

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ
ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΥ ΡΥΘΜΟΥ

ΥΠΟ J. D. BEAZLEY

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΗΛΕΚΤΡΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗ



ΑΘΗΝΑΙ 1993

Τίτλος τοῦ πρωτοτύπου:
The Development of Attic Black-Figure

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

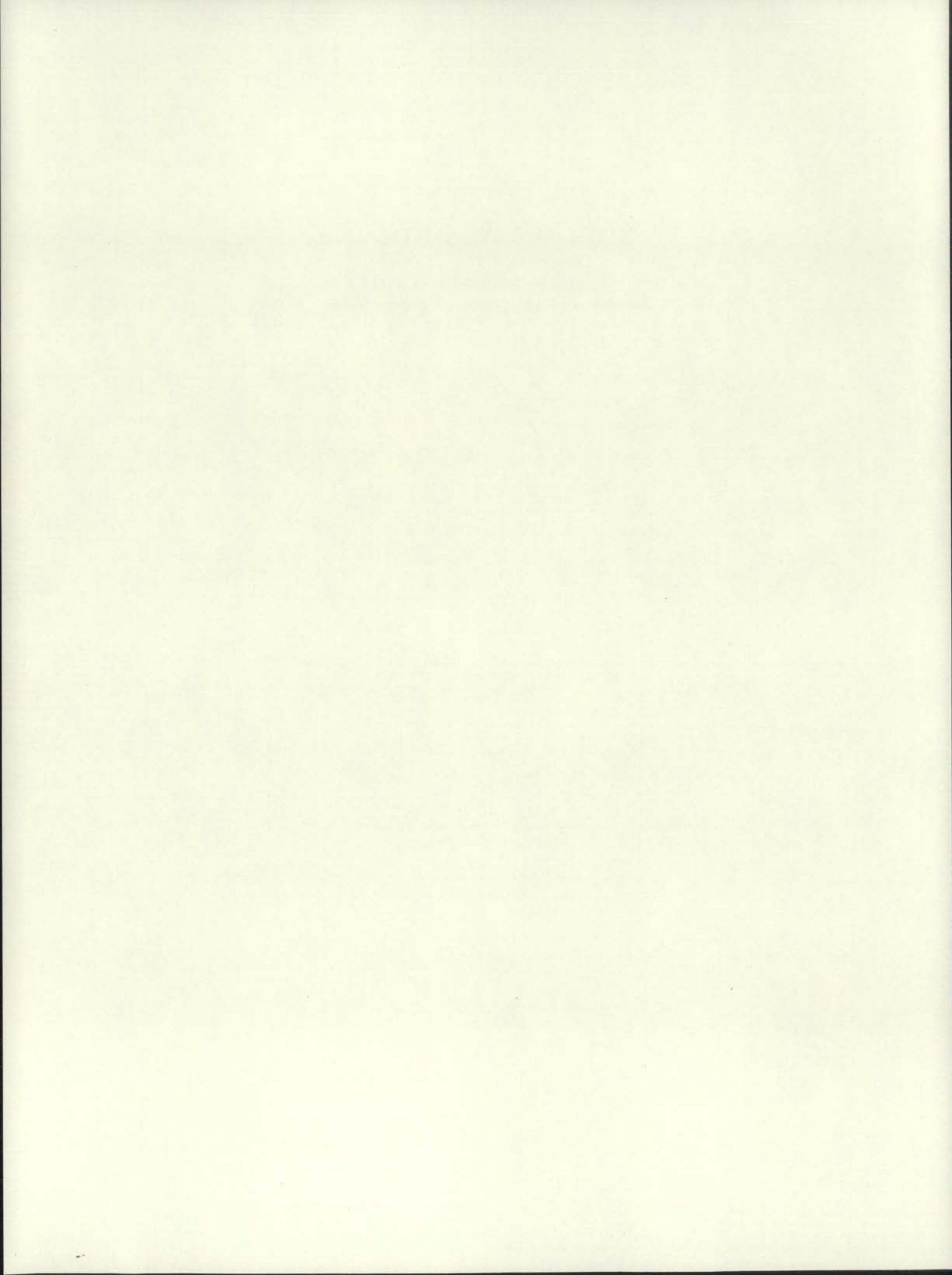
Copyright © 1991 γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση:
Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία
Πανεπιστημίου 22, Ἀθήναι 106 72

ISBN 960-7036-27-Α

Ἐπιμέλεια ἐκδόσεως Ἡλέκτρας Ἀνδρεάδη

ΣΤΟΝ Η. Ρ. W. SMITH

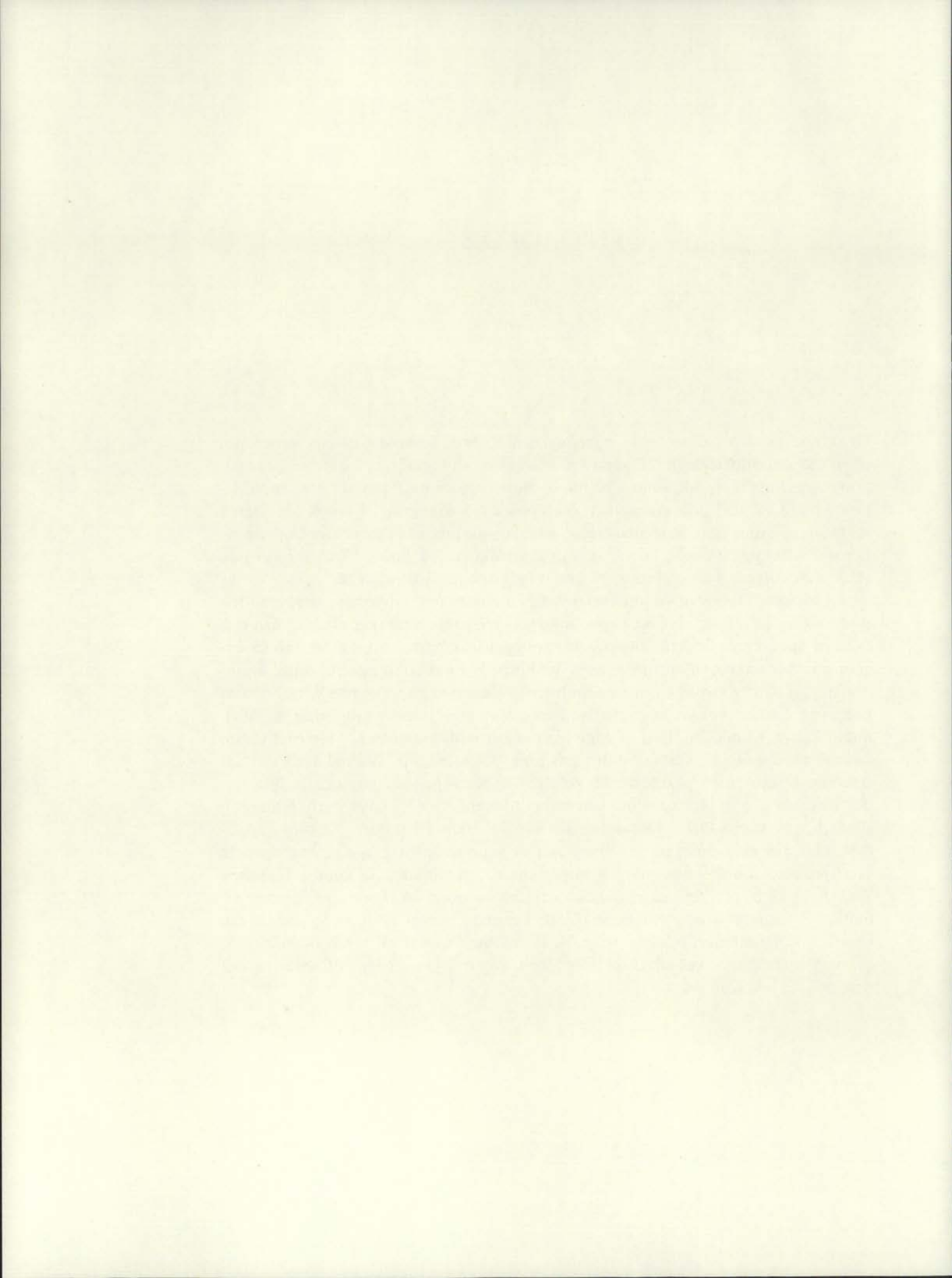
*σοὶ τόδε δῶρον ἑταῖρε θοαῖς πέτεται πτερύγεσσι
Κιμμερίων ἀπὸ γῆς χῶρον ἐς Ἑσπερίδων*



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

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

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

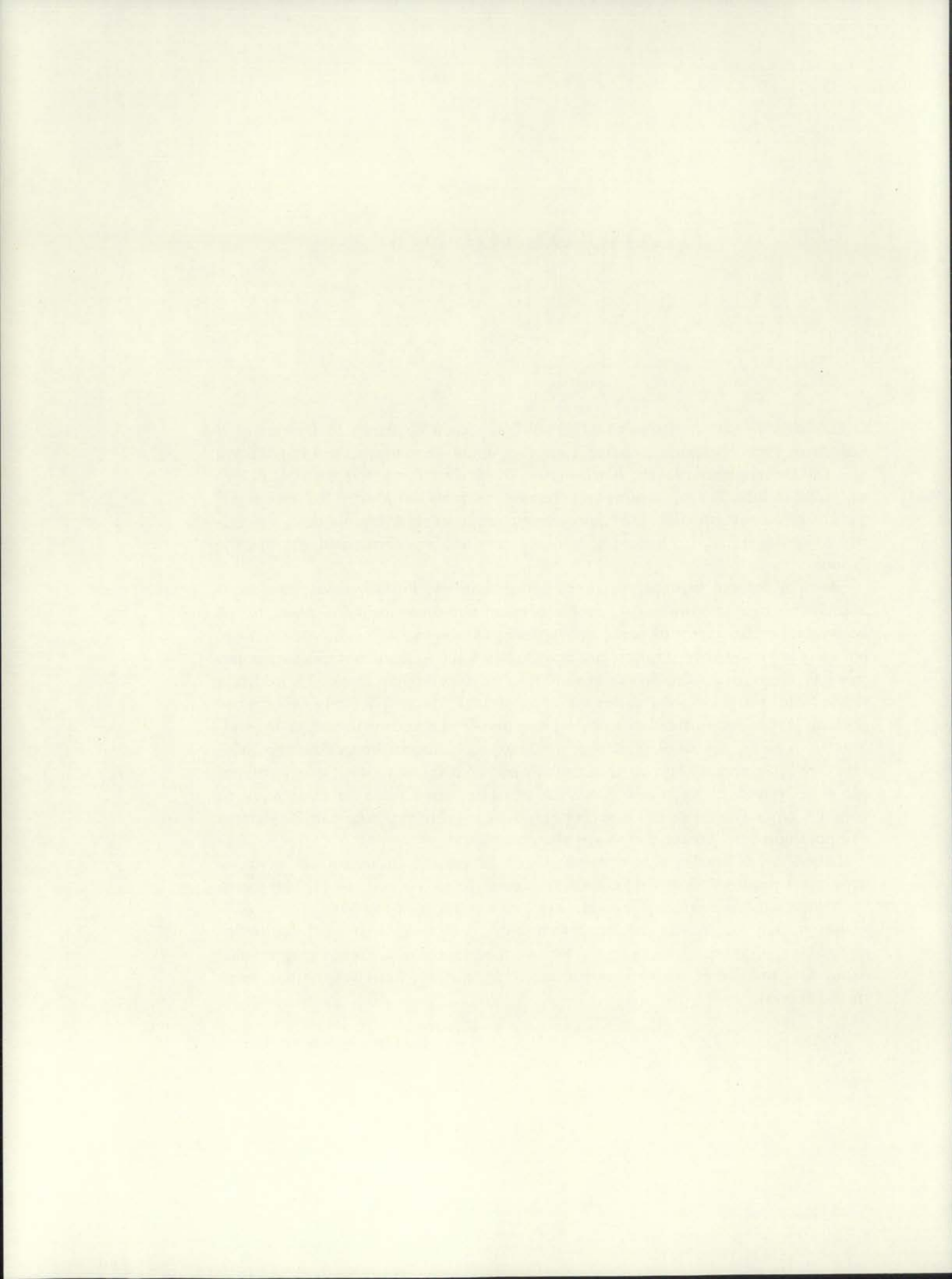


ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ DvB

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

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

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



ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

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

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

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

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

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.

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

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6.

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

- ΠΙΝΑΞ 63, 1-3. Βερολίνο 1720. Βλ. πίν. 62, 1.
 ΠΙΝΑΞ 63, 4. Λονδίνο Β 210. Βλ. πίν. 62, 2.
 ΠΙΝΑΚΕΣ 64-66. Βατικανό 344: άμφορέας ύπογραμμένος άπό τόν 'Εξηκία.
Βλ. σ. 82-84.
 ΠΙΝΑΞ 67. Μόναχο 2044: κύλικα τύπου Α ύπογραμμένη άπό τόν 'Εξηκία.
Βλ. σ. 85.
 ΠΙΝΑΞ 68, 1-2. Μόναχο 2044. Βλ. πίν. 67.
 ΠΙΝΑΞ 68, 3. Lund 655: θραύσμα ένός άμφορέα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 87.*
 ΠΙΝΑΞ 69, 1-2. Φιλαδέλφεια 3442: άμφορέας του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 87-88.*
 ΠΙΝΑΞ 69, 3-4. Φιλαδέλφεια 4873: άμφορέας του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 88.*
 ΠΙΝΑΞ 70. Boulogne 558: άμφορέας του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 88.*
 ΠΙΝΑΞ 71, 1-2. Βοστώνη 89.273: άμφορέας με λαιμό του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 88-89.*
 ΠΙΝΑΚΕΣ 72-73. 'Αθήνα, 'Αγορά Α-Ρ 1044: καλυκωτός κρατήρας του 'Εξηκία.
Βλ. σ. 89-90.
 ΠΙΝΑΞ 74, 1-2. Βερολίνο 1811: ταφική πλάκα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 74, 3. Βερολίνο 1815: ταφική πλάκα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 74, 4. Βερολίνο 1823: ταφική πλάκα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 75, 1. Βερολίνο 1819: ταφική πλάκα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 75, 2. Βερολίνο 1820: ταφική πλάκα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 76. Βερολίνο 1813: ταφική πλάκα του 'Εξηκία. *Βλ. σ. 90-92.*
 ΠΙΝΑΞ 77, 1-2. Λονδίνο Β 295: άμφορέας με λαιμό του ζωγράφου BMN ύπογραμμέ-
 νος άπό τόν Νικοσθένη (άπ' αυτόν πήρε τó όνομά του). *Βλ. σ. 92.*
 ΠΙΝΑΞ 77, 3-4. Λονδίνο Β 403: χειλωτή κύλικα του ζωγράφου BMN. *Βλ. σ. 92.*
 ΠΙΝΑΞ 77, 5. Βερολίνο 1797: ταινιωτή κύλικα του ζωγράφου BMN. *Βλ. σ. 92.*
 ΠΙΝΑΞ 78, 1. 'Οξφόρδη 1918.64: άμφορέας του ζωγράφου του Βερολίνου 1686.
Βλ. σ. 93.
 ΠΙΝΑΞ 78, 2-3. 'Ορβιέτο, Faïna 73: άμφορέας του ζωγράφου του Βερολίνου 1686.
Βλ. σ. 93.
 ΠΙΝΑΞ 78, 4. Βερολίνο 1697: άμφορέας του ζωγράφου του Βερολίνου 1686.
Βλ. σ. 93.
 ΠΙΝΑΞ 78, 5-6. Βατικανό 350: άμφορέας του ζωγράφου τής θρηνούσας του Βατι-
 κανού (άπ' αυτόν πήρε τó όνομά του). *Βλ. σ. 94.*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7.

- ΠΙΝΑΞ 79, 1. Νέα 'Υόρκη, Bastis: άμφορέας ύπογραμμένος άπό τόν 'Ανδοκίδη.
Βλ. σ. 95.
 ΠΙΝΑΞ 79, 2. Μόναχο 2301: άμφορέας του ζωγράφου του Λυσιπίδη. ('Η όψη Α
 είναι του ζωγράφου του 'Ανδοκίδη.) *Βλ. σ. 96.*

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8.

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

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

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



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΩΝ

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

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

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

- GAS. *Greek Athletic Sports.*
 Gerhard AV. *Auserlesene Vasenbilder.*
 — EKV. *Etruskische und kampanische Vasenbilder.*
 — TG. *Trinkschalen und Gefässe des Königlichen Museums
zu Berlin.*
 Graef *Graef καὶ Langlotz Die antiken Vasen von der Akropolis
zu Athen.*
 Gründel *Die Darstellung des Laufens in der griechischen Kunst.*
 Hafner *Viergespanne in Vorderansicht.*
 Hampe FGS. *Frühe griechische Sagenbilder.*
 Haspels ABL. *Attic Black-figured Lekythoi.*
 Hesp. *Hesperia.*
 Hoppin Bf. *A Handbook of Greek Black-figured Vases.*
 — Rf. *A Handbook of Attic Red-figured Vases.*
Izv. Mat. Kult. *Izvēstiya Akademii Istorii Materialnoi Kulturi.*
 Jacobsthal ECA. *Early Celtic Art.*
 — O. *Ornamente griechischer Vasen.*
 Jb. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.*
 Jh. *Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen
Instituts.*
 JHS. *Journal of Hellenic Studies.*
 Johansen *Iliaden.* *Iliaden i tidlig graesk Kunst.*
 Kl. *Beazley Der Kleophrades Maler.*
 Lane GP. *Greek Pottery.*
 Langlotz *Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg:
Griechische Vasen.*
Manch. Mem. *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and
Philosophical Society.*
 Masner *Die Sammlung antiker Vasen im K. K. Oesterreichischen
Museum.*
 Merlin *Vases grecs.*
 Metr. Mus. St. *Metropolitan Museum Studies.*
 Micali St. *Storia degli antichi popoli italiani.*
 Millingen AUM. *Ancient Unedited Monuments.*
 Mingazzini Cast. *Vasi della Collezione Castellani.*

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

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

Τὰ δικά μου γραπτὰ ἀναφέρονται χωρὶς μικρὸ ὄνομα.



Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟ ΡΥΘΜΟ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

λαος που οδηγεί τους Ἀχαιοὺς ἡγεμόνες που ὀρκίστηκαν νὰ πᾶνε μαζί του γιὰ νὰ πάρουν ἐκδίκηση ἂν ἔπρεπε νὰ στερηθεῖ τὴν Ἑλένη, στὸν ἀδερφό του Ἀγαμέμνονα, τὸν ἀρχηγό τους. Χωρὶς τὸ ὄνομα δὲν θὰ ἤμαστε σὲ θέση νὰ μαντέψουμε τὸ θέμα. Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη μας ἐπιγραφή. Ὑπάρχουν λίγες ἀκόμα, ἀποσπασματικές, σὲ ἀττικά ἀγγεῖα τῆς ἴδιας περιόδου: μία δίνει τὸ ὄνομα τοῦ ἰδιοκτήτη (πίν. 7, 1)²¹ σὲ μία ἄλλη λείπει τὸ ρῆμα καὶ ὁ Ἀντήνωρ μπορεῖ νὰ εἶναι εἴτε ὁ ἀναθέτης εἴτε ὁ ἰδιοκτήτης εἴτε ὁ ἀγγειοπλάστης (πίν. 7, 2).²² Ἡ παλιότερη σίγουρη ἐπιγραφή ἐνὸς καλλιτέχνη σὲ ἀττικὸ ἀγγεῖο εἶναι πολὺ ὑστερότερη, Σοφίλος, τοῦ 575 π.Χ. περίπου.* Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἀττική, ὁ ἀγγειοπλάστης Ἀριστόνοθος ὑπογράφει ἕναν κρατήρα ἀβέβαιης προέλευσης (πίν. 7, 3)²³ ἑκατὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν Σοφίλο. Ὁ Καλλικλέας ὑπογράφει σὲ ἕνα ἀγγεῖο ἀπὸ τὴν Ἰθάκη τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ μὲ τὸν Ἀριστόνοθο²⁴ καὶ ἕνας ἄλλος ἀγγειοπλάστης τοῦ ἑβδομοῦ αἰῶνα σὲ ἕνα μηλιακὸ ἀγγεῖο που βρέθηκε στὸν Σελινούντα.²⁵ Ἴσως εἶναι τυχαῖο τὸ ὅτι δὲν σώθηκε ἡ ὑπογραφή κάποιου πρώιμου Ἀττικοῦ ἀγγειοπλάστη. Ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπιγραφές, ζωγραφισμένες στὸ ἀγγεῖο πρὶν ἀπὸ τὸ ψήσιμο, πρέπει φυσικὰ νὰ τὶς διακρίνουμε ἀπὸ τὶς ἐγγάρακτες ἐπιγραφές, που προστέθηκαν μετὰ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἀγγείου: ἀνάμεσα σ' αὐτὲς περιλαμβάνεται καὶ ἡ παλιότερη ἀπὸ ὅλες τὶς ἐλληνικὲς ἐπιγραφές, ἐκεῖνη που ἀρχίζει μὲ τὸ *ὄς νῦν ὀρηστων*, ἐπάνω σὲ μιὰ ἀττικὴ γεωμετρικὴ οἰνοχόη (κανάτα κρασιοῦ) στὴν Ἀθήνα, ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει κατασκευαστεῖ ἀργότερα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ ὄγδοου αἰῶνα (πίν. 7, 4).²⁶

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

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

* Βλ. σ. 23-25 καὶ πίν. 15, 3.

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

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

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

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

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

ζωγράφους, τόσο του μελανόμορφου όσο και του έρυθρόμορφου ρυθμού, στην υστερότερη αρχαϊκή περίοδο. Άρχαϊοι σχολιαστές του Όμηρου παρατήρησαν ότι σύμφωνα μ' αυτόν ο Άχιλλέας ανατράφηκε από τη μητέρα του Θέτιδα, και όχι από τον Χείρωνα, όπως υποστήριζαν οι χαρακτηριζόμενοι από τους ίδιους νεώτεροι συγγραφείς. Η ιστορία πώς ο σοφός κένταυρος Χείρων ήταν ο θετός πατέρας του Άχιλλέα, για την οποία ο Πίνδαρος είναι η παλιότερη πηγή στη σωζόμενη λογοτεχνία, ήταν ήδη γνωστό ότι υπήρχε στα μέσα του έκτου αιώνα, έφόσον έχει απεικονιστεί, όπως θα δούμε, σε μελανόμορφες κύλικες του ζωγράφου της Χαϊδελβέργης* ή δημοσίευση του άγγείου του Βερολίνου έδειξε πώς η ιστορία υπήρχε τουλάχιστον από τα μέσα του έβδομου αιώνα. Ο Πηλέας κρατάει στα χέρια του τον μικρό Άχιλλέα. Δεν έχουν σωθεί πολλά από τη μεγάλη μορφή του, το κεφάλι του όμως είναι σχεδόν ανέπαφο· ένα ωραίο κεφάλι με ένα μεγάλο μάτι χαμηλά τοποθετημένο, μακριά αέτisia μύτη, καλογραμμένα χείλη και πηγούνι. Τα μακριά μαλλιά είναι δεμένα με μια ταινία που έχει μπροστά ένα φυτικό στολίδι, ένα άνθემιο. Θα περίμενε κανείς ότι ο Πηλέας, ένας πατέρας, θα είχε απεικονιστεί με γενειάδα, όπως στις περισσότερες από τις πρώιμες παραστάσεις, αλλά εύτυχως είναι άγένειος έδω· αποτελεί ίσως ένα παράδειγμα της προτίμησης για λεία μάγουλα που είναι χαρακτηριστική του «δαιδαλικού» ρυθμού στη σύγχρονη γλυπτική. Ο μικρός Άχιλλέας φοράει έναν διάστικτο χιτώνα με άπλα κοντά μανίκια. Ο λαιμός του αποδίδεται με περίγραμμα, όπως και ο λαιμός και το πρόσωπο του Πηλέα· το χέρι του είναι μαύρο, και το χέρι του Πηλέα είναι επίσης μαύρο. Υπάρχει ελάχιστο λευκό στο άγγείο, μόνο μερικές γραμμές στον καρπό του Πηλέα, και για να δηλωθούν οι όριζόντιες αυλακώσεις στο πίσω μέρος της κόμης του Πηλέα και του Άχιλλέα. Στην άλλη πλευρά του άγγείου, ο Χείρων: σώμα μαύρο με άφθονες εγγάρακτες λεπτομέρειες, πρόσωπο έξηρημένο. Απλώνει το δεξί του χέρι για να πάρει το παιδί, και με το άριστερό του χέρι κρατάει πάνω από τον ώμο του το μακρύ κλαδί που είναι το συνηθισμένο ραβδί και όπλο των κενταύρων. Στις περισσότερες από τις άλλες παραστάσεις ο Χείρων, ως κυνηγός, μεταφέρει τα θηράματά του κρεμασμένα από το κλαδί: έναν λαγό και μια άλεπού, έναν λαγό, ή ένα ζευγάρι λαγών. Στο άγγείο του Βερολίνου τα ζώα δεν είναι η συνηθισμένη άλεπού ή ο λαγός, αλλά τρία μικρά νεαρά πλάσματα, το πρώτο από τα όποια είναι ένα λεοντάρι, το δεύτερο ένας κάπρος, και το τρίτο, νομίζω, ένας λύκος.³⁴ Ο μυθογράφος που είναι γνωστός ως Άπολλόδωρος, γύρω στον πρώτο αιώνα μετά Χριστόν, μάς λέει ότι ο Χείρων έτρεφε τον μικρό Άχιλλέα με έντόσθια λεονταριών και μεδούλια άγριοκάπρων και άρκούδων.³⁵ και στην Άχιλλήϊδα του Στατίου λέει ο Άχιλλέας: «Η τροφή μου λένε ότι ήταν τα συμπιεσμένα έντόσθια λεονταριών και το μεδούλι μισοζωντανής λύκαινας».

* Βλ. σ. 66 και πίν. 43, 2.

dicor

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

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

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

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

Now could I drink hot blood*...

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

* Νὰ μπορούσα τώρα νὰ πιῶ ζεστὸ αἷμα...

στην *Ίφιγένειά* του,⁴⁰ δανείζεται από τον *Ἀπολλόδωρο* και βάζει την *Ἐριφύλη* νὰ περιγράψει ὡς ἐξῆς τὸν *Ἀχιλλέα*:

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

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

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

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

* Βλ. σ. 17-19 καὶ πίν. 10.

Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ C

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

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

πυκνωθεί σε λίγες καλοζυγισμένες διαυγείς μορφές, που είναι κατάλληλες να εκφράσουν τις κύριες δραστηριότητες και στάσεις του ανθρώπου και του ζώου — πώς στέκονται, περπατούν, τρέχουν, κάθονται, ξαπλώνουν, ίππεύουν, σπρώχνουν, ρίχνουν. Αυτός ο μικρός κόσμος των μορφών είναι ένας πυρήνας που επιδέχεται επέκταση και μεταβολή· είναι το θεμέλιο πάνω στο οποίο βασίστηκε ή ελληνική τέχνη του πέμπτου αιώνα, και μέσα απ' αυτήν ολόκληρη ή δυτική τέχνη. Στη δημιουργία τύπων, ή ἄς πούμε *πρότυπων μορφών*, ή Ἐπίδαμο δὲν πρωτοστάτησε. Μεγαλύτερο ρόλο ἔπαιξε ἡ Κόρινθος τοῦ ἔβδομου αἰώνα. Λεοντάρια ὅπως αὐτὸ στὸ ἀγγεῖο τοῦ Πειραιᾶ κατάγονται ἀπὸ τὰ πρωτοκορινθιακὰ λεοντάρια· τὰ κομψὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα καὶ τὰ ἐντελῶς διακοσμητικὰ φυτὰ προέρχονται ἐπίσης ἀπὸ κορινθιακὰ πρότυπα. Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο, καὶ γιὰ ἀρκετὸν καιρὸ ἀκόμη, θὰ ἀναφερόμαστε συνεχῶς στὴν Κόρινθο.

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

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

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

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

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

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

Ὁ ζωγράφος τοῦ Νέττου εἶναι ἕνας ἀπὸ μερικοὺς συγγενικοὺς ζωγράφους πὸ δὲν διακρίνονται πάντοτε εὐκόλα ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλον, ἰδιαίτερα στὰ θραύσματα.

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

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

Την ίδια δύναμη έχουν και τα λεοντάρια που αναζητούν τη λεία τους σε ένα κάλυμμα στην Αθήνα που ανήκει στην ίδια στυλιστική ομάδα και δεν απέχει πολύ από τον ζωγράφο της Χίμαιρας (πίν. 13, 2).^{19δς}

Αντικρίζοντας αυτά τα τέρατα, καθώς και τις ομάδες ὄρεινων θηρίων που γεμίζουν τα αετώματα των παλιότερων λίθινων ναών στην Ακρόπολη των Αθηνών, αρχίζει κανείς να σκέφτεται τον Λεβιάθαν και τον Βεεμὼθ του Βιβλίου του Ίώβ, ή τον Τίγρη του Blake

burning bright
In the forest of the night.*

Πριν αφήσουμε την πρωιμότερη περίοδο του άττικού μελανόμορφου, ἄς κοιτάξουμε μια σκηνή από την καθημερινή ζωή που δεν είναι κατώτερη από κανένα από τα κομμάτια με ζώα ή μυθολογικά θέματα: την πομπή ίππέων στα θραύσματα ενός κρατήρα στην Αθήνα (πίν. 13, 4).²⁰ Το άγγεϊο ἀποδόθηκε στην ἐπόμενη περίοδο,²¹ ἄλλα μοιάζει με τὰ ἔργα του ζωγράφου του Νέττου, και δεν μπορεί να βρίσκεται χρονολογικά μακριά τους. Ὑπάρχει πολλή ἐπικάλυψη και τὸ κεφάλι του πέρα ἀλόγου προβάλλεται ἐπάνω στην πρὸς τὸ μέρος μας πλευρὰ του πλησιέ-

* φλεγόμενη λάμψη μέσα στο δάσος της νύχτας.

στερου ίππεία. Βρισκόμαστε στην άκμή του αλόγου του έβδομου αιώνα, και σχεδόν άκούει κανείς τὸ πλατάγισμα τῶν ὀπλῶν καὶ τὸ κουδούνισμα τῆς σαγῆς.

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

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

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

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

* Βλ. σ. 37.

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

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

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

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

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

στήν Ἀθήνα εἶναι τοῦ ζωγράφου ΚΧ (πίν. 15, 4-5)· μιὰ κύλικα στή Νέα Ὑόρκη ἀνήκει στήν Ὀμάδα τῶν Κωμαστῶν καί βρίσκεται κοντά στήν τεχνοτροπία του (πίν. 16, 1).³⁶ Καί τὰ δύο σχήματα — ἡ κύλικα καί ὁ σκύφος — εἶναι δανεισμένα ἀπό τήν Κόρινθο, ὁ σκύφος λίγο μόνο ἀλλαγμένος, ἡ κύλικα μέ σημαντικές τροποποιήσεις. Αὐτές εἶναι οἱ πρωιμότερες ἀττικές κύλικες στίς ὁποῖες ὁ ὄρος μπορεῖ πράγματι νά ἀποδοθεῖ, καί ἡ υἰοθέτηση τοῦ σχήματος ἀπό τήν Κόρινθο εἶναι ἓνα ὀρόσημο στήν ἱστορία τῆς ἀρχαίας κεραμικῆς· οἱ κύλικες τῆς Ὀμάδας τῶν Κωμαστῶν βρίσκονται στήν ἀρχή μιᾶς μακριᾶς καί θαυμαστῆς σειρᾶς πού περιλαμβάνει ἓνα μεγάλο μέρος τῶν ἀριστουργημάτων τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας.

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

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

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

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

* Βλ. σ. 18-19 καὶ πίν. 10, 4-5.

** Βλ. σ. 26.

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

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

Οἱ ἴδιοι ἱππεῖς ἐμφανίζονται στὸ ἡμισυ μιᾶς κύλικας μὲ συνεχὴ διακόσμηση στὴ Χαϊδεμβέργη.⁴⁶ Στὸ ἐσωτερικὸ, μιὰ φτερωτὴ θεά (πίν. 17, 4), πιθανὸν ἢ Νίκη,

* Βλ. σ. 64-66.

** Βλ. ἐπίσης σ. 44 καὶ πίν. 26, 1-3.

τρέχει με έκτεταμένα πόδια και χέρια. Το άλλο ήμισυ του εξωτερικού παριστάνει τον νικητή ήρωα (πίν. 18, 1). Μεταφέροντας επάνω στο κεφάλι του τον χάλκινο τρίποδα που κέρδισε ως έπαθλο στους αγώνες, συναντάται με τους συγγενείς του και τους πούχοντες του χωριού του, που κρατούν φιάλες και κέρατα πόσεως για το γλέντι που θα έπακολουθήσει. Έπικεφαλής των πολιτών είναι ένας αὐλητής, και μπορεί και να μαντέψει ακόμα κανείς τί παίζει — τον παλιό θριαμβευτικό ύμνο του Ἀρχιλόχου:

*τήνελλα καλλίνικε,
χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες.*

Ἐπάρχουν και άλλες παραστάσεις μ' αυτό το θέμα αλλά αυτή είναι ή παλιότερη και ή πιό ζωηρή.⁴⁷ Το αὐξανόμενο ενδιαφέρον για ἀθλητικούς αγώνες είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ἀττικής ἀγγειογραφίας στο δεύτερο τέταρτο του ἔκτου αἰώνα. Ἐδῶ θυμᾶται κανείς τήν κύλικα του ζωγράφου C στο Berkeley (πίν. 18, 2).⁴⁸ Στο ἔσωτερικό, ἔχει μιὰ φτερωτή θεά, τή Νίκη, στήν ἴδια στάση μ' ἐκείνη στήν κύλικα τῆς Χαϊδελβέργης, αλλά ἐδῶ κοιτάζει πρὸς τὰ πίσω, και φοράει ένα μακρὸ ἔνδυμα· στο εξωτερικό, μιὰ μακριὰ πομπή ἀπὸ εἴκοσι ἄτομα, νεαροὺς και ἄντρες· οἱ νεαροὶ ὑψώνουν ὅλοι τὰ χέρια τους σάν νὰ χαιρετοῦν ἕναν νικητή, παρόλο που στήν πραγματικότητα δὲν διακρίνεται κανένας νικητής.

Μιὰ τρίτη κύλικα με τοὺς ἴδιους ἰππεῖς στο ήμισυ ἑνὸς εξωτερικοῦ βρίσκεται στήν Ἀθήνα.⁴⁹ Το άλλο ήμισυ ἔχει μιὰ σκηνή μάχης (πίν. 18, 3), που ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ὀμάδες με δύο πολεμιστὲς ή καθεμιὰ. Αὐτὰ τὰ τυπικὰ ζευγάρια, ὅπως και ή πομπή ἰππέων, βρίσκονται πολὺ κοντὰ σ' ἐκεῖνα τῶν κορινθιακῶν ἀγγείων, και, παρόλο που μπορεί νὰ σκεφεῖ κανείς ὅτι τόσο ἀπλὰ μοτίβα θὰ μπορούσαν νὰ ἔχουν ἐπινοηθεῖ ὅπουδήποτε, ἦταν ὡστόσο κατὰ πᾶσα πιθανότητα δανεισμένα ἀπὸ τὴν Κόρινθο.⁵⁰ Τοὺς πολεμιστὲς τοὺς ξαναβρίσκουμε σὲ μιὰ ἄλλη κύλικα στήν Ἀθήνα (πίν. 19, 1), αλλά περιορίζονται στή ζώνη τῶν λαβῶν.⁵¹ Οἱ ἴδιοι πολεμιστὲς, στο ἴδιο στυλ, ἀποτελοῦν τὴ διακόσμηση μιᾶς κύλικας στο Würzburg (πίν. 19, 2).⁵² Ἐκεῖ, ὅπως συμβαίνει συχνὰ με τὸν ζωγράφο μας, τὰ ἐπισηματα τῶν ἀσπίδων ἦταν χαραγμένα και ὄχι ζωγραφισμένα με λευκό, και ἔτσι εἶχαν περισσότερες πιθανότητες νὰ διατηρηθοῦν ἄθικτα: κεφάλι ἀλόγου, κεφάλι κριοῦ, λεοντάρι χωρίς πηγούνη, κεφάλι ἑνὸς ὀπλίτη, ἀετὸς που πετάει, κεφάλι ἑνὸς ταύρου. Αὐτὰ τὰ καλομελετημένα ἐπισηματα συναντῶνται ξανὰ και ξανὰ στον ζωγράφο C και προσδίδουν νοστιμιὰ στὶς τυποποιημένες ὀμάδες του. Το σχῆμα τῆς κύλικας του Würzburg εἶναι καινούριο. Αὐτὲς τὶς κύλικες τὶς βρίσκουμε πλάι πλάι με τὶς πολὺ δημοφιλέστερες κύλικες τῶν Σιάνων, στο δεύτερο τέταρτο του ἔκτου αἰώνα· τὶς ὀνομάζουμε «κύλικες με διχαλωτὲς λαβὲς» (merrythought) ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν λαβῶν, που θυμίζει «γιάντες».⁵³ Πιὸ σημαντικό ἀπὸ τὶς λαβὲς εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ σώματος και τοῦ ποδιοῦ. Πρῶτο, τὸ ἀγγεῖο δὲν ἔχει ἐξέχον χεῖλος: αὐτὸ τὸ σχῆμα

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

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

* Βλ. σ. 20.

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

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

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

* Βλ. σ. 56-57 καὶ πίν. 35, 3 καὶ 5.

γαλο, έτοιμάζεται να τον χτυπήσει με το παιδί. Έδω ό Πρίαμος στέκεται κοντά στον βωμό αντί να κάθεται επάνω του, με τα χέρια απλωμένα σε ίκεσία· ή σύζυγός του Έκάβη στέκεται στο πλάι του απλώνοντας κι εκείνη τα χέρια.⁶² Έντωμεταξύ οί Έλληνες, ίππεις και πεζοί, έχουν ξεχυθεί μέσα από τις πύλες της πόλης. Πρώτα δύο ίππεις, πλάι πλάι, έτοιμοι να έκσφενδονίσουν τα άκόντιά τους. «Έπικαλυπτόμενες» μορφές — μορφές που είναι τοποθετημένες παράπλευρα και επικαλύπτονται — γίνονται συχνές σ' αυτήν την περίοδο, αλλά ό ζωγράφος C άρέσκειται ιδιαίτερα σ' αυτές, και συνηθίζει να υπερκαλύπτει με την κοντινότερη τη μακρινότερη, έτσι που στην άρχή βλέπει κανείς μόνο μία. Οί έπτά πολεμιστές τρέχουν πλάι πλάι. Μετά ένας πολεμιστής τρέχει δίπλα σ' έναν άντρα που ίππεύει ένα άλογο και οδηγεί ένα άλλο· έπειτα επαναλαμβάνεται δύο φορές ή έναλλαγή των έπτά πολεμιστών με τον μόνο του πολεμιστή και τον ίππέα. Τα έπισήματα είναι ιδιαίτερα πλούσια: ό Νεοπτόλεμος έχει ένα γοργόνειο, οί άλλοι πολεμιστές κεφάλι σατύρου, πλώρη πλοίου, κεφάλι έλαφιού, πλατανόφυλλο, έντομο, κεφάλι πάνθηρα, κεφάλι κριαριού δύο φορές, σφίγγα, πετεινό, δύο φορές άνδρικό κεφάλι, κεφάλι κάπρου, λαγό, ίπτάμενο άετό, κεφάλι άλόγου, κεφάλι αίγας, κεφάλι νεαρού, περικεφαλαία, κεφάλι σατύρου, κεφάλι ταύρου, κεφάλι λεονταριού, και δύο άλλα έπισήματα.

Θραύσματα μιās λεκανίδας στη Συλλογή της Άκρόπολης στην Άθήνα⁶³ φαίνονται να είναι λίγο μεταγενέστερα από το κάλυμμα της Νεάπολης. Υπήρχαν δύο θέματα, ίσως και τρία. Το καλύτερα διατηρημένο είναι ή Άναχώρηση του Άμφιαράου, ή παλιότερη άττική άπεικόνισή της και ή πλησιέστερη ως προς την πραγματέυσή της προς εκείνη του περίφημου κορινθιακού κρατήρα που βρισκόταν άλλοτε στο Βερολίνο.⁶⁴ Ό Άμφιάρως κρατάει την άντυγα και άνεβαίνει στο άρμα του, αλλά κοιτάζει πίσω του τον μικρό του γιό Άλκμαίωνα, που τον άγκαλιάζει. Ό οδηγός του Βάτων κρατάει τα χαλινάρια· φοράει τον μακρύ χιτώνα των ήνιόχων και έχει την άσπίδα του κρεμασμένη στην πλάτη του με μιá πλατιά ταινία, άφου χρειάζεται και τα δυό του χέρια. Και οί δύο πολεμιστές φορούν έναν δερμάτινο θώρακα στολισμένο με ένα γοργόνειο — είναι από τις πρώτες φορές που συναντάμε δερμάτινους θώρακες. Στο βάθος ένας σκαντζόχοιρος, όπως και στην κορινθιακή παράσταση. Η Έριφύλη τραβάει το πλούσιο ίμάτιό της στο πλάι του προσώπου της, και κρατάει το μαγικό περιδέραιο για το όποιο πρόδωσε τον σύζυγό της και τον έστειλε στον θάνατο. Πίσω της στέκεται μιá από τις κόρες της ή ή τροφός. Η Εϊσοδος του Ηρακλή στον Όλυμπο είναι μιá από τις πρωιμότερες άπεικονίσεις του θέματος·⁶⁵ σώζονται τμήματα του Ηρακλή, ή Άθηνά, ή Άρτεμις και μιá άλλη θεά. Ένα δεύτερο θραύσμα μιās κάνει να σκεφτούμε τη Γέννηση της Άθηνās: ό Ηφαιστος, ή Ειλείθια, ό θρόνος του Διός που υποβαστάζεται από μιá μικρή γυμνή μορφή που κάθεται κατενώπιον πάνω σε ένα σκα-

μνί. Τα υπόλοιπα θραύσματα μπορεί να ανήκουν είτε στη δεύτερη σκηνή είτε στην τρίτη.

Ένα θραύσμα κύλικας που βρέθηκε πρόσφατα στην Ἀκρόπολη κολλάει με ένα ήδη γνωστό θραύσμα και μάς δίνει ένα τμήμα μιᾶς σκηνῆς μάχης τοῦ ζωγράφου C, μαζί με μιὰ ὑπογραφή, [*X*]είρων ἐποίησεν.⁶⁶ Ὁ Χείρων μπορεί ὄχι μόνο νὰ κατασκεύασε ἀλλὰ καὶ νὰ ζωγράφιζε τὸ ἀγγεῖο, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ συμπεράνουμε, καὶ εἶναι καλύτερο νὰ κρατήσουμε τὴν παλιὰ ὀνομασία του, «ζωγράφος C».

