ΠΑΝΑΘΗΝΑ·Ι·ΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΤΡΙΑ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 4ου π.Χ. ΑΙ.

© Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Πανεπιστημίου 22, 106 72
τηλ. (01) 3600589, FAX (01) 3606689
ISBN 960-7036-10-7

Κατά τον Κανονισμό των Δημοσιευμάτων της Αρχαιολογικής Εταιρείας οι συγγραφείς ευθύνονται για την ορθότητα των βιβλιογραφικών παραπομπών και την εγκυρότητα των εκδόσεων αρχαίων κειμένων που αναδημοσιεύονται στις εκδόσεις της.

Η έκδοση του βιβλίου αυτού γίνεται κατά το μονοτονικό σύστημα για ανυπέρβλητους τεχνικούς λόγους.

Γενική επιμέλεια έκδοσης: Ελευθερία Κονδυλάκη-Κόντου

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 122

ΠΑΝΟΣ Δ. ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ

ΠΑΝΑΘΗΝΑ·Ι·ΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΤΡΙΑ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 4ου π.Χ. ΑΙ.

ΑΘΗΝΑ 1991

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος XV
Συντομογραφίες XX
Επιλογή βιβλιογραφίας XXII
Εισαγωγή 1

ΜΕΡΟΣ Α΄
Ανασκαφικά δεδομένα και παρουσίαση του υλικού
Το ανασκαφικά δεδομένα και η ερμηνεία τους 7
Η χρονολόγηση της καταστροφής 10
Συσχετισμός ανασκαφικών δεδομένων με ιστορικά 13
Παναθηναϊκοί αμφορείς και Ερέτρια 17
Κατάλογος των αγγείων 20

ΜΕΡΟΣ Β΄
Το σχήμα και η εικονογραφία των αγγείων
Το σχήμα των παναθηναϊκών αμφορέων 55
Παρατηρήσεις στην εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων 62
Οι παραστάσεις 62
Εικονογραφία κύριας πλευράς 63
Η Αθηνά 63
Τα ενδύματα της Αθηνάς 64
Το ιματίδιο και η αρχαϊστική μορφή της Αθηνάς 69
Η Αθηνά στον τύπο του Παλλαδίου 77
Η στροφή της Αθηνάς προς τα δεξιά 79
΄Αλλα εικονογραφικά στοιχεία της Αθηνάς 85

Οι κίονες 95
Οι ακανθωτοί κίονες και οι Νίκες τους 97
Η κόμμωση των Νικών 107
Η δάδα και η ταινία 108
Η Ειρήνη του Κηφισοδότου 110
Οι επιγραφές 112
Η αγωνιστική επιγραφή 112
Οι επιγραφές των επωνύμων αρχόντων 114
Η λοιπή διακόσμηση 119
Τα κοσμήματα των αγγείων 120
Εικονογραφία δευτερεύουσας πλευράς
Οι αθλητικές παραστάσεις 123
Οι παλαιστές 126
Οι παγκρατιαστές 132
Η εισαγωγή των «οξέων ιμάντων» 136
Οι βραβείς 138
Οι έφεδροι 141
Οι Νίκες-βραβείς 146
Οι προσωποποιήσεις 152
Οι ιπτάμενες Νίκες 157
Οι κιονίσκοι της δευτερεύουσας πλευράς 162

ΜΕΡΟΣ Γ΄
Η τεχνοτροπία των αγγείων
Οι αγγειογράφοι των παναθηναϊκών αμφορέων
Τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας τους 173
Ο ζωγράφος των *X1, X2, X3* 174
Ο ζωγράφος των *K2, K4, K5* 187
Ο ζωγράφος των *K1, K6* 199
Ο ζωγράφος του *K3* 210
Παρατηρήσεις στην τεχνική των αγγειογράφων 221
Ομάδες παναθηναϊκών αμφορέων της ίδιας χρονιάς 222
Οι παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του Χαρικλείδη 222
Τεχνοτροπική εξέταση 231
Οι παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη 239
Τεχνοτροπική εξέταση 242

Δραστηριότητα των ζωγράφων των παναθηναϊκών αμφορέων σε χρονιές και άλλων αρχόντων 248
Ο ζωγράφος των *K2, K4, K5* 249
Απόδοση των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας σε γνωστούς ερυθρόμορφους αγγειογράφους 260
Ο ζωγράφος των *X1, X2, X3* = ο ζ. του Pourtalès 262
Ο ζωγράφος των *K2, K4, K5* = ο ζ. του Μαρσύα 268
Σχέση του ζ. του Μαρσύα με τον Ελευσίνιο ζωγράφο 282
Ο ζωγράφος των *K1, K6* = ο ζ. των Αθηνών 12592 286
Ο ζωγράφος του *K3* = ο ζ. της γαμήλιας πομπής 292
Απόδοση στον ζ. της γαμήλιας πομπής και άλλων παναθηναϊκών αμφορέων 296
Επανεξέταση όλων των αγγείων του ζ. της γαμήλιας πομπής 299
Επίμετρο
Τα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων 315
Εξέλιξη του σχήματος των πωμάτων 321
Συμπεράσματα 330
Summary 339
Γενικό Ευρετήριο 347
Ευρετήριο Μουσείων και Συλλογών 349
Ευρετήριο αγγειογράφων και αγγειοπλαστών 355
Προέλευση φωτογραφιών 357
Προέλευση σχεδίων 357

Πρόλογος

Οι εννέα παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια, που αποτελούν τον πυρήνα της εργασίας αυτής, συνιστούν μιαν ιδιαίτερα σημαντική ομάδα στη μακρά σειρά των αγγείων αυτού του τύπου, που μας έχουν σωθεί από την αρχαιότητα. Η μεγάλη τους σημασία έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα σύνολο εννέα μεγάλου μεγέθους και πρώτης ποιότητας αττικών αγγείων, που ως γνωστόν, είναι απολύτως χρονολογημένα με την αναγραφή του ονόματος του επώνυμου άρχοντα των Αθηνών της χρονιάς που κατασκευάστηκαν. Απ' αυτά τα τρία φέρουν το όνομα του άρχοντα Χαρικλείδη, δηλαδή χρονολογούνται στο έτος 363/2 και τα υπόλοιπα έξι το όνομα του άρχοντα Καλλιμήδη και χρονολογούνται στο 360/59.

Η τύχη βοήθησε ώστε τα αγγεία να σωθούν σε πολύ καλή κατάσταση· είναι μεν συγκολλημένα από πάρα πολλά όστρακα, αλλά είναι ολόκληρα και δίνουν τη δυνατότητα να μελετήσουμε όλα τα χαρακτηριστικά τους στοιχεία (σχήμα, εικονογραφία, τεχνοτροπία κ.ά.) και να συμπληρώσουμε τις γνώσεις μας για το είδος αυτών των αγγείων, μιας περιόδου μάλιστα από την οποία μας έλειπαν μέχρι τώρα τα σχετικά παραδείγματα.

Η εργασία αρθρώνεται σε τρία μέρη: στο πρώτο μέρος γίνεται διαπραγμάτευση των ανασκαφικών δεδομένων και αναλυτική παρουσίαση των εννέα παναθηναϊκών αμφορέων. Στο δεύτερο μέρος εξετάζεται το σχήμα των παναθηναϊκών αμφορέων και γίνεται η απόδοσή τους σε χέρια αγγειοπλαστών. Ακολούθως αναλύονται τα στοιχεία της εικονογραφίας. Η εμφάνιση στα αγγεία αυτά εντελώς νέων μορφών δίνει αφορμή να εξεταστούν ποικίλα φαινόμενα της αρχαίας ελληνικής τέχνης την εποχή αυτή και γίνεται προσπάθεια να ενταχθούν στο ιστορικό τους πλαίσιο. Ακόμη, στο κεφάλαιο αυτό ανιχνεύονται νέα στοιχεία σχετικά με τις προόδους της μεγάλης ζωγρα-

φικής και γλυπτικής που σημειώθηκαν στο β΄ τέταρτο του 4ου αι., σε μιαν εποχή δηλαδή που έδρασαν μεγάλοι καλλιτέχνες και σφράγισαν με τις δημιουργίες τους όλο τον αιώνα.

Στο τρίτο μέρος ακολουθεί η τεχνοτροπική εξέταση των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια. Αρχικά γίνεται διάκριση των ζωγράφων τους με την επισήμανση των χαρακτηριστικών της τεχνοτροπίας καθενός. Κατόπιν συγκεντρώνονται όλα τα γνωστά παναθηναϊκά αγγεία που ανήκουν στις ίδιες χρονιές με τους δικούς μας αμφορείς, δημιουργούνται στυλιστικές ομάδες και διερευνάται ο τρόπος εργασίας από διαφορετικούς αγγειογράφους ταυτόχρονα και μέσα στο ίδιο εργαστήριο. Στη συνέχεια γίνεται προσπάθεια απόδοσης άλλων παναθηναϊκών αμφορέων, από προγενέστερες ή μεταγενέστερες χρονιές, στους αγγειογράφους των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια. Αποτέλεσμα των αποδόσεων αυτών είναι η δυνατότητα να παρακολουθηθεί η καλλιτεχνική πορεία δύο αγγειογράφων μέσα σε απολύτως χρονολογημένο διάστημα είκοσι και τριανταπέντε ετών αντίστοιχα.

Το τελευταίο κεφάλαιο αναφέρεται στην ταύτιση των αγγειογράφων των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια με ήδη γνωστούς αγγειογράφους των ερυθρόμορφων αγγείων Κερτς, καθώς και στην απόδοση σ' αυτούς και νέων ερυθρόμορφων αγγείων. Απόρροια αυτών των ταυτίσεων και απρδόσεων είναι η δυνατότητα γνωριμίας με ένα πολύ μεγάλο μέρος του έργου μερικών από τους πιο σπουδαίους αγγειογράφους του 4ου αι. Κι ακόμα, έγινε δυνατό να αναχρονολογηθούν με νέα, ασφαλέστερα δεδομένα, μερικά από τα σημαντικότερα αγγεία της ύστερης κλασικής περιόδου.

Τέλος σε επίμετρο παρουσιάζονται τα πώματα των αγγείων από την Ερέτρια και συζητιούνται μερικά προβλήματα που σχετίζονται με τη μορφολογική εξέλιξή τους σε όλη τη σειρά των παναθηναϊκών αμφορέων, καθώς και με τη διαδικασία κατασκευής τους.

Η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής δεν θα ήταν δυνατή χωρίς τη βοήθεια και τη συμπαράσταση πάρα πολλών, στους οποίους αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω θερμές ευχαριστίες: αρχικά στον καθηγητή Βασίλη Λαμπρινουδάκη, που η διδασκαλία του στα θρανία αλλά και στις ανασκαφές αποτέλεσε την αφορμή και το πιο σημαντικό εφόδιο στην ενασχόλησή μου με τον αρχαίο κόσμο.

Ακόμη, πολλά οφείλω στην κατοπινή μας συνεργασία μέσα και έξω από το Πανεπιστήμιο και στις μακρές συζητήσεις που κάναμε και για την εργασία αυτή αλλά και για γενικότερα θέματα.

Επίσης, στον καθηγητή Πέτρο Θέμελη, που μου παραχώρησε γενναιόδωρα ένα σπουδαίο υλικό, το οποίο σημειωτέον, ενδιέφερε και τον ίδιο. Για τη χέιρονομία του αυτή αλλά και για το συνεχές ενδιαφέρον και τη βοήθειά του σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας, για τις πολλές σχετικές συζητήσεις που είχαμε μαζί, καθώς και για όσα μου πρόσφερε σε όλη τη διάρκεια της πολύχρονης συνεργασίας μας, τον ευχαριστώ.

Η εργασία αυτή οφείλει πολλά —θα έλεγα τα περισσότερα, αν δεν σκόνταφτα στη μετριοφροσύνη του— στον καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο, ο οποίος υπήρξε συμπαραστάτης και οδηγός μου από την πρώτη ως την τελευταία μέρα της μελέτης κι από την πρώτη ως την τελευταία λέξη του κειμένου. Από συζητήσεις μαζί του προήλθαν πολλές από τις ιδέες που αναπτύσσονται εδώ. Η βοήθειά του με άπειρες παρατηρήσεις, συχνές μεθοδολογικές οδηγίες, νέες βιβλιογραφικές παραπομπές και, τέλος, με πολλές γλωσσικές διορθώσεις υπήρξε καθοριστική.

Σημαντικότατη από κάθε πλευρά υπήρξε και η βοήθεια της επίκουρης καθηγήτριας Ελευθερίας Σερμπέτη-Παπουτσάκη, που παρακολούθησε με μεγάλο ενδιαφέρον την πορεία της εργασίας αυτής σε όλες της τις φάσεις και βοήθησε ποικιλοτρόπως με συχνή ανταλλαγή απόψεων και εύστοχες παρατηρήσεις.

Την λέκτορα Άννα Λαιμού, που ήταν μέλος της πενταμελούς εξεταστικής επιτροπής κατά την κρίση της εργασίας αυτής ως διδακτορικής διατριβής στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, ευχαριστώ επίσης θερμά για τις πολλές υποδείξεις και τις σημαντικές παρατηρήσεις της.

Αισθάνομαι ακόμα την ανάγκη να ευχαριστήσω το Πανεπιστήμιο Αθηνών και τον τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης για την διετή εκπαιδευτική άδεια που μου παραχώρησαν, καθώς και τους φίλους και συναδέλφους στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο του Würzburg, για τη φιλοξενία και την κάθε είδους βοήθειά τους. Υπήρξα τυχερός που μπόρεσα να μελετήσω τα σχετικά με την εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων στο Würzburg, στη «Μέκ-

κα» της εικονογραφίας και που συζήτησα τα σχετικά προβλήματα με τις E. Simon, H. Froning, A. Kossatz-Deissman, καθώς και με όλους τους εκεί συναδέλφους.

Χρήσιμες συζητήσεις σχετικές με την εργασία είχα κατά καιρούς και με τους Γ. Αλευρά, Ε. και G. Berger, N. Γιαλούρη, A.W. Johnston, N. Κούρου, Α. Ματθαίου, Χ. Μπουλώτη, Ε. Μπουρνιά, G. Neumann, Λ. Παλαιοκρασσά, O. Picard, Σ. Ραυτοπούλου, A. Shapiro και K. Schefold.

Για άδεια μελέτης υλικού, για βοήθεια σε μουσεία και για αποστολή φωτογραφιών, ευχαριστίες οφείλω στους Ο. Αλεξανδρή, Η. Ζερβουδάκη, Ρ. Κολώνια, Λ. Αυγερινού, Ε. Μωράτη, Μ. Μαμουζέλου, Π. Καλλιγά, I. Metzger, P. Ducrey, Θ. Καράγιωργα, Κ. Πρέκα, Μ. Σιγανίδου, Ι. Βοκοτοπούλου, Κ. Σισμανίδη, U. Knigge, J. Frel, Α. Χαριτωνίδου, Ε. Τουλούπα, Κ. Τσάκο, Α. Μάντη, Χ. Βλασσοπούλου, Ν. Λαζαρίδου, Α. Kaufmann-Σαμαρά, M. Moore, J. Diamant, P.E. Arias, F. Berti, D.J.R. Williams, Y. El Ghiriany, Br. Attiyah El-Jeteily, U. Kästner, H. Cahn, H. Gropengiesser, F.W. Hamdorf, I. Saverkina, V. Suslov, J.Ch. Balty, M. True, L. Dulisse, D. Mitten και K. Otavsky.

Για κάθε είδους βοήθεια ευχαριστώ και τους J. Binder, R. Brandt, T.H. Carpenter, J. Christiansen, N. Eschbach, M. Kreeb, Χ. Κριτζά, D. Kurtz, A. Lebel, R. Lindner, Ο. Παλαγγιά, O. Paoletti, Ρ. Πέππα-Παπαϊωάννου, Μ. Πιπιλή, M. Wallace και C. Weiss. Επίσης ευχαριστώ το προσωπικό των βιβλιοθηκών του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου, της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής, της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών σπουδών και της Αρχαιολογικής Εταιρείας.

Τα σχέδια των αγγείων έγιναν από την Ε. Λεμπιδάκη και τη Θ. Κακαρούγκα, ενώ οι φωτογραφίες από τον Β. Σταματόπουλο. Η γλωσσική επιμέλεια στη δακτυλόγραφη μορφή της διατριβής οφείλεται στη Μ. Γιόση, η μετάφραση της αγγλικής περίληψης στη J. Binder και η μακέτα του εξωφύλλου στη Λ. Χαδιώ. Όλους τους ευχαριστώ θερμά.

Προς το Διοικητικό Συμβούλιο της Αρχαιολογικής Εταιρείας και τον γενικό γραμματέα της Βασίλειο Πετράκο, που δέχθηκε να συμπεριληφθεί η μελέτη στη σειρά των δημοσιευμάτων της Εταιρείας, εκφράζω θερμότατες ευχαριστίες.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την Ελευθερία Κονδυλάκη, επιμελήτρια δημοσιευμάτων της Αρχαιολογικής Εταιρείας, όχι μόνο για τη συνολική της προσφορά σε όλη τη διαδικασία της έκδοσης αλλά και για το ιδιαίτερο προσωπικό της ενδιαφέρον σε κάθε επίπεδο· η τελική εμφάνιση του βιβλίου νομίζω ότι δικαιώνει όλες της τις προσπάθειες.

Τέλος, η εργασία αυτή, εκτός από τους γονείς μου, οφείλει πολλά στη συντροφική αγάπη, την αδιάκοπη βοήθεια και τη συνεχή συμπαράσταση, επιστημονική και ηθική, της Έφης Μπαζιωτοπούλου.

Συντομογραφίες

Εκτός απο τις καθιερωμένες συντομογραφίες, που δίνονται στην Archäologische Bibliographie (τελευταία στο τεύχος 1986) και στον Archäologischer Anzeiger (τελευταία στο τεύχος 1985, 757 κ.ε.), χρησιμοποιούνται εδώ και οι ακόλουθες:

BEAZLEY, *Pan.*	J.D. BEAZLEY, Panathenaica, *AJA* 47, 1943, 441 κ.ε.
BEAZLEY, *Dev.*	J.D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure*[2] (1986).
BOARDMAN, *ABFH*	J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases. A Handbook* (1974).
BRANDT	J.R. BRANDT, Panathenaic Prize Amphorae from the Sixth Century b.C., *ActaAArtHist* 8, 1978, 1 κ.ε.
BRAUCHITSCH	G. VON BRAUCHITSCH, *Die Panathenäischen Preisamphoren* (1910).
DOW	S. DOW, Panathenaic Amphorae from the Hellenistic Period, *Hesperia* 5, 1936, 50 κ.ε.
EDWARDS	G.R. EDWARDS, Panathenaics of Hellenistic and Roman Times, *Hesperia* 26, 1957, 320 κ.ε.
ESCHBACH	N. ESCHBACH, *Statuen auf Panathenäischen Preisamphoren des 4. Jhs. v. Chr.* (1986).
ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη*	Π. ΘΕΜΕΛΗΣ, Ερέτρια - Παναθηναϊκοί αμφορείς. Σχέσεις με πλαστική, *ΣΤΗΛΗ. Τόμος εις μνήμην Ν. Κοντολέοντος* (1980) 265 κ.ε.
FREL	J. FREL, Panathenäische Preisamphoren. *Kerameikos*-Heft 2 (1973).
GARDINER, *Sports*	E.N. GARDINER, *Greek Athletics, Sports and Festivals* (1910).
GARDINER, *Athletics*	E.N. GARDINER, *Athletics of the Ancient World* (1930).

HARRISON, *Agora* XI	E. HARRISON, Archaic and Archaistic Sculpture. *Agora* XI (1965).
JÜTHNER, *Leibesübungen*	J. JÜTHNER, Die athletischen Leibesübungen der Griechen I-II, *SBWien* 249, 1-2 (1965-1968).
JÜTHNER, *Pale*	*RE* 18, 3 (1949) 82 κ.ε. s.v. *Pale.*
ΚΑΡΟΥΖΟΥ	Σ. ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗ-ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Τεχνολογικός καθορισμός του εκ του Ολυμπιείου Παναθηναϊκού αμφορέως, *ΑΕ* 1948/9, 10 κ.ε.
Kabirion IV	K. BRAUN - TH. E. HAEVERNICK, *Das Kabirenheiligtum bei Theben IV: Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben* (1981).
LIMC, Athena	*LIMC* II (1984) 955 κ.ε. s.v. *Athena* (P. DEMARGNE).
METZGER, *Repr.*	H. METZGER, *Les Représentations dans la céramique attique du IVe siècle* (1951).
MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII	M.B. MOORE - M.Z.P. PHILIPPIDES, Attic Black-Figured Pottery. *Agora* XXIII (1986).
Olynthus V, XIII	D.M. ROBINSON, *Excavations at Olynthus* V (1933) και XIII (1950).
PATRUCCO	R. PATRUCCO, *Lo Sport nella Grecia Antica* (1972).
POLIAKOFF	M. POLIAKOFF, *Combat Sports in the ancient World* (1987).
SCHEFOLD, *KV*	K. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen* (1930).
SCHEFOLD, *Untersuchungen*	K. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (1934).
SCHMIDT, *AKGR*	E. SCHMIDT, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rome* (1922).
SMETS	A. SMETS, Groupes chronologiques des amphores Panathénaïques inscrites, *AntCl* 5, 1936, 87 κ.ε.
SÜSSEROTT	H.K. SÜSSEROTT, *Griechische Plastik des 4. Jhs.v.Chr.* (1938, ανατ. 1968).
ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός*	M. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Ο Λυδός και το έργο του* (1976).
ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Παν.*	M. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, Παναθηναϊκά, *ΑΔ* 29, 1974, Μελ. 142 κ.ε.

ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα*	Μ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα της Μελανόμορφης Αττικής Κεραμικής* (1981).
WEBSTER, *Potter and Patron*	T.B.L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens* (1972).

Η συντομογραφία ΕΑΜ δηλώνει το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Όλες οι χρονολογίες είναι προ Χριστού, εκτός αν δηλώνεται το αντίθετο.

Επιλογή βιβλιογραφίας

Εδώ παρατίθενται τα σημαντικότερα βιβλία και άρθρα για τους παναθηναϊκούς αμφορείς, πλην φυσικά όσων αναφέρονται στις συντομογραφίες:

E.N. GARDINER, Panathenaic Amphorae, *JHS* 32, 1912, 179 κ.ε.

Ν.Μ. ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ, Ελληνιστικοί Παναθηναϊκοί αμφορείς του Μουσείου Μυκόνου, *AE* 1937, 576 κ.ε.

G. BECATTI, Revisioni critiche, anfore panatenaiche e stile arcaistico, *RendPondAcc* 17, 1940/1, 85 κ.ε.

K. PETERS, *Studien zu den Panathenäischen Preisamphoren* (1942).

K. PETERS, Zwei Panathenäischen Preisamphoren des Aristophanes, *JdI* 57, 1942, 143 κ.ε.

L. ZIEHEN, *RE* 18, 3 (1949) 458 κ.ε. s.v. *Panathenaia.*

J.A. DAVISON, Notes on the Panathenaia, *JHS* 78, 1958, 23 κ.ε. και Addenda, *JHS* 82, 1962, 141 κ.ε.

D.A. AMYX, The Attic Stelai: Part III, *Hesperia* 27, 1958, 178 κ.ε.

J.H.C. KERN, Panathenäische Preisamphoren in Leiden, *OudhMeded* 44, 1963, 48 κ.ε.

F.G. LO PORTO, Tombe di Atleti Tarantini, *AttiMGrecia* 8, 1967, 31 κ.ε.

J. FREL, Arx Atheniensium: Panathenaica, *AAA* 2, 1969, 377 κ.ε.

J. FREL, Quelques noms d'archontes sur les amphores panathénaïques, *RA* 1972, 285 κ.ε.

M. LUNI, Storia della Istituzione Ginnasiale e dell'Attività Atletica in Cirenaica, *QuadALibia* 8, 1976, 259 κ.ε.

M.A. VOS, Some Notes on Panathenaic Amphoras, *OudhMeded* 62, 1981, 33 κ.ε.

J. CHRISTIANSEN, En graesk sportspokal, *MeddelelsGlyptKob* 37, 1981, 28 κε. (στα δανικά με αγγλική περίληψη).

J. CHRISTIANSEN, Did the Kleophon-painter make Panathenaics? *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium (Amsterdam 1984)* 144 κ.ε.

Επίσης μεμονωμένες δημοσιεύσεις παναθηναϊκών αμφορέων υπάρχουν στα ακόλουθα άρθρα:

E. VANDERPOOL, *Hesperia* 15, 1946, 120 κ.ε.

L. TALCOT-B. PHILIPPAKI, Small Objects from the Pnyx. *Hesperia,* Suppl. 10 (1956) 12 κ.ε.

O. BRONEER, *Hesperia* 27, 1958, 30 κ.ε.

H.A. THOMPSON, *Hesperia* 29, 1960, 366 κ.ε.

P. HELLSTRÖM, *Labraunda* II, 1, Pottery of Classical and Later Date, Terracottas, Lamps and Glass (1965) 7 κ.ε.

N. ΜΕΤΑΞΑ-ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, *ΑΔ* 25, 1970, Μελ. 97 κ.ε.

N. METAXA-J. FREL, *AAA* 5, 1972, 245 κ.ε.

J. FREL, W. HÖPFNER, Pompeion. *Kerameikos* IX (1976) 238 κ.ε.

A. STENICO, *Studies in Honor of A.D. Trendall* (1979) 177 κ.ε.

D.v. BOTHMER, *Wealth of the Ancient World: The N.B. Hunt and W.H. Hunt Collections* (1983) 66 κ.ε.

Εισαγωγή

Ο όρος «παναθηναϊκὸς ἀμφορεὺς» αναφέρεται δύο μόνο φορές στην αρχαία ελληνική γραμματεία: την πρώτη στην επιγραφή των Δημιοπράτων, με την καταγραφή πιθανότατα της περιουσίας του Αλκιβιάδη (*IG* I^3 422, 18-21 και 41-60), που χρονολογείται στο 414/3. Τη δεύτερη, στον Αθήναιο (*Δειπνοσοφισταί* 5.199D-E), σχετικά με δεκαέξι ασημένιους αμφορείς παναθηναϊκού (;) σχήματος, που επιδείχθηκαν μαζί με άλλα πλούτη, στην πομπή του Πτολεμαίου Β΄ του Φιλάδελφου, γύρω στο 280 στην Αλεξάνδρεια. Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει ότι οι παναθηναϊκοί αμφορείς αναφέρονται σπανιότερα από άλλα αγγεία. Σε αρκετές άλλες περιπτώσεις υποδηλώνονται με γενικότερους όρους, όπως «παναθηναϊκόν» (αγγείον), «ἀμφορεύς», ακόμη και «ὑδρία», «κέραμος» ή «ἀγγεῖον». Από τον Πίνδαρο (*Νεμ.* 10, 65-7) πληροφορούμαστε ότι οι παναθηναϊκοί αμφορείς ήταν αγγεία που είχαν πλούσια γραπτή διακόσμηση: ... *γαῖα δὲ καυθεῖσα πυρὶ καρπὸς ἐλαίας ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐάνορα λαὸν ἐν ἀγγέων ἔρκεσιν παμποικίλοις.*

Η ιδιαιτερότητα των παναθηναϊκών αμφορέων έγκειται στο γεγονός ότι ήταν αγγεία δημόσια (κρατικά) και την ευθύνη της κατασκευής και απονομής τους την είχαν τα αρμόδια όργανα της αθηναϊκής πολιτείας. Έτσι, από τον Αριστοτέλη (*Ἀθ. Πολ.* 60), μαθαίνουμε ότι οι αθλοθέτες εκτός από τις άλλες, σχετικές με τα Παναθήναια, αρμοδιότητές τους *καὶ τὸν πέπλον ποιοῦνται καὶ τοὺς ἀμφορεῖς ποιοῦνται μετὰ τῆς βουλῆς καὶ τὸ ἔλαιον τοῖς ἀθληταῖς ἀποδιδόασι.* Αρκετές ενδείξεις μας πείθουν ότι την παραγγελία για την κατασκευή των παναθηναϊκών αμφορέων για κάθε παναθηναϊκή γιορτή, την έδινε η πόλη σε ένα συγκεκριμένο κεραμεικό εργαστήριο, που το επέλεγε μετά από δημόσιο διαγωνισμό. Φαίνεται μάλιστα πως τα διάφορα εργαστήρια συμμετείχαν στο διαγωνισμό αυτόν με «παραδείγματα», πρότυπα δηλαδή αγγεία, που έφεραν και τα ονό-

ματα των ιδιοκτητών των εργαστηρίων· *ἔκρινε δέ ποτε καὶ τὰ παραδείγματα καὶ τὸν πέπλον ἡ βουλή, νῦν δὲ τὸ δικαστήριον τὸ λαχόν· ἐδόκουν γὰρ οὗτοι καταχαρίζεσθαι τὴν κρίσιν* (Ἀριστοτέλους, *Ἀθ. Πολ.* 49).

Επίσης, αρκετές πληροφορίες γιά τα ίδια τα αγγεία μπορούμε να αντλήσουμε από το περιεχόμενό τους, το παναθηναϊκό λάδι και από τη διαδικασία της συλλογής του. Το λάδι αυτό συλλεγόταν από τις ιερές ελιές της Αθηνάς, τις Μορίες, την ευθύνη δε της συλλογής του την είχε τον 4ο αι. ο επώνυμος άρχοντας κάθε χρονιάς. Αυτός, αφού μάζευε το λάδι που του είχε οριστεί, το παρέδιδε στους ταμίες στην Ακρόπολη. Εκείνοι φύλαγαν το λάδι τριών ετών, το οποίο είχαν παραδώσει τρεις διαφορετικοί επώνυμοι άρχοντες, και την τέταρτη χρονιά, τη χρονιά των Παναθηναίων, το μοίραζαν στους αθλοθέτες, που με τη σειρά τους το απένεμαν στους νικητές των γυμνικών και ιππικών αγώνων.

Φαίνεται λοιπόν ότι η αναγραφή του ονόματος του επώνυμου άρχοντα κάθε χρονιάς πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αἰ. ήταν σχετική με την υποχρέωσή του να παραδώσει μέχρι το τέλος της θητείας του μια συγκεκριμένη ποσότητα λαδιού· με το όνομά του δε πάνω στα αγγεία εγγυόταν στην πόλη την ποσότητα και την ποιότητα του λαδιού που είχε συλλέξει. Γιατί *καὶ οὐκ ἔστιν ἀναβῆναι πρότερον εἰς Ἄρειον Πάγον πρὶν ἂν ἄπαν* (*τὸ ἔλαιον*) *παραδῷ τοῖς ταμίαις*, διάταξη αυστηρότατη, η οποία δείχνει τη μεγάλη σημασία που έδινε η πόλη στην άψογη και έγκαιρη συλλογή του παναθηναϊκού λαδιού.

Με τη διαδικασία αυτή ερμηνεύεται επίσης και η ύπαρξη παναθηναϊκών αμφορέων με ονόματα αρχόντων μόνον από τις τρεις ενδιάμεσες χρονιές και ποτέ από τη χρονιά των Παναθηναίων. Γιατί, όπως γνωρίζουμε, τα Παναθήναια γίνονταν στα τέλη του μηνός Εκατομβαιώνος (γύρω στο δεκαπενταύγουστο), εποχή που ακόμα ο ελαιόκαρπος δεν έχει ωριμάσει. Αν πάλι μάζευαν το λάδι αυτής της χρονιάς μόλις ωρίμαζε, για να το μοιράσουν στα επόμενα Παναθήναια, μετά δηλαδή από τέσσερα χρόνια, το λάδι αυτό θα είχε μέχρι τότε χάσει την ποιότητά του. Έτσι φαίνεται ότι ο επώνυμος άρχοντας της χρονιάς των Παναθηναίων δεν είχε στις υποχρεώσεις του τη συλλογή παναθηναϊκού λαδιού.

Πολύ σημαντική πηγή πληροφοριών σχετικά με τους παναθηναϊκούς αμφορείς αποτελεί και η επιγραφή *IG* II^2 2311, που χρονολογείται γύρω στο 380 και μας αναφέρει τον ακριβή αριθμό των γεμάτων με λάδι παναθηναϊκών αμφορέων που έπαιρναν οι νικητές (ο πρώτος και ο δεύτερος) στα διάφορα αγωνίσματα. Οι αθλητές χωρίζονταν σε τρεις κατηγορίες (παίδες, ἀγένειοι και άνδρες) και μπορούσαν να πάρουν ως έπαθλο από έναν παναθηναϊκό αμφορέα (όπως π.χ. ο δεύτερος νικητής στο «πομπικόν ζεύγος») μέχρι εκατόν σαράντα (όπως ο πρώτος νικητής στην αρματοδρομία). Με το δεδομένο δε ότι οι κανονικοί παναθηναϊκοί αμφορείς χωρούσαν περίπου 40 λίτρα (δηλαδή 36 κιλά) λάδι, ο νικητής αυτός κέρδιζε περίπου 5040 κιλά λάδι. Μια μέση ποσότητα 50-70 αμφορέων έπαιρναν οι άνδρες που νικούσαν στα βαρέα αγωνίσματα (όπως στην περίπτωση των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας), καθώς και οι νικητές των δρόμων. Οι ποσότητες λοιπόν των αγγείων και του λαδιού που έπαιρναν μερικοί τουλάχιστον από τους νικητές ήταν πολύ μεγάλες, στοιχείο που συχνά έχει χρησιμοποιηθεί από τους υποστηρικτές της άποψης ότι ο ερασιτεχνισμός στους αθλητικούς αγώνες της κλασικής περιόδου δεν είναι παρά ένας μύθος.

Με τα δεδομένα αυτά η πόλη θα πρέπει να μοίραζε κάθε τέσσερα χρόνια στα Παναθήναια, σύμφωνα με διάφορους υπολογισμούς τουλάχιστον 1200 ή 1840 ή και 2000 παναθηναϊκούς αμφορείς, που για να γεμίσουν χρειάζονταν γύρω στους 43, 66 ή 72 τόνους λάδι.

Αλλά τις μεγάλες ποσότητες λαδιού που κέρδιζαν οι νικητές δεν ήταν δυνατόν να τις καταναλώσουν οι ίδιοι. Φρόντιζαν λοιπόν να πωλούν το αρκετά ακριβό αυτό λάδι των παναθηναϊκών αμφορέων και μάλιστα στο εξωτερικό, εκμεταλλευόμενοι σχετική διάταξη της πολιτείας, η οποία σύμφωνα με τον σχολιαστή του Πινδάρου (*Νεμ.* 10, 64α) όριζε ότι *οὐκ ἔστι δὲ ἐξαγωγὴ ἐλαίου ἐξ Ἀθηνῶν, εἰ μὴ τοῖς νικῶσι.* Έτσι λοιπόν δικαιολογείται ο μεγάλος αριθμός των παναθηναϊκών αμφορέων που έχει βρεθεί μέχρι σήμερα σε περιοχές έξω από τα όρια του ελληνικού κόσμου (π.χ. Ετρουρία) σε «βαρβαρικούς» δηλαδή λαούς, που δεν είχαν δικαίωμα συμμετοχής σε πανελλήνιους αγώνες.

Συχνός τόπος κατάληξης των παναθηναϊκών αμφορέων ήταν και τα ιερά, όπου οι νικητές συνήθιζαν να αναθέτουν ένα μέρος

τους, συνοδεύοντάς το συχνά και με εγχάρακτη αναθηματική επιγραφή. Δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις που οι παναθηναϊκοί αμφορείς έχουν βρεθεί μέσα σε τάφους συντροφεύοντας πιθανότατα αθλητές στην τελευταία τους κατοικία, είτε νικητές, ως δείγμα μεγάλων στιγμών της σταδιοδρομίας τους, είτε απλούς αθλητές, που είχαν όμως τη δυνατότητα να τους αγοράσουν.

Παναθηναϊκοί αμφορείς έχουν βρεθεί και σε μερικά δημόσια οικοδομήματα των Αθηνών (Πομπείο και ελληνιστικό οικοδόμημα στον Αγοραίο Κολωνό), στοιχείο που έκανε τους ερευνητές να συνδέσουν τα οικοδομήματα αυτά με το χώρο αποθήκευσης των αγγείων πριν την απονομή τους.

Τέλος, σε αρκετές περιπτώσεις έχουν βρεθεί μέσα σε αστικά σπίτια. Στην τελευταία αυτή περίπτωση ανήκουν και οι εννέα παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια, που αποτελούν αντικείμενο διαπραγμάτευσης της μελέτης που ακολουθεί.

ΜΕΡΟΣ Α΄

Ανασκαφικά δεδομένα και παρουσίαση του υλικού

Τα ανασκαφικά δεδομένα και η ερμηνεία τους

Οι εννέα παναθηναϊκοί αμφορείς που δημοσιεύονται εδώ και που αποτέλεσαν την αφορμή αυτής της έρευνας, βρέθηκαν από τον πρώην έφορο αρχαιοτήτων και σήμερα καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Κρήτης Πέτρο Θέμελη στήν Ερέτρια, κατά την ανασκαφή του οικοπέδου Βασ. Πουρή (πρώην ιδιοκτησία Ι. Βράκα) στη γωνία των οδών Αντιόχου Θεοδίκου και Κτησικλέους Χαρτίωνος (Οικοδομικό τετράγωνο 740. Τομέας Ε 5, βλ. πίν. 1). Στο οικόπεδο αυτό έχει ανασκαφεί τμήμα της αρχαίας πόλης (πίν. 2, 3), κατά την έρευνα του οποίου ήλθαν στο φως αρχιτεκτονικά λείψανα από τη γεωμετρική περίοδο ως τους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες, καθώς και ένα πλήθος ποικίλων κινητών ευρημάτων[1].

Στην ύστερη κλασική και στην ελληνιστική περίοδο ανήκει τμήμα δρόμου, που ήταν βασική οδική αρτηρία της Ερέτριας[2]. Τα ερείπια ανατολικά του δρόμου φαίνεται να δημιουργούν τέσσερα

1. Οι προκαταρκτικές εκθέσεις του Π. ΘΕΜΕΛΗ για την ανασκαφή αυτή βρίσκονται στο *Έργον* και στα *ΠΑΕ* των ετών 1974 κ.ε. Ειδικότερα βλ. *Έργον* 1974, 17 κ.ε. *ΠΑΕ* 1974, 34 κ.ε. *Έργον* 1975, 26 κ.ε. *ΠΑΕ* 1975, Α 36 κ.ε. *Έργον* 1976, 14 κ.ε. *ΠΑΕ* 1976, Α 69 κ.ε. *Έργον* 1977, 19 κ.ε. *ΠΑΕ* 1977, Α 32 κ.ε. *Έργον* 1978, 4 κ.ε. *ΠΑΕ* 1978, 18 κ.ε. *Έργον* 1979, 4. *ΠΑΕ* 1979, 40 κ.ε. *ΠΑΕ* 1980, 78 κ.ε. *Έργον* 1981, 42. *ΠΑΕ* 1981, Α 141 κ.ε. *Έργον* 1982, 36. *ΠΑΕ* 1982, 163 κ.ε. *Έργον* 1982, 36. *ΠΑΕ* 1982, 163 κ.ε. *Έργον* 1983, 55. *ΠΑΕ* 1983, Α 143 κ.ε. *Έργον* 1984, 56.

2. Ο δρόμος αυτός ήταν μια από τις κεντρικές αρτηρίες της πόλης. Ξεκινούσε από το λιμάνι ή την αγορά, περνούσε από τον ναό του Δαφνηφόρου Απόλλωνος και διέσχιζε την «Άνω πόλη» (πίν. 1). Ακριβώς στον ανασκαφικό τομέα Θέμελη διακλαδιζόταν σε δύο σκέλη που συνέχιζαν προς Βορρά, και στο πέρας τους συναντούσαν έναν άλλο σημαντικό δρόμο, που συνέδεε την ανατολική με τη δυτική πύλη περνώντας από τους πρόποδες του λόφου της ακρόπολης. Είναι πιθανόν ο δρόμος να προεκτεινόταν ακόμη βορειότερα μετά τη διασταύρωση και να έφθανε

οικοδομήματα, ενώ στα δυτικά του δρόμου και παράλληλα προς αυτόν εμφανίζεται ένα μακρόστενο οικοδόμημα με τρεις συνεχόμενους χώρους. Ακριβώς δίπλα στο ΒΑ τμήμα του οικοδομήματος αυτού και σε κάποια μεταγενέστερη φάση, αλλά πάντως μέσα στα όρια της εποχής αυτής, χτίστηκε ένα άλλο οικοδόμημα με διάταξη δωματίων στον τύπο της παστάδας. Όλα αυτά τα κτίσματα φαίνεται πως αποτελούν τμήμα της «Άνω πόλεως», μιας συνοικίας χτισμένης στους πρόποδες της ακρόπολης (πίν. 1), όπου τα πλούσια και μεγαλόπρεπα σπίτια που άλλες ανασκαφές έφεραν στο φως (ανάκτορα Ι, ΙΙ, οικία μωσαϊκών), υποδηλώνουν πως κατοικήθηκε από τις ευπορότερες οικογένειες της Ερέτριας[3].

Οι παναθηναϊκοί αμφορείς βρέθηκαν σε θραύσματα μέσα σε τρεις αποθέτες ανοιγμένους δίπλα στον αρχαίο δρόμο (πίν. 2). Οι δύο πρώτοι αποθέτες (α,β) ανασκάφηκαν το 1969[4] ακριβώς δίπλα στο ανατολικό κράσπεδο της οδού και απέδωσαν τα όστρακα έξι σχεδόν ολόκληρων παναθηναϊκών αμφορέων (δύο της χρονιάς του Χαρικλείδη και τεσσάρων του Καλλιμήδη), και μερικά ακόμη που ανήκαν σε τρεις άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς[5].

Το 1976[6] βρέθηκε ο τρίτος αποθέτης (ι), περίπου 15 μ. νοτιότε-

μέχρι την περιοχή του γυμνασίου. Βλ. Π. ΘΕΜΕΛΗ, *ΑΑΑ 2*, 1969, 409· του ίδιου, *Στήλη* 265· P. DUCREY-I. METZGER, *Archaeology* 32, 1979, 6, 34· των ίδιων, *AW* 10, 1979, 1, 3· Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *ΑΑΑ* 15, 1982, 1, 3. Γενική βιβλιογραφία για την τοπογραφία της πόλης βλ. Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *ΑΕ* 1983, 119, σημ. 1. Επίσης Κ. KRAUSE, *ASAtene* 59, 1981, I 175 κ.ε. Για την αγορά της πόλης και τους δρόμους που έχουν επισημανθεί γύρω της βλ. Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *ΑΑΑ* 15, 1982, 3 κ.ε.

3. Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *ΑΑΑ* 15, 1982, 3· του ίδιου, *ΑΕ* 1983, 126.

4. Στην ανασκαφή του 1969 εκτός από τον Π. Θέμελη είχε λάβει μέρος και ο τότε έκτακτος αρχαιολόγος Γ. Μάντζιος. Τη συγκόλληση των αγγείων έκανε με μεγάλη επιτυχία στο ΕΑΜ ο Στ. Κασσανδρής.

5. Το στοιχείο αυτό είχε κάνει τον Π. Θέμελη να αναμένει την ύπαρξη και άλλων αποθετών με παναθηναϊκούς αμφορείς βορειότερα. Βλ. *Έργον* 1974, 17· *ΠΑΕ* 1974, 40.

6. Στην ανασκαφή του 1976 έλαβαν μέρος και οι τότε φοιτήτριες της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών Στέλλα Βατούγιου και Μαρία Σκαρτσίλα. Τη συγκόλληση των νέων παναθηναϊκών αμφορέων έκανε στο Μουσείο της Ερέτριας ο Δ. Κουτελιέρης.

ρα των δύο προηγουμένων, κοντά στο δυτικό κράσπεδο του αρχαίου δρόμου. Άρχιζε κάτω από το δάπεδο μιας ελληνιστικής οικίας, είχε βάθος 1,50 μ. και έφθανε μέχρι το γεωμετρικό στρώμα[7]. Αυτός έδωσε μεταξύ άλλων, και πολλά όστρακα παναθηναϊκών αμφορέων, τα οποία κόλλησαν με τα υπόλοιπα του πρώτου ευρήματος και αποτέλεσαν τρεις νέους, σχεδόν πλήρεις παναθηναϊκούς αμφορείς (έναν της χρονιάς του Χαρικλείδη και δύο του Καλλιμήδη). Μερικά από τα όστρακα του τρίτου αποθέτη συμπλήρωσαν και αρκετά από τα κενά που υπήρχαν στα έξι πρώτα αγγεία. Έτσι, μετά από τη συγκόλληση και συμπλήρωσή τους, τα έξι αυτά αγγεία επέστρεψαν στη γενέθλια γη τους και εκτέθηκαν στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, ενώ τα τρία του 1976 παρέμειναν στην Ερέτρια, εκτεθειμένα στο εκεί Μουσείο.

Εκτός από παναθηναϊκούς αμφορείς, οι τρεις αυτοί αποθέτες έδωσαν ακόμα άφθονα όστρακα από μελαμβαφή αγγεία (κανθάρους, σκύφους, αλατοδοχεία, όλπες, οξύβαφα πινάκια, λυχνάρια) και από μεγαλύτερα αβαφή οικιακά σκεύη (χύτρες, λοπάδες, λεκανίδες, οξυπύθμενους αμφορείς, αγνύθες, κυψέλες)· ακόμη οστά ζώων και όστρεα, πλήθος από θραύσματα κεραμιδιών στέγης και λίθων και ωμοπλίνθων, πλακοειδείς μάζες ερυθρού πηλού (από δόρωση στέγης), θραύσματα μωσαϊκού δαπέδου και άλλα υλικά, όλα ανακατεμένα με πολλή στάχτη και κάρβουνα από καμένα ξύλα[8]. Τέλος, μέσα

7. Με βάση τη στρωματογραφία του αποθέτη φαίνεται ότι οι παναθηναϊκοί αμφορείς ρίχτηκαν μέσα στον λάκκο σε δύο «δόσεις», όπως φαίνεται και από την τομή που σχεδίασε ο Π. Θέμελης στο ημερολόγιο της ανασκαφής (πίν. 4α). Αντιγράφω από το ημερολόγιο της 21-9-1976: «Ἀπὸ τῆς ἐπιφανείας (ὁ ἀποθέτης) φθάνει εἰς βάθος δύο μ. μέχρι τοῦ ἀμμώδους γεωμετρικοῦ. Τὸ ἐπιφανειακὸν ἄνωθεν τοῦ ἀποθέτου στρῶμα (humus) ἔχει πάχος 0,40 μ. περίπου. Κάτωθεν αὐτοῦ ὑπάρχει λεπτὸν στρῶμα κεράμων στέγης ἐκ καταστροφῆς μεταγενεστέρου κτηρίου. Κάτωθεν αὐτοῦ ἄρχεται ὁ ἀποθέτης, ὅστις ἔχει εὐρὺ στόμιον καὶ συγκλίνων κατέρχεται μέχρι τοῦ ἀμμώδους γεωμετρικοῦ. Περιέχει πολλοὺς λίθους καὶ κεράμους στέγης, πλῆθος οἰκιακῶν σκευῶν, πολλὰ ὀστὰ ζώων μεγάλων καὶ μικρῶν καὶ σαφῆ ἴχνη πυρᾶς (καρβουνάκια) εἰς τὸ ἄνω τμῆμα του ἀλλὰ καὶ πολλὴν τέφραν εἰς τὸ κυρίως σῶμα του, ἔνθα οἱ παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς εἰς θραύσματα ἀναμεμιγμένοι μὲ τὰ ἀνωτέρω παντοειδῆ ὑλικά, ὡς ἐὰν προέρχονται ἐκ καθαρισμοῦ καταστραφέντος οἰκοδομήματος, ὡς ἡ «οἰκία Ducrey».

8. Βλ. *ΠΑΕ* 1976, 79.

στον τρίτο αποθέτη βρέθηκε κι ένα νόμισμα, που αποτελεί πολύτιμο στοιχείο για τη χρονολόγηση των αποθέσεων αυτών[9].

Είναι σαφές ότι το περιεχόμενο των αποθετών αποτελούσαν παντός είδους υλικά (μπάζα), προερχόμενα από τον καθαρισμό του στρώματος καταστροφής κάποιου γειτονικού κτίσματος, η καταστροφή του οποίου είχε προκληθεί κατά πάσα πιθανότητα από πυρκαγιά[10].

Η χρονολόγηση της καταστροφής

Το νόμισμα που βρέθηκε σε έναν από τους αποθέτες είναι ένα μικρό χάλκινο του Κοινού των Ευβοέων με την ακόλουθη παράσταση (πίν. 4β): Α. Όρθιος ταύρος προς τα δεξιά κι από πάνω δόρυ. Β. Τσαμπί σταφύλι με το κλωνάρι του στα δεξιά, κι από πάνω προς τα κάτω γραμμένη η λέξη *EYBO*· δεξιά δόρυ. Ο Ol. Picard το χρονολογεί στα μέσα του 3ου αι., αποδίδοντας την κοπή τους στη βραχύβια εξουσία στην Εύβοια του αποστάτη «βασιλιά» Αλέξανδρου του Κρατερού (253/2-245)[11]. Με βάση το δεδομένο αυτό, θα μπορούσε να χρονολογηθεί και η καταστροφή, για την οποία μιλάμε, στην εποχή αυτή. Όμως, συσχετισμοί και συγκρίσεις με αντίστοιχα φαινόμενα σε άλλα ανασκαφέντα σημεία της αρχαίας πόλης, αποτελούν αφορμή για μερικές σκέψεις σχετικά με τη χρονολόγηση της καταστροφής και της κατάχωσης των υλικών της στους αποθέτες:

9. Βλ. *ΠΑΕ* 1976, πίν. 55β, όπου η κύρια όψη του είναι απεικονισμένη ανάποδα.

10. Εκτός από τους τρεις αποθέτες με τους παναθηναϊκούς αμφορείς, στην ανασκαφή βρέθηκαν κι άλλοι αποθέτες-βόθροι απορριμμάτων γεμάτοι με οικοδομικά υλικά και αγγεία, που η αναλογία του περιεχομένου τους δείχνει ότι προέρχονται από το στρώμα καταστροφής του ίδιου ή και άλλων σύγχρονων γειτονικών κτισμάτων. Βλ. σχετ. *ΠΑΕ* 1974, 39-42· *ΠΑΕ* 1976, 76· *ΠΑΕ* 1979, 53· *Έργον* 1983, 56. Πρβλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 282, όπου σε παράθεση ευρημάτων κεραμεικής από σπίτια υπάρχει η ίδια αναλογία λεπτών και χονδρών αγγείων όπως και στους αποθέτες μας.

11. O. PICARD, *Chalkis et la Confédération Eubéenne. Etude de Numismatique et d'Histoire (IV-I siècle)* (1979) 170-1, 272 κ.ε.· η δική μας κοπή είναι η No 26, πίν. 30.

α. Στο λεγόμενο Ανάκτορο ΙΙ, δηλαδή στην ηγεμονική κατοικία της δυτικής πλευράς της πόλης, παρατηρήθηκαν καταστροφές που έχουν συσχετιστεί με τον Χρεμωνίδειο πόλεμο, ο οποίος έγινε το 267/6-262/1 (;)[12].

β. Η οικία με τα λαμπρά μωσαϊκά τού 4ου αι. που ανασκάφηκε από την Ελβετική αρχαιολογική σχολή λίγο βορειότερα από την ανασκαφή Θέμελη, φαίνεται ότι καταστράφηκε από πυρκαγιά γύρω στο 260, όπως δείχνουν τα ευρήματα στο στρώμα καταστροφής της[13]. Σημειωτέον ότι στο στρώμα αυτό βρέθηκαν και παναθηναϊκοί αμφορείς που είναι του άρχοντα Χαρικλείδη, όπως δηλαδή και τρεις από τους δικούς μας[14].

γ. Σε ανασκαφή του οικοπέδου Ποδάρα στη δυτική πλευρά της

12. Βλ. P. AUBERSON - K. SCHEFOLD, *Ερέτρια. Αρχαιολογικός Οδηγός* (ελλ. μτφρ. Π. Θέμελης 1973) 46, 57, 121· P. DUCREY-I. METZGER, *AntK* 1979, 56. Σχετικά με τη χρονολόγηση του Χρεμωνίδειου πολέμου βλ. H. BENGTSON, *Griechische Geschichte* (1977)[5] 407 σημ. 4.

13. Στο *AntK* 1979, 18 κ.ε. η I. Metzger παρουσιάζει έξι αγγεία από το στρώμα καταστροφής του σπιτιού, από τα οποία τα πέντε χρονολογούνται γύρω στο 300 και το έκτο στον πρώιμο 3ο αι. Στο *Archaeology* και στο *Antike Welt*, ο.π. (σημ. 2), οι ίδιοι συγγραφείς τοποθετούν την καταστροφή «at the beginning of the 3rd c.». Σε ομιλία του στους «Φίλους του ΕΑΜ» (4-10-1983) ο P. Ducrey κατέβασε την καταστροφή γύρω στο 260. Η ίδια χρονολογία προτείνεται και στο αφιερωμένο στην Ερέτρια Dossier No 94 του *Histoire et Archéologie* (Μάιος 1985) 10, 65 κ.ε. Στο XII Διεθνές Συνέδριο Κλασικής Αρχαιολογίας (Αθήνα, 4-10 Σεπ. 1983) η χρονολογία της καταστροφής τοποθετείται γενικότερα στο «premier tiers du IIIe siècle» Βλ. P. DUCREY, *Πρακτικά του συνεδρίου* Δ΄ (1988) 54 κ.ε. Πρβλ. επίσης I. METZGER, *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών* 26, 1984/5, 239 κ.ε.

14. Βλ. *AntK* ό.π. πίν. 8, 1-2· AW ό.π. 4. Αρχικά ο P. Ducrey είχε σκεφθεί μήπως οι παναθηναϊκοί αμφορείς των αποθετών που ανέσκαψε ο Θέμελης προέρχονταν από το στρώμα καταστροφής της «οικίας των μωσαϊκών» και ήλπιζε ότι οι πολλές ελλείψεις των δικών του παναθηναϊκών αμφορέων θα μπορούσαν να συμπληρωθούν με κομμάτια από τους δικούς μας. Όμως από τον έλεγχο που έγινε δεν φάνηκε καμιά δυνατότητα συγκόλλησης έστω και δύο οστράκων. Φαίνεται λοιπόν πως έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικά σύνολα και πως οι μεγάλες ελλείψεις στους παναθηναϊκούς αμφορείς των Ελβετών προκλήθηκαν από τις μεταγενέστερες επεμβάσεις στο στρώμα καταστροφής του σπιτιού, ιδιαίτερα από το ρωμαϊκό ηρώο (βλ. *AntK* ό.π.).

πόλης που έγινε το 1981[15], βρέθηκαν μέσα σε οικία και σε αντίστοιχα με τα δικά μας στρώματα, κρυμμένοι δύο θησαυροί αργυρών νομισμάτων, των οποίων η χρονολογία απόκρυψης τοποθετείται στο 270-260[16]. Η εύρεση όμως τριών νομισμάτων της ίδιας κοπής με το δικό μας, σε αγωγό γειτονικής οικίας που ανασκάφηκε στο ίδιο οικόπεδο, οδήγησε τον ανασκαφέα στην υπόθεση ότι η δεύτερη αυτή οικία χρησιμοποιήθηκε λίγα χρόνια περισσότερο από την «οικία των θησαυρών», μέχρι δηλ. το 250/40, οπότε και εγκαταλείφθηκε[17].

Σύμφωνα με την υπόθεση αυτή, έχουμε στην Ερέτρια του 3ου αι. δύο σύνολα στρωμάτων καταστροφής ή εγκατάλειψης, πολύ κοντά χρονικά μεταξύ τους: το ένα τοποθετείται στο 270/60, όπως δείχνουν οι καταστροφές στο Ανάκτορο ΙΙ, το στρώμα καταστροφής της «οικίας των μωσαϊκών» και η χρονολογία απόκρυψης του θησαυρού της οικίας Ποδάρα. Το δεύτερο ορίζεται από το υλικό των δικών μας αποθετών με τους παναθηναϊκούς αμφορείς και το νόμισμα του Κοινού των Ευβοέων, και από τα τρία όμοια νομίσματα στη δεύτερη οικία του οικοπέδου Ποδάρα, που οδηγούν σε χρονολόγησή του στα μέσα του 3ου αι. (250/40).

Η ύπαρξη όμως κοινών ευρημάτων ανάμεσα στα τρία αυτά στρώματα (α. παναθηναϊκοί αμφορείς στους δικούς μας αποθέτες και στο στρώμα καταστροφής της «οικίας των μωσαϊκών». β. όμοια νομίσματα στους δικούς μας αποθέτες και στη δεύτερη οικία του οικοπέδου Ποδάρα) μας οδηγεί να αναρωτηθούμε μήπως αυτά είναι σύγχρονα και βρισκόμαστε μπροστά σε μία και μόνη καταστροφή από πυρκαγιά, μερικών οικοδομημάτων, ενός μόνον τμήματος ή και ολόκληρης της πόλης. Αν η υπόθεση αυτή αποδειχθεί σωστή, τότε είτε θα πρέπει να ανέβει κατά μία περίπου εικοσαετία η χρονολόγηση των νομισμάτων του Κοινού των Ευβοέων που αναφέραμε παραπάνω, είτε να χρονολογηθεί χαμηλότερα η σχετική κεραμεική που βρέθηκε στα στρώματα καταστροφής.

15. Π. Καλλιγα, *AE* 1983, 113.
16. Π. Καλλιγα ό.π.· Μ. Καραμεσινη-Οικονομιδου, *AE* 1983, 146.
17. Π. Καλλιγα ό.π. 117, 123.

Την τελική απάντηση στο πρόβλημα ελπίζαμε να την έδινε ο συσχετισμός των νομισμάτων και της κεραμεικής που βρέθηκαν στο ίδιο στρώμα καταστροφής της «οικίας των μωσαϊκών». Και πράγματι αυτό συνέβη κατά τη διάρκεια της μελέτης της κεραμεικής από την I. Metzger και των νομισμάτων από τον O. Picard. Ο O. Picard, σε συζήτηση που είχα μαζί του στις 27-5-86, ανέφερε πως στο στρώμα καταστροφής της «οικίας των μωσαϊκών» βρέθηκαν νομίσματα όμοια με αυτά του αποθέτη μας. Και ακόμη, πως η I. Metzger δεν πιστεύει ότι είναι δυνατόν η χρονολόγηση της κεραμεικής να κατέβει κάτω από το 270. Έτσι η μόνη λύση είναι να ανέβει η χρονολόγηση αυτού του τύπου των νομισμάτων, κάτι που ο Picard δεν αρνείται να δεχτεί[18].

Συσχετισμός ανασκαφικών δεδομένων με ιστορικά

Με βάση τις πληροφορίες που μας δίνουν οι αρχαίες πηγές για την Ερέτρια του α΄ μισού του 3ου αι.[19] γνωρίζουμε ότι την εποχή αυτή στην Ερέτρια κυριαρχεί η φυσιογνωμία του μεγάλου φιλοσόφου και

18. Ο Picard θεωρεί πλέον, ότι η κοπή των νομισμάτων αυτών μπορεί να χρονολογηθεί στα 273-269, οπότε, σύμφωνα με τη γνώμη του, συνέτρεξαν οι ιστορικές προϋποθέσεις για την επανίδρυση του Κοινού των Ευβοέων (προφορική πληροφορία). Οι απόψεις του αυτές πρόκειται να δημοσιευτούν στον τόμο VIII της σειράς *ERETRIA*, που θα περιλαμβάνει την «οικία των μωσαϊκών» και τα ευρήματά της. Τον ευχαριστώ πάντως θερμά γιά την ευγένειά του να μου τις γνωστοποιήσει και προφορικά.

19. Ωραία εξιστόρηση της πολιτικής κατάστασης στην Ερέτρια κατά το α΄ τέταρτο του 3ου αι. παρέχει ο Β. ΚΥΡΚΟΣ, *Ο Μενέδημος και η Ερετρική σχολή* (1980) ιδ. 41-63, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης και I. METZGER, *Die hellenistische Keramik in Eretria. Eretria II* (1969) 10, όπου υπάρχει συνοπτική αλλά πλήρης έκθεση της ιστορικής πορείας της αρχαίας πόλης με βάση τους αρχαίους συγγραφείς και τις επιγραφές. Επίσης για μια σύντομη παράθεση των ιστορικών γεγονότων στην Ερέτρια την εποχή αυτή βλ. SCHEFOLD-AUBERSON, *Οδηγός Ερέτριας* ό.π. 45 κ.ε.· Ε. ΤΟΥΛΟΥΠΑ, *Τα εναέτια γλυπτά του ναού του Δαφνηφόρου Απόλλωνος στην Ερέτρια* (1983) 23· ΚΑΛΛΙΓΑΣ ό.π. 122 κ.ε.· Ε. ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιστορία της αρχαίας Εύβοιας από τους προϊστορικούς χρόνους ως και τη Ρωμαιοκρατία* (1987) 136 κ.ε.

πολιτικού Μενέδημου. Από τα γεγονότα που εξιστορούνται σχετικά με την πολιτική του δραστηριότητα, καθώς και από επιγραφικές μαρτυρίες των καταλόγων των Ιερομνημόνων του Κοινού των Ευβοέων στους Δελφούς, προκύπτει ότι η Χαλκίδα και η Ερέτρια, στα πρώτα χρόνια της βασιλείας του Αντίγονου Γονατά (277/6-267/6), ήταν ελεύθερες και δεν είχαν μακεδονική φρουρά. Ίσως λοιπόν, την περίοδο αυτή να εκδόθηκαν τα νομίσματα που μας ενδιαφέρουν, κάτι που δεν ήταν δυνατό να έγινε μετά το 266, οπότε, όπως μας πληροφορούν οι ίδιες επιγραφές, τη θέση των Ερετριέων Ιερομνημόνων παίρνουν οι Ιστιαίοι γεγονός που υποδηλώνει κατάλυση της αυτονομίας της Ερέτριας, προφανώς από τους Μακεδόνες[20].

Σχετικά με την ίδια την καταστροφή και τους λόγους που την προκάλεσαν, δεν μπορούμε να πούμε πολλά. Από τα ανασκαφικά δεδομένα φαίνεται πως είχε ευρεία έκταση. Αποτελέσματά της επισημάνθηκαν όχι μόνο στις πλούσιες περιοχές της δυτικής πύλης και της «Άνω πόλεως», αλλά και στη φτωχότερη, όπως φαίνεται, δυτική συνοικία. Ορισμένοι μελετητές αποδίδουν την καταστροφή αυτή σε εσωτερικές διαμάχες μεταξύ των αντίπαλων πολιτικών παρατάξεων της πόλης[21]. Νομίζω όμως ότι η απόδοση της καταστροφής σε εξωτερικά αίτια συγκεντρώνει περισσότερες πιθανότητες.

Συνδυάζοντας τα στοιχεία που έχουμε από τις γραπτές πηγές με τα παραπάνω συμπεράσματα, οδηγούμαστε στις ακόλουθες σκέψεις: αν είναι σωστή η υπόθεση, ότι τα νομίσματα κόπηκαν όταν η Ερέτρια ήταν ελεύθερη, τότε η κοπή αυτή αποτελεί έναν terminus post quem για την καταστροφή. Συσχετίζοντας την περίοδο πιθανής κοπής των νομισμάτων (273-269) με το κατώτατο όριο της κεραμεικής που δίνει η Metzger (γύρω στο 270), στενεύουν πολύ τα χρονι-

20. Βλ. ΚΥΡΚΟΣ 61 κ.ε. Για τις επιγραφές αυτές και τα συμπεράσματα που προέρχονται από τη μελέτη τους, βλ. PICARD ό.π. 221 κ.ε. Πόλεις που είχαν χάσει την αυτονομία τους δεν ήταν δυνατό να στέλνουν Ιερομνήμονες. Βλ. σχετ. K.J. BELOCH, *Griechische Geschichte* 4, 2 (1927)^2 464.

21. Σε εσωτερικές έριδες αποδίδει την απόκρυψη των δύο θησαυρών στο οικόπεδο Ποδάρα, που χρονολογείται το 270-60, ο Π. ΚΑΛΛΙΓΑΣ (*AE 1983*, 121 κ.ε.). Πιθανότατη θεωρεί την αιτία αυτή και ο P. Ducrey στην ομιλία του που προαναφέραμε (βλ. παραπ. σημ. 13).

κά περιθώρια μέσα στα οποία μπορεί να τοποθετηθεί η καταστροφή. Δηλαδή είτε συνέβη σε κάποιο επεισόδιο του πολέμου Αντίγονου-Πύρρου (273-2)[22] —υπόθεση όχι τόσο ισχυρή, αν δεχθούμε ότι η στρατιά του Πύρρου δεν έφτασε ποτέ στις περιοχές αυτές— είτε σε κάποια από τις πρώτες φάσεις του Χρεμωνιδείου πολέμου (267-6).

Ο Διογένης ο Λαέρτιος στον βίο του Μενέδημου (2, 127), αναφέρει ότι οι Μακεδόνες, ήδη από την εποχή της εξορίας του φιλοσόφου στον Ωρωπό (λίγο μετά το 274), είχαν κατά νουν κατάληψη της Ερέτριας: ο Ιεροκλής, Κάρας αξιωματικός στην υπηρεσία του Αντίγονου και τότε φρούραρχος του Πειραιά, πρότεινε στον Μενέδημο, εκμεταλλευόμενος τα αντιολιγαρχικά του αισθήματα, κατάληψη της Ερέτριας για λογαριασμό των Μακεδόνων. Από την προσβλητική απάντησή του[23] φαίνεται ότι τότε είχε αρνηθεί αλλά αργότερα, όταν κατέφυγε στην αυλή του Αντίγονου στη Μακεδονία, δεν έπαυε να προτρέπει τον βασιλιά να εκδιώξει από την πατρίδα του τους ολιγαρχικούς υποστηρικτές των Βοιωτών[24]. Μήπως λοιπόν η κατάληψη της Ερέτριας από τους Μακεδόνες, που έθεσε τέρμα στην αυτονομία της, έγινε με βίαιο τρόπο, με αποτέλεσμα το στρώμα καταστροφής που βρίσκουμε στις ανασκαφές[25];

22. Ο ίδιος ο Picard, μετά την αναθεώρηση της χρονολογίας των νομισμάτων αυτών, θεωρεί ως πιθανότερη την καταστροφή της πόλης κατά τον πόλεμο Αντίγονου-Πύρρου (προφορική πληροφορία).

23. ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΛΑΕΡΤΙΟΣ 2, 127: *ἄλλο μὲν οὐδὲν εἶπεν, ἠρώτησε δὲ εἰς τὶ αὐτὸν Ἀντίγονος περαίνει* (δεν απάντησε τίποτ' άλλο, ρώτησε μόνο τι του δίνει ο Αντίγονος και τον «περνάει» (!) [Μτφρ. ΚΥΡΚΟΣ ό.π. (σημ. 19) 59].

24. ... *μόνῳ δὲ Περσαίῳ διαπρύσιον εἶχε* (ό Μενέδημος) *τὸν πόλεμον· ἐδόκει γὰρ Ἀντιγόνου βουλομένου τὴν δημοκρατίαν ἀποκαταστῆσαι τοῖς Ἐρετριεῦσι χάριν Μενεδήμου κωλῦσαι* (ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΛΑΕΡΤΙΟΣ 2, 143). Κάποιες δυσκολίες δημιουργεί μια άλλη πληροφορία του Διογένη του Λαέρτιου (ό.π.), ότι η άρνηση του Αντίγονου να εισακούσει τις παρακλήσεις του φιλόσοφου, στοίχισε στον Μενέδημο τη ζωή, μετά από επταήμερη εκούσια ασιτία.

25. Κατάληψη της Ερέτριας κατά την περίοδο αυτή, δηλ. κατά τα πρώτα χρόνια του Χρεμωνίδειου πολέμου, υποθέτουν πολλοί ερευνητές: βλ. AUBERSON-SCHEFOLD, *Οδηγός Ερέτριας* ό.π. 46, 57· METZGER ό.π. (σημ. 19) 10· *RE* Suppl. 4, 382 s.v. *Eretria* (GEYER)· DUCREY, *Dossier* ό.π. (σημ. 13) 10. Ο Π. ΚΑΛΛΙΓΑΣ, *AE* 1983, 123, δεν θεωρεί την κατάληψη αυτή βίαιη. Αντίθετα θεωρεί βίαιη μια κατάληψη της Ερέτριας από τους Μακεδόνες, που εκείνος την τοποθετεί γύρω στο 245, βασι-

Εκείνο πάντως που προκύπτει από τα ανασκαφικά δεδομένα είναι πως μέσα στο β΄ τέταρτο του 3ου αι. συνέβη μια σημαντική καταστροφή στο σπίτι που «φιλοξενούσε» τους παναθηναϊκούς αμφορείς, η οποία και αποτελεί μέρος μιας γενικότερης καταστροφής στην πόλη. Μετά την καταστροφή, όλοι οι χώροι του σπιτιού καθαρίστηκαν, όλα τα άχρηστα υλικά πετάχτηκαν στους αποθέτες και πιθανότατα ισοπεδώθηκαν για να δεχτούν τα νεότερα κτήρια της πρώιμης ελληνιστικής περιόδου[26].

Για την ακριβή οριοθέτηση του κτίσματος μέσα στο οποίο βρίσκονταν οι παναθηναϊκοί αμφορείς δεν μπορούμε να πούμε τίποτε. Τα οικοδομικά λείψανα του 4ου αι. και των αρχών του 3ου που βρέθηκαν στον τομέα της ανασκαφής Θέμελη (πίν. 2, 3) αποτελούν τμήματα πέντε οικοδομημάτων, τεσσάρων στα ανατολικά και ενός στα δυτικά του δρόμου, που εντάσσονται στο ίδιο πολεοδομικό πρόγραμμα του 4ου αι. Όλα εμφανίζουν ίχνη βίαιης καταστροφής, που τοποθετείται, όπως είπαμε και παραπάνω, στο β΄ τέταρτο του 3ου αι. Εξίσου άγνωστη παραμένει η θέση των παναθηναϊκών αμφορέων μέσα στο σπίτι. Αρχικά ο Π. Θέμελης είχε υποθέσει ότι πιθανόν να ήταν στημένοι ως τρόπαια κατά μήκος της οδού, πιθανόν πομπικής, που οδηγούσε στο γυμνάσιο[27]. Ο P. Ducrey, από τα ανασκαφικά δεδομένα της «οικίας των μωσαϊκών» υποθέτει ότι οι παναθηναϊκοί αμφορείς που βρέθηκαν εκεί, ήταν στημένοι ανάμεσα στους κίονες του περιστυλίου της οικίας[28]. Όσον αφορά τους δικούς μας, η συνύπαρξή τους στους αποθέτες μαζί με παντοειδή οικιακή κεραμεική, ευνοεί περισσότερο την υπόθεση να ήταν τοποθετημένοι μέσα σε κάποιο δωμάτιο σπιτιού.

ζόμενος πλήρως στη χρονολόγηση των νομισμάτων από τον PICARD (ό.π. 123, σημ. 3). Η σιωπή των αρχαίων πηγών για την καταστροφή που υποθέτουμε δεν είναι περίεργη, αφού οι πηγές για την ιστορία της εποχής δεν θεωρούνται ούτε πλήρεις ούτε αξιόπιστες. Βλ. σχετ. BENGTSON ό.π. (σημ. 12) 399 κ.ε.

26. *Έργον* 1977, 21· *ΠΑΕ* 1982, 178· *Έργον* 1983, 56· *ΠΑΕ* 1983, Α΄ 143.

27. *AAA 2*, 1969, 409.

28. Προφορική πληροφορία του ίδιου.

Παναθηναϊκοί αμφορείς και Ερέτρια

Ένα τέτοιο σύνολο παναθηναϊκών αμφορέων που προέρχεται από ένα σπίτι δεν είναι και τόσο συνηθισμένο εύρημα στις ανασκαφές. Τα πιο πολλά από τα αγγεία αυτά προέρχονται από τάφους, όπου θάβονταν μαζί με τον νεκρό, όχι απαραίτητα νικητή στα Παναθήναια, και από ιερά, όπου αποτελούσαν αναθήματα νικητών[29]. Παναθηναϊκοί αμφορείς από σπίτια και μάλιστα σε τόσο μεγάλη ποσότητα δεν έχουν βρεθεί αλλού, εκτός ίσως από την Όλυνθο[30]. Τα όστρακα που βρέθηκαν στη Ρόδο, «ἐντός τῶν κατωτέρων στρωμάτων κτηρίου» και αποτελούν τμήματα δεκατεσσάρων, πολύ αποσπασματικά σωζόμενων παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Δημοκλείδη (316/5) με παράσταση αρματοδρομίας, φαίνεται ότι προέρχονται από ιερό[31]. Ένα επίσης σπουδαίο σύνολο οκτώ παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Πολέμωνα (312/1), που βρέθηκε το 1966 σε ορθογώνιο λάκκο στη γωνία των οδών Αχιλλέως και Πλαταιών στην Αθήνα, μαζί με πλούσια κεραμεική τύπου Κερτς, ίσως να προέρχεται από κάποιο κεραμεικό εργαστήριο[32].

Εξάλλου, η εύρεση των αγγείων αυτών στην Ερέτρια δεν προϋποθέτει οπωσδήποτε νίκη κάποιου ντόπιου αθλητή στα Παναθήναια, ο οποίος και μετέφερε το έπαθλο της νίκης στην πατρίδα του. Βέβαια κανείς δεν μπορεί να αποκλείσει μια τέτοια υπόθεση, αλλά νομίζω πως οι ενδείξεις που υπάρχουν οδηγούν περισσότερο στην άλλη πιθανότητα: να μεταφέρθηκαν στην Ερέτρια και να πουλήθη-

29. P. VALAVANIS, *BCH* Suppl. 13 (1986) 453 κ.ε.

30. Βλ. *Olynthus* V 87 κ.ε. και *Olynthus* XIII 59 κ.ε.

31. Για την πρώτη αναφορά του ευρήματος βλ. Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ, *ΑΔ* 23, 1968, Χρον. 436 πίν. 403α· J. FREL, *RA* 1972, 290 σημ. 2. Οι φωτογραφίες των οστράκων, που κατέχει η Η. Ζερβουδάκη, φανέρωσαν την ύπαρξη εγχάρακτης επιγραφής με ροδιακό όνομα (την ύπαρξή της γνώριζε ήδη ο J. FREL, AAA 5, 1972, 248 σημ. 15). Φαίνεται λοιπόν πως κι εδώ έχουμε να κάνουμε πιθανότατα με αφιέρωση παναθηναϊκών αμφορέων σε ιερό από κάποιον παναθηναιονίκη (βλ. VALAVANIS ό.π. 459 κ.ε.).

32. Πρώτη αναφορά του ευρήματος βλ. Ο. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, *ΑΔ* 22, 1967, Χρον. 58 πίν. 73· J. FREL, *RA* 1972, 289 σημ. 2. Την τελική δημοσίευση των παναθηναϊκών αυτών αμφορέων έχει αναλάβει η Νίκη Προκοπίου.

καν εκεί από κάποιον έμπορο που τα είχε αγοράσει από τους νικητές, για να τα διαθέσει μαζί με το περιεχόμενό τους στην εξωτερική αγορά, όπως συνέβη άλλωστε με τους περισσότερους παναθηναϊκούς αμφορείς που έχουν βρεθεί στη Μεσόγειο (Ετρουρία, Κριμαία, Κυρηναϊκή κ.λπ.)[33].

Την πιθανότητα αυτή ενισχύουν σημαντικά τα ακόλουθα στοιχεία: α. Οι εννέα παναθηναϊκοί αμφορείς της Ερέτριας δόθηκαν έπαθλα σε δύο διαφορετικά Παναθήναια —οι του Χαρικλείδη στα Παναθήναια του 362, οι του Καλλιμήδη το 358. β. Δόθηκαν σε δύο διαφορετικά αγωνίσματα— οι οκτώ στην πάλη και ο ένατος στο παγκράτιο. γ. Ανάλογοι αμφορείς βρέθηκαν και σε άλλο, γειτονικό σπίτι, στην «οικία των μωσαϊκών». Τα αγγεία μάλιστα αυτά έχουν ένα στοιχείο που τα διαφοροποιεί από τα δικά μας και δείχνει ότι δεν ακολούθησαν την ίδια «διαδρομή» στη ζωή τους: φέρουν από τρεις τρύπες στα χείλη των στομίων και των πωμάτων τους, που έχουν ανοιχτεί με τρυπάνι μετά το ψήσιμο, για την ασφαλή σύνδεση του πώματος με το αγγείο[34].

33. VALAVANIS ό.π. (σημ. 29).

34. Ως πιθανή αντίρρηση, που θα ενίσχυε την αντίθετη άποψη μπορεί να αναφερθεί ότι η πάνω από εκατό χρόνια διατήρηση των αγγείων αυτών —φτιάχτηκαν γύρω στο 360 και καταστράφηκαν γύρω στο 260— ίσως υποδηλώνει ότι είχαν κάποια ιδιαίτερη σημασία για τον κάτοχό τους (για βραβεία αγώνων που είχαν διατηρηθεί ως κειμήλια βλ. P. CHARNEUX, *BCH* 109, 1985, 370 κ.ε.). Αυτό όμως δεν είναι απαραίτητο αν λάβουμε υπόψη ότι η πλέον πιθανή τους χρήση μέσα στο σπίτι ήταν η αποθηκευτική· και ξέρουμε ότι τέτοια αγγεία ήταν δυνατό να επιβιώσουν για πολλές γενιές. Η διατήρηση των παναθηναϊκών αμφορέων για μεγάλο χρονικό διάστημα δεν είναι ασυνήθιστο φαινόμενο· γι' αυτό η εύρεσή τους σε στρώμα χρήσης ή καταστροφής δεν πρέπει να θεωρείται ως απολύτως αξιόπιστο χρονολογικό στοιχείο αλλά μόνον ως t.a.q. Π.χ. ένας παναθηναϊκός αμφορέας του ζ. του Κλεοφράδη μπήκε σε τάφο στην Κυρηναϊκή 65-70 χρόνια μετά την κατασκευή του. Βλ. M. VICKERS-A. BAZANA, *Libya Antiqua* 8, 1971, 69. Αντίθετα λανθασμένη φαίνεται η άποψη (WEBSTER, *Potter and Patron* 285) ότι ο αμφορέας Burgon, ο θεωρούμενος ως ο αρχαιότερος παναθηναϊκός αμφορέας, έργο του 570-560, θάφτηκε γύρω στο 500, αφού μέσα του βρέθηκε λήκυθος τέτοιας εποχής. Κι αυτό διότι η εν λόγω λήκυθος, η οποία σύμφωνα με τον Webster «is unlikely to be earlier than 500», χρονολογείται ορθά από τον CORBETT (JHS 80, 1960, 51 κ.ε. ιδ. 55 κ.ε. και σημ. 8-10), γύρω στα μέσα του 6ου αι. Φωτογραφία όλων των αγγείων που βρέθηκαν μέσα στον αμφορέα Burgon υπάρχει και στον οδηγό του Βρετανικού Μουσείου: D. WILLIAMS, *Greek Vases* (1985) 30 εικ. 34.

Ενισχυτικό στοιχείο για την πιθανότητα του εμπορίου των παναθηναϊκών αμφορέων είναι και ο γενικά μεγάλος αριθμός των αττικών αγγείων που βρίσκονται στην Ερέτρια[35]. Γιατί, όπως φαίνεται, το εμπόριο των παναθηναϊκών αμφορέων ακολουθούσε τις ίδιες κατευθύνσεις που είχε και το εμπόριο των υπόλοιπων αττικών αγγείων[36].

Τέλος, θα πρέπει εδώ να προστεθεί και η επισήμανση ενός ακόμη στοιχείου, που δεν φαίνεται όμως να επηρεάζει την εικόνα που σχηματίστηκε παραπάνω: πρόκειται για δύο εγχάρακτα γράμματα *ΚΑ* που επισημάνθηκαν πάνω στο οριζόντιο χείλος ενός από τους παναθηναϊκούς αμφορείς του Καλλιμήδη (πίν. 4γ). Απ' ό,τι φαίνεται όμως[37], δεν πρόκειται για «trademark», στοιχείο που θα έλυνε οριστικά το πρόβλημα της παρουσίας των παναθηναϊκών αμφορέων στην Ερέτρια. Σύμφωνα με τη γνώμη του ειδικότερου για τα θέματα αυτά A. Johnston, τέτοιου τύπου συνδυασμοί δύο γραμμάτων υποδηλώνουν συνήθως το όνομα κάποιου ιδιοκτήτη[38].

35. Ανάλυση των σχέσεων Αθηνών-Ερέτριας κατά τον 5ο αι. με βάση τα αρχαιολογικά δεδομένα, δηλ. την εύρεση στην Ερέτρια πολλών αττικών αγγείων, έχουν κάνει οι J. GREEN-R. SINCLAIR, *Historia* 19, 1970, 515 κ.ε. Επίσης βλ. B.R. MCDONALD, *The Distribution of Attic Pottery from 450-375 b.C. The Effects of Politics on Trade* (1979) 46. Εκτός από τους δικούς μας παναθηναϊκούς αμφορείς κι αυτούς της «οικίας των μωσαϊκών» που προαναφέρθηκαν, έχει βρεθεί στην Ερέτρια, στα τέλη του περασμένου αιώνα, και όστρακο του άρχοντα Πολέμωνα (312/1).

36. VALAVANIS ό.π. (σημ. 29).

37. Βλ. A.W. JOHNSTON, *Trademarks on Greek Vases* (1979) 157, 226 κ.ε. Συνήθως τα δύο αυτά γράμματα δεν βρίσκονται μόνα τους αλλά μαζί με άλλα γράμματα (π.χ. *ΝΥ*) ή με αριθμούς. Ευχαριστώ θερμά τον A. Johnston για τις σχετικές πληροφορίες. «Trademarks» σε παναθηναϊκούς αμφορείς είναι πολύ σπάνια (βλ. ό.π. 154, τύπος 4F), φαινόμενο που ερμηνεύεται από τον JOHNSTON (ό.π. 6, 36) ως αποτέλεσμα της μεταφοράς των αγγείων αυτών από τους ίδιους τους νικητές-αθλητές και όχι από εμπόρους. Για αντίθετη ερμηνεία βλ. VALAVANIS ό.π. (σημ. 29) 457 κ.ε. Τα «trademarks» στους αμφορείς βρίσκονται συνήθως κάτω από τις βάσεις τους, σε ελάχιστους στον ώμο και σε έναν στο χείλος (JOHNSTON ό.π. 177 αρ. 9).

38. Αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί η χάραξη του ονόματος *ΝΙΚΙΩΝ* πάνω στο χείλος υστεροελληνιστικού παναθηναϊκού αμφορέα από την αθηναϊκή Αγορά (αρ. P 372). Βλ. σχετ. DOW 52 κ.ε. εικ. 6· EDWARDS 339 (αρ. κατ. 8) πίν. 81.

Κατάλογος των αγγείων

1. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη* (363/2). Βρέθηκε το 1969 στους αποθέτες α και β και είναι εκτεθειμένος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, με αριθμό 20048. Στο εξής *X1* (πίν. 5, 14, 15).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,698-0,700 μ.· μέγ. διάμ. 0,365· διάμ. στομ. εξωτ. 0,205· διάμ. βάσ. 0,155. Βάθος 0,609 και χωρητικότητα 31,6 λίτρα[39].

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Παρόλο που το αγγείο έχει συγκολληθεί από 100 περίπου όστρακα, σώζεται σχεδόν πλήρες. Οι ελάχιστες ελλείψεις στη Β πλευρά, κυρίως στον δεξιό μηρό και το χέρι του έφεδρου αθλητή, καθώς και στο δεξί χέρι της φτερωτής γυναικείας μορφής έχουν συμπληρωθεί με γύψο και χρωματιστεί. Η επιφάνεια του αγγείου στην Α πλευρά διατηρείται σε πολύ καλή γενικά κατάσταση, αν εξαιρέσουμε λίγα απολεπίσματα λόγω της θραύσης. Στη Β πλευρά ένα μεγάλο μέρος του μελανού γανώματος σε ορισμένα τμήματα (λαβές, ώμος, πόδι, βάση) και σε μερικές μορφές (κυρίως στο σύμπλεγμα των παλαιστών), έχει κακοπάθει λόγω κακής όπτησης.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό επίθετο χρώμα τοποθετημένο απευθείας στο έδαφος του αγγείου αποδίδονται στην Α όψη τα γυμνά μέρη της Αθηνάς και των Νικών στους κιονίσκους, όπως επίσης και οι ταινίες που κρατούν οι τελευταίες, ενώ στη Β πλευρά τα γυμνά μέρη και οι ταινίες της φτερωτής μορφής. Με λευκό τοποθετημένο πάνω στο μελανό γάνωμα αποδίδονται οι κάτω παρυφές του πέπλου της Αθηνάς και του αποπτύγματός του καθώς και του ιμα-

39. Οι μετρήσεις της χωρητικότητας των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας έγιναν από τον Καναδό αρχαιολόγο M. Wallace, στα πλαίσια μιας έρευνάς του για τη χωρητικότητα των αγγείων μεταφοράς και αποθήκευσης υγρών. Η μέτρηση έγινε με το γέμισμα του αγγείου με σφαιρίδια διογκωμένης πολυστερίνης (φελιζόλ). Πολλές από τις μετρήσεις ίσως αποκλίνουν λίγο από την πραγματικότητα, γιατί μερικά από τα αγγεία μας έχουν στο εσωτερικό τους γύψο για την ενίσχυση της στερεότητάς τους. Ευχαριστώ θερμά τον M. Wallace για την ευγένειά του να μου γνωστοποιήσει τα αποτελέσματα της έρευνας.

τιδίου, όπως επίσης και ορισμένες άλλες λεπτομέρειες (παραγναθίδα και τμήμα του λοφίου του κράνους, επίσημα ασπίδας, στιγμές στην άντυγά της και στη ζώνη της θεάς). Επίσης οι παρυφές του πέπλου και του αποπτύγματός του στη φτερωτή μορφή της Β όψης. Οι λεπτομέρειες στα λευκά τμήματα αποδίδονται με καστανοκίτρινη γραμμή.

ΣΧΗΜΑ

Καλυκόσχημο στόμιο με οριζόντιο χείλος. Μελανό πλαστικό δαχτυλίδι στη μέση του λαιμού. Οι λαβές ξεκινούν από το δαχτυλίδι σχεδόν ταινιωτές, ανεβαίνουν λίγο στον λαιμό και μετά, με μια απότομη κάμψη προς τα κάτω, καταλήγουν στον ώμο του αγγείου, έχοντας ελλειψοειδή-κυκλική διατομή. Το σώμα του αγγείου ωοειδές ή καλύτερα ανάστροφο απιόσχημο. Η βάση, σε σχήμα τόρου με ελαφρά καμπύλες τις πλευρές, έχει βαθιά αυλάκωση στο πάνω μέρος της και άλλη λεπτότερη στην ένωση με το πόδι.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Οι παραστάσεις αναπτύσσονται σε μετόπες στο σώμα του αγγείου. Η μετόπη της Α πλευράς, όπου απεικονίζεται η Αθηνά είναι, όπως συνήθως στα αγγεία αυτά, πιο ψηλή (ύψ. 0,37 μ.) απ' αυτή της Β όψης και φθάνει μέχρι τη ζώνη του γλωσσωτού κοσμήματος. Η μετόπη της Β πλευράς σταματά κάτω ακριβώς από τον ώμο του αγγείου (ύψ. 0,265 μ.).

Α. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τ' αριστερά, με έντονο διασκελισμό. Με το υψωμένο δεξί της χέρι κραδαίνει το δόρυ, ενώ με το αριστερό προτείνει την κατά τομήν αποδοσμένη ασπίδα, που έχει ως επίσημα ένα αστέρι. Φοράει από μέσα χιτώνα (όπως δηλώνουν οι χειρίδες στον δεξιό βραχίονα) και από πάνω πέπλο με απόπτυγμα που οι περίτεχνες παρυφές του φτάνουν μέχρι τα γόνατα. Το πάνω μέρος του σώματος —δηλ. η πλάτη που μας δείχνει η θεά— καλύπτεται από την αιγίδα, ενώ το ιματίδιο, αφού σχηματίσει μια καμπύλη στην πλάτη της, πέφτει κατακόρυφα από τους ώμους για να καταλήξει σε χελιδονοουρές. Στο κεφάλι φοράει «πεποικιλμένο» αττικό κράνος με αναδιπλωμένες παραγναθίδες και ψηλό ασπρόμαυρο λοφίο. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά της θεάς που αναφέραμε αποδίδονται με χάραξη πάνω στο μελανό γάνωμα ενώ, αντίθετα, γραπτά πάνω στο λευκό επίθετο χρώμα αποδίδονται το απλό περιδέραιο, το βραχιόλι με τριπλή περιτύλιξη στον καρπό του δεξιού χεριού, τα σκουλαρίκια καθώς και τα πέδιλα στα πόδια της.

Εκατέρωθεν της θεάς υψώνονται δύο ακανθωτοί κίονες, από τους οποίους ο αριστερός είναι ψηλό-

τερος από τον δεξιό —0,257 μ. έναντι 0,230 μ.— γι' αυτό και στολίζεται με 5 ζεύγη φύλλων άκανθας, ενώ ο δεξιός με 4. Πάνω στα δωρικά κιονόκρανα των κιόνων στέκονται, ή καλύτερα μόλις που ακουμπούν με τα δάχτυλα του ενός ποδιού, δύο φτερωτές μορφές, δύο Νίκες. Φορούν πέπλο με απόπτυγμα ζωσμένο στη μέση, και με το υψωμένο χέρι κρατούν δάδα, ενώ με το άλλο προτεταμένο κρατούν ταινία. Οι Νίκες στέκονται αντικριστά πάνω στους κιονίσκους, διάταξη που έχει ως αποτέλεσμα ακόμα και οι κινήσεις των άκρων τους να αποδίδονται αντιθετικά. Τα φτερά της δεξιάς μορφής στρέφονται και τα δύο προς τη μία πλευρά λόγω έλλειψης χώρου κάτω από τη λαβή του αγγείου.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Τον ελεύθερο χώρο μεταξύ Αθηνάς και κιονίσκων καταλαμβάνουν οι επιγραφές, γραμμένες με κατακόρυφη διάταξη από πάνω προς τα κάτω, αλλά «στοιχηδόν»[40]. Αριστερά *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*. Δεξιά *ΧΑΡΙΚΛΕΙΔΗΣ ΗΡΧΕΝ*. Είναι γραμμένες με μεγάλα, παχιά, όχι ιδιαίτερα επιμελημένα γράμματα.

Β. Στη δεύτερη όψη του αγγείου (Β), κεντρικό μοτίβο της παράστασης αποτελεί το σύμπλεγμα των δύο παλαιστών, προς το οποίο σπεύδει από τ' αριστερά μια μεγαλόπρεπη φτερωτή γυναικεία μορφή, κρατώντας στα χέρια της ταινία, που ασφαλώς προορίζεται να στολίσει τον νικητή. Με έκδηλο ενδιαφέρον παρακολουθούν τον αγώνα ένας ιματιοφόρος βραβέας από τα δεξιά, κρατώντας κατακόρυφα κλαδί φοίνικα κι από τ' αριστερά ο έφεδρος αθλητής.

Οι παλαιστές παριστάνονται εδώ σε μια ενδιαφέρουσα φάση του αγώνα: ο ένας στηριγμένος στο λυγισμένο αριστερό του πόδι και παίρνοντας δύναμη από το τεντωμένο πίσω δεξί, έχει πιάσει τον αντίπαλό του από τη μέση, προσπαθώντας να τον ανατρέψει με μεσολαβή[41]. Ο τελευταίος αμύνεται και προσπαθεί να σπάσει με τα δύο

40. Οι επιγραφές στους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι πάντα γραμμένες κατακόρυφα και διαβάζονται συνήθως από πάνω προς τα κάτω. Ο όρος «στοιχηδόν» χρησιμοποιείται εδώ, κατ' επέκτασιν από την κανονική χρήση του, για να δηλώσει επιγραφές που έχουν μεν κατακόρυφη φορά αλλά τα γράμματά τους είναι το ένα δίπλα στο άλλο, σε αντίθεση με την κιονηδόν γραφή, όπου τα γράμματα είναι το ένα πάνω από το άλλο. Γι' αυτό και ο όρος «στοιχηδόν» θα μπαίνει πάντοτε σε εισαγωγικά.

41. Σχετικά με τη λαβή αυτή βλ. παρακάτω σελ. 128 κ.ε.

του χέρια το επικίνδυνο σφιχταγκάλιασμα της μέσης του.

Η φτερωτή γυναικεία μορφή παριστάνεται σε πλάγια όψη προς τα δεξιά, πατώντας στο αριστερό πόδι, ενώ πίσω το δεξί ακουμπάει μόνο στα δάχτυλα. Φοράει άζωστο πέπλο με απόπτυγμα («λακωνικού» τύπου), που ανοίγει καθ' όλο το ύψος του στη δεξιά πλευρά, αφήνοντας γυμνό το δεξιό τμήμα της πλάτης της. Οι πλούσιες πτυχές του πέπλου αποδίδονται με εγχάραξη και οι παρυφές, οριζόντιες και τεθλασμένες κατακόρυφες, τονίζονται με ταινίες λευκού χρώματος. Η θεά έχει κοντή κόμμωση (λεπτοί εγχάρακτοι βόστρυχοι σε μελανό φόντο) και φοράει σκουλαρίκια, ενώ στο δεξιό καρπό φέρει βραχιόλι με τρεις σπείρες, που αποδίδονται γραπτά.

Ο βραβέας είναι μια στιβαρή μορφή που παριστάνεται με το κεφάλι σε πλάγια όψη προς τ' αριστερά και το υπόλοιπο σώμα σχεδόν κατά τρία τέταρτα. Στηρίζεται στο δεξί πόδι ενώ το αριστερό χαλαρώνει σε άνετη στάση. Είναι τυλιγμένος ολόκληρος στο ιμάτιό του, που το συγκρατεί σφιχτά από μέσα με το αριστερό του χέρι και αφήνει ακάλυπτο μόνο το δεξιό τμήμα του στήθους και τον ώμο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση του θύσανου του κλαδιού του φοίνικα, που κρατάει κατακόρυφα με το δεξί του χέρι: επειδή βγήκε έξω από τη μετόπη, αποδόθηκε με λεπτές εγχαράξεις πάνω στο μελανό γάνωμα του ώμου, στραμμένος σε ορθή γωνία σε σχέση με το στέλεχός του.

Ο έφεδρος καταλαμβάνει το αριστερό άκρο της παράστασης. Στέκεται με το κεφάλι κατά τομήν προς τα δεξιά, ενώ το υπόλοιπο σώμα αποδίδεται κατά τα τρία τέταρτα. Έχει το αριστερό πόδι στάσιμο και το δεξί άνετο στο πλάι, ενώ με έναν χαρακτηριστικό «χιασμό» των κινήσεών του, ακουμπάει πάνω στον μηρό το δεξί του χέρι και υψώνει κοντά στο στήθος το αριστερό.

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Στο πάνω μέρος του λαιμού ζώνη με διπλή σειρά από εναλλασσόμενα ανθέμια και άνθη λωτού. Η ζώνη ορίζεται με λεπτή οριζόντια μελανή γραμμή μόνο στην κάτω πλευρά της. Κάθε ανθέμιο έχει συνήθως 9 ή 11 φύλλα, που ξεφυτρώνουν από ημικυκλικό πυρήνα με στιγμή στο κέντρο. Οι λωτοί αποτελούνται από 3 φύλλα που ξεφυτρώνουν από παρόμοιους πυρήνες. Σ' αυτή τη ζώνη τόσο η Α όσο και η Β όψη του αγγείου έχουν από τρία ζεύγη ανθεμίων-λωτών και από μισό λωτό και ανθέμιο στα άκρα.

Προσεκτική παρατήρηση φανερώνει την πορεία του χεριού του καλλιτέχνη στην κατασκευή των κοσμημάτων αυτής της ζώνης: αρχι-

κά ζωγράφιζε στο μέσο της ζώνης σε οριζόντια διάταξη αντιθετικές διπλές σπείρες. Κατόπιν, με μικρές καμπύλες «γεφύρωνε» τις έλικες δύο γειτονικών σπειρών, δημιουργώντας τις βάσεις των κοσμημάτων, από τις οποίες ξεφύτρωναν τα πέταλα ανθεμίων και λωτών. Ξεκινούσε πάντα από τ᾽ αριστερά φτιάχνοντας ένα διπλό ανθέμιο, συνέχιζε με ανθέμια και λωτούς εναλλάξ και στα άκρα, όπου του περίσσευε συνήθως λίγος χώρος, συμπλήρωνε τη ζώνη με ένα μέρος ανθεμίου ή λωτού.

Στο κάτω μέρος του λαιμού κάτω από το πλαστικό δαχτυλίδι υπάρχει η ζώνη με γλωσσωτό κόσμημα, οι «γλώσσες» του οποίου χωρίζονται με λεπτή, ελαφρά ανάγλυφη, μελανή γραμμή. Η ζώνη ορίζεται κι εδώ με οριζόντια, λεπτή, μελανή γραμμή μόνον από κάτω. Στην Α όψη έχουμε 16 «γλώσσες», ενώ στη Β 22.

Το στόμιο, οι λαβές, ο ώμος στη Β πλευρά, το κάτω μέρος του σώματος, το πόδι και η βάση καλύπτονται με στιλπνό μελανό γάνωμα, όπως επίσης και το εσωτερικό του στομίου και του λαιμού. Το οριζόντιο χείλος του στομίου έχει εδαφόχρωμη επιφάνεια ενώ το πλαστικό δαχτυλίδι στο μέσο του λαιμού είναι μελανό. Οι δύο αυλακώσεις στη βάση του αγγείου αφήνονται στο χρώμα του πηλού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το αγγείο αναφέρεται στις προκαταρκτικές εκθέσεις της ανασκαφής από τον Π. ΘΕΜΕΛΗ στα *ΑΑΑ*, 2, 1969, 409 κ.ε.· *Έργον* 1974, 17 κ.ε. εικ. 12 (Α όψη)· *ΠΑΕ* 1974, 39 κ.ε. πίν. 12 (Α όψη)· *ΠΑΕ* 1975, 47. Ακόμα βλ. *BCH* 1970, 1097· *BCH* 1975, 671· *ARepLondon* 1975, 4, εικ. 5. Επίσης το αγγείο με αφορμή τις Νίκες πάνω στους κίονες αναφέρεται από την E. GÖTTE-KUNZE στο *AM* 1984, 192, πίν. 34, 2. Με την ίδια αφορμή γίνεται αντικείμενο ευρείας διαπραγμάτευσης από τον N. ESCHBACH, 42 (αρ. κατ. 27), εικ. 22-23, πίν. 11, 3.4 (Α, λεπτομέρεια). Τέλος απεικονίζεται στο *Έργον* 1977, εικ. 15 (Β, λεπτομέρεια). ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* πίν. 94 (Β όψη). Ν. ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, *Ο αθλητισμός στην αρχαία Ελλάδα* (1977) εικ. 26 (Α όψη).

2. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη* (363/2). Βρέθηκε το 1969 στους αποθέτες α και β και είναι εκτεθειμένος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, με αριθμό 20047. Στο εξής *X2* (πίν. 6, 16, 17).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,705 (με τη συμπλήρωση)· μέγ. διάμ. 0,355· διάμ. στομ. εξωτ. 0,21. Βάθος 0,610 και χωρητικότητα 32,9 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Σώθηκε κατά το μεγαλύτερο τμήμα του, συγκολλημένος από 120 περίπου όστρακα. Τα κομμάτια που λείπουν (ολόκληρο το κάτω μέρος του αγγείου με τη βάση, τμήμα του στομίου και της μιας λαβής, καθώς και μεγάλα κομμάτια από το σώμα του) έχουν συμπληρωθεί με γύψο και μερικά έχουν επιχρωματισθεί. Η επιφάνεια του αγγείου, αν εξαιρέσει κανείς τα μεγάλα κενά, διατηρείται σε πολύ καλή γενικά κατάσταση, αν και σε ορισμένα σημεία το αραιό μελανό γάνωμα έχει πάρει μια καστανομέλανη απόχρωση.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό επίθετο χρώμα, που σώζεται σε καλή κατάσταση, αποδίδονται και εδώ τα ίδια με του προηγούμενου αγγείου τμήματα των μορφών, και με καστανοκίτρινο χρώμα αποδίδονται οι γραπτές λεπτομέρειές τους.

ΣΧΗΜΑ

Όμοιο με το προηγούμενο αγγείο. Γι' αυτό, οι ελλείψεις του συμπληρώθηκαν με πρότυπο το *Χ1*.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Α. Στη μεγάλη μετόπη (ύψ. 0,40, πλ. 0,50 μ.) κυριαρχεί η μεγαλόπρεπη Αθηνά που φθάνει το ύψος των 0,50 μ. Το λοφίο του κράνους της, όπως και στο προηγούμενο αγγείο, βγαίνει πάνω απ' τη μετόπη, καλύπτει τη ζώνη του γλωσσωτού κοσμήματος και φθάνει μέχρι το πλαστικό δαχτυλίδι του λαιμού. Η ίδια η Αθηνά, καθώς και τα άλλα στοιχεία της παράστασης (κίονες, Νίκες κ.λπ.) αποδίδονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως και στον προηγούμενο αμφορέα. Οι διαφορές που έχει η Αθηνά αυτή από την προηγούμενη είναι ελάχιστες: ένα μικρό κόσμημα στο επαυχένιο κι ένα φιδάκι από την αιγίδα που προβάλλει πίσω από τον αυχένα είναι δυο λεπτομέρειες, που δεν συναντήσαμε στο προηγούμενο αγγείο. Από την ασπίδα της σώζονται οι έξι λευκές ακτίνες του επισήματος και οι επτά λευκές στιγμές από την άντυγά της. Οι κίονες με τις Νίκες επίσης αποδίδονται με όμοιο τρόπο, με τον αριστερό υψηλότερο (0,275 μ. έναντι 0,245) και με πέντε φύλλα άκανθας, έναντι τεσσάρων του δεξιού.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Έχουν γραφτεί κι εδώ στο ίδιο μέρος και με τον ίδιο τρόπο, όπως

και στο προηγούμενο αγγείο: δεξιά απ' τον αριστερό κίονα *[Τ]Ο[Ν]Α[-Θ]ΕΝΕΘΕΝ [ΑΘΛΟ]Ν* αριστερά απ' τον δεξιό κίονα *ΧΑ[ΡΙΚ]ΛΕΙΔΗΣ ΗΡΧΕΝ*. Ενδιαφέρον είναι πως στην αγωνιστική επιγραφή μερικά γράμματα έχουν αποξεσθεί, ίσως για παιχνίδι (πίν. 33α), είτε —το πιθανότερο— όταν το αγγείο ήταν ακόμα ακέραιο, και αφού είχε δοθεί ως έπαθλο, είτε μετά την καταστροφή του, και οπωσδήποτε πριν την κατάχωση των οστράκων στον αποθέτη.

Β. Το σύμπλεγμα των δύο παλαιστών δεν βρίσκεται εδώ στο μέσον της παράστασης, αλλά κατέχει το δεξιό ήμισυ της μετόπης. Από τ' αριστερά βαδίζει προς το μέρος τους μια φτερωτή γυναικεία μορφή κρατώντας στο προτεταμένο χέρι της κλαδί φοίνικα. Στο αριστερό άκρο της παράστασης έχουμε κι εδώ τον έφεδρο αθλητή, ενώ στο δεξιό έχει μείνει χώρος μόνο για έναν πολύ ψηλό (0,235 μ.) δωρικό κιονίσκο, που πατάει σε απλή βάση και φέρει στην κορυφή του μιαν επίσης πολύ ραδινή γυναικεία μορφή.

Το σύμπλεγμα των παλαιστών παριστάνεται σε κάποια φάση στην αρχή του αγώνα: ο στραμμένος προς τα δεξιά αθλητής στηρίζεται στο λυγισμένο αριστερό πόδι και παίρνοντας δύναμη από το τεντωμένο προς τα πίσω δεξί έχει πιάσει με το δεξί του χέρι τον αντίπαλο από τον δεξιό πήχυ, ενώ με το αριστερό, περασμένο πάνω απ' τον αριστερό ώμο του αντιπάλου, προσπαθεί να του εφαρμόσει «τραχηλισμό»[42]. Ο άλλος για να εξουδετερώσει τη λαβή προσπαθεί να απελευθερώσει το κεφάλι και το σώμα του, απωθώντας με το αριστερό του χέρι τον βραχίονα του αντιπάλου.

Η φτερωτή γυναικεία μορφή παριστάνεται κι εδώ κατά τομήν προς τα δεξιά, να βαδίζει με υψωμένα ακόμη τα φτερά προς τους παλαιστές. Φέρει μόνο το ιμάτιο, που φοριέται με τέτοιο τρόπο ώστε αφήνει γυμνό το πάνω δεξιό τμήμα του σώματος. Η μορφή πατάει με το αριστερό πόδι, ενώ το δεξί πιο πίσω ακουμπάει μόνο με τα δάχτυλα. Με το προτεταμένο δεξί της χέρι κρατάει το κλαδί του φοίνικα, ενώ το αριστερό το ακουμπάει στο γοφό της μέσα από το ένδυμα.

Ο έφεδρος παριστάνεται σχεδόν όμοιος με τον αντίστοιχο του προηγούμενου αγγείου· πατάει γερά στη γη και με τα δυο του πόδια, ενώ τα χέρια του είναι απομακρυσμένα από το σώμα του.

Η ραδινή γυναικεία μορφή πάνω στον κιονίσκο αποδίδεται κατά τομήν προς τ' αριστερά. Το κάτω μέρος του σώματός της είναι αφύ-

42. Για τη λαβή αυτή βλ. παρακάτω σελ. 128 κ.ε.

σικα ψηλό σε σχέση με το επάνω. Παρά τη μεγάλη γενικότητα με την οποία αποδίδεται και τις ελάχιστες εγχαράξεις λεπτομερειών που φέρει, φαίνεται ότι φοράει πέπλο με απόπτυγμα και στηρίζεται με το δεξί στάσιμο πόδι, ενώ φέρει προς τα πίσω το άνετο αριστερό. Με το δεξί προτεταμένο χέρι της κρατάει όρθιο ένα ραβδί (δόρυ ή σκήπτρο), ενώ το αριστερό το ακουμπάει στον αριστερό γοφό. Δυο μικρές καμπύλες εγχαράξεις στο πάνω μέρος της κεφαλής ίσως αποδίδουν κάποιο κάλυμμά της, μάλλον κράνος[43].

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Τα κοσμήματα είναι όμοια με του προηγούμενου παναθηναϊκού αμφορέα και αποδίδονται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Έχουμε κι εδώ στην Α και Β όψη τρία ζεύγη ανθεμίων και λωτών κι από μισό λωτό και μισό ανθέμιο στην αρχή και το τέλος της επάνω ζώνης. Στην κάτω ζώνη έχουμε 16 «γλώσσες» στην Α και 20 στη Β πλευρά. Τα υπόλοιπα στοιχεία συμφωνούν με εκείνα του προηγούμενου αγγείου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για τις ανασκαφικές εκθέσεις όπου αναφέρεται και το αγγείο αυτό, βλ. τη βιβλιογραφία για το προηγούμενο αγγείο. Συμπληρωματικά, βλ. και ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη*, πίν. 95 (Β όψη) και ESCHBACH 43 (αρ. κατ. 28) εικ. 24-25, πίν. 12, 1.2 (Α, λεπτομέρεια).

3. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη* (363/2). Βρέθηκε το 1976 στον αποθέτη ι, ενώ μερικά όστρακά του είχαν βρεθεί ήδη το 1969 στους αποθέτες α και β. Είναι εκτεθειμένος στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας με αριθμό 14813. Στο εξής *X3* (πίν. 7, 18, 19).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,695· μέγ. διάμ. 0,365· διάμ. στομ. εξωτ. 0,202· διάμ. βάσ. 0,145. Βάθος 0,613 μ. και χωρητικότητα 29,7 λίτρα.

43. Για την ερμηνεία της μορφής βλ. παρακάτω σελ. 165 κ.ε.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Σώζεται σχεδόν πλήρης και είναι συγκολλημένος από 140 περίπου όστρακα. Τα ελλείποντα κομμάτια είναι αρκετά αλλά μικρού μεγέθους κι έτσι δεν επηρεάζουν την όλη εμφάνιση του αγγείου. Οι σημαντικότερες ελλείψεις που βρίσκονται στο λαιμό, στη μία λαβή και σε πολλά μικρά τμήματα του σώματος, έχουν συμπληρωθεί με γύψο και επιχρωματισθεί. Η επιφάνεια του αγγείου, λόγω των πολλών θραύσεων, ελλείψεων και συμπληρώσεων ιδιαίτερα στη Β όψη, δεν σώζεται σε καλή κατάσταση· αυτό επιτείνεται και από τη μεγάλη απολέπιση του μελανού γανώματος στις μελαμβαφείς ζώνες, ίσως λόγω κακής όπτησης. Τα υπόλοιπα τμήματα του αγγείου διατηρούν το πορτοκαλέρυθρο χρώμα τους, ενώ το γάνωμα σε μερικά σημεία είναι καστανομέλανο λόγω αραιότητας του βερνικιού.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό, απευθείας στο έδαφος του αγγείου επίθετο χρώμα έχουν αποδοθεί κι εδώ όλα τα γυμνά μέρη της Αθηνάς και των Νικών στην Α όψη και της φτερωτής μορφής στη Β, καθώς επίσης και ο κιονίσκος που στηρίζεται η τελευταία. Ενδιαφέρον είναι πως ένα μέρος του λευκού χρώματος στη μορφή αυτή έχει απολεπισθεί με αποτέλεσμα να διακρίνονται οι μελανές γραμμές του προσχεδίου, ιδιαίτερα στο πρόσωπο και στο αριστερό της χέρι, καθώς και στον κιονίσκο και στη βάση του. Με λευκό τοποθετημένο πάνω στο μελανό γάνωμα έχουν στολιστεί οι παρυφές των ενδυμάτων της Αθηνάς και της φτερωτής μορφής της Β όψης (εδώ απολεπισμένο σε μεγάλο βαθμό), καθώς και μερικές ακόμα λεπτομέρειες της θεάς (επίσημα ασπίδας, στιγμές στην άντυγα, κάτω μέρος λοφίου, στιγμές στη ζώνη).

ΣΧΗΜΑ

Και αυτό το αγγείο είναι όμοιο και ως προς το σχήμα του και ως προς τη μορφή και ως προς τις άλλες λεπτομέρειες με τους δύο προηγούμενους παναθηναϊκούς αμφορείς.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Α. Η μορφή της Αθηνάς κυριαρχεί κι εδώ στη μεγάλη μετόπη και έχει περιορίσει σημαντικά στις άκρες τους κίονες με τις Νίκες. Η θεά αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο, και ως προς το γενικό σχήμα και ως προς τις λεπτομέρειες, με τα δύο προηγούμενα αγγεία. Οι ελάχιστες διαφορές περιορίζονται είτε στην απόδοση μικρών λεπτομερειών (εδώ έχουμε περιλαίμιο με δύο παράλληλες γραμμές αντί μιας, ενώ η

ζώνη ορίζεται από διπλή εγχάραξη), είτε σε παραλλαγές ορισμένων στοιχείων (π.χ. το καμπύλο τμήμα του ιματιδίου στην πλάτη της θεάς κατεβαίνει χαμηλότερα και φθάνει μέχρι τη ζώνη, με αποτέλεσμα να «κρύβονται» πίσω του και να μην αποδίδονται τα φίδια της αιγίδας όπως στα δύο προηγούμενα αγγεία). Στην ασπίδα φαίνονται οι επτά ακτίνες από το αστέρι-επίσημα, ενώ σώζονται έξι λευκές στιγμές από την άντυγά της.

Ομοιότητα απόδοσης υπάρχει και στους εκατέρωθεν της Αθηνάς δωρικούς κίονες. Εδώ είναι σχεδόν ισοϋψείς και φέρουν από 4 φύλλα άκανθας· στον αριστερό όμως τα φύλλα της άκανθας δεν έχουν τοποθετηθεί κατά κανονικά διαστήματα, με αποτέλεσμα τα τρία να βρίσκονται το ένα κοντά στο άλλο στο κάτω μέρος του κίονα και το τέταρτο μόνο του ψηλά. Οι Νίκες έχουν αποδοθεί όπως και στους προηγούμενους παναθηναϊκούς αμφορείς, ενώ τα δύο φτερά της αριστερής μορφής έχουν ζωγραφιστεί προς τη μία μόνο πλευρά, λόγω έλλειψης χώρου κάτω από τη λαβή.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

[Τ]ΟΝ ΑΘΕΝΕΘ[Ε]Ν ΑΘΛΟΝ «στοιχηδόν», δεξιά από τον αριστερό κίονα. *ΧΑΡΙΚΛΕΙΔΗΣ ΗΡΧΕΝ* επίσης «στοιχηδόν», αριστερά από τον δεξιό κίονα. Γραφικός χαρακτήρας και τρόπος απόδοσης όπως ακριβώς και στους προηγούμενους.

Β. Εδώ το σύμπλεγμα των παλαιστών έχει τοποθετηθεί στο δεξιό τμήμα της μετόπης και την κεντρική θέση κατέχει μία φτερωτή γυναικεία μορφή, που ακουμπάει σε χαμηλό κιονίσκο. Αριστερά στέκεται, ως συνήθως, ο έφεδρος αθλητής, ενώ στα δεξιά κλείνει την παράσταση ένας απλός ραδινός κίονας με δωρικό κιονόκρανο.

Οι παλαιστές στέκονται και οι δυο όρθιοι, αντιμέτωποι, ελαφρά σκυφτοί και με μεγάλο διασκελισμό, για να έχουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σταθερότητα. Τα σώματά τους παριστάνονται κατά τρία τέταρτα, ενώ τα πρόσωπά τους κατά τομήν. Ο αριστερός αθλητής κρατάει το αριστερό χέρι του αντιπάλου σε δύο σημεία: με το δεξί χέρι στον καρπό και με το αριστερό πάνω από τον αγκώνα. Ο άλλος, προσπαθώντας να αμυνθεί πιάνει τον αντίπαλό του απ' τον αυχένα.

Η φτερωτή γυναικεία μορφή παριστάνεται με το σώμα κατενώπιον και το κεφάλι κατά τομήν, στραμμένο προς τα δεξιά, προς τον αγώνα. Στηρίζεται στο δεξί της πόδι πάνω στο οποίο αναδιπλώνει το αριστερό, που αγγίζει τη γη μόνο με τ' ακροδάχτυλα. Με τον αριστερό αγκώνα της στηρίζεται στην κορυφή ενός κιονίσκου με βάση, ενώ το δεξί της χέρι, που κρατάει κλαδί φοίνικα, ακουμπάει στον δε-

ξιό γοφό της. Φοράει ιμάτιο που καλύπτει μονο το κατώτερο μισό του σώματός της, αφήνοντας να φαίνεται το κατάλευκο στήθος και τα χέρια της. Δεν έχουν σωθεί ενδείξεις που να υποδηλώνουν την ύπαρξη χιτώνα, κάτι όμως που δεν μπορεί να αποκλεισθεί. Τα τεράστια, σε σχήμα μικρού ύψιλον, ανοιγμένα φτερά της κυριαρχούν στη σύνθεση, καλύπτοντας όλο σχεδόν το πάνω μέρος της μετόπης.

Ο έφεδρος παριστάνεται με το κεφάλι κατά τομήν και το σώμα σχεδόν κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Στηρίζεται με το αριστερό πόδι και φέρνει το δεξί ελαφρά προς τα πίσω. Με το έντονα λυγισμένο και υψωμένο προς τα πίσω δεξί χέρι κρατάει στλεγγίδα, ενώ φέρνει το αφύσικα μακρύ αριστερό του χέρι κάτω και ελαφρά προς τα εμπρός, καθώς ετοιμάζεται να το καθαρίσει με τη στλεγγίδα.

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Παρά τις ελλείψεις που υπάρχουν στο λαιμό, φαίνεται πως κι εδώ έχουμε την ίδια διάταξη των κοσμημάτων στις δύο ζώνες, εκτός από μια μικρή διαφορά στην εναλλαγή ανθεμίων-λωτών στη Β πλευρά. Έτσι, στην Α πλευρά έχουμε τρία ζεύγη ανθεμίων-λωτών εναλλάξ, ενώ στη Β την ακόλουθη σειρά: ανθέμιο, λωτός, ανθέμιο, ανθέμιο, λωτός, (;) ανθέμιο. Στην κάτω ζώνη έχουν σωθεί έντεκα «γλώσσες» στην Α πλευρά και δώδεκα στη Β. Οι άλλες λεπτομέρειες της λοιπής διακόσμησης ακολουθούν τον τύπο που είδαμε και στο πρώτο αγγείο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναφορές στο αγγείο αυτό γίνονται στις προκαταρκτικές εκθέσεις του ευρήματος 1976 από τον Π. ΘΕΜΕΛΗ, *Έργον* 1976, 21 κ.ε., εικ. 20 (Β όψη)· *ΠΑΕ* 1976, 79 κ.ε., πίν. 44α-β (Α, Β όψη)· *Έργον* 1977, 25· *ΠΑΕ* 1977, 37· *BCH* 1977, 629, εικ. 272 (Β όψη). Σύντομη παρουσίαση του αγγείου έχουμε και στη *Στήλη* 267 κ.ε., πίν. 91-93 (Α, λεπτομέρεια και Β). Όστρακο του αγγείου με τμήμα Νίκης και μέρος της ασπίδας της Αθηνάς απεικονίζεται στα *ΠΑΕ* 1975, πίν. 34β. Επίσης βλ. ESCHBACH 43 (αρ. κατ. 29), εικ. 26-27, πίν. 12, 3. 4 (Νίκες κιόνων).

4. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη* (360/59). Βρέθηκε το 1969 στους αποθέτες α και β και είναι

εκτεθειμένος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με αριθμό 20046. Στο εξής *K1* (πίν. 8, 20, 21).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,716 μ.· μέγ. διάμ. 0,385· διάμ. στομ. εξωτ. 0,213· διάμ. βάσ. 0,155. Βάθος 0,622 και χωρητικότητα 39,7 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Σώζεται πλήρης, αν και συγκολλημένος από 170 περίπου όστρακα. Οι μικρές ελλείψεις, κυρίως στον ώμο, έχουν συμπληρωθεί με γύψο και επιχρωματισθεί. Η επιφάνεια του αγγείου είναι γενικά σε πολύ καλή κατάσταση (ζωηρό καστανοπορτοκαλί έδαφος), με εξαίρεση τμήμα της εξωτερικής επιφάνειας του στομίου που, λόγω αραιού γανώματος, δεν απέκτησε το λαμπερό μελανό χρώμα και έχει υποστεί αρκετές απολεπίσεις. Επίσης το μελανό χρώμα των μορφών έχει αποκτήσει λαδοπράσινη πατίνα.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό επίθετο χρώμα απευθείας πάνω στο έδαφος του αγγείου αποδίδονται κι εδώ τα γυμνά μέρη της θεάς, ενώ με λευκό πάνω στο μελανό γάνωμα οι παρυφές των ενδυμάτων της, τμήμα του λοφίου, η παραγναθίδα και το στεφάνι της ελιάς που φοράει, καθώς και το πρόσωπο, τα φίδια και οι ταινίες του γοργονείου της αιγίδας και του επισήματος της ασπίδας. Ακόμη η ζώνη της θεάς, οι έλικες της τρέχουσας σπείρας στην άντυγα της ασπίδας, οι οφθαλμοί των ελίκων των κιονοκράνων και τα γυμνά μέρη του σώματος του Πλούτου, από το σύμπλεγμα Ειρήνης-Πλούτου που συναντάμε πάνω στους κίονες. Στην άλλη όψη με λευκό απευθείας στο έδαφος καλύπτονται τα γυμνά μέρη των δύο Νικών, μιας μεγάλης και μιας μικρότερης που ίπταται, καθώς και ο ημιδιαφανής χιτώνας και το στεφάνι των μαλλιών της πρώτης.

Κατά την εποχή της ανεύρεσής του το αγγείο διατηρούσε σχεδόν όλο το επίθετο λευκό χρώμα των μορφών. Με την πάροδο του χρόνου όμως, και για άγνωστους λόγους, το λευκό χρώμα εξαφανίστηκε κατά τόπους εν μέρει ή και εντελώς, αλλοιώνοντας έτσι την αρχική εμφάνιση του αγγείου.

ΣΧΗΜΑ

Η βασική διαφορά του αγγείου αυτού από τα προηγούμενα της χρονιάς του Χαρικλείδη είναι η ογκωδέστερη κοιλιά του, που δημιουργείται όχι μόνον λόγω της ευρύτερης μεγίστης διαμέτρου, αλλά και λόγω της εντονότερης κύρτωσης κα-

τά τη μετάβαση από την κοιλιά στο πόδι. Έτσι το αγγείο αυτό έχει ωοειδές σχήμα, που τείνει προς το σφαιρικό σε αντίθεση με το ωοειδές-απιόσχημο των προηγουμένων. Επίσης, το πόδι εδώ είναι ψηλότερο, οι πλευρές της βάσης λιγότερο κυρτές, ενώ οι λαβές κάμπτονται πιο απότομα προς τα κάτω, και εισέχουν ελαφρά πριν ακουμπήσουν στο ανώτερο σημείο του ώμου του αγγείου.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Η αριστερή και δεξιά πλευρά των μετοπών με τις κύριες παραστάσεις ορίζεται εδώ από μελανή κατακόρυφη γραμμή.

Α. Η Πρόμαχος Αθηνά στέκεται στραμμένη προς τα δεξιά. Πατάει και με τα δύο πέλματα σταθερά στη γη, πέλματα που βρίσκονται το ένα κοντά στο άλλο, με ελαφρά προτεταμένο το αριστερό. Εδώ το στήθος της θεάς παριστάνεται κατά τα τρία τέταρτα, ενώ το κεφάλι και το κάτω μέρος του σώματός της κατά τομήν. Κραδαίνει με το υψωμένο δεξί το δόρυ, ενώ με το αριστερό προτάσσει την επίσης κατά τομήν αποδοσμένη ασπίδα, που φέρει ως επίσημα ένα γοργόνειο και η άντυγά της στολίζεται με λεπτή συνεχή σπείρα.

Η Αθηνά φοράει από μέσα χιτώνα, απ' έξω πέπλο με απόπτυγμα που φτάνει μέχρι το μέσο των μηρών και στους ώμους ιματίδιο, που τα άκρα του πέφτουν κατακόρυφα χωρίς να απολήγουν σε χελιδονοουρές. Στο κεφάλι φέρει αττικό κράνος με αναδιπλωμένες παραγναθίδες, ενώ το στήριγμα του λοφίου του έχει τη μορφή φιδιού. Στο στήθος η απόδοση της αιγίδας είναι η ακόλουθη: φολίδες με μικρές καμπύλες χαράξεις αποδίδονται μόνο στο ψηλότερο σημείο του στήθους, εκατέρωθεν του γοργονείου. Με λευκό χρώμα τονίζονται και οι παρυφές της αιγίδας, ενώ τα φίδια, αποδοσμένα επίσης με λευκό, ξεκινούν από το μέσον του στήθους, ανεβαίνουν στον ώμο για να πέσουν έπειτα πίσω από την πλάτη σε μια μακριά αλυσίδα με εφτά κεφάλια. Η θεά φοράει επίσης στεφάνι ελιάς που αποδίδεται με λευκό χρώμα, ενώ ένα θαυμάσιο κυκλικό σκουλαρίκι, το βραχιόλι στον δεξιό καρπό και το περιδέραιο στο λαιμό αποδίδονται γραπτά.

Εκατέρωθεν της θεάς, πάνω σε δύο ψηλόλιγνους κίονες που πατούν σε απλές βάσεις και φέρουν αιολικά κιονόκρανα, βρίσκεται το άγαλμα της Ειρήνης, που κρατάει στην αγκαλιά της τον μικρό Πλούτο. Η θεά παριστάνεται με το σώμα κατενώπιον και το κεφάλι κατά τρία τέταρτα προς τ' αριστερά, ντυμένη με πέπλο με μακρύ απόπτυγμα, να κρατάει στο υψωμένο δεξί σκήπτρο και με το αριστερό το μικρό αγόρι. Αυτό παριστάνεται στραμμένο προς τ' αριστερά υψώνοντας το

δεξί χέρι προς το πρόσωπο της Ειρήνης, ενώ με το αριστερό του κρατάει κέρας αφθονίας.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Στο αγγείο γράφτηκε μόνο η αγωνιστική επιγραφή *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ* «στοιχηδόν», δεξιά απ' τον αριστερό κίονα, με λεπτά, προσεγμένα γράμματα.

Β. Κεντρικό μοτίβο εδώ αποτελεί το σύμπλεγμα των παλαιστών, ακριβώς στον κεντρικό άξονα της παράστασης. Από πάνω τους στροβιλίζεται μία μικρή Νίκη, που με ταινία στα χέρια φαίνεται να βιάζεται να στεφανώσει το νικητή. Στα αριστερά έχουμε μια πολύ εντυπωσιακή φτερωτή γυναικεία μορφή (Νίκη) με κλαδί στο προτεταμένο δεξί της χέρι, ενώ στα δεξιά στέκει ήρεμος, περιμένοντας τη σειρά του, ο έφεδρος αθλητής.

Οι παλαιστές παριστάνονται σκυφτοί κοντά στο έδαφος. Ο ένας έχει αγκαλιάσει με μια σφιχτή λαβή από πίσω τον κορμό του αντιπάλου του, αναγκάζοντάς τον *ἐς γόνυ τε ὀκλάσαι* (Αἰλιόδ., *Αἰθ.* 10, 32). Ο άλλος αντιστέκεται με σθένος, στηρίζοντας και τα δυό του χέρια στο έδαφος, το δεξί με όλο τον πήχυ, το αριστερό μόνο με την παλάμη. Ο πρώτος, για να εξουδετερώσει την αντίσταση των χεριών, προσπαθεί πιάνοντας τον αριστερό αγκώνα του αντιπάλου του, να του αποσπάσει το χέρι από τη γη.

Πάνω από τους σκυμμένους παλαιστές πετάει σε λοξή φορά, με τα φτερά σε σχήμα μικρού «ν» μια Νίκη, που το ιμάτιό της στροβιλίζεται από την κίνηση και τον αέρα και αποκαλύπτει το πάνω δεξί τμήμα του σώματός της και τα πόδια της από τη μέση των μηρών.

Αλλά η εντυπωσιακότερη μορφή της παράστασης είναι η μεγάλη Νίκη που στέκεται κατά τομήν προς τα δεξιά και πατάει με τα δύο πόδια σταθερά στη γη, το δεξί ελαφρά προβεβλημένο. Φοράει κατάσαρκα έναν ημιδιαφανή χειριδωτό χιτώνα, που συγκρατείται με χιαστούς ιμάντες και από πάνω ένα ιμάτιο, που τυλίγεται γύρω από το κορμί της, αφήνοντας ελεύθερο το πάνω δεξί μέρος του. Η μορφή, με στεφάνι στα κυματιστά μαλλιά της, σκουλαρίκι και βραχιόλι στον δεξιό καρπό, σκύβει ελαφρά το κεφάλι και παρακολουθεί τον αγώνα που γίνεται μπροστά της.

Ψηλόλιγνη αλλά στέρεη στέκεται και η μορφή του εφέδρου κατά τομήν προς τ' αριστερά. Πατάει με τα δυό πόδια σταθερά στη γη, έχοντας ελαφρά προβεβλημένο το δεξί. Με το αριστερό του χέρι κρατάει το δεξί στον καρπό, σε μια χαρακτηριστική στάση αναμονής, ενώ σκύβει κι αυτός ελαφρά και παρακολουθεί τον αγώνα[44].

44. Για τη στάση αυτή βλ. παρακάτω σελ. 143 κ.ε.

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Οι ζώνες ανθεμίων και λωτών στο λαιμό ορίζονται από ένα τραπεζιόσχημο πλαίσιο με λεπτή μελανή γραμμή. Η απόδοση των κοσμημάτων είναι πολύ προσεκτική. Τα ανθέμια αποτελούνται από 9-11 πέταλα με πεπλατυσμένα άκρα, που ξεφυτρώνουν από διπλό τεταρτοκύκλιο με στιγμή στο κέντρο. Οι λωτοί αποτελούνται συνήθως από 5 πέταλα, από τα οποία τα 3 κεντρικά αποδίδονται κανονικά ενώ τα δύο ακραία μοιάζουν περισσότερο με άγκιστρα. Στην Α όψη έχουμε εδώ 1/4 λωτού, 2 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1 σχεδόν πλήρες ανθέμιο και 20 «γλώσσες», ενώ στη Β 1/2 λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1/4 ανθεμίου και 23 «γλώσσες».

Και στο αγγείο αυτό το στόμιο, οι λαβές, το πλαστικό δαχτυλίδι του λαιμού, ο ώμος της Β πλευράς, το κάτω μέρος του σώματος, το πόδι και η βάση καλύπτονται με στιλπνό γάνωμα, όπως επίσης το εσωτερικό του στομίου και του λαιμού. Αντίθετα, στο χρώμα του πηλού μένει η άνω οριζόντια επιφάνεια του χείλους και οι δύο αυλακώσεις στη βάση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για τις προκαταρκτικές εκθέσεις του όλου ευρήματος, όπου περιλαμβάνεται και ο αμφορέας αυτός βλ. Π. ΘΕΜΕΛΗΣ, *ΑΑΑ* 2, 1969, 409 κ.ε., εικ. 2α-β, 4 (Α και Β όψη και λεπτομέρεια Α)· *BCH* 94, 1970, 1098, εικ. 455 (Α όψη)· βλ. και ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη*, πίν. 112-115 (Β όψη και λεπτομέρειές της). Με αφορμή το άγαλμα της Ειρήνης του Κηφισοδότου που παριστάνεται πάνω στους κίονες, το αγγείο αναφέρεται και από τον E. LA ROCCA, *JdI*, 89, 1974, 125, εικ. 21, 23 (λεπτομέρειες Α όψης). Με την ίδια αφορμή το διαπραγματεύεται και ο ESCHBACH 59 (αρ. κατ. 38) εικ. 36-37, πίν. 16, 1.2 (λεπτομέρειες Α όψης). Για μια εκτίμηση της σημασίας του αγγείου αυτού, βλ. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 436, πίν. 137 c, d, e (Β όψη και λεπτομέρειες).

5. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη* (360/59). Βρέθηκε το 1969 στους αποθέτες α και β και είναι εκτεθειμένος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με αριθμό 20044. Στο εξής *K2* (πίν. 9, 22, 23).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,728 μ. μέγ. διάμ. 0,385· διάμ. στομ. εξωτ. 0,217. Βάθος 0,658 μ. και χωρητικότητα 39,5 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Το αγγείο που συγκολλήθηκε από 100 περίπου όστρακα, σώζεται πλήρες, εκτός από τη βάση του, που συμπληρώθηκε με γύψο και χρωματίστηκε. Συμπληρωμένες με γύψο είναι και ορισμένες άλλες, χωρίς ιδιαίτερη σημασία, ελλείψεις σε άλλα σημεία. Η επιφάνεια διατηρείται σε καλή γενικά κατάσταση, με φαιοκάστανο όμως χρώμα στο έδαφος και με αρκετά σημάδια από ανομοιομερή όπτηση. Το μελανό γάνωμα έχει υποστεί σε ορισμένα σημεία (ιδιαίτερα στη Β όψη και στις μελαμβαφείς ζώνες) χρωματική αλλοίωση, ίσως από άλατα. Αλλού έχει χρώμα καστανομέλανο λόγω αραιότητας του βερνικιού, αλλού δε έχει απολεπισθεί εντελώς (κοσμήματα λαιμού στην Α όψη, λοφίο Αθηνάς, τμήματα στομίου, λαβών και ποδιού).

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό επίθετο χρώμα απευθείας πάνω στο έδαφος αποδίδονται τα γυμνά μέρη της Αθηνάς και του Πλούτου, καθώς και το κέρας αφθονίας του τελευταίου και τα κιονόκρανα των κιόνων. Με λευκό πάνω στο μελανό γάνωμα έχουν αποδοθεί λεπτομέρειες του κράνους της Αθηνάς, το γοργόνειο και τα φίδια της αιγίδας και του επισήματος της ασπίδας, οι στιγμές που στολίζουν την άντυγά της, καθώς και ο τονισμός των παρυφών των ενδυμάτων της θεάς και οι στιγμές στη ζώνη της. Στη Β όψη, με λευκό τοποθετημένο πάνω στο μελανό γάνωμα ή απευθείας στο χρώμα του πηλού, αποδίδονται το στεφάνι στα μαλλιά του βραβέα και το κλαδί που κρατάει στο δεξί του χέρι.

ΣΧΗΜΑ

Στόμιο καλυκόσχημο, με την άνω επιφάνεια του χείλους να νεύει ελαφρά προς τα κάτω. Οι λαβές στο ξεκίνημά τους είναι ταινιωτές αλλά στον ώμο καταλήγουν να έχουν ελλειπτική-κυκλική διατομή. Το σώμα του αγγείου ωοειδές-κυλινδρικό, που ομαλά απολήγει σε χαμηλό μάλλον πόδι. Η βάση έχει συμπληρωθεί λανθασμένα με πρότυπο τον αμφορέα *Χ1*. Έπρεπε να γίνει λίγο πιο ψηλή, και με λιγότερο κυρτές πλευρές, όπως των παναθηναϊκών αμφορέων *Κ4* και *Κ5*, που θα δούμε παρακάτω.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Οι μετόπες ορίζονται εδώ με μελανή γραμμή και στις τρεις πλευρές τους, πλην της κάτω.

Α. Η Αθηνά στραμμένη προς τα δεξιά στέκεται πατώντας σταθερά στη γη, με ελαφρά προβεβλημένο το δεξί πόδι. Με σηκωμένο ψηλά το δεξί της χέρι κρατάει το δόρυ, έτσι ώστε να περνάει πάνω από το κράνος της και όχι από το πρόσωπό της. Με το αριστερό υψώνει την ασπίδα, που αποδίδεται κατά τομήν και έχει ως επίσημα ένα μεγάλο γοργόνειο. Φοράει χιτώνα (ένδειξη οι χειρίδες) και πέπλο με μακρύ απόπτυγμα, που τα άκρα του φτάνουν σχεδόν μέχρι τα γόνατα. Πάνω στους ώμους φέρει το μακρόστενο ιματίδιο, που τα άκρα του πέφτουν κατακόρυφα σχηματίζοντας χελιδονοουρές. Το αττικό κράνος, με υψωμένη την παραγναθίδα, είναι στολισμένο με ελικωτό κόσμημα και φέρει ψηλό λοφίο, που στηρίζεται σε όρθια σπείρα. Η θεά φοράει περιδέραιο, βραχιόλι και περίτεχνο σκουλαρίκι, που αποδίδονται γραπτά με καστανοκίτρινο χρώμα. Στο στήθος φέρει την αιγίδα, το λευκό γοργόνειο της οποίας βρίσκεται στο κέντρο ανάμεσα στους μαστούς, ενώ τα φίδια της αποδίδονται σε χιαστή διάταξη.

Οι εκατέρωθεν της Αθηνάς κίονες φέρουν δωρικά κιονόκρανα[45] με μικρό εχίνο και μεγάλο άβακα. Πάνω στον άβακα έχουμε μια μακριά και λεπτή μελανή βάση, όπου πατάει το άγαλμα της Ειρήνης με τον Πλούτο. Η Ειρήνη εμφανίζεται εδώ με κοντύτερο απ' ό,τι το προηγούμενο αγγείο απόπτυγμα, ενώ δεν αποδίδεται καθόλου το σκήπτρο που κρατούσε με το δεξί.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Με βιαστική μάλλον γραφή, όπως μαρτυρούν μερικά γράμματα (βλ. π.χ. τα *Α*, *Θ*), αποδίδονται οι επιγραφές *ΑΡΧΩΝ ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ*, κιονηδόν, στα δεξιά του αριστερού κίονα και *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*, επίσης κιονηδόν και δεξιά από τον δεξιό κίονα.

Β. Και εδώ απεικονίζεται μία τυπική σκηνή από την παλαίστρα: στο μέσον το σύμπλεγμα των παλαιστών, που ορίζεται στ' αριστερά από τον ιματιοφόρο βραβέα και στα δεξιά από τη στιβαρή μορφή του εφέδρου.

Στο μέσον οι δύο γεροδεμένες μορφές παρουσιάζονται όρθιες με ελαφρά λυγισμένα τα γόνατα, αγκαλιασμένες σε βίαιη μονομαχία. Ο παλαιστής που βρίσκεται πίσω έχει εφαρμόσει με τα δύο του χέρια μια σφιχτή μεσολαβή ακριβώς κάτω από το στήθος του αντιπάλου και προσπαθεί να τον σηκώσει από τη γη, για να τον ρίξει κάτω. Ο άλλος παλαιστής για να σπάσει τη λαβή, προσπαθεί με το δεξί του χέρι να διαχωρίσει τα σφιχτοπλεγμένα γύρω

45. Ο ESCHBACH 61 (αρ. κατ. 43) τα θεωρεί ιωνικά.

του χέρια του αντιπάλου. Το αιωρούμενο αριστερό του χέρι είτε δείχνει μια κίνηση σε εξέλιξη (π.χ. προσπάθεια να πιάσει τον ώμο του αντιπάλου), είτε ότι έχει κλονισθεί από την εξοντωτική μεσολαβή του άλλου· το τελευταίο αυτό ενισχύει ίσως και το μισάνοιχτο στόμα του, που μάλλον υποδηλώνει μια κραυγή πόνου.

Το αριστερό τμήμα της παράστασης κατέχει η γενειοφόρα και στεφανωμένη μορφή του βραβέα, που παριστάνεται με το κεφάλι κατά τομήν και το σώμα κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Στέκεται στο αριστερό του πόδι και φέρει το δεξί ελαφρά προς το πλάι. Στο δεξί χέρι κρατάει το κλαδί του φοίνικα, ενώ με το αριστερό συγκρατεί από μέσα το ιμάτιο, το οποίο φοριέται έτσι ώστε να αφήνει ακάλυπτο το στήθος και το δεξί χέρι.

Ο έφεδρος αυτής της παράστασης είναι μια έντονα αθλητική μορφή στραμμένη προς τ᾽ αριστερά, που στέκεται στο αριστερό πόδι, προβάλλοντας αρκετά το δεξί. Κεφάλι και σώμα παριστάνονται κατά τομήν προς τ᾽ αριστερά. Έχει τα χέρια του μπροστά στο σώμα, με το δεξί να κρατάει το αριστερό από τον καρπό και την παλάμη, σε μια στάση γεμάτη ένταση αναμονής.

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Η ζώνη ανθεμίων-λωτών στο λαιμό ορίζεται μόνο στο κάτω μέρος με μελανή γραμμή, όπως και η ζώνη με το γλωσσωτό κόσμημα. Τα ανθέμια και οι λωτοί βαίνουν κι εδώ πάνω σε σειρά διπλών αντιθετικών σπειρών. Τα ανθέμια αποτελούνται από 9-11 φύλλα, που ξεφυτρώνουν από ολόβαφα τεταρτοκύκλια, ενώ οι λωτοί σχηματίζονται από 3, σχεδόν παράλληλα μεταξύ τους, φύλλα: στην Α όψη του λαιμού έχουμε λοιπόν 1/2 ζεύγος λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1/2 ζεύγος ανθεμίων και 21 «γλώσσες», ενώ στη Β όψη 1/2 ζεύγος λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1/4 ανθεμίου και 19 «γλώσσες».

Τέλος, οι μελαμβαφείς ζώνες του αγγείου καθώς και οι εδαφόχρωμες λεπτομέρειες είναι όπως και στο προηγούμενο αγγείο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Για το αγγείο αυτό βλ. τις εκθέσεις του Π. ΘΕΜΕΛΗ στα *ΑΑΑ*, 2, 1969, 409 κ.ε., εικ. 3αβ,5 (Α και Β όψη και λεπτομέρεια Α)· *Έργον* 1974, 17 κ.ε., εικ. 13 (Ειρήνη-Πλούτος)· *ΠΑΕ* 1974, 39 κ.ε., πίν. 13· επίσης *ARepLondon* 1975, 5, εικ. 6· *BCH* 1975, 671, εικ. 178· *ΠΑΕ* 1976, Α 79 κ.ε., πίν. 47γδ (τμήμα Β). Για το συσχετισμό μορφών του αγγείου με έργα πλαστικής του 4ου αι., βλ. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 265 κ.ε., πίν. 100β, 103, 104α (τμήματα Β), καθώς και P. MORENO, *RIA*, 1983/4, εικ. 2 (λεπτομέρεια Β). Βλ. επίσης ESCHBACH 61 (αρ. κατ. 43) εικ.

44-45, πίν. 18, 1.2 (λεπτομέρειες Α) και M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 436, πίν. 137α (Β).

6. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη* (360/59). Βρέθηκε το 1969 στους αποθέτες α και β και είναι εκτεθειμένος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με αριθμό 20049. Στο εξής *K3* (πίν. 10, 24, 25).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,718 μ.· μέγ. διάμ. 0,395· διάμ. στομ. εξωτ. 0,213· διάμ. βάσ. 0,145. Βάθος περίπου 0,620 μ. και χωρητικότητα 40,5 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Σώζεται σχεδόν πλήρης, συγκολλημένος από 120 περίπου όστρακα. Οι ελλείψεις του κυρίως στον ώμο και στο σώμα, σχεδόν ολόκληρο το πόδι και μεγάλο τμήμα της βάσης, έχουν συμπληρωθεί με γύψο και επιχρωματισθεί. Η επιφάνεια σώζεται σε άσχημη γενικά κατάσταση, κυρίως στη Β όψη, γιατί μεγάλο μέρος του γανώματος από τις παραστάσεις και τα μελαμβαφή τμήματα έχει απολεπισθεί. Αντίθετα, στην Α όψη και σ' όλο το ανώτερο τμήμα του αγγείου διατηρείται άριστα το μελανό στιλπνό γάνωμα και το καστανέρυθρο του εδάφους, αν και το τελευταίο σε μερικά όστρακα —ίσως λόγω διαφορετικής σύστασης του χώματος όπου βρίσκονταν— έχει αλλοιωθεί.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό επίθετο χρώμα τοποθετημένο απευθείας στο έδαφος του αγγείου έχουν αποδοθεί στην Α όψη τα γυμνά μέρη της Αθηνάς, το κάτω τμήμα του λοφίου της, ο Πλούτος, και τα κιονόκρανα των κιόνων. Πάνω στο μελανό γάνωμα έχει τοποθετηθεί λευκό χρώμα στην υψωμένη παραγναθίδα, στο επίσημα της ασπίδας και στις στιγμές στην άντυγά της, καθώς και στις παρυφές των ενδυμάτων. Στη Β όψη με λευκό πάνω στο έδαφος έχουν αποδοθεί τα γυμνά μέρη της Νίκης και δύο από τα φύλλα του στεφανιού του βραβέα, ενώ πάνω στο μελανό γάνωμα οι τονισμένες παρυφές του ιματίου της Νίκης και τα υπόλοιπα φύλλα του στεφανιού του βραβέα.

Το λευκό χρώμα έχει διατηρηθεί αρκετά καλά στο πρόσωπο της θεάς, στο κράνος της και στα πόδια, ενώ έχει απολεπισθεί εντελώς από το χέρι της, από το επίσημα της ασπίδας και από τον Πλούτο, και εν μέρει μόνον από

τις στιγμές στην άντυγα της ασπίδας, από τις παρυφές των ενδυμάτων και από τα κιονόκρανα των κιόνων. Στη Β όψη διατηρείται εν μέρει στο στεφάνι του βραβέα και στο πρόσωπο της φτερωτής μορφής, ενώ έχει εξαφανιστεί τελείως από τα άλλα γυμνά μέρη του σώματός της.

ΣΧΗΜΑ

Το αγγείο αυτό παρουσιάζει αισθητές διαφορές από όλα τα υπόλοιπα: η συνολική εικόνα του είναι πιο κοντόχοντρη και βαριά και οφείλεται σε τρία στοιχεία: α. Στην ογκωδέστερη κοιλιά, η οποία έχει τη μεγαλύτερη διάμετρο απ' όλα τα άλλα αγγεία. β. Στον βραχύτερο λαιμό και στις αντιστοίχως βραχύτερες λαβές, που εδώ πατούν στο κάτω μέρος της ζώνης του γλωσσωτού κοσμήματος του ώμου. γ. Στο βραχύτερο πόδι. Επίσης στο αγγείο αυτό τα τοιχώματα του στομίου είναι λιγότερο καμπύλα, ενώ αντιθέτως οι πλευρές της βάσης περισσότερο κυρτές από όλα τα άλλα αγγεία του ευρήματος.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Και εδώ οι μετόπες των παραστάσεων ορίζονται με μελανή γραμμή και στις 3 πλευρές πλην της κάτω.

Α. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τ' αριστερά, με έντονο διασκελισμό. Έχει το αριστερό πόδι προβεβλημένο να πατάει σταθερά στη γη, ενώ το δεξιό πίσω είναι ανασηκωμένο και πατάει μόνο με το μετατάρσιο και τα δάχτυλα. Με το αριστερό χέρι κρατάει υψωμένη την ασπίδα, που αποδίδεται κατά τομήν, ενώ με το υψωμένο δεξί κραδαίνει το δόρυ, που περνάει πίσω από το κεφάλι της και η αιχμή του χάνεται πίσω από την ασπίδα. Η θεά φοράει από μέσα χιτώνα, που δηλώνεται από τις χειρίδες και τις λεπτές κατακόρυφες χαράξεις στο κάτω μέρος του σώματός της. Από πάνω έχει πέπλο με απόπτυγμα, που τα άκρα του σχηματίζουν κυματοειδείς τριγωνικές απολήξεις σαν χελιδονοουρές, στοιχείο που δεν εμφανίζεται στα άκρα του ιματιδίου, το οποίο φέρει στην πλάτη και στους ώμους. Το πάνω μέρος του σώματός της καλύπτει η φολιδωτή αιγίδα.

Στο κεφάλι φοράει αττικό κράνος με σηκωμένες παραγναθίδες και λοφίο, που στηρίζεται σε όρθια διπλή σπείρα και του οποίου ολόκληρο το κάτω τμήμα έχει τη μορφή αρπαχτικού πουλιού. Το σωζόμενο υπόλειμμα από το επίσημα της ασπίδας δείχνει πως πρόκειται για γοργόνειο που περιβαλλόταν από φίδια. Τέλος, η θεά φοράει τριγωνικό σκουλαρίκι και πιθανότατα περιδέραιο και βραχιόλι, που αποδίδονται γραπτά με καστανοκίτρινο χρώμα.

Οι κίονες στέκουν επάνω σε διπλή βαθμιδωτή βάση και φέρουν ένα ιδιότυπο κιονόκρανο με δωρική διάταξη μελών αλλά περίεργη απλοποιημένη έλικα στον εχίνο. Η Ειρήνη με τον Πλούτο αποδίδονται εδώ σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα, σχεδόν διπλάσια, από τους άλλους αμφορείς του Καλλιμήδη, στοιχείο που σε συνδυασμό και με την προσεκτικότερη χάραξη, δίνει μια πολύ πιστή απόδοση του συμπλέγματος.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Έχουμε κι εδώ τις επιγραφές *[ΤΟ]Ν ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*, κιονηδόν δεξιά από τον αριστερό κίονα και *[ΚΑ]ΛΛΙΜΗΔΗΣ ΑΡΧ[ΩΝ]*, αριστερά από τον δεξιό κίονα. Τα γράμματα είναι προσεκτικά γραμμένα, ενώ αξιοσημείωτη είναι η μορφή του *R* στο *ΑΡΧΩΝ*[46].

Β. Στο κέντρο της παράστασης εικονίζονται κι εδώ δύο όρθιοι παλαιστές σε κάποια φάση από την αρχή του αγώνα. Από τα δύο άκρα, τούς παρακολουθούν ο βραβέας με το ραβδί στο χέρι και μια φτερωτή γυναικεία μορφή με κατεβασμένα τα φτερά. Οι παλαιστές είναι όρθιοι με μικρό διασκελισμό, αντιμέτωποι αλλά στρέφουν τα σώματα και τα πρόσωπά τους κατά τρία τέταρτα προς τον θεατή. Ο δεξιός έχει πιάσει με το δεξί του χέρι τον αντίπαλο από τον αυχένα και με το αριστερό τη μασχάλη του προσπαθώντας να του εφαρμόσει κάποια λαβή. Ο άλλος μοιάζει αιφνιδιασμένος, με τα δύο χέρια στον αέρα, ενώ συγχρόνως φαίνεται να τραβάει το κεφάλι του προς τα πίσω για να αποφύγει τη λαβή του αντιπάλου.

Ο βραβέας στέκεται στραμμένος προς τα δεξιά με το στεφανωμένο κεφάλι κατά τομήν και το σώμα κατά τρία τέταρτα. Στηρίζεται στο δεξί πόδι και φέρει ελαφρά προς τα πίσω το αριστερό. Είναι ντυμένος με ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος και περνώντας λοξά απ' το δεξί του πλευρό στον αριστερό του ώμο, αφήνει γυμνό το μισό στήθος και το δεξί του χέρι, με το οποίο κρατάει και το κλαδί. Αντίθετα, μόνο το άκρο του αριστερού χεριού βγαίνει απ' το κατακόρυφο άνοιγμα του ιματίου και με μια χαρακτηριστική κίνηση των δαχτύλων φαίνεται να απευθύνεται προς τους αθλητές, απαιτώντας ίσως πιστή τήρηση των κανονισμών[47].

Η μεγαλόπρεπη φτερωτή γυναικεία μορφή στο δεξιό της παράστασης δεν σώθηκε σε καλή κατάσταση. Στέκεται με το σώμα κατε-

46. Για τις ιδιοτυπίες αυτές βλ. παρακάτω, σελ. 118.
47. Σχολιασμό της σκηνής βλ. παρακάτω, σελ. 138 κ.ε.

νώπιον και στρέφει το κεφάλι (που ταυτίστηκε εκ των υστέρων, μετά τη συγκόλληση των αγγείων), ελαφρά προς τ' αριστερά, προς τους δύο παλαιστές. Στηρίζεται στο αριστερό της πόδι και φέρει το δεξί ελαφρά προς το πλάι. Φοράει ένα μακρύ ιμάτιο, που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματός της, ενώ επάνω φέρεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να καλύπτει την πλάτη και τα δύο πλευρά και να αφήνει ακάλυπτο το στήθος μέχρι τη μέση, όπου σχηματίζονται οριζόντιες αναδιπλώσεις του υφάσματος. Το αριστερό χέρι της βρίσκεται μέσα απ' το ιμάτιο και το συγκρατεί σφιχτά στη μέση, ενώ το δεξί, αν κρίνουμε από το τμήμα του αγκώνα που έχει διατηρηθεί, θα πρέπει να ήταν υψωμένο και να έδειχνε κάτι, ή να κρατούσε κάτι, ίσως σχετικό με τη βράβευση του νικητή[48].

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Και στις δύο όψεις του λαιμού η ζώνη ανθεμίων-λωτών ορίζεται πάνω και κάτω από μελανή γραμμή. Η απόδοση των κοσμημάτων αρκετά στεγνή. Τα ανθέμια σχηματίζονται από έντεκα συνήθως φύλλα που ξεφυτρώνουν από τεταρτοκύκλιο με μελανή στιγμή στο κέντρο. Οι λωτοί είναι τρίφυλλοι, με το μεσαίο φύλλο τους να μοιάζει περισσότερο με ρόπαλο, ενώ τα ακραία ακολουθούν το περίγραμμα των φύλλων των γειτονικών τους ανθεμίων. Έτσι, στην Α όψη έχουμε 1/2 ζεύγος λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1/2 ζεύγος ανθεμίου και 21 «γλώσσες». Στη Β όψη 1/4 ζεύγος λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1 ζεύγος ανθεμίων και πάλι 21 «γλώσσες».

Τα λοιπά μελαμβαφή τμήματα του αγγείου καθώς και τα λίγα εδαφόχρωμα και εξηρημένα σημεία του είναι όπως στα προηγούμενα αγγεία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η εύρεση αυτού του αμφορέα αναφέρεται στις προκαταρκτικές εκθέσεις για την ανασκαφή του 1969 (βλ. την βιβλιογραφία του *XI*). Πρβλ. επίσης *ΠΑΕ* 1976, 80 σημ. και ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 271 σημ. 31. Επειδή η εργαστηριακή του επεξεργασία καθυστέρησε, περιγράφεται και απεικονίζεται διεξοδικά για πρώτη φορά στο *Έργον* 1979, 5 εικ. 7 (τμήμα Β) και στα *ΠΑΕ* 1979, 54, πίν. 35-39 (Α και Β). Ο ESCHBACH το διαπραγματεύεται λόγω της Ειρήνης στους κίονες, στη σελ. 60 (αρ. κατ. 42), εικ. 42-43, πίν. 17, 3.4 (τμήματα Α).

48. Βλ. σχετ. παρακάτω σελ. 152.

7. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη* (360/59). Βρέθηκε το 1969 στους αποθέτες α και β και είναι εκτεθειμένος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με αριθμό 20045. Στο εξής *K4* (πίν. 11, 26, 27).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,735 μ.· μέγ. διάμ. 0,375· διάμ. στομ. εξωτ. 0,211· διάμ. βάσ. 0,14. Βάθος 0,649 μ. και χωρητικότητα 40,7 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Είναι σχεδόν πλήρης, συγκολλημένος από 180 περίπου όστρακα. Οι ελλείψεις κυρίως στην παράσταση της Β όψης και σε τμήμα της μιας λαβής, είναι συμπληρωμένες με γύψο και επιχρωματισμένες. Η επιφάνεια διατηρείται γενικά σε πολύ καλή κατάσταση, με ωραίο καστανοπορτοκαλί χρώμα στο έδαφος και λαμπρό μελανό στις παραστάσεις και στα υπόλοιπα μελανά μέρη του αγγείου.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Το αγγείο αρχικά διέσωζε και αρκετό από το επίθετο λευκό χρώμα, που είχαν πολλές μορφές, το οποίο όμως με την πάροδο του χρόνου εξαφανίστηκε. Με λευκό απευθείας πάνω στο έδαφος ήταν καλυμμένα στη Α όψη τα γυμνά μέρη της Αθηνάς, του Πλούτου με το κέρας της αφθονίας και τα κιονόκρανα των κιόνων. Στη Β όψη λευκό κάλυπτε τα γυμνά μέρη της ιπτάμενης Νίκης και της άλλης γυναικείας μορφής, την ταινία που κρατάει η πρώτη και τον κιονίσκο όπου ακουμπάει η δεύτερη. Με λευκό πάνω στο μελανό γάνωμα αποδίδονται στην Α όψη λεπτομέρειες του κράνους της Αθηνάς, το γοργόνειο και τα φίδια της αιγίδας και του επισήματος της ασπίδας και οι στιγμές που στολίζουν την άντυγά της. Με τον ίδιο τρόπο γίνεται και ο τονισμός των παρυφών των ενδυμάτων της θεάς, οι στιγμές στη ζώνη της, καθώς και το στεφάνι και το κλαδί του βραβέα στη Β όψη.

ΣΧΗΜΑ

Όμοιο με του *K2*.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Κι εδώ οι μετόπες των παραστάσεων ορίζονται και στις τρεις πλευρές τους, πλην της κάτω, από μελανή γραμμή. Ενδιαφέρον είναι πως η μετόπη της Β όψης είναι σε σχέση με το ύψος του σώματος του αγγείου αρκετά κοντή, με αποτέλεσμα το μαύρο γάνωμα να καλύ-

πτει εδώ πολύ μεγαλύτερη επιφάνεια.

Α. Η Αθηνά στέκεται προς τα δεξιά, πατώντας σταθερά στη γη, με ελαφρά προβεβλημένο το αριστερό πόδι. Με τον συνήθη τρόπο σηκώνει το δόρυ και πολύ ψηλά, σχεδόν οριζόντια, την ασπίδα, που αποδίδεται κατά τομήν και έχει ως επίσημα ένα γοργόνειο. Φοράει το σύνηθες αττικό κράνος, χιτώνα (ένδειξη οι χειρίδες), πέπλο με μακρύ απόπτυγμα, που φθάνει μέχρι τα γόνατα και το στενόμακρο ιματίδιο στους ώμους, που τα άκρα του καταλήγουν σε χελιδονοουρές. Στο στήθος φέρει χιαστί την αιγίδα με το γοργόνειο στο κέντρο, ανάμεσα στους μαστούς. Επίσης, κατά τον συνήθη τρόπο αποδίδονται το κράνος της, με πλατύ μελανό λοφίο, και γραπτά τα άλλα δευτερεύοντα στοιχεία της θεάς, όπως το περίτεχνο περιδέραιο, το σκουλαρίκι και το βραχιόλι στον δεξιό καρπό. Γενικά, και στο σύνολο και στις λεπτομέρειες τα στοιχεία της παράστασης μοιάζουν πάρα πολύ με τα αντίστοιχα του αμφορέα *Κ2*.

Εκατέρωθεν της θεάς, πάνω στους δωρικούς μάλλον κίονες που πατούν σε απλές βάσεις στέκεται το άγαλμα της Ειρήνης με τον Πλούτο. Το κιονόκρανο του δεξιού κίονα και το κάτω μέρος της αντίστοιχης Ειρήνης κρύβονται πίσω από τη μεγάλη ασπίδα της Αθηνάς.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Είναι κιονηδόν κι έχουν αποδοθεί με τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα όπως και στο *Κ2*. Η επιγραφή *ΑΡΧΩΝ ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ* σε ιωνικό αλφάβητο βρίσκεται δεξιά απ' τον αριστερό κίονα, ενώ η επιγραφή *ΤΟΝ ΑΘ[Ε]ΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*, σε αττικό, αριστερά απ' τον δεξιό κίονα.

Β. Αυτό το αγγείο είναι ο μοναδικός παναθηναϊκός αμφορέας του ευρήματος, ο οποίος στη Β όψη του δεν έχει παράσταση ορθής πάλης αλλά παγκρατίου. Στο μέσο και σε μια πολύ τολμηρή στάση κυριαρχεί το σύμπλεγμα των παγκρατιαστών, που φορούν στα χέρια τους λεπτούς ιμάντες («μειλίχαι» ή «στρόφια»)[49]. Από πάνω τους πετάει μια Νίκη με ταινία στα χέρια. Αριστερά ο βραβέας με το κλαδί στο χέρι παρακολουθεί προσεκτικά τον αγώνα, όπως και μια ιματιοφόρα γυναικεία μορφή από δεξιά.

Εντυπωσιακό σε σύλληψη και σε εκτέλεση το σύμπλεγμα των παγκρατιαστών, δίνει ένα χαρακτηριστικό στιγμιότυπο του αγώνα. Ο ένας αθλητής στέκεται όρθιος, στραμ-

49. Για τον τύπο αυτών των ιμάντων καθώς και για γενικότερη συζήτηση των προβλημάτων που σχετίζονται μ' αυτούς, βλ. παρακάτω σελ. 136 κ.ε.

μένος προς τα δεξιά και ελαφρά σκυμμένος, έχει αρπάξει από τα σφυρά το δεξί πόδι του αντιπάλου του και τον έχει ανατρέψει. Συγχρόνως με το αριστερό χέρι σπρώχνει προς τα πίσω το κεφάλι του αντιπάλου, προσπαθώντας να τον καθηλώσει με την πλάτη στο έδαφος. Ο δεύτερος αθλητής έχει πέσει ανάσκελα ακουμπώντας μόνο με τα ισχία και το αριστερό του άκρο πόδι στη γη. Συγχρόνως όμως με την πτώση του, προσπαθεί με το δεξί του χέρι να βλάψει το σκυμμένο από πάνω του πρόσωπο του αντιπάλου[50], ενώ με το αριστερό έχει πιάσει από τον πήχυ το δεξί χέρι του άλλου, προσπαθώντας να το αποσπάσει από το κεφάλι του.

Πάνω και αριστερά από τους δυο αθλητές πετάει με ανοιγμένα τα φτερά μια Νίκη, που με τα δυο προτεταμένα χέρια της ετοιμάζεται να δέσει τη λευκή ταινία στον νικητή. Φοράει πέπλο με απόπτυγμα, που οι πτυχές τους παιχνιδίζουν με τον αέρα και την κίνηση, φουσκώνοντας εντυπωσιακά στο κάτω μέρος.

Ο στεφανωμένος βραβέας στέκει όρθιος, πλαισιώνοντας κατακόρυφα την παράσταση από τ' αριστερά. Στέκεται στο αριστερό πόδι, φέρνοντας λίγο προς τα πίσω και δεξιά το δεξί. Το ιμάτιό του καλύπτει όχι μόνο το κάτω μέρος του σώματός του αλλά και το πάνω αριστερό και συγκρατείται από μέσα με το αριστερό χέρι. Με τον τρόπο αυτό μένουν γυμνά μόνον ο δεξιός ώμος και το δεξί χέρι, ενώ η ανώτερη παρυφή του υφάσματος διπλώνεται λοξά στο στήθος.

