoro καὶ Zanotti-Bianco *He-raion alla Foce del Sele*).

30. Βλ. Jb. 52 σ. 184-185 (Καρούζου).

31. Παράβαλλε ἐπίσης τὴν ἀποσπασματικὴ μορφή, ποὺ βρίσκεται χρονικὰ κοντὰ στὴ δική μας, σὲ ἓνα κυκλαδικὸ «κηροπήγιο» ἀπὸ τὴ Δῆλο (Dugas *Délos* 17 πίν. 10, 4).

32. Αἶγινα: AM. 22 πίν. 8 καὶ σ. 325-327 (Pallat)· τμήμα, BSA. 35 πίν. 53 καὶ σ. 189 (J. M. Cook)· τμήμα, Kübler A. σ. 60, κάτω· Kraiker *Aigina: die Vasen des 10. bis 7. Jahrhunderts v. Chr.* πίν. 44 καὶ πίν. 45, ἐπάνω.

33. Βερολίνο A9: CV. 1 πίν. 5, ἀπ' ὅπου (τμήμα) *Dragma* σ. 183 (Johansen), (τμήμα) *Bull. Vereen.* 14, i, σ. 4 εἰκ. 1-2, (τμήμα) Buschor *Vasen* σ. 38· τμήμα, Kübler A. σ. 60, ἐπάνω. Ἀποδόθηκε μὲ ἐπιφύλαξη στὸν ζωγράφο τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ ἀπὸ τὸν Gebauer (CV. 1, πίν. 7 ἀρ. 10).

34. *Bull. Vereen.* 14, i, σ. 4-6. Τὸ τρίτο ζῶο δὲν εἶναι λύκος, κατὰ τὸν Rumpf (*Gnomon* 25 σ. 469), ἀλλὰ ἀρκούδα. Ἀρκούδα, λεοντάρι καὶ λύκος ἀναφέρονται μαζὶ ἀπὸ τὸν κωμικὸ ποιητὴ Ἀντιφάνη (ἀπ. 42 Kock).

35. Ἀπολλόδωρος 3, 13, 7.

36. Statius *Ach.* 2, 96. («Λένε ὅτι δὲν ἔχω καταβροχθίσει ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς συνηθισμένες τροφὲς καὶ ὅτι δὲν ἔχω χορτάσει τὴν πείνα μου μὲ ζωογόνα στήθη, ἀλλὰ ὅτι ἔχω ρουφήξει τὰ συμπεισμένα ἐντόσθια λεονταριῶν καὶ τὸ μεδούλι μισοζωντανῆς λύκαινας».)

37. CR. 54 σ. 177-180.

38. Πίνδαρος, *Νεμ.* 3, 48-49.

39. Νόννος, *Διον.* 34, 145-147.

40. *Iphigénie* iv, 1, 12. («Αὐτὸς ὁ ἥρωας ὁ τόσο πιδό τρομερὸς ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἀνθρώπινα ὄντα, ποὺ δὲν γνωρίζει ἄλλα δάκρυα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ σκορπίζει γύρω του, ποὺ ἔχει σκληραγωγηθεῖ σ' αὐτὸ ἀπὸ τὴν πιδό τρυφερὴ ἡλικία· καὶ πού, ἂν μᾶς ἐμπιστευθοῦν τὴν ἀλήθεια, ρούφηξε ἀκόμα καὶ αἶμα λεονταριῶν καὶ ἀρκουδῶν».)

41. Ἀθήνα, *JHS.* 22 πίν. 2-4 (Cecil Smith: τὸ κόκκινο εἶναι τὸ συνηθισμένο σκοῦρο κόκκινο)· *BSA.* 35 πίν. 56-58 καὶ σ. 196-198 (J. M. Cook)· τμήμα, Kübler A. σ. 64.

42. Γιά τοὺς ζωγράφους τοῦ πρώιμου μελανόμορφου βλέπε, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρονται πιδό πάνω στὴ σημείωση 7, Payne *NC.* σ. 190-202 καὶ 344-347· *Hesp.* 13 σ. 38-57· Kübler στὸ *Anz.* 1943 σ. 417 κέ.· ἐπίσης *ABV.* κεφ. 1.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ C

1. Ἀθήνα 353: *Εφημ.* 1897 πίν. 5-6, ἀπ' ὅπου Perrot 10 σ. 81 καὶ (ξανασχεδιασμένο καὶ παραποιημένο) 83, καὶ Pfuhl εἰκ. 88· Buschor *Vasen* σ. 43· *ABV.* σ. 2· *Para.* σ. 1· βλ. Payne *NC.* σ. 346· J. M. Cook στὸ *BSA.* 35 σ. 201.

2. Ἀμφορέας στὴν Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμεικοῦ ἄρ. εὐρ. 658: τμήμα, *Anz.* 1935 σ. 294· *Anz.* 1943 σ. 437· *ABV.* σ. 3· *Para.* σ. 1. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν J. M. Cook (*BSA.* 35 σ. 198).

3. Ζωγράφος τοῦ Νέττου: *Anz.* 1923-24 σ. 46-49 (Rumpf)· *ABS.* σ. 9-11· *BSA.* 35 σ. 200-201 καὶ 205 (J. M. Cook)· *Hesp.* 7 σ. 367-371 (Vanderpool)· *BCH.* 1938 σ. 443-444 (Karouzou)· *Hesp.* 13 σ. 39· *ABV.* σ. 3-6 καὶ 679· *Para.* σ. 1-5.

4. Ἀθήνα 1002: *AD.* 1 πίν. 57 καὶ σ. 46, ἀπ' ὅπου Perrot, 10, 71 καὶ (ξανασχεδιασμένο καὶ παραποιημένο) 72-73, καὶ Pfuhl εἰκ. 85 καὶ *ABS.* πίν. 3, 1· τμήμα τῆς Γοργοῦς, *BCH.* 1938 πίν. 46, α· τὸ πάνω μέρος τοῦ Νέσσου, *AM.* 60-61 σ. 272· φωτ. Alinari 24457, ἀπ' ὅπου (ὁ λαϊμὸς) Pfuhl εἰκ. 89 καὶ Merlin πίν. 17, 2· τμήμα, Buschor *Vasen* σ. 44· *Hesp.* 13 σ. 39 ἄρ. 1· *ABV.* σ. 4, ἄρ. 1· *Para.* σ. 2, ἄρ. 6.

5. Ἡ καταδίωξη γίνεται ἐπάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα σὲ ἓναν ὕστερο μελανόμορφο σκύφο σὲ μιὰ ἰδιωτική συλλογὴ στὸ Ἀμβούργο (*Anz.* 1943 σ. 7-8, von Mercklin· *ABV.* σ. 4, ἄρ. 2)· καὶ Εὐρ. *Ἡλ.* 458.

6. Γιά πρώιμες ἀπεικονίσεις τοῦ Περσέα καὶ τοῦ γοργονεῖου βλ. Payne *NC.* σ. 79-89 καὶ 362· *AM.* 60-61 σ. 269-299 (Hampe)· Besig *Gorgo und Gorgoneion.*

7. Ἀθήνα 16367: ἐσωτ., *BCH.* 1938 πίν. 45, α· *Hesp.* 13 σ. 39 ἄρ. 6· *ABV.* σ. 5, ἄρ. 6· *Para.* σ. 4, ἄρ. 17. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴν Καρούζου.

8. Τὸ ἐγχάρακτο προσχέδιο ἐμφανίζεται καὶ σὲ ἓνα ἄλλο ἀγγεῖο ποὺ ἀνήκει στὴν ἴδια ομάδα μὲ τὸν ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου, τὸν σκυφοειδὴ κρατῆρα μὲ τὸν Προμηθέα ἀπὸ τὴ Βάρη, Ἀθήνα 16384: *ABV.* σ. 6, κοντὰ στὴν κορυφή· *Para.* σ. 3, ἄρ. 13. Δὲν τὸ ἔχω παρατηρήσει σὲ ἀγγεῖα παλιότερα ἀπὸ αὐτά.

9. Λειψία. Πιθανὸν ἀπὸ ἓναν ἀμφορέα: *Anz.* 1923-24 σ. 46· *Hesp.* 13 σ. 39 ἄρ. 3· *ABV.* σ. 5, ἄρ. 3· *Para.* σ. 2, ἄρ. 5. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf.

10. Βερολίνο 1682: *AZ.* 1882 πίν. 9-10, ἀπ' ὅπου Perrot 10 σ. 75-79 καὶ (τμήμα) *CV.* 1 σ. 38· Neugebauer πίν. 8, 2· τμήμα, *CV.* πίν. 46-47. *Hesp.* 13 σ. 39 ἄρ. 4· *ABV.* σ. 5, ἄρ. 4· *Para.* σ. 2, ἄρ. 8. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf. Γιά τὸ σχῆμα *Jh.* 29 σ. 126 ἄρ. 9 (Kenner).

11. Ὁ πρωτοκορινθιακὸς ἀρύβαλλος στὴν Ὁξφόρδη (146: *JHS.* 24 σ. 295 ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 168· *CV.* 2 III C πίν. 1, 5, 36 καὶ 51) χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Payne στὸ τέλος τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα. Ἀττικά: Ἀκρόπολη 604 (Graef πίν. 29)· καὶ ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου C. Δὲν ὑπείσρχομαι στὴ χρονολόγηση τῶν παλιότερων ἀττικῶν νομισμάτων μὲ τὸ κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς μὲ περικεφαλαία· ἀλλὰ θὰ ἦταν κάπως περίεργο νὰ εἶναι πολὺ παλιότερα ἀπὸ τὴν πρώτη ὀπλισμένη Ἀθηνᾶ σὲ ἀττικά ἀγγεῖα.

12. Ἀγορὰ P 1247: A, *Hesp.* 2 σ. 457· *Hesp.* 7 σ. 368-371· *Hesp.* 13 σ. 39 ἄρ. 2· *ABV.* σ. 5, ἄρ. 2· *Para.* σ. 2, ἄρ. 4.

13. Ἀμβούργο 1917.229: *Anz.* 1928 σ. 297· *ABS.* σ. 11 καὶ *Hesp.* 13 σ. 39 ἄρ. 5· *ABV.* σ. 5, ἄρ. 5· *Para.* σ. 3, ἄρ. 15· *CV.* πίν. 33, 1.

14. Σειρήνες: βλ. Buschor *Die Musen des Jenseits.*

15. Ζωγράφος τῆς Χίμαιρας: *Hesp.* 13 σ. 40· *ABV.* σ. 3· *Para.* σ. 1-3.

16. Αἴγινα 565: *Hesp.* 13 σ. 40 ἀρ. 1· *ABV.* σ. 3, ἀρ. 1· *Para.* σ. 1, ἀρ. 1.

17. Λονδίνο A 1531 (ὁ ἀριθμὸς καταχώρησης αὐτοῦ τοῦ ἀγγείου εἶναι 1874.4-10.1): *B, BCH.* 1898 σ. 285· A καὶ πλάγια ὄψη, Jacobsthal *O.* πίν. 7· *ABV.* σ. 3, ἀρ. 2· *Para.* σ. 2, ἀρ. 2.

18. Κεραμεικὸς 154: *Anz.* 1943 σ. 433-436· *ABV.* σ. 3, ἀρ. 3· *Para.* σ. 3, ἀρ. 9. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Kübler.

19. Ἀθήνα 16382: τμήμα *AJA.* 1937 πίν. 8· τμήμα, *Anz.* 1940 σ. 130· τμήμα, *BCH.* 1939 πίν. 49-50· *Hesp.* 13 σ. 40, ἀριστερά· *ABV.* σ. 3, ἀρ. 4 καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς σελίδας, σ. 4, ἐπάνω· *Para.* σ. 3, ἀρ. 10 καὶ σ. 4, ἀρ. 25. Δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι τὸ κάλυμμα ἀνήκει στὸ ἀγγεῖο, ἢ τὸ ὑποκρατήριον σ' αὐτὰ τὰ δύο. Κατὰ τὸν Kübler (*Anz.* 1943 σ. 435-436) τὸ ὑποκρατήριον εἶναι ξένο. Τὸ ὑποκρατήριον εἶναι τοῦ ζωγράφου τῆς Χίμαιρας· τὸ κάλυμμα καὶ τὸ ἀγγεῖο μπορεῖ νὰ εἶναι κι αὐτὰ δικὰ του.

19δς. Ἀθήνα 16384: *ABV.* σ. 4 καὶ σ. 6 κοντὰ στὴν κορυφή· *Para.* σ. 3, ἀρ. 13. Στὰ *Para.* σ. 1, ὁ Beazley θεωρεῖ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς Χίμαιρας ὡς τὸ πρῶμο ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέττου.

20. Ἀθήνα 16383: *Soc. Friends Nat. Mus.* 1934-35 σ. 12 εἰκ. 9α· Buschor *Vasen* σ. 45· *ABV.* σ. 7γ· *Para.* σ. 3, ἀρ. 12.

21. Kübler στὸ *Anz.* 1943 σ. 440.

22. Ζωγράφος τῶν Γοργόνων: Payne *NC.* σ. 191-194 καὶ 340· *AM.* 62 σ. 111-135 (Karouzou): *Hesp.* 13 σ. 40-42· *BSA.* 44 σ. 169 (Hopper): *ABV.* σ. 8-10, 679 καὶ 714· *Para.* σ. 6-7.

23. Λούβρο E 874: Pottier πίν. 60-62· *CV.* 2 d πίν. 15-17, πίν. 14, 3 καὶ πίν. 18, 1· Perrot 10 πίν. 2 καὶ σ. 117-118· τμήμα, Pfuhl εἰκ. 92· τμήμα, Merlin πίν. 34· φωτ. Alinari 23688· λεπτομέρεια *AM.* 62 πίν. 54, 1· τμήμα, *Enc. phot.* 2 σ. 278-279· τμήμα, Buschor *Vasen* σ. 99· τμήμα, Lane *GP.* πίν. 34 καὶ πίν. 35b· (τὸ τμήμα ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ *Hesp.* 13 πίν. 1,1 δὲν εἶναι ἀπὸ αὐτὸν ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 817) *Hesp.* 13 σ. 40 ἀρ. 1· *ABV.* σ. 8, ἀρ. 1· *Para.* σ. 6, ἀρ. 1.

24. Βλ. Jacobsthal *ECa.* σ. 77, καὶ σ. 50 τοῦ βιβλίου μας· παράβαλλε τὸ μοτίβο τοῦ «ἀνεμοστρόβιλου» στὴν καλαθοπλεκτική τῶν Ἰνδιάνων Χόπι (M. R. Coolidge, *The Rainmakers* σ. 105, 8).

25. Μεσο-πρωτοκορινθιακὸς ἀρύβαλλος στὶς Συρακοῦσες: Johansen *Les Vases sicyoniens* πίν. 26,

5: πολεμιστὴς ἀνάμεσα σὲ σφίγγες. Ὑστερο-πρωτοκορινθιακὸς ἀρύβαλλος στὸν Τάραντα, 3090 (Johansen *Les Vases sicyoniens* σ. 101, ἀρ. 70· Payne *NC.* σ. 269, ἀρ. 13): κύκνος ἀνάμεσα σὲ σφίγγες. Ἀλάβαστρο στὶς Συρακοῦσες: τμήμα, Payne *NC.* πίν. 10, 2 (καὶ σ. 271 ἀρ. 30a): κύκνος ἀνάμεσα σὲ σφίγγες. Κωνικὴ οἰνοχόη ἀπὸ τὴν Περραχώρα: Payne *Perachora* 2 πίν. 15, 270 (Dunbabin): ταῦρος ἀνάμεσα σὲ λεοντάρια καὶ πάνθηρα. Κωνικὴ οἰνοχόη ἀπὸ τὴν Περραχώρα: αὐτόθι πίν. 15, 264: δύο σφίγγες ἀνάμεσα σὲ δύο ζῶα καὶ δύο λεοντάρια. Ἀρύβαλλος στὸν Τάραντα: *CV.* 2 III Cd πίν. 1, 7-9: ἐλάφι ἀνάμεσα σὲ λεοντάρια. Παράβαλλε ἐπίσης δύο ἀρύβαλλους στὸν Τάραντα (*CV.* 2 III Cd πίν. 1, 1-3 καὶ πίν. 3· αὐτόθι πίν. 1, 4-6). Παλιότερα εἶναι: (1) δύο ἀντιμέτωπα ζῶα (2) τὸ ἴδιο μὲ ἓνα φυτὸ ἀνάμεσα (γεωμετρικόν) (3) δύο ζῶα ἀντιμέτωπα μὲ ἓνα ζῶο ἀνάμεσα, στὸ ὁποῖο ἐπιτίθενται (πρῶμο ἀνατολίζον): ἀλλὰ ἡ πεντάδα αὐτὴ ἔχει τὸ προηγούμενόν της σὲ μιὰ ὑστερογεωμετρικὴ ἀττική κύλικα στὴν Ἀθήνα 14475 (Kunze στὰ *Kretische Bronzereliefs* πίν. 53 e) ὅπου ἓνας μικροσκοπικὸς ἄντρας πρόκειται νὰ κατασπαραχθεῖ ἀπὸ δύο ἀντιμέτωπα λεοντάρια, ἀνάμεσα σὲ δύο ταύρους.

Ὁφείλω μερικὲς ἀπὸ τὶς παραπομπές σ' αὐτὴ τὴ σημείωση στὴν εὐγενὴ καλοσύνη τοῦ T. J. Dunbabin.

26. Σοφίλος: Payne *NC.* σ. 62, 74, 105-106, 200 καὶ 346· Karouzou στὸ *AM.* 62 σ. 111-135· *Hesp.* 13 σ. 50-52· *ABV.* σ. 37-43, 681 καὶ 714· *Para.* σ. 18-19· G. Bakir *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil* (Keramikforschungen 4) Mainz, 1981.

27. Ἀκρόπολη 587: Graef πίν. 26, ἀπ' ὅπου (ἀνεστραμμένο) Hoppin *Bf.* σ. 337· τμήμα, *AM.* 62 πίν. 51· τμήμα, Buschor *Vasen* σ. 102· *Hesp.* 13 σ. 50 ἀρ. 14· *ABV.* σ. 39, ἀρ. 15. Βλ. ἐπίσης τὸν ὑπογραμμένο δῖνο μὲ τὸ ἴδιο θέμα, Λονδίνο 1971.11-1.1: *Para.* σ. 19, ἀρ. 16δς· D. Williams, "Sophilos in the British Museum", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* (Occasional Papers on Antiquities, I, Malibu, 1983) σ. 9-34.

28. Ἀθήνα 16384, βάση σκυφοειδοῦς κρατήρα: *BCH.* 1939 πίν. 51, 1· *ABV.* σ. 6, κοντὰ στὴν κορυφή· *Para.* σ. 3, ἀρ. 13.

29. Βλ. Payne *NC.* σ. 14-15.

29δς. Στὸν δῖνο τοῦ Λονδίνου (*Para.* σ. 19, ἀρ. 16δς) ὁ Σοφίλος γράφει NVΦAI.

30. Γι' αὐτὲς τὲς μορφὲς βλ. Hampe στὸ *AM.* 60 σ. 275 (ἡ ὀριζόντια γραμμὴ κοντὰ στὴν ἄκρῃ τῆς οὐρᾶς τοῦ γαιῶδρου εἶναι ἓνα τυχαῖο γρατσούνισμα).

31. Ἀθήνα 15499: *Mon.Piot* 33 σ. 44-47 καὶ 49, καὶ πίν. 6 (Béquignon), ἀπ' ὅπου (τμήμα) Johansen *Iliaden* εἰκ. 9· τμήμα, *AM.* 62 πίν. 52-53· τμήμα, Buschor *Vasen* σ. 110· *Hesp.* 13 σ. 50-51 ἀρ. 16· *ABV.* σ. 39, ἀρ. 16· *Para.* σ. 18, ἀρ. 16· Bothmer *Amasis Painter* σ. 44, εἰκ. 36.

32. Οἱ Ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ Πατρόκλου μπορεῖ νὰ ἀπεικονίζονται στὸν δῖνο τῆς Ἀγορᾶς P 334 (*Hesp.* 4 σ. 431-439· *ABV.* σ. 23) καὶ στὸ θραῦσμα πυξίδας τῆς Ἀκρόπολης 2073 (Graef πίν. 92), ὅπου ὑπάρχει ἓνας μόνο ἀθλοθέτης — ὁ Ἀχιλλεὺς (τὸ χέρι ὥστόσο στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ θραύσματος τῆς Ἀγορᾶς εἶναι μιὰ δυσκολία)· ἴσως ἐπίσης καὶ σὲ ἓνα θραῦσμα ὕδριας, ὃχι μακριὰ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τοῦ Κλειτία, στὴ Σάμο· καὶ δὲν ἀποκλείεται καὶ σὲ ἓναν πρωτοκορινθιακὸ ἀρύβαλλο στὶς Συρακοῦσες (*ML.* 25 πίν. 14, ἀπ' ὅπου Johansen *Iliaden* εἰκ. 10). Ἡ παράσταση στὴν ὕδρια τῆς Βιέννης 3613 (Massner σ. 23, ἀπ' ὅπου *Jb.* 41 σ. 188· *ABV.* 106, ἀρ. 1) ἔχει ἐρμηνευθεῖ ἀπὸ τὸν Studniczka ὅτι ἀπεικονίζει τὸν Διομήδη νικητὴ στοὺς Ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ Πατρόκλου (*Jb.* ὅ.π.).

33. Ἀκρόπολη 590: Graef πίν. 27· *Hesp.* 2 σ. 340 (Broneer)· *Hesp.* 9 σ. 146 (Roebuck) (Ἀγῶνες γιὰ τὸν Πελία)· Ἀκρόπολη 2209: Graef πίν. 9, 3. Γενεύη MF 156, τυρρηνικὸς ὡσειδῆς ἀμφορέας μὲ λαϊμό (Thiersch *Tyrrh.* πίν. 2, 1-4· *ABV.* σ. 99, ἀρ. 49· *CV.* 2 πίν. 43). Βλ. *AJA.* 1950 σ. 310.

34. Βλ. *Hesp.* 13. σ. 52· γιὰ κόκκινα περιγράμματα βλ. ἐπίσης Rodenwaldt στὸ *Jb.* 36 σ. 1· *ABV.* σ. 43, ἀρ. 1-5.

34δς. Ὁ Rumpf παρατήρησε (*Gnomon* 25 σ. 469) ὅτι τέτοια κόκκινα περιγράμματα δὲν περιορίζονται μόνο στὸ ξύλο.

35. Ὁμάδα Κωμαστῶν: Payne *NC.* σ. 194-201· Greifenhagen *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung*· *JHS.* 49 σ. 258-260· *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 93· *AJA.* 1941 σ. 69 (Amyx)· *Hesp.* 13 σ. 45-50· *ABV.* σ. 23-37, 680-81· *Para.* σ. 14-17· H. A. G. Brijder, *Siana Cups I and Komast Cups.*

36. Ἀθήνα 528· *Hesp.* 13 πίν. 5, 2 (καὶ σ. 45 ἀρ. 14)· *ABV.* σ. 26, ἀρ. 22. Νέα Ὑόρκη 22.139.22: Greifenhagen ὅ.π. πίν. 1· A, Payne *NC.* πίν. 51, 6·

B, Richter καὶ Milne εἰκ. 152· Lane *GP.* πίν. 35a· *Hesp.* 13 σ. 46 ἀρ. 17· *ABV.* σ. 27, ἀρ. 1, κάτω.

37. Γι' αὐτὲς, Webster στὸ *Manch. Mem.* 82 σ. 10-12.

38. Γιὰ τὲς κύλικες τῶν Κωμαστῶν βλέπε, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρθηκαν στὴ σημ. 35, Villard στὸ *REA.* 48 σ. 155-157· γιὰ τὴν κορινθιακὴ κύλικα, Horpper στὸ *BSA.* 44 σ. 225.

39. Σάμος 2235: τμήμα, *AM.* 54 πίν. 4· ἓνα ἄλλο θραῦσμα, *AM.* 62 πίν. 57, 1· *Hesp.* 13 σ. 46 ἀρ. 18· *ABV.* σ. 26, ἀρ. 27.

40. Payne *NC.* σ. 118. Παράβαλλε ἐπίσης τὰ κορινθιάζοντα συμπόσια τοῦ ζωγράφου C, *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 101· *ABV.* σ. 51, ἀρ. 5.

41. Σάμος 2294: *ABV.* σ. 25, ἀρ. 18· *Para.* σ. 15, ἀρ. 18. Βερολίνο 3987: γιὰ τὸ θέμα βλ. σ. 31 τοῦ βιβλίου μας· *ABV.* σ. 25, ἀρ. 16.

42. Κύλικες τῆς Σιάνας: *JHS.* 49 σ. 260· *JHS.* 51 σ. 275· *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 93· Villard στὸ *REA.* 48 (1946) σ. 157-159· H. A. G. Brijder *Siana Cups I and Komast Cups.*

43. *JHS.* 59 σ. 103-123 (Webster)· Dorothy Burr Thompson, *The Charmed Circle in Archaeology*, 1, σ. 158-164. Ἐγκώμιο τῆς σφαιρικότητας: *Σφαῖρος κυκλοτερὲς μονή περιηγεί γαίων* (Ἐμπεδοκλῆς ἀπ. 27-28 Diels).

43δς. *ABV.* σ. 24, ἀρ. 1-3 καὶ σ. 680, ἀρ. 3δς· *Para.* σ. 14 ἀρ. 1-3δς.

44. Ζωγράφος C: *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 93-115· *ABV.* σ. 51-58 καὶ 681· *Para.* σ. 23-25. Ὁ κυλικοειδὲς κρατήρας τοῦ Λούβρου CA 2988, ποὺ ἀποδόθηκε στὸν ζωγράφο C στὸ *REA.* 48 σ. 161, δὲν εἶναι δικός του· ἡ τεχνοτροπία του θυμίζει κάπως τὸν ζωγράφο BMN (βλ. σ. 92-93 τοῦ βιβλίου μας).

45. Νέα Ὑόρκη 01.8.6 (GR 521): *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 94-95 (καὶ σ. 93 καὶ 102 ἀρ. 4). A, Buschor *Vasen* σ. 104· *ABV.* σ. 51, ἀρ. 4.

46. Χαϊδελέβεργη S 1: *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 96-97 (καὶ σ. 93-94 καὶ 102 ἀρ. 1)· *ABV.* σ. 51, ἀρ. 1.

47. Ὁ ἴδιος ὁ Ἡρακλῆς, ὡς νικητὴς σὲ ἀγῶνες, κρατᾷ ἓναν μεγάλον τρίποδα σὲ ἓναν ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ Princeton στὸ Μόναχο (1378: *CV.* 1 πίν. 11, 4· *ABV.* σ. 299, ἀρ. 17).

48. Berkeley 8, 1: *CV.* Univ. Calif. 1 πίν. 14: ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν H. R. W. Smith· *ABV.* σ. 54, 71.

49. Ἀθήνα 532: *Mettr. Mus. St.* 5 σ. 103 (καὶ σ. 94 καὶ 104, ἀρ. 12)· *ABV.* σ. 52, ἀρ. 12.

50. Payne *NC*. σ. 105-106.
51. Ἀθήνα 531: *Met. Mus. St.* 5 σ. 106 (καὶ σ. 94-96 καὶ 111, ἀρ. 65)· *ABV*. σ. 55, ἀρ. 92.
52. Würzburg 451: Langlotz πίν. 117 καὶ 126-127. Ἐσωτ. καὶ A, *Met. Mus. St.* 5 σ. 107 (καὶ σ. 96 καὶ 113, ἀρ. 80)· A, Buschor *Vasen* σ. 105· *ABV*. σ. 57, ἀρ. 114.
53. Κύλικες μὲ διχαλωτὲς λαβὲς (merrythought): *AM*. 59 σ. 1-8 (Kraiker)· *REA*. 48 σ. 161-162 (Villard)· H. R. W. Smith, *The Hearst Hydria* σ. 252.
54. Λοῦβρο CA 616: ἡ ἐπάνω παράσταση, *Met. Mus. St.* 5 σ. 109 (καὶ σ. 96 καὶ 114, ἀρ. 85)· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 122. *Para.* σ. 23, ἀρ. 122.
55. Σύμφωνα μὲ τὸν Payne (*NC*. σ. 142), ἓνα κορινθιακὸ χάλκινο πλακίδιο στοὺς Δελφούς (*FD*. 5 πίν. 21) ἔχει τὴν παλιότερη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος. Ἐνα θραῦσμα στὴν Ἀθήνα, ἀπὸ τὴ Βόρεια κλιτύ (*Hesp.* 9 σ. 174, 55· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 125), εἶναι ἐπίσης τοῦ ζωγράφου C. Βλ. ἐπίσης σ. 32. Τὰ θραύσματα τοῦ Κλειτία (Graef πίν. 24, a-c καὶ ε· *ABV*. σ. 77, ἀρ. 3) μπορεῖ νὰ εἶναι κάπως μεταγενέστερα.
56. Παράβαλλε τὸ ραβδί τοῦ Δία σὲ μιὰ κύλικα τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης στὴ Χαϊδελβέργη, VI. 29 a (*JHS*. 51 σ. 276· *ABV*. σ. 63, ἀρ. 1· *CV*. 4, πίν. 151, 1, 3-4).
57. Βλ. *Jb*. 52 σ. 172 (Karouzos).
58. Βερολίνο 1895, μελανόμορφη ὕδρια (Gerhard *EKV*. πίν. 14· *ABV*. σ. 268, ἀρ. 31), τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη.
59. Payne *NC*. σ. 134-135. Τὸ θραῦσμα τοῦ Βερολίνου ἐδῶ πίν. 16, 4 καὶ σ. 27.
60. Λήκυθος στὸ Λονδίνο, B 30 (Walters πίν. 1, ἐπάνω· *ABV*. σ. 11, ἀρ. 20), ἡ μορφή τῆς Δηιάνειρας, κοντὰ στὸν ζωγράφο τῶν Γοργόνων (*Hesp.* 13, σ. 41, ἀρ. 3). Στὸν δῖνο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων στὸ Λοῦβρο (πιδὸ πάνω σ. 22) ἡ σάρκα τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι μαύρη ὅπως τῶν ἀντρῶν.
61. Νεάπολη: *RM*. 27 πίν. 5-6· *ML*. 22 πίν. 57, ἀπ' ὅπου (τμήμα) *Met. Mus. St.* 5 σ. 108 (καὶ σ. 96-98 καὶ 113-114 ἀρ. 82)· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 119· *Para.* σ. 23, ἀρ. 119.
62. Ἡ Ἐκάβη παρίσταται στὸν θάνατο τοῦ Πριάμου στὸν Εὐρ. *Trw.* 481· πρβ. ἐπίσης *Virg. Aen.* 2, 515.
63. Ἀκρόπολη 2112: Graef πίν. 92· *Met. Mus. St.* 5 σ. 114 ἀρ. 83· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 120.

64. Βερολίνο 1655: *FR*. πίν. 121, ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 179.

65. Ἡ κύλικα τῶν Σιάνων στὸ Λονδίνο B 379 (*JHS*. 5 πίν. 42· *CV*. 2 πίν. 8, 2· *ABV*. σ. 60, ἀρ. 20), μὲ τὴν τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου C καὶ πολὺ κοντὰ του, μπορεῖ νὰ εἶναι λίγο παλιότερη (*Met. Mus. St.* 5 σ. 99 καὶ σ. 110 ἀρ. 63). Ἡ λήκυθος Ἀθήνα 413 εἶναι ἐπίσης πρώιμη (*AM*. 56 Beil. 44, 3· *Haspels ABL*. πίν. 1, 2· *ABV*. σ. 75, ἐπάνω).

66. Τὸ θραῦσμα τῆς Ἀκρόπολης, Graef πίν. 83 καὶ 87, 1780, ἀπ' ὅπου Hoprin *Bf.* σ. 312· τὸ ἄλλο, *JHS*. 55 σ. 224· *ABV*. σ. 59, ἀρ. 14. Τὰ δύο κόλλησαν χάρη στὸν Martin Robertson.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ FRANÇOIS

1. *FR*. πίν. 1-3 καὶ 11-13 καὶ i σ. 62 b· φωτ. Brogi· φωτ. Alinari. Τὰ σχέδια στὸ *FR*. ἔχουν ἀναδημοσιευθεῖ πολλές φορές, π.χ. στὸν Perrot 10 σ. 141-173. *ABV*. σ. 76, 1· *Para.* σ. 29, ἀρ. 1· M. Cristofani, *Vaso François (Bollettino d'Arte serie speciale 1)* σποράδην· Bothmer *Amasis Painter* σ. 40, εἰκ. 23.

2. Ἀκρόπολη 594. Βλ. σ. 35 καὶ πίν. 29, 5· *ABV*. σ. 77, ἀρ. 8. Ὁ βολβὸς τοῦ ματιοῦ τῆς Ἀλθαίας ἔχει κακοπάθει.

3. Στὸ σχέδιο τοῦ Reichhold τὸ δεξι χέρι τῆς Δήμητρας δὲν εἶναι στὴ θέση του, ἀλλὰ ἐπιστρέφοντας στὸ παλιὸ σχέδιο τοῦ Michalek στὰ *Wiener Vorlegeblätter* βλέπει κανεὶς ὅτι πρὶν ἀπὸ τὸ αὐτόχημα τοῦ 1900 ὑπῆρχε μιὰ πλατιά ταινία τῆς συντήρησης ποὺ διέτρεχε διαγωνίως τὶς τρεῖς μορφές. Ὁ Reichhold ἀναπαρήγαγε τὴν παλιὰ ἀποκατάσταση· καί, μετὰ τὸ αὐτόχημα, ἐπειδὴ ὁλόκληρο τὸ μεσαῖο τμήμα τῆς παράστασης εἶχε ἐξαφανιστεῖ, ὁ Milani τὸ ἀποκατέστησε πάλι σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Reichhold.

3δῖς. Ὁ Rumpf ἐπεσήμανε (*Gnomon* 25 σ. 469-470) ὅτι τὸ ἀγγεῖο ποὺ μεταφέρει ὁ Διόνυσος δὲν περιέχει κρασί· εἶναι ὁ χρυσὸς ἀμφορέας, ἔργο τοῦ Ἡφαίστου, ποὺ σύμφωνα μὲ τὸν Ὅμηρο εἶχε δοθεῖ ἀπὸ τὸν Διόνυσο στὴ Θέτιδα, καὶ ὁ ὁποῖος, ὕστερα ἀπὸ χρόνια, χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ περιλάβει τὴν τέφρα τοῦ Πατρόκλου καὶ τοῦ Ἀχιλλέα.

4. Βλ. Greifenhagen *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung* σ. 69-75, καὶ γενικότερα Paul Friedländer *Documents of Dying Paganism* σ. 22-26· ἐπίσης Lullies στὸ *AM.* 65 σ. 3 καὶ Rodenwaldt *Korkyra* 2 σ. 139. Τὸ παλιότερο μετωπικὸ πρόσωπο στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ φαίνεται νὰ εἶναι σὲ ἓνα βοιωτικὸ ἀγγεῖο μὲ τὴν Πότνια θηρῶν, Ἀθήνα 220 (Ἐφημ. 1892 πίν. 10, 1, ἀπ' ὅπου τμήμα, στὸν Perrot 10 σ. 42, εἰκ. 30· Zervos *L'art en Grèce* πίν. 55· Hampe *FGS.* πίν. 17, 2), τοῦ πρώιμου ἑβδομοῦ αἰῶνα.
5. Ἰλ. Γ 125. Ὁ πέπλος τῆς Ἀνδρομάχης εἶχε μόνον ἄνθη (θρόνα: Ἰλ. X 441).
6. Payne *NC.* σ. 73.
7. Βλ. Richter *AAG.* σ. 56-58, καὶ Hatch καὶ δεσποινίδα *Alexander* ἐδῶ.
8. Βλ. Karouzou στὸ *Jb.* 52 σ. 176-182.
9. Ὁ Milani διέκρινε ὅτι τὰ ὑπολείμματα ἦταν τοῦ Ὁκεανοῦ — καὶ ὄχι τοῦ τέρατος στὸ ὁποῖο ἀνῆκε ἡ οὐρά. Βλ. Buschor *Meermänner* σ. 24-28.
10. Εὐρ. Ὀρ. 1377.
11. Ἡ παλιότερη στὴν γλυπτικὴ εἶναι ἀρκετὰ ὑστερότερη, ἢ Ἀθηνα τοῦ Ἐνδοίου.
12. Αἰγυπτιακή, βλ. Möbius στὸ *AM.* 41 σ. 136· μεσοποταμιακή, αὐτόθι σ. 143.
13. Αἰν. Τακτ. 38.6.
14. Wilamowitz-Möllendorff στὸ *Nachrichte... Göttingen* 1895 σ. 217-245 = *Kleine Schriften* 5, 2 σ. 5-35.
15. Πρώιμες παραστάσεις τοῦ Διονύσου: *AM.* 59 σ. 23 (Kraiker).
16. Πρώιμοι σάτυροι: H. R. W. Smith *The Origin of Chalcidian Ware* σ. 122 καὶ 134· *AM.* 59 σ. 96 (Kunze)· Brommer *Satyroi* σ. 25-26 καὶ 52.
17. Ἐνα ὑστερογεωμετρικὸ χρυσὸ διάδημα στὸ Βερολίνο προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀθήνα καὶ μπορεῖ νὰ εἶναι ἀττικὸ (*AZ.* 1884 πίν. 10, 1, ἀπ' ὅπου Poulsen *Orient* σ. 110)· ὁ γρύπας σ' αὐτὸ εἶναι ὁ παλιότερος σωζόμενος ἑλληνικὸς γρύπας.
18. Γιὰ πρώιμες παραστάσεις κυνηγιοῦ κάπρου, P. de La Coste-Messelière *Au Musée de Delphes* σ. 130-152· D. von Bothmer στὸ *Bull. MFA.* 46 σ. 42-48.
19. Ξεν. Κυν. 10.
20. Ξεν. Κυν. 20-22.
21. Ἡ ἐρμηνεία αὐτῆ δόθηκε ἀπὸ τὸν Heberdey στὸ *AEM.* 13 σ. 78-82· πρόσφατα ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τὸν Johansen, *Thésée et la danse à Délos*, καὶ ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τὸν P. de La Coste-Messelière στὸ *RA.* 28 (1947) σ. 145-146.
22. Ἀκρόπολη 596: Graef πίν. 29· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 9.
23. Ἀκρόπολη 598: Graef πίν. 24· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 5· ὡς τότε πιστευόταν ὅτι ἀποτελοῦσε τμήμα μιᾶς Ἀμαζονομαχίας.
24. Johansen *Iliaden* σ. 47-52 καὶ 119-120.
25. R. M. Cook στὸ *CR.* 1937 σ. 208. Τὸ χάλκινο, *Jb.* 52 Olympia-Bericht πίν. 28· *Bull. Vereen.* Ἰούνιος 1939 σ. 8. Στὸ *AJA.* 1941 σ. 596 προσπάθησα νὰ δείξω ὅτι ἓνα ἀττικὸ θραῦσμα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βιέννης, τοῦ ὕστερου ἑβδομοῦ αἰῶνα, μπορεῖ νὰ ἀποτελοῦσε μέρος μιᾶς θεσσαλικῆς κενταυρομαχίας. Τώρα ποὺ δημοσιεύθηκε (*CV.* 1 πίν. 5, 651) βλέπω ὅτι οἱ σημειώσεις μου μὲ παραπλάνησαν, ὅτι τὸ ἐπιγραμμένο ὄνομα ἀφορᾷ τὸν κένταυρο καὶ ὄχι τὸν ἀντίπαλό του, καὶ ὅτι εἶναι χωρίς ἀμφιβολία ὁ Πετραῖος, ἡ ἐναλλακτικὴ πρότασή μου καὶ ἡ ἀνάγνωση τῆς δεσποινίδος Kenner.
26. Γιὰ τὴν Πότνια θηρῶν, Bloesch *AKS.* σ. 26-36 καὶ 150-157.
27. Σὲ κάθε ὄψη τοῦ λαιμοῦ ἐνὸς ἀμφορέα μὲ μακρὸ λαιμὸ στὴν Ἑλευσίνα· εἶναι φτερωτὴ, φορεῖ πόλο καὶ κρατᾷ κύκλους.
28. Γιὰ πρώιμες παραστάσεις βλ. Hampe *FGS.* σ. 72-73.
29. *NC.* σ. 79.
30. *Trudy Gosudarstvennogo Muzeya Izobrazitel'nykh Iskusstv imeni A. C. Pushkina* (Μόσχα 1939) εἰκ. 32-33· ἀποδόθηκε στὸν «κύκλο τοῦ Κλειτία» ἀπὸ τὸν Blavatsky (αὐτόθι σ. 86-91)· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 2. Τὸ ὄστρακο τῆς Μόσχας ἀγοράστηκε τὸ 1908 στὸ Κάιρο· ἓνα θραῦσμα τοῦ ἴδιου ἀγγείου στὴ συλλογὴ τοῦ δρ. Herbert Cahn στὴ Βασιλεία λέγεται ὅτι βρέθηκε στὸ Λοῦξορ. Πρβ. D. von Bothmer στὸ *AK.* 24 (1981) σ. 66-67, ὁ ὁποῖος ἀποδεικνύει ὅτι τὰ θραύσματα προέρχονται ἀπὸ ἓναν ἐλικωτὸ κρατῆρα.
31. Νέα Ὑόρκη 31.11.4: *Bull. Metr. Mus.* 26 σ. 290-291 (Richter)· τμήμα, Richter καὶ Milne εἰκ. 189· *ABV.* σ. 78, ἀρ. 12· *Para.* σ. 30, ἀρ. 12· Bothmer *Amasis Painter* σ. 152, εἰκ. 93.
32. Ἰλ. Γ 1-7.
33. Εἶναι παραμορφωμένοι σὲ ἓνα χρυσὸ διάδημα, ἀναμφίβολα ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα, στὴ Ρόδο (*Cl. Rh.* 8 σ. 112-113), ποὺ βρέθηκε στὴν

Ἰαλυσὸ μὲ ἀττικὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα τῆς ἴδιας ἐποχῆς μὲ τὸ ἀγγεῖο François ἢ λίγο ὑστερότερα.

34. Plin. *N.H.* 7, 2, 26.

35. Αἰσωπος ἀρ. 285 Chambry· ἐπίσης Babrius ἀρ. 13.

36. Furtwängler στὸ FR. i σ. 7.

37. Τὰ παρακάτω ἀνυπόγραφα θραύσματα εἶναι ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Κλειτία:

Σκύφος ἢ κατὶ παραπλήσιο, Δελφοί, *BCH.* 1924 πίν. 13, 1 καὶ σ. 321· *FD.* 2 τευχ. 5 σ. 125, 2· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 7. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Demangel.

Σκυφοειδὴ ἢ κανθαροειδὴ ἀγγεῖα: Ἀκρόπολη 597a-e: Graef πίν. 24, ἀπ' ὅπου Robert *Hermeneutik* σ. 354, 1-4· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 3. Ἐνα καινούριο θραῦσμα ποὺ ταυτίστηκε ἀπὸ τὴ δεσποινίδα Pease, *Hesp.* 4 σ. 227, 14. Ἀκρόπολη 597f-h: Graef πίν. 24, ἀπ' ὅπου Robert *Hermeneutik* σ. 354, 5-6· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 4. Ἀκρόπολη 598: Graef πίν. 24, ἀπ' ὅπου Robert *Hermeneutik* σ. 354, 8· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 5. Βλ. σ. 44. Ἀκρόπολη 599: Graef πίν. 29. *ABV.* σ. 77, ἀρ. 6.

Ἐλικωτὸς κρατήρας: Μόσχα, Μουσεῖο Ποῦσκιν, ὅπως στὴ σημ. 30 τοῦ κεφ. III παραπάνω. Βλ. σ. 46-47 καὶ σημ. 30, πίν. 30, 1.

Υδρία: Ἀκρόπολη 594: Graef πίν. 24 καὶ σ. 66· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 5. Βλ. σ. 35 καὶ πίν. 29, 5.

Ἀβέβαιο σχῆμα (ὕδρια): Ἀκρόπολη 596: Graef πίν. 29, ἀπ' ὅπου Robert *Hermeneutik* σ. 357· *ABV.* σ. 77, ἀρ. 9. Βλ. ἐδῶ σ. 44 καὶ πίν. 29, 6.

Στὸ *ABS.* 16 ὑπέθεσα ὅτι τὰ θραύσματα ὕδριας τῆς Ἀκρόπολης 601 (Graef πίν. 29· *ABV.* σ. 80, ἀρ. 1) μπορεῖ νὰ εἶναι τοῦ Κλειτία, καὶ παρατήρησα ὅτι ἦταν ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μὲ τὰ θραύσματα τοῦ Λονδίνου B 601.13 (*JHS.* 49 πίν. 16, 17 καὶ 6· πιθανὸν ἀπὸ ἕναν «γαμικὸ λέβητα» ὅπως ἐκείνον τῆς Ἀκρόπολης 474: Graef πίν. 17· *ABV.* σ. 8, ἀρ. 2). Ὁ Bothmer μοῦ ἀπέδειξε ὅτι τὰ δύο θραύσματα προέρχονταν ἀπὸ διαφορετικὲς πλευρὲς τοῦ ἀγγείου. Βλέπω τώρα ὅτι δὲν εἶναι τοῦ Κλειτία ἀλλὰ ἐνὸς ἄλλου ἐξαιρετικοῦ καλλιτέχνη τῆς ἴδιας περιόδου ποὺ μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ «ὁ ζωγράφος τῆς Ἀκρόπολης 601». Γιὰ τὶς κύλικες τοῦ Κλειτία βλ. σ. 34 καὶ 66-67, καὶ *JHS.* 52 σ. 185-186· *ABV.* σ. 78, ἀρ. 13-16.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ

1. Ἀκρόπολη 606: τμήμα, Graef πίν. 30-32 καὶ σ. 68-69, ἀπ' ὅπου (τμήμα) *ABS.* πίν. 4· δύο νέα θραύσματα ποὺ ταυτίστηκαν ἀπὸ τὴν κυρία Καρούζου, *BCH.* 1947-48 σ. 424, a-b· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 1· *Para.* σ. 30, ἀρ. 1 μέσο. Ὁ ζωγράφος: *ABS.* σ. 13-14· Rumpf *Sak.* σ. 19· *ABV.* σ. 81· *Para.* σ. 30.

2. Γιὰ στροβίλους ζώων βλ. Jacobsthal *ECA.* σ. 59 καὶ 210, καὶ Anna Roos στὰ *Studia Vollgraf* σ. 134-136. Βλ. ἐπίσης *BSA.* 35 σ. 167 καὶ 199 (J. M. Cook)· *JHS.* 68 σ. 12 (Barnett)· *Mus. Helv.* 7 σ. 99 (Yalouris)· Kübler A. σ. 55, ἐπάνω.

3. Βερολίνο ἀρ. εὐρ. 4823: *ABS.* πίν. 2, 3 καὶ πίν. 3, 2· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 4· *Para.* σ. 30, ἀρ. 4 μέσο· *CV.* 5 πίν. 1, 2 καὶ πίν. 3. Tübingen D 4 (S./10 1298): A, Watzinger πίν. 5· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 5· *CV.* 2, πίν. 31, 1 καὶ πίν. 32.

4. Βλ. *AM.* 18 σ. 151 κέ. (Brueckner καὶ Pernice) καὶ Wilamowitz-Möllendorf *Glaube der Hellenen* 1 σ. 153.

5. Ὀδησσός: von Stern *Theodosia* πίν. 2, 1· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 7. Ἐπίσης ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῆς Ἀκρόπολης 606, θραύσματα ἐνὸς κιονωτοῦ κρατήρα στὴν Ἀθήνα, Ἀκρ. 633 (Graef πίν. 38· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 2· ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf), θραύσματα (ἐνὸς ἐλικωτοῦ κρατήρα;) στὴν Ἀθήνα, Ἀκρ. 625 (τμήμα, Graef πίν. 38· ἕνα νέο θραῦσμα προστέθηκε ἀπὸ τὴ δεσποινίδα Pease, *Hesp.* 5 σ. 262, 9 καὶ σ. 263)· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 3· καὶ ἕνας ὠσειδῆς ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὴ Γενεύη (MF 153· A, φωτ. Giraudon 4945· *ABV.* σ. 81, ἀρ. 6· *CV.* 2, πίν. 52, 1-4).

6. Νέαρχος: *JHS.* 52 σ. 176 καὶ 291· Richter στὸ *AJA.* 1932 σ. 272-273· Pease στὸ *Hesp.* 4 σ. 229· Rumpf *Sak.* σ. 19· *ABV.* σ. 82-83 καὶ 682· *Para.* σ. 30-31. Ἐπίσης Βέρνη, Jucker (*Festschrift für Frank Brommer* σ. 191-199 καὶ πίν. 53-55).

7. Ἀκρόπολη 611: Graef πίν. 36, ἀπ' ὅπου Hopppin *Bf.* σ. 173 (ἐκτὸς ἀπὸ δύο θραύσματα ποὺ ἀνήκουν στὸ Ἀκρόπολη 693), (τμήμα) Perrot 10 σ. 201, (τμήμα) Pfuhl εἰκ. 236-237, (τμήμα) Johansen *Iliaden* εἰκ. 14· τμήμα, Lane *GP.* πίν. 45, b· *ABV.* σ. 82, ἀρ. 1, κάτω· *Para.* σ. 30, ἀρ. 1, κάτω· Bothmer *Amasis Painter* σ. 39 εἰκ. 22. Γιὰ τὸ θέμα τῆς A, βλ. Wrede στὸ *AM.* 41 σ. 232 καὶ Johansen *Iliaden* σ.

56-60· για σκηνές ζευξίματος γενικά, Wrede δ.π. σ. 335-354. Ἡ δεσποινὶς Pease παρατήρησε ὅτι τὸ θραῦσμα Ἀκρόπολη AP 67 (*Hesp.* 4 σ. 227, 15) εἶναι τοῦ Νεάρχου καὶ πίστεψε ὅτι ἀποτελεῖ τμήμα τοῦ Ἀκρόπολη 611, ὅχι ὅμως τῆς Α, ἀλλὰ «μιᾶς παρόμοιας σκηνῆς στὴ Β»· δὲν φαίνεται ὅμως βέβαιον ὅτι ὑπῆρχε ἄρμα στὴ Β· *ABV.* σ. 82, ἀρ. 2 κάτω.

8. Για σκηνές ζευξίματος Wrede στὸ *AM.* 41 σ. 232-234 καὶ 335-354· βλ. καὶ σ. 51-52, 88-89, 99-100 καὶ 100 γιὰ τὸ ἔργο αὐτό.

9. Βερολίνο ἀρ. εὐρ. 3319: *Anz.* 1895 σ. 34. Στὸ *JHS.* 49 σ. 258 ὁ Payne καὶ ἐγὼ ὑποθέσαμε ὅτι τὸ θραῦσμα ἀττικὸ κανθάρου στὸ Λονδίνο B 601.14 (αὐτόθι πίν. 17), τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ζωγράφου ΚΧ, προερχόταν ἀπὸ μιὰ σκηνὴ ζευξίματος· θὰ ἦταν ἡ παλιότερη στὴν Ἀττικὴ· τὸ ἴδιο καὶ ὁ Johansen *Iliaden* σ. 69. Ἀλλὰ στὸ *CV.* Cam. 2 σ. 43 ἐπεσήμανα ὅτι τὸ θραῦσμα τοῦ Καϊμπριτζ N. 131.G71 (*ABV.* σ. 26, ἀρ. 29) κολλοῦσε μὲ τὸ Λονδίνο B 601.14, κι ἔτσι τὸ θέμα δὲν ἦταν ζεύξιμο, ἀλλὰ ἕνα μετωπικὸ ἄρμα (*Hesp.* 13 σ. 46 ἀρ. 19). Ἡ σκηνὴ ζευξίματος τοῦ Νεάρχου παραμένει ἡ παλιότερη ἀττικὴ ποὺ σώζεται.