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

ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ FRANÇOIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἵππικὸ ὑπάρχει καὶ πεζικὸ· ἐδῶ ἕνας γερανὸς εἶναι πεσμένος, καὶ ἕνας πυγμαῖος τὸν ἀποτελεῖώνει μὲ ἕνα ρόπαλο.

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

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

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Βλ. σ. 70-71.

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

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

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

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

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

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

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

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

* Βλ. σ. 22 καὶ πίν. 14, 4-6.

** Βλ. σ. 31 καὶ πίν. 20, 2.

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

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

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

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

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

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

πέτρα, αλλά όπως στο πολύ παλιότερο άγγείο του Νέσσου στην Αθήνα, καταρρέει απλώνοντας ίκετευτικά το χέρι προς τη γενειάδα του ήρωα. Ο Ήρακλής, όπως στον υπογραμμένο δίνο στην Αθήνα, φοράει τη λεοντή που έλειπε ακόμα στις παλιότερες άττικές παραστάσεις. Οί δευτερεύουσες μορφές παίζουν τον ίδιο ρόλο στη σύνθεση όπως και στη σκηνή του Θησέα — ένας θεατής, έδω ένας άντρας, ορθός σε κάθε πλευρά, και μια γυναίκα, χωρίς άμφιβολία ή Δηιάνειρα, που στέκεται στη μέση. Τα λευκά μέρη έχουν σβηστεί· μόνο ή θαμπάδα της επιφάνειας δείχνει ότι τα κεφάλια, τα χέρια και τα πόδια των γυναικείων μορφών ήταν κάποτε ζωγραφισμένα με λευκό. Το κόκκινο επίσης δεν έχει διατηρηθεί πολύ καλά και ή άριστερή κνήμη του Θησέα είναι κατεστραμμένη, αλλά αυτά δεν είναι σημαντικά ζητήματα· το σχέδιο, όπως σχεδόν πάντοτε στον Λυδό, έχει μια ευχέρεια και μια ζεστασιά που λείπουν από πολλά μελανόμορφα. Ένας τρίτος άμφορέας του Λυδού, σε μια ιδιωτική συλλογή στη Βασιλεία (πίν. 38, 1-2), είναι αποσπασματικός.²⁶ Το θέμα στη μια πλευρά είναι πάλι ο Θησέας και ο Μινώταυρος, αλλά ή σύνθεση είναι κάπως διαφορετική: το τέρας έχει τραπεί σε φυγή. Οί θεατές είναι δύο νεαροί και δύο κοπέλες, αντιπροσωπεύοντας και τα δύο σκέλη του φόρου στον Μινώταυρο. Οί κοπέλες κρατούν τα ήμάτιά τους τεντωμένα μπροστά με τα δύο τους χέρια: αυτή ή χειρονομία — που τις κάνει να μοιάζουν με αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «γυναίκες-πιγκουίνοι» — είναι έξαιρετικά δημοφιλής στο πρώτο ήμισυ του έκτου αιώνα, αλλά δεν συνεχίζεται στα μέσα του, και πρέπει να αντικατοπτρίζει μια περαστική μόδα στη ζωή. Στην άλλη πλευρά του άγγείου ένας ίπέας ξεκινάει οδηγώντας και ένα δεύτερο άλογο· μια γυναίκα («πιγκουίνος»), ένα μικρό κορίτσι και δύο νεαροί κοιτάζουν. Το κεφάλι του άριστερου νεαρού με το πεταχτό πηγούνι του έχει μια έλκυστική ειλικρίνεια. Το άγγείο είναι ίσως λίγο παλιότερο από εκείνα του Λονδίνου και του Τάραντα. Σε έναν άμφορέα στο Cabinet des Médailles, στο Παρίσι, ο Ήρακλής παλεύει με το λεοντάρι της Νεμέας.²⁷ Όπως ο Θησέας, έχει άκουμπήσει τον μανδύα του σε έναν βράχο που χρησιμεύει για να γεμίσει το κενό ανάμεσα στα πίσω πόδια του λεονταριού. Ο άντρας και οί δύο νεαροί που κοιτάζουν δεν δικαιολογούνται από τον μύθο· είναι θεατές και τίποτα παραπάνω. Ο τελευταίος άμφορέας που θα εξετάσουμε είναι ένα πολύ μεγάλο άγγείο στη Νεάπολη (πίν. 38, 3).²⁸ Ο καλλιτέχνης επιστρέφει στο παλιό θέμα των δύο ίπέων που προχωρούν ο ένας πλάι στον άλλον· ακόμα και το πουλί βρίσκεται εκεί· έχει προσθέσει όμως μια φυτική ταινία πάνω από την εικόνα, και έχει αντιστρέψει την έμφαση: ο κοντινότερος ίπέας, που είναι ορατός σε όλο του το μήκος, είναι ο νεαρός άκόλουθος, ενώ ο κύριός του, γενειοφόρος και πάνοπλος με θώρακα, περικεφαλαία και άσπίδα, είναι ή πέρα μορφή, ορατή μόνο ένμέρει. Η ομάδα επαναλαμβάνεται, με έλαφρες παραλλαγές, στην άλλη πλευρά του άγγείου. Υπάρχουν περισσότεροι άμφορείς του Λυδού, αλλά αυτοί άρκοουν· από την εποχή αυτή ο μονοκόμματος άμφορέας έχει

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

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

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

* Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ βλ. σ. 113-114.

οί φτερωτοί γιοί του Βορέα, ο Ζήθης και ο Κάλαϊς. Ένα παρόμοιο ζευγάρι σε ένα ωραίο θραύσμα κύλικας, της ίδιας περιόδου αλλά άλλου ζωγράφου, από την Ἀκρόπολη των Ἀθηνῶν, έχει την ἀρχὴ μιᾶς ἐπιγραφῆς στὸ πλάι, τὰ γράμματα Κε..., ἀλλὰ εἶναι δύσκολο νὰ συμπληρωθεῖ, καὶ τὸ ὄνομα μπορεῖ νὰ εἶναι τοῦ καλλιτέχνη καὶ ὄχι τῶν προσώπων ποὺ παριστάνονται.³²

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

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

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

* Βλ. σ. 29-30 καὶ πίν. 19, 2.

** Βλ. σ. 90-92 καὶ πίν. 74, 2.

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

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

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

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

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ – ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΛΙΚΕΣ – Ο ΑΜΑΣΗΣ

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

Μιὰ κύλικα στὴ Φλωρεντία εἶναι ἕνα πρώιμο ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης.² Οἱ μορφές εἶναι κοντύτερες ἀπ' ὅ,τι στὶς μεταγενέστερες κύλικές του, πὶο παράξενες καὶ πὶο παλιομοδίτικες. Στὸ ἐξωτερικὸ ἢ διακόσμηση, πού εἶναι ἡ ἴδια καὶ στὰ δύο ἡμίση, εἶναι τοῦ τύπου τῆς συνεχοῦς. Εἶναι μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς

*Βλ. σ. 27-28.

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

σκηνές της παλαιστρας που γίνονται συχνές στο δεύτερο τέταρτο του έκτου αιώνα, ἐδῶ πρόκειται για πάλη (πίν. 42, 1). Ένας άντρας γονατίζει πάνω στο ένα του γόνατο και ανατρέπει έναν νεαρό. Ένα κομμάτι λείπει στα αριστερά, αλλά και τα δύο χέρια του νεαρού είναι όρατα· δὲν δείχνει στεναχώρια — ή πάλη είναι πλούσια σὲ περιπέτειες και ή τύχη πολλές φορές αντιστρέφεται. Ο δαιτητής, με τὸ ραβδί στο χέρι, σκύβει και τὸς περιεργάζεται. Αὐτή ή ζωνηρή ομάδα τῶν τριῶν πλαισιώνεται ἀπὸ τέσσερις μορφές ἀξιοματούχων, που ἀκουμποῦν στοὺς ὤμους τὸς τὰ ραβδιά τὸς. Ὑπῆρχαν και πρὶν τέτοιοι θεατές, ἀλλὰ στὸν μέσο και στὸν ὕστερο μελανόμορφο γίνονται συχνότεροι ἀπ' ὅ,τι στὸν πρώιμο. Μερικὲς φορές ή παρουσία τὸς εἶναι, λίγο ή πολύ, δικαιολογημένη ἀπὸ τὸ θέμα, ὅπως ἐδῶ· ἄλλες φορές δὲν ὑπάρχει στὴν πραγματικότητα καμιά δικαιολογία γι' αὐτὸς ὅσον ἀφορᾷ τὸ θέμα, ὅπως ὅταν ὁ Ἡρακλῆς παλεύει με τὸ λεοντάρι ή χτυπάει με τὸ ροπαλό τὸν κένταυρο, και ἀπλῶς χρησιμεῦουν για νὰ κάνουν μιὰ κοντὴ λωρίδα μακρύτερη ή για νὰ προσδώσουν, ἄς ποῦμε, σὲ μιὰ θανάσιμη πάλη τὴν ὄψη ἑνὸς ἀθλητικοῦ γεγονότος. Μερικοὶ καλλιτέχνες ἔχουν μεγαλύτερη ἀδυναμία στοὺς θεατὲς ἀπὸ ἄλλους· ὁ ζωγράφος τῆς Χαΐδελβέργης τὸς συμπαθεῖ, τὸ ἴδιο και ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄμαση. Οἱ πιὸ συμβατικοὶ καλλιτέχνες φυσικὰ τείνουν νὰ τὸς χρησιμοποιοῦν περισσότερο ἀπὸ τὸς ἄλλους.

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

Σὲ μιὰ κύλικα στὸ Μόναχο (πίν. 42, 3-4)³ τὸν πυρήνα τοῦ ἑνὸς ἡμίσεος ἀποτελεῖ ὁ ὄπλισμός ἑνὸς πολεμιστῆ. Σηκῶνει τὸ πόδι τὸς για νὰ φορέσει τὴν κνημίδα· εἶναι μιὰ χαρακτηριστικὴ στάση, και εἶναι ή στιγμὴ στὴ διαδικασία τοῦ ὄπλισμοῦ που ἀπεικονίζεται συχνότερα στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο.⁴ Ἡ περικεφαλαία στὸ ἔδαφος χρησιμεῦει για νὰ γεμίσει τὸ κενὸ κάτω ἀπὸ τὸ σηκωμένο πόδι. Και ἀπὸ τὴς δύο πλευρὲς πλησιάζει ἕνας νεαρός, ὁ ἕνας φέρνοντας τὴν ἀσπίδα, με ἐπίσημα ἕνα φίδι, που ἀποδίδεται ἑνμέρει ἀνάγλυφα, ὁ ἄλλος ὑψώνοντας τὸ χέρι τὸς για ἐνθάρρυνση. Ὑπάρχουν τέσσερις θεατὲς, δύο στα αριστερά, δύο στα δεξιά. Τὸ ἄλλο θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν παλαιστρα, ἀλλὰ οἱ ἀθλητὲς ἔχουν περιοριστεῖ σὲ ἕναν, και ὅλες οἱ ἄλλες μορφές εἶναι θεατὲς. Ένας νεαρός προχωρεῖ μπροστά, ἔτοιμος νὰ ρίξει τὸν δίσκο· ἀπρόσμενη τόσο νωρὶς εἶναι ή βράχυνση τοῦ δίσκου, που εἶναι ὁρατὸς ἀπὸ μιὰ ὄψη τριῶν τετάρτων.⁵ Πρόκειται για μιὰ ὄψιμη δουλειὰ τοῦ ζωγράφου τῆς Χαΐδελβέργης. Τὸ σχέδιο εἶναι πιὸ κομψὸ ἀπ' ὅ,τι στὴν πρώιμη κύλικά τὸς με τὸς ἀθλητὲς τῆς Φλωρεντίας, λιγότερο παλαικὸ ἀλλὰ και λιγότερο ζωντανό· ἔχει ὑποστει τὴν ἐπίδραση τοῦ καινούριου ιδεώδους τοῦ ὁποῖου ὁ Κλειτίας ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τὸς πρώτους ἐκπροσώπους.

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

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

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

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

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

Ἐκεῖνοι ποὺ προσπάθησαν νὰ ἀνασυστήσουν τὴν Ἀσπίδα δὲν ἔδωσαν ιδιαίτερη σημασία στὴ λέξη *κυκλοτερῆς*, «κυκλικός», ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ παράσταση ἑνὸς *λιμένος κυκλοτεροῦς*, μὲ ἕνα δελφίνι μέσα του, σὲ ἀρχαῖκα νομίσματα τῆς Ζάγκλης, τῆς Μεσσηνίας.¹⁴ Πρὶν ἀπὸ τὸν Κλειτία, ἐμφανίζεται μιὰ κυκλικὴ λίμνη μὲ δελφίνια μέσα της καὶ ψάρια ποὺ κολυμποῦν πρὸς ἕνα φυτὸ (νούφαρο) στὸ μέσο, στὸ ὠραιότερο ἀπὸ ὅλα τὰ λακωνικὰ ἀγγεῖα, μιὰ κύλικα στὸν Τάραντα.¹⁵ Παρόμοια θαλασσινὰ τοπία ἢ ὑδρόβιες σκηνὲς ὑπάρχουν καὶ σὲ δύο ἄλλες λακωνικὲς κύλικες.¹⁶ Ἐνα πολὺ παλιότερο ἔργο μᾶς θυμίζει τὴ λακωνικὴ κύλικα. Τὸ χρυσὸ κύπελλο στὸ Λοῦβρο ποὺ ἔδωσε ὁ Αἰγύπτιος βασιλιάς Τούθμωση Γ' στὸν ἱερέα καὶ στρατηγὸ Δοφτί¹⁷ εἰκονίζει μιὰ κυκλικὴ λίμνη (*λίμνη τροχοειδῆς*) μὲ ἕναν ρόδακα — ἕνα φυτὸ — στὴ μέση, μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἄνθη λωτοῦ γύρω του καὶ ψάρια ποὺ κολυμποῦν ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο. Μεταγενέστερα αἰγυπτιακὰ κύπελλα ἀπὸ γαλάζια φαγεντιανῆ¹⁸ ἔχουν παρόμοια θέματα καὶ μᾶς βοηθοῦν νὰ γεφυρώσουμε τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα πρὸ Χριστοῦ, τὴν ἐποχὴ τοῦ Τούθμωση, καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ ἔκτου, ὅπου χρονολογεῖται ἡ λακωνικὴ κύλικα. Τέλος, ἀπὸ τὰ ἀναρίθμητα μεταγενέστερα ἔργα, ἃς θυμηθοῦμε ἕνα πολύχρωμο κομμάτι τοῦ πρῶμου Μεσαίωνα, ἐπίσης στὸ Λοῦβρο, τὴν πατίνα τοῦ Ἀγίου Διο-

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

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

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

* Βλ. σ. 30-31.

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

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

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

* Βλ. σ. 65 καὶ πίν. 42, 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ὁ καλύτερος ἀπὸ τοὺς δύο ὑπογραμμένους ἀμφορεῖς στὴ Βοστώνη⁴³ εἶναι ἐλλειπῆς (πίν. 49) καὶ τὸ πόδι συμπληρώθηκε σύμφωνα μὲ τὸ ἄλλο ἀγγεῖο τῆς Βοστώνης. Ἐνας νεαρὸς πολεμιστῆς δέχεται τὸν ὄπλισμό του, ἐνῶ ἕνας γέρος ἄντρας τὸν κοιτάζει. Πρόκειται γιὰ κοινὸ θέμα, ἀλλὰ ἐδῶ τὰ πρόσωπα ἔχουν ὀνόματα: εἶναι ὁ Ἀχιλλέας, ἡ μητέρα του Θέτις καὶ ὁ ἠλικιωμένος φίλος του Φοῖνιξ. Αὐτὸς εἶναι ὁ ἀρχικὸς ὄπλισμός τοῦ Ἀχιλλέα, ἡ πανοπλία πού δάνεισε στὸν Πάτροκλο καὶ τὴν ἔχασε, ὄχι ἡ πανοπλία πού τὴν ἀντικατέστησε ἡ ὁποία περιγράφεται στὸ δέκατο ὄγδοο βιβλίον τῆς Ἰλιάδας· καὶ ἡ σκηνὴ χωρὶς ἀμφιβολία ἐκτυλίσσεται στὴ Φθία τῆς Θεσσαλίας, ὄχι στὴν Τροία.⁴⁴ Ἐνα φίδι στηρίζει τὸ λοφίον τῆς περικεφαλαίας καὶ μιὰ κριοκεφαλὴ στολίζει τὴν παραγναθίδα τῆς· τὸ μεγάλο ἐπίσημα στὴν ἀσπίδα εἶναι ἕνα λεοντάρι πού ρίχνει κάτω ἕνα ἐλάφι. Ὁ δερμάτινος θώρακας, οἱ κνημίδες καὶ τὸ ξίφος ἔχουν ἤδη φορεθεῖ· ἕνα ζευγάρι δόρατα συμπληρώνει τὴν ἐξάρτυση. Ἐνα μικρὸ θραῦσμα ἑνὸς παρόμοιου ἀμφορέα ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Merlo στὸ Λὸς Ἄντζελες (τώρα στὸ Σύδνεϋ 56.31) ἔχει ἕνα τμήμα κεφαλιοῦ πού εἶναι σχεδὸν ἐπανάληψη τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Θετιδας, μὲ ἕνα κομμάτι τοῦ σπάνιου σπειροειδοῦς πλαισίου ἀπὸ πάνω του (πίν. 52, 1).⁴⁵ Ἡ ἀποσπασματικὴ εἰκόνα στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου τῆς Βοστώνης παριστάνει τὴν Πάλη γιὰ τὸν τρίποδα τοῦ Ἀπόλλωνα, τὸν ὁποῖο ὁ Ἡρακλῆς προσπαθεῖ νὰ πάρει, ἐνῶ ὁ Ἀπόλλων ἀντιστέκεται καὶ ὁ Ἑρμῆς ἐπεμβαίνει (πίν. 49, 2). Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀγαπημένο θέμα τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας, τόσο τῆς ἐρυθρόμορφης ὅσο καὶ τῆς μελανόμορφης, τοῦ τέλους τοῦ ἔκτου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ πέμπτου· ἡ ἀρχαιότερη ἀπεικόνισή του, ὅπως εἶδαμε, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παλιότερη ἀπὸ τὸ 700,* ἀλλὰ δὲν γίνεται συνηθισμένο θέμα παρὰ πολὺ ἀργότερα. Οἱ πιὸ σύνθετες

* Βλ. σ. 8.

πτυχώσεις και οί πιό στέρεες μορφές δείχνουν ότι ο άμφορέας με λαιμό της Βοστώνης είναι μεταγενέστερος από εκείνον του Cabinet des Médailles. Πράγματι η σχεδίαση των μυωδών σωμάτων υποδηλώνει μιὰ χρονολόγηση όχι παλιότερη της δεκαετίας του είκοσι ή του δέκα του έκτου αιώνα, σύγχρονη με την Όμάδα του Λεάγρου και την έρυθρόμορφη δουλειά του Εύφρόνιου και των συντρόφων του· έν πάση περιπτώσει πρόκειται για πολὺ ὄψιμο έργο του ζωγράφου του Άμαση. Ένα άσυνήθιστο χαρακτηριστικό και στὰ δύο άγγεία της Βοστώνης είναι ότι τὰ πόδια των μορφών δέν άκουμπούν σε μιὰ γραμμὴ έδάφους αλλά στέκονται έλεύθερα. Στο άλλο άγγείο μιὰ άνεπαίσθητη έγχάρακτη γραμμὴ περιτρέχει τὸ άγγείο σ' αὐτὸ τὸ ύψος, αλλά θὰ πρέπει νὰ χρησίμευε άπλῶς ὡς γραμμὴ-όδηγός και νὰ μὴν προορίζοταν για νὰ είναι ὀρατή.⁴⁶ Ἡ παράλειψη της γραμμῆς έδάφους ἴσως άποβλέπει στὸ νὰ έλαφρύνει τις μορφές άπελευθερώνοντάς τες από την έλξη της βάσης.

Ἡ ραδινη οἶνοχόη (ὄλπη) στὸ Λούβρο μπορεί νὰ έπιλεγεί ὡς δείγμα των μικρότερων και έλαφρότερων υπογραμμένων άγγείων του (πίν. 52, 2-4).⁴⁷ Τὸ σχῆμα δέν είναι καινούριο· χρησιμοποιήθηκε πολὺ από τὸν ζωγράφο των Γοργόνων και τὸς συντρόφους του. Ἡ παράσταση είναι μιὰ από τις πολλές σκηνές με πομπές ή συναντήσεις στὸ έργο του ζωγράφου του Άμαση· στὸ άγγείο του Λούβρου ὁ Ἡρακλῆς συνοδεύεται από την Ἄθηνά και τὸν Ἑρμῆ, και ένῶ θὰ περίμενε κανείς την παρουσία του Δία, άντι για τὸν Δία υπάρχει ὁ Ποσειδών.⁴⁸ Ἄς αφήσουμε για την ὠρα τὰ υπογραμμένα άγγεία και ἄς εξετάσουμε μερικά από τὰ άνυπόγραφα. Ένας άνυπόγραφος άμφορέας στη Νέα Ἰόρκη, ένα κομψὸ δείγμα του κανονικοῦ σχήματος, έχει μιὰ σκηνὴ ὀπλισμοῦ σε κάθε πλευρά του (πίν. 53).⁴⁹ Ἡ στιγμή πὸν έχει έπιλεγεί είναι ή ἴδια ὅπως και στην κύλικα του ζωγράφου της Χαϊδελβέργης (πίν. 42, 3)* και σε πολλὰ άλλα άγγεία, τὸ φόρεμα της κνημίδας. Ὁ πολεμιστῆς έχει περάσει γύρω του τὸ ξίφος· ή περικεφαλαία του βρίσκεται στὰ πόδια του· την άσπίδα, με έπίσημα τὸ μπροστινὸ τμήμα ένὸς λεονταριοῦ, την κρατάει έτοιμη ένας νεαρός, και ένας άλλος νεαρός κρατάει ένα στεφάνι, ἴσως για νὰ στεφανώσει την περικεφαλαία. Ὑπάρχουν τριγύρω μερικά δόρατα, αλλά είναι σαφές ὅτι, ὅπως στη σκηνὴ ὀπλισμοῦ του ζωγράφου της Χαϊδελβέργης, τὰ δόρατα του πολεμιστῆ είναι τὰ δύο πὸν κρατοῦν ή γυναίκα και ὁ νεαρός πὸν βρίσκονται μπροστά του, και ὅτι τὰ άλλα χρησιμεύουν άπλῶς ὡς ραβδιὰ σύμφωνα με τὴ μόδα του έκτου αιώνα. Ἡ παραλλαγή στην άλλη πλευρὰ του άγγείου είναι λιγότερο καλὰ διατηρημένη· ή έπιφάνεια είναι διαβρωμένη κατὰ τόπους και έχει διορθωθεί. Τὸ πρόσωπο πὸν βρίσκεται άπέναντι στὸν πολεμιστῆ είναι μιὰ γυναίκα, πὸν κρατάει τὸ ένα από τὰ δόρατά του, καθὼς και έναν άρύβαλλο, ένα μικρὸ σφαιρικὸ μπουκαλάκι για λάδι. Τὸ δεύτερο δόρυ και την άσπίδα τὰ κρατάει ένας νεαρός πὸν στέκεται πίσω από τὴ γυναίκα. Ἡ περικεφαλαία είναι πάλι έδῶ,

* Βλ. σ. 65.

άλλα δὲν ὑπάρχει ἴχνος θώρακα σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς εἰκόνες. Πρόκειται γιὰ μιὰ πρῶιμη δουλειὰ τοῦ ζωγράφου καὶ ἓνα καλὸ παράδειγμα τῆς πιὸ ἐπίσημης τεχνοτροπίας του. Ἄξιζει νὰ ποῦμε μιὰ λέξη γιὰ τὸ κόσμημα ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα: οἱ φυτικές ταινίες τοῦ ζωγράφου εἶναι κάπως λιγότερο ξερὲς ἀπ' ὅ,τι στοὺς περισσότερους σύγχρονούς του.

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

* Βλ. σ. 50.

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

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

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

στάσεις της 'Επιστροφής του 'Ηφαιστου στο άγγειο Francois και σε μια καιρετανή ύδρια στη Βιέννη.⁵³ Δεν είναι λιγότερο ενδιαφέρον το τμήμα του άγγείου με τον τεράστιο κιονωτό κρατήρα που βρίσκεται στο έδαφος μπροστά από το πρώτο ζευγάρι. Είναι διακοσμημένος με μια ομάδα από δύο εγχάρακτες μορφές. Μόνο τα πόδια έχουν σωθεί, αλλά αρκούν για να φανερώσουν ότι είναι ένα δείγμα, το παλιότερο γνωστό, ενός μοτίβου που έγινε αργότερα δημοφιλές και ένεπνευσε μερικώς από τα άριστουργήματα του έρυθρόμορφου — του σατύρου που ετοιμάζεται να έπιθεθεί σε μια κοιμισμένη νύμφη.⁵⁴ Το δεύτερο θραύσμα του άμφορέα της Σάμου είναι από μια από τις μικροσκοπικές ζωφόρους που έπέστεφαν τις παραστάσεις (πίν. 56, 1). Θα θέλαμε να είχαμε περισσότερα απ' αυτήν. Ένας σάτυρος, που κρατάει έναν κίνθαρο, έχει πάρει στην πλάτη του έναν σύντροφό του και προσπαθεί να πείσει ένα γαϊδούρι να χορέψει· ένας τρίτος σάτυρος, που κρατάει ένα κέρας με κρασί, τον ένθαρρύνει και μια μαινάδα χορεύει έναν ζωηρό χορό.

Φαίνεται να υπάρχει μεγάλη απόσταση από αυτή τη διονυσιακή πλευρά του ζωγράφου του 'Αμαση ως τις κόσμιες, έκλεπτυσμένες συνθέσεις από τις όποιες είδαμε ήδη παραδείγματα και οι όποιες αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής του. 'Επιστρέφουμε για μια στιγμή σ' αυτές με μια οίνοχόη στο Βρετανικό Μουσείο, ή όποια μπορεί να έπιλεγεί ως χαρακτηριστικό δείγμα των μικρότερων άνυπόγραφων άγγείων του (πίν. 57, 1).⁵⁵ Το δοκιμασμένο από τον χρόνο συμμετρικό μοτίβο του άπεικονισμένου κατά μέτωπο τεθρίππου έπαναλαμβάνεται εδώ με έναν νεαρό ήνίοχο που στέκεται όρθιος μέσα στο άρμα και κρατάει το μαστίγιο, ενώ ένας άντρας και ένας γυμνός νεαρός κοιτάζουν. Το ίδιο μοτίβο έπαναλαμβάνεται με παραλλαγές σε ένα θραύσμα ενός μικρού σκύφου του ίδιου ζωγράφου στο Παλέρμο (πίν. 56, 3)⁵⁶ και δύο φορές στις δύο πλευρές ενός αποσπασματικού άμφορέα στη Βόννη (πίν. 57, 2).⁵⁷ 'Ο καλλιτέχνης άρέσκεται σ' αυτή τη συμβατική αλλά παράξενη αρχαία σύνθεση, και στο άγγειο της Βόννης έχει διατηρήσει ένα παλιότερο χαρακτηριστικό το όποιο πρέπει να θεωρηθεί ως σκόπιμος αρχαϊσμός: τις μακριές, ύγρες χαίτες, για τις όποιες μιλήσαμε τόσο συχνά, και οι όποιες δεν ήταν πια της μόδας ούτε στη ζωή ούτε στην τέχνη.

'Αρχίσαμε τη μελέτη μας του ζωγράφου του 'Αμαση με μια κύλικα και την τελειώνουμε με λίγες ακόμα. Σώζονται μερικές ταινιωτές κύλικές του, όχι όμως χειλωτές. 'Η πρώτη κύλικά του στο Λούβρο (πίν. 58, 1),⁵⁸ με ίππεις και νεαρούς, και στις λαβές λεοντάρια, έχει το πάνω μέρος μιας χειλωτής κύλικας, αλλά το παχύ πόδι του τύπου των Σιάνων, ενώ ή θέση και το είδος των είκονιστικών παραστάσεων — πολλές μορφές, και στη ζώνη των λαβών — είναι τυπικά των ταινιωτών κυλικών. Είναι ένα πειραματικό κομμάτι και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ύβριδιο. Μια άλλη κύλικα στο Λούβρο (πίν. 58, 2), με έρωτικές σκηνές, έχει κάτι από τις ταινιωτές κύλικες, αλλά ανήκει σε μια ιδιαίτερη κατηγορία από την

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

Ο ΕΞΗΚΙΑΣ

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

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

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

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

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

* Βλ. σ. 62 καὶ πίν. 40, 1.

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

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

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

* Βλ. σ. 76.

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

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

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

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

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

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

του ίδιου του άγγελου αλλά επάνω σε ένα λεπτό γυαλιστερό κόκκινο-κοραλί στρώμα με το οποίο είχε επιστρωθεί ολόκληρη ή επιφάνεια της εικόνας πριν ζωγραφιστούν οι μορφές.^{20δς} Το κόκκινο-κοραλί είναι της ίδιας ύφης με το μαύρο γάνωμα, και επιτυγχανόταν είτε προστατεύοντας το χρώμα από την επανοξειδωση κατά την όπτηση είτε με την προσθήκη κάποιου συστατικού. Μεταγενέστεροι τεχνίτες, τόσο του μελανόμορφου όσο και του έρυθρόμορφου, το χρησιμοποιούσαν ευκαιριακά. Το έξωτερικό της κύλικας του Έξηκία έχει τετραπλή διαίρεση: δύο περιοχές ματιών, δύο περιοχές λαβών. Το κέντρο του ενδιαφέροντος, που είναι συνήθως ή περιοχή των ματιών, έχει μετατοπιστεί στις περιοχές των λαβών με τις εικονιστικές τους σκηνές. Το θέμα και στις δύο είναι μια πάλη πάνω από το νεκρό σώμα ενός πολεμιστή. Το σώμα του γεμίζει το κενό κάτω από τη λαβή· στη μια εικόνα ο νεκρός άντρας, ξαπλωμένος ανάσκελα, είναι ήδη γδυμένος· τρεις πολεμιστές πολεμούν για το σώμα του σε κάθε πλευρά της λαβής· ένας απ' αυτούς σκύβει για να το πιάσει. Ίσως να είναι ο άγώνας για το σώμα του Πατρόκλου. Στην άλλη λαβή, ο πολεμιστής, πεσμένος μπρούμυτα, είναι ακόμα όπλισμένος, αλλά χωρίς δόρυ, ξίφος και ασπίδα. Η απόδοση των «χάλκινων ανδρών» είναι λιγότερο λεπτομερειακή απ' ό,τι στα μεγαλύτερα άγγεια. Η κύρια παράσταση βρίσκεται στο έσωτερικό της κύλικας. Είναι μια ασυνήθιστη σκηνή: ο Διόνυσος, κρατώντας ένα κέρας-κύπελλο, αρμενίζει επάνω στη θάλασσα· το νερό δεν έχει αποδοθεί, αλλά δηλώνεται με δελφίνια που παίζουν γύρω από το σκάφος. (Το πρόσωπο του Διονύσου έχει απολεπιστεί.) Το σκάφος είναι του ίδιου τύπου με εκείνο στο άγγείο François: ή πλήρη έχει τη μορφή ενός πολύ στυλιζαρισμένου κεφαλιού κάπρου· ή πρύμνη τελειώνει σε ένα κεφάλι κύκνου. Αποδίδονται όλα: κουπαστή, άνεμόσκαλα και το κουβούκλιο του τιμονιέρη. Ένα ψηλό κλήμα φυτρώνει πλάι στο κατάρτι.

Η κύλικα Α κράτησε περισσότερο από τη μικρογραφική κύλικα και ήταν λιγότερο ευπαθής. Ός προς τη διακόσμηση πρέπει να πούμε ότι οι μελανόμορφες κύλικες αυτού του τύπου δεν είναι πετυχημένες. Ο λόγος γι' αυτό δεν βρίσκεται στη δυσκολία των μεγάλων ματιών, που διασπούν την επιφάνεια και επισκιάζουν το υπόλοιπο της διακόσμησης, γιατί οι Χαλκιδείς άγγειοπλάστες κατόρθωσαν να τα έναρμονίσουν με την υπόλοιπη διακόσμηση και με την κύλικα ως σύνολο, αλλά και στην ίδια την Αττική ή *έρυθρόμορφη* κύλικα του τύπου Α είναι πετυχημένη.

Ερχόμαστε τώρα σ' εκείνα τα άγγεια που φαίνονται από την τεχνοτροπία τους ότι ζωγραφίστηκαν από τον Έξηκία, παρόλο που δεν φέρουν επιγραφή· αρχίζουμε από τους άμφορείς. Τέσσερα θραύσματα στη Λειψία προέρχονται από έναν άμφορέα που τα δύο θέματά του ήταν τα ίδια με του άγγελου του Βατικανού, αλλά λιγότερο έντεχνα ζωγραφισμένα.²¹ Η επιφάνεια έχει διατηρηθεί καλά. Βλέπουμε τις κνήμες του Αχιλλέα, το κυβοειδές κάθισμά του, την άκρη του μανδύα του,

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

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

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

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

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

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

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

συναντήσει τούς συντρόφους του, και ίσως να έκανε το ίδιο και η αντίστοιχη μορφή στην άλλη άκρη της εικόνας. Ο χώρος πάνω από τις λαβές έχει χωριστή διακόσμηση: στὸν καθένα ένα κλῆμα και μιὰ καθιστὴ μαινάδα. Τὸ κατώτερο μέρος τοῦ ἀγγείου εἶναι διακοσμημένο στὸ κάθε ἡμισὺ του μὲ μιὰ ομάδα ζώων, δύο λεοντάρια ποὺ ἐπιτίθενται σὲ ἕναν ταῦρο, ἀλλὰ τὰ τμήματα αὐτῆς τῆς ζώνης ποὺ βρίσκονται ἀνάμεσα στὶς ρίζες τῶν λαβῶν ταιριάζουν στὸ θέμα τους μὲ τούς χώρους πάνω ἀπὸ τὶς λαβές· ἕνας μικρὸς σάτυρος τρέχει κοιτάζοντας πίσω του.

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

* Βλ. σ. 4.

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

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

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

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

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

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

Ο ΥΣΤΕΡΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

ΦΤΑΝΟΥΜΕ ΤΩΡΑ σ' εκείνο τὸ χρονικὸ σημεῖο, τὸ πολὺ σημαντικὸ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, ποὺ ἐπινοήθηκε ἢ καινούρια τεχνικὴ τοῦ ἐρυθρόμορφου. Γιὰ ἓνα διάστημα ἢ παλιὰ τεχνοτροπία κράτησε τὴ θέση της, ἀλλὰ δὲν ἄρ-γησε νὰ τεθεῖ σὲ δεύτερη μοῖρα, καὶ στὸ διάστημα σχεδὸν μιᾶς γενιᾶς ὅλα τὰ καλὰ ἔργα γίνονταν μὲ τὴν ἐρυθρόμορφη. Δὲν εἶναι βέβαιο ποιὸς ἐπινόησε τὴν ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ, ἀλλὰ ὑπάρχουν ἰσχυρὲς ἐνδείξεις γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἐνδοκίδη.¹ Ὁ Ἐνδοκίδης ἦταν ἀγγειοπλάστης· ἡ ὑπογραφή του ἐμφανίζεται σὲ ἐννέα ἀγγεῖα, καὶ πάντοτε ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὴ λέξη *ἐποίησεν* ἢ *ἐποίηει*. Πέντε ἀπὸ τὰ ἐννέα εἶναι διακοσμημένα ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε νὰ εἶναι, ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν εἶναι, ὁ ἴδιος ὁ Ἐνδοκίδης· σ' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν καλλιτέχνη ἔχει δοθεῖ τὸ συμβατικὸ ὄνομα ζωγράφος τοῦ Ἐνδοκίδη. Πρέπει νὰ ἦταν μαθητὴς τοῦ Ἐξηκκία. Δύο ἄλλα διακοσμήθηκαν ἀπὸ ἓναν ἄλλον καλλιτέχνη, ποὺ τὸ ὄνομά του μᾶς εἶναι γνωστό: τὸν Ψίακα· ἓνα ἄλλο ἀπὸ ἓναν τρίτο, τὸν περίφημο ζωγράφο τοῦ ἐρυθρόμορφου Ἐπίκτητο· καὶ ἓνα ἀκόμη, τὸ παλιότερο ἀπὸ ὅλα, ἓνας μικρὸς μελανόμορφος ἀμφορέας ποὺ ἦρθε στὸ φῶς πρὶν ἀπὸ λίγα χρό-νια καὶ βρίσκεται τώρα στὴ Νέα Ὑόρκη, ἀπὸ ἓναν τέταρτο καλλιτέχνη (πίν. 79, 1).² Πολλὰ ἄλλα ἀγγεῖα μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ζωγράφο τοῦ Ἐνδοκίδη ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ὑπογραμμένα, καὶ ὁ κατάλογος τῶν ἔργων του εἶναι πολυποίκιλος· περιλαμβάνει μελανόμορφα ἀγγεῖα, καὶ ἀγγεῖα ἡμιμελανόμορφα καὶ ἡμιερυθρόμορφα, καθὼς καὶ ἓνα ἀγγεῖο μὲ μιὰ μοναδική, πειραματικὴ τεχνικὴ — παρόμοια μὲ τὴν ἐρυθρόμορφη, ἀλλὰ οἱ μορφὲς εἶναι ἐξηρημένες πάνω σὲ ἓνα λευκὸ βάθος καὶ ὄχι πάνω στὸ φυσικὸ χρῶμα τοῦ ἀγγείου.^{281ς}

Στὰ «δίγλωσσα» ἀγγεῖα — δηλαδὴ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα ἓνα μέρος τῆς διακόσμησης εἶναι μὲ μελανόμορφη καὶ ἓνα μέρος μὲ ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ — ἡ κατανομὴ ποικίλλει. Στὶς κύλικες, τὸ ἐσωτερικὸ εἶναι συνήθως μελανόμορφο καὶ τὸ ἐξωτερικὸ ἐρυθρόμορφο, ἀλλὰ στὴν κύλικα μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἐνδοκίδη, τὸ ἓνα

¹ Γιὰ τὶς ἀριθμημένες σημειώσεις στὸ κεφάλαιο VII βλ. σ. 143-147.

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

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

* Βλ. σ. 22 καὶ πίν. 15, 1.

** Βλ. σ. 144, σημ. 2δς.

κισσό και ένα κέρασ με κρασί, και τῶν σατύρων πού χορεύουν ἀπὸ ἕνας σὲ κάθε πλευρά του.

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

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

Οἱ ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Λυσιππίδη ἀπὸ ἄποψη σχήματος βασίζονται σ' ἐκείνους τοῦ Ἐξηκία, ἐλαφρὰ ἀπλουστευμένους. Αὐτὴ ἡ παραλλαγή τοῦ σχήματος ἐγίνε ἐξαιρετικὰ δημοφιλῆς στὴν ὕστερη ἀρχαϊκὴ περίοδο, καὶ οἱ ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ τοῦ καλλιτέχνη μας βρίσκονται στὴν κορυφὴ μιᾶς μεγάλης σειρᾶς ἀμφορέων τοῦ τέλους τοῦ ἔκτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ πέμπτου αἰώνα. Ὁ ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὴν Ὀξφόρδη⁹ δείχνει τὸν Διόνυσο μὲ τὴ συνηθισμένη του ἀμφίεση, νὰ στέκεται ἀκίνητος κρατώντας ἕναν κἀνθαρο καὶ ἕνα κλῆμα (πίν. 80, 2). Κοιτάζει πίσω του τὸν Ἑρμῆ πού πλησιάζει· μιὰ μαινάδα, καθισμένη στὴν πλάτη ἑνὸς σατύρου, παίζει αὐλό· ἕνας ἄλλος σάτυρος συμπληρώνει τὴ σύνθεση, πού εἶναι πάλι κάπως χαλαρὴ. Στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου ὁ καλλιτέχνης δὲν ρισοκινδυνεύει· διαλέγει τὸ παλιό, πολὺ διακοσμητικὸ θέμα τοῦ ἀποδομένου κατενώπιον ἄρματος (πίν. 80, 3). Στὸν καλύτερα διατηρημένο ἀμφορέα μὲ λαιμὸ τοῦ ἴδιου σχήματος στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο¹⁰ ἡ κύρια παράσταση δείχνει τὴν Ἀθηνᾶ, πού εἶναι ὄρθια πάνω στὸ ἄρμα τῆς μὲ τὸν Ἡρακλῆ στὸ πλάι τῆς, νὰ κατευθύνεται πρὸς τὸν Ὀλυμπο, ἢ νὰ φτάνουν ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἐκεῖ, ὅπου τοὺς ὑποδέχονται ὁ Διόνυσος, ὁ Ἀπόλλων καὶ ὁ Ἑρμῆς (πίν. 80, 4): τὸ ἴδιο θέμα ὅπως στὸν καλυκωτὸ κρατήρα τοῦ Ἐξηκία. Ἡ ἄλλη παράσταση (πίν. 80, 5) εἶναι μιὰ μᾶλλον ἄψυχη παραλλαγή τοῦ Αἴαντα καὶ τοῦ Ἀχιλλῆα τοῦ ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία στὸ Βατικανό. Καὶ πάλι ἐπιδράσεις. Ἀκόμα καὶ τὰ σπειροειδῆ κοσμήματα τῶν λαβῶν εἶναι κοινὲς μιμήσεις ἑνὸς μοτίβου τοῦ Ἐξηκία. Τὸ σχῆμα ὥστόσο εἶναι μεγαλόπρεπο· καὶ ὑπάρχει μιὰ γεύση ἐξηκιανῆς ἐπιβλητικότητας στὴ σκηνὴ τοῦ ἄρματος.

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

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

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

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

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

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

μοποιούσε εύκαιριακά την έρυθρόμορφη τεχνική, όπως και ο Ψίαξ, και είχε πολλά κοινά με τους παλιότερους άγγειογράφους του έρυθρόμορφου, αλλά δεν έφτασαν ως εμάς έρυθρόμορφα έργα του. Κάποια συγγένεια με τον Λυδό ύποδηλώνει ότι θα μπορούσε να είναι μαθητής του παλιότερου καλλιτέχνη.

