

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡΙΘ. 89

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΟΥΡΗ

# Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΕΡΒΕΝΙΟΥ



ΑΘΗΝΑ 1978



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡΙΘ. 89

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΟΥΡΗ

# Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΕΡΒΕΝΙΟΥ



ΑΘΗΝΑ 1978



ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ

ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΚΑΡΟΥΖΟΥ



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1 - 2
I. Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΕΡΒΕΝΙΟΥ	3 - 7
II. ΣΧΗΜΑ	8 - 11
III. ΤΕΧΝΙΚΗ	12 - 14
IV. Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΚΡΑΤΗΡΑ	
1. Ὁ Ἱερὸς Γάμος	15 - 19
2. Πενθεὺς	19 - 24
3. Ἡ Μαινάδα μὲ τὸ παιδί	24 - 26
4. Οἱ Χιμαιροφόνες Μαινάδες	26 - 31
5. Ὅργανιστικὸς χορὸς Μαινάδων	31 - 35
6. Ὁ Σιληνὸς	35 - 36
7. Τὰ θηρία ποὺ σπαράζουν ζῶα	36 - 40
8. Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων	40 - 43
9. Τὰ προσωπεῖα	43 - 45
10. Τὰ ἀγαλμάτια	46 - 53
11. Τὰ κοσμήματα τοῦ κρατήρα	53 - 57
12. Τὸ τοπίο	57 - 60
V. ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ	61 - 65
VI. Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ	66 - 73
VII. Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΩΣ ΤΕΦΡΟΔΟΧΟ ΑΓΓΕΙΟ	74 - 76



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ὁ ἀείμνηστος Χ. Μακαρόνας, διευθυντὴς τῶν ἀνασκαφῶν τοῦ Δερβενιοῦ, κατάρτισε ἓνα πρόγραμμα δημοσίευσης τῶν εὐρημάτων ἀρκετὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν ἀδόκητο θάνατό του. Συγκεκριμένα τὰ εὐρήματα θὰ παρουσιασθοῦν σ' ἓναν ἀναλυτικὸ κατάλογο κατὰ τάφους καὶ σὲ μονογραφίες. Ἡ μελέτη ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ εἶναι ἡ πρώτη μονογραφία. Γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς δημοσίευσης τοῦ κρατήρα, τὸ ἀδιάκοπο ἐνδιαφέρον του σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς μελέτης μου καὶ τὶς πολýτιμες συμβουλές του, ὅταν διάβασε τὸ χειρόγραφο, τοῦ ὀφείλω βαθιὰ εὐγνωμοσύνη.

Καθὼς ἡ μελέτη αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη δημοσίευση τοῦ κρατήρα, δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ ἐξαντλήσει ὅλα τὰ θέματα, ἀλλὰ νὰ τοποθετήσῃ τὸ ἔργο στὴν ἐποχὴ του. Ἐτσι ὁρισμένα θέματα παρουσιάζονται μὲ συντομία ἢ καὶ ἐλλειπτικά, ἐνῶ ἄλλα παρουσιάζονται διεξοδικότερα καὶ ἡ μελέτη ἐπεκτείνεται σὲ γενικότερα θέματα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς.

Στοὺς δασκάλους μου Γ. Μπακαλάκη καὶ Ε. Homann - Wedeking ἐκφράζω καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὴ βαθιὰ μου εὐγνωμοσύνη.

Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλω στὸ Συμβούλιο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας καὶ ἰδιαιτέρα στὸν Γενικὸ Γραμματέα Καθηγητὴ Ἀναστ. Ὁρλάνδο γιὰ τὴν ἔγκριση τῆς ἐκτύπωσης τῆς μελέτης μου στὴ σειρὰ τῶν ἐκδόσεων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

Στὴ Σέμνη Καρούζου ἐκφράζω τὶς θερμότερες εὐχαριστίες μου γιὰ τὴν πολýτιμη συμπαράσταση στὸ δύσκολο ἔργο ποὺ ἀνέλαβα. Οἱ σοφὲς ὑποδείξεις της καὶ διορθώσεις στὸ χειρόγραφο συνέβαλαν στὴν καλύτερη παρουσίαση τοῦ κειμένου. Στὸν Ἐφορο Ἀρχαιοτήτων Ν. Ζαφειρόπουλο ἡ ἐργασία αὐτὴ ὀφείλει πολλὰ. Τὸν εὐχαριστῶ θερμότατα.

Στὴν παρουσίαση τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ συμβάλλουν πολὺ οἱ μαυρόασπρες φωτογραφίες τοῦ Σ. Τσαβδάρουλου καὶ οἱ ἐγχρωμες τοῦ Μ. Σκιαδαρέση. Τοὺς ἐκφράζω τὶς θερμότερες εὐχαριστίες μου.

Τὸν χημικὸ Γ. Βαρουφάκη ποὺ ἀνέλαβε τὴ μελέτη τῆς τεχνικῆς τοῦ κρατήρα



εὐχαριστῶ θερμά. Τὰ πορίσματα τῆς ἐργασίας του ἀνακοίνωσε στὸ Συμπόσιο τῆς Πρώιμης Μεταλλουργίας ποὺ ἔγινε στὸ Βρεττανικὸ Μουσεῖο τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1977. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸν ἀρχιτεχνίτη τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης Δ. Μαθιό, εἰδικὸ στὴ συντήρηση χαλκῶν ἀντικειμένων.

Τὰ σχέδια 1, 2, 6, 7 εἶναι τοῦ ἀρχιτέκτονα Κ. Τροχίδη, τὰ 3, 4, 5 τοῦ σχεδιαστῆ Θ. Ὁμήρου καὶ τὸ σχέδιο τοῦ ἐξωφύλλου τοῦ ζωγράφου Κ. Ἡλιάκη. Τοὺς εὐχαριστῶ θερμά.

Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλω ἐπίσης στοὺς ἀρχαιολόγους, Μ. Καραμανώλη - Σιγανίδου, Αἰκ. Ρωμιοπούλου, Ἰ. Τουράτσογλου Κ. Vierneisel, U. Gehrig καὶ G. Schmidt.

Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν καθηγητὴ Κ. Τσαντσάνογλου ποὺ μοῦ ἔδωσε νὰ διαβάσω τὴν ἀνέκδοτη μελέτη του γιὰ τὰ «Νέα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο μέρος τοῦ λεξικοῦ τοῦ Φωτίου».

Στὸν προϊστάμενο τοῦ Γραφείου Δημοσιευμάτων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας κ. Ἀ. Χριστοδούλου, στὴν κ. Ἐλευθερία Κονδυλάκη καὶ ἰδιαίτερα στὴν κ. Ἡλέκτρα Κουκουλιοῦ, ἡ ὁποία εἶχε τὴν ἐπιμέλεια τῆς διόρθωσης τῶν δοκιμίων καὶ τῆς ἐκτύπωσης τοῦ βιβλίου ἐκφράζω τὶς πιὸ θερμὲς μου εὐχαριστίες.

Στὴν ἐμφάνιση τοῦ βιβλίου συνέβαλε πολὺ ἡ εὐσυνείδητη ἐργασία τοῦ ἐργοστασίου Γραφικῶν Τεχνῶν Κ. Μιχαλᾶς Α.Ε.

ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΟΥΡΗ



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ὁ κρατήρας ποὺ δημοσιεύουμε βρέθηκε στὶς 16 τοῦ Γενάρη τοῦ 1962 μέσα σ' ἓνα μεγάλο κιβωτιόσχημο τάφο, κοντὰ στὸ Δερβένι, 9,5 χλμ. βορειοδυτικὰ ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη.

Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς εὑρεσης τοῦ κρατήρα καὶ τῶν τάφων τοῦ Δερβενιοῦ γενικότερα παραθέτουμε ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκθεση τοῦ Χαρ. Μακαρόνα, ἐπιτίμου Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων καὶ διευθυντοῦ τῶν ἀνασκαφῶν. «. . Τὴν 15ην Ἰανουαρίου 1962, κατὰ τὰς ἐργασίας διευρύνσεως τῆς παλαιᾶς ὁδοῦ, μηχανικὸς ἐκσκαφεὺς ἐνέπεσεν εἰς ἀρχαῖον τάφον κιβωτιόσχημον, ἐσωτερικῶν διαστάσεων  $2,30 \times 1,50$  μ., κατεσκευασμένον διὰ μεγάλων ἀσβεστολιθικῶν πλίνθων, ἀδρῶς εἰργασμένων. . . Ἐντὸς αὐτοῦ (ἐκλήθη τάφος Α) εὑρέθη ὀρειχάλκινος κρατὴρ ἡμικατεστραμμένος περιέχων τὰ λείψανα καύσεως νεκροῦ, χρυσοὺς στέφανος, διάφορα ἄλλα ὀρειχάλκινα, πήλινα, ἀλάβαστρινα καὶ ὑέλινα ἀγγεῖα, στλεγγίδες, ξίφη, αἰχμαὶ δοράτων ἐκ σιδήρου καὶ διάφορα ἄλλα κτερίσματα. Ἄνω, ἐπὶ τῶν καλυπτηρίων λιθοπλίνθων εἶχε γίνῃ ἡ καύσις τοῦ νεκροῦ. Εἰς τὸ σχετικῶς παχὺ στρῶμα τῆς πυρᾶς ἀνευρέθησαν ὑπολείμματα κτερισμάτων καὶ τὸ σημαντικώτερον ρόλος παπύρου ἀπηνθρακωμένος, ὁ ὁποῖος παρὰ τὰ κενά, φαίνεται ὅτι περιέχει σχόλια εἰς ὀρφικὴν θεογονίαν, ἀγνώστου συγγραφέως. . . Τὴν ἐπομένην 16ην Ἰανουαρίου, ὁ αὐτὸς μηχανικὸς ἐκσκαφεὺς ἔφερεν εἰς φῶς δεύτερον τάφον (Β), ὁμοιόσχημον ἀλλὰ μεγαλύτερον (ἐσωτερικῶν διαστάσεων  $3 \times 1,50$  μ.) καὶ πλουσιώτερον εἰς κτερίσματα, κείμενον δὲ εἰς ὀλίγων μέτρων ἀπόστασιν ἀπὸ τοῦ τάφου Α. Ἐντὸς τοῦ μεγάλου κρατήρος (αὐτοῦ ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ). . . εἶχον τεθῆ, ὥς καὶ εἰς τὸν κρατὴρα τοῦ τάφου Α, τὰ λείψανα τῆς καύσεως τοῦ νεκροῦ, μεταξὺ τῶν ὁποίων εὑρέθη καὶ χρυσοῦν τριώβολον Φιλίππου τοῦ Β'. Ἐκτὸς τοῦ κρατήρος, ὁ τάφος περιεῖχε πλῆθος ἄλλων κτερισμάτων ἀξιολογωτάτων, μεταξὺ τῶν ὁποίων 20 ἀργυρᾶ ἀγγεῖα διαφόρων σχημάτων καὶ πολλὰ ἄλλα ἐκ χαλκοῦ, ἐξ ἀλαβάστρου καὶ πηλοῦ. Ἐπίσης ἀνευρέθησαν

τὰ σιδηρᾶ ὄπλα τοῦ νεκροῦ, τεμάχια τοῦ δερματίνου θώρακος αὐτοῦ, διακοσμημένου μὲ ἐπιχρύσους χαλκᾶς φωλίδας, αἱ χαλκαῖ περικνημίδες του, ἐπιχρῦσοι ἐπίσης καὶ ἄλλα διάφορα ἀντικείμενα ποὺ συνώδεον τὴν ταφήν.

Ἡ ὑπηρεσία, κατόπιν διαθέσεως ἐκτάκτου κονδυλίου ὑπὸ τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως, ἐνήργησε ἔκτοτε δοκιμαστικᾶς ἀνασκαφᾶς εἰς τὴν ἰδίαν περιοχὴν, ὅπου ἀπεκαλύφθησαν καὶ ἠρευνήθησαν ἄλλοι τέσσαρες τάφοι» (ΑΔ 18, 1963, Β2, 193 κέ.).

Στὸν πίν. 224β τοῦ ΑΔ 18, 1963, Β2 ὁ μεγάλος χάλκινος κρατήρας τοῦ τάφου Β εἰκονίζεται ὅπως βρέθηκε, χωρὶς τὶς λαβές, τὴ βάση καὶ τὰ ἀγαλμάτια (πίν. 102). Ἡ πράσινη σκουριά τοῦ χαλκοῦ σκέπαζε τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ἀγγείου. Σ' ὀρισμένα μέρη ἢ φθορὰ τοῦ μετάλλου προχώρησε τόσο, ὥστε νὰ δημιουργηθοῦν ὀπές, ὅπως στὴ μορφὴ τοῦ Πενθέως (πίν. 103α). Στὸν πίν. 103α παρατηροῦμε ὅτι λείπουν τὰ ὄπλα τοῦ Πενθέως, ποὺ βρέθηκαν ριγμένα κοντὰ στὸν κρατήρα. Σ' ὀρισμένες μορφές, ἓνα μέρος τῆς ἐπιφάνειας εἶχε τόσο διαβρωθῇ, ὥστε κρίθηκε ἀναγκαία ἡ ἀπομάκρυνσή του κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ καθαρισμοῦ τοῦ ἀγγείου. Ἐτσι ἀφαιρέθηκε π.χ. ὁ δεξιὸς μαστὸς τῆς Μαινάδας μὲ τὸ παιδί (πίν. 103β).

«Ὁ καθαρισμός, ἡ συγκόλλησις καὶ ἡ στερέωσις τοῦ μεγάλου κρατήρος συνετελέσθη λίαν ἐπιτυχῶς ὑπὸ τοῦ τεχνίτου τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν κ. Ἀνδρέα Μαυραγάνη, κατόπιν προκαταρκτικῆς ἐπεξεργασίας ἢ ὁποία εἶχεν ἐκτελεσθῇ ὑπὸ τοῦ τεχνίτου τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης κ. Δημ. Μαθιοῦ» γράφει στὴν παραπάνω ἐκθεση ὁ Χαρ. Μακαρόνας (ΑΔ 18, 1963, 196, σημ. 3).



## Ι. Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΕΡΒΕΝΙΟΥ

(πίν. Α - Δ, 1 - 4, εικ. 1 - 2)

Ὁ μέγας χάλκινος κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ<sup>1</sup> μετὰ τὰς πολυστόλιστες ἐλικωτὲς λαβὰς ἐντυπωσιάζει τὸ θεατὴν μετὰ τὴν ὡραία καὶ πλούσια διακόσμησίν του. Μία ἀνάγλυφον παράσταση ποὺ ἱστορεῖ τὰ Πάθη τοῦ Διονύσου στολίζει τὸ κύριον σῶμα τοῦ ἀγγείου. Ὁ Διόνυσος<sup>2</sup> νέος, «εὐδαίμων θεός», κάθεται νωχελικὰ σ' ἓνα βραχάκι τοῦ βουνοῦ, στὸ κέντρο τῆς Α ὄψης, καὶ στὰ δεξιὰ του κάθεται ἡ Ἀριάδνη. Πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ θεοῦ καὶ πάνω στὸ βράχο ἀπλώνεται τὸ ἱμάτιόν του. Ἀκουμπώντας τὸ δεξιὸ χεῖρ πάνω στὴν κεφαλὴ ἀπλώνει τὸ δεξιόν του σκέλος καὶ τὸ ἀποθέτει πάνω στὸν ἀριστερὸ μηρὸν τῆς Ἀριάδνης. Τὸ ἀριστερὸ χεῖρ, λυγισμένον σὲ ὀξεῖα γωνία, στηρίζεται μετὰ τὸν ἀγκῶνα στὸ βράχο. Ἡ Ἀριάδνη<sup>3</sup>, ντυμένη μετὰ χειριδωτὸ χιτῶνα καὶ καλύπτρα, στρέφοντας τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν θεὸν «ἀνακαλύπτεται». Στὸ λαιμὸν φορεῖ περιδέραιον ἐπίθετον, ὀλόγλυφον ἀπὸ ἀσήμι, καὶ στὰ πόδια σανδάλια. Τὸ ἱερὸν Ζεῦγος συνοδεύει ὁ πάνθηρας<sup>4</sup>, ποὺ στέκεται πίσω ἀπὸ τὸν Διόνυσον καὶ μετὰ ἀνασηκωμένον τὸ δεξιὸν πόδι ἀναβλέπει πρὸς τὸν θεόν. Ἡ παράσταση τοῦ ἱεροῦ Γάμου τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης τοποθετεῖται σ' ἓνα ἰδεατὸ ὀρεινὸν τοπίον. Στὸ ἴδιον τοπίον εἰκονίζονται στὸ ὑπόλοιπον σῶμα τοῦ ἀγγείου σκηνὲς ἀπὸ τὸ Θεῖον Δράμα. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἱερὸν Ζεῦγος εἰκονίζεται μιὰ Μαινάδα<sup>5</sup>, ντυμένη μετὰ λεπτὸν πέπλον, ποὺ χορεύει ἕναν ἐκστατικὸν χορόν, μ' ἓνα παιδί ριγμένον στὸν ὄμω της. Ἡ ἐντυπωσιακὴ μορφή τοῦ «μονοκρήπιδος», γενειοφόρου κυνηγοῦ<sup>6</sup>, ποῦ, ὅπως θὰ δοῦμε, ταυτίζεται πιθανότατα μετὰ τὸν «ἡδυμανῆ» Πενθέα, πιάνει ὅλον

1. Τὸ ὕψος τοῦ ἀγγείου εἶναι 766 χιλ. καὶ μαζί μετὰ τὰς λαβὰς φθάνει τὰ 905 χιλ. Στὰς εἰκ. 1 καὶ 2 σημειώνονται οἱ γενικὲς καὶ οἱ ἐπὶ μέρους διαστάσεις τοῦ κρατήρα.

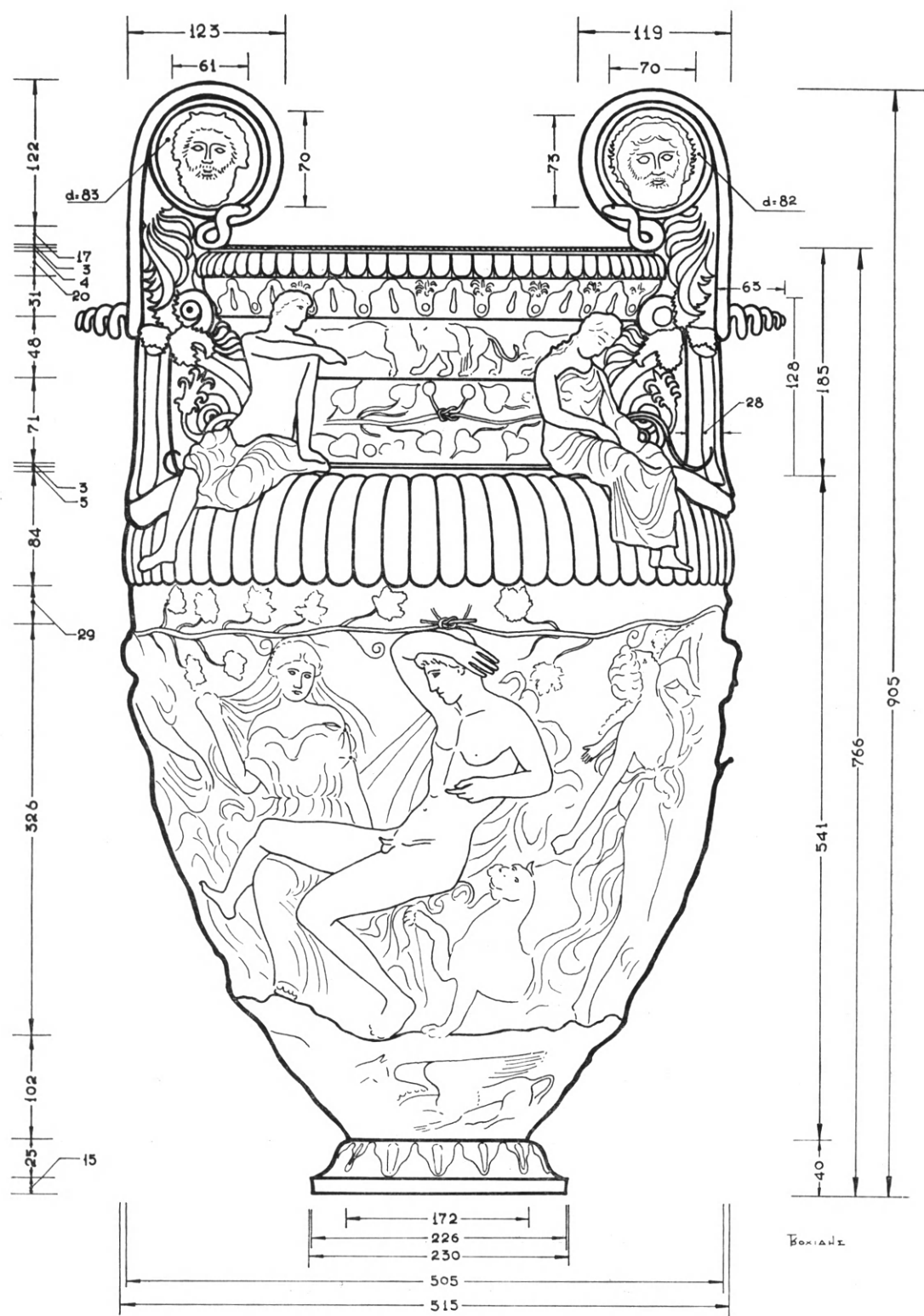
2. Ὑψος 304 χιλ.

3. Ὑψος 305 χιλ.

4. Ὑψος 154 χιλ., μήκος σώματος (φαινομένου) 64 χιλ.

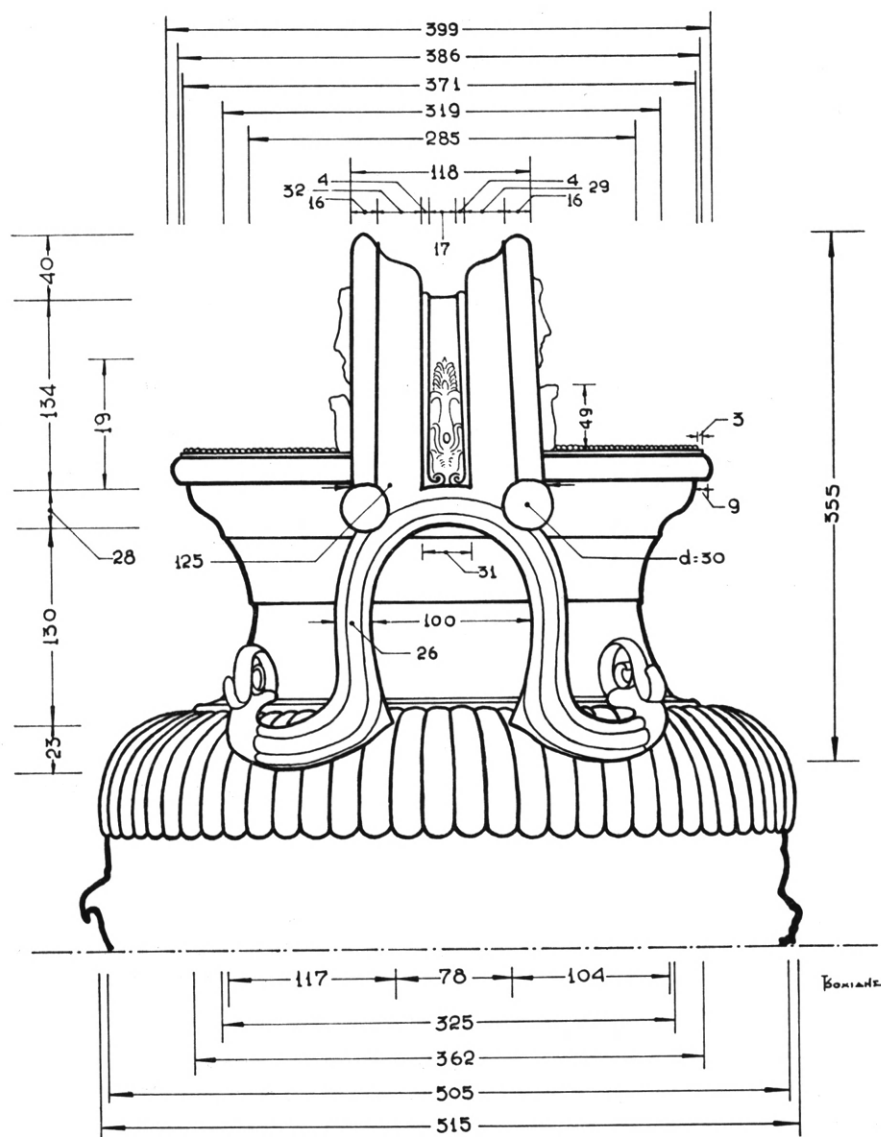
5. Ὑψος 325 χιλ.

6. Ὑψος 340 χιλ. ἕως τὴν κεφαλὴν καὶ 375 χιλ. ἕως τὸ ὑψωμένον χεῖρ.



Εικ. 1. 'Ο κρατήρας του Δερβενιού. Α ὄψη.

τὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὴ λαβὴ δεξιᾶ. Κατεβαίνει τὴν πλαγιά τοῦ βουνοῦ χορεύοντας ἕναν ἐκστατικὸ χορό. Φοράει κοντὸ χιτῶνα, ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ ἀπάνω σῶμα, χλαμύδα καὶ ψηλὸ ὑπόδημα στὸ ἀριστερὸ πόδι. Πάνω στὸ χι-



Εἰκ. 2. Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Πλάγια ὄψη.

τωνίσκο προβάλλεται λοξὰ τὸ σπαθὶ μέσα στὸν κολεό, κρεμασμένο μ' ἓνα χάλκινο σύρμα ἀπὸ τὸν ὤμο του. Ἀριστερά, δίπλα στὴν κεφαλὴ του, ἀνεμίζεται ὁ πέτασος. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατοῦσε δυὸ δόρατα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα σώζεται



μονάχα τὸ ἓνα, τοῦ ἄλλου σώζεται τὸ ἀποτύπωμα. Στὴν ἀντίστοιχη θέση κάτω ἀπὸ τὴ λαβὴ ἀριστερὰ εἰκονίζονται δυὸ χιμαιροφόνες Μαινάδες<sup>1</sup>. Κρατώντας μιὰ ζωντανὴ ἀκόμη χίμαιρα χορεύουν ἓναν ἐκστατικὸ χορὸ πρὶν ἀπὸ τὸ σπαραγμὸ τοῦ ζώου. Ἡ πρώτη Μαινάδα φοράει πέπλο μὲ μακρὸ ἀπόπτυγμα καὶ ἡ δεύτερη χιτώνα. Ἡ σκηνὴ τοῦ ὀργιαστικοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων<sup>2</sup> ἀπλώνεται σ' ὅλη τὴ Β ὄψη. Δυὸ Μαινάδες κρατώντας ἓνα φίδι χορεύουν ἓναν ὀργιαστικὸ χορὸ. Ἐξαντλημένη ἀπὸ τὸ χορὸ ἡ μιὰ Μαινάδα λυγίζει τὰ γόνατα. Τὴ συγκρατεῖ, ἀγκαλιάζοντάς την ἀπὸ τὴ μέση, μιὰ τρίτη Μαινάδα, καθισμένη σ' ἓνα βραχάκι τοῦ βουνοῦ. Ἡ Μαινάδα αὐτὴ φοράει χιτώνα καὶ ἱμάτιο, ἐνῶ ἡ Μαινάδα ἡ ἔξαντλημένη ἀπὸ τὸ χορὸ εἰκονίζεται γυμνή, μὲ τὸ ἱμάτιο ἀνεμισμένο πίσω της σὰν ἱστόιο. Ἡ Μαινάδα ποὺ συνεχίζει τὸ χορὸ φοράει πέπλο καὶ χλανίδιο. Ὁ Σιληνὸς<sup>3</sup> παρακολουθεῖ ἀπὸ μακριὰ τὸ δρώμενο.

Σκηνὲς ὁμοφαγίας εἰκονίζονται στὸ κάτω σῶμα τοῦ ἀγγείου. Στὴν Α ὄψη δυὸ γρύπες<sup>4</sup> σπαράζουν ἓνα ἐλάφι καὶ στὴ Β ἓνας λέοντας καὶ μιὰ «θήλεια πάνθηρ» σπαράζουν ἓνα μοσχάρι<sup>5</sup>. Στὰ πλάγια κάτω ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ «ἡδυμανοῦς» Πενθέως εἰκονίζεται ἓνας νεβρός<sup>6</sup>.

Ἡ παράσταση στεφανώνεται μ' ἓνα ὠραῖο ἐπίθετο ἀσημένιο κλαδὶ ἀμπέλου. Ἐνα ἄλλο ἀσημένιο ἐπίθετο κλαδὶ κισσοῦ στολίζει τὸ κάτω τμήμα τοῦ λαιμοῦ τοῦ ἀγγείου. Στὸ πάνω τμήμα εἰκονίζεται μιὰ ζωφόρος δώδεκα θηρίων καὶ ἡμερων ζώων<sup>7</sup>. Συγκεκριμένα στὴν Α ὄψη εἰκονίζεται στὸ κέντρο ἓνας λέοντας μ' ἓνα σκοτωμένο νεβρὸ στὴ ράχη του, δεξιὰ μιὰ λέαινα κι ἓνας νεβρός, ἀριστερὰ ἓνας κάπρος κι ἓνας πάνθηρας. Στὴ Β ὄψη εἰκονίζεται στὸ κέντρο μιὰ «θήλεια πάνθηρ», δεξιὰ ἓνα ἐλάφι κι ἓνας γρύπας, ἀριστερὰ ἓνα

1. Χιμαιροφόνος Α. Ὑψος 320 χιλ. Χιμαιροφόνος Β. Ὑψος 305 χιλ.

2. Καθιστὴ Μαινάδα. Ὑψος 245 χιλ. Νέα Μαινάδα. Ὑψος 305 χιλ. ἔως τὴν κεφαλὴ καὶ 325 χιλ. ἔως τὸ ὑψωμένο χέρι. Μαινάδα χορεύτρια. Ὑψος 320 χιλ. ἔως τὴν κεφαλὴ καὶ 352 χιλ. ἔως τὸ ὑψωμένο χέρι.

3. Ὑψος 330 χιλ.

4. Γρύπας δεξιὰ. Ὑψος 95 χιλ. Μῆκος 110 χιλ. Γρύπας ἀριστερά. Μῆκος 130 χιλ.

5. Λέοντας. Ὑψος 90 χιλ. Μῆκος 150 χιλ. «Θήλεια πάνθηρ». Ὑψος 70 χιλ. Μῆκος 145 χιλ. Μοσχάρι. Ὑψος 60 χιλ. Μῆκος 155 χιλ.

6. Ὑψος 70 χιλ. Μῆκος 82 χιλ.

7. Ζωφόρος. Α ὄψη. Λέοντας. Ὑψος 45 χιλ. Μῆκος 74 χιλ. Λέαινα. Ὑψος 33 χιλ. Μῆκος 68 χιλ. Νεβρός. Ὑψος 50 χιλ. Μῆκος 50 χιλ. Κάπρος. Ὑψος 44 χιλ. Μῆκος 78 χιλ. Πάνθηρας. Ὑψος 41 χιλ. Μῆκος 70 χιλ. Β ὄψη. «Θήλεια πάνθηρ». Ὑψος 35 χιλ. Μῆκος 75 χιλ. Ἐλάφι (δεξιὰ). Ὑψος 42 χιλ. Μῆκος 70 χιλ. Γρύπας. Ὑψος 45 χιλ. Μῆκος 70 χιλ. Ἐλάφι (ἀριστερά). Ὑψος 42 χιλ. Μῆκος 65 χιλ. Πάνθηρας. Ὑψος 47 χιλ. Μῆκος 75 χιλ. Κάτω ἀπὸ τὶς λαβές. Κριός. Ὑψος 47 χιλ. Μῆκος 74 χιλ.

ἐλάφι κι ἓνας πάνθηρας. Κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς δεξιὰ ἓνας κριὸς κι ἀριστερὰ ἓνας γρύπας.

Τὸ χεῖλος τοῦ κρατήρα στολίζεται μ' ἐπίθετα χάλκινα ἄνθη κι ἓνα ἀπλὸ ἰωνικὸ κυμάτιο. Στὰ αὐτὰ τοῦ ἰωνικοῦ κυματίου εἶναι γραμμένη μ' ἀσημένια γράμματα ἡ ἐπιγραφή ΑΣΤΙΟΥΝΕΙΟΣ ΑΝΑΞΑΓΟΡΑΙΟΙ ΕΣ ΛΑΡΙΣΑΣ<sup>1</sup>. Ἡ ἐπιγραφή ἀρχίζει ἀπὸ τὴ Β ὄψη καὶ συνεχίζεται στὴν Α.

Ἡ βάση τοῦ ἀγγείου εἶναι ἰδιαίτερα χαμηλὴ καὶ σχετικὰ ἀπλή. Στολίζεται μ' ἓνα λέσβιο κυμάτιο.

Ὑπερβολικὰ στολισμένες εἶναι οἱ μεγάλες ἐλικωτὲς λαβές. Τὸ κάτω τοξωτὸ τμῆμα τῆς λαβῆς εἶναι διαμορφωμένο σὲ καυλὸ ἄκανθας. Οἱ πάνω ἔλικες περιβάλλονται ἀπὸ κουλουριασμένα φίδια κι οἱ ὀφθαλμοὶ τοὺς στολίζονται μὲ τέσσερα προσωπεῖα: τοῦ Ἡρακλῆ κι ἐνός «ταυρόκερω» θεοῦ στὴν Α ὄψη, τοῦ Ἄδῃ στὴ Β ὄψη. Πλούσια φυτικὰ κοσμήματα, ἀνθέμια καὶ φύλλα ἄκανθας, καλύπτουν τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὶς λαβὲς καὶ στὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου.

Ἡ ὥραία ἀνάγλυφη διακόσμηση τοῦ ἀγγείου συμπληρώνεται μὲ τέσσερα ἐπίθετα χυτὰ ἀγαλμάτια ποὺ στολίζουν τὸν ὄμο τοῦ κρατήρα. Πλασμένα εἰδικὰ γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ δένουν ἀρμονικὰ μὲ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου. Εἰκονίζουν μορφὲς καθιστὲς κι εἶναι τοποθετημένα στὰ πλάγια, κοντὰ στὶς λαβές. Στὴν Α ὄψη ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Διόνυσος καὶ μιὰ κοιμισμένη Μαινάδα<sup>2</sup>. Ὁ Διόνυσος κρατοῦσε θύρσο (χαμένο τώρα) στὸ δεξιὸ χέρι καὶ μὲ τ' ἀριστερὸ στηρίζεται στὸν ὄμο τοῦ κρατήρα, καθὼς στρέφεται πρὸς τὴν κοιμισμένη Μαινάδα. Τὸ κάτω σῶμα τοῦ θεοῦ περιβάλλεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιό του. Ἡ Μαινάδα, βυθισμένη στὴ διονυσιακὴ μέθη, κάθεται μὲ γυρτὸ πρὸς τὰ κάτω τὸ ὥραϊο τῆς κεφαλῇ. Φοράει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ποὺ καλύπτει ὅλο τῆς τὸ σῶμα. Στὴ Β ὄψη ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἓνας Σάτυρος κοιμισμένος καὶ δεξιὰ μιὰ Μαινάδα «ἐν ἐκστάσει»<sup>3</sup>. Ὁ Σάτυρος κρατώντας ἓναν ἀσκὸ γεμάτο κρασί ἔχει βυθισθῇ στὴ διονυσιακὴ μέθη. Ἡ Μαινάδα, κυριευμένη ἀπὸ τὴ διονυσιακὴ ἐκσταση, γέρνει πρὸς τὰ πίσω τὸ ὥραϊο τῆς κεφαλῇ. Φοράει πέπλο μὲ μακρὸ ἀπόπτυγμα. Τὰ μάτια εἶναι ὀρθάνοιχτα, ἐκστατικά.

Τὸ στόμιο τοῦ κρατήρα καλύπτεται μ' ἓνα ἡθμοειδὲς πῶμα (πίν. 5α - β).

1. Ἀπὸ τὰ περισσότερα γράμματα λείπει τὸ ἐνθετὸ ἀσήμι κι ἀπομένει τὸ χάραγμα.

2. Διόνυσος. Ὑψος 235 χιλ. Κοιμισμένη Μαινάδα. Ὑψος 204 χιλ.

3. Σάτυρος. Ὑψος 205 χιλ. Ἐκστατικὴ Μαινάδα. Ὑψος 206 χιλ.

## II. ΣΧΗΜΑ

Πάνω σὲ μιὰ ἀπλή χαμηλὴ βάση, ὅμοια μὲ τῶν ἀττικῶν ὑδριῶν τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ὑψώνεται τὸ λυγερὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου. Ἡ κοιλία ἔχει σχῆμα ὠοειδὲς κι ὁ ὄμος εἶναι ἀρκετὰ πλατὺς, ὥστε κάθονται ἄνετα τὰ ἀγαλμάτια ποὺ τὸν στολίζουν. Ὁ λαιμὸς εἶναι ψηλὸς καὶ σχετικὰ στενός. Πρὸς τὰ πάνω ἀνοίγει καὶ σχηματίζει εὐρὺ χεῖλος, ποὺ ξεχωρίζει πλαστικὰ ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο λαιμό. Οἱ μεγάλες ἐλικωτὲς λαβές, φορτωμένες μὲ πλούσια φυτικὰ κοσμήματα, «πολύκρανους δράκοντες» καὶ προσωπεῖα, τοποθετημένες ἐλαφρὰ διαγώνια στὸν ὄμο, γέρνουν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀγγείου<sup>1</sup>.

Τὸ σχῆμα τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ θυμίζει τοὺς μεγάλους πήλινους ἀπουλικοὺς κρατῆρες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. μὲ τὰ ἀνάγλυφα προσωπεῖα στὶς ἐλικωτὲς λαβές. Παρουσιάζει ὅμως σημαντικὲς διαφορὲς ποὺ φανερώνουν μιὰ διαφορετικὴ ἐξέλιξη ἀπὸ τὸ παλιὸ κοινὸ πρότυπο σχῆμα τῶν ἀττικῶν κρατήρων<sup>2</sup>.

Τὰ νεώτερα ἀττικὰ παραδείγματα εἶναι ὁ κρατήρας τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω καὶ ὁ κρατήρας τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου<sup>3</sup>. Στὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω<sup>4</sup> παραδίδεται ἡ κλασικὴ μορφή τοῦ χείλους τοῦ κρατήρα. Στὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν<sup>5</sup>, ὅπως καὶ στὸν κρατήρα τοῦ Εὐφρονίου<sup>6</sup> τὸ χεῖλος διακρινόταν πλαστικὰ καὶ στολιζόταν μ' ἓνα μαίανδρο. Στὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω ἡ διαφοροποίηση τοῦ χείλους γίνεται μὲ συνθετότερο τρόπο. Τὸ πλαστικὸ ἔξαρμα διαμορφώνεται σὲ λέσβιο

1. Πρβ. M. SCHMIDT, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis* 40-42.

2. Γιὰ τὴν καταγωγὴ καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κρατήρα μ' ἐλικωτὲς λαβές βλ. σχετικὰ S. KAROUSOU, *Fragments d'un gratère à volutes provenant de la Collection Stathatos*, BCH 79, 1955, 192 κέ. A. RUMPE, *Chalcidische Vasen* 123.

3. ARV 2, 1336, 1. E. PFUHL, *MuZ* εἰκ. 575. FR III 147.

4. ARV 2, 1338, 1. E. PFUHL, *MuZ* εἰκ. 574. FR I 197.

5. ARV 2, 599, 2. FR I 125, 128-9, 132.

6. ARV 2, 15, 6. E. PFUHL, *MuZ* εἰκ. 395. FR πίν. 61-62.

καὶ ἰωνικὸ κυμάτιο κι ἓνα λεπτὸ ἀστράγαλο στὸ ὄριο τοῦ χεῖλους. Τὰ κυμάτια ἀποδίδονται καὶ γραφικά. Στὰ πρωιμότερα παραδείγματα τῆς κλασικῆς μορφῆς τοῦ χεῖλους τὰ γραπτὰ κοσμήματα εἶναι συχνὰ ἄσχετα μὲ τὰ πλαστικὰ κυμάτια. Ἡ λεπτὴ πάνω ζώνη τοῦ λαιμοῦ ἐξαίρεται πλαστικὰ καὶ στολίζεται μὲ κοσμοφόρο ἀνθεμίων καὶ ἀνθέων λωτοῦ, ἐνῶ στὴν πλατιὰ κάτω ζώνη εἰκονίζεται μιὰ διονυσιακὴ σκηνή. Ἡ βάση ἔγινε κολουροκωνικὴ καὶ ἡ καθ' ὕψος σχέση τῶν δυὸ τμημάτων τῆς λαβῆς ἄλλαξε. Τὸ κάτω τμήμα ἔγινε αἰσθητὰ ψηλότερο, τόσο ὅσο περίπου καὶ τὸ ὕψος τῆς κάτω ζώνης τοῦ λαιμοῦ.

Μιὰ πιὸ ἐξελιγμένη μορφή τοῦ σχήματος παραδίδει ὁ κρατήρας τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου. Τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι λεπτότερο κι ἡ βάση ψηλότερη. Τὸ πάνω τμήμα τῆς ἐλικωτῆς λαβῆς ὑψώνεται περισσότερο καὶ σχηματίζει μιὰ μεγάλη ἔλικα. Ἔτσι οἱ ἐλικωτὲς λαβὲς ἐξαίρονται καὶ τὸ ἀγγεῖο φαίνεται ψηλότερο. Ἡ πλαστικὴ διαμόρφωση τοῦ χεῖλους εἶναι παρόμοια μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω. Τὸ ἰωνικὸ κυμάτιο εἶναι μικρότερο, ἀλλὰ τονίζεται περισσότερο ὁ πλαστικὸς του ὄγκος. Ἡ πάνω ζώνη τοῦ λαιμοῦ εἶναι σχετικὰ ψηλότερη καὶ στολίζεται μὲ κοσμοφόρο ἀνθεμίων καὶ ἀνθέων λωτοῦ. Ἡ κάτω στολίζεται μ' ἓνα κλαδὶ ἐλιᾶς. Ὁ ὅμος στολίζεται μὲ κοσμοφόρο ἀπὸ ροπαλοειδῆ φύλλα, ὅπως καὶ στὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω.

Ὁ κρατήρας τοῦ ζωγράφου τῶν Καρνείων<sup>1</sup> στὸν Τάραντα κι ὁ κρατήρας τοῦ «Διονυσιακοῦ» ζωγράφου<sup>2</sup> στὸ ἴδιο Μουσεῖο εἶναι παρόμοιοι στὸ σχῆμα μὲ τὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω καὶ τὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου. Παρουσιάζουν ὅμως καὶ σημαντικὲς διαφορές. Οἱ βάσεις εἶναι σχετικὰ ψηλότερες. Οἱ λαβὲς τοῦ κρατήρα τοῦ «Διονυσιακοῦ» ζωγράφου καταλήγουν σὲ προτομὲς χηνῶν, ὅπως καὶ τῶν μεταλλίνων προτύπων. Τὸ θέμα αὐτὸ συνηθίζεται στοὺς ἰταλιωτικοὺς πήλινους κρατῆρες τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Οἱ κρατῆρες μάλιστα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἵωνα μιμοῦνται ἀκριβῶς τὸν τύπο τῆς χάλκινης ἐλικωτῆς λαβῆς<sup>3</sup>, ὅπως παραδίδεται στὸν κρατήρα τοῦ τάφου Α τοῦ Δερβενιοῦ<sup>4</sup>.

Ξαναγυρίζοντας στὸν κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ βλέπουμε ὅτι τὰ μέλη του ἀποτελοῦν ἓνα ἐνιαῖο σύνολο. Μὲ τὴν ἐλαφρὴ κλίση τῶν λαβῶν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀγγείου, τὸ περίγραμμα γίνεται μιὰ ἐνιαία καμπύλη γραμμή.

1. M. BORDA, *Ceramiche apule* πίν. VI.

2. Αὐτ. πίν. IV.

3. A. D. TRENDALL, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* πίν. 19,4.

4. AA 18, 1963, B2, 224a.



Τὴν τάση αὐτὴ παρατηρήσαμε στοὺς δυὸ ἀττικούς κρατήρες ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Ἀντίθετα στὰ ἰταλιωτικὰ παραδείγματα, ἰδιαίτερα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰῶνα π.Χ., τὰ μέλη τῶν ἀγγείων φαίνονται ἀσύνδετα<sup>1</sup>. Ἰδιότυπη εἶναι ἡ χαμηλὴ καὶ ἀπλὴ βάση του, ὅχι μόνο σὲ σύγκριση μὲ τὶς ψηλὲς βάσεις τῶν ἀπουλικῶν κρατήρων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου π.Χ. αἰ., ἀλλὰ καὶ σὲ σύγκριση μὲ τοὺς ἀττικούς κρατήρες τοῦ ζωγράφου τοῦ Τάλω καὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου. Ἡ διαμόρφωση τοῦ χεῖλους καὶ ἡ καθ' ὕψος διαίρεση τοῦ λαιμοῦ βρίσκεται στὴν παράδοση τοῦ κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου. Ὁ πλαστικὸς ὄγκος τοῦ χεῖλους τονίζεται περισσότερο. Τὰ ροπαλοειδῆ φύλλα τοῦ ὤμου, ποὺ κατεβαίνουν ὥς τὸ πάνω μέρος τῆς κοιλιᾶς, σπάνια τὰ συναντοῦμε σὲ πήλινους κρατήρες. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἦταν ἓνα συνηθισμένο θέμα στοὺς χάλκινους κρατήρες ἤδη ἀπὸ τὴν ὑστεροαρχαϊκὴ ἐποχὴ, ὅπως δείχνει ὁ κρατήρας τοῦ Vix<sup>2</sup>.

Οἱ μεγάλες ἐλικωτὲς λαβὲς μὲ τὴν πλούσια διακόσμηση εἶναι μοναδικές, ὅσο ξέρω, στὸ εἶδος τους. Τὸ βασικὸ σχέδιό τους εἶναι παρόμοιο μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ τάφου Α. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἄλλες διαφορὲς ἡ ἀρμονικὴ σύνδεση τῶν ἐλίκων τοῦ κρατήρα τοῦ τάφου Α ἔχει ἀντικατασταθῇ ἀπὸ μιὰ παράθεση παραφορτωμένων κοσμημάτων. Μὲ τὴν ὑπερτροφικὴ πάνω ἔλικά, τὴ στολισμένη μὲ ἀνάγλυφο προσωπεῖο, οἱ δυὸ κάτω ἐλικες φαίνονται τελείως ἀσύνδετες. Ἀναπτύσσονται ἐλεύθερα στὸν κενὸ χῶρο ἀνάμεσα στὴ λαβὴ καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου καὶ μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα φυτικὰ κοσμήματα — ἀνθέμια, φύλλα ἄκανθας, ἄνθη λωτοῦ — ἔχουν γιὰ προορισμὸ τὴν πλήρωση τοῦ κενοῦ χώρου. Ἡ πλήρωση τοῦ κενοῦ αὐτοῦ χώρου μὲ κάθε λογῆς κοσμήματα φαίνεται ὅτι εἶναι ἓνα θέμα ποὺ συνηθιζόταν στοὺς χάλκινους κρατήρες ἀπὸ τὰ ὑστεροαρχαϊκὰ χρόνια (κρατήρες Vix, Trebenishte)<sup>3</sup>. Ἐξάλλου ἡ πλούσια φυτικὴ διακόσμηση τοῦ κάτω τμήματος τῆς λαβῆς στοὺς πήλινους ἀπουλικούς κρατήρες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.<sup>4</sup> εἶναι μιὰ ἔνδειξη ὅτι μιμοῦνται χάλκινα πρότυπα μὲ καταστόλιστες λαβές, παρόμοιες μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ.

Τὸ κάτω τοξωτό (σὲ πλάγια ὄψη) τμήμα τῆς λαβῆς ἀποδίδεται μὲ παράλληλες βαθιὲς αὐλακώσεις. Τὴ φυτικὴ διαμόρφωσή του τονίζει ἡ ἐλικωτὴ ἀπόληξη. Τὸ ἀπάνω τμήμα τῆς λαβῆς εἶναι ἐξαιρετικὰ σύνθετο. Δυὸ φίδια

1. Πρβ. π.χ. τὸν κρατήρα «τῶν Περσῶν», Μ. BORDA, ὁ.π. πίν. XII.

2. R. JOFFROY, Le trésor de Vix 48 κέ.

3. Αὐτ. B. D. FILow, Die archaische Nekropole von Trebenishte. Α.Δ. ΚΕΡΑΜΟΠΟΤΑΛΟΣ, ΑΕ 1927 - 8, 66, εἰκ. 25.

4. Πρβ. τὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Δαρείου, Μ. BORDA, ὁ.π. εἰκ. 38.

κουλουριάζονται γύρω από τή μεγάλη έλικα. Πάνω από τὸ χεῖλος τοῦ ἀγγείου τὸ σῶμα τους διαγράφει ἕναν κρίκο κι ἡ κεφαλὴ τους ὑψώνεται παράλληλα μὲ τὸ χεῖλος καὶ τὴ λαβὴ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀγγείου. Στὴν ἀπόληξη τῆς λαβῆς τὸ σῶμα τους «στρίβει» κι «ἀπλώνει κρίκους στὸ κορμί». Ρεαλιστικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ δέρματός τους, τοῦ ποικιλμένου μ' ἀσημένιες καὶ χάλκινες κοκκινωπὲς ταινίες. Στὴν πλάγια ὄψη τοῦ κρατήρα φαίνονται τὰ δυὸ μέρη τοῦ κάτω τμήματος τῆς λαβῆς. Ἡ διαχωριστικὴ αὐλακα στολίζεται κι αὐτὴ μὲ φυτικὰ κοσμήματα. Οἱ δίσκοι τῶν ὀφθαλμῶν τῶν ἐλίκων στολίζονται μ' ἀνάγλυφα προσωπεῖα, ὅπως συνηθίζεται στοὺς ἰταλιωτικοὺς κρατήρες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Οἱ δυὸ μικρότερες ἑλικες ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴ μεγάλη μὲ τὴν ὁποία συνδέονται μ' ἕνα καυλό. Ἡ πρώτη, ἡ μικρότερη, εἶναι στὸ ὕψος τῆς ἔνωσης τῶν δυὸ τμημάτων τῆς λαβῆς κι ἡ δεύτερη λίγο πιο πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο τοῦ ἀγγείου. Δυὸ φλογωτὰ μισὰ ἀνθέμια, ἕξι φύλλα ἄκανθας κι ἕνα ἄνθος λωτοῦ ἀναπτύσσονται ἀνάμεσα στὶς ἑλικες καὶ γεμίζουν τὸ χῶρο.