10. Ἀθήνα Ἀκρ. 612: Graef πίν. 36, ἀπ' ὅπου Hoppin *Bf.* σ. 175· *ABV.* σ. 83, ἀρ. 3.

11. Νέα Ὑόρκη 26.49: *AJA.* 1932 πίν. 10-11 καὶ σ. 273 (Richter)· *ABV.* σ. 83, ἀρ. 4· *Para.* σ. 30, ἀρ. 4· Bothmer *Amasis Painter* σ. 39, εἰκ. 21.

12. Λυδός: *JHS.* 51 σ. 282-284 (ὁ «ζωγράφος τοῦ Λονδίνου B 148» θεωρήθηκε ἀπὸ τὴ δεσποινίδα Richter ὅτι εἶναι ὁ Λυδός)· Richter στὸ *Metr. Mus. St.* 4 σ. 169-178· *BSA.* 32 σ. 18· Rumpf *Sak.*· H. R. W. Smith, *The Hearst Hydria*, σ. 267, ἀρ. 5· *Cypr.* σ. 6-7· *ABV.* σ. 107-113, 684-685 καὶ 714· *Para.* σ. 43-46· Μ. Τιβέριος, *Ὁ Λυδὸς καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα 1976.

13. Λοῦβρο F 29: Hoppin *Bf.* σ. 164· Rumpf *Sak.* πίν. 17 f· φωτ. Giraudon 16996, δεξιὰ· *ABV.* σ. 109, ἀρ. 21· *Para.* σ. 44, ἀρ. 21.

14. Ἀκρόπολη 607: Graef πίν. 32-35 (ὅχι πλήρεις), ἀπ' ὅπου (λεπτομέρειες) Pfuhl εἰκ. 238-240· τὸ κεφάλι τοῦ Διονύσου δὲν ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸν Graef, *AM.* 59 σ. 19 (Kraiker)· Rumpf *Sak.* πίν. 18-20· *ABV.* σ. 107, ἀρ. 1· Bothmer *Amasis Painter* σ. 40, εἰκ. 24· Μ. B. Moore, "Lydos and the Gigantomachy" *AJA.* 83 σ. 79-99.

15. Γιὰ τὸ ἔνδυμα τοῦ Ἡρακλῆ, Paola Zancani Montuoro στὸ *Rend. Acc. Linc.* 8η σειρά, 2 (1947) σ. 207-221. Πρβ. Lenzen *The Figure of Dionysos on the Siphnian Frieze* (*Univ. of Calif. Publ. Class. Arch.*, iii, ἀρ. 1), σ. 9-14.

16. Χάρβαρντ 1925.30.125: *CV.* Hoppin πίν. 3· A, Rumpf *Sak.* πίν. 12 c· *ABV.* σ. 108, ἀρ. 9· Bothmer *Amasis Painter* σ. 164, εἰκ. 97. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf.

17. Ἀγγεῖο στὴν Ἀθήνα (16388) ποὺ ἀναφέρεται στὸ *AM.* 62 σ. 114, ἀρ. 3 (Καρουζου).

18. Ἀκρόπολη 474 (Graef πίν. 17· λεπτομέρεια, *AM.* 62 σ. 121): *Hesp.* 13 σ. 40 ἀρ. 2· *ABV.* σ. 8, ἀρ. 2. Γιὰ τὸ μοτίβο, ποὺ συναντᾶται ἤδη σὲ ἕναν ἐγγάρκτο λίθο γεωμετρικῆς τεχνοτροπίας, βλ. Payne, *NC.* σ. 74· Hafner Amyx στὸ *AJA.* 1939 σ. 164-166.

19. Λονδίνο 1948.10-15.1: *ABV.* σ. 108, ἀρ. 8· *Para.* σ. 44, ἀρ. 8· Bothmer *Amasis Painter* σ. 42, εἰκ. 29. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Dietrich von Bothmer καὶ τὸν Martin Robertson.

20. Κατὰ παρόμοιο τρόπο ὁ Ἡρακλῆς, σὲ ἕναν ἀμφορέα στὸ Βρετανικὸ μουσεῖο (B 166: Gerhard *AV.* πίν. 128· *CV.* 3 πίν. 30, 3), αἰσθάνεται τέτοια ἀμχανία ὅταν τὸν πηγαίνουν μπροστὰ στὸν Δία, ὥστε κάνει μεταβολὴ καὶ τὸ βάζει στὰ πόδια. Στὸν Κολλοῦθο 123 ὁ Πάρης δραπετεύει ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ.

21. Φλωρεντία 70995: A, *JHS.* 1886 πίν. 7, ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 211· A, Thiersch *Tyrrh.* πίν. 2, 7· Rumpf *Sak.* πίν. 2-3· *ABV.* σ. 110, 32· *Para.* σ. 44, ἀρ. 32. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf. Παράβαλλε τὸν ὡσεὶδῆ ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὴ Συλλογὴ Kent στὸ Harrogate, ποὺ ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Charlton (*AJA.* 1944 σ. 255 εἰκ. 4-5).

22. Νέα Ὑόρκη 31.11.11: *Bull. Metr. Mus.* 1932 σ. 75 καὶ 77· *AJA.* 1932 σ. 96 καὶ σ. 97, εἰκ. 5· *Metr. Mus. St.* 4 πίν. 1 καὶ σ. 171-173· Rumpf *Sak.* πίν. 21-23· A, Buschor *Vasen* σ. 114· *ABV.* σ. 108, ἀρ. 5· *Para.* σ. 43, ἀρ. 5. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴ δεσποινίδα Richter.

23. Λονδίνο B 148: *JHS.* 19 πίν. 6· *CV.* 3 πίν. 25, 5· A, *Bull. Metr. Mus.* Μάιος 1947 σ. 225· *JHS.* 51 σ. 282 ἀρ. 1· *ABV.* σ. 109, ἀρ. 29· *Para.* σ. 44, ἀρ. 29· Bothmer *Amasis Painter* σ. 42-43, εἰκ. 30-31.

24. Βλ. Payne *NC.* σ. 133.

25. Τάρας: Rumpf *Sak.* πίν. 25. *CV.* 1 πίν. 1, 1-2· *JHS.* 51 σ. 284· *ABV.* σ. 109, 26· *Para.* σ. 44, ἀρ. 26.

26. Ὁ Θησέας φοράει ἓνα παρόμοιο ἔνδυμα σὲ ἓναν ἀμφορέα ἐνδὸς συνεργάτη τοῦ Λυδοῦ, τοῦ ζωγράφου τοῦ Λούβρου F 6 (βλ. σ. 63), στὸ Βατικανό (313: *Mus. Greg.* πίν. 47, 1· Albizzati πίν. 32· *ABV.* σ. 125, ἀρ. 37). Βλ. ἐπίσης Kunze *Kretische Bronze-reliefs* σ. 225.

26δς. Βασιλεία, Kambli: *ABV.* σ. 109, ἀρ. 25· *Para.* σ. 44, ἀρ. 25· Bothmer *Amasis Painter* σ. 41, εἰκ. 28.

27. Cab. Méd. 206: de Ridder σ. 116 καὶ πίν. 5· *CV.* 1 πίν. 34, 1-2 καὶ 8· A, *BSA.* 32 πίν. 10· B, Rumpf *Sak.* πίν. 26 b· *ABV.* σ. 109, ἀρ. 27. Βλ. ἐπίσης *Cypr.* σ. 7.

28. Νεάπολη 2770: A, *JHS.* 51 σ. 14 (καὶ σ. 284)· *CV.* πίν. 6· *ABV.* σ. 109, ἀρ. 23· *Para.* σ. 44, ἀρ. 23.

29. Göttingen καὶ Cab. Méd.: *Ἐφημ.* 1937 σ. 14 καὶ 16· *ABV.* σ. 109, ἀρ. 19. Ὁ πίνακας 38, 4 καὶ 6 δείχνει μόνο τὸ θραῦσμα τοῦ Göttingen.

30. Σικάγο, Πανεπ.: *AJA.* 1943 σ. 390 εἰκ. 4 (F. P. Johnson) καὶ σ. 442· *ABV.* σ. 110, ἀρ. 34. Βλ. ἐπίσης σ. 115 γιὰ τὸ ἔργο αὐτό.

31. Χάρβαρντ 1959.127: *AJA.* 1930 πίν. 354· *CV.* Robinson 1 πίν. 19, 1· *ABV.* σ. 112, ἀρ. 54· *Para.* σ. 44, ἀρ. 54.

32. Ἀκρόπολη 1757: Graef πίν. 86.

33. Κεραμεικός: *AM.* 59 Beil. 1, 1-3 καὶ πίν. 1-3· *ABV.* σ. 113, ἀρ. 81· *Para.* σ. 45, ἀρ. 81. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Kraiker.

34. Συλλογὴ Βλαστοῦ: Rumpf *Sak.* πίν. 14· *ABV.* σ. 113, ἀρ. 84.

35. Villa Giulia M 430: Mingazzini *Cast.* πίν. 44, 1, πίν. 46, 1-2 καὶ πίν. 45, 1· Rumpf, *Sak.* πίν. 13, a καὶ πίν. 15, a-c· *ABV.* σ. 108, ἀρ. 14· Bothmer *Amasis Painter* σ. 41, εἰκ. 26. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf.

36. Μόναχο 1681: Rumpf *Sak.* πίν. 7 d· *ABV.* σ. 108, ἀρ. 12. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf.

37. Λούβρο E 804: φωτ. Giraudon 25741, ἀπ' ὅπου Rumpf *Sak.* πίν. 12 b· *ABV.* σ. 108, ἀρ. 13. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf.

38. Ὁξφόρδη 190: Percy Gardner *Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum* πίν. 1 καὶ σ. 6, εἰκ. 10· *CV.* 2 πίν. 12, 1-4 καὶ 8: συμπληρωμένο· *ABV.* σ. 124, ἀρ. 16. Ρόδος: *Cl. Rh.* 8 σ. 111, 1 καὶ σ. 126· *ABV.* σ. 124, ἀρ. 11. Λούβρο F 6: Pottier πίν. 63· *CV.* 6 πίν. 59, 1-2: τώρα καθαρισμένο· *ABV.* σ. 123, ἀρ. 3· *Para.* σ. 51, ἀρ. 3· *ABV.* σ. 123-129, 685 καὶ 714· *Para.* σ. 50-53.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ —
ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΛΙΚΕΣ —
Ο ΑΜΑΣΗΣ

1. *JHS.* 51 σ. 275-282: μιλοῦσα γιὰ «Ὁμάδα»· βλέπω τώρα ὅτι τὰ ἀγγεῖα ζωγραφίστηκαν ὅλα ἀπὸ ἓναν ζωγράφο. *ABV.* σ. 63-66 καὶ 682· *Para.* σ. 26-27.

2. Φλωρεντία 3893: *JHS.* 51 σ. 280 ἀρ. 13 καὶ σ. 285 εἰκ. 30-31· *ABV.* σ. 64, ἀρ. 26· *Para.* σ. 26, ἀρ. 26.

3. Μόναχο εὔρ. 7739: *Anz.* 1938, σ. 452, εἰκ. 33 καὶ σ. 449· *ABV.* σ. 64, ἀρ. 28· Bothmer *Amasis Painter* σ. 72, εἰκ. 55. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Sieveking.

4. Πρῶτα στὰ κορινθιακά, βλ. Payne *NC.* σ. 114.

5. Μιὰ ἀθλητικὴ σκηνὴ παρόμοια μ' αὐτὴν καὶ σὲ μιὰ κύλικα τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὸ Cabinet des Médailles (314: *CV.* 1 πίν. 45.1-5· *JHS.* 51 σ. 280 ἀρ. 15· *ABV.* σ. 65, ἀρ. 41).

6. Würzburg 452: Micali *St.* πίν. 87, 1· A, Baur *Centaurs* πίν. 10, 242· Langlotz πίν. 126, πίν. 128, καὶ πίν. 117, ἀπ' ὅπου (A) *Dragma* σ. 185· *JHS.* 51 σ. 280 ἀρ. 8 (ὅπου ἀντὶ γιὰ «Greek» διάβαζε «Hera-kles»)· *ABV.* σ. 63, ἀρ. 6.

7. Κανονικὰ ἢ Θέτις δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι παροῦσα σ' αὐτὴν τὴν παραλλαγὴ τοῦ μύθου· βλ. Johansen στὸ *Dragma* σ. 181-205.

8. Πίνδ. *Νεμ.* 3, 43 ξανθὸς δ' Ἀχιλεὺς τὰ μὲν μένων Φιλύρας ἐν δόμοις. Πρβ. *Philyreia tecta* στὸν Ὀβίδιο *Met.* 7, 352.

9. Πίνδ. *Πυθ.* 4, 102-103.

10. Παλέρμο: τὸ ἀριστερὸ ἥμισυ, *ML.* σ. 32 πίν. 91, 3, τὰ δύο ἡμίση ἐνωμένα στὸ *JHS.* 51 ἀρ. 1· *JHS.* 51 σ. 280 ἀρ. 17· *ABV.* σ. 65, ἀρ. 45.

11. Βερολίνο εὔρ. 4604: Körte *Gordion* πίν. 7 καὶ σ. 41, ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 213-214· Hoppin *Bf.* σ. 149· *ABV.* σ. 78, ἀρ. 13.

12. Κύλικες τοῦ Γορδίου: *JHS.* 49, σ. 265-267 καὶ 52 σ. 185-186· βλ. ἐπίσης Villard στὸ *REA.* 48 (1946) σ. 164.

13. Ἀσπὶς 207-210· τὸ ἐφοίνεον στὸν 210 μπορεῖ νὰ εἶναι ἐσφαλμένο ἀλλὰ εἶναι μιὰ παλιὰ ἀνάγνωση, καὶ συναντᾶται καὶ στὸν προσθεμένο ἀργό-τερα στίχο τῆς Ἰλιάδος Σ 608c.

14. *Sylloge nummorum* 2 R. 37, 1073-1074, και 3 πίν. 15, 811-816.
15. Τάρας I.G. 4805: *BSA.* 34, πίν. 30, 1· *Lane GP.* πίν. 30· *Stibbe Lakonische Vasenmaler* σ. 288, άρ. 332.
16. Τάρας I.G. 4806: *BSA.* πίν. 30, 2· *Stibbe, Lakonische Vasenmaler* σ. 288, άρ. 333· Μόναχο 385: Sieveking και Hackl, *Die königliche Vasensammlung zu München* πίν. 13· *Stibbe* σ. 284, άρ. 263.
17. Vernier *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes* πίν. 26· Bossert *Geschichte des Kunstgewerbes* 4 σ. 120· ένα μικρό θραύσμα στο *Breasted Ancient Times* σ. 298.
18. Krönig στο *Mitteilungen des Deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo* 5 σ. 144-166 (οφείλω τη γνώση αυτού του έργου στον Bernard Bothmer και στον δρ. Dietrich von Bothmer). Βλ. επίσης τὸ ἀσημένιο και χρυσὸ κύπελλο ἀπὸ τὸν τάφο τοῦ Ψουσήνη στὴν Τάνι (Montet στο *Mon. Piot* 43, πίν. 4 και σ. 20-30), τῆς 21ης δυναστείας.
19. Hayford Peirce και Royall Tyler *L'Art byzantin* πίν. 117 («περ. 400 μ.Χ.» «δὲν ὑπάρχει πὸ παράταίρο ἀντικείμενο στὸν κόσμος». Ὅφειλω αὐτὴν τὴν παραπομπὴ στὸν δρ. D. A. Amyx). Berenson *Aesthetics and History in the Visual Arts* 31, εἰκ. 2. Θεωρήθηκε βυζαντινὸ· δυτικο-ευρωπαϊκὸ;
20. Εὔχειρος: *JHS.* 52 σ. 169, 175, 178, 192 και 200· *ABV.* σ. 162· *Para.* σ. 68.
21. Μικρογραφικὲς κύλικες: *JHS.* 52 σ. 167-204· Villard στο *REA.* 48 σ. 162-169.
22. Payne *Protocorinthische Vasenmalerei* σ. 13.
23. Λονδίνο B 424: *VA.* σ. 189 και 136· *Hoppin Bf.* 315· *CV.* 2 πίν. 13, 2· *ABS.* πίν. 1, 1-2· *JHS.* 52 πίν. 5· *ABV.* σ. 168 μέσο· *Para.* σ. 70, άρ. 3.
24. *JHS.* 52 σ. 194-195· *PP.* σ. 33.
25. Βλ. επίσης Villard στο *REA.* 48 σ. 165.
26. Βατικανὸ 317: Albizzati πίν. 34· *JHS.* 52 πίν. 6, 1· *Buschor Vasen* σ. 106· *ABV.* σ. 169, άρ. 4. Γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Φρύνου, *ABS.* σ. 6-8 και 16-17· *JHS.* 52 σ. 170 και 199· *Cypr.* σ. 10· *ABV.* 168-169 και 688· *Para.* σ. 70-71.
27. Ζωγράφος τοῦ Τλήσωνα: *JHS.* 52 σ. 195-196, 172-173, 176, 180-182, 184, 186, 191, 193· *RG.* σ. 55-56· *Cypr.* σ. 3-6· *ABV.* σ. 179-183 και 688· *Para.* σ. 74-76.
28. Νέα Ὑόρκη, ἰδιωτικὴ συλλογὴ, ἄλλοτε στὸ Castle Ashby: *Hoppin Bf.* σ. 377· *ABS.* πίν. 5, 1· *ABV.* σ. 179, 3· *CV.* πίν. 25, 7 και 26, 1. Τὸ ἴδιο θέμα σὲ μιὰ χειλεωτὴ κύλικα ἐνὸς ἄλλου ζωγράφου στὴ Ρόδο (12584: *Cl. Rh.* 3, σ. 373 εἰκ. 421 και εἰκ. 420, 2).
29. *ABV.* σ. 179, άρ. 18· *CV.* πίν. 26, 2-3· *ABV.* σ. 179, άρ. 19· *CV.* πίν. 93, 2. *ABV.* σ. 180, άρ. 25· *CV.* πίν. 27, 1-2· *ABV.* σ. 180, άρ. 26. Λευκωσία C 438: *Cypr.* πίν. 1, 1-2 και σ. 3-4· *ABV.* σ. 180, άρ. 34.
30. Μόναχο S.L. 462: Sieveking, *Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb* πίν. 43, 1 και σ. 55· *JHS.* 52 πίν. 9· *ABV.* σ. 180, άρ. 44. Βλ. *Cypr.* σ. 4.
31. Cab. Méd. 317: *ABV.* σ. 180, άρ. 42. Δὲν ἀναφέρεται στοὺς προηγούμενους καταλόγους μου μιὰ ταινιωτὴ κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Τλήσωνα στὸ Μουσεῖο Ποῦσκιν, ποὺ ἀποδόθηκε σ' αὐτὸν ἀπὸ τὴν Losseva (*Trudy Gosudarstvennogo Muzeya Izobrazitel'noy Iskusstva imeni A.C. Pushkina*, Μόσχα 1939, εἰκ. 30-31· *ABV.* σ. 180, άρ. 46. Α, ἐλάφι ἀνάμεσα σὲ σφίγγες· Β, αἶγα ἀνάμεσα σὲ κύκνους)· και μιὰ ἄλλη στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Βαρσοβίας (ἄλλοτε Wilanow, Branicki: Β, *CV. Pologne* 3 πίν. 113, 5· *ABV.* σ. 181, άρ. 47· *Para.* σ. 47, άρ. 47· Α, κάπρος ἀνάμεσα σὲ πάνθηρες· Β, ἐλάφι ἀνάμεσα σὲ κύκνους).
32. Λονδίνο B 421: *Hoppin Bf.* σ. 387· *CV.* πίν. 11, 2· *JHS.* 52 σ. 177 εἰκ. 9· *Lane GP.* πίν. 39 α· *ABV.* σ. 181, άρ. 1 μέσο· *Para.* σ. 75, άρ. 1 κάτω.
33. Μόναχο 2243: *WV.* 1889, πίν. 2, ἀπ' ὅπου *Hoppin Bf.* σ. 60-61· *FR.* πίν. 153, 1 και σ. 219· Α, *Schaal Sf.* εἰκ. 34· Α, *Buschor Vasen* σ. 126· *ABV.* σ. 163, άρ. 2 κάτω· *Para.* σ. 67, άρ. 2 κάτω και σ. 68, άρ. 2.
34. Ἀπὸ τὸν Dietrich von Bothmer: *tecte* στὸ *Bull. Metr. Mus.* Μάιος 1947 σ. 224.
35. Βατικανὸ 325: *ML.* 28 σ. 265· Albizzati πίν. 36 και σ. 115· φωτ. Alinari.
36. Νέα Ὑόρκη 17.230.5 ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ Oakeshott (*Para.* σ. 78): λεπτομέρεια τῆς Α, *ABS.* πίν. 1, 3· λεπτομέρειες τῆς Β, *JHS.* 52 σ. 204· *Jb.* 52 σ. 205. Τὸ πόδι τῆς κύλικας εἶναι σύγχρονο.
37. Βοστώνη 10.213: *CV.* πίν. 109, 6.
38. Λοῦβρο F 75: Α, *Pottier* πίν. 69. *JHS.* 51 πίν. 12 (και σ. 274)· *CV.* 6 πίν. 81, 3-10· *Enc. phot.* 2 σ.

288· B, *Hesp.* σ. 253 εικ. 10· *ABV.* σ. 156, ἀρ. 81· *Para.* σ. 65, 81· *Bothmer Amasis Painter* σ. 210-212, ἀρ. κατ. 57.

39. Κρακοβία εὐρ. 30· *CV.* πίν. 5, 1· *ABV.* σ. 156, ἀρ. 84· *Bothmer Amasis Painter* σ. 209, εικ. 109.

40. Ζωγράφος τοῦ Ἀμαση: *ABV.* σ. 17, 21-22 καὶ 31-36· *BSR.* 11 σ. 3-4· *Kraiker* στὸ *Jb.* 44 σ. 141-150· *JHS.* 51 σ. 256-275· *JHS.* 52 σ. 202· *Karouzou* στὸ *AM.* 56 σ. 98-111· *BSA.* 32 σ. 18-19· *Kraiker* στὸ *AM.* 56 σ. 19-24· *Vanderpool* στὸ *Hesp.* 8 σ. 247-255 καὶ 265-266· *Roebuck* στὸ *Hesp.* 9 σ. 150· *H. R. W. Smith* στὸ *AJA.* 1945 σ. 26· *ABV.* σ. 150-158, 687-688 καὶ 714· *Para.* σ. 62-67· *Bothmer Amasis Painter* σποράδην.

40δς. Μιὰ λήκυθος ὑπογραμμένη ἀπὸ τὸν Ἀμαση ὡς ἀγγειοπλάστη στὸ *Malibu* εἶναι ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ Ταλειδῆ (*Bothmer Amasis Painter* σ. 229).

40τρς. Βλ. *Bothmer Amasis Painter* σ. 108, ἀρ. 17.

41. *Cab. Méd.* 222· *WV.* 1889, πίν. 3, 2, ἀπ' ὅπου *Perrot* 10, σ. 179-183· *CV.* 1, πίν. 36-37· φωτ. *Giraudon*, ἀπ' ὅπου *Hoppin Bf.* σ. 35, *Merlin* πίν. 36 καὶ (A) *Pfuhl* εικ. 220· A, *Buschor Vasen* σ. 117· A, *Lane GP.* πίν. 42· πλάγια ὄψη *Jacobsthal O.* πίν. 35, a. τμήμα τοῦ ὄμου, *Jb.* 53 σ. 108· *ABV.* σ. 152, ἀρ. 25· *Para.* σ. 63, ἀρ. 25· *Bothmer, Amasis Painter* σ. 125-129 ἀρ. κατ. 23.

41δς. Ἡ συμπλήρωση ἔχει τώρα ἀφαιρεθεῖ.

42. Οἱ δύο σκηνές τοῦ ὄμου δὲν ἔχουν χωριστεῖ σωστά στὸ *CV.*

43. Βοστώνη 01.8027· *Jh.* 10 πίν. 1-4 καὶ σ. 2 καὶ 16 (*Hauser*), ἀπ' ὅπου *Pfuhl* εικ. 218-219, *Hoppin Bf.* σ. 30-31 καὶ (ξανασχεδιασμένο καὶ παραποιημένο) στὸν *Perrot* 10 σ. 184-187· *AJA.* 1901 πίν. 12-13· πλάγια ὄψη, *Jacobsthal O.* πίν. 24 d· σχῆμα, *Caskey G.* 44· *ABV.* σ. 152, ἀρ. 27· *Para.* σ. 63, ἀρ. 27· *CV.* πίν. 27 καὶ 28, 3. Βλ. ἐπίσης *Johansen Iliaden* σ. 157· *Bothmer Amasis Painter* σ. 134-137 ἀρ. κατ. 25. Τώρα προστέθηκαν καὶ θραύσματα ποὺ ἀναγνωρίστηκαν στὴ Φιλαδέλφεια ἀπὸ τὸν *Payne* καὶ τὴ *Heide Mommsen*. Τὸ θραῦσμα μετὰ τὴ Θέτιδα φαίνεται κάπως νὰ μὴν ταιριάζει στὴ θέση του.

44. Βλ. *Johansen Iliaden* σ. 65-70.

45. *JHS.* 51 σ. 261· *AJA.* σ. 1945 σ. 467, 1

(*H. R. W. Smith*)· *ABV.* σ. 152, ἀρ. 28· *Para.* σ. 63, ἀρ. 28.

46. Παρόμοιες γραμμὲς-ὁδηγοὶ ἐμφανίζονται κάτω ἀπὸ τὸ γλωσσοειδὲς κόσμημα στὸν ὄμο μιᾶς κατηγορίας μελανόμορφων οἰνοχοῶν ποὺ δὲν σχετίζονται μετὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση: *Λονδίνο B* 521, *B* 523, *B* 496. Ἀβάνα, ἄλλοτε στὴ συλλογὴ τοῦ *Conde de Lagunillas* (ἡ Ἀθηνᾶ ἀνεβασμένη σὲ ἄρμα, μετὰ τὸν Ἡρακλῆ, τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὸν Ἑρμῆ): *ABV.* σ. 432· *Para.* σ. 184-186. Γιὰ γραμμὲς-ὁδηγοὺς σὲ ἐνεπίγραφους λίθους βλ. *Raubitschek, Dedications from the Athenian Acropolis* σ. 439.

47. Λοῦβρο *F* 30· *WV.* 1889 πίν. 4, 3, ἀπ' ὅπου *Perrot* 10 σ. 188-189· *Hoppin Bf.* σ. 37· *AM.* 56, *Beil.* 51· *Enc. phot.* 2 σ. 283· *ABV.* σ. 152, ἀρ. 29· *Para.* σ. 63, ἀρ. 29· *Bothmer Amasis Painter* σ. 140-142, ἀρ. κατ. 27.

48. Σὲ ἕναν ἀμφορέα μετὰ λαϊμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη στὴν Ταρκυνία (*RC* 1871), ὁ Ἡρακλῆς βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ, πρὸς τὸν Ποσειδῶνα ποὺ στέκεται στὰ ἀριστερά. Ὁ Ἡρακλῆς στρέφεται καὶ κοιτάζει τὸν Ἑρμῆ ποὺ τὸν ἀκολουθεῖ (*ABV.* σ. 270, ἀρ. 64· *Para.* σ. 118, ἀρ. 64).

49. Νέα Ὑόρκη 06.1021.69: *Sambon Coll. Canessa* πίν. 14 καὶ σ. 57· A, *Richter* καὶ *Milne* εικ. 3· A, *AM.* 56, *Beil.* 49· A, *Buschor, Vasen* σ. 108, εικ. 127· *ABV.* σ. 150, ἀρ. 2· *Para.* σ. 62, ἀρ. 2· *Bothmer Amasis Painter* σ. 70-73, ἀρ. κατ. 1.

50. Βερολίνο εὐρ. 3210: *Adamek Unsignierte Vasen des Amasis* πίν. 1-2 καὶ σ. 7· *ABS.* πίν. 9, 1 καὶ πίν. 10, 1· *Jb.* 44 σ. 115· A, *Neugebauer* πίν. 29· *ABV.* σ. 151, ἀρ. 21· *Para.* σ. 63, ἀρ. 21· *Bothmer Amasis Painter* σ. 49, εικ. 45. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν *Furtwängler*.

51. Würzburg 265· *JHS.* 19 πίν. 5 καὶ σ. 136, ἀπ' ὅπου *Perrot* 10 σ. 190-191· A, *Pfuhl* εικ. 222· *Langlotz* πίν. 73-74· *ABV.* σ. 151, ἀρ. 22· *Para.* σ. 63, ἀρ. 22· *Bothmer Amasis Painter* σ. 113-117, ἀρ. κατ. 19. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν *Dümmler*.

51δς. Τώρα ἔχει καθαριστεῖ.

52. Σάμος ἀρ. εὐρ. K 898: τὸ μεγαλύτερο θραῦσμα, *AM.* 56, πίν. 3· *ABV.* σ. 151, ἀρ. 18· *Para.* σ. 63, ἀρ. 18· *Bothmer Amasis Painter* σ. 109, εικ. 67 (τμήμα). Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴν *Καρούζου*.

53. Βιέννη, 3577: A, *Masner* πίν. 2, δεξιὰ τμήμα τῆς B, *FR.* 1, σ. 260· G. von *Lücken Greek Vase Paintings* πίν. 62-63· *Hemelrijk Caeretan Hydriai*, ἀρ. 5.

54. Τὸ μοτίβο αὐτὸ ἐξετάζεται στὸ Caskey καὶ Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, ii σ. 95-99, ἀρ. 113.

55. Λονδίνο B 524: *ABS.* πίν. 11· *ABV.* σ. 154, ἀρ. 47· *Para.* σ. 64, ἀρ. 47· Bothmer *Amasis Painter* σ. 163-165, ἀρ. κατ. 37. Γιὰ τὰ μετωπικὰ ἄρματα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση βλ. ἐπίσης Hafner 22-23.

56. Παλέρμο: *ML.* 32, πίν. 91, 1· *ABS.* σ. 36, ἀρ. 40· *JHS.* 51 σ. 266· *ABV.* σ. 156, ἀρ. 78.

57. Βόννη 504: *BSA.* 32, πίν. 11, 1 καὶ σ. 18-19· *Anz.* 1935 σ. 422 εἰκ. 10 (Greifenhagen)· *ABV.* σ. 151, ἀρ. 20· *Para.* σ. 63, ἀρ. 20· Bothmer *Amasis Painter* σ. 41, εἰκ. 27 καὶ 49, εἰκ. 44.

58. Λούβρο CA 2918: *CV.* 9 πίν. 84, 1-5· *A, Hesp.* 8 σ. 253 εἰκ. 11· *ABV.* σ. 157, ἀρ. 85· Bothmer *Amasis Painter* σ. 212-214, ἀρ. κατ. 58. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Plaoutine. Βλ. ἐπίσης Villard στὸ *REA.* 48 σ. 160-161.

59. Λούβρο A 479: Pottier πίν. 17-18, ἀπ' ὅπου (A) Perrot 10 σ. 230· *CV.* 9, πίν. 92· *ABS.* σ. 35, ἀρ. 36· *ABV.* σ. 156, ἀρ. 80· *Para.* σ. 65, ἀρ. 80· Bothmer *Amasis Painter* σ. 200-203, ἀρ. κατ. 54. Βλ. ἐπίσης Villard στὸ *REA.* 48 σ. 166 καὶ *Cypr.* σ. 19.

60. 10.651: *ABV.* σ. 157, ἀρ. 86· *Para.* σ. 65, ἀρ. 86· *CV.* πίν. 101· Bothmer *Amasis Painter* σ. 221-222, ἀρ. κατ. 61. Ἔνα ἄλλο ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση στὴ Βοστώνη εἶναι τὸ θραῦσμα 86.616 (F352.4: Fairbanks, *Catalogue of Greek and Etruscan Vases* πίν. 38· *ABV.* σ. 155, ἀρ. 65· *Para.* σ. 64, ἀρ. 65· Bothmer *Amasis Painter* σ. 118, ἀρ. κατ. 20: πυγμάχοι).

61. Γι' αὐτὲς τὶς τρεῖς κύλικες βλ. *JHS.* 51 σ. 266-270. Τὰ θραύσματα τῆς ὑπογραμμένης κύλικας εἶναι τώρα συγκεντρωμένα στὸ Βατικανό (369a: *ABV.* σ. 157, ἀρ. 87· *Para.* σ. 65, ἀρ. 87· Bothmer *Amasis Painter* σ. 223-226, ἀρ. κατ. 62). Ἐκεῖνα τῶν ἀνυπόγραφων ποὺ βρίσκονταν ἄλλοτε στὸ Βατικανὸ καὶ στὸ Dorchester στὴν Ὁξφόρδη (1939.118: *Ashm. Rep.* 1939 πίν. 5, 1· *ABV.* σ. 157, ἀρ. 89· *Para.* σ. 65, ἀρ. 89· Bothmer *Amasis Painter* σ. 227-228, ἀρ. κατ. 63). Ἐκεῖνα ποὺ βρίσκονταν ἄλλοτε στὴ Φλωρεντία καὶ στὴ Villa Giulia στὴ Φλωρεντία (*A, Boll. d'Arte* 29 σ. 259, εἰκ. 2· *ABV.* σ. 157, ἀρ. 88· Bothmer *Amasis Painter* σ. 224, εἰκ. 114: τὸ πόδι ἔχει συμπληρωθεῖ λανθασμένα). Βλ. ἐπίσης Bloesch *FAS.* σ. 42-43 καὶ Villard στὸ *REA.* 48 σ. 179.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 Ο ΕΞΗΚΙΑΣ

1. Γιὰ τὸν Ἐξηκία: *ABS.* σ. 17-21 καὶ 29-31· *BSA.* σ. 32 σ. 1-3· Technau *Exekias*· *ABV.* σ. 143-147, 686-687 καὶ 714· *Para.* σ. 59-61.

2. Λούβρο F 53: *WV.* 1888 πίν. 5, 1, ἀπ' ὅπου Hoppin *Bf.* πίν. 101 καὶ Perrot 10 πίν. 3 καὶ σ. 193-195· *CV.* 3 πίν. 19-20· *A, Merlin* πίν. 37, 1· *Enc. Phot.* 2. σ. 286-287· *ABV.* σ. 136, ἀρ. 49· *Para.* σ. 55, ἀρ. 49· Bothmer *Amasis Painter* σ. 115 εἰκ. 68 (κάλυμμα). Τολέδο 80.676· *CV.* πίν. 81-83· Bothmer *Amasis Painter* σ. 115, εἰκ. 69 (κάλυμμα). Τάρας: *Locri Epizefirii* [*Atti... Convegno... Magna Grecia*, 1976] πίν. 101.

3. Ὁμάδα E: *BSA.* 32 σ. 3-8· *ABV.* σ. 133-138 καὶ 686· *Para.* σ. 54-57. Βλ. ἐπίσης Hafner σ. 28-29.

4. Λονδίνο B 194: *A, Walters* πίν. 4· *A, CV.* 3 πίν. 37, 1· *BSA.* 32 σ. 7, ἀρ. 35· *ABV.* σ. 136, ἀρ. 56· *Para.* σ. 55, ἀρ. 56. Roß: Bloesch *AKS.* πίν. 14-17· *ABV.* σ. 133, ἀρ. 5.

5. Μελανόμορφη ὕδρια στὴ Φλωρεντία, 70994: *CV.* πίν. 3, 1-2 καὶ 5.

6. Ὁ Plaoutine εἶχε παρατηρήσει ὅτι τὸ κάλυμμα ἀγοράστηκε χωριστά, ἀλλὰ ὁ Bothmer ἀπέδειξε ὅτι τὸ κάλυμμα τοῦ Ἐξηκία τοῦ Λούβρου ἀνήκει σ' αὐτό (*Para.* σ. 55, ἀρ. 49).

7. Βερολίνο 1720: *WV.* 1888 πίν. 6, 3, ἀπ' ὅπου Hoppin *Bf.* σ. 93 καὶ (B) Pfuhl εἰκ. 228· *A, Pfuhl* εἰκ. 227· πλάγια ὄψη, Jacobsthal *O.* πίν. 22· *A, B, Neugebauer* πίν. 30· Technau πίν. 1-2· *B, Buschor Vasen* σ. 118, εἰκ. 135· γιὰ τὴν ὑπογραφή *Kirchner Imagines inscriptionum atticarum* πίν. 4, 8· *ABV.* σ. 143, ἀρ. 1· *Para.* σ. 59, ἀρ. 1· Bothmer *Amasis Painter* σ. 29, εἰκ. 16.

8. Ἡ περιπέτεια αὐτὴ εἶναι συνηθισμένη στὴν ἀττική ἀγγειογραφία ἀπὸ τὸ δεύτερο ἥμισυ τοῦ ἔκτου αἵωνα καὶ μετὰ· μία ἀπὸ τὶς κορινθιακὲς ἀπεικονίσεις εἶναι ἀρκετὰ παλιότερη, βλ. Payne *NC.* σ. 126.

9. Λονδίνο B 210: *WV.* 1888 πίν. 6, 2, ἀπ' ὅπου Hoppin *Bf.* σ. 95 καὶ (τμήμα) Pfuhl εἰκ. 232· πλάγια ὄψη, Jacobsthal *O.* πίν. 37, *A, CV.* 4 πίν. 49, 2· Technau πίν. 25· *B, Lane GP.* πίν. 43· *ABV.* σ. 144, ἀρ. 7· *Para.* σ. 60, ἀρ. 7· Bothmer *Amasis Painter* σ. 47, εἰκ. 41.

10. Βατικανὸ 344: *FR.* πίν. 131-132 καὶ 3 σ. 65

καὶ 71-73, ἀπ' ὅπου (B) Pfuhl εἰκ. 230· A, Pfuhl εἰκ. 229· φωτ. Alinari, ἀπ' ὅπου (A) Merlin πίν. 38 καὶ (B) *ABS.* πίν. 6· Albizzati πίν. 40-42 καὶ σ. 127-133· Technau πίν. 20-21· A, καὶ τμήμα τῆς B, Buschor *Vasen* σ. 120-121· Lane *GP.* πίν. 44 καὶ πίν. 45 α· *ABV.* σ. 145, ἀρ. 13· *Para.* σ. 60, ἀρ. 13.

11. Βλ. Hauser στὸ *FR.* 3 σ. 65-72, Chase στὸ *Bull. MFA.* 44 σ. 45-50· *Cypr.* σ. 32-33· καὶ Caskey καὶ Beazley *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston* iii σ. 5-6, ὅπου δίνεται καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

12. Κύβος σημαίνει «τελίτσα» καθὼς καὶ ζάρι: βλ. Willeumier στὸ *Istros* 1 σ. 14-18· Φερεκράτης ἀπ. 124 ἢ *τρίς* ἢ *τρεῖς κύβοι*.

13. Ἐπίσης στὸν ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία στὴ Συλλογὴ Faina στὸ Ὀρβιέτο, 78 (Technau πίν. 13, ἀριστερά· *ABS.* σ. 29, ἀρ. 6· *ABV.* σ. 144, ἀρ. 9· *Para.* σ. 60, ἀρ. 9) καὶ στὸ θραῦσμα κιονωτοῦ κρατήρα στὴν Ἀκρόπολη 647 (Graef πίν. 41· *ABV.* σ. 148, ἀρ. 10), ποὺ πρέπει νὰ εἶναι τοῦ Ἐξηκία, ὅπως παρατήρησε ὁ Hauser (*FR.* 3 σ. 71).

14. Γιά περιμήρια, Wrede στὸ *AM.* 41 σ. 367· γιά περιβραχιόνια *EVP.* σ. 136-137 καὶ 301.

15. Ἦδη καὶ ὁ Panofka στὸ *Annali* 1835 σ. 230.

16. *Ἰλ.* A 765.

17. *FR.* πίν. 132.

18. Κύλικες τοῦ Ἐξηκία: *JHS.* 52 σ. 178 (τώρα *CV.* Louvre 8, πίν. 77, 1-3), 180, 183, 185 καὶ 200· *ABV.* σ. 146, ἀρ. 21 καὶ σ. 146-147, 2-5· *Para.* σ. 60, ἀρ. 21 καὶ σ. 61, σχεδὸν κάτω.

19. Μόναχο 2044: *FR.* πίν. 42 καὶ 1 σ. 227, ἀπ' ὅπου Horppin *Bf.* σ. 99 καὶ (ἔσωτερικὸν) Pfuhl εἰκ. 231· ἔσωτ., Merlin πίν. 39, 1· A-B, Jacobsthal *O.* πίν. 68 α· Technau πίν. 5-6· Bloesch *FAS.* πίν. 1, 1, καὶ σ. vi-x καὶ 2· Buschor *Vasen* σ. 127-128· A, Lane *GP.* πίν. 41. Βλ. ἐπίσης Villard στὸ *REA.* 48 (1946) σ. 174 καὶ Neutsch *Henkel und Schalenbild* (στὸ *Marburger Jahrbuch* 14, 1948) σ. 1-7· *ABV.* σ. 146, ἀρ. 21· *Para.* σ. 60, ἀρ. 21.

20. Γιά τὴν κύλικα A βλ. Bloesch *FAS.* σ. 1-40 καὶ Villard στὸ *REA.* 48 (1946) σ. 173-180.

20δς. Γιά τὸ κόκκινο-κοραλί βλ. J. V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* σ. 64 καὶ B. Cohen "Observations on Coral-Red", *Marsyas* 15 σ. 1-12.

21. Λειψία T 355 καὶ T 391, ἄλλοτε Barone: Technau πίν. 19 c-f; *ABV.* σ. 145, ἀρ. 15. Ἀποδόθηκε

ἀπὸ τὸν Hauser (*Jb.* 11 σ. 179). Ἡ Anne Mackay (*JHS.* 98 σ. 161-162) παρατήρησε ὅτι τὸ T 391 καὶ τὸ Cambridge UP 114 (*ABV.* σ. 714) κολλοῦν.

22. Πανεπ. Lund: *ABV.* σ. 145, ἀρ. 17· *Para.* σ. 60, ἀρ. 17. Ἀποδόθηκε στὸν Ἐξηκία ἀπὸ τὸν Gjerdstad.

23. Φιλαδέλφεια MS 3442: *Mus. Journ.* 6, σ. 91-92· *AJA.* 1935 πίν. 8· Technau πίν. 23· *ABV.* σ. 145, ἀρ. 14· *Para.* σ. 60, 14· Bothmer *Amasis Painter* σ. 31, εἰκ. 19. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Furtwängler.

24. Γιά ὁμωνυμίες στὴν Ἰλιάδα καὶ τὴν Ὀδύσσεια, Basset *The Poetry of Homer* σ. 256, σημ. 40.

25. Μελανόμορφος ἀμφορέας στὸ Μόναχο 1415: Gerhard *AV.* πίν. 227· *CV.* 1 πίν. 45, 2 καὶ 47, 3.

26. Ἐνα ζευγάρι κνημίδων στὸ Λένινγκραντ (*ABC.* πίν. 28). Ἐνα ἄλλο, στὸ ὁποῖο τὸ γοργόνειο εἶναι συμπληρωμένο ἔτσι ὥστε νὰ ἀποτελεῖ πλήρη γοργόνα στὸ Λονδίνο (249: Walters *Select Bronzes* πίν. 5· *AJA.* 1949 πίν. 18, b). Τὸ πόδι ἐνὸς χάλκινου ἀγάλματος στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (*JHS.* 7 πίν. 69). Σὲ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα: σκύφος τοῦ Μάκρωνα στὴ Βοστώνη, 13.186 (*FR.* πίν. 85· *ARV*² σ. 458, ἀρ. 1· *Para.* σ. 377, ἀρ. 1)· κύλικα τῆς ὀψιμης τεχνοτροπίας τοῦ Δουρίδος, Λονδίνο E 60 (*ARV.* σ. 296, ἀρ. 23· *ARV*² σ. 449, ἀρ. 7)· καλυκωτὸς κρατήρας τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀλταμούρα στὸ Λοῦβρο, G 342 (*ARV.* σ. 412, ἀρ. 8· *ARV*² σ. 590, ἀρ. 12)· *RA.* 13, 1, σ. 224-235.

27. Ἡρόδ. 7, 69. Σὲ μελανόμορφα ἀγγεῖα: ἀμφορέας με λαιμὸ τοῦ Ἐξηκία στὸ Λονδίνο, B 209: *CV.* 4 πίν. 49, 1· Technau πίν. 26· *ABV.* σ. 144, ἀρ. 8· *Para.* σ. 60, ἀρ. 8· ἀμφορέας με λαιμὸ στὴ Νέα Ὑόρκη, 98.8.13 (GR 547): *AJA.* 1935 πίν. 7, b· *ABV.* σ. 149· *Para.* σ. 62· *CV.* πίν. 21, 3· ὕδρια στὸ Bristol· ἀμφορέας με λαιμὸ, κοντὰ στὴν τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τοῦ Νικοξένου, στὸ Μόναχο, 1507· *ABV.* σ. 375, ἀρ. 207.

28. Φιλαδέλφεια MS 4873: B, *Mus. Journ.* 4 σ. 158· τμήμα, *Univ. Mus. Bull.* 4 σ. 60, 66 καὶ 68 (Dohan)· *BSA.* 32 σ. 2· *ABV.* σ. 145, ἀρ. 16· *Para.* σ. 60, ἀρ. 16.

29. Boulogne 558: Pottier *Musées de province* πίν. 16, 3, ἀπ' ὅπου (A) Pfuhl εἰκ. 234 καὶ (A, ξανασχεδιασμένο καὶ παραποιημένο) Perrot 10 σ. 199· A, *ABS.* πίν. 7· A, Technau πίν. 34· τμήμα τῆς A, Buschor *Vasen* πίν. 119· *ABV.* σ. 145, ἀρ. 18· *Para.* σ. 60, ἀρ. 18.

30. Βοστώνη 89.273 (R. 315): Jacobsthal *O.* πίν. 39, c· A, Buschor *Vasen* σ. 115· *ABV.* σ. 144, άρ. 4· *Para.* σ. 59, άρ. 4· *CV.* πίν. 29-32· τὸ σχῆμα, Caskey *G.* σ. 38. Βλ. ἑπίσης Wrede στὸ *AM.* 41 σ. 372-373.
31. Ἐνα ἀπὸ τὰ ζύγια ἄλογα εἶναι ὁρατὸ κατενώπιον στῇ σκηνῇ ζευξίματος στῇ μελανόμορφῃ λήκυθο τῶν Συρακουσῶν 8276 τοῦ ζωγράφου τοῦ Ταλειίδη (Haspels *ABL.* πίν. 14, 1· *ABV.* σ. 175, άρ. 12).
32. Ἀθήνα, Βόρεια κλιτὺς A-P 1044: *Hesp.* 6 σ. 468-486 (Broneer)· τμήμα, *AJA.* 1938 πίν. 16, b· λεπτομέρεια τῆς A, Buschor *Vasen* σ. 122· *ABV.* σ. 145, άρ. 19· *Para.* σ. 60, άρ. 19. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Broneer. Παράβαλλε τὴν ὑδρία τῆς Φλωρεντίας 3790, ἀπὸ τὸ Ὀρβιέτο (μικρὲς φωτογραφίες Alinari 17073, 4 καὶ Brogi 10754), ποὺ ἀποδόθηκε στὸν ζωγράφο τοῦ Ἀνδοκίδη στὸ *ARV.* σ. 4, άρ. 24· «τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη», μετ᾽ ἐπιφύλαξιν στὸ *ABS.* σ. 41, άρ. 9· τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσίππιδη στὸ *ABV.* σ. 260, άρ. 30· *Para.* σ. 114, άρ. 30· *CV.* πίν. 27, 1-2 καὶ 28. Ἄν εἶναι τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσίππιδη πρέπει νὰ εἶναι πρῶιμο ἔργο, κοντὰ στὸν δάσκαλό του τὸν Ἐξηκία.
33. Βερολίνο 1811-1826 καὶ Ἀθήνα 2414-2415: *AD.* 2 πίν. 9-10 καὶ σ. 5-6 (Hirschfeld) ἀπ' ὅπου (τμήμα) Perrot 9 πίν. 12 καὶ σ. 251-255, Pfuhl εἰκ. 278, (τμήμα) Swindler εἰκ. 236-238· Technau πίν. 14-18 καὶ πίν. 19, a-b· *ABV.* σ. 146, άρ. 22· *Para.* σ. 60, άρ. 22 (Βερολίνο)· *ABV.* σ. 146, άρ. 23· *Para.* σ. 60, άρ. 23 (Ἀθήνα). Ἐνα καινούριο θραῦσμα ποὺ βρέθηκε στὴν Ἀθήνα ἀποδείχθηκε πρόσφατα ἀπὸ τὸν Martin Robertson ὅτι κολλάει μετὰ τὸ Βερολίνο 1821 (*Ἐφημ.* 1978 σ. 91-94). Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf. Ἐνα κτίριο αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἀπεικονίζεται ἀδρομερῶς σὲ μελανόμορφους «κυάθους» (κανθάρους μετὰ μία λαβή) στὸ Cabinet des Médailles: 353, de Ridder σ. 244, *CV.* 2 πίν. 71, 7-9 καὶ πίν. 72, 1-4· *ABV.* σ. 346, άρ. 7· 355, *CV.* 2 πίν. 71, 2, 4, 6 καὶ πίν. 73, 1-3· *ABV.* σ. 346, άρ. 8.
34. Νικοσθένης: Hoppin *Bf.* σ. 177-293· *ABS.* σ. 23-24· *BSR.* 11 σ. 6· *JHS.* 52 σ. 20· *BSA.* 32 σ. 22· *JHS.* 55 σ. 81· *RG.* σ. 64· Bloesch *FAS.* σ. 9-12 καὶ 23-27· *ABV.* σ. 216-235 καὶ 690· *Para.* σ. 108-109.
35. Λονδίνο B 295: Hoppin *Bf.* σ. 202· Jacobsthal *O.* πίν. 14 b· *CV.* 4 πίν. 72, 1· Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 155· *ABV.* σ. 226, άρ. 1· *Para.* σ. 106, άρ. 1· Bothmer *Amasis Painter* σ. 43, εἰκ. 33.
36. Βλ. Norman Gardiner *Athl.* σ. 204.
- 36δς. Βλ. ὥστόσο τὴν κύλικά του ποὺ βρίσκεται τώρα στῇ Βοστώνη 60.640a (*ABV.* σ. 227, άρ. 17 καὶ *Para.* σ. 107· *CV.* 2 πίν. 89), ἑπίσης μετὰ τὴν ὑπογραφή τοῦ Νικοσθένη ὡς ἀγγειοπλάστη.
37. Λονδίνο B 403: A, *CV.* 2 πίν. 12, 4· Lane *GP.* πίν. 39, b καὶ πίν. 40, a· *ABV.* σ. 227, άρ. 18. Βερολίνο 1797: *ABV.* σ. 227, άρ. 14.
38. Ὁ ζωγράφος τοῦ Βερολίνου 1686: *CV.* Ὁξφόρδη 2 σ. 98· *BSA.* 32 σ. 10-11· *JHS.* 59 σ. 305· *ABV.* σ. 296-297 καὶ 692· *Para.* σ. 128-129. Τὸ πόδι καὶ τὸ στόμιο τοῦ ἀμφορέα Οὐάσιγκτον 136415 (*BSA.* 32 πίν. 5, 1, καὶ σ. 11· *ABV.* σ. 297, άρ. 18) εἶναι γνήσια· τὸ πόδι εἶναι ὅπως περιγράφεται ἐκεῖ, τὸ στόμιο ὅπως στοὺς ἀμφορεῖς τοῦ τύπου C.
39. Βερολίνο 1686: Gerhard *EKV.* πίν. 2-3· *BSA.* 32 σ. 10 μέσο, άρ. 1· *ABV.* σ. 296, άρ. 4· *Para.* σ. 128, άρ. 4.
40. Ὁξφόρδη 1918.64: *CV.* 2 πίν. 4, 3 καὶ πίν. 5· *BSA.* 32 σ. 10, μέσο, άρ. 2· *ABV.* σ. 296, άρ. 5.
41. Faina 73: *AM.* 53 πίν. 22 καὶ πίν. 23, 1· *ABV.* 32 σ. 296, άρ. 2· *Para.* σ. 128, άρ. 2.
42. Βερολίνο 1697: A, Bieber *Th.* σ. 66· A, Picard-Cambridge *Dithyramb, Tragedy and Comedy* σ. 246· A, Bieber *HT.* σ. 68· *BSA.* 32 σ. 10, άρ. 8· *ABV.* σ. 297, άρ. 17· *Para.* σ. 128, άρ. 17.
43. Βατικανὸ 350: A, φωτ. Alinari 35757, ἀπ' ὅπου (τμήμα) Pfuhl εἰκ. 290· A, *ABS.* πίν. 8 (καὶ σ. 21)· Albizzati πίν. 44 καὶ σ. 137· *ABV.* σ. 140, άρ. 1· *Para.* σ. 58, άρ. 1. *The Vatican Collections: the Papacy and Art*, άρ. 102. (Τώρα γνωστὸς ὡς ζωγράφος τῆς Πενθούσας τοῦ Βατικανοῦ, κοντὰ στὴν Ὁμάδα E, IV.)
44. Ὁ δεύτερος πολεμιστὴς ποὺ συχνὰ ὑπάρχει σ' αὐτὴ τὴ σκηνῇ εἶναι μᾶλλον ὁ Ὀδυσσεύς καὶ ὄχι ὁ Ἀγαμέμνων (*Ὀδ.* θ 517).
45. 346: *Anz.* 1935 σ. 490, εἰκ. 64-65 (Greifenhagen)· *ABV.* σ. 140, άρ. 7.
46. Γιὰ τοὺς ἄλλους ζωγράφους αὐτῆς τῆς περιόδου βλ. *BSA.* 32 σ. 9-22· *JHS.* 59 σ. 305· *ABV.* σποράδην.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Ο ΎΣΤΕΡΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

1. *ARV.* σ. 1-7, 946 καὶ 948· *ARV*² σ. 2-6· *Para.* σ. 320-321· βλ. ἑπίσης πιδὸ πάνω σημ. 32 στὸ κεφάλαιο 6.