Παράδειγμα τής σχέσης του ζωγράφου του 'Αντιμένη με τον Ψίακα μπορεί να άποτελέσει ή τέλεια σωζόμενη ύδρία στο Λονδίνο (πίν. 83, 3),²⁴ ή όποία έχει το ίδιο θέμα με τον Ψίακα του Βερολίνου (πίν. 83, 1), το ζεύξιμο ενός άρματος. Τα στοιχειά τής σύνθεσης είναι τα ίδια. Τα ζύγια άλογα είναι συνδεδεμένα, ένας νεαρός πίσω από το άρμα κρατάει τα χαλινάρια και το μαστίγιο, ένας μεγαλύτερος άντρας, ντυμένος με έναν μακρú χιτώνα, άσχολεϊται με το ζεύξιμο, ένας νεαρός στέκεται κοντά στα κεφάλια τών άλόγων, και ένας άλλος φέρνει ένα από το χαλινωμένα σειραφόρα άλογα. Έδω ο νεαρός με τα χαλινάρια πατάει με το ένα πόδι πάνω στο άρμα, και αυτό είναι συχνότερο σε τέτοιες σκηνές από το να στέκεται με τα δύο πόδια στο έδαφος. Ο νεαρός κοντά στα κεφάλια τών άλόγων είναι κι αυτός πιό κανονικός: άντι να σκύβει με το κεφάλι του κρυμμένο από τα άλογα, όπως στον Ψίακα, κρατάει το πρόσωπο ενός άλόγου με τα δύο του χέρια· αλλά το παλιότερο μοτίβο, το σκύψιμο με κρυμμένο το κεφάλι, το συναντάμε σε άλλες ύδριες με ζεύξιμο του ζωγράφου του 'Αντιμένη. Η έκτέλεση είναι λιγότερο έκλεπτυσμένη άπ' ό,τι στον Ψίακα. Υπάρχουν λιγότερες λεπτομέρειες και οι έγχαρακτες γραμμές έχουν όμοιόμορφο πάχος· αλλά οι κινήσεις είναι πιό ελεύθερες και καλύτερες, ή τεχνοτροπία πλουσιότερη και φυσικότερη, χωρίς την εκζήτηση στην όποία τείνει ο Ψίαξ. Στον ώμο, μιá ζωηρή σκηνή μάχης, άνωτερη από του Ψίακα· στη μικρή ζωφόρο, ένα κυνήγι κάπρου, με μερικούς από τους κυνηγούς έφιππους.

Ένα άγαπητό θέμα στις ύδριες (στάμνες) τής ύστερης άρχαϊκής περιόδου είναι, καθως ταιριάζει, ή δημόσια κρήνη, και υπάρχουν άρκετες ύδριες με κρήνες του ζωγράφου του 'Αντιμένη και τών συντρόφων του. Βλέπουμε ένα τμήμα του οϊκήματος τής κρήνης, γυναϊκες να γεμίζουν τις ύδριες τους από τους κρουνούς, άλλες να πλησιάζουν με άδειες ύδριες πάνω στα κεφάλια τους, άλλες να έπιστρέφουν, με γεμάτες τις ύδριες τους. Αυτό γίνεται, για παράδειγμα, σε δύο άγγεία του ζωγράφου στο Λονδίνο (πίν. 83, 4) και στο Βατικανό.²⁵ Μιá πολú άσυνήθιστη παράσταση με κρήνη ύπάρχει στην ύδρία του Leyden από την όποία ο καλλιτέχνης πήρε το όνομά του (πίν. 83, 2).²⁶ Η σκηνή εκτυλίσσεται στην παλαιίστρα. Στο κέντρο βρίσκεται ή κρήνη, πού τή βλέπουμε από μπροστά. Το προστώο ύποστηρίζεται από τρεις δωρικούς κίονες, επάνω από τους όποιους ύπάρχει ένα έλαφρú κιονόκρανο και ένα άέτωμα διακοσμημένο με έναν δίσκο ανάμεσα σε δύο φίδια. Το κεκλιμένο γεϊσο κάμπτεται καταλήγοντας σε μιá έλικά σε κάθε πλευρά· τα πλευρικά άκρωτήρια έχουν τή μορφή άνορθωμένων στα πίσω πόδια άλόγων. Κάτω από τον κρουνό, πού έχει τή μορφή ενός κεφαλιού πάνθηρα, ένας άντρας και ένα άγόρι άπολαμβάνουν ένα ντούς. Το άγόρι φαίνεται να είναι ο 'Αντιμένης,

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

Ὁ ωραιότερος ἀπὸ πολλοὺς ἀμφορεῖς με λαίμω τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο.²⁷ Τὸν Ἡρακλῆ, πὺ ἔχει βγάλει τὴ λεοντὴ του καὶ τὴν ἔχει κρεμάσει ἀπὸ τὸ ρόπαλό του, τὸν ὑποδέχεται ὁ κένταυρος Φόλος. Ὁ κένταυρος μεταφέρει τὸ συνηθισμένο κλαδί ἐλάτου πάνω στὸν ὦμο του, με τὰ θηράματά του δεμένα σ' αὐτό — μιὰ ἀλεπού, ἕναν λαγὸ καὶ ἕνα πουλί —, καὶ συνοδεύεται ἀπὸ ἕνα ἐξημερωμένο ἐλαφάκι. Ὁ Ἑρμῆς, πὺ ἔφερε τὸν Ἡρακλῆ, ἐτοιμάζεται τώρα νὰ καθίσει. Ἡ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀγγείου δίνει μιὰ ὄψη τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τὴ συγκομιδὴ τῆς ἐλιάς (πίν. 83, 5). Τρία δέντρα εἰκονίζονται: ἕνα αγόρι ἔχει σκαρφαλώσει πάνω στὸ μεγαλύτερο καὶ χτυπάει τὰ κλαδιά με ἕνα μπαστούνι· δύο ἄντρες χτυποῦν κι αὐτοὶ τὸ δέντρο, καὶ ἕνα αγόρι μαζεύει τὶς πεσμένες ἐλιές καὶ τὶς στοιβάζει μέσα στὸ καλάθι του. Τὰ ἀγόρια καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἄντρες φοροῦν καπέλα ἀπὸ μαλλὶ ἢ κατσίκισιο δέρμα σὰν κι αὐτὰ πὺ βλέπουμε συχνὰ σὲ εἰκόνες με ἀγρότες. Οἱ μορφές εἶναι πάλι συγκριτικὰ μικρὲς καὶ ἡ εἰκόνα ἀρχίζει νὰ μοιάζει με τοπίο. Ὑπάρχει μόνο ἄλλη μιὰ ἀπόδοση αὐτοῦ τοῦ θέματος, καὶ ἀνήκει κι αὐτὴ στὸν ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη.^{27δς}

Ἡ Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου²⁸ ἀντιπροσωπεύει ἕνας κάπως ὑστερότερο στάδιο τῆς ἀγγειογραφίας ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη ἢ τοῦ Ψίακα καὶ τοῦ «ἀδερφοῦ του». Τὸ ὄνομα Λεάγρος, πὺ συνήθως ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὸ ἐπίθετο καλός, εἶναι γραμμένο σὲ ἕναν μεγάλο ἀριθμὸ ἀγγείων τοῦ ὕστερου ἔκτου αἵωνα, κυρίως ἐρυθρόμορφων, ἀλλὰ μισὴ δωδεκάδα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι μελανόμορφα. Τὰ πέντε ἀπὸ τὰ ἕξι εἶναι ὑδρίες, ὄχι ὅλες ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι, ἀλλὰ ἐμφανῶς ἀπὸ ἕνα ἐργαστήριον καὶ στενὰ συνδεδεμένες ὅσον ἀφορᾶ τὴν τεχνολογία· αὐτές, καὶ ἕνας πολὺ μεγάλος ἀριθμὸς ἄλλων ἀγγείων πὺ κατατάσσονται μαζί τους, ἀποτελοῦν τὴν Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου. Εἶναι τὸ μελανόμορφο ἀντίστοιχο ἐκείνου πὺ ὀνομάστηκε Ὀμάδα τῶν Πρωτοπόρων στὸν ἐρυθρόμορφο — τὰ ἔργα τοῦ Εὐφρόνιου, τοῦ Φιντία, τοῦ Εὐθυμίδα καὶ ἄλλων, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα πιθανὸν νὰ ἔγιναν σ' αὐτὸ πὺ μπορεῖ νὰ ὀνομαστῆ ἐργαστήριον τοῦ Λεάγρου. Τὰ ἀγγεία τῆς Ὀμάδας

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

έναν τοίχο ή μέσα σε ένα βιβλίο. Από άποψη τεχνοτροπίας, όλες αυτές οι υδρίες έχουν πολλά κοινά, και πρέπει να ζωγραφίστηκαν στο ίδιο εργαστήριο, αλλά δεν είναι όλες από το ίδιο χέρι. Θα περίμενε κανείς ότι θα ήταν αρκετά εύκολο να διακρίνουμε τους διάφορους καλλιτέχνες ανάμεσά τους, αλλά αυτό αποδεικνύεται δύσκολο και δεν έχει γίνει ακόμα. Λίγες προσωπικότητες ωστόσο μπορούν να ξεχωρίσουν από τους υπόλοιπους, και θα τελειώσουμε με μια ματιά σε έναν από αυτούς, τον ζωγράφο του Άχελώου,⁵⁴ που ονομάστηκε έτσι από έναν άμφορέα με λαιμό στο Βερολίνο (πίν. 88, 1).⁵⁵ Ο Ήρακλης καταβάλλει τον πανικόβλητο ποτάμιο θεό και του σπάει το ένα κέρατο. Ο Έρμης κάθεται παρατηρώντας τους και προσθέτει μια γεύση καρικατούρας στη σκηνή: αυτός ο ζωγράφος έχει μια κωμική φλέβα και ποτέ δεν δείχνει τη βαθιά σοβαρότητα που χαρακτηρίζει την Ομάδα του Λεάγρου ως σύνολο. Ένας θάμνος προμηθεύει τα κλαδιά, ή παρουσία των οποίων είναι σχεδόν υποχρεωτική στο βάθος των παραστάσεων του ύστερου μελανόμορφου. Οι επιγραφές είναι χωρίς νόημα.

Σοβαρή, όσο τα θέματα το επιτρέπουν, είναι η απόδοση δύο περιπετειών του Ήρακλη σε έναν άμφορέα με λαιμό του ζωγράφου του Άχελώου στη Συλλογή Marchesa Isabella Guglielmi στη Ρώμη (πίν. 88, 2-3). Ο Ήρακλης, όπλισμένος με ρόπαλο και τόξο, τρέχει πίσω από τον Ερυμάνθιο κάπρο. Το ίδιο δέντρο όπως και πρίν, αλλά όχι επιγραφές. Το πουλί με το γυναικείο κεφάλι, μια σειρήνα, είναι πιθανόν ένας καλός οίωνός. Η άλλη παράσταση είναι μοναδική: ο Ήρακλης, έχοντας αποκτήσει τα χρυσά μήλα των Έσπερίδων, τρέχει κρατώντας τα σε ένα βραχῶδες τοπίο.⁵⁶ Ότι δηλώνεται ένα ανώμαλο έδαφος, και όχι, όπως θα μπορούσε να νομίσει κανείς, νερό, αποδεικνύεται από άλλα άγγεϊα και από την απόδοση του βράχου σε έναν άμφορέα με λαιμό του ζωγράφου του Άχελώου που βρισκόταν στο εμπόριο του Λονδίνου το 1968 (πίν. 88, 4).^{56bis} Σε κάθε πλευρά, ηλικιωμένοι συμποσιαστές, ένας από τους οποίους σηκώνει ένα κορίτσι στον ώμο του. Οι ίδιοι συμποσιαστές εμφανίζονται και σε άλλα άγγεϊα του ζωγράφου, για παράδειγμα σε έναν έλικωτο κρατήρα στον Τάραντα, ο οποίος, όπως τα περισσότερα πρώιμα άγγεϊα αυτού του σχήματος, είναι διακοσμημένος μόνο στον λαιμό, ενώ το σώμα είναι βαμμένο μαύρο. Η επάνω ζώνη του λαιμού έχει άρματα, με τους ήνιόχους τους να άνεβαίνουν σ' αυτά: στην κατώτερη, άντρες και νεαροί συμποσιάζουν, κρατώντας μακριά κλαδιά, ενώ μια γυναίκα κάθεται πάνω σε μια κλίνη και προσφέρει ένα λουλούδι: σε κάθε άκρη της κλίνης ένας γυμνός άντρας χορεύει: ή σκυλίτσα έχει το κόκκαλό της. Έτσι τελειώνει αυτή η ομάδα, που επαναλαμβάνεται με ελαφρές παραλλαγές. Ο συμποσιάζων άντρας εμφανίζεται πάλι σε έναν άμφορέα στη Νέα Υόρκη (πίν. 88, 5).⁵⁷ Ένας άλλος άντρας παίζει αυλό, και οι χορευτές είναι γυναίκες. Ένα ιδιαίτερο συμπόσιο απεικονίζεται σε ένα από τα μεγαλύτερα άγγεϊα του ζωγράφου, έναν άμφορέα παναθηναϊκού σχήματος στο Βρετανικό Μουσείο (πίν. 88, 6).⁵⁸ Ο Ήρακλης, παίζοντας αυλό, βαδί-

ζει πίσω από τον Έρμη που παίζει λύρα και τραγουδάει, και ακολουθείται από τον πειστό Ίόλαο. Ο Έρμης συνοδεύεται από μια κατσίκα, ο Ηρακλής από ένα μοσχάρι που μουγκανίζει. Υπάρχει αρκετός θόρυβος σ' αυτήν την εικόνα. Μεγάλα στεφάνια, και το συνηθισμένο δέντρο. Βλέπει κανείς τις νευρώδεις, μέσης ηλικίας, αρκετά επιτηδευμένες μορφές του ζωγράφου, με τους εύκίνητους λαιμούς, τα γουρουνίσια μάτια, τις προβοσκιδοειδείς μύτες και τα έπικλινή μέτωπα.

Η Ομάδα του Λεάγρου είναι ή τελευταία μεγάλη ομάδα των άττικων μελανόμορφων άγγείων. Πολλοί μεγάλου μεγέθους μελανόμορφοι άμφορες με λαιμό έξακολούθησαν να παράγονται στο πρώτο τέταρτο του πέμπτου αιώνα, αλλά τα περισσότερα μελανόμορφα άγγεϊα είναι τώρα μικρά. Ανάμεσά τους σημαντικές είναι οί λήκυθοι· έχουν πολύ ένδιαφέροντα θέματα, και τὸ σχέδιο, ἂν και ὄχι σπουδαῖο, εἶναι συνήθως ζωηρὸ και μερικὲς φορὲς χαριτωμένο. Ἡ δεσποινὶς Haspels μᾶς ἔδωσε μιὰ θαυμάσια περιγραφή τους στὸ βιβλίο της *Attic Black-figured Lekythoi*. Τὰ τελευταῖα ἀπὸ αὐτὰ ἀνήκουν στὰ μέσα τοῦ πέμπτου αἰώνα. Ἡ παλιὰ τεχνικὴ έξακολούθησε νὰ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸν παναθηναϊκὸ ἀμφορέα, και αὐτὸ θὰ εἶναι τὸ θέμα μας στὸ τελευταῖο μας κεφάλαιο.

ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ

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

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

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

στούς κίονες, είναι άνεπιτήδευτη κατά τή διάρκεια τής άρχαϊκής περιόδου, όχι όμως μετά από αυτήν· στην περίοδο τής πιό έλεύθερης τέχνης παραμένει παραδοσιακή και «άρχαϊκή», άκριβώς όπως συμβαίνει και με τά άθηναϊκά νομίματα — όχι φυσικά άληθινά άρχαϊκή, αλλά ένα έπιτηδευμένο μίγμα παλιού και καινούριου.

Άθλητικοί άγώνες αναφέρεται ότι εισήχθησαν στα Παναθήναια τó έτος 566, και είναι φυσικό νά συνδέσουμε αυτή τή χρονολογία με εκείνον πού από τήν τεχνοτροπία του φαίνεται νά είναι ó παλιότερος από τούς παναθηναϊκούς μας άμφορείς. Τó άγγείο Burgon στο Βρετανικό Μουσείο (πίν. 89-90),² πού όνομάστηκε έτσι από τόν έπιστήμονα πού τó βρήκε, δέν άπονεμήθηκε σέ έναν άθλητικό άγώνα, αλλά σέ έναν ίππικό· μπορεί λοιπόν νά είναι παλιότερος από τó 566.³ Η τεχνοτροπία δείχνει ότι δέν μπορεί νά είναι πολύ παλιότερος, και είναι άρκετά πιθανό τó έθιμο νά δίνουν άμφορείς ως έπαθλα νά καθιερώθηκε ταυτόχρονα για όλα τά άγωνίσματα.

Άμφορείς με λαιμό αυτού τού γενικού σχήματος κατασκευάζονταν από πολύν καιρό στην Άττική. Μπορούν νά άνιχνευτούν ως τήν ύστερη Γεωμετρική περίοδο,⁴ και είναι πιθανόν νά χρησιμοποιούνταν από παλιά ως δοχεία λαδιού. Τó άγγείο Burgon είναι κοντόχοντρο· ως τó συγκρίνουμε με μερικούς ύστερότερους παναθηναϊκούς άμφορείς, όλους στο Βρετανικό Μουσείο, για νά δούμε πώς εξέλιχθηκε τó σχήμα.⁵ Προς τó παρόν εξετάζουμε μόνο τó σχήμα. Στόν άμφορέα τού Λονδίνου Β 134, τού ζωγράφου τού Εύφιλήτου, τού 530 περίπου, ó λαιμός είναι κοντύτερος, τó σῶμα μακρύτερο και όλόκληρο τó άγγείο δίνει μιá βαθύτερη έντύπωση συγκεντρωμένης δύναμης (πίν. 93, 2). Στόν άμφορέα τού Λονδίνου Β 133, τού ζωγράφου τού Εύχαρίδη, τού 480 περίπου, τó σχήμα είναι ακόμα ισχυρότερο και συμπαγέστερο· ó ὤμος είναι ψηλότερος, οί λαβές πλησιέστερα στόν λαιμό, τó στόμιο και τó πόδι πιό ίσια, και είναι εμφανώς μεγαλύτερη ή εισέχουσα καμπύλη στόν ὤμο και στή βάση. Στόν άμφορέα τού Λονδίνου Β 606, τού 400 περίπου, ή εισέχουσα καμπύλη στή βάση και στόν ὤμο είναι πιό τονισμένη, και ή γραμμή έχει γίνει χαλαρότερη. Ο άμφορέας τού Λονδίνου Β 604 (πίν. 100, 3-4), τού 366 περίπου, έχει μιá καινούρια κομψότητα: ή καμπύλη τού λαιμού συνεχίζεται άπαλά προς τó διευρυνόμενο στόμιο, τó όποιο τώρα είναι κοίλο αντί για κυρτό· και σάν νά υπάρχει ή πρόθεση νά αναπληρωθεί ó έλαφρότερος «τονισμός»* άνάμεσα στόν λαιμό και τó στόμιο, τó πόδι αποκτᾶ ένα χείλος στο πάνω μέρος του. Στόν άμφορέα τού Λονδίνου 611, τού 327 π.Χ., ή κομψότητα είναι εξεζητημένη· ó λαιμός και οί λαβές είναι μακρύτερα, ή βάση ραδιώτερη, οί αναλογίες έχουν χαλάσει.

Άς έπιστρέψουμε στόν παναθηναϊκό άμφορέα Burgon (πίν. 89-90). Όπως και

* Βλ. σ. 68.

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

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

* Βλ. σ. 91.

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

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

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

* Βλ. σ. 60.

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

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

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

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

* Βλ. σ. 60.

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

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

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

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

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

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

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

* Βλ. σ. 92.

συνηθισμένο μαστίγιο. Ίππεύουν, φυσικά, χωρίς σέλες ή αναβολείς· μερικές φορές φορούσαν σπιρούνια, αλλά δεν απεικονίζονται σε παναθηναϊκά αγγεία. Οί άλλοι δύο παναθηναϊκοί άμφορείς τής ίδιας τεχνοτροπίας, ο ένας στη Σπάρτη³³ και ο άλλος στον Τάραντα (πίν. 96, 1),³⁴ είχαν άπονεμηθεί για άρματοδρομίες, και ο καλλιτέχνης διάλεξε τήν επικίνδυνη στιγμή τής καμπής γύρω από τήν άφετηρία. Στην Όλυμπία περνούσαν γύρω από τήν άφετηρία είκοσιτρείς φορές, και κάθε φορά ύπήρχε κάποια πιθανότητα για άτύχημα, όπως θυμόμαστε, παραδείγματος χάρη, από τήν *Ήλέκτρα* του Σοφοκλή. Οί τροχοί του άρματος απεικονίζονται σε δψη τριών τετάρτων, τά σώματα τών σειραφόρων αλόγων βραχυμένα ή τουλάχιστον σμικρμένα, τά στήθη τών ζύγιων αλόγων κατά τρία τέταρτα και τά πρόσωπά τους μετωπικά. Ή άπόδοση σε δψη τριών τετάρτων άρμάτων πού κυλούν έμφανίζεται και πρίν, στην έποχή τής Όμάδας Ε, αλλά είναι ιδιαίτερα ταιριαστή σε παραστάσεις άρματοδρομίας. Ή Όμάδα του Λεάγρου άντιστοιχεί στον μελανόμορφο με τó έργο τών μεγάλων πρωτοπόρων του έρυθρόμορφου, του Εύφρόνιου, του Φιντία και του Εύθυμίδη, και έχει διατυπωθεί ή άληθοφανής ύπόθεση ότι ένα μικρό θραύσμα παναθηναϊκού άμφορέα, πού βρέθηκε στην Άκρόπολη τών Άθηνών, μπορεί νά είναι μελανόμορφη δουλειά του Εύφρόνιου.³⁵

Ή έπόμενη περίοδος είναι του ύστεροαρχαϊκού έρυθρόμορφου· οί δύο σπουδαίοι άγγειογράφοι μεγάλων άγγείων τής περιόδου (σε άντιδιαστολή με τους κυλικογράφους) είναι ο ζωγράφος του Κλεοφράδη, πού τó όνομά του έχει άποδειχτεί τώρα ότι ήταν Ήπίκτητος — Ήπίκτητος ο Δεύτερος^{35δς} —, και ο ζωγράφος του Βερολίνου, τó όνομα του οποίου είναι άκόμα άγνωστο. Και οί δύο τους ζωγράφισαν μελανόμορφους παναθηναϊκούς άμφορείς, και οί ώραιότεροι παναθηναϊκοί άμφορείς τής περιόδου αυτής, όπως θά περίμενε κανείς, είναι δικοί τους. Ένας τρίτος καλλιτέχνης του έρυθρόμορφου πού ζωγράφισε παναθηναϊκούς άμφορείς είναι ο ζωγράφος του Εύχαρίδη, και κατά γενικό κανόνα οί παναθηναϊκοί άμφορείς του πέμπτου αιώνα άποδεικνύεται ότι ζωγραφίστηκαν από καλλιτέχνες του έρυθρόμορφου, και όχι από μιá ιδιαίτερη κατηγορία καλλιτεχνών του μελανόμορφου πού παρήγαγαν άγγεία-έπαθλα και τίποτα άλλο, ούτε άκόμα και από κάποιον από εκείνους τους ταπεινούς ζωγράφους του μελανόμορφου πού δρούσαν στο πρώτο ήμισυ του πέμπτου αιώνα. Στον τέταρτο αιώνα διατηρήθηκε πιθανότατα ο ίδιος κανόνας, παρόλο πού άκόμα δεν έχει καταστεί δυνατό νά άποδοθεί ένα άγγείο-έπαθλο του τέταρτου αιώνα σε κάποιον ιδιαίτερο ζωγράφο του έρυθρόμορφου.

Ύπάρχουν πολλοί παναθηναϊκοί άμφορείς του ζωγράφου του Κλεοφράδη, εκτός από τά θραύσματα, και πολλοί άλλοι είτε από τó χέρι του είτε με τήν τεχνοτροπία του.³⁶ Θα ήταν φυσικό νά περιμέναμε, λαμβάνοντας ύπόψη τó πλήθος τών άντιγράφων πού θά ήταν άπαραίτητα στην παραγωγή τών παναθηναϊκών άμφορέων, ότι μερικά από τά έργα θά τά άνέθεταν σε άντιγραφείς, αλλά αυτό δεν φαί-

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

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

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

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

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

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

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

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

Ένα τρίτο άγγείο του ίδιου ζωγράφου, επίσης στο Λονδίνο (πίν. 99, 2), ήταν βραβείο για πένταθλο.⁵⁹ Ο άγγειοπλάστης επέτρεψε στον έαυτό του να άλλοιώσει το σχήμα, και έκανε ένα σῶμα σε σχήμα πεπονιοῦ, πού ευτυχῶς δὲν βρήκε μιμητές. Το έπίσημα στην άσπίδα είναι ένδιαφέρον· άπεικονίζει τὰ χάλκινα άγάλματα τῶν τυραννοκτόνων του Κριτία και του Νησιώτη, πού ιδρύθηκαν στην Ἀθήνα τὸ έτος 476. Το ίδιο έπίσημα τὸ συναντάμε σε δύο παναθηναϊκούς άμφορείς τῆς ίδιας περιόδου, αλλά διαφορετικοῦ ζωγράφου, στο Hildesheim (πίν. 99, 3-4).⁶⁰ Ὑποστηρίχτηκε ὅτι ἡ έπιλογή αὐτοῦ του σπάνιου έπισήματος μνημονεύει τὴν εκδίωξη άλλων τυράννων, τῶν Τριάκοντα, και τὴν άποκατάσταση του δημοκρατικοῦ καθεστώτος στην Ἀθήνα, τὸ φθινόπωρο του έτους 403· οί άμφορείς θὰ είχαν τότε προσφερθεῖ ὡς έπαθλα στους Παναθηναϊκούς άγῶνες τὸ καλοκαίρι του 402.

Τί θὰ συμβεῖ τώρα; Ἡ Ἀθηνᾶ, και οί πετεινοί, θὰ γίνουν ακόμα πιὸ αδύνατοι; Ἡ άπάντηση δίνεται από ένα άγγείο στο Βερολίνο (πίν. 100, 1-2), πού φέρει, ἡ έφερε, τὴ χρονολογία του έπάνω του.⁶¹ Στὸν τέταρτο αἰώνα επικράτησε ἡ συνήθεια νὰ έπιγράφουν τοὺς παναθηναϊκούς άμφορείς με τὸ ὄνομα του ἄρχοντα του έτους. Καθὼς γνωρίζουμε — από άλλες πηγές — τοὺς ἄρχοντες κάθε έτους τὸν τέταρτο αἰώνα, μπορούμε νὰ χρονολογήσουμε ακριβῶς τὰ άγγεία. Αὐτὴ ἡ πρακτικὴ πρέπει νὰ καθιερώθηκε με ένα νόμο πού ψηφίστηκε στις άρχές του τέταρτου αἰώνα. Θὰ μπορούσε νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἡ χρονολογία θὰ ήταν τῶν Παναθηναίων στα ὁποῖα άπονεμήθηκε ὁ άμφορέας, αλλά δὲν είναι ἔτσι· ἡ χρονολογία είναι τῆς συγκομιδῆς του λαδιοῦ.⁶² Ὁ παλιότερος σχεδὸν άκέραιος άμφορέας με ὄνομα ἄρχοντα βρίσκεται στην Ὁξφόρδη (πίν. 99, 5)· ὁ ἄρχοντας είναι ὁ Ἀστεῖος, 373/2 π.Χ., αλλά ένα μικρὸ θραῦσμα στην Κωνσταντινούπολη φέρει ένα ὄνομα ἄρχοντα πού μπορεί νὰ άποκατασταθεῖ με βεβαιότητα ὡς Ἴπποδάμας, ὁ ὁποῖος είχε τὸ αξίωμα τὸ 375/4.⁶³ Και ὁ παναθηναϊκὸς άμφορέας του Βερολίνου έφερε επίσης ένα ὄνομα ἄρχοντα, αλλά δυστυχῶς ὅλα τὰ γράμματα εκτὸς από τὸ τελικὸ σίγμα έχουν σβηστεῖ. Ἡ τεχνοτροπία δείχνει ὅτι τὸ άγγείο είναι παλιότερο από τὸν άμφορέα του Ἀστείου, και έχει διαπιστωθεῖ ὅτι ὑπάρχει χῶρος ακριβῶς για ἑπτὰ γράμματα πριν από τὸ σίγμα, οὔτε λιγότερα οὔτε περισσότερα· ἂν είναι ἔτσι, ὁ ἄρχοντας ήταν ὁ Φιλοκλῆς, του 392/1 π.Χ.⁶⁴ Ἡ τεχνοτροπία θὰ ταίριαζε με μιὰ χρονολόγηση κάπου εκεί κοντά, και τὸ ένδυμα τῆς Ἀθηνᾶς θυμίζει τὰ άγγεία του Hildesheim. Ἐν πάση περιπτώσει ἡ μορφή άποτελεῖ μιὰ αντίδραση στην έξεζητημένη Ἀθηνᾶ τῆς Ὁμάδας του Κουμπάν· οί αναλογίες είναι κανονικὲς και ἡ πτυχολογία άπλή. Τί γίνεται με τοὺς πετεινοὺς; Δὲν μπόρεσαν νὰ άναζωογονηθοῦν, και καταργήθηκαν. Ἡ θέση τους στην κορυφή τῶν κιόνων καταλαμβάνεται από μιὰ μικρὴ ζωγραφιὰ πού συχνὰ παριστάνει ένα άγαλμα· ἐδῶ μιὰ μορφή του Ἀγαθοῦ Δαίμονος στα ἄριστερά, και τῆς Ἀγαθῆς Τύχης στα δεξιά. Τὰ «σύμβολα», ὅπως ὀνομάζονται, αλλάζουν από χρόνο σε χρόνο, και μπορούν νὰ συγκριθοῦν, χονδρικά, με τὰ «σύμβολα» στα νομίσματα. Ἡ εἰκόνα στην πίσω

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

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

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

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

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

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

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

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

απόληξη στον μηρό. Στο παγκράτιο στην πίσω όψη, ένας άντρας έχει πάλι το κεφάλι του αντιπάλου του κάτω από τον βραχίονά του· το πιάνει μέσα στην κοιλότητα του αγκώνα και το γρονθοκοπεί. Ο διαιτητής είναι έτοιμος να επέμβει αν γίνει απαραίτητο, και υπάρχει και ένας τρίτος αθλητής. Κοιτάζει έξω από την εικόνα, και η όλη σύνθεση έχει την ίδια μετωπική τάση στην οποία ήδη αναφερθήκαμε.⁸¹ Λίγο υστερότερος είναι ο παναθηναϊκός άμφορέας στο Βρετανικό Μουσείο από το έτος του άρχοντα Εύθυκρίτου, 328/7 (πίν. 103, 4 και 104, 1):⁸² δεν έχει διατηρηθεί πολύ καλά, αλλά αξίζει να του ρίξουμε μιὰ ματιά γιατί δείχνει ότι ακόμα και σ' αυτή την υστερη περίοδο το τρέξιμο μπορεί ακόμα να απεικονίζεται, όπως και στην πρώιμη εποχή, με το άριστερό πόδι και το άριστερό χέρι και τὰ δυο προτεταμένα. Και οί τέσσερις δρομείς ωστόσο άκουμπούν το μπροστινό πόδι στο έδαφος και σηκώνουν το πίσω πόδι· αυτό το σχήμα εκτόπισε τελικά το πιό βίαιο στο όποιο είναι ανασηκωμένο το μπροστινό πόδι. Σε έναν παναθηναϊκό άμφορέα στο Λένινγκραντ, το πίσω πόδι είναι πάλι ανασηκωμένο, αλλά η κίνηση χεριού-ποδιού είναι διαγώνια.⁸³ Το όνομα του άρχοντα έχει χαθεί, αλλά η τεχντροπία είναι τόσο παρόμοια με εκείνη ενός παναθηναϊκού άμφορέα που φέρει το όνομα του άρχοντα Νεαίχμου που η χρονολόγησή του θα πρέπει να είναι ή ίδια, 320/319 π.Χ.

Το όνομα του τελευταίου άρχοντα που εμφανίζεται, σε ένα μικρό θραύσμα ενός σωζόμενου παναθηναϊκού άμφορέα, είναι Πολέμων, 312/311.⁸⁴ Για πόσον καιρό συνεχίστηκε αυτή η πρακτική δεν έχει εξακριβωθεί· οί έλληνιστικοί παναθηναϊκοί άμφορείς φέρουν τὰ όνόματα άλλων, μικρότερων άρχόντων, τών ταμιών και τών άγωνοθετών, που ο χρόνος τής άρχής τους είναι σπάνια γνωστός.⁸⁵ Η επίσημη έπιγραφή τών 'Αθήνηθεν άθλων χρησιμοποιούνταν ακόμα στον δεύτερο αιώνα π.Χ. Ένας παναθηναϊκός άμφορέας του δεύτερου αιώνα στο Βερολίνο (πίν. 104, 2-3), αν και ανεπίγραφος, ήταν αναμφισβήτητα έπαθλο για τὰ Παναθήνια.⁸⁶ Οί παναθηναϊκοί άμφορείς του τέταρτου αιώνα, όσο και να κριτικάρει κανείς την τεχντροπία τής ζωγραφικής, είναι κομψά κομμάτια κεραμικής, επιδέξια πλασμένα, σωστά από τεχνική άποψη, με ώραίο χρώμα και έπιφάνεια· στην έλληνιστική περίοδο ή τεχνική χειροτέρευσε. Στον άμφορέα του Βερολίνου αναγνωρίζει κανείς το παλιό σχήμα, αλλά σε καρικατούρα: υπάρχει ή παραδοσιακή 'Αθηνά, αλλά νοθευμένη και έφοδιασμένη με μιὰ μπαρόκ κορινθιακή περικεφαλαία αντί για την άττική. Για τὰ άλλα θα ήταν καλύτερο να μην πούμε τίποτα. Ο έρυθρόμορφος ρυθμός είχε από καιρό εκλείψει: αυτό είναι το τέλος του μελανόμορφου. Παρακολουθήσαμε την ιστορία του, στον παναθηναϊκό άμφορέα, από τις ήμέρες του Πεισιστράτου ως τις ήμέρες του Κλεισθένη, του Θεμιστοκλή, του Κίμωνα, του Περικλή, του 'Αλκιβιάδη, του Καλλιστράτου, του Δημοσθένη, του Λαχάρη, του Χρεμωνίδη, του Εύρυκλείδη, του Κηφισοδώρου. Ξανακοιτάζοντας την άπόσταση που διανύσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, βλέπουμε την εποχή του Κλει-

σθένη, πιὸ πίσω τὶς ἐποχὲς τοῦ Πεισιστράτου καὶ τοῦ Σόλωνα, καὶ πιὸ πίσω τὸν ἕβδομο αἰῶνα, καὶ ἀκόμα πιὸ πίσω ἐποχὲς γιὰ τὶς ὁποῖες, παρόλο πὸν τὰ πάντα εἶναι ὁμιχλώδη, αὐτὸ τὸ μικρὸ τμήμα τοῦ ἐδάφους εἶναι φωτεινόν.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟ ΡΥΘΜΟ

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

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

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

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

17. J. M. Cook στὸ BSA. 35 σ. 191.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30. Βλ. *Jb*. 52 σ. 184-185 (Καρούζου).

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

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

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

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

35. Ἀπολλόδωρος 3, 13, 7.

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

37. *CR*. 54 σ. 177-180.

38. Πίνδαρος, *Νεμ.* 3, 48-49.
 39. Νόννος, *Διον.* 34, 145-147.
 40. *Iphigénie* iv, 1, 12. («Αὐτὸς ὁ ἥρωας ὁ τόσο πιδό τρομερὸς ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἀνθρώπινα ὄντα, ποὺ δὲν γνωρίζει ἄλλα δάκρυα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ σκορπίζει γύρω του, ποὺ ἔχει σκληραγωγηθεῖ σ' αὐτὸ ἀπὸ τὴν πιδό τρομερὴ ἡλικία· καὶ ποὺ, ἂν μᾶς ἐμπιστευθοῦν τὴν ἀλήθεια, ρούφηξε ἀκόμα καὶ αἷμα λεονταριῶν καὶ ἀρκουδῶν».)
 41. Ἀθήνα, *JHS.* 22 πίν. 2-4 (Cecil Smith: τὸ κόκκινο εἶναι τὸ συνηθισμένο σκοῦρο κόκκινο)· *BSA.* 35 πίν. 56-58 καὶ σ. 196-198 (J. M. Cook)· τμήμα, Kübler A. σ. 64.
 42. Γιὰ τοὺς ζωγράφους τοῦ πρώιμου μελανόμορφου βλέπε, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρονται πιδό πάνω στὴ σημείωση 7, Payne *NC.* σ. 190-202 καὶ 344-347· *Hesp.* 13 σ. 38-57· Kübler στὸ *Anz.* 1943 σ. 417 κέ.· ἐπίσης *ABV.* κεφ. 1.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ
Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ C

1. Ἀθήνα 353: Ἐφημ. 1897 πίν. 5-6, ἀπ' ὅπου Perrot 10 σ. 81 καὶ (ξανασχεδιασμένο καὶ παραποιημένο) 83, καὶ Pfuhl εἰκ. 88· Buschor *Vasen* σ. 43· *ABV.* σ. 2· *Para.* σ. 1· βλ. Payne *NC.* σ. 346· J. M. Cook στὸ *BSA.* 35 σ. 201.
 2. Ἀμφορέας στὴν Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμεικοῦ ἀρ. εὐρ. 658: τμήμα, *Anz.* 1935 σ. 294· *Anz.* 1943 σ. 437· *ABV.* σ. 3· *Para.* σ. 1. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν J. M. Cook (*BSA.* 35 σ. 198).
 3. Ζωγράφος τοῦ Νέττου: *Anz.* 1923-24 σ. 46-49 (Rumpf)· *ABS.* σ. 9-11· *BSA.* 35 σ. 200-201 καὶ 205 (J. M. Cook)· *Hesp.* 7 σ. 367-371 (Vanderpool)· *BCH.* 1938 σ. 443-444 (Καρούζου)· *Hesp.* 13 σ. 39· *ABV.* σ. 3-6 καὶ 679· *Para.* σ. 1-5.
 4. Ἀθήνα 1002: *AD.* 1 πίν. 57 καὶ σ. 46, ἀπ' ὅπου Perrot, 10, 71 καὶ (ξανασχεδιασμένο καὶ παραποιημένο) 72-73, καὶ Pfuhl εἰκ. 85 καὶ *ABS.* πίν. 3, 1· τμήμα τῆς Γοργοῦς, *BCH.* 1938 πίν. 46, α· τὸ πάνω μέρος τοῦ Νέσσου, *AM.* 60-61 σ. 272· φωτ. Alinari 24457, ἀπ' ὅπου (ὁ λαίμωρος) Pfuhl εἰκ. 89 καὶ Merlin πίν. 17, 2· τμήμα, Buschor *Vasen* σ. 44· *Hesp.* 13 σ. 39 ἀρ. 1· *ABV.* σ. 4, ἀρ. 1· *Para.* σ. 2, ἀρ. 6.
 5. Ἡ καταδίωξη γίνεται ἐπάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα σὲ ἕναν ὕστερο μελανόμορφο σκύφο σὲ μιὰ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὸ Ἀμβούργο (*Anz.* 1943 σ. 7-8, von Mercklin· *ABV.* σ. 4, ἀρ. 2)· καὶ Εὐρ. Ἡλ. 458.
 6. Γιὰ πρώιμες ἀπεικονίσεις τοῦ Περσέα καὶ τοῦ γοργονεῖου βλ. Payne *NC.* σ. 79-89 καὶ 362· *AM.* 60-61 σ. 269-299 (Hampe)· Besig *Gorgo und Gorgoneion.*
 7. Ἀθήνα 16367: ἐσωτ., *BCH.* 1938 πίν. 45, α· *Hesp.* 13 σ. 39 ἀρ. 6· *ABV.* σ. 5, ἀρ. 6· *Para.* σ. 4, ἀρ. 17. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴν Καρούζου.
 8. Τὸ ἐγγράκτο προσχέδιο ἐμφανίζεται καὶ σὲ ἕνα ἄλλο ἀγγεῖο ποὺ ἀνήκει στὴν ἴδια ὀμάδα μὲ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Νέσσου, τὸν σκυφοειδῆ κρατήρα μὲ τὸν Προμηθέα ἀπὸ τὴ Βάρη, Ἀθήνα 16384: *ABV.* σ. 6, κοντὰ στὴν κορυφή· *Para.* σ. 3, ἀρ. 13. Δὲν τὸ ἔχω παρατηρήσει σὲ ἀγγεῖα παλιότερα ἀπὸ αὐτά.
 9. Λειψία. Πιθανὸν ἀπὸ ἕναν ἀμφορέα: *Anz.* 1923-24 σ. 46· *Hesp.* 13 σ. 39 ἀρ. 3· *ABV.* σ. 5, ἀρ. 3· *Para.* σ. 2, ἀρ. 5. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf.
 10. Βερολίνο 1682: *AZ.* 1882 πίν. 9-10, ἀπ' ὅπου Perrot 10 σ. 75-79 καὶ (τμήμα) *CV.* 1 σ. 38· Neugebauer πίν. 8, 2· τμήμα, *CV.* πίν. 46-47. *Hesp.* 13 σ. 39 ἀρ. 4· *ABV.* σ. 5, ἀρ. 4· *Para.* σ. 2, ἀρ. 8. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Rumpf. Γιὰ τὸ σχῆμα *Jh.* 29 σ. 126 ἀρ. 9 (Kenner).
 11. Ὁ πρωτοκορινθιακὸς ἀρύβαλλος στὴν Ὀξφόρδη (146: *JHS.* 24 σ. 295 ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 168· *CV.* 2 III C πίν. 1, 5, 36 καὶ 51) χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Payne στὸ τέλος τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ ἑβδόμου αἰῶνα. Ἀττικά: Ἀκρόπολη 604 (Graef πίν. 29)· καὶ ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου C. Δὲν ὑπεισέρχομαι στὴ χρονολόγηση τῶν παλιότερων ἀττικῶν νομισμάτων μὲ τὸ κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς μὲ περικεφαλαία· ἀλλὰ θὰ ἦταν κάπως περιεργὸ νὰ εἶναι πολὺ παλιότερα ἀπὸ τὴν πρώτη ὀπλισμένη Ἀθηνᾶ σὲ ἀττικά ἀγγεῖα.
 12. Ἀγορὰ P 1247: A, *Hesp.* 2 σ. 457· *Hesp.* 7 σ. 368-371· *Hesp.* 13 σ. 39 ἀρ. 2· *ABV.* σ. 5, ἀρ. 2· *Para.* σ. 2, ἀρ. 4.
 13. Ἀμβούργο 1917.229: *Anz.* 1928 σ. 297· *ABS.* σ. 11 καὶ *Hesp.* 13 σ. 39 ἀρ. 5· *ABV.* σ. 5, ἀρ. 5· *Para.* σ. 3, ἀρ. 15· *CV.* πίν. 33, 1.
 14. Σειρήνες: βλ. Buschor *Die Musen des Jenseits.*
 15. Ζωγράφος τῆς Χίμαιρας: *Hesp.* 13 σ. 40· *ABV.* σ. 3· *Para.* σ. 1-3.