### III. ΤΕΧΝΙΚΗ

Το χρυσαφί χρώμα του κρατήρα έντυπωσιάζει και ξαφνιάζει το θεατή. Όπως έδειξε ή έρευνα του χημικού κ. Γ. Βαρουφάκη<sup>1</sup>, το χρώμα αυτό όφείλεται στη μεγάλη περιεκτικότητα του κράματος του χαλκού σε κασσίτερο<sup>2</sup>

1. G. VAROUFAKIS, Metallurgical Investigation of the Bronze Crater of Derveni, Aspects of Early Metallurgy, Proceedings of a Symposium held at the British Museum on 22 and 23 April 1977, 71 - 86. Γ. ΒΑΡΟΥΦΑΚΗΣ, 'Ιστορία των μετάλλων στην Ελλάδα, Χημικά Χρονικά, Γενική έκδοση, 'Απρίλιος 1977, 27, 28.

2. Χημική ανάλυση του κράματος του κρατήρα του Δερβενιού

Χαλκός (Cu)	Κασσίτερος (Sn)	Μόλυβδος (Pb)	Ψευδάργυρος (Zn)
%	%	%	%
84,90	14,95	—	0,005
Σίδηρος (Fe)	Νικέλιο (Ni)	Χρυσός (Au)	Άργυρος (Ag)
%	%	%	%
0,046	0,050	—	0,005
Άντιμόνιο (Sb)	Μαγγάνιο (Mn)	Κοβάλτιο (Co)	Τιτάνιο (Ti)
%	%	%	%
0,040	—	ΐχνη	—

Η ανάλυση δείχνει ότι πρόκειται για ένα μπρούντζο με μεγάλη περιεκτικότητα σε κασσίτερο. Δεν υπάρχουν ούτε ίχνη χρυσού. Το ύψηλό ποσοστό κασσιτέρου εκτός από το χρυσό χρώμα δίνει στο κράμα σκληρότητα και ενισχύει την αντιδιαβρωτική του συμπεριφορά. Άξιοπρόσεκτη είναι ή πολύ μικρή περιεκτικότητα του μπρούντζου του κρατήρα σε ξένες ουσίες. Το γεγονός αυτό παρεμποδίζει τη δημιουργία γαλβανικών στοιχείων και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διατήρησή του.

Χημική ανάλυση του κράματος του κρατήρα του Βερολίνου

(Η ανάλυση έγινε με τη φροντίδα του Dr. Ulrich Gehrig του Μουσείου του Βερολίνου)

	Χαλκός (Cu)	Κασσίτερος (Sn)	Μόλυβδος (Pb)	Ψευδάργυρος (Zn)
	%	%	%	%
Λαβή	86,78	12,74	0,27	0,01
Κύριο σῶμα	86,87	12,81	0,16	0,01
Σίδηρος (Fe)	Νικέλιο (Ni)	Άργυρος (Ag)	Άντιμόνιο (Sb)	Άρσενικό (As)
%	%	%	%	%
0,06	0,10	0,04	—	—
0,07	0,01	0,05	0,02	—

Το κράμα του κρατήρα του Βερολίνου είναι μαλακότερο εξαιτίας του μικρότερου ποσοστού κασσιτέρου.

(14-15 %). Τὸ ἴδιο χρυσαφὶ χρῶμα ἔχουν κι ὅλα σχεδὸν τὰ χάλκινα ἀγγεῖα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τοὺς τάφους τοῦ Δερβενιοῦ.

Ἡ προηγμένη τεχνικὴ τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ εἶναι πολύτιμη μαρτυρία γιὰ τὶς κατακτήσεις τῆς τορευτικῆς στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Ὅρισμένα μέρη εἶναι χυτά, ὅπως τὰ ἀγαλμάτια, οἱ ἐλικωτὲς λαβὲς κι ἡ βάση, ἐνῶ τὸ μεγαλύτερο σῶμα τοῦ ἀγγείου ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ λεπτότατα σφυρήλατα ἐλάσματα. Συγκεκριμένα, ὅπως ἔδειξε ἡ ραδιογράφηση τοῦ κρατήρα μὲ ἀκτίνες X, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀγγείου ἀπὸ τὴ βάση ὡς τὴ μέση περίπου τοῦ λαιμοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἔλασμα. Ἐνα ἄλλο μικρότερο σχηματίζει τὸ πάνω τμήμα τοῦ λαιμοῦ τοῦ κρατήρα. Ἡ συγκόλληση τῶν δυὸ ἐλασμάτων συμπίπτει μὲ τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ τῶν δυὸ ζωνῶν τοῦ λαιμοῦ<sup>1</sup>.

Ἡ σφυρηλάτηση τοῦ σκληροῦ ἐλάσματος, ἐξαιτίας τῆς μεγάλης περιεκτικότητάς του σὲ κασσίτερο, ἔγινε σὲ θερμὴ κατάσταση, ὅπως ἔδειξε ἡ συγκριτικὴ μεταλλογραφικὴ ἔρευνα τοῦ κ. Γ. Βαρουφάκη.

Ἡ ἀριστουργηματικὴ σφυρηλάτηση τῶν μορφῶν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μόνο μὲ τὰ ὠραιότερα κάτοπτρα, ὅπως π.χ. τὰ κάτοπτρα Züchner, Griechische Klappspiegel KS 106 καὶ 123, πίν. 30, 31. Ὁ πλαστικὸς ὄγκος τῶν μορφῶν ἐξαίρεται ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου κι οἱ μορφὲς προβάλλουν ἀνάγλυφες καὶ σὲ ὁρισμένα μέρη κατὰ τρία τέταρτα<sup>2</sup>. Τὰ χέρια τοῦ Διονύσου, ποὺ προβάλλονται ὀλόγλυφα, εἶναι πρόσθετα, χυτὰ ἀπὸ τὸν καρπὸ καὶ κάτω. Οἱ καλλιγραφικὲς πτυχές, ἄλλες ὀξυκόρυφες κι ἄλλες μὲ καμπύλη ράχη, ἄλλες ἀνάγλυφες κι ἄλλες λεπτὲς μόλις διακρινόμενες, ἄλλες πάλι ποὺ κολπώνονται καὶ ἀνεμίζονται καὶ προβάλλουν ὀλόγλυφες σὰν ἄνθη. Σὲ μιὰ περίπτωση, στὴ μορφή τοῦ Πενθέως, ὁ καλλιτέχνης τοποθέτησε πρόσθετα σφυρήλατα ἐλάσματα γιὰ νὰ ἐξάρει τὶς ἀνεμιζόμενες πτυχές τῆς χλαμύδας του. Ἡ ἀπόδοση τοῦ φωτοσκιασμένου ὄγκου τῆς κόμης ἔγινε μ' ἓνα πλῆθος ἀπὸ ἀνισόβαθες καμπύλες κι ἀλληλοτεμνόμενες ἐγκοπὲς καὶ ἐγχαράξεις.

Ἡ ἀγάπη τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὴ λεπτομέρεια εἶναι χαρακτηριστικὴ. Μὲ ἄκρα ἐπιμέλεια χαράζει τὰ φτερά τῶν γρυπῶν τοῦ συμπλέγματος τῆς Α ὄψης καὶ τὸ τρίχωμα τοῦ λιονταριοῦ τοῦ συμπλέγματος τῆς ἄλλης ὄψης. Στὴν εἰκόνα τοῦ κοιμισμένου Σατύρου διακρίνουμε ὡς καὶ τὶς λεπτὲς τρίχες τῆς μασχάλης. Τὰ καλογραμμένα πόδια τῶν Μαινάδων κι ἡ λεπτομερειακὴ ἀπόδοση τοῦ φυσικοῦ σχήματος τοῦ νυχιοῦ εἶναι μιὰ ἀκόμη ἐνδειξη.

1. Ἡ συγκόλληση εἶναι ὁρατὴ καὶ μὲ γυμνὸ μάτι, πίν. Α - Β, 1 - 2.

2. Στὸν κρατήρα τοῦ Βερολίνου (πίν. 105 - 107) τὸ ἀνάγλυφο εἶναι σχετικὰ χαμηλό, ὅπως καὶ στὰ σύγχρονα κάτοπτρα. Ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἀναγλύφου στὰ ἔργα τῆς τορευτικῆς τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., ποὺ μποροῦμε νὰ μελετήσουμε στὰ χάλκινα κάτοπτρα (W. ZÜCHNER, Griechische Klappspiegel) καὶ στὶς χάλκινες ὑδρίες (E. DIEHL, Die Hydria 153 - 4), παρακολουθεῖ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἀναγλύφου στὴν τέχνη τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.



Γιὰ νὰ ποικίλλει χρωματικά τὸ ἔργο ὁ καλλιτέχνης τοποθετεῖ πρόσθετα φύλλα καθαροῦ χαλκοῦ κι ἀσημιοῦ. Ἐνα φύλλο ἀπὸ καθαρὸ χαλκὸ ἀποδίδει τὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τῆς δορᾶς τοῦ Σιληνοῦ. Στὶς ράχες τῶν φιδιῶν τοποθέτησε δυὸ ταινίες καθαροῦ χαλκοῦ κι ἀνάμεσά τους μιὰν ἀσημένια. Τὰ κοσμήματα τῶν Μαινάδων, περιδέραια καὶ βραχιόλια, εἶναι ἐπίθετα, ὁλόγλυφα ἀπὸ ἀσήμι. Ἐπίθετα εἶναι καὶ τὰ χάλκινα ὅπλα τοῦ Πενθέως. Ἡ πλούσια διακόσμηση τοῦ κρατήρα συμπληρώνεται μὲ δυὸ ἀσημένια ἐπίθετα κλαδιά, ἓνα ἀπὸ κισσὸ στὸ λαιμό, κι ἓνα ἀπὸ ἄμπελο πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν Παθῶν τοῦ Διονύσου.

Οἱ μεγάλες ἐλικωτὲς λαβὲς ἀποτελοῦνται ἀπὸ δυὸ τμήματα: τὸ κάτω τοξωτὸ καὶ τὸ πάνω μὲ τὶς ἑλικες. Τὸ κάθε τμῆμα φαίνεται ὅτι ἔχει χυθεῖ χωριστὰ καὶ κατόπιν ἐνώθηκαν σὲ μιὰν ἐνιαίαν σύνθεση. Τὰ προσωπεῖα<sup>1</sup> ποὺ στολίζουν τοὺς μεγάλους ὀφθαλμοὺς τῶν ἐλίκων καὶ τὰ φύλλα τῆς ἀκάνθου ποὺ γεμίζουν τὸν κενὸ χῶρο ἀνάμεσα στὴ λαβὴ καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου εἶναι σφυρήλατα.

Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων, ποὺ στολίζει τὸ πάνω μέρος τοῦ λαιμοῦ, ἀποτελεῖται ἀπὸ λεπτὰ σφυρήλατα ἐλάσματα.

Ἡ βάση μὲ τὰ κοσμήματά της εἶναι χυτή<sup>2</sup>. Ἐπίθετα, σφυρήλατα εἶναι μόνο τὰ φύλλα τοῦ ἀσημιοῦ στὸ λέςβιο κυμάτιο.

Τὰ ἀγαλμάτια εἶναι χυτά, συμπαγῆ, ὅπως ἔδειξε ἡ ραδιογράφησή τους μὲ ἀκτίνες Χ. Ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν μὲ τὴν πλούσια σάρκα καὶ τὴν τρυφερὴ καὶ εὐαίσθητη ἐπιδερμίδα, ἡ ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν καὶ τῆς ὕψης τοῦ ὑφάσματος εἶναι ἐνδείξεις τῶν μεγάλων προόδων τῆς χαλκοπλαστικῆς στὴν ὕστερη κλασικὴ ἐποχὴ. Ἡ διαμόρφωση τοῦ ματιοῦ στὰ ἀγαλμάτια εἶναι ὅμοια μὲ τῶν σφυρήλατων μορφῶν. Ἡ ἴρις ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ βολβὸ τοῦ ματιοῦ μ' ἓνα βαθὺ αὐλάκι κι ἡ κόρη δηλώνεται μὲ μιὰ ὀπή. Ὅρισμένες ἐγκοπὲς κι ἐγχαραξεις στὸν ὄγκο τῆς κόμης καὶ στὶς βαθύσκιωτες πτυχὲς ἔχουν γίνει μετὰ τὸ χύσιμο, μὲ κρῦα ἐργασία. Τὰ ἀγαλμάτια, ὅπως κι ὅλα τὰ ἄλλα ἐπίθετα στολίδια τοῦ κρατήρα, εἶχαν κολληθεῖ μὲ κρᾶμα κασσίτερου καὶ μολύβδου. Γιὰ τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου ὁ καλλιτέχνης πρόσθεσε μιὰ μικρὴ βάση γιὰ νὰ προσαρμοσθεῖ καλύτερα στὸν ὄμο τοῦ κρατήρα.

Γιὰ τὴ σφυρηλάτηση τοῦ λεπτότατου ἐλάσματος τοῦ κρατήρα ὁ τορευτὴς κάλυψε τὴν ἐσωτερικὴ του ἐπιφάνεια μ' ἓνα στρώμα κερיוῦ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώθηκαν ἀρκετὰ κομμάτια (πίν. 104γ - ε).

1. Στὸν πίν. 60 ὅπου εἰκονίζεται ἡ πίσω ὄψη τοῦ προσωπεῖου τοῦ Ἄδῃ, διακρίνουμε καθαρά ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῆς σφυρηλάτησης.

2. Σὲ ὁρισμένα μέρη σφυρηλατήθηκε.

#### IV. Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΚΡΑΤΗΡΑ

##### 1. Ὁ Ἱερὸς Γάμος (πίν. 6 - 10)

Ὁ Διόνυσος νέος, μὲ λυγερὸ κι ἄβρὸ κορμί, κάθετα νωχελικὰ σ' ἓνα βραχάκι τοῦ βουνοῦ. Πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του καὶ πάνω στὸ βράχο ἀπλώνεται τὸ ἱμάτιό του σχηματίζοντας πλούσιες ποικίλες πτυχές: ἓνα διογκωμένο κύμα πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο, μεγάλες, πλατιὲς κι ἄβαθες πτυχὲς δεξιὰ του καὶ θορυβώδεις ἔντονα φωτοσκιασμένες πτυχές, ποὺ καταλήγουν σὲ διογκωμένα κύματα, ἓνα μεγάλο σὰν ἄνθος κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι κι ἓνα ἄλλο ὅμοιο κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ γλουτό. Ἔτσι τὸ ἄβροδίαιτο σῶμα τοῦ θεοῦ προβάλλεται κι ἐξαίρεται πάνω στὸ φωτοσκιασμένο ἱμάτιο. Τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος ἀποδίδεται μὲ χαλαρὲς καμπύλες γραμμές, ἡ σάρκα μαλακὴ μ' ἀπαλὲς διακυμάνσεις κι ἡ ἐπιδερμίδα εὐαίσθητη. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ πτυχὴ τῆς ἐπιδερμίδας ἀνάμεσα στὴν κοιλία καὶ στὸ μηρό. Μιὰ πτυχὴ παρόμοια σχηματίζεται στὸ πάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ μηροῦ τοῦ Ἑρμῆ τῆς Ὀλυμπίας. Ἡ παρουσία τοῦ σκελετοῦ δηλώνεται μὲ τὴν τοξωτὴ γραμμή, ποὺ ὀρίζει τὸ κάτω ὄριο τοῦ θώρακος. Στὰ μακριὰ καὶ λεπτὰ σκέλη ἡ διάρθρωση τοῦ σκελετοῦ δὲν τονίζεται. Τὰ *μήδεα λαχνήεντα* ἔχουν σχῆμα παρόμοιο μὲ τοῦ Ἑρμῆ τῆς Ὀλυμπίας καὶ τοῦ νέου τῆς στήλης τοῦ Ἰλισοῦ. Ἀποδίδονται μὲ λεπτὲς ἐγγάρακτες γραμμές, ἐνῶ στὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέραμε, ἀποδίδονται μὲ οὐλοὺς βοστρύχους. Τὸ πρόσωπο λεπτό, μὲ χαμηλὸ μέτωπο καὶ τονισμένο πηγούνι. Τὸ μάτι ἀμυγδαλωτὸ μὲ μεγάλο, ἐλαφρὰ τοξωτὸ φρύδι. Ἡ γραμμὴ τοῦ ἀπάνω βλεφάρου προεκτείνεται πέρα ἀπὸ τὸν κανθὸ καὶ τὸ κάτω βλέφαρο ἀποδίδεται μὲ μιὰ χαλαρὴ καμπύλη γραμμὴ. Τὸ ἐκστατικὸ βλέμμα τοῦ θεοῦ δὲν ἀντικρύζει τὴν Ἀριάδνη, ἀλλὰ εἶναι στραμμένο πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ δεξιοῦ του σκέλους. Ἡ κόμμωση τοῦ Διονύσου θυμίζει τὴν κόμμωση τοῦ Ἀπόλλωνος Λυκείου κι εἶναι παρόμοια μὲ τὴν κόμμωση τῆς Ἀριάδνης.

Ἡ εἰκόνα τοῦ νέου Διονύσου καθισμένου πάνω στὸ ἱμάτιό του εἶναι ἡ πιὸ

συνηθισμένη εικόνα του θεού στην αττική αγγειογραφία του 4ου αι. π.Χ. Το άρχετυπο του τύπου αυτού είναι ο Διόνυσος του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος.

Ἡ Ἀριάδνη ἐπιβλητική, μητροπρεπής, κάθεται μπροστὰ στὸ Διόνυσο. Στρέφοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὸ θεὸ «ἀνακαλύπτεται», παρόμοια μὲ τὴν Ἥρα στὴν κλασικὴ παράσταση τοῦ Ἱεροῦ Γάμου στὸν Παρθενώνα<sup>1</sup>. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καλύπτρα ποὺ ἀνεμίζεται σὲ πλατιές, ἄβαθες κυρίως, πτυχές, φοράει χειριδωτὸ χιτῶνα, ποὺ γλιστρώντας ἀπὸ τοὺς ὤμους πέφτει σὲ πλούσιες φωτοσκιασμένες πτυχές. Ἡ λαμπρότητα τῶν γυμνῶν ὤμων τονίζεται ἀπὸ τὶς πτυχές, ποὺ μαζεύονται πάνω στὸ στήθος. Μὲ σαφήνεια διαγράφεται κάτω ἀπὸ τὸ λεπτὸ χιτῶνα ὁ πλαστικὸς ὄγκος τοῦ στήθους. Ἀνάμεσα στὰ στήθη σχηματίζονται ὀξύκωχες πτυχές, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὰ στήθη πρὸς τὴ μέση, ὅπου ὁ χιτῶνας ζώνεται μὲ λεπτὴ ζώνη, σχηματίζονται ἄλλες χαλαρές, σχεδὸν παράλληλες, ἔντονα φωτοσκιασμένες. Καμπυλόγραμμες πτυχές πλαισιώνουν τὸν δεξιὸ βραχίονα, ὅπου ἡ κοντὴ χειρὶς δένεται μὲ τρία κουμπιά, καὶ γραμμικὲς πρόστυπες πτυχές σχηματίζονται πάνω στὸν ἀριστερὸ βραχίονα, ὅπου ἡ χειρὶς δένεται μὲ δυὸ κουμπιά. Στὸ ἀριστερὸ προβαλλόμενο σκέλος ὁ χιτῶνας κολλάει, σχηματίζει λεπτές πτυχές καὶ πέφτει στὰ πλάγια, σὲ καμπυλόγραμμες παράλληλες πτυχές, παρόμοιες μὲ τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας. Πάνω στὸ δεξιὸ μηρὸ σχηματίζονται πλούσιες ὀφθαλμωτὲς πτυχές<sup>2</sup> παρόμοιες μὲ τοῦ ἱματίου τοῦ ἀγαλματίου τοῦ Διονύσου. Μὲ τὴν ἐλαφρὰ κλίση τῆς κεφαλῆς ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου ἔχει κερδίσει γλυκύτητα καὶ αἰδῶ. Τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς εἶναι σφαιρικό, τὸ πρόσωπο γεμάτο, μὲ χαμηλὸ μέτωπο. Ἡ κόμμωσή της εἶναι ἐνὸς τύπου συνηθισμένου στὴν αττικὴ τέχνη τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αι.<sup>3</sup> Τὰ μαλλιά μαζεύονται γύρω-γύρω, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο σχηματίζεται μιὰ προεξοχή.

Τὸ Ἱερὸ Ζεῦγος συνοδεύει ὁ πάνθηρας (πίσω ἀπὸ τὸν Διόνυσο), ποὺ τὸ πίσω μέρος τοῦ σώματός του χάνεται λοξὰ στὸ βάθος, πίσω ἀπὸ τὸν πέπλο τῆς Μαινάδας μὲ τὸ παιδί. Μὲ ἀνασηκωμένο τὸ δεξιὸ πόδι ἀναβλέπει πρὸς τὸ

1. «Ἡραϊὸ σχῆμα» ἀποκαλεῖ τὴ χειρονομία αὐτὴ ὁ Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Τηλαυγὲς μνημα, Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὁρλάνδον, Γ, 271 κέ.

2. Πρβ. τὶς ὀφθαλμωτὲς πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς Δανάης στὸ κάτοπτρο ZÜCHNER KS 26, εἰκ. 9, καὶ τοῦ χιτῶνα τῆς Ὠρείθυιας στὴν ὑδρία τῶν Φαρσάλων, Ν. ΒΕΡΔΕΛΗ, Χαλκὴ τεφροδόχος κάλπικς ἐκ Φαρσάλων, ΑΕ 1950-51, παρ. πίν. 3.

3. Ἀπὸ τὰ αττικὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα πρβ. τὴν κόμμωση τῆς καθιστῆς γυναικείας μορφῆς, τῆς νεκρῆς, στή «στήλη τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ» τοῦ Ἑθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 870, Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Συλλογὴ Γλυπτῶν 108, πίν. 40α, Η. DIEPOLDER, Die attischen Grabreliefs 50, πίν. 47. Ἀπὸ τὴν αττικὴ αγγειογραφία τὴν «Πομπή» τῆς οἰνοχόης τῆς Νέας Ὑόρκης, ARIAS - HIRMER, πίν. 224. RICHTER - HALL, 215, ἀρ. 169, πίν. 164.

θεό. Τὸ στόμα ἀνοιχτὸ σὰ νὰ βρυχᾶται. Μὲ δυναμικούς, φωτοσκιασμένους πλαστικούς ὄγκους, ἀποδίδεται τὸ δυνατό καὶ αἰλουροειδὲς σῶμα τοῦ θηρίου. Τὸ δέρμα ἐλαστικό, ἀποδομένο μὲ λεπτότατη ἐγγάραξη, ποικίλλεται μὲ κοκκιδωτοὺς ρόδακες.

Ὁ Ἑρώτας, ὁ μόνιμος συνοδὸς τοῦ Ἱεροῦ Ζεύγους ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.<sup>1</sup>, ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Ἱεροῦ Γάμου τοῦ κρατήρα μας.

Τὸ στήριγμα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πάνω στὴν κεφαλὴ, τὸ χαρακτηριστικὸ θέμα τοῦ Λυκείου Ἀπόλλωνος, χαρακτηρίζει τὸν τύπο τοῦ θεοῦ, τοῦ Διονύσου<sup>2</sup>. Εἶναι ἕνας θεὸς *ρεῖα ζώων*<sup>3</sup>, σύμφωνα μὲ τὸν τύπο τοῦ θεοῦ ποὺ δημιουργεῖται στὸ δεύτερο μιστὸ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Γιὰ τὸ ἴδιο θέμα στὴ μορφὴ τοῦ Πάριδος στὸ γνωστὸ ἐλεφαντοστέινο τοῦ Λένινγκραντ ὁ Himmelmann πιστεύει ὅτι «auch für ekstatische Schau bezeichnend ist»<sup>4</sup>. Καὶ στὸ χάλκινο ἀνάγλυφο τοῦ Βρετ. Μουσείου<sup>5</sup> ὁ Πάρις εἰκονίζεται καθισμένος μὲ τὸ δεξιὸ χέρι πάνω στὴν κεφαλὴ, ὅπως ὁ Διόνυσος τοῦ κρατήρα. Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Διόνυσος στὸν 4ο αἰ. εἰκονίζεται συνήθως «ἐν ἐκστάσει», τότε τὸ θέμα τοῦ Λυκείου Ἀπόλλωνος μπορεῖ νὰ ἀποδίδει καὶ τὸ στοιχεῖο ἐνὸς τρόπου τῆς ἔκστασης, τοῦ βυθίσματος.

Ἡ ἐπιβολὴ τοῦ σκέλους τοῦ Διονύσου πάνω στὸ μηρὸ τῆς Ἀριάδνης εἶναι ἕνα θέμα συμβολικόν, ἀνάλογο μὲ τὸ πιάσιμο τοῦ στήθους στὴν παράσταση τοῦ Ἱεροῦ Γάμου τοῦ Διὸς καὶ τῆς Ἥρας στὸ σαμιώτικο ξύλινο ἀνάγλυφο τῶν ἀρχῶν τοῦ 6ου αἰ. π.Χ.<sup>6</sup> Στὴν παράσταση τοῦ Ἱεροῦ Γάμου τοῦ Διὸς καὶ τῆς Ἥρας στὴν αὐστηρορρυθμικὴ μετόπη τοῦ Σελινούντος<sup>7</sup>, ἡ Ἥρα στέκεται ὀρθία ἐμπρὸς στὸν καθισμένο Δία καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ὑψώνει τὴν καλύπτρα *ἅντα παρειάων*. Ὁ Ζεὺς τεντώνοντας τὸ δεξιὸ του χέρι πιάνει τὸν καρπὸ τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς Ἥρας. Παρόμοια στὴν πομπηϊανὴ τοι-

1. Ὁ Ἑρώτας συνοδεύει τὸ Ἱερὸ Ζεῦγος στὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου (ARV 2, 1336, 1) καὶ στὴν κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Μελεάγρου (ARV 2, 1414, 89). Στὰ ἀττικά ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ὁ Ἑρώτας συνοδεύει πάντα τὸ Διόνυσο καὶ τὴν Ἀριάδνη. H. METZGER, *Représentations* 132-3.

2. Στὴν ἐλληνιστικὴ καὶ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ ὁ Διόνυσος εἰκονίζεται συχνὰ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι πάνω στὴν κεφαλὴ. Πρβ. X. MAKARONA, *ΑΔ* 17, 1961-62, B, 209, πίν. 237β. F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage* 4, ἀρ. 80A, πίν. 355 καὶ ἀρ. 286, πίν. 304. L. MARAGOU, *Bone Carvings from Egypt* 31, σημ. 129 μὲ σχετικὴ βιβλιογραφία.

3. G. RODENWALDT, *Θεοὶ ρεῖα ζῶντες*, *AbhBerlin* 1943, 13.

4. N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* 17, εἰκ. 5a.

5. H. B. WALTERS, *Select Bronzes* πίν. 27.

6. H. E. SIMON, *Die Götter der Griechen* 53, ὑποθέτει ὅτι «zeigt nicht die heilige Hochzeit des Zeus und der Hera... sondern Zeus und Hera als Liebespaar».

7. R. LULLIES - M. HIRMER, *Griechische Plastik* πίν. 127.

χογραφία<sup>1</sup> ὁ Ζεὺς κρατάει ἀπαλὰ μέσα στὴν παλάμη του τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς Ἥρας ποὺ στέκεται ὄρθια μπροστά του. Μιὰ λεπτομέρεια στὴν πομπηϊανὴ τοιχογραφία εἶναι σημαντική. Τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ Διὸς δὲν καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ποὺ περιβάλλει τὸ κάτω σῶμα τοῦ θεοῦ. Ὁ Lippold<sup>2</sup> ἀποδίδει τὴ λεπτομέρεια αὐτὴ στὸ πρωτότυπο, ποὺ τὸ χρονολογεῖ γύρω στὰ 380 π.Χ., καὶ πιστεύει ὅτι εἶναι ἓνα θέμα συμβολικὸ, μ' ἐρωτικὴ σημασία. Τὸ ἴδιο θέμα συναντοῦμε στὴν εἰκόνα τοῦ Ἄδωνι στὴν ὑδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου στὴ Φλωρεντία<sup>3</sup>. Στὸ σύμπλεγμα τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης ποὺ παραδίδουν ὁ κρατήρας τοῦ Προνόμου<sup>4</sup> καὶ ἡ κύλιξ τοῦ ζωγράφου τοῦ Μελεάγρου<sup>5</sup>, τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ Διονύσου προβάλλεται πάνω στὸ δεξιὸ τῆς Ἀριάδνης. Τὸ θέμα αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀνάλογο μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ. Στὴν ὑδρία τοῦ Λένινγκραντ<sup>6</sup> ὁ Ποσειδῶν πιάνει ἀπαλὰ τὸν καρπὸ καὶ τὸν ἀγκῶνα τῆς Ἀμυμώνης. Τὸ ἄγγιγμα αὐτὸ τοῦ χεριοῦ εἶναι ἓνα θέμα ἐρωτικὸ, ποὺ δημιουργεῖται στὶς ἀρχές τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Στὸ τέλος τοῦ 5ου καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 4ου δημιουργεῖται ἐπίσης τὸ ἐντονώτερο ἐρωτικὸ θέμα τοῦ ἐναγκαλισμοῦ. Τὸ σύμπλεγμα τῆς Ἀφροδίτης καὶ τοῦ Ἄδωνι στὴν ὑδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου στὴ Φλωρεντία εἶναι ἀπὸ τὰ πρωιμότερα παραδείγματα<sup>7</sup>.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἱεροῦ Γάμου τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης εἶναι, ὅσο ξέρω, μοναδικός<sup>8</sup>. Εἶναι δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα ἢ μνημονεύει μιὰ παλιότερη<sup>9</sup> ἢ σύγχρονη ζωγραφικὴ δημιουργία;

1. E. PFUHL, MuZ, IV 833. G. RODENWALDT, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 203. L. CURTIUS, Die Wandmalerei Pompejis 37. G. LIPPOLD, Antike Gemäldekopien 64 κέ., εἰκ. 50.

2. G. LIPPOLD, ὁ.π. 68.

3. ARV 2, 1312, 1. E. PFUHL, MuZ εἰκ. 594. G. BECATTI πίν. 4.

4. ARV 2, 1336, 1.

5. ARV 2, 1414, 89. ARIAS - HIRMER πίν. 222.

6. UKV ἀρ. 163, πίν. 9.

7. Πρβ. W. ZÜCHNER, Griechische Klappspiegel, KS 10, πίν. 3.

8. H. METZGER, Représentations 117-118. F. MATZ, Ariadne oder Semele, MarbWPr. 1968, 110 κέ.

Στὴν ἀττική ἀγγειογραφία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. συνηθίζονται οἱ ἀκόλουθοι εἰκονογραφικοὶ τύποι: 1. Διόνυσος καὶ Ἀριάδνη καθιστοὶ κι ἀνάμεσά τους ὁ Ἑρῶτας. Ἄλλοτε εἰκονίζονται καθιστοί, ὁ ἓνας κοντὰ στὸν ἄλλο (ὑδρία Λονδίνου E237, UKV πίν. 10,3) κι ἄλλοτε πάλι κάθονται πλάτη μὲ πλάτη (πελίκη Βερολίνου 2929, UKV πίν. 38,2. G. LIPPOLD, ὁ.π. 92, πίν. 13, 74). 2. Στὴν ομάδα τῶν L.C. Kraters (ARV 2, 1456 κέ.) ὁ Διόνυσος στέκεται ὄρθιος ἐμπρὸς στὴν καθιστὴ Ἀριάδνη (καλυκωτὸς κρατήρας Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 1376, UKV πίν. 46, 1, 2) ἢ ἡ Ἀριάδνη στέκεται ὄρθια ἐμπρὸς στὸν καθιστὸ Διόνυσο κι ἀνάμεσά τους πετᾷ ὁ Ἑρῶτας (καλυκωτὸς κρατήρας Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 1377, UKV πίν. 47, 1).

9. Ὁ M. ROBERTSON, Monocrepis, Greek, Roman and Byz. Studies 13, 1972, I, 45-46, σημ. 28, ἀναφέρει ἓνα ρωμαϊκὸ ἀνάγλυφο, ἀδημοσίευτο, μὲ παράσταση Διονύσου καὶ Ἀριάδνης καὶ ὑποθέτει, ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ παραδίδει σχετίζεται μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ καὶ ὅτι καὶ οἱ δύο παραστάσεις μνημονεύουν ἓνα πρότυπο τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.



Ἀπὸ τὰ παρθενώονα χρόνια ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ἑνὸς θεοῦ ἢ ἑνὸς ἥρωα χαρακτηρίζει τὴν ὑπόστασή του<sup>1</sup>. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Ἀριάδνης στὸν 5ο καὶ στὸν 4ο αἰ. σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸν τύπο τῆς Ἀφροδίτης. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ εἶναι μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴ σχέση Ἀριάδνης-Ἀφροδίτης. Ἡ Ἀριάδνη-Ἀριάγνη, ἢ «Ὑπεραγία», ἦταν ἀρχικὰ μιὰ θεά, σύμφωνα μὲ τὰ πορίσματα τῆς θρησκευολογίας<sup>2</sup>. Στὴν Κύπρο ἡ Ἀριάδνη ταυτιζόταν μὲ τὴν Ἀφροδίτη<sup>3</sup>. Καὶ στὸ μῦθο ὁ Διόνυσος συναντᾷ τὴν Ἀριάδνη στὴ Νάξο, σ' ἓνα κέντρο δηλαδὴ τοῦ αἰγαιικοῦ κόσμου. Ἡ Ἀριάδνη, ὅπως τονίσαμε παραπάνω, εἰκονίζεται μητροπρεπῆς, ἐνῶ ὁ Διόνυσος ὡς νέος πάρεδρος θεός<sup>4</sup>.

Ὁ κύκλος τοῦ Διονύσου καὶ ὁ κύκλος τῆς Ἀφροδίτης εἶναι τὰ ἐπικρατέστερα θέματα στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.<sup>5</sup> Τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τοῦ Διονύσου μὲ τὴν Ἀφροδίτη καὶ τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τοῦ ζεύγους Διόνυσος - Ἀριάδνη καὶ τοῦ ζεύγους Ἀφροδίτη - Ἄδωνις εἶναι ἓνα. Ἡ ἐπιβίωση μέσω τῆς λατρείας τοῦ ζεύγους Μεγάλῃ θεᾷ - νέος πάρεδρος θεός κι ἡ ἀναβίωση τοῦ ἀρχέγονου αὐτοῦ μῦθου μὲ τὴν εἰσδοχὴ στὴν Ἀθήνα τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. τοῦ νέου θνήσκοντος θεοῦ, τοῦ Ἄδωνι, τοῦ παρέδρου τῆς Ἀφροδίτης, ἀξίζει νὰ μελετηθεῖ εἰδικά.

## 2. Πενθεύς (πίν. 11 - 14)

Ὁ *μονοκρήπις* γενειοφόρος κυνηγός, ποὺ ταυτίζεται πιθανότατα μὲ τὸν Πενθέα<sup>6</sup>, προχωρεῖ μὲ χορευτικὸ ρυθμὸ πάνω στὸ ὄρεινὸ ἔδαφος. Προβάλλει ἐμπρὸς καὶ λοξὰ τὸ ἀριστερὸ πόδι μὲ τὸ ψηλὸ ὑπόδημα καὶ τραβᾷ πίσω καὶ στὰ πλάγια τὸ γυμνὸ δεξιὸ πόδι. Ὑψώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι πάνω ἀπὸ τὴν κε-

1. N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, ὁ.π. 11 κέ.

2. K. KERENYI, Griechische Miniaturen 111 - 117.

3. W. F. OTTO, Dionysos 169. Π. ΛΕΚΑΤΣΑΣ, Διόνυσος 178.

4. H. WALTER, Von Sinnwandel griechischen Mythen 58 - 62.

5. H. METZGER, ὁ.π. 101 - 154, 59 - 99.

6. Ἡ εἰκόνα τοῦ «μονοκρήπιδος» κυνηγοῦ θυμίζει τὸ ἐπίγραμμα τῆς Παλατινῆς Ἀνθολογίας 16, 27 (PH. BRUNEAU - CL. VATIN, Lycurgue et Ambrosia, BCH 90, 1966, 406 κέ.) ποὺ ἀναφέρεται σ' ἓνα χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Λυκούργου. Στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ Λυκούργου, ὅσο ξέρω, ὁ Λυκούργος εἶναι ὀπλισμένος πάντα μ' ἓνα πέλεκυ (σχετικά: CH. PICARD, Lycurgue l'édone menaçant une «pourrice» de Dionysos, Mon. Piot 44 - 45, 1950 - 51, 26). Ἀντίθετα ὁ Πενθεύς εἰκονίζεται ἄλλοτε μὲ δόρατα καὶ σπαθί, ὅπως ὁ «μονοκρήπις» κυνηγὸς τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ κι ἄλλοτε μόνο μὲ δόρατα (L. CURTIUS, Pentheus, BWPr. 88, 1929, 1 κέ. EL. TOMASELLO, Rappresentazioni figurate del mito di Penteo, Sicylorum Gymnasium 1958, 219 κέ. εἰκ. 1 - 11). Ὁ A. GREIFENHAGEN, Propyläenkunstgeschichte, Die Griechen und ihre Nachbarn 207, σημειώνει «Λυκούργος ἢ Πενθεύς». Ἐνῶ ὁ M. ROBERTSON, Monocrepis, Greek, Roman and Byz. Studies 13, 1972, 1, 39 κέ. θεωρεῖ πιθανότερη τὴν ταύτιση τῆς μορφῆς μὲ τὸν Λυκούργο.

φαλή και γέρνει τὸ σῶμα του πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ τὰ πλάγια, ἐνῶ κατεβάζει τὸ δεξιὸ χέρι.

Ἡ χορευτικὴ αὐτὴ κίνησις τοῦ Πενθέως θυμίζει τοὺς στίχους τοῦ Νόννου: *μιμηλοῖς δὲ πόδεσσιν ἔλιξ ὠρχήσατο Πενθεὺς / ἡδυμανῆς· λοξῶ δὲ πέδον κροτάλιζε πεδίλω / ἐκ ποδὸς αἰθύσσων ἔτερον πόδα.* (Διον. 46, 116 κέ.). Τὸ ἐπίθετο ἡδυμανῆς χαρακτηρίζει ὠραῖα τὴν ἔκφραση τοῦ Πενθέως τοῦ κρατήρα μας. Τὸ στόμα μισάνοιχτο, τὰ μάτια ἐκστατικὰ καὶ τὰ μαλλιά νὰ ἀνεμίζουν. Ἡ διονυσιακὴ μανία τὸν ἔχει κυριεύσει ἀπόλυτα.

Ἡ χλαμύδα του, κουμπωμένη μὲ μιὰ μεγάλη πόρπη, ἀπλώνεται ἐντυπωσιακὰ στὸ ἔδαφος κι ἀποτελεῖ τὸ βάθος, στὸ ὁποῖο προβάλλεται τὸ ἀπάνω σῶμα του. Οἱ πλούσιες κυματιστὲς πτυχὲς τῆς δεξιά καταλήγουν σὲ δυὸ μεγάλα διογκωμένα κύματα. Γιὰ νὰ τονίσει ἀκόμη περισσότερο τὴν πλαστικὴ ἔξαρση τῶν πτυχῶν τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, ὁ καλλιτέχνης τοποθέτησε πρόσθετα σφυρήλατα ἐλάσματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα σώζεται ἓνα, ἐνῶ διακρίνονται τὰ ἴχνη, ὅπου κολλοῦσαν τὰ ἄλλα. Ὁ κοντὸς χιτώνας, ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ ἀπάνω σῶμα<sup>1</sup>, κολλάει στὸν ἀριστερὸ μηρό, σχηματίζει χαλαρὲς ἡμικυκλικὲς πτυχὲς στὴν κοιλιά κι ἀνεμίζεται στὰ πλάγια σὲ κυματιστὲς πτυχὲς ποὺ καταλήγουν σὲ δυὸ μεγάλα διογκωμένα κύματα, παρόμοια μὲ τῆς χλαμύδας.

Ρεαλιστικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, καθὼς καὶ τῶν πλαστικῶν ὀγκῶν τοῦ σώματος. Ρυτίδες στὸ μέτωπο καὶ στὰ μάτια, καὶ οἱ παρειᾶς ἀποδίδονται μὲ χαλαροὺς πλαστικοὺς ὀγκοὺς. Οἱ μύες τοῦ σώματος εἶναι τονισμένοι κι οἱ φλέβες διαγράφονται μὲ σαφήνεια. Ὁ Πενθεὺς εἰκονίζεται ὡς ἡλικιωμένος ἄντρας μὲ πλούσια καὶ κοντὴ κόμη ποὺ ἀνεμίζεται καὶ μὲ πλούσιο γένι.

Ὁ Εὐριπίδης τὸν περιγράφει ὡς νέο: *νέος ὁ μῶσχος ἄρτι γέννην ὑπὸ κόρυθ' ἀπαλότριχα κατάκομον θάλλει* λέει ἡ Ἀγαυὴ κρατώντας τὴν κεφαλὴ τοῦ Πενθέως (Βάκχαι, στ. 1185 - 7). Νέος, ἀγένειος παρασταίνεται ἐπίσης στὴ σκηνὴ τοῦ σπαραγμοῦ τοῦ στὴν ὕδρία τοῦ Κεραμικοῦ τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου<sup>2</sup> καὶ στὴν πυξίδα τοῦ Λούβρου<sup>3</sup>. Στὴ στάμνο τῆς Ὁξφόρδης τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου<sup>4</sup> ἡ κεφαλὴ τοῦ Πενθέως, ποὺ κρατᾷ ἡ Ἀγαυὴ,

1. Ὁ κοντὸς χιτώνας, ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ ἀπάνω σῶμα, εἶναι ἓνα ἔνδυμα ποὺ φοριέται ἀπὸ τὶς χορεύτριες τοῦ καλαθίσκου (H. METZGER, *Lebes gamikos à figures rouges*, BCH 66 - 67, 1942 - 43, 228 κέ.), ἀπὸ δαιμονικὲς μορφές (H. SIGHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien*, K36, 33, πίν. 52 - 53), ἀπὸ τὶς Ἀμαζόνες (M. BORDA, *Ceramiche apule*, πίν. 16). Γενικὰ γιὰ τὸ ἔνδυμα αὐτό: G. KÖRTE, *Göttinger Bronzen* 239 - 240. K. A. NEUGEBAUER, *Die griechische Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus*, ἀρ. 9. σ. 16 - 18.

2. ARV 2, 1708. Addenda. K. VIERNEISEL, *AA* 18, 1963, B1, 27 - 28, πίν. 24, 25a.

3. ARV 2, 133 - 134, 21, P. HARTWIG, *Der Tod des Pentheus*, JdI 7, 1892, 162.

4. ARV 2, 208, 144. B. PHILIPPAKI, *The Attic Stamnos* 32 - 33.

εἶναι ἀγένεια μὲ μακριὰ κόμη, παρόμοια μὲ τὴν ὡραία κεφαλὴ τοῦ Ἀπόλλωνος τῆς ὑδρίας τοῦ Βατικανοῦ τοῦ ἴδιου ζωγράφου<sup>1</sup>. Στὸν ψυκτήρα τοῦ Εὐφρόνιου<sup>2</sup> ὁ Πενθεὺς εἰκονίζεται ὡς ἡλικιωμένος ἄντρας μὲ μακριὰ κόμη καὶ πλούσιο γένι.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Πενθέως τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ μνημονεύει ἓνα ἔργο τοῦ 5ου αἰ., ὅπως δείχνει ἡ σύγκριση μὲ τὸν Πενθέα τῆς πυξίδας στὴ Χαϊδελβέργη<sup>3</sup>. Ἡ στάση τοῦ σώματος εἶναι παρόμοια μὲ μόνη διαφορὰ τὴ θέση τῶν ποδιῶν. Στὸν Πενθέα τῆς πυξίδας στὴ Χαϊδελβέργη προβάλλεται τὸ δεξιό, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τραβιέται πρὸς τὰ πίσω καὶ τὰ πλάγια. Δυστυχῶς ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου εἶναι φθαρμένη καὶ δὲν εἶναι βέβαιο, ἂν ἡ κεφαλὴ, ποὺ εἰκονιζόταν κατὰ τρία τέταρτα, ἦταν γενειοφόρος, ἢ ἂν φοροῦσε ὑπόδημα καὶ στὸ ἀριστερὸ πόδι. Μιὰ ἄλλη διαφορὰ εἶναι ὅτι ὁ χιτώνας τοῦ Πενθέως τῆς πυξίδας καλύπτει καὶ τὸ ἀπάνω σῶμα. Ὁ τύπος τοῦ Πενθέως κυνηγοῦ, ἀλλὰ νέου καὶ ἀγένειου, συνηθίζεται στὰ ἰταλιωτικὰ ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.<sup>4</sup> Σὲ ὀρισμένα ἡ μορφή ἐπιγράφεται ΠΕΝΘΕΥΣ<sup>5</sup>.

Ἡ παράσταση τοῦ Πενθέως ὡς κυνηγοῦ ἔχει βαθύτερο νόημα. Χαρακτηρίζει τὴ μορφή τοῦ Πενθέως, ποὺ εἶναι μιὰ ἄλλη μορφή τοῦ Διονύσου<sup>6</sup>. Ὁ Διόνυσος, ὁ ἄναξ Ἀγρεύς, ὅπως τὸν προσφωνεῖ ὁ χορὸς τῶν Βακχῶν, εἶναι ὁ κυνηγὸς καὶ τὸ θῦμα.

Τὸ ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Πενθέως «Ἀγρέως» δημιουργεῖται στὴν κλασικὴ ἐποχὴ, ὅπως δείχνει ἡ πυξίδα στὴ Χαϊδελβέργη, δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν θεῶν ἀνάλογα μὲ τὴ φύση τους σ' αὐτὰ τὰ χρόνια, ἔτσι ποὺ νὰ περιτεύουν τὰ λαλοῦντα σύμβολα γιὰ τὴν ἀναγνώρισή τους<sup>7</sup>. Ἕνας μεγάλος καλλιτέχνης, ἴσως ὁ Παρράσιος, μετὰ τὴν παράσταση τῶν Βακχῶν τὸ 406 π.Χ. δημιουργεῖ τὸν τύπο τοῦ Πενθέως «Ἀγρέως». Ἡ ἀπόδοση τῆς ψυχικῆς κατάστασης τοῦ ἥρωα μὲ τὴν ἀνάλογη διάθεση τῶν μελῶν τοῦ σώματος καὶ μὲ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου μᾶς θυμίζει τὴ συνομιλία τοῦ Σωκράτη μὲ τὸν Παρράσιο στὸ γνωστὸ χωρίο τῶν Ἀπομνημονευμάτων τοῦ Ξενοφῶντος, III 10, 15.

Ἀπὸ τὰ θέματα τῶν ἔργων τοῦ Παρρασίου, ποὺ ἀναφέρει ἡ παράδοση, τὰ

1. ARV 2, 209, 166.

2. ARV 2, 16, 14. St. DROUGOU, Der attische Psykter 60 κέ. πίν. 6.

3. L. CURTIUS, ὁ.π. εἰκ. 3.

4. Γιὰ τὸν Πενθέα στὴν ἰταλιωτικὴ ἀγγειογραφία βλ. N. ALFIERI, Un cratere apulo con di Penteo, Arte Antica e Moderna 1960, 23 κέ.

5. H. PHILIPPART, Iconographie des bacchantes d'Euripide, ἀρ. 139, εἰκ 9.

6. K. KERENYI, Der frühe Dionysos 17. Τοῦ ἴδιου, Griechische Miniaturen 137.

7. N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, Zur Eigenart 11 - 12.

περισσότερα μπορούν να χαρακτηρισθούν σπουδές για την απόδοση του τραγικού<sup>1</sup>. Μια σπουδή για την απόδοση του τραγικού του μύθου του Διονύσου είναι, νομίζουμε, κι η εικόνα του Πενθέως «'Αγρέως». Την τραγικότητα του ήρωα και το τραγικό στοιχείο στο μύθο του Διονύσου γενικότερα τονίζει κι ο Εὐριπίδης στις Βάκχες<sup>2</sup>.

Ὁ Πενθεὺς τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ μνημονεύει ἓνα ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ., ἴσως μιὰ δημιουργία τοῦ Παρρασίου, ὅπως εἶδαμε παραπάνω. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα θὰ εἶχε ὑπόψη του ἓνα ἀπὸ τὰ «*multa graphidis vestigia in tabulis ac membranis*» τοῦ Παρρασίου, πὺ ἀναφέρει ὁ Πλίνιος (N. H. 35, 68)<sup>3</sup>. Ἀπομένει νὰ ἐξετάσουμε ἂν ὁρισμένες λεπτομέρειες ἀναφέρονται στὸ ἀρχέτυπο. Συγκεκριμένα ὁ κοντὸς χιτῶνας πὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ ἀπάνω σῶμα κι ἡ μονοσανδαλία τοῦ Πενθέως.

Ὁ Πενθεὺς τῆς πυξίδας στὴ Χαϊδελβέργη φοράει χιτῶνα πὺ καλύπτει καὶ τὸ ἀπάνω σῶμα. Ὁ Πενθεὺς ἐνὸς ἰταλιωτικοῦ ἀγγείου (Philippart, ἀριθ. 139, εἰκ. 9) φοράει χιτῶνα ὁμοιο μὲ τοῦ δικοῦ μας. Εἶναι νέος ἀγένειος κι ἐπιγράφεται Πενθεὺς. Εἶναι λοιπὸν πιθανόν, ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα κι ὁ ἀγγειογράφος νὰ μνημονεύουν τὸ ἴδιο πρότυπο. Τὸ πρότυπο αὐτὸ ἴσως εἶναι ἡ δημιουργία τοῦ 5ου αἰ., πὺ μνημονεύει κι ἡ πυξίδα στὴ Χαϊδελβέργη, ἢ μιὰ παραλλαγή της ἀπὸ ἓνα καλλιτέχνη τοῦ 4ου αἰ.