2. A, *Cat. Christine July 15, 1948* σ. 5: ἀμφορέας τύπου B, τώρα στη Συλλογή Bastis στη Νέα Ύορκη: *ABV.* σ. 253· *Para.* σ. 113.

2δς. Ἀνάμεσα στὸ 1951 καὶ στὸ 1954 ὁ Beazley ἐπανήλθε στὴν παλιότερη ἄποψή του ὅτι ἡ μελανόμορφη δουλειὰ εἶναι τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη: *ABV.* σ. 253-257· *ARV.*² σ. 2-6. Στὰ *Addenda* τῆς δευτέρας ἐκδόσεως τοῦ *Dev.* (1964) ἔγραψε (σ. 120): περιορίζω τώρα τὸ ὄνομα «ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδου» στὸν ζωγράφο τῆς ἐρυθρόμορφης δουλειᾶς, καὶ νομίζω ὅτι τὰ μελανόμορφα τμήματα καὶ τὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα εἶναι ἐνὸς ἄλλου ζωγράφου, τὸν ὁποῖο ὀνομάζω ζωγράφο τοῦ Λυσιππίδη· βλ. *ABV.* σ. 255 καὶ *ARV.* (2η ἐκδ.) σ. 2, 1617 καὶ 1700.

3. Μόναχο 2301: *FR.* πίν. 4, ἀπ' ὅπου *Pfuhl* εἰκ. 315 καὶ 265· A, *Schaal Rf.* εἰκ. 11· B, *AM.* 62 πίν. 26, 2· *ARV.* σ. 2, ἀρ. 8· *ABV.* σ. 255, ἀρ. 4· *ARV.*² σ. 4, ἀρ. 9· *Para.* σ. 113, ἀρ. 4 καὶ σ. 320, ἀρ. 9. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν *Furtwängler*.

4. *Cat. Sotheby Dec. 19, 1927* πίν. 5· B, *ABS.* πίν. 10, 2· *ARV.* σ. 3, ἀρ. 16· *ABV.* σ. 255, ἀρ. 12· *Para.* σ. 113, ἀρ. 12. Ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὴ Ζυρίχη, εἶναι τώρα δημοσιευμένος ἀπὸ τὸν *Bloesch*: *AKS.* πίν. 24-29 καὶ σ. 54-57 καὶ 166-167· λεπτομέρεια τῆς A, *Lane GP.* πίν. 49, b· *ABV.* σ. 256, ἀρ. 17· *Para.* σ. 114, ἀρ. 17.

5. *Villa Giulia 24998*: *ML.* 14 σ. 283-286· *CV.* 1 πίν. 1, 1-2· φωτ. *Alinari* 41152 καὶ μιὰ ἄλλη, *ARV.* σ. 3, ἀρ. 14· *ABV.* σ. 255, ἀρ. 9.

6. Βλ. *Dugas* στὸ *REG.* 57 (1944) σ. 61-70.

7. Θεόκρ. 24. 110.

8. Βοστώνη 99.538: C. H. Smith *Forman* ἀρ. 305 πίν. 5-6, ἀπ' ὅπου *Pfuhl* εἰκ. 316 καὶ 266 καὶ (A) VA. σ. 4· σχῆμα, *Gaskey G.* σ. 60· *ARV.* σ. 2, ἀρ. 10· *ABV.* σ. 255, ἀρ. 6· *ARV.*² σ. 4, ἀρ. 12· *Para.* σ. 113, ἀρ. 6. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴν *Cecil Smith*.

9. Ὁξφόρδη 208: *CV.* 2 πίν. 10, 3-4 καὶ πίν. 7, 1-5· *ARV.* σ. 3, ἀρ. 19· *ABV.* σ. 256, ἀρ. 15. Βλ. ἐπίσης *Hafner* σ. 25.

10. Λονδίνο B 211: *CV.* 4 πίν. 49, 3· *ARV.* σ. 3, ἀρ. 18· *ABV.* σ. 256, ἀρ. 14· *Para.* σ. 113, ἀρ. 14.

11. Λονδίνο B 302: *Jb.* 21 πίν. 1· *CV.* 6 πίν. 74, 3 καὶ πίν. 75, 3· *ARV.* σ. 4, ἀρ. 26· *ABV.* σ. 261, ἀρ. 40· *Para.* σ. 115, ἀρ. 40. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ *Pernice* (*Jb.* 21 σ. 42-45) δὲν φαίνεται σωστή: γιὰ ἀσκοῦς

κρασιοῦ σὰν μαξιλάρια βλ. *Caskey* καὶ *Beazley*, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston* i σ. 29.

12. Σαπφὼ ἀπ. 135-136 *Diehl*, μελ. 26 *Lobel*. Στὸς *Θεῶν διαλ.* 4, 5 τοῦ Λουκιανοῦ, ὁ Ζεὺς λείπει στὸν Ἑρμῆ νὰ δείξει στὸν Γανυμήδη πῶς προσφέρουν τὴν κύλικα μὲ τὸ κρασί. Σὲ ἕναν μελανόμορφο ἀμφορέα ἀπὸ τὴ Συλλογὴ *Hearst* στὸ *San Simeon* τώρα στὴ Νέα Ὑόρκη 56.171.7, μὲ τὴν τεχνολογία τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη (H. R. W. Smith στὸ *AJA.* 1945 σ. 471 b καὶ 473· *ABV.* σ. 257, ἀρ. 2· *Para.* σ. 114, ἀρ. 2), ὁ Ἑρμῆς, κρατώντας μιὰ οἶνοχόη, στέκεται μπροστὰ στὸν Διόνυσο ἑτοιμος νὰ τοῦ βάλει κρασί· ἕνας σάτυρος παίζει αὐλὸ καὶ δύο ἄλλοι χορεύουν. Βλ. ἐπίσης σημ. 15.

13. Μελανόμορφος ἀμφορέας στὴ Μαδρίτη (10916: *Jh.* 3 σ. 64-65· *CV.* 1 πίν. 21, 3 καὶ πίν. 22· *ABV.* σ. 508 ἐπάνω)· ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ Ὀλτου στὸ Μόναχο (2618: *FR.* πίν. 83· *ARV.* σ. 39, ἀρ. 59· *ARV.*² σ. 61, ἀρ. 74· *Para.* σ. 327, ἀρ. 74)· ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἡγησιβούλου στὴ Νέα Ὑόρκη (07.286.47: *FR.* πίν. 93, 2· *Richter* καὶ *Hall* πίν. 10· *ARV.* σ. 77· *ARV.*² σ. 175 κάτω· *Para.* σ. 339, ἐπάνω).

14. *Ἰλ.* Σ 408-427.

15. Αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ ἦταν τὸ περιβάλλον τῶν μουσικῶν σατύρων καὶ τοῦ Ἑρμῆ πού κρατᾷ οἶνοχόη καὶ κάρναρο στὸ ἀριστοῦργημα τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου, Βερολίνο 2160 (*FR.* πίν. 159 καὶ 3 σ. 255· *Berl.* πίν. 1-5· *ARV.* σ. 131, ἀρ. 1· *ARV.*² σ. 196, ἀρ. 1· *Para.* σ. 342, ἀρ. 1). Παράβαλλε ἐπίσης μιὰ ἐρυθρόμορφη χοῦ τοῦ 430 π.Χ. περίπου, στὴν Ἀθήνα, 16258, ὅπου ὁ Διόνυσος εἶναι ξαπλωμένος, κρατώντας ἕναν κάρναρο, μὲ τὴν Ἀριάδνη καθισμένη στὴν κλίνη του κρατώντας ἕνα πινάκιο μὲ φρούτα, ἐνῶ ὁ Ἥφαιστος ὁδηγεῖται ἀπὸ ἕναν σάτυρο· ἴσως ἐπίσης καὶ μιὰ ὕστερη μελανόμορφη κύλικα στὴ Βιέννη, 78 (*La Borde Coll. des vases grecs* I πίν. 71-72· *ABV.* σ. 634, ἀρ. 19).

16. Ψίαξ: βλ. *ARV.* σ. 7-11 καὶ 948, μὲ τὴ βιβλιογραφία πού δίνεται ἐκεῖ· *ABV.* σ. 292-294 καὶ 692· *ARV.*² σ. 6-9· *Para.* σ. 127-128 καὶ 321.

17. Κύλικα ἄλλοτε στὴν Ὀδησσό, τώρα στὸ Λέβινγκραντ, πού ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴ δεσποινίδα *Peredolski*: A, *AJA.* 1934 σ. 551 ἀρ. 8 (*Richter*)· *ARV.* σ. 11, ἀρ. 31· *ABV.* σ. 294, ἀρ. 22· *Para.* σ. 128, ἀρ. 22.

18. Λονδίνο 1980.11-29.1, άλλοτε στο Castle Ashby: *Burl.* 1888 πίν. 18, απ' όπου Pfuhl εικ. 267-268 και Hoppin *Bf.* σ. 51· *Burl.* 1903 πίν. 92, G. 21· *ARV.* σ. 10, αρ. 19· *ABV.* σ. 293, αρ. 7· *Para.* σ. 127, αρ. 7· *CV.* πίν. 6. Για το σχήμα βλ. *BSR.* 11 σ. 10.
19. Μαδρίτη 11008: *Jh.* 3 σ. 70-71, απ' όπου Hoppin *Rf.* 1 σ. 34· Pfuhl εικ. 317 και 264· *CV.* 1 πίν. 23, 1, πίν. 24-25, και πίν. 26· 1· *ARV.* σ. 8, αρ. 2· *ABV.* σ. 294, αρ. 24· *ARV.*² σ. 7, αρ. 2· *Para.* σ. 128, αρ. 24 και 321, αρ. 2. 'Αποδόθηκε από τον Buschor.
20. Λένινγκραντ 381: Waldhauer *KO.* πίν. 2· *ARV.* σ. 10, αρ. 23 και σ. 948· *ABV.* σ. 293, αρ. 12· *Para.* σ. 127, αρ. 12.
21. Βερολίνο 1897: *FR.* πίν. 154, 2· Neugebauer πίν. 35· *ARV.* σ. 10, αρ. 20· Buschor *Vasen* σ. 132· *ABV.* σ. 293, αρ. 8· *Para.* σ. 127, αρ. 8. 'Αποδόθηκε από τον Zahn.
22. Βλ. *AM.* 41 σ. 338 (Wrede). 'Αλλα καλά παραδείγματα αυτού του σταυρού σε ύδριες του ζωγράφου του Rycroft στο 'Αμβούργο (1917. 476: *Anz.* 1928 σ. 314· *ABV.* σ. 337, αρ. 25· *CV.* πίν. 24, 1-2), και στο Μόναχο (1720, J. 138: Gerhard *AV.* πίν. 211-12, 1-2· *AM.* 41 πίν. 31, 2· *ABV.* σ. 337, αρ. 24)· για τον καλλιτέχνη, *JHS.* 54 σ. 91, γ· *ABV.* σ. 335-337 και 694· *Para.* σ. 148-149.
23. Ζωγράφος του 'Αντιμένη: *JHS.* 47 σ. 63-91· *ABS.* σ. 41. *AM.* 41 σ. 351 (Wrede: τό «73» προστέθηκε κατά λάθος)· *RG.* σ. 46· Hafner σ. 25-28· Bloesch *AKS.* σ. 51-53 και 165-166· *ABV.* σ. 266-275 και 691-692· *Para.* 117-121.
24. Λονδίνο B 304: *JHS.* 47 πίν. 13 και σ. 67 και 87 αρ. 46· *CV.* 6 πίν. 76, 1 και πίν. 77, 1· *ABV.* σ. 266, αρ. 4· *Para.* σ. 117, αρ. 4.
25. Βατικανό 426: Albizzati πίν. 65 και σ. 197· *ABV.* σ. 266, αρ. 2· *Para.* σ. 117, αρ. 2. Λονδίνο B 336: *CV.* 6 πίν. 90, 4 και πίν. 93, 2· *ABV.* σ. 266, αρ. 3. Για τις σκηνές με κρήνες, Dunkley στο *BSA.* 36 σ. 142-204.
26. Leyden PC 63: *JHS.* 47 πίν. 11 (και σ. 63-65 και σ. 88 αρ. 52)· *ABS.* πίν. 12, 2· *ABV.* σ. 266, αρ. 1· *Para.* σ. 117, αρ. 1· *CV.* πίν. 13-15 και 16, 3.
27. Λονδίνο B 226: *JHS.* 47 σ. 66 και πίν. 12, 1 (και σ. 65-67, 70-72, και σ. 82 αρ. 1)· *A.*, *ABS.* πίν. 12, 1· *CV.* 4 πίν. 55, 4· *ABV.* σ. 273, αρ. 116· *Para.* σ. 119, αρ. 116.
- 27δς. Βερολίνο 1855: *ABV.* σ. 270, αρ. 50.
28. 'Ομάδα του Λεάγρου: Buschor στο *FR.* 3 σ. 229· *ABS.* σ. 26-28 και 43-46· *CV.* San Francisco σ. 27-31 (H.R.W. Smith): *ARV.* σ. 929-930 και 940· *JHS.* 59 σ. 305, πόδι· *ABV.* σ. 360-381, 695-696 και 715· *Para.* σ. 161-167.
29. Λονδίνο B 327: *Archaeologia* 32 πίν. 12· *ABS.* πίν. 14, 2· *CV.* 6 πίν. 86 και πίν. 89, 1· *ABV.* σ. 363, αρ. 38.
30. 'Οδ. θ 75.
31. Παρόλο που στον 'Αχιλλέα *Θερσιτοκτόνο* του Χαιρήμονα (ἀπ. 3) ο 'Αχιλλέας λέει *ὥς οὐχ ὑπάρχων ἀλλὰ τιμαρούμενος, «ὅχι ἀρχίζοντας τὴ φιλονικία ἀλλὰ ὑπερασπιζόμενος τὸ δίκιο μου».*
32. Βλ. *AJA.* 1950 σ. 313.
33. Λονδίνο B 310: *CV.* 6 πίν. 78, 3 και πίν. 80, 2· *ABV.* σ. 361, αρ. 12.
34. Μόναχο 2309: *FR.* πίν. 33, απ' όπου Pfuhl εικ. 368-369· Pfuhl *Mast.* εικ. 41-42· *ARV.* σ. 25, αρ. 3· *ARV.*² σ. 27, αρ. 4· *Para.* σ. 323, αρ. 4. 'Η γυναίκα που ἀπάγεται πρέπει νὰ εἶναι ἡ 'Ελένη ἀλλὰ οἱ ἐπιγραφές εἶναι ἀνακατεμένες· ἔτσι Gerhard (*AV.* 3 σ. 53) και Robert (*Griechische Heldensage* σ. 699).
35. Μόναχο 1719: ὁ ὄμος και τμήμα τοῦ σώματος, Johansen *Iliaden* εικ. 20· *ABV.* σ. 361, αρ. 13· *Para.* σ. 161, αρ. 13.
36. Λένινγκραντ 610, ἀπὸ τὸ Vulci. Τὸ βάθος φυσικά εἶναι μαῦρο. Τώρα δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸν Brommer στὸ *Marburger Winkelmann-Programm* 1949 πίν. 3. 'Αποδόθηκε στὸν ἴδιο τὸν Εὐφρόνιο στὸ *ARV.* σ. 17, αρ. 8, ἀλλὰ θὰ τὸν κατέτασσα τώρα στὴν τεχνοτροπία του. *ARV.*² σ. 18, αρ. 2. Βλ. ἐπίσης Haspels *ABL.* σ. 44· *Para.* σ. 509: «πιθὰνὸν τοῦ Εὐφρόνιου».
- 36δς. Λένινγκραντ St. 165· *ABV.* σ. 362, αρ. 31.
37. Λονδίνο B 313: *JHS.* 26 σ. 17· *CV.* 6 πίν. 79, 2 και πίν. 80, 3· *ABV.* σ. 360, αρ. 1.
38. 'Ο 'Αρης ἦταν παρὼν σ' αὐτὴν τὴ σκηνὴ στὸ σύνταγμα ποὺ περιγράφηκε ἀπὸ τὸν Πausanias (6, 19, 12).
39. Λονδίνο B 314: *CV.* πίν. 79, 3 και πίν. 81, 4· *ABV.* σ. 360, αρ. 2· *Para.* σ. 161, αρ. 2. Αὐτὸ εἶναι ἐπίσης τὸ θέμα τοῦ ἐρυθρόμορφου κιονωτοῦ κρατήρα τοῦ ζωγράφου τῶν Συρακουσῶν στὴ Συλλογὴ Spencer-Churchill στὸ Northwick Park (*ARV.* σ. 352, αρ. 7· *ARV.*² σ. 518, αρ. 3· ἀργότερα στὸ ἐμπόριο τοῦ Λονδίνου: *Para.* σ. 382, αρ. 3).

40. Μόναχο 1708: *AZ.* 1878 πίν. 10, άπ' όπου (τμήμα) *JHS.* 26 σ. 21 = Norman Gardiner *GAS.* σ. 441 = Norman Gardiner *Athl.* εικ. 194· *ABV.* σ. 360, άρ. 5. Άποδόθηκε άπό τον Buschor.

41. Μόναχο 1709: Klein *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften* σ. 71. Schaal *Sf.* εικ. 45· *ABV.* σ. 361, άρ. 14. Άποδόθηκε άπό τον Buschor.

42. Λονδίνο B 326: *AZ.* 1856 πίν. 9, 1, 3· *CV.* 6 πίν. 86, 2 και πίν. 87, 3· *ABV.* σ. 362, άρ. 28.

43. Μόναχο 1700: *Mon.* 1 πίν. 34· λεπτομέρεια, Schaal *Sf.* εικ. 48· *ABV.* σ. 362, άρ. 27. Άποδόθηκε άπό τον Buschor.

44. Ή έκσφενδόνιση του κεφαλιού και ή έκσφενδόνιση όλόκληρου του σώματος είναι άσυμβίβαστα και πρέπει νά είναι έναλλακτικά μοτίβα. Ύποστηρίχθηκε ότι το μοτίβο του Άχιλλέα που κρατάει τον Τρωίλο άπό το πόδι, άνάποδα, άποτελεί δάνειο άπό παραστάσεις του Νεοπτολέμου και του Άστυάνακτα: μπορεί νά είναι έτσι, άλλά συναντάται στόν μεσοκορινθιακό κιονωτό κρατήρα του Λούβρου E 638 bis (*Mon. Piot* 16 πίν. 14. Payne *NC.* άρ. 1196), που φαίνεται ότι είναι παλιότερος άπό όλες τις σωζόμενες παραστάσεις του Νεοπτολέμου και του Άστυάνακτα (ό Άχιλλέας ίσως κρατούσε το ξίφος στο δεξί του χέρι, που δέν σώζεται). Στο τρίτο παράδειγμα του μοτίβου, σε μιá ύστερη μελανόμορφη λήκυθο στην Κοπεγχάγη (97: *CV.* 3 πίν. 112, 3), ό Νεοπτόλεμος είναι όρθιος έπάνω στόν βωμό, έχει την άσπίδα του στο άριστερό του χέρι και έκσφενδονίζει το σώμα στους δύο πολεμιστές (Έκτορα και Αινεία;) που προχωρούν πρós το μέρος του.

45. Για τή χειρονομία βλ. Greifenhagen στο *Anz.* 1935 σ. 488. Άμφορέας τής Όμάδας του Λεάγρου, Λονδίνο B 196 (A, *JHS.* 26 πίν. 5· *CV.* 3 πίν. 38, 2· *ABV.* σ. 366, άρ. 84).

46. Würzburg 311: *RM.* 3 σ. 108· Langlotz πίν. 88, πίν. 93 και πίν. 97· *ABV.* σ. 362, άρ. 35· *Para.* σ. 161, άρ. 35. Άποδόθηκε άπό τον Buschor.

47. Πίνδαρος *Παιάν* 6, 112· σε έλεύθερη μετάφραση. Μιá γυναίκα ύψώνει τά χέρια σε κάπως παλιότερες παραστάσεις του θέματος σε άμφορείς με λαιμό στο Βερολίνο (3996: Furtwängler *Coll. Sabouroff* πίν. 48, 3· *ABV.* σ. 290, μέσο και 320, άρ. 7) και στο Würzburg (179: Langlotz πίν. 57· *ABV.* σ. 290, άρ. 1, μέσο).

48. Μόναχο 1717: ή παράσταση του ώμου μόνο,

FR. 1 σ. 159, άπ' όπου Richter *Craft* σ. 64 και *PP.* πίν. 2, 1· *ABV.* σ. 362, άρ. 36· *Para.* σ. 161, άρ. 36.

49. Το ίδιο επίσης και σε άλλες παραστάσεις του θέματος: άμφορέας με λαιμό στη Ρωμαϊκή άγορά (Gerhard *AV.* πίν. 231, 1-2)· άμφορέας με λαιμό στο Βερολίνο, 1861 (Gerhard *EKV.* πίν. 25)· Όμάδα του Λεάγρου: *ABV.* σ. 371, άρ. 149). Παράβαλλε επίσης το άνάγλυφο με τόν θάνατο του Αίγισθου, Ny Carlsberg 30 (Furtwängler *AG.* 3 σ. 266· *Billedtavler* πίν. 3).

50. Βλ. σημ. 48 και *PP.* πίν. 2, 1 και σ. 6-7. Ό γέρος ιδιοκτήτης του εργαστηρίου εικονίζεται επίσης στις σκηνές χυτηρίου σε μιá χαμένη λήκυθο (*El. cer.* 1 πίν. 51· πολú διορθωμένη άλλά αύτή ή λεπτομέρεια είναι σίγουρη).

51. Βερολίνο 1902: Gerhard *TG.* πίν. 16· *Jb.* 29 σ. 225· *ABV.* σ. 363, άρ. 37· *Para.* σ. 161, άρ. 37. Άλλες παραστάσεις του ίδιου θέματος στόν «τυρηνικό» άμφορέα με λαιμό στο Λονδίνο 97.7.-27.2 (*JHS.* 18 πίν. 15, άπ' όπου Perrot 10 σ. 11, Homann-Wedeking *Archaische Vasenornamentik* εικ. 8· *ABV.* σ. 97, άρ. 27· *Para.* σ. 37, άρ. 27), και στόν έτρουσκο-καμπανικό μελανόμορφο άμφορέα με λαιμό στο Λονδίνο B 70.

52. Μόναχο 1712: FR. 3 σ. 228· *ABV.* σ. 362, άρ. 34. Άποδόθηκε άπό τον Buschor. Βλ. επίσης Haspels *ABL.* σ. 46.

53. Λονδίνο B 323: *CV.* πίν. 84, 3 και πίν. 85, 4· λεπτομέρεια, Lane *GP.* πίν. 47· *ABV.* σ. 362, άρ. 33· *Para.* σ. 161, άρ. 33.

54. Ό ζωγράφος του Άχελώου: *ABS.* σ. 28 και 46-47· *JHS.* 54 σ. 91· *ABV.* σ. 382-385 και 696· *Para.* σ. 168-169. Ένα νεοαποκτημένο και χαρακτηριστικό έργο, ή πελίκη τής Νέας Ύόρκης 49.11.1, άποδόθηκε στόν ζωγράφο του Άχελώου άπό τον Dietrich von Bothmer (*ABV.* σ. 384, άρ. 19: A, Σιληνός· B, πυγμάχοι).

55. Βερολίνο 1851: Gerhard *EKV.* πίν. 15-16, 1-2, άπ' όπου (A) *ABS.* πίν. 14, 1. *ABV.* σ. 383, άρ. 3. Μερικές έπιζωγραφήσεις.

56. Κάπως παρόμοιο το μοτίβο του Έρακλή σε μιá μικρή έρυθρόμορφη κύλικα κοντά στη δουλειά του ζωγράφου του Έρμαίου, στο Βερολίνο (2271: *ARV.* σ. 78· *ARV.*² σ. 111, μέσο)· άλλά εκεί δέν δηλώνεται το έδαφος.

56δς. *ABV.* σ. 383, άρ. 10· *Para.* σ. 168, άρ. 10.

57. Νέα Ύόρκη 26.60.29: A, Richter και Milne

είκ. 4· *ABV.* σ. 384, ἀρ. 17· *Para.* σ. 168, ἀρ. 17. Παράβαλλε τὸν ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου στὴ Βασιλεία (A, *Historische Schätze Basels* εἰκ. 2· *ABV.* σ. 384, ἀρ. 16).

58. Λονδίνο B 167: A, *Mon.* 4 πίν. 11· *CV.* 3 πίν. 34, 1· *ABV.* σ. 382, ἀρ. 1· *Para.* σ. 168, ἀρ. 1. Ἔνας ὀξυπύθμενος ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου στὸ Toledo, Ohio, 58.69A: *Para.* σ. 168-169· *CV.* πίν. 14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ

1. Πρόσφατο ὕλικό γιὰ τοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς: Peters *Studien zu den panathenäischen Preisamphoren* (1942), καὶ "Zwei panathenäische Preisamphoren des Aristophanes" στὸ *Jb.* 57 (1942) σ. 143-157· Beazley, "Panathenaica" στὸ *AJA.* 1943 σ. 441-465 (μὲ ἕναν κατάλογο τῶν παλιότερων μελετῶν στὴ σ. 441)· J. R. Brandt "Archaeologia Panathenaica I. Panathenaic prize-amphorae from the sixth century B.C." *Acta Norvegica* 8 (1978) σ. 1-23. Μερικὰ ἐπίσης στὸ "Miniature Panathenaics" (*BSA.* 41 σ. 10-21). Γιὰ τοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς βλ. Bothmer στὸ *CV.* New York 3. Γιὰ ἑλληνιστικοὺς καὶ ρωμαϊκοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς βλ. Edwards στὸ *Hesp.* 26 σ. 320-349 καὶ 383.

2. Λονδίνο B 130: Millingen *AUM.* 1 πίν. 1-3· *Mon.* 11 πίν. 48, i καὶ k· A, Pfuhl εἰκ. 299· *CV.* 1 f πίν. 1, 1· A, Buschor *Vasen.* σ. 108 εἰκ. 125. Βλ. *AJA.* 1943 σ. 441· Peters σ. 14-18. *ABV.* σ. 89, ἀρ. 1 κάτω· *Para.* σ. 33, ἀρ. 1 μέσο.

3. Βλ. Rumpf *Sak.* σ. 21 σημ. 51 καὶ Peters σ. 14.

4. Βλ. *Hesp.* suppl. 2 σ. 210 (Rodney S. Young). Μιὰ περίεργη παράσταση ἐνὸς ἀμφορέα ποὺ μοιάζει παναθηναϊκὸς σὲ μιὰ οἰνοχόη τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀγορᾶς στὴν Ἀθήνα P 8996 (*Hesp.* 7 σ. 417, R. S. Young: *Agora VIII*, ἀρ. 85)· τὸ ἀγγεῖο ἀπεικονίζεται ἐπάνω σὲ μιὰ μικρὴ γραμμὴ ἐδάφους (ράφι), ἀνάμεσα σὲ πλατιεὺς κάθετες ταινίες ποὺ θυμίζουν τοὺς κίονες μὲ τοὺς πετεινοὺς (σ. 115) τῶν παναθηναϊκῶν ἐπάθλων.

5. Λονδίνο B 134: *CV.* 1 e πίν. 2, 2· *ABV.* σ. 322, ἀρ. 1· *Para.* σ. 142, ἀρ. 1. Λονδίνο B 133: *CV.* 1 e πίν. 2, 1· *ABV.* σ. 395, ἀρ. 1· *Para.* σ. 173, ἀρ. 1. Λονδίνο B 606: *CV.* 1 f πίν. 1, 2· *ABV.* σ. 411, ἀρ. 3· *Para.* σ. 177, ἀρ. 3 κοντὰ στὴν κάτω ἄκρη. Λονδίνο

B 604: *CV.* 1 f πίν. 2, 1· *ABV.* σ. 413 μέσο. Λονδίνο B 611: *CV.* 1 f πίν. 4, 1· *ABV.* σ. 415, ἀρ. 7. Θὰ ἐπανέλθουμε σὲ ὅλα αὐτὰ ἀργότερα.

6. Λοῦβρο F 77: *CV.* 9 πίν. 82, 9.

7. Λονδίνο B 131: *CV.* 1 e πίν. 1, 2· *ABV.* σ. 405, ἀρ. 4 κάτω, καὶ B 132: *CV.* 1 e πίν. 1, 3· *ABV.* σ. 405, ἀρ. 5 κάτω. Στὸν Λονδίνο B 131 τὰ ζῶα εἶναι μουλάρια ὅπως εἶπαμε στὸ *ARV.* σ. 131. Στὸν Λονδίνο B 132 δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανεῖς βέβαιος λόγῳ τῶν συμπληρώσεων, ἂν πρόκειται γιὰ μουλάρια ἢ ἄλογα· πρέπει νὰ ἐξεταστεῖ μήπως τὰ ζῶα τοῦ ἀγγείου Burgon εἶναι κι αὐτὰ μουλάρια.

8. *AM.* 53, Beil. 10,31· βλ. ἐπίσης *AJA.* 1943 σ. 441· *ABV.* σ. 90, ἀρ. 8. Καὶ τὰ δύο ἡμίση βρίσκονται τώρα στὸ Λοῦβρο.

9. Εὐρ. 560: Langlotz *Zeitbestimmung* πίν. 1, 1· Rumpf *Sak.* πίν. 8 c καὶ πίν. 27 a. Βλ. ἐπίσης Peters σ. 18-19 καὶ *AJA.* 1943 σ. 441· H. R. W. Smith *The Hearst Hydria* σ. 246, 250, 251· *ABV.* σ. 120 ἐπάνω.

10. Λεῖπει τμῆμα τοῦ ἀγγείου ἀριστερὰ ἀπὸ τὰ γράμματα, ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει χώρος γιὰ ἄλλη λέξη — *στάδιον* ἢ *δίαυλος*, καὶ *ἀνδρῶν* ἦταν ἴσως οἱ μόνες λέξεις καὶ ἐδῶ καὶ στὸν σύγχρονο παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ ὁποῖου τὸ ὄστρακο Ἀκρόπολη 1043 ἀποτελεῖ τμῆμα (Graef πίν. 63).

11. Σχετικὰ μ' αὐτὸ βλ. ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον ἔργο, Grundel *Die Darstellung des Laufens in der griechischen Kunst* (1934). Οἱ πολεμιστὲς στὸ ἀγγεῖο Chigi σηκώνουν τὸ πίσω πόδι ἀπὸ τὸ ἔδαφος (*AD.* 1 πίν. 44· Payne *Protokor.*, πίν. 27-29), τὸ ἴδιο κάνουν καὶ οἱ δρομεῖς σ' ἕναν ἀγῶνα ἀπεικονισμένο σὲ χάλκινο ἀνάγλυφο τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα ἀπὸ τὴν Περαιχώρα (Payne *Perachora* 1 πίν. 50, 7-8)· οἱ δρομεῖς σ' ἕναν κορινθιακὸ ἀμφορέα στὴ Villa Giulia σηκώνουν τὸ μπροστινὸ πόδι (Mingazzini *Cast.* πίν. 33, 1), ἀλλὰ τὸ ἀγγεῖο δὲν εἶναι παλιότερο ἀπὸ τὰ παλιότερα ἀττικὰ παραδείγματα, ἂν εἶναι τόσο πρῶμο.

11δς. Πρβ. ὥστόσο τὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Νικία ὡς ἀγγειοπλάστη στὴ Νέα Ὑόρκη 1978.11.13 (*MMA. Annual Report* 1997-1978 σ. 45· *Notable Acquisitions 1975-1979* σ. 14), στὸν ὁποῖο κατονομάζεται καὶ ὁ ἀγῶνας.

12. Ἀγορὰ P 2071: Vanderpool στὸ *Hesp.* 15 πίν. 14, 1 καὶ πίν. 13 καὶ σ. 121-122.

13. Βλ. Kunze *Kretische Bronzereliefs* σ. 125 καὶ Jacobsthal *ECA.* σ. 73.

14. Ἀκρόπολη 917 (Graef πίν. 60)· 918, ἴδιος ζωγράφος ὅπως καὶ στὸ προηγούμενο· 915· 913 (Graef πίν. 58)· 916 (Graef πίν. 60)· 925 (αὐτόθι)· 920 (Graef πίν. 57· ἀποδόθηκε στὸν Νέαρχο ἀπὸ τοὺς Rumpf Sak. σ. 19 σημ. καὶ Peters σ. 18-19)· 1043 (Graef πίν. 63).

15. Φλωρεντία, χωρὶς ἀριθμὸ, ἀπὸ τὸ Ὀρβιέτο. Μιὰ μικροσκοπικὴ φωτογραφία τῆς Α ὑπάρχει στὸ Milani Museo Topografico σ. 48, ἀριστερά. Τοῦ Λυδοῦ: ABV. σ. 110, 33.

16. Αὐτὸς εἶναι τὸ μόνο παναθηναϊκὸ ἐπαθλο στὸ ὁποῖο ἀπεικονίζονται ἕνας λατρευτὴς παρυσία τῆς Ἀθηνᾶς. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες μελανόμορφες παραστάσεις τῆς Ἀθηνᾶς σὲ στάση πολεμιστῆ μὲ λατρευτὲς γύρω της, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἀκριβῶς σὰν τὴ δική μας: ἀμφορέας παναθηναϊκοῦ σχήματος στὸ Cabinet des Médailles, 243 (A, de Ridder σ. 151· CV. 2, πίν. 88: ἀγόρια μὲ κλαδιά)· ἕνας ἄλλος στὴ Βόννη, 43 (Anz. 1935 σ. 455 εἰκ. 32 καὶ σ. 454 γυναίκα)· λήκυθος τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀθηνᾶς στὸ Buffalo (AJA. 1944 σ. 123· ABL. σ. 256, ἀρ. 34· ABV. σ. 522, ἀρ. 34· προπονητὲς ἢ κριτὲς).

17. Ὑποστηρίχθηκε πρόσφατα (Brunn-Bruckmann *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* κείμενο στοὺς πίν. 786-790) ὅτι ἂν ὁ Ἡρόδοτος ἀπὸ τὴ Θήβα ὁδηγοῦσε τὸ δικό του ἄρμα (Πίνδ. Ἰσθμ. 1, 15) ἦταν ἐπειδὴ δὲν διέθετε τὰ μέσα γιὰ νὰ πληρώσει ἕναν ἥνιοχο. Πρόκειται γιὰ παρεξήγηση τῆς φύσης τῶν ἀθλητῶν.

18. Βερολίνο 1732: WV. 1889 πίν. 1, 2· Pfuhl εἰκ. 242· Hoppin Bf. σ. 157· Metr. Mus. St. 4 σ. 176-177· Rumpf Sak. πίν. 29-31· ABV. σ. 110, 37· Para. σ. 44, ἀρ. 37.

19. Λονδίνο B 134: A, Walters πίν. 3· B, JHS. 27 πίν. 18, ἀπ' ὅπου Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 139· CV. 1 ε πίν. 2, 2· AJA. 1943 σ. 442, ἀρ. 1· ABV. σ. 322, ἀρ. 1· Para. σ. 142 ἀρ. 1.

20. Ἰων ἀπ. 53 Nauck.

21. Γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Εὐφιλήτου, AJA. 1943 σ. 442-443· Peters σ. 21-46· Cyp. σ. 33· ABV. σ. 321-325 καὶ 694· Para. σ. 142-143.

22. Leyden P.C.8: A, Mon. 10 πίν. 48 n, ἀπ' ὅπου Perrot 10 σ. 293 καὶ Pfuhl εἰκ. 305· B, AZ. 1881 πίν. 9, 1, ἀπ' ὅπου Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 148· AJA. 1943 σ. 442, ἀρ. 2· ABV. σ. 322, ἀρ. 2· Para. σ. 142, ἀρ. 2· CV. 1, πίν. 44-45.

23. Νέα Ὑόρκη 14.130.12: Bröndsted πίν. 3· B,

Alexander *Greek Athletics* σ. 8, 2· A, Richter καὶ Milne εἰκ. 24· B, Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 89· A, Lane GP. πίν. 50· AJA. 1943 σ. 443, ἀρ. 6· ABV. σ. 322, ἀρ. 6· Para. σ. 142, ἀρ. 6· Bothmer *Amasis Painter* σ. 28, εἰκ. 14.

24. Κοπεγχάγη 99: CV. 3 πίν. 104· ABV. σ. 403, ἀρ. 1 ἐπάνω· AJA. 1943 σ. 444 ἐπάνω, ὅπου ἀναφέρονται θραύσματα δύο ἄλλων παναθηναϊκῶν ἀμφορέων ζωγραφισμένων ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι· ἕνα ἀπ' αὐτά, τὸ Ἀκρόπολη 1054, ἀποδόθηκε ἐπίσης ἀπὸ τὸν Peters, σ. 59-60· ABV. σ. 403, ἀρ. 3 ἐπάνω.

25. Ναύπλιο 1: B, AJA. 1938 σ. 504 εἰκ. 11· ABV. σ. 260, ἀρ. 27. Βλ. AJA. 1943 σ. 443, κάτω. Μιὰ κηλὶδα κατέστρεψε ἕνα ἀπὸ τὰ ὑποκνήμια τοῦ ἀλόγου.

26. Πaus. 6, 2, 8.

27. Παλ. Ἀνθ. 6 135· Πaus. 6, 13, 10. Βλ. Friedländer καὶ Hoffleit *Epigrammata* σ. 97 καὶ 143.

28. Λονδίνο 816 ἀπὸ τὴν Κραννῶνα τῆς Θεσσαλίας, Millingen AUM. 2 πίν. 16, 1. Ἀκρόπολη, Walter *Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum* σ. 111 ἀρ. 244. Βλ. ἐπίσης Walter στὸ *Ἐπιτύμβιον Τσοῦντα* σ. 408-412. Σὲ ἕναν ἰταλιωτικὸ κωδωνόσχημο κρατήρα στὸ Λονδίνο (Zahn *Sammlung Schiller* πίν. 31· BMQ. 4 πίν. 17) ἕνας ἐφιππος νεαρὸς στεφανώνει τὸ ἄλογό του· τὸ ἴδιο καὶ σὲ ταραντινὰ νομίσματα ποὺ ἀναφέρει ὁ Zahn. Τὸ ἄλογο στὴν πρώιμη ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ Ὀλτου στὴ Βόννη, 464, ἔχει ἕνα στεφάνι γύρω ἀπὸ τοὺς ὦμους του καὶ μπορεῖ νὰ εἶχε κερδίσει σὲ μιὰ ἵπποδρομία (CV. 1 πίν. 1, 1· ARV. σ. 36, ἀρ. 15· ARV.² σ. 56, ἀρ. 31). Παράβαλλε τὸ αἰνιγματικὸ ἄλογο στὴν κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Εὐεργίδη, Ἀκρόπολη 166 (Langlotz πίν. 6· ARV. σ. 62, ἀρ. 60· ARV.² σ. 92, ἀρ. 64· Para. σ. 330, ἀρ. 64).

29. Λονδίνο B 144: Gerhard AV. πίν. 247· CV. 1 πίν. 6, 2· B, Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 207· ABV. σ. 307, ἀρ. 59.

30. Ὁ ζωγράφος τῆς Αἰώρας: BSA. 32 σ. 12-16· RG. σ. 41-42· Webster καὶ Charlton στὸ *Manch. Mem.* 83 σ. 191-201· ABV. σ. 304-310 καὶ 693· Para. σ. 132-135· E. Böhr *Der Schaukelmaler* (Kerameus 4), 1982.

31. Boulogne 441: Mon. 1 πίν. 22, 5· B, Musée 2 σ. 268 εἰκ. 15 καὶ σ. 272 εἰκ. 15 a, ἀπ' ὅπου Norman Gardiner GAS σ. 390· B, Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 162· ABV. σ. 290, ἀρ. 1 κάτω· AJA. 1943 σ.

444, όπου αναφέρονται δύο άλλα αγγεία του ίδιου καλλιτέχνη.

32. Νέα Ύόρκη 07.286.80: A, Richter και Milne σ. 5, 2· B, Alexander *Greek Athletics* σ. 27, 2· B, V. *Pol.* πίν. 2, 1· B, *ABS.* πίν. 16, 1· *AJA.* 1943 σ. 444, κάτω, άρ. 3· *ABV.* σ. 369, άρ. 114· *Para.* σ. 162, άρ. 114.

33. Σπάρτη: *BSA.* 13 πίν. 5, άπ' όπου (A) Norman Gardiner *GAS.* σ. 456· B, *Burl. Mag.* 14 (1908) πίν. στη σ. 65· *AJA.* 1943 σ. 444, κάτω, άρ. 1· *ABV.* σ. 369, άρ. 112.

34. Τάρας εύρ. 9887: *Dedalo* 2 σ. 619-620· A, Quagliati *Mus. Tar.* πίν. 54, 1· *AJA.* 1943 σ. 444, κάτω, άρ. 1· *ABV.* σ. 369, άρ. 113. — Δύο άνεπίγραφοι παναθηναϊκοί άμφορείς άνήκουν επίσης στην Όμάδα του Λεάγρου. Νέα Ύόρκη 99.13.1: B, McClees σ. 106· *ABV.* σ. 369, άρ. 116· *Para.* σ. 162, άρ. 116· A, 'Αθηνά· B, άρμα. Λίβερπουλ 56.19.6. άλλοτε Norwich 4: Gerhard *EKV.* πίν. B, 5-6· *ABV.* σ. 369, άρ. 115· *Para.* σ. 162, άρ. 115· A, 'Αθηνά, B, άκοντιστής.

35. 'Ακρόπολη 931, Graef πίν. 56· σ. 56-57· *ABV.* σ. 403 μέσο: άποδόθηκε άπό τόν Peters.

35δς. 'Η ταύτιση του ζωγράφου του Κλεοφράδη με κάποιον «'Επίκτητο τόν Δεύτερο» δέν ισχύει πιά, καθώς ή έπιγραφή 'Επίκτητος στο *ARV.*² σ. 185, άρ. 28 άποδείχτηκε ότι ήταν σύγχρονη (πρβ. *Anz.* 1981 σ. 329-332).

36. *ARV.* σ. 128-129· *AJA.* 1943 σ. 445· Peters σ. 65-71· *ABV.* σ. 404-406, 696 και 715· *Para.* σ. 175-176. 'Ο παναθηναϊκός άμφορέας Μίκας δημοσιεύθηκε στόν Peters πίν. 8· *ABV.* σ. 405, άρ. 1, κάτω. 'Ο παναθηναϊκός άμφορέας του Leyden P.C.6 (B, και ή άσπίδα στην A, *Mon.* 1 πίν. 22, 8, άπ' όπου B, Norman Gardiner *GAS.* σ. 439), πού συνδέθηκε με τόν ζωγράφο του Κλεοφράδη στο *ARV.* σ. 952, μέσο, και άποδόθηκε στην «τεχνοτροπία» του στο *AJA.* 1943 σ. 445, θεωρήθηκε άπό τόν Peters (σ. 66, άρ. 6) ότι είναι του ίδιου του καλλιτέχνη: *ABV.* σ. 404, άρ. 9· *Para.* σ. 176, άρ. 9· *CV.* 1, πίν. 48-49. Τό άγγείο Norwich (*ARV.* σ. 131 άρ. 4) είναι επίσης άπό τό χέρι του· *ABV.* σ. 404, άρ. 16. Βλ. επίσης 'Εφημ. 1948-49 σ. 24 (Καρούζου) και πίν. 4: *ABV.* σ. 404, άρ. 13.

37. Νέα Ύόρκη 07.286.79: λεπτομέρεια της A, *VA.* σ. 44· *ARV.* σ. 129, άρ. 83· *ABV.* σ. 404, άρ. 6· *Para.* σ. 175, άρ. 6· Δύο ένεπίγραφοι παναθηναϊκοί

άμφορείς του ζωγράφου του Κλεοφράδη βρίσκονται στο Yale, 1909.12 και 1909.13, και οι δύο με άρμα στην πίσω όψη: *ABV.* σ. 404, άρ. 4 και 5.

38. Νέα Ύόρκη 16.71: A, Bröndsted πίν. 2· *Handbook Cl. Coll.* 2η έκδ., σ. 93· B, McClees σ. 98· λεπτομέρεια της B, Alexander *Gr. Athletics* σ. 25.2, και Norman Gardiner, *Athl.* εικ. 196· *ARV.* σ. 129 άρ. 99· *ABV.* σ. 404, άρ. 8· *Para.* σ. 175, άρ. 8.

39. Μόναχο 1456: Blümel *Sport der Hellenen* σ. 96-97· *ARV.* σ. 128, άρ. 97· *ABV.* σ. 404, άρ. 7.

40. RC 4196: Hartwig *Die griechischen Meister-schalen der Blüthezeit* σ. 416-417· *Kl.* πίν. 17 και πίν. 18, 1-3· *ARV.* σ. 123, άρ. 31· *ARV.*² σ. 185, άρ. 35· *Para.* σ. 340, άρ. 35.

41. *ARV.* σ. 129, άρ. 100-103· *ABV.* σ. 404, άρ. 11-14.

42. *ARV.* σ. 157-158 και 953-954· *AJA.* 1943 σ. 446-447· *ABV.* σ. 395-397 και 696· *Para.* σ. 173-174. Βλ. επίσης Peters σ. 60-65 αλλά ό Peters, και άλλοι, δέν διακρίνουν τούς παναθηναϊκούς άμφορείς του Εϋχαρίδη άπό εκείνους του Λεάγρου, πράγμα τό όποιο έμένα μου φαίνεται βασικό.

43. Λονδίνο B 133: *CV.* 1 ε πίν. 2, 1· *ARV.* σ. 157, άρ. 68· *ABV.* σ. 395, άρ. 1· *Para.* σ. 173, άρ. 1. Τορόντο 350: Robinson και Harcum πίν. 54· *ARV.* σ. 157, άρ. 69· *ABV.* σ. 395, άρ. 2· *CV.* πίν. 23, 1-3. 'Ο καινούριος άριθμός είναι 919.5.148.

44. *ARV.* σ. 144 και 952· *AJA.* 1943 σ. 448-450· Peters σ. 71-75· *ABV.* 407-408· *Para.* σ. 177.

45. Νέα Ύόρκη, άλλοτε Castle Ashby: Micali *St.* πίν. 88, 3-4· *V. Pol.* πίν. 1-2· *BSR.* 11 πίν. 10, 1-2 και σ. 14· *ARV.* σ. 144, άρ. 210· βλ. επίσης *AJA.* 1943 σ. 449· *ABV.* σ. 408, άρ. 1· *CV.* πίν. 17-18, 1 και 61. *The Castle Ashby Vases* (Christie's July 2, 1980) άρ. 87· Kurtz *The Berlin Painter* (1983) πίν. 35 και 62.

46. 'Ο Gründel (σ. 65-66) χρονολογεί αυτό τό άγγείο, τό όποιο γνώριζε μόνο άπό τό παλιό σχέδιο του Micali, έκατό χρόνια άργότερα, και λέει ότι οι πρώτες άπόπειρες νά άντικατασταθεί ό τύπος τρεξίματος "Halle" άπό εκείνο πού άποκαλεί «έλεύθερο τρέξιμο» δέν έγιναν πριν άπό τό 370.

47. «Διαγώνιο» τρέξιμο συναντάμε, κατ' εξαίρεση, ήδη άπό τό δεύτερο τέταρτο του έκτου αιώνα: τυρρηνικός άμφορέας με λαιμό στη Γενεύη, MF 156: Thiersch *Tyrhh.* πίν. 2, 1.4· βλ. Gründel σ. 73· *ABV.* σ. 99, άρ. 49· *CV.* 2, πίν. 43.

