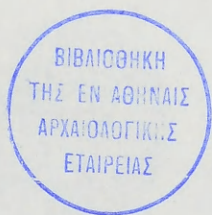


ΝΕΟΑΤΤΙΚΑ

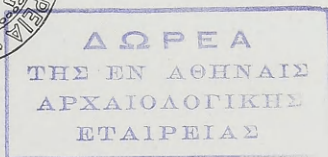
ΟΙ ΑΝΑΓΛΥΦΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ



ΘΕΟΔΟΣΙΑ ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ - ΤΙΒΕΡΙΟΥ

ΝΕΟΑΤΤΙΚΑ

ΟΙ ΑΝΑΓΛΥΦΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ



ΑΘΗΝΑΙ 1979

(ΑΕ10)

(Ref.3)
YE 1 (91)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	ια'
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	ιγ'
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	ιε'
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
I. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ	4
α. Πίνακες με σκηνές από την Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου	6
β. Πίνακες με διάφορα ἄλλα θέματα	25
γ. Θραύσματα πινάκων χωρίς ὑπολείμματα μορφῶν	40
II. ΟΙ ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ ΩΣ ΕΡΓΑ ΕΝΟΣ ΝΕΟΑΤΤΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΟΥ 2ου αἰ. μ.Χ.	45
α. Τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τῶν πινάκων καὶ ἡ χρῆσις τους	45
β. Ἡ χρονολόγησις τῶν ἀναγλύφων	56
γ. Τὰ ἀντίγραφα	64
δ. Οἱ καλλιτέχνες	107
III. ΤΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΤΩΝ ΑΝΑΓΛΥΦΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ.....	113
α. Ἡ Ἀμαζονομαχία τοῦ ἐξωτερικοῦ τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδία	113
β. Οἱ Χάριτες	138
γ. Τὰ τέθριππα	145
δ. Ἡ παράδοσις τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ στὶς Νύμφες	151
ε. Τὸ λεγόμενον ἀνάγλυφο τοῦ Ἀσκληπιοῦ	155
IV. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	163
ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ	176
ZUSAMMENFASSUNG	181
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΚΑΙ ΤΟΠΩΝ	191
ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	201
ΕΙΚΟΝΕΣ	
ΠΙΝΑΚΕΣ	

στον κ. Β. Πετράκο, πού διευκόλυναν τὴν ἐργασία μου στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ. Γιὰ τὴ βοήθειά τους εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸ προσωπικὸ τοῦ Μουσείου καὶ ἰδιαίτερα τὸν τεχνίτη κ. Ἄ. Τριγώνη.

Γιὰ τὴν προμήθεια φωτογραφιῶν καὶ τὴν ἄδεια δημοσίευσης εὐχαριστῶ τὶς Διευθύνσεις τῶν Γερμανικῶν Ἀρχαιολογικῶν Ἰνστιτούτων Ἀθηνῶν καὶ Ρώμης, τὶς Διευθύνσεις τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀρχαίας Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν καὶ τῆς Κορίνθου, τὶς Διευθύνσεις τῶν Ἀρχαιολογικῶν Ἰνστιτούτων τῶν Πανεπιστημίων Βιέννης, Βόννης καὶ Μονάχου, τὶς Διευθύνσεις τῶν Μουσείων Βερολίνου (Staatliche Museen), Βιέννης (Kunsthistorisches Museum), Βοστώνης (Museum of Fine Arts), Κοπεγχάγης (Ny Carlsberg Glyptotek), Λονδίνου (British Museum), Πρωίδης (Museum of Art, Rhode Island School of Design), Ρώμης (Museo Nazionale Romano καὶ Palazzo dei Conservatori), Σικάγου (The Art Institut) καὶ Würzburg (Martin von Wagner Museum).

Γιὰ τὴν προμήθεια φωτογραφιῶν, καθὼς καὶ γιὰ ἄλλες διευκολύνσεις καὶ πληροφορίες, εὐχαριστῶ τοὺς κ. P. Amandry, K. Anderson, Σ. Ἀνδρέου, L. Berge, M. Bertoldi, M. Βογιατζῆ, N. Bookidis, M. Βουτυρά, Γ. Δεσπίνη, M. Δημητρακοπούλου, H. Ducoux, R. Fleischer, H. Gabelmann, N. Himmelmann, Ἄ. Δεμπέση, Σ. Πελεκανίδη, Σ. Πιργιάτογλου, A. Χριστοδουλοπούλου - Προσκάκη, E. La Rocca, X. Σαασόγλου - Παλιαδέλη, B. Schmaltz, H. Sichtermann, Γ. Τζεδάκι, M. Τιβέριο καὶ Ἐ. Θεοφιλίδου. Χρήσιμες ἦταν γιὰ μένα οἱ συζητήσεις γιὰ ὀρισμένα ζητήματα, πού εἶχα μὲ τὴν καθηγήτρια κ. E. Harrison, στὴν ὁποία ὀφείλω εὐχαριστίες. Ἀζόμη ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Γ. Μιλτσακάκη, πού μὲ ξεχωριστὴ εὐαισθησία ἀλλὰ καὶ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια δούλεψε τὰ σχέδια - ἀναπαραστάσεις τεσσάρων πινάκων.

Οἱ φωτογραφίες τῶν μαρμάρινων πινάκων πού ἐκτίθενται στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ ὀφείλονται στὸν κ. Σ. Τσαβδάρου, ἐνῶ οἱ φωτογραφίες τῶν θραυσμάτων στὸν καθηγητὴ κ. Γ. Δεσπίνη. Γιὰ τὴ μετάφραση τῆς περιλήψης στὰ γερμανικὰ εἶμαι ὀποχρεωμένη στὴν κ. U. Naumann.

Θεομὲς εὐχαριστίες θέλω νὰ ἐκφράσω πρὸς τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, γιατί συμπεριέλαβε τὴν ἔκδοση τοῦ βιβλίου αὐτοῦ στὴ σειρά τῶν δημοσιευμάτων τῆς Ἑταιρείας. Ἰδιαίτερα εὐχαριστῶ τὴν κ. Σέμνη Καρούζου, πού διάβασε διεξοδικὰ τὴν ἐργασία καὶ ἔκαμε χρήσιμες ὑποδείξεις. Τέλος, εἶμαι ὀποχρεωμένη στὸ ἐπιστημονικὸ προσωπικὸ τοῦ Γραφείου Δημοσιευμάτων πού ἐπιμελήθηκε τὴν ἔκδοση αὐτὴ καὶ ἰδιαίτερα στὴν κ. Ἐ. Κονδυλάκη, πού χωρὶς τὴ βοήθειά της δὲν θὰ ἦταν δυνατόν νὰ πραγματοποιηθεῖ.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ἐκτός ἀπὸ τῆς καθιερωμένης συντομογραφίας τῆς Archäologische Bibliographie τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου, χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ οἱ ἑξῆς :

FUCHS, Vorbilder	W. FUCHS, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI 20.EH. (1959).
HARRISON, Amazonomachy	E. B. HARRISON, The Composition of the Amazonomachy on the Shield of Athena Parthenos, Hesperia 35, 1966, 107 κέ.
HÖLSCHER-SIMON, Amazonenschlacht	T. HÖLSCHER-E. SIMON, Die Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos, AM 91, 1976, 115 κέ.
HÖLSCHER, Amazonenschlacht	"Ο.π. 115 - 124.
SIMON, Amazonenschlacht	"Ο.π. 124 - 148.
LEIPEN, Parthenos	N. LEIPEN, Athena Parthenos. A Reconstruction (1974).
SCHRADER, Corolla Curtius	H. SCHRADER, Zu den Kopien nach dem Schildrelief der Athena Parthenos, Corolla Ludwig Curtius (1937) 81 κέ.
ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀσπίς	Φ. Δ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ἀσπίς τῆς Ἀθηναίας Παρθένου τοῦ Φειδίου (1950).
STROCKA, Piräusreliefs	V. M. STROCKA, Piräusreliefs und Parthenosschild. Versuch einer Wiederherstellung der Amazonomachie des Phidias (1967).

Στις εἰκόνες (I ἕως VIII) χρησιμοποιοῦνται οἱ ἑξῆς συντομογραφίες : κ. (κάτω πλαίσιο), π. (πάνω πλαίσιο), ἀρ. (ἀριστερὸ πλαίσιο), δ. (δεξιὸν πλαίσιο).

Στοὺς ὑποτίτλους τῶν πινάκων ἡ συντομογραφία ΜΠ δηλώνει Μουσεῖο Πειραιᾶ, ἐνῶ ὁ ἀριθμὸς δίπλα ἀναφέρεται στὸν αὐξὸντα ἀριθμὸ τοῦ καταλόγου.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

1. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 1 (Α1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
2. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 2 (Α2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
3. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 1 (Α1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 2 (Α2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
4. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 1 (Α1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 2 (Α2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
5. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 1 (Α1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 2 (Α2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
6. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 4 (Α3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 3 (Α3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
7. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 7 (Β1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
8. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 7 (Β1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 7 (Β1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
9. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 8 - 10 (Β2). Φωτ. Κ. Κωνσταντόπουλου.
10. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 9 (Β2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 8 (Β2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
γ) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τοῦ θραύσματος ἀριθ. κατ. 10. Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
11. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 11 (Β3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 12 (Β3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 13 (Β4). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
12. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 14 (Γ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
13. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 17 (Γ3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 6 (Α3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 16 (Γ2 ἢ Γ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
14. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 15 (Γ2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 19 (Δ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 18 (Δ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
δ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 26 (Ζ3). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.

15. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 14 (Γ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 30 (Θ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
16. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 20 (Ε1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
17. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 21 (Ζ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Τμήμα ἀνάγλυφης πλάκας. Μουσείο Πειραιᾶ, ἄλλοτε Μουσείο Σαλαμίνης ἀριθ. 10. Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
18. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 22 (Ζ2).
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 25 (Ζ2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
19. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 23 (Ζ2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 24 (Ζ2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 22 (Ζ2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 δ) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 21 (Ζ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
20. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 27 (Η1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
21. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 29 (Η2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
22. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 30 (Θ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 32 (Θ2).
23. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 31 (Θ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 33 (Θ2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 35 (ΙΑ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
24. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 34 (Ι1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 37 (Λ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 36 (Κ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
25. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 38 (Μ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
26. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 39 (Μ2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
27. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 40 (Ν1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
28. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 38 (Μ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 38 (Μ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
29. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 39 (Μ2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 39 (Μ2). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
30. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 40 (Μ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 40 (Ν1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρου.

31. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 41 (N1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 43 (N2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 42 (N2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
32. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 44 (Ξ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρουλου.
33. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 44 (Ξ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρουλου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 44 (Ξ1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρουλου.
34. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 45 (Ξ2). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 46 (O1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 47 (O1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
35. Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 48 - 49 (Π1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρουλου.
36. α) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 48 (Π1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρουλου.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, λεπτομέρεια τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 48 (Π1). Φωτ. Σπ. Τσαβδάρουλου.
37. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 50 (P1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 51 (P1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 52 (P1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
38. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 54 (Σ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 55 (Σ1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
39. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 5 (A3).
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 72. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 53. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 δ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 73. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ε) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 74. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 στ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 76. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ζ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 71. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 η) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 87.
 θ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 86.
40. α) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 88.
 β) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 79. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 γ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 81. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 δ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 78. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ε) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 84.
 στ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 75. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ζ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 80. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 η) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 77. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 θ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 82. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ι) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 83. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ια) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 85. Φωτ. Γ. Δεσπίνη.
 ιβ) Μουσείο Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 28 (H1). Φωτ. Γ. Δεσπίνη.

41. α) Θραῦσμα ἀναγλύφου. Ἄλλοτε Cannes, βίλα Faustina. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
β) Θραῦσμα ἀναγλύφου. Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμεικοῦ Ρ 676. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
42. Τμῆμα ἀνάγλυφης πλάκας. Σικάγο, The Art Institute 1928.257. Courtesy of the Art Institute of Chicago.
43. α) Ἀνάγλυφη πλάκα. Ρώμη, Villa Albani 20. Φωτ. Alinari.
β) Ἀνάγλυφη πλάκα. Βατικανό, ἄλλοτε Museo Gregoriano Profano, τὴν ἀρχαίαν Παρθενώνα. Φωτ. Alinari.
44. α) Τμῆμα ἀνάγλυφης πλάκας. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς S 1357. Φωτ. Ἀνασκαφῶν Ἀγορᾶς.
β) Θραῦσμα ἀναγλύφου. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς S 2113. Φωτ. Ἀνασκαφῶν Ἀγορᾶς.
γ) Ἀνάγλυφη πλάκα. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 2016. Φωτ. τοῦ Μουσείου.
45. α) Τμῆμα ἀνάγλυφης πλάκας. Βερολίνο, Staatliche Museen 1842. Φωτ. τοῦ Μουσείου.
β) Τμῆμα ἀνάγλυφης πλάκας. Ρώμη, Palazzo Giustiniani. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
46. α) Ἀνάγλυφη πλάκα. Βατικανό, Museo Chiaramonti 1669. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
β) Σχέδιο τῆς Συλλογῆς Dal Pozzo. Λονδίνο, British Museum. C.C. Vermeule, TrAPhAss 50.5, 1960, εἰκ. 60.
47. α) Ἀνάγλυφη πλάκα. Ρώμη, Μουσεῖο Θερωμῶν 124543. Φωτ. Soprintendenza Archaeologica di Roma.
β) Ἀνάγλυφη πλάκα. Βατικανό, Sala delle Muse 328. Φωτ. Alinari.
48. α) Ἀνάγλυφη πλάκα. Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ. Th. Homolle, BCH 16, 1892, πίν. 8.
β) Ἀνάγλυφο. Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery. Atkins Museum of Fine Arts 45: 32/7. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
49. α) Θραῦσμα ἀναγλύφου κρατήρα. Μουσεῖο Ρεθύμνου 136. Φωτ. τοῦ Μουσείου.
β) Ρώμη, τμῆμα τοῦ περιβόλου τῆς Ἀγορᾶς τοῦ Νέρβα. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
50. α) Θραῦσμα ἀναγλύφης πλάκας. Tivoli, Museo Villa Hadriana 713. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
β) Λεπτομέρεια ἀνάγλυφης πλάκας. Ρώμη, Palazzo dei Conservatori 768. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
51. Ἀνάγλυφο. Βατικανό, Galleria delle Statue. Amelung II, 269. Φωτ. Anderson.
52. α) Ἀσπίδα ἀγαλακτίου τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου. Μουσεῖο Πατρῶν. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
β) Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 52α. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
53. α) Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 52α. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
β) Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 52α. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
54. α) Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 52α. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
β) Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 52α. Φωτ. Γερμ. Ἄρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.

55. α) Ἀσπίδα Strangford. Λονδίνο, British Museum 302. Courtesy of the Trustees of the British Museum.
 β) Ἀσπίδα Ἀθηνᾶς Lenormant. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο 128. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.
56. α) Ἀσπίδα ἀγαλακτίου τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου. Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino 916. Φωτ. τοῦ Μουσείου.
 β) Ἀσπίδα Βατικανοῦ, ἄλλοτε Museo Chiaramonti 1738, τώρα αἶθουσα Παρθενώνα. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.
 γ) Τμῆμα πῆλινης ἀσπίδας. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς T 3577. Φωτ. Ἀνασκαφῶν Ἀγορᾶς.
57. Ἀναπαράστασις τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου.
 α) Harrison, Amazonomachy πίν. 38. β) Strocka, Piräusreliefs πίν. 43.
58. Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Α3. Σχέδιο Γ. Μιλτσακάκη.
 59. Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Β3. Σχέδιο Γ. Μιλτσακάκη.
 60. Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Γ2. Σχέδιο Γ. Μιλτσακάκη.
 61. Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Γ3. Σχέδιο Γ. Μιλτσακάκη.
 62. α) Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Ζ1. Κλίμακα 1 : 10.
 β) Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Ζ2. Κλίμακα 1 : 10.
 63. α) Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Θ2. Κλίμακα 1 : 10.
 β) Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Λ1. Κλίμακα 1 : 10.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἀμέσως μετὰ τὴν ἀνεύρεση τῶν μαρμάρινων πινάκων τοῦ Πειραιᾶ τὸ χειμῶνα τοῦ 1930/31, ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὸν H. Schrader (SBBerlin 1931, XI, 185 κέ.· AA 1931, 387 κέ.· Gnomon 7, 1931, 165 κέ.) ὅτι μιὰ ὁμάδα ἀπὸ αὐτοὺς εἰκονίζει σκηνὲς ποὺ σχετίζονται μετὰ τὴν παράσταση τῆς Ἀμαζονομαχίας στὸ ἐξωτερικὸ τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδία. Ἡ ἀνακάλυψη αὐτὴ ἀποτέλεσε τὴν ἀρχή, μποροῦμε νὰ ποῦμε, μιᾶς ἔρευνας γιὰ τὴ φειδιακὴ αὐτὴ σύνθεση, ποὺ συνεχίζεται ἕως σήμερα (T. Hölscher-E. Simon, AM 91, 1976, 115 κέ.). Τὸ 1950 δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὸν Φ. Σταυρόπουλλο (Ἡ ἀσπίς τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδίου), γιὰ πρώτη φορά, οἱ πληρέστερα σωζόμενοι πίνακες καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ θραύσματα ποὺ σχετίζονται μετὰ τὴν Ἀμαζονομαχίαν τῆς ἀσπίδας. Ἡ ἐργασία αὐτὴ ἔκανε γνωστὸ στὴν ἔρευνα τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν πινάκων μετὰ σκηνὲς Ἀμαζονομαχίας. Ἔτσι, ἀπὸ τὴ μιὰ προχώρησε ἡ μελέτη γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς φειδιακῆς σύνθεσης (μιὰ ἀπὸ τίς σημαντικότερες προσπάθειες εἶναι τῆς E. B. Harrison, Hesperia 35, 1966, 107 κέ.), ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη συζητήθηκε τὸ χρονολογικὸ πρόβλημα τῶν ἀντιγράφων. Ἐνῶ ὅμως ἡ ὁμάδα τῶν πινάκων ποὺ οἱ παραστάσεις τους σχετίστηκαν μετὰ τὸ φειδιακὸ ἔργο ἔγινε, ἔστω καὶ ἑλλιπῶς, γνωστὴ, τὰ ὑπόλοιπα κομμάτια ἔμεναν ἀδημοσίευτα. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ἀπεικονίστηκαν στίς πρώτες εἰδήσεις γιὰ τὸ εὔρημα καὶ στὸ βιβλίον τοῦ W. Fuchs (Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, 1959), δημοσιεύτηκαν ἕως σήμερα μόνον ἓνας πίνακας μετὰ παράσταση Νυμφῶν καὶ δύο θραύσματα ἀπὸ ἕναν δεῦτερο ὅμοιο (Φ. Δ. Σταυρόπουλλος, AE 1950/51, 106 κέ.).

Τὸ 1967 ὁ V.M. Strocka παρουσίασε, πρὸ συστηματικῶς, τοὺς πίνακες τῆς Ἀμαζονομαχίας ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ὁ Σταυρόπουλλος, στὸ βιβλίον του γιὰ τὴν Ἀμαζονομαχίαν τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου (Piräusreliefs und Parthenoschild. Versuch einer Wiederherstellung der Amazonomachie des Phidias). Ὁ μελετητὴς αὐτὸς προσπάθησε μετὰ τὴ βοήθεια τῶν θραυσμάτων νὰ ἀνασυγκροτήσει τοὺς πίνακες, δίνοντάς τους καὶ σὲ σχέδια. Ὁ Strocka εἶχε ὑπόψιν του καὶ ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ ἀδημοσίευτα θραύσματα, τὰ ὁποῖα ἀναφέρει σύντομα καὶ τὰ ἀποδίδει σὲ ὀρισμένους πίνακες.

Τὸ 1970/71, κατὰ τίς ἐργασίες ποὺ ἔγιναν γιὰ τὴν ἔκθεση τῶν γλυπτῶν στὸ νέο Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ μετὰ τὴ διεύθυνση τοῦ τότε ἐπιμελητῆ Ἀρχαιοτήτων,

καθηγ. Γ. Δεσπίνη, συγκολλήθηκε από τὸν ἴδιο ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς θραυσμάτων ἀπὸ τοὺς μαρμαρίνους πίνακες. Αὐτὸ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα α) ὀρισμένες ἀπὸ τὶς συσχετίσεις τοῦ Strooka νὰ ἀποδειχτοῦν ἐσφαλμένες καὶ β) νὰ τεθοῦν οἱ προϋποθέσεις γιὰ μιὰ πληρέστερη μελέτη τόσο τῶν πινάκων τῆς Ἀμαξονομαχίας ὅσο καὶ τῶν ὑπόλοιπων ἀναγλύφων.

Μὲ τὶς παραπάνω συγκολλήσεις τοῦ καθηγ. Γ. Δεσπίνη καὶ μερικὲς ἄλλες ποὺ κατόρθωσα νὰ κάνω ἢ ἴδια, καθὼς ἐπίσης καὶ μὲ τὶς νέες συσχετίσεις διαφόρων θραυσμάτων ποὺ ἐπιχειρήσα, ἀνασυγκροτήθηκαν καὶ ἄλλοι πίνακες, ὥστε δημιουργήθηκε μιὰ νέα βάση γιὰ τὴ συστηματικὴ καὶ διεξοδικὴ μελέτη τοῦ ὕλικου.

Στὶς διάφορες εἰδήσεις γιὰ τὸ εὔρημα ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ ἀναφέρονται καὶ ὀρισμένα θραύσματα ἀπὸ ὀλόγλυφα ἔργα. Μιὰ ἔρευνα ποὺ ἔκανα γιὰ ἐπιπλέον πληροφορίες (πέρα ἀπὸ αὐτὲς ποὺ δίνει ὁ Strooka ὁ.π. 39 κέ.) σχετικὰ μὲ τὶς συνθήκες εὔρεσης, ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν ἴσως νὰ ταυτιστοῦν καὶ τὰ ὀλόγλυφα κομμάτια, δὲν ἀπέδωσε ἀποτελέσματα. Ἔτσι, στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῶν ὀλόγλυφων ἔργων τοῦ εὔρηματος θὰ ὑπῆρχε φόβος νὰ ἀποδοθοῦν σ' αὐτὸ καὶ κομμάτια ἄσχετα, ἀφοῦ μάλιστα ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς γλυπτῶν τοῦ Μουσείου τοῦ Πειραιᾶ προέρχεται ἀπὸ τὴ θάλασσα. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὸ εὔρημα εἶχε ἀποδοθεῖ παλιότερα κι ἓνα πορτραῖτο τοῦ Κλαυδίου, τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ χρονολογικὰ μ' αὐτὸ (βλ. σχετικὰ σ. 56 σημ. 1. Γιὰ ὀρισμένα ἄλλα κομμάτια ποὺ πιθανῶς ἀνήκουν στὸ εὔρημα βλ. σ. 51 σημ. 6). Ἐπειδὴ λοιπὸν τὰ μόνα σίγουρα κομμάτια τοῦ εὔρηματος εἶναι οἱ μαρμαρίνοι πίνακες, ποὺ ἀποτελοῦν ἄλλωστε καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος του, ἡ ἔρευνά μας περιορίστηκε σ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα.

Ἡ ἔργασία ποὺ ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα κεφάλαια. Τὸ πρῶτο (I) εἶναι ὁ κατάλογος τοῦ ὕλικου, ὅπου περιλαμβάνονται ὅλα τὰ κομμάτια τῶν μαρμαρίνων πινάκων τοῦ εὔρηματος. Παρουσιάζεται τὸ ὕλικό (ἐκτὸς ἀπὸ ὀρισμένους πίνακες, βλ. σχετικὰ σ. 5) καὶ συγχρόνως γίνεται προσπάθεια νὰ ταξινομηθοῦν τὰ κομμάτια σὲ ὁμάδες, σύμφωνα μὲ τὴ σύνθεση ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχονται. Ἡ ἀπόδοσή τους σ' ἓναν ὀρισμένο πίνακα γίνεται μὲ βάση τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τους καὶ φυσικὰ τὰ ὑπολείμματα τῆς παράστασης, ὅπου σώζονται. Σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἐπιχειρεῖται ἡ ἀνασυγκρότηση τῶν ἀποσπασματικῶν συνθέσεων καὶ σὲ σχέδια.

Τὸ δεῦτερο κεφάλαιο (II) χωρίζεται σὲ τέσσερις ἐπιμέρους ἐνότητες. Στὴν πρώτη (α) παρουσιάζονται συνοπτικὰ τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων: τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ, ἡ μορφή τῶν πινάκων καὶ εἰδικότερα ἡ μορφή τῶν πλαισίων τους ποὺ κατατάσσονται σὲ ὁμάδες, καθὼς καὶ τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν

μορφών. Το τελευταίο μέρος τῆς ἐνότητας αὐτῆς ἀναφέρεται στο ζήτημα τῆς χρήσης τῶν μαρμάρινων πινάκων γενικά, πού προορίζονταν, ὅπως πιστεύουμε, γιά τή διακόσμηση πολυτελῶν κτιρίων τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Στή δεύτερη ἐνότητα (β) γίνεται συστηματική προσπάθεια γιά τή χρονολόγηση τοῦ εὐρήματος, μέ βάση κυρίως τήν τεχνοτροπία τῶν ἔργων. Ἡ ἐποπτεία δλόκληρου τοῦ σωζόμενου ὕλικου μᾶς δίνει στοιχεῖα πού ὀδηγοῦν σέ ἀσφαλῆ συμπεράσματα. Στήν τρίτη ἐνότητα (γ), ὅπου ἐξετάζονται τὰ ἀντίγραφα κατά ὁμάδες, ἀνάλογα μέ τή σύνθεσή τους, συζητοῦνται οἱ διαφορῆς τῶν ἀντιγράφων πού ἐπαναλαμβάνουν τήν ἴδια σύνθεση. Στήν πραγμάτευση τῶν συνθέσεων τῆς Ἀμαζονομαχίας συζητοῦνται καί ὅλα τὰ ἀντίγραφα-πίνακες πού βρίσκονται σέ ἄλλα μουσεῖα, εἴτε προέρχονται ἀπό τὸ ἴδιο εὐρημα εἴτε ὄχι· ἐπισημαίνονται συγχρόνως τὰ στοιχεῖα πού θά μᾶς βοηθήσουν στή συζήτηση τῶν προβλημάτων τῶν σχετικῶν μέ τήν πρωτότυπη σύνθεση στο κεφάλαιο IIIα. Στήν πραγμάτευση τῶν ὑπόλοιπων συνθέσεων συζητοῦνται ἀπό τὰ ἄλλα γνωστά ἕως τώρα ἀντίγραφα τους κυρίως αὐτά πού βρίσκονται ἐργαστηριακά καί χρονολογικά κοντά στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ ἢ ὅσα βοηθοῦν στήν ἀποκατάσταση τῶν συνθέσεων. Στήν τελευταία ἐνότητα τοῦ κεφαλαίου (δ) γίνεται προσπάθεια νά διακριθοῦν τὰ χέρια τῶν διαφόρων καλλιτεχνῶν-ἀντιγραφῶν, ὅσο τὸ ἐπιτρέπει ἡ ἀποσπασματικὴ κατάσταση τῶν πινάκων, καί νά σκιαγραφηθοῦν τὰ χαρακτηριστικὰ πού κάνουν μερικοὺς ἀπὸ αὐτοὺς νά ξεχωρίζουν ἀνάμεσα στοὺς ὑπόλοιπους ἀντιγραφεῖς τοῦ ἐργαστηρίου. Ἐπισημαίνονται ἀκόμη οἱ διαφορῆς πού ὑπάρχουν στήν ἐκτέλεση ἀνάμεσα στοὺς πίνακες μέ τὸ ἴδιο θέμα.

Στὸ τρίτο κεφάλαιο (III) συζητοῦνται ζητήματα πού ἀφοροῦν τήν Ἀμαζονομαχία τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας (ἐνότητα α) καί τέσσερις ἄλλες συνθέσεις πού μᾶς παραδίδονται ἀπὸ τοὺς μαρμάρινους πίνακες (ἐνότητες β ἕως ε). Τὰ ζητήματα ἀναφέρονται στίς πρωτότυπες συνθέσεις, στή χρονολόγηση, στήν ἐρμηνεία ἢ σέ ἄλλα ἐπιμέρους προβλήματά τους.

Στὸ τέταρτο κεφάλαιο (IV) γίνονται ὀρισμένες γενικῆς παρατηρήσεις σχετικῆς μέ τὸ ἐργαστήριο ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέρχονται οἱ μαρμάρινοι πίνακες τοῦ Πειραιᾶ καί ἀνακεφαλαιώνονται τὰ κυριότερα συμπεράσματα τῆς ἐργασίας.

I. Κατάλογος τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ

Στὸν κατάλογο ποὺ ἀκολουθεῖ κατατάσσονται πρῶτοι οἱ πίνακες ποὺ ἔχουν ἐνιαῖο θέμα, συγκεκριμένα σκηνές ἀπὸ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου· κατόπιν οἱ πίνακες μὲ διάφορα ἄλλα θέματα καὶ τέλος τὰ κομμάτια ποὺ δὲν σώζουν ὑπολείμματα παράστασης καὶ δὲν μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς πίνακες τῶν δύο παραπάνω ομάδων. Κάθε θραῦσμα — ἢ σύνολο θραυσμάτων ποὺ κολλοῦν μεταξύ τους — ἔχει ἓναν αὐξοντα ἀριθμὸ καταλόγου (1 ἕως 88). Ἐπιπλέον, σὲ κάθε ομάδα πλακῶν μὲ μιὰ ὀρισμένη σύνθεση ἔχει δοθεῖ ὡς διακριτικὸ ἓνα κεφαλαῖο γράμμα τοῦ ἀλφαβήτου (Α ἕως Ω), ἐνῶ οἱ διαφορὲς πλάκες τῆς ἴδιας σύνθεσης δηλώνονται μὲ ἓναν ἀριθμὸ πλάι στὸ κεφαλαῖο γράμμα (π.χ. Α1, Α2, Α3).

Στὴν κατάταξη τῶν ἀναγλύφων τῆς Ἀμαζονομαχίας δὲν ἀκολουθήσαμε τὴν ἀρίθμηση τοῦ V.M. Strocka γιὰ δύο λόγους: πρῶτον, γιατί στὴν προκείμενη ἐργασία δημοσιεύονται καὶ νέα θραύσματα, ἄγνωστα στὸν Strocka, καὶ δεῦτερον, γιατί σὲ πολλὲς περιπτώσεις δὲν γίνονται δεκτοὶ οἱ συσχετισμοὶ τῶν γνωστῶν θραυσμάτων ποὺ ἔχουν προταθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο μελετητὴ. Ἐπίσης στὸν κατάλογο αὐτὸν δὲν περιλάβαμε ὅπως ὁ Strocka τὶς πλάκες τῆς Ἀμαζονομαχίας ποὺ βρίσκονται σὲ ἄλλα μουσεῖα, ὅποιαδήποτε κι ἂν εἶναι ἡ προέλευση καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ· οἱ πλάκες αὐτὲς συζητοῦνται στὸ κεφάλαιο τῶν ἀντιγράφων (Πγ). Ἡ σειρά μὲ τὴν ὁποία κατατάξαμε τὶς συνθέσεις τῆς Ἀμαζονομαχίας καὶ μὲ τὴν ὁποία τὶς συζητοῦμε κατόπιν στὸ κεφάλαιο τῶν ἀντιγράφων, δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν τοποθέτησή τους ἐπάνω στὴν ἀσπίδα· οἱ πίνακες κατατάχτηκαν μὲ βάση τὸ κατὰ πόσο οἱ συνθέσεις τους μᾶς εἶναι πληρέστερα γνωστὲς ἀπὸ μαρμάρινους πίνακες. Γιὰ τοὺς τύπους τῶν μορφῶν τῆς Ἀμαζονομαχίας ἀκολουθήσαμε τὴν ἀρίθμηση τῆς E. B. Harrison (1 ἕως 27)¹, ἐπειδὴ ὡς πρὸς τὴν ταύτιση καὶ τὴ θέση τῶν μορφῶν τῆς ἀσπίδας συμβαίνει νὰ συμφωνοῦμε

1. Ἡ διαφορὲτικὴ ἀρίθμηση ποὺ χρησιμοποιεῖται κάθε φορὰ ἀπὸ τοὺς μελετητὲς γιὰ τὶς μορφὲς τῆς ἀσπίδας κάθε ἄλλο παρὰ βοηθεῖ τὸν ἀναγνώστη. Γιὰ μιὰ εἰκοστὴ ἔγδοη μορφή, ποὺ στὸ μεταξύ ἔγινε φανερὸ ὅτι πρέπει νὰ δεχτοῦμε στὴ σύνθεση τῆς ἀσπίδας, βλ. σ. 131 κέ.

μέ αυτήν περισσότερο παρά μέ τούς άλλους μελετητές. Τά ανάγλυφα, τέλος, μέ διάφορα θέματα τά κατατάξαμε μέ βάση τόν ἀριθμό τῶν σωζόμενων πινάκων ἢ θραυσμάτων τοῦ Πειραιᾶ.

Ἐνας μεγάλος ἀριθμός κομματιῶν μέ συνθέσεις ἀπό τήν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου περιγράφονται ἀναλυτικά ἀπό τόν Strocka¹. Γιά τά κομμάτια αὐτά δίνονται ἐδῶ συμπληρωματικά μόνον στοιχεῖα. Τά ὑπόλοιπα, γιά τά ὅποια στόν κατάλογο τοῦ Strocka γίνεται σύντομη ἀναφορά μόνον, ἢ αὐτά πού ἦταν ἔως τώρα τελείως ἀγνωστα, παρουσιάζονται ἀναλυτικά. Γιά ὅλα τά κομμάτια τοῦ καταλόγου δίνονται νέες μετρήσεις² καί περιγράφονται τά τεχνικά χαρακτηριστικά τους.

Τά κομμάτια τοῦ καταλόγου ἀριθ. 56 ἕως 62, πού πρόκειται νά δημοσιευτοῦν ἀπό τόν καθηγ. Γ. Δεσπίνη, τά ἀριθμοῦμε μονάχα ὡς τμήμα τοῦ εὐρήματος. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τό σύνολο τῶν πλακῶν μέ ἀρχαϊστικές συνθέσεις, ἀριθ. κατ. 63 ἕως 70, πού μελετάει ἡ Χ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλλη. Ἀπό τά παραπάνω κομμάτια ἔχουμε ὑπόψη μας τίς διαστάσεις, τίς τεχνικές λεπτομέρειες καί τά προφίλ τῶν πλασιῶν, καθῶς καί τήν τεχνοτροπία τῶν ἀναγλύφων.

1. Piräusreliefs 40 κέ.

2. Γιά κάθε θραῦσμα τοῦ καταλόγου δίνεται καί τό πάχος τῆς πλάκας, ἐπειδή μερικές φορές εἶναι ἀποφασιστικό — σέ συνδυασμό καί μέ ἄλλα στοιχεῖα — γιά τήν ἀπόδοση τοῦ θραύσματος σέ ἕνα πίνακα. Τό πάχος βέβαια δέν εἶναι δυνατόν νά ὀριστεῖ πάντοτε μέ ἀκρίβεια, γιάτι οἱ περισσότερες πλάκες εἶναι ἀδρά δουλεμένες στήν πίσω πλευρά τους καί τό ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου δέν εἶναι ἐντελῶς ἐπίπεδο· ἐπιπλέον, εἶναι δυνατόν τό πάχος νά διαφέρει σημαντικά ἀπό τή μιᾶ πλευρά τῆς πλάκας στήν ἄλλη.

α) Πίνακες με σκηνές από την Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου

1. A1 : ἀριθ. εὐρ. 2116+2028+2059+1834 (μορφές 4 καὶ 5). Εἰκ. III, V, πίν. 1, 3α, 4α, 5α.

Ῥύπος 0.984 μ., πλάτος 1.314 μ., πάχος πλάκας 0.115 μ.

Στὸν πίνακα αὐτὸν εἰκονίζεται ἓνας Ἕλληνας (4) με̐ χλαμύδα, ποὺ κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιά. Ἔχει ἀρπάξει ἀπὸ τὰ μαλλιά τὴν πληγωμένη ἤδη ἀντίπαλό του, μιὰ Ἀμαζόνα (5), ποὺ φορεῖ ἓνα χιτωνίσκο καὶ κρατᾷε στὸ ἀριστερὸ τῆς χεῖρι μιὰ μεγάλη στρογγυλὴ ἀσπίδα. Βλ. σχετικὰ Stroocka, Piräusreliefs 42 κέ.

Ὁ πίνακας ἀποτελέστηκε ἀπὸ τέσσερα κομμάτια. Τὰ τρία μικρότερα ποὺ κολλήθηκαν τελευταία εἶναι : τὸ 2028, ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο με̐ μικρὸ τμήμα τοῦ ἑδάφους τῆς πλάκας· τὸ 2059, ἀπὸ τὸ ἐπάνω πλαίσιο· τὸ 1834, ἀπὸ τὴν κάτω πλευρὰ τοῦ πίνακα με̐ μέρος τοῦ κάτω πλαισίου καὶ μέρος τοῦ βράχου με̐ ὑπόλειμμα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ τῆς Ἀμαζόνας. Ἀπὸ τὸν πίνακα λείπουν ἡ ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία καὶ ἓνα μικρότερο τμήμα ἀπὸ τὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία του με̐ μεγάλο μέρος τοῦ ἐπάνω πλαισίου ἢ κάτω ἀριστερὴ πλευρὰ του μαζί με̐ τὸ δεξιὸ πόδι καὶ μέρος ἀπὸ τὴν κνήμη τοῦ Ἕλληνα, καθὼς καὶ τμήμα τοῦ βράχου ἢ κάτω δεξιὰ γωνία μαζί με̐ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ δεξιοῦ πλαισίου. Ἀπὸ τίς μορφές λείπουν ἐπιπλέον τὸ δεξιὸ χεῖρ τοῦ Ἕλληνα ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ πήγῃ, μικρὸ μέρος τοῦ ἀριστεροῦ πέλματος τῆς Ἀμαζόνας καὶ τμήματα ἀπὸ τὴν περιφέρεια τῆς ἀσπίδας τῆς. Γιὰ τὴ διατήρηση τοῦ ἀναγλύφου βλ. καὶ Stroocka ὅ.π. 41. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη με̐ βελόνι, ὁ ἀριστερὸς κρόταφος καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ εἶναι δουλεμένα με̐ βελονάκι (ὁδηγὸς με̐ λαμάκι στὶς ἀκμές). Ἡ κάτω πλευρὰ ἔχει δουλευτεῖ με̐ τὸ βελόνι καὶ μετὰ με̐ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο. Τὸ ἑδάφος τῆς πλάκας, ποὺ δὲν εἶναι ἐντελῶς ἐπίπεδο, ὁ βράχος καὶ τὸ πλαίσιο ἔχουν δουλευτεῖ με̐ λαμάκι, ἐνῶ στὴν ταινία τοῦ ἐπάνω πλαισίου φαίνονται ἴχνη ἀπὸ πριόνι. Τὰ γυμνὰ τμήματα τῶν μορφῶν εἶναι λειασμένα, ἐνῶ στὰ ἐνδύματα καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας ἔχει γίνεи χρήση ῤσπας.

Ἀπὸ τὸν πίνακα εἶχε σπάσει ἤδη στὸ ἐργαστήριο καὶ εἶχε συκολληθεῖ ἓνα τμήμα ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ του με̐ τὴν ἐπάνω γωνία. Μέρος τοῦ τμήματος αὐτοῦ εἶναι τὸ κομμάτι ἀριθ. 2028. Στὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ κομματιοῦ καὶ στὴ λοξὰ σπασμένη παρεῖα τῆς πλάκας ὑπάρχει ὁ τόρμος τοῦ γόμφου (βάθους 9.2 ἐκ.), με̐ τὴ βοήθεια τοῦ ὁποίου εἶχε στερεωθεῖ τὸ κομμάτι στὴ θέση του. Οἱ δύο ἐπιφάνειες ἐπαφῆς εἶναι δουλεμένες με̐ βελόνι.

Ἡ ὀριζώντια στενόμακρη, κανονικὴ βάθυνση, ποὺ ὑπάρχει ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ βραχίονα τοῦ Ἑλληνα καὶ συνεχίζεται καὶ στὸ κομμάτι ἀριθ. 2028 ἕως τὸ πλαίσιο (διαστάσεις 11×0.8 ἐκ.), δὲν σχετίζεται ἀσφαλῶς μετὰ τὴ συγκόλλησή του (Strocka ὅ.π. 42): τὸ πολὺ μικρὸ βάθος τῆς (0.15 ἐκ.), ἀλλὰ καὶ ἡ θέση τῆς στὴν κύρια ὄψη τῆς πλάκας ἀποκλείουν τὴ δυνατότητα νὰ πρόκειται γιὰ τὸρμον συνδέσμου¹. Ἀπὸ τὴ βάθυνση αὐτὴν ἀρχίζει ἡ ὑποδήλωση τῶν δόμων μιᾶς παραστάδας (πρὸβ. τὸ ἀρχιτεκτόνημα τῆς ἐπόμενης πλάκας Α2), ποὺ πολὺ συνοπτικὰ καὶ χωρὶς ἐπιμέλεια σμίλεψε ὁ τεχνίτης στὴν ἐπάνω ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς παραστάδας. Ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ ἐπίκρανο τῆς παραστάδας αὐτῆς εἶναι τὸ κανονικὸ ἔξαρμα, ποὺ σώζεται ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ ἐπάνω πλαίσιο τοῦ πίνακα². Τὸ τμήμα τῆς πλάκας ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα δὲν ἔχει μείνει λοιπὸν ἡμίεργο (Strocka ὅ.π. 42, 97). Ἐδῶ ἡ ἐπιφάνεια βρίσκεται κάπως ὑψηλότερα ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ἐπίπεδο τοῦ ἐδάφους ἐξαιτίας τῆς παραστάδας, ποὺ τὸ περίγραμμά της διακόπτεται ἀδέξια ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα.

Strocka, Piräusreliefs 40 κέ. I, εἰκ. 8, 9.

ΕΛΑ II, 809 εἰκ. 1060.

Δ. Παπαστάμος, ΛΔ 25, 1970, Μελέται 45 κέ., πίν. 19α.

Leipen, Parthenos 9, 43, εἰκ. 31.

F. Schiff, AntK 16, 1973, 23.

Ν. Παπαχατζής, Παισανίου Ἑλλάδος περιήγησις, Ἄττικά (1974) 127 εἰκ. 53.

M. Robertson, A History of Greek Art (1975) 315, πίν. 105c.

Hölscher - Simon, Amazonenschlacht 132 καὶ σχμ. 49, 134.

2. Α2: ἀριθ. εὐρ. 2115 (μορφὲς 4 καὶ 5). Εἰκ. V, VI, πίν. 2, 3β, 4β, 5β.

Μ. σ. ὕψος 0.914 μ., πλάτος 1.292 μ., πάχος πλάκας 0.15 μ.

Εἰκονίζεται, ὅπως καὶ στὸν προηγούμενο πίνακα Α1, ἡ ομάδα τοῦ χλαμυδοφόρου Ἑλληνα (4) ποὺ καταδιώκει μιὰ πληγωμένη Ἀμαζώνα (5) πρὸς τὰ δεξιά. Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 44 κέ.

Ὁ πίνακας ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο κομμάτια: ἓνα τρίτο μικρὸ θραῦσμα κολλήθηκε στὴ δεξιὰ κνήμη τῆς Ἀμαζώνας. Γιὰ τὴ διατήρησή του βλ. Strocka ὅ.π. 44. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι ξεχοντρισμαμένη μετὰ βελόνι. Οἱ κρόταφοι καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ τῆς εἶναι δουλεμένα μετὰ βελόνι καὶ ὀδοντωτῶ ἐργαλεῖο (στὶς ἀκμὲς

1. Πρὸβ. τὸ νεοαττικὸ ἀνάγλυφο στὴ Ν. Ἰόρκη, G. M. A. Richter, Catalogue of Greek Sculptures (1954) 61, πίν. 53a, b, ποὺ εἶχε σπᾶσις ἐπίσης κατὰ τὴν ἀρχαιότητα καὶ σώζει δύο τὸρμους στὴν πίσω ὄψη καὶ ἓναν στὴν ἐπάνω σπασμένη πλευρὰ.

2. Πρὸβ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΑΟ, Ἄσπις 5 καὶ FUCHS, Vorbilder 190. Ἀντίθετα ὁ STROCKA, Piräusreliefs 42, 45, ὅπως παλιότερα ὁ E. BIELEFELD, Amazonomachia (1951) 22, πιστεύει ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ ὑποδήλωση ἀρχιτεκτονήματος.

ὄδηγός με λαμάκι· τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας, ὁ βράχος καὶ τὸ πλαίσιο με λαμάκι. Τὰ γυμνά εἶναι λεῖα, ἐνῶ στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ὅπως καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσιτίδας. Τὰ ἴχνη τοῦ βελονιοῦ στὴν κάτω σπασμένη ἐπιφάνεια τῆς πλάκας προέρχονται ἀπὸ συμπλήρωσή της με γύψο στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια. Γιὰ μιὰ τεχνικὴ λεπτιμέρεια πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Ἀμαζόνας βλ. παρακάτω σ. 68 κέ.

Strocka, Piräusreliefs 43 κέ. II, εἰκ. 10, 11.

EAA II, 809 εἰκ. 1059.

Leipen, Parthenos 43.

M. Robertson, A History of Greek Art (1975) 315.

Hölscher - Simon, Amazonenschlacht 132, 134.

3. A3 : ἀριθ. εὐρ. 2214 (μορφές 4 καὶ 5). Εἰκ. V, πίν. 6β, 58.

M. σ. ὕψος 0.319 μ., μ. σ. πλάτος 0.895 μ., μ. πάχος πλάκας 0.105 μ.

Στὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζονται ἀποσπασματικὰ τὰ σκέλη τοῦ Ἑλληνα (4) καὶ τῆς Ἀμαζόνας (5) ποὺ εἰκονίζονται στοὺς δύο προηγούμενους πίνακες A1 καὶ A2, καθὼς καὶ τμῆμα τοῦ βράχου, πάνω στὸν ὁποῖο πατοῦν οἱ μορφές.

Γιὰ τὴ διατήρηση τοῦ κομματιοῦ βλ. Strocka, Piräusreliefs 46. Ἡ πίσω πλευρά του εἶναι ξεχοντρισιμένη, ὁ ἀριστερὸς κρόταφος εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένος με βελόνι. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου εἶναι δουλεμένο με ντισιλίδικο, ἐνῶ τὸ πλαίσιο καὶ ὁ βράχος με λαμάκι. Τὰ σκέλη τῶν μορφῶν εἶναι λεῖα.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχονται καὶ τὰ ἐπόμενα θραύσματα, ἀριθ. κατ. 4, 5 καὶ 6. Ἡ ἐργασία στὴν πίσω πλευρά τους καὶ κυρίως στὸν κρόταφο (5 καὶ 6) καὶ στὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου (4 καὶ 5) εἶναι ἐντελῶς ὅμοια με τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. 3. Ἐπιπλέον, συμφωνεῖ τὸ πάχος τῶν κομματιῶν καὶ τὸ προφίλ τοῦ πλαισίου στὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 3 καὶ 5.

Strocka, Piräusreliefs 46 κέ. IIIa, εἰκ. 12, 13.

4. A3 : ἀριθ. εὐρ. 2017 (μορφές 4 καὶ 5). Πίν. 6α, 58.

M. σ. ὕψος 0.21 μ., μ. σ. πλάτος 0.568 μ., μ. πάχος πλάκας 0.10 μ.

Καὶ στὸ τμῆμα αὐτό, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ πίνακα, σώζονται ὑπολείμματα ἀπὸ τὴς δύο μορφές τῆς σύνθεσης A : ἀπὸ τὸν Ἑλληνα (4) ὁ ἀριστερὸς μηρὸς σ' ὄλο του τὸ μῆκος με τὸ γόνατο, σπασμένος ὀριζόντια λίγο πάνω ἀπὸ τὴν κλείδωση, καὶ τμῆμα ἀπὸ τὸ περίγραμμο τοῦ κάτω μέρους τοῦ κορμοῦ του, στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ κομματιοῦ· ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα (5) ἡ πίσω ἀπόληξη τοῦ χιτωνίσκου, καὶ συγκεκριμένα οἱ τρεῖς πτυχές του ποὺ ἀνασηκάνονται πρὸς τὰ ἐπάνω.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θαύσματα. Ἐντονα διαβρωμένο εἶναι τὸ δεξιὸ μέρος μετὰ τὴν ἀπόληξιν τοῦ χιτανίσκου τῆς Ἀμαζόνας. Σ' ὅλη τὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά, λιγότερο στὴν πίσω. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη μετὰ βελόνι, ἐνῶ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας εἶναι δουλεμένο μετὰ ντισιλίδικο.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα Α3 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 3. Strocka, Piräusreliefs 47 IIIc.

5. Α3 : ἀριθ. εὐρ. 2029. Εἰκ. V, πίν. 39α, 58.

Μ. σ. ὕψος 0.277 μ., μ. σ. πλάτος 0.33 μ., πάχος πλάκας 0.09 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα, ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θαύσματα. Σώζει μέρος τοῦ πλαισίου, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχει σπάσει ἐν μέρει τὸ κυμάτιο. Στὸ ἔδαφος τῆς πλάκας δὲν σώζεται κανένα ἴχνος μορφῆς. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη. Ὁ κρόταφος εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένος μετὰ βελόνι, ἐνῶ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας εἶναι δουλεμένο μετὰ ντισιλίδικο.

Τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα Α3. Βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 3. Πρόκειται γιὰ τὸ τμήμα ἐκεῖνο ποὺ βρισκόταν κάτω ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῆς Ἀμαζόνας 5.

6. Α3 : ἀριθ. εὐρ. 2008 (μορφὴ 5). Πίν. 13β, 58.

Μ. σ. ὕψος 0.209 μ., μ. σ. πλάτος 0.386 μ., μικρότερο πάχος πλάκας (μαζὶ μετὰ τὸ πάχος τῆς ἀσπίδας) 0.085 μ.

Τὸ τμήμα αὐτό, ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα, σώζει τὸν ἀριστερὸ πῆχη τῆς πληγωμένης Ἀμαζόνας 5, ποὺ περνάει μέσα ἀπὸ τὸ ὄχανο τῆς κυκλικῆς ἀσπίδας, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχουμε περίπου τὸ ἓνα τρίτο.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θαύσματα καὶ σώζει μικρὸ μέρος τοῦ δεξιοῦ κροτάφου τῆς πλάκας. Εἶναι σπασμένα τὸ προφίλ τοῦ πλαισίου, ὁ βραχίονας τῆς μορφῆς καὶ τμήματα ἀπὸ τὴν ἄντυγα καὶ τὸ ὄχανο τῆς ἀσπίδας· μὴ «φέτα» μαρμαροῦ λείπει ἀπὸ τὸν πῆχη τοῦ χερσιοῦ. Διάβρωση ὑπάρχει στὸ σωζόμενο μέρος τῆς ἄντυγας καὶ μικρότερη στὴ σπασμένη ἐπιφάνεια τοῦ πλαισίου. Στὶς δύο ὀψεις, στὸν κρόταφο καὶ στὴν ἐπάνω σπασμένη ἐπιφάνεια ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη, ὁ δεξιὸς κρόταφος πολὺ ἀδρὰ δουλεμένος μετὰ βελόνι. Τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας εἶναι δουλεμένο μετὰ λαμάκι, ἐνῶ τὸ χέρι τῆς μορφῆς εἶναι λεῖο.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ στὸν πίνακα Α3 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 3.

Strocka, Piräusreliefs 47 IIIb.

7. B1 : ἀριθ. εὐρ. 2117+2080+2094 (μορφές 11 καὶ 12). Εἰκ. V, πίν. 7, 8α - β.
Υψος 0.985 μ., πλάτος 1.31 μ., πάχος πλάκας 0.135 μ.

Στὸν πίνακα αὐτὸν εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἑνὸς Ἑλληνας (12), ντυμένος μὲ χιτωνίσκο καὶ χλαμύδα, ποὺ τοξεύει ἐναντίον μιᾶς Ἀμαζόνας (11). Ἡ Ἀμαζόνα, στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σύνθεσης, παριστάνεται μὲ τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὸ θεατῆ. Φοράει χιτωνίσκο καὶ κράνος καὶ ἐπιτίθεται κρατώντας στὸ δεξιὸ τῆς χερὶ ἕνα δόρυ. Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 54 κέ.

Ὁ πίνακας ἀποτελέστηκε ἀπὸ δώδεκα κομμάτια. Τὰ τελευταῖα τοῦ προστέθηκαν σ' αὐτὸν εἶναι τρία θραύσματα ἀπὸ τὸ κάτω μέρος του, ποὺ σώζουν τμήματα ἀπὸ τὸ βράχο καὶ ἀπὸ τὸν κανόνα τοῦ κάτω πλαισίου (2080, 2094 καὶ ἕνα τρίτο χωρὶς ἀριθ.)· ἕνα τέταρτο (χωρὶς ἀριθ.) προστέθηκε στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα. Γιὰ τὴν ὑπόλοιπη κατάσταση τοῦ ἀναγλύφου βλ. Strocka ὅ.π. 53 κέ. Ἡ πίσω πλευρὰ ἔχει κοπεῖ μὲ πρίονι καὶ εἶναι λεῖα. Οἱ κρόταφοι καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ εἶναι δουλεμένα μὲ βελόνι καὶ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο, ἡ κάτω πλευρὰ μὲ χοντρὸ βελόνι. Τὸ ἔδαφος καὶ τὰ πλαίσια ἔχουν δουλευτεῖ μὲ λαμάκι. Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λεῖα.

Strocka, Piräusreliefs 53 κέ. VII, εἰκ. 17, 18.

Leipen, Parthenos 9, 45, εἰκ. 30.

M. Robertson, A History of Greek Art (1975) 315, πίν. 105b.

Hölscher-Simon, Amazonenschlacht 116, 142, 143.

8. B2 : ἀριθ. εὐρ. 2114+2212 (μορφές 11 καὶ 12). Πίν. 9, 10β.

M. σ. ὕψος 0.565 μ., πλάτος 1.314 μ. (ἀπὸ κρόταφο σὲ κρόταφο), πάχος 0.07 μ.

Στὸ κομμάτι αὐτὸ τοῦ πίνακα σώζονται τμήματα ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ Ἑλληνα τοξεύτη (12) καὶ τῆς Ἀμαζόνας ποὺ πολεμáει ἐναντίον του ἔχοντας τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὸ θεατῆ (11). Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 58 κέ. καὶ 64 (ὅπου τὸ θραῦσμα μὲ τὸν δεξιὸ μηρὸ τοῦ Ἑλληνα ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ἄλλον πίνακα).

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ πέντε κομμάτια καὶ σώζει τμήματα τῶν δύο κροτάφων. Ἀπὸ τὰ πλαίσια τῶν δύο πλευρῶν σώζει μικρὰ τμήματα τοῦ κυματίου, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἐπάνω μονάχα τὴν ἀρχὴ του. Ἡ μορφή τῆς Ἀμαζόνας σώζεται ἕως τὸ ἐπάνω μέρος τῶν μηρῶν περίπου· ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἑλληνα ἔχουμε ἕνα μικρὸ σχετικὰ τμήμα, ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν βουβώνων ἕως τὰ γόνατα. Γιὰ τὴ διατήρηση βλ. Strocka ὅ.π. 58 καὶ 64. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι στὸ κάτω μέρος τῆς ἀπλῶς ξεχοντριμμένη, ἐνῶ ὑψηλότερα ἀδρὰ δουλεμένη μὲ βελόνι. Ὁ ἀριστερὸς κρόταφος εἶναι δουλεμένος μὲ πικουνάκι, τὸ ἔδαφος μὲ λαμάκι. Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λεῖα.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχονται μὲ βεβαιότητα καὶ τὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 9

καί 10. Στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ ἔχει γίνεи ἤδη ἡ ἀνασυγκρότηση τοῦ πίνακα μὲ γύψο (βλ. καὶ σ. 71 σημ. 2). Τὸ 9 εἶναι πολὺ ὅμοιο μὲ τὸ κομμάτι ἀριθ. 8 ὡς πρὸς τὴν ἐργασία στὸν κρόταφο καὶ στὴν πίσω πλευρὰ καὶ ὡς πρὸς τὴ μορφὴ τοῦ πλαισίου· συμφωνεῖ ἐπίσης μ' αὐτὸ στὸ πάχος τῆς πλάκας. Τὸ 10 ἔχει στὴν πίσω πλευρὰ του τὴν ἴδια δουλειὰ μὲ τὴν πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας 8 στὸ κάτω μέρος τῆς. Ἀπὸ τὸν Strocka ὅ.π. 62 κέ. τὸ κομμάτι αὐτὸ ἀποδόθηκε σὲ ἄλλον πίνακα.

Strocka, Piräusreliefs 57 κέ. VIIIa, εἰκ. 19, 20 καὶ 63 κέ. Xa, εἰκ. 22, 23.

9. B2 : ἀριθ. εὐρ. 2413+2015 (μορφὴ 12). Εἰκ. IV, πίν. 9, 10α.

Μ. σ. ὕψος 0.305 μ., μ. σ. πλάτος 0.535 μ., μ. πάχος πλάκας 0.07 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα, σώζει μέρος ἀπὸ τὸ πάνω σῶμα τοῦ Ἑλληνα τοξότη 12 μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὸ δεξιὸν χέρι.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο κομμάτια καὶ σώζει τὸ ἐπάνω καὶ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο. Τὸ σπάσιμο περνᾷ ὀριζόντια πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἑλληνα. Λείπει ἓνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο, ἐνῶ στὸ ἐπάνω ὑπάρχουν μικρὰ ἀπολεπίσματα σὲ ὀρισμένα σημεῖα. Γιὰ τὴ διατήρηση (τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. 2413) βλ. Strocka, Piräusreliefs 60. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη μὲ βελόνι. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος μὲ πικουνοῦκι (ὀδηγὸς μὲ λαμάκι στὴν ἀκμὴ), ἡ ἐπάνω πλευρὰ μὲ λαμάκι. Τὸ ἔδαφος καὶ τὸ πλαίσιο ἔχουν δουλευτεῖ ἐπίσης μὲ λαμάκι. Στὸ ἐνδύμα διακρίνονται ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λεῖα.

Γιὰ τὴ συσχέτιση τοῦ κομματιοῦ μὲ τὸν πίνακα B2 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 8.

Strocka, Piräusreliefs 59 κέ. VIIIb, εἰκ. 19, 20.

10. B2 : ἀριθ. εὐρ. 2243 (μορφές 11 καὶ 12). Πίν. 9, 10γ.

Μ. σ. ὕψος 0.205 μ., μ. σ. πλάτος 0.557 μ., πάχος πλάκας 0.125 μ.

Τὸ θραῦσμα αὐτό, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει τμήμα ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ κνήμη τῆς Ἀμαζόνας 11 καὶ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Ἑλληνα τοξότη 12. Βλ. Strocka, Piräusreliefs 63.

Εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές. Γιὰ τὴ διατήρησή του βλ. Strocka ὅ.π. 62. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη μὲ βελόνι. Τὸ ἔδαφος καὶ ὁ βράχος εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι, ἐνῶ τὸ σκέλος τῆς Ἀμαζόνας εἶναι λεῖο.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα B2 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 8. Τὴν ἀπόδοση αὐτὴ ἐνισχύει, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τεχνικὲς λεπτομέρειες, καὶ ἡ θέση τῶν ποδιῶν τῶν δύο μορφῶν, ποὺ ἀκουμποῦν μεταξύ τους.

Strocka, Piräusreliefs 62 κέ. IXb, εἰκ. 21.

- 11. B3** : ἀριθ. εὐρ. 2111 (μορφές 11 και 12). Εἰκ. VII, Πίν. 11α, 59.
Μ. σ. ὕψος 0.468 μ., μ. σ. πλάτος 0.575 μ., πάχος πλάκας 0.095 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὸ ἐπάνω ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, σώζει τὸ ἐπάνω σῶμα, τὸ κεφάλι καὶ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα τοξότη 12, ποὺ παραδίδεται καὶ ἀπὸ τοὺς προηγούμενους πίνακες Β1 καὶ Β2. Δεξιὰ σώζεται ὑπόλειμμα ἀπὸ τὴν πέλτη τῆς ἀντιπάλου του (11). Βλ. Strocka, Piräusreliefs 61.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θραύσματα καὶ σώζει μέρος ἀπὸ τὸ ἐπάνω καὶ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο. Γιὰ τὴ διατήρηση τοῦ ἀναγλύφου βλ. Strocka, Piräusreliefs 61. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη με βελόνι. Ὁ ἀριστερὸς κρόταφος εἶναι δουλεμένος με βελόνι καὶ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο, ἡ ἐπάνω πλευρὰ με βελόνι καὶ λάμα, ἐνῶ τὸ ἔδαφος καὶ τὸ πλαίσιο με λαμάκι. Στὸ ἔνδυμα καὶ στὴν ἐπιφάνεια τῆς ἀσπίδας διακρίνονται ἴχνη ράσπας, τὰ γυμνὰ ἀντίθετα εἶναι λεία.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχεται καὶ τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 12 (ἀπὸ τὸν Strocka ὁ.π. 64 ἀποδόθηκε σὲ ἄλλον πίνακα). Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πάχος καὶ τὴν ἐργασία τῶν κομματιῶν, γιὰ τὴ συσχέτισή τους συνηγοροῦν καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς σύνθεσης. Βλ. παρακάτω σ. 72 κέ.

Strocka, Piräusreliefs 60 κέ. IXa, εἰκ. 21, 22.

- 12. B3** : ἀριθ. εὐρ. 2207+2055 (μορφή 11). Εἰκ. I, πίν. 11β, 59.
Μ. σ. ὕψος 0.486 μ., μ. σ. πλάτος 0.476 μ., πάχος πλάκας 0.103 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει ὑπολείμματα τῆς Ἀμαζόνας ποὺ πολεμáει με τὰ νῶτα πρὸς τὸ θεατὴ (11). Βλ. Strocka, Piräusreliefs 64.

Σώζεται ἐν μέρει ἡ κάτω πλευρὰ τῆς πλάκας καὶ τὸ κυμάτιο τοῦ κάτω πλαισίου. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ κολλήθηκε μικρὸ θραῦσμα με τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ τῆς Ἀμαζόνας καὶ τμῆμα τοῦ βράχου. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη με βελόνι, ἡ κάτω δουλεμένη με βελονάκι. Τὸ ἔδαφος, τὸ πλαίσιο καὶ ὁ βράχος εἶναι δουλεμένα με λαμάκι. Στὸ ἔνδυμα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὸ γυμνὸ σκέλος εἶναι λείο.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα Β3 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 11.
Strocka, Piräusreliefs 64 Xb, εἰκ. 22, 23.

- 13. B4** : ἀριθ. εὐρ. 2006 (μορφή 12). Πίν. 11γ.
Μ. σ. ὕψος 0.17 μ., μ. σ. πλάτος 0.197 μ., μ. σ. πάχος 0.09 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτό σώζεται τὸ ἀριστερὸ πόδι μιᾶς μορφῆς, ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο ὡς τὰ δάχτυλα. Εἶναι τοποθετημένο λοξὰ καὶ πατάει ἐπάνω σὲ βραχῶδες ἔδαφος. Ἀπὸ τὸ ὑπόδημα τῆς μορφῆς ἔχουν δηλωθεῖ πλαστικὰ οἱ ἱμάντες, ποὺ διασταυρώνονται

ἐπάνω στή ράχη τοῦ ποδιοῦ. Δεξιά, σύρριζα μετὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ ποδιοῦ, σώζεται μικρὸ τμήμα μιᾶς πέλτης, ποὺ εἰκονίζεταν ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς ὄψης (πρβ. τὴν πέλτη τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 31). Γιά τὴν ἀπόδοση τοῦ θραύσματος αὐτοῦ στὴ σύνθεση Β βλ. παρακάτω σ. 73 κέ. Δὲν μπορεῖ νὰ προέρεται ἀπὸ τὸν πίνακα Β2, ἀριθ. κατ. 8-10 (Strocka, Piräusreliefs 60), ἐπειδὴ τὸ ἀντίστοιχο τμήμα τοῦ Ἑλλήνα σώζεται στὸ κομμάτι ἀριθ. 10. Βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 8 καὶ 10.

Τὸ κομμάτι εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλύφου παρουσιάζει διάβρωση, ὅπως καὶ ἡ πίσω ὄψη. Πιὸ ἔντονα διαβρωμένες εἶναι οἱ σπασμένες ἐπιφάνειες. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἕχνη ἀπὸ φωτιά. Στὴν πίσω πλευρὰ διατηρεῖται μικρὴ λεία ἐπιφάνεια, ποὺ δείχνει ὅτι ἡ πλάκα εἶχε κοπεῖ μετὸ πρίονο.

Strocka, Piräusreliefs 60 VIIIc.

14. Γ1 : ἀριθ. εὐρ. 2206 (μορφή 13). Εἰκ. VIII, πίν. 12, 15α.

Ὑψος 0.98 μ., μ. σ. πλάτος 0.635 μ., μ. πάχος πλάκας 0.106 μ.

Τὸ τμήμα αὐτό, ἀπὸ τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα, σώζει μιὰ Ἀμαζόνα (13) ποὺ εἰκονίζεται σὲ διασκελισμὸ πρὸς τ' ἀριστερά. Φορεῖ χιτωνίσκο, κράνος καὶ ὑψηλὰ ὑποδήματα. Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 66.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο κομμάτια. Γιά τὴ διατήρηση τοῦ κομματιοῦ βλ. Strocka ὅ.π. 65 κέ. Ἡ πίσω πλευρὰ, ποὺ παρουσιάζει διάβρωση, εἶναι πολλὴ ἀδρά δουλεμένη μετὸ βελόνι. Ἡ ἐπάνω πλευρὰ εἶναι δουλεμένη μετὸ βελόνι, ἐνῶ ὁ κρόταφος μετὸ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο. Τὸ ἔδαφος καὶ τὸ πλαίσιο ἔχουν δουλευτεῖ μετὰ λαμάκι. Στὸ ὑπόδημα τῆς Ἀμαζόνας ὑπάρχουν ἕχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λειασμένα.

Strocka, Piräusreliefs 65 κέ. XI, εἰκ. 24, 25.

Leipen, Parthenos 9, 45, εἰκ. 35.

15. Γ2 : ἀριθ. εὐρ. 2205 (μορφή 14). Εἰκ. II, πίν. 14α, 60.

Μ. σ. ὕψος 0.473 μ., μ. σ. πλάτος 0.44 μ., μ. πάχος πλάκας 0.125 μ.

Τὸ πολλὸ διαβρωμένο αὐτὸ κομμάτι, ἀπὸ τὸ ἐπάνω ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, σώζει ἓνα τμήμα ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Καπανέα (14) πάνω ἀπὸ τὸ στήθος. Δεξιά, πλάι στὸ κρανίο τῆς μορφῆς, ὑπάρχει ἓνα ὑπόλειμμα ἀπὸ τὴν ἀντογα τῆς ἀσπίδας ποὺ κρατοῦσε.

Σώζεται τὸ ἐπάνω πλαίσιο (καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ) καὶ μικρὸ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ κροτάφου. Σὲ κανένα σημεῖο δὲν σώζεται ἡ ἀρχικὴ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα καὶ τοῦ ἀναγλύφου. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι δουλεμένη μετὸ βελόνι. Στὸν κρόταφο καὶ στὴν ἐπάνω πλευρὰ διακρίνονται, παρὰ τὴ διάβρωση, ἕχνη ἀπὸ βελόνι καὶ βελόνι ἀντίστοιχα.

Strocka, Piräusreliefs 71 κέ. XIV, εἰκ. 28, 29.

16. Γ2 (ή Γ1) : αριθ. εύρ. 2021 (μορφή 14;). Πίν. 13γ.

Μ. σ. ύψος 0.146 μ., μ. σ. πλάτος 0.168 μ., πάχος (κάτω πλαισίου) 0.17 μ.

Τό θραύσμα αυτό, από την κάτω πλευρά ενός πίνακα, σώζει μέρος από το βραχῶδες ἔδαφος και δεξιά πάνω σ' αυτό ὑπόλειμμα από γυμνό μέλος. Πρόκειται μάλλον για την ἐσωτερική πλευρά ενός ἀριστεροῦ ποδιοῦ, και συγκεκριμένα για τὸ τμήμα πάνω από τὸ μεγάλο δάχτυλο. Μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στή μορφή τοῦ λεγόμενου Καπανέα (βλ. παρακάτω σ. 76 κέ.). Τὸ κομμάτι ἴσως ἀνήκει σὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς προηγούμενους πίνακες, τὸν Γ2 ἢ τὸν Γ1.

Σώζεται ἡ κάτω πλευρὰ τῆς πλάκας σ' ὅλο τὸ πλάτος της και τὸ κάτω πλαίσιο. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι σπασμένη. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά, στὴν κάτω πλευρὰ ἀχνότερα. Δεξιά, κοντὰ στὸ σπάσιμο, τὸ μάρμαρο εἶναι ἐλαφρὰ διαβρωμένο. Ἡ κάτω πλευρὰ εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη με βελόνι (στὴν ἀκμὴ ὀδηγὰς με λαμάκι). Ἡ ἐμπροστινὴ πλευρὰ ἔχει κοπεῖ με πριόνι, πού τὰ ἴχνη του σώζονται στὸν κανόνα τοῦ πλαισίου. Ὁ βράχος ἔχει δουλευτεῖ με λαμάκι, ἐνῶ τὸ γυμνό πόδι εἶναι λείο.

17. Γ3 : αριθ. εύρ. 2000 (μορφές 13 και 14). Πίν. 13α, 61.

Μ. σ. ύψος 0.327 μ., μ. σ. πλάτος 1.02 μ., μ. πάχος πλάκας 0.065 μ.

Τὸ τμήμα αὐτό, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, μᾶς σώζει ὑπολείμματα ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ λεγόμενου Καπανέα (14) και τῆς ἀντίπαλῆς του Ἀμαζόνας (13). Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς σωζόμενης ἐπιφάνειας τοῦ κομματιοῦ καταλαμβάνει τὸ βραχῶδες ἔδαφος. Δεξιά, σ' ἕνα «σκαλοπάτι» τοῦ βράχου πατάει με ὀλόκληρο τὸ πέλμα τὸ δεξιὸ πόδι τῆς Ἀμαζόνας, πού σώζεται ἕως τὸ μέσο τῆς κνήμης περίπου. Ἡ μορφή αὐτῆ, πού κατευθυνόταν πρὸς τ' ἀριστερά, φοροῦσε ὑψηλὰ ὑποδήματα, ὅπως δείχνουν τὰ ἴχνη τῆς ράσπας και τὰ μικρὰ κυκλικὰ ἐξάρματα κατὰ μῆκος τῆς σωζόμενης κνήμης, «ἐμβάδες» (βλ. H. Cahn, RA 1973, 14 σημ. 1). Οἱ ἱμάντες θὰ δηλώνονταν με χρῶμα. Ἀριστερότερα και λίγο πρὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸ πέλμα τῆς Ἀμαζόνας σώζεται τὸ ἐμπροστινὸ τμήμα ἀπὸ τὸ ἄκρο ἀριστερὸ πόδι τοῦ Ἑλληνα (ὁ Stroeka, Piräusreliefs 90 θεωρεῖ τὸ πόδι στὰ δεξιά ὡς γυμνό, ἀνδρική μορφῆς, τὸ ἄλλο ὡς πόδι Ἀμαζόνας).

Σώζεται μέρος ἀπὸ τὴν κάτω πλευρὰ τῆς πλάκας. Τὸ ἀνάγλυφο εἶναι διαβρωμένο σὲ ὀρισμένα σημεῖα τοῦ βράχου και στὸ πόδι τῆς ἀριστερῆς μορφῆς, πού τὰ δάχτυλά του ἔχουν φαγωθεῖ διαβρωμένες κάπως εἶναι και ἡ κάτω πλευρὰ και ὅλες οἱ ἐπιφάνειες στὰ σπασίματα. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι λεία, κομμένη με πριόνι. Ἡ κάτω εἶναι δουλεμένη με δδοντωτὸ ἐργαλεῖο, ἐνῶ τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου και ὁ βράχος εἶναι δουλεμένα με λαμάκι. Στὸ ὑπόδημα τῆς δεξιᾶς μορφῆς ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας.

Γιὰ τὴ συσχέτιση τοῦ κομματιοῦ μὲ τὴν πλάκα τοῦ «Καπανέα» στὸ Σικάγο ἀριθ. 28.257 (ἐδῶ πίν. 42, 61) βλ. παρακάτω σ. 75.

Strocka, Piräusreliefs 90 XXI.

18. Δ1 : ἀριθ. εὐρ. 2208 (μορφή 6). Πίν. 14γ.

Μ. σ. ὕψος 0.37 μ., μ. σ. πλάτος 0.27 μ., μ. πάχος πλάκας 0.11 μ.

Τὸ θραῦσμα αὐτό, ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει τμήμα τοῦ βράχου καὶ τὰ πόδια τοῦ πληγωμένου Ἑλληνα 6 : τὸ δεξιὸ ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο ἔως τὰ δάχτυλα, ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ σχεδὸν μόνο τὰ δάχτυλα. Βλ. Strocka, Piräusreliefs 53.

Σώζεται τμήμα ἀπὸ τὸ κάτω πλαίσιο καὶ ἀπὸ τὴν κάτω πλευρὰ τῆς πλάκας. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμένη, ἢ κάτω πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη μὲ βελόνι. Ἡ ἐμπροστινὴ πλευρὰ ἔχει κοπεῖ μὲ πριόνι, ποῦ τὰ ἴχνη του διακρίνονται στὸν κανόνα τοῦ πλαισίου καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ βράχου. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ ὁ βράχος εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι, ἐνῶ τὰ πόδια εἶναι λεῖα.

Strocka, Piräusreliefs 52 κέ. VIa, εἰκ. 13, 16.

Leipen, Parthenos, 46.

19. Δ1 : ἀριθ. εὐρ. 2018 (μορφή 7). Πίν. 14β.

Μ. σ. ὕψος 0.14 μ., μ. σ. πλάτος 0.278 μ., μ. πάχος πλάκας 0.113 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτὸ σώζεται μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἑλληνα ποῦ βοηθεῖ τὸ σύντροφό του (7), ἀπὸ τὴ βουβωνικὴ χώρα ὡς τὸ πάνω μέρος τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ μὲ ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ γεννητικὰ ὄργανα τῆς μορφῆς. Ἐνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὴ χλαμύδα τοῦ Ἑλληνα σώζεται κάτω ἀπὸ τὸ γλουτό του.

Εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές. Δείπουν «φέτες» μαριμάρου ἀπὸ τὸ γλουτό, τὸ πάνω μέρος τοῦ μηροῦ καὶ ἀπὸ τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου. Ὅλη ἡ ἐπιφάνεια εἶναι διαβρωμένη. Ἴχνη ἀπὸ φωτιὰ ὑπάρχουν στὴν κύρια καὶ στὴν πίσω ὄψη, καθὼς καὶ στὶς σπασμένες πλευρές τοῦ κομματιοῦ. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμένη μὲ βελόνι. Τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας εἶναι δουλεμένο μὲ λάμα. Στὸ ροῦχο ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὸ γυμνὸ σῶμα τῆς μορφῆς, ὅπου δὲν ἔχει διαβρωθεῖ, εἶναι λεῖο.

Τὸ πάχος τῆς πλάκας ταιριάζει μὲ τοῦ προηγούμενου κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 18, ἔτσι εἶναι πιθανὸν ὅτι προέρχονται καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα.

Strocka, Piräusreliefs 53 VIb.

- 20. E1** : ἀριθ. εὐρ. 2110 (μορφές 15 και 16). Πίν. 16.
 Μ. σ. ὕψος 0.81 μ., μ. σ. πλάτος 0.796 μ., μ. πάχος πλάκας (κάτω)
 0.145 μ., μικρότερο (ἐπάνω) 0.073 μ.

Σώζεται τὸ μεγαλύτερο τμήμα ἐνὸς πίνακα, ποὺ εἰκονίζει ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Ἀμαζόνας 16 ἀριστερὰ καὶ τὸ δεξιὸ σκέλος ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἑλληνα ἀντιπάλου τῆς (15) δεξιά. Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 89 κέ. Γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ Ἑλληνα τῆς σύνθεσης E, ποὺ μᾶς παραδίδεται πληρέστερα ἀπὸ τὸν πίνακα τῆς Κοπεγχάγης I.N. 2016 (Strocka ὅ.π. 84 κέ. XIX, εἰκ. 35. Ἐδῶ πίν. 44γ), μὲ τὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Φειδία (15) βλ. παρακάτω σ. 80 κέ. καὶ 123 κέ.

Γιὰ τὴ διατήρηση τῆς πλάκας βλ. ἐπίσης Strocka ὅ.π. 89. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη μὲ βελόνι, τὸ ἴδιο καὶ ἡ κάτω. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ ὁ βράχος εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι, ἐνῶ τὸ γυμνὸ σκέλος τοῦ Ἑλληνα εἶναι λείο. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας ὑπάρχουν ἔχνη ράσπας.

Strocka, Piräusreliefs 88 κέ. XXa, εἰκ. 36, 37.

Leipen, Parthenos 45.

Hölscher - Simon, Amazonenschlacht 119, 144.

- 21. Z1** : ἀριθ. εὐρ. 2211+2004 (μορφή 1). Εἰκ. VII, πίν. 17α, 19δ, 62α.
 Μ. σ. ὕψος 0.39 μ., μ. σ. πλάτος 0.565 μ., πάχος πλάκας 0.076 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἕνας τοίχος, ἰσοδομικὰ κτισμένος, ποὺ ἀπολήγει ἐπάνω σ' ἕναν ὀριζόντιο κανόνα. Ὁ κανόνας αὐτὸς εἶναι πιὸ στενὸς ἀριστερὰ, πλαταίνει κατόπιν σχηματίζοντας μιὰ προεξοχή πρὸς τὰ κάτω. Ἐπάνω ἀπὸ τὸν κανόνα καὶ δίπλα ἀκριβῶς στὸ πλαίσιο τῆς πλάκας δηλώνεται ἕνα ὀρθογώνιο μέλος, ποὺ μοιάζει μὲ δόμο, ἐνῶ ἐπάνω ἀπὸ αὐτὸ σώζεται κατὶ ἀπὸ τὴν ἐπίστεψή του. Λίγο δεξιότερα, πρὶν ἀπὸ τὸ σπάσιμο τοῦ κομματιοῦ, σώζεται ἐν μέρει ἡ ἀκμὴ ἐνὸς δευτέρου ὀρθογωνίου μέλους. Ἴσως πρόκειται γιὰ τὸ ἐπάνω τμήμα κίονων, ποὺ θὰ ἐπιστέφονταν μὲ κιονόκρανα, ὅπως στὴν πλάκα A2 (πίν. 2), ἢ γιὰ ἐπάλλξεις τείχους¹. Στὴ δεξιά πλευρὰ τοῦ κομματιοῦ σώζεται τὸ πάνω μέρος τοῦ πολεμιστῆ ποὺ φορεῖ κωνικὸ κράνος, τὸν πῖλο (1)². Γιὰ τὴν περιγραφή τοῦ πολεμιστῆ βλ. Strocka, Piräusreliefs 90 κέ.

1. Πρβ. τὶς ἐπάλλξεις τοῦ τείχους τῆς Τροίας, ποὺ εἰκονίζεται σὲ μιὰ σαρκοφάγο στὸ Providence, B. S. RIDGWAY, Classical Sculpture (1972) 38.

2. Τὸ κράνος αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὸ βοιωτικὸ (Strocka, Piräusreliefs 91. E. B. HARRISON, AJA 76, 1972, 357), ὅπως ἔδειξε ὁ A. RUMPF, AbhBerlin 1943 ἀριθ. 8, 3 κέ. Πρβ. καὶ O. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, AE 1973, 96 καὶ σημ. 5. Ὁ πῖλος εἰκονίζεται συχνὰ σὲ μνημεῖα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ. Βλ. J. K. ANDERSON, Military Theory and Practice in the Age of Xenophon (1970) 29, ποὺ παρατηρεῖ ὅτι ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ κράνους φοριεῖται συχνὰ ἀπὸ ὑπλίτες χωρὶς θώρακα.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θραύσματα καὶ σώζει μικρὸ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου καὶ τοῦ κροτάφου τῆς πλάκας. Εἶναι σπασμένα τὸ μέτωπο, ἡ μύτη, τὸ δεξιὸ μάτι καὶ τὸ κράνος τοῦ πολεμιστῆ πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπό του· τὸ ἀνάγλυφο ἔχει ἀπολεπιστεῖ στὸ σῶμα τῆς μορφῆς ἀπὸ τὸ στήθος καὶ κάτω καὶ στὸν ἀριστερὸ τῆς βραχίονα, καθὼς καὶ στὸν ὀριζόντιο κανόνα τοῦ ἰσοδομικοῦ τοίχου· εἶναι ἐπίσης ἐπιπόλαια χυπημένο στὰ γένηα καὶ στὶς πτυχές τοῦ ἐνδύματος τῆς μορφῆς, ὅπως καὶ σὲ διάφορα σημεῖα τῶν δόμων τοῦ τοίχου. Σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά, ὅπως καὶ στὸν σωζόμενο κροτάφο τῆς πλάκας. Στὸν σπασμένο κανόνα τοῦ τοίχου ὑπάρχει μιὰ κηλίδα ἀπὸ σκουριά. Ἡ πίσω πλευρὰ παρουσιάζει ἐλαφρὰ διάβρωση, τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἐπάνω σπασμένη ἐπιφάνεια τοῦ κομματιοῦ μὲ τὸν πολεμιστῆ (2214). Ἐλαφρὰ διαβρωμένη εἶναι καὶ ἡ ἀπολεπισμένη ἐπιφάνεια τοῦ σώματος τοῦ πολεμιστῆ. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι λεία, κομμένη μὲ πρίονι. Ὁ κροτάφος ἔχει δουλευτεῖ μὲ βελόνι καὶ πικούνι (στὴν ἀκμὴ ὀδηγὸς μὲ λαμάκι). Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ ὁ τοίχος εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι. Στὸ ἔνδυμα καὶ στὴν ἀσπίδα τοῦ πολεμιστῆ ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λεία. Ἡ ἴριδα τοῦ ἀριστεροῦ ματιοῦ του ἔχει δηλωθεῖ μὲ χάραξη.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχεται καὶ τὸ τμήμα τῆς πλάκας ποὺ βρισκόταν στὸ Μουσεῖο τῆς Σαλαμίνας (Strocka ὁ.π. 91 κέ. XXIIIb, εἰκ. 38. Ἐδῶ πίν. 17β, 62α) καὶ μεταφέρθηκε πρόσφατα στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ. Γιὰ τὴ συσχέτιση αὐτῆ βλ. παρακάτω σ. 82 κέ.

Strocka, Piräusreliefs 90 κέ. XXIIa, εἰκ. 38.

Leipen, Parthenos 43.

22. Z2 : ἀριθ. εὐρ. 2001 (μορφὴ 1). Εἰκ. II, πίν. 18α, 19γ, 62β.

M. σ. ὕψος 0.808 μ., μ. σ. πλάτος 0.49 μ., πάχος πλάκας 0.06 ὡς 0.075 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ πίνακα, σώζει μέρος ἀπὸ τὸν κορμὸ τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πῖλο (1), ἀπὸ τὴ σφαγὴ τοῦ λαιμοῦ ὡς τὴ μέση περίπου, καὶ τὸ πάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ του βραχίονα. Ὁ πολεμιστὴς φορεῖ χιτῶνα, ποὺ ἡ κοντὴ χειρὶδα του εἶναι ραμμένη στὸν ὄμο καὶ ἀνοίγει στὸ βραχίονα. Οἱ πτυχές συγχλίνουν πρὸς τὴ μέση τῆς μορφῆς σχηματίζοντας ἕναν μικρὸ κόλπο.

Σώζεται ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο μὲ τὴν ἐπάνω ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα. Ἀποτελέστηκε ἀπὸ τρία κομμάτια. Λείπουν μεγάλα τμήματα ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας ἀνάμεσα στὴ μορφὴ καὶ στὸ πλαίσιο. Τὸ ἀνάγλυφο παρουσιάζει μικρὰς κακώσεις στὴν πτύχωση τοῦ ἐνδύματος τῆς μορφῆς. Ἐντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν σ' ὀλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τῆς πίσω πλευρᾶς, στὸν κροτάφο καὶ στὴν ἐπάνω πλευρὰ· λιγότερο ἔντονα εἶναι τὰ ἴχνη στὴν ἀριστερὴ σπασμένη ἐπιφάνεια τοῦ κομματιοῦ μὲ τὴ μορφὴ. Ἡ πίσω ὄψη εἶναι ξεχοντριμένη μὲ βελόνι. Ὁ κροτάφος καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ ἔχουν δουλευτεῖ μὲ λεπτὸ ὀδοντωτὸ ἔρ-

γαλιεῖο (στὶς ἀκμὲς ὀδηγῶς μὲ λαμάκι), ἐνῶ τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ τὸ πλαίσιο μὲ λαμάκι. Στὸ ἐνδύμα τῆς μορφῆς ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ράσπας. Τὰ γυμνά εἶναι λεῖα καὶ στὸν δεξιὸ βραχίονα διακρίνονται ὑπολείμματα στίλβωσης. Τὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς ἐπάνω στὴν πλάκα ὀρίζεται μὲ μιὰ συνεχῆ τρυπανιά.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχονται μὲ βεβαιότητα καὶ τὰ ἐπόμενα κομμάτια ἀριθ. κατ. 23, 24 καὶ 25¹. Παρουσιάζουν τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐργασία στὴν πίσω, στὴν ἐπάνω πλευρὰ καὶ στὸ ἔδαφος τῆς πλάκας. Ἐπίσης σ' ὅλα αὐτὰ τὰ κομμάτια τὰ «νερά» τοῦ μαρμάρου ἔχουν τὴν ἴδια διεύθυνση (παράλληλη περίπου μὲ τὰ πλάγια πλαίσια τοῦ πίνακα) καὶ παρουσιάζουν ἔντονη «κασίδα». Τὸ πάχος τῆς πλάκας κυμαίνεται σ' αὐτὰ ἀπὸ 0.06 ὡς 0.075 μ. Τὸ πλαίσιο τῶν κομματιῶν ἔχει πλατιά ταινία (0.04 ὡς 0.044 μ.) καὶ τὸ προφίλ τοῦ κομματιοῦ εἶναι σὲ ὅλα ὅμοιο. Τὸ πλάτος τοῦ ἐπάνω πλαισίου εἶναι στὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 23 0.112 μ., στὸ 24 0.112 μ., στὸ 25 0.11 μ. Τὸ πλάτος τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου εἶναι 0.105 μ. στὸ 23· τοῦ δεξιοῦ πλαισίου 0.092 μ. στὸ 26. Γιὰ τὶς διαφορὰς στὰ πλάτη τῶν πλαισίων βλ. σ. 48.

Strocka, Piräusreliefs 92 XXIIIa.

Leipen, Parthenos 43.

23. Z2 : ἀριθ. εὐρ. 2005 (μορφή 1). Εἰκ. II, πίν. 19α, 62β.

M. σ. ὕψος 0.272 μ., μ. σ. πλάτος 0.124 μ., πάχος πλάκας ± 0.075 μ.

Τὸ θραῦσμα αὐτό, ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει τμήμα ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πῖλο (1) : μικρὸ μέρος τῆς ἄντυγας καὶ τοῦ βάρους τῆς.

Σώζεται ἡ ἐπάνω πλευρὰ τῆς πλάκας καὶ ἀπὸ τὸ πλαίσιο ἡ ἀρχὴ τοῦ κομματιοῦ. Στὴν πίσω καὶ ἐπάνω πλευρὰ ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά· ἐλαφρὰ ἴχνη ὑπάρχουν καὶ στὴν κύρια ὄψη, καθὼς καὶ στὴν ἀριστερὴ σπασμένη ἐπιφάνεια τοῦ κομματιοῦ. Στὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου ὑπάρχει μιὰ κηλίδα ἀπὸ σκουριά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντροπισμένη μὲ βελόνι, ἐνῶ ἡ ἐπάνω εἶναι δουλεμένη μὲ λεπτὸ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ τὸ πλαίσιο εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι. Τὸ περίγραμμα τῆς ἀσπίδας ὀρίζεται ἀπὸ μιὰ τρυπανιά καὶ στὴν ἐπιφάνειά τῆς ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας.

Γιὰ τὴ συσχέτιση τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ μὲ τὸν πίνακα Z2 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 22.

24. Z2 : ἀριθ. εὐρ. 2013. Εἰκ. II, πίν. 19β, 62β.

M. σ. ὕψος 0.283 μ., μ. σ. πλάτος 0.17 μ., πάχος πλάκας 0.06 μ.

Θραῦσμα ἀπὸ τὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα. Σώζει τὸ ἐπάνω πλαίσιο καὶ

¹ 1. Καὶ ὁ Strocka, Piräusreliefs 93 ἔχει σχετίσει τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 25 μὲ τὸ θραῦσμα ποῦ εἰκονίζει τὸν πολεμιστῆ 1.

τιμήμα από το κυμάτιο του δεξιού πλαισίου. Στο έδαφος της πλάκας δεν σώζεται κανένα ίχνος μορφής. Στην πίσω και στην επάνω πλευρά υπάρχουν έντονα ίχνη από φωτιά· ελαφρά ίχνη υπάρχουν και στην κύρια όψη και στη δεξιά σπασμένη επιφάνεια. Η πίσω πλευρά είναι ξεχοντρισμένη με βελόνι. Η επάνω είναι δουλεμένη με λεπτό όδοντωτό εργαλείο (στην άκμη όδηγός με λαμάκι), ενώ το έδαφος της πλάκας και το πλαίσιο με λαμάκι.

Για την απόδοση του κομματιού στον πίνακα Ζ2 βλ. παραπάνω αριθ. κατ. 22.

25. Ζ2 : αριθ. εύρ. 2011 (μορφή 2). Εικ. III, πίν. 18β, 62β.

Μ. σ. ύψος 0.60 μ., μ. σ. πλάτος 0.301 μ., πάχος πλάκας 0.065 μ.

Το κομμάτι αυτό προέρχεται από το δεξιό μέρος του πίνακα. Στην αριστερή πλευρά του σώζονται ίχνη από τη μορφή 2 (λεγόμενος Περικλής): το περίγραμμα του αριστερού της σκέλους, που ήταν λυγισμένο στο γόνατο, και το περίγραμμα από το βραχίονα του αριστερού χεριού της, που έκτεινόταν προς τα πλάγια. Στο ύψος του χεριού αυτού σώζεται, επάνω στο κυμάτιο του πλαισίου, ίχνος από ένα μικρό τετράγωνο *puntello*.

Σώζονται ή κάτω και ή δεξιά πλευρά της πλάκας. Είναι σπασμένο το κάτω πλαίσιο και το μεγαλύτερο μέρος από το αριστερό με την κάτω γωνία του πίνακα. Η ανάγλυφη μορφή έχει αποσπαστεί ολόκληρη από το έδαφος. Στην πίσω όψη υπάρχουν έντονα ίχνη από φωτιά· λιγότερο έντονα είναι τα ίχνη στην κύρια και στην κάτω πλευρά, καθώς και στον κρόταφο. Η πίσω πλευρά είναι ξεχοντρισμένη, ενώ ή κάτω είναι δουλεμένη με βελόνι. Ο κρόταφος είναι δουλεμένος με λεπτό όδοντωτό εργαλείο (στην άκμη όδηγός με λαμάκι), το έδαφος της πλάκας και το πλαίσιο με λαμάκι.

Για την απόδοση του κομματιού αυτού στον πίνακα Ζ2 βλ. παραπάνω αριθ. κατ. 22. Για την ταύτιση της μορφής με τον λεγόμενο Περικλή βλ. παρακάτω σ. 83.

Strocka, Piräusreliefs 93 XXIIIb.

26. Ζ3 : αριθ. εύρ. 2003 (μορφή 2;). Πίν. 14δ.

Σ. ύψος 0.179 μ.

Το αριστερό σκέλος μιάς μορφής που κατευθυνόταν προς τα δεξιά. Σώζεται από το μέσο περίπου του μηρού έως το μέσο της κνήμης και είναι λυγισμένο στο γόνατο. Σώζονται ακόμη μικρό υπόλοιμμα από το χιτωνίσκο που φορούσε ή μορφή και κάτω από το γόνατο τμήμα από το ύψηλο υπόδημά της (αεμβάδα)· βλ. αριθ. κατ. 17). Το σκέλος δεν ανήκει στη μορφή της καθιστής Ἀμαζόνας 17, στην οποία το αποδίδει ο Strocka, Piräusreliefs 79, θεωρώντας το μάλιστα δεξιά. Για την απόδοσή του, με κάποια επιφύλαξη, στη μορφή του λεγόμενου Περικλή (2) βλ. παρακάτω σ. 83.

Τὸ σκέλος ἔχει ἀποσπαστεῖ ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας καὶ μόνο πλάι στὸ μηρὸ σώζεται ἓνα πολὺ μικρὸ ὑπόλειμμα ἀπὸ αὐτό. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Τὸ γυμνὸ τμήμα τοῦ σκέλους εἶναι λεῖο, ἐνῶ στὸ ὑπόδημα καὶ στὸ χιτωνίσκο ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ράσπας.

Strocka, Piräusreliefs 79 XVI.

27. H1 : ἀριθ. εὗρ. 2012+2022 (μορφὴ 8). Πίν. 20.

Μ. σ. ὕψος 0.63 μ., μ. σ. πλάτος 0.38 μ., μ. πάχος πλάκας 0.077 μ.

Στὸ τμήμα αὐτὸ τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ἓνας νεαρὸς πολεμιστῆς, ποὺ ἐπιτίθεται πρὸς τὰ δεξιὰ, κρατώντας στὸ ἀριστερὸ του χέρι μιὰ μεγάλη στρογγυλὴ ἀσπίδα. Τὸ σῶμα του εἶναι συσπειρωμένον καὶ στηριζόταν στὸ ἀριστερὸ σκέλος, ποὺ εἶναι ἔντονα λυγισμένον στὸ γόνατο καὶ θὰ πατοῦσε ἀσφαλῶς ἐπάνω σὲ βραχῦδες ἔδαφος. Τὸ δεξιὸ του σκέλος ἐκτεινόταν πρὸς τὰ πίσω. Τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ πολεμιστῆ κρατοῦσε τὸ ὄπλο, ἓνα ξίφος μᾶλλον ἦταν λυγισμένον καὶ κατέβαινε ἕως τὸ ὕψος τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ, ὅπως δείχνει τὸ puntello ποὺ ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ὁ λαϊμὸς του εἶναι τεντωμένος πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ τὸ βλέμμα του κατευθύνεται πρὸς τὰ ἐπάνω. Εἶναι γυμνὸς καὶ μόνον ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ μηρὸ του κρέμεται μιὰ μικρὴ χλαμίδα. Στὸ κεφάλι φορεῖ κορινθιακὸ κράνος μὲ λοφίον. Στὰ σφυρὰ καὶ στὴν κλείδωση τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους σώζεται μέρος ἀπὸ τὴν κάτω καὶ πάνω ἀπόληξή τῆς κνημίδας.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ ἑπτὰ κομμάτια καὶ σώζει ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ κυμάτιο τοῦ ἐπάνω πλαισίου. Ἀπὸ τὴ μορφὴ λείπουν : τὸ δεξιὸ σκέλος, τὸ ἀριστερὸ πόδι, μέρος τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ μὲ τὸ ἔνδυμα, ὀλόκληρον τὸ δεξιὸ χέρι καὶ ὁ ὄμος, ὁ ἀριστερὸς πήχης μὲ τὴ μισὴ περίπου ἀσπίδα. Εἶναι σπασμένα : τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ κράνους μὲ τὸν αὐχένα καὶ τὸν κρόταφο τῆς μορφῆς ἕως τὸ πάνω βλέφαρον τοῦ ματιοῦ, ὁ ἀριστερὸς ὄμος, μέρος τοῦ πήχης, ἡ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πάνω μέρους τοῦ κορμοῦ μὲ τὸ δεξιὸ στήθος, τὸ ἀριστερὸ γόνατο καὶ ὁ ἀστράγαλος τοῦ ἴδιου ποδιοῦ, ὁ δεξιὸς βουβωνίας καὶ ἡ ἄντυγα τῆς ἀσπίδας στὴν κάτω πλευρὰ. Ἐλαφρὰ χτυπημένον εἶναι τὸ ἀνάγλυφο στὸ προφίλ τοῦ προσώπου καὶ ἀλλοῦ. Στὸ μάρμαρον ἔχουν ἀνοίξει κοιμοί, κυρίως στὸν ἀριστερὸ μηρὸ τῆς μορφῆς. Ὀλόκληρη σχεδὸν ἡ πίσω ἐπιφάνεια τῆς πλάκας εἶναι σπασμένη, ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα σημεῖο. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Τὸ σωζόμενον τμήμα τῆς πίσω πλευρᾶς εἶναι δουλεμένο μὲ βελόνι. Τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας καὶ τὸ ὑπόλειμμα τοῦ πλαισίου εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας, στὸ κράνος καὶ στὴν κνημίδα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ὅπως καὶ πάνω στὴν κοιλιά τῆς μορφῆς, στὸ σημεῖο δηλαδὴ ἀπ' ὅπου περνοῦσε τὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ μηρὸ σώζεται ἴχνη ἀπὸ τὸ puntello, πάνω στὸ ὅποῖο στηριζόταν ὁ δεξιὸς πήχης τῆς μορφῆς. Τὰ γυμνὰ μέλη εἶναι καλολεισμένα.

Strocka, Piräusreliefs 49 IVb καὶ σημ. 85.

28. H1 : ἀριθ. εὐρ. 2020. Πίν. 40β.

Μ. σ. ὕψος 0.148 μ., μ. σ. πλάτος 0.126 μ., πάχος πλάκας 0.07 μ.

Μικρὸ θραύσμα ἀπὸ πίνακα, ποὺ σώζει μέρος ἀπὸ τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου καὶ εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές. Στὴν πίσω ὄψη ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι σπασμένη, ἡ κύρια εἶναι δουλεμένη μετ' λαμάκι.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ποὺ δὲν σώζει ἴχνος παράστασης, ἀνήκει πιθανῶς στὸν πίνακα H1 (ἀριθ. κατ. 27). Τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου του μοιάζει πολὺ μετ' τὸ σωζόμενο κυμάτιο τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. 27, τὸ μάρμαρό του εἶναι ἐπίσης πολὺ ὅμοιο.

29. H2 : ἀριθ. εὐρ. 2123 (μορφές 8 καὶ 9). Πίν. 21.

Μ. σ. ὕψος 0.96 μ., μ. σ. πλάτος 0.913 μ., μ. σ. πάχος πλάκας 0.09 μ.

Δεξιὸ τμήμα ἐνὸς πίνακα, πολὺ διαβρωμένο. Σώζει τὴ μορφή τῆς πληγωμένης Ἀμαζόνας, ποὺ εἰκονίζεται μετ' τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὸ θεατὴ (9), καὶ τμήμα ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τοῦ Ἑλλήνα μετ' τὸ κορινθιακὸ κράνος (8). Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 48 κέ.

Γιὰ τὴ διατήρηση βλ. ἐπίσης Strocka ὅ.π. 48. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας, ποὺ εἶναι λιγότερο διαβρωμένη ἀπὸ τὴν κύρια, εἶναι πολὺ ἀδρά δουλεμένη μετ' βελόνι.

Τὸ τμήμα αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ ἕνα δεύτερο πίνακα μετ' τὴ σύνθεση H καὶ ὄχι ἀπὸ τὸν προηγούμενο H1 (ἀριθ. κατ. 27) ὅπως ὑπέθεσε ὁ Strocka ὅ.π. 49. Τὸ ἐπάνω πλαίσιο τῆς πλάκας αὐτῆς ἀνήκει στὸν τύπο Πγ, ἐνὸς τοῦ πλαισίου τῆς πλάκας 27 πρέπει νὰ ἀνήκει στὸν τύπο Πα (βλ. σ. 49). Ἐπιπλέον οἱ κομμοὶ τοῦ μαρμάρου ποὺ διασχίζουν σχεδὸν κατακόρυφα τὴν πλάκα 27 δείχνουν ὅτι δὲν εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα μετ' τὴν πλάκα 29.

Strocka, Piräusreliefs 48 κέ. IVa, εἰκ. 13, 14.

Leipen, Parthenos 43 καὶ σημ. 138.

30. Θ1 : ἀριθ. εὐρ. 2112 (μορφή 17). Εἰκ. VII, πίν. 22α, 15β.

Μ. σ. ὕψος 0.48 μ., μ. σ. πλάτος 0.67 μ., πάχος πλάκας 0.073 μ.

Τὸ τμήμα αὐτό, ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει τὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα 17, ποὺ εἰκονίζεται μετ' τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὸ θεατὴ. Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 73 κέ.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο κομμάτια. Ἐνας κομμὸς τοῦ μαρμάρου περνáει κατακόρυφα μπροστὰ ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς μορφῆς, ἕνας ἄλλος δριζόντια ἀπὸ τὸ λαιμὸ τῆς. Μικρὴ διάβρωση ὑπάρχει σὲ ὀρισμένα σημεῖα τοῦ ἀναγλύφου καὶ στὸ πλαίσιο. Γιὰ τὴ διατήρηση βλ. καὶ Strocka ὅ.π. 73. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη μετ' βελόνι, ἡ ἐπάνω δουλεμένη μετ' ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο (στὴν ἀκμὴ ὀδηγὸς μετ' λαμάκι). Στὴν ταινία τοῦ πλαισίου ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ πριόνι.

Στὸν ἴδιο πίνακα ἀνήκει καὶ τὸ ἐπόμενο κομμάτι ἀριθ. κατ. 31, ποῦ ἔχει ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πάχος μὲ τὸ 30.

Strocka, Piräusreliefs 73 κέ. XVa, εἰκ. 30, 31.

Leipen, Parthenos 9, 43, εἰκ. 33.

Hölscher-Simon, Amazonenschlacht 120, σημ. 29.

31. Θ1 : ἀριθ. εὐρ. 2204 + 2007 (μορφή 23). Πίν. 23α.

Μ. σ. ὕψος 0.466 μ., μ. σ. πλάτος 0.305 μ., πάχος πλάκας 0.74 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει ἓνα τμήμα ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Ἀμαζόνας 23 : τὸ κεφάλι της, ποῦ πέφτει πρὸς τὰ κάτω, καὶ τὴν πέλτη μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι ἕως τὸν ἀγκώνα. Βλ. σχετικὰ Strocka, Piräusreliefs 76.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θραύσματα. Γιά τὴ διατήρηση βλ. Strocka ὅ.π. 76. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμένη, ἐνῶ ἡ κάτω δουλεμένη μὲ βελόνι (στὴν ἀκμὴ ὀδηγὸς μὲ λαμάκι). Τὸ πλαίσιο εἶναι δουλεμένο μὲ λαμάκι. Στὸ ἔνδυμα καὶ στὴν πέλτη ὑπάρχουν ἔχνη ράσπας, τὰ γυμνὰ εἶναι λεῖα.

Γιά τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα Θ1 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 30. Γιά τὴ συσχέτιση τῶν δύο κομματιῶν συνηγοροῦν καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς παραστάσης ποῦ μᾶς δίνει ὁ πίνακας Θ2. Βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 86 κέ.

Strocka, Piräusreliefs 75 κέ. XVb, εἰκ. 30, 31.

Leipen, Parthenos 9, 44, εἰκ. 36.

Hölscher-Simon, Amazonenschlacht 120.

32. Θ2 : ἀριθ. εὐρ. 2010 + 2033 + 1854 (μορφή 17). Εἰκ. II, πίν. 22β, 63α.

Μ. σ. ὕψος 0.525 μ., μ. σ. πλάτος 0.695 μ., πάχος πλάκας ± 0.08 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὸ ἐπάνω ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, σώζει δεξιὰ τμήμα μιᾶς πέλτης μὲ πλατιά ἄντυγα, ποῦ εἰκονίζεται ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ τῆς ὄψης. Ἡ ἐπιφάνειά της ἦταν διακοσμημένη μὲ χαρακτὲς ἑλικες (πρβ. τὴν πέλτη τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 8). Γιά τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὴ σύνθεση Θ βλ. παρακάτω σ. 86 κέ.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ τέσσερα θραύσματα. Σώζει τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο καὶ τμήμα ἀπὸ τὸ κυμάτιο τοῦ ἐπάνω πλαισίου. Λείπουν τμήματα ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας ἀνάμεσα στὰ σωζόμενα κομμάτια. Οἱ κομμοὶ τοῦ μαρμάρου κατεβαίνουν, ὅπως καὶ τὰ σπασίματα, λοξὰ ἀπὸ ἐπάνω ἀριστερὰ πρὸς τὰ κάτω δεξιὰ. Ἀπολεπισμένα εἶναι ἡ ταινία τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου καὶ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας σὲ ὀρισμένα σημεῖα. Στὴν πίσω ὄψη ὑπάρχουν ἔντονα ἔχνη ἀπὸ φωτιά, ἐνῶ στὴν κύρια καὶ στὸν κρόταφο ἀχνότερα. Ἐπάνω στὸ ἔδαφος, χαμηλά, ὑπάρχει μιὰ μικρὴ κηλίδα σκουριᾶς. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη μὲ βελόνι. Ὁ ἀριστερὸς κρόταφος ἔχει

δουλευτεῖ με βελονάκι, ἐνῶ τὸ ἔδαφος καὶ τὰ πλαίσια με λαμάκι. Στὴν ἐπιφάνεια τῆς πέλτης ὑπάρχουν ἴγνη ράσπας.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχεται καὶ τὸ ἐπόμενο κομμάτι ἀριθ. κατ. 33. Ἡ δουλειὰ στὴν πίσω καὶ στὴν ἐμπροστινὴ ὄψη καὶ κυρίως στὸν ἀριστερὸ του κρόταφο, ποὺ εἶναι ἐντελῶς ὅμοια με τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. 32, καθὼς καὶ τὸ προφίλ τοῦ πλαισίου καὶ τὸ πάχος τῆς πλάκας, μᾶς κάνουν νὰ ἀποδώσουμε τὸ κομμάτι 33 στὸν πίνακα Θ2 καὶ ὄχι στὸν Θ1 (ἔβου τὸ ἀπέδωσε ὁ Stroocka, Piräusreliefs 77 κέ., εἰκ. 31).

33. Θ2 : ἀριθ. εὐρ. 2209 (μορφή 23). Εἰκ. IV, πίν. 23β, 63α.

M. σ. ὕψος 0.33 μ., μ. σ. πλάτος 0.332 μ., πάχος πλάκας 0.09 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτό, ἀπὸ τὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, σώζονται ὑπολείμματα τῶν ποδιῶν τῆς Ἀμαζόνας 23. Στὸ δεξιὸ τμήμα του σώζεται ἡ φτέρνα με ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο καὶ μέρος ἀπὸ τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τῆς μορφῆς, καθὼς καὶ κατὰ ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῆς κνήμης της, ποὺ ἐπεφτε σχεδὸν κατακόρυφα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ δεξιὸ της πόδι (ἀντίθετα ὁ Stroocka, Piräusreliefs 78 πιστεύει ὅτι εἶναι τὸ ἀριστερό), ἐπειδὴ εἰκονίζεται ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴν του πλευρὰ. Ἀριστερὰ καὶ πάνω ἀπὸ αὐτὸ σώζεται μόνον τὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ τῆς Ἀμαζόνας, κάτω ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο. Τὸ ὑπόλειμμα πίσω ἀπὸ τὴ φτέρνα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ (στὰ δεξιὰ τοῦ κομματιοῦ) δὲν προέρχεται ἀπὸ ἔνδυμα (Stroocka ὅ.π. 78) ἀλλὰ ἀπὸ τὸ βραχῶδες ἔδαφος.

Ἴγνη ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν στὶς δύο ὄψεις, στὸν κρόταφο καὶ στὰ σπασίματα ἐπάνω καὶ κάτω. Γιὰ τὴ διατήρηση βλ. καὶ Stroocka ὅ.π. 77. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη με βελόνι. Ὁ ἀριστερὸς κρόταφος εἶναι δουλεμένος με βελονάκι (στὴν ἀκμὴ ὀδηγὸς με λαμάκι), τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ τὸ πλαίσιο με λαμάκι. Τὸ γυμνὸ πόδι εἶναι λεῖο.

Γιὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα Θ2 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 32.

Stroocka, Piräusreliefs 77 κέ. XVc, εἰκ. 30, 31.

Leipen, Parthenos 55, σμ. 149.

34. II : ἀριθ. εὐρ. 2210 (μορφή 22). Εἰκ. VI, πίν. 24α.

M. σ. ὕψος 0.293 μ., μ. σ. πλάτος 0.313 μ., μ. πάχος πλάκας 0.105 μ.

Τὸ θραῦσμα αὐτὸ κολλάει στὸ τμήμα τοῦ πίνακα ποὺ βρίσκεται στὸ Βερολίνο, ἀριθ. 1842 (Stroocka, Piräusreliefs 79 κέ. XVIIa, εἰκ. 32 καὶ 46. Ἐδῶ πίν. 45α). Σὴν τὸ ἀριστερὸ σκέλος καὶ ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ χιτωνίσκο τοῦ πολεμιστῆ 22. Βλ. σχηματικὰ Stroocka, Piräusreliefs 82.

Γιὰ τὴ διατήρηση βλ. ἐπίσης Stroocka ὅ.π. 82. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι ξεχροντισμένη με βελόνι. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος με ὀδοντωτὸ ἔργα-

λεῖο, τὸ πλαίσιο μὲ λαμάκι. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου εἶναι στὸ μέσο δουλειμένο μὲ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο, ἐνῶ γύρω ἀπὸ τὸ σκέλος τῆς μορφῆς καὶ κατὰ μῆκος τοῦ πλαισίου μὲ λαμάκι.

Strocka, Piräusreliefs 82 XVIIIb, εἰκ. 32, 33, 46.

Hölscher - Simon, Amazonenschlacht 145, σμ. 102.

35. IA1 : ἀριθ. εὐρ. 2009. Πίν. 23γ.

Μ. σ. ὕψος 0.199 μ., μ. σ. πλάτος 0.343 μ., πάχος πλάκας 0.095 μ.

Τὸ θραῦσμα αὐτό, ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ μέρος ἐνὸς πίνακα, σώζει τμήμα ἐνὸς ἀριστεροῦ σκέλους, τὸ μηρὸ καὶ τὸ γόνατο, ποῦ εἶναι στραμμένο κατενώπιον. Ἀριστερὰ ἀπὸ αὐτό, σύρριζα μὲ τὸ σπάσιμο, διακρίνονται ἴχνη ἀπὸ μιὰ κατακόρυφη τρυπανιά.

Σώζεται ὁ κρόταφος τῆς πλάκας. Τὸ πλαίσιο εἶναι σπασμένο. Ἀπὸ τὸ σκέλος τῆς μορφῆς λείπει ὅλος σχεδὸν ὁ ὄγκος του. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι σπασμένη σ' ὅλη σχεδὸν τὴν ἐπιφάνειά της καὶ διαβρωμένη. Διαβρωση παρουσιάζουν ἐπίσης ὁ κρόταφος καὶ ἡ κύρια ὀψη. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ μηροῦ εἶναι κολλημένο ἓνα ὄστρεο. Στὴν πίσω πλευρὰ ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πλευρὰ αὐτὴ εἶναι δουλεμένη μὲ βελόνι, τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου ἔχει δουλευτεῖ χωρὶς ἐπιμέλεια μὲ λάμα, ἐνῶ τὸ σκέλος εἶναι λεῖο.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸν πίνακα E1 (ἀριθ. κατ. 20), στὸν ὁποῖο τὸ ἀποδίδει ὁ Strocka, Piräusreliefs 90. Ἡ ἐργασία στὸ ἔδαφος τῆς πλάκας εἶναι διαφορετικὴ καὶ τὰ «νερά» τοῦ μαρμάρου ἔχουν ἄλλη κατεύθυνση. Φαίνεται ἐπίσης ὅτι δὲν προέρχεται οὔτε ἀπὸ μιὰ δεύτερη πλάκα μὲ τὴν ἴδια σύνθεση. Τὰ ἴχνη τοῦ τρυπανιοῦ ποῦ σημειώσαμε δείχνουν ὅτι ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς μορφῆς ἔπεφτε ἓνα ἔνδυμα καὶ ἐπομένως αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν πολεμιστὴ τοῦ πίνακα E1 καὶ τῆς Κοπεγχάγης. Δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ μορφὴ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας, ἴσως γιὰ τὸν πολεμιστὴ 27, ποῦ τὸν ξέρομε ὅμως μόνον ἀπὸ τὴν ἀποσπασματικὴ του παράδοση στὴν ἀσπίδα τοῦ Palazzo dei Conservatori.

Strocka, Piräusreliefs 90 XXb.

36. K1 : ἀριθ. εὐρ. 2002. Πίν. 24γ.

Μ. σ. ὕψος 0.293 μ., μ. σ. πλάτος 0.12 μ., πάχος πλάκας 0.08 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτὸ σώζεται τὸ μισὸ περίπου τμήμα μιᾶς πέλτης. Κοσμεῖται μὲ χαρακτὴ ἔλικα, ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκινάει μιὰ καμπύλη γραμμὴ, ποῦ τὴ συνδέει, ὅπως φαίνεται, μὲ τὴν ἔλικα τοῦ ἄλλου τμήματος τῆς πέλτης. Σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ

τὴν ἀσπίδα σώζεται ἀριστερὰ — ὅπως εἶναι τοποθετημένο τὸ θραῦσμα στὸν πίν. 24γ — ὑπόλειμμα μιᾶς πρόστυπης μορφῆς, ποὺ ἀρχίζει νὰ ὑψώνεται λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ σπάσιμο. Ἄν τὰ ὑπολείμματα αὐτὰ σχετίζονται μὲ κάποια ἀπὸ τὶς συνθέσεις τῶν πινάκων ποὺ εἶδαμε παραπάνω ἢ μὲ κάποια ἄλλη, ποὺ δὲν μᾶς παραδίδεται ἀπὸ κανένα ἄλλο θραῦσμα, εἶναι δύσκολο νὰ ποῦμε.

Τὸ θραῦσμα εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς κι ἔτσι δὲν ξέροουμε τὴ σωστή του θέση στὸν πίνακα. Ἐλαφρὰ ἴχνη ἀπὸ φωτιά παρουσιάζουν ἡ κύρια, ἡ πίσω ὄψη καὶ οἱ σπασμένες ἐπιφάνειες. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμένη μὲ βελόνι. Τὸ ἔδαφος καὶ τὰ ὑπολείμματα τῆς ἀνάγλυφης μορφῆς ἀριστερὰ εἶναι δουλεμένα μὲ λαμάκι. Στὴν ἐπιφάνεια τῆς πέλτης ὑπάρχουν ἴχνη ράσας.

37. Λ1 : ἀριθ. εὐρ. 2064. Εἰκ. III, πίν. 24β, 63β.

Μ. σ. ὕψος 0.287 μ., μ. σ. πλάτος 0.675 μ., μ. πάχος πλάκας 0.085 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτὸ σώζονται δυσκαθόριστα ὑπολείμματα μιᾶς ἀδιάγνωστης μορφῆς. Στὸ κάτω μέρος, ἂν ἡ τοποθέτηση τοῦ θραύσματος στὸν πίν. 63β εἶναι σωστή, σώζεται ἓνα ἔξαγμα, κυρτὸ σὲ τομῆ, ποὺ φαίνεται νὰ καλύπτεται ἀπὸ τρίχωμα. Πάνω ἀπὸ αὐτὸ σώζεται ἓνα τμήμα μιᾶς πρόστυπης (οὐράς), ποὺ ἀπολήγει σὲ ὀξεία ἀπόληξη καὶ αὐλακώνεται ἀπὸ (αβδῶσεις) ποὺ ἀνοίχτηκαν μὲ τὸ (λουκλούδικο). Τὰ ὑπολείμματα αὐτὰ δυνατόν νὰ σχετίζονται μὲ τὸ Γοργόνιο τῆς ἀσπίδας τῆς Παρθένου. (Σχετικὰ βλ. παρακάτω σ. 136 κέ. καὶ πίν. 63β.)

Σώζεται μέρος ἀπὸ τὴν ἐπάνω πλευρὰ τῆς πλάκας, ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς κρόταφος καὶ τὸ πλαίσιο εἶναι σπασμένα. Σπασμένη εἶναι ἐπίσης ἡ ταινία καὶ τμήμα τοῦ κυματίου κατὰ μῆκος τοῦ ἐπάνω πλαισίου. Στὴν πίσω ὄψη ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά, στὸ ἔδαφος καὶ στὴν ἀνάγλυφη (οὐρά) κηλίδες ἀπὸ σκουριά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι πολὺ ἀδρὰ δουλεμένη μὲ βελόνι. Ἡ ἐπάνω πλευρὰ εἶναι δουλεμένη μὲ βελονάκι, τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ τὸ πλαίσιο μὲ λαμάκι.

β) Πίνακες μὲ διάφορα ἄλλα θέματα

38. M1 : ἀριθ. εὐρ. 2467. Πίνακας μὲ παράσταση τριῶν Χαρίτων. Εἰκ. I, VII, VIII, πίν. 25, 28α - β.

Ἰψος 0.985 μ., μ. σ. πλάτος 1.18 μ., πάχος πλάκας 0.077 μ.

Στὸν πίνακα αὐτὸν εἰκονίζονται οἱ τρεῖς Χάριτες, ποὺ κατευθύνονται πρὸς τ' ἀριστερὰ πιασμένες ἀπὸ τὸ χέρι. Τὰ κεφάλια τους προβάλλονται ἐπάνω στὸ πλαίσιο, ἐνῶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὶς μορφὲς μένουν κενὰ τμήματα τοῦ ἐδάφους. Ἡ πρώτη μορφή ποὺ ὀδηγεῖ τὴν ὁμάδα ἔχει ἀποδοθεῖ σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων. Εἶναι ντυμένη μὲ πέπλο τοῦ λεγόμενου ἀργείου τύπου, μὲ πολὺ βαθὺ κόλπο, ποὺ κατεβαίνει ἕως τὸ μέσο τῶν μηρῶν, καὶ ἀπόπτωμα. Ἐπάνω στοὺς βραχίονες τὸ ἀπόπτωμα διαμορφώνεται σὲ (ψευδοχειρῖδες), ποὺ κλείνουν κατ' ἀποστάσεις μὲ (κου-

μπιά». Ἡ μορφή φοράει κι ἓνα μικρὸ σχετικὰ ἱμάτιο, ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ τῆς ὄμο ἕως τὸ πέρασ σχεδὸν τοῦ κόλπου, ἐνῶ δεξιὰ μαζεύεται καὶ ἀνασηκώνεται ἐλαφρὰ ἀπὸ τὸ δεξί τῆς χέρι. Τὰ μαλλιά σχηματίζουν στὸ ἐμπροστινὸ μέρος μιὰ ἔξερψη στεφάνη, ὅχι πολὺ διαφοροποιημένη, ἐνῶ πίσω κολλοῦν στὸ κρανίο καὶ πέφτουν κατόπι ἐλεύθερα στὸ ὕψος τοῦ αὐχένα. Ἡ ὀδηγὸς τοῦ χοροῦ κρατοῦσε μὲ τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι τὸ δεξί τῆς ἐπόμενης Χάριτος. Αὐτὴ εἰκονίζεται μὲ τὸ πάνω σῶμα κατενώπιον καὶ τὸ κεφάλι στραμμένο ἐλαφρὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ τῆς, πρὸς τὴν τελευταία δηλαδὴ μορφή. Τὸ δεξί τῆς πόδι, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώθηκαν μόνον τὰ δάχτυλα, ἔχει κατεύθυνση πρὸς τ' ἀριστερὰ. Φοράει κι αὐτὴ πέπλο, ποὺ ἔχει ὅμως μόνον ἀπόπτυγμα, μὲ «ψευδοχειρῖδες» ποὺ κλείνουν κατὰ μῆκος τοῦ βραχίονα. Τὰ μαλλιά τῆς σχηματίζουν ἐμπρὸς μιὰ ἀρκετὰ πλούσια «στεφάνη» ἀπὸ σπειροειδεῖς βοστρύχους καὶ πίσω κολλοῦν στὸ κρανίο. Μὲ τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι βασιτάει κι αὐτὴ τὸ δεξί τῆς τρίτης μορφῆς, ποὺ εἰκονίζεται σὲ ἀρκετὰ αὐστηρὸ προφίλ. Ἡ μορφή αὐτὴ φοράει, σὲ ἀντίθεση μὲ τίς προηγούμενες, ποδῆρη χειριδιωτὸ χιτῶνα καὶ μακρὸ ἱμάτιο. Τὸ ἱμάτιο ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ στῆθος τῆς μορφῆς καὶ σκεπάζει τὸν ἀριστερὸ τῆς ὄμο καὶ τὸ χέρι, ποὺ στὸ ὕψος τοῦ μηροῦ συγκρατεῖ τίς κάθετες πτυχές τοῦ ἐνδύματος. Ἡ κόμη τῆς μορφῆς αὐτῆς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐμπροστινὸ μέρος ποὺ πλαισιώνει τὸν κρόταφο ἕως τὸ αὐτί, εἶναι τυλιγμένη μέσα σὲ σάκκο. Καὶ οἱ τρεῖς Χάριτες φοροῦν ὑποδήματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀποδόθηκαν πλαστικὰ τὰ κατῦματα καὶ οἱ ἱμάντες, ποὺ περνοῦν ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ δάχτυλα καὶ περιβάλλουν τὴ φτέρνα τοῦ ποδιοῦ.