Τὸ θέμα τῆς μονοσανδαλίας τὸ συναντοῦμε σὲ πολλὲς καὶ διάφορες μορφές, ὅπως π.χ. στὸν Ἰάσονα, στὴ Δανάη Barberini<sup>4</sup>, στὸ Διόνυσο τῆς Βίλλας τῶν Μυστηρίων στὴν Πομπηία<sup>5</sup>, στὸν Πενθέα τοῦ κρατήρα, σ' ἓνα χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Λυκούργου πὺ ἀναφέρει ἡ Παλατινὴ Ἀνθολογία<sup>6</sup>. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ θέματος αὐτοῦ παρουσιάζει δυσκολίες καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὑπάρχουν πολλὲς διχογνωμίες ἀνάμεσα στοὺς ἐρευνητές. Τὸ νόημά του πρέπει νὰ εἶναι βασικὰ τὸ ἴδιο σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις. Μόνον οἱ ἀποχρώσεις μπορεῖ νὰ διαφέρουν.

Μιὰ πιθανὴ ἐρμηνεία τῆς μονοσανδαλίας εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα σύμβολο πάθους<sup>7</sup>. Ὡς σύμβολο πάθους μπορεῖ νὰ εἶναι βακχικὴ μανία, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Πενθέως, ἢ ἐρωτικὴ μανία, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς

1. G. RODENWALDT, Köpfe von den Südmetopen des Parthenon, SBBerlin 1945 - 46, 23 - 24.

2. L. CURTIUS, ὁ.π. 16 - 17.

3. A. RUMPF, Parrhasios, AJA 55, 1951, 12. Γενικά: K. GSCHWANTLER, Zeuxis and Parrhasios 26 κέ.

4. S. KARUSU, Die «Schutzfliehende» Barberini, Antike Kunst 1970, 34 κέ.

5. Αὐτ. 38 κέ. μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

6. Πρβ. σ. 19 σημ. 6.

7. B. ΛΑΜΠΡΙΝΟΤΔΑΚΗΣ, Μηροτραφῆς 23 κέ. μὲ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία.

Δανάης<sup>1</sup>. Ἡ μονοσανδαλία τοῦ Διονύσου μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς βακχική, ἀλλὰ συνάμα καὶ ἐρωτική μανία<sup>2</sup>. Ἐξάλλου στὸν 4ο αἰ. ὁ Ἑρωτας σχετίζεται μὲ μιὰ μυστηριακὴ σχέση μετ' ὅλους τοὺς θεοὺς κι ἐνυπάρχει σὲ ὅλους τοὺς μύθους<sup>3</sup>.

Στὴν περίπτωση τοῦ Πενθέως ἐπίσης, ἂν θυμηθοῦμε τὶς Βάκχες, μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη ἀπόχρωση, ἡ ἐρωτική. Στὴν πρώτη σκηνὴ ὁ Πενθεὺς περιγράφοντας τὰ ὄργια τῶν Βακχῶν, ὅπως ὁ ἴδιος τὰ φαντάζεται, λέει : *πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἐστάναι/κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν/πτώσσουσιν ἐνναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν, /πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκοοῦς, /τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου*. (στ. 221-225).

Ἄν τὸ θέμα τῆς μονοσανδαλίας ποὺ παραδίδει ὁ Πενθεὺς τοῦ κρατήρα ἀνάγεται στὸ ἀρχέτυπο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. δὲν εἶναι βέβαιο, φαίνεται ὁμως πιθανό, ὥστε ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε.

Θὰ θίξουμε ἀκόμη ἓνα θέμα: ἂν τὸ πρότυπο τῆς γνωστῆς τοιχογραφίας τῆς Πομπηίας μὲ τὴν παράσταση τοῦ σπαραγμοῦ τοῦ Πενθέως<sup>4</sup> σχετίζεται μὲ τὶς Βάκχες τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ Webster<sup>5</sup> συσχετίζει τὴ δημιουργία τοῦ προτύπου μὲ τὶς Βάκχες, ἀκολουθώντας τὴ χρονολόγησή του γύρω στὸ 400 π.Χ. Τὸ πρόβλημα ἂν ὁ καλλιτέχνης τῆς τοιχογραφίας μνημονεύει τὸ κλασικὸ πρότυπο ἢ μιὰ ὑστεροελληνιστικὴ παραλλαγή του ἢ συμπλέκει ὑστεροελληνιστικά (Μαινάδες) καὶ κλασικά (Πενθεὺς) στοιχεῖα, ὅπως ὑπέθεσε ὁ Rumpf<sup>6</sup>, δὲ θὰ τὸ ἐξετάσουμε. Θὰ προσπαθήσουμε μόνο μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀγγειογραφίας, νὰ τοποθετήσουμε χρονολογικὰ τὴ δημιουργία τοῦ ἀρχέτυπου. Ἐδῶ καὶ δέκα περίπου χρόνια στὶς ἀνασκαφές τοῦ Κεραμεικοῦ βρέθηκαν νέα θραύσματα ἀπὸ τὴν ὑδρία τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου<sup>7</sup>. Ἐτσι ἡ παράσταση τῆς κάτω ζώνης συμπληρώνεται σὲ γενικὲς γραμμές. Τὸ θέμα εἶναι ὁ σπαραγμὸς τοῦ Πενθέως<sup>8</sup>, κι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο εἰκονίζεται μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Πομπηίας. Ὁ Πενθεὺς εἶναι νέος, ἀγένειος, μὲ πλούσια κόμη. Εἶναι πεσμένος στὰ γόνατα κι ἡ κεφαλὴ του εἰκονίζεται κατὰ τρία τέταρτα. Ἀριστερὰ μιὰ Μαινάδα τὸν ἀρπάζει ἀπὸ τὰ

1. S. KARUSU, ὁ.π.

2. Αὐτ.

3. B. SCHWEITZER, Platon und die bildende Kunst 72.

4. G. LIPPOLD, Antike Gemäldekopien 44 κέ. πίν. 6, 31.

5. T.B.L. WEBSTER, Monuments illustrating Tragedy<sup>2</sup> 156.

6. A. RUMPF, Kyparissos, JdI 63 - 64, 1948 - 49, 89.

7. K. VIERNEISEL, ὁ.π.

8. ARV 2, 1708, Addenda. Ὁ T.B.L. WEBSTER, ὁ.π. 143, ὑποθέτει ὅτι «this may be the death of Orpheus rather than the death of Pentheus».



μαλλιά, όπως και στην τοιχογραφία, και δεξιά μιὰ δεύτερη Μαινάδα, πού δὲν σώζεται ολόκληρη, ἀλλὰ μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ἀπὸ τὴν κίνησή της, ὅτι τὸν ἔπιανε ὅπως ἡ Μαινάδα τῆς τοιχογραφίας. Πίσω ἀπὸ τὴν πρώτη Μαινάδα μιὰ τρίτη, πού κρατᾷ ἓνα θύρσο, ὅπως ἡ πρώτη Μαινάδα τῆς τοιχογραφίας. Στὴν πυξίδα τοῦ Λούβρου ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασης εἶναι παρόμοιος. Δυὸ Μαινάδες ἀρπάζουν τὸν Πενθέα ἀπὸ τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια. Οἱ παραστάσεις τῶν σκηνῶν τοῦ σπαραγμοῦ τῶν δυὸ ἀγγείων καὶ τῆς τοιχογραφίας παρουσιάζουν πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα. Ὁ Πενθεὺς εἶναι νέος, ἀγένειος καὶ τὸ σημαντικότερο ζωντανός. Στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τῆς ὕστερης ἀρχαϊκῆς καὶ πρώιμης κλασικῆς ἐποχῆς ὁ Πενθεὺς εἰκονίζεται νεκρός, ὅπως στὸν ψυκτήρα τοῦ Εὐφρονίου, ἢ διαμελισμένος, ὅπως στὴ στάμνο τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου. Σύμφωνα μὲ τὸν *terminus ante quem* τῆς ὑδρίας τοῦ Κεραμικοῦ καὶ τῆς πυξίδας τοῦ Λούβρου, ἡ δημιουργία τοῦ νέου εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς σκηνῆς τοῦ σπαραγμοῦ τοποθετεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ τρίτου τέταρτου τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Ἴσως ἡ δημιουργία τοῦ νέου αὐτοῦ τύπου σχετίζεται μὲ τὶς Ξάντριες τοῦ Αἰσχύλου<sup>1</sup>.

### 3. Ἡ Μαινάδα μὲ τὸ παιδί (πίν. 15 - 18)

Ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν Πενθέα μιὰ νέα Μαινάδα χορεύει ἓναν ἐκστατικὸ χορό. Μὲ τὸ κεφάλι ριγμένο πίσω προχωρεῖ μὲ μικρὰ χορευτικὰ βήματα στὸ ὄρεινὸ ἔδαφος. Στὸ τεντωμένο πρὸς τὰ πίσω δεξιό της χέρι κρατᾷ ἓνα φίδι (ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζεται μόνο τὸ ἀποτύπωμα), ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πιάνει τὸ πόδι ἑνὸς παιδιοῦ πού κρέμεται πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη της, ἔτσι πού φαίνονται μόνο τὰ δυὸ τοῦ πόδια καὶ τὸ δεξιό του χέρι.

Ἡ παράσταση τῆς Μαινάδας δένεται ἀρμονικὰ μὲ τὸ βάθος παρόμοια μὲ μορφὲς ἀγγείων τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Ὁ λεπτὸς πέπλος, πού ἀνοίγει στὰ πλάγια καὶ ἀπλώνεται στὸ ἔδαφος μὲ κυματιστὲς πτυχές, τονίζει τὸ ἀρμονικὸ δέσιμο τῆς μορφῆς μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου καὶ δημιουργεῖ παράλληλα τὸ βάθος, ὅπου προβάλλεται κι ἐξαίρεται τὸ σαρκωμένο, ἀλλὰ ἄβρὸ κορμὶ τῆς Μαινάδας. Μιὰ φθορὰ στὸ δεξιὸ μαστὸ καταστρέφει τὴν εἰκόνα τοῦ στήθους κι εἶναι ἡ μόνη παραφωνία στὴν ὡραία εἰκόνα τοῦ ἀβροδίαιτου κορμιοῦ της. Τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος σχεδιάζεται μὲ χαλαρὲς καμπύλες γραμμὲς καὶ οἱ πλαστικοὶ ὄγκοι ἀποδίδονται συμπαγεῖς, χωρὶς πολλὲς διαβαθμίσεις. Ἡ καμπύλη τοῦ γλουτοῦ ἀρκετὰ τονισμένη. Ὁ λαιμὸς παχου-

1. FTG (NAUCK) 55, ἀπ. 168.

λός, τὸ πρόσωπο ἐπίσης παχουλὸ μὲ χαμηλὸ μέτωπο καὶ στρογγυλὸ πηγούνι (τὸ σχῆμα τοῦ ἀλλοιώνεται φυσικὰ ἀπὸ τὸ ἀνάγερμα τοῦ κεφαλίου). Ἡ πλούσια καὶ ωραία κόμη τῆς πέφτει σὲ μακρεῖς πλοκάμους παρόμοια μὲ τῆς Νηρηίδας τῆς πελίκης τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσύου μὲ τὴν παράσταση τοῦ Πηλέως καὶ τῆς Θέτιδος<sup>1</sup>. Ἡ ἀπόδοση τῆς κόμης μὲ συμπλεκόμενες καὶ ἀνισοβαθεῖς κυματιστὲς ἐγχαράξεις, ποὺ δημιουργοῦν ἔντονες φωτοσκιάσεις, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὶς φωτοσκιασμένες καὶ πλούσιες κόμες τῶν μορφῶν τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσύου<sup>2</sup> καὶ τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρωτοστασίας<sup>3</sup>. Στὸ λαιμὸ φοροῦσε ἓνα ἀσημένιο ἐπίθετο περιδέραιο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζεται μόνο τὸ ἀποτύπωμα.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος εἶναι χαρακτηριστική. Ὁ πέπλος φαίνεται σὰ νὰ εἶναι ἀπὸ λεπτὸ ὕφασμα καὶ σὲ ὀρισμένα μέρη, ὅπως π.χ. πάνω στὸ γλουτό, γίνεται διάφανος. Οἱ πτυχὲς εἶναι γραμμικὲς, καλοσχεδιασμένες, σὲ πολλὰ σημεῖα συμπλέκονται, ἔτσι ποὺ δημιουργοῦνται φωτοσκιάσεις κι ἔμπρὸς ἀπὸ τὸ δεξιὸ πόδι καταλήγουν σ' ἓνα μεγάλο διογκωμένο κύμα. Ἡ ἐκζητημένη ἀπόδοση τοῦ πέπλου ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ ἀβροδίαιτου σώματος τῆς Μαινάδας.

Ὁ τύπος τῆς Μαινάδας μὲ τὸ παιδὶ στὸν ὦμο, σπάνιος στὴν ἀγγειογραφία, εἰκονίζεται στὴν πυξίδα τοῦ Βρετ. Μουσείου E 775 τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. μὲ μικρὲς παραλλαγές<sup>4</sup>. Ἡ Μαινάδα τῆς πυξίδας προβάλλει τὸ ἀριστερὸ πόδι, φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ εἶναι ντυμένη μὲ χιτῶνα, ποὺ καλύπτει ὅλο τὸ χῶμα. Τὸ παιδὶ εἰκονίζεται σχεδὸν ὁλόκληρο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ κορμιοῦ, ὅπου προβάλλεται ἡ κεφαλὴ τῆς Μαινάδας. Σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα καὶ ὁ ἀγγειογράφος τῆς πυξίδας φαίνεται ὅτι μνημονεύουν ἓνα πρότυπο τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.

Τὸ πρότυπο ἦταν ἴσως ἓνας ζωγραφικὸς πίνακας ποὺ ἔγινε πιθανότατα μετὰ τὴν παράσταση τῶν Βακχῶν τοῦ Εὐριπίδη<sup>5</sup>. Ὁ στίχος τῶν Βακχῶν 754 ἤρπαζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα στὴν ἀφήγηση τοῦ ἀγγέλου, ὅπου περιγράφει τὰ ὄργια τῶν Μαινάδων στὸν Κιθαιρῶνα, φαίνεται ὅτι ἐνέπνευσε τὸ ζωγράφο τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Ἡ παράσταση τῆς Μαινάδας μὲ τὸ παιδὶ ἔμπρὸς ἀπὸ τὸν Πενθέα εἶναι συμβολικὴ. Τὸ πρόβλημα εἶναι ἂν ἡ Μαινάδα μὲ τὸ παιδὶ προέρχεται ἀπὸ τὸ ζωγραφικὸ κύκλο, ὅπου εἰκονίζονταν ὁ Πενθεύς. Μ' ἄλλα

1. ARV 2, 1475, 4. FR πίν. 172, 111, 333. ARIAS - HIRMER πίν. XLVII.

2. ARV 2, 1474 - 1476.

3. ARV 2, 1461.

4. L. CURTIUS, Pentheus εἰκ. 15.

5. Βάκχαι, στ. 754, βλ. καὶ σχόλια DODDS.

λόγια ἂν ἡ Μαινάδα μὲ τὸ παιδί ἦταν ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη τοῦ προτύπου τοῦ Πενθέως, πὺν ὑποθέσαμε ὅτι ἦταν ὁ Παρράσιος.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ λεπτόκορμου σώματος τῆς Μαινάδας μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὶς γυμνές Νηρηίδες τῆς πελίκης τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσίου. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ ἄνοιγμα τοῦ πέπλου κι ἡ ἀποκάλυψη τοῦ σώματος τῆς Μαινάδας θυμίζουν τὴν *Παρίαν Βάκχαν* τοῦ Σκόπα<sup>1</sup>. Τὸ θέμα τῆς ἀποκάλυψης τοῦ λαμπροῦ νεανικοῦ σώματος περιγράφει ὠραῖα ὁ Χαιρήμων στὴν τραγωδία Οἰνεύς:

τῆς δ' αὖ χορεία λαγόνα τὴν ἀριστερὰν  
ἔλυσεν· γυμνὴ δ' αἰθέρος θεάμασιν  
ζῶσαν γραφὴν ἔφαινε, χρῶμα δ' ὄμμασιν  
λευκὸν μελαίνης ἔργον ἀντηγύει σκιᾶς.

FTG (SNELL) I, σ. 221, ἀπ. 14, στ. 3 - 6).

#### 4. Οἱ χιμαιροφόνες Μαινάδες (πίν. 19 - 25, εἰκ. 3)

Οἱ χιμαιροφόνες Μαινάδες χορεύουν ἕναν ἐκστατικὸ χορὸ, πρὶν ἀπὸ τὸ σπαραγμὸ τῆς χίμαιρας. Μὲ τὸ κεφάλι ριγμένο πρὸς τὰ πίσω, προχωροῦν μὲ χορευτικὰ βήματα πάνω στὸ ὀρεινὸ ἔδαφος, ἢ μιὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ κι ἡ ἄλλη πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὴ χίμαιρα τὴν κρατοῦν ἀπὸ τὰ πόδια.

Πρώτη Μαινάδα: Φοράει ἀττικὸ πέπλο μὲ μακρὸ ἀπόπτυγμα, πὺν ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιὸ ὤμο καὶ μέρος τῆς ράχης. Ἡ κόμη της μακριά, πέφτει σὲ πλοκάμους. Χορεύει μὲ μικρὰ χορευτικὰ βήματα προβάλλοντας τὸ ἀριστερὸ πόδι. Λυγίζει τὴ μέση, ἔτσι ὥστε ὁ πάνω κορμὸς στρέφεται πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ γέρνει πρὸς τὰ πίσω. Ρίχνει τὸ κεφάλι πίσω καὶ τὸ στρέφει ἐλαφρὰ πρὸς τὸ θεατή. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἀνασύρει μὲ χάρη τὸ ἀπόπτυγμα τοῦ πέπλου, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πιάνει τὸ πόδι τῆς χίμαιρας. Ἐτσι τὸ κάτω σῶμα εἰκονίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια, ὁ πάνω κορμὸς κατὰ τρία τέταρτα ἀπὸ τὴν πλάτη καὶ ἡ κεφαλὴ σχεδὸν κατὰ τρία τέταρτα. Στὴ δίνη τοῦ χοροῦ ὁ πέπλος ἀνεμίζεται καὶ καμπυλώνεται σὲ πλούσιες πτυχές, πὺν καταλήγουν σὲ διογκωμένα κύματα στὰ πλάγια τῶν μηρῶν καὶ πάνω ἀπὸ τὰ πόδια. Στὸν δεξιὸ γλουτὸ καὶ στὸ σκέλος ὁ πέπλος κολλάει καὶ φαίνεται διάφανος. Στὴν πλάτη ὁ πέπλος πέφτει σὲ χαλαρὲς πτυχές, παρόμοια μὲ τῆς Μαινάδας τοῦ Σκόπα. Στὸ λαιμὸ φοροῦσε ἀσημένιο ἐπίθετο περιδέραιο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο μόνο ἴχνη σώζονται. Στὸν καρπὸ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ σώζονται ἐπίσης ἴχνη ἀπὸ τὸ ἀσημένιο ἐπίθετο βραχιόλι.

1. Πρβ. καὶ τὴ Μαινάδα τῆς πελίκης τοῦ Λένινγκραντ, UKV ἀρ. 502, πίν. 31,3.

Δεύτερη Μαινάδα: Ντυμένη με λεπτό χιτώνα, χορεύει με μεγάλα βήματα προβάλλοντας τὸ ἄριστερό πόδι. Λυγίζει τὴ μέση πρὸς τὰ δεξιὰ, γέρνει τὸν πάνω κορμὸ καὶ ρίχνει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἀνασύρει μὲ χάρη τὸ χιτώνα, ἐνῶ μὲ τὸ ἄριστερό κρατάει τὸ πίσω πόδι τῆς χίμαιρας. Ἔτσι τὸ σῶμα τῆς εἰκονίζεται κατὰ τρία τέταρτα καὶ τὸ κεφάλι ἀπὸ τὰ πλάγια. Στὴ δίνη τοῦ χοροῦ ὁ χιτώνας ξεκουμπώνεται, ἀποκαλύπτει τὰ στήθη κι ἀνεμίζεται σὲ πλούσιες πτυχές ὅμοιες μὲ παφλάζοντα κύματα. Ὁ χιτώνας



Εἰκ. 3. Προσπάθεια ἀναπαράστασης τῶν Μαινάδων τοῦ Καλλιμάχου.

κολλάει στὴν κοιλιά ὥστε διακρίνεται ὁ ὀμφαλὸς καὶ σχηματίζει χαλαρὲς ἡμικυκλικές πτυχές. Κολλάει ἐπίσης στὸ ἄριστερό σκέλος καὶ πάνω στὴ δεξιὰ κνήμη κι ἀνεμίζεται σὲ πλούσιες πτυχές ποὺ καταλήγουν σὲ τρία μεγάλα, διογκωμένα κύματα, δυὸ πάνω ἀπὸ τὰ πόδια κι ἓνα ἀνάμεσά τους. Ἡ κοντὴ κόμη τῆς Μαινάδας ἀνεμίζεται ἐλεύθερη στὸν ἀέρα. Ὁ στίχος τοῦ Εὐριπίδη *τρυφερόν (τε) πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων*<sup>1</sup> χαρακτηρίζει ὠραία τὸ ἀνέμισμα τῆς κόμης τῆς. Στὸ λαιμὸ διακρίνονται τὰ λείψανα τοῦ ἀσημένιου ἐπίθετου περιδεραίου καὶ στὸν καρπὸ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τὰ λείψανα τοῦ ἀσημένιου ἐπίθετου βραχιολιοῦ.

Χίμαιρα: Ἡ χίμαιρα, ποὺ κρατοῦν οἱ Μαινάδες μοιάζει ἀκόμη ζωντανή, ὅπως καὶ ἡ χίμαιρα ποὺ κρατοῦν οἱ χιμαιροφόνες Μαινάδες τοῦ χάλκινου κρατήρα τοῦ Βερολίνου<sup>2</sup>. Πάνω στὸ βραχῶδες ἔδαφος διαγράφεται μὲ σαφήνεια τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος τοῦ ζώου. Ὡραία εἶναι ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ λιπόσαρκου καὶ νευρώδους σώματος καὶ ρεαλιστικὴ ἡ ἀπόδοση τῆς δορᾶς μὲ μικρές, πυκνὰ τοποθετημένες, λεπτές ἐγγήρακτες γραμμές.

Τὸ θέμα τῶν χιμαιροφόνων Μαινάδων, σπάνιο στὸν 4ο αἰ., ἐμφανίζεται στὸ τέλος τοῦ 5ου σὲ ἀγγεῖα τοῦ μειδιακοῦ κύκλου<sup>3</sup> καὶ στὸν χάλκινο κρα-

1. Βάκχαι, στ. 151

2. W. ZÜCHNER, Der berliner Mänadenkrater, BWPr. 98, 1938. Ἐδῶ πίν. 105 - 107.

3. Πρβ. τὴν κοτύλη τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 1246, καὶ τὴν πυξίδα τοῦ Βρετ. Μουσείου E 775.

τήρα τοῦ Βερολίνου. Στὰ ὕστερα ἀρχαῖκὰ καὶ στὰ πρῶιμα αὐστηρορρυθμικὰ χρόνια συνηθίζεται τὸ θέμα τῆς Μαινάδας μ' ἓνα ἀγρίμι, ἐλάφι στὴν κύλिका τοῦ Μάκρωνος<sup>1</sup>, πάνθηρα στὴν κύλिका τοῦ Βρύγου<sup>2</sup> καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Φιντίου<sup>3</sup>. Τὸ παλιότερο παράδειγμα, ὅσο ξέρουμε, Μαινάδων ποὺ κρατοῦν ζῶα εἶναι ὁ γνωστὸς ἀμφορέας τοῦ Λούβρου τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμασι<sup>4</sup>. Ἡ μιὰ Μαινάδα κρατάει λαγὸ κι ἡ ἄλλη ἐλάφι.

Τὸ θέμα τῶν χιμαιροφόνων Μαινάδων τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ, ἐλαφρὰ παραλλαγμένο, παραδίδεται στὴν ἀττική ἐρυθρόμορφη πυξίδα τοῦ Βρετ. Μουσείου E 775 τοῦ μειδιακοῦ κύκλου<sup>5</sup>. Οἱ Μαινάδες φοροῦν διάφανους χιτῶνες, περιδέραια καὶ βραχιόλια. Χορεύουν ὅπως οἱ Μαινάδες τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι προβάλλουν τὸ ἀντίθετο πόδι, τὸ δεξιὸ ἢ πρῶτη, τὸ ἀριστερὸ ἢ δεύτερη καὶ τὰ χέρια ρίχνονται ἐμπρὸς ἐλεύθερα.

Οἱ τύποι τῶν Μαινάδων τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ καθὼς καὶ τῆς πυξίδας τοῦ Βρετ. Μουσ. E 775 θυμίζουν δυὸ τύπους τῶν περίφημων Μαινάδων, ποὺ ἀποδίδονται στὸν Καλλίμαχο<sup>6</sup>. Συγκεκριμένα ἡ πρώτη Μαινάδα θυμίζει τὸν τύπο Hauser 29<sup>7</sup> καὶ ἡ δεύτερη τὸν τύπο Hauser 31<sup>8</sup>. Ἡ Μαινάδα τοῦ τύπου Hauser 29, καθὼς καὶ ἡ νεοαττικὴ παραλλαγή της Hauser 30<sup>9</sup>, παραδίδονται στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα καὶ ἀγγεῖα, συνήθως μαζὶ μὲ τὴ χιμαιροφόνο Hauser 25<sup>10</sup>, ἄλλοτε κρατώντας τὸ μισὸ σῶμα τῆς χίμαιρας κι ἄλλοτε πάλι ὅχι, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο μισὸ κρατᾷ ἡ χιμαιροφόνος. Ἡ Μαινάδα Hauser 31<sup>11</sup> χορεύει συνήθως μόνη στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα.

Στὴν ἀττικὴ ἐρυθρόμορφη ἀρυβαλλοειδῆ λήκυθο τοῦ Λούβρου τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου<sup>12</sup> χορεύουν τρεῖς γυναῖκες πρὸς τιμὴν τῆς Ἀφροδίτης. Ἡ χορευτικὴ κίνηση τῆς πρώτης ἀριστερὰ εἶναι παρόμοια μὲ τῆς Μαινάδας τοῦ τύπου Hauser 31. Χορεύει ἀντικρυστὰ μὲ μιὰ ἄλλη, ποὺ ἡ χορευτικὴ κίνησή της εἶναι παρόμοια μὲ τῆς La Stanza<sup>13</sup>. Κι οἱ δυὸ εἶναι τυλιγμένες σὲ

1. ARV 2, 462, 48. E. PFUHL, MuZ εἰκ. 438. CVA Berlin 2, πίν. 87-89.

2. ARV 2, 371, 15. ARIAS - HIRMER πίν. XXXIV.

3. ARV 2, 23, 2. FR πίν. 91. E. PFUHL, MuZ εἰκ. 381.

4. ABV, 152, 25. S. KAROUZOU, The Amasis - Painter πίν. 31-32.

5. L. CURTIUS, ὁ.π. εἰκ. 15.

6. W. FUCHS, Die Vorbilder der neuattischen Relief 72 κέ.

7. Αὐτ. 81 κέ., πίν. 16a, 18.

8. Αὐτ. 84 κέ., πίν. 18.

9. Αὐτ. 83 κέ., πίν. 19a, b.

10. Αὐτ. πίν. 18, 19a, b.

11. Αὐτ. πίν. 18.

12. ARV 2, 1314, 14. E. BUSCHOR, Griechische Vasen εἰκ. 247.

13. W. FUCHS, ὁ.π. 78 κέ., πίν. 20a.



πλουμιστά ιμάτια. Σὲ δεύτερο ἐπίπεδο κι ἀνάμεσα στὶς δυὸ χορεύτριες μιὰ τρίτη ποὺ θυμίζει τὸν τύπο τῆς Μαινάδας Hauser 31. Φοράει χιτῶνα καὶ χλανίδιο ποὺ τὸ κρατάει μὲ τὸ ἀριστερό, πρὸς τὰ πίσω τεντωμένο, χέρι. Στὸ χάλκινο κρατήρα τοῦ Βερολίνου ἡ πρώτη χιμαιροφόνος εἶναι παραλλαγή τοῦ τύπου Hauser 29, ἐνῶ ἡ δεύτερη, ποὺ σώζεται μόνο ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω, εἶναι ἴσως παραλλαγή τοῦ τύπου Hauser 31. Τὶς Μαινάδες τῆς πυξίδας στὴ Χαϊδελβέργη<sup>1</sup>, ποὺ κρατοῦν μιὰ χίμαιρα παρόμοια μὲ τὶς Μαινάδες τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ, δὲν εἶναι δυνατό νὰ τὶς ἀναγάγουμε σὲ τύπους.

Μὲ τὸ θέμα τῆς ἀνασυγκρότησης τοῦ ἀρχέτυπου τῶν Μαινάδων, τῆς ἀναπαράστασης τῆς σύνθεσης τοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων καὶ τῆς ἀπόδοσης τοῦ ἔργου στὸν Καλλιμάχο ἀσχολήθηκε τελευταῖα ὁ W. Fuchs<sup>2</sup>. Ὁ Fuchs ἀνασυγκροτεῖ ἕξι τύπους Μαινάδων καὶ «ὀβελίζει» τρεῖς, ποὺ εἴτε εἶναι νεοαττικὲς παραλλαγές ἢ δημιουργίες μεταγενέστερες. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων<sup>3</sup>, ὅπου τὶς τοποθετεῖ μᾶλλον παρατακτικά, σὲ δυὸ ὁμάδες, δὲν φαίνεται πιθανή. Στὰ ἀγγεῖα ὅχι μόνο τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, ἀλλὰ καὶ στὰ αὐστηρορρυθμικά, οἱ Μαινάδες σὲ ὀργιαστικὸ χορὸ χορεύουν πάντα ἀντικρυστὰ ἢ μόνες μὲ τὴ συνοδεία αὐλῶν στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, καὶ τυμπάνων ἢ κιθάρας σπανιότερα, στὴν ἐποχὴ τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ.

Σύμφωνα μὲ τὶς παραστάσεις τῶν ἀγγείων μιὰ πιθανὴ σύνθεση τοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων τοῦ Καλλιμάχου θὰ ἦταν ἴσως ἡ ἀκόλουθη: ἡ τυμπανίστρια, ἡ χιμαιροφόνος καὶ ἡ Μαινάδα Hauser 29. Ἡ Μαινάδα Hauser 28, ἡ Μαινάδα Hauser 31 καὶ ἡ La Stanza (εἰκ. 3). Στὸ κέντρο εἰκονιζόταν πιθανότατα ὁ Διόνυσος<sup>4</sup> ἢ ὁ Διόνυσος κι ἡ Ἀριάδνη. Γιατὶ στὶς παραστάσεις τῶν ἀγγείων τοῦ 5ου αἰ. μὲ τὸ θέμα ὀργιαστικὸς χορὸς Μαινάδων, εἰκονίζεται πάντα ὁ Διόνυσος ἢ ὁ Διόνυσος κι ἡ Ἀριάδνη. Στὴν κύλικα τοῦ Μάκρωνος οἱ Μαινάδες χορεύουν γύρω ἀπὸ ἕνα ξόανο τοῦ Διονύσου. Στὴν ἀρυβαλοειδῆ λήκυθο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἐρετρίας<sup>5</sup> εἰκονίζεται ὁ Διόνυσος. Στὸν κρατήρα μὲ ἐλικωτὲς λαβὲς τοῦ ζωγράφου τοῦ δίνου<sup>6</sup> εἰκονίζονται ὁ Διόνυσος κι ἡ Ἀριάδνη. Στὴν πυξίδα τοῦ Βρετ. Μουσείου E 775 ὁ Διόνυσος εἰκονίζεται καθιστὸς σὲ βράχο καὶ πίσω του ὄρθια ἡ Ἀριάδνη. Στὴν πυξίδα τῆς Χαϊδελ-

1. L. CURTIUS, ὁ.π. πίν. I, εἰκ. 4.

2. W. FUCHS, ὁ.π. 72 κέ.

3. Αὐτ. 89, εἰκ. 1 (σχέδιο).

4. G. E. RIZZO, Thiasos 30, εἰκ. 14. Ὁ Rizzo τοποθετεῖ στὸ κέντρο τοῦ χοροῦ τὸν Διόνυσο, στὸν τύπο τοῦ Διονύσου τῆς βάσης Lansdowne. Πρβ. W. FUCHS, ὁ.π. 88.

5. ARV 2, 1247, 1. E. PFUHL, MuZ εἰκ. 560.

6. ARV 2, 1151, 1. E. PFUHL, MuZ εἰκ. 581. CVA Bologna, πίν. 68, 3-5, 69, 70, 9.



βέργης<sup>1</sup> ὁ Διόνυσος μαζί με τὴν Ἀριάδνη κάθονται σὲ ἀδήλωτο βράχο. Ὁ Διόνυσος κρατάει λύρα κι ἡ Ἀριάδνη στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸν ὦμο τοῦ Διονύσου. Τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μετὰ τὸ σύμπλεγμα τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης, ποὺ εἰκονίζεται στὸν κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου καὶ στὴν κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Μελεάγρου. Ὁ Διόνυσος κι ἡ Ἀριάδνη προχωροῦν ἀγκαλιασμένοι. Στὸ δεξιό του χέρι ὁ Διόνυσος κρατάει λύρα.

Τὸ μνημεῖο, στὸ ὁποῖο παραστεινόταν ὁ χορὸς τῶν Μαινάδων, ἔχει ὑποθεθεῖ μετὰ πιθανότητα, ὅτι ἦταν τὸ χορηγικὸ μνημεῖο ποὺ στήθηκε γιὰ τὴ νίκη τῶν Βακχῶν τοῦ Εὐριπίδη, τὸ 406 π.Χ.<sup>2</sup> Ὁ Langlotz<sup>3</sup> μάλιστα ὑπέθεσε, ὅτι μπορεῖ νὰ βρεθεῖ σὲ μιὰν ἀνασκαφὴ κοντὰ στὸ ἱερὸ τοῦ Διονύσου, τὸ κοίλωμα τουλάχιστο τοῦ βράχου, ποὺ θ' ἀντιστοιχεῖ σ' αὐτὸ τὸ μνημεῖο. Τὴ μορφή τοῦ μνημείου μποροῦμε νὰ τὴ φανταστοῦμε ἀνάλογη μετὰ τὸ μνημεῖο τοῦ Λυσικράτη. Κάτω μιὰ ὀρθογώνια βάση, ἡ κυλινδρική μαρμάρινη ἀνάγλυφη βάση μετὰ τὴν παράσταση τοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων καὶ πάνω ὁ χάλκινος τρίποδας<sup>4</sup>. Ἡ ἀνάγλυφη αὐτὴ παράσταση τοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς περισσότερους ἐρευνητὲς ἔργο τοῦ Καλλιμάχου<sup>5</sup>.

Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὸν Καλλιμάχο εἶναι ἐλάχιστες. Ὁ Πausanias ἀναφέρει τὸ λύχνο τοῦ Ἐρεχθείου, ὁ Πλίνιος τὶς saltantes laeanae, ἓνα «emendatum opus», ποὺ ἡ «diligentia» τὸ στέρησε ἀπὸ τὴ «gratia». Ὁ Βιτρούβιος λέει ὅτι φημιζόταν «propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae». Ἡ ἐρευνα ταύτισε τὶς saltantes laeanae μετὰ τὶς χορεύτριες τοῦ καλαθίσκου, ποὺ παραδίδονται σὲ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα. Οἱ παλιότεροι ἐρευνητὲς ὑπέθεσαν ὅτι τὰ ἀνάγλυφα ἀντιγράφουν περίοπτα ἀγάλματα<sup>6</sup>, ἐνῶ ὁ W. Fuchs<sup>7</sup> πιστεύει ὅτι ἦταν ἀνάγλυφα χάλκινα ἐλάσματα, ὅπως καὶ οἱ Μαινάδες, ποὺ στόλιζαν μιὰ μαρμάρινη κυλινδρική βάση. Τὸ ὅτι ἦταν χάλκινα ἐλάσματα φαίνεται ἀπίθανο καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις. Οἱ ἐκζητημένες πτυχὲς τῶν Μαινάδων δὲ δείχνουν ὅτι κατὰγονται ἀπὸ μεταλλικὰ πρότυπα, ἀλλ' ἀνταποκρίνονται στὰ σχόλια τῶν ἀρχαίων γιὰ τὴν «elegantiam» καὶ τὴν «subtilitatem» τῆς μαρμαρικῆς δεξιότητις τοῦ Καλλιμάχου.

1. Ὁ CURTIUS, ὁ.π. 7, ὑποθέτει ὅτι εἰκονίζονται ὁ Ἀπόλλων καὶ ἡ Ἄρτεμις.

2. G. E. RIZZO, Thiasos 17 «come non pensare al coro dalle baccanti di Euripide».

3. E. LANGLOTZ, Alkamenesprobleme, BWPr. 103, 1952, 6-7.

4. Πρβ. L. CURTIUS, ὁ.π. 19.

5. K. SCHEFOLD, Klassisches Griechenland 164 κέ. LIPPOLD, HdA III, Plastik 222 κέ. B. SCHLÖRB, Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias 45 κέ.

6. H. SCHRADER, Phidias 350.

7. W. FUCHS, ὁ.π. 91 κέ. εἰκ. 2 ἡ προτεινομένη ἀναπαράσταση τοῦ χοροῦ τῶν χορευτριῶν τοῦ καλαθίσκου.

Οί χορεύτριες τοῦ καλαθίσκου, ποὺ μνημονεύονται στὸ νόμισμα τῶν Ἀβδήρων τοῦ 5ου αἰ.<sup>1</sup>, στὸ χάλκινο κάτοπτρο τοῦ 4ου αἰ.<sup>2</sup>, καὶ παραδίδονται στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα, φαίνεται ὅτι ἦταν περίοπτα ἀγάλματα, ὅπως υπέθεσαν οἱ παλιότεροι ἐρευνητές. Τὸ χάλκινο κάτοπτρο μὲ τὶς δυὸ χορεύτριες τοῦ καλαθίσκου ποὺ χορεύουν ἀντικρυστὰ καὶ γύρω ἀπὸ ἓνα φυτὸ καὶ ἡ ἀκάνθινη κολόνα τῶν Δελφῶν<sup>3</sup> μὲ τὶς χορεύτριες τοῦ καλαθίσκου μᾶς ὀδηγοῦν στὴ διατύπωση τῆς ὑπόθεσης ὅτι οἱ saltantes lacaeanae ἦταν ἴσως χάλκινα ἀγάλματα χορευτριῶν καλαθίσκου ποὺ χόρευαν γύρω ἀπὸ ἓνα μεγάλο φυτὸ. Τὴν παράσταση τοῦ φυτοῦ προϋποθέτει τὸ θέμα. Οἱ χορεύτριες τοῦ καλαθίσκου ταυτίζονται πιθανὸν μὲ τὶς Καρυάτιδες<sup>4</sup>, τὶς Λάκαινες χορεύτριες ποὺ χόρευαν στὸ ἱερὸ τῆς Ἀρτέμιδος στὶς Καρυές. Στὸ ἱερὸ αὐτὸ ἡ Ἄρτεμις λατρευόταν ὡς θεὰ τῆς γονιμότητος καὶ τὸ ἱερὸ τῆς δέντρο ἦταν μιὰ καρυδιά. Ἡ φήμη τοῦ ἔργου τοῦ Καλλιμάχου δὲν εἶναι ἀπίθανο ὅτι ὀφειλόταν ἐν μέρει στὴν παράσταση τοῦ φυτοῦ, ἄκανθας ἴσως. Ἄν οἱ χορεύτριες ἦταν δυό, ὅπως στὸ κάτοπτρο, ἢ τρεῖς, ὅπως στὴν κολόνα τῶν Δελφῶν, δὲν εἶναι βέβαιο. Στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα μᾶς παραδίδεται ὁ τύπος ἐν γένει τῶν χορευτριῶν<sup>5</sup>. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 2182-83<sup>6</sup> δίνει περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὴν πύκνωση τοῦ χιτωνίσκου, ποὺ κολλάει στὸ σῶμα κι ἀνεμίζεται σὲ πλούσιες πτυχές.

##### 5. Ὀργιαστικὸς χορὸς Μαινάδων (πίν. 26 - 34)

Κρατώντας ἓνα φίδι μιὰ νέα Μαινάδα καὶ μιὰ Μαινάδα παρθένος χορεύουν ἓναν ὀργιαστικὸ χορὸ. Ἐξαντλημένη ἡ Μαινάδα «παρθένος» λυγίζει τὰ γόνατα. Μιὰ Μαινάδα παλαιὰ τὴ συγκρατεῖ γιὰ νὰ μὴν πέση πεδόσε. Ἡ «παλαιὰ» Μαινάδα κάθεται σ' ἓνα βραχάκι μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη πρὸς τὸ θεατὴ, ὥστε τὸ σῶμα τῆς εἰκονίζεται κατὰ τρία τέταρτα ἀπὸ πίσω καὶ ἡ κεφαλὴ ἀπὸ τὰ πλάγια. Φορεῖ λεπτὸ χιτῶνα, ποὺ πτυχώνεται σὲ γραμμικὲς πτυ-

1. CH. SELTMAN, Greek Coins 144, πίν. 28,13.

2. W. ZÜCHNER, Griechische Klappspiegel ἀρ. 165, εἰκ. 50.

3. X. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Δελφοὶ 141 - 144. G. LIPPOLD, Plastik 287. F. POULSEN, Delphi 246 - 264. FdD IV, πίν. 59 - 63. J. POUILLoux - G. ROUX, Énigmes à Delphes 123 - 145.

4. M. P. NILSSON, Griechische Feste 196 κέ. K. ΡΩΜΑΙΟΣ, Καρυάτιδες, Πελοποννησιακὰ Γ - Δ, 1958 - 9, 376 κέ.

5. Πρόβλημα εἶναι πότε ἐγινε ἡ παραλλαγή τῶν μορφῶν σὲ ἀνάγλυφο. Εἶναι δημιουργία τῶν τεχνιτῶν τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων ἢ τὸ πιθανότερο τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Πρβ. X. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Ἀρχαῖστικά, ΑΔ 10, 1926, 105.

6. Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Συλλογὴ Γλυπτῶν Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου 67. H. SCHRADER, Phidias εἰκ. 316.

χές, καὶ ἱμάτιο, πού ἀναδιπλώνεται γύρω στοὺς γλουτοὺς σχηματίζοντας κυματιστὲς πτυχές πού δημιουργοῦν φωτοσκιάσεις. Ὁ λαιμός της στολίζεται μ' ἀσημένιο ἐπίθετο κοκκιδωτὸ περιδέραιο. Ἡ κόμμωσή της εἶναι παρόμοια μὲ τῆς Ἀριάδνης. Τὰ μαλλιά ἀποδίδονται μὲ κυματιστὲς ἀνισόβαθες, συμπλεκόμενες ἐγχαράξεις πού δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης. Μὲ ἄβαθες χαρακτὲς γραμμὲς ἀποδίδονται οἱ λεπτὲς τρίχες πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ στὸν τράχηλο, καθὼς καὶ μιὰ μικρὴ ἔλικά ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ αὐτί. Τὸ μέτωπο χαμηλὸ, τὸ πηγούνι στρογγυλὸ.

Ἡ «παρθένος» Μαινάδα, πού ἡ «παλαιὰ» τὴ συγκρατεῖ ἀγκαλιάζοντάς την μὲ τὰ δυὸ χέρια, ἔχει τεντωμένο τὸ δεξιὸ χέρι μὲ τὸ φίδι, τὸ ἀριστερὸ λυγισμένο στὸν ἀγκώνα τὸ φέρνει πίσω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ, καὶ τὰ πόδια λυγισμένα στὰ γόνατα. Ἔτσι εἰκονίζεται κατὰ τρία τέταρτα, ἐξαίρεται ἀπὸ τὸ βάθος καὶ προβάλλεται πρὸς τὸ θεατὴ. Τὸ μοναδικὸ της ἔνδυμα, τὸ ἱμάτιο, ἀπλώνεται σὰν ἱστόιο στὸ βάθος, πίσω ἀπὸ τὸ ἀπάνω σῶμα, κυματίζοντας σὲ καμπύλες γραμμικὲς πτυχές πού καταλήγουν σ' ἓνα ὠραῖο διογκωμένο κύμα πάνω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τῆς «παλαιᾶς» Μαινάδας. Κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ της χέρι, ἄβαθες χαρακτὲς πτυχές ἀποδίδουν τὰ τσακίσματα τοῦ ἱματίου. Πάνω στοὺς μηρούς καὶ γύρω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς παλαιᾶς Μαινάδας τὸ ἱμάτιο κολπώνεται καὶ σχηματίζει τέσσερα μικρὰ διογκωμένα κύματα πού μοιάζουν μὲ ἄνθη. Ἀπὸ ἐκεῖ πέφτει ἀνάμεσα στὰ πόδια κι ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ ἀριστερὸ καλύπτει τὸ δεξιὸ ὥς τὸν ἀστράγαλο, ὅπου σχηματίζει ἓνα μικρὸ κύμα. Πάνω στὸ δεξιὸ μηρὸ σχηματίζονται ὀφθαλμωτὲς φωτοσκιασμένες πτυχές. Ἔτσι ἡ «παρθένος» Μαινάδα εἰκονίζεται σχεδὸν γυμνὴ καὶ τὸ λυγερὸ κορμὶ της προβάλλεται πάνω στὸ ἐντυπωσιακὸ βάθος πού σχηματίζει τὸ ἱμάτιο. Τὴ λυγρότητα τοῦ κορμοῦ τὴν τονίζει τὸ ἐπιπεδόσχημο στέρνο. Ἡ γραμμὴ τοῦ θώρακα μόλις πού διαγράφεται, καθὼς σηκώνει τὸ ἀριστερὸ της χέρι. Οἱ πλαστικοὶ ὄγκοι ἀποδίδονται συμπαγεῖς χωρὶς πολλὲς διαβαθμίσεις. Τὸ σωματικὸ ἰδεῶδες τῆς «παρθένου» Μαινάδας εἶναι σύμφωνο μὲ τὸ ἰδεῶδες τῆς Κνιδίας Ἀφροδίτης. Ἡ κεφαλὴ της γέρνει πρὸς τὸ δεξιὸ χέρι, ὅπου κρατᾷ τὸ φίδι. Τὸ βλέμμα της εἶναι ἐκστατικόν. Τὸ πρόσωπό της ὠοειδὲς μὲ χαμηλὸ μέτωπο καὶ στρογγυλὸ πηγούνι. Ἡ κόμη της σχηματίζει μιὰ προεξοχὴ πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, τυλίγεται σὲ στεφάνι γύρω ἀπὸ τοὺς κροτάφους καὶ πέφτει σὲ μακρεῖς πλοκάμους πάνω στὸν τράχηλο<sup>1</sup>. Ὁμοία περίπου εἶναι ἡ κόμμωση τῆς ὠραίας κεφαλῆς τῆς Ἀφροδίτης τοῦ κατόπτρου Züchner KS 106, πίν. 31, πού μνημονεύει, πιθανόν, τὴν Ἀναδυομένη Ἀφρο-

1. Πρβ. τὴν κόμμωση τῶν γυναικείων μορφῶν τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσίου, ARV 2, 1474 - 1476.

δίτη τοῦ Ἀπελλῆ<sup>1</sup>. Ἡ χειρονομία τῆς θεᾶς θυμίζει τὸ ἐπίγραμμα τῆς Παλατινῆς Ἀνθολογίας<sup>2</sup> ὡς *χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν/ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων*. Ἡ σύλληψη καὶ ἡ ἔκφραση τῆς θεϊκότητος, ποὺ μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὴν Κνιδία Ἀφροδίτη, φανερώνουν ὅτι τὸ πρότυπο τοῦ τορευτῆ ἦταν ἔργο ἑνὸς μεγάλου καλλιτέχνη.

Ἡ «νέα» Μαινάδα ἐξακολουθεῖ νὰ χορεύει κρατώντας μὲ τὸ ἀριστερὸ τεντωμένο χέρι τὸ φίδι. Τὸ σῶμα τῆς σχηματίζει ἓνα τόξο, καθὼς γέρνει τὴν κεφαλὴ καὶ τὸν πάνω κορμὸ πρὸς τὸ μέρος ποὺ τὰ χέρια κρατοῦν τὸ φίδι, φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι πίσω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ λυγισμένο σὲ ὀξεία γωνία καὶ προβάλλει τὸ ἀριστερὸ πόδι<sup>3</sup>. Τὴν ὠραία χορευτικὴ κίνηση τῆς Μαινάδας συνοδεύει τὸ ἀνέμισμα τοῦ χλανιδίου, ποὺ φοράει πάνω ἀπὸ τὸν ἀττικὸ πέπλο μὲ τὸ μακρὸν ἀπόπτυγμα. Τὸ λυγερὸ κορμὶ τῆς διαγράφεται κάτω ἀπὸ τὸ λεπτὸ πέπλο, ποὺ σὲ ὀρισμένα μέρη γίνεται διάφανος, ὅπως πάνω στὸ ἀριστερὸ σκέλος καί, πιθανόν, πάνω στὸ ἀριστερὸ στῆθος, ποὺ ἡ ἐπιφάνειά του εἶναι φθαρμένη. Στὴ δίνη τοῦ χοροῦ ὁ πέπλος γλυστράει κι ἀποκαλύπτει τὸν ἀριστερὸ ὦμο καὶ τὸ δεξιὸ στῆθος. Κολλάει πάνω στὸ σῶμα σχηματίζοντας χαλαρὲς παράλληλες πτυχὲς στὸν ἀπάνω κορμό, ἡμικυκλικὲς λεπτὲς πτυχὲς στὴν κοιλιά, λίγες λεπτὲς πτυχὲς στὸ γλουτὸ κι ἐλάχιστες στὸ ἀριστερὸ πόδι. Στὰ πλάγια ἀνεμίζεται σὲ πλούσιες φωτοσκιασμένες πτυχὲς, παρόμοιες μὲ τὶς πτυχὲς τοῦ ἡνιόχου τῆς πλάκας BM 1037 ἀπὸ τὸ Μαυσωλεῖο τῆς Ἀλικαρνασσοῦ<sup>4</sup>. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ ἀλληλοτεμνόμενες καμπύλες γραμμὲς ποὺ σχηματίζουν τὸ περίγραμμα τοῦ ἀνεμιζόμενου πέπλου. Παρόμοια ἀποδίδεται τὸ περίγραμμα τοῦ ἀνεμιζόμενου πέπλου τῆς Νηρηίδας στὴν πελίκη τοῦ Βρετ. Μουσείου τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσύου καθὼς καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ ἀνεμιζόμενου ἱματίου τῆς χορεύτριας τοῦ χαλκοῦ κατόπτρου Züchner KS 162, εἰκ. 97. Οἱ πτυχὲς καταλήγουν σὲ ὠραῖα διογκωμένα κύματα, ἓνα κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ γυμνὸ στῆθος, ἓνα πάνω ἀπὸ τὸν ὁμορφὸ ἀστράγαλο τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ κι ἓνα δίπλα στὸ γλουτό. Μιὰ λεπτὴ ζώνη γύρω ἀπὸ τὴ μέση συγκρατεῖ τὸν πέπλο. Τὸ ἀσημένιο ἐπίθετο κοκκιδωτὸ περιδέρας εἶναι φθαρμένο στὴν ἐπιφάνεια. Μιὰ φθορά, ποὺ σκιάζει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ προσώπου καὶ μέρος τῆς κόμης καταστρέφει τὴν ὠραία εἰκόνα τῆς κεφαλῆς, ποὺ εἰκονίζεται κατὰ τρία τέταρτα. Τὸ πρόσωπο ὠοειδές, τὸ μέτωπο χαμηλό.