48. Βαρσοβία 142346, άλλοτε Czartoryski 164: Gerhard *EKV*. πίν. Α, 3-4· *V. Pol.* πίν. 1, 1 και πίν. 2, 2· Β, *ABS*. πίν. 16, 2· Β, Norman Gardiner *Athl.* εικ. 206· *CV*. πίν. 12, 1· *ARV*. σ. 144, άρ. 209· *AJA*. 1943 σ. 449· *ABV*. σ. 408, άρ. 2· *Para*. σ. 177, άρ. 2.
49. Βατικανό 375. *Mus. Greg.* 2 πίν. 43, 1· Β, φωτ. Alinari 35781· Albizzati πίν. 51· *ARV*. σ. 144, άρ. 211· *ABV*. σ. 408, άρ. 3· *Para*. σ. 177, άρ. 3.
50. Βεγγάζη: *Notiziario archeologico* σ. 112-113· *ARV*. σ. 144· *AJA*. 1943 σ. 449· *ABV*. σ. 408, άρ. 11· *Para*. σ. 177, άρ. 11.
51. Bologna 12: Pellegrini *VF*. σ. 8-9· *CV*. 2 g πίν. 2· *AJA*. 1943 σ. 448, κάτω, άρ. 2· *ABV*. σ. 409, άρ. 2· Bologna 11: *JHS*. 32 πίν. 4· Β, Pellegrini *VF*. πίν. 7· Β, Norman Gardiner *Athl.* εικ. 91· *CV*. 2 g πίν. 3· *AJA*. 1943 σ. 448, κάτω, άρ. 1· *ABV*. σ. 409, άρ. 1· *Para*. σ. 177, άρ. 1. Και για τὰ δύο βλ. *AJA*. 1943 σ. 448-450 και Peters σ. 83-88.
52. Χάρβαρντ 1960.309, άλλοτε Όξφόρδη, Mississippi, καθηγητής D. M. Robinson: Β, *CV*. 1 πίν. 31, 3 και πίν. 32, α· *AJA*. 1943 σ. 448, άρ. 5· *ABV*. σ. 409, άρ. 5· *Para*. σ. 177, άρ. 5.
53. Ό Όμάδα Robinson: βλ. *AJA*. 1943 σ. 450-453· *ABV*. σ. 410. Ό δεύτερος παναθηναϊκός άμφορέας Robinson αυτής της ομάδας (*ABV*. σ. 410, άρ. 3) βρίσκεται τώρα στο Χάρβαρντ 1959.128. Ό Vanderpool πρόσθεσε τόν παναθηναϊκό άμφορέα της Άγοράς Ρ 10007 (*Hesp.* 15 πίν. 15 και πίν. 16, 1 και 3).
54. Ό Όμάδα του Κουμπάν: *AJA*. 1943 σ. 453-454· βλ. επίσης Peters σ. 97-99· *ABV*. σ. 411· *Para*. σ. 177.
55. Λονδίνο 1903.2-17.1: Β, *JHS*. 27 πίν. 10, άπ' όπου Norman Gardiner *GAS*. σ. 357 και Alexander *Greek Athletics* σ. 19· *CV*. 1 f πίν. 1, 1· Β, Norman Gardiner *Athl.* εικ. 12, άριστερά (εικ. 12, δεξιά, άπό άλλο άγγείο, Λονδίνο Β 612, της Όμάδας του Κίττου): *AJA*. 1943 σ. 453 άρ. 1· *ABV*. σ. 411, άρ. 1.
56. Norman Gardiner *Athl.* σ. 176.
57. Λένινγκραντ εύρ. 17553: *Anz.* 1914 σ. 287 εικ. 108-109· *Izv. Mat. Kult.* 3 πίν. 3· Β, *Ant. class.* 5 πίν. 37, 2· *AJA*. 1943 σ. 453, άρ. 2· *ABV*. σ. 411, άρ. 2· *Para*. σ. 177, άρ. 2.
58. Λονδίνο Β 606: *Mon.* 10 πίν. 48 c και πίν. 48 h, 13, άπ' όπου Pfuhl εικ. 306· *CV*. 1 f πίν. 1, 2· *AJA*. 1943 σ. 453, άρ. 3· *ABV*. σ. 411, άρ. 3· *Para*. σ. 177, άρ. 3.
59. Λονδίνο Β 605: *Mon.* 10 πίν. 48 d και πίν. 48 h, 14· τὸ έπίσημα της άσπίδας, *Anz.* 1919 σ. 86, α· *CV*. 1 f πίν. 2, 3 και 6, και πίν. 6· *AJA*. 1943 σ. 453, άρ. 4· *ABV*. σ. 411, άρ. 4· *Para*. σ. 177, άρ. 4.
60. Όμάδα Hildesheim: βλ. *AJA*. 1943 σ. 454-455 και Peters στο *Jb.* 57 σ. 143-157· *ABV*. σ. 412.
61. Βερολίνο εύρ. 3980: E. Schmidt πίν. 2, 2 και πίν. 4, 2· Peters πίν. 12. Για τὴ χρονολόγηση, Scheffold *U.* σ. 108 και 111, Süsserot σ. 72, Peters σ. 105-107.
62. August Mommsen *Feste der Stadt Athen* σ. 82· Norman Gardiner στο *JHS*. 32 σ. 179-193· Peters σ. 7-9.
63. *AJA*. 1943 σ. 456-457.
64. Süsserot σ. 72.
65. Βλ. πιὸ πάνω σημ. 63.
66. Λονδίνο Β 604: *Mon.* 10 πίν. 48 b και πίν. 48 g, 12· Β, *JHS*. 26 πίν. 3, άπ' όπου Norman Gardiner *GAS*. σ. 442 και *Athl.* εικ. 192· Hoppin *Bf.* σ. 141· *CV*. 1 f πίν. 2, 1 και 4· λεπτομέρεια της Β και ένός άπό τὰ σύμβολα Süsserot πίν. 3, 3 και πίν. 12, 1· *AJA*. 1943 σ. 455 άρ. 1. Βλ. επίσης Peters σ. 99· *ABV*. σ. 413 μέσο.
67. Όμάδα του Πολυζήλου: *AJA*. 1943 σ. 455-456· *ABV*. σ. 413-414, άρ. 1-4· *Para*. σ. 177, άρ. 3 κάτω.
68. Λονδίνο Β 603: *Mon.* 10 πίν. 47 και πίν. 48 e, 1, άπ' όπου (Α) Pfuhl εικ. 307· *CV*. 1 f πίν. 2, 2 και 5· λεπτομέρεια της Β, *RM.* 47 πίν. 21, 3· λεπτομέρεια της Β και ένα σύμβολο, Süsserot πίν. 3, 4 και πίν. 12, 2· *AJA*. 1943 σ. 456, άρ. 4· *ABV*. σ. 414, άρ. 4.
69. Βλ. *AJA*. 1943 σ. 457-465.
70. Χάρβαρντ 1925.30.124: *AJA*. 1906 πίν. 16 και σ. 386-392· *CV*. Hoppin *Rf.* πίν. 6· Α, Richter και Milne εικ. 26· Β, *RM.* 47 πίν. 24, 1· Β, Süsserot πίν. 4, 4 και πίν. 6, 1-2· *AJA*. 1943 σ. 458, άρ. 2· *ABV*. σ. 414, άρ. 2 κάτω· *Para*. σ. 178, άρ. 2.
71. Schmidt πίν. 7, 1. Βλ. *AJA*. 1943 σ. 457· *ABV*. 414, άρ. 1 μέσο.
72. D. S. Robertson στο *CR.* 37 (1923) σ. 6.
73. *N.* 10, 61.
74. Λονδίνο Β 607: *Mon.* 10 πίν. 47 a και πίν. 47 e 2, άπ' όπου (Α) Pfuhl εικ. 308· Β, Norman Gardiner *GAS*. σ. 407· *CV*. 1 f πίν. 3, 1· λεπτομέρεια της Β, Norman Gardiner *Athl.* εικ. 175· Β, *RM.* 47 πίν. 24, 2 και πίν. 23· *AJA*. 1943 σ. 458 άρ. 4· *ABV*. σ. 415, άρ. 4· *Para*. σ. 178, άρ. 4.

75. Για τούς «βάκχους» βλ. *Num. Chron.* 1941 σ. 1-7.
76. Αὐτὸ δίνει ἓνα *terminus post quem* γιὰ τὴ χρονολόγησι τῆς πυξίδας Ficoroni: βλ. *JHS.* 1949 σ. 2.
77. Βερολίνο εὐρ. 3981, βλ. *AJA.* 1943 σ. 460· *ABV.* σ. 415, ἀρ. 8.
78. Λονδίνο B 608: *Mon.* 10 πίν. 47 b καὶ πίν. 48 e, ἀπ' ὅπου (A) Pfuhl εἰκ. 309· *CV.* 1 f πίν. 3, 2· *AJA.* 1943 σ. 461 ἀρ. 1· *ABV.* σ. 417, ἀρ. 1.
79. Μόναχο εὐρ. 7767: *AJA.* 1943 σ. 461 ἀρ. 2· *ABV.* σ. 417, ἀρ. 2.
80. Λονδίνο B 610: *Mon.* 10 πίν. 47 d καὶ πίν. 48 f, 5· B, *JHS.* 26 πίν. 4, ἀπ' ὅπου Norman Gardiner *GAS.* σ. 443 καὶ *Athl.* εἰκ. 191· *CV.* 1 f πίν. 4, 3· B, Süsserrot πίν. 6, 3 καὶ πίν. 7, 3-4. Βλ. *AJA.* 1943 σ. 460· *ABV.* σ. 417 ἐπάνω· *Para.* σ. 178.
81. Πιὸ πάνω, σ. 125· βλ. *JHS.* 59 σ. 38.
82. Λονδίνο B 611: *Mon.* 10 πίν. 47 f καὶ πίν. 48 f, 7· *CV.* 1 f πίν. 4, 1· *AJA.* 1943 σ. 458 ἀρ. 7 καὶ σ. 460· *ABV.* σ. 415, ἀρ. 7.
83. Λένινγκραντ *CR.* 1876 πίν. 1, 1-3, ἀπ' ὅπου (B) Norman Gardiner *GAS.* σ. 283· *Ant. class.* 5 σ. 39-40· *AJA.* 1943 σ. 460 ἀρ. 16 καὶ σ. 461-462.
84. *AJA.* 1896 σ. 332· *ABV.* σ. 416, ἀρ. 17.
85. Γιὰ τοὺς ἐλληνιστικοὺς παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς, Dow στὸ *Hesp.* 5 σ. 50-58, καὶ N. M. Κοντολέων στὴν *Ἐφημ.* 1937 σ. 576-579. Ὁ Μιτσὸς καὶ ἡ Καρούζου δημοσίευσαν στὴν *Ἐφημ.* 1948-49 σ. 5-32, ἓναν ἐλληνιστικὸ παναθηναϊκὸ ἀμφορέα ποὺ φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἀγωνοθέτη τοῦ ἔτους, ἐνὸς ξένου μονάρχου, εὐεργέτη τῶν Ἀθηναίων, τοῦ βασιλιᾶ Ἀριαράθου Ε' τῆς Καππαδοκίας, ποὺ βασίλευσε ἀπὸ τὸ 163 ὠς τὸ 130 π.Χ.
86. Βερολίνο εὐρ. 4950: *Sammlung Vogell* πίν. 4, 5 καὶ σ. 14. Βλ. *Anz.* 1909 σ. 564 σημ. 20· Schmidt σ. 84-85· Κοντολέων στὴν *Ἐφημ.* 1937 σ. 579 1· *CV.* 5 πίν. 52.

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Ἀγγεῖο François, 8, 23-24, 28, 34-48, 49, 57, 62, 65, 66, 71, 78, 86, 106
 Ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου, 16, 18, 19, 20
 Ἀγγεῖο τοῦ Πειραιᾶ, 16, 17
 Ἀγγεῖο μὲ πρόθεση, 16, 18
 Ἀγγειοπλάστες—
 Ἀμασης, 73, 76, 78, 79, 92
 Ἀνδοκίδης, 95-99 σποράδην
 Ἀντήνωρ (:) 10
 Ἀριστόνοθος, 10
 Ἀρχικλῆς, 71
 Βακχίος, 123
 Γλαυκύτης, 71
 Ἐξηκτίας, βλ. λ. Ζωγράφοι
 Ἐργότιμος, 34, 47, 66, 68
 Εὐχειρος, 68
 Καλλικλέας, 10
 Κίττος, 123
 Νέαρχος, 49, 51, 52, 53, 55, 70, 88
 Νικοσθένης, 92, 93
 Σοφίλος, 10
 Τλήσων, 53, 70
 Φρύνος, 69-70
 Χείρων, 33
 Αἰγυπτικὸ ἄγγεῖο, 48
 Αἰθιοπίς, 87
 Αἰνείας Τακτικός, 39
 Αἴσωπος, 48
 Ἀμφορέας τύπου Α, 76, 82, 93· τύπου Β, 76, 96
 Ἀμφορεῖς μὲ «κεφάλι ἀλόγου», μὲ «ἰπέα», 51, 88
 Ἀντιφάνης, 130
 Ἀπολλόδωρος, 13
 Ἀριστοτέλης, 68
 Ἀρχίλοχος, 29
 Ἀσπίς τοῦ Ἡρακλέους, 45, 67
 Βακχυλίδης, 116
 Γεωμετρικός, 3, 4, 5, 8, 9, 15, 27, 61, 90· ὕστερο-
 γεωμετρικός, 5, 112
 Δαίδαλος Σικυώνιος, 116
 «Δίγλωσσα» ἄγγεῖα, 95, 96
 Ἐμβλήματα κυκλικά (tondi), 27, 65, 67, 68
 Ἐρυθρὸ περίγραμμα, 25
 Ἐρυθρόμορφος, 2, 52, 74, 85, 89, 92, 99, 100, 102, 104, 111, 118, 119, 126
 Εὐριπίδης, 42, 83
 Ζωγράφοι—
 Ἐξηκτίας, 52, 61, 73, 80 κέ., 95, 96, 98, 107, 113
 Ἐπίκτητος, 95
 Ἐπίκτητος II, 118
 Εὐθυμίδης, 102, 104, 118
 Εὐφρόνιος, 62, 75, 96, 102, 105, 118
 ζωγράφος τῆς Αἰώρας, 117
 ζωγράφος τῆς Ἀκρόπολης 601, 136
 ζωγράφος τῆς Ἀκρόπολης 606, 49, 76
 ζωγράφος τοῦ Ἀμαση, 64, 65, 72-79 σποράδην
 ζωγράφος τοῦ Ἀναλάτου, 7
 ζωγράφος τοῦ Ἀνδοκίδη, 95-99 σποράδην, 102
 ζωγράφος τοῦ Ἀντιμένη, 100, 101, 102, 117
 ζωγράφος τοῦ Ἀχελώου, 109
 ζωγράφος τοῦ Ἀχιλλέα, 120, 121
 ζωγράφος τοῦ Βερολίνου, 118, 119
 ζωγράφος τοῦ Βερολίνου 1686, 93

- ζωγράφος BMN, 92, 93
 ζωγράφος τῶν Γοργόνων, 22-31, 49, 56, 75
 ζωγράφος C, 27-33 σποράδην, 56, 60, 69
 ζωγράφος τοῦ Εὐφιλήτου, 112, 115
 ζωγράφος τοῦ Εὐχαρίδη, 112, 118, 119
 ζωγράφος τοῦ Κλεοφράδη, 118, 119, 120
 ζωγράφος KX, 25, 26, 27, 31, 137
 ζωγράφος τοῦ Λούβρου F 6, 63, 138
 ζωγράφος τοῦ Λυσιππίδη, 96, 98, 116, 143
 ζωγράφος τοῦ Μαστοῦ, 116
 ζωγράφος N, 93
 ζωγράφος τοῦ Νέττου, 18-20 σποράδην, 27, 49, 55, 64
 ζωγράφος τῆς Οἰνοχόης τοῦ κριοῦ, 10, 12, 15
 ζωγράφος τοῦ Ταλείδη, 143
 ζωγράφος τοῦ Τλήσωνα, 70, 71
 ζωγράφος τοῦ Φρύνου, 70
 ζωγράφος τῆς Χαϊδελέβεργης, 13, 64 κέ.
 ζωγράφος τῆς Χίμαιρας, 21
 Κλειτίας, 22, 23, 24, 25, 33, 34 κέ., 44-48 σποράδην, 57, 65-71 σποράδην
 Λυδός, 49 κέ., 73, 81, 82, 85, 92, 101, 111-114 σποράδην
 Ὁμάδα E, 80, 81, 93, 94, 118
 Ὁμάδα τοῦ Κουμπάν, 121, 122
 Ὁμάδα τῶν Κωμαστῶν, 25, 26
 Ὁμάδα τοῦ Λεάγρου, 75, 102 κέ., 111, 117
 Ὁμάδα τῶν Πρωτοπόρων, 102
 Σοφίλος, 10, 23-25, 38, 49, 61
 Φιντίας, 102, 118
 Ψίαξ, 95, 99, 100, 101, 102, 103
 Ἡμιμελανόμορφος, 2, 9, 15
 Ἡσίοδος, 18
 Haspels, C.H.E., 110
 Θέματα καὶ λεπτομέρειες—
 Ἄγκυρα, 117
 Ἄγρια ζῶα 5, 6, 8, 46· βλ. *ἐπίσης* Ζῶα
 Ἀγῶνες δρόμου, 60, 106, 113, 116, 120-121, 126
 Ἀθλητικοὶ ἀγῶνες, 29, 77, 111 κέ.· ἀκοντιστές, 77, 106· ἄλμα, 77· δισκόβολοι, 65, 106· παγκράτιο, 119, 126· παλαιστές, 15, 65, 92, 117, 123· πένταθλο, 114, 115, 119, 122· πυγμάχοι, 77, 92, 106, 121, 124, 125· ρίψη ἀκοντίου ἀπὸ ἐφίππου, 121, 123. Βλ. *ἐπίσης* σκηνὲς παλαίστρας
 Ἄλογα, 7, 8, 9, 15, 17, 19, 21, 28, 37, 39, 50, 51, 62, 71, 76, 81, 84, 87, 88, 91, 97, 116-117· ἵπποδρομίες, 113, 116, 117-118, 119, 120
 Ἀνθέμια, 13, 68, 103
 Ἄνθη, φυτικὰ κοσμήματα, 7, 18, 19, 22, 24, 26, 28, 35-36, 50, 58, 59, 76, 79, 82, 93, 114· κρόκος, 7· λωτός, 28, 67· νούφαρο, 67
 Ἄρματα, σκηνὲς μετ' ἄρμα, 4, 5-6, 9, 15, 17, 22, 31, 37-38, 49, 55-56, 60, 78, 81, 88-89, 91, 98, 99-100, 101, 106, 107, 109, 119, 121· ἄρματοδρομίες, 24, 44-45, 114, 116, 118
 Ἀστέρια, 123
 Γοργόνεια, 18-19, 27, 30, 32, 47, 52, 57, 76, 79, 81, 83, 85, 88, 120, 121, 123
 Γυναῖκες - «πιγκουίνους», 59, 62, 71
 Δέντρα: ἔλατα, 94· κλαδί, 125· πλατάνια, 94· φοινικόδεντρα, 88
 Δρομέων παραστάσεις, 60, 113, 126
 Ἐνδύματα, στολισμένα, 23-24, 37
 Ἔντομα: ἀκρίδες, 11· μέλισσα, 55
 Ἐπισήματα ἀσπίδας, 29, 30, 32, 47, 52, 54, 56, 62, 65, 74, 76, 83, 87, 113, 114, 116, 117, 119, 121, 123
 Ἐργαστήριο ἀγγειοπλάστη, 107
 Ζῶα, 5, 9, 17-18, 21, 22, 28, 35, 41, 46, 50, 54, 55, 57, 68· ἀγελάδα, 55· αἶγες, 4, 70, 71, 110· ἀλεποῦδες, 5, 13, 55, 71, 102· γαῖδουρία, 24, 38, 78· γουρούνα 55· γρύπες, 35, 41, 42, 46· ἐλάφια, 4, 6, 10, 35, 42, 46, 62, 71, 73, 88, 102, 116· κάπροι, 13, 35, 42, 43, 55, 86, 88· κριάρια, 12, 55, 100· κυνηγετικὰ σκυλιά, 5, 28, 42, 43, 51, 55, 71, 87· λαγοί, 5, 13, 28, 37, 51, 55, 58, 60, 73, 77, 102, 108· λεοντάρια, 5-6, 8, 10, 13, 17, 19, 21, 22, 24, 27, 35, 41, 46, 50, 62, 71, 74, 76, 78, 87, 88, 90, 100, 116, 129· λύκοι, 13· μοσχάρι, 110· μουλάρια, 41, 58, 72, 91, 113, 147· πάνθηρες, 5, 19, 21, 24, 35, 41, 42, 46, 62, 83, 88, 100· σειρῆνες, 20, 22, 27, 55, 62, 71, 79, 109· σκαντζόχοιρος, 32· σκυλιά, 26, 56, 72, 84, 88, 109· σφίγγες, 5, 7-8, 10, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 35, 41, 46, 55, 71· ταῦροι, 8, 19, 21, 35, 41, 88, 90, 97, 100· χίμαιρα, 21
 θυσία (τριττός), 55
 Ἰππεῖς, 27, 51, 59, 78, 81, 88

Ἰππέων πομπές, 10, 21-22, 28
 Καθιστὲς μορφές, 39
 Κένταυροι, 7-9, 36-37, 45· κενταυρομαχίες, 45
 Κρήνες, 39, 101-102
 Κτίρια, 23, 24, 30, 39, 101
 Μαινάδες, 57, 72, 73, 77, 78, 98, 99, 103
 Μάχες, σκηνὲς μάχης, 8, 29, 32, 49-50, 74, 86, 92, 100, 108· ναυμαχίες, 4
 Μετωπικὰ πρόσωπα, 37
 Μύθοι θεῶν καὶ ἡρώων, 5· βλ. *ἐπίσης* Θέματα ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὸν θρύλο
 Νύμφες, 41, 58, 78, 98
 Πλοῖα, 44, 86
 Πολεμιστὲς, 22, 29, 32, 49, 50, 51, 54, 72, 88, 106, 107
 Πομπές, 23-24, 29, 41, 54, 57, 72, 75, 90, 93
 Πουλιά, 6, 18, 21, 46, 51, 56, 59, 81, 94, 102· ἀετός, 51· γλαυκες, 9, 19, 57, 58, 125· γύπας (:), 6· κοράκι, 88· κουροῦνες (:), 6· κύκνοι, 19, 20, 62, 71, 86· πετεινοί, 27, 71, 111, 115, 121, 122· ὑδρόβια πουλιά, 6, 9· χῆνες, 19, 62
 Πρόθεσις, 4, 18, 61, 90, 91
 Σάτυροι, 41, 57, 72, 77-78, 83, 90, 97, 98, 99, 103
 Σκηνὴ ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ νεκροῦ, 61
 Σκηνὴ ἔριδας, 103
 Σκηνὲς ζευξίματος, 51-52, 88-89, 93, 99-100
 Σκηνὲς κυνηγιοῦ, 54, 55, 101-102
 Σκηνὲς ὀπλισμοῦ, 65, 72, 74, 75, 76
 Σκηνὲς παλαίστρας, 65, 102. βλ. *ἐπίσης* Ἀθλητικοὺς ἀγῶνες
 Σκηνὲς πένθους, 90
 Σπεῖρες, 5, 82, 98
 Στρόβιλοι, 22, 27, 50
 Συγκομιδὴ ἐλιᾶς, 102
 Συμπόσια, 26
 Συμποσιαστὲς, 25-26, 109
 Τέρατα ποὺ πετοῦν πέτρες, 11
 Τοξότες, 104, 106
 Τρίποδες, 62, 117
 Τρίτωνες, 53
 Φίδια, 56, 57, 60, 65, 74, 83, 87, 113, 115, 119
 Φυτά, 5, 6, 9, 19, 26, 35-36, 41, 50, 55, 67, 70, 109· κισσός, 73, 77, 82, 97, 98· κλαδιά, 84·

κλήματα, 85, 96· στεφάνι ἐλιᾶς, 125· στεφάνι μυρτιάς, 50
 Χοροί, σκηνὲς χοροῦ, 7, 8, 43, 71-72
 Χορὸς ἰππέων, 93
 Ψάρια, 67· δελφίνια, 18, 67, 86, 113
 Θέματα ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὸν θρύλο—
 Ἀθηνᾶ, 20, 93, 111 κέ· Γέννηση τῆς, 30, 32, 69, 80· καὶ Ποσειδῶν, 74
 Αἶας· καὶ Ἀχιλλέας 46, 65, 70, 83, 87-88, 98, 108· καὶ Ὀδυσσεύς, 103· θάνατος τοῦ, 88
 Αἰγισθος, θάνατος τοῦ, 11, 146
 Ἄλωση τῆς Τροίας, 31-32, 106-107
 Ἀμφιάραιος, ἀναχώρηση τοῦ, 32
 Ἀπόλλων, 11, 99
 Ἀργοναῦτες, 15, 20
 Ἄρπυιες, 20
 Ἄρτεμις, 11, 35, 46
 Ἀστυάναξ, θάνατος τοῦ, 31-32
 Ἀχιλλέας, 24, 51-52, 74, 87-88, 103· καὶ Πηλέας, 12-13, 35-37, 84· καὶ Πενθεσίλεια, 82, 87, 108· καὶ Τρῳίλος, 28, 38-40, 106-107
 Γοργόνες, 18, 19, 20, 28, 46, 47· βλ. *ἐπίσης* Περσέας καὶ Μέδουσα
 Διόνυσος, 35, 37, 38, 41, 57, 66, 72, 73, 76-77, 82, 86, 96, 98, 99· καὶ Ἀριάδνη, 103
 Ἐκτωρ, 87, 106
 Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας, 103
 Ἑρμῆς, 53, 54, 66, 96, 98, 104
 Ἑρακλῆς, 11, 19, 75, 102, 104, 108· καὶ Ἀθηνᾶ, 96· καὶ Ἀλκυονέας, 105· καὶ Ἀνταῖος 105· καὶ Ἀπόλλων, 8, 74· καὶ Ἀχελῷος, 105, 109· καὶ Γηρυόνης, 62, 80-81, 104-105· Εἵσοδός του στὸν Ὀλυμπο, 32, 69-70, 89, 98· καὶ Ἑρμάνθιος κάπρος, 109· μὲ κιθάρα, 97· καὶ Κύκνος, 105· καὶ τὸ λεοντάρι τῆς Νεμέας, 59, 65, 80, 81, 96· καὶ Νέσσοις, 8-9, 19, 58-59, 105· καὶ Νηρέας, 27· ὁδηγώντας ἕναν ταῦρο σὲ θυσία, 97· καὶ Τρίτων, 93· καὶ Φόλος, 102· καὶ τὰ χρυσὰ μῆλα, 109
 Ἥφαιστος, 24, 38, 78, 99· ἐπιστροφή τοῦ, 35, 38, 40-41, 57, 72, 78
 Θήρα τοῦ Καλυδωνίου κάπρου, 42, 71
 Θησέας, 35, 87· καὶ Ἀντιόπη, 108· καὶ Ἑλένη, 104· καὶ Μινώταυρος, 8, 43-44, 58, 71, 80, 93, 105

- Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης, 84-85
 Μάχη θεῶν καὶ Γιγάντων, 53-55
 Μάχη Λαπιθῶν καὶ Κενταύρων, 45
 Μάχη πυγμαίων καὶ γερανῶν, 36, 47, 52
 Μέμνων καὶ Ἀντίλοχος, 87
 Μενέλαος, 9-10· καὶ Ἑλένη, 94
 Νεοπτόλεμος καὶ Πολυξένη, 107
 Νίκη, 125
 Οἰκία τοῦ Πηλέα, 23, 36, 84
 Ὀλυμπιάς, 124
 Πάλη γιὰ τὸν τρίποδα τοῦ Ἀπόλλωνα, 8, 74
 Πάρης, Κρίση τοῦ, 27, 31, 36, 56-57
 Πάτροκλος, Ἀγῶνες πρὸς τιμὴν τοῦ, 24-25, 44· Ἀγῶνας γιὰ τὸ σῶμα τοῦ, 86, 89
 Περσέας 36, 53· καὶ Μέδουσα, 18-20, 22
 Πήγασος, 21, 119
 Πηλέας· καὶ Ἀχιλλέας, 35. Γάμοι τοῦ, 23-24, 36-38, 46· καὶ Μελέαγρος, 42-43· καὶ Χείρων, 12-13, 66
 Πολύφημος, 12
 Πότνια θηρῶν, 46
 Πρίαμος, θάνατος τοῦ, 39, 53
 Τριπτόλεμος, 125
 Χείρων, 12, 36
 Θεόκριτος, 97
 Ἰλιάς, 24, 37, 44, 45, 47, 52, 55, 84, 87, 89, 99, 105
 Ἴων, 115
 Κολλοῦθος, 136
 Κόρινθος, κορινθιακός, 2, 18, 22-34 σποράδην, 52, 55, 58, 62, 126
 Κριτίος, 122
 Κύλικα τύπου Α, 79, 85, 86· τύπου Β, 79
 Κύλικες Γορδίου, 67
 Κύλικες με διχαλωτὲς λαβὲς (merrythought), 29, 61
 Κύλικες μικρογραφικές, 30, 65 κέ., 85, 86, 92
 Κύλικες ὀφθαλμωτές, 85
 Κύλικες Σιάνων, 27, 29, 30, 61, 64, 66, 68, 78, 85
 Κύλικες ταινιωτές, 68-73 σποράδην, 78, 92
 Κύλικες χειλεωτές, 68, 69, 70, 92
 Κύπρια, 14, 38, 56
 Λακωνικὰ ἀγγεῖα, 67
 Λευκὸ βάθος, 52
 Λουκιανός, 56
 Νόννος, 14
 Ξενοφῶν, 43
 Ὀδύσσεια, 12, 40
 Οἰνοχόη τοῦ κριοῦ, 12
 Ὅμηρος, 12, 35, 37, 40, 44, 84· βλ. ἐπίσης Ἰλιάδα, Ὀδύσσεια
 Παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς, 60, 110, 111 κέ.
 Πατίνα τοῦ Ἀγίου Διονυσίου, 67
 Πανσανίας, 46, 116
 Payne, Humphrey, 46, 68
 Πήλινες πλάκες, 1, 61, 90-92
 Πίνδαρος, 13, 14, 66, 116, 124, 148
 Πλούταρχος, 43
 Πρωτοαττικός, 5, 6, 10, 12, 14, 15-16· Ὑστερος πρωτοαττικός (Πρώιμος μελανόμορφος), 16
 Πρωτογεωμετρικός, 3, 4
 Πρωτοκορινθιακός, 18, 30, 31, 52, 88
 Ρακίνας, 14
 Reichhold, Karl, 35
 Robertson, Donald, 14
 Σίμων, 100
 Σοφοκλῆς, 88, 105, 118
 Σταμνοειδὲς ἀμφορέας, 3
 Στάτιος, 13, 14
 Τυραννοκτόνοι, 122
 Φειδίας, 115
 Χαιρήμων, 145
 Χαραγμένο προσχέδιο, 19

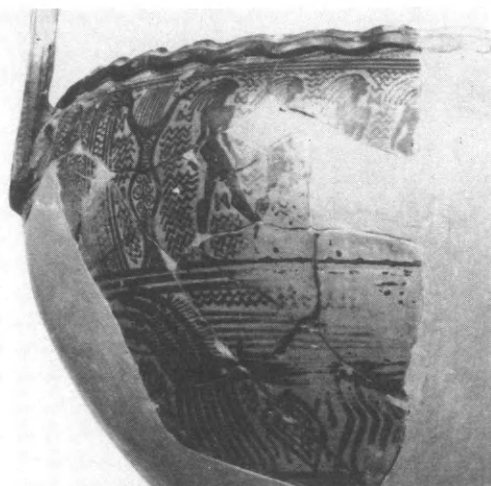
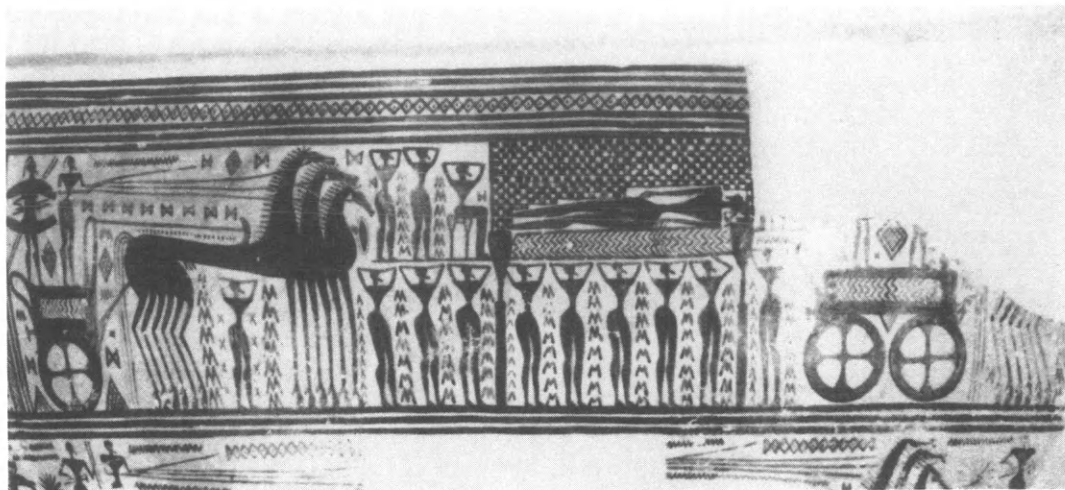
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΛΛΟΓΩΝ

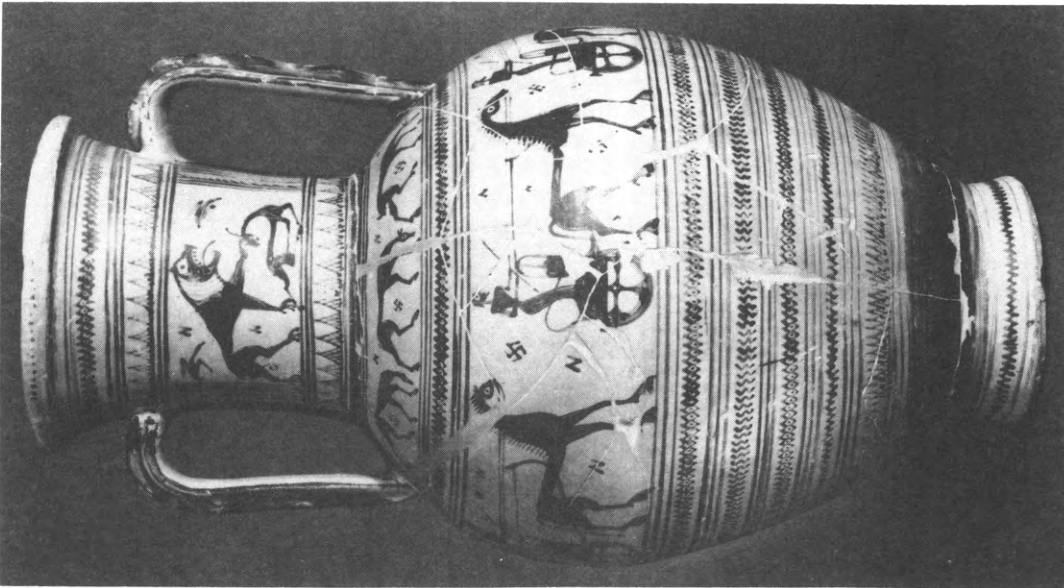
- Ἀβάνα, Μουσείο, άλλοτε Conde de Lagunillas, 140
 Ἀθήνα, Βόρεια κλιτύς, 89-90, 134
 Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσείο, 4, 5, 6, 8, 10, 16, 17, 18-19, 21, 23-24, 26, 29 (2), 32, 33, 35, 44-45 (2), 49-50, 51-53, 53-55, 61, 90, 114, 119, 132, 133, 134, 136, 137, 142, 144, 147, 148, 149
 Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγοράς, 20, 114, 131, 143, 147, 150
 Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμικοῦ, 3, 21, 61
 Ἀθήνα, πρῶην Μ. Βλαστοῦ, 61
 Αἶγινα, Μουσείο, 12, 21
 Ἀμβούργο, ἰδιωτικὴ συλλογὴ, 131
 Ἀμβούργο, Museum für Kunst und Gewerbe, 20, 145
 Βαρσοβία, Ἐθνικὸ Μουσείο, 120, 139
 Βασιλεία, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, 147
 Βασιλεία, H. Cahn, 135
 Βασιλεία, H. Kambli, 59
 Βατικανό, βλ. Ρώμη
 Βεγγάζη, Μουσείο, 120
 Βέρνη, Jucker, 136
 Βερολίνο, Staatliche Museen, 3, 9-10, 12-13, 19, 27, 50-52, 67, 70, 76-77, 81, 90-91, 92, 93, 99-100, 107-108, 109, 115, 122, 126, 130 (2), 133, 134, 145 (2), 146
 Βιέννη, Kunsthistorisches Museum, 78, 133
 Βιέννη, Πανεπιστήμιο, 135, 139, 144
 Βόννη, Πανεπιστήμιο, 78, 94, 148
 Βοστώνη, Museum of Fine Arts 70, 72, 74-75, 79, 88, 97, 141, 143
 Βρετανικὸ Μουσείο, βλ. Λονδίνο
 Ἄλλοτε Baden, Mirko Roš, 81
 Berkeley, Lowie Museum of Anthropology, 29
 Bologna, Museo Civico, 120
 Boulogne, Musée, 88, 117
 Ἄλλοτε Branicki Collection, βλ. Βαρσοβία
 Bristol, City Museum, 142
 Ἄλλοτε Broomhall, Elgin Collection, βλ. Γενεύη, Ortiz
 Buffalo, Albright Art Gallery, 148
 Γενεύη, Musée d'Art et d'Histoire 133, 136, 149
 Γενεύη, G. Ortiz, 7, 10
 Cabinet des Médailles, βλ. Παρίσι
 Cahn Collection, βλ. Βασιλεία
 Ἄλλοτε Castle Ashby, the Marquess of Northampton, βλ. Νέα Ὑόρκη, ἰδιωτικὴ συλλογὴ (πρῶην Castle Ashby) καὶ Λονδίνο, Βρετανικὸ Μουσείο
 Conservatori, βλ. Ρώμη
 Ἄλλοτε Συλλογὴ Czartoryski, βλ. Βαρσοβία
 Δελφοί, Μουσείο, 136
 Δῆλος, Μουσείο, 130
 Ἐλευσίνα, Μουσείο, 130, 135
 Göttingen, Πανεπιστήμιο, 60
 Ἄλλοτε Goluchow, πρίγκιψ Czartoryski, 120· βλ. ἐπίσης Βαρσοβία
 Ζυρίχη, Technische Hochschule, 144
 Halle, Πανεπιστήμιο, 114
 Harrogate, B.W.J. Kent, 137
 Hildesheim, Pelizaeus Museum, 122
 Καϊμπριτζ, Fitzwilliam Museum, 7, 137
 Καϊμπριτζ, Massachusetts, βλ. Χάρβαρντ
 Κοπεγχάγη, Ἐθνικὸ Μουσείο, 116, 146

- Κρακοβία, Μουσείο Czartoryski, 140
 Κωνσταντινούπολη, Μουσείο, 123
 Λειψία, Πανεπιστήμιο, 19, 86
 Λένινγκραντ, Μουσείο Έρμιτάζ, 99, 105, 121, 126, 144
 Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο, 70
 Λίβερπουλ, Public Museum, 149
 Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, 6, 21, 56, 57-59, 69-70, 78, 82, 92 (2), 98-99, 101-102, 103, 104, 105-106, 108, 109-110, 112-113, 115, 117, 119, 121-122, 123, 125-126 (3), 132, 134, 136, 137, 141, 143, 145, 147, 148
 Λούβρο, βλ. Παρίσι
 Leyden, Rijksmuseum, 100-101, 115
 Lund, Πανεπιστήμιο, 87
 Μαδρίτη, Museo Arqueológico, 99, 144
 Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst, 62, 65, 71, 85, 96, 104, 105, 106, 107, 108, 119, 125, 133, 142, 144, 146
 Μόσχα, Μουσείο Ποϋσκιν, 46, 135, 139
 Μαλίμπου, The J. Paul Getty Museum, 140
 Ναύπλιο, Μουσείο, 116
 Νέα Ύορκη, C. G. Bastis, 144
 Νέα Ύορκη, ιδιωτική συλλογή, πρώην Castle Ashby, 70, 72, 120
 Νέα Ύορκη, Metropolitan Museum, 8-9, 26, 28, 47, 52, 57, 70, 75, 109, 116, 119, 120, 142, 144, 146, 149
 Νεάπολη, Museo Nazionale, 31-32, 59
 New Haven, Yale University, 149
 Άλλοτε Northwick Park, Capt. E. G. Spencer-Churchill, 145
 Norwich, Castle Museum, 149
 Όδησσός, Μουσείο, 51, 136, 144
 Όξφορντ, Ashmolean Museum, 5, 63, 79, 93, 98, 122, 131
 Όρβιέτο, Conte Faina, 93, 142
 Ουάσιγκτον, National Museum, 143
 Παλέρμο, Museo Nazionale, 66, 78, 130
 Παρίσι, Cabinet des Médailles, 60 (2), 71, 73-74, 75, 143, 148
 Παρίσι, Musée du Louvre, 4, 7, 22-23, 30-31, 53, 62, 72, 75, 78 (2), 80-81, 113, 132, 133, 142, 146
 Pregny, Baron Edmond de Rothschild, 96
 Ρόδος, Μουσείο, 63, 139
 Ρώμη, Βατικανό, 70, 72, 79, 82-84, 94, 101, 120
 Άλλοτε Ρώμη, Marchesa Isabella Guglielmi, 109
 Ρώμη, Palazzo dei Conservatori, 130
 Ρώμη, Villa Giulia, 62, 97, 147
 Σάμος, Μουσείο, 26, 72, 77-78, 133
 Σικάγο, Πανεπιστήμιο, 60, 115
 Σπάρτη, Μουσείο, 118
 Σύννεϋ, Πανεπιστήμιο, Nicholson Museum, 4, 6, 74
 Άλλοτε Συλλογή Βλαστού, βλ. Άθήνα
 Συλλογή Faina, βλ. Όρβιέτο
 Συλλογή Guglielmi, βλ. Ρώμη, άλλοτε Marchesa Isabella Guglielmi
 Άλλοτε Συλλογή Lagunillas, βλ. Άβάνα
 Άλλοτε Συλλογή Robinson, βλ. Χάρβαρντ, Fogg Museum
 Συλλογή Roß, βλ. άλλοτε Baden
 Συλλογή Rothschild, βλ. Pregny
 Συλλογή Spencer-Churchill, βλ. άλλοτε Northwick
 Σουρακούσες, Museo Nazionale, 132, 133, 143
 Τάρας, Museo Nazionale, 58, 67, 80, 109, 118, 132
 Ταρκυνία, Museo Civico, 140
 Τορόντο, Royal Ontario Museum, 119
 Toledo, Museum of Art, 80, 147
 Τübingen, Πανεπιστήμιο, 51
 Villa Giulia, βλ. Ρώμη
 Würzburg, Πανεπιστήμιο, 29, 66, 76, 107
 Φιλαδέλφεια, University Museum, 87-88
 Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 34-48, 56-57, 64, 65, 79, 114, 130, 141, 143
 Χαϊδελβέργη, Πανεπιστήμιο, 28-29, 64, 134
 Χάρβαρντ, Fogg Museum, 55, 60, 63, 121, 124-125
 Yale University, βλ. New Haven

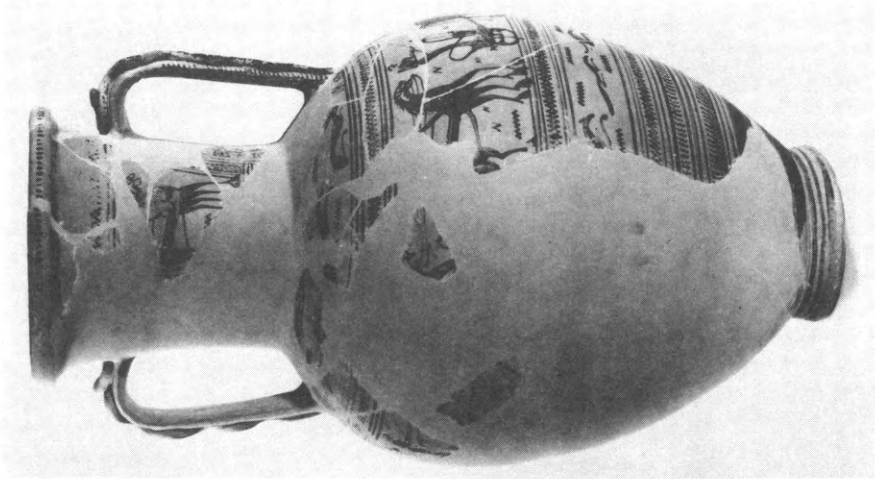
ΠΙΝΑΚΕΣ







1

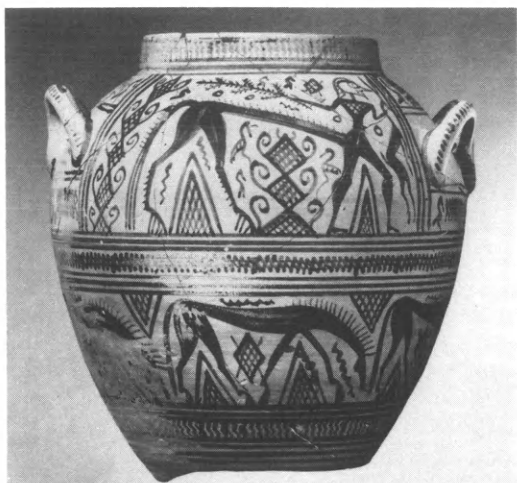


2



3

1



2



3



4

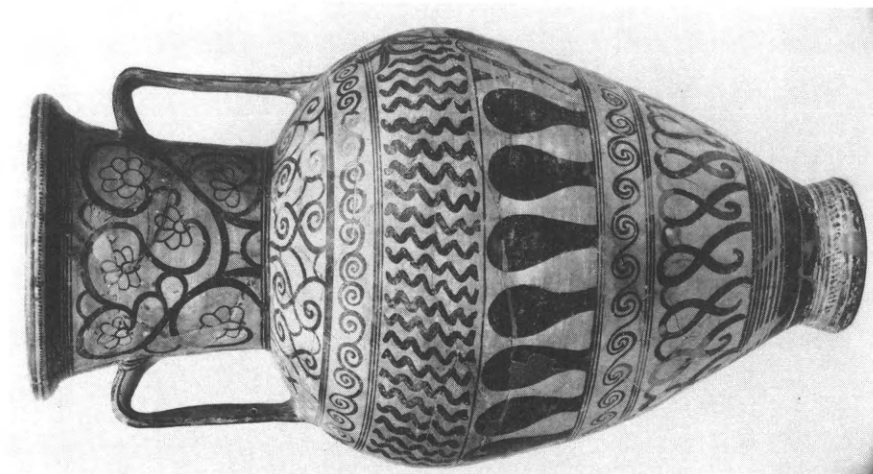




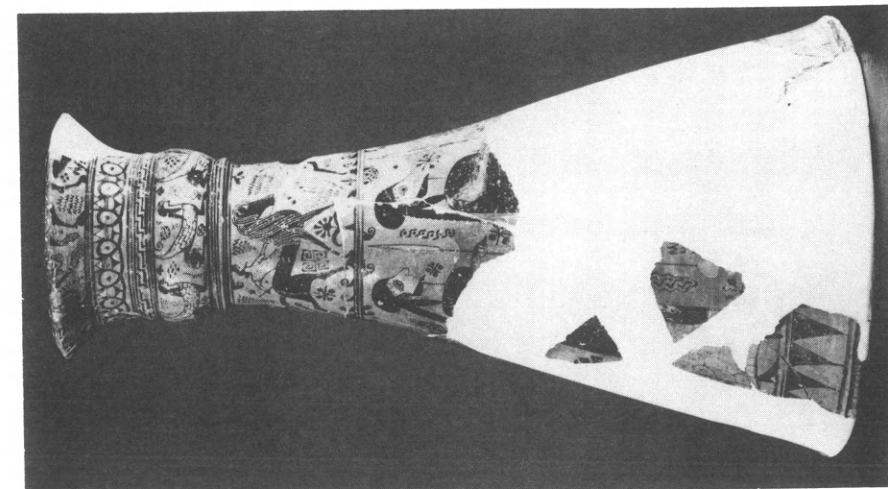
1



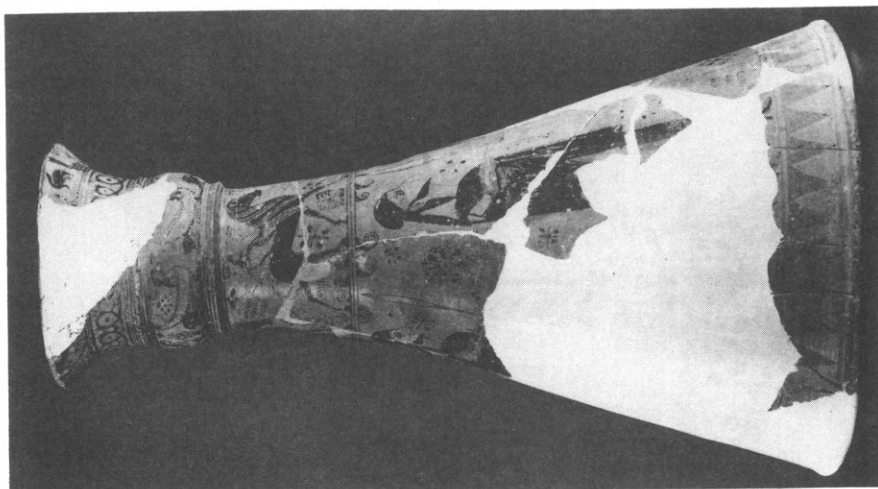
2



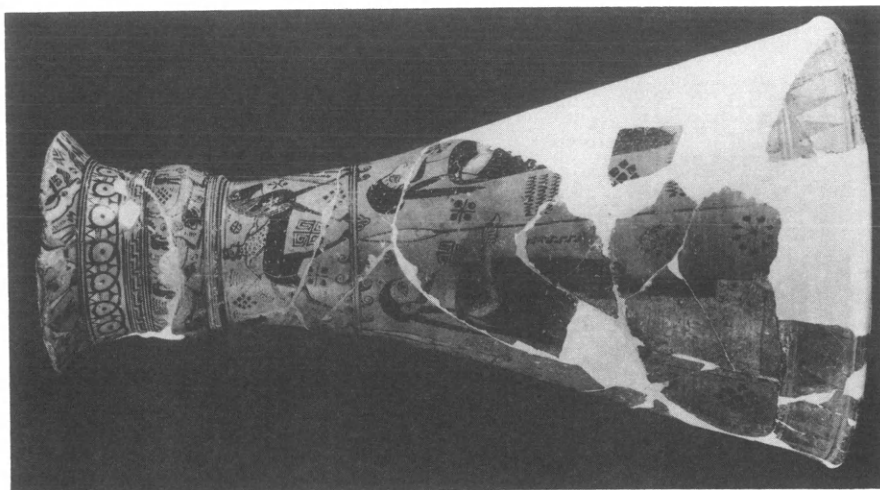
3



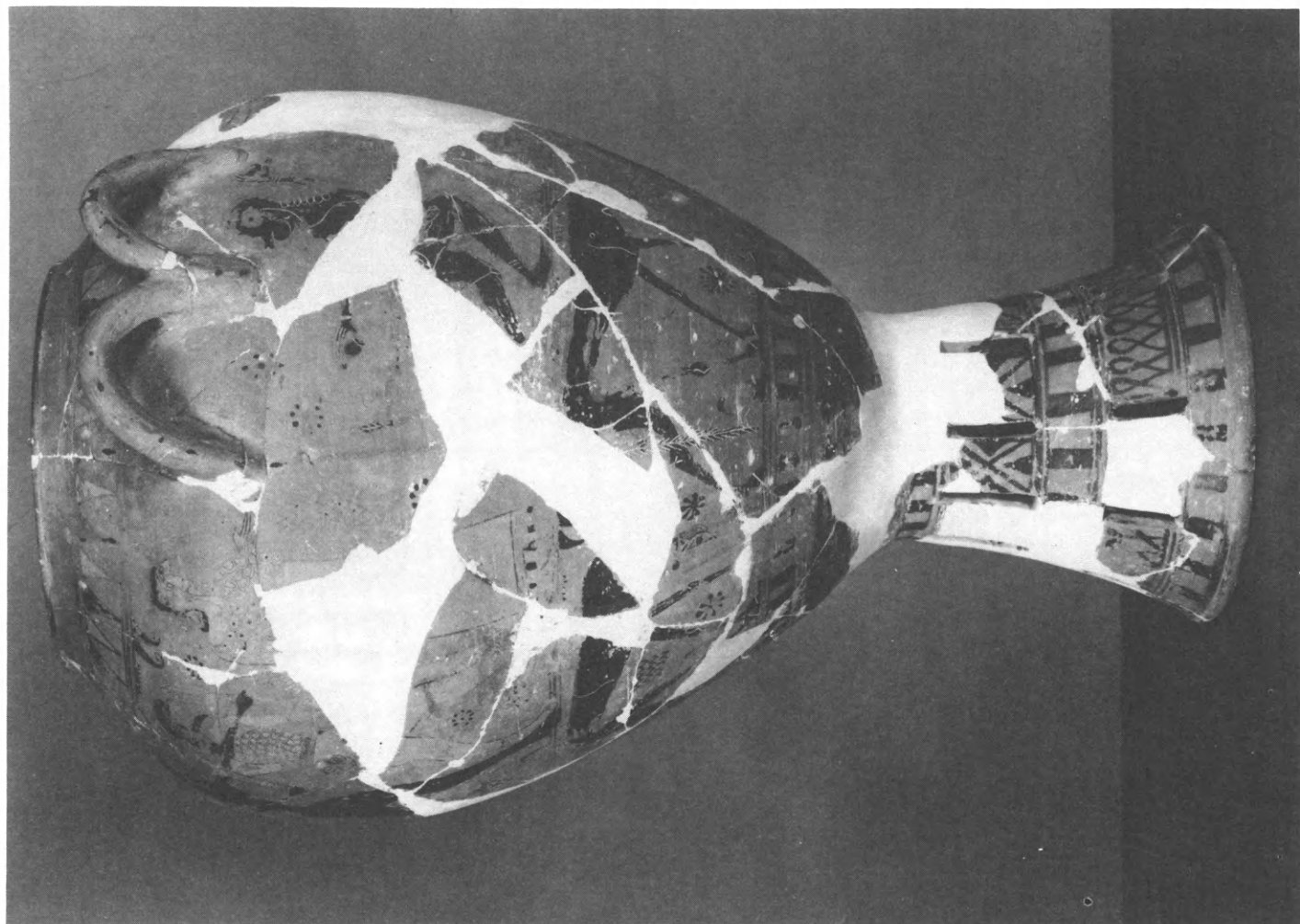
1



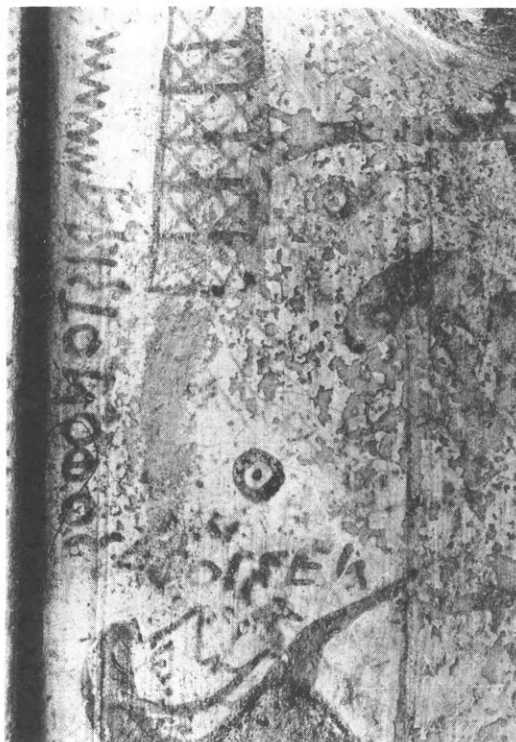
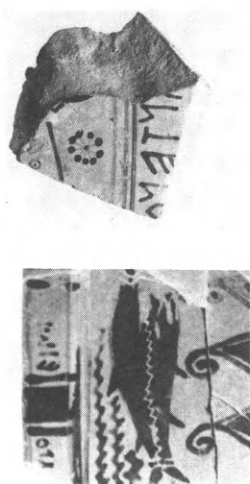
2