Η γυναικεία μορφή έχει το σώμα στραμμένο κατά τα τρία τέταρτα και το κεφάλι σε πλήρη τομή προς τα αριστερά. Στέκεται στο αριστερό της πόδι, έχοντας λίγο πιο πίσω το δεξί και όλο το σώμα της είναι καλυμμένο με ιμάτιο, που το συγκρατεί σφιχτά από μέσα με το αριστερό της χέρι. Έτσι τα μόνα ακάλυπτα τμήματα του κορμιού της είναι το δεξί χέρι μαζί με τον δεξιό ώμο και το κεφάλι. Με το δεξί ελεύθερο χέρι της η μορφή ακουμπάει στο πάνω μέρος μιας λεπτής στήλης ή κιονίσκου με απλή βάση, και σκύβει πολύ ελαφρά μπροστά παρακολουθώντας τον αγώνα.

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Είναι όμοια σε όλα τα στοιχεία της με τον αμφορέα *K2* και αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο. Έτσι, στις ζώνες του λαιμού της Α όψης έχουμε 1/2 ζεύγος λωτού, 2 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1 ζεύγος ανθεμίων και 19 «γλώσσες», ενώ στη Β έχουμε 1/2 ζεύγος λωτού, 2 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1 ζεύγος ανθεμίων και 22 «γλώσσες».

50. Βλ. σχετ. παρακάτω σελ. 132 κ.ε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το αγγείο αναφέρεται μαζί με το *K2* στις σχετικές εκθέσεις του ευρήματος (βλ. παραπ. βιβλιογραφία του *K2*). Επίσης απεικονίζεται στα *ΠΑΕ* 1976, πίν. 47β και στη *Στήλη* πίν. 101α (τμήμα Β). Σχετικά με την Ειρήνη και τον Πλούτο πάνω στους κίονες του αγγείου, βλ. Ε. La Rocca, *JdI* 1974, 125, εικ. 20, 22 και Eschbach 61 (αρ. κατ. 44) εικ. 46, 47, πίν. 18, 3.4 (τμήματα Α).

8. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη* (360/59). Βρέθηκε το 1976 στον αποθέτη ι και είναι εκτεθειμένος στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας με αριθμό 14814. Στο εξής *K5* (πίν. 12, 28, 29).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,745 μ.· μεγ. διάμ. 0,393· διάμ. στομ. εξωτ. 0,218· διάμ. βάσ. 0,145 μ. Βάθος 0,660 μ. και χωρητικότητα 37,6 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Σώζεται σχεδόν πλήρης, συγκολλημένος από 160 περίπου όστρακα. Τα μεγαλύτερα κομμάτια λείπουν από το στόμιο και την κοιλιά (ιδιαίτερα από τη μορφή του βραβέα στη Β όψη) και δεν έχουν συμπληρωθεί, ενώ αντιθέτως οι άλλες ελλείψεις (κυρίως στο σώμα, το πόδι και τη βάση) έχουν συμπληρωθεί με γύψο και επιχρωματισθεί. Η επιφάνεια είναι σε άσχημη γενικά κατάσταση όχι μόνον εξαιτίας των θραύσεων, των συγκολλήσεων, των συμπληρώσεων και των κενών, αλλά και από την απολέπιση σε πολλά σημεία του μελανού γανώματος, η οποία είναι εντονότερη στα πόδια των μορφών της Β όψης και στη μελανή επιφάνεια πάνω από το πόδι του αγγείου. Η άσχημη όψη του αγγείου επιτείνεται και από τις διάφορες αποχρώσεις (καστανό, καστανοκίτρινο, φαιοκάστανο) που έχει πάρει το έδαφος του αγγείου, λόγω ανομοιομερούς όπτησης, αλλά ίσως και λόγω διαφορετικού περιβάλλοντος, στο οποίο βρέθηκαν τα όστρακα μέσα στον αποθέτη.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Μεγάλο μέρος του λευκού χρώματος που κάλυπτε τα συνήθη τμήματα της διακόσμησης έχει σήμερα χαθεί. Διατηρείται ακόμη καλά, τοποθετημένο κατευθείαν πάνω στο

χρώμα του πηλού, στο πρόσωπο και στο δεξί χέρι της Αθηνάς, καθώς και πάνω στο μαύρο γάνωμα, στο γοργόνειο και στην άντυγα της ασπίδας. Ελάχιστα ίχνη λευκού φαίνονται στα κοσμήματα του κράνους, στα φίδια της αιγίδας στο στήθος, καθώς και στα πόδια, ενώ από το θαμπό ίχνος που αφήνει το απολεπισμένο λευκό πάνω στο μελανό γάνωμα, διαπιστώνεται πως με λεπτές λευκές γραμμές είχαν τονιστεί και οι παρυφές των ενδυμάτων της θεάς. Ακόμα με λευκό έχουν αποδοθεί τα γυμνά μέρη του Πλούτου καθώς και τα κιονόκρανα των κιόνων. Απολεπισμένο είναι το λευκό χρώμα και σε μορφές της Β όψης, όπως στο στεφάνι και στο ραβδί του βραβέα και στα ελάχιστα γυμνά μέρη της γυναικείας μορφής.

ΣΧΗΜΑ

Το αγγείο είναι όμοιο και ως προς τη γενική του εικόνα και ως προς τα δευτερεύοντα στοιχεία του με τα *K2* και *K4*.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Και στο αγγείο αυτό οι μετόπες των παραστάσεων ορίζονται στις τρεις πλευρές τους (πλην της κάτω) από μελανή γραμμή.

Α. Η στάση, οι κινήσεις, η ενδυμασία, καθώς και οι λεπτομέρειες της Αθηνάς είναι ακριβώς όπως και στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2* και *K4*. Κι εδώ η Αθηνά στέκεται πατώντας και με τα δυο πόδια σταθερά στη γη. Παρόλο που δεν έχει σωθεί το λευκό χρώμα των ποδιών της, μπορούμε να κρίνουμε τη στάση της από το εύρος του πέπλου της στο κάτω μέρος. Πρόκειται για μια ψηλόλιγνη, κιονόσχημη μορφή χωρίς σωματικό όγκο που βρίσκεται ακριβώς στον κατακόρυφο άξονα του αγγείου. Από τη μορφή «ξεφεύγουν» ελαφρά το δεξί υψωμένο χέρι που κρατάει το δόρυ και, εντονότερα προς τα δεξιά, η σχεδόν οριζόντια υψωμένη ασπίδα. Τα άκρα του ιματιδίου πέφτουν από τους ώμους παράλληλα με το σώμα, απολήγοντας σε χελιδονοουρές.

Επίσης με τον ίδιο τρόπο, όπως στα άλλα δύο αγγεία που προαναφέρθηκαν, αποδίδονται και οι κίονες και οι μορφές της Ειρήνης και του Πλούτου, που στέκονται πάνω στα κιονόκρανά τους.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Και οι δύο επιγραφές είναι κιονηδόν. Η επιγραφή *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*, γραμμένη με αττικό αλφάβητο, βρίσκεται δεξιά από τον αριστερό κίονα, ενώ η άλλη, *[ΑΡ]ΧΩΝ ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ*, με ιωνικό, δεξιά από τον δεξιό κίονα. Ο γραφικός χαρακτήρας είναι όμοιος με τις επιγραφές των *K2* και *K4*.

Β. Στο μέσον έχουμε το σύμπλεγμα των δύο παλαιστών, που το ορί-

ζουν από την αριστερή πλευρά ο ιματιοφόρος βραβέας και από τα δεξιά μία ιματιοφόρα γυναικεία μορφή.

Οι δυο γεροδεμένες μορφές των παλαιστών παρουσιάζονται όρθιες και σφιχταγκαλιασμένες σε μια πολύ κρίσιμη φάση: ο πίσω αθλητής, που φαίνεται μόνο κατά το ήμισυ, έχει εφαρμόσει μεσολαβή από το πλάι στον αντίπαλό του[51] και προσπαθεί να τον ανασηκώσει, για να τον ρίξει με την επόμενη κίνηση κάτω. Ο άλλος αθλητής, που φαίνεται ολόκληρος με το σώμα κατενώπιον και το κεφάλι κατά τομήν προς τ' αριστερά, για να γλυτώσει από το επικίνδυνο αγκάλιασμα του αντιπάλου του, προσπαθεί να αντιδράσει με δύο κινήσεις: πρώτα για να σπάσει τη μεσολαβή πιάνει και με τα δύο του χέρια το δεξί βραχίονα του αντιπάλου του, για να τον αποσπάσει από τη μέση του· συγχρόνως, βάζει το ελαφρά ανασηκωμένο δεξί του πόδι πίσω από την αριστερή κνήμη του άλλου, για να τον κλονίσει με τρικλοποδιά.

Ο βραβέας αποδίδεται με όμοιο τρόπο και ως προς τη στάση και ως προς τις κινήσεις και τον τρόπο ένδυσης του ιματίου με τον αντίστοιχο του *K4*, με τη μόνη διαφορά ότι το ιμάτιό του είναι κοντύτερο, φθάνοντας μέχρι το μέσον της κνήμης.

Η γυναικεία μορφή στα δεξιά στέκεται με το σώμα κατενώπιον και το κεφάλι στραμμένο κατά τομήν προς τ' αριστερά, παρακολουθώντας τους δύο παλαιστές. Στέκεται στο αριστερό της πόδι, προβάλλοντας το δεξί στο πλάι. Όλο το σώμα της, το κεφάλι και τα χέρια είναι καλυμμένα από το ιμάτιο, με αποτέλεσμα τα μόνα ακάλυπτα σημεία της να είναι το πρόσωπο, ο λαιμός και, ελάχιστα, τα άκρα πόδια της. Και τα δύο της χέρια βρίσκονται κρυμμένα κάτω από το ιμάτιο: το μεν δεξί το έχει στο στήθος προβάλλοντας προς τα δεξιά τον αγκώνα, με το αριστερό δε συγκρατεί το ιμάτιο στον αριστερό γοφό. Δεξιά από το κεφάλι της μορφής σώζονται δύο γράμματα *]ΜΠ[*[52], που αποτελούν σημαντικότατη βοήθεια στην προσπάθεια για την ταύτισή της, όπως θα δούμε παρακάτω[53].

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Είναι ίδια μ' αυτή που συναντήσαμε όχι μόνο στους προηγούμε-

51. Σχολιασμό της λαβής βλ. παρακάτω, σελ. 128 κ.ε.

52. Ο Π. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 268, διαβάζει *ΟΛΥΜ]ΠΙ[ΑΣ*, αλλά επειδή οι κατακόρυφες κεραίες του *Π* είναι λίγο λοξές συγκλίνοντας προς τα πάνω, μάλλον έχουμε *ΟΛΥ]ΜΠ[ΙΑΣ*.

53. Βλ. σχετ. παρακάτω σελ. 152 κ.ε.

νους παναθηναϊκούς αμφορείς που περιγράψαμε, αλλά και σ' όλους τους άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς της εποχής. Αποδίδεται γενικά με τον ίδιο τρόπο όπως και στους *K2* και *K4*, με τη διαφορά ότι στη διακόσμηση των ζωνών του λαιμού, τα τεταρτοκύκλια απ' όπου ξεφυτρώνουν τα ανθέμια δεν είναι εδώ ολόβαφα, αλλά έχουν μόνο μια μελανή στιγμή στο κέντρο.

Στην Α όψη έχουμε λοιπόν 1/2 ζεύγος λωτού, 2 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1 ζεύγος ανθεμίου, 1/2 ζεύγος λωτού και 24 «γλώσσες». Στη Β όψη 1/2 ζεύγος λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών και 21 «γλώσσες».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το αγγείο περιγράφεται και απεικονίζεται διεξοδικά στις σχετικές προκαταρκτικές εκθέσεις του Π. ΘΕΜΕΛΗ για το εύρημα: βλ. *Έργον* 1976, 21 κ.ε., εικ. 21α, 22α· *ΠΑΕ* 1976, Α 79 κ.ε., πίν. 46αβγ, 47α, 48α. Επίσης βλ. *BCH* 1977, 629, εικ. 273, (Β). Για περιγραφή και συσχετισμό των μορφών της Β όψης με έργα πλαστικής του 4ου αι., βλ. ΘΕΜΕΛΗ, *Στήλη* 268 κ.ε., πίν. 96-100α, 101β, 102 (Α και Β και λεπτομέρειες)· βλ. επίσης ESCHBACH 61 (αρ. κατ. 45) εικ. 48, πίν. 18, 5 (λεπτομέρειες Α).

9. *Παναθηναϊκός αμφορέας της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη* (360/59). Το μεγαλύτερο μέρος του βρέθηκε το 1976 στον αποθέτη ι, αλλά όστρακά του είχαν βρεθεί στους αποθέτες α και β το 1969. Είναι εκτεθειμένος στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας με αριθμό 14815. Στο εξής *K6* (πίν. 13, 30, 31).

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

Ύψος 0,712 μ.· μεγ. διάμ. 0,39· διάμ. στομ. εξωτ. 0,21· διάμ. βάσ. 0,137. Βάθος 0,613 μ. και χωρητικότητα 34,4 λίτρα.

ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Το αγγείο διατηρείται μεν σχεδόν πλήρες, αν και συγκολλημένο από 220 περίπου όστρακα, έχει όμως αρκετές ελλείψεις, άλλες συμπληρωμένες με γύψο και επιχρωματισμένες, άλλες όχι. Λείπουν μεγάλο μέρος του στομίου και της μιας λαβής (ασυμπλήρωτα), καθώς και πολλά μικρά τμήματα στο λαιμό και σ' ολόκληρο το σώμα, η έλλειψη των οποίων, βέβαια, έχει βλάψει τη διακόσμηση. Από την Α όψη έχουν χαθεί δύο μεγάλα

τμήματα: το πρώτο με μέρος του στήθους, του προσώπου, του αριστερού χεριού και της ασπίδας της Αθηνάς και το δεύτερο με το πάνω μέρος του αριστερού κίονα και το κάτω μέρος της αντίστοιχης Ειρήνης. Επίσης λείπει μικρό μέρος από τα ισχία της Αθηνάς. Στη Β όψη η τύχη βοήθησε ώστε οι ελλείψεις να προέρχονται από το έδαφος του αγγείου. Έτσι, έχουν χαθεί μόνο μικρά κομμάτια από το κεφάλι και το ισχίο του βραβέα, από τον γλουτό και τον μηρό του αριστερού παλαιστή κι από το ένα φτερό της ιπτάμενης Νίκης.

Η επιφάνεια του αγγείου σώζεται σε κακή γενικά κατάσταση λόγω των πολλών θραύσεων και συμπληρώσεων. Το έντονο καστανέρυθρο χρώμα του εδάφους έχει σε πολλά σημεία αλλοιωθεί από μια υπόλευκη πατίνα, ενώ το στιλπνό μελανό γάνωμα έχει απολεπισθεί στα κατώτερα τμήματα του αγγείου και σε μερικές μορφές, ιδιαίτερα στον βραβέα της Β όψης.

ΕΠΙΘΕΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Με λευκό απευθείας στο έδαφος του αγγείου έχουν αποδοθεί στην Α όψη τα γυμνά μέρη της Αθηνάς, το δόρυ, τα γυμνά μέρη του Πλούτου, τα φύλλα του στεφανιού της Ειρήνης και οι καρποί του κέρατος αφθονίας, ενώ στη Β τα γυμνά μέλη και ο χιτώνας της ιπτάμενης Νίκης. Λευκό πάνω στο μελανό γάνωμα στην Α όψη έχουμε σ' ένα τμήμα του λοφίου, στις παραγναθίδες, στα φύλλα του στεφανιού της Αθηνάς, στο γοργόνειο και στις ταινίες της αιγίδας στο στήθος και μερικώς στα φίδια της, καθώς επίσης και στη ζώνη, στις παρυφές των ενδυμάτων και στις στιγμές στην άντυγα της ασπίδας της.

ΣΧΗΜΑ

Όμοιο και ως προς τη γενική εικόνα και ως προς τις λεπτομέρειες με τον παναθηναϊκό αμφορέα *K1*.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Α. Παρά τις ελλείψεις της η μορφή της Αθηνάς κυριαρχεί στη μετόπη, αποτελώντας τον κατακόρυφο άξονά της. Στέκεται προς τα δεξιά πατώντας και με τα δυο πόδια σταθερά στη γη, πόδια που βρίσκονται τόσο κοντά το ένα στο άλλο, ώστε δίνουν στο κατώτερο μισό του σώματος της θεάς κιονόμορφη όψη. Κατά τα άλλα είναι ντυμένη με τον συνήθη τρόπο (σαφείς ενδείξεις για την ύπαρξη χιτώνα αποτελούν οι λεπτές χαράξεις που αποδίδουν τις χειρίδες του). Τα άκρα του αποπτύγματος φθάνουν περίπου στο μέσον των μηρών και απολήγουν σε χελιδονοουρές, όπως και τα άκρα του ιματιδίου που πέφτουν κατακόρυφα από τους ώμους της. Ο οπλισμός της όπως συνή-

θως: δόρυ που περνάει πάνω από το πρόσωπό της, ασπίδα που κρατιέται λοξά σε γωνία 45 μοιρών ως προς το σώμα, πεποικιλμένο κράνος με λοφίο, που στηρίζεται σε βάση με μορφή φιδιού. Η χιαστή στο στήθος αιγίδα απολήγει πίσω από την πλάτη της σε τέσσερις κεφαλές φιδιών, ενώ πάνω στους μετωπικούς βοστρύχους της θεάς υπάρχει στεφάνι.

Οι εκατέρωθεν της θεάς αιολικοί μάλλον παρά ιωνικοί κίονες (ο δεξιός με διπλή βαθμιδωτή βάση), φέρουν κι εδώ τα αγάλματα της Ειρήνης με τον Πλούτο. Η απόδοση του συμπλέγματος είναι προσεκτική· η θεά εκτός από τα συνήθη της χαρακτηριστικά, φοράει εδώ στα μαλλιά στεφάνι με πέντε λευκά φύλλα, ενώ από το κέρας του Πλούτου βγαίνουν τέσσερις καρποί.

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Και εδώ, όπως και στον αμφορέα *Κ1*, υπάρχει μόνον η αγωνιστική επιγραφή, γραμμένη κιονηδόν, με αττικό αλφάβητο, δεξιά απ' τον αριστερό κιονίσκο: *[ΤΟΝ ΑΘ]ΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛ[Ο]Ν.*

Β. Η παράσταση στο αγγείο αυτό έχει πολλά κοινά στοιχεία με την αντίστοιχη του *Κ1*: οι δύο παλαιστές αποδίδονται σκυφτοί κοντά στο έδαφος σε μια κρίσιμη φάση του αγώνα, ενώ πάνω τους πετάει φτερωτή Νίκη με ταινία στα χέρια. Δεξιά ο βραβέας ελαφρά σκυμμένος παρακολουθεί με έκδηλο ενδιαφέρον τη μάχη, ενώ αριστερά ο έφεδρος στέκεται μάλλον ήρεμος περιμένοντας τη σειρά του.

Ο αριστερός αθλητής σκυμμένος και με λυγισμένα τα γόνατα κρατάει σφιχτά τον αντίπαλό του από τη μέση, προσπαθώντας με πλάγια μάλλον ώθηση να τον ρίξει κάτω. Αντίθετα ο δεξιός αθλητής προσπαθεί να κρατήσει το σώμα του μακριά απ' το έδαφος στηριζόμενος στο αριστερό του χέρι, ενώ με το δεξί κρατάει το δεξί χέρι του αντιπάλου του από τον αγκώνα για να σπάσει τη εξοντωτική μεσολαβή του.

Η Νίκη πετάει στον αέρα πάνω από τους δυο παλαιστές, κρατώντας στο προτεταμένο δεξί ταινία για τον νικητή. Φοράει κατάσαρκα λευκό χιτώνα, που στο κάτω μέρος του φουσκώνει από τον αέρα και την κίνηση, αφήνοντας να φανούν οι κνήμες της. Γύρω της τυλίγεται ή μάλλον ξετυλίγεται και παιχνιδίζει κι αυτό με το φύσημα του αέρα ένα ιμάτιο.

Ο βραβέας στέκεται με το κεφάλι κατά τομήν και το σώμα κατά τα τρία τέταρτα προς τ' αριστερά, ελαφρά σκυμμένος και με το δεξί του χέρι να ακουμπάει στο δεξί προβεβλημένο και ελαφρά λυγισμένο γόνατό του. Φοράει μόνο το ιμάτιο, που καλύπτει όλο το κάτω μέρος του σώματός του μέχρι τα

άκρα πόδια και, αφήνοντας γυμνό όλο τον κορμό από μπροστά, καλύπτει το αριστερό χέρι και τον ώμο. Μετά περνώντας διαγώνια από την πλάτη, έρχεται και πάλι μπροστά και απολήγει στον αριστερό βραχίονα του άνδρα.

Ο έφεδρος κατά τομήν προς τα δεξιά, στέκεται στο αριστερό του πόδι και φέρει λίγο προς τα πίσω το δεξί ακουμπώντας στο έδαφος μόνο τα δάχτυλα. Έχει τα δυο του χέρια μπροστά και με τη δεξιά παλάμη κρατάει τον αριστερό του καρπό[54], σκύβοντας συγχρόνως ελαφρά το κεφάλι του για να παρακολουθήσει τον αγώνα.

ΛΟΙΠΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Είναι η ίδια όπως και στους υπόλοιπους παναθηναϊκούς αμφορείς. Οι ζώνες των κοσμημάτων έχουν αποδοθεί κατά τον συνήθη τρόπο και ως προς τις λεπτομέρειες υπάρχει μεγάλη ομοιότητα με τον *K1*. Στην Α όψη, όπου υπάρχει, όπως είπαμε, ένα κενό στη διακόσμηση, διασώζεται 1 ζεύγος λωτού, 2 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1/4 ζεύγος ανθεμίου και 24 «γλώσσες», ενώ στη Β όψη έχουμε 1/4 ζεύγος λωτού, 3 ζεύγη ανθεμίων-λωτών, 1 σχεδόν πλήρες ζεύγος ανθεμίου και 23 «γλώσσες».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Όστρακα του αγγείου που είχαν βρεθεί ήδη το 1969, εικονίζονται στα *ΠΑΕ* 1975, πίν. 35αβ. Το αγγείο ολοκληρώθηκε το 1976 και περιγράφεται και απεικονίζεται στις ανασκαφικές εκθέσεις του Π. ΘΕΜΕΛΗ αυτής της χρονιάς. Βλ. *Έργον* 1976, 21 κ.ε., εικ. 21β, 22β· *ΠΑΕ* 1976, Α 79 κ.ε., πίν. 48β, 49α,β,γ, (Β όψη). Επίσης, βλ. *BCH* 1977, 629, εικ. 274. Για περιγραφή και για ορισμένα συμπεράσματα από μια πρώτη μελέτη, βλ. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 270 κ.ε., πίν. 105-111 (Α και Β και λεπτομέρειες). Σχετικά με τα αγάλματα στους κίονες, βλ. ESCHBACH 59 (αρ. κατ. 39) εικ. 38, 39, πίν. 16, 2.4 (τμήματα Α)· E. SIMON, *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike* (1988) πίν. 5.

54. Για τη στάση βλ. παρακάτω σελ. 143 κ.ε.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Το σχήμα και η εικονογραφία των αγγείων

Το σχήμα των παναθηναϊκών αμφορέων

Η έξελιξη του σχήματος των παναθηναϊκών αμφορέων από τις στιβαρές μορφές του 6ου και του 5ου αι. προς τα θηλυκότερα και ραδινότερα σχήματα του 4ου, βρίσκει τα αγγεία μας πιο κοντά στη δεύτερη κατηγορία. Η καταγωγή του παναθηναϊκού αμφορέα από τον αμφορέα SOS[55], είχε δώσει στα πρώιμα αγγεία της κατηγορίας αρκετά κοντόχοντρο σχήμα, με συγκριτικά μεγάλη κοιλιά, κοντό λαιμό και μικρή βάση[56]. Με την πάροδο των ετών και παρά τον παραδοσιακό του χαρακτήρα, το αγγείο ακολούθησε την εξέλιξη των άλλων αττικών αγγείων· αποκτάει στον 5ο αι. μιαν άψογη και με θαυμάσιες αναλογίες μορφή και φθάνει στον 4ο σε μία πιο ραδινή φόρμα[57].

55. Οι αμφορείς SOS υπήρξαν τα αττικά αγγεία που χρησιμοποιήθηκαν κατεξοχήν για μεταφορά υγρών στον μεσογειακό χώρο από τήν ύστερη γεωμετρική περίοδο μέχρι τις αρχές του 6ου αι. Πάντως υπάρχει και η άποψη ότι ο τύπος αμφορέα «à la brosse» και όχι ο SOS είναι αυτός που κληροδότησε το σχήμα του στους παναθηναϊκούς αμφορείς κι αυτό γιατί οι λαβές και η κάθετη τομή του λαιμού και του χείλους των πρώτων παναθηναϊκών αμφορέων πλησιάζουν περισσότερο στους αμφορείς αυτούς. Βλ. σχετ. A.W. JOHNSTON-R.E. JONES, *BSA* 73, 1978, 133 σημ. 48.

56. Για μια σύντομη αλλά περιεκτική περιγραφή της εξέλιξης του σχήματος των παναθηναϊκών αμφορέων βλ. E. PFUHL, *MuZ* I (1923) 295, 330· *BEAZLEY, Dev.* 82 κ.ε. Αναλυτικότερα, αλλά με τα μέχρι τις αρχές του αιώνα δεδομένα, βλ. BRAUCHITSCH 85 κ.ε. Για τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 6ου αι. βλ. BRANDT 10 κ.ε.

57. Για τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 5ου αι., βλ. SCHMIDT, *AKGR* 70 κ.ε.· για το σχήμα των αγγείων αυτών στο τέλος του 5ου, βλ. F. WILLEMSEN, *AM* 92, 1977, 140 και για τον 4ο, βλ. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 108-9 και SÜSSEROTT 75, 79, 81 σημ. 172, 87 σημ. 198. Γενικά για την εξέλιξη του σχήματος των ερυθρόμορφων αττικών αγγείων από το τέλος του 5ου αι. μέχρι τα αγγεία Κερτς, βλ. SCHEFOLD, *KV* 5-6.

Και οι εννέα παναθηναϊκοί αμφορείς που εξετάζουμε φαίνονται σε γενικές γραμμές να έχουν το ίδιο περίπου σχήμα. Ως προς το μέγεθός τους είναι όλοι μεγάλα αγγεία, ίσως από τα μεγαλύτερα που κατασκευάστηκαν στην κυρίως Ελλάδα κατά την κλασική εποχή, αφού το ύψος τους κυμαίνεται από 0,695-0,745 μ. (χωρίς το πώμα) και η μέγιστη διάμετρός τους ἀπό 0,355-0,395 μ. Η χωρητικότητά τους, σύμφωνα με τις μετρήσεις του Καναδού αρχαιολόγου M. Wallace, είναι από 29,7 έως 40,7 λίτρα. Από τις μετρήσεις αυτές, τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία είναι ότι: 1. Τα έξι αγγεία του Καλλιμήδη φαίνεται πως έχουν το κανονικό μέγεθος και χωρούσαν περίπου ένα μετρητή λαδιού (δηλ. 38-40 λίτρα). 2. Τα τρία αγγεία του Χαρικλείδη είναι μικρότερα και χωρούσαν γύρω στα 30 λίτρα, δηλ. μια ποσότητα δύο τρίτων της κανονικής[58].

Παρά το μεγάλο μέγεθος και τον όγκο τους, τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. και ειδικότερα τους δικούς μας δεν μπορούμε να τους χαρακτηρίσουμε ως βαριά αγγεία, αφού αυτή η διάπλαση του σώματός τους εκλεπτύνεται και τελικά εξουδετερώνεται από τον ψηλό κατακόρυφο άξονα που σχηματίζεται από το στόμιο, το λαιμό, το πόδι και τη βάση. Το ύψος αλλά και η ραδινότητα των αγγείων μας επιτείνεται ακόμα περισσότερο με την τοποθέτηση του κωνικού πώματος που έφεραν (πίν. 19, 29), το οποίο αυτή την εποχή είναι αρκετά υψηλό και απολήγει σε μυτερή λαβή σχήματος κουκουναριού[59]. Βλέπουμε λοιπόν να συνυπάρχουν στα αγγεία αυτά δύο αντίπαλα στοιχεία, ο όγκος και η ραδινότητα, τα οποία

58. Βλ. και παραπ. σελ. 20, 25 και 27. Για τη χωρητικότητα των παναθηναϊκών αμφορέων βλ. M. LANG-M. CROSBY, *The Athenian Agora* X (1964) 59 κ.ε. Παναθηναϊκοί αμφορείς με χωρητικότητα δύο τρίτων της κανονικής δεν είχαν επισημανθεί μέχρι σήμερα. Για αγγεία με χωρητικότητα μικρότερη του κανονικού και πιθανή ερμηνεία του φαινομένου βλ. M.F. VOS, *OudhMeded* 62, 1981, 38 κ.ε.

59. Από την Ερέτρια μας έχουν σωθεί επτά πώματα παναθηναϊκών αμφορέων, που κανονικά θα έπρεπε να συνεξεταστούν με τα αγγεία, αφού αποτελούν ουσιαστικό στοιχείο και της ουσίας αλλά και της εμφάνισής τους. Όμως η αδυναμία να τα αποδώσουμε σε συγκεκριμένα αγγεία, μας υποχρέωσε να τα εξετάσουμε χωριστά (βλ. επίμετρο).

μαζί με τις ρέουσες και χωρίς ένταση καμπύλες του περιγράμματος, τους δίνουν το χαρακτηριστικό τους σχήμα.

Ως προς τα επιμέρους στοιχεία που διαμορφώνουν το σχήμα των αγγείων μπορούμε να πούμε τα ακόλουθα (πίν. 5-13): το στόμιο είναι καλυκόσχημο με λιγότερο ή περισσότερο καμπύλες πλευρές[60], και η άνω επιφάνεια του χείλους είναι οριζόντια ή κλίνει ελαφρά προς τα κάτω. Με έντονη κοίλανση σχηματίζεται ο σχεδόν αμφικωνικός λαιμός, που σφίγγεται στο μέσον του με πλαστικό μελανό δαχτυλίδι. Ο λαιμός και το στόμιο των αγγείων μας αποτελούνται από ξεχωριστό κομμάτι που ενώνεται με την ανώτερη περιφέρεια της κοιλιάς[61]. Πιο κάτω τα τοιχώματα διευρύνονται έντονα σχηματίζοντας τον ώμο του αγγείου, για να καμπυλώσουν έπειτα προς τα κάτω και να δώσουν στην κοιλιά του σχεδόν ωοειδές σχήμα. Κοντά στη μέγιστη διάμετρο της κοιλιάς επισημαίνεται και το λεπτότερο πάχος τοιχωμάτων που φθάνει τα 3 χιλιοστά, πάχος ιδιαίτερα μικρό για αγγεία τόσο μεγάλου μεγέθους. Κατόπιν τα τοιχώματα συγκλίνουν, για να καταλήξουν στο σχεδόν κυλινδρικό πόδι, που στερεώνει το αγγείο στη μικρή, σε σχήμα τόρου, βάση. Το πόδι και η βάση όλων των αγγείων αποτελούν ξεχωριστό κομμάτι, που ενώνεται στην κάτω κυρτή απόληξη του κυρίως σώματος[62].

60. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 6ου και 5ου αι. το στόμιο έχει τη μορφή εχίνου. Στον 6ο είναι χαμηλό, όπως π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα του Λυδού στη Φλωρεντία (ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός*, πίν. 66β), ενώ στον 5ο γίνεται πιο ψηλό με ελαφρώς κυρτά τοιχώματα, όπως π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Βερολίνου, στο Βερολίνο [BEAZLEY, *ABV* 408.4· *CVA* Berlin (5) πίν. 50]. Προς το τέλος του 5ου αι. αποκτάει ευθέα τοιχώματα που αποκλίνουν ελαφρά, όπως π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα του Βρετανικού Μουσείου αρ. Β 606, της ομάδας Kuban [BEAZLEY, *ABV* 411.3· *CVA* London, Brit. Mus. (1) III f πίν. 1, 2], ενώ από τις αρχές του 4ου εμφανίζονται τα καλυκόσχημα στόμια. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο ανατολικό Βερολίνο αρ. VI 3980 (SCHMIDT, *AKGR* πίν. 2,2-4,2).

61. Στους πρώτους παναθηναϊκούς αμφορείς σώμα και λαιμός ήταν ένα ενιαίο κομμάτι, αλλά στον 4ο αι. ο λαιμός πλαθόταν χωριστά. Βλ. και J.V. NOBLE, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (1965) 13.

62. Σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς το πόδι πλαθόταν χωριστά και ενωνόταν εκ των υστέρων με το σώμα του αγγείου. Βλ. NOBLE ό.π. Ενδιαφέρον είναι πως το πάνω μέρος ενός τέτοιου ποδιού σε παναθηναϊκό αμφορέα της Ερέτριας είχε καλυφθεί με μελανό γάνωμα, παρόλο που όταν κολλούσε στο κατώτερο σημείο της κοιλιάς του αγγείου, το μέρος αυτό δεν ήταν ορατό.

Οι λαβές ξεκινούν πάντοτε από τον πλαστικό δακτύλιο του λαιμού, ανεβαίνουν προς τα πάνω ακολουθώντας τη φορά του τελευταίου, και μετά καμπυλώνουν απότομα προς τα κάτω, για να καταλήξουν στο ανώτερο σημείο του ώμου του αγγείου. Στο ξεκίνημά τους είναι ταινιωτές αλλά όσο προχωρούν η διατομή τους παίρνει ελλειπτικό σχήμα και στην κατάληξή τους είναι σχεδόν κυκλική. Η βάση, όπως σ' όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι., μοιάζει πιο πολύ με τις βάσεις των καλυκωτών κρατήρων· έχει δηλ. ελαφρώς κυρτά τοιχώματα και δύο αυλακώσεις, μία λεπτή στην ένωσή της με το πόδι και μία παχύτερη στο πάνω μέρος της[63].

Είδαμε παραπάνω ότι τα αγγεία μας ως προς το σχήμα χαρακτηρίζονται γενικά από ομοιογένεια. Παρατηρώντας τα όμως καλύτερα, διαπιστώνουμε πως το σχήμα της κοιλιάς τους παρά τη γενικά ωοειδή του μορφή, παρουσιάζει μερικές ιδιαιτερότητες που μας οδηγούν να τα διακρίνουμε σε τρεις κατηγορίες: στη μία ανήκουν οι τρεις παναθηναϊκοί αμφορείς του Χαρικλείδη, έργα προφανώς ενός αγγειοπλάστη, που, εκτός από το μικρότερο μέγεθος που είδαμε, έχουν αρκετά τονισμένο ώμο και τοιχώματα που συγκλίνουν ομαλά αλλά έντονα από την κοιλιά προς το πόδι· χαρακτηριστικά που δίνουν τελικά στο σώμα των αγγείων αυτών ωοειδή-ανάστροφη απιόσχημη μορφή (πίν. 5-7). Ακόμη τα αγγεία αυτού του αγγειοπλάστη έχουν σχεδόν οριζόντια την άνω επιφάνεια του χείλους, και ελλειπτικής διατομής λαβές. Επίσης, η τομή ποδιού-βάσης είναι ισοπαχής σε όλο το ύψος και σχηματίζει αρκετά καμπύλες τις πλευρές της βάσης.

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα αγγεία *K2, K4, K5*, έργα

63. Οι βάσεις των παναθηναϊκών αμφορέων ήταν στην αρχή χαμηλές και είχαν σχήμα ανάστροφου εχίνου (βλ. π.χ. το αγγείο του Λυδού, ό.π. σημ. 60). Από το β΄ τέταρτο περίπου του 5ου αι. γίνονται ψηλότερες και αποκτούν σχήμα τόρου (βλ. π.χ. τον αμφορέα του ζ. του Βερολίνου, ό.π. σημ. 60). Στο α΄ τέταρτο του 4ου εμφανίζονται οι αυλακώσεις, αφού τις συναντούμε ήδη στα αγγεία της ομάδας του Αστείου. [Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 50193 στο Detroit, BEAZLEY, *ABV* 412.3· W. MOON (Ed.), *Greek Vasepainting in Midwestern Collections* (1979) 222 (E. BELL)].

πιθανότατα ενός αγγειοπλάστη, που τα τοιχώματά τους συγκλίνουν ομαλότερα από την κοιλιά προς το πόδι, δίνοντας έτσι στα σώματά τους ωοειδή-κυλινδρική μορφή, που τελικά είναι και πιο ραδινή (πίν. 9, 11, 12). Επίσης στην ομάδα αυτή η άνω επιφάνεια του χείλους κλίνει ελαφρά προς τα κάτω, οι λαβές είναι πιο λεπτές, ενώ η τομή ποδιού-βάσης είναι παχύτερη στο πάνω μέρος της (στα πόδια) και λεπταίνει στις βάσεις, που είναι εδώ λίγο ψηλότερες και με λιγότερο καμπύλες πλευρές από τα προηγούμενα.

Στην τρίτη κατηγορία τοποθετούνται οι παναθηναϊκοί αμφορείς *K1* και *K6*, έργα άλλου αγγειοπλάστη, με χαρακτηριστικό τους την ογκώδη κοιλιά, που δίνει στα σώματα αυτών των αγγείων ωοειδή-σφαιρική μορφή (πίν. 8, 13). Ακόμα, ο αγγειοπλάστης αυτός κάνει τα χείλη οριζόντια και να εξέχουν ελαφρά, τις λαβές πιο στρογγυλές και την τομή ποδιού-βάσης παχύτερη στο πάνω μέρος, που μειώνεται σταδιακά όσο κατεβαίνει προς τα κάτω.

Τέλος στον *K3*, το σχήμα του σώματος με τους τονισμένους ώμους και την έντονη σύγκλιση των τοιχωμάτων της κοιλιάς προς το πόδι, μας οδηγεί πιο κοντά στην πρώτη κατηγορία (πίν. 10). Όμως, ο *K3* έχει σαφώς ογκωδέστερο σώμα, αρκετά κοντύτερο λαιμό και λαβές, καθώς και στόμιο με λιγότερο κοίλες πλευρές απ' όλα τα αγγεία του καταλόγου μας· γι' αυτό θα πρέπει να τον αποδώσουμε σε άλλο αγγειοπλάστη.

Από τη μελέτη του σχήματος των αγγείων διαπιστώνουμε ότι τα τρία παλιότερα αγγεία και ο *K3* —που όπως θα δούμε παρακάτω έχει και άλλα παραδοσιακά στοιχεία— παρουσιάζουν μια πιο συντηρητική και πιστότερη στα παλιότερα σχήματα μορφή, ενώ οι μόλις κατά τρία χρόνια νεότεροι παναθηναϊκοί αμφορείς του Καλλιμήδη δείχνουν σαφώς την τάση για πιο ραδινά σχήματα και προαναγγέλλουν τις μορφές που θα επικρατήσουν στο β΄ μισό του αιώνα.

Οι διαπιστώσεις αυτές γίνονται αφορμή για μερικές περαιτέρω σκέψεις σχετικά όχι μόνο με την εξέλιξη του σχήματος των παναθηναϊκών αμφορέων, αλλά και γενικά για την εξέλιξη των σχημάτων στην ελληνική αγγειοπλαστική: ενώ δηλ. ο *K3* κατασκευάστηκε το 360/59, έχει πολύ λιγότερες ομοιότητες με τα σύγχρονά του αγγεία του Καλλιμήδη και περισσότερες με τα αγγεία του Χαρι-

κλείδη (363/2) και με ακόμη παλιότερα, όπως π.χ. με τον αμφορέα του Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια (371/0)[64]. Αντίθετα τα υπόλοιπα έργα της χρονιάς του Καλλιμήδη νεωτερίζουν και σε ορισμένα σημεία πρωτοπορούν[65]. Σ' αυτά τα αγγεία, που πρέπει να είναι σύγχρονα έργα —μια και δεν είναι δυνατόν να έχουν διαφορά μεγαλύτερη από μερικούς μήνες— είναι χαρακτηριστικό ότι συνυπάρχουν δύο ή περισσότερες τάσεις, που φυσικά θα πρέπει να αποδοθούν στον ανθρώπινο παράγοντα, όπως π.χ. στην ηλικία ή στη νοοτροπία των τεχνιτών τους. Δεν είναι επομένως εύκολο και με απόλυτο τρόπο να δίνουμε πολύ στενά χρονολογικά πλαίσια σε έργα, μόνο και μόνο βασιζόμενοι σε μερικά μορφολογικά χαρακτηριστικά τους· γιατί αν π.χ. έπρεπε να χρονολογήσουμε τον *K3* μόνο με βάση το σχήμα του, η χρονολογία του θα ανέβαινε σε πρωιμότερα από την εποχή που φτιάχτηκε χρόνια.

Με βάση λοιπόν το σχήμα τους, είδαμε πως με αρκετή σαφήνεια διακρίνονται στους εννέα αμφορείς τα χέρια τεσσάρων αγγειοπλαστών: ένας έπλασε τους τρεις του Χαρικλείδη (*X1*, *X2*, *X3*), άλλος τους τρεις του Καλλιμήδη (*K2*, *K4*, *K5*), ένας τρίτος τους *K1* και *K6*, και ο τέταρτος μόνον ένα, τον *K3*.

Συγκρίνοντας τώρα τα αγγεία μας με άλλα του 4ου αι.[66], οδηγούμαστε στις ακόλουθες διαπιστώσεις: α: Υπάρχει μεγάλη ομοιότητα στο σχήμα του σώματος των *K2*, *K4* και *K5* (πίν. 9, 11, 12) με τον παναθηναϊκό αμφορέα Β 604 του Λονδίνου (367/6)[67]. Στο ίδιο αγγείο ενυπάρχουν στοιχεία, που τη μορφή τους βλέπουμε ολοκληρωμένη στα δικά μας αγγεία. β. Η τάση τονισμού του ύψους, που

64. Μουσείο Αλεξάνδρειας αρ. 18239. Βλ. BEAZLEY, *ABV* 412.2 και SCHEFOLD, *Untersuchungen* εικ. 46-7.

65. Ήδη, για παράδειγμα, εμφανίζονται ραδινότερα σώματα με ψηλότερους λαιμούς και βάσεις, στοιχεία που θα αναπτυχθούν περισσότερο στο β΄ μισό του αιώνα.

66. Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση της εξέλιξης του σχήματος του παναθηναϊκού αμφορέα στο τέλος του 5ου και στο α΄ μισό του 4ου αι. βλ. SÜSSEROTT, 75, 79, 81 σημ. 172 και 87 σημ. 198, ο οποίος όμως νομίζω πως συχνά παρασύρεται σε υποκειμενικά συμπεράσματα.

67. BEAZLEY, *ABV* 413· *CVA* London, Brit. Mus. (1) III Hf πίν. 2, 1.4.

αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της εξέλιξης των παναθηναϊκών αμφορέων του 4ου αι., δεν περιορίζεται μόνο στην επιμήκυνση του λαιμού και των λαβών, που είναι σαφώς υψηλότερα στους δικούς μας. Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται και στη μορφή του σώματος αλλά και του ποδιού των αγγείων, που ρέπει σαφέστατα προς πιο επιμήκεις και ελαφρές μορφές, όπως φαίνεται αν συγκρίνουμε τα αγγεία μας με πρωιμότερα έργα[68].

Επίσης διαφωτιστικές είναι οι συγκρίσεις των αγγείων μας με τα κατά 20 χρόνια περίπου νεότερα του άρχοντα Θεόφραστου (340/39)[69] (πίν. 80, 81, 85, 86): η επιμήκυνση του λαιμού και του ποδιού συνδυαζόμενη με την άμβλυνση των καμπυλών μετάβασης από το σώμα προς τα άκρα, δίνουν στα αγγεία αυτά μια μορφή πολύ ραδινότερη κι ελαφρύτερη από των δικών μας[70]. Η τάση αυτή για ραδινότερες μορφές επιτείνεται όλο και περισσότερο όσο προχωρούμε προς το τελευταίο τέταρτο του αιώνα[71], για να εκφυλιστεί τελικά το σχήμα του παναθηναϊκού αμφορέα, όπως βλέπουμε καθαρά στα λίγα σωζόμενα ακέραια αγγεία των ελληνιστικών χρόνων[72].

68. Το πολύ υψηλό πόδι του παναθηναϊκού αμφορέα του Πολύζηλου στις Βρυξέλλες (BEAZLEY, *ABV* 413.2· *CVA* Bruxelles, Musée du Cinquantenaire III He πίν. 14 a,b,c) είναι λανθασμένη νεότερη συμπλήρωση, γεγονός που αγνοεί ο SCHEFOLD, *Untersuchungen* 108 και θεωρεί το αγγείο πολύ πιο προχωρημένο σε σχέση με τον σύγχρονό του αμφορέα του Κίττου, στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 604 (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100 3.4).

69. Μέχρι σήμερα είναι γνωστοί δύο παναθηναϊκοί αμφορείς του Θεόφραστου: ένας στο Harvard (αρ. 1925.30.124), BEAZLEY, *ABV* 414.2· *CVA* Hoppin πίν. 6 και ένας αδημοσίευτος στο Μουσείο J. Paul Getty στο Μαλιμπού.

70. Συγκρίσεις παναθηναϊκών αμφορέων των ομάδων Κίττου και Θεόφραστου βλ. και στον SÜSSEROTT 81 σημ. 172.

71. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Κηφισόδωρου (323/2) [BEAZLEY, *ABV* 415.12· *CVA* Louvre (5) III Hg πίν. 5, 1.3.5] και αυτόν του Άρχιππου (321/0) [BEAZLEY, *ABV* 416.13· *CVA* Louvre (5) III Hg πίν. 6, 4-7 και 11].

72. Από το α΄ μισό του 2ου αι. μας σώζεται ένας μόνον ακέραιος παναθηναϊκός αμφορέας, κι αυτός ανεπίγραφος. Πρόκειται για τον υπ' αριθμ. VI 4950, σήμερα στο Δυτικό Βερολίνο. Βλ. σχετικά BEAZLEY, *Dev.* 92 πίν. 104, 2-3· BEAZLEY, *Pan.* 461· *CVA* Berlin (5) πίν. 52. Γενικά για το σχήμα των παναθηναϊκών αμφορέων της ελληνιστικής περιόδου, βλ. EDWARDS 326 κ.ε.

Παρατηρήσεις στην εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων

Οι παραστάσεις

Οι παραστάσεις στους παναθηναϊκούς μας αμφορείς αναπτύσσονται πάντοτε μέσα στις «τραπεζιόσχημες» μετόπες και των δύο όψεων[73]. Σπάνια μερικά σημεία των παραστάσεων βγαίνουν έξω από τη μετόπη και αποδίδονται με λεπτή εγχάραξη πάνω στις μελανές επιφάνειες του αγγείου. Τέτοια είναι συνήθως ο θύσανος του κλαδιού που κρατούν οι βραβείς και τα πόδια αθλητών ή βραβέων στη Β όψη των αγγείων, όπως π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα *XI* (πίν. 15, 38β). Δεν συζητάμε βέβαια εδώ για τη μορφή της Αθηνάς στην κύρια όψη, που όπως προαναφέρθηκε, δεν περιορίζεται μέσα στη μετόπη αλλά το λοφίο του κράνους της βρίσκεται πάντοτε μέσα στη ζώνη του γλωσσωτού κοσμήματος[74].

Η μετόπη της Α όψης είναι, όπως είπαμε και παραπάνω, πάντα πιο ψηλή από της Β, αφού καλύπτει και τον ώμο του αγγείου φθάνοντας μέχρι το γλωσσωτό κόσμημα. Στα δικά μας αγγεία το ύψος των μετοπών της Α πλευράς κυμαίνεται από 0,37-0,40 μ., ενώ της Β από 0,265-0,29. Το πλάτος τους είναι γύρω στα 0,50 μ. Οι παναθηναϊκοί αμφορείς διαθέτουν έτσι πολύ μεγάλες επιφάνειες, πράγμα που δίνει τη δυνατότητα στους αγγειογράφους να αναπτύξουν ολόκληρες ζωγραφικές συνθέσεις, ιδίως στη Β πλευρά.

Συχνά οι τρεις πλευρές των μετοπών, πλην της κάτω, τονίζονται κι από λεπτές μελανές γραμμές. Αυτό συμβαίνει στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2*, *K3*, *K4* και *K5*. Στον *K1* τέτοιες γραμμές

73. Οι μετόπες αυτές εμφανίζονται με τους αμφορείς τύπου Β ήδη από το τέλος του 7ου αι. (βιβλιογραφία για τη διακόσμηση μέσα σε μετόπη βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα* 26 σημ. 52). Στους πρώτους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι μικρές όπως και στα άλλα σύγχρονά τους αγγεία (βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του Λυδού στη Φλωρεντία, ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 66β). Σιγά-σιγά όμως, με τον περιορισμό των μελανών επιφανειών οι μετόπες διευρύνονται και από το τέλος του 5ου αι., όπως και σε όλο τον 4ο καλύπτουν σχεδόν ολόκληρη την κοιλιά του αγγείου.

74. Ο ρόλος άλλωστε του λοφίου ήταν «den Krieger grösser und unheimlicher wirken zu lassen». Βλ. E. KUKAHN, *Der griechische Helm* (1936) 51.

παρατηρούνται στις δυο μόνο κατακόρυφες πλευρές της μετόπης, ενώ στους αμφορείς *X1*, *X2* και *X3* και στον *K6* δεν υπάρχουν καθόλου, πράγμα που είναι και ο κανόνας στο α΄ μισό του 4ου αι. Αντίθετα στο β΄ μισό του αιώνα οι μετόπες όλων σχεδόν των παναθηναϊκών αμφορέων τονίζονται από μία μελανή γραμμή στις τρεις πλευρές πλην της κάτω[75].

Εικονογραφία κύριας πλευράς

Η Αθηνά

Κεντρική και δεσπόζουσα μορφή στην κύρια όψη των αγγείων είναι πάντα η Αθηνά, προστάτιδα θεά της πόλης, προς τιμήν της οποίας γίνονταν τα Παναθήναια. Η θεά παριστάνεται στον τύπο της Προμάχου, δηλ. πάντοτε κατά τομήν με τα πόδια σε έντονο διασκελισμό, κρατώντας με το αριστερό προτεταμένο χέρι την ασπίδα και κραδαίνοντας με το υψωμένο δεξί το δόρυ, έτοιμη να χτυπήσει τον εχθρό.

Το μοτίβο αυτό της Προμάχου[76], που συναντιέται ήδη στον

75. Στους πρωιμότερους παναθηναϊκούς αμφορείς δεν υπάρχει κανόνας: ο αμφορέας του Burgon πλαισιώνεται και από τις τέσσερις πλευρές (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 89-90), ενώ στον παναθηναϊκό αμφορέα του Λυδού στη Φλωρεντία υπάρχει πλαισίωση στις τρεις πλευρές πλην της επάνω (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 92). Η απουσία κάποιου κανόνα εμφανίζεται και σε υστερότερα έργα και μάλιστα και σε αγγεία του ίδιου ζωγράφου ή ακόμα και στις δύο πλευρές του ίδιου αγγείου. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Κλεοφράδη στο Μόναχο αρ. 1456 (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 96.4), όπου υπάρχει πλαισίωση και στις τέσσερις πλευρές, ενώ σ' αυτόν του Leiden αρ. xv.i.79 [*CVA* Leiden (1) III H πίν. 48-49] του ίδιου αγγειογράφου, στην Α όψη έχουμε στις δύο κάθετες πλευρές, ενώ στη Β όψη στις τρεις πλευρές πλην της επάνω.

76. Πάρα πολλά έχουν μέχρι σήμερα γραφτεί για τον τύπο της Προμάχου και τη σχέση του με τα παναθηναϊκά αγγεία (για γενική βιβλιογραφία βλ. *LIMC*, Athena II 1 969). Γενικά η υιοθέτησή του στους παναθηναϊκούς αμφορείς συνδέεται με την αναδιοργάνωση των Παναθηναίων που έγινε από τον Πεισίστρατο [βλ. J.A. DAVISON, *JHS* 78, 1958, 23-42· E. SIMON, *Die Götter der Griechen* (1980)^2 192· ST. MILLER, *Hesperia* Suppl. 20 (1982) 95]. Ως προς την προέλευσή του όμως έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί διάφορες απόψεις: οι περισσότεροι ερευνητές υποθέτουν

πρώτο παναθηναϊκό αμφορέα, του Burgon, μέχρι και στα τελευταία παραδείγματα των όψιμων ρωμαϊκών χρόνων, παραλλάσσει μόνον δύο φορές σε όλη τη διάρκεια της χιλιόχρονης ιστορίας των αγγείων: για πρώτη φορά στα αγγεία μας, και πιο συγκεκριμένα στους πέντε από τους έξι παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη (360/59), και αργότερα σε δύο του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5), οπότε η θεά παριστάνεται με τα πόδια ενωμένα στον λεγόμενο τύπο του Παλλαδίου· αλλά στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε[77].

Τα ενδύματα της Αθηνάς[78]

Στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας η Αθηνά φοράει κατάσαρκα χιτώνα, που υποδηλώνεται συνήθως με τις χειρίδες, οι οποίες καλύπτουν τους βραχίονές της, και πέπλο ζωσμένο πάνω από το μακρύ απόπτυγμα, που συχνά φτάνει μέχρι τα γόνατα (πίν. 14, 32α).

Στα πρωιμότερα όμως αγγεία η ενδυμασία της Αθηνάς έχει τέτοια ποικιλία στον τύπο αλλά και τόσες εναλλαγές, που δύσκολα μπορεί κανείς να καθορίσει με σιγουριά το είδος της, ή να παρακολουθήσει μια κάποια εξέλιξή της, αφού συχνά οι ίδιοι αγγειογράφοι ντύνουν τη θεά με διαφορετικά ρούχα[79].

κάποιο άγαλμα στημένο στην Ακρόπολη, στο ύπαιθρο ή μέσα στον ναό, που έπαιζε σημαντικό ρόλο στη γιορτή των Παναθηναίων και κατ' επέκτασιν στους αγώνες. Τελευταία διαπραγμάτευση του προβλήματος με συνοπτική πορεία της έρευνας και πλούσια βιβλιογραφία βλ. MILLER ό.π. 93 κ.ε. ιδιαίτερα 97 και σημ. 23-27. Άλλοι ερευνητές (βλ. π.χ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, Λυδός 60 και σημ. 272) υποστηρίζουν ότι η Αθηνά που εικονίζεται στους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι η Αθηνά της Γιγαντομαχίας και ότι ο τύπος του αγάλματος που πιθανόν στήθηκε στην Ακρόπολη από τον Πεισίστρατο πρέπει να σχετίζεται με μια Γιγαντομαχία, θέμα που φαίνεται να είχε σημαντική θέση στη γιορτή των Παναθηναίων. Η Η. HERDEJÜRGEN, *AntK* 12, 1969, 102-110, υποστηρίζει ότι τα πρότυπα του τύπου της Προμάχου προέρχονται από την ανατολική Ελλάδα.

77. Βλ. παρακάτω σελ. 77.

78. Σύντομη αλλά σαφής περιγραφή των αρχαίων ελληνικών ενδυμάτων με βιβλιογραφία υπάρχει στο βιβλίο του Η. BLANCK, *Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer* (1976) 45 κ.ε.

79. Η M. BIEBER (*AJA* 48, 1944, 126) προσπαθεί να ερμηνεύσει τα διαφορετι-

Σε γενικές γραμμές και με βάση επιλεγμένα παραδείγματα παρατηρούμε τα ακόλουθα[80]: η θεά στον παλιότερο παναθηναϊκό αμφορέα, του Burgon, φοράει απλό, ζωσμένο πέπλο χωρίς πτυχές[81], αλλά ήδη στον παναθηναϊκό αμφορέα του Λυδού στη Φλωρεντία φοράει δύο ενδύματα, από μέσα αχειρίδωτο χιτώνα κι από πάνω πολύπτυχο πέπλο[82]. Και στον παναθηναϊκό αμφορέα του Εξηκία στην Καρλσρούη φοράει επίσης δύο ενδύματα, αλλά τώρα το εσωτερικό είναι πέπλος και το εξωτερικό επενδύτης που φτάνει μέχρι τα γόνατα[83]. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Ευφίλητου (γύρω στο 530-520) υπάρχει άλλοτε αχειρίδωτος μάλλον χιτώνας ή πέπλος (μερικές φορές με απόπτυγμα), κι άλλοτε πέπλος με επενδύτη[84]. Στο τέλος του 6ου αι., στους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. της κουκουβάγιας της Αβάνας και της ομάδας του Λεάγρου, η Αθηνά ακολουθώντας τη μόδα της εποχής αντικαθιστά τον πέπλο με χιτώνα[85].

κά ενδύματα που φοράει η Αθηνά στους παναθηναϊκούς αμφορείς, με την υπόθεση ότι το άγαλμα-πρότυπο της Ακρόπολης ντυνόταν επίσης με ποικίλα ενδύματα που ύφαιναν οι εργαστίνες και όχι μόνο με τον παναθηναϊκό πέπλο. Η σύγχυση που επικρατεί ως προς το είδος των ενδυμάτων έχει οδηγήσει τους περισσότερους ερευνητές στη χρησιμοποίηση πολύ γενικών όρων όπως «the clothes» ή «the garments of the god» χωρίς καμιά προσπάθεια για περαιτέρω διάκριση.

80. Προσπάθεια για διάκριση των ενδυμάτων της Αθηνάς των παναθηναϊκών αμφορέων έχει γίνει μέχρι σήμερα κυρίως από τον BRAUCHITSCH 94 κ.ε., ενώ με ένα ένδυμα της θεάς, τον επενδύτη, έχει ασχοληθεί ο H. THIERSCH, *Ependytes und Ephod* (1936) ιδ. σελ. 29-33 [για τον επενδύτη βλ. επίσης R. OZGAN, *Untersuchungen zur archaischen Plastik Ioniens* (1978) 101 κ.ε.]. Επίσης για τα ενδύματα της Αθηνάς πρβλ. BEAZLEY, *Dev.* 81 κ.ε.

81. BEAZLEY, *Dev.* 82 πίν. 89.

82. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 92.1· ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός*, 74, 84 πίν. 66β.

83. Βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 85α· J. THIMME, *Griechische Vasen* (1975) εικ. 17.

84. Από τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Ευφίλητου αυτοί στη Ν. Υόρκη και Μπολόνια έχουν Αθηνά, που φοράει μόνο πέπλο ή αχειρίδωτο χιτώνα [βλ. *CVA* New York, Metr. Mus. Art (3) πίν. 39· *CVA* Bologna, Museo Civico (2) III H g πίν. 1]. Η Αθηνά των παναθηναϊκών αμφορέων του ίδιου αγγειογράφου στο Λονδίνο και στο Leiden φοράει πέπλο με απόπτυγμα [βλ. *CVA* Leiden (1) III H πίν. 44· BEAZLEY, *Dev.* πίν. 93,2] ενώ αυτή στη Βοστώνη πέπλο και επενδύτη [βλ. *CVA* Boston, Mus. Fine Arts (1) πίν. 55].

85. BEAZLEY, *Dev.* 86· BRANDT 2 σημ. 7, 16.

Ο ζ. του Κλεοφράδη ντύνει τη θεά με μεγάλη ποικιλία: με πέπλο (με ή χωρίς απόπτυγμα), ή αχειρίδωτο χιτώνα (δεν είναι πάντοτε σαφές), κι άλλοτε με πέπλο ή αχειρίδωτο χιτώνα και από πάνω επενδύτη[86].

Από τις αρχές του 5ου αι. όμως, παρατηρείται σε μερικούς ζωγράφους η επίμονη τάση να ντύνουν τη θεά με χειριδωτό χιτώνα, παρόλο που χρησιμοποιούν κι άλλα ενδύματα. Έτσι, στους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Βερολίνου 1833 και του ζ. του Ευχαρίδη η θεά φοράει χειριδωτό χιτώνα, μερικές φορές μάλιστα και με επενδύτη[87]. Την ίδια τακτική ακολουθεί και ο ζ. του Βερολίνου, οι παναθηναϊκοί αμφορείς του οποίου καλύπτουν το α΄ τέταρτο του 5ου αι., καθώς και όλοι οι κατοπινότεροι ζωγράφοι[88]. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι από το α΄ τέταρτο του 5ου αι., ακόμη κι αν το κυρίως ένδυμά της είναι ο πέπλος, η θεά φοράει κατάσαρκα και ένα χειριδωτό χιτώνα, που συχνά η παρουσία του δηλώνεται μόνον από τις χειρίδες του[89], αφού σε όλη την άλλη επιφάνειά του καλύπτεται από τον πέπλο.

86. Από τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Κλεοφράδη αυτός στη Ν. Υόρκη αρ. 16.71 έχει Αθηνά που φοράει πέπλο με απόπτυγμα [βλ. *CVA* New York, Metr. Mus. Art (3) πίν. 42]. Αυτός στο Leiden, του ίδιου αγγειογράφου, έχει Αθηνά με πέπλο ή αχειρίδωτο χιτώνα [βλ. *CVA* Leiden (1) III H πίν. 48], ενώ σ' έναν τρίτο του ίδιου αγγειογράφου και πάλι στη Ν. Υόρκη αρ. 07.286.79, η Αθηνά φοράει πέπλο ή αχειρίδωτο χιτώνα και επενδύτη (βλ. *CVA* New York, ό.π. πίν. 43).

87. Βλ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Βερολίνου 1833, στο Βερολίνο [*CVA* Berlin (5) πίν. 50] και στο Leiden [Near the painter of Berlin 1833 στο *CVA* Leiden (1) III H πίν. 46], καθώς και αυτούς του ζ. του Ευχαρίδη στη Ν. Υόρκη [*CVA* New York, Metr. Mus. Art (3) πίν. 44 και στο Toronto, *CVA* Toronto (1) πίν. 23].

88. Αθηνά με χιτώνα και επενδύτη βλ. π.χ. *CVA* Castle Ashby (1) σελ. 9-10 και πίν. 16-17. Με χιτώνα μονάχα βλ. J. THIMME ό.π. (σημ. 83) και M. MAASS, *Wege zur Klassik* (1985) πίν. 16.

89. Οι χειρίδες αποτελούν αδιαφιλονίκητο χαρακτηριστικό στοιχείο του χιτώνα. Βλ. ΑΙΚ. ΚΩΣΤΟΓΛΟΥ-ΔΕΣΠΟΙΝΗ, *Προβλήματα της παριανής πλαστικής του 5ου π.Χ. αι.* (1979) 18. Βλ. και BRAUCHITSCH 99-100. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις αχειρίδωτων χιτώνων που δεν είναι σπάνιες. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Ευφίλητου στη Μπολόνια, όπου η Αθηνά φαίνεται να φοράει μάλλον χιτώνα χωρίς χειρίδες [*CVA* Bologna, Museo Civico (2) III H g, πίν. 1].

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις, όπου οι αγγειογράφοι δεν αρκούνται μόνο στην ένδειξη αυτή, αλλά ζωγραφίζουν στο κάτω μέρος του πέπλου και την παρυφή του χιτώνα, δηλώνοντας μάλιστα συχνά και με σαφήνεια τη διαφορετική υφή των δύο αυτών ενδυμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο παναθηναϊκός αμφορέας του ζ. του Αχιλλέα στη Μπολόνια[90], όπου η Αθηνά φοράει σαφέστατα και τα δύο ενδύματα: από κάτω ένα μακρύ χειριδωτό χιτώνα χωρίς πτυχές, κι από πάνω ένα λίγο κοντύτερο πέπλο με πτυχές και κοντό απόπτυγμα. Το ίδιο παρατηρείται και στον παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Κλεοφώντα στην Κοπεγχάγη[91], όπου η διακόσμηση της παρυφής του χιτώνα, που φαίνεται στο κάτω μέρος του πέπλου, είναι όμοια με τη διακόσμηση των χειρίδων της θεάς.

Γύρω στο τέλος του 5ου αι. τα ενδύματα της Αθηνάς στολίζονται κατά τη συνήθεια της εποχής με άνθη, φυτά, σπείρες ή άλλα διακοσμητικά θέματα, ακόμα και με ζώνες που φέρουν εικονιστικές παραστάσεις στο κάτω μέρος του πέπλου, χωρίς να αποδίδονται πτυχές[92]. Σε ορισμένους άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς[93] υπάρχουν λίγες πτυχές αλλά είναι σαφέστατη η διάκριση των δύο ενδυμάτων, ενώ στα δύο αγγεία της ομάδας του Hildesheim[94] υπάρχει

90. Βλ. *CVA* Bologna ό.π. πίν. 2,1.

91. Για την απόδοση του αγγείου στον ζωγράφο βλ. J. CHRISTIANSEN, *MeddelelsGlyptKob* 37, 1981, 28 κ.ε. και της ίδιας, *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vases Symposium Amsterdam* (1984) 144.

92. Κυρίως στους παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας Kuban (BEAZLEY, *ABV* 411· του ίδιου, *Dev.* πίν. 98, 5.6 και 99,1.2). Ζώνες με εικονιστικές σκηνές συναντώνται στο κάτω μέρος του πέπλου της Αθηνάς στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. Β 606 του Βρετανικού Μουσείου (βλ. Μ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *AE* 1981, 25 κ.ε.) και στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 8.29 (R. 100) από την Όλυνθο, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Πολύγυρου (βλ. *Olynthus* V 87 κ.ε. πίν. 61). Το λευκό χρώμα με το οποίο έχουν αποδοθεί οι μορφές στο αγγείο από την Όλυνθο έχει απολεπιστεί και από τη θαμπή σκιά που έχει αφήσει διακρίνεται με βεβαιότητα μόνο μία ανδρική μορφή να τρέχει προς τ' αριστερά. Βλ. P. VALAVANIS, AA 1987, 471 εικ. 5.

93. Π.χ. στους παναθηναϊκούς αμφορείς από την Όλυνθο (Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης αρ. 34267 και Αρχαιολογικό Μουσείο Πολύγυρου αρ. 8.29 (R.100), τους οποίους ο BEAZLEY, *ABV* 412, τοποθετεί «near or akin to the Kuban Group»: *Olynthus* XIII 59 κ.ε. πίν. 14 κ.ε. και *Olynthus* V 87 κ.ε. πίν. 61.

94. Βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 99, 3-4.

κανονική πτυχολογία, όπως τη βρίσκουμε και στους πρώτους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. Στην ομάδα του Αστείου[95] υπάρχει συχνά η διάκριση των ενδυμάτων στις παρυφές του κάτω μέρους τους, ενώ στην ομάδα του Κίττου[96] παύει η διάκριση αυτή και το φόρεμα μοιάζει ενιαίο με απλή πτυχολογία, μακρύ μέχρι τα γόνατα απόπτυγμα και χειρίδες.

Στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, ο πέπλος της Αθηνάς, εκτός από τα αρχαϊστικά χαρακτηριστικά του με τα οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω, έχει κι εδώ απλή αλλά πυκνότερη πτύχωση, ενώ ο χιτώνας υποδηλώνεται πιθανότατα, όχι μόνον από τις χειρίδες αλλά και από τις μικρές καμπύλες χαράξεις κάτω από την παρυφή του πέπλου, πίσω από το δεξί πόδι της θεάς[97] (πίν. 14). Οι παναθηναϊκοί αμφορείς του Καλλιμήδη, που στρέφουν την Αθηνά προς τα δεξιά και την αποδίδουν με κλειστά πόδια, υποδηλώνουν την ύπαρξη του χιτώνα μόνο με τις χειρίδες (πίν. 39, 40). Όμως στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3*, στον μόνο από τους έξι της χρονιάς του Καλλιμήδη που διατηρεί τη θεά προς τ᾽ αριστερά και στον τύπο της Προμάχου, υπάρχει συνειδητή η απόδοση του χιτώνα κάτω από τον πέπλο με τη χάραξη στην παρυφή του λεπτών κατακόρυφων γραμμιδίων[98] (πίν. 24, 56). Είναι λοιπόν μάλλον υπερβολικός ο ισχυρισμός της Harrison, που συχνά[99] επιμένει ότι η Αθηνά των παναθηναϊκών αμφορέων του 4ου αι. φοράει μόνο πέπλο.

Ο συνδυασμός χιτώνα με πέπλο είναι φαινόμενο πολύ συνηθι-

95. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Detroit αρ. 50.193 [W. MOON (Ed.), *Greek Vasepainting in Midwestern Collections* (1981) 222 κ.ε. (E. BELL)] και στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αλεξάνδρειας αρ. 18239 (βλ. παραπ. σημ. 64).

96. Τα περισσότερα από τα αγγεία της ομάδας αυτής χρονολογούνται στο 367/6 (άρχων Πολύζηλος). Βλ. BEAZLEY, *Dev.* 89 κ.ε. και πίν. 100, 3 και 101, 1.

97. Εδώ πρόκειται μάλλον για ένδειξη του δεύτερου ενδύματος, του χιτώνα, παρά για πτυχή της εσωτερικής όψης του πέπλου.

98. Σημειωτέον ότι την ίδια σαφή ένδειξη των πτυχών του δεύτερου ενδύματος έχει και ο ένας από τους παναθηναϊκούς αμφορείς της «οικίας των μωσαϊκών» στην Ερέτρια, που χρονολογείται στη χρονιά του Χαρικλείδη (363/2) και του οποίου τμήμα απεικονίζεται στο *AntK* 22, 1979, πίν. 8,1.

99. HARRISON, *Agora* XI 52, 53, 75.

σμένο· στον 4ο αι. μάλιστα μπορούμε να πούμε πως ήταν η κυρίαρχη μόδα στην Αττική[100]. Επίσης, δεν είναι καθόλου άγνωστος στην απόδοση της Αθηνάς στη μεγάλη πλαστική, όπου συχνά η θεά εμφανίζεται με χιτώνα, πέπλο και ιμάτιο[101]. Για τον λόγο αυτό δεν θα ήταν άτοπο να υποστηρίξουμε κι εμείς πως τουλάχιστον από το α΄ τέταρτο του 5ου αι., οπότε εμφανίζονται σταθερά οι χειρίδες στις παραστάσεις της Αθηνάς των παναθηναϊκών αμφορέων, η θεά φοράει πάντα δύο ενδύματα: κατάσαρκα χιτώνα κι από πάνω πέπλο, στοιχεία, όμως, που δεν αποδίδονται πάντα με ακρίβεια από τους καλλιτέχνες[102].

Το ιματίδιο και η αρχαϊστική μορφή της Αθηνάς

Εκτός από τον χιτώνα και τον πέπλο, το τρίτο χαρακτηριστικό ένδυμα της Αθηνάς των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια, το οποίο μάλιστα εμφανίζεται για πρώτη φορά στα αγγεία του άρχοντα Χαρικλείδη (363/2), είναι το μακρόστενο ιματίδιο[103], το

100. M. BIEBER, *Griechische Kleidung* (1928) 48· της ίδιας *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht* (1967)^2 34 πίν. 23, 28· A.W. BARKER, *AJA* 26, 1922, πίν. 7, 3· O. PALAGIA, *Euphranor* (1980) 21.

101. Βλ. για παράδειγμα την Αθηνά Medici [G. LIPPOLD, *Griechische Plastik* (1950) 155 σημ. 14, πίν. 56, 3· Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, *Ακρόλιθα* (1975) 11 κ.ε. και αναπαράσταση στο E. BERGER, *AntK* 10, 1967, πίν. 24, 10], καθώς και τον κορμό της θεάς με λοξή αιγίδα από την Αγορά των Αθηνών αρ. S 654 και τις παραλλαγές του (BERGER, *AntK*, ό.π. 85 και πίν. 24, 7). Ενδιαφέρον για την κατοπινή εικονογραφία της αρχαϊστικής Αθηνάς είναι πως τα αγάλματα αυτά φέρουν και ιματίδιο πάνω στον αριστερό ώμο. Ο τύπος αυτός της Αθηνάς με χιτώνα και πέπλο είναι αρκετά γνωστός και στην αγγειογραφία: βλ. π.χ. την ερυθρόμορφη πελίκη του ζ. του τροπαίου στο Βερολίνο αρ. F 2354 (BEAZLEY, *ARV*^{2} 857. 4) ή έναν κωδωνόσχημο κρατήρα στο Παλέρμο του ζ. του Ευπόλιδος (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1072. 2) και J. RAAB, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (1972) 74. Για τον συσχετισμό των τύπων αυτών της Αθηνάς με την Αθηνά Medici, καθώς και με άλλες ανάλογες παραστάσεις Αθηνάς, βλ. H. WEBER, *Griechische Frauentrachten in IV. Jhdt vor der Zeitwende* (1938) 143 και σημ. 6.

102. Για το θέμα της συνειδητής ή όχι διάκρισης των δύο ενδυμάτων της θεάς βλ. και WEBER ό.π. 123 σημ. 29 και 142-147.

103. Ως προς την ονομασία του ενδύματος αυτού δεν υπάρχει ομοφωνία στην

οποίο αφού διαγράφει καμπύλη πορεία στην πλάτη της θεάς, πέφτει κατακόρυφα από τους ώμους προς τα κάτω, απολήγοντας σε συμμετρικές χελιδονοουρές.

Το ένδυμα αυτό είναι ένα αρχαϊκό στοιχείο, που συχνά αξιοποιήθηκε από τους αγγειογράφους στα ύστερα αρχαϊκά χρόνια, με αρκετά τυποποιημένο τρόπο και με κάποιο διακοσμητικό χαρακτήρα[104]. Πολύ ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι το ένδυμα αυτό επανεμφανίζεται στο τέλος του 5ου αι., στο λαιμό μιας ερυθρόμορφης οινοχόης από την Αγορά των Αθηνών[105], όπου εικονίζεται η Αθηνά προς τα δεξιά, στον τύπο της Προμάχου. Είναι πολύ πιθανό από τη διακόσμηση και από τον τόπο που βρέθηκε το αγγείο, ότι τόσο αυτό όσο και ορισμένα άλλα ανάλογα που βρέθηκαν μαζί του έχουν θρησκευτικό χαρακτήρα και ίσως σχετίζονται με κάποια Παναθήναια[106].

Το ιματίδιο αυτό, καθώς και ορισμένα άλλα μοτίβα που εμφανίζονται για πρώτη φορά στην οινοχόη της Αγοράς (βαριά κεντρι-

έρευνα. Η HARRISON, *Agora* XI 61 προβληματίζεται αν πρέπει να το ονομάσει «unpinned chlamys or a small himation». Η ΚΑΡΟΥΖΟΥ 14, το ονομάζει «χλανίδα» και ο BECATTI, *Crit. d'Arte* 6, 1941, 36 «chlaina». Ο ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ, *AE* 1937, 580, «ἱμάτιον ἐν εἴδει ἐσάρπας» και ο BEAZLEY, *Dev.* 90, ξεπερνάει το πρόβλημα με το αγγλικό «wrap». Τελικά διάλεξα τη λέξη «ἱματίδιο», που παραδίδεται από την αρχαία γραμματεία (ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ, *Ονομαστικόν*, 7, 42· ΕΡΡΙΚΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ στη λ.), γιατί μοιάζει με το ιμάτιο και ως προς το σχήμα (μακρόστενο ύφασμα) και ως προς τον τρόπο ένδυσης (πάνω από τους δύο ώμους), διαφέρει δε μόνον ως προς το μέγεθος.

104. Βλ. π.χ. τον ανεπίγραφο παναθηναϊκό αμφορέα αρ. P 24661 από την αθηναϊκή Αγορά στο *Hesperia*, Suppl. 20 (1982) 94 πίν. 14d, μια κύλικα του Όλτου [W. MOON (Ed.), *Greek Vasepainting in Midwestern Collections* (1981) 134-135 εικ. 76dl (L. BERGE)] καθώς και δύο όστρακα από τη Χαϊδελβέργη (W. KRAIKER, *Die Rotfigurigen attischen Vasen* πίν. 2, 24 και 17, 121).

105. Αρ. P 14793 (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1697). Τη δημοσίευση όλου του ευρήματος βλ. στον R. GREEN, *Hesperia* 31, 1962, 82-94. Βλ. επίσης WEBSTER, *Potter and Patron* 132.

106. GREEN ό.π. 93. Ο M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 420, υποθέτει πως τα αγγεία αυτά μπορεί να φτιάχτηκαν για την πομπή των Παναθηναίων του 403 (εννοεί του 402), που γιορτάστηκε με μεγαλύτερη λαμπρότητα μετά την εκδίωξη των τυράννων.

κή πτυχή του πέπλου ανάμεσα στα πόδια της θεάς και απόπτυγμα με τριγωνικές παρυφές), δίνουν στη μορφή της Αθηνάς έναν έντονο αρχαϊστικό χαρακτήρα και την κατατάσσουν σε ένα από τα πρωιμότερα σίγουρα παραδείγματα του αρχαϊστικού ρεύματος, που φαίνεται να κάνει την εμφάνισή του στην Αττική στα τέλη του 5ου αι.[107].

Μετά από την εποχή αυτή, το επόμενο ασφαλώς χρονολογημένο σημείο, όπου επανεμφανίζεται το μικρό αυτό ιμάτιο, είναι στην Αθηνά των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη το 363/2· από τότε δε γίνεται αναπόσπαστο στοιχείο της ενδυμασίας της θεάς στα παναθηναϊκά αγγεία[108]. Η επανεμφάνισή του αυτή στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας συνοδεύεται κι από τα άλλα αρχαϊστικά στοιχεία, ορισμένα από τα οποία είδαμε κιόλας στην οινοχόη της Αγοράς, και μάλιστα επιτεταμένα: α. Οι παρυφές των ενδυμάτων της θεάς οργανώνονται σε συστήματα πτυχών, που έχουν τριγωνικές απολήξεις κατά κανονικά διαστήματα, χαρακτηριστικό ιδιαίτερα αισθητό στο απόπτυγμα και στο πίσω μέρος του πέπλου. β. Οι παρυφές αυτές αποδίδονται με πυκνή κυματοειδή ή τεθλασμένη γραμμή και καθώς τονίζονται και με λευκό επίθετο χρώμα αποκτούν έναν πολύ επιτηδευμένο χαρακτήρα. γ. Τέλος, οι απολήξεις του ιματιδίου έχουν σχήμα χελιδονοουράς, καινοτομία πρωτοεμφανιζόμενη εδώ, που ίσως οφείλει την έμπνευσή της στις αντίστοιχες απολήξεις του αποπτύγματος[109] και που από δω και πέρα καθιερώνεται σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς[110].

107. HARRISON, *Agora* XI 52. Η ίδια ό.π. 63, υποθέτει ότι η πρώτη μορφή Αθηνάς που φόρεσε τέτοιο αρχαϊστικό πέπλο, θα πρέπει να ήταν το λεγόμενο «Παλλάδιο» του Νικία, που γνωρίζουμε ότι ανέθεσε ο Αθηναίος στρατηγός στους Δελφούς (ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, *Νικίας*, 13, 3) και ότι η Αθηνά της οινοχόης της αθηναϊκής Αγοράς ίσως να είχε αυτό ως πρότυπό της. Για το ανάθημα αυτό του Νικία βλ. και E. BIELEFELD, *WissZGreifswald* 4, 1954/5, 399. Σχετικά με τη μεγάλη συζήτηση για το πότε εμφανίζεται η αρχαϊστική τέχνη βλ. παρακάτω σημ. 113.

108. Βλ. και SCHMIDT, *AKGR* 11.

109. HARRISON 63.

110. Εξαίρεση αποτελούν μέχρι στιγμής οι παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια *K1* και *K3*, καθώς και το όστρακο αρ. P 31 της αθηναϊκής Αγοράς (βλ. σχετ. παρακάτω, σελ. 241).

Ενδιαφέρον είναι να σημειωθεί ότι ο τύπος αυτός του ιματιδίου με απολήξεις σε σχήμα χελιδονοουράς είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο στα αρχαϊστικά έργα της αρχαιότητας και γίνεται τελικά το «σήμα κατατεθέν» της αρχαϊστικής τέχνης[111]. Με πολύ πιθανή την υπόθεση ότι η αρχαϊστική μορφή του ιματιδίου αυτού διαμορφώνεται πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς, θα πρέπει ίσως να επανεξεταστεί το μέγεθος της συμβολής των παναθηναϊκών αμφορέων στην επίταση του αρχαϊστικού ρεύματος στην αττική τέχνη του 4ου αι.[112].

Όμως δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός της εμφάνισης της Αθηνάς με έντονα αρχαϊστικά χαρακτηριστικά στους παναθηναϊκούς αμφορείς μας. Η αρχαϊστική τέχνη[113] είναι ένα δευτερεύον

111. HARRISON 61.

112. Τελευταία η CHR. HAVELOCK, *AJA* 84, 1980, 41 κ.ε. (βλ. και παλιότερο άρθρο της στο *AJA* 69, 1965, 331 και κυρίως 332-3 και 337-8) υποστήριξε ότι ο τύπος της αρχαϊστικής Αθηνάς Προμάχου πάνω στα ελληνιστικά νομίσματα, υιοθετήθηκε από τον Πτολεμαίο Ι της Αιγύπτου και προέρχεται απευθείας από τους σύγχρονους παναθηναϊκούς αμφορείς· φανερώνει δε «an unprecedented awareness of the propaganda value of a very old and familiar symbol». Επίσης πιστεύει ότι μια Αθηνά σ' ένα σφράγισμα από σαμιακό αμφορέα του τέλους του 4ου αι. είναι απόρροια του τύπου «Hobble» (δηλ. του τύπου με κλειστά τα πόδια) της Αθηνάς των παναθηναϊκών αμφορέων (ό.π. 43 σημ. 11). Βλ. όμως τις αντιρρήσεις της ST. MILLER, *Hesperia* Suppl. 20 (1982) 95 κ.ε. και την κριτική της M. THOMSON, *Hesperia*, Suppl. 20 (1982) 170 σημ. 24. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι νομισματοκόπτες έκαναν μια αλλαγή (μήπως από λάθος στην αντιγραφή;) αποδίδοντας το ιματίδιο της Αθηνάς να περνάει πίσω από τον βραχίονά της και όχι από μπρος, όπως στα αγγεία (βλ. HAVELOCK, *AJA* 84, 1980 πίν. 7, 2.5). Αυτό βέβαια συμβαίνει μόνον όταν η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά (βλ. π.χ. *LIMC*, Athena II 1 973, αρ. 159, 169), και όχι όταν είναι στραμμένη προς τ' αριστερά (βλ. π.χ. *LIMC*, Athena II 1 973, αρ. 163-5). Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στη γνωστή ζωφόρο από τη Σαμοθράκη (βλ. K. LEHMANN, *Hesperia* 20, 1951, πίν. 8-10). Για την επίδραση που άσκησε το ιματίδιο της Αθηνάς με τις χελιδονοουρές βλ. HAVELOCK *AJA* 84, 1980, 50, σημ. 63.

113. Γενικά για την αρχαϊστική τέχνη, βλ. D. WILLERS, *Zu den Anfängen der archaistischen Plastik in Griechenland, AM* Beiheft 4 (1975), ιδιαίτερα δε το δεύτερο κεφάλαιο, 21-32, όπου εκτίθεται όλη η πορεία της έρευνας, με τη σχετική βιβλιογραφία. Πολύ χρήσιμη είναι και η βιβλιοκρισία του βιβλίου αυτού από την E. HARRISON στο *Gnomon* 53, 1981, 496-8. Για τα χαρακτηριστικά της αρχαϊστικής

αλλά παράλληλο ρεύμα που συνοδεύει την ελληνική τέχνη από τα τέλη του 5ου αι. κ.ε. Το ρεύμα αυτό συντηρείται κυρίως σε έργα συνδεδεμένα με τη θρησκεία και τη λατρεία, όπου βέβαια ο συντηρητισμός αποτελεί ενδημικό φαινόμενο[114]. Ιδιαιτέρως οι παναθηναϊκοί αμφορείς με τον παραδοσιακό τους χαρακτήρα και την «υποχρέωση» απόδοσης της Αθηνάς πάντα με κάποιο «αρχαίο» τρόπο, αποτέλεσαν μια πρώτης τάξεως αφορμή αλλά και τον κατάλληλο φορέα για τέτοιου είδους καλλιτεχνική έκφραση[115]. Άλλωστε, για τους

τέχνης, βλ. επίσης HARRISON, *Agora* XI 61 κ.ε.

Ενδιαφέρον είναι πως οι παλιές βασικές θέσεις του E. SCHMIDT, *AKGR* (1922) παραμένουν στο προσκήνιο της έρευνας, παρά την «επίθεση διαρκείας» των G. Becatti και Chr. Havelock, που έχουν υποστηρίξει ότι δεν υπάρχει αρχαϊστική τέχνη πριν από τις αρχές του 3ου αι. Αντίθετα ο WILLERS ό.π. 9 κ.ε., προσπαθεί να δει αρχαϊστικά στοιχεία αμέσως μετά το τέλος της αρχαϊκής εποχής και πιστεύει ότι η αρχαϊστική τέχνη είναι ανακάλυψη της πρώιμης κλασικής περιόδου. Τελευταία ο W. FUCHS (*Boreas* 7, 1984, 79-81), υποστηρίζει ότι ένας βωμός από τη Βραυρώνα, τον οποίο χρονολογεί στα τέλη του 5ου αι. αποτελεί το παλιότερο αρχαϊστικό μνημείο. Ο ίδιος μελετητής συμπεραίνει στο τέλος ότι «Der archaistische Stil ist eine Erfindung der Spätphase des hochklassischen Stiles, des typischen reichen Stiles, und vielleicht in Atelier des Kallimachos entstanden... Archaistische Kunst im strengen Wortsinne ist nicht eine Erfindung der Frühklassik, wie D. Willers will, noch eine Erfindung des Hellenismus, wie G. Becatti und Chr. Mitchel-Havelock annahmen, sondern eine Erfindung vom Ende des 5. Jh. v.Chr., entwickelt aus dem linearmanieristischen Tendenzen dieser Zeit, ein durchaus künstliches Phänomen, als das E. Schmidt erkannt hatte». Συντάσσεται λοιπόν κι αυτός με την παλιά θεωρία του Schmidt.

114. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 347. Ο WILLERS ό.π. 32, πιστεύει ότι ο «αρχαϊσμός» στην τέχνη της κλασικής περιόδου ήταν συνέπεια μιας αλλαγής στις αντιλήψεις των ανθρώπων για ορισμένες μόνο θεότητες και ορισμένες απεικονίσεις τους, όπως Ερμές, διονυσιακές μάσκες και Παλλάδια.

115. Για τους παναθηναϊκούς αμφορείς ως δείγμα θρησκευτικού συντηρητισμού στην ελληνική τέχνη, βλ. M. ROBERTSON, στο *Greek Religion and Society* (1985) 184. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς μπορούμε να διαπιστώσουμε ήδη από το τέλος του 6ου αιώνα μια παρέκκλιση από την τρέχουσα καλλιτεχνική έκφραση και την επιστροφή σε παλιότερα σχήματα. Στον παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Κλεοφράδη στη Νέα Υόρκη αρ. 16.71 [βλ. *CVA* New York, Metr. Mus. Art (3) πίν. 42], που χρονολογείται στο τέλος του 6ου αι., η Αθηνά φοράει πέπλο στολισμένο με εγχάρακτα τετράγωνα, που ήταν της μόδας σχεδόν τριάντα χρόνια πριν (βλ. και E. HASPELS, *Gnomon* 57, 1965, 214). Ο A. RUMPF [*Archäologie* II (1956) 83-4] τοποθετεί το φαινόμενο αυτό στην αρχή της κλασικής περιόδου, γύρω στο 460.

παναθηναϊκούς αμφορείς έχει υποστηριχθεί ότι η αρχαϊστική απόδοση της θεάς «is an unbroken repetition of an established type, not a return», ιδέα που αποτελεί και τον βασικό πυρήνα της επιχειρηματολογίας των Becatti και Havelock[116]. Η τελευταία μάλιστα έχει υποστηρίξει ότι οι νέες αυτές μορφές πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι «the inevitable consequence of artificially preserving an archaic design in a pictorial medium»[117].

Όμως είναι ιδιαίτερης βαρύτητας η παρατήρηση ότι ακόμα και στις μορφές αυτές όπου ο αρχαϊσμός είναι «καθεστώς», υπάρχουν εναλλαγές και διακυμάνσεις στο είδος, στην ποσότητα και στο βάρος των εικονογραφικών μοτίβων, που στοιχειοθετούν μιαν αρχαϊστική μορφή[118]. Και δεν νομίζω πως μπορεί να αμφιβάλλει κανείς ότι στα συγκεκριμένα αγγεία, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, βρισκόμαστε μπροστά σε μια «καινούργια» μορφή Αθηνάς, που μόνο ως προς τον «πυρήνα» της έχει σχέση με τις αντίστοιχες μορφές των προηγούμενων παναθηναϊκών αμφορέων. Γιατί οι μορφές της Αθηνάς των αγγείων της χρονιάς του Πολύζηλου (367/6)[119], δεν παρουσιάζουν ούτε «ἐν σπέρματι» κάποιο από τα στοιχεία που δίνουν τη νέα μορφή της θεάς στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 363/2[120]. Και δυστυχώς δεν μας έχουν σωθεί καθόλου αγγεία από τις χρονιές των αρχόντων Χίονα (365/4) και Τιμοκράτη (364/3)[121]

116. Βλ. G. BECATTI, *Crit.d'Arte* 6, 1941, 36-7 και του ίδιου, *RendPontAcc* 17, 1941, 85-95. Επίσης CHR. HAVELOCK, *AJA* 69, 1965, 332 κ.ε.

117. Βλ. HAVELOCK ό.π. 333.

118. Πρβλ. και HAVELOCK ό.π.

119. Βρυξέλλες Α 1703, Ν. Υόρκη 56.171.6, Λονδίνο Β 603 και πιθανότατα Β 604 (αγγείο Κίττου). Για τα αγγεία αυτά βλ. BEAZLEY, *ABV* 413 κ.ε. καθώς και BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100, 3 και 101, 1.

120. Ως αρχαϊστικό στοιχείο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την κεντρική πτυχή του πέπλου, καθώς και τη συμμετρική διάταξη των πτυχών και σε παλιότερους παναθηναϊκούς αμφορείς, ιδιαίτερα του τέλους του 5ου αι., (βλ. τα αγγεία των ομάδων Kuban και Hildesheim, BEAZLEY, *Dev.* πίν. 99, 2 και 99, 3.4), εποχή που όπως είδαμε έχουμε και την πρώτη εμφάνιση αρχαϊστικών στοιχείων στην αττική τέχνη. Μήπως θα έπρεπε να ερμηνεύσουμε και τη στεγνή απόδοση ολόκληρης της μορφής της Αθηνάς στα αγγεία αυτά ως μια προσπάθεια απόδοσης ενός «σανιδόμορφου ξοάνου» της θεάς, δηλ. μιας «παλιάς» και πάλι μορφής της;

121. Στη χρονιά του άρχοντα Τιμοκράτη αποδίδει ο ESCHBACH 39 κ.ε. όστρα-

αποκλείοντάς μας έως τώρα τη δυνατότητα να δούμε την ύπαρξη ή όχι προβαθμίδων της νέας αυτής μορφής.

Άσχετα όμως με τη σταδιακή ή αιφνίδια εμφάνιση των αρχαϊστικών στοιχείων στην Αθηνά των παναθηναϊκών αμφορέων μας, θα πρέπει να αναζητήσει κανείς την αιτία που τα προκάλεσε. Κι αυτή δεν μπορεί να είναι βέβαια «the caprice of the painter» ή «the self-will of his brush»[122]. Παραφράζοντας τα λεγόμενα της Havelock, θα λέγαμε ότι η «ιδιοτροπία» —με την αρχική έννοια της λέξης— του ζωγράφου και η «ιδία βούληση» του χρωστήρα του δεν είναι στοιχεία που εμφανίζονται τυχαία· είναι στοιχεία που διαμορφώνονται και διαπλάθονται, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, και από τις συνθήκες και το πολιτικό και κοινωνικό κλίμα που επικρατούν στον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο:

Βρισκόμαστε στα μέσα του β΄ τετάρτου του 4ου αι. και η κατάσταση στην Αθήνα κάθε άλλο παρά ως καλή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί: μετά τη βραχύβια αναλαμπή της Β΄ Αθηναϊκής Συμμαχίας, η πόλη βρίσκεται σε περίοδο κρίσης κι ένα διάχυτο αίσθημα αβεβαιότητας και ανασφάλειας επικρατεί. Ο διαρκής φόβος και η ανησυχία από την αναζωογόνηση και επέκταση της θηβαϊκής δραστηριότητας, οι δυσκολίες και οι ατυχίες που είχαν ο αθηναϊκός στρατός και στόλος στις επιχειρήσεις τους, η απογοήτευση από τη στάση των συμμάχων τους, κι ακόμα οι συνεχείς δίκες που γίνονταν στην Αθήνα με στρατηγούς και πολιτικούς κατηγορούμενους για ανικανότητα και διαφθορά, ήταν νομίζω βασικοί παράγοντες που διαμόρφωσαν μια ζοφερή ατμόσφαιρα στην Αθήνα της εποχής, λίγο μετά το 366. Οι πολίτες έβλεπαν καθαρά πια την αδυναμία της πόλης να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις των καιρών καθώς και τα πενιχρά μέσα που διέθετε, πράγμα που δεν τους επέτρεπε να πραγματοποιήσουν τις επιδιώξεις τους, που διαμορφώνονταν ως ένα σημείο από την παρελθούσα ιστορία τους[123].

κα παναθηναϊκών αμφορέων από την Ελευσίνα με παράσταση Τριπτόλεμου στους κίονες. Από τη μορφή της Αθηνάς όμως δεν σώζεται παρά μόνο τμήμα της ασπίδας.

122. HAVELOCK ό.π. 332.

123. Τις πηγές για τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου βλ. Η. BENGTSON,

Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα γενικής απογοήτευσης και αβεβαιότητας για το μέλλον, το μόνο στοιχείο που θα μπορούσε να στηρίξει και πάλι τους Αθηναίους και να τους κρατήσει στο ύψος των περιστάσεων ήταν το λαμπρό και ένδοξο παρελθόν της πόλης. Το καλύτερο μέσο για το σκοπό αυτό ήταν φυσικά η εικόνα της ίδιας της θεάς τους, προστάτιδας της πόλης τους. Αλλά όχι μια οποιαδήποτε εικόνα· έπρεπε να είναι μια «παλιά» εικόνα της, συνδεδεμένη με το λαμπρό παρελθόν της πόλης. Και σαν τέτοια πολύ πετυχημένα διάλεξαν τον τύπο της Αθηνάς Προμάχου, της μαχόμενης θεάς, που σίγουρα, περισσότερο απ' οποιοδήποτε άλλο έμβλημα, συμβόλιζε την αθηναϊκή υπεροχή[124]. Μια «παλιά» Αθηνά, σίγουρα θα έφερνε στο νου των ανθρώπων της εποχής αναμνήσεις και θα ανανέωνε την πίστη στη δύναμη των παλιών θεσμών, αφού όταν παριστάνονται θεότητες «the purpose of the archaism is... to emphasize the venerability and permanence of existing institutions»[125]. Έτσι, όλα τα καινούργια μοτίβα που είδαμε στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 363/2 (τριγωνικές πτυχές, ιματίδιο με χελιδονοουρές, επιτηδευμένος τονισμός παρυφών κ.λπ.), χρησιμοποιούνται ακριβώς για να τονίσουν τον «παλιομοδίτικο» χαρακτήρα της ενδυμασίας της θεάς, την «αρχαϊκότητα» της εικόνας της[126].

Θα μπορούσαμε λοιπόν να δούμε στην τοποθέτηση της μορφής της αρχαϊστικής Αθηνάς πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 363/2 ένα «εἴδωλον ἱμερόεν», μια έκφραση του ευσεβούς πόθου των Αθηναίων της εποχής[127], τον οποίο εκφράζει με άλλα λόγια και την

Griechische Geschichte (1977)[5] 278. Αναλυτικά για τα γεγονότα, βλ. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους* (Εκδοτική Αθηνών) Γ1 (1972) 429 κ.ε.

124. Βλ. και CHR. HAVELOCK, *AJA* 84, 1980, 48. Επίσης πρβλ. και τις σκέψεις της M. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *Archaische und Klassische Griechische Plastik* (1986) II 77 κ.ε. και ιδ. 82, για την αφορμή του στησίματος της Αθηνάς του τύπου Herculaneum στην Ακρόπολη τα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου.

125. HARRISON, *Agora* XI 64· βλ. και J. MARCADÉ, *Gnomon* 45, 1973, 590.

126. Βλ. και FREL 22.

127. Ανάλογες είναι και οι σκέψεις του WILLERS ό.π. 25, καθώς σημειώνει ότι ήδη αρκετά νωρίς οι «E. Bielefeld und A. Rumpf sahen das Problem (της αρχαϊστικής τέχνης) weniger als rein künstlerisches und verwiesen auf die wichtige Parallele der Geistesgeschichte: im religiösen wie im politichen Bereich setzt zur gleichen Zeit eine auffällige Rückwendung zum Glauben und zu den Gesetzen der Väter ein».

ίδια περίπου εποχή ο Ισοκράτης στους πολιτικούς λόγους του, ανακαλώντας στη μνήμη του συνεχώς το λαμπρό παρελθόν των Αθηνών, το παλιότερο πολίτευμα και τα ένδοξα πολιτικά και πολιτιστικά έργα της πόλης[128].

Η Αθηνά στον τύπο του Παλλαδίου

Φαίνεται ότι τα χρόνια γύρω στο 360 αποτελούν μια περίοδο προβληματισμού και ανανέωσης σχετικά με την εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων, και ιδιαιτέρως με την εικονογραφία της Αθηνάς. Μόλις τρία χρόνια μετά την εμφάνιση της έντονα αρχαϊστικής Αθηνάς στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, στους πέντε από τους έξι παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη (360/59), βρισκόμαστε αντιμέτωποι με δύο ακόμη αξιοσημείωτες καινοτομίες: α. Η θεά δεν παρουσιάζεται στον τύπο της Προμάχου, δηλ. με έντονο διασκελισμό, αλλά με κλειστά τα πόδια, στο λεγόμενο τύπο του Παλλαδίου. β. Για πρώτη φορά, στρέφεται προς τα δεξιά και τον προσανατολισμό αυτόν θα τον διατηρήσει μέχρι το τέλος της παραγωγής των παναθηναϊκών αμφορέων.

Ας ξεκινήσουμε απ' την πρώτη καινοτομία: το 360/59, για πρώτη φορά στην ιστορία της, η Αθηνά των παναθηναϊκών αμφορέων παριστάνεται στον τύπο του Παλλαδίου. Δεν μας είναι γνωστό πόσα χρόνια διατηρήθηκε η καινοτομία αυτή, αφού οι πρώτοι, μετά το 359 καλά διατηρημένοι παναθηναϊκοί αμφορείς του άρχοντα Νικόμαχου (341/0)[129], εμφανίζουν και πάλι την Αθηνά στον τύπο

128. ΙΣΟΚΡΑΤΟΥΣ, *Πανηγυρικός*, 21 κ.ε. Για τη σχέση των Αθηναίων του 4ου αι. με το παρελθόν τους, βλ. τη διατριβή του J.TH. CHAMBERS, *Studies on the 4th c. Athenians' View of their Past* (1973. Univ. Microfilms 1983), και του ίδιου, *PP* 30, 1975, 177 κ.ε. Ιδιαίτερα για τη στάση του Ισοκράτη, βλ. G. SCHMITZ-KAHLMANN, Das Beispiel der Geschichte im politischen Denken des Isokrates, *Philologus* Suppl. 31 (1939).

129. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του Μουσείου Αλεξάνδρειας αρ. 18238 (πίν. 78). Ανάμεσα στο 359 και 341 χρονολογούνται μερικά όστρακα, όπως του άρχοντα Θεόφιλου (348/7) από τον Κεραμεικό (βλ. FREL, εικ. 23), και του Θεμι-

της Προμάχου, και το ίδιο παρατηρείται και στους υπόλοιπους παναθηναϊκούς αμφορείς με μία μόνον εξαίρεση: στα δύο από τα τέσσερα αγγεία του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5)[130] η Αθηνά εμφανίζεται και πάλι στον τύπο του Παλλαδίου, δηλ. με τα πόδια κλειστά. Πρόκειται για έναν τύπο, στον οποίο ο Beazley έδωσε την ονομασία «Hobble», από τη μορφή της στενής φούστας που ήταν στη μόδα γύρω στο 1930[131].

Ποιό είναι όμως το πνεύμα των αλλαγών αυτών; Νομίζω πως πολύ χρήσιμος για την κατανόηση και την ερμηνεία τους είναι και πάλι ο συσχετισμός της καλλιτεχνικής βούλησης και έκφρασης με το γενικότερο κλίμα που επικρατεί στην Αθήνα την εποχή αυτή. Έχουμε δηλ. και πάλι μια προσπάθεια των αθηναίων αγγειογράφων να παρουσιάσουν την Αθηνά με έναν όσο το δυνατόν περισσότερο «αρχαίο» τρόπο. Η εμφάνιση δηλ. της θεάς με τη μορφή Παλλαδίου είναι μια στο έπακρο επίταση της αρχαϊστικής της μορφής[132].

στοκλή (347/6, βλ. J. FREL, *RA* 1972, 287), αλλά είναι εντελώς αποσπασματικά και δεν μας δίνουν στοιχεία για τη μορφή της Αθηνάς. Ένα εύρημα με παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Λυκίσκου (344/3) από την Αθήνα, παραμένει αδημοσίευτο. Βλ. Ο. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, *ΑΔ* 1970 Χρον. Β1, 71 πίν. 62αβ και FREL, *RA* ό.π. 288 σημ. 3.

130. Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 608 και Μόναχο αρ. 7767 (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 102, 3.4). Στους δύο αυτούς παναθηναϊκούς αμφορείς ο TH. KRAUS, *Hekate* (1960) 124 βλέπει «die äusserste manierierte Zuspitzung». Βλ. και HARRISON, *Agora* XI 85 σημ. 114.

131. BEAZLEY, *Pan.* 460.

132. Γενικά για το Παλλάδιο και την εικονογραφία του βλ. J.M. MORET, *L'Ilioupersis dans la Céramique Italiote* (1975) I 87 κ.ε. και τελευταία W. SCHÜRMANN, *Typologie und Bedeutung der Stadtrömischen Minerva-Kultbilder* (1986) 17 κ.ε. Συχνά στην έρευνα δεν γίνεται σαφής διάκριση ανάμεσα στους τύπους του Παλλαδίου και της Προμάχου και είτε αυτοί χρησιμοποιούνται αδιακρίτως είτε συγχέονται (βλ. SCHÜRMANN ό.π.19 σημ. 227). Στον MORET ό.π. 96 κ.ε. υπάρχει σαφής διάκριση του όρου «Παλλάδιον» και των περιπτώσεων όπου πρέπει να χρησιμοποιείται. Για τον τύπο του Παλλαδίου και τη σχέση του με τον τύπο της Προμάχου βλ. H.G. NIEMEYER, *Promachos* (1960) 15· *LIMC*, Athena II 1 965 και 1019-20, 1029· *EAA* 5, 894, s.v. *Palladio* (E. PARIBENI). Γενικά πιστεύεται ότι ο τύπος με κλειστά τα πόδια είναι ο αρχαιότερος. Βλ. *RE* 18,3 (1949) 186 s.v. *Palladion* (L. ZIEHEN-G.LIPPOLD)· WILLERS ό.π. 53· E. HARRISON, *Gnomon* 53, 1981, 497· E. SIMON, *Die Götter der Griechen* (1980)^2 189· SCHÜRMANN ό.π. 102. Για παραστάσεις Παλλαδίου, βλ. *RE* ό.π. 191 και *LIMC* ό.π. II 2 εικ. 67-117.

Κι αυτό, διότι είναι γνωστό ότι τον τύπο του Παλλαδίου τον χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι των κλασικών χρόνων για να υποδηλώσουν παλιά λατρευτικά αγάλματα θεοτήτων[133].

Όπως όμως μας δείχνουν τα ίδια τα αγγεία, η απόδοση της Αθηνάς ήταν ένα θέμα σε τελευταία ανάλυση καλλιτεχνικό, που δεν το αντιμετώπισαν πάντοτε όλοι οι ζωγράφοι με τον ίδιο τρόπο. Έτσι, στις δύο χρονιές που έχουμε την Αθηνά με μορφή Παλλαδίου, δηλ. το 360/59 και το 336/5, δεν υπάρχει ομοιογένεια στην απόδοση της θεάς. Την πρώτη χρονιά, δύο αγγειογράφοι αποδέχονται —για να μην πούμε εισάγουν— τον τύπο του Παλλαδίου σε πέντε έργα τους, ενώ ο τρίτος, στο μοναδικό έργο του, επιμένει στη μορφή της Προμάχου[134]. Τη δεύτερη χρονιά (336/5), από τα αγγεία που μας έχουν σωθεί, δύο έχουν τον τύπο της Προμάχου και άλλα δύο τον τύπο του Παλλαδίου[135].

Η στροφή της Αθηνάς προς τα δεξιά

Η δεύτερη μεγάλη καινοτομία που συναντάμε στα αγγεία της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη (360/59), είναι η προς τα δεξιά στροφή της Αθηνάς. Αυτή η ιδέα για μια τόσο ριζική αλλαγή, που ανέτρεψε τη μέχρι τότε παράδοση, φαίνεται ότι υπήρξε απολύτως επιτυχής, αφού τη βλέπουμε να επικρατεί έκτοτε σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς.

Μέχρι το 1969, οπότε ήρθαν στο φως οι πρώτοι παναθηναϊκοί

133. Γενικά για πρώιμες μορφές λατρευτικών αγαλμάτων βλ. F. WILLEMSEN, *Frühe griechische Kultbilder* (1939) και για αγάλματα Αθηνάς 18 κ.ε. I. B. ROMANO, *Early Greek Cult Images* (1980).

134. Αθηνά στον τύπο του Παλλαδίου έχουμε στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1*, *K6* και *K2*, *K4*, *K5* (βλ. πίν. 20, 22, 26, 28, 30). Αθηνά Πρόμαχο στον *K3* (βλ. πίν. 24).

135. Αθηνά Πρόμαχο έχουν οι παναθηναϊκοί αμφορείς του Βρετανικού Μουσείου αρ. Β 607 και αυτός από τον Σωρό Αμφανών [βλ. *CVA* London, Brit. Mus. (1) III Hf πίν. 3, 1 ab και V. MILOIJIC, *AAA* 7, 1974, εικ. 34-37]. Αθηνά στον τύπο του Παλλαδίου συναντάμε στους παναθηναϊκούς αμφορείς του Βρετανικού Μουσείου αρ. Β 608 και του Μονάχου αρ. 7767 (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 102, 3.4).

αμφορείς της Ερέτριας, ξέραμε ότι η αλλαγή στη στροφή της Αθηνάς συντελέστηκε «sometime between 359 and 348 b.C.»[136]. Με τα αγγεία μας διαπιστώθηκε ότι η μεταβολή γίνεται ακριβώς το 360/59 και ότι δεν επικρατεί πλήρως, αφού ο ένας από τους ζωγράφους μας, ο ίδιος που διατηρεί και τη μορφή της Προμάχου, επιμένει να στρέφει ακόμη την Αθηνά προς τ' αριστερά[137]. Τι ήταν όμως αυτό που προκάλεσε μία από τις μεγαλύτερες εικονογραφικές αλλαγές στη χιλιόχρονη ιστορία των παναθηναϊκών αγγείων;

Όπως ήδη είπαμε και παραπάνω, η αλλαγή αυτή γίνεται σε μια περίοδο έντονων καλλιτεχνικών αναζητήσεων και είναι αποτέλεσμα των συνεχών και επίμονων πειραματισμών που γίνονταν στους παναθηναϊκούς αμφορείς μέσα στα κεραμεικά εργαστήρια των Αθηνών την εποχή αυτή. Για τους λόγους που πιθανόν προκάλεσαν τις καλλιτεχνικές αυτές ανησυχίες, μιλήσαμε ήδη. Δεν είναι φυσικά τυχαίο ότι όλες οι αλλαγές που συμβαίνουν στους παναθηναϊκούς αμφορείς γίνονται σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους: ας θυμηθούμε την πρώτη περίοδο των παναθηναϊκών αμφορέων (560-530), με τις συχνές αλλαγές στο διακοσμητικό τους σύστημα μέχρι να παγιωθεί η μορφή τους, ίσως στο εργαστήριο του Εξηκία[138], ή το χρονικό διάστημα 403-399, οπότε, όπως πιστεύω[139], συνέβησαν σημαντικές εικονογραφικές αλλαγές, όπως είναι η απομάκρυνση των πετεινών από τους κιονίσκους και η αντικατάστασή τους με αγάλματα.

Όσο κι αν φαίνεται περίεργο, η προς τα δεξιά στροφή της Αθηνάς το 360/59 πρέπει να έχει σχέση με την επιλογή τής προς τα αριστερά στραμμένης θεάς, που έγινε διακόσια χρόνια νωρίτερα για να διακοσμήσει τον πρώτο παναθηναϊκό αμφορέα. Αναρωτιόμαστε λοιπόν γιατί διάλεξαν τότε οι Αθηναίοι μία προς τ' αριστερά στραμμένη Αθηνά, ενώ στην πιο γνωστή απεικόνιση αρχαϊ-

136. BEAZLEY, *Dev.* 90. Βλ. και Π. ΘΕΜΕΛΗΣ, *AAA* 2, 1969, 410.

137. Είναι αυτός που ζωγράφισε τον παναθηναϊκό αμφορέα *K3*. Βλ. παραπ. σελ. 38 κ.ε.

138. BRANDT 10 κ.ε.

139. Βλ. σχετικά P. VALAVANIS, *AA* 1987, 469 κ.ε.

κής Αθηνάς Προμάχου, που είναι η Αθηνά σε παραστάσεις Γιγαντομαχίας, η θεά είναι πάντοτε στραμμένη προς τα δεξιά πολεμώντας και νικώντας τους αντιπάλους της. Όπως μάλιστα πιστεύουν μερικοί ερευνητές, είναι χαρακτηριστικό ότι η Αθηνά των παναθηναϊκών αμφορέων είναι ο τύπος της θεάς από τη Γιγαντομαχία που κοσμούσε τον παναθηναϊκό πέπλο[140].

Ήδη από παλιά είχε υποστηριχθεί ότι η αιτία για την επιλογή τής προς τ' αριστερά στραμμένης Αθηνάς στους πρώτους παναθηναϊκούς αμφορείς ήταν η ανάγκη να δοθεί έμφαση στο επίσημα της ασπίδας της[141]. Φαίνεται όμως πως δεν ήταν μόνο το επίσημα αλλά η έμφαση που έπρεπε να δοθεί σ' ολόκληρη την ασπίδα, που υποχρέωσε την προς τ' αριστερά στροφή της θεάς. Γιατί η ασπίδα αποτελούσε το χαρακτηριστικό γνώρισμα της Αθηνάς Προμάχου, μιας θεάς με χαρακτήρα καθαρά πολεμικό και προστατευτικό[142]. Το ίδιο έχει υποστηριχθεί και για τις ανάγλυφες στήλες με όρθιες ανδρικές μορφές που έχουν βρεθεί στον Πρινιά: «Η παρέκκλιση ως προς την κίνηση των στηλών (προς τ' αριστερά αντί προς τα δεξιά) ... είναι αποτέλεσμα μιας αναγκαιότητας. Της αναγκαιότητας να προβληθεί όχι η ανθρώπινη μορφή αλλά η ιδιότητά της, όχι το σώμα αλλά η ασπίδα, όχι ο άνθρωπος αλλά ο πολεμιστής»[143].

Φαίνεται όμως πως από το 565/60 μέχρι το α΄ μισό του 4ου αι. συνέβησαν διάφορα γεγονότα, τα οποία συνέτειναν ώστε να ατονήσουν οι λόγοι για τη στροφή της θεάς προς τ' αριστερά, πράγμα που επέτρεψε την απεικόνισή της από την καλή της όψη: γύρω στα μέσα του 4ου αι. η Αθηνά έχει χάσει μεγάλο μέρος από τον πολεμικό της χαρακτήρα. Είναι πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς την εξέλιξη της ουσίας της θεάς, που βαίνει παράλληλα με την ιστορική διαδρομή της πόλης της[144]. Από την πολεμική Πρό-

140. Τιβεριος, *Λυδός* 60 και σημ. 272. Για τον τρόπο απόδοσης της Αθηνάς σε παραστάσεις Γιγαντομαχίας βλ. βιβλιογραφία συγκεντρωμένη στον Τιβεριο ό.π. σημ. 256.

141. Brauchitsch 50· Καρουζου 14 κ.ε.

142. Για τον χαρακτήρα και τις απεικονίσεις της Προμάχου βλ. *LIMC*, Athena II 1 969 κ.ε. όπου και σχετική βιβλιογραφία, και II 2 εικ. 118-173.

143. Βλ. Α. Λεμπεση, *Οι στήλες του Πρινιά* (1976) 74 και σημ. 303.

144. Βλ. και τις σκέψεις του Α. Δελημορρια, *Κέρνος. Τιμητική προσφορά*

μαχο των αρχαϊκών χρόνων, φθάνουμε στην Παρθένο κόρη του Διός στα πρώιμα κλασικά, και λίγο αργότερα στη λαμπρή φειδιακή Παρθένο, την προστάτιδα του δημοκρατικού πολιτεύματος και προσωποποίηση των μεγάλων επιτευγμάτων και της δύναμης της πόλης στο β΄ μισό του 5ου αι. Όμως στον 4ο αι., οπότε η πόλη σιγά-σιγά καταρρέει και οι Αθηναίοι έχουν συνείδηση ότι η δύναμή τους είναι πια μόνο τα πολιτιστικά τους επιτεύγματα, τότε παύουν να πιστεύουν στις πολεμικές απεικονίσεις της θεάς τους. Δεν είναι τυχαίο το ότι όλες σχεδόν οι παραστάσεις της θεάς στη μεγάλη πλαστική του 4ου αι. την παρουσιάζουν σε μια πιο «ειρηνική» μορφή, συχνά χωρίς τα όπλα της. Όπου μάλιστα αυτά απεικονίζονται, έχουν πια έναν χαρακτήρα εξωτερικού γνωρίσματος (Attribut) και δεν συμμετέχουν στην ουσία της θεάς[145].

Ακόμη την ίδια εποχή, και πιο συγκεκριμένα στο β΄ τέταρτο του 4ου αι., η έντονη τάση για απόδοση του βάθους και της τρίτης διάστασης, φαίνεται πως παρεκίνησε τους αγγειογράφους των παναθηναϊκών αμφορέων να αποτολμήσουν μια καινοτομία και προς την κατεύθυνση αυτή. Έτσι, ενώ από τον παλιότερο παναθηναϊκό αμφορέα μέχρι και το 367/6 χωρίς καμιά εξαίρεση η ασπίδα αποδιδόταν με πλήρη κύκλο, το 363/2, στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, και ίσως ένα-δύο χρόνια ενωρίτερα[146], όλες οι ασπίδες αποδίδονται κατά τομήν και προοπτικά, δίνοντας έτσι βάθος στην όλη παράσταση.

στον καθ. Γ. Μπακαλάκη (1972) 24 κ.ε., όπου γίνεται προσπάθεια να συσχετιστεί η τυπολογική εξέλιξη της Αθηνάς με την εξέλιξη του δημοκρατικού πολιτεύματος στην Αθήνα και να ερευνηθούν οι κοινωνικοϊστορικοί μετασχηματισμοί που την προκάλεσαν.

145. Για την παράσταση της Αθηνάς μέχρι και τα κλασικά χρόνια, βλ. E. SIMON, *Die Götter der Griechen* (1980)^2 179 κ.ε. NIEMEYER, *Promachos* ό.π. H. HERDEJÜRGEN, *AntK* 12, 1969, 102 κ.ε. Από τα κλασικά μέχρι τον 4ο αι., βλ. E. BERGER, *AntK* 10, 1967, 82 κ.ε. E. MATHIOPOULOS, *Zur Typologie der Göttin Athena im 5 Jh.v. Chr.* (1968).

146. Κατά τομήν απόδοση της ασπίδας υπάρχει και σε όστρακο από την Ελευσίνα, που ο ESCHBACH (39 κ.ε.) αποδίδει στη χρονιά του άρχοντα Τιμοκράτη 364/3. Βλ. και παραπ. σημ. 121.

Φαίνεται λοιπόν πιθανό, πως ο τρόπος απόδοσης της ασπίδας έπαιξε σημαντικό, αν όχι πρωτεύοντα ρόλο στη μεταβολή τής στροφής της Αθηνάς. Γιατί αν δεχτούμε πως ο τονισμός της ασπίδας οδήγησε στην επιλογή τής προς τ' αριστερά στροφής της θεάς στα αρχαϊκά χρόνια, η κατά τομήν απόδοσή της τα χρόνια γύρω στο 363/2 ήρε και το τελευταίο εμπόδιο για την προς τα δεξιά στροφή της Αθηνάς το 360/59. Ή αντιστρέφοντας τη σκέψη: αφού λίγα χρόνια μετά την κατά τομήν απόδοση της ασπίδας —γεγονός που σημαίνει ότι τόσο η ασπίδα όσο και το επίσημά της έπαψε να αποτελεί κυρίαρχο εικονογραφικό στοιχείο στην παράσταση— συντελείται η προς τα δεξιά στροφή, είναι εύλογο νομίζω να υποθέσουμε ότι η ασπίδα ήταν ο καθοριστικός παράγοντας στην επιλογή του προσανατολισμού της θεάς πάνω στα παναθηναϊκά αγγεία.

Κατόπιν τούτου, και σε συνδυασμό πάντα με την απώλεια του πολεμικού χαρακτήρα της θεάς, δεν απέμενε πλέον κανένας λόγος για την επιμονή τής προς τα αριστερά στροφής της. Έτσι, το 360/59 εμφανίζεται η προς τα δεξιά, δηλ. η «καλή» όψη της Αθηνάς, στους πέντε από τους έξι παναθηναϊκούς αμφορείς, που έγιναν τη χρονιά του άρχοντα Καλλιμήδη (πίν. 20, 22, 26, 28, 30). Σημαντικό είναι πως και μετά την καθιέρωση της προς τα δεξιά στροφής η ασπίδα της Αθηνάς εξακολουθεί να αποδίδεται κατά τομήν, ακριβώς όπως και πριν τη μεταβολή. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο που μας δίνουν τα αγγεία της Ερέτριας είναι πως η κατά τομήν και σε βάθος απόδοση της ασπίδας της θεάς προϋπήρξε της προς τα δεξιά στροφής της, γεγονός που δείχνει και τη σταδιακή πορεία της προσπάθειας και του προβληματισμού των καλλιτεχνών μέσα στα κεραμεικά εργαστήρια των Αθηνών την εποχή αυτή[147].

147. Η απόδοση της ασπίδας κατά τομήν ήδη από το 363/2, με την Αθηνά ακόμη προς τ' αριστερά και η όμοια απόδοσή της, τρία χρόνια αργότερα με την Αθηνά προς τα δεξιά, αποδυναμώνει την άποψη της ΚΑΡΟΥΖΟΥ 16, ότι «ἡ ζητηθεῖσα καὶ ἐπιτευχθεῖσα οὕτω δημιουργία χώρου περὶ τὸ Παλλάδιον θὰ ἦτο ἀνέφικτος ἂν διετηρεῖτο ἡ παλαιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στροφή, ὁπότε θὰ προεβάλλετο ὑποχρεωτικῶς εἰς πρῶτον ἐπίπεδον ἡ δυσκόλως δυναμένη νὰ ἀποδοθῇ ἐξωτερικὴ καμπυλότης τῆς ἀσπίδας». Επίσης δεν υπάρχουν στοιχεία για να δεχθούμε την υπόθεση του EDWARDS (337 σημ. 59) ότι η στροφή της Αθηνάς «might also perhaps reflect some change in the laws governing the Panathenaia».

Όπως ήταν φυσικό, η στροφή της Αθηνάς προς τα δεξιά επέφερε ορισμένες αλλαγές στην απόδοσή της, αλλαγές που σίγουρα βελτίωσαν κατά πολύ και την όλη εμφάνισή της: πρώτα-πρώτα η θεά μας δείχνει τώρα κατά τρία τέταρτα το μπροστινό μέρος του σώματός της και όχι την πλάτη και τα οπίσθιά της, ενώ το κεφάλι εξακολουθεί να απεικονίζεται κατά τομήν. Το στήθος, που τώρα για πρώτη φορά εμφανίζεται, πέρα από την πλαστική απόδοση των λεπτομερειών του, πλουτίζεται και με την αιγίδα και το γοργόνειό της, ενώ προηγουμένως βλέπαμε την επίπεδη και μόνο με το ιματίδιο καλυμμένη πλάτη της[148]. Το δόρυ τώρα περνάει μπροστά από το κράνος της, προφανώς για να μην αλλοιώνει το πρόσωπο της θεάς (βλ. π.χ. τα αγγεία *K2*, *K4* και *K5*, πίν. 39, 40), ενώ όταν περνάει μπροστά από το πρόσωπό της αποδίδεται με λευκό συνήθως χρώμα (βλ. π.χ. τα αγγεία *K1* και *K6*, πίν. 20, 30, 50)[149].

Είναι σαφές, πως και η στροφή της Αθηνάς προς τα δεξιά ήταν σε τελευταία ανάλυση αποτέλεσμα καλλιτεχνικής αναζήτησης, όπως και οι άλλες αλλαγές που σημειώσαμε πιο πάνω. Δεν οφείλεται δηλ. σε αποφάσεις των αρχών που ήταν υπεύθυνες για την παραγωγή των αγγείων αυτών. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι δεν τις ακολουθούν υποχρεωτικά όλοι οι καλλιτέχνες, αφού ο αγγειογράφος του παναθηναϊκού αμφορέα *K3* επιμένει, μόνος αυτός όπως είδαμε, στις παλιές μορφές τής προς τ' αριστερά στραμμένης Αθηνάς και στον τύπο της Προμάχου[150]

148. Η ΚΑΡΟΥΖΟΥ ό.π. θεωρεί ότι η Αθηνά μάς δείχνει ήδη και πριν τη στροφή το στήθος της.

149. Για τη θέση του δόρατος σε σχέση με το πρόσωπο της Αθηνάς στους ελληνιστικούς παναθηναϊκούς αμφορείς, βλ. EDWARDS 329-30.

150. Είναι πολύ χαρακτηριστικό και σημειώθηκε ήδη, ότι ο παναθηναϊκός αμφορέας *K3* διατηρεί παλιότερες μορφές και ως προς το σχήμα του. Όπως θα δούμε και παρακάτω, ο ζωγράφος του είναι παραδοσιακός και σε άλλα θέματα, όπως π.χ. στη μορφή των γραμμάτων που χρησιμοποιεί στις επιγραφές και στην απόδοση ορισμένων εικονογραφικών χαρακτηριστικών της θεάς. Παρόμοια απεικόνιση Αθηνάς του τύπου της Προμάχου και στραμμένης προς τα αριστερά διαπιστώνεται και στο όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα αρ. P 31 από την Αγορά των Αθηνών, της χρονιάς του Καλλιμήδη. Το όστρακο αυτό είναι έργο του ζωγράφου που ζωγράφισε και τον παναθηναϊκό αμφορέα *K3* (βλ. σχετ. παρακάτω, σελ. 210).

Άλλα εικονογραφικά στοιχεία της Αθηνάς

α. Κράνος

Σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας η Αθηνά φοράει μεγαλόπρεπο αττικό κράνος με σηκωμένο προμετωπίδιο και αναδιπλωμένες παραγναθίδες[151]. Το καταυχένιό του είναι άλλοτε μακρύ και καλύπτει όλο τον αυχένα, όπως στους αμφορείς *X1*, *X2*, *X3*, *K2*, *K4*, *K5* (πίν. 32α, 40), και άλλοτε κοντύτερο, όπως στους αμφορείς *K1*, *K3*, *K6* (πίν. 50, 56β). Συχνά πάνω στο θόλο του κράνους αποδίδονται κοσμήματα, συνήθως έλικες ή ανθέμια, μοτίβα πάρα πολύ συνηθισμένα στην εικονογραφία του κράνους[152]. Πάντοτε το κράνος της Αθηνάς έχει ψηλό λοφίο, το οποίο συνδέει με το θόλο ένα στέλεχος, συνήθως αγκιστροειδές, στα αγγεία μας *X1*, *X2*, *X3* (πίν. 32α), ή σχήματος διπλής αντιθετικής σπείρας στα *K2*, *K3*, *K4*, *K5* (πίν. 40). Μερικές φορές όμως το στέλεχος αυτό έχει τη μορφή φιδιού, όπως στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* (πίν. 30, 50)[153]. Το φίδι υψώνει το κεφάλι μπροστά, κάνει έπειτα μια μεγά-

151. Από τον παλιότερο παναθηναϊκό αμφορέα μέχρι περίπου το 540, η Αθηνά φοράει κράνος με μορφή σκούφου (cap-helmet). Στη δεκαετία 540/30 πρωτοεμφανίζονται, πιθανότατα στο εργαστήριο του Εξηκία, οι παραγναθίδες. Κατά το διάστημα 530-500 οι παραγναθίδες έχουν συχνά σχήμα αντίστροφου L, ενώ στα αγγεία της ομάδας του Λεάγρου το αττικό κράνος αποκτάει το τυπικό του σχήμα, που διατηρείται και στα επόμενα χρόνια (για το θέμα αυτό βλ. BRANDT 2, 16). Από το τέλος του 5ου αι. οι παραγναθίδες αποδίδονται αναδιπλωμένες, κάτι που παρατηρείται και στα αγγεία μας, όπως επίσης και στα υστερότερα παραδείγματα. Στο α΄ μισό του 2ου αι. το αττικό κράνος της θεάς αντικαθίσταται με μια παραλλαγή του κορινθιακού, που κυριαρχεί στους οψιμότερους παναθηναϊκούς αμφορείς (βλ. σχετ. EDWARDS 329 και σημ. 31, και τελευταία R. LINDNER, *AA* 1985, 258).

152. Βλ. παραδείγματα στις απεικονίσεις της Αθηνάς στο *LIMC*, Athena II 2 εικ. 29-598 σποράδην.

153. Όμοιο φίδι έχει και το κράνος της Αθηνάς σε ένα όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα στον Κεραμεικό (βλ. J. FREL, *RA* 1972, 287, εικ. 1). Ωραιότατο παράδειγμα φιδιού-στηρίγματος λοφίου φέρει το κράνος που κρατάει ο Αχιλλέας στον αμφορέα του ζ. του Άμασης στη Βοστώνη αρ. 01.8027 [βλ. Γ.Σ. ΚΟΡΡΕΣ, *Τὰ μετὰ κεφαλῶν κριῶν κράνη* (1970) πίν. 11, 2 και τελευταία D.v. BOTHMER, *The Amasis Painter and his World* (1985) 136 εικ. 25]. Για φίδια στηρίγματα λοφίων βλ. E. KUKAHN, *Der griechische Helm* (1936) 50. Η συνηθέστερη όμως μορφή ζώου ως

λη καμπύλη που στηρίζει το λοφίο και μετά κατεβαίνει δημιουργώντας δύο μικρότερες καμπύλες πάνω στο θόλο του κράνους.

Το λοφίο αποτελείται από δύο τμήματα: το κάτω αποδίδεται είτε σαν στενή αγκιστροειδής ταινία, όπως π.χ. στους *K2*, *K4*, *K5*, είτε πιο πλατιά ζώνη, όπως στους *X1*, *X2*, *X3*, *K1*, *K6*, ενώ μία φορά έχει τη μορφή αρπακτικού πτηνού, στο αγγείο *K3* (πίν. 56β)[154]. Στο επάνω τμήμα του αποδίδονται, συχνά με παράλληλα καμπύλα γραμμίδια, οι τρίχες του θυσάνου, όπως στους παναθηναϊκούς αμφορείς *X1*, *X2*, *X3*, *K1*, *K3*, *K6*, ενώ συχνά όμοια τριχίδια συναντάμε και στο κατώτερο τμήμα του, όπως π.χ. στα αγγεία *X1*, *X2*, *X3*. Η ουρά του λοφίου κρύβεται συνήθως πίσω από τον ώμο της θεάς, αλλά συχνά σε άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι τόσο μακριά που κατεβαίνει μέχρι τη μέση της[155]. Τέλος, σε μερικά από τα αγγεία μας, όπως π.χ. στα *K1*, *K6*, αποδίδονται πάνω απ' το προμετωπίδιο της θεάς φύλλα ελιάς, που θα πρέπει μάλλον να υποδηλώνουν ένα στεφάνι γνωστό και από άλλες παραστάσεις της[156].

στήριγμα λοφίου είναι ένας λαιμός υδρόβιου πτηνού (κύκνου ή πάπιας). Βλ. ενδεικτικά *LIMC*, Athena II 2 εικ. 142, 146, 182, 187, 381 και την κύλικα στο Μόναχο αρ. 2648 WAF (ΚΟΡΡΕΣ ό.π. εικ. 17α).

154. Η διαίρεση του λοφίου σε δύο τμήματα συναντιέται ήδη σε πρώιμα παραδείγματα παναθηναϊκών αμφορέων. Βλ. π.χ. τον αμφορέα αρ. 56.171.5 στη Ν. Υόρκη της ομάδας της Κοπεγχάγης 99, γύρω στο 530 [*CVA* New York, Metr. Mus. Art (3) πίν. 38], και διατηρείται σε όλη σχεδόν τη διάρκεια παραγωγής των αγγείων αυτών, με διάφορες παραλλαγές κυρίως ως προς τη διακόσμηση του κάτω τμήματος (βλ. ενδεικτικά EDWARDS πιν. 76).

155. Ιδιαίτερα στα αγγεία της ομάδας του Αστείου (βλ. BEAZLEY, *ABV* 412). Στον αμφορέα του Κίττου (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100, 3) κάνει μια εντυπωσιακή καμπύλη πίσω από την πλάτη της θεάς.

156. Όμοιο στεφάνι έχει η Αθηνά και στο όστρακο του Κεραμεικού (ό.π. σημ. 153). Για άλλες ανάλογες απεικονίσεις Αθηνάς βλ. *LIMC*, Athena II 2 εικ. 293, 500α. Στεφάνι στο κράνος της θεάς συναντάμε και στα αθηναϊκά νομίσματα (βλ. π.χ. *LIMC*, Athena II 2 εικ. 282, 302, 311). Για τη σχέση της εικονογραφίας της παναθηναϊκής Αθηνάς μ' αυτή των νομισμάτων βλ. C.T. SELTMAN, *Athens, its History and its Coinage* (1924) 42, 72· CH. G. STARR, *Athenian Coinage 480-449 b.C.* (1970) 18.

β. Αιγίδα

Για τη μελέτη της εικονογραφίας της αιγίδας της Αθηνάς θα πρέπει να χωριστεί το υλικό σε δύο ομάδες, αφού στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη και σε έναν του άρχοντα Καλλιμήδη, δηλ. στους *Χ1*, *Χ2*, *Χ3* και *Κ3* (πίν. 32α, 56), η προς τ' αριστερά στραμμένη Αθηνά δείχνει την πλάτη της, ενώ στους υπόλοιπους πέντε αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη δείχνει τα τρία τέταρτα του στήθους της.

Στα αγγεία της πρώτης ομάδας όλη η πλάτη της θεάς είναι καλυμμένη από τη φολιδωτή αιγίδα, που φτάνει ακριβώς μέχρι τη μέση της. Μεγάλο τμήμα της βέβαια κρύβεται από το ιματίδιο καθώς και από τη μάζα των μαλλιών της που πέφτουν από τον αυχένα στην πλάτη. Οι κεφαλές των φιδιών από την παρυφή της αιγίδας εμφανίζονται πίσω από την πλάτη της Αθηνάς μόνο στον παναθηναϊκό αμφορέα *Χ1* (πίν. 32α), επτά σε κατακόρυφη διάταξη[157]. Στον *Χ3* δεν έχουν αποδοθεί καθόλου φίδια, ενώ στους *Χ2* και *Κ3* τα αντίστοιχα τμήματα έχουν χαθεί.

Στους παναθηναϊκούς αμφορείς της δεύτερης ομάδας η Αθηνά δείχνοντας το στήθος της δείχνει συγχρόνως και την κύρια όψη της αιγίδας της, η οποία στολίζεται στη μέση με το γοργόνειο. Οι αιγίδες των πέντε αγγείων του άρχοντα Καλλιμήδη μπορούν να χωριστούν σε δύο τύπους: στους αμφορείς *Κ1* και *Κ6* (πίν. 30, 50) ο τύπος της αιγίδας παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με αυτόν της Αθηνάς Παρθένου του Φειδία, που αποδίδεται σαν ένα οριζόντιο

157. Με τον ίδιο περίπου τρόπο αποδίδεται η αιγίδα και σε όλους τους πριν από το 363/2 παναθηναϊκούς αμφορείς, παρά την ποικιλία στον τρόπο απόδοσης των φολίδων. Συχνά τονίζεται και με κόσμημα η κατακόρυφη παρυφή της αιγίδας, που στον 6ο και 5ο αι. είναι καμπύλη, ενώ στο τελευταίο τέταρτο του 5ου γίνεται ευθεία. Μερικές φορές η αιγίδα έχει και διακοσμητικά μοτίβα στο πάνω τμήμα της, όπως ανθέμια (βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο ΕΑΜ αρ. 451, SCHMIDT, *AKGR* πίν. 5, 2 και το όστρακο στον Κεραμεικό αρ. ΡΑ 157, FREL εικ. 19), ή σπείρες (όπως στον παναθηναϊκό αμφορέα στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 603 του άρχοντα Πολύζηλου, BEAZLEY, *Dev.* πίν. 101, 1). Τα φίδια αποδίδονται πάντοτε θαλερά και εντυπωσιακά πίσω από την πλάτη της θεάς, μέχρι το τέλος του 5ου αι., ενώ μετά συρρικνώνονται.

«8» στο πάνω μέρος του στήθους της θεάς[158]. Οι παρυφές ορίζονται και τονίζονται με λευκή ταινία, ενώ οι φολίδες αποδίδονται με λεπτά καμπύλα χαρακτά γραμμίδια μόνο στην περιοχή δίπλα στο γοργόνειο. Αυτό παριστάνεται στο στέρνο, σχεδόν κατενώπιον, σε πολύ μικρό μέγεθος[159]. Το πρόσωπό του είναι στρογγυλό, τα μαλλιά με χωρίστρα στη μέση κατεβαίνουν στα πλάγια κρύβοντας τα αυτιά. Τα χαρακτηριστικά του γοργονείου είναι εντελώς εξανθρωπισμένα αλλά τα μάτια και η μύτη του είναι εδώ αρκετά μεγάλα, διατηρώντας, θα λέγαμε, ακόμα κάτι από τη φοβερή όψη της ουσίας της μορφής. Τα φίδια ξεκινούν από το γοργόνειο, ανεβαίνουν προς τους ώμους, και μετά πέφτουν πίσω στην πλάτη, σχηματίζοντας μία κατακόρυφη εντυπωσιακή αλυσίδα.

Στους άλλους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη, *K2*, *K4*, *K5* (πίν. 40), η αιγίδα της θεάς δηλώνεται μόνο με την απόδοση των φιδιών και του γοργονείου της. Το γοργόνειο αποδίδεται κι εδώ ανάμεσα στους μαστούς, πολύ μικρό σε μέγεθος και σχεδόν κατενώπιον. Τα χαρακτηριστικά του, με λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή, του δίνουν μια αστεία μάλλον παρά φοβερή όψη. Από το γοργόνειο ξεκινούν τέσσερις σειρές φιδιών που προχωρούν προς τους ώμους και τη μέση, δημιουργώντας ένα μεγάλο «Χ». Το πλησιέστερο ανάλογο παράδειγμα ως προς τον τύπο αυτόν της αιγίδας της θεάς στη μεγάλη πλαστική το συναντάμε στη γνωστή Αθηνά από το Πέργαμο, που έχει ονομαστεί χαρακτηριστικά «η Αθηνά με τη σταυρωτή αιγίδα»[160]. Στα αγγεία μας όμως, οι κάτω σειρές των φιδιών δεν περνούν κάτω από τη μασχάλη της θεάς,

158. Για τον τύπο της αιγίδας και του γοργονείου της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου βλ. J. FLOREN, *Studien zur Typologie des Gorgoneion* (1977) 145 κ.ε., πίν. 13· του ίδιου *Boreas* 1, 1978, 37 κ.ε. Πρβλ. όμως Θ. ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ-ΤΙΒΕΡΙΟΥ, *Νεοαττικά* (1979) 176 κ.ε. Γενική βιβλιογραφία για τη Γοργώ και τα γοργόνεια βλ. *LIMC* IV 1 (1988) 287 s.v. Gorgo-Gorgones (S. CHR. DAHLINGER).

159. Το γοργόνειο της αιγίδας μας ανήκει στον «μεσαίο τύπο» του Floren («mittlerer Typus»), που είναι και ο συνηθέστερος τύπος γοργονείου αιγίδας στο β΄ μισό του 5ου και στον 4ο αι. Βλ. FLOREN ό.π. 176, 187.

160. Για το άγαλμα βλ. *LIMC* Athena II 1 981 αρ. κατ. 267, όπου και βιβλιογραφία.

αλλά πέφτουν χαλαρά προς τη μέση της. Ο τελευταίος τύπος της αιγίδας είναι αυτός που ικανοποιεί τους αγγειογράφους, αφού κυριαρχεί αργότερα πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του β΄ μισού του 4ου αι.[161].

γ. Τα κοσμήματα της Αθηνάς

Συνηθισμένο στοιχείο στην εικονογραφία της θεάς στους παναθηναϊκούς μας αμφορείς αποτελούν τα κοσμήματά της[162]. Πάντα στον καρπό του υψωμένου της δεξιού χεριού φοράει βραχιόλι, που περιστρέφεται σπειροειδώς δύο φορές, ενώ τα δύο άκρα του απολήγουν σε κεφάλια φιδιών, ή το ένα σε κεφάλι και το άλλο σε ουρά[163].

Η θεά φοράει επίσης σκουλαρίκια, που ο συνηθέστερος τύπος τους είναι ο λεγόμενος «disk-and-pendant», δηλ. αυτός που αποτελείται από δισκάριο, από το οποίο κρέμεται ένα ανάποδο κωνικό ή πυραμιδοειδές στοιχείο[164]. Το κόσμημα του λαιμού της αποδίδεται είτε με δύο απλές, παράλληλες μεταξύ τους καμπύλες γραμμές, είτε ως όρμος από τον οποίο κρέμονται σταγονόσχημα ή τριγωνικά κοσμήματα (πίν. 40)[165].

Επίσης στα πόδια η θεά φοράει πάντοτε σανδάλια απλά με λεπτή σόλα και ιμάντες, που αφού διασταυρωθούν στο πάνω μέρος του ποδιού, δένονται με ευκρινή κόμπο στο μπροστινό μέρος ανάμεσα στα δύο πρώτα δάχτυλα καθώς και πίσω, πάνω από τη φτέρνα[166].

161. Στα ελληνιστικά χρόνια επανεμφανίζεται ένας τύπος αιγίδας που με τις φολίδες της καλύπτει ολόκληρο το στήθος της θεάς. Βλ. σχετ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ 12.

162. Γενική βιβλιογραφία για αρχαία ελληνικά κοσμήματα βλ. Η. BLANCK, *Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer* (1976) 58 κ.ε.

163. Για τον συγκεκριμένο τύπο βραχιολιού βλ. π.χ. Η. HOFFMANN-P. DAVISON, *Greek Gold Jewelry from the Age of Alexander* (1965) 174-180.

164. Για το σκουλαρίκι αυτό βλ. HOFFMANN-DAVISON ό.π. 95-103. Επίσης M. BIEBER, *Griechische Kleidung* (1928) πίν. 62, 4-5· B. SEGAL, *Zur griechischen Goldschmiedekunst des IV. Jhs v. Chr.* (1967) 17 πίν. 8, 20, 22, 24.

165. Βλ. HOFFMANN-DAVISON ό.π. 115-121· BIEBER ό.π. πίν. 63. Γενικά για κοσμήματα λαιμού βλ. I. BLANCK, *Studien zum griechischen Halsschmuck der archaischen und klassischen Zeit* (1974). Και για αυτά της Αθηνάς, σελ. 107 κ.ε.

166. Το δέσιμο των ιμάντων διακρίνεται στους παναθηναϊκούς αμφορείς *XI*,

δ. Ασπίδα

Βασικό χαρακτηριστικό της Αθηνάς Προμάχου είναι βέβαια η ασπίδα της, ένα κατεξοχήν αμυντικό όπλο, που ταιριάζει, όπως είπαμε, στον χαρακτήρα της ως θεάς-προστάτιδας της πόλης. Είδαμε παραπάνω[167] τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε η ασπίδα και η απόδοσή της στην αλλαγή της στροφής της Αθηνάς από τ' αριστερά προς τα δεξιά, που παρατηρείται στα αγγεία μας. Τονίζουμε ακόμα μια φορά ότι, παρόλο που στις δύο ομάδες των παναθηναϊκών αμφορέων οι μεν τρεις του άρχοντα Χαρικλείδη και ένας του άρχοντα Καλλιμήδη (ο *K3*) έχουν την Αθηνά στραμμένη προς τ' αριστερά, οι δε υπόλοιποι πέντε του Καλλιμήδη προς τα δεξιά, δεν υπάρχει καμιά διαφορά ως προς την απόδοση της ασπίδας.

Ενδιαφέρον είναι να παρακολουθήσουμε τη σταδιακή μεταβολή που υφίσταται η απόδοση της ασπίδας μέχρι και την ελληνιστική περίοδο: από τον παλιότερο παναθηναϊκό αμφορέα μέχρι και τα αγγεία του άρχοντα Πολύζηλου (367/6) η ασπίδα της Αθηνάς παραμένει τέλειος κύκλος[168]. Ένα όστρακο από την Ελευσίνα παρουσιάζει την ασπίδα κατά τρία τέταρτα, γεγονός που μαζί με τις μορφές στους κιονίσκους οδήγησε τον Eschbach να το αποδώσει στη χρονιά του άρχοντα Τιμοκράτη (364/3)[169]. Η τάση αυτή για προοπτική απόδοση της ασπίδας ολοκληρώνεται τον επόμενο χρόνο, οπότε εμφανίζεται στα αγγεία του άρχοντα Χαρικλείδη σε πλήρη τομή, ακριβώς όπως και τρία χρόνια μετά, στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη, στους οποίους η θεά είναι στραμμένη προς τα δεξιά.

Το επόμενο βήμα το βλέπουμε στα παναθηναϊκά αγγεία γύρω στο 340[170], όπου η ασπίδα έχει τη μορφή έλλειψης, ενώ αρχίζει να

X3, K3 (πίν. 14, 18, 56α). Για τον τύπο αυτό του σανδαλιού σε έργα πλαστικής βλ. K. DOHAN MORROW, *Greek Footwear and the dating of Sculpture* (1986), κυρίως σελ. 23, 44, 55, 70, 143. Επίσης BIEBER ό.π. πίν. 64, 1.

167. Βλ. και παραπ. σελ. 80 κ.ε.

168. Βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100, 3 και 101, 1. Πρβλ. και ΚΑΡΟΥΖΟΥ 16.

169. ESCHBACH 39 κ.ε. Βλ. και Κ. ΚΑΝΤΑ, *Οδηγός Ελευσίνας* (1980) 120, εικ. 65 κάτω δεξιά.

170. Βλ. π.χ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Νικόμαχου (341/0)

αποδίδεται και το εσωτερικό της με το όχανο και το χέρι της θεάς που την κρατάει. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς του τελευταίου τετάρτου του αιώνα, π.χ. σ' αυτούς των αρχόντων Κηφισόδωρου (323/2) και Άρχιππου (321/20, πίν. 156α, 157α), οι οποίοι, απ' όσο ξέρω, είναι οι οψιμότεροι δημοσιευμένοι μέχρι σήμερα αμφορείς του 4ου αι. όπου σώζεται ολόκληρη η Αθηνά[171], η θεά παρουσιάζει όλο και μεγαλύτερο μέρος από το εσωτερικό της ασπίδας της, χωρίς όμως η τελευταία να έχει τη μορφή ενός πλήρη κύκλου. Αυτό συμβαίνει μόνο σε μερικά αγγεία των ελληνιστικών χρόνων, για τα οποία η Σ. Καρούζου[172] σημειώνει: «Δὲν εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι οἱ ἀγγειογράφοι τῶν παναθηναϊκῶν ἀμφορέων τοῦ 2ου αἰ. κορεσθέντες ἐκ τῆς προοπτικῆς παραστάσεως τῆς ἀσπίδος, ἐπανέρχονται εἰς τὴν ἀρχαϊκὴν καὶ πρώιμον κλασικὴν συνήθειαν τῆς δι' ὁλοκλήρου κύκλου ἀναδείξεώς της».

Εκτός από τα επισήματα με τα οποία θα ασχοληθούμε αμέσως παρακάτω, η εξωτερική επιφάνεια των ασπίδων στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας και πιο συγκεκριμένα η άντυγά τους στολίζεται είτε με μία (βλ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς *X1*, *X2*, *X3*, *K3*, πίν. 32α, 56β) ή με περισσότερες σειρές από κουκίδες λευκού χρώματος (βλ. τους *K2*, *K4*, *K5*, πίν. 40)[173], είτε με συνεχή

στην Αλεξάνδρεια αρ. 18238 (SCHEFOLD, *Untersuchungen* εικ. 48-9) και του άρχοντα Θεόφραστου (340/39) στο Harvard αρ. 1925.30.124 (πίν. 80) και στο Λούβρο αρ. MN 706 [*CVA* (5) III Hg πίν. 5, 8-14]. Βλ. και ΚΑΡΟΥΖΟΥ ό.π. Ασπίδα με την ίδια περίπου μορφή φέρουν και οι οπλιτοδρόμοι της Β πλευράς αδημοσίευτου παναθηναϊκού αμφορέα του άρχοντα Λυκίσκου (344/3) από την Αθήνα. Βλ. Ο. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, *ΑΔ* 1970, Β 171 πίν. 62α.

171. Βλ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς στο Λούβρο αρ. MN 704 και MN 705 στο *CVA* (5) III Hg πίν. 5, 1.3.5 και 6, 4-7 και 11.

172. ΚΑΡΟΥΖΟΥ 15. Τέτοιο παράδειγμα βλέπουμε στο όστρακο αρ. P 5911 από την αθηναϊκή Αγορά, του γ΄ τετάρτου του 2ου αι. Βλ. EDWARDS 340 (αρ. 14) πίν. 86γ.

173. Κουκίδες με λευκό επίθετο χρώμα πολύ συχνά διακοσμούν άντυγες ασπίδων σε παναθηναϊκούς αμφορείς του α΄ μισού του 4ου αι. Βλ. χαρακτηριστικά τον αμφορέα του Κίττου (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100, 3), στον οποίο συναντάμε παρόμοιες κουκίδες και μεταξύ των ακτίνων στο άστρο του επισήματος.

τρέχουσα σπείρα, οι οφθαλμοί της οποίας τονίζονται επίσης με λευκό επίθετο χρώμα, όπως στους *K1*, *K6* (πίν. 50)[174].

ε. Επισήματα

Τα επισήματα των ασπίδων πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας είναι δύο από τα συνηθέστερα στην αρχαία αγγειογραφία[175]. Στους τρεις του άρχοντα Χαρικλείδη υπάρχει αστέρι με πολλές ακτίνες (πίν. 32α), που είναι και το συχνότερο επίσημα της θεάς στο α΄ μισό του 4ου αι.[176] Σ' αυτούς του άρχοντα Καλλιμήδη έχουμε ένα γοργόνειο που περιβάλλεται από στεφάνι με φίδια (πίν. 40, 50), γνωστό κι από άλλες ανάλογες περιπτώσεις[177]. Πρόκειται για συνηθισμένο επίσημα ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια[178], αλλά από το

174. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ασπίδα της Αθηνάς στον παναθηναϊκό αμφορέα στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 610, του άρχοντα Νικήτη (332/1) [*CVA* (1) III Hf πίν. 4, 3a-b]: παρόλο που κι εδώ αποδίδεται το εσωτερικό της, ο αγγειογράφος δείχνει και μικρό τμήμα από την εξωτερική όψη της άντυγας, που τη στολίζει με σειρά από σπείρες. Για παρόμοιο φαινόμενο βλ. και παρακ. σελ. 254 κ.ε.

175. Για τα επισήματα των ασπίδων σε παναθηναϊκούς αμφορείς του 5ου αι. βλ. K. PETERS, *Studien zu den Panathenäischen Preisamphoren* (1942) 124. Γενικά βλ. G.H. CHASE, *The Shield Devices of the Greeks* (1902). Για τα πρώιμα επισήματα βλ. A. VOERST, *Griechische Schildzeichen vom 8. bis ausgehenden 6. Jh. v. Chr.* (1980). Για τη σημασία των επισημάτων βλ. L. LACROIX, *Etudes d'Archéologie Classique* 1, 1955-6, 91 κ.ε.

176. Βλ. π.χ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας του Κίττου στη Ν. Υόρκη αρ. 56.171.6 [*CVA* Metr. Mus. Art (3) III πίν. 45, 1-4] και του Βρετανικού Μουσείου αρ. Β 603 και Β 604 [*CVA* (1) III Hf πίν. 2, 1.4 και 2,2.5]. Για αστέρια ως επισήματα ασπίδων βλ. CHASE ό.π. 66 και N. YALOURIS, *AJA* 84, 1980, 313 κ.ε. και για το αστέρι ως επίσημα σε παναθηναϊκούς αμφορείς, YALOURIS ό.π. 316 και BRAUCHITSCH 120.

177. Βλ. FLOREN ό.π. 190· M. HALM-TISSERANT, *RA* 1986, 245 κ.ε. Μερικές φορές, το γοργόνειο βρίσκεται στο κέντρο αστεριού, οπότε έχουμε συνδυασμό των δύο επισημάτων, όπως στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 17553 στο Λένινγκραντ, της ομάδας Kuban (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 98, 5). Αντίστοιχο συνδυασμό και σε επισήματα ερυθρόμορφων αγγείων βλ. E. SIMON, *Pantheon*, 36, 1978, 199 και T. HÖLSCHER-E. SIMON *AM* 91, 1976, πίν. 47, 3.

178. Βλ. BRAUCHITSCH 117· CHASE ό.π. 50· *CVA* Basel 1 (1981) 113.

μέχρι σήμερα γνωστό υλικό, τέτοιο επίσημα στον 4ο αι. ξαναβρίσκουμε μόνο σε τρεις από τους τέσσερις παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη από την Ελευσίνα, καθώς και σε όστρακο από το ίδιο ιερό που ο Eschbach απέδωσε στη χρονιά του άρχοντα Τιμοκράτη (364/3)[179]. Σημειωτέον ότι οι έξι παναθηναϊκοί αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη είναι οι τελευταίοι όπου φαίνεται το επίσημα, αφού σε όλους τους επόμενους εικονίζεται πλέον το εσωτερικό της ασπίδας.

Τα γοργόνεια αυτά είναι άπτερα και ανήκουν στον λεγόμενο «ωραίο τύπο» («schöner Typus») του Floren, που δημιουργείται στις αρχές του 4ου αι.[180]. Χαρακτηριστικό αυτού του τύπου είναι η εμφάνιση του γοργονείου ως ολόγλυφης μάσκας, στοιχείο που δίνει τη δυνατότητα να το αποδώσουν και σε τομή. Έτσι όμως εξασθενούσε ή δεν ήταν διόλου δυνατό να αποδοθεί ο αποτροπαϊκός του χαρακτήρας. Γι' αυτό, όταν οι αγγειογράφοι αποδίδουν το γοργόνειο της ασπίδας της Αθηνάς σε τομή, το ζωγραφίζουν με παχύ λευκό χρώμα και να εξέχει αρκετά από το καμπύλο περίγραμμα της ασπίδας. Το φαινόμενο αυτό διαπιστώνεται σε όλους τους παναθηναϊκούς μας αμφορείς που αποδίδουν την ασπίδα της Αθηνάς με επίσημα γοργόνειο σε τομή (πίν. 40, 50)[181]. Το παχύ λευκό χρώμα με το οποίο αποδίδονται τα γοργόνεια τους δίνει μιαν αναγλυφικότητα όχι μόνον εικονιστική αλλά και πραγματική.

Σχετικά με τα επισήματα μπορούν να λεχθούν εδώ και τα ακόλουθα: έχει παρατηρηθεί ότι από το 510 περίπου οι παναθηναϊκοί αμφορείς είναι δυνατόν να προσγραφούν σε εργαστήρια με βάση τα επισήματα της ασπίδας της Αθηνάς[182]. Για παράδειγμα, οι ζωγράφοι της ομάδας του Λεάγρου βάζουν στην ασπίδα της Αθηνάς σειρήνα,

179. Για το επίσημα στα αγγεία αυτά βλ. *LIMC* IV 1 (1988) 302 (αρ. κατ. 183). Γενικά για τα αγγεία από την Ελευσίνα βλ. παρακάτω σελ. 223 κ.ε. και πίν. 62 κ.ε. Για το όστρακο που αποδόθηκε στη χρονιά του άρχοντα Τιμοκράτη βλ. παραπ. σημ. 169.

180. FLOREN ό.π. 177 κ.ε. και κυρίως 187, 191. Επίσης *LIMC* IV 1 (1988) 302 (αρ. κατ. 180) και 303 (αρ. κατ. 189α)

181. Αντίθετα ο FLOREN ό.π. 190.

182. BEAZLEY, *Dev.* 86· BOARDMAN, *ABFH* 168-9· BRANDT 16.

ενώ ο ζ. της κουκουβάγιας της Αβάνας μια κουκουβάγια σε κλαδί. Το ίδιο διαπιστώνεται και σε υστερότερους ζωγράφους: ο ζ. του Ευχαρίδη ζωγραφίζει ένα φίδι, ο ζ. του Κλεοφράδη Πήγασο, ο ζ. του Βερολίνου και ο διάδοχός του, ζ. του Αχιλλέα, γοργόνειο, ενώ στα αγγεία της ομάδας Robinson υπάρχει Νίκη με στεφάνι[183]. Η διαπίστωση αυτή έκανε τον Boardman[184] να υποθέσει ότι η μορφή του επισήματος καθοριζόταν από τους άρχοντες, που ήταν υπεύθυνοι για την κατασκευή των παναθηναϊκών αμφορέων, για να μπορούν αυτοί να ελέγχουν τις ποσότητες των αγγείων που παράγγελναν σε διαφορετικά εργαστήρια.

Προσπαθώντας να ελέγξουμε αυτή την πιθανότητα και στους παναθηναϊκούς αμφορείς του α΄ μισού του 4ου αι. διαπιστώνουμε ότι στα τρία από τα τέσσερα αγγεία της χρονιάς του άρχοντα Πολύζηλου (367/6), ζωγραφισμένα από δύο τουλάχιστον καλλιτέχνες, υπάρχει ως επίσημα ένα αστέρι[185]. Ίδιο επίσημα παρατηρείται και στους δικούς μας παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, έργα ενός ζωγράφου, ενώ στους τρεις από τους τέσσερις παναθηναϊκούς αμφορείς από την Ελευσίνα, της ίδιας χρονιάς αλλά άλλου ζωγράφου[186], έχουμε γοργόνειο, δηλαδή το επίσημα των αγγείων του άρχοντα Καλλιμήδη. Αξιοσημείωτη είναι η διαπίστωση, πως αγγειογράφος που ζωγραφίζει παναθηναϊκούς αμφορείς για δύο χρονιές χρησιμοποιεί το ίδιο επίσημα (γοργόνειο)[187].

Συμπερασματικά για το θέμα αυτό και με βάση τα δεδομένα του 4ου αι. μπορούμε να πούμε τα εξής: α. Από τότε που εμφανίζονται πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς οι επιγραφές με τα ονόματα

183. Βλ. τις σχετικές παραπομπές στα αντίστοιχα αγγεία, BRANDT 16.

184. BOARDMAN, *ABFH* 169.

185. Για την κατανομή των αγγείων αυτών σε χέρια αγγειογράφων, βλ. BEAZLEY, *Pan.* 455· του ίδιου *ABV* 413.

186. Πρόκειται για τους παναθηναϊκούς αμφορείς BEAZLEY, *ABV* 414.1, 414.3 (πίν. 62, 66) και για έναν ακόμη από το ίδιο ιερό που πρωτοπαρουσιάζεται εδώ (βλ. παρακάτω σελ. 226, αρ. 7 και πίν. 68, 69).

187. Στον παναθηναϊκό αμφορέα της ομάδας του Αστείου στο Detroit αρ. 50.193 έχουμε στεφάνι (βλ. παραπ. σημ. 95). Σε πολλά αγγεία τα επισήματα έχουν χαθεί λόγω απολέπισης του λευκού επίθετου χρώματος και μόνο μια προσεκτική επιτόπια αυτοψία μπορεί μερικές φορές να προσδιορίσει την ακριβή μορφή τους.

των αρχόντων, δύο είναι τα συνηθέστερα επισήματα κατά το πρώτο μισό του 4ου αι.: το αστέρι και το γοργόνειο. β. Είναι δυνατόν στην ίδια χρονιά να έχουμε διαφορετικά επισήματα, όπως συμβαίνει με τους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη. Επειδή όμως, όπως πιστεύουμε, τα αγγεία μιας χρονιάς κατασκευάζονταν σε ένα κεραμεικό εργαστήριο, δεν φαίνεται, τουλάχιστον για τον 4ο αι., τα επισήματα να ήταν σύμβολα εργαστηρίων.

Οι κίονες

Οι κίονες υψώνονται δεξιά κι αριστερά της Αθηνάς πλαισιώνοντάς την και από τις δύο πλευρές. Από το 540 περίπου, οπότε καθιερώθηκαν στους παναθηναϊκούς αμφορείς[188] μέχρι και το οψιμότερο παράδειγμα του 4ου αι. δεν λείπουν ποτέ από την κύρια όψη των αγγείων αυτών[189]. Φτάνουν συνήθως μέχρι το ύψος του στήθους της θεάς, αφήνοντας χώρο και για την απεικόνιση της μορφής που στέκεται επάνω τους. Όταν όμως η μορφή απαιτεί μεγαλύτερο ύψος, όπως π.χ. οι μεγάλες και με τα φτερά υψωμένα Νίκες στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη ή η Ειρήνη στο αγγείο του άρχοντα Καλλιμήδη *K3*, τότε οι κίονες φτάνουν περίπου μέχρι τη μέση της θεάς.

188. Για πρώτη φορά βρίσκουμε τους κίονες στον παναθηναϊκό αμφορέα του Εξηκία στην Καρλσρούη [γύρω στο 540. Βλ. J. THIMME, *Griechische Vasen* (1975) εικ. 17· ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 85α], να φέρουν πετεινούς, σύμβολα που ως γνωστόν διατηρήθηκαν μέχρι το τέλος του 5ου αι. Κίονες όμως πρωτοεμφανίζονται σε μερικούς ψευδοπαναθηναϊκούς αμφορείς λίγα χρόνια ενωρίτερα (γύρω στο 550), όπου εκτός από πετεινούς φέρουν και κουκουβάγιες ή άλλα σύμβολα. Φαίνεται πως το μοτίβο των κιόνων με τους πετεινούς ήταν σύλληψη που έγινε στο εργαστήριο του Group E, στα μέσα του 6ου αι. καθιερώθηκε δε πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς-έπαθλα μάλλον από τον Εξηκία. Για το θέμα βλ. BRANDT 11-13.

189. Στους ελληνιστικούς παναθηναϊκούς αμφορείς, όπου πολύ συχνά έχουμε παρεκκλίσεις από την τυπική εικονογραφική σύνθεση των αγγείων αυτών, δεν ακολουθείται παρά σπανίως η αρχή της τοποθέτησης και των δύο κιόνων στην κύρια όψη. Έτσι μπαίνουν είτε ένας σε κάθε πλευρά, είτε έχουμε μόνον ένα σ' ολόκληρο το αγγείο, άλλοτε στην κύρια και άλλοτε στη δευτερεύουσα όψη του. Γενικά η τοποθέτησή τους «seems capricious» (βλ. EDWARDS 330-1).

Όλοι οι κίονες, ανεξάρτητα από τον τύπο τους, πατούν επάνω σε απλές βάσεις, εκτός από αυτούς του παναθηναϊκού αμφορέα *K3* και τον δεξιό του *K6*, που έχουμε βάσεις από δύο βαθμίδες (πίν. 24, 30)[190]. Σε μερικούς κορμούς κιόνων (βλ. τα αγγεία *X1, X2, X3.* πίν. 33α, 34) έχουν αποδοθεί με 2-3 κατακόρυφες εγχαράξεις και οι αυλακώσεις των κιόνων. Ως προς τον τύπο των κιονοκράνων, ενισχύεται και από τα δικά μας αγγεία η διαπίστωση ότι δεν υπάρχει κανόνας και ότι οι αγγειογράφοι τοποθετούν δωρικά ή ιωνικά-αιολικά κιονόκρανα, σύμφωνα με τις προτιμήσεις τους[191]. Συχνά όμως δεν είναι εύκολος ο προσδιορισμός του τύπου των κιονοκράνων, αφού λόγω του μικρού τους μεγέθους δεν είναι πάντα σαφής η διάκριση των χαρακτηριστικών τους, ιδίως εάν αποδίδονται με λευκό επίθετο χρώμα που έχει απολεπιστεί. Το πρόβλημα επιτείνεται γιατί συχνά οι αγγειογράφοι δεν περιορίζονται στους γνωστούς από την αρχιτεκτονική τύπους αλλά δημιουργούν πάνω στα αγγεία νέους, δικούς τους, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τα κιονόκρανα των ακανθωτών κιόνων στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη[192].