1. A. RUMPF, *Anadyomene*, Jdl 65 - 66, 1950 - 51, 166 κέ.

2. OVERBECK 1849.

3. Πρβ. τὴ Μαινάδα τοῦ κατόπτρου Louvre 1710, ZÜCHNER KS 50: Πάν (ἀριστερά), Μαινάδα (δεξιά).

Ἡ Μαινάδα ἔχει τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο μὲ τὴ Μαινάδα χορεύτρια τοῦ κρατήρα.

4. E. BUSCHOR, *Maussollos und Alexander* εἰκ. 30.

Στὸ λαιμὸ ἄβαθες χαρακτὲς γραμμὲς ἀποδίδουν τὰ «τσακίσματα» τῆς ἐπι-  
δερμίδας, ποὺ δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴ στροφή τῆς κεφαλῆς. Ἡ κόμμωσή της  
εἶναι παρόμοια μὲ τῆς «παλαιᾶς» Μαινάδας. Πάνω ἀπὸ τοὺς κροτάφους μι-  
κρὲς ἄβαθες χαρακτὲς γραμμὲς καὶ μιὰ μικρὴ ἐγγάρακτη ἔλিকা ἐμπρὸς ἀπὸ  
τὸ αὐτί.

Ὁ τύπος τῆς «νέας» Μαινάδας εἶναι ὁ τύπος τῆς Μαινάδας χορεύτριας,  
ποὺ δημιουργεῖται στὰ αὐστηρορρυθμικὰ χρόνια κι εἶναι ἰδιαίτερα ἀγαπητὸς  
στὸν 4ο αἰ. π.Χ. Συγκεκριμένα ὁ τύπος τῆς «νέας» Μαινάδας μνημονεύει μιὰ  
δημιουργία τοῦ 4ου αἰ., τὴν ἴδια, πιθανόν, ποὺ ἔχει ὡς πρότυπο ὁ νεοαττικὸς  
τύπος τῆς Μαινάδας Tolmeta<sup>1</sup>.

Τὸ νόημα τῆς παράστασης τοῦ ὀργιαστικοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων μπορεῖ  
νὰ ἐρμηνευθεῖ μὲ χωρία τῶν Βακχῶν. Οἱ τρεῖς Μαινάδες ἀντιπροσωπεύουν  
τὶς τρεῖς ἡλικίες ποὺ ἀναφέρει ὁ Εὐριπίδης: *νέαι, παλαιαί, παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες* (Βάκχαι, στ. 694)<sup>2</sup>. Στὴ μοναδικὴ παρόμοια παράσταση ὀργιαστικοῦ  
χοροῦ Μαινάδων στὴν ἐρυθρόμορφη λήκυθο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρετρίας<sup>3</sup>  
παραδίδονται ἐπίσης οἱ τρεῖς ἡλικίες, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν καὶ τὰ στάδια  
τῆς μύησης. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ καθιστὴ Μαινάδα, ἡ «παλαιά», ἐπι-  
γράφεται ΝΥΜΦΗ. Τὸ ὄνομα Νύμφη, ἓνα ὄνομα ἐπὶκτικτο, δηλώνει ὅτι ἡ  
Μαινάδα ταυτίζεται μὲ τὶς μυθικὲς τροφούς καὶ συντρόφισσες τοῦ Διονύσου.  
Μὲ τὴν ιδιότητά της αὐτὴ παίζει πρωτεύοντα ρόλο στὴ μύηση τῆς «παρθέ-  
νου» Μαινάδας. Ἡ μύηση γίνεται μὲ ὀργιαστικὸ χορό. Μιὰ «νέα» Μαινό-  
δα, ἡ ΦΑΝΟΠΗ, χορεύει μαζί μὲ τὴν «παρθένο» Μαινάδα, τὴ ΝΑΙΑ, ποὺ πέφτει  
ἐξαντλημένη ἀπὸ τὸ χορό, κι ἀφήνει νὰ τῆς πέσει ὁ θύρσος ποὺ κρατοῦσε.  
Ἡ «νέα» Μαινάδα συνεχίζει τὸ χορό, ὑπὸ τοὺς ἤχους τοῦ τυμπάνου τῆς Μαι-  
νάδας ΠΕΡΙΚΛΥΜΕΝΗΣ. Τὸ δρώμενο παρακολουθεῖ ὁ ἴδιος ὁ θεός, ὁ Διόνυ-  
σος, ὁ Σάτυρος ΚΟΜΟΣ, Μαινάδες, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες ἡ ΧΟΡΩ καὶ ἡ ΜΕ-  
ΛΑΙΓΙΣ, ἡ μόνη ντυμένη μὲ δορὰ κατσεικιῶ, καὶ δίπλα της ὁ ΣΙΛΗΝΟΣ.

Ἡ «παρθένος» Μαινάδα πέφτει ἐξαντλημένη ἀπὸ τὸ χορὸ καὶ ἐνθουσιασμέ-  
νη: *ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαί/ων πέσῃ πεδόσε, νε/βρίδος ἔχων ἱερὸν  
ἐνδυτόν, ἀγρεύων/αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἰέμε/νος ἐς ὄρεα Φρύγια,  
Λύδι, ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, /εὐδοῖ τραγουδάει ὁ χορὸς στὴν πάροδο τῶν Βακ-  
χῶν* (στ. 135-141). Ὁ Dodds σχολιάζοντας τοὺς στίχους γράφει «I suspect  
that the words describe a moment when the celebrant falls unconscious and  
the god enters into him». Ἡ «παρθένος» Μαινάδα ἐνώνεται μὲ τὸ θεό. Ταυ-

1. W. FUCHS, ὁ.π. 85 κέ., πίν. 23D.

2. Σχόλια DODDS.

3. ARV 2, 1247, 1.



τίζεται δηλαδή με την 'Αριάδνη-'Αφροδίτη, πού εικονίζεται στην αντίστοιχη θέση στην Α ὄψη τοῦ κρατήρα.

Ἡ παράσταση τοῦ ὀργιαστικοῦ χοροῦ τῶν Μαινάδων εἶναι μιὰ κλειστή σὲ νοητὸ κύκλο σύνθεση. Τὸ ἀρχέτυπό της θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἓνα ζωγραφικὸ ἔργο. Ἄν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ πρότυπο, πού μνημονεύει ὁ ζωγράφος τῆς Ἑρετρίας, ἢ μιὰ παραλλαγή τοῦ ἰδίου θέματος ἀπὸ ἓνα ζωγράφο τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., εἶναι ἓνα πρόβλημα. Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα εἶναι καὶ ὁ δημιουργὸς τῆς παραλλαγῆς τοῦ θέματος σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Ὁ τύπος τῆς «παρθένου» Μαινάδας εἶναι ὁ τύπος τῆς Ἀφροδίτης πάνω στὸν κύκνο, μιᾶς ζωγραφικῆς δημιουργίας τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ.<sup>1</sup> Ἡ χορεύτρια Μαινάδα εἶναι ἐπίσης δημιουργία τοῦ 4ου αἰ., ἐνῶ ὁ τύπος τῆς «παλαιᾶς» Μαινάδας εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν τύπο τῆς Μαινάδας ΝΥΜΦΗ στὴ λήκυθο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρετρίας. Στὴ δεύτερη, καὶ πιθανότερη, ὅπως θὰ δοῦμε στὸ σχετικὸ μὲ τὸν καλλιτέχνη κεφάλαιο, περίπτωση ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα μνημονεύει μιὰ παραλλαγή τοῦ θέματος ἀπὸ ἓνα ζωγράφο τοῦ 4ου αἰ. Ἡ σύνθεση κλειστή σὲ νοητὸ κύκλο κι ἡ παράσταση τοῦ φιδιοῦ κοντὰ στὸ κέντρο τοῦ κύκλου μᾶς ὁδηγοῦν στὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ ἀρχέτυπου ἀκολουθοῦσε τὶς θεωρίες τῆς σικυώ- νειας χρηστογραφίας.

#### 6. Ὁ Σιληνὸς (πίν. Ε, 35 - 38)

Ὁ Σιληνὸς παρακολουθεῖ ὀρθωμένος τὸν ὀργιαστικὸ χορὸ τῶν Μαινάδων. Στὴν ἀρυβαλλοειδῆ λήκυθο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρετρίας<sup>2</sup> ὁ Σάτυρος πού ἐπιγράφεται ΣΙΛΗΝΟΣ παρακολουθεῖ τὸν ὀργιαστικὸ χορὸ τῶν Μαινάδων μισοξαπλωμένος στὸ ἔδαφος.

Ὁ Σάτυρος τοῦ κρατήρα μας πατώντας στ' ἀκροδάχτυλα μ' ἐνωμένα τὰ πόδια ὑψώνει τὸ ἀριστερὸ χέρι ὥς τὸ κλαδὶ τῆς ἀμπέλου πού διακόπτεται σ' αὐτὴ τὴ θέση καὶ ἡ συνέχειά του νοεῖται πίσω ἀπὸ τὴν παλάμη του τὴν προοπτικὰ ἀποδομένη. Μ' ἓνα ἔντονο λύγισμα τῆς μέσης καὶ μὲ μιὰ δυνατὴ στροφή πρὸς τὰ πίσω τοῦ ἀπάνω κορμοῦ φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι, λυγισμένο σ' ἀμβλεῖα γωνία, πίσω ἀπὸ τὸν κορμό. Στὴν ἀνοιχτὴ παλάμη, ἀνάμεσα στὸ μέσο καὶ παράμεσο δάχτυλο, κρατᾷ ἀπαλὰ ἓνα ρόπαλο, πού ἐκτείνεται παράλληλα σχεδὸν μὲ τὰ πόδια του. Μιὰ δορὰ χίμαιρας δεμένη κόμπο πάνω στὸ στήθος ἀπλώνεται κι ἀνεμίζεται πίσω ἀπὸ τὸν κορμό. Ἡ ὥραία ἀνάγλυφη καὶ

1. N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, Zur Eigenart eik. 10.

2. ARV 2, 1247, 1.



ἐν μέρει ὁλόγλυφη δορὰ ἀποτελεῖ τὸ βάθος, ὅπου προβάλλεται κι ἐξαίρεται ὁ κορμὸς καὶ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Σιληνοῦ. Ἡ ἐσωτερικὴ ὄψη τῆς ἀποδίδεται μαλακῇ, κοκκινωπῇ, μὲ τὴν προσθήκη ἐνὸς φύλλου καθαροῦ χαλκοῦ. Ἡ ἐξωτερικὴ εἶναι χρυσίζουσα καὶ τὸ τρίχωμα ἀποδίδεται μὲ ὠραιότατη ἐγγάραξη. Τὸ εἰς τὴν δορᾶς μίμησιν ὁ χαλκὸς μετεβάλλετο ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ Καλλιστράτου ἐνὸς χάλκινου ἀγάλματος τοῦ Διονύσου (Overbeck, 1222) ὑπομνηματίζει ὠραῖα τὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς δορᾶς τοῦ Σιληνοῦ.

Πλαισιωμένη ἀπὸ τὴ δορὰ ὑψώνεται ἡ θαυμάσια κεφαλὴ τοῦ Σιληνοῦ μὲ τὸ μακρινὸ κι ἐκστατικὸ βλέμμα. Ὁ τύπος τῆς κεφαλῆς εἶναι ὁ ἴδιος ἀκριβῶς μὲ τοῦ κοιμισμένου Σατύρου. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ἀποδίδονται μὲ ρεαλισμό. Μὲ χαλαροὺς πλαστικοὺς ὅγκους ἀποδίδεται ἡ λιπόσαρκη παρεῖα, ἐνῶ ἡ σιμὴ μύτη εἶναι ὀγκώδης καὶ τὸ μέτωπο πάνω ἀπὸ τὴ μύτη φουσκωτό. Τὸ φρύδι μεγάλο, τοξωτὸ καὶ τὸ βλέφαρο ἕνας χαλαρὸς πλαστικὸς ὅγκος. Τὸ μάτι μεγάλο, διεσταλμένο, ἐκστατικόν, μὲ μιὰ μεγάλη δισκοειδῆ ἴριδα καὶ τὸ κάτω βλέφαρο σακουλισμένο. Ἡ κόμη πλούσια κι ἄταχτη ἀποδίδεται, ὅπως καὶ τὸ γένι, μὲ κυματιστὰ βοστρυχίδια ζωηρὰ φωτοσκιασμένα.

Ἡ χορευτικὴ κίνησις τοῦ Σιληνοῦ δίνει στὸ νευρώδες σῶμα τοῦ ἑνα ὠραῖο καμπύλο περίγραμμα, σὰν χορδὴ τόξου. Ἡ στροφὴ τοῦ ἀπάνω κορμοῦ, στὴν ὁποία ἐναρμονίζονται οἱ κινήσεις τῶν χειρῶν, δημιουργεῖ τὴν αἴσθησις ὅτι ἡ μορφὴ κινεῖται κυκλικὰ στὸ χῶρο.

Τὸ σῶμα εἶναι λεπτότερο ἀπὸ τοῦ κοιμισμένου Σατύρου καὶ ἡ πλαστικὴ ἀντίληψη ὅμοια μὲ τοῦ Διονύσου (ἀνάγλυφον κι ἀγαλματίου). Κάτω ἀπὸ τὴν εὐαίσθητη ἐπιφάνεια τοῦ δέρματος διαγράφονται ἀχνὰ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες καὶ τονίζονται ὀρισμένα περιγράμματα, ὅπως τοῦ θώρακος. Μὲ ἐγκοπὲς καὶ ἐγχαράξεις ἀποδίδεται ὠραῖα ὁ πλαστικὸς ὅγκος τῶν χειρῶν καὶ διαγράφονται οἱ φλέβες.

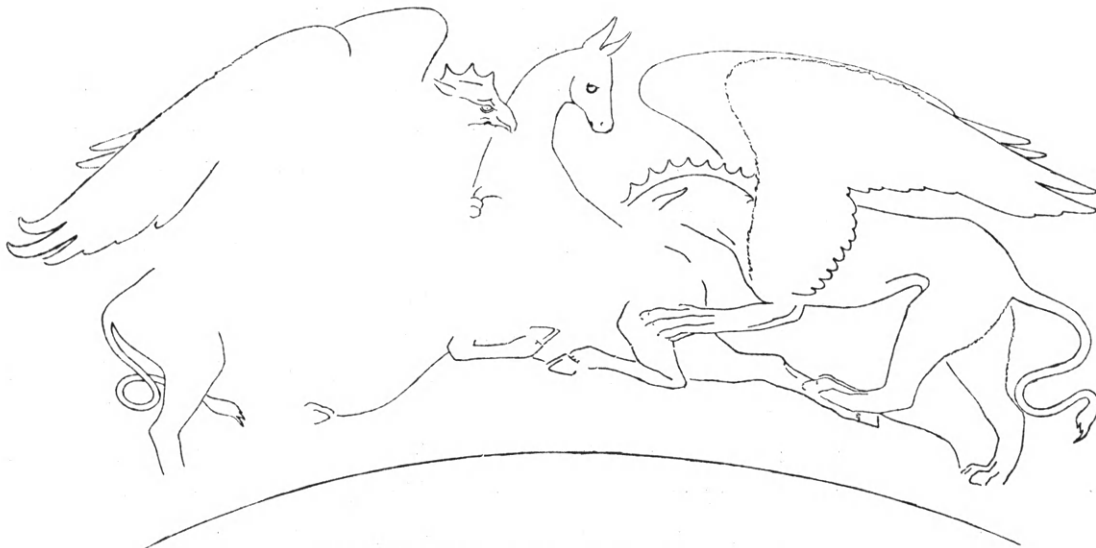
Ὁ τύπος τοῦ Σιληνοῦ εἶναι ἴσως δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα, γιατί ὅσο ξέρω εἶναι μοναδικός<sup>1</sup>. Εἶναι ὥστόσο δυνατό νὰ ἀπηχεῖ ἕνα ζωγραφικὸ πρότυπο.

#### 7. Τὰ θηρία ποὺ σπαράζουν ζῶα

*Δυὸ γρύπες σπαράζουν ἕνα νεβρό* (πίν. 39 - 40, εἰκ. 4). Ἡ μεγαλύτερη φθορὰ καὶ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας τοῦ κρατήρα εἶναι στὴν παράστασις τοῦ συμπλέγματος τῶν γρυπῶν καὶ τοῦ νεβροῦ στὸ κάτω μέρος

1. Ὅσο ξέρω δὲν ὑπάρχει ἄλλο παράδειγμα Σατύρου μὲ ρόπαλο.

τῆς κοιλιᾶς στὴν Α ὄψη. Ἀπὸ τὸν ἓνα γρύπα (δεξιᾷ) λείπει τὸ κεφάλι καὶ μέρος ἀπὸ τὸ πίσω κορμί. Ἡ διάβρωση σκεπάζει μέρη τοῦ σώματος, τῶν ποδιῶν, τῆς οὐρᾶς καὶ τὶς ἄκρες τῶν φτερῶν. Ἀπὸ τὸν ἄλλο γρύπα (ἀριστερᾷ) σώζεται μόνο τὸ κεφάλι, μέρος τῶν φτερῶν καὶ τὸ πίσω δεξιὸ πόδι μὲ τὴν οὐρά. Ἀπὸ τὸ νεβρὸ λείπει μεγάλο μέρος τοῦ σώματος κι ἡ εἰκόνα τοῦ κεφαλιοῦ του ἀμαυρώνεται ἀπὸ τὴ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας.



Εἰκ. 4. Τὰ θηρία ποὺ σπαράζουν ζῶα. Α ὄψη.

Στὸ σχέδιο φαίνεται καλύτερα τὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης τοῦ συμπλέγματος. Ὁ νεβρὸς εἶναι ἀκόμη ζωντανός, πεσμένος στὸ ἔδαφος λοξά, μὲ τὸ κεφάλι γυρισμένο πρὸς τὰ πίσω. Ὁ ἓνας γρύπας ἔχει πέσει ἐπάνω του καὶ τὸν δαγκώνει στὴ ράχη, ἐνῶ ὁ ἄλλος ἀνασηκώνεται, τὸν δαγκώνει στὸ λαιμὸ καὶ ξεσχίζει τὴ σάρκα τοῦ ζώου μὲ τὰ γαμψὰ του νύχια. Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ ζώου καὶ τῶν θηρίων δηλώνεται ἡ γραμμὴ τοῦ ὀρεινοῦ ἐδάφους. Στὸ παραδοσιακὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα ἔκανε μερικὲς τροποποιήσεις. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἐδάφους εἶναι ἀνώμαλη, βραχώδης, κι ὁ νεβρὸς εἶναι ξαπλωμένος λοξά πρὸς τὸ βάθος<sup>1</sup>. Ἔτσι δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση τοῦ βάθους.

Γιὰ τὴν ἀνασυγκρότηση τῆς εἰκόνας τοῦ νεβροῦ μᾶς βοηθᾷ ἡ εἰκόνα τοῦ νεβροῦ ποὺ γυρίζει πίσω τὸ κεφάλι του, ἀπὸ τὴ ζωφόρο τῶν ζώων. Τὸ τρί-

1. Πρβ. τὴν παράσταση τοῦ κυνηγιοῦ τῆς ἐλάφου στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Πέλλας (Χ. ΜΑΚΑΡΟΝΑΣ, Ἐνασκαφαὶ Πέλλης, ΑΔ 17, 1961 - 1962, πίν. 245).

χωμά του αποδίδεται με πυκνές, μικρές ἐγχάρακτες γραμμές καὶ ποικίλλεται με κοκκιδωτοὺς ρόδακες. Ἡ πλαστική ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματός του εἶναι ρεαλιστική, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων ζώων καὶ θηρίων τοῦ κρατήρα.

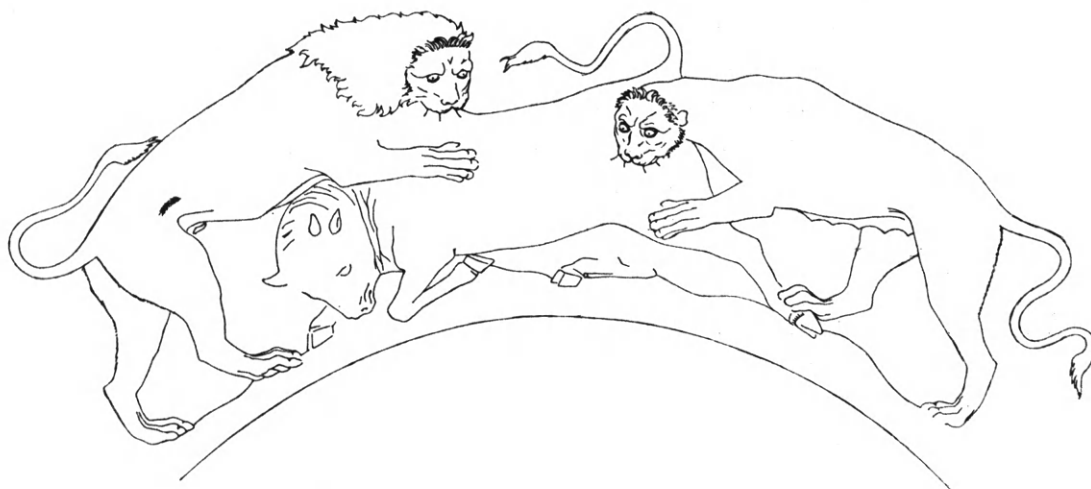
Ἐντυπωσιακή εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ γρύπα, δεξιά. Πελώρια καὶ φανταχτερά, χαραγμένα μ' ἄκρα ἐπιμέλεια, εἶναι τὰ φτερά του. Ἡ ἀπόδοσή τους εἶναι σχηματική - γραμμική καὶ ρεαλιστική συνάμα. Τὰ λεπτὰ μικρὰ φτερά γύρω ἀπὸ τὸ μπρὸς καὶ πάνω μέρος τοῦ μεγάλου φτεροῦ ἀποδίδονται με κοντές, φλογωτές, βαθιὰ χαραγμένες γραμμές, ἔντονα φωτοσκιασμένες. Τὰ ἄλλα φτερά μοιάζουν με δέσμες ἀπὸ φύλλα διαφόρου μεγέθους. Στὴ μέση κάθε φύλλου μιὰ διπλὴ γραμμὴ καὶ στὰ πλάγια πολλὲς λεπτές, παράλληλες γραμμές. Στὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τῶν φτερῶν τὰ μικρὰ φύλλα-φτερά συντάσσονται συμμετρικά, ἐνῶ στὴν ἐξωτερικὴ ἀσύμμετρα. Ἡ ἐγχάραξη εἶναι δυναμική καὶ δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης. Ἔτσι, ἂν καὶ τὸ βασικὸ σχῆμα τῶν φτερῶν εἶναι τὸ παραδοσιακὸ γραμμικόν, ἡ ἀπόδοσή τους εἶναι ρεαλιστική. Τὸ γραμμικὸ αὐτὸ σχῆμα τὸ συναντοῦμε σὲ ἔργα τῆς τορευτικῆς τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Στὸν 4ο αἰ. ἀρχίζει ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῶν μικρῶν φτερῶν γύρω ἀπὸ τὸ μεγάλο. Ἕνα πρόιμο παράδειγμα εἶναι τὰ φτερά τοῦ ἀετοῦ ποὺ ἀπάγει τὸν Γανυμήδη στὸ χάλκινο κάτοπτρο Züchner KS 86, πίν. 7. Τὸ σῶμα τοῦ γρύπα εἶναι μακρὺ, λεπτὸ κι ἐλαστικόν, με δυνατὰ σκέλη. Με λεπτότατη ἐγχάραξη ἀποδίδεται τὸ δέρμα του, ἐνῶ στὸ περίγραμμά τῶν σκελῶν τὸ τρίχωμα ἀποδίδεται με βαθιές, μικρὲς ἐγχαραξεις. Γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ σώματός του, εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ κυμάτισμα τῶν πλαστικῶν ὀγκῶν στὸ λαιμό.

*Ἕνα λιοντάρι καὶ μιὰ «θήλεια πάνθηρ» σπαράζουν ἓνα μοσχάρι* (πίν. 41 - 42, εἰκ. 5). Στὸ κάτω μέρος τῆς κοιλιᾶς στὴ Β ὄψη ἓνα λιοντάρι καὶ μιὰ «θήλεια πάνθηρ» σπαράζουν ἓνα μοσχάρι.

Τὸ μοσχάρι εἶναι ξαπλωμένο στὸ ἔδαφος με τὸ κεφάλι πεσμένο κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιά τοῦ λιονταριοῦ. Τὰ πισινὰ του πόδια εἶναι τεντωμένα. Φαίνεται ὅτι εἶναι ἀκόμα ζωντανό. Τὸ λιοντάρι εἶναι πεσμένο στὴ ράχη του καὶ ξεσχίζει τὶς σάρκες τοῦ ζώου με τὰ κοφτερά του δόντια καὶ τὰ γαμπὰ του νύχια. Ἡ *θήλεια πάνθηρ* ἄρπαξε τὸ πισινὸ πόδι τοῦ ζώου καὶ τὸ ξεσχίζει με δόντια καὶ νύχια. Ὡραία εἶναι ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ στιβαροῦ σώματος τοῦ ζώου καὶ λεπτότατη ἡ ἐγχάραξη τοῦ δέρματος. Οἱ ζαρωματιὲς τοῦ λαιμοῦ ἀποδίδονται με ποικίλες ἐγκοπὲς καὶ τὰ λίγα μαλλιά πάνω στὸ μέτωπο με ἀνισόβαθες μικρὲς ἐγχαραξεις.

Ἐντυπωσιακὰ ὠραία εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ λιονταριοῦ. Με δυνατὲς γραμμές

διαγράφεται τὸ περίγραμμα τοῦ θηρίου πάνω στὸ βάθος. Ἡ σχηματικὴ διαγραφὴ τοῦ σκελετοῦ τοῦ θηρίου κάτω ἀπὸ τὸ ἐλαστικὸ δέρμα, ἢ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ δέρματος καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, ἢ ὡραία φλογωτὴ σχηματικὴ χαίτη καὶ τὸ δαιμονικὸ βλέμμα εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τοῦ λιονταριοῦ τοῦ συμπλέγματος. Ὁ τύπος του εἶναι ὅμοιος μὲ τοῦ λιονταριοῦ τῆς ζωφόρου. Ἡ σχηματοποίησις στὴν ἀπόδοση τῆς φλογωτῆς χαίτης καὶ τῆς ἀνατομικῆς λεπτομέρειας τοῦ σκελετοῦ εἶναι τὸ στοιχεῖο πὺν διαφοροποιεῖ τὶς εἰκόνες τῶν δυὸ λιονταριῶν.



Εἰκ. 5. Τὰ θηρία πὺν σπαράζουν ζῶα. Β ὄψη.

Σπάνιος εἶναι ὁ τύπος τῆς «θήλειας πάνθηρος» τοῦ συμπλέγματος. Ἡ δήλωση τοῦ γένους τῶν θηρίων εἶναι σχετικὰ σπάνια ἀκόμη καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ. Τὰ ὀνομαστότερα παραδείγματα εἶναι ἡ λέαινα τοῦ μεγάλου πωρίνου ἀετώματος τῆς Ἀκρόπολης καὶ ἡ πάνθηρ τοῦ κρατήρα Α τῆς Βάρης. Ἡ δήλωση τοῦ γένους τοῦ θηρίου ἐρμηνεύεται ἀπὸ τὴ Σ. Καρούζου<sup>1</sup> «ὡς πρόθεσις τοῦ ζωγράφου νὰ ἐξάρη περισσότερο τὸ ἄλλο ζῶον, εἰς τὸ ὁποῖον προσέδωσε θηλυκὴν ιδιότητα καταστήσας τοῦτο περισσότερο ἐπιθετικὸν καὶ μυστηριώδες». Καὶ στὸν κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ ἡ «θήλεια πάνθηρ» τοῦ συμπλέγματος καὶ ἡ λέαινα τῆς ζωφόρου εἶναι πραγματικὰ θηρία «περισσότερον ἐπιθετικὰ καὶ μυστηριώδη».

Ὅπως καὶ στὸ λιοντάρι τοῦ συμπλέγματος, ἔτσι καὶ στὴ «θήλεια πάνθηρα» παρατηροῦμε κάποια σχηματοποίησις στὴν ἀπόδοση τῶν ἀνατομικῶν λε-

1. Σ. ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΔΗ - ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Ἀγγελία τοῦ Ἀναγνωρῶντος 87.

πτομερειῶν τοῦ σκελετοῦ. Ἡ σύγκριση μὲ τὴ «θήλεια πάνθηρα» καὶ τὸν πάνθηρα τῆς ζωφόρου εἶναι διδακτική.

Ἐνας νεβρὸς εἰκονίζεται ἀνάμεσα στὸ λιοντάρι καὶ τὸ γρύπα. Προχωρεῖ πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ γρύπα στρέφοντας τὸ κεφάλι πίσω. Ὁ τύπος του εἶναι ὁμοιος μὲ τὸ νεβρὸ τῆς ζωφόρου (πίν. 43).

Τὸ ἀρχαϊκὸ θέμα τοῦ σπαραγμοῦ ἐνὸς ζώου ἀπὸ θηρία ἐπανέρχεται στὸν 4ο αἰ. π.Χ. μαζὶ μὲ ἄλλα παρόμοια θέματα: ζωφόροι ζώων καὶ θηρίων, παραστάσεις θηρίων, εἰκόνες Σειρήνων<sup>1</sup>. Ἡ ἀναβίωση τῶν ἀρχαϊκῶν αὐτῶν θεμάτων ἀρχίζει ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Εἶναι μιὰ ἐκφανση τοῦ φαινομένου τῆς ἀντίδρασης τῶν πολλῶν στὶς θεωρίες τῶν σοφῶν τῆς ἐποχῆς<sup>2</sup>. Μιὰ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἴδιου φαινομένου εἶναι ἡ εἰσδοχὴ στὴν κλασικὴ Ἀθήνα νέων ὀργιαστικῶν λατρειῶν καὶ ἡ ἀναβίωση τῶν παλιῶν<sup>3</sup>. Τὸ 406 π.Χ. παρουσιάζεται στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ ἡ τραγωδία Βάκχαι τοῦ Εὐριπίδη, λίγο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ μεγάλου ποιητῆ<sup>4</sup>.

#### 8. Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων (πίν. 44 - 54)

Δώδεκα ζῶα, τοποθετημένα παρατακτικά, στολίζουν τὸ ἀπάνω τμήμα τοῦ λαιμοῦ τοῦ κρατήρα. Α ὄψη. Τὸ κέντρο τῆς ζωφόρου κατέχει ὁ λέοντας μὲ τὸ νεκρὸ νεβρό, δεξιὰ μιὰ λέαινα κι ἓνας νεβρός, ἀριστερὰ ἓνας κάπρος κι ἓνας πάνθηρας. Β ὄψη. Τὸ κέντρο κατέχει ἡ «θήλεια πάνθηρ», δεξιὰ ἓνα ἐλάφι κι ἓνας γρύπας, ἀριστερὰ ἓνα ἐλάφι κι ἓνας πάνθηρας. Κάτω ἀπὸ τὶς λαβές, δεξιὰ ἓνας κριὸς κι ἀριστερὰ ἓνας γρύπας.

#### Α Ὅψη

Ὁ λέοντας μὲ τὸ νεβρό (πίν. 44): Τὴν ἀγριότητα τοῦ θηρίου τονίζει ἡ μεταφορὰ πάνω στὴ ράχη του τοῦ νεβροῦ ποὺ σκότωσε. Κρατώντας μὲ τὰ δόντια τὸ κεφάλι τοῦ ζώου στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὸ θεατὴ, ἓνα θέμα ποὺ τονίζει ἀκόμα περισσότερο τὴν ἀγριότητά του. Τὸ ζῶο νεκρὸ, *πελιδνὸν τὴν χροάν ιδέσθαι*, ὅπως ἡ χίμαιρα ποὺ κρατοῦσε ἡ Μαινάδα τοῦ Σκόπα, κρέμεται πάνω στὴ ράχη τοῦ λέοντα καὶ τὰ πιδνά του πόδια σέρνονται στὸ ἔδαφος. Ὁ τύπος τοῦ λέοντα εἶναι ὁμοιος μὲ τοῦ λέοντα τοῦ συμπλέγματος.

1. H. LUSCHEY, Zur Widerkehr archaischer Bildzeichen in der attischen Grabmalkunst des 4. Jahr. v. Chr., Festschrift B. Schweitzer 243 κέ. R. LULLIES, Vergoldete Terrakotta - Appliken aus Tarent 72.

2. H. LUSCHEY, ὁ.π. 254. E. R. DODDS, The Greeks and the Irrational 179.

3. E. R. DODDS, ὁ.π. 193 - 194.

4. E. R. DODDS, Bacchae 36.

Ἡ ἀπόδοση τῶν πλαστικῶν ὄγκων καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου εἶναι ρεαλιστική. Ἡ χαίτη ἀποδίδεται μὲ βαθιὲς ἐγγάρακτες γραμμὲς ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης. Τὸ βλέμμα τοῦ εἶναι ἄγριο καὶ δαιμονικό.

Ἡ λέαινα (πίν. 45) : Τὸ φοβερὸ πρόσωπό της γυρίζει πρὸς τὸ θεατὴ, καθὼς λυγίζει τὸ ἀριστερὸ μπροστινὸ πόδι κι ἀνασηκώνει τὸ δεξιό. Πλούσια κι ἄταχτη ἡ χαίτη, ἔντονα φωτοσκιασμένη. Τὸ στόμα ἀνοιχτὸ καὶ ἡ γλῶσσα κρέμεται ἔξω. Τὰ μάτια διεσταλμένα, τὸ βλέμμα ἐπιθετικὸ καὶ μυστηριώδες.

Ὁ νεβρός (πίν. 46) : Μετὰ τὴν ἀγριότητα τῶν θηρίων ἡ ἡρεμὴ καὶ κομψὴ μορφή τοῦ νεβροῦ. Προχωρεῖ ἡρεμὰ γυρίζοντας τὸ κεφάλι πίσω. Οἱ στίχοι τοῦ Εὐριπίδη ὡς νεβρός χλοεραῖς ἐμπαί/ζουσα λείμακος ἡδοναῖς (Βάκχαι, στ. 866 - 7) ὑπομνηματίζουν ὥραϊα τὴν εἰκόνα. Φροντισμένη εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν πλαστικῶν ὄγκων τοῦ σώματος, διακοσμητικὴ ἡ στίξη τοῦ δέρματός του μὲ κοκκιδωτοὺς ρόδακες.

Ὁ κάπρος (πίν. 47) : Εἰκονίζεται σὲ ὀρμητικὴ κίνηση. Ἡ φθορὰ καὶ ἡ διάβρωση τοῦ χαλκοῦ κάνουν λειψή τὴν εἰκόνα τοῦ κάπρου. Λεῖπει μεγάλο μέρος ἀπὸ τὶς ἀνορθωμένες τρίχες τῆς ράχης, ἡ οὐρὰ καὶ τὰ δεξιὰ του πόδια. Τὸ τρίχωμά του ἀποδίδεται μὲ βαθιὲς πυκνὲς ἐγγαράξεις ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης, παρόμοια μὲ τοῦ μαρμάρινου κάπρου ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ἀλέας Ἀθηνᾶς τῆς Τεγέας<sup>1</sup>.

Ὁ πάνθηρας (πίν. 48) : Τὰ φύλλα τοῦ ἀνθέμιου ποὺ στολίζει τὴ λαβὴ τοῦ κρατήρα σκεπάζουν ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ πρόσωπο καὶ τὰ πόδια τοῦ πάνθηρα. Εἰκονίζεται σὲ ἐπιθετικὴ στάση μὲ τὸ δεξιὸ ἐμπροστινὸ πόδι ἀνορθωμένο. Μὲ ρεαλισμὸ ἀποδίδονται οἱ πλαστικοὶ ὄγκοι τοῦ σώματός του καὶ μὲ διακοσμητικὴ διάθεση εἶναι τοποθετημένοι οἱ στικτοὶ κοκκιδωτοὶ ρόδακες πάνω στὸ δέρμα του.

## Β Ὅψη

Ἡ θήλειά πάνθηρ (πίν. 49) : Εἰκονίζεται σὰ νὰ προχωρεῖ ἀργὰ κι ἀθόρυβα ἔτοιμη νὰ ἐπιτεθεῖ σ' ἓνα ζῶο, στὸ ἐλάφι ποὺ βόσκει ἀπέναντί της. Ὡραῖο εἶναι τὸ πλάσιμο τῶν ὄγκων τοῦ σώματός της, ποὺ ἀποδίδονται ὅπως καὶ οἱ μαστοὶ της, μὲ φυσικότητα. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν πλα-

1. CH. DUGAS, Le sanctuaire d'Aléa Athéna πίν. 108, A.



στικῶν ὄγκων τῶν ποδιῶν της: ὁ ὄγκος τοῦ χαλκοῦ διαβαθμίζεται μὲ πλατιῆς ἀνισόβαθες ἐγκοπές, ποὺ δημιουργοῦν ἔντονες φωτοσκιάσεις. Ἔτσι ἡ διαμόρφωση τῶν πλαστικῶν ὄγκων τῶν ποδιῶν φαίνεται σὰ νὰ ἔχει γίνει ἀπὸ φῶς καὶ σκιά. Τὸ δέρμα της στολίζεται μὲ κοκκιδωτοὺς ρόδακες.

*Τὸ ἐλάφι* (πίν. 50): Μοιάζει νὰ βόσκει ἀμέριμνο *χλοεραῖς λείμακος ἡδοναῖς*. Τὴν ωραία εἰκόνα του ἔχει ἀμαυρώσει ἡ φθορὰ καὶ ἡ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας.

*Ἡ γρύπας* (πίν. 51): Εἰκονίζεται σὲ ὀρμητικὴ κίνηση, μὲ ὑψωμένα τὰ μπροστινὰ πόδια καὶ ἀνοιγμένα τὰ φτερά. Μοιάζει ἔτοιμος νὰ ἐπιτεθεῖ στὸ ἐλάφι ποὺ βόσκει ἀμέριμνο ἐμπρὸς του. Ἡ φθορὰ καὶ ἡ διάβρωση τῆς ἐπιφάνειας καταστρέφουν τὴν εἰκόνα τοῦ μυθικοῦ ζώου.

*Τὸ ἐλάφι* (πίν. 52): Εἰκονίζεται σὰν νὰ πέφτει μὲ λυγισμένα τὰ μπροστινὰ πόδια καὶ τὸ κεφάλι ν' ἀγγίζει τὸ ἔδαφος. Τὰ ὠραῖα του κέρατα προβάλλονται στὸ βάθος σὲ σχῆμα λύρας. Τὸ πλάσιμο τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τῶν ποδιῶν εἶναι παρόμοιο μὲ τῶν ποδιῶν τῆς «θήλειας πάνθηρος». Ἡ καλὴ πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν ὄγκων τοῦ κορμιοῦ του, ἡ ἐγγάραξη τοῦ δέρματος καὶ ἡ διακόσμησή του μὲ κοκκιδωτοὺς ρόδακες εἶναι ὅμοια μὲ τῶν ἄλλων ἐλαφίων.

*Ἡ πάνθηρας* (πίν. 53): Τὸ πίσω σῶμα του σκεπάζεται ἀπὸ τὰ φύλλα τοῦ ἀνθέμιου ποὺ στολίζουν τὴ λαβὴ τοῦ κρατήρα. Εἰκονίζεται σὲ ἐπιθετικὴ στάση μὲ τὸ δεξιὸ μπροστινὸ πόδι ἀνυψωμένο καὶ τὸ κεφάλι στραμμένο στὸ θεατή.

#### Κάτω ἀπὸ τὶς λαβές

*Ἡ κριὸς* (πίν. 54α) φαίνεται σὰ νὰ βαδίζει πίσω ἀπὸ τὸ νεβρό. Τὸ παχὺ τρίχωμά του ἀποδίδεται μερικὰ μόνο σχηματικά, βαθιὲς ἐγχαράξεις σχηματίζουν μακρουλὰ ἐξάρματα, ποικιλμένα μὲ λοξὲς γραμμές. Ἡ ἀρχαϊτικὴ σχηματοποίηση τοῦ τριχώματος τοῦ ζώου ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὸν τρόπο ἀπόδοσης αὐτοῦ τοῦ σχήματος. Οἱ βαθιὲς ἐγχαράξεις καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο συντάσσονται τὰ ἐξάρματα δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης<sup>1</sup>. Ἕνα κλασικὸ παράδειγμα τῆς φυσικότερης ἀπόδοσης τοῦ τριχώματος τοῦ κριοῦ εἶναι οἱ κριοὶ τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος<sup>2</sup>.

1. Μὲ παρόμοια σχηματοποίηση ἀποδίδεται τὸ τρίχωμα τῶν κριῶν στὶς ἑστέρες ἀττικὲς ἐπιτύμβιες στῆλες. ΤΗ. KRAUS, *Das Motiv der antithetischen Böcke*, AM 69 - 70, 1954 - 55, 109 κέ.

2. E. BUSCHOR, *Der Parthenonfries* 20.

Ὁ γρύπας (πίν. 54β) πού εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὴ λαβὴ εἶναι ὅμοιος μὲ τὸν ἄλλο γρύπα τῆς ζωφόρου, πού εἰκονίζεται πίσω τοῦ σ' ἀντίθετη κατεύθυνση. Ἡ καλύτερη διατήρηση τῆς ἐπιφάνειας τοῦ χαλκοῦ στὰ φτερά καὶ στὸ πίσω μέρος τοῦ σώματός του συμπληρώνουν τὴν εἰκόνα τοῦ ἄλλου γρύπα. Ὁ τύπος εἶναι ὅμοιος μὲ τὸ γρύπα τοῦ συμπλέγματος. Τὰ φτερά ὅμως δὲν εἶναι χαραγμένα μὲ τὴν ἴδια ἐπιμέλεια.

Ἡ ζωφόρος τῶν θηρίων καὶ τῶν ζώων τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ θυμίζει ἀντίστοιχες ζωφόρους ἀρχαϊκῶν ἀγγείων, χωρὶς νὰ κατάγεται ἀπ' αὐτά. Στὸν 4ο αἰ. π.Χ. εἰκονίζονται σ' ὀρισμένα μνημεῖα θηρία καὶ ζῶα, συνήθως ἀντωπὰ καὶ συνήθως ἓνας τύπος θηρίου κι ἓνας τύπος ἡμερου ζώου<sup>1</sup>.

Τὸ νόημα τῆς ζωφόρου τῶν θηρίων καὶ τῶν ζώων εἶναι ἡ παράσταση τοῦ ζωικοῦ βασιλείου, ἐνὸς μέρους τῆς φύσης στὴν ὁποία ἀπλώνεται ἡ παντοδυναμία τοῦ Διονύσου.

#### 9. Προσωπεῖα (πίν. 55 - 62)

Ἡ ρακλής (πίν. 55 - 56) : Στὴν Α ὄψη στολίζει τὸν ὀφθαλμὸ τῆς ἐλικωτῆς λαβῆς δεξιὰ τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἡρακλῆ. Ὡραία εἶναι ἡ διακοσμητικὴ τοποθέτηση τῆς λεοντῆς καὶ ἡ ἀρχαϊστικὴ διαμόρφωση τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ. Τὰ κοχλιωτὰ βοστρυχίδια ἀποδίδονται μὲ ἀνισόβαθες καὶ συμπλεκόμενες ἐγχαράξεις, πού δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης. Ἡ κόμη πλαισιώνεται ἀπὸ τὴ φλογωτὴ χαίτη τῆς λεοντῆς καὶ τὸ μέτωπο στολίζεται μὲ τὸ ρύγχος τοῦ δαιμονικοῦ θηρίου. Στὸ πάνω μέρος τῆς κεφαλῆς διακρίνεται τὸ νεκρὸ πρόσωπο τοῦ θηρίου μὲ τὰ σβησμένα μάτια. Μὲ πλατιῆς καὶ βαθιῆς ἐγκοπές, σὰν διαμορφωμένο ἀπὸ φῶς καὶ σκιά, ἀποδίδεται τὸ πρόσωπο τοῦ θηρίου.

Ἡ παράσταση τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἡρακλῆ στὸν τύπο τοῦ προσωπείου εἶναι μοναδική, ὅσο ξέρω, στὸν 4ο αἰ. π.Χ.<sup>2</sup>

Ἡ ἀρχαϊστικὴ διαμόρφωση τῆς κόμης εἶναι ἓνα στοιχεῖο χαρακτηριστικὸ στὴν παράσταση τοῦ Ἑρμοῦ στὸν τύπο τῆς ἐρμαϊκῆς στήλης. Τὸ κλασικὸ παράδειγμα εἶναι ὁ Ἑρμῆς Προπύλαιος τοῦ Ἀλκαμένους. Τὴν ἀρχαϊστικὴ κόμμωση βρίσκομε καὶ σ' ὀρισμένες γυναικεῖες κεφαλές τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., στὴν κεφαλὴ BM 1051 ἀπὸ τὸ Μουσολεῖο<sup>3</sup>, στὴν Ἀρτεμισία<sup>4</sup>, σὲ δυὸ κεφαλές

1. Πρβ. π.χ. τὴ ζωφόρο τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς Πέλλας, ὅπου εἰκονίζονται δυὸ ἀντωπὰ ζεύγη πανθήρων καὶ δυὸ κάπρων: ΑΔ 17, 1961 - 1962, πίν. 248.

2. Ἐνῶ συνηθίζεται στὴν ἐλληνιστικὴ ἐποχὴ. Πρβ. CVA, Louvre (15) IV, E, πίν. 28,5 (MR 603).

3. E. BUSCHOR, Maussollos und Alexander 24, εἰκ. 27.

4. Αὐτ. σημ. 3, 4.

ἀπὸ τὴν Πριήνη<sup>1</sup>. Στὸ προσωπεῖο τοῦ Ἡρακλῆ, ἡ σχηματοποίηση τῶν κοχλιωτῶν βοστρυχιδίων δὲν εἶναι τόσο αὐστηρή, ὅσο στὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέραμε.

Ὁ Ἡρακλῆς εἶναι ὁ πάσχων ἥρωας, ὅπως ὁ Διόνυσος εἶναι ὁ πάσχων θεός. Στὴν ἀγγειογραφία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ὁ Ἡρακλῆς εἰκονίζεται συχνὰ μαζί μὲ τὸ Διόνυσο. Ἄλλοτε πάλι εἰκονίζονται μαζί μὲ τὶς ἐλευσινιακὲς θεότητες, ὅπως στὴν πελίκη τοῦ Λένινγκραντ<sup>2</sup>. Ὁ μῦθος τῶν Ἑσπερίδων εἶναι ὁ κατεξοχὴν ἄθλος στὴν ἀγγειογραφία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.<sup>3</sup> Ἡ συμβολικὴ σημασία τοῦ μῦθου αὐτοῦ ἐξαίρεται ἤδη στὸ Θησεῖο<sup>4</sup>. Ὁ πόθος γιὰ τὴν ἀθανασία καὶ τὴ μεταθανάτια ζωὴ στὰ Ἡλύσια Πεδία, ποὺ κυριαρχεῖ στὸν ἄνθρωπο τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., εἶναι ὁ λόγος τῆς συχνῆς παράστασης τοῦ συμβολικοῦ αὐτοῦ μῦθου. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς ὁ Ἡρακλῆς εἰκονίζεται συνήθως μὲ τὴ λεοντὴ στὴν κεφαλὴ. Στὸ προσωπεῖο τοῦ κρατήρα, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, τονίζεται ἡ ὑπόσταση τοῦ Ἡρακλῆ ὡς τοῦ πάσχοντος ἥρωος ποὺ ἔφθασε στὴν ἀποθέωση.

*Ταυρόκερος θεός* (πίν. 57): Στὴν Α ὄψη στολίζει τὸν ὀφθαλμὸ τῆς ἐλικωτῆς λαβῆς, ἀριστερά, τὸ προσωπεῖο ἐνός «ταυρόκερω θεοῦ» ποὺ τὸν χαρακτηρίζουν δυὸ μικρὰ κέρατα καὶ δυὸ μεγάλα ζωόμορφα αὐτιά. Τὰ μαλλιά του ἀποδίδονται μὲ κοντὰ φλογωτὰ βοστρυχίδια καὶ τὸ γένι του μὲ κυματιστὲς φωτοσκιασμένες ἐγχαράξεις ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς ὑγρότητας. Τὸ μέτωπο ἀντακτῶναι μιὰ ρυτίδα, οἱ παρειὲς εἶναι χαλαροὶ πλαστικοὶ ὄγκοι, τὸ στόμα ἐλαφρὰ ἀνοιχτό.

Ἡ ταύτιση τοῦ προσωπείου μὲ τὸν Ἀχελῷο εἶναι πιθανή. Τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά του εἶναι παρόμοια μὲ τῶν προσωπείων τοῦ Ἀχελώου. Ὁ Isler<sup>5</sup> στὴ μελέτη του γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τοῦ Ἀχελώου ταυτίζει τὸ προσωπεῖο τοῦ κρατήρα μὲ τὸν Ἀχελῷο καὶ τὸ σχετίζει μὲ τὸν Ἡρακλῆ καὶ τὸ σχετικὸ μῦθο<sup>6</sup>. Ἡ συσχέτιση φαίνεται μᾶλλον ἀπίθανη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ θεωρεῖ ὅτι ἡ παρουσία τοῦ Ἀχελώου στὸν κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ εἶναι μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἀχελώου σὲ διονυσιακὲς σκηνές.

1. Αὐτ. καὶ C. BLÜMEL, Die klassisch gr. Sk. der Staatlichen Museen zu Berlin 86 - 87, εἰκ. 138 - 141.