3



1 2



3

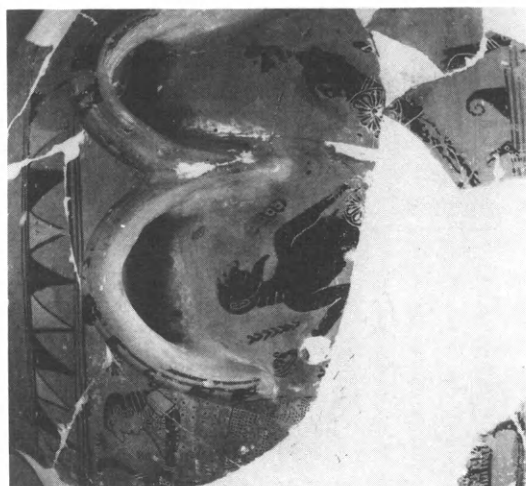


4

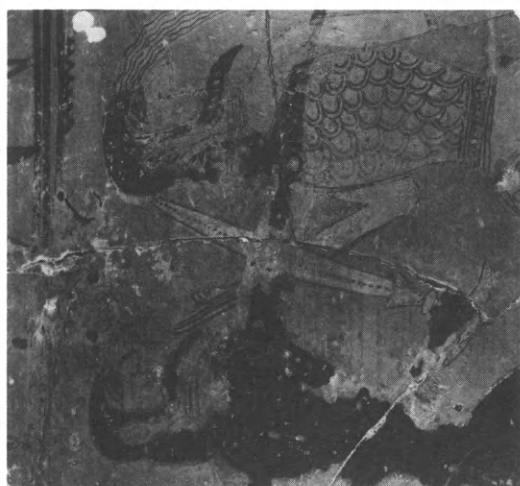
5



1



4



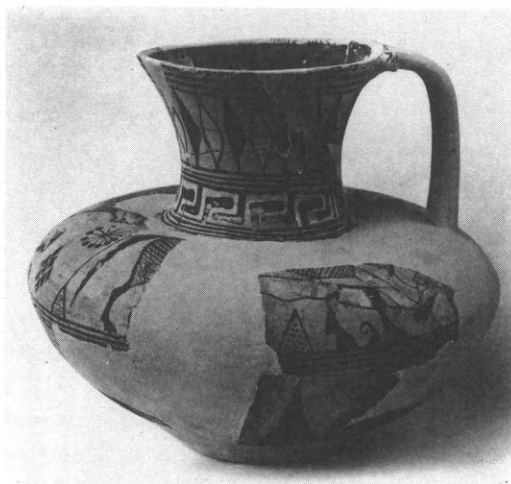
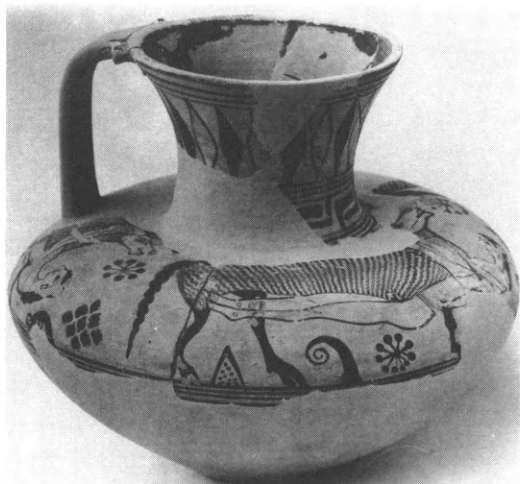
2



5

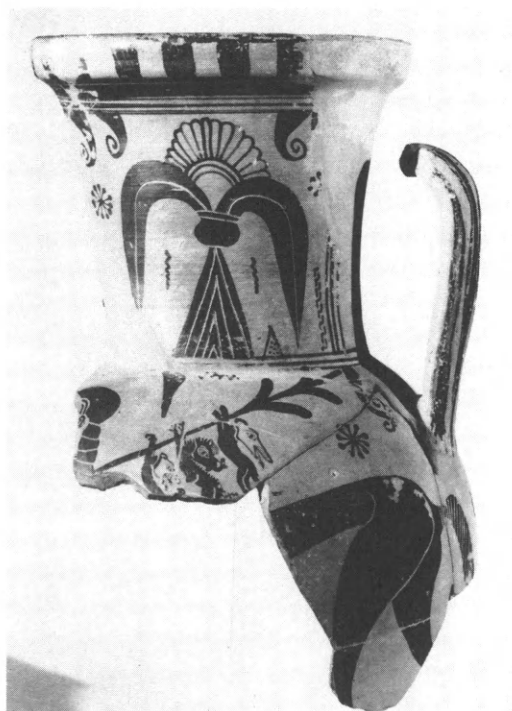


3



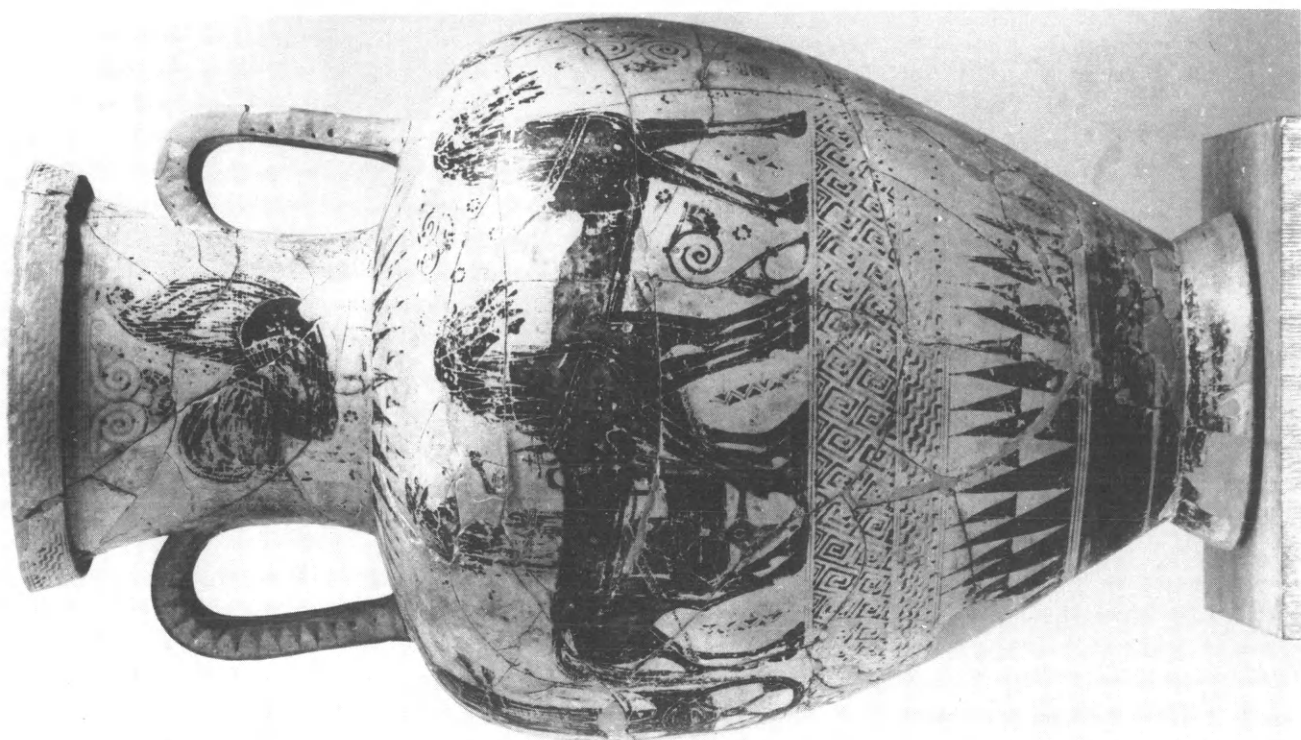
1

2



3

4



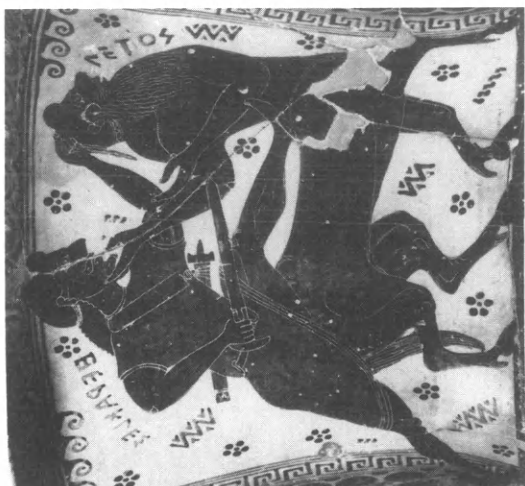
1



2



4



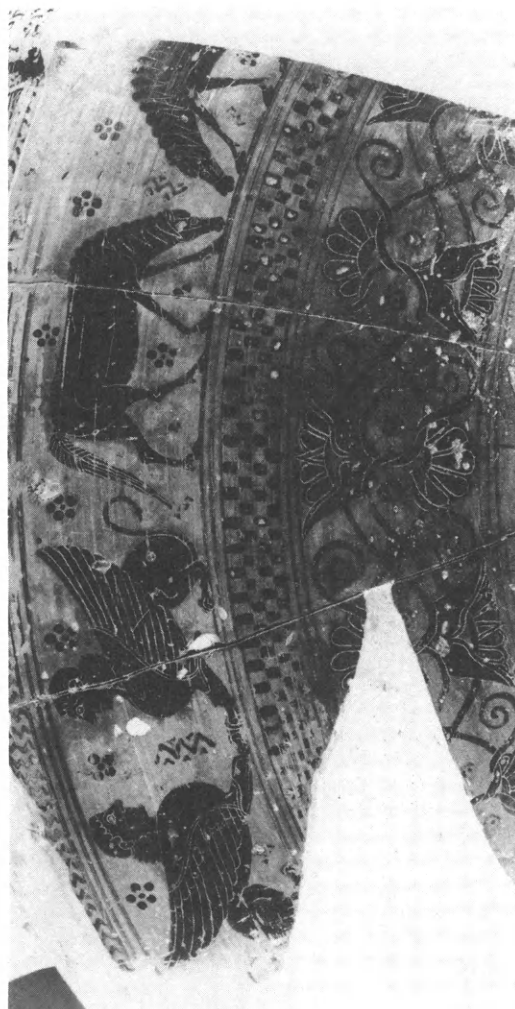
3



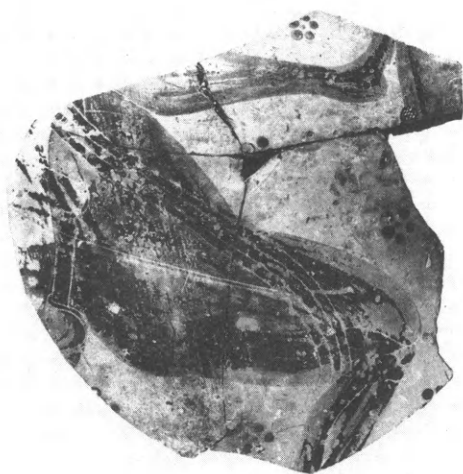
5



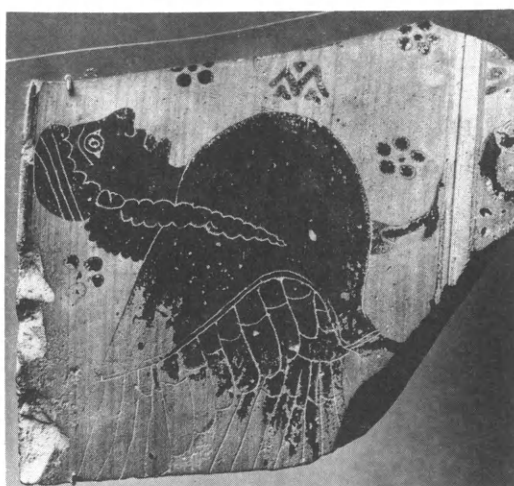
3



4



1



2



1



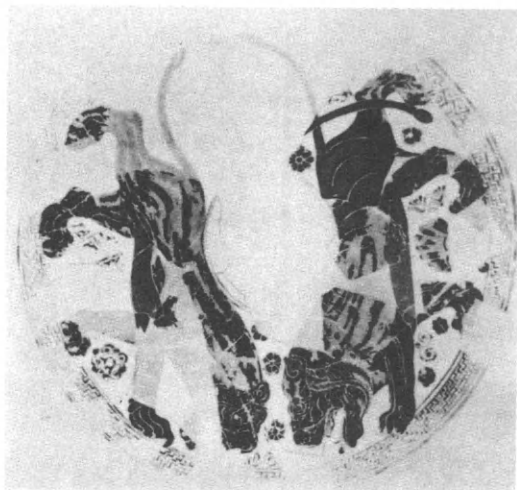
2



3



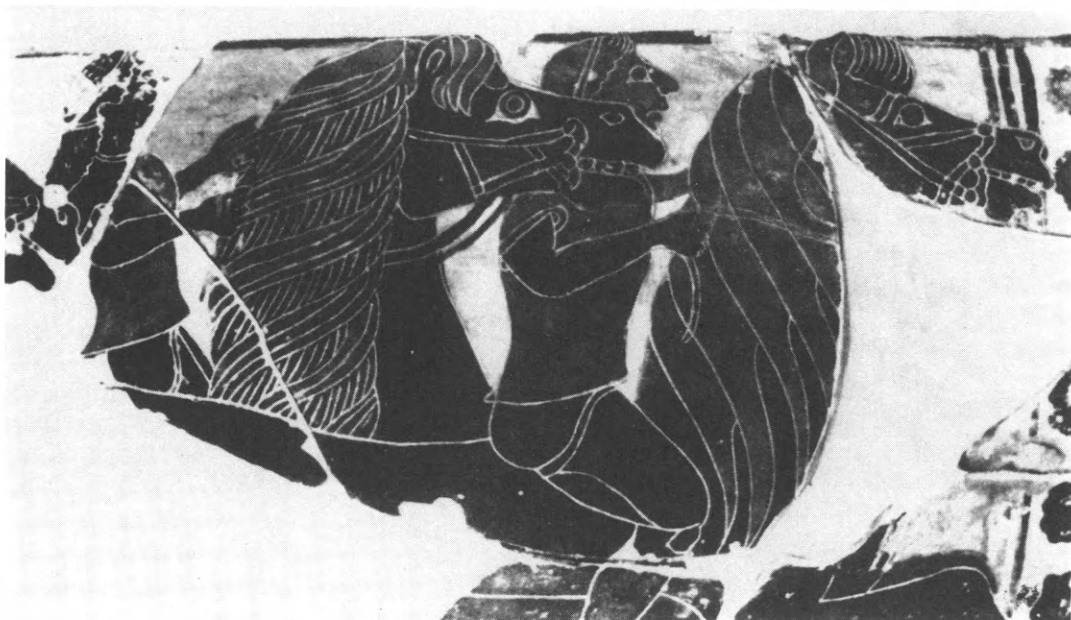
1



2



3



4

1



2



3



4



5

6



2



3



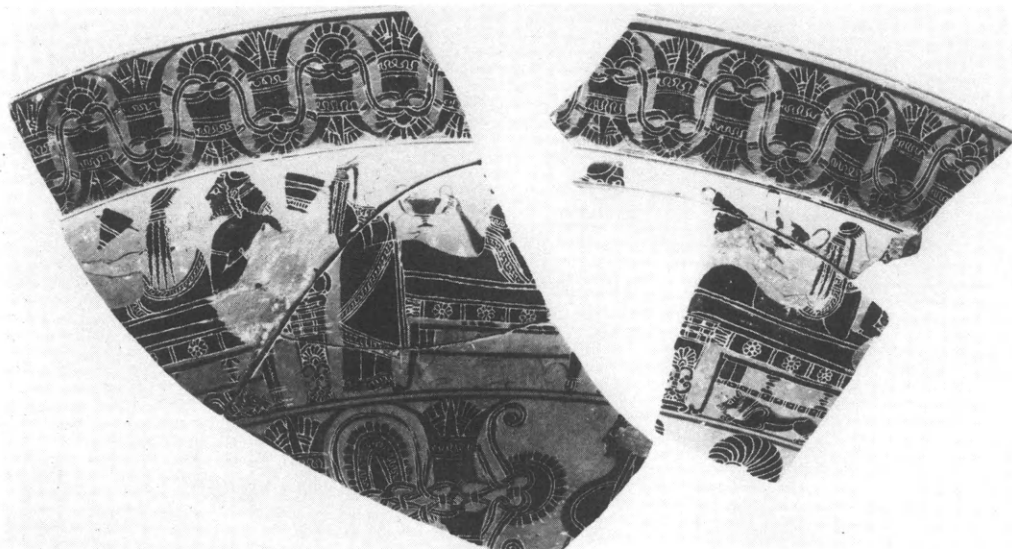
4



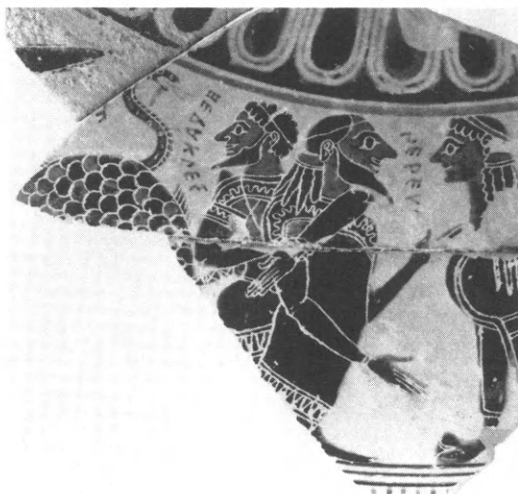
5



1



2



3



4



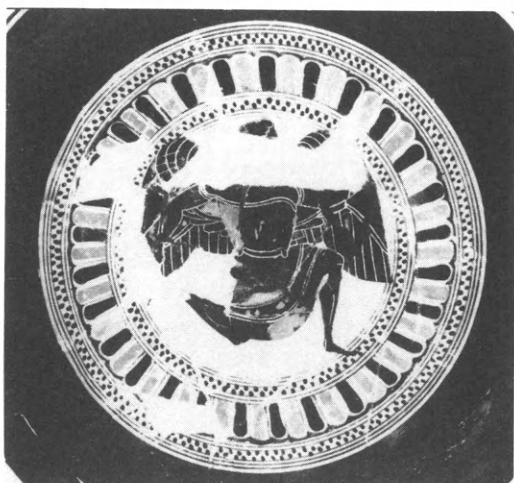
1



2



3



4



1



2



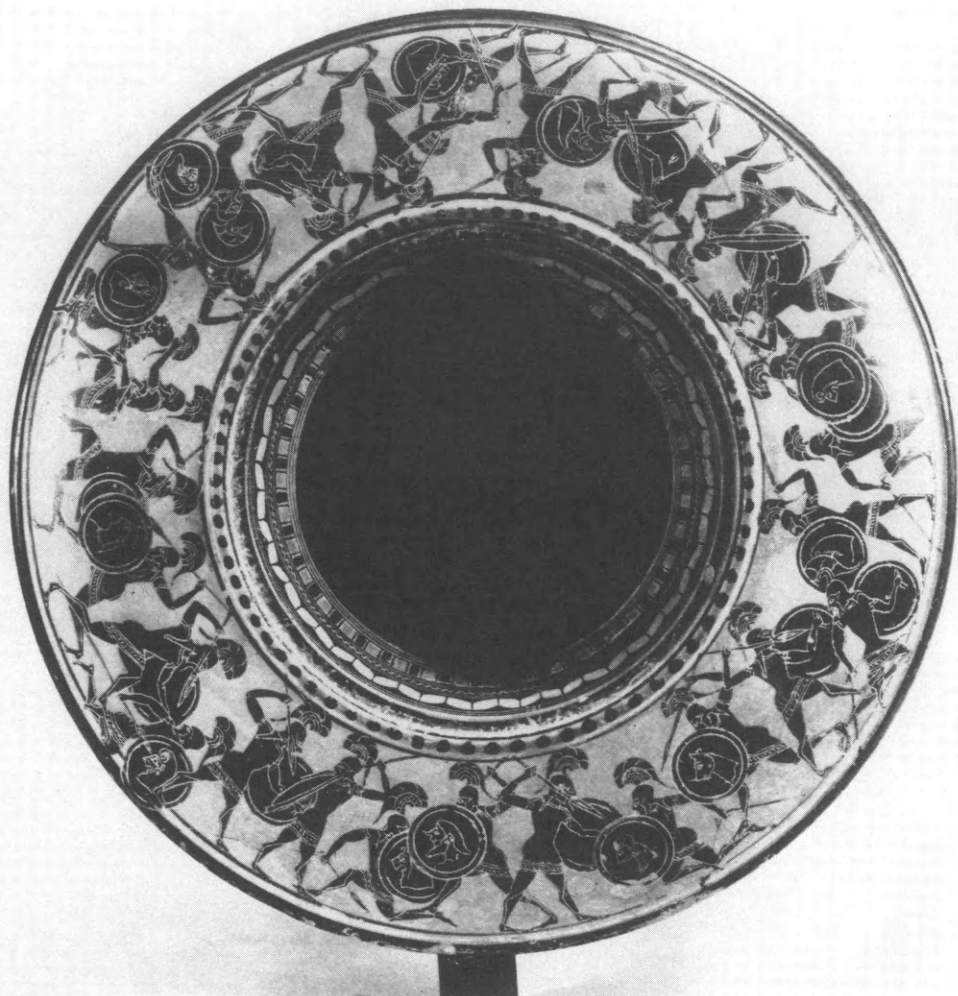
3



1



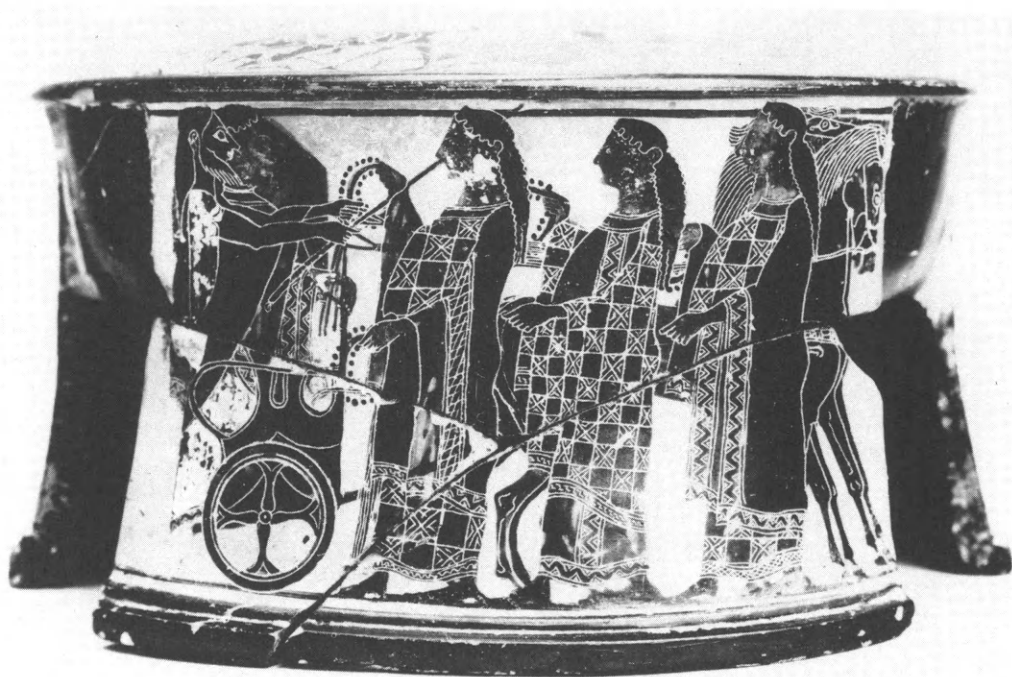
2



1



2



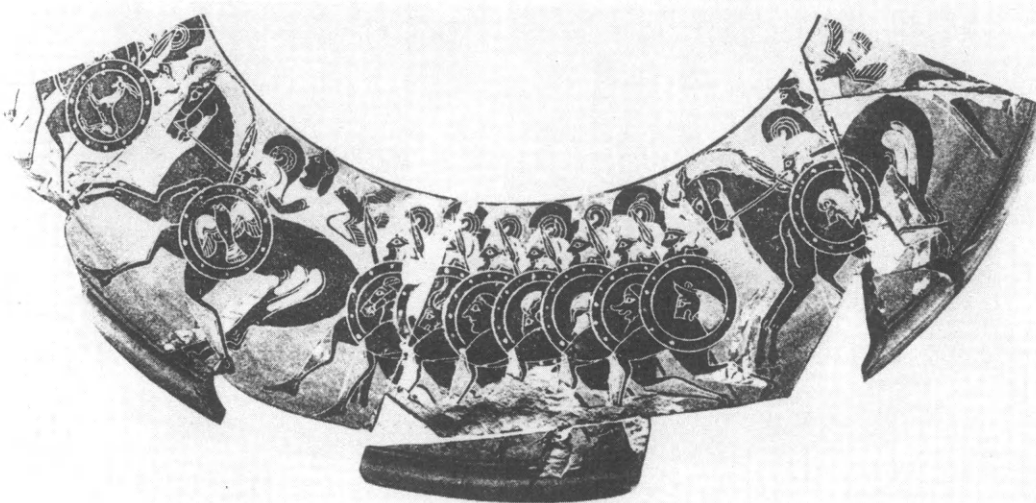
1



2



1



2



3



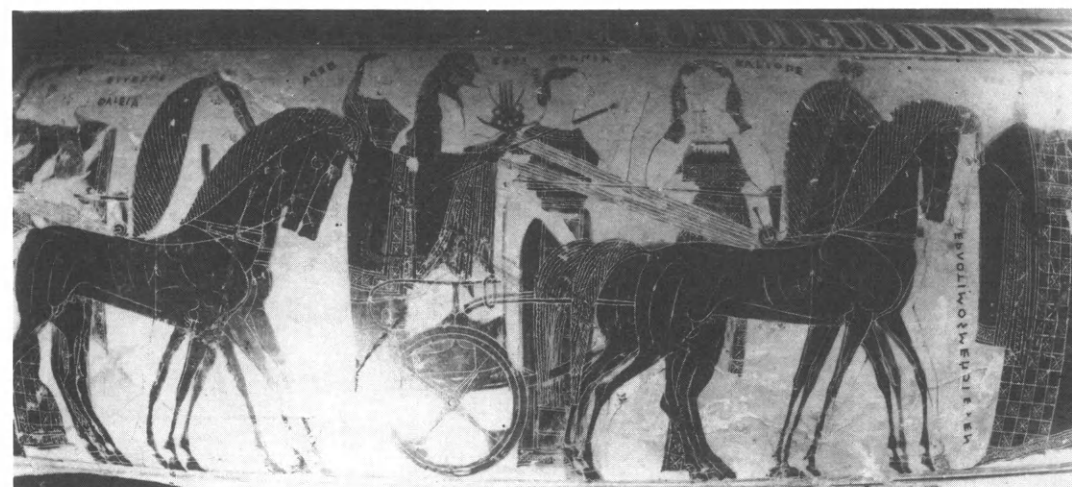
1



2



3



1



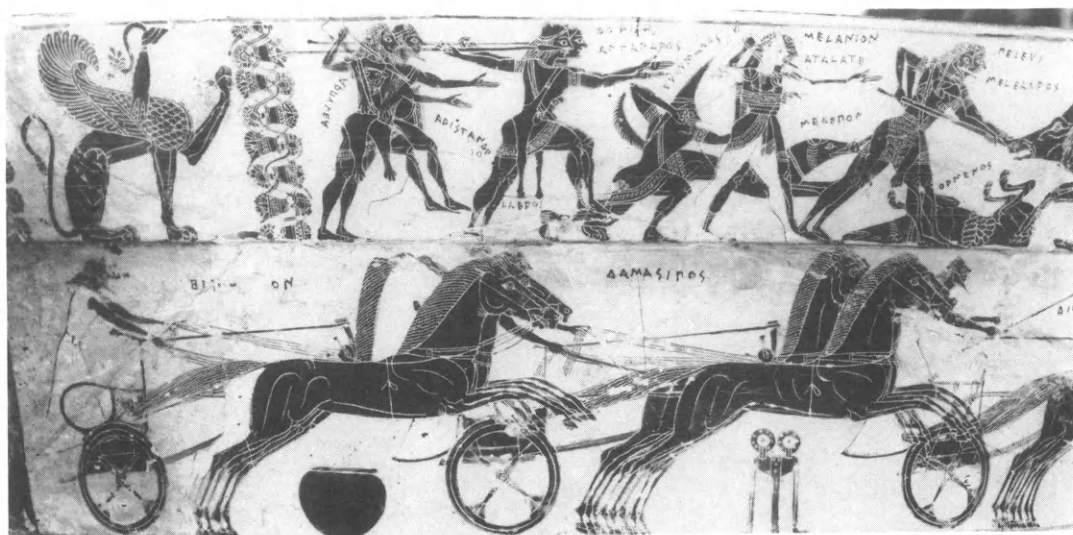
2



4

3

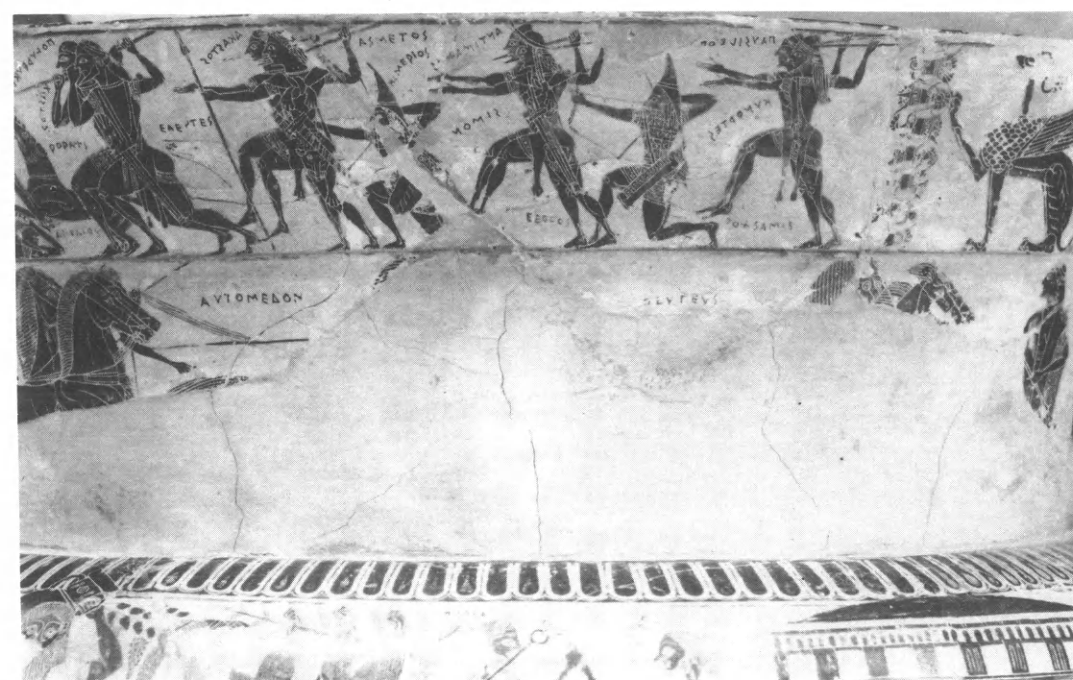
1



2



3

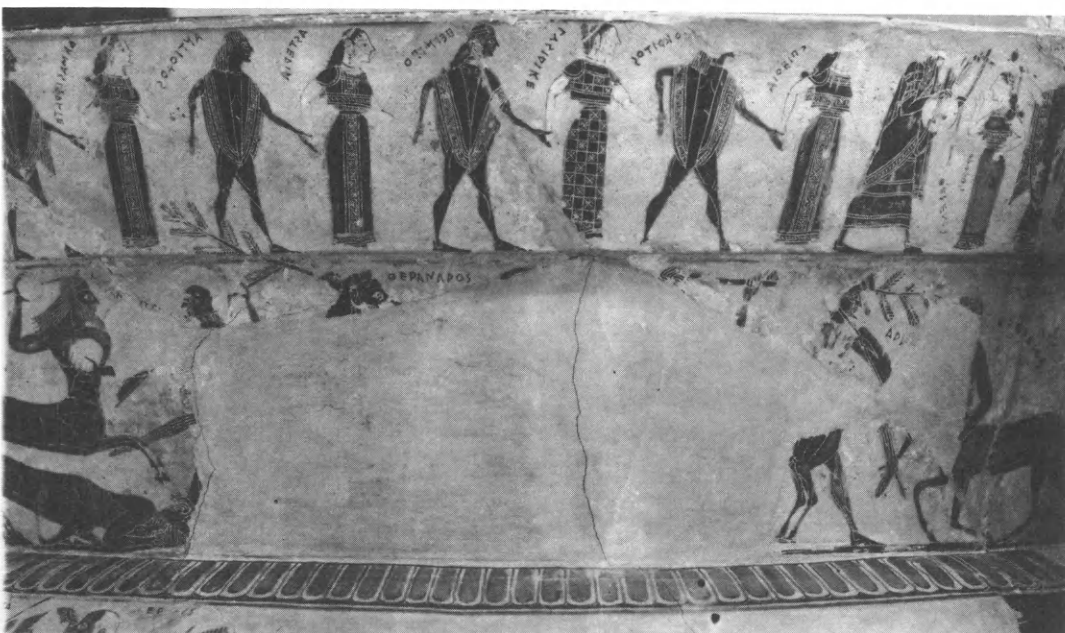




1



2



3



1



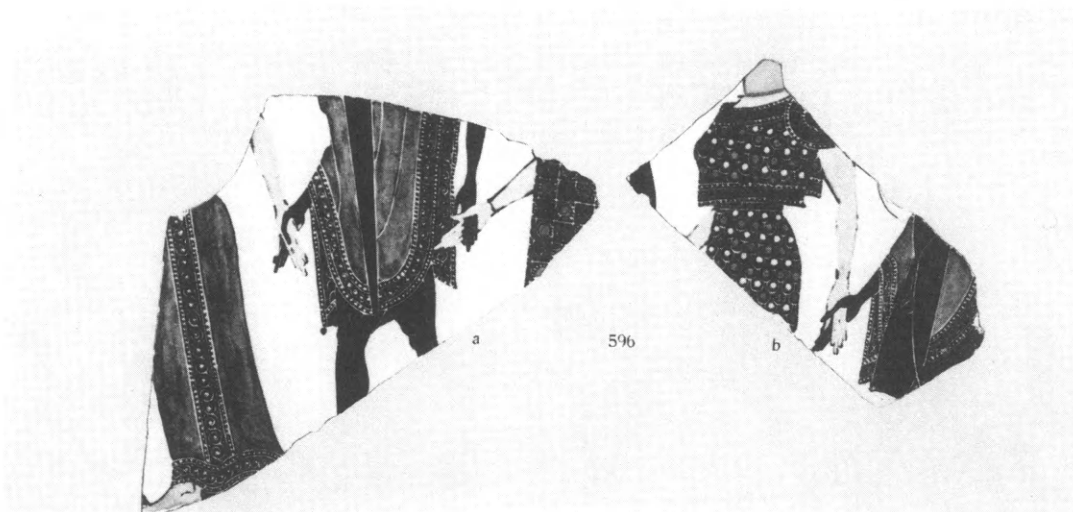
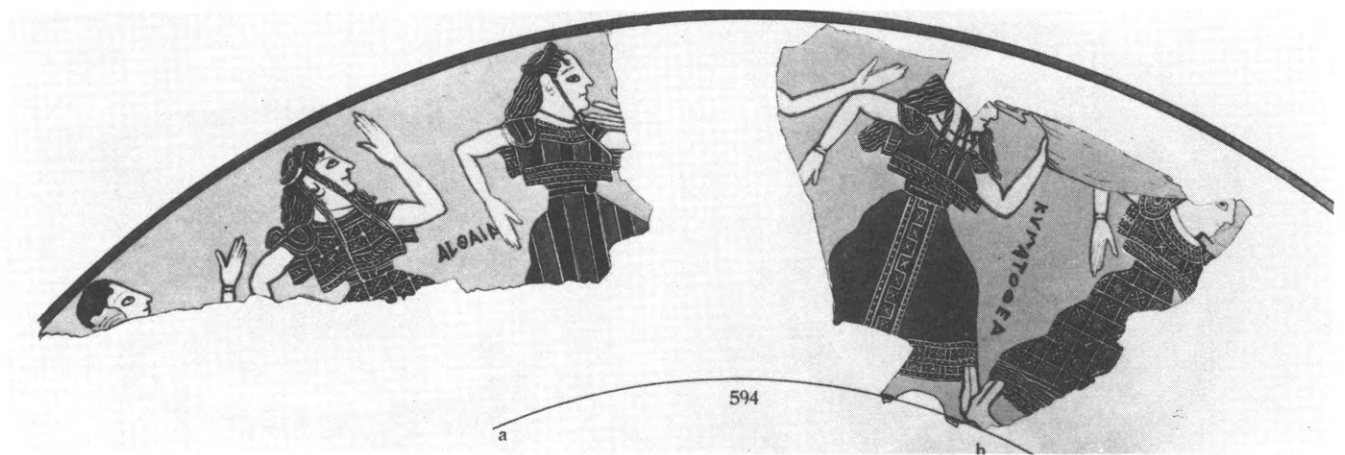
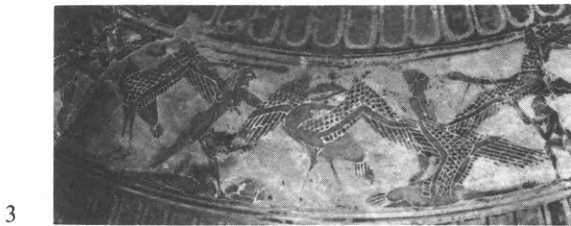
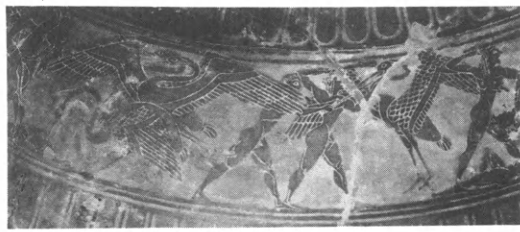
2