16. Αίγινα 565: *Hesp.* 13 σ. 40 άρ. 1· *ABV.* σ. 3, άρ. 1· *Para.* σ. 1, άρ. 1.

17. Λονδίνο A 1531 (ό αριθμός καταχώρησης αυτού του άγγείου είναι 1874.4-10.1): *B, BCH.* 1898 σ. 285· A και πλάγια άψη, *Jacobsthal O. πίν. 7· ABV.* σ. 3, άρ. 2· *Para.* σ. 2, άρ. 2.

18. Κεραμεικός 154: *Anz.* 1943 σ. 433-436· *ABV.* σ. 3, άρ. 3· *Para.* σ. 3, άρ. 9. 'Αποδόθηκε από τον Kübler.

19. 'Αθήνα 16382: τμήμα *AJA.* 1937 πίν. 8· τμήμα, *Anz.* 1940 σ. 130· τμήμα, *BCH.* 1939 πίν. 49-50· *Hesp.* 13 σ. 40, άριστέρα· *ABV.* σ. 3, άρ. 4 και στο κάτω μέρος της σελίδας, σ. 4, επάνω· *Para.* σ. 3, άρ. 10 και σ. 4, άρ. 25. Δεν είναι βέβαιο ότι το κάλυμμα άνήκει στο άγγείο, ή το ύποκρατήριο σ' αυτά τά δύο. Κατά τον Kübler (*Anz.* 1943 σ. 435-436) το ύποκρατήριο είναι ξένο. Το ύποκρατήριο είναι του ζωγράφου της Χίμαιρας· το κάλυμμα και το άγγείο μπορεί νά είναι κι αυτά δικά του.

19δς. 'Αθήνα 16384: *ABV.* σ. 4 και σ. 6 κοντά στην κορυφή· *Para.* σ. 3, άρ. 13. Στα *Para.* σ. 1, ό Beazley θεωρεί το έργο του ζωγράφου της Χίμαιρας ως το πρώιμο έργο του ζωγράφου του Νέττου.

20. 'Αθήνα 16383: *Soc. Friends Nat. Mus.* 1934-35 σ. 12 είκ. 9α· *Buschor Vasen* σ. 45· *ABV.* σ. 7γ· *Para.* σ. 3, άρ. 12.

21. Kübler στο *Anz.* 1943 σ. 440.

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

23. Λούβρο E 874: *Pottier* πίν. 60-62· *CV.* 2 d πίν. 15-17, πίν. 14, 3 και πίν. 18, 1· *Perrot* 10 πίν. 2 και σ. 117-118· τμήμα, *Pfuhl* είκ. 92· τμήμα, *Merlin* πίν. 34· φωτ. *Alinari* 23688· λεπτομέρεια *AM.* 62 πίν. 54, 1· τμήμα, *Enc. phot.* 2 σ. 278-279· τμήμα, *Buschor Vasen* σ. 99· τμήμα, *Lane GP.* πίν. 34 και πίν. 35b· (το τμήμα που άπεικονίζεται στο *Hesp.* 13 πίν. 1,1 δεν είναι από αυτόν αλλά από τον άμφορέα του Λούβρου E 817) *Hesp.* 13 σ. 40 άρ. 1· *ABV.* σ. 8, άρ. 1· *Para.* σ. 6, άρ. 1.

24. Βλ. *Jacobsthal ECA.* σ. 77, και σ. 50 του βιβλίου μας· παράβαλλε το μοτίβο του «άνεμοστρόβιλου» στην καθαοπλεκτική των 'Ινδιάνων Χόπι (M. R. Coolidge, *The Rainmakers* σ. 105, 8).

25. Μεσο-πρωτοκορινθιακός άρύβαλλος στις Συρακούσες: *Johansen Les Vases sicyoniens* πίν. 26,

5: πολεμιστής ανάμεσα σε σφίγγες. 'Υστερο-πρωτοκορινθιακός άρύβαλλος στον Τάραντα, 3090 (*Johansen Les Vases sicyoniens* σ. 101, άρ. 70· *Payne NC.* σ. 269, άρ. 13): κύκνος ανάμεσα σε σφίγγες. 'Αλάβαστρο στις Συρακούσες: τμήμα, *Payne NC.* πίν. 10, 2 (και σ. 271 άρ. 30a): κύκνος ανάμεσα σε σφίγγες. Κωνική οίνοχόη από την Περαχώρα: *Payne Perachora* 2 πίν. 15, 270 (*Dunbabin*): ταύρος ανάμεσα σε λεοντάρι και πάνθηρα. Κωνική οίνοχόη από την Περαχώρα: αυτόθι πίν. 15, 264: δύο σφίγγες ανάμεσα σε δύο ζώα και δύο λεοντάρια. 'Αρύβαλλος στον Τάραντα: *CV.* 2 III Cd πίν. 1, 7-9: έλάφι ανάμεσα σε λεοντάρια. Παράβαλλε επίσης δύο άρυβάλλους στον Τάραντα (*CV.* 2 III Cd πίν. 1, 1-3 και πίν. 3· αυτόθι πίν. 1, 4-6). Παλιότερα είναι: (1) δύο άντιμέτωπα ζώα· (2) το ίδιο με ένα φυτό ανάμεσα (γεωμετρικό)· (3) δύο ζώα άντιμέτωπα με ένα ζώο ανάμεσα, στο όποιο έπιτίθενται (πρώιμο άνατολίζον): αλλά ή πεντάδα αυτή έχει το προηγούμενό της σε μιá ύστερογεωμετρική άττική κύλικα στην 'Αθήνα 14475 (*Kunze στα Kretische Bronzereliefs* πίν. 53 ε) όπου ένας μικροσκοπικός άντρας πρόκειται νά κατασπαραχτεί από δύο άντιμέτωπα λεοντάρια, ανάμεσα σε δύο ταύρους.

'Οφείλω μερικές από τις παραπομπές σ' αυτή τη σημείωση στην ευγενή καλοσύνη του T. J. Dunbabin.

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

27. 'Ακρόπολη 587: *Graef* πίν. 26, άπ' όπου (άνεστραμμένο) *Hoppin Bf.* σ. 337· τμήμα, *AM.* 62 πίν. 51· τμήμα, *Buschor Vasen* σ. 102· *Hesp.* 13 σ. 50 άρ. 14· *ABV.* σ. 39, άρ. 15. Βλ. επίσης τον ύπογραμμένο δίνο με το ίδιο θέμα, Λονδίνο 1971.11-1.1: *Para.* σ. 19, άρ. 16δς· D. Williams, "Sophilos in the British Museum", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* (*Occasional Papers on Antiquities*, I, Malibu, 1983) σ. 9-34.

28. 'Αθήνα 16384, βάση σκυφοειδούς κρατήρα: *BCH.* 1939 πίν. 51, 1· *ABV.* σ. 6, κοντά στην κορυφή· *Para.* σ. 3, άρ. 13.

29. Βλ. *Payne NC.* σ. 14-15.

29δς. Στον δίνο του Λονδίνου (*Para.* σ. 19, άρ. 16δς) ό Σοφίλος γράφει NVΦAI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50. Payne *NC*. σ. 105-106.
51. Ἀθήνα 531: *Metz. Mus. St.* 5 σ. 106 (καὶ σ. 94-96 καὶ 111, ἀρ. 65)· *ABV*. σ. 55, ἀρ. 92.
52. Würzburg 451: Langlotz πίν. 117 καὶ 126-127. Ἐσωτ. καὶ A, *Metz. Mus. St.* 5 σ. 107 (καὶ σ. 96 καὶ 113, ἀρ. 80)· A, Buschor *Vasen* σ. 105· *ABV*. σ. 57, ἀρ. 114.
53. Κύλικες μὲ διχαλωτὲς λαβὲς (merrythought): *AM*. 59 σ. 1-8 (Kraiker)· *REA*. 48 σ. 161-162 (Villard)· H. R. W. Smith, *The Hearst Hydria* σ. 252.
54. Λοῦβρο CA 616: ἡ ἐπάνω παράσταση, *Metz. Mus. St.* 5 σ. 109 (καὶ σ. 96 καὶ 114, ἀρ. 85)· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 122. *Para.* σ. 23, ἀρ. 122.
55. Σύμφωνα μὲ τὸν Payne (*NC*. σ. 142), ἓνα κορινθιακὸ χάλκινο πλακίδιο στοὺς Δελφούς (*FD*. 5 πίν. 21) ἔχει τὴν παλιότερη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος. Ἐνα θραῦσμα στὴν Ἀθήνα, ἀπὸ τὴ Βόρεια κλιτύ (*Hesp.* 9 σ. 174, 55· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 125), εἶναι ἐπίσης τοῦ ζωγράφου C. Βλ. ἐπίσης σ. 32. Τὰ θραῦσματα τοῦ Κλειτία (Graef πίν. 24, a-c καὶ e· *ABV*. σ. 77, ἀρ. 3) μπορεῖ νὰ εἶναι κάπως μεταγενέστερα.
56. Παράβαλλε τὸ ραβδί τοῦ Δία σὲ μιὰ κύλικα τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελβέργης στὴ Χαϊδελβέργη, VI. 29 a (*JHS*. 51 σ. 276· *ABV*. σ. 63, ἀρ. 1· *CV*. 4, πίν. 151, 1, 3-4).
57. Βλ. *Jb.* 52 σ. 172 (Karouzos).
58. Βερολίνο 1895, μελανόμορφη ὕδρια (Gerhard *EKV*. πίν. 14· *ABV*. σ. 268, ἀρ. 31), τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένη.
59. Payne *NC*. σ. 134-135. Τὸ θραῦσμα τοῦ Βερολίνου ἐδῶ πίν. 16, 4 καὶ σ. 27.
60. Λήκυθος στὸ Λονδίνο, B 30 (Walters πίν. 1, ἐπάνω· *ABV*. σ. 11, ἀρ. 20), ἡ μορφή τῆς Δηϊάνειρας, κοντὰ στὸν ζωγράφο τῶν Γοργόνων (*Hesp.* 13, σ. 41, ἀρ. 3). Στὸν δίσκο τοῦ ζωγράφου τῶν Γοργόνων στὸ Λοῦβρο (πίδ πάνω σ. 22) ἡ σάρκα τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι μαύρη ὅπως τῶν ἀντρῶν.
61. Νεάπολη: *RM*. 27 πίν. 5-6· *ML*. 22 πίν. 57, ἀπ' ὅπου (τμήμα) *Metz. Mus. St.* 5 σ. 108 (καὶ σ. 96-98 καὶ 113-114 ἀρ. 82)· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 119· *Para.* σ. 23, ἀρ. 119.
62. Ἡ Ἐκάβη παρίσταται στὸν θάνατο τοῦ Πριάμου στὸν Εὐρ. *Trw.* 481· πρβ. ἐπίσης Virg. *Aen.* 2, 515.
63. Ἀκρόπολη 2112: Graef πίν. 92· *Metz. Mus. St.* 5 σ. 114 ἀρ. 83· *ABV*. σ. 58, ἀρ. 120.
64. Βερολίνο 1655: *FR*. πίν. 121, ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 179.
65. Ἡ κύλικα τῶν Σιάνων στὸ Λονδίνο B 379 (*JHS*. 5 πίν. 42· *CV*. 2 πίν. 8, 2· *ABV*. σ. 60, ἀρ. 20), μὲ τὴν τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου C καὶ πολὺ κοντὰ του, μπορεῖ νὰ εἶναι λίγο παλιότερη (*Metz. Mus. St.* 5 σ. 99 καὶ σ. 110 ἀρ. 63). Ἡ λήκυθος Ἀθήνα 413 εἶναι ἐπίσης πρώτημη (*AM*. 56 Beil. 44, 3· Haspels *ABL*. πίν. 1, 2· *ABV*. σ. 75, ἐπάνω).
66. Τὸ θραῦσμα τῆς Ἀκρόπολης, Graef πίν. 83 καὶ 87, 1780, ἀπ' ὅπου Hoprin *Bf.* σ. 312· τὸ ἄλλο, *JHS*. 55 σ. 224· *ABV*. σ. 59, ἀρ. 14. Τὰ δύο κόλλησαν χάρη στὸν Martin Robertson.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΤΟ ΑΓΓΕΙΟ FRANÇOIS

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

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

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

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

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

Ἰαλυσὸ με ἀττικά μελανόμορφα ἀγγεῖα τῆς ἴδιας ἐποχῆς με τὸ ἀγγεῖο François ἢ λίγο ὑστερότερα.

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

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

36. Furtwängler στὸ FR. i σ. 7.

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

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

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

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

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

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24. Βλ. Payne *NC.* σ. 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

32. Ἀκρόπολη 1757: Graef πίν. 86.

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

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

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

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

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΧΑΪΔΕΛΒΕΡΓΗΣ —
ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΛΙΚΕΣ —
Ο ΑΜΑΣΗΣ

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Πίνδ. *Πυθ.* 4, 102-103.

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

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

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

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

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

- 288· B, *Hesp.* σ. 253 εικ. 10· *ABV.* σ. 156, άρ. 81· *Para.* σ. 65, 81· *Bothmer Amasis Painter* σ. 210-212, άρ. κατ. 57.
39. Κρακοβία εύρ. 30· *CV.* πίν. 5, 1· *ABV.* σ. 156, άρ. 84· *Bothmer Amasis Painter* σ. 209, εικ. 109.
40. Ζωγράφος του Άμαση: *ABV.* σ. 17, 21-22 και 31-36· *BSR.* 11 σ. 3-4· *Kraiker* στο *Jb.* 44 σ. 141-150· *JHS.* 51 σ. 256-275· *JHS.* 52 σ. 202· *Karouzou* στο *AM.* 56 σ. 98-111· *BSA.* 32 σ. 18-19· *Kraiker* στο *AM.* 56 σ. 19-24· *Vanderpool* στο *Hesp.* 8 σ. 247-255 και 265-266· *Roebuck* στο *Hesp.* 9 σ. 150· *H. R. W. Smith* στο *AJA.* 1945 σ. 26· *ABV.* σ. 150-158, 687-688 και 714· *Para.* σ. 62-67· *Bothmer Amasis Painter* σποράδην.
- 40δς. Μιά λήκυθος ύπογραμμένη από τον Άμαση ως άγγειοπλάστη στο Malibu είναι ζωγραφισμένη από τον ζωγράφο του Ταλειδή (*Bothmer Amasis Painter* σ. 229).
- 40τρς. Βλ. *Bothmer Amasis Painter* σ. 108, άρ. 17.
41. Cab. Méd. 222: *WV.* 1889, πίν. 3, 2, άπ' όπου *Perrot* 10, σ. 179-183· *CV.* 1, πίν. 36-37· φωτ. *Giraudon*, άπ' όπου *Hoppin Bf.* σ. 35, *Merlin* πίν. 36 και (A) *Pfuhl* εικ. 220· A, *Buschor Vasen* σ. 117· A, *Lane GP.* πίν. 42· πλάγια άψη *Jacobsthal O.* πίν. 35, a. τμήμα του άμου, *Jb.* 53 σ. 108· *ABV.* σ. 152, άρ. 25· *Para.* σ. 63, άρ. 25· *Bothmer, Amasis Painter* σ. 125-129 άρ. κατ. 23.
- 41δς. Ή συμπλήρωση έχει τώρα άφαιρεθεϊ.
42. Οί δύο σκηνές του άμου δέν έχουν χωριστεϊ σωστά στο *CV.*
43. Βοστώνη 01.8027: *Jh.* 10 πίν. 1-4 και σ. 2 και 16 (*Hauser*), άπ' όπου *Pfuhl* εικ. 218-219, *Hoppin Bf.* σ. 30-31 και (ξανασχεδιασμένο και παραποιημένο) στο *Perrot* 10 σ. 184-187· *AJA.* 1901 πίν. 12-13· πλάγια άψη, *Jacobsthal O.* πίν. 24· σχήμα, *Caskey G.* 44· *ABV.* σ. 152, άρ. 27· *Para.* σ. 63, άρ. 27· *CV.* πίν. 27 και 28, 3. Βλ. επίσης *Johansen Iliaden* σ. 157· *Bothmer Amasis Painter* σ. 134-137 άρ. κατ. 25. Τώρα προστέθηκαν και θραύσματα που άναγνωρίστηκαν στη Φιλαδέλφεια από τον *Payne* και τη *Heide Mommsen*. Το θραύσμα με τη Θέτιδα φαίνεται κάπως νά μην ταιριάζει στη θέση του.
44. Βλ. *Johansen Iliaden* σ. 65-70.
45. *JHS.* 51 σ. 261· *AJA.* σ. 1945 σ. 467, 1 (*H. R. W. Smith*)· *ABV.* σ. 152, άρ. 28· *Para.* σ. 63, άρ. 28.
46. Παρόμοιες γραμμές-όδηγοί έμφανίζονται κάτω από το γλωσσοειδές κόσμημα στον άμο μιās κατηγορίας μελανόμορφων οίνοχοών που δέν σχετίζονται με τον ζωγράφο του Άμαση: Λονδίνο B 521, B 523, B 496. Άβάνα, άλλοτε στη συλλογή του *Conde de Lagunillas* (ή Άθηνά άνεβασμένη σε άρμα, με τον Ήρακλη, τον Άπόλλωνα και τον Έρμη): *ABV.* σ. 432· *Para.* σ. 184-186. Για γραμμές-όδηγούς σε ένεπίγραφους λίθους βλ. *Raubitschek, Dedications from the Athenian Acropolis* σ. 439.
47. Λούβρο F 30: *WV.* 1889 πίν. 4, 3, άπ' όπου *Perrot* 10 σ. 188-189· *Hoppin Bf.* σ. 37· *AM.* 56, *Beil.* 51· *Enc. phot.* 2 σ. 283· *ABV.* σ. 152, άρ. 29· *Para.* σ. 63, άρ. 29· *Bothmer Amasis Painter* σ. 140-142, άρ. κατ. 27.
48. Σε έναν άμφορέα με λαϊμό του ζωγράφου του Άντιμένη στην Ταρκυνία (RC 1871), ό Ήρακλης βαδίζει προς τα δεξιά, προς τον Ποσειδώνα που στέκεται στα άριστερά. Ό Ήρακλης στρέφεται και κοιτάζει τον Έρμη που τον ακολουθεϊ (*ABV.* σ. 270, άρ. 64· *Para.* σ. 118, άρ. 64).
49. Νέα Ύόρκη 06.1021.69: *Sambon Coll. Cannessa* πίν. 14 και σ. 57· A, *Richter* και *Milne* εικ. 3· A, *AM.* 56, *Beil.* 49· A, *Buschor, Vasen* σ. 108, εικ. 127· *ABV.* σ. 150, άρ. 2· *Para.* σ. 62, άρ. 2· *Bothmer Amasis Painter* σ. 70-73, άρ. κατ. 1.
50. Βερολίνο εύρ. 3210: *Adamek Unsignierte Vasen des Amasis* πίν. 1-2 και σ. 7· *ABS.* πίν. 9, 1 και πίν. 10, 1· *Jb.* 44 σ. 115· A, *Neugebauer* πίν. 29· *ABV.* σ. 151, άρ. 21· *Para.* σ. 63, άρ. 21· *Bothmer Amasis Painter* σ. 49, εικ. 45. Άποδόθηκε από τον *Furtwängler*.
51. Würzburg 265: *JHS.* 19 πίν. 5 και σ. 136, άπ' όπου *Perrot* 10 σ. 190-191· A, *Pfuhl* εικ. 222· *Langlotz* πίν. 73-74· *ABV.* σ. 151, άρ. 22· *Para.* σ. 63, άρ. 22· *Bothmer Amasis Painter* σ. 113-117, άρ. κατ. 19. Άποδόθηκε από τον *Dümmeler*.
- 51δς. Τώρα έχει καθαριστεϊ.
52. Σάμος άρ. εύρ. K 898: το μεγαλύτερο θραύσμα, *AM.* 56, πίν. 3· *ABV.* σ. 151, άρ. 18· *Para.* σ. 63, άρ. 18· *Bothmer Amasis Painter* σ. 109, εικ. 67 (τμήμα). Άποδόθηκε από την *Karouzu*.
53. Βιέννη, 3577: A, *Masner* πίν. 2, δεξιά· τμήμα της B, FR. 1, σ. 260· G. von *Lücken Greek Vase Paintings* πίν. 62-63· *Hemelrijk Caeretan Hydriai*, άρ. 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 Ο ΕΞΗΚΙΑΣ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Κύβος σημαίνει «τελίτσα» καθὼς καὶ ζάρι· βλ. Wuilleumier στὸ *Istros* I σ. 14-18· Φερεκράτης ἀπ. 124 ἢ *τρὶς ἔξ ἢ τρεῖς κύβοι.*

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

14. Γὰ περμήρια, Wrede στὸ *AM.* 41 σ. 367· γὰ περιβραχιόνια *EVP.* σ. 136-137 καὶ 301.

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

16. Ἰλ. Λ 765.

17. *FR.* πίν. 132.

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

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

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

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

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

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

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

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

24. Γὰ ὁμωνυμίες στὴν Ἰλιὰδα καὶ τὴν Ὀδύσεια, Basset *The Poetry of Homer* σ. 256, σημ. 40.

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

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

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

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

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Ο ΨΥΤΕΡΟΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

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

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

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

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

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

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

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

7. Θεόκρ. 24. 110.

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

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

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

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

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

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

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

14. *Ἰλ.* Σ 408-427.

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

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

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

18. Λονδίνο 1980.11-29.1, άλλοτε στο Castle Ashby: *Burl.* 1888 πίν. 18, ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 267-268 καὶ Hoppin *Bf.* σ. 51· *Burl.* 1903 πίν. 92, G. 21· *ARV.* σ. 10, ἀρ. 19· *ABV.* σ. 293, ἀρ. 7· *Para.* σ. 127, ἀρ. 7· *CV.* πίν. 6. Γιὰ τὸ σχῆμα βλ. *BSR.* 11 σ. 10.
19. Μαδρίτη 11008: *Jh.* 3 σ. 70-71, ἀπ' ὅπου Hoppin *Rf.* 1 σ. 34· Pfuhl εἰκ. 317 καὶ 264· *CV.* 1 πίν. 23, 1, πίν. 24-25, καὶ πίν. 26· 1· *ARV.* σ. 8, ἀρ. 2· *ABV.* σ. 294, ἀρ. 24· *ARV.*² σ. 7, ἀρ. 2· *Para.* σ. 128, ἀρ. 24 καὶ 321, ἀρ. 2. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Buschor.
20. Λένινγκραντ 381: Waldhauer *KO.* πίν. 2· *ARV.* σ. 10, ἀρ. 23 καὶ σ. 948· *ABV.* σ. 293, ἀρ. 12· *Para.* σ. 127, ἀρ. 12.
21. Βερολίνο 1897: *FR.* πίν. 154, 2· Neugebauer πίν. 35· *ARV.* σ. 10, ἀρ. 20· Buschor *Vasen* σ. 132· *ABV.* σ. 293, ἀρ. 8· *Para.* σ. 127, ἀρ. 8. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Zahn.
22. Βλ. *AM.* 41 σ. 338 (Wrede). Ἔλλα καλὰ παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ σταυροῦ σὲ ὑδρίες τοῦ ζωγράφου τοῦ Rycroft στὸ Ἀμβούργο (1917. 476: *Anz.* 1928 σ. 314· *ABV.* σ. 337, ἀρ. 25· *CV.* πίν. 24, 1-2), καὶ στὸ Μόναχο (1720, J. 138: Gerhard *AV.* πίν. 211-12, 1-2· *AM.* 41 πίν. 31, 2· *ABV.* σ. 337, ἀρ. 24)· γιὰ τὸν καλλιτέχνη, *JHS.* 54 σ. 91, γ· *ABV.* σ. 335-337 καὶ 694· *Para.* σ. 148-149.
23. Ζωγράφος τοῦ Ἀντιμένη: *JHS.* 47 σ. 63-91· *ABS.* σ. 41. *AM.* 41 σ. 351 (Wrede: τὸ «73» προστέθηκε κατὰ λάθος)· *RG.* σ. 46· Hafner σ. 25-28· Bloesch *AKS.* σ. 51-53 καὶ 165-166· *ABV.* σ. 266-275 καὶ 691-692· *Para.* 117-121.
24. Λονδίνο B 304: *JHS.* 47 πίν. 13 καὶ σ. 67 καὶ 87 ἀρ. 46· *CV.* 6 πίν. 76, 1 καὶ πίν. 77, 1· *ABV.* σ. 266, ἀρ. 4· *Para.* σ. 117, ἀρ. 4.
25. Βατικανὸν 426: Albizzati πίν. 65 καὶ σ. 197· *ABV.* σ. 266, ἀρ. 2· *Para.* σ. 117, ἀρ. 2. Λονδίνο B 336: *CV.* 6 πίν. 90, 4 καὶ πίν. 93, 2· *ABV.* σ. 266, ἀρ. 3. Γιὰ τὶς σκηνὲς μὲ κρῆνες, Dunkley στὸ *BSA.* 36 σ. 142-204.
26. Leyden PC 63: *JHS.* 47 πίν. 11 (καὶ σ. 63-65 καὶ σ. 88 ἀρ. 52)· *ABS.* πίν. 12, 2· *ABV.* σ. 266, ἀρ. 1· *Para.* σ. 117, ἀρ. 1· *CV.* πίν. 13-15 καὶ 16, 3.
27. Λονδίνο B 226: *JHS.* 47 σ. 66 καὶ πίν. 12, 1 (καὶ σ. 65-67, 70-72, καὶ σ. 82 ἀρ. 1)· A, *ABS.* πίν. 12, 1· *CV.* 4 πίν. 55, 4· *ABV.* σ. 273, ἀρ. 116· *Para.* σ. 119, ἀρ. 116.
- 27δς. Βερολίνο 1855: *ABV.* σ. 270, ἀρ. 50.
28. Ὁμάδα τοῦ Λεάγρου: Buschor στὸ *FR.* 3 σ. 229· *ABS.* σ. 26-28 καὶ 43-46· *CV.* San Francisco σ. 27-31 (H. R. W. Smith): *ARV.* σ. 929-930 καὶ 940· *JHS.* 59 σ. 305, πόδι· *ABV.* σ. 360-381, 695-696 καὶ 715· *Para.* σ. 161-167.
29. Λονδίνο B 327: *Archaeologia* 32 πίν. 12· *ABS.* πίν. 14, 2· *CV.* 6 πίν. 86 καὶ πίν. 89, 1· *ABV.* σ. 363, ἀρ. 38.
30. Ὀδ. θ 75.
31. Παρόλο ποῦ στὸν Ἀχιλλέα Θερσιτοκτόνο τοῦ Χαϊρήμονα (ἀπ. 3) ὁ Ἀχιλλέας λέει ὡς οὐχ ὑπάρχων ἀλλὰ τιμωρούμενος, «ἔχι ἀρχίζοντας τὴ φιλονικία ἀλλὰ ὑπερασπιζόμενος τὸ δίκιο μου».
32. Βλ. *AJA.* 1950 σ. 313.
33. Λονδίνο B 310: *CV.* 6 πίν. 78, 3 καὶ πίν. 80, 2· *ABV.* σ. 361, ἀρ. 12.
34. Μόναχο 2309: *FR.* πίν. 33, ἀπ' ὅπου Pfuhl εἰκ. 368-369· Pfuhl *Mast.* εἰκ. 41-42· *ARV.* σ. 25, ἀρ. 3· *ARV.*² σ. 27, ἀρ. 4· *Para.* σ. 323, ἀρ. 4. Ἡ γυναίκα ποῦ ἀπάγεται πρέπει νὰ εἶναι ἡ Ἑλένη ἀλλὰ οἱ ἐπιγραφὲς εἶναι ἀνακατεμένες: ἔτσι Gerhard (*AV.* 3 σ. 53) καὶ Robert (*Griechische Heldensage* σ. 699).
35. Μόναχο 1719: ὁ ὄμος καὶ τμῆμα τοῦ σώματος, Johansen *Iliaden* εἰκ. 20· *ABV.* σ. 361, ἀρ. 13· *Para.* σ. 161, ἀρ. 13.
36. Λένινγκραντ 610, ἀπὸ τὸ Vulci. Τὸ βάθος φυσικὰ εἶναι μαῦρο. Τώρα δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Brommer στὸ *Marburger Winkelmann-Programm* 1949 πίν. 3. Ἀποδόθηκε στὸν ἴδιο τὸν Εὐφρόνιο στὸ *ARV.* σ. 17, ἀρ. 8, ἀλλὰ θὰ τὸν κατέτασσα τώρα στὴν τεχνοτροπία του. *ARV.*² σ. 18, ἀρ. 2. Βλ. ἐπίσης Haspels *ABL.* σ. 44· *Para.* σ. 509: «πιθάνων τοῦ Εὐφρόνιου».
- 36δς. Λένινγκραντ St. 165· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 31.
37. Λονδίνο B 313: *JHS.* 26 σ. 17· *CV.* 6 πίν. 79, 2 καὶ πίν. 80, 3· *ABV.* σ. 360, ἀρ. 1.
38. Ὁ Ἄρης ἦταν παρὼν σ' αὐτὴν τὴ σκηνὴ στὸ σύνταγμα ποῦ περιγράφηκε ἀπὸ τὸν Παισανία (6, 19, 12).
39. Λονδίνο B 314: *CV.* πίν. 79, 3 καὶ πίν. 81, 4· *ABV.* σ. 360, ἀρ. 2· *Para.* σ. 161, ἀρ. 2. Αὐτὸ εἶναι ἐπίσης τὸ θέμα τοῦ ἐρυθρόμορφου κιονωτοῦ κρατήρα τοῦ ζωγράφου τῶν Συρακουσῶν στὴ Συλλογὴ Spencer-Churchill στὸ Northwick Park (*ARV.* σ. 352, ἀρ. 7· *ARV.*² σ. 518, ἀρ. 3· ἀργότερα στὸ ἐμπόριο τοῦ Λονδίνου: *Para.* σ. 382, ἀρ. 3).

40. Μόναχο 1708: *AZ.* 1878 πίν. 10, ἀπ' ὅπου (τμήμα) *JHS.* 26 σ. 21 = Norman Gardiner *GAS.* σ. 441 = Norman Gardiner *Athl.* εἰκ. 194· *ABV.* σ. 360, ἀρ. 5. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Buschor.
41. Μόναχο 1709: Klein *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften* σ. 71. Schaal *Sf.* εἰκ. 45· *ABV.* σ. 361, ἀρ. 14. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Buschor.
42. Λονδίνο B 326: *AZ.* 1856 πίν. 9, 1, 3· *CV.* 6 πίν. 86, 2 καὶ πίν. 87, 3· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 28.
43. Μόναχο 1700: *Mon.* 1 πίν. 34· λεπτομέρεια, Schaal *Sf.* εἰκ. 48· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 27. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Buschor.
44. Ἡ ἐκσφενδόνιση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἡ ἐκσφενδόνιση ὀλόκληρου τοῦ σώματος εἶναι ἀσυμβίβαστα καὶ πρέπει νὰ εἶναι ἐναλλακτικὰ μοτίβα. Ὑποστηρίχθηκε ὅτι τὸ μοτίβο τοῦ Ἀχιλλῆα ποὺ κρατᾷ τὸν Τρωῖλο ἀπὸ τὸ πόδι, ἀνάποδα, ἀποτελεῖ δάνειο ἀπὸ παραστάσεις τοῦ Νεοπολέμου καὶ τοῦ Ἀστυάνακτα: μπορεῖ νὰ εἶναι ἔτσι, ἀλλὰ συναντᾶται στὸν μεσοκορινθιακὸ κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Λούβρου E 638 bis (*Mon. Piot* 16 πίν. 14. Payne *NC.* ἀρ. 1196), ποὺ φαίνεται ὅτι εἶναι παλιότερος ἀπὸ ὅλες τὶς σωζόμενες παραστάσεις τοῦ Νεοπολέμου καὶ τοῦ Ἀστυάνακτα (ὁ Ἀχιλλῆας ἴσως κρατοῦσε τὸ ξίφος στὸ δεξιὸ χεῖρ, ποὺ δὲν σώζεται). Στὸ τρίτο παράδειγμα τοῦ μοτίβου, σὲ μιὰ ὑστερη μελανόμορφη λήκυθο στὴν Κοπεγχάγη (97: *CV.* 3 πίν. 112, 3), ὁ Νεοπόλεμος εἶναι ὀρθὸς ἐπάνω στὸν βωμό, ἔχει τὴν ἀσπίδα του στὸ ἀριστερὸ του χεῖρ καὶ ἐκσφενδονίζει τὸ σῶμα στοὺς δύο πολεμιστὲς (Ἔκτορα καὶ Αἰνεία;) ποὺ προχωροῦν πρὸς τὸ μέρος του.
45. Γιὰ τὴ χειρονομία βλ. Greifenhagen στὸ *Anz.* 1935 σ. 488. Ἀμφορέας τῆς Ὀμάδας τοῦ Λεάγρου, Λονδίνο B 196 (A, *JHS.* 26 πίν. 5· *CV.* 3 πίν. 38, 2· *ABV.* σ. 366, ἀρ. 84).
46. Würzburg 311: *RM.* 3 σ. 108· Langlotz πίν. 88, πίν. 93 καὶ πίν. 97· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 35· *Para.* σ. 161, ἀρ. 35. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Buschor.
47. Πίνδαρος *Παιὰν* 6, 112· σὲ ἐλεύθερη μετάφραση. Μιὰ γυναῖκα ὑψώνει τὰ χεῖρια σὲ κάπως παλιότερες παραστάσεις τοῦ θέματος σὲ ἀμφορεῖς μὲ λαιμὸ στὸ Βερολίνο (3996: Furtwängler *Coll. Sabouroff* πίν. 48, 3· *ABV.* σ. 290, μέσο καὶ 320, ἀρ. 7) καὶ στὸ Würzburg (179: Langlotz πίν. 57· *ABV.* σ. 290, ἀρ. 1, μέσο).
48. Μόναχο 1717: ἡ παράσταση τοῦ ὄμου μόνο, FR. 1 σ. 159, ἀπ' ὅπου Richter *Craft* σ. 64 καὶ *PP.* πίν. 2, 1· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 36· *Para.* σ. 161, ἀρ. 36.
49. Τὸ ἴδιο ἐπίσης καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις τοῦ θέματος: ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὴ Ρωμαϊκὴ ἀγορὰ (Gerhard *AV.* πίν. 231, 1-2)· ἀμφορέας μὲ λαιμὸ στὸ Βερολίνο, 1861 (Gerhard *EKV.* πίν. 25)· Ὀμάδα τοῦ Λεάγρου: *ABV.* σ. 371, ἀρ. 149). Παράβαλλε ἐπίσης τὸ ἀνάγλυφο μὲ τὸν θάνατο τοῦ Αἰγίσθου, Ny Carlsberg 30 (Furtwängler *AG.* 3 σ. 266· *Billedtavler* πίν. 3).
50. Βλ. σημ. 48 καὶ *PP.* πίν. 2, 1 καὶ σ. 6-7. Ὁ γέρος ιδιοκτήτης τοῦ ἐργαστηρίου εἰκονίζεται ἐπίσης στὶς σκηνὲς χυτηρίου σὲ μιὰ χαμένη λήκυθο (*El. cer.* 1 πίν. 51· πολὺ διορθωμένη ἀλλὰ αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια εἶναι σίγουρη).
51. Βερολίνο 1902: Gerhard *TG.* πίν. 16· *Jb.* 29 σ. 225· *ABV.* σ. 363, ἀρ. 37· *Para.* σ. 161, ἀρ. 37. Ἄλλες παραστάσεις τοῦ ἴδιου θέματος στὸν «τυρηνικὸ» ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὸ Λονδίνο 97.7-27.2 (*JHS.* 18 πίν. 15, ἀπ' ὅπου Perrot 10 σ. 11, Homann-Wedeking *Archaische Vasenornamentik* εἰκ. 8· *ABV.* σ. 97, ἀρ. 27· *Para.* σ. 37, ἀρ. 27), καὶ στὸν ἐτρουσκο-καμπανικὸ μελανόμορφο ἀμφορέα μὲ λαιμὸ στὸ Λονδίνο B 70.
52. Μόναχο 1712: FR. 3 σ. 228· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 34. Ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Buschor. Βλ. ἐπίσης Haspels *ABL.* σ. 46.
53. Λονδίνο B 323: *CV.* πίν. 84, 3 καὶ πίν. 85, 4· λεπτομέρεια, Lane *GP.* πίν. 47· *ABV.* σ. 362, ἀρ. 33· *Para.* σ. 161, ἀρ. 33.
54. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀχελώου: *ABS.* σ. 28 καὶ 46-47· *JHS.* 54 σ. 91· *ABV.* σ. 382-385 καὶ 696· *Para.* σ. 168-169. Ἐνα νεοαποκτημένο καὶ χαρακτηριστικὸ ἔργο, ἡ πελίκη τῆς Νέας Ὑόρκης 49.11.1, ἀποδόθηκε στὸν ζωγράφου τοῦ Ἀχελώου ἀπὸ τὸν Dietrich von Bothmer (*ABV.* σ. 384, ἀρ. 19: A, Σιληνός· B, πυγμάχοι).
55. Βερολίνο 1851: Gerhard *EKV.* πίν. 15-16, 1-2, ἀπ' ὅπου (A) *ABS.* πίν. 14, 1. *ABV.* σ. 383, ἀρ. 3. Μερικὲς ἐπιζωγραφῆσεις.
56. Κάπως παρόμοιο τὸ μοτίβο τοῦ Ἡρακλῆ σὲ μιὰ μικρὴ ἐρυθρόμορφη κύλικα κοντὰ στὴ δουλειὰ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἑρμαίου, στὸ Βερολίνο (2271: *ARV.* σ. 78· *ARV.*² σ. 111, μέσο)· ἀλλὰ ἐκεῖ δὲν δηλώνεται τὸ ἔδαφος.
- 56δς. *ABV.* σ. 383, ἀρ. 10· *Para.* σ. 168, ἀρ. 10.
57. Νέα Ὑόρκη 26.60.29: A, Richter καὶ Milne

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΠΑΝΑΘΗΝΑ·Ι·ΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ

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

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

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

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

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

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

6. Λοῦβρο F 77: *CV.* 9 πίν. 82, 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20. Ἴων ἀπ. 53 Nauck.

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

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

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

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

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

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

26. Πaus. 6, 2, 8.