Ὁ πίνακας ἀποτελέστηκε ἀπὸ τέσσερα κομμάτια. Λείπει ὁλόκληρο τὸ δεξιὸ πλαίσιο μὲ τμήμα ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας καὶ μέρος τοῦ ἐπάνω πλαισίου μὲ τμήματα τοῦ ἐδάφους· ἐπίσης μέρος ἀπὸ τὸ κάτω πλαίσιο μὲ τὸ κάτω σῶμα τῆς μεσαίας μορφῆς, ποὺ ἔχει σπάσει λοξά, περίπου ἀπὸ τὸν καρπὸ τοῦ δεξιοῦ χριοῦ ἕως τὸ ἀριστερὸ γόνατο. Ἀπὸ τὴν πρώτη μορφή λείπει μονάχα τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι ἀπὸ τὸν καρπὸ, ἀπὸ τὴν τρίτη τὰ δάχτυλα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ, ἐνῶ ἓνα σπάσιμο διασχίζει τὸ κεφάλι τῆς ἀπὸ τὴ μύτη ἕως τὸν αὐχένα. Σπασμένο εἶναι καὶ μέρος τοῦ πλαισίου πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν δύο τελευταίων μορφῶν. Ἐπιπλοῖα χτυπήματα ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ ἀναγλύφου, τοῦ ὁποῖου ἡ διατήρηση εἶναι γενικὰ πολὺ καλὴ. Διάβρωση παρουσιάζει μόνον τὸ κομμάτι τῆς ἐπάνω ἀριστερῆς γωνίας. Στὴν κάτω ἀριστερῆ γωνία τοῦ πίνακα εἶναι ἀνοικτὸς ἓνας κομμὸς τοῦ μαρμάρου. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι ξεχοντρισιμένη, ἐνῶ οἱ ἐπάνω καὶ κάτω πλευρὲς καὶ ὁ ἀριστερὸς κρόταφος ἔχουν δουλευτεῖ πολὺ ἀδρὰ μὲ βελόνι. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, ποὺ δὲν εἶναι ἐντελῶς ἐπίπεδο, καὶ τὰ πλαίσια εἶναι δουλεμένα μὲ λάμα. Στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι καλολειασμένα. Στὰ πρόσωπα τὰ ἄκρα τοῦ στόματος καὶ τὸ «φίλτρο» ἔχουν δηλωθεῖ μὲ μικρὲς τρυπανιές.

E. P. Blegen, AJA 35, 1931, 91.

G. Kaschnitz-Weinberg, Sculture del magazzino del Museo Vaticano (1937) 6.

- V. H. Poulsen, ActaArch 8, 1937, 134.
 E. Paribeni, Bd'A 36, 1951, 108.
 B. M. Alfieri - F. de'Maffei - E. Paribeni, Mostra di sculture antiche (1958) VIII.
 Fuchs, Vorbilder 60h, 187 ἀριθ. 7.
 B. S. Ridgway, The Severe Style in Greek Sculpture (1970) 118.
 M. Robertson, A History of Greek Art (1975) 314.

39. M2 : ἀριθ. εὐρ. 2043. Πίνακας με παράσταση τριῶν Χαρίτων. Εἰκ. II, πιν. 26, 29α -β.
 Μ. σ. ὕψος 0.82 μ., μ. σ. πλάτος 0.895 μ., πάχος πλάκας 0.101 μ.

Ὅπως καὶ στὸν προηγούμενο πίνακα M1, οἱ τρεῖς Χάριτες κατευθύνονται πρὸς τὰ ἀριστερὰ πιασμένες ἀπὸ τὸ χέρι. Ἡ πρώτη φοράει πέπλο με κόλπο καὶ ἀπόπτγμα καὶ ἓνα μικρὸ ἱμάτιο, πού τὸ ἀνασηκώνει με τὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Τὰ μαλλιά τῆς χωρίζονται πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο σὲ δύο ομάδες καὶ κατεβαίνουν κυματιστὰ ἕως τοὺς κροτάφους, ἀποτελώντας δύο ἀρκετὰ διαφοροποιημένες μάξες, ἐνῶ πίσω πέφτουν κολλημένα στὸν αὐχένα. Ἡ μεσαία μορφή εἰκονίζεται με τὸ πάνω σῶμα σχεδὸν κατὰ μέτωπο καὶ τοὺς μηρούς σὲ προφίλ πρὸς τ' ἀριστερά. Τὸ κεφάλι τῆς ἀκολουθεῖ με μιὰ πολὺ ἐλαφρὰ στροφή τῆ γενικῆ κατεύθυνση τῆς ομάδας πρὸς τὰ ἀριστερά. Φοράει πέπλο με ἀπόπτγμα, πού διαμορφώνεται σὲ «ψευδοχειρῖδα» κατὰ μὴκος τοῦ βραχίονα. Ἡ κόμη τῆς σχηματίζει μιὰ «στεφάνη» ἀπὸ δικοειδεῖς βοστρύχους πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ ἐπιστέφεται ἀπὸ μιὰ ἀρκετὰ πλατιὰ στεφάνη, πού μοιάζει με χαμηλὸ πόλο. Ἡ τελευταία μορφή εἰκονίζεται, ὅπως καὶ στὸ προηγούμενο ἀνάγλυφο, ἀπὸ τὰ πλάγια, φορώντας χειρῖδωτὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχοντας τὴν κόμη τῆς καλυμμένη με σάκκο. Ὁ σάκκος ἀφήνει ἀκάλυπτο, ἐκτός ἀπὸ τὸ ἐμπροστινὸ μέρος τῶν μαλλιῶν, τὸ πάνω μέρος τοῦ κρανίου.

Σῶζεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς πλάκας με τὸ ἐπάνω πλαίσιο. Ἀποτελέστηκε ἀπὸ τέσσερα κομμάτια. Λείπουν τὰ πλάγια πλαίσια καὶ τὸ κάτω μέρος τῆς πλάκας με τμήματα τῶν μορφῶν, καθὼς καὶ μέρος ἀπὸ τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου ἀνάμεσα στὴ δεύτερη καὶ τρίτη μορφή. Οἱ δύο πρώτες μορφές σώζονται ἕως τὰ γόνατα, ἡ τελευταία ἕως τὸ κάτω μέρος τῶν κνημῶν. Ἀπὸ τὴν πρώτη εἶναι σπασμένο ὀλόκληρο τὸ στήθος καὶ ὁ ἀριστερὸς βραχίονας ἀπὸ τὴ δεύτερη τὸ δεξιὸ καὶ λιγότερο τὸ ἀριστερὸ στήθος, ὁ πῆχης τοῦ ἀριστεροῦ χερσίου, τὸ ἄκρο τῆς μῆτης καὶ μερικοὶ βόστρυχοι τῆς κόμης ἀπὸ τὴν τρίτη μορφή τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ βραχίονα. Σπασμένο εἶναι ἐπίσης ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας. Σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἔχουν ἀνοίξει οἱ κομμοὶ τοῦ μαρμάρου. Τὸ ἀνάγλυφο εἶναι διαβρωμένο στὸ κάτω μέρος τῆς τρίτης μορφῆς καὶ στὸν δεξιὸ μηρὸ τῆς δεύτερης. Διάβρωση ὑπάρχει καὶ στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς πίσω ὀψης, ἐνῶ στὴν κύρια ὀψη παρατηροῦνται ἔντονα ἕχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντριμμένη, ἡ ἐπάνω δουλεμένη με βελόνι (ὀδηγὸς στὴν ἀκμή). Ἡ ἐμπροστινὴ πλευρὰ ἔχει κοπεῖ

μέ πριόνι, πού τὰ ἴχνη του διακρίνονται στήν ταινία τοῦ πλαισίου. Τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου καί τὸ ἔδαφος εἶναι δουλεμένα μετὰ λάμα. Στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν ὑπάρχουν ἐντονα ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λειασμένα.

Γιά τὴ σχετ. βιβλιογραφία βλ. ἀριθ. κατ. 38.

40. N1 : ἀριθ. εὐρ. 2119. Πίνακας μετὰ παράσταση Νυμφῶν. Εἰκ. IV, VII, πίν. 27, 30α - β.

Ύψος 0.97 μ., πλάτος 1.303 μ.

Τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς παράστασης τοῦ πίνακα καταλαμβάνουν οἱ μορφές τῶν τριῶν Νυμφῶν, πού κατευθύνονται πρὸς τ' ἀριστερὰ κρατώντας ἢ μιὰ τὴν ἄλλη ἀπὸ τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου. Μπροστὰ ἀπὸ αὐτὲς εἰκονίζεται χαμηλὰ ἕνας λίθινος βωμὸς καί ὑψηλότερα ἓνα δέντρο, ἐνῶ στήν ἀριστερὴ ἄκρη τῆς παράστασης εἰκονίζεται, ἀσύνδετη μετὰ τίς προηγούμενες, μιὰ τέταρτη γυναικεία μορφή, στραμμένη ἐπίσης πρὸς τ' ἀριστερὰ, μετὰ ὑψωμένο τὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Βλ. σχετικὰ Σταυρόπουλλο, AE 1950/51, 107 κέ. Γιά τὴν ἐπιγραφή ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν δύο πρώτων Νυμφῶν βλ. Strocka, Piräusreliefs 93 κέ., εἰκ. 40.

Ὁ πίνακας, πού εἶναι σπασμένος στὸ μέσο, ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο κομμάτια. Λείπει μονάχα ἓνα μεγάλο τριγωνικὸ κομμάτι ἀπὸ τὸ κάτω μεσαῖο τμήμα του μαζί μετὰ τὸ δεξιὸ πόδι καί μέρος ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τῆς δεύτερης ἀπὸ τ' ἀριστερὰ μορφῆς, καθὼς καί τὸ ἐμπροστικὸ μέρος ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τῆς τρίτης. Μικρότερα σπασίματα ὑπάρχουν σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ πλαισίου. Ἡ διατήρηση τοῦ ἀναγλύφου εἶναι ἀριστη. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι ξεχοντριμμένη, ἐνῶ ἡ κάτω δουλεμένη μετὰ χοντρὸ βελόνι. Οἱ κρόταφοι ἔχουν δουλευτεῖ μετὰ βελόνι καί πικουνάκι (στὶς ἀκμὲς ὀδηγὸς μετὰ λαμάκι). Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καί τὰ πλαίσια ἔχουν δουλευτεῖ μετὰ λαμάκι, ὅπως καί ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου καί ὁ βωμὸς. Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά μέρη τῶν μορφῶν εἶναι λειασμένα καί γυαλισμένα.

Φ. Δ. Σταυρόπουλλος, AE 1950/51, 106 κέ., εἰκ. 1, 1α.

Fuchs, Vorbilder 21 A4d) 1, 187 ἀριθ. 2, πίν. 3b, 37b.

Strocka, Piräusreliefs 93 κέ., εἰκ. 39, 40.

Helbig⁴ III, 2198 (Fuchs).

41. N2 : ἀριθ. εὐρ. 2075+2076. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μετὰ παράσταση Νυμφῶν. Πίν. 31α.

Μ. σ. ὕψος 0.282 μ., μ. σ. πλάτος 0.66 μ., μ. πάχος πλάκας 0.12 μ.

Στὸ τμήμα αὐτὸ σώζονται πολὺ ἀποσπασματικὰ οἱ δύο τελευταῖες ἀπὸ τίς μορφές τῶν Νυμφῶν τῆς σύνθεσης, πού μᾶς παραδίδεται σχεδὸν πλήρως ἀπὸ τὸν προηγ-

γούμενο πίνακα N1. Ἡ τελευταία Νύμφη, δεξιὰ στήν παράσταση, σώζεται ἀπὸ τὸ λαϊμὸ ἕως τὴν ὀσφύ περίπου. Ἦταν τυλιγμένη στὸ ἱμάτιό της, ποὺ ἡ ἀπόληξή του ἀνεμίζει πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερό της βραχίονα. Τὸ δεξιὸ της χέρι, τυλιγμένο μέσα στὸ ἱμάτιο ἀκουμπάει πάνω στὸ στήθος, τὸ ἀριστερὸ κατεβαίνει λοξὰ πρὸς τὰ κάτω καὶ προβάλλει γυμνὸ ἀπὸ τὸν καρπὸ, κρατώντας τὴν ἀπόληξή τοῦ ἱματίου τῆς Νύμφης ποὺ προηγεῖται. Ἀπὸ αὐτὴν ἔχουμε μόνον τὸ τριγωνικὸ τμήμα τοῦ ἱματίου της, ποὺ καλύπτει τὸ ἀπλωμένο πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἀριστερὸ χέρι της. Οἱ πτυχές τοῦ ἐνδύματος συγκλίνουν μαζεμένες πρὸς τὰ δεξιὰ, πρὸς τὴν κατεύθυνση δηλαδὴ ποὺ τραβοῦσε τὴν ἀπόληξή του ἡ ἐπόμενη μορφή. Ἀπὸ τὸ δεξιὸ της χέρι, ποὺ ἦταν τυλιγμένο μὲ τὸ ἱμάτιο καὶ ἀκουμπισμένο ἐπάνω στὸ στήθος, σώθηκε μικρὸ ὑπόλειμμα.

Στὸ θραῦσμα ἀριθ. 2075 ἀπὸ τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα, ποὺ ἔχει δημοσιευτεῖ ἀπὸ τὸν Σταυρόπουλλο, κολλάει ἀριστερὰ τὸ 2076. Εἶναι σπασμένο τὸ πλαίσιο, σώζεται ὅμως ὁ δεξιὸς κρόταφος τῆς πλάκας. Σπασμένο εἶναι ἐπίσης ἓνα μεγάλο τμήμα τῆς δεξιᾶς μορφῆς μὲ ὀλόκληρο τὸ ἀριστερὸ χέρι της ἕως τὸν καρπὸ περίπου, τὸ τμήμα κάτω ἀπὸ αὐτὸ καὶ τὸ ἀριστερὸ της στήθος. Ἐπιτόλαια χτυπημένο εἶναι τὸ ἀναγλύφο ποὺ καὶ ποὺ στὶς πτυχές τῶν ἱματίων καὶ τῶν δύο μορφῶν. Μικρὴ διάβρωση παρουσιάζει ἡ πίσω ὕψη, ἐνῶ καὶ στὶς δύο ὀψεις ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεγοντρισμένη μὲ βελόνι. Ὁ δεξιὸς κρόταφος εἶναι δουλεμένος μὲ βελονάκι, ἐνῶ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας μὲ λαμάκι. Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, τὸ γυμνὸ χέρι τῆς δεξιᾶς μορφῆς εἶναι λεῖο.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχονται καὶ τὰ ἐπόμενα κομμάτια ἀριθ. κατ. 42 καὶ 43. Τὸ πάχος τῆς πλάκας, ἡ ἐργασία στὴν πίσω πλευρὰ καὶ στὸν κρόταφο (42), τὰ ἀνερὰ τοῦ μαρμαῦρου, ποὺ ἔχουν τὴν ἴδια διεύθυνση σ' ὅλα τὰ κομμάτια καί, τέλος, τὸ σμίλημα τοῦ ἀναγλύφου, κάνουν βέβαιη τὴ συσχετίσή τους.

Φ. Δ. Σταυρόπουλλος, ΑΕ 1950/51, 109 κέ., εἰκ. 2.
Fuchs, Vorbilder 21 A4d)2, 187 ἀριθ. 2.

42. N2 : 2086+2083+2058. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μὲ παράσταση Νυμφῶν. Εἰκ. I, πίν. 31γ.
Μ. σ. ὕψος 0.42 μ., μ. σ. πλάτος 0.862 μ., πάχος πλάκας 0.12 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει τμήματα ἀπὸ τὶς μορφές τῶν τριῶν Νυμφῶν, ποὺ κατευθύνονται πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ μεσαία σώζεται ἀπὸ τὰ γόνατα περίπου, οἱ ἄλλες δύο ἀπὸ τὸ μέσο περίπου τῶν κνημῶν. Καὶ οἱ τρεῖς φοροῦν ποδήρη χιτῶνα καὶ μακρὸ, ἕως τοὺς ἀστραγάλους, ἱμάτιο. Ἀπὸ τὰ ὑποδήματα τοὺς ἔχουν δηλωθεῖ πλαστικὰ μόνον τὰ κατῦματα. Ἀριστερά, πλάι στὸ ἀριστερὸ πόδι τῆς πρώτης Νύμφης, σώζεται ἓνα πολὺ μικρὸ ὑπόλειμμα τοῦ βωμοῦ.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ τέσσερα κομμάτια. Σώζει ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ κάτω πλαισίου μὲ μέρος τῆς κάτω πλευρᾶς τῆς πλάκας καὶ μικρὸ τμήμα τοῦ δεξιοῦ κρόταφου.

Λείπει ή κάτω δεξιά γωνία τοῦ πλαισίου καί εἶναι σπασμένη ή ταινία του στό μεγαλύτερο μέρος της. Ἐλαφρά χτυπημένες εἶναι οἱ πτυχές τῶν ἐνδυμάτων σέ μερικά σημεία. Λίγα ἴχνη ἀπό φωτιά παρατηροῦνται στήν κύρια ὕψη. Ἡ πίσω πλευρά εἶναι ξεχοντρισμένη μέ βελόνι, ή κάτω δουλεμένη μέ βελονάκι, ὅπως καί ὁ δεξιός κρόταφος. Ἡ ἐμπροστινή ὕψη τῆς πλάκας ἔχει κοπεῖ μέ πρίονι, ὅπως δείχνουν οἱ λεῖτες ἐπίπεδες ἐπιφάνειες στό κάτω πλαίσιο. Τό κοιλόκυρτο κυμάτιο τοῦ πλαισίου ὁ τεχνίτης εἶχε ἀρχίσει νά τό δουλεύει μέ τή λάμα. Μέ λάμα εἶναι δουλεμένο καί τό ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, ἐνῶ στά ἐνδύματα τῶν μορφῶν εἶναι ἐμφανή τά ἴχνη ράσπας.

Γιά τήν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στόν πίνακα N2 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 41.
Fuchs, Vorbilder 21 A4d)2, 187 ἀριθ. 2.

43: N2 : ἀριθ. εὐρ. 2068. Θραῦσμα ἀπό πίνακα μέ παράσταση Νυμφῶν. Πίν. 31β.

Μ. σ. ὕψος 0.171 μ., μ. σ. πλάτος 0.412 μ., πάχος πλάκας 0.12 μ.

Στό θραῦσμα αὐτό σώζεται ὁ ἀγκῶνας τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς πρώτης Νύμφης, ποῦ εἶναι καλυμμένο μέ τό ἱμάτιο, καί ἀριστερά ἀπό αὐτόν τμήμα ἀπό τόν κορμῶ τοῦ δέντρου. Βλ. καί Σταυρόπουλλο, ΑΕ 1950/51, 109 κέ.

Εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τίς πλευρές. Ἔχει ἀπολεπιστεῖ τό ἔδαφος μαζί μέ τό ἀνάγλυφο σ' ὅλο τό ἀριστερό τμήμα. Ἰχνη ἀπό φωτιά ὑπάρχουν στήν κύρια καί στήν πίσω ὕψη. Ἡ πίσω πλευρά εἶναι ξεχοντρισμένη μέ βελόνι. Τό ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καί ὁ κορμῶς τοῦ δέντρου εἶναι δουλεμένα μέ λαμάκι, στό τμήμα τοῦ ἐνδύματος δεξιά διακρίνονται ἴχνη ράσπας.

Γιά τήν ἀπόδοση τοῦ θραύσματος στόν πίνακα N2 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 41.

Φ. Δ. Σταυρόπουλλος, ΑΕ 1950/51, 109 κέ., εἰκ. 3.

Fuchs, Vorbilder 21 A4d)2, 187 ἀριθ. 2.

44. E1 : ἀριθ. εὐρ. 2120. Πίνακας μέ παράσταση τεθρίππου πρὸς τὰ δεξιά. Εἰκ. I, II, III, πίν. 32, 33α - β.

Ἵψος 0.966 μ., πλάτος 1.483 μ., πάχος πλάκας 0.157 μ.

Στόν πίνακα αὐτόν εἰκονίζεται ἕνα τέθριππο ἄρμα, ποῦ κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιά. Τά ἄλογα ποῦ καλπάζουν μέ ὑψωμένα τὰ ἐμπροστινά τους πόδια εἶναι τοποθετημένα σέ τέσσερα ἐπάλληλα ἐπίπεδα, ὥστε πίσω ἀπό τό ἄλογο τοῦ πρώτου ἐπιπέδου νά προβάλλουν διαδοχικά πρὸς τὰ δεξιά οἱ λαίμοι καί τὰ κεφάλια ἀπό τὰ ὑπόλοιπα τρία. Δεξιά, ἐμπρὸς ἀπό τό τέθριππο προχωράει μιὰ νεανική ἀνδρική μορφή, ή ὁποία, μέ τήν κίνηση τοῦ δεξιοῦ της χεριοῦ, ποῦ φτάνει κάτω ἀπό τό κεφάλι τοῦ τέταρτου (ἀπό ἀριστερά) ἀλόγου, μοιάζει νά ὀδηγεῖ τό ἄρμα. Ὁ νέος εἶναι ἀγέ-

νειος, με κοντή κόμη και φοράει χλαμύδα που πορπώνεται στον δεξιό ὄμο. Στο ἄριστερό χέρι κρατάει ἕνα λαγοβόλο. Με ἀνοιχτό διασκελισμό κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιά στρέφοντας τὸ κεφάλι πίσω, πρὸς τὴ μεριά τῶν ἀλόγων. Πάνω στὸ μικρὸ δ-
 χημα μετ' τῆ μυτερῆ πρὸς τὰ κάτω ἀπόληξη εἶναι ἀνεβασμένη μιὰ ἀνδρική μορφή, που κρατάει μετ' τὸ ἄριστερὸ ἀπλωμένο τῆς χερί τὰ ἦνια τοῦ ἄρματος. Ὁ ἄντρας εἶναι γυμνός, με σῶμα μυῶδες, ἀγένειος, με κοντή κόμη κι ἔχει δεμένη γύρω ἀπὸ τὸ λαιμὸ του μιὰ λεοντή, που κρέμεται κάτω ἀπὸ τὸν ἄριστερό του βραχίονα. Πρό-
 κειται, λοιπόν, γιὰ τὸν Ἡρακλῆ, που ἀνεβαίνει μετ' διασκελισμὸ ἐπάνω στὸ ἄρμα. Εἰκονίζεται σχεδὸν κατενώπιον, στρέφοντας τὸ κεφάλι του πρὸς τ' ἄριστερά, πρὸς τὴ γυναικεία μορφή που ἔχει ἀρπάξει καὶ σηκώνει μετ' τὸ δεξιὸ του χέρι περασμένο γύρω ἀπὸ τὴ μέση τῆς. Ἡ μορφή αὐτή, ραδιῆ καὶ μικρότερη σὲ κλίμακα, φοράει ποδῆρη χιτῶνα, με ἀπόπτυγμα μακρὸ ἕως τοὺς μηρούς, ζωσμένο πάνω ἀπὸ τὴ μέση. Τὸ κεφάλι τῆς εἶναι ριγμένο πρὸς τὰ πίσω, με μιὰ κίνηση που φανεώνει προσπάθεια νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ· τὸ δεξιὸ τῆς χέρι ὑψώνεται λυγι-
 σμένο μετ' τὰ δάχτυλα ἀνοιγμένα πρὸς τὰ ἐπάνω. Ὁ χιτῶνας τῆς ἔχει γλυστρίσει ἀπὸ τὸν δεξιὸ τῆς ὄμο πάνω στὸ βραχίονα. Μετ' τὸ ἄριστερὸ σφίγγει τὸν καρπὸ τοῦ ἁριουῦ που τὴν ἀγκυλιάζει, προσπαθώντας προφανῶς νὰ τὸ ἀπομακρύνει.

Ὁ πίνακας ἀποτελέστηκε ἀπὸ δέκα κομμάτια. Λείπουν ἡ ἐπάνω ἄριστερὴ γωνία του καὶ μικρότερα τμήματα ἀπὸ τὸ ἐπάνω καὶ δεξιὸ πλαίσιο. Ἀπὸ τὸ κάτω πλαί-
 σιο λείπει ἕνα τμήμα στὴν ἄριστερὴ πλευρὰ μαζί με μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας. Ἀπὸ τὸν νέο που προηγεῖται δεξιά εἶναι ἀπολεπισμένο τὸ δεξιὸ σκέλος ἕως τὸ μέσο τῆς κνήμης, τὸ δεξιὸ του χέρι κατὰ μῆκος τῆς ἐσωτερικῆς πλευρᾶς, ἐνῶ πιὸ ἐπιπόλαια χτυπημένα εἶναι διάφορα ἄλλα σημεῖα τῶν γυμνῶν μελῶν του· τέλος, λείπει ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ πάνω μέρους τοῦ κορμοῦ του, ἀπ' ὅπου περνάει διαγώνια ἕνα σπάσιμο. Σπασμένα εἶναι ἐπίσης τμήμα τοῦ κεφαλοῦ μετ' τὸ λαιμὸ τοῦ τρίτου ἀπὸ τ' ἄριστερὰ ἀλόγου, τὸ ἐμπροστινὸ μέρος ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ δευτέρου ἀλόγου, τὸ ἐμπροστινὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ πρώτου ἀλόγου καὶ οἱ ὄπλεις ἀπὸ τὰ ἐμπροστινὰ ἄριστερὰ σκέλη τῶν δύο πρώτων. Ἀπὸ τὸ ἄρμα λείπει ὁ μισὸς σχε-
 δὸν τροχὸς με μιὰ ἀκτίνα του, καθὼς καὶ μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ δόχηματος. Ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἡρακλῆ εἶναι σπασμένο τὸ ἄριστερὸ τμήμα τοῦ κεφαλοῦ καὶ τοῦ προσώπου καὶ τὸ δεξιὸ του πόδι πάνω ἀπὸ τὰ δάχτυλα. Ἡ ἐπι-
 φάνεια τοῦ ἀναγλύφου εἶναι ἐλαφρὰ διαβρωμένη σὲ μερικὰ σημεῖα, π.χ. στὰ πρό-
 σωπα τῶν δύο ἀνδρικών μορφῶν, στὴ λοξὴ παρυφὴ τῆς χλαμύδας τοῦ νέου στὰ δε-
 ξιά καὶ στὰ κάτω πλαίσιο. Στὸν ἄριστερὸ κρόταφο τῆς πλάκας καὶ στὴν πίσω ἄρι-
 στερὴ πλευρὰ ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι ξεγονητρισμένη με βελόνι. Οἱ κρόταφοι, ἡ ἐπάνω καὶ κάτω πλευρὲς ἔχουν σμιλευτεῖ με λεπτὸ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο (στὶς ἀκμὲς ὀδηγοὶ με λαμάκι). Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀνα-
 γλύφου καὶ τὸ πλαίσιο εἶναι δουλεμένα με λαμάκι, ἐνῶ ἡ πλατιά ταινία τοῦ κάτω πλαισίου με λεπτὸ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο. Στὰ ἐνδύματα τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, στὰ σῶματα τῶν ἀλόγων καὶ στὸ ἄρμα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνὰ μέλη τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν εἶναι λειασμένα.

G. Becatti, RIA 7, 1940, 83 εικ. 57, 84.

Fuchs, Vorbilder 119 ἀριθ. 10, 187 ἀριθ. 3, εικ. 28a.

A. H. Borbein, Campanareliefs, RM 14. EH (1968) 135 σημ. 692.

45. E2 : ἀριθ. εὐρ. 2067. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μετὰ παράσταση τεθρίππου πρὸς τὰ δεξιά. Πίν. 34α.

Μ. σ. ὕψος 0.19 μ., μ. σ. πλάτος 0.50 μ., πάχος πλάκας 0.12 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτὸ εἰκονίζεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὸ σῶμα ἐνὸς ἀλόγου πρὸς τὰ δεξιά, ἀπὸ τῆ σύνθεση τοῦ μᾶς παραδίδεται πληρέστερα στὸν προηγούμενο πίνακα E1. Σώζεται ἀπὸ τῆ ρίζα τῆς οὐρᾶς ἕως τὴν περιοχὴ κάτω ἀπὸ τὸ λαιμὸ. Κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιά του ξεχωρίζουμε σὲ ἐπάλληλα ἐπίπεδα τὴν κοιλιά καὶ τὴν ἀρχὴ ἀπὸ τὰ πίσω πόδια δύο ἀκόμη ἀλόγων, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὸ ἐμπροστινὸ λυγισμένον πόδι του μόλις σώζεται ἡ ἀρχὴ ἀπὸ τὸ πίσω πόδι ἐνὸς τέταρτου ἀλόγου.

Εἶναι σπασμένο ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρές. Ἐνας κομμὸς τοῦ μαρμάρου εἶναι ἀνοιγμένο κατὰ μῆκος. Ἐνα μεγαλύτερο σπάσιμο τοῦ ἀναγλύφου ὑπάρχει στὴ ράχη τοῦ ἀλόγου πρὸς τὸ πίσω μέρος, ἐνῶ πῶ ἐπιπόλαια χτυπήματα ὑπάρχουν στὸ ἐμπροστινὸ πόδι του καὶ ἄλλοῦ. Μικρὴ διάβρωση παρουσιάζει ἡ πίσω ὄψη τῆς πλάκας. Ἴχνη ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν ἔντονα στὴν κύρια, ἀχνότερα στὴν πίσω ὄψη. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχροντισμένη μετὰ βελόνι. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου εἶναι δουλεμένο μετὰ λάμα, τὰ σῶματα τῶν ἀλόγων εἶναι σχετικὰ λεία.

Fuchs, Vorbilder 119 ἀριθ. 11b, 187 ἀριθ. 3.

46. O1 : ἀριθ. εὐρ. 2074. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μετὰ παράσταση τεθρίππου πρὸς τ' ἀριστερά. Εἰκ. III, πίν. 34β.

Μ. σ. ὕψος 0.344 μ., μ. σ. πλάτος 0.36 μ., μ. πάχος πλάκας 0.136 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτὸ, ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, σώζεται τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, ἀπὸ τῆ μέση ἕως τὶς κνήμες, καὶ τὸ δεξιὸ χέρι κάτω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα τῆς ἀνδρικής μορφῆς ποῦ ὀδηγεῖ ἕνα τεθρίππο ἄρμα πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ γυμνὴ νεανικὴ μορφή προχωρεῖ μετὰ διασκελισμὸ, ἐνῶ τμῆμα τῆς χλαμύδας τῆς μετὰ τὴν τριγωνικὴ ἀπόληξιν πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς. Τὸ δεξιὸ τῆς χέρι μετὰ τὰ δάχτυλα χαλαρὰ λυγισμένα ἀκολουθεῖ τὴν κατεύθυνση τοῦ σώματος. Πλάι στὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ μηροῦ τοῦ νέου εἶναι κολλημένη ἡ ὄπλῃ ἀπὸ τὸ ἐμπροστινὸ πόδι ἐνὸς ἀλόγου, ἐνῶ ἴχνη ἀπὸ μιὰ δεύτερη ὄπλῃ ὑπάρχουν λίγο παρακάτω.

Σώζεται τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο μετὰ τὸν κρόταφο τῆς πλάκας. Οἱ κομμοὶ τοῦ μαρμάρου ἔχουν ἀνοίξει σὲ διάφορα σημεία. Εἶναι σπασμένο ἕνα τμῆμα ἀπὸ τὸ προφίλ τοῦ πλαισίου καὶ ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο ὁ ἀριστερὸς μηρὸς καὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ κορμοῦ τῆς μορφῆς. Διαβρωμένη εἶναι ἡ κύρια ὄψη σὲ ὀρισμένα σημεία, στὴ δεξιὰ κνήμη

της μορφής και στο κάτω μέρος του πλαισίου, καθώς και στη σπασμένη επιφάνεια. Έλαφρά διαβρωμένες είναι επίσης ή πίσω πλευρά και οι σπασμένες επιφάνειες. Στην κύρια, στην πίσω όψη και στον κρόταφο παρατηρούνται ίχνη από φωτιά. Το πίσω πλευρά έχει κοπεϊ με πριόνι. Ο κρόταφος έχει δουλευτεί με πικουνάκι, το έδαφος του αναγλύφου και το πλαίσιο με λάμα. Τα γυμνά, όπου δὲν ἔχουν διαβρωθεῖ, εἶναι καλοδιασμένα, ἐνῶ στο ἔνδυμα και στην ὀπλή τοῦ ἀλόγου διακρίνονται ἴχνη ράσπας.

Fuchs, Vorbilder 119 ἀριθ. 11a, 187 ἀριθ. 3.

47. O1 : ἀριθ. εὐρ. 2047. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα με παράσταση τεθρίππου πρὸς τ' ἀριστερά. Πίν. 34γ.

Μ. σ. ὕψος 0.177 μ., μ. σ. πλάτος 0.14 μ., μ. σ. πάχος πλάκας 0.087 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτὸ σώζονται τμήματα ἀπὸ πίσω σκέλη ἀλόγων, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ τεθρίππου πρὸς τ' ἀριστερά. Σώζεται μιὰ κνήμη ἀπὸ τὸ μέσο της περίπου μαζί με τὴν ὀπλή, στὸ μέσο μιὰ δευτέρα κνήμη ὡς τὴν ὀπλή, στὴν ἄκρη ἀριστερὰ μικρὸ ὑπόλειμμα ἀπὸ μιὰ τρίτη. Τὰ ὑπολείμματα ἀνήκουν στὰ δύο πίσω σκέλη τοῦ ἀλόγου ποὺ εἰκονίζταν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ τὸ μικρότερο ὑπόλειμμα πρέπει νὰ ἀνήκει στὸ ἀμέσως ἐπόμενο πρὸς τ' ἀριστερὰ ἄλογο.

Εἶναι σπασμένο ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρὲς και πίσω. Έλαφρά διαβρωμένη εἶναι ὀλόκληρη ἢ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλύφου. Ὅλες οἱ πλευρὲς τοῦ κομματιοῦ παρουσιάζουν διάβρωση, ἐνῶ στὴν κύρια ὀψη ὑπάρχουν και ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῶν ἀλόγων διακρίνονται ἴχνη λάμας.

Ἡ προέλευση τοῦ θραύσματος ἀπὸ τὸν πίνακα O1 δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ βεβαιωθεῖ, ἀφοῦ εἶναι σπασμένη ἢ πίσω πλευρά του, εἶναι ὅμως πολὺ πιθανή.

48. Π1 : ἀριθ. εὐρ. 2039. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα με παράσταση τῆς παράδοσης τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ στὶς Νύμφες. Εἰκ. VI, πίν. 35, 36a.

Ἵψος 0.993 μ., μ.σ. πλάτος 0.503 μ., πάχος πλάκας 0.135 μ.

Στὸ κομμάτι αὐτό, ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται ἡ βραχιά μορφή τῆς Νύσας καθισμένη σ' ἓνα βράχο πρὸς τ' ἀριστερά, καθὼς ἐτοιμάζεται νὰ δεχτεῖ στὰ χέρια της τὸν μικρὸ Δίονυσο. Φορεῖ χιτῶνα με κοντές χειρίδες, ποὺ φτάνει ἕως τὸν ἀστράγαλο, καλύπτοντας τὸ ἀριστερὸ της σκέλος, τὸ προβαλλόμενο πρὸς τ' ἀριστερά. Στὸν δεξιὸ της ὄμο εἶναι δεμένη μιὰ δορά, ποὺ σκεπάζει τὸ ἀριστερὸ της στήθος και συγκρατιέται ἀπὸ τὴ φαρδιά ζώνη ποὺ περνάει γύρω ἀπὸ τὴ μέση τῆς μορφῆς. Ἡ Νύσα κάθεται ἐπάνω στὸ ἀπλωμένο ἱμάτιό της, ποὺ καλύπτει πέφτοντας κατακόρυφα ἓνα μεγάλο τμήμα τοῦ βράχου και, περνώντας πάνω ἀπὸ τοὺς μηρούς της, πέφτει στὸ πλάι ἀριστερά. Τὰ μαλλιά της εἶναι χωρισμένα στὴ μέση και συγκρατιοῦνται ἐπάνω στοὺς κροτάφους με μιὰ ταινία, πίσω κολλοῦν στὸ κρανίο και στὸ ὕψος τοῦ ἀχένα διακλαδίζονται σὲ τρεῖς χοντροὺς πλοκάμους και

πέφτουν επάνω στον άριστερό ώμο. Η μορφή προτείνει τα χέρια της έχοντας απλωμένη επάνω στους πήχεις της μιὰ φορά. Από τη μορφή του Έρμη, που έσπευδε από τ' άριστερά φέρνοντας τον Διόνυσο, δέν σώθηκε παρά ένα μικρό τμήμα τής χλαμύδας του, στο σημείο που αναδιπλώνεται κάτω από το άριστερό του χέρι. Από τον Διόνυσο σώζεται το κεφάλι και ο άριστερός του βραχίονας, καθώς και το τμήμα του ιματίου που πέφτει πάνω από τον ώμο του. Δεξιά σώθηκε πολύ αποσπασματικά μιὰ ακόμη μορφή, ή Νύμφη που στεκόταν πίσω από την καθιστή Νύσα. Το δεξιο της χέρι καλύπτεται έως το μέσο του βραχίονα από τη χειρίδα του χιτώνα και είναι λυγισμένο στον άγκώνα κρατώντας το θύρσο. Από το σώμα της έχουμε μονάχα το περιγράμμα του δεξιού γοφού, που καλύπτεται από τη μακριά έως το γόνατο αναδίπλωση του ιματίου. Πιο κάτω υπάρχουν ίχνη από δυο κατακόρυφες πτυχές του ιματίου της, που φτάνουν έως το έδαφος.

Σώζονται το επάνω και το κάτω πλαίσιο. Στο κομμάτι κολλήθηκε θραύσμα με μέρος από το βράχο και το ένδυμα τής καθιστής μορφής. Είναι σπασμένη όλη σχεδόν ή δουλεμένη επιφάνεια του κάτω πλαισίου. Σπασμένος είναι και ο άριστερός ώμος με το χέρι έως τον καρπό τής καθιστής μορφής, οι άπολλήξεις των πλοκάμων και τα μαλλιά της πάνω στον κρόταφο, τα δάχτυλα του άριστερού της ποδιού, τμήμα τής νεβρίδας που κρατάει στα χέρια της και μικρό τμήμα του βράχου. Σπασίματα παρουσιάζουν επίσης το κεφάλι του μικρού Διονύσου από τα μάτια έως την κορυφή του κρανίου και το άριστερό χέρι του Έρμη, το καλυμμένο με τη χλαμύδα. Πιο επικόλεια χτυπήματα υπάρχουν σ' όλη την επιφάνεια του αναγλύφου. Σε αρκετά σημεία έχουν ανοίξει οι κομμοί του μαρμάρου. Ίχνη από φωτιά υπάρχουν στην κύρια όψη τής πλάκας. Η πίσω πλευρά είναι ξεχοντρισιμένη με βελόνι, ενώ οι επάνω και κάτω πλευρές είναι δουλεμένες με οδοντωτό εργαλείο. Το έδαφος είναι δουλεμένο με λάμα και γλωσσάκι, τα πλαίσια και ο βράχος με λάμα. Στα ένδύματα υπάρχουν ίχνη ράσπας, ενώ τα γυμνά είναι λεία. Στους πλοκάμους τής καθιστής μορφής έχει χρησιμοποιηθεί τό «τρέχον τρύπανο». Με μικρές τρυπανιές έχουν δηλωθεί πολλές λεπτομέρειες στο πρόσωπο του μικρού Διονύσου και οι ρίζες των δαχτύλων στο χέρι τής μορφής που κρατάει το θύρσο.

Στον ίδιο πίνακα άνήκει με βεβαιότητα και το επόμενο κομμάτι αριθ. κατ. 49. Το επάνω πλαίσιο του συμφωνεί απόλυτα με το πλαίσιο του κομματιού αριθ. 48, όπως και ή εργασία στην πίσω και στην επάνω πλευρά, καθώς επίσης και τα «νερά» του μαρμάρου, που έχουν την ίδια κατεύθυνση.

Fuchs, Vorbilder 187 αριθ. 9.

49. ΠΙ : αριθ. εύρ. 2050. Θραύσμα από πίνακα με παράσταση τής παράδοσης του Διονύσου από τον Έρμη στις Νύμφες. Είκ. VIII, πίν. 35, 36β.
Μ. σ. ύψος 0.60 μ., μ. σ. πλάτος 0.266 μ., πάχος πλάκας 0.12 μ.

Στο τμήμα αυτό, από το δεξιο μέρος του πίνακα, εικονίζεται ή μορφή μιās Νύμφης,

πού σώζεται έως τὸ γόνατο τοῦ ἀριστεροῦ-στάσιμου σκέλους της. Μὲ τὸ δεξιό της χέρι στηριζόταν στὸν κορμὸ ἐνὸς δέντρου, ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζεται ἐδῶ μόνον ἡ ἀπόληξή ἀπὸ ἓνα κλωνάρι κάτω ἀπὸ τὴ δεξιὰ μασχάλη τῆς μορφῆς. Μὲ τὴ στήριξή της τονίζεται ὁ ἀριστερὸς γοφὸς της, πού πάνω του ἀκουμπάει ἀναπαυτικὰ τὸ λυγισμένο ἀριστερὸ χέρι της, καὶ χαμηλώνει ὁ ὄμος της στὴν πλευρὰ αὐτή, πού ξεσπεπάζεται ἀπὸ τὸ ἔνδυμα. Ἡ Νύμφη φοράει λεπτὸ διάφανο χιτῶνα, πού κολλάει ἐπάνω στὸ σῶμα της καὶ ζώνεται κάτω ἀπὸ τὸ στήθος. Ἐνα ἱμάτιο περνáει χαμηλὰ γύρω ἀπὸ τοὺς γοφούς της, ἔρχεται πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα καὶ πέφτει ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ χέρι καὶ τὸ γοφὸ. Τὰ μαλλιά της εἶναι χωρισμένα πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο σχηματίζοντας μιὰ «στεφάνη» γύρω ἀπὸ αὐτὸ, ἐνῶ πίσω κολλοῦν στὸ κρανίον.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο θραύσματα καὶ σώζει τὸ ἐπάνω πλαίσιο καὶ τὸν δεξιὸ κρόταφο. Εἶναι σπασμένα τὸ λέσβιο κυμάτιο καὶ ἡ ταινία τοῦ δεξιοῦ πλαισίου ἕως τὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία. Ἐπίσης εἶναι σπασμένο ἓνα μεγάλο τμήμα τῆς μορφῆς, πού περιλαμβάνει τὸν δεξιὸ της ὄμο, τὸ στήθος, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς κοιλιακῆς χώρας καὶ τὸ μέσα μέρος τοῦ ἀριστεροῦ της μηροῦ. Πιὸ ἐπιπόλαια χτυπημένο εἶναι τὸ ὑπόλοιπο σῶμα τῆς μορφῆς σὲ διάφορα σημεία καὶ στὸ κεφάλι της. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντριμμένη μὲ βελόνι, ὁ κρόταφος καὶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ ἔχουν δουλευτεῖ μὲ βελόνι καὶ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο. Τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου καὶ τὰ πλαίσια εἶναι δουλεμένα μὲ λάμα. Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἔγχη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά εἶναι λειασμένα. Οἱ ρίζες τῶν δαχτύλων τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς μορφῆς ἔχουν δηλωθεῖ μὲ μικρὲς τρυπανιές.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ στὸν πίνακα Π1 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 48.

Fuchs, Vorbilder 158 σμ. 74.

50. P1 : ἀριθ. εὐρ. 2077+2078. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μὲ τὴ λεγόμενη παράσταση τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Πίν. 37α.

Μ. σ. ὕψος 0.372 μ., μ. σ. πλάτος 0.705 μ., πάχος πλάκας 0.11 μ.

Στὸ κομμάτι αὐτὸ σώζονται ἀποσπασματικὰ τρεῖς μορφές. Ἀριστερὰ ἓνας γενειοφόρος, πού εἰκονιζόταν καθιστὸς σὲ προφίλ πρὸς τὰ δεξιὰ. Δὲν ἔχουμε παρὰ ἓνα τμήμα ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ κορμοῦ του μὲ τὰ χέρια καὶ τμήμα τῆς κεφαλῆς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ἡ ἠλικιωμένη τούτη μορφή φοροῦσε χιτῶνα, ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζεται ἡ πτυχωμένη παρυφὴ γύρω ἀπὸ τὸ λαιμὸ, καὶ ἱμάτιο πού πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ της ὄμο. Στὸ δεξιὸ της χέρι, πού ἦταν λυγισμένο καὶ φτάνει στὸ ὕψος τῶν ὤμων περίπου, κρατáει ἓνα ραβδί, ἔχοντας τοποθετήσει τὸν ἀντίχειρα στὴν ἐπάνω ἀπόληξή του. Τὸ ἀριστερὸ χέρι της ὑφώνεται διαγράφωντας τόξο, μὲ τὰ δάχτυλα ἀπλωμένα χαλαρά, ἕως τὸ κάτω μέρος τοῦ προσώπου. Τὰ γένεια τῆς μορφῆς ἀποτελοῦνται ἀπὸ σχετικὰ κοντοὺς ὁμοιόμορφους βοστρύχους μὲ ἀδχι-

στροειδή» ἀπόληξη, πού ἐντάσσονται σ' ἓνα κλειστό, κανονικό περίγραμμα. Ἀπό τούς λίγους βοστρύχους τῶν μαλλιῶν πού σώζονται ἐπάνω στὸν αὐχένα καὶ πάνω ἀπὸ τὸ αὐτὸ συμπεραίνουμε ὅτι αὐτοὶ δὲν εἶχαν τόσο κανονικὴ μορφή ὅσο οἱ βόστρυχοι τῶν γενειῶν. Οἱ δύο ἄλλες μορφές στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ κομματιοῦ ἀποτελοῦν ἓνα σύμπλεγμα. Πρόκειται γιὰ γυναικεῖες μορφές, πού στέκονται κατενώπιον, γέροντας τὸ κορμί τους ἢ μιὰ πρὸς τὸ μέρος τῆς ἄλλης. Ἡ ἀριστερὴ σώζεται ἀπὸ τὸ λαμιὸ ἕως τὸ μέσο τοῦ δεξιοῦ μηροῦ περίπου. Φοράει ἓναν διάφανο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ στρέφει τὸ πάνω σῶμα καὶ τὸ κεφάλι τῆς — ὅπως συμπεραίνουμε ἀπὸ τὴ στροφὴ τοῦ λαμιοῦ — πρὸς τ' ἀριστερὰ τῆς, δηλαδὴ πρὸς τὸ μέρος τῆς συντρόφισσάς τῆς. Τὸ δεξιὸ τῆς χέρι, συνοδεύοντας τὴν κίνηση τοῦ σώματος, ὑψώνεται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ὁ δεξιὸς τῆς ὤμος χαμηλώνει αἰσθητὰ καὶ ὁ χιτῶνας τῆς πέφτει ἀποκαλύπτοντας τὴν περιοχὴ αὐτὴ καὶ μέρος τοῦ στήθους. Μόνον στὴ διαγώνια ἐπάνω ἀπόληξη τοῦ χιτῶνα εἶναι ὀρατὴ ἡ πτύχωσή του. Πιο κάτω τὸ ἔνδυμα αὐτὸ εἶναι ἐντελῶς κολλημένο στὸ σῶμα, τελείως ἀπτύχωτο. Ἔτσι, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι τὰ μέρη τοῦ σώματος πού δὲν σκεπάζονται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο — ἡ κοιλιακὴ χώρα καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ δεξιοῦ, ἀνετοῦ σκέλους — εἶναι γυμνά. Τὸ ἱμάτιο κάλυπτε τὸ κάτω σῶμα καὶ ἀνέβαινε ἀπὸ τὴν ἀριστερὰ πλευρὰ τῆς μορφῆς διαγράφοντας μιὰ ἔλλειψη γύρω ἀπὸ τὸ ἀκάλυπτο, δεξιὸ τμήμα τοῦ σώματός τῆς. Ἡ τρίτη μορφή, πού σώζεται ἀπὸ τὴ μέση ἕως τὰ γόνατα περίπου, ἦταν τυλιγμένη στὸ ἱμάτιό τῆς. Τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, πού προβάλλει μέσα ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, πέφτει μὲ ἐλεύθερα τὰ δάχτυλα πλάι στὸ γοφὸ. Τὸ ἱμάτιο ἀναδιπλώνεται σχηματίζοντας ἓνα μεγάλο ἀπόπτυγμα, πού φτάνει ἕως τὰ γόνατα, καὶ πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι μιὰ «συνεστραμμένη» παρυφή, πού ἀνεβαίνει διαγώνια πρὸς τὸν δεξιὸ ὤμο τῆς μορφῆς.

Εἶναι στασιμὸ ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές. Ἀποτελέστηκε ἀπὸ τρία κομμάτια. Σὲ διάφορα σημεῖα ἔχουν ἀνοίξει οἱ κοίμοι τοῦ μαριάρου. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἔχνη ἀπὸ φωτιὰ καὶ ὅλη σχεδὸν ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλύρου εἶναι ἐλαφρὰ διαβρωμένη. Στασιμὸς εἶναι ὁ δεξιὸς ὤμος τῆς γενειοφόρου μορφῆς ἀριστερά. Τὸ ἀνάγλυφο εἶναι ἐπιπόλαια χτυπημένο σὲ διάφορα σημεῖα. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι κομμένη μὲ περιόνι. Στὰ σημεῖα πού δὲν ἔχουν ὑποστῆ διάβρωση, τὰ γυμνά εἶναι λεῖα (λαμιὸς καὶ πρόσωπα τῆς γενειοφόρου μορφῆς), ἐνῶ τὰ ἐνδύματα παρουσιάζουν ἔχνη ράσπας. Μικρὲς τρυπανιὲς ὀρίζουν τὸ κέντρο τῆς κυκλικῆς ἀπόληξης τῶν βοστρύχων στὰ γένεια τῆς ἀνδρικής μορφῆς.

Στὸν ἴδιο πίνακα ἀνήκουν καὶ τὰ ἐπόμενα κομμάτια ἀριθ. κατ. 51 καὶ 52, πού ἡ πίσω πλευρὰ τους εἶναι ἐπίσης κομμένη μὲ περιόνι. Καὶ τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 53 ἔχει τὸ ἴδιο χαρακτηριστικὸ ἐπιπλέον τὸ πάχος του συμφωνεῖ μὲ τὸ πάχος τοῦ κομματιοῦ 50, ὥστε πιθανὸν προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐπάνω πλευρὰ τοῦ πίνακα.

Fuchs, Vorbilder 144, 187 ἀριθ. 10.

- 51. P1** : ἀριθ. εὐρ. 2035. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μὲ τὴ λεγόμενη παράσταση τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Εἰκ. II, πίν. 37β.
Μ. σ. ὕψος 0.418 μ., μ. σ. πλάτος 0.378 μ., πάχος πλάκας 0.12 μ.

Στὸ θραῦσμα, ἀπὸ τὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται τὸ κάτω μέρος μιᾶς μορφῆς καθισμένης σὲ βράχο πρὸς τὰ δεξιὰ. Σώζεται τὸ δεξιὸ σκέλος τῆς, ἀπὸ τὸ μηρὸ ἕως τὸν ἀστράγαλο περίπου καὶ τὸ ἀριστερὸ τῆς πόδι, σπασμένο στὰ δάχτυλα, ποὺ προβάλλει σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, περῶντας σταυρωτὰ κάτω ἀπὸ τὴ δεξιὰ κνήμη. Ἡ μορφή φοροῦσε ἱμάτιο, ποὺ φτάνει ἕως τὸ μέσο τῆς κνήμης, καὶ ὑποδήματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα δηλώνονταν πλαστικὰ μόνον τὰ κατῦματα. Κάτω δεξιὰ, πλὴν στὸ δεξιὸ πόδι τῆς καθιστῆς μορφῆς, διακρίνεται ὑπόλειμμα ἀπὸ τὴ φτέρνα τοῦ ποδιοῦ μιᾶς δευτέρας μορφῆς.

Ἀποτελέστηκε ἀπὸ δύο κομμάτια καὶ σώζει τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο καὶ ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ κάτω. Ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο εἶναι σπασμένα τμήματα τοῦ μηροῦ τῆς μορφῆς καὶ τοῦ βράχου. Οἱ κοίμοι τοῦ μαρμάρου εἶναι ἀνοιγμένοι σὲ διάφορα σημεῖα. Ἴχνη ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν στὴν πίσω ὄψη, στὴν ἀνάγλυφη παράσταση καὶ στὴ σπασμένη ἐπιφάνεια δεξιὰ. Διάβρωση παρουσιάζει ἡ κύρια ὄψη, κυρίως κατὰ μῆκος τοῦ σκέλους τῆς μορφῆς. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι λεία, κομμένη μὲ πριόνι. Ὁ ἀριστερὸς κρόταφος εἶναι δουλεμένος μὲ λεπτὸ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο, τὸ πλαίσιο τῆς πλάκας καὶ ὁ βράχος μὲ λαμάκι. Στὸ ἔνδυμα διακρίνονται ἴχνη ράσπας.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα P1 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 50.

- 52. P1** : ἀριθ. εὐρ. 2036. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μὲ τὴ λεγόμενη παράσταση τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Εἰκ. I, πίν. 37γ.
Μ. σ. ὕψος 0.265 μ., μ. σ. πλάτος 0.322 μ., πάχος πλάκας 0.138 μ.

Στὸ θραῦσμα αὐτό, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, σώζονται ὑπολείμματα ἀπὸ δύο μορφές. Δεξιὰ, οἱ γυμνὲς φτέρνες μιᾶς μορφῆς, ποὺ εἰκονίζονταν μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὸ δεξιὸ τῆς πέλμα πατοῦσε ὀλόκληρο στὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ, σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, ἔρχεται λίγο πρὸς τὰ πίσω μὲ ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένη τὴ φτέρνα. Ἀριστερά, σώζεται τμήμα ἀπὸ τὴν κάτω ἀπόληξη τοῦ ἐνδύματος μιᾶς ἄλλης μορφῆς καὶ τὸ ἀριστερὸ τῆς πόδι, ποὺ προβάλλει πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἀπὸ τὸ ὑπόδημά τῆς ἔχει δηλωθεῖ πλαστικὰ τὸ κάλυμμα.

Σώζεται τὸ κάτω πλαίσιο, ὅπου εἶναι ἀνοιγμένοι οἱ κοίμοι τοῦ μαρμάρου. Τὸ ἀνάγλυφο εἶναι ἀπολεπισμένο ἐλαφρὰ στοὺς ἀστραγάλους τῶν ποδιοῦν τῆς μορφῆς δεξιὰ. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι λεία, κομμένη μὲ πριόνι (χαμηλὰ σώζεται τὸ σημεῖο ἀποχωρισμοῦ τῆς πλάκας ἀπὸ τὸ «μπλόν» τοῦ μαρμάρου), ἡ κάτω εἶναι δουλεμένη μὲ βελόνι. Ἡ ταινία τοῦ παισίου εἶναι δουλεμένη μὲ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο, ἐνῶ τὸ κυμάτιο καὶ ὁ κανόνας μὲ λαμάκι. Στὸ ἔνδυμα καὶ στὸ ὑπόδημα τῆς ἀριστερῆς μορφῆς διακρίνονται ἴχνη ράσπας, ἐνῶ τὰ πόδια τῆς δεξιᾶς μορφῆς εἶναι λεία.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα P1 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 50.

- 53. P1** : ἀριθ. εὐρ. 2025. Θραῦσμα πλαισίου. Εἰκ. IV, πίν. 39γ.
Μ. σ. ὕψος 0.19 μ., μ. σ. πλάτος 0.175 μ., πάχος πλάκας 0.113 μ.

Τμῆμα πλαισίου μὲ μικρὸ ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας. Στὴν κύρια ὄψη καὶ στὸν κρόταφο ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι λεία, κομμένη μὲ πρίονι. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος μὲ λάμα (στὴν ἀκριβή ὁδηγός), ἡ κύρια ὄψη μὲ λαμάκι.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ πιθανὸν προέρχεται ἀπὸ τὸν πίνακα P1. Βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 50.

- 54. Σ1** : ἀριθ. εὐρ. 2085. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μὲ παράσταση Μαινάδων (τύποι 25 καὶ 31). Πίν. 38α.
Μ. σ. ὕψος 0.294 μ., μ. σ. πλάτος 0.637 μ., πάχος πλάκας 0.106 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ, ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ πίνακα, σώζει ὑπολείμματα ἀπὸ τὶς γνωστές «Μαινάδες τοῦ Καλλιμάχου». Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς παράστασης εἰκονίζονται πρὸς τ' ἀριστερὰ ἢ Μαινάδα 25, ἡ γνωστὴ ὡς χιμαροφόνος. Ἔχουμε τὸ σκιμμένο πρὸς τὰ κάτω κεφάλι τῆς μὲ τὴν κόμη τυλιγμένη σὲ σάκκο καὶ τὸ δεξιὸ τῆς χέρι, ποῦ ἔρχεται ἔντονα λυγισμένο πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι, κρατώντας ἓνα μαχαίρι. Ἀπέναντί τῆς, μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζονται στὸν πίνακα ἢ Μαινάδα 31 μὲ τὸ στεφάνι. Ἀπὸ αὐτὴν σώθηκε μόνον ἡ ἀπόληξη τοῦ ἱματίου τῆς, ποῦ ἀνέμιζε πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερό τῆς ὤμο.

Σώζεται τὸ ἐπάνω πλαίσιο καὶ μικρὸ τμήμα τοῦ δεξιοῦ. Τὰ κυμάτια τοῦ πλαισίου εἶναι σπασμένα κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος καὶ διαβρωμένα. Ὀλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τῆς κύριας ὄψης καὶ τὸ ἀνάγλυφο εἶναι διαβρωμένα, σὲ μερικὰ μάλιστα σημεῖα, ὅπου τὸ ἀνάγλυφο ἔχει ἀπολεπιστεῖ, π.χ. στὸ δεξιὸ χέρι τῆς Μαινάδας 25, ἡ διάβρωση ἔχει προχωρήσει βαθύτερα. Διάβρωση παρουσιάζουν καὶ ἡ πίσω πλευρὰ καὶ ἡ κάτω σπασμένη ἐπιφάνεια. Ἰχνη ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν στὴν πίσω ὄψη καὶ στὸν δεξιὸ κρόταφο. Ἡ πίσω πλευρὰ τῆς πλάκας εἶναι ξεχοντρισιμένη μὲ βελόνι, ἡ ἐπάνω καὶ ὁ κρόταφος ἔχουν δουλευτεῖ μὲ χοντρὸ βελόνι.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο πίνακα προέρχεται καὶ τὸ ἐπόμενο κομμάτι τοῦ καταλόγου, ἀριθ. 55. Τὸ πάχος τῆς πλάκας, ἡ ἐργασία στὴν πίσω πλευρὰ του καὶ τὰ «νερά» τοῦ μαρμάρου συμφωνοῦν ἀπόλυτα μὲ τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. 54.

Fuchs, Vorbilder 75a)19, 187 ἀριθ. 8.

- 55. Σ1** : ἀριθ. εὐρ. 2066. Θραῦσμα ἀπὸ πίνακα μὲ παράσταση Μαινάδων (τύποι 25 καὶ 31). Πίν. 38β.
Μ. σ. ὕψος 0.213 μ., μ. σ. πλάτος 0.692 μ., πάχος πλάκας 0.106 μ.

Τὸ κομμάτι αὐτὸ σώζει τμήματα ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῶν Μαινάδων 25 καὶ 31.

Ἀπὸ τῆ Μαινάδα 25, δεξιὰ, ἔχουμε τὶς κνήμες ἕως τοὺς ἀστράγαλους τῆς, ποὺ καλύπτονται ἀπὸ τὴν πλούσια πύχωση τοῦ χιτώνα. Ἀριστερὰ σώζεται κι ἓνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὴν ἀπόληξη τοῦ ἱματίου τῆς. Ἀπὸ τῆ Μαινάδα 31 σώζεται ἡ κάτω ἐμπροστινὴ ἀπόληξη τοῦ χιτώνα τῆς μὲ τὶς ἡμικυκλικὲς πτυχὲς καὶ τὸ περίγραμμα τῆς δεξιᾶς κνήμης τῆς, ποὺ ἀποκαλύπτεται, καθὼς ἀνεμίζει τὸ ἔνδυμα.

Εἶναι σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς. Ἀπὸ τὸ ἀνάγλυφο ἔχουν ἀποσπαστεῖ ἡ δεξιὰ κνήμη τῆς Μαινάδας 31 καὶ οἱ πτυχὲς τοῦ ἐνδύματός τῆς δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ αὐτὴν. Πιὸ ἐπιπόλαια εἶναι χτυπημένες σὲ ὀρισμένα σημεῖα οἱ πτυχὲς ἀπὸ τὰ ἐνδύματα τῶν δύο μορφῶν, καθὼς καὶ ὁ ἀριστερὸς ἀστράγαλος τῆς Μαινάδας 25. Ἕνας κομμὸς τοῦ μαρμάρου εἶναι ἀνοιγμένος ὀριζόντια. Ἰχνη ἀπὸ φωτιὰ ὑπάρχουν στὴν κύρια καὶ στὴν πίσω ὄψη καὶ ἀχνότερα στὴν ἐπάνω σπασμένη ἐπιφάνεια. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχωρισμένη μὲ βελόνι. Στὰ ἐνδύματα ὑπάρχουν ἴχνη ράσπας.

Γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ στὸν πίνακα Σ1 βλ. παραπάνω ἀριθ. κατ. 54. Fuchs, Vorbilder 75a)19, 187 ἀριθ. 8.

56-62. Γ : ἀριθ. εὐρ. 2037, 2038, 2049, 2061, 2065, 2073, 2084.

Θραύσματα ἀπὸ περισσότερους πίνακες μὲ τὸ ἴδιο θέμα (γέννηση Ἀθηνᾶς)¹.

63. Υ1 : ἀριθ. εὐρ. 2418. Εἰκ. I, III, VII.

Πίνακας μὲ ἀρχαῖστικὰ θέματα : ἀριστερὰ εἰκονίζονται ἕνας ἱερέας καὶ μιὰ ἱέρεια ποὺ καθιερώνουν μιὰ δάδα, δεξιὰ ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὁ Ἀπόλλων στὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀρπαγῆς τοῦ τρίποδα.

Fuchs, Vorbilder 187 ἀριθ. 4, εἰκ. 28 b.

64. Φ1 : ἀριθ. εὐρ. 2042. Εἰκ. V.

Πίνακας μὲ ἀρχαῖστικὰ θέματα : ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἡ ἀρπαγὴ τοῦ τρίποδα καὶ δεξιὰ οἱ ἱερεῖς ποὺ καθιερώνουν δάδα, δηλαδὴ τὰ θέματα τοῦ προηγούμενου πίνακα Υ1 μὲ ἀντίστροφη σειρὰ.

Fuchs, Vorbilder 187 ἀριθ. 4.

65. Χ1 : ἀριθ. εὐρ. 2122.

Πίνακας μὲ ἀρχαῖστικὰ θέματα : δεξιὰ εἰκονίζονται οἱ ἱερεῖς τῶν πινάκων Υ1 καὶ

1. Ἡ κατάστιχ τῶν θραυσμάτων ἔγινε ἀπὸ τὸν καθηγ. Γ. Δεσπίνη, ὁ ὁποῖος θὰ τὰ δημοσιεύσει (βλ. καὶ σ. 5).

Φ1, ἐνῶ ἀριστερὰ μιὰ παραλλαγή τοῦ ἴδιου θέματος : ἕνας ἱερέας καὶ μιὰ ἱέρεια πού καθιερώνουν ἕναν τρίποδα.

Fuchs, Vorbilder 187 ἀριθ. 4.

66-67. Ψ1 : ἀριθ. εὐρ. 2087 + 2088. Εἰκ. I, VI.

Δύο κομμάτια ἀπὸ ἕναν πίνακα μὲ ἀρχαϊστικὴ πομπὴ τεσσάρων θεῶν πρὸς τ' ἀριστερά.

Fuchs, Vorbilder 187 ἀριθ. 5.

68-70. Ω1 : ἀριθ. εὐρ. 2034 + 2089 + 2091. Εἰκ. VI.

Τρία θραύσματα ἀπὸ πίνακα μὲ ἀρχαϊστικὴ παράσταση τῶν Ὁρῶν.

Fuchs, Vorbilder 187 ἀριθ. 6.

γ) Θραύσματα πινάκων χωρὶς ὑπολείμματα μορφῶν

71. ἀριθ. εὐρ. 2030. Εἰκ. IV, πίν. 39ζ.

M. σ. ὕψος 0.595 μ., μ. σ. πλάτος 0.22 μ., πάχος πλάκας 0.10 μ.

Τμήμα ἀπὸ τὴ δεξιὰ μᾶλλον πλευρὰ ἐνὸς πίνακα, πού σώζει τὸ μεγαλύτερο τμήμα τοῦ πλαισίου τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς καὶ τὴν ἀρχὴ μόνον τοῦ κυματίου ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς ἐπάνω πλευρᾶς. Τὸ μάρμαρο ἔχει κομμοὺς ἀνοιγμένους. Στὴν πίσω ὄψη ὑπάρχουν ἔντονα ἕχνη ἀπὸ φωτιά, στὴν κύρια ἀχνότερα. Στὸν κρόταφο ὑπάρχει μιὰ κηλίδα ἀπὸ σκουριά. Οἱ δύο ὄψεις καὶ οἱ σπασμένες ἐπιφάνειες παρουσιάζουν διάβρωση σὲ ὀρισμένα σημεῖα. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμένη, ἐνῶ ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος μὲ βελόνι (στὴν ἀκμὴ ὀδηγὸς μὲ λαμάκι). Τὸ ἔδαφος καὶ τὸ πλαίσιο εἶναι δουλεμένα μὲ λάμα.

Σὲ μικρὴ ἀπόσταση (0.062 μ.) ἀπὸ τὴ σωζόμενη ἐσωτερικὴ γωνία τοῦ πίνακα διακόπτει τὸ κυμάτιο τοῦ ἐπάνω πλαισίου μικρὸς ὄγκος μαρμάρου, πού προβάλλει ἐλάχιστα καὶ πάνω στὸ ἔδαφος τῆς πλάκας καὶ συνεχίζεται ἀριστερὰ ἕως τὸ σπάσιμο τοῦ κομματιοῦ. Ἐπιπλέον, κάτω ἀπὸ τὸ ὑπόλειμμα αὐτό (σὲ ἀπόσταση ὡς 0.20 μ. ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ ἀκμὴ τοῦ ἐπάνω πλαισίου), τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας εἶναι πιὸ ἀδρὰ δουλεμένο ἀπὸ ὅ,τι τὸ ὑπόλοιπο καὶ σ' ἕνα σημεῖο διακρίνεται μιὰ καμπύλη γραμμὴ πού ἔγινε μὲ τρυπάνι. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὰ ἕχνη ἀπὸ μιὰ μορφή, πού θὰ εἰκονιζόταν στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα καὶ τὸ κεφάλι τῆς ἴσως προβαλλόταν ἐπάνω στὸ πλαίσιο.

72. ἀριθ. εὐρ. 2016. Εἰκ. IV, VIII, πίν. 39β.

Μ. σ. ὕψος 0.346 μ., μ. σ. πλάτος 0.328 μ., πάχος πλάκας 0.09 μ.

Ἐπάνω ἀριστερῆ γωνία ἐνὸς πίνακα, ποὺ σῶζει ἓνα πολὺ μικρὸ μόνον τμήμα ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας. Ἐλαφρὰ ἴχνη ἀπὸ φωτιά υπάρχουν στὴν πίσω, στὴν ἐπάνω πλευρὰ καὶ στὸν κρόταφο. Ἐλάχιστη διάβρωση παρουσιάζουν σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἢ κύρια ὄψη, ἢ ἐπάνω πλευρὰ καὶ ὁ κρόταφος. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμαμένη, ὁ κρόταφος καὶ ἢ ἐπάνω πλευρὰ δουλεμένα μὲ βελόνι (στὶς ἀκμὲς ὀδηγῶς μὲ λαμάκι), τὸ πλαίσιο μὲ λαμάκι.

73. ἀριθ. εὐρ. 2032. Εἰκ. III, πίν. 39δ.

Μ. σ. ὕψος 0.508 μ., μ. σ. πλάτος 0.257 μ., πάχος πλάκας 0.08 μ.

Γωνιακὸ τμήμα ἐνὸς πίνακα (ἀπὸ τὴν ἐπάνω δεξιὰ ἢ ἀριστερῆ πλευρὰ). Εἶναι σπασμένο τὸ πλαίσιο στὴ γωνία καὶ στὴ μιὰ πλευρὰ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος του. Στὴν πίσω πλευρὰ υπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά, ἐνῶ στὴν ἐμπροστινὴ καὶ στὸν καλύτερα σωζόμενο ἀπὸ τοὺς κροτάφους ἀχνότερα. Διάβρωση παρουσιάζουν σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἢ πίσω πλευρὰ καὶ οἱ κρόταφοι· στὴν κύρια ὄψη εἶναι διαβρωμένο τὸ πλαίσιο καὶ ἐλαφρὰ διαβρωμένο τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμαμένη μὲ βελόνι. Ἀπὸ τὶς πλάγιες πλευρὲς ἢ καλύτερα σωζόμενη εἶναι δουλεμένη μὲ βελόνι, στὴν ἄλλη δὲν διακρίνονται καλὰ τὰ ἴχνη τοῦ ἐργαλείου (ὀδοντωτό;)

74. ἀριθ. εὐρ. 1565. Πίν. 39ε.

Μ. σ. ὕψος 0.50 μ., μ. σ. πλάτος 0.371 μ., πάχος πλάκας 0.10 μ.

Τμήμα πλάκας σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς. Ἡ πίσω ὄψη παρουσιάζει ἐλαφρὰ διάβρωση καὶ ἴχνη ἀπὸ φωτιά, ἢ κύρια ἐλαφρὰ ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισμαμένη μὲ βελόνι, τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας δουλεμένο μὲ λαμάκι.

Ἐνα μικρὸ ἔξαρχμα στὴ γωνία τοῦ θραύσματος, ὅπου εἶναι γραμμένος ὁ ἀριθμὸς εὐρετηρίου, πρέπει νὰ εἶναι ὑπόλειμμα μιᾶς μορφῆς.

75. ἀριθ. εὐρ. 2023. Εἰκ. IV, πίν. 40στ'.

Μ. σ. ὕψος 0.175 μ., μ. σ. πλάτος 0.112 μ., πλάτος κροτάφου 0.178 μ.

Γωνιακὸ τμήμα πλαισίου, ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἀριστερῆ ἢ δεξιὰ πλευρὰ ἐνὸς πίνακα. Ἡ ταινία του εἶναι σπασμένη στὸ μεγαλύτερο μέρος της. Σ' ὅλες τὶς ἐπιφάνειες υπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ἡ ταινία τοῦ πλαισίου καὶ οἱ πλευρὲς του παρουσιάζουν διάβρωση. Οἱ πλευρὲς εἶναι δουλεμένες μὲ βελόνι, τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου μὲ λαμάκι, ἐνῶ στὴν ταινία του διακρίνονται ἴχνη πριονιοῦ.

76. ἀριθ. εὐρ. 2057. Εἰκ. Π, πίν. 39στ'.

Μ. σ. ὕψος 0.21 μ., μ. σ. πλάτος 0.119 μ., πλάτος κροτάφου 0.161 μ.

Γωνιακὸ τμήμα πλαισίου, ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἀριστερῇ ἢ δεξιᾷ πλευρᾷ ἐνὸς πίνακα. Τὸ κομμάτι εἶναι ἔντονα διαβρωμένο σ' ὅλες τὶς πλευρὰς καὶ παρουσιάζει ἔχνη ἀπὸ φωτιά στὸς δύο κροτάφους του. Οἱ δύο πλάγιες πλευρὰς εἶναι δουλεμένες με βελόνι (στὶς ἀκμὲς ὀδηγός), στὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου διακρίνουμε ἔχνη λάμας, ἐνῶ στὴν ταινία του ὑπάρχουν παράλληλες γραμμὲς (ἔχνη ἀπὸ πριόνι;).

77. ἀριθ. εὐρ. 2056. Πίν. 40η.

Μ. σ. ὕψος 0.10 μ., μ. σ. πλάτος 0.17 μ., πλάτος κροτάφου 0.147 μ.

Γωνιακὸ τμήμα πλαισίου, ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἀριστερῇ ἢ δεξιᾷ πλευρᾷ ἐνὸς πίνακα. Τὸ κομμάτι παρουσιάζει διάβρωση σ' ὅλες τὶς δουλεμένες πλευρὰς του καὶ ἐλαφρὰ ἔχνη ἀπὸ φωτιά. Οἱ δύο πλευρὰς εἶναι δουλεμένες με ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο (στὶς ἀκμὲς ὀδηγός με λαμάκι), στὴν ταινία τοῦ πλαισίου διακρίνονται ἔχνη ἀπὸ πριόνι.

78. ἀριθ. εὐρ. 2024. Πίν. 40δ.

Μ. σ. ὕψος 0.267 μ., μ. σ. πλάτος 0.171 μ., σ. πάχος πλάκας 0.066 μ.

Κομμάτι πλάκας, ποὺ σώζει ἐν μέρει τὸν κρόταφο καὶ τὴν ἀρχὴ ἀπὸ τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι σπασμένη καὶ παρουσιάζει ἔχνη ἀπὸ φωτιά. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος με βελόνι, τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας με λαμάκι.

Σύρριζα με τὴν ἀκμὴ τοῦ κυματίου σώζεται πολὺ μικρὸ ὑπόλειμμα ἀνάγλυφης μορφῆς, ἐνῶ στὸ πιὸ ἀκραῖο σημεῖο τοῦ ἔδαφους τῆς πλάκας διακρίνεται μιὰ εὐθεία γραμμὴ, ἔχνος ἐπίσης ἀπὸ μιὰ μορφῆ.

79. ἀριθ. εὐρ. 2069. Πίν. 40β.

Μ. σ. ὕψος 0.266 μ., μ. σ. πλάτος 0.12 μ.

Τμήμα ἀπὸ κυμάτιο πλαισίου. Ἡ ταινία εἶναι σπασμένη. Ἐνας κομμὸς τοῦ μαρ-
μάρου εἶναι ἀνοικτός παράλληλα με τὴ μακριὰ πλευρὰ. Ἐντονα ἔχνη ἀπὸ φωτιά
στὴν κύρια ὄψη καὶ στὸν κρόταφο, ὅπου ὑπάρχει καὶ κηλίδα ἀπὸ σκουριά. Ὁ κρό-
ταφος εἶναι δουλεμένος με πικούνι, τὸ κυμάτιο με λαμάκι.

80. ἀριθ. εὐρ. 2095. Πίν. 40ζ.

Μ. σ. ὕψος 0.146 μ., μ. σ. πλάτος 0.166 μ., πάχος πλάκας 0.07 μ.

Θραῦσμα ἴσως ἀπὸ τὸ κάτω μέρος ἐνὸς πίνακα. Τὸ πλαίσιο εἶναι σπασμένο. Ἡ ἔχνη
ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν στὶς δύο ὄψεις καὶ στὴν κάτω πλευρὰ. Ἡ κύρια ὄψη παρου-

σιάζει διάβρωση. Ἡ πίσω πλευρά εἶναι πολὺ ἀδρά δουλεμένη με βελόνι, ἡ στενὴ εἶναι δουλεμένη με πικουρί, ἐνῶ στὸ ἔδαφος ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ λαμάκι.

81. ἀριθ. εὐρ. 2072. Πίν. 40γ.

Μ. σ. ὕψος 0.251 μ., μ. σ. πλάτος 0.056 μ.

Τμῆμα πλαισίου (ταινία καὶ κυμάτιο). Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἔντονα ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος με ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο (στὴν ἀκμὴ ὄδηγος με λαμάκι), ἡ κύρια ὄψη με λαμάκι.

82. ἀριθ. εὐρ. 2014. Πίν. 40θ.

Μ. σ. ὕψος 0.179 μ., μ. σ. πλάτος 0.072 μ.

Τμῆμα πλαισίου (ταινία καὶ κυμάτιο). Ἐνας κομμὸς τοῦ μαρμάρου εἶναι ἀνοιγμένος κατὰ μῆκος τοῦ κυματίου. Στὴν κύρια ὄψη ὑπάρχουν ἐλαφρά ἴχνη ἀπὸ φωτιά καὶ μικρὴ διάβρωση. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος με βελόνι (στὴν ἀκμὴ ὄδηγος με λαμάκι), ἡ κύρια ὄψη με λαμάκι. Στὴν κοίλη πλευρά του τὸ κυμάτιο παρουσιάζει χοντρὲς βελονιές, πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἴσως ὁ τεχνίτης ἐμποδιζόταν νὰ τὸ δουλέψει καθαρά ἔξαιτίας μιᾶς μορφῆς, πού σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ ἔβγαине ἔξω ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας.

83. ἀριθ. εὐρ. 2093. Πίν. 40ι.

Μ. σ. ὕψος 0.16 μ.

Τμῆμα πλαισίου (ταινία καὶ κυμάτιο). Στὸν κρόταφο ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ φωτιά. Ὁ κρόταφος εἶναι δουλεμένος με βελόνι, τὸ κυμάτιο με λαμάκι, ἐνῶ ἡ ταινία σώζει ἴχνη ἀπὸ πριόνι.

84. Χωρὶς ἀριθμό. Πίν. 40ε.

Μ. σ. μῆκος 0.215 μ., μ. σ. πλάτος 0.14 μ., πάχος πλάκας 0.09 μ.

Τριγωνικὸ θραῦσμα πλάκας σπασμένο ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρές. Ἰχνη ἀπὸ φωτιά ὑπάρχουν στὴν κύρια καὶ στὴν πίσω ὄψη. Ἡ πίσω πλευρά εἶναι ξεχοντρισμένη με βελόνι.

85. Χωρὶς ἀριθμό. Πίν. 40ια.

Μ. σ. πλάτος 0.116 μ.

Μικρὸ θραῦσμα ἀπὸ πλαίσιο, πού σώζει καὶ τὸν κρόταφο. Εἶναι σπασμένο τὸ με-

γαλύτερο μέρος του κυματίου. 'Ο κρόταφος είναι δουλεμένος με βελονάκι, ή κύρια όψη με λαμάκι.

86. Χωρίς αριθμό. Εικ. I, πίν. 396.

Μ. σ. ύψος 0.136 μ., μ. σ. πλάτος 0.44 μ., πάχος 0.185 μ., πάχος πλάκας 0.067 μ.

Θραῦσμα από τὸ κάτω πλαίσιο ἑνὸς πίνακα. Σώζει τὸ κοιλόκυρτο κυματίο του, πάνω στὸ ὁποῖο πατοῦσαν οἱ μορφές. Ἡ κάτω πλευρὰ εἶναι σπασμένη. Ὅλες οἱ ἐπιφάνειες εἶναι ἐλαφρὰ διαβρωμένες καὶ παρουσιάζουν ἕγχη ἀπὸ φωτιά. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη, ἡ ἐπιφάνεια τῆς «πλίνθου» χοντροδουλεμένη με βελόνι. Τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου εἶναι δουλεμένο με λάμα.

Τὸ κυμάτιο προεξέχει ἀπὸ τὴν κυρίως πλάκα 0.115 μ., πράγμα ποὺ δείχνει ὅτι οἱ μορφές ἦταν ἀρκετὰ ἔξερρες. Σ' ὅλη τὴ σωζόμενη ἐπιφάνεια τῆς «πλίνθου» ἕμως (0.39 μ.) δὲν σώζεται κανένα ἕγχος μορφῆς. Ὁ τύπος τοῦ κάτω πλαισίου (Iβ, βλ. σ. 49), ποὺ εἶναι σπάνιος στοὺς πίνακες με σκηνές Ἀμαζονομαχίας, μᾶς κάνει νὰ θεωροῦμε πιὸ πιθανὸ ὅτι τὸ θραῦσμα προέρχεται ἀπὸ ἕναν πίνακα με ἄλλο θέμα.

87. ἀριθ. εὐρ. 2027. Πίν. 39η.

Μ. σ. ύψος 0.33 μ., μ. σ. πλάτος 0.495 μ., πάχος πλάκας 0.09 μ. (ἐπάνω), 0.12 μ. (κάτω).

Τμῆμα πλάκας σπασμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές. Εἶναι σπασμένο καὶ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας. Ἡ πίσω πλευρὰ εἶναι ξεχοντρισιμένη με βελόνι, τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας δουλεμένο με λάμα. Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς πλάκας διακρίνονται, ἀνάμεσα στὴ σπασμένη ἐπιφάνεια καὶ στὸ ἔδαφος, ἕγχη ἀπὸ τρυπάνι καὶ πιὸ κάτω ὑπάρχει ἕνα ἔξαρμα, προφανῶς ἕγχος ἀπὸ μιὰ ἀνάγλυφη μορφῆ.

88. Χωρίς αριθμό. Πίν. 40α.

Μ. σ. ύψος 0.29 μ., μ. σ. πλάτος 0.16 μ.

Τμῆμα πλάκας σπασμένο στὴν κύρια όψη. Σώζεται μόνον μέρος μιᾶς ἀπὸ τὶς πίσω γωνίες τῆς. Οἱ δύο σωζόμενες ἐπιφάνειές τῆς εἶναι δουλεμένες με βελόνι.

II. Οί μαρμάρινοι πίνακες τοῦ Πειραιᾶ ὡς ἔργα ἐνὸς νεοαττικοῦ ἔργα- στηρίου τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.

a) Τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τῶν πινάκων καὶ ἡ χρῆση τους

Οἱ διαστάσεις: Ἄν λάβουμε ὑπόψη μας τὶς ἀκέραιες διαστάσεις ποὺ μᾶς δίδονται στοὺς πίνακες, διαπιστώνουμε ὅτι τὰ ἔργα ἐπαναλαμβάνουν ἓνα ὀρισμένο μέγεθος. Τὸ πλάτος καὶ τὸ ὕψος τους εἶναι κατὰ μέσο ὄρο 1.30 μ. καὶ 0.98 μ. ἀντίστοιχα καὶ ἐλάχιστα ἀποκλίνουν κάθε φορά ἀπὸ αὐτὰ τὰ μέτρα¹. Τὶς διαστάσεις αὐτὲς ἔχουν ὅλες οἱ πλάκες τῆς Ἀμαζονομαχίας, καθὼς καὶ οἱ πλάκες μὲ διάφορα θέματα, ἐκτὸς ἀπὸ δύο: ἡ Ψ¹ (ἀριθ. κατ. 66-67) μὲ τὴν ἀρχαϊστικὴ πομπὴ τῶν θεῶν, ποὺ τὸ πλάτος της εἶναι 1.375 μ., καὶ ἡ πλάκα Ξ¹ (ἀριθ. κατ. 44) μὲ τὴν παράσταση τοῦ τεθρίππου, ποὺ τὸ πλάτος της ξεπερνᾷ ἀκόμη περισσότερο τὸ συνηθισμένο πλάτος τῶν πινάκων, φθάνοντας τὸ 1.483 μ.² Τὸ πάχος τοῦ πίνακα (μαζὶ μὲ τὸ πλαίσιο) κυμαίνεται ἀπὸ 0.16 μ. ἕως 0.22 μ. Τὸ ὕψος, τέλος, τοῦ ἀναγλύφου ποικίλλει, φτάνει ἕως 0.105 μ., καὶ μερικὲς φορές ἐξέχει ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ πλαισίου.

Τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικά: Τὸ ὑλικὸ τῶν πινάκων εἶναι μάρμαρο πεντελικό, ὄχι πολὺ καλῆς ποιότητος³. Στὴν κύρια ὄψη, τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου εἶναι δουλεμένο κατὰ κανόνα μὲ λάμα, πολὺ σπάνια μὲ γλωσσάκι, ντισιλίδικο ἢ μὲ κάποιο ἄλλο ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο (θραπίνα);⁴ μὲ λάμα εἶναι δουλεμένα καὶ τὰ πλαίσια, σπανιότερα ἢ ταινία μὲ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο⁵. Οἱ κρόταφοι τοῦ πίνακα καὶ οἱ ἐπάνω καὶ κάτω πλευρὲς ἔχουν δουλευτεῖ μὲ βελόνι, λεπτὸ ἢ χοντρό, συχνὰ μὲ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο⁶ καὶ σπανιότερα μὲ πικού-

1. Μικρότερο πλάτος: 1.292 μ. (ἀριθ. κατ. 2), μεγαλύτερο: 1.314 μ. (ἀριθ. κατ. 8). Μικρότερο ὕψος: 0.966 μ. (ἀριθ. κατ. 44), μεγαλύτερο 0.995 μ. (ἀριθ. κατ. 63). Πρβ. καὶ Strocka, Piräusreliefs 96: 1.30 : 0.97 μ. Ἀπὸ τὶς πλάκες τῆς Ἀμαζονομαχίας ἔχουν συμπληρωθεῖ στὸ μεταξύ, στὸ πλάτος ἢ στὸ ὕψος τους, ὥστε νὰ μᾶς δίνουν ἀκέραιες διαστάσεις, οἱ πλάκες ἀριθ. κατ. 1, 7, καὶ 8.

2. Πρβ. καὶ σ. 98. Εἶναι ὁ πίνακας ποὺ ἔχει συγχρόνως καὶ τὸ μικρότερο ὕψος. Βλ. προηγ. σμ.

3. Ὁ Φ. Δ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΕ 1950/51, 107 σημειώνει γιὰ τὸν πίνακα τῶν Νυμφῶν ἀριθ. κατ. 40: «ἐκ πεντελικίου μαρμάρου οὐχὶ καλῆς ποιότητος, προερχομένου δὲ ἐκ τοῦ λατομείου τῆς Ἰσηλίας». Ὁ ἴδιος, Ἀσπίς 2. Πρβ. Strocka, Piräusreliefs 40.

4. Βλ. ἀριθ. κατ. 48 (γλωσσάκι), 3 - 5 (ντισιλίδικο), 34 (ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο).

5. Βλ. ἀριθ. κατ. 44 καὶ 52.

6. Βλ. ἀριθ. κατ. 1, 2, 7, 11, 14, 17, 22 - 25, 30, 34, 44, 48 - 49, 51, 77 καὶ 81.

νι¹ ἢ μὲ λαμάκι². Στὶς πλευρὲς αὐτές, κατὰ μῆκος τῆς ἀκμῆς ποὺ βρίσκεται πρὸς τὴν κύρια ὕψη, ὑπάρχει πολὺ συχνὰ ἓνας στενὸς ὀδηγός, πλάτους 2 ἐκ. περίπου, δουλειμένος μὲ λαμάκι. Ἡ πίσω ὕψη τῶν πλακῶν εἶναι ἀπλῶς ξεχοντρισμαμένη ἢ ἀδρὰ δουλειμένη μὲ χοντρὸ βελόνι. Ἀρκετὲς φορὲς ὅμως εἶναι λεία, κομμένη μὲ πριόνι³. Ἰχνη πριονιοῦ συναντοῦμε καὶ στὴν κύρια ὕψη ἀρκετῶν πλακῶν, σὲ ὀρισμένα σημεῖα μόνον: στὸν κανόνα ἢ στὴν ταινία⁴ τοῦ κάτω πλαισίου⁵ καὶ στὶς ταινίες τῶν ὑπόλοιπων πλαισίων⁶. Σὲ μιὰ περίπτωσι, στὴν πλάκα N2 (ἀριθ. κατ. 42), ὅπου τὸ κάτω πλαίσιο ἔχει μείνει ἀτελείωτο, μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὰ ἴχνη τοῦ πριονιοῦ ὄχι μόνον στὴν ταινία ἀλλὰ καὶ στὸ κυμάτιό του, ἀπὸ τὸ ὅποιο ἔχει λαξευτεῖ μόνον τὸ κοῖλο τμήμα (πίν. 31γ). Σὲ ἓνα ἐπόμενο στάδιο ἡ λάμα θὰ ἐξαφάνιζε τὸ τμήμα τοῦ κυματίου ποὺ ἔμεινε ἐπίπεδο, διαμορφώνοντας καὶ τὸ κυρτὸ μέρος του. Τὸ ἐπίπεδο μέλος τοῦ πλαισίου, δηλαδὴ ἡ ταινία, δὲν ἦταν ἀπαραίτητο νὰ δουλευτεῖ μὲ τὸ καλέμι, ἀφοῦ ἦταν ἤδη λιεῖο. Ὅπως εἶναι σαφὲς ἀπὸ τὴν πλάκα αὐτή, τὰ προφίλ τῶν πλαισίων θὰ ἔρχονταν τελευταῖα στὴ σειρὰ τῆς λάξευσης. Στὶς περιπτώσεις ποὺ ἡ κύρια ὕψη τῆς πλάκας ἦταν κομμένη μὲ πριόνι, ἡ λεία ἐπιφάνεια θὰ ἦταν ὀδηγὸς τοῦ τεχνίτη, καθὼς προχωροῦσε σὲ βάθος στὴ λάξευση τοῦ ἀναγλύφου, καὶ θὰ παρέμενε ὡς πλατιά ταινία στὶς τέσσερις πλευρὲς τῆς πλάκας ἕως ὅτου διαμορφωθοῦν τὰ πλαίσια. Μετὰ τὸ τέλος τῆς ἐργασίας ἡ λεία ἐπιφάνεια ποὺ εἶχε προκύψει ἀπὸ τὸ πριόνισμα μποροῦσε νὰ διατηρηθεῖ στὰ ἐπίπεδα καὶ περισσότερο προεξέχοντα μέρη τῶν πλαισίων, ποὺ εἶναι ὁ κανόνας καὶ οἱ ταινίες τους⁷. Μερικὲς φορὲς μάλιστα τὰ ἴχνη τοῦ πριονιοῦ δὲν ἀφαιρέθηκαν οὔτε ἀπὸ ἔξεργα σημεῖα τοῦ ἴδιου τοῦ ἀναγλύφου, ὅπως παρατηροῦμε στὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 18 στὴν ἐπιφάνεια τοῦ βράχου (πίν. 14γ), ποὺ βρίσκεται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸν κανόνα τοῦ πίνακα.

Θὰ πρέπει ἴσως νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ καμιὰ περίπτωσι, στὰ κομμάτια τῶν

1. Βλ. ἀριθ. κατ. 8-9, 21, 40, 46, 79 καὶ 80.

2. Βλ. ἀριθ. κατ. 9, 11 καὶ 53.

3. Βλ. ἀριθ. κατ. 7, 13, 17, 21, 46 καὶ 50-53.

4. Κανόνα θὰ ὀνομάζουμε ἐδῶ τὸ ἐπίπεδο στοιχεῖο τοῦ κάτω πλαισίου, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ βάση τῆς παράστασις, σὲ ἀντίθεσιν μὲ τὴν ταινία, ποὺ περιτρέχει ἐξωτερικὰ συνήθως τὴν ἐπάνω καὶ τὶς πλάγιες πλευρὲς, μερικὲς φορὲς καὶ τὶς τέσσερις πλευρὲς τοῦ πλαισίου.

5. Βλ. ἀριθ. κατ. 16, 18 καὶ 63. Στὴν τελευταία ἀπὸ τὶς πλάκας αὐτὲς διακρίνεται στὴν ταινία τοῦ κάτω πλαισίου μιὰ ὀριζόντια γραμμὴ, τὸ σημεῖο δηλαδὴ ὡς τὸ ὅποιο ἔφτασε τὸ πριόνι, γιὰ νὰ ἀποχωριστεῖ κατόπιν ἡ πλάκα ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο «μπλόκ» τοῦ μαρμάρου. Γιὰ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια βλ. G. HAFNER, JdI 82, 1967, 273 καὶ J. RÖDER, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 5, 1960/61, 42, 46.

6. Βλ. ἀριθ. κατ. 1, 30, 39, 75, 77, 83.

7. Πρβ. τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Ν. Ὑόρκης ἀριθ. 24.97.99, L. SCHNEIDER, AntPlastik XII (1973) 118, πίν. 41, ἂν βέβαια δὲν πρόκειται γιὰ πλαστὸ ἔργο (SCHNEIDER ὁ.π. 120).

πλακῶν πού μᾶς σώθηκαν, δὲν συναντοῦμε ἴχνη πριονιοῦ στὴν κύρια καὶ στὴν πίσω ὄψη συγχρόνως. Στις περιπτώσεις πού ἔχουμε τὴν πίσω ὄψη τῆς πλάκας κομμένη με πριόνι, δὲν μπορούμε βέβαια νὰ ζέροουμε ἂν καὶ ἡ κύρια εἶχε κοπεῖ με τὸν ἴδιο τρόπο, γιατί εἶναι δυνατόν νὰ ἀφαιρέθηκε ἡ λεία ἐπιφάνεια κατὰ τὴν τελικὴ λάξευση. Γιὰ τὴν ἀντίθετη περίπτωσι, ὅταν δηλαδὴ τὰ ἴχνη τοῦ πριονιοῦ ὑπάρχουν στὴν κύρια ὄψη τοῦ πίνακα, ἐνῶ ἡ πίσω εἶναι ἀδρὰ δουλεμένη με βελόνι, δὲν εἶναι καθόλου πιθανὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι δουλεύτηκε ἐκ τῶν ὑστέρων αὐτὴ ἡ ἐπιφάνεια. Ἀπὸ τὰ παραπάνω μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ «μπλόκ» τοῦ μαρμάρου πού ἔφταναν στὸ ἐργαστήριω χωρίζονταν με πριόνι σὲ δύο ἢ τὸ πολὺ τρεῖς πλάκες, πάχους ἕως 0.22 μ.¹ Ἔτσι, οἱ ἀκραῖες, πού θὰ ἦταν καὶ περισσότερες, εἶχαν τὴ μιὰ μόνον ὄψη τους λεία, καὶ μόνον στὴν περίπτωσι πού θὰ ἔβγαῖναν μεσαῖες πλάκες αὐτὲς θὰ εἶχαν λείες καὶ τις δυὸ ὄψεις. Με τὴ χρησιμοποίηση τοῦ πριονιοῦ² γιὰ τὸ κόψιμο τῶν πλακῶν, πού ἡ χρῆσι του εἶναι εὐρύτατη στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια³, θὰ γινόταν καὶ μιὰ σχετικὴ οἰκονομία στὸ ὕλικό, παρὰ ἂν ἡ ἴδια ἐργασία γινόταν με τὸ καλέμι⁴.

Τὰ π λ α ῖ σ ι α : "Ὅλες ἀνεξάλρετα οἱ πλάκες τοῦ Πειραιᾶ εἶχαν πλαίσιο στις τέσσερις πλευρὲς τους, εἶναι δηλαδὴ οὐσιαστικὰ μαρμάρινοι πίνακες⁵. "Ὅπως ἤδη εἶπαμε πὸ πάνω, ἡ λάξευση τῶν πλαισίων εἶναι τὸ τελευταῖο στάδιό στὴ δουλειὰ τοῦ πίνακα. Ὁ τεχνίτης, πού εἶχε νὰ δώσει μιὰ σύνθεσι με κινημένες καὶ ἔξερρες μορφές, ὅπως εἶναι κυρίως οἱ συνθέσεις τῆς Ἀμαζονομαχίας, ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ ἀφήσει τὴ διαμόρφωσι τῶν πλαισίων γιὰ τὸ τέλος, ἀφοῦ πολὺ συχνὰ οἱ μορφές του ξεπερνοῦν τὰ ὅρια τοῦ ἐδάφους τῆς πλάκας καὶ προ-

1. Σὲ λίγες περιπτώσεις ἔχουμε τὸ ἀρχικὸ πάχος τῆς πλάκας, ὅπως στὴν πλάκα ἀριθ. κατ. 42, ὅπου φτάνει τὰ 0.18 μ.¹ στὴ μπροστινὴ πλευρὰ αὐτῆς τῆς πλάκας σώζεται, ὅπως εἶδαμε, ἓνα τμήμα τῆς πριονισμένης ἐπιφάνειας.

2. Γιὰ τὴ χρῆσι αὐτοῦ τοῦ εργαλείου βλ. H. BLÜMNER, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern III (1884) 75 κέ. RE III A2, 2288 κέ. λ. Steinbruch (FIEHN). S. ADAM, The Technique of Greek Sculpture (1966) 83. J. RÖDER, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 5, 1960/61, 38 κέ. A. ΟΡΑΝΑΟΣ, Τὰ ὕλικὰ δομῆς τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων Α' (1955) 47 σημ. 9 καὶ Β' (1958) 124, σημ. 4, 129. R. MARTIN, Manuel d'architecture greque I (1965) 152 κέ.

3. RÖDER ὅ.π. 38. Θὰ μπορούσε νὰ ἀναφέρει κανεὶς πολλὰ παραδείγματα ἀνάγλυφων πλακῶν πού κόπηκαν με πριόνι, π.χ. τὴν πίσω ὄψη τῆς πλάκας τῆς «Ara dei Vicomagistri», τώρα στὸ Museo Gregoriano Profano (HELBIG⁴ I, 258), τοῦ λεγόμενου ἀναγλύφου τῆς Ἀμάθειας τοῦ ἴδιου Μουσείου (HELBIG⁴ I, 1012) ἢ τοῦ νεοαττικῶ ἀναγλύφου με τὴν Ἐσπερίδα στὴ Ν. Ὑόρκη ἀριθ. 22.139.21 (G. M. A. RICHTER, Catalogue of Greek Sculptures (1954) 61, πίν. 53b). Βλ. καὶ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ν. Ὑόρκης 24.97.99, RICHTER ὅ.π. 35 καὶ ἐδῶ σ. 46 σημ. 7.

4. Αὐτὸς ἴσως εἶναι καὶ ὁ λόγος πού οἱ τεχνίτες προτιμοῦν τὸ πριόνι γιὰ τὸ κόψιμο τῶν πλακῶν, παρόλο πού ἡ ἐργασία ἦταν κάπως ἐπίπονη. Βλ. σχετικὰ BLÜMNER ὅ.π. 76 καὶ G. HAFNER, JdI 82, 1967, 273.

5. Γιὰ τὴ χρῆσι τῶν μαρμάρινων πινάκων βλ. παρακάτω σ. 52 κέ.

βάλλονται επάνω στο πλαίσιο¹. Έτσι εξηγεῖται και τὸ γεγονός ὅτι τὰ πλάγια πλαίσια τῶν πλακῶν εἶναι σχεδὸν πάντα ἄνισα σὲ πλάτος μεταξύ τους² καὶ αὐτὰ πάλι σπανίως ἔχουν τὸ ἴδιο πλάτος μὲ τὸ επάνω³. Μετὰ τὴ λάξευση τῆς παράστασης ὁ τεχνίτης καθόριζε τὸ πλάτος καὶ τὴ μορφή τοῦ πλαισίου στὴν επάνω καὶ στὲς πλάγιες πλευρὲς, ἀνάλογα μὲ τὸν ὄγκο τοῦ μαρμαρίου ποῦ ἀπέμενε⁴. Τὸ ἀντίθετο ἰσχύει γιὰ τὴ χάραξη τοῦ κάτω πλαισίου, ποῦ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι γινόταν πρὶν ἀπὸ τὴ σχεδίαση τῶν μορφῶν, ἀφοῦ ἡ επάνω πλευρὰ του ἀποτελεῖ καὶ τὴν πλίνθο ὅπου αὐτὲς πατοῦν.

Τὰ πλαίσια, ἀνάλογα μὲ τὲς τομὲς τους καὶ τὴ λειτουργία τους, μποροῦμε νὰ τὰ χωρίσουμε σὲ δύο βασικὲς κατηγορίες: στὴν κατηγορία I, ποῦ περιλαμβάνει τὰ κάτω πλαίσια, καὶ στὴν κατηγορία II, ποῦ περιλαμβάνει τὸ επάνω καὶ τὰ πλάγια.

Κατηγορία I. Τὰ κάτω πλαίσια διαφέρουν ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα, ἐπειδὴ λειτουργοῦν ὡς βάση τῆς παράστασης. Ἀπαραίτητος εἶναι βασικὰ ἓνας πλατὺς κανόνας⁵ γιὰ νὰ πατήσουν οἱ μορφές. Συχνὰ τὴ θέση τοῦ ἀπλοῦ κανόνα παίρνει ἓνα λέσβιο κυμάτιο (cyma reversa), ἐνῶ κάτω ἀπὸ αὐτὸ ὑπάρχει μιὰ φαρδιά ταινία. Ἄλλοτε πάλι τὸ κοιλόκυρτο κυμάτιο καὶ ἡ ταινία προστίθενται κάτω ἀπὸ τὸν κανόνα. Ὁ ἐμπλουτισμὸς τοῦ κανόνα μὲ ἄλλα στοιχεῖα ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ εἶδος τῆς σύνθεσης. Ὅταν δηλαδὴ ὁ τεχνίτης ἔχει νὰ παρατάξει μέσα στὸν πίνακα, ποῦ τὸ ὕψος καὶ τὸ πλάτος του εἶναι καθορισμένα, περισσότερες ἀπὸ δύο μορφές, χρησιμοποιεῖ ἓνα φαρδὺ κάτω πλαίσιο γιὰ νὰ τὲς ὑψώσει, ἐξουδετερώνοντας ἔτσι τὸν κενὸ χῶρο ποῦ διαφορετικὰ θὰ ὑπῆρχε πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τους. Ἀντίθετα στὲς σκιηρὲς τῆς Ἀμαζονομαχίας, ὅπου οἱ μορφές εἶναι κινημένες καὶ χρειάζονται περισσότερο ὕψος γιὰ νὰ ἀναπτυχθοῦν, χρησιμοποιεῖται συνήθως ὁ ἀπλὸς κανόνας. Τὸ κυμάτιο στὰ κάτω πλαίσια εἶναι πάντοτε ρηχό, γιὰ τὸ βάθος τοῦ πλαισίου χρησιμοποιεῖται, ὅπως ἀναφέραμε, ὡς πλίνθος γιὰ τὲς μορφές. Μερικὲς φορές ἀντὶ γιὰ τὸ φαρδὺ κάτω πλαίσιο ὑπάρχει στὸ κάτω μέρος τῆς πλάκας ἓνα ἰδιαιτερο «βάθρο», πάνω στὸ ὁποῖο πατοῦν οἱ μορφές, αὐτὸ ὅμως δὲν ἀνήκει στὸ πλαίσιο

1. Σπάνια οἱ μορφές ἐξέχουν ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ πλαισίου. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 96.

2. Π.χ. στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 1 τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο ἔχει πλάτος 0,069 μ., τὸ δεξιὸ 0,10 μ.· στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 63 τὸ ἀριστερὸ ἔχει 0,077 μ., τὸ δεξιὸ 0,069 μ.

3. Ὅπως π.χ. στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 1, ὅπου τὸ επάνω πλαίσιο ἔχει πλάτος 0,076 μ. (γιὰ τὰ πλάγια βλ. προηγ. σημ.). Ἐπίσης στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 38 τὸ επάνω πλαίσιο εἶναι 0,135 μ., τὸ ἀριστερὸ 0,118 μ.· στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 14 τὸ επάνω 0,096 μ., τὸ δεξιὸ 0,092 - 0,095 μ.

4. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὰ πλαίσια δὲν εἶναι μόνον ἀσύμμετρα μεταξύ τους ἀλλὰ ὅτι καὶ τὸ πλάτος καὶ ἡ τομὴ τους μπορεῖ νὰ διαφέρουν σὲ δύο σημεῖα τῆς ἴδιας πλευρᾶς.

5. Πρβ. σ. 46 σημ. 4.

τοῦ πίνακα¹. Τὰ κάτω πλαίσια μᾶς παρουσιάζονται μὲ τις ἐξῆς μορφές: α. Κανόνας. β. Λέσβιο κυμάτιο - ταινία (εἰκ. I πάνω). γ. Κανόνας - λέσβιο κυμάτιο - ταινία (εἰκ. I κάτω).

Κατηγορία II. Τὰ πλαίσια στὴν ἐπάνω καὶ στὶς πλάγιες πλευρές, ποὺ δὲν ἔχουν ἄλλο προορισμὸ παρὰ νὰ περιβάλλουν τὸ φορέα τῆς ἀνάγλυφης παράστασης, δὲν διαφέρουν τυπολογικὰ μεταξύ τους. Συνήθως ἀποτελοῦνται ἀπὸ μιὰ στενὴ ταινία καὶ ἓνα λέσβιο κυμάτιο (cyma reversa). Μερικὲς φορές στὴ μετάβαση πρὸς τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας, ποὺ γίνεται κοίλη, ὑπάρχει μιὰ (ὑποτομή). Ἡ συνθετότερη μορφή τῆς κατηγορίας II προκύπτει μὲ τὴν προσθήκη ἐνὸς κοίλου κυματίου στὰ στοιχεῖα τοῦ ἀπλοῦ τύπου. Μιὰ (ὑποτομή) χρησιμοποιεῖται τότε γιὰ νὰ συνδέσει τὸ κοῖλο μὲ τὸ κοιλόκυρτο κυμάτιο. Ὁ σύνθετος τύπος χρησιμοποιεῖται συνήθως καὶ γιὰ τις τρεῖς πλευρὲς τοῦ πίνακα, μερικὲς φορές ὅμως μόνο γιὰ τὴν ἐπάνω, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν ἀπλὸ γιὰ τις πλάγιες πλευρὲς. Στὸν πίνακα Α2 (ἀριθ. κατ. 2) ὁ τεχνίτης ἀναγκάστηκε νὰ χρησιμοποιήσει, ἐξαιτίας τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ φόντου, τὸν σύνθετο τύπο μόνο δεξιὰ (εἰκ. VI), ὅπου ὑπῆρχε ἐλεύθερος χώρος, ἐνῶ ἐπάνω καὶ ἀριστερὰ παρέλειψε τὸ κοῖλο κυμάτιο, ἀφήνοντας μόνο μιὰ κοίλη μετάβαση πρὸς τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας (εἰκ. V). Στὴν πλάκα P1 (ἀριθ. κατ. 51) τὸ λέσβιο κυμάτιο τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου ἐνσωματώθηκε στὸ βράχο τῆς παράστασης, ὥστε ἀπόμεινε οὐσιαστικὰ μόνον ἡ ταινία (εἰκ. II). Τὰ πλαίσια τῆς κατηγορίας II μποροῦν νὰ διακριθοῦν στοὺς ἐξῆς τύπους: α. Ταινία - λέσβιο κυμάτιο (εἰκ. II, III, IV ἐπάνω καὶ μέσο). β. Ταινία - λέσβιο κυμάτιο - (ὑποτομή) - κοίλη μετάβαση πρὸς τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας (εἰκ. IV κάτω, V ἐπάνω καὶ μέσο). γ. Ταινία - λέσβιο κυμάτιο - (ὑποτομή) - κοῖλο κυμάτιο (εἰκ. V κάτω, VI, VII, VIII).

Τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μορφῶν: "Ὅπως στὴ λάξευση τῶν πινάκων, ἔτσι καὶ στὴ λάξευση τῶν μορφῶν ὑπάρχει ὁμοιογένεια ὡς πρὸς τὴ χρῆση τῶν ἐργαλείων. Οἱ μορφὲς ἔχουν ξεκουφωθεῖ ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς πλάκας μὲ τὴ βοήθεια τοῦ τρυπανιοῦ, ὥστε πολὺ συχνὰ τὸ περίγραμμά τους ὀρίζεται ἀπὸ μιὰ συνεχὴ καὶ ἀρκετὰ ἔντονη τρυπανιά². Ἴχνη ἀπὸ «τρέχον τρύπανον» σὲ διάφορα σημεῖα τῶν μορφῶν δὲν συναντοῦμε συχνά, μποροῦμε ὅμως νὰ τὰ ἐπισημάνουμε σποραδικὰ σὲ ἐνδύματα καὶ βοστρύχους μαλλιῶν³. Συχνότερα χρησιμοποιεῖται τὸ τρυπάνι στὰ κεφάλια τῶν μορφῶν γιὰ τὸν τονισμὸ ὀρισμένων

1. Ὅπως καὶ στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 64, ὅπου τὸ βᾶθρο ἔχει σύνθετη μορφή, ἢ στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 40, ὅπου τὸ «βᾶθρο» εἶναι σὺν μιᾷ ἀπλῇ πλίνθος.

2. Βλ. π.χ. τίς μορφὲς τοῦ πίνακα ἀριθ. κατ. 1. Γιὰ τὸ τεχνικὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸ βλ. G. RODENWALDT, JdI 45, 1930, 156 κέ.

3. Βλ. παρακάτω σ. 59.

σημείων¹. Με μιὰ τρυπανιά, καὶ μάλιστα ἔντονη μερικές φορές, δηλώνονται οἱ ἐσωτερικοί κανθοὶ τῶν ματιῶν², τὰ δυὸ πέρατα τοῦ στόματος³, τὸ «φίλτρο» πάνω ἀπὸ τὰ χεῖλη⁴, τὰ ρουθούνια⁵ καὶ ἡ κόγχη τοῦ αὐτιοῦ⁶. Εἶναι ἀξίωσημείωτο ὅτι μιὰ φορά μόνον δηλώνεται ἡ κόρη τοῦ ματιοῦ με μιὰ πολὺ ἀσθενικὴ τρυπανιά⁷. Σὲ μεμονωμένες ἐπίσης περιπτώσεις, ὅπου ὅμως δὲν συναντοῦμε τὴν ἀπόδοση αὐτῆ τῆς κόρης, χαράσσεται ἐλαφρὰ ὁ κύκλος τῆς ἱριδας τοῦ ματιοῦ⁸. Μικρὲς τρυπανιὲς βρίσκουμε σχετικὰ σπάνια νὰ τονίζουν τὸ κέντρο κυκλικῶν βοστρύχων τῆς κόμης⁹ ἢ βοστρύχων τῶν γενειῶν¹⁰. Σπάνια ἐπίσης χρησιμοποιεῖται ἡ μικρὴ τρυπανιά σὲ ἄλλα σημεῖα, ὅπως στὶς ρίζες ἀπὸ τὰ δάχτυλα τῶν χειρῶν¹¹.

Κανόνας γιὰ τὶς μορφὲς τῶν πινάκων εἶναι ἡ ἐπεξεργασία τῶν ἐνδυμάτων τους, ὅπως καὶ διάφορων ἀντικειμένων, με ράσπα¹², ποὺ τὰ ἔχγη της εἶναι συχνὰ ιδιαίτερα ἔντονα. Σὲ ἀντίθεση, τὰ γυμνὰ μέλη τῶν μορφῶν εἶναι με ἐπιμέλεια λειασμένα. Ἡ τόσο συστηματικὴ ἀντιπαράθεση τῶν γυμνῶν-λείων καὶ τῶν ντυμένων-ἄδρῶν ἐπιφανειῶν εἶναι λογικὸ νὰ ἐρμηνευτεῖ, ἐδῶ τουλάχιστον, ἀπὸ τὴν πρόθεση νὰ τοποθετηθεῖ χρῶμα στὶς ἀδρὲς ἐπιφάνειες. Σὲ καμιὰ βέβαια ἀπὸ τὶς πλάκες δὲν σώζεται ἔχνος ἀπὸ χρῶμα¹³. Γιὰ τὰ γυμνὰ πάντως μέλη πρέπει νὰ θεωρηθεῖ

1. Βλ. παρακάτω σ. 59 σημ. 3.

2. Βλ. π.χ. ἀριθ. κατ. 1, 38 καὶ 48.

3. Βλ. π.χ. ἀριθ. κατ. 1, 38, 48.

4. Βλ. π.χ. ἀριθ. κατ. 1, 38.

5. Βλ. π.χ. ἀριθ. κατ. 38, 39.

6. Βλ. π.χ. ἀριθ. κατ. 1, 38.

7. Βλ. ἀριθ. κατ. 9. Σχετικὰ βλ. καὶ παρακάτω σ. 61.

8. Βλ. ἀριθ. κατ. 14 καὶ 21.

9. Βλ. ἀριθ. κατ. 7, 14, 48, 50. Βλ. καὶ τὴν πλάκα στὸ Βερολίνο, ἐδῶ πίν. 45α.

10. Βλ. ἀριθ. κατ. 50.

11. Βλ. ἀριθ. κατ. 48 - 49 καὶ 50.

12. Βλ. π.χ. τὸ ἄρμα στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 44, ὅπου καὶ τὰ σώματα τῶν ἀλόγων παρουσιάζουν σ' ὅλη τους τὴν ἐπιφάνεια ἔχγη ράσπας. Βλ. ἐπίσης τὶς ἀσπίδες στοὺς πίνακες ἀριθ. κατ. 1, 2, 20. Ἀντίθετα στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 6 ἡ ἀσπίδα εἶναι δουλεμένη με λάμα. Με λάμα εἶναι δουλεμένο καὶ τὸ βραχιῶδες ἔδαφος στοὺς διάφορους πίνακες τῆς Ἀμαζονομαχίας, ὅπως καὶ τὸ δέντρο στοὺς πίνακες τῶν Νυμφῶν ἀριθ. κατ. 40 καὶ 43.

13. Ἡ χάραξη τοῦ κύκλου τῆς ἱριδας ὀρισμένων μορφῶν (βλ. παραπάνω), ἐπειδὴ εἶναι πολὺ ἐλαφριά, εἶναι πιθανὸ ὅτι χρησίμευε ὡς ὀδηγὸς γιὰ τὴν τοποθέτηση χρώματος. Βλ. σχετικὰ LIPPOLD, KuU 86 κέ. Στὴν Ἀμαζόνα τοῦ πίνακα ἀριθ. κατ. 14 ὁ ΣΤΑΥΡΟΠΟΛΛΟΣ, Ἄσπις 20, 43 ἀναφέρει ἔχγη χρώματος στὴν ἱριδα τοῦ ματιοῦ (καὶ στὰ χεῖλη της), ποὺ τὴν δὲν σώζονται. Με χρῶμα πρέπει νὰ ἀποδίδονται μερικές φορές καὶ τὰ ὄπλα, ὅπως πρέπει νὰ ὑποθέσουμε π.χ. γιὰ τὸ δόρυ τῆς Ἀμαζόνας στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 7, ὅπου μόνον τὸ πίσω μέρος ἀποδίδεται πλαστικά. Πρβ. FUCHS, Vorbilder 192. Γιὰ τὶς σπάνιες περιπτώσεις ποὺ σώθηκε χρῶμα σὲ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα βλ. παρακάτω σ. 55 καὶ σημ. 3. Γιὰ ἐλεύθερους μαρμαρίνους πίνακες τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ποὺ δέχονταν χρῶμα βλ. P. REUTERSWÄRD, Studien zur Polychromie der Plastik (1960) 182 κέ.

βέβαιο ότι δεν ἐπρόκειτο νὰ δεχτοῦν χρῶμα¹, ἀλλὰ μόνο «γάνωση», ὅπως εἶναι φανερό κυρίως ἀπὸ τὴν πλάκα N1 (πίν. 27, 30α-β). Εἶναι ἡ μοναδικὴ πλάκα, ὅπου διασώθηκε πολὺ καλὰ στὸ πρόσωπο καὶ στὰ χέρια τῶν μορφῶν τὸ γυαλιστερό ἐπίχρισμα². Ὑπολείμματά του ὑπάρχουν καὶ σὲ ἄλλες πλάκες³, ποὺ μᾶς δείχνουν ὅτι ἀρχικὰ θὰ ὑπῆρχε σὲ ὅλες, ἐξαφανίστηκε ὅμως ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ νεροῦ.

Τὸ ὁμοιογενὲς ὕλικό, οἱ διαστάσεις τῶν πλακῶν, ποὺ εἶναι καθορισμένες⁴, τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν πινάκων καὶ τῶν μορφῶν, τὰ συστήματα καὶ οἱ τομὲς τῶν πλαισίων μᾶς ὀδηγοῦν στὴ διαπίστωση ὅτι τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ προῆλθαν ἀπὸ ἓνα καὶ μόνον ἐργαστήριον⁵. «Ὅτι τὸ περιεχόμενο τοῦ πλοίου⁶ ποὺ ναυάγησε στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ⁷ ἦταν ἓνα ὁμοιογενὲς σύνολο⁸ καὶ ὄχι spolia ἢ παραγωγή διαφόρων ἐργαστηρίων⁹, εἶναι κἀτὶ τὸ ἀναμφισβήτητο. Τὰ γλυπτά, ποὺ ἐπρόκειτο νὰ σταλοῦν σὲ κάποια πλούσια ἀγορά¹⁰, θὰ εἶχαν βγεῖ μόλις ἀπὸ τὸ

1. Ὁ REUTERSWÄRD ὅ.π. 69 κέ. πιστεύει ὅτι ἡ λείανση μιᾶς ἐπιφάνειας δὲν ἀποκλείει τὴν περίπτωση νὰ τοποθετοῦνταν χρῶμα ἐπάνω σ' αὐτήν. Στους πίνακες ὅμως τοῦ Πειραιᾶ ἡ συστηματικὴ λείανση τῶν γυμνῶν μελῶν καὶ τὸ γεγονός ὅτι μερικὲς φορὲς σώθηκε «γάνωση» πάνω σ' αὐτὰ μᾶς δείχνουν ὅτι δὲν ἐπρόκειτο νὰ δεχτοῦν χρῶμα.

2. Γιὰ τὴ σύστασή του ἀπὸ κρὶ καὶ λάδι βλ. REUTERSWÄRD ὅ.π. 70 κέ. καὶ BLÜMNER ὅ.π. III, 200 κέ.

3. Κυρίως στὴν πλάκα ἀριθ. κατ. 63, ἀλλὰ καὶ στὶς πλάκες ἀριθ. κατ. 1, 2, 7, 20, 38.

4. STROCKA, Piräusreliefs 95 καὶ 96. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 163 καὶ σημ. 4.

5. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 95 κάνει λόγο γιὰ «Gattung» ἀναγλύφων, μέσα στὴν ὁποία τοποθετεῖ, ἐκτός ἀπὸ τὰ κομμάτια στὸ Βερολίνο καὶ στὸ Σικάγο, ποὺ προέρχονται σίγουρα ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ, καὶ τὰ τέσσερα ποὺ βρίσκονται στὴ Ρώμη καὶ στὴν Κοπεγχάγη. Τὴ σχέση τῶν κομματιῶν αὐτῶν μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ τὴ συζητᾶμε στὸ κεφάλαιο τῶν ἀντιγράφων σ. 64 κέ.

6. Τὸ εὑρημα περιλαμβάνει κατὰ κύριο λόγο πίνακες. Μαζί μ' αὐτοὺς βρέθηκε, φαίνεται, καὶ μικρὸς ἀριθμὸς ἀπὸ ὀλόγλυφα ἔργα. Ἐκτός ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Κλαυδίου, ποὺ δὲν ἀνήκει στὸ εὑρημα (βλ. σ. 56 σημ. 1), ἀναφέρονται πόδια καὶ βάση ἐνὸς ἀγάλματος καὶ μιὰ σφίγγα-τραπεζοφόρο (STROCKA, Piräusreliefs 40). Ὁ G. KARO, AA 1931, 224 παρατηρεῖ: «Reste von Statuen, Altären und ähnliches sind spärlich». Ἐκτός ἀπὸ τὴν παραπάνω σφίγγα, ὑπάρχουν στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ καὶ θραύσματα μιᾶς δευτέρας σφίγγας, ποὺ εἶχε τὶς ἴδιες διαστάσεις μὲ τὴν καλύτερα σωζόμενη καὶ ἀποτελοῦσε πιθανότατα ζευγάρι μ' ἐκείνη. Στὸ εὑρημα ἀνήκουν πιθανὸν καὶ τὸ τμήμα ἀπὸ τὸ κεφάλι ἐνὸς γενειοφόρου μὲ πόλο, ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο καὶ ἀνεγνωρίζεται ἀνάμεσα στὰ θραύσματα ποὺ εἰκονίζονται στὸ Illustrated London News, 31.1.1931, 165 (εἰκ. δευτέρη ἀπὸ ἐπάνω ἀριστερά), καὶ ἴσως ἀκόμη θραύσματα ἐνὸς μεγάλου γυναικείου ἀγάλματος.