3

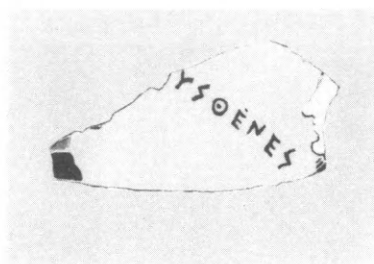


4





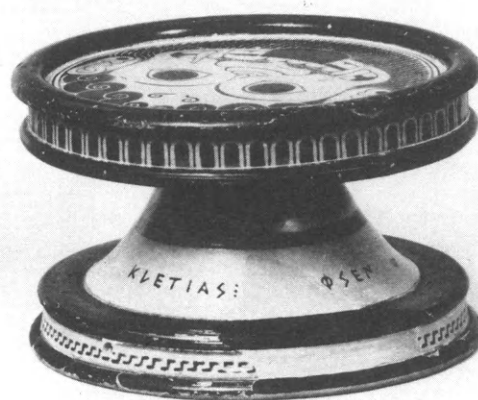
1



2



3



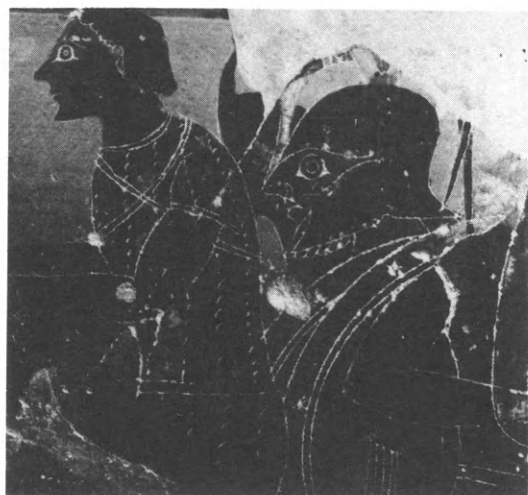
4



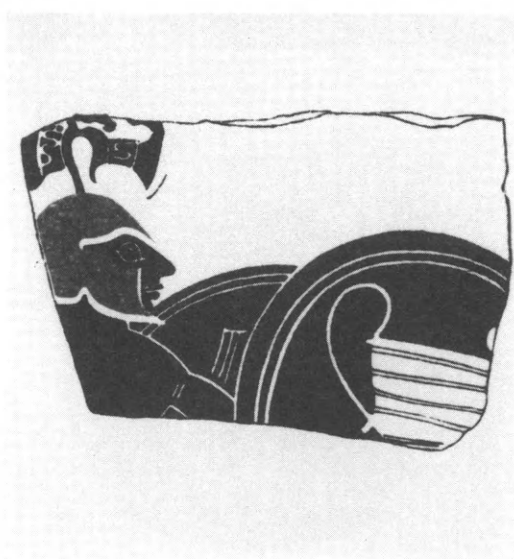
5



1



2



3



2



4

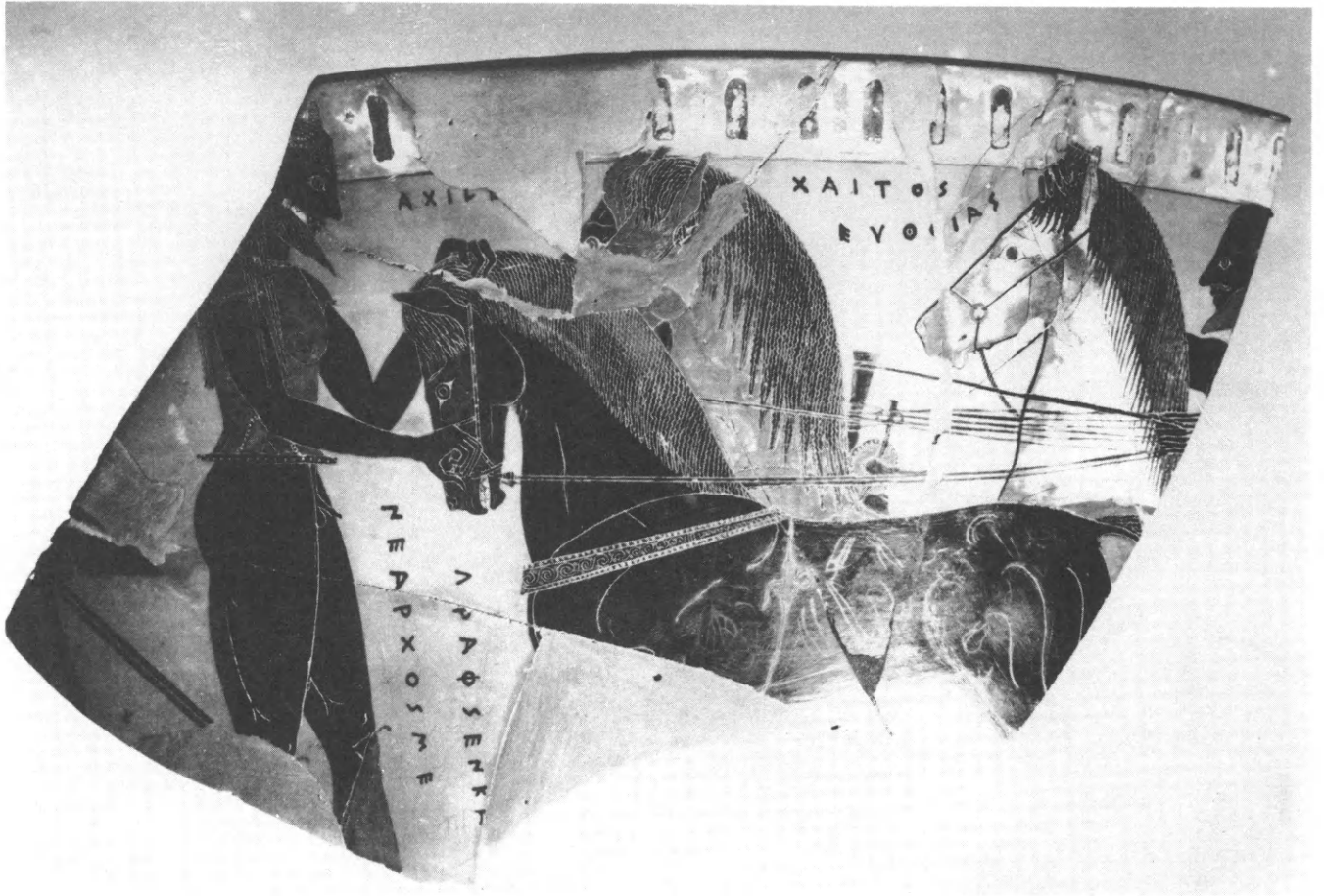
3



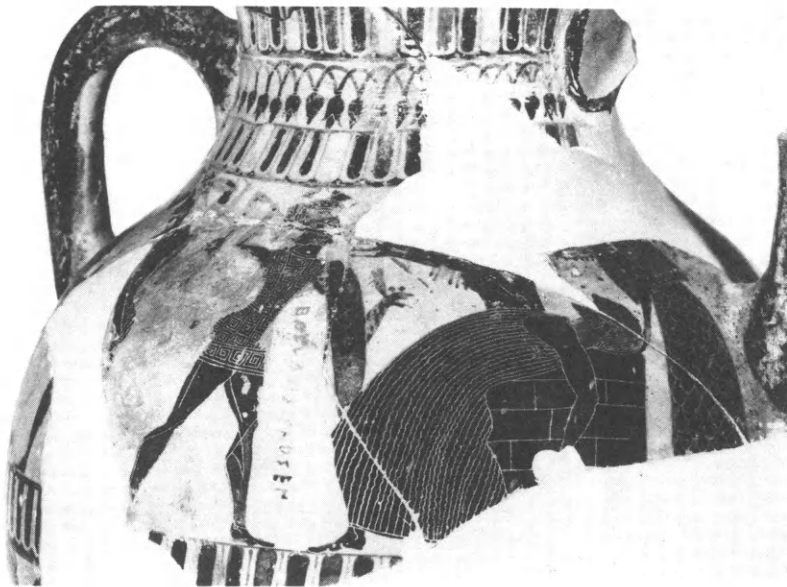
5



6

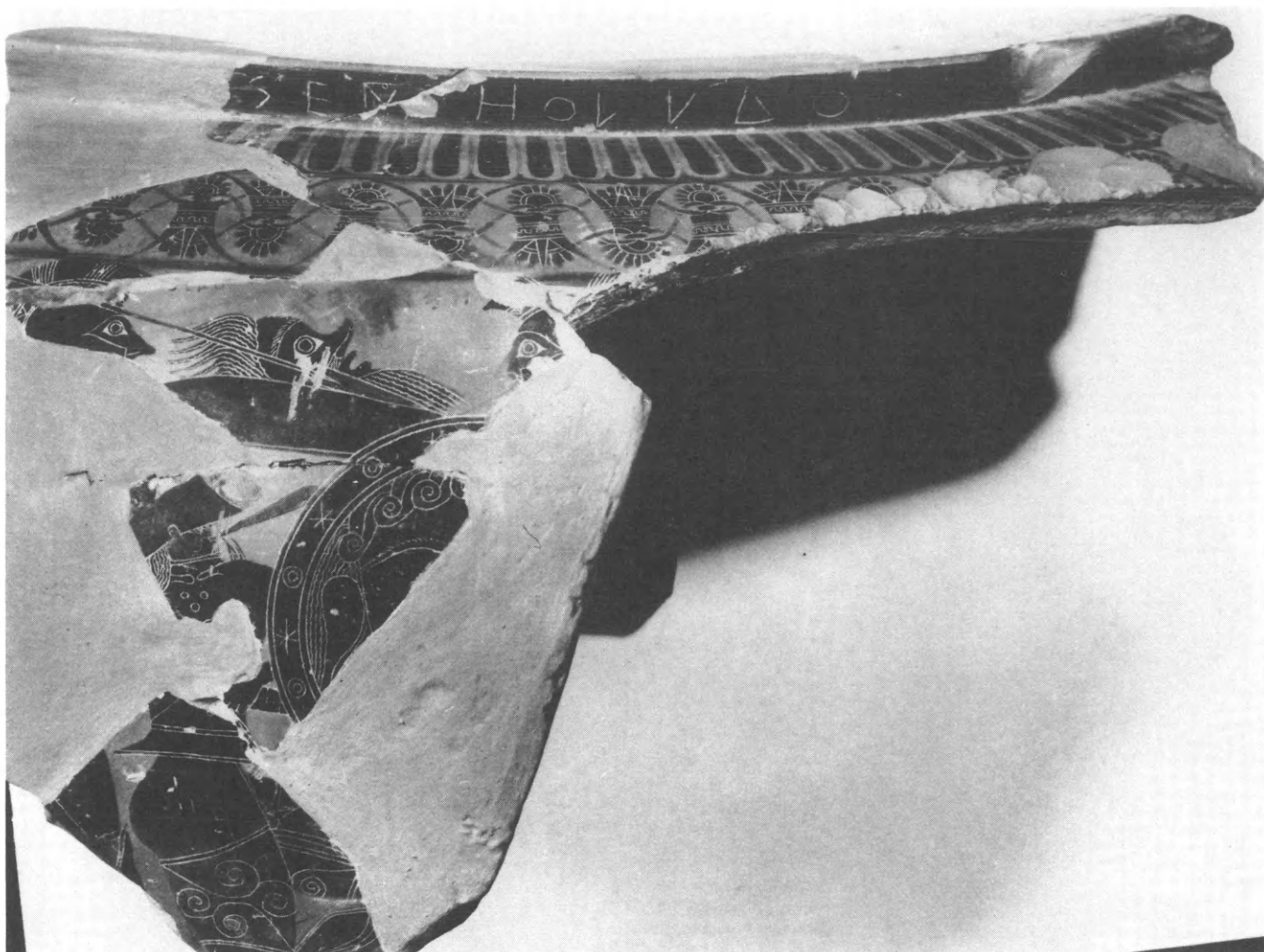


1

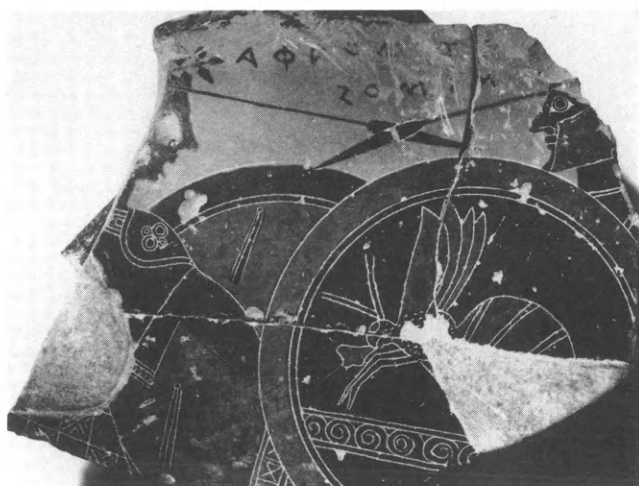


2

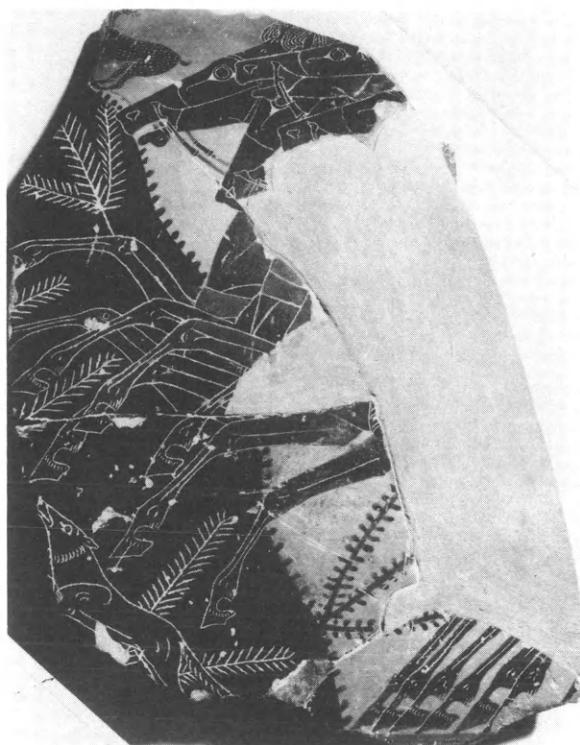
3



1



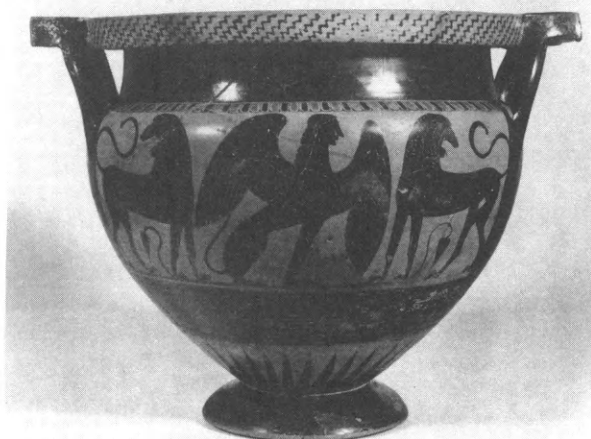
2



3



1



2



3



4



5

1



2

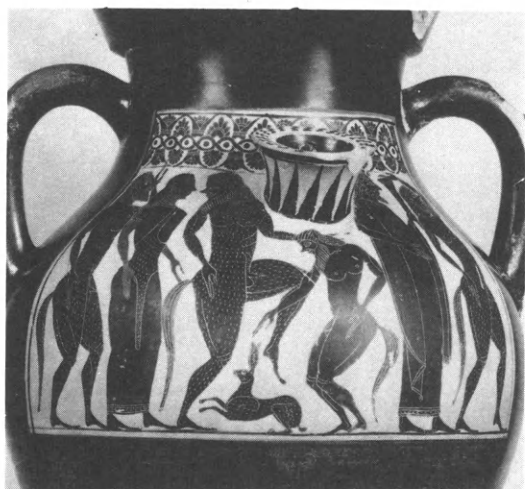


3

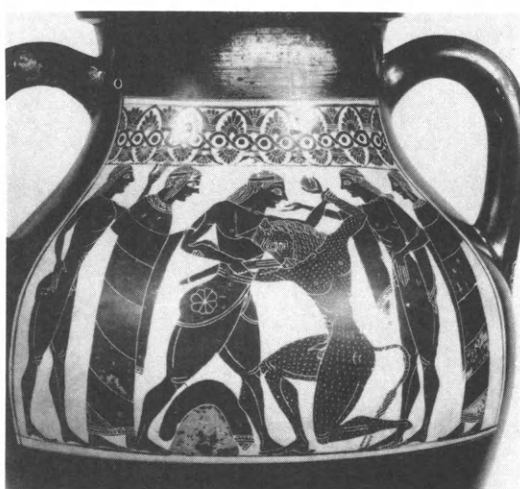




1



2



3



4



5



1



2



3



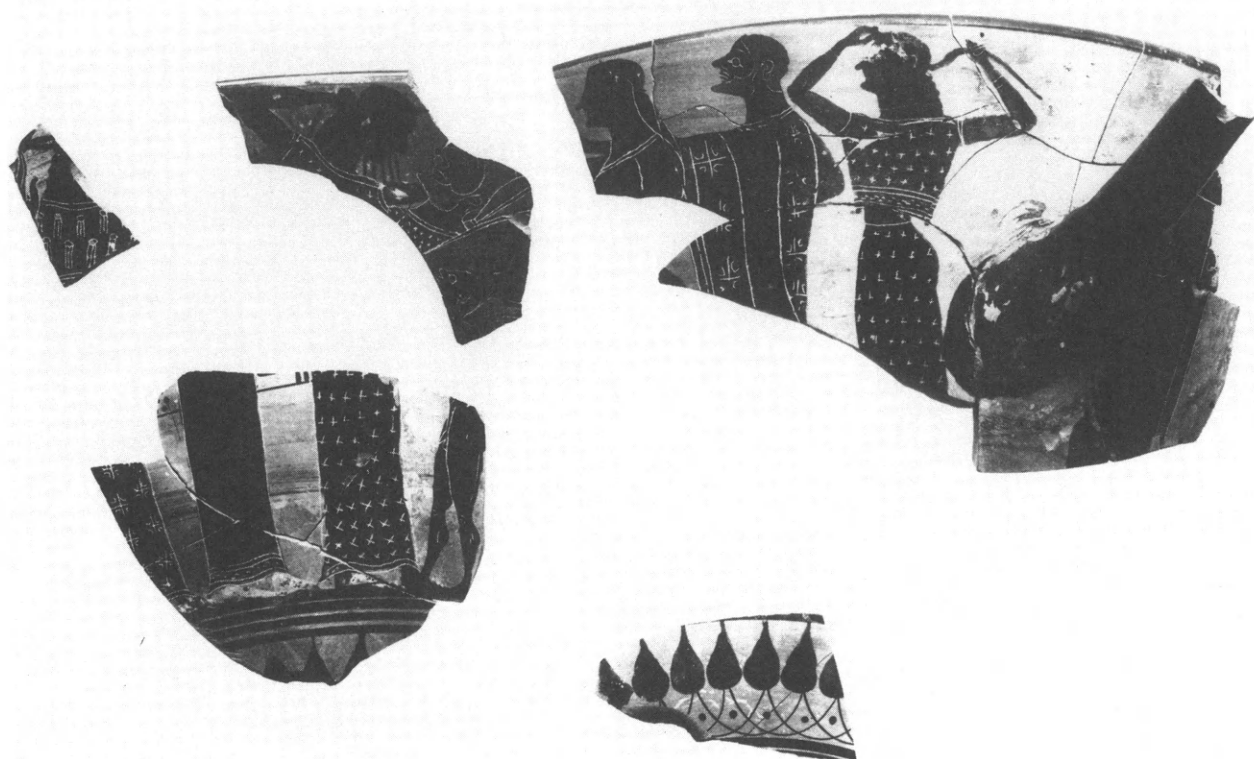
4



5



6



1



2



1



2



3



1



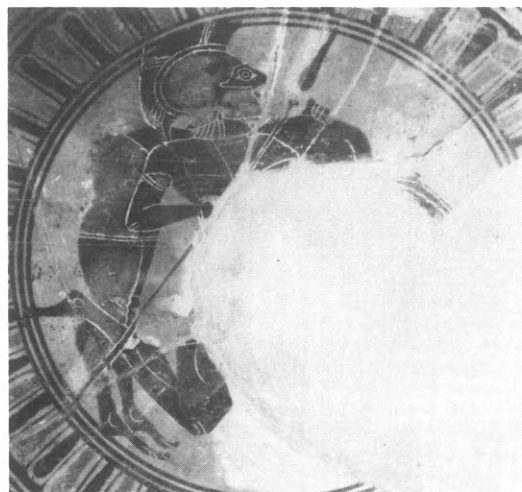
2



3



4



2

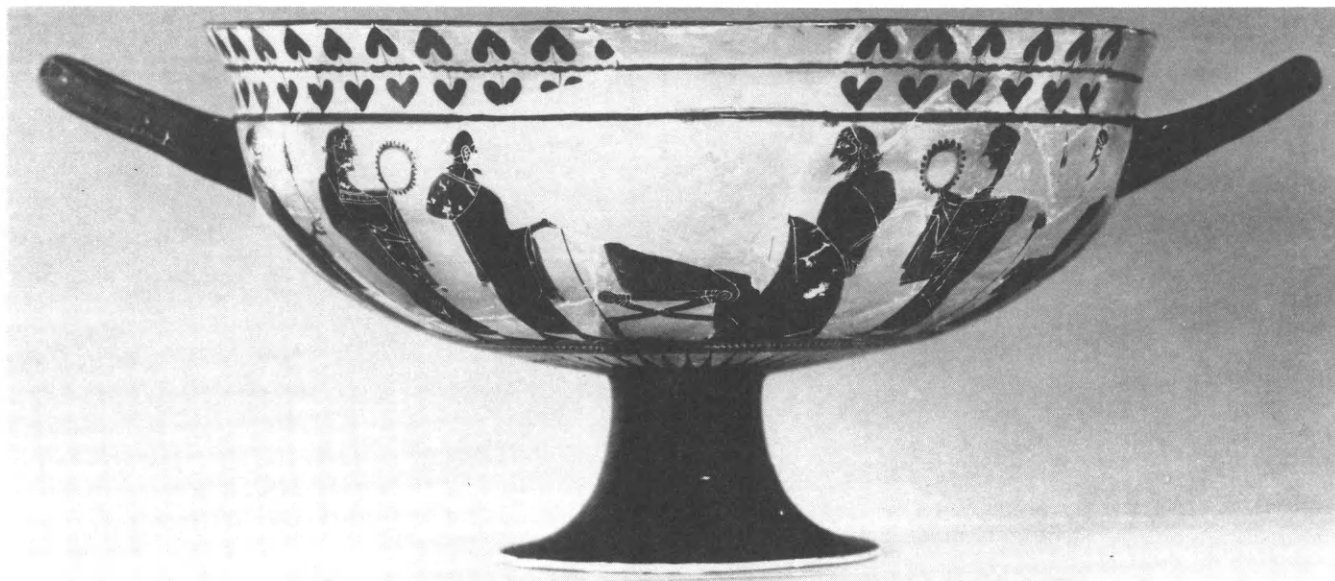
1



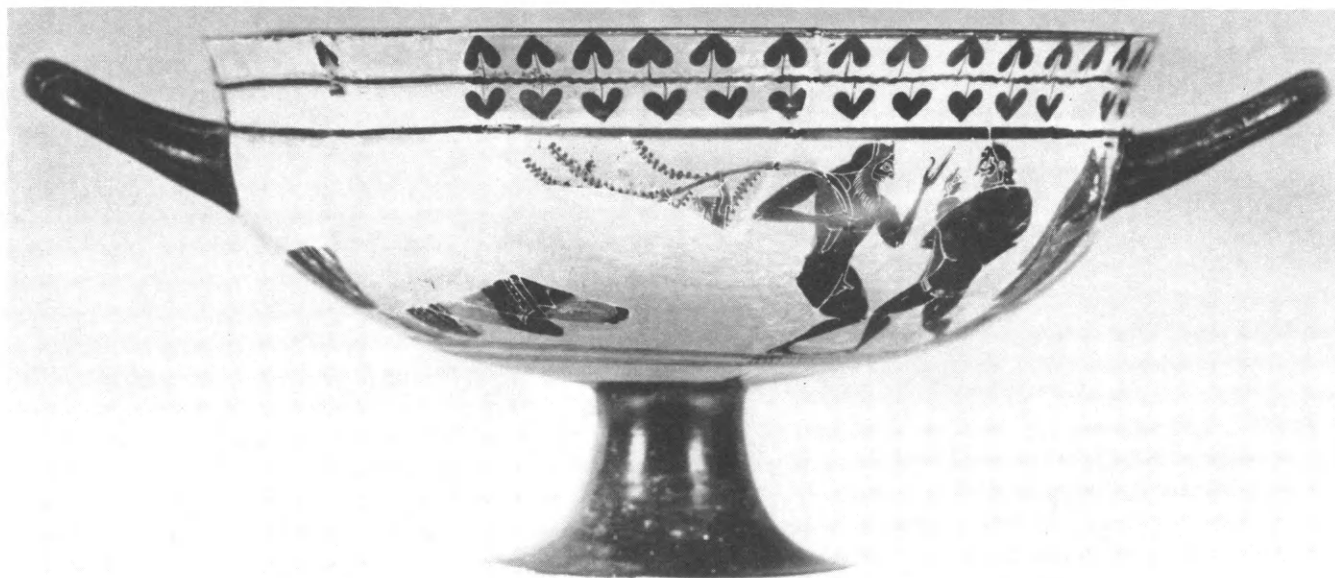
3



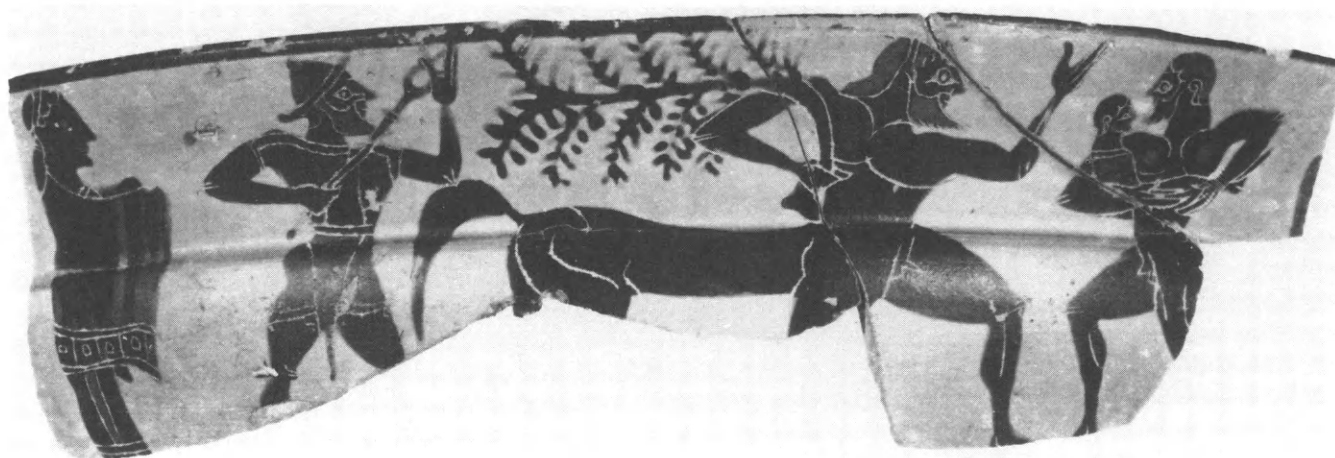
4



1

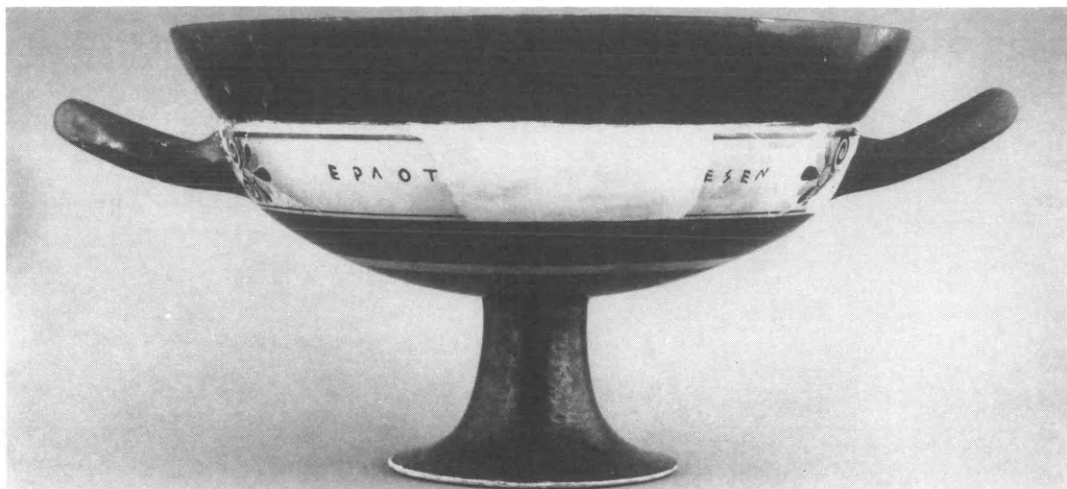


2



3

1



2



3

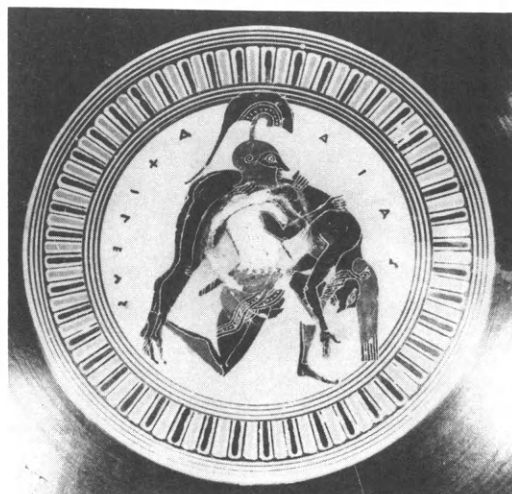


4



5



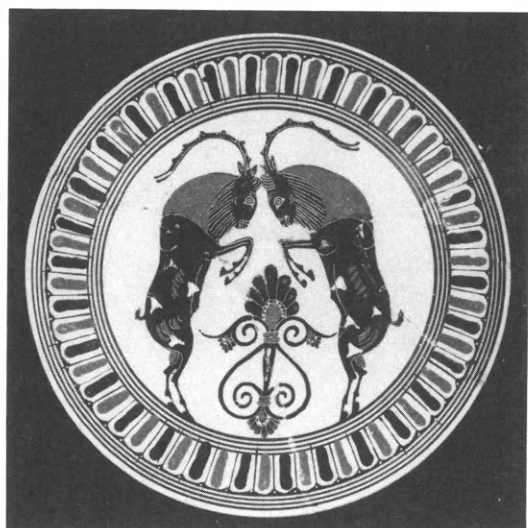


1

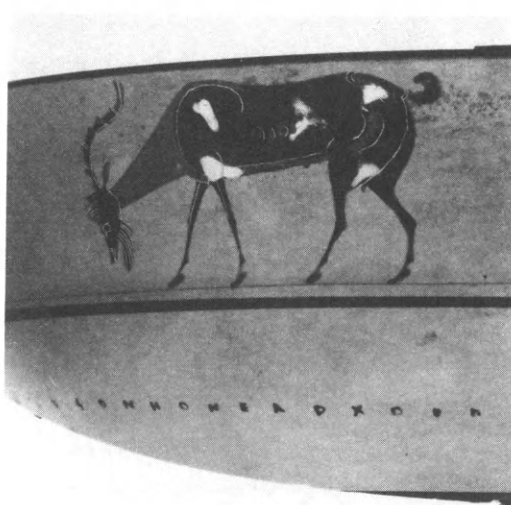
2



3

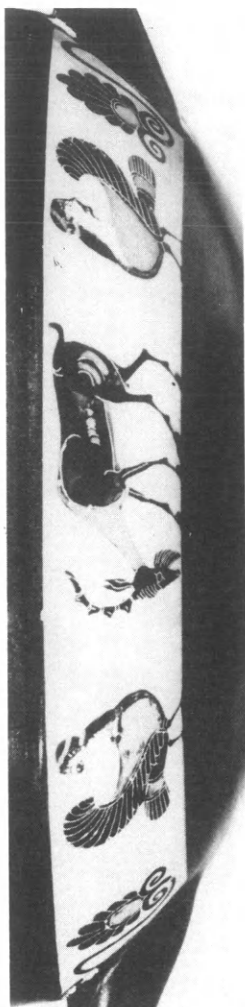


4

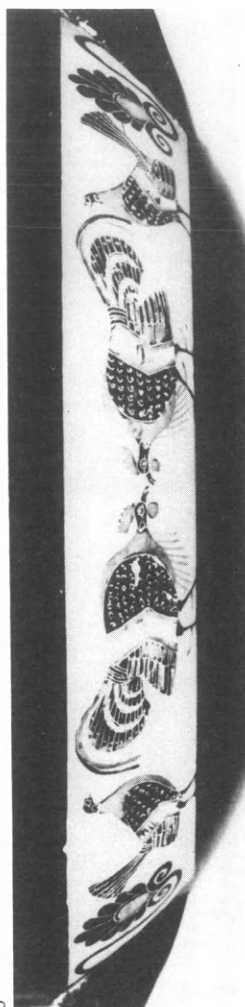


5

5



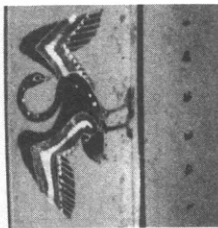
6



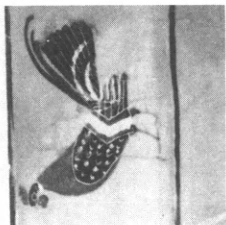
2



4



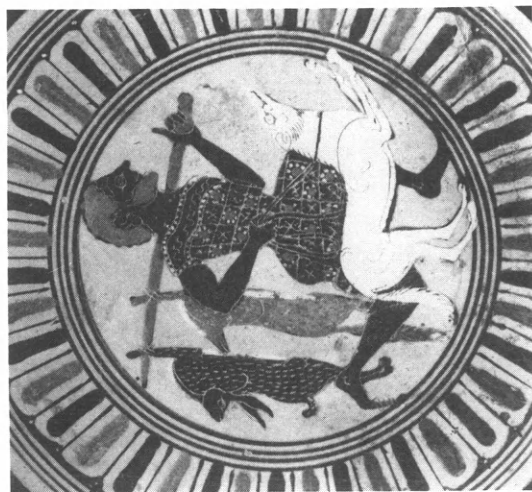
1



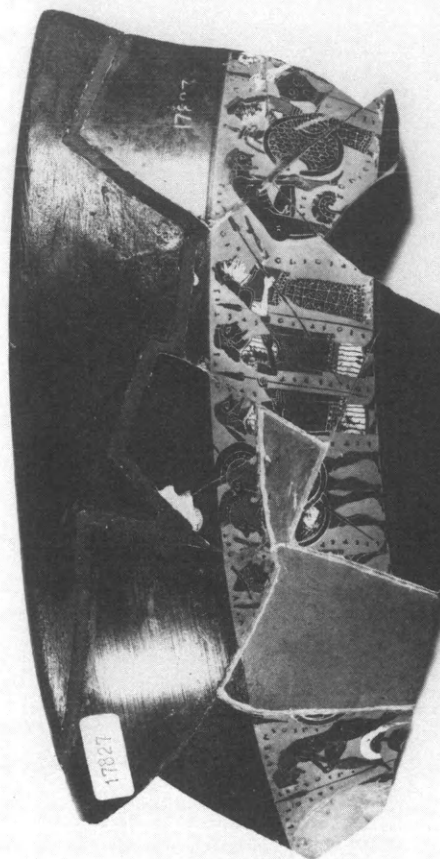
3



7

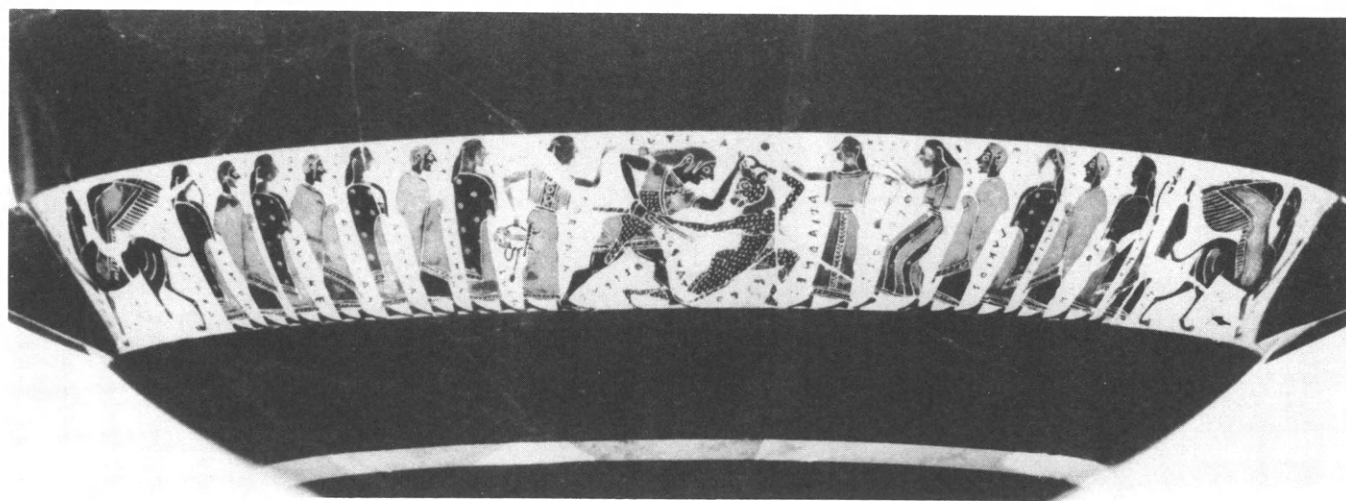


8

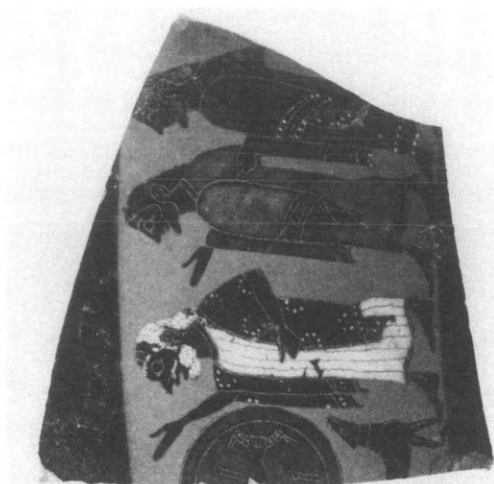




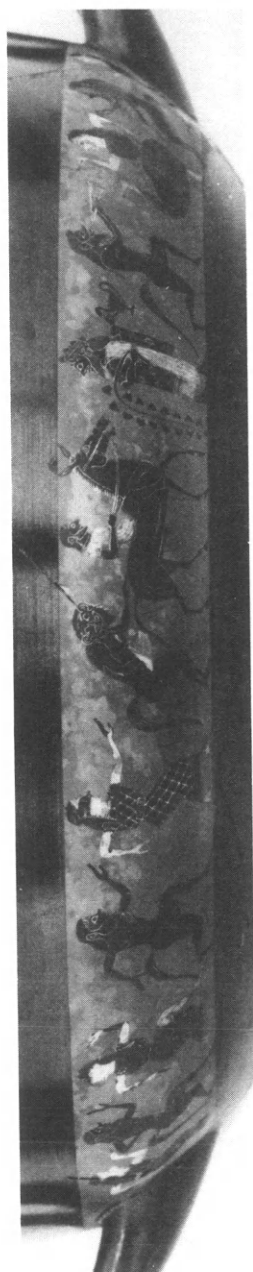
1



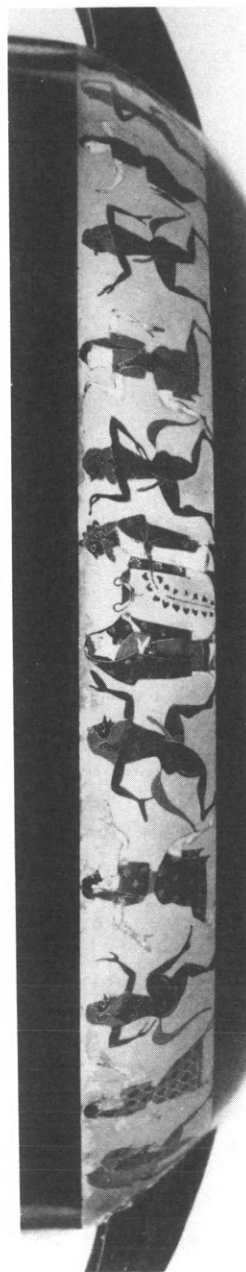
2



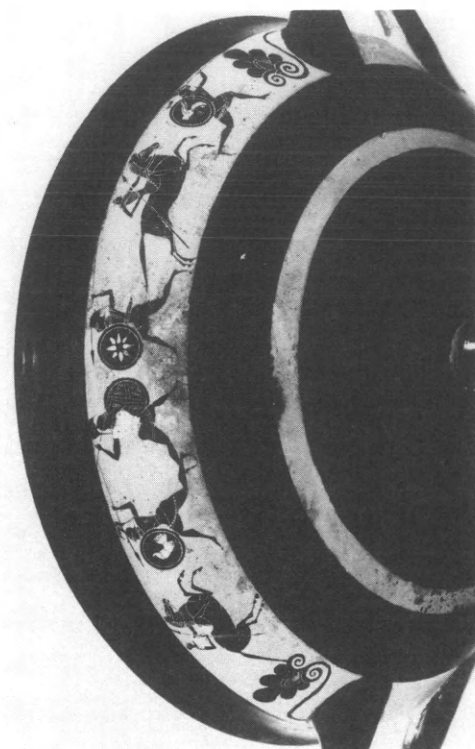
3



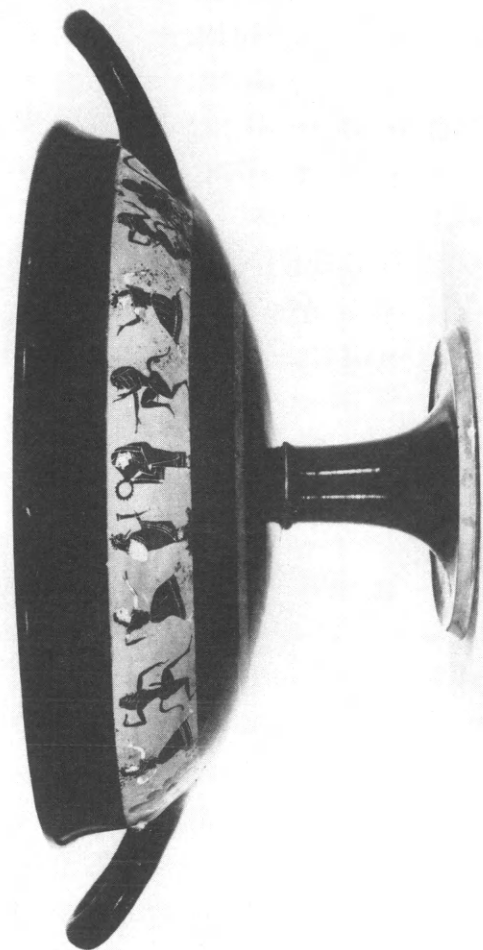
1



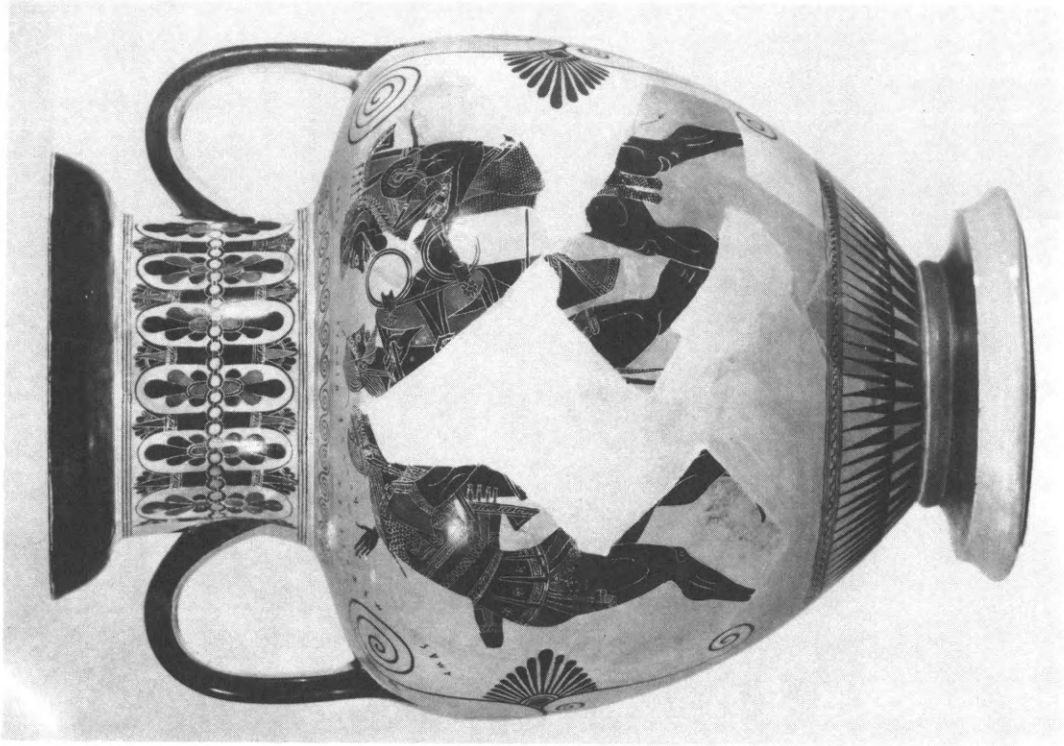
2



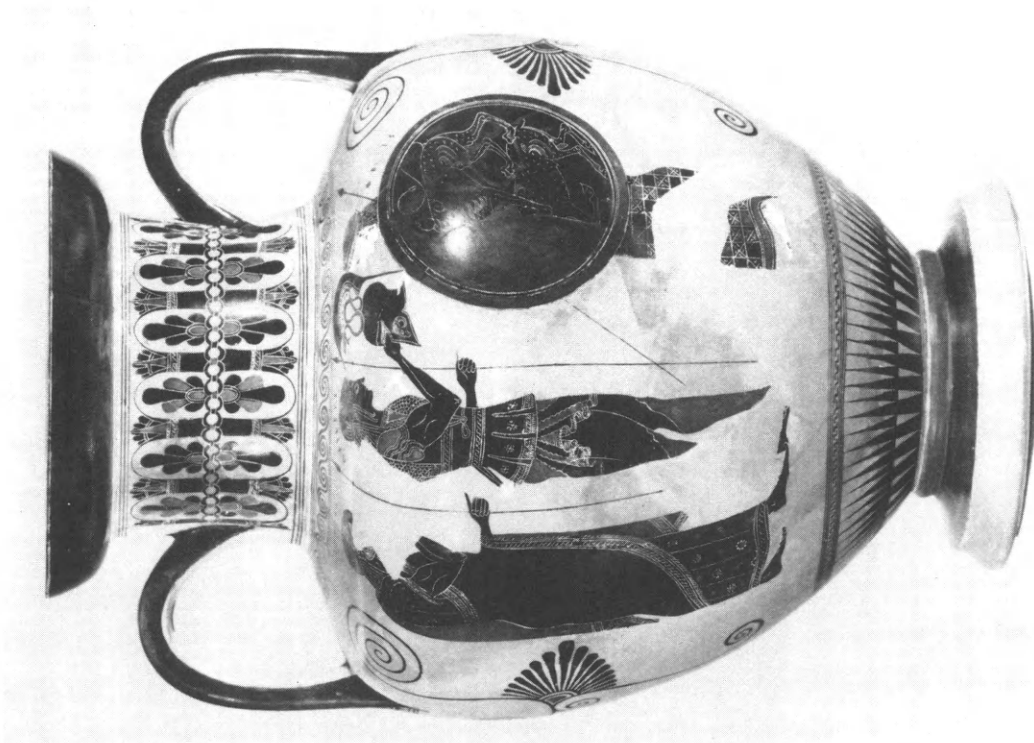
5



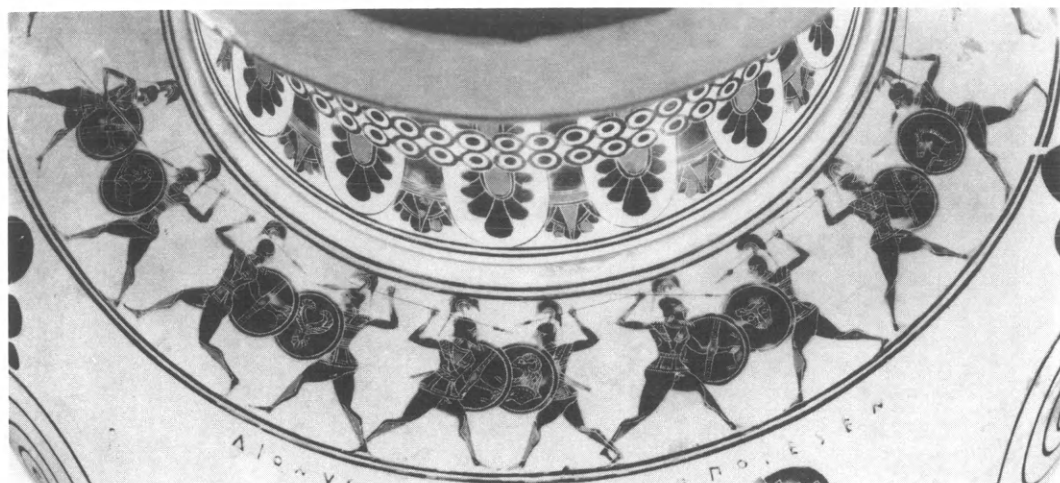
4



2



1



1



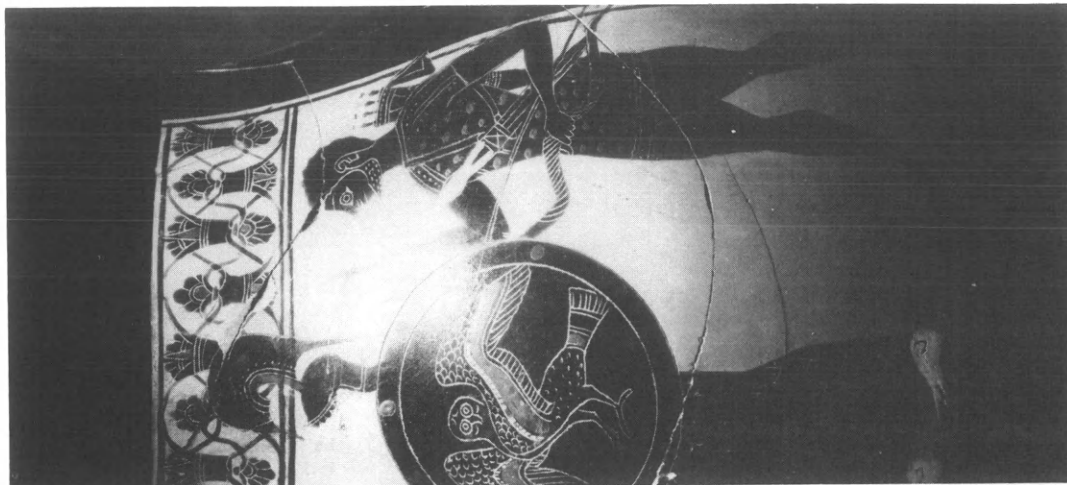
2



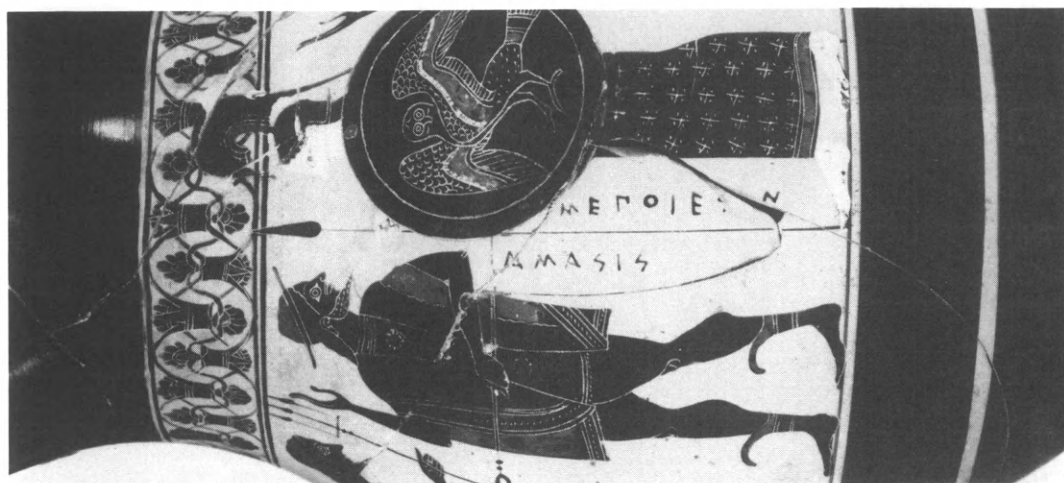
1



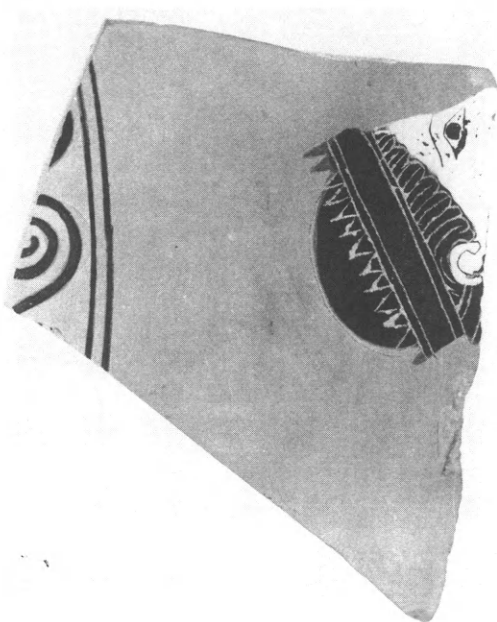
2



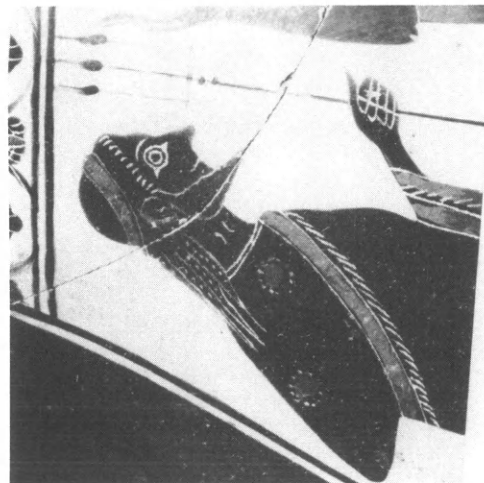
4



3



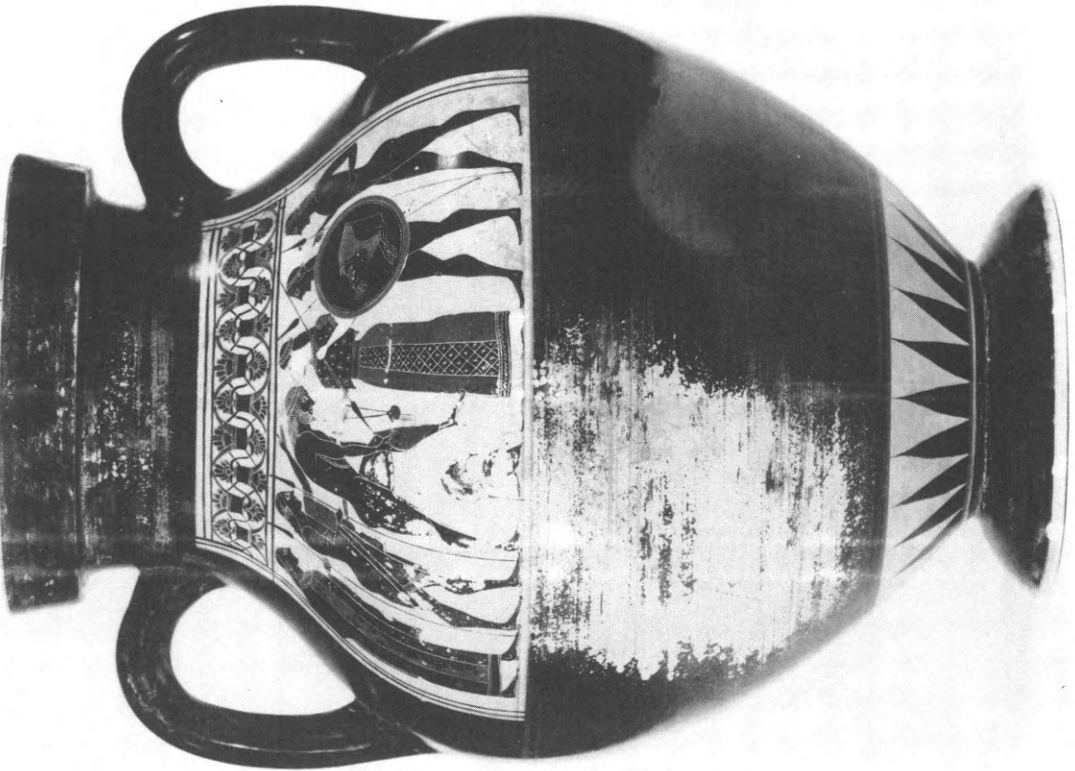
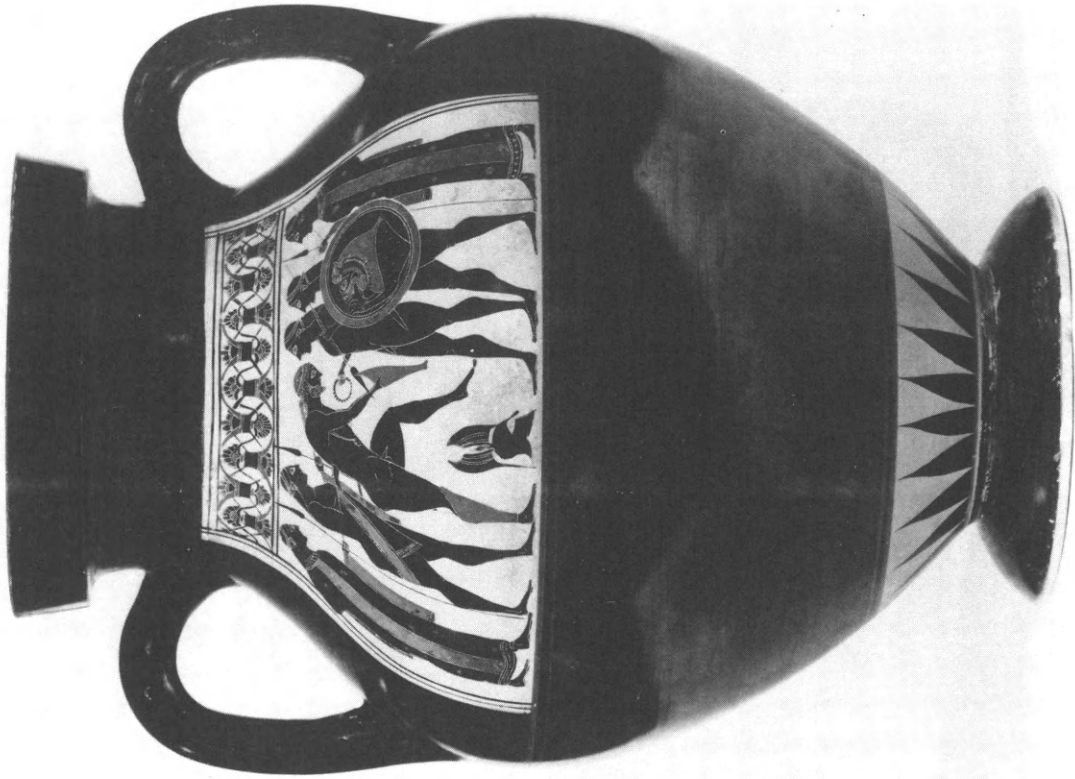
1