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

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

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

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

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

444, όπου αναφέρονται δύο άλλα αγγεία του ίδιου καλλιτέχνη.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

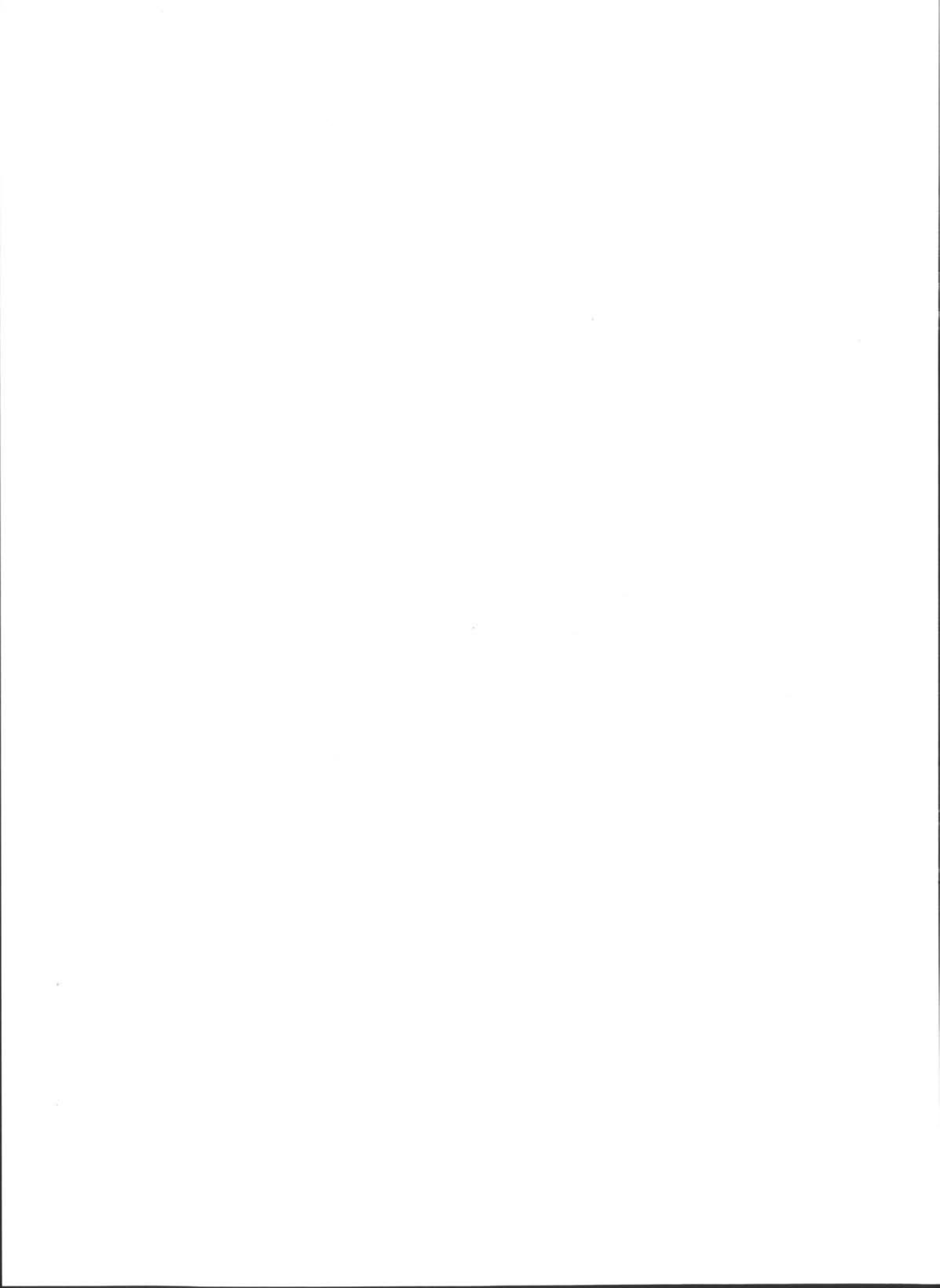
45. Νέα Ύορκη, άλλοτε Castle Ashby: Micali *St.* πίν. 88, 3-4· *V. Pol.* πίν. 1-2· *BSR.* 11 πίν. 10, 1-2 και σ. 14· *ARV.* σ. 144, άρ. 210· βλ. επίσης *AJA.* 1943 σ. 449· *ABV.* σ. 408, άρ. 1· *CV.* πίν. 17-18, 1 και 61. *The Castle Ashby Vases* (Christie's July 2, 1980) άρ. 87· Kurtz *The Berlin Painter*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

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

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

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

75. Για τούς «βάκχους» βλ. *Num. Chron.* 1941 σ. 1-7.
76. Αυτό δίνει ένα *terminus post quem* για τη χρονολόγηση της πυξίδας Ficoroni: βλ. *JHS.* 1949 σ. 2.
77. Βερολίνο εύρ. 3981, βλ. *AJA.* 1943 σ. 460· *ABV.* σ. 415, άρ. 8.
78. Λονδίνο B 608: *Mon.* 10 πίν. 47 b και πίν. 48 e, άπ' όπου (A) Pfuhl εικ. 309· *CV.* 1 f πίν. 3, 2· *AJA.* 1943 σ. 461 άρ. 1· *ABV.* σ. 417, άρ. 1.
79. Μόναχο εύρ. 7767: *AJA.* 1943 σ. 461 άρ. 2· *ABV.* σ. 417, άρ. 2.
80. Λονδίνο B 610: *Mon.* 10 πίν. 47 d και πίν. 48 f, 5· B, *JHS.* 26 πίν. 4, άπ' όπου Norman Gardiner *GAS.* σ. 443 και *Athl.* εικ. 191· *CV.* 1 f πίν. 4, 3· B, Süsserot πίν. 6, 3 και πίν. 7, 3-4. Βλ. *AJA.* 1943 σ. 460· *ABV.* σ. 417 επάνω· *Para.* σ. 178.
81. Πιό πάνω, σ. 125· βλ. *JHS.* 59 σ. 38.
82. Λονδίνο B 611: *Mon.* 10 πίν. 47 f και πίν. 48 f, 7· *CV.* 1 f πίν. 4, 1· *AJA.* 1943 σ. 458 άρ. 7 και σ. 460· *ABV.* σ. 415, άρ. 7.
83. Λένινγκραντ *CR.* 1876 πίν. 1, 1-3, άπ' όπου (B) Norman Gardiner *GAS.* σ. 283· *Ant. class.* 5 σ. 39-40· *AJA.* 1943 σ. 460 άρ. 16 και σ. 461-462.
84. *AJA.* 1896 σ. 332· *ABV.* σ. 416, άρ. 17.
85. Για τούς έλλημιστικούς παναθηναϊκούς άμφορείς, Dow στο *Hesp.* 5 σ. 50-58, και N. M. Κοντολέων στην *Έφημ.* 1937 σ. 576-579. 'Ο Μιτσός και ή Καρούζου δημοσίευσαν στην *Έφημ.* 1948-49 σ. 5-32, έναν έλλημιστικό παναθηναϊκό άμφορέα που φέρει τó όνομα τού άγωνοθέτη τού έτους, ένός ξένου μονάρχη, εύεργέτη τών 'Αθηνών, τού βασιλιά 'Αριαράθη Ε' τής Καπαδοκίας, που βασίλευσε από τó 163 ώς τó 130 π.Χ.
86. Βερολίνο εύρ. 4950: *Sammlung Vogell* πίν. 4, 5 και σ. 14. Βλ. *Anz.* 1909 σ. 564 σημ. 20· Schmidt σ. 84-85· Κοντολέων στην *Έφημ.* 1937 σ. 579 1· *CV.* 5 πίν. 52.



ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

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

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

- Ἰππέων πομπές, 10, 21-22, 28
 Καθιστὲς μορφές, 39
 Κένταυροι, 7-9, 36-37, 45· κενταυρομαχίες, 45
 Κρήνες, 39, 101-102
 Κτίρια, 23, 24, 30, 39, 101
 Μαινάδες, 57, 72, 73, 77, 78, 98, 99, 103
 Μάχες, σκηνὲς μάχης, 8, 29, 32, 49-50, 74, 86, 92, 100, 108· ναυμαχίες, 4
 Μετωπικὰ πρόσωπα, 37
 Μύθοι θεῶν καὶ ἡρώων, 5· βλ. *ἐπίσης* Θέματα ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὸν θρύλο
 Νύμφες, 41, 58, 78, 98
 Πλοῖα, 44, 86
 Πολεμιστὲς, 22, 29, 32, 49, 50, 51, 54, 72, 88, 106, 107
 Πομπές, 23-24, 29, 41, 54, 57, 72, 75, 90, 93
 Πουλιά, 6, 18, 21, 46, 51, 56, 59, 81, 94, 102· ἀετός, 51· γλαυκὲς, 9, 19, 57, 58, 125· γύπας (;), 6· κοράκι, 88· κουροῦνες (;), 6· κύκνοι, 19, 20, 62, 71, 86· πετεινοί, 27, 71, 111, 115, 121, 122· ὑδρόβια πουλιά, 6, 9· χῆνες, 19, 62
 Πρόθεσις, 4, 18, 61, 90, 91
 Σάτυροι, 41, 57, 72, 77-78, 83, 90, 97, 98, 99, 103
 Σκηνὴ ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ νεκροῦ, 61
 Σκηνὴ ἔριδας, 103
 Σκηνὲς ζευξίματος, 51-52, 88-89, 93, 99-100
 Σκηνὲς κυνηγιοῦ, 54, 55, 101-102
 Σκηνὲς ὄπλισμοῦ, 65, 72, 74, 75, 76
 Σκηνὲς παλαίστρας, 65, 102. βλ. *ἐπίσης* Ἀθλητικοὺς ἀγῶνες
 Σκηνὲς πένθους, 90
 Σπεῖρες, 5, 82, 98
 Στρόβιλοι, 22, 27, 50
 Συγκομιδὴ ἐλιᾶς, 102
 Συμπόσια, 26
 Συμποσιαστὲς, 25-26, 109
 Τέρατα ποῦ πετοῦν πέτρες, 11
 Τοξότες, 104, 106
 Τρίποδες, 62, 117
 Τρίτωνες, 53
 Φίδια, 56, 57, 60, 65, 74, 83, 87, 113, 115, 119
 Φυτὰ, 5, 6, 9, 19, 26, 35-36, 41, 50, 55, 67, 70, 109· κισσός, 73, 77, 82, 97, 98· κλαδιά, 84· κλήματα, 85, 96· στεφάνι ἐλιᾶς, 125· στεφάνι μυρτιάς, 50
 Χοροί, σκηνὲς χοροῦ, 7, 8, 43, 71-72
 Χορὸς ἰππέων, 93
 Ψάρια, 67· δελφίνα, 18, 67, 86, 113
 Θέματα ἀπὸ τὸν μῦθο καὶ τὸν θρύλο—
 Ἀθηνᾶ, 20, 93, 111 κέ· Γέννηση τῆς, 30, 32, 69, 80· καὶ Ποσειδῶν, 74
 Αἴας· καὶ Ἀχιλλέας 46, 65, 70, 83, 87-88, 98, 108· καὶ Ὀδυσσεύς, 103· θάνατος τοῦ, 88
 Αἴγισθος, θάνατος τοῦ, 11, 146
 Ἄλωση τῆς Τροίας, 31-32, 106-107
 Ἀμφιάραιος, ἀναχώρηση τοῦ, 32
 Ἀπόλλων, 11, 99
 Ἀργοναῦτες, 15, 20
 Ἄρπυιες, 20
 Ἄρτεμις, 11, 35, 46
 Ἀστυνάξ, θάνατος τοῦ, 31-32
 Ἀχιλλέας, 24, 51-52, 74, 87-88, 103· καὶ Πηλέας, 12-13, 35-37, 84· καὶ Πενθεσίλεια, 82, 87, 108· καὶ Τρωίλος, 28, 38-40, 106-107
 Γοργόνες, 18, 19, 20, 28, 46, 47· βλ. *ἐπίσης* Περσέας καὶ Μέδουσα
 Διόνυσος, 35, 37, 38, 41, 57, 66, 72, 73, 76-77, 82, 86, 96, 98, 99· καὶ Ἀριάδνη, 103
 Ἐκτωρ, 87, 106
 Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας, 103
 Ἐρμῆς, 53, 54, 66, 96, 98, 104
 Ἡρακλῆς, 11, 19, 75, 102, 104, 108· καὶ Ἀθηνᾶ, 96· καὶ Ἀλκυονέας, 105· καὶ Ἀνταῖος 105· καὶ Ἀπόλλων, 8, 74· καὶ Ἀχελῷος, 105, 109· καὶ Γηρυόνης, 62, 80-81, 104-105· Εἴσοδος τοῦ στὸν Ὀλυμπο, 32, 69-70, 89, 98· καὶ Ἐρυμάνθιος κάπρος, 109· μὲ κιθάρα, 97· καὶ Κύκνος, 105· καὶ τὸ λεοντάρι τῆς Νεμέας, 59, 65, 80, 81, 96· καὶ Νέσσοι, 8-9, 19, 58-59, 105· καὶ Νηρέας, 27· ὀδηγώντας ἕναν ταῦρο σὲ θυσία, 97· καὶ Τρίτων, 93· καὶ Φόλος, 102· καὶ τὰ χρυσὰ μῆλα, 109
 Ἡφαιστος, 24, 38, 78, 99· ἐπιστροφή τοῦ, 35, 38, 40-41, 57, 72, 78
 Θήρα τοῦ Καλυδωνίου κάπρου, 42, 71
 Θησέας, 35, 87· καὶ Ἀντιόπη, 108· καὶ Ἑλένη, 104· καὶ Μινώταυρος, 8, 43-44, 58, 71, 80, 93, 105

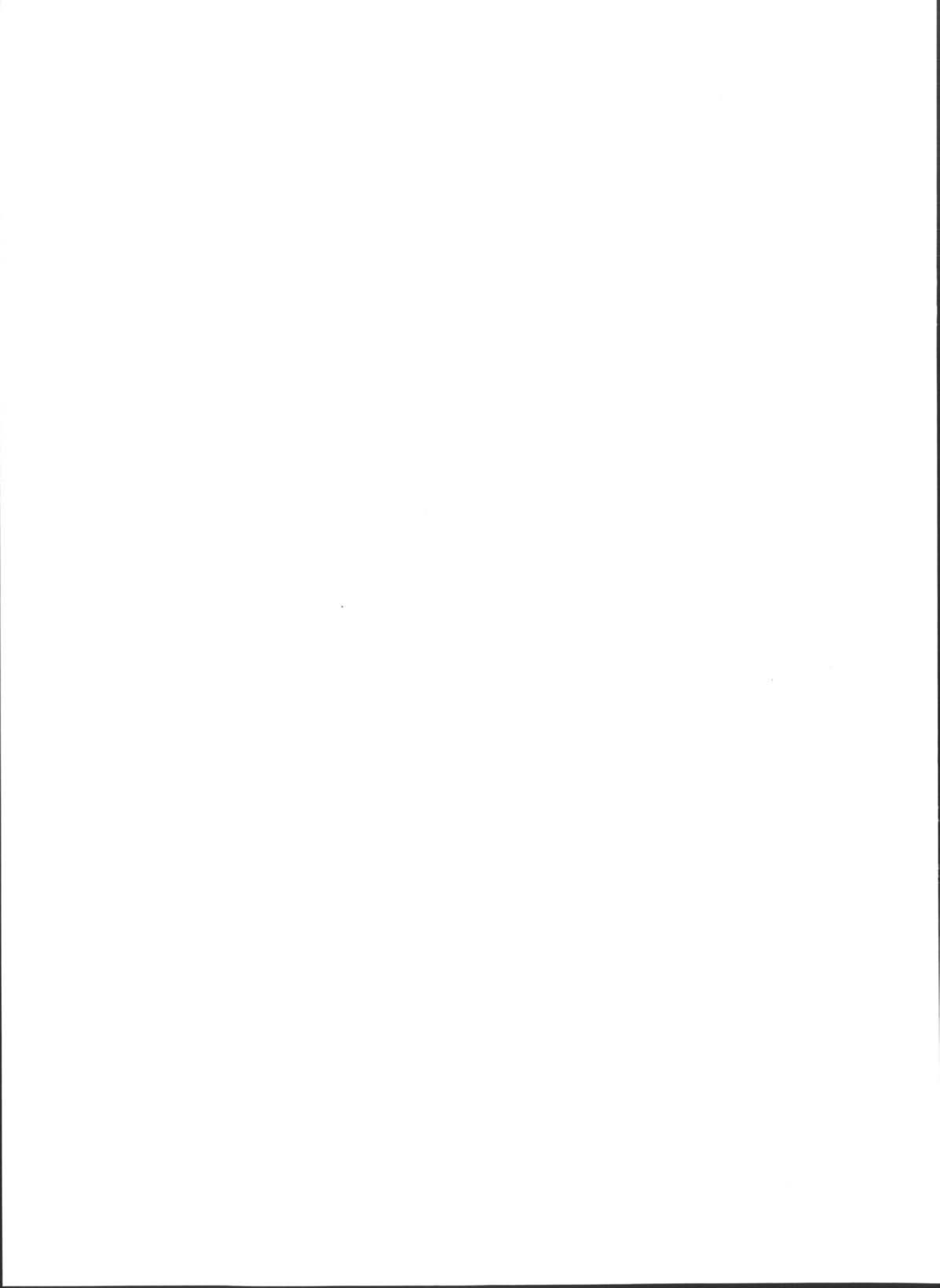
- Κάστωρ καὶ Πολυδεύκης, 84-85
 Μάχη θεῶν καὶ Γιγάντων, 53-55
 Μάχη Λαπιθῶν καὶ Κενταύρων, 45
 Μάχη πυγμαίων καὶ γερανῶν, 36, 47, 52
 Μέμων καὶ Ἀντίλοχος, 87
 Μενέλαος, 9-10· καὶ Ἑλένη, 94
 Νεοπτόλεμος καὶ Πολυξένη, 107
 Νίκη, 125
 Οἰκία τοῦ Πηλέα, 23, 36, 84
 Ὀλυμπιάς, 124
 Πάλη γιὰ τὸν τρίποδα τοῦ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

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΛΛΟΓΩΝ

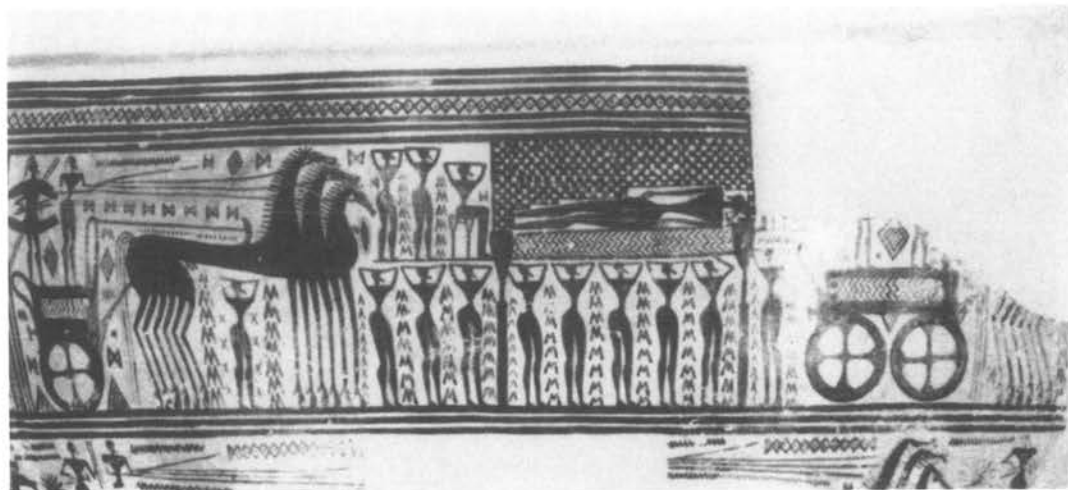
- Ἰβάνια, Μουσείο, ἄλλοτε Conde de Lagunillas, 140
 Ἰθάκη, Βόρεια κλιτύς, 89-90, 134
 Ἰθάκη, Ἐθνικὸ Μουσείο, 4, 5, 6, 8, 10, 16, 17, 18-19, 21, 23-24, 26, 29 (2), 32, 33, 35, 44-45 (2), 49-50, 51-53, 53-55, 61, 90, 114, 119, 132, 133, 134, 136, 137, 142, 144, 147, 148, 149
 Ἰθάκη, Μουσείο Ἀγορᾶς, 20,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