7. Ἡ ἀποψη ὅτι τὰ ἀνάγλυφα, ποὺ παρουσιάζουν ἔχνη ἀπὸ φωτιά, προέρχονται ἀπὸ τὸ φορτίο ἐνὸς πλοίου, ποὺ ναυάγησε παίρνοντας φωτιά στὸ λιμάνι (STROCKA, Piräusreliefs 39), φαίνεται πολὺ πιθανή.

8. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 95 κέ. SCHRADER, Corolla Curtius 81.

9. Ἐταί εἶχαν πιστέψει παλιότερα. Βλ. W. H. SCHUCHHARDT, MdI 1, 1948, 117 καὶ H. Möbius, Gnomon 23, 1951, 268. Πρβ. καὶ M. ROBERTSON, A History of Greek Art (1975) 314. Ἀντίθετα ὁ E. BLEIFELD, Amazonomachia (1951) 20 δέχεται ὅτι ἔλα τὰ ἀνάγλυφα προέρχονται ἀπὸ ἓνα ἐργαστήριον. Βλ. σχετικὰ καὶ Φ. Δ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, AE 1950/51, 109.

10. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι προορισμὸς τοῦ πλοίου ἦταν ἡ Ρώμη. Στὴ Ρώμη βρέθηκε ὁ πίνακας τῶν Νυμφῶν τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν (HELBIG⁴ III, 2198), ποὺ πρέπει νὰ βγήκε ἀπὸ τὸ ἐργαστήριον ὅπου κατασκευάστηκε καὶ οἱ πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 95 κέ.).

έργαστήριο. Τὸ ἀτελείωτο κάτω πλαίσιο τῆς πλάκας N2 (πίν. 31γ)¹ μᾶς δείχνει πόσο βιαστικά θὰ δουλεύτηκαν τὰ τελευταῖα κομμάτια. Ἡ ἐπιπόλαια, βιαστική δηλαδή δουλειὰ ποὺ δείχνουν καὶ μερικές ἄλλες πλάκες, κυρίως στὰ πλαίσιά τους, ἔδωσαν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀφέθησαν ἀτελείωτες². Ὀλόκληρο ὅμως τὸ εὔρημα εἶναι τὸ καλύτερο τεκμήριο γιὰ τὴ μαζικὴ παραγωγή τῶν νεοαττικῶν ἐργαστηρίων τῆς ἐποχῆς. Ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἔργα παραγωγῆς ἐνὸς ἐργαστηρίου καὶ τῆς ἴδιας χρονικῆς περιόδου εἶναι ἓνα συμπέρασμα, στὸ ὁποῖο βασίζεται ἡ ὑπόλοιπη ἔρευνά μας ποὺ ἀφορᾷ τὰ ἀντίγραφα.

Ἡ χρήση τῶν πινάκων: Οἱ μαρμάρινοι πίνακες ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ δὲν παρέχουν κανένα στοιχεῖο ἐνδεικτικὸ γιὰ τὴν τοποθέτησή τους καὶ γιὰ τὸ ρόλο τους στὸ διακοσμητικὸ σύνολο γιὰ τὸ ὁποῖο προορίζονταν. Αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου περίεργο, ἀφοῦ τὰ ἔργα μόλις πρόλαβαν νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο καὶ ἔμειναν γιὰ πάντα ἀχρησιμοποίητα. Ὡστόσο, πρέπει νὰ δεχτοῦμε γιὰ τοὺς πίνακες αὐτούς, ὅπως εἶναι δεκτὸ καὶ γιὰ ἄλλες παρόμοιες ἀνάγλυφες πλάκες, ὅτι σχετίζονταν μὲ τὴ διακόσμηση τῶν τοίχων πολυτελῶν κτιρίων³. Βέβαια λίγες εἶναι οἱ περιπτώσεις ποὺ ξέρουμε τοὺς χώρους ἀπὸ τοὺς ὁποίους προέρχονται τέτοια μνημεῖα, ἀλλὰ καὶ πάλι δὲν ἔχουμε στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀκριβῆ τους θέση. Ἐνδείξεις γιὰ τὸ πρόβλημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ κερδίζουμε ἀπὸ τὴν ἀνεύρεση τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων στὴς Θέρμες τοῦ Vedius στὴν Ἔφεσο⁴ καὶ στὴν οἰκία τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Τηλέφου στὸ Herculaneum⁵, ὅπου αὐτὰ χρησίμευαν ἀσφα-

1. Γιὰ τὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 1, τὸν ὁποῖο ὁ STROCKA, Piräusreliefs 42, 97 θεωρεῖ σ' ἓνα τμήμα του ἀτελείωτο, βλ. σ. 7.

2. Βλ. G. KARO, AA 1931, 224.

3. Βλ. A. MAIURI, ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 222. C. WATZINGER, JdI 61/62, 1946/47, 76 καὶ 77 σημ. 1. A. D. FRASER, AJA 43, 1939, 454. J. KEIL, ÖJh 24, 1928, Beibl. 37. F. MILTNER, Ephesos (1958) 61. Ch. PICARD, AJA 38, 1934, 137 καὶ ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 215, σημ. 1. STROCKA, Piräusreliefs 96. H. GABELMANN, BJB 177, 1977, 213, 216.

4. Βλ. σχετικὰ KEIL ὁ.π. Beibl. 41 κέ., εἰκ. 28, 29, 31. Ὁ ἴδιος ὁ.π. 37 τοποθετεῖ τοὺς πίνακες στὰ κενὰ τῶν τοίχων, ἀνάμεσα στὰ ἀγάλματα τῆς αὐτοκρατορικῆς αἰθουσας ποὺ στηρίζονταν σὲ κινσόλες. Πρβ. καὶ MILTNER ὁ.π. 61. Ἀπὸ θέρμες προέρχονται καὶ ἄλλοι νεοαττικοὶ πίνακες: δύο ἀπὸ τὴς Θέρμες τοῦ Διοκλητιανοῦ στὴ Ρώμη (WATZINGER ὁ.π. 76), δύο ἀπὸ θέρμες τῆς Κορίνθου (βλ. σ. 100 σημ. 1). Ἴσως μαρμάρινοι ἀνάγλυφοι πίνακες ἦταν καὶ αὐτοὶ ποὺ ἀναφέρει ὁ ΠΛΙΝ. NH 35.4, ἐντοιχισμένους στὸ caldarium τῶν Θερμῶν τοῦ Μ. Ἀγρίππα: «in thermarum quoque calidissima parte marmoribus inluserat parvas tabellas». Ἀπὸ τὴ διακόσμηση κάποιου νυμφαίου προέρχονται τὰ δύο ἀνάγλυφα Grimaldi καὶ τὸ τρίτο, ἐντελῶς ὅμοιο, ποὺ βρέθηκε σχετικὰ πρόσφατα στὴν Palestina. Βλ. V. M. STROCKA, AntPlastik IV (1965) 87 κέ., κυρίως 92, πίν. 53-57. R. BIANCHI BANDINELLI, DialArch 1, 1967, 125 κέ., εἰκ. 56. R. NOLL, AnzWien 107, 1970, 67 κέ. F. BROMMER, RM 81, 1974, 317 κέ. W. v. SYDOW, AA 1976, 365, εἰκ. 23.

5. A. MAIURI, Ercolano I (1958) 347, 355 καὶ σημ. 147 καὶ ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 222 καὶ σημ. 4. Ὅπως παρατηρεῖ καὶ ὁ GABELMANN ὁ.π. 216, σημ. 58 δὲν ἀναφέρεται πούθεν ἂν τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ βρέθηκε σὴ θέση του.

λῶς στὴ διακόσμηση τῶν τοίχων τῶν κτιρίων. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῶν τοίχων μιᾶς μεγάλης αἵθουσας τῆς βίλας στὴν τοποθεσία Villazzano κοντὰ στὸ Σορρέντο προέρχονται καὶ οἱ μεγάλοι ἀνάγλυφοι πίνακες, ποὺ πλασιώνονται ἀπὸ πλατιᾶς διακοσμητικῆς ταινίες¹. "Ὅτι τὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα δὲν ἦταν μνημεῖα στημένα ἐλεύθερα τὸ ὑποστηρίζουν καὶ τὸ μεγάλο συνήθως σχῆμα τῶν πλακῶν καὶ ἡ ἔλλειψη ἐμβόλου γιὰ τὴ στερέωσή τους σὲ κάποιο βᾶθρο². Στὴν περίπτωση μάλιστα τῶν ἀναγλύφων μὲ πλαίσιο τοῦ τύπου τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ, ποὺ συνηθίζεται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1ου αἰ. μ.Χ.³, καὶ ἡ ἴδια ἡ παρουσία τοῦ πλαισίου εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἔνταξή τους σὲ κάποιο διακοσμητικὸ σύνολο⁴. Τὰ παραπάνω δὲν ἀποκλείουν ὥστόσο ὅτι μερικὲς ἀπὸ τὶς πρώιμες νεοαττικὲς πλάκες μικροῦ σχήματος, χωρὶς πλαίσιο μὲ κυμάτια, ἦταν ἴσως μνημεῖα ἐλεύθερα, ὅπως μᾶς δείχνουν μερικὲς παραστάσεις ἐπάνω στὰ ἴδια τὰ ἀνάγλυφα⁵ καὶ ὀ-

1. A. LEVI, NSc 1918, 246 κέ. MonAnt 26, 1920, 182 κέ., πίν. I-V. P. MINGAZZINI-F. PFISTER, Forma Italiae. Regio I: Latium et Campania 2, Surrentum (1946) 194 κέ., πίν. XXXIX - XL. Γιὰ ἓναν ἀκόμη πίνακα μὲ παρόμοιο πλαίσιο ἀπὸ τὴν Κατάνη βλ. G. LIBERTINI, ASAtene 30/32, NS 14/16, 1952/54, 378 κέ. σμ. 3, εἰκ. 11.

2. Ἀντίθετα ὁ M. C. DE AZEVEDO, Crd'A 7, 1942, 113 πιστεύει ὅτι ὁ πίνακας τοῦ Ἐπόλλωνος καὶ Μαρσύα στὸ Braccio Nuovo τοῦ Palazzo dei Conservatori (HELBIG⁴ II, 1668) ἦταν τοποθετημένος, ὅπως κατὰ τὴ γνώμη του καὶ οἱ πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, σὲ ἓνα στήριγμα. Μιὰ τεχνικὴ λεπτομέρεια ὅμως, οἱ ἔντονα λοξοὶ πρὸς τὰ μέσα κροτάφοι του, δικαιολογούνται μόνον ἂν δεχτοῦμε ὅτι καὶ αὐτὸς ὁ πίνακας ἦταν ἐντοιχισμένος. Καὶ οἱ τόρμοι στὶς τέσσερις πλευρὲς τοῦ πίνακα τῶν Νυμφῶν τοῦ Μουσείου τῶν Θεσμῶν (E. PARIBENI, Bd'A 36, 1951, 105), ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἀνασκαφῆς (βλ. παρακάτω σ. 95 κέ.), ὑποστηρίζουν τὴν ἄποψη ὅτι τὰ μνημεῖα αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἀποτελοῦσαν ἐπένδυση τοίχων. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 96. Βλ. καὶ τὸ ἀνάγλυφο στὸ Fogg Art Museum (G. M. A. HANFMANN-CH. B. MOORE, Fogg Art Museum. Acquisitions 1969 - 1970, 41 κέ.), ποὺ ἔχει ἀπὸ ἓναν τόρμο στὶς τρεῖς σωζόμενες πλευρὲς του. Κατὰ τοὺς HANFMANN καὶ MOORE ὁ π. 47 σμ. 11, οἱ τόρμοι αὐτοὶ εἶναι πιθανῶς ἀρχαῖοι καὶ σχετίζονται μὲ τὴ στερέωσή τοῦ ἀναγλύφου. Βλ. ἐπίσης τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἀντινόου ἀπὸ τὸ Lanuvium, ποὺ ἔχει στοὺς κροτάφους ἕξι βαθύνσεις καὶ, ὅπως πιστεύει ὁ G. E. RIZZO, BrBr 635, δὲν ἦταν ἐλεύθερα στημένο ἀλλὰ κοσμοῦσε τὸν τοῖχο κάποιου κτιρίου. Σ' ἓναν μαρμάρινο πίνακα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (FUCHS, Vorbilder 180 d) 14), ἡ «πατόβρα» στοὺς κροτάφους καὶ τὸ προφίλ τοῦ κάτω πλαισίου, ποὺ συνεχίζεται ὡς ἓνα σημεῖο καὶ σ' αὐτοῦς, μᾶς δείχνουν ὡς ποῦ ἦταν ἐντοιχισμένο τὸ ἀνάγλυφο.

3. STROCKA, Piräusreliefs 107 κέ. GABELMANN ὁ.π. 216. "Ὁμοίως μορφῆς πλαίσιο, ἀλλὰ πολὺ στενότερο, συναντοῦμε σὲ διακοσμητικὰ ἀνάγλυφα ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου, ὅπως π.χ. στὰ ἀνάγλυφα ποὺ βρέθηκαν πρόσφατα στὸ Πέργαμο. Γ' αὐτὰ θὰ γίνῃ λόγος παρακάτω (βλ. καὶ σ. 55 σμ. 4). "Ὁμοία πλαισίωση συναντοῦμε καὶ σὲ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα, ὅπως παρατηρεῖ ὁ GABELMANN ὁ.π. 213 κέ. ἀπὸ τὴν πρώιμη ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου ἐμφανίζεται, σύμφωνα μὲ τὸν ἴδιο μελετητὴ ὁ.π. 212, καὶ ὁ τύπος τοῦ βωμοῦ μὲ πλαίσιο (profilgerahmter Altartyp).

4. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 109. GABELMANN ὁ.π. 216.

5. Βλ. π.χ. τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἰακάρου στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο 2190 (FUCHS, Vorbilder 179 c) 24), ὅπου εἰκονίζεται ἓνα ἀνάγλυφο στημένο σὲ ὑψηλὸ βᾶθρο μὲ παράσταση συνωρίδας, ἡ τὸν κρατῆρα τῆς Ν. Ὑόρκης 23. 184 (FUCHS ὁ.π. 177 a) 8), ὅπου ἀνάμεσα στὶς Μαινάδες καὶ τὶς Νύμφες τῆς παράστασης εἶναι στημένο ἓνα ἀνάγλυφο ποὺ εἰκονίζει καὶ αὐτὸς τρεῖς Νύμφες.

πως συμβαίνει άλλωστε με τούς μικρούς ανάγλυφους πίνακες που διακοσμοῦσαν τὸ περιστύλιο σπιτιῶν στὴν Πομπηία καὶ στὸ Herculaneum¹.

Μιὰ ἀμυδρὴ ἰδέα γιὰ τὴ διακόσμηση τοίχων μὲ ανάγλυφα μᾶς δίνουν τὰ ἐντοιχισμένα, σὲ δευτέρη χρήση, ανάγλυφα στὴν Casa degli Amorini dorati στὴν Πομπηία². Τὰ ανάγλυφα ὅμως αὐτά, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα εἶναι καὶ ἓνα νεοαττικὸ πού εἰκονίζει ἓνα Σάτυρο, εἶναι κομμάτια μεμονωμένα, πού ἔχουν παρεμβληθεῖ ἐκ τῶν ὑστέρων στίς τοιχογραφίες τῆς στοᾶς τοῦ περιστυλίου. Πολλὴ σαφέστερη εἰκόνα γιὰ τὴ θέση τους σὲ ἓνα πιδὸ μνημειακὸ σύνολο κερδίζουμε ἀπὸ ἄλλα μνημεῖα. Τὸ στηθαῖο (attica) τοῦ περιβόλου τῆς Ἀγορᾶς τοῦ Νέρβα στὴ Ρώμη σώζει τὸ πρῶτο μόνον ἀπὸ τὰ μεγάλα ανάγλυφά της μὲ ὀγκῶδες πλαίσιο, πού εἰκονίζει τὴν Ἀθηνᾶ (πίν. 49β)³. Τὰ ανάγλυφα αὐτά προβάλλονταν στὸ μέσο κάθε «κόγχης» τοῦ στηθαίου, τοῦ ὁποῖου ἡ ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια καλυπτόταν μὲ ὀρθομαρμάρωση. Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ παρατηρήσουμε ὅτι στὴν κάτω πλευρὰ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Ἀθηνᾶς, ἀκριβῶς ὅπως καὶ σὲ πολλοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, τὸ πλαίσιο δὲν ἔχει κυμάτιο, ἀλλὰ εἶναι ἓνας ἀπλὸς κανόνας, ὅπου πατάει ἡ μορφή. Ὁ κανόνας αὐτὸς πατάει ἐπάνω στὴν πλίνθο τοῦ στηθαίου, ἐνῶ ἡ ἐπάνω πλευρὰ τοῦ πίνακα στηρίζεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίστεψή του. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε ὅτι καὶ οἱ νεοαττικοὶ πίνακες θὰ ἐντάσσονταν πολλὰς φορὲς σὲ διαζώματα, σὲ σειρὰς ἢ ἀνὰ ζεύγη πᾶρισα, ὅπως π.χ. θὰ πρέπει νὰ φανταστοῦμε τὰ τέθριππα

1. Βλ. τούς πίνακες πού βρέθηκαν στὴν Casa degli Amorini dorati στὴν Πομπηία (A. SOGLIANO, NSc 1907, 574 κέ., εἰκ. 18 κέ. P. ARNDT, La Glyptothèque Ny Carlsberg (1896) 205) καὶ στὴν Casa del Rìlievo di Telefo στὸ Herculaneum (A. MAIURI, Ercolano I (1958) 349 κέ. Th. KRAUS-L.V.MATT, Pompeii und Herculaneum (1973) 201 ἀριθ. 287).

2. SOGLIANO ὁ.π. 558 κέ., εἰκ. 8 - 13. EA 2960, 2961. Σὲ μερικές περιπτώσεις ἐντοιχίστηκαν σὲ ρωμαϊκὰ κτίρια καὶ ανάγλυφα ἀναθηματικὰ τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Βλ. SOGLIANO ὁ.π. 559 καὶ εἰκ. 9. Γιὰ πρωτότυπα ἑλληνικὰ ανάγλυφα πού χρησιμοποιήθηκαν στὴ διακόσμηση ρωμαϊκῶν σπιτιῶν βλ. H. BLANCK, RM 76, 1969, 179, στήμ. 24. Βλ. καὶ KRAUS-V. MATT ὁ.π. 193 ἀριθ. 266. Ἐντοιχισμένα στούς πλινθόκτιστους τοίχους σπιτιῶν τῆς Πομπηίας καὶ τῆς Ostia, ὅπως καὶ σὲ ταφικὰ κτίσματα, ἦταν καὶ μικρὰ ανάγλυφα ἀπὸ πορβόλο ἢ πηλὸ. Βλ. σχετικὰ KRAUS ὁ.π. 179 ἀριθ. 230. G. CALZA, MonAnt 23, 1914, 602. H. SCHAAL, Ostia (1957) 116. J. WARD-PERKINS-A. CLARIDGE, Pompeii AD 79 (1976) 54. Κυρίως M. F. SQUARCIAPINO, BullCom 76, 1956/58, 138 κέ., πίν. 1 - XI. H. ἴδου, BullCom 78, 1961/2, 112 κέ. B. J. TOYNBEE - J. WARD-PERKINS, The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations (1958) 48, εἰκ. 6, πίν. 9. Γιὰ τὰ ανάγλυφα μὲ πορτραῖτα πού ἦταν ἐντοιχισμένα σὲ ταφικὰ κτίσματα, βλ. GABELMANN ὁ.π. 213 κέ. Ὁμοῖα, συναντοῦμε καὶ ἐντοιχισμένες ἐπιγραφές. Βλ. π.χ. τὴν ἐπιγραφή στὸ ταφικὸ μνημεῖο τοῦ Ti. Claudii Vitalis, E. NASH, Pictorial Dictionary of Ancient Rome² II (1968) 324.

3. P. H. v. BLANCKENHAGEN, Flavische Architektur und ihre Dekoration (1940) 42, 116 κέ., 158 κέ., πίν. 1 εἰκ. 1, πίν. 38 εἰκ. 103. E. NASH, Pictorial Dictionary of Ancient Rome² I (1968) 433 κέ., εἰκ. 533. Τὸ ανάγλυφο τῆς Ἀθηνᾶς βρέθηκε στὴ θέση του καὶ μόνον ἓνα τμήμα τὸ στηθαίου ἀριστερὰ ἀπὸ αὐτὸ ἔχει συμπληρωθεῖ. Βλ. v. BLANCKENHAGEN ὁ.π. 16. Γιὰ τὴν κατάσταση πρὶν ἀπὸ τὴν συμπλήρωση βλ. A. M. COLINI, BullCom 61, 1933, 265, εἰκ. 13 καὶ F. TOEBELMANN, Römische Gebälke I (1923) 52 κέ., εἰκ. 49.

a και b ἢ ὀρισμένες ἀρχαϊστικὲς συνθέσεις¹. Ἡ σχέση αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς διακόσμησης μὲ ζωγραφικὰ πρότυπα, κάτι ποὺ ἔχει παρατηρηθεῖ γιὰ τὴ διάθρωση τοῦ περιβάλλου τῆς Ἀγορᾶς τοῦ Νέρβα², θὰ γινόταν ἀκόμη στενότερη μὲ τὴ χρησιμοποίηση χρωμάτων, ποὺ ἔχνη τους ἔχουν παρατηρηθεῖ σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἐπάνω στὰ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα³.

Ἐνα ἀκόμη μνημεῖο, ποὺ διαφωτίζει τὸ ρόλο τῶν νεοαττικῶν ἀνάγλυφων πινάκων στὴ διακόσμηση ἐσωτερικῶν χώρων, εἶναι ἡ «αἶθουσα τῶν πεσσῶν», πλάι στὸ Ὠδεῖο, ποὺ ἀνασκάφηκε πρόσφατα στὸ Πέργαμο καὶ ποὺ ἡ διακόσμησή της χρονολογεῖται στὰ χρόνια τοῦ Αὐγούστου⁴. Ἐδῶ, ἀνάγλυφα μὲ στενὸ σχετικὰ πλαίσιο, τρία ἀπὸ τὰ ὁποῖα βρέθηκαν στὴ θέση τους, κοσμοῦσαν τὸ κάτω μέρος τῶν τοίχων τῆς αἶθουσας, τοποθετημένα σὲ μικρὲς ἀποστάσεις. Πατώντας σὲ ιδιαίτερη βάση τὸ καθένα, ἐπάνω ἀπὸ τὸν τοιχοβάτη, καὶ ἔχοντας ιδιαίτερη ἐπίστεψη, ἔδιναν τὴν ἐντύπωση πεσσῶν ποὺ προεξείχαν ἀπὸ τοὺς τοίχους. Ἀνάλογη ἐντύπωση θὰ δημιουργοῦσαν καὶ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ στηθαίου στὴν Ἀγορὰ τοῦ Νέρβα, καθὼς ἡ ἐπίστεψή της προεξέχει ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπὸ τὴν πλάκα τοῦ ἀναγλύφου. Καὶ στίς δύο αὐτὲς περιπτώσεις τὰ ἀνάγλυφα δένονταν μὲ τὴν ὀρθομαρμάρωση τοῦ τοίχου δημιουργώντας μιὰ διακοσμητικὴ πρόσψη. Γιὰ τὴν «αἶθουσα τῶν πεσσῶν» στὸ Πέργαμο ὁ ἀνασκαφέας ὑποθέτει ὅτι πάνω ἀπὸ τὸ ἐπιστύλιο, τὸ τρίγλυφο καὶ τὴ σίμη ποὺ ἀποτελοῦσαν τὴν ἐπίστεψη τῶν «ψευδοπεσσῶν», οἱ τοῖχοι θὰ ἦταν ἐπιχρισμένοι. Πέρα ἀπὸ αὐτὰ τὰ δύο παραπάνω παραδείγματα οἱ ἀνάγλυφες πλάκες γενικὰ θὰ ἦταν δυνατὸ μὲ ποικίλους τρόπους νὰ δεθοῦν μὲ ὀρθομαρμαρωμένους ἢ ἀπλῶς ἐπιχρισμένους τοίχους⁵.

1. Βλ. παρακάτω σ. 145 κέ. καὶ 167.

2. v. BLANCKENHAGEN ὅ.π. 152 κέ., 157 κέ. Πρβ. καὶ STROCKA, Piräusreliefs 108.

3. Ὅπως στὰ ἀνάγλυφα μὲ τέθριππα ἀπὸ τὸ Herculaneum (βλ. A. MAIURI, ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 223) ἢ στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Σατόρου ἀπὸ τὴν Casa degli Amorini dorati τῆς Πομπηίας (SOGLIANO ὅ.π. 565).

4. Βλ. W. RADT, AA 1975, 360 κέ. καὶ σημ. 5 καὶ 6, εἰκ. 1, 4, 6, 8, 10. M. J. MELLINK, AJA 79, 1975, 216 κέ., πίν. 44 εἰκ. 25 - 26. Ἐνα ἀνάγλυφο ἐντελῶς ὁμοιο μὲ αὐτὰ βρισκόταν στὴν Εὐαγγελικὴ Σχολὴ τῆς Σμύρνης ἀριθ. 40, μὲ πρόλευση ἀπὸ τὴ Ν. Φώκεια. Βλ. EA 738. F. SARTIAUX, Les civilisations anciennes de l'Asie Mineure (1928) πίν. L. Βιζόνιζε ἕναν πετεινὸ, ὅπως τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸ Πέργαμο RADT ὅ.π. εἰκ. 10, μὲ ἀντίστροφη ὁμοίως κατεύθυνση.

5. Ἀπὸ διακοσμητικὲς προσόψεις πρέπει νὰ προέρχονται καὶ οἱ νεοαττικὲς πλάκες, ποὺ θὰ ἀποτελοῦσαν πολλὰς φορὲς συνεχεῖς ζωφόρους, ὅπως μᾶς ἐπιτρέπει νὰ υποθέσουμε τὸ θέμα τους: χορεύτριες ἢ ἐρωτιδεῖς εἰκονίζονται μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς πρόσψης, τὴν ὁποία ἀποτελοῦν κίονες ἢ πεσοὶ ποὺ στηρίζονται σὲ ὑψηλὲς βάσεις καὶ βαστοῦν θριγκό. Βλ. π.χ. τὴν πλάκα στὸ Λουῆρο, FUCHS, Vorbilder 64d, 66. Πρβ. καὶ G. A. MANSUELLI, Galleria degli Uffizi I (1958) 172 κέ. Ἀνάλογες ζωφόροι προέρχονται ἀπὸ τὴ βίβα τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ Tivoli. Βλ. HELBIG⁴ I, 147 καὶ 209 (βλ. καὶ H. MÖBIUS, AM 55, 1930, 273 κέ., Beil. 74-75), 380, 115. Γιὰ τὰ ἀνάγλυφα μὲ ἀρχιτεκτονικὸ φόντο, ποὺ συνηθίζονται στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀδριανοῦ, βλ. J. SIEVEKING, Gnomon 7, 1931, 19.

β) Ἡ χρονολόγησι τῶν ἀναγλύφων

Δυστυχῶς κανένα ἐξωτερικὸ στοιχεῖο δὲν ἔχομε, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ μᾶς βοηθήσει νὰ προσδιορίσουμε χρονικὰ τὸ ναυάγιο τοῦ Πειραιᾶ καὶ νὰ κερδίσουμε ἐπομένως ἓνα terminum γιὰ τὴ χρονολόγησι τῶν γλυπτῶν ποὺ μᾶς ἔδωσε¹. Ἔτσι, κάθε προσπάθεια χρονολόγησις τοῦ εὐρήματος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ βασίζεται παρὰ μόνον σὲ παρατηρήσεις ποὺ ἀφοροῦν τὴν τεχνοτροπία τῶν ἔργων. Μὲ τὸ χρονολογικὸ πρόβλημα καταπίεστηκε εἰδικότερα ὁ W. Fuchs καὶ τελευταῖα ὁ V. M. Strocka. Κατὰ τὸν Fuchs οἱ πίνακες τοῦ Πειραιᾶ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὰ ὄψιμα ἀδριάνεια ἢ στὰ πρόιμα ἀντωνίνεια χρόνια², ἐνῶ γιὰ τὸν Strocka ἀποτελοῦν ἔργα μιᾶς κάπως πρωιμότερης ἐποχῆς, συγκεκριμένα τῆς τρίτης δεκαετίας τοῦ 2ου αἰ.³ Ἡ χρονολόγησις τῶν γλυπτῶν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 2ου αἰ., ποὺ προτάθηκε παλιότερα ἀπὸ ὀρισμένους μελετητές⁴, πρέπει νὰ ἀποκλεισθεῖ.

Ἡ συζήτησις ποὺ ἀκολουθεῖ γιὰ τὴ χρονολόγησις τοῦ εὐρήματος βασίζεται στὸ σύνολο τῶν γλυπτῶν τοῦ εὐρήματος καὶ ὄχι ὀρισμένων μόνον ἢ μιᾶς ομάδας μνημείων, ὅπως ἔγινε ἕως τώρα ἀπὸ τὴν ἔρευνα. Μὲ τὴν παρουσίασις ὀρισμένων νέων μνημείων, ποὺ πρωτοδημοσιεύονται ἐδῶ, καὶ μὲ τὴν ἐξέτασις τῶν λεπτομερειῶν ἄλλων, ποὺ ἔμειναν ἀπαρατήρητες ἕως τώρα, γίνεται μιὰ προσπάθεια γιὰ τὴν καλύτερη κατανόησις τῆς τεχνοτροπίας τοῦ εὐρήματος καὶ γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολόγησίν του.

Ἡ παρουσίασις τῶν ἐξωτερικῶν γνωρισμάτων τῶν πινάκων καὶ τῶν μορφῶν, δὲν ἀφήνει, ὅπως εἶδαμε, καμιά ἀμφιβολία ὅτι τὸ εὐρημα τοῦ Πειραιᾶ ἀποτελεῖ ἓνα σύνολο ἐνιαῖο χρονολογικὰ. Τὰ προφίλ τῶν πινάκων δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς δώσουν στενότερα χρονολογικὰ πλαίσια ἀπὸ αὐτὰ ποὺ καθόρισε ὁ Strocka μὲ μιὰ

1. Γιὰ τὶς συνθήκες εὔρεσις τῶν γλυπτῶν καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. Strocka, Piräusreliefs 39 κέ. Γιὰ τὸ κεφάλι τοῦ Κικωνίου, ποὺ ἦδη στὶς πρώτες εἰδήσεις γιὰ τὸ ναυάγιο ἀναφέρεται μαζί μὲ τὰ ἄλλα εὐρήματα (E. P. BLEGEN, AJA 35, 1931, 91), δὲν χρειάζεται νὰ γίνῃ λόγος ἐδῶ. Βλ. σχετικὰ Fuchs, Vorbilder 189 καὶ Strocka ὅ.π. 40.

2. Fuchs, Vorbilder 26 κέ., 181 e) 15, κυρίως 189. Τὴ γνώμη του ἀκολουθοῦν ἢ E. Schmidt, AntPlastik V (1966) 25 σημ. 141 καὶ ἢ Leipen, Parthenos 9. Μεταδριάνειες θεωρεῖ τὶς πλάκες καὶ ἢ Σ. Καροζοῦ, AM 69/70, 1954/55, 90.

3. Strocka, Piräusreliefs 107 κέ., κυρίως 111. Ἀδριάνεια θεωροῦν τὰ γλυπτὰ καὶ ὁ H. Möbius, Gnomon 23, 1951, 271, ὁ F. Brommer, Athena Parthenos. Opus Nobile, Heft 2 (1957) 13, ὁ W. H. Schuchhardt, AntPlastik II (1963) 43, ὁ F. Matz, Gnomon 38, 1966, 70. Στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ χρονολόγησε τὴν πλάκα τοῦ «Κατανέων» στὸ Σικάγο ὁ A. D. Fraser, AJA 43, 1939, 451 καὶ τὴν πλάκα τοῦ Βερολίνου ὁ Blümel, Kat. Berlin V, Kopien 4. Jh., K 252. Τὴ γνώμη τοῦ Strocka ἀκολουθεῖ τελευταῖα καὶ ὁ G. Koch, Die Mythologischen Sarkophage 6. Teil, Meleager (1975) 76 σημ. 71.

4. H. Payne, JHS 51, 1931, 188. G. Karo, AA 1931, 224 (μέσα ἢ β' μισὸ τοῦ 2ου αἰ.), Στατροπούλου, Ἀσπίς 65 (β' μισὸ τοῦ 2ου αἰ., ὄχι στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ ὅπως σημειώνει ὁ Möbius ὅ.π. 271).

σύντομη τυπολογική *ἀνάλυση*¹. Πολύ συγγενικό πάντως με τὸ πλαίσιο ὀρισμένων πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ, π.χ. τῆς πλάκας M2 (ἀριθ. κατ. 39, εἰκ. II), εἶναι τὸ πλαίσιο ἑνὸς ἀποσπασματικοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τῆ βίλα τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ Tivoli² (πίν. 50α), πού, ὅπως πιστεύω, ἀνήκει στὸν πίνακα, ἀπὸ τὸν ὁποῖο προέρχονται καὶ δύο κομμάτια ἑνὸς ἀναγλύφου στὸ Βατικανό (πίν. 51), συμπληρωμένου σὲ νεώτερα χρόνια³. Ἐνα *terminum* γιὰ τὴ χρονολόγησή τῶν πινάκων μᾶς δίνουν καὶ οἱ δόμοι μετὰ τὴν «περιτένεια» στὸ ἀρχιτεκτόνημα τοῦ πίνακα A2 (πίν. 2). Τέτοια μορφή ἔχουν οἱ δόμοι σὲ κτίσματα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀδριανοῦ⁴. Περαισσότερο ὅμως εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς βοηθήσουν στὸ χρονολογικὸ πρόβλημα τὰ

1. STROCKA, Piräusteliefs 107 κέ. Γιὰ τὴν ἐμφάνισή πλαισίου σὲ διακοσμητικὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰγίου, πού εἶναι ὅμως πολὺ στενότερα, βλ. παραπάνω σ. 53 σημ. 3.

2. HELBIG⁴ IV, 3210. Τὴν ὁμοιότητα τοῦ πλαισίου τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ μετὰ τὰ πλαίσια τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ πρόσζεε ὁ E. PARIBENI, Bd'A 36, 1951, 107 κέ. Ὁ FUCHS, Vorbilder 189 θεωρεῖ τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ πολὺ ὅμοιο, ὡς πρὸς τὸ «στόλ», μετὰ τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Πειραιᾶ.

3. AMELUNG, Vat. Kat. II, 269, πίν. 53, πού θεωρεῖ τὰ κομμάτια τοῦ Βατικανοῦ ἀδριάνεια ἐργασία. Διςστάσεις τῆς συμπληρωμένης πλάκας τοῦ Βατικανοῦ: ὕψος 0,74 μ., πλάτος 0,87 μ. (διαστάσεις τοῦ κομματιοῦ στὸ Tivoli: ὕψος 0,30 μ., πλάτος 0,49 μ.). Τὸ σοῦζόμενο, ἀπὸ τὴ μέση περίπου, κάτω τμήμα τῆς γυναικείας μορφῆς, πού παριστάνεται πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἀκουμπάει στὸν κορμὸ ἑνὸς δέντρου, συμφωνεῖ στὴν κλίμακα μετὰ τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς μορφῆς πού εἰκονίζεται στὸ θραῦσμα τῆς βίλας τοῦ Ἀδριανοῦ. Οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου πού πέφτουν ἀπὸ τὸν δεξιὸ ὄμο τῆς μορφῆς (θραῦσμα Tivoli) ἔχουν τὴ συνέχειά τους στὸ κομμάτι τοῦ Βατικανοῦ. Ταυριάζει ἀκόμη καὶ τὸ σπάσιμο στὰ δύο κομμάτια, πού σχηματίζει ἀμβλεία γωνία μετὰ κορυφὴ τὸ σημεῖο ὅπου συναντιοῦνται τὸ ἔνδυμα τῆς μορφῆς μετὰ τὸν κορμὸ τοῦ δέντρου. Πρέπει βέβαια νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὸ κομμάτι τοῦ Βατικανοῦ ἔχει προιονιστεῖ ἐλαφρὰ στὶς σπασμένες πλευρές του, ὥστε δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ κολλήσει ἀκριβῶς στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸ Tivoli. Ὅτι ὅμως πρόκειται γιὰ θραύσματα τοῦ ἴδιου πίνακα εἶναι ἀναμφισβήτητο. Μετὰ τὸ συνδυασμὸ αὐτὸ κερδίζουμε μιὰ νεοαττικὴ σύνθεσή πού δὲν μᾶς παραδίδεται ἀπὸ ἄλλα ἀντίγραφα, τὴν ὁποία ἀποτελοῦσαν τουλάχιστον τρεῖς μορφές. Ἄριστερὰ εἰκονίζεσταν πιθανῶς ὁ Ἑρμῆς, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἔχουμε μόνον τὸ ἀριστερὸ χεῖρ μετὰ τὸ κηρύκειο· στὴ μέση ἡ γυναικεία μορφή πού στηρίζεται μετὰ τὴν πλάτη στὸ δέντρο καὶ κρατᾷ στὸ δεξιὸ τῆς χεῖρ ἕνα ριπίδι· δεξιὰ ἕνας νέος μετὰ μικρὸ ἱμάτιο γύρω ἀπὸ τὴ μέση καὶ ξίφος στὸ ἀριστερὸ χεῖρ, πού παραδίδεται στὸ δεύτερο κομμάτι τοῦ Βατικανοῦ. Ἡ ἀκριβὴς σχέση τοῦ νέου αὐτοῦ μετὰ τῆς γυναικείας μορφῆς δὲν μᾶς εἶναι γνωστή, ἀφοῦ τὰ δύο τμήματα τοῦ ἀναγλύφου δὲν ἔχουν ἐπαφή. Ἡ ἐρμηνεία πού ἔχει προταθεῖ γιὰ τὸ θραῦσμα τοῦ Tivoli ἀπὸ τὸν PARIBENI ὁ.π. 107 κέ. (πρβ. καὶ FUCHS, Vorbilder 189, HELBIG⁴ IV, 3210), ὅτι δηλαδὴ πρόκειται γιὰ παράστασι κρίσης τοῦ Πάρη, φαίνεται πολὺ πιθανή· τότε, στὴ στηριζόμενη γυναικεία μορφή θὰ πρέπει νὰ ἀν αγνωρίσουμε μᾶλλον τὴν Ἀφροδίτη, ἐνῶ στὸν νέο, δεξιὰ, τὸν Πάρη. Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἀποφασίσουμε ἀν ἡ ἀποσπασματικὰ σὺζόμενη αὐτὴ σύνθεσι εἶναι νεοαττικὸ δημιούργημα πού χρησιμοποιεῖ τύπους τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς ἢ ἀντίγραφο μᾶς σύνθεσης τῶν κλασσικῶν χρόνων, ἀν καὶ ἡ πρώτη ἀπόψη φαίνεται πρὸ πιθανή. Ὁ τύπος τοῦ «Πάρη» πρέπει νὰ ἀναχθεῖ στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰ., γιὰτὶ τὸν συναντοῦμε σ' ἕνα ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο μετὰ ἐλευσινιακὸ θέμα, πού βρίσκεται στὸ Leningrad, Ermitage Inv. Pan. 160(A. PESHLOW-BINDOKAT, JdI 87, 1972, 116 R 12, εἰκ. 39). Ἀντίθετα ἡ κόμωσι τῆς γυναικείας μορφῆς μᾶς ὄδηγεῖ σὲ πρότυπα τοῦ πράξιτελικοῦ κύκλου. Πρβ. π.χ. τὸ γυναικεῖο κεφάλι στὸ Kassel, M. BIEBER, Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königl. Museum Friedencianum in Cassel (1915) 22, πίν. XXIII. Ὁ V. STEUBEN, HELBIG⁴ IV, 3210 πιστεύει ὅτι ἡ σύνθεσι εἶναι ἄσχετη μετὰ ἑλληνικὰ πρότυπα.

4. Πρβ. π.χ. τὸν περίβολο τοῦ Ὀλυμπίου τῶν Ἀθηνῶν, ἀπὸ τὴν 6ψμη ἀδριάνεια ἐποχῇ. J. TRAYLOS, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (1971) εἰκ. 531. Τὴν ὑπόδειξη ὀρεῖλο στὸς καθηγγητῆς Γ. Δεσπινῆ καὶ Δ. Παντερμαλῆ.

τεχνικά χαρακτηριστικά τῶν μορφῶν, πού καθορίζουν ὡς ἓνα σημεῖο τὴν τεχνολογία τῶν ἔργων. Δὲν μπορούμε νὰ παραβλέψουμε τὴ φειδωλὴ ἔστω χρῆση τοῦ τρυπανιοῦ, παρὰ τὴν ἀντίθετη ἀποψη τοῦ Stroocka¹, ὅταν μάλιστα ἡ χρησιμοποίηση τοῦ τρυπανιοῦ συνυπάρχει μὲ ἄλλα προχωρημένα στοιχεῖα.

Σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῶν ἀνάγλυφων μορφῶν συναντοῦμε στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν ἀντίγραφα τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ. Στὰ κεφάλια τῶν Χαρίτων τῆς πλάκας M1 π.χ. (πίν. 28α - β), πού εἶναι πολὺ ἔξοχα, σχεδὸν ὀλόγλυφα, βλέπει κανεὶς τίς μεγάλες, σχεδὸν ἐπίπεδες ἐπιφάνειες πού συνθέτουν τὰ πρόσωπα καὶ σχηματίζουν γωνιώδεις ἀκμὲς στὰ σημεῖα πού συναντιοῦνται — στὰ φρύδια καὶ στὴ ράχη τῆς μύτης². Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς κατασκευῆς εἶναι ἡ («κενὴ») ἔκφραση, πού τὴν ἐντύπωσὴ της κάνει ἐντονότερη ἢ στίλβωση τῆς ἐπιδερμίδας³. Ἡ σύγκριση τῶν κεφαλιῶν αὐτῶν μὲ τὸ κεφάλι τῆς Ἀμαζόνας ἀπὸ τὴ βίλα τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ Μουσεῖο τῶν Θερμῶν⁴, πού συγκεντρώνει τὰ παραπάνω χαρακτηριστικά, μᾶς πείθει γιὰ τὸν ἀδριανεὶο χαρακτήρα τῶν ἀντιγράφων τοῦ Πειραιᾶ. Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ὁμοιότητα τῶν Χαρίτων μὲ τὸ κεφάλι αὐτὸ καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ κόμη κάθεται ἐπάνω στὸ κρανίον, ἀποτελώντας ἓνα συμπαγὲς καὶ ἀνεξάρτητο σχεδὸν σῶμα. Δημιουργεῖται ἔτσι ἐντονη ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ λεῖο πρόσωπο τῶν μορφῶν καὶ τὴν («πίθετη»), σὰν περούκα, μᾶζα τῶν μαλλιῶν⁵. Στὸ ἴδιο κεφάλι τοῦ Μουσείου τῶν Θερμῶν συναντοῦμε ἐπίσης τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια μὲ τοὺς ἐπίπεδους βολβούς⁶, πού χαρακτηρίζουν καὶ τίς μορφές τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ. Τέλος, σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ συναντοῦμε τὴ διαμόρφωση τῶν βλεφάρων πού προσέχουν σχηματίζοντας ὀξεία ἀκμὴ, χαρακτηριστικὸ ἀντιγράφων τῆς ὀψιμῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ⁷.

1. STROCKA, Piräusreliefs 109. Τὰ ἔγχα τοῦ τρυπανιοῦ εἶναι ἴσως τὸ πιὸ χειροπιαστὸ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού χρῆσιμοποιοῦμε γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ χρονολόγηση τῶν ἀντιγράφων.

2. Βλ. H. LAUTER, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrh. (1968) 28, 34, 125.

3. Ἡ ἔκφραση αὐτὴ εἶναι ἰδιαίτερα ἐντονη καὶ στὰ πρόσωπα τῶν Νυμφῶν τοῦ πίνακα N1 (ἀριθ. κατ. 40), ὅπου σάθηκε καλὰ καὶ ἡ «γάνωση» (βλ. παραπάνω σ. 51).

4. G. BECATTI, Problemi Fidiaci (1951) πίν. 92, 93. S. AURIGEMMA, Villa Adriana (1961) εἰκ. 58. Γιὰ τὴ χρονολόγηση καὶ τὴν τεχνολογία τοῦ κεφαλιῶ βλ. LAUTER ὅ.π. 34. HELBIG⁴ III, 2261.

5. Γιὰ τὴ σχέση αὐτῆ προσώπου καὶ κόμης βλ. καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Ἀπόλλωνος Kassel στὴν Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glypt. I.N. 439. E. SCHMIDT, AntPlastik V (1966) 27, πίν. 32a. Πρβ. ἐπίσης δύο γυναίκες κεφάλια στὴν Ἀθήνα, ἀντίγραφα ἔργων τοῦ αἰσθητοῦ ρυθμοῦ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ, P. NOELKE, RM 76, 1969, 54 κέ., πίν. 20, ὅπου παρατηροῦμε τὴν ἴδια σχέση ἀνάμεσα στὸ πρόσωπο καὶ στὴν κόμη.

6. Χαρακτηριστικὸ ἀδριανεῖο ἀντιγράφων, πού τὸ συναντοῦμε π.χ. στὰ ἀντίγραφα τῶν κορῶν τοῦ Ἐρεχθίου ἀπὸ τὴ βίλα τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ Tivoli. Βλ. LAUTER ὅ.π. 28.

7. Π.χ. στὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 30. Βλ. σχετικὰ LAUTER ὅ.π. 28, 31.

Ἦδη ἔμωσ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πλάκες ποὺ δημοσιεύονται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ὑπάρχουν συγκεντρωμένα χαρακτηριστικὰ πιὸ προχωρημένα. Στὴν πλάκα Π1 (ἀριθ. κατ. 48 - 49), μὲ τὴ σκηνὴ τῆς παράδοσης τοῦ Διονύσου στὶς Νύμφες, τὰ πρόσωπα τῆς καθιστῆς Νύσας, τῆς στηριζόμενης Νύμφης, ἀκόμη καὶ τοῦ μικροῦ Διονύσου (πίν. 35, 36α-β), διαφέρουν στὸ πλάσιμό τους ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῶν Χαρίτων. Παρατηροῦμε μιὰ χαλάρωση στοὺς ἐπιμέρους πλαστικούς ὄγκους. Οἱ φόρμες τους εἶναι πιὸ μαλακές, χωρὶς ἀπότομες μεταβάσεις, ἢ σάρκα πιὸ πλοῦσια, κάπως πλαδαρῆ. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ, ποὺ μποροῦμε νὰ τὰ δοῦμε καὶ σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς μορφὲς τῆς Ἰμαζονομαχίας¹, μᾶς ὀδηγοῦν λίγο πιὸ πέρα ἀπὸ τὶς συγκρίσεις μὲ ἀδριάνεια ἔργα. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Lauter², ἡ χαλαρὴ διαπραγματευση τοῦ προσώπου διαφαίνεται ἤδη σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ γλυπτὰ τῆς βίλας τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ Tivoli. Ἐνα ἀκόμη προχωρημένο στοιχεῖο στὴν ἴδια πλάκα εἶναι μιὰ τεχνικὴ λεπτομέρεια στὰ μαλλιά τῆς καθιστῆς Νύσας. Οἱ τρεῖς πλόκαμοι ποὺ πέφτουν στὸν ὄμο της χωρίζονται μεταξὺ τους μὲ βαθιῆς αὐλακιές, ποὺ σὲ μερικὰ σημεῖα διακόπτονται ἀπὸ τὶς μικρὲς «γέφυρες» ποὺ ἔχει ἀφήσει τὸ «τρέχον τρυπάνι»³. Γιὰ πρώτη φορὰ βεβαιώνονται στὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ ὁρατὰ ἔγνη τρυπανιοῦ, κάτι ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ παραβλέψουμε. Μὲ ἔμφαση χρησιμοποιεῖται ἤδη τὸ τρυπάνι γιὰ τὴ δῆλωση τῶν πλοκάμων τῆς κόμης στὶς ἀνάγλυφες μορφὲς τῶν Ἐπαρχιῶν ποὺ κοσμοῦσαν τὸ ναὸ τοῦ Ἀδριανοῦ στὴ Ρώμη (145 μ.Χ.)⁴

1. Στὸν τοξότη τῆς πλάκας B2 (ἀριθ. κατ. 9) καὶ στὸν τοξότη τῆς πλάκας B3 (ἀριθ. κατ. 11). Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ μποροῦμε νὰ δοῦμε καὶ στὶς μορφὲς τῶν Νυμφῶν τῆς πλάκας ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Θερινῶν, HELBIG⁴ III, 2198, γιὰ τὴν ὁποία πιστεύουμε ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριο μὲ τὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ. Βλ. παρακάτω σ. 95 κέ.

2. Ὁ.π. 40.

3. Γιὰ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ τρυπανιοῦ στὰ μαλλιά βλ. LAUTER ὁ.π. 133, σμ. 19. Πρβ. καὶ E. ROCHMARSKI, AntK 15, 1972, 74 κέ. Ὁ τεχνίτης τῆς πλάκας τοῦ Διονύσου (Π1, ἀριθ. κατ. 48 - 49) χρησιμοποιεῖ μὲ ἀριετὴ ἔμφαση τὸ τρυπάνι καὶ σὲ ὁρισμένα ἄλλα σημεῖα: στὰ μαλλιά καὶ στὸ πρόσωπο τοῦ μικροῦ Διονύσου, στὶς ρίζες τῶν δαχτύλων τῆς στηριζόμενης μορφῆς καὶ τῆς Νύμφης μὲ τὸ θῦρο. Ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες πλάκες συναντοῦμε σποραδικὰ τρυπανιές, ποὺ τονίζουν διάφορα σημεῖα. Βλ. παραπάνω σ. 50. Μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση χρησιμοποιεῖται τὸ τρυπάνι γιὰ τὴ δῆλωση τῶν σημείων αὐτῶν στὶς ἀττικές σαρκοφάγους τῆς ὕψιμης ἐποχῆς τῶν Σεβήρων, ὡστε τὰ ἔγνη του στὰ παραπάνω σημεῖα στὸ ἀγαλμάτιο τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Βαρβακείου εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὀδήγησαν τὸν F. MATZ, Gnomon 38, 1966, 71 νὰ μεταθέσει τὴ χρονολόγησιν του στὸν 3ο αἰ. Οἱ τρυπανιές στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ δὲν ἀναιροῦν τὴν ἀποψιν τοῦ Matz, ποὺ ἀρνήθηκε τὴ σχέση τους μὲ τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Βαρβακείου (W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 43). Ἐκεῖνο ποὺ μποροῦμε νὰ πούμε εἶναι ὅτι ἡ ἔμφασις τους καὶ μόνον δὲν ἀποτελεῖ τεκμήριο γιὰ μιὰ ὕψιμη χρονολόγησιν.

4. Ἡ ἀπόδοσιν τους στὸ ναὸ αὐτὸ καὶ ἐπομένως ἡ χρονολόγησιν τους στὸ 145 μ.Χ. θεωρεῖται βέβαιη. Βλ. σχετικὰ B. J. TOYNBEE, The Hadrianic School (1934) 152 κέ., πίν. XXXIV - XXXVI. E. NASH, Pictorial Dictionary of Ancient Rome² I (1968) 457 κέ., εἰκ. 559 - 567. HELBIG⁴ II, 1437. M. E. BLAKE - D. T. BISHOP, Roman Construction in Italy from Nerva through the Antonines (1973) 68. B. ANDREAE, Römische Kunst (1973) 223, εἰκ. 486. Γιὰ τὴν πραγμάτευσιν τῆς κόμης τῶν Ἐπαρχιῶν βλ. LAUTER ὁ.π. 30 κέ., 40. Βλ. ἐπίσης G. ROSENWALD, AbhBerl 1935, 19. Γιὰ σχετικὰ καλὲς λεπτομερειτικὰς ἀπεικονίσεις τῶν Ἐ-

(πίν. 50β), ενώ αντίθετα στα αντίγραφα των κορών του 'Ερεχθείου από τη βίλια του 'Αδριανού στο Τίβολι ή κόμη δὲν παρουσιάζει ἕγνη (τρέχοντος τρυπάνου)', παρόλο που οἱ πλόκαμοι χωρίζονται μεταξύ τους με βαθιές αὐλακίες.

Ἐκτός ἀπὸ τὰ στοιχεῖα που ἐπισημάνσαμε στὰ κεφάλια τῶν μορφῶν, καὶ ἡ πτύχωση τοῦ ἐνδύματος τῆς Νύσας στὴν πλάκα Π1 (πίν. 35), ὅπως καὶ τῆς ἀριστερῆς μορφῆς στὴν πλάκα Ν1 (πίν. 27), μᾶς φέρνει κοντὰ σὲ ἔργα τῆς πρώιμης ἀντωνίνειας περιόδου. Οἱ βαριές καὶ σκληρὰ φωτοσκιασμένες πτυχές, που ἔχουν γίνεῖ με τὴ βοήθεια τοῦ τρυπανιοῦ καὶ ἀπὸ τις ὁποῖες ἔχει σχεδὸν χαθεῖ ἡ ὕψη τοῦ ρούχου, μποροῦν νὰ συγκριθοῦν με τις πτυχές τῶν ἐνδυμάτων τῶν Ἐπαρχιῶν ἀπὸ τὸ Ἄδριάνειο². Ἐπιπλέον σὲ μερικὲς ἀπὸ τις πλάκες τοῦ Πειραιᾶ, κυρίως στὴ Ν2³, ἐμφανίζονται στοὺς χιτῶνες τῶν Νυμφῶν (πίν. 31γ), δειλὰ ἀκόμη, μικρὲς βαθιές τρυπανιές που τείνουν νὰ (διαλύσουν) τὸ ἐνδυμα, πράγμα που παρατηροῦμε καὶ στὸ χιτῶνα τῆς Ἐπαρχίας στὸ Museo Gregoriano Profano τοῦ Βατικανοῦ⁴.

Ὅτι βρισκόμαστε ἤδη μέσα στὴν ἐποχὴ τῶν Ἀντωνίνων ὑποστηρίζεται καὶ ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ με τοὺς ἀνάγλυφους πίνακες που βρέθηκαν στὴν Ἐφεσο, στὴν αὐτοκρατορικὴ αἴθουσα τῶν Θερωδῶν τοῦ Γυμνασίου τοῦ Vedius⁵. Οἱ πίνακες, μαζί με τὰ ἄλλα γλυπτὰ ἔργα που κοσμοῦσαν τὴν αἴθουσα, πιστεύεται ὅτι ἔγιναν γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν ἐξαρχίς σ' αὐτὴν, δηλαδὴ στὰ χρόνια τοῦ Ἀντωνίνου τοῦ Εὐσεβοῦς⁶. Ἰδιαίτερα χρήσιμη εἶναι ἡ σύγκριση με τὴν πλάκα που εἰκονίζει, ὅπως ἡ Π1 τοῦ Πειραιᾶ, τὴν παράδοση τοῦ Διονύσου στὶς Νύμφες. Οἱ ὁμοιότητες τῶν δύο κομματιῶν στὴ μορφὴ τῆς καθιστῆς Νύσας εἶναι ἐμφανεῖς

παριῶν βλ. Bd'A 10,1916, εἰκ. 1-4 καὶ Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ρώμης, Neg. 1936.1277/8, 1935.36, 1329. Τρυπάνι ἀνάμεσα στοὺς πλόκαμους τῶν μαλλιών παρατηροῦμε καὶ στὸ κεφάλι τοῦ Ἀπόλλωνα τῆς νεοαττικῆς πλάκας τοῦ Palazzo dei Conservatori, HELBIG⁴ Π, 1668, που χρονολογικὰ βρίσκεται, νομίζω, κοντὰ στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ.

1. LAUTER ὁ.π. 26 κέ., 33. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν ἀντιγράφων αὐτῶν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἄδριανού βλ. LAUTER ὁ.π. 20 κέ. καὶ E. E. SCHMIDT, AntPlastik XIII (1973) 26.

2. Βλ. παραπάνω σ. 59 σημ. 4. Βλ. ἐπίσης Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ρώμης, Neg. 1935.45, 1935.48, 1935.645.

3. Λιγότερο στὴν πλάκα ἀριθ. κχτ. 20, στὸ χιτῶνα τῆς Ἀμαζόνιας.

4. HELBIG⁴ I, 1009.

5. J. KEIL, ÖJh 24,1928, Beibl. 41 ἀριθ. 11 ἔως 13, εἰκ. 28, 29, 31. A. AZIZ, Guide du Musée de Smyrne (1933) 40 κέ. ἀριθ. 522, 523. F. MILTNER, Ephesos (1958) 61, εἰκ. 54. FUCHS, Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos (1974) 160.

6. KEIL ὁ.π. Beibl. 29, 36 καὶ 38 καὶ Führer durch Ephesos⁵ (1964) 56. Στὴν πλάκα που εἰκονίζει τὴν παράδοση τοῦ Διονύσου στὶς Νύμφες τὸ κεφάλι τῆς ἑρθίας Νύμφης με τὸ θῆρσο, ὅπως καὶ τὸ κεφάλι τῆς «Λοπακίας» ἀπὸ τις ἴδιες θέρμες (KEIL ὁ.π. Beibl. 49 εἰκ. 25), θυμίζει πορτραῖτα τῆς Φαυστίνας τῆς παλαιότερης. Πρβ. λ.χ. M. WEGNER, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (1939) πίν. 10.

(πρβ. σ. 76), ἐνῶ οἱ διαφορὲς ποῦ ὑπάρχουν ὀφείλονται ἀσφαλῶς στὸ διαφορετικὸ ἐργαστήρι καὶ στὴ διαφορὰ ποιότητος τῶν δύο ἔργων¹.

Πολὴ σπάνια δηλώνεται στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ ἡ κόρη τοῦ ματιοῦ, ὅπως στὴν πλάκα Β2 (πίν. 10α), ὅπου στὴ μορφή τοῦ τοξότη ἀποδίδεται μὲ μιὰ ρηχὴ ἡμικυκλικὴ βάθυνση². Ἄν ἡ πλαστικὴ ὑποδήλωση τῆς κόρης παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ πορτραῖτα τῶν τελευταίων χρόνων τῆς βασιλείας τοῦ Ἀδριανοῦ³, ἡ ἐμφάνιση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ σὲ ἀντίγραφα⁴, ἔστω καὶ δειλῆ, πρέπει νὰ δείχνει μιὰ ἐποχὴ κάπως πιὸ προχωρημένη⁵. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ δειλὴ χρησιμοποίησις τοῦ τρυπανιοῦ στὴν πλάκα τοῦ Πειραιᾶ σημαίνει ἴσως ὅτι οἱ ἀντιγραφεῖς δὲν ἔχουν ἐξοικειωθεῖ ἀκόμη μὲ τὴν ἀπόδοση αὐτῆς τῆς λεπτομέρειας. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ καὶ ὁ Lauter δέχεται γιὰ τὸ κεφάλι τοῦ πολυκλείτιου Δισκοφόρου Ἐρμιῆ στὸ Βερολίνο μιὰ χρονολόγησις πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰώνα⁶.

Μὲ τὸ παραπάνω κεφάλι στὸ Βερολίνο, παρὰ τὴ διαφορὰ σὲ κλίμακα καὶ σὲ ποιότητα, μποροῦν νὰ συγκριθοῦν καὶ μερικὲς ἄλλες λεπτομέρειες τῶν πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ, ἀφοῦ μάλιστα τὰ πρότυπα καὶ στὶς δύο περιπτώσεις πρέπει νὰ εἶναι χάλκινα ἔργα⁷ τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς. Ἡ σχετικὰ ἐπίπεδη μάζα τῆς κόρης στὸ κεφάλι τοῦ Βερολίνου καὶ στὰ σωζόμενα κεφάλια τῶν Ἑλλήνων τῆς Ἀμαζονομαχίας ἀναλύεται σὲ ομάδες ἀπὸ δρεπανόσχημους βοστρύχους, ποὺ ἐνδιάμεσα δηλώνονται μὲ χάραξη. Οἱ ομάδες αὐτές, ποὺ συχνὰ ἀλλάζουν κατεύθυνση διατάσσονται σὲ ὀριζόντιες σειρὲς γύρω ἀπὸ τὸ κρανίον. Περισσότερο ἐμφανεῖς εἶναι οἱ ὁμοιότητες τοῦ ὀλόγλυφου ἔργου μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Ἑλληνα τῆς πλάκας Α2 (πίν. 4β) ἢ τῆς πλάκας Β1 (πίν. 8α). Ἀντίθετα τὸ κεφάλι τοῦ τοξότη τῆς πλάκας

1. Σχετικὰ βλ. παρακάτω σ. 103.

2. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 50.

3. Βλ. M. WEGNER, Hadrian-Plotina-Marciana-Matidia-Sabina (1956) 61, 72. H. JUCKER, RM 68, 1961, 100 κέ. E. SCHMIDT, AntPlastik V (1966) 27, σημ. 154. Γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ τεχνικοῦ αὐτοῦ χαρακτηριστικοῦ στὰ ἀθηναῖκα πορτραῖτα βλ. E. B. HARRISON, AthAgora I (1953) 36 καὶ σημ. 9.

4. LAUTER ὅ.π. 4 κέ., σημ. 18, 19. LIPPOLD, KuU 86 κέ., κυρίως 89 κέ.

5. LIPPOLD, KuU 91. Ἡ πλαστικὴ ὑποδήλωση τῆς ἱριδας καὶ τῆς κόρης τοῦ ματιοῦ δὲν ὑπάρχει στὰ ὄψιμα ἀδριανεῖα ἀντίγραφα τῶν κορῶν τοῦ Ἐρεχθίδου ἀπὸ τὴ βίβλα τοῦ Ἀδριανοῦ στὸ Τίβολι. LAUTER ὅ.π. 33. Βλ. καὶ LIPPOLD ὅ.π. 92.

6. LAUTER ὅ.π. 93 ἀριθ. 16, 100 κέ. BLÜMEL, Kat.Berlin IV, Kopien 5. Jh., K 146, πίν. 28, 29. Πρβ. P. ZANKER, Klassizistische Statuen (1974) 5. Ἀντίθετα στὶς μορφὲς τῶν Ἐπαρχίων ἀπὸ τὸ Ἀδριανεῖον (βλ. παραπάνω σ. 59 σημ. 4) ἡ δῆλωση τῆς λεπτομέρειας αὐτῆς γίνεται συστηματικὰ καὶ μὲ ἐμφαση (Bd'A 10, 1916, εἰκ. 1, 3, 4, Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ρώμης, Neg. 1936.1277, 1935.36, 1329), πράγμα ποὺ δείχνει ὅτι καθιερώθηκε πιὸ γρήγορα στὰ ἄλλα ἀνάγλυφα τῆς ἐποχῆς ἀπ' ὅ,τι στὰ ἀντίγραφα. Πρβ. LIPPOLD, KuU 92.

7. Γιὰ τὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο πιστεύεται ὅτι ἦταν κατασκευασμένη ἡ ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου βλ. παρακάτω σ. 136 σημ. 1. Πολλὴ σωστὴ εἶναι ἡ παρατήρησις τοῦ FUCHS, Vorbilder ὅ.π. 190, 192, ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν Ἑλλήνων στὶς πλάκας τῆς Ἀμαζονομαχίας εἶναι ἐξαρτημένα ἀπὸ πολυκλείτια πρότυπα, πράγμα ποὺ βοηθεῖ τὴ σύγκρισή μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Βερολίνου.

B2 (πίν. 10α) βρίσκεται, ως πρὸς τὴν περισσότερο ἐπίπεδη ἀπόδοση τῆς κόμης, πιὸ κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Δισκοφόρου στὸ Leningrad¹. Τὰ μαλλιά κολλοῦν ἐπάνω στὸ κρανίον παρακολουθώντας τὴν καμπυλότητά του καὶ ἡ πλαστικὴ ὑπόσταση τῶν βοστρύχων εἶναι περιορισμένη. Τέλος, καὶ ἡ λυτὴ κόμη τῶν Ἀμαζόνων ἀπὸ τὸ (πῆδημα τοῦ θανάτου) εἶναι δυνατὸν νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν κόμη ὀλόγλυφων ἀντιγράφων. Στὶς δύο πλάκες Α1 καὶ Α2 (πίν. 5α - β) τὰ μαλλιά τους ἀναλύονται σὲ σχινοειδεῖς πλοκάμους, ποὺ ξεχωρίζουν καθαρὰ μεταξύ τους καὶ διαφοροποιοῦνται ἐλάχιστα μὲ μερικὲς παράλληλες χαρακτὲς γραμμῆς ποὺ τοὺς διατρέχουν κατὰ μῆκος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν Ἀμαζόνα τοῦ Σωσικλῆ στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου².

Συνοψίζοντας τὰ παραπάνω φτάνουμε, ὅσον ἀφορᾷ τὴ χρονολόγηση τῶν πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ, στὰ ἑξῆς συμπεράσματα: ἐνῶ οἱ μορφές τῶν ἀναγλύφων διατηροῦν χαρακτηριστικὰ τῆς ἀδριάνειας περιόδου, παρουσιάζουν καὶ στοιχεῖα ποὺ δὲν θὰ μπορούσαν νὰ ἐρμηνευτοῦν, ἂν δεχόμεσταν μιὰ χρονολόγηση σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Οἱ συγκρίσεις μὲ χρονολογημένα ρωμαϊκὰ ἀνάγλυφα, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀντίγραφα, μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ κατεβούμε ἕως τὰ πρῶτα χρόνια τῆς δυναστείας τῶν Ἀντωνίνων, χωρὶς ὅμως νὰ ξεπεράσουμε τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. Ἡ σποραδικὴ καὶ δευτερεύουσα χρῆσις τοῦ τρυπανιοῦ στὶς μορφές εἶναι ἴσως ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ σὲ χρόνια, ὅπου αὐτὴ μόλις ἐμφανίζεται σὲ ἀντίγραφα, ἐνῶ σὲ ἔργα ρωμαϊκὰ, ὅπως π.χ. στὶς Ἐπαρχίες τοῦ Ἀδριάνειου, ἔχει γίνῃ τὴν τεχνοτροπία.

Μὲ τίς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ ὁ Strocka ἔχει σχετίσει τὴν ἀνάγλυφη διακόσμηση τοῦ «βήματος» τοῦ Φαίδρου³. Ἐξαιτίας τῆς ὁμοιότητος ποὺ παρουσιάζουν τὰ δύο σύνολα σὲ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ πιστεύει ὅτι εἶναι σύγχρονα. Ἐπεὶδὴ ὅμως, ὅπως ἤδη σημειώσαμε, θεωρεῖ τίς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ καθαρὰ ἀδριάνεια ἔργα, χρονολογεῖ καὶ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ «βήματος» στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ⁴. Μιὰ σύντομη παραβολὴ τῶν μορφῶν τοῦ «βήματος», τῶν ὁποίων τὴν τεχνοτροπία ἔχει ἀναλύσει ὁ Herbig⁵, μὲ τίς μορφές τῶν ἀναγλύφων τοῦ Πειραιᾶ μᾶς πείθει πράγματι γιὰ τὴ χρονολογικὴ τους σχέση. Στὰ ἐνδύματα τῶν ἑξερῶν μορφῶν

1. LAUTER ὅ.π. 93 ἀριθ. 17, 101 κέ. O. WALDHUER, Die antiken Skulpturen der Ermitage II (1931) 102, πίν. XV.

2. HELBIG² II, 1393. LAUTER ὅ.π. 117 ἀριθ. 9, 126, πίν. 9. Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ρώμης, Neg. 65.1728, 68. 3469.

3. STROCKA, Piräusreliefs 111 κέ. Γιὰ τὴ βιβλιογραφία σχετικὰ μὲ τὸ μνημεῖο αὐτὸ βλ. W.H.SCHUCHHARDT, Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst (1975) 129 σημ. 25.

4. STROCKA ὅ.π. 111 κέ.

5. R. HERBIG, Das Dionysos-Theater in Athen II. Die Skulpturen vom Bühnenhaus (1935) 40 κέ.

βλέπουμε τις ίδιες βαριές και σκληρά φωτοσκιασμένες πτυχές¹, πού παρατηρήσαμε και στην πλάκα της παράδοσης του Διονύσου στις Νύμφες². Μπορούμε να δεχτούμε ότι τα ανάγλυφα του «βήματος» δεν απέχουν χρονικά από τις πλάκες του Πειραιᾶ, χωρίς ωστόσο να χρειάζεται να αμφισβητηθεῖ ἡ χρονολόγησή τους ἀπὸ τὸν Herbig στὰ χρόνια τῶν Ἀντωνίνων³.

Ἄν ἡ χρονολόγησι τῶν πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ μέσα στὴν πρώιμη περίοδο τῶν Ἀντωνίνων εἶναι σωστή, τότε μπορούμε νὰ ποῦμε με βεβαιότητα ὅτι στὰ χρόνια αὐτὰ ἐξακολουθεῖ ἀμειώτῃ ἡ παραγωγὴ νεοαττικῶν ἀναγλύφων, τουλάχιστον στὰ ἐργαστήρια τῆς Ἀττικῆς. Τὴν πλοῦσια δραστηριότητά τους στὴν ἐποχὴ αὐτὴ μαρτυροῦν καὶ ἄλλες μικρότερες ομάδες νεοαττικῶν ἀναγλύφων πού βρέθηκαν στὴν Ἀθήνα καὶ πρέπει νὰ εἶναι σύγχρονα ἢ λίγο μεταγενέστερα ἀπὸ τοῦ Πειραιᾶ⁴. Εἶναι φυσικὸ σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀκμῆς τῆς ἀντιγραφικῆς δραστηριότητος⁵ νὰ ἐξακολουθεῖ καὶ ἡ παραγωγὴ ἀναγλύφων. Κατόπιν, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Fuchs, τὰ μνημεῖα αὐτὰ χάνουν σὲ σημασία καὶ ἐξαφανίζονται⁶, φαίνεται ὡστόσο ὅτι ἡ παραγωγὴ τους ἐξακολουθεῖ καὶ σ' ὅλο τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 2ου αἰ.⁷

1. Βλ. SVORONOS, AthNM πίν. 63, 64. TH. KRAUS, Prop. Kunstgeschichte 2(1967) 213. Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, Neg. 61.1652, 61.1653, 61.1654.

2. Ἄρκετὰ καλὰ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ ἡ πτύχωση τοῦ ἱματίου τῆς καθιστῆς Νύσας μετὸ ἱμάτιο τοῦ Δία πού ἀπλάνεται μετὸ ἴμοιο τρόπο ἐπάνω στὸ βράχο. SVORONOS, AthNM πίν. 61. Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, Neg. 61.1656, 61.1657. Θὰ πρέπει βέβαια νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι τὰ σώματα τῶν μορφῶν τοῦ «βήματος» εἶναι πρὸ βαριά, ἐνῶ τῶν ἀναγλύφων τοῦ Πειραιᾶ περισσότερο ραδινα.

3. HERBIG ὅ.π. 40 κέ., κυρίως 57 κέ. Πρβ. FUCHS, Vorbilder 99 σημ. 12, 183 σημ. 61. Ὁ KRAUS ὅ.π. 213 χρονολογεῖ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ βήματος στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ. Τελευταία ἡ M. C. STURGEON, AJA 81, 1977, 45 συσχετίζει τὰ ἀνάγλυφα μετὸ φάση τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου στὸν 2ο αἰ. μ.Χ., τὴν ὁποία ὁ J. TRAVLOS, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (1971) 538 τοποθετεῖ στὴν ἀδριάνεια ἢ ἀντωνίνεια ἐποχὴ, γύρω στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. Ἡ STURGEON ὅ.π. 48 προτιμᾷ τὴ χρονολόγησι τῆς φάσης αὐτῆς στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀδριανοῦ, στὴν ὁποία τοποθετεῖ καὶ τὰ ἀνάγλυφα καὶ τὶς μορφές τῶν δύο γονατισμένων Σιληνῶν (ὅ.π. 48 κέ.). Τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Σιληνῶν, τοὺς ὁποίους καὶ ὁ TRAVLOS ὅ.π. συνέδεσε μετὸν παραπάνω φάση τῆς σκηνῆς, ὑποστηρίζουν ὡστόσο μιὰ χρονολόγησι πρὸ προχωρημένη, πρὸς τὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. (TRAVLOS ὅ.π. εἰκ. 689).

4. Τὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ, γιὰ τὰ ὁποία ἡ B. SCHLÖRB, AM 78, 1963, 171 πιστεύει ὅτι χρονικὰ ἔχουν ξεπεράσει τὸ στάδιο τῶν ἀναγλύφων τοῦ Πειραιᾶ, καὶ τὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὴν Ἄγορά τῶν Ἀθηνῶν, πού ἡ HARRISON, Amazonomachy 133 τὰ χρονολογεῖ στὰ χρόνια τῶν Ἀντωνίνων. Βλ. καὶ STROCKA, Piräusreliefs 103 κέ. Ὅχι ἀργότερα ἀπὸ τὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ καὶ τὸ θραῦσμα μετὸν Ἑρμῆ καὶ Διόνυσο τῆς Ἄγορας S 897, FUCHS, Vorbilder 140 σημ. 113. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 103 κέ.

5. Ἀπὸ ἀπτικό ἐργαστήριο προέρχονται, ὅπως ὑποστήριξε ὁ LAUTER ὅ.π. 32 κέ., τὰ ἀντίγραφα τῶν κορῶν τοῦ Ἑρμῆ ἀπὸ τὴ βλά του Ἀδριανοῦ στὸ Tivoli, καθὼς καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ Κανώπου τῆς ἴδιας βίλας (ὅ.π. 22, 26).

6. FUCHS, Vorbilder 183. Οἱ χρονολογικὲς ομάδες τοῦ FUCHS ὅ.π. 164 - 183 σταματοῦν στὰ χρόνια τῶν Ἀντωνίνων.

7. Ἡ πρὸ ἐξελιγμένη φάση τῶν νεοαττικῶν ἀναγλύφων ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἔργα ὅπως ἡ κυλινδρική βάση τῆς Κοπεγχάγης, Ny Carlsberg Glypt. I. N. 513 (FUCHS, Vorbilder 181 e)18) ἢ τὸ ἀποσπασματικὰ σωζόμενο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ Ραβέννα (FUCHS ὅ.π. 93, C. Ricci, Ausonia 4, 1909, 258, εἰκ. 10. Φωτ. Γερμ.

γ) Τὰ ἀντίγραφα

“Ὅπως προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε πιὸ πάνω, τὸ εὔρημα τοῦ Πειραιᾶ εἶναι ἓνα χρονολογικὰ καὶ ἐργαστηριακὰ ὁμοιογενές σύνολο. Αὐτὸ ἀκριβῶς κάνει τὴν ὁμάδα τῶν γλυπτῶν αὐτῶν ἰδιαιτέρα σημαντικὴ γιὰ τὴ μελέτη τῶν ἀντιγράφων, ἀφοῦ τέτοιου εἴδους εὐρήματα-φορτία πλοίων δὲν εἶναι πολλὰ¹, ἐνῶ τὰ μεγάλα σύνολα γλυπτῶν ποὺ προέρχονται ἀπὸ διακόσμηση κτιριακῶν συγκροτημάτων δὲν ἀποτελοῦνται ἀναγκαστικὰ ἀπὸ ἔργα σύγχρονα μεταξὺ τους². Ἐπιπλέον τὸ εὔρημα τοῦ Πειραιᾶ μᾶς δίνει τὴ σπάνια δυνατότητα νὰ μελετήσουμε περισσότερες ἀπὸ μία ἐπαναλήψεις διαφόρων συνθέσεων, χωρὶς νὰ ἔχουμε τίς δυσκολίες ποὺ παρουσιάζονται στὴν ἔρευνα τῶν ἀντιγράφων ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ ἐποχὴ καὶ τὴν προέλευσή τους³. Ἐχομε ἔτσι τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦμε ἕως ποῦο σημεῖο φτάνουν οἱ δυνατότητες ἐλευθερίας στὴν ἐργασία τῶν ἀντιγραφῶν μέσα σ' ἓνα ἐργαστήριο τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη λοιπὸν, πέρα ἀπὸ τίς δυνατότητες ἔρευνας γιὰ τίς πρωτότυπες συνθέσεις, ἡ συστηματικὴ ἐξέταση τῶν πλακῶν ποὺ μᾶς παραδίδουν δύο ἢ καὶ περισσότερες φορὲς τὴν ἴδια σύνθεση καὶ κατόπιν ἡ σύγκρισή τους μὲ τὰ ἄλλα σωζόμενα ἀντίγραφα τῆς ἴδιας σύνθεσης εἶναι πραγματικὰ πολὺ σημαντικὰ⁴.

Ὅτ' ἐξετάσουμε χωριστὰ τὴν κάθε σύνθεση ἀκολουθώντας τὴ σειρά μὲ τὴν ὁποία οἱ συνθέσεις ἔχουν καταταχθεῖ στὸν κατάλογο.

Τὸ « π ἦ δ η μ α τ ο ὺ θ α ν ἄ τ ο υ » (σύνθεση Α): Ἡ σύνθεση ποὺ εἶναι γνωστὴ ὡς πῆδημα τοῦ θανάτου⁵ μᾶς παραδίδεται σὲ τρεῖς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ. Ἀπὸ αὐτὲς οἱ δύο σώζονται σχεδὸν ὁλόκληρες (Α1, ἀριθ. κατ. 1 καὶ Α2,

¹ Inst. Ρώμης, Neg. 40.1066, 73.2214). Τὰ ἔντονα «φουσκωμένα» πρόσωπα τῶν μορφῶν, τὰ μεγάλα μάτια μὲ τὰ παχιά βλέφαρα καὶ τὴ βαθιὰ τρυκανὰ ποὺ ὑποδηλώνει τὴν κόρη στὸ πάνω μέρος τοῦ βολβοῦ, ὥστε τὸ βλέμμα νὰ ἀποκτάει μιὰ ἀπλανῆ ἔκφραση, ἡ συνοπτικὴ ἀπόδοση στὴν πύχωση τῶν ἐνδυμάτων καὶ, τέλος, ἡ ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν, εἶναι χαρακτηριστικὰ ποὺ τὰ συναντοῦμε σὲ σαρκοφάγους τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 2ου αἰ. (πρβ. τὴ σαρκοφάγο τῆς Μήδειας στὴ Βασιλεία, M. SCHMIDT, Der Basler Medeasarkophag (1968) 5 κέ., εικ. κυρίως 10, 11, 13, 19, 22). Ἡ τοποθέτηση λοιπὸν τῆς βάσης τῆς Κοπεγχάγης στὰ πρώιμα χρόνια τῶν Ἀντωνίνων, μᾶζι μὲ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (FUCHS ὅ.π. 181e)18), δὲν πρέπει νὰ εἶναι σωστὴ.

1. Ὁμοιογενές ὄγκο μᾶς ἔδωσαν τὸ ναύγιο στὴ Mahdia, ποὺ χρονολογεῖται γύρω στὸ 100 π.Χ. (βλ. W. FUCHS, Das Schiffsfund von Mahdia (1963) 11. CH. DIERKS-KIEHL, Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jh. (1973, 21, σημ. 46), καὶ τὸ λίγο νεώτερο εὔρημα τῶν Ἀντικυθήρων (βλ. P. C. BOI, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera, AM 2, Beiheft (1972) 108 κέ.).

2. Βλ. LAUTER ὅ.π. 3 κέ.

3. Σὲ πολὺ περιορισμένη κλίμακα αὐτὸ ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ εὔρημα ἀπὸ τὴ Mahdia. Βλ. FUCHS ὅ.π. ἀριθ. 61 καὶ 62.

4. Τὴ σκοπιμότητα μιᾶς τέτοιας μελέτης τονίζει ὁ FUCHS, Vorbilder 187 καὶ κυρίως 191. Βλ. καὶ H. MÖBIUS, Gnomon 23, 1951, 268.

5. Βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 67 καὶ σημ. 6.

ἀριθ. κατ. 2), ἐνῶ ἡ τρίτη (Α3, ἀριθ. κατ. 3 - 6) ἀποσπασματικά. Μία προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνασύνθεση τῆς τελευταίας ἀποτελεῖ τὸ σχέδιο τοῦ πίν. 58. Γιὰ τὶς διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ καλύτερα σωζόμενα καὶ ἀπὸ παλιότερα γνωστὰ ἀντίγραφα Α1 καὶ Α2, ἔχει γίνῃ συχὰ λόγος¹. Σύντομα θὰ ἀναφερθοῦμε ἐδῶ στὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο συντίθενται οἱ μορφὲς τῶν δύο ἀντιπάλων, τοῦ Ἑλληνα (4) καὶ τῆς Ἀμαζόνας (5), μέσα στὸν ὀρθογώνιο χῶρο τοῦ πίνακα. Στὴ μιὰ περίπτωση, στὸ ἀντίγραφο Α1 (πίν. 1), οἱ μορφὲς διατηροῦν ὡς ἓνα βαθμὸ τὴν ὀρμητικότητά ποὺ θὰ τὶς χαρακτήριζε καὶ στὴν πρωτότυπη σύνθεση². Ἡ διακίονα πρὸς τὰ ἐπάνω κίνησή τους εἶναι φανερὴ, ὅσο κι ἂν ἔχει ὑποταχθεῖ στὸ σχῆμα τοῦ παραλληλόγραμμου πίνακα. Ἀντίθετα στὸ Α2 (πίν. 2), μὲ τὶς ἀλλαγὲς κυρίως στὴν κίνηση τοῦ Ἑλληνα καὶ μὲ τὴ μείωση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στοὺς δύο ἀντιπάλους³, ἡ δράση χαλαρώνει. Ἡ παράσταση τείνει νὰ συγκεντρωθεῖ στὸ μέσο τῆς πλάκας, ἐνῶ ὡς συμπληρωματικό, διακοσμητικό στοιχεῖο εἰσάγεται τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος⁴. Ὁ τεχνίτης δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο νὰ μείνει πιστὸς στὸ περιεχόμενο τοῦ συγκεκριμένου θέματος ποὺ ἀντιγράφει, ἀλλὰ τὸ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ «κατασκευάσει» μιὰ σύνθεση διακοσμητικῆ⁵, χωρὶς ὥστόσο νὰ παραμελεῖ ἢ νὰ παραλλάξει ἐπιμέρους μοτίβα⁶. Τὸ ἀρχι-

1. Μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΑΟΥ, Ἄσπις 38 κέ., ἀκριετὰ διεξοδικὰ συζήτησαν τὶς διαφορὲς τοὺς ὁ FUCHS, Vorbilder 189 κέ. καὶ ὁ STROCKA, Piräusreliefs 44 κέ., 100.

2. Ὅτι ἡ παράδοση τῆς πλάκας Α1 εἶναι ἡ καλύτερη τὸ τονίζουν ὁ FUCHS, Vorbilder 189 κέ. καὶ ὁ STROCKA, Piräusreliefs 43, 119. Καὶ οἱ δύο ὅμως δέχονται ὅτι ἡ κίνηση τῆς ἡμάδας πρὸς τὰ ἐπάνω ὀφείλεται σὲ πρωτοβουλία τοῦ ἀντιγραφῆ, πράγμα ποὺ πρέπει νὰ ἐξετασθεῖ σὲ συνάρτηση μὲ τὰ μικρὰ ἀντίγραφα καὶ μὲ τὴ θέση τῶν μορφῶν μέσα σ' ὀλόκληρη τὴ σύνθεση. Βλ. παρακάτω σ. 115.

3. Πρβ. FUCHS, Vorbilder 190 καὶ STROCKA, Piräusreliefs 44 καὶ 100.

4. STROCKA, Piräusreliefs 45. Τὸ σύνολο τῶν μελετητῶν δέχεται ὅτι πρόκειται γιὰ προσθήκη τοῦ ἀντιγραφῆ. Βλ. H. SCHRADER, Gnomon 7, 1931, 166. A. V. SALIS, JdI 55, 1940, 138. S. RAS, BCH 68/69, 1944/45, 202 κέ. F. BROMMER, MarbWPr 1948, 12. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΑΟΥ, Ἄσπις 39. H. MÖBIUS, Gnomon 23, 1951, 269. E. BIELEFELD, Amazonomachia (1951) 22. G. BECATTI, Problemi Fidiaci (1951) 112, 258. FUCHS, Vorbilder 190, σην. 14. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 5. M. ROBERTSON, A History of Greek Art (1975) 315. Ὁ BIELEFELD ὅ.π. σημειώνει ὅτι ὁ τοῖχος αὐτὸς «entspricht durchaus dem Wesen neuattischer Kunst». Παρόμοιο ἀρχιτεκτονικὸ φόντο χρησιμοποιήθηκε καὶ σὲ ἄλλες συνθέσεις τῆς Ἀμαζονομαχίας στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, βλ. ἀριθ. κατ. 21. Τὸ συναντοῦμε καὶ σὲ ἄλλες νεοαττικὲς συνθέσεις, ὅπως π.χ. στὸ ἀνάγλυφο τῆς Βουδαπέστης, A. HEKLER, Die Sammlung antiker Skulpturen (1929) 88, ἀλλὰ καὶ σὲ παραστάσεις σαρκοφάγων, βλ. FUCHS, Vorbilder 190 σην. 14. Πρβ. καὶ τὴ σαρκοφάγο στὸ Providence, B. S. RIDGWAY, Classical Sculpture (1972) 38.

5. Τὴ διακοσμητικὴ ἐντύπωση ἐπιτείνει ἡ δυσαναλογία ἀνάμεσα στὶς μορφὲς τοῦ Ἑλληνα καὶ τῆς Ἀμαζόνας, ποὺ ὑπάρχει καὶ στὰ δύο ἀντίγραφα (βλ. FUCHS, Vorbilder 191), εἶναι ὅμως ἰδιαίτερα ἐμφανὲς στὸ Α2. Βλ. σχετικὰ καὶ παρακάτω σ. 165.

6. Ἡ διαφορὰ ποὺ διηπιστώνεται ἀνάμεσα στὰ δύο ἀντίγραφα στὴ διάταξη τῆς χλαμύδας τοῦ Ἑλληνα ὀφείλεται στὴν ἀλλαγὴ τῆς κίνησης τῆς μορφῆς. Βλ. FUCHS, Vorbilder 190 καὶ STROCKA, Piräusreliefs 44, 101. Τὸ μοτίβο τοῦ τμήματος τοῦ χιτῶνα τῆς Ἀμαζόνας, ποὺ πέφτει στὴ δεξιὰ πλευρὰ ἐπάνω ἀπὸ τὴ ζώνη τῆς, δὲν λείπει ὅτε ἀπὸ τὴν πλάκα Α2 (ὅπως ἀντίθετα σημειώνει ὁ FUCHS ὅ.π.), μόνον ποὺ τὸ ἀνάγλυφο εἶναι χτυπημένο σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο.

τεκτόνημα υποδηλώνεται και στο πρώτο αντίγραφο, όμως μόνον με μια παραστάδα στην επάνω αριστερή γωνία της πλάκας¹, που αποτελεί κατά κάποιο τρόπο αντίβαρο στη μεγάλη ασπίδα της Ἀμαζόνας δεξιά.

Ἡ σύνθεση της πλάκας Α3 (πίν. 58), που σώζεται αποσπασματικά, δὲν ταυτίζεται ὡς πρὸς τὴν τοποθέτηση τῶν μορφῶν με καμιά ἀπὸ τὶς δύο προηγούμενες. Τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Ἑλληνα ἀκουμπάει σχεδὸν με τὰ δάχτυλα στὸ δεξιὸ πόδι τῆς ἀντιπάλου του, ὅπως και στὴν πλάκα Α2, τὰ σκέλη ὅμως τῆς Ἀμαζόνας εἶναι πῶς ἐντονα λυγισμένα, ὥστε ἡ δεξιά της κνήμη βρίσκεται σχεδὸν σὲ ὀριζόντια θέση². Τὸ σῶμα της λοιπὸν θὰ ἔγερνε περισσότερο πρὸς τὰ δεξιά, με ἀποτέλεσμα νὰ γίνεται μεγαλύτερη ἢ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές. Αὐτὸ μπορούμε νὰ τὸ ἐλέγξουμε ἀπὸ τὴν ἀπόσταση τῶν σκελῶν τους (θραῦσμα ἀριθ. κατ. 3, πίν. 6β) και ἀπὸ τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ σῶμα τοῦ Ἑλληνα και στὴν ἀπόληξη τοῦ χιτωνίσκου τῆς Ἀμαζόνας (θραῦσμα ἀριθ. κατ. 4, πίν. 6α). Ἡ κίνηση τοῦ σώματος τοῦ Ἑλληνα δὲν θὰ διέφερε πολὺ ἀπὸ τὴν κίνηση τῆς μορφῆς αὐτῆς στὴν πλάκα Α2³ ὅπως φαίνεται και ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ πίν. 58⁴, μόνον πού ἐδῶ ὁ διασκελισμὸς εἶναι λίγο μεγαλύτερος. Ἀπὸ τὸ αντίγραφο Α3 ἔλειπε, ὅπως φαίνεται, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ φόντο, με τὴ μορφή τουλάχιστον πού μᾶς παραδίδεται στὸ Α2.

Δύο ἀπὸ τὰ μοτίβα τῆς σύνθεσης, πού εἶναι και τὰ βασικότερα γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης, θὰ πρέπει νὰ συζητηθοῦν ἐδῶ ἰδιαίτερα διεξοδικά, γιατί, ὅπως διαπιστώνει κανεὶς ἀπὸ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, δὲν εἶναι ξεκαθαρισμένο πῶς ἀκριβῶς μᾶς παραδίδονται ἀπὸ τὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ.

Τὸ πρῶτο εἶναι τὸ μοτίβο τῶν ποδιῶν τῆς Ἀμαζόνας. Στὴν πλάκα Α3, ὅπου διατηρεῖται καλύτερα αὐτὴ ἢ λεπτομέρεια, τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τῆς μορφῆς μόλις ἐγγίζει με τὰ δάχτυλα τὸ βραχῶδες ἔδαφος, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ της πόδι πατάει με τὸ ἐμπροστινὸ μέρος τοῦ πέλματος⁵ σ' ἓνα μικρὸ κοίλωμα πού δημιουργεῖται στὸ βράχο (πίν. 6β). Ἀμέσως κατόπιν ὁ βράχος ὑψώνεται πάλι και θὰ συνεχιζόταν ἀσφαλῶς ἕως τὸ δεξιὸ πλαίσιο τῆς πλάκας. Ἀπὸ τὴν πλάκα Α1, ὅπως ἦταν γνωστὴ ἕως τώρα, ἔλειπαν τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ τῆς Ἀ-

1. Βλ. σχετικά σ. 7 κέ.

2. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 47.

3. Ἀντίθετα ὁ STROCKA, Piräusreliefs 47 πιστεύει ὅτι ἀντιστοιχεῖ με τὴ μορφή τῆς πλάκας Α1.

4. Ἡ τοποθέτηση τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 4 στὸ σχέδιο τοῦ πίν. 58, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξαρτᾶται ἡ θέση πού θὰ πάρει τὸ σῶμα τοῦ Ἑλληνα, ἔγινε με βάση: α) Τὸ μήκος τῆς ἀριστερῆς κνήμης τοῦ Ἑλληνα και β) τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν ἀπόληξη τοῦ χιτωνίσκου τῆς Ἀμαζόνας και στὴ δεξιά της κνήμη σύμφωνα με τὰ δύο ἄλλα αντίγραφα.

5. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 47.

μαζόννας, καθώς και ό βράχος σ' όλο τó κάτω μέρος της. 'Η σχετικά πρόσφατη συμπλήρωση αυτής τής πλάκας με τó θραύσμα άριθ. 1834¹ μās δείχνει ότι κι εδώ, όπως ακριβώς και στην Α3, ή μορφή πατάει με τά δάχτυλα τού άριστερού ποδιού στό βράχο, πού σχηματίζει ένα μικρό σκαλοπάτι και συνεχίζεται πρós τά δεξιά (πίν. 1). Ός τώρα, μόνον ό πεσμένος πέλεκης στό κάτω δεξιά τμήμα τής πλάκας άφηνε νά υποθέσει κανείς ότι και κάτω άπό τά πόδια τής μορφής υπήρχε στερεό έδαφος². Με βάση τά δύο προηγούμενα αντίγραφα, μπορούμε νά κατανοήσουμε τó μοτίβο και στό αντίγραφο Α2, όπου δέν σώζεται πολύ καλά. Έδώ τó δεξιά πόδι τής 'Αμαζόννας έχει τήν ίδια ακριβώς θέση, όπως και στό Α3· τó άριστερό «αίωρείται», όχι στό κενό³, αλλά λίγο πιο πάνω άπό τó βράχο, πού θά σχηματίζει κι εδώ τó ίδιο μικρό κοίλωμα, όπως μπορούμε νά συμπεράνουμε άπό τήν εμφάνιση τού βράχου λίγο δεξιάτερα (πίν. 2). Δέν λείπει ούτε τó πεσμένο όπλο τής 'Αμαζόννας, ό πέλεκης.

Είμαστε, λοιπόν, πιά βέβαιοι ότι στις πλάκες τού Πειραιά δέν υπήρχε καμιά πρόθεση άπό τούς αντίγραφείς νά δηλωθεϊ κενό κάτω άπό τά πόδια τής 'Αμαζόννας⁴. Τό συμπέρασμα αυτό βοηθάει, νομίζουμε, στη σωστή έρμηνεία τής παράστασης. Όπως είναι γνωστό, ό Schrader πρώτος έδωσε τήν έρμηνεία, σύμφωνα με τήν όποία ή 'Αμαζόνα πηδάει άπό τó βράχο και γκρεμίζεται στό κενό⁵, και όνόμασε τή σκηνή «πήδημα τού θανάτου»⁶. Για τήν έρμηνεία του ό Schrader βασίστηκε στην πλάκα Α2⁷, όπου όμως, όπως δείξαμε παραπάνω, κενό κάτω

1. Μιά φωτογραφία τής πλάκας με τó θραύσμα αυτό δημοσιεύτηκε σχετικά πρόσφατα άπό τόν Ν. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗ, Παισανίου 'Ελλάδος περιήγησις, 'Αττικά (1974) 127 εικ. 53.

2. Όπως δέχτηκε ό ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, 'Ασπίς 41. Τήν άποψη του τήν άπέριψε ό Η. Μόβιους, Gnomon 23, 1951, 269 με τó επιχείρημα ότι ό πέλεκης είναι προσθήκη τού αντίγραφέα, για νά καλυφθεϊ τó κενό στό δεξιά μέρος τής σύνθεσης. Βλ. και FUCHS, Vorbilder 190. STROCKA, Piräusreliefs 102. Δέν άποκλείεται όμως ό πέλεκης νά είναι στοιχείο τής αρχικής σύνθεσης, νά πρόκειται δηλαδή για τó όπλο πού άφησε ή 'Αμαζόνα για νά πιάσει τó χέρι τού 'Ελληνα.

3. Η. SCHRADER, Gnomon 7, 1931, 165 και ΑΑ 1931, 389. Λανθασμένα ό ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, 'Ασπίς 2 περιγράφει τήν 'Αμαζόνα τής πλάκας αυτής ως «στηριζομένη επ' άμφοτέρων τών σκελών αυτής».

4. Πρβ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟ, 'Ασπίς 44, σημ. 4.

5. Η. SCHRADER, Gnomon 7, 1931, 165· SBBerlin 1931, XI, 186· ΑΑ 1931, 388 κέ. και Corolla Curtius 82. Τόν SCHRADER άκολουθήσαν οι περισσότεροι μελετητές, συχνά μεταφέροντας τήν έρμηνεία αυτή και στην πρωτότυπη σύνθεση. Πρβ. E. Löwy, ÖJh 28, 1933, 62, 63. S. RAS, BCH 68/69, 1944/45, 202. W. H. SCHUCHHARDT, MdI 1, 1948, 117, 118. Η. Μόβιους, Gnomon 23, 1951, 269. G. BECATTI, Problemi Fidiaci (1951) 255. C. BLÜMEL, Phidiasische Reliefs und Parthenonfries (1957) 23. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 4. J. FINK, ÖJh 47, 1964/65, 84 κέ. STROCKA, Piräusreliefs 43, 45. Δ. ΠΑΠΑΣΤΑΜΟ, ΑΔ 25, 1970, Μελέται 45 κέ. LEIPEN, Parthenon 43. SIMON, Amazonenschlacht 132. Βλ. και παρακάτω σ. 68 σημ. 5 και σ. 114 σημ. 7.

6. SCHRADER, Corolla Curtius 82, 83, 86 (Todessprung).

7. 'Η πλάκα αυτή είναι άπό τά κομμάτια πού άπεικονίστηκαν ήδη με τίς πρώτες ειδήσεις για τó εύρημα. Βλ. τίς σχετικές παραπομπές στόν STROCKA, Piräusreliefs 43. 'Αντίθετα ή πλάκα Α1 άπεικονίστηκε μόλις τó 1940. Βλ. STROCKA έ.π. 40 και E. BIELEFELD, Amazonomachia (1951) 21.

από τὰ πόδια τῆς Ἀμαζόνας δὲν ὑπάρχει. Ἀκόμη, στὴν ἴδια πλάκα λείπει μιὰ σημαντικὴ λεπτομέρεια : ὁ Ἕλληνας δηλαδὴ δὲν ἀρπάζει τὴν Ἀμαζόνα ἀπὸ τὴν κόμη¹. Ἔτσι, ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ του καὶ τὸ ἔντονο ριζίμο τοῦ κεφαλιοῦ τῆς ἀντιπάλου του πρὸς τὰ πίσω φαίνονται χωρὶς νόημα². Τὸ μοτίβο τοῦ Ἕλληνα ποῦ ἀρπάζει τὴν Ἀμαζόνα ἀπὸ τὴν κόμη, τὸ δεύτερο στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ σταθοῦμε, μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν πλάκα Α1. Εἶναι γενικὴ ἢ πεποίθησθαι ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα γνήσιο φειδιακὸ μοτίβο καὶ ἀνάγεται πολὺ σωστὰ στὸ πρωτότυπο τῆς ἀσπίδας³. Ἡ ἀπουσία του ἀπὸ τὴν Α2, ποῦ θεωρήθηκε ὡς συνειδητὴ προσπάθεια τοῦ ἀντιγραφέα γιὰ παραλλαγή⁴ καὶ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ προεκτάσεις στὴν ἐρμηνεία τοῦ Schrader⁵, πρέπει νὰ ὀφείλεται, ὅπως σωστὰ εἶχε προσέξει ὁ Σταυροπούλλος, σὲ τεχνικοὺς λόγους⁶. Αὐτὸ γίνεται σαφὲς ἀπὸ τὸν τρόπο ποῦ ἀποδίδονται οἱ δόμοι τοῦ ἀρχιτεκτονήματος στὸ τμήμα ποῦ περικλείεται ἀπὸ τὸ λυγισμένο δεξιὸ χέρι τῆς Ἀμαζόνας (πίν. 5β). Ἐνῶ δηλαδὴ στὸ ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ τοίχου οἱ ἀκμές τῶν δόμων καὶ ἡ «περιτένειά» τους δηλώνονται μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιμέλεια, ὁ τεχνίτης περιορίστηκε ἐδῶ σὲ μικρὰς μόνον γραμμές, κάθετες καὶ ὀριζόντιες, ποῦ σὲ ἓνα σημεῖο μάλιστα, ἀνάμεσα στὸ χέρι τοῦ Ἕλληνα καὶ τὸ κρανίον τῆς Ἀμαζόνας, γίνονται ἐντελῶς ἐπιπόλαιες ἢ δὲν δηλώνονται καθόλου. Ὁ χῶρος αὐτὸς δὲν εἶναι τόσο στενός, γιὰ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι δυσκολευόταν ὁ τεχνίτης στὴ λάζευση. Ἐπιπλέον, οἱ πλόκαμοι τῆς Ἀμαζόνας στὸ πίσω μέρος τοῦ κρανίου της εἶναι πολὺ κοντοὶ καὶ κόβονται ἀπότομα. Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι καὶ στὴν πλάκα Α2 ἀρχικὰ ὁ ἀντιγραφέας εἶχε ἀποδώσει τὸ μοτίβο ὅπως τὸ ἔχουμε στὴν πλάκα Α1. Ἐξηγεῖται ἔτσι ἡ δυσκολία του στὸ

1. Ἀσφαλῶς καὶ ἡ ἀπουσία αὐτοῦ τοῦ μοτίβου, ἐκτός ἀπὸ τὴ θέση τῶν ποδιῶν τῆς Ἀμαζόνας, θὰ παρέσυρε τὸν Schrader στὴν ἐρμηνεία ποῦ ἀναφέραμε. Πρβ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΛΟΣ, Ἀσπίς 40.

2. Πολὺ σωστὰ ὁ Löwy ὁ.π. 63 παρατήρησε ὅτι ἡ θέση τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Ἀμαζόνας προϋποθέτει ἐξωτερικὴ ἐπέμβαση, δηλαδὴ τράβηγμα τῆς κόμης.

3. Bl. HARRISON, Amazonomachy 115 καὶ 121. Strocka, Piräusreliefs 43, 102, 119. LEIPEN, Parthenos 55 σμ. 137.

4. Strocka, Piräusreliefs 45, 100.

5. Ἔτσι ὁ Fuchs, Vorbilder 189, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν πλάκα Α2, ἐρμήνευσε τὸ μοτίβο καὶ στὴν Α1 ὡς προσπάθεια τῆς Ἀμαζόνας νὰ συμπαράσχει τὸν Ἕλληνα καθὼς πέφτει. Προηγουμένως ὁμοίως καὶ ὁ E. LANGLOTZ, Phidiasprobleme (1947) 41, ἀν καὶ εἶχε ὑπόψιν τοῦ τὴν πλάκα Α1, ἔδωσε τὴν ἴδια ἐρμηνεία. Πρβ. καὶ E. BUSCHOR, Phidias der Mensch (1948) 55. E. BIELEFELD, Amazonomachia (1951) 22, σμ. 9. W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 51. Strocka, Piräusreliefs 43, 45, 100. Τὴν ἐρμηνεία αὐτὴ, ὅτι δηλαδὴ ἡ Ἀμαζόνα πηδαῖ γιὰ νὰ αὐτοκτονήσει παρασύροντας μαζὶ καὶ τὸ δίκωκ της, δὲν τὴ δέχτηκαν ὁ D. v. BOTHMER, Amazons in Greek Art (1957) 213 καὶ ἡ HARRISON, Amazonomachy 121.

6. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΛΟΣ, Ἀσπίς 40 καὶ σμ. 3. Ἡ παρατήρησή του αὐτὴ ἔχει ἀγνωθεῖ ὡς τώρα ἀπὸ τοὺς μελετητὲς ποῦ ἀσχολήθηκαν μὲ τὰ προβλήματα τῆς ἀσπίδας.

νά λαξεύσει καθαρά τους δόμους στο σημείο που αναφέραμε¹. Πρὸς τὸ τέλος τῆς ἐργασίας του ἔσπασε ἴσως τὸ μάρμαρο στὸ εὐαίσθητο σημεῖο τῆς μάζας τῶν μαλλιῶν καὶ ἀναγκάστηκε νὰ τὸ ἀφαιρέσει². Παραλείφθηκε ἔτσι ἢ τόσο οὐσιαστική γιὰ τὴ φειδικὴ σύνθεση λεπτομέρεια, ὅχι ὅμως ἐντελῶς ἀπαραίτητη γιὰ τὴ διακοσμητικὴ σύνθεση τοῦ πίνακα.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πλάκα Α1 τοῦ Πειραιᾶ, τὸ μοτίβο τοῦ Ἑλληνα ποὺ ἀρπάζει τὴν Ἀμαζόνα ἀπὸ τὰ μαλλιά μᾶς παραδίδει καὶ ἓνα ἀκόμη ἀντίγραφο, πολὺ ἀποσπασματικὰ σωζόμενο καὶ ἄγνωστο ἕως τώρα στὴν ἔρευνα. Πρόκειται γιὰ ἓνα θραῦσμα, ποὺ προέρχεται, ὅπως φαίνεται, ἀπὸ μαρμάρينو πίνακα. Βρισκόταν κάποτε στὴ βίλα Faustina στὶς Cannes καὶ ἀπεικονίζεται σὲ μιὰ παλιὰ φωτογραφία τοῦ Γερμ. Ἰνστ. τῆς Ρώμης (Neg. 378)³ μαζί μὲ ἐπιγραφές καὶ κομμάτια σαρκοφάγων (πίν. 41α). Μᾶς σώζει μόνον τὸ σῶμα τῆς Ἀμαζόνας ἕως τὴ μέση περίπου, τὴν ἀρχὴ ἀπὸ τοὺς βραχίονες καὶ τὸ κεφάλι της. Εἶναι ὅμως εὐτύχημα ὅτι σώζει ἐπιπλέον, ἔστω καὶ ἀποσπασματικὰ, τὸ μοτίβο τῶν χειρῶν τῶν δύο ἀντιπάλων. Διακρίνεται ὁ δεξιὸς ἀντίχειρας τῆς Ἀμαζόνας, ποὺ περνᾶει γύρω ἀπὸ τὸν καρπὸ ἐνὸς ἀριστεροῦ χειροῦ, τοῦ μοναδικοῦ μέλους ποὺ σώθηκε ἀπὸ τὸν ἀντίπαλό της. Τὰ δάχτυλά του ἦταν κλεισμένα, ἔχει σπάσει ὅμως ὁ δείχτης καὶ βλέπουμε τὴν ἀδούλευτη μάζα τοῦ μαρμάρου στὸ ἐσωτερικὸ τους. Ὁ Ἑλληνας ἐσφιγγε γερά, ὅπως καὶ στὴν πλάκα Α1 τοῦ Πειραιᾶ, τὴν κόμη τῆς Ἀμαζόνας. Μερικὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὴν κόμη της διακρίνονται κάτω ἀπὸ τὸν ἀντίχειρά του. Ἡ ἀπόδοση τοῦ μοτίβου σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ δὲν εἶναι καὶ τόσο πετυχημένη: τὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα εἶναι σχεδὸν κολλημένο στὸ κρανίον τῆς ἀντιπάλου του καὶ ἀπὸ τὴν πλούσια κόμη τῆς Ἀμαζόνας, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχει ἀρπάζει τὴν ἄκρη στὴν πλάκα Α1, ἔχει μείνει ἐδῶ μόνον μιὰ ἀτροφικὴ μάζα. Οἱ ὑπόλοιποι πλόκαμοι τῆς Ἀμαζόνας, ποὺ μένουν ἐλεύθεροι, πέφτουν στὸν ὄμο καὶ γύρω ἀπὸ τὸ λαϊμό, ὅπως καὶ στὰ ἀντίγραφα τοῦ Πει-

1. Ὁ τεχνίτης δὲν ἐπεξεργάστηκε τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀφοῦ ἔσπασε τὸ τμήμα τῆς κόμης, ὅπως πιστεῖται ὁ ΣΤΑΥΡΟΠΟΛΙΤΗΣ, Ἄσπλις 40.

2. Δὲν φαίνεται καθόλου πιθανὴ ἡ ὑπόθεση τοῦ STROCKA, Piräusereliefs 45 ὅτι ὁ ἀντιγραφὴς «als ob er das obere Ende der Mauerkante deutlicher zeigen wollte, verzichtete... auf den Griff ins Haar». Ὁ ἴδιος ὁ.π. 102 γράφει ὅτι παραλείφθηκε γιὰ ἐξωτερικοῦς λόγους.

3. Ὅρισμένες πληροφορίες γιὰ τὴ βίλα Faustina στὶς Cannes, ποὺ περιεῖχε ἄλλοτε μιὰ μικρὴ συλλογὴ ἀρχαίων, χρωστῶ στὴν καλοσύνη τοῦ ἀρχιτέκτονα H. Ducoux, τὸν ὁποῖο εὐχαριστῶ θερμὰ. Εὐχαριστίες ὀφείλω καὶ στὸ διευθυντὴ τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς P. Amandry, ποὺ μεταβίβασε τὴν παρόκλησή μου γιὰ τίς σχετικὲς πληροφορίες στὸν Ducoux. Ἡ βίλα αὐτὴ πιθανὸν ἀνῆκε σὲ κάποιον πλούσιον Γερμανὸ διπλωμάτη καὶ πουλήθηκε σὲ δημοπρασία ἐδῶ καὶ ἐξήντα περίπου χρόνια. Σὲ δημοπρασία πουλήθηκαν ἐπίσης καὶ τὰ ὑπόλοιπα τῆς ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα καὶ τὰ ἀρχαῖα κομμάτια. Τὸ κτίριο ἔχει καταδαφιστεῖ γιὰ νὰ κτιστεῖ ἓνα νέο στὴ θέση του. Βλ. καὶ προσθήκη 1, σ. 176 κέ.

ραιῶ. Ἀπὸ τῆ θέσης τοῦ χεριοῦ τοῦ Ἑλληνα, πού βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ κεφάλι τῆς ἀντιπάλου του, εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ὀλόκληρη ἡ μορφή του θὰ ἦταν τοποθετημένη ἀριετὰ πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ του θὰ πρέπει νὰ ἀκουμποῦσαν σχεδὸν στὸ δεξιὸ πέλμα τῆς Ἀμαζόνας, ὅπως καὶ στὶς πλάκες Α2 καὶ Α3, ἀλλὰ τὸ σῶμα του θὰ εἶχε ἔντονα διαγώνια φορά, ὅπως περιπίου στὴν Α1. Ἄν σ' αὐτὴ τὴν τελευταία μετακινήσουμε ὀλόκληρη τὴ μορφή τοῦ Ἑλληνα πρὸς τὰ δεξιὰ, ἕως ὅτου ἀκουμπήσουν τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ του στὸ κάθετο πέλμα τῆς Ἀμαζόνας, τότε ἡ θέση τοῦ χεριοῦ του θὰ εἶναι αὐτὴ πού ἔχουμε στὸ θραῦσμα τῆς βίλας Faustina.

Ἡ ἀποσπασματικὴ πλάκα τῆς βίλας Faustina, ὅσο μπορούμε νὰ βασιστοῦμε στὴ μοναδικὴ φωτογραφία πού ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, παρουσιάζει ὁμοιότητες μὲ τὸ ἀντίγραφο τοῦ Πειραιῶ, κυρίως στὴ διαπραγματεύση τῶν πλοκάμων, πού περιβάλλουν τὸ λαϊμὸ τῆς Ἀμαζόνας καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρές, καὶ τοῦ χιτώνα, παρὰ τὴ σχετικὴ φθορὰ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλύφου. Παρόλα αὐτά, ἐφόσον δὲν ὑπάρχει δυνατότητα καλύτερης μελέτης αὐτοῦ τοῦ ἀποτιμήματος, πού δὲν ξέρουμε οὔτε τὶς διαστάσεις του, μὲ ἐπιφύλαξη μόνον μπορούμε νὰ διατυπώσουμε τὴν ὑπόθεση ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριον μὲ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιῶ.

Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὶς πλάκες τοῦ Πειραιῶ, τὸ ἀντίγραφο Α1 εἶναι, ὅπως φαίνεται, αὐτὸ πού ἀποδίδει σωστότερα καὶ τὴ σύνθεση ὡς σύνολο καὶ τὰ ἐπιμέρους μοτίβα τῆς. Ἡ σκηνή, ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν πλάκα αὐτὴ, μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ὡς ἐξῆς : ὁ Ἑλληνας ἔχει ἀρπάξει τὴν πληγωμένη ἤδη ἀντίπαλό του ἀπὸ τὴν κόμη, ἔτοιμος νὰ τῆς καταφέρει τὸ τελειωτικὸ χτύπημα. Ἐκείνη, πού μόλις πατάει μὲ τὰ δάχτυλα τοῦ ἐνὸς ποδιοῦ στὸ βράχο καὶ ἀρχίζει νὰ γονατίζει, δὲν ἔχει χάσει ἀκόμη ἐντελῶς τὶς δυνάμεις τῆς· μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ἀφήνοντας τὸ ὄπλο τῆς νὰ πέσει, πιάνει τὸν ἀντίπαλό τῆς γερὰ ἀπὸ τὸν καρπὸ καὶ τραβάει τὸ χέρι του πρὸς τὸ μέρος τῆς, γιὰ νὰ μετριάσει τὸν πόνο πού τῆς προκαλεῖ τὸ τράβηγμα¹. Ἀπὸ τὸ πῶς χαρακτηριστικὸ μοτίβο τῆς σύνθεσης, τὸ τράβηγμα τῆς κόμης, ἡ Harrison ὀνομάζει τὴν ὁμάδα αὐτὴ «Hair-Pulling Group»². Ἡ ἐρμηνεία ὅτι πρόκειται γιὰ θεληματικὸ γκρέμισμα τῆς Ἀμαζόνας ἢ ἀκόμη γιὰ προσπάθεια νὰ συμπαρασύρει πέφτοντας καὶ τὸν ἀντίπαλό τῆς³ πρέπει, νομίζουμε, νὰ ἐγκαταλειφτεῖ.

1. Πρβ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟ, Ἄσπις 5 καὶ v. BOTHMER ὁ.π. 213.

2. HARRISON, Amazonomachy 121.

3. Βλ. παραπάνω σ. 67 κέ. καὶ σημ. 5, σ. 68 σημ. 5.

Είδαμε ότι στην πλάκα Α2 ή παράλειψη του τεχνίτη να αποδώσει το τράβηγμα της Ἀμαζόνας από την κόμη δὲν οφείλεται σὲ συνειδητὴ πρόθεσή του νὰ παραλλάξει τὸ μοτίβο. Μερικὲς ὅμως ἀλλαγὲς στὴ γενικὴ σύνθεση καὶ μιὰ τάση διακοσμητικῆ ἀπομακρύνουν τὴν πλάκα Α2 ἀπὸ τὸ πρότυπό της. Ἡ πλάκα Α3, παρὰ τὶς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζει σὲ ἐπιμέρους στοιχεῖα τῆς σύνθεσης μὲ τὴν Α2, ὡς πρὸς τὴ γενικὴ ἐντύπωση πρέπει νὰ βρισκόταν πιὸ κοντὰ στὴ σύνθεση τῆς πλάκας Α1.

Ἡ ὁμάδα τοῦ τοξότη (σύνθεση Β) : Ἀπὸ τὶς πιὸ ἀγαπητὲς συνθέσεις στοὺς ἀντιγραφεῖς τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ ἦταν, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν πλακῶν ποὺ μᾶς σώθηκαν, καὶ ἡ ὁμάδα τοῦ Ἑλληνα τοξότη (12) καὶ τῆς Ἀμαζόνας ποὺ ἐπιτίθεται μὲ τὴν πλάτη στραμμένη πρὸς τὸ θεατὴ (11). Στὴν πλάκα Β1 (ἀριθ. κατ. 7), ποὺ εἶναι ἀπὸ παλιότερα γνωστὴ¹, ἡ σύνθεση αὐτὴ μᾶς σώθηκε σχεδὸν πλήρως. Ἀλλὰ καὶ μιὰ δεύτερη πλάκα (Β2, ἀριθ. κατ. 8 - 10) συμπληρώθηκε στὸ μεταξύ ἀρκετά, ὥστε νὰ εἶναι δυνατὴ καὶ ἐδῶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σύνθεσης². Σὲ μιὰ τρίτη πλάκα, τὴ Β3, νομίζουμε ὅτι μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα τὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 11 καὶ 12. Τέλος, εἶναι πιθανὸ ὅτι καὶ τὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 13 προέρχεται ἀπὸ μιὰ τέταρτη πλάκα, τὴ Β4, μὲ τὴν ἴδια σύνθεση.

Ὅπως στὰ ἀντίγραφα τῆς σύνθεσης Α, ποικίλλει καὶ ἐδῶ ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν μέσα στὸν πίνακα καὶ ἡ σχέση μεταξύ τους. Στὴν πλάκα Β1 (πίν. 7) ἡ μορφή τοῦ Ἑλληνα εἶναι τοποθετημένη ὑψηλὰ στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ βρίσκεται σὲ ἀρκετὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα, ποὺ εἰκονίζεται χαμηλότερα στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σύνθεσης. Στὴ Β2 (πίν. 9) ἔχει μειωθεῖ σημαντικὰ ἡ διαφορὰ ὕψους, κυρίως ὅμως ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὶς μορφές³, ὥστε τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Ἑλληνα ἐγγίζει σχεδὸν τὴν κνήμη τῆς Ἀμαζόνας (θραῦσμα ἀριθ. κατ. 10, πίν. 10γ). Ὅμως πέρα ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς αὐτὲς ἀλλαγὲς οἱ δύο ἀντιγραφεῖς ἐρμήνευσαν διαφορετικὰ τὴν πραγματικὴ σχέση τῶν δύο μορφῶν. Στὰ δύο ἀντίγραφα διαφέρει σημαντικὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ Ἀμαζόνα ἀντιμετωπίζει τὸν Ἑλληνα. Στὴν πλάκα Β1, ἐνῶ ὁ ἀντίπαλός της τοξεύει⁴ ἐναντίον της ἀπὸ

1. Γιὰ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. STROCKA, Piräusreliefs 53.

2. Ἡ τοποθέτηση τῶν κομματιῶν ἀριθ. κατ. 8 καὶ 9 στὴν ἀνασυγκρότηση τῆς πλάκας Β2, ποὺ εἶναι στὸ Μουσεῖο τοῦ Πειραιᾶ ἀπὸ τὸν καθηγ. Γ. Δεσπίνη, βασίστηκε στὶς σωζόμενες ἐσωτερικὲς ἀκμές, τὴν κάθετη καὶ τὴν ὀριζόντια, τοῦ πλαισίου καὶ ἐπομένως εἶναι βέβαιη. Στὸ σχέδιο STROCKA, Piräusreliefs εἰκ. 19 τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 9 μὲ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς μορφῆς τοῦ Ἑλληνα ἔχει τοποθετηθεῖ λίγο ὑψηλότερα καὶ πιὸ δεξιὰ.

3. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 58, 99. FUCHS, Vorbilder 192. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 12.

4. Γιὰ τὸ μοτίβο τῶν χειρῶν τοῦ Ἑλληνα, ποὺ εἶναι ἀναμφίβολα μοτίβο τοξότη, βλ. STROCKA, Piräusreliefs 55 κέ.

ψηλά, από πλεονεκτική δηλαδή θέση¹, εκείνη ανεβαίνει στο βράχο με επιθετική κίνηση : με τὸ δεξιὸ κατευθύνει τὸ δόρυ τῆς ἐναντίον του καὶ συγχρόνως ἀπλώνει τὸ ἀριστερό της χέρι. Ὁ τρόπος ποῦ ἀκουμποῦν τὰ δάχτυλά της ἐπάνω στὸ τεντωμένο χέρι τοῦ τοξότη δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι προσπαθεῖ νὰ τὸν ἐμποδίσει νὰ ρίξει τὸ βέλος του². Περισσότερο κατανοητὴ γίνεται ἡ κίνηση τῆς Ἀμαζόνας στὴ δευτέρα πλάκα μετὴν προσθήκη μιᾶς πέλτης στὸ ἀπλωμένο ἀριστερό της χέρι (πίν. 9)³, ποῦ μετριάξει τὴν ἐπιθετικότητά της. Ἐδῶ ἡ Ἀμαζόνα ἐπιτίθεται ἀλλὰ καὶ ἀμύνεται συγχρόνως ἐναντίον τοῦ Ἑλληνα, ποῦ πολεμάει τώρα ἀπὸ χαμηλότερη θέση⁴. Καθὼς οἱ μορφές ἔχουν πλησιάσει ἀρκετὰ μεταξὺ τους, ἡ πέλτη τῆς Ἀμαζόνας θὰ κάλυπτε τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ τοξότη ἕως τὸν καρπὸ περιπού⁵.

Σὲ ἐπιμέρους μοτίβα τῶν μορφῶν, ὅπου βέβαια μᾶς ἐπιτρέπει συγκρίσεις ἢ διατήρηση τῶν πλακῶν, δὲν διαπιστώνουμε πρόθεση τῶν ἀντιγραφῶν γιὰ παραλλαγῆ⁶.

Ἡ σύνθεση τοῦ ἀντιγράφου Β3 σώζεται πολὺ ἀποσπασματικά, τὰ δύο ὅμως κομμάτια ποῦ ἀποδόσαμε σ' αὐτὴν μᾶς δίνουν ὀρισμένα στοιχεῖα γιὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ ἀναπαράστασή της (πίν. 59). Τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 11 (πίν. 11α) σώζει στὸ ἐπάνω δεξιὸ μέρος του, σὲ μικρὴ ἀπόσταση καὶ στὸ ὕψος τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Ἑλληνα, ὑπόλειμμα μιᾶς ἀσπίδας, μιᾶς πέλτης⁷ μετὰ πλατὶ ἀντυγα⁸. Ἡ θέση τῆς ἀσπίδας τόσο ὑψηλὰ στὸν πίνακα μᾶς ἐπιβάλλει νὰ δεχτοῦμε ὅτι καὶ ὀλόκληρη ἢ μορφὴ τῆς Ἀμαζόνας ποῦ τὴν κρατοῦσε ἦταν τοποθετημένη, σὲ σχέση μετὰ τὴ μορφὴ τοῦ Ἑλληνα, ὑψηλότερα ἀπ' ὅ,τι στὰ δύο προηγούμενα ἀντίγραφα. Ἐπειδὴ καὶ τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 12 (πίν. 11β) δείχνει μιὰ τέτοια το-

1. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 55.

2. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 54, 55 ἐρμηνεύει τὴν κίνηση τοῦ χεροῦ τῆς ὡς προσπάθεια νὰ ἀποθήσει τὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα. Βλ. καὶ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀσπίς 42. H. MÖBIUS, Gnomon 23, 1951, 268. FUCHS, Vorbilder 191. Ἡ χάλαρὴ ὅμως θέση τῶν δαχτύλων τῆς ἐπάνω στὸ χέρι τοῦ ἀντιπάλου κάθε ἄλλο παρά ὀργανικὴ κίνηση δείχνει, ποῦ νὰ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὸ πρωτότυπο, ὅπως πιστεῖται ὁ STROCKA ὁ.π. 57, 99, 120. Βλ. σχετικὰ καὶ παρακάτω σ. 118.

3. Πρβ. B. SCHLÖRB, AM 78, 1963, 168. Ἀντίθετα ὁ STROCKA, Piräusreliefs 58 κέ. πιστεῖται ὅτι ὁ ἀντιγραφὴς πρόθεσε ἀναγκαστικά τὴν πέλτη στὸ χέρι τῆς Ἀμαζόνας, μετὰ τὴ μείωση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές. Πρβ. καὶ SCHRADER, Corolla Curtius 83.

4. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 60.

5. Ἐτσι, κάποια ὑπολείμματα ἐπάνω ἀπὸ τὸ σπάσιμο τῆς ἀσπίδας δὲν πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ τὰ δάχτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεροῦ τοῦ Ἑλληνα (STROCKA, Piräusreliefs 58).

6. Μερικὲς διαφορές, ὅπως π.χ. στὸ λοφίο τοῦ κράνους καὶ στὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ δόρατος τῆς Ἀμαζόνας, εἶναι ἀσήμαντες. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 58. FUCHS, Vorbilder 192. Στὴν πύχωση τοῦ χιτῶνα τῆς, ἀλλὰ καὶ στὴν πύχωση τῆς χλαμύδας τοῦ Ἑλληνα ὑπάρχει πλήρης ἀντιστοιχία στὰ δύο ἀντίγραφα.

7. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀσπίς 15. STROCKA, Piräusreliefs 61, 63.

8. Πρβ. τὴν πέλτη στὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 32.

ποθέτηση τῆς Ἀμαζόνας μέσα στὸν πίνακα, ἐπιβεβαιώνεται ἡ συσχετίσή του μὲ τὸ προηγούμενο. Τὸ ὑψηλὸ κάτω πλαίσιο ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἐδῶ (τύπος Ιβ, εἰκ. 1)¹, εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ὑψωθεί σημαντικά ἡ μορφή τῆς Ἀμαζόνας μέσα στὸν πίνακα. Σύμφωνα μὲ τὴ συμπλήρωσή της στὸ σχέδιο τοῦ πίν. 59, τὸ λοφίο τοῦ κράνους της ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κρανίου της θὰ προβάλλονταν ἐπάνω στὸ πλαίσιο τῆς πλάκας. Ἐπομένως, καὶ ἡ θέση τῆς ἀσπίδας, ποὺ θὰ κρατοῦσε ἡ μορφή, συμφωνεῖ μ' αὐτὴν ποὺ μᾶς δίνει τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 11.

Ἡ συμπλήρωση τῆς σύνθεσης τῆς πλάκας Β3, ποὺ ἐπιχειρήσαμε στὸ σχέδιο τοῦ πίν. 59 καὶ ποὺ δὲν πρέπει νὰ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, μᾶς δείχνει μιὰ νέα σχέση τῶν μορφῶν μεταξύ τους. Ἡ ἔντονη κλίση ποὺ ἔχει τὸ σῶμα τοῦ τοξότη πρὸς τ' ἀριστερά² καὶ ἡ τοποθέτηση τῆς ἀντιπάλου του στὸ ἴδιο ὕψος μ' αὐτόν, δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ Ἀμαζόνα βρίσκεται σὲ πλεονεκτικὴ θέση. Ἡ μονομαχία τῶν μορφῶν ἀπὸ διαφορετικὸ ὕψος, ποὺ ἦταν ἀσφαλῶς στοιχεῖο τῆς πρωτότυπης σύνθεσης, ἔχει γίνεϊ ἐδῶ ἀγῶνας μὲ ἴσους ὄρους.

Κάπως προβληματικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ θραύσματος ἀριθ. κατ. 13 (πίν. 11γ) στὴ σύνθεση Β, ἐξαιτίας τοῦ ὑπολείμματος τῆς πέλτης ποὺ σώζεται δεξιά, πλάι στὸ εἰκονιζόμενο πόδι. Ἡ ἀσπίδα, ποὺ εἰκονιζόταν ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ της ὀψή³, ἦταν ἀσφαλῶς πεσμένη ἐπάνω στὸ βράχο καὶ θὰ κατεῖχε, ἐφόσον τὸ θραῦσμα προέρχεται ἀπὸ τὴ σύνθεση Β, τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ πόδι τοῦ Ἑλληνα καὶ στὴν κνήμη τῆς Ἀμαζόνας. Ἐπομένως, τὸ ἀντίγραφο ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέρχεται τὸ θραῦσμα θὰ πλησίαζε ὡς πρὸς τὴ σχέση τῶν μορφῶν τὴν πλάκα Β1, ὅπου ὑπάρχει ἀρκετὸς χῶρος ἀνάμεσά τους γιὰ νὰ παρεμβληθεῖ μιὰ μικρὴ ἀσπίδα. Ἡ παρουσία τῆς πεσμένης ἀσπίδας εἶναι ἴσως ἓνα στοιχεῖο ἐνδεικτικὸ καὶ γιὰ τὴ συμπλήρωση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς Ἀμαζόνας σύμφωνα μὲ τὸ ἴδιο ἀντίγραφο, δηλαδὴ χωρὶς ἀσπίδα. Οἱ παραλλαγές, ποὺ ἤδη διαπιστώσαμε στὰ προηγούμενα ἀντίγραφα, μᾶς ἐπιτρέπουν, μὲ κάποια ἐπιφύλαξη βέβαια, νὰ ἀποδώσουμε καὶ τὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 13 στὴ σύνθεση Β⁴.

Στὰ σοιζόμενα ἀντίγραφα τῆς σύνθεσης Β διαπιστώνονται, λοιπόν, ἀλλαγές στὴ θέση τῶν μορφῶν μέσα στὸν πίνακα, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαφοροποιεῖται κάθε

1. Βλ. παραπάνω σ. 49.

2. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 61.

3. Πρβ. τὴν πέλτη τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 31.

4. Σὲ καμιὰ ἄλλη ἀπὸ τίς μορφές τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τῆς ἀσπίδας δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ θραύσματος μὲ τὸ ὑπόδημα αὐτό. Δὲν μποροῦμε ὅμως νὰ ἀποκλείσουμε ὅτι ἀνήκε σὲ κάποια ἀπὸ τίς ὑπόλοιπες μορφές, ποὺ δὲν μᾶς παραδίδονται σὲ μεγάλα ἀντίγραφα, π.χ. τὴν 24 ἢ τὴν 27, καὶ ποὺ δὲν μᾶς εἶναι ἔτσι γνωστές στίς λεπτομερεῖές τους.

φορά ή σχέση τῶν δύο ἀντιπάλων. Οἱ διαφορές αὐτὲς ὀφείλονται στὴν ἀναγκαστικὴ προσαρμογὴ τῆς πρωτότυπης σύνθεσης μέσα στὸν παραλληλόγραμμο χώρο τοῦ πίνακα καὶ στὴν ἐλευθερία ποὺ εἶχε, ὅπως φαίνεται, ὁ κάθε ἀντιγραφέας στὸν τομέα αὐτό. Μιὰ ἀκόμη σημαντικὴ διαφορὰ ποὺ εἶδαμε ἀνάμεσα στὰ ἀντίγραφα, ἡ παράλειψη ἢ ἡ προσθήκη μιᾶς μικρῆς πέλτης τῆς Ἀμαζόνας, εἶναι μιὰ οὐσιαστικὴ παρέκκλιση ἀπὸ τὸ πρωτότυπο. Πρόκειται γιὰ μιὰ παραλλαγὴ στὴν ἔρμηνεία τῆς σύνθεσης, ποὺ σχετίζεται ὅμως, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ παρακάτω, μὲ τὴν ἀλλαγὴ στὴ σχέση τῶν ἀντιπάλων¹.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ εὔρημα τοῦ Πειραιᾶ, ἓνα ἀντίγραφο τῆς ἴδιας σύνθεσης μᾶς εἶναι γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὸν Κεραμεϊκὸ². Πρόκειται γιὰ ἓνα θραῦσμα ἀπὸ πλάκα, ποὺ σώζει μόνον ἓνα τμήμα τῆς Ἀμαζόνας, ἀπὸ τὴ ζώνη τοῦ χιτωνίσκου τῆς περίπου ἕως τὴν κάτω παρυφὴ του (πίν. 41β). Οἱ ἀναλογίες, ἡ κίνηση τῆς μορφῆς, ἀκόμη καὶ τὰ κύρια συστήματα τῶν πτυχῶν στὸ χιτῶνα τῆς³, ταυτίζονται μὲ τὸ ἀντίστοιχο τμήμα στὰ ἀντίγραφα τοῦ Πειραιᾶ. Οἱ βασικὲς πτυχές, μιὰ ἐπάνω στὸ δεξιὸ σκέλος, μιὰ ἀριστερότερα στὸ μέσο περίπου τοῦ χιτῶνα, μιὰ τρίτη κλειστὴ ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ μηρὸ καὶ μιὰ παράλληλη μὲ τὴν κάτω παρυφὴ, ἀπὸ τὴν ὁποία διακλαδίζεται λοξὰ μιὰ μικρότερη, ἐπαναλαμβάνονται ὅμοιες καὶ στὸ ἀντίγραφο τοῦ Κεραμεϊκοῦ. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἐνδιάμεσες πτυχές ἀκολουθοῦν τὴν τὴν ἴδια διάταξη, μόνον ποὺ στὸ ἀντίγραφο τοῦ Κεραμεϊκοῦ εἶναι λιγότερες καὶ πιὸ ἀπλοποιημένες⁴, ὅπως μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς κυρίως κάτω ἀπὸ τὸ ζώσιμο τοῦ χιτῶνα. Ἔτσι, ὀλόκληρη ἢ ἐπιφάνεια τοῦ χιτῶνα παρουσιάζεται λιγότερο διαφοροποιημένη. Παρὰ τὴ διαφορὰ αὐτὴ, τὸ κομμάτι τοῦ Κεραμεϊκοῦ βρῖσκεται καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐργασία του κοντὰ στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ. Ἡ τάση ποὺ παρατηροῦμε γιὰ ἀπλοποίηση τῶν ἐπιμέρους μορφῶν πρέπει μᾶλλον νὰ θεωρηθεῖ ἐνδεικτικὴ γιὰ μιὰ κάπως πιὸ προχωρημένη χρονολόγηση μέσα στὸν 2ο αἰ.⁵

Ἡ ὁ μ ᾶ δ α τ ο ὕ λ ε γ ὀ μ ε ν ο υ « Κ α π α ν ἑ α » (σύνθεση Γ) : Ἡ σύνθεση Γ ἀποτελεῖται, ὅπως καὶ οἱ δύο προηγούμενες, ἀπὸ δύο μορφές, μιὰ ἀπὸ κάθε ἀντίπαλο στρατόπεδο. Ἔως τώρα, μόνον ἀπὸ τὰ μικρὰ ἀντίγραφα, καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν (πίν. 52α, 54α), συμπεραίναμε ὅτι οἱ μορφές τοῦ γονατισμένου Ἑλληνα (14) καὶ τῆς Ἀμαζόνας ποὺ τραβάει τὸ ξίφος τῆς ἀπὸ

1. Βλ. σχετικὰ σ. 119.

2. Ἀριθ. εὐρ. Ρ 676. Βλ. B. SCHLÖRB, AM 78, 1963, 157 ἀριθ. 4, Beil. 77,2,3 καὶ STROCKA, Piräusreliefs 103 ἀριθ. 3.

3. SCHLÖRB ὁ.π. 166.

4. Βλ. καὶ STROCKA, Piräusreliefs 104.

5. Ἡ SCHLÖRB ὁ.π. 171 σωστά, νομίζω, θεωρεῖ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Κεραμεϊκοῦ πιὸ προχωρημένα ἀπὸ τοῦ Πειραιᾶ.

τῆ θήκη (13) ἀποτελοῦσαν ζευγάρι ἀντίπαλο στήν πρωτότυπη σύνθεσι. Στις νεοαττικὲς πλάκες οἱ μορφές αὐτὲς μᾶς παραδίδονται μεμονωμέναι¹. Ἡ μορφή 14 εἶναι γνωστὴ κυρίως ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα στὴ Villa Albani (πίν. 43α)² καὶ στὸ Σικάγο (πίν. 42)³, καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ κομμάτι τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. κατ. 15, ἐνῶ ἡ μορφή 13 μᾶς παραδίδεται, σχεδὸν πλήρως, ἀπὸ ἓνα μόνον ἀντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ, τὴν πλάκα ἀριθ. κατ. 14. Ἐνα ἄγνωστο ὡς τώρα κομμάτι, ἀπὸ τὸ κάτω μέρος μιᾶς πλάκας τοῦ Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 17, σώζει ὑπολείμματα τῶν ποδιῶν καὶ τῶν δύο μορφῶν, ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι τὴν ὑπόθεσιν τοῦ πρώτος ἔκανε ὁ Σταυρόπουλλος, ὅτι δηλαδὴ οἱ δύο αὐτὲς μορφές συνδέονταν καὶ στίς συνθέσεις τῶν μαρμαρίνων πινάκων⁴.

Ἀπὸ δύο διαφορετικὲς πλάκες, τῆ Γ1 καὶ τῆ Γ2, προέρχονται ἀντίστοιχα τὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 14 καὶ 15 (πίν. 12 καὶ 14α), ἐνῶ σὲ μιὰ τρίτη πλάκα, τῆ Γ3, ἀνήκει τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 17 (πίν. 13α). Τὸ τελευταῖο εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀποσπασματικὰ σωζόμενη πλάκα, σήμερα στὸ Σικάγο (πίν. 42), ποὺ ἡ προέλευσὴ τῆς ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ εἶναι βέβαιη⁵. Τὸ μικρὸ πάχος τῆς πλάκας καὶ στὰ δύο κομμάτια⁶, σὲ ἀντίθεσιν μὲ τὸ πάχος τῶν περισσότερων πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ, καὶ ἐπιπλέον ἡ λεία πίσω ὄψη τους, ποὺ εἶναι κομμένη μὲ πριόνι⁷, κάνουν σχεδὸν βέβαιη τὴ συσχέτισή τους⁸. Στὸ σχέδιον τοῦ πίν. 61 προσπαθήσαμε νὰ συνταιριάσουμε τὰ κομμάτια αὐτὰ σὲ ἓναν πίνακα (Γ3), συμπλη-

1. Βλ. σχετικὰ HARRISON, Amazonomachy 122. STROCKA, Piräusreliefs 73. LEIPEN, Parthenos 45.

2. STROCKA, Piräusreliefs 67 κέ., εἰκ. 26. LEIPEN, Parthenos 9, 45, εἰκ. 34. HELBIG⁴ IV, 3219 (v. STEUBEN).

3. STROCKA, Piräusreliefs 69 κέ., εἰκ. 27. LEIPEN, Parthenos 9, 45.

4. Βλ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΛΟ, Ἄσπις 46 κέ., εἰκ. 23 καὶ 24α, ποὺ συνέδεσε ὁμοῦ λανθασμένα τὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 14 καὶ 15. Βλ. σχετικὰ STROCKA, Piräusreliefs 73, σημ. 99. Βλ. ἐπίσης H. MÖBIUS, Gnomon 23, 1951, 269. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 13. HARRISON, Amazonomachy 122.

5. Ἡ πληροφορία ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν Σαλαμίνα, ἔπος καὶ γιὰ τὸ θραῦσμα ἀριθ. 1842 τοῦ Βερολίνου (A. D. FRASER, AJA 43, 1939, 447), ἔχει ἀποδειχθεῖ λανθασμένη. Βλ. σχετικὰ STROCKA, Piräusreliefs 70, κυρίως 81, σημ. 108, 82. Πρὸς καὶ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΛΟ, Ἄσπις 47. HARRISON, Amazonomachy 115.

6. Τὸ μέγιστον πάχος πλάκας τοῦ θραύσματος ἀριθ. κατ. 17 εἶναι 0.065 μ. (βλ. σχετικὰ στὸν κατάλογο). Τὸ ἴδιο ἀκριβὲς πάχος ἔχει καὶ ἡ πλάκα στὸ Σικάγο στὴ δεξιὰ τῆς πλευρᾶς (STROCKA, Piräusreliefs 69). Τὸ μέτρο αὐτό, 0.065 μ. ὡς μέγιστον στὴν πλευρὰ αὐτὴ, μοῦ ἔδωσε καὶ ἡ L. Berge, βοηθὸς στὸ The Art Institut of Chicago, τὴν ὁποία εὐχαριστῶ θερμὰ καὶ γιὰ τὶς ὑπόλοιπες πληροφορίες τῆς, τίς σχετικὲς μὲ αὐτὸ τὸ κομμάτι (βλ. ἐπόμενη σημ.).

7. Ἡ πίσω ὄψη τῆς πλάκας στὸ Σικάγο εἶναι λεία καὶ δὲν ἔχει φαγωθεῖ ἀπὸ τὸ νερὸ τόσο, ὅπως σημειώνει ὁ FRASER ὅ.π. 447, 450. Εἶναι, νομίζω, βέβαιον ὅτι ἔχει κοπεῖ μὲ πριόνι. Διάρθρωσι παρῶν αἰχμῶν σὲ διάφορα σημεία καὶ οἱ πλευρὲς τῆς πλάκας. Ὁ ἀριστερὸς κρόταφος δὲν σώζεται.

8. Ἴσως δὲν εἶναι τυχαῖον ὅτι τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 17, ὅπως μὲ πληροφόρησε ὁ καθηγ. Γ. Δεσπίνης, δὲν βρισκῆται στὴν ἀποθήκη τοῦ Μουσείου μαζί μὲ ἄλλα τὰ ὑπόλοιπα, ἀλλὰ χωριστά. Δὲν ἀποκλείεται λοιπὸν καὶ αὐτὸ νὰ εἶχε βρεθεῖ λίγα χρόνια νωρίτερα, μαζί μὲ τὸ τμήμα τῆς πλάκας ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Σικάγο. Γιὰ τὸ τελευταῖον βλ. SCHRADER, Corolla Curtius 87. HARRISON, Amazonomachy 115. STROCKA, Piräusreliefs 70.

ρόνοντας τὰ μέρη πού λείπουν σύμφωνα με τὰ δεδομένα τῶν ἄλλων ἀντιγράφων. Με τὴ συμπλήρωση καὶ τῆς πλάκας Γ2 κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο (πίν. 60) μᾶς δίνεται γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά ἡ δυνατότητα νὰ συγκρίνουμε τὴν ἴδια σύνθεση σὲ περισσότερα ἀντίγραφα.

Στὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 17 ἀπὸ τὴν πλάκα Γ3 (πίν. 13α), τὰ ὑπολείμματα τῶν ποδιῶν μᾶς δείχνουν τὴ θέση τῶν δύο ἀντιπάλων μέσα στὸν πίνακα. Ἡ ἀπόληξη τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ τοῦ γονατισμένου Ἑλληνα βρισκόταν ἀρκετὰ ὑψηλὰ σὲ σχέση με τὴν κάτω πλευρὰ τοῦ πίνακα, ἐνῶ τὸ σκέλος του, ὅπως μποροῦμε νὰ κρίνουμε ἀπὸ τὸ μεγάλο τμήμα βράχου πού σώζεται στ' ἀριστερά, εἰσχωροῦσε μέσα στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς πλάκας διαγώνια. Αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ἔχει καὶ τὸ σωζόμενο ἀριστερὸ σκέλος τοῦ λεγόμενου Καπανέα στὴν πλάκα τοῦ Σικάγου (πίν. 42), ὅπου σώζεται τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου καὶ ἔτσι ἡ θέση τῆς μορφῆς μέσα στὸν πίνακα εἶναι βεβαιωμένη. Ὁ κορμὸς καὶ τὸ κεφάλι τοῦ γενειοφόρου Ἑλληνα σχηματίζουν ἐδῶ ἓναν ἄξονα παράλληλο με τὸ ἀριστερὸ πλάσιο. Ἡ σύνθεση τῆς πλάκας αὐτῆς μπορεῖ νὰ συμπληρωθεῖ καὶ στὸ δεξιὸ τῆς τμήμα, ἀφοῦ ἡ θέση τῆς Ἀμαζόνας ἐδῶ εἶναι βεβαιωμένη ἀπὸ τὸ σκέλος τῆς πού σώζει τὸ κομμάτι τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. κατ. 17. Τοποθετημένη χαμηλότερα καὶ σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ ἄκρο τοῦ τεντωμένου σκέλους τοῦ ἀντιπάλου τῆς¹, προχωροῦσε ἐναντίον του με ὑψωμένο τὸ βλέμμα πρὸς αὐτόν.

Στὴν πλάκα Γ2 ἔχουμε μιὰ ἀρκετὰ διαφορετικὴ σχέση τῆς μορφῆς τοῦ γονατισμένου Ἑλληνα με τὸ πλάσιο. Τὸ ἐπάνω σῶμα καὶ τὸ κεφάλι του ἔχουν ἐδῶ μιὰ ἔντονη κλίση πρὸς τὰ δεξιὰ, ὥστε ὁ ἄξονάς τους σχηματίζει γωνία με τὸ ἀριστερὸ πλάσιο. Τὸ ἱματίδιο τῆς μορφῆς πέφτει πρὸς τὰ δεξιὰ ξεσκεπάζοντας τὴ μασχάλη, ἐνῶ ὁ δεξιὸς βραχίονας ὑψώνεται τόσο ὥστε νὰ εἶναι σχεδὸν κάθετος στὸ ἐπάνω πλάσιο. Κατὰ συνέπεια, τὸ ἀπλωμένο ἀριστερὸ σκέλος τῆς μορφῆς πρέπει νὰ συμπληρωθεῖ με μιὰ ἀπότομη κλίση πρὸς τὰ κάτω, ὥστε τὰ δάχτυλα τοῦ ποδιοῦ νὰ πλησιάζουν τὸ κάτω πλάσιο (βλ. πίν. 60)². Τὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 16 (πίν. 13γ), πού σώζει ὑπόλειμμα ἑνὸς ἀριστεροῦ ποδιοῦ σὲ διαγώνια θέση ἐπάνω στὸ βράχο καὶ σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν κάτω πλευρὰ τῆς πλάκας, θὰ μποροῦσε νὰ προέρχεται εἴτε ἀπὸ τὴν πλάκα αὐτὴ, εἴτε ἀπὸ μιὰν

1. Σωστὰ ὁ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἄσπις 47 καὶ εἰκ. 24α στὴ συμπλήρωση τῆς πλάκας τοῦ Σικάγου τοποθέτησε τὴν Ἀμαζόνα λίγο δεξιότερα ἀπ' ὅ,τι βρίσκεται ἡ μορφή αὐτὴ στὴν πλάκα Γ1. Παρ. καὶ STROCKA, Piraüsreliefs 73.

2. Στὸ σχέδιο ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ἄσπις εἰκ. 23 ἡ μορφή τοῦ Ἑλληνα ἔχει συμπληρωθεῖ με τὸ ἀριστερὸ σκέλος στὴ θέση πού μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν πλάκα τοῦ Σικάγου, ὥστε ὁ κορμὸς σχηματίζει μιὰ ὑπερβολικὰ κλειστὴ καμπύλη.

ἄλλη, ὅπου ὁ λεγόμενος Καπανέας θὰ εἶχε παρόμοια θέση μέσα στὸν πίνακα. Ἐπειδὴ τὸ σκέλος τοῦ Καπανέα θὰ ἔφτανε ἕως τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα Γ2, ἡ Ἄμαζόνα συμπληρώθηκε ἀναγκαστικά στὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὸν ἀντίπαλό της. Ἔτσι, δὲν ὑπάρχει στὴ σύνθεση αὐτή, ὅπως στὴ Γ3 καὶ κυρίως στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν (πίν. 54α), ἡ διαγώνια σχέση μεταξύ τῶν ἀντιπάλων. Ἐδῶ ἡ θέση τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τοῦ Ἑλληνα θὰ ἀπομόνωνε τὴ μορφή, χωρίζοντας τὴ σύνθεση τοῦ πίνακα στὰ δύο. Παρόλα αὐτὰ ἡ μορφή τοῦ Ἑλληνα ὅπως συμπληρώνεται στὸ σχέδιο τοῦ πίν. 60 μὲ ἀπότομη κλίση τοῦ σκέλους πρὸς τὰ κάτω¹, πρέπει, νομίζω, νὰ βρῆσκειται πιὸ κοντὰ στὴν πρωτότυπη σύνθεση. Τὸ μοτίβο αὐτὸ συμφωνεῖ μὲ τὴ θέση ποὺ κατεῖχε ἡ μορφή στὸ ὑψηλότερο σημεῖο τοῦ δεξιοῦ τμήματος τῆς ἀσπίδας². Ἄν εἶναι ἔτσι, τότε ὁ ἀντιγραφεὺς τῆς πλάκας Γ3 μετακίνησε τὴ μορφή τοῦ Ἑλληνα, στρέφοντάς την μὲ κέντρο τὸ δεξιὸν γόνατο πρὸς τ' ἀριστερά μας. Ἔτσι, καλύφθηκε καλύτερα τὸ μέσο τῆς πλάκας μὲ τὸ ἄπλωμα τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους καὶ συνδέθηκαν οἱ δύο μορφές μέσα σ' αὐτὴν (πίν. 61). Πῶς ἀκριβῶς ἦταν τοποθετημένη ἡ μορφή τοῦ Ἑλληνα στὴν πλάκα Γ4, ποὺ μᾶς διασώζει μόνον τὴν ἀντίπαλό του (πίν. 12), δὲν μπορούμε νὰ ξέρουμε. Ἡ τοποθέτηση τῆς Ἄμαζόνας χαμηλὰ μέσα στὸν πίνακα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 17, μᾶς κάνει νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ σύνθεση ἀπὸ τὴν ὅποια προέρχεται ἕμοιαζε περισσότερο μὲ τὴ σύνθεση τῆς πλάκας Γ2.

Ἡ διαφορετικὴ τοποθέτηση τοῦ Ἑλληνα στὰ ἀντίγραφα Γ2 καὶ Γ3, θὰ εἶχε ὡς συνέπεια καὶ κάποια διαφορὰ στὴ διάταξη τοῦ ἱματιδίου του, ποὺ πέφτει κάθετα ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο. Στὴν πλάκα Γ2 τὸ ἔνδυμα θὰ ἔπεφε σχεδὸν ἐπάνω στὸ γόνατο, ὅπως συμπληρώθηκε στὸ σχέδιο τοῦ πίν. 60, ἐνῶ στὴ Γ3 ἀρκετὰ ἀριστερότερα (βλ. πίν. 61). Ἡ κακὴ διατήρηση τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ἀναγλύφου στὴν πρώτη πλάκα δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουμε σὲ σύγκριση ἄλλων ἐπιμέρους μοτίβων.

Στὸ ἀνάγλυφο τῆς Villa Albani (πίν. 43α) οἱ πλευρὲς τῆς πλάκας ποὺ πρῶνιστηκαν σὲ νεώτερα χρόνια³ δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τοποθετήσουμε μὲ βεβαιότητα τὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Καπανέα μέσα στὸν πίνακα. Τὸ ἱματίδιο ὅμως τῆς μορφῆς, ποὺ πρέπει νὰ πέφτει κάθετα, μᾶς ὀδηγεῖ στὴ σωστὴ τοποθέτησή της

1. Ὅπως μᾶς παραδίδεται καὶ στὸ θραῦσμα τῆς Βοστώνης. STROCKA, Piräusreliefs 37 κέ., εἰκ. 7 καὶ 44. LEIPEN, Parthenon 9 ἀριθ. 33, εἰκ. 29. M. B. COMSTOCK - C. C. VERMEULE, Sculpture in Stone. Museum of Fine Arts (1976) 295.

2. Βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 120.

3. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 68, 69. Δὲν ξέρουμε ἂν ἡ πλάκα εἶχε ἀρχικὰ πλαίσιο, ὅπως υποθέτει ὁ STROCKA ὁ.π. 72. Ἄντίθετα ὁ SCHRADER, Corolla Curtius 87 πιστεύει ὅτι, ἂν ὑπῆρχε πλαίσιο, θὰ εἶχε διατηρηθεῖ κατὰ τὴν συμπλήρωση στὰ νεώτερα χρόνια.

επάνω στην πλάκα, αυτή δηλαδή περίπου που πρότεινε ο Strocka¹. Το δεξί χέρι του Έλληνα έχει, όπως και στην πλάκα Γ2, την κάθετη σχέση με το πλαίσιο, ο κορμός του ωστόσο δεν έχει τόσο έντονη κλίση προς τα δεξιά — το ιματίδιο δεν ξεσκαπάζει τη μασχάλη όπως εκεί² — και επομένως το αριστερό σκέλος πρέπει να είχε λιγότερο απότομη φορά προς τα κάτω.

Για το αντίγραφο της Villa Albani ο Schrader είχε υποθέσει ότι προέρχεται από το ίδιο εργαστήριο με τις πλάκες του Πειραιά³. Και ο Strocka πιστεύει ότι «nach Maßen und Stil und der Übereinstimmung mit den beiden folgenden Repliken (δηλαδή του Σικάγου και του Πειραιά) gehört der Kapaneus Albani zur Gattung der Piräusreliefs»⁴. Ο Fraser όμως τόνισε τις τεχνικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στις πλάκες της Villa Albani και του Σικάγου⁵. Αυτές κάνουν, νομίζω, πολύ δύσκολη την απόδοσή τους στο ίδιο εργαστήριο⁶, χωρίς ωστόσο να σημαίνουν μεγάλη χρονολογική απόσταση των δύο κομματιών⁷. Η χρονολόγηση του Fuchs, που τοποθέτησε τον «Καπάνεα» της Villa Albani στα πρώιμα αδριάνεια χρόνια, δεν πρέπει, νομίζω, να βρίσκεται μακριά από την πραγματικότητα⁸.

Η ομάδα του πληγωμένου Έλληνα (σύνθεση Δ): Από τη σύνθεση που είναι γνωστή ως «Helfergruppe» (Δ) το εύρημα του Πειραιά μάς έδωσε μόνον δύο θραύσματα, τα όποια δεν είναι απόλυτα βέβαιο αν προέρχονται από την ίδια πλάκα. Το θραύσμα αριθ. κατ. 18 (πίν. 14γ)⁹ με τμήμα του κάτω πλαισίου, όπου το δεξί πόδι της πληγωμένης μορφής (6) σώζεται από τον αστράγαλο περίπου, μάς δείχνει ότι οι κνήμες της είχαν μέσα στον πίνακα μια κάθετη

1. Ο.π. εικ. 26.

2. Η μορφή δεν είναι λοιπόν σ' όλα όμοια με τη μορφή της πλάκας Γ2, όπως πιστεύει ο STROCKA, Piräusreliefs 72.

3. SCHRADER, Corolla Curtius 87.

4. STROCKA, Piräusreliefs 69.

5. FRASER ό.π. 451.

6. Ίδιαίτερα πρέπει να σημειωθεί ή άπουσία από ύγνη ράσπας στο ένδυμα του «Καπάνεα» της Villa Albani (το ανάγλυφο δεν φαίνεται να έχει υποστεί μεταγενέστερη επέμβαση στην επιφάνειά του, όσο μπόρεσα να διακρίνω επιτόπου). Όπως είδαμε παραπάνω σ. 50, στους πίνακες του Πειραιά ή ράσπα χρησιμοποιήθηκε στα ένδηματα των μορφών χωρίς εξαίρεση.

7. Ο FRASER ό.π. 451 χρονολόγησε την πλάκα στο Σικάγο στα χρόνια του Άδριανού (πρβ. παραπάνω σ. 56 σημ. 3) και την πλάκα στη Villa Albani στο πρώτο μισό του 1ου αι. μ.Χ.

8. FUCHS, Vorbilder 180 e)7. Μερικά χαρακτηριστικά του κεφαλιού αυτού, όπως π.χ. την κόμη που είναι κολιμένη στη κροάνη και τα πολύ προεξέχοντα βλέφαρα, δεν τα συναντούμε τόσο έντονα στις πλάκες του Πειραιά.

9. Ο SCHRADER, Corolla Curtius 88 απέδωσε το θραύσμα αυτό στον πληγωμένο Έλληνα της ασπίδας των Πατρών (μορφή 3), όπως και το θραύσμα αριθ. κατ. 33, το όποιο ο H. MÖBIUS, Gnomon 23, 1951, 268 απέδωσε στην ομάδα του πληγωμένου Έλληνα.

σχεδόν θέση, όπως περίπου στην άσπίδα τῶν Πατρῶν (πίν. 52α - β, 54β)¹. Ἀντίθετα, στην πλάκα πού βρίσκεται σήμερα στο Βατικανό (πίν. 43β) καί σώζει τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς σύνθεσης², οἱ κνήμες, όπως τουλάχιστον ἔχει συμπληρωθεῖ ὁ πίνακας³, κατευθύνονται παράλληλα μετὸ κάτω πλαίσιο⁴.

Ἡ θέση τοῦ δευτέρου θραύσματος τοῦ Πειραιᾶ, ἀριθ. κατ. 19 (πίν. 14β), μέσα στὸν πίνακα δὲν μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ με ἀκρίβεια, ἀφοῦ δὲν σώζει ὑπολείμματα πλαισίου. Ἡ σχέση γλουτοῦ καὶ ἐνδύματος τῆς μορφῆς 7, πού σχηματίζουν ἀμβλεία γωνία, εἶναι ὅμοια μετὸ τοῦ ἀντιγράφου ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηῶν S 1357 (πίν. 44α)⁵, πού σώζει τὸ ἴδιο τμήμα τῆς παράστασης. Ἡ συμπλήρωση λοιπὸν τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τῆς μορφῆς στὸ ἀντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ σύμφωνα μετὸ πληρέστερο αὐτὸ ἀντίγραφο, φαίνεται πολὺ πιθανή⁶. Καὶ στὸ κομμάτι ὅμως τῆς Ἀγορᾶς δὲν εἶναι βεβαιωμένη ἡ θέση τῶν μορφῶν μέσα στὸν πίνακα. Ὅστόσο ἡ θέση πού ἔχουν ἐδῶ τὰ σκέλη τοῦ Ἑλληνα 7 ταιριάζει, όπως παρατηρεῖ ἡ Harrison, μετὸ τὴ θέση τῆς ομάδας στὴν άσπίδα τῶν Πατρῶν⁷.

Φαίνεται λοιπὸν πιθανὸ ὅτι ἡ σύνθεση στὰ ἀντίγραφα τῆς Ἀγορᾶς καὶ τοῦ Πειραιᾶ ἦταν ὅμοια, ὡς πρὸς τὴν τοποθέτηση τῶν μορφῶν, μετὸ τῆς άσπίδας τῶν Πατρῶν, σὲ ἀντίθεση μετὸ τὴν πλάκα τοῦ Βατικανοῦ, χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι δυνατό νὰ προσδιοριστεῖ με ἀκρίβεια ἡ θέση τῶν μορφῶν στὸν πίνακα.

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἀντιγράφου τῆς Ρώμης καὶ τὴ σχέση του μετὰ τὸ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφασίσει κανεὶς χωρὶς τὸν κίνδυνο νὰ παρασυρθεῖ ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις πού ἔχουν γίνεῖ στὸ ἔργο⁸. Ὅτι τὸ

1. Πρβ. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 5.

2. HELBIG⁴ I, 1140, STROCKA, Piräusreliefs 50 κέ., εἰκ. 15. LEIPEN, Parthenos 46.

3. Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ἡ νεώτερη συμπλήρωση τοῦ πλαισίου τοῦ πίνακα ἔγινε μετὰ βάση ἓνα σωζόμενο τμήμα του, ὅποτε καὶ ἡ θέση τῶν μορφῶν θὰ ἦταν βεβαιωμένη, ἢ ὄχι. Στὸ σχέδιο τοῦ STROCKA, Piräusreliefs εἰκ. 15 (χωρὶς τὶς συμπληρώσεις) δὲν ὑπάρχει πλαίσιο· ὁ ἴδιος ὁ.π. 52 ἀναφέρει ὅτι «der moderne Profilrahmen scheint nicht ohne Anhalt originaler Fragmente ausgeführt zu sein». Ὁ FUCHS, HELBIG⁴ I, 1140 βασιζεται γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἀναγλύφου στὴ μορφή τοῦ πλαισίου.

4. Ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν μετὰ τρόπο ὥστε ἡ σύνθεση νὰ γέρνει πρὸς τὰ δεξιά ὀφείλεται, ὅπως παρατηρεῖ ὁ STROCKA, Piräusreliefs 51, στὸν ἀντιγραφὴν καὶ ὄχι στὸν «Restaurator». Πρβ. HARRISON, Amazonomachy 121.

5. HARRISON, Amazonomachy 132 ἀριθ. 1, πίν. 40b. STROCKA, Piräusreliefs 105 ἀριθ. 2.

6. Γιὰ τὸ δεξιὸ σκέλος τῆς μορφῆς, πού εἶναι συμπληρωμένο στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ, βλ. STROCKA, Piräusreliefs 52.

7. Βλ. HARRISON, Amazonomachy 121.

8. Παρόλα αὐτὰ ὁ STROCKA, Piräusreliefs 51 πιστεύει ὅτι τὸ ἀνάγλυφο «stimmt in der Arbeit und seinem Charakter vollkommen zu den Piräusreliefs», ἐνῶ ὁ FUCHS, HELBIG⁴ I, 1140 τὸ θεωρεῖ σύγχρονο μετὰ τὸ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ, μετὰ βάση, ὅπως σημειώσαμε παραπάνω σημ. 3, τὸ πλαίσιο.

ἀντίγραφο τῆς Ἀγορᾶς πρέπει νὰ εἶναι λίγο μεταγενέστερο ἀπὸ τοῦ Πειραιᾶ τὸ δείχνουν τὰ ἀρκετὰ πλαδαρὰ γυμνὰ σώματα τῶν μορφῶν¹.

Ἡ ὁμάδα τοῦ λεγόμενου Φειδία (σύνθεση E) : Ἀπὸ τῆς σύνθεσης E ἡ πλάκα τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. κατ. 20 (E1) μᾶς σώζει μόνον τὸ μεσαῖο τμήμα (πίν. 16). Ἡ Ἀμαζόνα μὲ τὴ μεγάλη στρογγυλὴ ἀσπίδα (16) καὶ ὁ ἀντίπαλός της (15), ἀπὸ τὸν ὅποιο μᾶς σώθηκε μόνον τὸ δεξιὸ σκέλος, πολεμοῦν τοποθετημένοι μέσα στὸν πίνακα στὸ ἴδιο ὕψος. Πληρέστερη ἀλλὰ ὄχι ὀλόκληρη μᾶς παραδίδει τὴν ἴδια σύνθεση ἢ πλάκα στὴ Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg τῆς Κοπεγχάγης I.N. 2016 (πίν. 44γ)². Τὶς διαφορὰς τῶν δύο ἀντιγράφων ὡς πρὸς τὸν τρόπο ποὺ συντίθενται οἱ μορφὲς μέσα στὸν πίνακα τὶς ἔχει ἀναλύσει ὁ Stroeka³. Κι ἐδῶ, ὅπως στὶς προηγούμενες συνθέσεις τῶν πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ, διαπιστώνει κανεὶς τὴν προσαρμογὴ δύο μορφῶν, ποὺ πολεμοῦσαν στὴν ἀσπίδα τῆς Παρθένου ἀπὸ διαφορετικὸ ὕψος, στὸν ὀριζόντιο ἄξονα τοῦ ὀρθογώνιου πίνακα⁴.

Ἡ ταύτιση τῆς μορφῆς τοῦ Ἑλληνα μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς μορφὲς τῶν πολεμιστῶν ποὺ μᾶς παραδίδονται στὰ συνολικὰ ἀντίγραφα τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς ἀσπίδας παρουσιάζει δυσκολίες, ἐξαιτίας τῆς ἀποσπασματικῆς παράδοσής του στοὺς δύο παραπάνω πίνακες. Μὲ τὸ πρόβλημα αὐτὸ θὰ ἀσχοληθοῦμε σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο⁵. Ἐδῶ ὅμως πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε μιὰ λεπτομέρεια ποὺ μορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει σ' αὐτό. Στὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 44γ) δὲν σώζονται ἔχνη ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα. Ἔτσι συμπεραίνουμε ὅτι ὁ ἀριστερός του βραχίονας ἦταν πολὺ ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὸν κορμὸ. Εἶναι λοιπὸν πολὺ πιθανὸ ὅτι καὶ τὸ χέρι αὐτὸ ἦταν ὑψωμένο⁶, κρατώντας μαζὶ μὲ τὸ δεξιὸ τὸ ἐπιθετικὸ ὄπλο. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ ἐνισχύει, νομίζω, καὶ ὁ τρόπος ποὺ εἰκονίζεται ἡ χλαμύδα τοῦ πολεμιστῆ στὸ ἴδιο ἀντίγραφο. Τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἔνδυμα δὲν πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς μορφῆς καὶ δὲν φτάνει παρὰ μόνον λίγο πρὸς πάνω ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ μηροῦ, σημαίνει πιθανὸν ὅτι ἡ χλαμύδα ἦταν μαζεμένη πίσω ἀπὸ

1. Ἡ HARRISON, *Amazonomachy* 133 τὸ χρονολόγησε στὰ χρόνια τῶν Ἀντωνίνων καὶ ὑπέθεσε ὅτι μορεῖ νὰ ἀνήκει στὸ ἴδιο μνημεῖο ἀπὸ ὅπου προέρχονται καὶ τὰ κομμάτια τοῦ Κεραμειοῦ. Πρβ. STROEKA, *Piräusreliefs* 105.

2. STROEKA, *Piräusreliefs* 84 κέ., εἰκ. 35. LEIPEN, *Parthenos* 9, 45 εἰκ. 32. F. JOHANSEN, *Et hundrede fire og tyve fotografier*, πίν. 44.

3. STROEKA, *Piräusreliefs* 90.

4. *Piräusreliefs* 88. Ἡ κατεύθυνση τοῦ βλέμματος τῆς Ἀμαζόνας καὶ ἡ φορὰ τῆς χλαμύδας τοῦ Ἑλληνα στὸν πίνακα τῆς Κοπεγχάγης μαρτυροῦν ὅτι ἡ θέση τῶν μορφῶν στὴν πρωτότυπη σύνθεση ἦταν διαφορετικὴ. STROEKA ὁ.π. 88. Βλ. καὶ SCHRADER, *Corolla Curtius* 84 κέ.

5. Βλ. παρακάτω σ. 123 κέ. Μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ταύτισης σχετίζεται καὶ ἡ ἀποψη ὅτι στοὺς πίνακες ἔγινε σημαντικὴ ἀλλαγὴ στὸ μοτίβο τῆς μορφῆς τοῦ Ἑλληνα. Βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 123 σημ. 8.

6. Ὁ STROEKA, *Piräusreliefs* 88 δέχεται ὅτι τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἑλληνα στὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης κτενυθύνεται λοξὰ πρὸς τὰ κάτω, πιθανῶς παράλληλα μὲ τὸ σπάσιμο ἐπάνω δεξιά.

τοὺς ὤμους τῆς μορφῆς¹ καὶ ἀνασηκωνόταν μὲ τὸ ὕψωμα τῶν χειρῶν καὶ τὸ τέντωμα τοῦ κορμοῦ πρὸς τὰ ἐπάνω.

Ἡ πλάκα, ποὺ ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα βρίσκεται στὴ Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg, σύμφωνα μὲ μιὰ πληροφορία προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀθήνα². Τὸ προφίλ τοῦ πλαισίου, ἡ πτυχολογία τοῦ χειριδατοῦ ἐνδύματος τῆς Ἀμαζόνας, ποὺ παρουσιάζει στενές ὁμοιότητες μὲ τοῦ ἀντιγράφου E1, ὅσο τουλάχιστον εἶναι δυνατὴ ἡ σύγκριση³, καὶ τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς πλάκας φέρνουν τὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης πολὺ κοντὰ στὸ ἐργαστήριο τῶν ἀνάγλυφων πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ⁴. Διαφορετικὴ εἶναι μόνον ἡ ἐντύπωση ποὺ δίνει ἡ πραγμάτευση τοῦ ἐσωτερικοῦ, λεπτότερου χιτώνα τῆς Ἀμαζόνας, ἡ πτύχωση τοῦ ὁποίου ἀποδόθηκε μὲ τὸ τρυπάνι στὸ ἀντίγραφο E1 (πίν. 16). Τέτοιου εἶδους διαφορὲς ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἀνάμεσα στὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ⁵.

Κοντὰ στὰ δύο προηγούμενα ἀντίγραφα βρίσκεται, νομίζω, καὶ τὸ ἀποσπασματικὸ ἀντίγραφο ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν S 2113 (πίν. 44β)⁶, ποὺ σώζει τμῆμα τῆς Ἀμαζόνας 16, λίγο πιδ πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη ἕως τὴν παρυφὴ τοῦ χιτώνα της. Ὅπως σημειώνει ἡ Harrison⁷, συμφωνεῖ μ' αὐτὰ ὡς πρὸς τὴν κλίμακα καὶ τὴν πτυχολογία τοῦ ἐνδύματος τῆς Ἀμαζόνας, μόνον ποὺ ἐδῶ ἔχει παραλειφτεῖ ὁ ἐσωτερικὸς χιτώνας. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀναλυτικὴ πραγμάτευση τῶν πτυχῶν μᾶς φέρνει πιδ κοντὰ στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ⁸ παρὰ στὰ ἀνάγλυφα

1. Σωστά ὁ Strocka, Piräusreliefs 88 σημ. 114 δὲν δέχεται τὴν ὑπόθεση τῆς Harrison, Amazonomachy 116 ὅτι ἡ γλαμύδα ἔπεφτε μπροστὰ ἀπὸ τὸν ὄμο τῆς μορφῆς, ἀφοῦ στὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης τὸ σωζόμενο τμῆμα τοῦ ἐνδύματος προβάλλει πίσω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ σώματος.

2. Βλ. H. Schrader, Gnomon 7, 1931, 167 καὶ AA 1931, 392. F. Poulsen, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (1951) 57a. Βέβαιον εἶναι ὅτι παλιότερα ἡ πλάκα βρισκόταν στὸ Palazzo Farnese, ἀγνωστο ἀπὸ πότε. Βλ. Strocka, Piräusreliefs 87.

3. Ὅχι μόνον ἡ πλάκα E1 τοῦ Πειραιᾶ εἶναι διαβρωμένη ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Κοπεγχάγης δὲν σώζει τὴν ἀρχικὴ του ἐπιδερμίδα. Βλ. Strocka, Piräusreliefs 86.

4. H. Schrader, AA 1931, 392. Μὲ τὸ προφίλ τοῦ πλαισίου του (Strocka, Piräusreliefs εικ. 36) συγκρίνεται στενὰ τὸ προφίλ τῆς πλάκας ἀριθ. κατ. 1 (εἰκ. III). Γιὰ τὶς ὁμοιότητες τῶν δύο ἀντιγράφων βλ. Strocka ὅ.π. 89 κέ., 102. Ἐς σημειοθετεῖ ἀκόμη ὅτι ἡ πίσω ὄψη τῆς πλάκας τῆς Κοπεγχάγης εἶναι κομμένη μὲ πρίονι, ὅπως πολλὲς ἀπὸ τὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ, καὶ ἡ σωζόμενη δεξιὰ πλευρὰ της δουλεμένη μὲ βελόνι καὶ ὀδοντωτὸ ἐργαλεῖο.

5. Πρβ. π.χ. τὴν ἀπόδοση τῶν ἐνδυμάτων τῶν Νυμφῶν στὶς πλάκες ἀριθ. κατ. 40 καὶ 41 - 43. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 108. Ἡ χρῆση τρυπανιοῦ στὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Κοπεγχάγης, Strocka, Piräusreliefs 86 εἶναι κοινὴ καὶ στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ, ὅπως σημειώσαμε καὶ παραπάνω σ. 49.

6. Harrison, Amazonomachy 133 ἀριθ. 2, πίν. 41b. Strocka, Piräusreliefs 105 ἀριθ. 1.

7. Amazonomachy 133.

8. Πρβ. τὶς πτυχὲς τῆς Ἀμαζόνας στὴν πλάκα ἀριθ. κατ. 8. Ἡ ἐντύπωση ὅτι οἱ πτυχὲς στὸ κομμάτι ἀριθ. S 2113 τῆς Ἀγορᾶς εἶναι βαθύτερες (Strocka, Piräusreliefs 105) δημιουργεῖται ἐξαιτίας τῆς μεγάλης διάβρωσης στὴν πλάκα τοῦ Πειραιᾶ.

τοῦ Κεραμεικοῦ, ὅπου, ὅπως εἶδαμε καὶ παραπάνω, τὰ συστήματα τῶν πτυχῶν εἶναι κάπως ἀπλοποιημένα¹.

Ἡ ὁμάδα τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (σύνθεση Ζ): Γιὰ τὶς δυὸ μορφές ποὺ εἰκονίζονται στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν κάτω ἀπὸ τὸ Γοργόνειο, τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῖλο (1) καὶ τὸν λεγόμενον Περικλῆ (2) (πίν. 52α, 53β), δὲν εἴχαμε ἕως τῶρα καμιά ἐνδειξὴ ὅτι ἀποτελοῦσαν ζευγάρι στοὺς μαρμαρίνους πίνακες τοῦ Πειραιᾶ. Ὡστόσο ὁ Strocka σύνδεσε τὸ κομμάτι τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. εὐρ. 2211 — σ' αὐτὸ ἔχει κολληθεῖ στὸ μεταξὺ ἓνα μικρότερο θραῦσμα, βλ. ἀριθ. κατ. 21 —, ποὺ σώζει τὸ πάνω σῶμα τοῦ πολεμιστῆ 1 (πίν. 17α), μὲ τὸ τμήμα τῆς πλάκας ποὺ βρισκόταν στὸ Μουσεῖο τῆς Σαλαμίνας² καὶ εἰκονίζει τὰ σκέλη μιᾶς μορφῆς ποὺ κατευθυνόταν πρὸς τὰ δεξιὰ (πίν. 17β). Τὴν ἀποσπασματικὰ σωζόμενη αὐτὴ μορφή τὴν ταύτισε μὲ τὸν τύπο τοῦ λεγόμενου Περικλῆ³. Πραγματικὰ ἡ κίνησή της πρὸς τὰ δεξιὰ, τὸ μοτίβο τῶν σκελῶν της, ὁ χιτωνίσκος ποὺ φτάνει ἕως τὸ μέσο τῶν μηρῶν καὶ τὰ ὑψηλὰ ὑποδηματὰ της εἶναι χαρακτηριστικὰ τοῦ τύπου 2 τῆς ἀσπίδας. "Ὅτι ἡ πλάκα τῆς Σαλαμίνας προέρχεται ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ εἶναι βέβαιο καὶ ἀπὸ ἐξωτερικοὺς λόγους⁴ ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ὁμοιότητά της μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ⁵. Ἰδιαιτέρα γιὰ τὴ σύνδεσή της μὲ τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 21 ὑπάρχουν καὶ ἐπιπλέον στοιχεῖα : τὸ πάχος τῆς πλάκας (0.072 μ)⁶ καὶ ἡ λεία πίσω πλευρά της, ποὺ εἶναι κομμένη μὲ πρίονι ἀκόμη, τὰ σημεῖώνονται ἀπὸ τὸν Strocka, κάνουν τὴν συσχέτιση αὐτῆ βέβαιη. Ἀριστερὰ, πλάι στὸ σπάσιμο, ὑπάρχουν ἴχνη ἀπὸ ἓνα σκέλος : τὸ περιγράμμα ἀπὸ τὸ λυγισμένο γόνατο — στὸ ὕψος τῶν γονάτων τῆς δεξιᾶς μορφῆς — καὶ τὸ περίγραμμα ἀπὸ τὰ δάχτυλα τοῦ ποδιοῦ ἐπάνω στὸ βράχο. Τὰ ἴχνη αὐτὰ ἀνήκουν σὲ μιὰ δεύτερη μορφή, ποὺ κατεῖχε τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πῖλο, τοῦ ὁποῖο το μὸ-

1. Βλ. σ. 74. Ἡ HARRISON, Amazonomachy 133 πιστεῖει ὅτι τὸ κομμάτι τῆς Ἀγορᾶς S 2113 μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ χρονικὰ μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Κεραμεικοῦ. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 105 τὸ ἀποδίδει ὅμως, ὅπως καὶ τὰ κομμάτια τῆς Ἀγορᾶς S 1357 (βλ. ἐδῶ παραπάνω σ. 79 κέ. καὶ σ. 79 σημ. 5, σ. 80 σημ. 1) καὶ S 2015, στὴ ζωφόρο τοῦ Κεραμεικοῦ. Τὰ τρία κομμάτια τῆς Ἀγορᾶς νομίζω ὅτι δὲν σχετίζονται μεταξὺ τους οὔτε ὡς πρὸς τὴν τεχνολογία οὔτε ὡς πρὸς τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τους.

2. STROCKA, Piräusreliefs 90 κέ. XXII a καὶ b, εἰκ. 38 καὶ 45.

3. STROCKA, Piräusreliefs 92 (μορφή 14).

4. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 92. Γιὰ τὰ ἄλλα κομμάτια, ποὺ θεωροῦνταν καλύτερα ὅτι προέρχονται ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα, βλ. παραπάνω σ. 75 σημ. 5.

5. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 91. Γιὰ μιὰ τεχνικὴ λεπτομέρεια ποὺ παρουσιάζει ἡ πλάκα τῆς Σαλαμίνας βλ. STROCKA ὁ.π. 92 καὶ σημ. 116.

6. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 92 σημειώνει πάχος πλάκας 0.08 μ.

τίβο τῶν ποδιῶν μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν ἀσπίδα Lenormant¹. Ἡ μορφή κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ μὲ ἔντονο διασκελισμό, ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ σκέλος λυγισμένο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ πηγαίνει ἀρκετὰ πρὸς τὰ πίσω. Ἡ κίνηση αὐτὴ ἐρμηνεύει καὶ τὴ μεγάλη ἀπόσταση ποῦ ἔχει τὸ πάνω σῶμα τοῦ Ἑλληνα ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο τοῦ πίνακα. Τὴν ἀπόσταση αὐτὴ καλύπτει ἓνας ἰσοδομικὸς τοῖχος². Μὲ βᾶση τὸ ὑπόλειμμα τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου στὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 21 τοῦ Πειραιᾶ καὶ τὰ ἴχνη τοῦ σκέλους στὸ κομμάτι τῆς Σαλαμίνας, ἐπιχειρήσαμε τὴν ἀνασυγκρότηση τῆς σύνθεσης μέσα στὸν πίνακα (πίν. 62α).

Μιὰ δεύτερη πλάκα μὲ τὴν ἴδια σύνθεση (Z2) μπορέσαμε νὰ ἀνασυγκροτήσουμε ἀπὸ τέσσερα κομμάτια, ποῦ δὲν κολλοῦν, εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι σχετίζονται μετὰξὺ τους (ἀριθ. κατ. 22 - 25, πίν. 62β)³. Κι ἐδῶ τὸ ἐπάνω σῶμα τοῦ πολεμιστῆ 1 ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλαίσιο, δὲν ὑπάρχει ὅμως ὁ ἰσοδομικὸς τοῖχος τοῦ προηγούμενου πίνακα (ἀριθ. κατ. 22, πίν. 18α). Τὸ κομμάτι ἀπὸ τὸ κάτω δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα αὐτοῦ (ἀριθ. κατ. 25, πίν. 18β) συμπληρώνει λίγο τὸν τύπο 2 ποῦ μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν πλάκα τῆς Σαλαμίνας⁴. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ λυγισμένου σκέλους σώζεται ἐδῶ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα τῆς μορφῆς καὶ ἓνα puntello ἐπάνω στὸ πλαίσιο, ὅπου θὰ στηριζόταν τὸ ἄκρο τοῦ ἀπλωμένου χερσιῶ της. Ἡ μορφή αὐτῆ λοιπόν, ὅπως δείχνουν τὰ ὑπολείμματά της στοὺς μαρμαρίνους πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, ἐπαναλάμβανε τὸν τύπο τοῦ λεγόμενου Περικλιῆ, ποῦ μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὰ μικρὰ ἀντίγραφα καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν.

Ἀπὸ μιὰ τρίτη πλάκα μὲ τὴν ἴδια σύνθεση (Z3) προέρχεται ἴσως καὶ τὸ τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ λυγισμένου σκέλους ἀριθ. κατ. 26 (πίν. 14δ). Ἡ ἀπόδοσή του στὸν τύπο 2 εἶναι πιθανή⁵, γιατί τὸ ὑψηλὸ ὑπόδημα καὶ τὸ ὑπόλειμμα τοῦ χιτωνίσκου ἐπάνω στὸ μηρὸ συμφωνοῦν γι' αὐτό. Λίγο πιὸ ἀνοιχτὴ εἶναι μόνον ἡ γωνία ποῦ σχηματίζει τὸ σκέλος, ὅταν συγκριθεῖ μὲ τὴν ἀντίστοιχη λεπτομέρεια τῆς μορφῆς στὴν πλάκα τῆς Σαλαμίνας καὶ στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν.

Ἡ ἀνασυγκρότηση τῶν πλακῶν Z1 καὶ Z2 δημιουργεῖ δύο νέα προβλήματα. Τὸ πρῶτο ἀφορᾷ τὴ δράση τῆς μορφῆς 2 στὴ σύνθεση τοῦ πίνακα. Ὅπως εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὰ μικρὰ ἀντίγραφα τῆς ἀσπίδας, ὁ λεγόμενος Περικλιῆς σχετίζε-

1. Στὸ ἀντίγραφο αὐτὸ τὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ πολεμιστῆ δὲν ἦταν λυγισμένο, ὅπως σχεδιάζεται ἀπὸ τὸν STROCKA, Piräusreliefs 11 εἰκ. 1, ἀλλὰ τενωμένο, ὅπως στὸ σχέδιο W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 50 εἰκ. 3.

2. Βλ. ἀριθ. κατ. 21 καὶ STROCKA, Piräusreliefs 91.

3. Βλ. σχετικὰ σ. 18.

4. Καὶ ὁ STROCKA, Piräusreliefs 93 ἀπέδωσε τὰ ἴχνη τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 25 στὸν τύπο 2 (14).

5. Ὁ STROCKA τὸ ἀπέδωσε λαθασμένα στὴν Ἑμαζόνα 17. Βλ. σ. 19.

ται στην Ἀμαζονομαχία με μιὰ μορφή που εἶναι πεσμένη κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του (28)¹. Στους πίνακες ὅμως ἀποχωρίζεται ἀπὸ τὴν ἀντίπαλό του αὐτή, ὥστε ἡ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ του καὶ ἡ κατεύθυνση τοῦ ὄπλου του πρὸς τὰ κάτω χάνουν τὸ νόημά τους. Εἶδαμε ὅμως ὅτι σὲ μερικές περιπτώσεις οἱ ἀντιγραφεῖς, που δὲν ἐνδιαφέρονταν καὶ τόσο γιὰ τὴν πραγματικὴ σχέση τῶν μορφῶν, δημιουργοῦν μιὰ πλαστὴ σχέση ἀνάμεσά τους παρερμηνεύοντας ἕνα μοτίβο². Ἔτσι κι ἐδῶ θὰ μπορούσε ὁ ἀντιγραφέας, ἀντικαθιστώντας τὸ πραγματικὸ ὄπλο τῆς μορφῆς που τὴ συνδέει με τὴν ἀντίπαλό του, δηλαδή τὸ δόρυ, με ἕνα ξίφος, νὰ τὴν ἀποδώσει κατὰ τὰ ἄλλα σύμφωνα με τὸ πρότυπο. Τὸ ξίφος θὰ κατευθυνόταν χωρὶς στόχο λοξὰ πρὸς τὰ κάτω. Βλέπουμε λοιπὸν ἐδῶ πῶς, ἀντίθετα με ὅ,τι συμβαίνει στὶς προηγούμενες συνθέσεις που ἐξετάσαμε, μιὰ μορφή χωρίστηκε ἀπὸ τὴν ἀντίπαλή της καὶ συνδέθηκε με μιὰν ἄλλη, με τὴ μορφή 1, με τὴν ὁποία ὅμως βρισκόταν πλάι πλάι καὶ στὴν ἀρχικὴ σύνθεση. Αὐτὸ συμβαίνει προφανῶς ἐπειδὴ ἦταν ἀδύνατο νὰ συμπυκνωθῶν στὸν μακρόστενο χῶρο τοῦ πίνακα μιὰ ὄρθια μορφή (2) καὶ μιὰ πεσμένη κάτω ἀπὸ τὰ πόδια της (28). Ἄλλωστε ἡ μορφή 2 πρέπει νὰ σχετίζεται ἄμεσα, ὅπως θὰ δοῦμε, καὶ με τὸν πολεμιστὴ 1³.

Ἐνα δεῦτερο καὶ δυσκολότερο πρόβλημα που μᾶς δημιουργεῖ τὸ κομμάτι τῆς Σαλαμίνας σχετίζεται με τὸ φύλο τῆς μορφῆς 2. Ὅλοι οἱ μελετητές, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Jeppesen⁴, τὸν ὁποῖο ἀκολουθεῖ ἡ Hofkes-Brukker⁵, συμφωνοῦν ὅτι πρόκειται γιὰ ἀνδρική μορφή καὶ τὴν ταυτίζουν με τὴ μορφή που κατὰ τὸν Πλούταρχο εἰκόνιζε τὸν Περικλῆ⁶. Ἐπάρχουν ὅμως ὀρισμένα στοιχεῖα, που μᾶς κάνουν νὰ ἀμφιβάλουμε ἂν πραγματικὰ ἡ μορφή 2 τῆς ἀσπίδας ἦταν ἀνδρική. Στὴν πλάκα τῆς Σαλαμίνας (πίν. 17β) τὸ σκέλος τῆς μορφῆς εἶναι λεπτὸ καὶ πλασμένο χωρὶς προσπάθεια ἀπόδοσης τῶν μυνῶν, ὥστε μᾶς ἐπιτρέπει νὰ σκεφτοῦμε μήπως πρόκειται γιὰ μιὰ μορφή γυναικεία. Τὴν ἀποψη αὐτὴ ἐνισχύουν καὶ τὰ ὑψηλὰ θρακικὰ ὑποδήματα, οἱ «ἐμβάδες», που φοράει. Στὶς ὑπόλοιπες πλάκες τοῦ Πειραιᾶ τέτοια ὑποδήματα φοροῦν μόνον Ἀμαζόνες, καὶ συγκεκρι-

1. Σχετικὰ βλ. παρακάτω σ. 129 κέ.

2. Βλ. π.χ. τὴν πλάκα ἀριθ. κατ. 7, ὅπου ὁ ἀντιγραφέας παρέλειψε τὴν ἀσπίδα ἀπὸ τὸ χέρι τῆς Ἀμαζόνος, δίνοντας ἔτσι διαφορετικὴ ἐρμηνεῖα στὴ σχέση της με τὸν Ἕλληνα. Βλ. παραπάνω σ. 132 κέ. καὶ παρακάτω σ. 119.

3. Βλ. παρακάτω σ. 129 κέ. καὶ 132 κέ.

4. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 4 καὶ 19.

5. CH. HOFKES-BRUKKER, BAntBeschav 41, 1966, 20 κέ.

6. Βλ. B. SCHLÖRB, AM 78, 1963, 165. LEIPEN, Parthenos 43 κέ. Καὶ ἡ HARRISON, Amazonomachy 120 πιστεῖται ὅτι ὁ τύπος 2 εἶναι ἀνδρική μορφή, θεωρώντας μάλιστα ὡς ἀπόδειξη γι' αὐτὸ τὸ θωρακοφόρο στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Κεραμεικοῦ, γιὰ τὸν ὁποῖο ὅμως μπορούμε νὰ ἔχουμε σοβαρὸς ἐπιφυλάξεις ἂν ταυτίζεται με τὸν τύπο αὐτό, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω.

μένα οἱ Ἀμαζόνες 13 καὶ 17 (πίν. 12 καὶ 22α)¹. Οἱ ἴδιες μορφές φοροῦν ὑψηλὰ ὑποδήματα καὶ στήν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν (πίν. 52α, 54α). Ἐπιπλέον, τρεῖς ἄλλες Ἀμαζόνες εἰκονίζονται μὲ ὅμοια ὑποδήματα στήν ἀσπίδα τοῦ Βατικανοῦ (πίν. 56β)². Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. στὴ ζωφόρο τῆς Ἀμαζονομαχίας τοῦ ναοῦ τῶν Βασσῶν, ὅπου οἱ Ἀμαζόνες φοροῦν κατὰ κανόνα ὑψηλὰ ὑποδήματα, σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς Ἕλληνας ποῦ εἶναι γυμνόποδοι³. Τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς, ποῦ μᾶς παραδίδουν τὰ μικρὰ ἀντίγραφα, δὲν μᾶς ἐμποδίζουν καθόλου νὰ ἀναγνωρίσουμε στὸν τύπο 2 μιὰ γυναικεία μορφή, μιὰ Ἀμαζόνα. Ἐκτὸς ἀπὸ ὅσα σημειώθηκαν παραπάνω, ἓνα ἐξίσου ἰσχυρὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ἀναγνώριση μιᾶς Ἀμαζόνας στὸν τύπο 2 εἶναι τὸ γεγονός ὅτι στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ ἀποτελέσει ζευγάρι μὲ ἓναν Ἕλληνα, τὸν πολεμιστὴ 1, ποῦ κατευθύνεται ἐναντίον τῆς. Δημιουργεῖται, ἔτσι, ἓνα ἐρμηνευτικὸ πρόβλημα σχετικὰ μὲ τίς μορφές 2 καὶ 28, στὸ ὁποῖο ὅμως θὰ ἐπανέλθουμε σὲ ἄλλο κεφάλαιο συζητώντας τὰ ζητήματα τοῦ πρωτοτύπου⁴.

Μὲ τὸν τύπο 2 τῆς ἀσπίδας ἔχει γίνει προσπάθεια νὰ ταυτιστεῖ καὶ ὁ θωρακφόρος στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Κεραμεικοῦ Ρ 674⁵. Ὁμοιο καὶ στίς δύο μορφές, ποῦ κατευθύνονται πρὸς τὰ δεξιὰ, εἶναι τὸ μοτίβο τῶν σκελῶν τους. Ὁ Ἕλληνας ὅμως τοῦ Κεραμεικοῦ ἐπιτίθεται ἐναντίον μιᾶς Ἀμαζόνας, ποῦ βρίσκεται πεσμένη δεξιὰ. Ἔτσι, οὔτε ἡ κατεύθυνση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ του μὲ τὸ ὄπλο οὔτε ἡ κίνηση τοῦ κεφαλοῦ του εἶναι δυνατὸν νὰ ταυτίζονταν μὲ τίς ἀντίστοιχες λεπτομέρειες τοῦ λεγόμενου Περικλῆ, τοῦ ὁποῖου ἡ ἀντίπαλος βρίσκεται πεσμένη κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του⁶.

Ἡ ὁμάδα τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸ κορινθιακὸ κράνος (σύνθεση Η) : Ἀπὸ μιὰ μόνον φορά μᾶς παραδίδονται οἱ μορφές 8 καὶ 9 τῆς

1. Οἱ Ἕλληνες εἰκονίζονται κατὰ κανόνα γυμνόποδοι. Μόνον ὁ Ἕλληνας 8 φοράς κνημίδες καὶ ὁ 12 ὑποδήματα ποῦ δένουν μὲ μάντες, «κρηπίδες» (βλ. STROCKA, Piräusreliefs 54, σμ. 88. Πρβ. καὶ O. LAU, Schuster und Schusterhandwerk in der griechisch-römischen Literatur und Kunst (1967) 121 κέ.).

2. Γιὰ τὸ θραῦσμα τῆς ἀσπίδας τοῦ Βατικανοῦ, μὲ τίς ὁμοιόμορφα ντυμένες Ἀμαζόνες, πρέπει ὡστόσο νὰ εἰμαστε ἐπιφυλακτικοὶ ὅσον ἀφορᾷ τὰ ἐνδύματά τους. Πρβ. SIMON, Amazonenschlacht 138 κέ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ Ἀμαζόνα 16, τῆς ὁποίας τὴν ἐνδυμασίαν τὴν ξέρομε ἀπὸ τοὺς πίνακες, παρουσιάζεται στήν ἀσπίδα τοῦ Βατικανοῦ ντυμένη διαφορετικὰ καὶ φορώντας ὑποδήματα, ἐνῶ στὰ ἄλλα ἀντίγραφα εἶναι γυμνόποδη.

3. CH. HOFKES-BRÜKKER-A. MALLWITZ, Der Bassai-Fries (1975) 69 κέ. Μὲ «εμβάδες» εἰκονίζονται συχνὰ μορφές Ἑλλήνων, ὅμως τότε τὰ ὑποδήματα αὐτὰ ἀνήκουν στὴ θρακικὴ ἐνδυμασίαν τοῦ ἵππεα, ὅπως π.χ. στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνα (F. BROMMER, Der Parthenonfries (1977) 231). Πρβ. H. CAHN, RA 1973, 13 κέ.

4. Βλ. παρακάτω σ. 129 κέ. καὶ 132 κέ.

5. Βλ. B. SCHLÖRB, AM 78, 1963, 165. Πρβ. ἐπίσης HARRISON, Amazonomachy 120 καὶ CH. HOFKES-BRÜKKER, BAntBeschav 41, 1966, 21.

6. Γιὰ τὴ θέση τῆς Ἀμαζόνας αὐτῆς βλ. παρακάτω σ. 129 κέ. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 104 δέχεται γιὰ τὴν ὁμάδα αὐτῆ τοῦ Κεραμεικοῦ, σωστὰ νομίζω, ἔμμεση μόνον ἐξάρτηση ἀπὸ τίς μορφές τῆς ἀσπίδας.

ἀσπίδας, στὰ κομμάτια τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. κατ. 27 καὶ 29 ἀντίστοιχα (πίν. 20 καὶ 21). Παρόλο ὅτι προέρχονται ἀπὸ δύο διαφορετικὲς πλάκες (H1 καὶ H2), εἶναι βέβαιο, ἀπὸ τὴ μαρτυρία τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν (πίν. 52α - β) καὶ ἀπὸ τὸ ὑπόλειμμα τῆς ἀσπίδας στὴν πλάκα H2 (πίν. 21), ὅτι ὁ Ἑλληνας μὲ τὸ κορινθιακὸ κράνος καὶ ἡ Ἀμαζόνα, ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὸ θεατὴ, ἀποτελοῦσαν καὶ στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ μιὰ ομάδα ἀντιπάλων. Στὴν πλάκα H2 εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ Ἀμαζόνα παριστάνεται στηριζόμενη μὲ τὸ δεξιὸ της γόνατο στὸ ἔδαφος¹.

Ὅπως στὶς Ἀμαζόνες τῶν συνθέσεων Γ καὶ Ε², ἔτσι κι ἐδῶ ἡ θέση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Ἑλληνα μὲ τὴν κατεύθυνση τοῦ βλέμματός του ἰσχυρὰ πρὸς τὰ ἑπάνω (πίν. 20) μαρτυρεῖ τὸ διαφορετικὸ ὕψος τῶν δύο μορφῶν στὴν ἀρχικὴ σύνθεση, πράγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν. Γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά διαπιστώνεται προσαρμογὴ μιᾶς σύνθεσης μὲ διαγράνιο ἄξονα στὸν παραλληλόγραμμο χῶρο ἑνὸς πίνακα³.

Ἡ σύνθεση τῶν δύο Ἀμαζόνων (σύνθεση Θ): Ἡ προσπάθεια τοῦ Strocka νὰ ἀποκαταστήσει μὲ τὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 30 καὶ 31 (πλάκα Θ1, πίν. 22α καὶ 23α) μιὰ σύνθεση δύο Ἀμαζόνων (17 καὶ 23)⁴, ἀποδεικνύεται τώρα σωστὴ ἀπὸ μιὰ νέα πλάκα τοῦ Πειραιᾶ ποὺ ἀνασυγκροτήσαμε (Θ2, πίν. 63α). Ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα 17, ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὸ θεατὴ, τὸ δεῦτερο αὐτὸ ἀντίγραφο δὲν μᾶς σώζει παρὰ ἓνα τμήμα τῆς πέλτης ποὺ κρατοῦσε στὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι (ἀριθ. κατ. 32, πίν. 22β). Ἀπὸ τὴν ἄλλη μορφή τῆς σύνθεσης τὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 32 δὲν σώζει κανένα ἔγχος. Ἡ μεγάλη «ἀργή» ἐπιφάνεια ὅμως στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ κομματιοῦ μᾶς δείχνει ὅτι καμιά ὄρθια μορφή δὲν κατεῖχε τὴν πλευρὰ αὐτὴ τῆς παράστασης, καὶ ἐπομένως ἡ καθιστὴ Ἀμαζόνα εἰκονίζοταν χωρὶς ἀντίπαλο⁵. Ἐπιπλέον, μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 33 (πίν. 23β), ποὺ σώζει ὑπολείμματα δύο γυνῶν ποδιῶν, στὸν πίνακα Θ2, ἐπιβεβαιώνεται ἡ τοποθέτηση τῆς Ἀμαζόνας 23 στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης⁶. Ἡ Ἀμαζόνα αὐτὴ, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ μοτίβο τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ κάτω, θὰ εἰκονίζοταν μὲ τὰ σκέλη της λυγισμένα

1. Γιὰ τὸ μοτίβο τῆς πληγωμένης Ἀμαζόνας 9 βλ. STROCKA, Piräusreliefs 48 κέ. (16).

2. Βλ. παραπάνω σ. 76 καὶ 80.

3. Βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 165.

4. STROCKA, Piräusreliefs 78 κέ. XVa καὶ b, εἰκ. 31. Τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 33 ποὺ τοποθέτησε στὴν ἴδια πλάκα (β.π. 77 κέ. XVc) ἀνήκει στὴ Θ2. Βλ. σ. 23 καὶ ἀμέσως παρακάτω.

5. STROCKA, Piräusreliefs 74.

6. STROCKA, Piräusreliefs 75 κέ., εἰκ. 31.

και με τις κνήμες της σε σχεδόν κατακόρυφη θέση, τη δεξιά να περνάει («ψαλι-
δωτά») πίσω από την αριστερή¹. Το μοτίβο της μορφής αυτής δεν μᾶς παραδί-
δεται καλὰ από τις ἀσπίδες Lenormant και Strangford (πίν. 55α - β), μπορού-
με ὅμως νὰ τὸ ἀναπαραστήσουμε κάπως με τὴ βοήθεια τῆς γνωστῆς ἀγγειογρα-
φίας τοῦ Τάραντα· ἡ σχέση τοῦ Ἑλληνα, πού εἶναι πεσμένος στὴν κάτω δεξιά
πλευρὰ τῆς παράστασης τοῦ ἀγγείου αὐτοῦ, με τὴ μορφή 23, ὡς πρὸς τὸ μοτίβο,
ἔχει ἤδη τονιστεῖ ἀπὸ τὴν ἔρευνα². Ἡ καμπύλωση τοῦ κορμοῦ τῆς Ἀμαζόνας
23, ὅπως τὴ σχεδίασε ὁ Strocka στὴν ἀποκατάσταση τῆς πλάκας³, εἶναι κά-
πως ὑπερβολικὴ. Τὸ γεγονός ὅτι στὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 32 τῆς πλάκας Θ2 δὲν
σώθηκε κανένα ἴχνος ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Ἀμαζόνας 23 (πίν. 22β), μᾶς ὁδηγεῖ στὸ
συμπέρασμα ὅτι ὁ κορμὸς τῆς μορφῆς αὐτῆς βρισκόταν σὲ κάθετη σχεδὸν σχέση
με τὸ κεφάλι της, πού, σύμφωνα με τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 31 (πίν. 23α), πέφτει
κατακόρυφα⁴.

Ἡ ὁμάδα τοῦ Βερολίνου (σύνθεση I) : Τὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 34
(πίν. 24α) καὶ τὸ κομμάτι στὸ Βερολίνο ἀριθ. 1842 (πίν. 45α)⁵ πού συνανήκουν⁶,
μᾶς παραδίδουν μιὰ μόνον ἀπὸ τις μορφές τῆς σύνθεσης I. Ἀπὸ τὴν ἀντίπαλο τοῦ
νεοροῦ Ἑλληνα 22, τὴν Ἀμαζόνα με τὸν πέλεκη (21), πού τὸ μοτίβο της μπορεῖ
νὰ ἀποκατασταθεῖ με τὴ βοήθεια τῶν ἀσπίδων τοῦ Βατικανοῦ καὶ τοῦ Palazzo
dei Conservatori (πίν. 56α - β)⁷, δὲν σώθηκε κανένα θραῦσμα. Ἡ μορφή αὐτή,
πού πολεμοῦσε στὴν ἀσπίδα ἀπὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο, στὸν πίνακα θὰ εἶχε τοπο-
θετηθεῖ στὸ ἴδιο περίπου ὕψος με τὸν Ἑλληνα. Ἡ προσαρμογὴ τῆς διαγώνιας
σύνθεσης στὸν ὀριζόντιο ἄξονα εἶναι, ὅπως εἶδαμε καὶ σὲ προηγούμενες συνθέ-
σεις, κάτι τὸ συνηθισμένο στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ. Στὴν πλάκα τοῦ Βερολί-

1. Ὅμοιο εἶναι καὶ τὸ μοτίβο τῶν ποδιῶν τῆς μορφῆς 3 (βλ. παρακάτω σ. 130 κέ.) στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπί-
δας, οἱ κνήμες της ὅμως, σύμφωνα με τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, ἔχουν σχεδὸν ὀριζόντια θέση. Ἐπιπλέον, ἀν
στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα Θ2 εἰκονίζεταν ἡ μορφή 3, τότε θὰ εἴχαμε συνδυασμὸ δύο μορφῶν, πού προέρχονται ἢ
μία ἀπὸ τὸ ἐπάνω, ἢ ἄλλη ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης τῆς ἀσπίδας. Αὐτὸ δὲν συμβαίνει, ὅσο ξέρουμε, στοὺς
πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (βλ. σ. 169 κέ.). Ἀκόμη, ἀν στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ ἀποσυνδέσουμε τὴν Ἀμαζόνα 17
καὶ 23, τότε θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὴ μορφή, με τὴν ὁποία ἡ τελευταία εἶχε συνδυαστεῖ σ' αὐτοὺς.

2. CHR. CLAIRMONT, *AntK* 6, 1963, 31 κέ., πίν. 9, 4. HARRISON, *Amazonomachy* 118, σὴμ. 50, 125.

3. STROCKA, *Piräusreliefs* εἰκ. 31.

4. Ἔτσι, στὴν ἀνασυγκρότηση τοῦ πίνακα Θ2 πού ἐπιχειρήσαμε (πίν. 63α), μετακινήσαμε τὸ κεφάλι τῆς
Ἀμαζόνας 23 δεξιότερα καὶ τὸ θραῦσμα ἀριθ. κατ. 33 με τὰ πόδια της χαμηλότερα σὲ σύγκριση με τὴ θέση
πού ἔχουν στὸ σχέδιο τοῦ STROCKA, *Piräusreliefs* εἰκ. 31.

5. STROCKA, *Piräusreliefs* 79 κέ. LEIPEN, *Parthenos* 9, 45.

6. Βλ. σχετικὰ STROCKA, *Piräusreliefs* 81 σὴμ. 108, εἰκ. 32 καὶ 46. Τὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βε-
ρολίνου προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο μέρος πού βρέθηκαν καὶ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ ἔκανε πρῶτος ὁ SCHRADER,
Corolla Curtius 85. Σχετικὰ με τὴν πρόελευσή του βλ. καὶ παραπάνω σ. 75 σὴμ. 5.

7. Βλ. παρακάτω σ. 128.

νου, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις, ἡ ὅλη κίνηση τῆς μορφῆς καὶ κυρίως ἡ κατεύθυνση τοῦ κεφαλοῦ καὶ τοῦ βλέμματός της πρὸς τὰ ἐπάνω, μαρτυροῦν ὅτι ὁ ἀντιγραφεὺς τὴν μετέφερε στὸν πίνακά του χωρὶς νὰ παραλλάξει τὸ μοτίβο της.

Τὸ ἀνάγλυφο στὸ Palazzo Giustiniani (πίν. 45β)¹, ποῦ ἔχει ἐνσωματωθεῖ σὲ μιὰ νεώτερη σύνθεση, μᾶς βοηθάει σημαντικὰ νὰ συμπληρώσουμε τὸ κάτω τμήμα τοῦ σώματος τοῦ "Ελληνα 22. Γιὰ τὴ χρονολόγησή του ὅμως καὶ τὴ σύγκρισή του μὲ τὰ ἀντίγραφα τοῦ Πειραιᾶ θὰ πρέπει νὰ εἴμαστε ἐπιφυλακτικοί², γιατί δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔχει ξαναδουλευτεῖ κατὰ τὴν ἐνσωμάτωσή του στὸ νεώτερο ἀνάγλυφο³.

Τέλος, ἓνα ἄλλο κομμάτι ἀναγλύφου στὸ Μουσεῖο τοῦ Κεραμεικοῦ P 1168⁴, ποῦ σώζει τὸ κάτω μέρος μιᾶς μορφῆς μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ, μόνον πολὺ γενικὰ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸν τύπο τοῦ "Ελληνα 22. Καὶ ἡ ἐνδυμασία τῆς μορφῆς αὐτῆς εἶναι διαφορετικὴ καὶ τὸ μοτίβο τῶν σκελῶν της ἀρκετὰ συνηθισμένο σὲ πολεμιστὲς, ὥστε δὲν μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθεῖ ἡ ἐξάρτησή της ἀπὸ τὸν παραπάνω τύπο τῆς ἀσπίδας⁵.

Οἱ Χάριτες (σύνθεση Μ) : Σὲ μιὰ ἀρκετὰ καλὰ σωζόμενη πλάκα (M1, ἀριθ. κατ. 38) καὶ σὲ μιὰ πιὸ ἀποσπασματικὴ (M2, ἀριθ. κατ. 39), μᾶς παραδίδεται ἡ γνωστὴ σύνθεση τῶν «Χαρίτων τοῦ Σωκράτη». Γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῆς πιστότητας τῶν δύο αὐτῶν ἀντιγράφων, ποῦ ὁ Fuchs τὰ ἔχει χαρακτηρίσει ὡς «Umbildungen»⁶, εἶναι ἀπαραίτητο, ἀφοῦ πρῶτα δοῦμε τίς διαφορὰς ποῦ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτά, νὰ τὰ συγκρίνουμε μὲ τὰ ὑπόλοιπα ἀντίγραφα τῶν Χαρίτων ποῦ μᾶς σώζονται. Οἱ τρεῖς μορφές, ποῦ κατευθύνονται πρὸς τ' ἀριστερά, ἐπαναλαμβάνουν στοὺς δύο πίνακες τὸ ἴδιο σχῆμα σὲ γενικὲς γραμμές. Ὡστόσο, μὲ τὴ διαφορετικὴ τοποθέτηση τῆς μεσαίας μορφῆς ἀλλάζει ἡ σχέση μεταξὺ τους. Στὸν πίνακα M1 (πίν. 25) ἡ μορφή αὐτὴ εἰκονίζεται μὲ τὸ πάνω σῶμα κατενώπιον καὶ τὸ κεφάλι μὲ μικρὴ στροφή πρὸς τ' ἀριστερὰ της, πρὸς τὴ μορφή ποῦ τὴν ἀκολουθεῖ. Ἀντίθετα στὸν M2 (πίν. 26) ὁ κορμὸς της εἶναι στραμμένος λίγο πρὸς τ' ἀριστερά, δηλαδὴ πρὸς τὴν κατεύθυνση ποῦ κινεῖται ἡ μορφή, ὅπως συμπεραίνουμε ἀπὸ τὴ συνίζηση τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς καὶ τὴ θέση καὶ προ-

1. STROCKA, Piräusreliefs 82 κέ., εἰκ. 34. LEIPEN, Parthenos 45.

2. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 84 τὸ συνδέει μὲ τὴν ομάδα τῶν ἀναγλύφων τοῦ Πειραιᾶ.

3. Τὸ ἱκανοῦ τῆς μορφῆς στὸ ἀνάγλυφο Giustiniani φεύεται ἐπίσης σὲ ἐπέμβαση τοῦ νεώτερου καλλιτέχνη. Βλ. σχετικὰ STROCKA, Piräusreliefs 84 καὶ σσμ. 111.

4. STROCKA, Piräusreliefs 104 ἀριθ. 4, εἰκ. 47.

5. STROCKA, Piräusreliefs 104. Παρόμοιο μοτίβο σκελῶν συναντοῦμε καὶ σὲ ἄλλες μορφές τῆς ἀσπίδας, π.χ. στὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (2).

6. FUCHS, Vorbilder 60, 62, 63.

βολή τοῦ ἀριστεροῦ τῆς στήθους. Ἔτσι, καί οἱ πτυχές τοῦ ἀποπτύγματος τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς ἀποδίδονται μέ συνίζηση, ἐνῶ συγχρόνως μεγαλώνει λίγο ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στίς δύο πρώτες Χάριτες. Τό κεφάλι τῆς μορφῆς, ἀκολουθώντας τή γενική κατεύθυνση τοῦ σώματος, στρέφεται λίγο πρὸς τ' ἀριστερά. Στό πρώτο λοιπὸν ἀντίγραφο τονίζεται τό κέντρο τῆς σύνθεσης, καθὼς ἡ μεσαία Χάρις ἀποτελεῖ τὸν συνδετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στίς ἄλλες δύο· στό δεύτερο ὅμως οἱ τρεῖς μορφές παρατάσσονται καί ἡ σύνθεση ἀνοίγει πρὸς μιὰ κατεύθυνση.

Πιὸ σημαντικὲς εἶναι οἱ διαφορὲς ποὺ παρουσιάζουν τὰ δύο ἀντίγραφα στίς ἀναλογίες τῶν μορφῶν. Στὴν πλάκα M1 τὰ σώματά τους παρουσιάζονται («τετράγωνα») καί στιβαρά, ἐνῶ στή M2, παρόλο ποὺ μᾶς λείπουν ἀρκετὰ μεγάλα τμήματά τους, μποροῦμε νὰ τὰ χαρακτηρίσουμε πιὸ ραδιὰ στή δομή τους. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ τῶν ἀναλογιῶν εἶναι πιὸ φανερὴ στὰ κεφάλια τῶν μορφῶν. Στό πρώτο ἀντίγραφο τὰ πρόσωπα εἶναι πλατιά, μέ σχεδὸν τετράγωνο περιγράμμα, βαρὺ πηγούνι καί πολὺ στενὸ μέτωπο (πίν. 28α - β), ἐνῶ στό δεύτερο εἶναι ὡσειδῆ, μέ μικρὸ πηγούνι καί λιγότερο αὐστηρὴ δομὴ (πίν. 29α - β). Τῆ διαφορὰ αὐτὴ κἀνει ἐντονότερη ἡ διαφορετικὴ ἀπόδοση τῆς κόμης, κυρίως τῆς πρώτης Χάριτος. Στό M1 ἡ στεφάνη τῶν μαλλιῶν τῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ ἀδιαφοροποίητη μάζα, ἐνῶ στό M2 τὰ μαλλιά χωρίζονται πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καί κατεβαίνουν πιὸ ἐλεύθερα στοὺς κροτάφους.

Παρὰ τίς διαφορὲς στὴ σύνθεση καί στίς ἀναλογίες τῶν μορφῶν, στὰ ἐπιμέρους μοτίβα τους τὰ δύο ἀντίγραφα παρουσιάζουν στενὲς ὁμοιότητες, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ σύγκριση τοῦ πίνακα M1 μέ τὸν ἀποσπασματικὰ σωζόμενο M2. Οἱ πτυχές στό ἀπόπτυγμα τοῦ πέπλου τῆς πρώτης μορφῆς, καθὼς καί στό τμήμα τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ τῆς ὄμο, ταυτίζονται ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ καί τὴ διάταξή τους. Καί στὸν κόλπο τοῦ πέπλου τῆς συναντοῦμε τίς ἴδιες πτυχές, οἱ ὁποῖες ὅμως διαφέρουν καί στό μῆκος καί στὴν ἀπόδοσή τους. Στό ἀνάγλυφο M2 οἱ ἐπιμέρους πτυχές εἶναι μακρύτερες, ὅπως συμβαίνει καί μέ τὸν ἴδιο τὸν κόλπο τοῦ ἐνδύματος, καί πιὸ διαφοροποιημένες. Ἔτσι δίνουν τὴν ἐντύπωση ἐνὸς πλουσιότερα κινημένου συνόλου. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καί μέ τὴν πτύχωση τοῦ πέπλου τῆς μεσαίας μορφῆς. Παρόλο ποὺ κι ἐδῶ οἱ πτυχές τοῦ ἐνδύματος ἀνιστοιχοῦν στὰ δύο ἀντίγραφα σὲ ἀριθμὸ καί διάταξη, ἡ ἐπιμήκυνσή τους καί ἡ διαφοροποιημένη ἀπόδοσή τους στὴν πλάκα M2 δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὅτι ὑπάρχει διαφορὰ στὰ μοτίβα, πράγμα ποὺ δὲν συμβαίνει. Στὰ ἐνδύματα τῆς τρίτης μορφῆς τὰ δύο ἀντίγραφα ἐπαναλαμβάνουν τὰ ἴδια βασικὰ μοτίβα : τὴν ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου γύρω ἀπὸ τὸ στήθος, τίς τρεῖς κάθετες πτυχές κατὰ μῆκος τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους καί τὴν πτυχωμένη χειρίδα τοῦ χιτῶνα γύρω ἀπὸ

τόν δεξιό πήχη τῆς μορφῆς. Μιὰ λεπτομέρεια τοῦ ἱματίου, ἡ ἀπόληξή του πίσω ἀπὸ τὸν καρπὸ τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, δὲν ἀποδίδεται στὸ ἀντίγραφο Μ1.

Οἱ τύποι τῶν κομμώσεων τῶν τριῶν μορφῶν εἶναι οἱ ἴδιοι καὶ στὰ δύο ἀντίγραφα, διαφέρουν μόνον στὴν ἀπόδοσή τους. Ὁ σάκκος τῆς τρίτης μορφῆς καλύπτει ὀλόκληρο τὸ κεφάλι τῆς στὸ Μ1 (πίν. 28β), ἐνῶ στὸ Μ2 ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ πάνω μέρος τοῦ κρανίου (πίν. 29β). Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειώσουμε καὶ τὴν προσθήκη τοῦ χαμηλοῦ πλόου ἢ στεφάνης στὸ κεφάλι τῆς μεσαίας μορφῆς στὸ Μ2, γιὰ τὴν ὁποία θὰ γίνῃ λόγος παρακάτω¹.

Συγκεφαλαιώνοντας μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὰ ἀντίγραφα τοῦ Πειραιᾶ Μ1 καὶ Μ2 παρουσιάζουν διαφορὰς α) στὴ σύνθεση καὶ β) στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν. Μὲ τὴν τάση γιὰ ραδινότερες ἀναλογίες ποὺ διαπιστώσαμε στὸ ἀντίγραφο Μ2 πρέπει νὰ σχετίζεται καὶ ἡ ἐπιμήκυνση τῶν πτυχῶν καὶ ἡ προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ ἓνα πιὸ κινημένο σύνολο. Πιο κάτω θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐρμηνεύσουμε τὶς διαφορὰς τῶν δύο ἀντιγράφων, ἀφοῦ τὰ δύο μὲ πρῶτα σὲ σύγκριση καὶ μὲ τὰ ἄλλα σωζόμενα ἀντίγραφα τῶν Χαρίτων².

Πολὺ κοντὰ στὸ ἀντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ Μ1 ὡς πρὸς τὴ σύνθεση, τὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν καὶ τὰ ἐπιμέρους μοτίβα εἶναι τὸ πληρέστερο ἀπὸ τὰ ἕως τώρα γνωστὰ ἀντίγραφα τῶν Χαρίτων, τὸ ἀνάγλυφο στὸ Βατικανό, Mus. Chiaramonti (a) (πίν. 46α)³. Κι ἐδῶ τὸ ἐπάνω σῶμα τῆς μεσαίας Χάριτος ἔχει ἀποδοθεῖ σχεδὸν κατενώπιον, ὁ τεχνίτης ὅμως τοῦ ἀντιγράφου αὐτοῦ ἀποδίδει σωστότερα τὴ σωματικότητα τῆς μορφῆς καὶ τὶς συνιζήσεις. Τὸ κεφάλι τῆς παρουσιάζεται σχεδὸν κατὰ μέτωπο, μὲ μιὰ πολὺ μικρὴ στροφή πρὸς τ' ἀριστερά του — μικρότερη ἀπ' ὅ,τι στὸ ἀντίγραφο Μ1—, ὥστε ἡ «στεφάνη» τῶν μαλλιῶν τῆς μορφῆς κατεβαίνει λίγο χαμηλότερα στὴ δεξιὰ τῆς πλευρά. Ἡ κατενώπιον θέση τοῦ κορμοῦ τῆς μεσαίας αὐτῆς Χάριτος ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸ ἀντίγραφο Giustiniani (b)⁴, ὅπου τὸ κεφάλι τῆς εἶναι νεώτερη συμπλήρωση⁵, καὶ πιθανὸν στὸ ἀποσπασματικὸ ἀντίγραφο τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 1341 (c)⁶, ὅπως μποροῦ-

1. Βλ. παρακάτω σ. 91 καὶ 143.

2. Γιὰ τὴν τεχντροπία καὶ τὴ χρονολόγηση τῶν ἀντιγράφων τῶν Χαρίτων βλ. κυρίως FUCHS, Vorbilder 60 κέ. Πρβ. ἐπίσης B. S. RIDGWAY, The Severe Style in Greek Sculpture (1970) 115 κέ. καὶ 118.

3. FUCHS, Vorbilder 60 a, πίν. 12b. HELBIG⁴ I, 351 (FUCHS) καὶ RIDGWAY ὅ.π. 115 κέ., εἰκ. 153. Γιὰ τὰ ἀντίγραφα τῶν Χαρίτων, ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ Πειραιᾶ, κρατοῦμε ἐδῶ τὰ γράμματα τοῦ λατινικοῦ ἀλφαβήτου, μὲ τὰ ὁποῖα τὰ χαρακτήρισε ὁ Fuchs.

4. FUCHS, Vorbilder 60 b. B. M. ALFIERI - F. DE' MAFFEI - E. PARIBENI, Mostra di sculture antiche (1958) VIII. RIDGWAY ὅ.π. 118, 129. Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ρώμης 72.995.

5. Βλ. ALFIERI-DE' MAFFEI - PARIBENI ὅ.π. VIII.

6. FUCHS, Vorbilder 60 c. RIDGWAY ὅ.π. 118, 129.

με να συμπεράνουμε από το δεξιό σωζόμενο τμήμα του κορμού της. Από το κεφάλι της μορφής στο τελευταίο αντίγραφο μας σώζεται μόνον το περίγραμμα της δεξιάς πλευράς, ώστε δέν μπορούμε να ξέρουμε την ακριβή του θέση. Το κεφάλι στο θραύσμα του αναγλύφου των αποθηκών του Βατικανού (e)¹, που προέρχεται από τη μεσαία μορφή της σύνθεσης, είναι αποσπασμένο από το βάθος του, πρέπει ωστόσο να είχε μια αρκετά έντονη στροφή προς τ' αριστερά του, όπως δείχνουν η στεφάνη των μαλλιών που πέφτει έντονα στη δεξιά πλευρά και η συνίχιση της αριστερής πλευράς του προσώπου. Και το πολύ ελεύθερο αντίγραφο των Χαρίτων, που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή της Ρώμης (i)², εικονίζει την κεντρική μορφή με ελαφριά στροφή προς τα αριστερά της. Με το αντίγραφο του Πειραιά M2 συμφωνεί ως προς τη θέση της μορφής αυτής μόνον το αντίγραφο της Ακρόπολης αριθ. 1341 (g)³, όπου ο κορμός και το κεφάλι της, όπως φαίνεται από τη θέση της σφαγής του λαιμού, στρέφονταν προς τα δεξιά της. Η σύνθεση των Χαρίτων που εξετάζουμε ακολουθεί έναν παλιό εικονογραφικό τύπο αναγλύφων, όπου από την ομάδα των τριών μορφών που κατευθύνονται προς τα αριστερά ή μεσαία στρέφει τον κορμό και το κεφάλι της προς το θεατή⁴. Αυτό είναι ένδεικτικό για να θεωρήσουμε την παράδοση του αντιγράφου α ως την πλησιέστερη στο πρωτότυπο. Ο ίδιος τύπος αναγλύφων μας βοηθάει να αποφασίσουμε και για μια άλλη εικονογραφική λεπτομέρεια της μεσαίας μορφής, στην οποία δέν συμφωνούν τα δύο αντίγραφα του Πειραιά⁵. Όπως στα αντίγραφα α, e και i, η μεσαία μορφή πρέπει να φορούσε στο κεφάλι της στεφάνη, την οποία όμως ο αντιγραφείας της πλάκας M2 την παρερμήνευσε ως πόλο, ενώ ο αντιγραφείας της M1 την παρέλειψε⁶.

Ός προς τις αναλογίες των μορφών, την «τετράγωνη» κατασκευή του σώματος και το βαρύ κεφάλι, το αντίγραφο M1 του Πειραιά συμφωνεί επίσης με το αντίγραφο α του Βατικανού. Κοντά σ' αυτά τα δύο μπορούμε να τοποθετήσουμε το αντίγραφο b, όπου η πρώτη μορφή σώζεται χωρίς μεταγενέστερες συμπληρώσεις⁷. Δυστυχώς τα υπόλοιπα αντίγραφα σώζονται αποσπασματικά, ώστε δέν

1. FUCHS, Vorbilder 60 e. RIDGWAY ό.π. 118, 129.

2. FUCHS, Vorbilder 60 i. RIDGWAY ό.π. 118, 129, εικ. 154.

3. FUCHS, Vorbilder 60 g, πίν. 12a. RIDGWAY ό.π. 118, 129, εικ. 155. Φωτ. Γερμ. Ίνστ. Αθηνών AKr 1906. Foto Marburg 134654.

4. Βλ. R. FEUBEL, Die attischen Nymphenreliefs (1935) 17 κέ. και παρακάτω σ. 142 κέ.

5. Βλ. και παρακάτω σ. 143.

6. O. M. ROBERTSON, A History of Greek Art (1975) 314 δέν αποφασίζει αν ο «πόλος» της Χάριτος στο αντίγραφο M2 είναι στοιχείο του πρωτοτύπου ή προσθήκη του αντιγράφου.

7. Μόνον ένα κομμάτι από το πηγούνι της είναι συμπληρωμένο, όπως σημειώνουν οι ALFIERI-DE' MAFFEI-PARIBENI ό.π. VIII. Αντίθετα ό FUCHS, Vorbilder 60 b αναφέρει ότι τα κεφάλια δέν συνανήκουν.

μᾶς βοηθοῦν στὸ πρόβλημα τῶν ἀναλογιῶν. Μόνον στὸ γ τῆς Ἀκρόπολης εἶναι φανερὸ ὅτι οἱ ἀναλογίες τῆς σωζόμενης μορφῆς ἔχουν μεταβληθεῖ αἰσθητὰ πρὸς τὸ ραδινότερο, ὅπως παρατηρεῖ καὶ ὁ Fuchs¹.

Ὅχι μόνον στὴ σύνθεση καὶ στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν διαπιστώνουμε στενὴ σχέση τῶν ἀντιγράφων M1 καὶ a, ἀλλὰ καὶ στὰ ἐπιμέρους μοτίβα τῶν ἐνδύματων². Τὰ δύο ἀνάγλυφα συμφωνοῦν σχεδὸν ἀπόλυτα στὴν πτύχωση τοῦ ἀποπτύγματος καὶ τοῦ κόλπου τῆς πρώτης μορφῆς, καθὼς καὶ στὴ διάταξη τῶν κάθετων πτυχῶν ἀνάμεσα στὰ σκέλη της καὶ κατὰ μῆκος τοῦ ἀριστεροῦ της σκέλους. Πρέπει βέβαια νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἀντιγραφέας τοῦ Πειραιᾶ εἶναι πιὸ συνοπτικὸς καὶ λιγότερο ἀκριβὴς στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν³ ἀπ' ὅ,τι ὁ ἀντιγραφέας τοῦ a. Ἔτσι, στὶς δύο κάθετες πτυχές, ποὺ πλαισιώνουν τὴν κεντρικὴ ἀνάμεσα στὰ σκέλη, δὲν ἀποδόθηκαν οἱ κυκλικὲς ἀπολήξεις, τὸ ἴδιο καὶ στὴν ἀκραία πλατιὰ πτυχὴ δεξιὰ. Ἐπιπλέον ἔχει παραλειφθεῖ ἡ δεξιὰ ἀκραία πτυχὴ τοῦ ἱματίου, ποὺ στὸ a πέφτει παράλληλα μὲ τὶς πτυχές τοῦ πέπλου (πίν. 46a). Μὲ τὰ δύο αὐτὰ ἀντίγραφα, καὶ κυρίως μὲ τὸ a, συμφωνεῖ σ' ὅλες τὶς παραπάνω λεπτομέρειες τὸ κατώτερο σὲ ποιότητα ἀντίγραφο b. Στὸ τμήμα, τέλος, τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει πάνω στὸν ἀριστερὸ ὄμο τῆς μορφῆς, ὑπάρχει πλήρως σχεδὸν ἀντιστοιχία τῶν πτυχῶν ἀνάμεσα στὸ M1 (πίν. 28a) καὶ στὸ ἀντίγραφο a — στὸ τελευταῖο δὲν ἔχει δηλωθεῖ ἡ κάτω ἀναδίπλωση τῆς πλατιᾶς πτυχῆς ἐπάνω στὸ βραχίονα. Πολὺ πιὸ πειστικὰ καὶ πιὸ ἐλεύθερα ἔχει ἀποδοθεῖ τὸ ἀντίστοιχο σύστημα πτυχῶν στὸ ἀντίγραφο c τῆς Ἀκρόπολης. Ἀντίθετα, ἔχει παρεξηγηθεῖ ἀπὸ τὸν τεχνίτη τοῦ ἀντιγράφου b : ἡ πλατιὰ πτυχὴ ἐπάνω στὸ βραχίονα μοιάζει νὰ βγαίνει πίσω ἀπὸ τὸν αὐχένα τῆς μορφῆς σὰν νὰ προσέρχεται αὐτὴ μόνον ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες πτυχές ἀπὸ τὸ ἀπόπτγμα τοῦ πέπλου.

Καὶ στὴ μεσαία μορφή τῆς σύνθεσης τὰ μοτίβα τοῦ ἐνδύματος, δηλαδὴ ἡ πτύχωση τοῦ ἀποπτύγματος καὶ ὁ τρόπος ποὺ πιάνεται ἡ ἀριστερὴ χειρὶδα κατὰ μῆκος τοῦ βραχίονα, ἐπαναλαμβάνονται ὅμοια στὸ M1 καὶ στὸ a, καθὼς καὶ στὸ ἀντίγραφο b. Τὸ a μᾶς βοηθεῖ νὰ διορθώσουμε τὸ M1 ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν τοξωτῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου τῆς τρίτης μορφῆς. Στὸ ἀντίγραφο τοῦ Βατικανοῦ οἱ πτυχές δημιουργοῦνται ὀργανικά, καθὼς τὸ ἱμάτιο τυλίγει τὸ σῶμα τῆς μορφῆς. Στὸ ἀντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ M1 εἶναι περισσότερο διακοσμητικὸς καὶ καταστρέφουν τὴ σωματικότητά της. Στὸ M2 ἡ ἐπιδερμίδα τοῦ ἀναγλύφου στὴν περιο-

1. Fuchs, Vorbilder 61.

2. Καὶ ἡ κλίμακα τῶν μορφῶν εἶναι ἴδια στὰ δύο ἀνάγλυφα. Γιὰ τὶς σωστὲς διαστάσεις τοῦ a βλ. RIDGWAY ὁ.π. 119 σημ. 14.

3. Γιὰ τὸν καλλιτέχνη τοῦ ἀντιγράφου M1 βλ. παρακάτω σ. 111.

χή αυτή είναι αρκετά διαβρωμένη, όσο όμως μπορούμε να διακρίνουμε, οι πτυχές αυτές βρίσκονταν σε οργανική σχέση με το σώμα. 'Από τα άλλα αντίγραφα, το αντίγραφο από την Κω¹ και το d τῆς 'Ακρόπολης² πλησιάζουν ως προς την απόδοση τῶν πτυχῶν αὐτῶν τὸ α τοῦ Βατικανοῦ. 'Αντίθετα στὸ f, ποὺ βρίσκεται στὸ Antiquario Communale στῆ Ρώμη³, τὸ πλῆθος τῶν ἀνόργανα διαταγμένων πτυχῶν διαλύει τελείως τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐνδύματος. Στὸ α μᾶς παραδίδεται μὲ σαφήνεια καὶ ἡ λειτουργία τῶν κάθετων πτυχῶν πάνω στὸ ἀριστερὸ σκέλος τῆς μορφῆς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ δύο προέρχονται ἀπὸ τὸ ἐμπρὸς καὶ ἡ μιὰ ἀπὸ τὸ πίσω «φύλλο» τοῦ ἱματίου τῆς. Αὐτὲς δὲν διαχωρίζονται τόσο καθαρὰ στὸ f, στὸ d καὶ στὸ αντίγραφο ἀπὸ τὴν Κω, ἐνῶ στὰ δύο τοῦ Πειραιᾶ ἔχουν ἐνωθεῖ τελείως σὰν νὰ ἀποτελοῦν ἓνα σύνολο. Μιὰ τελευταία λεπτομέρεια, ἡ ἀπόληξη τοῦ ἱματίου πίσω ἀπὸ τὸν καρπὸ τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, ποὺ εἶδαμε στὸ M2, ξαναγυρίζει στὰ αντίγραφα α τοῦ Βατικανοῦ καὶ τῆς Κω.

Ὅς πρὸς τὸν τύπο τῶν κομμώσεων τῶν τριῶν Χαρίτων ἡ παράδοση τῶν ἀντιγράφων εἶναι συνεπής, ὅσο κι ἂν στὴν ἀπόδοσή τους ὑπάρχουν σημαντικὲς διαφορές.

'Απὸ τὴν παραπάνω ἀνάλυση καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ αντίγραφο στὸ Mus. Chiaramonti (a) δικαιολογημένα ἔχει θεωρηθεῖ ὡς τὸ πιστότερο τῆς σύνθεσης⁴ καὶ ἀκόμη ὅτι πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸ βρίσκεται τὸ M1 τοῦ Πειραιᾶ, ποὺ ὑστερεῖ σὲ ποιότητα ἀπὸ ἐκεῖνο. Τοποθετώντας πλάι στὸ α τὸ δεύτερο αντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ διαπιστώνουμε τὶς ἴδιες διαφορὲς ποὺ εἶδαμε παραπάνω, συγκρίνοντάς το μὲ τὸ M1. Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στοὺς δύο πίνακες τοῦ Πειραιᾶ δὲν ὀφείλονται λοιπὸν, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ σκεφτεῖ κανεὶς, ἀπλῶς καὶ μόνον στὸ διαφορετικὸ χέρι τοῦ ἀντιγραφέα⁵, ἀλλὰ σὲ ἀπόκλιση τοῦ ἑνός, τοῦ τεχνίτη δηλαδὴ τοῦ M2, ἀπὸ τὸ πρωτότυπο τῆς σύνθεσης. 'Ανεπιφύλακτα θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε τὸ M1 ὡς «ἀντίγραφο»⁶, ὅπως φυσικὰ καὶ τὸ ἀνάγλυφο α τοῦ Βατικανοῦ. Σημαντικὰ διαφέρει βέβαια ἡ ἐντύπωση ποὺ ἀποκομίζει κανεὶς συγκρίνοντας τὰ κεφάλια τῶν μορφῶν στὸ α καὶ M1, παρόλο ποὺ καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ δομὴ τους εἶναι αὐστηρή. Δὲν θὰ πρέπει ὅμως νὰ βασιστοῦμε σὲ

1. RIDGWAY ὁ.π. 118, 129. E. B. HARRISON, AthAgora XI (1965) 122 σημ. 112.

2. FUCHS, Vorbilder 60 d. RIDGWAY ὁ.π. 118, 129.

3. FUCHS, Vorbilder 60 f. RIDGWAY ὁ.π. 118, 129.

4. FUCHS, Vorbilder 60, 63. Βλ. καὶ RIDGWAY ὁ.π. 115.

5. Βλ. παρακάτω σ. 111.

6. 'Αντίθετα ὁ FUCHS, βλ. παραπάνω σ. 88 καὶ σημ. 6. 'Ο V. H. Poulsen, ActaArch 8, 1937, 134 γράφει γιὰ τὰ ἀντίγραφα τοῦ Πειραιᾶ ὅτι εἶναι «besonders schlecht gearbeitet» καὶ ὅτι «mehr die Verwirrung» (ὡς πρὸς τὰ μοτ(β)α), κάτι ποὺ ἀποδεικνύεται ἐσφαλμένο.

αυτά για την εκτίμηση των αντιγράφων γιατί ἐδῶ συγκεντρώνονται κυρίως τὰ χαρακτηριστικά τῆς ἐποχῆς τοῦ αντιγραφέα¹.

Δύσκολα θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε καὶ τὸν πίνακα M2 τοῦ Πειραιᾶ ὡς «ἀντίγραφο», παρόλο ποὺ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἐπιμέρους μοτίβα ποὺ μᾶς παραδίδει, π.χ. τῆς τρίτης μορφῆς, ἀποδόθηκαν χωρὶς ἀλλαγές. Ἡ φανερὴ τάση τοῦ αντιγραφέα νὰ παρουσιάσει τὶς μορφές μὲ ἐλαφρύτερες ἀναλογίες καὶ μὲ περισσότερη κίνηση στὰ μοτίβα, μᾶς δείχνει ὅτι προσπάθησε νὰ δώσει στὸ ἔργο χαρακτηριστικὰ πιὸ προχωρημένης ἐποχῆς ἀπὸ αὐτὴν τοῦ πρωτοτύπου, μὲ ἄλλα λόγια προσπάθησε νὰ παραλλάξει τὴν τεχνοτροπία του. Εἶναι ἐνδεικτικὸ γι' αὐτὸ ὅτι τὸ κεφάλι τῆς πρώτης κυρίως μορφῆς θυμίζει ἔργα τοῦ προχωρημένου 5ου αἰ.², σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἀντίστοιχο κεφάλι τοῦ αντιγράφου M1, ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναχτεῖ σὲ μορφές τῆς πρώτης κλασικῆς ἐποχῆς. Στὸ ἀνάγλυφο M2 λοιπὸν ἔχουμε μιὰ «Umstilisierung» τοῦ πρωτοτύπου. Παρόμοια καὶ στὸ ἀνάγλυφο g τῆς Ἀκρόπολης, ὁ αντιγραφέας «μετέφρασε» τὶς ἀναλογίες καὶ τὰ μοτίβα σὲ μιὰ ἄλλη τεχνοτροπία, στὴν τεχνοτροπία τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς³.

Ὁ ἰ Ν ὕ μ φ ε ς (σύνθεση N) : Ἡ γνωστὴ καὶ ἀπὸ ἄλλα νεοαττικὰ ἀνάγλυφα σύνθεση τῶν Νυμφῶν παραδίδεται καὶ σὲ δύο πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (N1, ἀριθ. κατ. 40· N2, ἀριθ. κατ. 41 - 43), ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας σώζεται ἀρκετὰ ἀσπασματικά. Στὰ δύο αὐτὰ ἀντίγραφα ὑπάρχουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς μορφές τῶν Νυμφῶν ποὺ χορεύουν κρατώντας ἢ μιὰ τὸ ἱμάτιο τῆς ἄλλης, κι ἕνας λίθινος βωμός, ἕνα δέντρο πάνω ἀπὸ αὐτόν, ἀκόμη καὶ μιὰ τέταρτη γυναικεία μορφή στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς σύνθεσης. Ἡ σύνθεση εἶχε ἐνταχτεῖ στὸν πίνακα N2 μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως καὶ στὸν N1 (πίν. 27). Αὐτὸ τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὰ κομμάτια ἀριθ. κατ. 41 καὶ 42 (πίν. 31α, 31γ), ὅπου μπορούμε νὰ δοῦμε τὴ σχέση τῶν μορφῶν μὲ τὸ δεξιὸ καὶ τὸ κάτω πλαίσιο. Οἱ μορφές εἶναι τοποθετημένες ὑψηλὰ μέσα στὸν πίνακα. Κάπως περίεργη εἶναι ἡ παρουσία μιᾶς «πλίνθου» πάνω ἀπὸ τὸν κανόνα στὸν πίνακα N1, ποὺ εἶναι πολὺ ὑψηλὴ καὶ παρουσιάζει μιὰ καμπύλη κάτω ἀπὸ τὸ βωμό. Ἡ πλίνθος αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ ἀνήκει στὸ κάτω πλαίσιο, ἐπειδὴ δὲν ἔχει παράλληλο στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἐνταχτεῖ στοὺς τύπους ποὺ ἔχουμε διακρίνει⁴. Φαίνεται ὅτι ὁ τεχνίτης τοῦ πίνακα N1, ἀφοῦ χάραξε τὸ κάτω πλαίσιο, ἄρχισε νὰ σχεδιάζει τὴν παράσταση.

1. Βλ. E. SCHMIDT, AntPlastik V (1966) 8.

2. Γιὰ τὸν ἐκλεκτικισμό στὴν ἀδριάνεια-ἀντωνόνεια ἐποχὴ βλ. F. PREISSHOFEN - P. ZANKER, DialArch 4/5, 1970/71, 116 κέ.

3. Βλ. FUCHS, Vorbilder 61.

4. Βλ. παραπάνω σ. 48 κέ. καὶ σ. 49 σημ. 1.

Ἐαναγκάστηκε ὅμως νὰ σταματήσει καὶ νὰ μεταφέρει τὶς μορφὲς πρὸ ψηλά, γιὰ νὰ μὴν ἀφήσει ἴσως μεγάλο κενὸ στὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα¹.

Συγκρίνοντας τὰ ἐπιμέρους μοτίβα τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἐνδυμάτων στὰ δύο ἀντίγραφα, διαπιστώνουμε ὅτι ὑπάρχουν βασικὲς ἀντιστοιχίες.² Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως ὑπάρχουν καὶ ἐμφανεῖς διαφορὲς στὴν ἐργασία, ποὺ ἐξημεύονται, ὅπως θὰ δοῦμε σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο, μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν ἀναγλύφων σὲ δύο διαφορετικοὺς καλλιτέχνες³.

Ἡ τύχη μᾶς διέσωσε κι ἓνα τρίτο ἀντίγραφο τῆς ἴδιας σύνθεσης, ποὺ βγήκε πιθανότατα ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριο. Ὁ Paribeni πρόσεξε τὶς ὁμοιότητες τοῦ ἀντιγράφου αὐτοῦ, ποὺ βρέθηκε τὸ 1937 στὴ Ρώμη καὶ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῶν Θερωδῶν (πίν. 47α)⁴, μὲ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ καὶ τὸ ἀπέδωσε στὸ ἴδιο ἐργαστήριο⁵. Ἀντίθετα ὁ Stroeka τόνισε ἰδιαίτερα τὶς διαφορὲς ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ στὸ ἀντίγραφο N1 τοῦ Πειραιᾶ⁶.

Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ρώμης ἐπαναλαμβάνει ἀκριβῶς τὸν τύπο τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ. Καὶ οἱ διαστάσεις του⁶ καὶ ὁ τύπος τοῦ πλαισίου του τὸ σχετίζουν στενὰ μὲ αὐτούς. Ἡ μορφή ποὺ ἔχει τὸ πλαίσιο στὶς πλαϊνὲς καὶ στὴν ἐπάνω πλευρὰ εἶναι ἡ συνηθισμένη μορφή ποὺ συναντοῦμε στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (τύπος Πα, εἰκ. II καὶ τύπος Πγ, εἰκ. V κάτω - VIII). Ἀλλὰ καὶ τὸ κάτω πλαίσιο ἔχει μιὰ μορφή, ποὺ εἶναι ἀκόμη πρὸ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ομάδα τοῦ Πειραιᾶ. Συγκεκριμένα ταυτίζεται μὲ τὸν τύπο Ιγ καὶ μοιάζει ἰδιαίτερα μὲ τὸ κάτω πλαίσιο τῆς ἀρχαϊστικῆς πλάκας Υ1 (ἀριθ. κατ. 63, εἰκ. I)⁷. Κάποια προχειρότητα ποὺ παρατηρεῖ ὁ Stroeka στὴν ἐκτέλεση τοῦ πλαισίου⁸, δὲν εἶναι κάτι τὸ ἀσυνήθιστο στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ⁹. Ὅχι μόνον ὁ τύπος τοῦ πίνακα τῆς Ρώμης ἀλλὰ καὶ τὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ του τὸν φέρνουν κοντὰ στοὺς πίνακες

1. Βλ. Φ. Δ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟ, ΑΕ 1950/51, 109. Πρβ. καὶ STROEKA, Piräusreliefs.

2. Βλ. παρακάτω σ. 108 καὶ 110.

3. FUCHS, Vorbilder 21 A4e καὶ HELBIG⁴ III, 2198. Ὁ ἀριθμὸς εὐρητηρίου τῆς πλάκας, ὅπως μὲ πληροφορήσε ἡ Μ. Ε. Bertoldi, εἶναι 124543 (ἔγχ. 126374, ὅπως σημειώνεται στὸν HELBIG ὅ.π.).

4. E. PARIBENI, Bd'A 36, 1951, 105. Πρβ. καὶ FUCHS, Vorbilder 27.

5. STROEKA, Piräusreliefs 109 κέ.

6. Οἱ διαστάσεις του κατὰ τὸν FUCHS, HELBIG⁴ III, 2198 εἶναι: ὕψος 0.975 μ., πλάτος 1.255 μ. κατὰ τὸν PARIBENI ὅ.π. 105 : 0.96 μ. × 1.27 μ. Ἡ Μ. Ε. Bertoldi εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ δώσει τὶς ἐξῆς διαστάσεις : 0.975 μ. × 1.25 μ. Γιὰ τὶς διαστάσεις τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ βλ. παραπάνω σ. 45 καὶ σημ. 1. Ἐκτός ἀπὸ τὰ μέτρα, καὶ ἡ ποιότητα τοῦ μαρμάρου, ποὺ εἶναι ἐπίσης πεντελικό, μοιάζει, ὅπως πρόσεξε ὁ PARIBENI ὅ.π., μὲ τὸ μάρμαρο τῶν ἀναγλύφων τοῦ Πειραιᾶ.

7. Γιὰ τοὺς τύπους τῶν πλαισίων βλ. παραπάνω σ. 47 κέ.

8. STROEKA, Piräusreliefs 109.

9. Βλ. π.χ. τὸ πλαίσιο τοῦ πίνακα Π1 (ἀριθ. κατ. 48 καὶ 49), πίν. 35.

τοῦ Πειραιᾶ. Τὸ πλαίσιο καὶ τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου ἔχουν σμιλευτεῖ με λάμακι, τὸ ἴδιο καὶ ὁ βωμὸς καὶ τὸ δέντρο. Στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν ὑπάρχουν ἕγνη ράσπας, ἐνῶ τὰ γυμνά τους μέλη, πρόσωπα καὶ χέρια, εἶναι λειασμένα¹.