190. Βάσεις έχουν όλοι σχεδόν οι κίονες στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. (BRAUCHITSCH 51, 57). Από τους λίγους ελληνιστικούς παναθηναϊκούς αμφορείς, που σώζεται το κάτω μέρος τους, μόνο σ' έναν έχουμε κίονα να πατάει πάνω σε βάση (βλ. EDWARDS 347, αρ. κατ. 48 πίν. 85).

191. BRAUCHITSCH 104. Στον 6ο και 5ο αι. υπάρχουν, απ' όσο ξέρω, μόνο δωρικά κιονόκρανα. Τα πρώτα ιωνικά κιονόκρανα σε αγγεία-έπαθλα τα βρίσκουμε στο όστρακο από την Όλυνθο, αρ. 13J (βλ. *Olynthus* XIII 65 πίν. 18) και στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 8.29 από την Όλυνθο, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Πολύγυρου, που χρονολογούνται γύρω στο 400 (βλ. *Olynthus* V 87 κ.ε. πίν. 61). Εδώ για πρώτη φορά αντί πετεινών έχουμε Νίκες. Για το θέμα της αντικατάστασης των πετεινών με αγαλματικές μορφές βλ. P. VALAVANIS, *AA* 1987, 467 κ.ε. ιδ. 470 κ.ε. Για τους τύπους των κιονοκράνων όλων των παναθηναϊκών αμφορέων του 4ου βλ. ESCHBACH 3 σημ. 20, και στον κατάλογο των μορφών που δίνει ο ίδιος.

192. Για παράδειγμα, σε ακανθωτούς κίονες παναθηναϊκών αμφορέων από την Ελευσίνα και τον Κεραμεικό [ESCHBACH 42, 44 (αρ. κατ. 31, 32) και 170 (αρ. κατ. 188)] που χρονολογούνται στη χρονιά του άρχοντα Χαρικλείδη, το ανώτερο ζευγάρι ακανθών ζωγραφίζεται ακριβώς κάτω από τον άβακα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η αίσθηση ενός ιδιαίτερου τύπου κιονοκράνου, του ακανθωτού (βλ. πίν. 65γ,

Έτσι, στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς αυτού του άρχοντα (*X1, X2, X3*) υπάρχουν δωρικά κιονόκρανα, όπου ο εχίνος ξεχωρίζει από τον άβακα με μία ή δύο οριζόντιες, αμελείς εγχαράξεις. Ο άβακας αποτελεί συγχρόνως και τη βάση όπου πατάει η μορφή της Νίκης (βλ. πίν. 32β, 34). Στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* ο τρόπος που ξεφυτρώνουν οι έλικες από τα μέλη του κιονοκράνου δίνει την εντύπωση σχήματος περισσότερο αιολικού παρά ιωνικού (πίν. 51α, β)[193]. Πάνω στις έλικες επικάθεται ο άβακας, που αποτελεί και τη βάση του αγάλματος. Εδώ παρατηρούμε προσεκτική απόδοση των διαφόρων μερών με λεπτή εγχάραξη, ενώ οι οφθαλμοί των ελίκων τονίζονται με λευκή κουκίδα. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2, K4* και *K5* (πίν. 40, 41, 42) τα κιονόκρανα είναι δωρικά και έχουν αποδοθεί με λευκό επίθετο χρώμα, όπως και οι ιμάντες τους, ενώ επικάθεται ένας μελανός άβακας που φέρει το άγαλμα. Στον *K3* (πίν. 57) το λευκό χρώμα έχει εν μέρει απολεπισθεί, φαίνεται όμως ότι πρόκειται για ένα περίεργο είδος κιονοκράνων, με δωρική διάταξη μελών αλλά με υπολείμματα μιας απλοποιημένης έλικας στον εχίνο του δεξιού κίονα.

Οι ακανθωτοί κίονες και οι Νίκες τους

Όπως αναφέραμε, οι κίονες στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη έχουν ένα ιδιάζον χαρακτηριστικό, που συναντιέται μόνο στα αγγεία αυτά: οι κορμοί τους στολίζονται με τρία έως πέντε ζεύγη φύλλων άκανθας που τοποθετούνται σε κανονικά διαστήματα καθ' όλο το ύψος τους. Οι παναθηναϊκοί αμφορείς *X1* και *X2* έχουν από πέντε ζεύγη φύλλων στον αριστερό και από τέσσερα στον δεξιό κίονα (πίν. 34)[194], ενώ ο *X3* από τέσσερα ζεύγη και στους δύο κίονες.

68γ). Σε άλλες περιπτώσεις παραλείπεται κάποιο από τα μέλη του κιονοκράνου ή αποδίδεται μόνον η βάση του αγάλματος, που επικάθεται απευθείας πάνω στον κορμό του κίονα. Βλ. π.χ. το όστρακο από τον Κεραμεικό, αρ. PA 608, ESCHBACH πίν. 41, 4.

193. Για τον τρόπο απόδοσης του αιολικού κιονοκράνου στα αγγεία, βλ. PH. OLIVER-SMITH, *Essays in memory K. Lehmann* (1964) 232 κ.ε.

194. Αυτό οφείλεται στη διαφορά ύψους που υπάρχει μεταξύ των δύο κιόνων. Βλ. παραπ. σελ. 22, 25.

Τέτοιοι ακανθωτοί κίονες δεν είναι σπάνιοι πάνω στα αττικά αγγεία του τέλους του 5ου και των αρχών του 4ου αι.[195]. Εμφανίζονται κυρίως σε παραστάσεις μυθολογικών ή λατρευτικών σκηνών, μέσα σε ιερά και τις περισσότερες φορές στηρίζουν τρίποδες[196]. Δεν λείπουν βέβαια και τα πραγματικά παραδείγματα[197], το πιο γνωστό από τα οποία είναι ο κίονας με τις χορεύτριες στους Δελφούς[198], που κι αυτές με το κεφάλι τους στήριζαν ένα τρίποδα. Από την έρευνα είναι γενικά αποδεκτό σήμερα ότι οι ακανθωτοί κίονες

195. Η άκανθα είναι αρκετά συχνό κόσμημα πάνω στα επιτύμβια μνημεία των λευκών ληκύθων μετά το 430 [M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 406-7], και είναι πιθανό οι πρώτες εμπνεύσεις να δόθηκαν στους αγγειογράφους από τα ακρωτήρια των μεγάλων ναών (E. GÖTTE-KUNZE, *AA* 99, 1984, 190). Αντίθετα, ο N. NAKAYAMA, *Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler* (1982) 140, τις θεωρεί «reine Erfindung der Lekythenmaler».

196. METZGER, *Repr.* 189 πίν. 16, 2 (καλυκωτός κρατήρας στην Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 12253)· N. NAKAYAMA ό.π. σημ. 260· H. FRONING, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (1971) 66. Το πόσο συνηθισμένη ήταν η άκανθα σε αναθήματα που έφεραν τρίποδες φαίνεται και από το μνημείο του Λυσικράτους — το χαρακτηριστικότερο σωζόμενο χορηγικό μνημείο — όπου στην κορυφή του βλέπουμε ένα ιδιότυπο τρίπλευρο ακανθωτό κιονόκρανο.

197. Τμήματα κορμών κιόνων με φύλλα άκανθας έχουν σωθεί στην Ακρόπολη της Αθήνας, στην Αίγινα, στην Κόρινθο, στην Ισθμία και στην ίδια την Ερέτρια, βλ. Ε. ΣΤΙΚΑΣ *AE* 1961, 166 κ.ε. και P. AUBERSON-K. SCHEFOLD, *Führer durch Eretria* (1972) 186. Ο SCHEFOLD ό.π. χρονολογεί τον ερετριακό γύρω στο 400 και πιστεύει ότι θα μπορούσε να προέρχεται από ένα μνημείο σχετικό με την τότε ανάκτηση της ελευθερίας των Ερετριέων. Ο ΣΤΙΚΑΣ (ό.π. 167 κ.ε. εικ. 16) αναφέρει και ένα άλλο τμήμα παρόμοιου κίονα μπροστά στο διονυσιακό θέατρο της Αθήνας που τα φύλλα του μοιάζουν, όπως λέει, περισσότερο με φύλλα καλαμιού. Μήπως όμως πρόκειται εδώ για κάποια απόδοση κορμού φοίνικα, σαν αυτόν που αφιέρωσε ο Νικίας στη Δήλο (ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, *Νικίας* 3.6) ή σαν αυτόν που έκανε ο Καλλίμαχος στο Ερέχθειο (ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ 1.26.7. Βλ. σχετ. και ROBERTSON ό.π. 406-7), και που η E. HARRISON (*AJA* 81, 1977, 157) θέλει να τους ταυτίσει με τους ακανθωτούς κίονες;

198. Για το μνημείο βλ. J. POUILLOUX-G. ROUX, *Énigmes a Délphes* (1963) 133 κ.ε., που το χρονολογούν στο 335-332. Βλ. και J. MARCADÉ, *Mélanges Helléniques offerts à G. Daux* (1974) 239 κ.ε. Ο J. FREL, *The J. Paul Getty Museum Journal 6-7*, 1978-9, 75 κ.ε. αποδίδει το μνημείο στον Χαιρέστρατο, χρονολογώντας το στο 300-290.

είναι αθηναϊκό δημιούργημα του τέλους του 4ου αι. και είναι πολύ πιθανό ότι στην αρχή τουλάχιστον στήριζαν μόνο χορηγικά μνημεία, αφού στις πρωιμότερες απεικονίσεις τους φέρουν τρίποδες, το κατεξοχήν βραβείο στους νικητές των δραματικών αγώνων στην Αθήνα[199]. Όμως είναι δυνατόν, όπως δείχνει και ο κίονας των χορευτριών, να στήριζαν αργότερα και όμοια ή και διαφορετικά αναθήματα, που σχετίζονταν με άλλα γεγονότα.

Για να κατανοήσουμε όμως τη σημασία των ακανθωτών κιόνων πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς μας, θα πρέπει να τους συσχετίσουμε με τα αγάλματα των Νικών που φέρουν. Οι Νίκες συναντιούνται αρκετές φορές πάνω στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων και μαζί με τον Τριπτόλεμο και την Αθηνά αποτελούν τις συνηθέστερες μορφές[200]. Στέκονται συνήθως ακίνητες πάνω σε απλούς κίονες, με κατεβασμένα τα φτερά και είναι στραμμένες προς την Αθηνά, κρατώντας στα χέρια τους άφλαστο ή στεφάνι[201]. Οι

199. Βλ. FRONING ό.π. 66· A. BORBEIN, *JdI* 88, 1973, 212 και τελευταία S.F. SCHRÖDER, *AM* 101, 1986, 167 κ.ε. ιδ. 179 κ.ε.

200. Άλλες μορφές είναι ο Άδης-Πλούτων, η Ειρήνη με τον Πλούτο, η Δήμητρα με την Περσεφόνη, ο Δίας, η Αφροδίτη με τον Έρωτα, ο Θησέας με την Αμαζόνα κι ο Ηρακλής. Για όλες αυτές τις μορφές βλ. το βιβλίο του ESCHBACH, όπου γίνεται πλήρης εξέταση των τύπων των αγαλμάτων που απεικονίζονται στους παναθηναϊκούς αμφορείς και συσχετισμός τους με σωζόμενα ή γνωστά μόνον από τη γραπτή παράδοση έργα. Βιβλιοκρισία για το βιβλίο του Eschbach, με αρκετές σωστές, κατά τη γνώμη μου, παρατηρήσεις δημοσιεύεται από την M. MEYER, *Gnomon* 59, 1987, 142 κ.ε.

201. Τέτοιες Νίκες συναντάμε για πρώτη φορά, όπως είπαμε και παραπάνω, στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων από την Όλυνθο (βλ. ESCHBACH 5 κ.ε.). Αντίστοιχες είναι επίσης και οι Νίκες στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Αστείου (373/2) στην Οξφόρδη (ESCHBACH 27 κ.ε. πίν. 7, 3.4), του άρχοντα Φρασικλείδη (371/0) στην Αλεξάνδρεια (ESCHBACH 29 πίν. 8,1), του δεξιού κίονα στον αμφορέα του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5) στο Βρετανικό Μουσείο (ESCHBACH 111 πίν. 29, 4), και του ίδιου, πιθανότατα, άρχοντα από τις Αμφανές της Μαγνησίας (ESCHBACH 112 πίν. 30,4). Παρόμοιες είναι οι Νίκες και στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Ηγησία (324/3, βλ. ESCHBACH 145 κ.ε.), του άρχοντα Κηφισόδωρου (323/2, βλ. ESCHBACH 147 κ.ε.) και του Άρχιππου (321/0, βλ. ESCHBACH 148 κ.ε.). Αντίθετα, οι Νίκες στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Νικήτη (332/1, βλ. ESCHBACH 138 κ.ε.) πετούν πάνω από πρώρα πλοίου και τυπολογικά είναι άσχετες με τις δικές μας.

δικές μας όμως Νίκες δεν έχουν τίποτε κοινό με τις υπόλοιπες: είναι μεγάλες και εντυπωσιακές, πετούν με έντονη κίνηση και ορθάνοιχτα φτερά, και στα χέρια τους κρατούν δάδα και ταινία.

Όλα αυτά τα ξεχωριστά στοιχεία που συναντάμε στους κίονες και στις Νίκες των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη, μας οδηγούν στην πολύ πιθανή υπόθεση ότι εδώ ακανθωτοί κίονες και Νίκες σχετίζονται με ένα συγκεκριμένο μνημείο[202]. Εδώ δηλαδή έχουμε να κάνουμε με κάποιο πραγματικό μνημείο που το αντέγραψαν ολόκληρο (και όχι μόνο το άγαλμα) οι αγγειογράφοι των παναθηναϊκών αμφορέων.

Αλλά ποιό μνημείο ήταν αυτό που ενέπνευσε τους αγγειογράφους να το τοποθετήσουν πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 363/2; Η προσπάθεια της E. Götte-Kunze[203] να συσχετίσει το πρότυπο και των δύο αυτών στοιχείων —Νικών και άκανθας— με τον κιονίσκο και τη Νίκη της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου, μου φαίνεται πολύ τολμηρή. Παρά δε τις χρονικές, τυπολογικές και άλλες δυσκολίες που διαπιστώνει και η ίδια, τελικά επιμένει ότι στο βάθος του μυαλού των αγγειογράφων λειτούργησε ως πρότυπο η Νίκη της Αθηνάς Παρθένου.

Δεν είναι όμως μόνον η έλλειψη επιχειρημάτων για να δεχθούμε έναν ακανθωτό κίονα ως στήριγμα στην φειδιακή Νίκη[204], όσο κυρίως η παντελής έλλειψη σημείων σύγκρισης ανάμεσα στις Νίκες μας και στη Νίκη της Αθηνάς Παρθένου. Τυπολογικά πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικές μορφές: οι δικές μας είναι «herabschwebende», όπως διαπιστώνει και η ίδια η Götte-Kunze[205], ενώ η φειδιακή δεν πετάει από πάνω προς τα κάτω αλλά στέκεται μάλλον μέσα στην παλάμη της θεάς. Αντίθετα, πολύ πιο κοντά στη φειδια-

202. Η E. HARRISON (*AJA* 81, 1977, 157), πιστεύει ότι ο ακανθωτός κίονας είναι το καταλληλότερο στήριγμα για Νίκη, λόγω της σχέσης της τελευταίας «with the flourishing of vegetation».

203. GÖTTE-KUNZE ό.π. 192.

204. Για τον τύπο του στηρίγματος της Νίκης της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου βλ. N. LEIPEN, *Athena Parthenos, A Reconstruction* (1971) 36 κ.ε. και B. FEHR, *Hephaistos* 1, 1979, 71 κ.ε.

205. GÖTTE-KUNZE ό.π. 192-3· ESCHBACH 13-14.

κή Νίκη ως προς τον τύπο είναι, νομίζω, οι Νίκες των παναθηναϊκών αμφορέων της Ολύνθου, το πρότυπο των οποίων σωστά ο Eschbach το συσχετίζει με τη Νίκη της Αθηνάς Παρθένου[206].

Άλλη προσπάθεια ερμηνείας των Νικών στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη κάνει ο Eschbach, θεωρώντας ότι αντιγράφουν ή έχουν υπόψη τους ακρωτήρια[207]. Αφορμή για την ερμηνεία του αυτή δίνουν καταρχήν οι τυπολογικές συγκρίσεις των Νικών αυτών με γνωστά έργα της αρχιτεκτονικής γλυπτικής του τέλους του 5ου και του 4ου αι.· επιπλέον η αντιθετική τοποθέτηση των μορφών πάνω στους κίονες, την οποία θεωρεί αντίστοιχη με γωνιακά ακρωτήρια, ενισχύει κατά τον μελετητή αυτόν την υπόθεσή του. Τέλος, ο τύπος μιας Νίκης στα αγγεία μας, που παρουσιάζει ορισμένες ιδιορρυθμίες σε σχέση με τις υπόλοιπες[208], του «ταιριάζει» για κεντρικό ακρωτήριο.

Όμως, η αντιθετική τοποθέτηση των μορφών πάνω στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων αποτελεί κανόνα για τα αγγεία αυτά, ακόμα και όταν οι μορφές αυτές δεν φαίνεται να σχετίζονται με ακρωτήρια[209] και πρέπει να οφείλεται στην τάση για δημιουργία μιας συμμετρικής σύνθεσης στην κύρια όψη των αγγείων[210]. Επίσης πιστεύω ότι οι μορφές της Νίκης, που ο Eschbach σχετίζει με κεντρικό ακρωτήριο, δεν είναι παρά διαφορετική απόδοση από άλλον καλλιτέχνη του ίδιου τύπου. Γιατί οι διαφορές που βλέπει ο Eschbach ανάμεσα στις Νίκες αυτές και στις υπόλοιπες[211] δεν είναι ουσιαστικές και ανάλογες διαφορές συναντάμε και σε άλλες συνθέσεις διαφορετικών αγγειογράφων, που βεβαιωμένα αντιγράφουν τον ίδιο τύπο, όπως π.χ. συμβαίνει με την Ειρήνη και τον Πλούτο του Κηφισοδότου, που, όπως θα δούμε και παρακάτω, διακοσμεί τους

206. ESCHBACH 23 κ.ε.

207. ESCHBACH 50 κ.ε. και γραφική αναπαράσταση εικ. 34.

208. ESCHBACH 44 (αρ. κατ. 31, 32) και 53.

209. Όπως π.χ. το σύνταγμα Δήμητρας και Κόρης (βλ. ESCHBACH 71).

210. Ο ESCHBACH 66, πιστεύει ότι γίνεται για να δοθεί η αίσθηση της κίνησης γύρω από την Αθηνά.

211. α. Και τα δύο πόδια καλύπτονται από το ένδυμα. β. Δεν κρατούν ταινία αλλά το άκρο ενός ιματιδίου.

παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη[212].

Στις Νίκες όμως των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη υπάρχουν, νομίζω, στοιχεία που προδίδουν το χαρακτήρα τους: αυτά είναι η αγωνιστική δάδα και η ταινία που κρατούν οι μορφές αυτές (πίν. 32, 34). Η δάδα είναι το όργανο του αγωνίσματος της λαμπαδηδρομίας και η ταινία ένα από τα σύμβολα της νίκης. Οι Νίκες μας λοιπόν, πιθανόν να συσχετίζονται με κάποιο ανάθημα σχετικό με νίκη σε αγώνισμα λαμπαδηδρομίας. Άν τα συνδυάσουμε αυτά με το γεγονός ότι οι ακανθωτοί κίονες συχνά έφεραν έπαθλα χορηγικών αγώνων[213], τότε αβίαστα βγαίνει το συμπέρασμα ότι οι αγγειογράφοι των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη αντέγραψαν ένα χορηγικό μνημείο που στήθηκε με αφορμή μια νίκη σε λαμπαδηδρομία. Και αυτό σχετίζεται καλά με όσα ξέρουμε σχετικά με το αγώνισμα αυτό[214]: ήταν ομαδικό με ομάδες από εφήβους των φυλών της Αττικής και διεξαγόταν κατά τη διάρκεια πολλών θρησκευτικών γιορτών, μεταξύ των οποίων και τα Παναθήναια. Δεν πρέπει όμως να το δούμε ως καθαρά αθλητικό αγώνισμα γιατί είχε περισσότερο λατρευτικό και τελετουργικό χαρακτήρα[215]. Πάντως ήταν πολύ σημαντική εκδήλωση και έδινε αφορμή για συναγωνισμό ανάμεσα στους νέους της Αττικής. Επίσης είναι γνωστό από την αρχαία γραμματεία ότι μια από τις χορηγίες στην Αθήνα ήταν και η λαμπαδαρχία[216], για την οποία

212. Ιδιαίτερα ο αγγειογράφος του παναθηναϊκού αμφορέα *K3* αποδίδει το ένδυμα της Ειρήνης διαφορετικά από τους άλλους ομοτέχνους του. Βλ. και ESCHBACH 58, 69.

213. Βλ. παραπ. σημ. 199.

214. Για μια συνοπτική παρουσίαση του αγωνίσματος, βλ. D. KYLE, *Athletics in Ancient Athens* (1987) 190 κ.ε. Όλες οι αρχαίες πηγές για τη λαμπαδηδρομία είναι συγκεντρωμένες στον J. H. KRAUSE, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen* (1841, ανατ. 1971) 201. Βλ. επίσης JÜTHNER, *Leibesübungen* II 1, 135· *RE* 12, 1 (1924) 596 κ.ε. s.v. *λαμπαδηδρομία* (JÜTHNER)· W. RUDOLPH, *Klio* 48, 1967, 85 κ.ε. Για τη λαμπαδηδρομία ως βασική άσκηση των νέων στα γυμναστήρια, βλ. JÜTHNER, *Leibesübungen* II 1, 147.

215. KYLE ό.π. 103 σημ. 6, 191.

216. Για τους γυμνασίαρχους και τη συμβολή τους στην προετοιμασία των λαμπαδηδρομιών βλ. *RE* 7, 2 (1912) 1969 κ.ε. s.v. *γυμνασίαρχος* (OEHLER) και *RE* 12, 1 (1924) 567 s.v. *λαμπαδηδρομία* (JÜTHNER).

μέχρι το τέλος του 4ου αι. υπεύθυνοι ήταν οι γυμνασίαρχοι. Αυτοί φρόντιζαν για την προετοιμασία των ομάδων και τη διεξαγωγή του αγωνίσματος και πλήρωναν τα έξοδα για τον εξοπλισμό και την προπόνηση των αθλητών. Νομίζω, λοιπόν, πως όλα αυτά τα δεδομένα είναι αρκετά για να μπορούμε να υποστηρίζουμε με σιγουριά ότι το πρότυπο των ακανθωτών κιόνων με τις Νίκες πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη ήταν ένα μνημείο που είχε στηθεί στην Αθήνα από κάποιο γυμνασίαρχο-λαμπάδαρχο, η ομάδα του οποίου νίκησε σε μια, πιθανότατα παναθηναϊκή, λαμπαδηδρομία[217].

Αν οι παραπάνω σκέψεις μας είναι σωστές, τότε η τοποθέτηση Νικών πάνω στους κίονες του Χαρικλείδη δεν φαίνεται να έχει σχέση με πολιτικά γεγονότα ή με στρατιωτικές νίκες και γενικά «mit dem historischen Umfeld», με τα οποία θέλει να συνδέσει την επιλογή όλων αυτών των «αγαλμάτων» πάνω στους κίονες ο Eschbach[218]. Είναι δυνατόν, μερικές φορές τουλάχιστον, η επιλογή από τους υπεύθυνους της κατασκευής των παναθηναϊκών αμφορέων να γινόταν και με άλλα κριτήρια[219].

Παρόλο που δεν μας έχουν σωθεί πληροφορίες γιά την ύπαρξη ενός τέτοιου μνημείου, σαν αυτό που υποθέτουμε παραπάνω[220],

217. Παρόμοια αφορμή ανάθεσης, δηλαδή από γυμνασίαρχο-χορηγό στα Θαργήλια έχει υποτεθεί και για το άγαλμα του Απόλλωνα Λύκειου, που κι αυτό σχετίζεται με τρίποδα πάνω σε κίονα. Βλ. σχετ. S.F. SCHRÖDER, *AM* 101, 1986, 180 κ.ε. Για μια επιγραφή σχετική με ανάθημα νίκης των εφήβων της Ακαμαντίδος φυλής σε λαμπαδηδρομία Παναθηναίων, βλ. *IG* II^2 3 1229. Για επιγραφή σχετική με αναθήματα γυμνασιαρχών *IG* II^2 3 3017. Συχνή ήταν και η ανάθεση των ίδιων των λαμπάδων μετά από μια τέτοια νίκη (βλ. Π. ΠΑΝΤΟΣ, *AE* 1973, 176 κ.ε. και J. AUDIAT, *BCH* 54, 1930, 117).

218. ESCHBACH 169.

219. Όπως π.χ. να διάλεγαν για τους παναθηναϊκούς αμφορείς ένα άγαλμα, επειδή αυτό μόλις είχε εκτεθεί σε ένα δημόσιο χώρο κι επειδή ήταν δημιούργημα ενός γνωστού καλλιτέχνη.

220. Κάπως σχετικό θα μπορούσε να θεωρηθεί το μνημείο που έστησαν οι έφηβοι της Ερεχθηίδος φυλής, που υπηρετούσαν στον Ραμνούντα, για νίκη τους σε λαμπαδηδρομία Νεμεσίων. Πάνω σε κυλινδρική ενεπίγραφη βάση [για την επιγραφή της βλ. O.W. REINMUTH, *The Ephebic Inscriptions of Athens* (1971) 51 πίν. 14,

νομίζω πως υπάρχουν κι άλλες ενδείξεις που ενισχύουν την υπόθεση αυτή και κάνουν πολύ πιθανή την ύπαρξή του: και πρώτα-πρώτα μια Νίκη πάνω σε ένα ψηλό κίονα ή πεσσό έχει στην ελληνική τέχνη μια μεγάλη παράδοση· ας θυμηθούμε π.χ. τη Νίκη του Καλλιμάχου στην Ακρόπολη και τη Νίκη του Παιωνίου πάνω στον τριγωνικό πεσσό στην Ολυμπία[221]. Ανάλογα ήταν και μνημεία όπως το γνωστό των χορευτριών ή οι τρίποδες των Δεινομενειδών ή ο τρίποδας ανάθημα των Ναυπακτίων που βρισκόταν πάνω σε ψηλό τριγωνικό πεσσό, όλα στους Δελφούς, ενώ ο κατάλογος συμπληρώνεται και με το γνωστό από την αρχαία παράδοση και τις επιγραφές σάτυρο του Πραξιτέλη[222].

Αλλά ας επανέλθουμε στις μορφές των Νικών στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, όπου ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απόδοσή τους: παριστάνονται πάντοτε σε συμμετρική διάταξη δεξιά κι αριστερά της Αθηνάς, να πετούν με ανοιγμένα φτερά και να αιωρούνται πάνω απ' το κιονόκρανο, το οποίο μόλις αγγίζουν με τ' ακροδάχτυλα των ποδιών τους (πίν. 32, 34). Η κίνησή τους έχει αποδοθεί με πολύ πετυχημένο τρόπο: ο πάνω κορμός και το κεφάλι παριστάνονται σχεδόν κατενώπιον, με το τελευταίο έντονα τραβηγμένο προς τα πίσω, ενώ το κάτω τμήμα του σώματός τους και τα πόδια είναι πάντα στραμμένα

15· για διαφορετικές χρονολογήσεις της επιγραφής, βλ. KYLE ό.π. 103 σημ. 6] έχουμε ένα άγαλμα Ερμή. Για τη μορφή του αναθήματος βλ. J. FREL, *The J. Paul Getty Museum Journal* 6-7, 1978-9, 75 κ.ε., που το αποδίδει στο εργαστήριο του Χαιρέστρατου. Δεν πρέπει ακόμα να ξεχνάμε ότι μας έχουν σωθεί αρκετοί ακανθωτοί κίονες (βλ. παραπ. σημ. 197). Δεν αποκλείεται επίσης μερικές από τις Νίκες, που προέρχονται από διάφορα ιερά [βλ. F.W. HAMDORF, *Griechische Kultpersonifikationen der Vorhellenistischen Zeit* (1964) 59] και συνήθως θεωρούνται ως ακρωτήρια ναών, να προέρχονται από τέτοια αναθήματα.

221. Για τις Νίκες αυτές βλ. BORBEIN ό.π. 165 κ.ε. A. GULAKI, *Klassische und Klassizistische Nikedarstellungen* (1981) 18 κ.ε., 41 κ.ε., 117.

222. Για τα δελφικά μνημεία βλ. F. COURBY, *FdD* II, La Térrasse du Temple (1930) 249 κ.ε. και πρόσφατα A. JACQEMIN-D. LAROCHE, *BCH* 106, 1982, 192-203. Για αναθηματικούς τρίποδες και για αγάλματα που χρησίμευαν ως στηρίγματά τους, βλ. P. Amandry, *BCH* 100, 1976, 2 κ.ε. ιδ. 27 κ.ε. Για τον σάτυρο του Πραξιτέλη βλ. BORBEIN ό.π. 199 κ.ε.

προς τη θεά. Το πόδι προς τη μεριά του θεατή αποδίδεται ελαφρά λυγισμένο και πάντοτε γυμνό, απελευθερωμένο από το ένδυμα που παίζει με τον αέρα· το άλλο, που τραβιέται προς τα πίσω, χάνεται μέσα στις πτυχές του πέπλου αφήνοντας να φαίνεται μόνο το άκρο του. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται πολλές και ποικίλες κινήσεις στις μορφές: καταρχήν υπάρχει μια κίνηση κοντραπόστο. Το υψωμένο χέρι που κρατάει τη δάδα αντιστοιχεί με το προς τα πίσω τραβηγμένο αντίθετο πόδι, ενώ το ελαφρά προτεταμένο χέρι, που κρατά την ταινία, προς το λιγότερο κινημένο κάτω άκρο. Το γυμνό προβαλλόμενο πόδι, ο προς τα πίσω τραβηγμένος κορμός και η ελαφρά κλίση του κεφαλιού τους δημιουργούν ένα σχήμα που μοιάζει σαν ένα έντονα λυγισμένο τόξο. Συγχρόνως αξιοπρόσεκτη είναι και η αντιθετική κίνηση των επιμέρους μελών των μορφών, μια κίνηση τόσο έντονη που φθάνει τη συστροφή: το κάτω μισό έχει εντελώς αντίθετη κατεύθυνση από το επάνω, κάνοντας έτσι την όλη μορφή να συστρέφεται γύρω από τον άξονά της. Εξάλλου, με τη βοήθεια της κίνησης των χεριών και των φτερών, η μορφή φαίνεται να κατέχει άνετα τον χώρο[223].

Οι κινήσεις των άκρων των μορφών, συνδυαζόμενες αρμονικά με τις αντίστοιχες της λεκάνης και των ώμων, δημιουργούν, όπως είπαμε, ένα έντονο κοντραπόστο, που, ως γνωστόν, ταιριάζει πολύ σε ιπτάμενες μορφές. Εδώ έχουμε βέβαια μια εξελιγμένη μορφή αυτής της απόδοσης, που πρωτοεμφανίζεται στην ελληνική τέχνη την περίοδο του αυστηρού ρυθμού με τη Νίκη της Πάρου, την πρώτη «τανύπουν Νίκην»[224]. Το μοτίβο αυτό αποδίδεται καλύτερα στη Νίκη του Παιωνίου[225] και έρχεται πολύ κοντά στις δικές μας μορφές με τις Νίκες-ακρωτήρια του ναού του Ασκληπιού στην

223. Αντίστοιχη κίνηση, με έντονη δηλαδή συστροφή και ζωηρές κινήσεις των άκρων, υπάρχει συχνά σε χορευτικές μορφές. Βλ. π.χ. M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1961)[2] 39 εικ. 90-92.

224. Βλ. GULAKI ό.π. 36, 117· Κ. ΚΩΣΤΟΓΛΟΥ-ΔΕΣΠΟΙΝΗ, *Προβλήματα της παριανής πλαστικής του 5ου π.Χ. αι.* (1979) 135, με όλη τη βιβλιογραφία. Για τις παλιότερες φτερωτές μορφές, βλ. C. ISLER-KERENYI, *Nike. Der Typus der laufenden Flügelfrau in der archaischen Zeit* (1969).

225. Βλ. παραπ. σημ. 221.

Επίδαυρο, όπου παίρνει την πληρέστερη μορφή του[226]. Η σχέση των Νικών μας ιδιαίτερα με τη λεγόμενη Ηπιόνη, που από την αρχή πρόσεξε ο Π. Θέμελης[227], είναι πολύ χαρακτηριστική. Τα συγκρίσιμα στοιχεία είναι πολλά, όπως η στάση του σώματος, οι κινήσεις των άκρων, η σχέση του σώματος με το ένδυμα[228] κ.α. Αρκετά όμοια είναι και η συστροφή των μορφών[229], παρόλο που στα αγγεία μας φαίνεται εντονότερη, ίσως λόγω της πιο προχωρημένης εποχής, ή ακόμα διότι πρόκειται για αγγειογραφία, και στα γλυπτά, όπως παρατηρεί και ο Γιαλούρης[230], η εξέλιξη της κίνησης αυτής προχωρεί με αργότερο ρυθμό. Ως προς τη συστροφή οι μορφές μας πλησιάζουν περισσότερο προς τις Νίκες-ακρωτήρια του ναού της Αρτέμιδος στην Επίδαυρο[231], παρόλο που ο ναός αυτός χρονολογείται αργότερα[232].

Τελευταία όμως αμφισβητήθηκε έντονα ο συσχετισμός των Νικών μας με τα γλυπτά των ναών του Ασκληπιού και της Αρτέμιδος στην Επίδαυρο και αντιπροτάθηκε, όπως προαναφέρθηκε, η εξάρτησή τους από τη Νίκη της Αθηνάς Παρθένου του Φειδία[233]. Η στάση όμως και η κίνηση των μορφών μας, η σχέση ενδύματος και σώματος, η αυτόνομη κίνηση του ενδύματος, οι κινήσεις των άκρων και τέλος η συστροφή του σώματος, όλα αυτά δείχνουν ότι εδώ

226. GULAKI ό.π. 68, 119· P. ZANKER, *RM* 72, 1965, 97.

227. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 267-8· βλ. και ESCHBACH 52, 158.

228. Σύγκρινε π.χ. τις πτυχές του κόλπου πάνω από τη ζώνη, τα παιχνιδίσματα του υφάσματος στο στήθος, τις πτυχές της κοιλιάς, τον τρόπο που χάνεται το ένδυμα ανάμεσα στα πόδια κ.λπ. Για την έντονα διακοσμητική διάθεση που αποκτούν μερικά μέρη του ενδύματος την εποχή αυτή βλ. F. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des 5. Jhds v. Chr.* (1971) 72 και σημ. 174.

229. Βλ. N. YALOURIS, *Festschrift für F. Brommer* (1977) 307 κ.ε. πίν. 83· του ίδιου, *Archaische und Klassische Griechische Plastik* (1986) II 180 κ.ε. Βλ. και GULAKI ό.π. σημ. 461.

230. Ν. ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, *Στήλη* 255.

231. Βλ. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 268. ESCHBACH ό.π.

232. Για το πρόβλημα της χρονολόγησης των γλυπτών του ναού και τις διάφορες απόψεις, βλ. GULAKI ό.π. 92 και σημ. 358.

233. E. GÖTTE-KUNZE, *AA* 99, 1984, 190 κ.ε.

έχουμε να κάνουμε με μια νέα δημιουργία του β΄ τετάρτου του 4ου αι., που σε τίποτα δεν θυμίζει τη φειδιακή.

Η στάση των Νικών μας και ιδιαίτερα η ένταση στην κίνηση ορισμένων μελών τους, οδήγησαν εξάλλου τον Eschbach[234] στην ερμηνεία ότι οι Νίκες αυτές αποδίδονται τη στιγμή που αφήνουν το έδαφος για ν' ανέβουν προς τα επάνω· ότι δηλ. αποδίδεται η στιγμή της «απελευθέρωσής» τους από τη γη[235]. Δεν νομίζω όμως ότι μπορούμε να δεχθούμε κάτι τέτοιο. Καταρχήν μια Νίκη πάντα παριστάνεται να έρχεται, όταν μάλιστα κρατάει στα χέρια της και βραβεία για τους τιμώμενους θεούς ή θνητούς και ποτέ δεν παριστάνεται να φεύγει μ' αυτά. Αλλά και ο τρόπος απόδοσης των ενδυμάτων της και κυρίως το φούσκωμα του κάτω μέρους του πέπλου και η προς τα πάνω κίνηση των άκρων του αποπτύγματος δεν μπορούν να δικαιολογηθούν αν η μορφή ανέβαινε προς τα πάνω. Η πραγματικά έντονη κίνηση που υπάρχει στις μορφές οφείλεται στην προσπάθεια να αποδοθεί η πτήση και δεν έχει σχέση με προς τα πάνω κίνηση.

Η κόμμωση των Νικών

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κόμμωση των Νικών στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη (πίν. 32, 34): τα μαλλιά τους είναι μαζεμένα προς τα πίσω και προς τα επάνω και δένονται σχηματίζοντας ένα «λαμπάδιο»[236] ακριβώς στην κορυφή του κεφαλιού. Ο τύπος αυτός της κόμμωσης εμφανίζεται σε μια πρώτη μορφή στην Αρέθουσα πάνω σε τετράδραχμο των Συρακουσών[237], που χρονολογείται στα 474-450. Για πρώτη φορά σαφώς διαμορφωμένο λαμπάδιο σε

234. ESCHBACH 49.

235. Όμοια κίνηση βλέπει ο W. PÜHLHORN, *Studien zur Griechischen Mythologie des IV. Jhs v. Chr.* (1983) 56 σημ. 297 σε μια Νίκη πλαστικού αγγείου κάποτε στο Βερολίνο (Staatl. Mus. αρ. 2853), η οποία όμως πετάει πάνω από τη θάλασσα.

236. ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ 4, 154 και ΔΙΚΑΙΑΡΧΟΣ 1, 19. Την ταύτιση έκανε πρώτος ο J. BEAZLEY, *CVA* Oxford (1) 37.

237. P.R. FRANKE-M. HIRMER, *Die Griechische Münze* (1972)[2] πίν. 30 (αρ. 90 R).

Νίκη συναντάμε στο χάλκινο επιχρυσωμένο κεφάλι από την αθηναϊκή Αγορά, που χρονολογείται στα 420-415[238]. Η κόμμωση αυτή συχνότερα απαντά από το τέλος του 5ου αι.[239], ενώ στον 4ο γίνεται μόδα, αν κρίνουμε από τον μεγάλο αριθμό των γυναικών[240] αλλά και άλλων μορφών (π.χ. Ερώτων)[241] που την έχουν.

Η δάδα και η ταινία

Τα δύο αντικείμενα που κρατούν στα χέρια τους οι Νίκες των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη είναι, όπως είδαμε, η αγωνιστική δάδα και η ταινία. Οι δάδες είναι χαρακτηριστικές της λαμπαδηδρομίας, αφού εκτός από το κατακόρυφο στέλεχος έχουν και οριζόντιο δίσκο, που προστάτευε τα χέρια από την πτώση καύσιμης ύλης πάνω τους κατά τη διάρκεια του δρόμου[242].

238. Έχει θεωρηθεί ως μία από τις χρυσές Νίκες του κρατικού θησαυροφυλακίου, που μας παραδίδουν οι πηγές. Για μια συνολική συζήτηση του προβλήματος βλ. D.B. THOMPSON, *Hesperia* 13, 1944, 173 κ.ε. Για αναπαράσταση της κόμμωσης βλ. *Hesperia* 2, 1933, 524 εικ. 9 (PIET DE JONG).

239. Βλ. π.χ. τη μορφή της Παιδιάς (και όχι Παιδείας, όπως ο D. METZLER, *Hephaistos* 2, 1980, 75) στη λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου αρ. Ε 697. Βλ. E. SIMON-M.u.A. HIRMER, *Die Griechischen Vasen* (1981)^2 εικ. 219, καθώς και την ιπτάμενη Νίκη στον κωδωνόσχημο κρατήρα στη Villa Giulia αρ. 2382. Βλ. E. BUSCHOR, *Griechische Vasen* (1969)^2 εικ. 253. Με αφορμή το τελευταίο αυτό αγγείο, που η παράστασή του σχετίζεται με το κεντρικό θέμα του δυτικού αετώματος του Παρθενώνα, η GÖTTE-KUNZE ό.π. (σημ. 233) θέλει να αναγάγει το πρότυπο της κόμμωσης αυτής και πάλι στη Νίκη της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου, παρόλο που από τα αντίγραφα του αγάλματος δεν έχουμε τέτοιες ενδείξεις. Βλ. N. LEIPEN ό.π. (σημ. 204) 34 κ.ε.

240. *RE* 7 (1912) 2127, s.v. *Haartracht und Haarschmuck* (STEININGER).

241. Βλ. για παράδειγμα τις Νίκες και τους Έρωτες στους καλυκωτούς κρατήρες του ΕΑΜ αρ. 12541 και 1376 (SCHEFOLD, *Untersuchungen* πίν. 43. 2, 44. 1, 46), καθώς και τον υπ. αριθμ. Α 474, στις Βρυξέλλες (SCHEFOLD ό.π. πίν. 44, 2). Για μορφές με τέτοια κόμμωση στην πλαστική, βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στη GULAKI ό.π. σημ. 370, 371.

242. Βλ. JÜTHNER, *Leibesübungen* II 1, 138-9. Γενικά για τις δάδες των λαμπαδηδρομιών βλ. *RE* 6 (1909) 1945 κ.ε. s.v. *Fackel* (MAU) και W. RUDOLPH, *Klio* 48, 1967, 84 κ.ε.

Οι ταινίες, μαζί με το στεφάνι και το κλαδί ελιάς ή φοίνικα είναι τα βραβεία που συνήθως φέρει η θεά γιά τους νικητές των αγώνων[243] και γενικά γιά κάθε είδους «αγωνιστές»[244]. Φαίνεται δε, πως παρά την αντίθετη άποψη της Krug[245], και οι ταινίες αποτελούσαν επίσημο βραβείο και δεν ήταν μόνο προσωπικό δώρο στον νικητή από τους συγγενείς και φίλους του[246]. Οι ταινίες αυτές δένονταν συνήθως στο κεφάλι, στα χέρια και στα πόδια του νικητή, αλλά συχνά τις βρίσκουμε δεμένες και σε κάποιο αντικείμενο-βραβείο, όπως π.χ. σε κλαδί φοίνικα ή τρίποδα[247].

Εξάλλου η Νίκη που κρατάει στα χέρια ταινία ή δάδα είναι πολύ συνηθισμένη μορφή στις παραστάσεις λαμπαδηδρομίας, όπου συνήθως περιμένει κοντά σε κάποιο βωμό, στο τέρμα δηλαδή του αγωνίσματος, για να βραβεύσει τον νικητή. Συχνά επίσης παριστάνεται να οδηγεί αγελάδα ή ταύρο για θυσία, στα πλαίσια της γιορτής που ακολουθούσε τη νίκη στη λαμπαδηδρομία[248], αφού το βραβείο για τη νικήτρια φυλή ήταν «βοῦς»[249].

243. ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ 4, 16, 6· ΔΙΟΔΩΡΟΣ ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ 17, 101, 1-2. Βλ. και *RE* 17 (1936) 303 κ.ε. s.v. *Nike* (BERNERT).

244. Π.χ. έχουμε και Νίκη να στεφανώνει τεχνίτες, όπως στη γνωστή υδρία του ζ. του Λένινγκραντ, στο Μιλάνο. Βλ. I. SCHEIBLER, *Griechische Töpferkunst* (1983) εικ. 107.

245. A. KRUG, *Die Binden in der griechischen Kunst* (1968) 127. Βλ. και B. SCHRÖDER, *Der Sport im Altertum* (1927) 47.

246. Βλ. σχετ. VALAVANIS, *BCH* 114, 1990, 325 κ.ε.

247. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Θεόφραστου στο Λούβρο αρ. MN 706 [*CVA* Louvre (5) III Hg πίν. 5, 8-14]. Για άλλες παραστάσεις, βλ. J. JÜTHNER, *ÖJh* 1, 1898, 428 κ.ε. εικ. 17-31· GARDINER, *Sports* εικ. 25, 28, 38. Για ταινία δεμένη σε κλαδί φοίνικα βλ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του Θεόφραστου που αναφέραμε παραπάνω, καθώς και τη Νίκη στη Β όψη του δικού μας παναθηναϊκού αμφορέα *X3* (πίν. 36β). Για ταινίες σε τρίποδες, βλ. FRONING ό.π. πίν. 6, 1 και 7, 1. Για ανάλογες σκηνές βλ. και METZGER, *Repr.* 352 κ.ε.

248. Βλ. σχετικά JÜTHNER, *Leibesübungen* II 1, 153· METZGER, *Repr.* 352 κ.ε. Για σκηνές λαμπαδηδρομίας σχετικές με Παναθήναια βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 131, 200· για παραστάσεις λαμπαδηδρομίας στο τέλος του 5ου αι., που συνδέονται με αναδιοργάνωση των Ηφαιστείων το 421/0, βλ. H. SCHOPPA, *AA* 50, 1935, 38 κ.ε. Για ένα ανάγλυφο από τον Ραμνούντα με Νίκη που υποδέχεται λαμπαδηδρόμους, βλ. B. ASHMOLE, *AJA* 66, 1962, 233.

249. Βλ. *IG* II^2 2311.76. Για τις παραστάσεις αγελάδας ή ταύρου σε σχέση με

Η Ειρήνη του Κηφισοδότου

Πάνω στους κίονες των έξι παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Καλλιμήδη έχουμε το γνωστό έργο του Κηφισοδότου, την Ειρήνη με τον Πλούτο (πίν. 41, 51, 57). Το σύμπλεγμα αυτό είχε ήδη από την αρχή του αιώνα αναγνωριστεί πάνω σε όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα από την Ελευσίνα[250], αλλά τώρα με την εύρεση των αγγείων της Ερέτριας και την αύξηση του υλικού με 12 νέες παραστάσεις, δόθηκε αφορμή για νέα μελέτη του έργου, καθώς και άλλων γενικότερων προβλημάτων της ελληνικής πλαστικής του 4ου αι.[251].

Ακόμη, ξανάρχισε η συζήτηση για τη χρονολόγηση του πρωτοτύπου, αφού η απεικόνισή του πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 360/59 έδωσε για πρώτη φορά έναν terminus ante quem για την κατασκευή του, αποκλείοντας συγχρόνως τις μεταγενέστερες χρονολογήσεις[252]. Οι δύο ερευνητές, που τελευταία διαπραγματεύθηκαν αναλυτικά το πρόβλημα της χρονολόγησης, κατέληξαν σε διαφορετικά συμπεράσματα: ο E. La Rocca[253] υποστηρίζει μια χρονολόγηση γύρω στις αρχές του β΄ τετάρτου του 4ου αι., συνδέοντας τη δημιουργία του με την ειρήνη του 375/4 ανάμεσα στον αθηναϊκό και στον σπαρτιατικό συνασπισμό[254]. Ο Jung[255] το τοποθετεί λίγο

λαμπαδηδρομία, βλ. J.L. DURAND, *Images et Société en Grèce Ancienne* (1987) 227 κ.ε.

250. A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Glyptothek* (1903)^2 216.

251. Επειδή τα σχετικά με το έργο προβλήματα έχουν συζητηθεί εκτενώς σε άρθρα και βιβλία που έχουν εκδοθεί τελευταία, εδώ θα περιοριστούμε σε όσα σχετίζονται με τα αγγεία μας. Βλ. σχετικά E. LA ROCCA, *JdI* 89, 1974, 112 κ.ε. H. JUNG, *JdI* 91, 1976, 95 κ.ε. B.VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jhds v. Chr. Glyptothek München. Katalog der Skulpturen* II (1979) 255 κ.ε. *LIMC* III 1 (1986) 700 κ.ε. s.v. *Eirene* (E. SIMON)· της ίδιας, *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike* (1988) 14 κ.ε.

252. Βλ. Π. ΘΕΜΕΛΗ, *ΑΑΑ* 2, 1969, 409· LA ROCCA ό.π. 125· SCHLÖRB ό.π. σημ. 8· οι παλιότερες χρονολογήσεις στον JUNG ό.π. 98 και σημ. 3-5.

253. LA ROCCA ό.π. 125.

254. Για την ειρήνη αυτή βλ. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους* (Εκδοτική Αθηνών) Γ1 (1972) 398 κ.ε. (Μ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ).

255. JUNG ό.π. 127.

πριν το 360/59, συσχετίζοντάς το με την ειρήνη του 362, δηλαδή την «κοινή ειρήνη» που συνήψαν οι εμπόλεμοι Έλληνες πλην των Λακεδαιμονίων μετά τη μάχη της Μαντίνειας[256]. Σε νεότερες εργασίες άλλοι τάσσονται υπέρ της πρωιμότερης χρονολόγησης[257] και άλλοι υπέρ της υστερότερης[258].

Σχετικά με το θέμα αυτό θα ήθελα να προσθέσω μονάχα το εξής: την τοποθέτηση της Ειρήνης του Κηφισοδότου πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 360/59 δεν θα την έβλεπα μόνον ως υπαινιγμό σύγχρονων γεγονότων, αλλά και ως αντιγραφή ενός σημαντικού έργου που λίγο πριν είχε στηθεί στην αθηναϊκή Αγορά[259]. Θα έβλεπα δηλαδή και ένα στοιχείο επικαιρότητας στην υιοθέτηση των θεμάτων των κιόνων των παναθηναϊκών αμφορέων. Και για να γίνω πιο σαφής, δεν θεωρώ πιθανό ότι το συγκεκριμένο έργο ήταν στημένο στην Αγορά ήδη από το 374/3, αλλά υιοθετήθηκε στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 360/59 με αφορμή την ειρήνη του 362. Συντάσσομαι έτσι με τους υποστηρικτές της νεότερης χρονολόγησης, αν και η σχετική επιχειρηματολογία του Eschbach[260] είναι αδύναμη. Τελικά μάλλον η E. Simon[261] έχει απόλυτο δίκιο επισημαίνοντας πως το χρονικό διάστημα μεταξύ των δύο χρονολογήσεων που έχουν προταθεί γιά το έργο αυτό είναι τόσο μικρό, που κάνει την Ειρήνη του Κηφισοδότου να είναι ένα από τα καλύτερα χρονολογημένα έργα πλαστικής του 4ου αι.

Με βάση τις απεικονίσεις του έργου αυτού στα αγγεία μας έγινε ακόμη δυνατό να κερδίσουμε μερικά στοιχεία του πρωτοτύπου, γιά τα οποία δεν μας έδιναν πληροφορίες τα μέχρι τώρα γνωστά αντίγραφα, όπως είναι το στεφάνι στα μαλλιά της θεάς και του

256. Για την ειρήνη του 362 βλ. *Ιστορία Ελληνικού Έθνους* ό.π. 445 κ.ε.

257. SCHLÖRB ό.π. 259 και σημ. 25α, 26· SIMON ό.π.

258. ESCHBACH 67.

259. Βλ. παραπ. σελ. 103 και σημ. 219.

260. ESCHBACH ό.π. Σύμφωνα με τον Eschbach, μερικές αδυναμίες και παρεκκλίσεις στην απόδοση του έργου πάνω στους δεξιούς κίονες ορισμένων παναθηναϊκών αμφορέων οφείλονται στη μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στο στήσιμό του στην Αγορά και στην αντιγραφή του από τους αγγειογράφους, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα οι τελευταίοι να μην προλάβουν να το μελετήσουν επαρκώς.

261. *LIMC* III 1 703.

Πλούτου, και οι καρποί στο κέρας του τελευταίου[262] (πίν. 51γ). Τέλος, η από τρεις διαφορετικούς αγγειογράφους απόδοση του ίδιου έργου δίνει την ευκαιρία να μελετηθεί η συμπεριφορά των καλλιτεχνών απέναντί του, καθώς και η ανάλογα με τις δυνατότητες και την τεχνοτροπία του καθενός απόδοσή του. Ενδιαφέρουσες είναι και οι ποικίλες αλλαγές που υπέστη το έργο πάνω στο δεξιό κίονα για να δημιουργηθεί η συμμετρική και κλειστή σύνθεση της κύριας όψης των αμφορέων. Γιατί στους περισσότερους αμφορείς μας η μορφή αποδόθηκε σωστά μόνο στον αριστερό κίονα. Στον δεξιό, για λόγους συμμετρίας, στάσιμο πόδι της Ειρήνης έγινε το δεξί, ενώ προβάλλεται στο πλάι το αριστερό (πίν. 51β). Όμως τις αλλαγές αυτές δεν τις ακολούθησαν άλλες, οργανικά αναγκαίες[263], με αποτέλεσμα να έχουμε πολλές «αποτυχημένες» αποδόσεις της μορφής.

Οι επιγραφές

Η αγωνιστική επιγραφή

Όλοι οι παναθηναϊκοί αμφορείς της Ερέτριας φέρουν τη γραπτή επιγραφή *ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ*[264], που θεωρείται ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των αγγείων αυτών, αφού η απουσία της από έναν παναθηναϊκό αμφορέα δημιουργεί αμφιβολίες στο κατά

262. Με τέσσερις έως πέντε κουκίδες λευκού επίθετου χρώματος αποδίδονται στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* τα φύλλα του στεφανιού της θεάς (πίν. 51γ), και με τέσσερις οι καρποί στο κέρας του Πλούτου. Στο όστρακο της Ελευσίνας (πίν. 72β) το στεφάνι της θεάς έχει αποδοθεί με επτά-οκτώ παρόμοιες κουκίδες, ενώ εδώ έχουμε και στεφάνι στο κεφάλι του Πλούτου με τέσσερις κουκίδες.

263. Βλ. ESCHBACH 66 κ.ε.

264. Όλοι οι παναθηναϊκοί αμφορείς-έπαθλα που γνωρίζουμε φέρουν την επιγραφή σ' αυτόν τον τύπο. Μόνο στο όστρακο αρ. PA 38 από τον Κεραμεικό, που μάλλον προέρχεται από ελληνιστικό παναθηναϊκό αμφορέα, βρίσκουμε τον τύπο *ΑΘΗΝΗΣ[Ι ΑΘΛΩΝ]*. Στους δύο παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας του Hildesheim (που χρονολογούνται στο 403/2) έχουμε τον τύπο *ΤΩΝ ΑΘΗΝΕΘΗΝ ΑΘΛΩΝ*. Βλ. F. BEHN, *AA* 1919, 77 κ.ε. και BEAZLEY, *Pan.* 454-5.

πόσο το αγγείο αυτό έχει δοθεί ως έπαθλο στα Παναθήναια[265]. Στα τρία αγγεία του άρχοντα Χαρικλείδη (πίν. 32α, 33α, 34β) η επιγραφή αυτή εμφανίζεται δεξιά απ' τον αριστερό κίονα[266], που είναι και η κανονική θέση εμφάνισής της ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια. Στην ίδια θέση την συναντάμε και στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη *K1*, *K3*, *K5*, και *K6* (πίν. 42β, 51α, 57α). Στους *K2* και *K4* παρόλο που είναι έργα του ίδιου ζωγράφου με τον *K5*, η αγωνιστική επιγραφή βρίσκεται στην άλλη πλευρά και μάλιστα στο μεν πρώτο αγγείο (πίν. 42β) δεξιά, στο δε δεύτερο (πίν. 26) αριστερά από τον δεξιό κίονα. Ως προς την κατεύθυνση και τον τρόπο γραφής των γραμμάτων παρατηρούμε τα ακόλουθα: σε όλους τους αμφορείς μας γράφονται κατακόρυφα ξεκινώντας κάτω από το κιονόκρανο· στους τρεις του άρχοντα Χαρικλείδη (πίν. 32α, 33α, 34β) και σ' αυτόν του άρχοντα Καλλιμήδη *K1* (πίν. 51α) γράφονται «στοιχηδόν» ενώ στους υπόλοιπους του Καλλιμήδη κιονηδόν. Ας σημειωθεί ότι οι παναθηναϊκοί αμφορείς *K1* και *K6* είναι του ίδιου ζωγράφου. Παρατηρούνται δηλαδή παρεκκλίσεις και σε έργα του ίδιου αγγειογράφου και μάλιστα σε αγγεία που δεν απέχουν μεγάλο χρονικό διάστημα μεταξύ τους.

Σ' όλες τις αγωνιστικές επιγραφές των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια χρησιμοποιείται το προευκλείδιο αλφάβητο, έχουμε δηλ. τον τύπο *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*[267]. Το φαινόμενο δεν

265. Βλ. BRAUCHITSCH 120 κ.ε. και ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Παν.* 142-3, όπου αναφέρονται τα βασικά χαρακτηριστικά των παναθηναϊκών αμφορέων-επάθλων.

266. Οι αγωνιστικές επιγραφές στους πρώτους παναθηναϊκούς αμφορείς τοποθετούνται σε διάφορα σημεία και εμφανίζουν διάφορες μικροπαραλλαγές μέχρι το 540-30, οπότε παίρνουν την κανονική τους θέση και μορφή. Βλ. σχετικά BRANDT 3 κ.ε. και 10 κ.ε. Παραλλαγές από την κανονική θέση υπάρχουν και στους ελληνιστικούς παναθηναϊκούς αμφορείς. Συχνά εμφανίζονται στη Β πλευρά (ΚΑΡΟΥΖΟΥ 13), ακόμα γράφονται κι επάνω στον κορμό των κιόνων (EDWARDS 331).

267. Αυτό δεν σημαίνει ότι έχουμε χωρίς διακοπή συνέχεια στη χρήση του αττικού αλφαβήτου πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς. Στο γ΄ τέταρτο του 5ου αι. εμφανίζονται και στους παναθηναϊκούς αμφορείς επιγραφές με ιωνικό αλφάβητο, που από τις αρχές όμως του 4ου αι. υποχωρούν έναντι του αττικού. Για το πότε εμφανίζεται το ιωνικό αλφάβητο στους παναθηναϊκούς αμφορείς βλ. τις απόψεις των SÜSSEROT 70 (425/15), του BEAZLEY, *Pan.* 453 («to the thirties of the 5th c.») και της J. CHRISTIANSEN (*MeddelelsGlyptKob* 1981, 37, 49) ότι «the use of the ionic alphabet suggests a dating after 431 b.C.». Για τη χρήση του ιωνικού αλφαβήτου

μας ξενίζει αφού είναι γνωστό ότι το αλφάβητο αυτό διατηρείται στα αγγεία μας, λόγω του παραδοσιακού τους χαρακτήρα, και στον 4ο αι., με αρκετά συχνές μάλιστα εμφανίσεις στο πρώτο μισό του και σπάνια στο δεύτερο[268].

Οι επιγραφές των επωνύμων αρχόντων

Για τις επιγραφές των αρχόντων[269] δεν ισχύουν όσα είπαμε για τις

στην Αττική πριν το 403/2, βλ. A.G.WOODHEAD, *The Study of Greek Inscriptions* (1981)[2] 18, καθώς και H. MARWITZ, *AntK* 22, 1979, 72 κ.ε., ιδ. 79-80.

Επειδή λοιπόν και στις επιγραφές των παναθηναϊκών αμφορέων, όπως και σε όλους σχεδόν τους τύπους των αττικών επιγραφών, υπάρχει μια μεγάλη περίοδος κατά την οποία χρησιμοποιούνται και τα δύο αλφάβητα, δεν είναι δυνατό να δεχθούμε απόλυτες θέσεις, όπως των BRAUN-HAEVERNICK (*Kabirion* IV 89), ότι «das Auftauchen des Omega auf den Preisinschriften der Panathenäischen Amphoren findet sich nach der Reform des Eukleides» ή ακόμα ότι «für das Fragment PA 15c, das scheinbar vor 403/2 v. Chr. wegen des Omikrons anzusetzen ist» (*Kabirion* IV 85). Οι ίδιες, περιέργως, συμπληρώνουν την επιγραφή του ίδιου οστράκου (αρ. PA 15c, ό.π. σελ. 90), καθώς και του αρ. PA 8 (ό.π. σελ. 89) με γράμματα του ιωνικού αλφαβήτου ενώ στο τμήμα της επιγραφής που σώζεται υπάρχουν αττικά: [*ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘ]ΛΟΝ* και *ΤΟΝ Α[ΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΟΝ]* αντιστοίχως. Αλλά αυτή τη συνήθεια της με διαφορετικό αλφάβητο συμπλήρωσης ελλιπών επιγραφών τη βρίσκουμε κι αλλού: ο BEAZLEY, *Pan.* 455, για την επιγραφή του παναθηναϊκού αμφορέα του άρχοντα Αστείου στην Οξφόρδη αρ. 572 γράφει *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΩΝ*, ενώ ο BOARDMAN στο *CVA* Oxford (3) 16 κανονικά *Τ]ΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*. Επίσης στο ίδιο *CVA* 15, ο BOARDMAN συμπληρώνει την επιγραφή του παναθηναϊκού αμφορέα αρ. 1952. 48 από την Al Mina της ομάδας Robinson, *ΤΩΝ Α]Θ[ΕΝΕ]Θ[ΕΝ Α[ΘΛ]ΩΝ*, ενώ ο BEAZLEY, *Pan.* 452, *Τ[ΩΝ] ΑΘΗΝ[ΗΘΕ]Ν Α[ΘΛ]ΩΝ*.

268. Προβληματική παραμένει η επιγραφή στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Ευθύκριτου (328/7) στο Βερολίνο, που είναι πολύ απολεπισμένη: η SMETS 100 (αρ. κατ. 130) δίνει τη γραφή *Τ[.....]ΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ*. Ο BRAUCHITSCH 66 (αρ. κατ. 103) την παραθέτει χρησιμοποιώντας ανάμικτο αλφάβητο *Τ[.....]ΝΕΘΕΝ ΑΘΛΩΝ*. Πρβλ. και BEAZLEY, *Pan.* 459-60).

269. Πολύ χρήσιμο για τις επιγραφές σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. είναι το άρθρο της A. SMETS, *AntCl* 5, 1936, 87-104. Πρώτο ακέραιο σωζόμενο όνομα άρχοντα είναι του Πυθέα (380/79) πάνω σε ένα από τα όστρακα του παναθηναϊκού αμφορέα αρ. P 27556 από την αθηναϊκή Αγορά [βλ. σχετ. MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII 136 (αρ. κατ. 271) πίν. 30]. Σίγουρη είναι και η

αγωνιστικές επιγραφές. Καταρχήν δεν ήταν πάντοτε απαραίτητη η παρουσία τους πάνω στα αγγεία. Φαίνεται ότι καθιερώθηκαν με νόμο που μάλλον ψηφίστηκε γύρω στο 380, και αυτό θα πρέπει να έχει σχέση με την ανάθεση στον επώνυμο άρχοντα της υποχρέωσης συλλογής του παναθηναϊκού λαδιού[270]. Αλλά και μετά τη χρονολογία αυτή εμφανίζονται, σποραδικά βέβαια, μερικοί παναθηναϊκοί αμφορείς-έπαθλα χωρίς την επιγραφή αυτή[271]. Ανάμεσα σ' αυτούς συμπεριλαμβάνονται και δύο δικοί μας, οι *K1* και *K6*, έργα του ίδιου ζωγράφου, στους οποίους η επιγραφή του επώνυμου άρχοντα έχει παραλειφθεί[272]. Οι λόγοι της παράλειψης δεν μας είναι γνωστοί αλλά μια πιθανή ερμηνεία θα ήταν, ότι τη στιγμή που φτιάχτηκαν τα αγγεία δεν ήταν ακόμα γνωστό το όνομα του άρχοντα που θα μάζευε το λάδι, εν προκειμένω του Καλλιμήδη[273].

συμπλήρωση του ονόματος του άρχοντα του 375/4 Ιπποδάμα σε όστρακο από τη Λίνδο (βλ. και παρακ. σημ. 273). Όμως ως το πρωιμότερο μέχρι σήμερα γνωστό αγγείο με το όνομα επώνυμου άρχοντα είχε θεωρηθεί το υπ' αριθμ. 3980 στο Βερολίνο, του οποίου η επιγραφή αν και είναι απολεπισμένη, εν τούτοις έχει συσχετιστεί με τον άρχοντα του 392/1 Φιλοκλή. Βλ. σχετ. BEAZLEY, *Dev.* 89· SÜSSEROTT 72-4· ESCHBACH 18. Αμφιβολίες για το αν ο Φιλοκλής είναι η μόνη δυνατή συμπλήρωση έχει εκφράσει ο J. FREL, *RA* 1972, 285 κ.ε. Για την υιοθέτηση μιας χαμηλότερης (λίγο πριν το 380) χρονολόγησης του αγγείου αυτού βλ. και P. VALAVANIS, *AA* 1987, 467 κ.ε. ιδ. 468 σημ. 7.

270. Σχετικά με τους λόγους της τοποθέτησης του ονόματος του επώνυμου άρχοντα πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς αυτή την εποχή, βλ. VALAVANIS ό.π.

271. Παναθηναϊκοί αμφορείς-έπαθλα που δεν φέρουν επιγραφή με το όνομα του άρχοντα είναι και ο υπ. αριθμ. 50193 στο Detroit της ομάδας του Αστείου [(βλ. W. MOON (Ed.), *Greek Vase-painting in Midwestern Collections*, 222 (E. BELL)], ο παναθηναϊκός αμφορέας αρ. Β 604 στο Βρετανικό Μουσείο με την υπογραφή του κεραμέα Κίττου (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100, 3), και ο παναθηναϊκός αμφορέας από τον Σωρό των Αμφανών (V. MILOIJIC, *AAA* 7, 1974, 70 κ.ε.).

272. Θεωρείται βέβαιο ότι τα δύο αυτά αγγεία κατασκευάστηκαν το 360/59, λόγω της παρουσίας της Ειρήνης του Κηφισοδότου στους κίονες.

273. Τη ίδια υπόθεση κάνει ο SCHMIDT, *AKGR* 83, με αφορμή τον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. Β 604 στο Βρετανικό Μουσείο, όπου αντί του ονόματος του άρχοντα έχουμε το όνομα του κεραμέα Κίττου. Στο όστρακο L.3149 στην Κωνσταντινούπολη από τη Λίνδο (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 99, 6) έχουμε τόσο το όνομα του άρχοντα (Ιπποδάμας, 375/4) όσο και το όνομα του κεραμέα (*ΒΑΧΧ[ΙΟΣ*). Για μια ερμηνεία των παναθηναϊκών αμφορέων, που φέρουν ονόματα κεραμέων, ως «παραδειγμάτων» βλ. P. VALAVANIS, *BCH* Suppl. XIII (1986) 453 κ.ε.

Ως προς τη θέση, οι επιγραφές των αρχόντων καταλαμβάνουν συνήθως την απέναντι απ' αυτή των αγωνιστικών. Έτσι, στα αγγεία του άρχοντα Χαρικλείδη τοποθετούνται «στοιχηδόν» αριστερά από το δεξιό κίονα (πίν. 32α, 34α). Στην ίδια θέση αλλά κιονηδόν μπαίνει το όνομα του Καλλιμήδη μόνο στον *K3* (πίν. 57β), ενώ στον *K5* (πίν. 28) βρίσκεται κιονηδόν στα δεξιά του δεξιού κίονα. Αντίθετα, στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2* και *K4* (πίν. 42α) το όνομα του Καλλιμήδη είναι γραμμένο και πάλι κιονηδόν στα δεξιά του αριστερού κίονα.

Οι ανομοιογένειες των επιγραφών αυτών δεν σταματούν εδώ. Στα αγγεία με το όνομα του Χαρικλείδη έχουμε τη μορφή *ΧΑΡΙΚΛΕΙΔΗΣ ΗΡΧΕΝ*, που τη συναντάμε και σε άλλα τρία αγγεία του ίδιου άρχοντα[274], καθώς και σε λίγα ακόμη άλλων αρχόντων[275]. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς που φέρουν το όνομα του Καλλιμήδη έχουμε δύο τύπους: ο ένας, *ΑΡΧΩΝ ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ*, με πρώτο το αξίωμα και μετά το όνομα, βρίσκεται στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2*, *K4* και *K5* (πίν. 42α) και σε ορισμένα άλλα αγγεία και όστρακα του 4ου αι.[276]. Ο άλλος τύπος, *ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ ΑΡΧΩΝ*, υπάρ-

274. Στον παναθηναϊκό αμφορέα από την Ελευσίνα αρ. 2703 (βλ. παρακ. σελ. 223, αρ. 4 και πίν. 63α), καθώς και σε δύο από τους παναθηναϊκούς αμφορείς της «οικίας των μωσαϊκών» της Ερέτριας (βλ. παρακ. σελ. 227, αρ. 10, 11).

275. Άλλοι παναθηναϊκοί αμφορείς του 4ου αι. με την επιγραφή του άρχοντα στον ίδιο τύπο είναι: το όστρακο του Πυθέα από την αθηναϊκή Αγορά (βλ. παραπ. σημ. 269), ο «Φιλοκλής» στο Βερολίνο (βλ. παραπ. σημ. 269), ο Θεόφραστος στο Harvard αρ. 1925.30.124 (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 101, 3.4), ο Πυθόδηλος στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 608 (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 102, 3), καθώς και αδημοσίευτο όστρακο με το όνομα του ίδιου άρχοντα από την ιδιωτική συλλογή του H. Cahn, στη Basel, αρ. HC 881. Αξιοσημείωτο είναι ότι στα δύο τελευταία αγγεία αντί του *H* στη λέξη *ΗΡΧΕΝ* υπάρχει ένα *N*. Τέλος, ο ίδιος τύπος επιγραφής εμφανίζεται και στο όστρακο αρ. P 274 από την Πνύκα (L. TALCOTT-B. PHILIPPAKI, Small objects from the Pnyx, *Hesperia* Suppl. 10 (1956) II 15 πίν. 2, 16b), καθώς και σε άλλο ένα, κάποτε στο Βαρβάκειο (BRAUCHITSCH 71, αρ. κατ. 113).

276. Βλ. π.χ. τα όστρακα που φέρουν το όνομα του άρχοντα Λυκίσκου στο Leiden αρ. RO II 149 [*CVA* Leiden (1) πίν. 43], τον παναθηναϊκό αμφορέα του Νικοκράτη στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 609 [*CVA* (1) III Hf πίν. 4, 2a-b], τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Νικήτη στις Σέβρες (βλ. BEAZLEY, *Pan.* 458 αρ. 6), καθώς και του Ευθύκριτου στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 611 (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 103, 4). Επίσης βλ. τα όστρακα του άρχοντα Νέαιχμου στο Λένινγκραντ, αρ. 17686 (BEAZLEY, *Pan.* 459 αρ. 13) και στην πόλη των ΗΠΑ, University Missis-

χει στον *K3* (πίν. 57β) και σε όστρακο του ίδιου άρχοντα στην Αγορά των Αθηνών[277]. Ο τύπος αυτός, με πρώτο δηλαδή το όνομα και μετά το αξίωμα, είναι και ο συνηθέστερος στους περισσότερους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι.[278]

Τέλος, όσον αφορά το αλφάβητο υπάρχει ομοιογένεια· όλες οι επιγραφές των αρχόντων πάνω στα αγγεία μας γράφονται με το ιωνικό αλφάβητο, αφού το προευκλείδιο συναντιέται για τελευταία φορά στον αμφορέα αρ. 572 στην Οξφόρδη, που φέρει το όνομα του άρχοντα Αστείου (373/2)[279].

Αρκετά ενδιαφέρον είναι και το θέμα του μεγέθους των γραμμάτων των επιγραφών πάνω στα αγγεία μας. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς με το όνομα του Χαρικλείδη έχουμε μεγάλου μεγέθους γράμματα, γραμμένα με παχύ πινέλο, με αποτέλεσμα η επιγραφή να καταλαμβάνει όλο το μήκος του κίονα (πίν. 34), θυμίζοντάς μας τις επιγραφές των παναθηναϊκών αμφορέων του τέλους του 6ου και των αρχών του 5ου αι., ιδιαίτερα αυτούς των ζ. του Ευφίλητου, του ζ. του Κλεοφράδη και του ζ. του Βερολίνου[280]. Βέβαια και στο πρώτο μισό του 4ου αι. έχουμε αρκετά μεγάλα γράμματα[281] (ποτέ

sipi (BEAZLEY, *Pan.* 462), και μάλλον το όστρακο από την Ακρόπολη των Αθηνών [B.GRAEF-E.LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (1925) αρ. 1136], όπου το *ΑΡ[ΧΩΝ* που σώζεται, βρίσκεται ακριβώς δίπλα στο κιονόκρανο του κιονίσκου.

277. Αρ. P 31· βλ. SMETS 98, αρ. κατ. 109.

278. Βλ. και BRAUCHITSCH 123.

279. Μοναδικός για παναθηναϊκούς αμφορείς είναι ο τύπος της επιγραφής *ΕΠΙ ΑΣΤΕΙΟ ΑΡΧΟΝΤΟΣ*, που συναντάμε στο αγγείο αυτό [βλ. *CVA* Oxford (3) σελ. 15] παρμένος προφανώς από τον αντίστοιχο των ψηφισμάτων. Ο ίδιος τύπος απαντά και στο τιμητικό ψήφισμα για τον Συρακόσιο Αλκέτα στο ψηφισματικό ανάγλυφο του Μουσείου της Ακρόπολης αρ. 1349 [βλ. Μ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *Μουσείον Ακροπόλεως. Περιγραφικός κατάλογος* (1974) 185 εικ. 370].

280. Συχνά τα γράμματα είναι τόσο μεγάλα και αραιά που δεν χωρούν στον διαθέσιμο χώρο και φτάνοντας στη βάση του κιονίσκου στρίβουν προς τα επάνω. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης αρ. 56.171.4 [*CVA* Metr. Mus. Art. (3) πίν. 40], κι έναν ακόμη στο Κιότο της Ιαπωνίας [K. PETERS, *Studien zu den Panathenäischen Preisamphoren* (1942) 66, αρ. 4 πίν. 8].

281. Όπως π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα του Αστείου στην Οξφόρδη (βλ. παραπ. σημ. 279) και σ' αυτόν του Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια (βλ. παραπ. σημ. 64).

βέβαια όσο στα αγγεία του Χαρικλείδη), αλλά με την επικράτηση της κιονηδόν γραφής, μικραίνουν και γίνονται όπως των αγγείων που φέρουν το όνομα του Καλλιμήδη.

Τελειώνοντας με τις επιγραφές[282], ας σταθούμε σε μια ενδιαφέρουσα περίπτωση χρησιμοποίησης, στον 4ο αι., αρχαϊκών τύπων γραμμάτων: στην επιγραφή του άρχοντα Καλλιμήδη στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3* (πίν. 57β) το *P* της λέξης *ΑΡΧΩΝ* έχει αποδοθεί με τη μορφή *R*. Παρόμοιο φαινόμενο απαντά και σε μερικούς ακόμη παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. είτε με το ίδιο γράμμα, είτε με το *Λ*, που αποδίδεται ως *L*[283]. Και τις μορφές αυτές θα πρέπει να τις δούμε ως παράλληλο φαινόμενο με εκείνο που διαπιστώσαμε παραπάνω, σχετικά με την εμμονή στο προευκλείδιο αλφάβητο για την αγωνιστική επιγραφή μέχρι και το γ΄ τέταρτο του 4ου αι. Δεν ξέρω όμως αν πρέπει να εντάξουμε το φαινόμενο αυτό στον γενικό παραδοσιακό χαρακτήρα των παναθηναϊκών αμφορέων, ή αν οφείλεται σε μια συνειδητή επιστροφή των αγγειογράφων σε παλιότερες μορφές, όπως δηλαδή διαπιστώσαμε και για τα διάφορα αρχαϊστικά μοτίβα της εικονογραφίας τους[284].

282. Για τη «στοιχηδόν» ή κιονηδόν τοποθέτηση των γραμμάτων δεν δίνουν τα αγγεία μας κάτι καινούργιο. Αρχικά όλες οι επιγραφές γράφονταν «στοιχηδόν», αλλά από τα αγγεία του άρχοντα Πολύζηλου (367/6) αρχίζει η κιονηδόν τοποθέτηση, χωρίς όμως και να εγκαταλειφθεί τελείως ο προηγούμενος τρόπος γραφής (βλ. BEAZLEY, *Dev.* 97· *Kabirion* IV 90). Στο β΄ τέταρτο του αιώνα συνυπάρχουν και οι δύο τύποι, ενώ ο οψιμότερος παναθηναϊκός αμφορέας που γνωρίζω με «στοιχηδόν» επιγραφή είναι ένα όστρακο που φέρει το όνομα του άρχοντα Θεμιστοκλή (347/6) (βλ. J. MARTHA, *BCH* 11, 1887, 215, πίν. 10, 2). Στον παναθηναϊκό αμφορέα του Πολύζηλου στη Ν. Υόρκη αρ. 56.171.6, η μεν αγωνιστική επιγραφή είναι γραμμένη κιονηδόν, ενώ του άρχοντα «στοιχηδόν» [βλ. *CVA* Metr. Mus. Art (3) πίν. 45, 1-4].

283. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται ιδιαιτέρως με το γράμμα *Λ* που γράφεται ως *L* στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Πυθόδηλου στο Βρετανικό Μουσείο (βλ. παραπ. σημ. 275), στον Θεόφραστο του Harvard (βλ. BEAZLEY, *Pan.* 463), καθώς και στο όστρακο του Πυθόδηλου στην ιδιωτική συλλογή του H. Cahn (βλ. παραπ. σημ. 275). Περίεργο είναι το ότι ο BEAZLEY, *Pan.* 458, συμπληρώνει την ελλιπή επιγραφή του παναθηναϊκού αμφορέα του άρχοντα Νικόμαχου στην Αλεξάνδρεια με αρχαΐζον *L*: *Τ[Ο]Ν ΑΘΕΝΕΘΕΝ [ΑΘLON].*

284. Βλ. σχετικά BRAUCHITSCH 122· H. MARWITZ, *AntK* 22, 1979, 80.

Η λοιπή διακόσμηση

Στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας ακολουθείται ο συνήθης ήδη από τον 6ο αι. τρόπος διακόσμησης των αγγείων αυτών: με μελανό γάνωμα καλύπτονται το στόμιο του αγγείου εξωτερικά και εσωτερικά, εκτός από την οριζόντια επιφάνεια του χείλους που παραμένει εδαφόχρωμη. Με μελανό γάνωμα βάφονται οι λαβές, το πλαστικό δαχτυλίδι που περισφίγγει το λαιμό στη στενότερη περιφέρειά του, καθώς και το εσωτερικό του λαιμού[285].

Δύο κατακόρυφες μελανές ζώνες, πλάτους 0,07-0,10 μ., που ξεκινούν από τις λαβές και καταλήγουν στο κάτω μέρος της κοιλιάς, διαμορφώνουν τις δύο οψεις του αγγείου, οριοθετώντας συγχρόνως από τα πλάγια και τις μετόπες μέσα στις οποίες θα αναπτυχθούν οι παραστάσεις[286]. Ο ώμος βάφεται μελανός μόνο στη Β όψη, ενώ στην Α παραμένει εδαφόχρωμος, με αποτέλεσμα στην όψη αυτή του αγγείου να διαμορφώνεται μια πολύ μεγαλύτερη μετόπη[287]. Αυτό συμβαίνει επειδή το μέγεθος της Αθηνάς απαιτεί υψηλή μετό-

285. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 6ου αι. το δαχτυλίδι αυτό βρίσκεται στο κάτω μέρος του λαιμού, χωρίζοντάς τον από τον ώμο. Με την πάροδο όμως του χρόνου και καθώς το αγγείο αποκτάει μια ανάταση και ο λαιμός του επιμηκύνεται, το δαχτυλίδι, επειδή παρακολουθεί τις επάνω ρίζες των λαβών, ανεβαίνει ψηλότερα και στον 4ο αι. φτάνει στο μέσον του λαιμού, όπως στα δικά μας αγγεία. Επειδή δε αμέσως κάτω από το δαχτυλίδι άρχιζε η ζώνη του γλωσσωτού κοσμήματος, το μοτίβο αυτό από κόσμημα ώμου έγινε κόσμημα του κάτω μέρους του λαιμού.

286. Οι ζώνες αυτές στους παλιότερους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι πολύ πλατιές με αποτέλεσμα να φαίνεται ένα μεγάλο μέρος τους, τόσο στην κύρια όσο και στη δευτερεύουσα όψη των αγγείων. Βλ. π.χ. BOARDMAN, *ABFH* εικ. 296-302. Σιγά-σιγά όμως, με τη διεύρυνση των μετοπών από το τέλος του 5ου αι., οι μελανές αυτές ζώνες στενεύουν και δεν είναι πια ορατές από τις ίδιες οπτικές γωνίες. Βλ. BOARDMAN, *ABFH* εικ. 304-307, και εδώ πίν. 14-31. Βλ. επίσης M.F. VOS, *OudhMedied* 62, 1981 πίν. 13, μια όψη από τα πλάγια του παναθηναϊκού αμφορέα στο Leiden αρ. PC 7.

287. Μελανός ώμος και στην Α όψη υπάρχει μόνο στον αμφορέα Burgon (βλ. BEAZLEY *Dev.* πίν. 89) και στον αμφορέα του αγγειοπλάστη Υπερείδη στον Κεραμεικό (βλ. FREL εικ. 4). Για πρώτη φορά, στον παναθηναϊκό αμφορέα του Λυδού της Φλωρεντίας (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 92.1· ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 66β), ο ώμος της Α όψης αφήνεται στο χρώμα του πηλού.

πη, που και αυτή βέβαια δεν αποδεικνύεται αρκετή, αφού συχνά η μορφή της φθάνει ακόμη ψηλότερα μέχρι τον λαιμό, και το λοφίο του κράνους της βρίσκεται συνήθως μέσα στη ζώνη του γλωσσωτού κοσμήματος.

Τέλος με μελανό γάνωμα καλύπτονται το κάτω μέρος του σώματος του αγγείου, το κυλινδρικό πόδι[288] και η βάση, εκτός από μια λεπτή αυλάκωση στην ένωσή της με το πόδι και μια παχύτερη στο πάνω μέρος της κάθετης πλευράς της, που παραμένουν στο χρώμα του πηλού[289].

Τα κοσμήματα των αγγείων

Οι παναθηναϊκοί αμφορείς της Ερέτριας ακολουθούν το διακοσμη-

288. Οι ακτίνες που συναντάμε στο πόδι των παναθηναϊκών αμφορέων ήδη από τα παλιότερα παραδείγματα, είναι ένα στοιχείο πολύ συνηθισμένο στα μεγάλα αγγεία της μελανόμορφης αττικής αγγειογραφίας, ενώ σπάνια εμφανίζονται στον ερυθρόμορφο ρυθμό του 5ου αι. Όμως, στους παναθηναϊκούς αμφορείς, λόγω του παραδοσιακού τους χαρακτήρα, διατηρούνται κανονικά όλο τον 5ο αι. μέχρι και τις αρχές του 4ου. Εξαφανίζονται για πρώτη φορά, απ' όσο μπόρεσα να ερευνήσω, το 371/0 στον παναθηναϊκό αμφορέα του Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια (βλ. παραπ. σημ. 64), όπου το πόδι είναι ολόκληρο μελανό. Οι BRAUCHITCH 94 και BEAZLEY, *Dev.* 90 αναφέρουν τη χρονιά του άρχοντα Πολύζηλου (367/6) ως την πρώτη που εμφανίζονται παναθηναϊκοί αμφορείς με μελανά πόδια. Όμως βλ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Detroit αρ. 50.193 [W. MOON (Ed.), *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections* (1981) 222 κ.ε. (E. BELL)], που ανήκει στην ομάδα του Αστείου (BEAZLEY, *ABV* 412.2). Αξίζει να σημειωθεί η βραδύτητα με την οποία χάνονται τα παραδοσιακά στοιχεία των παναθηναϊκών αμφορέων· είναι ένας αγώνας ανάμεσα στον υποχρεωτικό «συντηρητισμό» και στη σύγχρονη εξέλιξη (βλ. και BRAUCHITSCH 94).

289. Η παχύτερη από τις δύο αυτές αυλακώσεις υπάρχει σε μερικούς παναθηναϊκούς αμφορείς του α΄ τετάρτου του 4ου αι. (π.χ. στον αμφορέα στο Βερολίνο, αρ. 3980, βλ. SCHMIDT, *AKGR* πίν. 2.2 κ.ε.), αλλά καλύπτεται με μαύρο γάνωμα και έτσι δεν τονίζεται ιδιαίτερα. Και οι δύο αυλακώσεις εμφανίζονται για πρώτη φορά αφημένες στο χρώμα του πηλού στον αμφορέα του Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια (βλ. παραπ. σημ. 64). Δεν είναι απίθανο να υποθέσει κανείς ότι ο τονισμός τους αυτός σχετίζεται με την εξαφάνιση των ακτίνων από το πόδι. Φαίνεται δηλ. ότι αφέθηκαν στο χρώμα του πηλού μόνο και μόνο για να σπάσουν τη μονοτονία του μαύρου χρώματος που δημιουργήθηκε μετά την απομάκρυνση των ακτίνων.

τικό σύστημα όλων σχεδόν των παναθηναϊκών αμφορέων, όσον αφορά τις ζώνες με τα κοσμήματα που στολίζουν τον λαιμό του αγγείου[290]. Οι ζώνες αυτές χωρίζονται πάντοτε μεταξύ τους από το πλαστικό δαχτυλίδι του λαιμού· από πάνω βρίσκεται η διπλή σειρά από αντωπά ανθέμια εναλλασσόμενα με αντωπά άνθη λωτού[291] και από κάτω η ζώνη του γλωσσωτού κοσμήματος.

Και στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη *X1*, *X2*, *X3*, καθώς και σε τρεις του άρχοντα Καλλιμήδη, *K2*, *K4*, *K5*, η ζώνη των ανθεμίων και των λωτών ορίζεται στο κάτω μέρος της με οριζόντια λεπτή μελανή γραμμή, στον *K3* πάνω και κάτω, ενώ στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* ορίζεται απ' όλες τις πλευρές με ένα «τραπεζιόσχημο» πλαίσιο. Τη βάση όπου πατούν τα κοσμήματα αυτά αποτελούν οριζόντιες, διπλές,

290. Τέτοια κοσμήματα δεν έχει ο παναθηναϊκός αμφορέας του Burgon. Αντ' αυτών έχει στην Α όψη του λαιμού σειρήνα και στη Β κουκουβάγια (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 89, 90· BOARDMAN, *ABFH* 168 εικ. 296). Ζώνη ανθεμίων-λωτών εμφανίζεται όμως στον λίγο μεταγενέστερό του παναθηναϊκό αμφορέα στη Halle (βλ. BRANDT 11· BOARDMAN, *ABFH* εικ. 295). Βλ. επίσης ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* 75 σημ. 371.

291. Αυτό είναι το συνηθέστερο κόσμημα σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια (πρβλ. BRAUCHITSCH 90. Για το κόσμημα αυτό, ιδιαίτερα τις πρώιμες φάσεις του, βλ. BOARDMAN, *ABFH* 203). Όμως σε δύο παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. (σε έναν στο Βρετανικό Μουσείο, αρ. Β 607, του 336/5, βλ. BOARDMAN, *ABFH* εικ. 305 και σε έναν στο Ανατ. Βερολίνο αρ. 3981, του 328/7, βλ. JÜTHNER, *Leibesübungen* II πίν. 9) αντ' αυτού ζωγραφίστηκε οριζόντιο κλαδί ελιάς, αλλά η καινοτομία αυτή δεν φαίνεται να είχε συνέχεια (πρβλ. BEAZLEY, *Dev.* 91). Ένας παναθηναϊκός αμφορέας που ο λαιμός του διακοσμείται με κλαδί ελιάς είναι γνωστός και από το Αμφιαράειο του Ωρωπού [βλ. Β. ΠΕΤΡΑΚΟΣ, *Ὁ Ὠρωπὸς καὶ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἀμφιαράου* (1968) 125, πίν. 47β]. Η τοποθέτηση διπλής σειράς με αντωπά ανθέμια και λωτούς αποτελεί, απ' όσο γνωρίζω, τον κανόνα καθ' όλο τον 6ο και 5ο αι. Στον 4ο αι. όμως εμφανίζονται και παραδείγματα με μία μόνο σειρά όρθιων ανθεμίων και λωτών [π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης αρ. 56.171.6, βλ. *CVA* New York, Metr. Mus. Art. (3) πίν. 45, 1-4], και ιδιαίτερα μάλιστα στο τελευταίο τέταρτο του αι. [όπως π.χ. στους παναθηναϊκούς αμφορείς του Λούβρου αρ. MNB 3223, MN 704 και MN 705, βλ. *CVA* Louvre (5) III H g πίν. 6, 2.3· 5, 1.3.5 και 6, 4-7.11], (πρβλ. επίσης σχετ. και BRAUCHITSCH 93, εικ. 22). Το ίδιο παρατηρείται και σε ελληνιστικούς παναθηναϊκούς αμφορείς, αν και δεν λείπουν και οι διπλές σειρές (βλ. EDWARDS 329).

αντιθετικές σπείρες, που ζωγραφίζονται πρώτες κατά μήκος του οριζόντιου άξονα της ζώνης (πίν. 14-17, 20-25)[292]. Κατόπιν, ο ζωγράφος «γεφυρώνει» με μικρή οριζόντια καμπύλη δύο γειτονικές έλικες, δημιουργώντας έτσι τις βάσεις απ' όπου ξεφυτρώνουν τα πέταλα των ανθεμίων και λωτών. Μετά ακολουθεί η τοποθέτηση των κοσμημάτων, με κατεύθυνση από τ' αριστερά προς τα δεξιά, και τέλος, στα κενά που μένουν στα άκρα της ζώνης, συμπληρώνει τμήμα ανθεμίου ή λωτού. Η εναλλαγή ανθεμίων και λωτών γίνεται κανονικά, εκτός κι αν από λάθος, όπως στον αμφορέα *X3* (πίν. 19), τοποθετηθούν δύο ανθέμια στη σειρά.

Τα ανθέμια αποτελούνται συνήθως από εφτά έως έντεκα φύλλα[293], και ξεφυτρώνουν από τεταρτοκύκλιο, που γεφυρώνει δύο έλικες και βάφεται όλο μελανό ή αφήνεται στο χρώμα του πηλού με μια μελανή στιγμή στο κέντρο. Οι λωτοί στα αγγεία μας είναι συνήθως τρίφυλλοι, αλλά στους αμφορείς *K1* και *K6* είναι πεντάφυλλοι[294].

Στο κάτω μέρος του λαιμού και κάτω ακριβώς από το μελανό δαχτυλίδι, βρίσκεται η ζώνη που στολίζεται με το γνωστό από την

292. Τις σπείρες ως «βάση» των κοσμημάτων τις συναντάμε για πρώτη φορά στον παναθηναϊκό αμφορέα στο Βερολίνο αρ. 3980 (βλ. SCHMIDT, *AKGR* πίν. 2,2 κ.ε. Πρβλ. επίσης SCHMIDT ό.π. Beil. 3 και BRAUCHITCH 92, σχ. 2). Σε παλιότερους παναθηναϊκούς αμφορείς υπήρχαν ελλειπτικοί κρίκοι δεμένοι μεταξύ τους σε αλυσίδα, οι οποίοι στους πρωιμότερους αμφορείς, όπως π.χ. σ' αυτόν του Λυδού (βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 66β), έχουν οριζόντια οκτώσχημα μοτίβα συνδεδεμένα μεταξύ τους με κρίκους, όπως δηλ. και σε πολλά σύγχρονα αγγεία, κυρίως δε σε ενιαίους αμφορείς. Πρβλ. σχετ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* 74-75· H. MOMMSEN, *Der Affekter* (1975) 27 πίν. 137, 138.

293. Στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 6ου και 5ου αι. τα ανθέμια έχουν πάντα πέντε φύλλα, ενώ στα τέλη του 5ου γίνονται επτά και στα αγγεία της χρονιάς του άρχοντα Πολύζηλου (367/6) αυξάνονται σε εννιά. Αργότερα υπάρχουν παναθηναϊκοί αμφορείς, που τα ανθέμιά τους έχουν μέχρι και δεκατρία φύλλα. Βλ. π.χ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5), στο Λονδίνο αρ. B 608 [BEAZLEY, *Dev.* πίν. 102, 3 και *CVA* London, Brit. Mus (1) πίν. III Hf 3,2 a.b] και στο Μόναχο αρ. 7767 (BEAZLEY, *ABV* 417.2).

294. Εξαίρεση αποτελούν οι παναθηναϊκοί αμφορείς της ομάδας Kuban, του τέλους του 5ου αι., όπου οι λωτοί έχουν μετατραπεί σε απλές κατακόρυφες ράβδους, που χωρίζουν τα ανθέμια μεταξύ τους. Βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 99, 1-4 και SCHMIDT, *AKGR* Beil. 3.

πρωτοαττική και πρωτοκορινθιακή αγγειογραφία γλωσσωτό κόσμημα[295]. Σε κάθε πλευρά ζωγραφίζονται περίπου δεκαέξι έως εικοσιτέσσερις «γλώσσες», που χωρίζονται μεταξύ τους με μία μελανή, λεπτή ανάγλυφη γραμμή[296]. Σπάνια ζωγραφίζεται και στις δύο όψεις του αγγείου ίσος αριθμός γλωσσών· συνήθως στην Α όψη είναι λιγότερες, γιατί εκεί μεγάλο τμήμα της ζώνης καλύπτεται, όπως προαναφέρθηκε, από το λοφίο της Αθηνάς[297].

Εικονογραφία δευτερεύουσας πλευράς

Οι αθλητικές παραστάσεις

Η δευτερεύουσα πλευρά (Β) των παναθηναϊκών αμφορέων διακοσμείται πάντα με την παράσταση του αγωνίσματος, για το οποίο δόθηκε ως βραβείο το συγκεκριμένο αγγείο. Όπως έχει ήδη λεχθεί, οι οκτώ παναθηναϊκοί αμφορείς εικονίζουν πάλη και ο ένατος παγκράτιο. Έχουμε δηλαδή απεικονίσεις βαρέων αθλημάτων, στα οποία, όπως συνήθως σε τέτοιου τύπου αγωνίσματα, οι αθλητές παλεύουν παρουσία και άλλων μορφών, που μπορεί να είναι ο βραβέας και ο έφεδρος αθλητής —η συνηθέστερη περίπτωση— αλλά και διάφορες Νίκες ή ακόμη και προσωποποιήσεις, όπως συμβαίνει και σε δικά μας αγγεία[298].

295. Αυτό βρίσκεται σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς εκτός από αυτούς του Burgon και του κεραμέα Υπερείδη στον Κεραμεικό (βλ. και παραπ. σημ. 287). Αρχικά ήταν κόσμημα ώμου με κοντές και εναλλάξ κόκκινες και μαύρες «γλώσσες». Σιγά-σιγά όμως και με την επιμήκυνση του λαιμού, το γλωσσωτό αυτό κόσμημα, ακολουθώντας το πλαστικό δαχτυλίδι (βλ. παραπ. σημ. 285), ανέβηκε στον λαιμό και στόλισε το κάτω μέρος του. Συγχρόνως οι γλώσσες έγιναν στενότερες και μακρύτερες και αποδίδονταν μόνο με μαύρο χρώμα.

296. Για τον τρόπο απόδοσης των κοσμημάτων στους παναθηναϊκούς αμφορείς βλ. και J. BEAZLEY, *Greek Vases in Poland* (1928) 7 σημ. 6.

297. Ίσο αριθμό γλωσσών και στις δύο όψεις συναντάμε μόνο στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3* (από είκοσι μία). Κι αυτό γιατί παρά την παρουσία στην Α όψη του λοφίου της Αθηνάς, οι «γλώσσες» εδώ έχουν με επιμέλεια συμπληρωθεί ακόμη και στα δημιουργούμενα κενά.

298. Σε απεικονίσεις πεντάθλου, δρόμου και ιππικών αγωνισμάτων σπάνια βλέ-

Κεντρική θέση στη Β όψη όλων των αγγείων μας κατέχουν, όπως είναι φυσικό, τα ζευγάρια των αντίπαλων αθλητών. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως βρίσκονται πάντα στο μέσο της παράστασης· κάτι τέτοιο συμβαίνει μόνο στα έξι αγγεία του άρχοντα Καλλιμήδη, όπου τα συμπλέγματα των παλαιστών βρίσκονται ακριβώς στον κατακόρυφο άξονα των αγγείων και περιστοιχίζονται αριστερά και δεξιά από τις δευτερεύουσες μορφές (πίν. 21-31)[299]. Στα τρία αγγεία του άρχοντα Χαρικλείδη (έργα του ίδιου αγγειογράφου), δεν ακολουθείται αυτή η αρχή: στα δύο απ' αυτά, *X1*, *X2* (πίν. 15, 17), τα συμπλέγματα των παλαιστών έχουν μετατοπιστεί δεξιά από τον κατακόρυφο άξονα, ενώ το αντίβαρο στο αριστερό μισό το δημιουργούν οι μεγαλόπρεπες μορφές της Νίκης. Στον παναθηναϊκό αμφορέα *X3* (πίν. 19), η Νίκη έχει καταλάβει το μέσον της παράστασης και το ζευγάρι των παλαιστών έχει μετατοπιστεί στο δεξιό τμήμα της μετόπης. Επίσης, στον *X1*, η κεντρική ομάδα που αποτελείται από τους δύο παλαιστές και μία Νίκη, περιστοιχίζεται από τα δεξιά με τον βραβέα κι από τ' αριστερά με τον έφεδρο αθλητή. Τέλος, στα αγγεία *X2* και *X3* (πίν. 17, 19), στο αριστερό άκρο υπάρχει ο έφεδρος, ενώ στο δεξί, στον ελάχιστο χώρο που απομένει, χωράει μόνον ένας πολύ λεπτός κιονίσκος, που στον *X2* φέρει ένα ραδινό αγαλματίδιο (πίν. 17, 33β).

Η θέση των μορφών στη Β όψη σχετίζεται άμεσα με τον αριθμό τους. Τις περισσότερες φορές έχουμε τέσσερις μορφές (βλ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς *X2*, *X3*, *K2*, *K3*, *K5*, πίν. 17, 19, 23, 25,

πουμε την παρουσία τρίτων. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Leiden αρ. PC 7 [*CVA* Leiden (1) πίν. 47], όπου ένας βραβέας επεμβαίνει με το ραβδί του σε σκηνή ιπποδρομίας. Βραβείς και άλλες μορφές εμφανίζονται συχνά σε σκηνές ανακήρυξης και βράβευσης νικητών, που υπάρχουν στη Β όψη πολλών παναθηναϊκών αμφορέων. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια (βλ. παραπ. σημ. 64), και το όστρακο αρ. PA 156 από τον Κεραμεικό (πίν. 75). Για την εικονογραφία της ανακήρυξης και βράβευσης των νικητών στους αθλητικούς αγώνες βλ. P. VALAVANIS, *BCH* 114, 1990, 325 κ.ε.

299. Για αθλητικές παραστάσεις με τέτοια διάταξη, που εμφανίζονται ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια, βλ. H. SCHWEEN, *Die Epistaten des Agons und der Palaistra in Literatur und Kunst* (1911) 36 κ.ε. Επίσης βλ. B. LEGAKIS, *Athletic Contests in Archaic Greek Art* (Ph. D. dissertation, University of Chicago 1977).

29), και η διάταξή τους συνήθως είναι η ίδια με αυτή που επικρατεί και στον 6ο αι. για τις ανάλογες συνθέσεις[300]. Στους αμφορείς *K1*, *K4* και *K6* (πίν. 21, 27, 31) υπάρχουν πέντε μορφές, αλλά η πέμπτη είναι μία μικρή Νίκη που πετάει πάνω από τα συμπλέγματα των παλαιστών, χωρίς να ενοχλεί έτσι την «συνηθισμένη» διάταξη της πλευράς. Στον *X1* όμως (πίν. 15), οι πέντε μορφές είναι μεγάλες σε μέγεθος και στέκονται παρατακτικά, πολύ κοντά η μία στην άλλη για να χωρέσουν όλες στη μετόπη. Έτσι έχουμε εδώ μια παρέκκλιση από τη συνηθισμένη οργάνωση της σύνθεσης στη δευτερεύουσα όψη των παναθηναϊκών αμφορέων[301].

Συσχετίζοντας τον αριθμό με την ιδιότητα των μορφών που συνοδεύουν τους πρωταγωνιστές-αθλητές, διαπιστώνουμε τα ακόλουθα: α. Η πιο συνηθισμένη διάταξη, δηλαδή με βραβέα και έφε-

300. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του Εξηκία στην Καρλσρούη (ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 85β· FREL εικ. 8), τον υπ' αριθμ. I 517 στο Erlangen (BRANDT πίν. 15), τον υπ' αριθμ. 17553 στο Λένινγκραντ της ομάδας Kuban (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 98,6), και στον 4ο αι., τους υπ' αριθμ. B 603 και B 604 του Βρετανικού Μουσείου του άρχοντα Πολύζηλου (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100,4 και 101,2) και τον B 610 στο ίδιο μουσείο του άρχοντα Νικήτη (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 103,3).

301. Περισσότερες από τέσσερις μορφές σε παραστάσεις βαρέων αθλημάτων στους παναθηναϊκούς αμφορείς είναι σπάνιες: έξι μορφές έχουμε σε έναν παναθηναϊκό αμφορέα στον Τάραντα, που ο F.G. LO PORTO απέδωσε στον ζ. του Κλεοφράδη (*AttiMGrecia* 8, 1967, 74 κ.ε.), αλλά μάλλον ανήκει σε κάποιον καλλιτέχνη του εργαστηρίου του. Σ' αυτόν εκτός από τους πυγμάχους, τον βραβέα και τον έφεδρο, εμφανίζονται και δύο «υπηρετικές μορφές» με ιμάτιο, που κρατούν οριζόντια μια ράβδο μπροστά στους αθλητές. Αντίθετα, στα αγωνίσματα δρόμου πέντε δρομείς είναι κάτι το συνηθισμένο. Βλ. π.χ. τα αγγεία του ζ. του Ευφίλητου στο Μόναχο, Βοστώνη και Ν. Υόρκη (για τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζωγράφου βλ. BRANDT 5 κ.ε.). Η εμφάνιση τριών προσώπων σε παραστάσεις αθλημάτων στη Β όψη των παναθηναϊκών αμφορών δεν είναι σπάνια ήδη από τον 6ο αι. (βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. B 136 στο Βρετανικό Μουσείο, BRANDT 7, αρ. 61 πίν. 13), γίνεται όμως συχνότερη στον 5ο αι. Βλ. π.χ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Κλεοφράδη στη Ν. Υόρκη και στο Μόναχο (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 96, 3.4) και τα αγγεία της ομάδας Robinson (*CVA* Robinson Collection πίν. 31). Στον 4ο αι. αρκετοί παναθηναϊκοί αμφορείς έχουν τρία πρόσωπα, αλλά σε παραστάσεις βαρέων αθλημάτων μόνον αυτοί του άρχοντα Αστείου στην Οξφόρδη [*CVA* Oxford (3) πίν. 28, 4-7] και των αρχόντων Ηγησία και Άρχιππου στο Λούβρο (βλ. πίν. 156, 157).

δρο εκατέρωθεν των παλαιστών, εμφανίζεται μόνο μια φορά στα αγγεία μας και συγκεκριμένα στον παναθηναϊκό αμφορέα *K2*. β. Την ίδια σύνθεση έχουμε και σε άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς από την Ερέτρια αλλά τώρα μια Νίκη παρεμβαίνει στη σύνθεση, άλλοτε πετώντας πάνω από τους παλαιστές (όπως στον *K6*), κι άλλοτε περπατώντας δίπλα τους (όπως στον *X1*). γ. Συχνά τη θέση του βραβέα την παίρνει μια Νίκη, που κρατάει πάντα και το σύμβολό του, δηλαδή το κλαδί φοίνικα. Αυτό συμβαίνει στους παναθηναϊκούς αμφορείς *X2*, *X3* και *K1*. δ. Σε μία περίπτωση (στον αμφορέα *K3*), εκατέρωθεν των αθλητών στέκονται ο βραβέας και μια Νίκη. ε. Τέλος, σε δύο αγγεία μας εμφανίζεται η σπανιότατη μέχρι σήμερα περίπτωση, βραβέα και μιας γυναικείας μορφής, που μέχρι τώρα μας ήταν γνωστή μόνον από τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Θεόφραστου (340/39) στο Harvard (πίν. 81). Έτσι, στον *K5* (πίν. 29) τους δύο παλαιστές πλαισιώνουν ένας βραβέας και μια γυναικεία μορφή, η προσωποποίηση των Ολυμπιακών αγώνων, όπως δηλαδή και στο αγγείο του Harvard, ενώ στον *K4* (πίν. 27) τους παγκρατιαστές παρακολουθούν ο βραβέας, μια ακόμη γυναικεία μορφή, πιθανότατα προσωποποίηση κι αυτή και μια μικρή Νίκη που υπερίπταται.

Είναι όντως άξιο επισήμανσης το γεγονός ότι στα εννέα αγγεία μας έχουμε στη δευτερεύουσα όψη τους οκτώ διαφορετικούς τρόπους στην οργάνωση και στη διάταξη της όλης σύνθεσης, παρόλο που εικονίζεται το ίδιο αγώνισμα. Και αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό αν αναλογιστούμε ότι βρισκόμαστε σε μιά εποχή, κατά την οποία η αγγειογραφία δεν βρίσκεται σε ιδιαίτερη άνθηση, καθώς επίσης ότι έχουμε να κάνουμε με ένα είδος αγγείων που δεν δίνει μεγάλες δυνατότητες για πρωτοτυπία και ποικιλία εικονογραφικών τύπων.

Παρακάτω θα δούμε τους πρωταγωνιστές της δευτερεύουσας πλευράς, συζητώντας τα προβλήματα αλλά και τα νέα στοιχεία που προκύπτουν από τους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας.

Οι παλαιστές

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι πάνω στους οκτώ παναθηναϊκούς

αμφορείς που φέρουν παράσταση πάλης, έχουμε οκτώ διαφορετικές φάσεις του αγωνίσματος αυτού. Οκτώ διαφορετικές λαβές. Η θεματική επανάληψη[302] πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς δεν είναι εύκολο να μελετηθεί, γιατί μας λείπουν μεγάλα σύνολα αγγείων από τον ίδιο ζωγράφο, την ίδια χρονιά και με το ίδιο αγώνισμα. Με αφορμή τα δικά μας αγγεία μπορούμε όμως να κάνουμε ορισμένες παρατηρήσεις: οι αγγειογράφοι των αγγείων μας, παρόλο που έπρεπε να ζωγραφίσουν π.χ. εβδομήντα δύο παναθηναϊκούς αμφορείς με παράσταση πάλης (εξήντα για τον νικητή και δώδεκα για τον δεύτερο[303]), προσπαθούν να μην κάνουν πιστές επαναλήψεις αλλά να ποικίλουν τις παραστάσεις τους όχι μόνον ως προς τις στάσεις και τις κινήσεις μεμονωμένων μορφών αλλά και ως προς τις λαβές, κι ακόμα και ως προς την ίδια την οργάνωση των συνθέσεών τους. Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στο αγώνισμα της πάλης, όπως και στο παγκράτιο και στο πένταθλο, υπάρχουν πολύ περισσότερες δυνατότητες για ποικιλία στις μορφές και στη σύνθεση απ' ό,τι στις παραστάσεις δρόμων ή ιππικών αγωνισμάτων. Πάντως είναι φανερό ότι στην περίπτωσή μας καταβάλλεται συνειδητή προσπάθεια αποφυγής της επανάληψης.

Τις οκτώ παραστάσεις μπορούμε να τις κατατάξουμε σε τρεις κατηγορίες, ανάλογα με τη φάση που βρίσκεται η πάλη[304]: α. Στους

302. Για όμοιες παραστάσεις σε αγγεία βλ. K. SCHAUENBURG, *AA* 1977, 194 κ.ε· ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα* 78· P.J. CONNOR, *BABesch* 56, 1981, 37 κ.ε.

303. Οι αριθμοί αυτοί μας δίνονται από την επιγραφή IG II^2 2311, όπου αναφέρονται τα αγωνίσματα μιας παναθηναϊκής γιορτής και τα βραβεία που έπαιρναν οι δύο πρώτοι νικητές, γύρω στο 380. Επεξεργασία των στοιχείων της επιγραφής σχετικά με τον αριθμό των αμφορέων-επάθλων που μοιράζονταν σε κάθε γιορτή, βλ. A. MOMMSEN, *Feste der Stadt Athen* (1898) 78 κ.ε.· ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Παν.* 147 κ.ε.· D. YOUNG, *The Olympic Myth of the Greek Amateur Athletics* (1984) 115 κ.ε. και τελευταία A. JOHNSTON, *BSA* 82, 1987, 125. Βέβαια οι αριθμοί αυτοί μπορεί να ήταν διαφορετικοί σε άλλες εποχές, αλλά είναι βέβαιο πως πάντοτε η πολιτεία μοίραζε μεγάλες ποσότητες λαδιού στους νικητές.

304. Για το αγώνισμα αυτό βλ. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Νόμοι* 7, 796α· PATRUCCO 275 σημ. 3. Όλη η ειδική βιβλιογραφία βρίσκεται συγκεντρωμένη στον PATRUCCO 308, και τελευταία στον TH. SCANLON, *Greek and Roman Athletics, A Bibliography* (1984) 82 κ.ε. Επίσης, POLIAKOFF 23 κ.ε. Για παραστάσεις πάλης στην αττική αγγειογραφία, βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 205 κ.ε.

παναθηναϊκούς αμφορείς *X3* και *K3* έχουμε μιαν αρχική φάση του αγωνίσματος (πίν. 36α, 58). Οι αθλητές στέκονται όρθιοι ή ελαφρά σκυμμένοι, πάντοτε αντιμέτωποι και με μεγάλο διασκελισμό για να έχουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σταθερότητα[305]. Τα σώματά τους παριστάνονται συνήθως σε τρία τέταρτα και τα κεφάλια τους από τα πλάγια ή κατενώπιον. Στη φάση αυτή οι παλαιστές προσπαθούν να εφαρμόσουν τις πρώτες λαβές, κυρίως χεριών και αυχένα. Στις σκηνές αυτές έχουν μια στάση που δεν απέχει πολύ από τη στάση που έπαιρναν οι παλαιστές για την έναρξη του αγώνα, όπως πολύ ζωντανά την περιγράφει ο Ηλιόδωρος στην Αιθιοπίδα (10, 31) και στην οποία έδειχναν ιδιαίτερη αδυναμία οι αρχαϊκοί αγγειογράφοι[306]. Οι επόμενες χρονικές στιγμές του αγωνίσματος απεικονίζονται στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3*, όπου έχουμε τις πρώτες αναγνωριστικές χειρονομίες, με τον δεξιό αθλητή να προσπαθεί να πιάσει τον αντίπαλό του από τον αυχένα, κάτι που παρατηρούμε και στον αμφορέα *X3*, ενώ ο άλλος εφαρμόζει αρχικές λαβές άκρων, φάση που στην πυγμαχία και στο παγκράτιον οι αρχαίοι ονόμαζαν «ἀκροχειρίζεσθαι»[307].

Στη δεύτερη κατηγορία κατατάσσονται οι μεσαίες φάσεις της πάλης που απεικονίζονται στους παναθηναϊκούς αμφορείς *X1*, *X2*, *K2*, *K5* (πίν. 35αβ, 43, 44), των οποίων κύριο χαρακτηριστικό είναι οι λαβές του κορμού. Οι αθλητές εδώ έχουν συμπλακεί και προσπαθούν κυρίως με μεσολαβές αλλά και με κεφαλοκλείδωμα, «τραχηλισμό»[308], όπως έλεγαν οι αρχαίοι, να ανατρέψουν τους αντιπάλους τους ρίχνοντάς τους στη γη, πράγμα που έπρεπε να γίνει τρεις

305. Πρβλ. PATRUCCO 274· JÜTHNER, *Pale* 85.

306. Για σκηνές όπου απεικονίζονται αρχικές φάσεις πάλης, βλ. PATRUCCO εικ. 120-4· GARDINER, *Athletics* 186-7. Αρχικές λαβές εικονίζονται και σε νομίσματα της Ασπένδου του 4ου και 3ου αι. Βλ. P.R. FRANKE-M. HIRMER, *Die Griechische Münze* (1972)^2 πίν. 192. Για λαβές αντίστοιχες με των δικών μας αγγείων, βλ. PATRUCCO εικ. 127-30· GARDINER, *Athletics* εικ. 150· GARDINER, *Sports* 383, 387· POLIAKOFF εικ. 19 κ.ε.

307. ... *ἀκροχειρίζεσθαι, πυκτεύειν ἢ παγκρατιάζειν πρὸς ἕτερον ἄνευ συμπλοκῆς*... (ΣΟΥΔΑ, στη λ.). Βλ. και PATRUCCO 298· GARDINER, *Athletics* 183.

308. PATRUCCO 285 εικ. 133.

φορές για να πάρει κάποιος τη νίκη, να γίνει δηλαδή «τριακτήρ»[309]. Στον αμφορέα *X2* (πίν. 35β) έχουμε μια ενδιάμεση φάση: βρισκόμαστε ακόμη σε «ἀκροχειρισμό», αλλά ο ένας παλαιστής προχωρεί προσπαθώντας με το αριστερό χέρι να κάνει στον αντίπαλό του τραχηλισμό, και με τη βοήθεια και του αριστερού του γόνατου, να τον ανατρέψει. Μια πολύ αγαπητή στη αρχαία αθλητική εικονογραφία λαβή, την οποία βρίσκουμε τρεις φορές στα αγγεία μας, είναι η μεσολαβή, το «μέσον ἔχειν»[310]. Μ' αυτή, προσπαθούσαν να ξαπλώσουν τον αντίπαλο στο καναβάτσο (σκάμμα) είτε απευθείας με το πλάι («ἕδραν στρέφειν»), είτε αφού τον σηκώσουν πρώτα ψηλά. Η λαβή αυτή μπορούσε να εφαρμοστεί από μπροστά, από πίσω (όπως στον αμφορέα *X1*, πίν. 35α), ή απ' το πλάι (όπως στους *K2*, *K5*, πίν. 43, 44).

Οι πιο συνηθισμένες αντιδράσεις σε τέτοιες περιπτώσεις ήταν δύο: α. Προσπάθεια να λυθεί η μεσολαβή με τα χέρια, όπως βλέπουμε στους αμφορείς *K2*, *K5* και β. Σε συνδυασμό με την πρώτη, η τρικλοποδιά, όπως χαρακτηριστικά τη βλέπουμε στον *K5* (πίν. 43): εδώ ο αθλητής που υφίσταται τη μεσολαβή, προσπαθεί με τα χέρια να τη λύσει και συγχρόνως να βάλει με το δεξί του πόδι τρικλοποδιά στον αντίπαλό του για να τον κάνει να χάσει την ισορροπία του. Φαίνεται πως η τρικλοποδιά (το «ὑποσκελίζειν» ή «ἀγκυρίζειν» των αρχαίων[311]), παρόλο που παριστάνεται σπάνια[312], δεν θα πρέπει να απαγορευόταν, όπως είχε παλιότερα υποστηριχθεί[313], αλλά να ήταν μια όχι βέβαια συνήθης, αλλά οπωσδήποτε επιτρεπτή αμυντική αντίδραση.

Στην τρίτη κατηγορία εντάσσουμε τις παραστάσεις που οι αθλητές βρίσκονται κοντά στο έδαφος, και οι οποίες απεικονίζουν τις τελευταίες φάσεις της ορθής πάλης. Στους παναθηναϊκούς αμ-

309. Βλ. π.χ. την κύλικα στη Villa Giulia, αρ. 27259, του ζ. του Κόδρου (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1272.41), στον GARDINER, *Athletics* εικ. 160.

310. PATRUCCO εικ. 131 δεξιά, 135, 136.

311. Για την ορολογία των αρχαίων στα βαρέα αγωνίσματα βλ. M. POLIAKOFF, *Studies in the Terminology of the Greek Combat Sports* (1982) ιδ. 1-19.

312. PATRUCCO 121 αριστερά.

313. GARDINER, *Athletics* 183, 185· GARDINER, *Sports* 380, 396.

φορείς *K1* και *K6* (πίν. 52, 53) βλέπουμε τους παλαιστές σκυμμένους ή γονατιστούς να προσπαθούν να πετύχουν ή να αποφύγουν την πτώση. Οι στάσεις στις οποίες βρίσκονται φαίνεται ότι είναι συνέχεια και αποτέλεσμα της προσπάθειας ανατροπής από την όρθια θέση, όπως είδαμε στους παναθηναϊκούς αμφορείς της προηγούμενης ομάδας. Όταν όμως η μεσολαβή δεν έφερνε το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα και δεν κατέληγε σε πτώση του αντιπάλου, η πάλη συνεχιζόταν και στο έδαφος· *πάλη δὲ καὶ παγκράτιον ὀρθοὶ μὲν καὶ οἵδε, ἀλλ' ἀνάγκῃ κυλίεσθαι* (Φιλοστρ., *Γυμν.* 50). Η φάση αυτή είναι η λεγόμενη «ἀλίνδησις ἢ κύλισις» των αρχαίων[314]. Στα δύο αυτά αγγεία βλέπουμε τους παλαιστές να βρίσκονται στο έδαφος, με τον ένα να προσπαθεί να ολοκληρώσει την πτώση και τον άλλο να προσπαθεί να κρατηθεί στηρίζοντας τα χέρια και τα γόνατά του στο έδαφος.

Με αφορμή τις παραστάσεις αυτές θα σταθούμε σε δύο σημεία: α. Είναι σαφές ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με την τελευταία φάση της ορθής πάλης με στόχο την «πτώση» και όχι με φάση «κάτω παγκρατίου», που ήταν αγώνας στο έδαφος με όλα τα μέσα, μέχρι να «απαγορεύσει» ο ένας από τους δύο αντιπάλους, μέχρι δηλαδή να αναγκαστεί να υψώσει το δείκτη του χεριού του, παραδεχόμενος έτσι την ήττα του[315]. Η σύγκριση με το σύμπλεγμα των παγκρατιαστών στο Palazzo Uffizi της Φλωρεντίας δείχνει με σαφήνεια ότι στις δικές μας σκηνές έχουμε μόνο λαβές πάλης και πουθενά δεν υπάρχει κάποια ένδειξη γιά απεικόνιση πυγμαχίας ή για άλλου είδους χτυπήματα, όπως συμβαίνει στο γλυπτό σύμπλεγμα που αναφέραμε παραπάνω[316]. β. Η επαφή του αθλητή στη γη με το γόνατο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως «πτώση», όπως παλιότερα είχε υποστηρίξει ο Gardiner[317]. Η παράσταση του παναθηναϊκού αμφορέα *K1*

314. POLIAKOFF ό.π. 24· PATRUCCO 275, σημ. 4.

315. Βλ. και POLIAKOFF ό.π. 16 σημ. 35.

316. Για το σύμπλεγμα των παγκρατιαστών στη Φλωρεντία βλ. G. LIPPOLD, *Die Griechische Plastik* (1950) 347 πίν. 121.4. Στον Κατάλογο της έκθεσης «Δημοκρατία και κλασική Παιδεία» (ΕΑΜ, 21 Ιουνίου-20 Οκτωβρίου 1986), 70 αρ. κατ. 34, αναφέρεται ότι ο παναθηναϊκός αμφορέας *K1* εικονίζει σκηνή παγκρατίου.

317. GARDINER, *Athletics* 183· GARDINER *Sports* 377.

(πίν. 52) λύνει οριστικά το πρόβλημα αυτό. «Πτώση» είχαμε μόνο στις ακόλουθες περιπτώσεις: α. με το άγγιγμα της πλάτης στο έδαφος, β. με το ξάπλωμα του αντιπάλου με το στομάχι κάτω και γ. όταν μια λαβή εξόντωνε τον αντίπαλο[318].

Οι παραστάσεις αυτές με σκηνές πάλης στο έδαφος, είναι αρκετά σπάνιες[319]. Στα περισσότερα αγγεία κυριαρχούν αρχικές ή μεσαίες φάσεις του αγωνίσματος, με αθλητές όρθιους ή σκυφτούς που κάνουν χειρολαβές ή μεσολαβές. Κι αυτό ίσως επειδή τα αρχικά στάδια της πάλης ήταν από τα πιο χαρακτηριστικά του αγωνίσματος[320].

Σε πέντε από τα αγγεία μας και συγκεκριμένα στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, *X1*, *X2*, *X3* (πίν. 35, 36α) και σε δύο του άρχοντα Καλλιμήδη, *K2*, *K5* (πίν. 43, 44) αν και απεικονίζονται γνωστές και κατακτημένες στάσεις και λαβές, διακρίνονται εδώ από ένα καινούργιο πνεύμα δύναμης και ζωντάνιας, που οφείλεται στις αρετές των αγγειογράφων τους.

Στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3* (πίν. 58) αν και έχουμε μια αδύναμη γενικά σύνθεση, ιδιαίτερα όσον αφορά στον δεξιό παλαιστή, εντούτοις στην ίδια αυτή μορφή διαφαίνονται και ορισμένες αξιόλογες αποδόσεις κυρίως στη στάση της, στις κινήσεις των άκρων της και γενικότερα στην κατάκτηση του χώρου: αξιοπρόσεκτο είναι το ζύγισμα του σώματος που γίνεται πάνω και στα δύο ελαφρά λυγισμένα πόδια, με στάσιμο σκέλος το λιγότερο λυγισμένο αριστερό, ενώ το δεξί, άνετο, είναι τραβηγμένο λίγο προς τα πλάγια. Ανεβαίνοντας στον κορμό βλέπουμε το αριστερό χέρι να περνάει διαγώνια από το στήθος και ελαφρά λυγισμένο στον αγκώνα, να σχηματίζει έναν κλειστό εσωτερικό χώρο μαζί με το τολμηρά προς τα εμπρός τεντωμένο δεξί. Το κεφάλι γυρίζει ελαφρά προς τα δεξιά και σκύβει προς τον δεξιό ώμο. Έτσι, όλη η δράση συγκεντρώνεται στην επάνω δεξιά πλευρά του κορμού και δημιουργείται ένα

318. Βλ. και POLIAKOFF ό.π. 8-10 και σημ. 35.

319. Αντίστοιχη φάση θα πρέπει να απεικονίζεται και στο όστρακο από την αθηναϊκή Αγορά, αρ. P 20324, βλ. MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII 141, αρ. 314, πίν. 32.

320. Πρβλ. και GARDINER, *Sports* 417.

αντίβαρο σε σχέση με το αριστερό στάσιμο σκέλος. Βλέπουμε έτσι, πως ο άνετος καταμερισμός του βάρους του σώματος και ο τονισμός της λειτουργίας των μακρών μελών, χαρίζουν στη μορφή ελεύθερη στάση και ρυθμική κίνηση. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως ο καλλιτέχνης αυτός, παρά τη σαφή αδυναμία του σε ορισμένα σημεία της σύνθεσης (π.χ. πολύ μακρύς δεξιός μηρός, τα πρόσωπα των παλαιστών του σε τρία τέταρτα κοιτάζουν τον θεατή, ενώ θα έπρεπε να κοιτάζονται μεταξύ τους), κατάφερε να αποδώσει έστω και σε μια πρώτη μορφή, στοιχεία της τέχνης που κατακτήθηκαν σχεδόν 30 ως 40 χρόνια αργότερα στην πλαστική, με τον Αποξυόμενο του Λυσίππου, με τον οποίο ο δεξιός παλαιστής του *K3* παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια[321].

Οι παγκρατιαστές

Ο παναθηναϊκός αμφορέας *K4* (πίν. 45), παριστάνει σκηνή παγκρατίου[322]. Παρόλο που η παράσταση αυτή δεν έχει σωθεί πλήρης, εντούτοις τα σωζόμενα τμήματά της μας επιτρέπουν να απολαύσουμε μια πολύ έντονη σκηνή, ένα πραγματικό «ενσταντανέ» —με την έννοια που έχει ο όρος στην τέχνη της φωτογραφίας[323]— έναν αγώνα με γρονθοκοπήματα και λαβές, με επίθεση και άμυνα. Η σκηνή παρουσιάζει ένα στιγμιότυπο με τις πιο αγαπητές λαβές του

321. Για τον Αποξυόμενο του Λυσίππου και τα νέα στοιχεία που εμφανίζει, βλ. SÜSSEROTT 82, 180· LIPPOLD ό.π. 279 πίν. 100 και W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 104 εικ. 96. Ο P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo* (1987) 135 εικ. 70-71, συγκρίνει τον Αποξυόμενο με τον βραβέα του παναθηναϊκού αμφορέα *K2*. Γενικά για το θέμα βλ. K. MOSER v. FILSECK, *Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Zeit und Raum in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jhs v. Chr.* (1988).

322. Βιβλιογραφία για το παγκράτιο βλ. PATRUCCO 331 και SCANLON ό.π. 85 κ.ε. Για παραστάσεις παγκρατίου στην αττική αγγειογραφία, βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 213· POLIAKOFF 54 κ.ε.

323. Για παρόμοια απόδοση στιγμιότυπου, βλ. τις σκηνές πάλης στην κύλικα αρ. Ε 94 του Βρετανικού Μουσείου (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1270.22) και την κύλικα του Ευφρόνιου στο Παρίσι, Cabinet des Médailles αρ. 523 (BEAZLEY, *ARV*^{2} 316.4), στον PATRUCCO εικ. 125-6. Γενικά για τέτοιου είδους αποδόσεις, βλ. F. BROMMER, *Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst* (1967) ιδ. 17 κ.ε.

παγκρατίου: σε κάποια προηγούμενη χρονική στιγμή ο δεξιός αθλητής θα είχε προσπαθήσει να χτυπήσει με κλωτσιά τον αντίπαλό του[324]· ο τελευταίος όμως όχι μόνο την απέφυγε, αλλά κατόρθωσε να συλλάβει στον αέρα το πόδι του αντιπάλου του από τα σφυρά και να τον ανατρέψει (ο «ὑπτιασμός» των αρχαίων)[325], ενώ συγχρόνως με το αριστερό χέρι του πιέζει το κεφάλι[326]. Ο πεσμένος τώρα αθλητής, γιά να αμυνθεί, ρίχνει ένα δεξιό «ντιρέκτ»[327] στο πρόσωπο του αντιπάλου και με το αριστερό του χέρι προσπαθεί να ξεκολλήσει την αντίπαλη παλάμη από το κεφάλι του. Είναι πράγματι μια πολύ δυνατή σκηνή, και σίγουρα από τις χαρακτηριστικότερες που μας έχουν σωθεί από την αρχαία ελληνική τέχνη.

Αλλά το πιο ενδιαφέρον καινούργιο στοιχείο της παράστασης αυτής είναι ότι αν και έχουμε μια σίγουρη απεικόνιση παγκρατίου, οι αθλητές φορούν στα χέρια τους ιμάντες, κάτι που θεωρούνταν αποκλειστικό χαρακτηριστικό της πυγμαχίας[328]. Για το ότι οι παλά-

324. Για τη συχνή αυτή σκηνή σε αγώνα παγκρατίου, βλ. GARDINER, *Sports* 446· B. SCHRÖDER, *Der Sport im Altertum* (1927) 152· *RE* 18,2 (1949) 623 s.v. *Pankration* (JÜTHNER)· POLIAKOFF 57. Βλ. και τη σκηνή σε δύο παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Κλεοφράδη στο Leiden (BEAZLEY, *ABV* 404.9) και στη Ν. Υόρκη (BEAZLEY, *ABV* 404.8), στον PATRUCCO εικ. 154, 155. Αντίστοιχη σκηνή θα πρέπει να απεικονίζεται και στο όστρακο από την αθηναϊκή Αγορά αρ. P 19215, βλ. MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII 135, αρ. 264 πίν. 30, όπου θεωρούνται «wrestlers or boxers».

325. Για τον «ὑπτιασμό», βλ. PATRUCCO 318.

326. Μια παράσταση με την πάλη του Ηρακλή με τον Ανταίο (;), δείχνει την πιθανή συνέχεια της δικής μας φάσης: δηλαδή σπρώξιμο του ποδιού προς τα πίσω και προσπάθεια κατανίκησης του αντιπάλου στο έδαφος. Βλ. GARDINER, *Sports* εικ. 156.

327. Συγκρίσεις της αρχαίας πυγμαχίας με τη σύγχρονη σε αρκετά σημεία, κάνει ο E. MEHL, *RE* Suppl. 9 (1962) 1307 s.v. *Pygme* (JÜTHNER, MEHL). Επίσης ο POLIAKOFF 45 και τελευταία η M. ACHENBACH-KOSSE, *Antk* 32, 1989, 71 κ.ε. πίν. 18.

328. Η περίπτωση να έχουμε παράσταση πυγμαχίας, επειδή οι αθλητές φορούν ιμάντες, θα πρέπει να αποκλειστεί: η λαβή του ποδιού είναι τυπική λαβή παγκρατίου, ως απάντηση σε κλωτσιά· αλλά οι κλωτσιές δεν επιτρέπονταν στην πυγμαχία (GARDINER, *Sports* 426 σημ. 2), όπως επίσης δεν επιτρέπονταν και οι λαβές [*RE* Suppl. 9 (1962) ό.π. 1332].

μες των αντιπάλων εδώ είναι δεμένοι με μαλακούς ιμάντες (τους «μειλίχιους»), που ξεκινούν από τον καρπό, δένονται χιαστί στην παλάμη και καλύπτουν μικρό μόνο μέρος από την πρώτη φάλαγγα των δαχτύλων[329], δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία.

Μέχρι σήμερα μία και μοναδική ήταν η παράσταση παγκρατίου, όπου οι παλαιστές φορούσαν ιμάντες, σκηνή που ερμηνευόταν ως πάλη, και οι ιμάντες ως λάθος του αγγειογράφου («es kann nur ein Zeichenfehler sein»[330]. Πρόκειται για ένα μελανόμορφο σκύφο στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης[331], που χρονολογείται γύρω στο 500 και παριστάνει ζευγάρι «συμπεπλεγμένων» αθλητών κοντά στο έδαφος. Αυτοί έχουν εφαρμόσει λαβές πάλης, ενώ συγχρόνως ανταλλάσσουν χτυπήματα με τις δεμένες με ιμάντες γροθιές τους[332].

Η πιθανότητα να οφείλεται σε λάθος η απόδοση των ιμάντων και στις δύο αυτές παραστάσεις είναι σχεδόν μηδαμινή. Και στις δύο έχουμε να κάνουμε με προσεκτικούς ζωγράφους, που δίνουν σημασία στην απόδοση των λεπτομερειών. Εξάλλου, είναι σαφέστατες και στις δύο περιπτώσεις οι λαβές της πάλης, ενώ δύσκολα μπορεί να δεχτεί κανείς ότι οι αγγειογράφοι αυτοί με τέτοια εξοικείωση σε αθλητικές παραστάσεις είναι δυνατό να έχουν κάνει τέτοια «λάθη». Έτσι, έχοντας τώρα στη διάθεσή μας δύο παραστάσεις[333], μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι, παρά τις αντιρρήσεις πολ-

329. .....*ἀλλὰ ταῖς μειλίχαις ἔτι ἐπύκτευον, ὑπὸ τὸ κοῖλον δέοντες τῆς χειρὸς ἵνα οἱ δάκτυλοι σφίσιν ἀπολείπωνται γυμνοί* (ΠΑΥΣ. 8, 40, 3). Ωραία περιγραφή του τρόπου που δένονταν οι ιμάντες μας δίνει ο ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ, *Γυμναστικός*, 10: *ὥπλιστο δὲ ἡ ἀρχαία πυγμὴ τὸν τρόπον τοῦτον· ἐς στρόφιον οἱ τέτταρες τῶν δακτύλων ἐνεβιβάζοντο καὶ ὑπερέβαλλον τοῦ στροφίου τοσοῦτον, ὅσον εἰ συνάγοιντο, πὺξ εἶναι, ξυνείχοντο δὲ ὑπὸ σειρᾶς, ἣν καθάπερ ἔρεισμα ἐβέβληντο ἐκ τοῦ πήχεος*. Βλ. και PATRUCCO 242.

330. JÜTHNER, *Pale* 621.

331. Ο σκύφος έχει αρ. 06.1021.49· βλ. καλή φωτογραφία στην *Ιστορία Ελληνικού Έθνους* (Εκδοτική Αθηνών Β 1971) εικ. σελ. 493.

332. Βλ. και POLIAKOFF 56 και σημ. 5.

333. Ενισχυτική είναι, νομίζω, και η μαρτυρία του σχολιαστή του ΠΙΝΔΑΡΟΥ [*Νεμεόνικος* 5, 89, βλ. W. CHRISTI, *Pindari Carmina* (1896) 274], που λέει: *Θησεὺς Ἀθηναῖος εὗρεν παγκράτιον ἄνευ μυρμήκων*, πράγμα που υποδηλώνει ότι υπήρχε παγκράτιον και με ιμάντες.

λών και μεγάλων ερευνητών του αρχαίου αθλητισμού[334], υπήρχε η δυνατότητα να φορούν οι αθλητές γάντια και στο παγκράτιο.

Είναι γνωστό ότι ο συνδυασμός πάλης και πυγμής στο παγκράτιο επαφιόταν στην ιδιαίτερη ικανότητα του κάθε αθλητή[335]. Είναι λοιπόν φυσικό κάποιος με μακριά και δυνατά χέρια να προτιμούσε να αγωνίζεται κυρίως με τις γροθιές του, ενώ ένας κοντόχοντρος παγκρατιαστής βασιζόταν κυρίως στην ικανότητά του στην πάλη. Πιστεύω λοιπόν πως οι αθλητές που βασίζονταν κατά κύριο λόγο στη δύναμη της γροθιάς τους, είχαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιούν ιμάντες για να ενισχύουν αυτό τους το πλεονέκτημα. Η αντίρρηση που συχνά έχει προβληθεί[336], ότι έτσι θα έχαναν τη δυνατότητα να εφαρμόζουν συγχρόνως και λαβές δεν έχει ισχύ. Όπως φαίνεται από τις παραστάσεις, ένα τυλιγμένο με «μειλίχιους» ιμάντες χέρι δεν έχανε καθόλου την ικανότητά του να πιάνει λαβές, αφού πρόκειται για λεπτές ταινίες που αφήνουν ελεύθερα τα δάχτυλα. Είναι χαρακτηριστικό ότι με το τυλιγμένο χέρι μπορούσε ο αθλητής να κάνει ακόμα και λεπτές κινήσεις, όπως είναι το δέσιμο των ιμάντων στο άλλο χέρι[337].

Ενισχυτική για την υπόθεσή μας, ότι δηλαδή μερικοί παγκρατιαστές εκμεταλλεύονταν το δικαίωμα που είχαν και φορούσαν ιμάντες, είναι και η παράσταση στον μελανόμορφο αμφορέα αρ. Β 271 στο Βρετανικό Μουσείο[338]· στο μέσον παριστάνεται μια τυπική σκηνή από το τέλος ενός αγώνα παγκρατίου ενώπιον του βραβέα, με τον ένα αθλητή «ἀπαγορεύοντα». Κανένας από τους πρωταγωνι-

334. J.H. KRAUSE, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen* (1841, ανατ. 1971) 538-9 και JÜTHNER, *Pale* 621.

335. Πρβλ. GARDINER, *Sports* 439.

336. BRAUCHITSCH 143· GARDINER, *Sports* 439· JÜTHNER, *Pale* 621.

337. Ωραία παράσταση αθλητή που δένει τους ιμάντες του υπάρχει στην ερυθρόμορφη κύλικα αρ. 2262 στο Βερολίνο [βλ. PATRUCCO 233 και εικ. 105· J. JÜTHNER, *Antike Turngeräte* (1896) 72]. Επίσης τελευταία, C. ISLER-KERENYI, *NumAntCl* 16, 1987, 47 κ.ε. εικ. 5, 13, 17-19.

338. GARDINER, *Sports* εικ. 141· GARDINER, *Athletics* εικ. 180. Για την παράσταση βλ. επίσης JÜTHNER, *Leibesübungen* I 174 και σημ. 558· του ίδιου, *Pale* 623. Ιμάντες φέρει επίσης ο «έφεδρος» παγκρατιαστής στην πίσω πλευρά του σκύφου στη Ν. Υόρκη (βλ. παραπ. σημ. 331), POLIAKOFF εικ. 56b.

στές δεν φοράει ιμάντες. Όμως ένας τρίτος αθλητής που παρακολουθεί, ένας έφεδρος πιθανότατα, κρατάει στα χέρια του, αφόρετους ακόμα, ιμάντες, πράγμα που υποδηλώνει πως, όταν θα έλθει η σειρά του να αγωνιστεί, θα χρησιμοποιήσει ιμάντες.

Η εισαγωγή των οξέων ιμάντων

Οι ιμάντες που φορούσαν οι αθλητές (οι πύκτες και ίσως παγκρατιαστές) στον 6ο, 5ο και μέρος του 4ου αι. ήταν οι λεγόμενοι «μειλίχιοι»[339]. Όμως στον 4ο αι. εισάγεται ένας νέος τύπος ιμάντων, οι «ὀξεῖς», που είναι ισχυρότεροι και δίνουν στην πυγμαχία ένα χαρακτήρα αρκετά σκληρό, πρόδρομο ίσως της σκληρότητας και του επαγγελματισμού που θα πάρουν όλα αυτά τα αγωνίσματα στα ελληνιστικά και ιδίως στα ρωμαϊκά χρόνια[340]. Τα χαρακτηριστικά των οξέων ιμάντων είναι: α. ότι φτάνουν μέχρι το μέσο του πήχη, β. γεμίζονται με κάποιο είδος προβιάς (ενδεικτικά τα τριχίδια στην άκρη τους), και γ. ότι δένονται με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζονται τέσσερα εγκάρσια δεσίματα. Ως παλιότερη παράσταση των «γαντιών» αυτών θεωρούνταν αυτή του παναθηναϊκού αμφορέα αρ. Β 607 στο Βρετανικό Μουσείο, του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5), όπου απεικονίζεται και ένας έφεδρος να τα σφίγγει με τα δόντια του[341].

Όμως ένας παναθηναϊκός αμφορέας στην Ελευσίνα της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη (363/2)[342] με παράσταση πυγμαχίας (πίν. 67α, β), μας δίνει, νομίζω, καινούργια στοιχεία για το θέμα: παρά τις μεγάλες ελλείψεις του, διασώζει τμήμα των δύο πυγμάχων οι οποίοι φορούν ένα είδος ιμάντων, που σίγουρα δεν είναι μειλίχιοι, δεν παρουσιάζουν όμως και όλα τα χαρακτηριστικά των οξέων. Δεν φτάνουν μεν μέχρι το μέσον του πήχη αλλά η παρουσία τριχιδίων που εξέχουν από την περίδεση δείχνει ύπαρξη προβιάς, που κατά τη γνώμη μου είναι το βασικό χαρακτηριστικό του νέου είδους. Γιατί

339. Βλ. JÜTHNER, *Antike Turngeräte* ό.π. 82· PATRUCCO 242.
340. PATRUCCO 241.
341. Βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 102, 2· FREL εικ. 25.
342. BEAZLEY, *ABV* 414.3.

είναι η πρώτη φορά που εκτός των ιμάντων, μπαίνουν και πρόσθετα στοιχεία (παραγεμίσματα), γεγονός που μας επιτρέπει να μιλάμε πλέον για πυγμαχικά γάντια. Σε ένα άλλο όστρακο από την Ελευσίνα (πίν. 67γ), που διασώζει τμήμα έφεδρου πυγμάχου και παρουσιάζει πολύ μεγάλη τεχνοτροπική συγγένεια με τους προηγούμενους αθλητές (κατά πάσα πιθανότητα όλοι προέρχονται από το ίδιο αγγείο)[343], βλέπουμε εκτός από την προβιά κι άλλο ένα χαρακτηριστικό των οξέων ιμάντων: τρία εγκάρσια δεσίματα, που τους δίνουν μια μορφή πολύ κοντινή με αυτή που έχουμε στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5). Τι μπορεί να συμβαίνει λοιπόν; Έχουμε ένδειξη για πρωιμότερη εισαγωγή των οξέων ιμάντων, ένδειξη που ίσως υπονοείται και από άλλες πηγές[344]; Ή οι ιμάντες των πυγμάχων στα όστρακα της Ελευσίνας είναι ένας ενδιάμεσος τύπος ανάμεσα στους μειλίχιους και στους οξείς;

Πάντως γεγονός είναι ότι και μετά την εισαγωγή των νέων ιμάντων, δεν σταμάτησε η χρήση των μειλιχίων: αυτό μπορούσε να γίνει: α. Από τους παγκρατιαστές, όπως μας δείχνει ο παναθηναϊκός αμφορέας *K4*, κι αυτό για να μην τους στερείται η δυνατότητα να εφαρμόζουν και λαβές, κάτι που σίγουρα ήταν δυσκολότερο, αν όχι αδύνατο με τα νέα, πιο χοντρά και παραγεμισμένα γάντια. β. Από τους πυγμάχους κατά τη διάρκεια της προπόνησης και των ασκήσεων, όπως μαθαίνουμε από τον Παυσανία (6, 23, 4) ότι συνέβαινε σε πολύ υστερότερες εποχές, στο Γυμνάσιο της Ήλιδας[345].

343. Θα πρέπει να τοποθετηθεί μάλλον στη δεξιά πλευρά της παράστασης της Β όψης, δίπλα στους αθλητές. Το άκρο πόδι, που φαίνεται στο κάτω αριστερό μέρος του οστράκου, ανήκει μάλλον στον δεξιό πυγμάχο που αγωνίζεται. Επίσης νομίζω, πως το όστρακο που έχει τοποθετηθεί στο αγγείο και απεικονίζει πόδια των πυγμάχων δεν τους ανήκει· σε αντίθετη περίπτωση, η στάση των ποδιών του δεξιού πυγμάχου δεν θα είχε καμιά σχέση με το πάνω τμήμα του σώματός του. Γενικά η συγκόλληση και συμπλήρωση των παναθηναϊκών αμφορέων της Ελευσίνας χρειάζεται νέα μελέτη.

344. Βλ. ΠΛΑΤΩΝΟΣ, *Νόμοι* 8, 2 830 Β: *περιδεδούμεθα ἀντὶ ἱμάντων σφαίρας ἄν*, όπου η προβληματική λέξη «σφαῖραι» έχει ερμηνευτεί από μερικούς ως πυγμαχικά γάντια.

345. Βλ. και *RE* Suppl. 9 (1962) ό.π. (σημ. 327) 1324.

Οι βραβείς

... κυρίως δὲ βραβευταὶ λέγονται οἱ τὴν ράβδον ἀπὸ φοίνικος ἤ τινος ἄλλου διδόντες σύμβολον τῆς νίκης...[346]. Ο βραβέας αποτελεί έναν από τους κύριους πρωταγωνιστές της δευτερεύουσας πλευράς των αγγείων μας, αφού εμφανίζεται σχεδόν πάντοτε στις παραστάσεις των βαρέων αθλημάτων[347]. Συχνά, επίσης, βρίσκεται και σε παραστάσεις πεντάθλου[348], πολύ σπάνια σε ιππικά αγωνίσματα[349], και σχεδόν πάντοτε σε σκηνές ανακήρυξης και βράβευσης νικητών[350]. Ο βραβέας βρίσκεται στο άκρο της παράστασης στους παναθηναϊκούς αμφορείς *X1*, *K2*, *K3*, *K4*, *K5* (πίν. 38β, 47, 48α)[351], όρθιος ή ελαφρά σκυμμένος στον *K6* (πίν. 54γ) και παρακολουθεί με προσοχή και συνήθως ήρεμος τον αγώνα· μερικές φορές όμως παρεμβαίνει για να επαναφέρει με το ραβδί του στην τάξη τους παραβαίνοντας τους κανόνες ή για να δώσει συμβουλές και οδηγίες στους αγωνιζόμενους (βλ. και τον *K3*, πίν. 59)[352].

346. Etym. M. στη λ. *βραβεύς*. Προτίμησα τον απλούστερο και εξίσου εύχρηστο στα αρχαία κείμενα όρο *βραβεύς* αντί του όρου *ἐπιστάτης*, που χρησιμοποιεί ο H. SCHWEEN, *Die Epistaten des Agons und der Palaistra in Literatur und Kunst* (1911) 24 [*τοὺς δὲ βραβευτὰς καὶ ἐπιστάτας ὠνόμαζον* (ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ, 3, 145)], γιατί ο όρος *ἐπιστάτης* έχει και άλλες σημασίες στην κλασική Αθήνα (π.χ. επιστάτης των πρυτάνεων).

347. Βλ. παραπ. σελ. 123.

348. Βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Β 136 (του κύκλου του ζ. του Αντιμένη), BRANDT 7, αρ. 61 πίν. 13· δύο παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Κλεοφράδη, έναν στο Μόναχο αρ. 1456 (βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 96, 4) και έναν από την Ασλαία της Κυρηναϊκής (βλ. M. VICKERS-A. BAZANA, *Libya antiqua* 8, 1971, πίν. 28α) και έναν τρίτο από τον Τάραντα (βλ. F.G. LO PORTO, *AttiMGrecia* 8, 1967, 75-79, πίν. 33-4).

349. Βλ. τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Leiden αρ. PC 7, στο *CVA* Leiden (1) πίν. 47.

350. Για τέτοιες παραστάσεις πάνω σε παναθηναϊκούς αμφορείς, βλ. P. VALAVANIS, *BCH* 114, 1990, 325 κ.ε.

351. Μερικές φορές τον συναντάμε στο μέσο της παράστασης, όπως στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 61.24 στο Toledo του Ohio (του τρόπου του ζ. του Κλεοφράδη, BEAZLEY, *Para.* 176), *CVA* Toledo, Ohio πίν. 13.

352. Για βραβέα που εικονίζεται να συμβουλεύει τους αθλητές πριν τον αγώνα, βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Θεόφραστου στο Harvard (πίν.

Οι βραβείς στα αγγεία μας παριστάνονται πάντα ντυμένοι με ιμάτιο[353], είναι γενειοφόροι, εκτός από εκείνον του παναθηναϊκού αμφορέα *X1* (πίν. 38β), και στεφανωμένοι[354]. Κρατούν δε πάντοτε στο χέρι τους κλαδί φοίνικα, το χαρακτηριστικό σύμβολο του αξιώματός τους. Ο τρόπος αυτός της εικονογραφικής απόδοσης των βραβέων δεν έχει καθόλου αλλάξει από τα αρχαϊκά χρόνια[355]. Η μόνη σημαντική αλλαγή που έγινε στην εικονογραφία τους, είναι η αντικατάσταση του απλού ή διχαλωτού στην άκρη ραβδιού με κλαδί φοίνικα. Η αλλαγή αυτή θα πρέπει να έγινε μέσα στο γ΄ τέταρτο του 5ου αι.[356], αφού βλέπουμε χαρακτηριστικά τον παλιό τύπο σε παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Αίγισθου και τον καινούργιο σε παναθηναϊκό αμφορέα του ζ. του Κλεοφώντα[357]. Σε δύο μάλιστα αγγεία της ομάδας Robinson[358] θα μπορούσαμε να δούμε ενδιάμε-

81). Για βραβείς που παρεμβαίνουν με το ραβδί και με χειρονομίες κατά τη διάρκεια του αγώνα, βλ. π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα με την εγχάρακτη υπογραφή του Σικελού στη Νάπολι αρ. 112848 [*CVA* Napoli, Mus. Nat. (1) III Hg πίν. 1, 2.4], καθώς και τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Leiden αρ. PC 7 (παραπ. σημ. 349).

353. Γυμνούς βραβείς αναφέρει ο SCHWEEN ό.π. 78 κ.ε. Μάλλον όμως πρόκειται για γυμναστές ή θεατές και όχι για κριτές αγώνων.

354. Στους βραβείς των παναθηναϊκών αμφορέων *K5* και *K6* δεν έχει διατηρηθεί το στεφάνι, που ήταν από λευκό επίθετο χρώμα.

355. Για αναφορές των αρχαίων συγγραφέων σχετικές με τους βραβείς και την ενδυμασία τους, βλ. SCHWEEN ό.π. 28 κ.ε. Αρχικά φορούσαν χιτώνα και ιμάτιο, αν κρίνουμε από τις αθλητικές παραστάσεις του ζ. του Νικοσθένη (βλ. SCHWEEN ό.π. 36). Πολύ γρήγορα όμως φορούν μόνον ένα ιμάτιο, που αφήνει γυμνό το δεξιό τμήμα του στήθους και τον ώμο (SCHWEEN ό.π. 41). Οι βραβείς των παναθηναϊκών αμφορέων του 6ου αι. δεν διαφέρουν καθόλου από των άλλων σύγχρονων αγγείων. Για τα χαρακτηριστικά των βραβέων στα ερυθρόμορφα αγγεία βλ. SCHWEEN ό.π. 52.

356. Γενικά πιστεύεται ότι η χρήση του κλαδιού φοίνικα αρχίζει από το τέλος του 5ου αι. (GARDINER, *Athletics* 76 σημ. 1 και SÜSSEROTT 71 σημ. 143), ότι έχει προέλθει από τη Δήλο και η υιοθέτηση και κυριαρχία του έχει συνδεθεί με την ανασύσταση των δηλιακών γιορτών από τους Αθηναίους το 426 (βλ. F.B. TARBELL, *ClPh* 3, 1908, 264 κ.ε.). Βλ. και ΠΑΥΣΑΝΙΑ 8, 48, 3 και ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ, *Συμποσ. Προβλ.* 8, 4, 2.

357. Βλ. BEAZLEY, *ABV* 407 και *CVA* Napoli, Mus. Nat. (1) III Hg πίν. 3, 2.4. J. CHRISTIANSEN, *MeddelelsGlyptKob* 37, 1981, 30-1 εικ. 2.

358. Βλ. BEAZLEY, *ABV* 410. 2, 4 και *CVA* Robinson Collection πίν. 33, 1.6.

σους τύπους: εδώ οι βραβείς κρατούν κλαδιά που έχουν φύλλα στην κορυφή τους[359].

Ο τύπος του όρθιου βραβέα που κρατάει το ραβδί ή το κλαδί του φοίνικα κατακόρυφα, όπως ο βραβέας στον *X1* (πίν. 38β) ή λοξά προς τα πάνω, όπως ο βραβέας στον *K3* και οι δύο Νίκες-βραβείς στους *K1* και *X2* (πίν. 59, 55, 17) είναι από τους αρχαιότερους, αλλά εμφανίζεται αρκετά συχνά και κατά τη διάρκεια του 5ου και 4ου αι.[360]. Μία παραλλαγή αυτού του τύπου βρίσκουμε στους βραβείς των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4* και *K5*, που κρατούν το ραβδί τους λοξά προς τα κάτω με το ελεύθερα κρεμασμένο χέρι τους (πίν. 47, 48α)[361].

Αλλά ο πιο ενδιαφέρων εικονογραφικός τύπος βραβέα στους παναθηναϊκούς μας αμφορείς είναι του *K6* (πίν. 54γ): στέκεται σκυφτός, ακουμπώντας με το δεξί χέρι το δεξί ελαφρά προβεβλημένο γόνατό του, ενώ με το αριστερό, μαζεμένο στο πλευρό του, κρατάει σε σχεδόν οριζόντια στάση το κλαδί του φοίνικα. Η στάση αυτή είναι χαρακτηριστική ανθρώπου που παρατηρεί με προσοχή και ένταση κάτι που γίνεται στο έδαφος, όπως συμβαίνει με τους παλαιστές μας. Πρόκειται για μια στάση γεμάτη ένταση, που δεν την συναντάμε συχνά, παρόλο που θα ταίριαζε πολύ για έναν βραβέα. Βέβαια παραστάσεις σκυφτών βραβέων είναι πάρα πολλές, αλλά σ' αυτές αποδίδονται συνήθως να ακουμπούν στο ραβδί τους και να αναδιπλώνουν τα πόδια τους σε μια αρκετά χαλαρή στάση[362]. Όμως η στάση του δικού μας είναι στάση προσεκτικής και έντονης παρατήρησης και καθόλου άνετη. Φαίνεται πως εδώ υποδηλώνεται κάποια ιδιαίτερη προσήλωση του βραβέα στη συγκεκριμένη στιγμή της πάλης. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι ο ζωγράφος κατόρθωσε να αποδώσει εδώ και μια ψυχολογική διάθεση. Κι αυτό ταιριάζει πολύ καλά όχι μόνο με την ένταση που αποπνέει η σκηνή των παλαιστών αλλά και με όλη τη σύνθεση.

359. Για τους τρόπους που κρατιέται το ραβδί ή το κλαδί του φοίνικα, βλ. SCHWEEN ό.π. 29 και JÜTHNER, *Leibesübungen* I 182.

360. Βλ. SCHWEEN ό.π. 36, 46, 58, 74.

361. Βλ. και τον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 1456 στο Μόναχο, του ζ. του Κλεοφράδη (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 96, 4).

362. Για τον τύπο αυτό βλ. SCHWEEN ό.π. 53 κ.ε.

Όλα αυτά τα στοιχεία του βραβέα στον αμφορέα *Κ6* συνδυαζόμενα με την έλλειψη αντίστοιχων εικονογραφικών μοτίβων στην προγενέστερη τέχνη, οδηγούν στην υπόθεση μήπως εδώ έχουμε να κάνουμε με μια νέα δημιουργία[363]. Αλλά για τον χαρακτήρα και την πιθανή προέλευση αυτής και μερικών άλλων μορφών πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας θα επανέλθουμε.

Τέλος έχουμε και μια άλλη ενδιαφέρουσα μορφή Νίκης-βραβέα πάνω στον αμφορέα *Χ3* (πίν. 36β): στέκεται χαλαρά στηριζόμενη με τον αριστερό αγκώνα της σε κιονίσκο, ενώ το δεξί το στηρίζει στο γοφό, κρατώντας συγχρόνως λοξά και ένα κλαδί φοίνικα[364]. Εδώ μια λευκή ταινία είναι δεμένη πάνω στο κλαδί του φοίνικα, τονίζοντας και με τον τρόπο αυτό τη διπλή ιδιότητα της μορφής αυτής: είναι συγχρόνως και βραβέας αλλά και θεότητα της νίκης.

Οι έφεδροι

Ένα ακόμη ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των παραστάσεων της πάλης, της πυγμαχίας και του παγκρατίου είναι η παρουσία των λεγόμενων εφέδρων. Έφεδροι ονομάζονταν στην αρχαιότητα οι τυχεροί αθλητές που κατά την κλήρωση των ζευγαριών στους αγώνες, και σε περίπτωση περιττού αριθμού αντιπάλων, έμεναν χωρίς αντίπαλο, εξασφαλίζοντας με τον τρόπο αυτό τη δυνατότητα να αγωνιστούν στον επόμενο γύρο ξεκούραστοι. *ἔφεδρος*: *...ἐφεδρεύει περιμένων, ἔστ᾽ ἂν ἐκεῖνοι ἀγωνίσωνται· οὐ γὰρ ἔχει τὸ ἀντίγραμμα· καὶ ἔστι τοῦτο οὐ μικρὰ εὐτυχία τοῦ ἀθλητοῦ, τὸ μέλλειν ἀκμήτα τοῖς κεκμηκόσι συμπεσεῖσθαι*[365]. Έτσι και στις παραστάσεις των παραπά-

363. Ένα παραπλήσιο αλλά όχι με ανάλογη σημασία μοτίβο έχουμε με τη στάση σάτυρου μπροστά σε καθιστή μαινάδα, σε μία οινοχόη στην Basel, του ζ. της Ερέτριας (J. BEAZLEY, *AntK* 10, 1967, 142). Εδώ ο σάτυρος με λυγισμένα γόνατα σκύβει ελαφρά και βάζει τα χέρια ανάμεσα στους μηρούς του «looking at her in wonder». Πρβλ. και έναν άλλο σάτυρο του ζ. της Ερέτριας, στη λήκυθο αρ. 244 της συλλογής Bareiss [φωτογραφία βλ. *Greek Vases. Molly and Walter Bareiss Collection. The J. Paul Getty Museum* (1983) 57 αρ. κατ. 40].

364. Για όμοιες μορφές βλ. και SCHWEEN ό.π. 73.

365. ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ, *Ερμότιμος* 40. Γενικά για τους εφέδρους με βάση τις αρχαίες πηγές βλ. E. GARDINER, *JHS* 25, 1905, 16 κ.ε· *RE* 5, 2 (1905) 2747 κ.ε. s.v. *Ephedros* (JÜTHNER).

νω αγωνισμάτων πολύ συχνά εμφανίζεται ένας τρίτος αθλητής που στέκεται στην άκρη παρακολουθώντας με ενδιαφέρον τον αγώνα, και στον οποίο έχει δοθεί το συμβατικό όνομα έφεδρος. Στις περιπτώσεις αυτές όμως δεν πρόκειται πράγματι για τέτοιον[366], αλλά είναι καλύτερα να τον θεωρήσουμε ως τον νικητή του άλλου ημιτελικού, που περιμένει τον νικητή του αγώνα που γίνεται μπροστά του, για να αγωνιστεί μαζί του στον τελικό. Η παρουσία αυτού του αθλητή δεν είναι βέβαια τίποτε άλλο από μια εικονογραφική σύμβαση για να δηλωθεί ο χαρακτήρας του αγωνίσματος ως αποτελέσματος διαδοχικών αναμετρήσεων μεταξύ αντιπάλων[367].

Από τους εννέα παναθηναϊκούς αμφορείς, μόνο στους έξι έχουμε την παρουσία του εφέδρου[368]. Κατέχει, ως συνήθως, το άκρο της παράστασης, στους τέσσερις το αριστερό, δηλ. στους *X1*, *X2*, *X3*, *K6* (πίν. 15, 17, 19, 31) και στους υπόλοιπους δύο το δεξί, δηλ. στους *K1*, *K2* (πίν. 21, 23). Σ' όλες τις σκηνές παριστάνονται όρθιοι να στέκονται στο ένα πόδι, προβάλλοντας ή φέρνοντας ελαφρά προς τα πίσω το άλλο[369]. Είναι βέβαια πάντοτε στραμμένοι προς τον αγώνα και τον παρακολουθούν συχνά με πολύ ενδιαφέρον και ένταση. Αποδίδονται είτε από τα πλάγια, όπως στους αμφορείς *K1*, *K2*, *K6* (πίν. 49, 54αβ), είτε με το σώμα κατά τρία τέταρτα και το κεφάλι από τα πλάγια, όπως στους *X1*, *X2*, *X3* (πίν. 37α, 38α). Οι κινήσεις τους διακρίνονται σε δύο τύπους: στους τρεις πρώτους

366. GARDINER ό.π.

367. Παρόλ' αυτά διατήρησα συμβατικά τον όρο «έφεδρος», αφού έτσι έχει περάσει στη βιβλιογραφία.

368. Στους υπόλοιπους η κεντρική σκηνή πλαισιώνεται από τον βραβέα και μια γυναικεία μορφή ή Νίκη.

369. Ο τύπος αυτός της γυμνής ή ελαφρά ντυμένης ανδρικής μορφής, που στηρίζεται στο ένα πόδι, φέρνοντας το άλλο ελαφρά προς τα πίσω, και σηκώνοντας τα χέρια σε χιαστές κινήσεις, εμφανίζεται πολύ συχνά στα αγγεία του 4ου αι. ως συμπληρωματική μορφή στα άκρα των παραστάσεων. Βλ. π.χ. τον Ερμή στον κωδωνόσχημο κρατήρα στο Βρετανικό Μουσείο αρ. 1924.7-16.1 (METZGER, *Repr.* πίν. 23), τον Ηρακλή στην κύρια όψη της πελίκης αρ. St 1792 στο Λένινγκραντ (πίν. 122, 127α), και πάρα πολλές αντίστοιχες μορφές σατύρων, όπως π.χ. στον κωδωνόσχημο κρατήρα αρ. F 2645 στο Βερολίνο (METZGER, *Repr.* πίν. 22 κάτω δεξιά).

παναθηναϊκούς αμφορείς, *K1*, *K2*, *K6*, έχουν τα χέρια αναδιπλωμένα μπροστά με τη μία παλάμη να πιάνει την άλλη ή τον καρπό. Αντίθετα στους άλλους τρεις, *X1*, *X2*, *X3*, έχουν το ένα χέρι ελεύθερο προς τα κάτω, ενώ με το άλλο που είναι ανασηκωμένο είτε κρατούν στλεγγίδα όπως στον *X3*, είτε κάνουν κάποια χειρονομία όπως στον *X1*[370].

Ο τελευταίος αυτός τύπος εφέδρου είναι ο συνηθέστερος στους παναθηναϊκούς αμφορείς και εμφανίζεται ήδη από τον παναθηναϊκό αμφορέα του Εξηκία στην Καρλσρούη[371]. Αντίστοιχες παραστάσεις εφέδρων που παρακολουθούν τον αγώνα ή χειρονομούν, εμφανίζονται συχνά στους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι.[372], ενώ μερικοί σε παραστάσεις πυγμαχίας, κρατούν στο χέρι τους ιμάντες ή τους δένουν ή σπανιότερα, κρατούν κλαδιά φοίνικα[373].