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

ΠΙΝΑΚΕΣ







1



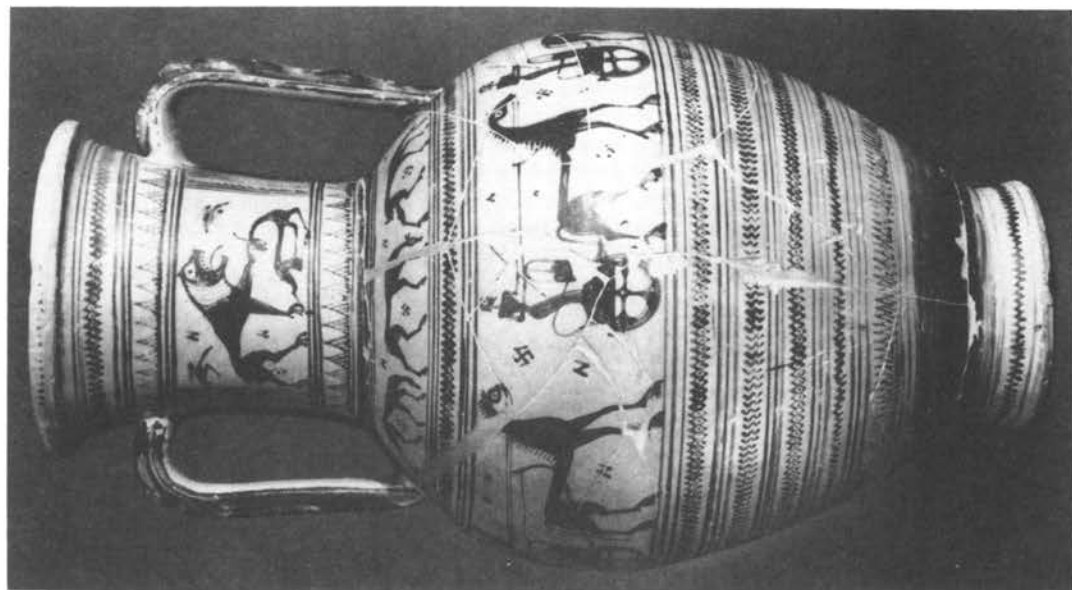
2



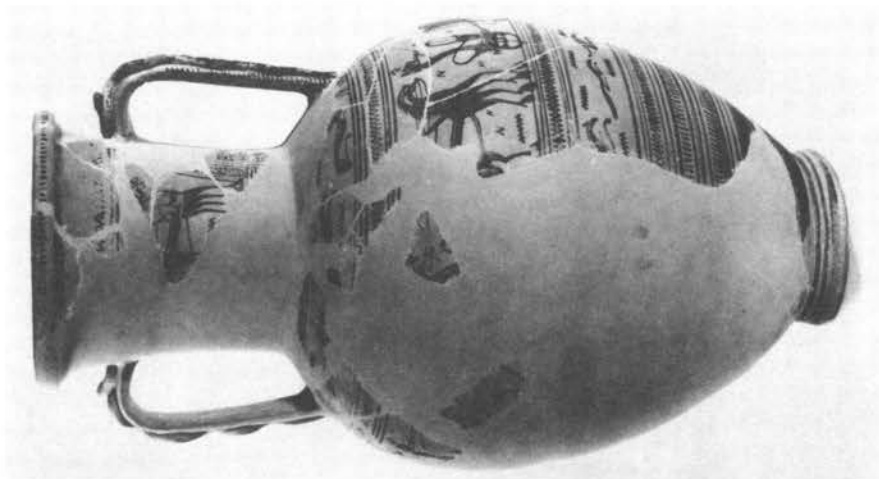
3



4



1



2



3



1



2



3



4



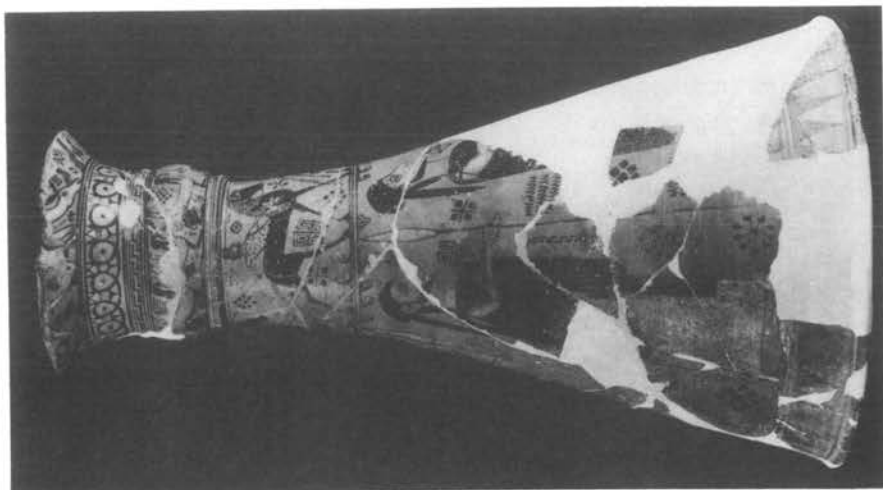
3



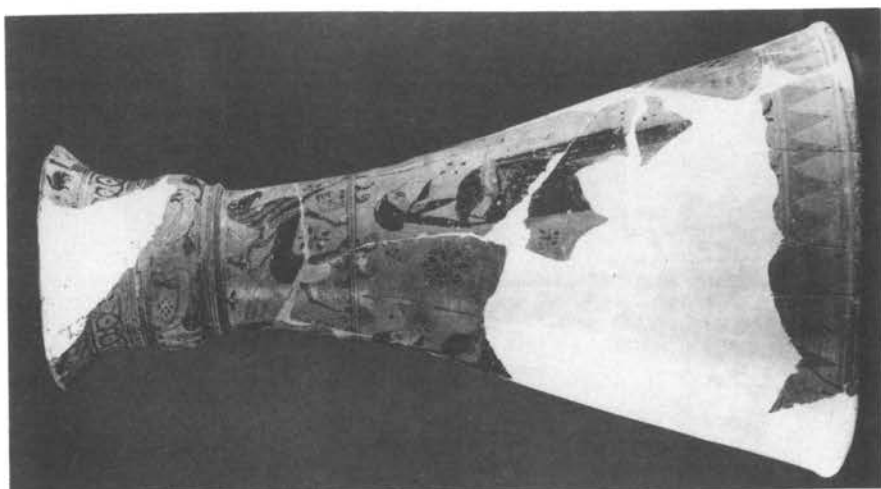
2



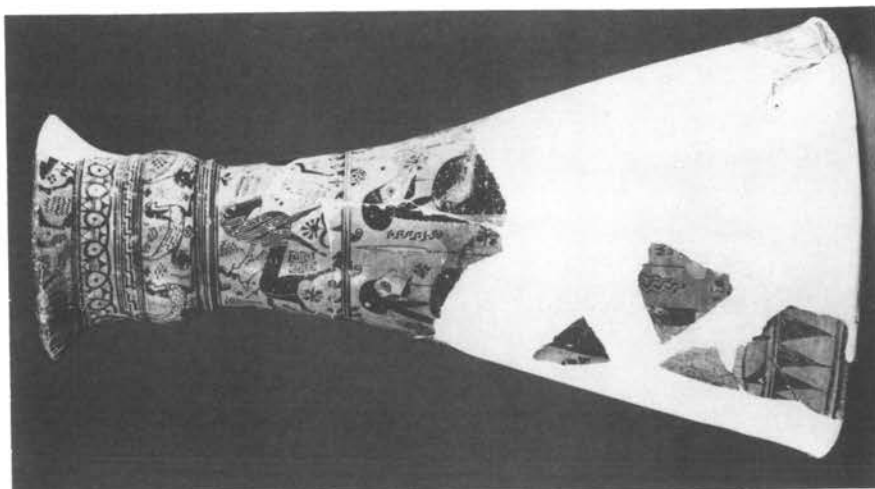
1



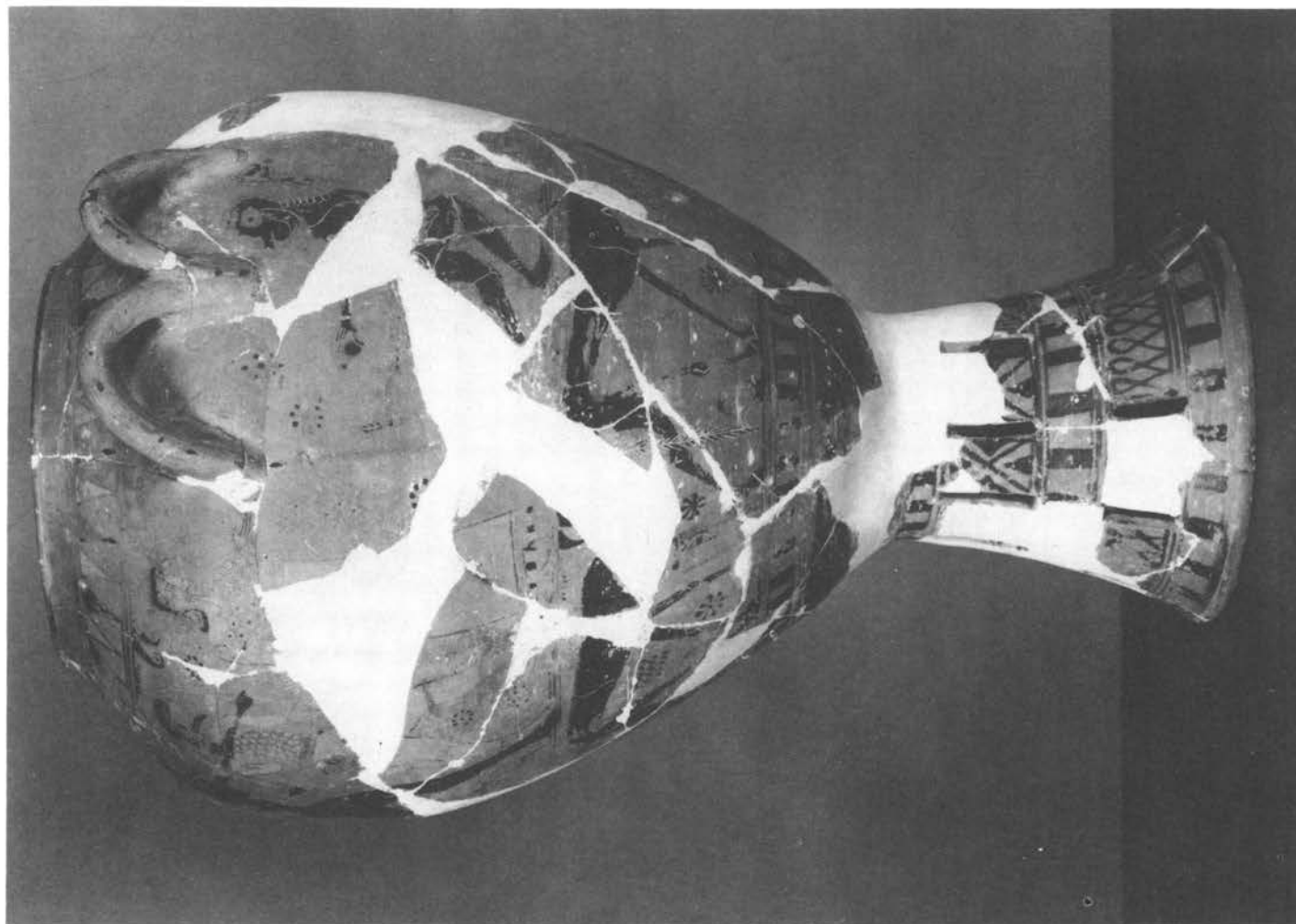
3



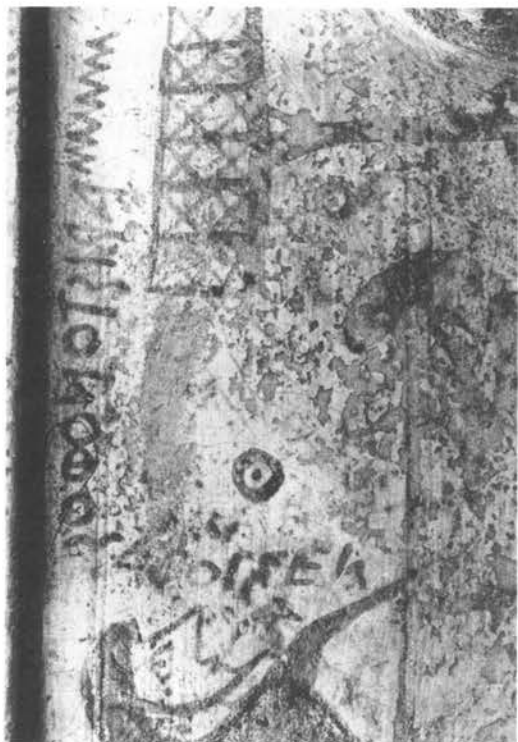
2



1



1
2



3

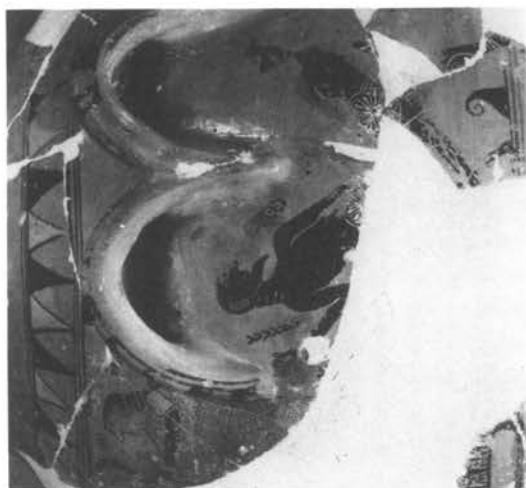


4

5



1



4



2



5



3



1



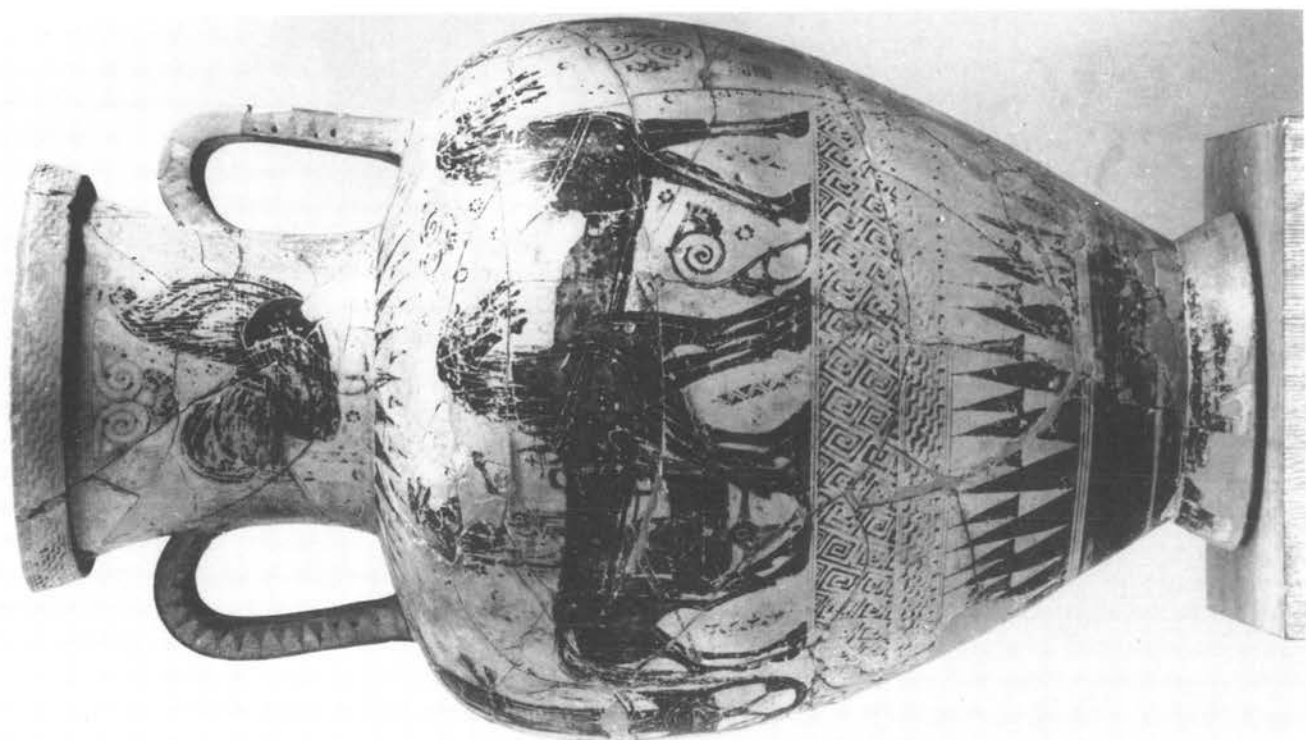
2



3



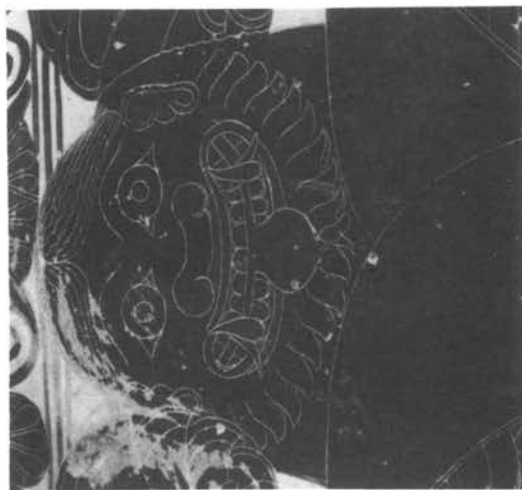
4



1



2



4



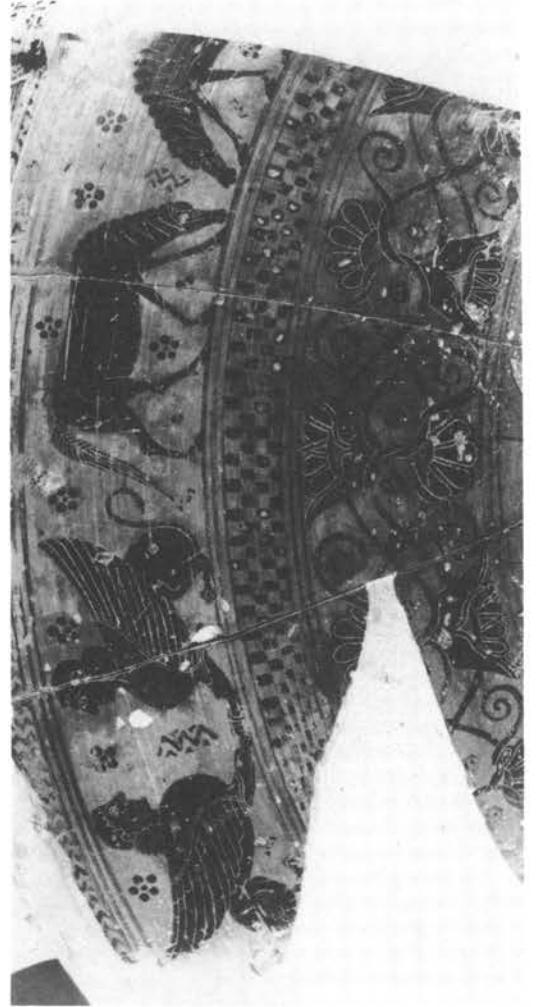
3



5



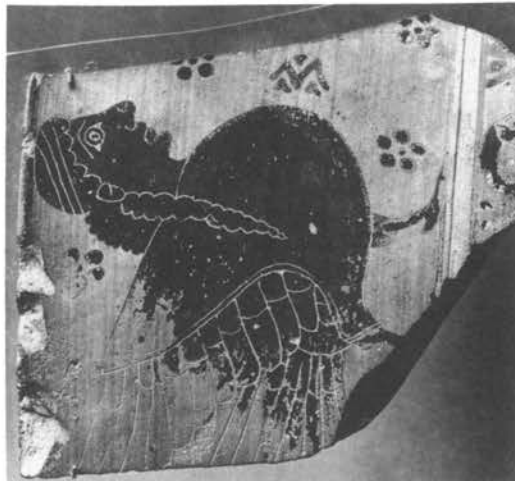
3



4



1



2



1



2



3



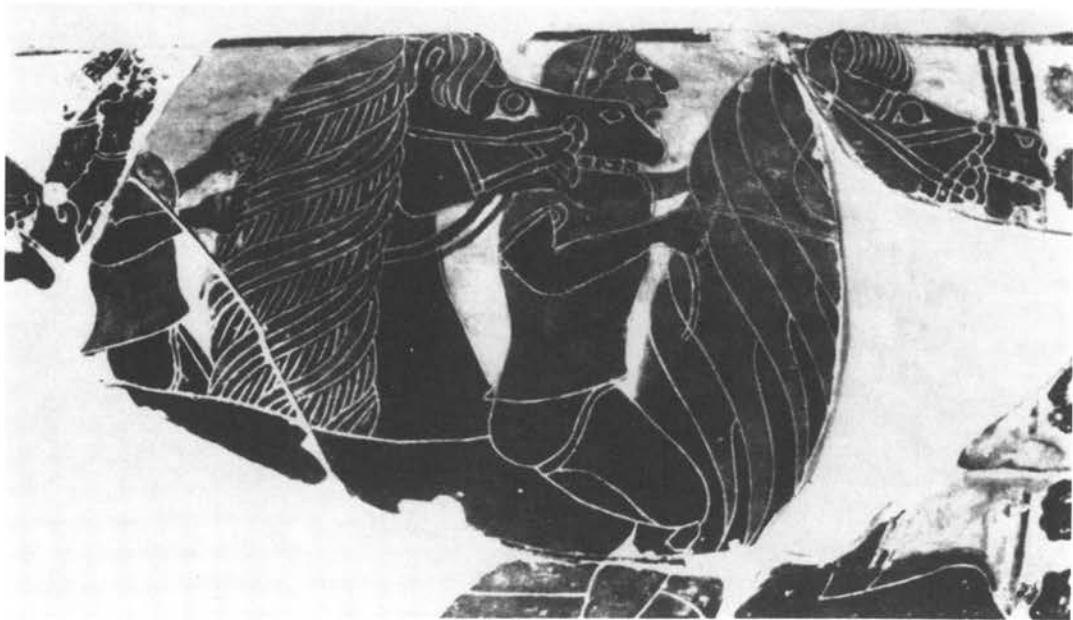
1



2



3



4

1



2



3



4



5

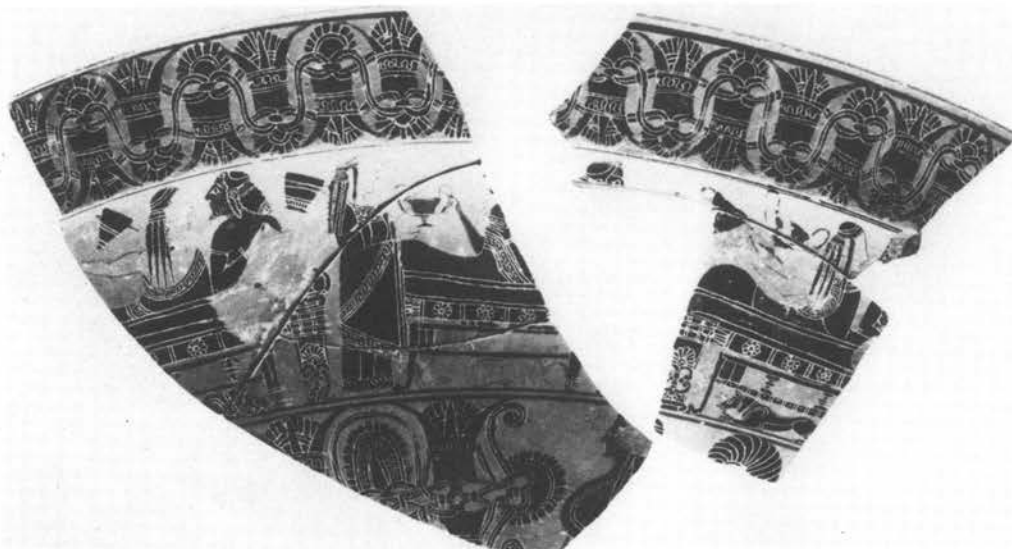


6

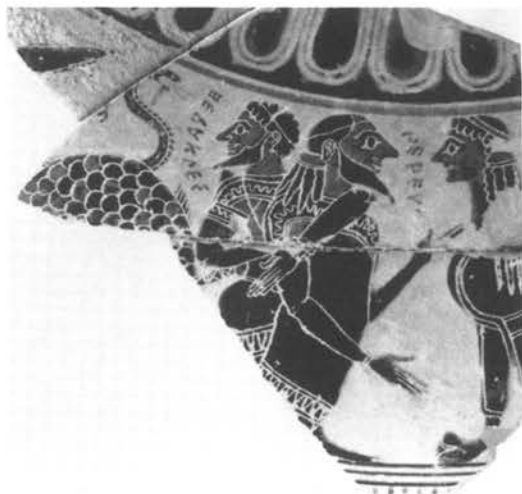




1



2



3



4



1



2



3



4



1



2



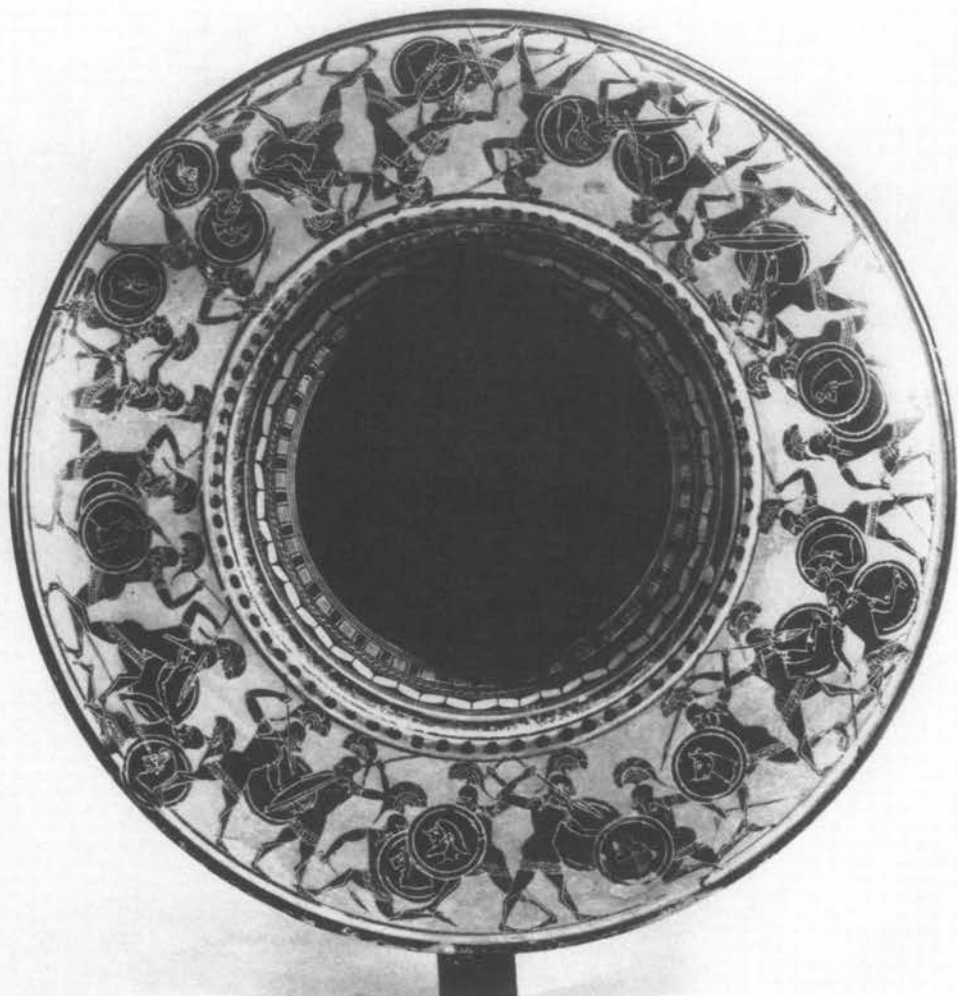
3



1



2



1



2



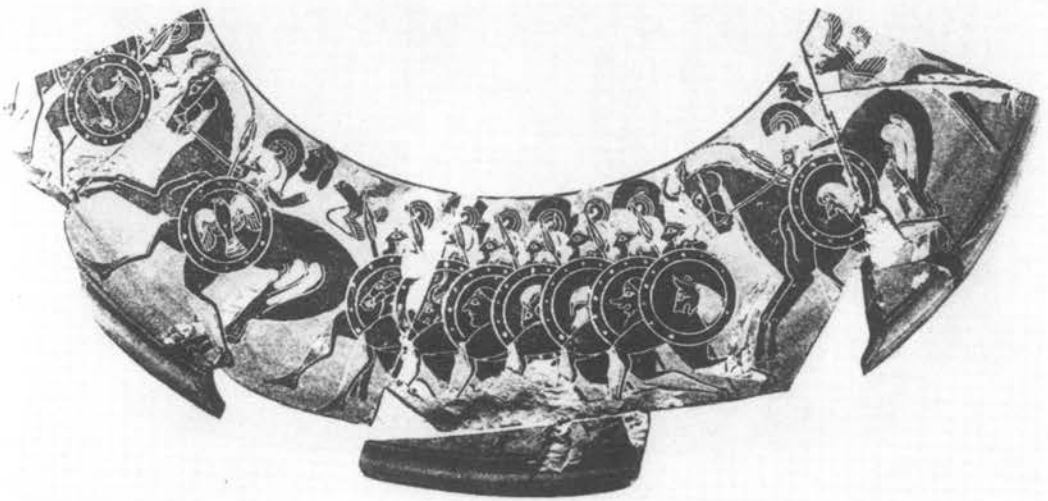
1



2



1



2



3



1



2



3



1

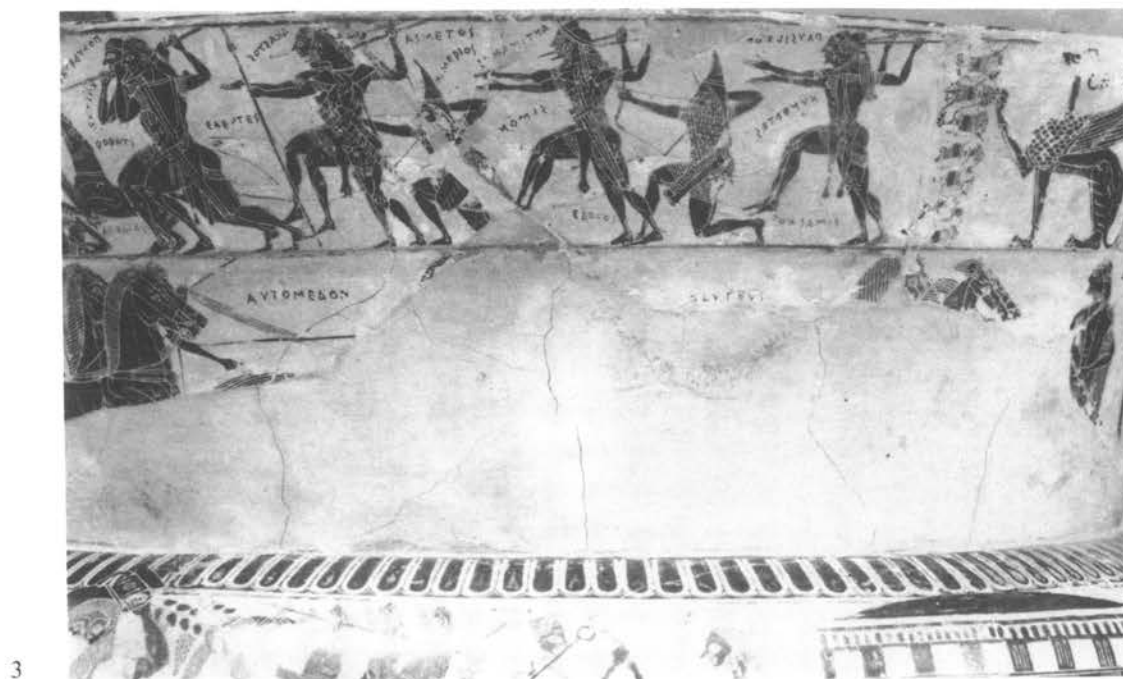
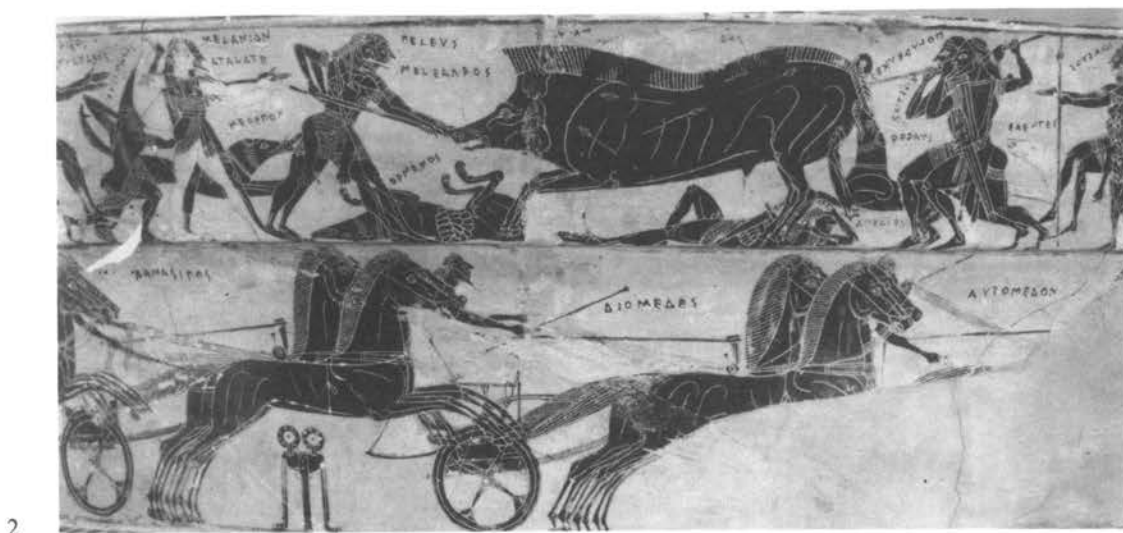
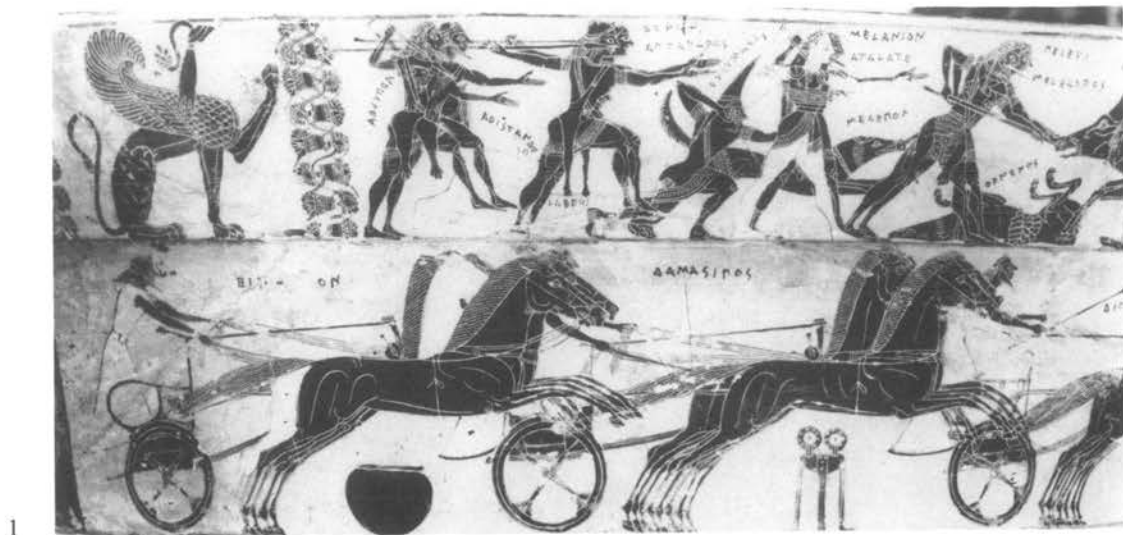


2

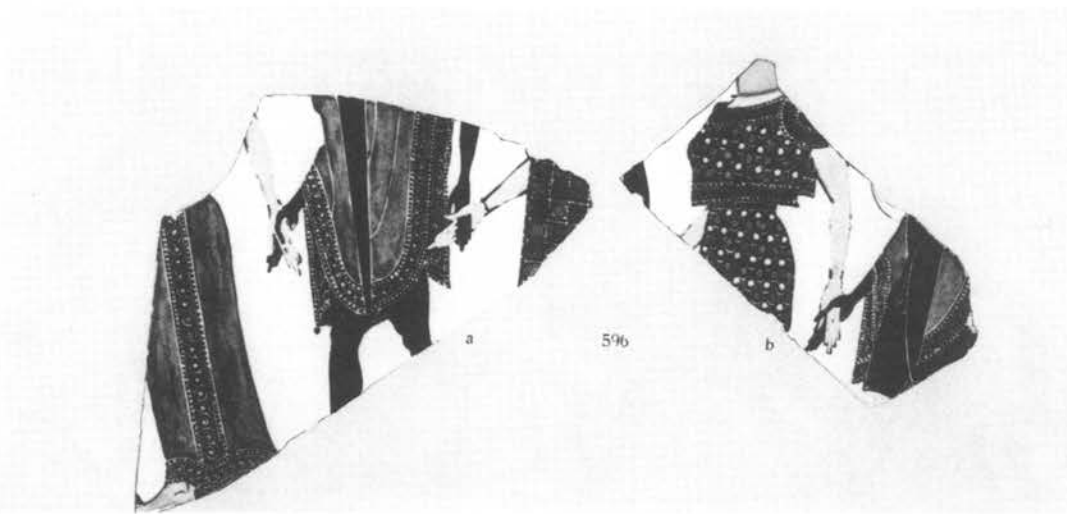
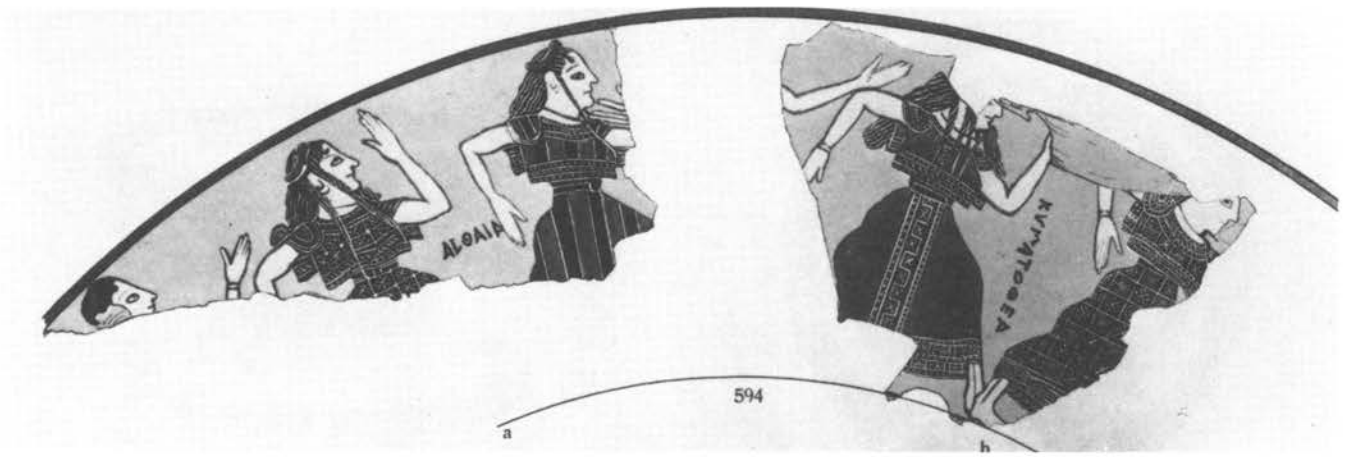