Πέρα ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ μνημείου, ποῦ εἶναι, νομίζω, πολὺ σημαντικὰ γιὰ τὴ συχέτισή του με τὴν ομάδα τοῦ Πειραιᾶ, καὶ ἡ τεχνολογία τῶν μορφῶν στὸ ἀντίγραφο τῆς Ρώμης ἐνισχύει τὴν ἐνταξή του σ' αὐτήν. Τὰ πρόσωπα τῶν τριῶν μορφῶν ποῦ μᾶς σώζει ἡ πλάκα τοῦ Μουσείου τῶν Θερωμῶν διαφέρουν βέβαια ἀπὸ τὰ («αὐστηρά») πρόσωπα τῶν μορφῶν στὸ ἀντίγραφο N1 τοῦ Πειραιᾶ (πίν. 30α - β), μοιάζουν ὅμως πολὺ με τὰ πρόσωπα τῆς πλάκας Π1 (ἀριθ. κατ. 48 - 49, πίν. 36α - β)². Παρουσιάζουν τὸ χαρακτηριστικὸ φούσκωμα στὶς φόρμες, ποῦ παρατηρήσαμε ἤδη στὸ πρόσωπο τῆς καθιστῆς Νύσας καὶ τῆς στηριζόμενης Νύμφης, ἀκόμη τὴν ἴδια ἀπόδοση τῶν χειλιῶν καὶ τῶν βλεφάρων με τὴν κυκλικὴ τομή. Στὴν κόμη οἱ κυματιστὲς γραμμὲς ἐπάνω στὸ κρανίον καὶ στὸ τμήμα ποῦ περιβάλλει τὸ πρόσωπο εἶναι πιὸ ἐλεύθερα σχεδιασμένες, ὅπως στὴν πλάκα Π1, σὲ ἀντίθεση με τὴν περισσότερο σχολαστικὴ τους χάραξη στὸ ἀντίγραφο N1. Ἐνδεικτικὲς γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀναγλύφου τῆς Ρώμης με τὴν πλάκα Π1 εἶναι καὶ οἱ μικρὲς τρυπανιὲς ἀνάμεσα στὰ δάχτυλα τῶν χειρῶν³. Τέλος, οἱ ἐξαιρετικὰ βαριές, «ἀκίνητες» πτυχές τοῦ πέπλου τῆς ἀριστερῆς μορφῆς θυμίζουν τὶς πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς καθιστῆς Νύσας (πίν. 35), ποῦ πέφτουν κάτω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τῆς σκέλος. Ἀλλὰ καὶ με τὸν ἀποσπασματικὸ πίνακα τῶν Νυμφῶν N2 παρουσιάζει ὁμοιότητες τὸ ἀντίγραφο τῆς Ρώμης. Μποροῦν νὰ συγκριθοῦν οἱ ἔξερρες, φωτοσκιασμένες πτυχές στὸ κάτω μέρος τοῦ ἱματίου τῆς πρώτης Νύμφης, οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς δεύτερης, ποῦ δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴν κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ τῆς σκέλους, καὶ ἀκόμη οἱ πτυχές τῶν χιτώνων, ποῦ τονίζονται με τρυπανιὲς (πίν. 31γ). Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι τὰ δύο αὐτὰ ἀντίγραφα βρίσκονται πιὸ κοντὰ μεταξύ τους ἀπὸ ὅσο τὰ δύο τοῦ Πειραιᾶ.

Ὁ τύπος τῆς σύνθεσης σὲ συνδυασμὸ με τὶς διαστάσεις τοῦ πίνακα εἶναι, τέλος, ἕνα ἀρκετὰ ἰσχυρὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ἄμεση συχέτισή του με τὸ σύνολο τοῦ Πειραιᾶ. Μπροστὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς Νύμφες ἔχει προστεθεῖ καὶ ἐδῶ ὁ βωμὸς με τὸ δέντρο καὶ ἡ γυναικεῖα μορφή, ποῦ φορεῖ ἕναν πέπλο με μακρὸ κόλπο ἕως τὰ

1. Γιὰ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτά, ποῦ εἶναι τυπικὰ γιὰ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, βλ. παραπάνω σ. 50.
2. Βλ. παραπάνω σ. 59 καὶ σημ. 1. Γιὰ τὸν διαφορετικὸ χαρακτῆρα τῶν κεφαλιῶν τῆς πλάκας N1 βλ. παραπάνω σ. 58 καὶ σημ. 3.
3. Βλ. παραπάνω σ. 50.

γόνατα κι ένα κοντό σχετικά ιμάτιο, που τυλίγει σφιχτά τὸ σῶμα της. Ἡ μορφή αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἔχει προστεθεῖ στὴν παράσταση γιὰ νὰ γεμίσει τὸν ὑπόλοιπο χῶρο τοῦ πίνακα¹. "Ὅπως καὶ οἱ Νύμφες, ἔχει τὰ πρότυπά της στὸν 40 αἰ.² Ἐξαρτᾶται στενὰ ἀπὸ μορφὲς ὅπως ἡ θρηνοῦσα στὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴ νότια μικρασιατικὴ ἀκτὴ, που βρίσκεται στὴ Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου³.

Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα γνωστὰ ἀντίγραφα τῶν τριῶν Νυμφῶν μόνον τὸ ἀνάγλυφο τῆς Συλλογῆς Swainson Cowper ἀπὸ τὴν Τρίπολη⁴ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ, ὡς πρὸς τὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν καὶ τὰ ἐπιμέρους μοτίβα τους, μὲ τὰ παραπάνω ἀντίγραφα. Ὁ Fuchs, ἀντιπαραθέτοντας τὴν πλούσια καὶ διαφοροποιημένη πτύχωση τοῦ ἀντιγράφου αὐτοῦ μὲ τὴ λιγότερο ἀναλυτικὴ καὶ ψυχρὴ δουλειὰ τῆς πλάκας N1 (πίν. 27), πιστεύει ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δύο ἀντίγραφα διαφορετικῆς ἐποχῆς⁵. Ἄν ὅμως συγκρίνουμε τὸ ἀντίγραφο ἀπὸ τὴν Τρίπολη μὲ τὰ ἄλλα δύο, τὸ N2 τοῦ Πειραιᾶ καὶ τῆς Ρώμης, θὰ δοῦμε ὅτι ὑπάρχουν στενὲς ὁμοιότητες μεταξὺ τους. Ἡ ἀρκετὰ πλούσια καὶ φωτοσιασμένη πτύχωση τῶν ἱματίων, ἡ ἀναλυτικὴ πραγματεύση καὶ ἡ χρῆση τρυπανιοῦ στοὺς χιτῶνες τῶν μορφῶν εἶναι χαρακτηριστικὰ που τὰ συναντοῦμε καὶ στὰ ἀντίγραφα N2 (πίν. 31γ) καὶ Ρώμης (πίν. 47α). Φτάνει νὰ συγκρίνει κανεὶς τὸ τριγωνικὸ τμήμα τοῦ ἱματίου, που καλύπτει τὸ χέρι τῆς μεσαίας Νύμφης στὸ ἀνάγλυφο τῆς ἰδιωτικῆς συλλογῆς καὶ στὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 41 ἀπὸ τὸν πίνακα N2 (πίν. 31α), γιὰ νὰ διαπιστώσει τὴ στενὴ τους σχέση, που πρέπει νὰ εἶναι τουλάχιστον χρονολογικὴ. Ἐπομένως, οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ ἀντίγραφο τῆς Τρίπολης καὶ στὸ N1 τοῦ Πειραιᾶ δὲν ὀφείλονται σὲ χρονολογικὴ ἀπόσταση ἀνάμεσά τους.

Στὰ ἀνάγλυφα τοῦ τύπου Α τῶν Νυμφῶν, που ἔχει συγκεντρώσει καὶ συζητᾶει ὁ Fuchs, προστέθηκε τὰ τελευταῖα χρόνια ἄλλο ἓνα, μιὰ κυλινδρική βάζη Ἐκαταίου ἀπὸ τὸ Ἄργος⁶. Τὸ κυκλικὸ αὐτὸ μνημεῖο μᾶς φέρνει ἴσως πρὸς τὸν κεντρικὸν τὸν πρωτότυπο ἔργο, ὡς πρὸς τὸ εἶδος τοῦ φορέα τῆς σύνθεσης, ἀπ' ὅ,τι τὰ ἀνα-

1. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 95 καὶ κυρίως PARIBENI ὁ.π. 106, που ὑποστήριξε ὅτι μὲ τὴν προσθήκη τῆς γυναικείας μορφῆς καὶ τῶν ἄλλων στοιχείων ἡ παράσταση τῶν Νυμφῶν μεταβλήθηκε σὲ παράσταση Ἑσπερίδων.

2. Γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ πρωτοτύπου τῆς σύνθεσης τῶν Νυμφῶν βλ. FUCHS, Vorbilder 22 κέ. καὶ HELBIG⁴ III, 2198.

3. D. ONLY, Glyptothek München. Ein kurzer Führer (1972) 42 ἀριθ 7, 45. E. PFUHL-H. MÖBIUS, Die ostgriechischen Grabreliefs (1977) 50, πίν. 13. Γιὰ τὴν ἐπανάληψη τῆς μορφῆς αὐτῆς σὲ ἄλλες νεοαττικὲς συνθέσεις βλ. PARIBENI ὁ.π. 106. Πρβ. FUCHS, Vorbilder 141 σημ. 124 καὶ HELBIG⁴ III, 2198. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 155.

4. FUCHS, Vorbilder 21 A4c, πίν. 3a.

5. FUCHS, Vorbilder 26. Τοποθέτησε τὸ ἀντίγραφο τῆς Τρίπολης στὴν ἐποχὴ τοῦ Κλαυδίου.

6. Βλ. J. MARCADÉ-É. RAFTOPOULOU, BCH 87, 1963, 78 κέ. ἀριθ. 75, εἰκ. 36.

θηματικά ανάγλυφα¹. Το γεγονός ότι η σύνθεση των τριών Νυμφών μᾶς παραδίδεται ἔως σήμερα σὲ τρία νεοαττικά κυκλικά μνημεῖα² μᾶς κάνει νὰ θεωροῦμε πιθανό, σὲ συνδυασμὸ μάλιστα μὲ τὸ θέμα τῆς παράστασης ποὺ εἶναι χορός, ὅτι καὶ τὸ πρωτότυπο ἦταν ἕνα κυκλικὸ μνημεῖο. Τέλος, ἕνα πρόιμο νεοαττικὸ, ἐπίσης κυκλικὸ μνημεῖο, ὁ βωμὸς τῆς Amelia, ποὺ ἔγινε γνωστὸς πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια³, πρέπει νὰ ἔχει ὑπόψη του τὴν ἴδια σύνθεση τῶν Νυμφών. Ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς τρεῖς Νύμφες στὴν παράσταση τοῦ βωμοῦ συγκεντρώνει στοιχεῖα ἀπὸ τὴν τρίτη καὶ τὴ δεύτερη κυρίως Νύμφη τῆς δικῆς μας σύνθεσης⁴, ἔχει ἐνταχθεῖ ὅμως σὲ ἕνα τελειῶς διαφορετικὸ σύνολο μορφῶν.

Τὰ τέθριππα (συνθέσεις Ξ καὶ Ο) : Οἱ γνωστὲς νεοαττικὲς συνθέσεις μὲ τέθριππα μᾶς παραδίδονται καὶ ἀπὸ τὸ εὑρημα τοῦ Πειραιᾶ. Ἀπὸ τὴ σύνθεση ποὺ εἰκονίζει ἕνα τέθριππο πρὸς τὰ δεξιὰ ἔχουμε μιὰ δλόκληρη πλάκα (Ξ1, ἀριθ. κατ. 44) καὶ ἕνα κομμάτι ἀπὸ μιὰ δεύτερη (Ξ2, ἀριθ. κατ. 45). Ἀπὸ τὴν ἄλλη σύνθεση, μ' ἕνα τέθριππο πρὸς τ' ἀριστερά, σώθηκαν μόνο δύο θραύσματα, ποὺ ἴσως συνανήκουν (Ο1, ἀριθ. κατ. 46 καὶ 47). Ἀνάμεσα στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ ὁ Ξ1 εἶναι ὁ μοναδικὸς ποὺ ἔχει τόσο μεγάλο πλάτος, 1,483 μ.⁵, φτάνοντας ἔτσι τὶς διαστάσεις τῶν ἀναγλύφων τῆς Συλλογῆς Loulé. Οἱ πλάκες αὐτές, ποὺ βρίσκονται σήμερα σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς Γενεύης⁶, μᾶς σώζουν πλήρεις καὶ τὶς δύο συνθέσεις μὲ τέθριππα (πίν. 48α).

Οἱ συνθέσεις τῶν τεθρίππων θεωροῦνται, ὅπως θὰ δοῦμε σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο, ἐκλεκτικὰ δημιουργήματα τῶν πρώιμων νεοαττικῶν ἐργαστηρίων⁷. Στους πίνακες ὅμως τοῦ Πειραιᾶ δὲν εἶχαμε προφανῶς ἀκριβῆ ἀντίγραφα τῶν συνθέσεων αὐτῶν. Ὁ πίνακας Ξ1 (πίν. 32) δὲν ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸν τύπο τοῦ τεθρίππου πρὸς τὰ δεξιὰ (τύπος b τοῦ Fuchs), ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀντι-

1. FUCHS, Vorbilder 21 Δ1-Α3α. Γιά ἕνα ἀκόμη ὅμοιο ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο, ποὺ ἔγινε τελευταῖα γνωστὸ, βλ. W. HORNOSTEL und Mitarbeiter, Kunst der Antike (1977) 23.

2. Γιά τὰ ὑπόλοιπα δύο βλ. FUCHS, Vorbilder 21 Δ4α καὶ b.

3. H. BLANCK, RM 76, 1969, 174 κέ., πίν. 58 - 59.

4. Βλ. καὶ BLANCK ὁ.π. 180.

5. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 45. Βλ. καὶ σ. 163 σημ. 4.

6. Τελευταῖα δημοσιεύτηκαν πάλι ἀπὸ τὸν J. DÖRIG, Art antique. Collections privées de Suisse romande (1975) 5 A καὶ B. Βλ. καὶ A. H. BORBEIN, Campanareliefs, RM 14. EH. (1968) 134. Τὸ πλάτος τους εἶναι 1,45 μ. (DÖRIG ὁ.π. 5 A καὶ B). Ἀπὸ τὰ ἄλλα γνωστὰ ἔως τώρα ἀντίγραφα ἡ πλάκα B ἀπὸ τὸ Herculaneum συμπληρώνεται ἀπὸ τὸν A. MAIURI, ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 225, 1,50 μ. πλατιά, ἐνῶ ἡ πλάκα A ὁ.π. 223, 1,62 μ., γιὰ τὸ ἀριστερὸ τῆς τμῆμα ἔχει προστεθεῖ τὸ ἀρχαιολογικὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνα. Ἀρκετὰ μικρότερες ἀπὸ αὐτὲς ἦταν οἱ πλάκες στὸ Palazzo dei Conservatori. Βλ. STUART JONES, Pal. Cons. Gall. 39a καὶ 70a.

7. Βλ. παρακάτω σ. 145.

γράφων¹ και κυρίως από τη μιὰ πλάκα τῆς Συλλογῆς Loulé. Παρουσιάζει μιὰ σημαντικὴ διαφορὰ ἀπὸ αὐτόν, ὥστε σωστά χαρακτηρίστηκε ἀπὸ τὸν Fuchs ὡς «Umbildung»². Ἐδῶ δηλαδὴ ἡ γυναικεία μορφή, ποὺ στὰ ἄλλα ἀντίγραφα ὀδηγεῖ τὸ τέθριππο, ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ μιὰ σκιηὴ ἀρπαγῆς: ἕνας μεγάλος νέος μὲ λεοντή, ὁ Ἡρακλῆς, εἰκονίζεται ἐπάνω στὸ ἄρμα, κρατώντας μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι τὰ ἡνία τῶν ἀλόγων, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ σηκώνει μιὰ γυναικεία μορφή. Εὐκόλα μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡ σύνθεση τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν δὲν ἔχει μεταφερθεῖ ἐδῶ ἀπὸ κάποιο κλασικὸ ἔργο³. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἡρακλῆς στέκεται ἐπάνω στὸ ἄρμα, κατὰ μέτωπο, μὲ ἀπλωμένο τὸ ἕνα σκέλος ἕως τὴν ἄκρη τοῦ ὀχήματος, δὲν ἔχει παράλληλα στὴν εἰκονογραφία τῆς κλασικῆς ἐποχῆς⁴. Ἡ μορφή αὐτὴ μοιάζει νὰ ἔχει ἐπαναλάβει τὸ μοτίβο τοῦ νέου μὲ τὸ λαγοβόλο ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς ἴδιας σύνθεσης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ γυναικεία μορφή, ποὺ εἰκονίζεται σὲ μικρότερη κλίμακα ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ, δὲν μπορεῖ νὰ σχετίζεται ἄμεσα μὲ κλασικὰ πρότυπα, ὅπως δεῖχνουν οἱ ἀναλογίες καὶ οἱ ἀνόργανες κινήσεις της. Ἡ σκιηὴ τῆς ἀρπαγῆς ὡς σύνολο μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ καλὰ μὲ ἀνάλογες σκιηὲς σὲ μνημεῖα σύγχρονα περίπου μὲ τοὺς νεοαττικοὺς πίνακες. Σὲ σαρκοφάγους ποὺ εἰκονίζουν τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, ὁ Πλούτων παριστάνεται συχνά, ὅπως ἐδῶ ὁ Ἡρακλῆς, σχεδὸν κατὰ μέτωπο, μὲ τὸ ἕνα σκέλος ἀπλωμένο ἕως τὴν ἄκρη τοῦ ἄρματος, κρατώντας μὲ τὸ ἕνα χέρι τὰ ἡνία καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὴν Περσεφόνη, ποὺ ἀντιστέκεται χειρονομώντας, ἐνῶ μερικὲς φορὲς εἰκονίζεται σὲ μικρότερη κλίμακα⁵. Ἐπίσης, ἡ γυναικεία μορφή ποὺ ἀρπάζει ὁ Ἡρακλῆς θυμίζει ἀρκετὰ μιὰ ἀπὸ τὶς Νιοβίδες τῆς σαρκοφάγου ποὺ βρίσκεται τώρα στὸ Museo Gregoriano Profano τοῦ Βατικανοῦ⁶. Ἡ μορφή αὐτὴ εἰκονίζεται ὅμοια, μὲ τὰ νῶτα δηλαδὴ πρὸς τὸ θεατὴ, ρίχνοντας πρὸς τὰ πίσω τὸ κεφάλι καὶ χειρονομώντας ἔντονα. Ἀπὸ τὶς παραπάνω συγκρίσεις θεω-

1. FUCHS, Vorbilder 149.

2. FUCHS, Vorbilder 122 σημ. 17. Πρβ. BORBEIN ὅ.π. 135 σημ. 692.

3. Ἡ σύνθεση τοῦ τύπου b μὲ τέθριππο ἐξαρτάται, παρὰ τὶς ἀλλαγές, ἀπὸ ἀνάλογες παραστάσεις τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Βλ. FUCHS, Vorbilder 121 κέ. καὶ BORBEIN ὅ.π. 134 κέ. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 145.

4. Σὲ παραστάσεις τεθρίππων ὁ ἡνιοχος δὲν στέκεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπάνω στὸ ὄχημα, ἀκόμη κι ὅταν κρατᾷ μιὰ γυναικεία μορφή. Γιὰ τέτοιες παραστάσεις βλ. C. C. VERMEULE, JHS 75, 1955, 104 κέ. G. B. WAYWELL, BSA 62, 1967, 23 κέ. BORBEIN ὅ.π. 128 κέ.

5. Βλ. π.χ. C. ROBERT, Die antiken Sarkophag-Reliefs III 3(1919) πίν. CXXVII, 397. Γιὰ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης στὶς ρωμαϊκὲς σαρκοφάγους βλ. καὶ B. ANDREAE, Studien zur römischen Grabkunst, RM 9. EH (1963) 45 κέ. Λιγότερο συγγενικὸς μὲ τὴν ἀρπαγὴ τοῦ πίνακα E1 εἶναι ὁ τύπος τῆς ἀρπαγῆς τῶν θυγατρῶν τοῦ Λευκίππου στὶς παραστάσεις τῶν σαρκοφάγων, μὲ τὶς ὁποῖες τὴ συγκρίνει ὁ FUCHS, Vorbilder 122 σημ. 17.

6. HELBIG⁺ I, 1129.

ροῦμε πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ παραλλαγή αὐτὴ τοῦ τεθρίππου b πρέπει νὰ δημιουργήθηκε γύρω στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.

Θὰ ἦταν σημαντικὸ νὰ ξέραμε ἂν καὶ στὸν πίνακα O1 (πίν. 34β - γ) οἱ ἀντιγραφεῖς τοῦ Πειραιᾶ ἀκολούθησαν μιὰ ἀνάλογη παραλλαγή, ἂν ἀντικατέστησαν δηλαδὴ τὸν ἡνίοχο τοῦ ἄριστος πρὸς τὰ ἀριστερὰ (τύπος a τοῦ Fuchs) μὲ μιὰ ἀντίστοιχη ομάδα μορφῶν. Ἔτσι θὰ μπορούσαμε νὰ εἰμαστε βέβαιοι ὅτι καὶ οἱ πίνακες μὲ τὶς συνθέσεις Ξ καὶ O ἀποτελοῦσαν διακοσμητικὰ ζεύγη, ὅπως οἱ πλάκες μὲ τὶς συνθέσεις a καὶ b, ποὺ συχνὰ ἔχουν βρεθεῖ μαζί¹.

Ποιά εἶναι ὁμοῦς ἡ γυναικεῖα μορφή ποὺ ἀρπάζει ὁ Ἑρακλῆς στὸν πίνακα E1; Στὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴ ρωμαϊκὴ εἰκονογραφία ὁ ἥρωας αὐτὸς δὲν παίρνει μέρος, ὅσο ξέρουμε, σὲ ἀρπαγὲς γυναικῶν. Ἀπὸ τὴ μυθολογία μᾶς εἶναι ὡστόσο γνωστὸ ὅτι ὁ Ἑρακλῆς, μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Οἰχάλιας, ἀρπάξε τὴν Ἰόλη, τὴν κόρη τοῦ Εὐρύτου². Ἴσως μάλιστα τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἀναγνωριστεῖ στὴν παράσταση τοῦ μελανόμορφου ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου B 165³. Δὲν ἀποκλείεται καὶ ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἔκανε τὴ μετάπλαση τῆς σύνθεσης νὰ εἶχε ὑπόψη του αὐτὸ τὸ μῦθο.

Τὸ σύγχρονο περίπου μὲ τὶς πλάκες τοῦ Πειραιᾶ ἀντίγραφο τῆς Ἐφέσου⁴ σώζει πολὺ ἀποσπασματικὰ τὴ σύνθεση τοῦ τεθρίππου πρὸς τ' ἀριστερὰ, ὥστε δὲν προσφέρεται γιὰ σύγκριση μὲ τὸ ἐπίσης ἀποσπασματικὸ ἀντίγραφο O1 τοῦ Πειραιᾶ (πίν. 34β - γ). Ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἀντίγραφα τῶν τεθρίππων, κοντὰ στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ πρέπει νὰ βρισκεται τὸ ἀνάγλυφο στὸ Palazzo dei Conservatori, Galleria 39a⁵, ποὺ μᾶς παραδίδει ἓνα τμῆμα τῆς σύνθεσης b. Τὸ κάτω πλαίσιο τοῦ πίνακα αὐτοῦ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸν τύπο Iγ τοῦ Πειραιᾶ⁶. Ὁ Fuchs περιέργως χρονολόγησε τὸ κομμάτι αὐτό, ὅπως καὶ τὸ ἀνάγλυφο στὸ ἴδιο Μουσεῖο, Galleria 70a, ποὺ εἰκονίζει τεθρίππο τοῦ τύπου a, στὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου⁷.

1. Ἀνάγλυφοι πίνακες μὲ τὶς συνθέσεις τῶν δύο τεθρίππων βρέθηκαν μαζί κατὰ ζεύγη. Βλ. σχετικὰ BORBEIN ὁ.π. 127 σημ. 640. Πρόσφατα δύο πλάκες μὲ τεθρίππα βρέθηκαν καὶ στὴν Κόρινθο, ὁ τύπος τους ὁμοῦς δὲν ταυτίζεται μὲ τοὺς τύπους τῶν συνθέσεων a καὶ b. Βλ. C. K. WILLIAMS, AD 24, 1969, Χρονικά 112, πίν. 92β καὶ J. - P. MICHAUD, BCH 94, 1970, 952, εἰκ. 137.

2. Βλ. ROSCHER, ML II 1, 289 λ. *Iole* καὶ I 1, 1436 λ. *Eurtos*. RE Suppl. XIV, 188, 191 λ. *Herakles*.

3. Βλ. CVA British Museum 3, III He, σ. 5, πίν. 30, 2b (H. B. WALTERS). BEAZLEY, ABV 306, 30 (The Swing Painter).

4. FUCHS, Vorbilder 119 ἀριθ. 8. A. BAMMER - R. FLEISCHER - D. KNIBBE, Führer durch das Archäologische Museum in Selguk-Ephesos (1974) 160. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν πινάκων τῆς Ἐφέσου βλ. παραπάνω σ. 60 καὶ σημ. 6.

5. FUCHS, Vorbilder 119 ἀριθ. 4.

6. Βλ. παραπάνω σ. 49, εἰκ. I κάτω.

7. FUCHS, Vorbilder 119, 178 a) 17.

Ἡ χαρακτηριστικὴ ὁμοιότητα τοῦ κάτω πλαισίου στὸ πρῶτο ἀνάγλυφο μὲ τὰ πλαίσια τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ καὶ οἱ ἔντονα φωτοσκιασμένες πτυχῆς τοῦ χιτῶνα τοῦ ἠνιόχου στὸ δεύτερο μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τὰ χρονολογήσουμε στὴν ἐποχὴ τῶν Ἀντωνίνων. Στὴν πλάκα Galleria 39a ἀποδόθηκε ἀπὸ παλιὰ καὶ ἓνα κομμάτι τοῦ ἴδιου Μουσείου, ἀριθ. 2823, ποὺ σώζει τὸ ἐπάνω σῶμα τοῦ νέου μὲ τὸ λαγοβόλο ἀπὸ τὴν ἴδια σύνθεση (b)¹. Τὸ κομμάτι ἑμῶς αὐτὸ δὲν ἔχει πλαίσιο² καὶ δὲν πρέπει, λοιπόν, νὰ ἀνήκει στὸ ἀνάγλυφο αὐτό. Θὰ μπορούσε ἴσως νὰ προέρχεται ἀπὸ ἓνα τρίτο, ποὺ θὰ ἀποτελοῦσε ζευγάρι μὲ τὸ ἀνάγλυφο Galleria 70a, γιατί συμφωνεῖ μ' αὐτὸ καὶ στὸ πάχος τῆς πλάκας³.

Ἡ παράδοση τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ στίς Νύμφες (σύνθεση Π): Στὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ Π1 (ἀριθ. κατ. 48 καὶ 49) εἰκονίζονται ἓνα τμήμα ἀπὸ μιὰ σύνθεση, ποὺ πληρέστερα μᾶς παραδίδεται ἕως τώρα ἀπὸ τὸν γνωστὸ μαρμαρίνο κρατήρα τοῦ Σαλπύωνα στὴ Νεάπολη⁴. Στὴ σύνθεση τοῦ κρατήρα παριστάνεται στὴ μέση ὁ Ἑρμῆς τὴ στιγμὴ ποὺ παραδίδει τὸν μικρὸ Διόνυσο (τύπος 14) στὴν καθιστὴ Νύσα (τύπος 15)⁵. Τὴ σκηνὴ πλαισιώνουν ἀπὸ δεξιὰ ἓνας Σιληνὸς καὶ δύο Νύμφες καὶ ἀπὸ ἀριστερὰ μιὰ ομάδα δυὸ Σατύρων (τύποι 22, 23) καὶ μιᾶς Μαινάδας (τύπος 24). Στὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ θὰ εἴχαμε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Διόνυσο, τέσσερις ἀπὸ τίς μορφές αὐτῆς τῆς σύνθεσης, ἂν ὑπολογίσουμε τὸ πλάτος του γύρω στὸ 1,30 μ.⁶: δεξιὰ τίς δυὸ ἄρθρες Νύμφες, δηλαδὴ τὴ στηριζόμενη στὸ δέντρο (τύπος 45) καὶ τὴ Νύμφη μὲ τὸ θύρσο, καὶ ἀριστερὰ τὴν καθιστὴ Νύσα καὶ τὸν Ἑρμῆ ποὺ φέρνει τὸν μικρὸ Διόνυσο (πίν. 35). Ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Ἑρμῆ δὲν σώθηκε παρὰ ἓνα ὑπόλειμμα ἀπὸ τὴ χλαμύδα ποὺ κάλυπτε τὸ ἀριστερὸ του χέρι. Στὸν πίνακα ἀπὸ τὴν Ἐφεσο μὲ τὸ ἴδιο θέμα⁷ εἰκονίζονται στὴ δεξιὰ πλευρὰ μόνον ἡ Νύμφη μὲ τὸ θύρσο, κατόπιν ἡ καθιστὴ Νύσα, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ τμήμα ποὺ λείπει θὰ πρέπει, ἐκτὸς ἀπὸ

1. Βλ. σχετικὰ TH. HOMOLLE, BCH 16, 1892, 340. STUART JONES, Pal. Cons. Gall. 39a, πίν. 34. Τὸ κομμάτι ἑμῶς αὐτὸ δὲν ἀναφέρεται ὅτι βρέθηκε μαζί μὲ τὰ ἄλλα. Βλ. BullCom 3, 1875, 247 κέ. ἀριθ. 5 - 6. Πρβ. HOMOLLE ὁ.π. 340.

2. Ὁ δεξιὸς κρόταφος εἶναι λεῖος. Εἶναι μάλλον ἀπίθανο ὅτι ὑπῆρχε ἀρχικὰ πλαίσιο καὶ κόπηκε ἐκ τῶν ὑστέρων, γιατί τὸ πάχος τῆς πλάκας δὲν αὐξάνεται πρὸς τὸν κρόταφο.

3. Τὸ πάχος τῆς πλάκας 70a καὶ τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. 2823 εἶναι 3,5 ἐκ.

4. FUCHS, Vorbilder 140, σημ. 113, 166 ἀριθ. 17, πίν. 27a, 29a.b. P. MORENO, EAA VI, 1086 κέ. λ. Salpion. M. BIEBER, Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art (1977) 60, σημ. 7, εἰκ. 193.

5. Γιὰ τοὺς τύπους τῆς σύνθεσης αὐτῆς 14, 15, 45 καὶ 22, 23, 24 βλ. F. HAUSER, Die neu-attischen Reliefs (1889) 8 κέ., 17 κέ., 30 κέ., πίν. I, Π, III. Γιὰ παραστάσεις τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ γέννηση τοῦ Διονύσου βλ. M. C. STURGEON, AJA 81, 1977, 32 κέ., 52 κέ.

6. Γιὰ τίς διαστάσεις τῶν πινάκων βλ. παραπάνω σ. 45.

7. FUCHS, Vorbilder 140, σημ. 114, 181 e)35.

τὸν Ἑρμῆ μετὸν Διόνυσο, νὰ εἰκονίζονται καὶ κάποια ἀπὸ τὶς τρεῖς μορφές τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος τῆς σύνθεσης, μιὰ Μαινάδα ἢ ἕνας Σάτυρος¹. Βλέπουμε δηλαδὴ ὅτι ἀντιγραφεῖς διαφορετικῶν ἐργαστηρίων κομματιάζουν τὴν πολυπρόσωπη αὐτὴ σύνθεση κατὰ διαφορετικὸ τρόπο. Ἔτσι, οἱ ἕως τώρα γνωστὲς πλάκες, ποὺ ἀντιγράφουν μορφές ἀπὸ αὐτὴν, μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ τρεῖς κατηγορίες ἀνάλογα μετὶς τὶς μορφές ποὺ μᾶς παραδίδουν : 1. Σ' αὐτὴν ποὺ μᾶς παραδίδει τοὺς δυὸ Σάτυρους² καὶ τὴ Μαινάδα μετὶ τὸ τύμπανο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σύνθεσης. Ἡ κατηγορία αὐτὴ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ πολλὰ παραδείγματα³. 2. Στὴν κατηγορία ποὺ μᾶς παραδίδει τὶς κύριες μορφές τῆς σύνθεσης, τὴν καθιστὴ Νύσα, τὸν Ἑρμῆ μετὸν Διόνυσο καὶ δύο ἀπὸ τὶς δευτερεύουσες μορφές ποὺ τὶς πλαισιώνουν. Ἀντιπροσωπεύεται μόνον ἀπὸ τὸν πίνακα τῆς Ἐφέσου. 3. Σ' αὐτὴν ποὺ ἀντιγράφει τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σύνθεσης, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ. Τὸ μόνον ἕως τώρα ἀντιπροσωπευτικὸ μνημεῖο αὐτῆς τῆς κατηγορίας εἶναι ὁ πίνακας τοῦ Πειραιᾶ.

Ἀπὸ τὸν πίνακα Π1 γίνεται πληρέστερα γνωστὸς ὁ τύπος τῆς στηριζόμενης Νύμφης 45 (πίν. 35, 36β). Ἔως τώρα τὸν ξέραμε ἑλλιπῶς ἀπὸ μερικὰ ἀντίγραφα μικρότερης κλίμακας, τὸν κρατῆρα τοῦ Σαλπύωνα καὶ τὸ προστομιαῖο τῆς Villa Albani⁴. Ἔτσι παλιότερα εἶχε θεωρηθεῖ ὡς ἀνδρική μορφὴ⁵. Στὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ τὸ πάνω σῶμα τῆς στηριζόμενης Νύμφης γέρνει λίγο πρὸς τ' ἀριστερά μας καὶ ὡς πρὸς τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ συμφωνεῖ μετὶ τὴν ἀντίστοιχη μορφὴ τοῦ κρατῆρα τῆς Νεάπολης. Ἀντίθετα στὸ προστομιαῖο τῆς Ρώμης, ὁ κορμὸς τῆς καμπυλώνεται πρὸς τὰ πίσω καὶ παρουσιάζει μιὰ τάση στροφῆς πρὸς τὰ δεξιὰ μας, ποὺ σχετίζεται ἀσφαλῶς μετὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἀντιγράφου⁶. Ἐνῶ ὅμως στὸν κρατῆρα τῆς Νεάπολης τὰ μαλλιά τῆς Νύμφης αὐτῆς δένονται πίσω σ' ἕνα μικρὸ λαμπάδιο, στὸ ἀντίγραφο τοῦ Πειραιᾶ κολλοῦν στὸ κρανίον καὶ σχη-

1. Τέσσερις μορφές συνολικὰ πρέπει νὰ εἰκονίζονταν στὸν πίνακα αὐτό, ἀν δεχτοῦμε ὅτι εἶχε τὶς ἴδιες διαστάσεις μετὶ τὸν πληρέστερα σωζόμενο πίνακα τῆς Ἐφέσου, τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἰκαρίου. Fuchs, Vorbilder 181 e)44. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 60 σημ. 5.

2. Ὁ Σάτυρος 22 ἐπαναλαμβάνεται, χωρὶς τὸν πάνθηρα στὰ πόδια του, καὶ στὸν μαρμαρίνον κρατῆρα ἀπὸ τὴ Σπάρτη. Βλ. G. DAUX, BCH 85, 1961, 685, εἰκ. 10. F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage 1. Teil (1968) 23. G. STEINHAUER, Museum of Sparta, εἰκ. 50. Γιὰ τοὺς τύπους 24 καὶ 23 σὲ ἀτυκὲς σαρκοφάγους βλ. Matz ὁ.π. 18 ἀριθ. 1, 22 ἀριθ. 11.

3. Βλ. Fuchs, Vorbilder 141, σημ. 127 (a, b, c), πίν. 29c.

4. Fuchs, Vorbilder 21 A4b, πίν. 4d καὶ HELBIG⁴ IV, 3226.

5. Βλ. σχετικὰ HAUSER ὁ.π. 33. Ὁ τύπος αὐτὸς μᾶς παραδίδεται, παρὰλλαγμένους βέβαια σὲ λεπτομερείες του, καὶ στὴ σαρκοφάγο στὸ Museo Capitolino, F. Matz, Die dionysischen Sarkophage 3. Teil (1969) ἀριθ. 200, 353 σημ. 40, πίν. 215, 1, σὲ μιὰ παράσταση ποὺ σχετίζεται καὶ αὐτὴ μετὶ τὴν παιδικὴ ἡλικία τοῦ Διονύσου.

6. Βλ. Fuchs, Vorbilder 158.

ματίζουν γύρω από το μέτωπο μιὰ στεφάνη μ' ένα περίεργο δέσιμο στην κορυφή. Ἀπὸ τίς ὑπόλοιπες μορφές τοῦ πίνακα μόνον ἡ καθιστὴ Νύσα σώζεται σὲ κατάσταση ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὰ ἄλλα ἀντίγραφα. Τὸ συγγενέστερο ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα ποὺ μᾶς παραδίδουν τὴ μορφή αὐτὴ εἶναι τὸ ἀντίγραφο τῆς Ἐφέσου, ποὺ, ὅπως εἶδαμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, εἶναι περίπου σύγχρονο μὲ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ¹. Τὰ ἐπιμέρους μοτίβα τῆς Νύσας εἶναι πολὺ ὅμοια στὰ δύο ἀντίγραφα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ πραιμιότερα τοῦ Βερολίνου καὶ τῆς Νεάπολης². Στὴν πλάκα τοῦ Βερολίνου οἱ βασικῆς πτυχῆς τοῦ ἱματίου τῆς Νύσας ἀναλύονται σὲ πολλῆς μικρότερες, ποὺ κάνουν ἀσαφὴ τὴν εἰκόνα τοῦ συνόλου, ἐνῶ στὸν κρατήρα τῆς Νεάπολης ἡ ἀπόδοσή τους εἶναι πολὺ λιτότερη καὶ ἡ λειτουργία τους πιὸ ὀργανική. Στους δύο πίνακες Πειραιᾶ καὶ Ἐφέσου οἱ ἀντιγραφεῖς ἀπέδωσαν τὴν πύχωση πιὸ «στεγνά», ἀλλὰ καὶ μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια. Στὸ ἀντίγραφο βέβαια τῆς Ἐφέσου, ποὺ προέρχεται ἀπὸ διαφορετικὸ ἐργαστήρι, ἡ ἐργασία τοῦ καλλιτέχνη ὑπερτερεῖ ὡς πρὸς τὴν ποιότητα, ὅπως εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὴ μεγαλύτερη ἐλευθερία ποὺ τὸν διακρίνει στὴ λάξευση τῶν πτυχῶν. Ἀντίθετα στὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ ἡ σμίληψη εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο χειρωνακτικὴ, ὅπως διαπιστώνει κανεὶς παρατηρώντας τίς ἀπολήξεις τῶν πτυχῶν στὸ κάτω μέρος, ποὺ κβόνονται σὲ εὐθεία γραμμὴ χωρὶς νὰ σχηματίσουν καμπύλη (πίν. 35). Οἱ πίνακες Ἐφέσου καὶ Πειραιᾶ Π1 συμφωνοῦν ἀπόλυτα καὶ στὶς ἀναλογίες τῆς καθιστῆς Νύσας, μὲ τὸ κάπως κοντὸ καὶ γεμάτο πάνω σῶμα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ ραδινότητα τοῦ σώματος τῆς μορφῆς στὸν κρατήρα τῆς Νεάπολης³.

Ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν, ἀριθ. S 897, προέρχεται ἓνα ἀκόμη ἀντίγραφο τῆς ἴδιας σύνθεσης, δυστυχῶς πολὺ ἀποσπασματικὸ⁴. Τὸ θραῦσμα, ποὺ σώζει τμημα τοῦ Ἑρμῆ μὲ τὸν Διόνυσο, παρουσιάζει συγγένεια στὰ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ γενικότερα στὴν τεχνοτροπία του μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ, ὥστε δὲν

1. Βλ. παραπάνω σ. 60 κέ.

2. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βερολίνου Sk 899 χρονολογήθηκε ἀπὸ τὸν Fuchs, Vorbilder 180 d)13, στὴν ἐποχὴ τοῦ Τραϊανοῦ, ἐνῶ ὁ κρατήρας τοῦ Σαλπύωνα ὁ.π. 166 ἀριθ. 17, ἀνήκει κατὰ τὸν ἴδιο στὴν πρώτη νεοαττικὴ ομάδα. Παρόλο ποὺ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ κρατήρα τῆς Νεάπολης εἶναι ἀλλοιωμένη, θὰ ἔκλινε κανεὶς πρὸς μιὰ πρώτη χρονολόγησή του. Ἀντίθετα ἡ χρονολόγησή του στὰ χρόνια τοῦ Ἀδριανοῦ, ποὺ προτάθηκε ἀπὸ τὸν C. VERMEULE, AJA 68,1964, 333 σημ. 89, δὲν μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ, ὅταν ὁ κρατήρας συγκριθεῖ μὲ τὰ ὀψιμότερα ἀντίγραφα, τῆς Ἐφέσου καὶ τοῦ Πειραιᾶ. Τὴν πρώτη χρονολόγησή του δέχεται καὶ ὁ LIPPOLD, RE I A2, 2011 λ. *Salpion*. Βλ. καὶ G. M. A. HANFMANN-CH. B. MOORE, Fogg Art Museum. Acquisitions 1969 - 1970, 44 καὶ σημ. 7. B. S. RIDGWAY, Classical Sculpture (1972) 29.

3. Ἡ μορφή τῆς Νύσας στὸ προστομαίιο τοῦ Βατικανοῦ (Fuchs, Vorbilder 140 σημ. 113, 172 a)21 καὶ HELBIG* I, 534) εἶναι νεότερη συμπλήρωση, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ ὑπολείμματά της. Βλ. LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 241.

4. Fuchs, Vorbilder 140 σημ. 113.

ἀποκλείεται νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἢ ἀπὸ κάποιο συγγενικὸ ἐργαστήριον. Οἱ πλατιέες, ἐπίπεδες πτυχῆς τῶν ἐνδυμάτων, ποὺ χωρίζονται μετὰξὺ τοὺς περισσότερο με χαρακτηριστικὰ γραμμὰς παρὰ πλαστικὰ, μποροῦν νὰ συγκριθοῦν με πτυχῆς ἀπὸ τὰ ἐνδύματα τῶν Χαρίτων στοὺς πίνακες M1 καὶ M2 (πίν. 25 - 26 καὶ 28 - 29).

Ἡ μορφή τοῦ Ἑρμῆ με τὸν Διόνυσον μᾶς εἶναι γνωστὴ καὶ ἀπὸ ἓνα ἀκόμη ἀντίγραφο, ἓνα κομμάτι μαρμαρίνου κρατήρα, ποὺ βρισκεται σήμερον στὴ Βοστώνη¹. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει, νομίζω, ξεπεράσει χρονικὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀδριανοῦ, ὅπου τὸ τοποθέτησε ὁ Vermeule². Ἡ συνοπτικὴ ἀπόδοση στὴν πτύχωση, οἱ τύποι τῶν προσώπων καὶ τὸ πλαδαρὸ πλάσιμον τῶν γυμνῶν σωμάτων μᾶς δείχνουν ὅτι πρέπει νὰ βρισκεται ἤδη μέσα στὴν ἐποχὴ τῶν Ἀντωνίνων³. Ἐνα κομμάτι ἀπὸ ὅμοιο μαρμαρίνον κρατήρα, ποὺ ἔγινε τελευταῖα γνωστὸ, βρισκεται ἐπίσης στὴν Ἀμερικὴ, στὸ Providence⁴. Σῶζει κι αὐτὸ μιὰ μορφή ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ Διονύσου, τὸν Σάτυρον με τὸ θύρσο ποὺ κλείνει ἀπὸ ἀριστερὰ τὴ σύνθεση (τύπος 22). Τὰ δυὸ θραύσματα θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι σύγχρονα, παρὸς τὸ κομμάτι στὸ Providence παρουσιάζει ἀρκετὴ φθορὰ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀναγλύφου, πράγμα ποὺ δυσκολεύει τὴ σύγκριση με τὸ θραῦσμα τῆς Βοστώνης. Συγγενεῦσιν πάντως στὴν πλαστικὴ διαπραγματεύση, ποὺ εἶναι ἀρκετὰ συνοπτικὴ, καὶ στὰ μαλακὰ περιγράμματα⁵.

Οἱ Μ α ι ν ἄ δ ε ς (σύνθεση Σ) : Ἀπὸ τίς γνωστές «Μαινάδες τοῦ Καλλι-

1. Ἀριθ. 01.8213. C. VERMEULE, AJA 68, 1964, 332 κέ., πίν. 101 εἰς. 21. M. B. COMSTOCK-C. C. VERMEULE, Sculpture in Stone. Museum of Fine Arts (1976) 312. Τὸ κομμάτι αὐτὸ ταυτίζεται με τὸ θραῦσμα ποὺ ἀναφέρει ὁ FUCHS, Vorbilder 140 σημ. 113 : «Kraterfragment unbekanntes Aufenthaltsortes mit Hermes und Dionysoskind, Photo Arch. Sem. München». Μιὰ ἀκόμη πλάκα με τὸν Ἑρμῆ καὶ τὸν Διόνυσον, ποὺ βρισκόταν κάποτε στὸ Pallazzo Albani στὴ Ρώμη (F. HAUSER, Die neu-altischen Reliefs (1889), 30 ἀριθ. 35) καὶ κατόπιν στὸ ἐμπόριον (SOOTHEBY, Thursday 11th July 1967, 270. Ἡ ἴδια πλάκα βρισκόταν τὸ 1961 στὸ ἐμπόριον τῆς Ἑλβετίας. Kunstauktion in Luzern November 1961, Gallerie Fischer, 946, πίν. 15. VERMEULE ὁ.π. 333 σημ. 89), σήμερον βρισκεται στὸ Fogg Art Museum. HANFMANN-MOORE ὁ.π. 41 κέ.

2. VERMEULE ὁ.π. 333. COMSTOCK-VERMEULE ὁ.π. 312.

3. Ὡς πρὸς τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τὸ κομμάτι τῆς Βοστώνης μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ με τὸ ἀνάγλυφο στὸ Ince Blundell Hall, ποὺ χρονολογήθηκε ἀπὸ τὸν F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage 2. Teil (1968) 226, Beil. 41, 1 μαζὶ με τὴ διονυσιακὴ σαρκοφάγον στὸ Museo Chiaramonti τοῦ Βατικανοῦ, MATZ ὁ.π. ἀριθ. 94, γύρω στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ.

4. B. S. RIDGWAY, Classical Sculpture (1972) 29.

5. Ἡ RIDGWAY ὁ.π. 29 χρονολόγησε τὸ κομμάτι στὸ Providence στὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου. Ὅμως τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ παρατηρεῖ καὶ ἡ ἴδια σ' αὐτὸ, ἀλλαγῆς στὴ στάση τῆς μορφῆς, παράλειψη ἢ ἀσάφεια στὴν ἀπόδοση ἐπιμέρους λεπτομερειῶν, δὲν συμβιβάζονται με τὴν τεχνολογία τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀριστεία στὴν ἀπόδοση. Βλ. σχετικὰ FUCHS, Vorbilder 178. Φτάνει νὰ συγκρίνει κανεὶς τὸ θραῦσμα τοῦ κρατήρα στὸ Providence με τὴν πλάκα τῆς Νεάπολης, ποὺ ἐπαναλαμβάνει τοὺς τύπους 22, 23, 24 καὶ ποὺ χρονολογήθηκε ἀπὸ τὸν FUCHS ὁ.π. στὴν ἐποχὴ Αὐγούστου-Τιβερίου, γιὰ νὰ ἀποκλείσει τὴν περίπτωση ὅτι πρόκειται γιὰ σύγχρονα κομμάτια.

μάχου), θέμα πολύ αγαπητό στα νεοαττικά έργαστήρια, τὸ εὑρημα τοῦ Πειραιᾶ μᾶς διέσωσε μόνον δύο κομμάτια ἐνὸς πίνακα (Σ1, ἀριθ. κατ. 54 καὶ 55) μὲ τμήματα τῶν τύπων 25 καὶ 31 (πίν. 38α - β)¹. Στὸν πίνακα εἰκονιζόταν δεξιὰ ἢ πρὸ γνωστὴ ἀπὸ τὶς Μαινάδες, ἢ χιμαιροφόνος (25)², καὶ στὸ μέσο ἢ Μαινάδα μὲ τὸ στεφάνι (31), ἢ μιὰ ἀπέναντι στὴν ἄλλη. Μιὰ τρίτη Μαινάδα θὰ κατεῖχε τὸ ἀριστερὸ τμήμα του. Οἱ τύποι 25 καὶ 31 μᾶς παραδίδονται συχνὰ μὲ τὴν ἴδια σειρά³. Ἀντίθετα, τὰ σωζόμενα ἀντίγραφα δὲν μᾶς δίνουν ἀρκετὲς ἐνδείξεις ποιά Μαινάδα εἰκονιζόταν ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν 31⁴. Ἔτσι, δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἀποφασίσουμε ἀν αὐτὴ ποὺ μᾶς λείπει ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα Σ1 ἦταν ἢ τυμπανίστρια (τύπος 27) ἢ μιὰ ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες Μαινάδες⁵.

Πολὺ μικρὸ περιθώριο γιὰ συγκρίσεις μὲ τὰ ἄλλα γνωστὰ ἀντίγραφα τῶν Μαινάδων μᾶς ἀφήνουν τὰ δύο παραπάνω κομμάτια τοῦ Πειραιᾶ. Ὡστόσο ἡ σύγκριση τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 55 (πίν. 38β) μὲ τὸ καλῦτερο, πρῶμο νεοαττικὸ ἀντίγραφο τῆς χιμαιροφόνου στὸ Palazzo dei Conservatori⁶ μᾶς δείχνει πόσο δύσκολα κατανοεῖ τὴ σχέση σώματος καὶ ἐνδύματος ὁ μεταγενέστερος ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς καὶ πόσο δυσκίνητες ἀποδίδει τὶς πτυχές. Σὲ μερικὰ σημεῖα μάλιστα δυσκολευόμαστε ἀκόμη καὶ νὰ ἀναγνωρίσουμε τὰ μοτίβα τους. Οἱ ἀνάλαφρες

1. Γιὰ τοὺς τύπους αὐτοὺς βλ. FUCHS, Vorbilder 73 κέ. a) καὶ 84 κέ. g). Γιὰ τὶς νεοαττικὲς Μαινάδες βλ. τελευταία καὶ M. BIEBER, Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art (1977) 110 κέ.

2. Μιὰ ἀκόμη ἐπανάληψη τῆς Μαινάδας 25 μᾶς παραδίδει ἡ πλάκα ποὺ δημοσιεύτηκε τελευταία ἀπὸ τὸν J. DÖRIG, Art antique. Collections privées de Suisse romande (1975) 3. Ὁ τύπος τῆς Μαινάδας 25 εἶναι γνωστός καὶ ἀπὸ σαρκοφάγους. Βλ. F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage 1. Teil (1968), 18 ἀριθ. 2. Τὸ ξύλινο ἀνάγλυφο ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, ποὺ εἰκονίζει πέντε τύπους Μαινάδων, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους τὶς 25 καὶ 31, θεωρεῖται ὅτι εἶναι ἔργο πλάστῶ, ποὺ ἔγινε μὲ βάση τὸν κρατῆρα στὸ Museo Torlonia (FUCHS, Vorbilder 74a)8) Βλ. σχετικὰ V. H. ELBERN, AA 1967, 603 κέ., εἰκ. 2.

3. Βλ. τὰ ἀντίγραφα FUCHS, Vorbilder 74 a)5 (καὶ 84 g)1), 74 a)7 (καὶ 84 g)2), ὅπου ἀνάμεσα στὶς δύο Μαινάδες παρεμβάλλεται ὁ Διόνυσος, 74 a)12 (καὶ 84 g)6), 74 a)19 (καὶ 84 g)7). Ἐπίσης ἔχουμε ἀρκετὲς ἐνδείξεις ὅτι δεξιὰ ἀπὸ τὴ Μαινάδα 25 εἰκονιζόταν ἢ Μαινάδα 28. Βλ. τὰ ἀντίγραφα FUCHS, Vorbilder 74 a)2 (καὶ 80 d)1), 74 a)11 (καὶ 80 d)4), 74a)13 (καὶ 80 d)5) καὶ τὸ ἀντίγραφο DÖRIG ὅ.π. 3. Γιὰ τὸν τύπο 28 σὲ σφραγιστολόγους βλ. W. H. DE HAAN-VAN DE WIEL-M. MAASKANT-KLEIBRICK, FuB 14, 1972, 164 κέ., πίν. 19 A 12. Πολὺ ἀποσπασματικὰ σώζει τὸν τύπο 28 τὸ ἀνάγλυφο τῆς Πτολεμαΐδας, C. H. KRAELING, Ptolemais (1962) 193 ἀριθ. 5, πίν. XLVIII B.

4. Στὸν κρατῆρα τῆς Ν. Ὑόρκης πίσω ἀπὸ τὴν 31 ἔχουμε τὴ Μαινάδα 29 (FUCHS, Vorbilder 82 e)4 καὶ 84 g)5), ἐνῶ στὴ βάση Lansdowne-Whittall τὴν 32 (FUCHS, Vorbilder 74 a)7 καὶ 82 e)1).

5. Τὴν τυμπανίστρια (τύπος 27) τοποθετεῖ στὴν ἀποκατάσταση τῆς σύνθεσης ὁ FUCHS, Vorbilder 89 εἰκ. 1 (ὁ ἴδιος, Die Skulptur der Griechen (1969) 521 εἰκ. 609) ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Μαινάδα 31. Γιὰ τὸ ἀντίγραφο τῆς τυμπανίστριας FUCHS ὅ.π. 79 e)5, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Würzburg, βλ. E. SIMON und Mitarbeiter, Martin von Wagner Museum Antikenabteilung (1975) 244 H 4969 (T. LORENZ). Ἔνα ἀκόμη ἀντίγραφο τοῦ ἴδιου τύπου βρίσκεται σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὸ Λονδίνο. C. VERMEULE - D. v. BÖTHMER, AJA 63, 1959, 330, πίν. 78 εἰκ. 6.

6. FUCHS, Vorbilder 73 a)1 καὶ HELBIG⁴ II, 1590.

πτυχές ανάμεσα στα σκέλη τῆς μορφῆς, πού βλέπουμε στό ἀντίγραφο τῆς Ρώμης, ἔχουν γίνει συμπαγεῖς μάζες, ἀκόμη πιό βαριές ἀπ' ὅ,τι σέ ἄλλα, πρῶιμότερα ἐπίσης ἀπό τοῦ Πειραιᾶ ἀντίγραφα, π.χ. στήν πλάκα τῆς Τύνιδας ἀπό τὰ τέλη τοῦ 1ου αἰ. μ.Χ.¹ Οἱ πτυχές τοῦ χιτώνα ἐπάνω στήν ἀριστερή κνήμη τῆς Μαινάδας δὲν περνοῦν ὀριζόντια, ὅπως στήν πλάκα τοῦ Palazzo dei Conservatori, ἀλλά πέφτουν κάθετες. Κάθετα πέφτουν καί οἱ πτυχές μπροστά ἀπό τὸ σκέλος αὐτό, πού σύμφωνα μὲ τὸ ἴδιο, ἀλλὰ καί ἄλλα ἀντίγραφα, καμπυλώνονται πρὸς τὰ μέσα. Τέλος, στό κομμάτι τοῦ Πειραιᾶ σώζεται ἀριστερά ἀπὸ τις πτυχές αὐτῆς τοῦ χιτώνα καί ἡ ἀπόληξη ἐνὸς ἄλλου ἐνδύματος. "Ὅπως μᾶς δείχνει ἡ πλάκα τῆς Villa Albani ἀριθ. 1007², πρόκειται γιὰ τὴν ἀπόληξη τοῦ ἱματίου τῆς. Στὰ περισσότερα ἀντίγραφα τὸ ἱμάτιο τῆς Μαινάδας 25 ἀπλώνεται πίσω ἀπὸ τὴ μορφή χωρὶς νὰ ἐμφανίζεται μπροστά ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τῆς σκέλος.

"Ἐως τώρα παρέμενε ἄγνωστο ἓνα κομμάτι μαρμάρινου ἀγγείου, καλυκωτοῦ κρατήρα, πού προέρχεται ἀπὸ τὸν Πρινε-Μυλοποτάμιου τῆς Κρήτης καί βρίσκειται στό Μουσεῖο τοῦ Ρεθύμνου, ἀριθ. 136³ (πίν. 49α). Σώζει μιὰ Μαινάδα, πού εἰκονίζεται μὲ τὸν κορμὸ κατὰ τρία τέταρτα ἀπὸ πίσω καί μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιά, κρατώντας στό δεξιὸ χέρι ἓνα θύρσο καί στό ἀριστερὸ τμημα ἐνὸς ζώου⁴. Πρόκειται γιὰ τὸν τύπο τῆς Μαινάδας 32, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἔδειξε ὁ Fuchs, εἶναι μιὰ ἐμπλουτισμένη παραλλαγή τοῦ τύπου 29⁵. Τὸ κομμάτι αὐτὸ εἶναι ἀρετὰ σημαντικό, ἐπειδὴ μᾶς κάνει γνωστὴ μιὰ πρῶιμη ἐπανάληψη τοῦ τύπου τῆς Μαινάδας 32⁶ ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο. Ἡ μορφή τῆς Μαινάδας, σμιλεμένη σέ

1. Fuchs, Vorbilder 74 a)17, πίν. 19a.

2. Fuchs, Vorbilder 74a)14, πίν. 15d.

3. Β. Δ. ΘΕΟΦΑΝΕΙΔΗΣ, ΑΕ 1948/49, Χρονικά 6, εἰκ. 12, ὅπου σημειώνεται ὅτι τὸ κομμάτι προέρχεται ἀπὸ λήκυθο. Οἱ διαστάσεις του, σύμφωνα μὲ τὸν Θεοφανεῖδη, εἶναι 0.40 × 0.25 μ. Γιὰ τὴν ἀδεια τῆς ἀπεικόνισης εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν ἔφορο Ἀρχαιοτήτων Γ. Τζεδάκι, ἐνῶ γιὰ τὴ φροντίδα νὰ φωτογραφηθεῖ αὐτὸ τὸ κομμάτι τὴν ἔφορο Ἀ. Λεμπέση.

4. Πρόκειται γιὰ τὸ μπροστινὸ μέρος του, ὅπως εἶναι φανερὸ στὰ ἄλλα ἀντίγραφα τοῦ τύπου (Fuchs, Vorbilder πίν. 19a.b), ἐδῶ ὅμως ἔχει παρερμηνευτεῖ: λείπει τὸ κεφάλι καί σ-ἡ θέση του ὑπάρχει ἓνα τρίτο πόδι.

5. Fuchs, Vorbilder 82 κέ. καί 86, σμ. 25. Γιὰ ἓνα ἀντίγραφο τοῦ τύπου 29 ἀπὸ τὴν Κόρινθο (Fuchs ὁ.π. 82 e)9), πού συμπληρώθηκε στὸ μεταξὺ μὲ ἓνα δεῦτερο κομμάτι βλ. H. ROBINSON, ΑΔ 21, 1966, Χρονικά 141, πίν. 137a καί G. DAUX, BCH 90, 1966, 765, εἰκ. 25. Ἡ Μαινάδα τῆς Κορίνθου παραλλάζει ὡς πρὸς τὴν κόμ- μωσή της ἀπὸ τὸν τύπο 29. Τὰ μαλλιά της, πού δένονται πίσω στὸν αὐχένα, δὲν ἀνεμίζουν πρὸς τὰ πίσω ἀλλὰ πέφτουν πάνω στήν πλάτη, ἐνῶ μπροστά ἀπὸ τὸ λαμβὸ της προβάλλει κατὰ περίεργο τρόπο μιὰ ὀμάδα λυτῶν μαλλιῶν, πού εἶναι ἀσφαλῶς προσθήκη τοῦ ἀντιγράφου. Μιὰ ἀρετὰ ἐλεύθερη ἐπανάληψη τῆς Μαινάδας 29 μᾶς παραδίδει τὸ πλαστικὸ ἀγγεῖο ἀπὸ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Ρέντη: Β. Γ. ΚΑΛΑΠΟΛΙΤΗΣ-Β. Χ. ΠΕΤΡΑΚΟΣ, ΑΔ 18, 1963, Χρονικά 49, πίν. 55a.

6. Ὁ τύπος τῆς Μαινάδας 32, μαζί μὲ τὸν 26 καί τὸν τύπο «Tolmeta», μᾶς παραδίδεται καί σέ μιὰ σαρκο- φάγο, ἓνα πρόσφατο εὑρημα ἀπὸ τὴν Τύρο. Βλ. F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage 4. Teil (1975) 275A, Beil. 136.

πρόστυπο ανάγλυφο, μᾶς θυμίζει και ὡς πρὸς τὴ δομὴ τοῦ σώματος και ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν τις μορφὲς τῶν μαρμάρινων κρατῆρων ἀπὸ τὴ Mahdia. Ὅπως οἱ Μαινάδες στὰ πρῶιμα αὐτὰ νεοαττικὰ ἀγγεῖα¹, ἔτσι και ἡ Μαινάδα τοῦ Ρεθύμου εἶναι ραδινη, με ὑψηλὰ και λεπτὰ σκέλη, μιὰ μορφὴ πολὺ ἀνάλαφρη. Τὸ δεξι σκέλος της ποὺ εἶναι στραμμένο πρὸς τὸ θεατὴ, διαγράφεται καθαρὰ κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, ὅπως και τῆς καλύτερα σωζόμενης Μαινάδας τῆς Mahdia, και τονίζεται ἀπὸ τις πρόστυπες γραμμικὲς πτυχὲς τοῦ χιτῶνα ποὺ πέφτουν μπροστά. Οἱ πτυχὲς αὐτές, ποὺ σχηματίζουν σὲ πολλὰ σημεῖα διπλὴ ράχη, συγκρίνονται πολὺ καλὰ με τις πτυχὲς τῶν Μαινάδων στοὺς κρατῆρες ἀπὸ τὴ Mahdia και δείχνουν, μαζὶ με τις ἄλλες ὁμοιότητες ποὺ παρατηρήσαμε, ὅτι ἡ σχέση τοῦ θραύσματος ἀπὸ τὸ Ρέθυμο με τὴν ομάδα αὐτὴ εἶναι στενὴ. Προέρχεται κι αὐτὸ πιθανότατα ἀπὸ ἕνα ἀττικὸ ἐργαστήριο τῆς ὄψιμης ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς². Ἡ δημιουργία, λοιπόν, τοῦ τύπου 32 πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὰ πρῶιμα νεοαττικὰ ἐργαστήρια και ὄχι στὰ ὑστερότερα ἐργαστήρια τῆς Ρώμης³. Ὅπως μᾶς δείχνουν ἄλλωστε οἱ συνθέσεις τῶν κρατῆρων τῆς Mahdia, ἐνωρὶς τὰ νεοαττικὰ ἐργαστήρια εἶχαν ἀρχίσει νὰ παραλλάσσουν τοὺς κλασικοὺς τύπους τῶν Μαινάδων, χρησιμοποιώντας τους σὲ ἐλεγκτικὲς συνθέσεις⁴.

δ) Οἱ καλλιτέχνες

Εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ υποθέσουμε ὅτι μέσα σ' ἕνα ἐργαστήριο, ποὺ, ὅπως φαίνεται, παρήγε γλυπτὰ σὲ μεγάλες ποσότητες, δούλευε ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς καλλιτεχνῶν-ἀντιγραφῶν⁵. Βέβαια, δὲν εἶναι εὐκόλο, μέσα σ' ἕνα σύνολο τόσο ὁμοιογενές, ὅπως εἶναι οἱ πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, νὰ ξεχωρίσουμε τὴν προσωπικὴ συμβολὴ τῶν ἀντιγραφῶν αὐτῶν. Αὐτὸ τὸ δυσκολεῖ και ἡ ἀποσπασματικὴ κατὰσταση τοῦ ὑλικοῦ ποὺ ἔχουμε στὰ χέρια μας. Ὡστόσο δὲν θὰ ἦταν ἴσως ἄγωνα ἢ προσπάθεια, με βάση κυρίως τις πλάκες ποὺ μᾶς σώθηκαν πληρέστερα, νὰ διακρίνουμε ὀρισμένους ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τους ἢ τουλάχιστον νὰ ἐπισημάνουμε κοινὰ χαρακτηριστικὰ σὲ μερικὲς ομάδες ἀντιγράφων.

1. W. FUCHS, Der Schiffsfund von Mahdia (1963) 62, πίν. 76 - 77· πρβ. ἐπίσης FUCHS, Vorbilder 75 a)21, πίν. 15 a.b.

2. Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ εὐρήματος τῆς Mahdia ἀπὸ τὴν Ἀθήνα και τὴ χρονολόγησή του γύρω στὰ 100 π.Χ. βλ. FUCHS, Der Schiffsfund von Mahdia (1963) 11. Πρβ. P. C. BOL, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera, AM 2. Beiheft (1972) 101.

3. Ὅπως δηλαδὴ πιστεύει ὁ FUCHS, Vorbilder 83, ἐπειδὴ τὰ προιμότερα παραδείγματα ποὺ εἶχε ὑπόψη του εἶναι ρωμαϊκῶν ἐργαστηρίων ἀπὸ τὴν ὄψιμη ἐποχὴ τῆς δημοκρατίας.

4. Βλ. FUCHS, Der Schiffsfund von Mahdia (1963) 62.

5. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 100.

Ένας καλλιτέχνης (α), που ξεχωρίζει με την κατεξοχήν «ακαδημαϊκή» γλώσσα της δουλειάς του, είναι ο αντιγραφέας της πλάκας Β1 (πίν. 7). Σε σύγκριση με τον συνάδελφό του (β) που σμίλεψε την πλάκα Β2 (πίν. 9) δουλεύει τις πτυχές πιο συνοπτικά και πιο επίπεδα, με μικρότερη αναγλυφική έξαρση, ώστε σε όρισμένα σημεία, όπως στην πλάτη της Ἀμαζόνας, φτάνει να τις αποδίδει με χάραξη (πίν. 7,8β). Οι μεγάλες πτυχές στη χλαμίδα του Ἑλληνα είναι έντελως εὐθύγραμμες και ξερά λαξευμένες (πίν. 7). Στά κεφάλια τῶν μορφῶν ὁ καλλιτέχνης δίνει ιδιαίτερη προσοχή, και μάλιστα στην κόμη, που είναι ἀναλυτικά και με ἐπιμέλεια χαραγμένη (πίν. 8α - β). Στὸ πλάσιμο τῶν γυμνῶν μελῶν δὲν ὑπάρχει ἀρκετὴ διαφοροποίηση, τὸ ἴδιο και στὰ πρόσωπα, ὅπου στὴ ράχη τῆς μύτης σχηματίζεται μιὰ πολὺ ὀξεία ἀκμὴ. Πολὺ ὅμοια χαρακτηριστικὰ συναντοῦμε και σὲ ἄλλες δύο, σχεδὸν ἀκέραιες ἐπίσης πλάκες, τῆ Ν1 και τὴν Υ1. Στὰ ἐνδύματα τῶν Νυμφῶν τῆς Ν1 ἢ πτύχωση εἶναι πολὺ συνοπτικὴ και ἐπιπόλαια (πίν. 27), ὅταν συγκριθεῖ με τὴν πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων στὰ κομμάτια τῆς Ν2 (πίν. 31α, 31γ). Τὸ διαπιστώνει κανεὶς ὅταν παραβάλλει στοὺς δύο παραπάνω πίνακες τὸ τριγωνικὸ τμήμα τοῦ ἱματίου τῆς μεσαίας Νύμφης ἢ τὴν πτύχωση τῶν χιτῶνων, που στὴ Ν1 ἀποδίδονται μόνο με μερικὲς ἐπιπόλαιες χάραξεις¹. Τὸ ἴδιο και στὸ ἀρχαϊστικὸ ἔργο Υ1 (ἀριθ. κατ. 63) οἱ πτυχές εἶναι ἐπίπεδες και ξερὲς σὲ σύγκριση με τις πιο ἐλεύθερα κινημένες τῆς ἀντίστοιχης πλάκας Φ1 (ἀριθ. κατ. 64). Ἀκόμη τὰ γυμνὰ μέλη τῶν μορφῶν στὶς Ν1 και Υ1 εἶναι ἀδιαφοροποίητα στὸ πλάσιμο, ὅπως στὴν πλάκα Β1. Στὶς κομμώσεις συναντοῦμε τὴν ἴδια ἐπιμελημένη ἀπόδοση και στὴ ράχη τῆς μύτης τῶν μορφῶν ὑπάρχει ἡ χαρακτηριστικὴ ὀξεία ἀκμὴ (πίν. 30α - β). Τέλος, ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν τριῶν αὐτῶν πλακῶν στὸ ἴδιο χέρι εἶναι ἡ σύγκριση τῶν προσώπων τριῶν μορφῶν, που δείχνουν τὸν ἴδιο ἐντελῶς ψυχρὸ χαρακτήρα: τῆς Ἀμαζόνας στὴ Β1 (πίν. 8β), τῆς μορφῆς που ὀδηγεῖ τις Νύμφες στὴ Ν1 (πίν. 30α) και τῆς (ἑφείρας) στὴν Υ1.

¹Αναφερθήκαμε ἤδη στὸν καλλιτέχνη τῆς πλάκας Β2, που σαφῶς ξεχωρίζει ἀπὸ τὸν προηγούμενο². Ὁ καλλιτέχνης β λαξεύει πιο μαλακὰ και ἐλεύθερα τις πτυχές, που εἶναι πιο διαφοροποιημένες και περισσότερο καμπύλες στὴν τομὴ τους. Ἡ σύγκριση τῶν πτυχῶν, π.χ. στὴν πλάτη τῆς Ἀμαζόνας (πίν. 7, 8β και

1. Καὶ ὁ Φ. Δ. ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΕ 1950/51, 110 πιστεύει ὅτι οἱ δύο πλάκες ἔγιναν ἀπὸ διαφορετικὸ χέρι. Γιὰ τεχνολογικὴ ὁμοιότητα τῆς πλάκας Ν2 με τὴν πλάκα τοῦ Μουσείου Θεσμῶν βλ. παραπάνω σ. 96.
2. Καὶ ὁ Strocka, Piräusereliefs 101 δέχεται ὅτι πρόκειται γιὰ δύο διαφορετικοὺς καλλιτέχνες.

10β), αλλά και τῆς κόμης της εἶναι ἐνδεικτικὴ καὶ γιὰ τὴ διαφορὰ στὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς τῶν δύο ἀντιγραφῶν. Τὴν ὑπεροχὴ τοῦ καλλιτέχνη β βεβαιώνει καὶ τὸ πλάσιμο τῶν γυμνῶν ἐπιφανειῶν, ποὺ σχετίζεται μὲ τὶς κινήσεις τῶν μελῶν ἢ μὲ τὴν ἀνατομικὴ διάπλαση γενικότερα. Στὸ ἴδιο χέρι μπορούμε νὰ προσγράψουμε καὶ τὴν πλάκα Γ3. Στὸ κομμάτι ποὺ βρίσκεται στὸ Σικάγο (πίν. 42) μπορούμε νὰ διακρίνουμε μιὰ δεξιότεχνία στὸ πλάσιμο τοῦ γυμνοῦ σώματος τοῦ «Καπαρέα» καὶ μιὰ σχετικὴ ἐλευθερία στὴν ἀπόδοση τοῦ ἱματιδίου του. Οἱ βόστρυχοι τῆς κόμης καὶ τῶν γενειῶν τοῦ Ἑλληνα αὐτοῦ, ποὺ ἔχουν κάποια πλαστικὴ ὑπόσταση καὶ συγχρόνως χωρίζονται ὁ καθένας στὸ μέσο μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ γραμμὴ, μποροῦν νὰ συγκριθοῦν στενά μὲ τοὺς βοστρύχους τοῦ τοξότη τῆς πλάκας Β2 (πίν. 10α).

Παρατηρήσαμε πὺδ πάνω διαφορὰ στὴν πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων ἀνάμεσα στὶς πλάκες Υ1 καὶ Φ1. Χωρὶς νὰ χρειάζεται νὰ προχωρήσουμε σὲ συγκρίσεις ἐπιμέρους μοτίβων εἶναι φανερὴ ἢ περισσότερο λεπτόλογη πραγμάτευση τῶν πτυχῶν στὴ Φ1. Ἐδῶ, μὲ τὴ σαφέστερη δήλωση τῶν περιγραμμάτων δημιουργεῖται ἐντονότερη ἢ αἴσθηση τοῦ γραμμικοῦ, ποὺ ἐπιδίωκταν ἀσφαλῶς οἱ καλλιτέχνες τῶν ἀρχαϊστικῶν συνθέσεων. Ἐντονη εἶναι ἡ διαφορὰ τῶν δύο ἔργων καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῶν γυμνῶν μερῶν. Μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα ὁ καλλιτέχνης τῆς πλάκας Φ1, ὁ καλλιτέχνης γ, ἔχει πλάσει τοὺς ἐπιμέρους πλαστικούς ὄγκους στὰ πρόσωπα καὶ ἰδίως στὰ γυμνά πόδια τῶν μορφῶν. Ἀκόμη στοὺς πλοκάμους τῆς κόμης τῶν μορφῶν ἔχει χρησιμοποιήσει καλέμι, ἐνῶ στὴν πλάκα Υ1 ὁ χωρισμὸς γίνεται μὲ τρυπάνι. Ὡς πρὸς τὴν αἴσθηση τοῦ γραμμικοῦ, τὴν καθαρότητα τῶν περιγραμμάτων καὶ τὸ πλάσιμο τῶν γυμνῶν μερῶν πρέπει νὰ τοποθετήσουμε κοντὰ στὴ Φ1 καὶ τὴν πλάκα Χ1 (ἀριθ. κατ. 65), παρόλη τὴ διάβρωση ποὺ παρουσιάζει ἢ ἐπιφάνειά της. Μὲ βάση τὸ εὐαίσθητο καὶ διαφοροποιημένο πλάσιμο τοῦ γυμνοῦ σώματος δὲν θὰ ἦταν ἴσως τολμηρὸ νὰ ἀποδώσουμε στὸν καλλιτέχνη γ καὶ τὶς ἀποσπασματικὲς πλάκες Η1 (πίν. 20) καὶ Ο1 (πίν. 34β). Γενικὰ μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ὑπερτερεῖ ὡς πρὸς τὴ λεπτομερειακὴ ἐπεξεργασία καὶ τὴν ποιότητα τῆς ἐργασίας του ἀπὸ τοὺς δύο προηγούμενους.

Ἐνας τέταρτος καλλιτέχνης (δ), ποὺ ξεχωρίζει ἐπίσης γιὰ τὴν ἐπιμέλεια τῆς δουλειᾶς του ἀλλὰ καὶ γιὰ κάποια ἰδιαίτερη αἴσθηση τοῦ πλαστικοῦ, εἶναι ὁ καλλιτέχνης τῆς πλάκας Ζ1. Παρόλο ποὺ ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πῖλο σάζεται ἀποσπασματικὰ καὶ ὄχι σὲ καλὴ κατάσταση (πίν. 17α), εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ μορφὴ αὐτὴ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τέτοια δύναμη, ὥστε δὲν θὰ ἦταν τολμηρὸ ἐὰν λέγαμε ὅτι μᾶς μεταφέρει κάτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ φειδιακοῦ πρωτοτύπου. Ὁ καλλιτέ-

χνης δ δουλεύει με καμπύλες και εὐχυμες φόρμες χωρίς να παραμελεῖ και τις λεπτομέρειες, ὅπως δείχνει ἡ προσεκτικὴ ἀπόδοση τοῦ γενειοῦ και τῶν βοστρύχων που προβάλλουν ἀπὸ τὸ κράνος (πίν. 19δ). Στὸ κομμάτι τῆς Σαλαμίνας ἀπὸ τὴν ἴδια πλάκα (πίν. 17β) παρατηροῦμε μιὰ τάση γιὰ ἀπόδοση πλοῦσιων και κινημένων πτυχῶν. Κοντὰ στὴ Ζ1 θὰ μπορούσαμε νὰ τοποθετήσουμε τὴν πλάκα Π1-Βερολίνου (πίν. 24α, 45α), τῆς ὁποίας ὁ πολεμιστὴς διακρίνεται ἐπίσης γιὰ τοὺς εὐχυμους πλαστικούς ὄγκους τόσο στὴν ἀπόδοση τῶν γυμνῶν μερῶν ὅσο και τοῦ ἐνδύματος, π.χ. στὸν κόλπο που δημιουργεῖται μετὰ τὸ σφίξιμο τῆς ζώνης. Οἱ καλογραμμμένες πτυχές, που κατεβαίνουν ἀπὸ τοὺς ὤμους πρὸς τὸ στῆθος του, συγκρίνονται καλὰ μετὰ τις πτυχές στὸν ἀριστερὸ ὄμο τοῦ πολεμιστῆ μετὰ τὸν πῖλο. Καὶ στὴν πλάκα τοῦ Βερολίνου, στὶς πιὸ ἐξεργες ὁμάδες πτυχῶν, ὅπως εἶναι αὐτὲς κάτω ἀπὸ τὸν κόλπο τοῦ χιτωνίσκου, χρησιμοποιεῖται τὸ τρυπάνι γιὰ φωτοσκίαση, ὅμοια μετὰ τὸ κομμάτι τῆς Σαλαμίνας.

Ἀπὸ δῶ και πέρα θὰ ἦταν, νομίζω, δύσκολο νὰ προχωρήσουμε χωρίς νὰ κινδυνέψουμε νὰ ὀδηγηθοῦμε σὲ ἐξεζητημένες ἀποδόσεις. Μποροῦμε ὅμως νὰ ἐπισημάνουμε μερικὲς ὁμοιότητες σὲ ὀρισμένα ζεύγη πλακῶν.

Τονίσαμε πιὸ πάνω τὴ διαφορά στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν ἀνάμεσα στὶς πλάκες N1 και N2. Ὁ καλλιτέχνης τῆς N2 εἶναι φανερὸ ὅτι ἀγαπάει τὴν ποικιλία και τὴ διαφοροποίηση στὴν πτύχωση και δίνει βάρος στὴ φωτοσκίαση (πίν. 31α, 31γ). Μετὰ παρόμοιο τρόπο ἀποδίδει τις πτυχές και ὁ καλλιτέχνης τῆς πλάκας Σ1 (πίν. 38α - β), ἡ ἀποσπασματικὴ ὅμως κατάσταση και τῶν δύο πλακῶν δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐκφράσουμε τίποτε περισσότερο ἀπὸ μιὰ ὑποψία μήπως πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο χέρι. Ἐπιφυλακτικοὶ εἴμαστε ἐπίσης ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀπόδοση σὲ ἓνα καλλιτέχνη τῶν πλακῶν Β3 και Π1. Στὸ πρόσωπο τοῦ τοξότη τῆς Β3 (πίν. 41α) παρατηροῦμε κάποιαν ἐξόγκωση τῶν ἐπιμέρους μορφῶν, ὅπως στὰ πρόσωπα τῆς πλάκας Π1 (πίν. 36α - β). Ἀκόμη, ἡ ἐλεύθερη ἀλλὰ ὄχι καλοσχεδιασμένη οὔτε τόσο καθαρὴ πτύχωση τῆς γλαμύδας του, που δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μετὰ τὴν ἀντίστοιχη τῶν πλακῶν Β1 (πίν. 7) και Β2 (πίν. 9, 10α - β), θυμίζει τις πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς στηριζόμενης Νύμφης τοῦ κομματιοῦ ἀριθ. κατ. 49 (πίν. 35). Τέλος, ἀνάμεσα στὶς πλάκες Γ2 (πίν. 14α) και Ρ1 (πίν. 37α), παρὰ τὴ διάβρωση τῆς πρώτης, διακρίνουμε ὁμοιότητες στὰ καλογραμμμένα και καμπύλα περιγράμματα και στὶς γωνιώδεις ἀκμές τῶν πτυχῶν.

Πιὸ πάνω σημειώσαμε ἤδη τις διαφορὲς ἀνάμεσα σὲ ὀρισμένες πλάκες που ἐπαναλαμβάνουν τὴν ἴδια σύνθεση, δηλαδὴ στὶς πλάκες Β1 - Β2 - Β3, Ν1 - Ν2 και Υ1 - Φ1. Καὶ στὶς ὑπόλοιπες πλάκες μετὰ τὴν ἴδια σύνθεση μποροῦμε νὰ δοῦμε διαφορὲς, που ὀφείλονται χωρίς ἀμφιβολία στὸ ὅτι σμιλεύτηκαν ἀπὸ ἄλλο μαρμα-

ρογλύφο. Ένας από τους λιγότερο ικανούς τεχνίτες, που δεν δίνει προσοχή στη λεπτομέρεια, είναι ο καλλιτέχνης τῆς πλάκας M1. Οἱ πτυχές στὰ ἔνδυμα τῶν Χάριτων εἶναι ἀνάβατες καὶ ξερὲς καὶ στὸ χιτῶνα τῆς τρίτης καταπτοῦν ἀπλὰ χαράγματα (πίν. 25, 28α - β). Στὴν κάτω παρυφὴ τοῦ πέπλου τῆς πρώτης Χάριτος παραλείπονται οἱ καμπύλες ἀπολήξεις τῶν πτυχῶν. Ἀλλὰ ἐκεῖνο πού κυρίως μᾶς κάνει νὰ χαρακτηρίσουμε πρόχειρη τὴν ἐργασία τοῦ ἀντιγραφέα αὐτοῦ εἶναι ἡ ἀδιαφορία του, θὰ λέγαμε, νὰ ἐπεξεργαστεῖ στὶς πλευρὲς τὰ ἔξωρα τμήματα τοῦ ἀναγλύφου (πίν. 28α), πού μένουν ἔτσι ἀτελείωτα. Πέρα ἀπὸ τὴν προχειρότητα στὰ ἐπιμέρους, διαπιστώνει κανεὶς καὶ τὴν ἀδυναμία τοῦ ἀντιγραφέα αὐτοῦ στὸ πλάσιμο τῶν ὄγκων, π.χ. στὰ στήθη τῆς μεσαίας μορφῆς, καὶ στὴν ἀπόδοση τῆς προοπτικῆς τοῦ σώματος, κάτι πού παρατηροῦμε στὴν τρίτη μορφή. Ἀντίθετα πολὺ σωστότερα εἶναι «χρτισμένες» οἱ μορφές τῆς πλάκας M2 (πίν. 26), τῆς ὁποίας ὁ καλλιτέχνης ἀντιλαμβάνεται καὶ ἀποδίδει τὴν ὀργανικὴ σχέση τῶν πλαστικῶν μορφῶν. Μὲ μερικὲς πρόστυπες πτυχές κάτω ἀπὸ τὸ στήθος τῆς μεσαίας Χάριτος (πίν. 26, 29α - β) ὑποδηλώνει τὴν ὑπαρξὴ τοῦ σώματος κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα. Καὶ στὸ ἱμάτιο τῆς τρίτης μορφῆς οἱ τοξωτὲς πτυχές περιβάλλουν ὀργανικὰ τὸ κορμί, ἐνῶ στὴν πλάκα M1 (πίν. 25) εἶναι σχεδὸν διακοσμητικὲς καὶ καταστρέφουν τὴν σωματικότητά της. Πολὺ πιὸ προσεκτικὸς εἶναι ὁ καλλιτέχνης τῆς M2 καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν. Ἀπέδωσε π.χ. τὴν πτυχή πίσω τὸν καρπὸ τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς τρίτης Χάριτος καὶ σμίλεψε καθαρὰ τὸ ἀνάγλυφο ἕως τὸ ἔδαφός του. Ὅρισμένες ἄλλες διαφορὲς, πού παρατηρήσαμε ἀνάμεσα στὰ ἀνάγλυφα M1 καὶ M2 στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν καὶ στὴν ἐπιμήκυνση τῶν πτυχῶν, δεχτήκαμε ὅτι σχετίζονται μὲ τὴ διάθεση τοῦ καλλιτέχνη τοῦ M2 νὰ παραλλάξει τὴν τεχνολογία τοῦ πρωτοτύπου¹.

Ἐμφανεῖς διαφορὲς παρουσιάζει καὶ ἡ δουλειὰ τῶν ἀντιγραφέων στὶς πλάκες A1 καὶ A2. Πέρα ἀπὸ τὶς διαφορὲς στὴ σύνθεση, πού ἔχουμε συζητήσει, καὶ ἡ ἐκτέλεση τῶν λεπτομερειῶν μαρτυρεῖ ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δύο καλλιτέχνες². Ὁ ἀντιγραφεὸς τῆς πλάκας A2 (πίν. 2) καταπιάνεται περισσότερο μὲ τὴ λεπτομέρεια. Χαράζει προσεκτικὰ καὶ ἀναλυτικὰ τὴν κόμη τοῦ Ἑλληνα καὶ τῆς Ἀμαζόνας (πίν. 4β, 5β) καὶ δουλεῖ πιὸ λεπτομερειακὰ τὶς πτυχές (πίν. 3β). Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ σύγκριση τῆς χλαμύδας τοῦ Ἑλληνα στὰ δύο ἀντίγραφα: στὸ A2 ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ ἐπιμέλεια ὅλες οἱ καμπύλες ἀπολήξεις της (πίν. 2), στὸ A1 ἀντίθετα οἱ πτυχές ἔχουν ἀποδοθεῖ συνοπτικὰ καὶ ἔχει παραλειφτεῖ τὸ τμήμα

1. Βλ. παραπάνω 93 κέ.

2. Καὶ ὁ Strocka, Piräusreliefs 101 δέχεται ὅτι οἱ πλάκες αὐτὲς ἔγιναν ἀπὸ δύο καλλιτέχνες.

τῆς χλαμύδας κατὰ μῆκος τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τοῦ Ἑλληνα (πίν. 1). Τὴν ἴδια συνοπτικὴ ἀπόδοση πτυχῶν παρατηροῦμε καὶ στὸ χιτωνίσκο τῆς Ἀμαζόνας στὸ Α1 (πίν. 3α).

Πολὺ λίγο ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ σταθοῦμε στὶς διαφορὰς τῶν ἀντιγράφων $\Xi 1$ καὶ $\Xi 2$, ἀφοῦ ἀπὸ τὸ δεύτερο μᾶς σώθηκε ἓνα μικρὸ μόνον τμήμα τοῦ ἀναγλύφου. Κι ἐδῶ ὥστόσο μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε τὴ διαφορὰ στὴν ἐκτέλεση. $\Xi 1$ ἐροὶ καὶ ἐπίπεδο εἶναι τὸ πλάσιμο στὸ σῶμα τοῦ ἀλόγου στὸ $\Xi 1$ (πίν. 32), ὅπου ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἔντονα ἡ ράσπα, ἐνῶ στὸ $\Xi 2$ (πίν. 34α) ἡ ἀντίστοιχη ἐπιφάνεια εἶναι πλαστικὰ περισσότερο διαφοροποιημένη καὶ ἡ ποιότητα τῆς ἐργασίας ἀνώτερη.

III. Τὰ πρωτότυπα τῶν ἀνάγλυφων πινάκων τοῦ Πειραιᾶ

α) Ἡ Ἀμαζονομαχία τοῦ ἐξωτερικοῦ τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδιά

Στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνασύνθεση τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας τὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζονται εἶναι πολλὰ καὶ ποικίλα. Ὁ σωστότερος τρόπος γιὰ νὰ ἀντιμετωπιστοῦν εἶναι ἡ μελέτη τῶν σωζόμενων μικρῶν ἀντιγράφων τῆς ἀσπίδας σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ὕλικὸ ποὺ μᾶς ἔδωσε τὸ εὑρημα τοῦ Πειραιᾶ¹, ἀφοῦ μάλιστα, ὅπως εἶδαμε συζητώντας τὶς συνθέσεις τῶν πινάκων, οἱ ἀντιγραφεῖς δὲν διαλέγουν αὐθαίρετα τὶς μορφές ποὺ συνδυάζουν μέσα σ' αὐτούς. Κάτι ποὺ πρέπει νὰ τεθεῖ ὡς βᾶσις στὴ μελέτη αὐτὴ εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ καὶ ἡ ἀσπίδα τῶν Πατρῶν συμφωνοῦν μεταξύ τους σὲ πολλὰ καὶ οὐσιαστικὰ σημεῖα, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι σ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα πρέπει νὰ ρίξουμε τὸ βάρος γιὰ τὴν ἀνασυγκρότηση τῆς σύνθεσης². Ἀντίθετα, ὅπως ἔδειξε ἡ ἀνάλυση τοῦ Schrader, σχετικὰ μικρὴ ἐμπιστοσύνη μπορούμε νὰ ἔχουμε στὴν παράδοση τῆς ἀσπίδας Strangford³. Ἡδῆ σὲ δύο ἀπὸ τὶς πιὸ πρόσφατες προσπάθειες ἀναπαράστασης τῆς Ἀμαζονομαχίας, τῆς Harrison (πίν.

1. Πρόσφατα βρέθηκε στὴν Ἀφροδισιάδα καὶ ἓνα ἀκόμη μνημεῖο ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας. Βλ. παρακάτω σ. 131. Γιὰ τὶς σχετικὲς εἰδήσεις βλ. M. J. MELLINK, AJA 80, 1976, 277 κέ. καὶ Anatolian Studies 26, 1976, 25. Ἐνα ἄλλο μνημεῖο, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε προσπάθεια νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας, ἡ κυκλικὴ βᾶσις τῆς Νικίπολης (B. SCHLÖRS, AM 78, 1963, 162 κέ.), σωστά, νομίζω, ὁ Strocka τὸ ἀποσυσχέτισε ἀπὸ αὐτὴν (Strocka, Piräusreliefs 106). Τέλος καὶ ἓνα ἀκόμη μνημεῖο, μιὰ πλάκα (ἀπὸ ἀττικὴ σαρκοφάγο;) μὲ παράσταση Ἀμαζονομαχίας, ποὺ λέγεται ὅτι βρέθηκε στὴ θάλασσα τοῦ Πειραιᾶ καὶ βρέσκεται σὲ συλλογὴ τῆς Ἀμερικῆς (The Cranbrook Collections from Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills-Michigan (Public Auction) 1972, 135 ἀριθ. 337. C. C. VERMEULE, Greek Sculpture and Roman Taste (1972) 12, εἰκ. 10), δὲν μπορεῖ νὰ σχετίζεται μὲ τὴ φειδιακὴ Ἀμαζονομαχία. Στὴν πλάκα αὕτη παριστάνεται δεξιὰ μιὰ ἐφιππῆ Ἀμαζόνα μὲ κοντὸ χιτωνίσκο, ἐνῶ ἀριστερὰ σώζεται τὸ κεφάλι καὶ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ σώματος ἐνδὲς πολεμιστῆ ποὺ φοράει κράνος καὶ κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ τοῦ χερίου στρογγυλὴ ἀσπίδα. Τὸ πλῆσιον τῆς πλάκας, ποὺ σώζεται στὴν ἐπάνω πλευρὰ τῆς, εἶναι διαφορετικοῦ τύπου ἀπὸ τὰ πλάσια τῶν πλακῶν τοῦ Πειραιᾶ. Ἀλλὰ καὶ ἡ παράσταση μὲ τὴν ἐφιππῆ Ἀμαζόνα ἀποκλείει ὑποιαδήποτε συσχέτιση μὲ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας. Τέλος, τὰ πρότυπα τῶν μορφῶν δὲν πρέπει νὰ εἶναι κλασικὰ. Οἱ ἀναλογίες τοῦ ἀλόγου καὶ ἡ μορφή τῆς Ἀμαζόνας θυμίζουν τὶς σκηνές τῆς Ἀμαζονομαχίας στὴ ζωφόρο τοῦ ναοῦ τῆς Λευκοφρυγῆς Ἀρτεμῆς στὴ Μαγνησία. Βλ. A. YAYLALI, Der Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander, IstMitt 15, Beiheft (1976) πίν. 5,2, 6,3, 18,2, 28,3. Τὴν ὑπόδειξη τοῦ ἀναγλύφου αὐτοῦ ὀφείλω στὸν καθηγ. Γ. Δεσπίνη.

2. Βλ. σχετικὰ HARRISON, Amazonomachy 114 κέ. καὶ σημ. 26. STROCKA, Piräusreliefs 114.

3. SCHRADER, Corolla Curtius 82 κέ. Περὶ HARRISON, Amazonomachy 114 κέ. STROCKA, Piräusreliefs σ. 114.

57α) και του Strocka (πίν. 57β)¹, ακολουθήθηκε με αρκετή συνέπεια ο δρόμος αυτός, ώστε τα αποτελέσματά τους παρουσιάζουν πολλά κοινά σημεία. Στα αποτελέσματα αυτά βασίστηκε και η τελευταία αναπαράσταση που έγινε από τον Hölscher². Αντίθετα η αναπαράσταση της Leipen, που αναδημοσιεύτηκε σχετικώς πρόσφατα³, βασίστηκε περισσότερο στην άσπίδα Strangford, γι' αυτό σε πολλές περιπτώσεις οι λύσεις που δίνει δεν φαίνονται πειστικές⁴.

Περιορισμένα είναι τα προβλήματα που παρουσιάζει το δεξιό τμήμα της παράστασης, ύστερα μάλιστα από τις μελέτες της Harrison και του Strocka. Οι δύο μελετητές συμφωνούν στην ταύτιση των μορφών της πλευράς αυτής και στην τοποθέτησή τους επάνω στην άσπίδα: οι αναπαραστάσεις τους διαφέρουν μόνον σε λεπτομέρειες. Δυστυχώς με λιγότερη βεβαιότητα μπορούμε να προχωρήσουμε στην ανασύνθεση της αριστερής πλευράς, γιατί η παράδοση των μορφών σ' αυτό το τμήμα είναι πολύ φτωχότερη και αποσπασματική. Πολυπλοκότερο, τέλος, είναι τα προβλήματα που σχετίζονται με το επάνω και το κάτω μέρος της άσπίδας, επειδή η σχετική παράδοση στα διάφορα αντίγραφα παρουσιάζεται αρκετά αντιφατική.

Στο κάτω δεξιό μέρος της άσπίδας τοποθετείται από όλους τους μελετητές ομόφωνα η ομάδα των μορφών 4 και 5 («πήδημα του θανάτου»). Είναι χλωστε ή ομάδα με την πιο πλούσια παράδοση τόσο στα μικρά αντίγραφα όσο και στους μαρμάρινους πίνακες⁵. Ούτε στους πίνακες, όπως δείξαμε παραπάνω⁶, ούτε όμως και στα υπόλοιπα αντίγραφα υπάρχει κάποιος στοιχειώδης που να στηρίζει την υπόθεση ότι η πληγωμένη Αμαζόνα, την οποία ο αντίπαλός της «Ελληνας» την έχει αρπάξει από την κόμη, κάνει το «πήδημα του θανάτου», αυτοκτονεί⁷. Η έρμηνεία που δώσαμε στο μοτίβο, όπως μας παραδίδεται από την πλάκα του

1. Για μεγαλύτερη ευκολία στην ανάγνωση του κειμένου που ακολουθεί, σημειώσαμε εδώ επάνω στην αναπαράσταση της E. B. Harrison (πίν. 57α) τους αριθμούς των μορφών της Αμαζονομαχίας (για την αρίθμηση της Harrison που ακολουθούμε βλ. σ. 4 κέ.). Και στην αναπαράσταση του V. M. Strocka (πίν. 57β) σημειώσαμε τους ίδιους αριθμούς στις αντίστοιχες μορφές, και μόνο σε δύο, που, όπως πιστεύουμε, δεν ταυτίστηκαν σωστά από αυτόν, σημειώσαμε μέσα σε αγκύλη τον αριθμό του Strocka.

2. HÖLSCHER, Amazonenschlacht 115 κέ.

3. LEIPEN, Parthenos 41 κέ., εικ. 82. Βλ. και παλαιότερα N. LEIPEN, Phoenix 17, 1963, 119 κέ., πίν. 4.

4. Για μία σύντομη κριτική στην αναπαράσταση αυτή της Leipen βλ. STROCKA, Piräusreliefs 126.

5. Βλ. LEIPEN, Parthenos 43 και σημ. 137 (μορφές 3 και 4). Για κάθε μορφή ή ομάδα μορφών της σύνθεσης που εξετάζουμε θα παραπέμπουμε στο έζης στην εργασία της Leipen, όπου υπάρχουν και οι αντίστοιχες παραπομπές στις εργασίες της Harrison και του Strocka.

6. Βλ. σ. 68 κέ.

7. Την έρμηνεία αυτή λίγοι μελετητές δεν τη δέχτηκαν. Βλ. παραπάνω σ. 66 σημ. 5. Και ο STROCKA, Piräusreliefs 119 (9-10) δεν τη δέχεται για την πρωτότυπη σύνθεση.

Πειραιᾶ Α1¹, μπορεί λοιπόν να ἀναχτεῖ στή σύνθεση τοῦ πρωτοτύπου.

Μιά διαφορὰ ποῦ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ μικρὰ ἀντίγραφα καί στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ δημιουργεῖ ἓνα πρόβλημα, ποῦ ἀφορᾷ τὴν ἀκριβῆ σχέση τῶν μορφῶν 4 καί 5 ἐπάνω στὴν ἀσπίδα: ἐνῶ δηλαδή στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (πίν. 1 καί 2) ἡ ὁμάδα κατευθύνεται μὲ διαγώνια κίνηση πρὸς τὰ ἐπάνω δεξιά, στὰ μικρὰ ἀντίγραφα τῆς ἀσπίδας (πίν. 52α, 54β, 55α - β, 56γ) ἡ Ἀμαζόνα βρίσκεται λίγο χαμηλότερα ἀπὸ τὸν Ἑλληνα, ὥστε ὁ ἄξονας τῆς σύνθεσης ἔχει κατευθύνση πρὸς τὰ κάτω. Ἀντίθετα μὲ τοὺς περισσότερους μελετητές, ποῦ ἀκολουθοῦν σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο τὰ μικρὰ ἀντίγραφα², νομίζουμε ὅτι τὴ σωστὴ σχέση τῶν μορφῶν μᾶς τὴν παραδίδουν οἱ πίνακες. Οἱ ἀντιγραφεῖς τῶν πινάκων δὲν εἶχαν λόγος νὰ παραλλάξουν τὴ σύνθεση ὡς πρὸς τὴν σχέση τῶν δύο μορφῶν, ἀφοῦ μὲ τὴ χαμηλότερη τοποθέτηση τῆς Ἀμαζόνας θὰ καλυπτόταν πληρέστερα τὸ κάτω δεξιὸ τμήμα τῆς πλάκας, ποῦ τώρα παρουσιάζει ἓνα μεγάλο κενό. Εἶδαμε ὅτι ἡ σχέση τῶν μορφῶν ἀλλάζει ὡς πρὸς τὴν ἀρχικὴ σύνθεση, μόνον ὅταν αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖο γιὰ τὴν προσαρμογὴ τους στὸν παραλληλόγραμμο πίνακα³. Ἀκόμη, μιὰ τέτοια ἀλλαγὴ θὰ προϋπέθετε ἐπιμέρους ἀλλαγές, π.χ. στὴν κίνηση τοῦ Ἑλληνα: τὸ κεφάλι καί τὸ ἀριστερὸ του χέρι δὲν θὰ κατευθύνονταν πρὸς τὰ ἐπάνω, ὅπως στοὺς σωζόμενους πίνακες τῆς σύνθεσης Α, ἀλλὰ τουλάχιστον ὀριζόντια. Τέτοιου εἴδους πρωτοβουλίες τίς ἀποφεύγουν οἱ ἀντιγραφεῖς, ἀκόμη καί σὲ περιπτώσεις ποῦ μιὰ ἀλλαγὴ, π.χ. στὴν κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, θὰ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ συνδεθοῦν στενότερα οἱ μορφές τῶν πινάκων μεταξὺ τους⁴. Ἡ κίνηση τῆς ὁμάδας, ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὸ καλύτερο ἀντίγραφο, τὴν πλάκα Α1, πρέπει, λοιπόν, νὰ ἀναχτεῖ στὸ πρωτότυπο.

Ἐπάνω ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Ἀμαζόνας 5 τοποθετεῖται ἀπὸ ὅλους τοὺς μελετητές, μὲ βάση τὴ μαρτυρία τῶν ἀσπίδων Πατρῶν (πίν. 52α - β, 54β) καί Ἀγορᾶς (πίν. 56γ), ἡ «ὁμάδα τοῦ πληγωμένου Ἑλληνα». Τὸ μοτίβο τῶν μορφῶν τῆς (6 καί 7)⁵ τὸ κερδίζουμε κυρίως ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν καί κατὰ δεῦτερο λόγο ἀπὸ τοὺς ἀποσπασματικὰ σωζόμενους πίνακες (πίν. 14β - γ, 43β, 44α). Ἡ

1. Βλ. παραπάνω σ. 70.

2. Βλ. τίς ἀναπαραστάσεις LEIPEN, Parthenos eix. 83 B (Schlörb), D (Harrison), E (Strocka), F (Leipen). Πρβ. ἐπίσης STROCKA, Piräusreliefs 119 (9 - 10) καί σημ. 206. Ἀντίθετα ὁ SCHRADER, Corolla Curtius 82 δέχεται τὴν παράδοση τῶν πλάκων τοῦ Πειραιᾶ. Πρβ. καί τὴν ἀναπαραστάση τοῦ Jeppesen, LEIPEN ὁ.π. εἰκ. 83 C.

3. Βλ. σχετικὰ καί παρακάτω σ. 164 κέ.

4. Ὁ.π.

5. LEIPEN, Parthenos 45 κέ. καί σημ. 158 (μορφές 5 καί 6).

πληρωμένη μορφή εικονιζόταν με τις κνήμες της σχεδόν σε κατακόρυφη θέση¹. Ο σύντροφός της που τη βοηθάει έσκυβε προς τα εμπρός και το δεξί του σκέλος κρυβόταν πίσω από το σώμα του πληρωμένου². Για την αναγνώριση της ομάδας αυτής στο άριστερό τμήμα της άσπίδας Lenormant (πίν. 55β) πρέπει, νομίζω, να είμαστε αρκετά επιφυλακτικοί³.

Σε διαγώνια σχέση μεταξύ τους ήταν τοποθετημένες στην άσπίδα οι μορφές 8 και 9⁴, επάνω από τις μορφές 4 και 6 - 7 αντίστοιχα, όπως ξέρουμε κυρίως από την άσπίδα των Πατρών (πίν. 52α - β). Το μοτίβο της 'Αμαζόνας 9 γίνεται κατανοητό με τη βοήθεια της διαβρωμένης πλάκας του Πειραιά Η2 (πίν. 21), που διορθώνει ως προς την κίνηση του δεξιού χεριού την αντίστοιχη λεπτομέρεια της άσπίδας των Πατρών. Πρόκειται για μια μορφή που έχει πληρωθεί στην πλάτη και φέρνει το χέρι της λυγισμένο προς το σημείο της πληγής⁵, όπως ένας από τους Νιοβίδες του θρόνου του Δία της 'Ολυμπίας⁶. Η 'Αμαζόνα δεν φεύγει⁷, αλλά έχει γονατίσει και στηρίζεται με το δεξί λυγισμένο σκέλος της επάνω στο βράχο, όπως είναι σαφές στην πλάκα του Πειραιά. Ο 'Ελληνας 8 σπείδει προς το μέρος της κρατώντας στο δεξί του χέρι ένα ξίφος μάλλον⁸, για να της καταφέρει το τελειωτικό χτύπημα.

"Οτι ο 'Ελληνας τοξότης 12 πρέπει ως αντίπαλος της 'Αμαζόνας 11⁹ να ανήκει στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης έχει γίνει δεκτό από τη Harrison και

1. Βλ. παραπάνω σ. 78 κέ.

2. HARRISON, Amazonomachy 121. STROCKA, Piräusreliefs 119 (6).

3. Βλ. παρακάτω σ. 128 κέ.

4. LEIPEN, Parthenos 43 και σημ. 138 (μορφές 7 και 8).

5. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 49. Οι επιφυλάξεις της SIMON, Amazonenschlacht 141, σημ. 85 σχετικά με την έρμηνεία αυτή του μοτίβου δεν είναι, νομίζω, δικαιολογημένες. Η σύγκριση της 'Αμαζόνας 9 με μια γονατισμένη μορφή στην κυκλική βάση της Νικόπολης, J. FINK, ÖJh 47, 1964/65, 81 κέ., εικ. 56 και Der Thron des Zeus in Olympia (1967) 21 κέ., βασίζεται στην παράδοσή της από την άσπίδα Strangford.

6. Βλ. παρακάτω σ. 121 και σημ. 6.

7. HARRISON, Amazonomachy 121 κέ. LEIPEN, Parthenos 43 (8). Και οι δύο χρησιμοποιούν για την κίνηση της 'Αμαζόνας τη φράση «retreating uphill».

8. Η θέση που θά είχε το δεξί χέρι της μορφής προς τα εμπρός, όπως συμπεραίνουμε από την πλάκα του Πειραιά αριθ. κωτ. 27 και την άσπίδα των Πατρών, μάς οδηγεί μάλλον στη συμπλήρωσή του με ξίφος. Περ. την αναπαράσταση του STROCKA, Piräusreliefs εικ. 42, 43, όπου όμως ο βραχιόνιος σχεδιάστηκε λίγο ύψηλότερα από τον άριστερό μηρό του 'Ελληνα, ενώ πρέπει να άκουμπάει επάνω σ' αυτόν. Τον τύπο του 'Ελληνα 8, που μαξιμένος επιτίθεται προς τα δεξιά, τον βρίσκουμε να επαναλαμβάνεται συχνά σε μνημεία μεταγενέστερα από την άσπίδα, όπως στη ζωφόρο του 'Ηφαιστείου (βλ. H. KOCH, Studien zum Theseustempel in Athen (1955) πίν. 30, 9^ο πίν. 38, 12), στη ζωφόρο του ναού της 'Αθηνάς Νίκης (βλ. π.χ. C. BLÜMEL, Jdl 65/66, 1950/51, 161 εικ. 19, 165 εικ. 28, 164 εικ. 26, 27), στη ζωφόρο του ναού των Βασσών (βλ. CH. HOFKES-BRUKKER-A. MALLWITZ, Der Bassai-Fries (1975) 79 πλάκα Η 17 - 540). Για το μοτίβο του πολεμιστή 8 βλ. E. B. HARRISON, AJA 76, 1972, 353, 357 κέ., που πιστεύει ότι κατάγεται από τη μεγάλη ζωγραφική.

9. LEIPEN, Parthenos 45 και σημ. 156 (μορφές 11 και 10).

ἀπὸ τὸν Strocka¹. Δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἀμφισβητήσῃ κανεὶς τὴ μαρτυρία τῶν πινακῶν τοῦ Πειραιᾶ, ποὺ μᾶς παραδίδουν μαζί τὶς δύο αὐτὲς μορφές, ἀφοῦ δὲν ἔχουμε τὴν παραμικρὴ ἔνδειξιν ὅτι οἱ ἀντιγραφεῖς συνδυάζουν σὲ μιὰ πλάκα δύο μορφές ποὺ ἦταν ἄσχετες μεταξύ τους στὴν πρωτότυπη σύνθεση τῆς Ἀμαζονομαχίας. Ἡ προσπάθεια τῆς Schlörb νὰ μεταθέσῃ τὴ μορφή 12 στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας, ἀποδίδοντας σ' αὐτὴν ἓνα σκέλος ποὺ σώζεται στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς ἀσπίδας Strangford (πίν. 55α)², δὲν ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ κανένα³. Γιὰ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, ὅπου στὴ θέση τῆς μορφῆς αὐτῆς ὑπάρχει μιὰ πέλτη (πίν. 52α, 54α), ἡ Harrison υποθέτει ὅτι ὁ τοξότης 12 εἰκονιζόταν λίγο ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν κανονικὴ του θέση, ὅτι δηλαδὴ σ' αὐτὸν ἀνήκει τὸ σκέλος ποὺ σώζεται ἀνάμεσα στὶς μορφές 14 καὶ 17⁴. Ἡ ταύτιση αὐτὴ θὰ ἦταν σχεδὸν βέβαιη ἂν ἡ μορφή φοροῦσε ὑπόδημα⁵, ὅπως ὁ Ἕλληνας τοξότης στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ. Ἀντίθετα ὅμως μιὰ προσεκτικὴ ἐξέταση τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν μᾶς ὀδηγεῖ στὴ διαπίστωση ὅτι πρόκειται γιὰ γυμνὸ σκέλος. Στὸ σωζόμενον περιγράμμα τῆς κνήμης δὲν ὑπάρχει κανένα ἴχνος ἀπὸ ὑπόδημα, ἄρα τὸ σκέλος ἀνήκει στὸν Ἕλληνα 15 (λεγόμενος Φειδίας), ὅπως δέχεται τελευταῖα καὶ ὁ Hölscher⁶. Ὅπως θὰ δοῦμε καὶ πιὸ κάτω, στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν ἀποδίδονται τὰ ὑποδήματα τῶν μορφῶν.

Ὁ Strocka ἀπέδωσε τὸ σκέλος αὐτὸ τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, ὅπως καὶ τὸ σκέλος σὲ ἀντίστοιχη περίπου θέση στὴν ἀσπίδα Strangford (πίν. 55α)⁷, σὲ

1. HARRISON, Amazonomachy 116, 122, πίν. 38. STROCKA, Piräusreliefs 57, 120 (17 καὶ 28), εἰκ. 42 - 43. Πρβ. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 12 (9 καὶ 14), εἰκ. 3 καὶ τελευταῖα HÖLSCHER, Amazonschlacht 116, εἰκ. 1.

2. B. SCHLÖRB, AM 78, 1963, 168, εἰκ. 1.

3. Ἡ ἀπόληξίς τῆς χλαμύδας τοῦ Ἕλληνα τοξότη 12 πέφτει ἀνάμεσα στὰ σκέλη του καὶ ὄχι πέρα ἀπὸ τὸ δεξιὸ του σκέλος. Ἐπιπλέον, ἡ SCHLÖRB ὅ.π. δὲν προτείνει τίποτε γιὰ τὴν ἀντίπαλό του, ἂν καὶ τὸν ἀποσυσχετίζει ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 11. Βλ. καὶ STROCKA, Piräusreliefs 57 σμμ. 95.

4. HARRISON, Amazonomachy 122. Ἡ ἴδια ἐρμηνεύει τὴν παρουσίαν τῆς πέλτης ὡς προσπάθεια τοῦ ἀντιγράφου νὰ γαμίσει τὸν κενὸ χῶρο, ποὺ ἦταν μικρὸς γιὰ νὰ χωρέσῃ σ' αὐτὸν ἡ μορφή τοῦ τοξότη. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 35 σμμ. 68 ἀναφέρει λανθασμένα ὅτι ἡ Harrison ἀποδίδει τὸ σκέλος στὸ πάνω μέρος τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν στὸν τύπο 15 (3).

5. Ὅπως σημειώνει ἡ HARRISON, Amazonomachy 122.

6. HÖLSCHER, Amazonschlacht 118 καὶ σμμ. 13. Πρβ. καὶ SCHLÖRB ὅ.π. 168. JEPPESEN ὅ.π. 14 (16). LEIPEN, Parthenos 47(17), εἰκ. 81 (P 17). Δὲν εἶναι τὸ ἴδιο τεκμηριωμένη ἡ ἀπόψις ὅτι καὶ στὴν ἀσπίδα Strangford τὸ πῶδι πάνω ἀπὸ τὸν ὄμο τῆς Ἀμαζόνας 17 ἀνήκει στὸν Ἕλληνα 15 (HÖLSCHER ὅ.π. 117 σμμ. 10, 118 καὶ σμμ. 13). Ἐδῶ μπορεῖ νὰ δεχθῇ κανεὶς χωρὶς δυσκολία ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν τοξότη 12, ἂν μάλιστα στὴν ἀσπίδα αὐτὴ, ὅπως δεχόμεστε, ὁ λεγόμενος Φειδίας εἰκονιζόταν στὸ ἀριστερὸ τμήμα. Βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 124.

7. Βλ. προηγ. σμμ. Ὅχι τὸ ὑπόλειμμα τοῦ σκέλους αὐτοῦ (STROCKA, Piräusreliefs 57 σμμ. 95) ἀλλὰ τὰ ὑπολείμματα τῆς μορφῆς τοῦ λεγόμενου Καπανῆ (14) στὴν ἀσπίδα Strangford ἀπέδωσε ὁ SCHRADER, Corolla Curtius 83 στὴ μορφή τοῦ τοξότη 12. Ὁ JEPPESEN ὅ.π. 14 ἀπέδωσε καὶ τὸ σκέλος αὐτό, πάνω ἀπὸ τὸν ὄμο τῆς Ἀμαζόνας 17 τῆς ἀσπίδας Strangford, στὸν τύπο 15 (16).

έναν άλλο τύπο "Ελληνα (ἀριθ. 4) (βλ. πίν. 57β), τὸν ὁποῖο ταυτίζει μετὴν ὄρθια μορφή στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἀσπίδας Lenormant (πίν. 55β)¹. "Ὁμως ἡ μορφή τῆς ἀσπίδας Lenormant ταυτίζεται μετὸν τύπο 2, τὸν λεγόμενο Περικλῆ, ποὺ ἡ θέση του εἶναι, ὅπως θὰ δοῦμε, στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης. Στὸν ἀγνωστο ἀπὸ ἄλλα ἀντίγραφα τύπο 4 τοῦ Strocka², τὸν ὁποῖο ὁ μελετητῆς αὐτὸς ἔχει ἀναπαραστήσει μετὰ λυγισμένο τὸ ἀριστερὸ σκέλος³, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ οὔτε τὸ σκέλος τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε λόγος παραπάνω, γιὰτὶ εἶναι τευτωμένο πρὸς τὰ πλάγια⁴.

Ἀπαραίτητο συμπλήρωμα στὴν ἐξάρτυση τῆς Ἀμαζόνιας 11, ποὺ ἀπέκρουε τὸν "Ελληνα τοξότη, εἶναι ἡ ἀσπίδα, ὅπως ἄλλωστε δέχονται οἱ περισσότεροι μελετητές⁵. Κι αὐτὸ ὄχι μόνον ἐπειδὴ μᾶς παραδίδεται ἀπὸ ὅλα σχεδὸν τὰ ἀντίγραφα ἀλλὰ καὶ ἐξαιτίας τῆς μεγάλης διαφορᾶς ὕψους ἀνάμεσα στοὺς δύο ἀντιπάλους. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἀδυνατίζει πολὺ τὴν ἄποψη τοῦ Strocka, ὅτι δηλαδὴ τὸ μοτίβο ποὺ μᾶς παραδίδει μόνον ἡ πλάκα Β1 τοῦ Πειραιᾶ (πίν. 7), ὅπου τὸ ἀπλωμένο, χωρὶς ἀσπίδα, ἀριστερὸ χερί τῆς Ἀμαζόνιας (ἀπαιθεῖν) τὸ χερί τοῦ "Ελληνα ποὺ τοξεύει, εἶναι μοτίβο τῆς ἀρχέτυπης σύνθεσης⁶. Στὴ μορφή ὡστόσο τῆς ἀσπίδας καὶ στὸν τρόπο μετὸν ὁποῖο τὴν κρατοῦσε ἡ Ἀμαζόνια, ἡ παράδοση τῶν ἀντιγράφων δὲν εἶναι συνεπής. Πιὸ πειστικὴ φαίνεται καὶ σ' αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια ἡ ἀσπίδα τῶν Πατρῶν⁷. Τὸ δύσκολο καὶ σπάνιο μοτίβο τῆς στρογγυλῆς ἀσπίδας, ποὺ κρατιέται μετὸν τρόπο ὥστε νὰ προβάλλεται σὲ δευτέρο ἐπίπεδο, καθὼς ἡ ἐσωτερικὴ τῆς ὕψη στρέφεται πρὸς τὸ θεατῆ (πίν. 52α - β, 53α), δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σ' ἓνα ἀντίγραφο. Θὰ πρέπει, λοιπόν, νὰ ἀναχθεῖ σιὸ πρωτότυπο. Δύσκολα ὅμως μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἓνα τέτοιο μοτίβο δημιουργήθηκε ἐξαρχῆς σ' ἓνα ἔργο πλαστικῆς. Θεωροῦμε πιὸ πιθανὸ νὰ σχετίζεται μετὴν μεγάλη

1. STROCKA, Piräusreliefs 12 (L 4), 19 (S 4), 35 (P 4) καὶ 120 (4).

2. H LEIPEN, Parthenos 55 σημ. 145, παρατηρεῖ ὅτι ὁ τύπος 4 τοῦ Strocka ἐπαναλαμβάνει τὸν τύπο 14 (ἐδῶ 2) ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας. Πρβ. καὶ HÖLSCHER, Amazonenschlacht 118 σημ. 17.

3. STROCKA, Piräusreliefs εἰκ. 42 - 43.

4. Πρβ. καὶ HÖLSCHER, Amazonenschlacht 118 σημ. 13.

5. FUCHS, Vorbilder 191. HARRISON, Amazonomachy 122. Πρβ. καὶ τὶς ἀναπαραστάσεις LEIPEN, Parthenos εἰκ. 83 B, C, D, F.

6. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 72 καὶ σημ. 2 καὶ 3. Ἄλλωστε καὶ στὴν ἀναπαράσταση τοῦ STROCKA, Piräusreliefs εἰκ. 42 - 43 δὲν ἦταν δυνατὴ ἡ μεταφορὰ τοῦ μοτίβου τῆς πλάκας Β1, γιὰτὶ τὸ χερί τῆς Ἀμαζόνιας βρίσκεται σὲ ἀρκετὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ χερί τοῦ τοξότη.

7. Μετὰ βάση αὐτὴν συμπλήρωσαν τὴν ἀσπίδα τῆς Ἀμαζόνιας 11 οἱ μελετητῆς ποὺ δέχτηκαν ὅτι ἀποτελεῖ στοιχεῖο τῆς πρωτότυπης σύνθεσης. Βλ. σχετικὰ HARRISON, Amazonomachy 122. Πρβ. καὶ τὶς ἀναπαραστάσεις LEIPEN, ἐδῶ σημ. 5. Στὴν τελευταία μόνον ἀναπαράσταση, HÖLSCHER - SIMON, Amazonenschlacht εἰκ. 1-2, ἡ ἀσπίδα αὐτὴ ἀποδόθηκε ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ τῆς ὕψη, ἐνῶ ἡ μαρτυρία τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν θεωρήθηκε ὡς «Mißverständnis des Kopisten», ὅ.π. 143 σημ. 97.

ζωγραφική, ἀφοῦ μάλιστα τὸ συναντοῦμε καὶ στὴν ἀγγειογραφία. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο κρατᾷ π.χ. τὴν ἀσπίδα τοῦ ὁ μεσαῖος Γίγαντας τῆς πελίκης ἀπὸ τὴν Τανάρρα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀριθ. 1333, τοῦ ζωγράφου τοῦ Προνόμου¹. Ὅπως φαίνεται λοιπόν, στὴ σύνθεση τῆς Ἄμαζονομαχίας, μεμονωμένες ἔστω μορφές, μαρτυροῦν κάποια σχέση μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφική². Αὐτὸ ἄλλωστε εἶναι σαφές καὶ στὴ μορφή 10, ὅπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω. Οἱ ἀντιγραφεῖς τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ Β2 καὶ Β3 παρέκαμψαν τὴ δυσκολία ποὺ τοὺς δημιουργοῦσε γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ μοτίβου αὐτοῦ ὁ περιορισμένος χῶρος τοῦ πίνακα. Ἀντὶ δηλαδὴ νὰ προβάλουν, ὅπως θὰ ἦταν ἀναγκασμένοι, τὶς δυὸ μορφές ἐπάνω στὸ ἐσωτερικὸ τῆς μεγάλης κυκλικῆς ἀσπίδας, ἀντικατέστησαν τὴν ἀσπίδα αὐτὴ μὲ τὴ μικρὴ πέλτη ἀποδομένη ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ τῆς ὕψη (πίν. 9, 59).

Τὴν παράδοση τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν πρέπει νὰ ἀκολουθήσουμε καὶ γιὰ τὴ μορφή 10³, τὸν δεῦτερο ἀντίπαλο τῆς Ἄμαζόνας 11. Ἡ δύσκολη στάση τῆς μορφῆς αὐτῆς—προβάλλεται τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ σώματος τῆς σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ στρέφεται πρὸς τὸ βάθος καὶ μόνον τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ τῆς ποδιοῦ εἶναι ὀλόκληρο στραμμένο πρὸς τὸ θεατὴ (πίν. 52α - β, 54α)⁴— ἔχει ἀλλοιωθεῖ σημαντικὰ στὴν ἀσπίδα Strangford (πίν. 55α), πράγμα ποὺ ὀδήγησε τὴ Leipen νὰ τὴ θεωρήσει ὡς μιὰ ξεχωριστὴ μορφή⁵. Ὑπάρχουν ὥστόσο καὶ στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν ὀρισμένες λεπτομέρειες δυσερμηνευτες, ποὺ μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι οὐτὴ αὐτὴ ἀποδίδει πιστὰ σὲ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τὴ μορφή 10 τοῦ πρωτοτύπου. Εἶναι, νομίζω, φανερὸ ὅτι ὁ πολεμιστὴς αὐτὸς ἐπιτίθεται κρατώντας στὸ ὑψωμένο δεξιὸ του χέρι ἓνα δόρυ⁶. Περιέργη ὅμως φαίνεται ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ του χερσιοῦ, ποὺ εἶναι λυγισμένο καὶ καλύπτεται ἀπὸ τὴ χλαμύδα ἕως τὸν καρπὸ, ἐνῶ τὰ δάχτυλά του εἶναι σφιχτὰ κλεισμένα. Ἡ κίνηση αὐτὴ ἀποκτᾷ νόημα μόνον ὅταν συμπληρώσουμε στὸ χέρι αὐτὸ μιὰν ἀσπίδα, ποὺ ὑπάρχει ἄλλωστε στὴν ἀντίστοιχη μορφή τῆς ἀσπίδας Strangford.