Η χειρονομία όμως των εφέδρων των τριών άλλων παναθηναϊκών αμφορέων, δηλ. των *K1*, *K2*, *K6* (πίν. 49, 54αβ) παρουσιάζει

370. Στον παναθηναϊκό αμφορέα *X2* λείπει ένα μεγάλο τμήμα από το πάνω μέρος του στήθους, το κεφάλι και το αριστερό του χέρι, το οποίο, με βάση τις ανάλογες μορφές του ίδιου ζωγράφου, πρέπει να το φανταστούμε σηκωμένο και σε δράση.

371. Βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 85α· FREL εικ. 8. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος εμφανίζεται συχνά και σε μορφές ακοντιστών σε παραστάσεις πεντάθλου. Βλ. π.χ. τον δεξιό αθλητή του παναθηναϊκού αμφορέα του ζ. του Ευφίλητου στο Leiden (BEAZLEY, *ABV* 322.2· BEAZLEY, *Dev.* πίν. 93, 4).

372. Βλ. π.χ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς αρ. Β 604 και Β 610 στο Βρετανικό Μουσείο (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 100,4 και 103,3), τον ΜΝ 705 στο Λούβρο (πίν. 156β) και τον μόνο γνωστό από την ανασκαφή των οδών Αχιλλέως και Πλαταιών στην Αθήνα (Ο. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, *ΑΔ* 22, 1967 Χρον. 58 πίν. 73). Ο έφεδρος στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 17553 στο Λένινγκραντ (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 98,6), με στλεγγίδα στο υψωμένο δεξί χέρι και ανάλογη κίνηση των δαχτύλων στο αφύσικα μακρύ αριστερό, έχει καταπληκτική ομοιότητα, σαν ακριβές αντίγραφο, με τον δικό μας αμφορέα *X3* (πίν. 38α). Σίγουρα οι δύο ζωγράφοι τους θα συμβουλεύτηκαν την ίδια μορφή από το «βιβλιαράκι» των αγγειογράφων. Για τα «παραδείγματα» στα κεραμεικά εργαστήρια και για τα υποτιθέμενα «βιβλιαράκια» βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα* 134 κ.ε. και σημ. 597.

373. Για έφεδρο που κρατάει κλαδί φοίνικα, και που δένει τους ιμάντες του, βλ. τους παναθηναϊκούς αμφορείς αρ. Β 603 και Β 607 στο Βρετανικό Μουσείο (BEAZLEY, *Dev.* πίν. 101, 2 και 102,2). Για μια ερμηνεία της πρώτης μορφής, βλ. P. VALAVANIS, BCH 114, 1990, 350 κ.ε.

αρκετό ενδιαφέρον. Εκτός από τους δικούς μας, την ξαναβρίσκουμε στο όστρακο από την Ελευσίνα που αναφέραμε παραπάνω[374] με τον έφεδρο που για πρώτη φορά φέρει τους οξείς ιμάντες. Κι εκεί ο έφεδρος πυγμάχος έχει τα καλυμμένα με τους ιμάντες χέρια μπροστά στο σώμα του και με το δεξί του πιάνει τον αριστερό του καρπό.

Τα παράλληλα παραδείγματα σε άλλα έργα της αρχαίας τέχνης δεν είναι πολλά, είναι όμως χαρακτηριστικά[375]. Η παλιότερη παράσταση με αντίστοιχη προς τους εφέδρους μας μορφή βρίσκεται στον αμφορέα του Εξηκία στο Βερολίνο με την πάλη του Ηρακλή με το λιοντάρι[376]. Τους πρωταγωνιστές παρακολουθεί ο Ιόλαος, που έχει αποδοθεί με τα χέρια έτσι διπλωμένα, πράγμα που φανερώνει την έμμεση συμμετοχή του στον αγώνα και την αγωνία του για την έκβασή του. Το δεύτερο παράδειγμα που αναφέρω ενδεικτικά ανήκει χρονικά σε πολύ μεταγενέστερη εποχή και προέρχεται από την πλαστική· είναι ωστόσο πολύ χαρακτηριστικό: πρόκειται για μία ανάγλυφη πλάκα από το πόδιο του θεάτρου της Ιεραπόλεως της Φρυγίας[377], που χρονολογείται στην εποχή του Σεπτημίου Σεβήρου

374. Βλ. παραπ. σελ. 137.

375. Τα περισσότερα από τα παραδείγματα αυτά ερμηνεύονται ως χειρονομίες θλίψης. Βλ. H. KENNER, *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst* (1960) 50 κ.ε. Στο άρθρο του T. DOHRN, *JdI* 70, 1955, 50 κ.ε., όπου μελετούνται όλοι οι εικονογραφικοί τύποι των διπλωμένων χεριών και η σημασία τους, νομίζω ότι συγχέονται δύο μοτίβα, παραπλήσια αλλά διαφορετικά: το ένα, που εμφανίζεται σε επιτύμβιες στήλες από τις αρχές του 4ου αι. [βλ. π.χ. DIEPOLDER, πίν. 22, 30· Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, *Περιγραφικός κατάλογος συλλογής γλυπτών ΕΑΜ* (1967) 127 πίν. 50· R. FLEISSER, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (1983) 61 κ.ε. ιδ. 36, 39], και καταλήγει στον Δημοσθένη του Πολύευκτου και στη Μήδεια (E. SIMON, *Gymnasium*, 61, 1954, 217), δείχνει τα χέρια με πλεγμένα τα δάχτυλα και φανερώνει θλίψη και θρήνο στα επιτύμβια, θλίψη και σκεπτικισμό στον Δημοσθένη και δισταγμό και αναποφασιστικότητα στη Μήδεια. Αντίθετα το δεύτερο μοτίβο, το δικό μας, δείχνει τους αθλητές με διπλωμένα χέρια μπροστά στο σώμα, αλλά το ένα κρατάει το άλλο από τον καρπό κι απ' τη ράχη της παλάμης, και δηλώνει, όπως είδαμε, την ένταση που δείχνει κάποιος παρακολουθώντας ένα γεγονός που γίνεται μπροστά του.

376. Βλ. F. PFUHL, *MuZ* εικ. 227.

377. P. VERZONE, *Hierapolis di Frigia nei lavori della Missione archeologica ita-*

και εικονίζει τη σκηνή του γδαρσίματος του Μαρσύα από τον Σκύθη. Τρίτο πρόσωπο στη σκηνή ο Απόλλων, στέκεται με τα χέρια διπλωμένα κατ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο, παρακολουθώντας την εκτέλεση της θείας τιμωρίας. Βλέπουμε λοιπόν πως η στάση αυτή των χεριών ταιριάζει σε τρίτα πρόσωπα, τα οποία παρακολουθούν με προσοχή κάποια σκηνή που γίνεται μπροστά τους, χωρίς να συμμετέχουν σ' αυτήν ενεργά και άμεσα, έχοντας όμως άμεσο ενδιαφέρον για την τελική έκβασή της. Ένα τέτοιο περιεχόμενο θα πρέπει να αποδώσουμε και στη στάση των χεριών των εφέδρων πάνω στους παναθηναϊκούς μας αμφορείς: η στάση τους αυτή δηλώνει την ένταση και προσοχή με την οποία παρακολουθούν τον αγώνα που γίνεται μπροστά τους, για την έκβαση του οποίου έχουν μεγάλη αγωνία, αφού αυτοί θα είναι οι επόμενοι αντίπαλοι του νικητή του.

Ένα ακόμη στοιχείο που είναι προφανές σε πολλούς από τους τύπους των εφέδρων των αγγείων μας είναι ο αγαλματικός τους χαρακτήρας. Πράγματι, μορφές σαν τους εφέδρους στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1, K2 K6* (πίν. 49, 54αβ) δεν πρέπει να υπάρχει αμφιβολία ότι αντιγράφουν ή έστω έχουν υπόψη τους αγάλματα αθλητών απ' αυτά που στόλιζαν τα γυμνάσια, τα στάδια και τα ιερά της Ελλάδας την εποχή αυτή. Πολλά από τα έργα αυτά είναι δημιουργίες μεγάλων γλυπτών του α΄ μισού του 4ου αι. και μας είναι γνωστά από τις γραπτές πηγές, από υστερότερα αντίγραφα, και από τις βάσεις με τα ονόματά τους που μας διασώθηκαν[378]. Από πολύ νωρίς ο Π. Θέμελης[379] σύγκρινε «τη θαυμαστή μνημειακότητα των μορφών, τις αναλογίες τους, το στήσιμο και την ελεύθερη

liana, στο *Un decennio di Ricerche archeologiche* (1978) I 391· Fr. d'Andria-T. Ritti, *Le sculture del Teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*, στο *Hierapolis, Scavi e ricerche* II (1985) 62 κ.ε.· Fr. d'Andria, *Actes du colloque sur les problèmes de l'image dans le monde Méditerranéen classique* (1985) 51 κ.ε., ιδ. 57.

378. Βλ. π.χ. Παυσανια 6, 1-6, 18. Επίσης W. Hyde, *De Olympionicarum statuis a Pausania commemoratis* (1903)· L.Moretti, *Olympionikai. I vincitori negli antichi agoni olimpici* (1957)· J. Marcadé, *Recueil des Signatures des Sculpteurs Grecs* I (1953) 68.

379. Θεμελης, *Στήλη* 268-9.

κίνησή τους μέσα στο χώρο και γενικά το ρυθμό τους και την πλαστική τους σύλληψη» με λυσιππικά έργα. Το συσχετισμό αυτό τον δέχεται και ένας από τους ειδικότερους μελετητές του λυσιππικού έργου, ο P. Moreno[380]. Πράγματι, λεπτομερείς συγκρίσεις μεταξύ των παναθηναϊκών αγγείων της Ερέτριας και των αγαλμάτων που σχετίζονται με τον Λύσιππο δείχνουν πολλές και χαρακτηριστικές ομοιότητες και επιβεβαιώνουν ότι πολλές από τις κατακτήσεις της μεγάλης πλαστικής, και μάλιστα αυτής του Λυσίππου, εμφανίζονται αρκετά χρόνια πρωιμότερα στην αγγειογραφία. Πρόκειται για μια διαπίστωση που μας βάζει σε προβληματισμό: είτε δηλαδή θα πρέπει να δεχθούμε την πρωιμότερη χρονολόγηση μερικών έργων του Λυσίππου, κυρίως αθλητών, και τη διεύρυνση της περιόδου δράσης του, όπως προτείνει ο Π. Θέμελης[381], είτε βρισκόμαστε κι εδώ μπροστά στο φαινόμενο της πρωιμότερης εμφάνισης μερικών χαρακτηριστικών πάνω στην επίπεδη τέχνη, που στην πλαστική τα συναντάμε μερικά χρόνια αργότερα[382].

Οι Νίκες-βραβείς

Σε πέντε από τους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας έχουμε απεικόνιση μιας μεγαλόπρεπης φτερωτής Νίκης, που βρίσκεται δίπλα στους αθλητές, παρακολουθώντας τον αγώνα. Στους τρεις απ' αυτούς, *X2*, *X3*, *K1* (πίν. 17, 19, 21), όπου δεν υπάρχει βραβέας, έχει αναλάβει αυτή το ρόλο του, κρατώντας με το δεξί χέρι το κλαδί του φοίνικα. Στους υπόλοιπους δύο, είτε στέκεται στην απέναντι απ' τον βραβέα πλευρά παρακολουθώντας ήσυχα τον αγώνα, όπως στον *K3* (πίν. 25)[383], είτε προχωρεί προς το μέρος των παλαι-

380. P. Moreno, *RIA* 1983-4, 13 κ.ε. του ίδιου, *Vita e arte di Lisippo* (1987) 135 εικ. 70-71. Γενικότερα για συγκρίσεις μορφών στα αγγεία της εποχής με σύγχρονά τους έργα πλαστικής βλ. J. Charbonneaux, *La Sculpture Grecque Classique* (1945) 92 κ.ε.

381. Θεμελης, *Στήλη* ό.π.

382. Το ίδιο φαινόμενο διαπιστώσαμε και για τις μορφές της Νίκης πάνω στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη. Βλ. παραπ. σελ. 104 κ.ε.

383. Και η Νίκη στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3* πρέπει κάτι να κρατούσε (π.χ. ταινία ή στεφάνι) στο χαμένο σήμερα υψωμένο δεξί της χέρι.

στών κρατώντας ταινίες για να τις δέσει στον νικητή, όπως στον *XI* (πίν. 15).

Για την παρουσία της Νίκης σε κάθε είδους «αγωνιστικές» παραστάσεις δεν χρειάζεται να προσθέσουμε τίποτε[384]. Θα σταθούμε μόνο λίγο στις αθλητικές παραστάσεις και στην εικονογραφία της πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς. Ήδη από την αρχαϊκή περίοδο εμφανίζεται η Νίκη με περιεχόμενο συγγενές με το δικό μας, όταν συνοδεύει ιππείς ή άρματα με στεφάνι στα χέρια[385]. Οι λίγες παραστάσεις της σε αθλητικούς αγώνες στον μελανόμορφο ρυθμό, αυξάνονται ραγδαία με την εμφάνιση του ερυθρόμορφου και συνεχίζονται σε όλο τον 5ο και 4ο αι.[386].

Όμως πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς-έπαθλα δεν εμφανίζονται Νίκες, σύμφωνα πάντα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, πριν από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. Για πρώτη φορά βλέπουμε μια ιπτάμενη μορφή σε παναθηναϊκό αμφορέα από την Πραισό, στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου αρ. 26556 να πλαισιώνει σκηνή στεφάνωσης νικητή[387]. Λίγα χρόνια αργότερα, πάνω στον αμφορέα του άρχοντα Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια (371/0), μια Νίκη κατεβαίνει κρατώντας στο ένα χέρι στεφάνι και στο άλλο ταινία για τον νικητή, που ήδη στέκεται θριαμβευτής κρατώντας στα χέρια του κλαδιά, δίπλα στον βραβέα και σ' έναν κιονίσκο. Οι Νίκες λοιπόν πρωτοεμφανίζονται στους παναθηναϊκούς αμφορείς σε σκηνές βράβευσης νικητών. Βέβαια, οι Νίκες αυτές πετούν, τα πόδια τους δεν πατούν στη γη. Ωστόσο, λίγα χρόνια αργότερα, στους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη, για πρώτη φορά εμφανίζεται Νίκη να πατάει στο έδαφος και να παίρνει τη

384. Βλ. JÜTHNER, *Leibesübungen* II 153· F.W. HAMDORF, *Griechische Kultpersonifikationen der Vorhellenistischen Zeit* (1964) 58, 115-6· *Olynthus* V 87.

385. Για την πρώτη εμφάνιση Νίκης με τέτοιο περιεχόμενο σε κύλικα του ζ. C (BEAZLEY, *ABV* 51. 1), βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 152. Βλ. επίσης γενικότερα *EAA* 5 (1963) 464 s.v. *Nike* (FUCHS) και C. ISLER-KERENYI, *Nike. Der Typus der laufenden Flügelfrau in der archaischen Zeit* (1969) 43 κ.ε.

386. Για τις λίγες πρώιμες μελανόμορφες παραστάσεις με παρουσία Νίκης σε αθλητικούς αγώνες βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 152· γι' αυτές του ερυθρόμορφου ρυθμού, WEBSTER ό.π. 156 και για άλλες παραστάσεις Νίκης, 172.

387. Βλ. P. VALAVANIS, *BCH* 114, 1990, 350 κ.ε.

θέση του βραβέα. Βλέπουμε δηλαδή μια μεταφορά στο πρόσωπο της Νίκης της δυνατότητας όχι μόνο να βραβεύει τον νικητή αλλά και να κρίνει η ίδια και τον αγώνα. Με τον τρόπο αυτό όχι μόνο τοποθετείται ο αγώνας και η κρίση σε μιαν άλλη ανώτερη σφαίρα, αλλά μας μεταφέρει ο καλλιτέχνης «dans un monde de fantaisie», κάτι ιδιαίτερα αγαπητό στην αγγειογραφία του 4ου αι.[388].

Ενδιαφέρουσα είναι και η σταδιακή «προσαρμογή» της Νίκης στα νέα της «καθήκοντα» πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς. Αρχικά παραστάθηκε ιπτάμενη να φέρνει τα σύμβολά της στον νικητή, σε ένα πολύ συνηθισμένο και από παλιά γνωστό τύπο[389]. Κατόπιν, παριστάνεται να πατάει στο έδαφος κρατώντας και πάλι τα δώρα της, ένα στάδιο από το οποίο δεν ήταν δύσκολο να μεταπηδήσει και στο ρόλο του κριτή.

Ως προδρόμους των μεγαλόπρεπων φτερωτών γυναικείων μορφών των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας και ως προς τη σημασία και ως προς την εικονογραφία, θα μπορούσαμε να δούμε τις μεγάλες Νίκες που ήδη από το β΄ τέταρτο του 5ου αι.[390] παρευρίσκονται σε μουσικούς αγώνες, κυρίως κιθαρωδών και αυλωδών, κρατώντας πάντοτε τα δώρα τους. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τον κιονωτό κρατήρα στο Μουσείο Baranello αρ. 86, τον στάμνο αρ. 4006 του ζ. του Κλεοφώντα στη Φλωρεντία και το όστρακο του ίδιου από την Ολυμπία, τον κωδωνόσχημο κρατήρα αρ. 3112 του ζ. του Μονάχου 2335 στη Φεράρα, καθώς και την πελίκη αρ. 1910.6-15.1 του ζ. των Αθηνών 1183 στο Βρετανικό Μουσείο[391]. Επίσης πολύ κοντινή, ιδιαιτέρως ως προς τη σημασία της όλης σύνθεσης, μπορεί να θεωρηθεί η παράσταση ερυθρόμορφης πελίκης στη Φιλιπ-

388. METZGER, *Repr.* 360.

389. Στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Φρασικλείδη στην Αλεξάνδρεια που είδαμε παραπάνω (βλ. σημ. 64). Για αντίστοιχες μεμονωμένες Νίκες, που δεν πετούν πλέον αλλά βαδίζουν, βλ. Ε. ΣΕΡΜΠΕΤΗ-ΠΑΠΟΥΤΣΑΚΗ, *Ο ζωγράφος της Providence* (1983) 144. Πρβλ. και τις προδρομικές μορφές αμέσως παρακάτω.

390. WEBSTER ό.π. 158 κ.ε.

391. Βλ. H. RÜHFEL, *Kinderleben im klassischen Athen* (1984) εικ. 34. W. SCHIERING, *OlForsch* 5 (1964) 35, 251 κ.ε. εικ. 72 και πίν. 82. N. ALFIERI, *Spina. Museo Archeologico* (1979) 80 εικ. 180· H.B. WALTERS, *JHS* 41, 1921 πίν. 7, V. 4.

πούπολη της Βουλγαρίας[392]· εδώ τέσσερις Νίκες που δηλώνονται με επιγραφές ως Νίκες *ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΟΙΣ, ΝΕΜΕΑΙ, ΜΑΡΑΘΩΝΙ* και *ΙΣΘΜΟΙ*, πετούν γύρω από έναν νικητή μουσικό, προσφέροντάς του ταινίες, στεφάνια και άλλα δώρα. Ανάλογες μπορεί να θεωρηθούν ακόμη και οι δύο Νίκες που στεφανώνουν τους αγγειογράφους στον ώμο της κάλπιδος του ζ. του Λένινγκραντ[393], που εικονίζει στο μέσο την Αθηνά ως προστάτιδα των τεχνιτών.

Πάντως το μοτίβο της Νίκης-βραβέα που το συναντάμε πάνω στα τρία από τα εννέα αγγεία μας, δεν φαίνεται από τα μέχρι στιγμής δεδομένα, να είναι και τόσο διαδεδομένο πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς. Μια ανάλογη εντυπωσιακή μορφή στέκεται ακίνητη κρατώντας με το δεξί προτεταμένο χέρι της κάθετα ένα κλαδί φοίνικα και παρακολουθεί τους γιγαντόσωμους πυγμάχους στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. Β 607 στο Βρετανικό Μουσείο, του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5)[394].

Τμήματα τέτοιων μεγάλων γυναικείων μορφών υπάρχουν και σε άλλα όστρακα από τη Β όψη παναθηναϊκών αμφορέων του 4ου αι. Όμως σε μερικές δεν σώζονται φτερά για να τις ταυτίσουμε με Νίκες, ενώ για άλλες δεν ξέρουμε αν κρατούσαν κλαδί φοίνικα για να τις ταυτίσουμε με Νίκες-βραβείς. Έτσι περιοριζόμαστε στο γενικό χαρακτηρισμό «μεγαλόσωμες γυναικείες μορφές» σε δύο σύνολα οστράκων παναθηναϊκών αμφορέων από το Καβείριο των Θηβών (αρ. PA 13 και PA 18 a-f)[395]. Αν το όστρακο b του δεύτερου συνόλου που σώζει το κάτω τμήμα ενός βραβέα ανήκει στο ίδιο αγγείο, τότε η γυναικεία μορφή του τελευταίου είναι Νίκη που κρατάει ταινίες, δηλαδή θα έχουμε κι εδώ σύνθεση όπως αυτή του παναθηναϊκού αμφορέα *Χ1*. Επίσης σε ένα όστρακο από την Ελευσίνα (πίν. 90γ), έχουμε τμήμα από τη μέση γυναικείας μορφής, στραμμένης κατά τρία τέταρτα προς τ' αριστερά και τυλιγμένης σε ιμάτιο που το κρατάει από μέσα σφιχτά με το αριστερό της χέρι,

392. Πρόκειται για ερυθρόμορφη πελίκη του ζ. του Επιμήδη (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1044.9). Βλ. T. HÖLSCHER, *Victoria Romana* (1967) 176 πίν. 16, 8.

393. Βλ. I. SCHEIBLER, *Griechische Töpferkunst* (1983) εικ. 107.

394. Ωραία φωτογραφία της στο *RM* 47, 1932 πίν. 23.

395. *Kabirion* IV πίν. 28, 11 και 30, 1.

κατά τον τύπο των δικών μας Νικών στους αμφορείς *K3*, *K4*, *K5*. Στην πάνω αριστερή γωνία του οστράκου σώζεται επίσης τμήμα από το δεξί χέρι της, που όπως φαίνεται θα κρατούσε μάλλον κλαδί φοίνικα, όπως και στον αμφορέα *K1*. Έτσι, και παρά την έλλειψη φτερών στο τμήμα αυτό του οστράκου, φαίνεται πως μάλλον εδώ έχουμε να κάνουμε με Νίκη-βραβέα.

Εικονογραφικός τύπος

Η προς τα δεξιά με μεγαλύτερο, όπως στον *X1* (πίν. 37β) ή μικρότερο διασκελισμό, όπως στον *X2* (πίν. 17) κινούμενη μορφή της Νίκης που με τα χέρια προτεταμένα κρατάει κάτι, είναι ένας πολύ συνηθισμένος εικονογραφικός τύπος και δεν χρειάζεται μεγάλη συζήτηση. Πρβλ. π.χ. τη Νίκη σε κρατήρα του ζ. του Τάλω[396], και κυρίως τη μαινάδα του κρατήρα Pourtalès (πίν. 95), που θα μας απασχολήσει και παρακάτω στις τεχνοτροπικές συγκρίσεις. Ενδιαφέρουσα είναι πάντως η κοντή κόμμωση της μορφής, καθώς και ο άζωστος πέπλος που το άνοιγμά του επιτρέπει μια επιτηδευμένη τεθλασμένη απόδοση των παρυφών του. Ακόμη, το βάδισμα της Νίκης στις μύτες των ποδιών, είναι ένα αρχαϊστικό χαρακτηριστικό, που σε συνδυασμό με τις τεθλασμένες, επιτηδευμένες παρυφές του πέπλου, δίνει σε μια κλασική ως προς τη γενική απόδοση μορφή έναν αρχαϊστικό τόνο. Θα βλέπαμε δηλαδή εδώ μια μορφή pasticcio, αποτελούμενη από κλασικά και αρχαϊστικά στοιχεία, που πάντως δεν μας ξενίζει, αφού εικονίζεται σε αγγεία που ευνοούν τέτοιου είδους αποδόσεις[397].

Η επίσης προς τα δεξιά στραμμένη μεγαλόπρεπη Νίκη του παναθηναϊκού αμφορέα *K1* (πίν. 55) είναι από τις ωραιότερες μορφές στην εικονογραφία του 4ου αι. Αυτή δεν βαδίζει αλλά στέκεται, σκύβοντας λίγο προς το έδαφος όπου έχουν πέσει οι παλαιστές. Φοράει χιτώνα, την ημιδιαφάνεια του οποίου έχει αποδώσει πολύ

396. H. SICHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo* (1966) πίν. 30.

397. Για τα αρχαϊστικά στοιχεία στους παναθηναϊκούς μας αμφορείς βλ. παραπ. σελ. 69 κ.ε.

χαρακτηριστικά ο ζωγράφος, και μελανό ιμάτιο που καλύπτει το πάνω αριστερό και το κάτω μέρος του σώματός της. «Το άσπρο διάφανο πέπλο της με τις αδιόρατες πτυχές αφήνει να διαγράφεται η κατάλευκη σάρκα στο πάνω μέρος του κορμιού και στα πόδια. Τα μεγάλα μαύρα φτερά και το μαύρο ιμάτιο, ... έρχονται σε χτυπητή αντίθεση με τη λευκή σάρκα και τον αραχνοΰφαντο πέπλο. Οι δύο βασικοί τόνοι της θείας αυτής μορφής μέσα στο ροδόχρωμο φόντο του αγγείου συνθέτουν ένα συγκλονιστικό πίνακα»[398]. Αυτή η μορφή, παρά τη γνώριμη όψη της, φαίνεται πως είναι μια νέα δημιουργία. Επειδή δε έχει ένα χαρακτήρα, θα λέγαμε περισσότερο ζωγραφικό και δεν μοιάζει καθόλου με τις αγαλματικές μορφές που είδαμε σε προηγούμενα αγγεία, ίσως θα έπρεπε να αναζητήσουμε τα πρότυπά της στη μεγάλη ζωγραφική και να την φανταστούμε σε κάποια μεγάλη σύνθεση να παρακολουθεί τα σημαντικά γεγονότα που θα διαδραματίζονταν κοντά της.

Η Νίκη-βραβέας στον παναθηναϊκό αμφορέα *X3* (πίν. 36β) στέκεται κατενώπιον στηριζόμενη στο δεξί πόδι, λυγίζει δε χαλαρά το αριστερό[399] και ακουμπάει με τον αριστερό αγκώνα σε κιονίσκο. Από τη στάση και τις κινήσεις της μορφής εύκολα αναγνωρίζει κανείς το πρότυπό της, που δεν είναι άλλο από την Αφροδίτη του Δαφνιού, την «στηριζομένη» ή «angelehnte Aphrodite». Πρόκειται για ένα περίφημο έργο, που με διάφορες παραλλαγές, κυρίως στη στάση των χεριών και στη στροφή του κεφαλιού, συναντιέται συχνά στα αγγεία αλλά και σε άλλα έργα του 4ου αι.[400] Όμοια στάση έχει και μια γυναικεία μορφή στη λεκανίδα αρ. St 1983 στο Λένινγκραντ, καθώς και μια μορφή που ακουμπάει στον ώμο της Ήρας στο αριστερό μέρος του καλυκωτού κρατήρα αρ. St 1807 στο Λένινγκραντ, με κρίση Πάριδος[401]. Ανάλογη είναι και μια Νίκη που

398. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 271.

399. Για το μοτίβο του αναδιπλωμένου ποδιού βλ. τελευταία Ο. PALAGIA, *Parthenon Kongress* (Basel 1984) 245 κ.ε.

400. Για την υιοθέτηση του τύπου αυτού της Αφροδίτης πάνω σε πολλά έργα του 4ου αι. βλ. A. DELIVORRIAS, *AntPl* 8, 1968, 25 και σημ. 35· PALAGIA ό.π. σημ. 14· *LIMC* II 1 (1984) 32 κ.ε. s.v. *Aphrodite* (A. DELIVORRIAS, A. KOSSATZ-DEISSMAN, G. BERGER).

401. Βλ. METGZER, *Repr.* πίν. 18α και 37.

στηρίζεται με τον αγκώνα σε κιονίσκο κι έχει τα πόδια αναδιπλωμένα όπως η δική μας, πάνω σε ελληνιστικό δαχτυλιόλιθο από κορναλίνη, στο Braunschweig[402].

Τελευταία έμεινε η μορφή της Νίκης στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3* (πίν. 60, 61), που παρά την κακή της διατήρηση, παρουσιάζει ενδιαφέροντα στοιχεία: παριστάνεται με το σώμα εντελώς κατενώπιον και με το κεφάλι της ελαφρά στραμμένο προς τ' αριστερά. Στέκεται με το αριστερό πόδι και φέρει ελαφρά στο πλάι το δεξί. Φοράει κι αυτή χιτώνα που φαίνεται μόνο στο στήθος της, κι από πάνω ένα μελανό ιμάτιο, που το συγκρατεί από μέσα με το αριστερό της χέρι. Ως προς τον τύπο, η μορφή αυτή φαίνεται αγαλματική και το στήσιμό της θυμίζει τις δημιουργίες της πλαστικής του β΄ τετάρτου του 4ου αι. Πολλά κοινά στοιχεία (τρόπος ένδυσης, απόδοση πτυχών, στάση ποδιών, κινήσεις χεριών) φαίνεται ότι έχει με την λεγόμενη «Ήρα από την Έφεσο», σήμερα στη Βιέννη, που θεωρείται «eine Statue der 60er Jahre»[403]. Είναι δε πολύ πιθανό η δική μας Νίκη να παραλλάσσει ή τουλάχιστον να εμπνέεται από ένα έργο σαν κι αυτό[404].

Οι προσωποποιήσεις

Οι γυναικείες μορφές στις δευτερεύουσες πλευρές των παναθηναϊκών αμφορέων *K4* και *K5* δεν έχουν φτερά, —στοιχείο που μας δείχνει ότι εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με Νίκες— ούτε φέρουν κάποιο άλλο χαρακτηριστικό διακριτικό γνώρισμα. Το μόνο ιδιαίτερο στοιχείο που έχουν οι μορφές αυτές (πίν. 46α, β) είναι ότι φορούν μελανό ιμάτιο που καλύπτει εξ ολοκλήρου το σώμα τους, στον δε *K5* ακόμα και το κεφάλι της μορφής. Φαίνεται όμως πως μια τέτοια μορφή, χωρίς διακριτικά γνωρίσματα, δεν θα ήταν ανα-

402. V. Scherf, P. Gercke, P. Zazoff, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen* III (1970) αρ. 19, πίν. 4.

403. T. Dohrn, *Attische Plastik* (1957) 212 πίν. 28c.

404. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι τόσο η θεά όσο και η Νίκη υψώνουν αντίστοιχα το δεξί τους χέρι, η πρώτη κρατώντας πιθανότατα σκήπτρο, η δεύτερη ίσως στεφάνι ή ταινία.

γνωρίσιμη ούτε και για τους ίδιους τους αρχαίους[405], γι' αυτό ο αγγειογράφος φρόντισε να γράψει το όνομά της δεξιά από το πρόσωπό της. Βέβαια, δεν είχαμε την τύχη να σωθεί ακέραιη η επιγραφή. Σώθηκαν μόνο δύο γράμματα *]ΜΠ[*, τα οποία όμως ήταν αρκετά γιά να οδηγήσουν τον Π. Θέμελη στην πολύ πιθανή συμπλήρωση *ΟΛΥ]ΜΠ[ΙΑΣ*[406]. Η συμπλήρωση δεν βασίστηκε μόνο στα δύο αυτά γράμματα αλλά και στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Θεόφραστου (340/39) στο Harvard (πίν. 81, 84β), που εικονίζει μια παρόμοια μορφή, της οποίας μας σώζεται ολόκληρη η επιγραφή *ΟΛΥΜΠΙΑΣ*[407].

Φαίνεται λοιπόν πως σ' αυτόν τον παναθηναϊκό αμφορέα του Καλλιμήδη (360/59), έχουμε την πρώτη χρονολογικά παρουσία της προσωποποίησης των Ολυμπιακών αγώνων πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς. Παρόλο δε που από το τέλος του 5ου και στον 4ο αι. υπάρχει μια επίταση στη δημιουργία νέων προσωποποιήσεων[408], νομίζω πως η παρουσία της Ολυμπιάδος πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς δημιουργεί ορισμένα ερωτηματικά. Γι αυτό άλλωστε υπάρχουν και ποικίλες αλλά όχι πάντα πειστικές προσπάθειες ερμηνείας της: ο Boardman γράφει[409] ότι η τοποθέτηση της Ολυμπιάδος πάνω στα αγγεία των Παναθηναίων «was a compliment to the senior festival and games». Και ο Beazley[410]: «It can only mean that the victor

405. Για τέτοιες, δυσδιάγνωστες ακόμα και για τους αρχαίους μορφές, που έκαναν αναγκαία την παρουσία επιγραφών, βλ. BRAUCHITSCH 125 κ.ε. Γενικά για τις επεξηγηματικές επιγραφές, βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα* 41 κ.ε.

406. ΘΕΜΕΛΗΣ, *ΠΑΕ* 1976, 82· του ίδιου, *Στήλη* 268. Βλ. και παραπάνω σημ. 52.

407. Για ωραίες απεικονίσεις της μορφής βλ. *AJA* 10, 1906, 392 εικ. 4 και E. SIMON, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary* (1983) πίν. 5, 1.

408. Δημιουργούνται π.χ. οι προσωποποιήσεις του αθηναϊκού δήμου και της δημοκρατίας σε τοιχογραφία του Ευφράνορα [βλ. σχετ. O. PALAGIA, *Euphranor* (1980) 60 κ.ε.· της ίδιας, *Hesperia* 51, 1982, 99 κ.ε.], της νικήτριας φυλής στη λαμπαδηδρομία (METZGER, *Repr.* 354 αρ. κατ. 24 πίν. 46, 3) και της πομπής [στον χόα της N. Υόρκης αρ. 25190, βλ. E. SIMON-M.u.A. HIRMER, *Die Griechischen Vasen* (1976) εικ. 235]. Η τάση αυτή ερμηνεύεται από τον «seit dem Ende des 5. Jhds zunehmenden Rationalismus» (HAMDORF ό.π. 70)· βλ. και SIMON, *Festivals* 5 και σημ. 8, καθώς και M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 417.

409. BOARDMAN, *ABFH* 169.

410. BEAZLEY, *Dev.* 91.

in the boxing contest at the Panathenaea, stands a good chance of winning the more important contest at Olympia two years later».

Ίσως όμως είναι πιθανότερο πως η απεικόνιση της Ολυμπιάδος πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς να παρακολουθεί τα ίδια τα αγωνίσματα είναι μια εικονογραφική σύμβαση που προσπαθεί να επιβεβαιώσει ότι οι αγώνες της Αθήνας ήταν ισάξιοι με τους Ολυμπιακούς. Ας μην ξεχνάμε και τη χρονική περίοδο που εμφανίζονται αυτές οι μορφές, καθώς και το κλίμα που επικρατεί στην Αθήνα αυτή την εποχή: η παρουσία της Αθήνας στον ελληνικό χώρο και η επίδρασή της στα πολιτικά πράγματα δεν είναι τόσο σπουδαία όπως τα προηγούμενα χρόνια. Επειδή λοιπόν η πόλη υστερεί σε πολιτική παρουσία και έχει χάσει την πανελλήνια αίγλη της[411], οι Αθηναίοι προσπαθούν να τονίσουν τη σημασία της και να την εξάρουν μέσω άλλων εκδηλώσεων, όπως ήταν οι Παναθηναϊκοί αγώνες. Και βέβαια ο καλύτερος τρόπος ήταν να τους παραλληλίσουν με τον αδιαμφισβήτητα πρώτο αθλητικό θεσμό του Πανελληνίου, με τους Ολυμπιακούς αγώνες. Γι' αυτό απεικονίζουν την ίδια την Ολυμπιάδα να παρακολουθεί τους αγώνες της Αθήνας.

Πάντως δεν φαίνεται ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με συστηματική κρατική προπαγάνδα μέσω των παναθηναϊκών αμφορέων, παρόλο που σε άλλες περιπτώσεις υποστηρίζεται κάτι τέτοιο[412] και παρόλο που υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι οι υπεύθυνοι για την κατασκευή των αγγείων άρχοντες είχαν άμεση παρέμβαση στη διαδικασία κατασκευής τους[413]. Επειδή όμως όλα αυτά τα φαινόμενα έχουν —όπως τουλάχιστον μας δείχνουν οι μέχρι σήμερα σωζόμενες σχετικές παραστάσεις— περιορισμένη έκταση, φαίνεται πως εδώ έχουμε να κάνουμε με ατομικές εκδηλώσεις συγκεκριμένων αγγειογρά-

411. Για τα ιστορικά γεγονότα και το κοινωνικό κλίμα της εποχής στην Αθήνα βλ. παραπ. σελ. 75 κ.ε.

412. «Kulturpropaganda» βλέπουν στις σχετικές με τον ελευσινιακό κύκλο παραστάσεις πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς ο K. SCHAUENBURG, *Lexikon der Alten Welt* (1965) στ. 3126, s.v. *Triptolemos* και η K. BRAUN, *Kabirion* IV 86.

413. Για τις διαδικασίες κατασκευής των παναθηναϊκών αμφορέων βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Παν.* 144 κ.ε. Για τις δυνατότητες παρέμβασης των αρχόντων ακόμα και σε θέματα της εικονογραφίας των δημόσιων αυτών αγγείων, βλ. P. VALAVANIS, *AA* 1987, 467 κ.ε. ιδ. 473 κ.ε.

φων, όπως θα δούμε παρακάτω, οι οποίοι όμως εκφράζουν τους ευσεβείς πόθους και το πνεύμα της εποχής τους[414].

Και την άπτερη μορφή του παναθηναϊκού αμφορέα *K4* (πίν. 46β), που παρακολουθεί τον αγώνα στηριγμένη σε χαμηλό κιονίσκο, θα πρέπει να την ερμηνεύσουμε κάπως έτσι. Αυτή δεν σώζει ή μάλλον δεν είχε επιγραφή, αλλά οι ολοφάνερες ομοιότητες με τις Ολυμπιάδες ως προς το ντύσιμο και ως προς τη γενικότερη παρουσία, υποδηλώνουν σαφέστατα πως κι εδώ έχουμε να κάνουμε με μια προσωποποίηση που παρακολουθεί τους αγώνες, άγνωστο όμως αν πρόκειται για προσωποποίηση αγώνων και μάλιστα πάλι των Ολυμπιακών.

Προσωποποιήσεις των Πανελληνίων αγώνων δεν γνωρίζουμε πριν από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. Πρωτοποριακές σε σύλληψη και σε εκτέλεση θα πρέπει να ήταν οι συνθέσεις που ζωγράφισε σε πίνακες ο ζωγράφος Αγλαοφών κατά παραγγελίαν του Αλκιβιάδη (ίσως μετά τη νίκη του στα Ολύμπια του 416), και οι οποίες, σύμφωνα με μαρτυρίες αρχαίων συγγραφέων, παρίσταναν ο ένας την Ολυμπιάδα και την Πυθιάδα ως γυναίκες να στεφανώνουν τον Αλκιβιάδη και ο άλλος την Νεμέα καθισμένη, με τον Αλκιβιάδη ακουμπισμένο στα γόνατά της[415].

Εικονογραφικός τύπος

Η γενική στάση της Ολυμπιάδος του *K5* (πίν. 46α), η δομή του σώματός της και η όλη απόδοση του ενδύματος με δυνατές και σαφείς εγχαράξεις, μπορεί νομίζω να συγκριθεί με τον Σοφοκλή του Λατερανού, που γενικά χρονολογείται γύρω στα 340-330[416].

414. Πάντως δεν μπορούμε να μην ομολογήσουμε ότι στην περίπτωση αυτή η έμπνευση των αγγειογράφων θα μπορούσε να έχει επηρεαστεί από κάποια υποτιθέμενη κρατική προπαγάνδα. Βλ. σχετ. Μ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Μία «κρίσις των όπλων» του ζ. του Συλέα* (1985) 16.

415. Για συνολική συζήτηση του θέματος βλ. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 415 κ.ε., όπου έχουν συγκεντρωθεί και όλες οι αρχαίες πηγές. Βλ. επίσης τελευταία G. NEUMANN, *AA* 1986, 103 κ.ε. και A. SHAPIRO, *Boreas* 9, 1986, 4 κ.ε., ιδ. 22-3.

416. Βλ. R. LULLIES-M. HIRMER, *Griechische Plastik* (1979)[4] 114 (όπου και

Βέβαια η δική μας μορφή έχει διαφορετική τη θέση των ποδιών και είναι περισσότερο κινημένη, γιατί στρέφει το κεφάλι προς την πλευρά του ελεύθερου σκέλους της. Όμως εντυπωσιακές είναι οι ομοιότητες στην αναλογία των δύο μορφών, στο μοτίβο των χεριών, στη λειτουργία και απόδοση των πτυχώσεων και γενικότερα στη σχέση του ενδύματος με το σώμα. Όλα αυτά νομίζω πως δείχνουν σαφή αντιστοιχία ανάμεσα στη χρονολογημένη στο 360 μορφή μας και στο σημαντικό πλαστικό έργο του γ΄ τετάρτου του 4ου αι.[417]. Ακόμα, θα ήθελα να επισημάνω τις ομοιότητες που παρουσιάζουν οι τεντωμένες σιγμοειδείς πτυχές στο στήθος της Ολυμπιάδος —που αποδίδονται με απλό αλλά δυνατό τρόπο με λίγες, βαθιές χαράξεις— με τις αντίστοιχες της Δήμητρας της Κνίδου, στο Βρετανικό Μουσείο[418]. Νομίζω πως η Ολυμπιάς αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας πρόδρομος της ένθρονης θεάς στην επίπεδη τέχνη, έτσι όπως είναι σφιχτοτυλιγμένη μέσα στα φορέματά της και οι τεντωμένες πτυχές τους θαρρείς πως φασκιώνουν το κορμί της.

Ο τύπος της ντυμένης γυναικείας μορφής του αμφορέα *K4* (πίν. 46β) είναι αρκετά συνηθισμένος και ως προς τη στάση και ως προς την ενδυμασία. Πράγματι το μοτίβο της μορφής που σκύβει ελαφρά προς τα εμπρός και ακουμπάει με το δεξί σε κιονίσκο και με το αριστερό στο ισχίο ή στη μέση, το βρίσκουμε και σε αρκετά αγγεία του 4ου αι.[419] Ακόμα, δεν λείπει κι από υστερότερα έργα

βιβλιογραφία) πίν. 223. Ο SÜSSEROTT 179, τον χρονολογεί στο 330, ενώ η J. INAN (*IstMit* 27/28, 1977-8, 282), ανεβάζει το πρωτότυπο στα μέσα του 4ου αι.

417. Για τον τύπο των ιματιοφόρων μορφών βλ. K. POLASCHEK, *Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himation mit Armschlinge* (1969) και ειδικότερα για τον Σοφοκλή, 26 κ.ε. Για πρωιμότερα παραδείγματα στα αγγεία, βλ. POLASCHEK ό.π. 16 και SCHEFOLD, *Untersuchungen* 76, 93, 115. Αυτή η αντιθετική κίνηση των χεριών στην Ολυμπιάδα του δικού μας παναθηναϊκού αμφορέα θα μπορούσε να έχει ως προβαθμίδα τη μορφή από το επίτιτλο της συμφωνίας Αθηνών-Χίου του 384/3 (βλ. SUSSEROTT 46 πίν. 3,1).

418. Βλ. G. LIPPOLD, *Griechische Plastik* (1950) 260 πίν. 93,4. Για αντίστοιχες συγκρίσεις πρβλ. και SCHEFOLD, *KV* 14· B. ASHMOLE, *Festschrift für F. Brommer* (1977) 13 κ.ε.

419. Βλ. π.χ. τον σάτυρο στην πελίκη αρ. 1891.818 στο Λένινγκραντ, που

όπως για παράδειγμα στην Αφροδίτη πάνω σε σφραγιδόλιθο του Αύλου, του β΄ μισού του 1ου αι. με σαφέστατα κλασικιστικά χαρακτηριστικά[420].

Τον τρόπο αυτό ένδυσης του ιματίου, που αφήνει απέξω τον δεξιό ώμο και το χέρι, τον βρίσκουμε στις σύγχρονες μαινάδες (γύρω στο 360) των καλυκωτών κρατήρων στο Ανόβερο αρ. 1906.161 και στο Tübingen αρ. F7[421], καθώς και σε ένα υστερότερο από το αγγείο μας επιτύμβιο ανάγλυφο από τον Ραμνούντα[422]. Και η μορφή αυτή φαίνεται ότι σχετίζεται περισσότερο με μια ζωγραφική παράσταση, αφού, όπως είδαμε και παραπάνω, υπάρχουν πολλά σύγχρονα αγγεία που την επαναλαμβάνουν και μάλιστα σε αντίστοιχη με τη δική μας θέση.

Οι ιπτάμενες Νίκες

Ιπτάμενες Νίκες βρίσκονται στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς, που παριστάνουν παλαιστικούς αγώνες στο έδαφος, δηλαδή στους *K1*, *K4*, *K6* (πίν. 45, 52, 53), και γεμίζουν αρμονικά τον χώρο που απομένει πάνω από τους αθλητές· θα μπορούσαμε δηλ. να πούμε πως οι μικρές ιπτάμενες Νίκες εμφανίζονται ως συμπλήρωμα του κενού που δημιουργείται στο πάνω μέρος της μετόπης, όταν έχουμε παράσταση αθλητών που είναι πεσμένοι στο έδαφος. Όλες έρχονται με ανοιγμένα τα φτερά από τ᾽ αριστερά και κρατούν στα χέρια τους ταινίες για να τις προσφέρουν ή να τις δέσουν στον νικητή. Η Νίκη στον παναθηναϊκό αμφορέα *K4* (πίν. 45) φοράει άζωστο πέπλο

ακουμπάει σε βράχο (METZGER, *Repr.* πίν. 13) και τη μαινάδα σε καλυκωτό κρατήρα αρ. 12596 στο ΕΑΜ, που έχει την ίδια με τη δική μας στάση αλλά χωρίς να στηρίζεται σε βράχο (METZGER, *Repr.* πίν. 14γ).

420. Βλ. G. HORSTER, *Statuen auf Gemmen* (1970) 54 πίν. 10 1, 2. Το μοτίβο της Αφροδίτης, που ακουμπάει με την παλάμη σε χαμηλό κιονίσκο, είναι πολύ συνηθισμένο από τα ελληνιστικά χρόνια. Βλ. *LIMC* II 1 (1984) 66 αρ. κατ. 559-561 s.v. *Aphrodite*.

421. Ο πρώτος είναι έργο του ζ. του Μονάχου 2391 (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1457. 14 και 1461 κάτω). Βλ. *CVA* Hannover (1) πίν. 39-41. Για το δεύτερο βλ. C. WATZINGER, *Griechische Vasen in Tübingen* (1924) πίν. 42.

422. LULLIES-HIRMER ό.π. πίν. 240, όπου και βιβλιογραφία.

με μακρύ απόπτυγμα μέχρι το μέσο των μηρών, ενώ στους άλλους δύο, *K1* και *K6* (πίν. 52, 53) λευκό χιτώνα και μελανό ιμάτιο.

Τέτοιου τύπου μορφές δεν γνωρίζουμε, με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, να υπάρχουν πάνω σε άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς, και ίσως αυτό να οφείλεται στο γεγονός ότι οι αγγειογράφοι δεν συνήθιζαν την απόδοση αθλητικών σκηνών στο έδαφος. Πιθανό παράλληλο ίσως βρίσκεται μόνο πάνω σε όστρακο από το Καβείριο των Θηβών[423], όπου σώζεται το κάτω τμήμα μιας παρόμοιας Νίκης και τμήμα των άκρων των φτερών της. Ο τύπος της μορφής αυτής μοιάζει με τη Νίκη του παναθηναϊκού αμφορέα *K4*, αν και τα υπολείμματα των φτερών δείχνουν ότι δεν θα πρέπει να τα είχε ανοιχτά σε πλήρη έκταση αλλά μάλλον όρθια πίσω από την πλάτη της.

Νίκες συναντάμε πολύ συχνά πάνω στα αγγεία του 4ου αι. Εμφανίζονται κυρίως συνοδεύοντας και στεφανώνοντας θεούς π.χ. την Αθηνά[424], αλλά και ήρωες όπως τον Ηρακλή[425]. Δεν λείπουν όμως κι από τις αθλητικές σκηνές, κυρίως με αγωνίσματα ιππασίας, αρματοδρομίας και αποβάτη δρόμου[426], καθώς κι από τη λαμπαδηδρομία και από ορισμένες άλλες εκδηλώσεις, όπως τη θυσία ταύρου κ.λπ.[427] Έτσι, παρόλο που για πρώτη φορά στους δικούς μας παναθηναϊκούς αμφορείς εμφανίζονται στη θέση αυτή, η παρουσία τους δεν μας εκπλήσσει καθόλου· άλλωστε, δεν είναι ούτε η πρώτη ούτε η τελευταία καινοτομία που εμφανίζεται στα αγγεία μας.

Εικονογραφικός τύπος

Για τη Νίκη του παναθηναϊκού αμφορέα *K4* (πίν. 45) δεν έχουμε να πούμε τίποτε καινούργιο: αποδίδεται με τον τυπικό τρόπο, όπως οι Νίκες και οι Έρωτες των αγγείων του 5ου και 4ου αι., δηλαδή

423. P.WOLTERS-G. BRUNS, *Das Kabirenheiligtum bei Theben* (1940) 84 εικ. 1.

424. Βλ. π.χ. τα αγγεία *LIMC*, Athena II 1 995, αρ. κατ. 437 και 996, αρ. κατ. 453.

425. METZGER, *Repr.* 207 κ.ε.

426. Βλ. σχετ. METZGER, *Repr.* 358 κ.ε. και για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα *Olynthus* V 96 κ.ε. και εδώ πίν. 138α.

427. Βλ. METZGER, *Repr.* 352-359 και σημ. 4.

ανορθωμένη, με το σώμα λοξά, με φτερά ανοιγμένα οριζόντια και με τα χέρια προτεταμένα να κρατούν τα «δώρα». Οι Νίκες όμως των παναθηναϊκών αμφορέων *K1* και *K6* (πίν. 52, 53) αποδίδονται με έναν εντελώς ιδιάζοντα τρόπο να πετούν ορμητικά και να κατευθύνονται από πάνω και αριστερά προς τους πεσμένους παλαιστές. Οι μορφές έχουν ένα πολύ έντονο στροβιλισμό, που αποδίδεται ωραία με την αντιθετική κίνηση των μελών τους[428] και τη συστροφή του σώματος, που επιτείνεται και με την εκμετάλλευση της κίνησης των ενδυμάτων, τα οποία φαίνεται να παιχνιδίζουν με τον άνεμο.

Το μοτίβο αυτό της «από πάνω προς τα κάτω βιαίως κινούμενης μορφής» («herabstürzende Gestalt») δεν είναι σπάνιο στην εικονογραφία του 4ου αι., το συναντάμε δε κυρίως στην κατωιταλιωτική αγγειογραφία, και μάλιστα στη μορφή του Έρωτα[429]. Αλλά το πρόβλημα της απόδοσης της έντονης από πάνω προς τα κάτω πτήσης ή πτώσης είχε απασχολήσει ήδη και τους αγγειογράφους του 5ου αι. Ως πρώτες προσπάθειες αναφέρουμε τη Σειρήνα που πέφτει από το βράχο στον στάμνο 1843.11-3.31 του Βρετανικού Μουσείου με τον Οδυσσέα και τις Σειρήνες[430] ή τη Σθενέβοια σε έναν πρώιμο κατωιταλιωτικό αμφορέα του ζ. της Gravina (γύρω στο 420)[431], που πέφτει στη θάλασσα από τον Πήγασο, ή ακόμα τη μικρή μορφή του Θανάτου, που πετάει με ορμή προς τον νεκρό Μέμνονα, σ' έναν κιονωτό κρατήρα στο Rutigliamo, του ζ. της χορεύτριας του Βερολίνου[432].

Πιο κοντινές μορφές προς τις δικές μας, χρονικά και τυπολο-

428. Αυτή η αντιθετική κίνηση αντίστοιχων μορφών βρίσκεται ήδη σε Έρωτες αγγείων του τέλους του 5ου αι. Βλ. π.χ. έργα του ζ. του Προνόμου και του ζ. του Μειδία (Ν. ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, *Στήλη* 253 πίν. 89). Οι μορφές όμως εκεί πετούν με τον ακαδημαϊκό τρόπο, ενώ στις δικές μας έχει αναπτυχθεί ένα σχήμα, σύμφωνα και με τις νέες κατακτήσεις της εποχής.

429. Γενικά για τις παραστάσεις του Έρωτα στην κατωιταλιωτική αγγειογραφία βλ. W. D. ALBERT, *Darstellungen des Eros in Unteritalien* (1979). Για συγκεκριμένα παραδείγματα βλ. *LIMC* III 1 (1986) 915 αρ. κατ. 771 s.v. *Eros* (HERMARY, KASSIMATIS, VOLLKOMMER).

430. Βλ. π.χ. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975) 218, 241, πίν. 85α.

431. *LIMC* II 1 (1984) 146 αρ. κατ. 1531 (s.v. *Aphrodite*).

432. A.D. TRENDALL-A. KAMBITOGLOU, *RVAp* I 435, αρ. 12α.

γικά, θα μπορούσαμε να δούμε στον Έρωτα που πετάει πάνω από την Αφροδίτη, σε λουκανική νεστορίδα στην Καρλσρούη, του ζ. του Primato, που χρονολογείται στα μέσα του 4ου αι.[433] και στον Έρωτα που στεφανώνει τον Πάρι σε απουλική λήκυθο του ζ. της Λαοδάμειας στο Κάσσελ, που χρονολογείται λίγο μετά τα μέσα του 4ου αι.[434] Πράγματι οι μορφές αυτές είναι παράλληλες με τις δικές μας ως προς την προσπάθεια απόδοσης της πτήσης σε συνδυασμό με αντιθετική κίνηση, αλλά στυλιστικά είναι πολύ λίγο εξελιγμένες σε σχέση με τους παλιότερους Έρωτες του ζ. του Προνόμου και του ζ. του Μειδία. Στα δικά μας όμως αγγεία ο καλλιτέχνης δεν αρκέστηκε στην απόδοση της αντιθετικής κίνησης με τις κινήσεις των άκρων, αλλ' απέδωσε θαυμάσια και τη συστροφή της μορφής· εκμεταλλεύτηκε δε ωραία την κίνηση του ενδύματος και των φτερών και κατόρθωσε να δώσει μια μορφή που έρχεται από πάνω αριστερά κι από το βάθος, μια μορφή δηλ. που να κατέχει πλήρως την τρίτη διάσταση στο χώρο.

Ένα βήμα παραπέρα νομίζω ότι προωθεί τον προβληματισμό της απόδοσης τέτοιας πτήσης ο άγνωστος ζωγράφος της σκυφοειδούς πυξίδας από το Adrano (Ἀδρανόν;), στη Μόσχα, που χρονολογείται στη δεκαετία 320-310[435]. Η καμπύλη του σώματος του Έρωτα αποδίδεται πιο έντονα απ' ό,τι στις δικές μας Νίκες, η όλη δε απόδοση της πλήρους κατοχής του βάθους επισφραγίζεται με τη θαυμάσια κατενώπιον απόδοση του προσώπου του[436].

433. *LIMC* II 1 (1984) 119 αρ. κατ. 1219.

434. *CVA* Kassel (2) 51 πίν. 74-6.

435. *LIMC* II 1 (1984) 150 αρ. κατ. 1569. Βλ. έγχρωμη φωτογραφία τελευτ. N.A. SIDOROVA, O.V. TUGUSCHEVA, V.S.ZABERLINA, *Antique Painted Pottery in the Pushkin State Museum of Fine Arts* (Moscow 1985) 74 εικ. 140 κ.ε.

436. Πιο κοντά σ' αυτή τη μορφή παρά στις δικές μας νομίζω ότι βρίσκεται ο Περσέας που έρχεται να ελευθερώσει την Ανδρομέδα στο ύφασμα του 4ου μ.Χ. αι. από μια ιδιωτική συλλογή στην Τεργέστη, που πρόσφατα δημοσίευσε η E. SIMON, *Festschrift für K. Schauenburg* (1986) 253 κ.ε. Η έντονη καμπύλη του σώματος και το προς τα πάνω σήκωμα του κεφαλιού του, για να φαίνεται το πρόσωπό του, δείχνουν μια πιο προχωρημένη απόδοση της πτήσης από το βάθος. Ενδιαφέρον είναι εξάλλου το γεγονός ότι εκτός από τη νεώτερη ευρωπαϊκή ζωγραφική, όπου η Simon βρήκε αντίστοιχες μορφές με τον Περσέα του υφάσματος και τη Νίκη μας

Ανεξάρτητα όμως από εικονογραφικούς ή τεχνοτροπικούς συσχετισμούς, εκείνο που κάνει τις δικές μας μορφές να ξεχωρίζουν είναι η υψηλή ποιότητα της απόδοσής τους, και ιδιαίτερα της μορφής στον παναθηναϊκό αμφορέα *K1* (πίν. 52). Πρόκειται για μια ομολογουμένως επιτυχημένη απόδοση, που σπάνια συναντιέται σε αγγεία· ταιριάζει περισσότερο να είναι δημιούργημα της μεγάλης ζωγραφικής, ενός προικισμένου μεγάλου ζωγράφου. Κι όμως είναι τέτοια η επιτυχία της απόδοσής της πάνω στο αγγείο, τόσο άψογη η προοπτική της και η κατοχή του χώρου, με τη συστροφή του σώματος και τη βράχυνση των μελών, που αρχίζει να αναρωτιέται κανείς μήπως είναι αυθόρμητη δημιουργία του ίδιου του αγγειογράφου μας, εκτός και αν αυτός συνέβαινε να είναι και ζωγράφος[437].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι στον παναθηναϊκό αμφορέα *K1* παρουσιάζονται στην ίδια παράσταση δύο Νίκες συγχρόνως, με διαφορετικό ρόλο η καθεμιά[438]. Η μεγάλη μορφή που

(SIMON ό.π.), όμοιες ιπτάμενες μορφές, και συγκεκριμένα αγγέλους, συναντάμε και στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική: βλ. π.χ. έναν τέτοιον άγγελο σε τμήμα τοιχογραφίας με την Άκρα Ταπείνωση (14ος αι.), που έχει αποτειχιστεί από τον ναό του Αγίου Νικολάου στα Κανάλια της Μαγνησίας [(βλ. στον Κατάλογο της έκθεσης *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη* (Αθήνα 1986) 59 αρ. κατ. 60]. Επίσης βλ. τους δύο αγγέλους που φέρουν τη δόξα του Χριστού στους Αγίους Αναργύρους Κλυδωνιάς, Δυτ. Ζαγορίου (Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *ΑΔ* 21 1966, Χρον. ΙΙ 314 πίν. 328β).

437. Ο ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ (*Περὶ Παραπρεσβείας*, 237) αναφέρει ότι ο αδελφός του Αισχίνη, ο ζωγράφος Φιλοχάρης, ζωγράφιζε και «αλαβαστοθήκας». Βλ. Ε. PFUHL, *MuZ* 765 κ.ε. Βέβαια η έρευνα σήμερα δεν ταυτίζει τον αδελφό του Αισχίνη με τον γνωστό ζωγράφο του 4ου αι. Φιλοχάρη. Βλ. *EAA* VI (1965) 124 s.v. *Philochares* (L. FORTI). Αντίστοιχη προσπάθεια ταύτισης ζωγράφου της μεγάλης ζωγραφικής με αγγειογράφο κάνει ο ΧΡ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *AE* 1957, 168 κ.ε. ιδ. 216 κ.ε.

438. Ανάλογη παρουσία δύο Νικών, χωρίς όμως σύμβολα στα χέρια τους, έχουμε στις δύο πλευρές, που αποτελούν ενιαία παράσταση, της κοτύλης αρ. 288 στην Οξφόρδη, του ζ. της Πηνελόπης [*CVA* Oxford (1) 38, πίν. 46, 8.9]. Στη μία πλευρά τον αγώνα των παλαιστών παρακολουθεί μια μικρή Νίκη, καθισμένη σε κιονίσκο, ενώ στην άλλη πλευρά εμφανίζονται ένας βραβέας (του τύπου των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4*, *K5*) και μια μεγάλη ιστάμενη Νίκη με ανοιγμένα τα χέρια «in a great conductor-like gesture», όπως χαρακτηριστικά λέει ο BEAZLEY (*CVA* ό.π.).

κρατάει το κλαδί του φοίνικα και έχει το ρόλο του βραβέα και η μικρή ιπτάμενη, που είναι πιο κοντά στον παραδοσιακό της ρόλο, και φέρνει τα «δώρα» στον νικητή. Από τη μια έχουμε τον επίσημο κριτή του αγώνα, που θα δώσει έπειτα το κλαδί ως επίσημο βραβείο στον νικητή κι από την άλλη τη μικρή μορφή που φέρνει ταινία, που μπορεί να είναι επίσημο βραβείο ή το δώρο των συγγενών και φίλων του αθλητή, έκφραση της ανθρώπινης χαράς της νίκης.

Οι κιονίσκοι της δευτερεύουσας πλευράς

Δύο είναι τα είδη των κιονίσκων που απεικονίζονται στη δευτερεύουσα πλευρά των αγγείων μας: α. Οι χαμηλοί, στους παναθηναϊκούς αμφορείς *X3*, *K4* (πίν. 36β, 46β), που φτάνουν περίπου μέχρι τη μέση των ανθρώπινων μορφών, και που πάνω τους ακουμπούν οι γυναικείες μορφές και β. οι ψηλόλιγνοι, ανάλογοι με αυτούς της κύριας όψης, που είτε φέρουν στην κορυφή τους άγαλμα, όπως ο *X2* (πίν. 17, 33β), είτε όχι, όπως ο *X3* (πίν. 19, 36α).

Οι χαμηλοί κιονίσκοι αποδίδονται με λευκό επίθετο χρώμα. Αυτός στον αμφορέα *K4* έχει ορθογώνια βάση, ενώ από το προσχέδιο που υπάρχει στον *X3* —αφού έχει απολεπιστεί το λευκό— υπάρχουν ενδείξεις ότι εδώ η βάση είχε αμφίκοιλες πλευρές, που μάλλον υποδηλώνουν σκοτία ή μια βάση κυκλικού σχήματος.

Είναι σαφές από τις παραστάσεις μας ότι αυτοί οι κιονίσκοι χρησιμοποιούνται εδώ ως στηρίγματα μορφών[439]. Είναι αδιανόητο

439. Από τα πολλά παράλληλα παραδείγματα σε αγγεία με όμοιους κιονίσκους, στους οποίους στηρίζονται μορφές, διαλέγω το πώμα της λεκανίδας αρ. St 1983α, στο Λένινγκραντ (βλ. METZGER, *Repr.* 131, αρ. 49, πίν. 18), όπου συναντώνται και οι δύο τύποι στήριξης που έχουμε στα αγγεία μας: η Μαινάδα δίπλα στον Διόνυσο ακουμπάει στον κιονίσκο με τον αγκώνα της, όπως η Νίκη του παναθηναϊκού αμφορέα *X3*, ενώ η Μαινάδα δίπλα στον Πάνα, αν και κάθεται στο βράχο, στηρίζεται με την παλάμη της στην κορυφή του δεύτερου κιονίσκου, όπως η προσωποποίηση του αμφορέα *K4*. Για στηρίγματα αγαλμάτων στην πλαστική βλ. F. MUTHMANN, *Statuenstützen* στο *AbhHeidelberg* 3 (1951).

Επίσης αρκετά συχνά σε τέτοιους κιονίσκους είναι δυνατό να τοποθετούνται τα βραβεία των αγώνων, όπως βλέπουμε στον κωδωνόσχημο κρατήρα αρ. 43.8 στο Fitzwiliam Museum του Cambridge (βλ. M.F. VOS, *OudhMeded* 62, 1981 33 κ.ε.

να παραστήσει κάποιος μια μορφή στον τύπο π.χ. της στηριζόμενης Αφροδίτης, χωρίς αυτή να ακουμπάει κάπου, σε στήριγμα ή σε άλλη μορφή. Άρα οι κιονίσκοι εδώ έχουν επιβληθεί από την ανάγκη απόδοσης ορισμένων εικονογραφικών τύπων. Ενδιαφέρον όμως είναι το γεγονός ότι και στους δικούς μας και σε άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς, όπου υπήρξε ανάγκη χρησιμοποίησης τέτοιων στηριγμάτων, αυτά έχουν μορφή κιονίσκων και όχι κάποια άλλη, όπως π.χ. κορμού δέντρου, ερμαϊκής στήλης κ.λπ. Δηλαδή καταβλήθηκε προσπάθεια να προσαρμοστεί το στήριγμα των μορφών στο εικονογραφικό πλαίσιο των αθλητικών παραστάσεων, αφού οι χαμηλοί κιονίσκοι αποτελούν στοιχείο πολύ συνηθισμένο στην αθλητική εικονογραφία σε όλες τις περιόδους[440]. Είναι συνδεδεμένοι κυρίως με αγώνες δρόμου και ιππικούς, δηλώνοντας την άφεση ή το τέρμα της διαδρομής[441], αλλά δεν είναι σπάνιοι και σε άλλα αγωνίσματα[442] ή δίπλα και σε μεμονωμένους αθλητές, όπου δηλώνουν τον τόπο άσκησης ή διεξαγωγής του αγωνίσματος, δηλ. την παλαίστρα, το γυμνάσιο ή το στάδιο. Δεν είναι απίθανο, λοιπόν, οι χαμηλοί κιονίσκοι πάνω στα αγγεία μας να έχουν διπλό χαρακτήρα, των στηριγμάτων των μορφών και συγχρόνως να υπονοούν και τον χώρο όπου λαμβάνει χώρα η παράσταση[443].

πίν. 15) και σε οινοχόη στο Μόναχο, κάποτε στη συλλογή Schoen (METZGER, *Repr.* 358, πίν. 47). Μάλιστα, πάνω στους κιονίσκους αυτών των αγγείων είναι τοποθετημένοι παναθηναϊκοί αμφορείς.

440. Βλ. JÜTHNER, *Leibesübungen* II 67 κ.ε.

441. Εκτός απ' αυτούς τους χαμηλούς κιονίσκους, υπάρχουν και άλλοι ψηλότεροι, περίπου στο ύψος μιας ανθρώπινης μορφής, που μάλλον υποδηλώνουν τον «καμπτήρα», δηλ. το σημείο όπου οι ιππείς, οι αρματοδρόμοι και οι δρομείς μακρών αποστάσεων έπρεπε να στρίψουν και να γυρίσουν πίσω. Για τέτοιους κιονίσκους, βλ. JÜTHNER, *Leibesübungen* II 67. Χαρακτηριστικούς τέτοιους κιονίσκους βρίσκουμε στους παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας του Λεάγρου με ιπποδρομία και του ζ. του Βερολίνου με παράσταση δολιχοδρομίας (και οι δύο στη Ν. Υόρκη· βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 95, 4 και 97, 2).

442. Βλ. π.χ. H.M.LEE, *JHS* 96, 1976, 70 κ.ε.

443. Για το πού γίνονταν οι Παναθηναϊκοί αγώνες πριν την κατασκευή του σταδίου από τον Λυκούργο, υπάρχουν δύο απόψεις: οι A. MOMMSEN [*Feste der Stadt Athen im Altertum* (1898) 84] και L. ZIEHEN [*RE* 18,3 (1949) 477 κ.ε. s.v. *Panathenaia*], υποστηρίζουν ότι τα γυμνικά και ιππικά αγωνίσματα τελούνταν στις

Οι υψηλοί και ραδινοί κιονίσκοι έχουν βάση και δωρικό κιονόκρανο. Ο ένας απ' αυτούς, στον παναθηναϊκό αμφορέα *X2* (πίν. 17), έχει στην κορυφή του και τη μοναδική μέχρι σήμερα παράσταση αγάλματος σε δευτερεύουσα πλευρά των παναθηναϊκών αμφορέων.

Εκ πρώτης όψεως, η χρήση τους στη Β όψη και μάλιστα δύο φορές από τον ίδιο ζωγράφο, φαίνεται ως συνέπεια του γεγονότος ότι ο αγγειογράφος αυτός τοποθέτησε τα συμπλέγματα των παλαιστών όχι στο μέσον αλλά παράπλευρα και συμπλήρωσε με τους κιονίσκους αυτούς τον χώρο που απέμενε στη μετόπη. Αντίστοιχα παραδείγματα έχουμε από τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς, έναν του τέλους του 5ου και δύο των αρχών του δεύτερου τέταρτου του 4ου αι. Σ' αυτούς του Λένινγκραντ αρ. 17553, της ομάδας Kuban[444] και της Οξφόρδης του άρχοντα Αστείου (373/2)[445], ο κιονίσκος βρίσκεται στο αριστερό άκρο της παράστασης, συμπληρώνοντας και πάλι τον χώρο δίπλα στον βραβέα ή στο σύμπλεγμα των παλαιστών. Το πάνω μέρος του πρώτου δεν έχει κιονόκρανο ενώ του δεύτερου έχει χαθεί και δεν ξέρουμε αν έφερε κιονόκρανο ή και άγαλμα. Σ'

εγκαταστάσεις που βρίσκονταν στο δήμο των Εχελιδών (βλ. ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ s.v. *Εχελίδαι*). Από τις εγκαταστάσεις αυτές, ο ιππόδρομος έχει τοποθετηθεί με μεγάλη πιθανότητα στο Ν. Φάληρο από τον W.S. FERGUSON, *(Hesperia* 7, 1938, 25 κ.ε.). Ο H. THOMPSON (*AA* 1961, 224 κ.ε.) υποστηρίζει αντίθετα ότι τα γυμνικά αγωνίσματα και λίγα ιππικά (ανθιππασία, αποβάτης δρόμος) συνέχιζαν και στα κλασικά χρόνια να γίνονται στην ίδια την Αγορά, και μάλιστα τα αγωνίσματα δρόμου στην οδό των Παναθηναίων. [Για την πρώιμη μορφή της Αγοράς ως αθλητικό κέντρο βλ. H.A. THOMPSON-R.E. WYCHERLEY, *Agora* XIV (1972) 21 κ.ε. R.E. WYCHERLEY, *The Stones of Athens* (1978) 219 κ.ε. Βλ. και Ι. ΤΡΑΥΛΟΣ, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών* (1960) 66 και του ίδιου, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (1971) 422]. Σημαντικότατο στοιχείο για τη διενέργεια αγώνων δρόμου στην Αγορά αποτελεί η εύρεση το 1974 σε στρώματα του β΄ μισού του 5ου αι., σειράς πέντε τετραγώνων βάσεων από πωρόλιθο με ορθογώνιο τόρμο στο κέντρο για την ένθεση ξύλινου στύλου. Πιθανότατα (βλ. T.L. SHEAR, *Hesperia* 44, 1975, 362 κ.ε.) πρόκειται για το σύστημα της άφεσης σε αγώνες δρόμου που γνωρίζουμε και από άλλα αρχαία στάδια. Βλ. σχετ. S.G. MILLER, *AJA* 84, 1980, 159 κ.ε.

444. Βλ. BEAZLEY, *Dev.* πίν. 98, 6.

445. Βλ. *CVA* Oxford (3) πίν. 28, 4-7.

αυτόν της Αλεξάνδρειας του άρχοντα Φρασικλείδη (371/0) με παράσταση βράβευσης νικητή, ο κιονίσκος παριστάνεται ανάμεσα στον βραβευμένο αθλητή και στον βραβέα. Εδώ έχει μεγάλη βάση και υποτυπώδες κιονόκρανο, αν δεν πρόκειται για «ξεχείλισμα» της μελανής βαφής στην κορυφή του[446].

Το πιο ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο είναι η παρουσία του αγάλματος πάνω στον κιονίσκο του παναθηναϊκού αμφορέα *X2* (πίν. 33β). Πρόκειται για μια πολύ μικρή σε μέγεθος μορφή, μόλις 4,5 εκατοστά, την οποία προσπάθησε ο ζωγράφος να αποδώσει με λίγες γραμμές και με ακόμα λιγότερες εγχαράξεις. Παριστάνει μια ψηλόλιγνη γυναικεία μορφή με ζωσμένο στη μέση πέπλο και απόπτυγμα (;), που στέκεται στο δεξί πόδι, φέρνοντας ελαφρά προς το πλάι και πίσω το αριστερό. Με το δεξί προτεταμένο χέρι κρατάει ένα μακρύ ραβδί, που σύμφωνα με το μέγεθός του και τον τρόπο που το φέρει, φαίνεται ότι είναι δόρυ, ενώ το αριστερό το ακουμπάει στο γοφό της. Τέλος, δύο καμπύλες εγχαράξεις στο κρανίο νομίζω πως αποδίδουν κράνος[447].

Ως προς την ταύτιση της μορφής, μπορούμε να πούμε τα ακόλουθα: όλα τα γενικά χαρακτηριστικά της καθώς και η τοποθέτησή της πάνω στον κιονίσκο οδηγούν προς το συμπέρασμα ότι πρόκειται για συγκεκριμένο άγαλμα. Ακόμη, η παρουσία πέπλου, δόρατος και πιθανόν και κράνους οδηγούν αναπόφευκτα προς την Αθηνά, που είναι και η καταλληλότερη μορφή ως η θεά των Παναθηναίων και των αγώνων τους[448].

446. Αντίστοιχο φαινόμενο, να έχουμε δηλαδή κιονίσκους στη Β πλευρά, θα μπορούσαμε να δούμε σε διάφορα άλλα «παναθηναϊκά» αγγεία: σε μικρό ψευδοπαναθηναϊκό αμφορέα στο Würzburg (JÜTHNER, *Leibesübungen* II 1, πίν. 2b), δεν υπάρχουν κιονίσκοι στην κύρια όψη εκατέρωθεν της Αθηνάς, αλλά μόνον ένας στην άλλη πλευρά, πίσω από τους δρομείς, που φέρει κιονόκρανο με δίσκο. Επίσης, σε ορισμένους παναθηναϊκούς αμφορείς των ελληνιστικών χρόνων, οπότε υπάρχουν πολλές παρεκκλίσεις από την τυπική διακόσμηση, η κύρια πλευρά έχει μόνον ένα κιονίσκο, ενώ ο δεύτερος έχει μεταφερθεί στη δευτερεύουσα.

447. Επειδή με τις εγχαράξεις ο αγγειογράφος έχει αποδώσει μόνο τα πολύ βασικά χαρακτηριστικά της μορφής, δεν νομίζω πως με τις δύο αυτές εγχαράξεις στο κρανίο ήθελε να αποδώσει τα μαλλιά της.

448. Για την παράσταση αγαλμάτων θεών στον 4ο αι., βλ. METZGER, *Repr.* 379.

Αναζητώντας τον τύπο της μορφής διαπιστώνουμε πως από το τέλος του 5ου αι. και στο α΄ μισό του 4ου εμφανίζονται αρκετές παραστάσεις της Αθηνάς με χαρακτηριστικά που μοιάζουν με εκείνα της δικής μας. Δεν φέρουν ασπίδα, μόνο κράνος και δόρυ, φορούν πέπλο με ιμάτιο και έχουν το ένα χέρι προτεταμένο και το άλλο στο γοφό. Τέτοια π.χ. είναι η Αθηνά Vescovali[449], που θεωρείται ότι αντιγράφει πραξιτελικό πρωτότυπο των μέσων του 4ου αιώνα και έχει και τα περισσότερα κοινά στοιχεία με τη δική μας. Άλλοι τύποι που έχουν μερικά μόνο από τα χαρακτηριστικά της είναι αυτοί της Αθηνάς Πειραιώς-Mattei[450] και Rospigliosi[451]. Με όλα αυτά δεν γίνεται προσπάθεια να βρεθεί συγκεκριμένο έργο, που να το αντιγράφει η μορφή μας. Απλά δείχνουν την κατεύθυνση προς την οποία βρίσκεται το πρότυπο της μορφής μας, δηλαδή προς μια ειρηνική Αθηνά που να έχει χαρακτηριστικά όλων αυτών των τύπων[452].

Παρόλο όμως που στην πλαστική είναι πολύ δύσκολο να βρούμε το πρότυπο της μορφής του κιονίσκου[453], υπάρχουν παραδείγμα-

449. G. LIPPOLD, *Griechische Plastik* (1950) 240 σημ. 1. G.B. WAYWELL, *BSA* 66, 1971, 378 πίν. 71c.

450. Για τους τύπους της Αθηνάς με κορινθιακό κράνος και για τη σχέση της Αθηνάς Mattei με την Αθηνά του Πειραιά, βλ. Ο. PALAGIA, *Euphranor* (1980) 21 κ.ε. και WAYWELL ό.π. 373 κ.ε. πίν. 66-72.

451. Ο τύπος της Αθηνάς Rospigliosi (LIPPOLD ό.π. 232 σημ. 7 και WAYWELL ό.π. 377 πίν. 71b) χρονολογείται ή στην εικοσαετία 380-360 ή στα μέσα του αιώνα και αποδίδεται στον Τιμόθεο ή στον Σκόπα [B. SCHLÖRB, *Timotheos* (1965) 60-63 πίν. 17-18]. Ο BORBEIN (*MarbWPr* 1970, 29 κ.ε.), θέλησε να κατεβάσει το έργο στο 310, αλλά η χρονολόγηση αυτή θεωρήθηκε από όλους σχεδόν τους ερευνητές ως πολύ χαμηλή (βλ. και *LIMC*, Athena II 1, 981 αρ. κατ. 257). Τελευταία ο ESCHBACH 134 κ.ε., χρονολογεί το πρωτότυπο λίγο πριν το 333/2, συσχετίζοντάς το με τη μορφή πάνω στους κιονίσκους των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Νικοκράτη.

452. Την εποχή αυτή μειώνονται σε σχέση με τον 5ο αι. οι πλαστικές παραστάσεις της θεάς. Οι γραπτές πηγές παραδίδουν 19 μνημειακές δημιουργίες τον 5ο αι. και μόνον 6 τον 4ο. Βλ. Α. ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ, *Κέρνος. Τιμητικός τόμος στον καθ. Γ. Μπακαλάκη* (1972) 25, ο οποίος συσχετίζει το γεγονός αυτό με τη σταδιακή εξασθένιση των δημοκρατικών θεσμών στην Αθήνα, που προσωποποίησή τους αποτελούσε η μορφή της Αθηνάς. Βλ. και παραπ. σημ. 144.

453. Σε δαχτυλιόλιθο από σάρδιο στο Λονδίνο αρ. BM 661 της ελληνιστικής

τα στην αγγειογραφία που είναι όμοια με αυτήν και αποτελούν συγχρόνως ένα ακόμη στοιχείο για την ύπαρξη κοινού πλαστικού προτύπου: πάνω σε όστρακο από την Ελευσίνα σώζεται μικρή μορφή Αθηνάς που προέρχεται από κίονα της κύριας πλευράς παναθηναϊκού αμφορέα[454]. Η μορφή, παρόλο που αποδίδεται κατά τα τρία τέταρτα από πίσω, έχει πάρα πολλά κοινά στοιχεία με τη δικιά μας: πέπλο ζωσμένο στη μέση, κράνος, προτεταμένο το δεξί χέρι, που εδώ κρατάει άφλαστο, ενώ το αριστερό στηρίζεται στον αριστερό γοφό. Τη μορφή αυτή, σωστά νομίζω, ο Eschbach[455] τη θεωρεί Αθηνά και την τοποθετεί μεταξύ 370 και 364/3, συγκρίνοντάς την με την Αθηνά του επίτιτλου του 362/1, που «verkörpert die plastische Form der Zeit 370/60». Υπάρχει όμως και ένα άλλο παράδειγμα του ίδιου τύπου: πρόκειται για τη μορφή της Αθηνάς πάνω σε πινάκιο από την Όλυνθο μαζί με τον Ηρακλή, το οποίο ο Robinson χρονολόγησε στο τέλος του 5ου-αρχές 4ου αι.[456] Η μορφή αυτή της Αθηνάς έχει πάρα πολλά κοινά στοιχεία με τη δική μας και με όλες τις άλλες που έχουμε αναφέρει παραπάνω ως προς τη στάση και την ένδυση, ενώ η αντίθετη κίνηση των χεριών (με το αριστερό κρατάει το δόρυ και έχει το δεξί στον γοφό) είναι μάλλον παραλλαγή του ζωγράφου του πινακίου, αναγκαία για να τοποθετήσει τη μορφή στο κυκλικό πεδίο του αγγείου. Όλα αυτά τα κοινά στοιχεία δείχνουν ότι και η μορφή αυτή μάλλον προέρχε-

εποχής (*LIMC* Athena II 1, 981 αρ. κατ. 259) μια μορφή Αθηνάς εμφανίζει πολλά κοινά στοιχεία με αυτήν στον κιονίσκο του *X2*: καταρχήν εντύπωση προξενεί η υπερβολική ραδινότητα της μορφής. Επίσης έχει όμοια στάση και φοράει πέπλο με απόπτυγμα, κράνος και κρατάει με το δεξί χέρι κεραυνό. Η διαφορά είναι οτι με το αριστερό χέρι, που το φέρει δίπλα στον αριστερό μηρό, και όχι στον γοφό, κρατάει λοξά ένα δόρυ. Όμως η διαφορά αυτή φαίνεται μάλλον μεταγενέστερη παρέμβαση, αν κρίνουμε από ένα άλλο χαρακτηριστικό της μορφής: ακουμπάει με τον αγκώνα σε κιονίσκο που βρίσκεται πίσω της, ενώ ούτε η στάση του σώματος ούτε η κίνηση του χεριού δικαιολογούν κάτι τέτοιο.

454. Βλ. ESCHBACH 38.

455. Ό.π.

456. *Olynthus* V 95 πίν. 111. Η C. ISLER-KERENYI, *NumAntCl* 11, 1982, 152, το χρονολογεί γύρω στο 350, βασιζόμενη μάλλον στον τόπο εύρεσης του αγγείου (;).

ται από το ίδιο με τη δικιά μας πρότυπο. Αν αυτό είναι πράγματι σωστό, τότε αποτελεί μιαν ακόμη ένδειξη για να χρονολογηθεί το πινάκιο της Ολύνθου χαμηλότερα, γύρω στο 370, όπως δείχνουν και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των μορφών.

Ας έλθουμε τώρα στο πρόβλημα κατά πόσον οι παραστάσεις υψηλών κιονίσκων με αγάλματα πάνω στα αγγεία είναι αποδόσεις πραγματικών τέτοιων μνημείων ή πρόκειται γιά εικονογραφικές συλλήψεις των αγγειογράφων. Αγάλματα θεών πάνω σε υψηλούς πεσσούς ή κίονες δεν εμφανίζονται συχνά στην αρχαία εικονογραφία. Τα λίγα παραδείγματα τα βρίσκουμε πάνω σε κατωιταλιωτικά αγγεία αλλά και σε μερικά αττικά, συνήθως δίπλα σε βωμούς, και σε σκηνές καθημερινής ζωής και λατρείας (π.χ. θυσία), όπου υποδηλώνουν κάποιο υπαίθριο ιερό[457]. Αν μάλιστα είναι σαφής η μορφή του απεικονισμένου θεού, τότε αποτελούν το προσδιοριστικό στοιχείο για την ταύτιση του ιερού.

Οι κίονες συχνά αποδίδονται με ραβδώσεις, βάση και κιονόκρανο, όπως στο δικό μας, αλλά συχνά υπάρχουν και απλοί πεσσοί. Πλησιέστερο προς το δικό μας παράδειγμα είναι το αντίστοιχο του κωδωνόσχημου λουκανικού κρατήρα αρ. Β 596, στην αρχαιολογική συλλογή του πανεπιστημίου του Κιέλου, του ζ. του Brooklyn-Budapest[458], κυρίως ως προς τον τρόπο απόδοσης της θεϊκής μορφής, αφού κι αυτή εδώ αποδίδεται με πολύ αφηρημένο τρόπο, σαν καρικατούρα. Είναι σαφές όμως ότι τα περισσότερα από τα παραδείγματα αυτά αποδίδουν ξόανα ή αρχαιότροπα αγάλματα, που είναι βέβαια και τα πιο χαρακτηριστικά για την υποδήλωση ιερού χώρου. Δεν φαίνεται όμως να συμβαίνει το ίδιο με τη μορφή στον κιονίσκο του παναθηναϊκού αμφορέα *X2*.

Αξίζει παρόλ' αυτά να σημειώσουμε ότι σε κωδωνόσχημο κρα-

457. Βλ. τελευταία K. SCHAUENBURG, *NumAntCl* 14, 1985, 63 κ.ε. και ιδ. 66 κ.ε. και σημ. 30. Αγαλμάτια σε κιονίσκους με ανάλογη λειτουργία βλ. *LIMC* II 1 (1984) s.v. *Απόλλων* 189 αρ. κατ. 6, 216 αρ. κατ. 272, 240 αρ. κατ. 446 και s.v. *Apollon* 413 αρ. κατ. 353 (LAMBRINUDAKIS κ.λπ.) και ό.π. s.v. *Άρτεμις* 699 αρ. κατ. 1027 (L. KAHIL). Επίσης βλ. τις παραστάσεις του ιερού της Χρύσης στον E. HOOKER, *JHS* 70, 1950, 35 κ.ε. και H. FRONING, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (1970) 52 και πίν. 15· της ίδιας, *LIMC* III 1 (1986) 279 κ.ε.

458. SCHAUENBURG ό.π. σημ. 457.

τήρα από τη συλλογή Hope[459] συναντάμε στοιχεία που είναι ακριβώς παράλληλα με του δικού μας αγγείου: στην Α πλευρά υπάρχει παράσταση τριών γυμνών μορφών με κράνος (οπλιτοδρόμοι ή λαμπαδηδρόμοι;) και ενός βραβέα στεφανωμένου και ντυμένου με ιμάτιο, που κρατάει όρθιο το κλαδί του φοίνικα. Αυτή λοιπόν η σίγουρη αθλητική-αγωνιστική σκηνή διαδραματίζεται μπροστά από έναν ψηλό κιονίσκο με ιωνικό κιονόκρανο, όπου στέκεται, στραμμένη προς τα δεξιά, μια ντυμένη γυναικεία μορφή με κράνος, η οποία στο προτεταμένο χέρι της κρατάει άφλαστο, σε έναν δηλαδή τύπο που μοιάζει πολύ με αυτόν που είδαμε προηγουμένως στο όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα από την Ελευσίνα[460]. Έχουμε λοιπόν εδώ παράδειγμα ύπαρξης ψηλού κιονίσκου με άγαλμα, και μάλιστα Αθηνάς στην κορυφή του, μέσα σε αθλητικό περιβάλλον, με σημασία δηλαδή ακριβώς όμοια με αυτή των παναθηναϊκών αμφορέων[461].

Αντίστοιχα εικονογραφικά και από άποψη σημασίας παραδείγματα αλλά απομακρυσμένα χρονολογικά, έχουμε στις παραστάσεις ρωμαϊκών ιπποδρόμων, και ιδιατέρως του Circus Maximus της Ρώμης, πάνω σε μωσαϊκά, σαρκοφάγους, ανάγλυφα Campana, γυάλινα

459. Βλ. E.M.W. TILLYARD, *The Hope Vases* (1923) 89 αρ. 149 πίν. 25, έργο του ζ. του Νικία (*ARV*^{2} 1334.18). Ωραιότατη φωτογραφία βλ. στο I. LOVE, *Ophiuchus Collection* (1989) 36 κ.ε. και εξώφυλλο.

460. Βλ. παραπ. σημ. 454.

461. Δεν μπορεί κανείς να αποφύγει τον πειρασμό να αναγνωρίσει ένα μακρινό πρότυπο της μορφής μας στην Αθηνά που στέκεται πάνω σε ιωνικό κίονα στην οινοχόη αρ. 02.258.25 στην Ν. Υόρκη (K. SCHEFOLD, *JdI* 1937, 45, εικ. 8· *LIMC* Athena II 1, 1011 αρ. κατ. 590), που χρονολογείται γύρω στο 460-50, αφού τα κοινά εξωτερικά γνωρίσματα των δύο μορφών είναι απαραγνώριστα. Αφορμή για την παράσταση αυτή θεωρείται από ορισμένους μελετητές η Αθηνά του Αγγέλιτου, που έγινε λίγο μετά το 480 [πρβλ. Μ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *Μουσείον Ακροπόλεως. Περιγραφικός Κατάλογος* (1974) 129 εικ. 248]. Από την εποχή αυτή συναντιέται αρκετά συχνά ο τύπος με το χέρι στον γοφό, όπως είναι π.χ. η σκεπτόμενη Αθηνά (ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ ό.π. 123 εικ. 237). Όμοιες παραστάσεις βρίσκουμε και στην αγγειογραφία: βλ. π.χ. τον γνωστό κρατήρα των Αργοναυτών του ζ. των Νιοβιδών στο Λούβρο [P.E. ARIAS-M. HIRMER, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (1960) πίν. 173] και την οινοχόη από τη Spina του ζ. του Schuwalow (BEAZLEY, *ARV*^{2} 1206.2), βλ. N.ALFIERI-P.E. ARIAS, *Spina* (1958) πίν. 105. Βλ. τέλος και μία Αθηνά στην αδημοσίευτη λευκή λήκυθο στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας αρ. 1968.

ανάγλυφα αγγεία, σε ένα ασημένιο κύπελο από την Πομπηία, σε λυχνάρια, σφραγιδόλιθους, και άλλα ανάγλυφα, που χρονολογούνται από τον 1ο αι. π.Χ. μέχρι τον 4ο αι. μ.Χ.[462]. Οι κιονίσκοι αυτοί είναι υψηλοί, στέκονται σε βάση και έχουν κορινθιακό συνήθως κιονόκρανο. Οι μορφές που φέρουν είναι γυναικείες, άλλοτε φτερωτές (σαφώς Νίκες), κι άλλοτε άπτερες. Οι τελευταίες κρατούν συνήθως στο προτεταμένο χέρι τους δόρυ, στεφάνι ή άλλο αδιάγνωστο αντικείμενο και στο άλλο συχνά κλαδί φοίνικα. Οι άπτερες αυτές μορφές είναι δύσκολο να ταυτιστούν· ίσως πρόκειται για προσωποποιήσεις ή για παλιές ρωμαϊκές αγροτικές θεότητες[463].

Βλέπουμε λοιπόν ότι σε παραστάσεις αθλητικών σκηνών και χώρων στα κλασικά χρόνια καθώς και στους ρωμαϊκούς ιπποδρόμους υπήρχαν υψηλοί κίονες που στην κορυφή τους έφεραν αγαλματικές μορφές Νικών ή άλλων θεοτήτων. Μήπως τα στοιχεία αυτά αποτελούν ένδειξη ότι και στους ελληνικούς αθλητικούς χώρους (γυμνάσια, στάδια ή ιπποδρόμους) υπήρχαν αντίστοιχα πραγματικά μνημεία[464];

462. Βλ. παραστάσεις τους συγκεντρωμένες στο βιβλίο του J. HUMFREY, *Roman Circuses* (1986) σελ. 267 κ.ε. και εικ. 78, 79, 81, 82, 86, 87, 88-89, 95, 97, 99, 105, 107, 119, 122, 125, 126 και 128.

463. Για την ύπαρξη τέτοιων αγαλμάτων πάνω σε ψηλούς κίονες στους ρωμαϊκούς ιπποδρόμους μας πληροφορεί και ο ΤΙΤΟΣ ΛΙΒΙΟΣ (40, 2, 2), που αναφέρει ότι μια καταιγίδα το 182 π.Χ. έριξε κάτω τα αγάλματα στον ιππόδρομο μαζί με τους κίονες πάνω στους οποίους στέκονταν.

464. Ενισχυτική της υπόθεσης αυτής είναι μια παράσταση αρματοδρομίας πάνω σε απουλική σίτουλα των μέσων του 4ου αι., στο εμπόριο έργων τέχνης της Ελβετίας [βλ. διαφήμιση της Galleria Casa Serodine, στο τέλος του τόμου J. THIMME (Ed.) *Kunst der Kykladen* (1976)]: Μπροστά από τέθριππο που οδηγείται από Νίκη, υπάρχει ένας ιωνικός κίονας στηριζόμενος σε δίβαθμη βάση, που στην κορυφή του φέρει μικρού μεγέθους σχηματική αγαλματική μορφή. Παρόλο που η παράσταση αυτή έχει μάλλον εσχατολογικό περιεχόμενο, δεν είναι απίθανο να εμπνέεται εικονογραφικά από την πραγματικότητα: να υπάρχουν δηλ. στα στάδια και στους ιπποδρόμους κίονες ή πεσσοί με αγάλματα, που μπορεί να λειτουργούσαν και ως «νύσσαι» ή «καμπτήρες». Γενικά για κίονες και αγάλματα σε γυμνάσια βλ. J. DELORME, *Gymnasion* (1936) 363-373.

ΜΕΡΟΣ Γ΄

Η τεχνοτροπία των αγγείων

Οι αγγειογράφοι των παναθηναϊκών αμφορέων

Τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας τους

Ήδη από τις πρώτες προκαταρκτικές εκθέσεις του συνολικού ευρήματος των παναθηναϊκών αμφορέων στην Ερέτρια[465] ο Π. Θέμελης διαπίστωσε ότι τα εννέα αγγεία τα είχαν ζωγραφίσει τέσσερις αγγειογράφοι: οι τρεις παναθηναϊκοί αμφορείς του άρχοντα Χαρικλείδη είναι έργα ενός αγγειογράφου. Αντίθετα, οι έξι της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη είναι έργα τριών αγγειογράφων από τους οποίους ένας ζωγράφισε τρεις τους *K2*, *K4*, *K5*, ένας άλλος δύο, τους *K1* και *K6* και ο τελευταίος έναν, τον *K3*.

Η διάκριση των διαφορετικών χεριών δεν είναι δύσκολη, αφού με την πρώτη ματιά είναι δυνατόν να επισημανθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αγγειογράφων αυτών από τον τρόπο που οργανώνονται οι συνθέσεις και από τον τρόπο που αποδίδονται οι μορφές όχι μόνο στο σύνολό τους, αλλά και στις λεπτομέρειες. Η διάκριση των χεριών των αγγειογράφων αποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον αν την συγκρίνουμε με εκείνη των αγγειοπλαστών, που κάναμε παραπάνω (βλ. σελ. 60). Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ο καταμερισμός σε χέρια αγγειοπλαστών ταυτίζεται με τον αντίστοιχο των αγγειογράφων, φαινόμενο που οδηγεί στις ακόλουθες υποθέσεις: είτε ο αγγειογράφος και ο αγγειοπλάστης ήταν το ίδιο πρόσωπο, που έπλαθε και στη συνέχεια ζωγράφιζε τα αγγεία του, είτε στα κεραμεικά εργαστήρια ζευγάρια τεχνιτών συνεργάζονταν για κάποιο χρονικό διάστημα με απόλυτη αντιστοιχία. Την πρώτη υπόθεση ενισχύει η παρατήρηση ότι ο παναθηναϊκός αμφορέας *K3* είναι ο πιο παραδοσιακός και ως προς το σχήμα του και ως προς ορισμένα εικονογραφικά

465. Π. ΘΕΜΕΛΗΣ, *ΠΑΕ* 1976 Α 80· του ίδιου, *Στήλη* 267.

στοιχεία της παράστασης. Γενικά γνωρίζουμε[466] ότι στα μικρά τουλάχιστον εργαστήρια, δεν πρέπει να υπήρχε πάντοτε αυστηρός καταμερισμός εργασίας αλλά τα εργαστήρια που αναλάμβαναν την κατασκευή των παναθηναϊκών αμφορέων θα πρέπει να ήταν μεγάλα. Επιπλέον, η κατασκευή ενός τόσο μεγάλου αριθμού παρόμοιων αγγείων, παρά την καλή της ποιότητα δεν παύει να έχει ένα χαρακτήρα μαζικής παραγωγής, στοιχείο που ευνοεί αυστηρότερο καταμερισμό εργασίας. Το τελευταίο αυτό στοιχείο ενισχύεται και από την πιθανότητα όλα τα αγγεία έπαθλα κάθε χρονιάς να έπρεπε να κατασκευαστούν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, ίσως λίγων μηνών, από την εκλογή δηλ. του επωνύμου άρχοντος, μέχρι την περίοδο συλλογής του παναθηναϊκού λαδιού.

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *X1, X2, X3*

Στον αγγειογράφο των αγγείων του άρχοντα Χαρικλείδη διαπιστώνουμε τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: στη ζώνη ανθεμίων και λωτών (πίν. 14-19), που ορίζεται από μελανή γραμμή μόνο στο κάτω μέρος της, τα ανθέμια αποτελούνται από εννέα πέταλα, που ξεφυτρώνουν από πυρήνα μορφής τεταρτοκυκλίου με μελανή στιγμή στο κέντρο, ενώ τα άνθη λωτού αποτελούνται από τρία ροπαλοειδή στελέχη, που ξεφυτρώνουν από όμοιους πυρήνες. Τα πέταλα των ανθεμίων διατάσσονται ριπιδοειδώς γύρω από τον πυρήνα και πλαταίνουν σταδιακά προς τα άκρα τους. Τα μεσαία ρόπαλα των λωτών είναι κατακόρυφα, ενώ τα δύο ακραία αποκλίνουν, ακολουθώντας το περίγραμμα των γειτονικών τους ανθεμίων.

Α ΠΛΕΥΡΑ

Αθηνά

Ο ζωγράφος αυτός αποδίδει τις τρεις μορφές της Αθηνάς, στραμμένες προς τ᾽ αριστερά και με έντονο διασκελισμό (πίν. 14, 16, 18).

466. Βλ. Μ. Τιβεριος, *ΕΕΦΣΠΘ* 20, 1981, 373 κ.ε.

Η επιβλητική μορφή της θεάς κυριαρχεί έτσι σ' ολόκληρη την πλευρά όχι μόνο με το σωματικό της όγκο, αλλά και με τις έντονες κινήσεις των χεριών, τα οποία ανοιγμένα και κρατώντας το δόρυ και την ασπίδα, διευρύνουν το πλάτος της μορφής. Τέλος, τα δύο άκρα του ιματιδίου που πέφτουν στα πλάγια της θεάς γεμίζουν τα κενά αυτής της όψης.

Πρόσωπο (πίν. 32α)

Καλύπτεται με λευκό χρώμα, όπως και όλα τα γυμνά μέρη της θεάς, ενώ οι διάφορες λεπτομέρειές του αποδίδονται με λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή. Το μέτωπο, μάλλον μικρό, στολίζεται στο πάνω μέρος με τους βοστρύχους των μαλλιών, που πέφτουν πλουσιότεροι στους κροτάφους. Το φρύδι αποδίδεται με μεγάλη, ελαφρά καμπύλη γραμμή· ακριβώς από κάτω, δύο μικρότερες παράλληλες καμπύλες δημιουργούν το πάνω βλέφαρο, από το οποίο «κρέμεται» η κόρη. Η μικρή καμπύλη του κάτω βλεφάρου πλησιάζει πολύ στην εξωτερική κόγχη το πάνω βλέφαρο, ενώ στην εσωτερική το περίγραμμα του ματιού είναι ανοιχτό. Η μύτη αρκετά μεγάλη και μάλλον μυτερή, σχηματίζει σχεδόν ευθεία γραμμή με το μέτωπο, από το οποίο μόλις χωρίζεται με ελαφρά κύρτωση. Με λεπτότατη γραμμή αποδίδεται το πτερύγιο της μύτης και το στόμα. Στο αυτί της Αθηνάς στους παναθηναϊκούς αμφορείς *X1* και *X2*, με ενιαία γραμμή σε σχήμα λατινικού ερωτηματικού (?), ο ζωγράφος αποδίδει το πτερύγιο και τον λοβό, που καλύπτεται με το σταθερό τμήμα του σκουλαρικιού· στον *X3* το αυτί αποδίδεται με δύο καμπύλες ανοιχτές προς τη μεριά του προσώπου. Το σαγόνι είναι μικρό και έχει ελαφρά προεξοχή. Ως προς τη γενική όψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το μεγάλο μάτι, μαζί με το δυνατό προφίλ και τα σφιγμένα χείλη δίνουν στο πρόσωπο της θεάς ένα αυστηρό και αποφασιστικό ύφος.

Η μάζα των μαλλιών, που βγαίνει κάτω από το επαυχένιο και πέφτει στην πλάτη της, αποδίδεται μελανή με ένα περίγραμμα από συνεχή καμπύλα γραμμίδια.

Ενδύματα

Τα ενδύματα της θεάς είναι μεγάλες μελανές επιφάνειες, που όμως «ελαφραίνουν» και «ανοίγουν», αφενός με τη διακόσμηση όλων των παρυφών τους με ταινίες ή στιγμές από λευκό επίθετο χρώμα και αφετέρου με την απόδοση όλης της πτύχωσής τους με εγχαράξεις, που διατρέχουν απ' άκρου εις άκρον τις μελανές επιφάνειες. Εντύπωση προξενεί η απόδοση τόσων πολλών κατακόρυφων πτυχών του πέπλου, του αποπτύγματος και του ιματιδίου, που δημιουργούνται με σύνολα κατακόρυφων εγχαράξεων. Μια ομάδα απ' αυτές ξεκινούν κατά τετράδες από τη ζώνη της θεάς και καταλήγουν στις τριγωνικές παρυφές του αποπτύγματος, που αποδίδονται με κλιμακωτή κυματοειδή εγχάραξη. Από το σημείο αυτό ξεκινούν άλλα σύνολα κατακόρυφων παράλληλων εγχαράξεων, που αποτελούνται συνήθως από ευθείες γραμμές και λίγες τεθλασμένες, διασχίζουν την επιφάνεια του κάτω μέρους του ενδύματος και καταλήγουν στον ποδόγυρο, που αποδίδεται με συνεχή οριζόντια κυματοειδή γραμμή.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος απόδοσης του όγκου και της τρίτης διάστασης του αριστερού ποδιού (πίν. 14, 16, 18) με καμπύλες εγχαράξεις, που ξεκινούν από την πρώτη από τ' αριστερά τριγωνική πτυχή του αποπτύγματος και «σβήνουν» σε διαφορετικά ύψη πάνω στο μηρό και στην κνήμη της θεάς. Ανάμεσα στις καμπύλες εγχαράξεις, υπάρχουν σειρές από λεπτά κατακόρυφα γραμμίδια.

Με συνεχείς παράλληλες κατακόρυφες εγχαράξεις, αποδίδονται και οι πτυχές των κάθετων τμημάτων του ιματιδίου, ενώ το καμπύλο τμήμα του που καλύπτει την πλάτη γεμίζεται με ακανόνιστες κυματοειδείς, που τα άκρα τους απολήγουν σε άγκιστρα.

Οι χειρίδες, που καλύπτουν όλο τον βραχίονα της θεάς, στολίζονται με κυματοειδείς εγχαράξεις ή και σπείρες. Στο τμήμα της πλάτης που μένει ακάλυπτο εμφανίζεται η αιγίδα, της οποίας οι φολίδες αποδίδονται με συνεχείς σειρές από πλαγιαστά ημικύκλια.

Άλλα χαρακτηριστικά της Αθηνάς

Το πάνω τμήμα του λοφίου που μένει μελανό αποδίδεται με συνεχή καμπύλα εγχάρακτα τριχίδια, ενώ η ουρά του πέφτει στον ώμο της θεάς. Το λευκό κάτω τμήμα του λοφίου στολίζεται με λεπτά όμοια

καμπύλα γραμμίδια από καστανοκίτρινο χρώμα (ιδιαίτερα στον αμφορέα *X2*), ενώ η ουρά του φθάνει στο πίσω μέρος του θόλου του κράνους. Το περίγραμμα του θόλου τονίζεται με χάραξη καθώς και του προμετωπιδίου και του επαυχενίου. Με χάραξη αποδίδονται και τα κοσμήματα στο θόλο (δύο έλικες από τις οποίες ξεφυτρώνουν τρία φυλλάρια), ενώ με λευκό τονίζεται η υψωμένη παραγναθίδα.

Με καστανοκίτρινη λεπτή γραμμή αποδίδονται οι λεπτομέρειες και στα άλλα λευκά σημεία της θεάς, στο χέρι το βραχιόλι και η δύσκολη εσωτερική όψη της κλειστής παλάμης που κρατάει το δόρυ. Στα πόδια με αμελή λεπτά γραμμίδια αποδίδονται τα δάχτυλα του προτεταμένου αριστερού ποδιού καθώς και οι ιμάντες των πεδίλων.

Πριν τελειώσουμε με τη μορφή της Αθηνάς αυτού του ζωγράφου, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι συχνά το περίγραμμα τονίζεται με εγχάραξη (βλ. το πίσω μέρος της μορφής), ενώ με κιτρινοκάστανο χρώμα εκτός από τις λεπτομέρειες των λευκών μερών, συχνά τονίζεται ή διορθώνεται και το περίγραμμά τους (βλ. π.χ. τη μύτη και το στόμα στην Αθηνά του παναθηναϊκού αμφορέα *X1*, πίν. 32α).

Κίονες με αγάλματα

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη συνηθίζει να τονίζει τους κορμούς των κιόνων με τρείς κατακόρυφες εγχαράξεις, δύο στο περίγραμμα και μία στο μέσον, που μάλλον υποδηλώνουν αυλακώσεις (πίν. 33α, 34). Όμως οι εγχαράξεις αυτές γίνονται με αμέλεια, με αποτέλεσμα σπανίως να συμπίπτουν με το περίγραμμα του μελανού χρώματος και τις περισσότερες φορές να βρίσκονται έξω απ' αυτό.

Τα ζεύγη των φύλλων άκανθας, που στολίζουν τον κορμό των κιόνων κατά διαστήματα, δημιουργούνται με μελανή σκιαγραφία μορφής μικρού υ, που κατάλληλες εγχαράξεις με πριονωτή προς τα πάνω μορφή, τους δίνουν την όψη των φύλλων τής άκανθας. Παρότι δε και τα στοιχεία αυτά (το χρώμα και η χάραξη) αποδίδονται με προχειρότητα, τελικά έχουμε μιαν αρκετά ικανοποιητική εικόνα του φυτού.

Νίκες

Οι Νίκες πάνω στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων του ζωγράφου αυτού, παρόλο που είναι δευτερεύουσες μορφές της παράστασης, αφού μόλις που διακρίνονται αριστερά και δεξιά πάνω από την Αθηνά, έχουν αποδοθεί άψογα (πίν. 32β, 34). Έχουν ύψος γύρω στα 0,14 μ. και είναι από τις μεγαλύτερες μορφές πάνω σε κίονες παναθηναϊκών αμφορέων[467]. Ο ζωγράφος, με λίγες αλλά δυνατές χαρακιές, αποδίδει τις πτυχές του πέπλου και το φούσκωμά τους από τον άνεμο και την κίνηση της μορφής. Επίσης με επιτυχία αποδίδονται τα φτερά, που με έναν ωραίο συνδυασμό μελανής σκιαγραφίας και εγχάρακτων λεπτομερειών κατέχουν θαυμάσια την τρίτη διάσταση. Δύο φορές, λόγω περιορισμένου χώρου κάτω από τη λαβή, αναγκάστηκε να τοποθετήσει και τα δύο φτερά προς τη μία πλευρά (δεξιά μορφή *X1*, πίν. 34α) ή με παράλληλη φορά (αριστερή μορφή *X3*).

Επίσης με επιτυχία απέδωσε τα λευκά μέρη των μορφών και κυρίως τις γραπτές λεπτομέρειες στην κατενώπιον απόδοση των προσώπων των Νικών. Εκεί όμως που φαίνονται οι αρετές του ζωγράφου είναι στην άψογη απόδοση της πράγματι δύσκολης κίνησής τους μέσα στο χώρο, με την απόλυτα επιτυχημένη συστροφή των μελών τους και τη σωστή σχέση ενδύματος και σώματος. Επίσης πετυχημένα απέδωσε και τη συμμετρική τοποθέτησή τους πάνω στους δύο κίονες, με τις αντιθετικές κινήσεις των άκρων τους, παρόλο που η δεξιά Νίκη του αμφορέα *X1*, με την προς τη μία πλευρά τοποθέτηση των φτερών, δεν μπορεί να θεωρηθεί, από την άποψη αυτή, ιδιαίτερα επιτυχημένη (πίν. 34α).

Επιγραφές

Γράφονται κατακόρυφα αλλά «στοιχηδόν» με μεγάλους και προσεκτικούς χαρακτήρες (πίν. 34). Ο ζωγράφος τοποθετεί πάντα την αγωνιστική επιγραφή δεξιά από τον αριστερό κίονα και του άρχον-

467. Για τα ύψη των μορφών πάνω στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων του 4ου αι. βλ. ESCHBACH, σποράδην.

τα αριστερά από τον δεξιό, με τον τύπο *ΧΑΡΙΚΛΕΙΔΗΣ ΗΡΧΕΝ*. Στην πρώτη χρησιμοποιεί αττικό αλφάβητο ενώ στη δεύτερη ιωνικό.

Β ΠΛΕΥΡΑ

Χαρακτηριστικό στοιχείο της δευτερεύουσας πλευράς του ζωγράφου των τριών παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη είναι η αποφυγή της τυπικής σύνθεσης με το σύμπλεγμα των παλαιστών στο μέσον και τα παρακολουθούντα πρόσωπα στα άκρα. Αντ' αυτού υπάρχει πάντοτε σε κεντρική θέση μια μεγάλη φτερωτή Νίκη που κυριαρχεί στην παράσταση, είτε έχοντας το ρόλο του βραβέα, όπως στους *Χ2*, *Χ3* (πίν. 17, 19), είτε προσφέροντας απλά ταινίες στον νικητή (όπως στον *Χ1*, πίν. 15). Απόρροια αυτής της σύνθεσης είναι η προς τα δεξιά μετακίνηση του συμπλέγματος των παλαιστών, που τώρα κατέχει το δεξιό μισό της μετόπης.

Άλλο χαρακτηριστικό του ζωγράφου είναι η τοποθέτηση σε δύο από τα τρία αγγεία, στο άκρο δεξιό της μετόπης, ραδινών κιονίσκων, ο ένας από τους οποίους (στον *Χ2*, πίν. 17) φέρει στην κορυφή του άγαλμα. Γενικά, στην αριστερή πλευρά υπάρχει πάντα ο έφεδρος, ενώ στη δεξιά του παναθηναϊκού αμφορέα *Χ1*, που είναι ο μόνος με πενταπρόσωπη σύνθεση, στέκεται ο βραβέας.

Χαρακτηριστικά εικονογραφίας

Ο ζωγράφος επιλέγει και στα τρία αγγεία του κάποια από τις «μεσαίες» λαβές της πάλης, με όρθιους και συμπεπλεγμένους τους παλαιστές να εφαρμόζουν είτε λαβές άκρων και αυχένα (βλ. τους *Χ2*, *Χ3*, πίν. 35β, 36α), είτε μεσολαβή (βλ. τον *Χ1*, πίν. 35α).

Οι μεγαλόπρεπες φτερωτές Νίκες είτε στέκονται και παρακολουθούν τον αγώνα (όπως στον παναθηναϊκό αμφορέα *Χ3* ακουμπώντας σε κιονίσκο, πίν. 36β), είτε προχωρούν προς τους παλαιστές κρατώντας κλαδί φοίνικα (*Χ2*, πίν. 17) ή ταινία (*Χ1*, πίν. 37β). Φορούν δε άζωστο πέπλο με απόπτυγμα (*Χ1*) ή χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματός τους (*Χ3*, πίν. 36β)[468].

468. Το πάνω τμήμα της Νίκης του παναθηναϊκού αμφορέα *Χ2* έχει χαθεί,

Ο μοναδικός βραβέας (πίν. 38β) είναι στον τύπο της ιστάμενης ιματιοφόρας μορφής, που με το δεξί υψωμένο χέρι κρατάει κατακόρυφα το κλαδί φοίνικα. Ιδιάζον χαρακτηριστικό του ότι παριστάνεται αγένειος. Οι έφεδροι (πίν. 37α, 38α), με το σώμα κατά τρία τέταρτα και το κεφάλι κατά τομήν, κρατούν στλεγγίδα ή κάνουν χειρονομίες με ρυθμικό συνδυασμό κινήσεων των άκρων τους.

Ανατομία μορφών

Όλα τα πρόσωπα στη δευτερεύουσα πλευρά των αγγείων του τα αποδίδει ο ζωγράφος από τα πλάγια, ενώ τα σώματα συνήθως σε όψη τριών τετάρτων. Μόνο η Νίκη του παναθηναϊκού αμφορέα *X1* αποδίδεται ολόκληρη από τα πλάγια και η του *X3* ολόκληρη κατενώπιον.

Ως προς τα επιμέρους χαρακτηριστικά θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε τα ακόλουθα: οι λεπτομέρειες των προσώπων και των άλλων λευκών τμημάτων των Νικών δεν διαφέρουν πολύ από τις αντίστοιχες της Αθηνάς της κύριας πλευράς. Η διαφορετική γραμμή του προφίλ του προσώπου στις Νίκες των παναθηναϊκών αμφορέων *X1* και *X3* οφείλεται στην απώλεια μέρους του λευκού χρώματος που το απέδιδε, και το οποίο εξείχε περισσότερο από τη μελανή γραμμή που βλέπουμε σήμερα[469]. Μια προσεκτική ματιά μας αποκαλύπτει ίχνη του χρώματος αυτού μπροστά ακριβώς από τη μύτη της Νίκης του *X1* (πίν. 32α), όπως και μια καστανοκίτρινη γραμμή μπροστά από το στόμα και το σαγόνι, με την οποία ο αγγειογράφος διόρθωσε ή απλώς τόνισε το λευκό προφίλ του προσώπου, ιδιαιτέρως στη μύτη, στα χείλη και στο σαγόνι. Το μάτι των Νικών αποδίδεται όμοια με της Αθηνάς, με εξαίρεση τη Νίκη του αμφορέα *X1*, όπου το πάνω βλέφαρο αποδίδεται μόνο με μια γραμμή.

Χαρακτηριστικό στοιχείο όλων των μορφών του ζωγράφου

αλλά από τις πτυχές του σωζόμενου κάτω μέρους φαίνεται πως μάλλον φορούσε χιτώνα και ιμάτιο, όπως η Νίκη του *X3*.

469. Για παρόμοιο φαινόμενο στην αρχαϊκή αγγειογραφία βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Προβλήματα* 71.

αυτού, είναι ο υψηλός λαιμός τους. Αυτό φαίνεται εντονότερα στους αυχένες των μορφών (βλ. π.χ. τους παλαιστές και τη Νίκη του *X1*, πίν. 35α, 37β), όπου η πολύ μακριά γραμμή του αυχένα κρύβεται κάτω από τον όγκο των μαλλιών.

Τα μαλλιά στις γυναικείες μορφές αποδίδονται με μελανή μάζα που γεμίζει με καμπύλα, εγχάρακτα, λεπτά τριχίδια, ενώ οι βόστρυχοι στο μέτωπο και στους κροτάφους αποδίδονται με καστανοκίτρινα γραμμίδια, πάνω βέβαια στο λευκό βάθος του προσώπου. Στις ανδρικές μορφές με σειρά καμπύλων, εγχάρακτων γραμμιδίων αποδίδεται μόνο το περίγραμμα των μαλλιών γύρω στο θόλο του κρανίου, στο μέτωπο και στους κροτάφους. Μερικές φορές μπαίνει και μια άλλη σειρά γραμμιδίων ενδιάμεσα, όπως στον δεξιό παλαιστή του *X1*, και στους δύο του *X3* (πίν. 35α, 36α), ενώ σπανιότερα αποδίδεται με σιγμοειδή εγχάρακτα τριχίδια όλη η μάζα των μαλλιών, όπως στον δεξιό παλαιστή του *X2* (πίν. 35β).

Ως προς τις διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα «λευκά» πρόσωπα του αγγειογράφου και στα «μελανά» θα μπορούσαμε να πούμε ότι οφείλονται μόνο στη διαφορετική τεχνική: το μάτι και το φρύδι αποδίδονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αλλά με κάπως βιαστικές εγχαράξεις αντίθετα με την επιμέλεια που διακρίνει τις αντίστοιχες γραπτές λεπτομέρειες. Στο αυτί, επίσης βιαστικά, αποδίδεται μόνο το πτερύγιο, με δύο ανοιχτές προς το πρόσωπο χαρακτές καμπύλες, ενώ συχνά μπερδεύεται μέσα στα μαλλιά και αγνοείται, όπως στον δεξιό παλαιστή του *X2* και στον βραβέα του *X1* (πίν. 35β, 38β), ή αποδίδεται υποτυπωδώς, όπως στον αριστερό παλαιστή του *X1* και στον έφεδρο του *X3* (πίν. 35α, 38α).

Απόδοση μυών

Από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία στην απόδοση της μυολογίας των γυμνών ανδρικών σωμάτων είναι το στέρνο, που σε όλους τους αθλητές (εκτός του δεξιού παλαιστή του αμφορέα *X3*, πίν. 36α) αποδίδεται με δύο λοξές, ελαφρά καμπύλες, παράλληλες εγχαράξεις. Αυτές στο πάνω μέρος τους πλησιάζουν πολύ τα εσωτερικά άκρα των οριζόντιων εγχαράξεων, που αποδίδουν τα οστά της κλειδός, ενώ στο κάτω μπερδεύονται συχνά με τις καμπύλες του στήθους και

του διαφράγματος. Πολλές φορές η διπλή γραμμή του στέρνου ενοποιείται και συνεχίζεται προς τα κάτω, φθάνοντας μέχρι τον αφαλό, όπως στους εφέδρους των *X1*, *X2*, *X3* (πίν. 37α, 38α) και στον αριστερό παλαιστή του *X2* (πίν. 35β).

Οι εγχαράξεις που αποδίδουν τους μύες του στήθους, του διαφράγματος και της κοιλιάς είναι δύο έως τρεις καμπύλες, εναλλάξ κοίλες και κυρτές, π.χ. στους εφέδρους των *X1*, *X2* και στον αριστερό παλαιστή του *X2* (πίν. 37α, 35β). Αυτού του τύπου οι εγχαράξεις είναι ένα αγαπητό μοτίβο του ζωγράφου, που τις χρησιμοποιεί για την απόδοση μυών και σε άλλα σημεία του σώματος, όπως π.χ. σε βραχίονες, μηρούς, γόνατα από τα πλάγια, κνήμες κ.α.

Κοντά στον αφαλό, 2-4 παράλληλα γραμμίδια ορίζουν την αναδίπλωση των μυών της κοιλιάς στους παλαιστές που σκύβουν ελαφρά (πίν. 36α), ενώ με κατακόρυφη σειρά λοξών γραμμιδίων αποδίδεται το τρίχωμα στην κοιλιά, όπως στον αριστερό παλαιστή του *X1*, και στον δεξιό του *X2* (πίν. 35). Τα αιδοία αποδίδονται κάπως γενικά, με 2-3 βιαστικές σιγμοειδείς ή καμπύλες γραμμές· μόνο στους δεξιούς παλαιστές των *X2* και *X3* είναι σαφή τα επιμέρους τμήματά τους (πίν. 35β, 36α). Οι θηλές με δύο ημικυκλικά γραμμίδια τοποθετούνται μάλλον ψηλά, στο κέντρο περίπου των μυών του στήθους, στον δε βραβέα του *X1* σε εντελώς ανόργανη θέση, στο στέρνο (πίν. 38β).

Τα δάχτυλα των χεριών αποδίδονται βιαστικά, με γρήγορες παράλληλες χαρακιές, σχηματίζοντας μυτερά άκρα για την ανοιχτή παλάμη και καμπύλα για την κλειστή. Εξαίρεση αποτελούν το καλοσχεδιασμένο δεξί χέρι του δεξιού παλαιστή του *X3*, που έχει πιάσει τον αντίπαλο από τον αυχένα (πίν. 36α), καθώς και τα δεξιά χέρια των παλαιστών του *X2* (πίν. 35β). Τα δάχτυλα των ποδιών δηλώνονται κατενώπιον με παράλληλα λεπτά κατακόρυφα γραμμίδια, ενώ όταν αποδίδονται από τα πλάγια, δηλώνεται μόνον ο αστράγαλος με μια μικρή ημικυκλική χάραξη. Το κατενώπιον γόνατο ορίζεται με δύο αντίθετες καμπύλες που σχηματίζουν κύκλο, όπως στους παλαιστές του *X2* (πίν. 35β).

Τέλος, ο αγγειογράφος των παναθηναϊκών αμφορέων του Χαρικλείδη τονίζει με εγχάραξη όλα τα περιγράμματα των γυμνών σωμάτων. Συχνά η εγχάραξη αυτή δεν συμπίπτει με το περίγραμμα της

μελανής σκιαγραφίας, ενώ μερικές φορές, φαίνεται σαν να προσπαθεί συνειδητά να διορθώσει με τη χάραξη λάθη που είχαν γίνει με τον χρωστήρα. Βλ. γιά παράδειγμα στον αμφορέα *X1* τον αριστερό ώμο του εφέδρου, τον δεξιό μηρό και το γόνατο του αριστερού παλαιστή καθώς και το σαγόνι και το δεξί χέρι του βραβέα (πίν. 35α, 37α, 38β).

Ενδύματα

Οι ντυμένες μορφές στη δευτερεύουσα πλευρά των αγγείων αυτού του ζωγράφου είναι οι τρεις φτερωτές Νίκες (αυτή του *X1* φοράει άζωστο πέπλο, οι άλλες δύο χιτώνα και ιμάτιο) και ο βραβέας του *X1* που φοράει ιμάτιο.

Δύο είναι τα χαρακτηριστικά του πέπλου της Νίκης του *X1* (πίν. 37β): α. Οι ομάδες των ομόρροπων, λοξών, ελαφρά καμπύλων εγχαράξεων που ξεκινούν από το προβαλλόμενο αριστερό πόδι και φθάνουν μέχρι το πίσω δεξί, δίνοντας με τον τρόπο αυτό την προς τα εμπρός κίνηση της μορφής. Με όμοιες αλλά κατακόρυφες εγχαράξεις, που ξεκινούν από τον δεξιό μαστό, αποδίδονται οι πτυχές στη δεξιά πλευρά του αποπτύγματος. β. Οι κατακόρυφες τεθλασμένες πτυχές που σχηματίζει ο ανοιχτός στη δεξιά πλευρά πέπλος. Αυτές αποδίδονται με ένα συνδυασμό διπλών, παράλληλων, κατακόρυφων εγχαράξεων και μονής ή διπλής τεθλασμένης για την κλιμακωτή παρυφή. Τέλος, με πλατιές ταινίες λευκού επίθετου χρώματος τονίζεται η τεθλασμένη παρυφή του πέπλου, καθώς και οι παρυφές του αποπτύγματος στην κοιλιά της θεάς, ενώ με λεπτότερη συνεχή λευκή γραμμή ο ποδόγυρος του πέπλου.

Χαρακτηριστικό στοιχείο των άλλων δύο γυναικείων μορφών είναι ότι γίνεται προσπάθεια να διακριθεί το περίγραμμα και ο όγκος του ενός τουλάχιστον από τα δύο πόδια, που βρίσκονται κάτω από το μελανό ιμάτιο (πίν. 36β). Με συνεχή εγχάραξη αποδίδεται το περίγραμμά τους, ενώ με μικρές καμπύλες εγχαράξεις οι πτυχές που σχηματίζονται πάνω τους. Η υπόλοιπη επιφάνεια των ιματίων είναι γεμάτη από μεγαλύτερες εγχαράξεις: είτε σύνολα κατακόρυφων για τις κρεμάμενες πτυχές, όπως δίπλα στην παρυφή του *X3* (πίν. 36β), που αποδίδεται με συνεχή ακανόνιστη και ελα-

φρά τρεμάμενη χάραξη, είτε με λοξές, συχνά ομόρροπες καμπύλες, που αποδίδουν σύνολα μικρότερων πτυχών εκατέρωθεν του τονισμένου σκέλους. Χαρακτηριστικό αυτών των μικρότερων πτυχών είναι οι αγκιστροειδείς απολήξεις τους. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ο τρόπος με τον οποίον αποδίδεται τμήμα της μάζας των πτυχών στη μέση της Νίκης του *X3*, καθώς και η με τρεμάμενη, λεπτή χάραξη απόδοση της μάζας του υφάσματος ανάμεσα στον αγκώνα και στην κορυφή του κιονίσκου, όπου ακουμπάει. Κι εδώ, με ταινίες από λευκό επίθετο χρώμα τονίζονται οι κατακόρυφες παρυφές και ο ποδόγυρος στα ιμάτια και των δύο Νικών.

Στον βραβέα του παναθηναϊκού αμφορέα *X1* (πίν. 38β) ξαναβρίσκουμε την προσπάθεια να αποδοθεί με συνεχή χάραξη το περίγραμμα και με μικρές καμπύλες ο όγκος του αριστερού σκέλους, που κρύβεται κάτω από το ιμάτιο. Στην υπόλοιπη επιφάνεια κυριαρχούν: α. Οι χαράξεις με αγκιστροειδή άκρα που ξεκινούν ακτινωτά από τον αριστερό γοφό, όπου ο βραβέας συγκρατεί από μέσα το ιμάτιο με το αριστερό του χέρι. β. Οι λοξές ομόρροπες χαράξεις που καταλήγουν σε κυματοειδείς, αποδίδοντας τις πτυχές του ιματίου στο στήθος. Τέλος, σημειώνουμε την με συνεχή τρεμάμενη χάραξη απόδοση της κατακόρυφης τεθλασμένης παρυφής του ιματίου, στην αριστερή πλευρά του βραβέα.

Κι εδώ επισημαίνεται ο τονισμός με χάραξη των περισσότερων περιγραμμάτων, εκτός όσων αποδίδουν κυρτότητα, όπως το αριστερό προβεβλημένο πόδι των Νικών στους αμφορείς *X1* και *X2* και ο δεξιός γλουτός και μηρός της Νίκης στον *X3*.

Λοιπά στοιχεία

Ποικίλοι είναι οι τρόποι απόδοσης των φτερών στις πολλές φτερωτές μορφές του ζωγράφου. Στις Νίκες των κιόνων της κύριας όψης το πτίλωμα αποδίδεται σε δύο ζώνες (πίν. 32β, 34): η πρώτη από μικρές παράλληλες εγχαράξεις, που κάθετα διατρέχουν το μέσο του φτερού. Η δεύτερη από μεγαλύτερες που βγαίνουν έξω από τη σκιαγραφία, διατρέχοντας και τις ριπιδιοειδείς άκρες του φτερού.

Στις φτερωτές μορφές της Β πλευράς, και συγκεκριμένα στη

Νίκη του *X1* που έχει χαμηλωμένα φτερά, το πτίλωμα αποδίδεται σε τέσσερις ζώνες (πίν. 37β): κοντά στη ράχη τους υπάρχει καμπύλη σειρά χαρακτών γραμμιδίων· κατόπιν μελανή ζώνη που ποικίλλεται κατά διαστήματα με εγχάρακτες στιγμές, μετά έχουμε μιαν άλλη, όπως η πρώτη αλλά με μεγαλύτερες χαράξεις και τέλος, ακολουθεί μια τέταρτη ζώνη από μακριές χαρακιές, που διατρέχουν τα μελανά μακριά πτίλα.

Στα υψωμένα φτερά των Νικών των αμφορέων *X2* και *X3* (πίν. 36β), υπάρχουν πέντε ζώνες: αρχικά μια καμπύλη σειρά ομοειδών γραμμιδίων παράλληλα με τη ράχη του φτερού· μετά μια μελανή ζώνη που ποικίλλεται με εγχάρακτες στιγμές, κι ακολουθεί μια άλλη με αραιότερα της πρώτης γραμμίδια. Στη συνέχεια υπάρχει μια σειρά με κοντόχοντρα ωοειδή πτίλα, από τα οποία ξεκινάει η τελευταία ζώνη με μακριές εγχαράξεις, που διατρέχουν τα μελανά μακριά πτίλα του φτερού ξεπερνώντας τα όριά τους. Τέλος, στο αριστερό φτερό της Νίκης του *X3*, βρίσκουμε μια πιο απλοποιημένη απόδοση, με παράλειψη των εγχάρακτων στιγμών και αντί των κοντόχοντρων ωοειδών πτίλων υπάρχει σειρά ομόρροπων καμπύλων γραμμών.

Το κλαδί του φοίνικα που κρατούν ο βραβέας του *X1* (πίν. 38β) και οι Νίκες-βραβείς των *X2* και *X3* (πίν. 36β), είναι ένα μακρύ ραβδί, όσο περίπου το ύψος των μορφών αυτών, που από την κορυφή του ξεφυτρώνουν αντιθετικά μερικά φυλλάρια. Το κλαδί αποδίδεται ολόκληρο γραπτά (όπως στον *X2*) και τονίζεται με μία κατακόρυφη χάραξη. Στον παναθηναϊκό αμφορέα *X3* αποδίδεται με πιο σύνθετο τρόπο: σε μερικά σημεία, όπου προβάλλεται σε μελανό βάθος, το περίγραμμά του ορίζεται με εγχαράξεις. Επίσης έχουμε και καστανοκίτρινο χρώμα ανάμεσα σε εγχαράξεις, στο σημείο που αυτό περνάει πάνω από τον λευκό βραχίονα της θεάς, ενώ τα φυλλάρια αποδίδονται με μελανό χρώμα. Αντίθετα, τα φυλλάρια της κορυφής του κλαδιού του *X1*, επειδή βρίσκονται μέσα στο μελανό γάνωμα του ώμου του αγγείου, αποδίδονται με λεπτές εγχαράξεις.

Πάνω στο κλαδί της Νίκης του *X3* (πίν. 36β), έχει δεθεί σε κόμπο λευκή ταινία, που από τα άκρα της κρέμονται από δύο επίσης λευκά, λεπτότατα νήματα. Όμοια και με τον ίδιο τρόπο αποδοσμένη λευκή ταινία κρατάει και η Νίκη της Β όψης του *X1*

(πίν. 37β), όπως και οι Νίκες των κιονίσκων της Α πλευράς (πίν. 34). Η αγωνιστική δάδα που κρατούν στα υψωμένα χέρια τους οι τελευταίες Νίκες αποδίδεται πολύ απλά με ένα μελανό σταυρό, που οι κεραίες του άλλοτε ορίζονται με εγχαράξεις και άλλοτε όχι.

Ο κιονίσκος όπου ακουμπάει η Νίκη του αμφορέα *Χ3*, αποδίδεται με λευκό χρώμα πάνω σε μελανό υπόστρωμα, ενώ μια κατακόρυφη γραμμή με καστανοκίτρινο χρώμα διατρέχει τον κορμό του, και δύο μικρές οριζόντιες τον χωρίζουν από τη βάση του.

Οι δύο ψηλόλιγνοι κίονες πίσω από τους παλαιστές των αμφορέων *Χ2* και *Χ3* (πίν. 35β, 36α) αποδίδονται μελανοί με μια εγχάραξη που διατρέχει τον κορμό τους από πάνω μέχρι κάτω. Τα μέλη των κιονοκράνων ορίζονται με εγχάραξη, ενώ τρεις όμοιες εγχαράξεις χωρίζουν τον κιονίσκο του *Χ3* από τη βάση του.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Όπως είδαμε, ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *Χ1*, *Χ2*, *Χ3* αποδίδει στην Α πλευρά, την Αθηνά προς τα αριστερά και με μεγάλο διασκελισμό, ενώ ακανθωτοί κίονες, Νίκες και επιγραφές γεμίζουν τον υπόλοιπο χώρο. Την ίδια προσπάθεια για πλήρωση όλου του διαθέσιμου χώρου στις μετόπες διαπιστώνουμε και στη Β πλευρά, όπου η απεικόνιση του αγωνίσματος συχνά παραγκωνίζεται, προς όφελος μιας μεγάλης Νίκης, που αποτελεί το κεντρικό στοιχείο της παράστασης.

Ως προς την απόδοση των μορφών του θα λέγαμε ότι είναι μεν βιαστική αλλά επιτυχημένη. Συνηθίζει να τονίζει τα περιγράμματα των μορφών με χάραξη, χωρίς ωστόσο να ταυτίζονται πάντοτε το μελανό περίγραμμα και η χάραξη αυτή. Στα ενδύματα διαπιστώνεται κάποια σπατάλη εγχαράξεων για την απόδοση των πτυχών τους, ενώ χρησιμοποιεί πολύ συχνά συνεχείς αντιθετικές ημικυκλικές χαράξεις για απόδοση των μυών. Ιδιάζον χαρακτηριστικό του είναι και οι υψηλόλαιμες μορφές.

Με βάση τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη, θα μπορούσαμε συμπερασματικά να πούμε ότι ο αγγειογράφος των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη είναι ένας έμπειρος τεχνίτης. Ζωγραφίζει γρήγορα και αποδοτικά και γνωρίζει, όπου χρειάζεται, να προσέχει και να κάνει δουλειά καλής ποιότητας.

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K2, K4, K5*

Ο δεύτερος αγγειογράφος μας ζωγράφισε τρεις από τους έξι παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη, και συγκεκριμένα τους *K2*, *K4* και *K5* (πίν. 22, 23, 26-29). Τα κύρια χαρακτηριστικά του είναι τα εξής:

Για τα κοσμήματα των αγγείων ορίζει με μελανή γραμμή μόνο στο κάτω μέρος της τη ζώνη του λαιμού με τα ανθέμια και τα άνθη λωτού. Τα ανθέμιά του αποτελούνται από 9-11 πέταλα, που ξεφυτρώνουν από πυρήνα μορφής τεταρτοκυκλίου με στιγμή στο κέντρο (όπως στους αμφορείς *K2*, *K5*) ή ολόβαφο (*K4*). Σε μερικά ανθέμια της κάτω σειράς του *K4*, τα πλευρικά πέταλα δεν ξεφυτρώνουν απευθείας από το τεταρτοκύκλιο αλλά από το κατακόρυφο κεντρικό πέταλο. Χαρακτηριστικό των πετάλων των ανθεμίων του ζωγράφου αυτού είναι η έντονη καμπύλωσή τους. Τα άνθη λωτού αποτελούνται από τρία στελέχη που ξεφυτρώνουν κατακόρυφα και παράλληλα μεταξύ τους από τις έλικες των σπειρών. Το μεσαίο φύλλο έχει λογχοειδή απόληξη, ενώ τα δύο ακραία καμπυλώνονται στο άκρο σαν άγκιστρα.

Α ΠΛΕΥΡΑ

Αθηνά

Και οι τρεις μορφές Αθηνάς του ζωγράφου είναι σχεδόν όμοιες (πίν. 39, 40). Αποδίδονται στραμμένες προς τα δεξιά και έχουν τα πόδια τους ενωμένα. Διαφέρουν μόνον ελάχιστα ως προς το άνοιγμα του διασκελισμού τους: στον παναθηναϊκό αμφορέα *K2* η θεά έχει τα πόδια σχεδόν το ένα δίπλα στο άλλο, με ελαφρά προβεβλημένο το δεξί. Στον *K5* τα πόδια απέχουν λίγο περισσότερο, ενώ στον *K4* η φτέρνα του δεξιού προβεβλημένου ποδιού ακουμπάει στο μεγάλο δάχτυλο του αριστερού, που βρίσκεται προς τα πίσω.

Έτσι η Αθηνά εδώ δεν έχει σωματικό όγκο αλλά είναι μια κιονόσχημη μορφή που βρίσκεται ακριβώς στον κατακόρυφο άξονα του αγγείου. Από αυτήν ξεφεύγουν μόνο το δεξί υψωμένο χέρι, η σχεδόν οριζόντια κρατημένη ασπίδα και τα άκρα του ιματιδίου, που πέφτουν κατακόρυφα από τους ώμους απολήγοντας σε χελιδονοουρές.

Πρόσωπο

Στο λευκό πρόσωπο της θεάς (πίν. 39, 40)[470] τα ισχυρά τονισμένα χαρακτηριστικά προσδίδουν ένα δυναμικό και αποφασιστικό χαρακτήρα. Το μέτωπο μικρό στολίζεται στο πάνω μέρος και στον κρόταφο με βοστρύχους, που αποδίδονται με καστανοκίτρινο χρώμα. Το φρύδι είναι μια έντονη καμπύλη που στέφει ένα εντυπωσιακό μάτι· πράγματι, το μάτι του ζωγράφου αυτού είναι από τα ωραιότερα στην αττική αγγειογραφία της εποχής και είναι ενδεικτικό της τέχνης του 4ου αι. Το πάνω βλέφαρο γίνεται κι εδώ με δύο γραμμές, που δεν είναι όμως παράλληλες, όπως στον προηγούμενο ζωγράφο, αλλά η επάνω από το μέσο περίπου, κλίνει προς τα κάτω, σχηματίζοντας έτσι θαυμάσια τον κανθό. Η κόρη, μια μικρή ημικυκλική γραμμή, «κρέμεται» από το πάνω βλέφαρο. Η καμπύλη του κάτω βλεφάρου ενώνεται με το πάνω στην εξωτερική κόγχη, ενώ το πλησιάζει αρκετά στην εσωτερική.

Η μεγάλη μύτη προεξέχει αρκετά από το προφίλ και στη ρίζα της σχηματίζει μια κύρτωση που τη διαχωρίζει από το μέτωπο. Τα πτερύγια της μύτης είναι λεπτά και τα χείλη αρκετά σαρκώδη, ενώ τονισμένο είναι και το πηγούνι της μορφής. Το πτερύγιο του αυτιού αποδίδεται με δύο προσεκτικές καμπύλες ανοιχτές προς το πρόσωπο, ενώ ο λοβός καλύπτεται από το σταθερό τμήμα του σκουλαρικιού που φοράει πάντα η θεά.

Ενδύματα

Τα ενδύματα της Αθηνάς στους παναθηναϊκούς αμφορείς αυτού του ζωγράφου κολλούν πάνω στο σώμα της, ενώ με λίγες αλλά δυνατές καμπύλες εγχαράξεις αποδίδονται σχηματικά οι πτυχές τους (πίν. 39). Στο πάνω τμήμα του σώματος υπάρχουν δύο σύνολα πτυχών: οι πρώτες ξεκινούν από τον δεξιό ώμο και αφού κάνουν ομόρροπες καμπύλες στο δεξιό τμήμα του στήθους, απολήγουν κλιμακωτά από

470. Στα αγγεία αυτά το λευκό επίθετο χρώμα του προσώπου της θεάς είναι τόσο παχύ που δίνει την εντύπωση μιας παχιάς επίθετης μάζας.

τη μασχάλη μέχρι το μέσο της ζώνης. Οι δεύτερες σχηματίζονται από τον αριστερό μαστό και απολήγουν όλες μαζί στο δεξιό τμήμα της ζώνης.

Αμέσως κάτω από τη ζώνη της θεάς ξεκινούν εγχαράξεις, που αποδίδουν τις πτυχές του αποπτύγματος: τέσσερις, μετά από μια καμπυλότητα στην περιοχή του γλουτού, απολήγουν στην πίσω κλιμακωτή παρυφή του αποπτύγματος, που αποδίδεται με συνεχείς γωνιώδεις εγχαράξεις. Ένα άλλο σύνολο χαρακτών πτυχών πέφτει σαν ποδιά στο μπροστινό τμήμα του αποπτύγματος· απ᾽ αυτές, οι μισές έχουν κατακόρυφη κατεύθυνση και απολήγουν στην μπροστινή κλιμακωτή παρυφή του αποπτύγματος, που αποδίδεται κι εδώ με συνεχείς γωνιώδεις εγχαράξεις, αλλ᾽ αντίστροφης φοράς απ᾽ ό,τι η πίσω. Οι υπόλοιπες έχουν λοξή κατεύθυνση και απολήγουν σε άγκιστρο, στον χώρο της κοιλιάς της θεάς, δίνοντας την τρίτη διάσταση στο σημείο αυτό του σώματος.

Αντίστοιχες πτυχές ξεκινούν κάτω από το απόπτυγμα καλύπτοντας τα πόδια της θεάς: ένα σύνολο 4-5 ομόρροπων καμπυλών ξεκινάει πίσω περίπου από το γόνατο και καταλήγει στον ποδόγυρο, ενώ άλλες 3-4 με καμπυλωτά άκρα «αγκαλιάζουν» τα πόδια σε διαφορετικά ύψη. Δύο δε κατακόρυφες παράλληλες χαρακιές δηλώνουν τις πτυχές του ιματιδίου απολήγοντας στις χελιδονοουρές.

Με πολύ λεπτές ταινίες λευκού χρώματος τονίζονται οι κλιμακωτές παρυφές του αποπτύγματος και των χελιδονοουρών του ιματιδίου και με συνεχή όμοια λεπτή ταινία η παρυφή του ποδόγυρου.

Άλλα χαρακτηριστικά της Αθηνάς (πίν. 40)

Το πάνω τμήμα του λοφίου αφήνεται μελανό και το περίγραμμά του τονίζεται με χάραξη. Το κάτω τμήμα έχει συρρικνωθεί σε λεπτή ταινία από λευκό χρώμα, που από την κοιλότητα του λοφίου απολήγει στο πίσω μέρος του θόλου του κράνους. Με εγχάραξη ορίζεται και το περίγραμμα του θόλου, του προμετωπιδίου, του επαυχενίου καθώς και οι υψωμένες παραγναθίδες και τα ελικοειδή κοσμήματα στο πίσω μέρος του κράνους. Η μάζα των μαλλιών της θεάς, που βγαίνει στον αυχένα κάτω από το επαυχένιο, διευθετείται με οριζόντιες (όπως στους *K4*, *K5*) ή λοξές (όπως στον *K2*) παράλληλες εγχαράξεις.

Η αιγίδα αποδίδεται από τον ζωγράφο αυτόν με ένα τρόπο πολύ απλοποιημένο: με λευκό χρώμα πάνω στο μελανό βάθος του στήθους της θεάς, ζωγραφίζονται μόνον η αλυσίδα των φιδιών σε χιαστή διάταξη και το γοργόνειο στο κέντρο. Το γοργόνειο είναι πολύ μικρό σε μέγεθος, και οι λεπτομέρειές του, που αποδίδονται με πολύ λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή, του δίνουν μια περισσότερο εύθυμη παρά αποτροπαϊκή όψη.

Το αντίθετο διαπιστώνεται στο γοργόνειο-επίσημα της ασπίδας, που περιβάλλεται με όμοια αλυσίδα φιδιών. Παρά την από τα πλάγια απόδοσή του, τα μεγάλα μάτια, η πλακουτσωτή μύτη και τα παχιά χείλη του δίνουν κάτι από την αρχαϊκή του όψη. Χαρακτηριστική για τον ζωγράφο είναι και η διακόσμηση της άντυγας της ασπίδας με παράλληλες σειρές λευκών στιγμών.

Τέλος, έχουμε προσεγμένη απόδοση με καστανοκίτρινο χρώμα του πλούσιου περιδέραιου και του διπλού βραχιολιού στον δεξιό καρπό της θεάς, που στον μεν παναθηναϊκό αμφορέα *K4* αποτελείται από μικρά συνεχή κυματοειδή γραμμίδια, στον δε K2 από προσεκτικά και σε συνδυασμό τοποθετημένες στιγμές.

Κίονες με αγάλματα

Οι κίονες (πίν. 42) αποδίδονται μόνο με μελανό χρώμα, χωρίς χάραξη και έχουν μια έντονη μείωση από τη βάση προς την κορυφή. Στα κιονόκρανα έχουμε χρήση λευκού χρώματος, ενώ στις λεπτομέρειες καστανοκίτρινο. Τέλος, η μακρόστενη βάση των αγαλμάτων που κάθονται πάνω στο κιονόκρανο αποδίδεται με σκιαγραφία.

Ειρήνη και Πλούτος (πίν. 41)

Η Ειρήνη είναι μελανή και μόνο τα γυμνά μέρη του Πλούτου και το κέρας που κρατάει δίνονται με λευκό επίθετο χρώμα. Το χαρακτηριστικότερο όμως στοιχείο του ζωγράφου στα αγάλματα αυτά είναι ότι κατόρθωσε με ελάχιστες χαράξεις, να αποδώσει το γενικό χαρακτήρα αλλά και τα ιδιαίτερα στοιχεία του έργου, έτσι ώστε να αναγνωρίζεται αμέσως. Έχει απομακρύνει τα δευτερεύοντα χαρακτηριστικά (π.χ. σκήπτρο) και έχει αποδώσει με χαράξεις τις βασι-

κές μόνον πτυχές των ενδυμάτων της θεάς. Έτσι έχουμε ένα V στο λαιμό, ένα τρίγωνο στο δεξιό μέρος του άνω κορμού, ενώ με χαράξεις αποδίδονται οι οριζόντιες παρυφές του αποπτύγματος και του ποδόγυρου και τα περιγράμματα των ποδιών που κρύβονται κάτω από το πέπλο. Εδώ η ακρίβεια και η λιτότητα της χάραξής του βρίσκεται στο απόγειό της[471].

Επιγραφές

Ο ζωγράφος αυτός αποδίδει τις επιγραφές πάντοτε κιονηδόν με την αγωνιστική σε ιωνικό και του άρχοντα σε αττικό αλφάβητο στον τύπο *ΑΡΧΩΝ ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ* (πίν. 42). Ως προς τη θέση τους υπάρχουν ορισμένες παρεκκλίσεις από το συνηθισμένο: στους *K2* και *K4* η επιγραφή του άρχοντα βρίσκεται δεξιά από τον αριστερό κίονα, και η αγωνιστική στον μεν *K2* δεξιά, στον δε *K4* αριστερά από τον δεξιό κίονα. Τέλος, στον *K5* η αγωνιστική επιγραφή βρίσκεται δεξιά από τον αριστερό κίονα, και αυτή του άρχοντα δεξιά από τον δεξιό κίονα. Τα γράμματά του είναι μικρά και μάλλον βιαστικά, με τις οριζόντιες κεραίες μερικών στοιχείων *(Α, Θ, Ε)* να έχουν συντμηθεί σε τελείες.

Β ΠΛΕΥΡΑ

Ο ζωγράφος ακολουθώντας το παραδοσιακό σχήμα, οργανώνει την πλευρά αυτή των αγγείων του κατά τον συνηθέστερο τρόπο: βάζει δηλ. το σύμπλεγμα των παλαιστών στο μέσον της σύνθεσης, και από αριστερά και δεξιά το πλαισιώνει με δύο όρθιες μορφές, βραβέα και έφεδρο στον παναθηναϊκό αμφορέα *K2* (πίν. 23), ή βραβέα και προσωποποίηση στους *K4* και *K5* (πίν. 27, 29). Οι δύο αυτές μορφές, που στέκονται εκατέρωθεν του συμπλέγματος, σχηματίζουν ένα ορθογώνιο πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται και δρουν οι κεντρικές. Κατ' εξαίρεση στον *K4*, η τετράμορφη σύνθεση εμπλουτίζεται από την παρουσία μιας ιπτάμενης πάνω από τους παλαιστές Νίκης.

471. Βλ. και ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 268 κ.ε.

Οι συνθέσεις στη Β πλευρά και των τριών παναθηναϊκών αμφορέων του ζωγράφου αυτού έχουν μεγάλη ένταση με τις δυνατές σκηνές των αγωνισμάτων, με την εναλλαγή ανοιχτών και σκοτεινών μερών στην επιφάνεια του αγγείου και τέλος με την εσωτερική σύνδεση που δημιουργείται ανάμεσα στις δύο ακραίες μορφές και την κεντρική σκηνή.

Χαρακτηριστικά εικονογραφίας

Στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2* και *K5*, όπου παριστάνεται το αγώνισμα της πάλης, ο ζωγράφος διαλέγει δύο χαρακτηριστικές φάσεις μεσολαβής από πίσω και πλάγια (πίν. 43, 44), ενώ στον *K4*, όπου έχουμε και τη μοναδική παράσταση παγκρατίου, προτίμησε ανατροπή με λαβή από τα σφυρά, που αποτελεί μια από τις χαρακτηριστικότερες λαβές του αγωνίσματος (πίν. 45). Βλέπουμε δηλ. μια συνειδητή επιλογή χαρακτηριστικών σκηνών που δηλώνουν άμεσα το αγώνισμα. Υπάρχει πάντοτε στις σκηνές του ζωγράφου αυτού βραβέας γενειοφόρος, στεφανωμένος και φορώντας ιμάτιο, να στέκεται στα αριστερά, ενώ από την άλλη πλευρά της σύνθεσης, και μόνο στον *K2*, υπάρχει ένας έφεδρος αθλητής σε μια χαρακτηριστική στάση έντασης. Στα άλλα δύο αγγεία, *K4*, *K5*, πρωτοτυπεί με την τοποθέτηση δύο ιματιοφόρων γυναικείων μορφών που παριστάνουν προσωποποιήσεις.

Ανατομία μορφών

Το πρώτο πράγμα που μας κάνει εντύπωση στις μορφές αυτού του ζωγράφου είναι οι νέες αναλογίες μεταξύ του κεφαλιού και του υπολοίπου σώματος. Διαπιστώνουμε δηλαδή σ' αυτούς τους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη (360/59) την παλιότερη ασφαλώς χρονολογημένη ένδειξη για την εμφάνιση των νέων αναλογιών, που θεωρείται ότι εισήγαγε στην πλαστική ο Λύσιππος[472].

472. Για τις νέες αναλογίες που εισήγαγε στην πλαστική ο Λύσιππος, βλ. παραπ. σελ. 145 κ.ε. και σημ. 379-382.

Ο ζωγράφος αυτός συνηθίζει να αποδίδει όλα τα κεφάλια των μορφών του από τα πλάγια, εκτός από τον αριστερό παλαιστή του *K2* (πίν. 44), που έχει μια θαυμάσια όψη τριών τετάρτων. Τα σώματα επίσης άλλα αποδίδονται από τα πλάγια, άλλα κατενώπιον και μερικά κατά τρία τέταρτα.

Επειδή οι λεπτομέρειες στα λευκά πρόσωπα των γυναικείων μορφών έχουν χαθεί, μπορούμε να θαυμάσουμε μόνο στους άντρες το εντυπωσιακό μάτι του ζωγράφου αυτού, που διαπιστώσαμε και παραπάνω. Το αποδίδει με τον ίδιο, όπως και στην Αθηνά, επιτυχημένο τρόπο, παρά τη διαφορά στην τεχνική, πράγμα που το βλέπουμε στον έφεδρο του *K2* και στους βραβείς του *K2* και *K4* (πίν. 49, 47, 48). Λιγότερο επιτυχημένη είναι η απόδοση του ματιού στον δεξιό παλαιστή του *K5* (πίν. 43) αλλά σίγουρα πολύ καλύτερη, ακόμα κι από την περίπτωση της Αθηνάς, στους βραβείς των αμφορέων *K4* και *K5* (πίν. 47β, 48αβ): εδώ αποδίδεται ορθάνοιχτο από την ένταση της παρακολούθησης του αγώνα, με τις δύο γραμμές του άνω βλεφάρου να έχουν έλθει προς τα πίσω και να αφήνουν ελεύθερη την ημικυκλική κόρη κοντά στον κανθό, ενώ το κάτω βλέφαρο έχει συντμηθεί σε μία κουκίδα. Έτσι το μάτι έχει διαλυθεί σε τέσσερα τμήματα που όμως αποδίδουν τέλεια όχι μόνον αυτό καθεαυτό το όργανο αλλά και την ένταση που έχει αυτή τη στιγμή. Πετυχημένη είναι επίσης και η κατά τα τρία τέταρτα απόδοση του ματιού στον παλαιστή του *K2* (πίν. 44): με δύο οριζόντιες χαρακτές καμπύλες αποδίδεται το άνω βλέφαρο από το οποίο κρέμεται η ημικυκλική κόρη, ενώ από κάτω έχουμε την αντίστροφη και μικρότερη καμπύλη του κάτω βλεφάρου.

Η γραμμή του προφίλ του προσώπου είναι κι εδώ ανήσυχη· δημιουργεί μικρό μέτωπο, που με μια κύρτωση οδηγεί σε μια κανονική μάλλον μύτη (όπως στους βραβείς), ενώ στους παλαιστές που φαίνονται από τα πλάγια είναι καμπουρωτή, χαρακτηριστικό πολύ συνηθισμένο σε πύκτες.

Τα χείλη είναι μεγάλα και τα σαγόνια κανονικά. Από τα αυτιά αποδίδονται μόνο τα πτερύγια με δύο ημικυκλικές καμπύλες ανοιχτές προς το πρόσωπο. Τα μαλλιά των βραβέων αποδίδονται με σειρά ημικυκλικών γραμμιδίων σε όλο το περίγραμμά τους, ενώ το εσωτερικό μένει μελανό. Το ίδιο συμβαίνει και στη μακριά γενειά-

δα τους. Στα μαλλιά των αθλητών έχουμε επίσης μια σειρά ημικυκλικών γραμμιδίων, μόνο που εδώ αυτή περιορίζεται στο μέτωπο και στον αυχένα και όχι στο περίγραμμα του θόλου του κρανίου.

Απόδοση μυών

Η δυνατή και σαφής χάραξη του ζωγράφου είναι φανερή και στον τρόπο που αποδίδει τη μυολογία. Με δύο καμπύλες σχήματος μικρού «ν» αποδίδονται συγχρόνως το πάνω τμήμα του στέρνου και η αρχή της κλείδας. Η απόδοση της τελευταίας ολοκληρώνεται με μια ημικυκλική καμπύλη, στην οποία εφάπτεται εξωτερικά μια άλλη με αντίστροφη φορά, αποδίδοντας τον ισχυρό μυ του ώμου. Αυτό το σύνολο των τριών συνεχών εγχαράξεων, που είναι χαρακτηριστικό του ζωγράφου αυτού, φαίνεται καλύτερα στους βραβείς και στον ένα παλαιστή του *K5* (πίν. 43, 47, 48α). Με δύο αντίστροφες καμπύλες αποδίδεται και το κάτω τμήμα του στέρνου, από τα άκρα των οποίων, μετά από μικρή διακοπή ξεκινούν οι καμπύλες του στήθους, που καταλήγουν κάτω από τη μασχάλη. Πάνω από τη μικρή διακοπή που προαναφέρθηκε τοποθετείται η θηλή, κύκλος σχηματισμένος από δύο ημικύκλια με στιγμή στο κέντρο.

Κάτω ακριβώς από το στέρνο σχηματίζονται από δύο αντιθετικά και εφαπτόμενα στη ράχη τους ημικύκλια οι μύες του διαφράγματος (ευδιάκριτο στον παλαιστή του *K5*). Με χαρακτηριστικές εγχαράξεις αποδίδονται με σαφήνεια και οι σφιγμένοι μύες της κοιλιάς και των πλευρών, όπως μπορεί να διακρίνει κανείς στους παλαιστές των *K2*, *K5* (πίν. 43, 44). Από τον αφαλό μέχρι το υπογάστριο, οι τρίχες αποδίδονται είτε με διακεκομμένη καμπύλη γραμμή, όπως στον παλαιστή του *K5*, είτε με σειρά λοξών παράλληλων γραμμιδίων, όπως στον παλαιστή του *K2*.

Τους δευτερεύοντες μύες ο ζωγράφος αυτός αρέσκεται συχνά να τους αποδίδει με σειρά παράλληλων γραμμιδίων, όπως τους πλευρικούς στους πίσω αθλητές των *K2* και *K5* (πίν. 43, 44) ή με διακεκομμένη γραμμή, όπως στους παγκρατιαστές του *K4* (πίν. 45). Τα αιδοία αποδίδονται προσεκτικά και με σαφήνεια. Από πάνω έχουμε σειρά ακτινωτά διατεταγμένων τριχιδίων που ορίζουν το τρίχωμα της ήβης, στοιχείο που διακρίνεται σε όλους τους παλαιστές.

Στους βραχίονες ο μυς αποδίδεται με μακριά γραμμή, που στην κορυφή με τη βοήθεια μιας άλλης μικρής γραμμής σχηματίζει ένα «ν», ενώ στο άλλο άκρο της έχουμε μια μικρή αγκιστροειδή καμπύλη, όπως χαρακτηριστικά βλέπουμε στους τρεις βραβείς καθώς και στους παλαιστές και τον έφεδρο του αμφορέα *K2* (πίν. 47, 48α, 44, 49). Στο πάνω εσωτερικό μέρος του πήχυ δύο καμπύλα γραμμίδια σχηματίζουν ένα ανοιχτό «ν», ορατό στους βραβείς, ενώ η εξωτερική πλευρά του πήχυ τονίζεται με ευθεία γραμμή που σχηματίζει διχάλα προς το μέρος του καρπού, χαρακτηριστική στους δεξιούς αθλητές των αμφορέων *K4*, *K5* (πίν. 43, 45).

Οι κατενώπιον αποδοσμένοι μηροί τονίζονται με μεγάλες ανοιχτές καμπύλες εγχαράξεις, όπως στους παλαιστές των *K2*, *K5* (πίν. 43, 44). Τα γόνατα και οι γαστροκνημίες αποδίδονται με μακριά διπλή παράλληλη χάραξη, όπως στους παραπάνω παλαιστές, ενώ με βραχύτερη όμοια, μόνο το ξεκίνημα αυτών των μυών στους παγκρατιαστές του *K4* (πίν. 45) και στον έφεδρο του *K2* (πίν. 49). Στον ίδιο έφεδρο είναι ιδιόρρυθμο το οξύ περίγραμμα των γονάτων.

Στα άκρα πόδια, ο αστράγαλος αποδίδεται με καμπύλη ή γωνιώδη ανοιχτή προς τα πάνω χάραξη, ενώ τα δάχτυλα άλλοτε αποδίδονται προσεγμένα, όπως στον έφεδρο του *K2* και στους παγκρατιστές του *K4*, κι άλλοτε βιαστικά όπως στους παλαιστές του *K2* και στους βραβείς.

Ο ζωγράφος αυτός δεν τονίζει πουθενά τα περιγράμματα των μορφών του, όταν προβάλλονται στο καστανέρυθρο βάθος του αγγείου. Εξαίρεση από τον κανόνα αυτόν έχουμε μόνον στον δεξιό αγκώνα του δεξιού παλαιστή του *K5*. Αντίθετα είναι υποχρεωμένος να το κάνει και χρησιμοποιεί βαθιά και σαφή χάραξη, όταν στις συμπλεκόμενες μορφές των αθλητών το ένα κορμί προβάλλεται στο άλλο. Χαρακτηριστικά φαίνεται αυτό στο αριστερό χέρι και στα σκέλη του δεξιού αθλητή του *K5*, στο αριστερό πλευρό του αριστερού αθλητή του *K2*, και στους μηρούς του πεσμένου παγκρατιαστή του *K4* (πίν. 43, 44, 45).

Ένα άλλο πολύ σημαντικό τεχνοτροπικό χαρακτηριστικό του ζωγράφου των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4*, *K5*, είναι η ικανότητά του στην απόδοση της πλήρους κατοχής του χώρου στις μορφές του, όπως μπορούμε να δούμε καλά στις συμπλεκόμενες μορφές,

όπου η μία κρύβεται πίσω από την άλλη (ιδίως στους *K2*, *K4*). Η απόδοση αυτή του όγκου και του βάθους επιτείνεται και με τις άψογες συντμήσεις των μελών, στις οποίες ο ζωγράφος αυτός αποδεικνύεται μεγάλος τεχνίτης. Βλ. για παράδειγμα τον πήχυ του αριστερού χεριού του αθλητή του αμφορέα *K5*, καθώς και τα χέρια και των δύο αθλητών του *K2* (πίν. 43, 44).

Ενδύματα

Οι ντυμένες μορφές στη Β πλευρά των παναθηναϊκών αμφορέων αυτού του ζωγράφου είναι οι τρεις βραβείς που φορούν ιμάτια, οι δύο προσωποποιήσεις, κι αυτές τυλιγμένες στα ιμάτιά τους, και η ιπτάμενη Νίκη στον αμφορέα *K4*, που φοράει πέπλο με απόπτυγμα (πίν. 45-48α). Στους βραβείς και τις προσωποποιήσεις, όπου έχουμε μεγάλες μελανές επιφάνειες, ο ζωγράφος με λίγες αλλά αδρές χαράξεις απέδωσε με σαφήνεια και παραστατικότητα τον σωματικό όγκο των μορφών, την υφή του ενδύματος και τις ποικίλες πτυχές που αυτό σχηματίζει τυλίγοντας το σώμα.

Χαρακτηριστικό στοιχείο και στις πέντε αυτές μορφές είναι ότι συγκρατούν το ιμάτιο από μέσα με το αριστερό χέρι, ακουμπώντας το στον αριστερό γοφό. Από το σημείο αυτό ξεπηδάει μια δέσμη από πτυχές, που διαχέεται ακτινωτά προς όλες τις κατευθύνσεις: ένα σύνολο πηγαίνει προς τα κάτω αριστερά φθάνοντας μέχρι την άκρη του ενδύματος κοντά στο δεξί πόδι. Καθ' οδόν και κατά διαστήματα μερικές εγχαράξεις σταματούν και στρέφουν το άκρο τους προς τα επάνω, αποδίδοντας έτσι θαυμάσια το σβήσιμο των πτυχών του υφάσματος πάνω στην κοιλιά, τον μηρό ή την κνήμη, ενώ παράλληλα τονίζουν και τον όγκο των μελών αυτών.

Δύο τρεις άλλες χαράξεις κατεβαίνουν κατακόρυφα από το αριστερό χέρι μέχρι το αριστερό πόδι συνοδεύοντας την κυματιστή γραμμή, που αποδίδει την κάθετη παρυφή του ιματίου στην αριστερή πλευρά όλων των μορφών. Χαρακτηριστικές είναι ακόμη μερικές χαράξεις, που από το αριστερό χέρι κατευθύνονται οριζόντια προς την κοιλιά ή προς το στήθος και απολήγουν σε οξεία γωνία, όπως παρατηρούμε σε όλους τους βραβείς, καθώς και στην προσωποποίηση του αμφορέα *K4* (πίν. 47, 46β).