2. E. SIMON, Neue Deutungen zweier eleusinischen Denkmälern des vierten Jahr. v. Chr., Antike Kunst 9, 1966, 72 κέ. ARV 2, 1476, 1.

3. H. METZGER, Représentations 202 κέ.

4. K. SCHEFOLD, Klassisches Griechenland 154.

5. H. P. ISLER, Acheloos 24 - 25.

6. Αὐτ.

Δὲν εἶναι ὅμως λιγότερο πιθανὸ νὰ εἰκονίζεται ὁ Διόνυσος ὡς «ταυρόκερως θεός»<sup>1</sup>, ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ ὁ Εὐριπίδης στὶς Βάκχες, στ. 100. Οἱ στίχοι τῶν Βακχῶν *ταυρόκερων θεὸν/στεφάνωσέν τε δρακόντων/στεφάνοις* (στ. 100 - 102) ὑπομνηματίζουν ὥραϊα τὸ προσωπεῖο τοῦ κρατήρα ποὺ στεφανώνεται ἀπὸ τὸ κουλουριασμένο φίδι.

Ἄδης (πίν. 58 - 60): Ἡ ἀγέρωχη ἔκφραση τοῦ προσωπείου (Β ὄψη, ἀριστερὰ) δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι παριστάνει θεό. Ἡ πλούσια καὶ ἄταχτη κόμη μὲ τὰ πλοκάμια τῆς τ' ἀνεμιζόμενα σὰν φίδια, ὅπως καὶ τὸ ἄγριο ἀνάβλεμα χαρακτηρίζουν τὴν ὑπόσταση τοῦ θεοῦ ὡς χθόνιου<sup>2</sup>. Τὰ βασικὰ αὐτὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ ἔχει καὶ ὁ Ζεὺς τῆς Δρέσδης, ποὺ ὁ Δεσπίνης ταύτισε πειστικὰ μὲ τὸν Ἄδη τῆς Κορώνειας τοῦ Ἀγοράκριτου<sup>3</sup>. Τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου εἶναι ρεαλιστικό. Μιὰ βαθιὰ ρυτίδα αὐλακώνει τὸ μέτωπο, οἱ ρυτίδες κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ οἱ παρειᾶς ἀποδίδονται μὲ χαλαροὺς πλαστικοὺς ὄγκους. Τὰ μάτια ἀποδίδονται ἐπίσης ρεαλιστικὰ μὲ πλαστικὰ δηλωμένη τῇ δακρυδόχῳ, τὸ πάνω βλέφαρο νὰ προεκτείνεται πέρα ἀπὸ τὸν κανθὸ καὶ τὸ κάτω ὡς κρεμάμενη καμπύλη. Μὲ πυκνὲς ἐγγήρακτες γραμμὲς ἀποδίδονται τὰ ματόκλαδα καὶ τὰ φρύδια. Ἡ ἀπόδοση τῆς κόμης, τοῦ γενιοῦ καὶ τοῦ μουστακιοῦ μὲ πυκνὲς ἀνισόβαθες ἐγγαράξεις δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης. Παρόμοια ἀποδίδεται μὲ τὸ σχέδιο ἡ κόμη τοῦ Δία στὸ θραῦσμα τῆς ὑδρίας στὸ Λένινγκραντ<sup>4</sup>.

Δεξιὰ ἡ εἰκόνα τοῦ προσωπείου (πίν. 61 - 62) φαίνεται λίγο διαφορετικὴ, γιατί λείπουν οἱ ἄκρες τῶν φιδίσιων πλοκάμων τῆς κόμης. Στὸ βάθος ὅμως τοῦ δίσκου σώζονται τὰ ἀποτυπώματά τους. Οἱ ἐπιμέρους διαφορὲς στὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν ὄγκων τοῦ προσώπου καὶ στὴν ἀπόδοση τῆς κόμης ἐρμηνεύονται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ προσωπεῖα δὲν προέρχονται ἀπὸ μήτρα, ἀλλ' ἔχουν σφυρηλατηθεῖ μ' ἐλεύθερο χέρι.

Ὡστόσο δὲ Ἀίδης καὶ Διόνυσος, *δτεωι μαίνονται καὶ ληναῖζουσιν* εἶναι τὸ περίφημο ἀπόφθεγμα τοῦ Ἡρακλείτου<sup>5</sup>. Ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω στὸ νόημα τῆς διακόσμησης, ὅλη ἡ διακόσμηση τοῦ κρατήρα εἶναι ἓνας ὕμνος στὸ Διόνυσο, ποὺ ἐξαίρει τὴν παντοδυναμία του στὴ φύση καὶ τὴν ἐξουσία του στὴ ζωὴ καὶ στὸ θάνατο. Ἡ ὑπόθεση ὅτι τὸ προσωπεῖο εἰκονίζει τὸν Διόνυσο-Ἄδη θὰ ἦταν ἐλκυστικὴ, ἂν μπορούσε νὰ ἀποδειχθεῖ.

1. Πρβ. τὸν Ἰακχο τοῦ Βατικανοῦ, Rizzo, Prassitele 37, πίν. 57.

2. Γ. Ι. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγοράκριτου 138.

3. Αὐτ.

4. E. BUSCHOR, Griechische Vasen εἰκ. 264.

5. K. KERENYI, Der frühe Dionysos 49.

## 10. Τὰ ἀγαλμάτια

Ὁ Διόνυσος (πίν. Ζ, 63-71). Ὁ Διόνυσος στηρίζεται μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι πάνω στὸν ὄμο τοῦ ἀγγείου, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ποὺ κρατοῦσε τὸ θύρσο (χαμένο τώρα) διαγράφει μιὰ καμπύλη ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ στήρνο<sup>1</sup>. Γιὰ τὴν ἐναρμόνιση τοῦ ἀγαλματίου στὸν ὄμο τοῦ κρατήρα τὸ δεξιὸ πόδι ἐκτείνεται πρὸς τὰ κάτω καὶ λίγο ἀριστερά, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κάμπτεται σὲ ὀρθή γωνία καὶ περνάει κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο τοῦ δεξιοῦ. Τὸ ἱμάτιο περιβάλλει σὰν κάλυκας τοὺς μηροὺς τοῦ θεοῦ καὶ μέρος ἀπὸ τὴν πίσω πλευρὰ τοῦ κάτω κορμοῦ. Ἡ διευθέτηση τοῦ ἱματίου πάνω στοὺς μηροὺς τοῦ θεοῦ θυμίζει τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀδωνι στὴν ὑδρία τῆς Φλωρεντίας τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου<sup>2</sup>. Ἀπὸ τὸν ὁμορφο κάλυκα τοῦ ἱματίου βλασταίνει τὸ λυγερὸ σῶμα τοῦ θεοῦ, ποὺ εἰκονίζεται σχεδὸν καταμέτωπο. Ἡ κεφαλὴ γέρνει καὶ στηρίζεται πρὸς τὸν ἀριστερὸ ὄμο, ὥστε εἰκονίζεται σχεδὸν ἀπὸ τὰ πλάγια.

Ἡ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ σὲ καμπύλη ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ στήρνο δημιουργεῖ τὴν αἴσθηση τῆς τρίτης διάστασης. Καὶ τὸ λυγισμένο στὴ μέση ἀπάνω κορμὶ τοῦ Διονύσου μοιάζει νὰ περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν ἄξονά του, στὴ φορὰ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Ἀντιθετικὴ, ἀλλὰ σιγαλὴ εἶναι ἡ κίνηση τοῦ κάτω σώματος. Ἡ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ σὲ καμπύλη γραμμὴ μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὴν κίνηση τῶν χεριῶν τοῦ Ἀποξυόμενου, ἐνῶ ἡ ἀντιθετικὴ φορὰ τοῦ πάνω καὶ κάτω σώματος μὲ τοῦ Ἀποξυόμενου καὶ τοῦ Ἑρμῆ.

Τὸ σῶμα τοῦ θεοῦ ἀποδίδεται μὲ καλοσχηματισμένους, εὐδιάκριτους, ἀλλὰ κάπως στεγνοὺς πλαστικοὺς ὄγκους. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ἐμπροστινοῦ πάνω κορμοῦ. Μὲ τὴ στροφή τοῦ κορμοῦ προβάλλεται ὁ θώρακας καὶ διαγράφεται τὸ κάτω ὄριό του. Ἡ μαλακὴ, ἐλαφρὰ καμπύλη σάρκα τῆς κοιλιᾶς πλαισιώνεται ἀπὸ δυὸ δυναμικοὺς, εὐσύνοπτους, πλαστικοὺς ὄγκους<sup>3</sup>. Ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς πλάτης μὲ τὴν ἔντονη καμπύλη γραμμὴ. Ὡραῖο εἶναι τὸ πλάσιμο τοῦ μεγάλου ἐνιαίου πλαστικοῦ ὄγκου ποὺ ἀποδίδει τὸ δεξιὸ μέρος τῆς ράχης (πίν. 67).

Στὸν πίνακα 69 ὁ κάτω κορμὸς τοῦ θεοῦ φαίνεται νὰ βλασταίνει ἀπὸ τὸν κάλυκα, ποὺ σχηματίζει τὸ ἱμάτιο. Περιβάλλοντας τὴν πίσω πλευρὰ τοῦ κάτω κορμοῦ τὸ ἱμάτιο γλυστράει καὶ πέφτει πάνω στοὺς μηροὺς, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τὸ ἀπάνω μέρος τοῦ μηροῦ καὶ τὰ *μήδεα λαχνήεντα*. Ἀπάνω στὸ

1. Πρβ. τὸν Διόνυσο τοῦ καλυκωτοῦ κρατήρα τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 12488, UKV, ἀρ. 224, πίν. 41,3.

2. ARV 2, 1312, 1.

3. Πρβ. τὸν Ὀπλίτη τοῦ παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ 324/3 π.Χ. CVA Paris, Bibl. Nat. 2, πίν. 90,6.



δεξιὸν μηρὸν τὸ ἱμάτιον ἀναδιπλώνεται, μαζεύεται ἀκατάστατα, σχηματίζει μεγάλες ὀφθαλμωτὲς πτυχές κι ἄλλες ποὺ μοιάζουν μὲ ἄνθη στὴν παρυφὴ τοῦ ἱματίου, καὶ πέφτει βαρὺ καὶ πλούσια φωτοσκιασμένο δίπλα στὴν κνήμη. Τὸ ἱμάτιο σκεπάζει ὅλο τὸ ἀριστερὸ σκέλος καὶ ἡ παρυφὴ του κυματίζει ἀνάμεσα στὰ σκέλη σχηματίζοντας μιὰ μεγάλη καμπύλη πτυχὴ ποὺ ἀγγίζει τὰ *μήδεα λαχνήεντα* τοῦ θεοῦ. Ἀπάνω στὸ μηρὸν σχηματίζονται μεγάλες ὀφθαλμωτὲς πτυχές, ἀνάμεσα στὸ μηρὸν καὶ στὴν παρυφὴ λεπτὲς συμπλεκόμενες πτυχές καὶ στὴν κλείδωση τοῦ γονάτου λεπτὲς ἐγγάρακτες.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ θεοῦ γέρνει καὶ στρέφεται πρὸς τὸν ἀριστερὸ ὦμο, ἔτσι ποὺ εἰκονίζεται σχεδὸν ἀπὸ τὰ πλάγια. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ σφαιρικὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς μὲ τὸ ὠοειδὲς πρόσωπο, ποὺ θυμίζει τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ προσώπου τοῦ Ἑλληνα τῆς πλάκας BM 1013 ἀπὸ τὸ Μαυσωλεῖο τῆς Ἀλικαρνασσοῦ<sup>1</sup>. Τὸ μέτωπο χαμηλό, τὸ πηγούνι σχετικὰ ψηλὸ καὶ δυνατὸ. Τὰ μάτια μεγάλα μὲ τὸ κάτω βλέφαρο σὰν χαλαρὴ, κρεμάμενη καμπύλη καὶ τὸ πάνω νὰ προεκτείνεται πέρα ἀπὸ τὸν κανθό. Ἡ ἴρις ξεχωρίζει μ' ἓνα ἐγγάρακτο κύκλο κι ἡ κόρη δηλώνεται μὲ μιὰ κυκλικὴ ὀπή. Τὰ φρύδια δηλώνονται μ' ἀνάγλυφες καμπύλες γραμμὲς καὶ ἡ μαλακὴ σάρκα κάτω ἀπὸ τὸ φρύδι ἀποδίδεται σὰν χαλαρὸς πλαστικὸς ὄγκος. Τὸ στόμα μικρὸ μὲ σαρκωμένο τὸ ἀπάνω χεῖλος. Συγκριτικὰ μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ Ἑλληνα τῆς πλάκας BM 1013 τὸ ὕψος τοῦ προσώπου εἶναι χαμηλότερο καὶ τὸ πλάσιμο πιὸ ρεαλιστικόν. Ὡραῖες εἶναι οἱ διακυμάνσεις τῆς ἄφθονης καὶ εὐαίσθητης σάρκας τοῦ προσώπου. *Καὶ ὄντως μὲν ὁ χαλκὸς ἦν στεγανός, ὑπὸ δὲ τῆς τέχνης μαλαττόμενος εἰς σάρκα ἀπεδίδρασκε τῆς χειρὸς τὴν αἴσθησιν*<sup>2</sup>.

Ἡ πλούσια καὶ μακριὰ κόμη τοῦ θεοῦ χωρίζεται στὴ μέση πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, σχηματίζοντας ἓνα στεφάνι γύρω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ καὶ πέφτει σὲ δυὸ πλοκάμους στὴ ράχη. Ἡ κόμμωση αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ συνηθισμένη κόμμωση τοῦ Διονύσου στὸν 4ο αἰ. π.Χ. Ὁ ὄγκος τῆς κόμης ἀποδίδεται μὲ κυματιστές, ἀνισόβαθες, συμπλεκόμενες ἐγγαράξεις, ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτοσκίασης. Ἐτσι ὁ ὄγκος τῆς κόμης φαίνεται σὰ νὰ εἶναι διαμορφωμένος ἀπὸ φῶς καὶ σκιά. Λεπτὲς ἐγγάρακτες γραμμὲς δηλώνουν τὶς λεπτὲς τρίχες πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ τοὺς κροτάφους.

Τὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου ὑπομνηματίζει ὠραῖα ἡ περιγραφὴ τοῦ Καλλιστράτου γιὰ ἓνα χάλκινο ἄγαλμα τοῦ Διονύσου, ἔργο τοῦ Πραξιτέλη :

1. E. BUSCHOR, Maussollos und Alexander eik. 12 - 13.

2. OVERBECK 1222.



...ἦν δὲ ἀνθηρός, ἀβρότῃτος γέμων, ἰμέρω ῥεόμενος, οἷον αὐτὸς Εὐριπίδης ἐν Βάκχαις εἰδοποιήσας ἐξέφηγε...<sup>1</sup> Εἶναι ἓνας θεὸς εὐδαίμων<sup>2</sup>.

Ἡ κοιμισμένη Μαινάδα (πίν. 72 - 78). Ἡ κοιμισμένη Μαινάδα παρασταίνεται μὲ γερτὸ πρὸς τὰ κάτω καὶ τὰ πλάγια τὸ ὠραῖο τῆς κεφαλῆς, παρόμοια μὲ τὴ Μαινάδα ΤΡΑΓΩΔΙΑ τῆς οἰνοχόης τῆς Ὁξφόρδης<sup>3</sup>. Ἐνῶ ἡ Μαινάδα ΤΡΑΓΩΔΙΑ παρασταίνεται ὁλόγυμνη, πράγμα σπάνιο ὅχι μόνο στὸν 5ο, ἀλλὰ καὶ στὸν 4ο αἰ. π.Χ., ἡ Μαινάδα τοῦ κρατήρα μας φορᾷ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ποὺ καλύπτει ὅλη τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ σώματος, μαζί μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, κι ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν ἐμπρὸς ἀπάνω κορμό. Τὸ λυγερὸ κορμὶ τῆς Μαινάδας μὲ τὸ ἐνιαῖο περίγραμμα μοιάζει σὰν κόσμημα ἀρμονικὰ δεμένο μὲ τὸν ὦμο καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου. Παρόμοια ἐναρμονισμένη στὸν ὦμο τῆς πελίκης τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσίου εἶναι ἡ Νηρηίδα, ἡ τυλιγμένη στὸ ἱμάτιό της<sup>4</sup>.

Ὁ χιτῶνας, ποὺ ζώνεται στὴ μέση, λύθηκε στὸν δεξιὸ ὦμο καὶ γλίστρησε ὥς τὸ δεξιὸ στῆθος, πάνω στὸ ὁποῖο ἀναδιπλώνεται σχηματίζοντας μεγάλες κυματιστὲς πτυχές. Ἀνάμεσα στὰ στήθη σχηματίζονται ὀξύκωχες, βαθύσκιωτες πτυχές κι ἄλλες ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὰ στήθη καὶ φθάνουν ὥς τὴ μέση. Πάνω στὴν κοιλιά ὁ χιτῶνας κολλάει σχηματίζοντας μιὰν ἐλλειψοειδῆ πτυχή, στὸ μέσο καὶ στὰ πλάγια καμπύλες συμπλεκόμενες πτυχές. Χαρακτηριστικὸ τῶν πτυχῶν αὐτῶν εἶναι ἡ ἐγχάραξη, μὲ τὴν ὁποία τονίζεται τὸ περίγραμμα τῶν πτυχῶν, κι ἄλλοτε πάλι χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴ δήλωση ἀβαθῶν πτυχῶν ἀνάμεσα στὶς μεγάλες ἀνάγλυφες. Στὴν πίσω καὶ πλάγια δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἀπάνω κορμοῦ ὁ χιτῶνας πέφτει σὲ πλούσιες φωτοσκιασμένες πτυχές. Τὸ χοντρὸ ἱμάτιο τυλίγει τὸ σῶμα σχηματίζοντας βαθιές, γραμμικὲς πτυχές. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ μεγάλες καμπυλόγραμμες, κρεμάμενες ἀνάμεσα στὰ πόδια πτυχές, ποὺ θυμίζουν τὶς ἀντίστοιχες πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς Παμφίλης στὴν ἐπιτάφια στήλη τοῦ Κεραμεικοῦ<sup>5</sup>. Τὸ ἀναδιπλωμένο πάνω στοὺς μηροὺς ἱμάτιο ἀγγίζει ἀπαλὰ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ἐνῶ τὸ ἀριστερό, τὸ τυλιγμένο μέσα στὸ ἱμάτιο, ἀκουμπάει στὸν ἀντίστοιχο μηρό. Στὸν πίνακα 70 χαίρομαστε τὸ ὠραῖο σὰν χορδὴ τόξου περίγραμμα τοῦ σώματος τῆς Μαινάδας καὶ τὶς πλούσιες, ἔντονα φωτοσκιασμένες πτυχές τοῦ χοντροῦ ἱματίου.

1. Αὐτ.

2. B. SCHWEITZER, Platon 68 - 69.

3. ARV 2, 1258, 1. E. BUSCHOR, Griechische Vasen εἰκ. 239.

4. ARV 2, 1475, 4. ARIAS - HIRMER, πίν. XLVII.

5. H. DIEPOLDER, Die attischen Grabreliefs πίν. 51,1.

Τὸ ὠραῖο κεφάλι τῆς κοιμισμένης Μαινάδας εἰκονίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια. Τὸ λεπτὸ καὶ ἄβρὸ πρόσωπό της στεφανώνεται ἀπὸ μιὰ πλούσια καὶ ὠραία κόμη. Τὸ σχέδιο τῆς κόμμωσης εἶναι παρόμοιο μὲ τῆς «παρθένου» Μαινάδας. Τὸ στεφάνι εἶναι πολὺ φουσκωτὸ καὶ ἡ προεξοχὴ πολὺ ψηλὴ<sup>1</sup>. Πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο τὰ μαλλιά σχηματίζουν ἓνα διακοσμητικὸ κοχλιωτὸ βόστρυχο, ἐνῶ στὴ δεξιὰ πλευρὰ πέφτουν καὶ κυλοῦν σὰν χεῖμαρρος πάνω στὸν τράχηλο καὶ τὸν ὤμο, παρόμοια μὲ τῆς Μαινάδας τοῦ Σκόπα. Τὸ πρόσωπό της σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἄλλες μορφές τοῦ κρατήρα εἶναι λεπτὸ μὲ ψηλὸ μέτωπο. Στὸν πίνακα ὅπου τὸ πρόσωπο εἰκονίζεται καταμέτωπο διακρίνονται οἱ ἀσυμμετρίες στὶς δυὸ πλευρὲς τοῦ προσώπου. Ἡ ἀριστερὴ παρειὰ εἶναι πιὸ γεμάτη καὶ τὸ ἀριστερὸ μάτι μεγαλύτερο. Παρατηροῦμε ἐπίσης ὅτι ἡ ἐργασία στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ προσώπου δὲν εἶναι τόσο ἐπιμελημένη. Ἡ ἐγκοπὴ τοῦ κλειστοῦ ματιοῦ κι οἱ ἀτέλειες στὸ πλάσιμο τοῦ μάγουλου ζημιώνουν τὴν κατενώπιον εἰκόνα τοῦ προσώπου.

Τὸ θέμα τῆς κοιμισμένης Μαινάδας εἶναι σχετικὰ σπάνιο στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Ἀντίθετα τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι ἀγαπητὸ στὴν ἐλληνιστικὴ κοροπλαστική. Στὸν 5ο αἰ. ἐμφανίζεται στὴν ἀγγειογραφία, ἀπὸ ἐπίδραση τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς, τὸ θέμα τῆς κοιμισμένης Ἀριάδνης, πὺρ συνηθίζεται ἰδιαίτερα στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 4ου αἰ.<sup>2</sup> Ἡ ὑπόθεσις ὅτι ἡ κοιμισμένη Μαινάδα τοῦ κρατήρα μας μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὴν Ἀριάδνη δὲν φαίνεται πιθανή. Γιατὶ στὴν προκείμενη περίπτωση θὰ εἴχαμε τὴν παράσταση δυὸ θεμάτων ἀπὸ τὸ μῦθο τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης: τὴν πρώτη συνάντησις τοῦ θεοῦ μὲ τὴν Ἀριάδνη, τὴν κόρη τοῦ Μίνωος, καὶ τὸν Ἱερὸ Γάμο τοῦ Διονύσου μὲ τὴν Ἀριάδνη-Ἀφροδίτη. Ἐξ-ἄλλου τὸ θέμα τῆς Μαινάδας τῆς βυθισμένης στὴ διονυσιακὴ μέθη ἐναρμονίζεται μὲ τὸ θέμα τῶν ἄλλων ἀγαλματίων: τοῦ «ἐν ἐκστάσει» Διονύσου, τοῦ κοιμισμένου Σατύρου καὶ τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας. Τὸ θέμα τῆς κοιμισμένης Μαινάδας ἀποδίδουν ὠραῖα οἱ στ. 12 - 15 ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα τῆς τραγωδίας «Οἶνεὺς» τοῦ Χαιρήμονος: *ὑπνωμέναι δ' ἐπιπτον ἐλενίων ἐπι, / ἴων τε μελανόφυλλα συγκλῶσαι πτερὰ / κρόκον θ', ὅς ἡλιῶδες εἰς ὑφάσματα / πέπλων σκιᾶς εἶδωλον ἐξωμόργνυτο*<sup>3</sup>.

Ὁ κοιμισμένος Σάτυρος (πίν. 79 - 84). Βυθισμένος στὴ διону-

1. Πρβ. τὴν κόμμωση τῆς Ἀφροδίτης τοῦ καλυκωτοῦ κρατήρα τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 12544 τοῦ ζωγράφου τῆς Ἐρωτοστασίας, ARV 2, 1456, 1.

2. H. METZGER, *Représentations* πίν. 10.

3. FTG (SNELL) I, 221, ἀπ. 14.

σιακή μέθη, μ' ἀναγεγμένο τὸ κεφάλι καὶ κλειστὰ τὰ μάτια, ὁ Σάτυρος δίνει μιὰν ἄλλη εἰκόνα τῆς διονυσιακῆς ἔκστασης. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατάει γερὰ τὸ γεμάτο κρασί ἀσκό, ποὺ εἰκονίζεται παράλληλα μὲ τὸν κορμό του, ἔτσι ποὺ ν' ἀποτελεῖ καὶ στήριγμα τοῦ κορμοῦ ποὺ γέρνει ἐλαφρά. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, λυγισμένο σὲ ὀξεῖα γωνία, στηρίζει τὸ κεφάλι. Τὸ δεξιὸ σκέλος εἶναι ἐλαφρὰ λυγισμένο πίσω στὸ γόνατο, τραβηγμένο στὰ πλάγια καὶ τὸ ἀριστερὸ λυγισμένο σὲ ὀρθή γωνία περνάει κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο τοῦ δεξιοῦ.

Ἡ εἰκόνα τοῦ κοιμισμένου Σατύρου θυμίζει τὸν περίφημο Φαῦνο Barberini<sup>1</sup>. Ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα θὰ πρέπει νὰ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ μιὰ δημιουργία τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Στὸ ἀρχέτυπο ὁ Σάτυρος θὰ καθόταν, πιθανόν, σὲ βράχο, ὅπως ὁ Φαῦνος Barberini. Τὰ σκέλη του θὰ ἦταν τοποθετημένα παρόμοια μὲ τοῦ Φαύνου. Γιατὶ ἡ διευθέτηση τῶν σκελῶν τοῦ Σατύρου, ὅπως παρουσιάζεται στὸν κρατήρα, φαίνεται ὅτι δὲν ταιριάζει σ' ἓνα ἄγαλμα ἐλεύθερο.

Πάνω ἀπὸ τὸν ὀφθαλμό, ὅπως στὸ Φαῦνο Barberini, δυὸ ὀριζόντιες παράλληλες αὐλακώσεις ἀποδίδουν τὸ ζαρωμένο δέρμα τῆς κοιλιᾶς. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἀκόμα καὶ μιὰ ἄλλη λεπτομέρεια. Τὰ *μήδεα λαχνήεντα* ἔχουν σχῆμα τραπεζοειδὲς καὶ τὸ ἀντρικὸ μόριο εἰκονίζεται πρὸς τὰ πάνω καὶ δεξιὰ μὲ τὸ ἄκρο του μπλεγμένο μέσα στὰ *μήδεα λαχνήεντα*, ὅπως καὶ στὸ Φαῦνο Barberini.

Ἡ σύγκριση τοῦ κορμοῦ τοῦ κοιμισμένου Σατύρου μὲ τοῦ ἀγαλματίου τοῦ Διονύσου φανερῶνει τὴν ἴδια πλαστικὴ ἀντίληψη: καλοσχεδιασμένοι πλαστικοὶ ὄγκοι, ἀλλὰ κάπως ξεροί, καλλιγραφικὸς χαρακτηρισμὸς ὀρισμένων ὀρίων τῶν πλαστικῶν ὀγκων. Ὁ τονισμὸς τῶν πλαστικῶν ὀγκων εἶναι ἐντονώτερος στὸ Σάτυρο, γιατί ἀποδίδει τὸ σῶμα ἐνὸς ὥριμου ἄντρα. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο τὸ σῶμα τοῦ Σατύρου δὲν εἶναι λεπτὸ καὶ ἄβρό, ὅπως τοῦ Διονύσου, ἀλλὰ γεμάτο καὶ στιβαρό. Ἡ σύγκριση τῆς κεφαλῆς τοῦ κοιμισμένου Σατύρου μὲ τὸν ἀνάγλυφο Σιληνὸ δείχνει ὅτι ἡ κεφαλὴ τοῦ Σιληνοῦ ἔχει ἀκριβῶς τὸν ἴδιο τύπο, ἔτσι ποὺ νὰ φαίνεται ὅτι εἰκονίζει τὸ προφίλ τῆς κεφαλῆς τοῦ ἀγαλματίου. Ἀλλὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ἀποδίδονται ἐντονώτερα στὴν κεφαλὴ τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.

Τὸ πρόσωπο τοῦ κοιμισμένου Σατύρου εἶναι ἓνα θαυμάσιο δαιμονικὸ πρόσωπο. Σὲ ἔκφραση δαιμονικότητος μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ Σατύρους τῆς πρώιμης κλασικῆς ἐποχῆς. Γιατὶ οἱ Σάτυροι τῆς κλασικῆς ἐποχῆς ἔχουν ἐξευγενισμένη ἔκφραση, ἂν καὶ διατηροῦν τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσω-

1. E. BUSCHOR, Die Plastik der Griechen 97, εἰκ. σ. 95-97. D. OHLY, Glyptothek München 20 - 21, πίν. 9.

πείου. Μιά λεπτομέρεια επίσης είναι σημαντική. Οί Σάτυροι της κλασικής εποχής εικονίζονται συνήθως φαλακροί<sup>1</sup>. Ἡ ἔκσταση είναι τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἔκφρασης τοῦ θεοῦ, τοῦ Διονύσου καὶ τοῦ Σατύρου.

Ἡ ἐκστατικὴ Μαινάδα (πίν. Η, 85 - 92). Ἡ νέα Μαινάδα παρασταίνεται ἐν ἐκστάσει. Μὲ τ' ἀκροδάχτυλα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ ἀνασύρει τὸν πέπλο τῆς ποὺ λύθηκε στὸν δεξιὸν ὤμο κι ἀποκάλυψε τὸ δεξιό της στῆθος ἕως τῆ μέσης. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ποὺ περνάει διαγώνια σὲ καμπύλη μπρὸς ἀπὸ τὸν πάνω κορμό, κρατοῦσε τὸ θύρσο (χαμένο τώρα) στὴν κατεύθυνση περὶ-που τοῦ χεριοῦ. Τὸ κάτω σῶμα στρέφεται πρὸς τὰ δεξιά, ὁ πάνω κορμὸς γέρνει πρὸς τὰ πίσω καὶ στρέφεται πρὸς τ' ἀριστερά, ἡ κεφαλὴ ἀνασηκώνεται καὶ κλίνει πρὸς τὸν ἀριστερὸ ὤμο, ἐνῶ τὰ χέρια κινεῖται ἀντιθετικὰ καὶ παράλληλα, διαγώνια πρὸς τὸν πάνω κορμό. Ἔτσι τὸ ἀγαλμάτιο ἐναρμονίζεται θαυμάσια στὸν ὤμο καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου.

Οἱ σύνθετες ἀντιθετικὲς κινήσεις τῶν μελῶν τοῦ σώματος τῆς Μαινάδας θυμίζουν τὴ Μαινάδα τοῦ Σκόπα, ποὺ βαδίζει μὲ τὸ κεφάλι ριγμένο πρὸς τὰ πίσω, μ' ἐλαφρὴ κλίση πρὸς τὸν ἀριστερὸ ὤμο, τὸν πάνω κορμὸ στραμμένο ἀριστερὰ καὶ τὸ κάτω σῶμα δεξιά. Ἡ κατάκτηση τοῦ χώρου καὶ ἡ τοποθέτηση τῆς μορφῆς μέσα σ' αὐτὸν μὲ παθητικὲς ἀντιθετικὲς κινήσεις εἶναι βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Σκόπα. Ἡ γυμνὴ Νηρηίδα τῆς πελίκης τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσίου στὸ Λονδίνο<sup>2</sup> παρασταίνεται νὰ κινεῖ ἀντιθετικὰ καὶ κυκλικά τὸ πάνω καὶ κάτω σῶμα γύρω ἀπὸ τὸν κάθετο ἄξονα τοῦ σώματός της. Τὸ ἴδιο θέμα μὲ τὴ Νηρηίδα ἔχει καὶ ἡ Εὐρώπη (;) τῆς τοιχογραφίας τοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως, τὸ πρωτότυπο τῆς ὁποίας ὁ Schefold ὑποθέτει ὅτι εἶναι δημιουργία τοῦ Ἀπελλῆ<sup>3</sup>.

Τὸ λυγερὸ σῶμα τῆς Μαινάδας διαγράφεται ἀχνὰ κάτω ἀπὸ τὸ χοντρὸ πέπλο, ποὺ κολλάει πάνω στὸ σῶμα, καὶ φανερώνεται γυμνὸ, ἀνθηρὸ στὸ δεξιὸ στῆθος. Ἡ ἀπόδοση τοῦ πάνω κορμοῦ φανερώνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα ἔπλασε τὴ Μαινάδα σύμφωνα μὲ τὸ ἰδεῶδες τῆς Κνιδίας Ἀφροδίτης. Τὴ λαμπρότητα τοῦ γυμνοῦ κορμοῦ τονίζει τὸ πλούσια πτυχωμένο καὶ φωτοσκιασμένο ὕφασμα. Ὁ πέπλος κολλάει στὸ σῶμα καὶ σχηματίζει ἀραιὲς ἀνάγλυφες καμπύλες πτυχὲς γύρω ἀπὸ τὸ στῆθος κι ἄλλες μικρὲς, ἀβαθεῖς, ἐγγάρακτες πάνω στὸ στῆθος κι ἀνάμεσα στὶς ἀνάγλυφες. Ἡ μεγάλη καμ-

1. Στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ ὁ τύπος τοῦ φαλακροῦ Σάτυρου δὲν εἶναι ἄγνωστος, ἀλλὰ σπάνιος. Πρβ. E. BUSCHOR, Griechische Vasen εἰκ. 168.

2. ARV 2, 1475, 4. ARIAS - HIRMER, πίν. XLVII.

3. K. SCHEFOLD, Klassisches Griechenland 192, εἰκ. σ. 191.

πύλη γραμμή-παρυφή τοῦ πέπλου ποὺ κυματίζει ἀνάμεσα στὰ στήθη καὶ ἡ μεγάλη κυματιστὴ πτυχὴ τοῦ ἀναδιπλωμένου γύρω ἀπὸ τὴ μέση πέπλου, εἶναι ἓνα θέμα ἁρμονικόν, ρυθμικόν, καθαρὰ διακοσμητικόν. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ πάνω κορμοῦ ὁ πέπλος πέφτει σὲ βαθύσκιωτες ὀξύκωχες πτυχές. Ἔτσι καὶ στὴ Μαινάδα τοῦ Σκόπα ὁ πέπλος κολλάει στὸν ἐμπρὸς πάνω κορμὸ καὶ πίσω πέφτει σὲ πλούσιες φωτοσκιασμένες πτυχές. Τὸ μακρὺ ἀπόπτωμα τοῦ πέπλου φτάνει ὥς τὰ γόνατα, κολλάει στὴν κοιλιά καὶ στοὺς μηροὺς σχηματίζοντας ποικίλες πτυχές: καμπύλες, τεθλασμένες, ὀξύκωχες, καὶ στὰ πλάγια ἀνεμίζεται σὲ κυματιστές. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ ἡμικυκλικὲς πτυχές πάνω στὴν κοιλιά. Ὁ πέπλος κολλάει στὰ πόδια σχηματίζοντας λεπτές καμπύλες ἀνάγλυφες πτυχές καὶ πέφτει σὲ γραμμικὲς ἀνάγλυφες καμπύλες πτυχές ποὺ σχηματίζουν δυὸ τεμνόμενα τόξα, ἓνα κάτω ἀπὸ τοὺς μηροὺς κι ἓνα κάτω ἀπὸ τὶς κνήμες. Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ ἀνέμισμα τῶν πτυχῶν στὴν παρυφή τοῦ πέπλου, ἓνα διακοσμητικὸ θέμα ποὺ θυμίζει ἔργα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, ὅπως ἡ Χιμαιροφόνος τοῦ Καλλιμάχου. Γενικότερα τὸ ἀνέμισμα τῶν πτυχῶν τοῦ πέπλου τῆς Μαινάδας εἶναι ἓνα θέμα καθαρὰ διακοσμητικόν, γιατί ἡ μορφή παρασταίνεται σὲ στάση ἡρεμῆ.

Ἡ κεφαλὴ τῆς Μαινάδας εἰκονίζεται σχεδὸν κατενώπιον, ἀνασηκωμένη πρὸς τὰ πάνω καὶ μ' ἐντονὴ κλίση πρὸς τὸν ἀριστερὸ ὤμο. Τὸ σχῆμα τῆς εἶναι σφαιρικόν, τὸ πρόσωπο σαρκωμένο μὲ χαμηλὸ τὸ μέτωπο, μὲ ψηλὸ σχετικὰ καὶ στρογγυλὸ τὸ πηγούνι. Τὰ μάτια μεγάλα, ἐκστατικά, ὅμοια στὴν ἀπόδοση μὲ τοῦ Διονύσου. Τὸ στόμα ἐλαφρὰ μισάνοιχτο μὲ φουσκωτὰ χεῖλη. Τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου ἀποδίδει ὥραϊα τὸ κυμάτισμα τῆς ἀνθηρῆς σάρκας. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀβρὴ ἐπιδερμίδα ἔρχεται ὁ ὄγκος τῆς κόμης, ποὺ μοιάζει νὰ εἶναι διαμορφωμένος ἀπὸ φῶς καὶ σκιά, παρόμοια μὲ τοῦ Διονύσου. Τὰ μαλλιά χωρισμένα στὴ μέση, πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, φουσκώνουν στοὺς κροτάφους καὶ πέφτουν σὲ κοχλιωτοὺς πλοκάμους πάνω στὸν τράχηλο. Στὴν πλάγια δεξιὰ ὄψη τῆς κεφαλῆς φαίνεται ὥραϊα τὸ σχέδιο τῆς κόμμωσης. Τὰ μαλλιά σχηματίζουν δέσμες ἀπὸ συμπλεκόμενες, κυματιστές, ἀνισόβαθες ἐγχαράξεις. Μιὰ δέσμη ξεφεύγει καὶ πέφτει πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ αὐτὶ σχηματίζοντας στὴν ἄκρῃ ἓνα κοχλιωτὸ βοστρυχίδιο. Ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ φθάνουν στὴν πίσω πλευρὰ τοῦ κρανίου ἄλλες σταματοῦν καὶ σχηματίζουν κοχλιωτὰ βοστρυχίδια κι ἄλλες συνεχίζονται καὶ σχηματίζουν κοχλιωτοὺς πλοκάμους. Ἔτσι ἡ κόμη ἀποδίδεται φυσιοκρατικά, παρόμοια μὲ τὴν κόμη τῆς Μαινάδας τοῦ Σκόπα, ὅσο μπορούμε νὰ κρίνουμε ἀπὸ τὸ μοναδικὸ ἀντίγραφο τῆς Δρέσδης, ἀλλὰ καὶ μὲ μιὰ διακοσμητικὴ διάθεση.

Ἡ ἐκστατικὴ Μαινάδα τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ εἶναι μοναδικὴ στὴν



ἐποχή της, ὅπως καὶ ἡ ἐκστασιαζόμενη Μαινάδα τοῦ Σκόπα. Ἡ δημιουργία τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ἔργο ἑνὸς ἐμπνευσμένου δημιουργοῦ, ἴσως ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Σκόπα ἢ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Σκόπα. Μιὰ ὑπόθεση εἶναι ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα πῆρε τὸν τύπο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας ἀπὸ ἓνα ἔργο τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Μιὰ πληροφορία, ὅτι ὁ Νικόμαχος ζωγράφισε. . . *nobilis bacchas obreptantibus satyris*<sup>1</sup>, δείχνει ὅτι τὴν ἴδια ἐποχή οἱ ζωγράφοι, παράλληλα μὲ τὸν Σκόπα, ἀσχολοῦνται μὲ τὸ θέμα τῆς βακχικῆς μανίας καὶ μέθης.

#### 11. Τὰ κοσμήματα τοῦ κρατήρα (πίν. 93 - 101, εἰκ. 6)

Πλούσια καὶ ποικιλμένα μὲ ἀσήμε εἶναι τὰ κοσμήματα τῶν λαβῶν, τοῦ χεῖλους καὶ τῆς βάσης τοῦ κρατήρα, ἐνῶ τὰ ἀσημένια κλαδιὰ τοῦ κισσοῦ καὶ τῆς ἀμπέλου, ποὺ στολίζουν τὸ λαιμὸ καὶ τὸ πάνω μέρος τῆς κοιλιᾶς, εἶναι ἀπλὰ καὶ κομψά.

Τὴν παράσταση τῶν Παθῶν τοῦ Διονύσου στεφανώνει τὸ λυγερὸ ἀσημένιο κλαδὶ τῆς ἀμπέλου. Στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ δυὸ κλαδιὰ ποὺ δένονται σὲ κόμπο (ἡράκλειον ἄμμα) στὸ μέσο τῆς Α καὶ Β ὀψης. Ὅρισμένα φύλλα καὶ ἔλικες ἔχουν χαθεῖ, ἀλλὰ μένει τὸ βαθύχρωμο ἀποτύπωμα πάνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ χρυσίζοντος χαλκοῦ. Ὡραῖα εἶναι τὰ πλατιά ἀμπελόφυλλα μὲ τὸ φυσικὸ πλάσιμο. Τὸ φύλλο εἶναι λεπτότατο μὲ ἀκανθωτὸ περίγραμμα κι οἱ νευρώσεις διαγράφονται μὲ σαφήνεια.



Εἰκ. 6. Τὸ λέσβιο κυμάτιο τοῦ χεῖλους τοῦ κρατήρα.

Τὸ θέμα τῆς ἐπίστεψης τῆς παράστασης τοῦ θιάσου μ' ἓνα κλαδὶ ἀμπέλου, εἶναι μιὰ ὡραία ἰδέα τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα. Παρόμοια περιβάλλει τὸ σύμπλεγμα τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Ἀριάδνης ὁ ζωγράφος τοῦ Μελεάγρου στὴν κύλικα τοῦ Λονδίνου<sup>2</sup>. Τὸ ἔμβλημα ὀρίζεται μ' ἓνα σύνθετο μαῖανδρο, καὶ γύρω του, ὥς τὸ χεῖλος, ἡ ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια στολίζεται μ' ἓνα ὡραῖο κλαδὶ ἀμπέλου μὲ μεγάλα πλατιά φύλλα κι ἀνάγλυφους καρπούς. Παλιότερα, στὰ ὑστεροαρχαῖκα καὶ πρῶιμα κλασικὰ ἀγγεῖα, ὁ ἐκστασιαζόμενος Διόνυσος

1. PLIN. N. H. 35, 109.

2. ARV 2, 1414, 89.

κρατούσε πάντα ένα μεγάλο κλαδί αμπέλου, όπου συχνά εικονίζονταν ανάγλυφοι οί εϋχυμοί καρποί του. Στὸν κρατήρα τοῦ Προνόμου<sup>1</sup> πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη ὅπου κάθεται τὸ θεϊκὸ ζεῦγος, εἰκονίζεται ἓνα κλαδί αμπέλου. Τὸ θέμα αὐτὸ κατάγεται ἀπὸ τὴν ὑστεροαρχαϊκὴ ἐποχὴ. Στὸ δίγλωσσο ἀμφορέα τοῦ Μονάχου π.χ. τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη<sup>2</sup> ἓνα μεγάλο κλαδί αμπέλου βλασταίνει ἀπὸ ἓνα κορμό, πὺν εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη τοῦ Ἡρακλῆ, κι ἀπλώνεται στὸ βάθος σὰν ἐπίστεψη τῆς παράστασης. Τὸ ἴδιο θέμα τὸ συναντοῦμε σ' ἓνα ἀπουλικὸ κρατήρα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.<sup>3</sup> Ἡ διονυσιακὴ σκηνὴ στεφανώνεται μ' ἓνα κλαδί αμπέλου πὺν βλασταίνει ἀπὸ ἓνα λεπτὸ κορμὸ στὰ πλάγια, δεξιὰ. Ἀπὸ τὸ κλαδί κρέμονται ἀνάγλυφοι καρποὶ κι ἓνα προσωπεῖο. Τὸ θέμα τοῦ κλαδιοῦ τῆς αμπέλου σπάνια τὸ συναντοῦμε στὰ ἀττικά ἀγγεῖα τοῦ ρυθμοῦ Κέρτς.

Ἡ κάτω πλατύτερη ζώνη τοῦ λαιμοῦ στολίζεται μ' ἓνα ὠραῖο ἀσημένιο κλαδί κισσοῦ. Παρόμοια στολίζεται ἡ κάτω ζώνη τοῦ λαιμοῦ τοῦ κρατήρα τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου μ' ἓνα κλαδί μυρσίνης. Ὅπως καὶ τὸ κλαδί τῆς αμπέλου, τὸ κλαδί τοῦ κισσοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ μικρότερα, πὺν δέ-  
νονται κόμπο στὸ μέσο τῆς Α καὶ Β ὀψης. Ὡραία εἶναι ἡ συμμετρικὴ διά-  
ταξη τῶν φύλλων καὶ τῶν καρπῶν τοῦ κισσοῦ. Ὅρισμένοι καρποὶ καὶ φύλ-  
λα ἔχουν χαθεῖ, ἀλλὰ ἀπομένει τὸ βαθύχρωμο ἀποτύπωμα.

Στοὺς ἰταλιωτικοὺς ἐρυθρόμορφους κρατῆρες μ' ἐλικωτὲς λαβὲς στολίζε-  
ται συνήθως ἡ πάνω στενὴ ζώνη τοῦ λαιμοῦ μ' ἓνα κλαδί κισσοῦ (κρατήρας  
ζωγράφου Καρνείων, κρατήρας Περσῶν)<sup>4</sup>. Στὰ νεώτερα ἀγγεῖα εἶναι χαρα-  
κτηριστικὴ ἡ σχηματοποίηση τοῦ κλαδιοῦ, πὺν εἰκονίζεται πάντα συνεχές.

Τὸ χεῖλος τοῦ κρατήρα στολίζεται μ' ἓνα λέσβιο κυμάτιο, πλούσια ποι-  
κιλμένο, ἓνα ἀπλὸ παλαικὸ ἰωνικὸ κυμάτιο κι ἓνα λεπτὸ ἀστράγαλο.

Τὸ λέσβιο κυμάτιο παρουσιάζει πολλὰς ἰδιορρυθμίες. Ἡ ἀπόληξη τοῦ  
φύλλου εἶναι καμπυλόγραμμη κι ὄχι ὀξεῖα. Τὸ περίγραμμά του ἀποδίδεται  
μὲ διπλὴ αὐλακα, παρόμοια μὲ τῶν κυματίων τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.<sup>5</sup> Τὸ σχέδιό  
του, σὲ γενικὲς γραμμές, μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὰ λέσβια κυμάτια τῶν  
κοσμοφόρων τοῦ ναοῦ τῆς Ἀλέας Ἀθηνᾶς<sup>6</sup> καὶ τῆς Θόλου τῆς Ἐπιδαύ-  
ρου<sup>7</sup>. Ἀλλὰ ἡ πλούσια διακόσμησή του εἶναι μοναδική. Ἀσημένια ἀμυγδα-

1. ARV 2, 1336, 1.

2. ARV 2, 4, 9. E. PFUHL, MuZ εἰκ. 315. CVA München πίν. 155 - 158.

3. ARIAS - HIRMER, πίν. XLIX.

4. M. BORDA, Ceramiche apule πίν. VI, XIV.

5. Ὅπως π.χ. τοῦ Ἐρεχθίδου.

6. CH. DUGAS, Le sanctuaire d'Aléa Athéna πίν. 88 D.

7. Καλὴ ἀπεικόνιση. Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, Γ 2, πίν. σ. 291.

λωτά φυλλάρια στολίζουν τὰ πλατιά του φύλλα κι ἀσημένια ἡμισφαίρια καλύπτουν τὸ τόξο ποὺ σχηματίζεται στὸ ἔνωμα τῶν φύλλων. Στὴ θέση τοῦ λογχωτοῦ φύλλου ὁ καλλιτέχνης τοποθέτησε ὥραϊα χάλκινα ἄνθη τεσσάρων εἰδῶν. Τὰ μεγάλα ἀνοιχτὰ πολύφυλλα ἄνθη, τὰ προοπτικὰ ἀποδομένα, θυμίζουν τὰ ἄνθη τῶν κιονοκράνων τῆς Ἐπιδαύρου<sup>1</sup> καὶ μοιάζουν μὲ τὰ ἄνθη τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ κυνηγιοῦ τῆς ἐλάφου τῆς Πέλλας<sup>2</sup>. Παρόμοια ἄνθη συναντοῦμε καὶ στὰ ὕστερα ἰταλιωτικὰ ἀγγεῖα<sup>3</sup>. Τὰ μεγάλα κλειστὰ πολύφυλλα ἄνθη, τὰ προοπτικὰ ἀποδομένα, εἶναι παρόμοια ἐπίσης μὲ τοῦ ψηφιδωτοῦ ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Πλαστικὰ ἐξώγλυφα εἶναι τὰ εὐχυμα κρίνα. Τὸ τρίφυλλο ἄνθος τοῦ λωτοῦ ἔχει ἓναν ἐντυπωσιακὸ κάλυκα ἀπὸ φύλλα ἄκανθας. Τὰ περισσότερα ἄνθη εἶναι τοῦ πρώτου εἶδους. Πολλὰ ἔχουν χαθεῖ κι ἀπομένει τὸ ἀχνάρι τους μόνο. Πάνω στὸ ἀχνάρι διακρίνεται ἓνα ἐγχάρακτο γράμμα, ἓνας ὁδηγὸς γιὰ τὴ σωστὴ τοποθέτηση τῶν λουλουδιῶν σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο.

Τὸ λέσβιο κυμάτιο τῆς βάσης εἶναι παρόμοιο στὸ σχέδιο καὶ στὴ διακόσμηση μὲ τοῦ χείλους. Τὰ ἄνθη του εἶναι ἑνὸς εἶδους, ἄνθη λωτοῦ. Καθὼς εἶναι χυτὰ εἶναι λιγότερο εὐχυμα ἀπὸ τοῦ χείλους.

Τὸ ἰωνικὸ κυμάτιο, ποὺ στεφανώνει τὸν κρατήρα, μὲ τὰ σχεδὸν ὀρθογώνια αὐγά του τοποθετημένα πολὺ κοντὰ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ τὰ ἰωνικὰ κυμάτια τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. μὲ τὰ ὠοειδῆ αὐγά καὶ τὴν ἀραιὴ διάταξη<sup>4</sup>.

Ἰδιόρρυθμο εἶναι καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἀστραγάλου μὲ τὶς πυκνὰ τοποθετημένες χάντρες του. Τὰ δύο «φυλλάρια» ποὺ τοποθετοῦνται συνήθως ἀνάμεσα στὶς χάντρες, ἔχουν παραλειφθεῖ.