1. S. KAROUZOU, BCH 95, 1971, 127 εἰκ. 17, 129 εἰκ. 18, 128 καὶ SIMON-HIRMER, Die Griechischen Vasen (1976) 233.

2. Ἡ SIMON, Amazonenschlacht 126 κέ. πιστεύει ὅτι ὅλες οἱ μορφές τῆς ἀσπίδας, ὅπως καὶ ἡ σύνθεση ὀλόκληρη, ἦταν δεμένες μὲ τὴν ἐπιφάνεια, ὥστε συντηρήσεις καὶ προοπτικὲς ἀποδόσεις δὲν εἶναι δυνατές.

3. LEIPEN, Parthenos 45 καὶ σημ. 144 (μορφή 9).

4. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν φαίνεται καλὰ στὶς φωτογραφίες τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, μπορεῖ ὅμως νὰ τὴ διαπιστώσει κανεὶς ὅταν σταθεῖ μπροστὰ στὸ ἔργο. Μερικοὶ μελετητὲς στὶς ἀναπαραστάσεις τοὺς σχεδίασαν τὸ δεξιὸ πόδι τοῦ Ἑλλήνα 10 νὰ προβάλλει ἀπὸ τὴ χλαμύδα (πρβ. LEIPEN, Parthenos εἰκ. 83 Β, C, D, F), κατένας ὅμως δὲν τὸ ἀπέδωσε μὲ τὸ πέλμα πρὸς τὸ θεατὴ, ὅπως εἰκονίζεται στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν.

5. LEIPEN, Parthenos 45. Τὴν ἀποψή τῆς αὐτῆς, καθὼς καὶ τοὺς συνδυασμοὺς τῶν μορφῶν 9 - 10 (ἐδῶ 10 - 11) καὶ 11 - 12 (ἐδῶ 12 - 10) ποὺ ἐπιχειρεῖ, σχολιάζει ὁ STROCKA, Piräusreliefs 126.

6. Ἔτσι ἔχει ἀναπαρασταθεῖ ἀπὸ τὸν STROCKA, Piräusreliefs εἰκ. 42 - 43.

Ἔτσι, γίνεται περισσότερο κατανοητὸ καὶ ὁλόκληρο τὸ μοτίβο τῆς μορφῆς, γιατί ἡ ἀσπίδα εἶναι ἀναγκαία γιὰ τὴν κάλυψη τοῦ πολεμιστῆ, καθὼς ὑψώνει ἐπιθετικὰ τὸ δόρυ. Ἡ γωνία ἀπὸ τὴν ὁποία εἶναι ἰδωμένη ἡ μορφή αὐτὴ προϋποθέτει βραχύνσεις τοῦ σώματος καὶ τῶν μελῶν, ὥστε ἐδῶ εἶναι ἀκόμη πιὸ φανερὴ ἡ σχέση μὲ ζωγραφικὰ πρότυπα. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει ἀποδοθεῖ τὸ δεξιὸ πέλμα τῆς μορφῆς, λεπτομέρεια ποὺ πρέπει ἀσφαλῶς νὰ ἀναχθεῖ στὸ πρωτότυπο. Συχνὰ ἔχει γίνει λόγος γιὰ τὴ σχέση τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ¹. Σὲ μιὰ ἀγγειογραφία, καλιότερη ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῆς Παρθένου, στὴν Ἀμαζονομαχία ἐνὸς καλυκωτοῦ κρατήρα στὴ Ν. Ὑόρκη, τοῦ ζωγράφου τῆς ὑδρίας τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 2381, ἀναγνωρίζουμε τὸ μοτίβο τῆς μορφῆς 10 σὲ μιὰ γονατισμένη ἀμυνόμενη Ἀμαζόνα, ποὺ ὑψώνει μὲ τὸ δεξί της χέρι τὸ δόρυ καὶ καλύπτει τὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπό της μὲ μιὰ μεγάλη στρογγυλὴ ἀσπίδα². Ὁ ἀντιγραφεὺς τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν παραλείποντας τὴν ἀσπίδα τοῦ Ἑλλήνα αὐτοσχεδιάζει κατὰ κάποιον τρόπο στὴν ἀπόδοση ὀρισμένων μοτίβων. Ἔτσι, ἔδωσε στὴν ἀπόληξη τῆς χλαμύδας τοῦ πολεμιστῆ 10 ἓνα περιεργὸ σχῆμα, ποὺ μοιάζει μὲ δορά. Ἡ ἀσπίδα ποὺ θὰ κρατοῦσε ἡ μορφή τῆς πρωτότυπης σύνθεσης θὰ κάλυπτε ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ κορμοῦ της. Ἀπὸ αὐτὴν θὰ πρόβαλλε ἡ ἀπόληξη τοῦ τμήματος τῆς χλαμύδας ποὺ πέφτει μπροστὰ καὶ τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τῆς μορφῆς.

Ἡ θέση τῶν δύο ἀντίπαλων μορφῶν 13 καὶ 14³ στὸ ἐπάνω δεξιὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας εἶναι βεβαιωμένη κυρίως ἀπὸ τὴ μαρτυρία τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν (πίν. 52α, 54α). Ἡ ἐρμηνεία τους ὅμως προξενεῖ δυσκολίες σὲ ὀρισμένους μελετητές, ἐπειδὴ ὁ γενειοφόρος Ἕλληνας εἶναι ἤδη πληγωμένος, ἐνῶ ἡ ἀντίπαλός του δὲν ἔχει τραβήξει ἀκόμη τὸ ξίφος ἀπὸ τὴ θήκη. Γι' αὐτὸ δέχονται μερικοὶ καὶ ἓναν δεῦτερο ἀντίπαλο τῆς μορφῆς 14, ὁρατὸ ἢ ἀόρατο⁴. Ἔτσι, ἡ Schlörb

1. Βλ. E. B. HARRISON, AJA 76, 1972, 356 κέ., κυρίως 358, 368 κέ. Τελευταῖα SIMON, Amazonenschlacht 124 κέ.

2. BEAZLEY, ARV² 616, 3. G. M. A. RICHTER-L. F. HALL, Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art (1936) 99, πίν. 99. Ἀπὸ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας προηγήθησαν δύο ἔργα μεγάλης ζωγραφικῆς, οἱ Ἀμαζονομαχίες τοῦ Μίλωνα στὴν Ποικίλη Στοὰ καὶ στὸ Θησεῖο (OVERBECK, Schriftquellen 1081, 1082, 1086), οἱ ὁποῖες, ὅπως πιστεύεται, ἀπηχσοῦν ἀγγειογραφίες τῆς ἐποχῆς, ἀνάμεσα σ' αὐτές καὶ ἡ Ἀμαζονομαχία τοῦ παραπάνω κρατήρα τῆς Ν. Ὑόρκης. Βλ. D. V. BOTHMER, Amazons in Greek Art (1957) 163 κέ., κυρίως 165 κέ. J. P. BARRON, JHS 92, 1972, 33 κέ., κυρίως 35.

3. HARRISON, Amazonomachy 122, 123. STROCKA, Piräusreliefs 120 (19-20). LEIPEN, Parthenos 45 (μορφές 13 καὶ 14). Σχετικὰ μὲ τὴν τοποθέτηση τῆς μορφῆς 14 στὴν ἀσπίδα βλ. παραπάνω σ. 77 καὶ σχμ. 1.

4. Ἡ HARRISON, Amazonomachy 130 βλέπει στὴ μορφή 14 τὸ φάντασμα τοῦ Ἑρεθθέα νὰ παρουσιάζεται μὲ τὸν τρόπο ποὺ αὐτὸς εἶχε πεθάνει πολὺ πρὶν, χτυπημένος ἀπὸ θεϊκὸ ὄπλο. Ἡ SIMON, Amazonenschlacht 147 σκέφτεται ὅτι ἡ ἀπουσία τῆς Ἀμαζόνας ποὺ πλήγωσε τὸν Ἕλληνα 14 θὰ μπορούσε νὰ εἶναι «künstlerische Absicht: um so unheimlicher ist die Verwundung».

τοποθέτησε στο επάνω μέρος της ασπίδας, αριστερά από τον πληγωμένο Έλληνα, μια γονατιστήν Ἀμαζώνα που τοξεύει¹, για την παρουσία της όμως δεν υπάρχει κανένα στοιχείο στα έως τώρα γνωστά αντίγραφα της ασπίδας². Σε σκηνές μάχης μπορούμε να βρούμε μορφές πληγωμένες, χωρίς να εικονίζεται ο αντίπαλος από τον οποίο προήλθε το χτύπημα³, ώστε δεν δικαιολογείται η προσπάθεια να αναζητηθεί η μορφή που πλήγωσε τον Έλληνα 14.

Εκινώντας από την ίδια άπορία, πώς δηλαδή πληγώθηκε ο Έλληνας 14, η Leipen δίνει μια διαφορετική έρμηνεία για το μοτίβο της μορφής⁴. Πιστεύει δηλαδή ότι ο λεγόμενος Καπανέας φέρνει το δεξί του χέρι πίσω στην πλάτη, όχι επειδή είναι πληγωμένος, αλλά γιατί κρατάει σ' αυτό ένα κοντό ξίφος, που πρόκειται να το χρησιμοποιήσει έναντιον της Ἀμαζώνας 13. "Όμως το μοτίβο αυτό, στο οποίο εικονίζονται πολύ συχνά μορφές γονατισμένες σε σκηνές μάχης, διαφέρει από το μοτίβο του «Καπανέα». Το χέρι που βαστάει το όπλο δεν λυγίζει ποτέ τόσο έντονα, ώστε πήχης και βραχίονας να άκουμπούν μεταξύ τους⁵. Θα πρέπει λοιπόν να παραμείνουμε στην παλιά έρμηνεία του πληγωμένου πολεμιστή, αφού μάλιστα το μοτίβο αυτό το συναντούμε και στη σαφώς πληγωμένη Ἀμαζώνα 9 της ασπίδας αλλά και σε άλλες μορφές του φειδιακού κύκλου⁶.

Από τα μικρά αντίγραφα της ασπίδας μᾶς είναι γνωστό ότι η καθιστή Ἀμαζώνα 17⁷ κατείχε το μέσο περίπου της σύνθεσης επάνω από το Γοργόνειο (πίν. 52α, 54α, 55α). "Όστόσο η σχέση της με τις άλλες μορφές της παράστασης γύρω από αυτήν δεν είναι ξεκαθαρισμένη. Σε κανένα αντίγραφο — έκτος από την ελλιπή παράσταση της ασπίδας Lenormant — δεν μᾶς σώθηκε μαζί με τις μορφές που την πλαισιώνων. "Όπως είδαμε παραπάνω, το σκέλος που σώζεται στην ασπίδα των Πατρών λίγο πιο πάνω από την Ἀμαζώνα 17 ανήκει στον Έλληνα

1. B. SCHLÖRB, AM 78,1963, 169 και εικ. 1. Βλ. και v. BOTHMER ό.π. 211 κέ.G. HAFNER, JdI 71,1956, 8.

2. Πρβ. HARRISON, Amazonomachy 130, σημ. 102. STROCKA, Piräusreliefs 125.

3. Βλ. π.χ. τις πληγωμένες μορφές που εικονίζονται στο μοτίβο του «Καπανέα», χωρίς αντίπαλο, στη ζωφόρο του ήρώου της Τρύσας. O. BENNDORF-G. NIEMANN, Das Heroon von Gjölsbaschi-Trysa (1889) πίν. IX.

4. LEIPEN, Parthenos 56 σημ. 154.

5. Πρβ. π.χ. τον Γίγαντα του καλυκωτού κρατήρα της Ferrara, N. ALFIERI - P. E. ARIAS, Spina (1958) εικ. 66 ή τους Γίγαντες στην επάνω ζώνη ενός άλλου καλυκωτού κρατήρα της Ferrara, ALFIERI - ARIAS ό.π. εικ. 34, 35, 36.

6. Από τις μορφές που σχετίζονται με την παράσταση του θρόνου των Νιοβιδών στο θρόνο του Δία της Όλυμπίας ο Νιοβίδης 1 επαναλαμβάνει τον τύπο του Έλληνα 14 (STROCKA, Piräusreliefs 117 άριθ. 2, σημ. 187), ενώ ο Νιοβίδης 10 τον τύπο της Ἀμαζώνας 9. Βλ. G. BEGATTI, Problemi Fidiaci (1951) εικ. 227 και 228. CHR. CLAIRMONT, AntK 6,1963, 28 και 29 (σχέδια). Πρβ. και HAFNER ό.π. 9. Για το μοτίβο στην άγγειογραφία βλ. STROCKA ό.π. 117 άριθ. 1, σημ. 186 και HARRISON, Amazonomachy 130, σημ. 101.

7. LEIPEN, Parthenos 44 και σημ. 145 (μορφή 16).

15¹, τοῦ ὁποίου ἡ ἀντίπαλος ἦταν μιὰ ἄλλη Ἀμαζόνα, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια. Ἀλλωστε, ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ τῆς καθιστῆς Ἀμαζόνας στὴν πλάκα Θ1 (πίν. 22α) πρὸς τ' ἀριστερά, ποὺ δὲν ἔχουμε λόγο νὰ τὴν ἀμφισβητήσουμε, ἀποκλείει ἕναν ἀντίπαλο ποὺ θὰ τὴ χτυποῦσε ἀπὸ ἐπάνω ἢ ἀπὸ τὰ δεξιά. Οὕτε στὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Περικλῆ, ποὺ στὴν ἀσπίδα Lenormant εἰκονίζεται ἐπάνω δεξιά μαζί μὲ τὴν καθιστῆ Ἀμαζόνα, θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἀναζητηθεῖ ὁ ἀντίπαλός της, γιατί αὐτὸς ταυτίζεται ἀσφαλῶς μὲ τὸν τύπο 2 καὶ ἀνήκει στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης². Ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές ποὺ μᾶς παραδίδονται γιὰ τὴν ἐπάνω ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς σύνθεσης, καμιὰ δὲν θὰ μπορούσε νὰ σχετιστεῖ ἄμεσα μὲ τὴ μορφή 17. Ἔτσι, λοιπόν, μπορούμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ Ἀμαζόνα αὐτὴ δὲν εἶχε ἀντίπαλο. Αὐτὸ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ Θ1 καὶ Θ2 (ἀριθ. κατ. 30 - 31 καὶ 32 - 33), ὅπου ἀπεικονίστηκε μὲ μιὰ ἄλλη, νικημένη συνάδελφό της, τὴν Ἀμαζόνα 23. Ἡ καθιστῆ Ἀμαζόνα θὰ ἦταν μάλλον μιὰ ἐλαφρὰ πληγωμένη μορφή³, ποὺ κρατοῦσε ἀκόμη τὰ ὄπλα της, ἕνα ξίφος στὸ δεξιὸ καὶ μιὰ ἀσπίδα⁴ στὸ ἀριστερό.

Καὶ ἡ Ἀμαζόνα 23⁵ δὲν σχετιζόταν ἴσως ἄμεσα μὲ κάποιον Ἕλληνα. Γιὰ τὴ θέση της ἀκριβῶς στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας δὲν μπορούμε νὰ βασιστοῦμε στὶς ἀσπίδες Strangford (πίν. 55α) καὶ Lenormant (πίν. 55β), ποὺ μᾶς τὴν παραδίδουν ἄλλωστε σὲ διαφορετικὴ θέση. Ἀπὸ τὶς δύο πλάκες τοῦ Πειραιᾶ ὅμως, Θ1 καὶ Θ2 (βλ. πίν. 22α - β, 23α - β, 63α), ἔχουμε μιὰ ἀρκετὰ ἰσχυρὴ ἔνδειξη ὅτι βρισκόταν ἀριστερὰ καὶ κοντὰ στὴν καθιστῆ Ἀμαζόνα 17⁶, χωρὶς ὅμως νὰ ξέρομε τὴν ἀκριβῆ σχέση τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν στὸ πρωτότυπο. Πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀσπίδας, στὸ τμήμα ἀνάμεσα στὰ σημεῖα ὅπου τὴν τοποθέτησαν ἡ Harrison καὶ ὁ Strocka (πίν. 57α - β)⁷, πρέπει νὰ βρισκεται ἡ σωστὴ θέση

1. Βλ. παραπάνω σ. 117.

2. Γιὰ τὸν τύπο 4 τοῦ Strocka, ποὺ τὸν τοποθετεῖ πάνω ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 17 καὶ τὸν θεωρεῖ ἀντίπαλό της, βλ. παραπάνω σ. 117 κέ. Καὶ ἡ LEIPEN, Parthenos 44 δίνει ὡς ἀντίπαλο στὴν Ἀμαζόνα 17 (16) τὸν Ἕλληνα 2 (15), τὸν ὁποῖο τοποθετεῖ στὴν ἴδια θέση.

3. Πρβ. καὶ SIMON, Amazonenschlacht 143 (erschöpft oder verwundet).

4. Ἐφόσον ἡ ἀσπίδα μαρτυρεῖται γιὰ τὴν Ἀμαζόνα 17, πρέπει νὰ τὴ δεχτοῦμε ὡς στοιχεῖο τοῦ πρωτοτύπου εἴτε πρόκειται γιὰ κυκλικὴ ἀσπίδα, ὅπως στὸ ἀντίγραφο Strangford, εἴτε γιὰ πέλτη, ὅπως στὰ ἀντίγραφα τοῦ Πειραιᾶ. Ὡστόσο ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν ἔχει γίνει δεκτὴ σ' ὅλες τὶς ἀνακαταστάσεις. Πρβ. LEIPEN, Parthenos εἰκ. 83.

5. LEIPEN, Parthenos 44 καὶ σημ. 149 (μορφή 18).

6. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 122 (2). Ἀντίθετα ὁ HÖLSCHER, Amazonenschlacht 120 κέ. καὶ σημ. 29, εἰκ. 1 καὶ 2, μὲ τὴν τοποθέτηση τῆς δικῆς του μορφῆς 17 (μορφή 23 τοῦ Strocka) ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν καθιστῆ Ἀμαζόνα 17 (15) (βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 124 καὶ σημ. 4) ἀναγκάζεται νὰ μετακινήσει τὴν Ἀμαζόνα 23 (21) πρὸς τὸ ἔξωτερο τῆς ἀσπίδας, ἐνῶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἔνδειξη γι' αὐτό. Ἡ ἀσπίδα Lenormant δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ μιλήσουμε γιὰ σχέση τῶν μορφῶν μεταξύ τους, ἀφοῦ ἀπὸ αὐτὴν λείπουν οἱ περισσότερες.

7. HARRISON, Amazonomachy 124 κέ., πίν. 38. STROCKA, Piräusreliefs 122 (2), εἰκ. 42 - 43.

τῆς μορφῆς 23. Ἡ Ἀμαζόνα αὐτὴ εἶναι ἤδη νεκρή, πεσμένη ἐπάνω στὸ βράχο¹, ὥστε δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νὰ συνδεθεῖ μὲ κάποιον ἀντίπαλο².

Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ προβληματικὲς μορφές τῆς ἀσπίδας ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀναγνώρισή της στὰ διάφορα ἀντίγραφα, τὴ θέση ποὺ κατεῖχε στὴν πρωτότυπη σύνθεση καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς ἀντιπάλου της εἶναι ἡ μορφή 15, τοῦ λεγόμενου Φειδία³. Ἡ μορφή αὐτή, ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ρίξει μιὰ πέτρα κρατώντας τὴν ψηλά μὲ τὰ δύο της χέρια, ἀναγνωρίζεται μὲ βεβαιότητα στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἀσπίδας Lenormant (πίν. 55β)⁴, ἐνῶ καὶ στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν ἀναγνωρίζουμε μὲ μεγάλη πιθανότητα τὸ ἀριστερὸ της σκέλος στὸ σωζόμενο πάνω μέρος, ἀνάμεσα στὶς μορφές 14 καὶ 17 (πίν. 52α, 54α)⁵. Στὴν ἴδια περίπου θέση θὰ εἰκονίζονταν καὶ στὴν ἀσπίδα τοῦ Βατικανοῦ, Museo Chiaramonti (πίν. 56β), ἂν δεχτοῦμε ὅτι ἦταν ὁ ἀντίπαλος τῆς Ἀμαζόνας ποὺ ἀνεβαίνει τὸ βράχο πρὸς τὰ δεξιὰ (16)⁶, ἔχοντας τὸ κεφάλι ὑψωμένο καὶ κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι τὴν ἀσπίδα. Ἡ ταύτιση τῆς Ἀμαζόνας αὐτῆς μὲ τὴν Ἀμαζόνα ποὺ μᾶς παραδίδεται στοὺς πίνακες τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 44γ) καὶ τοῦ Πειραιᾶ E1 (πίν. 16) εἶναι γενικὰ παραδεκτὴ⁷, ἐνῶ ἡ ταύτιση τοῦ πολεμιστῆ τῶν πινάκων αὐτῶν μὲ τὸν λεγόμενο Φειδία (15), παρόλο ποὺ δὲν εἶναι ἀπόλυτα βεβαιωμένη, εἶναι πάρα πολὺ πιθανή⁸. Ὅπως παρατηρήσαμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τῆς Κοπεγχάγης συμπεραίνουμε ὅτι ὁ πολεμιστὴς πρέπει νὰ εἶχε ὑψωμένα καὶ τὰ δύο του χέρια⁹. Ἐνας ἄλλος Ἕλληνας τῆς ἀσπίδας ποὺ κρατᾷ τὸ ὄπλο του ψηλά μὲ τὰ δύο του χέρια εἶναι ἡ μορφή 24, ἀποτελεῖ ὅμως ὁμάδα μὲ μιὰ ἄλλη Ἀμαζόνα (25). Ἔτσι μένει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἀντίπαλος τῆς Ἀμαζόνας 16

1. Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ μοτίβου της βλ. HARRISON, *Amazonomachy* 118 καὶ STROCKA, *Piräusreliefs* 76 κέ.

2. Ἡ LEIPEN, *Parthenos* 44 (18), τὴ θεωρεῖ ὡς νικημένη ἀντίπαλο τοῦ λεγόμενου Φειδία. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 124 σημ. 1.

3. LEIPEN, *Parthenos* 43 κέ. καὶ σημ. 144 (μορφή 17).

4. W. H. SCHUCHHARDT, *AntPlastik* II (1963) 50 (3).

5. Βλ. παραπάνω σ. 117 καὶ σημ. 6.

6. LEIPEN, *Parthenos* 45 καὶ σημ. 153 (μορφή 20).

7. HARRISON, *Amazonomachy* 116, 123. STROCKA, *Piräusreliefs* 123 (21). Βλ. καὶ LEIPEN, *Parthenos* 45 (20). FUCHS, *HELBIG*⁴ I, 357. HÖLSCHER, *Amazonenschlacht* 119.

8. HARRISON, *Amazonomachy* 116, 123 καὶ *AJA* 76, 1972, 396 σημ. 99. Ὅπωςδήποτε θὰ πρέπει νὰ ἀποκλειστεῖ ἡ ταύτιση τοῦ Ἕλληνα ποὺ εἰκονίζεται στοὺς πίνακες Κοπεγχάγης καὶ Πειραιᾶ E1 μὲ τὴ γονατιστὴ, πολὺ ἀποσπασματικὰ σωζόμενη μορφή τῆς ἀσπίδας τοῦ Βατικανοῦ, ποὺ προτείνουν ἡ LEIPEN, *Parthenos* 45 καὶ ὁ STROCKA, *Piräusreliefs* 25 (V 23). Πρβ. FUCHS, *HELBIG*⁴ I, 357.

9. Βλ. παραπάνω σ. 80 κέ.

στούς μαρμάρινους πίνακες είναι ο 'Ελληνας 15, που καταλάμβανε τὸ μέσο τοῦ ἐπάνω τμήματος τῆς ἀσπίδας¹.

Τὸ κάτω μέρος τῆς Ἀμαζόνας 16 ἀναγνωρίζεται καὶ στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς ἀσπίδας Strangford (πίν. 55α)², ὅπου σώζεται καὶ τὸ ἀριστερὸ σκέλος μὲ τὴν ἄκρην τῆς χλαμύδας τοῦ ἀντιπάλου της. Ἡ τοποθέτηση ὅμως τῆς ομάδας 15 - 16 στὴ θέση αὐτὴ εἶναι ἀντίθετη μὲ τὴν παράδοση τῶν ἄλλων ἀντιγράφων, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ πῶς κάτω. Ὁ Stroeka, ἀκολουθώντας τὴν ἀσπίδα Strangford, τοποθετεῖ στὸ μέσο τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τῆς σύνθεσης τὴν Ἀμαζόνα 16 μὲ ἀντίπαλο τὸν 'Ελληνα τῶν πινάκων τῆς Κοπεγχάγης καὶ Πειραιᾶ Ε1. Τὸν πολεμιστὴ αὐτὸν ὅμως τὸν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Φειδία (πίν. 57β, μορφή 23)³. Καὶ ὁ Hölischer ἀκολουθεῖ τὴν ἄποψη αὐτὴ, τοποθετεῖ ὅμως τὴν ομάδα λίγο ὑψηλότερα καὶ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας⁴. Μὲ τὴν τοποθέτηση αὐτὴ ὅμως παραμερίζεται ἐντελῶς ἡ γονατιστὴ μορφή 18, ποὺ δὲν θὰ μπορούσε ἔτσι νὰ χωρέσει στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ τμήμα τῆς σύνθεσης (βλ. παρακάτω).

Ὅπως δεχτήκαμε, ἡ Ἀμαζόνα 16 καὶ ἐπομένως καὶ ὁ ἀντίπαλός της, ὁ λεγόμενος Φειδίας (15), εἰκονίζονταν στὴν ἀσπίδα Strangford ἀριστερά. Ἐτσι ὅμως δημιουργεῖται ἓνα πρόβλημα ὡς πρὸς τὴν ταύτιση τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πέλεκυ στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας αὐτῆς, ποὺ ἀπὸ τὴν ἔρευνα ταυτίστηκε μὲ τὸν λεγόμενον Φειδία⁵. Ἡ ταύτιση στηρίχθηκε στὸ γεγονός ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ μορφή

1. Ἡ τοποθέτηση τῆς μορφῆς 15 στὸ πάνω μέρος τῆς ἀσπίδας ἔχει γίνει δεκτὴ ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς μελετητές (βλ. HARRISON, *Amazonomachy* 116, 123. LEIPEN, *Parthenos* 44 καὶ εἰκ. 83 C, D, E, F. HÖLSCHER, *Amazonenschlacht* 117, 118, 119, εἰκ. 1 - 2), ὑπάρχει ὅμως ἀσυμφωνία γιὰ τὴν ἀντίπαλό της. Ὅσοι ἀπὸ τοὺς μελετητὲς δὲν δέχονται τὴν ταύτισή της μὲ τὸν πολεμιστὴ τῶν πινάκων Κοπεγχάγης καὶ Πειραιᾶ Ε1 ἀναγνωρίζουν τὴν ἀντίπαλό της σὲ διαφορετικὲς μορφές. Ἐτσι, ὁ STROCKA, *Piräusreliefs* 122 δέχεται ὅτι ὁ 'Ελληνας 15 πετάει τὴν πέτρα ἐναντίον τῆς Ἀμαζόνας 19 (1), οἱ HÖLSCHER-SIMON, *Amazonenschlacht* 120, 147 ἐναντίον τῶν Ἀμαζόνων 19, 20, 23 (18, 20, 21), ἐνῶ ἡ LEIPEN, *Parthenos* 44 ἐναντίον τῆς Ἀμαζόνας 23 (18). Ὁ F. BROMMER, *MWP* 1948, 11 καὶ ἡ B. SCHLÖRB, *AM* 78, 1963, 167, ποὺ τοποθέτησαν τὸν λεγόμενον Φειδία στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης σύμφωνα μὲ τὴν ἀσπίδα Strangford, ἀναγνώρισαν τὴν ἀντίπαλό του στὴ μορφή τοῦ ἴδιου ἀντιγράφου ποὺ εἶναι γονατισμένη μπροστὰ στὰ πόδια του.

2. HARRISON, *Amazonomachy* 116, 123. LEIPEN, *Parthenos* 45 (20). STROCKA, *Piräusreliefs* 25 (V 21, S 21).

3. STROCKA, *Piräusreliefs* 20 (S 21, S 23), 24 κέ. (V 21, V 23), 123 (21 - 23). Βλ. καὶ παρακάτω σ. 129.

4. HÖLSCHER, *Amazonenschlacht* 119 κέ. Ὁ STROCKA, *Piräusreliefs* εἰκ. 42 - 43 συμπληρώνει τὸν 'Ελληνα τῆς ομάδας μὲ ξίφος, οἱ HÖLSCHER - SIMON ἔ.π. 144, εἰκ. 1 - 2 μὲ δόρυ. Ἡ Ἀμαζόνα 16 συμπληρώνεται μὲ ξίφος καὶ στίς δύο ἀναπαραστάσεις. Γιὰ τὸ ὅπλο της, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ δόρυ, δὲν ἔχουμε καμιὰ ἐνδειξὴ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα.

5. Ἡ HARRISON, *Amazonomachy* 116, 123, ἐνῶ ἀναγνωρίζει τὴν Ἀμαζόνα 16, τὴν ὁποία θεωρεῖ ἀντίπαλο τοῦ λεγόμενου Φειδία (15), στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας Strangford, δέχεται συγχρόνως, ἔ.π. 113, 123, ὅτι ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πέλεκυ στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας αὐτῆς ταυτίζεται μὲ τὸν πολεμιστὴ 15.

φαλακρή, όπως δηλαδή περιγράφεται ο «Φειδίας» επάνω στην ασπίδα της Παρθένου από τον Πλούταρχο. Παραβλέπεται ωστόσο ένα εξίσου σημαντικό στοιχείο, το όπλο της μορφής, που στο αντίγραφο αυτό δεν είναι πέτρα, όπως θα έπρεπε σύμφωνα με τη μαρτυρία του Πλουτάρχου και της ασπίδας Lenormant (εικ. 55β), αλλά πέλεκης (πίν. 55α)¹. Αν η μορφή αυτή ταυτίζεται πραγματικά με τον τύπο του λεγόμενου Φειδία, τότε ο αντιγραφέας της ασπίδας Strangford όχι μόνον της έδωσε διαφορετικό όπλο, αλλά και την μετέφερε στο κάτω μέρος της σύνθεσης και της έδωσε άλλη αντίπαλο, μιὰ Ἀμαζώνα γονατισμένη. Αν όμως αναγνωρίσουμε στην ομάδα αυτή της ασπίδας Strangford, όπως έκαναν ο Stroeka και ο Jeppesen, τις μορφές 24 και 25 που μᾶς παραδίδονται και στην ασπίδα του Palazzo dei Conservatori (πίν. 56α)², αποφεύγουμε όλες τις παραπάνω δυσκολίες. Ο πέλεκης στα χέρια του πολεμιστή 24 μπορεί να έρμηνευτεί εύκολα: είναι πολύ πιθανόν το όπλο που έχει πάρει από την πεσμένη αντίπαλό του³, ενώ το δικό του όπλο ήταν ένα ξίφος, όπως αποδεικνύεται από την κρεμασμένη θήκη στο πλάι του στο αντίγραφο της Ρώμης⁴. Στην ασπίδα Strangford παραλείφτηκε η θήκη του ξίφους και «άντικαταστάθηκε» από μιὰ πολύ κοντή χλαμύδα⁵. Στο αντίγραφο αυτό και η μορφή της πεσμένης Ἀμαζώνας παρουσιάζει βέβαια διαφορές, όταν συγκριθεῖ με τη μορφή 25 της ασπίδας του Palazzo dei Conservatori. Οἱ διαφορές αυτές όμως και στη στάση και στην ένδυμασία

1. HARRISON, Amazonomachy 113. LEIPEN, Parthenos 43. W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 50.

2. STROCKA, Piräusreliefs 16 (S 12, S 13), 30 (C 12, C 13), 123 (12 - 13). K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 16 (26-27). LEIPEN, Parthenos 45 (27-28). Βλ. και τελευταία HÖLSCHER, Amazonenschlacht 116 (24 - 25) και σημ. 7. Η HARRISON, Amazonomachy 125 (24) δεν φαίνεται να αποκλείει την πιθανότητα ο πολεμιστής στο κάτω μέρος της ασπίδας Strangford να ταυτίζεται με τη μορφή 24. Αντίθετα η ίδια, AJA 76, 1972, 369 σημ. 99, τον ταυτίζει με τον λεγόμενο Φειδία. Μερικοί μελετητές πιστεύουν ότι οι δύο πολεμιστές με πέλεκη στις ασπίδες Strangford και Palazzo dei Conservatori αποδίδουν τον ίδιο τύπο, στον οποίο όμως αναγνωρίζουν τον λεγόμενο Φειδία. Βλ. F. BRÖMMER, MWPr 1948, 11 κέ. FUCHS, HELBIG⁴ II, 1762. D. v. BOTHMER, Amazons in Greek Art (1957) 214. S. RAS, BCH 68/69, 1944/45, 167 (As), 173 (Ac), 182.

3. Ο STROCKA, Piräusreliefs 30 (C 12) παρατηρεί στην Ἀμαζώνα αυτή του Palazzo dei Conservatori ίχνη από κάποιο αντικείμενο, που υποθέτει ότι ήταν ένα ξίφος. Πραγματικά υπάρχουν χαμηλότερα και πίσω από το άριστερό της χέρι υπολείμματα, που δεν μπορούν όμως εύκολα να σχετιστούν με ξίφος.

4. Κατά τον v. BOTHMER ό.π. 214 ο διπλός πέλεκης δεν εμφανίζεται ως όπλο των Ἑλλήνων στις παραστάσεις Ἀμαζονομαχίας στις αγγειογραφίες της κλασικής εποχής. Έτσι πιστεύει (βλ. και HARRISON, Amazonomachy 125) ότι το πραγματικό όπλο του Ἑλλήνα αυτού είναι το ξίφος. Από την άλλη μεριά όμως το μοτίβο των ύψωμένων χεριών του δείχνει ότι επιτίθεται με τον πέλεκη, ώστε είναι, νομίζω, πολύ πιθανή η υπόθεση ότι πρόκειται για τον πέλεκη της αντίπαλός του. Πρβ. και SIMON, Amazonenschlacht 140, η οποία όμως πιστεύει ότι ο πέλεκης αυτός ήταν το όπλο της Ἀμαζώνας 26 (27). Στην αναπαράσταση του STROCKA, Piräusreliefs εικ. 42 - 43 παραλείπεται το ξίφος του Ἑλλήνα 24.

5. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 30 (C 13).

τῆς μορφῆς¹ δὲν εἶναι σημαντικότερες ἀπὸ τὶς διαφορὰς ποὺ ἔχουν διαπιστωθεῖ ἀνάμεσα σὲ ἄλλες μορφές τῆς ἀσπίδας Strangford καὶ τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, π.χ. στὸν τύπο 10.

Μετὰ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐξέταση τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ μένει ἀνερμηνεύτο εἶναι τὸ «φαλακρὸν» τῆς κεφαλῆς τοῦ πολεμιστῆ τῆς ἀσπίδας Strangford², μιὰ καὶ τὸ κεφάλι τῆς μορφῆς 24 στὸ ἀντίγραφο τῆς Ρώμης δὲν σώζεται σὲ κατάσταση ποὺ νὰ ἐπιτρέψει τὴ σύγκριση. Πρέπει λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε ἢ ὅτι ὑπῆρχαν δυὸ μορφές φαλακρὸς στὴν ἀσπίδα, ἡ 15 («Φειδίας») καὶ ἡ 24, ἢ ὅτι ὁ ἀντιγραφέας τῆς ἀσπίδας Strangford μετέφερε τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ τῆς 15 στὴν 24, πράγμα ὅχι ἀπίθανο, ἀφοῦ μάλιστα οἱ δυὸ μορφές εἶναι πολὺ συγγενικὲς ὡς πρὸς τὸ μοτίβο τους³.

Ἡ μορφή 18 τῆς Ἀμαζονομαχίας μᾶς παραδίδεται ἐλλιπέστερα ἀπὸ κάθε ἄλλη. Ἡ θέση τῆς ἐπάνω ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 16 μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ μοναδικὸ ἀντίγραφο τοῦ τμήματος αὐτοῦ τῆς σύνθεσης, τὴν ἀσπίδα τοῦ Museo Chiaramonti (πίν. 56β). Ἀπὸ τὸ μοτίβο τῆς ὅμως τὸ ἀντίγραφο αὐτὸ δὲν σώζει παρὰ μονάχα μιὰ λεπτομέρεια: ἓνα ἔντονα λυγισμένο, δεξιὸ μάλλον, γόνατο. Διακρίνονται ἡ κνημίδα του καὶ ἓνα τμήμα ἐνδύματος πλάι στὸ μηρό. Ἀπὸ ὀρισμένους μελετητὲς τὸ σκέλος αὐτὸ ἀποδόθηκε κατὰ περιεργὸ τρόπο στὸν πολεμιστὴ τῶν πινάκων Κοπεγχάγης καὶ Πειραιᾶ E1⁴, καὶ μόνον ἡ Harrison δέχτηκε ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ ἄλλη μορφή, ποὺ ἦταν γονατισμένη στὸ πάνω μέρος τῆς ἀσπίδας (πίν. 57α)⁵. Τὴν ταύτισε ὅμως μὲ τὴ γονατισμένη μορφή στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας Strangford, ποὺ φορεῖ θώρακα — ὅχι ὅμως κνημίδες —, τὴν ἀντίπαλο δηλαδὴ τοῦ φαλακροῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πέλεκυ (πίν. 55α), στὸν ὁποῖο ἡ ἴδια ἀναγνωρίζει τὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Φειδία. Πιστεύει δηλαδὴ ἡ Harrison ὅτι οἱ δυὸ μορφές, ὁ λεγόμενος Φειδίας καὶ ἡ γονατιστὴ μορφή, μεταφέρθηκαν ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς σύνθεσης καὶ εἰκονίστηκαν ἀπὸ τὸν ἀντιγραφέα τῆς ἀσπίδας Strangford ὡς ἀντίπαλο ζευγάρι, ἐνῶ στὴν πραγματικότητά πρόκειται, κατὰ τὴ γνώμη τῆς, γιὰ δύο μορφές Ἑλλήνων. Ἡ ταύτιση τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν μὲ τὴν ομάδα 24 - 25, ποὺ δεχτήκαμε παραπάνω, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ παρακάμψουμε

1. STROCKA, Piräusreliefs 30 (C 12).

2. STROCKA, Piräusreliefs 16 (S 13) καὶ σμ. 12.

3. Καὶ ὁ STROCKA ὁ.π. 121 ὑποθέτει ὅτι ἴσως ἡ μορφή 24 (13) συγγέεται ἀπὸ τὸν ἀντιγραφέα τῆς ἀσπίδας Strangford (S 13) μὲ τὸν «Φειδία». Πρβ. καὶ HÖLSCHER, Amazonenschlacht 116 καὶ 117 σμ. 10.

4. Βλ. παραπάνω σ. 123 σμ. 8. Ἡ φανερὴ διαφορὰ στὸ μοτίβο τοῦ σκέλους αὐτοῦ ἀπὸ τὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ πολεμιστῆ 15 ὀφείλεται κατὰ τὴ Leipen, Parthenos 45 στὴν προσαρμογὴ τῆς μορφῆς μέσα στὸν πινάκα.

5. HARRISON, Amazonomachy 117 καὶ 123 κέ.

τήν υπόθεση τῆς Harrison, ἀφοῦ ἡ γονατισμένη μορφή τῆς ἀσπίδας Chiaramonti σώζεται ἐλάχιστα καὶ μάλιστα φέρει κνημίδα, ἓνα στοιχεῖο ποὺ δὲν ὑπάρχει στὴ θωρακοφόρο μορφή τῆς ἀσπίδας Strangford¹.

Τὸ γόνατο ποὺ σώζεται στὴν ἀσπίδα Chiaramonti δὲν μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ μὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἕως σήμερα γνωστὲς μορφές τῆς Ἀμαζονομαχίας. Πρέπει, λοιπόν, νὰ ἀποδοθεῖ σὲ μιὰ μορφή ἀγνωστὴ ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀντίγραφα. Πρόκειται ὅμως γιὰ μιὰ μορφή ἐπιτιθέμενου Ἑλληνα, μπροστὰ στὸν ὁποῖο φεύγει ἡ Ἀμαζόνα 19, ὅπως δέχεται ἡ Harrison², ἢ γιὰ μιὰ ἀμυνόμενη μορφή; Στὴ σύγχρονη εἰκονογραφία πολὺ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ βρεῖ κανεὶς μορφές ποὺ νὰ ἐπιτίθενται γονατισμένες. Ἀντίθετα, τόσο στὴν πλαστικὴ³ ὅσο καὶ στὴν ἀγχειογραφία, συναντοῦμε συχνὰ μορφές ποὺ εἰκονίζονται πεσμένες στὰ γόνατα, προσπαθώντας νὰ ἀποκρούσουν τὸν ἀντίπαλό τους. Σὲ μιὰ μάλιστα ἀπὸ τὶς ἀγχειογραφίες, ποὺ ἀπὸ τὴν ἔρευνα ἔχουν σχετιστεῖ μὲ τὴν παράσταση τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηναῖς Παρθένου, στὴ λήκυθο τοῦ Αἴσωνα στὴ Νεάπολη⁴, εἰκονίζεται μιὰ Ἀμαζόνα σ' ἓνα ὅμοιο μοτίβο: εἶναι πεσμένη καὶ στηρίζεται στὸ δεξιὸ τοῦ γόνατο, ἔχοντας τὸ ἀριστερὸ σκέλος ἀπλωμένο· μὲ τὴν ἀσπίδα τοῦ προσπαθεῖ νὰ καλυφτεῖ ἀπὸ τὸν ἐχθρὸ ποὺ ὀρμάει ἀπὸ τὰ δεξιά⁵. Μιὰ μορφή μὲ τὸ μοτίβο αὐτὸ θὰ προσαρμοζόταν πολὺ καλὰ στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἀσπίδας, ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κεντρικὸ ἄξονα, σὲ μιὰ θέση ἀντίστοιχη μὲ τὴ θέση τοῦ λεγόμενου Καπάνος στὰ δεξιά (14). Δὲν εἶναι ὅμως εὐκόλο νὰ ἀποφασίσουμε ἂν ἡ μορφή 18 εἶναι Ἑλληνας ἢ Ἀμαζόνα. Ἄν δεχτοῦμε τὸ πρῶτο, τότε ὁ Ἑλληνας αὐτὸς θὰ ἦταν ἴσως μιὰ μορφή πληγωμένη, χωρὶς κανέναν ἀντίπαλο, ὅπως ἢ Ἀμαζόνα 17. Ἄν πάλι τὴ θεωρήσουμε γυναικεία, θὰ εἴχαμε στὸ τεῖμα αὐτὸ τῆς ἀσπίδας, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς Ἀμαζόνες 19 καὶ 20⁶, καὶ μιὰ τρίτη σὲ ἀμυντικὴ στάση⁷.

1. Βλ. καὶ Strocka, Piräusreliefs 123 σμ. 211.

2. Βλ. σ. 126 σμ. 5.

3. Πρβ. π.χ. τὸν Ἑλληνα ποὺ γονατίζει μπροστὰ ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα στὴν πλάκα H21-538 τῆς ζωφόρου τοῦ ναοῦ τῶν Βασσῶν, Ch. Hofkes-Bruker-A. Mallwitz, Der Bassai-Fries (1975) 85 καὶ 86.

4. Beazley, ARV² 1174, 6. Strocka, Piräusreliefs 114 κέ. E. B. Harrison, AJA 76, 1972, 362 σμ. 66, 369.

5. Μιὰ γονατισμένη Ἀμαζόνα, ποὺ εἰκονίζεται ὅμως τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ἑλληνας τὴν τρυπάει μὲ τὸ δόρυ, ἔχουμε καὶ στὴ λήκυθο τοῦ ζωγράφου τῆς Ἐρέτριας στὴ Ν. Ὑόρκη (Beazley, ARV² 1248,9)· ἡ παράσταση αὐτὴ ἔχει ἐπίσης σχετιστεῖ μὲ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας. Βλ. Strocka, Piräusreliefs 115 κέ.

6. Harrison, Amazonomachy 117 κέ., 124. Strocka, Piräusreliefs 11 (L 1), 20 (S 22), 23 κέ. (V 1 καὶ V 22), 122 (1 καὶ 22). Leipen, Parthenos 44 (21 καὶ 22). Hölscher, Amazonenschlacht 120 σμ. 28. Γιὰ μιὰ ἐλεύθερη ἐπανάληψη τοῦ τύπου τῆς Ἀμαζόνας 19 βλ. τὸ ἀνάγλυφο τῆς Ν. Ὑόρκης, ποὺ μᾶς παραδίδει καὶ δύο ἀκόμη τύπους τῆς ἀσπίδας (βλ. σ. 131 κέ. καὶ σ. 131 σμ. 2). Ἡ μορφή στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ ἀναγλύφου, ποὺ ὑφάνει τὴν ἀσπίδα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ, θυμίζει κάπως τὸ μοτίβο τῆς Ἀμαζόνας 19.

7. Τὴν ἐμφανεία τῆς μορφῆς 18 ὡς γυναικείας δυσκολεῖ ἴσως τὸ γεγονός ὅτι φοροῦσε κνημίδες, ὅπως μοῦ

Γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν ὑπόλοιπων μορφῶν ποὺ εἰκονίζονταν στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας θὰ πρέπει, νομίζω, νὰ στηριχτοῦμε βασικὰ στὰ δύο ἀντίγραφα τῆς Ρώμης, στὶς ἀσπίδες τοῦ Βατικανοῦ καὶ τοῦ Palazzo dei Conservatori, ποὺ συμπληρώνουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τὴν ἀσπίδα τοῦ Museo Chiaramonti (πίν. 56β), πρέπει νὰ τοποθετήσουμε κάτω ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 20 τὸν Ἑλληνα 22¹. Ἡ ἀντίπαλός του, ἡ Ἀμαζόνα 21² ποὺ ὑψώνει τὸν πέλεκυ ἐναντίον του, σώζεται στὸ ἴδιο ἀντίγραφο ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω. Ἀπὸ τὸ ἀντίγραφο τοῦ Palazzo dei Conservatori, ποὺ σώζει τὸ κάτω μέρος τῆς (πίν. 56α), κερδίζουμε τὸ μοτίβο τῶν σκελῶν τῆς³. Σύμφωνα μὲ τὸ ἴδιο ἀντίγραφο πρέπει νὰ τοποθετήσουμε ἀμέσως πῶς κάτω δυὸ ἄλλες ομάδες ἀντιπάλων, τὴν 24 - 25⁴ καὶ τὴν 26 - 27⁵, ποὺ μᾶς παραδίδονται σ' αὐτὸ⁶.

Ἡ ομάδα 26 - 27, τοῦ Ἑλληνα ποὺ βυθίζει τὸ ξίφος του στὴν πλάτη μιᾶς Ἀμαζόνας⁷, μᾶς παραδίδεται ἴσως καὶ ἀπὸ τὴν ἀσπίδα Lenormant, στὴν ἴδια περίπου θέση (πίν. 55β). Ἡ ομάδα τῶν δύο μορφῶν στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας αὐτῆς ταυτίζεται συνήθως μὲ τὴν ομάδα τοῦ πληρωμένου Ἑλληνα (μορφές 6 καὶ 7)⁸. Ἡ ἀριστερὴ μορφή δὲν ἔχει κανένα στοιχεῖο ποὺ νὰ θυμίζει

παρατήρηση ἢ καθηγ. E. Harrison. Κνημίδες φορεῖ μόνον μιὰ ἀκόμη ἀπὸ τὶς μορφές τῆς ἀσπίδας, ὁ πολεμιστὴς 8. Ἄν παρόλα αὐτὰ δεχόμασταν ὅτι ἡ μορφή 18 εἶναι Ἀμαζόνα, τότε πρέπει νὰ ἀμύνεται ἀπὸ τὸν πολεμιστὴ 15. Ὅπως εἶδαμε, ἡ ἀντίπαλος τοῦ λεγόμενου Φειδία εἶναι ἡ Ἀμαζόνα 16, αὐτὸ ὅμως δὲν ἀποκλείει νὰ εἶχε καὶ μιὰ δεύτερη ἀντίπαλο.

1. LEIPEN, Parthenos 44 κέ. καὶ σημ. 151 (μορφή 24).
2. LEIPEN, Parthenos 44 κέ. καὶ σημ. 151 (μορφή 23). Ἡ LEIPEN στὴν ἀναπαράστασή τῆς ὑ.π. εἰκ. 82 τῆς δίνει ὡς ὄπλο μιὰ πέτρα.
3. HARRISON, Amazonomachy 118, 124. STROCKA, Piräusreliefs 30 κέ. (C 25), 122 (24 - 25). LEIPEN, Parthenos 45. HÖLSCHER, Amazonenschlacht 119 (22).
4. LEIPEN, Parthenos 45 καὶ σημ. 152 (μορφές 27-28). Γιὰ τὶς μορφές αὐτές βλ. καὶ παραπάνω σ. 125.
5. LEIPEN, Parthenos 44 καὶ σημ. 150 (μορφές 25 - 26). Τὸ ἀριστερὸ χεῖρ τῆς Ἀμαζόνας 26 ἔφευγε, σύμφωνα μὲ τὴν ἀσπίδα τοῦ Palazzo dei Conservatori, ἐπάνω στὸ μηρὸς τῆς. Σὲ μερικὲς ἀναπαραστάσεις σχεδιάζεται ἀντίθετα λυγισμένο ἔντονα στὸν ἀγκώνα, μὲ κατεύθυνση πρὸς τὸν ὄμο τῆς μορφῆς. STROCKA, Piräusreliefs εἰκ. 42-43. HÖLSCHER-SIMON, Amazonenschlacht εἰκ. 1 - 2. Συγγενικὸ μὲ τὸ μοτίβο αὐτῆς τῆς ομάδας εἶναι τὸ μοτίβο δύο μορφῶν ἀπὸ τὴ βάζη τῆς Νικόπολης. Βλ. B. SCHLÖRE, AM 78, 1963, 167, 170, Beil. 82.2.
- ⁷ Ἀδικοιολόγητη εἶναι ἡ ἐρμηνεία τοῦ μοτίβου αὐτοῦ ὡς πηδῆματος τοῦ θανάτου (J. FINK, ÖJh 47, 1964/65, 85).
6. Αὐτὴ τὴν τοποθέτηση δέχεται καὶ ἡ HARRISON, Amazonomachy 118, 125. Πρβ. HÖLSCHER, Amazonenschlacht 117 κέ., εἰκ. 1 - 2.
7. Ἡ SIMON, Amazonenschlacht 137 κέ., 140 προτείνει μιὰ ἄλλη ἐρμηνεία γιὰ τὴν ομάδα αὐτή, ὅτι δηλαδὴ πρόκειται γιὰ μιὰ Ἀμαζόνα πληρωμένη ἀπὸ βέλος καὶ ἓνα Ἑλληνα ποὺ τὴ βοήθει, τραβώντας ἔξω τὸ βέλος. Ἡ ἐρμηνεία ὅμως αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ ἀναγνωριστῆ στὴν Ἀμαζόνα αὐτὴ ἡ Ἀντιόπη. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 133 κέ.
8. W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 51 (6 καὶ 7). STROCKA, Piräusreliefs 12 (L 6, L 7), 34, 119. HARRISON, Amazonomachy 121, 125. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 5 (7-8). E. LANGLOTZ, Phidiasprobleme (1947) 43. E. BIELEFELD, Amazonomachia (1951) 24.

τὸν πληγωμένο Ἑλληνα 6, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ κίνηση τῶν σκελῶν τῆς¹ καὶ γενικὰ ἡ συσπείρωση τοῦ σώματος εἶναι χαρακτηριστικὰ πού τὴ φέρουν κοντὰ στὴν Ἀμαζόνα 26 πού δέχεται τὸ χτύπημα στὴν πλάτη². Ἀπὸ τὸν ἀντιγράφεα τῆς ἀσπίδας Lenormant δὲν γίνεται καμιά ὑποδήλωση τοῦ φύλου τῶν μορφῶν αὐτῶν, πού νὰ μᾶς βοηθᾶει στὴν ταύτισή τους³.

Γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς τῆς σύνθεσης ὁ Strocka προτίμησε τὴ μαρτυρία τῆς ἀσπίδας Strangford καὶ ὄχι τὴν παράδοση τῶν ἀντιγράφων τῆς Ρώμης. Ἔτσι, τοποθέτησε, ὅπως ἀναφέραμε καὶ πῦρ πάνω, τὴν Ἀμαζόνα 16 καὶ τὸν ἀντίπαλό τῆς (Strocka ἀριθ. 23, βλ. πίν. 57β), στὸ μέσο τῆς πλευρᾶς αὐτῆς⁴, κάτω ἀπὸ τὶς μορφές 21 - 22. Ἐπιπλέον μετέφερε καὶ τὴν ομάδα 24 - 25 κάτω ἀπὸ τὴν 26 - 27, ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν πολεμιστὴ 1, πού τοποθετεῖται, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας. Ὁ Strocka ὀδηγήθηκε σ' αὐτὴ τὴν τοποθέτηση, ἐπειδὴ στὴν ἀσπίδα Strangford ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πέλεκυ (24) βρίσκεται στὴ θέση τοῦ Ἑλληνα μὲ τὸν πῖλο (1), πού παραλείφθηκε⁵. Ὁ ἀντιγράφεας ὅμως τῆς ἀσπίδας αὐτῆς δὲν παρέλειψε μόνον τὸν πολεμιστὴ 1, ἀλλὰ καὶ τὴν ομάδα 26 - 27. Ἡ προσπάθεια τοῦ Strocka γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος τῆς ἀσπίδας μᾶς δίνει, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ποιικιλία τῶν σχημάτων στὴ δεξιὰ πλευρά, μιὰ σύνθεση ἀρκετὰ μονότονη, καθὼς ἔχουν τοποθετηθεῖ τέσσερα ἀντίπαλα ζευγάρια τὸ ἓνα κάτω ἀπὸ τὸ ἄλλο (πίν. 57β).

Τὸ τμήμα τῆς σύνθεσης κάτω ἀπὸ τὸ Γοργόνειο παρουσιάζει πολλὰ προβλήματα, πού σχετίζονται τόσο μὲ τὴν ἀναπαράσταση τῶν μορφῶν ὅσο καὶ μὲ τὴν ἐρμηνεία τους. Σήμερα οἱ περισσότεροὶ μελετητές, ἀκολουθώντας τὴ μαρτυρία τοῦ ἀντιγράφου τῶν Πατρῶν, τοποθετοῦν κάτω ἀπὸ τὸ «στεφάνω» τῶν φιδιῶν τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῖλο (1)⁶ καὶ τὴ μορφή 2⁷, τὸν λεγόμενο Περικλῆ⁸.

1. Ὁ SCHUCHHARDT ἔ.π. 51 καὶ εἰκ. 3 καὶ ὁ STROCKA, Piräusreliefs 12 καὶ εἰκ. 1 ἐρμηνεύουν τὸ ἀναγκασμένο καὶ λυγισμένο δεξιὸ σκέλος τῆς μορφῆς ὡς ἀριστερὸ χέρι.

2. Γιὰ τὴν ταύτιση τῆς ομάδας αὐτῆς στὴν ἀσπίδα Lenormant μὲ τὶς μορφές 26 - 27 βλ. D. v. BOTHMER, Amazons in Greek Art (1957) 242. Βλ. καὶ LEIPEN, Parthenos 44 καὶ σημ. 150. Σχετικὰ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ταύτισης τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν βλ. STROCKA, Piräusreliefs 28 κέ. καὶ B. SCHLÖBB, AM 78, 1963, 170 σημ. 22.

3. Ἀντίθετα ὁ SCHUCHHARDT ἔ.π. 51 πιστεύει ὅτι οἱ δύο μορφές τῆς ἀσπίδας Lenormant ἀγνωρίζονται μὲ βεβαιότητα ὡς Ἑλληνες.

4. STROCKA, Piräusreliefs 123 (21 - 23) εἰκ. 42 - 43.

5. STROCKA, Piräusreliefs 121 καὶ 123 (12 - 13), ὅπου ἀπὸ παραδρομὴ C 13 ἀντὶ S 13 (;). Στὴν ἔδρα θέση τοποθετεῖ στὴν ἀναπαράστασή τῆς τὶς μορφές 24 - 25 καὶ ἡ LEIPEN, Parthenos 45, εἰκ. 82.

6. LEIPEN, Parthenos 43 καὶ σημ. 140 (μορφή 1).

7. LEIPEN, Parthenos 43 κέ. καὶ σημ. 144 (μορφή 15).

8. K. JEPPESEN, ActaArch 34, 1963, 3 κέ. (1 - 2), εἰκ. 3. HARRISON, Amazonomachy 120, πίν. 38. STROCKA, Piräusreliefs 121 κέ. (8 - 14), εἰκ. 42 - 43. HÖLSCHER, Amazonenschlacht 116 καὶ σημ. 6, 117 καὶ σημ. 11 (1 - 2), εἰκ. 1 - 2.

Τὴν τοποθέτηση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνουν τώρα καὶ οἱ δύο μαρμάρινοι πίνακες τοῦ Πειραιᾶ Ζ1 καὶ Ζ2 (ἀριθ. κατ. 21 + πλάχα Σαλαμίνας καὶ ἀριθ. κατ. 22 ἔως 25), ποὺ παραδίδουν μαζὶ τίς δύο αὐτὲς μορφές. Στὰ ἀντίγραφα μικρῆς κλίμακας ὅμως ὁ τύπος 2 συνδέεται, ὅπως δείχνουν ἡ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεροῦ τοῦ καὶ ἡ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ, καὶ μὲ μιὰ ἄλλη μορφή, ποὺ εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ (3)¹. Οἱ πίνακες τοῦ Πειραιᾶ δὲν μᾶς δίνουν κανένα στοιχεῖο γιὰ τὴ μορφή αὐτῆ. Στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν βρίσκεται πεσμένη ἀνάσκελα κάτω ἀπὸ τίς μορφές 1 καὶ 2 καὶ εἶναι, ὅπως φαίνεται, ἀνδρική (πίν. 52α, 53β)². Εἶναι γυμνὴ καὶ τὸ ἔνδυμα ποὺ κρέμεται κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς, προφανῶς μιὰ χλαμύδα, δὲν χαρακτηρίζει Ἀμαζόνες στὴ σύνθεση τῆς ἀσπίδας. Ἐπιπλέον ἡ διάπλαση τοῦ στήθους καὶ τῶν χεριῶν τῆς δείχνουν ὅτι πρόκειται γιὰ Ἕλληνα. Σὲ ἀντίστοιχη θέση εἰκονίζεται καὶ στὴν πῆλινη ἀσπίδα τῆς Ἀγορᾶς μιὰ πολὺ ὅμοια μορφή, ἐπίσης γυμνὴ (πίν. 57γ)³. Κάτω ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς διακρίνεται ἓνα τμημα ἐνδύματος ποὺ πέφτει σχεδὸν παράλληλα μὲ τὸν ἀριστερὸ τῆς πῆλη. Στὴν ἀσπίδα Strangford ὅμως κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ λεγόμενου Περικλῆ βρίσκεται πεσμένη μιὰ μορφή ποὺ χαρακτηρίζεται χωρὶς ἄλλο ὡς Ἀμαζόνα (πίν. 55α)⁴. Φορεῖ ἓνα χιτωνίσκο ποὺ ἀποκαλύπτει τὸ δεξιὸ τῆς στήθος, ὅπως οἱ περισσότερες Ἀμαζόνες στὴν ἀσπίδα αὐτῆ. Ἡ πεσμένη μορφή ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἀσπίδα Lenormant κάτω ἀπὸ τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῆλο εἶναι ἀδιάγνωστο φύλου (πίν. 55β)⁵, βρίσκεται ὅμως ὡς πρὸς τὸ γενικὸ τῆς περιγράμμα πρὸ κοντὰ στὶς ἀντίστοιχες μορφές τῶν ἀντιγράφων Πατρῶν καὶ Ἀγορᾶς παρὰ στὴ μορφή τῆς ἀσπίδας Strangford. Στὶς περισσότερες ἀναπαραστάσεις ἔχει τοποθετηθεῖ στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας μιὰ μορφή ποὺ ἔχει σχεδιαστεῖ σύμφωνα μὲ τὴν ἀνδρική μορφή τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, ἔχει ὥστόσο ἐρμηνευθεῖ ὡς γυναικεία μὲ τὴν προσθήκη ἑνὸς χιτωνίσκου⁶. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ καταλάβει κανεὶς, γιὰ τὸ λεγόμενος Περικλῆς, ποὺ θεωρεῖται ἀπὸ τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν μελετητῶν μορφή ἀνδρική, ἔπρεπε νὰ ἔχει ἀντίπαλο μιὰν Ἀμαζόνα.

Ἐξετάζοντας στὸ προηγούμενο κεφάλαιο τοὺς πίνακες τῆς σύνθεσης Ζ καταλήξαμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ τύπος 2 τῆς ἀσπίδας πρέπει νὰ εἶναι Ἀμαζόνα.

1. LEIPEN, Parthenos 43 καὶ σημ. 141 (μορφή 2).

2. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 32 (P 11) καὶ JEPPESEN ὁ.π. 4 (3). HARRISON, Amazonomachy 120. SCHRADER, Corolla Curtius 88.

3. Βλ. HARRISON, Amazonomachy 120 καὶ σημ. 57.

4. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 17 (S 11) καὶ HARRISON, Amazonomachy 120.

5. Ὁ STROCKA, Piräusreliefs 13 (L 11) τὴ θεωρεῖ γυμνὴ, ἀνδρική, ἢ HARRISON, Amazonomachy 120 ντυμένη, γυναικεία· γυναικεία τὴ θεωρεῖ καὶ ὁ W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 52 (11).

6. Βλ. LEIPEN, Parthenos εἰκ. 83 A, C, D, E, F. Βλ. καὶ HÖLSCHER-SIMON, Amazonenschlacht εἰκ. 1.

Αυτό δείχνουν τὸ πλάσιμο τῶν σκελῶν τῆς στήν πλάκα τῆς Σαλαμίνας, κυρίως τὰ ὑψηλὰ ὑποδήματα ποὺ φοραεῖ τόσο στὸ κομμάτι αὐτὸ ὅσο καὶ στὰ μικρὰ ἀντίγραφα. Τέλος, εἶναι ἐνδεικτικὸ καὶ τὸ γεγονός ὅτι στοὺς μαρμαρίνους πίνακες ἀποτελέσει ἀντίπαλο ζευγάρι μὲ ἕναν Ἑλληνα, τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῖλο (1) (βλ. σ. 82 κέ.). Ὅα μπορούσαμε λοιπὸν, σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω, νὰ δεχτοῦμε ἀνεπιφύλακτα τὴν παράδοση τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν καὶ νὰ ἐρμηνεύσουμε τὴ σκηγιὴ τῶν τριῶν μορφῶν ὡς ἐξῆς: ἡ θωρακοφόρος Ἀμαζόνα (2) ἔχει σκοτώσει τὸν Ἑλληνα ποὺ βρίσκεται πεσμένος κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τῆς (3), ἐνῶ ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πῖλο (1) σπεύδει ἐναντίον τῆς.

Ὅσῳ φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι αὐτὴ ἡ λύση στὸ πρόβλημα. Ἐνα ἄλλο μνημεῖο, μὲ μεγάλη σαρκοφάγος ἀπὸ τὴν Ἀφροδισιάδα ποὺ βρέθηκε πρόσφατα, ἴσως διαφωτίσει τὰ πράγματα, ὅταν δημοσιευτεῖ¹. Τὶς πληροφορίες γιὰ τὴν παράσταση τῆς Ἀμαζονομαχίας ποὺ εἰκονίζει καὶ ποὺ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν Ἀμαζονομαχία τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας, τὶς ὀφείλω στήν καθηγ. Ε. Β. Harrison. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ μνημείου αὐτοῦ, ἀντίπαλος τοῦ λεγόμενου Περικλῆ, ποὺ σώζεται πολὺ ἀποσπασματικά, εἶναι ὁ τύπος τῆς πεσμένης Ἀμαζόνας μὲ τὸ χιτωνίσκο, ποὺ μᾶς παραδίδει ἡ ἀσπίδα Strangford. Εἶναι ὅμως σημαντικὸ ὅτι τὸ ἴδιο μνημεῖο μᾶς παραδίδει ἐπιπλέον καὶ τὴ γυμνὴ μορφή τοῦ νεκροῦ Ἑλληνα, ποὺ ξέρουμε ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τῶν Πατρῶν καὶ τῆς Ἀγορᾶς. Τὴν τελευταία θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ τὴν ἀποσυνδέσουμε ἀπὸ τὸν λεγόμενον Περικλῆ καὶ νὰ τὴν τοποθετήσουμε λίγο ἀριστερότερα ἀπ' ὅ,τι στὶς ἕως σήμερα ἀναπαραστάσεις, δηλαδὴ κάτω ἀπὸ τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῖλο. Στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν παραλείφτηκε ἐπομένως ἡ πεσμένη Ἀμαζόνα καὶ τὴ θέση τῆς, ὡς ἀντίπαλο τοῦ λεγόμενου Περικλῆ, πῆρε ὁ νεκρὸς Ἑλληνας. Στὴν ἀσπίδα Strangford παραλείφθηκαν οἱ δύο μορφές ἀριστερότερα, ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πῖλο καὶ ὁ νεκρὸς Ἑλληνας.

Μιὰ ἔμμεση μαρτυρία γιὰ τὴ σχέση τῶν δύο τελευταίων μορφῶν στὴν ἀσπίδα μᾶς προσφέρει καὶ ἕνα ἀττικὸ ἀνάγλυφο τοῦ προχωρημένου 5ου αἰ., σήμερα στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Ν. Ἰόρκης². Στὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ εἰκονίζονται, παραλλαγμένοι βέβαια, οἱ τύποι τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πῖλο καὶ τοῦ νεκροῦ Ἑλληνα. Ὁ πολεμιστὴς ποὺ τρέχει πρὸς τὰ δεξιά, φορώντας χιτωνίσκο καὶ πῖλο, θυμίζει σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸν πρῶτο τύπο³. Ὁ νεκρὸς πολεμιστὴς ὅμως, ποὺ εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του, βρίσκεται ἀρκετὰ κοντὰ στὸν τύπο τοῦ νεκροῦ

1. Βλ. σ. 113 σημ. 1.

2. G. M. A. RICHTER, Catalogue of Greek Sculptures (1954) 81, πίν. 66a.

3. Τὸν τύπο τοῦ πολεμιστῆ 1 τὸν συναντοῦμε καὶ σὲ μιὰ μορφή ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ Ἡφιστείου. Βλ. Η. KUCH, Studien zum Theseustempel in Athen (1955) πίν. 29.2. HARRISON, Amazonomachy 125, σημ. 81.

Ἑλληνα 3· ἐπαναλαμβάνει τὸ μοτίβο τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ του, πού ἔρχεται πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ τὸ πλαισιώνει, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸ φούσκωμα τοῦ θώρακα¹.

Γιὰ νὰ συνοψίσουμε τὰ παραπάνω, θὰ πρόπει στὸ κάτω τμήμα τῆς ἀσπίδας νὰ δεχτοῦμε τέσσερις μορφές: δεξιὰ τὸν λεγόμενο Περικλῆ, πού δεχτήκαμε ὅτι εἶναι γυναικεία μορφή, καὶ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του τὴν πεσμένη ἀντίπαλό του, τὴν Ἀμαζόνα 28· ἀριστερὰ τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῖλο (1) καὶ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του τὸν πεσμένο Ἑλληνα (3). Ἡ ἐρμηνεῖα τῆς ομάδας αὐτῆς παρουσιάζεται προβληματική, εἶναι ὡστόσο δυνατή. Ὁ Ἑλληνας 3 δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νὰ συνδεθεῖ ἄμεσα μὲ κάποια ἀπὸ τὶς ἄλλες τρεῖς μορφές, ἀφοῦ εἶναι νεκρός. Ποιά εἶναι ὅμως ἡ σχέση τοῦ πολεμιστῆ 1 μὲ τὴν ομάδα τῶν μορφῶν 2 καὶ 28 καὶ πῶς μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ μιὰ ομάδα δύο ἀντίπαλων Ἀμαζόνων; Μερικοὶ μελετητὲς ὑποστήριξαν ὅτι ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πῖλο εἶναι μιὰ μορφή βοθητική καὶ ἐπομένως δευτερεύουσα². Ἡ ἀποψη αὐτὴ δὲν φαίνεται πιθανή. Ἡ θέση του σ' ἓνα τόσο σημαντικὸ σημεῖο τῆς ἀσπίδας ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονός ὅτι εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς λίγους γενειοφόρους πολεμιστὲς τῆς παράστασης, θὰ ὑποστήριξαν ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς κύριες μορφές τῆς Ἀμαζονομαχίας. Ὁ Jeppesen συνέδεσε τὸν πολεμιστὴ αὐτὸ μὲ τὴ μορφή 2, τὴν ὁποία ἐρμήνευσε ὡς Ἀμαζόνα³, ἐνῶ δέχτηκε ὅτι ἡ πεσμένη μορφή στὴ βάση τῆς ἀσπίδας εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ αὐτές. Πιστεῖται δηλαδὴ ὅτι ὁ γενειοφόρος πολεμιστὴς καταδιώκει τὴν Ἀμαζόνα, πού στὸ δεξιὸ χεῖρι θὰ κρατοῦσε ἴσως ἓνα ξίφος. Τὴν ἐρμηνεῖα αὐτὴ δέχτηκε βασικὰ ἡ Hofkes - Brukker⁴ γιὰ νὰ δικαιολογήσει ὅμως τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Ἀμαζόνας, πού εἶναι ἐπιθετική, προχώρησε σὲ μιὰ πιὸ ἀναλυτικὴ ἐρμηνεῖα, λέγοντας ὅτι τὸ χτύπημά της προοριζόταν γιὰ τὸν Ἑλληνα 4 (ἀπὸ τὸ «πῆδημα τοῦ θανάτου»), τὴ σταμάτησε ὅμως ἡ ἐπέμβαση τοῦ γενειοφόρου πολεμιστῆ. Δύσκολα θὰ δεχόμεσταν αὐτὴ τὴν ἐρμηνεῖα, πού δὲν μπορεῖ νὰ «διαβαστεῖ» στὰ σωζόμενα ἀντίγραφα· τὸ δεξιὸ χεῖρι τῆς μορφῆς 2 ὑψώνεται πρὸς τὰ ἐπάνω — ὄχι πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ Ἑλληνα 4 — καὶ τὸ κεφάλι της στρέφεται πρὸς τὰ πίσω καὶ κλίνει πρὸς τὰ κάτω. Ὅπως παρατηρεῖ ἡ Harrison, ἡ μορφή 2 εἰκονίζεται τὴ στιγμὴ πού, ἔχοντας σκοτώσει τὴ μορφή πού εἶναι πεσμένη κάτω, ἀπελευ-

1. Μιὰ ἀρκετὰ πιστὴ ἐπανάληψη τῆς μορφῆς 3 ἔχουμε καὶ στὴ ζωφόρο τοῦ ἡρώου τῆς Τρύσας. Βλ. O. BENNDORF-G. NIEMANN, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa (1899) πίν. XI. Γιὰ μεταγενέστερες, ἐλεύθερες ἐπανάληψεις τῆς μορφῆς αὐτῆς βλ. STROCKA, Piräusreliefs 117 (11). Πρβ. ἐπίσης καὶ τὴν πεσμένη Ἀμαζόνα πού εἰκονίζεται στὸν κατοικταλιωτικὸ ἐλικωτὸ κρατῆρα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου F 158, FR III, 345 εἰκ. 164.

2. Βλ. σ. 134 σημ. 6.

3. JEPPESEN ὁ.π. 4, 19 (2). Ὁ J. FINK, ÖJh 47, 1964/65, 78 σημ. 17 συζητᾷ τὴν ἐρμηνεῖα αὐτὴ, ἀλλὰ παραμένει στὴν παλιά.

4. CH. HOFKES-BRUKKER, BAntBeschav 41, 1966, 21.

θερώνει τὸ δόρυ της¹. Ὡστόσο ὁ Jeppesen καὶ ἡ Hofkes - Brukker εἶδαν σωστά ὅτι ὁ πολεμιστὴς 1 θὰ πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὸν λεγόμενον Περικλῆ. Πρόκειται γιὰ μιὰ μορφή σὲ δράση καὶ δὲν μπορεῖ ἐπομένως νὰ εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν γειτονικὴς της. Ἡ ἀποψη αὐτὴ ἐπιβεβαιώνεται ἄλλωστε, ὅπως εἶδαμε, καὶ ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ. Ἔχουμε λοιπὸν οὐσιαστικὰ μιὰ ομάδα τριῶν μορφῶν: μιὰ Ἀμαζόνα (2) ποὺ σκοτώνει μιὰ συντρόφισσά της (28) καὶ ἕναν Ἕλληνα ποὺ σπεύδει ἐναντίον τῆς πρώτης. Μιὰ τέτοια σκηνή, ὅσο κι ἂν φαίνεται, ἐξαρχῆς περιέργη, μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ, ἂν σχετιστεῖ μὲ ἕνα γνωστὸ ἐπεισόδιο τῆς Ἀττικῆς Ἀμαζονομαχίας, δηλαδὴ μὲ τὸ φόνο τῆς Ἀντιόπης ἀπὸ τὴ Μολπαδία.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχικὴ παράδοση γιὰ τὸ θάνατο τῆς Ἀμαζόνας Ἀντιόπης, ποὺ εἶχε ἀκολουθήσει τὸν Θησέα στὴν Ἀθήνα, ἡ Ἀμαζόνα αὐτὴ πολέμησε στὸ πλευρὸ τοῦ ἥρωα ὅταν οἱ Ἀμαζόνες εἰσέβαλαν στὴν Ἀττικὴ καὶ σκοτώθηκε ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα Μολπαδία, μὲ βέλος ἢ ἀκόντιο. Τὴ Μολπαδία τὴ σκοτώσει κατόπιν ὁ ἴδιος ὁ Θησέας². Ἡδὴ ὁ Jeppesen προσπάθησε νὰ ἀναγνωρίσει τὸ μῦθο αὐτὸ στὴν παράσταση τῆς ἀσπίδας: ἐρμήνευσε λοιπὸν τὴ νεκρὴ Ἀμαζόνα στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας ὡς Ἀντιόπη, ἐνῶ στὶς μορφές 4 - 5 ἢ 24 - 25 θέλησε νὰ δεῖ τὸν Θησέα καὶ τὴ Μολπαδία. Γιὰ τὴ μορφή τοῦ γενειοφόρου πολεμιστῆ 1 πρότεινε τὴν ταύτισή του μὲ τὸν Αἰγέα³. Τὴν ἴδια μυθολογικὴ παράδοση στὴν Ἀμαζονομαχία τῆς ἀσπίδας δέχτηκε καὶ ἡ Hofkes - Brukker⁴, ἡ ὁποία, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, προχώρησε σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἐρμηνεία τῆς σχέσης τῶν μορφῶν στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας⁵. Ἔτσι, στὸν πολεμιστὴ 4 ἀναγνώρισε τὸν Θησέα — προσπάθησε μάλιστα νὰ τὸν ταυτίσει μὲ τὸν Περικλῆ τῆς γραπτῆς παράδοσης — καὶ στὴν ἀντίπαλό του τὴν Ἀμαζόνα Μολπαδία⁶. Τελευταῖα ἡ Simon ἐπιχείρησε καὶ πάλι νὰ ἀναγνωρίσει στὴν ἀσπίδα τὶς δύο αὐτὲς Ἀμαζόνες, τὴν Ἀν-

1. HARRISON, *Amazonomachy* 120, 125. Πρβ. καὶ HÖLSCHER, *Amazonenschlacht* 116 σημ. 6.

2. Βλ. σχετικὰ RE Suppl. XIII, 1154 κέ., κυρίως 1155 λ. *Theseus* (H. HERTER), ὅπου σημειώνονται οἱ σχετικὲς πηγές. Βλ. ἐπίσης RE II, 1763 λ. *Amazones* (GRAEF).

3. JEPPESEN ὅ.π. 20 κέ. Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς μορφῆς τοῦ γενειοφόρου πολεμιστῆ ἔχουν γίνεи καὶ ἄλλες προτάσεις. Ἡ HARRISON, *Amazonomachy* 120 καὶ 128 τὸν ὀνόμασε Φόρβαντα, ἐνῶ ἀργότερα ἡ ἴδια, *AJA* 76, 1972, 358 Αἰγέα ἢ SIMON, *Amazonenschlacht* 137 Κονεῖδη.

4. HOFKES-BRUKKER ὅ.π. 20 κέ. Ἡ ἴδια ὅ.π. 16 κέ. προσπάθησε νὰ ἀναγνωρίσει καὶ σὲ Ἀμαζονομαχίαις ἐπάνω σὲ ἀγγεῖα τὴν παράδοση αὐτὴ, τὴν Ἀντιόπη δηλαδὴ νὰ πολεμεῖ στὸ πλευρὸ τοῦ Θησέα ἐναντίον τῶν Ἀμαζόνων. Πρβ. καὶ HOFKES-BRUKKER-MALLWITZ, *Der Bassai-Fries* (1975) 46 κέ. D. v. BOTHMER, *Amazons in Greek Art* (1957) 166.

5. Βλ. παραπάνω σ. 132.

6. HOFKES-BRUKKER, *BantBeschav* 41, 1966, 22 κέ. Ὁ STROCKA, *Piräusreliefs* 135 σημ. 259 θεωρεῖ τὴν ἐρμηνεία μὲ βάση τὴν παραπάνω παράδοση ὡς «unglaublich».

τιότη και τῆ Μολπαδία¹. Ἐπειδὴ ἀκολουθεῖ τὴν ἀποψη ὅτι ὁ τύπος 2 εἰκονίζει τὸν Θησέα², ἀναγνωρίζει τῆ Μολπαδία στὴ σκοτωμένη ἀντίπαλό του. Μὲ τὴν Ἀντιόπη προσπαθεῖ νὰ ταυτίσει τὴν Ἀμαζόνα 26, ποὺ πιστεῖται ὅτι ἔχει πληγθεῖ μὲ βέλος, ἐνῶ στὸν Ἑλληνα 27 βλέπει τὸν Δημοφώντα, ποὺ ἔχει σπεύσει γιὰ νὰ τῆ βοηθήσει³.

Ἡ παράδοση τῆς Ἀντιόπης - Μολπαδίας μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει στὴ λύση τοῦ προβλήματος ποὺ θέσαμε παραπάνω: ὅτι δηλαδὴ στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας εἰκονίζονταν δυὸ Ἀμαζόνες ἀντίπαλες, ἐνῶ ἕνας Ἑλληνας ἔσπευδε πρὸς τὸ μέρος τῆς νικήτριας. Ὁ θάνατος μιᾶς Ἀμαζόνας ἀπὸ τὸ χέρι μιᾶς ἄλλης δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐρμηνευεῖται παρὰ μόνον ἂν δεχτοῦμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὶς Ἀμαζόνες Ἀντιόπη καὶ Μολπαδία. Ἡ Μολπαδία εἰκονίζεται τῆ στιγμῇ ποὺ τραβάει τὸ δόρυ⁴ ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς Ἀντιόπης καὶ κινεῖται πρὸς τὰ δεξιά. Στὸν πολεμιστὴ 1 ποὺ τὴν ἀκολουθεῖ δὲν μένει παρὰ νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν Θησέα⁵. Ἐτσι γίνεται σαφὴς καὶ ὁ ρόλος τοῦ πολεμιστῆ αὐτοῦ στὴ δράση: καταδιώκει τῆ μορφῇ 2, δὲν σπεύδει σὲ βοήθειά της⁶.

Στὸ κάτω μέρος λοιπὸν τῆς ἀσπίδας, ποὺ ἦταν καὶ τὸ πλησιέστερο στὸ θεατὴ, θὰ εἰκονίζονταν τὰ τρία κύρια πρόσωπα τῆς Ἀμαζονομαχίας, ποὺ ἀποτελοῦσαν καὶ τὸν πυρῆνα τοῦ μύθου. Ὁ Θησέας, μιὰ ἀπὸ τὶς πρὶ ἐπιβλητικὲς μορφές ποὺ μᾶς σώζει μέχρι σήμερα ἡ παράδοση τῶν ἀντιγράφων τῆς ἀσπίδας, εἰκονιζόταν γενειοφόρος⁷. Εἶναι μιὰ μορφῇ, ποὺ ἐξαι-

1. SIMON, Amazonenschlacht 137 κέ.

2. Βλ. παρακάτω σημ. 5.

3. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 128 σημ. 7.

4. Βλ. παραπάνω σ. 132 κέ. καὶ σ. 133 σημ. 1.

5. Ὁ Θησέας ἀναγνωρίζεται συνήθως στὴ μορφῇ 2. Βλ. E. B. HARRISON, AJA 76, 1972, 356, ποὺ πιστεῖται ὅτι ἡ μορφὴ αὐτὴ ἀπχεῖ τὸν Θησέα τῆς Μαραθονομαχίας τῆς Ποικίλης Στοᾶς. Βλ. καὶ SIMON, Amazonenschlacht 135 κέ.

6. Βλ. σχετικὰ HOFKES-BRUKKER ὁ.π. 20 κέ. Ἡ HARRISON, Amazonomachy 125 καὶ AJA 76, 1972, 357, πιστεῖται ὅτι ὁ πολεμιστὴς 1 εἰκονίζεται τῆ στιγμῇ ποὺ εἰσβάλλει στὴ μάχη καὶ δὲν ἔχει ἀκόμη ἀντίπαλο. Βλ. καὶ HÖLSCHER-SIMON, Amazonenschlacht 118 καὶ 137, ποὺ θεωροῦν τὸν πολεμιστὴ 1 «Helferfigur» καὶ «Schildträger» τοῦ Θησέα (2).

7. Παραστάσεις τοῦ Θησέα γενειοφόρου εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνιες καὶ ὄχι σίγουρες στὴν κλασικὴ περίοδο, ὡστε ἡ ταύτιση αὐτὴ παρουσιάζει κάποια δυσκολία ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη. Π.χ. ἡ καθιστὴ σὲ βράχο γενειοφόρος μορφῇ στὴν πρώμην κλασικὴ λήκυθος τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀλικμάχου στὸ Βερολίνο ἀριθ. 30035 (BEAZLEY, ARV² 532, 57) ἐρμηνεύεται ἀπὸ ὀρισμένους μελετητὲς ὡς Πειρίθους στὸν Κάτω Κόσμο, τὸν ὁποῖο ἀποχαιρετᾶει ὁ Ἡρακλῆς. Βλ. τελευταῖα W. FELTEN, Attische Unterweltdarstellungen des VI. und V. Jh. v. Chr. (1975) 48 κέ., κυρίως 49 καὶ σημ. 16, εἰκ. 17. Ἀντίθετα ὁ Beazley (L. D. CASKEY-J. D. BEAZLEY, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston III (1963) 70 σημ. 1), προτιμᾶει νὰ ἀναγνωρίσει στὴν ἴδια μορφῇ τὸν Θησέα, τῆ στιγμῇ ποὺ ὁ Ἡρακλῆς τὸν τραβάει γιὰ νὰ τὸν ἀποσπάσει ἀπὸ τὸ βράχο ὅπου κάθεται. Ὁ θῆσας θεωρεῖ τῆ μορφῇ αὐτὴ καὶ ὁ K. SCHEFFOLD, AntK 19, 1976, 76, πίν. 16, 4. Ὁ θῆσας γενειοφόρος μνη-

ρεται ιδιαίτερα μαζί με όρισμένες άλλες¹ στην παράσταση.

Με την αναγνώριση μιᾶς Ἀμαζόνας στη μορφή 2, έχουμε και από την αντιγραφική παράδοση σοβαρά στοιχεία για να ἀμφισβητήσουμε τὴ γνωστὴ καὶ πολυσυζητημένη παράδοση τοῦ Πλούταρχου για τὶς εἰκόνες τοῦ Περικλῆ καὶ τοῦ Φειδία ἐπάνω στὴν ἀσπίδα². Βέβαια ἡ ἀναγνώριση μιᾶς γυναικείας μορφῆς στὸν τύπο 2 δὲν ἀποκλείει τὴν ταύτισή του μετὰ τὴ μορφή που κατὰ τὸν Πλούταρχο παρίστανε τὸν Περικλῆ. Παρὰ τὶς προσπάθειες που ἔγιναν νὰ ἀναγνωριστῆ ὁ πολεμιστὴς μετὰ τὸ δόρυ τοῦ Πλούταρχου σὲ κάποια ἄλλη ἀπὸ τὶς μορφές τῆς ἀσπίδας³, ὁ τύπος 2 συγκεντρώνει, νομίζω, τὶς περισσότερες πιθανότητες για τὴν ταύτισή του μετὰ τὸν «Περικλῆ». Μιὰ μορφή που φοροῦσε θώρακα καὶ τὸ δεξιὸ χέρι σκέπαζε τὸ στῆθος, καθὼς ὑψωνόταν βασιλεύοντας τὸ ὅπλο, θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ παραγνωριστῆ ὡς ἀνδρική. Αὐτὸ συνέβη, ὅπως φαίνεται, καὶ στὴν ἀσπίδα Strangford. Ὅτι ἡ παράδοση που ἀκολουθεῖ ὁ Πλούταρχος πρέπει νὰ βασιζόταν σὲ δυὸ συγκριμένες μορφές τῆς ἀσπίδας, αὐτὸ δὲν ἔχουμε λόγους νὰ τὸ ἀμφισβητήσουμε. Στὸ πρόβλημα ἔμως ἂν οἱ δυὸ αὐτὲς μορφές εἰκόνιζαν τὸν Περικλῆ καὶ τὸν Φειδία, ἡ σημερινὴ ἔρευνα ἀπαντᾷ ἀρνητικά. Ὁ Donnay ἐξετάζοντας τὸ χωρίο τοῦ Πλούταρχου, τὸ σχετικὸ μετὰ τὰ πορτραῖτα τῆς ἀσπίδας καὶ τὴν καταδίκη τοῦ Φειδία, σὲ σύγκριση μετὰ ὅ,τι μιᾶς λέει ὁ Φιλόχορος για τὴ δίκη τοῦ καλλιτέχνη, ἔδειξε ὅτι παρουσιάζει μιὰ ἀνακολουθία⁴. Τελευταῖα, ὁ Preissshofen⁵ παρακολούθησε, ἀναλύοντας κριτικὰ ὅλες τὶς σχετικὲς πηγές, τὴν ἐξέλιξη μιᾶς ἀνεκδοτολογίας που ἀναφέρεται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Φειδία ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τοῦ Φειδία καὶ Περικλῆ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Μετὰ σαφήνεια ἔδειξε ὅτι μιὰ παράδοση συνέδεσε τὸ πορτραῖτο τοῦ Φειδία μ' ἓναν θαυμαστὸ μηχανισμό τῆς ἀσπίδας: ἂν αὐτὸ ἀπομακρυνόταν, θὰ κατέρρεε ὁλόκληρο τὸ ἀγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς. Τὴν παράδοση αὐτὴ δὲν μπορούμε φυσικὰ νὰ τὴ λάβουμε ὑπόψη μας στὸ

μονεῖ καὶ ὁ Λουκιανός, Κυνικός 14, που ἴσως εἶχε ὑπόψη του ἀνάλογες παραστάσεις. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ SIMON, Amazonenschlacht 136 καὶ σημ. 70, ἡ παράσταση τοῦ Θησέα ὡς γενειοφόρου θὰ ἦταν σύμφωνη μετὰ τὸ μῦθο τῆς Ἀμαζονομαχίας. Καὶ ἡ E. B. HARRISON, AJA 76, 1972, 358 σημ. 43 δέχεται στὴν ἀσπίδα γενειοφόρο Θησέα.

1. Ὅπως ὁ λεγόμενος Φειδίας (15) καὶ ὁ λεγόμενος Καπανέας (14).

2. Τὶς γνώμες τῶν ἐρευνητῶν πάνω στὸ πρόβλημα ἂν στὴν ἀσπίδα εἰκονίζονταν πορτραῖτα ἢ μυθολογικὲς μορφές, τὶς συνοψίζει ὁ F. PREISSHOFEN, JdI 89, 1974, 54. Τελευταῖα ὑπάρχει ἡ τάση νὰ ἀναγνωριστοῦν στοὺς Ἑλληνας τῆς ἀσπίδας ἐπώνυμοι ἥρωες τῆς Ἀθήνας. E. B. HARRISON, AJA 76, 1972, 358. U. KRON, Die zehn attischen Phylenheroen, AM 5, Beiheft (1976) 241.

3. Ὁ JEPPESEN ὅ.π. 22 πιστεύει ὅτι ταυτίζεται μετὰ τὸν τοξότη 12 (14), ἡ HOFKES-BRUKKER ὅ.π. 22 μετὰ τὸν πολεμιστὴ 4 ἀπὸ τὸ «πῆδημα τοῦ θανάτου». Τὶς προτάσεις αὐτὲς ἀντέκρουσε ὁ STROCKA, Piräusreliefs 135 σημ. 259.

4. G. DONNAY, AntCl 37, 1968, 23 καὶ σημ. 17.

5. F. PREISSHOFEN, JdI 89, 1974, 50 κέ. Πρβ. E. THOMAS, Mythos und Geschichte (1976) 41.

πρόβλημα τῶν πορτραίτων. Σὲ μιὰ ἄλλη παράδοση τὰ δύο πορτραῖτα σχετίστηκαν μὲ τὴ δίκη τοῦ Φειδία· τὴν κυριότερη ὅμως μαρτυρία γι' αὐτὴν, τὸν Πλούταρχο, ὁ Preisshofen δὲν τὴ θεωρεῖ ἀξιόπιστη, ἐπειδὴ οἱ πηγές της δὲν μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν πρὶν ἀπὸ τὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια, ἐνῶ καμιὰ ἀπὸ τὶς παλιότερες πηγές γιὰ τὴ δίκη δὲν κάνει λόγο γιὰ τὰ πορτραῖτα.

Στὴν ἀποσπασματικὰ σωζόμενη πλάκα Λ1 τοῦ Πειραιᾶ (ἀριθ. κατ. 37, πίν. 24β) φαίνεται πολὺ δύσκολο νὰ εἰκονίζοταν κάποια ἀνθρώπινη μορφή. Ἀντίθετα, τὰ δυσερμηνεύτα ὑπολείμματα ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφη παράστασή της θὰ μπορούσαν, νομίζω, μὲ πιθανότητα νὰ ἀποδοθοῦν στὴ μορφή τοῦ Γοργονείου πού εἰκονίζοταν στὸ κέντρο τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας.

Δυστυχῶς ἡ ἀντιγραφικὴ παράδοση γιὰ τὸ Γοργόνειο τῆς ἀσπίδας, πού ἦταν κατασκευασμένο ἀπὸ ἐπιχρυσωμένο ἀσήμι¹, εἶναι ἕως σήμερα ἀρκετὰ φτωχὴ καὶ δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ξέρομε τὸν τύπο του μὲ κάθε λεπτομέρεια. Ὅθι πρέπει ὡστόσο νὰ συμφωνήσομε μὲ τὸν Schuchhardt ὅτι στὸ πρωτότυπο ἀνάγεται ὁ τύπος τοῦ Γοργονείου μὲ πλατὺ κρανίον καὶ μὲ κόμη πού φτάνει κυματιστὰ ἕως τὸ ὕψος τῶν ματιῶν περίπου, ὁ τύπος δηλαδὴ πού μᾶς παραδίδουν οἱ ἀσπίδες τῶν Πατρῶν (πίν. 52α, 53α), Βαρβακείου καὶ Strangford (πίν. 55α)². Τὰ φτερά ὅμως τοῦ Γοργονείου στὸ ἀντίγραφο τοῦ Βαρβακείου δὲν πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν στὸ Γοργόνειο τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας³.

Τὸ θραῦσμα τοῦ Πειραιᾶ, πού τὴ σωστὴ του θέση θὰ ἔκλινα νὰ τὴ φαντασθῶ ἔτσι ὅπως ἔχει τοποθετηθεῖ στὸν πίν. 24β (βλ. καὶ τὸ σχέδιο τοῦ πίν. 63β)⁴, σῶζει ἕνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὸ τριχωτὸ μέρος τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Γοργονείου, συγκεκριμένα τὴν ἐπάνω δεξιὰ πλευρά του, καὶ μιὰ «ουρά», πού ἀπλώνεται

1. Βλ. LEIPEN, Parthénos 19, σμμ. 26 καὶ 52 σμμ. 54. E. SCHWEIGERT, Hesperia 8, 1939, 176, σμμ. 2. Γιὰ τὸ ὕψος ἀπὸ τὸ ὅποιο ἦταν κατασκευασμένη ἡ ὑπόλοιπη ἀσπίδα καὶ γιὰ τὴν τεχνικὴ της ὑπάρχουν διάφορες γνώμες. Βλ. σχετικὰ STROCKA, Piräusreliefs 129 κέ. Τελευταῖα SIMON, Amazonenschlacht 128 κέ. Ἡ ἀπόψη τοῦ Strocka ὅτι οἱ μορφὲς τῆς Ἀμαζονομαχίας ἦταν γυτὲς ἀπὸ χαλκὸ καὶ ὅχι κατασκευασμένες ἀπὸ ἐλάσματα ἔχει, νομίζω, τὰ περισσότερα ἐπιχειρήματα, παρὰ τὶς ἀντιρρήσεις τῆς SIMON ὁ.π. 129. Τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ, πού ἔγιναν, ὅπως φαίνεται, μὲ βάση πλαστικὰ ὑποδείγματα (βλ. σχετικὰ παρακάτω σ. 168 κέ.) καὶ παρῳαίξουν ἔξερρα ἢ καὶ ἐλευθερά μῆλη, ὑποστηρίζουν αὐτὴ τὴν ἀπόψη. Αὐτὴ δὲν ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς πληροφορίες πού ἔχομε γιὰ τὸ Γοργόνειο, τὸ ὅποιο ὡς ἔμβλημα τῆς ἀσπίδας εἶναι πιθανότερο νὰ εἶχε κατασκευαστεῖ ἀπὸ διαφορετικὸ ὕλικό.

2. W. H. SCHUCHHARDT, AntPlastik II (1963) 33. Πρβ. καὶ E. B. HARRISON, AJA 81, 1977, 163.

3. Βλ. SCHUCHHARDT ὁ.π. 33. Στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν δὲν ὑπάρχει κανένα ἔγχος πού νὰ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι προέρχεται ἀπὸ φτερό. Βλ. ἀντίθετα STROCKA, Piräusreliefs 128 καὶ εἰκ. 5.

4. Ἄν τοποθετήσομε τὸ κομμάτι ἀριθ. κατ. 37 μὲ τὴ μεγαλύτερη διάστασή του κατακόρυφα, τότε, σύμφωνα μὲ τὶς διαστάσεις τοῦ πίνακα, τὸ πλάτος τοῦ Γοργονείου θὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ δυσανάλογο πρὸς τὸ ὕψος του.

ορίζοντια πάνω από αυτό. Πρόκειται, νομίζω, για ούρα ενός φιδιού¹. Στην άσπίδα Strangford τὸ Γοργόνειο περιβάλλεται ἀπὸ δύο φίδια, πὸ τὰ κεφάλια τοὺς δένονται στὴν κορυφὴ τοῦ κρανίου του, ἐνῶ οἱ οὐρὲς τοὺς κάτω ἀπὸ τὸ πηγούνη (πίν. 55α). Ἐδῶ ὅμως τὰ φίδια αὐτὰ ἔχουν ἀντικαταστήσει προφανῶς τὸ εὐρύτερο «στεφάνη» τῶν φιδιῶν², πὸ σὲ ἄλλα ἀντίγραφα περιβάλλει τὸ Γοργόνειο. Στὴν πλάκα Λ1 θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ κρανίου («φύτρωναν») δύο οὐρὲς φιδιῶν, πὸ ἀπλώνονταν συμμετρικὰ δεξιὰ κι ἀριστερά. Ἐτσι προβάλλουν οἱ οὐρὲς ἀπὸ τὸ κρανίον τοῦ Γοργονείου πὸ κοσμεῖ τὴν αἰγίδα τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Ἀντιόχου καὶ πὸ ὁ τύπος του εἶναι πολὺ ὅμοιος μὲ τὸν τύπο τοῦ Γοργονείου τῆς ἀσπίδας³. Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ Γοργόνειο τῆς πλάκας Λ1 θὰ πρέπει νὰ ἦταν πολὺ ὅμοιο μὲ τὸν τύπο πὸ μᾶς παραδίδουν τὰ τρία μικρὰ ἀντίγραφα πὸ ἀναφέραμε πὸ πάνω. Ἀπὸ τὸ μικρὸ τμήμα πὸ μᾶς σώζεται στὸ θραῦσμα τοῦ Πειραιᾶ, φαίνεται ὅτι τὸ κρανίον θὰ ἦταν κι ἐδῶ πολὺ πλατὺ. Μιὰ προσπάθεια ἀναπαράστασης τοῦ πίνακα Λ1 ἔγινε στὸ σχέδιο τοῦ πίν. 63β.

Βέβαιον μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι καὶ τὸ «στεφάνη» τῶν φιδιῶν, μέσα στὸ ὅποιο περικλείεται τὸ Γοργόνειο στὶς ἀσπίδες τῶν Πατρῶν (πίν. 52α, 53α) καὶ τοῦ

1. Ἡ «οὐρά» αὐτὴ, πὸ ἔχει ὀξεῖα ἀπόληξη, μπορεῖ νὰ συγχρωθεῖ μὲ τὶς οὐρὲς τῶν φιδιῶν πὸ δένονται κάτω ἀπὸ τὸ σάγον τοῦ Γοργονείου στὴν ἀσπίδα Strangford (πίν. 55α) ἢ μὲ τὶς οὐρὲς τῶν φιδιῶν στὸ «στεφάνη» πὸ περιβάλλει τὸ Γοργόνειο στὶς ἀσπίδες Πατρῶν (πίν. 52α καὶ 53α) καὶ Palazzo dei Conservatori (πίν. 56α).

2. Βλ. E. B. HARRISON, AJA 81, 1977, 163.

3. Βλ. LEIPEN, Parthenos 6 κέ. ἀριθ. 20, εἰκ. 21. Ὁ SCHUCHHARDT ὅ.π. 39 σὴμ. 20 παρατηρεῖ ὅτι τὸ Γοργόνειο τῆς Ἀθηνᾶς αὐτῆς μοιάζει μὲ τὸ Γοργόνειο στὴν αἰγίδα τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Βαρβακείου, τὸ ὅποιο θεωρεῖ «durchaus gute Überlieferung». Πολὺ ὅμοιο μὲ τὸ Γοργόνειο τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Ἀντιόχου εἶναι καὶ τὸ Γοργόνειο στὸ στήθος τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Museo Nazionale τῆς Civitavecchia : παραδίδει τὴν ἴδια λεπτομέρεια, δηλαδὴ τὰ φίδια πὸ προβάλλουν ἀπὸ τὸ κρανίον του. Βλ. Nuove scoperte e acquisizioni nell'Etruria Meridionale (1975) 245 κέ., πίν. 75. Μετὰ τὶς παρατηρήσεις τοῦ SCHUCHHARDT ὅ.π. 33 σὴμ. 9, θὰ ἔπρεπε, νομίζω, νὰ κλείσει ἢ συζήτηση γιὰ τὴ σχέση τῆς Μέδουσας Rondanini μὲ τὴν ἀσπίδα τῆς Παρθένου. Βλ. καὶ P. ZANKER, Klassizistische Statuen (1974) 116, πὸ θεωρεῖ τὸν τύπο αὐτὸ δημιουργία τοῦ ἀδριανείου κλασικισμοῦ. Ὑπάρχουν ὥστόσο ἀκόμη πολλοὶ μελετητὲς πὸ ἀκολουθοῦν τὴν ἄποψη τοῦ E. BUSCHOR, Medusa Rondanini (1958) 28 κέ., ὅτι δηλαδὴ πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο τοῦ Γοργονείου τῆς ἀσπίδας. Βλ. H. MÖBIUS, Antike Kunstwerke aus dem Martin von Wagner-Museum (1962) 1, D. OHLY, Glyptothek München. Ein kurzer Führer (1972) 20, 22. A. GIULIANO, EAA III, 985. M. ROBERTSON, A History of Greek Art (1975) 313. Τελευταῖα ἢ SIMON, Amazonenschlacht 130 σὴμ. 37, πὸ πιστεῖν ἐπίσης στὸν φειδικὸ χαρακτήρα τῆς Μέδουσας Rondanini, κάνει τὴ σκέψη μήπως πρόκειται γιὰ τὸ Γοργόνειο ἀπὸ τὸ στήθος τῆς Παρθένου. Εἶναι ὅμως πολὺ λογικὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὰ δύο Γοργόνεια δὲν διέφεραν ὡς πρὸς τὸν τύπο τοὺς τόσο ριζικὰ μετὰ τὸν ἑνα. Ἀντίθετα μάλιστα τὰ ἀντίγραφα πὸ μᾶς σώζουν τὸ Γοργόνειο τοῦ στήθους, π.χ. ἢ Ἀθηνᾶ τοῦ Ἀντιόχου (βλ. παραπάνω), μᾶς δείχνουν ἕνα Γοργόνειο πολὺ ὅμοιο μὲ τὸ Γοργόνειο τῆς ἀσπίδας. Πρβ. καὶ LEIPEN, Parthenos 46. Πρόσφατα ἢ E. B. HARRISON, AJA 81, 1977, 162 κέ. δέχεται ὅτι τὸ πρωτότυπο τῆς Μέδουσας Rondanini κοσμοῦσε τὴν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς Ἑφραστίας, τὴν ὅποια θέλει νὰ ἀναγνωρίσει στὸ πρωτότυπο τῆς Ἀθηνᾶς Velletri. Ὅμως καὶ τὸ Γοργόνειο στὴν αἰγίδα τῆς Ἀθηνᾶς αὐτῆς εἶναι πολὺ συγγενικὸ μὲ τὸν τύπο τοῦ φειδικοῦ Γοργονείου.

Palazzo dei Conservatori (πίν. 56α), ανάγεται στο πρωτότυπο έργο¹. Στόν παραλληλόγραμμα πίνακα όμως, όπου τό Γοργόνειο εικονιζόταν στό μέγεθος του πρωτοτύπου², δέν μπορούσε βέβαια νά περιληφτεῖ. Θά μπορούσαμε λοιπόν νά σκεφτοῦμε ὅτι ἴσως ὁ ἀντιγραφέας ἀντικατέστησε τό «στεφάνι» τῶν φιδιῶν μέ τίς οὐρές πού «φυτρώνουν» ἀπό τό κρανίο τοῦ Γοργονείου, ἀν αὐτές δέν ἀποτελοῦν στοιχεῖο τοῦ πρωτοτύπου.

β) Οἱ Χάριτες

Τά προβλήματα πού ἀναφέρονται στό πρωτότυπο τῶν Χαρίτων μποροῦν νά συνοψιστοῦν στά ἑξῆς: α) στό πρόβλημα τῆς χρονολόγησής του· β) στό πρόβλημα ἐάν τό πρωτότυπο ἦταν ἀναγλυφο ἢ ὀλόγλυφο έργο· γ) στό πρόβλημα ἀν τό πρωτότυπο ταυτίζεται μέ τίς Χάριτες πού ἦταν στημένες στά Προπύλαια τῆς Ἀκρόπολης. Μὲ τό τελευταῖο σχετίζονται καί τό πρόβλημα τοῦ καλλιτέχνη καί τῆς θέσης τοῦ έργου στά Προπύλαια.

Ἡ Ridgway, πού ἐξέτασε τήν τυπολογία τοῦ ἀναγλύφου Chiaramonti, θέλοντας νά ἐρευνήσει τή γενικά παραδεκτὴ χρονολόγηση τοῦ πρωτοτύπου στόν αὐστηρὸ ρυθμό³, κατέληξε στό συμπέρασμα ὅτι «it has definite Severe style traits, but that it contains many discrepancies arguing against a Severe period prototype»⁴. Ἀπό τίς περισσότερες δυνατότητες πού παράθεσε ἡ ἴδια γιὰ τή θέση τοῦ πρωτοτύπου στήν ἱστορία τῆς ἀρχαίας τέχνης, θεώρησε περισσότερο πιθανή τήν ἀποψη ὅτι τό πρωτότυπο ἦταν ἓνα έργο τῆς κλασικῆς περιόδου, τοῦ ὄψιμου 5ου ἢ τοῦ 4ου αἰ., (in an archaizing vein)⁵. Γιὰ τήν ἀπομάκρυνση τοῦ έργου ἀπό τήν ἐποχὴ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ πού ἐπιχείρησε, ἡ Ridgway βασίστηκε στήν ἐξέταση ὀρισμένων μοτίβων, ὅπως μᾶς παραδίδονται ἀπό τό ἀνά-

1. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 128 καί SIMON, Amazonenschlacht 130. Πολλὸ ὅμοιο «στεφάνι» φιδιῶν περιβάλλει τό Γοργόνειο τῆς ἀσπίδας σ' ἓναν καλυκωτὸ κρατήρα τῆς Ὀλύνθου. D. M. ROBINSON, Excavations at Olynthus V (1933) 96 ἀριθ. 112, πίν. 68.

2. Τὸ Γοργόνειο τοῦ πίνακα θά εἶχε ὕψος περίπου 0.80 μ. καί πλάτος 0.95 μ. Τὸ ὕψος του θά ἦταν δηλαδή ἴσο περίπου μὲ τὸ ὕψος τῶν μορφῶν τῆς Ἀμαζονομαχίας. Οἱ ἀναλογίες αὐτές συμφωνοῦν μέ τίς ἀναλογίες τοῦ Γοργονείου στήν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, πού ἔχει ὕψος 0.073 μ. καί πλάτος 0.089 μ. Τὸ ὕψος τοῦ Γοργονείου στήν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν κατέχει περίπου τὸ 1/5 τῆς διαμέτρου τῆς (χωρὶς τὴν ἀντοχή). Ἐν αὐτῇ ἡ ἀναλογία εἶναι σωστὴ, τότε ἡ διάμετρος τῆς πρωτοτύπης ἀσπίδας θά ἦταν 4 μ. (0.80 μ. × 5). Ἐν ὑπολογίσουμε καί τὴν πλατιά ἀντοχὴ τῆς ἐπάνου καί κάτω, τότε φτάνουμε σὲ μιὰ διάμετρο τῆς ἀσπίδας κοντὰ στὰ 4.80 μ., ὅπως ἔχει υπολογιστεῖ ἀπὸ ὀρισμένους μελετητές. Βλ. σχετικά STROCKA, Piräusreliefs 128 κέ. καί σσημ. 216.

3. B. S. RIDGWAY, The Severe Style in Greek Sculpture (1970) 115 κέ.

4. RIDGWAY ὁ.π. 118.

5. RIDGWAY ὁ.π. 120.

γλυφο Chiaramonti (πίν. 46α). "Όπως θά προσπαθήσουμε ἕμως νά δείξουμε ἕλα τά χαρακτηριστικά μοτίβα τοῦ ἀναγλύφου εἶναι δυνατὸν νά ἀναχτοῦν στὸν αὐστηρὸ ρυθμὸ, μερικά ἀπὸ αὐτὰ ὡς καθυστερημένα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ὑστερο-αρχαϊκὴ παράδοση.

"Ἐνα ἀπὸ τὰ μοτίβα τῶν ἐνδυμάτων, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴ Ridgway δὲν ἔχουν παράλληλα στὸν αὐστηρὸ ρυθμὸ, εἶναι ὁ μακρὺς κόλπος τοῦ πέπλου τῆς πρώτης μορφῆς. "Όπως παρατηρεῖ ἡ ἴδια, τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τὸ συναντοῦμε σὲ χιτῶνες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Αὐτὸ ἔκανε καὶ τὸν Poulsen νά χαρακτηρίσει τὸν πέπλο τῆς Χάριτος αὐτῆς «chitonähnlich»¹. "Όχι μόνον ὁ μακρὺς κόλπος ἀλλὰ καὶ οἱ «ψευδοχειρῖδες», ποὺ σχηματίζουν οἱ δύο «πτέρυγες» τοῦ ἀποπτήγματος², κάνουν τὸ ἔνδυμα αὐτὸ νά μοιάζει μὲ χιτῶνα³. "Όμως καὶ τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα μαζί, τὸν μακρὸ κόλπο καὶ τὶς «ψευδοχειρῖδες», τὰ συναντοῦμε π.χ. στὸν πέπλο τῆς Νίκης ποὺ εἰκονοῦνται στὸν ἀστράγαλο τῆς Villa Giulia ἀριθ. 866, τοῦ ζωγράφου τοῦ Συρίσκου⁴. Ἡ μορφή αὐτῆ τοῦ πέπλου ἀνήκει λοιπὸν στὴν τυπολογία τῶν ἐνδυμάτων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, ὥστε δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νά ἀναζητήσουμε παράλληλά της στὴν κλασικὴ περίοδο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ χειρονομία τῆς ἴδιας μορφῆς, ποὺ ἀνασηκῶναι τὸ ἱμάτιό της, δὲν θά πρέπει νά συγκριθεῖ μὲ τὴ γνωστὴ ἐπιτηδευμένη χειρονομία τῶν ἀρχαϊκῶν κορῶν οὔτε μὲ τὴν ἀνάλογη τῶν πεπλοφόρων μορφῶν⁵. ἔδῳ πρόκειται γιὰ μιὰ κίνηση ὀργανικὴ, ἀφοῦ ἡ μορφή χορεύει, καὶ ἐπομένως γιὰ ἕνα μοτίβο διαφορετικὸ⁶. Τὸ τιμῆμα τοῦ ἱματίου, ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο τῆς ἴδιας μορφῆς, δὲν νομίζουμε ὅτι θά μπορούσε

1. V. H. POULSEN, ActaArch 8, 1937, 134.

2. Γιὰ μιὰ ἀναλυτικὴ τυπολογικὴ ἔρευνα τῶν «ψευδοχειρῖδων» τοῦ πέπλου βλ. Γ. ΜΠΑΚΑΛΑΚΗ, Προανασκευατικὲς ἔρευνες στὴ Θράκη (1958) 23 κέ., κυρίως 33 κέ. Βλ. καὶ RE III 2, 2312 κέ. λ. *Chiton* (W. AMELUNG).

3. Πρβ. καὶ AMELUNG ὅ.π. 2313.

4. BEAZLEY, ARV² 264, 67. H. SICTERMANN, Die griechischen Vasen (1963) εἰκ. 10. Μποροῦν νά ἀναφερθοῦν ἀκόμη καὶ ἄλλα παράλληλα ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφία τῆς ἐποχῆς τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, ὅπως ἡ ὕδρια τῆς Βοστώνης τοῦ ζωγράφου τῶν Νυβιδῶν ἀριθ. 90.156 (BEAZLEY, ARV² 605, 62. L. D. CASKEY-J. D. BEAZLEY, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts II (1954) 107, πίν. LVII), ὅπου δύο «Θρῆσσαι» ἀπὸ τὶς εἰκονοζόμενες φοροῦν πέπλο μὲ κόλπο, ποὺ φτάνει ἕως τὸ μέσο τῶν μηρῶν. Πρβ. καὶ τὴ γυναικεία μορφή τοῦ ἀμφορέα στὸ Βρετ. Μουσεῖο E 269 τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου (BEAZLEY, ARV² 499, 27. CVA Brit. Mus. 3, πίν. 9, 3b). Ὁ POULSEN ὅ.π. 134 σύγκρινε τὸ ἔνδυμα τῆς πρώτης Χάριτος μὲ τὸν πέπλο τῆς Ἑλένης στὴν ὕδρια τοῦ Βρετ. Μουσεῖο E 161 τοῦ ζωγράφου τοῦ Συρίσκου (BEAZLEY, ARV² 262, 41).

5. RIDGWAY ὅ.π. 116. Γιὰ τὴ χειρονομία αὐτῆ τῶν πεπλοφόρων μορφῶν βλ. ΜΠΑΚΑΛΑΚΗ, ὅ.π. 39. Ἡ RIDGWAY ὅ.π. 116 σημ. 6 ἀναρωτιέται μήπως ἡ χειρονομία αὐτῆ τῆς πρώτης Χάριτος θά μπορούσε νά εἶναι «an adaptation of the classical rendering in which the three dancers (Nymphs or Charites) hold one another by their mantles», ἡ ὑπόθεση ὅμως αὐτῆ δὲν βασίζεται πούθενά.

6. Πρβ. τὴ Μκινάδα ποὺ ἀνασηκῶναι τὸ ἱμάτιό της στὸν κρατῆρα G 488 τοῦ Λούβρου, BEAZLEY, ARV² 1154, 27. F. WEEGE, Der Tanz in der Antike (1926) εἰκ. 113.

νά θεωρηθεῖ ὡς πτύχωση τοῦ ἀποπτύγματος¹, ἀφοῦ ὁ τρόπος ποῦ πτυχώνεται ἐπάνω στὸν ὄμο δὲν ἀφήνει τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ πρόσθετο ἔνδυμα². Πολὺ λιγότερο εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεи σύγκριση τῶν δύο ἐνδυμάτων στὴν ἄλλη πλευρά³, ὅπου γύρω ἀπὸ τὸν δεξιὸ βραχίονα τῆς μορφῆς διαμορφώνεται ἡ θυλακωτὴ πτυχὴ τῆς «ψευδοχειρῖδος». Ὁ τύπος τῆς κόμμωσης, τέλος, τῆς πρώτης Χάριτος θυμίζει ἴσως τὴν κόμη τῆς Κόρης τῶν Προπυλαίων⁴, ἔχει ὁμως στενότερα παράλληλα σὲ ἔργα τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, ὅπως τὸ κεφάλαι ἀπὸ τὸν Σελινούντα στὸ Βερολίνο ἀριθ. 1474⁵, ἢ δυὸ κεφάλια ἀπὸ τὶς μετόπες τοῦ Ἑραίου στὸν Σελινούντα⁶. Τὸ μόνο στοιχεῖο τῆς πρώτης Χάριτος, ποῦ δὲν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς καθαρὰ αὐστηρορυθμικό, εἶναι οἱ κάθετες πτυχές ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς μορφῆς. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ ἓνα κατάλοιπο ἀπὸ ὑστεροαρχαϊκὰ ἔργα. Ὑστεροαρχαϊκὴ ἐπιβίωση εἶναι καὶ ὁ τύπος τῆς κόμμωσης τῆς δεύτερης Χάριτος, δηλαδὴ ἡ «στεφάνη» τῶν μαλλιῶν ποῦ σχηματίζουν οἱ σπειροειδεῖς βόστρυχοι, καθὼς διατάσσονται σὲ ἐπάλληλες σειρές⁷. Ὅμως καὶ στὰ χρόνια τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἡ κόμμωση αὐτὴ εἶναι συχνή, τόσο στὴν ἀγγειογραφία ὅσο καὶ στὴν πλαστική. Τὸ γυναικεῖο κεφάλι τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 299, πρωτότυπο ἔργο τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ⁸, μὲ τὴν ὅμοια διάταξη τῶν μαλλιῶν, ἀποτελεῖ μιὰ καλὴ ἔνδειξη ὅτι καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῶν Χαρίτων ἡ κόμμωση αὐτὴ δὲν εἶναι στοιχεῖο ἀρχαϊστικὸ ἀλλὰ ζωντανὴ παράδοση⁹. Γιὰ τὸ ἔνδυμα τῆς μεσαίας Χάριτος δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἀντιπροσωπεύει ἓναν τύπο πέπλου πολὺ συνηθισμένο στὴν ἐποχὴ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

Ἡ τρίτη Χάρις, τέλος, καὶ γιὰ τὸν τύπο τοῦ κεφαλοῦ καὶ γιὰ τὸν τύπο τῶν ἐνδυμάτων της, εἶναι μιὰ τυπικὴ αὐστηρορυθμικὴ μορφὴ. Τὰ χρόνια αὐτὰ κυριαρχεῖ στὴν πλαστικὴ ὁ τύπος τῆς πεπλοφόρου· στὴν ἀγγειογραφία ὁμως εἶναι

1. RIDGWAY ὁ.π. 116 καὶ σημ. 6.

2. Ὁ ἀντιγραφὴς τοῦ ἀναγλύφου Giustiniani (b) ἐρμήνευσε τὶς κάθετες πτυχές ὡς πτυχές ἀποπτύγματος, τὶς πτυχές ὁμως ποῦ πέφτουν ἐπάνω στὸν ὄμο καὶ τὸ βραχίονα τῆς μορφῆς τὶς ἐρμήνευσε σωστὰ ὡς πτυχές τοῦ ἱματίου. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 92.

3. RIDGWAY ὁ.π. 116 σημ. 6.

4. RIDGWAY ὁ.π. 116.

5. C. BLÜMEL, Die archaisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (1963) 22, εἰκ. 62 - 63.

6. W. FUCHS, RM 63, 1956, 104 κέ. πίν. 49, 1 καὶ 51 καὶ 108 κέ. πίν. 54. LANGLOTZ-HIRMER, Die Kunst der Westgriechen (1963) 113.

7. Βλ. ἐπόμενη σημ. 9.

8. H. SCHRADER, Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis (1969) 115, εἰκ. 96 (E. LANGLOTZ), ὅπου τὸ κεφάλι αὐτὸ συγκρίνεται μὲ τὶς «Χάριτες τοῦ Σωκράτη».

9. Πρβ. D. WILLERS, Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, AM 4. Beiheft (1975) 43 καὶ σημ. 174 καὶ κυρίως 175.

έξιου συνηθισμένος και ό τύπος τής γυναικείας μορφής με χιτώνα και ιμάτιο, που συχνά φοριέται όπως έδω, δηλαδή αφήνοντας ελεύθερο τό στῆθος και πέφτοντας πάνω από τόν ώμο στην πλάτη¹. Πλάι στον τύπο τής τρίτης Χάριτος μπορεί όμως να σταθεϊ και ἡ Ἀθηναῖα τοῦ πρώιμου αὐστηρορυθμικοῦ ἀναγλύφου τής Ἀκρόπολης ἀριθ. 577². Ἡ ὁμοιότητα τής μορφής με μορφές ἀναγλύφων τοῦ 4ου αἰ.³ περιορίζεται στό ὅτι φοροῦν κι αὐτές χιτώνα και ιμάτιο. Ἡ κάποια ἀδεξιότητα που θά μπορούσε να διαπιστώσει κανείς στην προοπτική τοῦ σώματος τής Χάριτος αὐτῆς⁴, ἀν δὲν ὀφείλεται στους ἀντιγραφείς, εἶναι σύμφωνη με τὰ καθυστερημένα στοιχεῖα που ὑπάρχουν, όπως θά δοῦμε, και στην ἴδια τῆ σύνθεση τοῦ ἔργου.

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὰ παραπάνω, μπορούμε να ποῦμε ὅτι χαρακτηριστικά τής κλασικῆς ἐποχῆς εἶναι ἀνύπαρκτα στό ἔργο και ὅτι οἱ μορφές τῶν τριῶν Χαρῖτων ἐντάσσονται τυπολογικά, χωρίς δυσκολία, μέσα στον αὐστηρό ρυθμό. Τὰ παλιότερα, ὑστεροαρχαῖα στοιχεῖα που ὑπάρχουν σέ ὀρισμένα μοτίβα τῶν μορφῶν δὲν εἶναι ἀντίθετα μ' αὐτῆ τὴν ἄποψη· τὸ ἴδιο και ἡ ἀρχαῖκή παράδοση που εἶναι φανερῆ στη σύνθεση, καθώς οἱ δύο πρώτες μορφές εἰκονίζονται με τὸ κάτω σῶμα σέ προφίλ και τὸ ἐπάνω κατά μέτωπο ἢ με στροφή τριῶν τετάρτων⁵. Τὰ παλιότερα αὐτὰ χαρακτηριστικά δὲν εἶναι δύσκολο να ἐρμηνευτοῦν: πρόκειται για στοιχεῖα που προέρχονται ἀπό τῆ ζωντανῆ παράδοση και ἐπιζοῦν στό ἔργο ἑνός καλλιτέχνη που δὲν ἔχει περάσει ἐντελῶς ἀκόμη στό νέο πνεῦμα τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ⁶.

Ἄς ξαναγυρίσουμε ὅμως στην ἄποψη τής Ridgway, που ὑποστήριξε ὅτι οἱ Χάριτες ἦταν ἕνα ἔργο τής κλασικῆς ἐποχῆς, ἀρχαῖστικό ὅμως⁷. Πῶς θά μπορούσε στην περίπτωση αὐτῆ να δικαιολογηθεῖ ἡ ἀπουσία χαρακτηριστικῶν ἀπό

1. Πρβ. τῆ Σαφέω στον κάλαθο τοῦ Μονάχου ἀριθ. 2416. BEAZLEY, ARV² 385, 228. LULLIES-HIRMER, Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit (1953) εἰκ. 95.