Το ιμάτιο φοριέται με διαφορετικούς τρόπους στο πάνω μέρος των μορφών αυτών. Έτσι στην Ολυμπιάδα (πίν. 46α), που καλύπτει και το διπλωμένο στο στήθος δεξί χέρι και το κεφάλι της, δημιουργείται ένας «ποταμός» πτυχών που ξεκινάει από τον δεξιό ώμο, κατεβαίνει κι αφού τυλιχτεί γύρω από το δεξί χέρι, ανεβαίνει λοξά στον αριστερό ώμο για να καταλήξει στο αριστερό χέρι. Είναι πράγματι εντυπωσιακός ο τρόπος απόδοσης του όγκου του υφάσματος και του βάθους των πτυχών με λίγες και αδρές γραμμές.

Στην προσωποποίηση του παναθηναϊκού αμφορέα *K4* (πίν. 46β) ένα σύνολο παράλληλων λοξών πτυχών, από τον αριστερό ώμο μέχρι κάτω από τη δεξιά μασχάλη, δείχνει το μάζεμα του υφάσματος ακριβώς κάτω από το λαιμό της μορφής. Στον βραβέα του ίδιου αγγείου (πίν. 47β) υπάρχουν αντίστοιχες πτυχές που διατρέχουν λοξά το στήθος και καταλήγουν στη μέση του. Στον βραβέα του *K2* (πίν. 47α) η μεγάλη μάζα των βαθιών πτυχών σχηματίζεται σχεδόν οριζόντια στη μέση της μορφής, ενώ μερικές πέφτουν από τον αριστερό ώμο προς τα κάτω.

Χαρακτηριστικό στους δύο αυτούς βραβείς είναι η απόδοση ανάμεσα στις ευθύγραμμες χαράξεις των πτυχών, μερικών άλλων με γωνίες στα άκρα, που αποδίδουν θαυμάσια το περιστροφικό τύλιγμα που κάνουν οι μάζες του υφάσματος. Επίσης πολύ επιτυχημένος, ιδίως στον αριστερό ώμο του βραβέα του *K4* είναι ο συνδυασμός του μελανού περιγράμματος του ιματίου με τις εγχαράξεις που αποδίδουν τις πτυχές του[473]. Τέλος, ας σημειώσουμε και το χαρακτηριστικό-«σφραγίδα» του καλλιτέχνη, που είναι η απόδοση μιας ζαρωματιάς του υφάσματος πίσω από το ελαφρά λυγισμένο γόνατο, πράγμα που διακρίνεται με σαφήνεια σε όλους τους βραβείς (πίν. 47, 48α).

Στην ιπτάμενη Νίκη του *K4* (πίν. 45), παρά την αποσπασματικότητά της, φαίνεται η ωραία απόδοση του όγκου με τη βοήθεια των πτυχών του ιματίου, που μπροστά κολλάει στο σώμα της και πίσω φουσκώνει από τα παιχνιδίσματα του ανέμου. Με λίγες χαράξεις δίνονται οι κατακόρυφες πτυχές του αποπτύγματος πάνω και κάτω

473. Από τον βραβέα του παναθηναϊκού αμφορέα *K5* λείπει ένα μεγάλο τμήμα με το στήθος και την κοιλιά της μορφής.

από το στήθος, με μία συνεχή τεθλασμένη η οριζόντια παρυφή του και με αρμονικές καμπύλες το φούσκωμα του πέπλου στο πίσω και κάτω τμήμα του γύρω από τα πόδια της μορφής.

Λοιπά στοιχεία

Τα φτερά της ιπτάμενης Νίκης στον αμφορέα *K4* (πίν. 45) αποδίδονται μελανά, ενώ το πτίλωμά τους σε δύο ζώνες: η πρώτη με σειρά βαθιών ομόρροπων ημικυκλίων και η δεύτερη με μακρές παράλληλες χαράξεις που φτάνουν μέχρι τα άκρα της σκιαγραφίας του φτερού.

Τα κλαδιά του φοίνικα που κρατούν οι βραβείς αποδίδονται με λευκό χρώμα, άσχετα αν προβάλλονται σε μελανό ή καστανέρυθρο βάθος, καθώς και τα φυλλάρια που ξεφυτρώνουν αντιθετικά στην κορυφή τους. Με λευκό αποδίδονται και τα στεφάνια που φορούν οι βραβείς στο κεφάλι, η ταινία που κρατάει η Νίκη στον αμφορέα *K4* και ο κιονίσκος όπου στηρίζεται η προσωποποίηση του ίδιου αγγείου.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4* και *K5* αποδίδει την Αθηνά προς τα δεξιά, στον τύπο του Παλλαδίου, με εφαρμοστά στο σώμα της ενδύματα, που της δίνουν μια κιονόσχημη όψη. Οι πτυχές των ενδυμάτων αποδίδονται με λίγες, αλλά δυνατές και σαφείς εγχαράξεις, με κάποια όμως σχηματικότητα. Χαρακτηριστικό των μορφών στους κιονίσκους είναι η απόδοσή τους μόνο με τις τελείως απαραίτητες λεπτομέρειες. Στη Β πλευρά διαπιστώνουμε την τυπική διάταξη με το αγώνισμα στο μέσο και τις δευτερεύουσες μορφές στα πλάγια. Στις αγωνιστικές σκηνές κάνει επιλογή χαρακτηριστικών φάσεων.

Ως προς την τεχνοτροπία του, στα γραπτά τμήματα διαπιστώνουμε ότι αποδίδει με δυνατή και σαφή γραμμή όχι μόνο τις διάφορες λεπτομέρειες πάνω στο λευκό φόντο, αλλά με άνεση και ακρίβεια και τα μελανά περιγράμματα, για τα οποία δεν χρησιμοποιεί εγχάραξη. Επίσης, λιτές, βαθιές, σαφείς και περιγραφικές

είναι και οι εγχαράξεις του, και πολύ επιτυχημένος ο συνδυασμός του μελανού περιγράμματος των ενδυμάτων με τις εσωτερικές εγχαράξεις των πτυχών. Αποτέλεσμα αυτών των ικανοτήτων του είναι η πολύ πετυχημένη απόδοση του όγκου στα σώματα και στα ενδύματα των μορφών του, καθώς και οι σωστές επικαλύψεις και συντμήσεις διαφόρων μελών τους.

Από τα χαρακτηριστικά του θα σημειώσουμε και τις γωνιώδεις εγχαράξεις για τις παρυφές των ενδυμάτων και τις γωνιώδεις απολήξεις των εσωτερικών πτυχών. Ακόμη την εντυπωσιακή απόδοση του ματιού από τα πλάγια, καθώς και τη ζαρωματιά στα ενδύματα πίσω από το λυγισμένο γόνατο.

Φαίνεται λοιπόν ότι έχουμε εδώ έναν πολύ προικισμένο καλλιτέχνη. Παρόλο που δεν πρέπει να είχε φτάσει ακόμα στην ώριμη φάση του (οι γραμμές του είναι ακόμα λιτές και λίγο συγκρατημένες), η μνημειακότητα των μορφών του, καθώς και η δύναμη και εκφραστικότητα της γραμμής του δείχνουν ότι μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε χωρίς υπερβολή ως έναν από τους μεγαλύτερους αγγειογράφους του αττικού Κεραμεικού κατά τον 4ο αιώνα.

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K1, K6*

Ο αγγειογράφος που ζωγράφισε αυτούς τους δύο παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη έχει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

Για τα φυτικά κοσμήματα των αγγείων του ορίζει με λεπτή, μελανή γραμμή και από τις τέσσερις πλευρές τη ζώνη των ανθεμίων και λωτών (πίν. 20, 21, 30, 31). Τα ανθέμιά του αποτελούνται από 9-11 πέταλα, που ξεφυτρώνουν από σχεδόν ημικυκλικό πυρήνα. Αυτός σχηματίζεται από δύο παράλληλα ημικυκλικά γραμμίδια, που γεφυρώνουν τις έλικες δύο γειτονικών σπειρών, και φέρει στιγμή στο κέντρο.

Τα πέταλα των ανθεμίων έχουν λεπτά στελέχη αλλά στα άκρα τους πλατύνονται. Τα άνθη του λωτού αποτελούνται από πέντε πέταλα που ξεφυτρώνουν από ένα οριζόντιο γραμμίδιο. Τα τρία κεντρικά πέταλα φθάνουν μέχρι το πάνω και κάτω όριο της ζώνης, όπου οι κορυφές των δύο ακραίων καμπυλώνονται αντιθετικά. Τα

δύο υπόλοιπα πέταλα όμως έχουν μείνει ατροφικά και αποδίδονται ως άγκιστρα. Αυτά ακριβώς τα αγκιστροειδή, ατροφικά πέταλα στους λωτούς αποτελούν χαρακτηριστικό του αγγειογράφου.

Α ΠΛΕΥΡΑ

Αθηνά

Η μορφή της Αθηνάς στα δύο αγγεία στέκεται ακίνητη, στραμμένη προς τα δεξιά, στον τύπο του Παλλαδίου (πίν. 20, 30). Τα πόδια της βρίσκονται το ένα πολύ κοντά στο άλλο, με μόλις προτεταμένο το αριστερό. Έτσι, λόγω της κλειστής στάσης τους, οι μορφές αυτές δεν έχουν μεγάλο σωματικό όγκο αλλά μια κιονόσχημη όψη, από την οποία ξεφεύγουν το υψωμένο δεξί χέρι, η λοξά κρατημένη ασπίδα και τα άκρα του ιματιδίου που πέφτουν κατακόρυφα, αλλά μόνο στον αμφορέα *K6* απολήγουν σε χελιδονοουρές.

Πρόσωπο

Το πρόσωπο της θεάς μας έχει σωθεί μόνο στον *K1* (πίν. 50). Το μέτωπο είναι αρκετά μεγάλο και με ελαφρά κύρτωση, στέφεται με μάζα μαλλιών που αποδίδεται με μελανό χρώμα, ενώ λεπτότατες χαράξεις σχηματίζουν εδώ 4-5 μεγάλους βοστρύχους. Το φρύδι είναι μια αρκετά μεγάλη καμπύλη και ορίζει από πάνω ένα πολύ προσεκτικά αποδοσμένο μάτι με κλειστό περίγραμμα, που έχει διπλό άνω βλέφαρο και ολοστρόγγυλη ίριδα, με την κόρη στο κέντρο.

Η μύτη, κανονική, εξέχει από τη γραμμή του μετώπου, ενώ τα χείλη και το πηγούνι αποδίδονται επίσης φυσιοκρατικά. Το αυτί έχει χαθεί αλλά σώθηκε ένα πολύ προσεκτικά αποδοσμένο σκουλαρίκι.

Ενδύματα (πίν. 50)

Τα ενδύματα που φοράει η θεά τονίζουν σαφέστατα τα περιγράμματα του σφριγηλού κορμιού της. Λεπτές, προσεκτικές εγχαράξεις

αποδίδουν την πτυχολογία, ενώ με λευκό επίθετο χρώμα τονίζονται οι δαντελωτές παρυφές και αποδίδονται και ορισμένα άλλα στοιχεία, όπως η αιγίδα, η ζώνη και η διακόσμηση της ασπίδας.

Στο πάνω μέρος του σώματος της θεάς έχουμε την αιγίδα, που αποδίδεται με συνδυασμό λευκού — όπως στα περιγράμματα, στο γοργόνειο και στα φίδια — και εγχάραξης — όπως στα λεπτά, ημικυκλικά γραμμίδια, με τα οποία αποδίδονται οι φολίδες. Τα χαρακτηριστικά του πολύ μικρού γοργονείου αποδίδονται με λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή. Ελάχιστες λεπτεπίλεπτες εγχαράξεις ανάμεσα στους μαστούς και στη μέση της θεάς δείχνουν μάλλον λεπτότατες πτυχές του πέπλου. Αντίθετα, με πολλές λεπτές παράλληλες γραμμές αποδίδονται οι πτυχές στις χειρίδες του λεπτού χιτώνα. Παρόμοιες αλλά μακρύτερες χαράξεις δηλώνουν και τις κατακόρυφες πτυχές του ιματιδίου, τα δαντελωτά άκρα των οποίων αποδίδονται με λεπτή, συνεχή, τρεμάμενη χάραξη, ενώ οι κοιλότητές τους γεμίζονται με λευκό χρώμα. Οι πτυχές του καμπύλου τμήματος του ιματιδίου, που διακρίνεται κάτω από τις μασχάλες της θεάς, αποδίδονται μόνο στην αριστερή μασχάλη με συνδυασμό ευθειών και τρεμάμενων γραμμών.

Αμέσως κάτω από τη ζώνη της θεάς ξεκινούν οι εγχαράξεις, με τις οποίες αποδίδονται οι πτυχές του αποπτύγματος, και απολήγουν σε δαντελωτά άκρα, αποδοσμένα και διακοσμημένα με τον ίδιο τρόπο, όπως αυτά του ιματιδίου. Στη συνέχεια υπάρχει ένα σύνολο 4-5 κατακόρυφων ομόρροπων εγχαράξεων, που αποδίδει τις πτυχές του πέπλου ανάμεσα στα πόδια της θεάς. Αυτές καταλήγουν στον δαντελωτό ποδόγυρό της, που αποδίδεται όπως και οι παρυφές ιματιδίου και αποπτύγματος. Στην Αθηνά του *Κ6* μερικές πτυχές ξεφεύγουν και πηγαίνουν λοξά στην κνήμη και στα σφυρά της.

Λοιπά στοιχεία (πίν. 50)

Από τις άλλες λεπτομέρειες στην απόδοση της θεάς σημειώνουμε τα εξής: το λοφίο της είναι ασπρόμαυρο με εγχάρακτα τριχίδια στην περιφέρεια, ενώ το στήριγμά του έχει μορφή φιδιού. Πάνω στο θόλο του κράνους έχουμε μεγάλες και με λευκό τονισμένες, ανυψωμένες παραγναθίδες, όπως επίσης και λευκό προμετωπί-

διο. Δίπλα σ' αυτό διακρίνεται ένα στεφάνι ελιάς, που φοράει η θεά και που αποδίδεται με λευκό χρώμα. Μικρό επαυχένιο και εγχάρακτη έλικα έχουν αποδοθεί πίσω από το αυτί.

Το δόρυ της θεάς αποδίδεται με λευκό χρώμα στον παναθηναϊκό αμφορέα *K6* και ίσως υποδηλώνεται, για μοναδική φορά απ' όσο ξέρω, και η αιχμή του σαυρωτήρα. Η άντυγα της ασπίδας στολίζεται με συνεχή κυματοειδή σπείρα, οι οφθαλμοί της οποίας τονίζονται με λευκή στιγμή. Το τεράστιο επίσημα, ένα λευκό γοργόνειο από τα πλάγια, με λεπτομέρειες αποδοσμένες με λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή, περιβάλλεται από εγχάρακτες φολίδες και από μια αλυσίδα φιδιών, που αποδίδεται με λευκό επίθετο χρώμα.

Όπως προαναφέρθηκε, με τον ίδιο τρόπο έχουν αποδοθεί και τα φίδια της αιγίδας στο στήθος της θεάς. Όμως η αλυσίδα των φιδιών που αρχίζει από τον ώμο και πέφτει πίσω στην πλάτη της αποδίδεται με μελανό χρώμα και έχουμε χάραξη άλλοτε για την απόδοση του περιγράμματος των σωμάτων των φιδιών και για το μάτι τους (όπως στον *K1*) και άλλοτε μόνο για το δεύτερο (όπως στον *K6*).

Μια λανθασμένη πινελιά του ζωγράφου υπάρχει πάνω από τον δεξιό αγκώνα της θεάς και πιθανόν σε λάθος του να οφείλεται και μια μελανή κατακόρυφη ζώνη πίσω από την πλάτη και τη μέση της στον *K1*. Τέλος, στον ίδιο αμφορέα τονίζονται με λεπτή χάραξη τα περιγράμματα της θεάς, όχι όμως και στον *K6*.

Γενικά διαπιστώνεται πολύ προσεκτική δουλειά σε όλη τη μορφή της Αθηνάς, και στα μελανά και στα λευκά μέρη καθώς και στις λεπτομέρειες, είτε αποδίδονται με λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή είτε με χάραξη.

Κίονες με αγάλματα

Οι κίονες αποδίδονται γραπτά και έχουν αρκετή μείωση (πίν. 51α). Ιδιότυπα είναι τα αιολικά κιονόκρανα του ζωγράφου, τα μέλη των οποίων διακρίνονται και με εγχάραξη, ενώ οι οφθαλμοί των ελίκων τονίζονται με λευκή κηλίδα.

Ειρήνη και Πλούτος (πίν. 51)

Αποδίδονται όχι μόνο μεγαλύτεροι απ' ό,τι στα προηγούμενα αγγεία

(0,07-0,12 μ.), αλλά εδώ έχουμε και τις ακριβέστερες αποδόσεις τους[474]. Όλο το σύμπλεγμα είναι μελανό, εκτός από τα γυμνά μέρη του Πλούτου που αποδίδονται με λευκό χρώμα και μερικές πρόσθετες λεπτομέρειες, όπως το στεφάνι της Ειρήνης και οι καρποί στο κέρας της αφθονίας. Η πτυχολογία με λεπτεπίλεπτη χάραξη δεν αποδίδει με απόλυτη σαφήνεια τη διάκριση των ενδυμάτων και των επιμέρους τμημάτων τους και δίνει τις πτυχές με κάποιο διακοσμητικό, θα λέγαμε, χαρακτήρα. Εντονότερα τονίζονται οι σε σχήμα «ν» πτυχές γύρω στο λαιμό, οι κλιμακωτές πτυχές της παρυφής του αποπτύγματος, αυτές που σχηματίζουν το άνετο και στάσιμο σκέλος, καθώς και ο ποδόγυρος του πέπλου· επίσης τα κάτω άκρα του Πλούτου και το ύφασμα που τα περιβάλλει. Με λεπτές και προσεκτικές χαράξεις αποδίδονται και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Ειρήνης, ενώ με λεπτεπίλεπτη καστανοκίτρινη γραμμή το προφίλ, τα χαρακτηριστικά του προσώπου και τα μαλλιά του Πλούτου.

Κι εδώ μπορούμε να διαπιστώσουμε πολύ προσεκτική δουλειά, σημασία στη λεπτομέρεια και προσπάθεια για πιστότητα ακόμα και σε δευτερεύουσες μορφές του αγγείου.

Επιγραφές

Ο ζωγράφος και στους δύο παναθηναϊκούς του αμφορείς γράφει με προευκλείδιο αλφάβητο και με μικρά προσεκτικά και επιμελημένα γράμματα μόνο την αγωνιστική επιγραφή (πίν. 51α). Στον αμφορέα *K1* «στοιχηδόν», ενώ στον *K6* κιονηδόν, δεξιά από τον αριστερό κίονα. Η επιγραφή στο πρώτο αγγείο είναι πιο προσεγμένη, ενώ στο δεύτερο πιο βιαστική.

Β ΠΛΕΥΡΑ

Το χαρακτηριστικό στοιχείο στη σύνθεση της Β πλευράς των παναθηναϊκών αμφορέων αυτού του ζωγράφου είναι συνδεδεμένο με την επιλογή των σκηνών της πάλης: είναι ο μοναδικός αγγειογρά-

474. Βλ. σχετικά και ESCHBACH 66, 69.

φος απ' όσους μέχρι τώρα γνωρίζουμε που ζωγραφίζει σε παναθηναϊκό αμφορέα σκηνή πάλης στο έδαφος (πίν. 52, 53). Την τοποθετεί, ως συνήθως, στο μέσο της μετόπης και γεμίζει το κενό που δημιουργείται από πάνω με μια ιπτάμενη Νίκη, που κρατάει ταινία για τον νικητή. Εκατέρωθεν του κεντρικού συνόλου στέκονται σχηματίζοντας κάθετο πλαίσιο ο βραβέας, η Νίκη ή έφεδροι.

Τέλος, «εντυπωσιακό χαρακτηριστικό της σύνθεσης είναι ο ελεύθερος χώρος (η ατμόσφαιρα) που μέσα του κινούνται άνετα, απλόχωρα οι μορφές», ενώ «η παράσταση ξεδιπλώνεται οριζόντια σε επίπεδη επιφάνεια και δίνει την εντύπωση τοιχογραφίας»[475].

Χαρακτηριστικά εικονογραφίας

Οι δύο σκηνές πάλης κοντά στο έδαφος που έχει διαλέξει ο ζωγράφος δεν είναι από τις χαρακτηριστικές φάσεις του αγωνίσματος. Στο σημείο αυτό πρωτοτυπεί επιλέγοντας μια σπάνια και δύσκολη σε εκτέλεση σκηνή, έχοντας εμπιστοσύνη στις μεγάλες ικανότητές του στη ζωγραφική. Η επιλογή σκηνών εδάφους τον υποχρέωσε βέβαια να γεμίσει το δημιουργούμενο από πάνω κενό με την ιπτάμενη Νίκη, η οποία όμως με την ωραία παρουσία της στο κέντρο της παράστασης και με την άψογη εκτέλεσή της, αποτελεί ένα επιπλέον εντυπωσιακό στοιχείο στην όλη σύνθεση.

Ως παραπληρωματικές μορφές βάζει και στα δύο αγγεία έφεδρο σε χαρακτηριστική στάση αναμονής (τη μια φορά αριστερά, την άλλη δεξιά), κι από την άλλη μεριά μια ωραία φτερωτή Νίκη ή έναν βραβέα και πάλι σε πρωτότυπη στάση. Όλες αυτές τις παραλλαγές τις συναντάμε κυρίως σε μεγάλους καλλιτέχνες, που αναγκασμένοι να φτιάχνουν δεκάδες όμοιων αγγείων προσπαθούσαν με τη δημιουργία παραλλαγών, με τη σύλληψη νέων τύπων κ.λπ., να ποικίλουν και να ανανεώσουν τουλάχιστον τις δευτερεύουσες πλευρές των παναθηναϊκών αμφορέων, όπου είχαν μεγαλύτερη ελευθερία.

475. ΘΕΜΕΛΗΣ, *Στήλη* 270 κ.ε. και σημ. 28· του ίδιου, *ΠΑΕ* 1976, Α΄, 83.

Ανατομία μορφών

Και στο έργο του αγγειογράφου αυτού είναι σαφείς οι νέες αναλογίες κεφαλιού και σώματος, ιδιαίτερα στις όρθιες μορφές των εφέδρων, που διαπιστώσαμε και στα αγγεία του προηγούμενου ζωγράφου.

Όλα τα πρόσωπα τα αποδίδει από τα πλάγια καθώς και τα σώματα, εκτός του βραβέα του αμφορέα *K6* (πιν. 54γ), που το σώμα του είναι στα τρία τέταρτα. Στους παλαιστές του *K1* (πίν. 52) δεν δείχνει καθόλου πρόσωπα, ίσως για πρώτη φορά σε αγώνα πάλης, αφού οι αθλητές είναι σε τέτοια στάση σκυμμένοι, που μας δείχνουν μόνο τα κεφάλια τους από πάνω.

Και σ' αυτής της πλευράς τα πρόσωπα, είτε πρόκειται για λευκά, όπως της μεγάλης Νίκης[476], είτε για μελανά, βλέπουμε τη μεγάλη ικανότητα του ζωγράφου στην απόδοση λεπτών, κανονικών αλλά και εκφραστικών λεπτομερειών. Το μάτι που είδαμε στην Αθηνά επναλαμβάνεται και στη Νίκη, και μάλιστα πιο ζωντανό, αφού ολόκληρη η ίριδα και όχι μόνον η κόρη αποδίδονται με καστανό χρώμα. Στις ανδρικές μορφές (βλ. π.χ. πίν. 53, 73ε) το φρύδι, το διπλό άνω βλέφαρο και η ίριδα αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο, αλλά το κάτω βλέφαρο έχει συρρικνωθεί σε μία πολύ μικρή καμπύλη, που δεν ενώνεται με την εξωτερική γωνία του ματιού.

Το μέτωπο έχει ελαφρά κύρτωση, ενώ η μύτη είναι κανονική και τα χείλη μάλλον σαρκώδη. Η γραμμή του στόματος τονίζεται στο τέρμα της με μικρό εγκάρσιο γραμμίδιο, ορατό στη λεπτομέρεια του προσώπου του παλαιστή του *K6* (πίν. 53, 73ε). Το πηγούνι είναι αρκετά σαρκώδες και τονισμένο.

Στα αυτιά αποδίδει με μεγάλη καμπύλη, που αποτελείται από δύο ημικύκλια ανοιχτά προς το πρόσωπο, το πτερύγιο και με ομόκεντρη μικρότερη την κόγχη ή τον τράγο. Το τριχωτό τμήμα του κεφαλιού το αποδίδει με σειρά μικρών καμπύλων τριχιδίων μόνο στο μέτωπο και στον αυχένα. Όπου όμως για λόγους σαφήνειας χρειάζεται, το γεμίζει όλο με μικρά εγχάρακτα τριχίδια, όπως την

476. Των μικρών ιπτάμενων Νικών τα χαρακτηριστικά του προσώπου έχουν χαθεί με την απολέπιση του λευκού επίθετου χρώματος, πάνω στο οποίο ήταν γραμμένα.

κεφαλή του πίσω παλαιστή του αμφορέα *K1* (πίν. 52). Τα μαλλιά της μεγάλης Νίκης ζωγραφίζονται με οριζόντιες λεπτές κυματοειδείς γραμμές από καστανό χρώμα (πίν. 55).

Απόδοση μυών

Μπορούμε να τη μελετήσουμε μόνο στους βραβείς από το τμήμα του στήθους τους που είναι ακάλυπτο, όπως επίσης και από τις μορφές των παλαιστών και των εφέδρων, που έχουν αποδοθεί από το πλάι (πίν. 52-54). Με μία καμπύλη γραμμή συνεχή ή διακεκομμένη αποδίδεται το στέρνο και ο ένας μαστός. Μια δεύτερη παρόμοια καμπύλη γραμμή αποδίδει τον άλλο μαστό κι ενώνεται με την πρώτη στο στέρνο. Άλλες δύο πολύ αδύνατες καμπύλες στο άνω μέρος του στήθους των εφέδρων φαίνεται πως αποδίδουν οστά κλειδός. Από το στέρνο ξεκινάει μια λεπτή διακεκομμένη χάραξη που καταλήγει στον αφαλό. Σημειώνουμε και τις λεπτές καμπύλες εγχαράξεις, που δηλώνουν τους μυς των πλευρών στους παλαιστές του αμφορέα *K6* (πίν. 53).

Από τη στάση με την οποία έχει αποδώσει τους παλαιστές στον παναθηναϊκό αμφορέα *K1* (πίν. 52), μπορούμε να δούμε και τον τρόπο απόδοσης της ράχης τους: η σπονδυλική στήλη δηλώνεται με καμπύλη γραμμή, που ακολουθεί φυσικά τη στάση της πλάτης. Η γραμμή αυτή στην αρχή της, κάτω από τον αυχένα, είναι διακεκομμένη αλλά μετά γίνεται συνεχής. Επίσης δύο λεπτότερες συνεχείς καμπύλες εκατέρωθεν της σπονδυλικής στήλης αποδίδουν τους μυς της πλάτης[477].

Δύο άλλα χαρακτηριστικά του ζωγράφου είναι: α. Η υποδήλωση των δευτερευόντων μυών, κυρίως των άκρων, με απαλή διακεκομμένη χάραξη (βλ. π.χ. τους βραχίονες, τους πήχεις, τις κνήμες και τους μηρούς των παλαιστών, πίν. 52, 53) και β. Η τοποθέτηση της θηλής, που είναι προσεκτικός κύκλος με στιγμή στο κέντρο, σε

477. Οι δύο διπλές χαράξεις στο δεξιό γόνατο του γονατισμένου παλαιστή του αμφορέα *K1* δίνουν την εντύπωση ότι δεν αποδίδουν μύες και ίσως να πρόκειται εδώ για την υποδήλωση κάποιου καλύμματος του γόνατου. Πάντως απ' όσο έψαξα στα αρχαία κείμενα και στις παραστάσεις, δεν μπόρεσα να βρω κάτι ανάλογο.

εντελώς ανόργανη θέση, πολύ υψηλά κοντά στη μασχάλη (πίν. 54α, β). Επίσης υπάρχει μια σχετικά προσεκτική και πιστή απόδοση των αιδοίων των αθλητών, ενώ εξαιρετική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η εκτέλεση των άκρων χεριών και ποδιών, καθώς και των δαχτύλων τους.

Γενικά για την απόδοση της μυολογίας θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρόλο που ο ζωγράφος αυτός χρησιμοποιεί λίγες χαράξεις, δίνει πολύ χαρακτηριστικά τους όγκους των σωμάτων. Αυτή η ικανότητά του, συνδυαζόμενη με την πλήρη κατοχή της τρίτης διάστασης, όπως φαίνεται π.χ. από τις συντμήσεις των άκρων που πετυχαίνει, δίνει θαυμάσια αποτελέσματα και πρωτότυπες δημιουργίες.

Ως προς τα περιγράμματα των γυμνών μορφών ο ζωγράφος αυτός άλλοτε τα τονίζει με εγχάραξη άλλοτε όχι, χωρίς να υπάρχει κανόνας. Παρόλο δε που είναι πολύ καλός ζωγράφος και πολύ προσεκτικός στα περιγράμματά του, έτσι ώστε να μην υπάρχει καμιά ανάγκη να τα διορθώνει με τη χάραξη, του αρέσει να χαράζει με λεπτή γραμμή το περίγραμμα, ίσως από λόγους καθαρά καλλιτεχνικούς.

Ενδύματα

Τη συμπεριφορά του καλλιτέχνη στα ενδύματα μπορούμε να τη μελετήσουμε στη ντυμένη με λευκό χιτώνα και μελανό ιμάτιο μεγαλόπρεπη Νίκη, στα ιμάτια των δύο ιπταμένων Νικών, καθώς και στον βραβέα του παναθηναϊκού αμφορέα *Κ6*.

Η Νίκη (πίν. 55) φοράει κατάσαρκα έναν ημιδιαφανή λευκό χιτώνα, που συγκρατείται στο πάνω μέρος με χιαστούς ιμάντες, οι οποίοι εδώ δηλώνονται με λεπτή καστανοκίτρινη γραμμή. Με όμοια αλλά λεπτότερα γραμμίδια αποδίδονται και οι λεπτές πτυχές που δημιουργεί το ύφασμα στην πλάτη και στα χέρια. Άψογα αποδίδεται το κάτω, κοντά στα άκρα πόδια, τμήμα του ημιδιάφανου ρούχου: αραιές, κάθετες πινελιές αραιωμένου λευκού χρώματος πάνω στα λευκά πόδια και στο καστανέρυθρο βάθος δίνουν έξοχα την αίσθηση της ημιδιαφάνειας και του διαπερατού του ενδύματος.

Πάνω από τον χιτώνα φοριέται μελανό ιμάτιο, που όπως δεί-

χνει η φορά μιας μάζας του μπροστά στη μορφή, κατεβαίνει από τον αριστερό ώμο μπροστά στο στήθος κι έπειτα καλύπτει όλο το κάτω σώμα της θεάς μέχρι τα σφυρά. Μια δεύτερη μάζα πτυχών, ο όγκος της οποίας αποδίδεται με τρεμάμενη λεπτή χάραξη, σχηματίζεται στη μέση της μορφής, ενώ στο πίσω μέρος, ακριβώς κάτω από το φτερό, άλλη μάζα ενδύματος δημιουργεί έναν περίεργο φουσκωτό όγκο. Από το σημείο εκείνο ξεκινούν οι κάθετες παρυφές του ιματίου, που αποδίδονται με συνεχή αραιή κυματοειδή και συγχρόνως τρεμάμενη χάραξη. Ένα άλλο σύνολο λεπτών ίσιων εγχαράξεων ξεκινάει από το πίσω μέρος της θεάς, κατεβαίνει λοξά και απολήγει σε διαφορετικά ύψη στην κνήμη της. Χαρακτηριστικές είναι δύο καρδιόσχημες πτυχές στον ποδόγυρο του ιματίου και στη μέση της θεάς.

Λευκό χιτώνα φοράει και η ιπτάμενη Νίκη του αμφορέα *K6* (πίν. 53), αλλά η κακή διατήρησή της δεν δίνει στοιχεία για τις λεπτομέρειές του. Ένα μελανό ιμάτιο ξετυλίγεται γύρω από το σώμα της, οι πτυχές του οποίου αποδίδονται με συνεχή ή τρεμάμενη ή διακεκομμένη χάραξη. Η άλλη ιπτάμενη Νίκη του *K1* (πίν. 52) φοράει μόνον ιμάτιο, που οι πτυχές του έχουν αποδοθεί τόσο ζωντανά με συνεχή ή διακεκομμένη χάραξη, ώστε λες κι ακούγεται το αναρρίπισμά τους από τον άνεμο.

Οι πτυχές του ιματίου του βραβέα (πίν. 54γ) αποδίδονται γενικά με πιο χοντρή χάραξη σε σχέση με τις αντίστοιχες της Νίκης, στοιχείο που πιθανότατα υποδηλώνει διαφορετική υφή υφάσματος. Κι εδώ κυριαρχεί η κυματοειδής και τρεμάμενη γραμμή της κάθετης παρυφής του ιματίου, που ακολουθώντας τη φορά με την οποία αυτό φοριέται, ξεκινάει από τον αριστερό βραχίονα, ανεβαίνει στον ώμο, έπειτα εμφανίζεται κάτω από τη δεξιά μασχάλη, ανεβαίνει και πάλι στον αριστερό πήχυ που κρατάει το ύφασμα, για να πέσει τελικά με ωραία, διπλή, τρεμάμενη χάραξη μέχρι κάτω. Οι άλλες χαράξεις είτε είναι μακριές και λοξές, χαρακτηρίζοντας τις πτυχές ανάμεσα στα πόδια, είτε είναι βραχύτερες, δίνοντας την υφή του ενδύματος αλλά και το περίγραμμα του κρυμμένου από κάτω αριστερού χεριού και γλουτού.

Ως προς τον τονισμό των περιγραμμάτων κι εδώ ισχύουν όσα διαπιστώσαμε και στα γυμνά σώματα: δεν χαράζει καθόλου τα

περιγράμματα των ιματίων του βραβέα και των ιπτάμενων Νικών, ενώ αντίθετα το κάνει στη μεγάλη Νίκη, παρόλο που το περίγραμμά της είναι άψογο (πίν. 55).

Λοιπά στοιχεία

Πολύ προσεκτική και λεπτομερής είναι η απόδοση των φτερών της μεγάλης Νίκης: με διπλή χάραξη ορίζεται ο σκελετός των φτερών. Κατόπιν, αντίρροπες κοντές εγχαράξεις, που ανά ζεύγη σχηματίζουν λόγχες, αποδίδουν την πρώτη ζώνη του πτιλώματος. Στη συνέχεια, μακρές ομόρροπες εγχαράξεις ορίζουν τις μεγάλες φτερούγες φθάνοντας μέχρι τα άκρα. Κατά διαστήματα δημιουργούνται 3-4 εγκάρσιες σειρές πολύ λεπτών γραμμιδίων που προσπαθούν να αποδώσουν τον χρωματισμό (;) των φτερών. Το πτίλωμα στα φτερά των ιπτάμενων Νικών αποδίδεται σε δύο ζώνες με λογχοειδείς εγχαράξεις.

Τα κλαδιά των βραβέων δηλώνονται με καστανομέλανο χρώμα, η ταινία στα χέρια της Νίκης του παναθηναϊκού αμφορέα *K6* με καστανό, ενώ η αντίστοιχη του *K1* με λευκό χρώμα, όπως επίσης και τα φύλλα του στεφανιού της μεγάλης Νίκης.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K1* και *K6* αποδίδει την Αθηνά προς τα δεξιά και στον τύπο του Παλλαδίου, όπως δηλαδή και ο προηγούμενος. Στη Β πλευρά όμως διαπιστώνεται πρωτοτυπία στην επιλογή των σκηνών της πάλης και στις στάσεις των άλλων μορφών.

Στην τεχνοτροπία του θα βλέπαμε την προτίμησή του για κλειστές μορφές και για στρογγυλές και μαλακές φόρμες. Στην εκτέλεση είναι φανερές οι ιδιαίτερες ικανότητές του στο σχέδιο καθώς και η μεγάλη προσοχή που καταβάλλει στις λεπτομέρειες, ακόμα και σε δευτερεύοντα σημεία. Εντύπωση προξενεί η λεπτή και πολύ προσεκτική καστανοκίτρινη γραμμή, όπως και η χάραξή του.

Παρά την περιορισμένη χρήση χάραξης στην απόδοση των μυών, είναι πλήρης και σαφής η υποδήλωση των όγκων τους,

καθώς και η κατοχή του χώρου με επικαλύψεις και συντμήσεις μελών. Άλλα χαρακτηριστικά του είναι ο τονισμός των γραπτών περιγραμμάτων των μορφών του, παρά την τελειότητα του γραπτού σχεδίου, η τοποθέτηση των θηλών των ανδρικών μορφών σε ανόργανη θέση κοντά στη μασχάλη, και τα αγκιστροειδή ακραία πέταλα στους λωτούς.

Γενικά, φαίνεται ένας σπουδαίος και ευαίσθητος δημιουργός. Η μεγάλη σχεδιαστική του ευχέρεια και τα ρευστά περιγράμματα των μορφών του δείχνουν καλλιτέχνη που έχει κατακτήσει την ωριμότητα. Επίσης, η δημιουργική του ικανότητα φαίνεται να έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο ώστε να συλλαμβάνει πρωτότυπες εικονογραφικές συνθέσεις σε δύσκολες στάσεις και να τις εκτελεί με έναν πειστικό και άψογο τρόπο. Από την προσεκτική γραμμή και τη διάθεση που δείχνει για τις λεπτομέρειες θα πρέπει μάλλον να τον φανταστούμε αργό και υπομονετικό τεχνίτη, χωρίς το άγχος της μεγάλης παραγωγής.

Ο ζωγράφος του παναθηναϊκού αμφορέα *K3*

Έργο του ζωγράφου αυτού είναι μόνον ένας από τους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη, ο *K3*. Τα χαρακτηριστικά του είναι τα ακόλουθα:

Για τα φυτικά κοσμήματα ορίζει τη ζώνη ανθεμίων-λωτών με λεπτή μελανή γραμμή από πάνω κι από κάτω (πίν. 24, 25, 56α). Τα ανθέμια αποτελούνται από 10-11 πέταλα, που ξεφυτρώνουν από τεταρτοκύκλιο με στιγμή στο κέντρο ή όχι. Την εκτέλεση των κοσμημάτων αυτών δεν την διακρίνει ιδιαίτερη επιμέλεια: χαρακτηριστικό είναι ότι μόνο τα μεσαία πέταλα ξεφυτρώνουν από το τεταρτοκύκλιο, ενώ πολλά ακριανά από τις οριζόντιες αντιθετικές σπείρες. Τα άνθη των λωτών έχουν τρία πέταλα: το μεσαίο ευθύ και κατακόρυφο έχει περισσότερο τη μορφή ράβδου, ενώ τα δύο ακραία καμπυλώνονται σχεδόν σε ορθή γωνία στην άκρη και σε ορισμένες περιπτώσεις το φύλλο τους είναι αρκετά μακρύ και μπαίνει ανάμεσα στα πέταλα των γειτονικών ανθεμίων.

Α ΠΛΕΥΡΑ

Αθηνά

Ο ζωγράφος διατηρεί τη θεά στραμμένη προς τ' αριστερά (πίν. 56α), παρόλο που οι άλλοι δύο αγγειογράφοι, που ζωγραφίζουν παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη (360/59), καινοτομούν στρέφοντάς την, για πρώτη φορά όπως είδαμε, προς τα δεξιά. Ο ζωγράφος αυτός διατηρεί το παραδοσιακό σχήμα και ως προς τη στάση της θεάς, παριστάνοντάς την με ευρύ διασκελισμό, με το αριστερό προτεταμένο πόδι να πατάει με όλο το πέλμα και το πίσω δεξί ελαφρά ανασηκωμένο.

Παρά τον διασκελισμό όμως, το κάτω μέρος του σώματός της δεν έχει μεγάλο όγκο. Τα ενδύματα ακολουθούν το περίγραμμα των μελών του σώματος και ιδιαίτερα των κάτω άκρων, ενώ λίγες είναι και οι προεξοχές τους: μόνο μία τριγωνική παρυφή στο πίσω μέρος της κάτω απόληξης του αποπτύγματος και άλλη μία όμοια στον ποδόγυρο του πέπλου. Το πάνω τμήμα του κορμού, παρά την έλλειψη ενός μεγάλου τμήματος από τη μέση και την πλάτη της θεάς, κυριαρχείται από τη φολιδωτή αιγίδα και από την καμπύλη του ιματιδίου, τα άκρα του οποίου δεν απολήγουν σε χελιδονοουρές.

Πρόσωπο

Το πρόσωπο της θεάς έχει αποδοθεί και εδώ σε προφίλ, με προσεκτικά αποδοσμένα όλα τα χαρακτηριστικά (πίν. 56). Το μέτωπο είναι κανονικό και θα πρέπει να στολιζόταν με τους βοστρύχους, που τώρα έχουν χαθεί. Μια μόνο σειρά βοστρύχων έχει σωθεί στον κρόταφο κι έχει αποδοθεί με αρκετά επιτηδευμένες, κυματοειδείς, καστανοκίτρινες γραμμές. Το χαρακτηριστικότερο στοιχείο αυτού του προσώπου είναι το μάτι, που αποδίδεται κατενώπιον, παρά την κατά τομήν απόδοση του κεφαλιού: κάτω λοιπόν από την αρκετά μακριά καμπύλη του φρυδιού σχηματίζεται αμυγδαλωτό μάτι με διπλό άνω βλέφαρο. Η κάτω καμπύλη στην εξωτερική κόγχη ενώνεται με το άκρο του άνω βλεφάρου, ενώ στην εσωτερική το συναντάει λίγο πιο μέσα.

Η μύτη είναι λεπτή και μυτερή, με ράχη που εξέχει από τη γραμμή του μετώπου και μ' ένα αγκιστροειδές πτερύγιο. Τα χείλη είναι λεπτά αλλά εξέχουν αφύσικα, ιδιαίτερα το κάτω, με τη γραμμή του στόματος αρκετά μακριά και με πηγούνι μάλλον κοντό. Γενικά, μύτη, χείλη και πηγούνι είναι το ένα πολύ κοντά στο άλλο, με αποτέλεσμα το κάτω τμήμα του προσώπου να είναι αφύσικα μικρό σε σχέση με το πάνω. Από το αυτί έχει σωθεί μόνον ο λοβός, απ' όπου κρέμεται ένα τριγωνικό σκουλαρίκι. Όλα τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται με λεπτή γραμμή από καστανοκίτρινο χρώμα πάνω στο λευκό δέρμα της θεάς. Με την ίδια γραμμή έχει τονιστεί και το περίγραμμα του μετώπου, της μύτης και του σαγονιού. Τέλος η κόρη του ματιού και το σκουλαρίκι αποδίδονται με το ίδιο καστανοκίτρινο χρώμα.

Ενδύματα (πίν. 56)

Οι πτυχές των ενδυμάτων της θεάς είναι ορατές μόνο στο κάτω τμήμα του κορμού της: από τη μέση ξεκινούν κατά κανονικά διαστήματα χαράξεις, που αποδίδουν τις κατακόρυφες πτυχές του αποπτύγματος και απολήγουν στην παρυφή του. Η παρυφή αποτελείται από συνεχή οριζόντια άγκιστρα, με το επόμενο να ξεφυτρώνει από τη γωνία του προηγουμένου. Με τον τρόπο αυτό σχηματίζονται στο κάτω μέρος του αποπτύγματος τρεις τριγωνικές ἀπολήξεις, από τις οποίες η πρώτη εφάπτεται στο μηρό, η μεσαία καμπυλώνεται ελαφρά προς τα πίσω, και η τρίτη εξέχει από το περίγραμμα της θεάς, δηλώνοντας την προς τα εμπρός κίνησή της. Οι χαράξεις αυτές των παρυφών τονίζονται με στιγμές από λευκό επίθετο χρώμα, που όμως σώθηκαν μόνο στην μπροστινή τριγωνική πτυχή.

Αμέσως κάτω από την παρυφή του αποπτύγματος, και κυρίως από τη μεσαία τριγωνική πτυχή ξεκινάει ένα σύνολο κατακόρυφων εγχαράξεων που διατρέχει τον πέπλο, με μια σαφή προσπάθεια συμμετρικής τοποθέτησης. Οι δύο μεσαίες απ' αυτές σχηματίζουν μια κεντρική πτυχή ανάμεσα στα πόδια της θεάς. Αυτή η πτυχή, σημάδι μαζί με το ιματίδιο με τις χελιδονοουρές της αρχαϊστικής τεχνοτροπίας, σε καμία άλλη μορφή Αθηνάς απ' όσες είδαμε δεν είναι πιο σαφής και καθαρή.

Οι δύο πρώτες πτυχές εκατέρωθεν της κεντρικής, απολήγουν στον ποδόγυρο του πέπλου, που αποδίδεται με σιγμοειδείς εγχαράξεις τονισμένες με στιγμές από λευκό χρώμα. Εκατέρωθεν κι αυτών των πτυχών υπάρχουν κι άλλες ομόρροπες χαράξεις, που δεν φτάνουν όμως μέχρι τον ποδόγυρο αλλά σε διαφορετικά ύψη, καμπυλώνονται προς τα έξω και πάνω και φτάνουν μέχρι το περίγραμμα των κάτω άκρων, αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό τον όγκο και τη στρογγυλότητα μηρού και κνημών. Επιπροσθέτως, πάνω στο φούσκωμα της γαστροκνημίας ο ζωγράφος χαράζει μιαν αγκιστροειδή γραμμή, ενώ στο πίσω μέρος του ποδόγυρου προεξέχει, όπως προαναφέρθηκε, μία απόληξη αντίστοιχη μ' αυτήν του αποπτύγματος, η οποία γεμίζεται με εγχάρακτα γραμμίδια.

Τέλος, κάτω από τον ποδόγυρο του πέπλου και ανάμεσα στα πόδια της θεάς, σχηματίζεται μια μελανή ημικυκλική επιφάνεια, γεμάτη με λεπτές κατακόρυφες, παράλληλες εγχαράξεις. Όλη αυτή η κατασκευή δεν μπορεί, όπως είδαμε, παρά να δηλώνει τον χιτώνα που φοράει κατάσαρκα η θεά, ενώ τα γραμμίδια εδώ υποδηλώνουν τη διαφορετική υφή του υφάσματος[478].

Από τα άλλα ενδύματα, η οριζόντια καμπύλη του ιματιδίου στην πλάτη της θεάς αποδίδεται με εναλλαγή δύο διπλών καμπύλων εγχαράξεων και μιας τεθλασμένης. Ιδιάζοντα είναι όμως τα δύο κατακόρυφα άκρα του, που δεν αποδίδονται, ως συνήθως, ευθέα και κάθετα αλλά κυρτώνουν και εξέχουν ελαφρά, χωρίς να απολήγουν σε χελιδονοουρές. Έτσι, οι χαράξεις των πτυχών τους είναι ελαφρά καμπύλες, ενώ η εσωτερική κυρτή παρυφή τους αποδίδεται με επάλληλες σιγμοειδείς εγχαράξεις (η αριστερή άκρη) και με συνεχή κυματοειδή (η δεξιά). Κι αυτές οι παρυφές τονίζονταν με λευκό χρώμα που έχει όμως απολεπιστεί.

Λοιπά στοιχεία (πίν. 56β)

Από τα άλλα χαρακτηριστικά της Αθηνάς θα σημειώναμε τα εξής: το πάνω μελανό τμήμα του λοφίου στολίζεται στην περιφέρειά του

478. Για το θέμα βλ. παραπ. σελ. 64 κ.ε., ιδ. 68.

με εγχάρακτα τριχίδια και η ουρά του, με 2-3 εγχαράξεις, φθάνει μέχρι τον δεξιό ώμο. Το κάτω τμήμα έχει τη μορφή αρπακτικού πτηνού και αποδίδεται με λευκό επίθετο χρώμα. Δύο ζεύγη εγχαράξεων σε σχήμα «ν», που ξεκινούν από τη ράχη του, ίσως δηλώνουν τα φτερά του. Το στήριγμα του λοφίου σχηματίζει δύο σπείρες αντιθετικά τοποθετημένες.

Ο θόλος του κράνους τονίζεται με καμπύλη χάραξη, που απολήγει πίσω από το αυτί σε έλικα, κοντά στην οποία υπάρχει μια σειρά επτά πετάλων ανθεμίου. Το προμετωπίδιο και η ανασηκωμένη παραγναθίδα δηλώνονται με διπλή χάραξη· το εσωτερικό της τελευταίας γεμίζεται με λευκό χρώμα, ενώ το επαυχένιο με εγχάρακτους ρόμβους.

Η αιγίδα αποδίδεται με σειρές από χαρακτά ημικύκλια και καλύπτει όλη την επιφάνεια της πλάτης, που αφήνει ελεύθερο το ιματίδιο. Διακόπτεται μόνον από τη μάζα των μαλλιών της θεάς, που προβάλλοντας κάτω από το επαυχένιο αποδίδονται με 7-8 παράλληλες, ελαφρά καμπύλες εγχαράξεις.

Τέλος, η ασπίδα αποδίδεται από το πλάι. Διπλή εγχάραξη δημιουργεί την άντυγα, που στολιζόταν με λευκές στιγμές (σώζονται 10). Από το γοργόνειο του επισήματος έχει σωθεί μόνον ένα μικρό τμήμα, απ' όπου ξεφυτρώνουν τρία κεφάλια φιδιών.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε τα εξής ως προς την απόδοση της Αθηνάς: α. Ο αγγειογράφος αυτός επιμένει να την τοποθετεί προς τ' αριστερά και σε διασκελισμό, και όχι προς τα δεξιά όπως οι άλλοι σύγχρονοι ομότεχνοί του. β. Επιμένει ιδιαίτερα σε ορισμένα αρχαϊστικά στοιχεία (όπως το μάτι κατενώπιον, την κεντρική πτυχή και γενικότερα τη συμμετρική διάταξη του πέπλου), αλλ' αγνοεί άλλα (όπως τις χελιδονοουρές στο ιματίδιο). γ. Σχεδιάζει και χαράζει πάντοτε προσεκτικά. δ. Τονίζει τα περιγράμματα με εγχάραξη μόνον εκεί που υπάρχει ανάγκη (όπως π.χ. συμβαίνει με την ασπίδα στο σημείο που αυτή εφάπτεται στο στήθος).

Κίονες με αγάλματα

Οι κίονες (πίν. 57) αποδίδονται μόνο με μελανό χρώμα, πατούν δε πάνω σε δίβαθμες βάσεις και είναι οι πλατύτεροι όλων των πανα-

θηναϊκών μας αμφορέων (πλάτος 1-1,5 εκ.). Τα κιονόκρανα αποδίδονται με λευκό χρώμα και αποτελούνται από δύο μέλη, πλησιάζοντας τα δωρικά, παρόλο που στον εχίνο τους έχει σχεδιαστεί με μελανό χρώμα μια μορφή διπλής, ατελούς έλικας. Στον άβακα επικάθεται μελανή βάση που φέρει το σύμπλεγμα Ειρήνης-Πλούτου (πίν. 57). Οι μορφές των κιονίσκων αυτού του ζωγράφου είναι οι μεγαλύτερες απ' όσες συναντήσαμε στη θέση αυτή στους γνωστούς παναθηναϊκούς αμφορείς του Καλλιμήδη[479]· η αριστερή, που σώζεται ολόκληρη, φτάνει τα 10,1 εκ., ενώ από τη δεξιά σώζεται μόνο το κάτω μισό. Η Ειρήνη αποδίδεται ολόκληρη με μελανό χρώμα. Ο Πλούτος ήταν λευκός, αλλά λόγω της πλήρους απολέπισης του επίθετου χρώματος διακρίνεται μόνον από το προσχέδιο.

Ο ζωγράφος φτιάχνει το σύμπλεγμα στον τύπο και στη στάση των προηγουμένων, αλλά κατά τη συνήθειά του, αποδίδει τη μορφή πολύ προσεκτικά και με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες, όπως φαίνεται π.χ. στο σκήπτρο, όπου διακρίνεται ακόμα και η επίστεψή του. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Ειρήνης είναι πολύ καθαρά, και μάλλον τα σαφέστερα όλων των γνωστών αποδόσεων του έργου αυτού του Κηφισοδότου στην αγγειογραφία. Την πτυχολογία των ενδυμάτων προσπαθεί να την αποδώσει με πολλές και δυνατές εγχαράξεις: οι πτυχές του αποπτύγματος στο στήθος αποδίδονται με ποικίλες καμπύλες, ενώ αυτές της παρυφής του με τις γνωστές σιγμοειδείς.

Για την απόδοση των πτυχώσεων του κάτω μέρους του πέπλου έχει καταφύγει σε ένα σύνολο έντονων εγχαράξεων, που ξεκινούν κάτω από το απόπτυγμα κι ακολουθούν τη στάση των ποδιών κάτω από το ένδυμα. Μεταξύ των εγχαράξεων αυτών, δύο αντίστοιχες σειρές από στιγμές δηλώνουν μάλλον τις βαθιές αυλακώσεις των πτυχώσεων ανάμεσα στα πόδια. Ελάχιστη είναι κι εδώ η χρήση της χάραξης για τον τονισμό του περιγράμματος, αφού τη συναντάμε σε τελείως αναγκαία σημεία, όπως π.χ. στο περίγραμμα του προσώπου[480].

479. Βλ. παραπ. σημ. 467.

480. Βλ. σχετ. και ESCHBACH 60, 69.

Επιγραφές

Και οι δύο επιγραφές του αγγειογράφου είναι γραμμένες κιονηδόν (πίν. 57). Η αγωνιστική με το ιωνικό αλφάβητο βρίσκεται δεξιά από τον αριστερό κίονα. Αυτή του άρχοντα στον τύπο *ΚΑΛΛΙΜΗΔΗΣ ΑΡΧΩΝ* είναι με το αττικό και βρίσκεται αριστερά από τον δεξιό κίονα. Έχουμε προσεκτικό γράψιμο με καμπύλες πλευρές σε αρκετά γράμματα (*Λ, M, N, A, Δ,*). Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η συνειδητή χρήση αρχαϊστικών μορφών γραμμάτων *(R)*, φαινόμενο για το οποίο έχουμε ήδη μιλήσει[481].

Β ΠΛΕΥΡΑ

Ο ζωγράφος αυτός σχεδιάζει τη Β πλευρά του αμφορέα του κατά το παραδοσιακό σχήμα (πίν. 25), με το ζευγάρι των παλαιστών στο μέσον, πλαισιωμένο αριστερά από τον βραβέα, που έχει αποδοθεί από τα πλάγια και δεξιά από μια κατενώπιον μεγαλόπρεπη Νίκη.

Χαρακτηριστικά εικονογραφίας

Για κεντρικό θέμα του διαλέγει μια από τις πρώτες φάσεις της πάλης (πίν. 58). Τα σώματα των παλαιστών δεν έχουν ακόμα συμπλακεί· είναι δύο αυτόνομες όρθιες μορφές, που μόνο με τα χέρια τους βρίσκονται σε επαφή: ο δεξιός έχει πιάσει τον άλλον από τον αυχένα με το δεξί κι από τη μασχάλη με το αριστερό. Η χαλαρότητα που υπάρχει στη σύνθεση επιτείνεται και από το γεγονός ότι οι συνακόλουθες κινήσεις των άλλων μερών του σώματος, που απορρέουν από τις κινήσεις των χεριών, δεν είναι αρμονικές. Αυτό είναι φανερό και στα πρόσωπα που κοιτούν κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή, ενώ τουλάχιστον θα έπρεπε να κοιτάζονται μεταξύ τους. Εξάλλου, από τις δύο παραπληρωματικές μορφές μόνον ο βραβέας (πίν. 59) κοιτάζει προς τους παλαιστές, συνδεόμενος έτσι με την κεντρική σκηνή. Η Νίκη κοιτάζει κι αυτή, σχεδόν κατενώπιον, τον θεατή. Έτσι, η χαλαρή σύνδεση των παλαιστών επεκτεί-

481. Για το φαινόμενο βλ. παραπ. σελ. 118 κ.ε.

νεται σ' όλη την εικόνα· κι αντί για μια δεμένη σύνθεση έχουμε εδώ τέσσερις όρθιες μορφές, παρατακτικά τοποθετημένες σε μια μετόπη.

Ως προς την επιλογή των τύπων των μορφών ο ζωγράφος δεν παρουσιάζει κάτι το ιδιαίτερο και απεικονίζει συνήθεις εικονογραφικούς τύπους της εποχής. Ενδιαφέρουσα για την υποδήλωση της τρίτης διάστασης είναι η στάση και οι κινήσεις των χεριών του δεξιού παλαιστή[482].

Ανατομία μορφών

Ο ζωγράφος δείχνει προτίμηση στην απόδοση των προσώπων και των σωμάτων κατενώπιον ή στα τρία τέταρτα, όπως βλέπουμε στους παλαιστές και στη Νίκη (πίν. 58, 60). Μόνον ο βραβέας αποδίδεται από τα πλάγια.

Όσα πρόσωπα αποδίδονται κατά τρία τέταρτα έχουν μια εντυπωσιακά στρογγυλή φόρμα, που τονίζεται κι από το φαρδύ σαγόνι καθώς και από το τριγωνικό με καμπύλες πλευρές μέτωπο, που σχηματίζεται με την πτώση των μαλλιών από την κορυφή στους κροτάφους. Παρά τις φθορές που έχουν υποστεί (πλήρες σώζεται μόνο το πρόσωπο του αριστερού παλαιστή, και μερικώς του αντιπάλου του και της Νίκης), είναι δυνατόν να διακριθούν οι λεπτομέρειές τους από τις σωζόμενες εγχαράξεις. Ο ζωγράφος αυτός αποδίδει τη γραμμή του προφίλ τους κατά τρία τέταρτα με τρεις κινήσεις. Αυτές φαίνονται ωραία στο πρόσωπο του αριστερού παλαιστή (πίν. 58): με μικρή καμπύλη αποδίδει τον κρόταφο, με μεγαλύτερη το μάγουλο και με ακόμα μεγαλύτερη όλο το πηγούνι. Επίσης το μάτι στις μορφές δηλώνεται συνήθως με παράλληλες καμπύλες, δύο για το πάνω βλέφαρο και μία για το φρύδι, ενώ μερικές φορές υπάρχει και μία αντίστροφη μικρότερη για το κάτω βλέφαρο.

Από τα άλλα στοιχεία του προσώπου των μορφών σημειώνουμε το αγκιστροειδές πτερύγιο της μύτης, που είδαμε και στην Αθηνά, τις ρυτίδες στα μέτωπα (οριζόντιες και δύο μικρές κάθετες στο σμί-

482. Βλ. σχετ. παραπ. σελ. 131 κ.ε.

ξιμο των φρυδιών, που διακρίνονται ωραία στον βραβέα και στον αριστερό παλαιστή, πίν. 58) και μια τελεία κάτω από το στόμα, μάλλον «λακκουβάκι» στο πηγούνι, (όπως στον αριστερό παλαιστή). Όλα αυτά ασφαλώς οφείλονται στη συνειδητή προσπάθεια που κατέβαλε ο αγγειογράφος για να δοθεί έκφραση στα πρόσωπα. Το αυτί αποδίδεται με δύο ομόκεντρες καμπύλες, ανοιχτές προς το πρόσωπο, που φαίνονται στον δεξιό παλαιστή και στον βραβέα.

Τα μαλλιά των μορφών αποδίδονται με δύο τρόπους: στη Νίκη (πίν. 60) γραπτά με καστανοκίτρινες, λεπτές, συμπλεκόμενες πινελιές, που αποδίδουν τη συνολική μάζα χωρίς να εξαφανίζουν και την ιδιαιτερότητα των επί μέρους στοιχείων της. Στις ανδρικές μορφές η παρυφή των μαλλιών στο μέτωπο και στους κροτάφους δηλώνεται με σειρά μικρών (όπως στο αριστερό παλαιστή) ή μεγαλύτερων γραμμιδίων (όπως στον δεξιό παλαιστή και στον βραβέα), ενώ η υπόλοιπη μάζα αποδίδεται στυλιζαρισμένη με συνεχείς, επάλληλες, διπλές καμπύλες εγχαράξεις. Τέλος, τα γένεια του βραβέα αποδίδονται με δύο σειρές παράλληλων λεπτών εγχαράξεων.

Απόδοση μυών

Χαρακτηριστικά είναι τα «τετράγωνα» σώματα των γυμνών ανδρικών μορφών, τα οποία παρά την ισχυρή εγχάρακτη μυολογία, παραμένουν χαλαρά (πίν. 58). Δύο τρόπους χρησιμοποιεί ο ζωγράφος για την απόδοση των μυών του σώματος: τους κύριους μυς (κλειδός, στήθους, πλευρών) τους αποδίδει με συνεχή, λεπτή χάραξη, ενώ τους δευτερεύοντες (διαφράγματος, κοιλιάς, μηρών, κνημών) με σειρές λεπτών, διακεκομμένων χαράξεων. Πάντως και εδώ διαπιστώνεται το γενικότερο φαινόμενο της εποχής, να αποδίδονται δηλαδή με διαφορετικό τρόπο οι ίδιες λεπτομέρειες μορφών ακόμα και στο ίδιο αγγείο: εδώ π.χ. συμβαίνει με τα οστά της κλειδός στον δεξιό παλαιστή και στον βραβέα, που συγκλίνουν από τους ώμους προς το στέρνο, όπου μετά από μια μικρή διακοπή, ενώνονται με τις δύο παράλληλες γραμμές του στέρνου. Αντίθετα, στον αριστερό παλαιστή οι εγχαράξεις του στέρνου ενώνονται μεταξύ τους και με τη μυολογία του στέρνου σχηματίζουν ένα κεφαλαίο «Υ».

Οι μύες των μαστών δεν αποτελούν αδιάκοπη συνέχεια της διπλής γραμμής του στέρνου που είδαμε, αλλά μετά από μια μικρή διακοπή, συνεχίζονται με οριζόντια καμπύλη χάραξη προς τη μασχάλη, όπως φαίνεται καθαρά στον αριστερό παλαιστή. Οι θηλές αποδίδονται χαμηλά ως κύκλοι ή ημικύκλια.

Κάτω από το στήθος και εκατέρωθεν μιας κεντρικής κατακόρυφης σειράς γραμμιδίων, που καταλήγει διχαλωτά στον αφαλό και στη συνέχεια στο υπογάστριο, σχηματίζονται με όμοιες σειρές εγχάρακτων, λεπτών γραμμιδίων οι ελλειψοειδείς μύες του διαφράγματος, του στομαχιού-κοιλιάς και των πλευρών. Με τα ίδια λεπτά γραμμίδια αποδίδονται οι μύες στους αρκετά χοντρούς μηρούς, στις κνήμες και στα γόνατα, καθώς και στους βραχίονες.

Φανερή είναι η αδυναμία του ζωγράφου στην απόδοση της άνω όψης της παλάμης με τα ανοιχτά δάχτυλα, καθώς και των ακροδακτύλων (βλ. τη λεπτομέρεια αυτή στους δύο παλαιστές), ενώ καλά απέδωσε τη δεξιά κλειστή γροθιά του βραβέα και τη μισάνοιχτη αριστερή. Ελάχιστες φορές, όπως ήδη σημειώσαμε, τονίζει με εγχάραξη το περίγραμμα των μορφών, όπως π.χ. στο προφίλ του προσώπου των αθλητών, ή όταν χρειάζεται να διορθώσει τη μελανή σκιαγραφία, όπως στον αριστερό μηρό του αριστερού αθλητή.

Ενδύματα

Παρά τη σχεδόν ολοκληρωτική απολέπιση του μελανού γανώματος στις ντυμένες μορφές, έχουν διατηρηθεί οι εγχαράξεις. Έτσι, μπορούμε να μελετήσουμε τον τρόπο που αποδίδει ο αγγειογράφος τα ενδύματα στη Β πλευρά του αγγείου: και η Νίκη και ο βραβέας φορούν ιμάτιο, τις πτυχές του οποίου αποδίδει επιτυχημένα με λίγες και σαφείς εγχαράξεις (πίν. 59, 60). Όμοια και στις δύο μορφές είναι η απόδοση μιας οριζόντιας λοξής μάζας ενδύματος με πτυχές, που στον βραβέα περνάει αμέσως κάτω από το στήθος και στη Νίκη πάνω στην κοιλιά. Μεταξύ των ευθύγραμμων πτυχώσεων αποδίδεται με σιγμοειδή επάλληλα εγχάρακτα γραμμίδια μια στριφτή μάζα υφάσματος. Στο κάτω μέρος των σωμάτων κυριαρχούν οι λοξές καμπύλες πτυχές που ξεκινούν από το αριστερό χέρι και καταλήγουν στο δεξί άκρο πόδι. Ένα άλλο σύνολο κατακόρυφων

εγχαράξεων βρίσκεται δίπλα στην κατακόρυφη παρυφή του ιματίου, το οποίο στη Νίκη τονίζεται και με ταινίες λευκού επίθετου χρώματος. Τέλος με καμπύλα, κοντά γραμμίδια αποδίδεται ο όγκος και η κύρτωση στο γλουτό και στην κνήμη του βραβέα.

Λοιπά στοιχεία

Τα φτερά της Νίκης αποδίδονται σχεδόν σε όλη την επιφάνειά τους ως μελανή μάζα και μόνο στα κάτω άκρα τους σχηματίζονται οι γλώσσες, που τονίζονται και με τη βοήθεια της χάραξης. Το εσωτερικό των φτερών φαίνεται ότι αποδιδόταν κι εδώ με τρεις ζώνες: οι δύο πρώτες κοντά στη ράχη του φτερού αποτελούνται από κοντά λογχωτά φτερά, ενώ η τρίτη σχηματίζεται από μακρές καμπύλες εγχαράξεις, που απολήγουν στις γλώσσες της φτερούγας. Ανάμεσα σε μερικές φτερούγες υπάρχουν κατακόρυφες σειρές από λεπτά γραμμίδια, με τα οποία αποδίδονται τα πτίλα.

Το κλαδί του βραβέα και τα λίγα φύλλα στην άκρη του αποδίδονται επίσης με μελανό χρώμα, ενώ με λευκό τα φύλλα του στεφανιού στο κεφάλι του τελευταίου.

ΣΥΝΟΨΗ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Ο ζωγράφος του παναθηναϊκού αμφορέα *K3* εμφανίζεται συντηρητικός ως προς την εικονογραφία της Αθηνάς: τη διατηρεί προς τ' αριστερά με έντονο διασκελισμό, ενώ άλλοι συνάδελφοί του την ίδια χρονιά την στρέφουν προς τα δεξιά. Δείχνει επίσης μια σαφή τάση για μερικά αρχαϊκά μοτίβα, ενώ αντίθετα δεν υιοθετεί άλλα. Φανερή είναι η αδυναμία του στη σύνθεση και στις επιμέρους κινήσεις των αθλητών, καθώς και στην απόδοση μερικών λεπτομερειών.

Είναι σαφής η προτίμηση στην απόδοση μορφών κατά τρία τέταρτα ή κατενώπιον και η προσπάθεια να δώσει έκφραση στα πρόσωπά του. Κατά τα άλλα, εμφανίζεται πολύ προσεκτικός στις λεπτομέρειες όλων των μορφών, τις οποίες αποδίδει με μεγάλη σχολαστικότητα, ενώ σπάνιος είναι ο τονισμός των περιγραμμάτων με εγχάραξη.

Γενικά πάντως είναι δύσκολο να διαπιστώσουμε τη νοοτροπία

αυτού του ζωγράφου. Αφενός εμφανίζει παραδοσιακά στοιχεία, αφετέρου όμως οι αντινομίες που παρατηρούνται στο έργο του, και η σαφής αδυναμία του στην εκτέλεση είναι στοιχεία συνήθη σε νέους και άπειρους καλλιτέχνες που δεν έχουν κατακτήσει ακόμα τα εκφραστικά τους μέσα.

Παρατηρήσεις στην τεχνική των αγγειογράφων

Ενδιαφέρουσες ιδιορρυθμίες παρουσιάζουν οι ζωγράφοι των παναθηναϊκών μας αμφορέων ως προς την τεχνική τους, ιδιαίτερα όσον αφορά τις επιφάνειες που καλύπτονται με λευκό επίθετο χρώμα. Η απολέπιση του χρώματος αυτού από πολλές μορφές και των δύο πλευρών των αγγείων μάς στέρησε την πληρότητα της αρχικής μορφής τους αλλά έδωσε την ευκαιρία να επισημανθούν σημαντικές διαφορές ως προς την τεχνική, σε αγγειογράφους που όχι μόνον ήταν σύγχρονοι και ζωγράφιζαν τις ίδιες μορφές, αλλά ίσως και να συνεργάζονταν στο ίδιο κεραμεικό εργαστήριο. Έτσι, ο αγγειογράφος των παναθηναϊκών αμφορέων του Χαρικλείδη βάφει μελανά και τα μέρη που αργότερα θα καλύψει με το λευκό. Βλ. π.χ. τη μεγάλη Νίκη στη Β πλευρά του *Χ1* (πίν. 37β, προφίλ, αυχένας, κάτω γραμμές χεριών), τη μεγάλη Νίκη στη Β πλευρά του *Χ3* (πίν. 36β, προφίλ, αυχένας, αριστερός ώμος και χέρι, δεξιά μασχάλη, κιονίσκος όπου ακουμπάει), το δεξί χέρι της Αθηνάς του *Χ3*, καθώς και πολλά σημεία των Νικών πάνω στους κίονες της Α πλευράς (πίν. 32β, 34).

Αντίθετα, ο αγγειογράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *Κ1*, *Κ6*, κάνει προσχέδιο με λεπτή εγχάραξη (ορατή στο προφίλ της Αθηνάς του *Κ1*), έπειτα με λεπτό πινέλο ορίζει με καστανομέλανο χρώμα τα περιγράμματα των τμημάτων που θα καλυφθούν με λευκό. Βλ. π.χ. το προφίλ και το περίγραμμα του χεριού της ίδιας Αθηνάς (πίν. 50) και τις ιπτάμενες Νίκες στη Β πλευρά των *Κ1* και *Κ6* (πίν. 52, 53) και τέλος τοποθετεί το λευκό χρώμα καλύπτοντας πλήρως το προσχέδιο.

Τέλος, ο αγγειογράφος των αμφορέων *Κ2*, *Κ4* και *Κ5* δεν κάνει ιδιαίτερο προσχέδιο στα μέρη που θέλει να καλύψει με λευκό, αλλά

τοποθετεί απευθείας το χρώμα αυτό πάνω στο καστανό βάθος του αγγείου, ακολουθώντας ίσως το αρχικό προσχέδιο όλης της μορφής, που όμως στα σημεία αυτά δεν έχει αφήσει καθόλου ίχνη. (Βλ. π.χ. το προφίλ της Ολυμπιάδος και το πρόσωπο και τα χέρια της ιπτάμενης Νίκης στη Β πλευρά του *K4*, καθώς και την προσωποποίηση στο ίδιο αγγείο και τον κιονίσκο που αυτή στηρίζεται (πίν. 45, 46).

Ομάδες παναθηναϊκών αμφορέων της ίδιας χρονιάς

Οι παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη (363/2)

Οι τρεις παναθηναϊκοί αμφορείς του Χαρικλείδη, που βρέθηκαν στην ανασκαφή Θέμελη στην Ερέτρια, δεν είναι και οι μόνοι αυτού του άρχοντα που μας έχουν διασωθεί. Στην ίδια την Ερέτρια και λίγα μέτρα βορειότερα από τους τρεις αποθέτες που περιείχαν τα δικά μας αγγεία, στο στρώμα καταστροφής της «οικίας των μωσαϊκών» που ανασκάφηκε από την Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή[483], βρέθηκαν επίσης τμήματα παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα αυτού.

Ήδη όμως από το 1895 είχαν βρεθεί στην Ελευσίνα οι πρώτοι παναθηναϊκοί αμφορείς του Χαρικλείδη, που έγιναν γνωστοί, έστω κι από τη μία μόνο πλευρά τους, το 1922 από τον E. Schmidt[484]. Τέλος, αγγεία ή όστρακα της χρονιάς του ίδιου άρχοντα προέρχονται κι από άλλες περιοχές του Ελλαδικού χώρου (Κεραμεικός, Καβείριο Θηβών) αλλά και γενικότερα της Μεσογείου (Κυρήνη).

Σημαντικό στοιχείο για τα αγγεία αυτά είναι ότι δεν έχουμε ανάγκη την επιγραφή για να τα αποδώσουμε με βεβαιότητα σ'

483. Για τις προκαταρκτικές εκθέσεις της ανασκαφής αυτής βλ. παραπ. σημ. 13. Ευχαριστώ θερμά τον P. Ducrey και την I. Metzger, που μου επέτρεψαν να μελετήσω τα αδημοσίευτα αυτά αγγεία.

484. SCHMIDT, *AKGR* 11 κ.ε. πίν. 7.

αυτόν τον άρχοντα· πολύ ισχυρές ενδείξεις αποτελούν αφενός η μορφή των Νικών πάνω στους κίονες και αφετέρου οι ίδιοι οι ακανθωτοί κίονες, που, όπως είδαμε, δεν απαντούν σε αγγείο άλλου άρχοντα. Έτσι, και με βάση κάποιο από τα τρία αυτά δεδομένα (επιγραφή, ακανθωτούς κίονες, Νίκες), μπορούμε να συγκεντρώσουμε ένα αρκετά μεγάλο σύνολο αγγείων και οστράκων, που είναι δυνατό να αποδοθούν στη χρονιά του άρχοντα Χαρικλείδη:

Κατάλογος

1. Παναθηναϊκός αμφορέας στο ΕΑΜ αρ. 20048, από την Ερέτρια[485]. Επίσημα στην ασπίδα της Αθηνάς αστέρι. Στη Β όψη αγώνισμα πάλης.

2. Παναθηναϊκός αμφορέας στο ΕΑΜ αρ. 20047, από την Ερέτρια[486]. Επίσημα στην ασπίδα της Αθηνάς αστέρι. Στη Β όψη αγώνισμα πάλης.

3. Παναθηναϊκός αμφορέας στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας αρ. 14813, από την Ερέτρια[487]. Επίσημα στην ασπίδα της Αθηνάς αστέρι. Στη Β όψη αγώνισμα πάλης.

4. Παναθηναϊκός αμφορέας στην Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο αρ. 2703[488], από την Ελευσίνα (πίν. 62-64). Σώζει αρκετά τμήματα και των δύο πλευρών, αλλά το μεγαλύτερο μέρος του αγγείου είναι συμπληρωμένο με γύψο.

Α π λ ε υ ρ ά: Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τ' αριστερά σε διασκελισμό και κρατάει σχεδόν οριζόντια την ασπίδα, που φέρει ως επίσημα ένα γοργόνειο (πίν. 62). Το ιματίδιό της απολήγει σε χελιδονοουρές. Σώζονται επίσης τμήματα των κιόνων με 4 (;) ζεύγη ακανθών (πίν. 63). Από τις Νίκες των κιόνων σώζεται μόνον η δεξιά με υψωμένα φτερά κρατώντας με το αριστερό χέρι μια δάδα (πίν. 63α). Φοράει εκτός από

485. Βλ. παραπ. σελ. 20 κ.ε. (*X1*).

486. Βλ. παραπ. σελ. 24 κ.ε. (*X2*).

487. Βλ. παραπ. σελ. 27 κ.ε. (*X3*).

488. BEAZLEY, *ABV* 414.1· BRAUCHITSCH 56 (αρ. κατ. 87)· SCHMIDT, *AKGR* 12 σημ. 3 και πίν. 7,1· G. BECATTI, *RendPontAcc*, 17, 1940/1, 89 εικ. 2 κάτω· K. PETERS, *JdI* 1942, 146· BEAZLEY, *Pan.* 457· του ίδιου, *Dev.* 90· ESCHBACH 45 (αρ. κατ. 32).

τον πέπλο και ένα ιματίδιο, που το ένα άκρο του αιωρείται σχηματίζοντας οξεία γωνία, ενώ το άλλο θα πρέπει να κρατιόταν με το δεξί της χέρι. Σώζεται μόνο τμήμα της επιγραφής του άρχοντα *[Χ]ΑΡΙΚΛΕ[ΙΔΗ]Σ ΗΡ-[ΧΕΝ]*, γραμμένη σε αττικό αλφάβητο και «στοιχηδόν», αριστερά από τον δεξιό κίονα.

Β πλευρά: εδώ έχουμε παράσταση του αγωνίσματος «ἀφ' ἵππου ἀκοντισμός» (πίν. 64). Στον κάθετο άξονα της μετόπης σώζεται το κάτω τμήμα στύλου, το πάνω μέρος του οποίου θα πρέπει να έφερε ασπίδα. Εκατέρωθεν και σε αντωπή διάταξη δύο στεφανωμένοι ιππείς που φορούν «πεποικιλμένους» χιτώνες, καβάλα σε καλπάζοντα άλογα με «πεποικιλμένες» επίσης σέλες, ρίχνουν με τα υψωμένα δεξιά χέρια τους το ακόντιο στο στόχο. Ο αριστερός μόλις το έχει πετάξει ενώ ο δεξιός είναι έτοιμος. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η αντωπή διάταξη των ιππέων, κάτι που απ' όσο μπόρεσα να ερευνήσω, δεν συναντιέται σε άλλο μνημείο με τέτοιο θέμα[489].

5. Τμήμα παναθηναϊκού αμφορέα στην Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο αρ. 2696[490], από την Ελευσίνα (πίν. 65). Σώζεται μεγάλο μέρος της Α πλευράς του αγγείου με τμήματα του πάνω κορμού της Αθηνάς, που είναι στραμμένη προς τ' αριστερά, κρατώντας λοξά την ασπίδα με επίσημα και πάλι ένα αστέρι. Στο δόρυ είναι τυλιγμένη ιερή μάλλινη ταινία, τα πέρατα της οποίας πέφτουν κατακόρυφα από τα δύο άκρα του[491]. Επίσης σώζονται το πάνω μισό του δεξιού ακανθωτού

489. Για το αγώνισμα αυτό βλ. E.N. GARDINER, *JHS* 27, 1907, 270 κ.ε. του ίδιου, *Athletics* 169 κ.ε. JÜTHNER, *Leibesübungen* II 341 κ.ε. METZGER, *Repr.* 358 κ.ε. B.A. SPARKES, *AntK* 20, 1977, 8 κ.ε. PATRUCCO 187. Για παραστάσεις του πάνω στους παναθηναϊκούς αμφορείς βλ. BRAUCHITSCH 135-6 και σε άλλα αγγεία βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 189.

490. BEAZLEY, *ABV* 414.2· BRAUCHITCH 73 (αρ. κατ. 122)· SCHMIDT, *AKGR* 12 σημ. 3 και πίν. 7, 2· SMETS 98 (αρ. κατ. 107)· BEAZLEY, *Pan.* 457· ESCHBACH 44 (αρ. κατ. 31).

491. Ενδιαφέρουσα είναι η διακόσμηση του δόρατος της Αθηνάς με μάλλινη ταινία, φαινόμενο που παρατηρείται κυρίως σε Παλλάδια αλλά και γενικότερα σε λατρευτικά αγάλματα. Βλ. π.χ. το Παλλάδιο σε όστρακο καλυκωτού κρατήρα του αγγειογράφου Αστέα στη Ρώμη, Villa Giulia αρ. 50279, με τμήμα του επεισοδίου Αίαντα-Κασσάνδρας (βλ. E. PFUHL, *MuZ* 360 πίν. 803). Για τη χρησιμοποίηση τέτοιων ταινιών σε λατρευτικά αγάλματα βλ. επίσης R. FLEISSER, *Artemis von*

κίονα με το κάτω μισό της Νίκης, που φέρει ιματίδιο, το ένα άκρο του οποίου κρατάει με το δεξί της χέρι. Με το μέρος αυτό του αγγείου μπορούμε να συσχετίσουμε δύο όστρακα που σώζουν τμήματα ακανθωτών κιόνων (αρ. 2657 και 2658, πίν. 65δ), λόγω της όμοιας απόδοσης της άκανθας με τη σωζόμενη στον δεξιό κίονα του αγγείου. Σε παλιά φωτογραφία, σε όστρακο που κολλούσε στο αριστερό άκρο του τμήματος, διαβάζονταν 4 γράμματα της αγωνιστικής επιγραφής *[ΤΟΝ] ΑΘΕΝ-[ΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ]*, γραμμένης σε ιωνικό αλφάβητο και κιονηδόν, δεξιά από τον αριστερό κίονα. Β πλευρά: δεν υπάρχουν σήμερα όστρακα της πλευράς αυτής του αγγείου. Παλιότερα η Smets[492] είχε αποδώσει όστρακα με «restes d'un épistate et deux coureurs», τα οποία όμως δεν μπόρεσα να επισημάνω. Η απόδοση πάντως αυτή δεν μου φαίνεται και πολύ πιθανή, αφού η παρουσία βραβέα σε αγώνα δρόμου είναι αρκετά σπάνιο φαινόμενο στους παναθηναϊκούς αμφορείς[493].

6. Παναθηναϊκός αμφορέας στην Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο (χωρίς αριθμό), από την Ελευσίνα (πίν. 66, 67)[494]. Κι αυτός συμπληρωμένος κατά το μεγαλύτερο μέρος του με γύψο. Σώζει τμήμα της Α πλευράς με τον πάνω κορμό της Αθηνάς στραμμένης προς τ' αριστερά, καθώς και το πρόσωπό της. Η λοξά κρατημένη ασπίδα φέρει ως επίσημα ένα εντυπωσιακό γοργόνειο. Κι εδώ από το δόρυ κρέμεται ιερή μάλλινη ταινία. Επίσης διατηρήθηκε τμήμα του αριστερού ακανθωτού κίονα και δεξιά του μέρος της αγωνιστικής επιγραφής *ΤΟΝ [ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ]*, που είναι γραμμένη κιονηδόν και με ιωνικό αλφάβητο. Β πλευρά: σώζονται τμήματα δύο πυγμάχων και ενός βραβέα (πίν. 67), ενώ στην ίδια παράσταση έχουμε ήδη αποδώσει και ένα όστρακο που σώζει τμήμα από έναν έφεδρο (πίν. 67γ)[495]. Και οι τρεις αθλητές φορούν τον νέο

Ephesus und verwandten Kultstatuen aus Anatolien und Syrien (1973) 103 σημ. 5· A. KRUG, *Binden in der griechischen Kunst* (1968) 123 κ.ε. Η δική μας ταινία ανήκει στον τύπο 11 της KRUG ό.π. 37 κ.ε.

492. SMETS 98 (αρ. κατ. 107).

493. Για την παρουσία βραβέα στα αγωνίσματα βλ. παραπ. σελ. 138 κ.ε.

494. BEAZLEY, *ARV* 414.3· SCHMIDT, *AKGR* 12 σημ. 3 και πίν. 7, 3· SMETS 98 (αρ. κατ. 108)· BEAZLEY, *Pan.* 457· ESCHBACH 48 (αρ. κατ. 36).

495. Βλ. παραπ. σελ. 136.

τύπο των ιμάντων, θέμα που μας απασχόλησε ήδη στο κεφάλαιο της εικονογραφίας[496].

7. Παναθηναϊκός αμφορέας στην Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο (χωρίς αριθμό), από την Ελευσίνα (πίν. 68, 69). Εκτός των τριών ήδη γνωστών παναθηναϊκών αμφορέων από την Ελευσίνα που μόλις είδαμε, υπάρχει και ένας τέταρτος, που θα πρέπει να αποδοθεί στην ίδια χρονιά, κι αυτό επειδή η Νίκη που σώζεται ολόκληρη πάνω σε μόλις σωζόμενο τμήμα ακανθωτού κιονοκράνου, είναι του ίδιου τύπου με αυτήν των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα αυτού. Έχουμε επίσης τμήματα του λαιμού, της μιας λαβής, όπως και άλλα όστρακα και των δύο πλευρών. Ωστόσο κι εδώ το μεγαλύτερο τμήμα του αγγείου είναι συμπληρωμένο με γύψο.

Από την Α πλευρά (πίν. 68) σώζονται το πάνω μέρος της Αθηνάς στραμμένης προς τ' αριστερά, ολόκληρη η δεξιά Νίκη και το φτερό της αριστερής. Η λοξά κρατημένη ασπίδα σώζει τμήμα του επισήματος, που κι εδώ είναι ένα γοργόνειο, ενώ το δόρυ στολίζεται επίσης με μάλλινη ιερή ταινία. Στο κάτω μέρος του αγγείου έχει τοποθετηθεί όστρακο με την παρυφή του πέπλου της θεάς, που όμως δεν ταιριάζει τεχνοτροπικά με την υπόλοιπη μορφή και ίσως δεν ανήκει στο αγγείο αυτό. Η δεξιά Νίκη πατάει και με τα δύο πόδια στον άβακα του κιονοκράνου και πίσω της φέρει ιματίδιο, του οποίου το ένα άκρο συγκρατεί ψηλά με το αριστερό χέρι που φέρει και τη δάδα, ενώ το άλλο το κρατάει με το χαμηλωμένο δεξί. Ως αριστερό κιονόκρανο μπορούμε να θεωρήσουμε αυτό που σώζεται στο όστρακο του Μουσείου Ελευσίνας αρ. 2659 (πίν. 68γ), λόγω της απόλυτης ομοιότητάς του με το αντίστοιχο δεξί. Στο όστρακο αυτό σώζεται και το πρώτο γράμμα της αγωνιστικής επιγραφής *Τ]ΟΝ ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ]*, δεξιά από τον αριστερό κίονα, γραμμένο κιονηδόν. Β πλευρά: έχουν αποδοθεί στην όψη αυτή του αγγείου τμήματα τριών (;) δρομέων προς τ' αριστερά (πίν. 69).

8. Όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα από την Ελευσίνα (χωρίς αριθμό) με υπογραφή αγγειοπλάστη (πίν. 70α). Το όστρακο αυτό είχε βρεθεί το 1888, πρωτοδημοσιεύτηκε το 1896/7, πρώτος ο Schmidt το συσχέτισε με τους

496. Βλ. παραπ. σελ. 132 κ.ε.

άλλους αμφορείς από την Ελευσίνα και ο Beazley το συμπεριέλαβε στο Charikleides group[497]. Σώζει τμήμα του δεξιού άκρου του ιματιδίου της Αθηνάς, τμήμα του δεξιού ακανθωτού κίονα και ανάμεσά τους κιονηδόν την επιγραφή *]ΟΣ ΕΠΟΗΣΕ[Ν;]*. Ενδιαφέρον εκτός των άλλων παρουσιάζει και ο τύπος του ρήματος, που τον συναντούμε και αργότερα, όπως π.χ. στο μωσαϊκό του Γνώσιος στην Πέλλα[498].

9. Δύο όστρακα παναθηναϊκών αμφορέων στην Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο αρ. 2656, 2660, από την Ελευσίνα, που φέρουν τμήματα ακανθωτών κιόνων (πίν. 70β). Ιδιάζουσα εδώ είναι η απόδοση των ακανθών με σχηματοποιημένες έλικες.

10. Αδημοσίευτος παναθηναϊκός αμφορέας στην Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο, εύρημα των Ελβετών από την «οικία των μωσαϊκών»[499]. Σώζει τμήματα του στομίου, του λαιμού και του σώματος. Α πλευρά: σχεδόν ολόκληρη η μορφή της Αθηνάς στραμμένη προς τ' αριστερά, με ασπίδα που έχει ως επίσημα ένα αστέρι. Επίσης έχουμε τμήματα των ακανθωτών κιόνων και των Νικών, που κρατούν ταινία και δάδα. Η επιγραφή του άρχοντα αριστερά από τον δεξιό κίονα είναι γραμμένη «στοιχηδόν» και σε ιωνικό αλφάβητο: *ΧΑΡΙΚΛΕΙΔΗΣ ΗΡΧΕΝ*. Β πλευρά: αποδόθηκε με βεβαιότητα μόνο το άκρο από κλαδί φοίνικα που σώζεται στον ώμο του αγγείου. Θα το κρατούσε ο βραβέας ή πιθανότερα κάποια Νίκη-βραβέας, αν συνανήκουν στο ίδιο αγγείο και ορισμένα όστρακα, που σώζουν τμήματα γυναικείων μορφών.

11. Αδημοσίευτος παναθηναϊκός αμφορέας στην Ερέτρια, Αρχαι-

497. C. SMITH, *BSA* 3, 1896/7, 182 κ.ε. πίν. 160· BRAUCHITSCH 71 (αρ. κατ. 114)· SCHMIDT, *AKGR* 23· SMETS 102 (αρ. κατ. 145)· BEAZLEY, *Pan.* 457.

498. Θα συμπλήρωνα με επιφύλαξη *ΚΙΤΤ]ΟΣ* ή *ΒΑΚΧΙ]ΟΣ*, αφού μόνον αυτοί οι δύο αγγειοπλάστες μας είναι γνωστοί από παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι. Για τον τύπο του ρήματος «ποεῖν» και τη συχνότητα εμφάνισής του δίπλα στον συνηθέστερο «ποιεῖν» βλ. L. THREATTE, *The Grammar of Attic Inscriptions I* (1980) 326 κ.ε. Στον 4ο αι. ο τύπος του αορίστου «ἐπόησεν» είναι αρκετά συνήθης, ποτέ όμως δεν ξεπερνά τον τύπο «ἐποίησε». Μετά το 300 η συχνότητά του μειώνεται σταδιακά. Για το ρήμα πάνω σε επιγραφές αγγείων βλ. THREATTE ό.π. 328 κ.ε.

499. Για εικόνα του αγγείου βλ. στην πρώτη έκθεση της ανασκαφής, I. METZGER-P. DUCREY, *AntK* 22, 1979, 18 πίν. 8,1 και I. METZGER, *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών* 26, 1984/5, 221 κ.ε. ιδ. 240 πίν. 5, 1.

ολογικό Μουσείο. Βρέθηκε στο ίδιο μέρος όπως και ο προηγούμενος[500]. Σώζει κι αυτός τμήματα του στομίου, του λαιμού, τη μία λαβή και αρκετά μεγάλο μέρος του σώματος. Α πλευρά: έχουμε σχεδόν ολόκληρη την Αθηνά στραμμένη προς τ' αριστερά, τις δύο Νίκες με δάδα και ταινία στα χέρια και τμήματα του δεξιού ακανθωτού κίονα, που αριστερά του είναι γραμμένη «στοιχηδόν» η επιγραφή *ΧΑΡΙΚΛΕΙΔ[ΗΣ ΗΡΧΕΝ].* Β πλευρά: από τις ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα στο εσωτερικό του αγγείου αυτού και σε ορισμένα όστρακα που σώζουν σύμπλεγμα παλαιστών, τμήματα ντυμένης μορφής (βραβέας ή Νίκη) και πιθανόν μέρος ενός εφέδρου, φαίνεται πιθανό τα όστρακα να ανήκουν στο ίδιο αγγείο.

12. Αδημοσίευτος παναθηναϊκός αμφορέας στην Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο. Βρέθηκε στο ίδιο μέρος, όπως και οι προηγούμενοι. Σώζει το μεγαλύτερο τμήμα του λαιμού με τις δύο λαβές και τμήμα του στομίου. Α πλευρά: διατηρείται σχεδόν ολόκληρη η Αθηνά στραμμένη προς τ' αριστερά, και τμήμα του αριστερού κίονα με τη βάση του και 5 άκανθες, που αποδίδονται σαν δύο ατροφικά αντιθετικά φύλλα. Δεξιά απ' τον αριστερό κίονα είναι γραμμένη κιονηδόν και με αττικό αλφάβητο η αγωνιστική επιγραφή *[Τ]ΟΝ Α[Θ]ΕΝΕΘΕΝ ΑΘ[ΛΟ]Ν.* Β πλευρά: με βεβαιότητα ανήκει σ' αυτήν μόνο το κάτω τμήμα ντυμένης με ποδήρες ένδυμα μορφής στραμμένης προς τ' αριστερά (βραβέας ή Νίκη), που στηρίζεται στο δεξί πόδι φέρνοντας ελεύθερο προς τα πίσω το αριστερό.

13. Αδημοσίευτος παναθηναϊκός αμφορέας στην Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο. Βρέθηκε στο ίδιο μέρος, όπως και οι προηγούμενοι. Σώζονται μικρά μόνο τμήματα της Α πλευράς του: το πάνω μέρος της Αθηνάς, το κατώτατο τμήμα των ενδυμάτων της, τα άκρα πόδια και το κάτω τμήμα των ακανθωτών κιόνων με τη βάση. Πιθανότατα στο ίδιο αγγείο συνανήκουν δύο τμήματα Νικών που πατούν και με τα δύο πόδια σε ορθογώνιο άβακα και φορούν ιματίδιο που το ένα άκρο του το συγκρατούν με το χαμηλωμένο χέρι. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τα γυμνά μέρη των Νικών αυτών αποδίδονται με μελανό χρώμα.

14. Όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα

500. Βλ. METZGER-DUCREY ό.π. πίν. 8, 2.

στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού αρ. ΡΑ 147 (πίν. 70γ), από τον Κεραμεικό[501]. Σώζει μόνο το κεφάλι της Αθηνάς, το πάνω μέρος του στήθους, τμήμα της ασπίδας και την άκρη των φτερών μιας Νίκης, στοιχείο που αποτελεί και την κυριότερη ένδειξη για την απόδοση του οστράκου στη χρονιά του Χαρικλείδη.

15. Τρία όστρακα παναθηναϊκού αμφορέα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού αρ. ΡΑ 136, από τον Κεραμεικό, που ίσως συνανήκουν (πίν. 70ε, 71αβ)[502]. α. Σώζει το κεφάλι με το κράνος της Αθηνάς, που ήταν στραμμένη προς τ' αριστερά, καθώς και το κεφάλι, την υψωμένη δάδα και το αριστερό φτερό της αριστερής Νίκης. Από το δόρυ της Αθηνάς κρέμεται ιερή μάλλινη ταινία, ενώ το λοφίο του κράνους έχει στήριγμα σε μορφή φιδιού. β, γ: ανήκουν στη Β πλευρά, που έφερε παράσταση αρματοδρομίας. Το ένα όστρακο σώζει το κεφάλι και το πάνω μέρος του στήθους ενός ηνιόχου με λευκό χιτώνα και το άλλο το μέτωπο και μικρό τμήμα της χαίτης ενός αλόγου.

16. Όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού αρ. ΡΑ 143 (πίν. 70δ), από τον Κεραμεικό[503]. Σώζει τμήμα του δεξιού ακανθωτού κίονα που ο κορμός του και οι δύο άκανθες έχουν αποδοθεί με εξαιρετική επιμέλεια.

17. Πέντε (;) όστρακα παναθηναϊκού αμφορέα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού αρ. ΡΑ 145 (πίν. 71δ), από τον Κεραμεικό[504]. Σώζουν τμήματα ακανθωτών κιόνων, ακανθωτού κιονοκράνου και το κάτω μέρος Νικών που πατούν σε άβακα και φέρουν ιματίδιο.

18. Τμήμα παναθηναϊκού αμφορέα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού αρ. ΡΑ 146 (πίν. 71γ), από τον Κεραμεικό, που προέρχεται από συγκόλληση δύο οστράκων[505]. Σώζει τμήμα του λαιμού με τη ζώνη ανθεμίων-λωτών και τμήμα του γλωσσωτού κοσμήματος, μέρος του κεφαλιού της Αθηνάς, που ήταν στραμμένη προς τ' αριστερά, και του λοφίου, καθώς και το πάνω μέρος του φτερού της αρι-

501. FREL 23 εικ. εξωφύλλου· ESCHBACH 45 (αρ. κατ. 34).

502. FREL εικ. 20, 22· του ίδιου, *Kerameikos* X (1976) 239 εικ. 236· ESCHBACH 45 (αρ. κατ. 33).

503. FREL εικ. 21.

504. ESCHBACH 170 (αρ. κατ. 88).

505. ESCHBACH 171 (αρ. κατ. 90).

στερής Νίκης.

19. Μικρό όστρακο στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού αρ. PA 149 (πίν. 70στ), από τον Κεραμεικό[506], που σώζει τμήμα του γλωσσωτού κοσμήματος από τον λαιμό και το πάνω μέρος του αριστερού φτερού της αριστερής Νίκης.

20. Μικρό όστρακο στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Θηβών, αρ. PA 32b από το Καβείριο[507], που σώζει το κάτω μέρος με τη βάση ενός ακανθωτού κίονα. Ο κορμός του κίονα χαράζεται με δύο κατακόρυφες γραμμές, που υποδηλώνουν αυλακώσεις.

21-22. Ένας ή, το πιθανότερο, δύο παναθηναϊκοί αμφορείς από την Κυρήνη, που φυλάσσονται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της πόλης. Το πρόβλημα της ύπαρξης ενός ή δύο παναθηναϊκών αμφορέων της χρονιάς του άρχοντα Χαρικλείδη στην Κυρήνη έχει ως εξής: ο Beazley[508] αναφέρει την ύπαρξη ενός οστράκου του Χαρικλείδη στην Κυρήνη, από το Μουσείο της οποίας ζήτησα επανειλημμένως φωτογραφία. Μετά από πολλές γραφικές περιπέτειες, και με τη βοήθεια του διευθυντή της Ιταλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών A. di Vita, πήρα απάντηση, ότι το όστρακο που ζήτησα δεν βρέθηκε στην αποθήκη τους και αντ' αυτού μού έστειλαν φωτογραφία της πίσω όψης ενός ολόκληρου παναθηναϊκού αμφορέα, ο οποίος όμως δεν φαίνεται να είναι της χρονιάς του Χαρικλείδη αλλά του τέλους του 5ου αι. και μάλλον ανήκει στην ομάδα Hildesheim[509].

Θα πρέπει να αναφέρω όμως, ότι σε ένα άρθρο σχετικό με την αθλητική δραστηριότητα στην Κυρηναϊκή[510] εκτός από το όστρακο του Beazley, παρουσιάζεται για πρώτη φορά και άλλος παναθηναϊκός αμφορέας με αρ. F 4544 που, όπως αναφέρεται[511], χρονολογείται στη χρονιά του άρχοντα Χαρικλή (sic!)[512]. Παρατίθεται δε στο άρθρο αυτό και φωτογραφία της Β πλευράς του, που σώζεται εν

506. ESCHBACH 171 (αρ. κατ. 91).

507. *Kabirion* IV 93 πίν. 31, 4.

508. BEAZLEY, *ABV* 715.

509. Για την ομάδα Hildesheim βλ. BEAZLEY, *ABV* 412· F. BEHN, *AA* 1919, 77 κ.ε.· K. PETERS, *Jdl* 1942, 143· BEAZLEY, *Pan.* 454.

510. M. LUNI, *QuadALibia* 8, 1976, 260 κ.ε.

511. Ό.π. 260. Τις αμφιβολίες του για τον αριθμό των παναθηναϊκών αμφορέων του άρχοντα Χαρικλείδη από την Κυρήνη εκφράζει και ο A. LARONDE, *Cyrène et la Libye Hellénistique* (1987) ιδ. 145.

512. Θα πρόκειται πιθανότατα για τυπογραφικό λάθος στο κείμενο.

μέρει και παριστάνει δύο παλαιστές στην αρχική φάση του ακροχειρισμού μαζί με ένα βραβέα και έναν έφεδρο στα άκρα. Από τη φωτογραφία αυτή επίσης συμπεραίνω ότι η κύρια όψη του αγγείου σώζεται ακέραιη. Όμως, και παρά τις νεότερες προσπάθειές μου, δεν κατάφερα να αποκτήσω φωτογραφία ούτε του αγγείου αυτού ούτε του οστράκου που αναφέρει ο Beazley.

Τεχνοτροπική εξέταση

Τα 22 αυτά αγγεία, αποσπασματικά ή ολόκληρα, του άρχοντα Χαρικλείδη είναι το μεγαλύτερο σύνολο παναθηναϊκών αμφορέων από μια χρονιά, που διαθέτουμε μέχρι τώρα[513]. Έτσι μας δίνεται η ευκαιρία για μελέτη, συζήτηση και σκέψεις γύρω από αρκετά προβλήματα που αφορούν στο είδος αυτών των αγγείων, λαμβάνοντας βέβαια υπόψη και τα ακόλουθα: α. Τα αγγεία αυτά κατασκευάστηκαν κατόπιν κρατικής παραγγελίας. Το ίδιο το κράτος καθόριζε την ποσότητά τους, το μέγεθος και τα θέματά τους. β. Την παραγγελία ανελάμβανε μετά από διαγωνισμό και εκτελούσε ένα κεραμεικό εργαστήριο. γ. Τα αγγεία κάθε χρονιάς έχουν κατασκευαστεί όλα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα λίγων μηνών, δηλ. από την εποχή που γινόταν γνωστό το όνομα του επώνυμου άρχοντα, στην αρχή του ημερολογιακού έτους (Εκατομβαιών = Ιούλιος/Αύγουστος), μέχρι την περίοδο συλλογής και έκθλιψης του ελαιοκάρπου (Δεκέμβριος-Φεβρουάριος)[514].

513. Στα όστρακα αυτά ίσως προστεθούν και άλλα από τον Κεραμεικό που παραμένουν αδημοσίευτα. Ο Frel στις προκαταρκτικές του αναφορές μιλάει για μεγάλους αριθμούς αγγείων αυτής της χρονιάς: «Fragments of more than ten prize vases of 363/2 came to light in the Pompeion» (FREL 23) και «.. permet d'assigner à l'année de Charikleides une vingtaine de vases» (*RA* 1972, 286 σημ. 7). Στη χρονιά αυτή ο ESCHBACH (42, 171) αποδίδει δύο ακόμη όστρακα (ένα στον Κεραμεικό, αρ. PA 608 και ένα άλλο στη Χαϊδελβέργη, αρ. 246) λόγω της παρουσίας Νικών που εμφανίζουν μερικές ομοιότητες με αυτές των αγγείων του Χαρικλείδη. Δεν είναι όμως εύκολο να δεχθούμε αυτή την απόδοση, προσθέτοντας στις δικές του αμφιβολίες (ό.π. 42) και την απουσία άκανθας στον αρκετά μεγάλο κορμό κίονα που σώζεται στο όστρακο αρ. PA 608 του Κεραμεικού (ό.π. πίν. 41, 4).

514. Για τα θέματα που σχετίζονται με τη διαδικασία της παραγωγής των

Τα αγγεία αυτά με την τεχνοτροπική τους εξέταση παρέχουν τα στοιχεία για τον χωρισμό τους σε ομάδες, που συγχρόνως αποτελούν και σύνολα έργων του ίδιου αγγειογράφου.

Ομάδα Ι

Όπως είδαμε παραπάνω, οι τρεις παναθηναϊκοί αμφορείς από το εύρημα Θέμελη (αρ. κατ. 1, 2, 3) είναι έργα του ίδιου αγγειογράφου. Από τα υπόλοιπα αγγεία, στο ίδιο χέρι μπορούμε να αποδώσουμε και τους δύο παναθηναϊκούς αμφορείς, αρ. κατ. 10 και 11, από την «οικία των μωσαϊκών» της Ερέτριας. Η ταύτιση βασίζεται στην όμοια απόδοση των κοσμημάτων του λαιμού των αγγείων, της μορφής της Αθηνάς, των ακανθωτών κιόνων και των Νικών, καθώς και του τύπου και του γραφικού χαρακτήρα των επιγραφών, τμήματα των οποίων έχουν σωθεί και στα δύο αυτά αγγεία. Οι ελάχιστες διαφορές που μπορεί να επισημανθούν είναι εντελώς εξωτερικές[515] και τις συναντήσαμε ήδη κι ανάμεσα στους τρεις δικούς μας.

Ομάδα ΙΙ

Μια άλλη ομάδα τριών αγγείων, που λόγω των κοινών της τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών μπορεί να αποδοθεί σε έναν αγγειογράφο, είναι δύο παναθηναϊκοί αμφορείς της Ελευσίνας, αρ. κατ. 6 και 7 (πίν. 66-67, 68-69), και ένας του Κεραμεικού, αρ. κατ. 18 (πίν. 71γ). Τα κοινά σημεία των δύο πρώτων περιορίζονται, λόγω των πολλών ελλείψεων, στην όμοια απόδοση του επαυχενίου του κράνους, με μικρές λευκές στιγμές στην παρυφή του, των φολίδων της αιγίδας, που έχουν σχήμα ρόμβου, καθώς και της ασπίδας, ιδιαίτερα ως προς τον τρόπο με τον οποίο αγγίζει η τελευταία τον λαιμό της θεάς, ακριβώς κάτω από το σαγόνι της. Επίσης ο τρόπος απόδοσης

παναθηναϊκών αμφορέων βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Παν.* 144 κ.ε. P. VALAVANIS, *AA* 1987, 487 κ.ε.

515. Π.χ. στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. κατ. 11 δεν βάφει με επίθετο λευκό χρώμα την παραγναθίδα του κράνους.

των μαλλιών κάτω από το επαυχένιο, με μία χάραξη που διακλαδίζεται στη συνέχεια, η πινελιά του φιδιού στον ώμο της θεάς, η ύπαρξη ιερής μάλλινης ταινίας γύρω από το δόρυ της, καθώς και το ίδιο επίσημα, ένα γοργόνειο. Όλα αυτά μας βεβαιώνουν ότι τα αγγεία αυτά πρέπει να είναι δημιουργίες ενός αγγειογράφου.

Κοινά σημεία μεταξύ του αμφορέα της Ελευσίνας, αρ. κατ. 7 (πίν. 68-69) και του οστράκου από τον Κεραμεικό, αρ. κατ. 18 (πίν. 71γ), είναι: α. Η εντελώς όμοια απόδοση της ζώνης των κοσμημάτων στο λαιμό του αγγείου, όπου αντί για τα αντιθετικά ζεύγη ανθεμίων και λωτών έχουμε τώρα αντιθετικά τοποθετημένα ένα ανθέμιο με ένα λωτό και ένα λωτό με ένα ανθέμιο εναλλάξ. Επίσης όμοια είναι η απόδοση των πετάλων των κοσμημάτων αυτών με χαρακτηριστικά τα ακραία, αγκιστροειδή και ατροφικά πέταλα των λωτών. β. Όμοια είναι η διακοσμητική εγχάραξη σε σχήμα επάλξεων στο κάτω μέρος του λοφίου του κράνους της θεάς και γ. Το προμετωπίδιο και η με λευκό χρώμα κάλυψή του, καθώς και η με λευκό χρώμα απόδοση 5-6 φύλλων ελιάς από το στεφάνι της θεάς πάνω ακριβώς απ' αυτό. Παρόλο δε που στον αμφορέα της Ελευσίνας το λευκό έχει απολεπιστεί, τα ίχνη που έχει αφήσει ταιριάζουν απολύτως με τα αντίστοιχα του Κεραμεικού. δ. Όμοια επίσης είναι η λεπτή μάζα μαλλιών ψηλά στο μέτωπο και το προφίλ του μετώπου της θεάς.

Ομάδα ΙΙΙ

Η τρίτη ομάδα με έργα άλλου ζωγράφου αποτελείται από τον παναθηναϊκό αμφορέα της Ελευσίνας, αρ. κατ. 5 (πίν. 65) και το όστρακο από τον Κεραμεικό, αρ. κατ. 17 (πίν. 71δ). Τα κοινά τους σημεία είναι: α. Ο όμοιος τρόπος απόδοσης της άκανθας στους κίονες με τα πολύ σχηματοποιημένα μικρά φύλλα, που έχουν πριονωτά άκρα. Επίσης όμοια έχουν αποδοθεί τα ακανθωτά κιονόκρανά τους. β. Όμοιος είναι και ο τρόπος απόδοσης των Νικών των κιόνων. Οι μορφές εδώ, σε αντίθεση με τις αιωρούμενες του πρώτου ζωγράφου, ακουμπούν με το ένα ή και με τα δύο πόδια στη βάση, ενώ τα πόδια τους καλύπτονται πλήρως από το ένδυμα[516]. Ακόμη αντί ται-

516. Για τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά των Νικών αυτών βλ. ESCHBACH 44

νίας, στο χαμηλωμένο χέρι κρατούν το άκρο ενός ιματιδίου, που περνάει πίσω από την πλάτη τους και ανεβαίνει από την άλλη πλευρά. Τέλος, όμοια είναι η απόδοση των πτυχών του πέπλου της θεάς και των παρυφών αποπτύγματος και πέπλου των Νικών.

Τα υπόλοιπα αγγεία δεν είναι δυνατόν να συσχετιστούν τεχνοτροπικά μεταξύ τους, κυρίως λόγω της πολύ αποσπασματικής τους κατάστασης, ενώ τα κοινά και συνεπώς συγκρίσιμα στοιχεία τους που σώζονται, είναι τελείως διαφορετικά. Ας τα δούμε λοιπόν ένα-ένα:

Στον παναθηναϊκό αμφορέα από την Ελευσίνα, αρ. κατ. 4, (πίν. 62-64) παρόλο που η γενική εικόνα της Αθηνάς θυμίζει τα αγγεία της πρώτης ομάδας, έχουμε σίγουρα να κάνουμε με άλλον αγγειογράφο, όπως φαίνεται όχι τόσο από τον διαφορετικό τρόπο που αποδίδει τις λεπτομέρειες της Αθηνάς (όπως π.χ. κοσμήματα κράνους, φολίδες αιγίδας, τονισμός με λευκό των παρυφών αποπτύγματος και πέπλου), όσο από την εντελώς διαφορετική απόδοση των Νικών και ως προς την εικονογραφία (μάλλον πατούσαν με τα πόδια στον άβακα και φέρουν πίσω τους ιματίδιο, που σχηματίζει οξεία γωνία κάτω από το αριστερό τους χέρι), και ως προς την εκτέλεσή τους (δεν τονίζει περιγράμματα και γενικά η απόδοση των Νικών εδώ είναι πιο βιαστική και επιπόλαιη από τις Νίκες της πρώτης ομάδας). Ακόμα, ο ζωγράφος αυτός αποδίδει με τον δικό του τρόπο τις άκανθες των κιόνων (με δύο αντιθετικές γλώσσες μελανού χρώματος και ελάχιστη ή καθόλου χάραξη), καθώς και τα γράμματα της επιγραφής.

Στη Β πλευρά με τον «ἀφ' ἵππου ἀκοντισμόν» (πίν. 64), ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα «πεποικιλμένα» ενδύματα των ιππέων και οι ανάλογες σέλες των αλόγων, που θυμίζουν τη μόδα στα αγγεία του τέλους του 5ου και κυρίως των αρχών του 4ου αι., όπως τη βλέπουμε σε έργα π.χ. των ζωγράφων του Τάλω, Erbach, Μελεάγρου, κ.α. αλλά και σε παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας Kuban[517]. Τα ενδύ-

(Gruppe C), που το αποδίδει στην ύπαρξη διαφορετικού προτύπου, απ' όπου αντιγράφουν ή εμπνέονται οι αγγειογράφοι αυτής της ομάδας (πρβλ. ESCHBACH 53-4). Για διαφορετική άποψη βλ. εδώ παραπ. σελ. 100 κ.ε.

517. Για τους αγγειογράφους αυτούς βλ. BEAZLEY, *ARV*[2] 1338, 1418, 1408. Για

ματα αυτά είναι χαρακτηριστικά του «πεποικιλμένου ρυθμού» (ornate style), που διατηρείται βασικά μέχρι περίπου το 380[518]. Φαίνεται λοιπόν ότι αυτός ο αμφορέας της Ελευσίνας της χρονιάς του Χαρικλείδη (363/2) είναι από τα ύστατα αγγεία του ρυθμού αυτού και μάλλον είναι έργο μεγάλου στην ηλικία και παραδοσιακού αγγειογράφου.

Η απόδοση της άκανθας αποτελεί και στα επόμενα αγγεία βασικό διακριτικό γνώρισμα. Στο όστρακο με την υπογραφή του αγγειοπλάστη από την Ελευσίνα, αρ. κατ. 8 (πίν. 70α) η άκανθα έχει πολύ κοντά φύλλα, που καμπυλώνουν προς τα έξω, ενώ στα δύο όστρακα από το ίδιο μέρος, αρ. κατ. 9 (πίν. 70β), αποδίδεται με δύο εντελώς σχηματοποιημένες αντιθετικές έλικες.

Με διαφορετικό τρόπο αποδίδει την άκανθα και ο ζωγράφος του παναθηναϊκού αμφορέα αρ. κατ. 12, από την «οικία των μωσαϊκών», ζωγραφίζοντας δύο σχηματοποιημένα μυτερά πέταλα, που αποκλίνουν καμπυλούμενα προς τα έξω. Άλλα χαρακτηριστικά του ίδιου αγγειογράφου είναι: το μελανό λοφίο με τα γραμμίδια στην περιφέρεια και τις 3-4 κάθετες γραμμές από την κορυφή προς τη βάση του, το σε σχήμα λατινικού ερωτηματικού στήριγμα του λοφίου, το γοργόνειο του επισήματος της ασπίδας και η άντυγα που δεν έχει τις συνήθεις λευκές στιγμές. Επίσης ο θώρακας γεμίζει με οριζόντιες σειρές από ημικυκλικές φολίδες και το ιματίδιο στην πλάτη της Αθηνάς στολίζεται με τεθλασμένη γραμμή ανάμεσα σε δύο ομάδες από τρεις παράλληλες χαράξεις. Τέλος, στον αμφορέα αυτόν του Χαρικλείδη για μοναδική φορά έχουμε την αγωνιστική επιγραφή γραμμένη κιονηδόν[519].

Και ο ζωγράφος του παναθηναϊκού αμφορέα από την «οικία των μωσαϊκών» αρ. κατ. 13, παρά τις ομοιότητές του με τα αγγεία της ομάδας ΙΙΙ, ιδίως ως προς την απόδοση των Νικών (στήριξη

τους παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας Kuban βλ. BEAZLEY, *ABV* 411· του ίδιου, *Dev.* 88.

518. Βλ. R.M. COOK, *Greek Painted Pottery* (1972)[2] 184. Αντίστοιχο φαινόμενο διαπιστώνεται και στο όστρακο που σώζει τμήματα της Αθηνάς στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Πυθέα (380/79), από την αθηναϊκή Αγορά. Βλ. σχετ. MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII 136 (αρ. κατ. 271) πίν. 30.

519. Για τις επιγραφές και τα χαρακτηριστικά τους βλ. παραπ. σελ. 112 κ.ε.

των ποδιών στον άβακα και ύπαρξη ιματιδίου), της άκανθας και του ημικυκλικού ιματιδίου στην πλάτη της θεάς, είναι τελικά διαφορετικός. Τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά του διακρίνονται στην απόδοση κάθε φολίδας της αιγίδας με δύο αντιθετικές ημικυκλικές καμπύλες, στην απόδοση της κόμης της Αθηνάς στον αυχένα με γρήγορη τεθλασμένη και στην αποφυγή ακανθωτού κιονοκράνου.

Ερχόμαστε τώρα στα τρία όστρακα του Κεραμεικού: ο παναθηναϊκός αμφορέας αρ. κατ. 14 (πίν. 70γ) με τα λίγα στοιχεία που διασώζει, δεν μπορεί μέχρι στιγμής να συσχετιστεί με άλλα γνωστά αγγεία. Ο αμφορέας αρ. κατ. 15 (πίν. 70ε, 71αβ) εντυπωσιάζει με την εξαιρετική απόδοση της διακόσμησής του, που τον αναδεικνύει ως τον καλύτερο ποιοτικά απ' όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς του Χαρικλείδη. Η διάκριση αυτή ισχύει και για τη Β όψη του, με το πάνω μέρος του ηνιόχου και το τμήμα του αλόγου. Εδώ θα πρότεινα να αποδοθεί στον ίδιο ζωγράφο και το όστρακο από τον Κεραμεικό, αρ. κατ. 16 (πίν. 70δ) με το τμήμα του ακανθωτού κίονα, όπου η απόδοση των ακανθών είναι πολύ προσεκτική και άψογη από κάθε άποψη, χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στον ζωγράφο αυτόν.

Στο μικρό όστρακο του Καβειρίου, αρ. κατ. 20 με το κάτω μέρος ενός ακανθωτού κίονα, η απόδοση της άκανθας πλησιάζει αρκετά αυτήν του οστράκου από την Ελευσίνα αρ. κατ. 8, με την υπογραφή του αγγειοπλάστη (πίν. 70α). Σ' αυτό το τελευταίο όμως λείπουν οι κατακόρυφες εγχαράξεις στο στέλεχος του κίονα, στοιχείο που είδαμε στο ωραίο όστρακο από τον Κεραμεικό αρ. κατ. 16 και στους πέντε παναθηναϊκούς αμφορείς της πρώτης ομάδας· αλλά οι άκανθες των αγγείων αυτών είναι διαφορετικές από αυτές του Καβειρίου.

Για τους παναθηναϊκούς αμφορείς της Κυρήνης δεν μπορούμε να πούμε τίποτα. Η φωτογραφία του ενός, που έχει δημοσιευθεί, και μάλιστα της Β πλευράς, είναι κακή και δεν επιτρέπει τεχνοτροπικές παρατηρήσεις.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε τα εξής: α. Στη χρονιά του άρχοντα Χαρικλείδη (363/2) είναι δυνατό να αποδοθούν συνολικά μέχρι σήμερα 22 αγγεία, που είχαν δοθεί ως έπαθλα σε πέντε τουλάχιστον αγωνίσματα και συγκεκριμένα σε πάλη, πυγμή, «ἀφ'

ἵππου ἀκοντισμό», δρόμο και αρματοδρομία. β. Για τα 17 από αυτά μπορούμε να πούμε με σχετική βεβαιότητα ότι είναι έργα 9 διαφορετικών αγγειογράφων, ενώ δεν είναι εύκολο να αποφανθούμε αν τα όστρακα του Καβειρίου και της Ελευσίνας με την υπογραφή του αγγειοπλάστη είναι έργα ενός ή δύο αγγειογράφων. γ. Από τα υπόλοιπα, το αρ. κατ. 16 από τον Κεραμεικό διασώζει πολύ μικρό μέρος του και όχι χαρακτηριστικό[520].

Όπως φάνηκε και από την προηγηθείσα τεχνοτροπική ανάλυση, βασικό κριτήριο στη διάκριση των χεριών των αγγειογράφων αποτέλεσε, εκτός των άλλων, η απόδοση του πιο χαρακτηριστικού ίσως στοιχείου των αγγείων αυτής της χρονιάς, δηλ. της άκανθας των κιόνων. Επειδή πρόκειται για μοτίβο πολύ χαρακτηριστικό, το οποίο συναντάμε σε όλα σχεδόν τα αγγεία της χρονιάς του Χαρικλείδη που συζητήσαμε, κι επειδή η απόδοσή του από αγγειογράφο σε αγγειογράφο διαφέρει χαρακτηριστικά (πίν. 71ε), το θεωρήσαμε ως το κατεξοχήν διακριτικό γνώρισμα κάθε χεριού. Βέβαια, οι αποδόσεις αυτές ελέγχθηκαν και μέσω άλλων τεχνοτροπικών στοιχείων, ιδίως στις μορφές της Αθηνάς και των Νικών, όταν φυσικά σώζονταν αντίστοιχα και συγκρίσιμα τμήματα.

Η απόδοση των 22 παναθηναϊκών αμφορέων της χρονιάς του Χαρικλείδη σε τόσους πολλούς καλλιτέχνες ίσως εκ πρώτης όψεως να φαίνεται υπερβολική, αλλά υπενθυμίζω: α. Όπως δεχθήκαμε στην αρχή —και δεν μπορεί αυτό να αμφισβητηθεί— τα έργα αυτά έχουν κατασκευαστεί μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα, πράγμα που δεν επιτρέπει σε κάποιον να ισχυριστεί ότι οι διαφορές που παρουσιάζουν οφείλονται σε διαφορετικές φάσεις της σταδιοδρομίας του αγγειογράφου. β. Παρόλο που μερικά αγγεία σώζονται

520. Ο αριθμός των εννέα αγγειογράφων που διαπιστώσαμε εδώ αποτελεί ένα ενδιαφέρον στοιχείο για μια έρευνα σχετική με την οργάνωση των αττικών κεραμεικών εργαστηρίων του 4ου αι. Γενικά για τον αριθμό των εργαζομένων στα κεραμεικά εργαστήρια, κυρίως για τον 6ο και 5ο αι., βλ. τελευταία I. SCHEIBLER, *MüJb* 30, 1979, 7 κ.ε.· Μ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *ΕΕΦΣΠΘ* 1981, 373· I. KEHRBERG, *Hephaistos* 4, 1982, 25 κ.ε.· I. SCHEIBLER, *Griechische Töpferkunst* (1983) 116 κ.ε.· της ίδιας, *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium* (Αμστερνταμ 1984) 130 κ.ε.· της ίδιας στο *Festschrift für S. Lauffer* (1986) 787 κ.ε.

αποσπασματικά, η σύγκριση έγινε μεταξύ ομοίων ακριβώς μορφών και λεπτομερειών, μέθοδος που δεν αφήνει και πολλά περιθώρια στην υποκειμενικότητα.

Τελειώνοντας το θέμα αυτό θα ήθελα να αναφέρω και μερικές σκέψεις, σχετικές με την εικονογραφία των παναθηναϊκών αγγείων της ίδιας χρονιάς, που σχετίζονται κατά κάποιο τρόπο με την ανάλυση που προηγήθηκε: γενικά διαπιστώσαμε ομοιομορφία ως προς τη συνολική απόδοση αλλά και ως προς τις λεπτομέρειες των στοιχείων που αποτελούν την Α όψη. Εντούτοις, σε τρία στοιχεία μπορούμε να επισημάνουμε συνειδητή τάση για παραλλαγή: α) στα επισήματα των ασπίδων, όπου έχουμε αστέρι ή γοργόνειο, β) στον τύπο των Νικών[521] και γ) στην ύπαρξη ή όχι μάλλινης ταινίας γύρω στο δόρυ της θεάς.

Με βάση αυτά τα εικονογραφικά στοιχεία, όπου βέβαια σώζονται, μπορούμε να χωρίσουμε τα αγγεία μας σε δύο κατηγορίες: α. Τα πέντε αγγεία της πρώτης κατηγορίας έχουν στην ασπίδα της Αθηνάς ως επίσημα ένα αστέρι, οι Νίκες τους αιωρούνται και κρατούν ταινία, ενώ στο δόρυ δεν υπάρχει μάλλινη ταινία. β. Στα αγγεία της δεύτερης κατηγορίας υπάρχει επίσημα ένα γοργόνειο, οι Νίκες πατούν στον άβακα των κιόνων και κρατούν μια άκρη του ιματιδίου, ενώ στο δόρυ της Αθηνάς τυλίγεται μάλλινη ταινία. Αυτές οι διαφορές δείχνουν νομίζω καθαρά πως οι αγγειογράφοι μας αντιγράφουν από δύο διαφορετικά παραδείγματα[522]. Μήπως λοιπόν αυτό υποδηλώνει την ύπαρξη δύο διαφορετικών εργαστηρίων και ανατρέπει την προϋπόθεση που βάλαμε στην αρχή, σύμφωνα με την οποία τα αγγεία κάθε χρονιάς κατασκευάζονταν σε ένα κεραμεικό εργαστήριο; Παρατηρώντας όμως αγγεία της ομάδας ΙΙΙ και άλλα μεμονωμένα, διαπιστώνουμε ότι σε μερικά υπάρχει συνδυασμός διαφορετικών στοιχείων. Π.χ. στον αμφορέα αρ. κατ. 5 (πίν. 65), βλέπουμε αστέρι ως επίσημα στην ασπίδα της Αθηνάς αλλά Νίκες που πατούν στον άβακα των κιόνων κρατώντας ιματίδιο, ενώ

521. Έχουμε δύο τύπους Νικών: στον πρώτο οι Νίκες αιωρούνται και κρατούν στο χαμηλωμένο χέρι ταινία. Στον δεύτερο πατούν στον άβακα του κιονοκράνου και φέρουν ιματίδιο, το ένα άκρο του οποίου κρατούν με το χαμηλωμένο χέρι.

522. Βλ. παραπ. σημ. 516.

υπάρχει και μάλλινη ταινία στο δόρυ. Επίσης στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. κατ. 4 (πίν. 62-63) υπάρχει στην ασπίδα της Αθηνάς ως επίσημα γοργόνειο και οι Νίκες φέρουν ένα ιματίδιο, λείπει όμως η ταινία από το δόρυ.

Έτσι νομίζω πως το μόνο δυνατό συμπέρασμα από όλες αυτές τις παρατηρήσεις είναι πως βρισκόμαστε στο ίδιο κεραμεικό εργαστήριο, πως είναι δυνατόν οι αγγειογράφοι να αντιγράφουν από δύο ή περισσότερα παραδείγματα, κι ακόμη να συνδυάζουν τύπους από διαφορετικά παραδείγματα. Μετά από όλα αυτά, νομίζω ότι ισχύει κι εδώ κάτι που πολλές φορές έχουμε διαπιστώσει μέχρι τώρα: όλες αυτές οι διαφοροποιήσεις γίνονται εντελώς συνειδητά, κάτι που είδαμε άλλωστε και στις φάσεις της πάλης της Β πλευράς[523], και είναι μέσα στις προθέσεις των αγγειογράφων, που αποβλέπουν στο να δοθεί κάποια ποικιλία στη μονότονη και τυποποιημένη εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων. Και αυτή η ανάγκη για ποικιλία και για αποφυγή τυφλών επαναλήψεων σίγουρα θα ήταν εντονότερη στους ζωγράφους των αγγείων αυτών, οι οποίοι, όπως διαπιστώνουμε ήδη αλλά θα το δούμε σαφέστατα παρακάτω, ήταν σπουδαίοι καλλιτέχνες με μεγάλες επιδόσεις, με εισαγωγή πολλών καινοτομιών και γενικά με μια δραστηριότητα, που ξεπερνάει το μέσο επίπεδο[524].

Οι παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη (360/59)

Οι έξι παναθηναϊκοί αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη από την ανασκαφή του Π. Θέμελη στην Ερέτρια που δημοσιεύονται εδώ είναι το μεγαλύτερο μέχρι σήμερα γνωστό σύνολο τόσο καλά δια-

523. Βλ. παραπ. σελ. 126 κ.ε. Επίσης βλ. τις σκέψεις του ΤΙΒΕΡΙΟΥ, *Προβλήματα* 149 κ.ε.

524. Μερικές σκέψεις και συμπεράσματα του κεφαλαίου αυτού είναι δυνατόν να αναθεωρηθούν, αφού πολλά από τα αγγεία της χρονιάς του Χαρικλείδη είτε είναι αδημοσίευτα, είτε ελλιπώς δημοσιευμένα, ενώ το εύρημα της Ελευσίνας απαιτεί νέα συνολική μελέτη με την απομάκρυνση των παλιών συμπληρώσεων. Και ακόμα είναι απαραίτητες φωτογραφίες από τα αγγεία της Κυρήνης.

τηρημένων αγγείων από την ίδια χρονιά, από τους οποίους μάλιστα οι πέντε έχουν δοθεί ως έπαθλο στο ίδιο αγώνισμα (πάλη)[525]. Εκτός απ' αυτούς, μεμονωμένα όστρακα από παναθηναϊκούς αμφορείς της ίδιας χρονιάς προέρχονται από την «οικία των μωσαϊκών» στην Ερέτρια, από την Αγορά των Αθηνών και την Ελευσίνα, ενώ ένα τελευταίο βρίσκεται στην Οξφόρδη. Για την απόδοσή τους στη χρονιά του άρχοντα Καλλιμήδη, εκτός από την επιγραφή του άρχοντα, λαμβάνεται υπόψη και το σύμπλεγμα Ειρήνης και Πλούτου πάνω στους κίονες. Έτσι, στη χρονιά 360/59 μπορούν να αποδοθούν τα παρακάτω αγγεία:

Κατάλογος

1. Παναθηναϊκός αμφορέας στο ΕΑΜ αρ. 20046, από την Ερέτρια. Χωρίς επιγραφή του άρχοντα. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά. Στη Β πλευρά πάλη[526].
2. Παναθηναϊκός αμφορέας στο ΕΑΜ αρ. 20044, από την Ερέτρια. Με επιγραφή του άρχοντα. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά. Στη Β πλευρά πάλη[527].
3. Παναθηναϊκός αμφορέας στο ΕΑΜ αρ. 20049, από την Ερέτρια. Με επιγραφή του άρχοντα. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τ' αριστερά. Στη Β πλευρά πάλη[528].
4. Παναθηναϊκός αμφορέας στο ΕΑΜ αρ. 20045, από την Ερέτρια. Με επιγραφή του άρχοντα. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά. Στη Β πλευρά παγκράτιο[529].
5. Παναθηναϊκός αμφορέας στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας, αρ. 14814, από την Ερέτρια. Με επιγραφή του άρ-

525. Μεγάλα σύνολα παναθηναϊκών αμφορέων από την ίδια χρονιά και με το ίδιο αγώνισμα προέρχονται και από τη Ρόδο (του άρχοντα Δημοκλείδη 316/5, με παράσταση αρματοδρομίας) και από την Αθήνα (του άρχοντα Πολέμωνα 312/1), που όμως αποτελούνται από αγγεία πολύ αποσπασματικά. Τη δημοσίευσή τους έχουν αναλάβει η Η. Ζερβουδάκη και η Ν. Προκοπίου αντίστοιχα.

526. Βλ. παραπ. σελ. 30 (*K1*).

527. Βλ. παραπ. σελ. 34 (*K2*).

528. Βλ. παραπ. σελ. 38 (*K3*).

529. Βλ. παραπ. σελ. 42 (*K4*).

χοντα. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά. Στη Β πλευρά πάλη[530].

6. Παναθηναϊκός αμφορέας στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας αρ. 14815, από την Ερέτρια. Χωρίς επιγραφή του άρχοντα. Η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά. Στη Β πλευρά πάλη[531].

7. Αδημοσίευτα όστρακα παναθηναϊκού αμφορέα από την «οικία των μωσαϊκών» της Ερέτριας, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας. Σώζουν τμήματα της Ειρήνης και του ενός κίονα από την Α όψη και άκρα πόδια αθλητών και βραβέα από τη Β.

8. Όστρακα παναθηναϊκού αμφορέα από την Αγορά των Αθηνών, στο Μουσείο Αγοράς αρ. P 31[532]. Σώζουν τμήματα της επιγραφής *ΚΑΛΛ]ΙΜΗΔΗΣ ΑΡ[-ΧΩΝ*, κιονηδόν, αριστερά από τον δεξιό κίονα, τμήμα από την απόληξη του ιματιδίου και μέρος του αποπτύγματος και του πέπλου της θεάς που είναι στραμμένη προς· τ᾽ αριστερά (πίν. 72γδ). Από τη Β πλευρά έχουμε τα πόδια αθλητή κατενώπιον, του βραβέα και μιας γυναικείας μορφής, στοιχεία που υποδηλώνουν ότι μάλλον πρόκειται για παράσταση ανακήρυξης νικητή[533].

9. Όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα από την Αγορά των Αθηνών, στο Μουσείο της Αγοράς αρ. P 27082 (πίν. 72α$_1$)[534]. Σώζει τμήμα του υψωμένου δεξιού χεριού της Αθηνάς που είναι στραμμένη προς τα δεξιά, καθώς και τμήμα της μορφής του Πλούτου που κρατάει κέρας της αφθονίας.

10. Όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα από την Αγορά των Αθηνών, στο Μουσείο της Αγοράς αρ. P 27083 (πίν. 72α$_2$)[535]. Σώζει και αυτό τμήμα του υψωμένου δεξιού χεριού της Αθηνάς που είναι στραμμένη προς τα δεξιά, καθώς και τμήμα της μορφής του Πλούτου, που κρατάει το κέρας της αφθονίας.

11. Όστρακο από την Ελευσίνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ελευσί-

530. Βλ. παραπ. σελ. 45 (*K5*).

531. Βλ. παραπ. σελ. 48 (*K6*).

532. MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII 138 (αρ. κατ. 286) πίν. 31. Επίσης βλ. *BCH* 55, 1931, 465· SMETS 98 (αρ. 109)· K. PETERS, *JdI* 57, 1942, 146· BEAZLEY, *Pan.* 457.

533. Η SMETS (ό.π.) αποδίδει στη Β πλευρά του αγγείου, μάλλον από λάθος, πόδια και κεφάλι αλόγου.

534. MOORE-PHILIPPIDES ό.π. 138 (αρ. κατ. 288).

535. Ό.π. 138 (αρ. κατ. 287) πίν. 31.

νας, αρ. 2670[536]. Είναι από παλιά γνωστό από την Ειρήνη και τον Πλούτο που διασώζει (πίν. 72β) και ήδη από τις αρχές του αιώνα είχε θεωρηθεί ότι αντιγράφει το έργο του Κηφισοδότου.

12. Όστρακο παναθηναϊκού αμφορέα από την Αθήνα στο Μουσείο Ashmolean της Οξφόρδης, αρ. 1927.4475[537] (πίν. 72ε). Σώζει το πάνω μέρος της Ειρήνης, το κεφάλι του Πλούτου και το χείλος του κέρατος αφθονίας καθώς και το υψωμένο δεξί χέρι της προς τα δεξιά στραμμένης Αθηνάς[538].

Τεχνοτροπική εξέταση

Οι έξι ολόκληροι παναθηναϊκοί αμφορείς του άρχοντα αυτού από την Ερέτρια, αποδόθηκαν ήδη[539] σε τρεις αγγειογράφους: ο ένας έχει ζωγραφίσει τρία αγγεία (τα υπ' αρ. κατ. 2, 4, 5), ο δεύτερος δύο (τα υπ' αρ. κατ. 1, 6) και ο τρίτος μόνο το υπ' αρ. κατ. 3.

Από τα υπόλοιπα, τα όστρακα από την «οικία των μωσαϊκών» (αρ. κατ. 7) μπορούν παρά την αποσπασματικότητά τους να αποδοθούν στον ζωγράφο των υπ' αρ. κατ. 2, 4, 5. Όμοια είναι η απόδοση της Ειρήνης, του κίονα αλλά και των άκρων ποδιών των μορφών της Β πλευράς. Ακόμη η απόχρωση της επιφάνειας των οστράκων αυτών και οι φθορές που παρουσιάζουν μοιάζουν με τα αντίστοιχα του αμφορέα αρ. κατ. 5, που μάλλον δηλώνει ίδιες συνθήκες αν όχι όπτησης, τουλάχιστον ζωής των αγγείων αυτών.

Επίσης τα όστρακα από την Αγορά των Αθηνών αρ. κατ. 8 (πίν. 72γδ), παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες και σε εικονογραφικά και σε τεχνοτροπικά στοιχεία, με τον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. κατ. 3 (πίν. 56-61): το πρώτο στοιχείο είναι η διατήρηση της προς τα αριστερά στροφής της Αθηνάς, κάτι που είναι και το βασικό

536. A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Glyptothek* (1903)[2] 216· K. SCHEFOLD *JdI* 52, 1937, 37· SÜSSEROTT 58 σημ. 103, 141 σημ. 53, 209· K. KANTA, *Οδηγός Ελευσίνας* (1980) 126 εικ. 65· ESCHBACH 59 (αρ. 40).

537. *CVA* Oxford, Ashmolean Museum (2) 95 αρ. 30 πίν. III Η 2, 30· SCHEFOLD ό.π. 37 σημ. 3· ESCHBACH 60 (αρ. 41).

538. Για πειστική απόρριψη παλιότερων απόψεων, που ερμήνευαν το όστρακο ως παράσταση αγάλματος Αφροδίτης με Έρωτα (θέμα των κιόνων στα αγγεία της χρονιάς του άρχοντα Νέαιχμου 320/19), βλ. ESCHBACH 58 σημ. 222.

539. Βλ. παραπ. σελ. 173.

χαρακτηριστικό του αγγειογράφου. Επίσης, και στα δύο αγγεία οι απολήξεις του ιματιδίου δεν έχουν σχήμα χελιδονοουράς, όπως συμβαίνει στα υπόλοιπα σύγχρονά τους αγγεία. Τέλος, μερικές εγχαράξεις του αγγειογράφου, όπως η αγκιστροειδής πτυχή στη γαστροκνημία της θεάς είναι απολύτως όμοιες και στα δύο αγγεία, όπως και η πίσω απόληξη της παρυφής του πέπλου με τις ίσιες σκληρές εγχαράξεις που ξεκινούν ακτινωτά από το κάτω μέρος της κνήμης (βλ. λεπτομέρεια πίν. 72γ αριστερά). Ενισχυτικά της ταύτισης είναι η όμοια απόδοση των μεσαίων κατακόρυφων πτυχών και του αριστερού ποδιού της θεάς, ο γραφικός χαρακτήρας της επιγραφής (ιδιαιτέρως στα γράμματα *Μ, Η, Σ,* βλ. πίν. 57β, 72γ) και στη Β πλευρά η απόδοση του γόνατου και η με διακεκομμένα γραμμίδια απόδοση της γαστροκνημίας του αθλητή (πίν. 72δ).

Ένας άλλος αγγειογράφος θα πρέπει να έχει κατασκευάσει τα δύο όστρακα από την αθηναϊκή Αγορά, αρ. κατ. 9 και 10 (πίν. 72α). Η απόδοσή τους εμφανίζει αρκετά κοινά στοιχεία, που δεν τα βλέπουμε σε άλλα αγγεία της ίδιας χρονιάς.

Τέλος, στα μικρά όστρακα της Ελευσίνας (αρ. κατ. 11, πίν. 72β) και Οξφόρδης (αρ. κατ. 12, πίν. 72ε) δεν φαίνονται κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία ούτε μεταξύ τους ούτε με κάποιον απ' όσους παναθηναϊκούς αμφορείς είδαμε μέχρι τώρα. Θα πρέπει λοιπόν να αποδοθούν σε δύο άλλους, διαφορετικούς αγγειογράφους.

Έτσι, διακρίνουμε συνολικά έξι χέρια αγγειογράφων στα δώδεκα αγγεία που μπορούν να αποδοθούν μέχρι σήμερα στη χρονιά του άρχοντα Καλλιμήδη. Συνεχίζοντας όμως την έρευνά μας διαπιστώνουμε ότι εκτός από τα αγγεία και τα όστρακα, που με βεβαιότητα ανήκουν στις δύο συγκεκριμένες χρονιές (του Χαρικλείδη 363/2 και του Καλλιμήδη 360/59), υπάρχουν και άλλα όστρακα της ίδιας εποχής κυρίως μικρού μεγέθους, που αν και δεν σώζουν στοιχεία, όπως επιγραφή άρχοντα ή μορφές κιόνων, για να τα αποδώσουμε με βεβαιότητα στις δύο αυτές συγκεκριμένες χρονιές, εντούτοις στυλιστικές ομοιότητες μας οδηγούν να τα συσχετίσουμε με το έργο των παραπάνω αγγειογράφων.

Ήδη από το 1972 ο J. Frel[540] είχε επισημάνει τις ολοφάνερες

540. J. Frel, *RA* 1972, 286.

ομοιότητες του οστράκου αρ. ΡΑ 213 του Κεραμεικού (πίν. 73β), που σώζει μέρος της Αθηνάς στραμμένης προς τ' αριστερά, με τους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* από την Ερέτρια, έργα ενός ζωγράφου, στα οποία όμως η Αθηνά είναι στραμμένη προς τα δεξιά (πίν. 73α). Στα τρία αυτά έργα είναι απολύτως όμοια: α. Τα με λευκό αποδοσμένα στοιχεία του κράνους δηλ. το προμετωπίδιο, τα φύλλα του στεφανιού της Αθηνάς, η υψωμένη παραγναθίδα και το κάτω τμήμα του λοφίου του κράνους. β. Το σε μορφή φιδιού στήριγμα του λοφίου. γ. Η βάση του λοφίου, που στο όστρακο του Κεραμεικού σχηματίζεται από ένα στενόμακρο καμπύλο δίχτυ με λευκά στίγματα, που μάλλον υποδηλώνουν κεφάλια καρφιών. Στον αμφορέα *K6* δεν υπάρχει δίχτυ αλλά μόνο κεφάλια καρφιών, και αυτά έχουν εν μέρει απολεπιστεί, ενώ στον *K1* η βάση αυτή δεν έχει αποδοθεί ως χωριστό μέλος και τα κεφάλια των καρφιών βρίσκονται πάνω στην καμπύλη του σώματος του φιδιού. Παρά τις μικρές αυτές διαφορές ωστόσο, οι ομοιότητες στα τρία αυτά αγγεία είναι τόσο χαρακτηριστικές, ώστε μας επιτρέπουν να τα αποδώσουμε σε ένα χέρι.

Όπως όμως προαναφέρθηκε, η Αθηνά του οστράκου του Κεραμεικού στρέφεται προς τ' αριστερά εν αντιθέσει προς τις δύο του Καλλιμήδη που είναι προς τα δεξιά. Το όστρακο λοιπόν του Κεραμεικού θα πρέπει χρονικά να τοποθετηθεί με σιγουριά σε μια προηγούμενη χρονιά, αλλά λόγω της τόσο στενής στυλιστικής συγγένειας που παρουσιάζει με τους δύο αμφορείς από την Ερέτρια, δεν μπορεί να απομακρυνθεί πολύ απ' αυτούς: έτσι ή θα ανήκει σε αγγείο του άρχοντα Νικόφημου (361/0) ή, το πιθανότερο, σε αγγείο του άρχοντα Χαρικλείδη (363/2), μια που υπάρχουν πάρα πολλοί παναθηναϊκοί αμφορείς αυτής της χρονιάς στον Κεραμεικό[541].

Σε όστρακο από την Ελευσίνα (πίν. 73γ), που σώζει μόνο τμήμα του γλωσσωτού κοσμήματος, το μέτωπο, το προμετωπίδιο με φύλλα στεφανιού, την άκρη του λοφίου καθώς και τμήμα του δόρατος μιας προς τα δεξιά στραμμένης Αθηνάς, είναι φανερές οι ομοιό-

541. Δεν είναι δυνατό να ανήκει στη χρονιά 362/1 (άρχων Μόλων) γιατί πρόκειται για χρονιά Παναθηναίων, από τις οποίες, όπως είναι γνωστό δεν έχουμε παναθηναϊκούς αμφορείς.

τητες με παναθηναϊκούς αμφορείς της δεύτερης ομάδας του άρχοντα Χαρικλείδη[542] και ιδιαιτέρως με το όστρακο από τον Κεραμεικό αρ. κατ. 18 (πίν. 71γ), γεγονός που μας οδηγεί να το αποδώσουμε με μεγάλη πιθανότητα στον ίδιο ζωγράφο. Και εδώ ισχύουν οι ίδιες σκέψεις που κάναμε και προηγουμένως, αφού στην ομάδα του Χαρικλείδη η Αθηνά είναι προς τ' αριστερά, ενώ στο όστρακο της Ελευσίνας προς τα δεξιά. Για τους ίδιους λοιπόν λόγους το όστρακο της Ελευσίνας δεν μπορεί να απομακρυνθεί πολύ από τη χρονιά του άρχοντα Καλλιμήδη.

Έτσι, σε δύο περιπτώσεις διαπιστώσαμε έναν αγγειογράφο να ζωγραφίζει αγγεία δύο διαφορετικών ετών: στην πρώτη περίπτωση ζωγραφίζει τους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη *K1*, *K6* και το όστρακο από τον Κεραμεικό αρ. ΡΑ 213. Στη δεύτερη τους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Χαρικλείδη αρ. κατ. 6, 7 και 18 και το όστρακο από την Ελευσίνα του πίν. 73γ.

Αν συγκρίνουμε όμως μερικά από τα αγγεία και όστρακα των δύο παραπάνω ομάδων μεταξύ τους, και συγκεκριμένα τους *K1* και *K6* του Καλλιμήδη (πίν. 20-21, 30-31) και τους υπ. αρ. 6 και 7 του Χαρικλείδη (πίν. 66-67, 68-69) διαπιστώνουμε πολύ ενδιαφέρουσες ομοιότητες: α. Στην απόδοση των ακραίων καχεκτικών φύλλων των λωτών ως άγκιστρων, αλλά και στη γενικότερη απόδοση των πετάλων των κοσμημάτων του λαιμού. β. Στην απόδοση του ματιού από το πλάι στο γοργόνειο του επισήματος της ασπίδας και στους αθλητές της Β πλευράς του υπ' αριθμ. 6 με το μάτι των αθλητών στους *K1* και *K6* (πίν. 73δ). γ. Στη γενική απόδοση των γοργονείων στις ασπίδες του υπ' αριθμ. 6 και του *K1*. (Λεπτομερέστερη σύγκριση είναι αδύνατη λόγω κακής διατήρησης του δευτέρου.) δ. Στα χαρακτηριστικά του προσώπου του δεξιού πυγμάχου του υπ' αρ. 6 με τους αθλητές του *K6* (πίν. 73ε, στ) και πιο συγκεκριμένα: στο μάτι, στα μαλλιά, με τα χαρακτηριστικά γραμμίδια στην περιφέρεια του κρανίου, στο προφίλ του στόματος και του πηγουνιού, στο κάθετο γραμμίδιο στο τέλος της γραμμής του στόματος, στο πτερύγιο της μύτης. ε. Στα χαρακτηριστικά του προσώπου του βραβέα

542. Βλ. παραπ. σελ. 232.

του παναθηναϊκού αμφορέα υπ. αρ. 6 με τον βραβέα του *K6* (πίν. 74αβ): εντύπωση προκαλεί η ομοιότητα στη γενειάδα των δύο ανδρών που προεξέχει έντονα στο πηγούνι αλλά και ο τρόπος απόδοσης των τριχιδίων στην περιφέρειά της. στ. Στο γραφικό χαρακτήρα των επιγραφών και ιδιαιτέρως στα τρία γράμματα *ΤΟΝ* που σώζονται στον παναθηναϊκό αμφορέα υπ. αριθμ. 6 και του *Τ* στο όστρακο υπ. αριθμ. 2659 (πίν. 66β, 68γ, 51α) και στις αντίστοιχες επιγραφές των *K1*, *K6*. Αξιοσημείωτη είναι και η ομοιότητα του *Ν*, που η τρίτη κεραία του είναι κοντύτερη και στρέφεται προς τ' αριστερά.

Η ομοιότητα στην απόδοση τόσων πολλών λεπτομερειών δύσκολα θα επέτρεπε να θεωρηθούν τα αγγεία αυτά έργα δύο διαφορετικών αγγειογράφων, κι αυτό παρά τις διαφορές που υπάρχουν: αυτές εντοπίζονται κυρίως στην απόδοση λεπτομερειών της Αθηνάς, όπως στα κοσμήματα και στο στήριγμα του κράνους, στην αιγίδα, στην άντυγα της ασπίδας αλλά και στην παράσταση της Β πλευράς. Σύγκρινε π.χ. τον παναθηναϊκό αμφορέα υπ' αριθμ. 6 (πίν. 67) με τους αθλητές των *K1* και *K6* (πίν. 52, 53): στον υπ. αριθμ. 6, οι χαράξεις που αποδίδουν τους μύες και τις πτυχές των ενδυμάτων είναι πιο χοντρές, σκληρές και άκαμπτες σε σχέση με τις αντίστοιχες των υστερότερων *K1* και *K6*, όπου έχουμε πιο λεπτές, ευαίσθητες και τρεμάμενες χαράξεις.

Είναι όμως η χρονική απόσταση των τριών χρόνων που πιστεύουμε ότι χωρίζει τα αγγεία αυτά ικανή να δικαιολογήσει τις παραπάνω διαφορές; Φαίνεται πως ναί, αν λάβουμε υπόψη μας και τα ακόλουθα: α. Στο διάστημα που χωρίζει τα αγγεία συμβαίνει η αλλαγή κατεύθυνσης της Αθηνάς, που φυσικό ήταν να προκαλέσει κι άλλες εικονογραφικές αλλαγές στην Α πλευρά[543]. β. Μικρές τεχνοτροπικές διαφορές έχουν διαπιστωθεί και σε έργα του ίδιου αγγειογράφου, που δεν μπορεί να απέχουν χρονικά μεταξύ τους πάνω από μερικές εβδομάδες ή έστω μερικούς μήνες[544]. γ. Πολύ

543. Για τις αλλαγές αυτές βλ. παραπ. σελ. 84.

544. Βλ. παραπ. την τεχνοτροπία των ζωγράφων των παναθηναϊκών αμφορέων *X1*, *X2*, *X3* (σελ. 174), των *K1* και *K6* (σελ. 199), καθώς και των *K2*, *K4* και *K5* (σελ. 187).

συχνά σε μελέτες για τεχνοτροπική εξέλιξη αγγειογράφων, κάποια φάση τους τοποθετείται μέσα σε μια πενταετία. Το ότι εδώ μιλάμε σαφέστερα για τρία χρόνια οφείλεται στην τύχη μας να ασχολούμαστε με απολύτως χρονολογημένα αγγεία. Έτσι, καταλήγουμε να αποδώσουμε και τα επτά αγγεία των δύο παραπάνω ομάδων στον ίδιο αγγειογράφο, τις δε τεχνοτροπικές διαφορές που παρατηρούνται, κυρίως στη Β πλευρά τους, να τις δικαιολογήσουμε με την καλλιτεχνική του εξέλιξη, που συντελέστηκε μέσα στα τρία αυτά χρόνια.

Μετά από όσα είδαμε παραπάνω, νομίζω πως θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στον ίδιο αγγειογράφο και έναν ακόμη παναθηναϊκό αμφορέα από τον Κεραμεικό, αρ. PA 156[545], που σώζει τρεις σχεδόν ολόκληρες μορφές από τη Β όψη του (πίν. 75): στο μέσον, σε κατενώπιον στάση, ο νικητής με κλαδί φοίνικα στο δεξί και ιμάντες ή ταινίες στο αριστερό. Δεξιά, κι αυτός κατενώπιον στέκεται ο βραβέας τυλιγμένος στο ιμάτιό του κι αριστερά ένας σαλπιγκτής με χλαμύδα, πέτασο στο κεφάλι και κρηπίδες στα πόδια, την ώρα που σαλπίζει ησυχία για ν' ακουστεί το όνομα του νικητή. Και στις τρεις αυτές μορφές εμφανίζονται αρκετά από τα στοιχεία που είδαμε στα έργα των δύο προηγούμενων ομάδων, τα οποία αποδώσαμε στον ίδιο αγγειογράφο: εντυπωσιακή είναι η ομοιότητα στις στρογγυλές φόρμες των προσώπων και στην απόδοση του ματιού. Αξίζει για παράδειγμα να συγκρίνουμε το πρόσωπο του κάτω παλαιστή του παναθηναϊκού αμφορέα αρ. *K6* (πίν. 53) με το αντίστοιχο του σαλπιγκτή αλλά και με αυτό των δύο άλλων, που αποδίδονται κατενώπιον (πίν. 75). Επίσης σχετική είναι και η απόδοση των τριχιδίων στα μαλλιά και στα γένεια. Ακόμη διαπιστώνουμε και εδώ τη λεπτή και ευαίσθητη γραμμή του ζωγράφου ιδιαίτερα στα χαρακτηριστικά του προσώπου και στους μυς του σώματος και την ικανότητά του στην απόδοση συντετμημένων μελών. Οι ενδείξεις λοιπόν και εδώ είναι αρκετά ισχυρές για να αποδώσουμε και το αγγείο αυτό στον ίδιο ζωγράφο. Η δεκτή μέχρι σήμερα χρονολόγηση του αγγείου στη δεκαετία 340-30[546], θα τοποθετούσε το έργο αυτό στην

545. FREL 26 εικ. 24.

546. SÜSSEROTT 86 («offenbar 335-30»). Ο FREL (24-6) το χρονολογεί «in die

ύστερη φάση του ζωγράφου μας και θα δικαιολογούσε τις διαφορές που διαπιστώνονται από τα αγγεία που είναι είκοσι περίπου χρόνια παλιότερα.

Τέλος, με αρκετή σιγουριά θα πρέπει να αποδώσουμε στον ζωγράφο μας κι άλλο ένα όστρακο από την Ελευσίνα (πίν. 74γ), που σώζει το κεφάλι και τμήμα του άνω μέρους του σώματος ενός αθλητή προς τ' αριστερά, τα χαρακτηριστικά του προσώπου, του οποίου έχουν όλες εκείνες τις γραμμές που είδαμε ως χαρακτηριστικά τεχνοτροπικά στοιχεία του ζωγράφου μας (βλ. π.χ. τα μάτια, το στόμα, το πτερύγιο της μύτης και τα μαλλιά)[547].

Ανακεφαλαιώνοντας απαριθμούμε και πάλι όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς που έχουν πολλά κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία μεταξύ τους, και που με μεγαλύτερη ή μικρότερη πιθανότητα μας επιτρέπουν να τα αποδώσουμε σε έναν αγγειογράφο: πρόκειται για τους παναθηναϊκούς αμφορείς αρ. κατ. 6, 7 και 18 της χρονιάς του Χαρικλείδη, τους αρ. κατ. 1, 5 (*K1*, *K6*) της χρονιάς του Καλλιμήδη, καθώς και τα όστρακα PA 213 και PA 156 από τον Κεραμεικό και τα δύο όστρακα από την Ελευσίνα των πίν. 73γ και 74γ, για τα οποία δεν γνωρίζουμε ακριβή χρονολόγηση.

Δραστηριότητα των ζωγράφων των παναθηναϊκών αμφορέων σε χρονιές και άλλων αρχόντων

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε ότι ο αγγειογράφος που είχε ζωγραφίσει τους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* της χρονιάς του Καλλιμήδη, είχε ζωγραφίσει αγγεία από προηγούμενες αλλά και επόμενες χρονιές. Αυτές λοιπόν οι ενδείξεις καθώς και τα δεδομένα που προκύπτουν από τη γενικότερη διαδικασία της κατασκευής των παναθηναϊκών αμφορέων που είδαμε παραπάνω, μας

dreissiger Jahre» και το αποδίδει στο εργαστήριο που έχει φτιάξει και τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Θεόφιλου (348/7) από τον Κεραμεικό αρ. PA 13 (βλ. FREL εικ. 23).

547. Θα πρέπει να ελεγχθεί μήπως συνανήκει με το όστρακο από την Ελευσίνα του πίν. 73γ, με το κεφάλι της Αθηνάς, που προηγουμένως αποδώσαμε στον ίδιο αγγειογράφο.

οδήγησαν να εξετάσουμε το ενδεχόμενο και οι άλλοι ζωγράφοι των παναθηναϊκών μας αμφορέων να έχουν επίσης διακοσμήσει αντίστοιχα αγγεία και άλλων αρχόντων.

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K2, K4, K5*

Είδαμε παραπάνω[548] τον πολύ σημαντικό αγγειογράφο που έχει ζωγραφίσει τους παναθηναϊκούς αμφορείς *K2, K4* και *K5* της χρονιάς του Καλλιμήδη και τονίσαμε τις αρετές του: τις ωραίες συνθέσεις, τις υψηλές και δυνατές μορφές του, την πλήρη κατοχή του χώρου που επιτυγχάνει και σε σώματα, με πολύ πετυχημένη σύντμηση μελών, και σε ενδύματα. Κι ακόμη, τον τρόπο που αποδίδει μερικές λεπτομέρειες των μορφών του, όπως το εντυπωσιακό από τα πλάγια μάτι και στην Αθηνά (με χρώμα) και στις άλλες μορφές (με χάραξη). Επίσης, τις βαθιές, λιτές και περιγραφικές εγχαράξεις, που αποδίδουν με σαφήνεια τους όγκους των ενδυμάτων και τη μυολογία των αθλητών. Και τέλος, μερικά άλλα χαρακτηριστικά του, όπως η απουσία τονισμού των περιγραμμάτων με χάραξη, οι γωνιώδεις απολήξεις των εσωτερικών πτυχών και η υποδήλωση μιας ζαρωματιάς στα ενδύματα πίσω από το γόνατο.

Ιδιαίτερα σταθήκαμε στις γιγαντόσωμες μορφές των αθλητών του και στον τρόπο που αποδίδει τη μυολογία τους: χαρακτηριστικός είναι ο συνδυασμός των εγχαράξεων στέρνου, κλειδός και ώμου, καθώς και των εγχαράξεων που αποδίδουν το κάτω μέρος του στέρνου, τους μύες του στήθους, τη θηλή και τους μύες του διαφράγματος και του στομαχιού. Επίσης σημειώσαμε την απόδοση των πλευρών με σειρά μικρών καμπύλων γραμμιδίων κάτω από τη μασχάλη, καθώς και του μυ του βραχίονα με καμπύλη, που στο πάνω μέρος της σχηματίζει διχάλα.

Μελετώντας τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι., με έκπληξη διαπιστώσαμε την ύπαρξη πολλών από αυτά τα χαρακτηριστικά και σε άλλα αγγεία. Το γεγονός αυτό επέβαλε προσεκτικότερη εξέταση του σχετικού υλικού, που κατέληξε στη με πολύ μεγάλη πιθα-

548. Βλ. παραπ. σελ. 187 κ.ε.

νότητα απόδοση στον ίδιο ζωγράφο τεσσάρων ακόμη παναθηναϊκών αμφορέων, ενός παλιότερου της χρονιάς του Καλλιμήδη (360/59) και τριών νεότερων, που διευρύνουν κατά πολύ το χρονικό διάστημα της παραγωγικής του δραστηριότητας.

Ο παλιότερος παναθηναϊκός αμφορέας που μπορεί να αποδοθεί στον ζωγράφο αυτόν βρίσκεται στις Βρυξέλλες με αρ. Α 1703. Ανήκει στη χρονιά του άρχοντα Πολύζηλου (367/6)[549] και δόθηκε ως έπαθλο σε αγώνα δρόμου ταχύτητας. Αρχίζοντας από την κύρια πλευρά και συγκρίνοντας τις μορφές της Αθηνάς στο αγγείο αυτό (πίν. 76) και στους δικούς μας *K2*, *K4* και *K5* (πίν. 39) δεν βλέπουμε με την πρώτη ματιά πολλά κοινά στοιχεία, αφού οι εικονογραφικές διαφορές των δύο μορφών είναι μεγάλες. Η θεά στον αμφορέα των Βρυξελλών είναι ακόμα στραμμένη προς τ' αριστερά, με ευρύ διασκελισμό, η ασπίδα της αποδίδεται σε πλήρη κύκλο και δεν έχει εμφανίσει ακόμα κανένα από τα αρχαϊστικά στοιχεία. Όμως, προσεκτικότερη παρατήρηση μας αποκαλύπτει πολύ μεγάλη ομοιότητα στο προφίλ του προσώπου και στην απόδοση των λεπτομερειών του με τα αντίστοιχα αυτών των αμφορέων. Ακόμα και στο αγγείο των Βρυξελλών διαπιστώνουμε την προσπάθεια που κάνει ο αγγειογράφος να αποδώσει τον όγκο του σώματος της θεάς, στρέφοντας προς τα πάνω τις απολήξεις των πτυχών του πέπλου της στους μηρούς και στις κνήμες της. Επίσης, πολλά κοινά σημεία με τους δικούς μας *K2*, *K4* και *K5* εμφανίζουν οι επιγραφές του νέου αγγείου, ιδιαίτερα ως προς τη μορφή των γραμμάτων, στοιχείο που προδίδει τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα.

Τα αποφασιστικά όμως στοιχεία για την απόδοση και του αγγείου αυτού στον ζωγράφο των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4* και *K5* συγκεντρώνονται στη δευτερεύουσα πλευρά του (πίν. 77, 82α): εδώ βλέπουμε τρεις δρομείς να τρέχουν προς τα δεξιά με μεγάλο διασκελισμό και με έντονες κινήσεις των χεριών. Παρόλο που εδώ οι μορφές λόγω της φύσης τους είναι λεπτότερες από τους παλαιστές των δικών μας αμφορέων (πίν. 43, 44), εντούτοις ολοφά-

549. BEAZLEY, *ABV* 413.2· SMETS 98 (αρ. 103)· SÜSSEROTT 78 κ.ε. K. PETERS, *JdI* 57, 1942, 145· *CVA* Bruxelles, Musée du Cinquantenaire (1) III H e, πίν. 14, 3a-c.

νερες είναι οι ομοιότητες στην απόδοση της μυολογίας τους: με τις ίδιες ακριβώς χαράξεις αποδίδονται οι μύες του στήθους και της κλειδός καθώς και των βραχιόνων, που όπως είδαμε και παραπάνω, αποτέλεσαν διακριτικό γνώρισμα του αγγειογράφου στα δικά μας αγγεία. Επίσης χαρακτηριστικές για τον αγγειογράφο είναι οι χαράξεις για την από το πλάι απόδοση των γλουτών, των μηρών και των γονάτων. Τέλος, δεν πρέπει να παραλείψουμε να επισημάνουμε κι εδώ τα πολύ ωραία περιγράμματα των μορφών του, που δεν τα τονίζει με χάραξη. Βέβαια, οι γραμμές και οι χαράξεις του αγγειογράφου εδώ είναι ακόμα αβέβαιες και δεν έχουν αποκτήσει τη σταθερότητα και τη ζωντάνια που είδαμε στα δικά μας έργα. Όμως αυτό δικαιολογείται όχι μόνο με τη διαφορά των 6-7 χρόνων που χωρίζουν τον αμφορέα των Βρυξελλών από τους δικούς μας αμφορείς του Καλλιμήδη, αλλά και από το γεγονός ότι το αγγείο των Βρυξελλών ανήκει σίγουρα στα πρώιμα έργα του καλλιτέχνη.