Τὰ πλούσια φυτικὰ κοσμήματα τῶν λαβῶν στολίζουν τὸ πάνω μέρος τῆς λαβῆς κι ἀναπτύσσονται ἐλεύθερα στὸ χῶρο, ὥστε καλύπτουν τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὴ λαβὴ καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου. Συγκεκριμένα τὰ κοσμήματα εἶναι δύο ἀνισομεγέθεις κοῖλες ἑλικες, δύο μισὰ φλογωτὰ ἀνθέμια, ἓνα ἄνθος λωτοῦ κι ἕξι ἀνισομεγέθη φύλλα ἄκανθας. Ὁ καυλὸς τῆς ἑλικας, ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ δίσκο μὲ τὸ προσωπεῖο, στὸ ὕψος τῆς ἑνώσεως τῶν δύο τμημάτων τῆς λαβῆς σχηματίζει μιὰ μικρὴ ἑλικά μὲ δισκοειδῆ ὀφθαλμό, ποὺ θὰ στολιζόταν ἴσως μ' ἓναν ἀσημένιο ρόδακα. Ὁ ἴδιος καυλὸς συνεχίζοντας πρὸς τὰ κάτω σχηματίζει μιὰ μεγάλη ἑλικά. Ἀπὸ τὴ γωνιὰ ποὺ σχηματίζεται ἀνάμεσα στὸ φίδι καὶ τὸ δίσκο τῆς μεγάλης ἐλικωτῆς λαβῆς ξεφυτρώνει ἓνα με-

1. Αὐτ.

2. Χ. ΜΑΚΑΡΟΝΑΣ, Ἀνασκαφαὶ Πέλλης, ΑΔ 17, 1961 - 62, Β, πίν. 244.

3. ΑRIAS - HIRMER, πίν. L.

4. CH. DUGAS, ὁ.π. πίν. 85 D, 86 C.

γάλο μισό φλογωτό ανθέμιο. Τα πέντε καλοσχεδιασμένα καμπυλόγραμμα φύλλα του αναπτύσσονται ανάμεσα στη λαβή και το χεῖλος ὡς τὴ μικρὴ ἑλικά. Ἡ προοπτικὴ ἀπόδοσή τους πετυχαίνεται μὲ τὸ πλάτεμα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τοῦ φύλλου καὶ τὸ ὑπερβολικὸ στένεμα τῆς ἄλλης. Πίσω ἀπὸ τὸ πρῶτο μεγάλο φύλλο διακρίνονται τὰ ἄκρα δυὸ φύλλων τοῦ ἄλλου μισοῦ τοῦ ανθεμίου. Μὲ τὸ θέμα αὐτό, ποὺ συνηθίζεται στὸν 4ο αἰ. π.Χ.<sup>1</sup>, ἐπιδιώκεται ἡ προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ ανθεμίου. Τὴ βάση τοῦ ανθεμίου περιβάλλει ἓνα μεγάλο φύλλο ἄκανθας κι ἓνα ἄλλο ἀπλώνεται κάτω ἀπὸ τὸ μεγάλο φύλλο τοῦ ανθεμίου. Ἐνα τρίτο πλατὺ φύλλο ἄκανθας βλασταίνει ἀνάμεσα στὰ δυὸ τμήματα τῆς λαβῆς κι ἀπλώνεται στὸ πάνω μέρος τοῦ κάτω τμήματος. Τρία μικρότερα φύλλα ἄκανθας προβάλλουν ἀπὸ τὴ γωνιά, ποὺ σχηματίζεται ἀνάμεσα στὴ λαβὴ καὶ τὴ μικρὴ ἑλικά. Τὰ δυὸ μικρότερα σκεπάζουν ἓνα μέρος τοῦ καυλοῦ, ἐνῶ τὸ ἄλλο, τὸ μεγαλύτερο, σκεπάζει τὸ κάτω μέρος τῆς μικρῆς ἑλίκας καὶ τὴ βάση τοῦ μισοῦ φλογωτοῦ ανθεμίου, ποὺ ξεφυτρώνει ἀνάμεσα στὴ μικρὴ ἑλικά καὶ στὸν καυλό. Τὰ τέσσερα φύλλα τοῦ μικρότερου αὐτοῦ ανθεμίου ἀναπτύσσονται γύρω ἀπὸ τὸν καυλό, καλύπτοντας ἔτσι τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὴν ἑλικά καὶ τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου. Στὸ σχέδιο καὶ στὴν ἀπόδοση τὸ ανθέμιο αὐτὸ εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ ἄλλο. Ἀπὸ τὸν καυλὸ τῆς μεγάλης ἑλίκας βλασταίνει ὁ μίσχος ἑνὸς μεγάλου πεντάφυλλου ἄνθους λωτοῦ. Ὁ κάλυκας του εἶναι ἀπὸ δυὸ φύλλα ἄκανθας καὶ τὰ φύλλα του φυτρώνουν ὅλα μαζί. Ἐτσι ἀποδίδονται προοπτικά. Μιὰ ἄλλη λεπτομέρεια εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν προσπάθεια τῆς προοπτικῆς ἀπόδοσης. Τὰ δυὸ μεγαλύτερα φύλλα λυγίζουν τὰ ἄκρα τους καὶ πρὸς τὰ ἔμπρός, ὥστε διακρίνεται ἡ πάνω τους ἐπιφάνεια. Τὸ μεσαῖο λογχωτὸ φύλλο ποικίλλεται μὲ λεπτὲς πυκνὲς ἐγχαραξεις.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ γραμμικά, καλοσχεδιασμένα ανθέμια, τὰ φύλλα τῆς ἄκανθας ἀποδίδονται ρεαλιστικά<sup>2</sup>. Μὲ τὴ λεπτομερῆ διαγραφὴ τῶν νευρώσεων, τὶς ἐγκοπὲς καὶ τὶς ἐγχαραξεις τὰ φύλλα φαίνονται σὰ νὰ εἶναι πλασμένα ἀπὸ φῶς καὶ σκιά<sup>3</sup>, παρόμοια μὲ τὰ φύλλα τοῦ κορινθιακοῦ κιονοκράνου τῆς Ἀλέας Ἀθηνᾶς τῆς Τεγέας<sup>4</sup>.

Καὶ ἡ πλάγια ὄψη τοῦ πάνω τμήματος τῆς λαβῆς στολίζεται μὲ φυτικά

1. H. MÖBIUS, Die Ornamente der griechischen Grabstelen (1968) πίν. 30 a, 30 b.

2. P. JACOBSTAHL, Ornamente Griechischen Vasen (1927) 191 κέ. ALOIS RIEGL, Stilfragen 224.

3. Ὁ H. MÖBIUS, ὁ.π. 111 b, παρατηρεῖ «Der grosse vergoldete Krater (τοῦ Δερβενιοῦ) ... zeigt die letzte Stufe, die Palmetten, Akanthus und Ranken noch innerhalb des 4. Jh. erreichen, ehe die hellenistische Stilphase einsetzt».

4. CH. DUGAS, ὁ.π. πίν. 90 A-C.

κοσμήματα. Οί ραβδώσεις τῆς αὐλακας καταλήγουν σὲ δυὸ ἑλικες, ὅπου στηρίζεται ἕνας ὠραίος κάλυκας ἀπὸ τρία φύλλα ἄκανθας. Ἀπὸ τὸν κάλυκα βλασταίνει ἕνα ιδιόρρυθμο τετράφυλλο ἄνθος λωτοῦ, μ' ἕνα ἀνθέμιο στὴν κορυφή. Τὸ κάτω μέρος τοῦ ἄνθους εἶναι λυρόσχημο. Τὸ ἀνθέμιο ἔχει δεκατρία κοῖλα φύλλα καὶ στολίζονται μ' ἕνα χάλκινο ἡμισφαίριο στὴν καρδιά. Ἕνα ἄλλο ἡμισφαίριο στολίζει τὴν καρδιά τοῦ ἄνθους τοῦ λωτοῦ.

## 12. Τὸ τοπίο

Ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς ἡ στὸν Παρνασσό<sup>1</sup> διαδραματίζονται οἱ σκηνές τῶν Παθῶν τοῦ Διονύσου, ὅπως δείχνει ἡ παράσταση τοῦ ὄρεινοῦ ἐδάφους. Μὲ κυματιστὲς γραμμὲς ἀποδίδονται τὰ τρία ἐπίπεδα, τὸ πρῶτο ὅπου πατοῦν οἱ μορφές, τὸ δεύτερο μὲ τὰ βραχάκια, ὅπου κάθονται ὁ Διόνυσος, ἡ Ἀριάδνη, καὶ ἡ «παλαιὰ Μαινάδα», καὶ τὸ τρίτο τὸ περίγραμμα τοῦ βουνοῦ, στὸ ὕψος τοῦ μέσου περίπου τῶν μορφῶν. Ὁ ὄρεινός ὄγκος ἀποδίδεται μὲ μικρὲς στικτὲς κοκκίδες, πυκνὰ τοποθετημένες κι ἡ ἐπιφάνειά του παρουσιάζεται ἀνώμαλη μὲ τὶς κυματιστὲς βαθιὲς ἐγκοπές<sup>2</sup>.

Ἡ δῆλωση τοῦ τοπίου μὲ κυματιστὲς γραμμὲς ποὺ δημιουργοῦν δυὸ ἢ τρία ἐπάλληλα ἐπίπεδα εἶναι ἕνα παλιὸ θέμα, ποὺ ἡ δημιουργία του ἀνάγεται στὸ μεγάλο Πολύγνωτο. Πρῶτος ὁ Πολύγνωτος ἦ γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἐποχὴ του διαφοροποιεῖται τὸ ἔδαφος, δημιουργοῦνται ἐπάλληλα ἐπίπεδα καὶ ἐντάσσονται στὸ τοπίο οἱ μορφές. Παλιότερα τὸ τοπίο δηλωνόταν μὲ ἕνα φυτὸ ἢ ἕνα δέντρο καὶ τὸ ἔδαφος παρέμενε συμβατικό. Ἡ διαφοροποίηση τοῦ ἐδάφους καὶ ἡ ἔνταξη τῶν μορφῶν στὸ τοπίο εἶναι μιὰ κατάκτηση τῶν πρώιμων κλασικῶν χρόνων. Τὸ γεγονὸς σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸ θέμα τῆς προοπτικῆς, ὅχι τοῦ ἀντικειμένου αὐτοῦ καθ' ἑαυτοῦ, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τὸ χῶρο<sup>3</sup>. Στὰ αὐστηρορρυθμικὰ ἀγγεῖα, ὅπως π.χ. στὸν κρατήρα τοῦ Λούβρου τοῦ ζωγράφου τῶν Νιοβιδῶν<sup>4</sup>, μᾶς παραδίδονται ὁρισμένα χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τοῦ πρωτοποριακοῦ γιὰ τὴν ἐποχὴ του θέματος. Στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ τὸ τοπίο θὰ ἀποδιδόταν ἐναργέστερα μὲ τὸ χρῶμα κι ἄλλα ἴσως στοιχεῖα, δέντρα, ἄνθη. Στὴν πελίκη τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυκάονος

1. Βάκχαι, στ. 797. FTG (NAUCK) 55, ἀπ. 167, Ξάντριοι: SCHOL. AESCH. Eum. 26: *νῦν φησὶν ἐν Παρνασσῷ εἶναι τὰ κατὰ Πενθέα, ἐν δὲ ταῖς Ξαντοῖαις ἐν Κιθαιρῶνι.*

2. Ὁ συμβατικὸς αὐτὸς τρόπος τῆς ἀπόδοσης τοῦ ὄρεινοῦ ὄγκου ἢ τοῦ βράχου εἶναι «κοινὸ ἀγαθόν» τῆς τορευτικῆς τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.

3. B. SCHWEITZER, Von Sinn der Perspektive 13 κέ.

4. ARV 2, 599, 2.



γύρω από τὸν Ἑλπήνορα εἰκονίζονται φυτά<sup>1</sup>. Ἄνθη εἰκονίζονται στὴν ἀρυβαλλοειδῆ λήκυθο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρετρίας<sup>2</sup> μετὰ τὴ διονυσιακὴ παράσταση. Στὴ λευκὴ κύλικα τοῦ Λονδίνου τοῦ ζωγράφου τοῦ Σωτάδη<sup>3</sup> ἔχουμε μιὰ ὡραία εἰκόνα ἐνὸς κήπου μ' ἓνα ψηλὸ ὀπωροφόρο δέντρο καὶ δυὸ ἐράσμιες γυναικεῖες μορφές. «Das Bild stammt von einem feinen Zeichner mit besonderer Sinn für Landschaft», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Buschor<sup>4</sup>.

Στὴν ὑδρία τοῦ Λονδίνου τοῦ ζωγράφου τοῦ Μειδίου<sup>5</sup> τὰ στοιχεῖα τοῦ τοπίου εἶναι τὸ ἀνώμαλο ἔδαφος τὸ ποικιλμένο μετὰ ἄνθη, τὰ τρία δενδρύλλια στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ τὸ τέταρτο στὸ τρίτο ἐπίπεδο, πίσω ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη, μετὰ ἄχνὸ περίγραμμα. Ἡ ἔνταξη τῶν μορφῶν στὸ τοπίο εἶναι ἐλεύθερη σὲ σύγκριση μετὰ τὴν παράσταση τοῦ κρατήρα τοῦ Νιοβιδῶν. Στὸ πολυγώνω-τειο σχῆμα οἱ μορφές τοποθετοῦνται στὰ ἐπάλληλα ἐπίπεδα ποὺ δηλώνονται μετὰ κυματιστὲς γραμμές. Στὴν ὑδρία τοῦ Λονδίνου οἱ μορφές κινοῦνται ἐλεύθερα στὸ διαφοροποιημένο ἔδαφος. Τὰ ἐξελιγμένα αὐτὰ στοιχεῖα τοῦ τοπίου ἀντικατοπτρίζουν τὶς κατακτήσεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς. Ἡ ἀρυβαλλοειδὴς λήκυθος τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρετρίας μᾶς παραδίδει ἓνα ἐνδιαφέρον στάδιο ἐξέλιξης στὴ δήλωση τοῦ τοπίου. Οἱ κυματιστὲς γραμμές ποὺ δηλώνουν τὰ ἐπάλληλα ἐπίπεδα δὲν ἀποτελοῦν ἓνα ἐνιαῖο σχῆμα, ἀλλὰ μεμονω-μένες ἐνότητες. Ἔτσι ἡ διαφοροποίηση τοῦ ἐδάφους γίνεται μ' ἓνα συνθε-τώτερο τρόπο. Οἱ μορφές εἶναι τοποθετημένες πάνω ἢ σὲ σχέση μετὰ τὶς γραμ-μές τοῦ ἐδάφους.

Στὸν ἀρύβαλλο τοῦ Ruvo μετὰ τὸν Θάμυρι<sup>6</sup> ἡ παράσταση τοῦ τοπίου εἶναι ὡραία κι ἐνδιαφέρουσα. Τὸ ἔδαφος ἀποδίδεται μετὰ μικρὲς γραμμές, ἡμικυκλι-κὲς καὶ κυματιστὲς, καὶ ποικίλλεται μετὰ κοκκιδωτοὺς ρόδακες καὶ ἄνθη. Ἡ παράσταση ἐνὸς νεβροῦ τοποθετεῖ τὴ σκηνὴ σ' ἓνα λειμῶνα. Στὴ σύγχρονη ποίηση εἶναι ἀνάλογη ἡ περιγραφή τοῦ τοπίου (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, στ. 668 κέ.). Σ' ἓνα χλοερὸ λειμῶνα, σύμφωνα μετὰ τὴν περιγραφή τοῦ Λουκιανοῦ τοποθέτησε ὁ Ζεῦξις τὴν οἰκογενειακὴ σκηνὴ τῶν Κενταύρων<sup>7</sup>.

Στὸν 4ο αἰ. π.Χ., τὴν ἐποχὴ ποὺ οἱ καλλιτέχνες πρεσβεύουν τὴ θεωρία τῆς μίμησης τῆς φύσης, εἶναι εὐνόητο, ὅτι βλέπουν διαφορετικὰ καὶ τὸ το-πίο. Ἡ ἀριστουργηματικὴ περιγραφή τοῦ ἀττικοῦ ὑπαίθριου ἱεροῦ ἀπὸ τὸν

1. ARV 2, 1045, 2.

2. ARV 2, 1247, 1.

3. ARV 2, 763, 1.

4. E. BUSCHOR, Griechische Vasen 203.

5. ARV 2, 1313, 5.

6. G. BECATTI, Meidias πίν. 11.

7. OVERBECK 1663. . . ἐπὶ χλόης εὐθαλοῦς ἢ Κένταυρος αὕτη πεποιήται ὅλη μὲν τῇ ἵππῳ χαμαὶ κειμένη. . .

Πλάτων (Φαῖδρος 230) είναι ἡ λαμπρότερη μαρτυρία ἀπὸ τῆ σύγχρονη λογοτεχνία<sup>1</sup>. Ἡ περιγραφή τοῦ Πλάτωνος εἶναι ἕνας θαυμάσιος πίνακας τοπίου, φυσικὰ σύμφωνα μὲ τὴν πλατωνικὴ ἀντίληψη<sup>2</sup>. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ λεπτομέρεια. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ τοπίου περιγράφονται μὲ ἐξαιρετικὴ σαφήνεια καὶ χρωματίζονται ἀνάλογα.

Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν στὸν 4ο αἰ. π.Χ. οἱ ζωγράφοι δημιουργοῦν πίνακες μὲ τοπία. Εἶναι ὅμως πιθανόν, ὅτι σημειώθηκε σημαντικὴ ἐξέλιξη στὴν ἀντίληψη τοῦ τοπίου, ὅπως μαρτυρεῖ τὸ πλατωνικὸ χωρίο. Ἐξάλλου δημιουργήθηκαν οἱ ἀπαραίτητες προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐξέλιξη αὐτή, οἱ κατακτήσεις τῶν ζωγράφων στὸ θέμα τῆς προοπτικῆς<sup>3</sup> καὶ στὸ θέμα τῆς μελέτης τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς<sup>4</sup>.

Στὰ ἀττικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα τοῦ ρυθμοῦ Κέρτς δὲν ὑπάρχουν πιά στοιχεῖα τοπίου. Στὰ σύγχρονα ἰταλιωτικὰ τὰ στοιχεῖα τοῦ τοπίου εἶναι συμβατικά, παρόμοια μὲ τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ. Στὰ ἔργα τῆς τορευτικῆς, ὅπως στὸν κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ, ὑπάρχουν συχνὰ στοιχεῖα τοπίου.

Ἡ ὠραιότερη παράσταση τοπίου εἶναι τοῦ κατόπτρου Züchner KS 59, πίν. 21. Μὲ λεπτὴ ἐγχάραξη ὁ καλλιτέχνης τοῦ κατόπτρου σχεδίασε μιὰ Νύμφη ποὺ λούζεται στὸ ἄνοιγμα ἑνὸς σπηλαίου. Ἀπὸ ἕνα κρουνο-λεοντοκεφαλὴ τρέχει τὸ νερὸ τῆς πηγῆς. Πιο πάνω ἀπὸ τὸν κρουνὸ προβάλλει ἡ κεφαλὴ τοῦ Πανός. Ἀπὸ τὴν ὀροφὴ τοῦ σπηλαίου κρέμονται στεφάνια καὶ σὲ μιὰ κοιλότητα τοῦ βράχου εἶναι ἀφημένο τὸ διπλωμένο ἱμάτιο τῆς Νύμφης. Μὲ ἀσήμι, ποὺ διατηρεῖται, καλύπτεται ὅλη ἡ παράσταση, ἐνῶ τὸ βάθος, τὸ ἄνοιγμα τοῦ σπηλαίου καὶ ὀρισμένες ὁπές στὸ βράχο εἶναι στὸ χρῶμα τοῦ χαλκοῦ. Ἡ παράσταση τοῦ κατόπτρου αὐτοῦ φαίνεται ὅτι μνημονεῦει ἕνα ζωγραφικὸ ἔργο. Ἡ ἀντιπαράθεση τῆς φωτεινῆς εἰκόνας τῆς Νύμφης στὸ βαθύχρωμο βάθος δείχνει, ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ προτύπου μελετοῦσε ἰδιαίτερα τὸ θέμα τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς, ἕνα θέμα ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἀπασχολοῦσε τὸ Νικία.

Στὸ κάλυμμα τοῦ ἴδιου κατόπτρου (Züchner KS 59, πίν. 20) τὸ ὀρεινὸ ἔδαφος μὲ τὰ βραχάκια, ὅπου κάθονται ὁ Πάν καὶ ἡ Νύμφη, ἀποδίδεται παρόμοια μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ. Σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο, πίσω ἀπὸ τὴ Νύμφη, εἰκονίζεται ἕνα δέντρο. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ τοῦ τοπίου ἐπαναλαμβάνονται

1. Πρβ. K. CLARK, *Landschaft wird Kunst* 21.

2. E. PANOFKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, Aufsätze 100.

3. H. BULLE, *Eine Skenographie*, WPr. 94, 1934, 20 κέ. Πρβ. K. CLARK, ὁ.π. 20.

4. PLIN. N.H. 35,131 (γιὰ τὸν Νικία) «...lumen et umbra custodiit. E. PFUHL, *MuZ* 751 κέ. W. KRAIKER, *Die Malerei der Griechen* 122 κέ.

καὶ στὸ κάτοπτρο Züchner KS 150, εἰκ. 104 μὲ τὴν παράσταση τοῦ Μαρσίου καὶ τοῦ Ὀλύμπου.

Στὸ κάτοπτρο Züchner KS 60 πίν. 13, 1 μὲ τοὺς δυὸ Πάνες καὶ τὸν Ἔρωτα ἡ παράσταση τοῦ ὀρεινοῦ ἐδάφους σὲ δυὸ ἐπ'ἀλλήλα ἐπίπεδα εἶναι παρόμοια μὲ τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ. Δυὸ μεγάλα κρινόσχημα ἄνθη στολίζουν τὰ ἄκρα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου, ὅπου πατοῦν οἱ Πάνες. Ὁ Ἔρωτας εἰκονίζεται πάνω στὴ γραμμὴ τοῦ δεύτερου ἐπιπέδου. Στὸν κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ ἡ τρίτη γραμμὴ ποὺ ἀποδίδει τὸ τρίτο ἐπ'ἀλλήλο ἐπίπεδο, τὸ ὁποῖο δηλώνει τὸ περίγραμμα τοῦ βουνοῦ, δὲ συνδέεται μὲ τὶς μορφές, ὅπως στὸ παραπάνω κάτοπτρο. Ἡ αὐτονομία τοῦ στοιχείου αὐτοῦ τοῦ τοπίου, τοῦ περιγράμματος τῶν μακρινῶν κορυφῶν τοῦ βουνοῦ, εἶναι μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὶς ἐξελίξεις τῆς ζωγραφικῆς στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τοῦ τοπίου συμβάλλει σημαντικὰ στὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

## V. ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ

Τὰ Πάθη τοῦ Διονύσου εἶναι τὸ θέμα τῆς διακόσμησης τοῦ κρατήρα, ὅπως ἔδειξε ἡ συστηματικὴ μελέτη τῶν στοιχείων τῆς διακόσμησης. Τὸ «θεῖο δράμα» εἰκονίζεται σὲ σκηνὲς ποὺ παριστάνουν τὸ Σπαραγμὸ (Πενθεύς, χιμαιροφόνες, Μαινάδα μὲ παιδί, θηρία σπαράζουν ζῶα), τὴν Ἀναγέννηση (Διόνυσος νέος πάρεδρος θεὸς) καὶ τὸν Ἱερὸ Γάμο. Ὁ ὀργιαστικὸς χορὸς τῶν Μαινάδων καὶ ἡ διονυσιακὴ μέθη τῶν Μαινάδων καὶ τοῦ Σάτυρου συνδέονται μὲ τὴν ἀναγέννηση τοῦ θεοῦ κι ἐκφράζουν τὸν πόθο καὶ τὴν ἐλπίδα γιὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς<sup>1</sup>.

Στὴν πρώτη πράξη, τὴν πράξη τοῦ Σπαραγμοῦ, πρωταγωνιστὴς εἶναι ὁ Πενθεύς, μιὰ ἄλλη μορφή τοῦ θεοῦ τῶν μεγάλων ἀντιθέσεων<sup>2</sup>. Ὁ Πενθεύς εἶναι ἀγριωπὸν τέρας... φόβιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς, ὅπως τὸν περιγράφει ὁ χορὸς στὸ δεῦτερο στάσιμον τῶν Βακχῶν (στ. 542 κέ.). Ἡ χίμαιρα εἶναι μιὰ ἄλλη ἐνσάρκωση τοῦ Διονύσου. Τὸ παιδί ποὺ πρόκειται νὰ σπαρχθεῖ καὶ τὰ ζῶα ποὺ σπαράζονται εἶναι ἀναφορὲς στὸ σπαραγμὸ τοῦ ἴδιου τοῦ θεοῦ.

Στὴ δεύτερη πράξη, στὴν πράξη τῆς Ἀναγέννησης, πρωταγωνιστὴς εἶναι ὁ νέος πάρεδρος θεός, ὁ Διόνυσος, ὁ θεὸς μὲ τὸ ἐκστατικὸ καὶ γελαστὸ πρόσωπο (Βάκχαι, στ. 439). Ἡ ἀπολλώνια μορφή τοῦ θεοῦ παρασταίνεται στὸν κεντρικὸ κάθετο ἄξονα τῆς Α ὄψης. Στὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς Β ὄψης παρασταίνεται τὸ δρώμενο τοῦ ὀργιαστικοῦ χοροῦ. Στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας περίπου εἰκονίζεται τὸ σμίξιμον τῶν χειρῶν τῶν Μαινάδων ποὺ κρατοῦν τὸ ἱερὸ φίδι, μιὰν ἄλλη ὑπόσταση τοῦ Διονύσου (Βάκχαι, στ. 1019).

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ διακόσμηση τοῦ κρατήρα ἔγινε μὲ πρόγραμμα. Οἱ σκηνὲς τοῦ Σπαραγμοῦ παρασταίνονται στὰ πλάγια καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς

1. Πρβ. ΠΛΑΤ. Φαῖδ. 79D.

2. K. KERENYI, Der frühe Dionysos 17.

κοιλιάς τοῦ ἀγγείου, ἐνῶ οἱ σκηνές τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Ἱεροῦ Γάμου κατέχουν τὶς περίοπτες θέσεις. Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων καὶ τὰ φυτικά κοσμήματα (ἄμπελος, κισσός, ἄκανθα) ἐξαίρουν τὴν παντοδυναμία τοῦ Διονύσου στὴ φύση. *Φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν/δράκων ἢ περιφλεγέθων ὀρᾶσθαι λέων* τραγουδάει ὁ χορὸς τῶν Βακχῶν στὸ τέταρτο στάσιμο (στ. 1018 - 1019). Τὰ θαυμάσια φίδια τῶν λαβῶν, οἱ πολύκρανοι δράκοντες παριστάνουν μιὰν ἀπὸ τὶς ἄπειρες ὑποστάσεις τοῦ θεοῦ. Ὁ ταυρόκερος θεὸς ἴσως παριστάνει τὸν Διόνυσο ὡς ταῦρο.

Ἡ διακόσμηση τοῦ κρατήρα εἶναι, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἓνας ὕμνος στὸ θεὸ Διόνυσο ποὺ ἐξαίρει τὴν παντοδυναμία του στὴ φύση καὶ τὴν ἐξουσία του στὴ ζωὴ καὶ στὸ θάνατο.

Ἡ σύλληψη τοῦ θέματος «Πάθη τοῦ Διονύσου» θυμίζει τραγωδία καὶ συγκεκριμένα τὶς Βάκχες. Στὰ προηγούμενα κεφάλαια μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κειμένου τῶν Βακχῶν ἐρμηνεύσαμε τὰ θέματα τῆς διακόσμησης. Ὁ Διόνυσος μὲ τὴ μορφή τοῦ νέου γελαστοῦ θεοῦ, καθὼς καὶ μὲ τὴ μορφή τοῦ τιμωροῦ θεοῦ, ἐμφανίζεται ἐπίσης στὶς Βάκχες. Σκηνές τρομαχτικῆς ὠμοφαγίας ἐναλλάσσονται μὲ σκηνές ὑπέρτατης εὐδαιμονίας. Σημαντικότερες διαφορὲς εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Ἱεροῦ Γάμου, ὁ ὑπερτονισμὸς τοῦ θέματος τῆς Ἀναγέννησης καὶ ἡ ἀλληγορικὴ ἔκφραση τοῦ πόθου γιὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς. Ἄν ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα ἐμπνεύστηκε τὸ θέμα τῆς διακόσμησης ἀπὸ μιὰ ἐπανάληψη τῶν Βακχῶν ἢ ἀπὸ μιὰ παράσταση τραγωδίας, παραλλαγῆς τῶν Βακχῶν, δὲν εἶναι δυνατό νὰ τὸ υποθέσουμε μὲ πιθανότητα. Εἶναι δύσκολο ὅμως νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ σύλληψη τοῦ θέματος εἶναι δημιουργία ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ θέμα μιᾶς τραγωδίας.

Ἡ σύλληψη τοῦ θέματος καὶ ἡ σύνθεση τῆς παράστασης τῶν «Παθῶν τοῦ Διονύσου» εἶναι μοναδικὴ στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Στὰ ἀττικὰ ἀγγεῖα τοῦ δεύτερου μισοῦ κυριαρχοῦν τὰ διονυσιακὰ θέματα<sup>1</sup>, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἔχουμε παράσταση τῶν Παθῶν. Ὅσο ξέρω, παράσταση τῶν Παθῶν δὲν ἔχουμε οὔτε στὰ ἰταλιωτικὰ ἀγγεῖα<sup>2</sup> ποὺ παίρνουν τὰ θέματά τους συνήθως ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ τὶς τραγωδίες.

Στὰ προηγούμενα κεφάλαια εἶδαμε ὅτι ὁρισμένοι εἰκονογραφικοὶ τύποι ὅπως ὁ Πενθεύς, οἱ χιμαιροφόνες, ἡ Μαινάδα μὲ τὸ παιδί ἀνάγονται σὲ δη-

1. H. METZGER, *Les représentations* 110 κέ.

2. Ὅπως σημειώσαμε παραπάνω στὸ κεφάλαιο Πενθεύς, ὁ μῦθος τοῦ Πενθέως εἰκονίζεται στὰ ἰταλιωτικὰ ἀγγεῖα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Συγκεκριμένα εἰκονίζεται ἡ σκηνὴ τοῦ σπαραγμοῦ του σὲ διάφορες παραλλαγές ποὺ κατάγονται ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.



μιουργίες του τέλους του 5ου αι. π.Χ. και σχετίζονται πιθανόν με την τραγωδία Βάκχαι του Εϋριπίδη.

Συγκεκριμένα οί χιμαιροφόνες κατάγονται, όπως είδαμε, από τις περίφημες Μαινάδες του Καλλιμάχου, για τις οποίες έχει υποτεθεί με πιθανότητα ότι στόλιζαν το χορηγικό μνημείο που στήθηκε μετά τη νίκη των Βακχών, το 406 π.Χ. Ο Πενθέως κατάγεται πιθανόν από ένα ζωγραφικό πίνακα του τέλους του 5ου αι. π.Χ., ίσως του Παρρασίου, κι ανήκε ίσως σ' ένα ζωγραφικό κύκλο που παρίστανε τὰ Πάθη του Διονύσου. Στον ίδιο ίσως κύκλο ανήκε και το πρότυπο της Μαινάδας με το παιδί. Η συσχέτιση των έργων αυτών με την παράσταση των Βακχών φαίνεται πιθανή. Αβέβαιο είναι αν ή σκηνή του Ίερού Γάμου μνημονεύει μιὰ δημιουργία του 5ου αι. π.Χ. ή αποτελείται από στοιχεῖα που κατάγονται από τον 5ο αι. π.Χ. Ο οργανιστικός χορός των Μαινάδων είναι παραλλαγή του οργανιστικού χορού των Μαινάδων, που παραδίδει ή λήκυθος του ζωγράφου της Έρετρίας.

Το πρότυπο της παράστασης του οργανιστικού χορού της ληκύθου της Έρετρίας σχετίζεται ίσως με μιὰ τραγωδία του Αἰσχύλου, τὸν Πενθέα ή Ξάντριες. Με την ίδια τραγωδία σχετίζεται ίσως, όπως είδαμε παραπάνω, και το πρότυπο της παράστασης του Σπαραγμοῦ του Πενθέως, που μνημονεύει ή ὕδρία του Κεραμεικοῦ του ζωγράφου του Μειδία και αποδίδει με παραλλαγές ή τοιχογραφία της Πομπηίας από τὸ σπῖτι των Vetii.

Στὸ δεύτερο μισό του 4ου αι. π.Χ. έχει παρατηρηθεῖ μιὰ ἑξαρση στὴ διονυσιακή λατρεία σ' ὅλο τὸν τότε γνωστὸ ἑλληνικὸ κόσμο. Εἶναι λοιπὸν πιθανὸν ὅτι θὰ παίζονταν συχνὰ τραγωδίες με θέμα τὰ «Πάθη του Διονύσου». Η παράδοση ἀναφέρει ὅτι ὁ ποιητὴς Χαιρήμων ἔγραψε μιὰ τραγωδία με τίτλο «Διόνυσος»<sup>1</sup>. Ἀπὸ τὶς διδασκαλίες πάλι ξέρουμε ὅτι παίζονταν συχνὰ τραγωδίες του Εϋριπίδη. Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ Βάκχες εἶναι ή μόνη τραγωδία με τὸ πανάρχαιο θέμα τὰ «Πάθη του Διονύσου» που σώθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, μπορούμε νὰ υποθέσουμε με πιθανότητα ὅτι και στὸν 4ο αι. π.Χ. οἱ Βάκχες ἐπαναλαμβάνονταν στίς σκηνές των ἀρχαίων θεάτρων. Οἱ ἐπαναλήψεις των Βακχών ή οἱ παραστάσεις ἄλλων χαμένων σήμερα και ἄγνωστων τραγωδιῶν ἐνέπνευσαν, πιθανόν, τοὺς καλλιτέχνες του δεύτερου μισοῦ του 4ου αι., ὅπως συνέβαινε και στὸν 5ο, στὴ δημιουργία ἔργων σχετικῶν με τὰ Πάθη του Διονύσου. Τὸ ἀριστούργημα του Σκόπα, σύμφωνα με τὴν ἀρχαία παράδοση, ἦταν ή «Παρία Βάκχα». Μιὰ ἀνταύγεια μόνο τῆς βακχικῆς μανίας ἀποδίδει τὸ ἀντίγραφο τῆς Δρέσδης. Η κεφαλὴ τῆς Ἀριάδνης

1. Βλ. σχετικὰ C. COLLART, On the Tragedian Chaeremon, JHS 90, 1970, 22 κέ.

τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴ νότια κλιτὸ τῆς Ἀκρόπολης<sup>1</sup> ἀνῆκε ἴσως σ' ἓνα ἄγαλμα, παρόμοιο τυπολογικὰ μὲ τὴν ἐκστατική Μαινάδα τοῦ κρατήρα. Γιὰ τὸ δημιουργό του οἱ ἐρευνητὲς ὑποθέτουν ὅτι εἶναι ὁ Σκόπας ἢ ἓνας καλλιτέχνης ἀπὸ τὸν κύκλο του. Ἡ παράδοση ἀναφέρει ὅτι ὁ Νικόμαχος ζωγράφησε «nobilis bacchas satyris obreptantibus»<sup>2</sup>.

Παραπάνω σημειώσαμε ὅτι ὁ ὑπερτονισμὸς τῆς Ἀναγέννησης τοῦ θεοῦ, καθὼς καὶ τῆς μέθεξης τοῦ πιστοῦ μὲ τὸ θεὸ μέσα ἀπὸ τὸν ὀργιαστικὸ χορὸ καὶ τὴ διονυσιακὴ μέθη, ἐκφράζουν τὸν ἔντονο πόθο γιὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς. Τὸν ἴδιο πόθο, ἀλλὰ ἡπιότερα, ἐκφράζει καὶ ἡ ἥρωοποίηση τοῦ νέου κυνηγοῦ τῆς στήλης τοῦ Ἰλισοῦ<sup>3</sup>, ἐνῶ στὰ ἀττικά ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα κυριαρχοῦν οἱ παραστάσεις ποὺ ἐκφράζουν τὴν ἐλπίδα γιὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς καὶ τὴ ζωὴ στὰ Ἡλύσια Πεδία<sup>4</sup>. Στὰ ἰταλιωτικὰ ἀγγεῖα κυριαρχοῦν οἱ παραστάσεις τραγωδιῶν, ποὺ ὁ Langlotz τὶς χαρακτήρισε ὥραϊα ὡς δραματικὸς θρήνους<sup>5</sup>.

Ἡ ἔξαρση τοῦ πόθου γιὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς καὶ ἡ ἥρωοποίηση τοῦ νεκροῦ σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀπόμακρου θεοῦ. Ἡ ἀνακάλυψη τῆς βαθύτερης οὐσίας τοῦ θεοῦ<sup>6</sup> εἶχε σὰ συνέπεια τὴν ἀνακάλυψη τῆς ψυχῆς τῆς ἰσοθέου<sup>7</sup>. Ὁ Πλάτων μιλάει διεξοδικὰ γιὰ τὴ σχέση τῆς ψυχῆς μὲ τὸ θεῖο στὸ διάλογο Φαίδων.

Ἀπομένει τὸ πρόβλημα ἂν ἡ διακόσμηση τοῦ κρατήρα ὑποδηλώνει ὅτι ὁ νεκρὸς ποὺ τάφηκε μέσα σ' αὐτὸν ἦταν κεκαθαρμένος καὶ τετελεσμένος καὶ βάκχος<sup>8</sup>. Μ' ἄλλα λόγια ἂν ἦταν θιασώτης τῆς ὀρφικῆς διδασκαλίας.

1. Σ. ΚΑΡΟΤΖΟΥ, Συλλογὴ Γλυπτῶν Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου 162. Ὁ STUDNICZKA, JdI 34, 1913, 107 κέ., ὑποθέτει ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἄγαλμα καθιστό, ποὺ ἀνῆκε ἴσως σ' ἓνα χορηγικὸ μνημεῖο, ὅπως ὁ περίφημος Σάτυρος τοῦ Πραξιτέλη, βλ. C. LAVIOSA, Due repliche della «testa della pendici sud dell'Acropoli», Annuario 37-38, 1959-1960, 347 κέ.

2. PLIN. N. H. 35, 109.

3. N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, Studien zum Ilissosrelief 26-28.

4. H. METZGER, Représentations 408 κέ.

5. E. LANGLOTZ, Von Sinngehalt Vasenbilder, Festschrift Boeringer 410.

6. Ἡ εἰκόνα τοῦ «εὐδαίμονος θεοῦ», ποὺ δημιουργεῖται στὸν 4ο αἰ. π.Χ., ἔχει κάλλος, συμμετρία καὶ ἀλήθεια. τὰ τρία στοιχεῖα τοῦ ἀγαθοῦ ποὺ ἀναφέρει ὁ ΠΛΑΤΩΝ στὸ Φίληβο, 65α. Πρβ. B. SCHWEITZER, Platon 74.

7. B. SCHWEITZER, δ.π. 77.

8. Φαίδων, 69C: καὶ κινδυνεύουσι καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὗτοι καταστήσαντες οὐ φαῦλοί τινες εἶναι, ἀλλὰ τῷ ὄντι πάλαί αἰνίττεσθαι ὅτι ὅς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἀιδον ἀφίκηται ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὁ δὲ κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει. εἰσὶν γὰρ δῆ, (ὥς) φασιν οἱ περὶ τὰς τελετὰς, «ναρθοκοφόροι μὲν πολλοί, βάκχοι δὲ τε παῦροι».

Ὁ πάπυρος μὲ τὰ σχόλια στὸ ὁρφικὸ κείμενο<sup>1</sup>, ποὺ κάηκε στὴν πυρὰ τοῦ νεκροῦ τοῦ τάφου Α, εἶναι μιὰ ἔνδειξη ὅτι στὰ χρόνια αὐτὰ καὶ στὴν περιοχή αὐτὴ ἦταν διαδεδομένη ἡ ὁρφικὴ διδασκαλία. Ἀλλὰ καθὼς οἱ γνώσεις μας εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐλλιπεῖς πάνω στὸ θέμα αὐτό, δὲ μπορούμε νὰ προχωρήσουμε στὴ διερεύνηση τοῦ προβλήματος καὶ τὸ θέμα μένει ἀνοιχτό.

1. ΣΤ. ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ, Ὁ ὁρφικὸς πάπυρος τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΔ 19, 1964, 17 κέ.

## VI. Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

Τὸ στόλισμα τοῦ ὤμου μὲ τὰ ἀγαλμάτια τὰ ὠραιότατα ἐναρμονισμένα στὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου<sup>1</sup> εἶναι ἴσως εὖρημα τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα. Οἱ λαβὲς οἱ παραφορτωμένες μὲ λογῆς-λογῆς φυτικά κοσμήματα καὶ τὰ τέσσερα προσωπεῖα, ποὺ συνδέονται ἅμεσα μὲ τὸ νόημα τῆς παράστασης, εἶναι μοναδικὰ στὸ εἶδος τους. Τὸ στόλισμα τοῦ ὤμου καὶ τῆς κοιλιᾶς μὲ μιὰ ἐνιαία παράσταση ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση τῶν ἀττικῶν κρατήρων (Προνόμου, Τάλω). Ἀντίθετα γιὰ τὸ στόλισμα τοῦ κάτω μέρους τῆς κοιλιᾶς δὲν ὑπάρχει ἀντίστοιχο παράδειγμα οὔτε στὴν ἀττική, οὔτε στὴν ἰταλιωτική ἀγγειογραφία. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο συνθέτονται οἱ δέκα μορφὲς τῆς παράστασης τῶν Παθῶν τοῦ Διονύσου μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὸ γνωστὸ γαμικὸ λέβητα στὸ Λένινγκραντ τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσύου<sup>2</sup>. Ἡ σχέση ὅμως τῶν μορφῶν μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου καὶ ἡ ἔνταξή τους σ' αὐτὴν εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν πελίκη τοῦ Λονδίνου τοῦ ἰδίου ζωγράφου<sup>3</sup>. Οἱ μορφὲς ἄλλοτε τονίζουν τὸν κάθετο ἄξονα τοῦ ἀγγείου (Διόνυσος, Πενθεύς, Σιληνός) κι ἄλλοτε τὴ στρογγυλότητα τῆς κοιλιᾶς (χιμαιροφόνες, ὀργιαστικὸς χορὸς Μαινάδων).

Στὰ προηγούμενα κεφάλαια εἶδαμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα μνημονεύει καὶ δημιουργεῖ τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Ὁ Πενθεύς, οἱ χιμαιροφόνες, ἡ Μαινάδα μὲ τὸ παιδί ἀνάγονται σὲ κλασικὰ πρότυπα. Πιθανὴ ἐπίσης εἶναι ἡ ὑπόθεση ὅτι καὶ ὁ τύπος τῆς Ἀριάδνης μνημονεύει ἓνα κλασικὸν τύπον Ἀφροδίτης. Ὁ Διόνυσος στὴ σκηνὴ τοῦ Ἱεροῦ Γάμου εἶναι ὁ τύπος τοῦ Διονύσου ποὺ συνηθίζεται στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Τὸ μακρινὸ ἀρχέτυπο τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ὁ Διόνυσος τοῦ ἀνατολικοῦ

1. Γιὰ τὴν ἁρμονικὴ σύνδεση τῶν ἀγαλματίων μὲ τὸ ἀγγεῖο ὁ K. SCHEFOLD, *Klassisches Griechenland* 184, παρατηρεῖ: «Die souveräne Verbindung mit dem Gefäß erinnert an Michelangelo.

2. ARV 2, 1475, 1.

3. ARV 2, 1475, 4.

αετώματος του Παρθενῶνος. Καὶ τὸ χυτὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου ἔχει τύπο συνηθισμένο στὴν ἀττική ἀγγειογραφία τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Τὸ ἀρχέτυπο κι αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι ἐπίσης δημιουργία τοῦ Φειδίου, ὁ Διόνυσος τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος. Ὁ κοιμισμένος Σάτυρος θὰ πρέπει νὰ ἀπηχεῖ μιὰ σπουδαία δημιουργία τοῦ 4ου αἰ., μιὰ δημιουργία ποῦ, ὅπως εἶδαμε στὸ σχετικὸ κεφάλαιο, θὰ ἦταν ἴσως τὸ ἀρχέτυπο τοῦ Φαύνου Barberini. Ὁ Σιληνὸς ποῦ χορεύει εἶναι ἕνα θέμα συνηθισμένο στὴν ἀττική ἀγγειογραφία, ὁ τύπος ὅμως τοῦ Σιληνοῦ τοῦ κρατήρα εἶναι μοναδικός. Ἴσως εἶναι δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα ἢ πάλι ἴσως ἀπηχεῖ ἕνα ζωγραφικὸ πρότυπο.

Παραπάνω ἀναφέραμε ὅτι, ὅπως παραδίδεται, ὁ Νικόμαχος ζωγράφησε «nobilis bacchas satyris obreptantibus». Ἐνα ἀπόσπασμα τοῦ Χαιρήμονος ἀπὸ τὴν τραγωδία «Οἶνεὺς»<sup>1</sup> φαίνεται σὰ νὰ περιγράφει ἕνα ζωγραφικὸ πίνακα ἢ τοιχογραφία μὲ παράσταση Μαινάδων<sup>2</sup>. Ἄν στὴν περίπτωσή ποῦ πραγματικὰ περιγράφει ζωγραφικὸ ἔργο ἔχει ὑπόψη τοῦ τῆ δημιουργία τοῦ Νικομάχου, εἶναι μιὰ ὑπόθεση ποῦ πέρα ἀπὸ τὴ διατύπωσή της δὲ μπορούμε νὰ προχωρήσουμε. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὁρισμένα θέματα παρουσιάζουν ἀντιστοιχίες μὲ τοῦ κρατήρα. Τῇ Μαινάδᾳ ποῦ περιγράφεται στοὺς στ. 1-2 θὰ πρέπει νὰ τὴ φανταστοῦμε παρόμοια μὲ τὴν ἐκστατικὴ Μαινάδα. Τὸ θέμα τῆς κοιμισμένης Μαινάδας μᾶς δίνει ὁ στ. 12. Τὸ θέμα τοῦ γυμνοῦ μηροῦ καὶ γλουτοῦ τῆς Μαινάδας μὲ τὸ παιδί ὑπομνηματίζεται ὥραϊα μὲ τοὺς στ. 3-6.

Ἡ ἀνάμειξη νέων καὶ παλαιῶν κλασικῶν τύπων εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα τοῦ κρατήρα. Τὸ φαινόμενο αὐτό, ποῦ ἔχει ἐπισημανθεῖ στὴν ἀττικὴ τέχνη τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ., εἶναι μιὰ ἔκφανση τοῦ γενικοτέρου φαινομένου: ἡ ἀναφορὰ στὰ κλασικὰ πρότυπα. Τὸ σημαντικὸ αὐτὸ θέμα θὰ τὸ θίξουμε στὸ τέλος τοῦ κεφαλαίου.

Ἡ ἀναφορὰ τύπων τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ δὲν εἶναι ἄσχετη μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα. Τὸν γοητεύει κυρίως ἡ ἐκζητημένη ἀπόδοση τοῦ ὑφάσματος. Ἡ διακοσμητικὴ ἀπόδοση τῶν πτυχώσεων φαίνεται ὅτι ἔχει ὡς πρότυπο καλλιμάχεια μοτίβα. Ἡ ἐξαιρετικὴ διαφάνεια τοῦ ὑφάσματος, ἕνα θέμα τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ, ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴ «νατουραλιστικὴ» ἀπόδοση τῆς ὑφῆς τοῦ ὑφάσματος<sup>3</sup>. Καὶ τὸ στυλιζάρισμα τῶν διακοσμητικῶν πτυχώσεων ἔρχεται σὲ ἀντίφαση μὲ τὴν ἀ-

1. FTG (SNELL), I, ἀπ. 221, 14.

2. Πρβ. C. COLLART, On the Tragedian Chaeremon, JHS 90, 1970, 28, 32.

3. Πρβ. τὴν ἀπόδοση τῆς ὑφῆς τοῦ ἐνδύματος τοῦ ἱππέα BM 1045 ἀπὸ τὸ Μαυσωλεῖο τῆς Ἀλικαρνασσοῦ E. BUSCHOR, Maussollos und Alexander εἰκ. 5.



πόδοση τῶν πτυχῶν μὲ συμπλεκόμενες γραμμές. Ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς ἀπόδοσης τῶν πτυχῶν δημιουργεῖται στὰ χρόνια τοῦ Μουσουλίου<sup>1</sup> κι ἀποσκοπεῖ στὴν ἀπόδοση τοῦ ὑφάσματος μὲ φωτοσκίαση.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐκζητημένη ἀπόδοση τοῦ ὑφάσματος ἔρχεται ἡ ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Οἱ γυναικεῖες μορφές, ἄλλες λυγρές κι ἄλλες σαρκωμένες μὲ ἄβρῃ σάρκα κι εὐαίσθητη ἐπιδερμίδα, μποροῦν νὰ παραβληθοῦν μὲ τὶς γυναικεῖες μορφές τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσύου. Εἶναι πλασμένες σύμφωνα μὲ τὸ ἰδεῶδες τοῦ γυναικείου κάλλους τῆς Κνιδίας Ἀφροδίτης.

Τὸ λυγρὸ καὶ ἄβρὸ σῶμα τοῦ θεοῦ στὸ ἀνάγλυφο καὶ ἀγαλμάτιο μὲ τὸ λίγο στυλιζάρισμα καὶ τὴν κάπως στεγνὴ ἐπιδερμίδα, σὲ σύγκριση μὲ ἔργα ὅπως ὁ Ἑρμῆς τῆς Ὀλυμπίας, φαίνεται ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ ἐποχὴ λίγο νεώτερη. Εἶναι σύγχρονος περίπου μὲ ἔργα ὅπως ὁ Μελέαγρος<sup>2</sup> κι ὁ Ἑρμῆς Ἀνδρου-Farnese<sup>3</sup>.

Τὸ σφαιρικὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς μὲ τὸ στρογγυλὸ πρόσωπο, τὰ ρεαλιστικὰ ἀποδομένα μάτια καὶ τὴν ἀνθηρὴ σάρκα εἶναι σύμφωνα μὲ τὸ ἰδανικὸ τῆς ἐποχῆς ἀμέσως μετὰ τὸν Ἑρμῆ καὶ τὸν Ἀποξυόμενο. Τὸ χαμηλὸ μέτωπο καὶ τὸ σχετικὰ ψηλὸ πηγούνι εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα. Ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ φωτοσκιασμένου ὅγκου τῆς κόμης εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ τοῦ τελευταίου τρίτου τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Ἀλλὰ ἡ σχηματικὴ ἀπόδοση ὀρισμένων βοστρύχων εἶναι ἓνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ καλλιτέχνη μας.