2. K. F. JOHANSEN, The Attic Grave Reliefs (1951) 139, σημ. 1, εἰκ. 71.

3. RIDGWAY ὅ.π. 117, 128.

4. RIDGWAY ὅ.π. 117.

5. Πρβ. HELBIG⁴ I, 351 (FUCHS) και R. FEUBEL, Die attischen Nymphenreliefs (1935) 19.

6. Πρβ. FEUBEL ὅ.π. 20.

7. RIDGWAY ὅ.π. 120. Για τῆ σημασία με τὴν ὁποία πρέπει να χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος «ἀρχαῖστικό» (archaistisch) σέ ἀντιπαράθεση με τὸ «ὑποαρχαῖκό» (subarchaisch), αὐτό δηλαδή που εἶναι δεμένο με τὴν ἀρχαῖκή παράδοση, βλ. τελευταῖα WILLERS ὅ.π. 18 κέ. Ἐπιπλέον, ὅπως παρατηρεῖ ὁ WILLERS ὅ.π. 19 (βλ. αὐτ. και σημ. 47) «archaistisch» και «archaisierend» «...bezeichnen sie doch immer Anlehnung an Archaisches in engerem Sinn, nicht Rückgriff auf Älteres überhaupt». Ἐπομένως, κι ἀν ἀκόμη μπορούσε κανείς να δεχτεῖ ὅτι τὸ πρωτότυπο τῶν Χαρῖτων εἶναι ἕνα ἔργο που ξαναγυρίζει και μιμεῖται παλιότερα ἔργα, δὲν θά ἔπρεπε να τὸ χαρακτηρίσει «ἀρχαῖστικό», ἀφοῦ σ' αὐτό κυριαρχοῦν τὰ χαρακτηριστικά τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

τὴν ἴδια τὴν ἐποχή, στὴν ὁποία τοποθετεῖ τὸ ἔργο ἢ Ridgway, καὶ κυρίως τὸ συμπύλημα, μέσα στὴν κλασικὴ ἐποχή, χαρακτηριστικῶν ποὺ ἀνάγονται σὲ δύο προηγούμενες ἐποχές, τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ· Ἀντίθετα νομίζω ὅτι τὰ νεώτερα, δηλαδὴ τὰ αὐστηρορυθμικὰ στοιχεῖα, ποὺ κυριαρχοῦν μάλιστα στὸ ἔργο, δένονται μὲ τὰ παλιότερα, τὰ ὑστεροαρχαϊκά¹, σ' ἓνα σύνολο πειστικὸ καὶ μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ πρωτότυπο τῶν Χαρίτων ἦταν ἓνα ἔργο τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

Ἡ χρονολογία ποὺ ἔχει προταθεῖ ἀπὸ τοὺς περισσότερους μελετητὲς γιὰ τὸ πρωτότυπο τῶν Χαρίτων, δηλαδὴ τὰ χρόνια γύρω στὸ 470², δὲν πρέπει νὰ βρισκται μακριὰ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ἡ σύγκριση ποὺ ὑπέδειξε ὁ Kaschnitz - Weinberg μὲ τὶς μετόπες τοῦ ναοῦ τοῦ Δία στὴν Ὀλυμπία³ μᾶς ἐπιτρέπει ἴσως νὰ δεχτοῦμε μιὰ χαμηλότερη κάπως χρονολόγησι, μετὰ δηλαδὴ τὸ 465⁴.

Τὸ πρωτότυπο ἔργο, στὸ ὁποῖο ἀνάγεται ἡ σειρὰ τῶν ἀντιγράφων τῶν τριῶν Χαρίτων, πρέπει νὰ ἦταν ἓνα ἀνάγλυφο, εἴτε δεχτοῦμε ὅτι αὐτὸ ταυτίζεται μὲ τὸ ἔργο ποὺ ἀναφέρουν οἱ πηγὲς στὰ Προπύλαια τῆς Ἀκρόπολης τῶν Ἀθηνῶν⁵ εἴτε ὄχι. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ἡ σύνθεσις αὐτῆ τῶν Χαρίτων παρουσιάζει στενὴ τυπολογικὴ σχέση μὲ μιὰ σειρὰ ἀναγλύφων, Χαρίτων ἢ Νυμφῶν, ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκὰ χρόνια⁶. Ἰδιαίτερα τὸ ἀποσπασματικὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 686⁷ ἀποτελεῖ, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ, μιὰ προβαθμίδα τῆς σύνθεσις τῶν Χαρίτων ποὺ ἐξετάζουμε⁸. Καὶ σ' αὐτὸ ἡ

1. Ἕνα ἀντίστοιχο παράλληλο εἶναι οἱ μετόπες τοῦ Ἡραίου στὸν Σελινόντα, ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὸ 450 π.Χ., διατηροῦν ὡστόσο ἔντονα παλιὰ, ὑστεροαρχαϊκὰ χαρακτηριστικὰ. Βλ. LANGLOTZ-HIRMER ὁ.π. 100 - 108.

2. Βλ. FEUBEL ὁ.π. 20. LIPPOLD, Plastik 112 καὶ RE III A1, 892. FUCHS, Vorbilder 59 καὶ HELBIG⁴ I, 351. BLÜMEL ὁ.π. 9. SCHRADER ὁ.π. 115. Ἡ E. B. HARRISON, AthAgora XI (1965) 122 τὸ χρονολογεῖ λίγο ὑψηλότερα, στὰ 480 - 470.

3. G. KASCHNITZ - WEINBERG, Sculpture del magazzino del Museo Vaticano (1937) 2, πίν. VIII.

4. Μετὰ τὸ 465 χρονολόγησε τὶς ἀνατολικὰς μετόπες τοῦ ναοῦ ὁ E. BUSCHOR, AM 51, 1926, 169.

5. OVERBECK, Schriftquellen 910 - 915.

6. Βλ. FEUBEL ὁ.π. 15 κέ., κυρίως 17 κέ. Πρβ. RIDGWAY ὁ.π. 115 κέ. Σηριζόμενος στὴ σύνθεσις τῶν Χαρίτων ποὺ ἐξετάζουμε, ὁ W. FUCHS, RM 63, 1956, 102 κέ. καὶ κυρίως 107 κέ., προσπάθησε νὰ ἀναπαραστήσει μιὰ ὁμοία σύνθεσις σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς μετόπες τοῦ Ἡραίου τοῦ Σελινόντα. Ἀπὸ τῆς σύνθεσις αὐτῆ πιστεύει ὅτι προέρχονται δύο ἀπὸ τὰ σωζόμενα κεφάλια, ἓνα στραμμένον πρὸς τ' ἀριστερὰ κι ἓνα κατὰ μέτωπο (FUCHS ὁ.π. πίν. 49,1· 51· 53,1 - 2 καὶ 49,2· 52), καθὼς καὶ ἓνα ἄκρο πόδι (FUCHS ὁ.π. 53,3). Ὁ LANGLOTZ, Die Kunst der Westgriechen (1963) 100 - 108 δὲν θεωρεῖ πιθανὴ τὴν πρότασις τοῦ FUCHS, κυρίως ἐπειδὴ δὲν σάθηκε κανένα θραῦσμα ἀπὸ τὰ σώματα τῶν μορφῶν αὐτῶν.

7. BLÜMEL ὁ.π. 9, εἰκ. 25-26.

8. FEUBEL ὁ.π. 20 (ἀριθ. 4, πίν. 3).

μεσαία μορφή εικονιζόταν με τὸ κεφάλι καὶ τὸ πάνω σῶμα κατενώπιον καὶ ἡ πρώτη με τὸ πάνω σῶμα πρὸς τ' ἄριστερά, στρέφοντας ὅμως τὸ κεφάλι τῆς πρὸς τὰ πίσω. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βερολίνου εἶναι ἀντίστοιχα με ἐκεῖνα ποὺ φοροῦν οἱ δύο πρώτες Χάριτες. Ἡ μορφή στ' ἄριστερά φοροῦσε χιτῶνα, ποὺ πρέπει νὰ εἶχε βαθὺ κόλπο¹, καὶ ἱμάτιο ριγμένο πάνω στὸν ἄριστερό τῆς ὄμο. Ἡ δεξιὰ φορᾶει ἕνα τύπο ἐνδύματος, σπάνιο γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ, γνωστὸ ἀπὸ τὴν Κόρη 605 τῆς Ἀκρόπολης, ἕνα χιτῶνα με μακρὸ ἀπόπτυγμα², ποὺ μοιάζει τυπολογικὰ με τὸν λεγόμενον λακωνικὸ πέπλο, τὸ ἐνδυμα δηλαδὴ τῆς μεσαίας Χάριτος. Στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βερολίνου ὄχι μόνον ἡ μεσαία ἀλλὰ καὶ οἱ τρεῖς μορφές φοροῦσαν στεφάνη στὸ κεφάλι. Ἐπειδὴ ἡ στεφάνη εἶναι ἕνα στοιχεῖο ποὺ τὸ συναντοῦμε συχνὰ στὰ ἀνάγλυφα τοῦ τύπου αὐτοῦ, πρέπει νὰ θεωρήσουμε καὶ τὴ στεφάνη τῆς μεσαίας μορφῆς, ποὺ μᾶς παραδίδεται σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τῶν Χαρίτων, στοιχεῖο τοῦ πρωτοτύπου³.

Εἶναι, λοιπόν, λογικὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ πρωτότυπο ποὺ ἀντιγράφουν τὰ ἀνάγλυφα τῶν Χαρίτων δὲν ἦταν ἕνα ὀλόγλυφο ἔργο⁴ ἀλλὰ ἕνα ἀνάγλυφο, ἀφοῦ ἄλλωστε καὶ στὴν ἀντιγραφικὴ παράδοση μόνον ἀπὸ ἀνάγλυφα μᾶς εἶναι γνωστὴ ἡ σύνθεση αὐτῆ.

Ἄν, ὅπως δεχομάστε, τὸ πρωτότυπο ἦταν ἀνάγλυφο, πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσει τὸ πρόβλημα τῆς ταύτισίς του με τὶς Χάριτες τῆς Ἀκρόπολης. Ὁ Πανσανίας ποὺ ἀναφέρεται δυὸ φορὲς σ' αὐτές, τὴν πρώτη (I 22.8)⁵ δὲν κάνει λόγο γιὰ τὸ εἶδος τοῦ μνημείου, τὴ δευτέρα φορὰ (IX 35.3)⁶ μιλάει γιὰ *Χαρίτων... ἀγάλματα*. Σύμφωνα με τὸν Σχολιαστὴ τοῦ Ἀριστοφάνη στὶς Νεφέλες 773⁷ (*γλυφεῖσαι αἱ Χάριτες ἐν τῷ τοίχῳ ἀγάλματα δὲ τῶν τριῶν Χαρίτων εἰργάσατο... ἐγγεγλυμμένα τῷ τοίχῳ*) οἱ Χάριτες τῆς Ἀκρόπολης πρέπει νὰ ἦταν ἀνάγλυφο⁸. Στὸν Σχολιαστὴ, ὅπως εἶναι φανερό, ἡ λέξις *ἀγάλματα* ση-

1. Ὅπως ὁ χιτῶνας τῆς πρώτης ἀπὸ τ' ἄριστερὰ γυναικείας μορφῆς στὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 702. Βλ. Μ. ΜΠΡΟΣΚΑΡΗ, Μουσεῖον Ἀκροπόλεως (1974) 59, εἰκ. 105. U. HAUSMANN, Griechische Weihreliefs (1960) εἰκ. 1.

2. H. PAYNE-G. M. YOUNG, Archaic Marble Sculpture from the Akropolis (1950) πίν. 94, 3-4. Ὁ E. PFUHL, AM 48, 1923, 140 σημ. 1 χαρακτηρίζει τὸ ἐνδυμα τῆς Κόρης 605 ὡς ἱμάτιο ποὺ φοριέται συμμετρικά, παρατηρεῖ ὅμως ὅτι ἴσως ἔχει γίνει «Vermengung des Mantels mit einem Chiton mit langem Überfalle» καὶ παραπέμπει στὴν κόρη τῆς Ἀκρόπολης 611.

3. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 91.

4. RIDGWAY ὁ.π. 120.

5. OVERBECK, Schriftquellen 911.

6. Αὐτ. 912.

7. Αὐτ. 910.

8. Πρβ. LIPPOLD, RE III A1,892. Γιὰ τὴ λέξις «ἐγγεγλυμμένος» σὲ σχέση με ἀνάγλυφα βλ. G. LIPPOLD, JdI 40, 1925, 207.

μαίνει εικόνες¹, μορφές. Ἄλλὰ καὶ στὸν Πausανία ἡ λέξις ἀγάλμα ἔχει αὐτὴ τὴ σημασία, ὅπως εἶναι φανερὸ στὸ χωρίο Ἄρωσις ἀγάλμα... ἐκτετύπεται ἐπὶ τῇ στήλῃ (VIII 48.4). Θὰ μπορούσαμε λοιπὸν μὲ ἀρκετὴ πιθανότητα νὰ υποθέσουμε ὅτι στὸ χωρίο IX 35.3 τοῦ Πausανία, μὲ τὴ λέξις ἀγάλματα ὑπονοοῦνται εἰκόνες Χαρίτων², εἰργασμένα ἐπὶ τύπον³. Ἔτσι, παραμένει πολὺ πιθανὴ ἡ ταύτιση τοῦ ἔργου ποὺ μᾶς διέσωσε ἡ ἀντιγραφικὴ παράδοση μ' αὐτὸ ποὺ ἦταν στημένο στὴν Ἀκρόπολι⁴.

Γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ καλλιτέχνη τῶν Χαρίτων τῆς Ἀκρόπολης, ποὺ ἀπὸ ὀρισμένες πηγές ἀποδίδονται στὸν Σωκράτη τοῦ Σωφρονίσκου⁵, εἶναι δύσκολο μὲ τὰ σημερινὰ δεδομένα νὰ προχωρήσει κανεὶς πέρα ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ εἶχε φτάσει ἡ ἔρευνα ἤδη ἀπὸ παλιά. Φαίνεται ἀρκετὰ πιθανὴ ἡ ἄποψη ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῶν Χαρίτων τῆς Ἀκρόπολης ἦταν ὁ Βοιωτὸς γλύπτης Σωκράτης, ἀφοῦ μάλιστα τὰ καθυστερημένα στοιχεῖα ποὺ μᾶς παραδίδονται ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα συμφωνοῦν μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου σ' ἓναν ἐξωαττικὸ καλλιτέχνη⁶.

Τέλος, ἀπὸ παλιά ἀπασχόλησε τοὺς μελετητὲς καὶ τὸ πρόβλημα σὲ ποιά ἀκριβῶς θέση τῆς εἰσόδου τῆς Ἀκρόπολης ἦταν στημένες οἱ Χάριτες. Σχεδὸν γενικὰ παραδεκτὴ εἶναι ἀκόμη ἡ ἄποψη τοῦ Bohn ὅτι οἱ Χάριτες καταλάμβαναν τὴν κόγχη, ποὺ σχηματίζεται ἀνάμεσα στὸ κύριο κτίσμα τῶν Προπυλαίων καὶ

1. Βλ. LIDDEL-SCOTT - λ. ἀγάλμα. Πρβ. καὶ LIPPOLD, RE III A1, 892 καὶ κυρίως P. ARNDT, BFrB 654r (καὶ σημ. 6).

2. Μερικοὶ μελετητὲς, ὅπως ὁ E. PETERSEN, JdI 23, 1908, 16 κέ., βασιζόμενοι στὸ χωρίο αὐτὸ τοῦ Πausανία υποστήριξαν ὅτι οἱ Χάριτες τῆς Ἀκρόπολης ἦταν ὀλόγλυφο σύνταγμα. Γιὰ τὴν ἀνασκευή τῶν ἐπιχειρημάτων τοῦ Petersen βλ. P. ARNDT, BFrB 654r. Πρβ. καὶ LIPPOLD, RE III A1, 892. Τελευταία ἐπανέρχεται στὴν ἄποψη αὐτὴ ἡ RIDGWAY ὁ.π. 119.

3. Γιὰ τὶς ἐκφράσεις ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Πausανίας ὅταν ἀναφέρεται σὲ ἀνάγλυφα βλ. G. LIPPOLD, JdI 40, 1925, 206.

4. Ἦδη ὁ O. BENNDORF, AZ 27, 1869, 55 κέ. εἶχε ἀναγνωρίσει στὰ ἀντίγραφα τῆς Ἀκρόπολης τὶς «Χάριτες τοῦ Σωκράτη».

5. OVERBECK, Schriftquellen 910 κέ.

6. O. F. STUDNICZKA, BPhW 1893, 694 καὶ AbhGesellLeipzig 25, 1907, 40 καὶ σημ. 10 ἔκανε πρῶτος τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῶν Χαρίτων τῆς Ἀκρόπολης δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ φιλόσοφος Σωκράτης ἀλλὰ ὁ Βοιωτὸς γλύπτης. Τὴν ἄποψη αὐτὴ τὴ δέχεται σήμερα τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν μελετητῶν. Βλ. π.χ. FUCHS, PELBIO⁴ I, 351. O LIPPOLD, RE III A1, 892 ὑπέθεσε ὅτι τὰ πολλὰ ἀντίγραφα τοῦ ἔργου ἐξηγοῦνται μὲ τὴν ἀπόδοσή του κατὰ τὴν ἀρχαιότητα στὸ φιλόσοφο. O ἴδιος ὁ.π. 892 παρατηρεῖ ὅτι τὶς Χάριτες ποὺ ἦταν στημένες στὴν Ἀκρόπολι εἶναι κατανοητὸ νὰ τὶς ἀνέθεσαν σ' ἓναν καλλιτέχνη ἀπὸ τὴν περιοχὴ ὅπου αὐτὲς εἶχαν τὴν κύρια λατρεία τους. Στὸν Βοιωτὸ καλλιτέχνη Σωκράτη ἀποδίδουν ὀρισμένοι μελετητὲς καὶ τὸν Ἑρμῆ Προπύλαιου, ποὺ ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Πausανία (I 22.8) μαζὶ μὲ τὶς Χάριτες. Βλ. E. B. HARRISON, AthAgora XI (1965) 122 κέ. Ἀπὸ ἄλλους μελετητὲς ὁ Ἑρμῆς αὐτὸς ταυτίζεται μὲ τὸν Ἑρμῆ τοῦ Ἀλκαμένη. Βλ. D. WILBERS, JdI 82, 1967, 86 καὶ Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, AM 4, Beiheft (1975) 34.

στή νότια πτέρυγιά του¹. Πρόσφατα ο Beschi², ξεκινώντας από όρισμένα θραύσματα αναθηματικών αναγλύφων από την 'Ακρόπολη, έδειξε με πειστικά επιχειρήματα τη σχέση τών Χαρίτων τής 'Ακρόπολης με την 'Αθηνά Νίκη και τοποθέτησε τη λατρεία τους στον πύργο. Έτσι, για την ακριβή θέση του ιεροῦ τών Χαρίτων πρότεινε την περιοχή μπροστά από τὸ πελασγικὸ τεῖχος, γιατί κατὰ τὸν μελετητὴ ἡ θέση αὐτὴ θὰ ταίριαζε με τὸν μυστικὸ χαρακτῆρα ποὺ εἶχε ἡ λατρεία τους. Νομίζω ὡστόσο ὅτι εἶναι πολὺ δύσκολο ἡ θέση τών Χαρίτων νὰ προσδιοριστεῖ ἀκριβέστερα ἀπ' ὅσο μᾶς τὴν προσδιορίζει ὁ Πausanias, IX 35.3: *πρὸ τῆς ἐς τὴν ἀκρόπολιν ἐσόδου*.

γ) Τὰ τέθριππα

Όπως προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, στὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ Ε1 (ἀριθ. κατ. 44, πίν. 32) ἔχουμε μιὰ παραλλαγή τῆς γνωστῆς σύνθεσης με τέθριππο πρὸς τὰ δεξιὰ (τύπος b τοῦ Fuchs), ποὺ πρέπει κατὰ πᾶσα πιθανότητα νὰ ἀναχτεῖ στὸν 2ο αἰ. μ.Χ.³ Ἡ δημιουργία ὅμως τῆς σύνθεσης b, καθὼς καὶ τῆς σύνθεσης με τέθριππο πρὸς τ' ἀριστερά (τύπος a τοῦ Fuchs), ὅπως μᾶς παραδίδονται ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα ἀντίγραφα, ἀνάγεται στὰ ὄψιμα ἑλληνιστικὰ χρόνια. Σωστά, νομίζω, ἔδειξε ὁ Fuchs ὅτι πρόκειται γιὰ συνθέσεις ἐκλεκτικῆς, ποὺ χρησιμοποίησαν, πολὺ ἐλεύθερα, πρότυπα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, τοῦ 5ου καὶ τοῦ 4ου αἰ.⁴ Τῇ χρονολόγησή τοῦ Fuchs ἐνισχύει καὶ μιὰ σειρά ἀναγλύφων παραστάσεων με τέθριππα ἀπὸ τὴν Κυρήνη, ποὺ κοσμοῦν βάσεις ἀγαλμάτων καὶ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν καὶ ἀπὸ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα στὴν προχωρημένη ἑλληνιστικὴ ἐποχῆ⁵. Καὶ σ' αὐτὰ παρατηροῦμε τὴν ἴδια σχηματικὴ τοποθέτηση τών ἀλόγων σὲ τέσσερα ἐπίπεδα, παράλληλα μεταξὺ τους καὶ πρὸς τὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου, χωρὶς καμιὰ προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ ὁ χῶρος.

Οἱ δύο ὑστεροελληνιστικῆς συνθέσεις τών τεθρίππων a καὶ b, ὅπως εἶναι γενικὰ

1. R. BOHN, Die Propyläen (1882) 25, σημ. 1. Τελευταῖα D. WILLERS, JdI 82, 1967, 86 καὶ σημ. 122.

2. L. BESCHI, ASAtene 45/46, NS 29/30, 1967/68, 535 κέ.

3. Βλ. παραπάνω σ. 98 κέ.

4. FUCHS, Vorbilder 120 κέ. Πρβ. A. H. BORBEIN, Campanareliefs, RM 14. EH (1968) 134 καὶ J. DÖRIG, Art Antique. Collections privées de Suisse romande (1975) 5 A καὶ B.

5. M. LUNI, Cirene e la Grecia, QuadALibia 8(1976) 245 ἀριθ. 14 bis καὶ σημ. 182 bis. 266 καὶ σημ. 304 bis, 305· εἰκ. 15, 16, 35, 36. Βλ. καὶ Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Ρώμης 58.2195, 58.2196, 58.2516. Ἡ βάση LUNI ὁ.π. 14 bis εἶχε χρονολογηθεῖ παλιότερα γύρω στὸ 400 π.Χ. (βλ. LUNI ὁ.π. σημ. 304 bis), ὑπάρχουν ὅμως ἐπάνω στὸ ἀνάγλυφο graffiti ἀπὸ τὸ 19/18 π.Χ., ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἔργο πρέπει νὰ ἔγινε σὲ πολὺ νεώτερη ἐποχῇ.

δεικτό, δημιουργήθηκαν συγχρόνως σ' ένα νεοαττικό εργαστήριο για να αποτελέσουν ένα ζευγάρι διακοσμητικῶν συνθέσεων¹. Τὸ θέμα τῶν παραστάσεων αὐτῶν εἶναι πιθανότατα μυθολογικὸ ἢ ἀλληγορικὸ, ἀφοῦ ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο ἡνιόχους ἀναγνωρίζεται μὲ βεβαιότητα ὡς γυναικεία μορφή². Ἦδη στὴν πρώτη δημοσίευση τῶν ἀναγλύφων τῆς Συλλογῆς Loulé, οἱ δύο ἡνιόχοι ἐρμηνεύτηκαν ἀπὸ τὸν Homolle ὡς ἀστρικές θεότητες διαφορετικοῦ φύλου, ὡς Ἥλιος (πίν. 48α) καὶ Ἡώς (τέθριππα α καὶ β ἀντίστοιχα)³. Οἱ μελετητὲς μετὰ ἀπὸ τὸν Homolle πρότειναν καὶ ἄλλες ὀνομασίες ἀστρικῶν θεοτήτων γιὰ τοὺς ἡνιόχους, κυρίως γιὰ τὴ γυναικεία μορφή τῆς σύνθεσης β, κανένας ὅμως ἀπὸ αὐτοὺς δὲν ἀμφισβήτησε ὅτι πρόκειται γιὰ δύο θεότητες διαφορετικοῦ φύλου⁴. Πρῶτος ὁ Picard ὑποστήριξε ὅτι καὶ ὁ ἡνιόχος τοῦ τεθρίππου α (πίν. 48α) εἶναι γυναικεία μορφή καὶ πρότεινε μιὰ διαφορετικὴ κάπως ἐρμηνεία γιὰ τὶς παραστάσεις⁵. Παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ τὴν παράσταση μιᾶς ζωφόρου ἀπὸ faience τῆς Ἀναγέννησης στὴ Φλωρεντία (loggia τῆς Villa de Poggio a Caiano), τῆς ὁποίας ὁ Picard πιστεύει ὅτι ἄμεσα πρότυπα ἦταν οἱ συνθέσεις τῶν τεθρίππων α καὶ β — κατὰ τὴ γνώμη του ἔργα τῶν ἀρχῶν τοῦ 3ου αἰ. π.Χ.—, ἀνέτρεξε στὸ χωρίο τῆς Θεογονίας τοῦ Ἡσιόδου 748 κέ. Μὲ βάση αὐτὸ ἐρμήνευσε τόσο τὴν παράσταση τῆς φλωρεντινῆς ζωφόρου ὅσο καὶ τὶς παραστάσεις τῶν δύο ἀναγλυφῶν συνθέσεων, ὡς παραστάσεις τῶν ἀρμάτων τῆς Ἡμέρας καὶ τῆς Νύχτας. Τὴν ἐρμηνεία αὐτὴ ἀκολούθησαν καὶ οἱ μελετητὲς μετὰ ἀπὸ τὸν Picard⁶. Οἱ διαφορὲς ποὺ χωρίζουν τὴ μεταγενέστερη ζωφόρο ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα εἶναι πολλῆς καὶ βασικῆς — μερικῆς ἔχει σημειώσει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Picard⁷ —, ὥστε δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ δεχτεῖ κανεὶς τὴν ἄμεση ἐξάρτησή της ἀπὸ αὐτά. Ἀλλὰ κι ἂν ἀκόμη δεχόμεσταν ὅτι ἡ ζωφόρος τῆς Φλωρεντίας μπορεῖ νὰ ἀπηχεῖ τὶς συγκεκριμένους συνθέσεις ποὺ ἐξετάζουμε, θὰ ὑπῆρχαν σοβαρὲς ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν προσπάθεια ἐρμηνείας μὲ βάση τὸ χωρίο τῆς Θεογονίας. Δυὸ συνθέσεις τῆς ὕψιμης ἐλληνιστικῆς ἐποχῆς ποὺ χρησιμοποιοῦν εὐλεύθερα πρότυπα κλασικά, ὅπως τουλάχιστον πιστεύουμε σήμερα, θὰ μπορού-

1. FUCHS, Vorbilder 122. Πρβ. BORBEIN ὁ.π. 127. DÖRIG ὁ.π. 5.

2. Πρβ. G. B. WAYWELL, BSA 62, 1967, 20 σημ. 9.

3. TH. HOMOLLE, BCH 16, 1892, 336.

4. BL. CH. PICARD, ASAtene, 24/26, NS. 8/10, 1946/48, 219 κέ., ὅπου εἶναι συγκεντρωμένες ὅλες οἱ παλιότερες ἐρμηνεῖες ποὺ προτάθηκαν γιὰ τὶς μορφὲς τῶν δύο παραστάσεων.

5. PICARD ὁ.π. 213 κέ. καὶ κυρίως 218 κέ.

6. BL. A. MAIURI, ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 224 καὶ 226 κέ.: ὁ ἴδιος, Pompeji-Herculaneum-Stabiae (1962) 134. FUCHS, Vorbilder 122 κέ. A. BAMMER-R. FLEISCHER - D. KNIPPE, Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos (1974) 160. DÖRIG ὁ.π. 5.

7. PICARD ὁ.π. 219 σημ. 1.

σαν να συνδεθούν με μιὰ φιλολογικὴ πηγὴ τῶν ἀρχαϊκῶν χρόνων; Τὸ πιὸ ἀποφασιστικὸ ὅμως στοιχεῖο ποὺ ἀποκλείει τὴ σύνδεση αὐτὴ εἶναι τὸ φύλο τοῦ ἡνιόχου τῆς σύνθεσης α, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι μιὰ ἀνδρική μορφή. Φτάνει νὰ προσέξει κανεὶς τὴν ἀνατομικὴ του διάπλαση: ὁ χοντρὸς λαιμὸς, τὰ γερά, ὑπερβολικὰ μωδῆ χέρια, ἡ φαρδιά του μέση καὶ γενικὰ ὁ τρόπος ποὺ στέκεται ἐπάνω στὸ ἄρμα γέροντας ἔντονα πρὸς τὰ ἐμπρός (πίν. 48α), εἶναι σοβαρὰς ἐνδείξεις ὅτι ὁ ἡνιόχος αὐτὸς εἶναι ἀνδρική μορφή¹. Στὴν ἐρμηνεία τῶν δύο ἡνιόχων τῶν συνθέσεων α καὶ β θὰ ἐπανέλθουμε, ἀφοῦ προηγουμένως δοῦμε τίς συνθέσεις αὐτὲς ὡς διακοσμητικὰ ἔργα καὶ ἀφοῦ προσπαθήσουμε νὰ πλησιάσουμε τὰ πρότυπα τους.

Σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ τὰ νεοαττικὰ ἐργαστήρια ἔχουν στραμμένη τὴν προσοχὴ τους στὰ κλασικὰ πρότυπα, ποιὰ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ πηγὴ ἔμπνευσης ἐνὸς ζεύγους συνθέσεων μὲ ἄρματα ποὺ ὀδηγοῦνται ἀπὸ μιὰ ἀνδρική καὶ μιὰ γυναικεία μορφή; Δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς τὸ γνωστὸ καὶ τόσο συχρὸ φειδιακὸ μοτίβο τοῦ Ἡλίου καὶ τῆς Σελήνης ποὺ πλαισιώνουν μιὰ σύνθεση². Τὸ μοτίβο αὐτὸ ἐπανέρχεται καὶ στὴ ρωμαϊκὴ τέχνη³ καὶ χρησιμοποιεῖται μὲ ἀπόλυτη συμμετρία, καθὼς ὁ Ἡλιος καὶ ἡ Σελήνη στρέφονται πρὸς τὸ κέντρο τῆς παράστασης. Τὰ πρότυπα τῶν ἰδίων τῶν συνθέσεων α καὶ β δὲν εἶναι βέβαια φειδιακὰ· ὡστόσο ὁ καλλιτέχνης ποὺ δημιούργησε τὸ ζευγάρι τῶν διακοσμητικῶν αὐτῶν συνθέσεων θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὑπόψιν του τὸ φειδιακὸ σχῆμα, ποὺ τὸ χρησιμοποίησε δίνοντας σ' αὐτὸ φυσικὰ τελείως διαφορετικὸ περιεχόμενο⁴. Μιὰ πολὺ σαφὴ εἰκόνα γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο οἱ δύο συνθέσεις θὰ εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ ὡς διακοσμητικὰ στοιχεῖα ἐνὸς τοίχου μᾶς δίνει μιὰ τοιχογραφία τῆς Casa degli Aurigi τῆς Ostia⁵: ἐδῶ εἰκονίζονται δύο συνωρίδες μὲ τοὺς ἀναβάτες τους, ποὺ τρέχουν μὲ ἀντίθετη κατεύθυνση πρὸς ἓνα νοητὸ κέντρο καὶ ἀπομονώνονται ἡ

1. Ἀντίθετα ὁ PICARD ὅ.π. 220 σημειώνει ὡς στοιχεῖα γυναικεία τὰ «ovale pure, lourde chevelure et robe longue». Τὸ μακρὸ ἔνδυμα ὅμως, ποὺ εἶναι τυπικὸ γιὰ τοὺς ἡνιόχους (γιὰ τὸν Ἡλιο-ἡνιόχο βλ. K. SCHAUBENBURG, *AntK* 5, 1962, 51), ὅπως καὶ ἡ ἔλλειψη ἀκτίνων γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς μορφῆς, ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δηλώνονται μὲ χρῶμα, δὲν εἶναι στοιχεῖα ποὺ ἐνισχύουν τὴν ἄποψή του. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἡλίου βλ. καὶ L. LACROIX, *Études d'Archéologie numismatique* (1974) 93 κέ., ὅπου καὶ ἡ καλύτερη βιβλιογραφία.

2. Βλ. F. BROMMER, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (1963) 146 καὶ σημ. 3, ὅπου καὶ ἡ καλύτερη βιβλιογραφία. Βλ. καὶ LACROIX ὅ.π. 101.

3. Βλ. SCHAUBENBURG ὅ.π. 54 καὶ σημ. 35.

4. Ὅτι τὰ ἑλληνικὰ πρότυπα γάνουν τὴν ἀρχικὴ τους σημασία, καθὼς χρησιμοποιοῦνται διακοσμητικὰ στὰ ρωμαϊκὰ μνημεῖα, τὸ τονεῖε τελευταῖα καὶ ὁ A. H. BORBEIN, *Hellenismus in Mittelitalien* 2. Teil (1976) 504, 527.

5. H. SCHAALL, *Ostia* (1957) 105 κέ. R. CALZA - E. NASH, *Ostia* (1959) 54, εἰκ. 64. J. E. PACKER, *The Insulae of Imperial Ostia*, *MemAmAc* 31 (1971) πίν. LXVII, εἰκ. 191.

καθεμιά μέσα σὲ ξεχωριστὸ πλαίσιο. Ὅμοια θὰ πρέπει νὰ φανταστοῦμε καὶ τὴ σχέση τῶν δύο ἀναγλύφων μὲ τέθριππα¹ καὶ ὄχι ὡς ἀνοιχτὴ σύνθεση, νὰ ἀπομακρύνονται δηλαδὴ ἀπὸ ἓνα κέντρο.

Τὰ συγκεκριμένα πρότυπα, ἀνάγλυφα ἢ ζωγραφικὰ ἔργα, ποὺ χρησιμοποιήσε ὁ νεοαττικὸς καλλιτέχνης γιὰ τὶς συνθέσεις τῶν τεθρίππων, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τὰ προσδιορίσουμε. Ὡστόσο οἱ συγκρίσεις ποὺ ἔχουν γίνεи μὲ μνημεῖα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς² μᾶς δίνουν μιὰ ιδέα γι' αὐτά. Ἀκόμη περισσότερο ἴσως μᾶς βοηθοῦν νὰ πλησιάσουμε τὰ πρότυπα αὐτὰ δύο μνημεῖα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ποὺ εἰκονίζουσι ἀστρικές θεότητες. Τὸ πρῶτο εἶναι ἓνα ἀναθηματικὸ μνημεῖο, ἓνα ἀττικὸ ἀμφίγλυφο τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 4ου αἰ., ἄλλοτε στὴ συλλογὴ Lanckoronski, σήμερα στὴ Βοστώνη, ἀριθ. 1972. 78³. Στὴ μιὰ ὄψη τοῦ εἰκονίζεται ὁ Ἥλιος, φορώντας ποδῆρη χιτῶνα, μὲ τὸν ἡλιακὸ δίσκο γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι, ποὺ ἠλιοχεῖ τὸ ἄρμα του⁴ στὴν ἄλλη ὁ μικρασιατικὸς θεὸς Μῆν⁴, πρὸς τὸν ὁποῖο προσέρχονται λατρευτῆς. Στὸ ἴδιον μνημεῖο ἔχουμε λοιπὸν τὴ συνύπαρξιν δύο ἀστρικών μορφῶν, ποὺ ἀποτελοῦν ἐδῶ ἓνα λατρευτικὸ ζευγάρι⁵. Ἡ ὁμοιότητα τοῦ Ἥλιου τοῦ ἀμφίγλυφου μὲ τὸν ἡνίοχο τοῦ τεθρίππου α^ο εἶναι ἀπαραρνῶριστη. Ὑπάρχουσι φυσικὰ καὶ ἀρκετὲς διαφορῆς: ἂν ὅμως λάβουμε ὑπόψιν ὅτι τὸ ἀμφίγλυφο τοῦ 4ου αἰ. εἶναι ἓνα μικρὸ χειρωνακτικὸ ἔργο, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ νεοαττικὴ σύνθεση ἔχει χαρακτῆρα μνημειακὸν, σκεφτόμαστε μῆπως τὸ πρότυπον αὐτὸ ἦταν κοινὸ καὶ γιὰ τὰ δύο ἔργα. Ὁ νέος ποὺ τρέχει μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα στὴ νεοαττικὴ σύνθεση — δὲν εἶναι πιθανὸν ὅτι ὑπῆρχε στὸ ἀνάγλυφον τοῦ 4ου αἰ. — φαίνεται ὅτι προστέθηκε ἀπὸ τὸν καλλιτέχνην ποὺ τὴ δημιούργησε⁷.

Τὸ δεύτερον μνημεῖο, ποὺ ἴσως μᾶς φέρνει κοντὰ στὸ πρότυπον τῆς σύνθεσης

1. Αὐτὴ τὴν τοποθέτησιν προτιμᾶει καὶ γιὰ τὰ ἀνάγλυφα Campana μὲ τέθριππα ὁ Α. Η. BORBEIN, Campanareliefs, RM 14. EH (1968) 127, δὲν ἀποφασιζει ὅμως γιὰ τὶς νεοαττικὰς συνθέσεις, ὁ.π. σημ. 643.

2. Βλ. FUCHS, Vorbilder 120 κέ.

3. Γ. ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ, Ἑλληνικὰ ἀμφίγλυφα (1946) 67 κέ. ἀριθ. 6. Art of the Ancients: Greeks, Etruscans and Romans. An Exhibition, February 7-March 13, 1968, 44. B. LEVICK, JHS 91, 1971, 81, σημ. 11. E. LANE, Corpus monumentorum religionis dei Menis I (1971) 2, πίν. 2. Ὁ ἴδιος ὁ.π. III (1976) 3 ἀμφισβητεῖ τὴ χρονολόγησιν τοῦ ἀναγλύφου στὸν 4ο αἰ. E. MITROPOULOU, Two more Reliefs with the God Men (1974) 15 κέ., εἰκ. 5, 6. Museum of Fine Arts. Illustrated Handbook (1975), 102. M. B. COMSTOCK-C. C. VERMEULE, Sculpture in Stone. Museum of Fine Arts (1976) 78.

4. Γιὰ τὴν εἰσαγωγὴν τῆς λατρείας τοῦ θεοῦ Μηνὸς στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ τὰ μέσα περίου τοῦ 4ου αἰ. βλ. M. P. NILSSON, GGrR, HbArch V. 2.1, 838. Γ. ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ ὁ.π. 68.

5. ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ ὁ.π. 68.

6. Καὶ οἱ δύο αὐτὲς μορφῆς ἔχουν συγκριθεῖ μὲ τὴ μορφή ἐνὸς ἡνίοχου ἀπὸ τὴ ζωφόρον τοῦ Μαιουσαίου τῆς Ἀλικαρνοσσοῦ. Βλ. ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ ὁ.π. 67 καὶ FUCHS, Vorbilder 120, σημ. 7.

7. FUCHS, Vorbilder 121.

τοῦ τεθρίππου b, εἶναι ἓνα ἀνάγλυφο σήμερα στὸ Kansas City (πίν. 483)¹. Εἰκονίζει μιὰ μορφή πάνω σ' ἓνα τέθριππο ἄρμα, ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴ θάλασσα. Οἱ Pfister καὶ Mingazzini πιστεύουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἀστρική θεότητα, τὸν Ἥλιο ἢ τὴ Σελήνη, ἐνῶ οἱ Frel καὶ Kingsley τὴν ὀνομάζουν Ἀφροδίτη². Οἱ δύο πρῶτοι μελετητές, περιγράφοντας τὴν παράσταση, ἀναφέρουν ὅτι ἡ μορφή κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ τὰ ἰνία καὶ στὸ δεξιὸ χέρι τὸ μαστίγιό, ποὺ τὸ σχοινί του θὰ ἦταν ἀποδομένο μὲ χρῶμα. "Ὁμως τὸ ἀντικείμενο αὐτό, ποὺ ἔχει κάπως ἀπολεπιστεῖ, εἶναι, νομίζω, πολὺ πλατὺ γιὰ νὰ ἐρμηνευτεῖ ὡς μαστίγιό. Ἔτσι φαίνεται πῶς πιθανὸ ὅτι πρόκειται γιὰ δάδα, καὶ ἐπομένως ὁ ἡνίοχος τοῦ ἄρματος δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ταυτίζεται μὲ τὴ Σελήνη³. Παρὰ τὶς διαφορὰς ποὺ ὑπάρχουν σὲ ἐπιμέρους μοτίβα ἢ σχέση ἀνάμεσα στὴν παράσταση τοῦ ἀναγλύφου αὐτοῦ καὶ στὸ τέθριππο b εἶναι φανερὴ. Κι ἐδῶ βέβαια θὰ πρέπει νὰ ἔχουμε ὑπόψη ὅτι συγκρίνονται μνημεῖα διαφορετικοῦ χαρακτήρα⁴. Στὰ ἄλλα τῶν τεθρίππων βλέπουμε βασικὰ τὸ ἴδιο σχῆμα, παρατηροῦμε ὅμως τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἐπίπεδη κλασικιστικὴ σύνθεση τοῦ νεοαττικοῦ μνημείου καὶ στὴν ὀργανικὰ δεμένη μὲ τὸ βάθος σύνθεση τοῦ κλασικοῦ ἀναγλύφου.

Τελειώνοντας, ξαναγυρίζουμε στὴν ἐρμηνεία τῶν ἡνίοχων στὶς συνθέσεις τῶν τεθρίππων a καὶ b. Πρέπει, νομίζω, νὰ παραμείνουμε στὴν ἀποψη ὅτι πρόκειται γιὰ ἀστρικές μορφές, ἀφοῦ μάλιστα μὲ τὰ δύο παραπάνω ἀνάγλυφα ὀδηγούμαστε σὲ πρότυπα ποὺ πιθανότατα εἰκόνιζαν τέτοιες μορφές. Γιὰ τὸν ἡνίοχο τῆς σύνθεσης a δὲν ὑπάρχει ἄλλη δυνατὴ ἐρμηνεία ἀπὸ αὐτὴν τοῦ Homolle: πρόκειται γιὰ τὸν Ἥλιο. Στὴ γυναικεία μορφή τῆς σύνθεσης b, ποὺ τὸ τέθριππό της ἔχει τοποθετηθεῖ μὲ ἀντίθετη κατεύθυνση πρὸς τὸ τέθριππο τοῦ Ἥλιου, μποροῦμε μὲ ἀρκετὴ πιθανότητα νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴ Σελήνη⁵. Γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῆς Σελήνης στὴ γυναικεία αὐτὴ μορφή δὲν ἀποτελεῖ εἰκονογραφικὴ δυσκολία τὸ τέθριππο ἄρμα της⁶. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενώνα⁷

1. P. MINGAZZINI-F. PFISTER, *Forma Italiae. Regio I: Latium et Campania 2, Surrentum* (1946) 189, πίν. XXXVI, 127. J. FREL-B. M. KINGSLEY, *GRBS* 11, 1970, 201 ἀριθ. 5, πίν. 11, 2. Φωτ. Γερμ. Ἰνστ. Πόλης 3030. Βλ. καὶ προσθήκη 2, σ. 180.

2. MINGAZZINI-PFISTER ὅ.π. 189. FREL-KINGSLEY ὅ.π. 201.

3. Γιὰ τὴ δάδα ὡς «σύμβολο» τῆς Σελήνης βλ. RE II A1, 1142 (SCHWENN) καὶ ROSCHER, ML II 2, 3132 κέ.

4. Οἱ MINGAZZINI καὶ PFISTER ὅ.π. δημοσιεύουν τὸ μνημεῖο ὡς ἀναθηματικὸ ἀνάγλυφο, ἐνῶ οἱ FREL καὶ KINGSLEY ὅ.π. θεωροῦν πιθανὸ ὅτι προέρχεται ἀπὸ μιὰ βάση. Ἡ πρώτη ἀποψη φαίνεται πῶς πιθανή, ἐπειδὴ ὁ κανόνας τῆς παράστασης δὲν εἶναι ἰσοπλατῆς σ' ὅλο του τὸ μήκος.

5. Πρῶτος ὁ R. DUSSAUD, RA 1,1903, 131 κέ. πρότεινε γιὰ τὴν ἡνίοχο τοῦ τεθρίππου b τὴν ὀνομασία Σελήνη.

6. Ὅπως ἀντίθετα πιστεύει ὁ CH. PICARD, ASAtene 24/26, NS 8/10, 1946/48, 219.

7. Βλ. F. BROMMER, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (1963) 156.

καὶ στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Kansas City εἶδαμε τὴ Σελήνη σὲ τέθριππο. Ἄλλὰ καὶ σ' ἓνα ἀκόμη μνημεῖο τοῦ 4ου αἰ., σ' ἓνα πρόσφατο εὑρημα, εἰκονίζονται, ὅπως φαίνεται, ἡ Σελήνη σὲ τέθριππο ἄρμα. Πρόκειται γιὰ τὸ «βήμα» μὲ ἀνάγλυφες παραστάσεις ἀπὸ τὸ ἱερὸ τοῦ Ἐχμοῦν στὴ Σιδώνα¹. Ἡ ζωφόρος τῶν θεῶν πλαισιώνεται ἀπὸ δύο μορφές σὲ τέθριππο ἄρμα, ποὺ εἰκονίζονται στὶς στενές πλευρές τοῦ «βήματος». Ἡ ἐρμηνεῖα τους ὡς Ἡλίου καὶ Σελήνης φαίνεται πολὺ πιθανή². Καὶ στὴν ἀγγειογραφία ὅμως, παρόλο ποὺ ἡ Σελήνη εἰκονίζεται συχνότερα νὰ ἱππεύει³, τὴ συναντοῦμε νὰ ὀδηγεῖ καὶ ἄρμα⁴. Π.χ. στὸν βοιωτικὸ κρατῆρα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἀριθ. 1383, ὅπου ἡ Σελήνη χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ μνησικο, ὀδηγεῖ μιὰ συνωρίδα ποὺ ταξιδεύει πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα, ἐνῶ προπορεύεται ὁ Ἐρμῆς⁵. Ἐπιπλέον καὶ ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ παράδοση ἡ Σελήνη ὀνομάζεται «χρυσάρματος»⁶. Ἄλλὰ κι ἂν ἀκόμη τὸ πρότυπο τῆς σύνθεσης *b* δὲν ἦταν μιὰ παράσταση Σελήνης, ὁ νεοαττικὸς καλλιτέχνης θὰ εἰκόνισε τὴ Σελήνη σὲ τέθριππο, γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ σύνθεση ἐντελῶς συμμετρικὴ μὲ τὴ σύνθεση τοῦ Ἡλίου⁷. Ὁ νέος μὲ τὸ λαγοβόλο, ποὺ προχωρεῖ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα τῆς Σελήνης στὴ σύνθεση *b*, εἶναι πιθανόν ὁ κυνηγὸς Ἐνδυμίω⁸, ἐνῶ ὁ ἀντίστοιχος νέος ποὺ τρέχει μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα τοῦ Ἡλίου μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ Φωσφόρος⁹ ἢ ὁ Ἐρμῆς¹⁰.

1. M. DUNANT, *BMusBeig* 26, 1973, 17 κέ., πίν. II-VI. E. WILL, *BCH* 100, 1976, 565 κέ., εἰκ. 1-3.

2. DUNANT ὁ.π. 19.

3. Βλ. SCHAUENBURG ὁ.π. 57 καὶ σὴμ. 73, 60. LACROIX ὁ.π. 102, σὴμ. 3.

4. Βλ. BROMMER ὁ.π. 156 καὶ σὴμ. 57. LACROIX ὁ.π. 98, 103, 104. Σελήνη θεωρεῖ τὴ γυναικεία φτερωτὴ μορφή ποὺ ὀδηγεῖ τέθριππο καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μνησικο, στὸν καλυκωτὸ κρατῆρα ἀπὸ τὴ Spina, ἢ E. SIMON, *JdI* 80, 1965, 113, σὴμ. 17. Ὡστόσο εἶναι συχνὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίσει κανεὶς τὴ Σελήνη ἀπὸ τὴ Νύχτα. Βλ. LACROIX ὁ.π. 104, σὴμ. 1.

5. R. LULLIES, *AM* 65, 1940, 13 ἀριθ. 1, πίν. 8. B. A. SPARKES, *JHS* 87, 1967, 124 καὶ σὴμ. 63, πίν. XIX. LACROIX ὁ.π. 99 καὶ σὴμ. 7, πίν. XXIX.

6. Βλ. ROSCHER, *ML* II 2, 3135 κέ.

7. Πρβ. DUSSAUD ὁ.π. 131.

8. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Ἐνδυμίω⁸ μὲ τὴ Σελήνη βλ. *RE* V 2, 2558 κέ. Γιὰ τὸν Ἐνδυμίω⁸ στὴν ἀγγειογραφία βλ. *FR* III, 34 κέ. (F. HAUSER) καὶ SCHAUENBURG ὁ.π. 59. Ἡ μορφή αὐτὴ ἀπὸ τὸν τύπο *b* τῶν τεθρίπων ἐρμηνεύεται συνήθως ὡς Ἐσπερος. Βλ. PICARD ὁ.π. 219 κέ.

9. Βλ. PICARD ὁ.π. 219 κέ.

10. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὅποιο ἡ μορφή αὐτὴ κρατοῦσε μὲ τὸ ἀριστερὸ τῆς χεῖρος τὸ χιμῆνο ἀντικείμενο μᾶς κάνει νὰ υποθέσουμε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα κηρύκειο. Ὁ Ἐρμῆς εἰκονίζεται καὶ σὲ μιὰ ἀττικὴ ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία νὰ προπορεύεται ἀπὸ τὸ τέθριππο τοῦ Ἡλίου. Βλ. H. CAHN, *Münzen und Medaillen, Sonderliste N*, Mai 1971, 9. Ὅπως εἶδαμε, ὁ Ἐρμῆς εἰκονίζεται καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸ ἄρμα τῆς Σελήνης. Γιὰ τὸ ρόλο του σὲ αὐτὲς τὶς παραστάσεις βλ. L. SAVIGNONI, *JHS* 19, 1899, 271 κέ.

δ) Ἡ παράδοση τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ στὶς Νύμφες

Ὅπως ἀναφέραμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο, ἡ σύνθεση μὲ τὴν παράδοση τοῦ Διονύσου στὶς Νύμφες μᾶς παραδίδεται πληρέστερα ἀπὸ τὸν κρατήρα τοῦ Σαλπίωνα στὴ Νεάπολη¹. Μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἄλλων ἀντιγράφων, καὶ κυρίως τῶν πλακῶν ποὺ μᾶς παραδίδουν τμήματα τῆς παράστασης αὐτῆς, μπορούμε νὰ διορθώσουμε, νὰ συμπληρώσουμε ἢ καὶ νὰ ἐπιβεβαιώσουμε σὲ ἄλλα σημεῖα τὴ σύνθεση τοῦ κρατήρα. Μὲ τὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ Π1 (ἀριθ. κατ. 49, πίν. 35, 36β) ἀποδεικνύεται ἡ σχέση τῆς στηριζόμενης Νύμφης 45 μὲ τὴ σύνθεση τῆς παράδοσης τοῦ Διονύσου. Ὁ Fuchs τὴν εἶχε ἀποσυσχετίσει ἀπὸ αὐτὴν καὶ τὴν εἶχε ἀποδώσει στὴ σύνθεση τοῦ Ἀσκληπιοῦ², ποὺ ἐξετάζουμε παρακάτω. Συγχρόνως τὸ ἴδιο ἀντίγραφο ἐπιβεβαιώνει καὶ τὴ θέση τῆς μορφῆς στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς παράστασης, πλάι στὴ Νύμφη μὲ τὸ θύρσο, ὅπου δηλαδὴ μᾶς παραδίδεται στὸν κρατήρα τῆς Νεάπολης. Καὶ χρονολογικά, ὅπως θὰ δοῦμε, δὲν ὑπάρχει ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς Νύμφης 45 στὴ σύνθεση τοῦ Διονύσου. Ἄν στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται ἡ πιστότητα τῆς παράστασης τοῦ κρατήρα, σὲ ἄλλα σημεῖα φαίνεται ὅτι ὁ Σαλπίων ἔχει βάλει τὴν προσωπικὴ του σφραγίδα. Βέβαιο εἶναι ὅτι ἔχει κάμει δύο ἀλλαγές στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σύνθεσης, ὅπως εἶχε παρατηρήσει ἤδη ὁ Lippold: πρῶτον τοποθέτησε τὸν Σάτυρο μὲ τὸν διπλὸ αὐλὸ (23) μπροστὰ ἀπὸ τὴ Μαινάδα μὲ τὸ τύμπανο (24), καὶ δεῦτερον παρέλειψε τὸν πᾶνθηρα ποὺ ἀλλοῦ συνοδεύει τὸν Σάτυρο 22³. Ἡ ἀλλαγὴ στὴ θέση τῶν μορφῶν ἴσως ὀφείλεται στὴ διάθεση τοῦ νεοαττικῆ καλλιτέχνη νὰ συνθέσει τὶς τρεῖς μορφές τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος τῆς παράστασης ἐντελῶς συμμετρικά. Ἀπὸ τὴ διάθεσή του γιὰ συμμετρία ἴσως μπορούμε νὰ ἐρμηνεύσουμε καὶ τὴν παρουσία τοῦ Σιληνοῦ, ποὺ στέκεται πίσω ἀπὸ τὴν καθιστὴ Νύμφη στηριζόμενος στὸ θύρσο του. Ἡ μορφή αὐτὴ δὲν ὑπάρχει στοὺς πίνακες τῆς Ἐφέσου⁴ καὶ τοῦ Πειραιᾶ (πίν. 35), ὅπου πίσω ἀπὸ τὴν καθιστὴ μορφή ἔχουμε τὴν ὄρθια Νύμφη

1. Βλ. παραπάνω σ. 101 καὶ σημ. 4.

2. FUCHS, Vorbilder 144. Ὁ ἴδιος, HELBIG⁴ IV, 3226 πιστεύει ὅτι ἀνάγεται σ' ἓνα ἄγαλμα Ὑγείας. Ἀντίθετα ὁ LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 244 καταλήγει ὅτι ἡ στηριζόμενη Νύμφη ἀνήκει ἴσως στὴ σύνθεση τῆς παράστασης τοῦ Διονύσου. Γιὰ τοὺς τύπους τῆς σύνθεσης αὐτῆς βλ. παραπάνω σ. 101 σημ. 5.

3. LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 242. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς πλάκες στὴ Νεάπολη, στὸ Λονδίνο καὶ στὸ Παρίσι (FUCHS, Vorbilder 141 σημ. 127), ὅπου ἡ σειρά μὲ τὴν ὁποία μᾶς παραδίδονται οἱ τρεῖς τύποι εἶναι ἀπὸ ἀριστερὰ 22, 23, 24, καὶ μὴ σειρά ἀπὸ ἄλλα ἀντίγραφα μᾶς παραδίδουν τοὺς τύπους 23 καὶ 24 μὲ τὴν ἴδια σειρά. Βλ. FUCHS ὁ.π. 141 σημ. 127 (d, h, i).

4. Βλ. παραπάνω σ. 101 κέ. καὶ σ. 101 σημ. 7.

με τὸ θύρσο. Στὸ προστομαῖο τοῦ Βατικανοῦ¹, ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς Νύμφες ὑπάρχει ἓνα κενό· τὰ ἔγχνη τοῦ βράχου ὅμως ποὺ σώζονται χαμηλά² μαρτυροῦν πιθανότατα τὴν παρουσία ἑνὸς ἄλλου τύπου, ποὺ δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ σχετίζεται με τὸν Σιληνὸ τοῦ κρατήρα τῆς Νεάπολης. Ἀλλωστε δὲν πρόκειται γιὰ τὴ μόνη προσθήκη, ἀφοῦ στὸ μνημεῖο αὐτὸ ἡ παράσταση ἔχει ἐμπλουτιστεῖ καὶ με ἄλλους τύπους. Ὁ Σιληνὸς με τὸ θύρσο στὸν κρατήρα, ποὺ δὲν μᾶς παραδίδεται, λοιπόν, ἀπὸ κανένα ἄλλο ἀντίγραφο, ἴσως εἶναι ἄσχετος με τὸ ἀρχέτυπο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ. Καὶ τὸ ἴδιο τὸ μοτίβο του δείχνει ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ μιὰ μορφή ποὺ δημιουργήσε ὁ νεοαττικὸς καλλιτέχνης, ἐπαναλαμβάνοντας τὸ μοτίβο τῆς στήριζόμενης Νύμφης. Ὅχι μόνον ὁ τρόπος στήριξης τοῦ Σιληνοῦ με τὸ σταύρωμα τῶν σκελῶν καὶ τὸν τονισμὸ τοῦ ἀριστεροῦ ἰσχίου εἶναι ὅμοιος με τῆς παραπάνω Νύμφης, ἀλλὰ καὶ τὸ μοτίβο τοῦ ἀριστεροῦ χερσιοῦ του, ποὺ λυγισμένο ἀκουμπάει πάνω στὸ ἰσχίον, καί, τέλος, ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο φορεῖ τὸ ἱμάτιό του παραλλάζουν τὰ ἀντίστοιχα μοτίβα τῆς γυναικείας αὐτῆς μορφῆς. Με τὴν προσθήκη τοῦ Σιληνοῦ ὁ Σαλπίνιον κατασκεύασε μιὰ αὐστηρὰ συμμετρικὴ σύνθεση³. Δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τις κύριες μορφές, τὸν Ἑρμῆ με τὸν μικρὸ Διόνυσο καὶ τὴν καθιστὴ Νύμφη, ποὺ καταλαμβάνουν τὸ μέσο τῆς σύνθεσης τοῦ κρατήρα, τοποθέτησε ἀπὸ τρεῖς μορφές. Ἀρκετὰ διαφορετικὴ πρέπει νὰ ἦταν ἡ δομὴ τῆς πρωτότυπης σύνθεσης, ποὺ θὰ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ δύο ὁμάδες μορφῶν: ἀριστερὰ θὰ εἶχαμε μιὰ πομπή, ποὺ θὰ σχηματιζόταν ἀπὸ κινημένες μορφές, δηλαδή τὸν Ἑρμῆ καὶ τοὺς Σατύρους με τὴ Μαινάδα· δεξιὰ μιὰ ὁμάδα ἤρεμων μορφῶν, τὴν καθιστὴ Νύσα καὶ τις δύο ὄρθιες Νύμφες. Τὰ δύο μέρη θὰ συνδέονταν ἐξωτερικὰ με τὴ μορφή τοῦ Διονύσου, τὸν ὁποῖο ὑποδέχεται με ἀπλωμένα τὰ χέρια ἡ Νύσα. Ἀλλὰ ἡ ἐσωτερικὴ τους σύνδεση θὰ γινόταν με τὰ διονυσιακὰ σύμβολα, τὴ δορὰ καὶ τὸ θύρσο⁴, ποὺ χαρακτηρίζουν καὶ τις μορφές τοῦ δεξιοῦ τμήματος ὡς μέλη τοῦ διονυσιακοῦ θιάσου⁵.

1. HELBIG⁴ I, 534. M. BIEBER, Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art (1977) 60, σημ. 7, εικ. 194.

2. B. LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 241.

3. Γιὰ τὴ συμμετρικὴ σύνθεση στὴ ρωμαϊκὴ τέχνη βλ. A. H. BORBEIN, Hellenismus in Mittelitalien 2. Teil (1976) 502 κέ. Ὁ BORBEIN ὅ.π. 502 κέ., 529 βλέπει τὴ συμμετρικὴ σύνθεση ὡς στοιχεῖο ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴ Ρώμη· ὁ P. ZANKER, Hellenismus ὅ.π. 530 παρατηρεῖ ἀντίθετα ὅτι ἡ συμμετρία στὴ σύνθεση εἶναι ἀγαπητὴ μορφή ἐκφρασης τοῦ ὅψιμου ἐλληνιστικοῦ κλασικισμοῦ. Στὰ πρώιμα νεοαττικὰ ἐργαστήρια χρησιμοποιεῖται με τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ἔπος καὶ στὰ ἀνάγλυφα Campana (BORBEIN ὅ.π. 504). Βλ. π.χ. τις συνθέσεις με τέθριππα, ἐδῶ σ. 147 κέ..

4. Καὶ γιὰ τὴν ταινία ποὺ φορεῖ στὸ κεφάλι ἡ καθιστὴ Νύσα θὰ μπορούσε νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι εἶναι διονυσιακὸ χαρακτηριστικόν. Ὁ H. BRANDENBURG, Studien zur Mitra (1966) 139 σημ. 7 πιστεῖει ὅμως ὅτι οἱ ταινίες ποὺ φοροῦν οἱ Μαινάδες εἶναι ἓνα ἀπλὸ ἐξάρτημα.

5. Ὁ M. P. NILSSON, GgrR, HbArch V. 2.1, 570 γράφει ὅτι οἱ Μαινάδες «in einer Zeit, als sie nur mehr in der Literatur und Kunst ins Mythologische erhoben fortlebten, wurden sie mit den Nymphen

Για τη χρονολόγηση της αρχέτυπης σύνθεσης, που έχει τοποθετηθεί στον ύψιμο 4ο αί., δεν χρειάζεται να γίνει εδώ έκτενης λόγος. Οι συγκρίσεις που έχουν γίνει ιδιαίτερα με τη βάση της Μαντινείας² είναι αποφασιστικές για τη χρονολόγησή της αλλά και για την απόδοσή της σ' ένα αττικό εργαστήριο που σχετίζεται με τον Πραξιτέλη³. Και ο τύπος της στηριζόμενης Νύμφης 45, που τώρα ξέρουμε ότι ανήκει στη σύνθεση, ενισχύει αυτή τη χρονολόγηση, γιατί από τα τέλη του 4ου αί. έχουμε μια σειρά αναθηματικών αναγλύφων, όπου η Ίγεια ή μια Νύμφη εικονίζονται με κάποιες παραλλαγές σ' αυτό τον τύπο⁴.

Κατά τον Fuchs η παράσταση που εξετάζουμε αποτελούσε, μαζί με άλλες συγγενικές, τη διακόσμηση μιᾶς βάσης⁵. Ὁ ἴδιος μελετητής πιστεύει ότι ὁ καλλιτέχνης τοῦ ἔργου πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ στὸν ὕψιμο πραξιτέλικῦ κύκλου, δὲν μπόρεσε ὅμως νὰ στηρίξει μιὰ ἀπόδοση στοὺς γιούς τοῦ Πραξιτέλη σὲ κάποια φιλολογικὴ μαρτυρία. Μὲ βάση τεχνολογικὰ κριτήρια, τὰ ὁποῖα ὡστόσο δὲν ἀναλύει ἐπαρκῶς, τὸ ἀπέδωσε στὸν καλλιτέχνη τοῦ παιδιοῦ ἀπὸ τὸν Μαραθῶνα⁶. Μποροῦμε ἴσως νὰ ἐπανέλθουμε στοὺς γιούς τοῦ Πραξιτέλη, παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ τὸ χωρίο τοῦ Πausanias IX 12.4, ποὺ ἀναφέρει ὅτι στὴ Θῆβα, κοντὰ στὸ σπῆτι τοῦ Κάδμου, ὑπῆρχαν ἕνα χάλκινο ἄγαλμα Διονύσου, ἔργο τοῦ Ὀνασιμήδη, καὶ ἕνας βωμός, ἔργο τῶν γιῶν τοῦ Πραξιτέλη. Ἡ πολὺ σύντομη ὅμως αὐτὴ μνεία τοῦ ἔργου, χωρὶς καμιά ἀναφορὰ στὴν παράσταση ποὺ θὰ στόλιζε τὸ βωμό,

vermischt, und die Ammen, die das Dionysoskind pflegten, nahmen ihre Züge an». Για τὴν εἰκονογραφικὴ συγγένεια Νυμφῶν καὶ Μαινάδων στὸ θέμα μας βλ. FR III, 303 κέ. (E. Buschor).

1. Βλ. FUCHS, Vorbilder 140 κέ. καὶ HELBIG⁴ I, 534. LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 244.

2. Ἡ βάση τῆς Μαντινείας χρονολογεῖται ἀπὸ τοὺς διάφορους μελετητὲς ἀνάμεσα στὸ 330 καὶ 300 π.Χ. Ὁ R. HORN, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik, RM 2. EH (1931) 16 κέ. τὴν τοποθετεῖ γύρω στὸ 325· ὁ K. SCHEFOLD, Prop. Kunstgeschichte 1 (1967) 113 γύρω στὸ 320· ἡ M. JACOB-FELSON, Die Entwicklung griechischer Statuenbasen (1969) 66 στὴ δεκαετία 330 - 320· ἡ R. KABUS-JAHN, Studien zur Frauenfiguren des 4. Jhs. v. Chr. (1963) 3, κυρίως 11 κέ. στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 4ου αἰ. Πρβ. καὶ Ἐ. G. ΡΑΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, L'enfant d'Hiérapetra (1975) 4 σημ. 5, 6.

3. Βλ. FUCHS, Vorbilder 140 κέ., 142 καὶ LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 244. Ἡ Μαινάδα 24 μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ, στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸ ρούχο πλαισιώνει τὸ κορμί της, μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς Μαινάδες, αὐτὴν ποὺ εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὸν Διόνυσο, τοῦ χάλκινου κρατήρα ἀπὸ τὸ Δερβένι στὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης. Βλ. G. ΒΑΚΑΛΑΚΙΣ, AA 1966, 532 κέ., εἰκ. 1. Μ. ΑΝΑΡΟΝΙΚΟΣ, Τὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα (1974) 270 κέ., εἰκ. 1. K. SCHEFOLD, Prop. Kunstgeschichte 1 (1967) 156. Για τὸν κρατήρα αὐτὸν βλ. καὶ R. BIANCHI BANDINELLI, DialArch 8, 1974/5, 179 κέ.

4. Βλ. FUCHS, Vorbilder 158, σημ. 73 καὶ AM 77, 1962, 248 καὶ σημ. 33. LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 244. Για τὸν τύπο αὐτὸ τῆς στηριζόμενης γυναικείας μορφῆς βλ. O. PALAGIA, JHS 95, 1975, 180 κέ.

5. FUCHS, Vorbilder 140, 141, κυρίως 142 καὶ HELBIG⁴ I, 91 καὶ 534. Ὁ LIPPOLD, Vat. Kat. III 2, 244 ὑποθέτει ὅτι τὸ πρωτότυπο θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ τὴ διακόσμηση ἀπὸ τὸ κάτω μέρος ἐνὸς κίονα ἢ ἀκόμη ἀπὸ μιὰ βάση ἢ ἕναν βωμό.

6. FUCHS, Vorbilder 142.

μόνον ύποθετικά μᾶς ἐπιτρέπει νά τὸ συνδέσουμε μὲ τὴ διονυσιακὴ παράσταση ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ¹.

Τέλος, θὰ πρέπει νά ἐρευνήσουμε ἂν ὑπάρχει κάποια σχέση ἀνάμεσα στὴ σύνθεση τῶν Νυμφῶν ποὺ ὑποδέχονται τὸν Διόνυσο καὶ στὴ σύνθεση ποὺ μᾶς παραδίδεται ἀπὸ ἓνα νεοαττικὸ ἀνάγλυφο στὸ Βατικανὸ (πίν. 47β)². Ἡ σκηνὴ τῆς γέννησης τοῦ Διονύσου ἀπὸ τὸ σκέλος τοῦ Δία, ποὺ εἰκονίζεται σ' αὐτό, θεωρήθηκε ἀπὸ τὸν Fuchs ὅτι ἀποτελοῦσε τὴ διακόσμηση τῆς κύριας πλευρᾶς τοῦ μνημείου, τὴ μιὰ ἀπὸ τὶς πλάγιες πλευρὲς τοῦ ὁποῖου κοσμοῦσε κατὰ τὴ γνώμη του ἡ σκηνὴ τῆς παράδοσης τοῦ Διονύσου³. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ παράσταση στὸ Βατικανὸ ἔχει πέντε μόνον κύριες μορφές, ὁ Fuchs δέχτηκε, ἀναγκαστικά, ὅτι οἱ τρεῖς μορφές τοῦ θιάσου ποὺ ἀκολουθοῦν τὸν Ἐρμῆ στὴν παράσταση τοῦ κρατήρα τῆς Νεάπολης προέρχονται ἀπὸ μιὰ αὐτοτελὴ σκηνὴ καὶ τὶς τοποθέτησε στὴν ἄλλη πλάγια πλευρὰ τοῦ μνημείου⁴. Κι ἂν ἀκόμη ἦταν δυνατὸν νά διασπᾶσουμε τὴν παρατακτικὴ ἀλλὰ ὥστόσο σφιχτοδεμένη, ὅπως εἶδαμε, σύνθεση τῆς παράδοσης τοῦ Διονύσου, οἱ δύο παραστάσεις ποὺ προκύπτουν διαφέρουν στὸν ἀριθμὸ τῶν μορφῶν καὶ στὴ σύνθεσή τους. Ἔτσι, δὲν μποροῦν νά ἀποδοθοῦν ὡς πάριες συνθέσεις στὶς δύο πλευρὲς τῆς ἴδιας βάσης. Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὶς δυσκολίες αὐτὲς ὑπάρχουν στὸ ἴδιο τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ ὁρισμένα στοιχεῖα, ποὺ μᾶς κάνουν νά ἔχουμε σοβαρὲς ὑπόνοιες ἂν αὐτὸ πράγματι ἀντιγράφει μιὰ σύνθεση τοῦ 4ου αἰ. Ὁ ἴδιος ὁ Fuchs παρατήρησε ὅτι ὑπάρχουν τεχνολογικὲς καὶ εἰκονογραφικὲς ἀδυναμίες στὸ ἀνάγλυφο, τὶς ἀπέδωσε ὅμως στὸν ἀντιγραφέα τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.⁵ Ἄς δοῦμε ὅμως προσεκτικὰ τὴν παράσταση. Τὰ δύο τμήματά της, ποὺ διακρίνονται σαφέστατα, διαφέρουν οὐσιαστικὰ μεταξὺ τους, καὶ πρῶτα πρῶτα στὴν κλίμακα τῶν μορφῶν. Οἱ τρεῖς γυναικεῖες μορφές στὸ δεξιὸ μέρος, οἱ «Μοῖρες», ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ μικρότερη κλίμακα ὄχι μόνον σὲ σχέση μὲ τὸν κατιστὸ Δία ἀλλὰ καὶ σὲ σχέση μὲ τὸν ἐλαφρὰ σκυμμένο Ἐρμῆ, πίσω ἀπὸ τὸν ὁποῖο εἰκονίζονται. Ἀκόμη, οἱ μορφές αὐτὲς δὲν ἀποτελοῦν οὔτε πομπή, οὔτε κλειστὴ ὁμάδα, ἀλλὰ ὑπάρχουν ἐπάνω στὸ ἔδαφος τοῦ ἀναγλύφου

1. Τὴν ὑπόδειξη τῆς πηγῆς αὐτῆς ὀφείλω στὸν καθηγ. Γ. Δεσπίνη. Ὁ F. HAUSER, *ÖJh* 6, 1903, 103 σημ. 22 εἶχε συνδέσει μὲ τὸ βωμὸ τῆς Θήβας τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βατικανοῦ μὲ τὴ γέννηση τοῦ Διονύσου, γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ γίνεῖ λόγος ἀμέσως παρακάτω. Τὴ συσχέτιση αὐτὴ δὲν τὴ δέχτηκε ὁ LIPPOLD, *Vat. Kat.* III 1,493.

2. HELBIG⁴ I, 91 (FUCHS). Τὸ ἀνάγλυφο ἀποτελέστηκε ἀπὸ περισσότερα κομμάτια καὶ ἔχει συμπληρώσεις, ἡ σχέση ὅμως τῶν μορφῶν εἶναι βεβαιωμένη. Βλ. σχετικὰ LIPPOLD, *Vat. Kat.* III 1, 493.

3. FUCHS, *Vorbilder* 141, 142.

4. Ὁ LIPPOLD, *Vat. Kat.* III 1,493, εἶχε ὑποθέσει παλιότερα ὅτι τὰ δύο τμήματα τῆς παράστασης τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Βατικανοῦ κοσμοῦσαν τὶς δύο πλευρὲς μιᾶς βάσης.

5. FUCHS, *Vorbilder* 141.

τελείως απομονωμένες, τόσο μεταξύ τους όσο και από το άριστερό τμήμα της παράστασης¹. Στο τμήμα της γέννησης πάλι, που αποτελείται από μια συγκεντρωμένη ομάδα μορφών, είναι φανερό οι δυσαναλογίες κυρίως στη μορφή του Δία, που έχει μεγάλο κεφάλι και μέλη σε σχέση με το σώμα. Άλλα και στη μορφή του Διονύσου διακρίνει κανείς αδυναμία, καθώς το άριστερό του σκέλος, και ουσιαστικά όλο το σώμα του, βρίσκονται στο κενό. Δεν είναι όμως μόνον τα στοιχειώδη αυτά, που μάς κάνουν να υποπτευόμαστε ότι πρόκειται για μια σύνθεση κλασικιστική. Τα αντικείμενα που κρατούν οι τρεις γυναικείες μορφές, σκήπτρο και στάχυα, δεν έχουν καμιά σχέση με τα χαρακτηριστικά αντικείμενα των Μοιρών², ενώ και οι ίδιοι οι τύποι τους συνηγορούν για την άποψη αυτή. Οι δύο πρώτες «Μοῖρες» επαναλαμβάνουν με μικρές διαφορές τον ίδιο τύπο, που χρησιμοποιήθηκε, όπως είδαμε, από τους νεοαττικούς καλλιτέχνες ως συμπληρωματική μορφή στη σύνθεση των τριών Νυμφών (πίν. 27, 47α)³. Άλλα και ο τύπος της τελευταίας μορφής μάς είναι γνωστός από τον κυκλικό βωμό της Ostia, όπου βρίσκεται ανάμεσα σε ένα διαφορετικό σύνολο μορφών⁴. Όπως παρατήρησε ο Becatti, είναι ένας από τους τύπους του ρεπερτορίου των νεοαττικών καλλιτεχνών που χρησιμοποιούνται εκλεκτικά σε διάφορες συνθέσεις⁵. Μετά από όλα τα παραπάνω στοιχειώδη, που δεν υποστηρίζουν την οργανική σχέση των μορφών στο ανάγλυφο του Βατικανού, θα πρέπει, νομίζω, να εγκαταλειφτεί και η προσπάθεια να συνδεθεί η παράσταση της γέννησης με την παράσταση του Διονύσου στις Νύμφες.

ε) Το λεγόμενο ανάγλυφο του Άσκληπιου

Τα κομμάτια του Πειραιά αριθ. κατ. 50, 51 και 52 (πίν. 37α - γ), από τον ίδιο πίνακα (P1), σώζουν τμήματα μιας σύνθεσης, που για πρώτη φορά μάς παραδίδεται σ' ένα έργο της νεοαττικής τέχνης. Έτσι, η εικόνα μας για τη σύν-

1. Και ο LIPPOLD, *Vat. Kat.* III 1, 493, παρέλλο που είχε θεωρήσει το πρότυπο ως έργο των μέσων του 4ου αλ., δεν πίστεψε ότι οι μορφές του ανάγλυφου προέρχονται από μια ενιαία παράσταση (βλ. σ. 154 σημ. 4).

2. Γι' αυτό υπήρχε από παλιά πρόβλημα για την ταύτιση των τριών αυτών μορφών. Βλ. σχετικά LIPPOLD, *Vat. Kat.* III 1, 493. Ο G. BECATTI, *ASAtene* NS 1/2, 1939/40, 94 την τρίτη μορφή που κρατάει τα στάχυα την ονομάζει Δήμητρα, όπως και άλλοι μελετητές καλύτερα (βλ. σχετικά LIPPOLD ό.π.).

3. Βλ. παραπάνω σ. 96 κέ. και σ. 97 σημ. 3. Πρβ. και LIPPOLD, *Vat. Kat.* III 1, 493.

4. BECATTI ό.π. 92 κέ., εικ. 5, πίν. I. FUCHS, *Vorbilder* 141 σημ. 125. R. KABUS-JAHN, *Studien zur Frauenfiguren des 4. Jhs. v. Chr.* (1963) 30 κέ. F. Zevi, *Hellenismus in Mittelitalien* 1. Teil (1976) 62, σημ. 46, εικ. 31.

5. BECATTI ό.π. 95.

θεση αυτή θα έμνε προς τὸ παρὸν ἀποσπασματική, ἂν δὲν εἶχαμε τὴν τύχη ἢ ἴδια σύνθεση νὰ μᾶς παραδίδεται ὀλοκληρωμένη σὲ δύο ἀπὸ τὰ σχέδια τῆς Συλλογῆς τοῦ Dal Pozzo. Στὸν ἕνα, ἀπὸ τὸν πρῶτο τόμο τῶν σχεδίων του ποὺ βρίσκονται στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (Fol. 135, no. 152) (πίν. 46β)¹, εἰκονίζεται ἕνας νεοαττικὸς πίνακας μὲ τὸ πλαίσιό του, ποὺ εἶναι δυνατὸ νὰ συγκριθεῖ ἀρκετὰ καλὰ μὲ τὰ πλαίσια τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ². Στὸ ἔδαφος τοῦ πίνακα αὐτοῦ παριστάνονται πέντε μορφές, στὶς ὁποῖες θὰ ἀναφερόμαστε ἐδῶ γιὰ εὐκολία μὲ τὰ γράμματα α ὡς ε ἀρχίζοντας ἀπὸ ἀριστερά. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται μιὰ ἀνδρική ἡλικιωμένη μορφή, ποὺ κἀθεται σὲ βράχο πρὸς τὰ δεξιὰ (α)· κατόπιν ἕνα σύμπλεγμα ἀπὸ δύο ὄρθιες γυναικεῖες μορφές (β - γ) καὶ μιὰ γυναικεῖα μορφή καθισμένη σὲ βράχο (δ)· στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σύνθεσης μιὰ νεανικὴ ἀνδρική μορφή, ποὺ στηρίζεται στὸ δόρυ τῆς καὶ εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ δεξιὰ. Χωρὶς δυσκολία ἀναγνωρίζονται τμήματα τῶν μορφῶν αὐτῶν στὰ παραπάνω κομμάτια τοῦ Πειραιᾶ: στὸ 50 (πίν. 37α) τμήματα ἀπὸ τὶς μορφές α, β καὶ γ' στὸ 51 (πίν. 37β) τὸ κάτω μέρος τῆς α' στὸ 52 (πίν. 37γ) ὑπολείμματα τῶν μορφῶν δ (τὸ ἀριστερὸ τῆς πόδι καὶ μικρὸ τμήμα τοῦ χιτῶνα τῆς) καὶ ε (οἱ φτέρνες τῶν ποδιῶν τῆς). Ὅσο εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ σύγκριση ἀνάμεσα στὰ θραύσματα τοῦ Πειραιᾶ καὶ στὸ σχέδιο, διαπιστώνουμε ἀντιστοιχίες, ἀκόμη καὶ σὲ πολλὰ λεπτομέρειες. Στὸ θραῦσμα 52 π.χ. ἡ ἀνασηκωμένη ἀριστερὴ φτέρνα τῆς μορφῆς ε βρῖσκεται πάνω ἀπὸ τὸ προβαλλόμενον πόδι τῆς δ, ὅπως καὶ στὸ σχέδιο, ὅπου διακρίνεται ἀκόμη καὶ τὸ κάττυμα τοῦ ὑποδήματος τῆς τελευταίας. Ἐνῶ ὅμως στὸ σχέδιο τοῦ Dal Pozzo οἱ μορφές πατοῦν ἐπάνω σὲ βραχῶδες ἔδαφος, στὸν πίνακα P1 πατοῦσαν σὲ πλατὺ κανόνα. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι, στὸ κάτω ἀριστερὸ τμήμα τῆς παραστάσεως τοῦ σχεδίου, ὁ βράχος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὸ κομμάτι 51, καλύπτει τὸ κυμάτιο τοῦ πλαισίου, ὥστε νὰ ὑποδηλώνεται ἀδρὰ τὸ κυρτὸ μέρος του μόνον. Αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια μᾶς δείχνει ὅτι καὶ τὸ πλαίσιο τοῦ ἀναγλύφου ἔχει ἀποδοθεῖ πιστὰ ἀπὸ τὸ σχεδιαστή. Στὸ ἴδιο κομμάτι τοῦ Πειραιᾶ μποροῦμε νὰ συγκρίνουμε μὲ τὸ σχέδιο ἀκόμη καὶ τὴ διάταξη τοῦ ἱματίου τῆς μορφῆς α, ποὺ ἀναδεικνύει τὸ ἀριστερὸ τῆς σκέλος πλαισιώνοντάς το μὲ τοξωτὲς πτυχῆς δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Στὸ σχέδιο δὲν δηλώθηκαν αὐτὴ τὴ φορὰ τὰ καττύματα τῶν ὑποδημάτων. Ἐπίσης εἶναι δυνατὸ νὰ διακρίνουμε μιὰ ἐπιμήκυνση τῶν σκελῶν τῆς μορφῆς, ποὺ ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὸ σχεδιαστή. Συγκρίνοντας, τέλος, τὰ σωζόμενα

1. C. C. VERMEULE, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum, TrAPhAss 50.5, 1960, 19, εἰκ. 60.

2. Βλ. παραπάνω σ. 47 κέ.

τμήματα τῶν μορφῶν τοῦ κομματιοῦ 50 μὲ τὸ σχέδιο δὲν διαπιστώνουμε σημαντικές διαφορές. Ἀντίθετα μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ σχεδιαστὴς προσπάθησε νὰ ἀποδώσει πιστὰ τὰ διάφορα συστήματα τῶν πτυχῶν. Τὸ δεξιὸ χέρι τῆς μορφῆς γ ὅμως, ποῦ εἶναι καλυμμένο μὲ τὸ ἱμάτιο, τὸ σχεδίασε κάτω ἀπὸ τὸν δεξιὸ ἀγκώνα τῆς β, ἐνῶ στὸ κομμάτι 50 φαίνεται ὅτι τὸ χέρι αὐτὸ ἀνέβαινε λίγο ὑψηλότερα.

Μετὰ ἀπὸ τὶς παραπάνω συγκρίσεις δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ μνημεῖο ποῦ μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἦταν ἕνας ἀνάγλυφος πίνακας πολὺ ὅμοιος μὲ τὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ. Ὡστόσο θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ κάνουμε ὑποθέσεις γιὰ τὴν ἐργαστηριακὴ σχέση τοῦ χαμένου κομματιοῦ ποῦ ἀποδίδει μὲ τὰ μνημεῖα αὐτά. Δύσκολο εἶναι ἐπίσης νὰ ἀποφασίσουμε καὶ γιὰ τὴν σχέση τοῦ σχεδίου στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο μὲ τὸ δευτέρου σχεδίου τοῦ Dal Pozzo, ποῦ βρίσκεται στὸ Windsor, ἀριθ. 8569¹, ἂν δηλαδὴ καὶ τὰ δύο ἔχουν ἀντιγράψει τὸ ἴδιο νεοαττικὸ ἔργο. Στὸ σχέδιο τοῦ Windsor τὶς μορφές περιβάλλει ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρὰς ἕνα ἀπλό πλαίσιο, χωρὶς κυμάτιο, ποῦ δὲν συναντᾶται στὰ μνημεῖα τοῦ εἴδους καὶ γι' αὐτὸ δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀντιγράφει ἀρχαῖο πλαίσιο. Οἱ μορφές πατοῦν ἐδῶ σὲ μιὰ εὐθεία γραμμὴ καὶ ὄχι σὲ βραχυῶδες ἔδαφος. Ἐπίσης οἱ δύο ἀκραῖες μορφές α καὶ ε βρίσκονται σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὶς β καὶ δ ἀντίστοιχα, ὥστε τὰ μέλη τους νὰ μὴν τὶς ἐγγίξουν. Πρέπει ὅμως νὰ τονιστεῖ ὅτι τὸ σχέδιο αὐτὸ ὑστερεῖ σὲ ἀκρίβεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο· φτάνει νὰ συγκρίνουμε μὲ αὐτὸ τὸ κάτω τμήμα τῆς μορφῆς α ποῦ σώζεται στὸ κομμάτι 51 ἢ τὸ ἀριστερὸ πόδι τῆς δ στὸ κομμάτι 50. Μιὰ λεπτομέρεια ὥστόσο, ἡ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς γ, ἀποδίδεται σωστότερα στὸ σχέδιο τοῦ Windsor, ὅπως δηλαδὴ στὸν πίνακα τοῦ Πειραιᾶ. Ἀνάμεσα στὰ δύο σχέδια μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς πολλὰς διαφορὰς ἀκόμη, ἀλλὰ ἐδῶ θὰ περιοριστοῦμε στίς πιὸ σημαντικές. Ἡ κλίμακα τῆς μορφῆς α στὸ σχέδιο τοῦ Windsor εἶναι αἰσθητὰ μικρότερη ἀπὸ τῶν ἄλλων μορφῶν, ἐνῶ ἡ μορφὴ δ παρουσιάζεται λιγότερο μητροπετῆς ἀπ' ὅ,τι στὸ σχέδιο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου. Ἐπίσης, τὸ κεφάλι τῆς στρέφεται πρὸς τ' ἀριστερά, ἐνῶ στὸ προηγούμενο σχέδιο στρέφεται πρὸς τὸ θεατὴ. Οἱ κομωώσεις ὅλων τῶν μορφῶν καὶ ὁ τρόπος ποῦ ἀποδίδονται διαφέρουν στὰ δύο σχέδια, δὲν εἶναι ὅμως δυνατὸ νὰ διαπιστώσουμε σὲ ποιὸ ἀπὸ τὰ δύο ἀποδίδονται σωστότερα, ἀφοῦ τὰ κομμάτια τοῦ Πειραιᾶ δὲν μᾶς σώζουν παρὰ ἔχνη ἀπὸ τὴν κόμμωση τῆς μορφῆς α μόνον.

1. W. AMELUNG, RM 24, 1909, 189 κέ., εἰκ. 8. F. HAUSER, ÖJh 16, 1913, 54 κέ., εἰκ. 23. Βλ. καὶ FUCHS, Vorbilder 144, ὁ ὁποῖος πρόσεξε ὅτι τὰ θράκωματα τοῦ Πειραιᾶ προέρχονται ἀπὸ τὴ σύνθεση ποῦ εἰκονίζεται στὸ σχέδιο τοῦ Windsor.

“Όλες οι παραπάνω διαφορές είναι σημαντικές, όχι όμως αποφασιστικές για να υποστηρίξει κανείς ότι χωρίς άλλο τα πρότυπα των δύο σχεδίων ήταν δύο διαφορετικά ανάγλυφα. Ακόμη και το πλαίσιο του σχεδίου στο Windsor θα μπορούσε να οφείλεται σε άπλοποίηση του σχεδιαστή.

Τρεις από τις μορφές της σύνθεσης, το σύμπλεγμα β - γ και η μορφή ε μάς παραδίδονται, όπως είναι γνωστό, και από άλλες κατηγορίες μνημείων. Από τα μνημεία που μάς παραδίδουν τις μορφές β - γ¹, μόνον το προστομαίο της Villa Albani² μάς βοηθάει να επιβεβαιώσουμε τη σχετική ακρίβεια του σχεδίου στο Βρετανικό Μουσείο και να συμπληρώσουμε κατά το δυνατό τις δυο μορφές στο ανάγλυφο του Πειραιά, παρόλο που στο κυκλικό αυτό μνημείο όλες οι μορφές παρουσιάζουν μια χαρακτηριστική, για την εποχή του έργου, επίμηκυνση στις αναλογίες³. Αντίθετα, πολύ λίγο μάς βοηθούν στη συμπλήρωση οι επιτύμβιες στήλες των αυτοκρατορικών χρόνων, όπου συχνά εικονίζονται δυο αδελφές στον τύπο του συμπλέγματος β - γ⁴. Σ' αυτές είναι εμφανής μια άκαμψια στο στήσιμο των μορφών, ώστε το άνετο άπλωμα της στηριζόμενης μορφής προς τ' αριστερά και η ανταπόκριση της συντρόφου της καταντούν ξερή, χειρωνακτική έπαλληψη. Σε πολλά από τα μνημεία αυτά διαφοροποιείται και η σχέση των δύο μορφών με τη διαφορική στροφή των κεφαλιών τους.

Η μορφή ε μάς παραδίδεται από τον γνωστό κρατήρα Medici της Φλωρεντίας⁵, όπου εικονίζονται δυο ομάδες πολεμιστών που είναι στραμμένες προς το κέντρο της παράστασης. Το μοτίβο και η ένδυσία της μορφής έχουν αποδοθεί όμοια και στα δύο σχέδια του Dal Pozzo, μόνο που σ' αυτά παραλείφθηκαν οι δυο άκρες της έξωμίδας, που κρέμονται δεξιά και αριστερά από τη

1. Βλ. FUCHS, Vorbilder 145 και σημ. 163, 164, 165. I. LINFERT-REICH, *Musen und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jhs.* (1971) 126 και σημ. 4, 5, 6. Μια παραλλαγή της μορφής γ μάς παραδίδεται ως Ύγεια σε μια σειρά από αγαλμάτια και σ' ένα υστεροελληνιστικό ανάγλυφο στη Βόνη. Βλ. AMELUNG ό.π. 190 κέ. U. HAUSMANN, *AM* 67/70, 1954/55, 130 και σημ. 12, 13 και 14, 131 κέ., *Beil.* 52, 2 - 3 και 53,1. A. LINFERT, *Kunstzentren hellenistischer Zeit* (1976) 162, σημ. 647. Για το ανάγλυφο της Βόνης βλ. και *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1971) 15 (H. KYRIELEIS). Για τον τύπο αυτό της Ύγειας βλ. επίσης A. ADRIANI, *BullSAAI* 30, NS IX.1, 1936, 8 κέ., *εικ.* 2 και 3. M. BIEBER, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (1977) 170. Για τη χρησιμοποίηση του τύπου β σε έλεκτικά συμπλέγματα βλ. FUCHS, *Vorbilder 145* και σημ. 166.

2. HELBIG⁴ IV, 3226 (FUCHS).

3. Για τη χρονολόγηση του προστομαίου της Villa Albani βλ. FUCHS, *Vorbilder 24* κέ., 144, 158, 166.

4. Βλ. FUCHS, *Vorbilder 145* και σημ. 164. Βλ. επίσης τη στήλη της "Ανδρου, TH. SAUCIUC, *Andros* (1914) 39, και τη νέα στήλη από την Κάροστο, A. ΧΩΡΕΜΗΣ, *ΑΔ* 26, 1971, Χρονικά 263 αριθ. 24, πίν. 233α.

5. Βλ. W. AMELUNG, *AM* 24, 1909, 189 και F. HAUSER, *ÖJh* 16, 1913, 54. Για τον κρατήρα βλ. G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi I* (1958) 180. FUCHS, *Vorbilder 168* αριθ. 41.

μέση τοῦ πολεμιστῆ στὸν κρατήρα Medici, καθὼς καὶ ὁ τελαμώνας μετὰ τὴ λαβὴ τοῦ ξίφους του.

Εἶναι μᾶλλον βέβαιο ὅτι ἡ σύνθεσις τῶν πέντε μορφῶν α - ε ἀποτελοῦσε τὸ ἀριστερὸ τμήμα μιᾶς μεγαλύτερης σύνθεσης¹. Ἡ ἀκραία δεξιὰ μορφή στρέφει τὰ νῶτα τῆς πρὸς τὶς ὑπόλοιπες καὶ εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἦταν στραμμένο πρὸς τὶς μορφές ποὺ μᾶς λείπουν. Σ' ἓναν δεῦτερο πίνακα εἶναι πιθανὸ ὅτι εἰκονιζόταν τὸ ἄλλο μισὸ τῆς παράστασις, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ἔχουμε δυστυχῶς καμιά ἐνδειξὴ ἕως τώρα. Ἔτσι, εἶναι ἀδύνατη, μποροῦμε νὰ ποῦμε, καὶ ἡ ἐρμη-νεῖα τοῦ σωζόμενου τμήματος, ἀφοῦ μάλιστα δὲν ὑπάρχουν ἀρκετὰ στοιχεῖα ποὺ νὰ μᾶς βοηθοῦν στὴν ἀναγνώριση τῶν μορφῶν. Πρὶν ὅμως ἔλθουμε στὶς ἐρμηνεῖες ποὺ ἔχουν προταθεῖ γιὰ τὶς μορφές τῆς σύνθεσις θὰ πρέπει νὰ δοῦμε πότε μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ ἡ καθεμιά ἀπὸ αὐτὲς καὶ ἂν ὀλόκληρη ἡ σύνθεσις μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ σ' ἓνα πρωτότυπο ἔργο τῆς κλασικῆς ἐποχῆς.

Μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε τὶς γυναικεῖες μορφές β - γ στὸν ὄψιμο 4ο αἰ. Ἡ βαρύτερα ντυμένη μορφή γ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ, ὡς πρὸς τὸ στήσιμό τῆς καὶ τὴ σχέση τῶν ἐνδυμάτων μετὰ τὸ σῶμα, μετὰ τὴ Μούσα ποὺ εἰκονίζεται κατενώπιον στὴ βᾶσις τῆς Μαντίνειας². Καὶ τὸ μοτίβο τῆς στριζόμενης μορφῆς β ἔχει ἓνα στενὸ παράλληλο στὴν Ἀφροδίτη τῆς κρίσις τοῦ Πάρι, ποὺ εἰκονίζεται στὴν ὑδρία ὄψιμου ρυθμοῦ Kertsch στὸ Μόναχο, ἀριθ. 2439, ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια³. Οἱ δύο μορφές ἀποτελοῦν μιὰ ἀδιάσπαστη, κλειστὴ ομάδα, ὥστε εἶναι λογικὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὄχι μόνον ἡ καθεμιά ἀπὸ αὐτὲς ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ σύμπλεγμα δημιουργήθηκε στὸν 4ο αἰ.⁴ Ἀλλὰ καὶ ἡ καθιστὴ μορφή δ, ποὺ στὸ σχέδιό τουλάχιστον εἰκονίζεται μετὰ τὸ κάτω σῶμα σὲ τρία τέταρτα καὶ τὸν κορμὸ στραμμένο σχεδὸν κατὰ μέτωπο πρὸς τὸ θεατὴ — τὴν κίνηση αὐτὴ ἀκολουθεῖ καὶ τὸ κεφάλι —, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μετὰ μορφές τοῦ ὄψιμου 4ου αἰ., π.χ. μετὰ τὴν ἔνθρονη Παμφίλη τῆς στήλης τοῦ Κεραμεικοῦ⁵. Ἡ χρονολόγησις τῶν δύο ἄλλων μορφῶν, καὶ κυρίως τῆς α, εἶναι πολὺ δυσκολότερη, πράγμα ποὺ ὀφείλεται, ὅπως εἶναι φυσικὸ, καὶ στὴν ἀνεπαρκῆ τους παράδοσις. Ἡ καθιστὴ ἠλικιωμένη μορφή, μετὰ βᾶσις τὸ μοτίβο τῶν ποδιῶν τῆς καὶ τὸν τρόπο ποὺ πτυχώνεται τὸ

1. Πρβ. AMELUNG ὁ.π. 190.

2. Ἡδὴ ὁ HAUSMANN, AM 69/70, 1954/55, 132 σύγκρισε τὸν τύπο τῶν ἀγαλματιῶν τῆς Ὑγείας (βλ. παραπάνω σ. 158 σημ. 1) μετὰ τὴς Μούσας ἀπὸ τὴ βᾶσις τῆς Μαντίνειας. Γιὰ τὴ χρονολόγησις τῆς βᾶσις βλ. HAUSMANN ὁ.π. 132 σημ. 16 καὶ ἐδῶ σ. 153 σημ. 2.

3. Χρονολογεῖται ἔτσι μετὰ τὸ 332 π.Χ. Βλ. SIMON-HIRMER, Die griechischen Vasen (1976) 240.

4. Ἡ Α. MÜHSAM, Die attischen Grabreliefs in römischer Zeit (1963) 55 θεώρησε τὴν ομάδα τῶν μορφῶν β - γ ὡς νεοαττικὴ σύνθεσις δύο ἀρχικὰ μεμονωμένων μορφῶν ἡ ἴδια Berytus 10, 1952, 83.

5. H. DIEPOLDER, Die attischen Grabreliefs (1965) πίν. 51, 1.

ιμάτιό της, είναι δυνατό να τοποθετηθεῖ κοντά στις μορφές τοῦ ἀναγλύφου τοῦ τιμητικοῦ ψηφίσματος γιὰ τοὺς ἡγεμόνες τοῦ Βοσπόρου ἀπὸ τὸ 347/6 π.Χ.¹ Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅμως τὸ κλειστὸ σχῆμα τῆς κόμης τῆς ἡλικιωμένης αὐτῆς μορφῆς, ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, καὶ τοῦ γενειοῦ της μὲ τοὺς καλοσχεδιασμένους βοστρύχους, ὅπως μᾶς παραδίδεται στὸ κομμάτι ἀριθ. 50 τοῦ Πειραιᾶ, μᾶς ὀδηγοῦν σὲ πρότυπα πρῶιμότερα ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 4ου αἰ. Ἐὰν εἶναι ἔτσι, θὰ πρέπει νὰ ἀναρωτηθεῖ κανεὶς κατὰ πόσο στὴ μορφῇ αὐτῆ μᾶς παραδίδεται ἕνας κλασικὸς τύπος ἢ τουλάχιστον ἂν ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι σύγχρονος μὲ τὶς γυναικεῖες μορφές καί, ἐπομένως, ἂν ἡ σύνθεση ὁλόκληρη ἀντιγράφει μιὰ παράσταση τοῦ 4ου αἰ.² Στὸ πρόβλημα αὐτὸ μᾶς βοηθεῖ κάπως περισσότερο ἢ χρονολόγησι τῆς μορφῆς ε. Ὁ πολεμιστὴς αὐτός, ποὺ εἰκονίζεται σὲ προφίλ καὶ στηρίζεται μὲ τὰ δύο χέρια του στὸ δόρυ, βρῖσκει τὴ θέση του ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους πολεμιστὲς τοῦ κρατήρα Medici, μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποῖους εἰκονίζονται σὲ παρόμοια μοτίβα. Τὸ μοτίβο στήριξης τῶν ποδιῶν του — τὸ στάσιμο πατάει τεντωμένο, τὸ ἄνετο, στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, λυγρίζει καὶ ἔρχεται πρὸς τὰ πίσω μὲ ἀνασηκωμένη τὴ φτέρνα —, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸν ἀκραῖο δεξιὸ πολεμιστὴ, εἶναι ἕνα μοτίβο ποὺ τὸ συναντοῦμε συχνὰ σὲ μορφές ἀπὸ τὴ μικρὴ ζωφόρο τοῦ περγαμινοῦ βωμοῦ³. Πρέπει ἐδῶ νὰ ποῦμε ὅτι ἀπὸ τὴν ἔρευνα ἔχει σημειωθεῖ ἡ σχέση τῆς παράστασης τοῦ κρατήρα Medici μὲ τὴν περγαμινὴ τέχνη καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὴ μικρὴ ζωφόρο⁴. Φαίνεται λοιπὸν πιθανότερο ὅτι ἡ μορφὴ ε ἀνήκει ἐξαρχῆς στὴ σύνθεση τοῦ φλωρεντινοῦ κρατήρα, ἐνὸς ἔργου ἐκλεκτικοῦ, ὅπου συνυπάρχουν ὄψιμα ἑλληνιστικὰ καὶ κλασικιστικὰ στοιχεῖα⁵.

Ἐὰν, ὅπως καταλήγουμε, δὴ ἀπὸ τὶς μορφές τῆς σύνθεσης ποὺ ἐξετάζουμε (οἱ α καὶ ε) δύσκολα μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν στὸν ὄψιμο 4ο αἰ., τίποτε δὲν μᾶς ἐμποδίζει νὰ δεχτοῦμε ὅτι οἱ ὑπόλοιπες μορφές (β ὡς δ) προσέρχονται ἀπὸ μιὰ πολυπρόσωπη σύνθεση τῶν ὄψιμων κλασικῶν χρόνων. Ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἄποψη ὅτι σὲ μιὰ σύνθεση ἀνήκαν οἱ τρεῖς τελευταῖες μορφές εἶναι ἴσως ἡ παράσταση τριῶν μορφῶν ἀπὸ τὴ βόρεια ζωφόρο τῶν Λαγίνων, ποὺ εἰκονίζονται Νύμφες⁶.

1. H. K. SÜSSEROT, Griechische Plastik des 4. Jhs. v. Chr. (1938) 58 κέ., πίν. 4,3.

2. Ἐμφυλοῖες γι' αὐτὸ εἶχε ἐκφράσει καὶ ὁ AMELUNG ὁ.π. 191.

3. B. CH. BAUCHENSS-THÜRIEDL, Der Mythos von Telephos in der antiken Kunst (1971) Faltp. 1 ἀριθ. 3, 16, Faltp. 2 ἀριθ. 38.

4. FUCHS, Vorbilder 169 σημ. 19. B. καὶ J. STEVERING, Gnomon 7, 1931, 19 σημ. 6.

5. B. FUCHS, Vorbilder 169 καὶ σημ. 19.

6. A. SCHÖBER, Der Fries des Hekateions von Lagina, IstForsch II (1933) 31 κέ. Kat.-Nr. 213 A, 73, πίν. V.

Στή ΒΑ γωνιακή πλάκα, οί δυό ὄρθιες γυναικεῖες μορφές ἀριστερά θυμίζον τὸ σύμπλεγμα τῶν μορφῶν β - γ: ἡ μιά, μὲ τὰ σκέλη σταυρωμένα, γέρνει πρὸς τὰ δεξιά· μὲ τὰ δυό της χέρια στηριζόταν στὴ σύντροφό της, στρέφοντας συγχρόνως καὶ τὸ κεφάλι της πρὸς ἐκείνη· ἡ ἄλλη, πού στέκεται κατενώπιον ἀνταποκρίνεται σ' αὐτὴν μὲ τὴ στροφή τοῦ κεφαλοῦ της. Καὶ ἡ ἐνδυμασία τῆς τελευταίας, χιτῶνας καὶ ἱμάτιο, πού φοριέται λοξά, εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν ἐνδυμασία τῆς μορφῆς γ. Μιὰ τρίτη γυναικεῖα μορφή, πού κάθεται πλάι στὶς προηγούμενες ἐπάνω σὲ βράχο, μόνον ὡς πρὸς τὴ θέση της αὐτὴ καὶ τὴ στροφή τοῦ σώματός της μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴ δ. Οἱ ὁμοιότητες πού ἐπισημαίνουμε ἀνάμεσα στὸ τμήμα αὐτὸ τῆς ἑλληνιστικῆς ζωφόρου καὶ στὴν ὁμάδα τῶν μορφῶν β - γ καὶ δ, ἀφοροῦν κυρίως τὴ σύνθεση καὶ πολὺ λιγότερο τὶς λεπτομέρειες τῶν μορφῶν, ἔτσι ὥστε θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἀπῆχηση μόνον καὶ ὄχι γιὰ στενὴ ἐξάρτηση τοῦ νεότερου μνημείου ἀπὸ τὴν ὑποτιθέμενη κλασικὴ σύνθεση.

Γιὰ νὰ ἐπανεέλθουμε στὸ πρόβλημα τῆς ἐρμηνείας, οὔτε γιὰ τὶς τρεῖς γυναικεῖες μορφές, πού, ὅπως πιστεύουμε, προέρχονται ἀπὸ μιὰ κλασικὴ σύνθεση, οὔτε γιὰ τὴ συνολικὴ νεοαττικὴ σύνθεση μποροῦν νὰ προταθοῦν ἐρμηνεῖες πού νὰ στηρίζονται σὲ πειστικὰ ἐπιχειρήματα. Ὁ Fuchs, πού δὲν ἀμφισβητεῖ τὴν ἐνότητα τῆς σύνθεσης, τὴν ἀνάγει σ' ἓνα ἀνάγλυφο Ἀσκληπιοῦ ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Σκόπα καὶ πιστεῖται ὅτι εἰκονίζει τὸν ἴδιο τὸ θεό, τὴν Ὑγεία καὶ τὶς ἀδελφές της¹. Ἐπιπλέον, δέχεται ὅτι τὸ σύμπλεγμα β - γ ἀπηχεῖ ἓνα ὀλόγλυφο ἔργο, πού εἰκονίζει καὶ αὐτὸ θεότητες ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Ἀσκληπιοῦ. Ἡ παραπάνω ἐρμηνεία δὲν ὑποστηρίζεται ἀπὸ κανένα ἐπιχείρημα². Στὴν ἠλικιωμένη μορφή α τῆς σύνθεσης δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀναγνωρίσει κανεὶς τὸν Ἀσκληπιό, γιὰτὶ οὔτε συνοδεύεται ἀπὸ κάποιο χαρακτηριστικὸ σύμβολο οὔτε εἶναι ντυμένη ὅπως ὁ θεὸς αὐτός³. Τέλος, ἡ μορφή ε, τὴν ὁποία δὲν ἐρμηνεύει ὁ Fuchs, μᾶς δείχνει ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰ μεγαλύτερη πολὺ πιθανὸν μυθολογικὴ παράσταση, ὁπότε δὲν φαίνεται πιθανὴ ἡ σχέση της μὲ παραστάσεις Ἀσκληπιοῦ⁴. Σύμφωνα μὲ τὴν τελευταία ἐρμηνεία, πού πρότεινε ἡ Linfert-Reich, ἔχοντας ὑπόψη της τὸ προστομιαῖο τῆς Villa Albani, οἱ μορφές β - γ εἰκονίζουν Νύμφες⁵. Ἴσως

1. Fuchs, Vorbilder 144.

2. Πρβ. LINFERT-REICH ὅ.π. 127. Ἡ στηριζόμενη μορφή β ἔχει συγκριθεῖ μὲ τὸν «Πόθο τοῦ Σκόπα» (ὅ.π. 127 καὶ σημ. 1. Βλ. καὶ HELBIG⁴ I, 137), ἀλλὰ ἡ χρονολόγησις τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὸν 4ο αἰ. ἔχει ἀμφισβητηθεῖ. Βλ. P. ZANKER, Klassizistische Statuen (1974) 77 καὶ σημ. 44.

3. Ὁ Ἀσκληπιός, ὅπως τὸν ξέρομε ἀπὸ τὰ ἀναθηματικὰ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰ., εἰκονίζεται φορώντας μόνον ἓνα ἱμάτιο πού ἀφήνει γυμνὸ τὸ στήθος. Βλ. U. HAUSMANN, Kunst und Heilium (1948) εἰκ. 1 κέ.

4. Στὰ ἀνάγλυφα τοῦ Ἀσκληπιοῦ, στὰ ὁποία ἀνάγει τὴ σύνθεση ὁ Fuchs, δὲν ἔχουμε ἀπεικόνισις μυθολογικῶν ἐπεισοδίων. Βλ. σχετικὰ HAUSMANN ὅ.π. 100.

5. LINFERT-REICH ὅ.π. 127.

είναι ένδεικτικό τὸ γεγονός ὅτι στὸ μνημεῖο αὐτό, τόσο οἱ τρεῖς μορφές ποὺ κρατιοῦνται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ὅσο καὶ ἡ στηριζόμενη στὸ δέντρο, εἶναι μορφές Νυμφῶν, παρόλο ποὺ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὰ πρότυπα¹. Καὶ στὴ ζωφόρο τῶν Λαγίνων οἱ μορφές ποὺ συγκρίναμε μὲ τίς β - γ εἰκονίζουσι Νύμφες. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ σχέση τῶν μορφῶν β - γ μὲ τὴν καθιστὴ δ, θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ θυμηθοῦμε τὴν παρατήρηση τοῦ Amelung ὅτι αὐτὲς ποὺ στέκονται πλάι στὴν καθιστὴ εἶναι σίγουρα κατώτερες τῆς, κόρες τῆς ἢ ὑπηρετικὲς μορφές². Ἡ μητριαρχικὴ μορφὴ, ποὺ σύμφωνα μὲ τὰ σχέδια τοῦ Dal Pozzo θὰ κρατοῦσε σκῆπτρο³, πρέπει νὰ εἶναι μιὰ θεά. Ἀντίθετα οἱ δύο ἀνδρικές μορφές — ἡ ἡλικιωμένη μὲ τὴν ταινία στὸ κεφάλι καὶ ἡ νεανικὴ μὲ τὴν ἐξωμίδα καὶ τὸ δόρυ — παριστάνουσι πιθανῶς μορφές ἡρώων.

1. Γιὰ τοὺς τύπους αὐτοὺς βλ. παραπάνω σ. 94 κέ. καὶ 102.

2. AMELUNG ὁ.π. 190.

3. Ἡ ἀπόληξή του δὲν διακρίνεται μὲ σαφήνεια, πάντως θὰ ἦταν ἀπίθανο ἡ μορφὴ αὐτὴ νὰ κρατᾷ δόρυ.

IV. Γενικές παρατηρήσεις και συμπεράσματα

Τὰ ἐξωτερικά στοιχεῖα τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ, δηλαδή οἱ διαστάσεις τους, τὰ τεχνικά χαρακτηριστικά τους καὶ ἡ μορφή τῶν πλαισίων τους, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν τεχνοτροπία τῶν ἀναγλύφων, μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι σύγχρονα καὶ ἀποτελοῦν παραγωγὴ ἐνὸς ἐργαστηρίου. Πρόκειται, ὅπως φαίνεται, γιὰ μιὰ μαζικὴ παραγωγὴ, ποὺ δὲν ἔφτασε στὸν προορισμὸ της, ἐπειδὴ τὸ πλοῖο ναυάγησε στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ. Ἡ παρουσία χαρακτηριστικῶν τῆς ὄψιμης ἀδριάνειας περιόδου στὰ ἀνάγλυφα καὶ παράλληλα ἡ δειλὴ ἐμφάνιση ὀρισμένων νέων, πιὸ προχωρημένων χαρακτηριστικῶν σὲ μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ χρονολογήσουμε τὸ σύνολο τῶν ἔργων στὰ πρῶτα χρόνια τῶν Ἀντωνίνων, δηλαδή κοντὰ στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ. Τὴν ἐποχὴ αὕτη, λοιπόν, τὰ νεοαττικὰ ἐργαστήρια τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου ἐξακολουθοῦν νὰ παρουσιάζουν, ὅπως καὶ παλιότερα, μεγάλη ἀνθησὴ¹.

Οἱ διαφορὲς ποὺ διαπιστώνονται ἀνάμεσα στὶς συνθέσεις ποὺ ἐπαναλαμβάνονται δυὸ ἢ περισσότερες φορές, καθὼς ἐπίσης καὶ οἱ διαφορὲς στὴν ποιότητα τῆς ἐργασίας τῶν διαφόρων καλλιτεχνῶν, δὲν ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ παραπάνω συμπεράσματα, ὅτι δηλαδή οἱ μαρμαρίνοι πίνακες τοῦ Πειραιᾶ εἶναι ἓνα σύνολο ἔργων ποὺ βγῆκαν συγχρόνως ἀπὸ ἓνα ἐργαστήριο. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ ἓνα μεγάλο ἐργαστήριο παραγωγῆς ἀναγλύφων², ποὺ δουλεῖ μὲ πλούσιο θεματολόγιο καὶ χρησιμοποιεῖ πολλοὺς ἀντιγραφεῖς. Εἶναι, λοιπόν, φυσικὸ νὰ ποικίλλει σὲ ποιότητα ἡ ἐπίδοση τῶν διαφόρων καλλιτεχνῶν³. Ἔτσι, ἡ ἐργασία σὲ ὀρισμένα ἀνάγλυφα εἶναι προσεγμένη καὶ λεπτομερειακὴ, σὲ ἄλλα πιὸ μέτρια καὶ κάποτε καταντᾶει σχεδὸν χειρωνακτικὴ. Ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν εὐρύτητα τοῦ ἐργαστηρίου εἶναι καὶ ἡ διαπίστωση ὅτι σὲ καμιὰ περίπτωση, ὅσο τουλάχιστον μποροῦμε νὰ ξέρομε ἀπὸ τὸ ὕλικὸ ποὺ μᾶς σώθηκε, δὲν ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι

1. Δὲν εἶναι λοιπόν σαστὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὰ ἀττικὰ ἐργαστήρια ἀντιγραφῆς πέφτουν σὲ παρακμὴ κατὰ τὸν 2ο αἰ., ὅπως ὑποστηρίζει ὁ E. POCHMANSKI, AM 90, 1975, 149.

2. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι στὸ ἴδιο ἐργαστήριο κατασκευάζονταν καὶ ὀλόγλυφα ἔργα, ἀφοῦ μάλιστα μαζί μὲ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ βρέθηκαν ὀρισμένα θραύσματα ἀγαλμάτων. Βλ. σ. 51 σημ. 6.

3. Τίς γνώμες τῶν μελετητῶν σχετικὰ μὲ τὴν ποιότητα τῶν ἀναγλύφων παραθέτει ὁ STROCKA, Piräusreliefs, 97 σημ. 127.

δυο πίνακες με την ίδια σύνθεση. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι και οι διαφορές που παρατηρούνται στις συνθέσεις οφείλονται στους διαφορετικούς καλλιτέχνες¹. Ότι πρόκειται για ένα εργαστήριο μαζικής παραγωγής αναγλύφων υποστηρίζεται και από το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις πλάκες που μας σώθηκαν έχουν το ίδιο μέγεθος και μόνον δύο παρουσιάζουν διαφορετικές διαστάσεις (οι Ξ1 και Ψ1). Οι πίνακες με διαστάσεις 1.30×0.98 μ.² θα πρέπει να αποτελούσαν το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής του εργαστηρίου και σ' αυτούς προσαρμόστηκαν από τους αντιγραφείς του εργαστηρίου οι περισσότερες συνθέσεις³. Το ίδιο περίπου μέγεθος έχει και ο πίνακας του Μουσείου τών Θερωμών, που πρέπει να βγήκε από το ίδιο εργαστήριο⁴. Το έργο αυτό, που βρέθηκε στη Ρώμη σέ άνασκαφές το 1937, περιλαμβανόταν, όπως φαίνεται, στο φορτίο ενός πλοίου που έφτασε στον προορισμό του, στην Ίταλία⁵. Την ευρύτητα του εργαστηρίου υποστηρίζουν, έκτός από τὰ παραπάνω, και οι πολλές επαναλήψεις διαφορών συνθέσεων, πράγμα που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τὰ ανάγλυφα αυτά προορίζονταν για περισσότερα κτίρια.

Συζητώντας τὰ προβλήματα που σχετίζονται με τή σύνθεση τῆς Ἀμαζονομαχίας στο έξωτερικό τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας, εἶδαμε τις στενές ὁμοιότητες που ὑπάρχουν ἀνάμεσα στους πίνακες τοῦ Πειραιᾶ και στήν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, τόσο στα μοτίβα τῶν μορφῶν ὅσο και σέ πολλές λεπτομέρειες. Στους πίνακες ὅμως τοῦ Πειραιᾶ ἡ σχέση μεταξύ τῶν ἀντίπαλων μορφῶν ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἀρκετά, παρόλο που τὸ μοτίβο τῆς καθεμιᾶς δὲν εἶναι παραλλαγμένο. Οἱ ἀλλαγές αυτές εἶναι ἀναγκαστική συνέπεια τῆς προσπάθειας τῶν νεοαττικῶν καλλιτεχνῶν νὰ

1. Παρόλο που δὲν εἶναι αυτές κυρίως που μᾶς ὡδηγοῦν στα διαφορετικά χέρια, ὅπως γράφει ὁ STROCKA, Piräusreliefs 100.

2. Βλ. παραπάνω σ. 45 καὶ σημ. 1.

3. Σύμφωνα με τὸν STROCKA, Piräusreliefs 96 τὸ σχῆμα τῶν πινάκων ἦταν προκαθορισμένο καὶ τὸ ἔδιναν οἱ συνθέσεις τῆς Ἀμαζονομαχίας· οἱ ὑπόλοιπες νεοαττικὲς συνθέσεις προσαρμόζονταν σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα με κατάλληλη διαμόρφωση τοῦ πλαισίου. Καὶ στους πίνακες τῆς Ἀμαζονομαχίας ὅμως γίνεται συχνὰ ἀνάλογη διαμόρφωση τῶν πλαισίων : π.χ. στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 11 - 12 ὑψώθηκε τὸ κάτω πλαίσιο, στὸν πίνακα ἀριθ. κατ. 1 παραλείφτηκε τὸ κοίλο κυμάτιο τοῦ ἀριστεροῦ πλαισίου. Οἱ διαστάσεις καὶ τὸ σχῆμα τῶν πινάκων θὰ πρέπει, νομίζω, νὰ δεχτοῦμε ὅτι καθορίζονταν ἀπὸ ἄλλους λόγους. Τὸ πλάτος ἑνὸς πίνακα ἀντιστοιχεί με τέσσερα περίπου πόδια, τὸ ὕψος του με τρία, ἂν δεχτοῦμε ὅτι οἱ τεχνίτες χρησιμοποίησαν ὡς μέτρο ἕνα πόδι μήκους 0.326 μ., δηλαδή τὸ δωρικὸ πόδι (O. BRONEER, Isthmia I (1971) 174, 180) καὶ ἔχει τὸ μικρότερο πόδι τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων (BRONEER ὁ.π. 174, 176, 177, 181). Καὶ οἱ δύο πίνακες τοῦ Πειραιᾶ που ἔχουν μεγαλύτερο πλάτος, δηλαδή ὁ Ψ1 καὶ ὁ Ξ1 (βλ. παραπάνω σ. 45), ἀντιστοιχοῦν με ἕνα πόδι καὶ μὴ πάλαιστέ ὁ πρώτος, με ἕνα πόδι καὶ δύο πάλαιστές ὁ δεύτερος. Τὴν προσοχή στις ἀντιστοιχίες αυτές μοῦ ἐπέστρεψε ὁ καθηγ. Δ. Παντερμαλῆς.

4. Βλ. παραπάνω σ. 95 καὶ σημ. 6.

5. Πρβ. E. PARIBENI, Bd'A 36, 1951, 105.

ἐντάξουν τις μορφές μέσα στο παραλληλόγραμμο πλαίσιο. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο προσαρμόζεται στὸν πίνακα μιὰ ομάδα μορφῶν, ποὺ ἡ σχέση τους στὸ πρωτότυπο ἦταν διαγώνια, ἐξαρτᾶται, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴ λύση ποὺ δίνει ὁ κάθε καλλιτέχνης¹. Ὅπως δείχνουν κυρίως οἱ καλύτερα σωζόμενες ομάδες πινάκων Α1-Α2-Α3 καὶ Β1-Β2-Β3, οἱ δυὸ ἀντίπαλες μορφές εἶναι δυνατὸν νὰ τοποθετηθοῦν ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς κατὰ διάφορους τρόπους, νὰ μετακινηθοῦν δηλαδή πρὸς τὰ ἄκρα ἢ πρὸς τὸ μέσο τοῦ πίνακα. Ἀκόμη εἶναι δυνατὸν μιὰ μορφή, ὅπως ὁ λεγόμενος Καπανέας τῆς σύνθεσης Γ, νὰ μετακινηθεῖ μὲ τρόπο ὥστε νὰ ἀλλάξει ἡ σχέση τοῦ ἄξονά της μὲ τὸ πλαίσιο². Ἡ ἐνταξὴ τῶν μορφῶν στοὺς πίνακες ἐπέβαλε στοὺς ἀντιγραφεῖς καὶ μερικὲς ἄλλες ἀλλαγές. Ἐτσι, στὸν πίνακα Α2 ἡ μείωση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στοὺς δυὸ ἀντιπάλους ἀνάγκασε τὸν ἀντιγράφεα νὰ ἀποδώσει τὸν κορμὸ τοῦ Ἑλληνα πιὸ κατακόρυφα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν πίνακα Α1, ὅπου ἡ ἀντίστοιχη μορφή διατήρησε τὴ διαγώνια κατεύθυνσή της πρὸς τὰ ἐπάνω. Σὲ ἄλλη περίπτωση, στοὺς πίνακες τῆς σύνθεσης Β, διαπιστώσαμε διαφορὰς ὡς πρὸς τὸ μοτίβο τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς Ἀμαζόνας. Ἐδῶ, τὸ δύσκολο μοτίβο τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ μὲ τὴν ἀσπίδα, ποὺ μᾶς παραδίδεται, ὅπως νομίζω σωστά, ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, δημιουργοῦσε πρόβλημα στοὺς ἀντιγραφεῖς ἐξαιτίας τοῦ περιορισμένου χώρου τοῦ ἀναγλύφου. Ἐτσι, τὸ παρέλειψαν δίνοντας ἄλλες λύσεις³. Οἱ παραπάνω ἀποκλίσεις ἦταν ἀναγκαστικές, θὰ λέγαμε, γιὰ τοὺς ἀντιγραφεῖς τῶν πινάκων καὶ δὲν πρέπει νὰ θεωροῦνται ὡς ἐνδείξεις ὅτι οἱ σκηνὲς τῆς Ἀμαζονομαχίας ποὺ μᾶς παραδίδονται στοὺς πίνακες εἶναι παραλλαγές τῶν σκηνῶν τῆς ἀσπίδας⁴. Ἀντίθετα ἡ διατήρηση τῶν κινήσεων τῶν μορφῶν, ὅπως τις βλέπουμε κυρίως στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, παρόλο ποὺ δὲν ὑφίσταται πιὰ ἡ ἀρχικὴ σχέση ἀνάμεσα στοὺς ἀντιπάλους, φανερώνει ὅτι δὲν ὑπῆρχε πρόθεση γιὰ παραλλαγὴ⁵. Κάποια ἀνωμαλία ποὺ παρατηροῦμε, τέλος, ὡς πρὸς τὴν κλίμακα τῶν μορφῶν σὲ μερικοὺς πίνακες εἶναι δυνατὸ νὰ ἀποδοθεῖ κι αὐτὴ στὴν προσαρμογὴ μιᾶς διαγώνια ἀπλωμένης σύνθεσης σ' ἓνα περιορισμένο παραλληλόγραμμο χῶρο. Στους πίνακες Α1, Α2, Ε1 καὶ στὸν πίνακα τῆς Κοπεγχάγης I.N.2016 εἶναι φανερὸ ὅτι ὑπάρχει κάποια διαφορὰ στὸ μέγεθος

1. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 99 κέ.