2

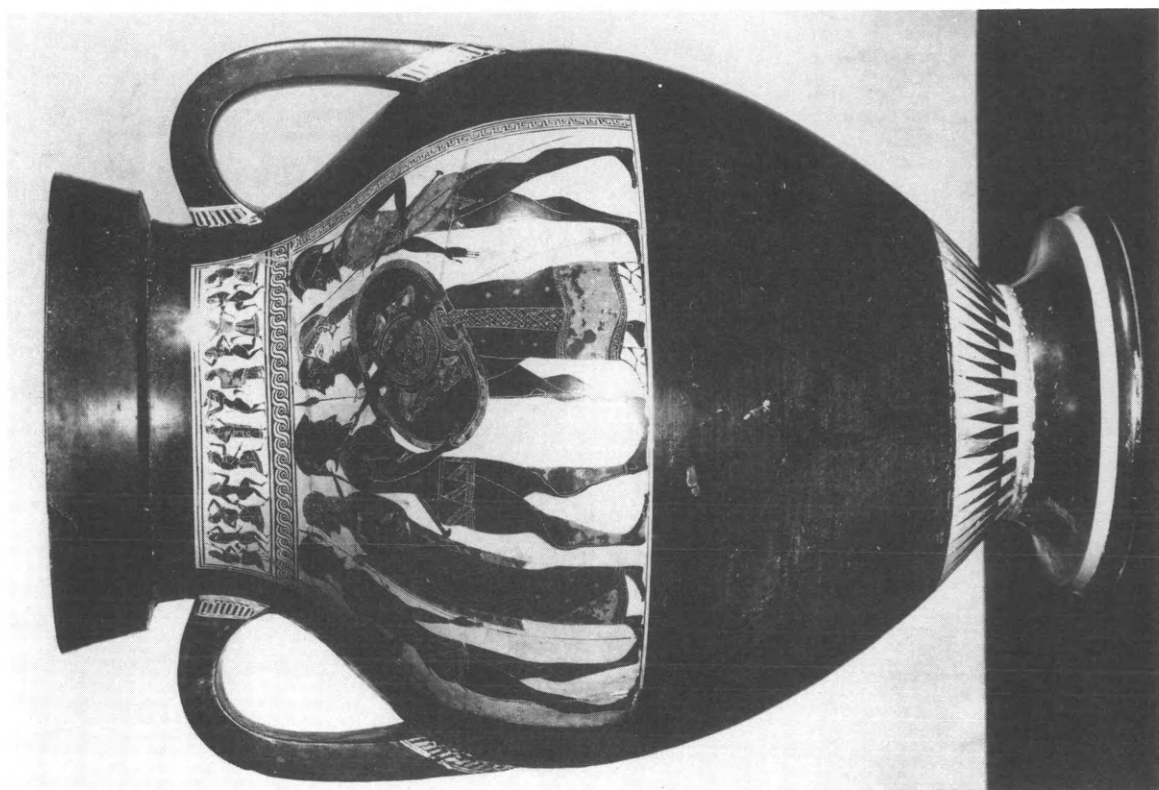
2

1

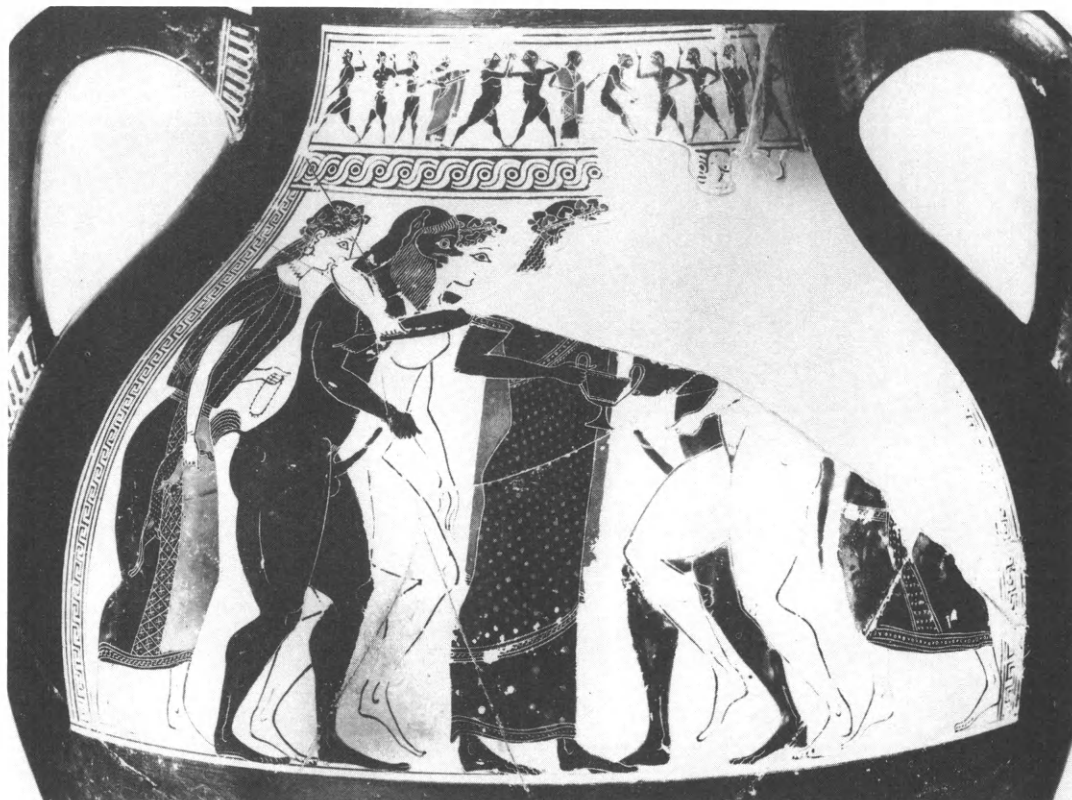




2



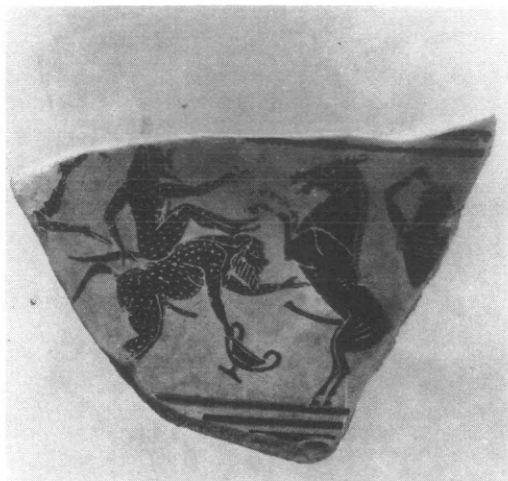
1



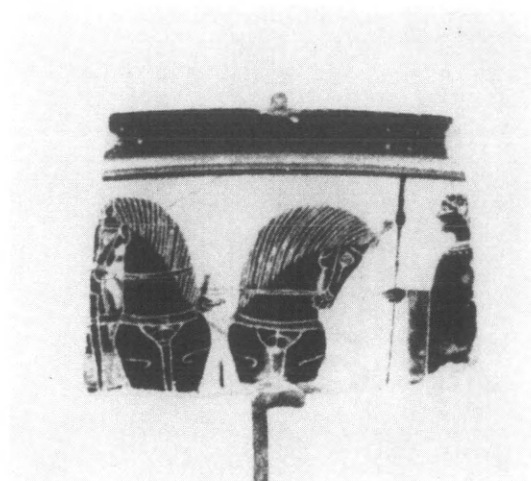
1



2



1



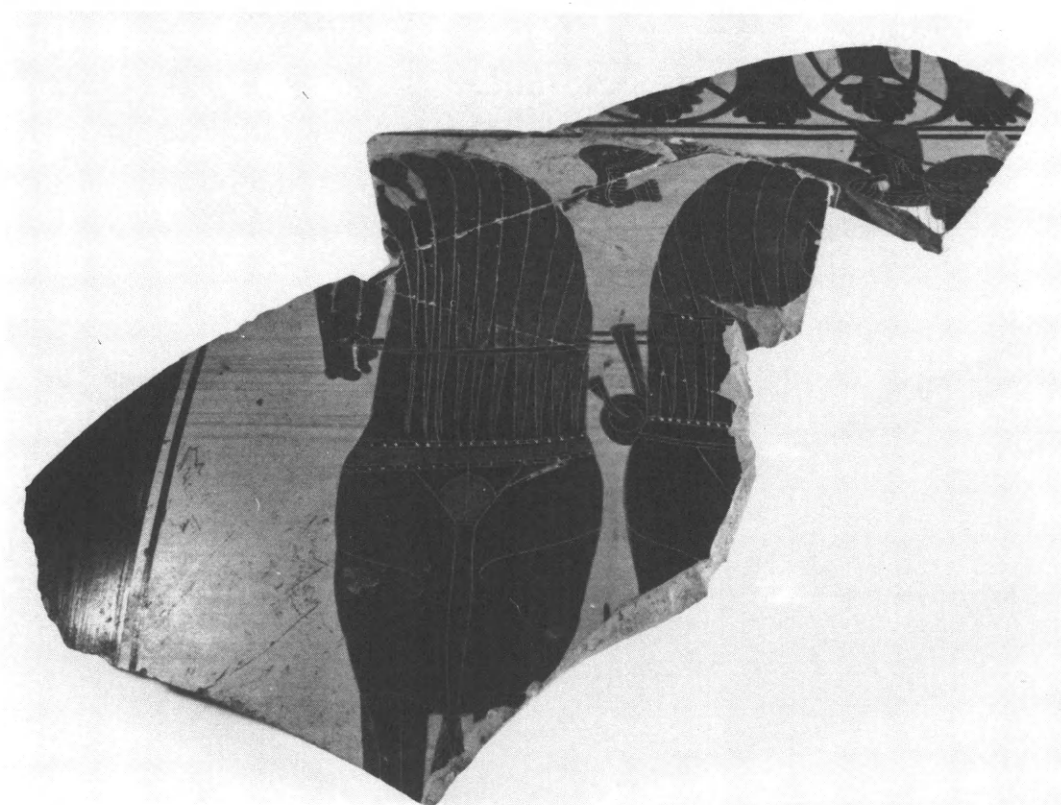
3



2

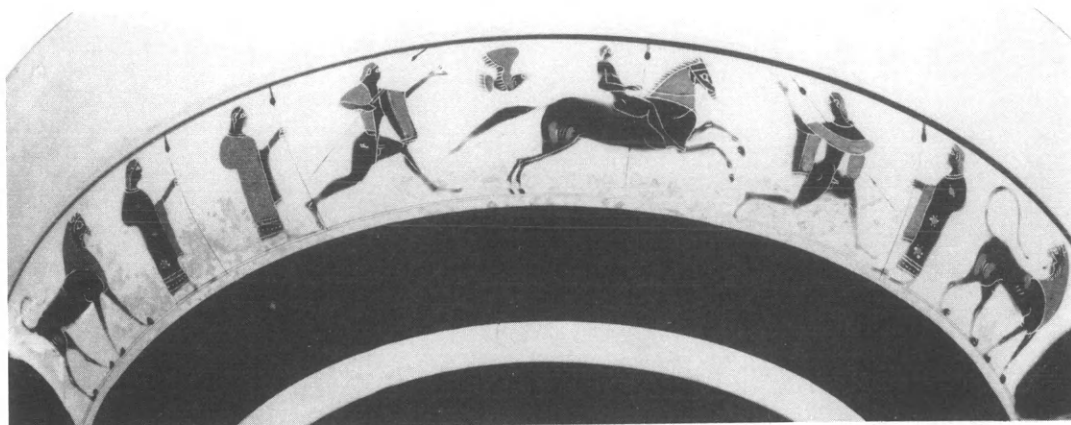


1

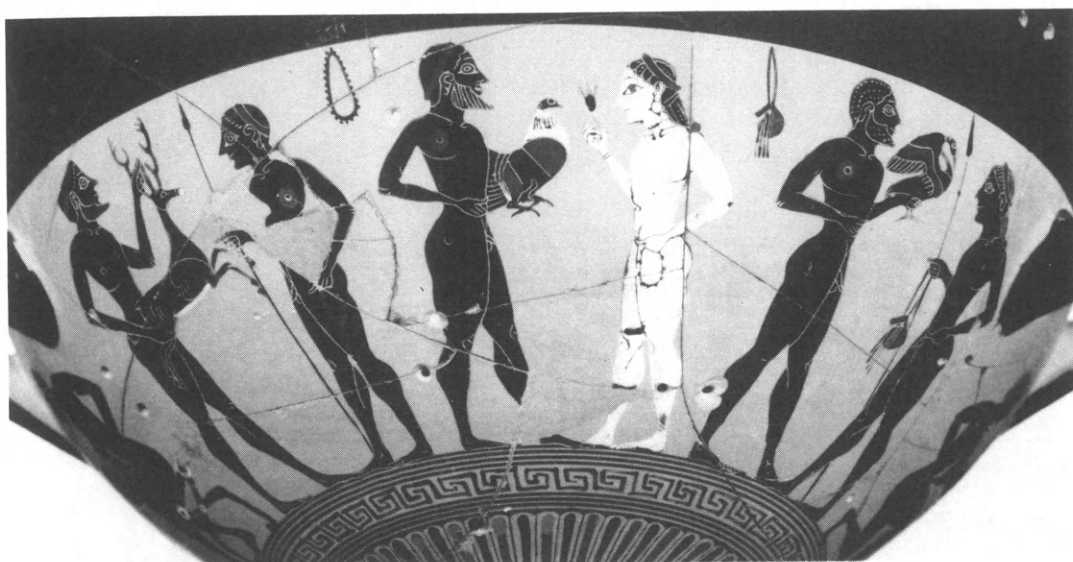


2

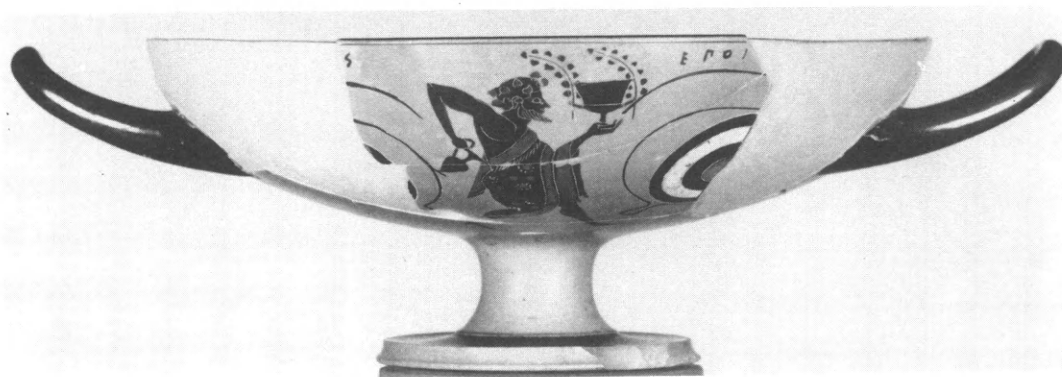
1



2



3

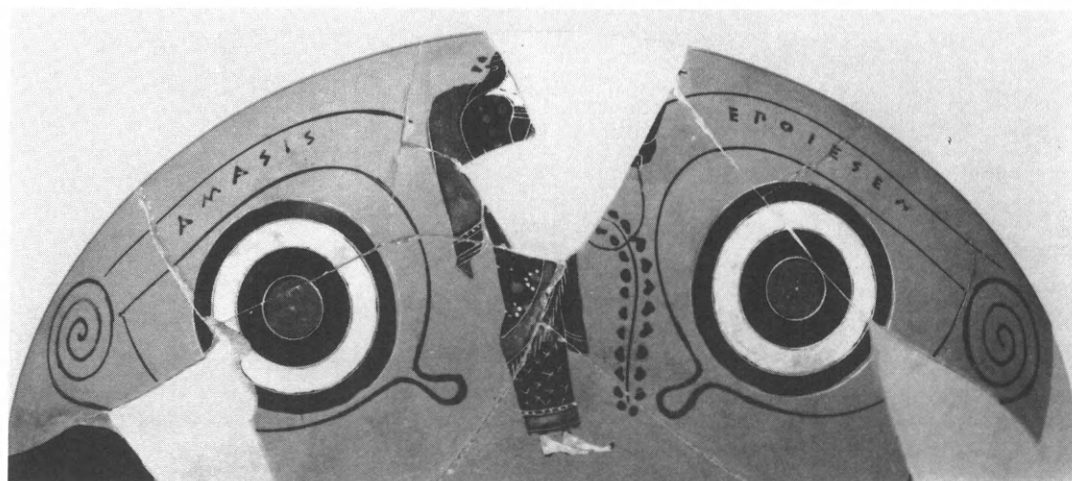




1



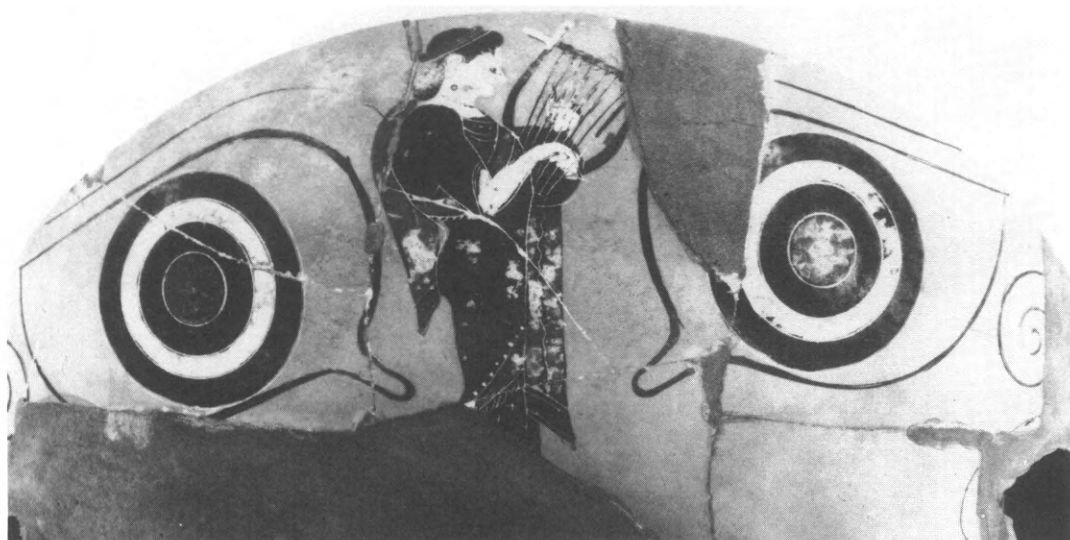
2



3



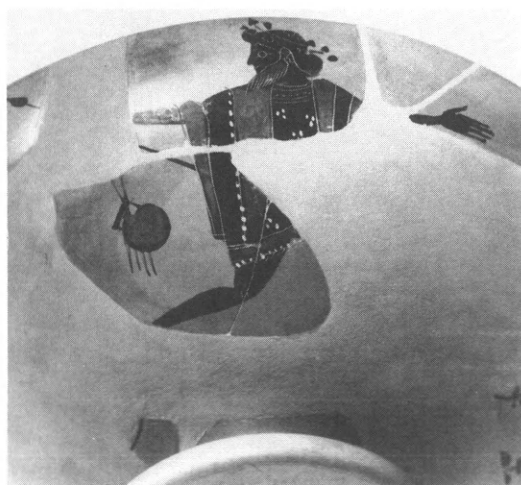
1



2



3



4



1

2



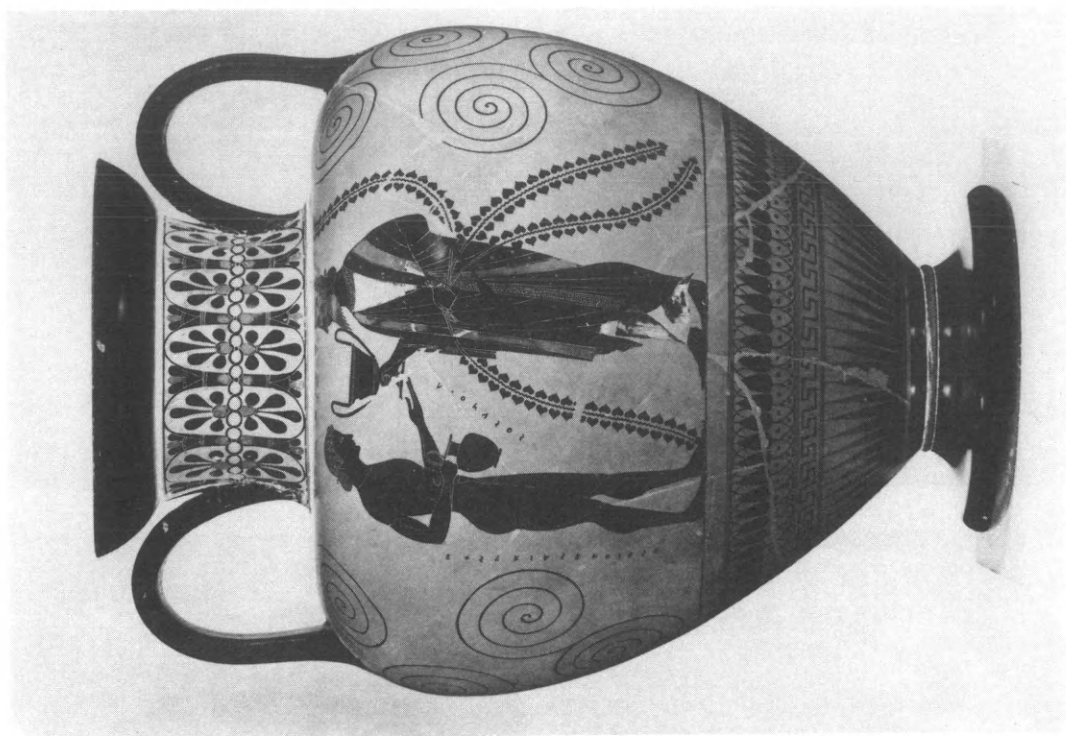
3

4



5

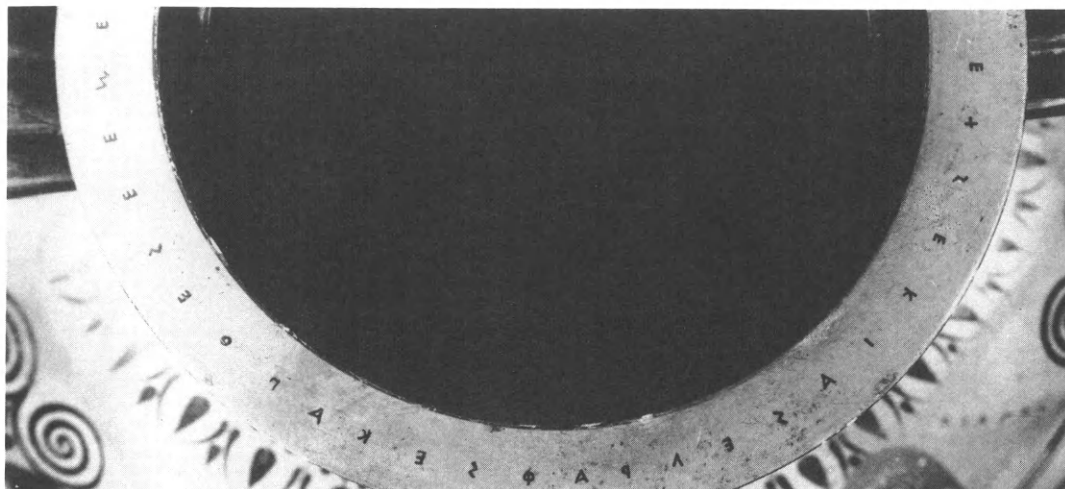
6



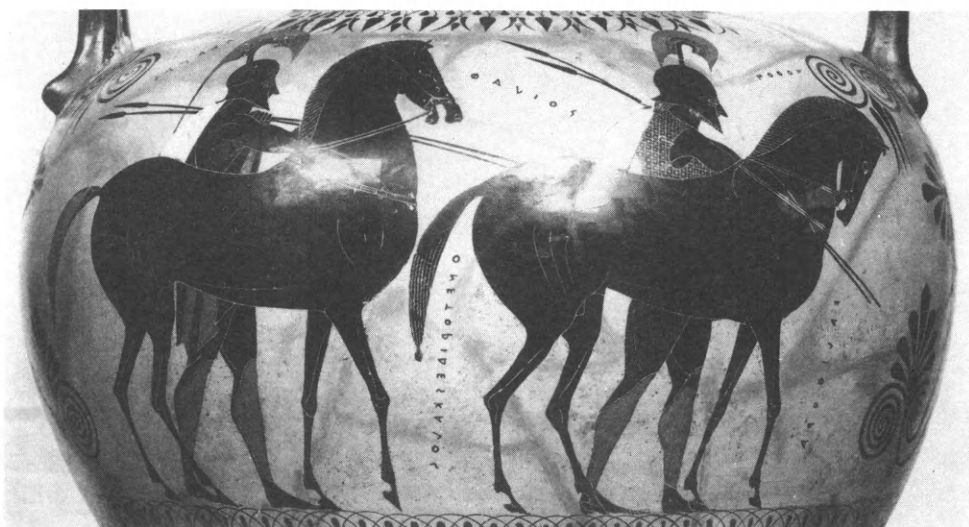
2



1



1



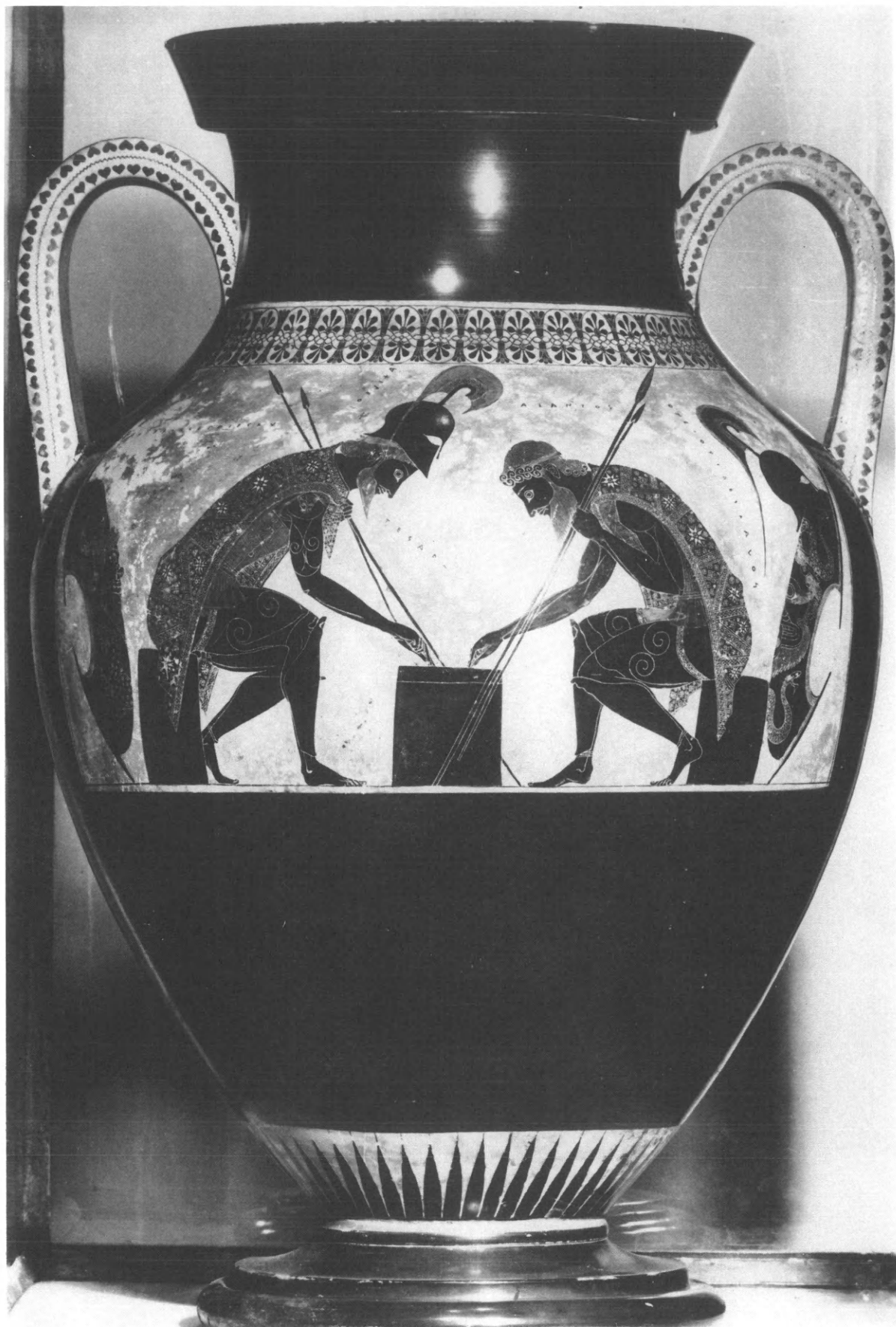
2

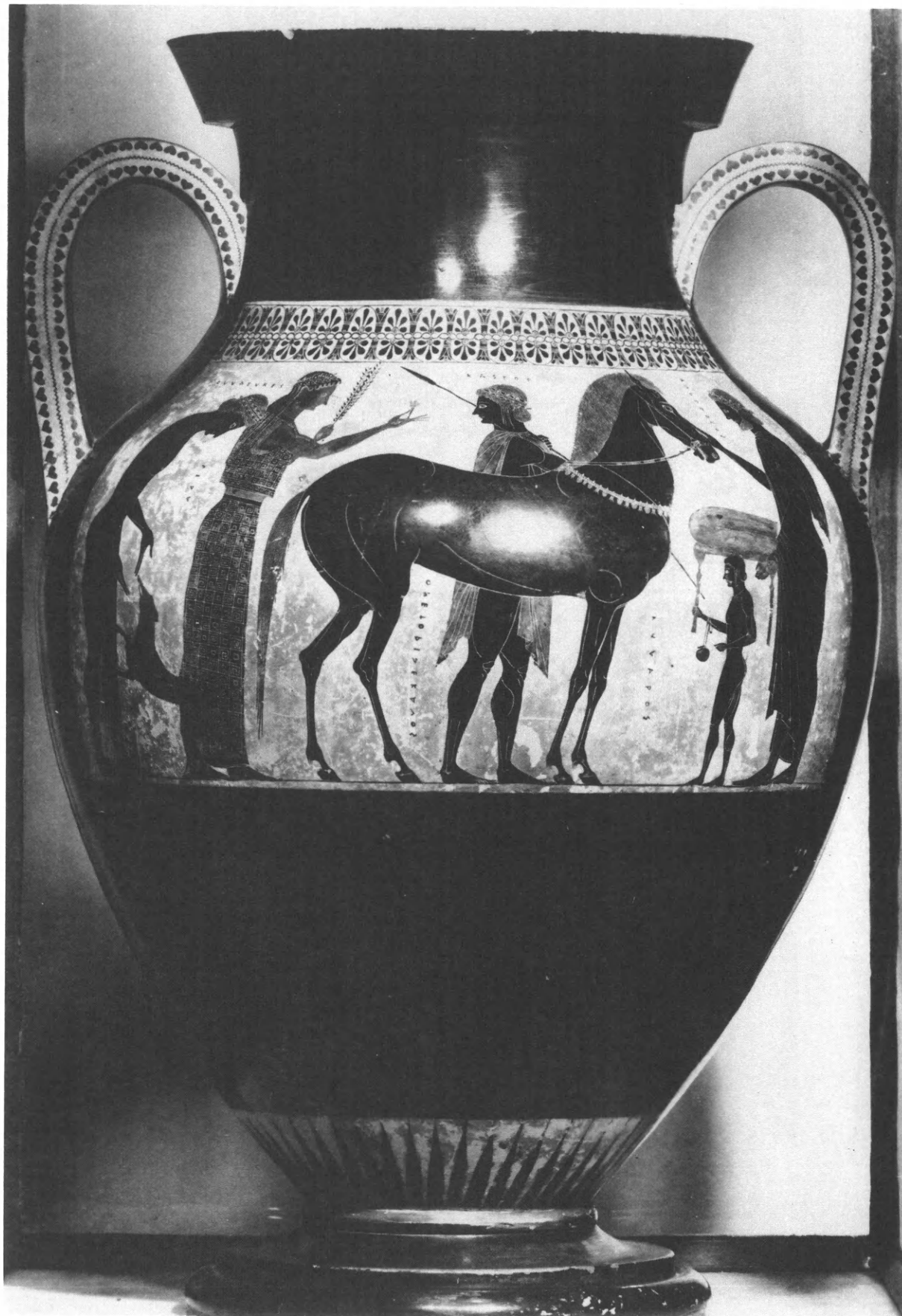


3

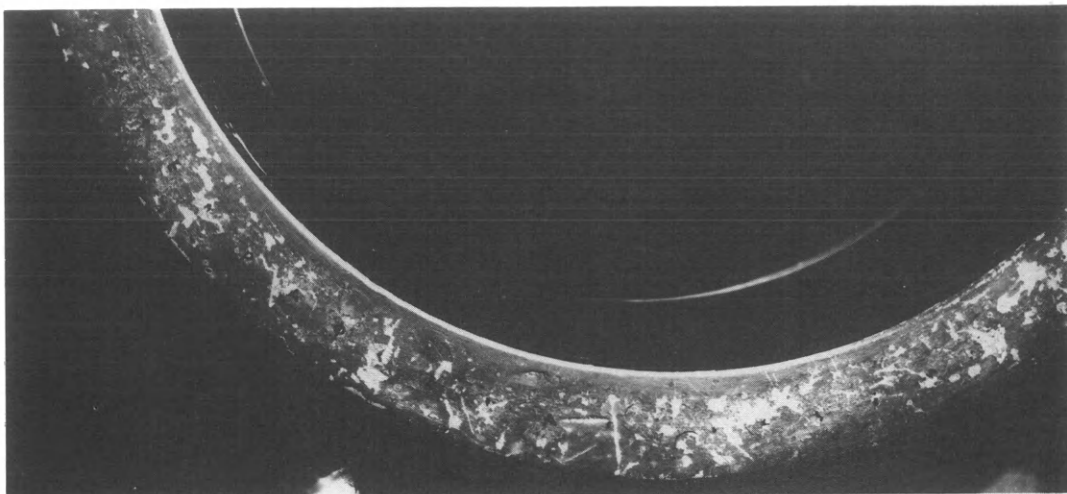


4

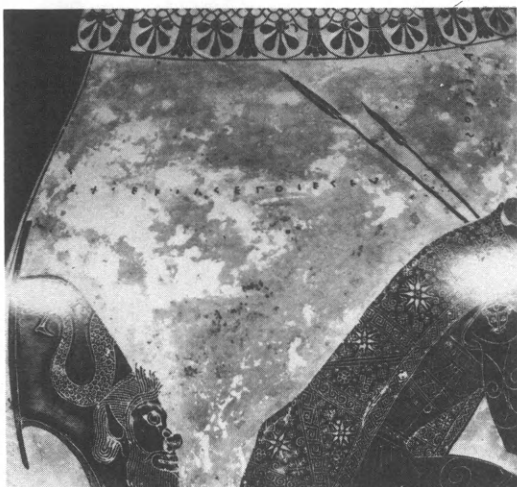




1



2



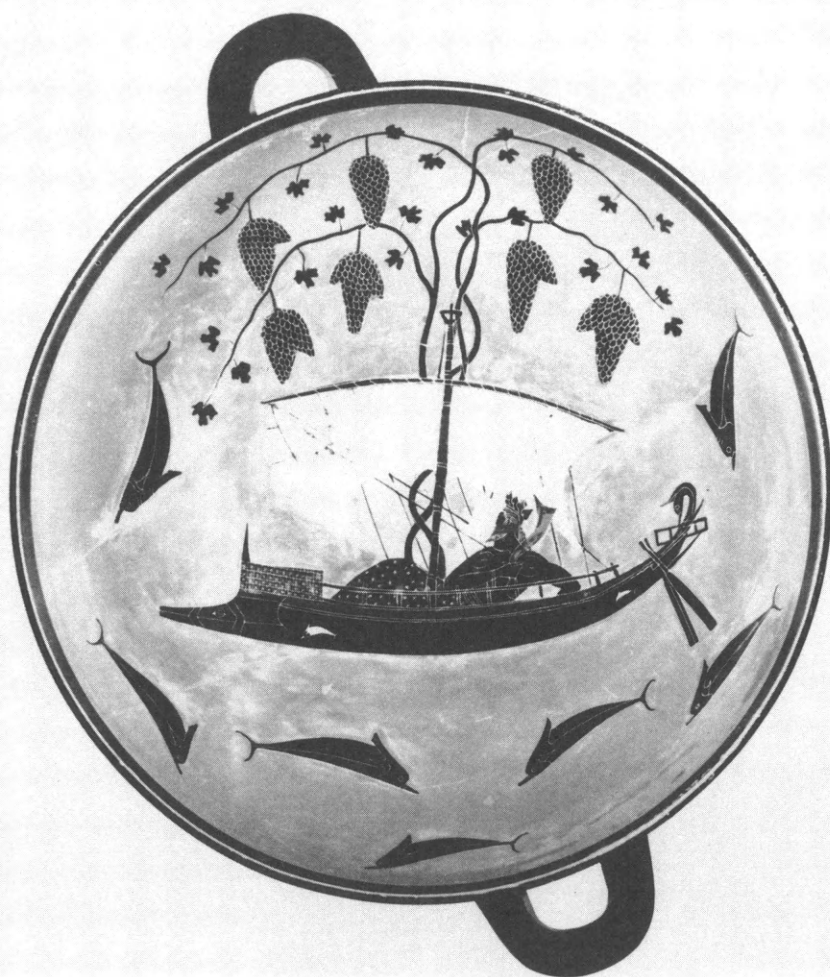
3



4

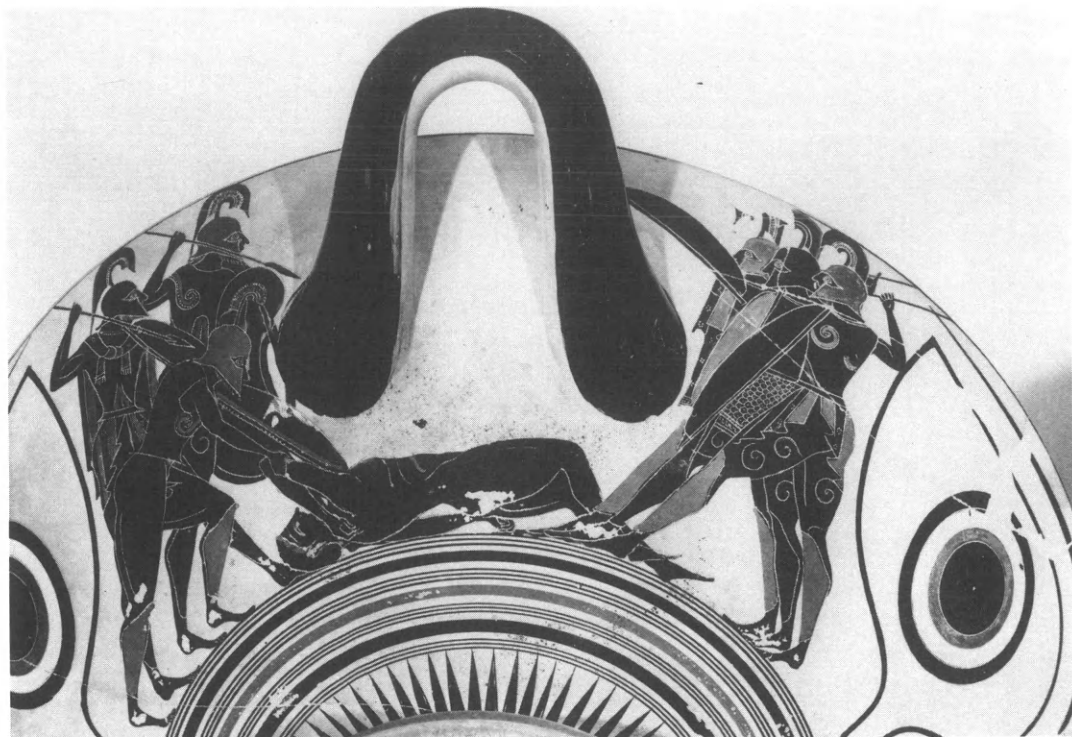


1

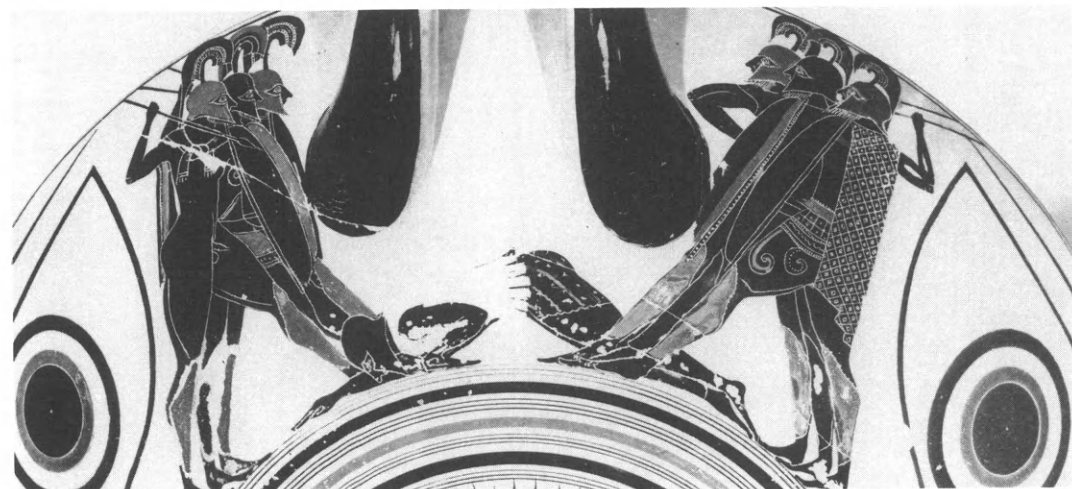


2

1

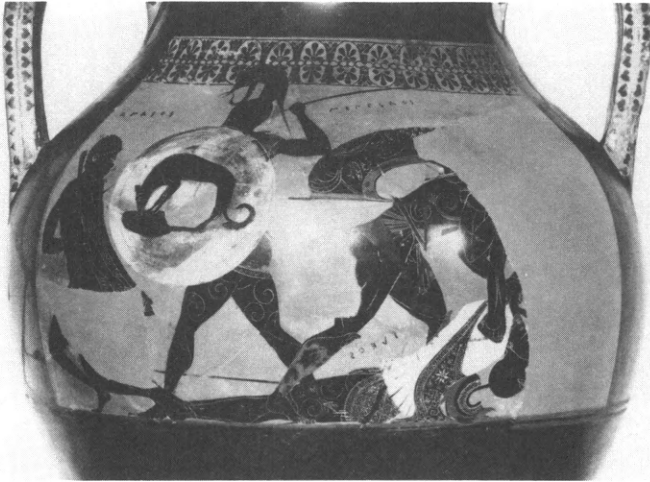


2



3

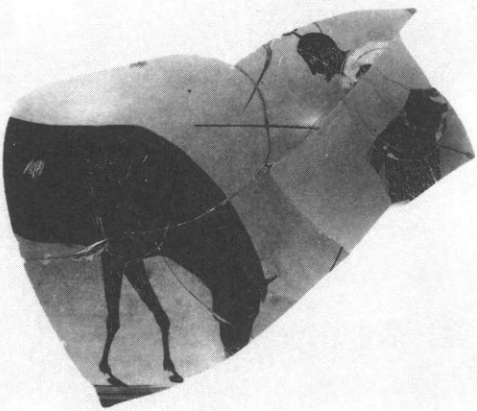




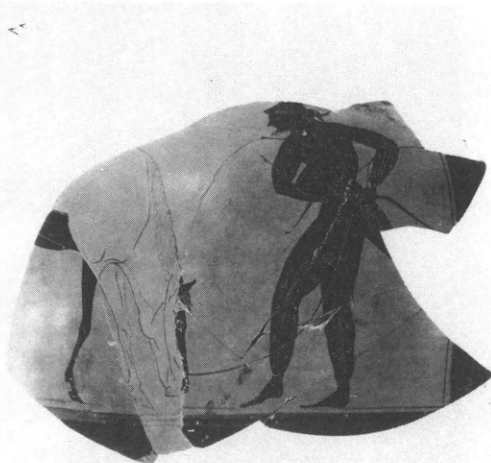
1



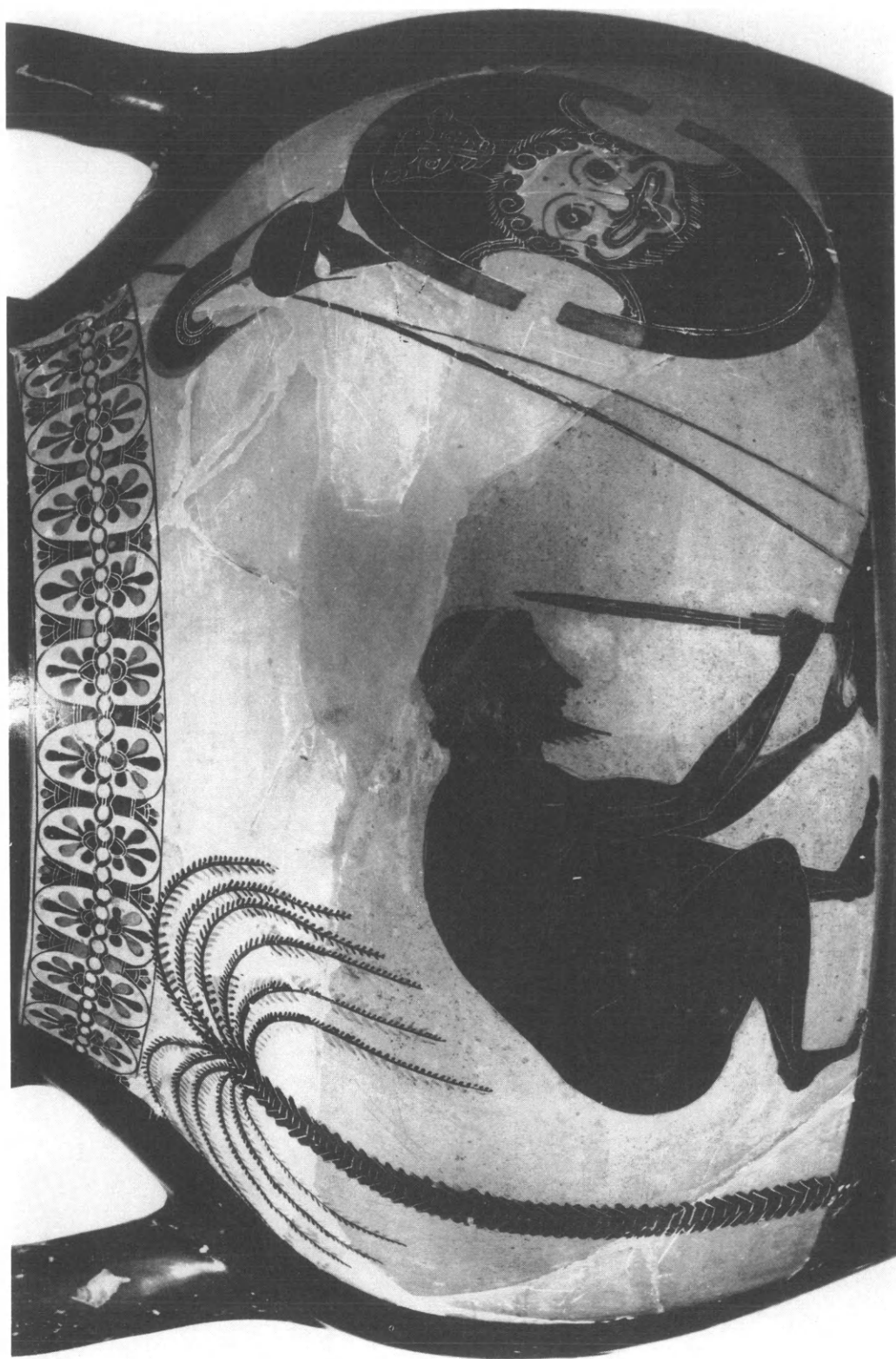
2

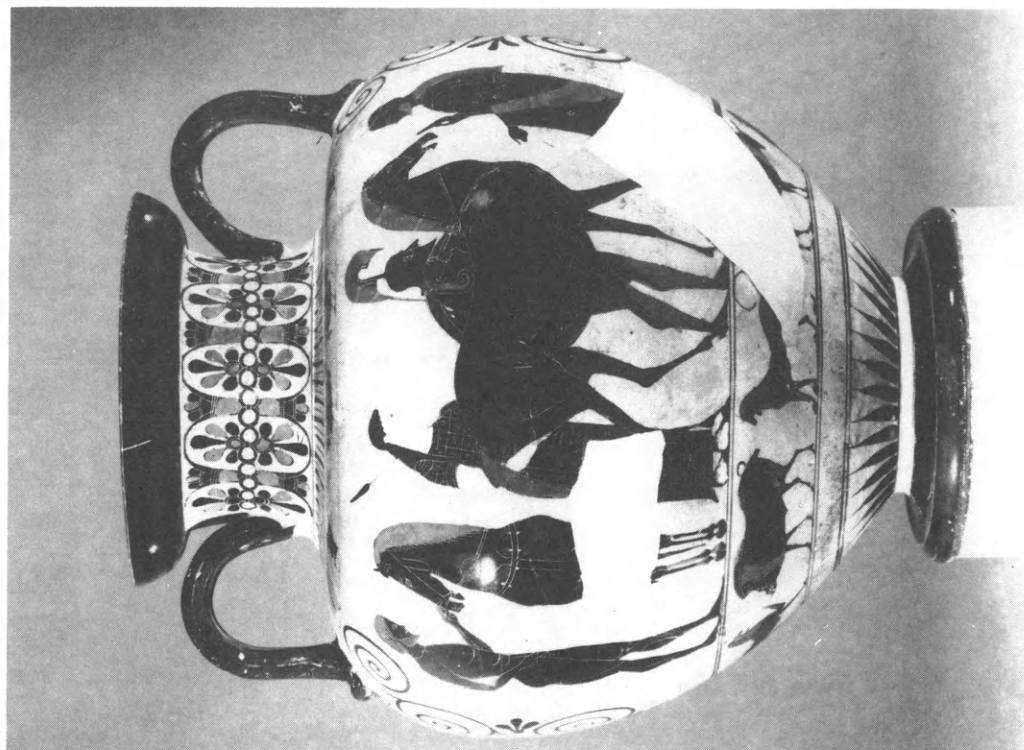


3



4





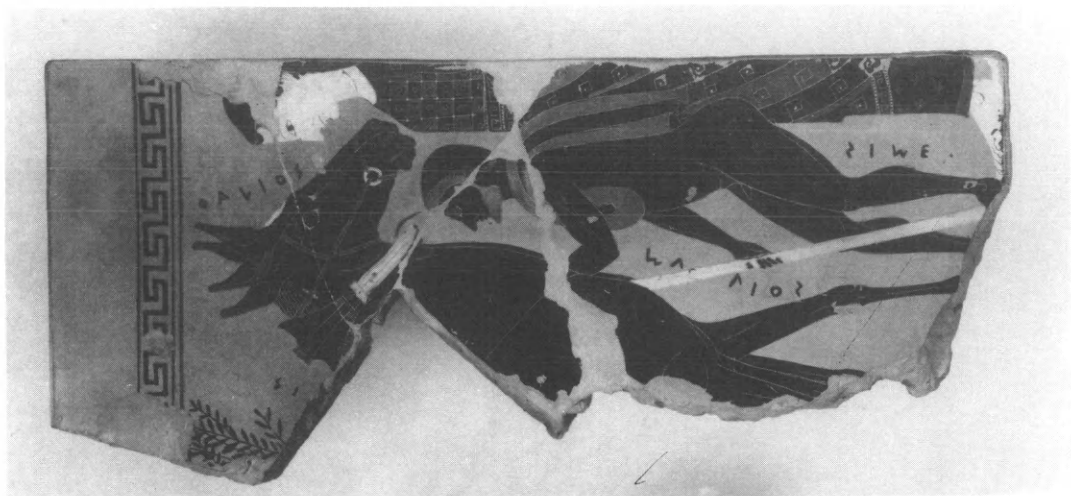
2



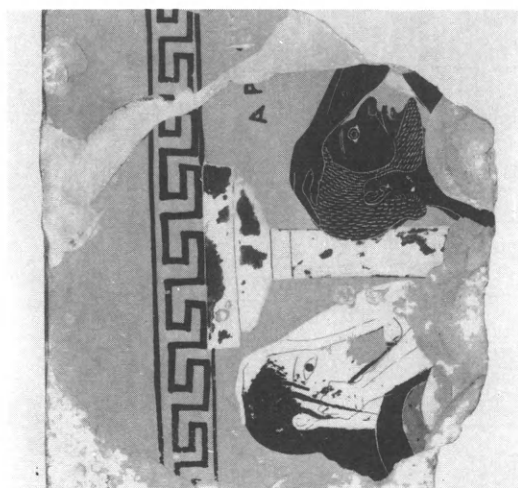
1







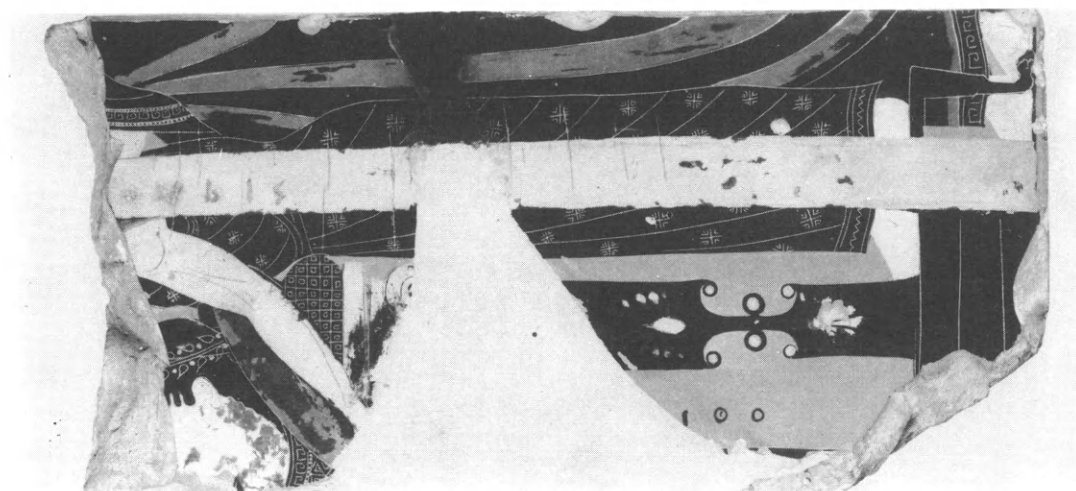
4



2



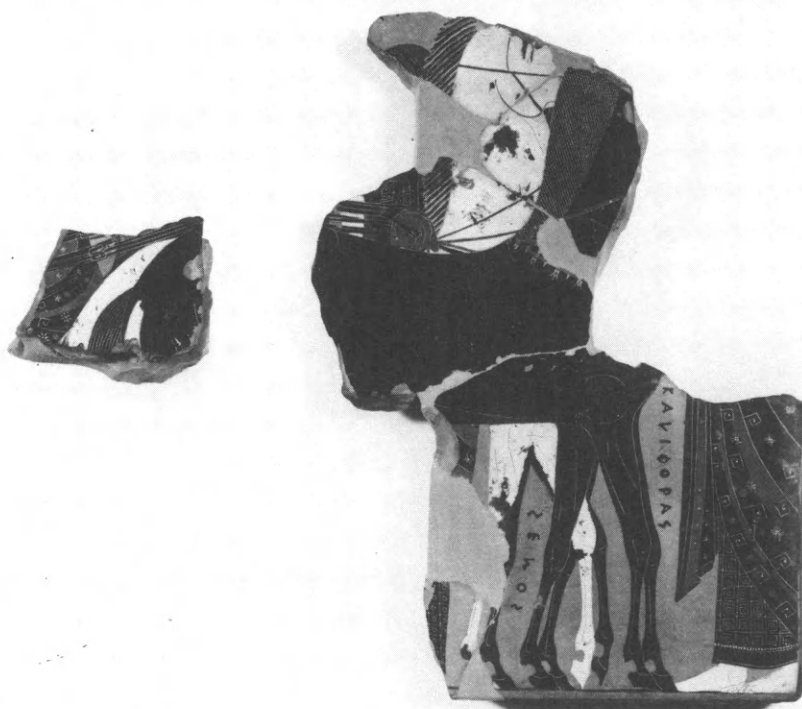
3



1



1

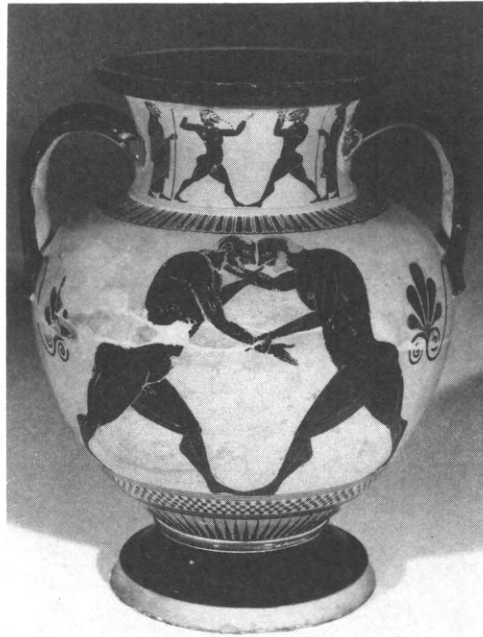


2

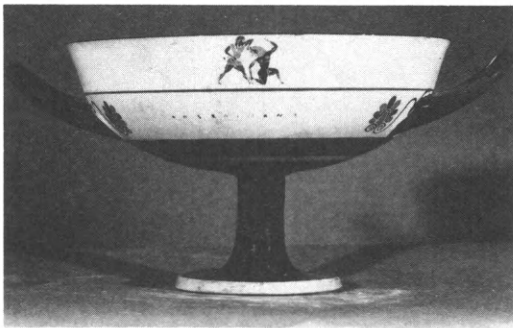




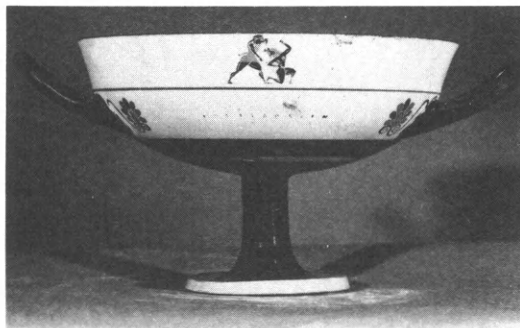
1



2



3



4

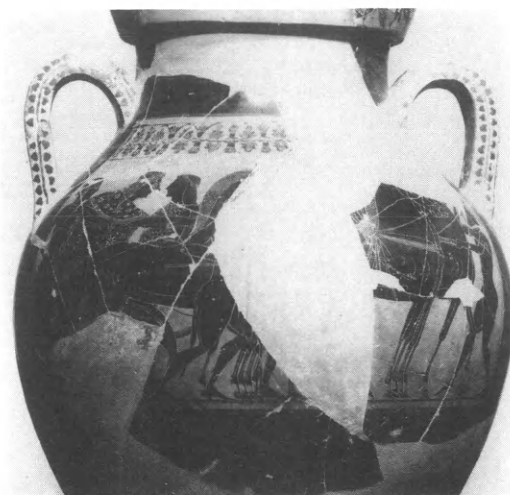


5

1



2



3



4



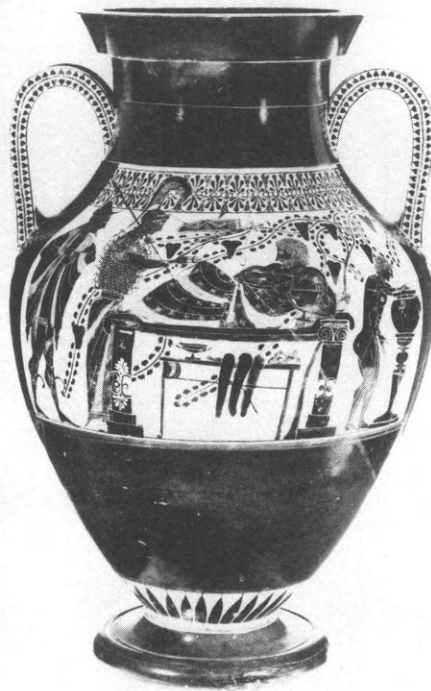
5



6



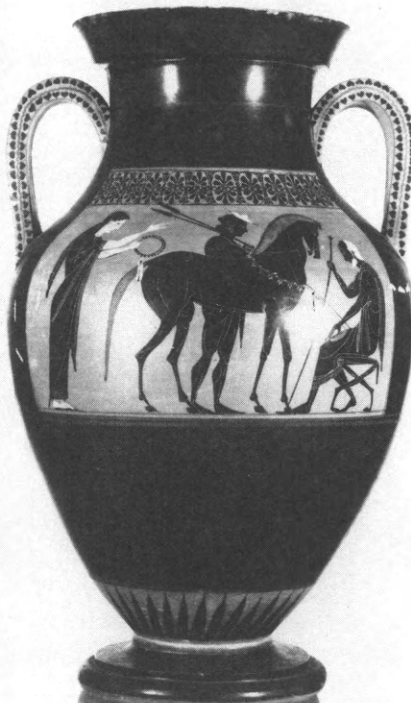
1



2

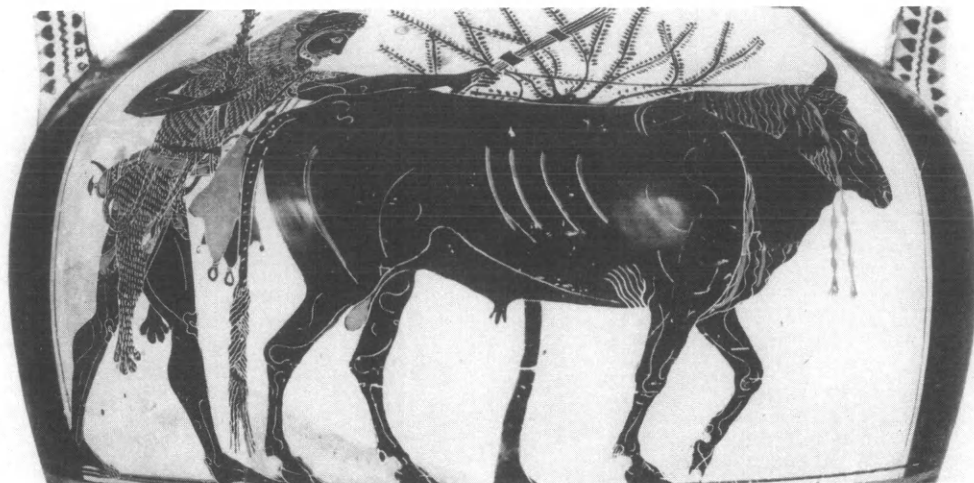


3

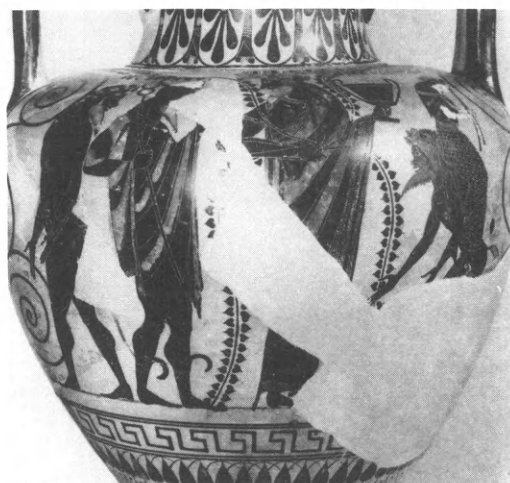


4

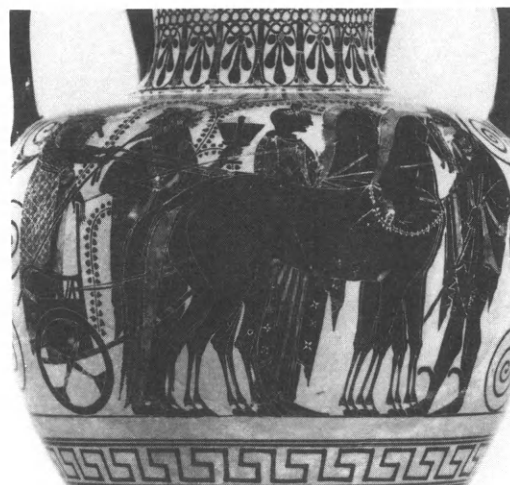
1



2



3



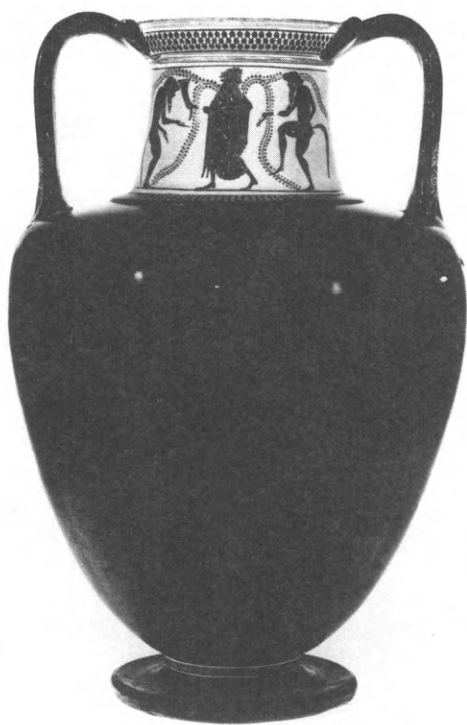
4



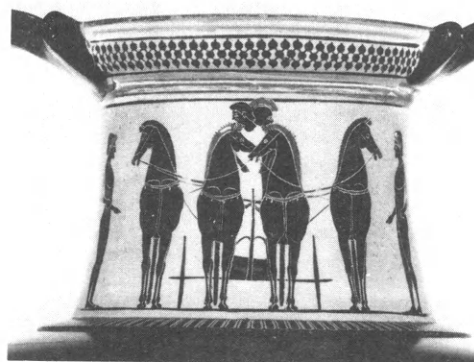
5



1



2



3



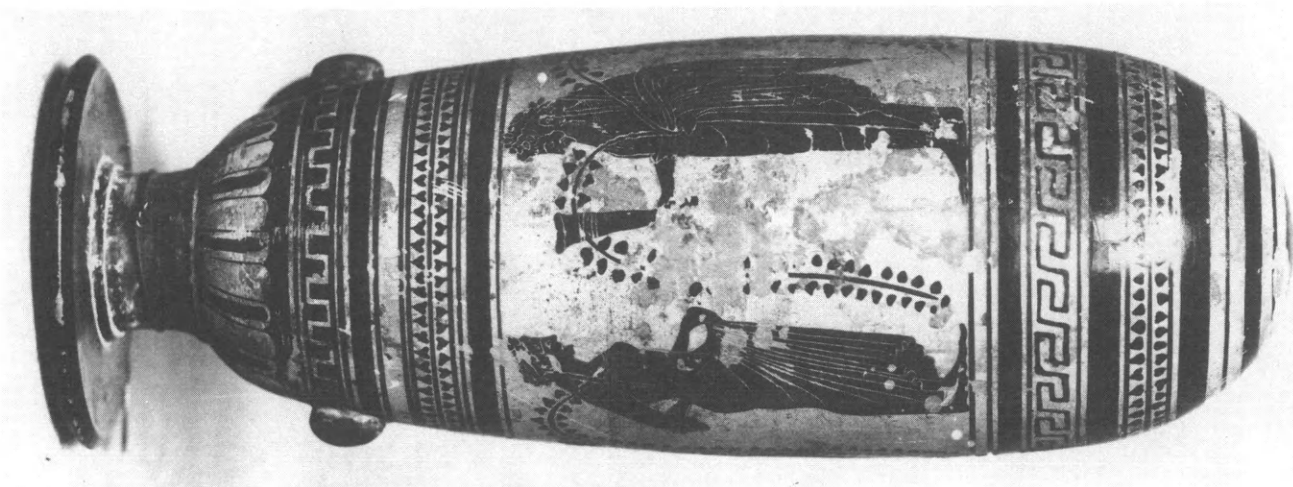