4

3



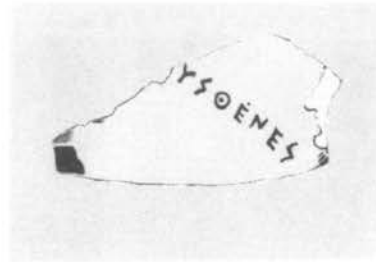




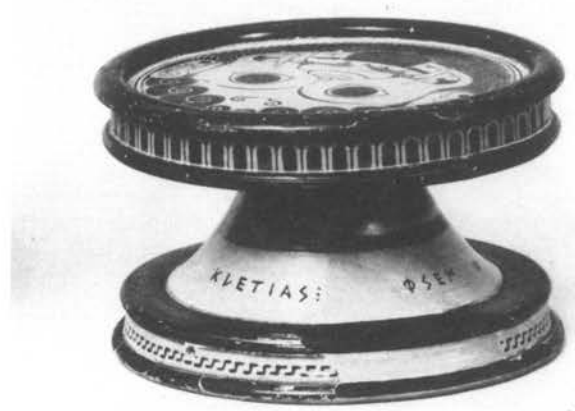
5

6

1



2



4

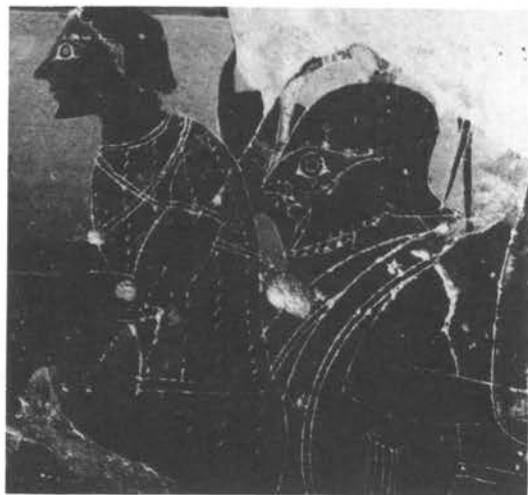


3

5



1



2



3



2



4

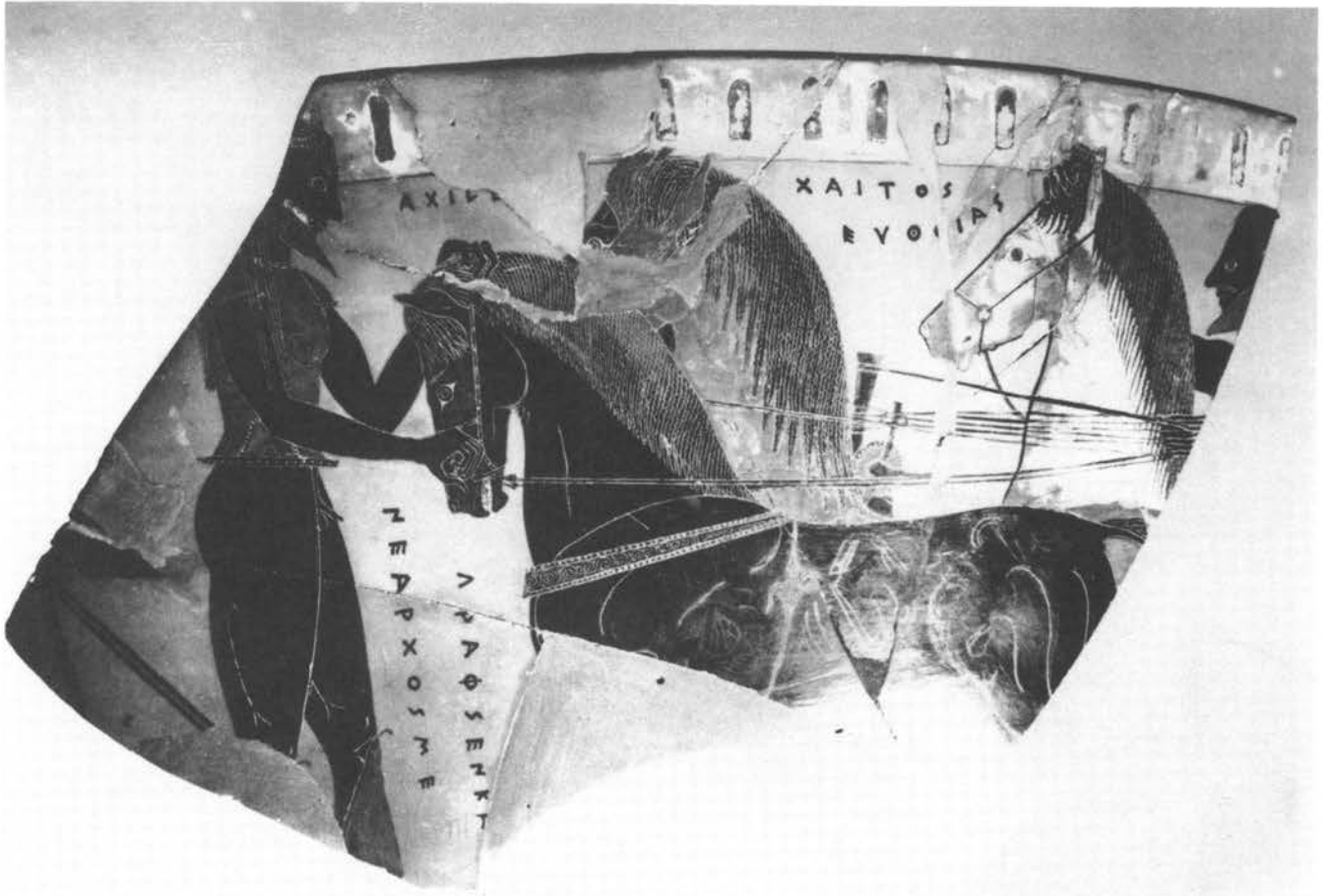
3



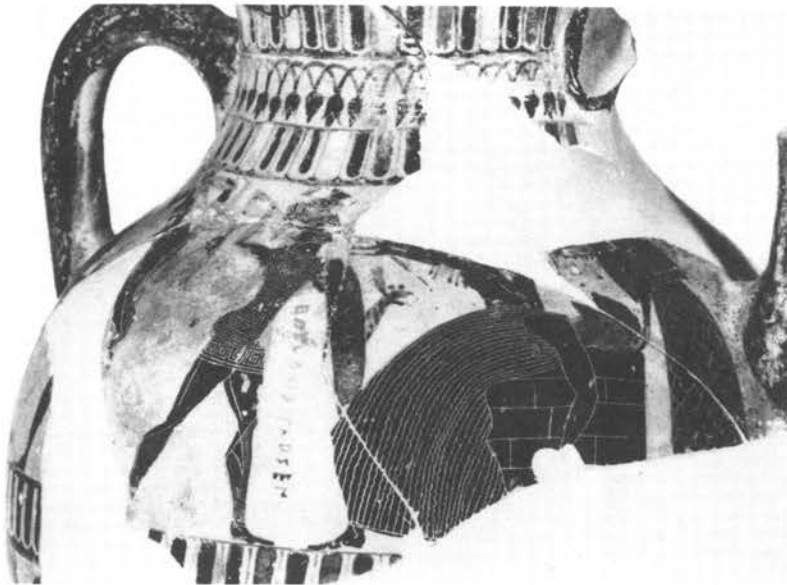
5



6



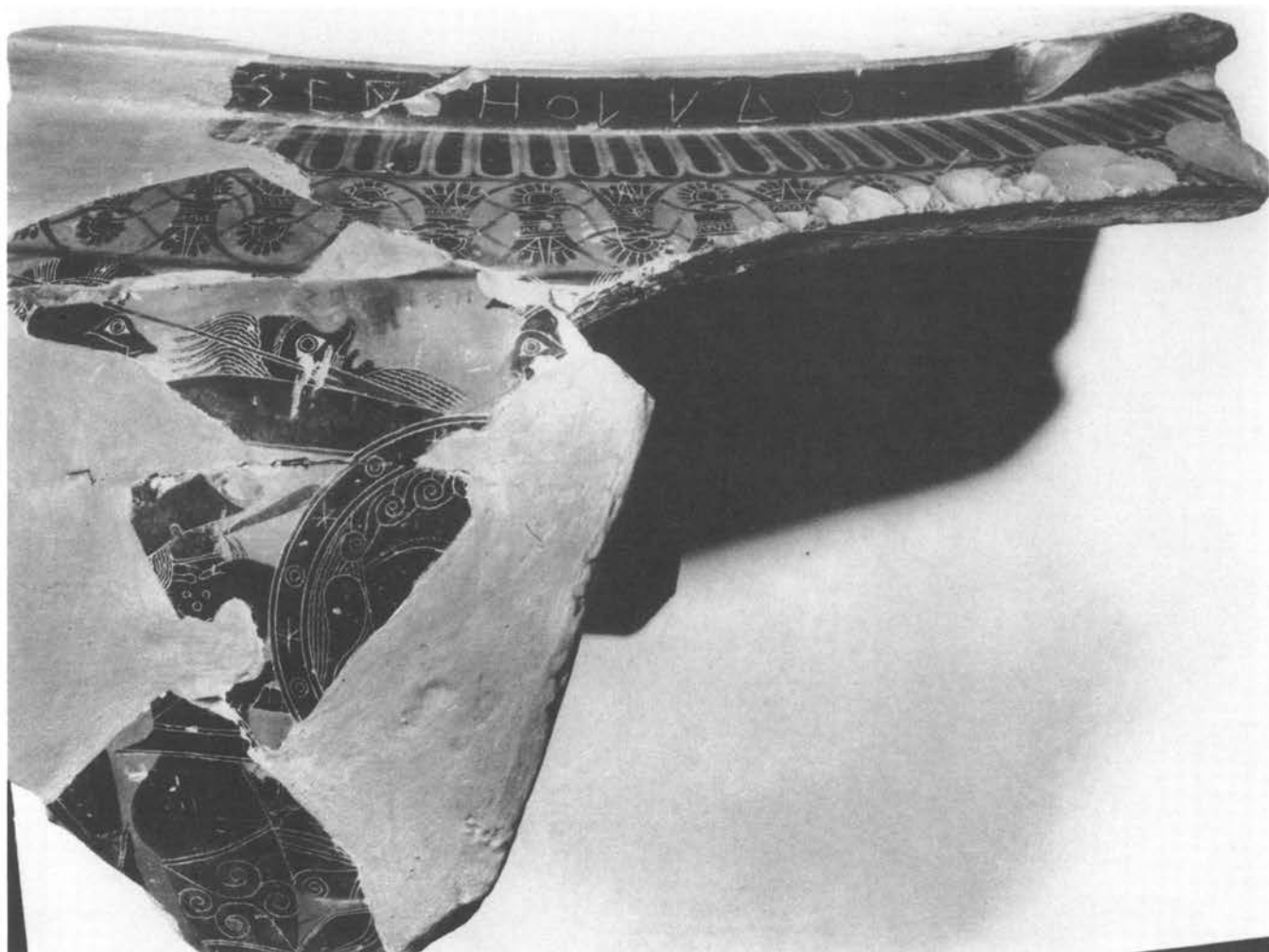
1



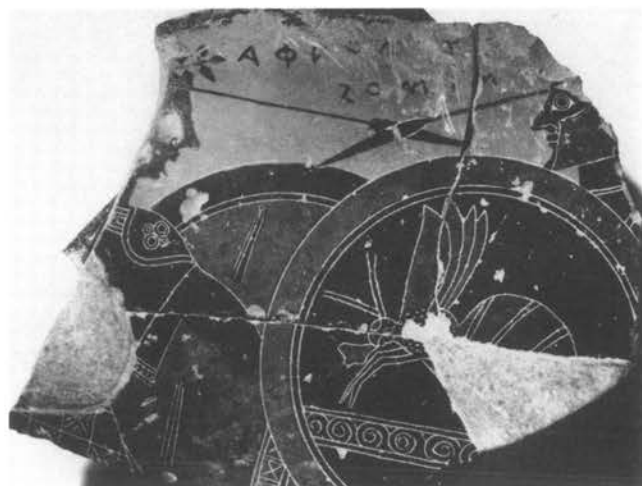
2



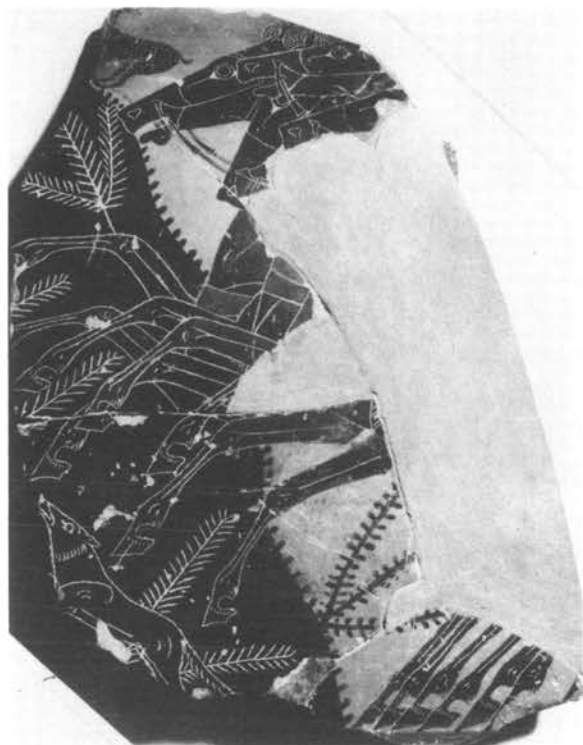
3



1



2



3



1



2



3



4



5

1



2



3





1



2



3



4



5



1



2



3



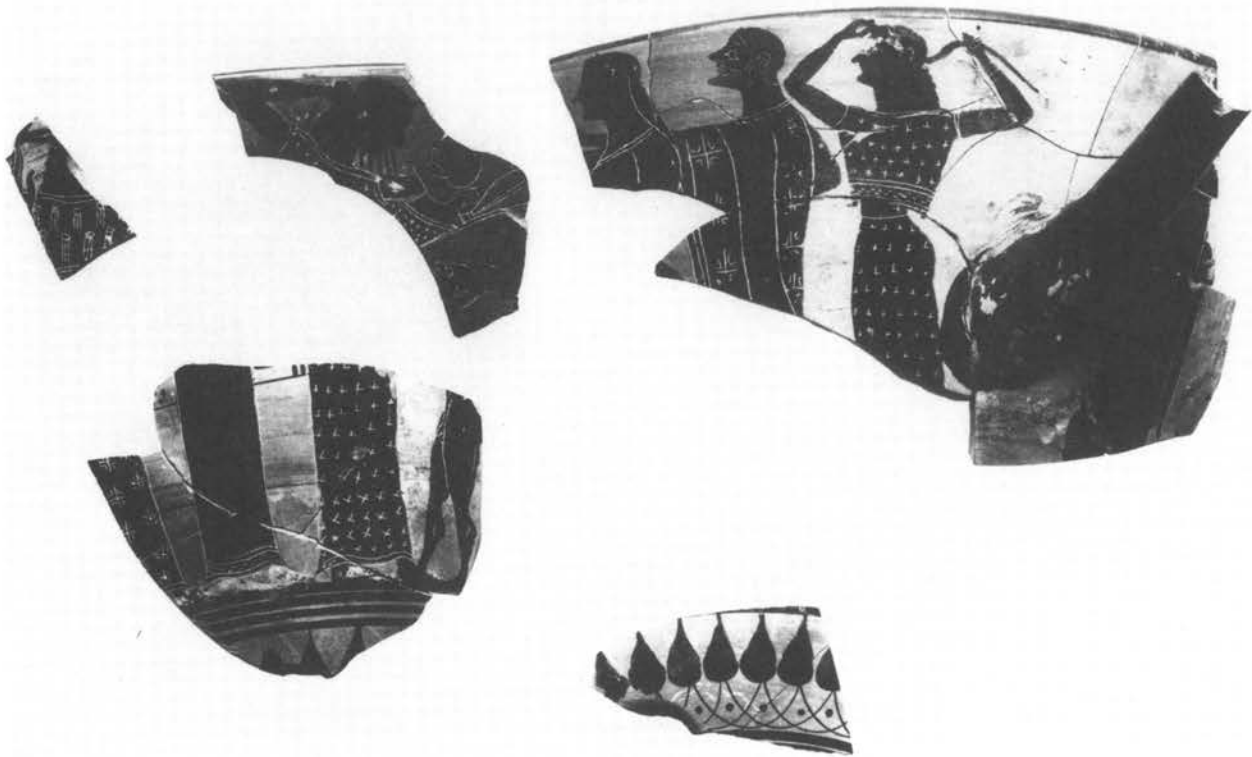
4



5



6



1

2



1



2



3



1



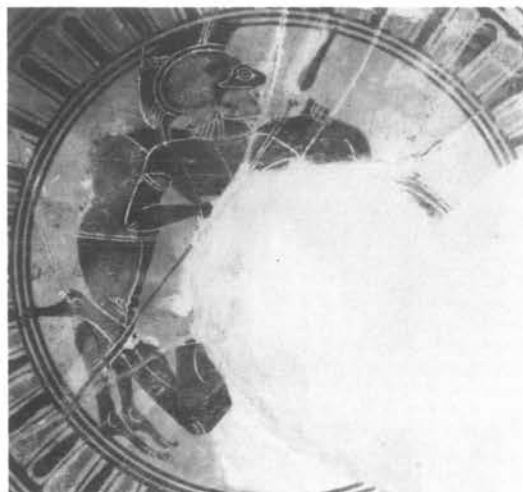
2



3



4



1

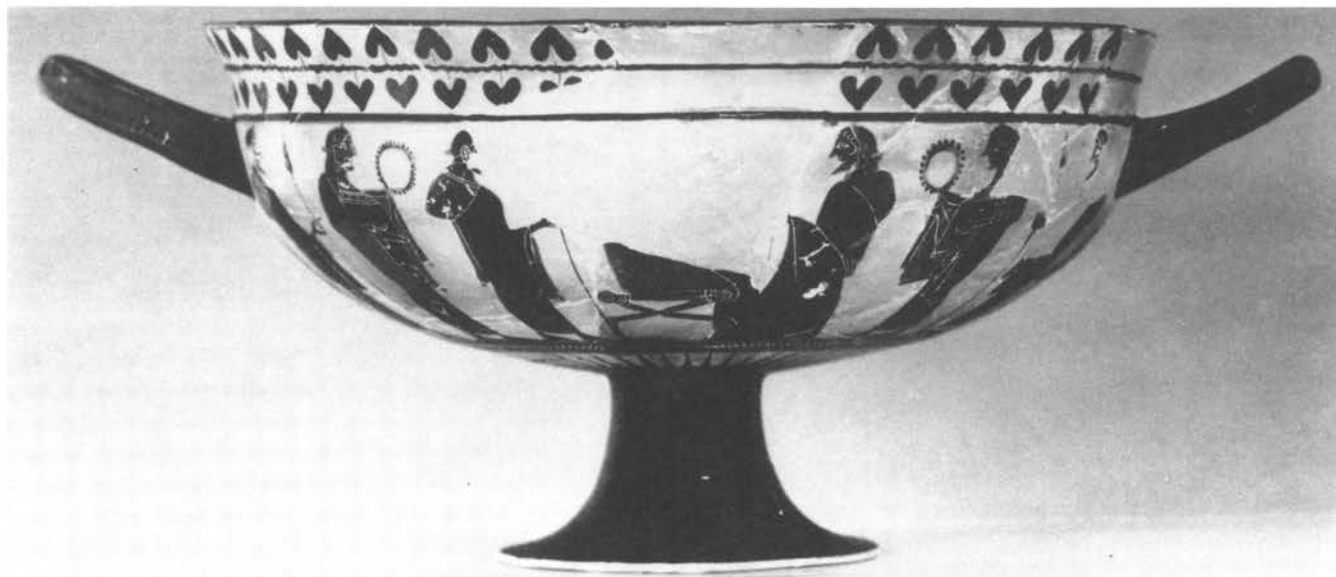
2



3



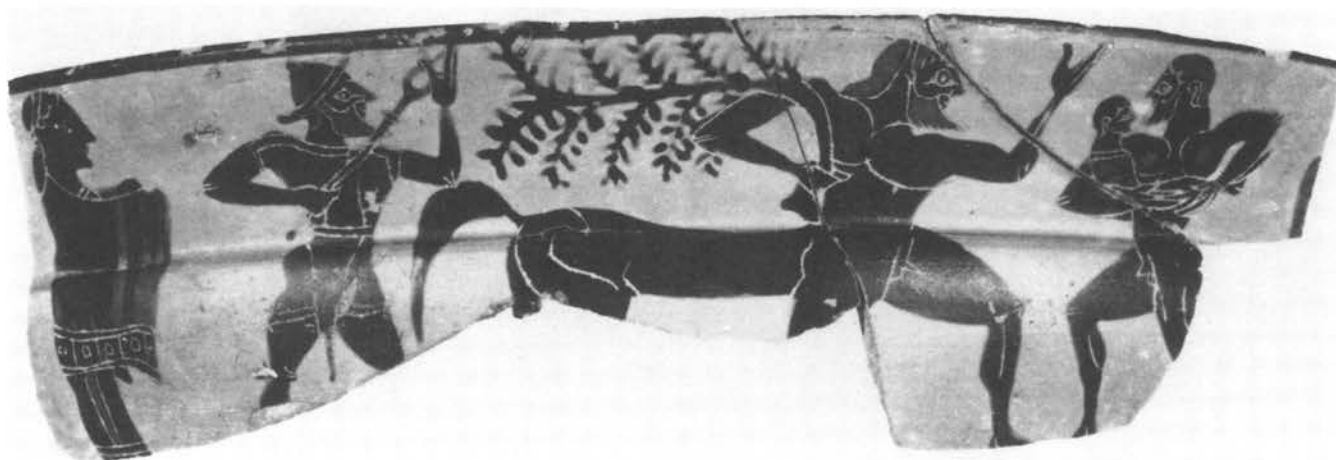
4



1



2



3



1



2



3



4



5



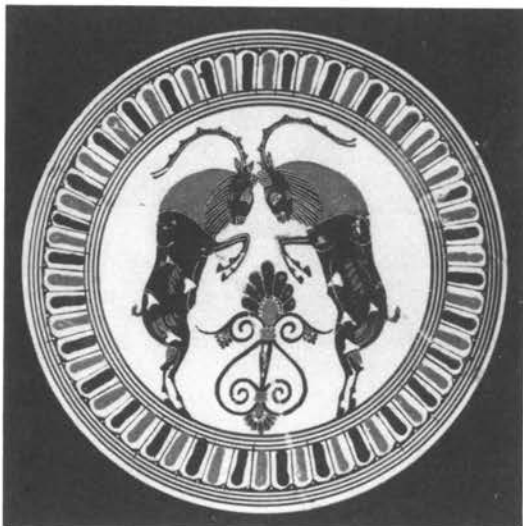
1



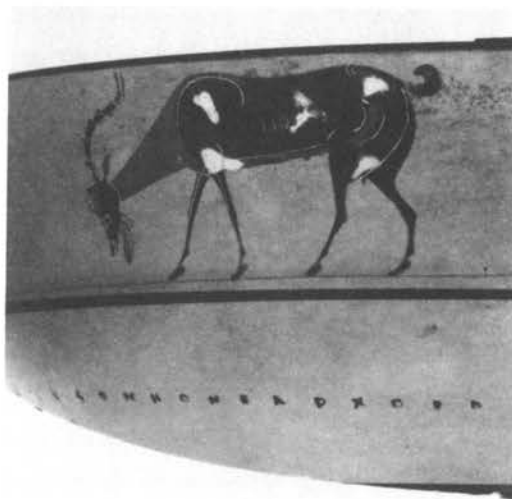
2



3



4

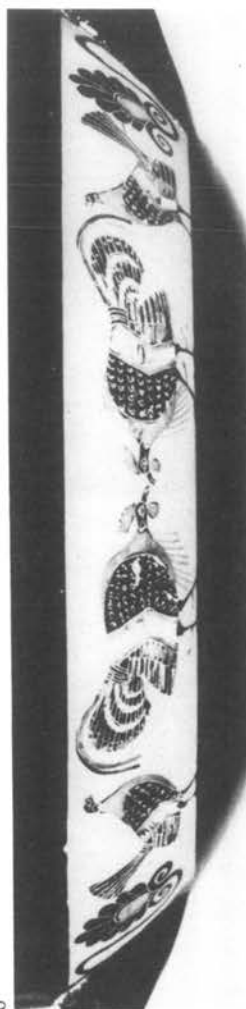


5

5



6



2



4

1



3

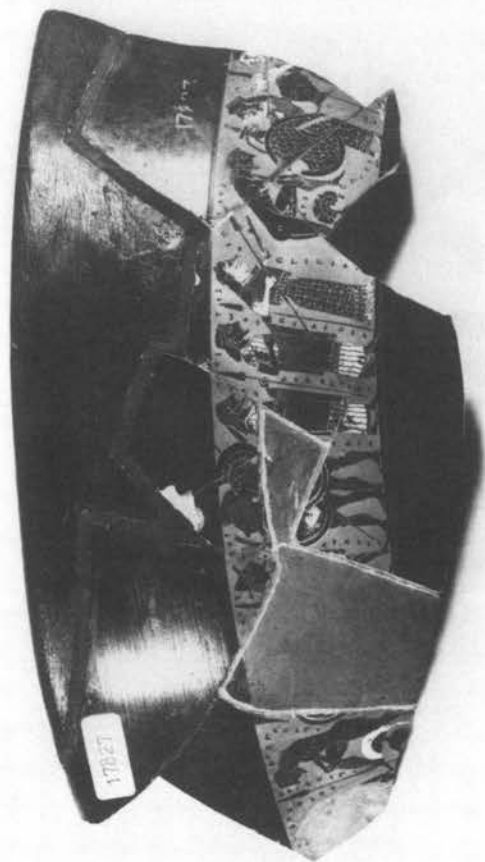


7



7

8





1



2



3



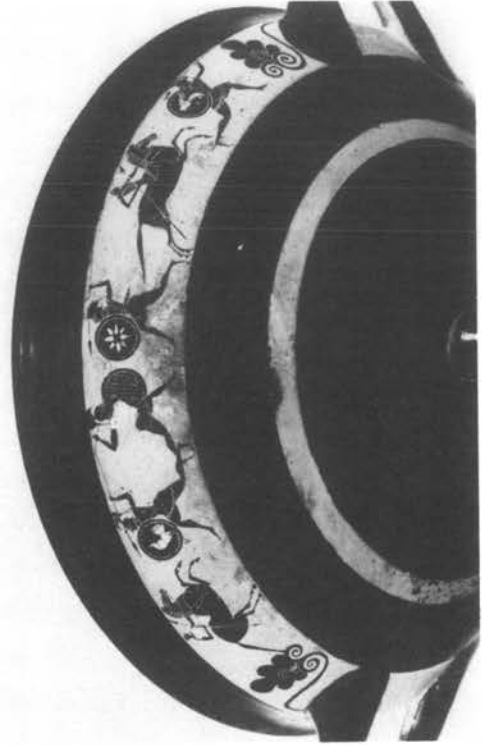
1



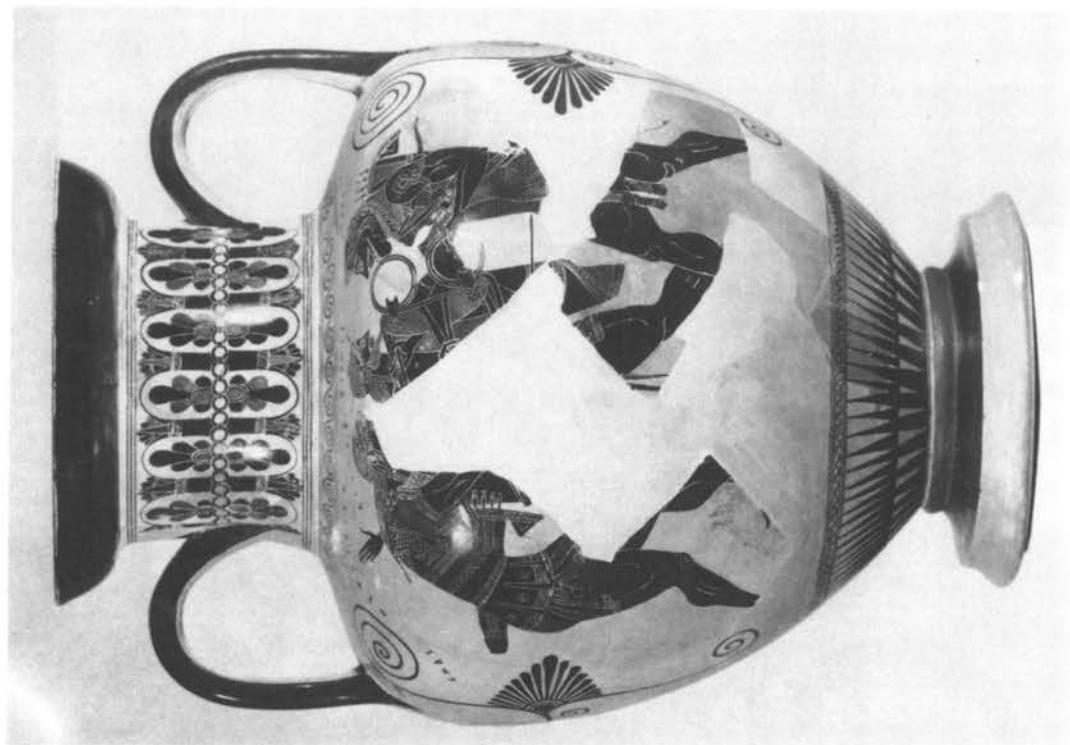
2



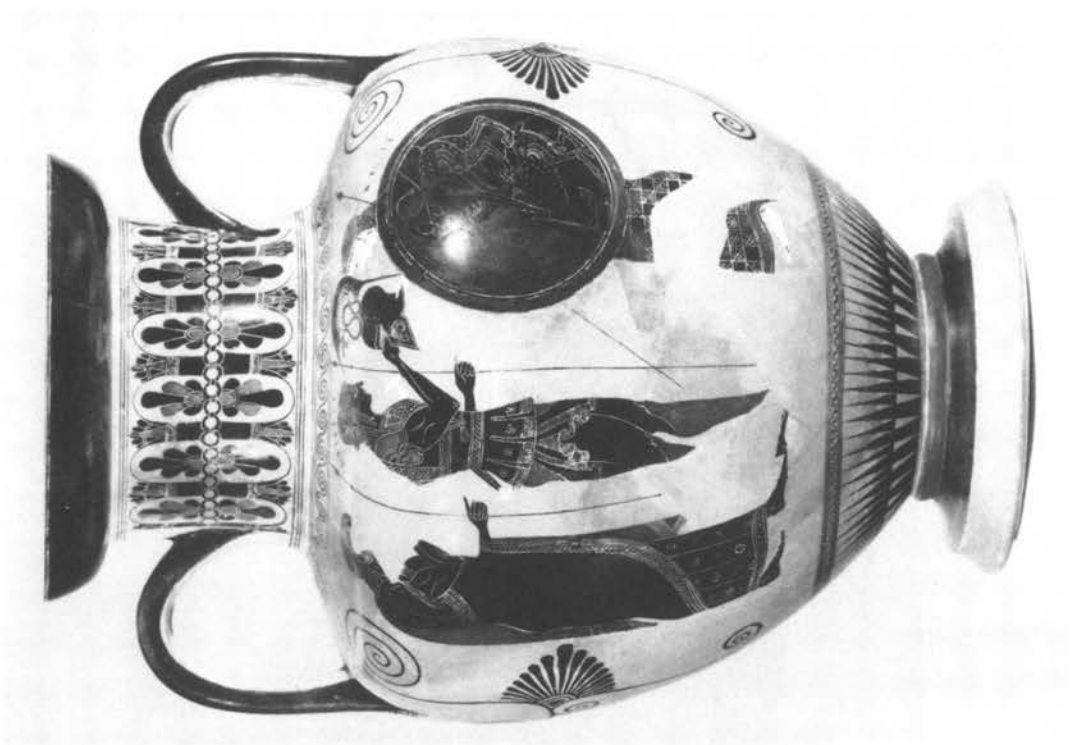
4



5



2



1





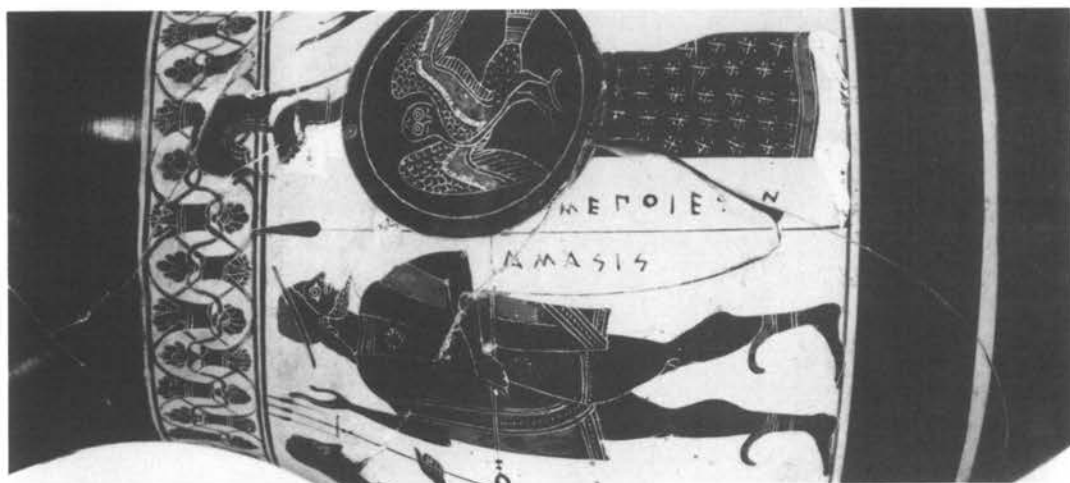
1



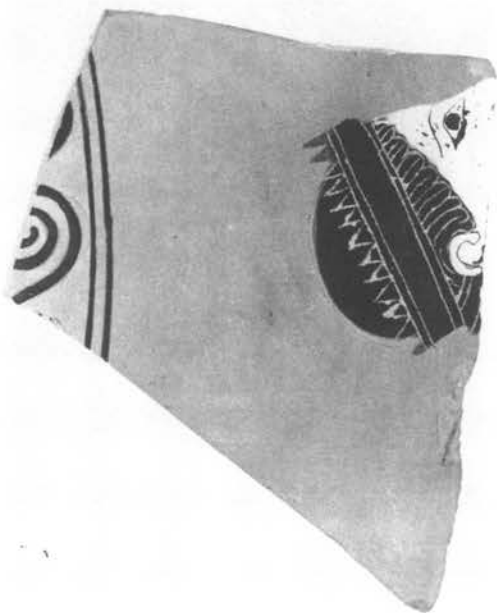
2



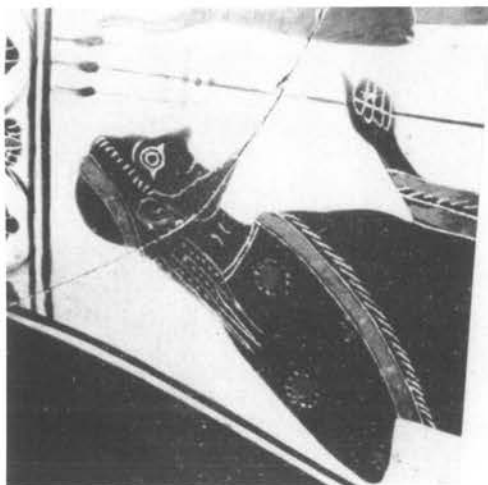
4



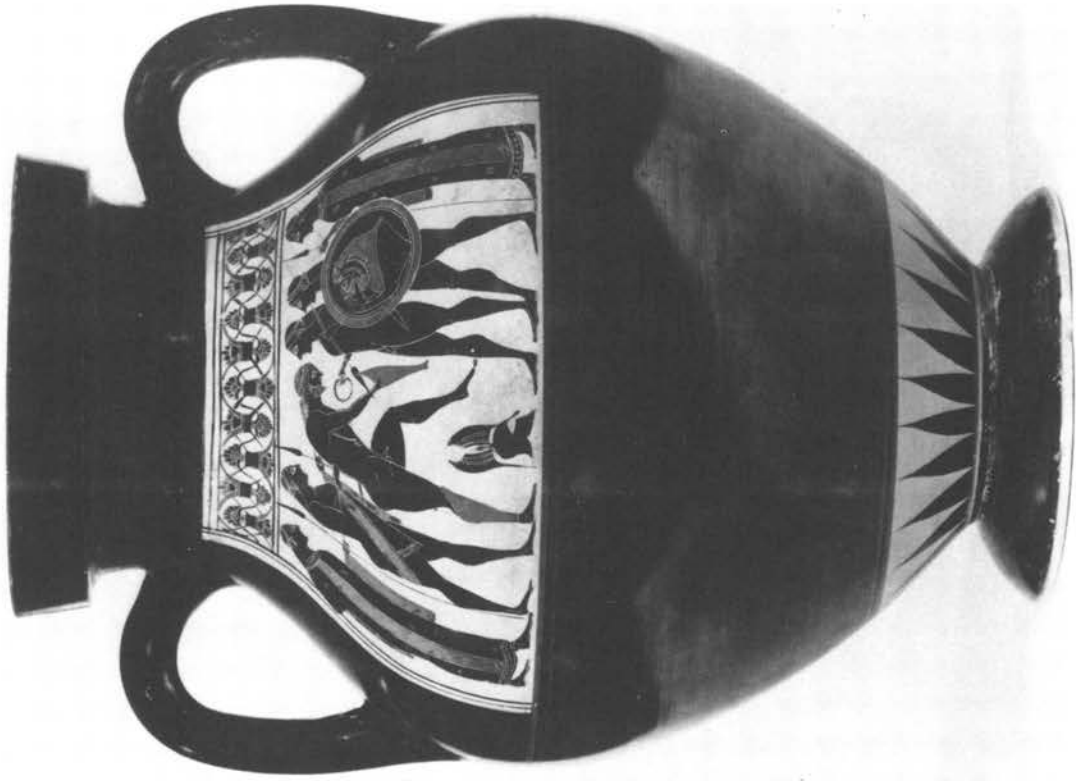
3



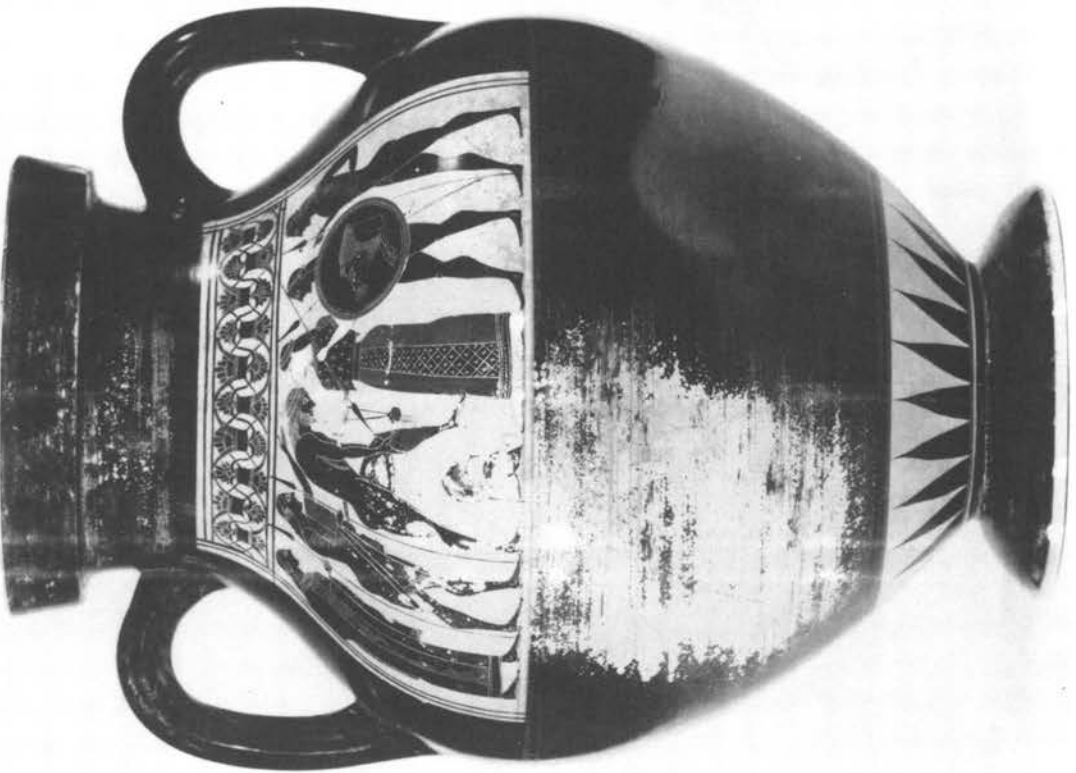
1



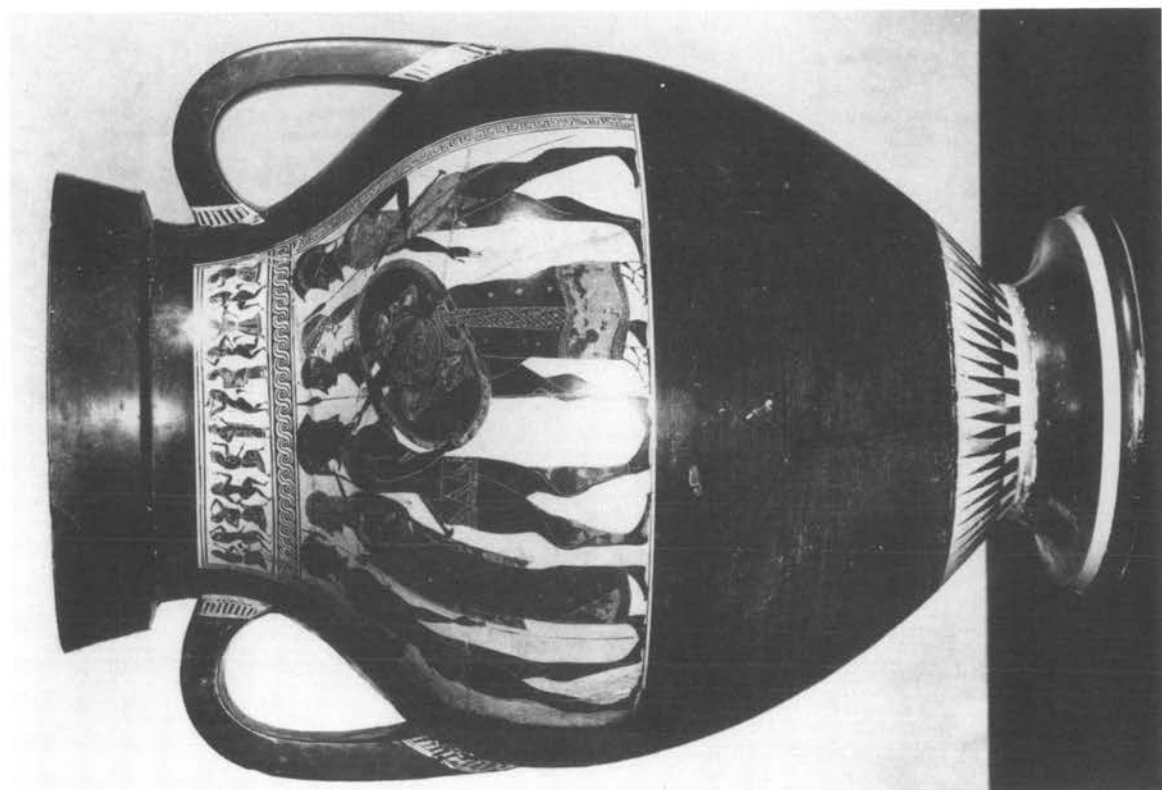
2

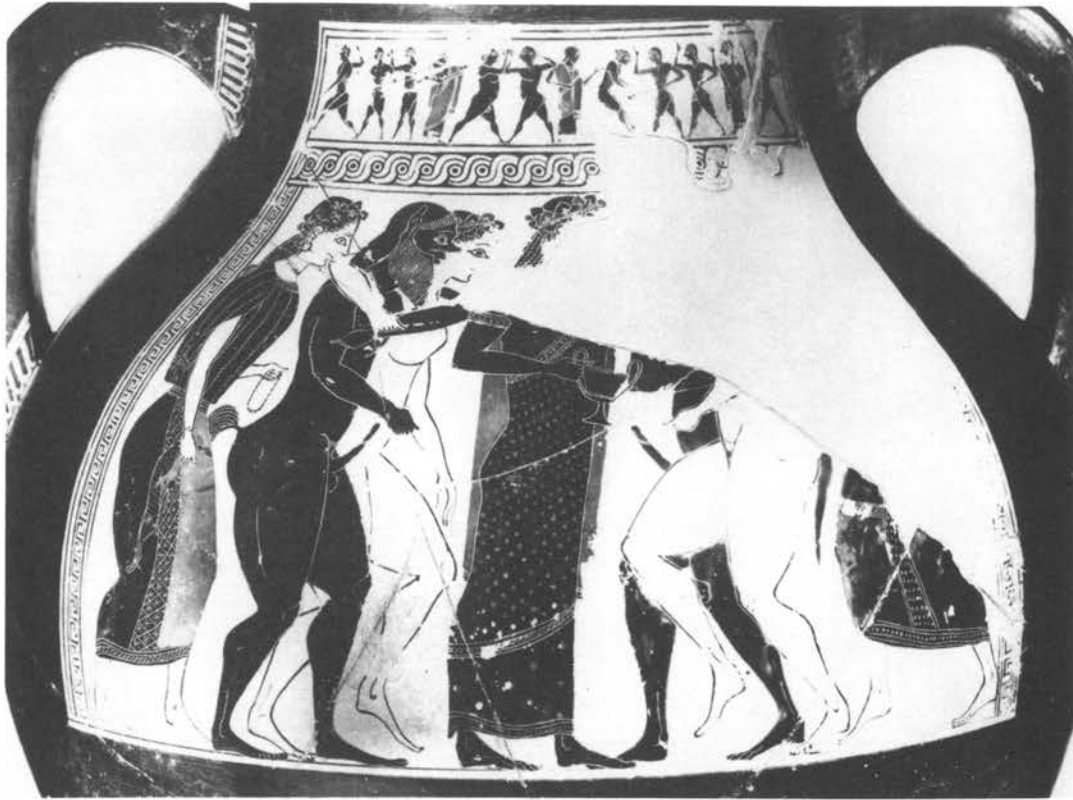


2



1





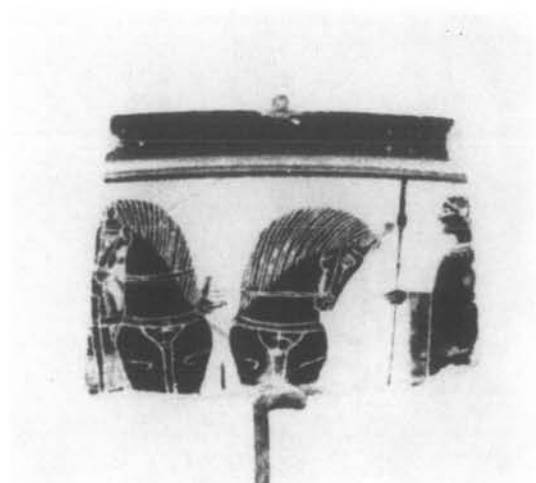
1



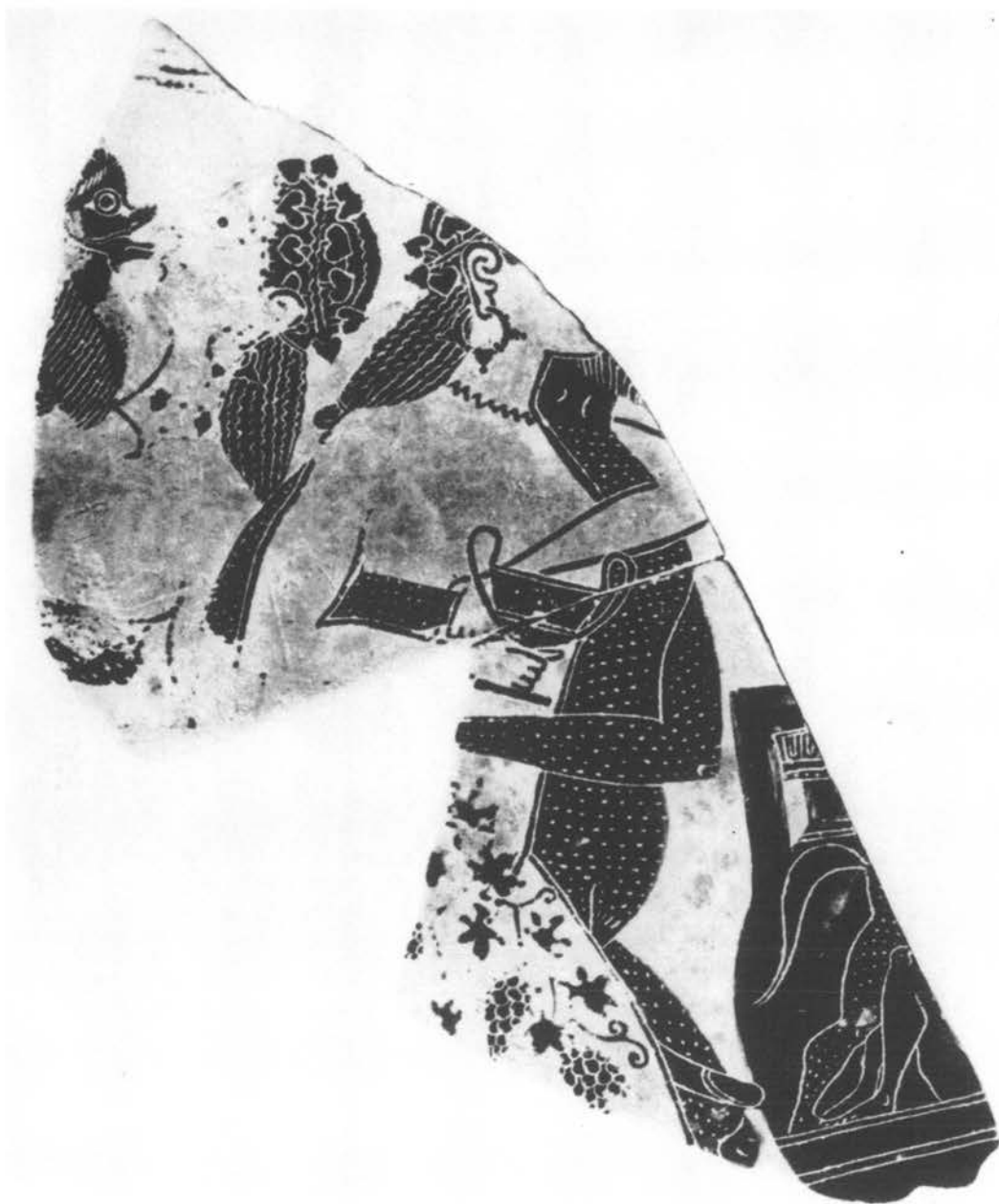
2



1



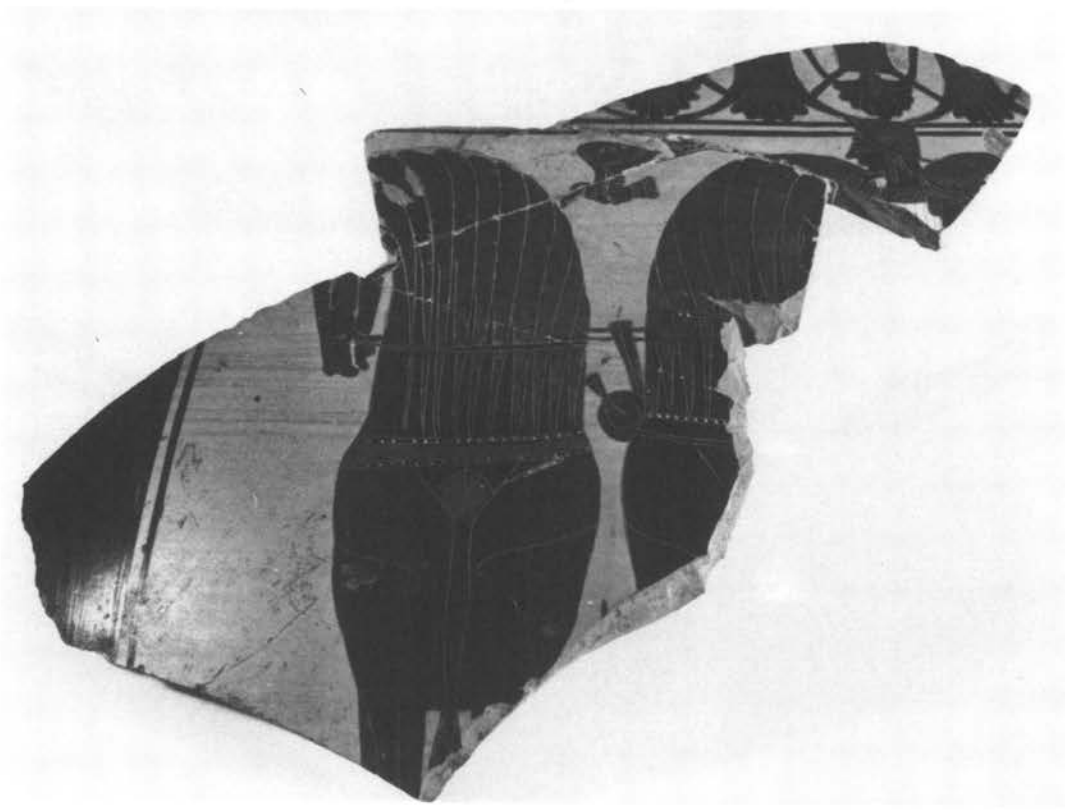
3



2



1



2

1

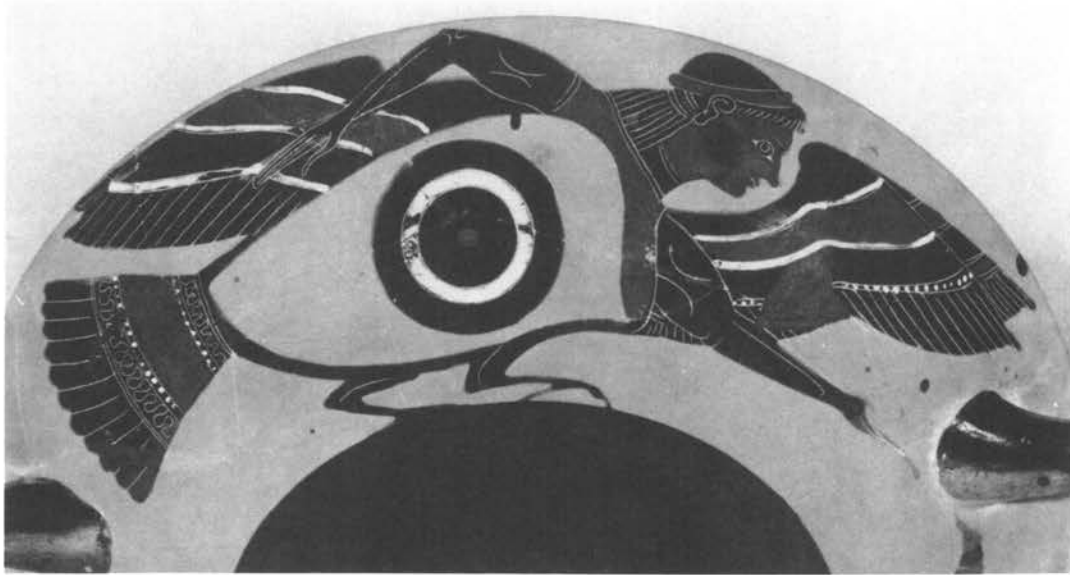


2



3

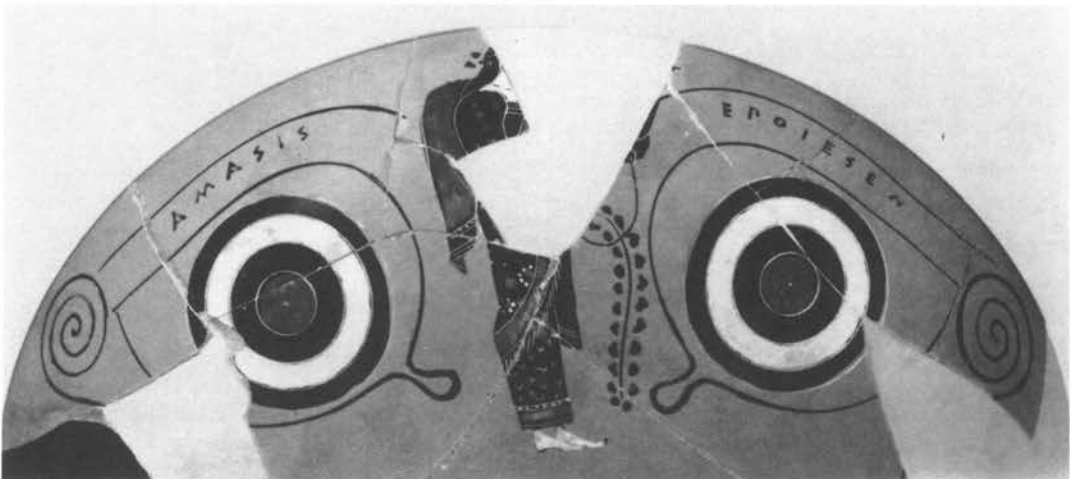




1



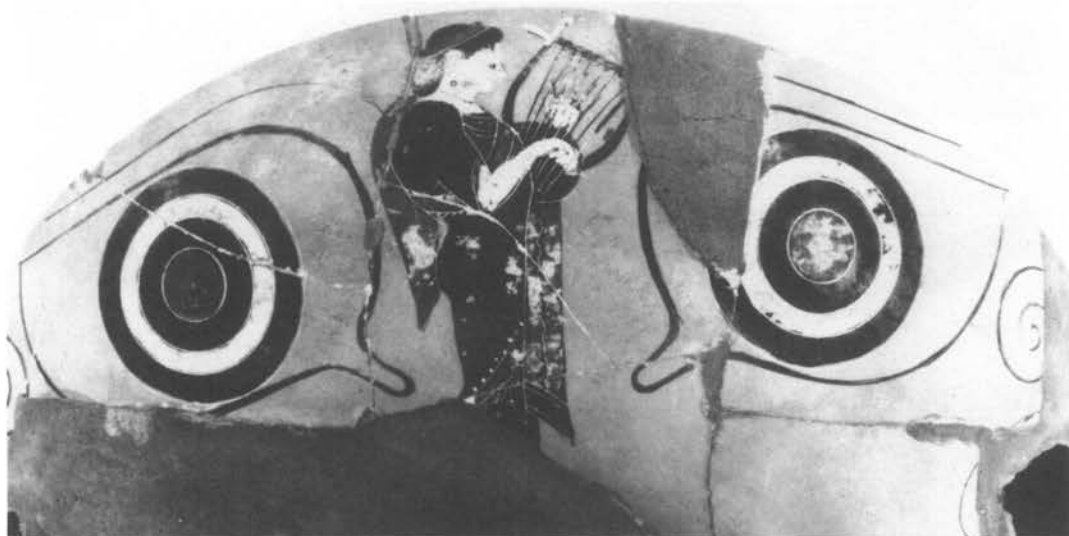
2



3



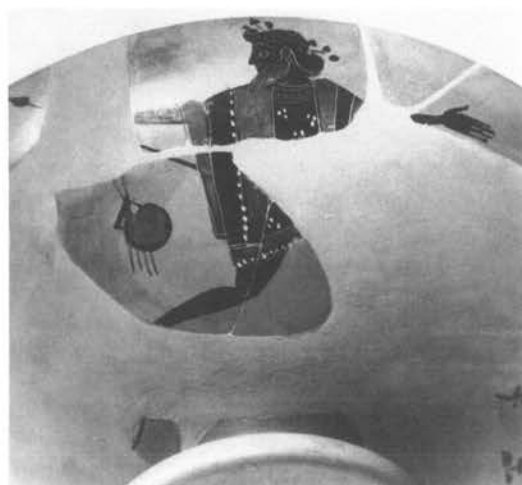
1



2



3



4



1

2