Τὰ λυγρὰ καὶ σαρκωμένα σώματα τῶν Μαινάδων, τὸ λυγρὸ κορμὶ τοῦ Διονύσου καὶ τὰ στιβαρὰ σώματα τοῦ Πενθέως, τοῦ Σιληνοῦ καὶ τοῦ κοιμισμένου Σατύρου, ἡ «νατουραλιστικὴ» ἀπόδοση τῆς ὑφῆς τοῦ ὑφάσματος καὶ τὰ διακοσμητικὰ μοτίβα τῶν πτυχώσεων, τὰ παχουλὰ πρόσωπα μὲ τὴν ἄβρῃ ἐπιδερμίδα καὶ ἡ ὠραία, πλούσια καὶ φωτοσκιασμένη κόμη μιλοῦν ἀπὸ μόνους γιὰ τὴν *buona maniera* τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα. Ἀλλὰ τὰ μεγάλα ὠραῖα μάτια τῶν μορφῶν ἐκφράζουν τὴ βακχικὴ μανία χωρὶς πάθος καὶ τὴ διονυσιακὴ ἔκσταση χωρὶς θέρμη καὶ ρεμβασμό.

Στενὴ τεχνοτροπικὴ συγγένεια παρουσιάζει ὁ κρατήρας μὲ τὰ ὠραιότερα ἀπὸ τὰ χάλκινα ἀγγεῖα τῶν τάφων τοῦ Δερβενιοῦ. Ὁ κάδος τοῦ τάφου Α μὲ

1. Τὸ ὠραιότερο παράδειγμα εἶναι οἱ πτυχές τῶν ἐνδυμάτων τῆς Ἀμαζόνας τῆς πλάκας BM 1015, αὐτ. εἰκ. 16.

2. G. HAUFMANN - J. G. PEDLEY, *The Statue of Meleager*, *Antike Plastik* III, 61 κέ. J. FINK, *Der grosse Jäger*, RM 76, 1969, 239 κέ. STEVEN LATTIMORE, *Meleager: New Replikas, Old Problems*, *Opuscula Romana* IX, 1973, 157 κέ.

3. S. KARUSU, *Der Hermes von Andros und seine Gefährtin*, AM 84, 1969, 143 κέ.

τῇ χυτῇ ἀνάγλυφῃ κεφαλῇ τοῦ Σιληνοῦ<sup>1</sup> κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς καὶ τὴν ὑδρορρόη-λεοντοκεφαλῇ, ἂν δὲν εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη τοῦ κρατήρα, θὰ πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἔργο ἐνὸς πολὺ καλοῦ μαθητῆ-συνεργάτη του. Τὴν ἴδια παρατήρηση θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε καὶ γιὰ τὴν ὠραία ἀνάγλυφῃ, σφυρήλατῃ κεφαλῇ τοῦ νεαροῦ Πανός, ποὺ στολίζει τὴν ἀκάνθινῃ λαβὴ τῆς οἰνοχόης τοῦ τάφου Β<sup>2</sup>. Ἡ σύγκριση τοῦ προσωπεῖο τοῦ Ἡρακλῆ με τὸ προσωπεῖο τοῦ Σατύρου, ποὺ στολίζει τὴ λαβὴ τοῦ τηγανιοῦ τοῦ τάφου Α<sup>3</sup>, μᾶς ὁδηγεῖ στὸ ἴδιο συμπέρασμα. Ἡ Μέδουσα τοῦ τηγανιοῦ τοῦ τάφου Β με τοὺς στυλιζαρισμένους πλοκάμους τῆς κόμης σχετίζεται ἄμεσα με τὰ προσωπεῖα τοῦ κρατήρα.

Στὸν εὐρύτερο κύκλο, ἴσως στὸ ἐργαστήριό τοῦ τορευτῆ τοῦ κρατήρα ἢ σὲ συγγενικὰ ἐργαστήρια, θὰ πρέπει νὰ ἀποδώσουμε τὰ ὑπόλοιπα χάλκινα ἀγγεῖα τοῦ Δερβενιοῦ<sup>4</sup>, ὅσα παρουσιάζουν τὴν ἴδια τεχνική. Ὁ ἀμφορέας τοῦ τάφου Β<sup>5</sup>, ἡ οἰνοχόη με τὸν Πάνα νὰ σφυρίζει στὴ σύριγγα, ἡ οἰνοχόη με τὴν κεφαλὴ τοῦ Πανός, ἡ οἰνοχόη με τὶς ἀντιμέτωπες κεφαλὲς τράγων κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς<sup>6</sup>, ὁ κάδος με τὴν ὠραία φυτικὴ διακόσμηση κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς<sup>7</sup> κι ἡ οἰνοχόη με τὴ λαβὴ τὴ στολισμένη με ὠραῖα φυτικὰ κοσμήματα ἀπηχοῦν τὴν τεχνοτροπία τοῦ κρατήρα.

Ἡ ἀσημένια ἐπίχρυση προτομῇ Ἀφροδίτης τοῦ τάφου Β, ποὺ στόλιζε ἴσως μιὰ ὀστέινῃ ἢ ἐλεφαντοστέινῃ πυξίδα, μαζί με μιὰ ἄλλῃ ὅμοια προτομή, σὲ σύγκριση με τὴν Ἀριάδνῃ τοῦ κρατήρα φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, τὸ ψηλὸ μέτωπο κι ἡ ἀπόδοση τῆς κόμης εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ τὴ διαφοροποιοῦν ἀπὸ τὴν Ἀριάδνῃ καὶ τὴ σχετίζουν ἄμεσα με ἀττικὲς ἀγγειογραφίες<sup>8</sup>.

Τὰ ἀσημένια ἀγγεῖα τοῦ Δερβενιοῦ<sup>9</sup> ἀποτελοῦν μιὰ ξεχωριστὴ ὁμάδα. Παρουσιάζουν ὁμοιότητες ἀλλὰ καὶ διαφορὲς ἀπὸ τὰ χάλκινα ἀγγεῖα τοῦ ἴδιου εὐρήματος. Ἀντίθετα ἡ ὁμάδα αὕτῃ ἔχει ἀπαραγνώριστη τεχνοτρο-

1. ΑΔ 18, 1963, Β2, πίν. 227δ.

2. Αὐτ. πίν. 226γ.

3. Αὐτ. πίν. 228γ.

4. Αὐτ. πίν. 224 - 228.

5. Αὐτ. πίν. 226α.

6. Αὐτ. πίν. 226β.

7. Αὐτ. πίν. 225α.

8. Μὲ κεφαλὲς μορφῶν τοῦ ζωγράφου τοῦ Μαρσίου καὶ τοῦ ζωγράφου τῆς Ἑρωτοστασίας, ARV 2, 1474 - 1476, 1461.

9. ΑΔ 18, 1963, Β2, πίν. 227.

πική συγγένεια με άλλα άσημένα άγγεία που βρέθηκαν στο βορειοελλαδικό χώρο, όπως π.χ. τὰ άγγεία του Τύμβου της Νικησιάνης<sup>1</sup>.

Πρίν από την εύρεση του κρατήρα του Δερβενιού, ο κρατήρας των Μαινάδων του Βερολίνου<sup>2</sup> ήταν το μοναδικό χάλκινο άγγείο με ανάγλυφες παραστάσεις, που μάς σώθηκε από την κλασική εποχή. Οί Μαινάδες του, που μπορούν να συγκριθούν με τις Μαινάδες του έρυθρόμορφου κρατήρα της Νεαπόλεως του ζωγράφου του Λούβρου G 553<sup>3</sup>, τοποθετούν την κατασκευή του άγγείου στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. Η τεχνοτροπία τους σχετίζεται άμεσα με τη σύγχρονη άττική άγγειογραφία, άβέβαιο όμως είναι αν είναι έργο άττικού καλλιτέχνη<sup>4</sup>. Όπωςδήποτε το εργαστήριό του δεν σχετίζεται με το εργαστήριο του κρατήρα του Δερβενιού.

Άπό τις χάλκινες ύδριες του 4ου αι. π.Χ. τις στολισμένες με σφυρήλατες ανάγλυφες παραστάσεις κάτω από τη λαβή<sup>5</sup>, μόνο ή ύδρία από τὰ Φάρσαλα<sup>6</sup> μπορεί να συγκριθεί με τον κρατήρα του Δερβενιού. Το θέμα, ή άρπαγή της Ώρείθυιας από το Βορέα, είναι συνηθισμένο στις ύδριες και τὰ κάτοπτρα του 4ου αι. π.Χ. Η ωραιότερη όμως άπεικόνισή του είναι ή παράσταση της ύδριας των Φαρσάλων, που θα πρέπει να άπηχεί ένα έργο του πλούσιου ρυθμού, όπως δείχνει τό «σχήμα» του σώματος της Ώρείθυιας. Τὰ διακοσμητικά θέματα των πτυχώσεων κι οί όφθαλμοί πτυχές άπηχούν επίσης θέματα του πλούσιου ρυθμού.

Τὰ χάλκινα κάτοπτρα με σφυρήλατες ανάγλυφες παραστάσεις στολίζονται συνήθως με θέματα παρμένα από τη ζωγραφική κι άλλοτε πάλι μνημονεύουν έργα της πλαστικής, σύγχρονα ή παλιότερα. Γι' αυτό το λόγο είναι συχνά δύσκολη ή άκριβής χρονολόγησή τους. Το κάτοπτρο Züchner KS 123 πίν. 30 φαίνεται ότι μνημονεύει την Κνιδία Άφροδίτη, ενώ το κάτοπτρο Züchner KS 106 πίν. 31 την Άναδυομένη Άφροδίτη του Άπελλή. Ο Κόρινθος του κατόπτρου Züchner KS 163 εικ. 99 ίσως μνημονεύει τον Δία του ανατολικού άετώματος του Παρθενώνος<sup>7</sup>. Η Άριάδνη του κατόπτρου Züchner KS 103 εικ. 34 άπηχεί την κεφαλή της Άριάδνης από τη νότια κλιτή της Άκρόπολης<sup>8</sup>. Ένα έργο της ζωγραφικής άποδίδει ή παράσταση της Δανάης

1. Δ. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, Τύμβος Νικησιάνης, Έργον 1959, 44 - 46.

2. W. ZÜCHNER, Der berliner Mänadenkrater, BWPr. 98, 1938, έδω πίν. 105 - 107.

3. Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ, Έρυθρόμορφη οίνοχόη του Μουσείου Καβάλας, ΑΔ 19, 1964, 73 κέ.

4. Ο ZÜCHNER, ό.π. 16, τό θεωρεί έργο ίωνικού εργαστηρίου.

5. Κατάλογο των γνωστών δημοσιευμένων ύδριών δίνει ή E. DIEHL, Die Hydria 153 - 154.

6. Ν. ΒΕΡΔΕΛΗΣ, Χαλκή τεφροδόχος κάλπις εκ Φαρσάλων, ΑΕ 1950 - 51, 80 κέ.

7. Πρβ. E. HARRISON, AJA 71, 1971, 27 κέ.

8. Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Συλλογή Γλυπτών Έθνικού Άρχαιολογικού Μουσείου 162, πίν. 53. STUDNICZKA, JdI 34, 1919, 10 κέ.

τοῦ κατόπτρου Züchner KS 26 εἰκ. 9, ὅπως παρατήρησε ἡ Σ. Καρούζου<sup>1</sup>. Ἡ ὡραία ἐγχάρακτη παράσταση τοῦ κατόπτρου Züchner KS 59 πίν. 21, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ἀπηχεῖ πιθανὸν ἓνα σύγχρονο πίνακα. Ἕνα ἀσπασμα ἀπὸ μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση μὲ θέμα Κρίση Πάριδος εἰκονίζεται στὸ ὡραῖο ἀνάγλυφο τοῦ Βρετ. Μουσείου<sup>2</sup>, ποὺ στόλιζε ἴσως ἓνα κάτοπτρο.

Ἡ σύγκριση τοῦ κρατήρα μὲ τὰ κάτοπτρα εἶναι ἐνδιαφέρουσα. Ἀποδείχνει ὅτι ὁρισμένα θέματα τοῦ κρατήρα εἶναι «κοινὸν κτῆμα» τῆς τορευτικῆς τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., ὅπως τὸ θέμα τῆς μνείας παλιότερων ἢ σύγχρονων ἔργων τῆς ζωγραφικῆς καὶ πλαστικῆς.

Ἡ δημιουργία τοῦ κρατήρα τοποθετεῖται, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, μετὰ τὸν Ἑρμῆ τῆς Ὀλυμπίας καὶ τὸν Ἀποξυόμενο ἢ μὲ ἀπόλυτη χρονολόγηση στὴ δεκαετία 330 - 320 π.Χ.<sup>3</sup> Στὰ χρόνια αὐτὰ ποὺ ἀργοσβήνει τὸ ἀθηναϊκὸ μεγαλεῖο<sup>4</sup> ἡ ἰδέα τῆς ἐπανασύνδεσης μὲ τὸ ἔνδοξο παρελθὸν ἐκφράζεται μὲ δραματικότερο τρόπο. Πληθαίνουν οἱ μνεῖες ἔργων τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. καὶ ἀναβιώνουν παλιὰ θέματα. Οἱ γιοὶ καὶ μαθητὲς τῶν μεγάλων γλυπτῶν δὲν ἀκολουθοῦν πιστὰ τὴν τεχνοτροπία ἐνὸς γλύπτη, ἀλλὰ ἀναμειγνύουν στοιχεῖα ἀπὸ δυὸ ἢ καὶ περισσότερους<sup>5</sup>. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἡ χρονολόγηση τῶν ἔργων ποὺ ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ παρουσιάζει συχνὰ δυσκολίες καὶ ἡ ἀπόδοση σὲ ὁρισμένο γλύπτη ἢ ἀκόμη καὶ σὲ σχολὴ εἶναι προβληματική.

Ὁ πραξιτελικὸς Ἑρμῆς Farnese<sup>6</sup> καὶ ὁ σκοπαδικὸς Μελέαγρος<sup>7</sup> εἶναι δυὸ ἔργα σύγχρονα, χαρακτηριστικὰ τῶν τάσεων τῆς ἐποχῆς μετὰ τὸν Ἑρμῆ καὶ τὸν Ἀποξυόμενο.

Ὁ καλλιτέχνης τοῦ κρατήρα τοῦ Δερβενιοῦ φαίνεται ὅτι σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν ἀττικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του, δὲν πρέπει ὅμως νὰ εἶναι ἀττικὸς ἀνὴρ.

1. S. KARUSU, Die «Schutzflehende» Barberini, Antike Kunst 1970, 34 κέ.

2. Select Bronzes πίν. 27.

3. Πρβ. K. SCHEFOLD, Klassisches Griechenland 184 «UM 340». A. GREIFENHAGEN, Propyläenkunstgeschichte 207 «UM 330». T.B.L. WEBSTER, Hellenistic Art 20 «circa 320 B.C.». CL. ROLLEY, Monumenta Graeca et Romana, V 17 «last third of IVth c.».

4. E. R. DODDS, The Greeks and the Irrational 179 κέ.

5. Πρβ. K. SCHEFOLD, Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker 114.

6. Ἡ εἰκόνα τοῦ Χθόνιου Ἑρμῆ ποὺ ἀποδίδει ὁ Ἑρμῆς Farnese καὶ ποὺ θυμίζει, ὅπως τόνισε ἡ Σ. Καρούζου τὸν Ἑρμῆ Ludovisi, φαίνεται ὅτι εἶναι ἔργο τοῦ κύκλου τοῦ Πραξιτέλη. Ἄν καὶ στέκεται σύμφωνα μὲ τὸ πολυκλείτιο μοτίβο, τὸ κοντραπόστο εἶναι ἐξαιρετικὰ εὐθραυστο.

7. Ὁ σκοπαδικὸς Μελέαγρος εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ μυθικοῦ κυνηγοῦ. Κι ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ στὴν Ποιητικὴ (1453a), ἓνα ἀπὸ τὰ ἀγαπητὰ θέματα τῶν συγχρόνων του τραγικῶν ἦταν ὁ μῦθος τοῦ Μελέαγρου. Ἄν θυμηθοῦμε ὅτι ὁ ἥρωοποιημένος νεκρὸς τοῦ ἐπιτυμβίου τοῦ Ἰλισοῦ παρασταίνεται ὡς κυνηγός, μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Μελέαγρος ἀποδίδει ἓναν ἀφηρωισμένο νεκρό, ἴσως τὸν Ἀλέξανδρο. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ταυτίζεται μὲ τὸν Alexandrem Venatorem τοῦ Εὐθυκράτη (PLIN. N.H. 34, 66), ὅπως ὑπέθεσε ὁ R. KEKULE, Meleager Venator, AZ 23, 1865, 15 - 16, Antike Plastik, III 62, σημ. 7.

Ἡ τρυφερότητα τοῦ σχεδίου του εἶναι ἓνα στοιχεῖο ἰωνικό. Ἡ ὑπόθεση ὅτι εἶναι ἓνας γλύπτης καὶ τορευτῆς<sup>1</sup> ἀπὸ μιὰ ἰωνικὴ πόλη τῆς Χαλκιδικῆς, ποὺ μαθήτεψε στὴν Ἀθήνα, φαίνεται πιθανή. Ἀπὸ τὰ μέρη ἐκεῖνα ἢ παράδοση ἀναφέρει ἓνα Σθένει<sup>2</sup>. Ἀναφέρει ἐπίσης ἓναν Ἡρόδοτο<sup>3</sup>. Πέρα ὅμως ἀπὸ τὸ ὄνομά τους δὲν ἔχουμε οὔτε ἓνα πιθανὸ ἀντίγραφο τῶν ἔργων τους. Ἀπὸ τὰ λίγα ὅμως σκόρπια ἔργα ποὺ μᾶς σώθηκαν, μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι ἡ τέχνη τῆς Β. Ἑλλάδος στὴν κλασικὴ ἐποχὴ ἀκολουθεῖ τὴν ἀττικὴ<sup>4</sup>. Παράλληλα δηλαδὴ μὲ τὴ δημιουργία τῆς κοινῆς ἀττικῆς διαλέκτου καὶ γραφῆς δημιουργεῖται μιὰ καλλιτεχνικὴ κοινὴ μὲ κατὰ τόπους παραλλαγές. Κι ἡ μελέτη τῶν ἐρυθρόμορφων ἀγγείων τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. ἀπὸ τὴ Χαλκιδικὴ μᾶς ὁδήγησε στὰ ἴδια συμπεράσματα<sup>5</sup>.

Πρὶν νὰ κλείσουμε τὸ κεφάλαιο αὐτό, θὰ θίξουμε ἓνα μεγάλο καὶ σημαντικό θέμα τῆς τέχνης τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.: τὴν ἀναφορὰ στὰ κλασικὰ πρότυπα<sup>6</sup>. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ θέματος αὐτοῦ προϋποθέτει: α) τὴν κατὰ εἶδη κατὰταξὴ τῶν ἔργων ποὺ ἀναφέρονται σὲ κλασικὰ πρότυπα καὶ β) τὴ διερεύνηση τῶν αἰτίων τῆς ἀναφορᾶς αὐτῆς.

Ἄν μελετήσουμε τὰ σχετικὰ ἔργα μποροῦμε νὰ τὰ διακρίνουμε γενικὰ σὲ δυὸ εἶδη: α) αὐτὰ ποὺ θυμίζουν ἓνα ὀρισμένο κλασικὸ τύπο, ἀλλὰ εἶναι ἔργα μεγάλων καλλιτεχνῶν, ὅπως ἡ Εἰρήνη τοῦ Κηφισοδότου<sup>7</sup> κι ὁ Ἡρακλῆς Lansdowne<sup>8</sup> καὶ β) αὐτὰ ποὺ μνημονεύουν κλασικοὺς τύπους καὶ τοὺς παραλλάσσουν σύμφωνα μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς ἐποχῆς.

Τὰ ἔργα τοῦ πρώτου εἶδους φανερῶνουν μιὰ κριτικὴ στάση τῶν δημιουργῶν τοὺς ἀπέναντι στὰ κλασικὰ πρότυπα. Ἡ κριτικὴ αὐτὴ στάση προϋποθέτει βασικὰ μιὰ συνειδητὴ αἰσθητικὴ ὄραση. Κι ὅπως ἔδειξε ὁ Χρ. Καροῦζος στὸ τέλος τοῦ 5ου καὶ στίς ἀρχές τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. δημιουργεῖται ἡ συνειδητὴ αἰσθητικὴ ὄραση<sup>9</sup>. Ἡ δημιουργία τῆς συνειδητῆς αἰσθητικῆς ὄρασης κι οἱ νέες συνθῆκες ζωῆς ἐρμηνεύουν τὴ στάση τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ 4ου αἰ.

1. Ὅπως ὁ Benvenuto Cellini π.χ.

2. OVERBECK, 1343 - 1349.

3. Αὐτ. 1590 - 1591.

4. Βλ. σχετικά: Μ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, Stèles funéraires de Vergina, BCH 79, 1955, 97 κέ.

5. Ε. ΓΙΟΥΡΗ, Ἡ κεραμικὴ τῆς Χαλκιδικῆς στὸν 4ο αἰ. π.Χ., Κέρνος, Τιμητικὴ προσφορὰ στὸν καθηγητὴ Γ. Μπακαλάκη, 6 κέ.

6. Βλ. σχετικά: Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Τηλαυγὲς μνῆμα, Χαριστήριον εἰς Ἀ.Κ. Ὁρλάνδον 253 κέ. Α. RUMPF, Archäologie II, 87 - 88. Τ. DOHRN, Attische Plastik 170 - 171. Κ. SCHEFOLD, Der Ursprung der späten Klassik, AA 1954, 289 κέ.

7. G.E. RIZZO, Prassitele 7. E. LA ROCCA, Eirene e Ploutos, JdI 89, 1974, 112 κέ.

8. B. SCHWEITZER, Platon 76.

9. Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Οἱ ἀρχές τῆς αἰσθητικῆς ὄρασης, Ἀρχαία Τέχνη 43 - 46.

π.Χ. ἀπέναντι στὴν παράδοση γενικότερα<sup>1</sup>. Μελετοῦν μὲ κριτικὴ διάθεση τὰ κλασικὰ πρότυπα καὶ παράλληλα μελετοῦν τὴ φύση. Ὅρισμένοι καλλιτέχνες, ὅπως οἱ ζωγράφοι τῆς Σικυώνειας Σχολῆς κι ὁ Λύσιππος, χρησιμοποιοῦν τὴν ἀριθμητικὴ καὶ τὴ γεωμετρία στὴ μελέτη τῶν ἀντικειμένων τῆς φύσης. Τὸ σχέδιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς εἶναι ἓνα μέσο γιὰ τὴ μελέτη τῶν ἀντικειμένων τῆς φύσης. Γι' αὐτὸ κι ἡ διδασκαλία του καθιερῶνεται στὴ σχολὴ τῆς Σικυώνας.

Ἡ μνεῖα κλασικῶν τύπων ἀρχίζει κυρίως ἀπὸ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.<sup>2</sup> Ἐξάλλου στὰ 386 π.Χ. καθιερῶνεται ἡ παράσταση μιᾶς παλαιᾶς τραγωδίας<sup>3</sup>. Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα οἱ μνεῖες κλασικῶν ἔργων πληθαίνουν. Παράλληλα παίζονται συχνὰ οἱ τραγωδίες τῶν παλαιῶν ἐνδόξων τραγικῶν<sup>4</sup>. Καὶ στὴν περίπτωσιν αὐτὴ ἡ συνειδητὴ αἰσθητικὴ ὄραση εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς αἰτίες. Σημαντικότερη ὅμως αἰτία εἶναι ἡ ἐπιθυμία τοῦ μέσου πολίτη νὰ συνδεθεῖ μὲ τὸ ἐνδοξο παρελθόν<sup>5</sup>. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ μνεῖες πληθαίνουν τότε ποὺ ἀρχίζουν νὰ λιγοστεύουν οἱ ἐλπίδες γιὰ τὴν ἀναβίωσιν τοῦ παρελθόντος αὐτοῦ.

1. B. SCHWEITZER, *Mimesis und Phantasia*, *Philologus* 89, 1934, 290 - 291.

2. X. ΚΑΡΟΥΖΟΣ, Τηλαυγὲς μνημα 272 «... Τέτοιες 'μνεῖες' ἢ παραπομπὲς σὲ συγκεκριμένα, σύγχρονα ἢ λίγο παλιότερα, ἔργα ἀναγνωρισμένα δὲν εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης στὰ χρόνια ἐκεῖνα, ὅπου ἡ συνειδητὴ καὶ πιὸ αἰσθητικὴ θεώρηση ἀνεβαίνει καὶ γοητεύει τὸ πνεῦμα!».

3. FTG (SNELL) I, σ. 11 Di 386 ἐπὶ Θεοδότου παλαιὸν δράμα πρῶτον παρεδίδαξαν οἱ τραγωδοί.

4. T.B.L. WEBSTER, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, *Hermes* 82, 1954, 294 κέ. Τοῦ ἴδιου, *Art and Literature in Fourth Cent. Athens* 62.

5. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Δημοσθένης ἀγωνίζεται μὲ ὅλες του τὶς δυνάμεις γιὰ τὴν ἀναβίωσιν τοῦ μεγαλείου τῆς ἄλλοτε κραταιᾶς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας. Πρβ. A. BORBEIN, *Die griechische Statue des 4. Jahr. v. Chr.*, *JdI* 88, 1973, 187.



## VII. Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΩΣ ΤΕΦΡΟΔΟΧΟ ΑΓΓΕΙΟ

Ο κρατήρας του Δερβενιού, όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, βρέθηκε το Γενάρη του 1962 μέσα στον τάφο Β. Για τις συνθήκες της εύρεσής του μάς πληροφορεί ή έκθεση της Έπιμελητρίας Αρχαιοτήτων κ. Μ. Καραμανώλη-Σιγανίδου (με ήμερομηνία 16/1/1962). Από την έκθεση αυτή παραθέτουμε ένα απόσπασμα: «. . . Εἰς τὸ κέντρον τοῦ τάφου πλησιέστερον πρὸς τὸν βόρειον τοῖχον, ἦτο κεκλιμένος ἐπὶ τοῦ ἐδάφους μὲ τὸ στόμιον πρὸς τὸν ἀνατολικὸν τοῖχον ἐστραμμένον μέγας χαλκοῦς κρατῆρ μὲ ἀναγλύφους ἐπὶ τοῦ κορμοῦ παραστάσεις καὶ ἐλικωτὰς λαβάς. Ὁ κρατῆρ ἔφερε πῶμα κοῖλον, ἡθμοειδές, ἐπ' αὐτοῦ δὲ ἦτο τοποθετημένος ἀκέραιος χρυσοῦς στέφανος ἐκ φύλλων ἐλαίας. Μικρὰ τεμάχια ὑφάσματος (πίν. 104α) ἐλαιοπρασίνου, λόγῳ τῆς ὀξειδώσεως τοῦ χαλκοῦ, χρώματος ἦσαν ἐπικεκολλημένα ἐπὶ τοῦ κρατῆρος. Ἐντὸς τοῦ κρατῆρος ἦσαν τοποθετημένα τὰ ὀστᾶ τοῦ νεκροῦ, τρεῖς χρυσαῖ διδυμοὶ περόναι, εἷς χρυσοῦς δακτύλιος μετὰ πλατείας σφενδόνης, χρυσοῦν τετρώβολον Φιλίππου Β' καὶ τεμάχια στεφάνου ἐκ ξυλίνου ἐπιχρύσου στελέχους, χαλκῶν ἐπιχρύσων φύλλων καὶ πηλίνων ἐπιχρύσων καρπῶν. Τὰ ἐσωτερικὰ τοιχώματα τοῦ κρατῆρος ἦσαν ἐπικεχρισμένα διὰ λεπτοτάτου στρώματος (ἐπιπάγου) ὑπολεύκου πηλοῦ ἀρίστης ποιότητος»<sup>1</sup>.

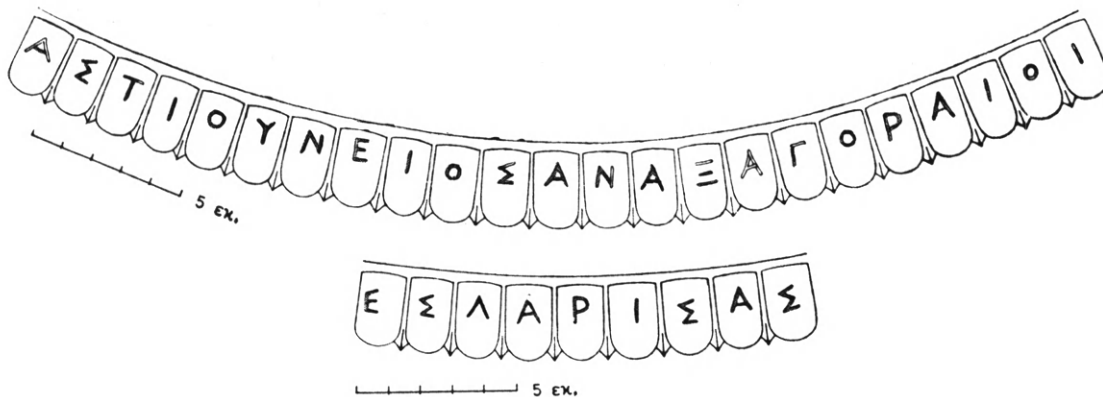
Μετὰ τὴν πυρὰ τοῦ νεκροῦ, ἀφοῦ τύλιξαν σὲ ὑφάσματα (πίν. 104β) τὰ μισοκαμένα του ὀστᾶ, τὰ τοποθέτησαν μέσα στὸν κρατήρα. Μαζὶ ἔβαλαν τὸ χρυσὸ τριώβολο τοῦ Φιλίππου Β', τὸ χρυσὸ δαχτυλίδι, τὶς χρυσὲς περόνες κι ἓνα χάλκινο ἐπίχρυσο στεφάνι μὲ πῆλινους ἐπίχρυσους καρπούς. Σκέπασαν τὸν κρατήρα μὲ τὸ ἡθμοειδές κάλυμμα, τὸν τύλιξαν μὲ ὑφάσματα καὶ πάνω στὸ κάλυμμα τοποθέτησαν τὸ χρυσὸ στεφάνι.

Ἡ διαδικασία τῆς περισυλλογῆς τῶν ὀστέων καὶ τῆς τοποθέτησής τους στὸ

1. Πρόκειται γιὰ τὸ κερί (πίν. 104γ-ε) γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε στὸ κεφάλαιο τῆς τεχνικῆς. Ὅπως δὲ ποτε ἡ διατήρηση τοῦ κериοῦ εἶναι μιὰ ἐνδειξη ὅτι ὁ κρατήρας χρησιμοποιήθηκε μόνον ὡς τεφροδόχο ἀγγεῖο.

μεγάλο χάλκινο κρατήρα δὲ θὰ διέφερε πολὺ ἀπὸ τῆ σκηνῇ ποὺ περιγράφει ὁ Ὅμηρος στὸ Ω (στ. 791 - 796) τῆς Ἰλιάδας, ὅταν διηγεῖται τὴν ταφὴ τοῦ Ἑκτορα.

Ὁ νεκρὸς, ποὺ ἔθαψαν μὲ τόσες τιμὲς κι ἀξιώθηκε ἓνα τόσο σημαντικὸ ταφικὸ μνημεῖο, ὅπως ὁ κρατήρας, θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἓνας πλούσιος ἄρχοντας.



Εἰκ. 7. Ἡ ἐπιγραφή στὸ ἰωνικὸ κυμάτιο τοῦ χεῖλους τοῦ κρατήρα.

#### ΑΣΤΙΟΥΝΕΙΟΣ ΑΝΑΞΑΓΟΡΑΙΟΙ ΕΣ ΛΑΡΙΣΑΣ

διαβάζουμε στὴν ἐπιγραφή, τὴ γραμμένη μὲ ἀσημένια γράμματα πάνω στὸ χεῖλος τοῦ κρατήρα (πίν. 101, εἰκ. 7). Ἡ πιθανότερη ἐρμηνεῖα τῆς ἐπιγραφῆς, ὅπως ἔδειξε ὁ J. Bousquet<sup>1</sup>, εἶναι ἡ ἀκόλουθη: εἶμαι ὁ κρατήρας τοῦ Ἀστίωνος τοῦ γιοῦ τοῦ Ἀναξαγόρα ἀπὸ τῆ Λάρισα. Ἡ διάλεκτος τῆς ἐπιγραφῆς<sup>2</sup> καὶ τὸ ἐς Λαρίσας δὲν ἀφήνουν καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴ θεσσαλικὴ καταγωγὴ τοῦ κατόχου τοῦ κρατήρα. Ἄν ἦταν μέλος τῆς πλούσιας οἰκογένειας τῶν Ἀλευαδῶν τῆς Λάρισας, εἶναι μιὰ ὑπόθεση πιθανή, ποὺ δὲ μπορεῖ ὅμως καὶ ν' ἀποδειχθεῖ. Ἄν ἦταν ὄντως ἀπὸ τοὺς Ἀλευάδες, ἡ παρουσία του στὴν περιοχὴ τῆς Λητῆς, ὅπου βρέθηκε ὁ κρατήρας, μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ἀπὸ τὸ ἀκόλουθο ἱστορικὸ γεγονὸς. Τὸ 344 π.Χ. οἱ Ἀλευάδες τῆς Λάρισας τιμωρήθηκαν ἀπὸ τὸ Φίλιππο Β' μὲ ἐξορία, γιατί πῆραν μέρος σ' ἓνα κίνημα ἀνεξαρτησίας.

1. J. BOUSQUET, L'inscription du cratère de Derveni, BCH 90, 1966, 281 - 282.

2. Πρβ. IG 9, 2, ἀρ. 515 (σ. 128).

Ἄν ὁ νεκρὸς εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν κάτοχο τοῦ κρατήρα, δηλαδὴ ὁ Ἀστίων Ἀναξαγοραίου, δὲν εἶναι βέβαιον. Ἀλλὰ καὶ στὴν περίπτωση ποὺ δὲν εἶναι ὁ ἴδιος ὁ κάτοχος τοῦ κρατήρα, εἶναι ὅπωςδὴποτε κάποιο μέλος τῆς οἰκογενείας του.

Οἱ χρόνοι τῆς ταφῆς τοποθετοῦνται στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου αἰ. π.Χ. Ἡ χρονολόγηση τοῦ κρατήρα στὴ δεκαετία 330 - 320 π.Χ. εἶναι ἓνα *terminus post quem* γιὰ τὴν ταφή. Ἐξάλλου τὸ χρυσὸ νόμισμα τοῦ Φιλίππου Β' τοποθετεῖ τὴν ταφή στὸν 4ο αἰ. π.Χ. Καὶ τὰ ἄλλα εὐρήματα τοῦ τάφου χρονολογοῦνται γενικὰ στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.

# ΠΙΝΑΚΕΣ



Ο κρατήρας του Δερβενιού. Α όψη.





Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Β ὄψη.





Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Πλάγια ὄψη.





Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Πλάγια ὄψη.







Ὁ Σίληνός καὶ ἡ Μαινάδα χορεύτρια.



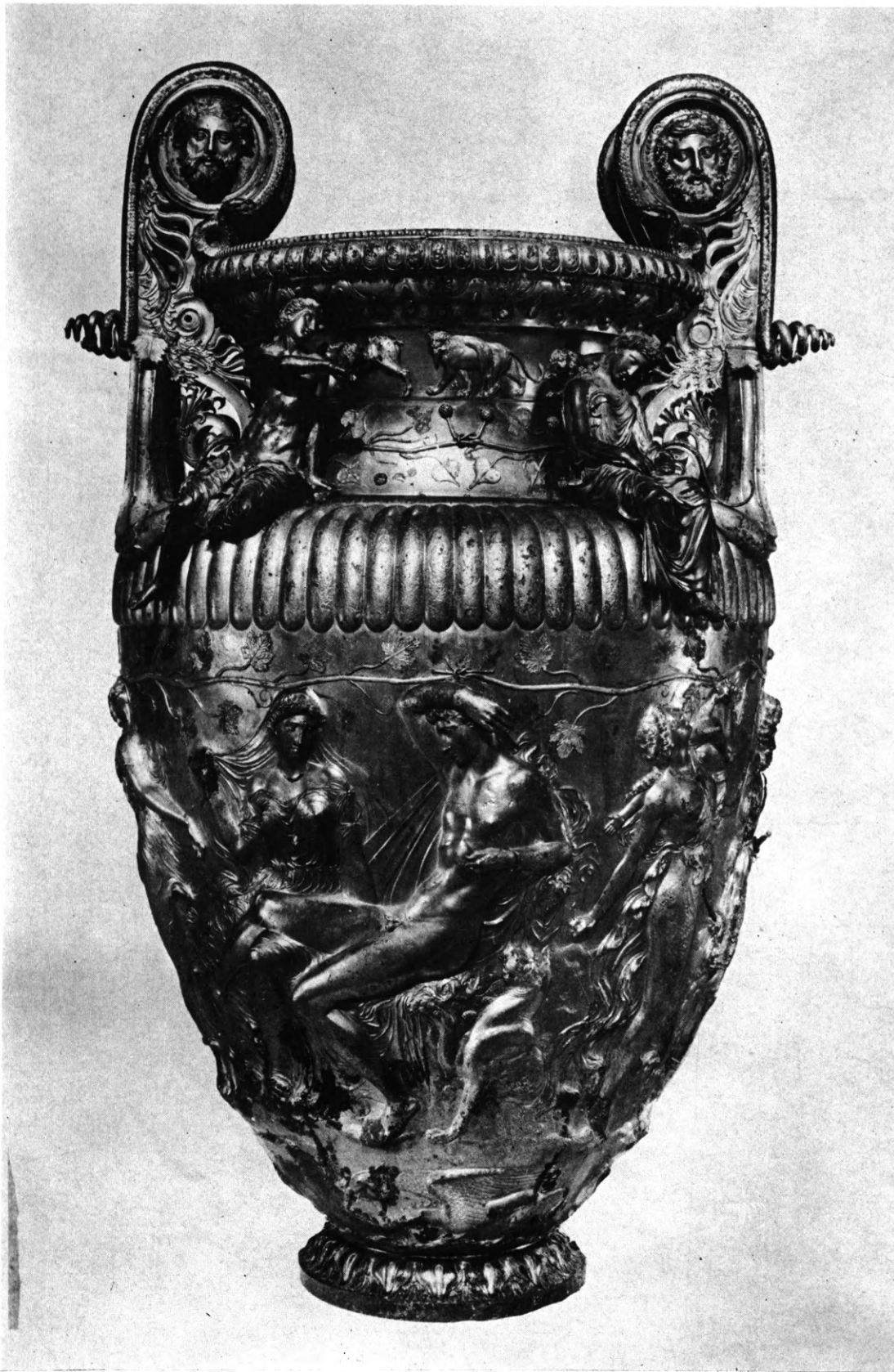


Το ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.



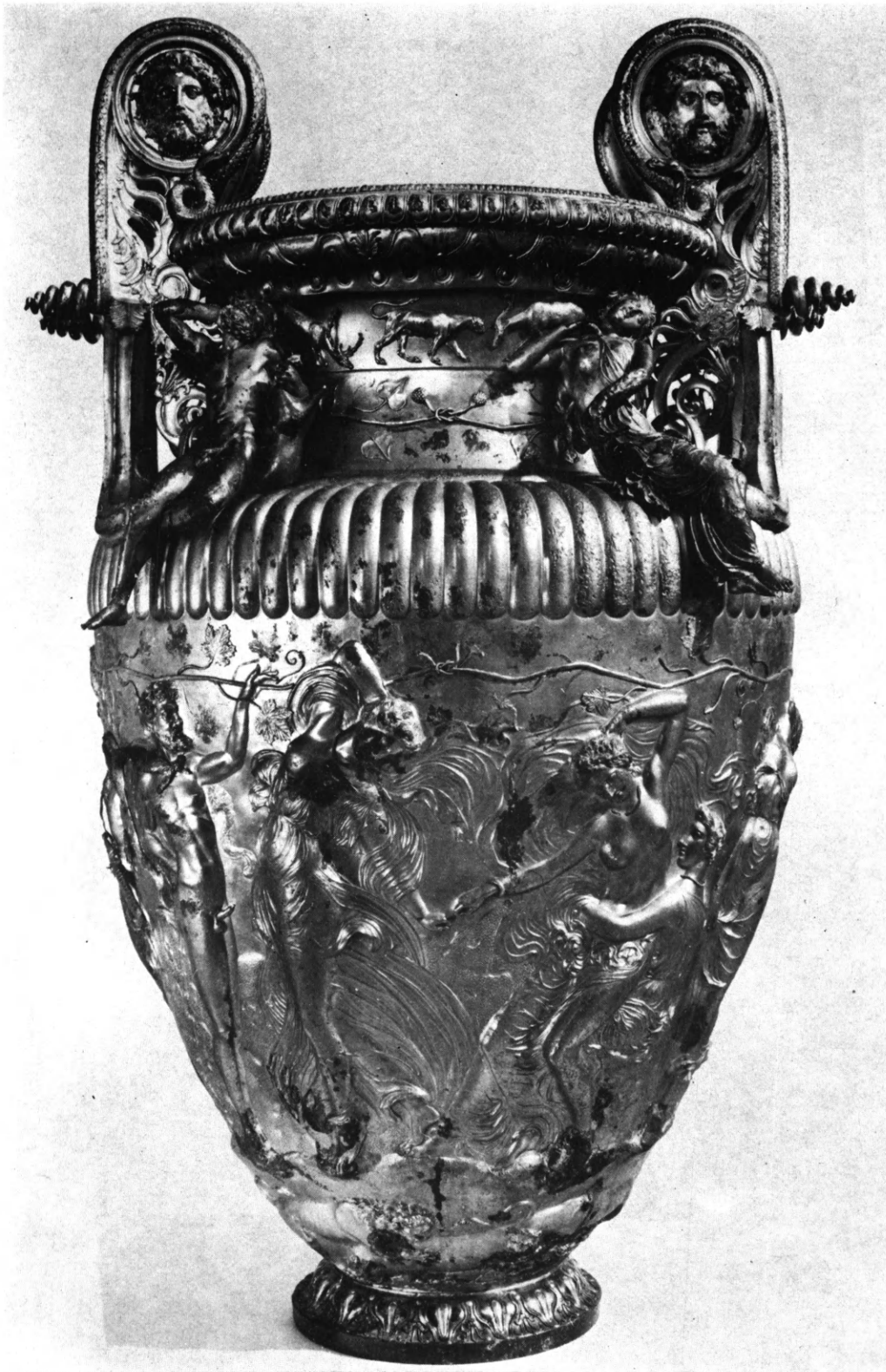


Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς ἐκστατικῆς Μαιναδᾶς.



Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Α. ὄψη.

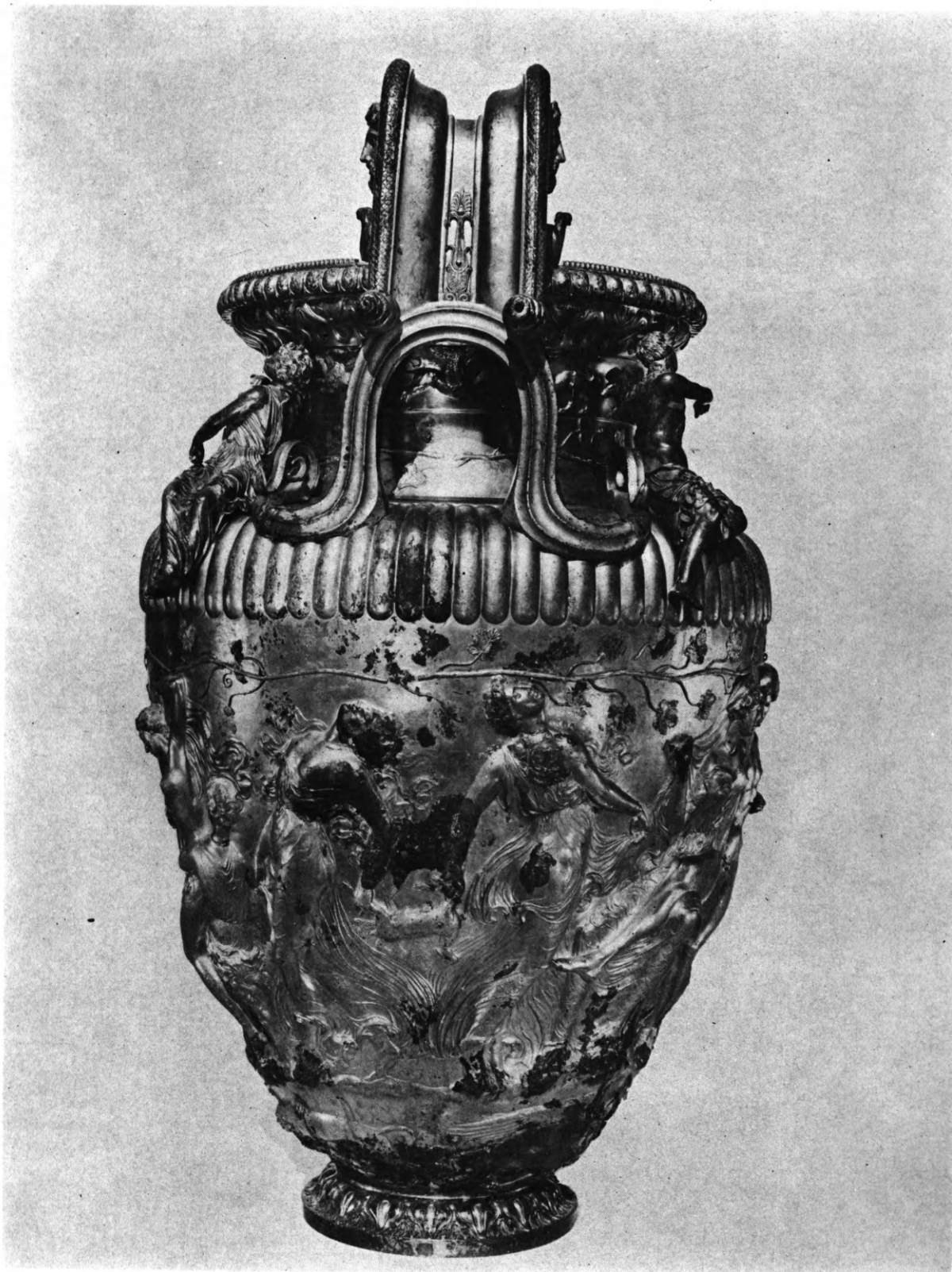




Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Β ὄψη.



Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβενιοῦ. Πλάγια ὄψη.



Ὁ κρατήρας τοῦ Δερβεντιοῦ. Πλάγια ὄψη.





α-β. Τὸ πῶμα τοῦ κρατήρα.



Ὁ Ἱερὸς Γάμος.



Ο Ίερός Γάμος. Λεπτομέρεια.





Ὁ Ἱερός Γάμος, Ὁ Διόνυσος.



Ὁ Ἱερὸς Γάμος. Ἡ Ἀριάδνη.





Ὁ πάνθηρας.



Ὁ Πενθεύς.



Ὁ Πενθεύς.





Ὁ Πενθεύς.





Ὁ Πενθύς.



Ἡ Μαινάδα μετὸ παιδί.



Ἡ Μαινάδα μετὸ παιδί.





Ἡ Μαινάδα με τὸ παιδί.





Ἡ Μαινιάδα μετὰ τὸ παιδί.



Οί χιμαιροφόνες Μαινάδες. Ἡ πρώτη Μαινάδα.



Οί χμαιροφόνες Μαινάδες. Ἡ πρώτη Μαινάδα.





Οἱ χιματροφόνες Μαινάδες. Ἡ πρώτη Μαινάδα.





Οἱ χιμαιροφόνες Μαινάδες. Ἡ δευτέρα Μαινάδα.



Οἱ χιμαιροφόνοι Μαινάδες, Ἡ δεύτερη Μαινάδα.



Οἱ χιμαίροφόνες Μαινάδες. Ἡ δεύτερη Μαινάδα.





Οἱ χιμαιροφόνες Μαινάδες. Ἡ χίμαιρα.





Ὅργιαστικός χορός Μαινάδων.



Ὁργιαστικός χορός Μαινάδων. Ἡ «παρθένος» Μαινάδα.



Όργιαστικός χορός Μαινάδων. Ή «παρθένος» Μαινάδα.





Ὀργιαστικός χορὸς Μαινάδων. Ἡ «παλαιά» Μαινάδα





Όργιαστικός χορός Μαινάδων. Ή «παρθένος» Μαινάδα.



Ὅργιαστικός χορὸς Μαινάδων. Ἡ χορεύτρια Μαινάδα.



Ὅργιαστικός χορὸς Μαινάδων. Ἡ χορεύτρια Μαινάδα.





Ὅργιαστικός χορὸς Μαινάδων. Ἡ χορεύτρια Μαινάδα.





Ὀργιστικός χορός Μαινάδων. Ἡ χορεύτρια Μαινάδα.



Ο Σίληνός.



Ὁ Σίληνός.