Από τα νεότερα αγγεία που αποδίδουμε στον ίδιο αγγειογράφο, πρώτος είναι ο παναθηναϊκός αμφορέας στο Μουσείο Αλεξάνδρειας με αρ. 18238[550], του άρχοντα Νικόμαχου (341/0), που δόθηκε κι αυτός έπαθλο σε αγώνα δρόμου ταχύτητας. Εδώ έχουμε την Αθηνά προς τα δεξιά και σε διασκελισμό (πίν. 78), σε αντίθεση με τα ενωμένα πόδια των αγγείων του άρχοντα Καλλιμήδη. Από τις μικρού μεγέθους φωτογραφίες που μπόρεσα να έχω στη διάθεσή μου, φαίνεται ότι η απόδοση των λίγων πτυχών του στήθους, το προφίλ του αριστερού μαστού και οι γωνιώδεις επάλληλες πτυχές που αποδίδουν την παρυφή του μανικιού στο δεξιό βραχίονα είναι αρκετά όμοια με τους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζωγράφου που είδαμε προηγουμένως. Επίσης όμοια είναι τα κοσμήματα του λαιμού του αγγείου καθώς και του κράνους της θεάς.

Στους δρομείς της πίσω πλευράς του αμφορέα της Αλεξάνδρειας (πίν. 79) είναι σαφέστατη η όμοια απόδοση των μυών του σώματος με τους δικούς μας αθλητές. Επίσης, χαρακτηριστική είναι και η ομοιότητα των προσώπων των δρομέων, ιδιαίτερα με τον έφεδρο του *K2* (πίν. 49).

550. Beazley, *ABV* 414.1· Schefold, *KV* 109, 110, 112 εικ. 48-9· Eschbach 89 (αρ. 56).

Στην επόμενη ακριβώς χρονιά, του άρχοντα Θεόφραστου (340/39), χρονολογούνται δύο παναθηναϊκοί αμφορείς που επίσης πρέπει να είναι έργα του αγγειογράφου μας: ο ένας με αριθμό 1925.30.124 βρίσκεται στο Harvard[551] και δόθηκε ως έπαθλο σε αγώνα πυγμαχίας και ο δεύτερος αγοράστηκε πρόσφατα από το Μουσείο J. Paul Getty (αρ. 79.AE.147)[552], και φέρει παράσταση αποβάτη δρόμου.

Ο πρώτος (πίν. 80, 81) έχει χαρακτηριστικές ομοιότητες και με τον παναθηναϊκό αμφορέα του Μουσείου της Αλεξάνδρειας που αναφέραμε παραπάνω[553], και με τους κατά είκοσι χρόνια παλιότερους του άρχοντα Καλλιμήδη: στην Α πλευρά διαπιστώνεται όμοια απόδοση στα κοσμήματα του κράνους, στις επάλληλες γωνιώδεις εγχαράξεις της παρυφής του δεξιού μανικιού, και στις μακρές καμπύλες εγχαράξεις των πτυχών του πέπλου, που καμπυλώνονται μπροστά και πίσω κοντά στο περίγραμμα του σώματος της θεάς, για να αποδώσουν τον όγκο και τις καμπύλες των μελών της.

Στο στήθος διαπιστώνουμε στενή ομοιότητα στην απόδοση του αριστερού μαστού και στην προβολή του πάνω στο κατακόρυφο ιματίδιο, αλλά και μια διαφορά στον τρόπο απόδοσης του δεξιού μαστού: ενώ μέχρι τώρα, ο όγκος του αποδιδόταν με 2-3 ομόρροπες καμπύλες (πίν. 78), στο αγγείο του Harvard (πίν. 80) αντικαταστάθηκαν με μία μόνο, που σχηματίζει αμβλεία γωνία και αποδίδει ακριβέστερα το φούσκωμα του μαστού.

Αλλά την απόδειξη για την απόδοση και αυτού του αγγείου στον ζωγράφο των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4*, *K5* μας δίνει η Β πλευρά, όπου έχουμε μια σπάνια σκηνή (πίν. 81): στο μέσον εικονίζονται κατενώπιον δύο πυγμάχοι να δέχονται πριν τον αγώνα

551. BEAZLEY, *ABV* 414.2 και *Para* 178.7· *CVA* Hoppin 6 πίν. III Hf 6, 1-2· ESCHBACH 91 (αρ. 58), όπου λανθασμένα αναφέρεται ότι βρίσκεται στη Νέα Υόρκη.

552. Παραμένει αδημοσίευτος. Φωτογραφίες του έχουν εμφανιστεί μέχρι σήμερα στο ημερολόγιο του Μουσείου J. Paul Getty του έτους 1981 και στο *Archaeological News* 10,4 (1981) 91. Ευχαριστώ θερμά το Μουσείο J.P. Getty και ιδιαιτέρως τον J. Frel και τη Marion True για την αποστολή φωτογραφιών του αγγείου και για την άδεια δημοσίευσής τους.

553. Τις ομοιότητες είχε επισημάνει και ο BEAZLEY, *Pan.* 460 και *ABV* 416.

τις οδηγίες του βραβέα, που παριστάνεται δεξιά σε στάση τριών τετάρτων να χειρονομεί με το δεξί χέρι. Στην αριστερή πλευρά της μετόπης στέκεται κατενώπιον τυλιγμένη στο ιμάτιό της η Ολυμπιάδα (πίν. 84β), που το όνομά της είναι γραμμένο πάνω δεξιά από το κεφάλι της. Σημειώνουμε ότι σε αγγεία αυτού του ζωγράφου βρήκαμε την πρώτη Ολυμπιάδα και μια όμοια ανεπίγραφη μορφή[554]. Αυτό το χαρακτηριστικό, δηλ. η παρουσία προσωποποιήσεων των Πανελληνίων αγώνων στους παναθηναϊκούς αμφορείς φαίνεται λοιπόν ότι είναι συνήθεια και, γιατί όχι, και σύλληψη αυτού του ζωγράφου.

Εκτός όμως από τις εικονογραφικές, οι τεχνοτροπικές συγκρίσεις ανάμεσα στη Β όψη του αγγείου αυτού και σ' αυτές των παναθηναϊκών αμφορέων του αγγειογράφου μας είναι πολύ πιο αποκαλυπτικές (πίν. 84α): αρχίζουμε από την απόδοση της μυολογίας στα κορμιά των αθλητών του αμφορέα του Harvard, όπου διαπιστώνονται οι ίδιες ακριβώς εγχαράξεις, δοσμένες όμως με έναν πιο σκληρό και στατικό τρόπο. Παρόλ' αυτά, δεν παύουν να αποδίδουν με απόλυτη σαφήνεια και επιτυχία τους όγκους, αλλά και γενικότερα την κατοχή του χώρου. Ερχόμενοι στα ενδύματα διαπιστώνουμε ότι για την απόδοση των ιματίων του βραβέα και της Ολυμπιάδος χρησιμοποιεί γραμμές πιο «κουρασμένες» ως προς τη χάραξη αλλά συγχρόνως και πιο ευαίσθητες. Όμως το αποτέλεσμα είναι εξίσου επιτυχές: ο όγκος του σώματος, η κατοχή του χώρου, οι συντμήσεις των μελών και η σχέση σώματος με ένδυμα δίνεται με ένα τρόπο αξεπέραστο, αντάξιο των επιτυχιών του ζωγράφου στα αγγεία της χρονιάς του Καλλιμήδη. Σημειώνουμε ακόμη την ύπαρξη του χαρακτηριστικού ζαρώματος του υφάσματος πίσω από το γόνατο της Ολυμπιάδος.

Επίσης χαρακτηριστική είναι η σύγκριση του κεφαλιού του βραβέα με τα κεφάλια των βραβέων στους *K2*, *K4*, *K5* (πίν. 83α-β), όπου βλέπουμε το ίδιο ακριβώς προφίλ με το εξόγκωμα στο κάτω μέρος του μετώπου, την ίδια τονισμένη μύτη και την ίδια ακριβώς απόδοσης της γενειάδας, των μαλλιών και του στεφανιού.

Τέλος, σημειώνουμε την με ελάχιστες εγχαράξεις αλλά με από-

554. Βλ. παραπ. σελ. 44, 47, 152 κ.ε.

λυτη επιτυχία απόδοση του όγκου των αγαλμάτων του Διός και της Αθηνάς πάνω στους κίονες της Α πλευράς[555], αρετές που είδαμε και στην Ειρήνη με τον Πλούτο στους κίονες των παναθηναϊκών αμφορέων της χρονιάς του Καλλιμήδη. Επίσης συγκρίσιμος είναι ο γραφικός χαρακτήρας των επιγραφών (πίν. 42-82β). Η μόνη έντονη διαφορά, που δεν είναι όμως ικανή να ανατρέψει τα συμπεράσματα, εντοπίζεται στην απόδοση των κοσμημάτων στον λαιμό του αγγείου, τα οποία είναι πιο τυποποιημένα και σκληρά σε σύγκριση με τα αντίστοιχα των αγγείων του Καλλιμήδη ή και του Νικόμαχου. Ιδιαιτέρως στα πέταλα των λωτών που είναι πολύ λεπτά, καμπύλα και ακολουθούν το περίγραμμα των γειτονικών τους ανθεμίων.

Στο δεύτερο αγγείο της χρονιάς του Θεόφραστου, στον παναθηναϊκό αμφορέα του Μουσείου J. P. Getty (πίν. 85-87) εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι κι εδώ έχουμε να κάνουμε με τον ίδιο αγγειογράφο. Η απόδοση της Αθηνάς είναι όμοια και στο σύνολο και στις λεπτομέρειες μ' αυτές των άλλων αμφορέων του αγγειογράφου, εκτός από μια διαφορά: στην απόδοση του δεξιού μαστού δεν βρίσκουμε την αμβλεία γωνία που υπάρχει στο αγγείο του Harvard, αλλά τις 2-3 ομόρροπες καμπύλες που είδαμε στους αμφορείς του Καλλιμήδη και σ' αυτόν της Αλεξάνδρειας. Με βάση αυτή την παρατήρηση μπορούμε λοιπόν να τοποθετήσουμε χρονολογικά το αγγείο του Getty πριν απ' αυτό του Harvard, παρόλο που οι δύο αυτοί αμφορείς δεν μπορεί να έχουν μεταξύ τους διαφορά μεγαλύτερη από λίγους μήνες. Αυτή η χρονολογική κατάταξη ενισχύεται και από την παρατήρηση των κοσμημάτων του λαιμού, όπου βλέπουμε μεγαλύτερη σχηματοποίηση σε σχέση με τους παναθηναϊκούς αμφορείς του Καλλιμήδη, αλλά μικρότερη σε σχέση με τον παναθηναϊκό αμφορέα του Θεόφραστου στο Harvard.

Η Α πλευρά του αμφορέα του Θεόφραστου στο Getty (πίν. 85) παρουσιάζει μερικά ακόμη αξιοπρόσεκτα στοιχεία: α. Στο κάτω μέρος του στήθους της θεάς, κάτω ακριβώς από το γοργόνειο της αιγίδας, εμφανίζεται για πρώτη φορά ένας οκτάκτινος ρόδακας, που αποδίδεται με λευκό χρώμα, όπως και τα «κορδόνια» και τα φίδια της αιγίδας. β. Η άνω παρυφή της άντυγας της ασπίδας καλύπτεται

555. Βλ. και ESCHBACH 91 (αρ. 58).

με γραμμή από λευκό επίθετο χρώμα σε μια προσπάθεια να αποδοθεί ίσως η κυρτότητα ή η λάμψη του εξωτερικού της ασπίδας, παρόλο που κρατιέται με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνεται μόνο το εσωτερικό της. γ. Τα κιονόκρανα των κιόνων του έχουν εχίνο με καμπύλα τοιχώματα και πολύ λεπτό άβακα, όπως ακριβώς και στον αμφορέα του Harvard. δ. Τέλος, σημειώνουμε και την απόλυτη ομοιότητα στις επιγραφές ανάμεσα στα δύο αγγεία του άρχοντα Θεόφραστου και ως προς τη θέση, το αλφάβητο και τον γραφικό χαρακτήρα, αλλά και ως προς την ιδιόρυθμη απόδοση του ονόματος του άρχοντα *ΘΕΙΟΦΡΑΣΤΟΣ ΗΡΧΕ*, αντί *ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ* και χωρίς το τελικό *N* στο ρήμα[556].

Στη Β πλευρά του αγγείου του Getty έχουμε παράσταση αποβάτη δρόμου (πίν. 86, 87)[557]. Κι εδώ με την πρώτη ματιά διαπιστώνουμε τις αρετές του αγγειογράφου στη σύνθεση της παράστασης, τη δυνατή και σαφή γραμμή του, με την οποία αποδίδει τους όγκους των ανθρώπων και των ζώων και βέβαια την πλήρη γνώση στην απόδοση του χώρου, που δίνεται θαυμάσια με την επάλληλη τοποθέτηση των αλόγων, τη σχέση τους προς το άρμα, αλλά και την τοποθέτηση του ηνιόχου στο βαθύτερο επίπεδο.

Ως προς την τεχνοτροπική σύγκριση, θα περιοριστούμε στον ηνίοχο και στον αποβάτη (πίν. 87). Ο ηνίοχος φοράει κατάλευκο χιτώνα που καλύπτει όλο το σώμα του· μένουν όμως ακάλυπτα το κεφάλι με τα χαρακτηριστικά του προσώπου και η μυολογία των χεριών, που θυμίζουν πολύ στενά τους βραβείς των παναθηναϊκών αμφορέων του Καλλιμήδη αλλά και αυτόν του Θεόφραστου στο Harvard. Επίσης, ο γυμνός αποβάτης παρουσιάζει σε κάθε λεπτομέρεια της μυολογίας του σώματός του ολοφάνερη ομοιότητα με τους αθλητές του συγχρόνου του αμφορέα στο Harvard, και με τους κατά 20 χρόνια παλιότερούς του αμφορείς του Καλλιμήδη.

Τέλος, δεν πρέπει να παραλείψουμε εδώ και την ξεχωριστή

556. Ο ίδιος τύπος υπάρχει και στον παναθηναϊκό αμφορέα του Μουσείου J. Paul Getty. Ο τύπος *ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΑΡΧΩΝ* υπάρχει στον αμφορέα αρ. MN 706 στο Λούβρο, που είναι έργο άλλου αγγειογράφου (βλ. BEAZLEY, *ABV* 415.3· *CVA* Paris, Louvre (5) 6 πίν. III H g 5, 8-14).

557. Για το αγώνισμα βλ. PATRUCCO 382. Για άλλες παραστάσεις σε αγγεία βλ. WEBSTER, *Potter and Patron* 195 και METZGER, *Repr.* 359 κ.ε.

ομοιότητα που παρουσιάζουν τα δύο αυτά ακέραια αγγεία του άρχοντα Θεόφραστου και ως προς το σχήμα τους, που επιβάλλει την απόδοσή τους και στον ίδιο αγγειοπλάστη.

Έτσι με τις ταυτίσεις αυτές, έχουμε την πιθανότητα να βρισκόμαστε μπροστά σε έναν ζωγράφο, του οποίου γνωρίζουμε επτά απολύτως χρονολογημένα αγγεία, που έγιναν σε διάστημα εικοσιπέντε και πλέον χρόνων. Το πρώτο κατασκευάστηκε το 367/6 (άρχων Πολύζηλος), τα επόμενα τρία το 360/59 (άρχων Καλλιμήδης), κατόπιν ένα το 341/0 (άρχων Νικόμαχος) και τέλος δύο το 340/39 (άρχων Θεόφραστος). Απ' όσο μπορώ να γνωρίζω, κάτι τέτοιο συμβαίνει για πρώτη φορά στη μελέτη της αττικής αγγειογραφίας. Αλλά στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε και παρακάτω[558].

Εκτός όμως από τα επτά αυτά χρονολογημένα αγγεία, υπάρχει ένα ακόμα, το οποίο, παρόλο που έχει χαθεί η επιγραφή του άρχοντα, μπορούμε να το χρονολογήσουμε ακριβώς, με βάση τις αγαλματικές μορφές, που σώζονται πάνω στον ένα κίονα, στη χρονιά του άρχοντα Λυκίσκου (344/3). Πρόκειται για τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Παρίσι, Bibliothèque Nationale αρ. 246, που σώζεται σε αποσπασματική κατάσταση αλλά έχει συμπληρωθεί σε μεγάλα τμήματά του με γύψο[559]. Στην κύρια πλευρά (πίν. 88) σώζεται το μεγαλύτερο μέρος της Αθηνάς, ενώ στη δευτερεύουσα (πίν. 89) τμήματα τριών αλόγων προς τ' αριστερά, που υποδηλώνουν αγώνισμα αρματοδρομίας με τέθριππο ή αποβάτη δρόμο, όπως ο αμφορέας στο Μουσείο Getty, που μόλις είδαμε.

Η απόδοση και του παναθηναϊκού αμφορέα στο Παρίσι στον ίδιο ζωγράφο είναι σχεδόν βέβαιη: οι ομοιότητες στην απόδοση της Αθηνάς του με τις αντίστοιχες μορφές των δύο αγγείων του Θεόφραστου είναι τέτοιες, που δεν αφήνουν πολλές αμφιβολίες. Την ταύτιση ενισχύουν επίσης ο όμοιος τρόπος απόδοσης των κοσμημάτων του λαιμού με τον παναθηναϊκό αμφορέα στο Μουσείο Getty, καθώς και ο γραφικός χαρακτήρας της αγωνιστικής επιγρα-

558. Βλ. παρακάτω σελ. 268 κ.ε.

559. BEAZLEY, *ABV* 416.15· ESCHBACH 74, όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

φής, που σώθηκε γραμμένη κιονηδόν δεξιά από τον αριστερό κίονα.

Υπάρχουν και άλλα δύο σύνολα οστράκων (που μάλλον προέρχονται από δύο αγγεία), που δεν σώζουν μεν επιγραφές αρχόντων, αλλά τεχνοτροπικές συγκρίσεις μάς οδηγούν να τα αποδώσουμε με μεγάλη πιθανότητα στον ίδιο ζωγράφο. α. Το πρώτο σύνολο που προέρχεται από την Ελευσίνα και πρωτοδημοσιεύεται εδώ, αποτελείται από 4 όστρακα: το όστρακο αρ. κατ. 2697 (πίν. 90α) προέρχεται από τον λαιμό και τον ώμο του αγγείου και σώζει τα κοσμήματα του λαιμού μαζί με το πάνω μέρος του στήθους, το κεφάλι με το κράνος, το υψωμένο δεξί χέρι και τμήμα της ασπίδας της Αθηνάς. Δύο ακόμη όστρακα με αρ. κατ. 2649 και 2653 (πίν. 90β) φέρουν τμήματα της αγωνιστικής επιγραφής δεξιά από τον δεξιό κίονα: *ΤΟΝ ΑΘΕΝΕΘ[ΕΝ Α]ΘΛΟΝ*. Τέλος, ένα ακόμη όστρακο από τη Β πλευρά (χωρίς αριθμό[560]), σώζει τμήμα της μέσης μιας κατά τρία τέταρτα προς τ᾽ αριστερά ντυμένης γυναικείας μορφής (πίν. 90γ).

Στο πρώτο όστρακο βλέπουμε την ίδια απόδοση των κοσμημάτων του λαιμού με μια πιο προσεγμένη και στυλιζαρισμένη έκδοση σε σχέση με τους παναθηναϊκούς αμφορείς του Καλλιμήδη, αλλά όχι τόσο όσο μ᾽ αυτούς του Θεόφραστου. Στην Αθηνά σώζονται, μόλις διακρινόμενα, τα χαρακτηριστικά του προσώπου της: το πανέμορφο μάτι, το καμπουρωτό περίγραμμα του μετώπου, η δυνατή μύτη και η ίδια απόδοση χειλιών και πηγουνιού. Όμοια με τα αντίστοιχα των αγγείων του Καλλιμήδη αποδίδονται και τα κοσμήματα του κράνους και τα μαλλιά στον αυχένα, όπως και οι χαράξεις στο στήθος και στο μανίκι της θεάς καθώς και με λευκό χρώμα τα «κορδόνια» και τα φιδάκια της αιγίδας.

Τα πιο πολλά χαρακτηριστικά που είδαμε, τοποθετούν το αγγείο αυτό κάπου ανάμεσα στις χρονιές του Καλλιμήδη και του Θεόφραστου δηλ. κάπου μεταξύ 360 και 340. Όμως το μικρό τμήμα ασπίδας, που σώζεται μπροστά στο πρόσωπο της θεάς, δείχνει μια καμπύλη, που υποδηλώνει κράτημα αρκετά ψηλά και λοξά. Τέτοιο κράτημα ασπίδας διαπιστώνουμε μόνο σε παναθηναϊκούς αμφορείς

560. Έχει στην πίσω πλευρά γραμμένη με μολύβι την ημερομηνία εύρεσής του 29-3-88. Αυτός που το έγραψε δεν φανταζόταν βέβαια ότι το αγγείο αυτό επρόκειτο να δημοσιευτεί μετά από 100 χρόνια.

του τέλους της δεκαετίας 340-30, όπως στον Β 609 του Βρετανικού Μουσείου (άρχων Νικοκράτης, 333/2)[561] και σ' αυτόν των Σεβρών αρ. 7230 (άρχων Νικήτης 332/1)[562]. Με αυτό λοιπόν το δεδομένο ή πρέπει να κατεβάσουμε το αγγείο από την Ελευσίνα μετά το 340 και μάλιστα γύρω στο 335, γεγονός που ανοίγει ακόμη περισσότερο το χρονικό διάστημα της δραστηριότητας του ζωγράφου μας, ή να δεχθούμε ότι ο ζωγράφος είχε αποδώσει τέτοιο κράτημα ασπίδας πριν από το 340.

Την απόδοση του συνόλου των οστράκων αυτών της Ελευσίνας στον ίδιο ζωγράφο επιβεβαιώνουν και τα υπόλοιπα όστρακα από το ίδιο σύνολο: αφενός η ομοιότητα του γραφικού χαρακτήρα των επιγραφών τους με τις αντίστοιχες στα αγγεία του Καλλιμήδη και του Θεόφραστου, και αφετέρου το όστρακο με τη μέση της γυναικείας μορφής (πίν. 90γ), το οποίο δείχνει στενή ομοιότητα στις εγχαράξεις των πτυχών της κοιλιάς και του αριστερού χεριού που συγκρατεί το ύφασμα από μέσα, με την Ολυμπιάδα του παναθηναϊκού αμφορέα *K5* (πίν. 46α). Ως προς τη στάση των χεριών η μορφή αυτή του οστράκου από την Ελευσίνα είναι ίδια με την αντίστοιχη του *K4* (πίν. 46β), όπως δείχνει και το λευκό χρώμα στο πάνω αριστερό τμήμα του οστράκου, που δεν μπορεί παρά να προέρχεται από το δεξί της χέρι.

β. Το δεύτερο σύνολο 16 οστράκων προέρχεται από την Αγορά των Αθηνών, με αρ. P 19531[563], και σώζει από την Α όψη τμήματα της Αθηνάς και της αγωνιστικής επιγραφής *Τ]ΟΝ ΑΘΕ[ΝΕΘΕ]Ν ΑΘΛΟΝ*, γραμμένης κιονηδόν, δεξιά από τον δεξιό κίονα (πίν. 91α). Από τη Β όψη (πίν. 91β) σώζονται τμήματα αλόγων, μέρος ενός χεριού από τον ηνίοχο και τμήμα άντυγας άρματος με κατεύθυνση προς τ' αριστερά. Έχουμε δηλ. εδώ να κάνουμε με ιππικό αγώνισμα, και μάλιστα αποβάτη δρόμο, όπως θα φανεί παρακάτω.

Τα χαρακτηριστικά των οστράκων αυτών, τα οποία δικαιολο-

561. BEAZLEY, *ABV* 415.9· *CVA* London, Brit. Mus. (1) πίν. III Hf 4, 2a.b.

562. BEAZLEY, *ABV* 415.6· *CVA* Sèvres πίν. 17, 19-22.

563. D.B. THOMPSON, *Hesperia* 23, 1954, πίν. 24· MOORE-PHILIPPIDES, *Agora* XXIII 137 (αρ. κατ. 276), οι οποίες τα χρονολογούν «ca 350 b.C.». Πολλές ευχαριστίες οφείλονται στην J. Diamant που διευκόλυνε τη μελέτη των οστράκων αυτών στο Μουσείο της Αγοράς.

γούν τη συγγένεια προς τα μέχρι τώρα αποδοθέντα στον ίδιο ζωγράφο είναι: α. Η σταθερή και ακριβής χάραξη, που δεν απέχει από αυτή του αγγειογράφου μας. β. Η όμοια απόδοση των πτυχών του αποπτύγματος της Αθηνάς με συνεχείς επάλληλες, γωνιώδεις εγχαράξεις. γ. Οι καμπύλες στο μηρό της Αθηνάς, που δεν έχουν καμιά σχέση με τις κατακόρυφες γραμμές στο ίδιο μέρος των αγγείων του Καλλιμήδη αλλά μοιάζουν περισσότερο με τις αντίστοιχες στα αγγεία του Θεόφραστου. Πάντως με τη σταθερή γραμμή τους δείχνουν πρωιμότερες από τις βιαστικές και φευγαλέες των αγγείων του Θεόφραστου[564]. δ. Ο όμοιος γραφικός χαρακτήρας των επιγραφών, καθώς και η ίδια η θέση της αγωνιστικής επιγραφής. ε. Η πλήρης ομοιότητα όχι μόνο στην απόδοση αλλά και στη θέση των χεριών του ηνιόχου καθώς και των χαλιναριών με τις αντίστοιχες λεπτομέρειες του αμφορέα του Θεόφραστου στο Getty, γεγονός που υποδηλώνει την παρουσία και στα όστρακα της Αγοράς αγωνίσματος αποβάτη δρόμου. Άλλα κοινά στοιχεία είναι ο μη τονισμός του περιγράμματος των μορφών με χάραξη και η διακόσμηση των παρυφών των ενδυμάτων της Αθηνάς με λεπτές γραμμές λευκού επίθετου χρώματος.

Η σημαντικότερη διαφορά ανάμεσα στα όστρακα αυτά και στα αγγεία του Getty επισημαίνεται στην απόδοση των κεφαλών των αλόγων. Τα χαρακτηριστικά του ρύγχους στα όστρακα της Αγοράς (πίν. 91β) αποδίδονται με δύο συνεχείς, ομόρροπες, καμπύλες γραμμές, ενώ στο αγγείο του Getty (πίν. 87) με μικρές διακεκομμένες. Επειδή όμως ανάλογη διαφορά επισημάναμε και στα ενδύματα των πρώιμων και ύστερων έργων του ζωγράφου μας[565] είναι πιθανόν να οφείλεται στη στυλιστική του εξέλιξη, αφού στα άλογα της Αγοράς υπάρχει η συνεχής και δυνατή γραμμή της πρώιμης φάσης του, ενώ στο αγγείο του Getty οι λεπτές γραμμές της ύστερης.

Έτσι, και με τα δύο αυτά σύνολα οστράκων, ανέρχονται μέχρι

564. Ένα ακόμη στοιχείο, που δείχνει ότι τα όστρακα αυτά είναι πιο κοντά στα αγγεία του άρχοντα Καλλιμήδη και όχι σ' αυτά του Θεόφραστου, είναι ότι εδώ τα πόδια της θεάς είναι ακόμα αρκετά κοντά το ένα στο άλλο, όπως δείχνει το περίγραμμα των ενδυμάτων και η διάταξη των πτυχών στο σωζόμενο τμήμα.

565. Βλ. παραπ. σελ. 253.

σήμερα σε δέκα οι παναθηναϊκοί αμφορείς που έχουν ζωγραφιστεί από τον ίδιο αγγειογράφο μέσα σε ένα χρονικό διάστημα τουλάχιστον 25 χρόνων (367/6-340/39).

Απόδοση των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας σε γνωστούς ερυθρόμορφους αγγειογράφους

Το 1918, ο νεαρός τότε J. Beazley[566] αναρωτιόταν και δίσταζε να αποδώσει μελανόμορφους παναθηναϊκούς αμφορείς του 5ου αι. σε ερυθρόμορφους αγγειογράφους: «It may seem a rash undertaking to attribute black-figure vases to a red-figure artist, but the head of Athena on a fine Panathenaic prize-amphora in New York (07.286.79) resembles the Kleophrades painters' so closely that I ask myself whether it is not his work». Το 1929, αποδίδει χωρίς πια δισταγμό τους παναθηναϊκούς αμφορείς στο Castle Ashby και στη συλλογή Goluchow στον ζ. του Βερολίνου[567].

Στο Development of Attic Black-figure, όπου αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο για τους παναθηναϊκούς αμφορείς, αναφερόμενος στους ζωγράφους των παναθηναϊκών αμφορέων μετά την εισαγωγή της ερυθρόμορφης τεχνικής στην αττική αγγειογραφία, λέει για τους δύο μεγαλύτερους ζωγράφους του υστεροαρχαϊκού ερυθρόμορφου ρυθμού, τον ζ. του Κλεοφράδη και τον ζ. του Βερολίνου[568]: «Both of them painted black-figure prize Panathenaics and the finest Panathenaics of the period, as might be expected, are theirs. A third red-figure artist who painted Panathenaics is the Eucharides Painter, and as a general rule the prize Panathenaics of the 5th c. can be shown to be by red-figure artists, not by a special class of black-figure artists producing prize-vases and nothing else...». Και συνεχίζει «In the 4th c. the same rule very likely held good, although it has not yet been found possible to assign a fourth-century prize-vase to a particular red-figure painter». Την εποχή που τα έγραφε αυτά ο Beazley

566. J. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vases in American Museums* (1918) 44.
567. J. BEAZLEY, *BSR* 9, 1929, 12-3.
568. BEAZLEY, *Dev.* 86.

είχαν γίνει βέβαια προσπάθειες να αποδοθούν παναθηναϊκοί αμφορείς του 4ου αι. σε συγκεκριμένους ερυθρόμορφους ζωγράφους[569]. Δεν ήταν όμως πειστικές και δικαιολογημένα τις αγνόησε.

Για την επισήμανση λοιπόν των ζωγράφων των παναθηναϊκών αμφορέων έχουμε δύο δεδομένα: α. Τα μελανόμορφα αυτά αγγεία φυσικό είναι να τα ζωγράφιζαν σύγχρονοι ερυθρόμορφοι ζωγράφοι και β. Οι ζωγράφοι αυτοί θα πρέπει να ήταν πολύ καλοί, αν όχι οι καλύτεροι κάθε εποχής, αφού, όπως χαρακτηριστικά γράφει η J. Christiansen[570]: «it is the most prominent contemporary painters of red-figure vases, who are entrusted with the great honour of decorating vases for the town's biggest official festival...». Επίσης, ο Boardman[571] αναφέρει ότι μερικοί από τους καλύτερους αγγειογράφους διακοσμούσαν παναθηναϊκούς αμφορείς «since the work either was well paid or conveyed prestige».

Εδώ θα πρέπει να παρατηρηθούν τα εξής: πράγματι, είναι λογικό να ήταν οι πρώτοι ζωγράφοι αυτοί που αναλάμβαναν την κατασκευή και διακόσμηση των παναθηναϊκών αμφορέων, αλλά αυτό δεν πρέπει να το θεωρήσουμε με κανένα τρόπο ως αποτέλεσμα τιμητικής ανάθεσης. Έχει γίνει πια αποδεκτό ότι για την κατασκευή των παναθηναϊκών αμφορέων γινόταν ανάθεση από την πόλη σε κάποιο κεραμεικό εργαστήριο, μετά από διαγωνισμό[572], που σημαίνει ότι η πόλη ανάμεσα στα κριτήρια που λάβαινε υπόψη της, ήταν και η καλή ποιότητα των αγγείων με βάση τα «παραδείγματα» που υπέβαλαν προς κρίσιν στους αρμόδιους άρχοντες τα κεραμεικά εργαστήρια. Και την καλή ποιότητα θα μπορούσαν να εγγυηθούν μόνο τα καλά κεραμεικά εργαστήρια. Η ανάθεση λοιπόν της κατασκευής των παναθηναϊκών αμφορέων στους καλύτερους αγγειογράφους ήταν θέμα που συσχετιζόταν με τα κριτήρια που

569. Ο K. PETERS, *JdI* 57, 1942, 143 κ.ε. ιδ. 156-7, υποστήριξε ότι ο παναθηναϊκός αμφορέας αρ. Β 610 του Βρετανικού Μουσείου, του άρχοντα Νικήτη (332/1), είναι έργο του ζωγράφου του καλυκωτού κρατήρα αρ. 12544 στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Όμως η επιχειρηματολογία και οι συγκρίσεις του είναι ανεπαρκείς.

570. J. CHRISTIANSEN, *MeddelelsGlyptKob* 37, 1981, 49.

571. BOARDMAN, *ABFH* 112.

572. Βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Παν.* 144 κ.ε.

έθετε η πολιτεία προκειμένου να αναθέσει τη σχετική παραγγελία κατασκευής τους.

Με αυτά λοιπόν τα δεδομένα, άρχισα να ερευνώ τα ερυθρόμορφα αγγεία του 4ου αι. και ιδιαίτερα τα αγγεία του ρυθμού Κερτς — αφού στην περίοδο που χρονολογούνται τα αγγεία από την Ερέτρια αυτός είναι ο ρυθμός που κυριαρχεί — με την ελπίδα ότι θα γινόταν δυνατό να επισημανθούν στοιχεία, κυρίως στυλιστικά, που θα οδηγούσαν στην ταύτιση των ζωγράφων των παναθηναϊκών μας αμφορέων με γνωστούς από τον Schefold ή τον Beazley ερυθρόμορφους ζωγράφους. Στη συνέχεια παρατίθενται τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής.

Ο ζωγράφος των *X1, X2, X3* = ο ζ. Pourtalès

Ο ζωγράφος των παναθηναϊκών αμφορέων του Χαρικλείδη *X1*, *X2*, *X3*, καθώς και δύο ακόμη από την ίδια χρονιά που είδαμε παραπάνω[573] πρέπει να είναι ο ζ. Pourtalès. Στον ζωγράφο αυτόν έχουν αποδοθεί από τον Beazley[574] τρία αγγεία και συγκεκριμένα τρεις κωδωνόσχημοι κρατήρες:

1. Κωδωνόσχημος κρατήρας στο Βρετανικό Μουσείο αρ. F 68, που πριν ανήκε στη συλλογή Pourtalès, γεγονός που έδωσε και το όνομα στο ζωγράφο. Ο κρατήρας αυτός έχει και στις δύο όψεις του ισότιμες ως προς την ποιότητα παραστάσεις, κάτι που συμβαίνει σπάνια στον 4ο αι.[575], και δείχνει πως το αγγείο ήταν ειδική παραγγελία. Και οι δύο όψεις του έχουν πολύ ενδιαφέρουσες και όχι τόσο συνήθεις παραστάσεις, γεγονός που τις έκανε αντικείμενο εξαντλητικής έρευνας από εικονογραφική άποψη[576]. Στη μία πλευρά (πίν. 92, 93) έχουμε θέμα από τον ελευσινιακό κύκλο, πιθανότατα τη μύηση των Διοσκούρων και του Ηρακλή στα Μυστήρια από τους Εύμολπο και Κήρυκα, παρουσία της Δήμητρας, της Κόρης και του

573. Βλ. παραπ. σελ. 231 κ.ε.

574. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1446.

575. Βλ. σχετ. J. BEAZLEY, *JHS* 59, 1939, 38.

576. Βλ. E. SIMON, *AntK* 1966, 72 κ.ε. ιδ. σελ. 89 σημ. 102, όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

Τριπτόλεμου, όπως υποστηρίζει η Simon. Στην άλλη πλευρά (πίν. 94, 95) έχουμε επιστροφή του Ηφαίστου με Διόνυσο, Πλούτο και βακχικό θίασο.

2. Κωδωνόσχημος κρατήρας στο Ανατολικό Βερολίνο αρ. 31094[577]. Στην κύρια πλευρά ο Ηρακλής οδηγούμενος από τον Ερμή, μεταφέρει στους ώμους του τον γέρο Πλούτωνα, για να περάσουν τον ποταμό που τους χωρίζει από τον Κάτω Κόσμο (πίν. 96α). Στην πίσω πλευρά, έχουμε τρεις νέους ντυμένους με ιμάτιο (πίν. 96β), που είναι και το συνηθέστερο θέμα στις δευτερεύουσες πλευρές τέτοιων αγγείων στον 4ο αι.[578]
3. Κωδωνόσχημος κρατήρας στο Μόναχο αρ. 2398[579]. Στην κύρια πλευρά του εικονίζεται ο Ηρακλής να παίρνει από την αγκαλιά της Διηάνειρας τον γιό του, τον Ύλλο (πίν. 97). Η δεύτερη πλευρά έχει χαθεί.

Οι συγκρίσεις που οδήγησαν στην ταύτιση του ζωγράφου έγιναν κυρίως μεταξύ της δευτερεύουσας όψης των παναθηναϊκών αμφορέων της χρονιάς του Χαρικλείδη και των δύο όψεων του κρατήρα Pourtalès. Η πρώτη αφορμή για τον συσχετισμό δόθηκε από την εντυπωσιακή ομοιότητα της μεγαλόπρεπης Νίκης της Β πλευράς του παναθηναϊκού αμφορέα *X1* (πίν. 98α) με την όρθια μαινάδα που κρατάει κανούν στη Β όψη του κρατήρα (πίν. 98β). Οι εικονογραφικές αλλά και τεχνοτροπικές ομοιότητες μεταξύ των δύο αυτών μορφών είναι τέτοιες ώστε να φαίνονται, λόγω της διαφορετικής τεχνικής, ως αρνητικό-θετικό του ίδιου πρωτοτύπου.

Ιδιαίτερα θα τόνιζα την όμοια απόδοση του όγκου των μαστών και των πτυχών του αποπτύγματος που ξεκινούν από κεί, και τις συνεχείς τεθλασμένες κατακόρυφες παρυφές του άζωστου πέπλου, που στον παναθηναϊκό αμφορέα τονίζονται με παχιές λευκές ταινίες και στον κρατήρα με καστανέρυθρες. Επίσης, παρά την απόδοση και των δύο αυτών μορφών σε προφίλ, γίνεται προσπάθεια να αποδοθεί και η μπροστινή τους όψη, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και

577. Beazley, *ARV*[2] 1446.2.

578. Για τη σύνθεση αυτή, η σημασία της οποίας παραμένει άγνωστη, βλ. C. Isler-Kerenyi, *AntK* 14, 1971, 30 και *NumAntCl* 8, 1979, 34. Επίσης, Σ. Δρουγου, *AE* 1982, 85 κ.ε. ιδ. 91 σημ. 5.

579. Beazley, *ARV*[2] 1446.3.

στις δύο περιπτώσεις, δηλ. με την απόδοση της παρυφής του αποπτύγματος του πέπλου τους στην κοιλιά και των πτυχών ανάμεσα στα πόδια τους.

Άλλα γενικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου, που τα βρίσκουμε σε όλα τα έργα του, ανεξαρτήτως τεχνικής, είναι τα εξής: α. Όλες οι μορφές του είναι υψηλόλαιμες. β. Χαρακτηριστική είναι η απόδοση των μυών στις ανδρικές μορφές, όπου με λίγες και σαφείς, αν και όχι πάντοτε ακριβείς γραμμές ή χαράξεις, κατορθώνει να δώσει τον όγκο των μυών του σώματος με σαφήνεια και σωστές αναλογίες. γ. Στην απόδοση των ενδυμάτων διακρίνουμε την τάση να δείχνει τον όγκο των μελών που κρύβονται κάτω απ' αυτά, στοιχείο που φαίνεται σε όλες τις ντυμένες μορφές του, αλλά ιδιαίτερα στις Νίκες των αμφορέων *X2* και *X3* (πίν. 36β), στον βραβέα του *X1* και στην Κόρη του κρατήρα του Βρετανικού Μουσείου αρ. F 68 (πίν. 93). Χαρακτηριστικές για τον αγγειογράφο είναι οι πτυχές που καταλήγουν σε άγκιστρο.

Μερικές ειδικότερες συγκρίσεις μεταξύ παναθηναϊκών αμφορέων της χρονιάς του Χαρικλείδη και του κρατήρα στο Βρετανικό Μουσείο αρ. F 68 ενισχύουν την ταύτιση: α. Υπάρχουν εμφανείς ομοιότητες στα χαρακτηριστικά του προσώπου ανάμεσα στην όρθια μαινάδα της Β όψης και στην Κόρη της Α όψης του κρατήρα (πρβλ. π.χ. το μάτι), με τις Νίκες των παναθηναϊκών μας αμφορέων (πίν. 36β, 93, 95). β. Ίδιος είναι ο τρόπος απόδοσης της μάζας του υφάσματος κάτω από τους αγκώνες του Διόνυσου και της Κόρης του κρατήρα (πίν. 93, 95), και της Νίκης του παναθηναϊκού αμφορέα *X3* (πίν. 36β). γ. Ένα ξεχωριστό σύνολο από φτερά, που συναντάμε στο πάνω αριστερό μέρος του φτερού της Νίκης στον *X1* (πίν. 98α), το βρίσκουμε όμοιο και στον Έρωτα που κυνηγάει τη χήνα στον κρατήρα F 68 (πίν. 98β).

Έτσι, μετά και τις λεπτομερείς αυτές συγκρίσεις μπορούμε, νομίζω, με βεβαιότητα να αποδώσουμε στον ζ. Pourtalès εκτός από τους τρεις ερυθρόμορφους κρατήρες και πέντε ακόμη παναθηναϊκούς αμφορείς.

Η ενασχόληση αυτή με το έργο του ζωγράφου μάς έδωσε τη δυνατότητα να του αποδώσουμε δύο ακόμη ερυθρόμορφα έργα και πιθανότατα ένα τρίτο, διευρύνοντας έτσι περισσότερο το μέχρι σήμερα γνωστό έργο του:

α. Το πρώτο είναι ο καλυκωτός κρατήρας αρ. 12488 στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (πίν. 99)[580]. Στην κύρια πλευρά παριστάνονται καθήμενοι σχεδόν αντίνωτοι αλλά με τα πρόσωπα αντικριστά ο Διόνυσος με την Αριάδνη (;). Από πάνω τους ίπταται ένας Έρωτας, ενώ δεξιά έχουμε έναν σάτυρο με τύμπανο κι αριστερά μια μαινάδα. Στη Β πλευρά του αγγείου εικονίζονται τρεις ιματιοφόροι νέοι, από τους οποίους οι δύο ακραίοι κρατούν από μία στλεγγίδα και έναν αρύβαλλο.

Εδώ τα χαρακτηριστικά του προσώπου και της κόμμωσης της Αριάδνης είναι όμοια με τις αντίστοιχες των Νικών των παναθηναϊκών αμφορέων, με της όρθιας μαινάδας, καθώς και της Κόρης του κρατήρα F 68. Χαρακτηριστικές ομοιότητες παρουσιάζει και η μορφή του Διόνυσου του κρατήρα στο ΕΑΜ με την αντίστοιχη του κρατήρα του Βρετανικού Μουσείου. Πολλά κοινά στοιχεία στην απόδοση της μυολογίας υπάρχουν επίσης στον σάτυρο του κρατήρα της Αθήνας και στον αντίστοιχο της αριστερής πλευράς του F 68. Τέλος, η με σιγμοειδείς παχιές γραμμές απόδοση των αναδιπλώσεων του ιματίου της Αριάδνης (πίν. 99α) μοιάζει πολύ με την παρυφή του αποπτύγματος της Δήμητρας στον F 68 (πίν. 93).

β. Το δεύτερο καινούργιο αγγείο είναι ένας κωδωνόσχημος κρατήρας αρ. 8229 στο Μουσείο Allard Pierson στο Άμστερνταμ[581] Στην κύρια πλευρά έχουμε παράσταση της αποθέωσης του Ηρακλή (πίν. 100α)[582], με τον ήρωα στο μέσο να στηρίζεται στο ρόπαλο του, ανάμεσα σε δύο καθιστές μορφές, ίσως την Ήβη και την Αφροδίτη. Στο αριστερό άκρο όρθιος ο Ερμής, στο δεξιό καθιστός πιθανόν ο Ζεύς κι από πάνω Έρωτας.

Η στενότατη ομοιότητα που έχει εδώ ο Ηρακλής με τον αντίστοιχό του στον κρατήρα του Μονάχου (πίν. 97) και ως προς τη στάση και ως προς την απόδοση της μυολογίας, πράγμα που παρατηρείται και ανάμεσα στην Ήβη του κρατήρα του Άμστερνταμ

580. Βλ. SCHEFOLD, *Untersuchungnen* 26 (αρ. 224) πίν. 41, 3.

581. Βλ. S.M. HEMELRIJK-C.W. NEEFT, *Griekse, Etruskische en Romeinse Kunst* (1984) 58 εικ. 43.

582. Για την εικονογραφία του θέματος χρήσιμη συζήτηση είχα με την Γ. ΚΟΚΚΟΡΟΥ-ΑΛΕΥΡΑ, που διαπραγματεύτηκε το σχετικό θέμα για το LIMC. Βλ. επίσης METZGER, *Repr.* 210 κ.ε.

και στη Δήμητρα του κρατήρα στο Βρετανικό Μουσείο F 68, ως προς τη γενική απόδοση, αλλά και τις λεπτομέρειες των μαλλιών, του προσώπου και της πτυχολογίας, όλα αυτά σε συνδυασμό και με τον υψηλό λαιμό των μορφών πείθουν ότι και ο κρατήρας του Άμστερνταμ είναι έργο του ζωγράφου Pourtalès.

Με αρκετή πιθανότητα είναι δυνατό να αποδοθεί στον ζωγράφο ή στον κύκλο του, ένα ακόμη αγγείο, μια οινοχόη, που βρισκόταν το 1926 στο εμπόριο αρχαιοτήτων στην Αθήνα[583] και μας είναι γνωστή μόνον από φωτογραφία, που εντοπίστηκε στο φωτογραφικό αρχείο του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών (πίν. 101). Στο μέσον έχει παράσταση Νίκης κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά μπροστά σε βωμό, να κρατάει με τα προτεταμένα χέρια της ταινία, που αποδίδεται με λευκό χρώμα. Αριστερά εικονίζεται αθλητής που τρέχει προς τα δεξιά, κρατώντας στο δεξί στλεγγίδα και στο προτεταμένο αριστερό αρύβαλλο. Δεξιά, υπάρχει ένας λαμπαδηδρόμος με δάδα στο αριστερό χέρι και στεφάνι στο δεξί, που αποδίδεται με λευκό χρώμα. Η παράσταση πατάει σε ζώνη με ωά ιωνικού κυματίου, ενώ στον λαιμό του αγγείου υπάρχει κλαδί ελιάς.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα κάπως βιαστικό έργο, γι' αυτό και οι μορφές του δεν φαίνεται να μοιάζουν με τις τυπικές μορφές του ζωγράφου που είδαμε μέχρι τώρα. Όμως, αν προσέξουμε τις λεπτομέρειες, διακρίνουμε το τυπικό μάτι του αγγειογράφου μας, ενώ πολύ χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα στην απόδοση του σκελετού των φτερών της Νίκης, με τη Νίκη του *X1* (πίν. 98α), καθώς και στη μυολογία των σωμάτων των αθλητών με τους εφέδρους των παναθηναϊκών μας αμφορέων. Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει η ομοιότητα του περιγράμματος της πλάτης, των γλουτών και των ποδιών του αριστερού αθλητή της οινοχόης (πίν. 101β), αν συγκριθεί με τις αντίστοιχες λεπτομέρειες του εφέδρου του παναθηναϊκού αμφορέα *X3* (πίν. 38α).

Αν όλες αυτές οι αποδόσεις είναι ορθές, τότε το μέχρι σήμερα

583. Έχει αρ. ευρ. 20240 και αρ. αρν. ATH.V. 757-60. Το είχε φωτογραφίσει τότε ο φωτογράφος του Ινστιτούτου Winter· έκτοτε αγνοείται η τύχη του. Ευχαριστίες οφείλονται στην Νέλη Λαζαρίδη για τη διευκόλυνση της μελέτης μου στο φωτογραφικό αρχείο του DAI.

γνωστό έργο του αγγειογράφου αυτού αποτελείται: α. Από ένα αγγείο, πιθανότατα ειδική παραγγελία (κρατήρας Pourtalès). β. Από μια σειρά πολύ καλής ποιότητας αγγείων, παραγγελία της πολιτείας (παναθηναϊκοί αμφορείς). γ. Από τέσσερα μέσης ποιότητας αγγεία (οι κρατήρες Βερολίνου, Μονάχου, Άμστερνταμ, Αθηνών) και δ. Από μια οινοχόη (κάποτε στο εμπόριο αρχαιοτήτων), έργο κάπως βιαστικό ή πρώιμο, αν δεν πρόκειται για έργο κάποιου μαθητή του.

Έχουμε να κάνουμε λοιπόν με έναν τυπικό ζωγράφο του 4ου αι., που διακοσμεί το πιο αγαπητό για την εποχή του σχήμα αγγείου (κρατήρες), με συνήθη για την εποχή αυτή θέματα, όπως είναι π.χ. διονυσιακά ή από τη ζωή του Ηρακλή. Φαίνεται αρκετά έμπειρος, με πλήρη συνείδηση της δύναμης της γραμμής του, είτε αυτή γίνεται με τον χρωστήρα είτε με την ακίδα. Το σχέδιό του είναι γρήγορο, συχνά αμελές, αλλά πάντοτε εκφραστικό. Με δύο λέξεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ζ. Pourtalès ζωγραφίζει «επιπολαίως αλλ' ακριβώς»[584]. Έτσι οι μορφές του αλλά και οι συνθέσεις του έχουν κάποια βιασύνη αλλά και ζωντάνια και έκφραση, χωρίς να τους λείπει η πληρότητα και η σαφήνεια.

Σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου αυτού του αγγειογράφου μπορούμε να πούμε τα ακόλουθα: ο Schefold[585] έχει τοποθετήσει τον κρατήρα του Βρετανικού Μουσείου F 68 στο 360-50, με βάση το σχήμα του και μετά από συγκρίσεις με καλύτερα χρονολογημένα έργα. Τώρα που έχουμε τους χρονολογημένους στο 363/2 παναθηναϊκούς αμφορείς, με τους οποίους ο κρατήρας του Λονδίνου παρουσιάζει αναμφισβήτητη ομοιότητα, πιο πιθανή φαίνεται μια τοποθέτηση γύρω στο 365-60. Οι παναθηναϊκοί αμφορείς, όπως και ο κρατήρας του Λονδίνου φαίνονται έργα ώριμα ενός καλλιτέχνη που κατέχει τα εκφραστικά του μέσα. Γενικά, κανένα από τα έργα του ζωγράφου που γνωρίζουμε μέχρι τώρα δεν φαίνεται να μπορεί να κατέβει πολύ χαμηλότερα, αφού σε όλες τις μορφές του τα πρόσωπα έχουν αποδοθεί σε προφίλ. Μόνη εξαίρεση αποτελούν οι Νίκες στους κίονες της Α πλευράς των παναθηναϊκών αμφορέων,

584. Η έκφραση έχει λεχθεί για τη δουλειά του Carrey στα σχέδια των γλυπτών του Παρθενώνα.

585. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 80, 83, 138.

όπου τον βλέπουμε να αποτολμά μια καινοτομία, οπωσδήποτε όμως σε δευτερεύουσες μορφές. Πάντως, όπως είδαμε[586], κι εδώ τα πρόσωπα τα απέδωσε με μεγάλη επιτυχία.

Στην ίδια δεκαετία και μάλλον προς το τέλος της (γύρω στο 360) θα πρέπει να χρονολογηθούν οι κωδωνόσχημοι κρατήρες του Μονάχου και του Άμστερνταμ[587]. Αντίθετα, ο καλυκωτός κρατήρας του Εθνικού Μουσείου είναι έργο μάλλον πιο σφιχτό και συγκρατημένο και δείχνει ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει ακόμα αναπτύξει όλες του τις δυνατότητες. Τα ίδια διαπιστώνονται και για τον κωδωνόσχημο κρατήρα στο Βερολίνο. Έτσι, πιστεύουμε ότι τα δύο αυτά αγγεία πρέπει να τοποθετηθούν γύρω στο 370[588], ως πρώιμα έργα του ζωγράφου Pourtalès.

Ο ζωγράφος των *K2, K4, K5* = ο ζ. του Μαρσύα

Ο ζωγράφος τριών από τους έξι παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη (*K2, K4, K5*), πέντε ακόμη αμφορέων από άλλες χρονιές (έναν του Πολύζηλου, έναν του Λυκίσκου, έναν του Νικόμαχου και δύο του Θεόφραστου), καθώς και άλλων δύο που σώζονται αποσπασματικά[589], δεν είναι άλλος από τον ζ. του Μαρσύα[590], που είναι ένας από τους μεγαλύτερους αγγειογράφους του 4ου αι.

Ήδη στις πρώτες παρουσιάσεις ευρημάτων από τις ανασκαφές στη Ν. Ρωσία, εμφανίστηκαν σχέδια πολλών αγγείων του[591]. Πρώ-

586. Βλ. παραπ. σελ. 104 κ.ε.

587. Οι NEEFT-HEMELRIJK ό.π. χρονολογούν τον κρατήρα στο Άμστερνταμ στο 375-350.

588. Για τον κρατήρα του Βερολίνου υπάρχουν πολύ υψηλότερες χρονολογήσεις: ο METZGER (*Repr.* 196) αναφέρει μια χρονολόγηση του BEAZLEY (προφορική;) «debout du IV siècle», ενώ ο K.A. NEUGEBAUER, *Führer durch das Antiquarium* II (1932) 131 πίν. 69, το χρονολογεί στα τέλη του 5ου αι.

589. Βλ. παραπ. σελ. 256.

590. Γενικά για τον ζωγράφο βλ. SCHEFOLD, *KV* 15-19· του ίδιου *Untersuchungen* 127-31 και 159· BEAZLEY, *ARV*^{2} 1474 κ.ε.

591. Βλ. L. STEPHANI, *CRPetersburg* 1861 και 1862 καθώς και FR II 136 (Hauser;).

τος όμως ο Schefold[592] τον μελέτησε διεξοδικά, συγκεντρώνοντας τα έργα του και βαφτίζοντάς τον, με αφορμή το θέμα μιας πελίκης του με παράσταση αγώνα Απόλλωνα και Μαρσύα. Ο Schefold απέδωσε στον ζωγράφο δέκα αγγεία, από τα οποία ο Beazley[593] κράτησε οκτώ, αποδεσμεύοντας δύο μεγάλα όστρακα[594]. Αντ' αυτών του απέδωσε με βεβαιότητα ένα ακόμα αγγείο (μιαν υδρία τότε στη συλλογή Kevorkian), και με μεγάλη πιθανότητα όστρακα από μια λεκανίδα στην Οξφόρδη. Επίσης συνέκρινε με το έργο του ένα όστρακο από την Αγορά των Αθηνών και ένα σύνολο οστράκων από τη Μασσαλία. Τέλος, το 1974, ο F. Salviat απέδωσε στον ζ. του Μαρσύα μιαν υδρία που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στη Μασσαλία[595]. Έτσι, μέχρι σήμερα έχει γίνει δεκτή από την έρευνα η απόδοση στο ζωγράφο των ακόλουθων δεκατριών αγγείων:

1. Γαμικός λέβητας στο Λένινγκραντ, αρ. 15592[596] από το Κερτς, με παράσταση επαυλίων (πίν. 102-105). (Στο εξής αναφέρεται ως γαμικός λέβητας.)
2. Όστρακα γαμικού λέβητα στο Λένινγκραντ, αρ. St 1930[597], από το Κερτς, με τμήματα γυναικών που κρατούν δώρα και με έρωτες που πετούν (πίν. 115α). Προφανώς έχουμε κι εδώ παράσταση επαυλίων.
3. Πελίκη στο Λένινγκραντ, αρ. St 1795[598], από το Κερτς, με παράσταση αγώνα Απόλλωνα και Μαρσύα στην κύρια πλευρά (πίν. 106, 107), η οποία και έδωσε το όνομα στον αγγειογράφο. Στη Β πλευρά εικονίζονται γυναίκες που πλένονται. (Στο εξής αναφέρεται ως πελίκη Μαρσύα.)
4. Πελίκη στο Βρετανικό Μουσείο αρ. Ε 424[599], από την Κάμειρο, με την αρπαγή της Θέτιδας από τον Πηλέα στην κύρια όψη (πίν.

592. Βλ. παραπ. σημ. 590.

593. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1474 κ.ε.

594. α. Μεγάλο όστρακο στο St. Louis, αρ. A 25 με παράσταση σπονδής. Βλ. FR II 41, και τελευταία W. MOON (Ed.), *Greek Vase-Painting in Midwestern Collections* (1981) 224-5 (L. BERGE). β. Όστρακο από πώμα λεκανίδας στη Βοστώνη (FR II 24).

595. Βλ. παρακάτω σημ. 609.

596. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.1.

597. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.2.

598. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.3.

599. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.4.

108, 109) και τον Διόνυσο ανάμεσα σε σάτυρο και μαινάδα, στη δευτερεύουσα. (Στο εξής αναφέρεται ως πελίκη Θέτιδας).

5. Πελίκη στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με αρ. 1181[600], από την Αθήνα, με κρίση Πάριδος στη μία πλευρά (πίν. 110-113) και Διόνυσο μεταξύ καθιστής γυναικείας μορφής (Αριάδνης) και όρθιας μαινάδας στην άλλη. (Στο εξής αναφέρεται ως πελίκη ΕΑΜ.)
6. Υδρία στη Ν. Υόρκη[601], παλιότερα στη συλλογή Kevorkian, από την Αθήνα, με παράσταση καθήμενης γυναίκας ανάμεσα σε νέο, γυναίκες και έρωτα (πίν. 116, 117). Το αγγείο αυτό εμφανίστηκε τον Φεβρουάριο του 1966 σε πλειστηριασμό του οίκου Parke-Bernett και τελικά κατέληξε στη συλλογή Fromboluti στη Ν. Υόρκη[602]. (Στο εξής αναφέρεται ως υδρία Kevorkian.)
7. Πώμα λεκανίδας στο Λένινγκραντ, αρ. St 1858[603], από το Κερτς, με σκηνές γυναικείου καλλωπισμού (πίν. 114). (Στο εξής αναφέρεται ως λεκανίδα καλλωπισμού.)
8. Σκύφος στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας με αρ. 11037[604], από την Ελευσίνα. Στην κύρια πλευρά έχουμε Τριπτόλεμο στο άρμα του ανάμεσα σε Δήμητρα και Κόρη, όπως επίσης και γραπτή αναθηματική επιγραφή με χρυσό επίθετο χρώμα *ΔΗΜΗΤΡΙΑ ΔΗΜΗΤ[ΡΙ]* (πίν. 118). Από τη δευτερεύουσα πλευρά σώζονται μόνο το πάνω τμήμα μιας μορφής προς τα δεξιά που κρατάει σκήπτρο και μιας άλλης γυναικείας που στέκεται προς τ' αριστερά. Εδώ έχουμε την επιγραφή: *ΔΗΜΗΤΡΙΑ [—ΑΝΕΘ]ΗΚΕΝ*, επίσης με χρυσά γράμματα. (Στο εξής αναφέρεται ως σκύφος Δημητρίας.)
9. Όστρακο από κρατήρα στο Δυτ. Βερολίνο, με αρ. 4892[605] με τμήματα τριών μορφών (πίν. 119α). (Στο εξής αναφέρεται ως όστρακο Βερολίνου.)

600. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.5.

601. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.6.

602. BEAZLEY, *Para* 495.6. Παρά τις προσπάθειές μου δεν κατόρθωσα να βρω καλή φωτογραφία του αγγείου. Μετά το τέλος της μελέτης έλαβα μια σειρά έγχρωμων φωτογραφιών από λεπτομέρειες του αγγείου, που μου έστειλε ο συνάδελφος A. Lebel. Μερικές απ' αυτές δημοσιεύω εδώ, μετά από άδειά του.

603. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.7.

604. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1475.8.

605. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1476.9.

Αυτά είναι τα εννέα έργα που αποδίδει με βεβαιότητα ο Beazley στον ζ. του Μαρσύα. Με πιθανότητα («Fragments may also be his») του αποδίδει ακόμη όστρακα λεκανίδας στην Οξφόρδη αρ. 1929.10[606] με τμήματα όρθιων και καθήμενων γυναικών (πίν. 119β). (Στο εξής αναφέρεται ως λεκανίδα Οξφόρδης.)

Επίσης συγκρίνει με το έργο του: 1. ένα όστρακο από την Αγορά των Αθηνών, αρ. P 19749[607], που σώζει γυναικείο κεφάλι κατά τα τρία τέταρτα προς τ' αριστερά και ένα χέρι έρωτα (πίν. 115β). 2. Όστρακα στη Μασσαλία, αρ. 2079-2083[608], μάλλον από πελίκη, που σώζουν κοσμήματα ώμου (ζώνη ωών ιωνικού κυματίου), φτερά ερώτων και το πάνω μέρος προσώπου προς τ' αριστερά. Τέλος ο F. Salviat[609] του απέδωσε μια υδρία που σήμερα βρίσκεται στη συλλογή του M. Etiènne Hauger, στη Μασσαλία και φέρει παράσταση Διόνυσου πάνω σε πάνθηρα προς τ' αριστερά, συνοδευόμενο από βακχικό θίασο και φτερωτούς έρωτες.

Οι συγκρίσεις που μας οδήγησαν στην ταύτιση του ζωγράφου των δέκα παναθηναϊκών αμφορέων που αναφέραμε παραπάνω με τον ζ. του Μαρσύα έγιναν μεταξύ της Β πλευράς των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας (*K2*, *K4*, *K5*, πίν. 23, 27, 29), και όλων σχεδόν των ερυθρόμορφων αγγείων του ζωγράφου, με ιδιαίτερη όμως έμφαση στον γαμικό λέβητα και στις πελίκες της Θέτιδας και του Μαρσύα. Τα έργα αυτά, όπως θα δούμε και παρακάτω, παρουσιάζουν τις περισσότερες ομοιότητες με τους παναθηναϊκούς αμφορείς αυτού του αγγειογράφου.

Αρχίζουμε με μερικά γενικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου, που είναι σαφή σε όλα τα αγγεία του και με τις δύο τεχνικές: α. Εντυπωσιακή μνημειακότητα των μορφών, έκδηλη και με το μέγεθος και το στήσιμο, καθώς και με την εξωτερική και εσωτερική αρμονία των μελών με τα ενδύματά τους. β. Δυνατή, σαφή και συνεχή, χωρίς διακοπές, γραμμή, είτε αυτή αποδίδεται με χρωστήρα

606. Beazley, *ARV*^{2} 1476.

607. Ό.π. Ευχαριστώ θερμά την M. Moore, που μου επέτρεψε να απεικονίσω το αδημοσίευτο αυτό όστρακο.

608. Ό.π.

609. F. Salviat, *BCH* 98, 1974, 500 κ.ε.

είτε με ακίδα. γ. Σαφέστατα και προσεκτικά περιγράμματα, που δεν χρειάζονται εκ των υστέρων διόρθωση ή τονισμό με χάραξη. Επίσης άριστος είναι ο συνδυασμός που πετυχαίνει ανάμεσα στις εσωτερικές λεπτομέρειες και στο περίγραμμα. δ. Πλήρης κατοχή του χώρου και της τρίτης διάστασης με ωραίες αλληλοκαλύψεις σωμάτων, μελών ή ενδυμάτων και με άψογες συντμήσεις μελών.

Μερικά λεπτομερέστερα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του αγγειογράφου, που τα βλέπουμε σαφέστερα ανάμεσα στις μεμονωμένες μορφές που συγκρίνονται, είναι και τα ακόλουθα: α. Απόλυτη ομοιότητα στην απόδοση της μυολογίας των γυμνών ανδρικών μορφών, ιδιαιτέρως στους μύες της κλειδός, του στέρνου, των μαστών και του διαφράγματος. Θα μπορούσαμε για παράδειγμα να συγκρίνουμε τους τρεις βραβείς και τους παλαιστές των αμφορέων *K2*, *K5* (πίν. 43, 44, 47) με τον Διόνυσο της Β πλευράς της πελίκης της Θέτιδας (πίν. 109). β. Όμοιος τρόπος απόδοσης ενδυμάτων και κυρίως των πτυχών τους, που συχνά απολήγουν σε οξεία γωνία. Χαρακτηριστικές τέτοιες πτυχές υπάρχουν στα ιμάτια των βραβέων (πίν. 47) και της προσωποποίησης του *K4* (πίν. 46β) και σε όλες τις ντυμένες μορφές των ερυθρόμορφων αγγείων του. γ. Μία επί μέρους λεπτομέρεια, που αποτελεί όμως ιδιάζον χαρακτηριστικό αυτού του αγγειογράφου είναι η ζαρωματιά που σχηματίζουν τα ενδύματα πίσω από το λυγισμένό γόνατο. Φαίνεται καλά στους τρεις βραβείς των παναθηναϊκών μας αμφορέων και σε όλες σχεδόν τις μορφές του γαμικού λέβητα (βλ. κυρίως πίν. 102, 104, 105), καθώς και στον Απόλλωνα της πελίκης του Μαρσύα (πίν. 106).

Πολύ βοηθητική και αποδεικτική για την ταύτιση του ζωγράφου των παναθηναϊκών μας αμφορέων με τον ζ. του Μαρσύα είναι και η σύγκριση του αριστερού παλαιστή του αμφορέα *K2* με τις υπηρετικές μορφές του γαμικού λέβητα (πίν. 119γ-δ). Εδώ νομίζω ότι οι εικόνες μιλούν μόνες τους. Δεν μένουν έτσι αμφιβολίες για την ταύτιση των ζωγράφων και κατ' επέκτασιν την απόδοση δέκα ακόμη αγγείων, μελανόμορφων αυτή τη φορά, στην παραγωγική δραστηριότητα του ζ. του Μαρσύα.

Με την εμπειρία που αποκτήθηκε από την ενασχόληση με το έργο αυτού του ζωγράφου δόθηκε η δυνατότητα για μια νέα εξέταση και έλεγχο των παλιών αποδόσεων καθώς και για νέες πιθανές

αποδόσεις, που κατέληξε στις ακόλουθες διαπιστώσεις: α. Ασφαλώς δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία για τα εννέα ερυθρόμορφα αγγεία, που αποδίδει ο Beazley στον αγγειογράφο. β. Τα όστρακα της λεκανίδας στην Οξφόρδη, που με πιθανότητα του αποδίδει ο Beazley, νομίζω πως θα ήταν καλύτερα να αποδεσμευθούν από τον ζ. του Μαρσύα και να τοποθετηθούν στον κύκλο του. Εδώ (πίν. 119β) η γραμμή είναι πολύ λεπτή και ναι μεν αποδίδει τον όγκο των σωμάτων και των ενδυμάτων, αλλά δεν έχει τίποτα από τη δύναμη του σχεδίου του ζωγράφου. Ακόμη, παρατηρούμε μια σαφέστατη αδυναμία στην απόδοση του χεριού και των ακροδαχτύλων της καθιστής μορφής, σημεία στα οποία ο ζ. του Μαρσύα είναι πολύ καλός τεχνίτης.

Αντίθετα, πιστεύω ότι θα πρέπει να του αποδώσουμε με βεβαιότητα, παρά το μικρό τους μέγεθος, όσα ο Beazley συγκρίνει απλώς («compares») με το έργο του. Όλα τα χαρακτηριστικά του κατενώπιον προσώπου στο όστρακο της Αγοράς (πίν. 115β) με το πολύ χαρακτηριστικό περίγραμμά του, καθώς και το μάτι στο κατά τομήν αποδοσμένο τμήμα προσώπου σε ένα από τα όστρακα της Μασσαλίας, αποτελούν επαρκή στοιχεία για τη σίγουρη απόδοσή τους στον ζωγράφο μας.

Ακόμη, νομίζω πως δεν είναι δυνατό να γίνει δεκτή η απόδοση στο ζ. του Μαρσύα της υδρίας από την ιδιωτική συλλογή της Μασσαλίας, που έκανε ο Salviat. Γιατί η απόδοση έγινε χωρίς καμιά λεπτομερή τεχνοτροπική σύγκριση[610], εκτός από μερικές γενικές αναφορές στα άλλα αγγεία του. Επίσης αποδίδει στο ζ. του Μαρσύα, πολύ σωστά, μερικά γενικά χαρακτηριστικά, που υπάρχουν στο νέο αγγείο, αλλά αυτά είναι περισσότερο στοιχεία της εποχής παρά προσωπικά του ζωγράφου. Επειδή λοιπόν οι ομοιότητες που επισημαίνονται είναι πολύ γενικές, ενώ δεν υπάρχει καμία αποφασιστική για την ταύτιση, θα ήταν καλύτερα να αποδεσμεύσουμε το αγγείο αυτό από το προσωπικό έργο του ζ. του Μαρσύα. Παρακάτω[611], υπάρχει νέα πρόταση για τον ζωγράφο αυτού του αγγείου.

610. Φαίνεται ότι ο Salviat παρασύρθηκε από τη μελανή ταινία στις παρυφές των ενδυμάτων, που είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του ζ. του Μαρσύα αλλά όχι μόνον αυτού.

611. Βλ. σελ. 305.

Τέλος, είναι δυνατόν να αποδώσουμε στον ζ. του Μαρσύα άλλο ένα ερυθρόμορφο έργο, το οποίο, κατά πάσα πιθανότητα, δεν είχε δει ο Beazley. Πρόκειται για την αδημοσίευτη λεκανίδα με πώμα, που βρέθηκε το Φεβρουάριο του 1965 στο χωριό Περιστερών του Νομού Θεσσαλονίκης[612]: φέρει παράσταση επαυλίων με όρθιες και καθήμενες γυναικείες μορφές, Έρωτες κ.λπ. (πίν. 120-121). Εντυπωσιακό είναι το γεγονός, πως από τις δέκα μορφές του αγγείου, οι έξι (τέσσερις γυναίκες και δύο Έρωτες) αποδίδονται με λευκό χρώμα. Οι μνημειώδεις μορφές, το εξαιρετικό σχέδιο, τα πρόσωπα με τα έντονα χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα το εντυπωσιακό μάτι, ο τρόπος απόδοσης των ενδυμάτων και, τέλος, το ζάρωμα των ενδυμάτων πίσω από το λυγισμένο γόνατο, όλα αυτά μας οδηγούν στον ζ. του Μαρσύα. Ιδιαίτερες ομοιότητες παρουσιάζει το έργο αυτό με την πελίκη ΕΑΜ (πίν. 110-113) όχι μόνο εικονογραφικές, όπως π.χ. όμοιες στάσεις και κινήσεις των μορφών αλλά και τεχνοτροπικές, όπως π.χ. στην απόδοση των προσώπων με μεγάλες μύτες, και στην όμοια απόδοση των ενδυμάτων στις πολλές γυναικείες μορφές και των δύο έργων.

Οι παναθηναϊκοί αμφορείς που προσγράφονται στο έργο του ζ. του Μαρσύα επιβεβαιώνουν ότι έχουμε να κάνουμε με έναν πολύ μεγάλο καλλιτέχνη. Βέβαια δεν είναι η πρώτη φορά που γίνεται αυτή η διαπίστωση. Η αξία του είχε από παλιά αναγνωριστεί από την έρευνα και θεωρούνταν ο κορυφαίος ζωγράφος του 4ου αι. Χαρακτηριστικό είναι πως σε πολλές σύντομες και γενικές ιστορίες της αρχαίας τέχνης είναι ο μόνος αγγειογράφος του 4ου αι. και ειδικότερα του ρυθμού Κερτς, που αναφέρεται με το όνομά του[613]. Ακόμη, ο Beazley παρατηρεί ότι ο κατάλογος των έργων του ζωγρά-

612. Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης αρ. 4880. Προκαταρκτική έκθεση του ευρήματος βλ. Μ. ΣΙΓΑΝΙΔΟΥ, *ΑΔ* 21, 1966, Χρον. ΙΙ 340 πίν. 360· *BCH* 94, 1970, 1069 εικ. 30 και τελευταία στον κατάλογο της έκθεσης *Eros Grec. Amour des Dieux et des Hommes* (1990) 103 (αρ. κατ. 41). Ευχαριστώ θερμά την έφορο Αρχαιοτήτων Μ. Σιγανίδου που μου επέτρεψε να απεικονίσω εδώ μερικές όψεις του αδημοσίευτου αυτού αγγείου.

613. Βλ. για παράδειγμα το τελευταίο τομίδιο της γαλλικής σειράς «Que sais-je?» J.J. MAFFRE, *L'art grec* (1986) 102.

φου «includes most of the masterpieces of Attic fourth-century vase-painting»[614].

Ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά του διαπιστώνουμε ότι διακοσμεί μεγάλα αγγεία και, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, κυρίως πελίκες, γαμικούς λέβητες και λεκανίδες, που είναι βέβαια από τα πιο αγαπητά σχήματα της εποχής. Επίσης έχει ζωγραφίσει μια υδρία κι ένα σκύφο, από κρατήρες έχουμε μόνο ένα όστρακο και βέβαια πολλούς παναθηναϊκούς αμφορείς. Ως προς τα θέματα, κυριαρχούν τα επαύλια και οι σκηνές γυναικωνίτη αλλά έχουμε και μυθολογικά θέματα όπως Απόλλων-Μαρσύας, Πηλεύς-Θέτις, Κρίση Πάριδος καθώς και διονυσιακά, που τα τοποθετεί κατά προτίμηση στις δευτερεύουσες πλευρές. Υπάρχει ακόμη κι ένα με ελευσινιακό θέμα, που ήταν ειδική παραγγελία από την ευσεβή πιστή Δημητρία.

Κρίνοντας κυρίως από την υψηλή ποιότητα και μερικά ιδιάζοντα θέματά του, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι και άλλα από τα αγγεία του ήταν παραγγελίες. Στην υπόθεση αυτή αντιτίθεται βέβαια το γεγονός ότι τα περισσότερα και καλύτερα έργα του προέρχονται από την περιφέρεια του ελληνικού κόσμου (Κερτς, Μασσαλία, Ρόδος, Θεσσαλονίκη), από μέρη δηλαδή που δυσκόλευαν πολύ την άμεση επαφή κεραμεικού εργαστηρίου και αγοραστή. Παρόλ' αυτά είναι δυνατόν να γίνονταν παραγγελίες και μέσω των εμπόρων[615].

Συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά αυτού του ζωγράφου, πρέπει να τονίσουμε και πάλι τα εξής: δυνατό και σαφέστατο σχέδιο, μνημειώδεις μορφές, που έχουν πλήρη κατοχή του χώρου, καταπληκτική απόδοση της υπόστασης και του όγκου των σωμάτων και των ενδυμάτων με αποτέλεσμα οι μορφές να διακρίνονται από μια πολύ έντονη πλαστικότητα[616]. Αυτό το χαρακτηριστικό συχνά μας

614. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1474-5.

615. Βλ. για παράδειγμα μια υπόθεση, σύμφωνα με την οποία η νεκρή του τάφου στο Pavlovski Kurgan, όπου βρέθηκαν τα ελευσινιακά αγγεία του Ελευσίνιου ζωγράφου ίσως ήταν ιέρεια της Δήμητρας. Βλ. σχετ. B. SHEFTON, *The Eye of Greece* (1982) 154 σημ. 17.

616. Βλ. και B. ASHMOLE, *Festschrift für F. BROMMER* (1977) 13 κ.ε., όπου συγκρίνει ενδύματα γυναικών του ζ. του Μαρσύα με την Δήμητρα της Κνίδου, καθώς και με τους Μαύσωλο και Αρτεμισία.

ξεγελάει δημιουργώντας την εντύπωση ότι οι μορφές του αντιγράφουν αγάλματα. Αυτό όμως δεν συμβαίνει πάντα[617], παρά την έντονη τάση των καλλιτεχνών της εποχής να αντιγράφουν γλυπτά στα πλαίσια της ανάγκης για πλαστικότητα και υποδήλωση του όγκου και του χώρου. Έτσι, τα έργα του ζ. του Μαρσύα προσφέρουν τη δυνατότητα να μελετηθεί σε μία πρώτη μορφή η διαφορά της «πλαστικότητας» από την «αγαλματικότητα».

Εντύπωση προκαλούν και οι ωραίες και αρμονικές συνθέσεις του, με πλήρη ανταπόκριση και επικοινωνία των μελών αλλά και των μορφών μεταξύ τους. Επίσης σαφής είναι η τάση για πρωτοτυπία στις συνθέσεις αλλά και για ποικιλία στους τύπους των μορφών ακόμα και σε δευτερεύουσες ή παραπληρωματικές μορφές της σύνθεσης. Χαρακτηριστικά έχει λεχθεί για μερικά έργα του (όπως π.χ. την πελίκη της Θέτιδας) ότι αποτελούν «σπουδές» στη γυναικεία μορφή, αφού έχουμε μεγάλη ποικιλία στάσεων, κινήσεων, ενδύσεων και κομμώσεων[618].

Όσον αφορά στη χρονολόγηση των έργων του αγγειογράφου, μπορούμε να κάνουμε τις ακόλουθες σκέψεις: επαναλαμβάνουμε ότι είναι η πρώτη φορά στην ιστορία της αγγειογραφίας, που έχουμε την ευκαιρία να γνωρίζουμε απολύτως χρονολογημένα έργα ενός αγγειογράφου, που απέχουν μεταξύ τους πάνω από μια εικοσιπενταετία: πρόκειται για τον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Πολύζηλου (367/6), για τους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του Καλλιμήδη (360/59) και για τους τέσσερις άλλους των αρχόντων Λυκίσκου, Νικόμαχου και Θεόφραστου (344-339)[619].

Έτσι μας δίνεται η δυνατότητα να ερευνήσουμε δύο θέματα: α. Να διαπιστώσουμε την εξέλιξη της τεχνοτροπίας του ζωγράφου του Μαρσύα, μέσα από βεβαιωμένα και ασφαλή χρονολογικά πλαίσια. Αυτό είναι μια αντιστροφή της μέχρι τώρα εφαρμοζόμενης μεθόδου, όπου με βάση την τεχνοτροπική εξέταση της παραγωγής ενός αγγειογράφου, τοποθετούσαμε τα έργα στην πρώιμη, μέση και ύστερη φάση του και ύστερα καθορίζαμε τα χρονολογικά όρια της δρα-

617. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 127.
618. Ε. ΓΙΟΥΡΗ, *ΑΔ* 20, 1965, Μελ. 153.
619. Βλ. παραπ. σελ. 250 κ.ε.

στηριότητάς του. β. Να κερδίσουμε μιαν ακριβέστερη χρονολόγηση για τα ερυθρόμορφα έργα του, που δεν θα βασίζεται μόνον σε «εσωτερική» χρονολόγηση, αλλά και σε συγκρίσεις με τους ακριβώς χρονολογημένους παναθηναϊκούς του αμφορείς.

Σχετικά με την εξέλιξή του διαπιστώνουμε ότι ο αγγειογράφος, σε όλη τη διάρκεια της δραστηριότητάς του, διατηρεί τα γενικά τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά. Η βασική μεταβολή που παρατηρούμε είναι μόνο μία: η σταθερή, συνεχής και βέβαιη χάραξή του αντικαθίσταται με το πέρασμα του χρόνου από μια πιο εύκαμπτη και ευαίσθητη, που στο τέλος καταλήγει να είναι κάπως αδύναμη και κουρασμένη. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στη σύγκριση της απόδοσης των πτυχών των ενδυμάτων όλων των μορφών στις δύο ομάδες των παναθηναϊκών αμφορέων και ιδιαιτέρως του ιματίου των δύο μορφών της Ολυμπιάδος. Στην Ολυμπιάδα του παναθηναϊκού αμφορέα της χρονιάς του Καλλιμήδη (*K5* πίν. 46α) οι χαράξεις για τις πτυχές του στήθους, της κοιλιάς και των ποδιών είναι δυνατές, συνεχείς, χωρίς παιχνιδίσματα και σχηματίζουν ομάδες παράλληλες. Αντίθετα, στην Ολυμπιάδα του αμφορέα του Θεόφραστου (πίν. 84β), οι πτυχές έχουν μεγαλύτερη ποικιλία και ευαισθησία, ενώ δεν έχουμε πολλές παράλληλες αλλά ένα συνδυασμό μακρών και κοντών χαράξεων, μαζί με μικρές παραπληρωματικές. Ακόμα, στην παρυφή του ιματίου δίπλα στον δεξιό μηρό της μορφής παρατηρείται μια κούραση και μια δυσκαμψία στη χάραξη.

Εξίσου χαρακτηριστική είναι η διαφορά αυτή και στην απόδοση της μυολογίας των ανδρικών μορφών. Παρόλο που το χέρι του αγγειογράφου εξακολουθεί να κάνει τις ίδιες ακριβώς κινήσεις, όπως και πριν είκοσι χρόνια, στους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς του Νικόμαχου και του Θεόφραστου (πίν. 78-81, 84-87), ιδιαίτερα στους δύο τελευταίους, οι χαράξεις που αποδίδουν τους μύες έχουν χάσει τη ζωντάνια και τον παλμό των πρωιμότερων και έχουν γίνει στεγνές και τυποποιημένες. Σ' αυτό ακριβώς το «στέγνωμα» και τη σκλήρυνση της γραμμής θα μπορούσαμε να δούμε πιο πολύ απ' οπουδήποτε αλλού τα γεροντικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου του Μαρσύα.

Ακόμα, μια σύγκριση στην απόδοση του στήθους και των πτυχών του στις μορφές της Αθηνάς των παναθηναϊκών αμφορέων του

Καλλιμήδη, του Νικόμαχου και του Θεόφραστου, μας αποκαλύπτει μια νέα, πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της τεχνοτροπικής εξέλιξης του αγγειογράφου: ότι δηλαδή στυλιστικά μοτίβα που τα χρησιμοποιεί αναλλοίωτα για πολλά χρόνια, μπορεί να τα αλλάξει ξαφνικά σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Και πιο χαρακτηριστικά ίσως φαίνεται αυτό στην απόδοση του δεξιού μαστού της Αθηνάς, που παραμένει ίδια για είκοσι χρόνια —βλ. τους αμφορείς του Καλλιμήδη (360/59, πίν. 39, 40), του Νικόμαχου (341/0, πίν. 78), και του Θεόφραστου (340/39, πίν. 85) στο Getty— και αλλάζει ξαφνικά στον αμφορέα του Θεόφραστου στο Harvard (πίν. 80), που είναι, όπως είδαμε, ελάχιστα νεότερος απ' αυτόν του Getty.

Σχετικά με τις τεχνοτροπικές συγκρίσεις του ερυθρόμορφου έργου του ζ. του Μαρσύα με τους παναθηναϊκούς αμφορείς του, για να προσδιοριστεί καλύτερα η χρονολόγηση, μπορούμε να πούμε τα ακόλουθα: όπως διαπιστώσαμε και κατά τις συγκρίσεις για την ταύτιση του ζ. του Μαρσύα με τον ζωγράφο των τριών παναθηναϊκών αμφορέων του Καλλιμήδη[620], το ερυθρόμορφο αγγείο που είναι το πλησιέστερο τεχνοτροπικά στους αμφορείς αυτούς είναι ο γαμικός λέβητας (πίν. 102-105). Το αγγείο αυτό είχε αρχικά χρονολογηθεί από τον Schefold στη δεκαετία 340-30, μετά από εικονογραφικές συγκρίσεις των μορφών του με ψηφισματικά ανάγλυφα[621]. Την ίδια χρονολογία δίνει ο Boardman[622], ενώ η Simon το τοποθετεί στο 340[623]. Τέλος, οι Arias-Shefton[624] και ο Ashmole[625] το ανεβάζουν «near the middle of the 4th c.». Τώρα και με βάση τα νέα

620. Βλ. παραπ. σελ. 271 κ.ε.

621. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 112-124, σποράδην. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Schefold επιμένει στη χρονολόγηση αυτή (γύρω στο 335), και στο τελευταίο σχετικό με αγγεία Κερτς άρθρο του, στο *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2, 1985, 123. Πρβλ. και *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας* Α (1986) 23 και ιδ. 26.

622. J. BOARDMAN-J. DÖRIG - W. FUCHS - M. HIRMER, *Αρχαία ελληνική τέχνη* (1966, ελλ. έκδ. 1967) ΙΙΙ 179.

623. E. SIMON-M.u.A. HIRMER, *Die Griechischen Vasen* (1976) 160.

624. P.F. ARIAS-B. SHEFTON-M. HIRMER, *A History of Greek Vase Painting* (1962) 384.

625. B. ASHMOLE, *Festschrift für F. Brommer* (1977) 17 σημ. 21.

δεδομένα από τις συγκρίσεις που κάναμε, νομίζω πως το αγγείο μπορεί να ανέβει άνετα γύρω στο 360.

Αλλά οι παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη δεν είναι, όπως είδαμε, τα πρωιμότερα αγγεία του ζωγράφου μας. Αρκετά χρόνια παλιότερος είναι ο παναθηναϊκός αμφορέας του άρχοντα Πολύζηλου (367/6) στις Βρυξέλλες. Σ' αυτόν παρατηρούμε μιαν αδυναμία στη γραμμή αλλά και γενικότερα μιαν όχι ακόμα πλήρη κατοχή των εκφραστικών του μέσων. Αντίστοιχες δυσκολίες διαπιστώνονται όμως και σε δύο ερυθρόμορφα έργα του ζ. του Μαρσύα, στην υδρία Kevorkian (πίν. 116, 117) και στη λεκανίδα του καλλωπισμού (πίν. 114): εδώ υπάρχει μια δυσκολία του καλλιτέχνη στην απόδοση της όλης σύνθεσης και των αναλογιών των μορφών και όχι μεγάλη άνεση στην απόδοση της πτυχολογίας. Γι' αυτό θα αποδίδαμε τα δύο αυτά αγγεία στην πρώιμη φάση του ζωγράφου μας και θα τα χρονολογούσαμε γύρω στο 365-360. Η λεκανίδα ήδη από τον Schefold θεωρούνταν πρώιμο έργο του ζωγράφου και χρονολογούνταν προς το τέλος της δεκαετίας 350-340[626]. Στο LIMC δίνεται μια χρονολόγηση γύρω στο 340[627].

Πολύ κοντά στους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη και στον γαμικό λέβητα είναι η πελίκη της Θέτιδος (πίν. 108,109), ίσως μάλιστα λίγο υστερότερη, αφού έχει λεπτότερη γραμμή και όχι τόσο έντονη πτυχολογία. Για το αγγείο αυτό τα πρώτα χρόνια μετά το 360-55 θα ήταν μια καλή τοποθέτηση, παρόλο που οι μέχρι τώρα χρονολογήσεις του είναι πολύ χαμηλότερες. Συνήθως τοποθετείται γύρω στο 340-30 ή από άλλους γενικότερα στο τρίτο τέταρτο του αιώνα[628]. Όχι μακριά από την πελίκη θα πρέπει να είναι και ο σκύφος από την Ελευσίνα (πίν. 118), αφού δείχνει σαφέστατες ομοιότητες με τη δευτερεύουσα πλευρά της

626. SCHEFOLD, *KV* 18· του ίδιου, *Untersuchungen* 67, 104, 112-124 σποράδην.

627. *LIMC* II 1 (1984) 102 αρ. 15 και 993 s.v. *Αφροδίτη* (A. DELIVORRIAS, A. KOSSATZ, G. BERGER).

628. Γύρω στο 340-30 χρονολογούν οι BUSCHOR στο *FR* III 152 και SCHEFOLD στο *FR* III 332-6· ο τελευταίος και στα *KV* 19 και *Untersuchungen* 122-4, 142· A. RUMPF, *HdA* 133 σημ. 9· ARIAS-SHEFTON-HIRMER ό.π. 384· στο γ΄ τέταρτο οι BOARDMAN-DÖRIG-FUCHS-HIRMER ό.π. III 177· SIMON-HIRMER ό.π. 157.

πελίκης της Θέτιδος. Σύγκρινε π.χ. τα κεφάλια των μορφών και ιδιαίτερα του Τριπτόλεμου με του Διόνυσου καθώς και την πτυχολογία των ενδυμάτων.

Το επόμενο χρονολογικά έργο του ζωγράφου θα πρέπει να είναι η πελίκη του Μαρσύα (πίν. 106, 107). Η κύρια όψη με τον μουσικόν αγώνα και ιδιαίτερα η μορφή και το ένδυμα του νικητή θεού διατηρεί ακόμη μερικά χαρακτηριστικά (όπως τις πολλές παράλληλες πτυχές με δυνατή γραμμή), που δεν μπορούν να την απομακρύνουν πολύ από την πελίκη της Θέτιδος, ενώ οι γυναικείες μορφές έχουν αποδοθεί με λεπτότερα χαρακτηριστικά. Έτσι, μια χρονολόγηση γύρω στο 350, νομίζω πως δεν μπορεί να είναι πολύ μακριά από την πραγματικότητα. Κοντά σ' αυτή τη χρονολόγηση είναι αυτή που πρότεινε ο Buschor[629], που με βάση το σχήμα την τοποθετούσε «um die Jahrhundertsmitte, praxitelische Zeit», ενώ ο Schefold την κατεβάζει στο 340-30.

Στη δεκαετία 350-40 και μάλλον προς το τέλος της μπορούμε να τοποθετήσουμε την πελίκη ΕΑΜ με την κρίση Πάριδος (πίν. 110-113). Η πελίκη είναι ένα έργο που μας οδηγεί στην ύστερη φάση του ζωγράφου, χαρακτηριστικό δε είναι ότι στην κύρια όψη της όλα τα πρόσωπα παριστάνονται κατενώπιον ή κατά τα τρία τέταρτα, κάτι που ο Beazley το θεωρεί χαρακτηριστικό του ύστερου Κερτς[630]. Τη χρονολόγηση αυτή επιβεβαιώνει και μια σύγκρισή της με τον παναθηναϊκό αμφορέα του Θεόφραστου στο Harvard (πίν. 80, 81): χαρακτηριστικές ομοιότητες διακρίνονται στην απόδοση των κατενώπιον γονάτων του Ερμή και των πυγμάχων, καθώς και στην απόδοση των πτυχών της Ολυμπιάδος με πιο ευαίσθητες, ποικίλες αλλά και μερικές φορές λίγο κουρασμένες χαράξεις, κάτι που είναι φανερό και στις γραμμές των μορφών της πελίκης, που γίνονται με τον χρωστήρα. Ο Schefold[631] χρονολογεί το αγγείο στη δεκαετία 330-20 και το θεωρεί ως το υστερότερο έργο του ζ. του Μαρσύα.

629. BUSCHOR στο *FR* III 152· SCHEFOLD, *KV* 18 και *Untersuchungen* 71, 124, 142· O. PALAGIA, *Euphranor* (1980) 18.

630. J. BEAZLEY, *JHS* 59, 1939, 58.

631. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 117, 124· του ίδιου, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2, 1985, 123, 126.

Κοντά στην πελίκη αυτή θα πρέπει να τοποθετήσουμε και τα όστρακα από τη Μασσαλία, αφού το μικρό τμήμα προσώπου που σώζεται σε ένα απ' αυτά, δείχνει πάρα πολλές ομοιότητες με την καθισμένη μαινάδα στα δεξιά της Β πλευράς της πελίκης ΕΑΜ.

Στη φάση αυτή του ζωγράφου ανήκει και το όστρακο από κρατήρα στο Βερολίνο (πίν. 119α)[632]. Και εδώ είναι φανερή η λεπτή και ευαίσθητη γραμμή της ύστερης φάσης του αγγειογράφου, ενώ χαρακτηριστική είναι και η ομοιότητα στην απόδοση των όγκων και την πτύχωσης στην κοιλιά και στα πόδια της μεσαίας μορφής με την Ολυμπιάδα στον αμφορέα του Θεόφραστου στο Harvard (πίν. 84β).

Ως τελευταίο έργο του ζωγράφου, που μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στο 340 ή λίγο αργότερα (340-335), μπορεί να θεωρηθεί η λεκανίδα του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης (πίν. 120, 121). Στη χρονολόγηση αυτή οδηγούν οι παρακάτω παρατηρήσεις και συγκρίσεις με την πελίκη ΕΑΜ (πίν. 110-113): α. Απόλυτη ομοιότητα αφενός στην απόδοση του ιματίου γύρω από το κάτω μέρος του σώματος, καθώς και του χιτώνα που εμφανίζεται κάτω-κάτω στην καθήμενη μορφή με τη λουτροφόρο στη λεκανίδα, και στην Ήρα και την Αθηνά της πελίκης ΕΑΜ αφετέρου. β. Στα κατά τρία τέταρτα αποδοσμένα πρόσωπα και στα δύο συγκρινόμενα αγγεία, όπου μάλιστα οι μύτες τους είναι χαρακτηριστικά μεγάλες. Σύγκρινε π.χ. τη μορφή με τη λουτροφόρο ή τη νύφη της λεκανίδας με την Ήρα και τη μορφή από πάνω της στην πελίκη.

Νομίζω πως δεν έχουμε ανάγκη άλλων μαρτυριών για να πειστούμε για την απόδοση της λεκανίδας του Μουσείου Θεσσαλονίκης στην ύστερη φάση του ζ. του Μαρσύα. Όμως εκτός από τις ομοιότητές της με την πελίκη ΕΑΜ, η λεκανίδα αυτή έχει πάρα πολλές ομοιότητες και με έργα που έχουν αποδοθεί σε άλλον ζωγράφο και συγκεκριμένα στον Ελευσίνιο ζωγράφο. Η παρατήρηση αυτή μας προκαλεί να εξετάσουμε το πρόβλημα τόσο της δυνατότητας, όσο και του μεγέθους του συσχετισμού που υπάρχει ανάμεσα στους δύο αυτούς αγγειογράφους.

632. Περιγραφή του οστράκου και συμπληρώσεις των μορφών και της σύνθεσης βλ. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 129-30.

Σχέση του ζ. του Μαρσύα με τον Ελευσίνιο ζωγράφο

Ο Ελευσίνιος ζωγράφος[633], είναι κι αυτός ένας πάρα πολύ καλός αγγειογράφος του β΄ μισού του 4ου αι., στον οποίο έχουν αποδοθεί τρία αγγεία:

1. Η πελίκη στο Λένινγκραντ, αρ. St 1792 από το Κερτς[634], η γνωστή και ως *ελευσινιακή πελίκη* (πίν. 122, 123). Στην κύρια πλευρά υπάρχει το θέμα που έδωσε το όνομα και στο αγγείο και στο ζωγράφο: μια συνάθροιση θεοτήτων με τη Δήμητρα, την Περσεφόνη και τον Πλούτο στο κέντρο κι από πάνω τους Τριπτόλεμο, Ρέα, Αφροδίτη, Εύμολπο, Ηρακλή και Διόνυσο. Στη δευτερεύουσα πλευρά μια εξίσου άριστης ποιότητας παράσταση με την Αθηνά στο κέντρο να δέχεται τον Ζαγρέα από τα χέρια μιας Νύμφης, ενώ γύρω-γύρω παριστάνονται η τροφός του Ζαγρέα με το τύμπανο και οι Ζευς, Ήρα, Εκάτη και Ειλείθυια[635].

2. Η πελίκη στο Λένινγκραντ, αρ. St 1793 από το Κερτς[636], γνωστή και ως *πελίκη της Θέμιδος*. Στην κύρια πλευρά (πίν. 124, 125) ο Ζευς συζητά με τη Θέμιδα πριν αρχίσει ο Τρωικός πόλεμος. Στη δευτερεύουσα, ο Διόνυσος καθιστός ανάμεσα σε Μαινάδες κι έναν Έρωτα.

3. Η λεκανίδα στο Λένινγκραντ, αρ. St 1791 πάλι από το Κερτς[637] με σκηνές προετοιμασίας γάμου (πίν. 126).

Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία οτι ο Ελευσίνιος ζωγράφος σχετίζεται με τον ζ. του Μαρσύα αλλά ο Beazley ήταν κατηγορηματικός ότι πρόκειται για δύο διαφορετικούς καλλιτέχνες με διαφορετική τεχνοτροπία. «The artist (ο Ελευσίνιος ζωγράφος) is connected

633. Γενικά για τον ζωγράφο βλ. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1476· SCHEFOLD, *Untersuchungen* 125-7, 159.

634. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1476.1.

635. Πλήρη εικονογραφική επεξεργασία των παραστάσεων και των δύο πλευρών του αγγείου έχει κάνει η E. SIMON, *AntK* 9, 1966, 72 κ.ε. Σχετικά με τις παραστάσεις Αθηνάς, που υποδέχεται το θείο βρέφος βλ. H. METZGER, *Mélanges offerts à P. Collart* (1976) 295 κ.ε.

636. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1476.2.

637. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1476.3.

with the Marsyas painter, but his work is laboured and weak all the difference»[638].

Παρόλ' αυτά έκρινα μετά από σκέψη πως άξιζε να ξανατεθεί σε συζήτηση το θέμα για την πιθανότητα ταύτισης των δύο αγγειογράφων, παρά την αντίθετη άποψη του Beazley· κι αυτό επειδή σήμερα έχουμε στη διάθεσή μας νέα στοιχεία και δεδομένα, που εκείνος δεν τα είχε υπόψη του[639]. Αυτά είναι: α. Οι τρεις παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη, που είναι πρώιμα έργα του ζ. του Μαρσύα. β. Οι τέσσερις παναθηναϊκοί αμφορείς των αρχόντων Λυκίσκου, Νικόμαχου και Θεόφραστου, που είναι όψιμα έργα του ίδιου ζωγράφου. γ. Η λεκανίδα του Μουσείου Θεσσαλονίκης, που έχει στοιχεία και των δύο ζωγράφων[640] και αποτελεί την καλύτερη γέφυρα για την ενοποίησή τους. Ας ξαναδούμε λοιπόν από την αρχή τα κοινά στοιχεία των δύο ζωγράφων:

1. Στον Ελευσίνιο ζωγράφο είναι εμφανείς οι μεγαλόπρεπες και με ωραία χαρακτηριστικά μορφές, η άνεση στο σχέδιο και στην κατοχή του χώρου, καθώς και η αρμονική σύνθεση, στοιχεία δηλαδή που τα είδαμε και στον ζ. του Μαρσύα.

2. Από την εξέταση της τεχνοτροπικής εξέλιξης που κάναμε παραπάνω στο έργο του ζ. του Μαρσύα[641] διαπιστώσαμε μια τάση από τη σταθερή, συνεχή και βέβαιη γραμμή, προς μια πιο λεπτή, ευαίσθητη και ραφινάτη, η οποία όμως, πολύ συχνά, μοιάζει κουρασμένη και στεγνή. Επομένως, στην ύστερη φάση του ζ. του Μαρσύα βλέπουμε χαρακτηριστικά που ο Beazley αποδίδει στον Ελευσίνιο ζωγράφο («laboured and weak»), με αποτέλεσμα ο αφορισμός του «all the difference» να εξασθενίζει. Για παράδειγμα, το όστρακο του κρατήρα στο Βερολίνο του ζ. του Μαρσύα (πίν. 119α)

638. Beazley, *ARV*^{2} 1476.

639. Βλ. C. Isler-Kerenyi στο *Vasenforschung nach Beazley. Schriften des DAV* 4, 1979, 10.

640. Μερικά από τα στοιχεία αυτά υπάρχουν και σε άλλα έργα της ύστερης φάσης του ζ. του Μαρσύα (κυρίως πελίκη ΕΑΜ και όστρακα Βερολίνου). Βλ. σχετ. παρακάτω σελ. 285.

641. Βλ. παραπ. σελ. 253.

έχει μια τόσο λεπτή και ραφινάτη γραμμή που το φέρνει πιο κοντά στον Ελευσίνιο παρά στον ζ. του Μαρσύα.

3. Υπάρχουν όμως και μερικές άλλες ομοιότητες στην απόδοση ορισμένων χαρακτηριστικών κι από τους δύο αυτούς ζωγράφους, οι οποίες αποτελούν κατά τη γνώμη μου και τις πιο ισχυρές ενδείξεις για την ταύτισή τους: α. Καταρχήν υπάρχει πολύ μεγάλη ομοιότητα στην απόδοση της μυολογίας των κατενώπιον γυμνών ανδρικών μορφών (ειδικά των μυών κλειδός, στήθους και διαφράγματος καθώς και των γονάτων), ανάμεσα σε μορφές των παναθηναϊκών αμφορέων του Καλλιμήδη και του Θεόφραστου (πίν. 127γ), στις ερυθρόμορφες ανδρικές μορφές του ζ. του Μαρσύα (βλ. π.χ. πίν. 127β) και στο Διόνυσο και στον Ηρακλή της Α πλευράς και στο Δία της Β πλευράς της ελευσινιακής πελίκης (πίν. 127α). Αυτή η συσχέτιση είναι πολύ σημαντική, γιατί με τέτοιο τρόπο δεν αποδίδει αυτά τα σημεία κανείς άλλος από τους ζωγράφους του 4ου αι. που γνωρίζουμε. β. Πολλές ομοιότητες υπάρχουν και στην απόδοση των πτυχών των ενδυμάτων ανάμεσα στα αγγεία του Ελευσίνιου ζωγράφου και στα ύστερα έργα του ζ. του Μαρσύα. Σύγκρινε π.χ. τις πτυχές που απολήγουν σε σπαστή γωνία ανάμεσα στα πόδια της Ήρας στην πελίκη ΕΑΜ (πίν. 110) και στον Εύμολπο της ελευσινιακής πελίκης (πίν. 122). Αντίστοιχη ομοιότητα παρουσιάζουν τα ενδύματα των γυναικών της λεκανίδας στη Θεσσαλονίκη (πίν. 120, 121) με τις γυναίκες της ελευσινιακής πελίκης. Επίσης όμοια είναι η απόδοση του αριστερού ποδιού κάτω από το ύφασμα και των πτυχών γύρω του στην όρθια μορφή πίσω από τη μορφή με τη λουτροφόρο στη λεκανίδα της Θεσσαλονίκης (πίν. 121β) με την όρθια Αφροδίτη στη Β πλευρά της ελευσινιακής πελίκης (πίν. 123). Τέλος, απολύτως όμοια είναι η απόδοση των θηλών και των πτυχών του υφάσματος στο στήθος στην ίδια μορφή της λεκανίδας της Θεσσαλονίκης (δυσδιάκριτο στη φωτογραφία) με τη μορφή που ακουμπάει στην ερμαϊκή στήλη στη λεκανίδα του Λένινγκραντ αρ. St 1791 (πίν. 126). γ. Επίσης, απόλυτη ομοιότητα υπάρχει και στην απόδοση των πτυχών γύρω στα πόδια ανάμεσα στην Ήρα της πελίκης ΕΑΜ (πίν. 110) και στην καθιστή Αφροδίτη της Α πλευράς στην ελευσινιακή πελίκη (πίν. 122, 127α). Χαρακτηριστικό είναι π.χ. το σύνολο των πτυχών δίπλα στην αριστερή κνήμη κι ανάμεσα στα πόδια, όπου

υπάρχουν οι ίδιες ακριβώς κινήσεις του χεριού του ζωγράφου.

Νομίζω πως όλα αυτά τα όμοια στοιχεία που παρατηρήσαμε και στη γενική απόδοση αλλά και στις λεπτομέρειες μεταξύ των αγγείων του Ελευσίνιου ζωγράφου και του ζ. του Μαρσύα, ήταν αρκετά πειστικά και ενισχύουν την υπόθεσή μας ότι πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο.

Η ομοιότητα της ελευσινιακής πελίκης προς τα ύστερα έργα του ζωγράφου του Μαρσύα (κυρίως με την πελίκη ΕΑΜ, τη λεκανίδα της Θεσσαλονίκης και τον παναθηναϊκό αμφορέα του Θεόφραστου στο Harvard) δείχνει πως η χρονολόγησή της γύρω στο 340/30[642], που έχει γίνει δεκτή από την έρευνα, είναι σωστή. Ίσως θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε το αγγείο στο πρώτο μισό αυτής της δεκαετίας, δηλ. 340-335, μια που βρίσκεται τόσο κοντά, όπως είδαμε, στον παναθηναϊκό αμφορέα του Θεόφραστου (340/39).

Αντίθετα, η πελίκη της Θέμιδος είναι πρωιμότερη, όπως φαίνεται από την πιο «σφιχτή» και συνεχή γραμμή στην πτυχολογία, που μοιάζει πολύ με την πελίκη του Μαρσύα. Γι' αυτό μια χρονολόγηση στη δεκαετία 350-40, όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Schefold[643], είναι πολύ πιθανή.

Δυσκολίες για μιαν ακριβέστερη χρονολόγηση παρουσιάζει το τρίτο έργο του Ελευσίνιου ζωγράφου, η λεκανίδα St 1791, του Λένινγκραντ (πίν. 126)[644]. Ο Schefold, συγκρίνοντας τυπολογικά

642. BUSCHOR στο *FR* III 152· SCHEFOLD, *Untersuchungen* 63, 69, 112-124 σποράδην, 142· του ίδιου, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1981) λεζάντα εικ. 80-1· PALAGIA ό.π. 55.

643. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 112-124 σποράδην, 141· του ίδιου, *Die Bedeutung der griechischen Kunst für das Verständnis des Evangeliums* (1983) 89, λεζάντα εικ. 40· Πρβλ. επίσης *LIMC* II 1 (1984) 911, αρ. 26 και 83 s.v. *Astra* (S. KAROUZOU), όπου δίνεται η χρονολόγηση 350-40.

644. Και μια εικονογραφική παρατήρηση για τη λεκανίδα: Η μικρή υπηρέτρια με τον λεπτό χιτώνα πίσω από τον γαμπρό (πίν. 126) που κάνει κάποια δουλειά με τα χέρια της σε μια λεκάνη δεν πλένει, όπως λέει ο FURTWÄNGLER (*FR* II 36-43). Μάλλον ζυμώνει όπως φαίνεται από την κίνηση των δακτύλων της, ετοιμάζοντας το ζυμάρι για τις δύο καθιστές γυναίκες που πλάθουν πάνω σε τριποδικό τραπέζι, ακριβώς στα δεξιά της. Η υδρία δίπλα στη λεκάνη περιέχει το απαραίτητο για το ζύμωμα νερό.

μεμονωμένες μορφές της με ψηφισματικά ανάγλυφα και άλλα χρονολογημένα έργα την τοποθετεί στο 360-50[645]. Αλλού ο ίδιος την τοποθετεί στα μέσα του αιώνα όπως και ο Buschor[646]. Την τεχνοτροπία όμως που διακρίναμε στο έργο αυτό, με τις πυκνές και συνεχείς, αλλά συχρόνως λεπτές και ευαίσθητες γραμμές, δεν την έχουμε συναντήσει μέχρι τώρα σε κανένα από τα έργα που έχουν αποδοθεί στον ζωγράφο αυτόν. Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει τις πτυχές του εδώ μας θυμίζει την πελίκη της Θέμιδος, ενώ άλλα στοιχεία, όπως η μετρημένη χρήση λευκού χρώματος, που περιορίζεται στους Έρωτες και σε αντικείμενα, και η ύπαρξη πολλών μορφών σε προφίλ, μας οδηγούν σε μια πρωιμότερη χρονολόγηση. Έτσι, μια τοποθέτηση στο 355-350 φαίνεται, σε σχέση και με τα άλλα «δύο έργα του», πολύ λογική και συμπληρώνει ένα κενό που υπήρχε στην παραγωγή του ζ. του Μαρσύα.

Καταλήγουμε λοιπόν με μεγάλη πιθανότητα στην ταύτιση του ζ. του Μαρσύα με τον Ελευσίνιο ζωγράφο. Το αποτέλεσμα είναι πως τώρα γνωρίζουμε πολύ καλύτερα τον μεγαλύτερο ίσως ζωγράφο του 4ου αι., που δρα για πάνω από τριάντα χρόνια, από το 367/6 έως το 335, όπως είδαμε, και που ζωγραφίζει και με τις δύο τεχνικές —ερυθρόμορφη και μελανόμορφη— μερικά από τα καλύτερα έργα της αττικής αγγειογραφίας.

Ο ζωγράφος των *K1* και *K6* = ο ζ. των Αθηνών 12592

Ο αγγειογράφος που έχει διακοσμήσει δύο από τους παναθηναϊκούς αμφορείς του άρχοντα Καλλιμήδη, τους *K1* και *K6*, καθώς και εφτά ακόμη παναθηναϊκούς αμφορείς από την ίδια ή από άλλες χρονιές[647] ταυτίστηκε με τον ζ. των Αθηνών 12592.

Τον ζωγράφο αυτόν είχε ήδη από το 1930 επισημάνει ο Schefold[648] αποδίδοντάς του μόνο ένα αγγείο, τον καλυκωτό κρατήρα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας αρ. 12592. Το όνομά του από το αγγείο αυτό του το έδωσε ο Beazley[649], που επι-

645. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 93, 96, 97.
646. SCHEFOLD, *KV* 15-6· E. BUSCHOR, *Griechische Vasen* (1969)^2 259.
647. Βλ. παραπ. σελ. 248.
648. SCHEFOLD, *KV* 14· του ίδιου, *Untersuchungen* 105-6.
649. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1446.

πλέον του απέδωσε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα από τη Σπίνα και ένα όστρακο στη Χαϊδελβέργη, ενώ με τον ζωγράφο συσχέτισε έναν ακόμη κωδωνόσχημο κρατήρα από τη Σπίνα, που βρέθηκε στον ίδιο τάφο με τον προηγούμενο. Τέλος το 1981, ο Robertson[650] του απέδωσε τρία όστρακα από κρατήρα που βρέθηκαν στο Κίτιο[651].

Έτσι, μέχρι σήμερα έχουν αποδοθεί στον ζ. των Αθηνών 12592 ή έχουν συσχετιστεί με το έργο του τα παρακάτω αγγεία:

1. Καλυκωτός κρατήρας στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας αρ. 12592, από την Αθήνα (πίν. 128-132)[652], με παράσταση Διονύσου, Αριάδνης και βακχικού θιάσου στην κύρια πλευρά και Αφροδίτης πάνω σε κύκνο στη δευτερεύουσα.
2. Κωδωνόσχημος κρατήρας, στη Φεράρα, αρ. T.270 A VP από τη Σπίνα (πίν. 133)[653]. Στην κύρια πλευρά Διόνυσος και Αριάδνη, περιστοιχιζόμενοι από Έρωτα και βακχικό θίασο. Στη δευτερεύουσα, τρεις ιματιοφόροι νέοι.
3. Όστρακο στη Χαϊδελβέργη αρ. 232, από την Αθήνα[654], με την Αφροδίτη πάνω σε κύκνο (πίν. 134α), που μάλλον θα πρέπει να προέρχεται από πίσω όψη καλυκωτού κρατήρα, όπως δηλαδή συμβαίνει και με τον κρατήρα του ΕΑΜ αρ. 12592.
4. Όστρακα από το Κίτιο[655] που προέρχονται από κύρια όψη κρατήρα (πίν. 134β) και σώζουν τμήματα Διονύσου, Αριάδνης και Έρωτα.

650. V. KARAGHIORGIS, *Excavations at Kition IV. The non-cypriot pottery* (1981). *The attic Black-figure and Red-figure pottery* (M. ROBERTSON) 57, no 40 a.b.c. πίν. 40.

651. Η C.ISLER-KERENYI, *NumAntCl* 11, 1982, 137 κ.ε. εικ. 1-10, δημοσιεύοντας έναν καλυκωτό κρατήρα, που βρίσκεται στην αρχαιολογική συλλογή του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης, αναφέρει (ό.π. 152), ότι ο Beazley είχε αρχικά σκεφτεί την πιθανότητα να είναι ο κρατήρας αυτός έργο του ζωγράφου των Αθηνών 12592. Τελικά όμως δεν επιβεβαίωσε την απόδοση αυτή. Και εγώ νομίζω ότι οι αμφιβολίες του Beazley ήταν δικαιολογημένες.

652. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1447.3.

653. Αδημοσίευτος. Τη δημοσίευση της κεραμεικής από τους τάφους της Valle Pega ετοιμάζει ο P.E. Arias. Τον ίδιο και τη διευθύντρια του Αρχαιολογικού Μουσείου της Φεράρα F. Berti ευχαριστώ θερμά για την αποστολή των φωτογραφιών και την άδεια να τις απεικονίσω.

654. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1446.2.

655. Αρ. ευρ. 3552/1.2, 4028, 4122 B. Βλ. παραπ. σημ. 650.

Επίσης με τον ζωγράφο ο Beazley συσχέτισε (related to)[656] τον κωδωνόσχημο κρατήρα αρ. Τ. 270 Α VP από τη Σπίνα στη Φεράρα (πίν. 135). Στην κύρια όψη του φέρει παράσταση της Ευρώπης πάνω στον ταύρο να πετάει πάνω από τη θάλασσα και πίσω της τον Ποσειδώνα καθιστό, ενώ την παράσταση ορίζουν από αριστερά και δεξιά δύο νέοι με χλαμύδα κι από πάνω Έρωτας. Στην πίσω όψη εικονίζεται Νίκη με ανοιχτά φτερά που κρατάει ταινίες ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρους νέους[657].

Οι συγκρίσεις που μας οδήγησαν στην ταύτιση του αγγειογράφου αυτής της ομάδας των παναθηναϊκών αμφορέων με τον ζ. των Αθηνών 12592 έγιναν κυρίως ανάμεσα στο αγγείο που του έδωσε το όνομα (πίν. 128-132) και στους παναθηναϊκούς αμφορείς *K1* και *K6* (πίν. 50-55).

Θα αρχίσουμε με τα γενικά χαρακτηριστικά του αγγειογράφου, που τα διαπιστώνουμε και στα ερυθρόμορφα και στα μελανόμορφα έργα του: α. Το πρώτο και βασικό είναι η πολύ λεπτή, ευαίσθητη και προσεκτική γραμμή του, κάτι που και ο Beazley θεωρεί το χαρακτηριστικό του· «delicate style» είναι οι δύο λέξεις που αφιερώνει στην τεχνοτροπία του[658]. β. Μεγάλη ικανότητα στην απόδοση των συντετμημένων μελών, κάτι που ήδη παρατηρήσαμε στις σκηνές πάλης πάνω στους παναθηναϊκούς του αμφορείς, ενώ στα ερυθρόμορφα φαίνεται ιδίως στα χέρια των κατενώπιον παριστανόμενων μορφών[659]. γ. Έντονη στρογγυλότητα στα κεφάλια των μορφών, που έχουν πολύ κλειστό περίγραμμα.

Στη συνέχεια, παρατίθενται μερικές λεπτομερειακές τεχνοτροπικές συγκρίσεις μεταξύ μελανόμορφων και ερυθρόμορφων έργων του, που νομίζω πως επιβεβαιώνουν την ταύτιση: α. Όμοια κατατομή προσώπου και όμοια απόδοση των χαρακτηριστικών του παρα-

656. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1447.

657. Όχι «three youths», όπως γράφει ο BEAZLEY ό.π.

658. BEAZLEY, *ARV*^{2} 1446.

659. Η επιτυχημένη απόδοση των συντετμημένων μελών είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά της υστεροκλασικής ζωγραφικής. Ο ΠΛΙΝΙΟΣ (35, 110) αναφέρει ότι ο ζωγράφος Φιλόξενος είχε ανακαλύψει «compendiarias». Γενικά για τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής της εποχής, βλ. τελευταία K. SCHEFOLD, *Πρακτικά XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας* Α (1986) 23 κ.ε. ιδ. 26.

τηρούμε ανάμεσα στην όρθια μαινάδα του κρατήρα του ΕΑΜ και στη Νίκη του *Κ1* (πίν. 136α-β). β. Όμοια απόδοση των πτυχών του πέπλου της καθήμενης μαινάδας του ίδιου κρατήρα και των αγαλμάτων της Ειρήνης στους παναθηναϊκούς αμφορείς (πίν. 137α-β), ιδιαίτερα στην αριστερή του *Κ6* (βλ. π.χ. και στα δύο αυτά αγγεία την οριζόντια καμπύλη ανάμεσα στους μαστούς). γ. Και στον ερυθρόμορφο κρατήρα της Αθήνας και στους παναθηναϊκούς αμφορείς οι μορφές του έχουν χέρια σαρκώδη κι έντονα καμπυλωμένα δάχτυλα. δ. Ομοιότητα υπάρχει και στις κυματοειδείς γραμμές που αποδίδουν παρυφές και που αποτελούνται από πολλές μικρότερες καμπύλες, κάτι που φαίνεται ιδιαίτερα στην κατακόρυφη παρυφή του ιματίου της όρθιας μαινάδας του κρατήρα και στις αντίστοιχες παρυφές της Νίκης του *Κ1* και του βραβέα του *Κ6*. ε. Όμοια ακριβώς είναι και η απόδοση στον κρατήρα των τριών μελών του κιονοκράνου στον κίονα με το κατσίκι (πίν. 136β)[660] και των αντίστοιχων λεπτομερειών στους παναθηναϊκούς αμφορείς(πίν. 51α-β): καμπυλωτός προς τα κάτω άβακας, εχίνος με κυρτές πλευρές και μια βάση για τα αγάλματα που διευρύνεται στα άκρα. στ. Συχνή τοποθέτηση των θηλών σε ανόργανο σημείο, σχεδόν κάτω από τη μασχάλη. Αυτό μπορούμε να το δούμε σε όλες τις γυμνές μορφές του κρατήρα και ιδιαίτερα στον αριστερό σάτυρο (πίν. 130), όπως και στους εφέδρους των παναθηναϊκών αμφορέων (πίν. 54α-β)[661].

Αν οι συγκρίσεις αυτές είναι πειστικές, τότε μπορούμε να αποδώσουμε στον ζ. των Αθηνών 12592 τους εννέα παναθηναϊκούς αμφορείς. Εκτός όμως απ' αυτούς, μπορεί να του αποδοθεί και ένα ακόμη ερυθρόμορφο αγγείο, που τυχαίνει να είναι τεχνοτροπικά το πλησιέστερο προς τους παναθηναϊκούς αμφορείς *Κ1* και *Κ6*. Πρόκειται για τον καλυκωτό κρατήρα αρ. 115 από την Όλυνθο, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης[662]. Αυτό είναι ένα πολύ ενδιαφέρον και πολύ καλής ποιότητας αγγείο (πίν. 138, 139α),

660. Ο SCHEFOLD, *KV* 14, το θεωρεί «Stierbild».

661. Το χαρακτηριστικό αυτό δεν υπάρχει όμως στις μορφές του κρατήρα της Ζυρίχης. Βλ. παραπ. σημ. 651.

662. Για το αγγείο βλ. *Olynthus* V 96 κ.ε. εικ. 7 πίν. 68-70. E. BUSCHOR, *Griechische Vasen* (1969)[2] 258 εικ. 263.

που έχει στην κύρια πλευρά του παράσταση τέθριππου προς τ' αριστερά, του οποίου ηνίοχος είναι μια Νίκη με ανοιγμένα φτερά. Δίπλα της, πάνω στην άντυγα του άρματος, βρίσκεται ένας οπλίτης με περικεφαλαία και ασπίδα, που έχει ως επίσημα ένα γοργόνειο· προφανώς πρόκειται για παράσταση αποβάτη δρόμου. Πάνω και μπροστά από τα άλογα πετούν δύο μικρότερες Νίκες, που με τα προτεταμένα χέρια τους ίσως κρατούσαν ταινίες. Πίσω, στη δευτερεύουσα πλευρά, μια Νίκη τοποθετεί ασπίδα σε τρόπαιο.

Η σύγκριση του νέου αγγείου γίνεται τώρα όχι μόνο με τα ερυθρόμορφα έργα του ζωγράφου αλλά και με τους παναθηναϊκούς αμφορείς που του αποδόθηκαν. Εκτός λοιπόν από την ομοιότητα στο σχήμα, που υπάρχει ανάμεσα στους κρατήρες της Ολύνθου και σ' αυτόν του ΕΑΜ (πίν. 128, 138), και εκτός από τα γενικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου που είναι φανερά και στο νέο αγγείο, μπορούμε να κάνουμε και τις ακόλουθες λεπτομερείς συγκρίσεις:

α. Όμοια είναι η απόδοση των κλαδιών της ελιάς, στη ζώνη μεταξύ των λαβών και στα δύο συγκρινόμενα αγγεία. Ας προσέξουμε π.χ. (πίν. 128, 138β) ότι ξεφυτρώνουν ακόμη και από όμοια κατακόρυφη εδαφόχρωμη ζώνη με μελανές στιγμές. β. Χαρακτηριστική είναι η απόδοση της επάνω ράχης της κλειστής γροθιάς μερικών μορφών με μία κοιλότητα. Το βλέπουμε π.χ. στη Νίκη του *K1*, στον βραβέα του *K6* και στη Νίκη-ηνίοχο του κρατήρα της Ολύνθου (πίν. 139β, γ, δ). γ. Όμοια είναι η απόδοση των πτυχών πολλών ενδυμάτων με ζευγάρια παράλληλων, λεπτών γραμμών, όπως π.χ. στον πέπλο της μικρής Νίκης μπροστά στα άλογα του κρατήρα της Ολύνθου (πίν. 138α), στην όρθια και καθιστή μαινάδα του κρατήρα στο ΕΑΜ (πίν. 128, 131) και στις χειρίδες της Αθηνάς του αμφορέα *K1* (πίν. 50). δ. Όμοια είναι και η απόδοση των πτυχών στο λαιμό και στις μασχάλες της ηνιόχου Νίκης του ολυνθιακού (πίν. 139), αν συγκριθούν με τις αντίστοιχες της καθιστής μαινάδας του κρατήρα στο ΕΑΜ (πίν. 131), καθώς και των όρθιων και καθιστών μαινάδων του κρατήρα στη Φεράρα (πίν. 133α). ε. Όμοια είναι και η απόδοση του αποπτύγματος της Νίκης μπροστά στα άλογα του ολυνθιακού και της καθιστής μαινάδας του κρατήρα στο ΕΑΜ. στ. Τέλος, εντελώς όμοια είναι και τα φτερά των Νικών στον κρατήρα της Ολύνθου και στους παναθηναϊκούς αμφορείς.

Όσον αφορά τον δεύτερο κωδωνόσχημο κρατήρα από τη Σπίνα, που ο Beazley συσχέτισε με τον όμοιο από τον ίδιο τάφο που είδαμε παραπάνω (πίν. 135), όντως υπάρχουν μερικά γενικά στοιχεία που συνδέουν τα δύο αυτά αγγεία οδηγώντας μας στο ίδιο εργαστήριο, αλλά κανένα αποφασιστικό ώστε να ταυτίσουμε τους αγγειογράφους τους.

Χωρίς αμφιβολία ο ζ. των Αθηνών 12592 είναι ένας από τους σπουδαίους καλλιτέχνες της «ομάδας των αγγειογράφων των κρατήρων», όπου τον κατατάσσει μετά τον ζ. Pourtalès ο Beazley[663]. Τα έργα που του έχουν αποδοθεί, εκτός από τους παναθηναϊκούς αμφορείς, είναι μέχρι στιγμής μόνο κρατήρες, τρεις κωδωνόσχημοι και τρεις καλυκωτοί. Ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι στους τέσσερις απ' αυτούς ζωγραφίζει διονυσιακά θέματα, και μάλιστα στους τρεις (Αθήνα, Σπίνα και Κίτιο) χρησιμοποιεί τον ίδιο τρόπο σύνθεσης. Τέλος το αγωνιστικό θέμα του κρατήρα της Ολύνθου, τον συνδέει με τους παναθηναϊκούς αμφορείς.

Συνοψίζοντας τα γενικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του μπορούμε να επαναλάβουμε τη μεγάλη του ικανότητα στην απόδοση των όγκων των σωμάτων και των ενδυμάτων και κυρίως στην απόδοση συντετμημένων μελών. Μελετώντας το έργο του δημιουργείται η εντύπωση μέσα από την πολύ λεπτή, ευαίσθητη και προσεκτική δουλειά του, ότι έχουμε να κάνουμε με έναν μάλλον αργό και ήρεμο δημιουργό, που δεν κυνηγάει τη μεγάλη παραγωγή, αντίθετα ακριβώς από τον ζ. Pourtalès, που όπως είδαμε, ήταν ένας γρήγορος και δυναμικός τεχνίτης, που θα πρέπει μέσα σε λίγο χρόνο να έβγαζε πολλή δουλειά. Δεν ξέρω λοιπόν κατά πόσο μπορεί να θεωρηθεί σωστή η κρίση του Beazley[664], ότι ο ζ. των Αθηνών 12592 είναι «akin to the Pourtalès painter».

Ως προς τη χρονολόγηση των έργων του ζ. των Αθηνών 12592, μπορούμε να πούμε, πως όλα τα αγγεία που του έχουν αποδοθεί δεν φαίνεται να έχουν μεγάλη χρονική διαφορά μεταξύ τους. Γι' αυτό, με βάση τα όσα επισημάνθηκαν μέχρι τώρα στην τεχνο-

663. Beazley, *ARV*^{2} 1446.
664. Ό.π.

τροπική ανάλυση, θα τοποθετούσαμε τον κρατήρα της Ολύνθου γύρω στο 360, αφού διαθέτει τα περισσότερα κοινά σημεία με τους παναθηναϊκούς αμφορείς[665]. Ο καλυκωτός κρατήρας στο ΕΑΜ με βάση μια κάποια σχηματοποίηση σε μερικά ενδύματα και στο ίδιο το σχήμα του αγγείου, θα πρέπει να τοποθετηθεί λίγα χρόνια μετά, δηλ. στο 360-355. Η χρονολόγηση αυτή συμφωνεί με αυτή που έχει προταθεί για το αγγείο αυτό, αφού ο Schefold[666] το χρονολογεί στη δεκαετία 360-50.

Αντίθετα, οι κωδωνόσχημοι κρατήρες Φεράρας και Κιτίου, που όπως δείχνουν οι μορφές της Αριάδνης πρέπει να είναι σύγχρονοι, υποδηλώνουν μια δουλειά πιο κοντά στους παναθηναϊκούς αμφορείς, και μια χρονολόγησή τους λίγο πριν το 360 δεν θα πρέπει να είναι πολύ μακριά απο την πραγματικότητα[667].

Ο ζωγράφος του *K3* = ο ζ. της γαμήλιας πομπής

Ο αγγειογράφος του παναθηναϊκού αμφορέα *K3* καθώς και των οστράκων της Αγοράς αρ. P 31[668], είναι ο ίδιος που ζωγράφισε και τη μεγάλη πελίκη του Μουσείου J. Paul Getty, που πρόσφατα δημοσίευσε ο Schefold[669], αποδίδοντάς την στον ζ. της γαμήλιας πομπής. Όμως εδώ αντιμετωπίζουμε κάποια δυσκολία, διότι ο ζ. της γαμήλιας πομπής δεν περιλαμβάνεται στους καταλόγους του Beazley, που σημαίνει ότι δεν τον δεχόταν ως ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό χέρι.

Αλλ᾽ ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή: ο ζ. της γαμήλιας πομπής είναι ένας αγγειογράφος, τον οποίο πρώτος εντόπισε ο Schefold[670], όπως άλλωστε και τους περισσότερους από τους αγγειο-

665. Ο BUSCHOR ό.π. τον χρονολογεί λίγο πριν το 350, ενώ ο ROBINSON (*Olynthus* V 99) πολύ γενικά «fourth century».

666. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 97.

667. Ο μεν πρώτος είναι αδημοσίευτος, ενώ τον δεύτερο χρονολογεί ο ROBERTSON ό.π. (σημ. 650) 57, στο β΄ τέταρτο του αιώνα.

668. Βλ. παραπ. σελ. 210 κ.ε.

669. K. SCHEFOLD, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2, 1985, 119 κ.ε.

670. SCHEFOLD, *KV* 19· του ίδιου, *Untersuchungen* 132.

γράφους των αγγείων Κερτς. Ήδη στο πρώτο του σχετικό βιβλίο[671] απεικονίζει ένα σημαντικό όστρακο από το μεγάλο, όπως λέει, έργο του στο οποίο συμπεριλαμβάνονται «τα μεγαλύτερα και πολυτελέστερα αγγεία» του ρυθμού. Τέσσερα χρόνια αργότερα, στην εκτενή μελέτη του για τα αγγεία Κερτς[672], αποδίδει στο χέρι του έξι συνολικά έργα και στο εργαστήριό του άλλα δύο. Στο ίδιο αγγειογράφο απέδωσε ένα αγγείο από την Όλυνθο ο Robinson[673] και τέλος, το 1985, και πάλι ο Schefold απέδωσε στον ζωγράφο την πελίκη του Μουσείου J. Paul Getty που προαναφέραμε[674]. Έτσι, μέχρι σήμερα η έρευνα αποδίδει στον αγγειογράφο αυτόν και στο εργαστήριό του τα ακόλουθα, έντεκα αγγεία:

1. Υδρία στο Λένινγκραντ, αρ. 1872.130 με παράσταση της διαμάχης Αθηνάς και Ποσειδώνα (πίν. 142, 143)[675]. Οι κεντρικές μορφές αποδίδονται ανάγλυφες και μόνο τρεις δευτερεύουσες (Διόνυσος, Κέκροπας, ανακεκλιμένη ημίγυμνη μορφή) με την ερυθρόμορφη τεχνική.
2. Υδρία στο Λένινγκραντ, αρ. St 1794 με παράσταση νέων με εταίρες (πίν. 144, 145)[676].
3. Μεγάλο όστρακο από υδρία στο Λένινγκραντ, αρ. 16878, που σώζει το μεγαλύτερο μέρος ενός κατενώπιον καθήμενου Δία και γύρω του τμήματα άλλων μορφών (πίν. 147α)[677]. Μάλλον πρόκειται για παράσταση αγοράς θεών.
4. Όστρακα γαμικού λέβητα στο Λένινγκραντ, αρ. ΚΑΒ 81α, με παράσταση γαμήλιας πομπής (πίν. 146), αγγείο που έδωσε και το όνομα στον αγγειογράφο[678]. Το θέμα είναι άμαξα συρόμενη από δύο άλογα, που φέρει τη νύφη και τη μητέρα της. Εμπρός οδηγούν την πομπή νέοι και νέες, που παίζουν μουσικά όργανα, χορεύουν ή κρατούν δάδες.
5. Μεγάλη πελίκη στον Λένινγκραντ, αρ. St 1787, με παρά-

671. SCHEFOLD, *KV* 19 πίν. 15α.
672. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 132, 159.
673. *Olynthus* XIII 110 (αρ. κατ. 54) πίν. 74-75.
674. Βλ. παραπ. σημ. 669.
675. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 21 (αρ. κατ. 161), 132 πίν. 28, 1.2 εικ. 58.
676. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 19 (αρ. κάτ. 155), 133 πίν. 28, 3.4.
677. SCHEFOLD, *KV* 19 πίν. 15α· του ίδιου, *Untersuchungen* 22 (αρ. κατ. 166).
678. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 30 (αρ. κατ. 284), 133 πίν. 19, 50.

σταση Κενταυρομαχίας στην κύρια όψη και Διόνυσου με βακχικό θίασο στη δευτερεύουσα (πίν. 147β)[679].

6. Μικρή πελίκη αρ. St 2016, στο Λένινγκραντ, με παράσταση Κενταυρομαχίας στην κύρια όψη και Διόνυσου με βακχικό θίασο στη δευτερεύουσα (πίν. 148)[680].
7. Ερυθρόμορφος αμφορέας παναθηναϊκού σχήματος στο Λένινγκραντ, αρ. 26.1.1913.Nr.8, με παράσταση Αμαζονομαχίας (πίν. 149-151)[681]. Χαρακτηριστικό το μεγάλο ύψος του αγγείου (0,60 μ.).

Ο Schefold[682] αποδίδει «μάλλον στο εργαστήριό του» και τα ακόλουθα αγγεία: 1. Πελίκη στο Λένινγκραντ, αρ. ΚΡ 7634, με παράσταση Διόνυσου που περιστοιχίζεται από ορχούμενες μαινάδες (πίν. 152)[683] και 2. την υδρία στο Μόναχο αρ. 2439 από την Αλεξάνδρεια, με κρίση Πάριδος (πίν. 154, 155)[684]. Κι εδώ αξιοσημείωτο το ύψος του αγγείου που φτάνει τα 0,615 μ. και το αναδεικνύει σε ένα από τα υψηλότερα αγγεία Κερτς.

Το 1950, στη δημοσίευση των αγγείων από την Όλυνθο, που είχαν βρεθεί το 1934 και το 1938[685], ο D. Robinson αποδίδει στον ζ. της γαμήλιας πομπής ένα ακόμη αγγείο, ένα κάνθαρο (πίν. 153)[686], με παράσταση όρθιων και καθιστών θεοτήτων. Στην κύρια όψη εικονίζεται μια όρθια γυναικεία μορφή (Ήβη;), Δίας και Αθηνά καθιστοί, και μια Νίκη να πετάει εμπρός από το πρόσωπο της τελευταίας. Στη δεύτερη όψη, έχουμε σκηνή σπονδής με καθιστό

679. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 39 (αρ. κατ. 365), 133 εικ. 62, 63· L. STEPHANI, *CRPetersbourg* 1873 πίν. 4, 2.

680. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 45 (αρ. κατ. 396), 134 πίν. 31, 1· L. STEPHANI, *CRPetersbourg* 1865 πίν. 4, 1.2.

681. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 3 (αρ. κατ. 1), 134 πίν. 30, 31, 1.2.

682. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 134.

683. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 54 (αρ. κατ. 502), 134 πίν. 31, 3.4.

684. *FR* I 204 πίν. 40· E. PFUHL, *MuZ* εικ. 598· SCHEFOLD, *Untersuchungen* 24 (αρ. κατ. 188)· *CVA* München (5) πίν. 286, 287· E. SIMON-M.u.A. HIRMER, *Die Griechischen Vasen* (1976) 160 εικ. 240.

685. Βλ. παραπ. σημ. 673.

686. Ο κάνθαρος αυτός ήταν τελικά ανάμεσα στα αγγεία που η ελληνική κυβέρνηση δώρισε στον D. Robinson. Βλ. παραπ. σημ. 673.

Ηρακλή, όρθια θεά με δύο φιάλες στα χέρια (ο Robinson υποθέτει Δήμητρα), καθιστή ανδρική (Ιόλαο ή Διόνυσο) και μια ακόμη όρθια γυναικεία.

Τέλος, το 1985 ο Schefold του απέδωσε[687] και μια νέα πελίκη που βρίσκεται στο μουσείο J. Paul Getty. Πρόκειται για σημαντικό αγγείο (πίν. 140, 141), που σώζει όλα τα επίθετα χρώματα και στην κύρια όψη φέρει παράσταση κρίσης Πάριδος, ενώ στη δευτερεύουσα Αμαζονομαχία.

Μια σύγκριση ανάμεσα στη μορφή του Πάρη της κύριας πλευράς του τελευταίου αυτού αγγείου και στον αριστερό από τους παλαιστές του παναθηναϊκού αμφορέα *K3* (πίν. 162α-β) έκανε δυνατή την ταύτιση του αγγειογράφου των δύο αγγείων: τα δύο πρόσωπα έχουν την ίδια ακριβώς στάση κατά τα τρία τέταρτα, ο μεν Πάρης προς τα δεξιά, ο δε παλαιστής προς τ' αριστερά. Και στους δύο είναι ολοφάνερα τα ακόλουθα κοινά χαρακτηριστικά: α. Εντυπωσιακά στρογγυλό πρόσωπο (σχεδόν κύκλος), και απόδοση του εξωτερικού περιγράμματος του προσώπου με τρεις συνεχείς αλλά διακρινόμενες μεταξύ τους καμπύλες γραμμές: μια μικρή για την απόδοση του κροτάφου, δεύτερη για το άνω μέρος της παρειάς και μια τρίτη μεγάλη για το κάτω μέρος της παρειάς και το πηγούνι. β. Πολύ φαρδύ σαγόνι. γ. Τριγωνικό με καμπύλες πλευρές μέτωπο, που σχηματίζεται με την πτώση των μαλλιών από την κορυφή στους κροτάφους. δ. Με την ίδια ακριβώς λεπτεπίλεπτη γραμμή αποδίδονται δύο οριζόντιες παράλληλες ρυτίδες στο μέτωπο. ε. Όμοια είναι η απόδοση του συνόλου φρυδιών-ματιών. στ. Μεγάλη μύτη με ισχυρό άγκιστρο για το πτερύγιο και ζ. Όμοια ακριβώς είναι και η απόδοση του πτερυγίου του αυτιού, όπως εμφανίζεται μέσα από τη μάζα των μαλλιών.

Όλες αυτές οι ομοιότητες είναι, νομίζω, αποδεικτικές για την ταύτιση των ζωγράφων. Προσθέτω ακόμα και άλλες δύο: α. Ομοιότητα στην απόδοση του αφαλού στον αριστερό παλαιστή του παναθηναϊκού αμφορέα (πίν. 58) και στον Ερμή της πελίκης (πίν. 140). β. Αδυναμία του ζωγράφου στην απόδοση των άκρων χεριών, πράγμα που διαπιστώνεται στις μορφές τόσο του αμφορέα όσο και του ερυθρόμορφου αγγείου.

687. Βλ. παραπ. σημ. 669.

Πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε, ότι εκτός από τις ομοιότητες υπάρχουν και διαφορές ανάμεσα στα δύο αυτά αγγεία, η σημαντικότερη από τις οποίες επισημαίνεται στην απόδοση των πτυχών των ενδυμάτων. Πράγματι, στον παναθηναϊκό αμφορέα οι πτυχές των ιματίων του βραβέα και της Νίκης αποδίδονται, όπως είδαμε, με λίγες δυνατές και συνεχείς χαράξεις (πίν. 59, 60). Αντιθέτως, στην πελίκη, οι πτυχές του ιματίου της Αφροδίτης —η μοναδική γυναικεία μορφή που τα ενδύματά της δεν καλύπτονται με επίθετα χρώματα— όπως και της χλαμύδας του Ερμή, αποδίδονται με πολλές, λεπτές, παράλληλες γραμμές (πίν. 140). Αυτό όμως θα πρέπει να οφείλεται στη μεγάλη χρονική διαφορά που έχουν τα αγγεία μεταξύ τους, αφού, όπως είδαμε, ο παναθηναϊκός αμφορέας, που είναι ένα πολύ πρώιμο έργο του αγγειογράφου, τοποθετείται στο 360/59, ενώ την πελίκη βάζει ο Schefold[688] στο 325, χρονολογία με την οποία δεν θα διαφωνήσω[689]. Βλέπουμε δηλαδή και εδώ την ίδια τεχνοτροπική εξέλιξη στα ενδύματα, που παρατηρήσαμε και στον ζ. του Μαρσύα: από τις λίγες, δυνατές και συνεχείς γραμμές στις πολλές, λεπτές και παράλληλες. Αλλά για το θέμα αυτό θα επανέλθουμε[690].

Απόδοση στον ζ. της γαμήλιας πομπής και άλλων παναθηναϊκών αμφορέων

Με την απόδοση στον ίδιον αγγειογράφο, τόσο του παναθηναϊκού αμφορέα *K3*, που χρονολογείται στο 360, όσο και της πελίκης Getty, που χρονολογείται στο 325, διευκρινίστηκαν ορισμένα προβλήματα: α. Λύθηκε η απορία μας σχετικά με τις τεχνοτροπικές αδυναμίες του παναθηναϊκού αμφορέα, εφόσον εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα πολύ πρώιμο έργο του ζωγράφου. β. Βεβαιώθηκε ότι η δραστηριότητα του καλλιτέχνη αυτού θα πρέπει να αναπτύσσεται κυρίως στο β΄ μισό του αιώνα, όπου θα έπρεπε να αναζητήσουμε και άλλους παναθηναϊκούς αμφορείς από την ώριμη πλέον φάση του.

Με βάση το στοιχείο αυτό, άρχισε προσεκτική έρευνα σε

688. Ό.π. (σημ. 669) 123.
689. Βλ. παρακάτω σελ. 311.
690. Βλ. παρακάτω σελ. 308.

όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς του β΄ μισού του 4ου αι. που οδήγησε στην απόδοση στον ίδιο αγγειογράφο δύο ακόμη παναθηναϊκών αμφορέων, ενός της χρονιάς του άρχοντα Ηγησία (324/3, πίν. 157)[691] και ενός του άρχοντα Άρχιππου (321/0, πίν. 156)[692]. Αν οι αποδόσεις είναι σωστές, τότε μπορούμε να οριοθετήσουμε τα δύο άκρα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ζωγράφου αυτού, η οποία διαρκεί γύρω στα σαράντα χρόνια. Έχουμε δηλ. ένα από τα πρωιμότερα έργα του, που έγινε το 360 και δύο από τα υστερότερα, των ετών 324-320.

Οι συγκρίσεις που μας οδήγησαν στην ταύτιση αυτή έγιναν αρχικά ανάμεσα στο κεφάλι του αριστερού παλαιστή του *K3* (πίν. 162α) και στο κεφάλι του δισκοφόρου στον παναθηναϊκό αμφορέα του Άρχιππου (πίν. 162γ), με την παρεμβολή φυσικά ως συνδετικού κρίκου και του Πάρη της πελίκης Getty (πίν. 162β). Έτσι, και στον νέο παναθηναϊκό αμφορέα διακρίνουμε καθαρά τα χαρακτηριστικά που επισημάνθηκαν και στα άλλα δύο αγγεία: α. Την προσφιλή στάση του προσώπου στα τρία τέταρτα. β. Την απόδοση του προφίλ με τρεις καμπύλες, γ. Το τριγωνικό μέτωπο με μαλλιά που πέφτουν στους κροτάφους. δ. Τις ρυτίδες. ε. Τη μεγάλη μύτη που η ράχη της αρχίζει από τον κανθό του ματιού. στ. Το μεγάλο άγκιστρο του πτερυγίου της μύτης. ζ. Το αυτί που μόλις προβάλλει από τα μαλλιά.

Οι συγκρίσεις επεκτείνονται και στην απόδοση της μυολογίας: καταρχήν υπάρχει μια γενική ομοιότητα στα σώματα, που έχουν μια τετράγωνη φόρμα στο πάνω μέρους τους. Ως προς τις λεπτομέρειες βλέπουμε και στον δισκοφόρο του αμφορέα του Άρχιππου (πίν. 156β) τα ακόλουθα συγκρίσιμα χαρακτηριστικά: 1. Τη διακοπή των γραμμών του στήθους στο στέρνο και κοντά στη στροφή. 2. Την απόδοση των στομαχικών μυών ως δύο ελλείψεων. 3. Την όμοια απόδοση του αφαλού. 4. Το περίγραμμα των πλευρών, της μέσης και του άνω μέρους των μηρών, που αποδίδεται με τις διακε-

691. Λούβρο, αρ. MNB 3223· BEAZLEY, *ABV* 415.9· *CVA* Louvre (5) III Hg πίν. 6, 2.3.

692. Λούβρο, αρ. MN 705· BEAZLEY, *ABV* 416.13· *CVA* Louvre (5) III Hg πίν. 6, 4-7.11.

κομμένες αλλά συνεχείς καμπύλες, όπως και στον κατά σαράντα χρόνια παλιότερό του *Κ3*. Ακόμα τη σαφή αδυναμία στην απόδοση των άκρων χειρών και των δαχτύλων.

Ενδιαφέροντα αποτελέσματα παρουσιάζει και η σύγκριση των βραβέων των παναθηναϊκών αμφορέων *Κ3* (πίν. 59) και του Αρχιππου (πίν. 156β), αφού μεταξύ τους επισημαίνονται πολλές ομοιότητες και τυπολογικές (ως προς τη στάση και την ενδυμασία) αλλά και τεχνοτροπικές: βλ. για παράδειγμα την όμοια απόδοση των γραμμών στις πτυχές που σχηματίζει το ιμάτιο, την ανάλογη απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, καθώς και τον τρόπο που βγαίνει το αριστερό χέρι από το ιμάτιο.

Βέβαια, μέσα από όλες αυτές τις ομοιότητες είναι φανερό στο δεύτερο αγγείο το γεροντικό στυλ του ζωγράφου. Μπορεί το χέρι του να κάνει τις ίδιες κινήσεις αλλά οι χαράξεις του έχουν χάσει πλέον τη δύναμη και τη ζωτικότητα που είδαμε στον παναθηναϊκό αμφορέα *Κ3*· είναι αδύναμες και άψυχες, στεγνές και τυποποιημένες, κάτι που φαίνεται σαφώς στις πτυχές του ιματίου του βραβέα στον αμφορέα του Αρχιππου και στην απόδοση της μυολογίας του δισκοφόρου και του εφέδρου.

Στις μορφές της Αθηνάς (πίν. 56α-156α) στους δύο αυτούς παναθηναϊκούς αμφορείς που συγκρίνουμε, δύσκολα μπορούμε να βρούμε ομοιότητες, κυρίως λόγω της αντίθετης στάσης τους (στον *Κ3*, προς τ' αριστερά — στον Αρχιππο, προς τα δεξιά). Παρόλ' αυτά παρατηρούνται και ορισμένα κοινά σημεία: α. Τάση για συμμετρική απόδοση των πτυχών στον πέπλο από τη μέση και κάτω, με μακριές καμπύλες που απολήγουν κλιμακωτά στο αριστερό και δεξί πόδι. β. Ομοιότητα στο περίγραμμα του προβαλλόμενου αριστερού ποδιού, με το εξόγκωμα στο γόνατο. γ. Οι τριγωνικές πτυχές που σχηματίζουν οι παρυφές του αποπτύγματος και του πέπλου εξέχουν από το περίγραμμα του σώματος μόνο πίσω από τον δεξιό μηρό και τη φτέρνα. δ. Η αγκιστροειδής πτυχή στην κνήμη της θεάς του αμφορέα του Αρχιππου θυμίζει την αντίστοιχη, αλλά πολύ μικρότερη του *Κ3*.

Από τα άλλα όμοια στοιχεία της κύριας πλευράς, θα επισημαίναμε τη μεγάλη ομοιότητα στα γράμματα των επιγραφών των τριών αγγείων (πίν. 57, 158, 159α), πράγμα που δείχνει ότι ο γραφικός χα-

ρακτήρας ακόμα και μετά από σαράντα χρόνια παραμένει σταθερός. Αντίθετα, εντελώς διαφορετική είναι η ζώνη ανθεμίων και λωτών στο λαιμό, αφού στο ύστερο αγγείο υπάρχει μόνο μία όρθια σειρά κοσμημάτων.

Αλλά, όπως είπαμε και παραπάνω, στον ίδιο ζωγράφο μπορούμε να αποδώσουμε έναν ακόμη παναθηναϊκό αμφορέα, λίγο πρωιμότερο, αυτόν με αριθ. MNB 3223 στο Λούβρο (πίν. 157), της χρονιάς του άρχοντα Ηγησία (324/3)[693]. Οι ομοιότητες μεταξύ του αγγείου αυτού και του παναθηναϊκού αμφορέα του Άρχιππου είναι τόσο κραυγαλέες, ώστε δεν χρειάζονται πολλές επεξηγήσεις. Ήδη ο Beazley[694] είχε εντάξει τα δύο αυτά αγγεία μαζί με άλλα τρία σε ιδιαίτερο σύνολο στην ομάδα του Νικόμαχου.

Πράγματι οι μορφές της Αθηνάς, των Νικών στους κίονες και των βραβέων είναι όμοιες. Ακόμη οι στάσεις και η πολύ χαλαρή σύνθεση των πυγμάχων στον αμφορέα του Ηγησία, θυμίζει τους παλαιστές στον *K3*. Επειδή όμως οι πυγμάχοι του Ηγησία μάς δείχνουν την πλάτη τους, μπορούμε να κάνουμε μια διασταύρωση με την πελίκη του Getty, έτσι ώστε να επιβεβαιώσουμε ακόμα περισσότερο την ταύτιση: αν συγκρίνουμε λοιπόν τις πλάτες που μας δείχνουν στα τρία τέταρτα οι πυγμάχοι του αμφορέα του Ηγησία (πίν. 157β), και ιδιαίτερα ο δεξιός, με τον πολεμιστή στη Β όψη της πελίκης του Getty (πίν. 141), διαπιστώνουμε τις ίδιες ακριβώς γραμμές για την απόδοση των γλουτών και της πλάτης.

Επανεξέταση όλων των αγγείων του ζ. της γαμήλιας πομπής

Μετά λοιπόν απ' όλες αυτές τις συγκρίσεις μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι οι τέσσερις παναθηναϊκοί αμφορείς (ο *K3* της Ερέτριας, ο P 31 της Αγοράς, και οι δύο του Λούβρου) καθώς και η πελίκη του Getty, είναι έργα ενός ζωγράφου. Απομένει τώρα και με βάση τα νέα δεδομένα που προκύπτουν από τα σίγουρα χρονολογημένα έργα της πρώιμης και ύστερης φάσης του, να προχωρήσουμε

693. Βλ. παραπ. σημ. 691.
694. BEAZLEY, *ABV* 416.

σε μια επανεξέταση της απόδοσης όλων των αγγείων του ζ. της γαμήλιας πομπής[695].

Ας αρχίσουμε με την υδρία στο Μόναχο, που φέρει παράσταση κρίσης Πάριδος (πίν. 154, 155), την οποία ο Schefold αποδίδει στο εργαστήριό του. Νομίζω ότι οι ομοιότητες στη σύνθεση με την πελίκη Getty, που φέρει το ίδιο θέμα, τα πάμπολλα κοινά στοιχεία στις δύο μορφές του Πάρη (κυρίως στο πρόσωπο και στα άκρα χέρια), καθώς και οι ομοιότητες μεταξύ των άλλων μορφών (π.χ. στα πρόσωπα της Ήρας), ακόμα και στην απόδοση της ασπίδας, μας οδηγούν στην απόδοση του αγγείου του Μονάχου στο ίδιο το χέρι του καλλιτέχνη[696].

Επίσης δική του πρέπει να είναι και η ανάγλυφη υδρία με τη διαμάχη Αθηνάς-Ποσειδώνα (αρ. κατ. 1· πίν. 142, 143). Από τις τρεις γραπτές μορφές του έργου επισημαίνουμε τον ορθογώνιο άνω κορμό του Κέκροπα[697] με τη γνωστή απόδοση των μυών του στή-

695. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρω τα ακόλουθα: στην αρχή, μελετώντας τα έργα του ζ. της γαμήλιας πομπής που του είχε αποδώσει ο Schefold, και πριν ακόμα γίνουν όλες οι ταυτίσεις με τους παναθηναϊκούς αμφορείς, είχα δικαιώσει τον Beazley, που είχε αμφιβολίες για την ύπαρξη αυτού του αγγειογράφου. Έκλινα έτσι στην άποψη ότι τα αγγεία αυτά προέρχονται από ένα εργαστήριο, αφού κανείς δεν μπορεί να παραβλέψει τις ομοιότητες που παρουσιάζουν μεταξύ τους. Όμως, με την πορεία της έρευνας διαπίστωνα όλο και περισσότερους συνδετικούς κρίκους σε τεχνοτροπικές λεπτομέρειες, στη ζωγραφική των αγγείων αυτών που δεν μπορούσαν να έχουν γίνει από διαφορετικούς αγγειογράφους, ακόμα κι αν δούλευαν στο ίδιο εργαστήριο.

Έτσι τώρα, και μετά τις ταυτίσεις με τους παναθηναϊκούς αμφορείς, τείνω, χωρίς όμως και να απαλλαγώ τελείως από τις αρχικές μου επιφυλάξεις, στην αποδοχή του ζ. της γαμήλιας πομπής και στην απόδοση των αρκετών διαφορών που διαπιστώνονται στα αγγεία του στην τεχνοτροπική του εξέλιξη, που ήταν μακρόχρονη. Οι επιφυλάξεις μου ενισχύθηκαν ιδιαίτερα από το γεγονός ότι δεν μπόρεσα να έχω καλές φωτογραφίες, κυρίως από τα αγγεία του Λένινγκραντ, όπου ως γνωστόν, φυλάσσονται και τα περισσότερα έργα του αγγειογράφου.

696. Στο ίδιο το χέρι του ζωγράφου αποδίδει το αγγείο αυτό και ο ROBINSON, *Olynthus* XIII 114.

697. Η κόμμωση του Κέκροπα μας δίνει αφορμή να συσχετίσουμε το αγγείο αυτό με μια υδρία στη Λυών με ελευσινιακή παράσταση (SCHEFOLD, *KV* πίν. 21), που ο SCHEFOLD (*Untersuchungen* 133) αποδίδει στον δικό του ζ. του Tyszkiewicz. Και αυτό γιατί όμοια κόμμωση έχει και ο Ευβουλέας της υδρίας της Λυών. Η

θους και του στομαχιού, καθώς και τα κομμένα ακροδάχτυλα του δεξιού του χεριού. Επίσης η ανακεκλιμένη στον ώμο του αγγείου ημίγυμνη μορφή είναι ακριβώς όμοια με την αντίστοιχη στον ώμο της υδρίας με την κρίση Πάριδος στο Μόναχο[698]

Στον ερυθρόμορφο αμφορέα παναθηναϊκού σχήματος με την αμαζονομαχία (αρ. κατ. 7· πίν. 149-151), η Αμαζόνα που τοξεύει στον πίν. 150β έχει πάρα πολλές ομοιότητες (βλ. π.χ. τις χειρίδες και τις αναξυρίδες) με την όρθια στη Β πλευρά της πελίκης Getty (μόλις διακρίνεται αριστερά στον πίν. 141). Επίσης τις χλαμύδες και τα ιμάτια των πολεμιστών[699] στον αμφορέα, που αναρριπίζονται από τον άνεμο και τις έντονες κινήσεις της μάχης, τις συναντάμε και στον πολεμιστή της Β πλευράς της πελίκης του Getty. Η μυολογία του στήθους, τα χέρια και τα δάχτυλα στους πολεμιστές είναι

ομοιότητα αυτή καθώς και η κάπως όμοια διαπραγμάτευση των πτυχών του ιματίου στα κάτω άκρα του Κέκροπα και του Διονύσου στην υδρία της Λυών, μας οδηγούν τουλάχιστον στο ίδιο εργαστήριο. Τον ζ. του Tyszkiewicz που επισήμανε ο Schefold, δεν τον αποδέχεται και δικαιολογημένα ο Beazley, αφού το δεύτερο αγγείο που αποδίδει σ' αυτόν ο Schefold, δηλαδή τον γαμικό λέβητα στο ΕΑΜ, αρ. 15851 [*Untersuchungen* 29 (αρ. κατ. 275), τότε στη συλλογή Βλαστού] είναι δύσκολο να είναι έργο του ίδιου που ζωγράφισε και την υδρία στη Λυών. Η τεχνοτροπία του γαμικού λέβητα βρίσκεται πιο κοντά στην υδρία του ΕΑΜ, αρ. 1718 [*CVA* Αθηνών (2) πίν. 32-34], που θα πρέπει να προέρχεται κι αυτή από το ίδιο το εργαστήριο του ζ. της γαμήλιας πομπής, αφού παρουσιάζει εμφανείς ομοιότητες με μορφές των αγγείων του ζωγράφου μας. Ας συγκρίνουμε π.χ. την απόδοση του ενδύματος ανάμεσα στις τρεις συντρόφισσες της νύφης της υδρίας, αρ. 1718 και τις καλυμμένες με το ιμάτιο μορφές στην πελίκη με το Διόνυσο και τις μαινάδες (πίν. 152) και στην υδρία από την Αλεξάνδρεια (πίν. 154, 155).

698. Για την ταύτιση της μορφής αυτής ως Οινώνης, βλ. Ε. Zahn, *AA* 1983, 585 κ.ε. εικ. 2.

699. Με αφορμή μερικές μορφές πολεμιστών αυτού του αμφορέα, μπορούμε να αποδώσουμε στο ίδιο εργαστήριο και μια σειρά άλλων αγγείων, όπου συναντάμε ανάλογες μορφές. Αυτοί παριστάνονται είτε γενειοφόροι με κράνος κορινθιακού τύπου (όπως ο πάνω πολεμιστής στον πίν. 150α) είτε αγένειοι με αττικό κράνος και λοφίο (όπως ο καθιστός του πίν. 149β). Τέτοια αγγεία είναι μεταξύ άλλων: α. Τμήμα πελίκης από την Όλυνθο (*Olynthus* XIII 100, αρ. κατ. 48 πίν. 62). β. Τμήμα από τον ώμο υδρίας στο Βρετανικό Μουσείο, αρ. Ε 234 [*CVA* Brit. Mus. (6) πίν. 98,1] γ. Όστρακο μάλλον από λουτροφόρο στο Μουσείο του Σεράγεβο (*CVA* Musée National de la Republique Socialiste de Bosnie-Herzegovine 44 πίν. 39, 4).

αυτά του ζ. της γαμήλιας πομπής· και ακόμα στις ανδρικές μορφές βλέπουμε τις τρεις συνεχόμενες αλλ' αυτοτελείς καμπύλες με τις οποίες αποδίδεται το περίγραμμα πλευρών, μέσης και ισχίων. Τέλος, μπορούμε να παρατηρήσουμε και το κατά τρία τέταρτα πρόσωπο της Αμαζόνας του πίν. 151β, το οποίο έχει όλες τις γραμμές που χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα του ζωγράφου αυτού, καθώς και σμιχτά φρύδια.

Η νεκρή Αμαζόνα στα πόδια του πολεμιστή του πίν. 151α και κυρίως ο ιδιάζων τρόπος με τον οποίο αποδίδεται το προφίλ του προσώπου, το σαγόνι και ο λαιμός, καθώς και τα μαλλιά της, μας οδηγούν να δεχθούμε την απόδοση άλλων δύο αγγείων στο ζωγράφο. Το πρώτο είναι η υδρία στο Λένινγκραντ με παράσταση νέων με εταίρες (αρ. κατ. 2· πίν. 144, 145), όπου, παρά την έλλειψη καλών φωτογραφιών, διακρίνουμε σαφέστατα τον ίδιο ακριβώς τρόπο απόδοσης του προφίλ του προσώπου και των μαλλιών της κοπέλας, που υψώνει τρυφερά το κεφάλι στον νέο πίσω της. Ακόμη, οι πτυχές του κάτω μέρους του ιματίου του νέου στον πίν. 145α, αποδίδονται με τις ίδιες ακριβώς γραμμές που βλέπουμε και στους χιτώνες των πολεμιστών του αμφορέα, ιδιαίτερα σ' αυτόν του πίν. 150α[700]. Επίσης, όμοια είναι η μυολογία στο στήθος του νέου και τα πολύ χαρακτηριστικά έξι δάχτυλα του δεξιού ποδιού του και τα εφτά του αριστερού της γυναίκας στον πίν. 145β.

Το άλλο αγγείο που αποδίδεται σίγουρα στον ζ. της γαμήλιας πομπής, είναι η πελίκη στο Λένινγκραντ, με παράσταση Διονύσου και ορχουμένων μαινάδων (πίν. 152). Η μαινάδα με το υψωμένο κεφάλι στον πίν. 152α είναι ίδια με τη νεκρή Αμαζόνα και τη νέα που είδαμε στα δύο προηγούμενα αγγεία. Ενισχυτικά στοιχεία είναι επίσης το φούσκωμα του ιματίου της, η μυολογία στήθους-στομαχιού του καθιστού Διονύσου (πίν. 152α, δυσδιάκριτο), ενώ η καλυμμένη με το ιμάτιο μορφή στον πίν. 152β είναι πολύ κοντά στη δεξιά καθιστή της υδρίας του Μονάχου (πίν. 154, 155)[701].

Με βεβαιότητα δικό του θα πρέπει να θεωρηθεί και το όστρακο

700. Οι πτυχές αυτές που απολήγουν σε πολύ οξεία γωνία μας θυμίζουν τις αντίστοιχες του ζ. του Μαρσύα.

701. Βλ. παραπ. σημ. 697.

υδρίας στο Λένινγκραντ με παράσταση καθιστού Δία (αρ. κατ. 3· πίν. 147α). Η μυολογία του σώματος, που είναι απολύτως όμοια μ' αυτήν του Κέκροπα της υδρίας με τη διαμάχη Αθηνάς-Ποδειδώνα, καθώς και τα εκφραστικά χαρακτηριστικά του προσώπου (ρυτίδες, άγκιστρο στο πτερύγιο μύτης κ.ά.), οδηγούν σίγουρα στον ζωγράφο της γαμήλιας πομπής. Επίσης, ο τρόπος που αποδίδεται το ιμάτιο όταν καλύπτει κυλινδρικά μέλη, δηλαδή με σπαστές γραμμές που θυμίζουν άχυρο, διαπιστώθηκε στο ιμάτιο μιας μαινάδας στο προηγούμενο αγγείο. Χαρακτηριστικά είναι και τα κομμένα ακροδάχτυλα του Δία, καθώς και τα πεπλατυσμένα της άλλης μορφής.

Το όστρακο αυτό και ιδιατέρως η μορφή του Δία μας δίνει τη δυνατότητα να αποδώσουμε στον ζωγράφο και ένα νέο αδημοσίευτο όστρακο. Πρόκειται για τμήμα από πώμα λεκανίδας που βρέθηκε το 1956 κοντά στον Άγιο Δημήτριο Λουμπαρδιάρη από τον Σ. Χαριτωνίδη και σήμερα εκτίθεται στην αλκόβα του Μουσείου Ακροπόλεως (πίν. 159β)[702]. Σώζει τμήμα αμαζονομαχίας με Έλληνα πολεμιστή κατενώπιον και πεσμένη Αμαζόνα, τα επίθετα χρώματα της οποίας έχουν εντελώς απολεπιστεί. Η μυολογία του πολεμιστή, η κατά τα τρία τέταρτα απόδοση του προσώπου που σκύβει ελαφρά, καθώς και των άλλων λεπτομερειών του τα ξαναβρίσκουμε απολύτως όμοια κυρίως στον Δία του προηγούμενου οστράκου (πίν. 147α). Ενισχυτικό στοιχείο είναι και το φούσκωμα και οι γραμμές των πτυχών της χλαμύδας του πολεμιστή, που βρίσκονται πολύ κοντά σ' αυτά της αμαζονομαχίας του αμφορέα.

Δίκιο φαίνεται ότι έχει και ο Robinson, που απέδωσε στον ίδιο ζωγράφο τον κάνθαρο της Ολύνθου (πίν. 153). Η μυολογία του σώματος του Δία, παρά την κακή της διατήρηση, μοιάζει πολύ με του Δία του οστράκου της υδρίας στο Λένινγκραντ (πίν. 147α), όπως επίσης και το κατώτερο τμήμα της γενειάδας με τις δρεπανοειδείς απολήξεις των τριχών. Από τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του ζωγράφου μπορεί κανείς να παρατηρήσει ακόμα τα κομμένα δάχτυλα των χεριών του Δία, καθώς και τα έξι του ποδιού του. Επίσης, τη χρήση σπαστών γραμμών στην απόδοση του υφάσματος που καλύπτει κυλινδρικά μέλη, καθώς και τη χρήση τριών

702. Μουσείο Ακροπόλεως αρ. 6475. Μια πρώτη παρουσίασή του, βλ. *ΠΑΕ* 1956, 265 και *BCH* 81, 1957, 502.

διαδοχικών καμπυλών στην απόδοση του περιγράμματος πλευρών μέσης, γλουτού, κάτι που παρατηρούμε στον Ιόλαο του αγγείου της Ολύνθου (πίν. 153α). Συγκρίσιμες είναι και οι πτυχές που διπλώνουν πάνω στο άκρο πόδι της Αθηνάς (πίν. 153β) με τις αντίστοιχες στη γυναίκα της υδρίας με τις εταίρες (πίν. 145β).

Πολλά από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του ζ. της γαμήλιας πομπής τα βλέπουμε και σε ένα άλλο όστρακο από πώμα λεκανίδας που προέρχεται από μια αθηναϊκή οικία του 4ου αι. (πίν. 159γ)[703]. Εικονίζει ελευσινιακή σκηνή, από την οποία σώζεται η καθιστή Δήμητρα, ο όρθιος Πλούτος και το κάτω μέρος από μιαν όρθια μορφή, μάλλον από την Κόρη[704]. Νομίζω πως τα στοιχεία που διακρίνουμε στις μορφές αυτού του οστράκου, μας επιτρέπουν να το αποδώσουμε στον ζ. της γαμήλιας πομπής: α. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Δήμητρας και η απόδοση των μαλλιών της είναι ακριβώς όμοια με αυτά της Ήρας της υδρίας Getty (πίν. 140). β. Πλήρης είναι η ομοιότητα των ανάγλυφων γραμμών που αποδίδουν το κάτω μέρος του ενδύματος της Κόρης με τις αντίστοιχες του πέπλου της Αθηνάς στην πελίκη Getty. γ. Η με σπαστές, «αχυρένιες» γραμμές απόδοση των πτυχών του πέπλου της Δήμητρας. δ. Τα κομμένα στα άκρα δάχτυλα καθώς και η στάση του αριστερού χεριού της Δήμητρας, που θυμίζουν τα αντίστοιχα του Δία στο όστρακο του Λένινγκραντ (πίν. 147α). ε. Πολλά από τα χαρακτηριστικά του ζωγράφου βλέπουμε και στο πρόσωπο και στη μυολογία του Πλούτου.

Επίσης στον ζ. της γαμήλιας πομπής νομίζω πως πρέπει να αποδώσουμε και μία υδρία από ιδιωτική συλλογή, που για πρώτη φορά έκανε γνωστή η E. Simon[705]. Παρόλο που έχω δει το αγγείο μόνον από φωτογραφία (πίν. 160, 161), νομίζω πως ο τρόπος απόδοσης των κεφαλιών και ιδιαίτερα των προσώπων της όρθιας Κόρης και

703. Μουσείο Ακροπόλεως αρ. VAK 790. Βλ. Γ. ΔΟΝΤΑΣ, *ΑΔ* 1961-2, Μελ. 103 πίν. 35α.

704. Για εικονογραφική επεξεργασία του οστράκου βλ. H. METZGER, *Recherches sur l'Imagerie Athénienne* (1965) 37 πίν. 16β.

705. Πρόκειται για υδρία σήμερα στη συλλογή Abbeg-Stiftung Bern. Βλ. E. SIMON, *Festivals of Attica* (1983) πίν. 9· της ίδιας, *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike* (1988) πίν. 6.

της καθισμένης Δήμητρας, καθώς και το σώμα του μικρού Πλούτου, έχουν τόσα πολλά κοινά στοιχεία με πολλές μορφές αγγείων αυτού του ζωγράφου που είδαμε ως τώρα, ώστε δεν πρέπει να υπάρχει αμφιβολία για την απόδοση κι αυτού του αγγείου στον ζ. της γαμήλιας πομπής.

Και ερχόμαστε στο αγγείο που έδωσε και το όνομα στον ζωγράφο, δηλ. στον λέβητα της γαμήλιας πομπής (αρ. κατ. 4· πίν. 146). Εδώ τα συγκρίσιμα στοιχεία λιγοστεύουν αλλά ευτυχώς υπάρχει η εκφραστική μορφή της νύφης (πίν. 146α): πρόσωπο κατά τα τρία τέταρτα, τριπλή γραμμή στο προφίλ του προσώπου, μεγάλη μύτη, γραμμή του στόματος με δύο κορυφές, όπως ακριβώς στον δισκοφόρο του παναθηναϊκού αμφορέα του Άρχιππου (πίν. 162γ). Με τους δύο ύστερους παναθηναϊκούς αμφορείς μπορούμε να συγκρίνουμε και γενικότερα χαρακτηριστικά του αγγείου αυτού, όπως τις νεκρές και χωρίς χυμό γραμμές του, στοιχεία της ηλικίας του καλλιτέχνη.

Από τα έργα που κατά καιρούς έχουν αποδοθεί στον ζ. της γαμήλιας πομπής, δεν εξετάσαμε ακόμα τις δύο πελίκες που στη μία πλευρά φέρουν παράσταση κενταυρομαχίας και στην άλλη διονυσιακές σκηνές (αρ. κατ. 5, 6· πίν. 147β, 148). Η έλλειψη κι εδώ καλών φωτογραφιών και τα μη πιστά σχέδια του CRPetersburg δεν επιτρέπουν συγκρίσεις. Απ' όσο πάντως μπόρεσα να διακρίνω, υπάρχουν μεν αρκετές γενικές ομοιότητες με τα άλλα έργα του ζωγράφου (όπως τα πολύ εκφραστικά πρόσωπα — ο ένας μάλιστα κένταυρος στη μεγάλη πελίκη έχει και σμιχτά φρύδια) αλλά δεν μπόρεσα να διαπιστώσω κάποιο αποφασιστικό στοιχείο για τη σίγουρη απόδοσή τους στο ζωγράφο μας. Αντίθετα, στα δύο αυτά αγγεία βλέπουμε μια τάση για την ανάπτυξη της σύνθεσης σε βάθος, κάτι που δεν αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του ζωγράφου. Έτσι, κλίνουμε προς την άποψη να αποδεσμευτούν τα δύο αυτά αγγεία από το ίδιο το χέρι του και να αποδοθούν στο εργαστήριό του.

Όμως, με τη μεγάλη πελίκη της κενταυρομαχίας (πίν. 147β) παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες η υδρία από τη Μασσαλία, που ο F. Salviat είχε αποδώσει στον ζ. του Μαρσύα, χωρίς όμως να μας βρίσκει σύμφωνους[706]. Αφορμή για το συσχετισμό αυτόν έδωσε η

706. Βλ. παραπ. σελ. 273 κ.ε.

μεγάλη ομοιότητα που παρουσιάζει μια ημίγυμνη μαινάδα με πέπλο στην υδρία από τη Μασσαλία με μια λαπιθίδα που φεύγει τρομαγμένη δεξιά στην πελίκη της κενταυρομαχίας. Η θέση, η κίνηση, η ένδυση αλλά και η τεχνοτροπική απόδοση των δύο αυτών μορφών δεν νομίζω ότι μπορούσε να γίνει από διαφορετικούς καλλιτέχνες. Έτσι, καταλήγουμε ότι η μια πελίκη με την κενταυρομαχία και η υδρία στη Μασσαλία είναι έργα ενός αγγειογράφου που δούλευε στο εργαστήριο του ζ. της γαμήλιας πομπής.

Με βάση όσα είπαμε μέχρι τώρα για το έργο του ζ. της γαμήλιας πομπής, ας προχωρήσουμε σε μια γενικότερη και συνολική θεώρηση του έργου του, αρχίζοντας με τα χαρακτηριστικά που τα διακρίνουμε σε όλα τα αγγεία του: Ως προς τη σύνθεση των παραστάσεών του διαπιστώσαμε μιαν αδυναμία όχι μόνο στο πιο πρώιμο έργο του, στον παναθηναϊκό αμφορέα *K3*, αλλά και στους δύο ύστερους. Αλλά και τα υπόλοιπα έργα του χαρακτηρίζονται από μια τάση να αναπτύσσει τις συνθέσεις του στην επιφάνεια αλλά όχι σε βάθος. Βλ. π.χ. στον ερυθρόμορφο παναθηναϊκό αμφορέα, όπου η πολύ ωραία σύνθεση της επιφάνειας δεν προχωρεί καθόλου σε βάθος. Αυτόν δεν τον απασχολεί το πρόβλημα της σε βάθος ανάπτυξης των συνθέσεων και κατοχής του χώρου, σε αντίθεση με ό,τι είδαμε να συμβαίνει με τον ζ. του Μαρσύα, τον ζ. των Αθηνών 12592 και άλλους αγγειογράφους της εποχής.

Ως προς τα επιμέρους στυλιστικά χαρακτηριστικά του, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα ακόλουθα: α. Του αρέσει η απόδοση των προσώπων κατά τα τρία τέταρτα, όπως είδαμε και στους αθλητές του πρώιμου παναθηναϊκού αμφορέα. Τη συνήθεια αυτή τη διατηρεί και στα κατοπινά έργα του στο β΄ μισό του αιώνα, κάτι βέβαια που είναι γενικότερο χαρακτηριστικό της εποχής. Στα πρόσωπα αυτά αποδίδει το προφίλ με τρεις διαδοχικές καμπύλες γραμμές. Επίσης καταβάλλει προσπάθεια να τους δώσει έκφραση ζωγραφίζοντας ρυτίδες, είτε οριζόντιες στο μέτωπο (όπως π.χ. στους αθλητές του *K3*, στον Πάρη του Getty, στον Πάρη του Μονάχου), είτε κατακόρυφες στο σμίξιμο των φρυδιών (όπως στον αριστερό αθλητή του *K3* και στην Αμαζόνα του ερυθρόμορφου παναθηναϊκού αμφορέα) καθώς και μισάνοιχτα εκφραστικά στόματα (όπως στον δισκοφόρο του Άρχιππου και στη νύφη της γαμήλιας πομπής).

Χαρακτηριστική είναι και η απόδοση του ματιού με τις δύο οριζόντιες και ακριβώς παράλληλες καμπύλες του άνω βλεφάρου και με τη μεγαλύτερή τους του φρυδιού. Συχνά η μεσαία καμπύλη είναι λεπτότερη, όπως στον Δία του οστράκου του Λένινγκραντ και στον πολεμιστή του οστράκου της Ακρόπολης. Επίσης τα πρόσωπά του χαρακτηρίζονται από μεγάλες μύτες, που το πτερύγιό τους αποδίδεται με ισχυρό άγκιστρο.

Στα μαλλιά εμφανίζονται πολύ συχνά τάσεις για στυλιζάρισμα, παρόλο που τις περισσότερες φορές αποδίδονται κανονικά. Αξιοσημείωτος είναι και ο τρόπος απόδοσης των μακριών γυναικείων μαλλιών σε μορφές που χορεύουν ή κάνουν απότομες κινήσεις του κεφαλιού. Ενδιαφέρον εξάλλου είναι και το γεγονός ότι συχνά διαφορετικοί τρόποι απόδοσης των ίδιων λεπτομερειών συνυπάρχουν σε μορφές του ίδιου αγγείου.

Ως προς τα σώματα, σταθερός σε όλη τη διάρκεια της παραγωγής του αγγειογράφου παραμένει ο τρόπος απόδοσης των μυών του στήθους και της κοιλιάς. Δύο ελαφρές καμπύλες που κατεβαίνουν από τους ώμους μέχρι το στέρνο αποδίδουν την κλείδα. Από κει ξεκινούν δύο κατακόρυφες καμπύλες που είτε παράλληλες μεταξύ τους είτε αντιθετικές και μόλις εφαπτόμενες, αποδίδουν το στέρνο. Στο κάτω μέρος τους καμπυλώνονται προς τα έξω για την απόδοση του μαστού και μετά από μία ή δύο μικρές διακοπές στρέφονται προς τις μασχάλες. Οι θηλές είναι ωοειδείς και πολύ συχνά ο ζωγράφος αποδίδει τη μία οριζόντια και την άλλη κάθετη (βλ. για παράδειγμα τον Κέκροπα στην υδρία Αθηνάς-Ποσειδώνα, τον Δία στο όστρακο του Λένινγκραντ κ.ά.), ενώ οι μύες του στομαχιού αποτελούνται συνήθως από δύο ή τέσσερις ελλείψεις.

Αλλά το πιο χαρακτηριστικό είναι ο τρόπος που αποδίδει το περίγραμμα του ανδρικού σώματος, όπως κατεβαίνει από τα πλευρά προς τη μέση και τα ισχία: όχι με συνεχή γραμμή αλλά με τρεις διαδοχικές καμπύλες, όπως ακριβώς και στα πρόσωπα. Αυτό διακρίνεται πολύ καθαρά στον αριστερό παλαιστή του παναθηναϊκού αμφορέα *Κ3*, σε πολλούς πολεμιστές του ερυθρόμορφου αμφορέα, στον πολεμιστή του οστράκου της Ακρόπολης και στον Ιόλαο του κανθάρου της Ολύνθου.

Άλλο χαρακτηριστικό του ζωγράφου που διακρίνεται σε όλο το

έργο του είναι η αμέλεια στην απόδοση των άκρων χεριών και ποδιών. Τα δάχτυλα σπάνια τελειώνουν κανονικά· τις περισσότερες φορές είναι κομμένα και άλλοτε πεπλατυσμένα. Επίσης τα πόδια πολύ συχνά έχουν πάνω από πέντε δάχτυλα (συνήθως έξι αλλά και επτά).

Ο ζωγράφος μας παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία και στην απόδοση των ενδυμάτων των μορφών του. Αυτό οφείλεται βέβαια, μέχρις ενός σημείου, στο είδος του υφάσματος που θέλει κάθε φορά να αποδώσει, καθώς και στον τρόπο που αυτό φοριέται και στη σχέση του με το σώμα. Την περίπτωση αυτή εικονίζει χαρακτηριστικά το αγγείο της Ολύνθου (πίν. 153), όπου οι κατακόρυφες πτυχές της όρθιας μορφής δίπλα στο Δία αποδίδονται με λεπτές παράλληλες γραμμές, ενώ οι πτυχές που δημιουργούνται από τα κυλινδρικά μέλη (π.χ. χέρια, μηροί) αποδίδονται με πολλές σπαστές και άτακτα τοποθετημένες γραμμές που θυμίζουν, όπως γράφει και ο Robinson[707], άχυρα. Στο ίδιο αγγείο μπορούμε να δούμε πτυχές με πιο χοντρές γραμμές στο ιμάτιο της όρθιας μορφής με τη φιάλη και στο ιμάτιο του Ιόλαου.

Συγχρόνως όμως η διαφορετική απόδοση των ενδυμάτων αποτελεί και χαρακτηριστικό της τεχνοτροπικής του εξέλιξης. Έτσι, στα πρώτα του έργα βλέπουμε την τάση για δυνατή και σταθερή γραμμή και στα περιγράμματα και στις εσωτερικές πτυχές, ίσως αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον ζ. του Μαρσύα. Τη δυνατή αυτή και καθαρή γραμμή, περισσότερο όμως ευαίσθητη, μπορούμε να τη συναντήσουμε και σε κατοπινότερα έργα του, όπως στα ιμάτια πολλών μορφών του ερυθρόμορφου αμφορέα και στον πολεμιστή του οστράκου της Ακρόπολης.

Στα δύο αυτά αλλά και σε άλλα έργα της ώριμης και ύστερης φάσης του ζωγράφου, διακρίνουμε κι άλλη μια τάση του ως προς την απόδοση των ενδυμάτων, ιδιαίτερα σε μορφές έντονα κινημένες, όπως σε πολεμιστές και χορεύτριες. Αρέσκεται εδώ να αποδίδει κυρίως τις χλαμύδες και τα φουσκωμένα από τον άνεμο ιμάτια μ' ένα τρόπο, ώστε αυτά να λειτουργούν ως φόντο για τα σώματα.

707. Βλ. παραπ. (σημ. 673) 112, 115.

Άλλοτε πάλι τα στενόμακρα αυτά υφάσματα πετούν στον αέρα δημιουργώντας εντελώς στυλιζαρισμένες μορφές σαν τόξα, που συντροφεύουν τα σώματα στις κινήσεις και στη δράση τους[708].

Στα αγγεία της ύστερης κυρίως φάσης του βλέπουμε να κυριαρχεί μια πιο λεπτή γραμμή στην απόδοση των ενδυμάτων, που συχνά γίνεται λεπτεπίλεπτη κυρίως για τις πτυχές. Τέλος στα ύστατα έργα του καλλιτέχνη διαπιστώνουμε μιαν εντελώς ξερή γραμμή χωρίς καθόλου δύναμη, δείγμα χαρακτηριστικό της ηλικίας του αγγειογράφου.

Αν οι αποδόσεις που κάναμε είναι σωστές και μετά την εξέταση των γενικών χαρακτηριστικών του, μπορούμε να προχωρήσουμε σε μια χρονολογική κατάταξη των έργων του. Έχουμε λοιπόν δεκατέσσερα αγγεία (τέσσερα μελανόμορφα και δέκα ερυθρόμορφα) από τα οποία τα μελανόμορφα, όντας απολύτως χρονολογημένα, μας δίνουν και τα κύρια χρονολογικά όρια της παραγωγικής δραστηριότητας του ζωγράφου. Επίσης τρία από τα ερυθρόμορφα έργα του διαθέτουν και εξωτερικά στοιχεία για μιαν ακριβέστερη χρονολόγηση: πρόκειται για τον κάνθαρο της Ολύνθου, που θα πρέπει να ήλθε στην πόλη πριν την καταστροφή της, το 348/7, για την υδρία στο Μόναχο από την Αλεξάνδρεια, που θα πρέπει να πήγε μετά το 331/0, έτος ίδρυσης της πόλης και για τον ερυθρόμορφο

708. Τα στυλιζαρισμένα αυτά ιμάτια καθώς και η απόδοση πολλών πολεμιστών από πίσω, όπως στη Β πλευρά της πελίκης Getty, συνδέουν αν όχι με το ίδιο το χέρι του ζωγράφου μας, τουλάχιστον με το εργαστήριό του, μια ολόκληρη ομάδα αγγείων, κυρίως υδριών με παράσταση Αμαζονομαχίας, στις οποίες οι μορφές των πολεμιστών φέρουν ανάλογα ενδύματα. Βλ. για παράδειγμα τις υδρίες του Βρετανικού Μουσείου αρ. Ε 233, 235, 247, [*CVA* Brit. Mus. (6) πίν. 97.3, 98.3, 100.3]. Κι ακόμη τις πελίκες στο Λένινγκραντ, αρ. St 1866 [BEAZLEY, *ARV*^{2} 1464.44, βλ. και SCHEFOLD, *Untersuchungen* 43 (αρ. κατ. 377 πίν. 24,3)] και St 1863 [BEAZLEY, *ARV*^{2} 1464.43, βλ. και SCHEFOLD, *Untersuchungen* 43 (αρ. κατ. 374)]. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πολλοί από τους πολεμιστές αυτούς έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά που συναντήσαμε και σε μια άλλη ομάδα αγγείων (βλ. παραπ. σημ. 699) σχετική και πάλι με το εργαστήριο αυτό.

Τα δύο αγγεία του Λένινγκραντ τα τοποθετεί ο BEAZLEY, *ARV*^{2} 1471, μαζί με πολλά άλλα στο Group G, και τις τρεις υδρίες του Βρετανικού Μουσείου «near group G». Οι ομάδες όμως αυτές χρειάζονται ιδιαίτερη μελέτη.

παναθηναϊκό αμφορέα, η σύγκριση του οποίου με τους ακριβώς χρονολογημένους μελανόμορφους παναθηναϊκούς αμφορείς, ως προς το σχήμα, μας δίνει μια χρονολόγηση γύρω στο 335-330[709].

Τα παλιότερα έργα του ζωγράφου που διαθέτουμε και σίγουρα από την πρωιμότερή του φάση, θα πρέπει να είναι οι παναθηναϊκοί αμφορείς της χρονιάς του Καλλιμήδη (360/59)[710]. Στον *K3*, που σώζεται πολύ καλά, διακρίνονται σαφώς οι αδυναμίες του στη σύνθεση, κάτι που όπως ήδη είπαμε, χαρακτηρίζει τον ζωγράφο σε όλη τη σταδιοδρομία του. Εδώ όμως είναι σαφής και η αδυναμία του στα εκφραστικά του μέσα για την απόδοση των μορφών, αδυναμία που προσπαθεί να την υπερκεράσει με μια πολύ προσεκτική γραμμή ακόμα και σε λεπτομέρειες. Στον κάνθαρο ωστόσο από την Όλυνθο (γύρω στο 350), βλέπουμε μεγάλη πρόοδο στην απόδοση της μορφής και μάλιστα σε πολλές και διαφορετικές στάσεις. Εδώ έχουν ήδη εμφανιστεί και οι λεπτές «αχυρένιες» γραμμές σε πτυχές που καλύπτουν κυλινδρικά μέλη, που είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου.

Ανάμεσα στα δύο αυτά αγγεία, δηλαδή ανάμεσα στο 360 και 350 και μάλλον προς το τέλος της δεκαετίας αυτής, θα πρέπει να τοποθετήσουμε την υδρία με τη διαμάχη Αθηνάς-Ποσειδώνα, όπου ο καλλιτέχνης δεν φαίνεται πια «σφιγμένος», αλλά έχει κατακτήσει μιαν άνεση, διατηρώντας όμως ακόμα την προσεκτική και επιμελημένη γραμμή[711].

Τον επόμενο χρονολογικό σταθμό ορίζει ο ερυθρόμορφος αμφορέας, που όπως είδαμε, μπορεί να χρονολογηθεί στο 335-330. Κοντά του, και με στυλιστικά κριτήρια (π.χ. απόδοση ενδυμάτων), θα έβαζα ανεπιφύλακτα τα όστρακα στο Λένινγκραντ και στην Ακρόπολη καθώς και την υδρία με τις εταίρες. Η χρονολόγηση του Schefold για το όστρακο στο Λένινγκραντ και για την υδρία με τις εταίρες είναι το 350-40[712].

709. Μια τέτοια σύγκριση έχει κάνει ο H. WALTER, *JdI* 73, 1958, 36 κ.ε. ιδ. 44.

710. Δηλαδή ο παναθηναϊκός αμφορέας *K3* από την Ερέτρια και τα όστρακα, αρ. P 31 από την αθηναϊκή Αγορά.

711. Το αγγείο αυτό χρονολογείται γενικά στο 350-40. Βλ. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 121, 123· E. ZERVOUDAKI, *AM* 83, 1968, 37, αρ. κατ. 78.

712. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 121, 123.

Στην επόμενη περίοδο του αγγειογράφου, γύρω στο 330-325, θα έβαζα όπως και ο Schefold[713] την υδρία Getty, που νομίζω πως την ακολουθεί από πολύ κοντά η υδρία με το ίδιο θέμα από την Αλεξάνδρεια. Ο Schefold χρονολογεί την τελευταία πολύ χαμηλά (315-10 ή ακριβέστερα στο 313) συγκρίνοντας τη μορφή του Ερμή με τον σαλπιγκτή στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Θεόφραστου στο Λούβρο[714]. Τον αμφορέα αυτόν μερικοί τον απέδιδαν, τότε που γραφόταν το βιβλίο του Schefold, στον Θεόφραστο που ήταν άρχοντας το 313/2, αλλά σήμερα η έρευνα έχει αποδεχτεί πλήρως τη χρονολόγηση του Beazley, που το αποδίδει σίγουρα στον ομώνυμό του άρχοντα του 340/39[715]. Έτσι, αίρονται οι λόγοι που έκαναν τον Schefold να θέλει μια τόσο χαμηλή χρονολόγηση της υδρίας από την Αλεξάνδρεια. Τις αντιρρήσεις του για τη χαμηλή αυτή χρονολόγηση είχε ήδη εκφράσει και ο Robinson το 1950[716], αλλά η Simon το 1976 επιμένει στην παλιά χρονολόγηση του Schefold[717].

Στην ίδια περίοδο (330-25) θα τοποθετούσα και την υδρία με τις ορχούμενες μαινάδες, όπως μας δείχνει ο τρόπος απόδοσης των πτυχών με τη λεπτεπίλεπτη γραμμή που βλέπουμε και στην πελίκη Getty. Και αυτό το αγγείο, ο Schefold το χρονολογεί πολύ χαμηλά ακολουθώντας την υδρία της Αλεξάνδρειας[718].

Λίγο πριν από την υδρία του Getty, δηλ. γύρω στο 335-330, θα έβαζα και την καινούργια υδρία από την ιδιωτική συλλογή Abbeg-Stiftung Bern, καθώς και το όστρακο με την ελευσινιακή σκηνή. Οι ομοιότητες με την υδρία είναι καταφανείς, αλλά επειδή ακόμη δεν υπάρχει η λεπτεπίλεπτη γραμμή της ύστερης φάσης του, νομίζω ότι μπορούν να τοποθετηθούν λίγο πρωιμότερα.

Στα τελευταία του έργα και κοντά στο τέλος της καριέρας του

713. Βλ. παραπ. σελ. 296.

714. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 111, 119.

715. BEAZLEY, *Pan.* 462, κ.ε., όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

716. Ό.π. (σημ. 673) 114 κ.ε.

717. SIMON-HIRMER ό.π. (σημ. 684) «313» στη λεζάντα, «um 315» στο κείμενο. Την ύστερη χρονολόγηση δέχεται και ο R. LULIES στο *CVA* München (5) 30.

718. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 123. Ορθές αντιρρήσεις για τη χρονολόγηση αυτή είχε προβάλει και ο ROBINSON, *Olynthus* XIII 114.

(325-20), χρονολογούνται οι δύο παναθηναϊκοί αμφορείς των αρχόντων Ηγησία (324/3) και Άρχιππου (321/0). Κοντά στα έργα αυτά θα τοποθετούσα και τον γαμικό λέβητα με την παράσταση της γαμήλιας πομπής, που νομίζω ότι είναι και ένα από τα τελευταία έργα της αττικής ερυθρόμορφης αγγειογραφίας, παρά την αντίθετη άποψη του Schefold[719]. Εδώ η ηλικία του ζωγράφου αλλά και η «επιθανάτια αγωνία» ολόκληρης της αττικής αγγειογραφίας είναι, πιστεύω, φανερές.

Με βάση όσα είπαμε παραπάνω, έγινε φανερό ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν ζωγράφο που αρχίζει πολύ νέος την καριέρα του γύρω στο 360, ίσως κοντά στον ζ. του Μαρσύα, από τον οποίο παίρνει και αρκετά στοιχεία. Δεν μπορεί όμως σε καμιά περίπτωση να συγκριθεί μαζί του, αφού εδώ έχουμε να κάνουμε με δεύτερης κατηγορίας καλλιτέχνη που μόνο σε μερικές περιπτώσεις ζωγράφισε και καλής ποιότητας έργα. Τα σχήματα των αγγείων του είναι από τα συνηθισμένα της περιόδου, δηλαδή πέντε υδρίες, μια πελίκη, ένας γαμικός λέβητας, ο κάνθαρος της Ολύνθου και πέντε παναθηναϊκοί αμφορείς, από τους οποίους τέσσερις μελανόμορφοι-έπαθλα και ένας ερυθρόμορφος. Και τα θέματά του είναι συνηθισμένα στον 4ο αι., όπως συγκέντρωση θεών, αμαζονομαχία, κρίση Πάριδος, διονυσιακά θέματα ή σκηνές ευωχίας.

Ως προς τα τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά θα σημειώναμε την αδυναμία του στη σύνθεση. Όπου μάλιστα υπάρχουν πολυπρόσωπες συνθέσεις αρέσκεται να τις αναπτύσσει στην επιφάνεια του αγγείου και όχι σε βάθος, όπως απαιτούσε το γενικό κλίμα της εποχής. Στις μορφές του υπάρχουν ορισμένα στοιχεία που τα διατηρεί σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του (όπως τα χαρακτηριστικά του προσώπου, και η μυολογία του ανδρικού σώματος) ενώ σε άλλα αναπτύσσει μεγάλη ποικιλία (όπως τα ενδύματα).

Ο ζ. της γαμήλιας πομπής είναι ένας αρκετά παραγωγικός καλλιτέχνης, με μια σταθερή ποιότητα, αλλά χωρίς μεγάλες απαιτήσεις από τη δουλειά του. Φαίνεται όμως πως με την παρουσία του για σαράντα περίπου χρόνια σε κάποιο εργαστήριο ήταν από τις σημαντικές μορφές στην αττική αγγειογραφία του β΄ μισού του 4ου αιώνα.

719. SCHEFOLD, *Untersuchungen* 119, 122, 124.

Επίμετρο

Τα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων

Τα πώματα είναι τα πιο παραμελημένα αντικείμενα στα μουσεία και στις συλλογές αγγείων. Όπως γράφει και ο D. v. Bothmer[720], οι ατυχίες τους είχαν αρχίσει ήδη από την αρχαιότητα και μάλιστα από το κεραμεικό εργαστήριο. Πιστεύεται ότι ένα πώμα πλαθόταν αμέσως μετά το αγγείο που συνόδευε, και ότι τοποθετούνταν αμέσως πάνω στα χείλη του αγγείου για να πάρει την ακριβή φόρμα, πριν στεγνώσει. Μετά, στο φούρνο, τα πώματα έμπαιναν ανάποδα μέσα στους αμφορείς για δύο λόγους: α) για οικονομία χώρου και β) για να μην σπάσει η λαβή τους. Έτσι, κατά τη διάρκεια όλης αυτής της διαδικασίας ήταν φυσικό οι βοηθοί να κάνουν λάθη, με αποτέλεσμα, τα πώματα να βγαίνουν συχνά από το εργαστήριο, συνοδεύοντας λάθος αγγεία. Επίσης, αρκετά δεν επιβίωναν από τα ταξίδια, το εμπόριο καθώς και τη χρήση των αγγείων που συνόδευαν. Αυτές όμως οι απώλειες δεν θα ήταν για τους αρχαίους σημαντικές, αφού εύκολα θα μπορούσαν να τα αντικαταστήσουν. Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν μας έχει σωθεί κανένα επισκευασμένο πώμα από την αρχαιότητα.

Όσα κατόρθωσαν να επιβιώσουν μέχρι τη σύγχρονη εποχή, συχνά αγνοήθηκαν από τους πρώτους ανασκαφείς, με αποτέλεσμα να μη συνοδεύουν το αγγείο στην τελική του κατάληξη στο μουσείο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο αμφορέας του ζ. του Ανδοκίδη στο Βερολίνο με τη διαμάχη του Απόλλωνα με τον Ηρακλή για τον δελφικό τρίποδα. Το πώμα του δεν κατέληξε στο Βερολίνο αλλά στο Λονδίνο, όπου και παρέμεινε μέχρι το 1964,

720. Δύο είναι οι μέχρι σήμερα μελέτες σχετικά με πώματα αγγείων, και οι δύο του D.V. BOTHMER: η πρώτη στο *BerlMus* 14, 1964, 42 κ.ε., με αφορμή πώματα αμφορέων του ζ. του Ανδοκίδη, και η δεύτερη στο *Enthusiasmos. Essays on Greek and Related Pottery presented to J.M. Hemelrijk* (1986) 83 κ.ε., με αφορμή πώματα αμφορέων του ζ. του Άμαση. Για τα τελευταία, βλ. και στον οδηγό της έκθεσης: D.V. BOTHMER, *The Amasis Painter and his World* (1985) 115.

οπότε το ταύτισε ο D.v. Bothmer[721]. Συνέπεια όλων αυτών των ταλαιπωριών είναι ότι πώματα εκτίθενται σπάνια στις προθήκες και μάλιστα τις περισσότερες φορές σκεπάζουν αγγεία, στα οποία δεν ανήκουν. Το ενδιαφέρον των μελετητών για τα πώματα αφυπνίστηκε τα τελευταία μόλις χρόνια με αποτέλεσμα στα νεότερα Corpora να βρίσκουμε αρκετά πώματα, που παρουσιάζονται όμως αυτόνομα, χωρίς να είναι δυνατόν να συνδεθούν με κάποιο αγγείο[722].

Κι όμως, το πώμα ήταν αναπόσπαστο στοιχείο πολλών σχημάτων στον αρχαίο κόσμο. Καταρχήν ήταν απαραίτητο για την καλή διατήρηση του περιεχομένου ενός αγγείου, τόσο κατά την αποθήκευσή του όσο και κατά τη μετακίνησή του μέσω του εμπορίου. Επίσης το πώμα ήταν αναπόσπαστο μέρος του σχεδίου του αγγείου που έκανε ο αγγειοπλάστης· έτσι, όταν συζητάμε για τις αναλογίες ενός σχήματος και για την αισθητική του αρτιότητα, δεν πρέπει να ξεχνάμε το πώμα, αν βέβαια συνέβαινε το σχήμα αυτό να είχε αρχικά τέτοιο. Ο D.v. Bothmer[723] λέει χαρακτηριστικά ότι «αγγείο χωρίς πώμα είναι σαν σπίτι χωρίς στέγη».

Όλοι οι αμφορείς, και φυσικά και οι παναθηναϊκοί, ως δοχεία μεταφοράς και αποθήκευσης, ήταν από τα αγγεία που πάντοτε έφεραν πώμα[724]. Για την ύπαρξη των πωμάτων στους παναθηναϊκούς αμφορείς μάς πληροφορούν εκτός από τα ίδια τα ευρήματα, και οι απεικονίσεις παναθηναϊκών αμφορέων σε διάφορα αρχαία μνημεία, όπως τοιχογραφίες, μωσαϊκά, ανάγλυφα, νομίσματα κ.ά.[725].

721. *BerlMus* ό.π. 42 εικ. 5.

722. Βλ. ενδεικτικά *CVA* Leiden (1) πίν. 50 και *CVA* Genève (2) πίν. 57.

723. *BerlMus* ό.π.

724. Για τη σταθερή σύνδεση του πώματος με το χείλος του αγγείου χρησιμοποιούσαν συχνά μεταλλικούς συνδέσμους. Έτσι, στα πώματα και στα χείλη των παναθηναϊκών αμφορέων που βρέθηκαν στην «οικία των μωσαϊκών» (βλ. παραπ. σελ. 227 κ.ε. αρ. κατ. 10-13) υπάρχουν από τρεις οπές. Ένας σύνδεσμος έχει σωθεί στο χείλος του παναθηναϊκού αμφορέα του Μουσείου Θεσσαλονίκης αρ. 34267, από την Όλυνθο. Στην περίπτωση αυτή δεν πρόκειται για επισκευή του αγγείου, όπως πιστεύει ο ROBINSON (*Olynthus* XIII 59 πίν. 14 κ.ε.). Στα αγγεία που δεν έχουν οπές, η σύνδεση θα γινόταν με απλούστερους τρόπους, όπως δέσιμο με σχοινί ή κόλλημα με ζυμάρι, πρακτική αρκετά συνηθισμένη ακόμη και σήμερα στα χωριά.

725. Με τις απεικονίσεις παναθηναϊκών αμφορέων σε άλλα έργα τέχνης θα ασχοληθούμε σε προσεχή μελέτη.

Η εύρεση πωμάτων παναθηναϊκών αμφορέων δεν είναι σπάνιο φαινόμενο, όπως θα φανεί και παρακάτω. Από τους αποθέτες που μας έδωσαν τα αγγεία της Ερέτριας μας διασώθηκαν επτά πώματα, η δημοσίευση των οποίων κρίθηκε απαραίτητη για την αρτιότητα της παρουσίασης του ευρήματος[726].

Κατάλογος

Α. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Διαστάσεις: διάμ. 0,222 μ. σωζ. ύ. 0,081 μ. συμπλ. ύ. 0,163 μ. (πίν. 163, 165α). Σώζεται το μεγαλύτερο μέρος του κωνικού σώματός του. Λείπει μικρό τμήμα της κορυφής του και ολόκληρη η λαβή, που έχει συμπληρωθεί με βάση το πώμα ΣΤ. Μεταξύ του κυρίως σώματος και της λαβής παρεμβάλλεται πλαστικός δακτύλιος, το μέτωπο του οποίου φέρει αυλάκωση. Όμοια αυλάκωση υπάρχει και στο μέτωπο του χείλους. Κοντά στο άκρο του σώματος κι από την κάτω πλευρά «ξεφυτρώνει» γύρω-γύρω ένα μικρό έξαρμα για τη σταθερή πρόσφυση του πώματος στο χείλος του αγγείου. Η εξωτερική επιφάνεια του σώματος είναι μελανή, ενώ η εσωτερική παραμένει αβαφής.

Β. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Διαστάσεις: διαμ. 0,212 μ. σωζ. ύ. 0,053 μ. συμπλ. ύ. 0,163 μ. (πίν. 163, 165β). Το κυρίως σώμα είναι συγκολλημένο από 10 περίπου όστρακα και συμπληρωμένο στο επάνω μέρος του και στη λαβή, με βάση το πώμα Ε. Στο μέτωπο του χείλους υπάρχει οριζόντια αυλάκωση. Κι εδώ, κοντά στο κάτω άκρο του σώματος ξεφυτρώνει μικρό έξαρμα. Η εξωτερική επιφάνεια μελανή, η εσωτερική αβαφής.

Γ. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Διαστάσεις: διαμ. 0,217 μ. σωζ. ύ. 0,085 μ. συμπλ. ύ. 0,17 μ. (πίν. 166α). Το κυρίως σώμα είναι συγκολλημένο από 10 περίπου όστρακα. Η λαβή είναι συμπληρωμένη με βάση το πώμα Ε. Αυλάκωση υπάρχει στα μέτωπα του δακτυλίου και

726. Βλ. παραπ. σημ. 59.

του κατακόρυφου μετώπου του χείλους. Και εδώ η εξωτερική επιφάνεια του πώματος είναι μελανή, όχι όμως και η εσωτερική.

Δ. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Διαστάσεις: διαμ. 0,211 μ. σωζ. ύ. 0,067 μ. συμπλ. ύ. 0,16 μ. (πίν. 163, 166β). Το σώμα είναι συγκολλημένο από 8 όστρακα, ενώ η λαβή είναι συμπληρωμένη με βάση το πώμα Ε. Λεπτή αυλάκωση υπάρχει στο πάνω μέρος του χείλους, που το μέτωπό του είναι κυρτό. Και σ' αυτό το πώμα υπάρχει από κάτω ένα έξαρμα τριγωνικής διατομής. Η μελανή εξωτερική επιφάνεια έχει υποστεί ελαφρά χρωματική αλλοίωση κι έχει πάρει μια λαδοπράσινη πατίνα. Η αυλάκωση καθώς και το μέτωπο του χείλους είναι αφημένα στο χρώμα του πηλού. Αβαφές είναι και το εσωτερικό.

Ε. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Διαστάσεις: διαμ. 0,215-0,22 μ. ύ. 0,154 μ. (πίν. 163, 167α). Σώζεται πλήρες, είναι συγκολλημένο από πολλά όστρακα και υπάρχουν μικρές συμπληρώσεις στα ενδιάμεσα. Οι δακτύλιοι και η συμπαγής λαβή σώζονται ακέραια, με μια μικρή απόκρουση στην κορυφή της τελευταίας. Ο δακτύλιος μεταξύ λαβής και κυρίως σώματος έχει φακοειδή διατομή. Τα παχιά τοιχώματα του κυρίως σώματος κατεβαίνουν σχηματίζοντας μιαν ελαφρά κύρτωση στο μέσον της απόστασης, ενώ στο πάνω μέρος του χείλους δημιουργούν μια πλατιά αυλάκωση. Η εξωτερική επιφάνεια καλύπτεται με ωραίο στιλπνό μελανό γάνωμα. Η πλατιά αυλάκωση, το μέτωπο του χείλους, η επάνω αυλάκωση του δακτυλίου και το εσωτερικό του πώματος παραμένουν στο χρώμα του πηλού.

ΣΤ. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας. Διαστάσεις: διαμ. 0,217 μ. ύ. 0,159 μ. (πίν. 163, 167β). Σώζεται σχεδόν ολόκληρο, είναι συγκολλημένο από αρκετά όστρακα με μικρές συμπληρώσεις στο άνω μέρος του σώματος και στη μισή λαβή. Η κορυφή της τελευταίας είναι ελαφρά πεπλατυσμένη και στέφεται με ένα πολύ λεπτό δακτύλιο. Ο δακτύλιος μεταξύ λαβής και κυρίως σώματος έχει κι εδώ φακοειδή διατομή. Τα σχετικά λεπτά τοιχώματα του κυρίως σώματος κατεβαίνουν σχηματίζοντας ελαφρά κύρτωση στο μέσον και απολήγουν σε «άνω νεύον» χείλος που έχει ελαφρά κυρτό μέτωπο. Εξωτερικά η επιφάνεια είναι καστα-

νομέλανη με αρκετά τμήματα εντελώς καστανά λόγω αραιού μελανού γανώματος. Αφημένες στο χρώμα του πηλού είναι οι λεπτότατες, σχεδόν τριχοειδείς, αυλακώσεις πάνω και κάτω από τον δακτύλιο, καθώς και το εσωτερικό του πώματος.

Ζ. Πώμα παναθηναϊκού αμφορέα από την Ερέτρια, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας. Διαστάσεις: διαμ. 0,212 μ. ύ. 0,16 μ. (πίν. 164β). Σώζεται πλήρες αλλά συγκολλημένο από αρκετά όστρακα. Μεταξύ της συμπαγούς λαβής και του κωνικού σώματος του πώματος παρεμβάλλεται οριζόντιος δακτύλιος ανάμεσα σε δύο αυλακώσεις, από τις οποίες η επάνω είναι απλή και η κάτω διπλή. Τα τοιχώματα του κωνικού σώματος κατεβαίνουν ομαλά και, μετά από λεπτή αυλάκωση, απολήγουν σε χείλος με σχεδόν κάθετο μέτωπο. Όλη η εξωτερική επιφάνεια του πώματος είναι μελαμβαφής εκτός από τις αυλακώσεις. Το εσωτερικό είναι αβαφές και έχει έντονα τα ίχνη των δακτυλίων από την περιστροφή του κεραμεικού τροχού.

Εκείνο που μας κάνει εντύπωση στα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας είναι πως δεν υπάρχουν ούτε δύο εντελώς όμοια μεταξύ τους, αλλά το καθένα εμφανίζει ιδιαίτερα στοιχεία. Όμως, με βάση ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους, μπορούμε να τα διακρίνουμε σε δύο κατηγορίες: 1. Τα Α, Β και Δ έχουν από κάτω ένα έξαρμα που δημιουργεί ένα είδος πατούρας κάτω ακριβώς από το χείλος, για την καλύτερη πρόσφυση του πώματος με το χείλος του αγγείου. 2. Τα υπόλοιπα, Γ, Ε, ΣΤ, και Ζ δεν έχουν τέτοιο έξαρμα.

Στην πρώτη ομάδα διαπιστώνουμε τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: στο πώμα Α σώζεται τμήμα του οριζόντιου δακτυλίου, που φέρει αυλάκωση ακριβώς στο μέσον του μετώπου του. Στα πώματα Α και Β η καμπύλη του κυρίως σώματος κατεβαίνει ομαλά (στο Β μάλιστα σχηματίζει εντονότερη κοίλανση) μέχρι την άκρη του χείλους, στο μέτωπο του οποίου δημιουργείται οριζόντια αυλάκωση. Το τρίτο πώμα της ομάδας, το Δ, ξεχωρίζει από τα προηγούμενα, γιατί το κοίλο τοίχωμα απολήγει σε οριζόντιο εχινόμορφο χείλος με την παρεμβολή λεπτής αυλάκωσης, αφημένης στο χρώμα του πηλού. Επίσης το έξαρμα του Δ έχει περισσότερο οξεία απόληξη από τα άλλα δύο.

Από τη δεύτερη ομάδα τα τρία (δηλ. τα Ε, ΣΤ και Ζ) σώζουν

ακέραιη τη συμπαγή λαβή τους, που στα Ε και Ζ έχει μια μάλλον μυτερή απόληξη ενώ στο ΣΤ πεπλατυσμένη. Το σχήμα της λαβής θα λέγαμε ότι μοιάζει με κουκουνάρι, που στο μεν Ε είναι πιο ραδινό, ενώ στα πώματα ΣΤ και Ζ η κοιλιά του είναι αρκετά διογκωμένη.

Διαφορές υπάρχουν και στους δακτυλίους: στο Γ η αυλάκωση στο μέτωπο θυμίζει το Α της πρώτης ομάδας. Στο Ε το μέτωπο του δαχτυλίου έχει οξεία ράχη και δύο αυλακώσεις πάνω και κάτω, από τις οποίες η κατώτερη είναι βαθύτερη και παχύτερη. Στο ΣΤ η ράχη είναι λιγότερο οξεία, κι αμέσως κάτω από την κατώτερη αυλάκωση υπάρχει λεπτότατη ράβδωση. Στο Ζ το σημείο αυτό είναι περισσότερο πολύπλοκο: ο δακτύλιος έχει τομή κόλουρου κώνου και η κατώτερη αυλάκωση έχει δύο βαθμίδες.

Διαφορά υπάρχει και στην καμπύλη των τοιχωμάτων του κυρίως σώματος: στα Γ και Ε έχουμε έντονη κοίλανση, ενώ στα ΣΤ και Ζ τα τοιχώματα είναι σχεδόν ευθέα. Ως προς τη μορφή του χείλους των πωμάτων διακρίνουμε τις ακόλουθες ιδιορρυθμίες: τα Α και Γ έχουν βαθιά αυλάκωση ακριβώς στο μέσον του μετώπου τους. Το χείλος του ΣΤ νεύει ελαφρά προς τα πάνω και το μέτωπό του έχει κυρτή όψη. Τα Ε και Ζ μοιάζουν πολύ: έχουν στη ρίζα του χείλους αυλάκωση, στο Ζ λεπτή, στο Ε πιό πλατιά, και το μέτωπό τους έχει κατακόρυφη όψη. Αξιοσημείωτο στα Ε και Ζ είναι και το πάχος των τοιχωμάτων τους, που συγκριτικά είναι πολύ μεγαλύτερο από τα υπόλοιπα.

Ως προς τη δυνατότητα απόδοσης των πωμάτων αυτών σε συγκεκριμένους παναθηναϊκούς αμφορείς θα έπρεπε να παρατηρηθούν τα ακόλουθα: καταρχήν είναι εύλογη η υπόθεση ότι τα πώματα αυτά φτιάχτηκαν για τα συγκεκριμένα αγγεία, πιθανότατα από τους ίδιους αγγειοπλάστες και μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, όπως και τα υπόλοιπα αγγεία. Με βάση αυτό πιστεύαμε ότι θα ήταν εύκολο να αποδώσουμε καθένα σε συγκεκριμένο αγγείο. Όμως, δύο δεδομένα δυσχεραίνουν κατά πολύ μια τέτοια ενέργεια: α. Η ανομοιογένεια στη γενική όψη αλλά και στα επί μέρους στοιχεία των πωμάτων, που δεν αφήνει περιθώρια για συγκρότηση ομοειδών ομάδων, όπως έγινε με τα αγγεία. β. Το γεγονός ότι κανένα από τα πώματα δεν εφαρμόζει ακριβώς πάνω σε κάποιο από τα αγγεία,

στοιχείο που μας κάνει να αμφισβητούμε, τουλάχιστον για την περίπτωσή μας, τη διαδικασία κατασκευής τους που αναφέραμε παραπάνω, ότι δηλαδή πάνω σε κάθε αγγείο στέγνωνε και το δικό του πώμα. Πιο πιθανή διαδικασία, που ερμηνεύει τα δεδομένα από τα πώματα της Ερέτριας και είναι ταιριαστή και με την πρακτική των κεραμεικών εργαστηρίων είναι να κατασκευάζονταν τα πώματα όλα μαζί μετά το τέλος της κατασκευής των αμφορέων, με βάση γενικές προδιαγραφές μεγέθους και εφαρμογής[727]. Έτσι είναι μάταιο να προσπαθήσουμε να αποδώσουμε τα πώματα σε συγκεκριμένα αγγεία, αφού δεν υπάρχουν στοιχεία που θα μας βοηθήσουν να ξεπεράσουμε το επίπεδο των εικασιών[728].

Η εξέλιξη του σχήματος των πωμάτων

Τα πώματα των παναθηναϊκών μας αμφορέων έδωσαν την αφορμή για να κάνουμε ορισμένες παρατηρήσεις για όλα τα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων που μας είναι γνωστά.

Απ᾽ όσο μπόρεσα να ερευνήσω, ο πρώτος παναθηναϊκός αμφορέας που εικονίζεται με πώμα είναι αυτός του Λυδού στη Φλωρεντία[729]. Παρόλο που δεν ξέρουμε αν το πώμα αυτό είναι το δικό του, αν κρίνουμε από τις φωτογραφίες, φαίνεται ότι έχει πεπλατυσμένο κωνικό σχήμα, με ομόκεντρες μελανές και αφημένες στο χρώμα του

727. Η πρακτική από σημερινά κεραμεικά εργαστήρια διδάσκει ότι τα πώματα γενικά κατασκευάζονται χωριστά μετά το τέλος της κατασκευής των αγγείων. Όταν όμως, σε ιδιαίτερες περιπτώσεις, θέλουν να εφαρμόζουν τέλεια, τα τοποθετούν στα αγγεία που ανήκουν και τα δουλεύουν μαζί πάνω στον τροχό.

728. Παρά τις προσπάθειες που έγιναν και με τη βοήθεια τεχνιτών του ΕΑΜ, τους οποίους και ευχαριστώ, δεν έγινε δυνατή κάποια βέβαιη απόδοση πώματος σε αγγείο. Για τον λόγο αυτό θεωρήθηκε ορθότερο να μελετηθούν τα πώματα χωριστά. Τα πώματα αυτά έχουν σήμερα τοποθετηθεί τυχαία πάνω στα αγγεία ως εξής. Στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας: το Α πάνω στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 20046 (*K1*). Το Β στον 20048 (*X1*). Το Γ στον 20047 (*X2*). Το Δ στον 20045 (*K4*) και το ΣΤ στον 20044 (*K2*). Το Ε βρίσκεται στην αποθήκη του Μουσείου. Στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ερέτριας, το πώμα Ζ βρίσκεται πάνω στον παναθηναϊκό αμφορέα αρ. 14813 (*X3*).

729. Βλ. ΤΙΒΕΡΙΟΣ, *Λυδός* πίν. 66β.

πηλού περιφέρειες στην εξωτερική πλευρά του και λαβή σε σχήμα ροδιού, βαμμένου με μελανό χρώμα. Με παρόμοια πώματα έχουν εμφανιστεί σε φωτογραφίες και ο παναθηναϊκός αμφορέας αρ. 1453 στο Μόναχο (του ζ. του Ευφίλητου, γύρω στο 530-520)[730] και αυτός με αρ. 1455 του ίδιου μουσείου[731], που όμως δεν ξέρουμε αν τους ανήκουν.

Γύρω στο 520 χρονολογείται ένα πώμα που πιθανότατα ανήκει στον ψευδοπαναθηναϊκό αμφορέα αρ. F 1831 στο δυτικό Βερολίνο, του ζ. του Αντιμένη[732]. Η λαβή του είναι συμπαγής και έχει τη μορφή ροδιού· το κυρίως σώμα είναι σχεδόν επίπεδο και έχει αρκετά ψηλό έξαρμα από κάτω, κοντά στην περιφέρεια. Η άνω επιφάνεια του σώματος είναι μελανή εκτός από δύο ζώνες αφημένες στο χρώμα του πηλού: η μία στην περιφέρεια που στολίζεται με διπλή ζώνη από μελανά φύλλα κισσού, κρεμάμενα από ιώδη γραμμή και η άλλη γύρω από τη λαβή με ακτινωτό στεφάνι.

Παρόμοια πώματα με αντίστοιχη διακόσμηση υπάρχουν πολλά στα μουσεία και στις συλλογές αγγείων[733], αλλά φαίνεται ότι τα περισσότερα ανήκουν στους πολύ συνήθεις στο τελευταίο τέταρτο του 6ου αι. μελανόμορφους αμφορείς με λαιμό. Με βάση τα ελάχιστα αυτά στοιχεία, δύο είναι οι πιθανότερες υποθέσεις που μπορούμε να κάνουμε: είτε ότι αυτή την περίοδο και οι παναθηναϊκοί αμφορείς-έπαθλα έφεραν τον ίδιο τύπο πώματος με τους υπόλοιπους αμφορείς, είτε ότι τυχαία, στην αρχαιότητα ή στα νεότερα χρόνια, έχουν τοποθετηθεί πάνω τους πώματα άλλων αμφορέων. Δεν μπορεί δηλαδή να αποκλειστεί το ενδεχόμενο να μην μας έχουν σωθεί από την πρώιμη αυτή περίοδο τα αρχικά πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων.

Ο πρώτος παναθηναϊκός αμφορέας που σίγουρα βρέθηκε μαζί με το πώμα του είναι ένας στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Τάραντα

730. BEAZLEY, *ABV* 322.4· BRANDT 13.

731. H. SCHAAL, *Griechische Vasen* I (1928) εικ. 50, 51· SCHMIDT, *AKGR* πίν. 1, 1.

732. BEAZLEY, *ABV* 274.123, 691· του ίδιου, *Para* 119,123· *CVA* Berlin (5) 65 πίν. 48, 2 και 68 πίν. 49, 1.

733. Για παρόμοια πώματα από το ίδιο εργαστήριο βλ. *CVA* ό.π. 65 πίν. 48, 2· *CVA* Louvre (5) III He πίν. 58.

αρ. 4595, που αποδίδεται στην ομάδα του Λεάγρου (520-510)[734]. Το πώμα αυτό (αγνώστων διαστάσεων), έχει λαβή σε σχήμα ροδιού και κωνικό πεπιεσμένο σώμα. Η λαβή είναι μελανή και το σώμα καλύπτεται από επάλληλες μελανές και αφημένες στο χρώμα του πηλού ομόκεντρες περιφέρειες. Στην εξωτερική περιφέρεια υπάρχει ένα κλαδί κισσού.

Πάλι από τον Τάραντα προέρχονται άλλα τρία πώματα που βρέθηκαν πάνω σε παναθηναϊκούς αμφορείς, οι οποίοι είχαν τοποθετηθεί όρθιοι στις γωνίες ενός τάφου έξω από τη σαρκοφάγο του. Αποδίδονται από τον ανασκαφέα στον ζ. του Κλεοφράδη (μάλλον είναι του εργαστηρίου του) και χρονολογούνται στην πρώτη εικοσαετία του 5ου αι.[735]. Τα τρία αυτά πώματα είναι όμοια, και θα πρέπει να έχουν ύψος 0,05-0,075 μ.[736]. Αποτελούνται κι αυτά από κωνικό πεπλατυσμένο σώμα, ενώ η λαβή τους έχει σχήμα μικρού κουκουναριού, που συνδέεται με το κυρίως σώμα μέσω ενός κυλινδρικού «λαιμού». Η λαβή είναι μελαμβαφής ενώ το κυρίως σώμα καλύπτεται κι εδώ από ενάλληλες μελανές και αφημένες στο χρώμα του πηλού περιφέρειες, από τις οποίες η εξώτερη διακοσμείται με κλαδί κισσού.

Με πώμα βρέθηκε κι άλλος ένας παναθηναϊκός αμφορέας του ζ. του Κλεοφράδη από την Ασλαία της Κυρηναϊκής[737]. Παρόλο που το πώμα φαίνεται να εφαρμόζει καλά στο στόμιο του αγγείου, δεν πρέπει να είναι το αρχικό του. Η ποιότητά του από τη φωτογραφία φαίνεται πολύ κατώτερη, είναι αβαφές και δεν μοιάζει καθόλου με τα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων του ίδιου εργαστηρίου που βρέθηκαν στον Τάραντα.

Φαίνεται λοιπόν πως και την εποχή αυτή δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων και των άλλων αμφορέων με λαιμό. Αφού όμοια εντελώς πώματα με αυτά του

734. Βλ. Lo Porto, *AttiMGrecia* 8, 1967, 50 κ.ε. πίν. 12.

735. Βλ. Lo Porto, ό.π. 69-71 πίν. 29.

736. Το ύψος τους δεν αναφέρεται. Το υπολογίζουμε κατά προσέγγιση συγκρίνοντας ανάμεσα στις διαστάσεις του αγγείου με και χωρίς πώμα, που δίνονται.

737. M. Vickers-A. Bazana, *Libya Antiqua* 8, 1971, 67 κ.ε. πίν. 27α. Αμφιβολία για την απόδοση της Β πλευράς στον ζ. του Κλεοφράδη έχει εκφράσει ο Robertson, όπως αναφέρουν οι Vickers-Bazana ό.π. 74 σημ. 22.

Τάραντα, που χρονολογούνται στο τέλος του 6ου ή τις αρχές του 5ου αι., βρίσκονται στο Βερολίνο και στο Leiden, και μάλλον προέρχονται από αμφορείς με λαιμό[738].

Το επόμενο βήμα το βρίσκουμε σε δύο πώματα παναθηναϊκών αμφορέων του ζ. του Βερολίνου: το πρώτο από την πρώην συλλογή Castle Ashby[739], έχει ύψος 0,079 μ. και διάμετρο 0,192 μ. Η λαβή εδώ έχει τη μορφή φρούτου (ρόδι;), και το κυρίως σώμα είναι μελανό εκτός από την περιφέρεια, που φέρει κλαδί κισσού σε αφημένη στο χρώμα του πηλού ζώνη και τρεις ακόμη παρόμοιες αλλά μικρότερες ζώνες γύρω από τη λαβή. Ο Beazley παρατήρησε ότι δεν είναι βέβαιο πως πρόκειται για το αρχικό πώμα του αμφορέα αλλά πιθανόν να είχε χρησιμοποιηθεί για το συγκεκριμένο αγγείο ήδη από την αρχαιότητα[740]. Κάτι τέτοιο, δηλαδή αντικατάσταση του αρχικού πώματος του αγγείου με κάποιο άλλο έχει συμβεί όπως είδαμε και στον παναθηναϊκό αμφορέα από την Ασλαία της Κυρηναϊκής και φαίνεται πως θα ήταν μια αρκετά διαδεδομένη συνήθεια. Το πώμα αυτό δεν έχει μεγάλη διαφορά απ' αυτά του ζ. του Κλεοφράδη που είδαμε παραπάνω[741].

Αντίθετα διαφορετικό είναι το πώμα του άλλου παναθηναϊκού αμφορέα του ζ. του Βερολίνου από τη Σπίνα[742]. Έχει ύψος 0,077 μ. και σ' αυτό για πρώτη φορά βλέπουμε τον νέο τύπο πώματος, που μάλλον επικρατεί από δω και πέρα στους παναθηναϊκούς αμφορείς, και που μια εξελιγμένη του μορφή βρίσκουμε και στα δικά μας αγγεία. Τα χαρακτηριστικά του είναι: α. Το κωνικό κυρίως σώμα είναι αρκετά υψηλό και απολήγει στο άνω μέρος σε «λαιμό», που φέρει λαβή σε μορφή κουκουναριού. β. Η εξωτερική του επιφάνεια δεν φαίνεται να έχει κάποια διακόσμηση, όπως όσα είδαμε μέχρι τώρα,

738. Βλ. *CVA* Berlin (5) 65 πίν. 48, 4· *CVA* Leiden (1) πίν. 50· *CVA* Genève (2) 26 πίν. 57, 2.3. Βλ. και τα δύο πρωιμότερα πώματα του ζ. του Ανδοκίδη, *Berl Mus.* ό.π. (σημ. 720) 40-1 εικ. 1-4.

739. Beazley, *ABV* 408.1· *CVA* Castle Ashby πίν. 17, 18.2.

740. *CVA* Castle Ashby ό.π. 10.

741. Το αγγείο χρονολογείται στα 480-70 και ο Beazley (*Dev.* 87) το θεωρεί ως έναν από τους πρωιμότερους παναθηναϊκούς αμφορείς του ζ. του Βερολίνου.

742. Το αγγείο έχει αρ. ευρ. 9356 T. 11C V.P.

αλλά είναι όλη μελανή[743], εκτός από μια λεπτή αυλάκωση που το περιτρέχει λίγο πιο μέσα από το χείλος, το ίδιο το χείλος και το μέτωπό του που αφήνονται στο χρώμα του πηλού. Το πάνω μέρος του οριζόντιου χείλους έξω από την αυλάκωση είναι αφημένο στο χρώμα του πηλού, όπως και το μέτωπό του. Επίσης στο χρώμα του πηλού μένει και η λαβή του, εκτός από δύο οριζόντιες καστανές γραμμές που περιτρέχουν το πάνω και κάτω τμήμα της. Πάντως στη φωτογραφία φαίνεται το πώμα αρκετά μεγαλύτερο σε διάμετρο από το χείλος του αγγείου, στοιχείο που δημιουργεί αμφιβολίες για το αν συνανήκουν.

Από την εποχή αυτή, και αφού δεν μπόρεσα να βρω κάποιο παναθηναϊκό αμφορέα από το β΄ μισό του 5ου αι. με πώμα, φθάνουμε, κάνοντας ένα αρκετά μεγάλο άλμα, στον πρώιμο 4ο αι. με το πώμα του παναθηναϊκού αμφορέα της ομάδας του Αστείου στο Detroit (375-70)[744]. Παρόλο που θεωρείται ότι «the lid does not seem to belong to the vase», θα είχα την αντίθετη άποψη, με βάση και τα όσα υποθέσαμε παραπάνω. Γιατί αν και το πώμα δεν εφαρμόζει ακριβώς στο χείλος του αγγείου, εντούτοις παρατηρούμε και εδώ τα ίδια, όπως και στα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια, τα οποία έχουν περίπου την ίδια ή λίγο μεγαλύτερη διάμετρο από το χείλος, και συχνά είναι λίγο στρεβλωμένα, μη επιτρέποντας πλήρη εφαρμογή.

Η παρουσία λοιπόν τόσων πωμάτων παναθηναϊκών αμφορέων κι από άλλα πρόσφατα ανασκαφικά ευρήματα, όπου δεν υπάρχει πλήρης εφαρμογή με τα αγγεία τους, μας οδηγεί στην υπόθεση είτε ότι τα περισσότερα πώματα είχαν μπερδευτεί ή αλλαχτεί ήδη από την αρχαιότητα, είτε, το πιθανότερο που υποθέσαμε και παραπάνω, ότι δηλ. τα πώματα κατασκευάζονταν χωριστά και τοποθετούνταν

743. Αντίστοιχο πώμα αλλά με ζώνη αφημένη στο χρώμα του πηλού στην περιφέρεια, που στολίζεται με ακτινωτό κόσμημα, βλ. και *CVA* Genève (2) 26 πίν. 57, 4.5. Εντελώς μελανά πώματα με λαβές μελανές ή αφημένες στο χρώμα του πηλού και με μόνο μια ταινία ή αυλάκωση αφημένη στο χρώμα του πηλού, βλ. D.v. BOTHMER (ό.π. σημ. 720) *Enthusiasmos* 85 εικ. 2-5.

744. W. MOON (Ed.), *Greek Vase-painting in Midwestern Collections* (1979) 222-3 (E. BELL).

έτοιμα πια πάνω σε κάποιο αγγείο, με το οποίο δεν ήταν δυνατό να έχουν απόλυτη εφαρμογή. Η πρακτική αυτή είναι πολύ πιθανή για τους παναθηναϊκούς αμφορείς, που ήταν αγγεία μαζικής παραγωγής, ενώ για ειδικές περιπτώσεις είναι πιθανή μια πιο προσεκτική δουλειά[745].

Το πώμα στο Detroit έχει ύψος 0,141, δηλ. διπλάσιο αυτών που είδαμε στον 6ο και 5ο αι. Αποτελείται από κωνικό κυρίως σώμα με ευθέα τοιχώματα, και στέφεται με λαβή σχήματος κουκουναριού. Ανάμεσα στο σώμα και στη λαβή σχηματίζεται πλαστικός δακτύλιος, που ορίζεται πάνω και κάτω από τις λεπτές, συνήθως αφημένες στο χρώμα του πηλού, αυλακώσεις, που είδαμε και στα δικά μας πώματα. Λεπτή αυλάκωση θα πρέπει να έχει, απ' όσο μπορώ να διακρίνω στη φωτογραφία, και στην κάτω άκρη του σώματος ακριβώς πάνω από το χείλος. Όλο το εξωτερικό είναι μελαμβαφές εκτός από το μέτωπο του χείλους, τις αυλακώσεις και το εσωτερικό, που είναι αφημένα στο χρώμα του πηλού.

Τα επόμενα πώματα είναι λίγα χρόνια νεότερα. Προέρχονται από παναθηναϊκούς αμφορείς της ομάδας του Κίττου, του άρχοντα Πολύζηλου (367/6) και βρίσκονται το ένα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης[746] και το άλλο στις Βρυξέλλες (πίν. 76)[747]. Έχουν ύψος 0,158 και 0,155 μ. αντιστοίχως, είναι δηλαδή ψηλότερα από αυτά της ομάδας του Αστείου. Επίσης τα τοιχώματα του κωνικού σώματος είναι τώρα για πρώτη φορά κοίλα και οι αυλακώσεις εκατέρωθεν του δακτυλίου παχύτερες. Στο πώμα των Βρυξελλών δεν φαίνεται να είναι αφημένα στο χρώμα του πηλού οι αυλακώσεις και το μέτωπο του χείλους αλλά ίσως τα σημεία αυτά να αλλοιώθηκαν από τη συντήρηση που έχει υποστεί το αγγείο.

Έτσι φθάνουμε στα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας. Στα τρία που σώζονται ακέραια μετρήσαμε ύψος 0,154-0,160 μ., δηλ. ίσα ή λίγο ψηλότερα από τα προηγούμενα. Επίσης

745. J.V. NOBLE, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (1965) 13.

746. Αρ. ευρ. 56.171.6· BEAZLEY, *ABV* 413.3· *CVA* New York, Metr. Mus. Art. (3) πίν. 45, 1-4.

747. Αρ. ευρ. A 1703. BEAZLEY, *ABV* 413.2· *CVA* Bruxelles, Musée du Cinquantenaire (1) III He πιν. 14 a.b.c.

διαπιστώσαμε σχεδόν όμοια γενικά χαρακτηριστικά αλλά και μια εντυπωσιακή ποικιλία στη μορφή των λεπτομερειών τους.

Από το β΄ μισό του 4ου αι. μας σώθηκαν τα πώματα αρκετών παναθηναϊκών αμφορέων. Στον παναθηναϊκό αμφορέα του Νικόμαχου στην Αλεξάνδρεια (341/0, πίν. 78, 79)[748] είναι σαφής η προς τα επάνω επιμήκυνση του κυρίως σώματος καθώς και η μεταφορά της μεγίστης διαμέτρου του κουκουναριού της λαβής από το κάτω μέρος που είναι στα δικά μας, σχεδόν στη μέση, γεγονός που δίνει στη λαβή σχήμα αμφικωνικό με καμπύλες όμως πλευρές. Τα επόμενα παραδείγματα ανήκουν στα αγγεία της χρονιάς του Θεόφραστου (340/39), στο Λούβρο[749] και στο Μουσείο P. Getty (πίν. 85, 86)[750]. Τα καινούργια στοιχεία που διαπιστώνουμε εδώ είναι στο μεν πρώτο το πολύ φουσκωτό σχήμα της λαβής, στο δε δεύτερο η επιμήκυνση της απόληξής της προς τα επάνω, γεγονός που τονίζει ακόμα περισσότερο τον κατακόρυφο άξονα του πώματος και κατά συνέπειαν ολόκληρου του αγγείου.

Στο πώμα του παναθηναϊκού αμφορέα του άρχοντα Πυθόδηλου (336/5) από τις Αμφανές[751], το κουκουνάρι της λαβής έχει μια ωραία φλογόσχημη όψη, ενώ στον παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Νικήτη (332/1) στις Σέβρες[752], ξαναβλέπουμε την προς τα επάνω επιμήκυνση της κορυφής του. Το πώμα στη Bibliothèque Nationale του Παρισιού, που μάλλον ανήκει σε παναθηναϊκό αμφορέα του άρχοντα Ηγησία (324/3)[753], έχει ύψος 0,145 και διάμ. 0,155. Διαπιστώνουμε δηλ. μια σταθεροποίηση του ύψους στο β΄ μισό του αιώνα στα όρια που βρήκαμε στα πώματα της Ερέτριας[754].

748. BEAZLEY, *ABV* 414.1· SCHEFOLD, *Untersuchungen*, 103 εικ. 48-9.

749. BEAZLEY, *ABV* 415.3· *CVA* Louvre (5) III Hg πίν. 5, 1.8-14. Με πώμα το αγγείο εμφανίζεται μόνο στη φωτογραφία 5.1.

750. Βλ. *Archaeological News* 10, 4, 1981, 91.

751. V.MILOIJIC, *AAA* 7, 1974, 70 κ.ε. πίν. 70-75.

752. BEAZLEY, *ABV* 415.6· *CVA* Sèvres πίν. 17, 19-22.

753. BEAZLEY, *ABV* 415.11· *CVA* Bibl. Nat. (2) Hf πίν. 90, 1-7 και 91, 1. Με το πώμα στη φωτογραφία 90,1.

754. Όμοια πώματα με τους παναθηναϊκούς αμφορείς-έπαθλα βλέπουμε να χρησιμοποιούνται και σε άλλα αγγεία, όπως π.χ. στον μεγάλο μελαμβαφή αμφορέα παναθηναϊκού σχήματος από τη συλλογή Scheurleer, που το σχήμα και του πώματος και του αγγείου θυμίζει παναθηναϊκό αμφορέα του γ΄ τετάρτου του 4ου αι. (βλ. *CVA* Scheurleer III L πίν. 1 αρ. 2).

Από την ελληνιστική περίοδο τέλος, μας σώζονται δύο πώματα από ανεπίγραφα όμως αγγεία. Το ένα είναι ακέραιο και προέρχεται από τον γνωστό αμφορέα στο δυτικό Βερολίνο[755] του πρώτου μισού του 2ου αι. Έχει ύψος 0,17 μ. και διάμετρο 0,162. Εντύπωση κάνει η μελανή επιφάνειά του, στην οποία δεν υπάρχει καμία αυλάκωση αφημένη στο χρώμα του πηλού και η μετατροπή του σχήματος της λαβής από κουκουνάρι σε ένα απιόσχημο στοιχείο, με τη μεταμόρφωση της άνω απόληξής του σε κυλινδρικό στέλεχος. Το δεύτερο πώμα είναι συμπληρωμένο και ανήκει σε έναν από τους παναθηναϊκούς αμφορείς από τη Ρήνεια, που χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 2ου αι[756]. Η άνω απόληξη της λαβής δεν μοιάζει με την προηγούμενη αλλά απολήγει σε μύτη, αφού πρώτα σχηματίσει μικρή κοιλιά. Φαίνεται δηλ. σαν η κορυφή της λαβής να είναι μια μικρότερη επανάληψη του σχήματος ολόκληρης της λαβής, φαινόμενο αρκετά συχνό σε πώματα άλλων αγγείων, κυρίως γαμικών λεβήτων στα κλασικά χρόνια[757].

Και στα ύστατα αυτά παραδείγματα διαπιστώνουμε μιαν ακόμη επίταση του ύψους των πωμάτων που είναι ανάλογη με την επίταση της ραδινότητας ολόκληρων των αγγείων, η οποία έχει βέβαια ως αποτέλεσμα τον ακόμη πιο έντονο τονισμό του κατακόρυφου άξονα και της γενικότερης ψηλόλιγνης μορφής που έχουν τα αγγεία την εποχή αυτή.

Κλείνοντας το θέμα των πωμάτων συνοψίζουμε τα κυριότερα στοιχεία που επισημάνθηκαν κατά την διαπραγμάτευση: Μέχρι κάποια εποχή (β΄ τέταρτο 5ου αι.;) οι παναθηναϊκοί αμφορείς έφεραν μάλλον πώματα όμοια με των άλλων αμφορέων, που είχαν συνήθως κωνικό πεπλατυσμένο σχήμα και συμπαγή λαβή σε σχήμα ροδιού. Η εξωτερική τους επιφάνεια ήταν συνήθως διακοσμημένη

755. Αρ. ευρ. VI 4950· EDWARDS 325-6 πίν. 32· *CVA* Berlin (5) 70 πίν. 52.

756. EDWARDS 326· ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ, *AE* 1937, 578, 587, εικ. 13γ.

757. Από τον 3ο αι. μας έχει σωθεί πώμα παναθηναϊκού αμφορέα με λευκό έδαφος, που του λείπει μόνο η λαβή. Προέρχεται από τον Άρειο Πάγο, από γέμισμα δεξαμενής. Βλ. EDWARDS 345, πίν. 83 αρ. 40. Πρβλ. και το μελανό πώμα με διακόσμηση τύπου «δυτικής κλιτύος» από την Αγορά των Αθηνών αρ. 18001, που χρονολογείται στο 250-200 και είναι εκτεθειμένο στη στοά του Αττάλου.

με ομόκεντρες εναλλάξ μελανές και αφημένες στο χρώμα του πηλού περιφέρειες ή σπανιότερα ήταν όλη μελανή με αφημένη στο χρώμα του πηλού μόνο μια περιφέρεια, που ήταν πολύ κοντά στο χείλος τους.

2. Από την ίδια (;) περίπου εποχή μεγαλώνει το ύψος τους, το σώμα τους γίνεται κωνικό με ευθέα τοιχώματα, η λαβή τους έχει τη μορφή κουκουναριού, ενώ η εξωτερική τους επιφάνεια είναι τελείως μελανή.

3. Μέχρι τα μέσα περίπου του 4ου αι. παρατηρείται μια ακόμη αύξηση του ύψους τους (φθάνει τα 0,16-0,17μ.). Κατόπιν το ύψος σταθεροποιείται αλλά ο κατακόρυφος άξονάς τους τονίζεται με τη ραδινοποίηση της μορφής τους. Θα λέγαμε γενικότερα ότι η σχέση ύψους και πλάτους των πωμάτων ακολουθεί κατά βήμα την αντίστοιχη των ίδιων των αγγείων. Όσο τα αγγεία γίνονται πιο ραδινά[758] την ίδια εξέλιξη έχουν και τα πώματά τους, υποδηλώνοντας έτσι τον άμεσο συσχετισμό των δύο μερών και την ανάγκη να τα βλέπουμε ως ένα αδιαίρετο σύνολο.

4. Σε σύγχρονα μεταξύ τους πώματα υπάρχει μεγάλη ποικιλία ως προς τις επιμέρους μορφές και λεπτομέρειές τους.

5. Το σύνηθες φαινόμενο που παρατηρείται πολλά από τα πώματα να μην εφαρμόζουν στα χείλη των αγγείων που συνοδεύουν δεν πρέπει υποχρεωτικά να σημαίνει ότι αυτά δεν είναι δικά τους. Δείχνει μάλλον ότι και οι ίδιοι οι αρχαίοι δεν έδιναν, ήδη από την κατασκευή τους, πολύ μεγάλη σημασία στο απόλυτο ταίριασμα των δύο μερών. Ιδιαίτερα για τους παναθηναϊκούς αμφορείς, που η παραγωγή τους ήταν μαζική, θα πρέπει να υποθέσουμε συνολική κατασκευή των πωμάτων μετά το τέλος της κατασκευής όλων των αγγείων και όχι για κάθε αγγείο χωριστά. Τέλος, σε αρκετές περιπτώσεις πρέπει τα αρχικά πώματα να καταστράφηκαν και να αντικαταστάθηκαν ήδη στην αρχαιότητα με άλλα.

758. Βλ. παραπ. σελ. 55 κ.ε. τα σχετικά με την εξέλιξη του σχήματος των παναθηναϊκών αμφορέων.

Συμπεράσματα

Με αφορμή τη δημοσίευση των εννέα παναθηναϊκών αμφορέων, που βρέθηκαν το 1969 και το 1976 από τον Π. Θέμελη στην Ερέτρια, δόθηκε η ευκαιρία να συζητηθούν και να αντιμετωπιστούν εδώ πολλά από τα προβλήματα, που έθεσαν τα νέα αυτά σημαντικότατα ευρήματα. Πρόκειται για εννέα άριστης ποιότητας και διατήρησης αττικά αγγεία, τα οποία, με βάση το όνομα του επώνυμου άρχοντα που φέρουν, χρονολογούνται τα τρία στη χρονιά του Χαρικλείδη (363/2), άρα δόθηκαν ως έπαθλα στα Παναθήναια του 362 και τα έξι στη χρονιά του Καλλιμήδη (360/59), άρα δόθηκαν ως έπαθλα στα Παναθήναια του 358.

Ως προς τον τρόπο μεταφοράς των αγγείων από την Αθήνα στην Ερέτρια, και μετά από μελέτη των σχετικών στοιχείων, θεωρώ πιθανότερο το εμπόριο, που γνωρίζουμε ότι γινόταν με τα αγγεία αυτά, παρά κάποιον νικητή που μετέφερε τα έπαθλα στην πατρίδα του.

Η διερεύνηση των ανασκαφικών δεδομένων οδήγησε στο συμπέρασμα ότι οι παναθηναϊκοί αμφορείς, που βρέθηκαν σπασμένοι μέσα σε τρεις αποθέτες δίπλα στα κράσπεδα αρχαίου δρόμου, βρίσκονταν μέσα σε υστεροκλασικά-πρώιμα ελληνιστικά σπίτια, που καταστράφηκαν από πυρκαγιά γύρω στο 270. Άρα τα αγγεία διατηρήθηκαν «ἐν ζωῇ» εκατό περίπου χρόνια. Συσχετίζοντας τα ανασκαφικά δεδομένα των αποθετών μας με άλλα στην Ερέτρια, οδηγηθήκαμε στην υπόθεση κάποιας μεγάλης καταστροφής στην πόλη την εποχή αυτή, που είναι πιθανό να προκλήθηκε από μακεδονική κατάληψη κατά τη διάρκεια του Χρεμωνίδειου πολέμου.

Από τη μέτρηση της *χωρητικότητας* των αγγείων μας, φαίνεται ότι οι έξι παναθηναϊκοί αμφορείς του Καλλιμήδη (*K1-K6*) έχουν το κανονικό μέγεθος και χωρούσαν 38-40 λίτρα, δηλ. περίπου ένα μετρητή λαδιού, ενώ οι τρεις του Χαρικλείδη (*X1-X3*) γύρω στα 30

λίτρα, ποσότητα 2/3 της κανονικής, κάτι που για πρώτη φορά επισημαίνεται σε παναθηναϊκούς αμφορείς-έπαθλα.

ΣΧΗΜΑ

Από τη μελέτη του σχήματος γίνεται δυνατή η απόδοση των εννέα αγγείων σε *τέσσερα χέρια αγγειοπλαστών*: ένας έπλασε τους τρεις του Χαρικλείδη (*X1-X3*), άλλος τους τρεις του Καλλιμήδη (*K2, K4, K5*), τρίτος τους δύο του Καλλιμήδη (*K1, K6*) και ο τελευταίος τον *K3* του Καλλιμήδη. Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η κατανομή σε χέρια αγγειοπλαστών ταυτίζεται απολύτως με την κατανομή σε χέρια αγγειογράφων. Άρα, είτε αγγειογράφος και αγγειοπλάστης ήταν το ίδιο πρόσωπο, που έπλαθε και στη συνέχεια ζωγράφιζε τα αγγεία του, είτε στα μεγάλα κεραμεικά εργαστήρια είχαμε ζευγάρια τεχνιτών, που εργάζονταν για κάποιο διάστημα με απόλυτη αντιστοιχία. Την πρώτη υπόθεση ενισχύει η παρατήρηση ότι ο παναθηναϊκός αμφορέας *K3* είναι ο πιο παραδοσιακός και στο σχήμα του και σε ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ως προς την εικονογραφία τους οι παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια παρουσιάζουν πολλές και ενδιαφέρουσες καινοτομίες, δίνοντας έτσι αφορμή για ευρύτερη συζήτηση ποικίλων προβλημάτων της τέχνης του 4ου αιώνα. Από τη μελέτη *των ενδυμάτων* της προς τα αριστερά στραμμένης Αθηνάς Προμάχου πάνω σε όλη τη σειρά των αγγείων αυτών, προκύπτει ότι από το β΄ τέταρτο του 5ου αι., οπότε εμφανίζονται οι χειρίδες, η θεά φορούσε δύο ενδύματα, κατάσαρκα χιτώνα και από πάνω επενδύτη ή πέπλο. Ειδικά στα αγγεία του άρχοντα Χαρικλείδη (363/2) (πίν. 14-19) η θεά εμφανίζεται για πρώτη φορά και με ένα τρίτο ένδυμα, ένα *αρχαϊστικό ιματίδιο* πάνω στους ώμους, που αναδεικνύεται τελικά σε «σήμα κατατεθέν» της αρχαϊστικής τέχνης. Το ένδυμα αυτό, μαζί και με άλλα αρχαϊστικά μοτίβα (τριγωνικές απολήξεις όλων των ενδυμάτων και επιτηδευμένη απόδοση των παρυφών τους που συχνά καταλήγουν σε χελιδονοουρές), αναδεικνύουν τη μορφή της Αθηνάς πάνω στους αμφορείς

της χρονιάς αυτής ως την πρώτη πραγματικά αρχαϊστική μορφή στον 4ο αι. Η σημασία της δε επιτείνεται ακόμη περισσότερο, αν σκεφτούμε ότι από τότε (363/2) εμφανίζεται με αυτή τη μορφή ακατάπαυστα πάνω σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς μέχρι το τέλος της σειράς, αναδεικνυόμενη σε καθοριστικό παράγοντα του αρχαϊστικού ρεύματος της αττικής τέχνης.

Στους παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του άρχοντα Καλλιμήδη (360/59) *η Αθηνά* διατηρεί όλα αυτά τα χαρακτηριστικά και επιπλέον εμφανίζεται με τα πόδια κλειστά *στον τύπο του Παλλαδίου*, που αποτελεί στο έπακρο επίταση της αρχαϊστικής της μορφής (πίν. 20, 22, 26, 28, 30). Όλες οι εικονογραφικές καινοτομίες της εποχής αυτής μπορούν να ερμηνευθούν ως προσπάθεια των αγγειογράφων να τονίσουν τον «παλιό» χαρακτήρα της θεάς και την αρχαϊκότητα της εικόνας της, μιας εικόνας που ήταν συνδεδεμένη με το λαμπρό παρελθόν της πόλης. Αφού λοιπόν σκοπός του αρχαϊσμού ήταν να δοθεί έμφαση στη διαρκή ισχύ παλιών θεσμών και ιδεών, αυτός ήταν ένας τρόπος έκφρασης του ευσεβούς πόθου των Αθηναίων στα μέσα του 4ου αι. για την επαναπόκτηση της χαμένης αίγλης της πόλης τους, σε εποχή που αυτή βρισκόταν σε παρακμή και αδυνατούσε να ανταποκριθεί στα αιτήματα των καιρών.

Συγχρόνως, στα πέντε από τα έξι αγγεία της χρονιάς του Καλλιμήδη (*K1*, *K2*, *K4*, *K5*, *K6*) *η Αθηνά εμφανίζεται στραμμένη προς τα δεξιά*, καινοτομία που ανατρέπει μια μακραίωνη παράδοση και που επικρατεί πλέον σε όλα τα αγγεία μέχρι το τέλος της σειράς (πίν. 39, 40, 50). Η προς τα δεξιά στροφή θα πρέπει μάλλον να σχετιστεί με την άρση της αιτίας που οδήγησε στην επιλογή της προς τα αριστερά στραμμένης Αθηνάς στους πρώτους παναθηναϊκούς αμφορείς, δηλ. τον τονισμό του πολεμικού της χαρακτήρα με έξαρση της ασπίδας της. Στον 4ο πλέον αιώνα, η σταδιακή απώλεια του πολεμικού χαρακτήρα της θεάς και η ανάγκη για την προοπτικά και σε βάθος απόδοση της μορφής, οδήγησαν στη στροφή της προς τα δεξιά και στην παρουσίαση της «καλής» της όψης (στήθος αντί πλάτης).

Πολύ ενδιαφέροντα εικονογραφικά στοιχεία παρουσιάζουν και οι εκατέρωθεν της θεάς κίονες. Στη χρονιά του Χαρικλείδη είναι ακανθωτοί και φέρουν *ιπτάμενες Νίκες*, που κρατούν δάδα λαμπαδηδρομίας και ταινία (πίν. 32, 34). Προσεκτική μελέτη των κιόνων

και των μορφών οδήγησε σε απόρριψη συσχετισμού τους με τη Νίκη της φειδιακής Αθηνάς Παρθένου ή με ακρωτήρια ναών και οδήγησε στην υπόθεση ότι οι κίονες πιθανώς αντιγράφουν κάποιο ανάθημα, που είχε στηθεί στην Αθήνα λίγο πριν το 363, με αφορμή τη νίκη κάποιας ομάδας Αθηναίων εφήβων σε λαμπαδηδρομία Παναθηναίων. Η συστροφή στις μορφές των Νικών εξάλλου δίνει την ευκαιρία για σκέψεις σχετικά με την κίνηση σε πολλά ζωγραφικά και γλυπτά έργα της εποχής.

Πάνω στους κίονες των έξι αμφορέων του Καλλιμήδη έχουμε την απόδοση του συμπλέγματος *της Ειρήνης με τον Πλούτο του Κηφισοδότου* (πίν. 41, 42, 51). Αποκτώντας έτσι δώδεκα νέες γραπτές αποδόσεις, ολοκληρώνουμε την εικόνα μας για το έργο αυτό, την ύστερη χρονολόγηση του οποίου (λίγο πριν το 360) ενισχύουν μερικές σκέψεις, που επισημαίνουν την ανάγκη και καλλιτεχνικής επικαιρότητας κατά την επιλογή των μορφών που τοποθετούσαν πάνω στους κίονες της κύριας πλευράς.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι και *η εικονογραφία της δευτερεύουσας πλευράς* των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια, με τις αθλητικές παραστάσεις. Από τα εννέα αγγεία, τα οκτώ παριστάνουν πάλη και το ένατο (*K4*) παγκράτιο. Καταρχήν εντυπωσιάζει η διαφορετική οργάνωση της σύνθεσης σε όλα τα αγγεία, καθώς και η ποικιλία στον αριθμό, στην τοποθέτηση και στις ιδιότητες των προσώπων που την απαρτίζουν. Στις οκτώ παραστάσεις πάλης, έχουμε οκτώ διαφορετικές φάσεις του αγωνίσματος, ένδειξη της συνειδητής προσπάθειας των αγγειογράφων για ποικιλία στις μορφές, παρόλο που ήταν υποχρεωμένοι να ζωγραφίζουν μεγάλο αριθμό όμοιων αγγείων μέσα σε διάστημα λίγων μηνών.

Οι παλαιστές, που συνήθως κατέχουν το μέσο της παράστασης, αποδίδονται συμπλεκόμενοι με χειρολαβές και μεσολαβές (πίν. 35, 36α, 43, 44), ενώ στις δύο περιπτώσεις που τους βλέπουμε στο έδαφος (*K1*, *K6*) (πίν. 52, 53), διαπιστώνουμε ότι το γονάτισμα του ενός αντιπάλου δεν αποτελούσε «πτώση», όπως είχε υποστηριχθεί. Εντελώς καινούργια είναι η απόδοση των δύο αυτών συμπλεγμάτων, σαν να τα έβλεπε ο καλλιτέχνης από ψηλά, ενώ η μορφή του δεξιού παλαιστή του *K3* (πίν. 58), με το ζύγισμα του σώματος και τη στάση του αριστερού χεριού φαίνεται να προμηνύει στοιχεία, που κατακτήθηκαν από τη γλυπτική σχεδόν τριάντα χρόνια αργότερα. Αξιοσημείωτη είναι και

η φωτογραφική απόδοση της φάσης στο *παγκράτιο (K4)* (πίν. 45). Η σκηνή αυτή προσφέρει επίσης ένα ακόμη παράδειγμα για να υποστηρίξουμε ότι και στο αγώνισμα αυτό οι αθλητές μπορούσαν να φέρουν *πυγμαχικούς ιμάντες*. Τέλος, ένας παναθηναϊκός αμφορέας της ίδιας εποχής από την Ελευσίνα (πίν. 67γ), υποδηλώνει ότι η εισαγωγή των οξέων ιμάντων είχε γίνει ενωρίτερα από ό,τι πιστευόταν.

Από τις μορφές που πλαισιώνουν τα συμπλέγματα των παλαιστών, *οι βραβείς* παριστάνονται στον τύπο που τους γνωρίζουμε από τα αρχαϊκά χρόνια, όρθιοι ιματιοφόροι, αλλά με κλαδί φοίνικα στο χέρι (πίν. 38β, 47, 48), καινοτομία που επισημαίνεται από το γ΄ τέταρτο του 5ου αι. Στον *K6*. ο βραβέας εμφανίζεται σκυφτός σε μια νέα στάση που δείχνει ιδιαίτερη προσήλωση στο αγώνισμα (πίν. 54γ).

Οι έφεδροι είναι μεγάλες μορφές (πίν. 49, 54α-β), που περισσότερο από όλες τις άλλες εμφανίζουν ήδη από το 360 εντυπωσιακή αγαλματικότητα, νέες αναλογίες, νέο στήσιμο και κίνηση στο χώρο, στοιχεία δηλ. που τα συναντάμε αργότερα στα λυσιππικά έργα. Ενδιαφέρουσα είναι μια νέα στάση των χεριών στους εφέδρους των αμφορέων *K1*, *K2* και *K6*, που υποδηλώνει ένταση και αγωνία για την έκβαση του αγώνα που παρακολουθούν.

Σε πέντε από τους παναθηναϊκούς αμφορείς (*X1*, *X2*, *X3*, *K1*, *K3*) έχουμε την απεικόνιση μιας μεγαλόπρεπης *φτερωτής Νίκης*, που είτε προσφέρει ταινία στον νικητή (πίν. 37β, 55, 60) είτε κρατώντας κλαδί φοίνικα παίρνει τον ρόλο του βραβέα (πίν. 36β), κάτι που για πρώτη φορά συμβαίνει στην εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων. Μερικές από τις Νίκες αυτές (π.χ. των *X3* και *K3*) (πίν. 36β, 60) αποδίδονται στον τύπο γνωστών έργων της γλυπτικής, ενώ η καταπληκτική Νίκη του *K1* (πίν. 55) θυμίζει έργο της μεγάλης ζωγραφικής.

Στον αμφορέα *K5* βλέπουμε και την Ολυμπιάδα, όπως δηλώνει η ελλιπής επιγραφή (πίν. 46α). Η απεικόνιση της *προσωποποίησης των Ολυμπιακών αγώνων* να παρακολουθεί τους αγώνες των Παναθηναίων, όπως και η αντίστοιχή της στον παναθηναϊκό αμφορέα του Θεόφραστου (340/39) στο Harvard, δεν μπορεί παρά να είναι μια ακόμα εικονογραφική σύμβαση για να εξαρθεί η σημασία των Παναθηναίων στο ύψος των άλλων πανελλήνιων αγώνων, σε μια περίοδο που η πόλη προσπαθεί να τονίσει την παρουσία της μέσω

διαφόρων θεσμών, όπως οι αγώνες.

Εντελώς καινοφανής είναι η *μικρή ιπτάμενη Νίκη*, που βρίσκεται πάνω από τους γονατιστούς παλαιστές των *Κ1* και *Κ6*, κρατώντας ταινία για τον νικητή (πίν. 52, 53). Εδώ δεν έχουμε μόνο προαγωγή του τρόπου απόδοσης της πτήσης από το βάθος πάνω αριστερά αλλά και μια εντυπωσιακή έκφραση της συστροφής και κατάκτησης του χώρου στον αέρα. Πρόκειται για δύο αριστουργηματικές μορφές, που κι αυτές ταιριάζουν περισσότερο με δημιουργίες της μεγάλης ζωγραφικής.

Στη Β πλευρά δύο αγγείων (*Χ1*, *Χ3*) εμφανίζονται υψηλοί κιονίσκοι, στον ένα από τους οποίους στέκεται μια μικρή μορφή, αποδοσμένη εντελώς αφαιρετικά (πίν. 33β). Μάλλον έχουμε εδώ την απόδοση αγάλματος Αθηνάς με χαρακτηριστικά που συναντάμε σε πολλά πλαστικά έργα του 4ου αι. Η απεικόνιση υψηλών κιόνων με αγάλματα σε αθλητικές σκηνές, τόσο στους παναθηναϊκούς αμφορείς όσο και σε άλλες παραστάσεις, κάνει πιθανή την ύπαρξη πραγματικών τέτοιων μνημείων στους αρχαίους αθλητικούς χώρους.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

Πριν από τη συζήτηση των τεχνοτροπικών προβλημάτων που θέτουν οι εννέα παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια, έγινε η ανάλυση των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών των τεσσάρων αγγειογράφων τους. Στη συνέχεια συγκεντρώθηκαν *είκοσι δύο αγγεία και όστρακα*, που είναι δυνατό να αποδοθούν *στη χρονιά του άρχοντα Χαρικλείδη*, με βάση την επιγραφή του άρχοντα και/ή τους ακανθωτούς κίονες και/ή την ιδιάζουσα μορφή των Νικών τους. Έτσι αποκτούμε για πρώτη φορά τόσα πολλά αγγεία, για τα οποία είμαστε βέβαιοι ότι έχουν γίνει στο ίδιο κεραμεικό εργαστήριο και μέσα στο σύντομο διάστημα λίγων μηνών. Από τα είκοσι δύο αυτά αγγεία μπορούμε να αποδώσουμε τα δεκαεφτά σε εννέα διαφορετικούς αγγειογράφους, αριθμός που αποτελεί αφορμή για νέες σκέψεις σχετικά με τη δυναμικότητα των αττικών κεραμεικών εργαστηρίων κατά τον 4ο αι. Οι αγγειογράφοι αυτοί, παρά τις ιδιαιτερότητές τους, φαίνεται ότι ζωγραφίζουν την κύρια πλευρά των αγγείων αντιγράφοντας από δύο τουλάχιστον διαφορετικά «παραδείγματα», από τα οποία συχνά κάνουν και συνδυασμούς. Έτσι διαπιστώνεται

και εδώ συνειδητή τάση για διαφοροποίηση στις μορφές, ώστε να αποδοθεί με κάποια ποικιλία η αναγκαστικά μονότονη εικονογραφία των παναθηναϊκών αμφορέων.

Αντίστοιχα, από *τη χρονιά του Καλλιμήδη* συγκεντρώθηκαν *δώδεκα παναθηναϊκοί αμφορείς* με βάση την επιγραφή του άρχοντα και/ή την παράσταση της Ειρήνης με τον Πλούτο στους κίονες. Τα αγγεία αυτά μοιράζονται σε έξι αγγειογράφους, ενώ είναι η πρώτη φορά που επισημαίνονται οι ίδιοι αγγειογράφοι να ζωγραφίζουν αγγεία διαφορετικών αρχόντων.

Με βάση το τελευταίο αυτό στοιχείο, απλώθηκε η έρευνα σε όλους τους παναθηναϊκούς αμφορείς του 4ου αι., που κατέληξε σε ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Έτσι, λεπτομερείς τεχνοτροπικές συγκρίσεις αποδεικνύουν ότι ο αγγειογράφος των τριών παναθηναϊκών αμφορέων του Καλλιμήδη (*K2*, *K4*, *K5*) έχει ζωγραφίσει πέντε ακόμη απολύτως χρονολογημένους παναθηναϊκούς αμφορείς: τον υπ' αριθμ. Α 1703 στις Βρυξέλλες του άρχοντα Πολύζηλου (367/6), τον υπ' αριθμ. 246 της Bibliothèque Nationale των Παρισίων του άρχοντα Λυκίσκου (344/3), τον υπ' αριθμ. 18238 στην Αλεξάνδρεια του άρχοντα Νικόμαχου (341/0), καθώς και δύο αγγεία της χρονιάς του άρχοντα Θεόφραστου (340/39), τον υπ'αριθμ. 1925.30.124 στο Harvard και έναν νεοαποκτηθέντα από το Μουσείο Getty. Με τις ταυτίσεις αυτές μας δίνεται η δυνατότητα να γνωρίζουμε *οκτώ απολύτως χρονολογημένα έργα του ίδιου αγγειογράφου*, καθώς και δύο ακόμη σύνολα οστράκων, που έγιναν μέσα σε ένα χρονικό διάστημα 26-28 ετών, και να μπορούμε να μελετήσουμε την τεχνοτροπική του εξέλιξη αντιστρέφοντας τη συνήθως εφαρμοζόμενη μέθοδο. Αποδεικνύεται έτσι ότι η τεχνοτροπική εξέλιξη ενός καλλιτέχνη δεν είναι πάντοτε ομαλή και σταδιακή αλλά συχνά και μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα εμφανίζει απότομες διαφοροποιήσεις.

ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΩΝ ΑΜΦΟΡΕΩΝ ΣΕ ΓΝΩΣΤΟΥΣ ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΥΣ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΟΥΣ

Ακολούθως, με δεδομένο ότι τους παναθηναϊκούς αμφορείς τους κατασκεύαζαν στα ίδια εργαστήρια που έφτιαχναν και τα ερυθρόμορφα αγγεία, και μάλιστα στα σημαντικότερα από αυτά, έγινε

προσπάθεια ταύτισης των αγγειογράφων των παναθηναϊκών αμφορέων από την Ερέτρια με γνωστούς αγγειογράφους των αγγείων ρυθμού Κερτς. Έτσι, προσεκτική εξέταση των γνωστών αγγείων και λεπτομερείς τεχνοτροπικές συγκρίσεις οδήγησαν στα ακόλουθα αποτελέσματα:

1. Τους τρεις παναθηναϊκούς αμφορείς της χρονιάς του Χαρικλείδη, καθώς και δύο άλλους από την ίδια χρονιά τους έχει ζωγραφίσει *ο ζ. Pourtalès*. Στον ίδιο αποδόθηκαν και δύο νέα αγγεία, ο καλυκωτός κρατήρας στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας υπ' αριθμ. 12488 (πίν. 99) και ο κωδωνόσχημος στο Μουσείο Allard Pierson υπ' αριθμ. 8229 (πίν. 100). Τέλος, έγινε προσπάθεια για συνολική μελέτη του έργου του, επισήμανση των χαρακτηριστικών του και νέα χρονολόγηση των ερυθρόμορφων αγγείων του (μέσα στη δεκαετία 370/60) με βάση τους παναθηναϊκούς αμφορείς.

2. Ο αγγειογράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K2*, *K4*, *K5*, που συνολικά έχει ζωγραφίσει δέκα παναθηναϊκούς αμφορείς, είναι *ο ζ. του Μαρσύα*, ένας από τους σημαντικότερους του 4ου αι. Ο έλεγχος όλων των παλιών αποδόσεων επιβεβαίωσε τις απόψεις του Beazley, αποδέσμευσε από τον ζωγράφο τα όστρακα της λεκανίδας στην Οξφόρδη και ενίσχυσε τις αποδόσεις των οστράκων από την αθηναϊκή Αγορά και τη Μασσαλία. Με βεβαιότητα αποκλείστηκε η απόδοση στο ζωγράφο μιας υδρίας από ιδιωτική συλλογή στη Μασσαλία, ενώ του αποδόθηκε ένα νέο αγγείο, μια λεκανίδα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης (πίν. 120, 121). Με αφορμή την απόδοση στον καλλιτέχνη του τελευταίου αγγείου, που μοιάζει ως ένα από τα ύστερα έργα του και μετά από μελέτη της τεχνοτροπικής του εξέλιξης, υποστηρίζεται, ότι τα έργα που ο Beazley απέδωσε στον Ελευσίνιο ζωγράφο, είναι τόσο κοντά με τα ύστερα έργα του ζ. του Μαρσύα, ώστε να μπορούμε να υποθέσουμε, ότι οι δύο αυτοί μεγάλοι αγγειογράφοι του 4ου αιώνα είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Τέλος, γίνεται συνολική μελέτη όλης της εξελικτικής πορείας του ζωγράφου, που διήρκεσε πάνω από τριάντα χρόνια (367/6-335 περ.), με επισήμανση των χαρακτηριστικών της κάθε φάσης του και νέα χρονολόγηση των έργων του με βάση και τα καινούργια στοιχεία.

3. Ο αγγειογράφος των παναθηναϊκών αμφορέων *K1* και *K6* καθώς και επτά ακόμη αμφορέων από την ίδια ή κοντινές χρονιές

είναι *ο ζ. των Αθηνών 12592*, στον οποίο αποδόθηκε και ο καλυκωτός κρατήρας από την Όλυνθο υπ' αριθμ. 115, στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης (πίν. 138, 139α).

4. Ο αγγειογράφος του παναθηναϊκού αμφορέα *Κ3* είναι *ο ζ. της γαμήλιας πομπής*, που επισήμανε ο Schefold αλλά δεν αποδέχθηκε ο Beazley. Όμως η απόδοση στον ζωγράφο που ζωγράφισε το 360/59 τον *Κ3*, δύο ακόμη απολύτως χρονολογημένων παναθηναϊκών αμφορέων, ενός του άρχοντα Ηγησία (324/3) και ενός του άρχοντα Αρχιππου (321/0), θέτει σε νέα βάση το πρόβλημα, αφού οι αρκετές διαφορές που επισημαίνονται, ιδιαιτέρως στην απόδοση των ενδυμάτων, μπορούν να ενταχθούν στη μακρόχρονη τεχνοτροπική του εξέλιξη, που φαίνεται ότι διήρκεσε γύρω στα σαράντα χρόνια! Συγχρόνως, υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία, ιδιαιτέρως στην απόδοση του προσώπου και στη μυολογία του σώματος, που μπορούν να αποτελέσουν τον συνδετικό κρίκο για την απόδοση στον καλλιτέχνη των περισσότερων από τα αγγεία που του πρωτοαπέδωσε ο Schefold. Με τα δεδομένα αυτά του αποδόθηκαν και τρία νέα αγγεία [ένα τμήμα λεκανίδας στο Μουσείο Ακροπόλεως (πίν. 159β), ένα όστρακο λεκανίδας που βρέθηκε σε αθηναϊκή οικία του 4ου αι. (πίν. 159γ), καθώς και μια υδρία στην ιδιωτική συλλογή Abbeg-Stiftung στη Βέρνη (πίν. 160, 161)], έγινε μελέτη του όλου έργου του και νέα χρονολόγηση των αγγείων του.

Τέλος, σε επίμετρο δημοσιεύονται τα επτά *πώματα* των παναθηναϊκών αμφορέων, που βρέθηκαν στους ίδιους αποθέτες. Τα πώματα παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους, κανένα δεν εφαρμόζει ακριβώς στα αγγεία και δεν είναι δυνατή η απόδοσή τους σε χέρια αγγειοπλαστών. Φαίνεται λοιπόν ότι τα πώματα αυτών των παναθηναϊκών αμφορέων φτιάχτηκαν μαζικά και όχι για κάθε αγγείο χωριστά, όπως γινόταν για τα πώματα καλύτερης ποιότητας αγγείων. Με την ευκαιρία αυτή μελετήθηκαν όλα τα σωζόμενα πώματα παναθηναϊκών αμφορέων, που δείχνουν εξέλιξη στο σχήμα αντίστοιχη με των αγγείων και ενδιαφέρουσες παραλλαγές στη μορφή.

Panathenaic Amphoras from Eretria. A Contribution to the Attic Vase-Painting of the 4th Century B.C.

Publication of the nine Panathenaic amphoras found in Eretria by P. Themelis in 1969 and 1976 was the starting point for investigation of the many problems posed by the striking new finds. These nine well-preserved Attic vases are dated by their archon inscriptions. The three made in the archonship of Charikleides (363/362 B.C.), were awarded as prizes in the Panathenaic contests of 362 B.C.; six of them date to the archonship of Kallimedes (360/359 B.C.), and were awarded in 358 B.C.

It is not certain how these vases were brought to Eretria from Athens. It is possible that a native of Eretria won them as prizes and brought them home, but much more likely that they reached Eretria as commercial goods, as we know that Panathenaic amphoras were sold on the second hand market.

The Panathenaic amphoras, found in fragments with sherds of other pots in three pits at the side of an ancient road, had been stored in a late classical - early hellenistic house destroyed by fire around 270 B.C. This indicates that the vases had remained in use for nearly a century. A comparison of this deposit with other deposits in Eretria leads to the hypothesis that the town was destroyed around 270 B.C., probably when it was captured by the Macedonians in the Chremonidean War.

The six Panathenaics made in 360/359 B.C. (*K1-K6*) had a capacity of 38-40 litres, approximately the standard measure for oil. The three Panathenaics made in 363/362 B.C. (*Chi1-Chi3*) had a capacity of around 30 liters, only about two thirds of the standard measure, a phenomenon not previously observed in prize Panathenaics.

Shape

The nine vases are attributed to four potters. The three vases by Charikleides (*Chi1-Chi3*) were made by one potter. Three potters made the Kallimedes Panathenaics: *K2, K4* and *K5* are by one potter; *K1* and *K3* by another; and *K3* by still another. It is interesting to note that the attribution to painters follows exactly the same grouping. Thus there are two possibilities: either the functions of potting and painting were carried out by one craftsman or there were teams of craftsmen in the big workshops who invariably worked together for quite a time. The first possibility is by far the more likely, especially in view of the fact that the Panathenaic *K3* is the most conservative in regard both to the shape and to certain features of the iconography.

Iconography

The iconography of the Panathenaic amphoras from Eretria presents many interesting novelties, the starting point for a wide-ranging discussion of the varied problems of 4th century B.C. art. A study of *the costume* worn by Athena Promachos facing left in the entire series reveals that from the second quarter of the 5th century B.C. onwards, when sleeves make their appearance, the goddess wore two garments, a close-fitting chiton and over it an ependytes or a peplos. In the Panathenaics of Charikleides, 363/362 B.C. (pl. 14-19) the goddess wears a third garment for the first time: *an archaistic himation* thrown over her shoulders, the hallmark of the archaistic style. This garment in conjunction with other archaistic motifs, such as triangular ends on all the garments and a mannered rendering of the folds often ending in swallow-tails, present the figure of Athena on these Panathenaics as the first truly archaistic figure of the 4th century B.C. The importance of this phenomenon is heightened if one considers that from 363/362 B.C. onward this same archaistic figure is repeated uninterruptedly on the entire series of Panathenaic amphoras until the end, this figure being the decisive factor in the formation of the archaistic trend of Attic art.

In the Panathenaic amphoras of Kallimedes, 360/359 B.C., Athena has the same features and, in addition, appears with feet close together as in *the Palladion type,* the final touch in the archaizing style (pl. 20, 22, 26, 28, 30). All of the iconographical innovations of this period may be interpreted as the attempt of the vase painters to stress the antiquity of Athena's image, an image linked to the brilliant past of the city. Since the point of archaizing was to emphasize the lasting validity of the old institutions and ideals, it was a means of expressing the pious wish of the Athenians in the mid-4th century B.C., hoping to regain the lost splendour of the city in an age of decline.

Athena appears facing right on five of the six Panathenaics made in 360/359 B.C. (*K1, K2, K4, K5, K6*), an innovation reversing the old tradition of facing left, and hereafter Athena continues to face right until the end of the series (pl. 39, 40, 50). The decision to have Athena facing right must have to do with the disappearance of the considerations which had led to the choice of Athena facing left at the start of the series, i.e. the wish to have the shield as a centerpiece, as it were, stressing the warlike nature of the goddess. In the 4th century B.C. the gradual disappearance of the warlike aspect of the goddess and the wish to render the figure in perspective and in depth led to the representation of Athena facing right and to presenting her from her "good" side, the front rather than the back.

The columns flanking the figure of Athena have especially interesting iconographical features. The Charikleides Panathenaics have acanthus columns supporting *winged Nikai* carrying the kind of torch used in a torch race and a fillet (pl. 32, 34). Our investigations have led us to discard the theories linking these Nikai to the Pheidian Nike of Athena Parthenos or with temple acroteria. It is more likely that the column figures represent a dedication set up in Athens a little before 363 B.C. in connection with a victory won by ephebes in the Panathenaic torch race. Furthermore, the rendition of the Nike figures leads to a consideration of how motion is rendered in many paintings and sculptures of the period.

The six Kallimedes amphoras (360/359) have columns with the *Eirene and Ploutos group by Kephisodotos* (pl. 41, 42, 51). The

twelve newly found representations enrich our picture of the original work, the late dating of which, a little before 360 B.C., is reinforced by several considerations indicating that timeliness played an important role in the choice of figures appearing on the columns of the Panathenaics.

The iconography of side B with the athletic contests also presents interesting features. Eight of the nine Panathenaics have wrestlers and the ninth has pankratists (*K4*). In the first place the variety of the compositions makes an impression, as do the differences in the number of figures, in the poses and in the individual renderings of the figures. In the eight representations of wrestling, we have eight different phases of the contest, showing how conscientiously the vase painters strove to vary the figures, in spite of the fact that they were obliged to paint a great number of Panathenaics with the same subject matter within the space of a few months, if not shorter.

The wrestlers, who generally occupy the center of the composition, are shown using handhols and clinches (pl. 35, 36α, 43, 44). In the two cases, *K1* and *K6* where we see them on the ground (pl. 52, 53), we are able to ascertain that the fact that the opponent is kneeling does not constitute a "fall" as has been argued. A startlingly new feature is introduced in these two groups which are painted as if seen from above. The way in which the right-hand wrestler in *K3* (pl. 58) is balancing himself and the pose of the left hand seems to anticipate features adopted by sculptors about thirty years later. A snapshot rendition of one phase of *the pankration*, *K4*, is also noteworthly (pl. 45). This representation furnishes a further example showing that the athletes in the pankration could use the leather thongs worn by boxers. A Panathenaic amphora of the same date from Eleusis (pl. 67γ) shows that the sharp thongs were introduced earlier than has hitherto been supposed.

Among the figures framing the wrestling groups *the judges* are shown standing and wearing himatia, just as they were in the archaic period, and holding a palm branch (pl. 38β, 47, 48), an innovation dating to the third quarter of the 5th century B.C. In *K6* the judge bends over forward in a new pose that shows how closely he is following the contest (pl. 54γ).

The *ephedroi* are large figures (pl. 49, 54α, β) who more than any of the others have a strikingly statuesque appearance from 360 B.C. onwards, new proportions, a new stance and movement within space, all elements which we later encounter in Lysippean works. The *ephedroi* of amphoras *K1, K2* and *K6* are gesturing in a new way that expresses suspense as to the outcome of the contest.

Five of the Panathenaics, *Chi1-3, K1* and *K3*, have a splendid *winged Nike* who is either offering the victor a fillet (pl. 37β, 55, 60) or is holding a palm branch, thus assuming the role of the judge (pl. 36β), an iconographical motif here appearing for the first time on Panathenaic amphoras. Some of the Nikai, e.g. *Chi3* and *K3* (pl. 36β, 60), reproduce known works of sculpture. The astonishing Nike of *K1* (pl. 55) seems to hark back to a major painting.

Olympias is depicted on amphora *K5* as the fragmentary inscription makes clear (pl. 46α). Having the personification of the Olympic Games following the Panathenaic contests, just as on the Panathenaic amphora dated to the archonship of Theophrastos (340/339 B.C.), at the Fogg Museum, Harvard, cannot be anything else than a pictorial device for elevating the prestige of the Panathenaic contests to the level of the Panhellenic games at a time when Athens attempts to enhance its image by means of various institutions, such as the contests.

The small winged Nike holding the victor's fillet above the kneeling wrestlers, *K1* and *K6* (pl. 52, 53), is an absolutely novel feature. Here we have not only a new development in the manner of representing flight forward from the upper left background but also a striking advance in rendering torsion and three-dimensional space. These are two masterfully drawn figures which surely reflect creations in large-scale painting.

High columns appear on side B of two vases (*Chi1* and *3,* pl. 33β, 35β, 36α). One of the columns supports a little figure schematically rendered. Here we most likely have to do with a statue of Athena with traits of many 4th century B.C. works of sculpture. The depiction of high columns with statuary in scenes of athletic activity both on Panathenaics and on other representations, entitles us to suppose that there were actual monuments like these in athletic grounds of ancient times.

Style

A study of the style of the four vase painters was carried out. *Twenty-two vases can be assigned to the year of Charikleides* on the basis of the archon inscription and/or the acanthus columns and the individual figures of Nike. Thus for the first time we have a goodly number of vases about which we may be certain that they were all made in the same workshop within a span of a few months, if not weeks. We can attribute the twenty-two Panathenaics to *nine vase painters,* a situation which gives rise to a reconsideration of the capacities of the Attic workshops in the 4th century B.C. These vase painters, apart from their invidual traits, appear to have copied from at least two models in producing side A, sometimes combining features from different models. Here again we see a deliberate attempt to introduce variety into the necessarily repetitive iconography of this side of the Panathenaic amphoras.

Twelve amphoras have been assigned to Kallimedes' year on the basis of the archon inscription and/or the representation of the column group of Eirene and Ploutos. The vases are attributed to *six vase painters* and for the first time there is documentary evidence for artists painting Panathenaics of more than one year.

With this evidence as a basis for further study, the investigation was widened out to take in all of the Panathenaics produced in the 4th c. B.C. with results as follows: By means of detailed stylistic comparisons it can be demonstrated that the artist of the three Panathenaics dated to the archonship of Kallimedes, 360/359 B.C. (*K2, K4, K5*) also painted five other Panathenaics for which we know the exact year:

1. Brussels A 1703, archonship of Polyzelos, 367/366 B.C.
2. Bibliothèque Nationale 246, archonship of Lykiskos, 344/343 B.C.
3. Alexandria 18238, archonship of Nikomachos, 341/340 B.C.
4. Fogg Museum 1925.30.124, archonship of Theophrastos, 340/339 B.C.
5. Getty Museum, archonship of Theophrastos, 340/339 B.C.

With these attributions we are now in a position to study *eight works with absolute dates by a single vase painter*, plus two groups

of sherds, all produced within a span of 26-28 years. This means that the stylistic development can be worked out on the basis of chronology instead of the other way around. It now appears that the stylistic development of an artist does not necessarily progress in even, gradual stages; on the contrary, abrupt changes may occur within a short period.

Attribution of the Panathenaic Amphoras to known Red-Figure Vase-painters

Panathenaic amphoras are known to have been produced in the leading potters' workshops for red-figure vases. On the basis of this data an attempt was made to identify the painters of the Panathenaics from Eretria with known red-figure painters working in the Kertch style. A series of stylistic comparisons produced the following attributions:

a. Attributed to *the Pourtalès Painter*: the three Panathenaics made in the archonship of Charikleides and also the calyx krater, Athens NM 12488 (pl. 99) and the bell krater, Allard Pierson Museum 8229 (pl. 100). The entire oeuvre of this artist was reviewed and on the basis of his Panathenaics, the dates of his red-figure work have been revised, now assigned to the decade 370-360 B.C.

b. Attributed to *the Marsyas Painter*, one of the greatest 4th century B.C. masters, ten Panathenaics including *K2, K4* and *K5*. A review of earlier attributions confirms Beazley's views, removes the Oxford lekanis from the corpus and makes it certain that the Agora fragments and the Marseilles fragments belong to this artist. A hydria in a private collection in Marseilles cannot be attributed to the Marsyas Painter. A lekanis in the Archaeological Museum of Thessalonikè (pl. 120, 121), newly attributed to the Marsyas Painter, appears to be one of his latest works and leads the way to suggesting that the vases attributed by Beazley to the Eleusinian Painter are so close to the later work of the Marsyas Painter that the two great 4th century B.C. vase painters may well be one and the same master. In a survey of the artist's development throughout his career, which lasted more than thirty years from about 367/6 to

335 B.C., the individual characteristics of each stage have been noted and the chronology of the works by the Marsyas Painter has been revised.

c. Attributed to *the Painter of Athens 12592*: the Panathenaics *K1* and *K6* and seven other amphoras from the same year or at about the same time; the calyx krater, Olynthus 115 in the Archaeological Museum of Thessalonike (pl. 138).

d. Attributed to *the Painter of the Wedding Procession* as formulated by Schefold but not accepted by Beazley; Panathenaic *K3*; a Panathenaic dated to 324/3 B.C. (Hegesias); a Panathenaic dated to 321/0 (Archippos). The attribution of the two latter Panathenaics throws new light on the problem, because the considerable differences which have been observed, especially in regard to the rendering of the drapery, may now be accounted for in terms of a lengthy stylistic development lasting for around forty years! But at the same time these vases share enough features in common, particularly in the rendering of the face and in the musculature, to form the connecting link among most of the vases first assigned to this artist by Schefold. There are three further new attributions to the Painter of the Wedding Procession, a lekanis fragment in the Acropolis Museum (pl. 159β); a lekanis fragment found in an Athenian house of the 4th century B.C. (pl. 159γ); and a hydria in a private collection (Abbeg Stiftung in Bern, pl. 160, 161). The entire oeuvre of the Wedding Painter is reviewed and the chronology of his works revised.

Seven Panathenaic *lids* found in the same deposits are presented in an appendix. Each is quite different from the other; none of them fits well on any of the Panathenaics and it has not proved possible to assign any of them to a potter. The lids of Panathenaic amphoras were apparently produced en masse and not individually for each Panathenaic as was done for the lids of finer vases. A study was made of all preserved Panathenaic lids which show a shape development corresponding to that of the vases and also interesting variations in shape.

P.D. VALAVANIS

Γενικό Ευρετήριο

αγάλματα Διός-Αθηνάς 254
αγάλματα Ειρήνης-Πλούτου 32, 36, 40, 43, 46, 50, 101, 110 κ.ε., 190 κ.ε., 202 κ.ε., 214 κ.ε., 241 κ.ε.
αγγειοπλάστες 58 κ.ε., 173, 256, 320
Αγορά Αθηνών 111, σημ. 443
Αθηνά:
  Παρθένος 87, 100, 106, σημ. 239
  Πρόμαχος 21, 25, 28, 32, 36, 39, 43, 46, 49, 63, σημ. 76, 81, 174 κ.ε., 211, 223 κ.ε.
  στον τύπο Παλλαδίου 64, 77 κ.ε., 187 κ.ε., 200 κ.ε.
Αθηνάς:
  αιγίδα 87 κ.ε.
  ασπίδα 81, 90 κ.ε.
  ενδύματα 64 κ.ε.
  επισήματα ασπίδας 81, 88, 92 κ.ε.
  ιματίδιο 69 κ.ε.
  κοσμήματα 89 κ.ε.
  κράνος 85 κ.ε.
  πέπλος 64 κ.ε.
  στροφή δεξιά 79 κ.ε.
  χιτώνας 64 κ.ε.
ακτινωτό κόσμημα σημ. 288
αμφορείς "à la brosse" σημ. 55
αμφορείς "SOS" 55, σημ. 55
ανθεμίων-λωτών ζώνη 23, 27, 30, 34, 37, 41, 44, 48, 51, 119 κ.ε., 174, 187, 199, 210
αρχαϊστική τέχνη 71 κ.ε., 118
άρχων επώνυμος 2, 115
ἀφ' ἵππου ἀκοντισμός 224

βραβέας 23 κ.ε., 37, 40, 44, 47, 50, σημ. 298, 138 κ.ε.

γλωσσωτό κόσμημα 24, 27, 30, 34, 37, 41, 45, 48, 51, 119 κ.ε., 174, 187, 199, 210
γυμνασίαρχος 102

δάδα 100, 102, 108 κ.ε.
δρόμος 250, 251
δρόμος αποβάτης 255, 256, 259, 290

ελβετική ανασκαφή σημ. 7, 11, σημ. 13, σημ. 14, 13, 16, 18, σημ. 98, 222, 227 κ.ε.
εμπόριο λαδιού 3, 18, 19
έπαθλα 3, 17, σημ. 34
επιγραφές 22, 25 κ.ε., 29, 33, 36, 40, 43, 46, 50, 112 κ.ε., 178, 191, 203, 216, 255
Ερέτρια 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19
Έρωτας 159
έφεδρος αθλητής 23, 26, 30, 33, 37, 51, 141 κ.ε.

θεματική επανάληψη 127, 239

ιμάντες πυγμαχικοί 43, 133 κ.ε.
ιππόδρομος σημ. 443, 169 κ.ε.

κεραμεικά εργαστήρια 1, 95, 173 κ.ε., 231, 237 κ.ε., 261 κ.ε., 320 κ.ε., σημ. 727
κίονες 95 κ.ε., 162 κ.ε., 190, 202
κίονες ακανθωτοί 21, 25, 29, 97 κ.ε., 177 κ.ε., 237
κιονόσχημα μνημεία 102 κ.ε., 170
κλαδί φοίνικα 139 κ.ε., 146, 185, 198

λαβές πάλης 127 κ.ε.

λαμπαδηδρομία 102, 109
λαμπάδιο (κόμμωση) 107 κ.ε.

Μενέδημος 14, 15, σημ. 24

Νίκες 21, 25, 29, 33, 40 κ.ε., 44, 50, 94, 99 κ.ε., 104 κ.ε., 207 κ.ε., 218 κ.ε.
Νίκες-βραβείς 146 κ.ε.
Νίκες ιπτάμενες 157 κ.ε., 178
νικητές 3, 17, σημ. 31, σημ. 37, σημ. 298, 138, 142, 147, 165, 241, 247

Ολυμπιάς 47, σημ. 52, 126, 152 κ.ε., 253

παγκρατιαστές 43, 130, 132 κ.ε.
παλαιστές 22 κ.ε., 26, 29, 33, 36, 40, 47, 50, 126 κ.ε., 180 κ.ε., 192 κ.ε., 205 κ.ε., 217 κ.ε.
Παναθήναια 1, 2, 17, 18, σημ. 76, 102, σημ. 217, σημ. 443
παναθηναϊκοί αμφορείς:
του άρχοντα Άρχιππου σημ. 71, σημ. 201, σημ. 301
του άρχοντα Αστείου σημ. 201, σημ. 267, 117, σημ. 281, σημ. 301, 164
του άρχοντα Δημοκλείδη 17, σημ. 525
του άρχοντα Ευθύκριτου σημ. 276
του άρχοντα Ηγησία σημ. 201, σημ. 301
του άρχοντα Θεμιστοκλή σημ. 129, σημ. 282
του άρχοντα Θεόφιλου σημ. 129, σημ. 546
του άρχοντα Θεόφραστου 61, σημ. 69, σημ. 170, σημ. 247, σημ. 275, σημ. 283, 126, σημ. 352, 153, 252 κ.ε., 278, 327
του άρχοντα Καλλιμήδη, σποράδην
του άρχοντα Κηφισόδωρου σημ. 71, σημ. 201
του άρχοντα Λυκίσκου σημ. 129, σημ. 170, σημ. 276, 256 κ.ε.
του άρχοντα Μόλωνος σημ. 541
του άρχοντα Νέαιχμου σημ. 276, σημ. 538
του άρχοντα Νικήτη σημ. 174, σημ. 201, σημ. 276, σημ. 300, 258, σημ. 569
του άρχοντα Νικοκράτη σημ. 276, 258
του άρχοντα Νικόμαχου σημ. 129, σημ. 170 σημ. 283, 251 κ.ε., 278, 327
του άρχοντα Νικόφημου 244
του άρχοντα Πολέμωνος 17, σημ. 35, σημ. 525
του άρχοντα Πολύζηλου σημ. 68, σημ. 96, 74, σημ. 157, 90, σημ. 282, σημ. 288, 293, σημ. 300, 250 κ.ε., 279, 326
του άρχοντα Πυθέα σημ. 269, σημ. 275, σημ. 518
του άρχοντα Πυθόδηλου 78, σημ. 201, σημ. 275, σημ. 283, σημ. 293, 149
του άρχοντα Τιμοκράτη σημ. 121, σημ. 146, 90, 93
του άρχοντα Φιλοκλή σημ. 269, σημ. 275
του άρχοντα Φρασικλείδη σημ. 201, σημ. 281, σημ. 288, σημ. 289, σημ. 298, 147, σημ. 389, 164
του άρχοντα Χαρικλείδη, σποράδην
παναθηναϊκοί αμφορείς ελληνιστικοί σημ. 291, σημ. 446
παναθηναϊκών αμφορέων:
πώματα 56, σημ. 59, 315 κ.ε.
σχήμα 21, 25, 28, 31, 35, 39, 55 κ.ε.
χωρητικότητα 20, σημ. 39, 25, 27, 31, 35, 38, 42, 45, 48, 56
«παραδείγματα» 238, 239
προσχέδια 221 κ.ε.
προσωποποιήσεις 44, 47, 126, 152 κ.ε., 197, 253

στάδιο σημ. 443, 170

σύνθεση-οργάνωση παραστάσεων 124 κ.ε., 127, 179, 191, 203 κ.ε., 216
συστροφή μορφών 104 κ.ε., 159
σχέσεις με μεγάλη ζωγραφική 150 κ.ε., 155, 157, 161
σχέσεις με πλαστική 131 κ.ε., 145 κ.ε., 151 κ.ε., 155 κ.ε., 165 κ.ε.
ταινίες 100, 102, 108 κ.ε., 147, 224, σημ. 491
τεχνική αγγειογραφίας 221 κ.ε.
φτερά 184 κ.ε., 198, 209, 220
χειρονομία αγωνίας 143 κ.ε.
Χρεμωνίδειος πόλεμος 11, σημ. 12, 15

Ευρετήριο Μουσείων και Συλλογών

Αθήνα, *Μουσείο Αγοράς*
ανεπ. παναθ. αμφορέας **P 24661** σημ. 104
παναθ. αμφορέας **P 27556** σημ. 269, σημ. 275, σημ. 518
οινοχόη **P 14793** 70
όστρακο **P 5911** σημ. 172
όστρακα **P 31** 117, 241, 242, 292
όστρακο **P 20324** σημ. 319
όστρακο **P 19215** σημ. 324
όστρακα **P 27082-3** 241, 243
όστρακα **P 19531** 258
όστρακο **P 19749** 271 κ.ε.
πώμα **18001** σημ. 757

Αθήνα, *Μουσείο Ακρόπολης*
όστρακο λεκανίδας **6475** 303 κ.ε.
όστρακο λεκανίδας **VAK 790** 304 κ.ε.

Αθήνα, *ΕΑΜ*
παναθ. αμφορέας **20048** 20 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **20047** 24 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **20046** 30 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **20044** 34 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **20049** 38 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **20045** 42 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **451** σημ. 157
όστρακο παναθ. αμφορέα **Acr. 848** σημ. 276
καλ. κρατήρας **12253** σημ. 196
καλ. κρατήρας **12541** σημ. 241
καλ. κρατήρας **1376** σημ. 241
καλ. κρατήρας **12569** σημ. 419
καλ. κρατήρας **12544** σημ. 569
καλ. κρατήρας **12488** 265 κ.ε.
καλ. κρατήρας **12592** 287 κ.ε.
λευκή λήκυθος **1968** σημ. 461
πελίκη **1181** 270 κ.ε.
σκύφος **11037** 270 κ.ε.
γαμ. λέβης **15851** σημ. 697
υδρία **1718** σημ. 697

Αθήνα, *Γ΄ Εφορεία Αρχαιοτήτων*
παναθ. αμφορέας **Α 6367** σημ. 170
παναθ. αμφορείς Πολέμωνος σημ. 525
παναθ. αμφορείς Αχιλλέως-Πλαταιών σημ. 372

Αθήνα, *Μουσείο Κεραμεικού*
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 13** σημ. 129, σημ. 546
όστρακα παναθ. αμφορέων Θεμιστοκλή σημ. 282
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 213** σημ. 153, σημ. 156, 244
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 157** σημ. 157
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 608** σημ. 192, σημ. 513
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 38** σημ. 264
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 443** σημ. 287

όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 156** σημ. 298, 247 κ.ε.
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 147** 228 κ.ε., 236
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 136** 229, 236
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 143** 229, 236
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 145** 229, 233
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 146** 229 κ.ε., 232 κ.ε., 245
όστρακα παναθ. αμφορέων **PA 149** 230

Αλεξάνδρεια, *Graeco-Roman Museum*
παναθ. αμφορέας **18239** 60, σημ. 64, σημ. 95, σημ. 201, σημ. 281, σημ. 288, σημ. 298, 147, σημ. 389, 164
παναθ. αμφορέας **18238** σημ. 129, σημ. 170, σημ. 283, 251 κ.ε., 327

Άμστερνταμ, *Allard Pierson Museum*
κωδ. κρατήρας **8229** 265 κ.ε.

Ανόβερο, *Kestner Museum*
κωδ. κρατήρας **1906.161** 157

Βασιλεία, *Antikenmuseum und Sammlung Ludwig*
οινοχόη **BS 407** σημ. 363

Βασιλεία, *Συλλογή H. Cahn*
όστρακα παναθ. αμφορέα **H.C. 881** σημ. 275, σημ. 283

Βέρνη, *Συλλογή Abbeg-Stiftung*
υδρία 304 κ.ε.

Βερολίνο, *Staatliche Museen και Antikenmuseum*
παναθ. αμφορέας **F 1832** σημ. 60, σημ. 63
παναθ. αμφορέας **VI 4950** σημ. 72
παναθ. αμφορέας **VI 3980** σημ. 60, σημ. 269, σημ. 275, σημ. 289, σημ. 292
παναθ. αμφορέας **VI 3981** σημ. 268, σημ. 291
παναθ. αμφορέας **VI 4950** 328
ανεπίγραφος παναθ. αμφορέας **F 1831** 322
αμφορέας **1720** 144
αμφορέας **2159** 315
πελίκη **F 2354** σημ. 101
πλαστικό αγγείο **2853** σημ. 325
κύλικα **2262** σημ. 337
κωδ. κρατήρας **F 2465** σημ. 369
κωδ. κρατήρας **31094** 263 κ.ε.
όστρακο κρατήρα **4982** 270 κ.ε.

Βόλος, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **Κα 4266/91** σημ. 135, σημ. 201, σημ. 271, 327

Βοστώνη, *Museum of Fine Arts*
παναθ. αμφορέας **99.520** σημ. 301
αμφορέας **01.8027** σημ. 153
όστρακο λεκανίδας σημ. 594

Βρυξέλλες, *Musées Royaux*
παναθ. αμφορέας **A 1703** σημ. 68, σημ. 119, 250 κ.ε., 279, 326

Detroit, *Institute of Arts*
παναθ. αμφορέας **50193** σημ. 63, σημ. 95, σημ. 187, σημ. 271, σημ. 288, 325

Ελευσίνα, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **2703** σημ. 274, 223 κ.ε., 234
παναθ. αμφορέας χ.α. 136, 225 κ.ε., 232 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **2696** 224 κ.ε., 233
παναθ. αμφορέας χ.α. 226, 232
όστρακο παναθ. αμφορέα **2671** σημ. 121, σημ. 146, 90, 93
όστρακο παναθ. αμφορέα **2669** 167

όστρακο παναθ. αμφορέα χ.α. 226 κ.ε., 235, 236
όστρακο παναθ. αμφορέα **2659** 226, 246
όστρακα παναθ. αμφορέα **2656, 2660** 227, 235
όστρακο παναθ. αμφορέα **2670** 241 κ.ε., 243
όστρακα παναθ. αμφορέα **2697, 2649, 2653**, χ.α. 257

Ερέτρια, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **14813** 27 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **14814** 45 κ.ε.
παναθ. αμφορέας **14815** 48 κ.ε.
αδημοσίευτος παναθ. αμφορέας από «οικία μωσαϊκών» 227, 232, σημ. 724
αδημοσίευτος παναθ. αμφορέας από «οικία μωσαϊκών» 227 κ.ε., 232, σημ. 724
αδημοσίευτος παναθ. αμφορέας από «οικία μωσαϊκών» 228, 235, σημ. 724
αδημοσίευτος παναθ. αμφορέας από «οικία μωσαϊκών» 228, 235, σημ. 724
όστρακα παναθ. αμφορέα από «οικία μωσαϊκών» 241, 242

Erlangen, *Πανεπιστήμιο*
παναθ. αμφορέας **I 517** σημ. 300

Ηράκλειο, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **26556** 147

Halle, *Πανεπιστήμιο*
παναθ. αμφορέας **560** σημ. 290

Θεσσαλονίκη, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **34267** σημ. 93, σημ. 724
όστρακο παναθ. αμφορέα Olynthus **13J** σημ. 191
πινάκιο **8.57** 167
καλ. κρατήρας Olynthus **115** 289 κ.ε.
λεκανίδα **4880** 274 κ.ε., 283 κ.ε.

Θήβα, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
όστρακα παναθ. αμφορέων Καβειρίου **PA 13** 149
όστρακα παναθ. αμφορέων Καβειρίου **PA 18** 149
όστρακα παναθ. αμφορέων Καβειρίου **PA 32b** 230, 236
όστρακα παναθ. αμφορέων Καβειρίου **PA 15c** σημ. 267
όστρακα παναθ. αμφορέων Καβειρίου **PA 8** σημ. 267
όστρακα παναθ. αμφορέων Καβειρίου χ.α. 158

Καίμπριτζ, *Fitzwilliam Museum*
κωδ. κρατήρας **43-8** σημ. 439

Καίμπριτζ (Μα.), *Harvard University, Fogg Museum*
παναθ. αμφορέας **1925.30.124** σημ. 69, σημ. 170, σημ. 275, σημ. 283, 126, σημ. 352, 153, 252 κ.ε., 278

Καρλσρούη, *Badisches Landesmuseum*
παναθ. αμφορέας **65.45** 65, σημ. 88, σημ. 188, σημ. 300
λουκαν. νεστορίδα **B7** 160

Κάσσελ, *Staatliche Kunstsammlungen*
απουλ. λήκυθος **T.273** 160

Κίελο, *Πανεπιστήμιο*
λουκαν. κωδ. κρατήρας **B 596** 168

Κίτιο, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
όστρακα κρατήρα **3552, 4028, 4122 B** 287, 292

Κοπεγχάγη, *Ny Carlsberg Glyptotek*
παναθ. αμφορέας **3606** 67

Κυότο
παναθ. αμφορέας σημ. 280

Κυρήνη, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **F 4544**(;) 230 κ.ε.

Κωνσταντινούπολη, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
όστρακο παναθ. αμφορέα **L 3149** σημ. 273

Leiden, *Rijksmuseum van Oudheden*
παναθ. αμφορέας **XV.i.79** σημ. 75
παναθ. αμφορέας **PC 8** σημ. 84, σημ. 371
παναθ. αμφορέας **PC 6** σημ. 86, σημ. 324
παναθ. αμφορέας **PC 7** σημ. 87, σημ. 286, σημ. 298, σημ. 349
όστρακα παναθ. αμφορέα **RO II 149** σημ. 276

Λένινγκραντ, *Μουσείο Ερμιτάζ*
παναθ. αμφορέας **17553** σημ. 177, σημ. 300, σημ. 372, 164
παναθ. αμφορέας **17686** σημ. 276
ερυθρ. αμφορέας παναθ. σχήματος **26.1.1913.Nr8** 294 κ.ε.
πελίκη **St 1792** σημ. 369, 282 κ.ε.
πελίκη **St 1793** 282 κ.ε.
πελίκη **St 1795** 269 κ.ε.
πελίκη **St 1787** 293 κ.ε.
πελίκη **St 2016** 294 κ.ε.
πελίκη **St 1866, St 1863** σημ. 708
πελίκη **1891.818** σημ. 419
υδρία **St 1794** 293 κ.ε.
υδρία **1872.130** 293 κ.ε.
γαμ. λέβης **15592** 269 κ.ε.
καλ. κρατήρας **St 1807** 151
λεκανίδα **St 1983** 151, σημ. 439
λεκανίδα **St 1858** 270 κ.ε.
λεκανίδα **St 1791** 282 κ.ε.
όστρακο γαμ. λέβητα **St 1930** 269 κ.ε.
όστρακο γαμ. λέβητα **KAB 81a** 293 κ.ε.
όστρακο υδρίας **16878** 293 κ.ε.

Λονδίνο, *Βρετανικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **B 130** σημ. 75, 64, 65, σημ. 287, σημ. 290, σημ. 295
παναθ. αμφορέας **B 134** σημ. 84
παναθ. αμφορέας **B 136** σημ. 301, σημ. 348
παναθ. αμφορέας **B 603** σημ. 119, σημ. 157, σημ. 176, σημ. 300, σημ. 373
παναθ. αμφορέας **B 604** 60, σημ. 67, σημ. 68, σημ. 119, σημ. 176, σημ. 271, σημ. 273, σημ. 300, σημ. 372
παναθ. αμφορέας **B 606** σημ. 60, σημ. 92
παναθ. αμφορέας **B 607** σημ. 135, σημ. 291, 136, σημ. 373, 149
παναθ. αμφορέας **B 608** σημ. 130, σημ. 135, σημ. 201, σημ. 275, σημ. 283, σημ. 293
παναθ. αμφορέας **B 609** σημ. 276, 258
παναθ. αμφορέας **B 610** σημ. 174, σημ. 300, σημ. 372, σημ. 569
παναθ. αμφορέας **B 611** σημ. 276
αμφορέας **B 271** 135
λήκυθος **E 697** σημ. 239
στάμνος **1843.11-3.31** 159
πελίκη **1910.6-15.1** 148
πελίκη **E 424** 269 κ.ε.
υδρία **E 234** σημ. 699
υδρίες **E 233, E 235, E 247** σημ. 708
κύλικα **E 94** σημ. 323
κωδ. κρατήρας **1924.7-16.1** σημ. 369
κωδ. κρατήρας **F 68** 150, 262 κ.ε.

Λυών, *Musée des Beaux-Arts*
υδρία σημ. 697

Μαλιμπού, *The J. Paul Getty Museum*
παναθ. αμφορέας **79.AE.147** σημ. 69, 252, 254 κ.ε., 278, 327
πελίκη **83.AE.10** 295 κ.ε.

Μασσαλία, *Musée Borély*
όστρακα **2079-2083** 271, 281

Μασσαλία, *Συλλογή M.E. Hauger*
υδρία 271, 273, 305

Μιλάνο, *Συλλογή Torno (Caputi)*
υδρία **C 278** σημ. 244

Mississipi, *University, Art Museum*
όστρακα παναθ. αμφορέα σημ. 276

Μόναχο, *Museum Antiker Kleinkunst*
παναθ. αμφορέας **1453** σημ. 301, 322
παναθ. αμφορέας **1455** 322
παναθ. αμφορέας **1456** σημ. 75, σημ. 301, σημ. 348, σημ. 361
παναθ. αμφορέας **7767** σημ. 130, σημ. 135, σημ. 293
υδρία **2439** 294 κ.ε.
οινοχόη κάποτε συλλ. Schoen σημ. 439
κύλικα **2648 WAF** σημ. 153
κωδ. κρατήρας **2398** 263 κ.ε.

Μόσχα, *Pushkin State Museum of Fine Arts*
σκυφοειδής πυξίδα **510** 160

Μπολόνια, *Museo Civico*
παναθ. αμφορέας **PU 198** σημ. 84, σημ. 89
παναθ. αμφορέας **11** 67

Μύκονος, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **9** 328

Νάπολι, *Museo Nazionale*
παναθ. αμφορέας **112848** σημ. 352
παναθ. αμφορέας **Stg 693** σημ. 357

Νέα Υόρκη, *Metropolitan Museum of Art*
παναθ. αμφορέας **14.130.12** σημ. 84, σημ. 301
παναθ. αμφορέας **1671** σημ. 86, σημ. 115, σημ. 301, σημ. 324
παναθ. αμφορέας **07.286.79** σημ. 86, σημ. 324, 260
παναθ. αμφορέας **07.286.80** σημ. 441
παναθ. αμφορέας **56.171.3** σημ. 87
παναθ. αμφορέας **56.171.4** σημ. 280
παναθ. αμφορέας **56.171.5** σημ. 154
παναθ. αμφορέας **56.171.6** σημ. 282, σημ. 291, 326
οινοχόη **02.258.25** σημ. 461
χους **25190** σημ. 408
σκύφος **06.1021.49** 134, σημ. 338

Νέα Υόρκη, *Συλλογή Fromboluti*
υδρία 270 κ.ε.

Οξφόρδη, *Ashmolean Museum*
παναθ. αμφορέας **572** σημ. 201, σημ. 267, 117, σημ. 281, σημ. 301, 164
παναθ. αμφορέας **1952.48** σημ. 267
όστρακα παναθ. αμφορέα **1927.4475** 242, 243
κοτύλη **288** σημ. 438
όστρακα λεκανίδας **1929.10** 271 κ.ε.

Παλέρμο, *Museo Nazionale*
κωδ. κρατήρας σημ. 101

Παρίσι, *Musée du Louvre*
παναθ. αμφορέας **MN 704** σημ. 71, 91, σημ. 171, σημ. 201, σημ. 291
παναθ. αμφορέας **MN 705** σημ. 71, 91, σημ. 171, σημ. 201, σημ. 291, σημ. 301, σημ. 372
παναθ. αμφορέας **MN 706** σημ. 170, σημ. 247, σημ. 556, 327
παναθ. αμφορέας **MNB 3223** σημ. 301, 297 κ.ε.
κρατήρας **MNC 511** (G341) σημ. 461

Παρίσι, *Bibliothèque Nationale*
παναθ. αμφορέας **246** 256 κ.ε., 327
κύλικα **523** σημ. 323

Περούτζια, *Museo Baranello*
κιον. κρατήρας **86** 148

Πολύγυρος, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας **8.29 (R.100)** σημ. 92, σημ. 93, σημ. 191, σημ. 201
τμήμα πελίκης **48** σημ. 699

Ρόδος, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
όστρακα παναθ. αμφορέων σημ. 525

Ruvo, *Museo Jatta*
κρατήρας **1501** 150

Ρώμη, *Museo Nazionale di Villa Giulia*
κωδ. κρατήρας **2382** σημ. 239
όστρακο καλ. κρατήρα **50279** σημ. 491
κύλικα **27259** σημ. 309

Σέβρες, *Musée Céramique*
παναθ. αμφορέας **7230** σημ. 276, 258, 327

Σεράγεβο, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
όστρακο λουτροφόρου (;) **399** σημ. 699

St Louis, *Art Museum*
όστρακο **A25** σημ. 594

Tolmeita, *Αρχαιολογικό Μουσείο*
παναθ. αμφορέας 323, σημ. 348

Τάρας, *Museo Archeologico Nazionale*
παναθ. αμφορέας **4595** 323
παναθ. αμφορέας **115472** σημ. 301, σημ. 348
παναθ. αμφορείς **115472-4** 323

Toledo (Ohio) *Museum of Art*
παναθ. αμφορέας **61.24** σημ. 351

Τορόντο, *Royal Ontario Museum*
παναθ. αμφορέας **919.5.148** σημ. 87

Tübingen, *Πανεπιστήμιο*
καλ. κρατήρας **F7** 157

Φεράρα, *Museo Nazionale di Spina*
παναθ. αμφορέας **9356** 324
οινοχόη **5029** σημ. 461
κωδ. κρατήρας **3112** 148
κωδ. κρατήρας **T.270 A VP** 287 κ.ε.

Φιλιππούπολη (Plovdiv), *Αρχαιολογικό Μουσείο*
πελίκη από Brezovo 148 κ.ε.

Φλωρεντία, *Museo Archeologico Etrusco*
παναθ. αμφορέας Λυδού σημ. 60, σημ. 63, σημ. 73, σημ. 75, 65, σημ. 287, 321
στάμνος **4006** 148

Χαϊδελβέργη, *Πανεπιστήμιο*
όστρακα **47, B63** σημ. 104
όστρακα **246** σημ. 513
όστρακα **232** 287 κ.ε.

Ωρωπός, *Αμφιάρειο*
όστρακο παναθ. αμφορέα σημ. 291

Würzburg, *Martin von Wagner Museum*
ανεπίγρ. παναθ. αμφορέας **U. III. 389** σημ. 446

Ιδιωτικές Συλλογές

Πρώην Συλλογή Castle Ashby
παναθ. αμφορέας σημ. 88, 324

Συλλογή Bareiss
λήκυθος **224** σημ. 363

Συλλογή Ophiuchus
κωδ. κρατήρας 169

Συλλογή Robinson (?)
κάνθαρος 294 κ.ε.

Συλλογή Scheurleer
μελαμβαφής αμφορέας παναθ. σχήματος **934** σημ. 754

Ευρετήριο αγγειογράφων και αγγειοπλαστών

Ζ. των Αθηνών 1183, 148
Ζ. των Αθηνών 12592, 286 κ.ε.
Ζ. του Αίγισθου 139
Ζ. του Άμαση σημ. 153
Ζ. του Αντιμένη 322
Αστέας σημ. 491
Ομάδα του Αστείου σημ. 63, 68, σημ. 155, σημ. 267, σημ. 288, 325
Ζ. του Αχιλλέα 94
Ζ. του Βερολίνου σημ. 60, 66, σημ. 88, 94, 117, σημ. 439, 260, 324
Ζ. του Βερολίνου 1833, 66, σημ. 87
Ζ. του Brooklyn-Budapest 168
Ζ. της γαμήλιας πομπής 292 κ.ε.
Ελευσίνιος ζωγράφος 281 κ.ε.
Εξηκίας 65, 80, σημ. 151, σημ. 188, σημ. 300, 144
Ζ. του Επιμήδη σημ. 392
Ζ. της Ερέτριας σημ. 363
Ζ. του Ευπόλιδος σημ. 101
Ζ. του Ευφίλητου 65, σημ. 84, σημ. 89, 117, σημ. 301, σημ. 371, 322
Ευφρόνιος σημ. 323
Ζ. του Ευχαρίδη 66, σημ. 87, 94, 260
Ομάδα G σημ. 708
Ζ. της Gravina 159
Ομάδα του Hildesheim 67, σημ. 120, σημ. 264, 230
Ομάδα του Hobble 78, σημ. 135
Κίττος σημ. 173, σημ. 271, σημ. 273
Ομάδα του Κίττου σημ. 68, σημ. 70, 68, σημ. 155, σημ. 173, σημ. 176, 326
Ζ. του Κλεοφώντα 67, 139, 148
Ζ. του Κλεοφράδη σημ. 34, σημ. 75, 66, σημ. 86, σημ. 115, 94, 117, σημ. 301, σημ. 324, σημ. 348, σημ. 351, σημ. 361, 260, 323
Ζ. του Κόδρου σημ. 309
Ομάδα της Κοπεγχάγης 99 σημ. 154
Ζ. της κουκουβάγιας της Αβάνας 65, 94
Ομάδα του Kuban σημ. 92, σημ. 93, σημ. 120, σημ. 177, σημ. 294, σημ. 300, 164, 234
Ζ. της Λαοδάμειας 160
Ομάδα του Λεάγρου 65, σημ. 151, 93, σημ. 441
Λυδός σημ. 60, σημ. 63, σημ. 73, σημ. 75, 65, σημ. 287, σημ. 292, 321
Ζ. του Μαρσύα 268 κ.ε.
Ζ. του Μειδία 159 κ.ε.
Ζ. του Μονάχου 2335, 148
Ζ. του Μονάχου 2391, σημ. 421
Ζ. του Νικία σημ. 459
Ομάδα του Νικόμαχου 77, 90, σημ. 170
Ζ. των Νιοβιδών σημ. 461
Όλτος σημ. 104
Ζ. της Πηνελόπης σημ. 438
Ζ. του Pourtalès 262 κ.ε.
Ζ. του Primato 160
Ζ. του Προνόμου 159 κ.ε.
Ομάδα του Robinson 94, σημ. 267, σημ. 301, 139
Σικελός σημ. 352
Ζ. του Shuvalov σημ. 461
Ζ. του Τάλω 150
Ζ. του τροπαίου σημ. 101
Υπερείδης σημ. 287, σημ. 295
Ζ. της χορεύτριας του Βερολίνου 159

Προέλευση φωτογραφιών

Ανασκαφή Αρχαιολ. Εταιρείας στην Ερέτρια του Π. Θέμελη. Φωτογρ. Βασ. Σταματόπουλος: πίν. 3, 4β, 14-40, 42-60, 73α, 74α, 83α, 98α, 119δ, 136α, 137α, 163, 164α.

Αρχαιολ. Μουσείο Ελευσίνας. Φωτογρ. Βασ. Σταματόπουλος: πίν. 62-70β, 72β, 73γ-δ, στ, 74β-γ, 90α-β.

DAI Αθήνα: πίν. 70γ-71δ, 73β, 75, 101, 120, 121.

ASCS, Αθήνα: πίν. 72α, 72γ-δ, 91, 115β.

Οξφόρδη, Ashmolean Museum: πίν. 72ε, 119β.

Βρυξέλλες, Musée du Cinquantenaire: πίν. 76, 77, 82α.

Αλεξάνδρεια, Αρχαιολ. Μουσείο : πίν. 78, 79.

Harvard, Fogg Museum : πίν. 80, 81, 83β, 84α-β, 127γ.

Malibu, J. Paul Getty Museum : πίν. 85-87, 140, 141.

Παρίσι, Bibliothèque Nationale : πίν. 88, 89.

Λονδίνο, British Museum: πίν. 92-95, 98β, 108, 109.

Βερολίνο, Staatliche Museen: πίν. 96, 119α.

Μόναχο, Antikensammlungen: πίν. 97, 154.

Παρίσι, Musée du Louvre: πίν. 156-159α.

Αθήνα, ΕΑΜ: πίν. 99, 110-113, 118, 128-132, 136β, 137β.

΄Αμστερνταμ, Allard Pierson Museum: πίν. 100.

Λένινγκραντ, Μουσείο Ερμιτάζ: πίν. 102-107, 115α, 119γ, 122-126, 142, 144, 146, 147, 148.

A. Lebel: πίν. 116, 117, 127β, 149.

Φεράρα, Museo Nazionale di Spina: πίν. 133, 135.

Χαϊδελβέργη, Archäologisches Institut: πίν. 134α.

Θεσσαλονίκη, Αρχαιολ. Μουσείο: πίν. 138, 139α.

Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως: πίν. 159β-γ.

Βέρνη, Abbeg-Stiftung: πίν. 160, 161.

Προέλευση σχεδίων

Π. Καλλιγάς, ΑΕ 1983, 125, εικ. 4: πίν. 1.

Π. Θέμελης, ΠΑΕ 1985, παρένθ. πίν. Α΄: πίν. 2.

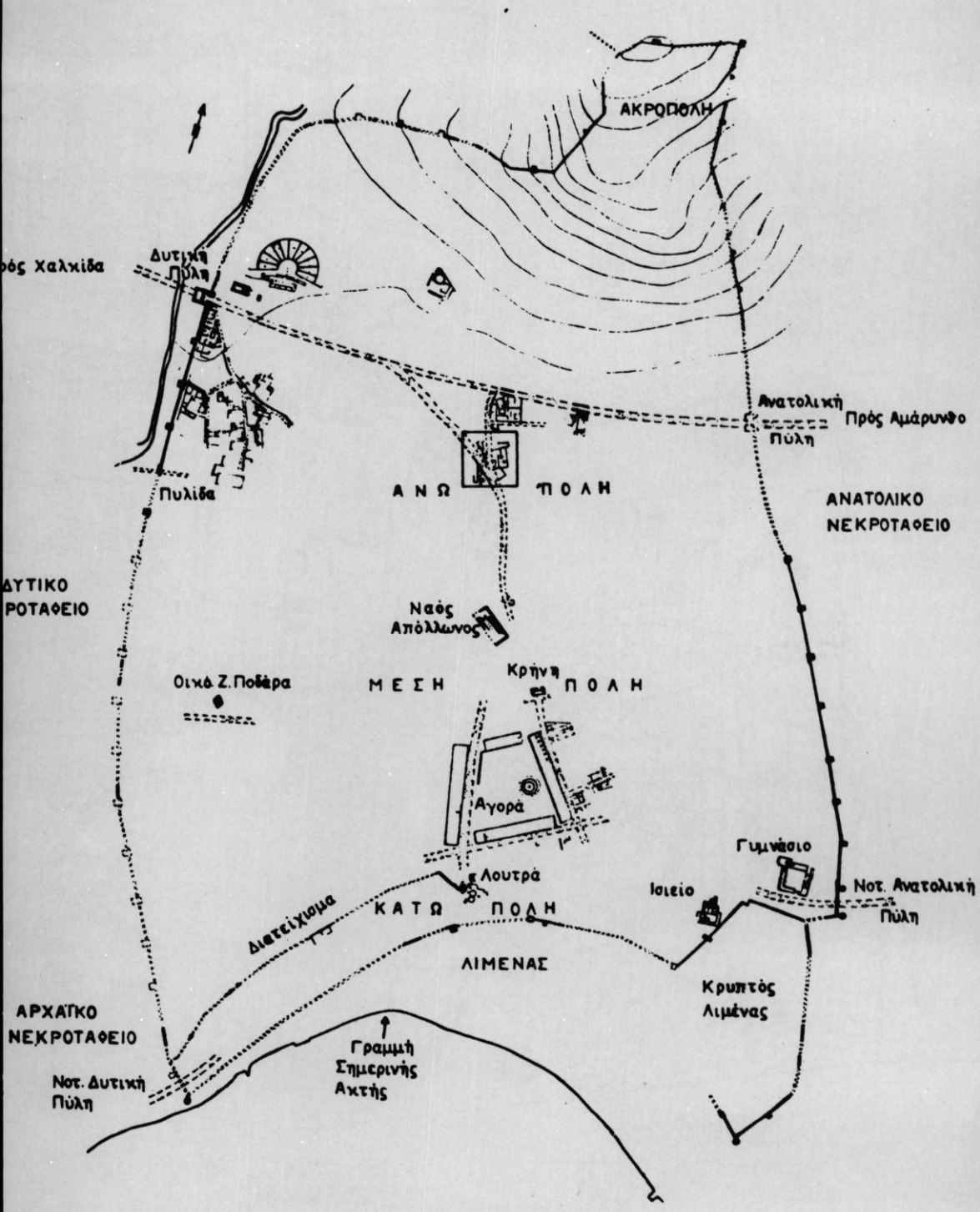
Π. Θέμελης, από ημερολόγιο ανασκαφής 1976 : πίν. 4α.

Θ. Δριμούρα - Κακαρούγκα : πίν. 5, 6, 10, 61, 165, 166, 167.

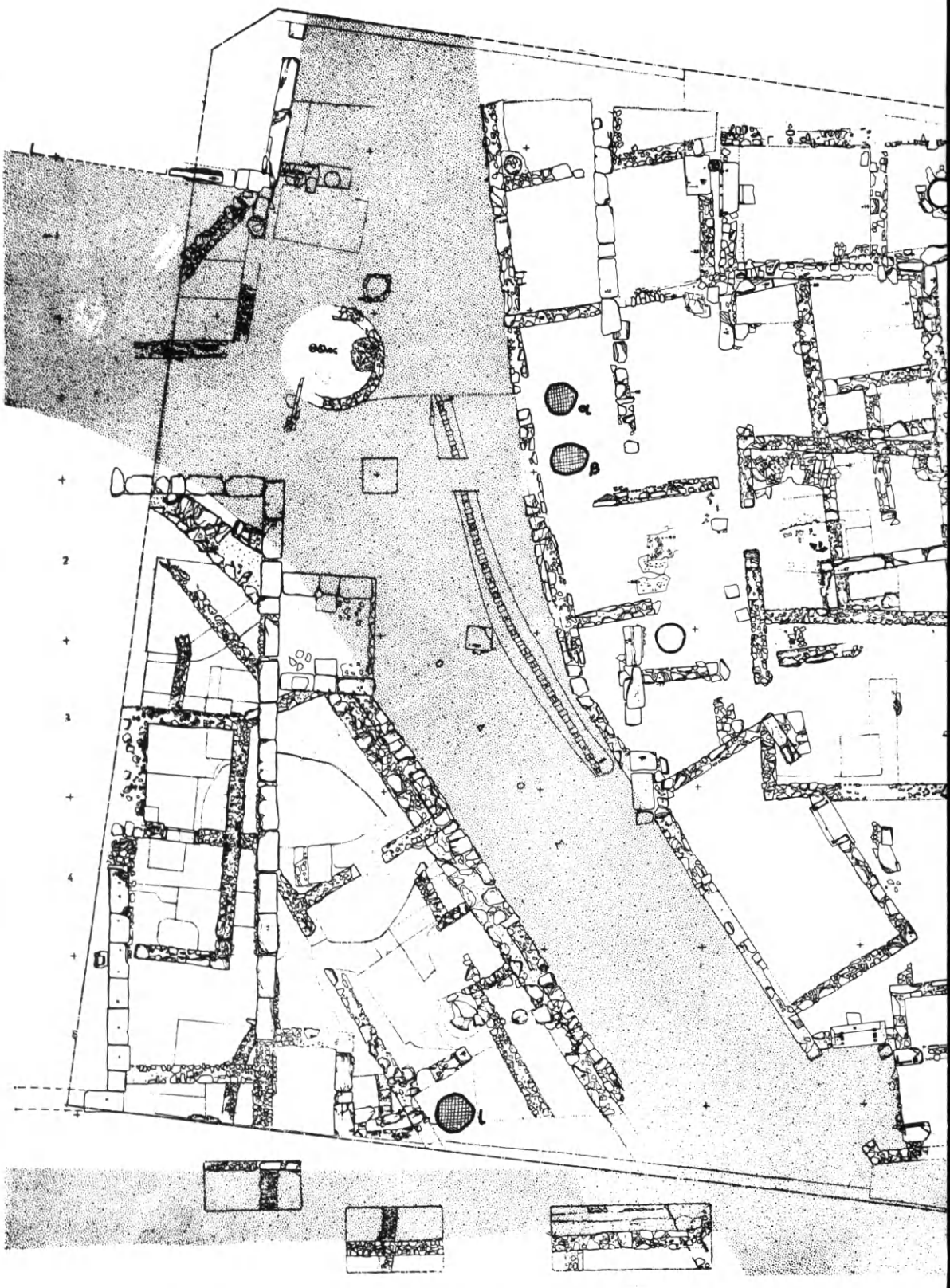
Ε. Λεμπιδάκη : πίν. 7, 8, 9, 11, 12, 13, 164β.

Π. Βαλαβάνης : πίν. 4γ, 71ε, 90γ.

ΠΙΝΑΚΕΣ



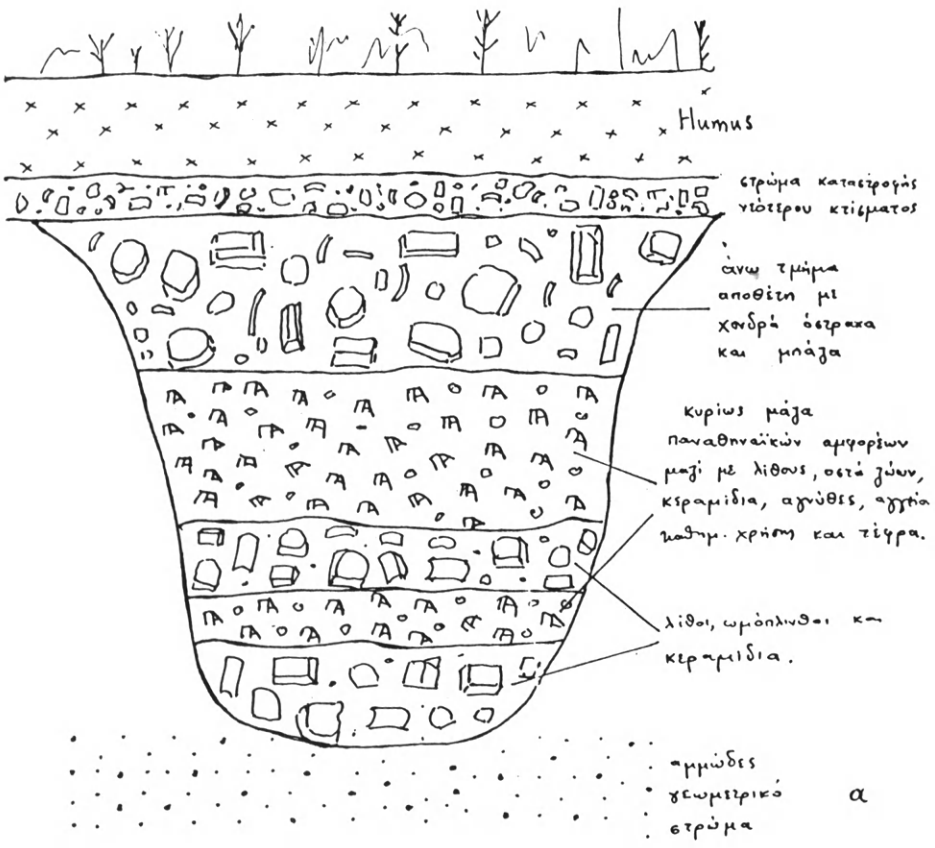
Η αρχαία Ερέτρια. Στο τετράγωνο η ανασκαφή Θέμελη.