4



3



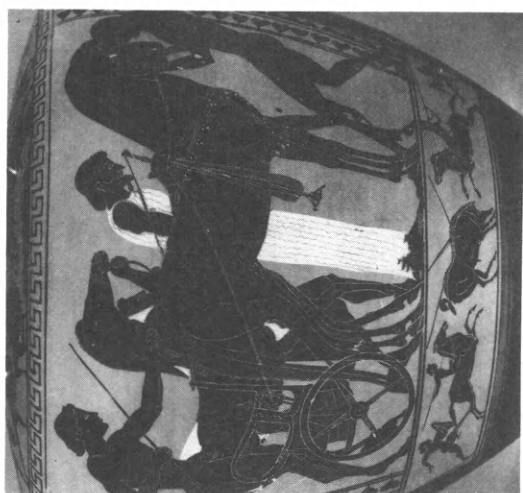
2



1



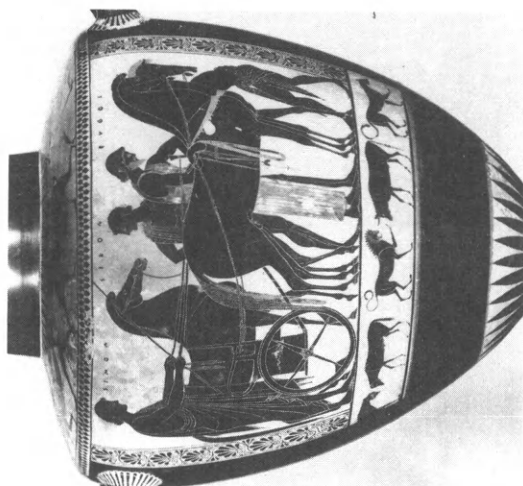
5



3



4



1



2



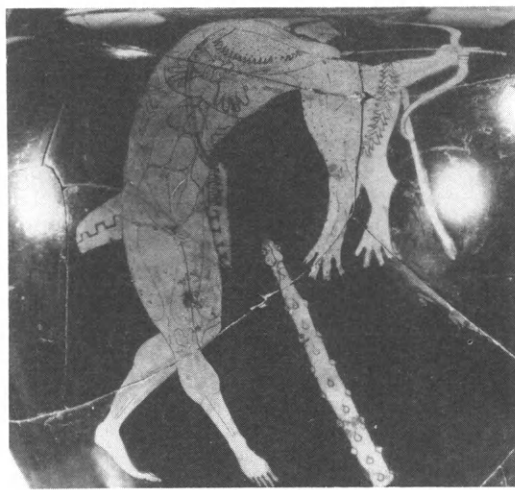
1



2



3



4



5



6



1



2



3



4



5

1



2

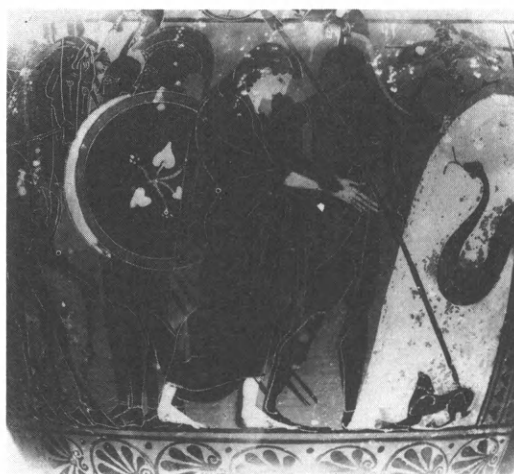




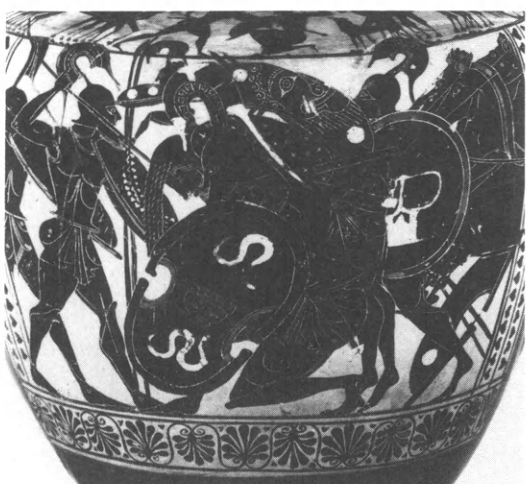
1



2



3



4



5



1



2



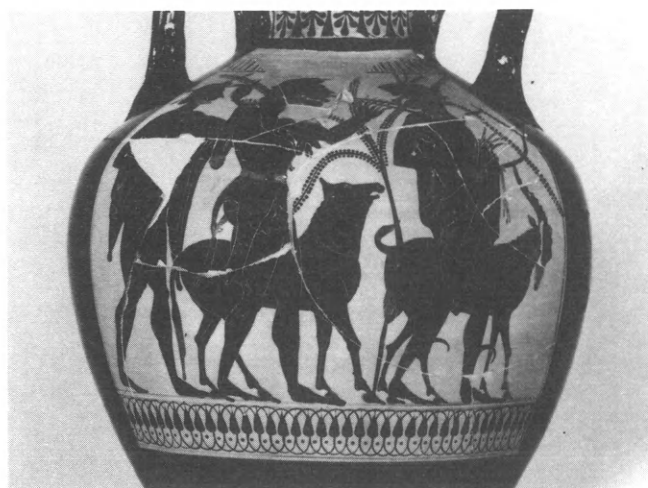
3



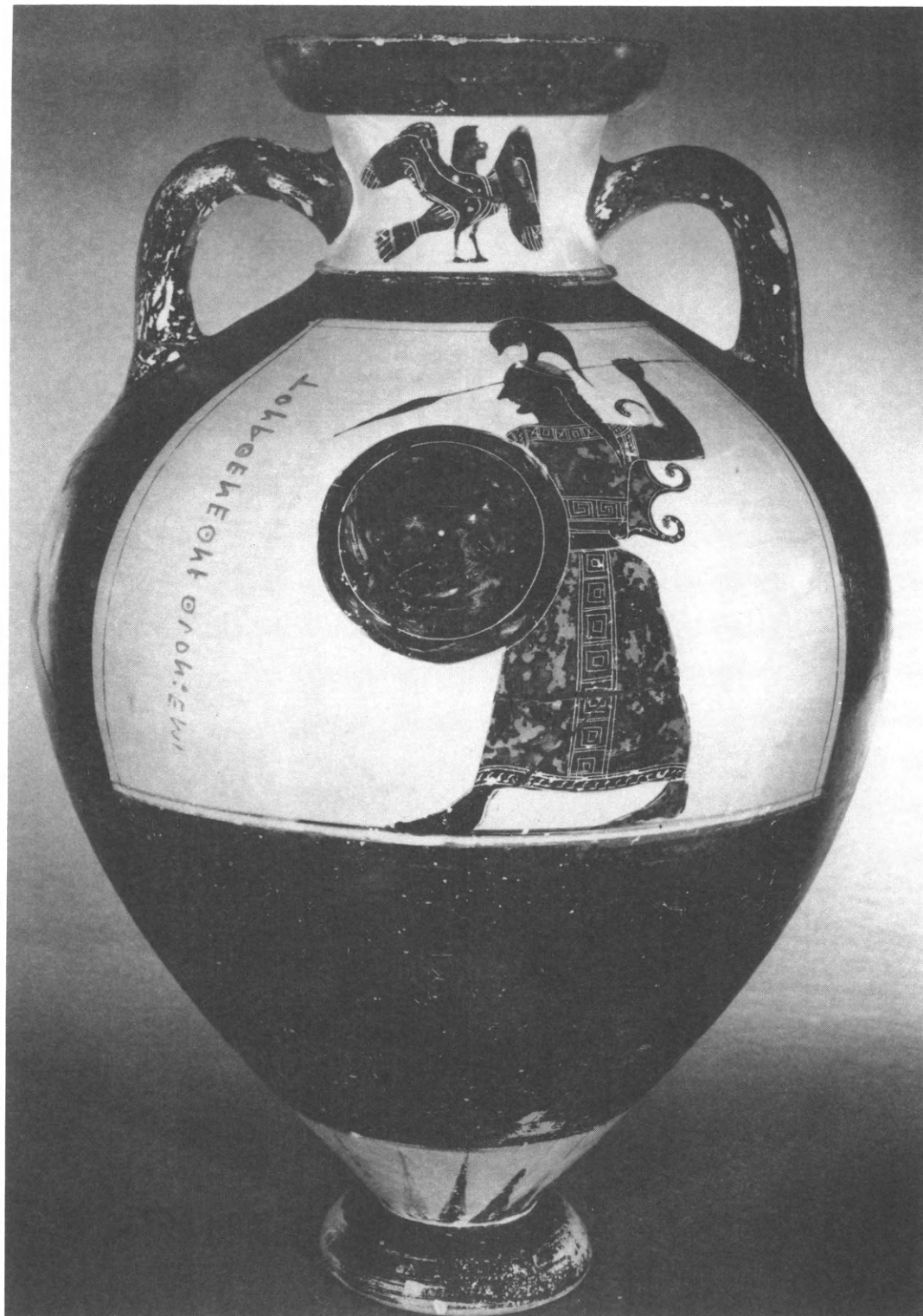
4



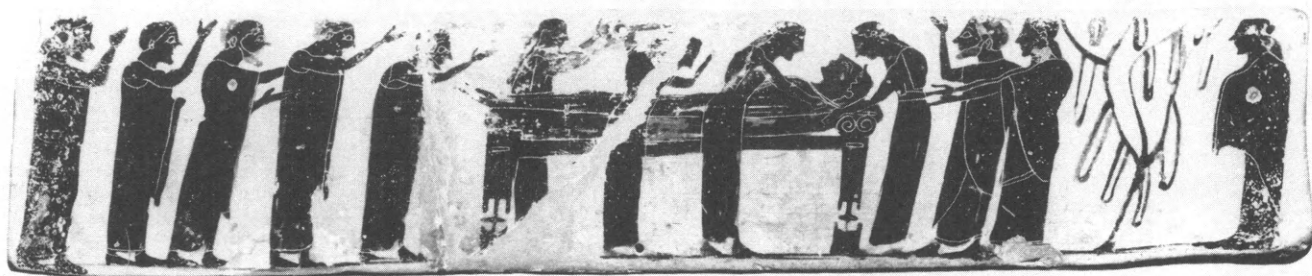
5



6



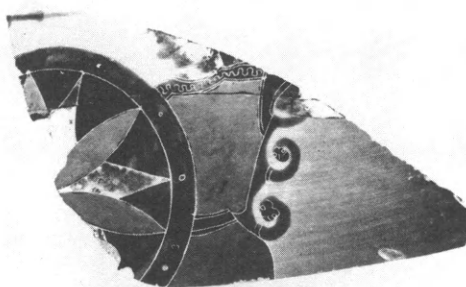




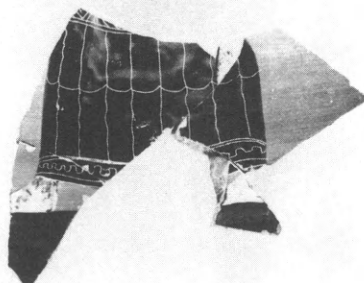
1



2



3



4



1



2



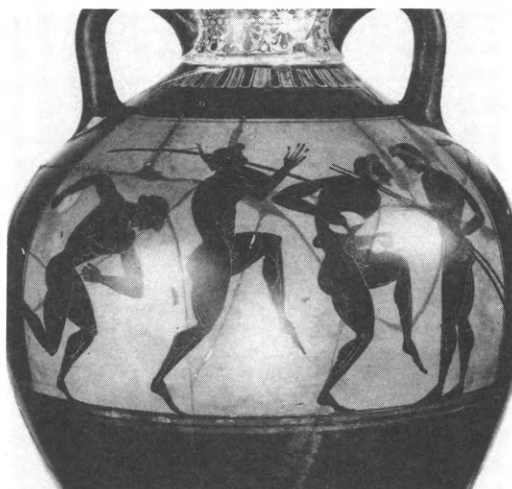
1



2



3



4



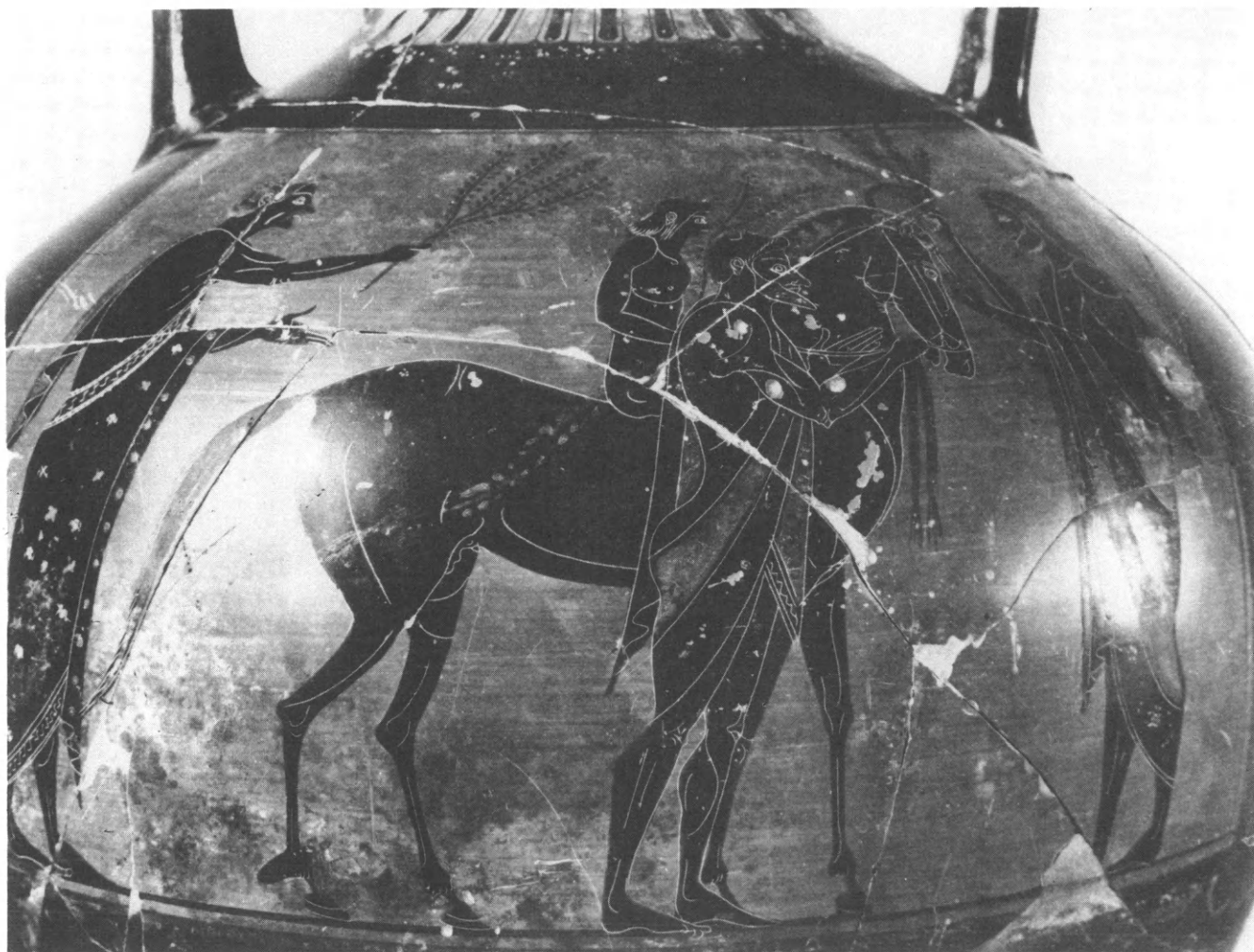
5



1



2



3



1



2



3



4



1



2



3



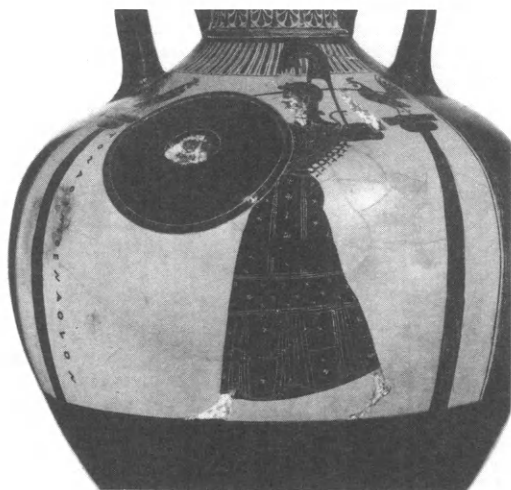
4



5



6



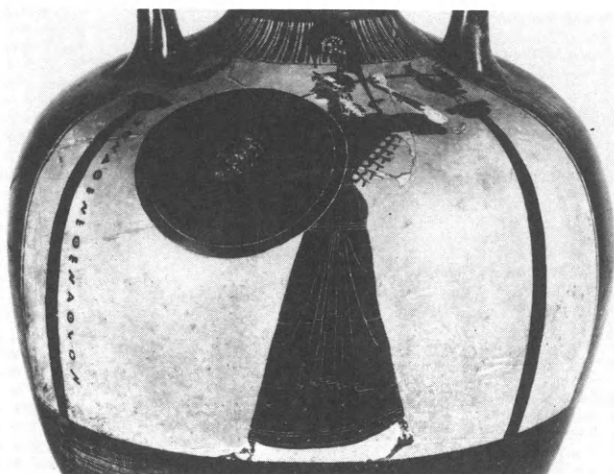
1



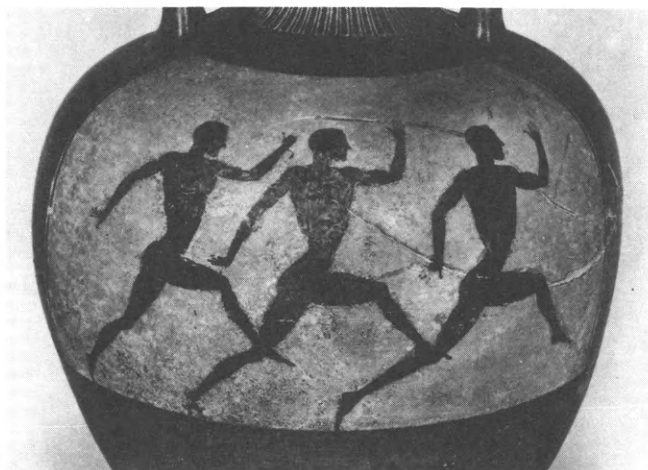
2



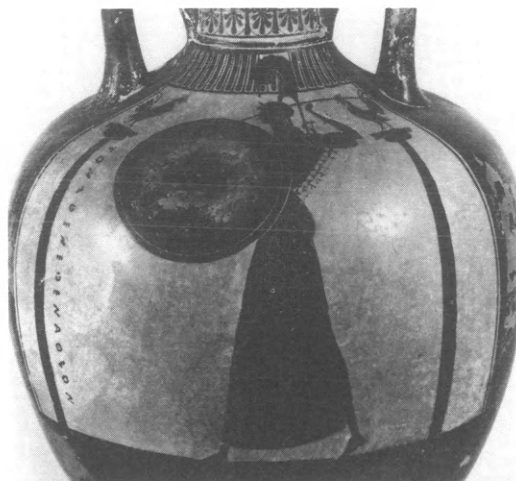
3



4



5



1



2



3



4



5



6

1



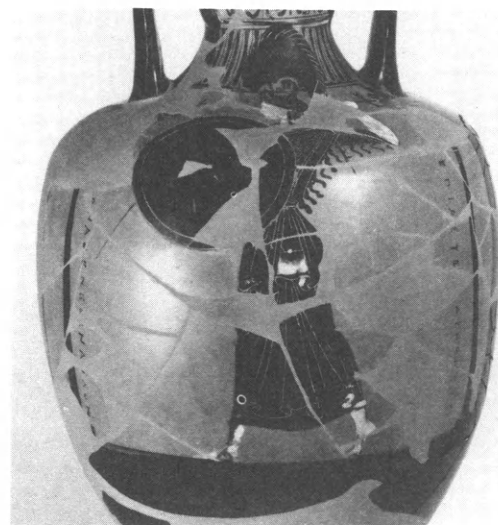
2



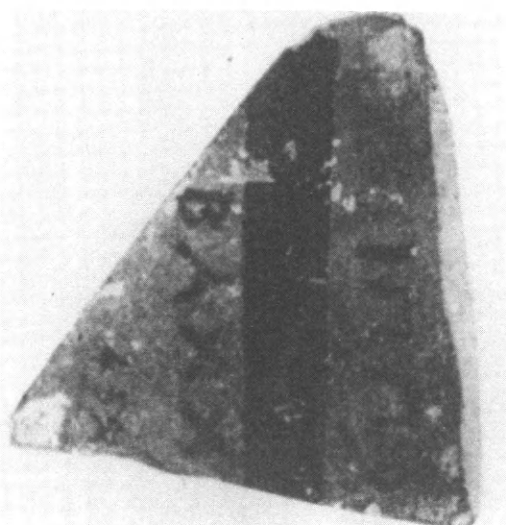
3



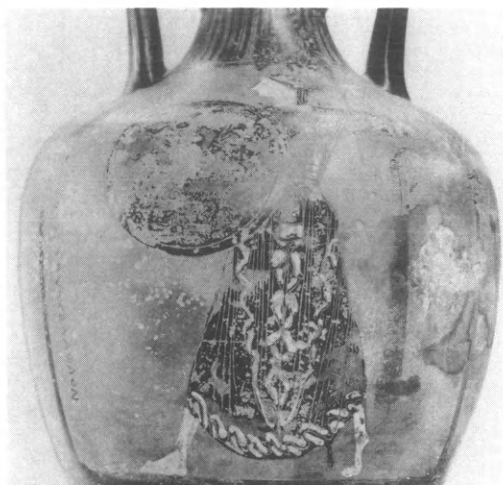
4



5



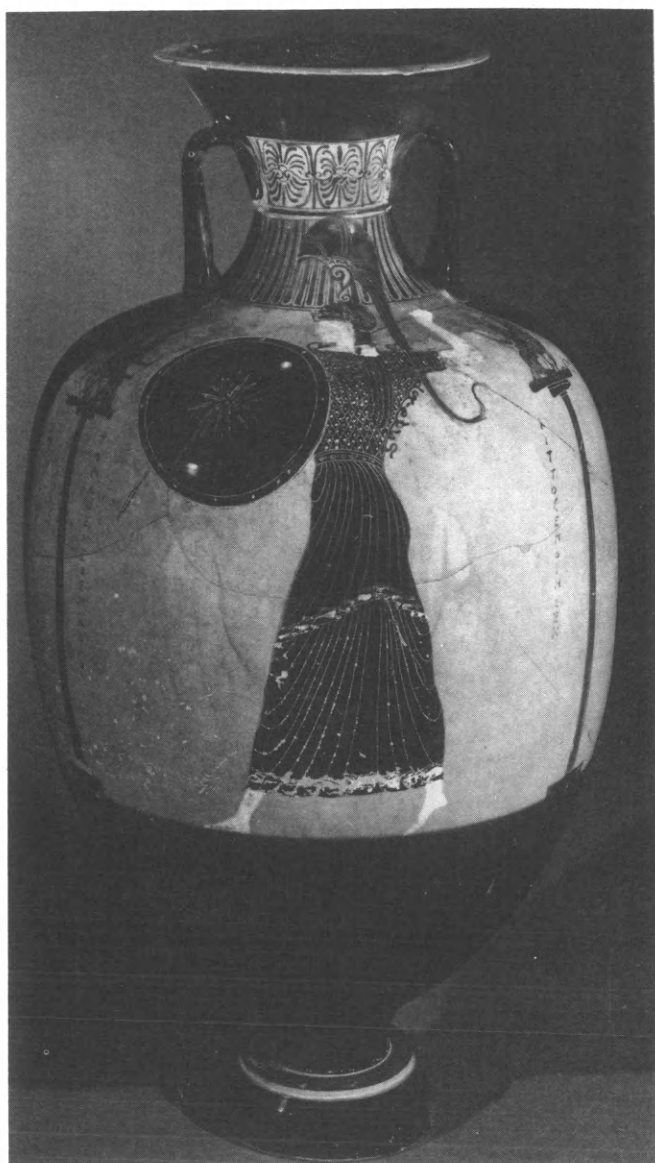
6



1



2



3



4

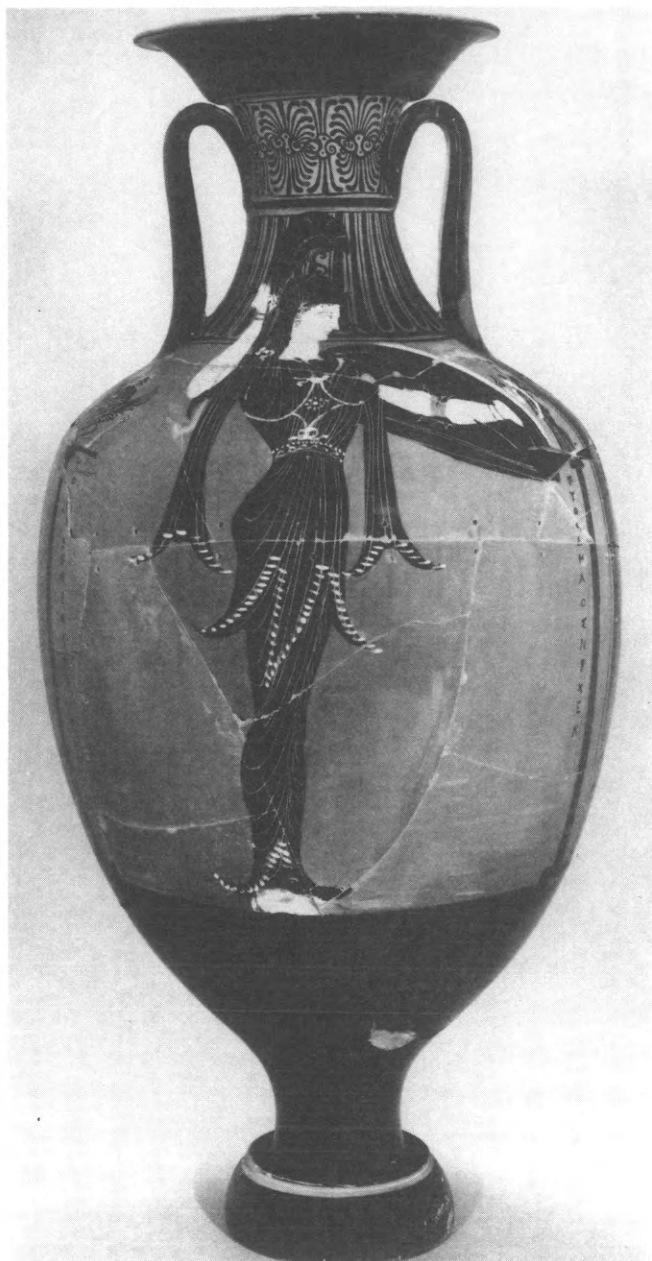




1



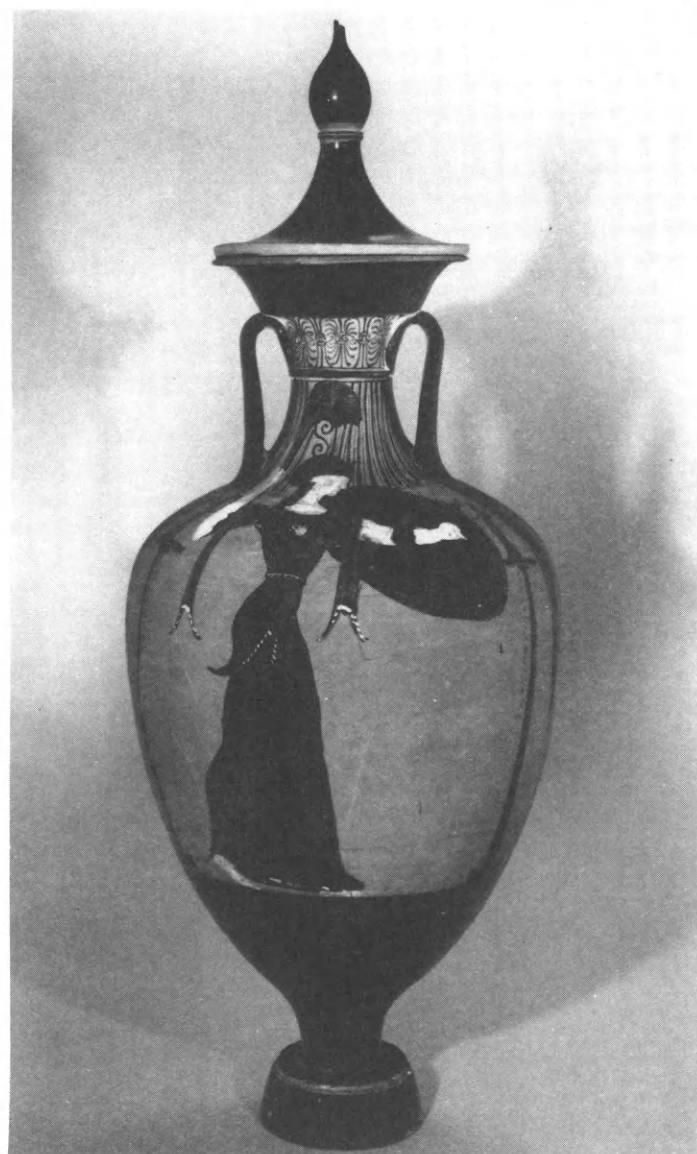
2

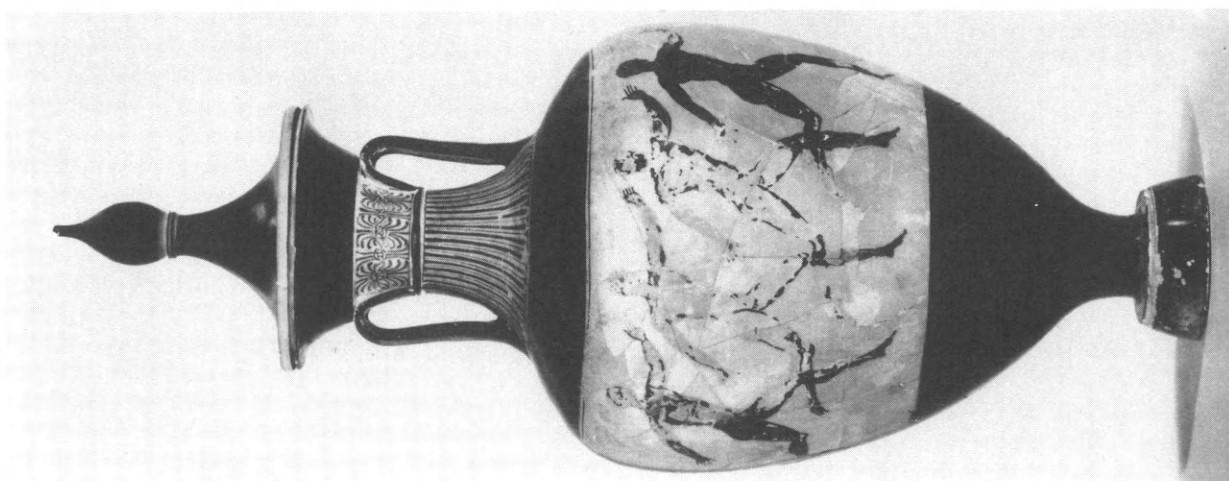


3

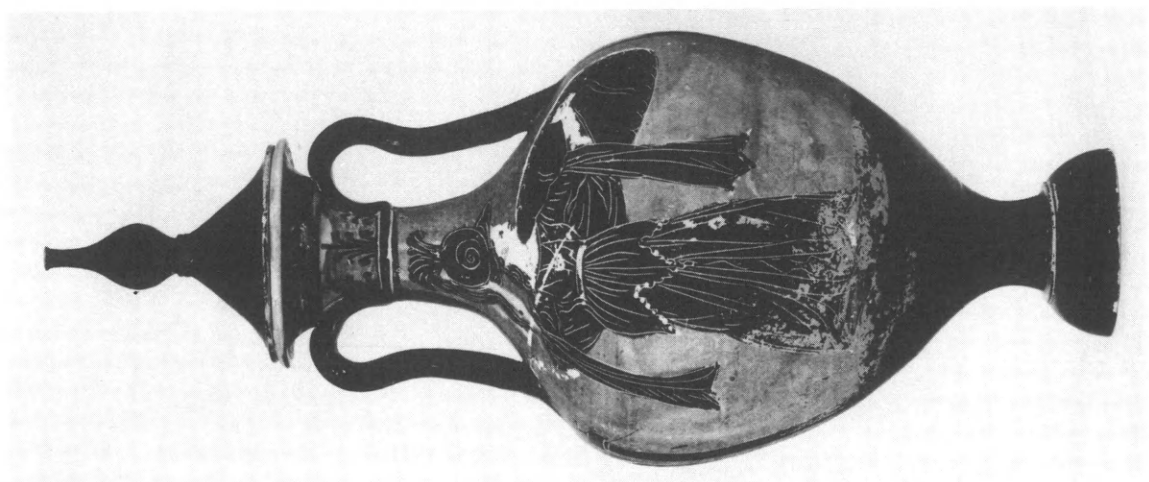


4

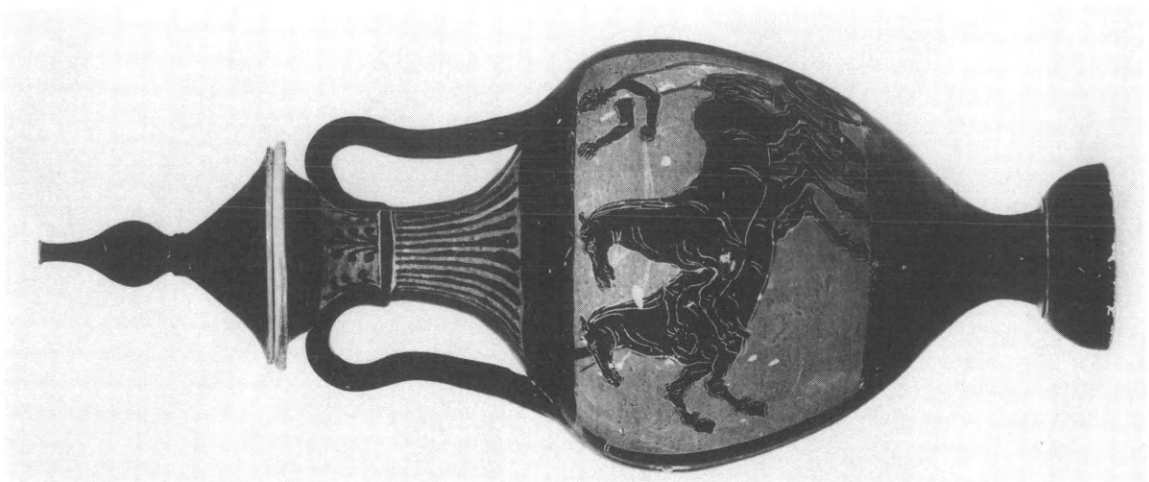




1



2



3

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ J. D. BEAZLEY
Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΥ ΡΥΘΜΟΥ
ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΗΛΕΚΤΡΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗ
ΑΡ. 134 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 1993
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ
«ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ - Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ Ο.Ε.»
ΦΩΤΟΜΑΡΑ 54 ΝΕΟΣ ΚΟΣΜΟΣ
Η ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΕΓΙΝΕ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΜΑΝΤΕΛΟΥ