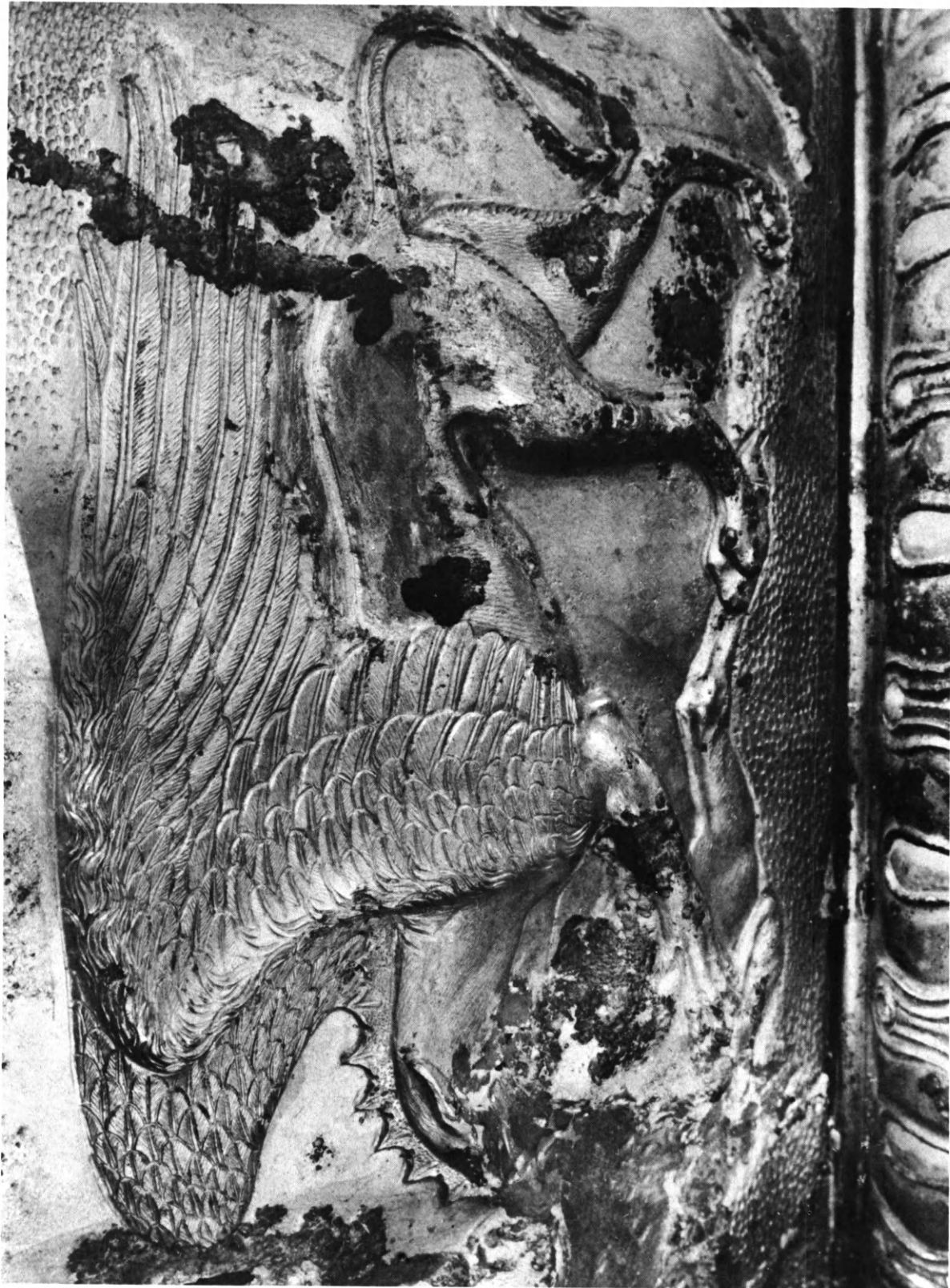


Ὁ Σίληνός.





Ο Σίληνός.



Διὸ γρύες, σπαράζουσιν ἓνα νεβρό.



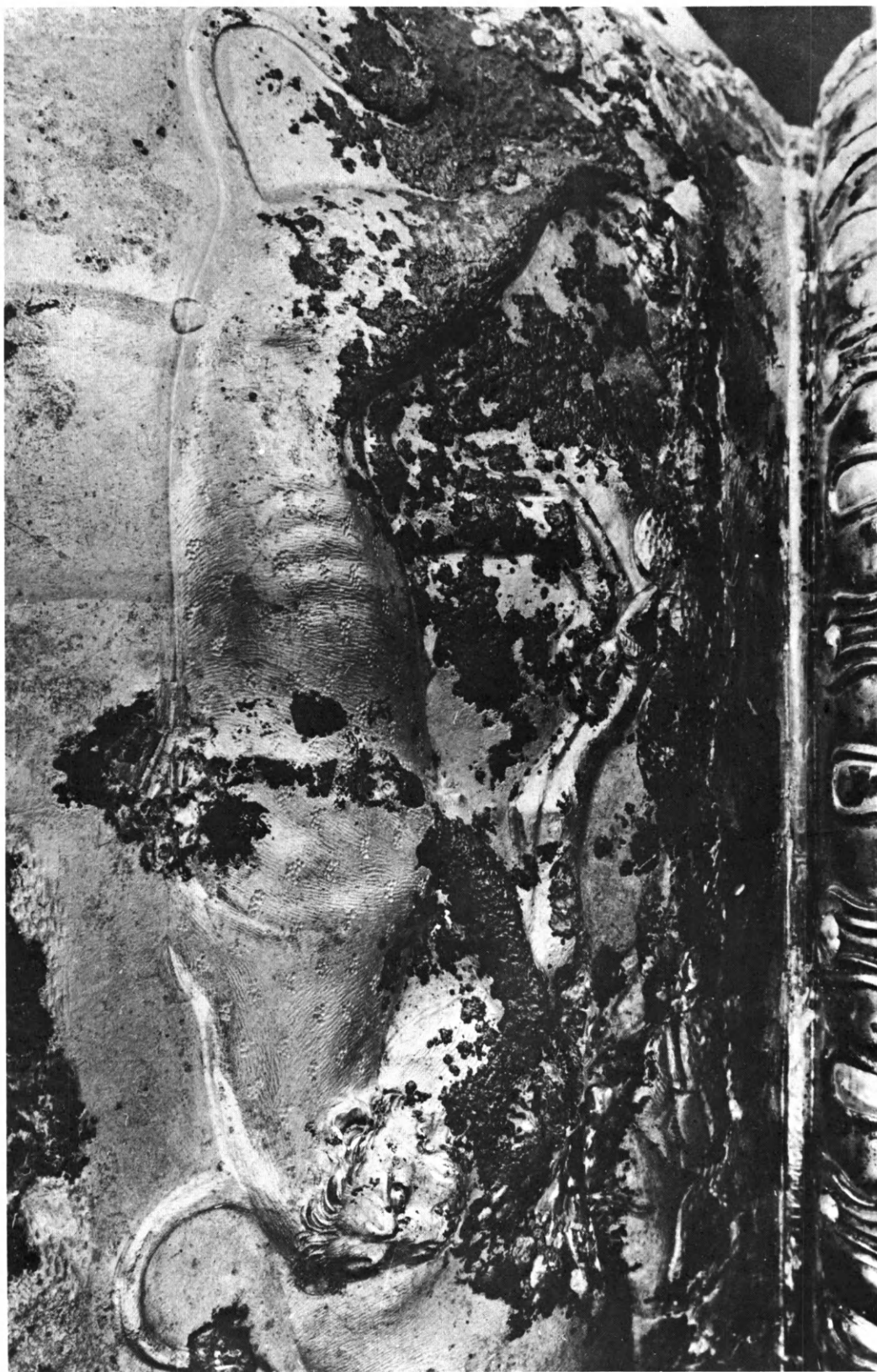
Διὸ γρύπες σπαρτίζουσι ἓνα νεβρό.





Ένα λιοντάρι και μία «θήλεια» πάνθηρ σπαράζουν ένα μοσχάρι. Το λιοντάρι.





Ένα λιοντάρι και μία «θήλεια» πάνθηρ σπαράζουν ένα μωσχάρι. Ἡ «θήλεια» πάνθηρ.

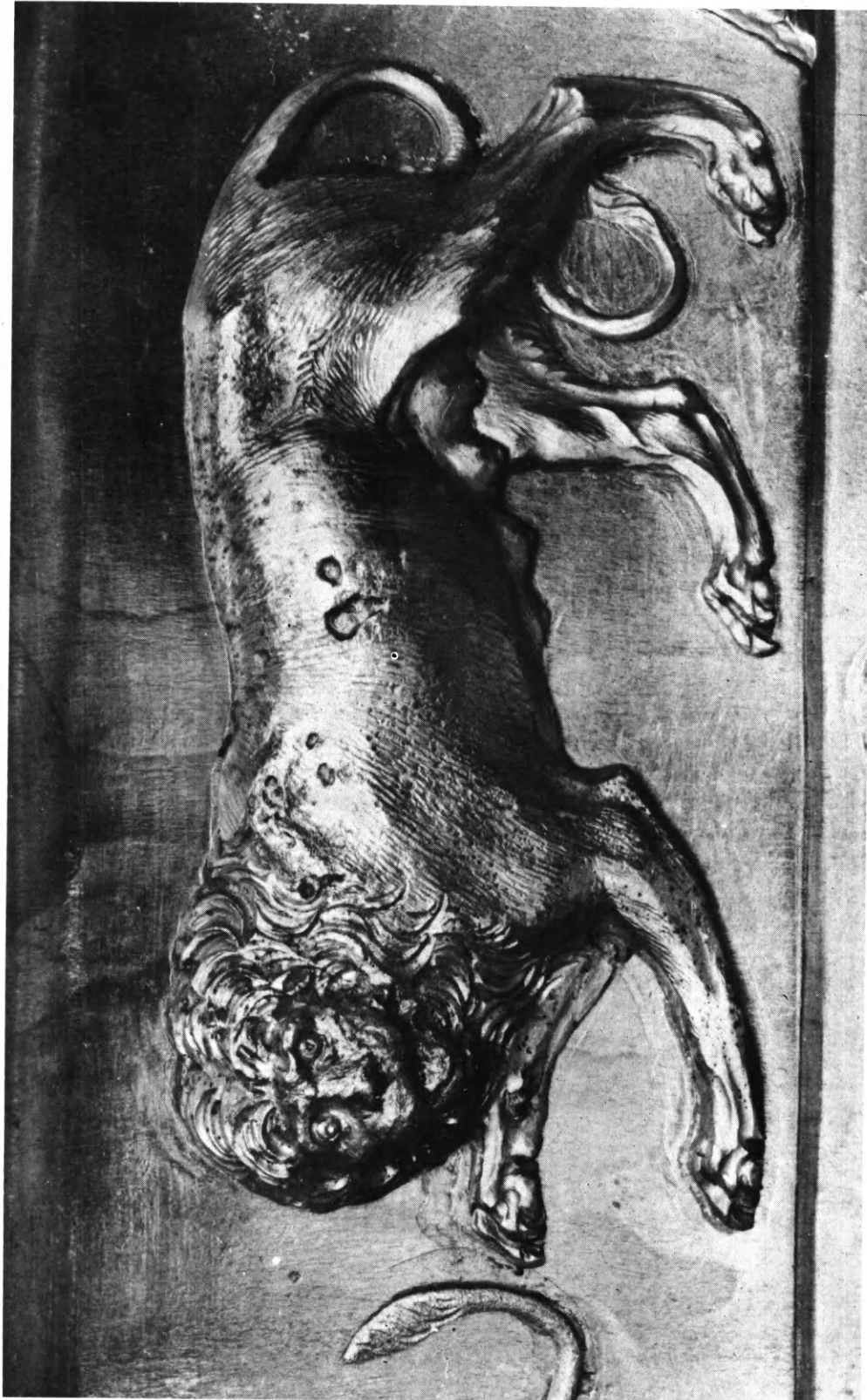


Ο νεβρός ανάμεσα στο λιοντάρι και το γρύπα.



Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων. Ὁ λέοντας μέ τὸ νεβρό.



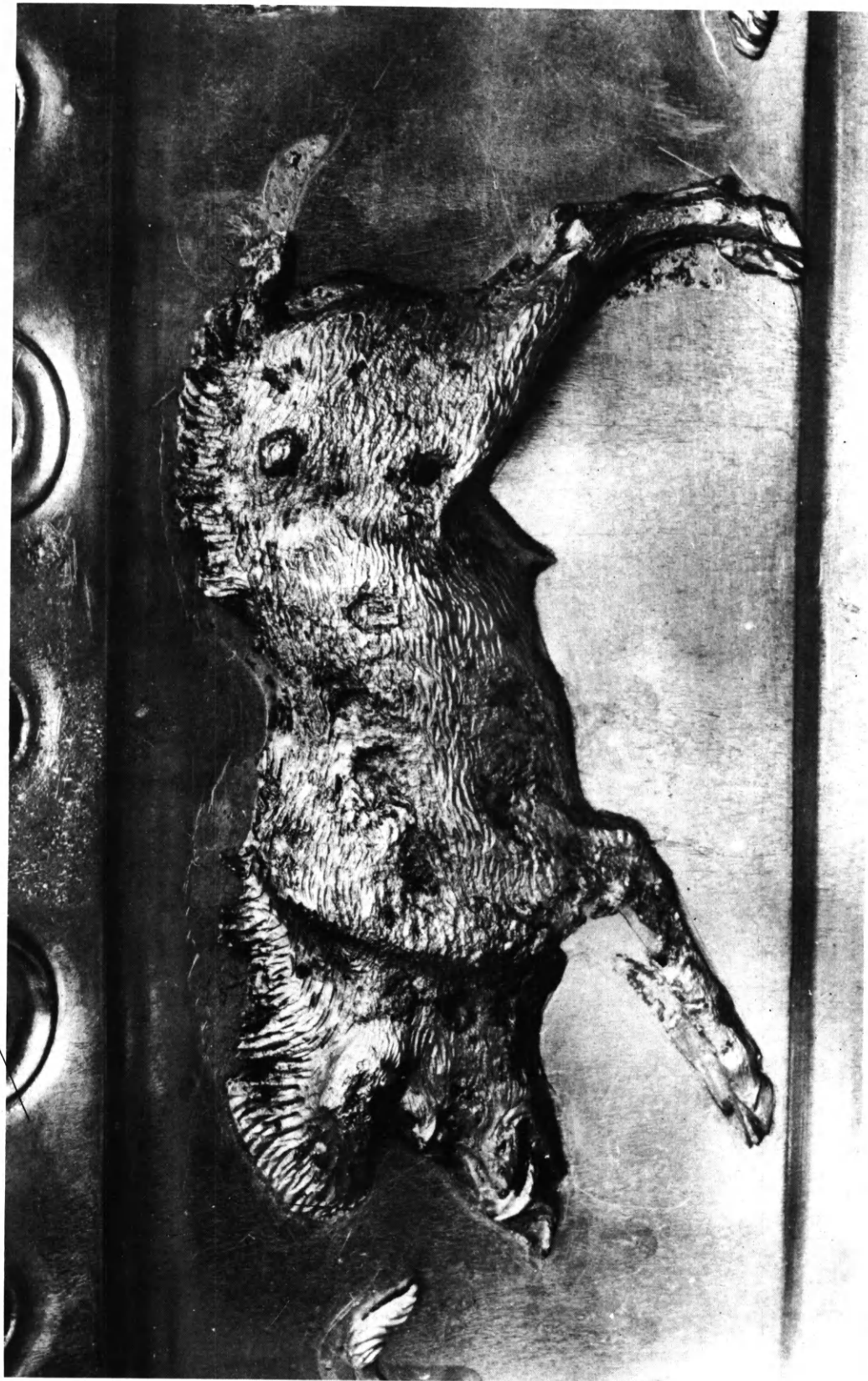


Ἡ ζωφόρος τὸν ζῶον. Ἡ λέαινα.





Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων. Ὁ νεβρός.



Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων. Ὁ κάρπος.



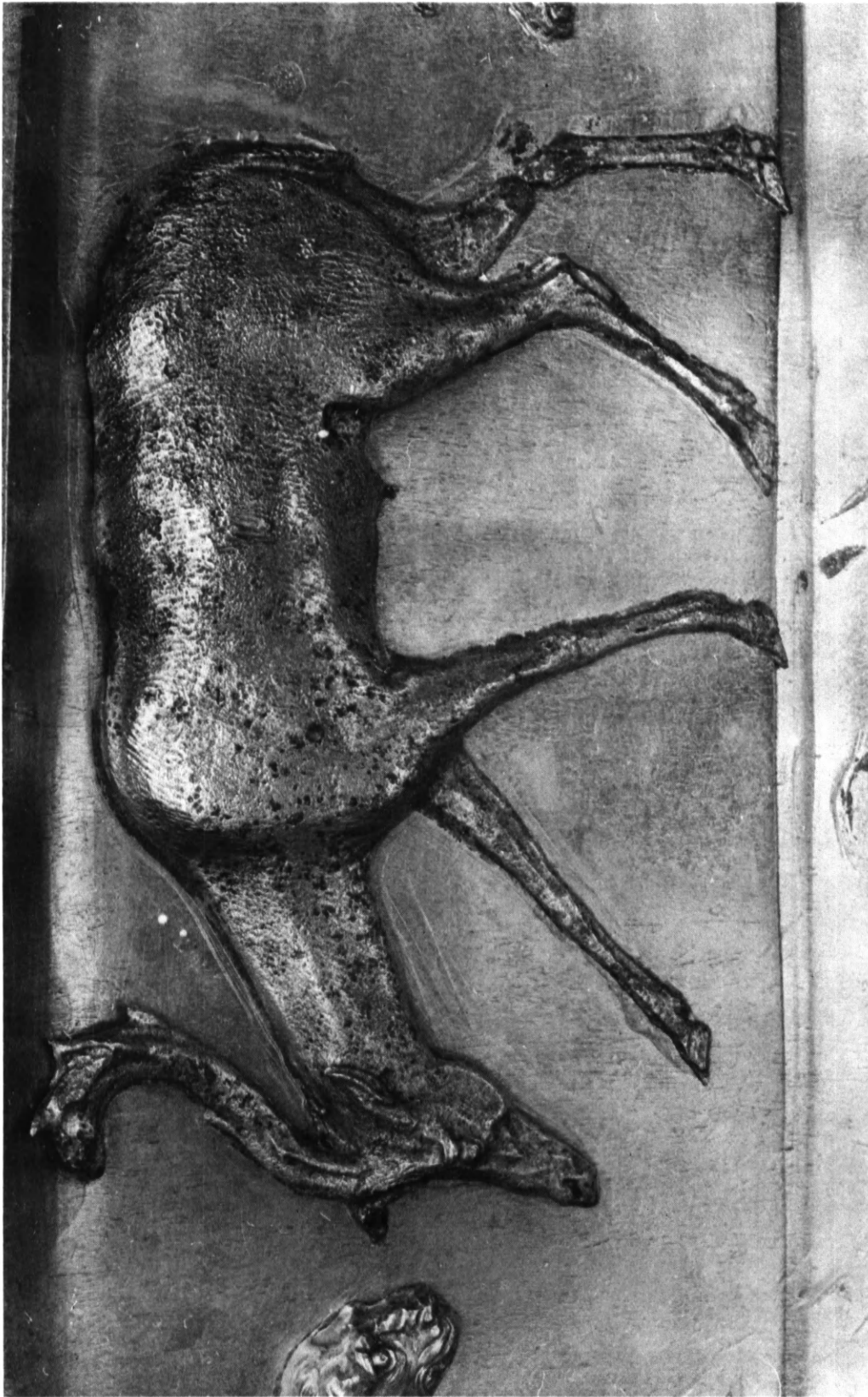
Ἡ ζοφόρος τῶν ζώων. Ὁ πάνθηρας.





Ἡ ζοφόρος τῶν ζώων. Ἡ «θήλει» πάνθηρ.





Ἡ ζοφόρος τῶν ζώων. Τὸ ἐλάφι.



Ἡ ζῳοφόρος τῶν ζώων. Ὁ γρύπας.



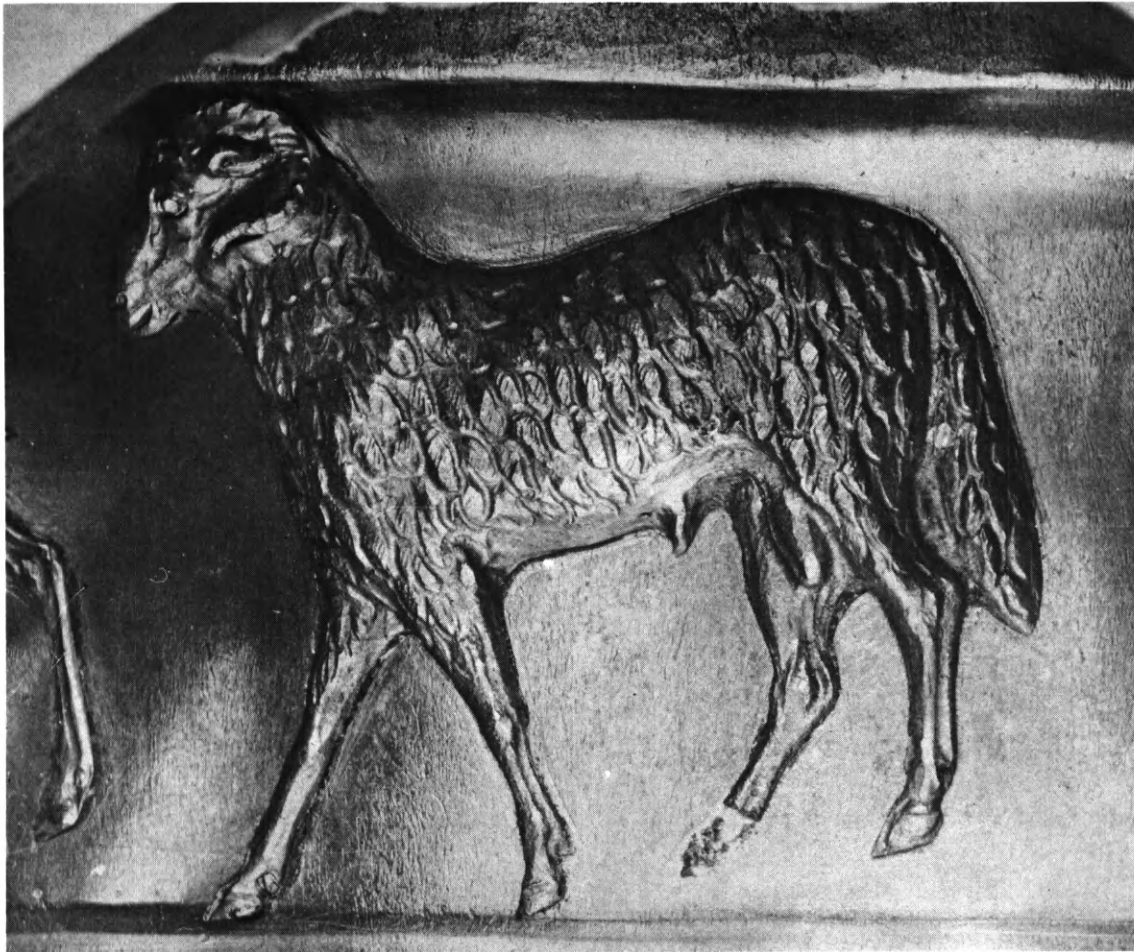
Ἡ ζυφόρος τῶν ζώων. Τὸ ἐλάφι.





Ἡ ζωφόρος τῶν ζώων. Ὁ πάνθηρας.





Ἡ ζωφορος τῶν ζώων. α. Ὁ κριός. β. Ὁ γρύπας.



Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἡρακλῆ.



α-β. Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἡρακλῆ.





Τὸ προσωπεῖο τοῦ «ταυρόκερω» θεοῦ.





Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἀδῆ.



Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἄδης.



Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἀδῆ. Ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια.





Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἄδης.

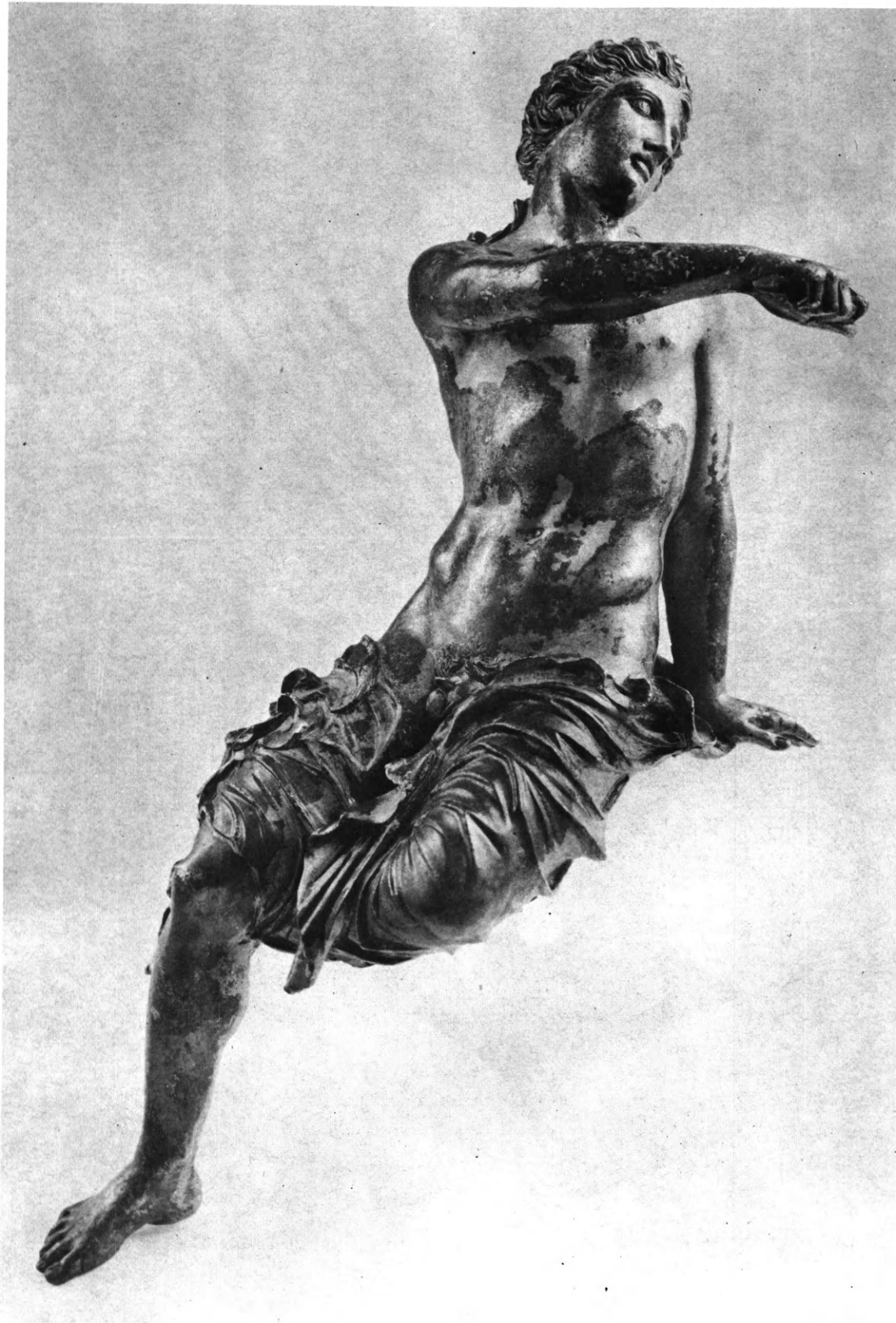




Τὸ προσωπεῖο τοῦ Ἀδῆ.

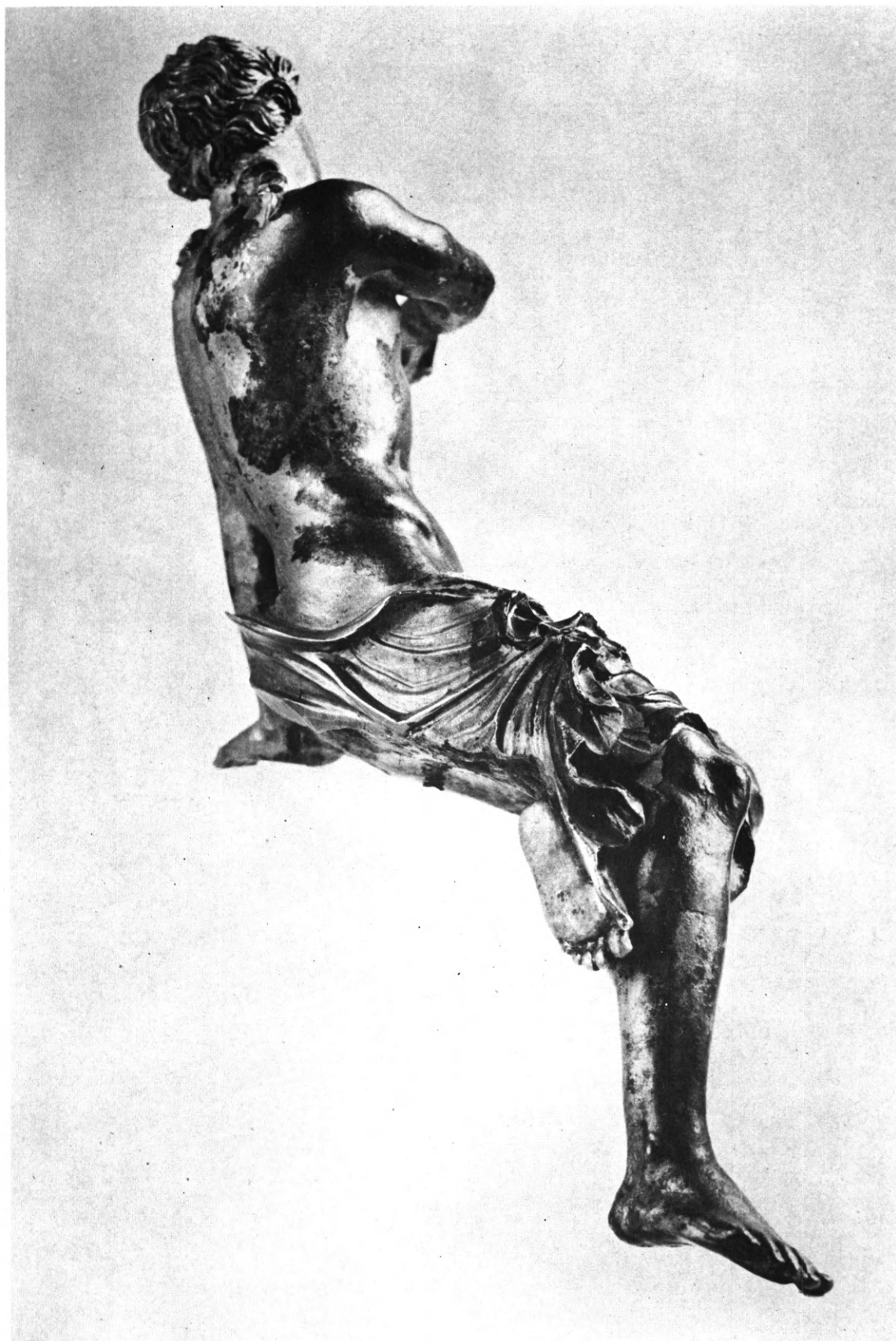


Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.



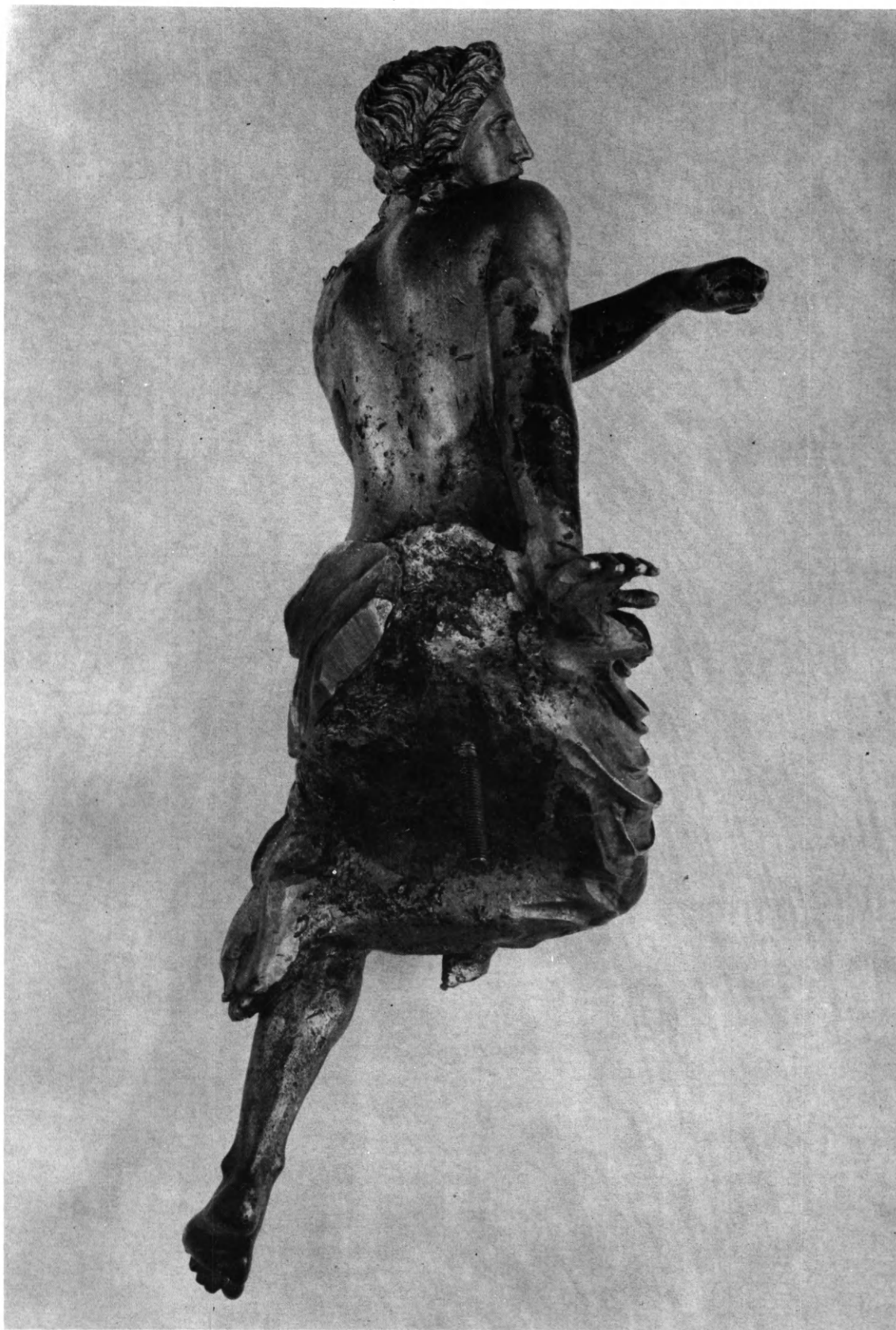
Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.





Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.





Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.



Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.



Τὸ ἀγάλματιο τοῦ Διονύσου.





Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.





Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ Διονύσου.



Τὸ ἀγάλματι τοῦ Διονύσου.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας.





Τὸ ἀγάλματιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας.





Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας.

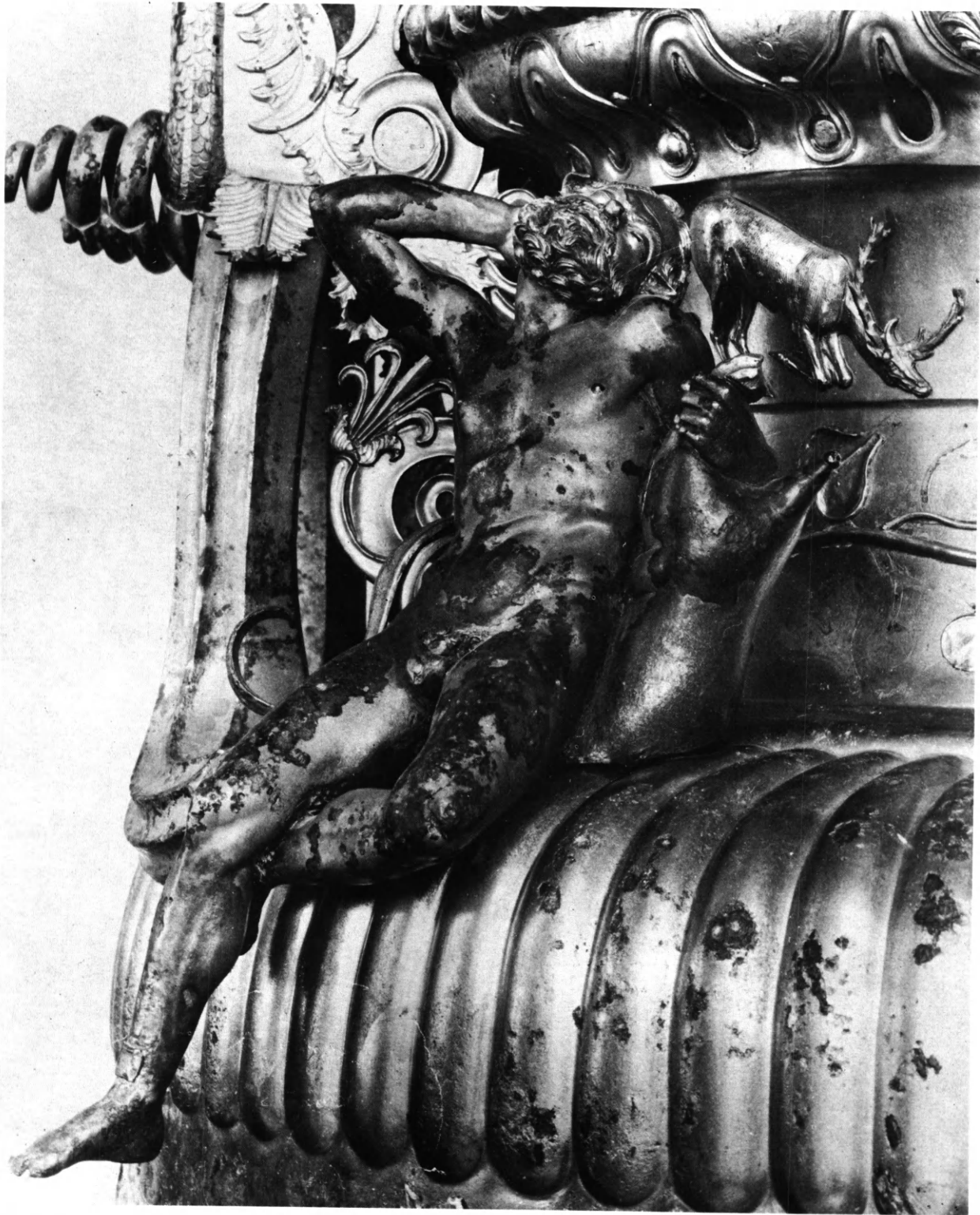


Τὸ ἀγάλματιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας.





Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς κοιμισμένης Μαινάδας.



Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.



Τὸ ἀγάλματιο τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.





Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.





Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.



Τὸ ἀγάλματι τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.



Τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ κοιμισμένου Σατύρου.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.





Τὸ ἀγάλματιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.





Τὸ ἀγάλματιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.



Τὸ ἀγαλμάτιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.



Τὸ ἀγάλματιο τῆς ἐκστατικῆς Μαινάδας.



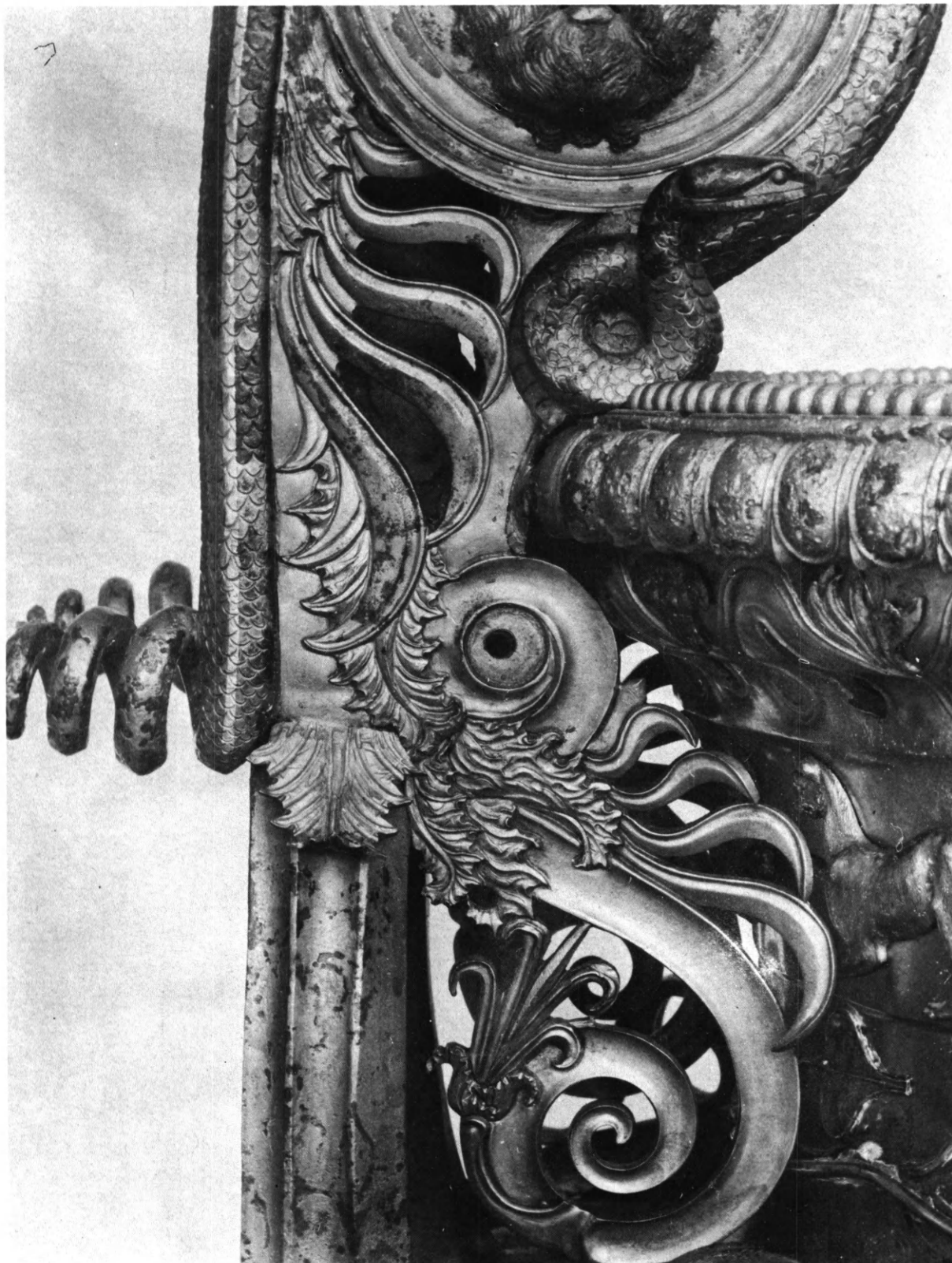


α. Τὸ χεῖλος τοῦ κρατήρα. β. Ἡ βάση τοῦ κρατήρα.





Λαβή τοῦ κρατήρα.



Λαβὴ τοῦ κρατήρα.



Λαβή του κρατήρα.



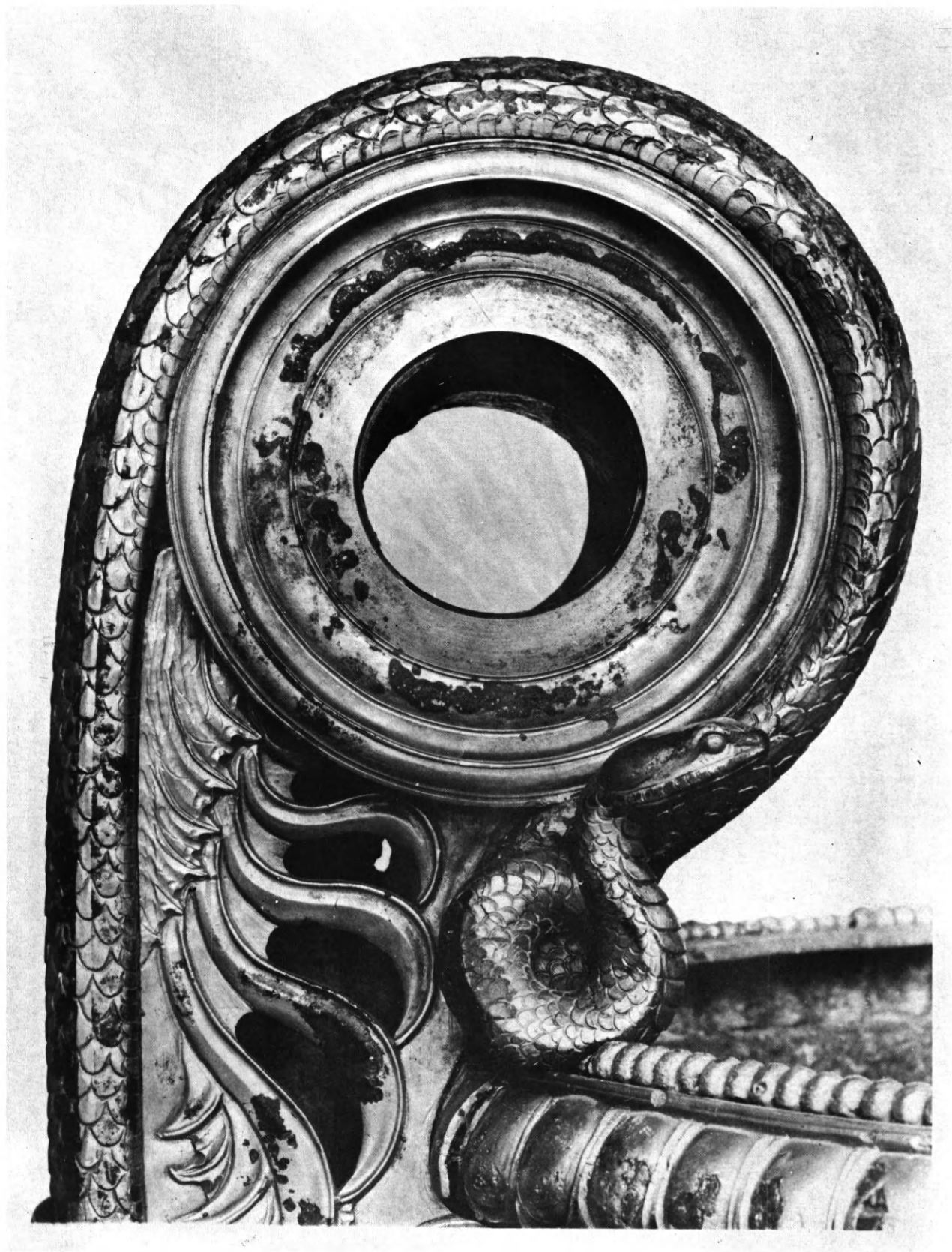


Λαβή τοῦ κρατήρα.





Λαβή του κρατήρα.



Λαβή τοῦ κρατήρα.



Λαβή του κρατήρα.





Η επιγραφή στο χεῖλος τοῦ κρατήρα.



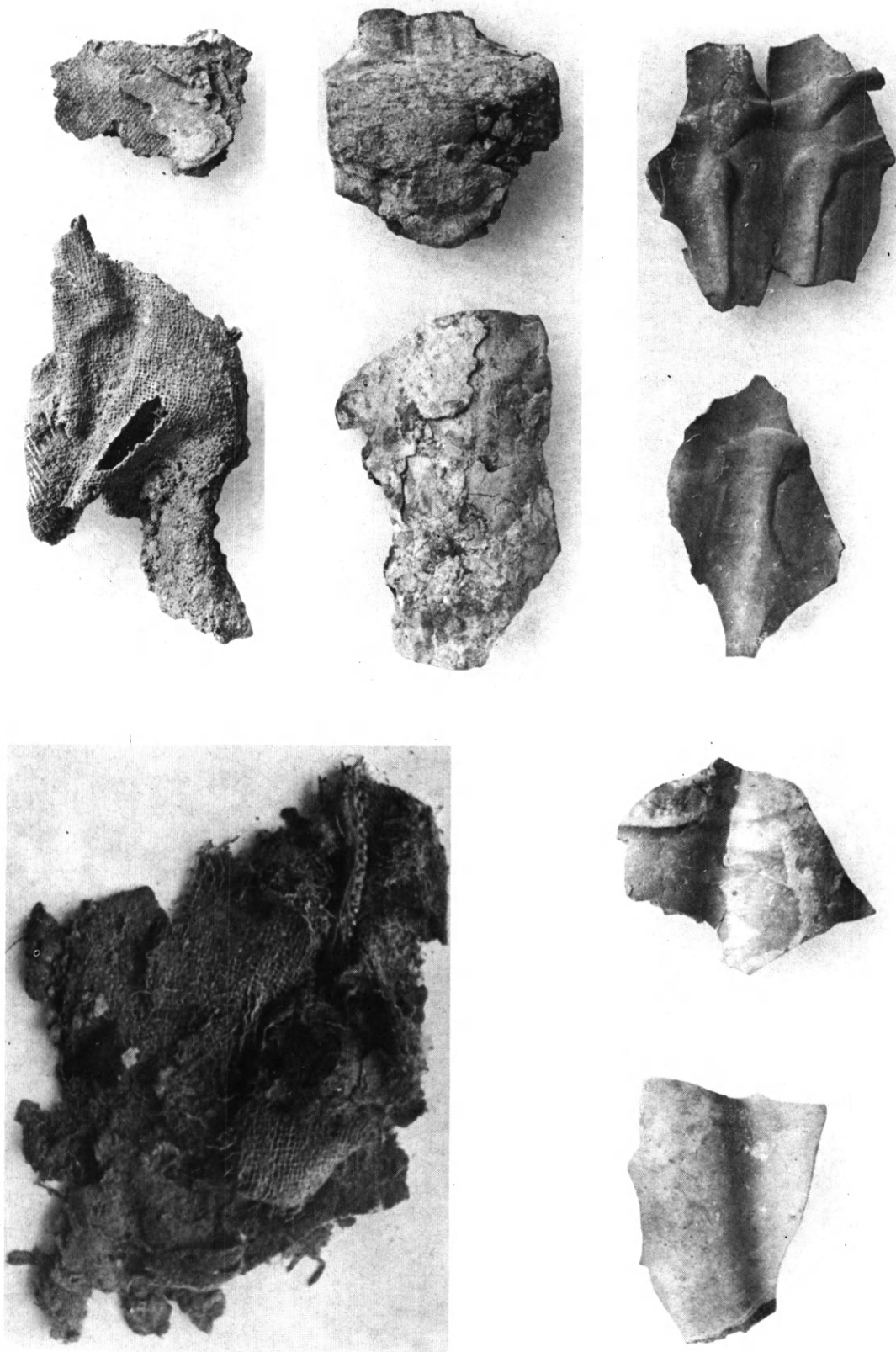


Ο κρατήρας του Δερβενιού πριν από τον καθαρισμό και τη συντήρηση.



α. Ο Πενθεύς πριν από τον καθαρισμό και τη συντήρηση· β. Η Μαινάδα με το παιδί πριν από τον καθαρισμό και τη συντήρηση.





α. Κομμάτια από το ύφασμα που κάλυπτε τον κρατήρα. β. Κομμάτια ύφασματος που βρέθηκαν στο έσωτερικό του κρατήρα. γ-ε. Κομμάτια από το κενό που κάλυπτε την έσωτερική επιφάνεια του κρατήρα.



Ὁ κρατήρας τοῦ Βερολίνου.





Ὁ κρατήρας του Βερολίνου.



Ὁ κρατήρας τοῦ Βερολίνου.

«Ο ΚΡΑΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΔΕΡΒΕΝΙΟΥ»  
ΤΗΣ ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΓΙΟΥΡΗ  
ΑΡΙΘ. 89 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ  
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ  
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΙΛΙΑ ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΤΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ  
ΣΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ Κ. ΜΙΧΑΛΑΣ Α.Ε.