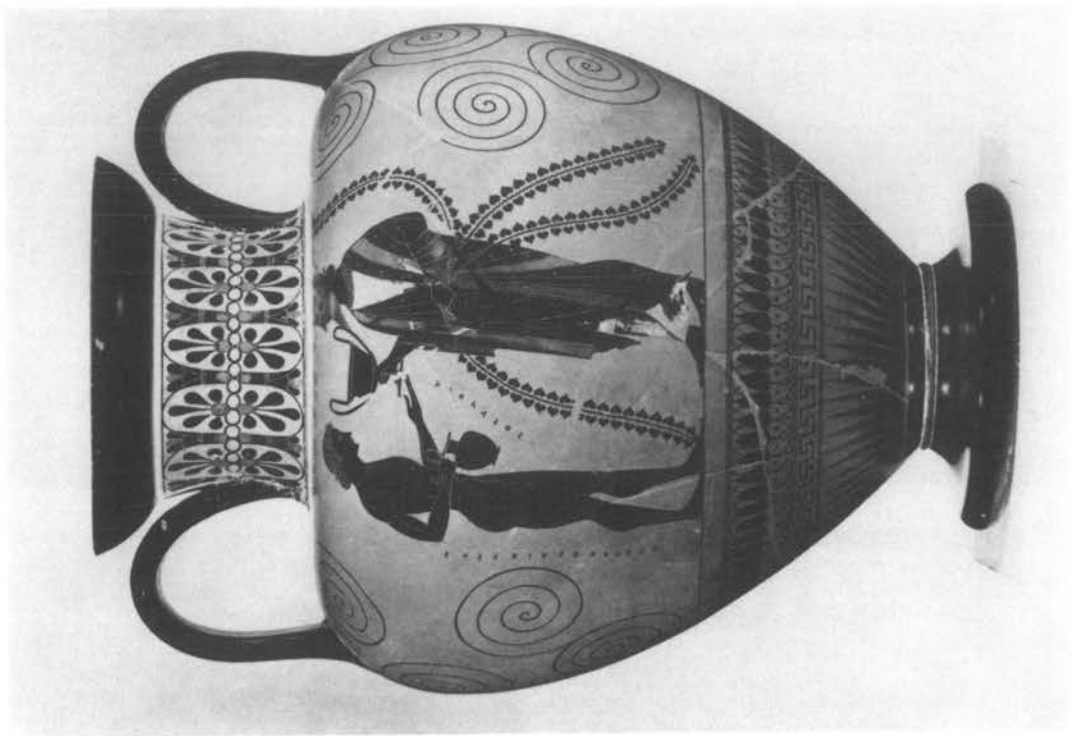
3

4



5

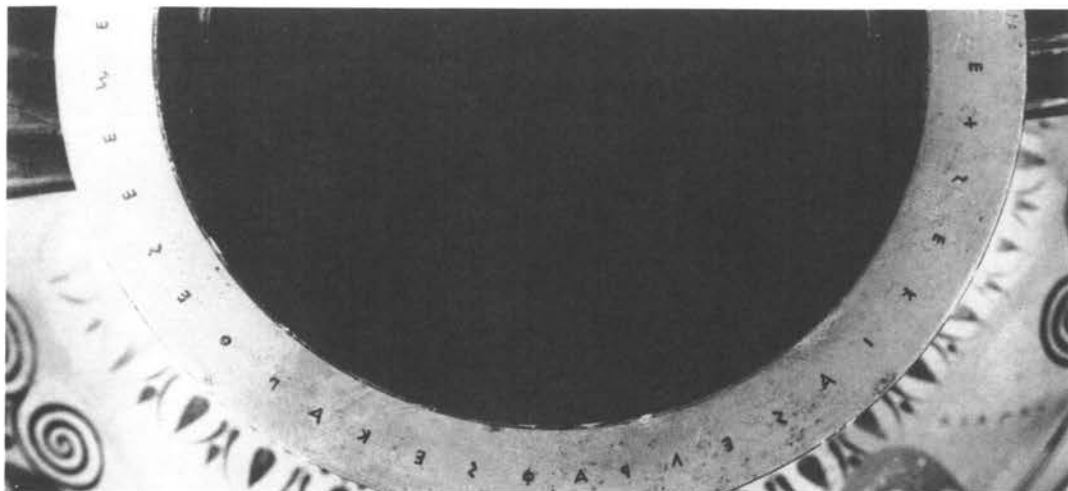
6



2



1



1



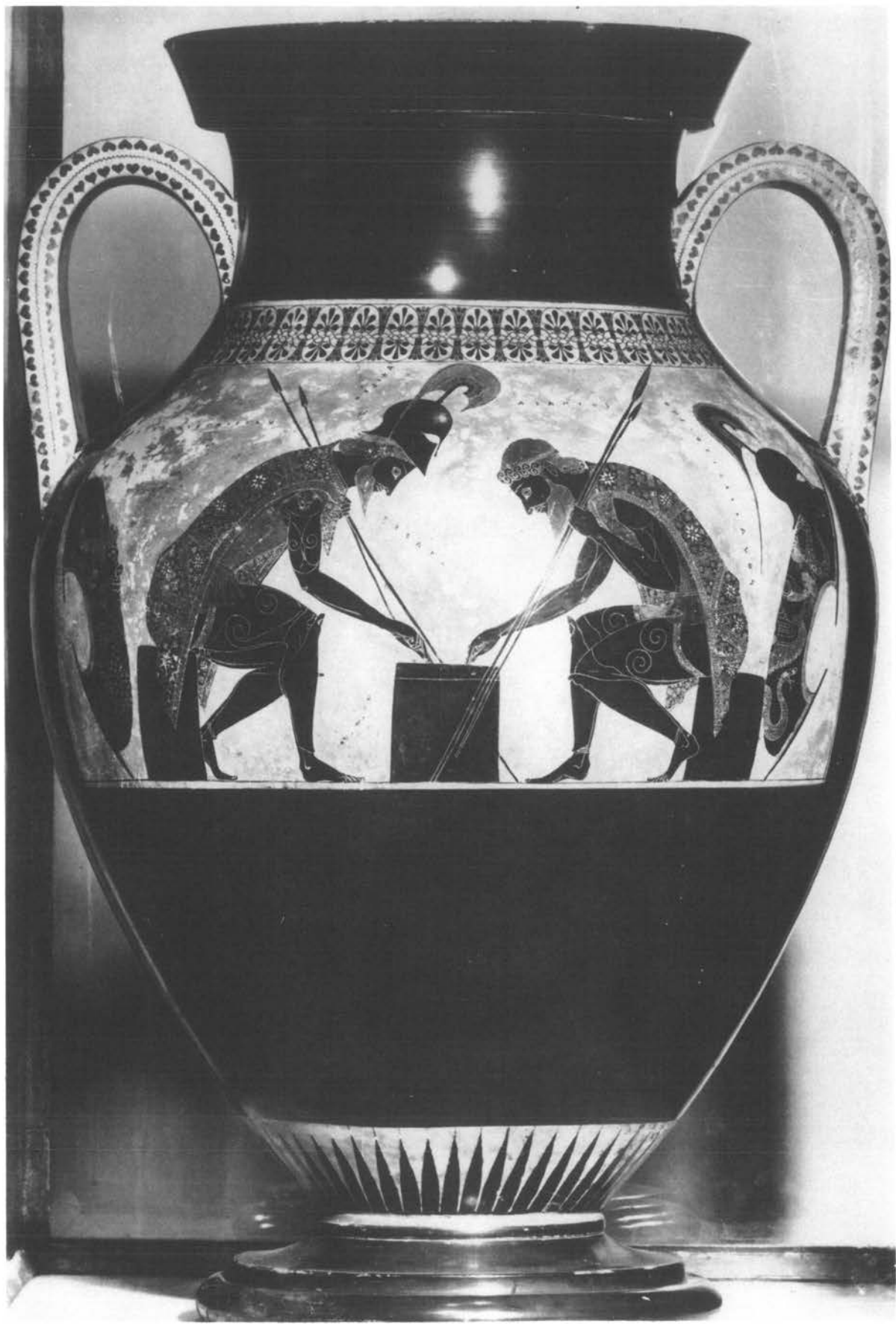
2

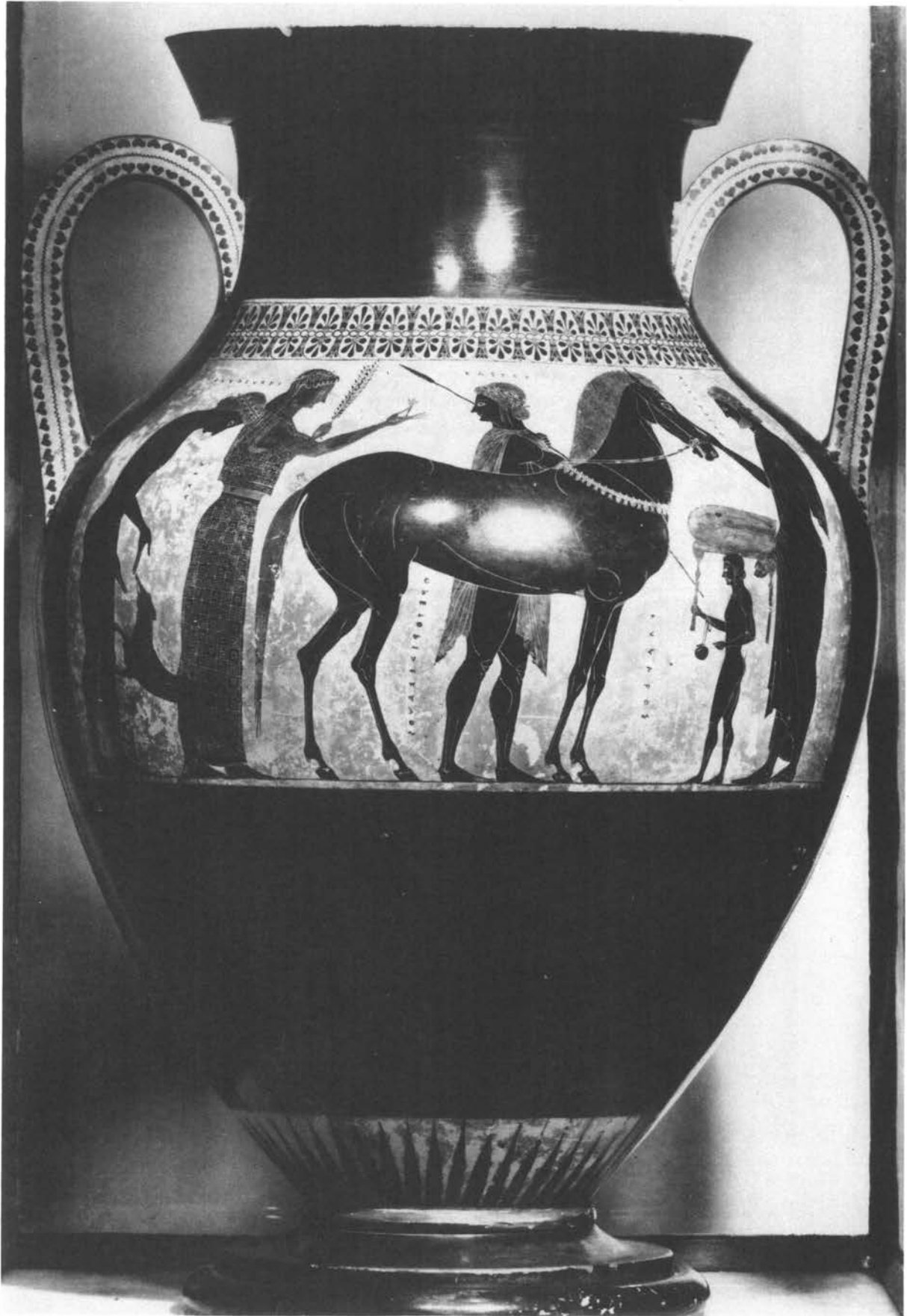


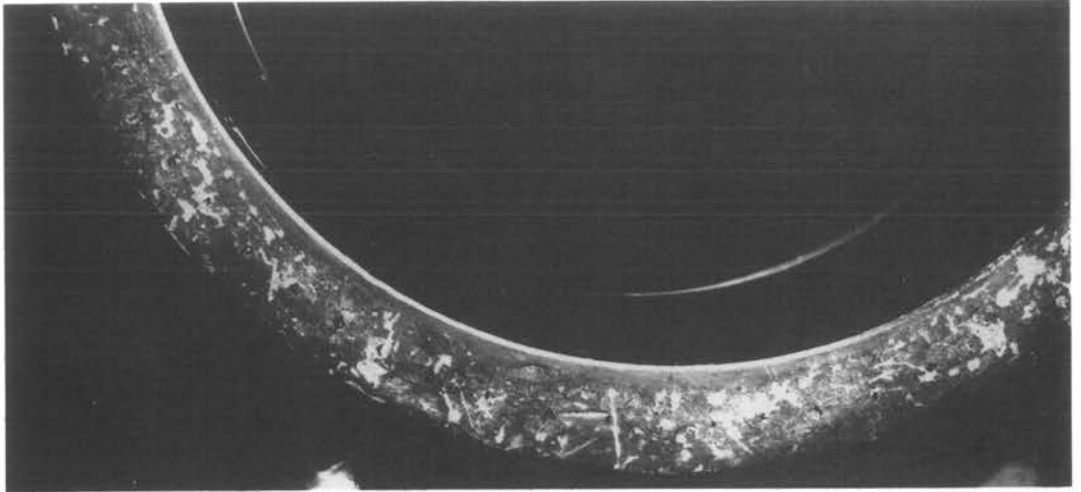
3



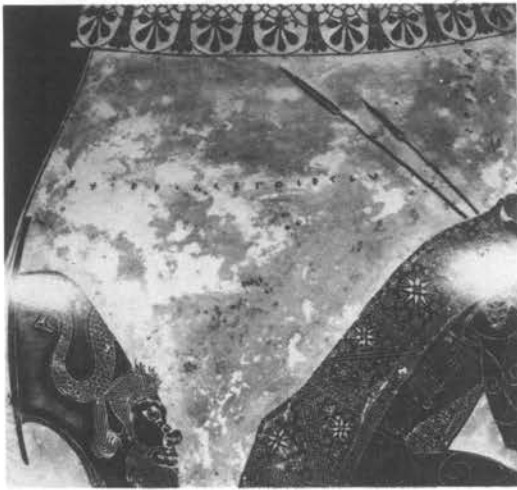
4







1



2



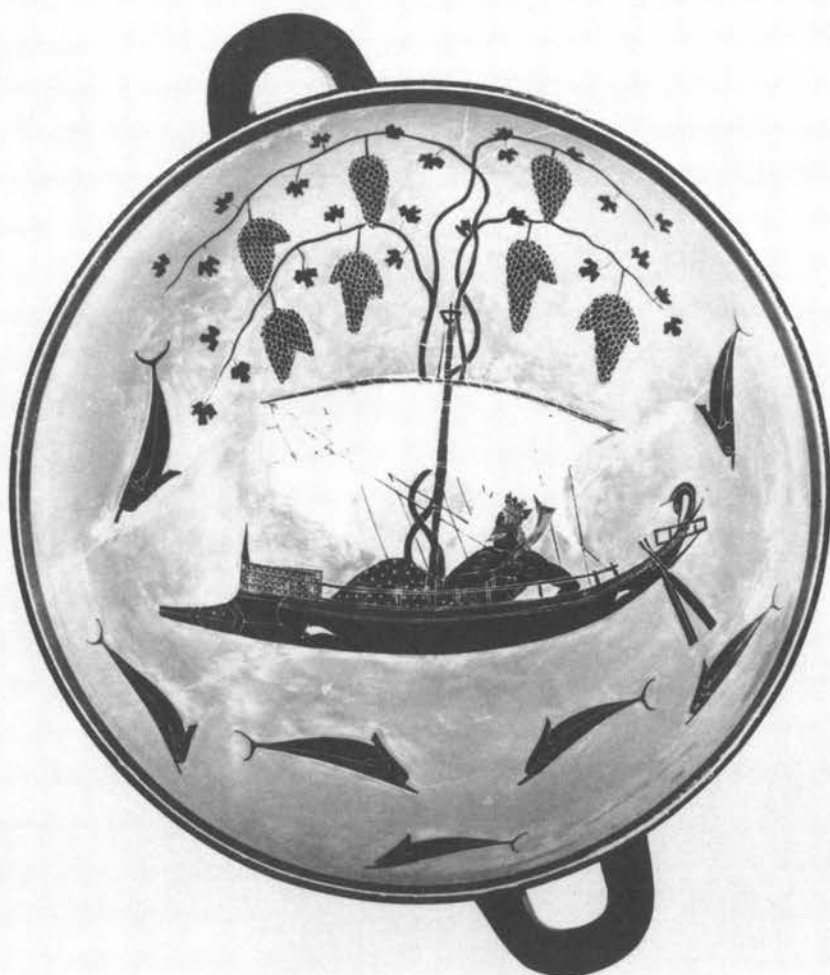
3



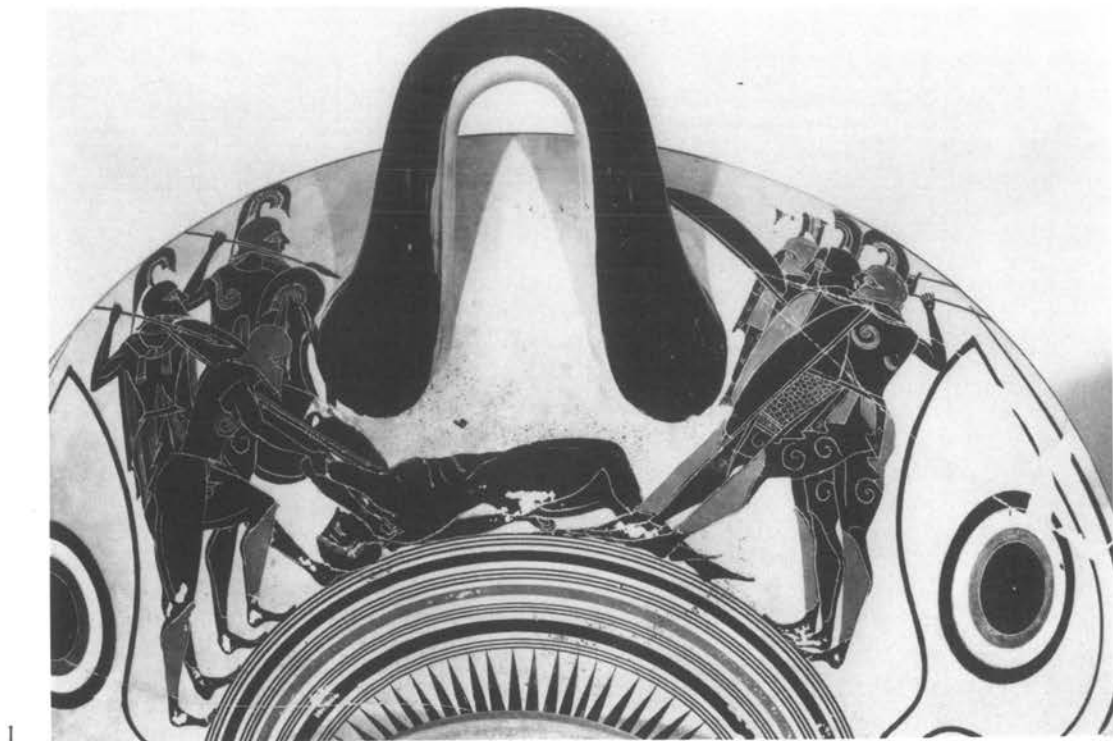
4



1



2





1



2

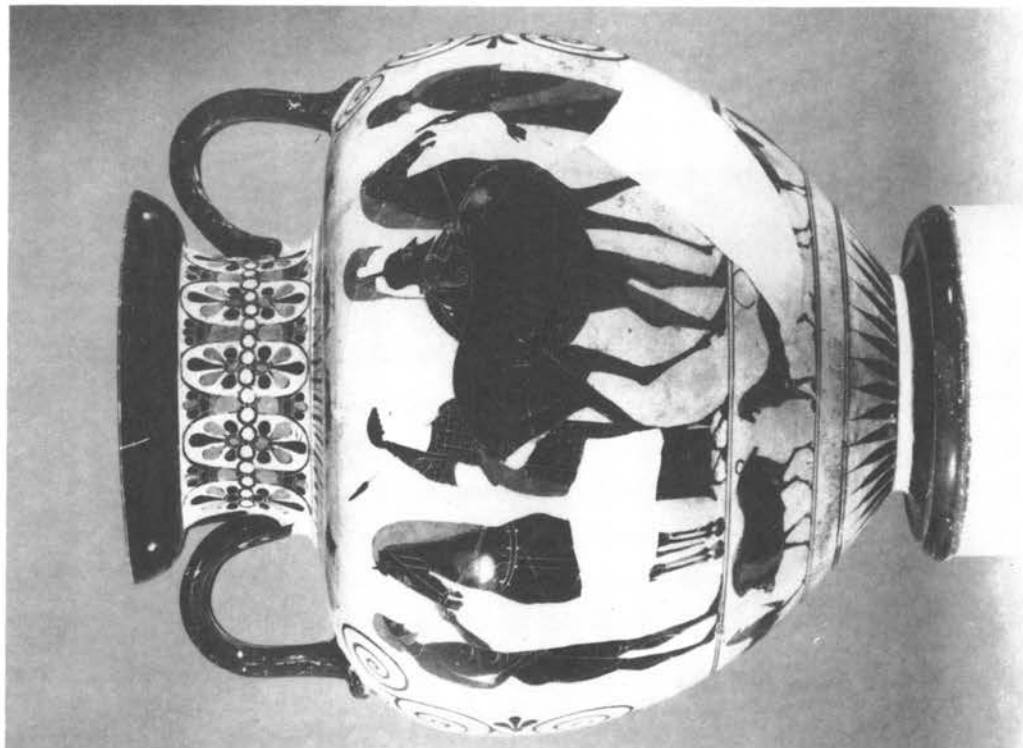


3



4





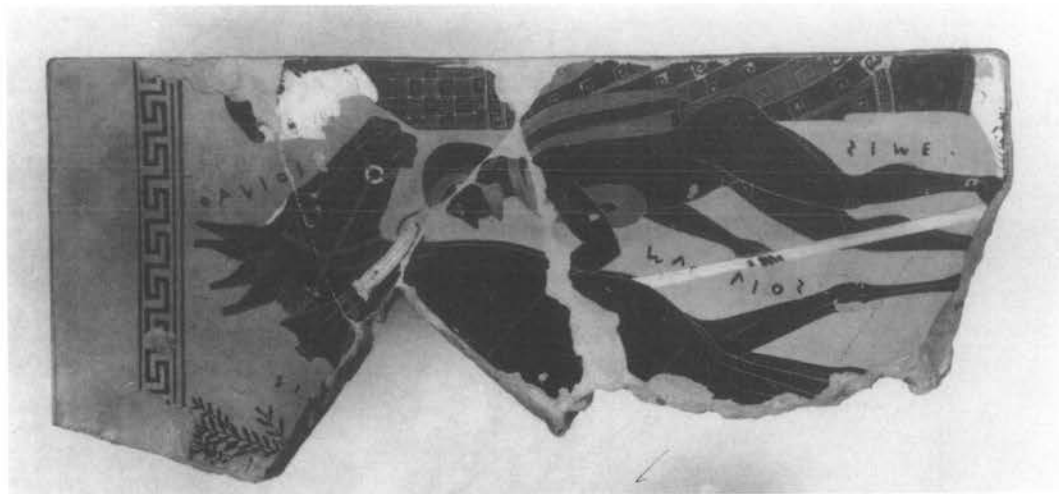
2



1







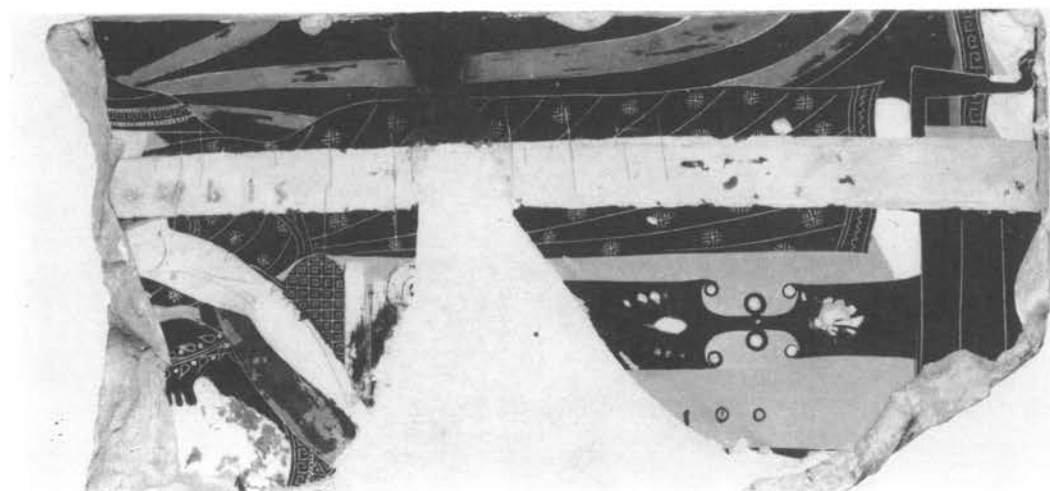
4



2



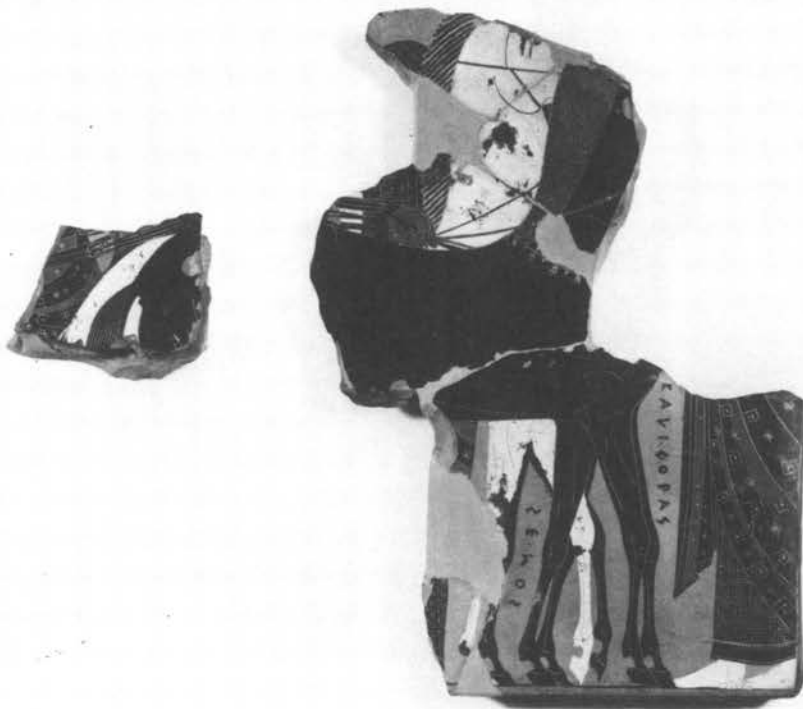
3



1



1



2





1



2



3



4



5



1



2



3



4



5



6



1



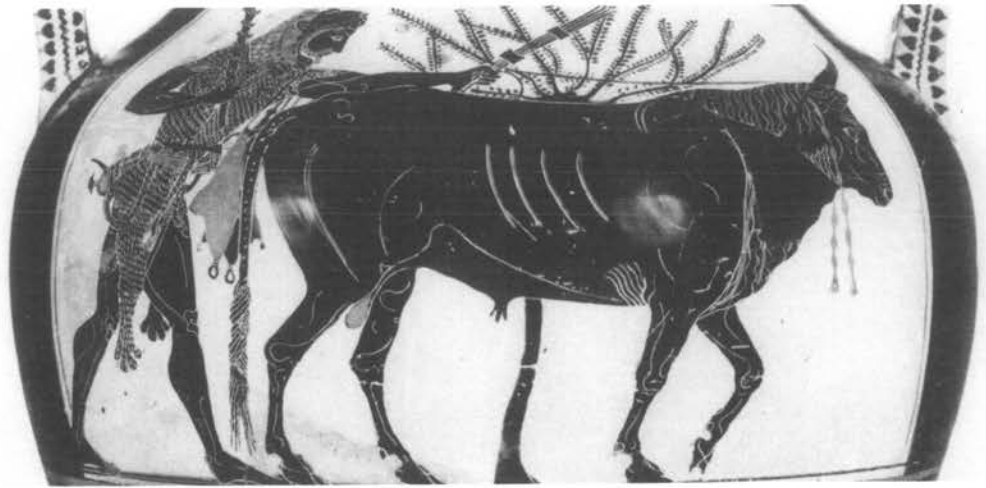
2



3



4



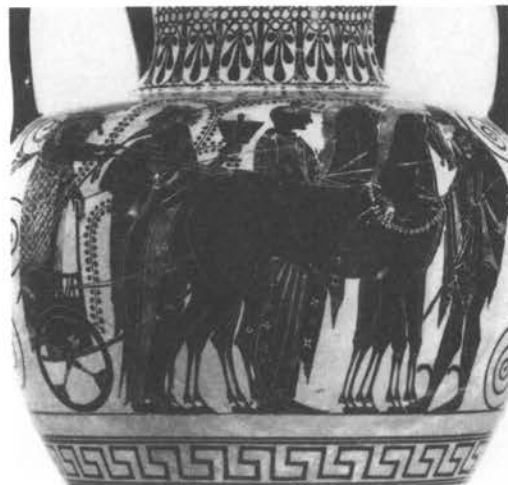
1



2



3



4



5



1



2



3



4



3



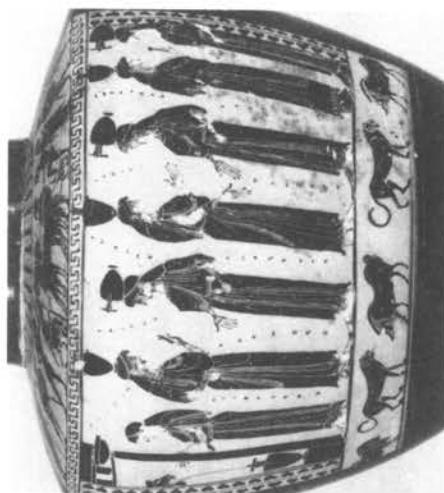
2



1



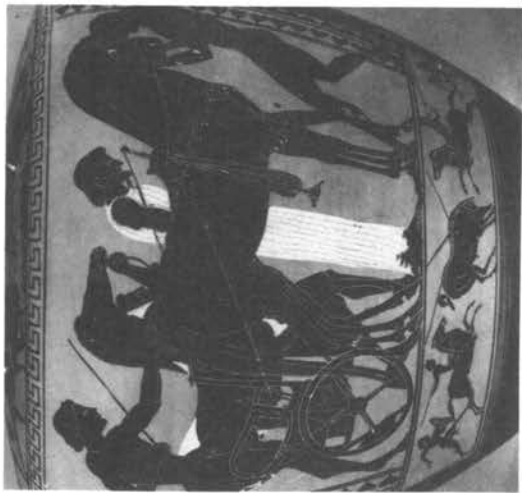
5



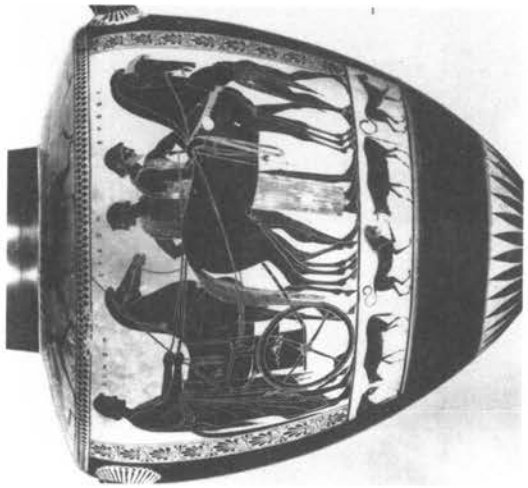
4



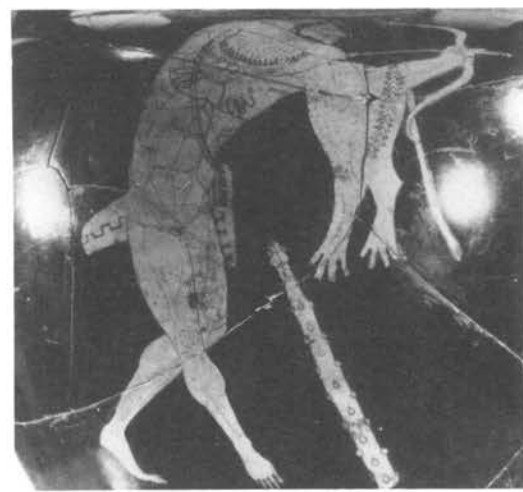
2



3



1





1



2



3



4



5



1



2



1



2



3



4



5



1



2



3



4



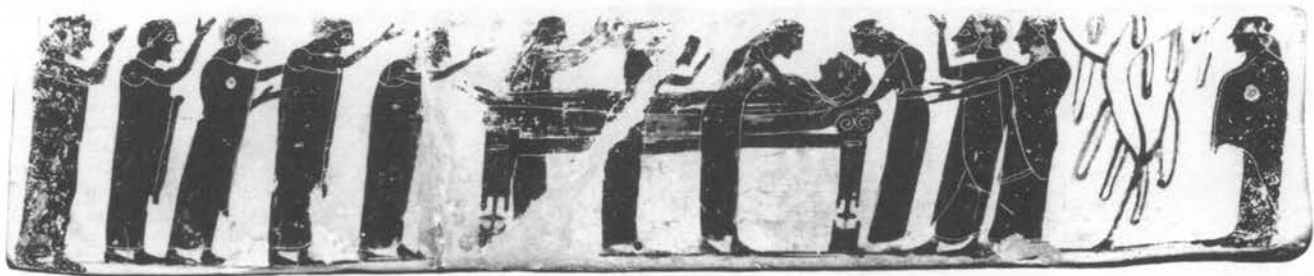
5



6







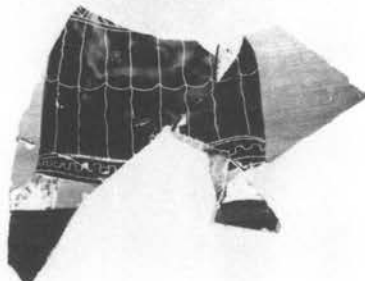
1



2



3



4



1



2



1



2



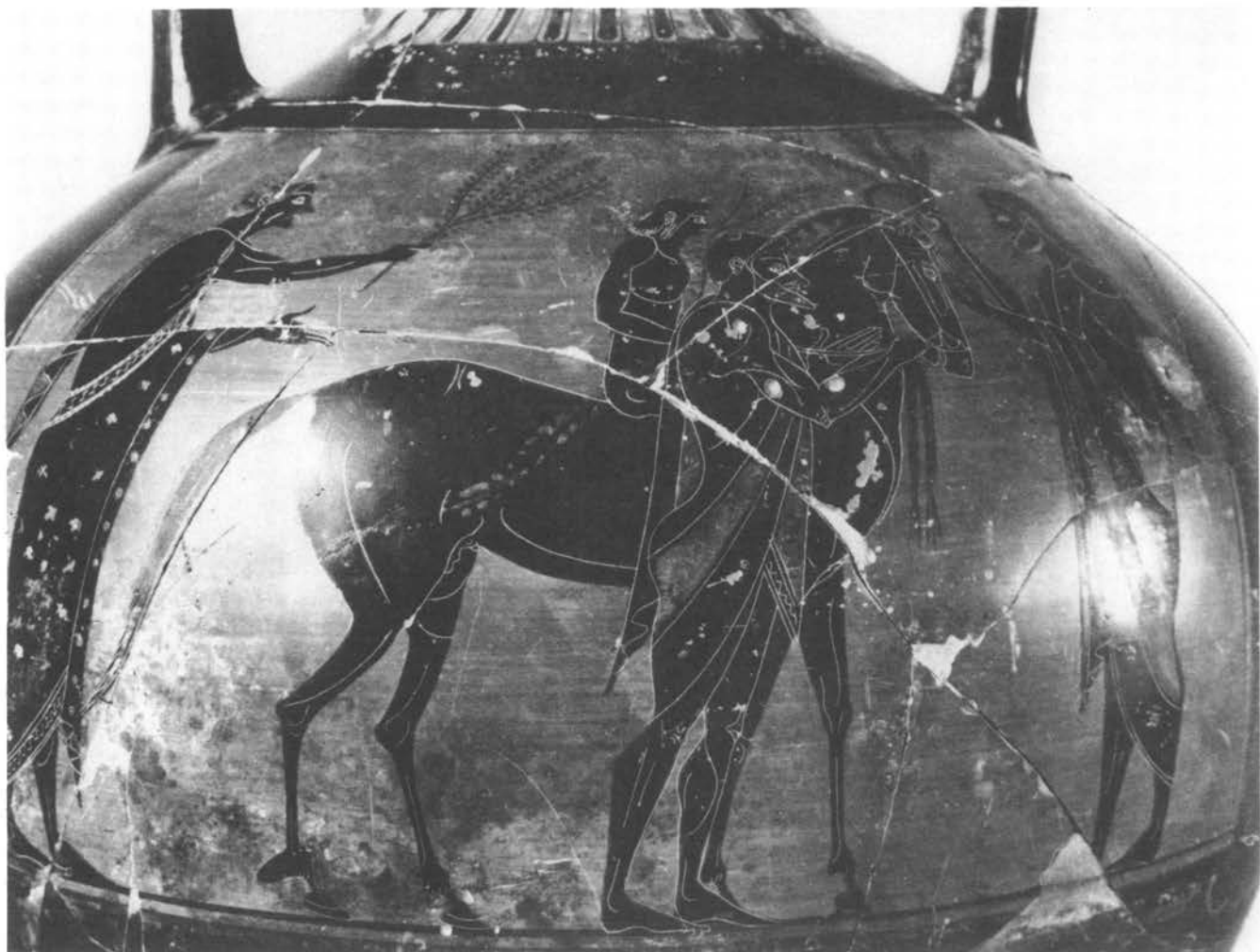
3



4



5





1



2



3



4



1



2



3



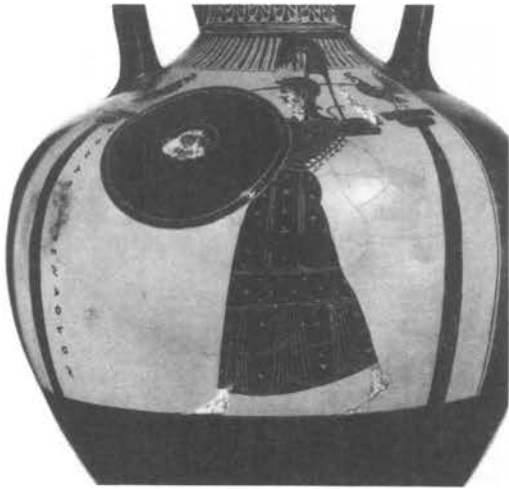
4



5



6



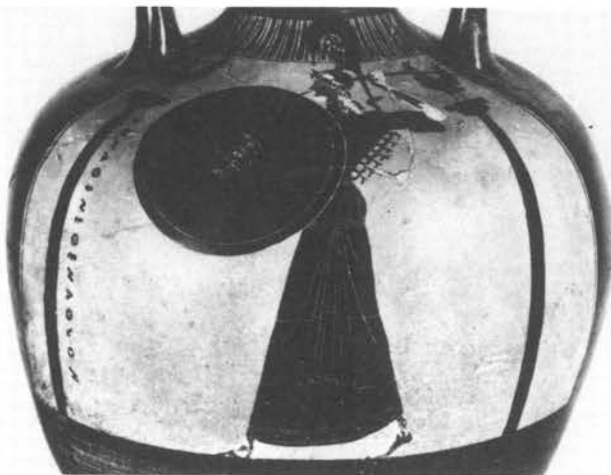
1



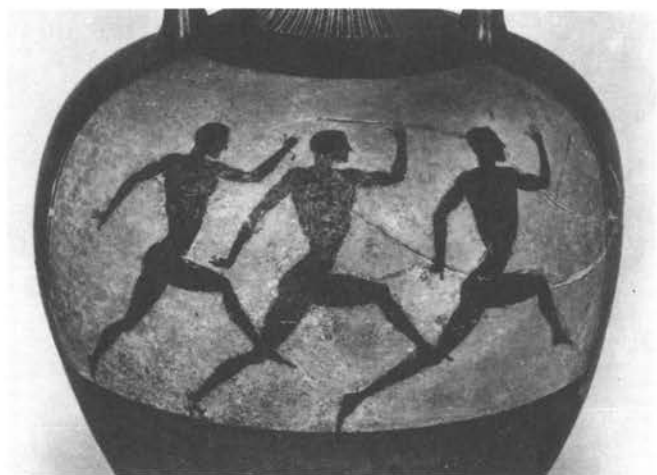
2



3



4



5



1



2



3



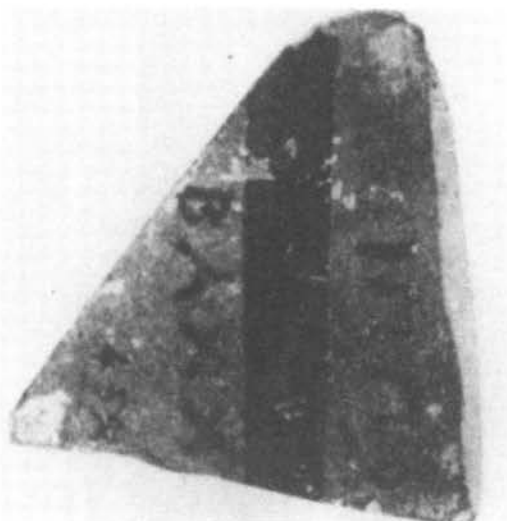
4



5



6





1



2



3



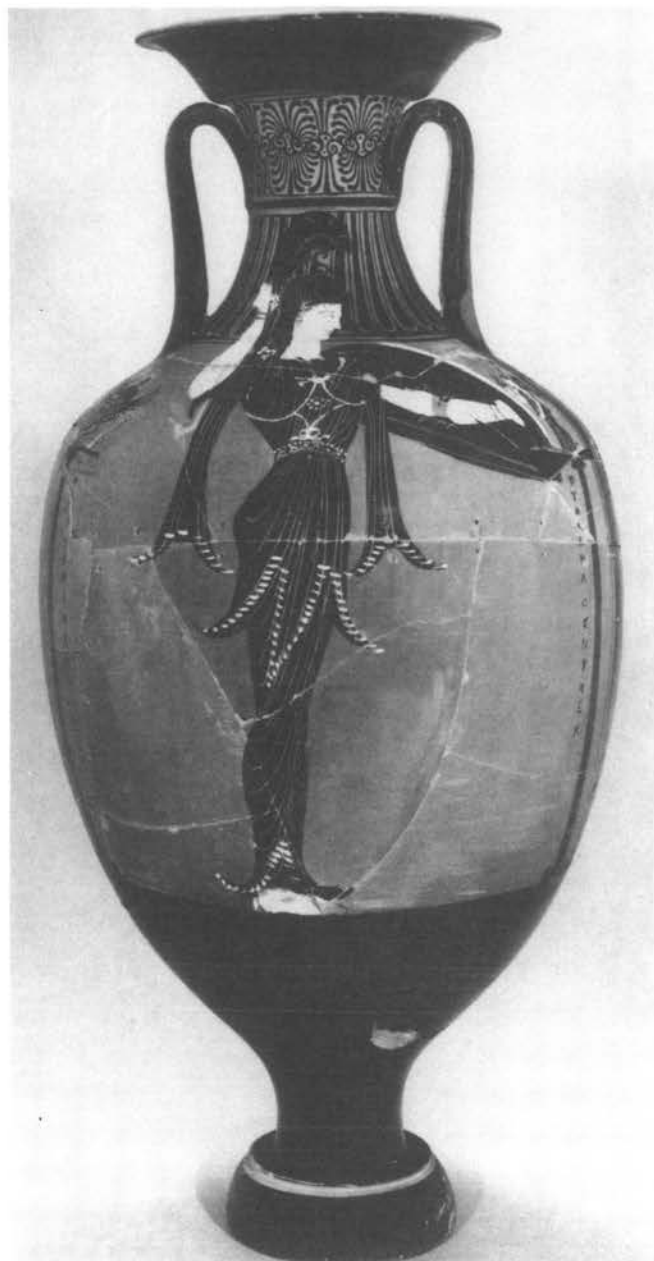
4



1



2



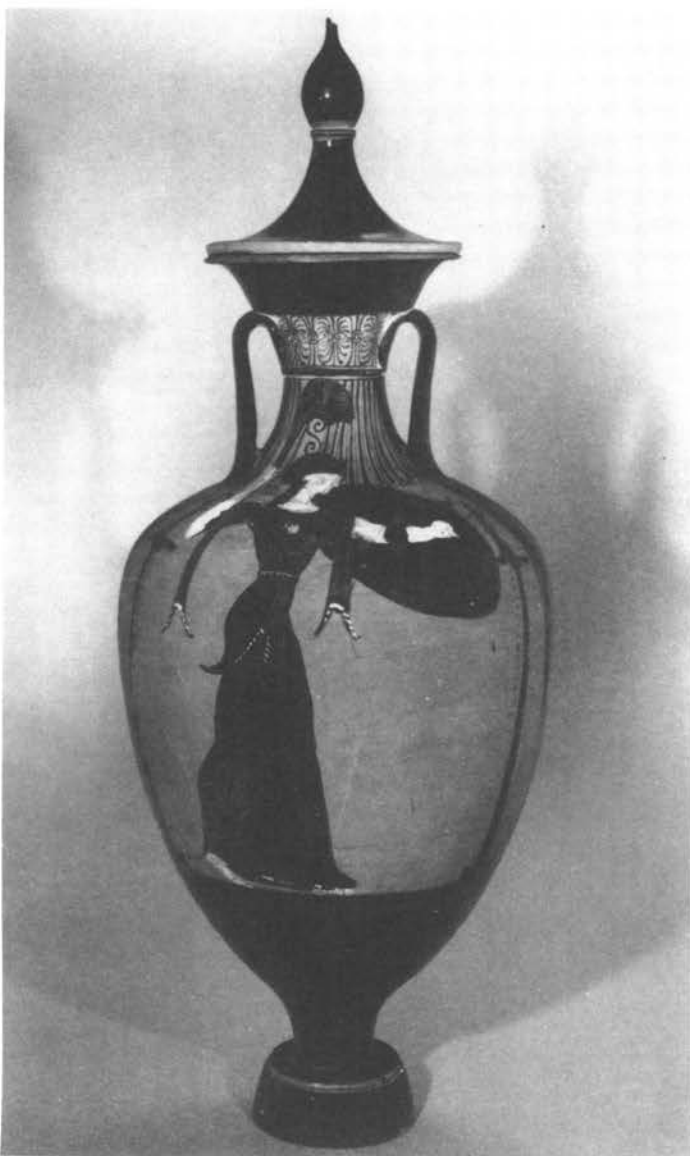
3



4



2

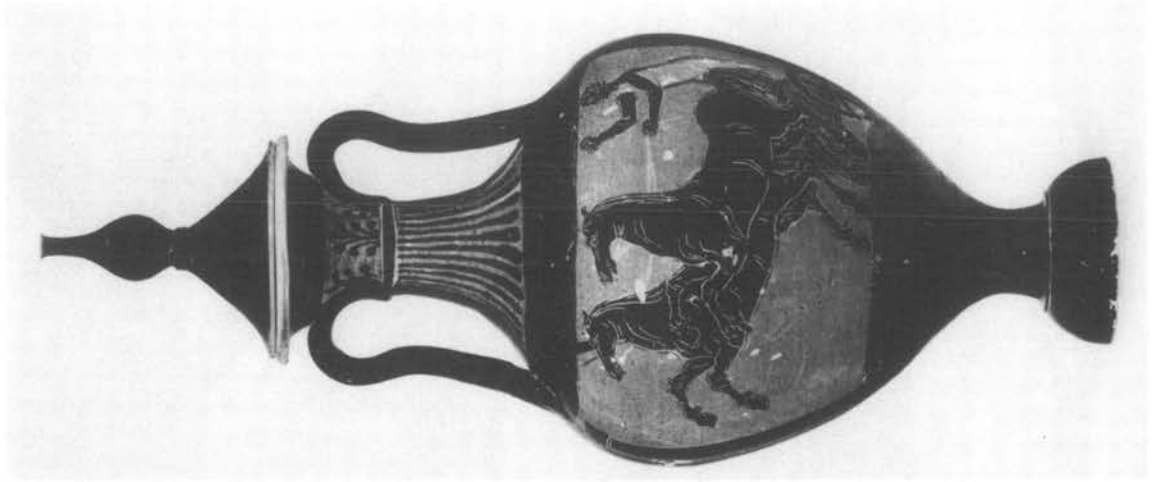


4

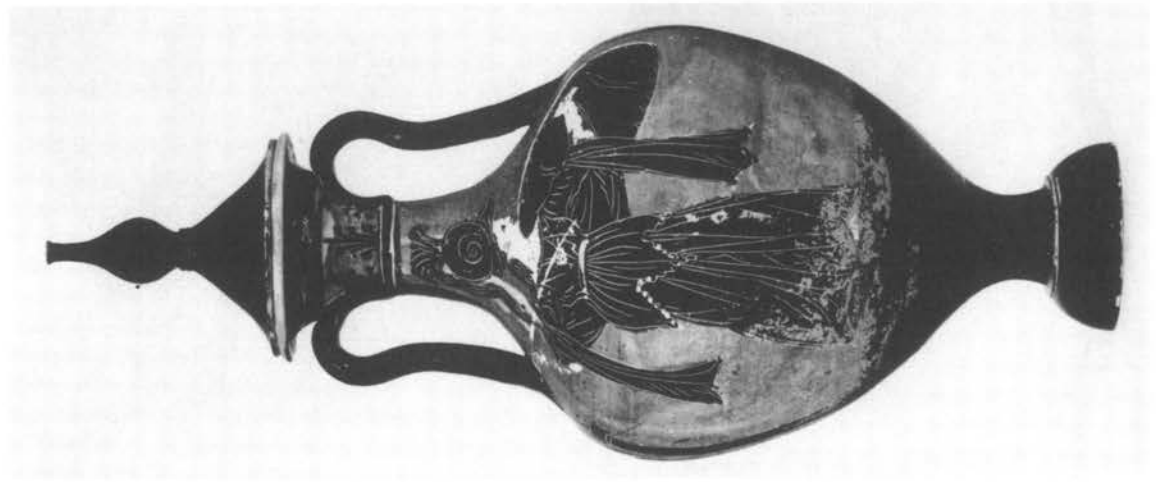
1



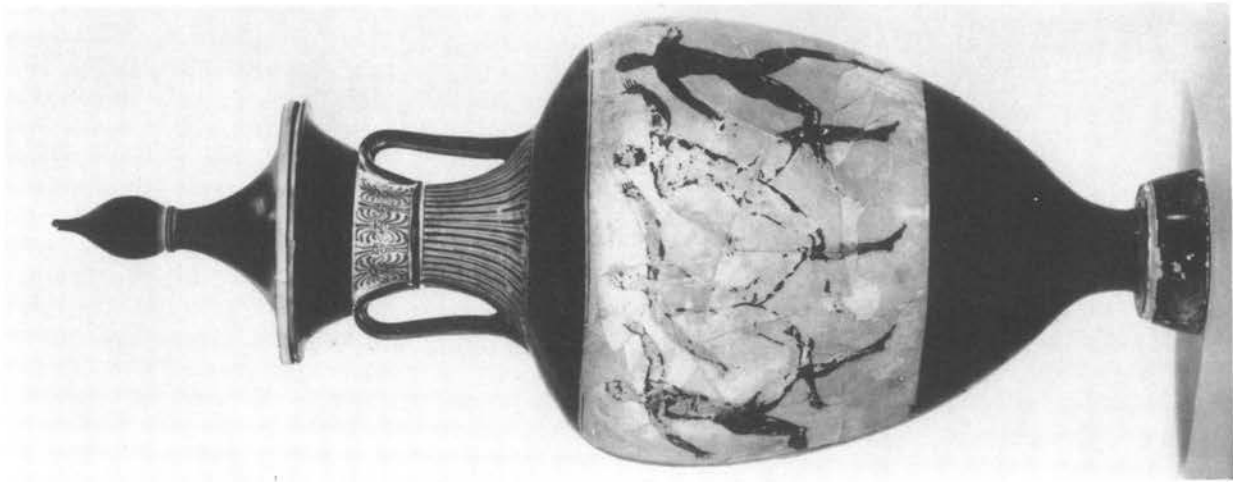
3



3



2



1

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