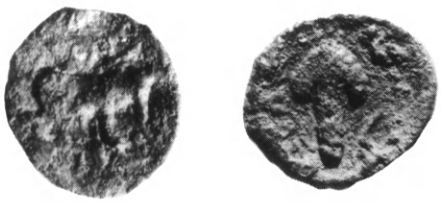


Κάτοψη θεμελίων της ανασκαφής Θέμελη, με διαγραμμισμένες τις θέσεις των αποθετών α, β, ι.

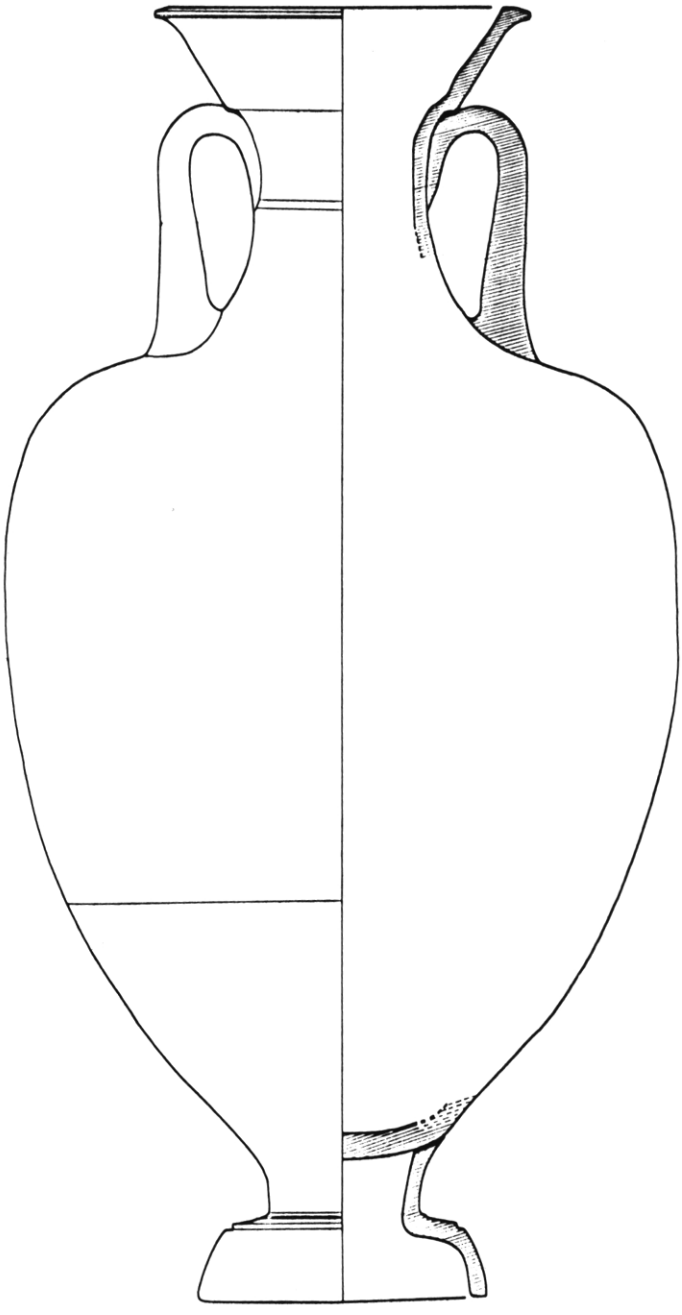
ΠΙΝ. 2

Αεροφωτογραφία της ανασκαφής Θέμελη (1979).

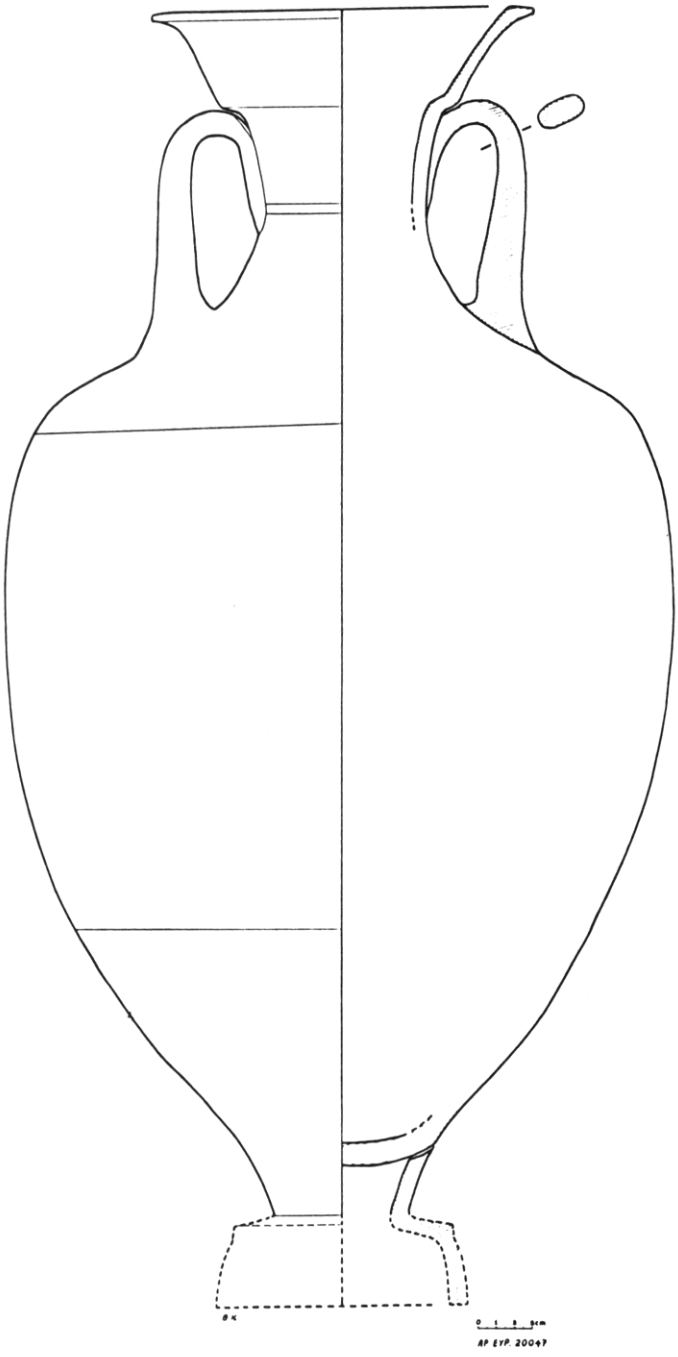




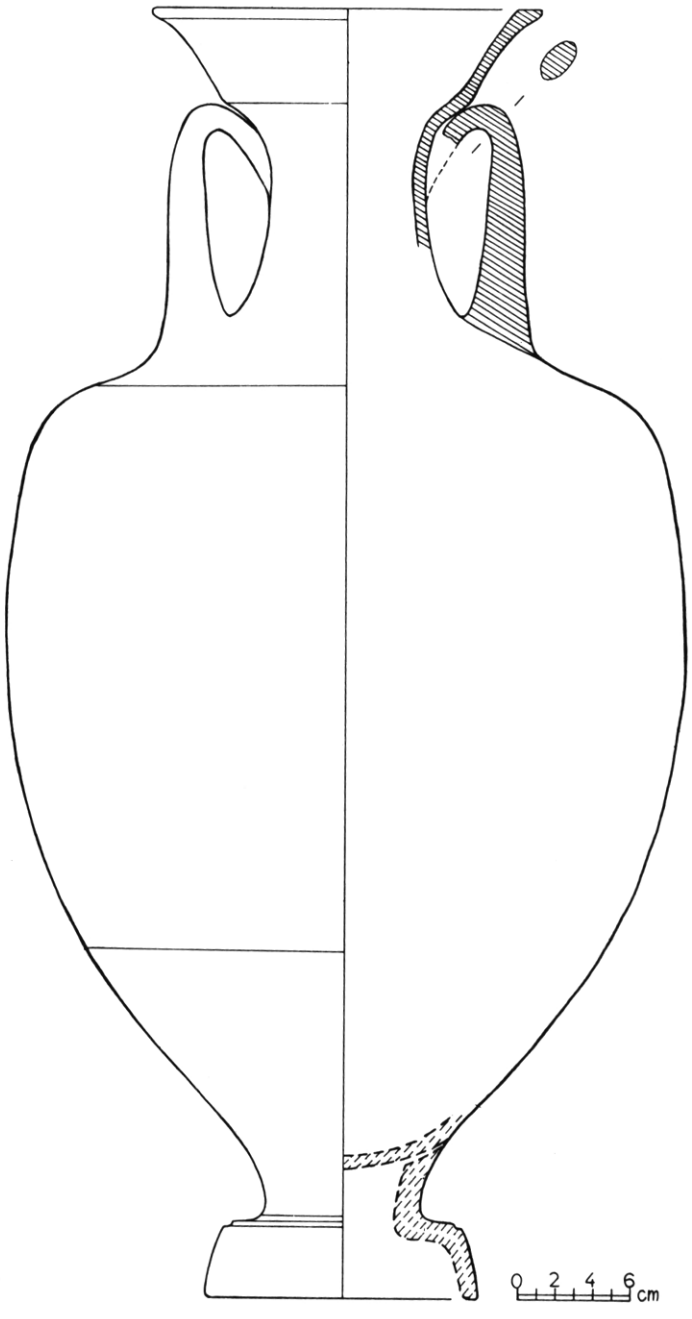
α. Σχηματική τομή του αποθέτη ι. β. Το νόμισμα από τον αποθέτη. γ. Τα εγχάρακτα γράμματα στο χείλος του *KI*.



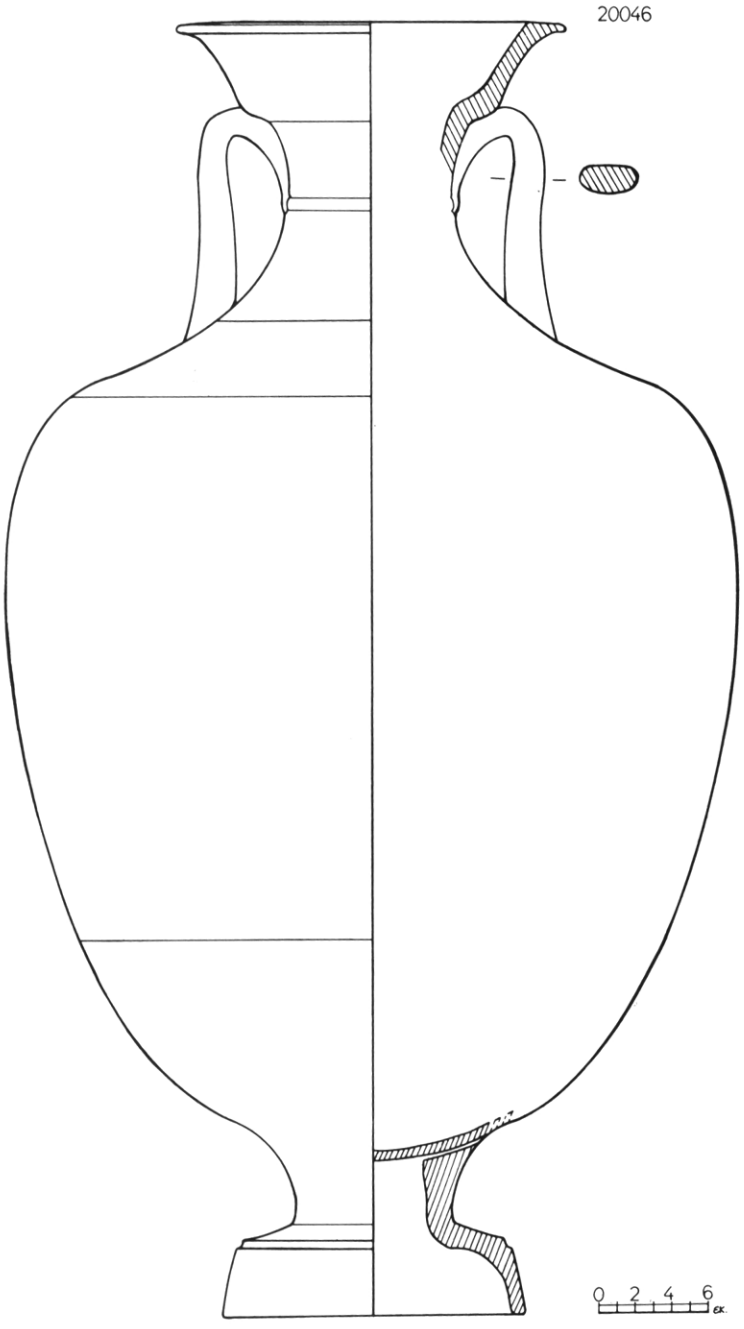
Ο παναθηναϊκός αμφορέας *X1* (ΕΑΜ 20048).



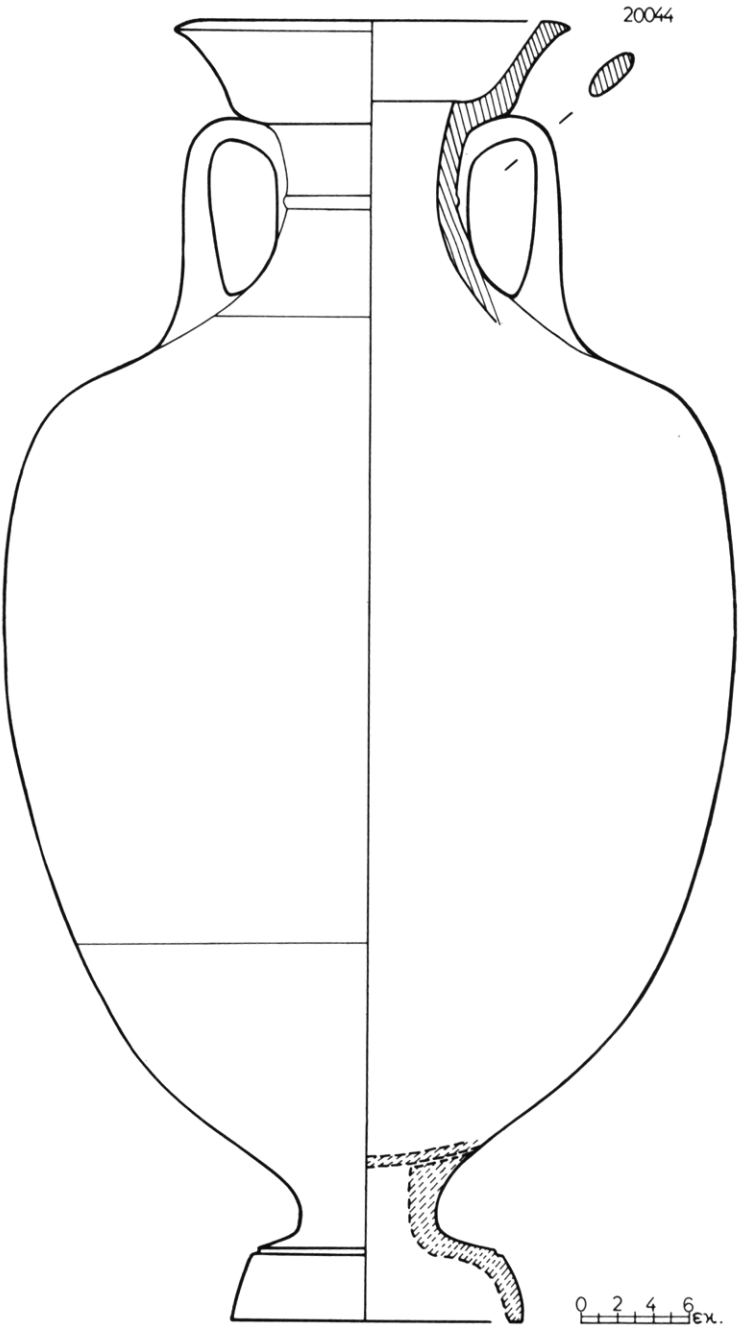
Ο παναθηναϊκός αμφορέας *X2* (ΕΑΜ 20047).



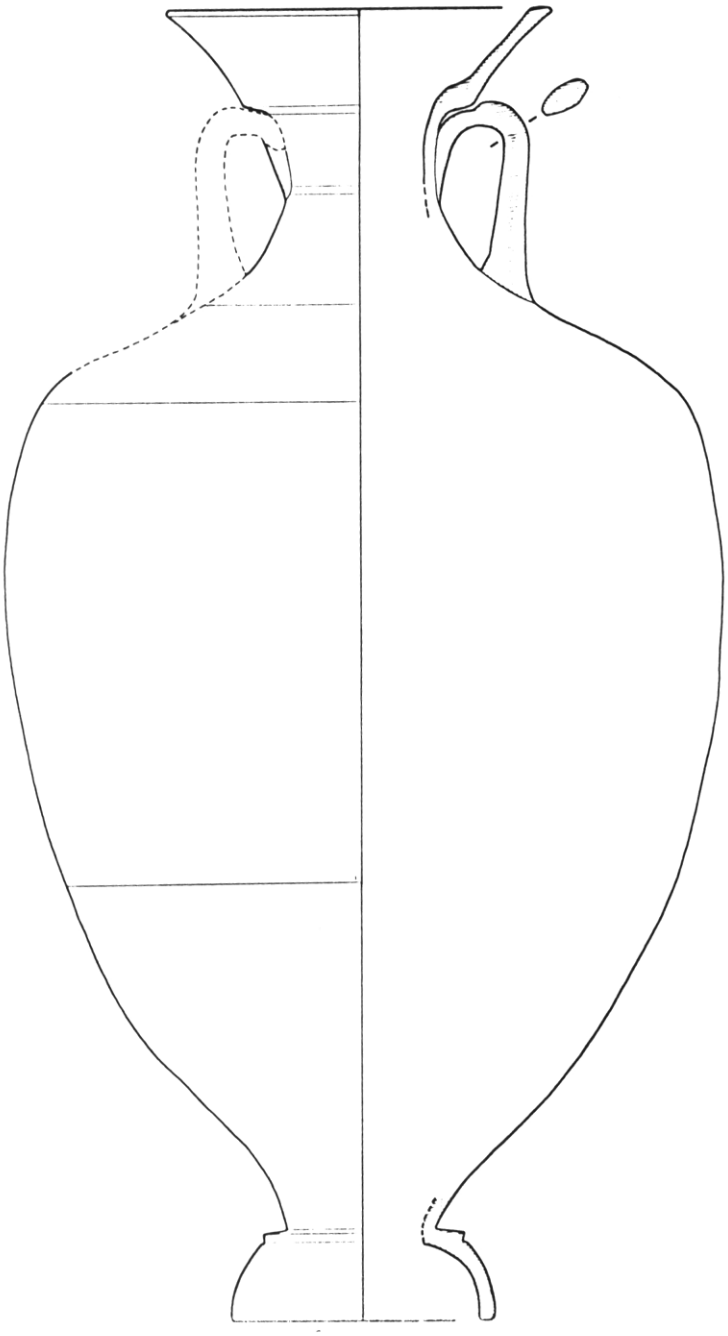
Ο παναθηναϊκός αμφορέας *X3* (Μουσείο Ερέτριας 14813).



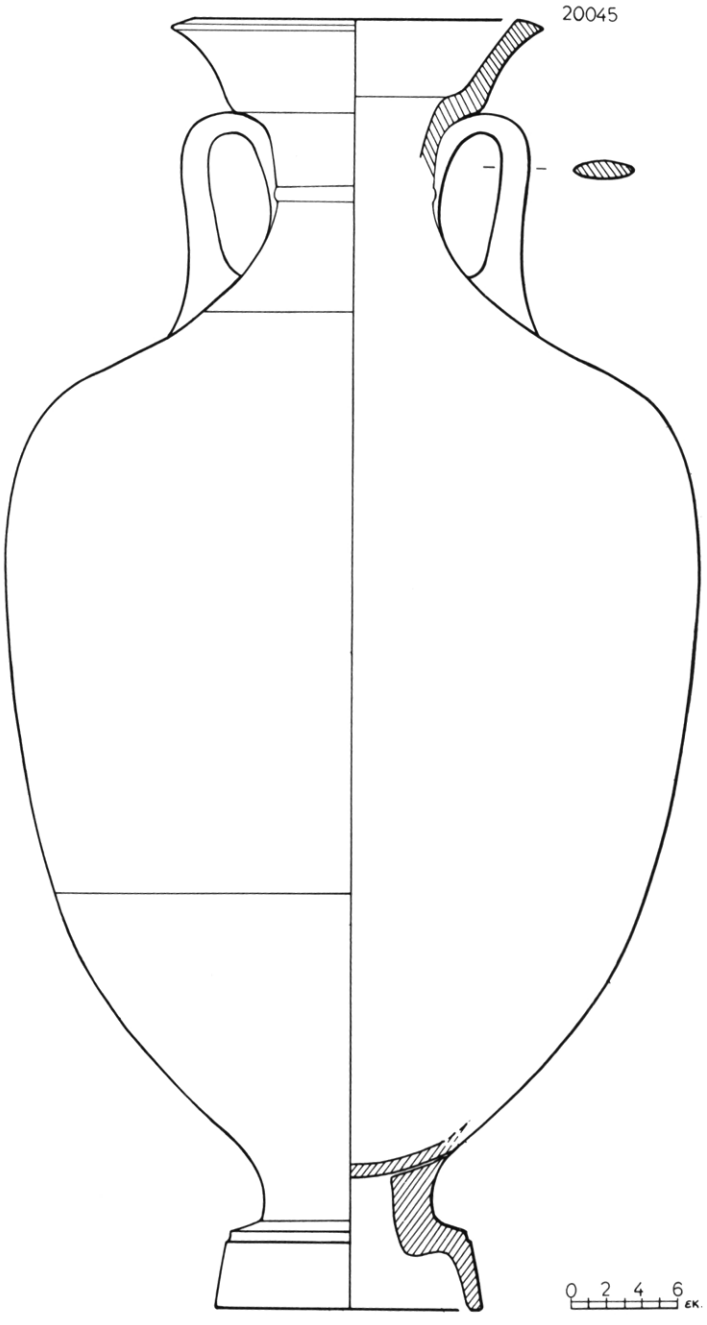
Ο παναθηναϊκός αμφορέας *Κ1* (ΕΑΜ 20046).



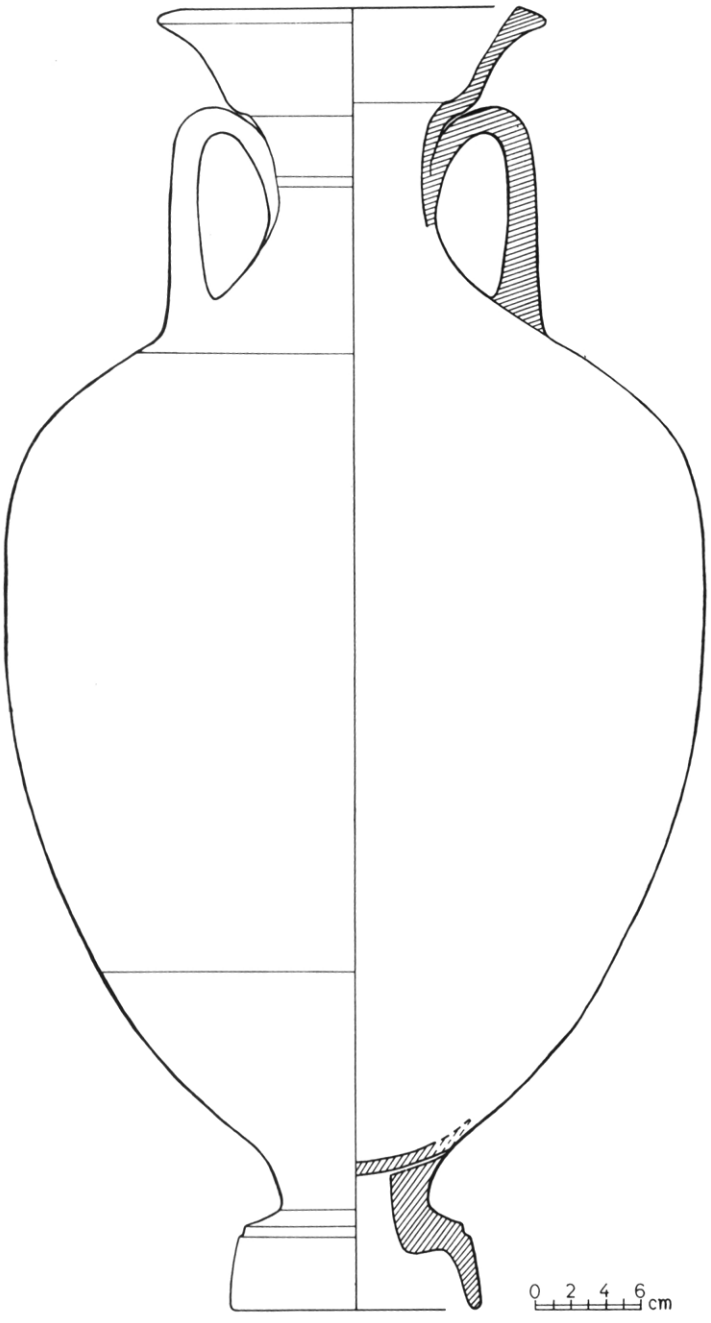
Ο παναθηναϊκός αμφορέας *K2* (ΕΑΜ 20044).



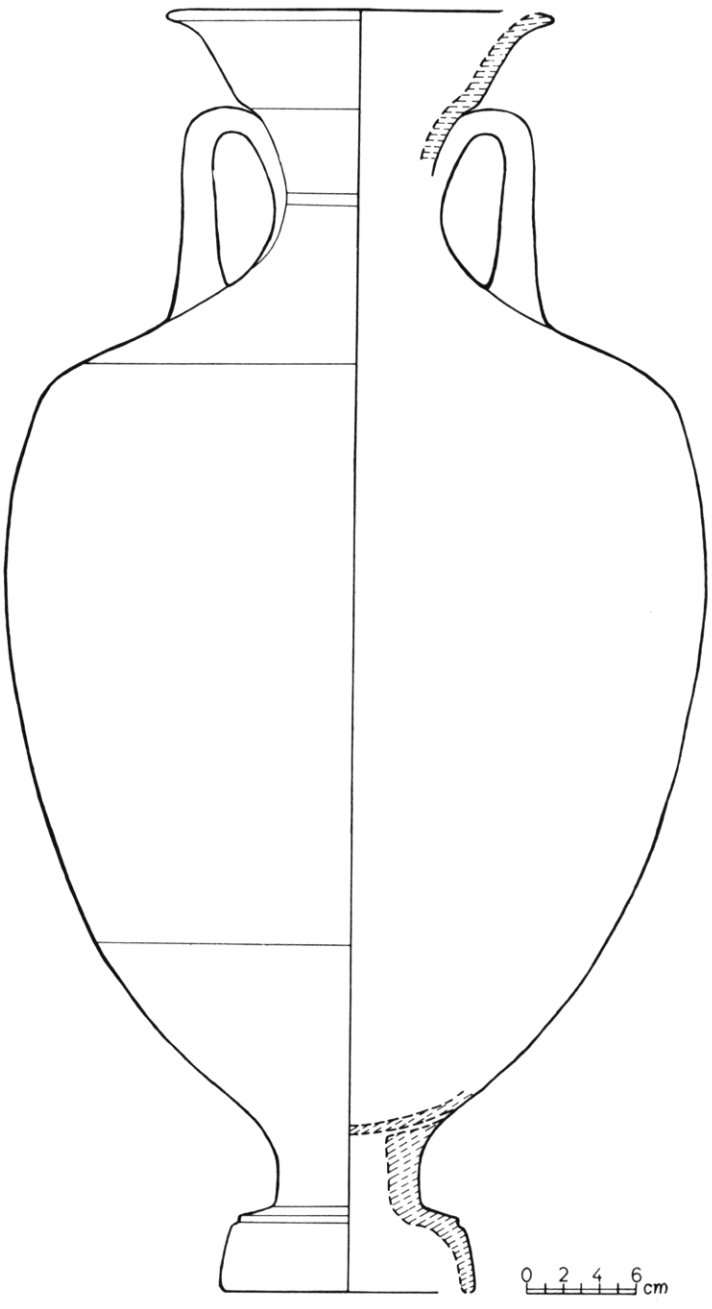
Ο παναθηναϊκός αμφορέας *K3* (ΕΑΜ 20049).



Ο παναθηναϊκός αμφορέας *K4* (ΕΑΜ 20045).



Ο παναθηναϊκός αμφορέας *K5* (Μουσείο Ερέτριας 14814).



Ο παναθηναϊκός αμφορέας *Κ6* (Μουσείο Ερέτριας 14815).

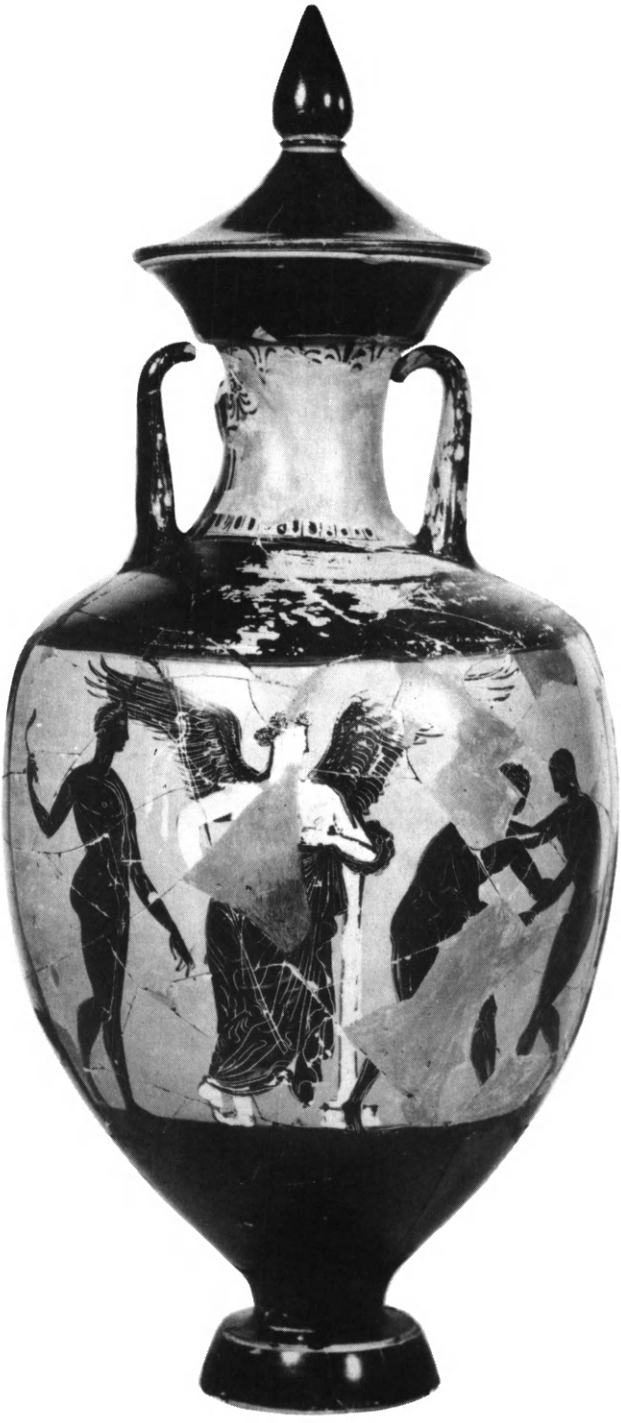
XI, όψη Α.

XI, όψη Β.

X2, όψη Α.

X2, όψη Β.

X3, όψη Α.



X3, όψη Β.

K1, όψη Α.

K1, όψη Β.

K2, όψη Α.

K2, όψη Β.

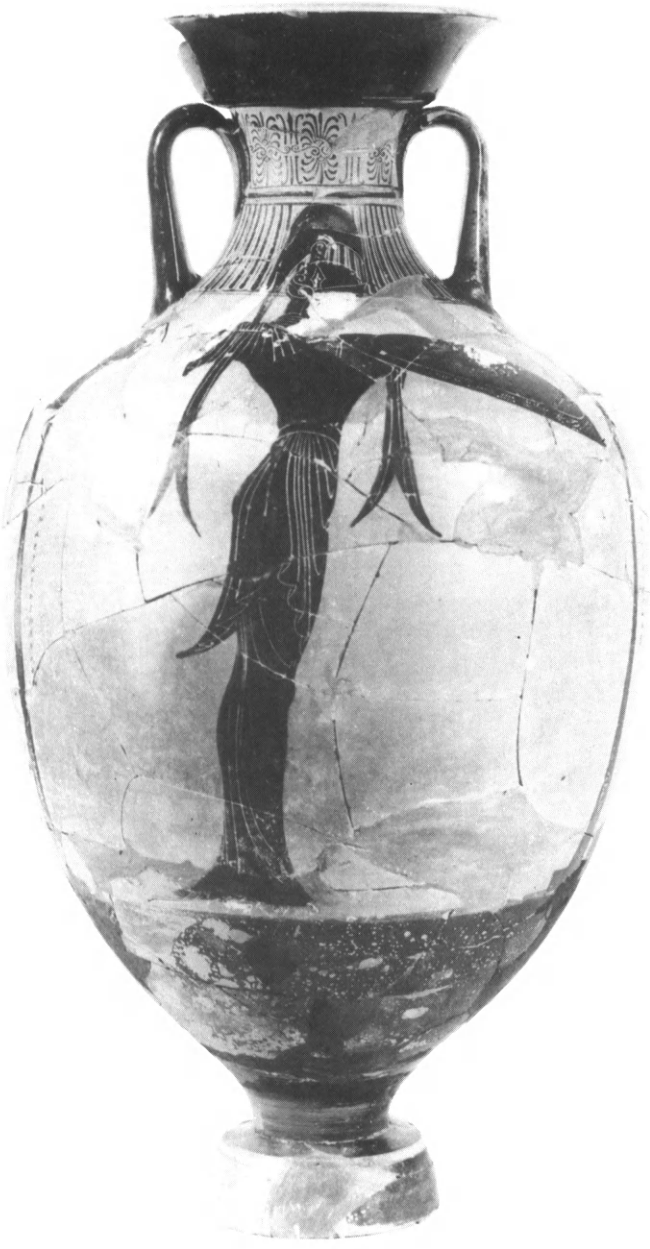
K3, όψη Α.

ΠΙΝ. 24

K3, όψη Β.

K4, όψη Α.

K4, όψη Β.



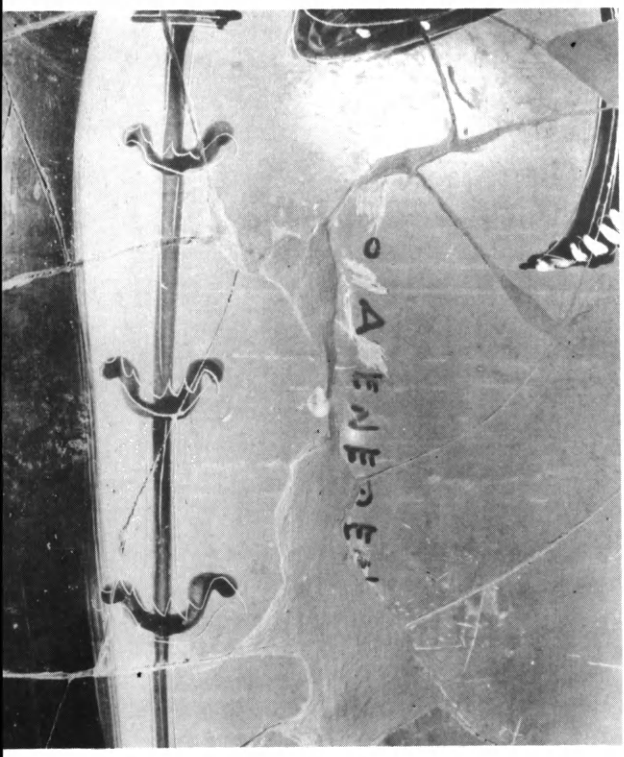
K5, όψη Α.

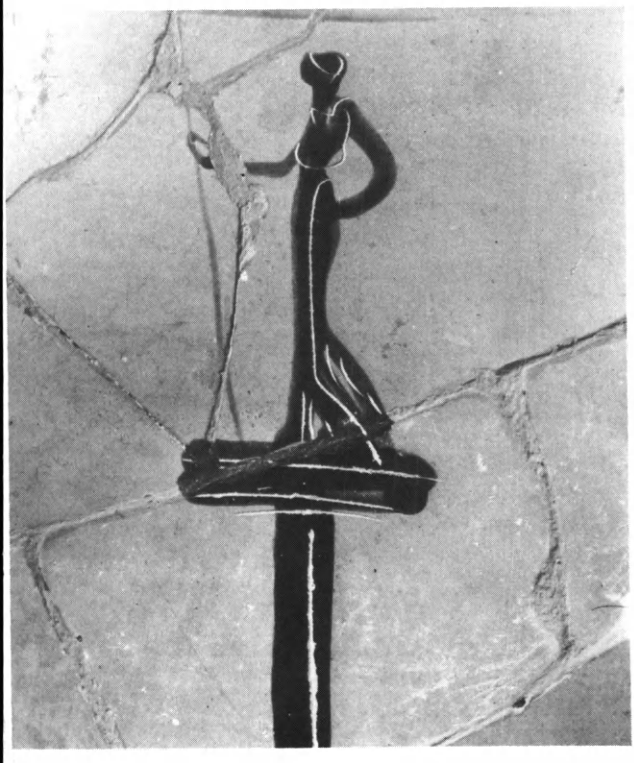
K5, όψη Β.

Κ6, όψη Α.

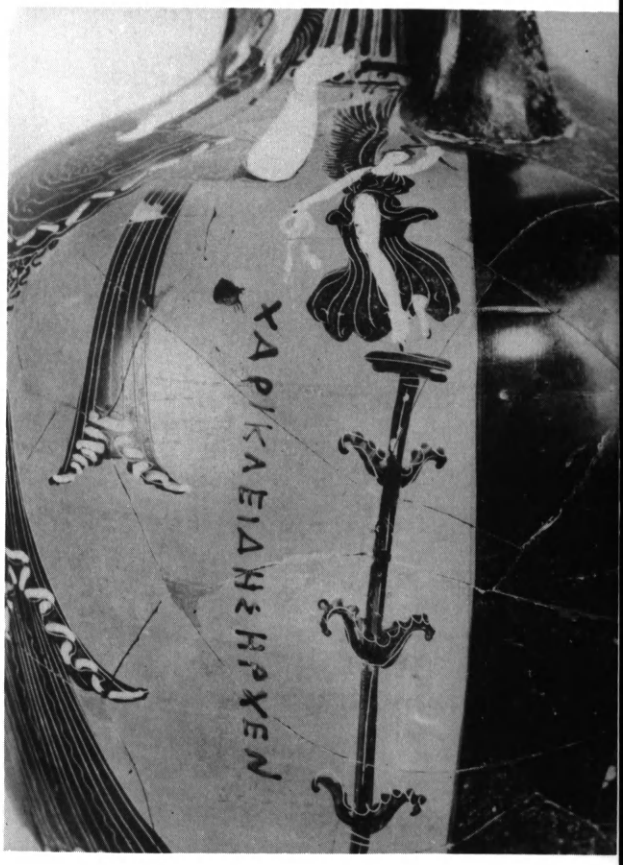
Κ6, όψη Β.

α-β. *XI* : α. Αθηνά και Νίκες. β. Νίκη αριστερού κίονα.





α-β. *X2* : α. Ακανθωτός κίονας και αγωνιστική επιγραφή. β. Αγαλματική μορφή στον κιονίσκο της Β όψης.

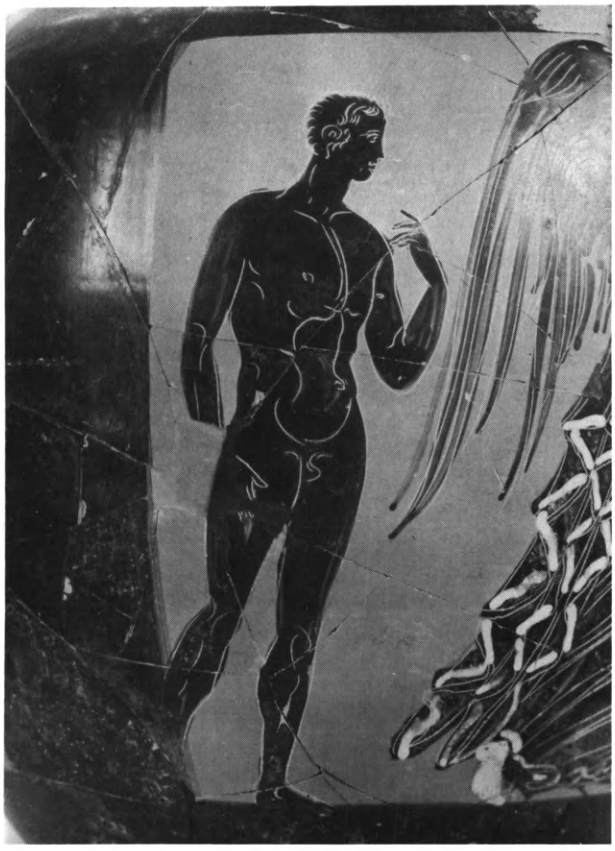


α-β. *XI*, επιγραφές και ακανθωτοί κίονες.

ΠΙΝ. 34

α. *X1*, παλαιστές. β. *X2*, παλαιστές.

α-β. *X3* : α. Παλαιστές. β. Έφεδρος και Νίκη - βραβέας.

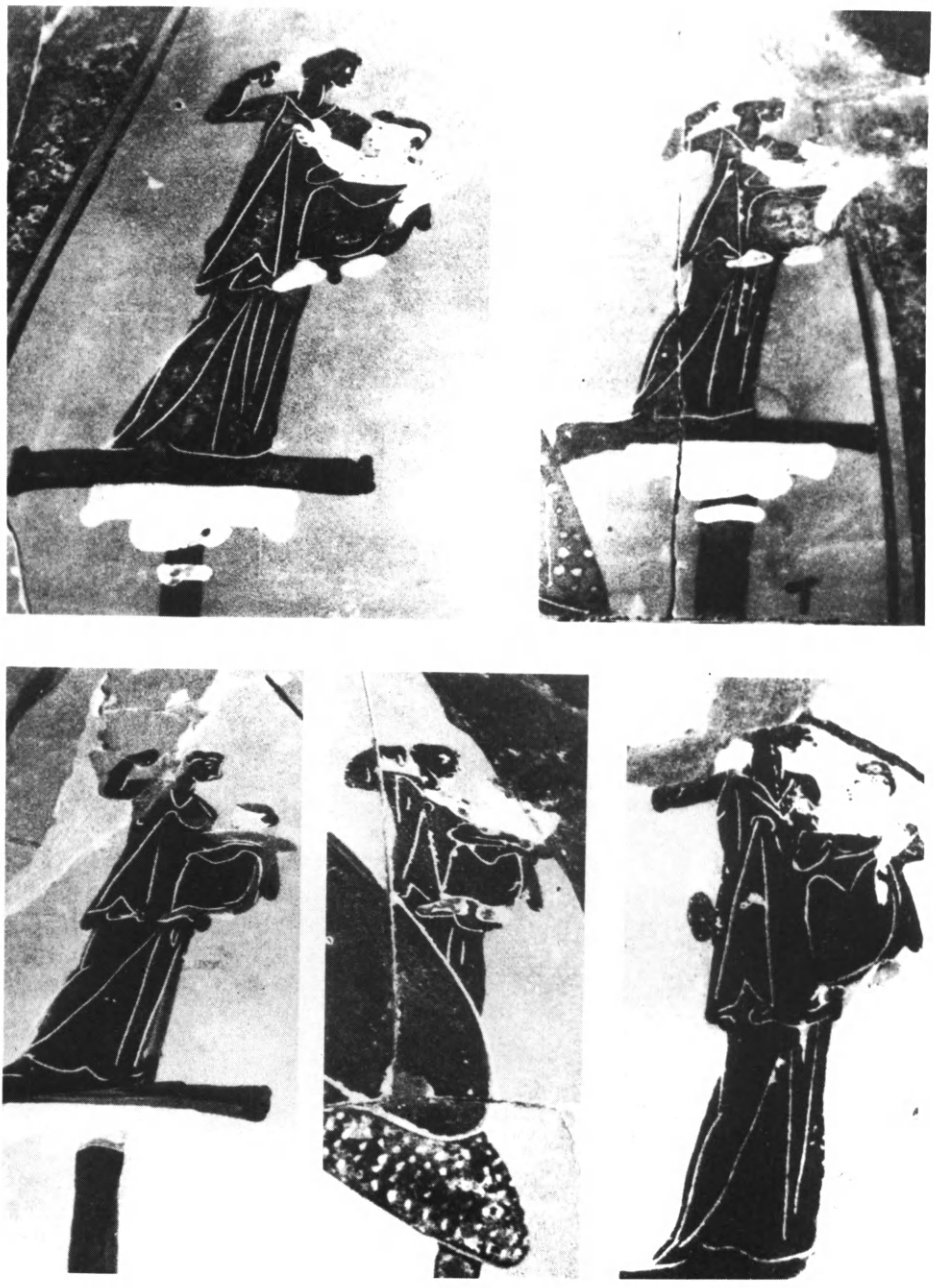


α-β. *XI* : α. Έφεδρος. β. Νίκη.

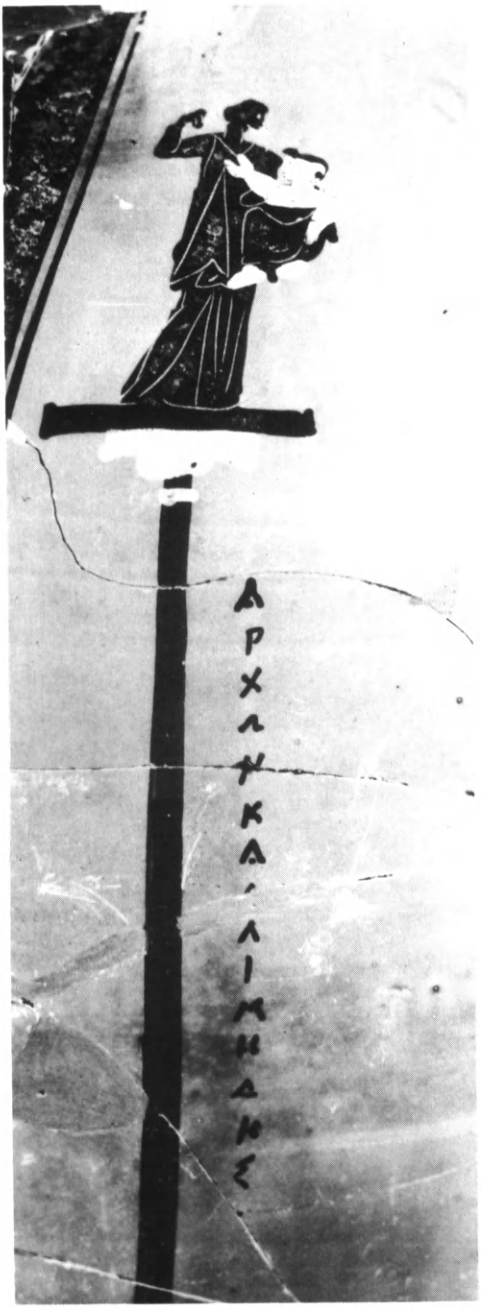
α. *X3*, έφεδρος. β. *X1*, βραβέας.

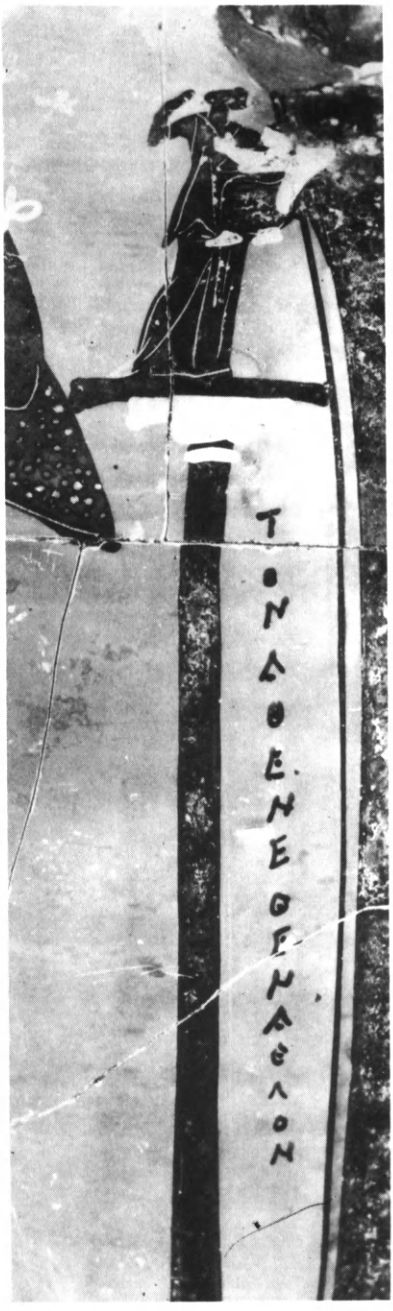
Κ2, Αθηνά.

α-β. *K2, K4* : Αθηνά και αγάλματα Ειρήνης - Πλούτου.



K2, K4, K5 : αγάλματα Ειρήνης - Πλούτου.





α-β. *K2*, επιγραφές και κίονες με αγάλματα Ειρήνης - Πλούτου.

K5, παλαιστές.

K2, παλαιστές.

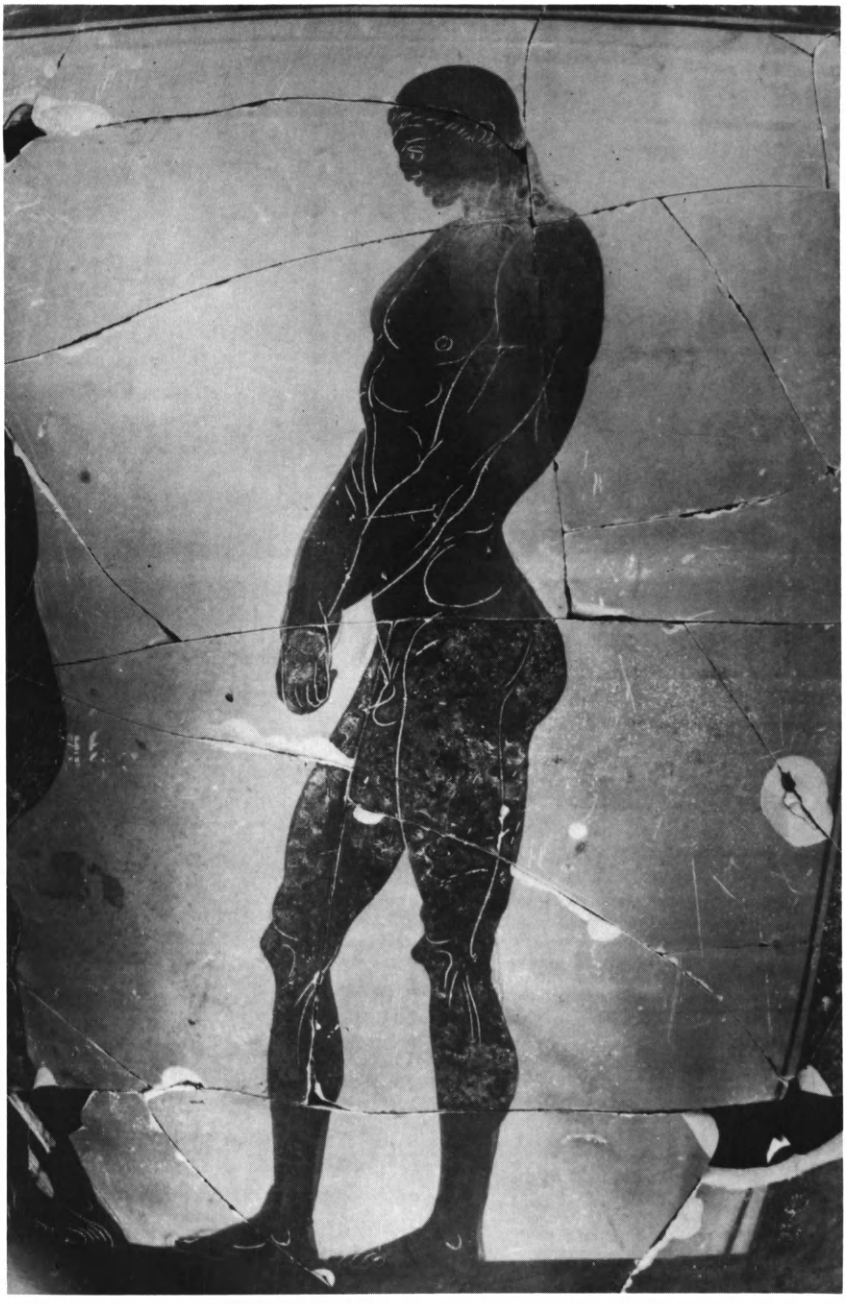
K4, παγκρατιαστές και Νίκη.

α. *K5*, Ολυμπιάς. β. *K4*, προσωποποίηση.

α. *K2*, βραβέας. β. *K4*, βραβέας.

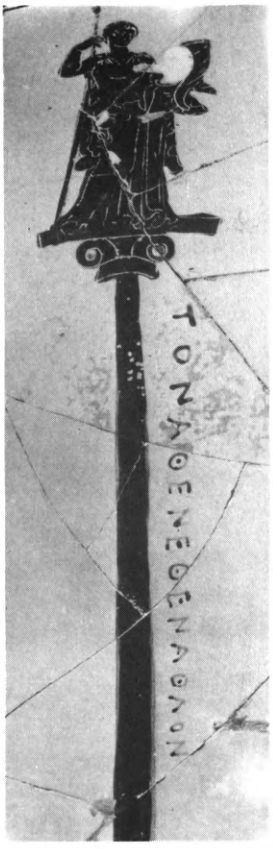
K2, έφεδρος.

α. *K5*, βραβέας. β. Λεπτομέρεια.



ΠΙΝ. 49

Κ1, Αθηνά.



α, γ : *K1*. β. *K6* : αγωνιστική επιγραφή και αγάλματα Ειρήνης - Πλούτου.

Κ1, παλαιστές και Νίκη.

ΠΙΝ. 52

Κ6, παλαιστές και Νίκη.

α. *K6*, έφεδρος.

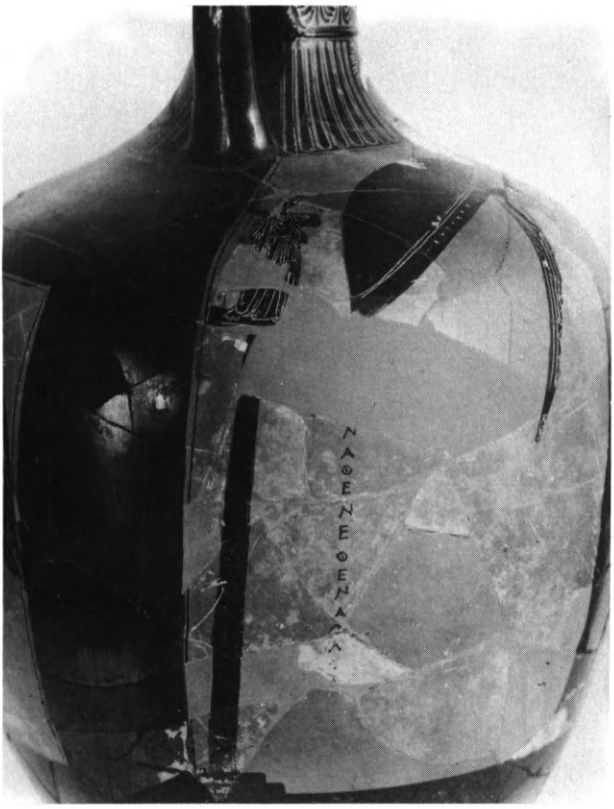
β. *K1*, έφεδρος.

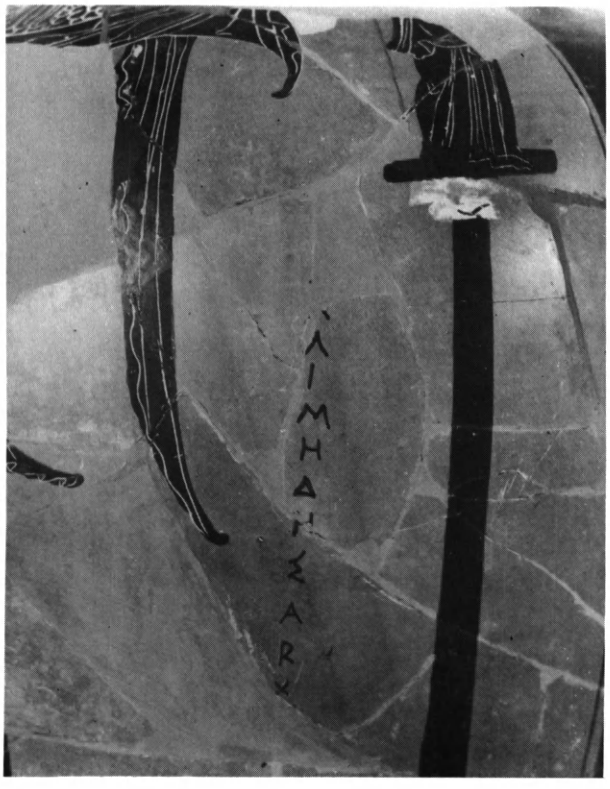
γ. *K6*, βραβέας.

ΠΙΝ. 54

K1, Νίκη - βραβέας.

α. *K3*, Αθηνά, κίονες, επιγραφές. β. Λεπτομέρεια.

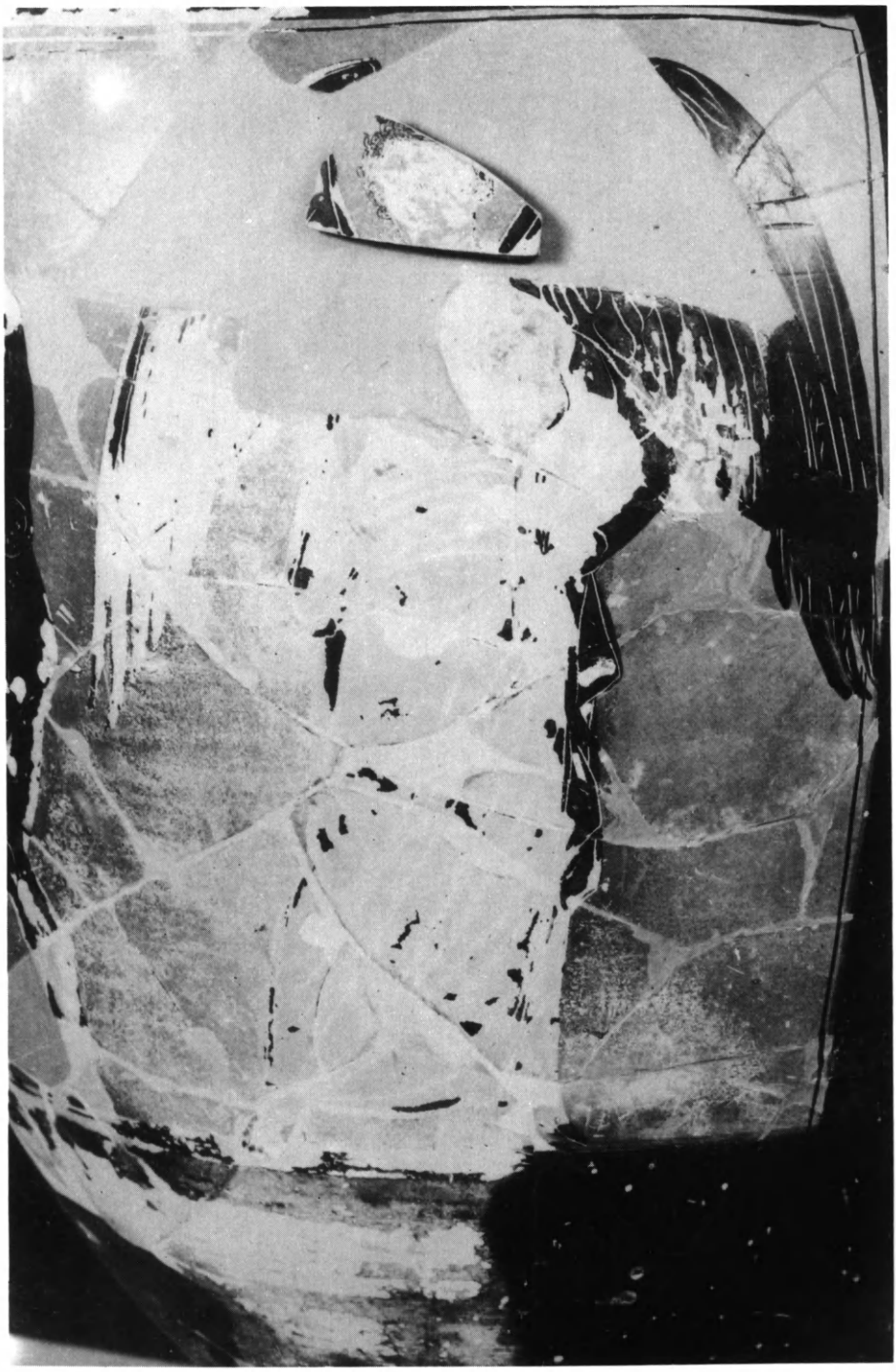




α-β. *K3* : κίονες, επιγραφές και αγάλματα Ειρήνης - Πλούτου.

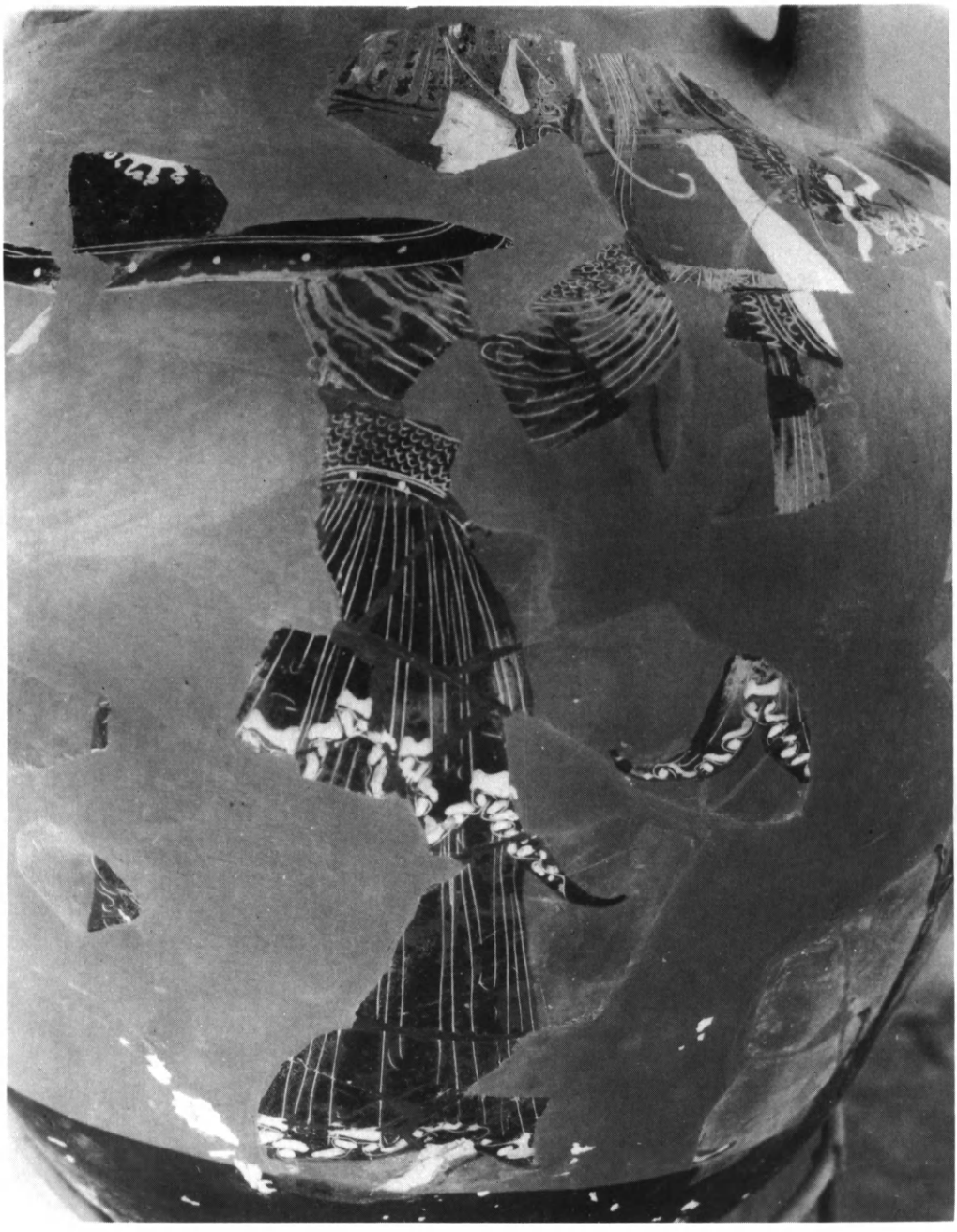
K3, παλαιστές.

K3, βραβέας.



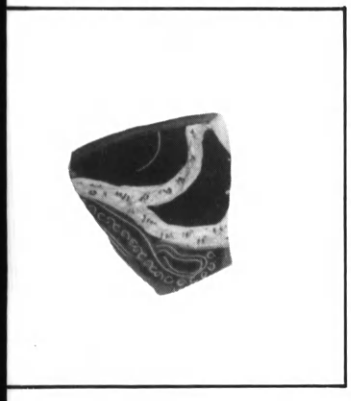
K3, Νίκη.

Σχέδιο με την ορθή θέση του οστράκου με το πρόσωπο της Νίκης.

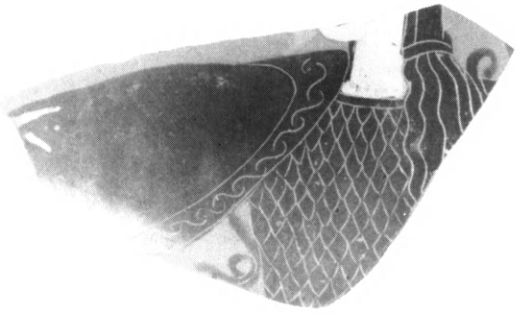


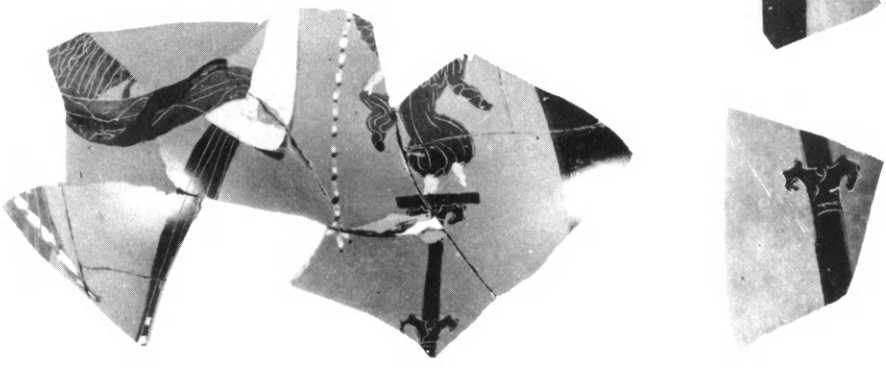
Ελευσίνα, 2703, όψη Α.

Ελευσίνα, 2703. Επιγραφή άρχοντα και ακανθωτοί κίονες.



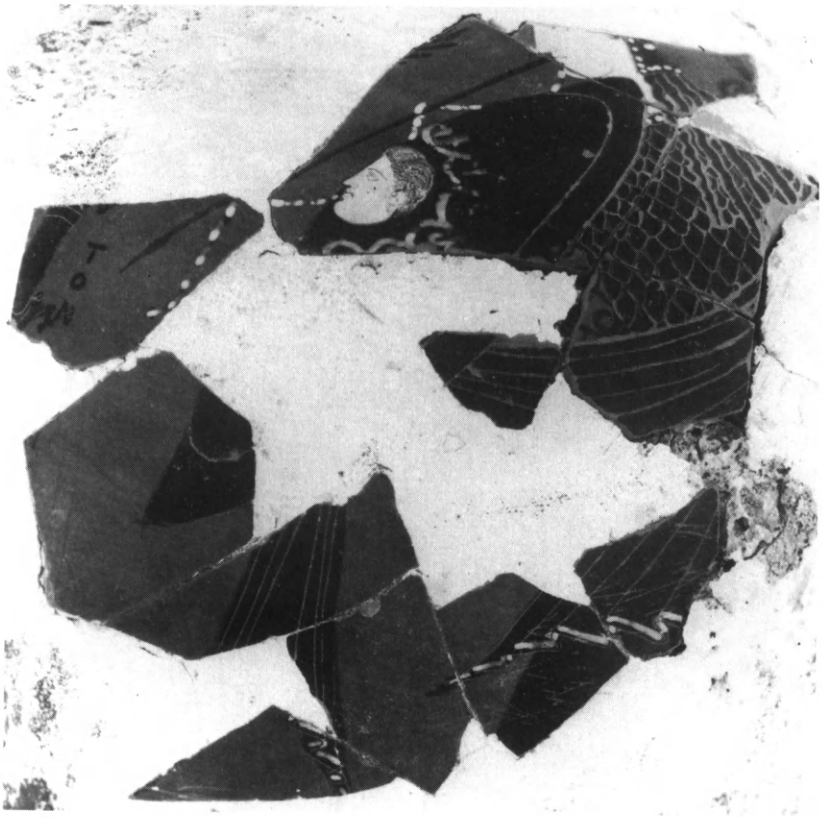
α-β. Ελευσίνα, 2703 : Όψη Β, *ἀφ' ἵππου ἀκοντισμός*. γ. Όστρακο συνανήκον.





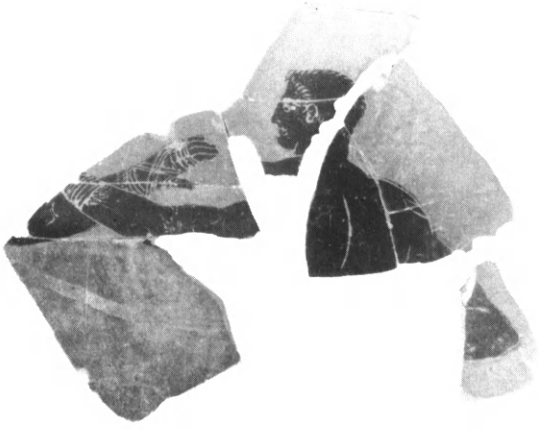
α-γ. Ελευσίνα, 2696 : α. Τμήμα όψης Α. β-γ. Λεπτομέρειες. δ. Ελευσίνα, 2657-2658. Τμήματα ακανθωτών κιόνων.

α-β. Ελευσίνα, χ.α.
(βλ. σ. 225 αρ. κατ. 6) :
΄Οψη Α και λεπτομέρεια.

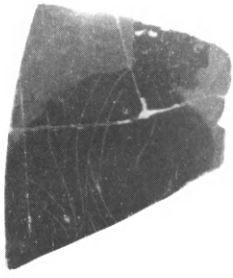


α

γ



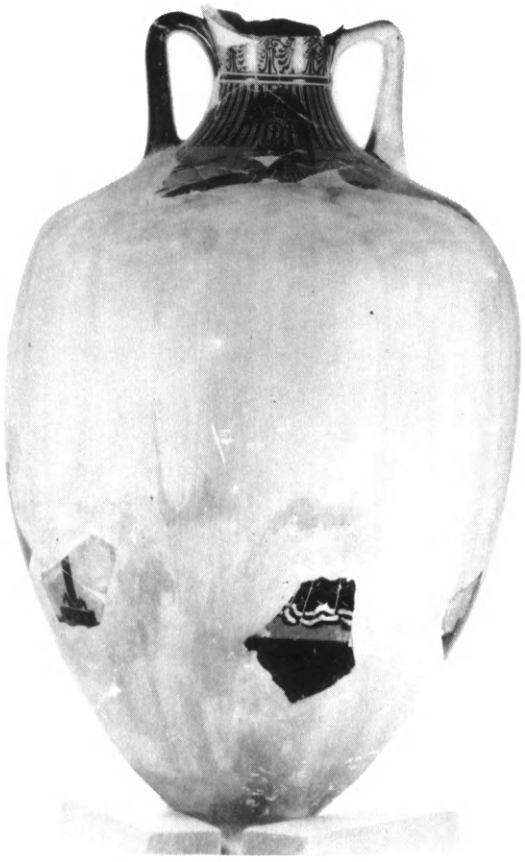
β



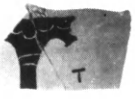
δ

α-δ : Ελευσίνα, χ.α. (βλ. σ. 225 αρ. κατ. 6) : α. Όψη Β. β. Τμήματα πυγμάχων. γ. Τμήμα εφέδρου. δ. Τμήμα βραβέα.

ΠΙΝ. 67

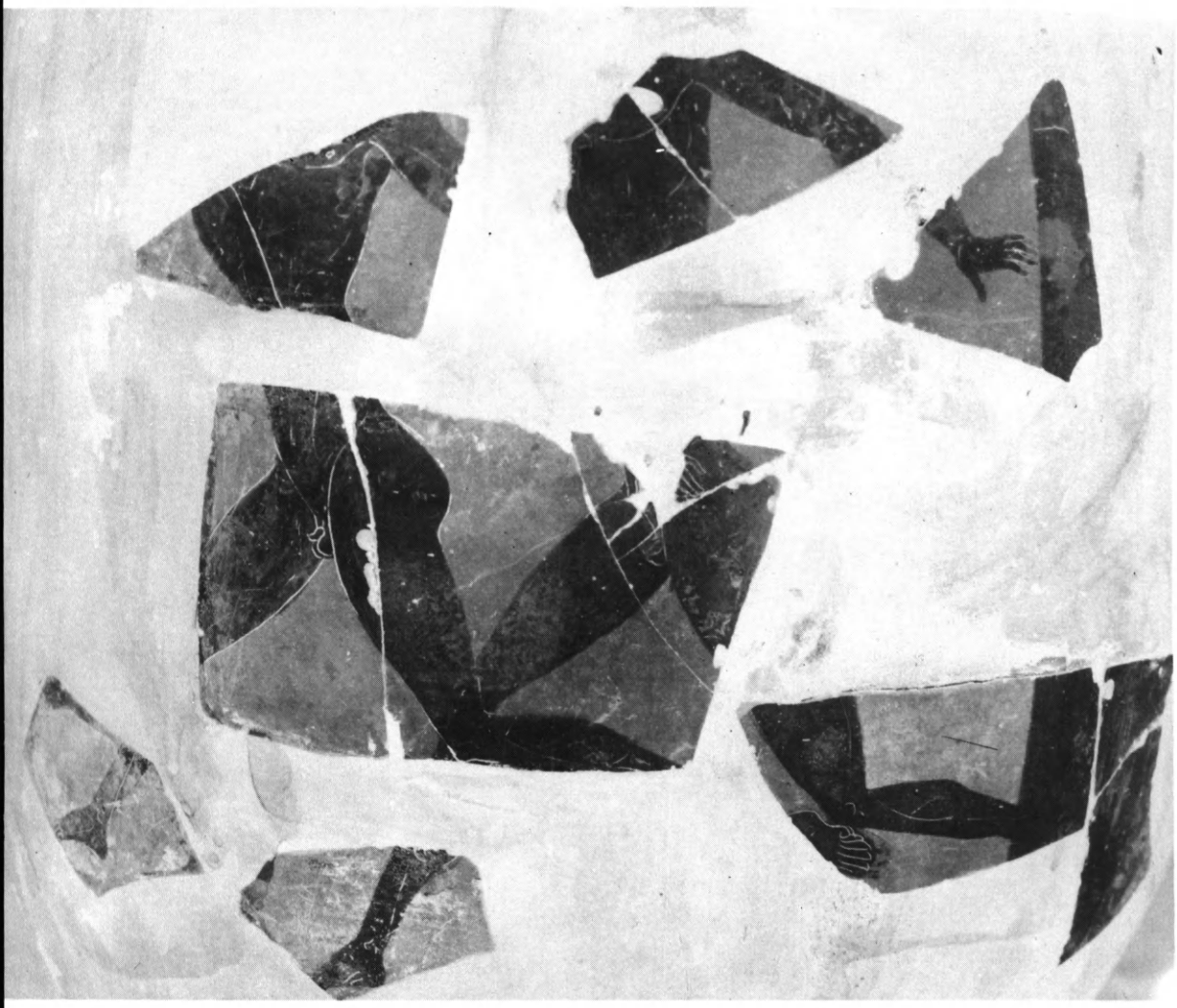


γ

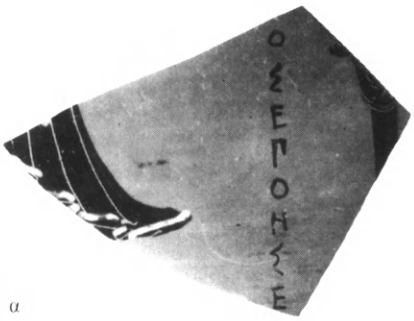


α-β. Ελευσίνα, χ.α. (βλ. σ. 226 αρ. κατ. 7) : Όψη Α και λεπτομέρεια. γ. Ελευσίνα, αρ. 2659. Όστρακο με ακανθωτό κιονόκρανο.

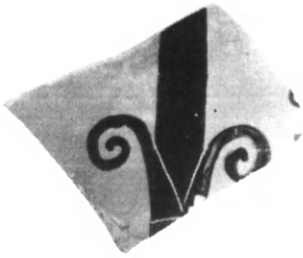
ΠΙΝ. 68

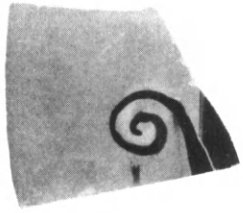


Ελευσίνα χ.α. (βλ. σ. 226, αρ. κατ. 7). Όψη Β, τμήματα δρομέων.

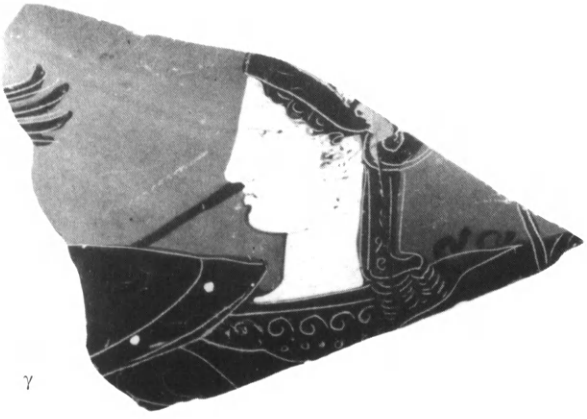


α

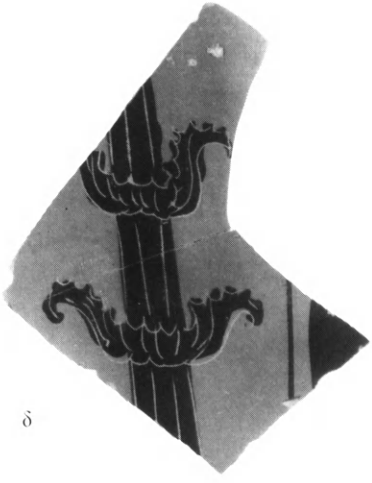




β



γ



δ

ε

στ

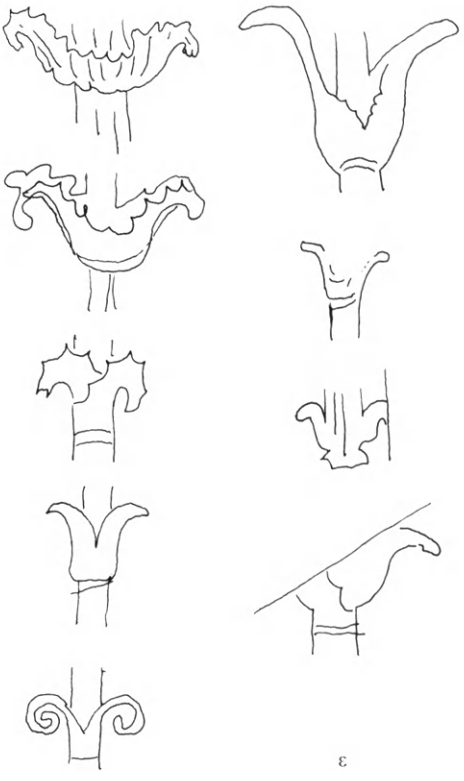
α. Ελευσίνα, χ.α. (βλ. σ. 226, αρ. κατ. 8). Υπογραφή αγγειοπλάστη. β. Ελευσίνα, 2656, 2660. Ακανθωτοί κίονες. γ. Κεραμεικός, ΡΑ 147. Τμήμα Αθηνάς. δ. Κεραμεικός, ΡΑ 143. Τμήμα ακανθωτού κίονα. ε. Κεραμεικός, ΡΑ 136. Τμήματα Αθηνάς και Νίκης. στ. Κεραμεικός ΡΑ 149. Τμήμα φτερού Νίκης.

α

β

γ

δ



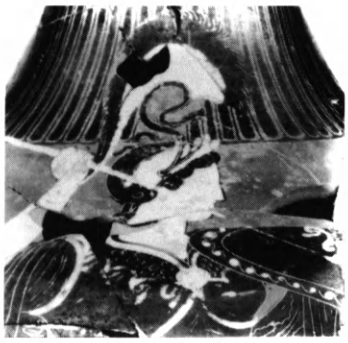
ε

α. Κεραμεικός, PA 136. Τμήμα ηνιόχου. β. Κεραμεικός, PA 136. Τμήμα αλόγου. γ. Κεραμεικός, PA 146. Τμήματα Αθηνάς και φτερού Νίκης. δ. Κεραμεικός, PA 145. Τμήματα ακανθωτών κιόνων και Νικών. ε. Σχέδια διαφόρων τύπων ακανθωτών κιόνων σε αγγεία του Χαρικλείδη.

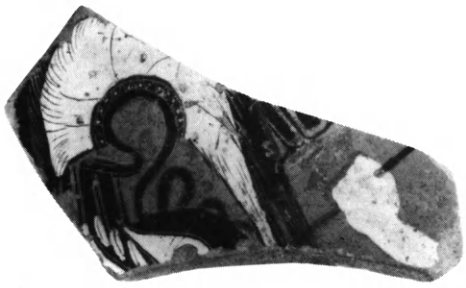
ΠΙΝ. 71

α. Αγορά, P 27082, P 27083. Τμήματα Αθηνάς και Πλούτου. β. Ελευσίνα, 2670. Τμήμα του αγάλματος Ειρήνης - Πλούτου. γ-δ. Αγορά, P 31. Τμήμα Α και Β όψης. ε. Ashmolean Museum, 1927. 4475. Τμήματα Αθηνάς και Ειρήνης - Πλούτου.

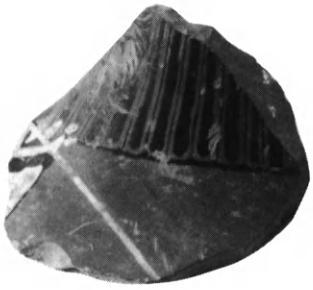
ΠΙΝ. 72



α



β



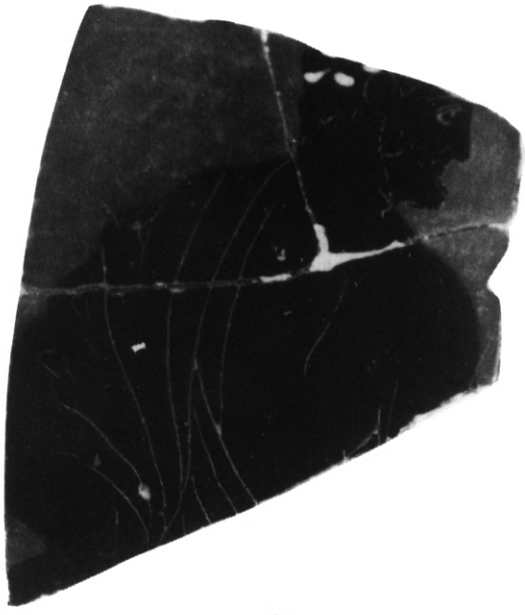
γ

δ

ε

στ

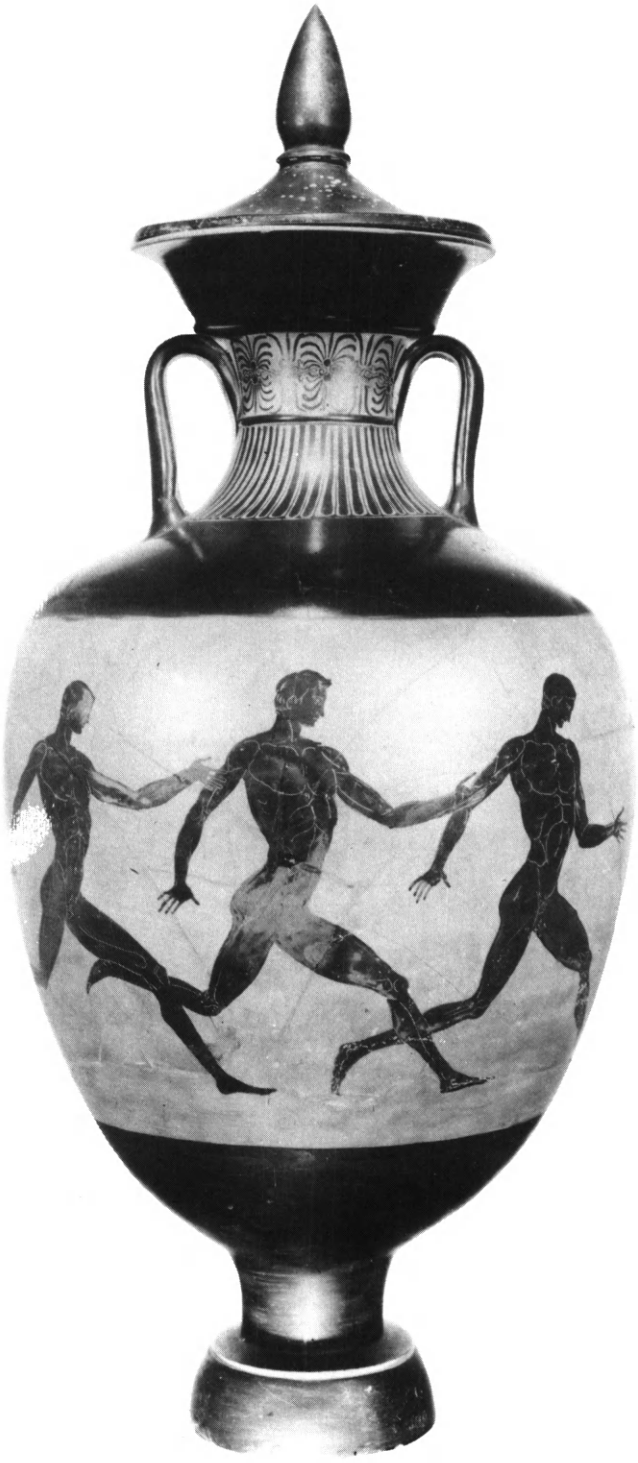
α. *Κ1*, κεφάλι Αθηνάς. β. Κεραμεικός, ΡΑ 213, τμήμα κράνους Αθηνάς. γ. Ελευσίνα, χ.α. Τμήμα κεφαλιού Αθηνάς. δ. Ελευσίνα, χ.α. (βλ. σ. 225, αρ. κατ. 6). Γοργόνειο ασπίδας Αθηνάς. ε. *Κ6*, κεφάλι παλαιστή. στ. Ελευσίνα, χ.α. (βλ. σ. 225, αρ. κατ. 6). Κεφάλι πυγμάχου.



α. *Κ6*, κεφάλι βραβέα. β. Ελευσίνα, χ.α. (βλ. σ. 225, αρ. κατ. 6). Τμήμα βραβέα. γ. Ελευσίνα, χ.α. Τμήμα αθλητή.

Κεραμεικός, PA 156. Σκηνή ανακήρυξης νικητή.

Βρυξέλλες, Α 1703, όψη Α.



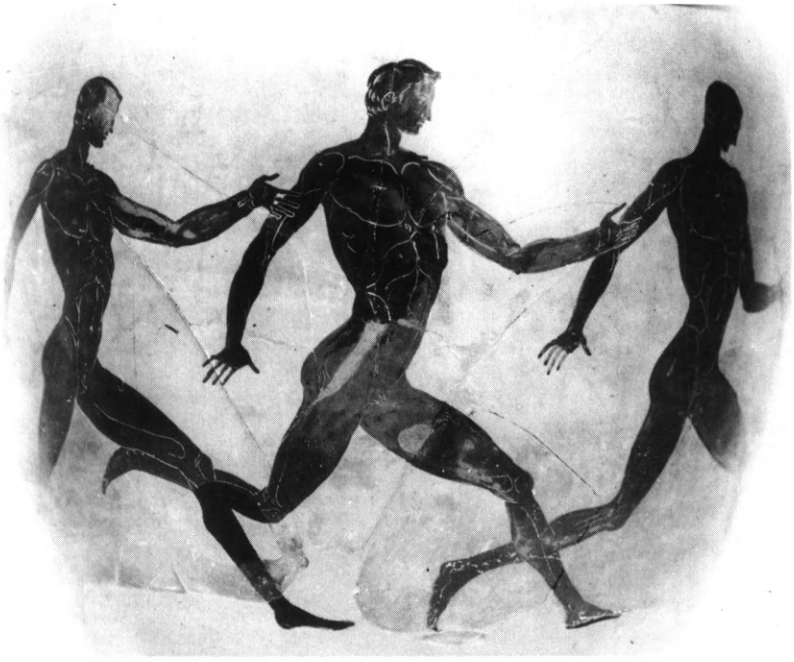
Βρυξέλλες, Α 1703, όψη Β.

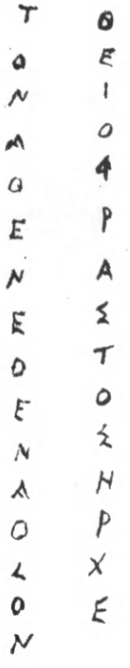
Αλεξάνδρεια, 18238, όψη Α.

Αλεξάνδρεια, 18238, όψη Β.

Harvard, 1925.30.124, όψη Α.

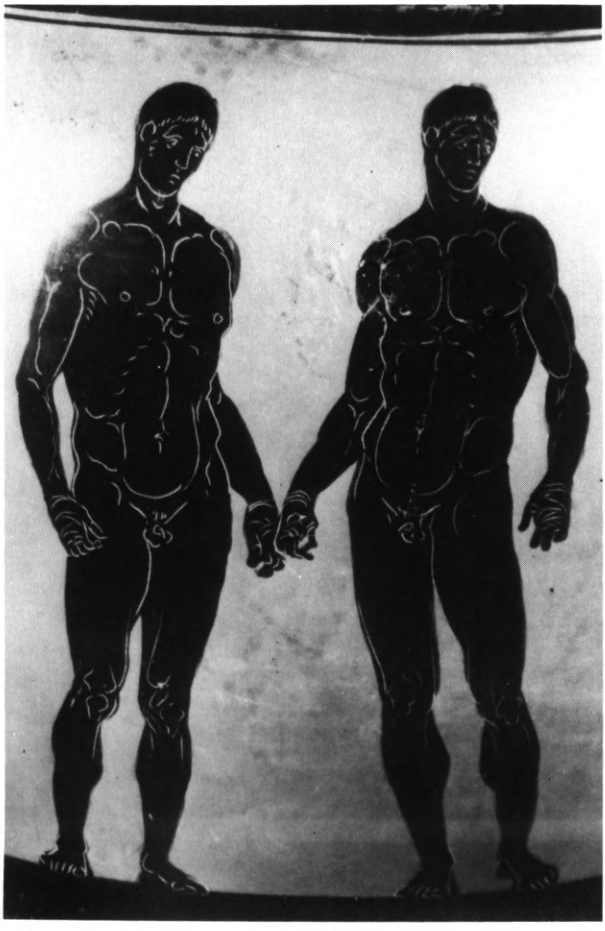
Harvard, 1925.30.124, όψη Β.





α. Βρυξέλλες, Α 1703, δρομείς. β. Harvard, 1925.30.124, επιγραφές.

α. *K1*, βραβέας. β. Harvard, 1925.30.124, βραβέας.



α-β. Harvard, 1925.30.124 : α. Παλαιστές. β. Ολυμπιάδα.

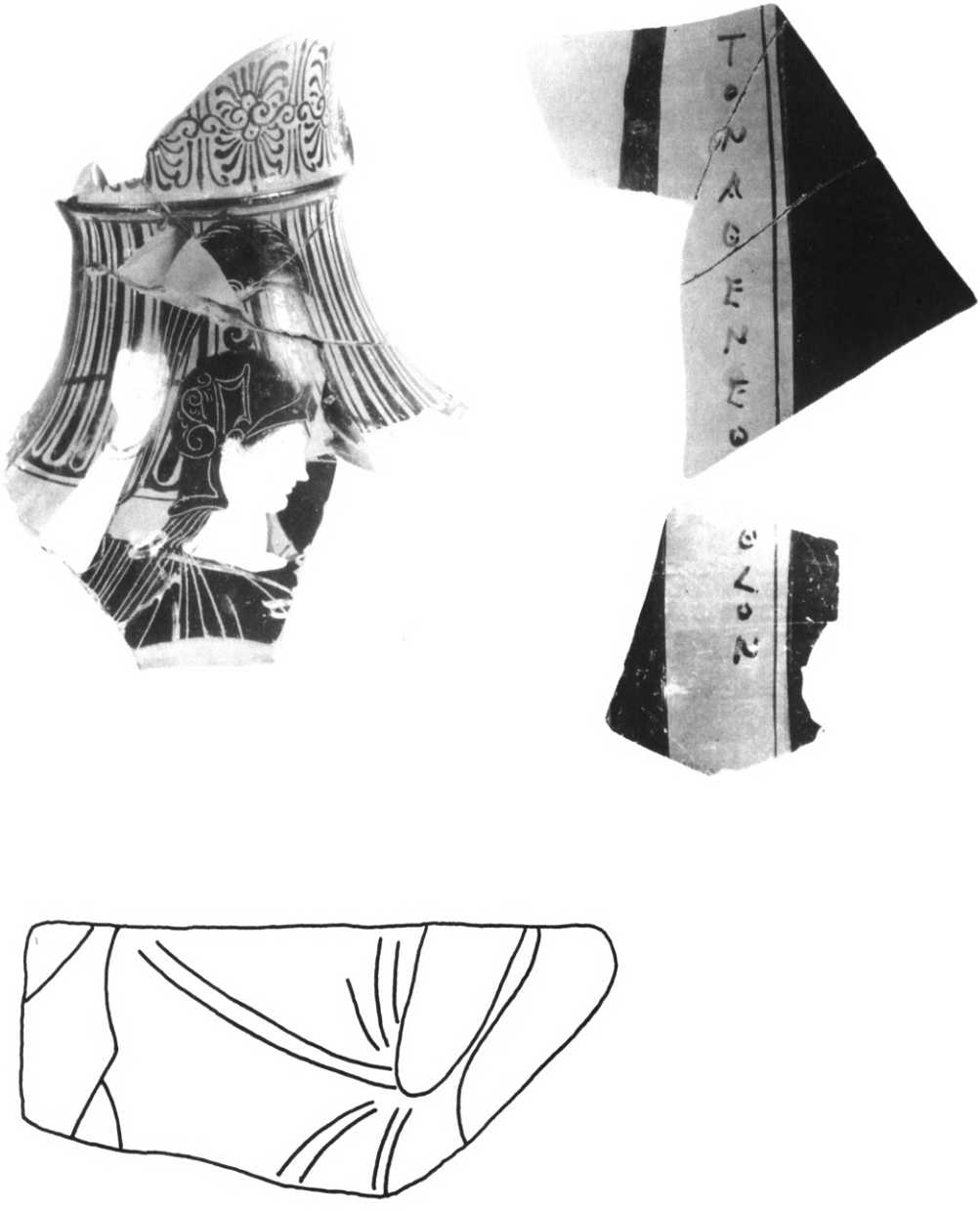
J. Paul Getty, 79.AE.147, όψη Α.

J. Paul Getty, 79.AE.147, όψη Β.

J. Paul Getty, 79.AE.147, αποβάτης δρόμος.

Παρίσι, Bibliothèque Nationale, 246, όψη Α.

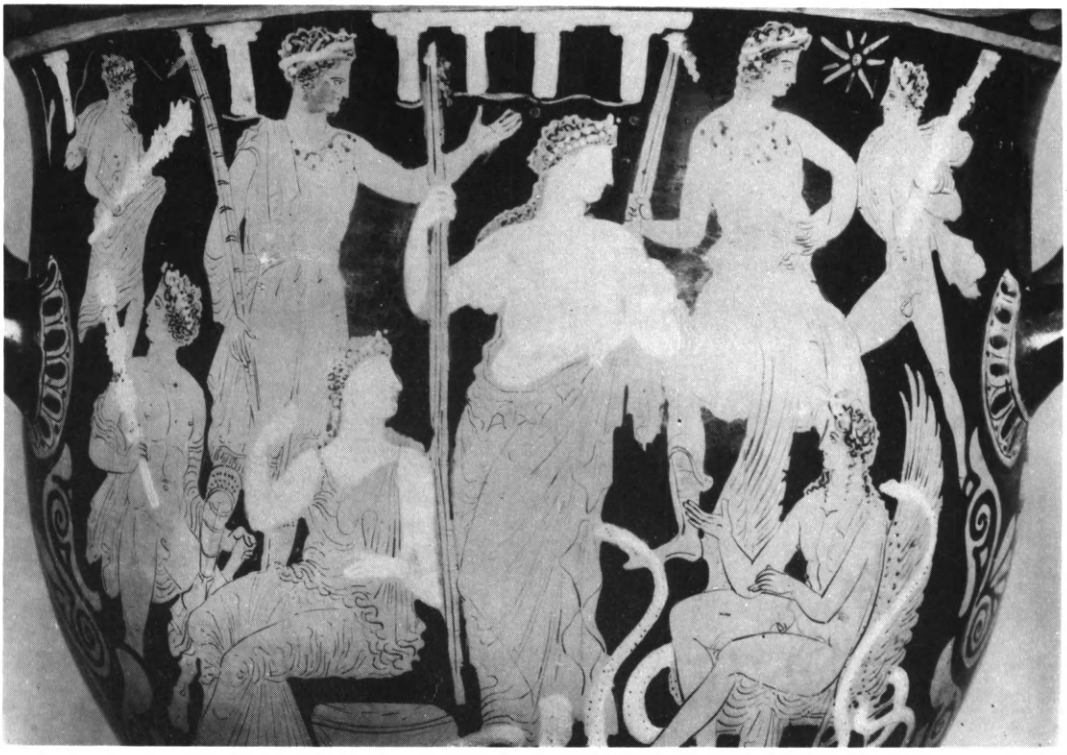
Παρίσι, Bibliothèque Nationale, 246, όψη Β.



α. Ελευσίνα, 2697, τμήμα Αθηνάς. β. Ελευσίνα, 2649-2653, τμήματα αγωνιστικής επιγραφής.
γ. Ελευσίνα, χ.α. Τμήμα γυναικείας μορφής.

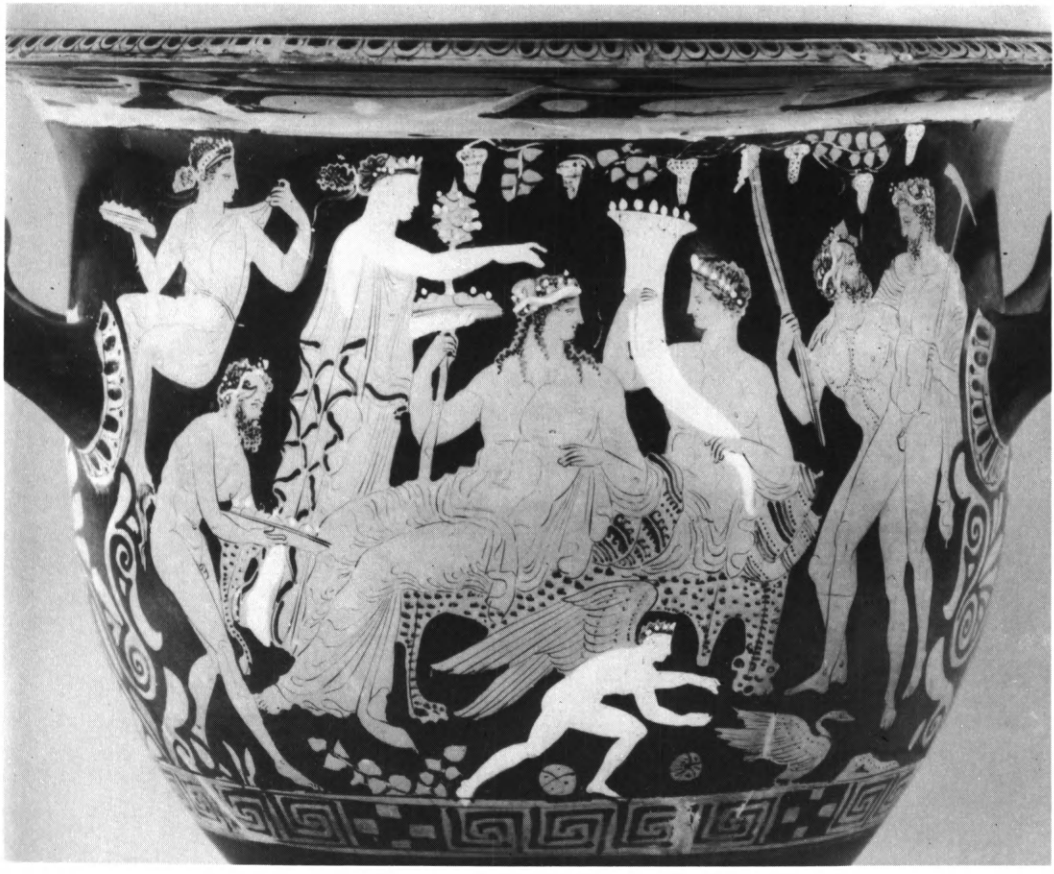
α-β. Αγορά, P 19531 : α. Τμήματα όψης Α. β. Τμήματα όψης Β.

Βρετανικό Μουσείο, κωδωνόσχημος κρατήρας F 68, όψη Α.



Η παράσταση της όψης Α του κρατήρα F 68.

Βρετανικό Μουσείο, κωδωνόσχημος κρατήρας F 68, όψη Β.



Η παράσταση της όψης Β του κρατήρα F 68.

α-β. Ανατ. Βερολίνο, κωδωνόσχημος κρατήρας 31094 : α. Όψη Α. β. Όψη Β.

Μόναχο, κωδωνόσχημος κρατήρας 2398, όψη Α.

α. *XI*, Νίκη. β. Βρετανικό Μουσείο, κωδωνόσχημος κρατήρας F 68. Τμήμα όψης Α.

α-β. ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12488 : α. Όψη Α. β. όψη Β.

α-β. Άμστερνταμ, Allard Pierson Museum, κωδωνόσχημος κρατήρας 8229: α. Όψη Α. β. Όψη Β.

α-γ. Χους, κάποτε στην Αθήνα: α. Νίκη σε βωμό. β. Αθλητής. γ. Λαμπαδηδρόμος.

ΠΙΝ. 101

Λένινγκραντ, γαμικός λέβης 15592, όψη Α.

Λένινγκραντ, γαμικός λέβης 15592, όψη Γ.

Λένινγκραντ, γαμικός λέβης 15592, όψη Β.

Λένινγκραντ, γαμικός λέβης 15592, όψη Δ.

Λένινγκραντ, πελίκη St 1795, όψη Α.

Λένινγκραντ, πελίκη St 1795, όψη Β.

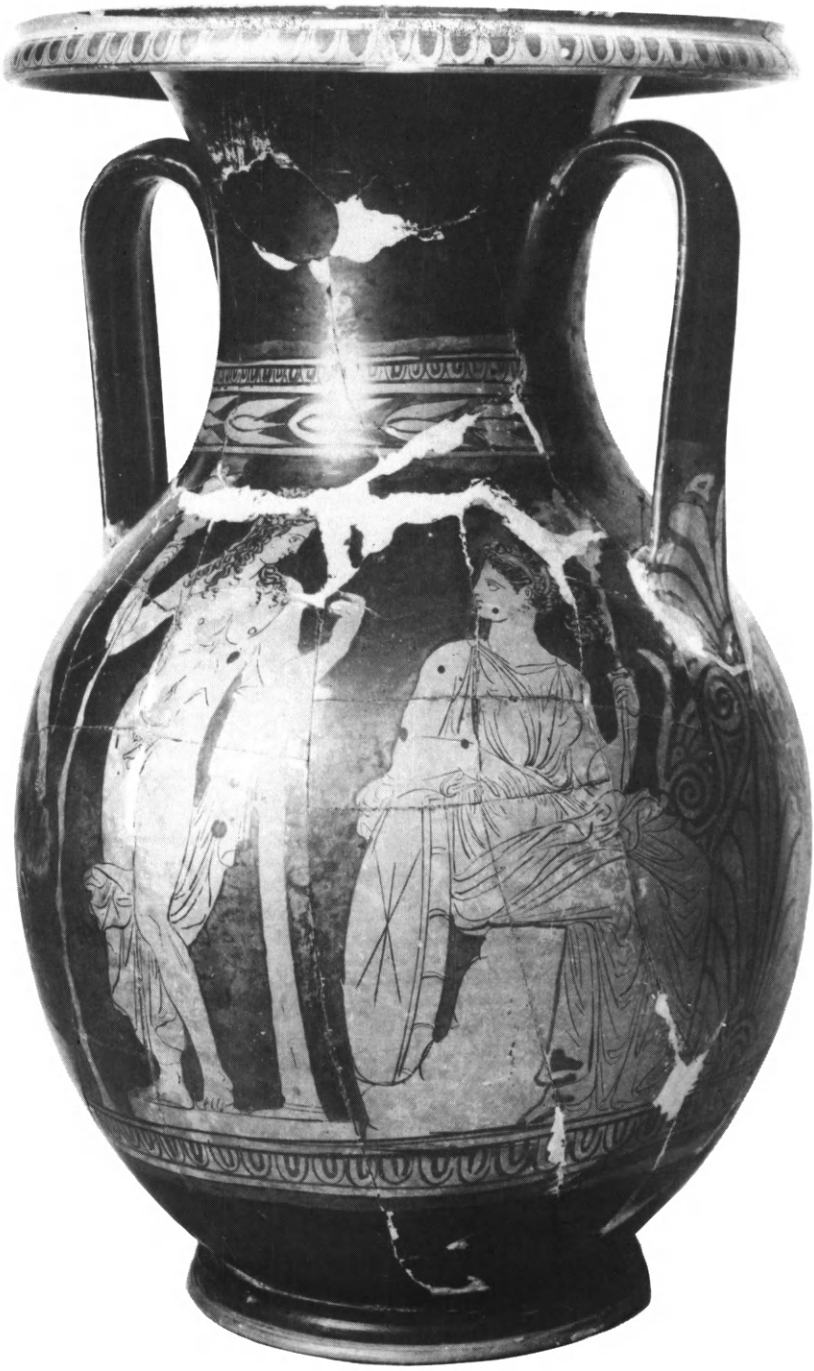
Βρετανικό Μουσείο, πελίκη Ε 424, όψη Α.

Βρετανικό Μουσείο, πελίκη Ε 424, όψη Β.

ΕΑΜ, πελίκη 1181, τμήμα όψης Α.

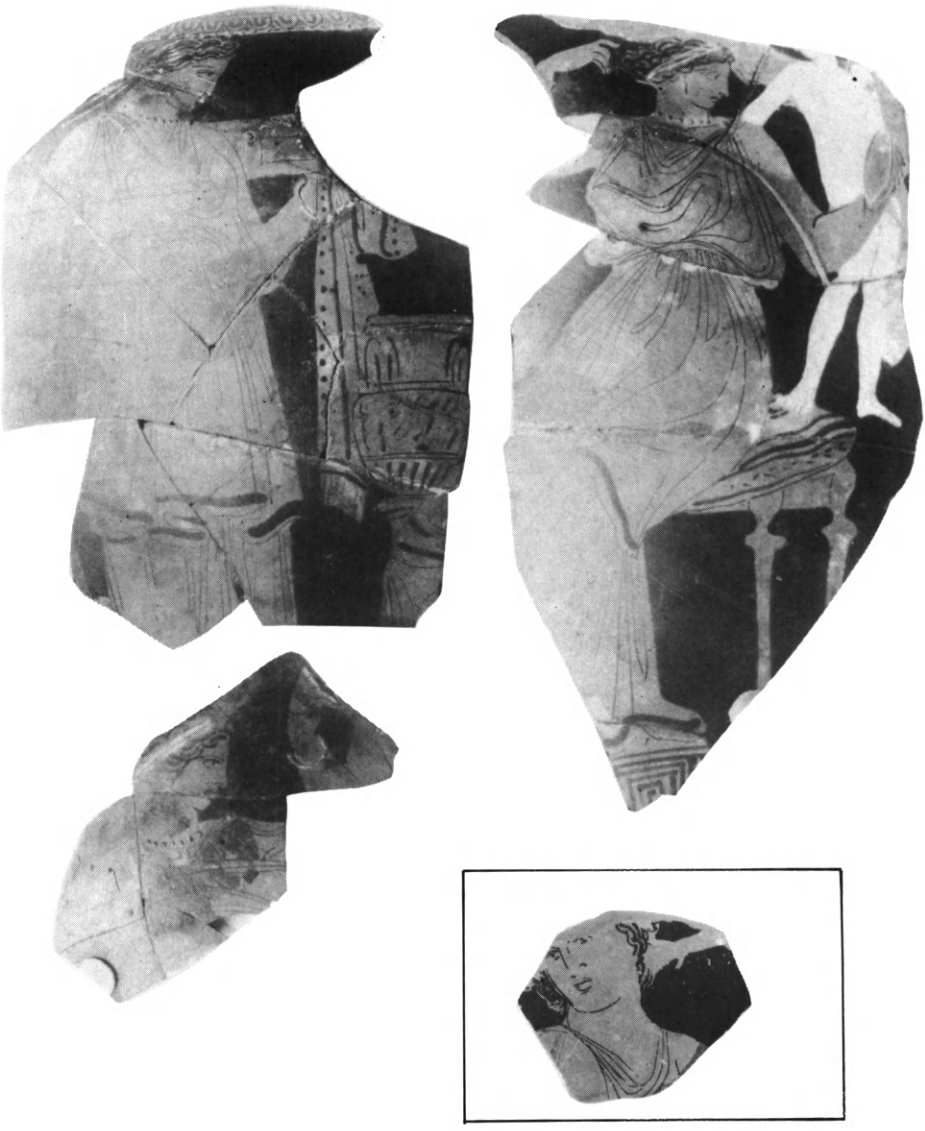
Η παράστασης της όψης Α της πελίκης 1181.

ΕΑΜ, πελίκη 1181, τμήμα όψης Α.



ΕΑΜ, πελίκη 1181, τμήμα όψης Β.

Λένινγκραντ, πώμα λεκανίδας St 1858.



α. Λένινγκραντ, όστρακα γαμικού λέβητα St 1930. β. Αγορά, όστρακο P 19749.

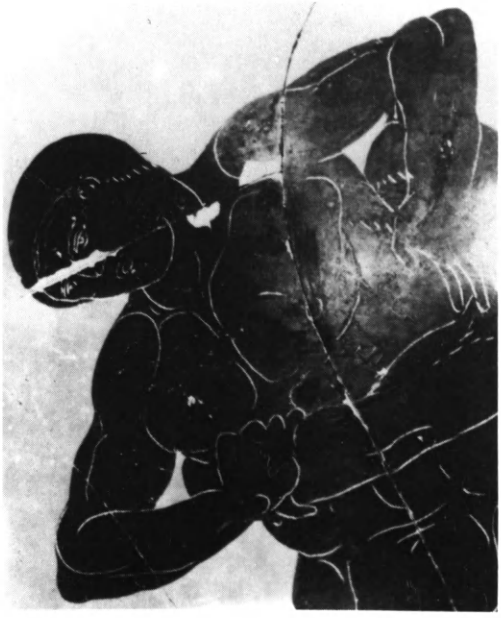
Υδρία, κάποτε στη Συλλογή Kevorkian.

ΠΙΝ. 116

α-β. Υδρία, κάποτε στη Συλλογή Kevorkian. Λεπτομέρειες μορφών.

ΠΙΝ. 118

α-β. ΕΑΜ, σκύφος 11037, κύρια και πλάγια όψη.



α. Δυτ. Βερολίνο, όστρακο κρατήρα 4892. β. Οξφόρδη, όστρακα λεκανίδας 1929.10. γ. Λένινγκραντ, γαμικός λέβης 15592, τμήμα υπηρέτριας. δ. *K2*, τμήμα παλαιστή.

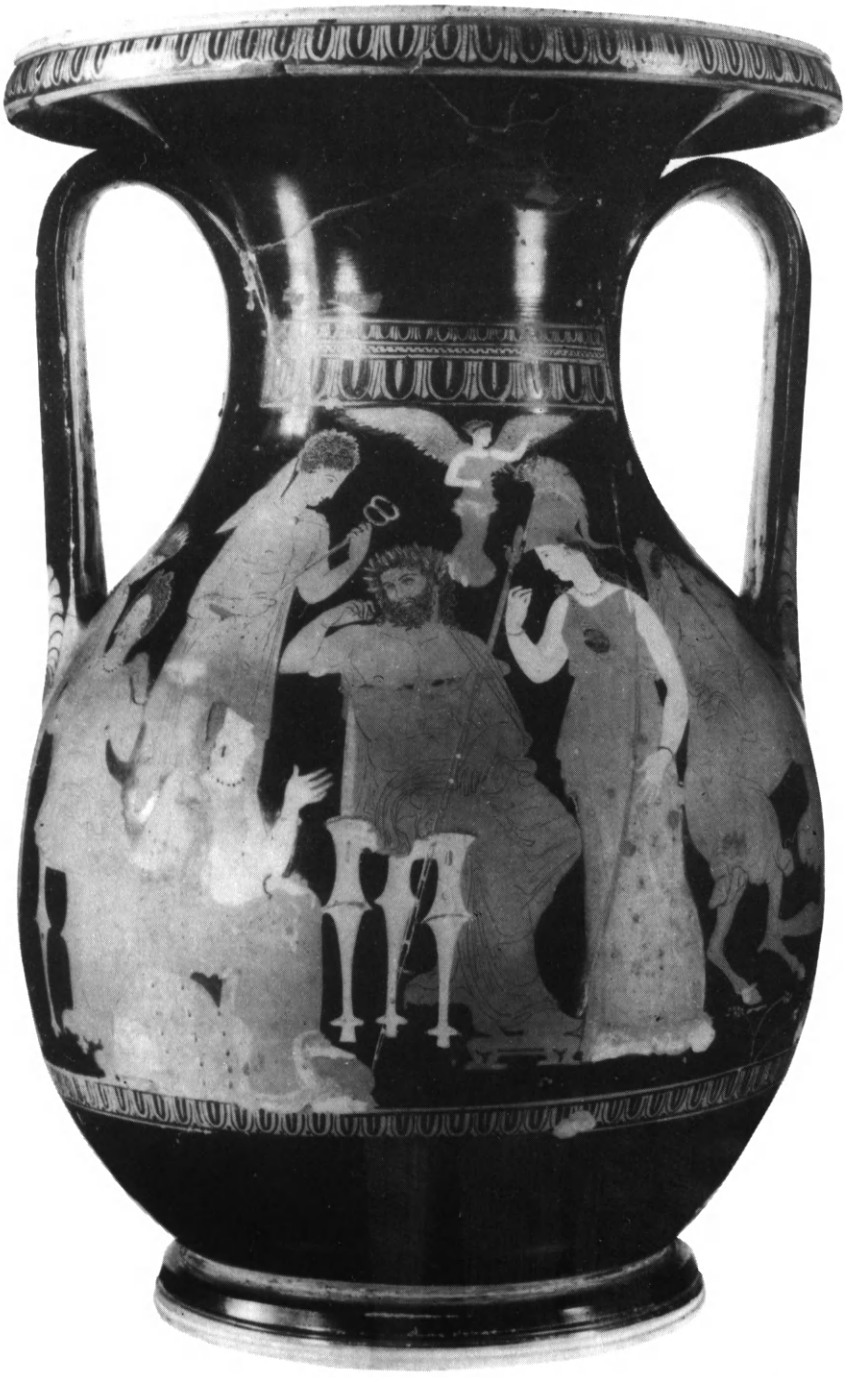
ΠΙΝ. 119

Θεσσαλονίκη, πώμα λεκανίδας 4880, επαύλια.

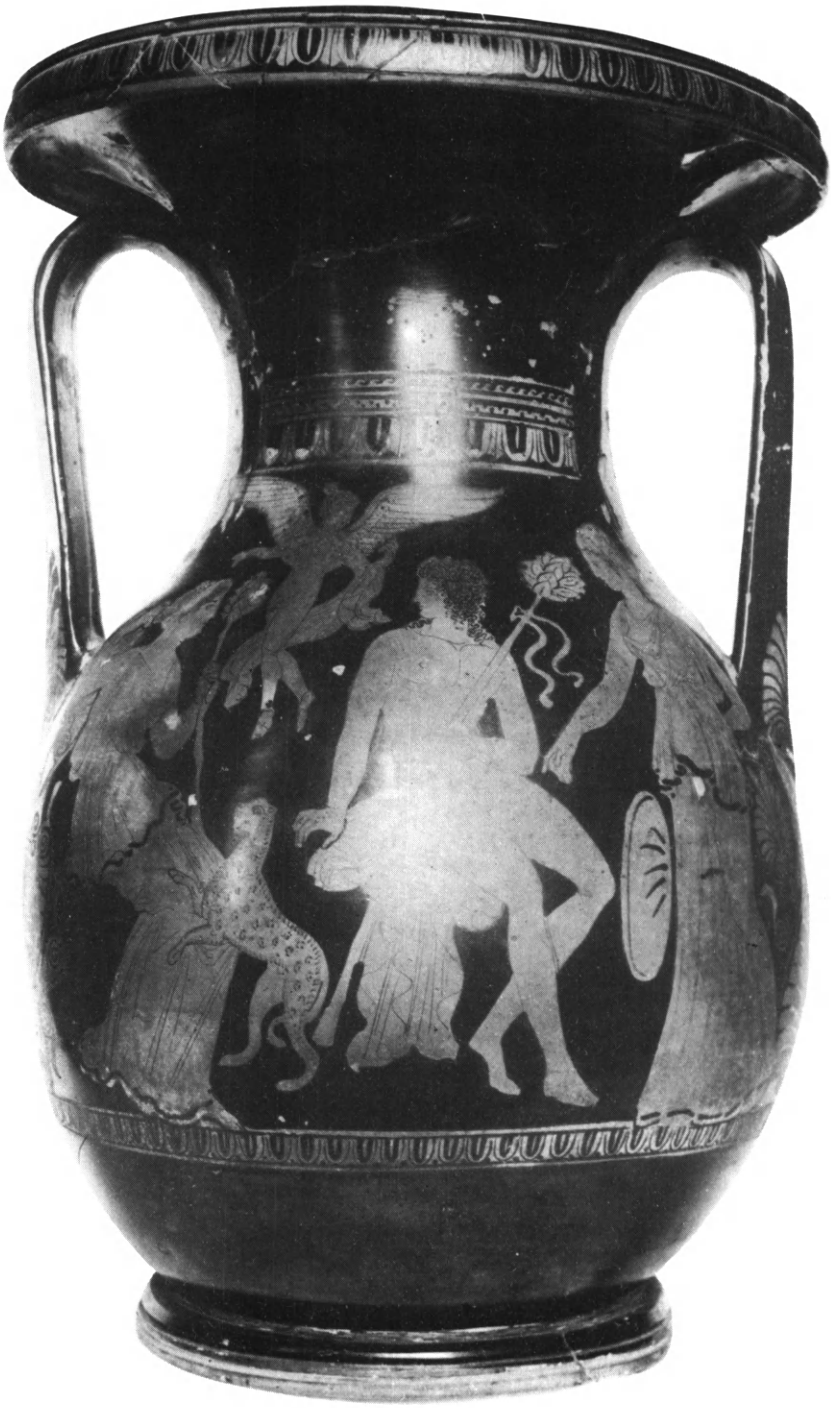
α-β. Θεσσαλονίκη, πώμα λεκανίδας 4880, λεπτομέρειες.

Λένινγκραντ, πελίκη St 1792, όψη Α.

Λένινγκραντ, πελίκη St 1792, όψη Β.

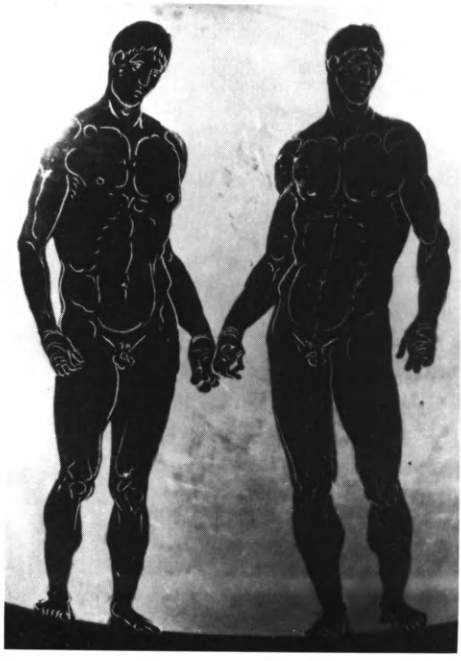


Λένινγκραντ, πελίκη St 1793 όψη Α.



Λένινγκραντ, πελίκη St 1793, όψη Β.

Λένινγκραντ, πώμα λεκανίδας St 1791, προετοιμασία γάμου.



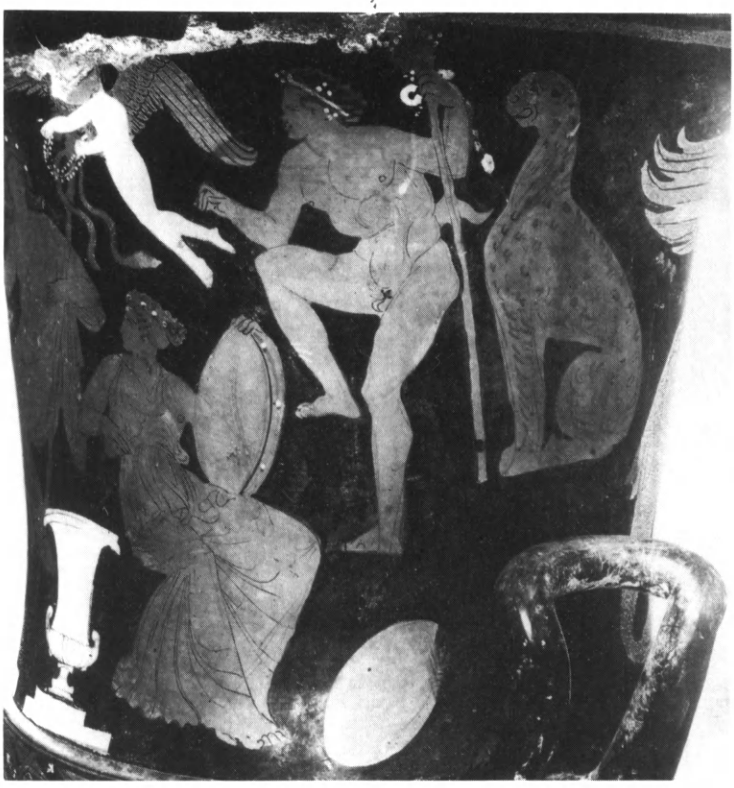
α. Σχεδιαστικό ανάπτυγμα όψης Α της πελίκης Λένινγκραντ St 1792.
β. Υδρία Kevorkian, ανδρική μορφή. γ. Harvard, 1925.30.124, παλαιστές.

ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592, όψη Α.

α-β. ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592, πλάγιες όψεις.

ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592, τμήμα παράστασης όψης Α.

ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592, τμήμα παράστασης όψης Α.



α-β : ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592 :
α. Τμήμα παράστασης όψης Α. β. Όψη Β.

α-β. Φεράρα, κωδωνόσχημος κρατήρας
Τ. 270 AVP : α. Όψη Α. β. Όψη Β.

α. Χαϊδελβέργη, όστρακο καλυκωτού κρατήρα 232. β. Κίτιο, όστρακα από κρατήρα αρ. 3552/1 και 2, 4028, 4122Β.

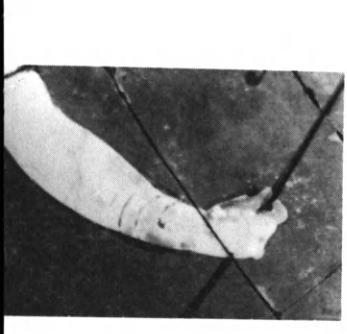
α-β. Φεράρα, κωδωνόσχημος κρατήρας Τ.270 AVP : α. Όψη Α. β. Όψη Β.

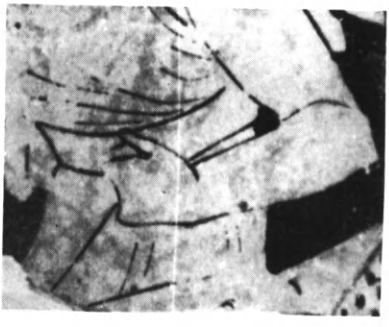
α. *K1*, Νίκη - βραβέας. β. ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592, Μαινάδα.

α. *Κδ*, άγαλμα Ειρήνης - Πλούτου.
β. ΕΑΜ, καλυκωτός κρατήρας 12592, καθήμενη Μαινάδα.

α-β. Θεσσαλονίκη, καλυκωτός κρατήρας 115 : α. Όψη Α. β. Όψη Β.

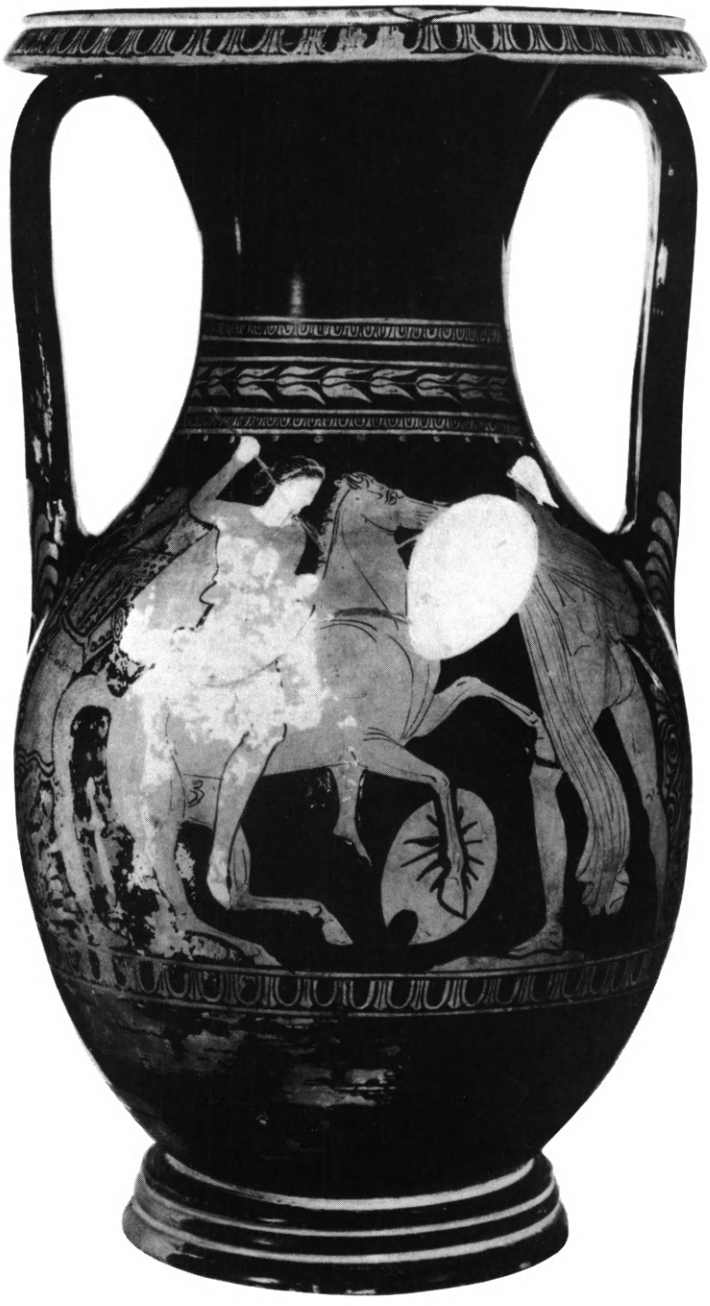
α. Θεσσαλονίκη, καλυκωτός κρατήρας 115, τμήμα όψης Α.





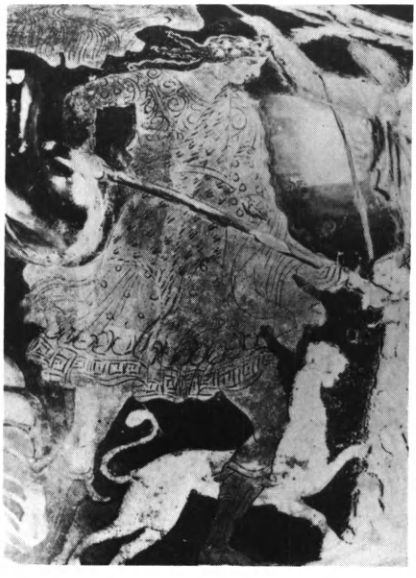
β, γ, δ. Τα χέρια της Νίκης - βραβέα του *Κ1*, του βραβέα του *Κ6* και της Νίκης - ηνιόχου του καλυκωτού κρατήρα Θεσσαλονίκης 115.

J. Paul Getty, πελίκη 83.AE 10, όψη Α.



J. Paul Getty, πελίκη 83.AE 10, όψη Β.

Λένινγκραντ, υδρία 1872.130.

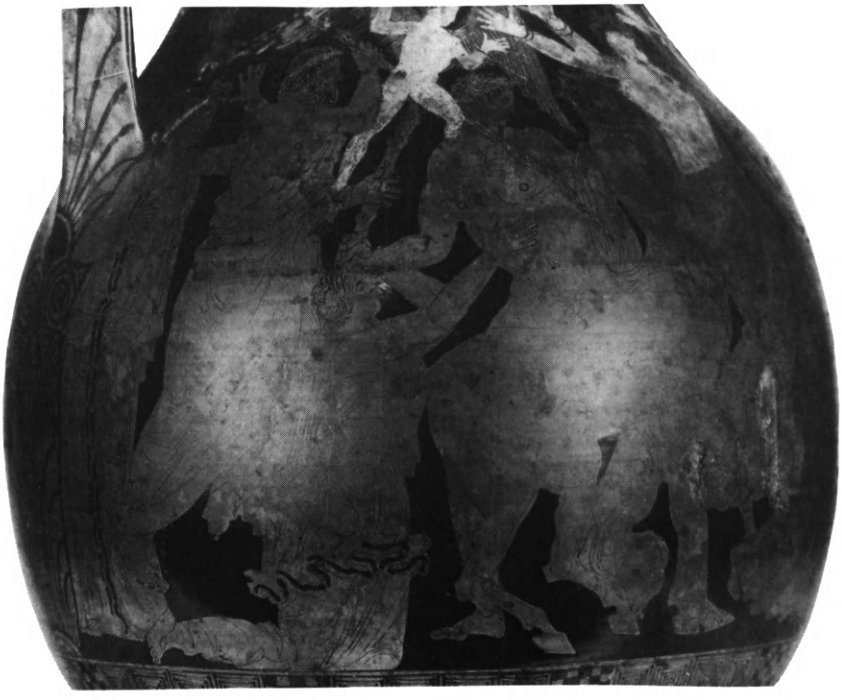


α-γ. Λένινγκραντ, υδρία 1872.130 : α. Σχεδιαστικό ανάπτυγμα παράστασης. β-γ. Διόνυσος, Κέκροπας.

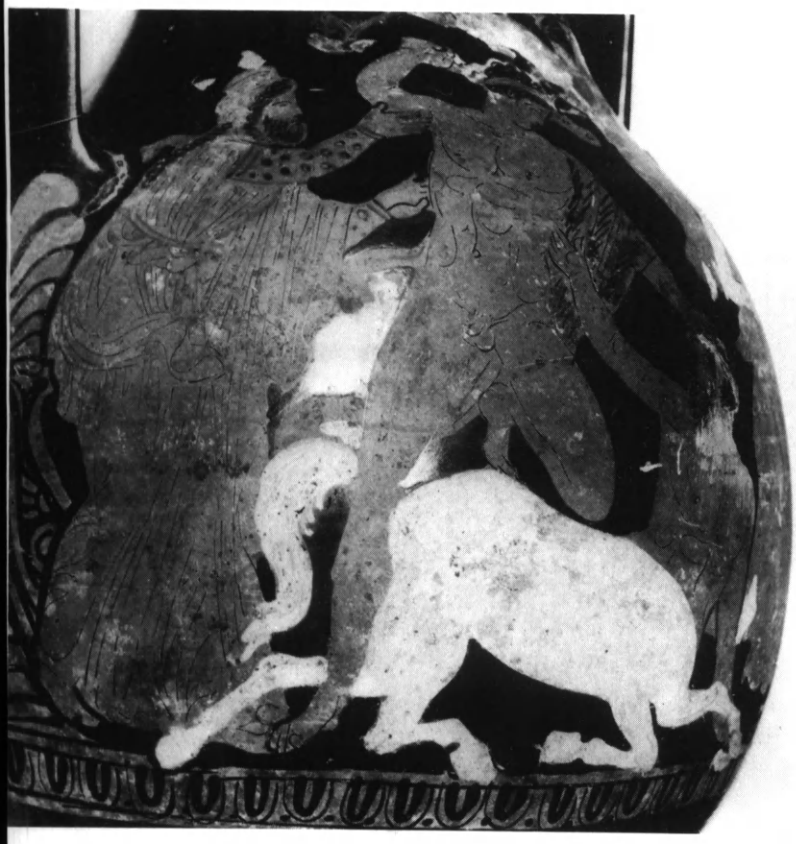
Λένινγκραντ, υδρία St 1794.

α-β. Λένινγκραντ, υδρία St 1794. Νέοι με εταίρες.

α-β. Λένινγκραντ, όστρακα γαμικού λέβητα ΚΑΒ 81α.

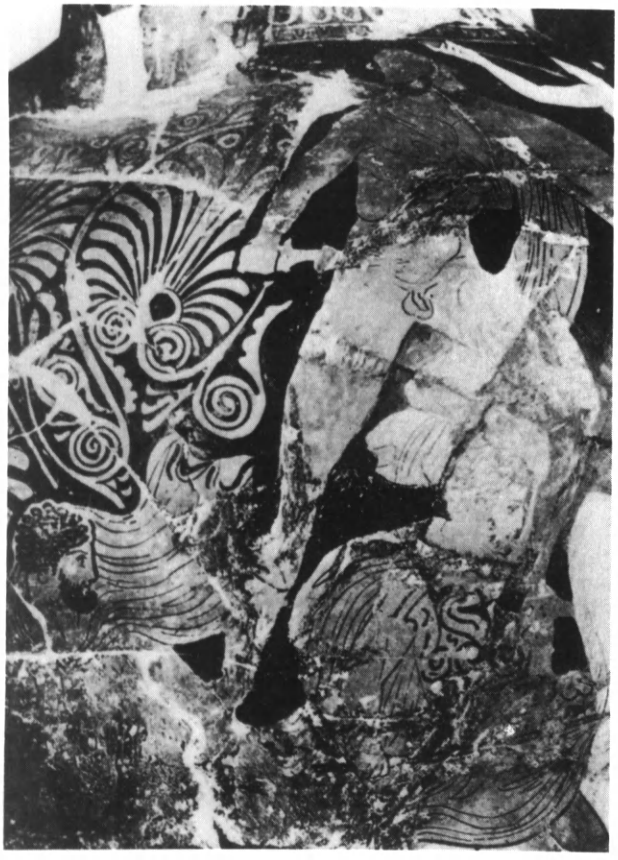


α. Λένινγκραντ, όστρακα υδρίας 16878. β. Λένινγκραντ, πελίκη St 1787, τμήμα όψης Α.

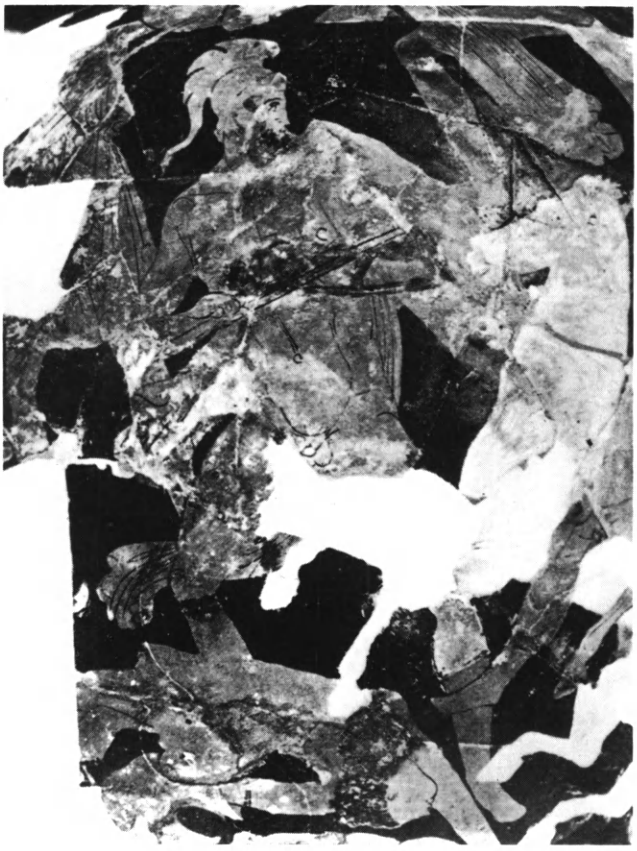


α-β. Λένινγκραντ, πελίκη St 2016, τμήματα όψης Α.

α-β. Λένινγκραντ, παναθηναϊκός αμφορέας
26.1.1913. Nr. 8, όψη Α και Β.



α-β. Λένινγκραντ, παναθηναϊκός αμφορέας 26.1.1913. Nr. 8, λεπτομέρειες.



α-β. Λένινγκραντ, παναθηναϊκός αμφορέας 26.1.1913. Nr. 8, λεπτομέρειες.

α-β. Λένινγκραντ, πελίκη ΚΡ 7634. Διόνυσος και ορχούμενες Μαινάδες.

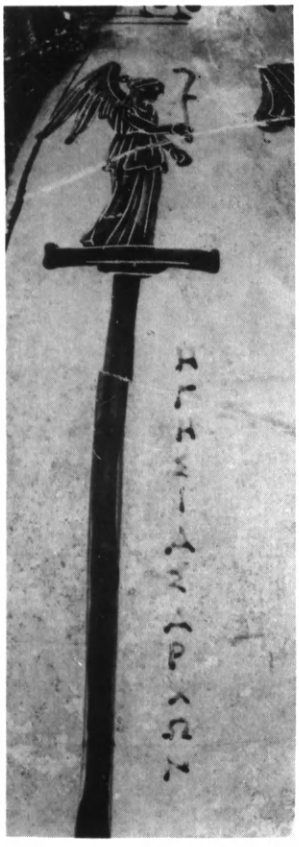
α-γ. Κάνθαρος από την Όλυνθο, αρ. 54.

Μόναχο, υδρία 2439.

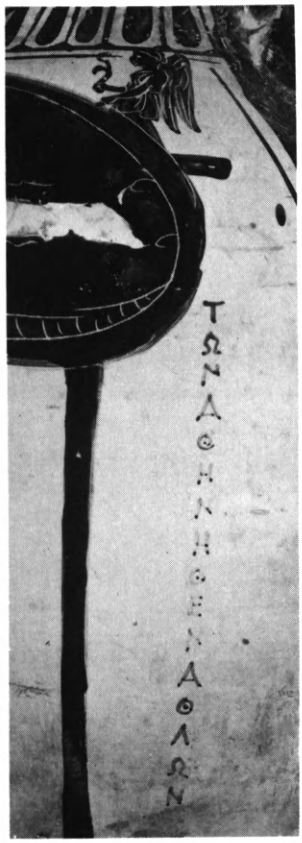
Μόναχο, υδρία 2439, σχεδιαστικό ανάπτυγμα παράστασης.

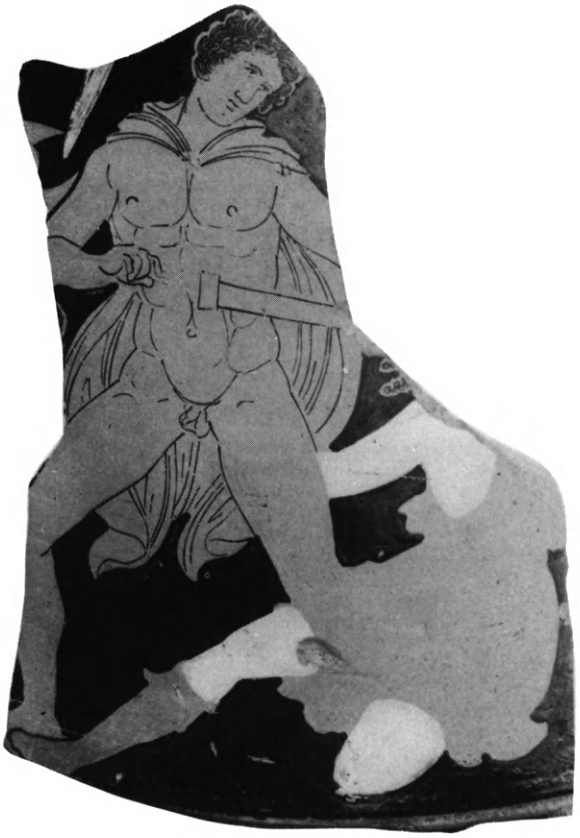
α-β. Λούβρο, ΜΝ 705, παναθηναϊκός αμφορέας του άρχοντα Άρχιππου (321/0) : α. Όψη Α. β. Η παράσταση της όψης Β.

α-β. Λούβρο MNB 3223, παναθηναϊκός αμφορέας του άρχοντα Ηγησία (324/3) : α. Όψη Α. β. Η παράσταση της όψης Β.



α-γ. Λούβρο MN 705 και MNB 3223, κίονες με Νίκες και επιγραφές.

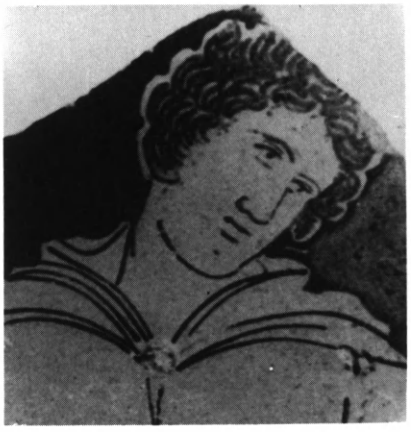




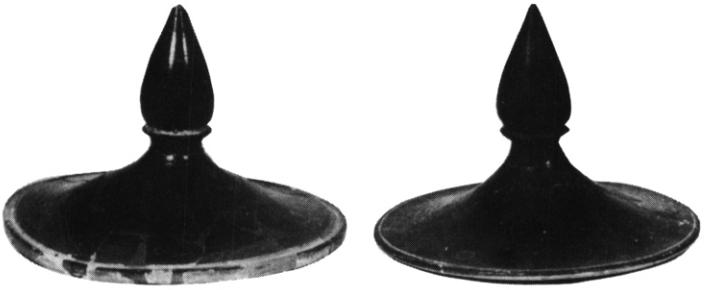
α. Λούβρο MNB 3223, κίονας με Νίκη και επιγραφή. β-γ. Μουσείο Ακροπόλεως 6475 και VAK 790. Τμήματα πωμάτων λεκανίδων.

Υδρία στην ιδιωτική Συλλογή Abbeg - Stiftung, Bern.

Υδρία στην ιδιωτική Συλλογή Abbeg - Stiftung, Bern.



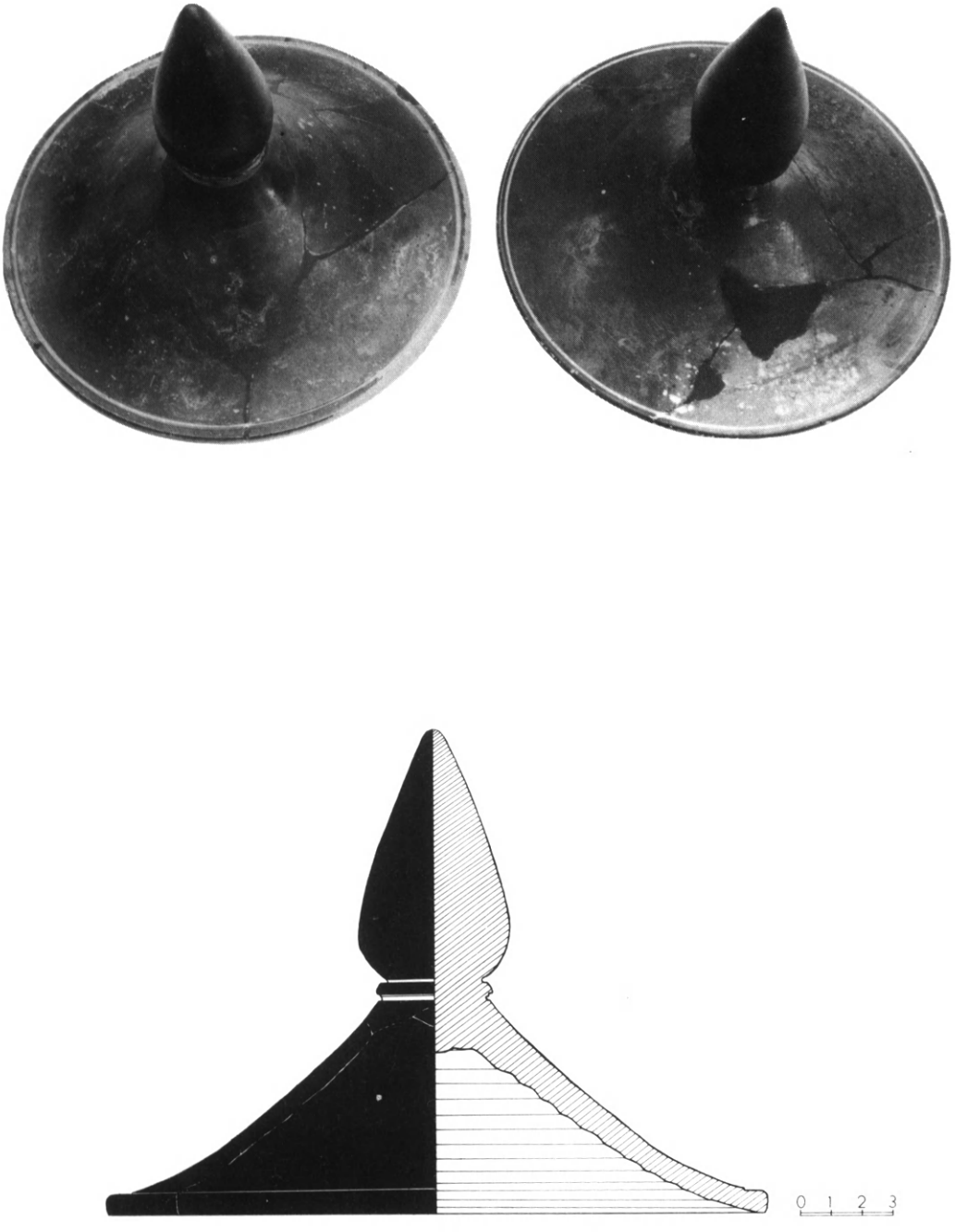
α. *K3*, κεφάλι παλαιστή. β. J. Paul Getty, πελίκη 83.AE.10, κεφάλι Πάρη. γ. Λούβρο MN 705, κεφάλι δισκοφόρου. δ. Μουσείο Ακροπόλεως 6475, κεφάλι πολεμιστή.



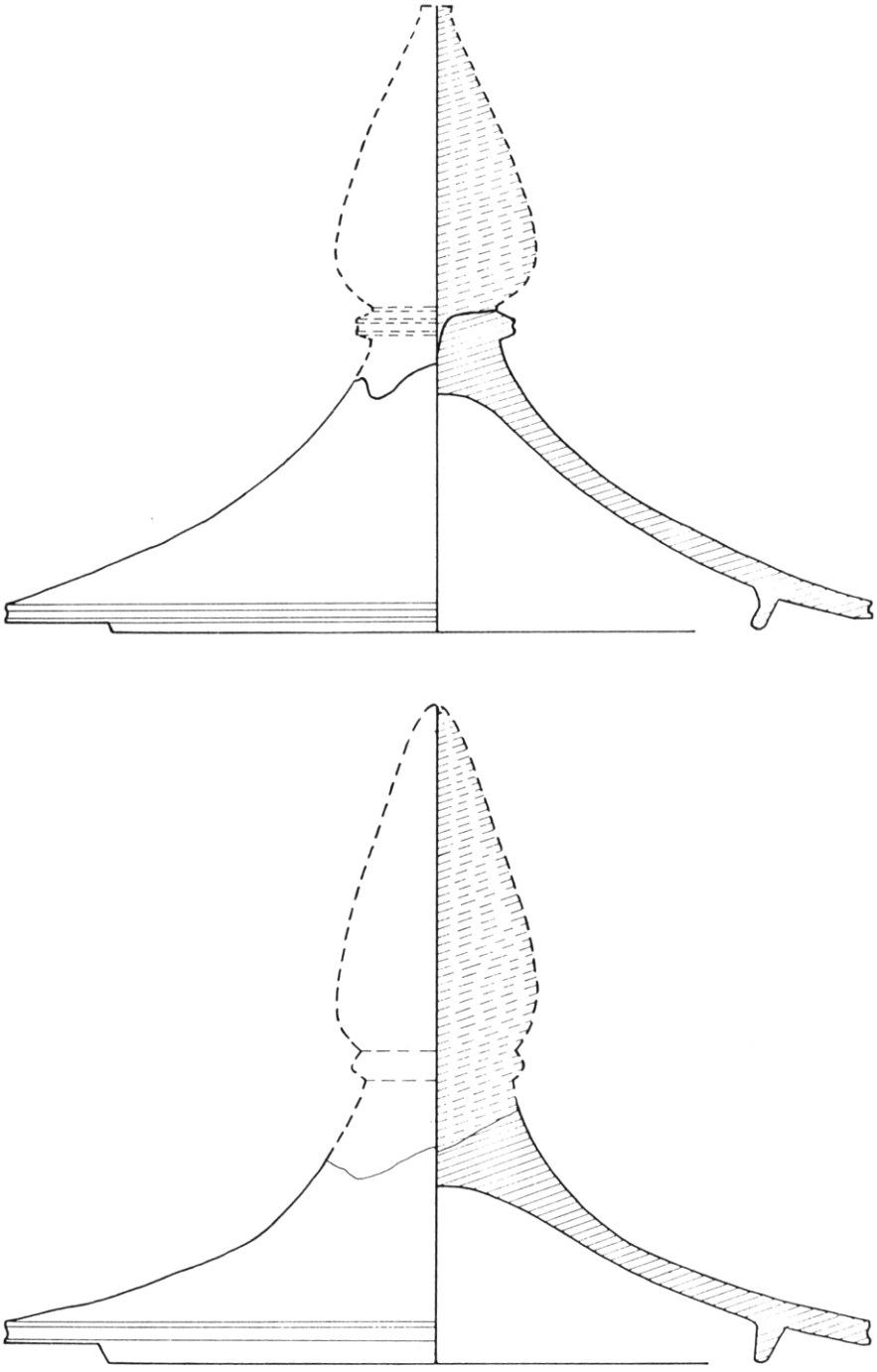
Ε Δ

Α Β ΣΤ

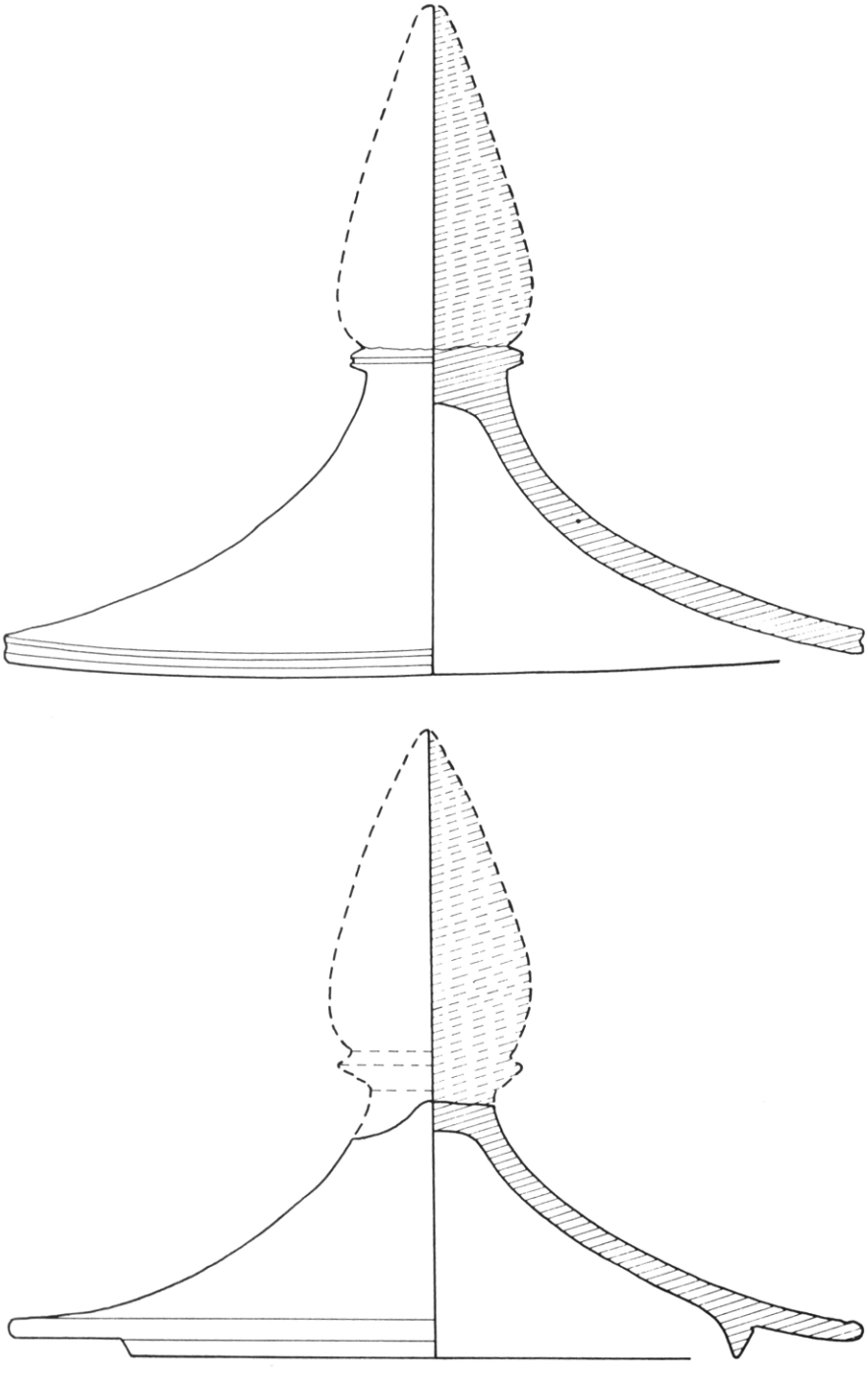
Πέντε από τα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας.



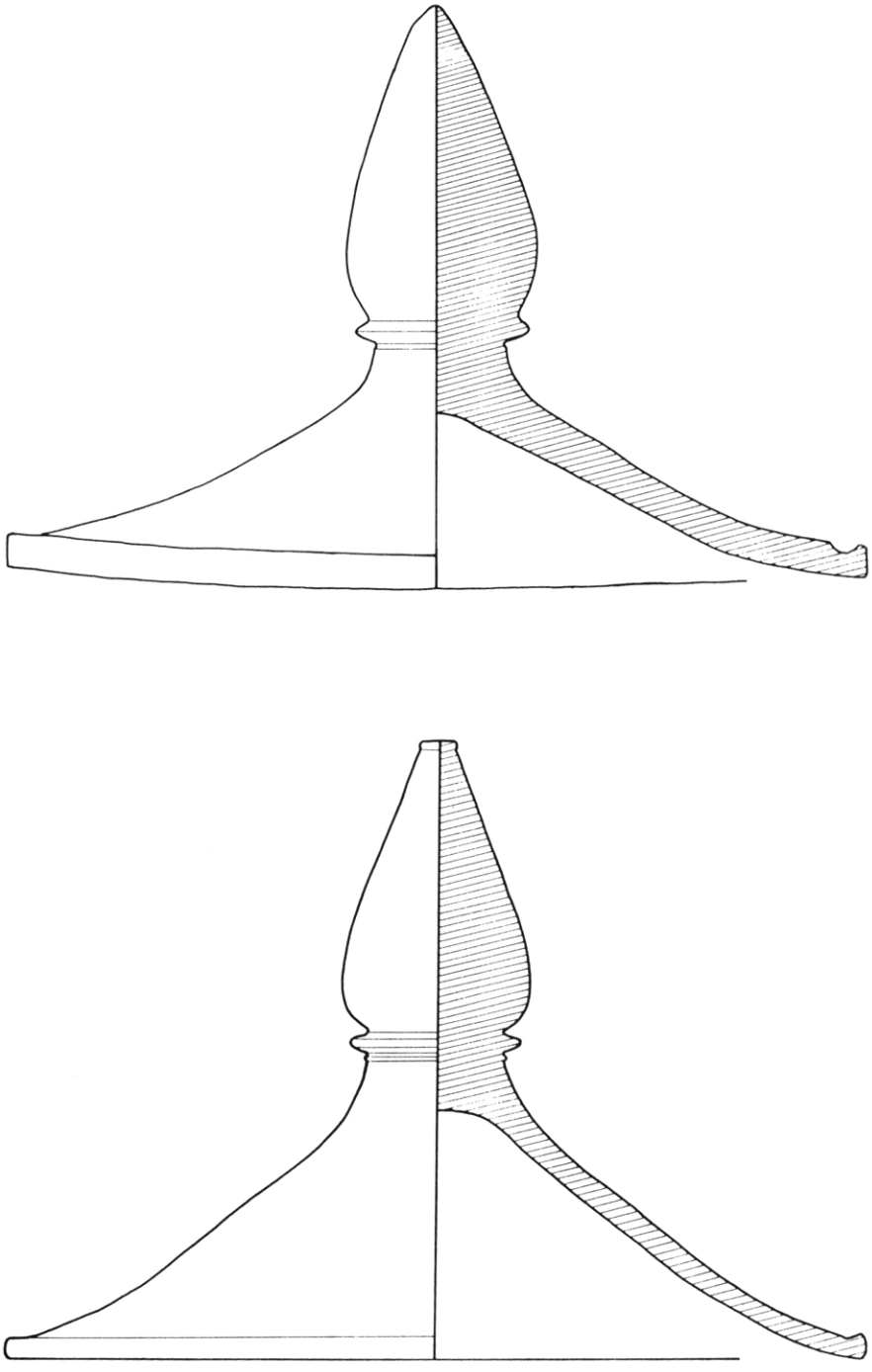
α. Δύο από τα πώματα των παναθηναϊκών αμφορέων της Ερέτριας. β. Τομή του πώματος Ζ.



α-β. Τομές των πωμάτων Α και Β.



α-β. Τομές των πωμάτων Γ και Δ.



α-β. Τομές των πωμάτων Ε και ΣΤ.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΤΡΙΑ ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 4ου π.Χ. ΑΙ.* ΤΟΥ ΠΑΝΟΥ ΒΑΛΑΒΑΝΗ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΗ ΣΕΙΡΑ ΤΗΣ «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 122» ΣΕ 1000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 1991 ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΛΥΧΝΟΣ Ε.Π.Ε. (ΠΛΑΤΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ 24, ΤΗΛ. 3214766). ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΝΤΑΖ ΠΙΝΑΚΩΝ: ΝΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ. ΕΞΩΦΥΛΛΟ: Λ. ΧΑΔΙΩ. ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΣΧΕΔΙΑΣΕ ΚΑΙ ΕΠΙΜΕΛΗΘΗΚΕ Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