2. Βλ. παραπάνω σ. 76.

3. Βλ. παραπάνω σ. 71 κέ., 118 κέ.

4. Γιὰ τις γνώμες ποὺ ἔχουν ἐκφραστεῖ σχετικά μὲ τὴν πιστότητα τῶν ἀντιγράφων βλ. STROCKA, Piräusreliefs 97 καὶ σημ. 125, 126, 128. Ὁ STROCKA ἕ.π. 97 κέ. πιστεύει ὅτι πρόκειται γιὰ «maßgleiche Kopien».

5. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 99.

τῶν μορφῶν τῶν δύο ἀντιπάλων¹. Σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι οἱ ἀντιγραφεῖς μείωσαν τὴν κλίμακα τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς μορφὲς τῆς σύνθεσης, γιὰ νὰ κάνουν ἐμφανή, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ σχέση τῶν δύο ἀντιπάλων, ποὺ ἦταν τοποθετημένοι σὲ διαφορετικὸ ὕψος στὸ πρωτότυπο. "Ὅτι ἡ διαφορὰ κλίμακας δὲν ὀφείλεται σὲ λάθος ἀλλὰ σὲ μιὰ λύση ποὺ ἔδωσαν οἱ ἀντιγραφεῖς τῶν σκηνῶν τῆς Ἀμαζονομαχίας στὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπιζαν, τὸ δείχνει ἡ ἐπανάληψή της σὲ δύο ζευγάρια πινάκων μὲ τὴν ἴδια σύνθεση. Ἀκόμη, τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἀντιγραφεῖς δὲν προτίμησαν νὰ μειώσουν τὴν κλίμακα καὶ τῶν δύο μορφῶν στοὺς παραπάνω πίνακες ὅσο χρειαζόταν γιὰ νὰ ἐπιτύχουν μιὰ πιὸ ἄνετη ἔνταξη μέσα σ' αὐτούς, εἶναι ἕνας λόγος ποὺ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε, μαζὶ μὲ πολλοὺς ἄλλους μελετητές², ὅτι στὰ ἀντίγραφα αὐτὰ ἔχει γίνει προσπάθεια νὰ κρατηθεῖ τὸ μέγεθος ποὺ εἶχαν οἱ μορφὲς στὴν ἀσπίδα. Τὸ ὕψος τους θὰ ἦταν, λοιπόν, καὶ στὸ πρωτότυπο, 0.75 - 0.80 μ.³

Στοὺς πίνακες μὲ σκηνὲς Ἀμαζονομαχίας ἔχουμε, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, τὶς περισσότερες φορὲς (συνθέσεις Α, Β, Γ, Ε, Η, Ι, ἀκόμη καὶ στὴ Δ) προσαρμογὴ σὲ ὀρθογώνιο πλαίσιο μιᾶς σύνθεσης μὲ διαγώνιο ἄξονα. Διαφορετικὲς εἶναι οἱ περιπτώσεις δύο ἄλλων συνθέσεων ποὺ μᾶς παραδόθηκαν ἀπὸ τοὺς πίνακες: τῆς Ζ καὶ τῆς Θ. Στὴ σύνθεση τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (Ζ) ἔχουμε, γιὰ μοναδικὴ φορά, δύο μορφὲς ποὺ ἡ σχέση τους στὴν ἀσπίδα, κάτω ἀπὸ τὸ Γοργόνειο, ἦταν ὀριζόντια. Ἔτσι, παρὰ τὴν ἀποσπασματικὴ κατάσταση τῶν πλακῶν Ζ1 καὶ Ζ2 μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι σ' αὐτὲς δὲν ἔχουμε ἀλλαγὲς ὡς πρὸς τὴ σχέση τῶν μορφῶν. "Ὅπως μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ κομμάτι τῆς Σαλαμίνας⁴, οἱ δύο μορφὲς εἰκονίζονταν στὸ ἴδιο ὕψος καὶ ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσά τους ἦταν μικρὴ. Στὴ σύνθεση αὐτὴ ὡστόσο δεχτήκαμε ἀναγκαστικὰ κάποια ἀλλαγὴ στὸ μοτίβο τῆς μορφῆς τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (Ζ), ἐπειδὴ ἡ μορφή αὐτὴ ἔχει ἀποσυνδεθεῖ ἀπὸ τὴν κύρια ἀντίπαλό της, τὴ μορφή 28⁵. Τέλος, στὴ σύνθεση τῶν δύο Ἀμαζόνων (Θ), ποὺ στὸ πρωτότυπο δὲν ἀποτελοῦσαν μιὰ ομάδα ὅπως οἱ ἄλλες, εἶναι δύσκολο νὰ ποῦμε ποιά ἀκριβῶς ἀλλαγὴ ἔγινε ἀπὸ τοὺς ἀντιγραφεῖς ὡς πρὸς τὴ

1. Στοὺς πίνακες Α1 καὶ Α2 εἰκονίζεται σὲ μικρότερη κλίμακα ὁ Ἕλληνας (βλ. παραπάνω σ. 65 σμ. 5), στὸν Ε1 καὶ στὸν πίνακα τῆς Κοπεγχάγης ἡ Ἀμαζόνα.

2. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 97 καὶ σμ. 129, 98. Πρβ. M. ROBERTSON, A History of Greek Art (1975) 311.

3. Αὐτὸ περίπου τὸ ὕψος ἔχουν οἱ μορφὲς στοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ. Τὸ ὕψος τους δὲν μπορεῖ νὰ μετρηθεῖ μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια καὶ ἐξαιτίας τῆς ἀποσπασματικῆς καταστάσεως στὴν ὅποια σώζονται οἱ περισσότερες καὶ ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ μορφὲς μὲ ἔντονες κινήσεις. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 129.

4. Βλ. παραπάνω σ. 82 κέ.

5. Βλ. παραπάνω σ. 83 κέ.

σχέση τῶν μορφῶν, γιατί ἡ ἀκριβὴς θέση τῆς Ἀμαζόνας 23 στὴν ἀσπίδα δὲν εἶναι γνωστὴ. "Ὅπως εἶδαμε, ἡ Ἀμαζόνα αὐτὴ βρισκόταν πιθανότατα χαμηλότερα καὶ πιὸ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα 17¹. "Ἔτσι, στοὺς πίνακες φαίνεται ὅτι ἔγινε μιὰ μετακίνηση τῶν δυὸ μορφῶν μὲ τρόπο ὥστε τὸ κεφάλι τῆς 23 νὰ βρεθεῖ κάτω ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα.

Στοὺς πίνακες ποὺ εἰκονίζουν διάφορες ἄλλες σκηνὲς οἱ ἀντιγραφεῖς δὲν εἶχαν νὰ ἀντιμετωπίσουν τὰ προβλήματα ποὺ εἶδαμε πιὸ πάνω, ἐπειδὴ εἶχαν νὰ κάνουν μὲ συνθέσεις ποὺ ἀναπτύσσονταν σὲ ὀριζόντιο ἄξονα. "Ἔτσι, στοὺς πίνακες αὐτοὺς δὲν ἔχουμε τέτοιου εἴδους ἐπεμβάσεις. Οἱ καλλιτέχνες, ἔχοντας ὡς δεδομένο τὸ μέγεθος τῶν πλακῶν τοῦ ἐργαστηρίου, ἔπρεπε νὰ καθορίσουν, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὸ ὕψος τῶν μορφῶν τῆς σύνθεσης, τὸ ὕψος τοῦ κάτω πλαισίου τοῦ πίνακα, ὥστε νὰ πετύχουν μιὰ ταιριαστὴ, κατὰ τὸ δυνατόν, ἐντάξη τῶν μορφῶν μέσα σ' αὐτόν².

Μετὰ ἀπὸ διεξοδικὴ σύγκριση, ποὺ ἔδειξε τὴ στενὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ ἀνάγλυφο Chiaramonti καὶ στὸν πίνακα M1, δεχτήκαμε ὅτι καὶ τὸ ἀντίγραφο αὐτὸ τοῦ Πειραιᾶ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ πιστὸ ἀντίγραφο τῆς σύνθεσης τῶν τριῶν Χαρίτων. Ἀντίθετα, ὁ δεῦτερος πίνακας τοῦ Πειραιᾶ (M2), ὅπου διαπιστώσαμε ὀρισμένες ἀλλαγὲς στὴ σύνθεση κυρίως ὅμως στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν, ποὺ παραλλάζουν τὴν τεχνοτροπία τοῦ πρωτοτύπου, πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ «Umstilisierung»³.

Πιστὰ ἀντίγραφα πρέπει νὰ θεωρήσουμε καὶ τοὺς πίνακες N1 καὶ N2 ὡς πρὸς τὴν ομάδα τῶν τριῶν Νυμφῶν. Ἡ σύνθεσή τους ὅμως στὸ σύνολό της, μὲ τὴν προσθήκη τοῦ βωμοῦ μὲ τὸ δέντρο καὶ τῆς γυναικείας μορφῆς στὸ ἀριστερὸ τμήμα, εἶναι μιὰ νέα, ἐκλεκτικὴ σύνθεση. Φαίνεται πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ σύνθεση αὐτὴ εἶναι δημιούργημα τοῦ ἐργαστηρίου ποὺ ἐξετάζουμε. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δυὸ παραδείγματα τοῦ Πειραιᾶ δὲν τὴ συναντοῦμε παρὰ μόνον στὸν πίνακα τοῦ Μουσείου τῶν Θερωῶν, ὁ ὁποῖος προέρχεται ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριον⁴. Οἱ ἀναλογίες τῶν πινάκων ὀδήγησαν, ὅπως φαίνεται, τοὺς ἀντιγραφεῖς στὴν προέκταση τῆς σύνθεσης τῶν Νυμφῶν πρὸς τὴ μιὰ πλευρά.

Γιὰ τὴν παραλλαγὴ τῆς γνωστῆς σύνθεσης τοῦ τεθρίππου πρὸς τὰ δεξιὰ (τύπος b τοῦ Fuchs), ποὺ ἔχουμε στὸν πίνακα Ξ1 τοῦ Πειραιᾶ, δὲν ὑπάρχουν ἐνδείξεις

1. Βλ. παραπάνω σ. 122 κέ.

2. Βλ. καὶ παραπάνω σ. 48.

3. Βλ. παραπάνω σ. 94.

4. Βλ. παραπάνω σ. 95 κέ.

ἀν δημιουργήθηκε στὸ ἐργαστήρι αὐτό, ἀν καὶ δὲν μᾶς παραδίδεται ἀπὸ πουθενὰ ἄλλοῦ. Οἱ ὁμοίωτες ποὺ παρουσιάζουν ὡς πρὸς τὰ μοτίβα τους οἱ μορφές τοῦ 'Ηρακλῆ καὶ τῆς 'Ιόλης (;) μὲ μορφές σαρκοφάγων μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς ἀρπαγῆς συνδυάστηκε μὲ τὸ τέθριππο τοῦ τύπου b περίπου στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.¹ Φαίνεται ἐπίσης πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ παραλλαγὴ αὐτῆ τῆς ἀρπαγῆς θὰ συνοδευόταν ἀπὸ μιὰ πάριση σύνθεση, μιὰ ἀντίστοιχη δηλαδὴ παραλλαγὴ τοῦ τεθρίππου πρὸς τ' ἀριστερά (τύπος a), ὅπως πάρισεις συνθέσεις ἀποτελοῦσαν καὶ οἱ ἴδιοι οἱ τύποι τῶν τεθρίππων a καὶ b. Ζεύγη πάρισων συνθέσεων θὰ ἀποτελοῦσαν καὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πίνακες μὲ ἀρχαϊστικὰ θέματα, στοὺς ὁποίους οἱ καλλιτέχνες συνέθεσαν συμμετρικά, σὲ διάφορους συνδυασμούς, ὁμάδες μορφῶν ποὺ δὲν σχετίζονται μεταξὺ τους². Ἔτσι π.χ., στοὺς πίνακες Γ1 καὶ Φ1 οἱ δυὸ ὁμάδες, τῆς ἀρπαγῆς τοῦ τρίποδα καὶ τῶν «ιερέων», ἐνῶ ἐπαναλαμβάνονται μὲ ἀκρίβεια, καταλαμβάνουν ἢ καθεμιὰ, στὸν ἕνα πίνακα τὸ δεξιὸ μέρος, ἐνῶ στὸν ἄλλο τὸ ἀριστερό. Καὶ ὁ πίνακας Χ1, ποὺ εἰκονίζει δυὸ διαφορετικὰ ζεύγη «ιερέων», θὰ εἶχε πιθανὸν μιὰ πάριση σύνθεση, στὴν ὁποία οἱ ὁμάδες αὐτὲς θὰ ἦταν τοποθετημένες μὲ ἀντίστροφη σειρὰ.

Ὁ ἀποσπασματικὸς πίνακας Π1, ἀν συμπληρωθεῖ σύμφωνα μὲ τὶς διαστάσεις τῶν περισσότερων πινάκων τοῦ Πειραιᾶ, θὰ εἰκόνιζε τὶς τέσσερις μόνον μορφές, τοῦ δεξιοῦ μέρους μιᾶς πολυπρόσωπης σύνθεσης, δηλαδὴ τὸν Ἑρμῆ ποὺ παραδίδει τὸν μικρὸ Διόνυσο σὲ τρεῖς Νύμφες. Οἱ ὑπόλοιπες γνωστὲς ἕως τώρα πλάκες τοῦ παραδίδουν τμήματα τῆς ἴδιας σύνθεσης ἀντιγράφουν ἄλλες μορφές τῆς, συνήθως τὶς τρεῖς ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς, δηλαδὴ μιὰ Μαινάδα καὶ δυὸ Σατύρους. Μόνον στὸν πίνακα τῆς Ἐφέσου, ποὺ εἶναι σύγχρονος περίπου μὲ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, ἡ παράσταση ἀρχίζει μὲ τὴ δευτέρα ἀπὸ τὰ δεξιὰ μορφή, τὴ Νύμφη μὲ τὸ θύρσο, καὶ θὰ πρέπει νὰ περιλάμβανε καὶ μιὰν ἀπὸ τὶς τρεῖς μορφές τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος³. Ἡ ἐπιλογή διαφορετικῶν μορφῶν κάθε φορὰ ὀφείλεται, προφανῶς, στὰ διαφορετικὰ ἐργαστήρια ἀπὸ τὰ ὁποῖα βγῆκαν οἱ πίνακες. Ἔτσι στὸν πίνακα Σ1 τοῦ Πειραιᾶ εἰκονίζονταν τρεῖς ἀπὸ τὶς «Μαινάδες τοῦ Καλλιμάχου» σὲ μιὰ σειρὰ ποὺ δὲν τὴ συναντοῦμε σὲ ἄλλα ἀντίγραφα - πλάκες αὐτῆς τῆς σύνθεσης ποὺ ἔχουμε ἕως σήμερα⁴. Στὴν ἐπιλογή τῶν μορφῶν θὰ ἔπαι-

1. Βλ. παραπάνω σ. 99 κέ.

2. Γιὰ τὴ σύνθεση σκηνῶν, ποὺ δὲν σχετίζονται μεταξὺ τους, σὲ νεοατικὰ ἀντίγραφα βλ. Th. Kraus, *MdI* 5, 1952, 147. Γιὰ τὶς συμμετρικὲς συνθέσεις βλ. σ. 152 σημ. 3.

3. Γιὰ τὶς διάφορες δυνατότητες ποὺ εἶχαν οἱ ἀντίγραφοὶ νὰ ἐπιλέξουν ὀρισμένες μορφές ἀπὸ τὴν πολυπρόσωπη αὐτὴ σύνθεση βλ. παραπάνω σ. 102.

4. Βλ. παραπάνω σ. 105 καὶ σημ. 4.

ζαν άσφαλώς ρόλο οί διαστάσεις και τὸ σχῆμα τῶν πλακῶν. Καί στοὺς πίνακες τῶν τριῶν Νυμφῶν, ἡ ἐπιλογή ὀρισμένων νέων στοιχείων γιὰ τὴ συμπλήρωση τοῦ ἀριστεροῦ μέρους τῆς σύνθεσης χαρακτηρίζει τὸ ἐργαστήριο τῶν ἀναγλύφων τοῦ Πειραιᾶ. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε ὅτι στοὺς πίνακες ἡ ἐπιλογή τῶν μορφῶν γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς διακοσμητικῆς σύνθεσης, σὲ συνδυασμὸ μὲ τίς διαστάσεις τῆς πλάκας, ἀποτελεῖ μιὰ σοβαρὴ ἔνδειξη γιὰ τὴν ἀπόδοση ἑνὸς ἀναγλύφου σ' ἓνα ὀρισμένο ἐργαστήριο. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο, καθὼς και ἡ μορφή τοῦ πλαισίου — ὅταν ὑπάρχει —, πέρα ἀπὸ τὰ τεχνικὰ και τὰ στυλιστικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὰ ἑνὸς ἐργαστηρίου. Ἔτσι π.χ. στὸν πίνακα τῆς Ἐφέσου αὐτὴ και μόνον ἡ ἐπιλογή τῶν μορφῶν και ἡ μορφή τοῦ πλαισίου εἶναι ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἀποδοθεῖ ὁ πίνακας σὲ ἓνα ἐργαστήριο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τῶν πινάκων τοῦ Πειραιᾶ. Αὐτὸ τὸ ὑποστηρίζουν, ὅπως εἶδαμε, και τὰ τεχνολογικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργου¹.

Ἐνα πρόβλημα ποὺ ἀπασχολεῖ τοὺς μελετητὲς τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας εἶναι τὸ πρόβλημα τῶν ὑποδειγμάτων ποὺ χρησιμοποιήσαν οἱ ἀντιγραφεῖς τῶν σκηνῶν τῆς Ἀμαζονομαχίας. Φαίνεται πολὺ πιθανὴ ἡ ἄποψη ὅτι οἱ ἐπαναλήψεις τοῦ ἐργαστηρίου, ὄχι μόνον τῶν συνθέσεων τῆς Ἀμαζονομαχίας ἀλλὰ και τῶν ἄλλων συνθέσεων, ἔγιναν ἀπὸ ἐκμαγεῖα². Στὸς πίνακες ποὺ ἐπαναλαμβάνουν τὴν ἴδια σύνθεση παρατηροῦμε ὅτι ὑπάρχει ἀντιστοιχία στὴν ἀναγλυφικὴ ἔξαρση τῶν μορφῶν³· ἀλλὰ και οἱ λεπτομέρειες, κυρίως μοτίβα πτυχῶν, μποροῦμε νὰ δοῦμε ὅτι ἐπαναλαμβάνονται ὅμοιες στὰ ἀθέατα ἀπὸ ἐμπρὸς μέρη τοῦ ἀναγλύφου. Μόνον στὸν πίνακα M1 δὲν συμβαίνει αὐτὸ ἀπόλυτα, ὅπου ὅμως, ὅπως σημειώθηκε, ἡ λάξευση εἶναι πρόχειρη και σὲ πολλὰ σημεῖα τὸ ἀνάγλυφο, στὸ πλάι τῶν μορφῶν, ἔχει μείνει ἡμίτεργο⁴. Πῶς θὰ πρέπει νὰ φανταστεῖ κανεὶς τὰ πλαστικὰ ὑποδείγματα-ἐκμαγεῖα, γιὰ τὰ ὁποῖα κάναμε λόγο παραπάνω; Εἶναι ἓνα πρόβλημα, γιὰ τὸ ὁποῖο μόνον ὑποθέσεις μποροῦμε νὰ κάνουμε. Πάντως, ὅσον ἀφορᾷ τὴ σύνθεση τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς ἀσπίδας, πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἐργαστήριο διέθετε ἐκμαγεῖα μόνον τῶν ἐπιμέρους μορφῶν και ὄχι ὀλόκληρης τῆς

1. Βλ. παραπάνω σ. 60 κέ. και 103.

2. Βλ. STROCKA, Piräusreliefs 98. Βλ. και C. BLÜMEL, Phidiasische Reliefs und Parthenonfries (1957) 23. M. ROBERTSON, A History of Greek Art (1975) 314. Γιὰ τὴν ἀποδοσὴν ἐκμαγεῶν στὰ ἐργαστήρια ἀντιγραφῆς βλ. E. SCHMIDT, AntPlastik V (1966) 38 σημ. 221.

3. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 98.

4. Βλ. παραπάνω σ. 111.

ασπίδας, πού θά είχε διάμετρο 4.80 μ. περίπου¹. Παράλληλα όμως θά πρέπει νά υποθέσουμε ὅτι ὑπῆρχε κι ἓνα βοηθητικό σχέδιο ὀλόκληρης τῆς σύνθεσης, γιατί, ὅπως εἶδαμε, οἱ ἀντιγραφεῖς συνδυάζουν στοὺς πίνακες τοὺς μορφές πού σχετίζονταν μεταξύ τους στό πρωτότυπο, δὲν ἀγνοοῦν λοιπὸν τὴ συνολικὴ σύνθεση.

Τελευταῖα ὁ Robertson θέτει τὸ ἐρώτημα ἂν θά μπορούσε νά ἐπιτραπεῖ ποτὲ στοὺς νεοαττικoὺς καλλιτέχνες νά βγάλουν ἐκμαγεῖα ἀπὸ ἓνα λατρευτικὸ ἄγαλμα, κατασκευασμένο μάλιστα ἀπὸ πολύτιμα ὕλικά². Ὁ Robertson ξεκινάει βέβαια ἀπὸ τὶς διαφορὲς πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ ἀντίγραφα, πού, ὅπως πιστεύει, δὲν πρέπει νὰ ἔγιναν μὲ μηχανικὸ τρόπο. Ὅπως εἶδαμε ὅμως, οἱ διαφορὲς ὀφείλονται σὲ ἄλλους λόγους, δὲν ἔχουν ἐπομένως σχέση μὲ τὰ ὑποδείγματα τῶν ἀντιγραφῶν. Τὰ μεγάλα ἀντίγραφα πού ἔχουμε ἕως σήμερα ἀπὸ τὶς σκηνὲς τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας, ἂν ἐξαιρέσουμε τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ, εἶναι λιγιστὰ καὶ χρονολογοῦνται ὅλα στὸν 2ο αἰ. μ.Χ.³ Ἄν αὐτὸ δὲν ὀφείλεται στὴν τύχη, θά μπορούσαμε νὰ σκεφτοῦμε ὅτι πράγματι ἢ πιστὴ ἀντιγραφή λεπτομερειῶν ἀπὸ τὸ ἄγαλμα τῆς Παρθένου δὲν ἦταν καθόλου εὐκολὴ καὶ πραγματοποιήθηκε ἴσως μόνον ὕστερα ἀπὸ κάποια αὐτοκρατορικὴ ἐπιθυμία.

Πρόβλημα, τέλος, δημιουργεῖ καὶ τὸ γεγονός ὅτι στό εὐρημα τοῦ Πειραιᾶ, ἐνῶ ἀπὸ ὀρισμένες συνθέσεις τῆς Ἀμαζονομαχίας ἔχουμε ἀρκετὲς ἐπαναλήψεις, ἀπὸ ἄλλες δὲν ἔχουμε καμιὰ μαρτυρία. Τρεῖς συνθέσεις (Α, Β, Γ) μᾶς παραδίδονται σὲ τρεῖς πίνακες ἢ καθεμιά (ἢ Β ἴσως καὶ σ' ἓναν τέταρτο), τρεῖς ἀκόμη (Ζ, Η, Θ) σὲ δύο πίνακες, ἐνῶ ἀπὸ τρεῖς ἄλλες συνθέσεις (Δ, Ε, Ι) ἔχουμε βεβαιωμένο ἀπὸ ἓνα μόνον ἀντίγραφο. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς μορφές τῶν συνθέσεων αὐτῶν (ἀπὸ τὶς 18⁴ οἱ 10), προσέρχονται ἀπὸ τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας. Ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες, δύο μορφές (1 - 2 τῆς σύνθεσης Ζ) ἀνήκουν στό κάτω, δύο (15, 17 τῶν συνθέσεων Ε καὶ Θ) στό ἐπάνω καὶ τέσσερις (23, 16, 22 - 21 ἀπὸ τὶς συνθέσεις Θ, Ε, Ι ἀντίστοιχα) στό ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας. Τρεῖς μορφές τῆς ἀσπίδας, οἱ πεσμένες μορφές 3 καὶ 28 ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης καὶ ὁ Ἕλληνας 10 ἀπὸ τὸ δεξιὸ τμήμα της, εἶναι πιθανὸν ὅτι δὲν ἀντιγράφηκαν καθόλου στοὺς πίνα-

1. Βλ. παραπάνω σ. 138 σημ. 2.

2. ROBERTSON ὁ.π. 315.

3. Βλ. παραπάνω σ. 78 καὶ σημ. 8 (ἀνάγλυφο τῆς Villa Albani), σ. 81 καὶ σημ. 4 (ἀνάγλυφο Κοπεγχάγης), σ. 74 καὶ σημ. 5 (ἀνάγλυφο Κερμαϊκοῦ), σ. 79 κέ. καὶ σημ. 1, σ. 81 κέ. καὶ σημ. 8, σ. 82 σημ. 1 (ἀνάγλυφα Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν). Στὸν 2ο αἰ. πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν ἐπίσης τὸ ἀνάγλυφο στό Βατικανὸν (βλ. σ. 79, σημ. 8) καὶ τὸ ἀνάγλυφο ἄλλοτε στὶς Cannes, βίλα Faustina (βλ. σ. 69 κέ.), Ἴσως, τέλος, καὶ τὸ ἀνάγλυφο Giustiniani (βλ. σ. 88 καὶ σημ. 2).

4. Μαζὶ μὲ τὴν Ἀμαζόνα 21, τὴν ἀντίπαλο τοῦ Ἑλλήνα 22, πού θά εἰκονίζεταν στὸν πίνακα Βερολίνου-Πειραιᾶ Π (ἀριθ. κατ. 34).

κες. Οί μορφές με τις οποίες σχετίζονταν οί δύο πρώτες, δηλαδή ό πολεμιστής με τόν πῖλο (1) καί ό λεγόμενος Περικλῆς (2) ἀποτέλεσαν μαζί ένα ζευγάρι (σύνθεση Ζ): ζευγάρι ἀποτέλεσαν καί οί δύο μορφές (11 καί 12, σύνθεση Β) τῆς τρίμορφης ομάδας στήν ὁποία ἀνήκε ό πολεμιστής 10. Μένουν ἔτσι ἑπτά ἀκόμη μορφές, ἀπό τό ἀριστερό τμήμα τῆς σύνθεσης, πού δὲν παραδίδονται ἀπό τοὺς πίνακες. "Όλες θά μπορούσαν νά ἐνταχτοῦν κατὰ ζεύγη σέ πίνακες (24 - 25, 26 - 27, 18 - 19 ἢ 19 - 20), ὥστε δὲν θά πρέπει νά ὑποθέσουμε ὅτι εἶχαν ἀποκλειστεῖ ἀπό τό θεματολόγιο τοῦ ἐργαστηρίου. Εἶναι, λοιπόν, μᾶλλον τυχαῖο τό ὅτι δὲν μᾶς παραδόθηκαν ἀπό τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ¹.

Οί πίνακες τοῦ Πειραιᾶ μᾶς ἔδωσαν τήν εὐκαιρία νά συζητήσουμε καί τὰ προβλήματα πού σχετίζονται με τὰ πρωτότυπα τῶν συνθέσεών τους, καθὼς σέ ὀρισμένες περιπτώσεις δίνουν νέα στοιχεῖα. Ἀνακεφαλαιώνουμε ἐδῶ τὰ κυριότερα συμπεράσματά μας.

"Όσον ἀφορᾶ τήν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδία, ἡ ἔρευνα ἔχει φτάσει σήμερα σέ ὁμόφωνα σχεδόν συμπεράσματα ὡς πρὸς τὴ σύνθεση τοῦ δεξιῦ τμήματος τῆς Ἀμαζονομαχίας. Ἀντίθετα γιὰ τίς μορφές στοῦ ὑπόλοιπο τμήμα τῆς ἀσπίδας ὑπάρχουν προβλήματα πού θά πρέπει νά συζητηθοῦν ἀκόμη.

Γιὰ τὴν ομάδα τῶν μορφῶν 4 - 5, γνωστὴ ὡς πῆδημα τοῦ θανάτου, ἀπό τό κάτω δεξιὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας, οί πίνακες τοῦ Πειραιᾶ μᾶς ἐπιτρέπουν, νομίζω, νά ἀμφισβητήσουμε τὴν ἐρμηνεῖα πού ἀκολουθοῦν σήμερα οί περισσότεροι ἀπὸ τοὺς μελετητές. Σύμφωνα με τὴ νέα ἐρμηνεῖα, πού βασίζεται κυρίως στοῦ καλύτερο ἀντίγραφο τῆς σύνθεσης, τὸν πίνακα Α1, ἡ πληγωμένη Ἀμαζόνα (5) ἀρχίζει νά γονατίζει, ἐνῶ ὁ ἀντίπαλός της, ἀρπάζοντάς την ἀπὸ τὴν κόμη, ἐτοιμάζεται νά τῆς δώσει τό τελειωτικὸ χτύπημα. Ἡ κατεύθυνση τῶν δύο ἀντιπάλων πρὸς τὰ ἐπάνω δεξιά, πού μᾶς παραδίδει τό ἴδιο ἀντίγραφο, πρέπει νά ἀνταποκρίνεται στήν κίνηση τῶν δύο μορφῶν στοῦ πρωτότυπο.

Ἡ τοποθέτηση τῆς ομάδας τοῦ πληγωμένου πολεμιστῆ (6 - 7) στοῦ ἀντίγραφο τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, ἐνισχύεται ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού μᾶς δίνουν οί ἀποσπασματικοί πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (Δ1) καί τῆς Ἀγορᾶς (S 1357).

Ἡ μορφή 9 ἐπάνω ἀπὸ τὴν ομάδα 6 - 7 εἶναι, σύμφωνα με τὸν πίνακα Η2 τοῦ Πειραιᾶ, μιὰ πληγωμένη Ἀμαζόνα πού ἔχει γονατίσει στοῦ βράχο καί φέρνει τό δεξί της χέρι στήν πλάτη: ἐναντίον της σπεύδει ὁ κρανοφόρος Ἕλληνας 8.

Χωρὶς ἀμφιβολία ἀντίπαλος τῆς Ἀμαζόνας 11, πού εἰκονίζεται ὑψηλότερα, εἶναι, σύμφωνα με τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (Β1 - Β3) ὁ τοξότης 12. Στὴν ἀ-

1. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 97.

σπίδα τῶν Πατρῶν δὲν εἰκονίζοταν ὁ πολεμιστὴς αὐτός. Τὸ σκέλος μιᾶς μορφῆς ποὺ εἰκονίζεται ἐπάνω ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 17, εἶναι γυμνὸ καὶ προέρχεται ἐπομένως ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ πολεμιστῆ 15. Τὸ μοτίβο τῆς Ἀμαζόνας 11, ὅπως αὐτὴ εἰκονίζεται στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὸ θεατὴ καὶ κρατώντας τὴν ἀσπίδα της ἔτσι ὥστε νὰ προβάλλεται τὸ ἐσωτερικὸ της, ἀποδίδει, νομίζω, πιστὰ τὸ μοτίβο τῆς μορφῆς στὸ πρωτότυπο καὶ πρέπει νὰ σχετιστεῖ μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ πολύπλοκο μοτίβο τοῦ δευτέρου ἀντιπάλου της (τῆς μορφῆς 10), ποὺ μὲ τὶς βραχύνσεις τοῦ σώματος, ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν, πρέπει νὰ συσχετιστεῖ ἐπίσης μὲ ζωγραφικὰ πρότυπα. Τὸ ἀριστερὸ χέρι αὐτῆς τῆς μορφῆς πρέπει νὰ συμπληρωθεῖ μὲ μιὰν ἀσπίδα.

Στὴν κορυφὴ τοῦ δεξιῦ τμήματος τῆς σύνθεσης ἔχει τὴ θέση της ἡ ομάδα τοῦ λεγόμενου Καπανέα (13 - 14). Ὁ Ἕλληνας (14) ποὺ φέρει τὸ δεξιὸ του χέρι στὸν αὐχένα εἶναι πληγωμένος. Ἡ συμπλήρωση τοῦ χεριοῦ αὐτοῦ μὲ ξίφος, ὅπως προτάθηκε τελευταία ἀπὸ τὴν Leipen, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι σωστὴ. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀναζήτησις μιᾶς δευτέρης ἀντιπάλου, αὐτῆς ποὺ τὸν πλήγωσε, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 13 ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ τραβήξει τὸ ξίφος της, δὲν εἶναι ἀπαραίτητη.

Χωρὶς ἀντίπαλο θὰ εἰκονίζοταν ἡ καθιστὴ, πληγωμένη μᾶλλον, Ἀμαζόνα 17, πάνω ἀπὸ τὸ Γοργόνειο. Σύμφωνα μὲ τὸν πίνακα Θ1 ἔστρεψε τὸ κεφάλι της πρὸς τ' ἀριστερά μας, ὥστε δὲν μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ, ὅπως ἔχει προταθεῖ, μὲ μιὰ μορφή ποὺ θὰ τὴ χτυποῦσε ἀπὸ ἐπάνω δεξιά. Σὲ δυὸ πίνακες τοῦ Πειραιᾶ (Θ1 καὶ Θ2) ἔχει συνδεθεῖ μὲ τὴν πεσμένη Ἀμαζόνα 23. Ἡ τελευταία, ποὺ ἐπίσης δὲν φαίνεται νὰ εἶχε ἀντίπαλο, πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ἀσπίδας, χαμηλότερα ἀπὸ τὴν καθιστὴ σύντροφό της 17.

Ὁ πίνακας τῆς Κοπεγχάγης μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἀντίπαλος τῆς Ἀμαζόνας 16 εἶναι ὁ λεγόμενος Φειδίας (15), ποὺ εἶχε τὰ δυὸ του χέρια ὑψωμένα κρατώντας μιὰ πέτρα. Ἡ θέση τοῦ πολεμιστῆ αὐτοῦ στὸ μέσο τοῦ ἐπάνω τμήματος τῆς ἀσπίδας βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀσπίδα Lenormant ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν παράδοσις τῆς ἀσπίδας τοῦ Βατικανοῦ, ὅπου σώζεται ἡ ἀντίπαλός του, ἡ Ἀμαζόνα 16. Τὸ γυμνὸ ἀριστερὸ σκέλος στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν πάνω ἀπὸ τὴν Ἀμαζόνα 17, ἀνήκει, λοιπόν, στὸν λεγόμενον Φειδίαν. Ὁ Ἕλληνας αὐτὸς δὲν πρέπει νὰ ταυτιστεῖ, ὅπως γίνεται συνήθως, μὲ τὴ μορφή στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας Strangford, ποὺ πολεμᾷ μὲ πέλεκη ἐναντίον μιᾶς γονατισμένης Ἀμαζόνας. Ἡ ομάδα αὐτὴ τῆς ἀσπίδας Strangford πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴν ομάδα 24 - 25, ποὺ μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὴν ἀσπίδα στὸ Palazzo dei Conservatori, ὅπου εἰκονίζεται ἐπίσης ἓνας Ἕλληνας ποὺ πολεμᾷ μὲ πέλεκη ἐναντίον

μιάς πληγωμένης Ἀμαζόνας. Στὸ ἀντίγραφο Strangford παραλείφθηκαν οἱ τρεῖς μορφές (26 - 27 καὶ 1) ἀνάμεσα στὴν ομάδα αὐτὴ καὶ στὴ μορφή τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (2) καὶ ἔτσι ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πέλεκη εἰκονίστηκε στὸ κάτω μέρος. Ἐπιπλέον εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ὁ λεγόμενος Φειδίας εἰκονίζοταν στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς ἀσπίδας αὐτῆς, ἀφοῦ ἐκεῖ σώζεται τμήμα ἀπὸ τὴν ἀντίπαλό του (16) καὶ ἓνα σκέλος ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ σ' αὐτόν.

Ἐλλιπέστερα ἀπὸ κάθε ἄλλη μᾶς παραδόθηκε ἡ μορφή 18, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν ἀσπίδα τοῦ Museo Chiaramonti ἦταν γονατισμένη καὶ φοροῦσε κνημίδες. Ἡ μορφή αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴ γονατισμένη Ἀμαζόνα τῆς ἀσπίδας Strangford, ποῦ, ὅπως ἀναφέρθηκε, εἶναι πιθανότατα ἡ μορφή 25. Δὲν ἔχουμε ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἀποφασίσουμε ἀν ἡ μορφή 18 ἦταν μιὰ γονατισμένη ἀμυνομένη Ἀμαζόνα ἢ ἓνας Ἕλληνας ποὺ πολεμοῦσε ἐναντίον τῶν Ἀμαζόνων 19 καὶ 20.

Γιὰ τὶς μορφές τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος τῆς ἀσπίδας ἀκολουθοῦμε τὰ ἀποσπασματικὰ ἀντίγραφα τοῦ Museo Chiaramonti καὶ τοῦ Palazzo dei Conservatori, ποὺ συμπληρώνουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Ἐτσι, κάτω ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα 20 πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὶς ομάδες 21 - 22, 24 - 25 καὶ 26 - 27.

Κάτω ἀπὸ τὸ Γοργόνειο τοποθετοῦνται, σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, ἡ μορφή τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (2) καὶ ὁ πολεμιστὴς μὲ τὸν πῖλο (1). Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ νέου μνημείου ἀπὸ τὴν Ἀφροδισιάδα, ἡ μορφή 2 πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ μιὰν Ἀμαζόνα, τὴν 28, ποὺ μᾶς παραδίδεται καὶ στὴν ἀσπίδα Strangford, ἐνῶ ὁ νεκρὸς Ἕλληνας 3 θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ κάτω ἀπὸ τὸν πολεμιστὴ μὲ τὸν πῖλο. Τὸ ἐρμηνευτικὸ πρόβλημα ποὺ παρουσιάζουν οἱ μορφές 1, 2 καὶ 28 συζητήθηκε διεξοδικά. Σύμφωνα μὲ ὀρισμένα στοιχεῖα ποὺ μᾶς δίνει ὁ πίνακας Ζ1, πιστεύουμε ὅτι ἡ μορφή 2 μὲ τὰ ὑψηλὰ ὑποδήματα εἶναι Ἀμαζόνα καὶ ὄχι Ἕλληνας, ὅπως εἶναι γενικότερα παραδεκτὸ ἕως σήμερα. Ἐτσι, καταλαβαίνουμε καὶ τὴ δράση τοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸν πῖλο, ποὺ σπεύδει ἐναντίον τῆς. Ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ εἶναι σύμφωνη μὲ τὰ συμπεράσματα ποὺ βγῆκαν μετὰ ἀπὸ τὴν κριτικὴ τῶν σχετικῶν φιλολογικῶν πηγῶν, ὅτι δηλαδὴ ἡ παράδοση γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Φειδία καὶ τοῦ Περικλῆ στὴν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι ἀρκετὰ μεταγενέστερη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ πρωτοτύπου. Ἄν ὅμως ἡ μορφή 2 εἶναι Ἀμαζόνα, τότε ἔχουμε μιὰ ομάδα ἀπὸ δύο ἀντίπαλες Ἀμαζόνες καὶ ἓναν Ἕλληνα ποὺ σπεύδει ἐναντίον τῆς νικητριάς. Ἡ ἐρμηνεία τῆς ομάδας διαφωτίζεται, νομίζω, ἀπὸ τὸ γνωστὸ ἐπεισόδιο τῆς Ἀμαζονομαχίας μὲ τὴν Ἀντιόπη καὶ τὴ Μολπαδία. Μποροῦμε, δηλαδὴ, νὰ ἀναγνωρίσουμε στὴ μορφή 2

τῆ Μολπαδία πού παίρνει ἐκδίκηση ἀπὸ τὴν Ἀντιόπη (μορφή 28), ἐνῶ στὸν πολεμιστὴ 1 μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν Θησέα πού σπεύδει ἐναντίον τῆς Μολπαδίας.

Τὸ θραῦσμα ἐνὸς πίνακα τοῦ Πειραιᾶ (Α1) μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ μὲ τὸ Γοργόνειο τῆς φειδιακῆς ἀσπίδας. Τὸ ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ κρανίο του, ἂν ἡ ἀναγνώριση εἶναι σωστή, μᾶς ὀδηγεῖ σ' ἕναν τύπο Γοργονείου πού μοιάζει μ' αὐτὸν πού παραδίδεται ἀπὸ τὰ μικρὰ ἀντίγραφα τῆς ἀσπίδας. Ἐπιπλέον, τὸ θραῦσμα τοῦ Πειραιᾶ μᾶς ὀδηγεῖ νὰ συμπληρώσουμε στὸ κεφάλι δυὸ οὐρὲς φιδιῶν, ὅπως περίπου στὸ Γοργόνειο ἀπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Ἀντιόχου.

Σχετικὰ μὲ τὰ ἀνάγλυφα τῶν ὑπόλοιπων πινάκων καταλήξαμε στὰ ἐξῆς συμπεράσματα: Ἡ σύνθεση τῶν τριῶν Χαρίτων πρέπει νὰ ἀνάγεται σ' ἕνα ἔργο τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, παρὰ τις ἀμφιβολίες πού διατύπωσε τελευταῖα ἡ Ridgway. Τὰ «παλαιικὰ» στοιχεῖα πού ὑπάρχουν σὲ ὀρισμένα μοτίβα τῶν μορφῶν μποροῦν νὰ ἐρμηνευτοῦν ὡς κατάλοιπα τῆς ζωντανῆς ἀκόμη, ὑστεροαρχαϊκῆς παράδοσης καὶ ὄχι, ὅπως πιστεύει ἡ Ridgway, ὡς ἀρχαϊστικὰ χαρακτηριστικὰ ἐνὸς ἔργου τῆς κλασικῆς περιόδου. Ἡ παράσταση τῶν τριῶν Χαρίτων ἐντάσσεται πολὺ καλὰ μέσα σὲ μιὰ σειρά ἀναγλύφων τριῶν μορφῶν, Χαρίτων ἢ Νυμφῶν, πού ἀρχίζει ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκὰ χρόνια. Ἔτσι καὶ τὸ πρωτότυπο τῆς πρέπει νὰ ἦταν ἀνάγλυφο. Ἡ ταῦτισή του μὲ τὰ Χαρίτων ἀγάλματα πού εἶδε ὁ Πausanias στὰ Προπύλαια τῆς Ἀκρόπολης φαίνεται πολὺ πιθανή. Ἡ λέξη ἀγάλματα στὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Pausanias πρέπει νὰ σημαίνει ἀπλῶς εἰκόνες, ὄχι ὀλόγλυφα ἔργα.

Τὴ χρονολόγηση τῶν δύο ἐκλεκτικῶν συνθέσεων μὲ τέθριππα (a καὶ b), πού χρησιμοποιοῦν ἐλεύθερα πρότυπα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, στὴν ὀψιμη ἐλληνιστικῆ περίοδο, ἐνισχύουν ὀρισμένες ἀνάγλυφες παραστάσεις ἀπὸ βάσεις ἀγαλμάτων στὴν Κυρήνη. Οἱ συνθέσεις τῶν τεθρίπων, πού δημιουργήθηκαν ὡς διακοσμητικὸ ζευγάρι, εἰκονίζαν πιθανότατα μορφὲς τῆς μυθολογίας, ἀφοῦ ὁ ἥνιοχος τοῦ ἐνὸς ἄρματος (b) εἶναι μορφή γυναικεία. Σὲ μιὰ ἐποχὴ κλασικισμοῦ οἱ δυὸ αὐτὲς συνθέσεις εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι μεταφέρουν τὸ γνωστὸ φειδιακὸ μοτίβο τοῦ Ἡλίου καὶ τῆς Σελήνης σ' ἕνα διακοσμητικὸ σχῆμα. Ποιὸς ἀκριβῶς ἦταν ὁ ρόλος τους στὴ διακόσμηση μᾶς δείχνει μιὰ τοιχογραφία μὲ ἀνάλογες παραστάσεις ἀπὸ ἕνα σπίτι τῆς Ostia. Στὰ πρότυπα αὐτῶν τῶν παραστάσεων μᾶς βοηθοῦν νὰ πλησιάσουμε καὶ δύο ἀνάγλυφα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, πού εἰκονίζουν ἐπάνω σὲ τέθριππα τὸν Ἡλιο τὸ ἕνα (Βοστώνης), τὴ Σελήνη τὸ ἄλλο (Kansas City). Ἔτσι, ὁ ἥνιοχος τοῦ τεθρίπου a πού εἶναι ἀνδρική μορφή, παρὰ τὴν ἀντίθετη ἀποψη τοῦ Picard, μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ὡς Ἡλιος, ἐνῶ ὁ ἥνιοχος τοῦ τεθρίπου b

ώς Σελήνη. Ἡ παραλλαγή τῆς σύνθεσης τοῦ τεθρίππου b, πού μᾶς παραδίδεται στὸν πίνακα Ξ1 τοῦ Πειραιᾶ, εἰκονίζει μιὰ σκηνὴ ἀρπαγῆς μὲ τὸν Ἡρακλῆ. Αὐτὴ δημιουργήθηκε πιθανῶς σὲ ἓνα ἐργαστήρι τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ., ὅπως μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνουμε οἱ συγκρίσεις μὲ σκηνὲς ἀρπαγῆς σὲ σαρκοφάγους.

Ἡ πολυπρόσωπη παράσταση τῆς παράδοσης τοῦ Διονύσου στὶς Νύμφες, πού μᾶς παραδίδεται πληρέστερα ἀπὸ τὸν κρατήρα τοῦ Σαλπίωνα στὴ Νεάπολη, παρουσιάζει ὀρισμένα προβλήματα ὡς πρὸς τὴ σύνθεσή της. Ὁ πίνακας Π1 τοῦ Πειραιᾶ μᾶς βοηθεῖ νὰ ἐπιβεβαιώσουμε τὴ σχέση τῆς στηριζόμενης Νύμφης (Hauser τύπος 45) μὲ τὴ σύνθεση καὶ νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὸ δεξιὸ ἄκρο της. Ἀντίθετα ὁ Σιληνὸς πού στηρίζεται στὸ θύρσο του, ἐπαναλαμβάνοντας τὸ μοτίβο τῆς Νύμφης αὐτῆς, καὶ ὁ ὁποῖος μᾶς παραδίδεται μόνον ἀπὸ τὸν κρατήρα τῆς Νεάπολης, δὲν πρέπει νὰ ἀνήκει στὴ σύνθεση· πρόκειται μᾶλλον γιὰ προσθήκη τοῦ Σαλπίωνα, πού τὸν τοποθέτησε μαζὶ μὲ τὶς δύο Νύμφες στὴ δεξιὰ πλευρὰ, κατ' ἀναλογία πρὸς τὶς τρεῖς μορφές τοῦ θιάσου ἀριστερά. Ἡ διονυσιακὴ αὐτὴ σύνθεση, πού χρονολογεῖται στὸν ὕψιμο 4ο αἰ., μπορεῖ ἴσως νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν παράδοση γιὰ ἓνα ἔργο τῶν γιῶν τοῦ Πραξιτέλη, ἓναν βωμὸ τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν πού ἀναφέρεται στὴ Θήβα πλάι σ' ἓνα ἄγαλμα Διονύσου, ἔργο τοῦ Ὀνασιμήδη. Ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς παράδοσης πρέπει νὰ ἀποσυσχετίσουμε τὴν παράσταση τῆς γέννησης τοῦ Διονύσου, πού εἰκονίζεται σ' ἓνα ἀνάγλυφο στὸ Βατικανὸ καὶ εἶναι, ὅπως προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε, μιὰ σύνθεση ἐκλεκτικῆ.

Πολὴ προβληματικὴ εἶναι ἡ σύνθεση πού μᾶς παραδίδεται ἀποσπασματικὰ ἀπὸ τὰ θραύσματα τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. κατ. 50 - 53 (πίνακας P1). Ἡ σύνθεση ὀλοκληρωμένη μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ δυὸ σχέδια τῆς συλλογῆς τοῦ Dal Pozzo, πού ἔγιναν μὲ βάση ὁμοίους νεοαττικoὺς πίνακες. Ἡ σύνθεση τῶν πέντε μορφῶν (α ὡς ε) εἶναι φανερὸ ὅτι προέρχεται ἀπὸ μιὰ μεγαλύτερη παράσταση, ἀπὸ τὴν ὁποία μᾶς λείπει τὸ δεξιὸ τμήμα. Τρεῖς ἀπὸ τὶς μορφές της (β, γ καὶ δ) μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸν ὕψιμο 4ο αἰ. καὶ νὰ ἀποδοθοῦν σ' ἓνα μνημεῖο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Οἱ ἄλλες δύο (α καὶ ε) ὅμως δὲν φαίνεται νὰ εἶναι σύγχρονες μ' αὐτές· ἡ ε μάλιστα, πού μᾶς παραδίδεται καὶ ἀπὸ τὸν κρατήρα Medici, μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ μορφές ἀπὸ τὴ μικρὴ ζωφόρο τοῦ Περγάμου. Ἔτσι, νομίζουμε ὅτι ἡ νεοαττικὴ αὐτὴ παράσταση εἶναι μιὰ σύνθεση ἐκλεκτικῆ. Τὶ εἰκόνιζε, εἶναι δύσκολο νὰ ποῦμε, γιὰτι καμιά ἀπὸ τὶς μορφές δὲν χαρακτηρίζεται ἀπὸ κάποιο σύμβολο, φαίνεται ὅμως βέβαιο ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ μυθολογικὴ παράσταση.

ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

1. Λίγο πρὶν ἀρχίσει νὰ τυπώνεται ἡ ἐργασία αὐτὴ κυκλοφόρησε ὁ πρῶτος τόμος τοῦ περιοδικοῦ *Boreas* (1, 1978), ὅπου δημοσιεύεται τὸ ἄρθρο τοῦ J. Floren, *Zu den Reliefs auf dem Schild der Athena Parthenos*. Ὁ συγγραφέας παίρνει ἀφορμὴ ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση ἑνὸς ἀκόμη ἀντιγράφου τῆς φειδικῆς ἀσπίδας σ' ἓνα σήμερα χαμένο θραῦσμα τῆς Κυρήνης, γιὰ νὰ συζητήσῃ τὸ πρόβλημα τοῦ Γοργονείου τῆς ἀσπίδας καὶ νὰ προχωρήσῃ κατόπιν στὰ προβλήματα τῆς σύνθεσης τῆς Ἀμαζονομαχίας. Ἐδῶ δὲν θὰ συζητήσουμε βέβαια μὲ λεπτομέρεια ὅλο τὸ περιεχόμενο τῆς ἐργασίας αὐτῆς· θὰ σταθοῦμε κυρίως στὰ σημεῖα ὅπου ὁ συγγραφέας κάνει νέες προτάσεις ἢ χρησιμοποιοῖ νέα ἐπιχειρηματολογία.

Τὸ θραῦσμα τῆς Κυρήνης σώζει τὸ Γοργόνειο ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς ἀσπίδας καὶ τὰ φίδια πού τὸ περιβάλλουν, καθὼς καὶ μερικὰ ὑπολείμματα ἀπὸ ἀνάγλυφες μορφές¹. Τὸ Γοργόνειο ἀνήκει στὸν τύπο πού μᾶς παραδίδουν καὶ τὰ ἄλλα μικρὰ ἀντίγραφα, ἴσως μάλιστα, ὅπως εἶδαμε, καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Πειραιᾶ². Ἐδῶ ὅμως διαφέρει τὸ «στεφάνι» τῶν φιδιῶν πού περιβάλλει τὸ Γοργόνειο. Δὲν ἀκολουθεῖ δηλαδὴ οὔτε τὴν παράδοση τῶν ἀσπίδων Πατρῶν καὶ Palazzo dei Conservatori οὔτε τὴν παράδοση τῆς ἀσπίδας Strangford. Τὰ φίδια ἀποτελοῦν ομάδες ἀνὰ δύο καὶ πλαισιώνουν στενὰ τὸ Γοργόνειο σχηματίζοντας ὄχι κύκλο, ἀλλὰ παραλληλόγραμμο. Ὁ Floren ἀνάγει τὴν παράδοση αὐτὴ στὸ πρωτότυπο³, ἐνῶ σήμερα πιστεύεται ὅτι τὸ «στεφάνι» τῶν φιδιῶν πρέπει νὰ ἀναπαρασταθεῖ σύμφωνα μὲ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν. Στὴν ἀσπίδα τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Βελιγραδίου, τὴν ὁποία ἐπικαλεῖται γιὰ νὰ ὑποστηρίξῃ τὴν ἀπόψή του ὁ Floren, τὰ φίδια δὲν ἔχουν τὴν ἴδια διάταξη μὲ τὰ φίδια τοῦ θραύσματος τῆς Κυρήνης. Ξεκινώντας μ' αὐτὴ τὴ βάση ὁ μελετητὴς αὐτὸς πιστεύει ὅτι ἡ κεντρικὴ ζώνη τῆς ἀσπίδας, δηλαδὴ τὸ Γοργόνειο μὲ τὰ φίδια, κατεῖχε ἓνα χῶρο πολὺ περιορισμένο σὲ σχέση μὲ ὅ,τι ξέρουμε ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν. Δέχεται ἔτσι ὅτι ἡ παράσταση τῆς Ἀμαζονομαχίας ἔκτεινόταν σὲ μιὰ πολὺ πλα-

1. J. Floren, *Boreas* 1, 1978, 37, πίν. 9, 2.

2. Βλ. ἀριθ. κατ. 37 καὶ σ. 136 κέ.

3. Floren ὁ.π. 38.

τύτερη ζώνη, όπου θα χωροῦσαν τουλάχιστον 36 μορφές¹. Στην αναπαράστασή του τοποθετεί τις μορφές τῆς Ἀμαζονομαχίας πού μᾶς παραδίδονται ἕως σήμερα στὰ πλάγια καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας καὶ δέχεται ὅτι ἡ παράδοση τῶν ἀντιγράφων εἶναι ἕως σήμερα ἐλλιπής ὅσον ἀφορᾷ τις μορφές τοῦ ἐπάνω τμήματος, τὸ ὁποῖο ἀφήνει κενό². Ἔτσι ὁ Floren φτάνει, ὅπως εἶναι φυσικό, σὲ πολλὰ διαφορετικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴ θέση τῶν μορφῶν καὶ γιὰ τὴ σχέση τους μέσα στὴ σύνθεση.

Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ μαρτυρία τοῦ ἀντιγράφου τῆς Κυρήνης δὲν φτάνει γιὰ νὰ συμφωνήσῃ κανεὶς μὲ μιὰ προσπάθεια ἀναπαράστασης πού βασίζεται σὲ ἀρχές ἐντελῶς διαφορετικὲς ἀπὸ αὐτὲς πού μᾶς παρέχει ἡ ἀσπίδα τῶν Πατρῶν. Εἶναι γεγονός ὅτι στὸ ἀντίγραφο τῶν Πατρῶν παραλείφθηκαν ὀρισμένες μορφές. Αὐτὸ ὅμως συνέβη ἐπειδὴ οἱ μορφές εἶναι λίγο μεγαλύτερες σὲ κλίμακα σὲ σχέση μὲ τὴ διάμετρο τῆς ἀσπίδας καὶ ὄχι ἐπειδὴ, ὅπως πιστεύει ὁ Floren, εὐρύνθηκε ἡ ζώνη τοῦ Γοργονείου³. Ἄν δεχτοῦμε ὅτι οἱ ἀντιγραφεῖς τῆς ἀσπίδας ἀπέβλεπαν γενικὰ στὸ νὰ ἀποδώσουν ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερες ἀπὸ τις μορφές τῆς πρωτότυπης σύνθεσης, τότε δὲν εἶχαν λόγο νὰ περιορίσουν σὲ πλάτος τὴ ζώνη τῆς Ἀμαζονομαχίας ἀπλώνοντας τὴν κεντρικὴ ζώνη τοῦ Γοργονείου. Τὸ γεγονός ὅτι σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα μικρῆς κλίμακας πού ἔχουμε ἕως τώρα δὲν ἀποδίδονταν ὅλες οἱ μορφές, ὀφείλεται προφανῶς στὴ δυσκολία νὰ μεταφερθοῦν στὴ σωστὴ τους κλίμακα τόσο πολλὲς καὶ μάλιστα κινημένες μορφές, ἐπάνω σὲ μιὰ τόσο μικρὴ ἐπιφάνεια. Στὴν ἀσπίδα Strangford ἡ κλίμακα τῶν μορφῶν εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερη ἀπ' ὅ,τι στὴν ἀσπίδα τῶν Πατρῶν. Ἐδῶ ὄχι μόνον παραλείφθηκαν μερικὲς, ἀλλὰ καὶ τὸ «στεφάνι» τῶν φιδιῶν ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ φίδια πού τυλίγουν σφιχτὰ τὸ Γοργόνειο, ὥστε νὰ εὐρυνθεῖ ἡ κυρίως ζώνη τῆς ἀσπίδας.

Τὴν παράδοση τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν, καὶ ὄχι τοῦ θραύσματος τῆς Κυρήνης, φαίνεται νὰ ἐνισχύει καὶ ἓνα ἀκόμη θραῦσμα ἀπὸ τὴν ἀσπίδα ἑνὸς ἀγαλματίου τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου. Πρόκειται γιὰ ἓνα μνημεῖο ἄγνωστο ἀκόμη στὴν ἔρευνα, δυστυχῶς πολλὰ ἀποσπασματικὰ σωζόμενο, πού βρίσκεται στὸ Ἐμπόριο τῆς Ἑλβετίας⁴. Σώζονται μόνον ἓνα μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὴν ἀσπίδα καὶ τμήμα τοῦ φιδιοῦ τῆς Ἀθηνᾶς στὴν ἐσωτερικὴ του πλευρά. Ἀπὸ τὴν ἀνάγλυφη διακόσμηση

1. FLOREN ὁ.π. 40, 65.

2. Ὁ.π. 65 καὶ 42 εἰκ. 1.

3. Ὁ.π. 41.

4. 19. Schweizerische Kunst-und Antiquitätenmesse Basel. 9.-19. März 1978. Galerie Heidi Vollmoeller, Zürich.

τῆς ἀσπίδας σώζεται μόνον τὸ Γοργόνειο, ποὺ εἶναι πολὺ ὅμοιο μὲ τὸ Γοργόνειο τῆς ἀσπίδας τῶν Πατρῶν. Στὴ μικρὴ ἀκτίνα τοῦ ἐδάφους ποὺ σώζεται γύρω ἀπὸ αὐτὸ δὲν ὑπάρχει κανένα ἕχνος ἀπὸ φίδι.

Τὸ θραῦσμα τῆς Κυρήνης μᾶς παραδίδει καὶ τμημα μιᾶς καθιστῆς μορφῆς ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ Γοργόνειο¹. Ὁ Floren πιστεύει ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ μορφή "Ἑλληνα καὶ ὅτι ταυτίζεται μὲ τὴν ἐπίσης καθιστὴ μορφή ποὺ στὴν ἀσπίδα Strangford μᾶς παραδίδεται στὴν ἴδια περίπου θέση. Τὴν τελευταία τὴ θεωρεῖ ἐπίσης ἀνδρική καὶ τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν καθιστὴ Ἀμαζόνα 20, ποὺ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τοῦ Βατικανοῦ². Ἀπὸ τὴ μοναδικὴ φωτογραφία τοῦ θραύσματος τῆς Κυρήνης δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῆς μορφῆς. Φαίνεται πάντως ὅτι πρόκειται γιὰ ἀνδρική μορφή, γυμνή, ποὺ κάθεται ἐπάνω σὲ μιὰ χλαμύδα. Ὁ δεξιὸς τῆς πῆχης³, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφὴ τοῦ Floren σώζεται πάνω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, δὲν διακρίνεται καθόλου στὴ φωτογραφία. Γιὰ τὴν ἀντίστοιχη μορφή τῆς ἀσπίδας Strangford ὅμως μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι πρόκειται γιὰ μορφή γυναικεία : τὸ στήθος τῆς εἶναι ἀποδομένο μὲ σαφήνεια καὶ ἐπιπλέον στὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ πέλεκη⁴. Μὲ τὴ μορφή αὐτὴ συμφωνεῖ σὲ ὅλα καὶ ἡ Ἀμαζόνα τῆς ἀσπίδας τοῦ Βατικανοῦ. Διαφέρει μόνον στὴν κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς ποὺ ὑψώνει τὴν ἀσπίδα, ἐνῶ στὸ ἀντίγραφο Strangford τὸ χέρι αὐτὸ ἀκουμπᾷ ἐπάνω στὸ σκέλος τῆς μορφῆς. Αὐτὸ δὲν εἶναι περίεργο, ἀφοῦ ἡ Ἀμαζόνα ἀποσυνδέθηκε ἀπὸ τὶς μορφές μὲ τὶς ὁποῖες σχετιζόταν καὶ μεταφέρθηκε σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς σύνθεσης. Ἀσχετα πάντως μὲ τὸ φύλο τῆς καθιστῆς μορφῆς στὰ τρία παραπάνω ἀντίγραφα — αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ καὶ σὲ παραλλαγὴ τῶν ἀντιγράφων — δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ δεχτοῦμε μὲ βᾶση τὰ σωζόμενα ἕως σήμερα ἀντίγραφα ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δύο διαφορετικούς τύπους τῆς Ἀμαζονομαχίας. Τέλος, ἡ ἀνδρική μορφή μὲ χλαμύδα τοῦ θραύσματος τῆς Ἀγορᾶς S 2015 εἶναι, νομίζω, πολὺ ἀμφίβολο ἂν μπορεῖ νὰ σχετιστεῖ μὲ τὶς παραπάνω καθιστῆς μορφές τῶν ἀσπίδων⁵, ὅπως ἔχει ὑποστηριχτεῖ⁶.

1. FLOREN ὁ.π. 37. Ὁ ἴδιος ὁ.π. 44 ἀναφέρει ὑπολείμματα καὶ ἀπὸ ἄλλες μορφές, ποὺ εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ ἀναγνωριστοῦν καὶ νὰ ταυτιστοῦν ἀπὸ τὴ φωτογραφία.

2. FLOREN ὁ.π. 43.

3. Ὁ FLOREN αὐτ. ἀπὸ παραδρομὴ μᾶλλον, ἀναφέρει ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ἀριστερό.

4. Στὸ ἴδιο ἀντίγραφο πέλεκη κρατᾷ καὶ ὁ φαλακρὸς Ἑλληνας στὸ κάτω μέρος· δὲν πρόκειται ὅμως γιὰ τὸ δικό του ὅπλο, ποὺ εἶναι ἓνα ξίφος, ἀλλὰ γιὰ τὸ ὅπλο τῆς ἀντιπάλου του. Πρβ. σ. 125 καὶ σημ. 4.

5. Πρβ. STROCKA, Piräusreliefs 106. Τὸ θραῦσμα αὐτὸ ὅμως δὲν ἔχει καμιά σχέση, νομίζω, μὲ τὴ ζωφόρο τοῦ Κεραμεικοῦ (STROCKA ὁ.π. 105).

6. Βλ. FLOREN ὁ.π. 43 καὶ σημ. 15.

“Όπως αναφέρθηκε ήδη, σύμφωνα με τὸν Floren ὅλες οἱ σωζόμενες μορφές τῆς Ἀμαζονομαχίας πού μᾶς παραδίδονται ἕως σήμερα προέρχονται ἀπὸ τὰ πλάγια καὶ ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας. Ἔτσι, στὴν ἀναπαράστασή του ὁ μελετητής αὐτὸς συγκεντρώνει στὸ τμήμα κάτω ἀπὸ τὸ Γοργόνειο περισσότερες μορφές¹ ἀπ’ ὅτι οἱ παλιότερες ἀναπαραστάσεις. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (2) καὶ τοῦ πολεμιστῆ με τὸν πῖλο (1) τοποθετεῖ, ὅπως εἶχε κάμει παλιότερα καὶ ἡ Schlörb, τὸν λεγόμενο Φειδία (15), τὸν ὁποῖο ἀναγνωρίζει στὸν πολεμιστῆ με τὸν πέλεκυ τῆς ἀσπίδας Strangford (γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ταύτισης τῆς μορφῆς αὐτῆς βλ. σ. 123 κέ.). “Όπως πιστεῖται, ἡ ἀπόψή του αὐτὴ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ πῆλινο θραῦσμα τῆς Ἀγορᾶς. Βλέπει δηλαδὴ, ἀνάμεσα στὰ πόδια τῆς πεσμένης μορφῆς (3) καὶ στὴν πέλτη πού σώζεται ἀριστερὰ, ἓνα πόδι, πού τὸ ἀποδίδει στὴ μορφὴ τοῦ λεγόμενου Φειδία². Ἡ λεπτομέρεια ὅμως αὐτὴ δὲν μπορεῖ, ὅπως νομίζω, νὰ διαπιστωθεῖ στὸ ἴδιο τὸ θραῦσμα.

“Όσον ἀφορᾷ τὸ πρόβλημα τῶν πεσμένων μορφῶν στὸ κάτω μέρος τῆς ἀσπίδας, ἔφτασε καὶ ὁ Floren στὸ συμπέρασμα ὅτι πρέπει νὰ ἦταν δύο. Εἰχώρισε δηλαδὴ τὴν Ἀμαζόνα, πού σύμφωνα με τὴν ἀσπίδα Strangford εἶναι ἡ ἀντίπαλος τοῦ λεγόμενου Περικλῆ (28), ἀπὸ τὸν νεκρὸ Ἑλληνα, πού μᾶς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὶς ἀσπίδες Πατρῶν, Ἀγορᾶς καὶ Lenormant. Ἐπισήμανε δηλαδὴ καὶ αὐτὸς τὸ λάθος πολλῶν μελετητῶν, πού, ἐνῶ ἀναγνώριζαν ὅτι στὰ παραπάνω ἀντίγραφα ὁ τύπος 3 εἰκονίζεται ὡς ἀνδρική μορφή, τὸν ἐρμήνευαν στὶς ἀναπαραστάσεις τους ὡς Ἀμαζόνα³. Ἀπὸ τὸν Ἑλληνα αὐτὸν πιστεῖται ὅτι προέρχονται καὶ τὰ γυμνά πόδια πού μᾶς σώζει τὸ θραῦσμα τοῦ Πειραιᾶ ἀριθ. κατ. 33⁴. Ἡ ἀπόδοση ὅμως τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ στὸν πίνακα Θ2, πού εἶναι βέβαιη, ἀποδεικνύει, νομίζω, ὅτι πρόκειται γιὰ τὰ πόδια τῆς Ἀμαζόνας 23⁵.

Ἄλλο Floren ἀναγνώρισε, τέλος, ὅτι τὸ χαμένο σήμερα θραῦσμα τῆς βίλας Faustina εἰκονίζει τὴν Ἀμαζόνα ἀπὸ τὸ «πήδημα τοῦ θανάτου»⁶, ταύτιση στὴν παρουσίαζε ὀρισμένες διαφορὲς ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ Πειραιᾶ, πού ὀδηγοῦν σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἀποκατάσταση τῆς ομάδας. Κατὰ τὴ γνώμη του, ὁ Ἑλληνας πατοῦσε με τὸ ἀριστερό του πόδι ἐπάνω στὸ σκέλος τῆς Ἀμαζόνας, πρόκειται

1. FLOREN ὁ.π. 44 κέ.

2. Ὁ.π. 46, 50.

3. Ὁ.π. 47 καὶ σημ. 32.

4. Ὁ.π. 47 καὶ σημ. 30, 59 σημ. 53.

5. Βλ. ἀριθ. κατ. 33 καὶ σ. 86.

6. FLOREN ὁ.π. 52 κέ. καὶ πίν. 9,1.

δηλαδή για «Tretergruppe»¹. Νομίζω όμως ότι, αν το θραύσμα της βίλας Faustina τοποθετηθεί σωστά, δηλαδή με το μέτωπο της Ἀμαζόνας παράλληλα στο ὀριζόντιο πλαίσιο τοῦ πίνακα, τότε και ὁ κορμός της θὰ ἔχει τὴν ἴδια ἀκριβῶς θέση πού βλέπουμε στους πίνακες τοῦ Πειραιᾶ. Ἦδη ἔχουμε ἐξηγήσει πῶς θὰ πρέπει νὰ φανταστοῦμε τὴ σύνθεση, ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται τὸ κομμάτι αὐτό². Τὴν ἀσπίδα Strangford, στὴν ὁποία ὁ Floren στηρίζει τὴν ἄποψη ὅτι οἱ μορφές 4 - 5 ἀποτελοῦσαν «Tretergruppe», δὲν πρέπει, ὅπως εἶδαμε σὲ πολλές περιπτώσεις, νὰ τὴ λάβουμε ὑπόψη μας σὲ πολλές λεπτομέρειες.

2. Στὸν ἴδιο τόμο τοῦ περιοδικοῦ Boreas (1, 1978) ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸν K. Stähler τὸ ἀνάγλυφο με παράσταση τεθρίππου πού μᾶς ἀπασχόλησε παραπάνω (πίν. 48β)³. Τὸ μνημεῖο αὐτὸ ἦταν κάποτε ἐντοιχισμένο στὸ Castello Giusso στὸ Vico Equense, κοντὰ στὸ Σορρέντο· μετὰ τὴν ἀναδημοσίευσή του ἀπὸ τὸν Sthler ἔγινε γνωστὸ ὅτι τώρα βρίσκεται στὴ William Rockhill Nelson Gallery, Atkins Museum of Fine Arts στὸ Kansas City (ἀριθ. 45 : 32/7). Ὁ Stähler, πού θεωρεῖ τὸ ἀνάγλυφο ὡς ἔργο ἑνὸς ἐργαστηρίου τῆς Κ. Ἰταλίας, πιστεύει ὅτι εἰκονίζει τὸν Ἥλιο καὶ ἀπορρίπτει τὶς ἐρμηνεῖες Σελήνη ἢ Ἀφροδίτη. Κατὰ τὴ γνώμη του «Ausgestaltung wie Körpermodellierung bestimmen die Figur als männlich»⁴. «Ὅπως εἶχαν παρατηρήσει οἱ Mingazzini καὶ Pfister «il seno dell'auriga, abbastanza pronunciato, non permette, com'è noto, di dire senz'altro che la divinità rappresentata sia femminile»⁵. Μιὰ ἄλλη ὅμως λεπτομέρεια τοῦ ἀναγλύφου, πού εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθεῖ στὴ νέα φωτογραφία πού δημοσιεύει ὁ Stähler (πίν. 17), μᾶς ἐπιτρέπει, νομίζω, νὰ παραμείνουμε στὴν ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ τὴ Σελήνη (βλ. σ. 149).

Σ' ὅλο τὸ μῆκος τοῦ ἀντικειμένου πού κρατάει ἡ μορφή, σὲ κανονικὲς ἀποστάσεις, διακρίνονται ἐγκάρσιες χαράξεις, πού δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖες καὶ μόνον ὡς δεσμάτα δάδας εἶναι δυνατὸν νὰ ἐρμηνευτοῦν. Σύμφωνα μετὰ τὴν περιγραφή τοῦ Stähler, ὁ ἥνιοχος κρατᾶει στὸ δεξί του χέρι «einen dicken Stab zum Antreiben, von dessen Spitze ursprünglich wohl bemalte Bänder herabhängen»⁶. Ὅμως σ' ἕνα μαστίγιο δὲν θὰ περίμενε κανεὶς ἕνα τόσο χοντρὸ στέλεχος (βλ. καὶ σ. 149). Ἔτσι, ἐνισχύεται ἡ ἄποψη ὅτι ἥνιοχος τοῦ τεθρίππου εἶναι ἡ Σελήνη.

1. FLOREN ὁ.π. 53.

2. Βλ. παραπάνω σ. 70.

3. Βλ. παραπάνω σ. 148 κέ.

4. K. STÄHLER, Boreas 1, 1978, 104.

5. Βλ. παραπάνω σ. 149 σημ. 1.

6. STÄHLER ὁ.π. 103.

ZUSAMMENFASSUNG

NEOATTIKA

DIE RELIEFS AUS DEM HAFEN VON PIRÄUS

Der Fund von Marmorreliefs, der im Winter 1930/31 aus dem Hafen von Piräus geborgen wurde, war der Forschung bis heute noch nicht im ganzen bekannt. Eine große Gruppe unter diesen Reliefs — diejenigen, die Szenen aus der Amazonomachie des Phidias vom Schild der Athena Parthenos wiedergeben, — erregte von Anfang an Interesse und ist die bekannteste. Die am besten erhaltenen Reliefs der Amazonomachie und die wichtigsten Fragmente wurden zuerst von Ph. D. Stavropoulos, *Ἡ ἀσπίς τῆς Ἀθηναίας Παρθένου τοῦ Φειδίου* (1950) veröffentlicht und später systematischer von V. M. Strocka, *Piräusreliefs und Parthenosschild* (1967). Die übrigen Reliefs, die andere mythologische Themen zum Inhalt haben (z. B. Nymphen, Chariten usw.), sind bis heute nahezu gänzlich unbekannt geblieben.

Die Anpassungen, die in den letzten zehn Jahren hauptsächlich von G. Despinis vorgenommen wurden und in zweiter Linie auch von mir, boten mir die Möglichkeit, die Reliefs neu zu ordnen und zu rekonstruieren und danach das Material auf einer neuen Grundlage zu untersuchen. Die Fragen, die ich in der vorliegenden Arbeit erörtere, betreffen einerseits die römerzeitliche Werkstatt der Piräusreliefs und andererseits die Urbilder, auf die diese römischen Werke zurückgehen.

Der Katalog umfaßt alle Stücke der zum Fund gehörenden Marmorreliefs. Dabei ist angestrebt, die Fragmente den Kompositionen nach, aus denen sie stammen, zu Gruppen zusammenzustellen und sie jeweils einem bestimmten Relief zuzuweisen aufgrund der Darstellungsreste, aber auch aufgrund der technischen Merkmale. Zusammengestellt werden als erste die Reliefs mit Szenen aus der Amazonomachie, dann die Reliefs mit verschiedenen anderen Darstellungen und schließlich die Stücke, auf denen keine Reste einer Darstellung erhalten sind und die keinem der Reliefs aus den eben genannten Gruppierungen zugewiesen werden können. Jedes Fragment, bzw. jedes aus mehreren anpassenden Fragmenten zusammengesetzte Teil, hat eine fortlaufende Katalognummer (1-88). Darüber hinaus ist jede auf eine bestimmte Komposition zurückgehende Gruppe von Reliefs mit einem Großbuchstaben gekennzeichnet (A - Ω) und innerhalb dieser Gruppen jedes einzelne Relief mit einer Zahl neben dem entsprechenden Buchstaben (z. B. A1, A2, A3). Bei den Figurentypen der Amazonomachie folge ich der Zählung von Harrison, *Hesperia* 35, 1966, 107ff. (1-27). Zu den bei Strocka im einzelnen beschriebenen Stücken werden nur ergänzende Angaben gemacht, während die

übrigen Stücke ausführlich vorgelegt werden. Alle im Katalog aufgeführten Stücke sind neu nachgemessen worden, außerdem werden ihre technischen Eigenheiten beschrieben. Wo es notwendig erschien, sind die fragmentierten Kompositionen zeichnerisch rekonstruiert worden. Die Fragmente Kat. - Nr. 56 - 62, die von G. Despini veröffentlicht werden sollen, werden nur als Bestandteile des Fundes mitgezählt. Dasselbe gilt für die archaischen Reliefs Kat. - Nr. 63-70, die von Ch. Saatsoglou - Paliadeli geschlossen publiziert werden sollen.

Die Marmorreliefs sind in der Regel gleich groß. Ihre Breite beträgt durchschnittlich 1.30 m., ihre Höhe 0.98 m. mit jeweils geringen Abweichungen von diesen Durchschnittsmaßen. Nur in zwei Fällen geht die Breite merklich über 1.30 m. hinaus. Die Tiefe der Platten einschließlich des Rahmens schwankt zwischen 0.16 m. und 0.22 m., die Relieffhöhe beträgt bis zu 0.105 m.

Die Platten bestehen aus pentelischem Marmor von nicht sehr guter Qualität. Ihre Rückseite ist grob mit dem Spitz Eisen bearbeitet, recht oft aber ist sie glatt, nämlich mit der Säge geschnitten. Sägespuren begegnen wir auch oft an der Frontseite, vor allem an den Reliefrahmen. Der Reliefgrund, die Rahmen und die Schmalseiten sind mit Flacheisen oder Zahneisen bearbeitet; an den Schmalseiten der Platten ist häufiger das Spitz Eisen verwendet. Da sich in keinem Fall Sägespuren gleichzeitig an der Rückseite und an der Front der Platten finden, ist es wahrscheinlich, daß die Marmorblöcke grob zu Quadern zugehauen waren, ehe sie die Werkstatt erreichten. Dort werden sie dann mithilfe der Säge in zwei oder höchstens drei Platten zerlegt worden sein, so daß die meisten Platten eine unebene und eine glatte Seite hatten. Die glatte Seite wird für den Steinmetzen bei der Ausarbeitung des Reliefs maßgeblich gewesen sein, wie aus dem Fragment Kat. - Nr. 42 ersichtlich ist, bei dem der Rahmen unten unfertig geblieben ist.

Ausnahmslos alle Piräusreliefs sind ringsum mit einem Rahmen umgeben. Die untere Rahmenleiste, die zugleich die Basis für die Darstellung bildet, muß angegeben gewesen sein, bevor die Relieffiguren vorgezeichnet und ausgehauen wurden. Häufig besteht der Rahmen unten nur aus einer einfachen Leiste, auf der die Figuren stehen. Oft findet sich stattdessen ein glattes Kyma mit breiter Abschlußleiste darunter. In anderen Fällen wiederum ist der Rahmen unten reicher gegliedert, indem sich an die Standleiste für die Figuren nach unten hin noch ein glattes Kyma und eine Abschlußleiste anschließen. Die reichere Gliederung der unteren Rahmenleiste hängt jeweils von der Art der Darstellung ab. Die obere und die seitlichen Rahmenleisten sind einander in der Form gleich. Gewöhnlich bestehen sie aus einer schmalen Randleiste und einem glatten Kyma. Oft ist das Kyma am Übergang zum Reliefgrund unterschritten, auch kann sich an das unterschrittene Kyma noch eine einfache Hohlkehle anschließen. Die obere und seitliche Rahmung wurde im Anschluß an die Ausarbeitung des Reliefbildes fertiggestellt, denn die Figuren gehen oft über die Grenzen des Reliefgrundes hinaus und überschneiden den Rahmen.

Bei allen Reliefs zeigen die bekleideten Teile der Figuren Raspelspuren, sicher für Farbauftrag, während die nackten Teile glatt sind und gelegentlich Spuren von Ganosis bewahrt haben. Bestimmte Stellen, vor allem im Gesicht der Figuren, sind häufig mit dem Bohrer akzentuiert, z.B. die Augen- oder Mundwinkel, einmal auch die Pupille. Selten ist die Iris leicht eingeritzt. Mit dem Bohrer ist oft der Umriß der Figuren auf dem Reliefgrund unrissen. Vereinzelt läßt sich im Haar oder Gewand einiger Figuren die Verwendung eines laufenden Bohrers feststellen.

Das gleichartige Material, die übereinstimmenden Abmessungen der Platten, die technischen Eigenheiten von Relief und Figuren, die Anordnung und die Profile der Rahmenleisten lassen keinen Zweifel daran, daß wir es mit einem homogenen Fund zu tun haben, der aus einer einzigen Werkstatt stammt. Er bildete die Ladung eines Schiffes, das offenbar im Hafen von Piräus gesunken ist. Die Reliefs werden frisch aus der Werkstatt gekommen sein und waren für einen ertragreichen Markt bestimmt. Sie waren also keine Spolien und auch nicht das Erzeugnis verschiedener Werkstätten.

Die Reliefs vom Piräus sind nie verwendet worden, und so bieten sie uns auch keine Anhaltspunkte für ihre Anbringung. Es ist aber sicher, daß sie nicht frei aufgestellt werden sollten, sondern daß sie wohl für den Schmuck von Prachtbauten vorgesehen waren. Einen ungefähren Hinweis auf die Verwendung solcher Reliefs und auf die Stellen, an denen sie als Dekoration angebracht waren, geben uns die Reliefs aus dem Vediusgymnasium in Ephesos oder die Reliefs aus der Villa in Villazzano bei Sorrent, die allerdings nicht *in situ* gefunden wurden. Auch die Wandreliefs der Casa degli Amorini Dorati in Pompeji können uns keine präzise Vorstellung von der Anbringung der großen Reliefs geben, weil sie an ihrem Ort in Zweitverwendung eingemauert sind. Ein klares Bild von dem Platz, den die gerahmten Reliefs in einem dekorativen Zusammenhang hatten, vermittelt uns die Attika der Umfassungsmauer am Nervaforum in Rom, von deren Reliefs nur das erste, das Minerva zeigt, erhalten ist. Die Reliefs waren in der Mitte jedes Jochs der im übrigen mit glatten Marmorplatten verkleideten Attika vorgeblendet. Das Minervarelief ist, wie die Reliefs vom Piräus auch, an drei Seiten mit Randleiste und Kyma gerahmt und schließt unten mit einer einfachen Standleiste ab. Ähnlich angebracht waren auch die gerahmten Reliefs, die vor kurzem in Pergamon im «Pilastersaal» gefunden wurden. Sie waren eingefügt in einen dekorativen Fries, der am Wandfuß des Saales umlief.

Die Datierung der Piräusreliefs hat die Forschung bis heute beschäftigt, wobei sie sich jedoch nur auf die bisher bekannten Teile des Fundes stützte und nicht auf den Fund insgesamt. Die Untersuchung aller Skulpturen im Zusammenhang ermöglichte mir technische und stilistische Beobachtungen, mit deren Hilfe sich ihre Datierung nahe der Mitte des 2. Jhs. nach Chr., in die ersten Jahre der Antoninendynastie, belegen läßt. Viele Reliefs zeigen durchaus noch Merkmale, die für Kopien hadrianischer Zeit charakteristisch sind. Die Köpfe der Chariten auf der Platte M1 zum Beispiel können mit dem Kopf der Amazone

aus der Hadriansvilla in Tivoli verglichen werden. Einige andere Reliefs aber, wie die Platten II1 und N2, weisen schon jüngere Züge auf, z.B. eine charakteristische Schwellung in der Modellierung des Nackten, Spuren von laufendem Bohrer in Haar und Gewand der Figuren, Tendenzen zu Helldunkel. Daß man den Fund in die Antoninenzeit wird setzen müssen, läßt sich auch durch einen Vergleich der Piräusreliefs mit den Reliefs aus dem Vediusgymnasium in Ephesos stützen, die aus äußeren Gründen in die Jahre des Antoninus Pius datiert sind. In dieselben Jahre führt uns auch das zurückhaltende Auftreten von Augenbohrung an dem Relief B2. Die Produktion neuattischer Reliefs in Athen zeigt sich also um die Mitte des 2. Jhs. auf ihrem Höhepunkt, und sie dauert—nach Ausweis anderer Funde—auch in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. noch an.

Die Werkstatt, aus der die Piräusreliefs kamen, war gewiß eine große Werkstatt für Massenfabrikation von Reliefs, die viele Kopisten beschäftigte. Trotz der gemeinsamen technischen und stilistischen Merkmale, die die Reliefs insgesamt aufweisen, ist daher die Arbeit der Kopisten im einzelnen recht unterschiedlich. Sorgfältig und detailliert ausgearbeitete Reliefs stehen neben Werken eher mittlerer Qualität, und manchmal ist die Ausarbeitung eines Reliefs ein wenig unbeholfen. Es ist auch möglich, die persönlichen Eigenarten der einzelnen Künstler auf den uns erhaltenen Reliefs voneinander zu unterscheiden oder unterschiedliche künstlerische Tendenzen bei den Kopisten zu erkennen. Auf die Größe dieser Werkstatt weisen auch der reiche Themenkatalog und die vielen Wiederholungen verschiedener Kompositionen hin; nicht zuletzt auch der Nachweis, daß diejenigen Reliefs, die denselben Bildvorwurf wiederholen, in keinem Fall derselben Hand zugeschrieben werden können, jedenfalls unter den auf uns gekommenen Reliefs nicht. Schließlich zeigen auch die sich wiederholenden Abmessungen der Platten, daß es sich um eine Werkstatt für Massenfabrikation handelt. Auf diese Abmessungen mußten so gut wie alle Vorlagen abgestimmt werden, die die Werkstatt kopierte; die statischen, sich in der Waagerechten des Bildfeldes entfaltenden Kompositionen, wie z.B. die der Chariten, ebenso wie die bewegten, also die der Amazonomachie. Die Abweichungen in der Stellung der Figuren zueinander, die die Reliefs der Amazonomachie gegenüber dem Schild in Patras aufweisen, waren des Formats der Platten wegen notwendig. Die Möglichkeiten, eine Kämpfergruppe vom originalen Schildrund auf das rechteckige Bildfeld des Reliefs zu übertragen, waren verschieden und brachten oft leichte Veränderungen in bestimmten Figurenmotiven mit sich, die jedoch nicht bedeuten, daß der Kopist eine Umbildung beabsichtigte. Der Kopienwert der Reliefs wird daher durchaus nicht gering veranschlagt werden dürfen. Wie sich aus einem Vergleich der Repliken zu den einzelnen Bildthemen ergibt, arbeiteten die Kopisten sehr wahrscheinlich auf der Grundlage von Abgüssen, und sie folgten diesen Vorlagen getreu, insoweit das Format der Platten es ihnen gestattete. Im Falle der Szenen aus der Amazonomachie wird man annehmen müssen, daß sie mit Abgüssen von den einzelnen Figuren arbeiteten, aber daß sie dabei zugleich irgendeine Zeichnung der Gesamt-

komposition vor Augen hatten. Daß die uns erhaltenen Darstellungen hauptsächlich aus dem rechten Teil der Amazonomachie stammen, dürfte rein zufällig sein und wird keinen anderen, besonderen Grund haben.

Was den Schild der Athena Parthenos des Phidias betrifft, so ist die Forschung heute hinsichtlich der Komposition seiner rechten Seite zu so gut wie übereinstimmenden Ergebnissen gelangt. Die Figuren auf der anderen Schildseite dagegen werfen weiterhin Fragen auf, die noch zu diskutieren sind. Bei dem Versuch, das Urbild des Schildes zu rekonstruieren, wird man die Tatsache im Auge behalten müssen, daß die Piräusreliefs und der Schild in Patras in vielen wesentlichen Punkten übereinstimmen.

Für die als «Todessprung» bekannte Figurengruppe 4-5 aus dem unteren rechten Teil des Schildes lassen die Piräusreliefs Zweifel an der heute am meisten vertretenen Deutung zu, nämlich daß die Amazone sich vom Felsen stürzt. Die neue Deutung stützt sich hauptsächlich auf die bessere Kopie, auf das Relief A1, und diesem zufolge bricht die verwundete Amazone 5—noch auf dem Felsen stehend—eben in die Knie, während ihr Gegner sie am Haar reißt und sich anschickt, ihr den entscheidenden Stoß zu versetzen. Die in derselben Kopie überlieferte Ausrichtung der beiden Gegner nach oben rechts hin muß der Bewegung der Figuren auf dem Urbild entsprechen. Daß auf dem Relief A2 der Griff ins Haar fehlt, hat technische Gründe und ist keine absichtliche Veränderung durch den Kopisten.

Die räumliche Anordnung der Helfergruppe 6-7 auf der Schildkopie in Patras wird durch die Anhaltspunkte, die auf den fragmentierten Reliefs vom Piräus (Δ1) und von der Agora (S1357) überliefert sind, gestützt.

Die Figur 9 über der Helfergruppe 6-7 ist, gemäß dem Relief H2 vom Piräus, eine schon verwundete Amazone, die auf dem Felsen ins Knie gesunken ist und sich mit ihrer rechten Hand an die Schulter greift. Ihr nach stürmt der behelmte Grieche 8, der auf einer anderen Platte erhalten ist.

Gegner der weiter oben dargestellten Amazone 11 ist nach Ausweis der Piräusreliefs B1 - B3 ohne Zweifel der Bogenschütze 12. Auf dem Schild in Patras ist dieser Kämpfer nicht dargestellt. Das Bein einer über der Amazone 17 erscheinenden Figur ist unbedeckt und gehört folglich zur Kämpferfigur 15. Im Motiv der Amazone 11, wie sie auf dem Schild in Patras dargestellt ist—mit dem Rücken zum Betrachter und ihren Schild so haltend, daß man seine Innenseite sieht—, ist meiner Meinung nach das Figurenmotiv des Urbildes getreu wiedergegeben, und dies Motiv muß mit der großen Malerei in Verbindung gebracht werden. Dasselbe gilt für das komplizierte Motiv der Figur 10, des zweiten Gegners der Amazone 11: Mit den Verkürzungen in der Darstellung des Körpers, wie es uns durch den Schild in Patras überliefert ist, geht auch diese Figur auf Vorbilder in der Malerei zurück. Der linke Arm der Figur muß mit einem Schild ergänzt werden. Die Unterschiede im Motiv des linken Arms der Amazone 11 beruhen bei den Piräus-

reliefs auf der Schwierigkeit, das Motiv des großen Rundschildes, von der Innenseite gesehen, in das rechteckige Bildfeld des Reliefs zu übertragen.

Zuoberst im rechten Teil der Komposition hat die Gruppe des sogenannten Kapaneus 13 - 14 ihren Platz. Durch die Verbindung des Stückes Kat. - Nr. 17 mit der Platte in Chicago—beide Fragmente stammen von demselben Relief—ist die Rekonstruktion dieser Gruppe auch auf den Piräusreliefs möglich geworden. Der Grieche 14, der seine rechte Hand in den Nacken legt, ist verwundet. Die von Leipen vorgeschlagene Ergänzung der rechten Hand mit einem Schwert kann nicht richtig sein. Auch die Suche nach einer zweiten Gegnerin aber—nach der, die ihn verwundete,—außer der Amazone 13, die gerade ihr Schwert zieht, ist nicht unbedingt notwendig.

Ohne Gegner wird die sitzende, wohl verwundete, Amazone 17 über dem Gorgoneion des Schildes dargestellt gewesen sein. Gemäß dem Relief 01 wandte sie ihren Kopf nach links, so daß sie nicht—wie vorgeschlagen wurde—mit einer Figur verbunden werden kann, die von oben rechts her auf sie eindrang. Auf den beiden Reliefs 01 und 02 vom Piräus ist sie mit der gefallenen Amazone 23 verbunden. Letztere, die ebenfalls keinen Gegner gehabt zu haben scheint, muß in den linken Teil des Schildes gesetzt werden, tiefer als ihre sitzende Gefährtin 17.

Das bekannte Relief in Kopenhagen—von dem ich glaube, daß es aus der Werkstatt der Piräusreliefs stammt,—läßt die Annahme zu, daß der Gegner der Amazone 16 der sogenannte Phidias 15 ist, der beide Arme emporhob und in den Händen einen Stein hielt. Der Platz dieses Kämpfers in der Mitte der oberen Schildhälfte wird sowohl durch den Schild der Statuette Lenormant, als auch durch das Schildfragment im Museo Chiaramonti bestätigt; auf letzterem ist nämlich seine Gegnerin erhalten, die Amazone 16. Das unbedeckte linke Bein über der Amazone 17 auf dem Schild in Patras gehört also dem sogenannten Phidias. Dieser Grieche darf nicht, wie es gewöhnlich geschieht, mit der Figur gleichgesetzt werden, die im unteren Teil des Strangford-Schildes mit einer Axt gegen eine kniende Amazone kämpft. Vielmehr ist die Gruppe auf dem Strangford-Schild identisch mit der Gruppe 24 - 25, die uns das Schildfragment im Konservatorenpalast überliefert und auf dem ebenfalls ein Grieche dargestellt ist, der mit einer Axt gegen eine zusammenbrechende Amazone kämpft. Auf der Kopie Strangford sind drei Figuren (26 - 27 und 4) zwischen dieser Gruppe und dem sogenannten Perikles 2 ausgelassen, und daher erscheint der Kämpfer mit der Axt im unteren Teil dieser Kopie. Außerdem ist es sehr wahrscheinlich, daß der sogenannte Phidias auf dem Strangford - Schild in der linken Hälfte dargestellt war, denn dort ist ein Teil seiner Gegnerin 16 erhalten und ein Bein, das man ihm zuweisen kann.

Unvollständiger als alle anderen ist uns die Figur 18 überliefert. Dem Schildfragment im Museo Chiaramonti zufolge kniete sie und trug Beinschienen. Diese Figur kann nicht mit der knienden Amazone des Strangford - Schildes gleichgesetzt werden, bei der es sich—wie ich zu zeigen versucht habe—sehr wahrscheinlich um die Figur 25 handelt. Wir haben nicht genügend Anhaltspunkte für eine Entscheidung

darüber, ob die Figur 18 eine in die Knie gesunkene, sich verteidigende Amazone war oder ein Grieche, der gegen die Amazonen 19 und 20 kämpfte.

Hinsichtlich der Figuren der linken Schildseite folge ich den fragmentierten Kopien im Museo Chiaramonti und im Konservatorenpalast, die einander ergänzen. So müssen unter der sitzenden Amazone 20 die Gruppen 21 - 22, 24 - 25 und 26 - 27 angesetzt werden.

Unter dem Gorgoneion sind nach Ausweis des Schildes in Patras die Figuren des sogenannten Perikles 2 und des Kämpfers mit dem Pilos 1 angebracht, die uns jetzt auch auf den beiden von mir rekonstruierten Piräusreliefs Z1 und Z2 überliefert sind. In Übereinstimmung mit einem neuen Denkmal, einem Sarkophag aus Aphrodisias, muß die Figur 2 zusätzlich mit einer gefallenen Amazone verbunden werden, und zwar mit der Amazone 28, die uns auch durch den Strangford-Schild überliefert ist. Der tote Grieche 3 auf dem Schild in Patras wird also weiter nach links zu rücken sein, unter den Kämpfer mit Pilos 1. Das hermeneutische Problem, das die Figuren 1, 2 und 28 aufwerfen, kann folgendermaßen kurz zusammengefaßt werden: Aufgrund bestimmter Anhaltspunkte, die uns das Relief Z1 gibt, ist anzunehmen, daß die Figur 2 mit den hohen Stiefeln eine Amazone ist und nicht ein Grieche, wofür sie bisher allgemein gehalten wird. Von daher läßt sich auch die Aktion des Kämpfers mit Pilos verstehen, der sich heftig gegen sie wendet. Diese Deutung stimmt auch mit den Ergebnissen überein, die sich aus der Kritik der entsprechen den Schriftquellen gewinnen lassen, nämlich daß die Überlieferung von der Darstellung des Phidias und Perikles auf dem Schild der Parthenos beträchtlich später entstanden ist als der Schild selbst. Wenn aber die Figur 2 eine Amazone ist, dann haben wir eine Gruppe zweier feindlich gegeneinander gewandter Amazonen (2 und 28) vor uns und einen Griechen (1), der gegen die Siegerin anrennt. Die Bedeutung der Gruppe erhellt, wie ich meine, aus der bekannten Episode mit Molpadia und Antiope in der attischen Amazonomachie. Das heißt, wir können in der Figur 2 Molpadia erkennen, die Rache an Antiope (Figur 28) nimmt, und in dem Kämpfer 1 Theseus, der sich gegen Molpadia wendet.

Das Relief-Fragment A1 vom Piräus läßt sich mit dem Gorgoneion des phidiasischen Schildes in Verbindung bringen. Das Bruchstück vom Oberkopf des Gorgoneions führt uns—falls richtig erkannt—auf einen Gorgoneiontypus, der dem auf den kleinen Kopien des Schildes überlieferten Typus gleicht. Darüber hinaus erbringt das Fragment vom Piräus die Ergänzung zweier Schlangenschwänze am Kopf, ungefähr so wie am Gorgoneion auf der Ägis der Athena des Antiochos.

Das Charitenrelief M1 vom Piräus muß als getreue Kopie des originalen Bildentwurfs mit den drei Chariten angesehen werden. Zu dieser Annahme führt eine ausführliche Kopienkritik, die die enge Verbindung zwischen diesem Relief und dem Relief Chiaramonti erweist. Das andere Charitenrelief vom Piräus (M2) dagegen ist als Umstilisierung zu charakterisieren, denn es lassen sich an ihm Abweichungen in der Komposition, vor allem aber in den Proportionen der Figuren

feststellen, die den Stil des Originals verändern. Die Komposition der drei Chariten geht—gegen die von Ridgway geäußerten Zweifel—auf ein Werk des strengen Stils zurück. Die «altertümlichen» Züge in gewissen Motiven der Figuren sind als Rückstände der noch lebendigen spätarchaischen Tradition zu verstehen und nicht—wie Ridgway meint—als archaische Merkmale eines Werkes der klassischen Zeit. Die Darstellung der drei Chariten fügt sich gut in eine Reihe von Reliefs mit drei Figuren—Chariten oder Nymphen—ein, die seit archaischer Zeit beginnt. So wird auch das Urbild ein Relief gewesen sein. Seine Identifizierung mit den «Χαρίτων ἀγάλματα», die Pausanias an den Propyläen der Akropolis sah, erscheint sehr gut möglich. Der Ausdruck «ἀγάλματα» in der entsprechenden Stelle bei Pausanias wird einfach «Bilder» meinen, nicht rundplastische Werke.

Die Reliefs N1 und N2 müssen als getreue Kopien nach einem Original des 4. Jhs. vor Chr. angesehen werden, soweit es die Gruppe der drei Nymphen betrifft. Die Komposition der Piräusreliefs als ganzes jedoch, mit dem Zusatz von Altar und Baum und der weiblichen Figur im linken Teil, ist eine neue, eklektische Komposition. Sie ist vermutlich eine Schöpfung der hier untersuchten Werkstatt. Außer auf den beiden Beispielen vom Piräus begegnen wir ihr nur noch einmal auf dem Relief im Thermenmuseum, das sicherlich aus derselben Werkstatt stammt. Das Format der Platten veranlaßte die Kopisten anscheinend dazu, die Komposition mit den Nymphen nach der einen Seite hin zu erweitern.

Ob die Umbildung der bekannten Darstellung eines Viergespanns nach rechts (Fuchs, Typus b) in eine Frauenraubszene, die wir im Relief E1 vor uns haben, in der Werkstatt der Piräusreliefs erfunden wurde, dafür gibt es keine ausreichenden Indizien. Anzumerken ist immerhin, daß sie uns von nirgendwo anders her überliefert ist. Die motivische Ähnlichkeit der Figuren des Herakles und der Iole (?) mit Sarkophagfiguren führt zu der Annahme, daß die Entführungsszene in der ersten Hälfte des 2. Jhs. nach Chr. mit dem Viergespann vom Typus b verschmolzen wurde. Auch ist es sehr wahrscheinlich, daß es zu dieser Umbildung mit der Entführung ein Gegenbild gab, d.h. eine entsprechende Umbildung des Viergespanns nach links (Fuchs, Typus a), so wie ja auch die Viergespanne der Typen a und b selbst gegenbildliche Kompositionen waren. Letztere gelten als eklektische Entwürfe späthellenistischer Zeit, die klassische Vorbilder frei benutzen. Dieser Zeitansatz wird durch Darstellungen auf Statuenbasen von Kyrene bekräftigt. Die als paariger Schmuck entworfenen Viergespanne stellten höchst wahrscheinlich Gestalten aus der Mythologie dar, denn der Lenker des einen Wagens (Fuchs, Typus b) ist eine Frau. In diesen beiden Kompositionen hat der späthellenistische Klassizismus vermutlich das bekannte phidiasische Motiv von Helios und Selene in ein dekoratives Schema umgesetzt. Die Funktion solcher Bilder in einem dekorativen Zusammenhang verdeutlicht eine Wandmalerei mit Wagendarstellungen von Ostia. An die Vorbilder für derartige Darstellungen führen uns auch zwei Reliefs der klassischen Zeit heran, von denen jeweils auf einem Viergespann das eine Helios zeigt (Boston), das andere Selene (Kansas City).

Das fragmentierte Relief Π1 gibt wohl vier Figuren aus dem rechten Teil einer mehrfigurigen Komposition wieder, nämlich Hermes, der den kleinen Dionysos an drei Nymphen übergibt. Der zugrundeliegende Bildentwurf ist uns vollständiger durch den Salpion - Krater in Neapel bekannt. Die übrigen bisher bekannten Reliefs, die Teile daraus überliefern, kopieren andere Figuren, gewöhnlich die drei aus dem linken Teil der Komposition, also eine Mänade und zwei Satyrn (Hauser, Typus 22, 23, 24). Nur auf dem Relief von Ephesos, das zeitgleich mit den Piräusreliefs ist, schließt die Darstellung mit der zweiten Figur von rechts ab, der Nymphe mit dem Thyrsosstab, und sie hat auf dem nicht erhaltenen Teil des Reliefs wohl auch eine der drei Figuren aus dem linken Abschnitt der Komposition umfaßt. Die Auswahl der verschiedenen Figuren geht offenbar jedesmal auf die Werkstätten zurück, aus denen die Reliefs jeweils kamen. So sind auch auf dem Piräusrelief Σ1 drei der «Mänaden des Kallimachos» in einer Reihenfolge dargestellt, der wir auf anderen Reliefkopien dieser Komposition bisher nicht begegnen. Bei der Auswahl der Figuren spielten sicherlich auch die Größe und die Form der Reliefplatten eine Rolle, wie es auch bei der Komposition mit den drei Nymphen der Fall war.

Anhand des Reliefs Π1 läßt sich die Darstellung auf dem Krater des Salpion teils bestätigen, teils auch korrigieren. So bestätigt sich, daß die angelehnte Nymphe (Hauser, Typus 45) zum originalen Bildentwurf gehört, und zwar an seinen rechten Rand. Der Silen dagegen, der sich auf seinen Thyrsosstab stützt und das Motiv der angelehnten Nymphe wiederholt, kann nicht zum Original gehören. Er ist uns auch nur auf dem Krater in Neapel überliefert, und so wird es sich eher um eine Zutat des Salpion handeln, der den Silen zusammen mit den beiden Nymphen auf die rechte Seite setzte, in Analogie zu den drei Figuren des Thiasos links. Das Urbild dieser dionysischen Komposition, das ins späte 4. Jh. vor Chr. gehört, läßt sich vielleicht mit der Überlieferung über ein Werk der Söhne des Praxiteles in Verbindung bringen, nämlich mit der Nachricht über einen von ihnen geschaffenen Altar, der in Theben neben einer Dionysosstatue des Onasimedes stand. Von der Darstellung der Übergabe des Dionysoskindes müssen wir die der Dionysosgeburt auf einem Relief im Vatikan trennen. Letztere ist, wie ich zu zeigen versucht habe, eine eklektische Komposition.

Problematisch ist die Komposition, die uns die Fragmente Kat. - Nr. 50 - 53 (Relief P1) vom Piräus bruchstückhaft überliefern. Die Darstellung ist uns vollständiger von zwei Dal Pozzo - Albani - Zeichnungen bekannt, die auf der Grundlage ähnlicher neuattischer Reliefs entstanden sind. Die fünf überlieferten Figuren (α - ϵ)—zwei männliche und drei weibliche—stammen offensichtlich aus einer größeren Komposition, deren rechter Teil uns fehlt. Drei von ihnen (β , γ und δ) können auf das späte 4. Jh. zurückgeführt und einem Denkmal jener Zeit zugeschrieben werden. Die anderen beiden Figuren (α und ϵ) scheinen jedoch nicht in dieselbe Zeit zu gehören. Besonders die Figur ϵ , die uns auch durch den Krater Medici überliefert ist, läßt sich mit Figuren aus dem Telephosfries von Pergamon

vergleichen. Daher meine ich, daß diese neuattische Darstellung ein eklektisches Werk ist. Was darin dargestellt war, ist schwer zu sagen, weil keine der Figuren durch ein Attribut gekennzeichnet ist. Daß es sich um eine mythologische Darstellung handelt, erscheint jedoch sicher.

TH. STEFANIDU - TIVERIU

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΚΑΙ ΤΟΠΩΝ

***Αθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς**

- S 547 γυν. κεφάλι 58 σημ. 5
 S 897 θραῦσμα ἀναγλύφου, Ἐρμῆς μὲ Διό-
 νυσο 63 σημ. 4, 103 κέ., καὶ 103 σημ. 4
 S 1357 τμήμα ἀνάγλυφης πλάκας, «Helfer-
 gruppe» 63 σημ. 4, 79 κέ., καὶ 79 σημ. 5,
 80 σημ. 1, 82 σημ. 1, 115, 170 σημ. 3, 171,
 πίν. 44α.
 S 2015 θραῦσμα ἀναγλύφου 63 σημ. 4, 82
 σημ. 1, 178
 S 2113 θραῦσμα ἀναγλύφου, Ἀμαζόνα 63 σημ.
 4, 81 καὶ σημ. 6, 7 καὶ 8, 82 σημ. 1,
 170 σημ. 3, πίν. 44β
 T 3577 τμήμα πηλινῆς ἀσπίδας 130, 131, 179,
 πίν. 56γ

***Αθήνα, Μουσείο Ἀκρόπολης**

- 299 γυν. κεφάλι 140 καὶ σημ. 8
 577 ἀνάγλυφο Ἀθηνᾶς 141 καὶ σημ. 2
 688 Κόρη τῶν Προφυλακίων 140 καὶ σημ. 4
 1341 τμήμα ἀναγλύφου Χαρίτων (c) 90 κέ. καὶ
 90 σημ. 6, 92
 1341 τμήμα ἀναγλύφου Χαρίτων (d) 93 καὶ
 σημ. 2
 1341 τμήμα ἀναγλύφου Χαρίτων (g) 91 καὶ
 σημ. 3, 92, 94 καὶ σημ. 3

***Αθήνα, Διονυσιακὸ Θέατρο**

- «βῆμα» τοῦ Φαίδρου 62 κέ., 62 σημ. 3, 63
 σημ. 1, 2, 3, 4 καὶ 5

***Αθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο**

- 128 ἀσπίδα Ἀθηνᾶς Lenormant 83 καὶ σημ.
 1, 87, 116, 118, 121, 122 καὶ σημ. 6, 123,

- 125, 128 κέ., 129 σημ. 2 καὶ 3, 130, 172,
 179, πίν. 55β
 129 Ἀθηνᾶ Βαρβακείου 59 σημ. 3, 136,
 137 σημ. 3
 215-217 βάση Μαντίνειας 153 καὶ σημ. 2,
 159 καὶ σημ. 2
 648 γυν. κεφάλι 58 σημ. 5
 1471 ψηφισμ. ἀνάγλυφο 347/6 π.Χ. 160 καὶ
 σημ. 1
 1333 ἐρυθρ. πελίκη, ζωγρ. τοῦ Προνόμου 119
 καὶ σημ. 1
 1383 ἐρυθρ. βοιωτικὸς κρατήρας 150 καὶ σημ. 2

***Αθήνα, Ἡφαιστεῖον**

- ζωφόρος 116 σημ. 8

***Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ**

- C 109 ἐπιτ. στήλη Παμφίλης 159 καὶ σημ. 5
 P 674 - P 682 θραῦσματα ἀνάγλυφης ζωφό-
 ρου 63 σημ. 4, 74 σημ. 5, 80 σημ. 1,
 81 κέ., 82 σημ. 1, 85 σημ. 6, 178 σημ. 5
 P 674 θραῦσμα ἀνάγλυφης ζωφόρου 84 σημ. 6,
 85 σημ. 5
 P 676 θραῦσμα ἀνάγλυφης ζωφόρου 74 καὶ
 σημ. 2, 170 σημ. 3, πίν. 41β
 P 1168 θραῦσμα ἀνάγλυφης ζωφόρου 88 καὶ
 σημ. 4 καὶ 5

***Αθήνα, Παρθενώνας**

- ζωφόρος 85 σημ. 3
 Σελήνη ἀνατ. ἀετώματος 149 κέ., καὶ 149 σημ. 7

- Ambleside** (ἄλλοτε), Συλλογὴ Swainson Cowper
 ἀνάγλυφο Νυμφῶν 97 καὶ σημ. 4 καὶ 5

- Amelia, Municipio**
κυλινδρικός βωμός 98 και σημ. 3 και 4
- "Ανδρος, Μουσείο**
έπιτ. στήλη 158 σημ. 4
- 'Αντινόη, Αἴγυπτος**
ξύλινο ανάγλυφο Μαινάδων 105 σημ. 2
- "Αργος, Μουσείο**
βάση Έκαταίου 97 κέ. και 97 σημ. 6
- 'Αφροδισιάδα**
θραύσματα σαρκοφάγου 113 σημ. 1, 131, 173
- Βασιλεία, Antikenmuseum**
BS 203 σαρκοφάγος Μήδειας 63 - 64 σημ. 7
- Βασιλεία, Έμπόριο**
έρυθρ. κιονωτὸς κρατήρας 150 σημ. 10
- Βελιγράδι, Έθνικὸ Μουσείο**
2090 ἀγαλμάτιο 'Αθηνᾶς Παρθένου 176
- Βερολίνο, Staatliche Museen**
686 ἀνάγλυφο Χαρίτων 142 κέ. και 142 σημ. 7 και 8
1474 γυν. κεφάλι 140 και σημ. 5
1833 κεφάλι Δισκοφόρου-Έρμῆ (K 146) 61 και σημ. 6 και 7
1842 ἀνάγλυφο 'Αμαζονομαχίας (K 252) 23, 50 σημ. 9, 51 σημ. 5, 56 σημ. 3, 75 σημ. 5, 87 κέ., και 87 σημ. 5 και 6, 110, 170 σημ. 4 πίν. 45α
Sk 899 ἀνάγλυφο καθιστῆς Νύσας 103 και σημ. 2
μικρὴ ζωφόρος Βωμοῦ Περγᾶμου 160 και σημ. 3, 175
30035 έρυθρ. λήκυθος, ζωγρ. τοῦ 'Αλκιμάχου 134 σημ. 7
- Βιέννη, Kunsthistorisches Museum**
604 - 605 ἀνάγλυφα Grimani 52 σημ. 4
- ζωφόρος ἡρώου (Τρύσας) 121 σημ. 3, 132 σημ. 1
- Bloomfield Hills - Michigan, Cranbrook Academy of Art**
ἀνάγλυφο 'Αμαζονομαχίας 113 σημ. 1
- Βοστώνη, Museum of Fine Arts**
01.8213 θραῦσμα μαρμ. κρατήρα (Vermeule 312) 101 και σημ. 1, 2 και 3
68.582 θραῦσμα μαρμ. ἀσπίδας (Vermeule 295) 77 σημ. 1
1972.78 ἀναθ. ἀνάγλυφο (Vermeule 78) 148 και σημ. 3, 174
90.156 ἕδρεια, ζωγρ. τῶν Νιοβιδῶν 139 σημ. 4
- Βουδαπέστη, Museum der Bildenden Künste**
Hekler :
88 ἀνάγλυφο γέννησης Δία 65 σημ. 4
- Βυρητός, Μουσείο**
«βῆμα» Σιδῶνας 150 και σημ. 1 και 2
- Γενεύη, 'Ιδιωτικὸς Συλλογὸς**
Dörig, Art Antique :
3 ἀνάγλυφο Μαινάδων 105 σημ. 2
5A-B δύο ἀνάγλυφα με παράσταση τέθριππου 98 και σημ. 6, 99, 146, πίν. 48α.
- Cannes (ἄλλοτε), βίλα Faustina**
ἀνάγλυφο 'Αμαζόνας 69 κέ., 69 σημ. 3, 170 σημ. 3, 179 κέ., πίν. 41α
- Civitavecchia, Museo nazionale**
χ. ἀριθ. ἡγαλμα 'Αθηνᾶς Παρθένου 137 σημ. 3
- "Εφεσος**
ἀνάγλυφα ἀπὸ τὸ Γυμνάσιο τοῦ Vedius 52 και σημ. 4, 60 και σημ. 5 και 6
- "Εφεσος, 'Αρχαιολογικὸ Μουσείο**
3 θραῦσμα ἀναγλύφου 100 και σημ. 4

Ζυρίχη, Έμπόριο

θραῦσμα μαρμ. ἀσπίδας 177 κέ.

Ferrara, Museo nazionale di Spina

T. 300 καλυκωτὸς κρατήρας, Manner τοῦ
ζωγρ. τοῦ Πηλέα 121 σημ. 5

T. 313 καλυκωτὸς κρατήρας, ζωγρ. τῶν Νιο-
βιδῶν 121 σημ. 5

καλυκωτὸς κρατήρας (Beazley, ARV², 1680
P. 1062) 150 σημ. 4

Harvard, Fogg Art Museum

ἀνάγλυφο Ἑρμῆ καὶ Διονύσου 53 σημ. 2, 104
σημ. 1

Herculaneum, Casa del Rilievo di Telefo

ἀνάγλυφοι πίνακες 54 καὶ σημ. 1

Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο

χάλκινος κρατήρας Δερβενίου 153 σημ. 3
115 ἐρυθρ. καλυκωτὸς κρατήρας 138 σημ. 1

Ince Blundell Hall

Ashmole :

249 ἀνάγλυφο Διονύσου 104 σημ. 3

***Αγ. Ἰωάννης Πέντης (Ἀττική)**

Πλαστικὸ ἀγγεῖο μορφῆς Μαινάδας 106 σημ. 5

**Kansas city, William Rockhill Nelson Gallery
Atkins Museum of Fine Arts**

45 : 32/7 ἀνάγλυφο μὲ παράσταση τεθρίππου
149 καὶ σημ. 1, 2 καὶ 4, 150, 174, 180,
πίν. 48β

Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

Bieber :

22 γυν. κεφάλι 57 σημ. 3

Κατάνη, Ἀμφιθέατρο

διακοσμητικὸ ἀνάγλυφο 53 σημ. 1

Κάρυστος, Γιοκάλειον Μουσεῖον

109 ἐπιτ. στήλη 158 σημ. 4

Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek

I.N. 439 κεφάλι τύπου Ἀπόλλωνα Kassel
(Poulsen 61) 58 σημ. 5

I.N. 513 κυλινδρική βάση (Poulsen 128) 63
σημ. 7

I.N. 2016 ἀνάγλυφο Ἀμαζονομαχίας (Poul-
sen 57a) 16, 51 σημ. 5, 80 κέ., 80 σημ.
2, 4 καὶ 6, 81 σημ. 1, 2, 3 καὶ 4, 123 καὶ
σημ. 8, 124 καὶ σημ. 1, 126, 165 κέ.,
166 σημ. 1, 170 σημ. 3, 172, πίν. 44γ

Κόρινθος, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο

ἀνάγλυφο Μαινάδας 106 σημ. 5

ἀνάγλυφα μὲ παραστάσεις τεθρίππων 52 σημ.
4, 100 σημ. 1

Κυρήνη (ἔλλοτε), Μουσεῖο

E. 1777 θραῦσμα μαρμ. ἀσπίδας (Paribeni
473) 176 κέ.

Κυρήνη, Μουσεῖο

βάσεις μὲ παραστάσεις τεθρίππων 145 καὶ
σημ. 5, 174

Κωνσταντινούπολη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο

Mendel :

213a πλάκα βόρ. ζωφόρου ν. Λαγίνων 160 κέ.,
160 σημ. 6, 162

Κῶς, Μουσεῖο

θραῦσμα ἀναγλύφου Χαρίτων 93 καὶ σημ. 1

Lansdowne - Whitall

κυλινδρική βάση 105 σημ. 4

Leningrand, Ermitage

Waldhauer :

102 κεφάλι Δισκοφόρου 62 καὶ σημ. 1

Inv. Pan. 160 ἀναθ. ἀνάγλυφο 57 σημ. 3

Λονδίνο, British Museum

- 302 άσπίδα Strangford 87, 113, 114, 116
σημ. 5, 117 και σημ. 6, 7, 119, 122 και
σημ. 4, 124 κέ., 124 σημ. 1 και 5, 125 και
σημ. 2, 126 κέ., 126 σημ. 3, 130, 131, 135,
136, 137 και σημ. 1, 172 κέ., 173, 176,
177 κέ., 179, 180, πίν. 55α
421, 423, 424 πλάκες τής δυτ. και νότ. ζωφό-
ρου ν. Ἀθηνᾶς Νίκης 116 σημ. 8
538 πλάκα ζωφόρου Φιγάλειας 127 σημ. 3
540 πλάκα ζωφόρου Φιγάλειας 116 σημ. 8
ζωφόρος Φιγάλειας 85 και σημ. 3
1037 πλάκα ζωφόρου Μουσουλείου 148 σημ. 6
2190 ανάγλυφο Ἰσαρίου 53 σημ. 5
2193 ανάγλυφο Μαινάδας και Σατύρων 53
σημ. 2
B 165 μελαν. ἀμφορέας, ζωγρ. τής Κούνιας
100 και σημ. 3
E 161 ἔρυθρ. ὕδρια, ζ. τοῦ Συρίσκου 139 σημ. 4
E 269 ἔρυθρ. ἀμφορέας, ζωγρ. τοῦ Βερολίνου
139 σημ. 4
F 158 ἔρυθρ. ἑλικωτὸς κρατήρας 132 σημ. 1
Fol 135, no. 152 σχέδιο τής Συλλογῆς Dal
Pozzo 156 κέ., 156 σημ. 1, 158, 160, 162
και σημ. 3, 174, πίν. 46β

Λονδίνο Συλλογή A. Oppé

ἀνάγλυφο Μαινάδας 105 σημ. 5

Μιλάνο, Ἰδιωτικὴ Συλλογή

ἀνάγλυφο Giustiniani-Stroganoff 90 και σημ.
4, 5, 91 και σημ. 7, 92, 140 σημ. 2

Μόναχο, Glyptothek

Furtwängler :

252 Μέδουσα Rondanini 137 σημ. 3
271a ἐπιτ. ἀνάγλυφο 97 και σημ. 3

Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst

2416 ἔρυθρ. κάλαθος 141 σημ. 1
2439 ὕδρια Kertsch 159 και σημ. 3

Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum of Art

- 23.184 μαρμάρινος κρατήρας (Richter 60) 53
σημ. 5, 105 σημ. 4
29.47 ἀνάγλυφο με σκηνή μάχης (Richter
81) 127 σημ. 6, 131 και σημ. 2
22.139.21 ἀνάγλυφο Ἑσπερίδας (Richter 61)
7 σημ. 1, 47 σημ. 3
24.97.99 ἀνάγλυφο με δύο θεές (Richter 35)
46 σημ. 7, 47 σημ. 3
07.286.86 ἔρυθρ. καλυκωτὸς κρατήρας, ζωγρ.
τής Ὑδρίας τοῦ Βερολίνου 2381 120 και σημ. 2
31.11.13 ἔρυθρ. λήκυθος, ζωγρ. τής Ἑρέτριας
127 σημ. 5

Νεάπολη, Museo nazionale

Ruesch :

- 281 ἀνάγλυφο Μαινάδας και Σατύρων 104
σημ. 5, 151 σημ. 3
283 κρατήρας Σαλπύωνα 101 και σημ. 4, 102,
103 και σημ. 2, 151 κέ., 154, 175
ἀνάγλυφο Τηλέφου 52 και σημ. 5
ἀνάγλυφα με παραστάσεις τεθρίπτων 55 σημ. 3
RC 239 ἔρυθρ. λήκυθος τοῦ Αἴσωνα 127 και
σημ. 4

Νικόπολη, Μουσεῖο

κυλινδρική βάση με Ἀμαζονομαχία 113 σημ. 1,
116 σημ. 5, 128 σημ. 5

Ὀλυμπία

μετόπες ν. Διὸς 142 και σημ. 3 και 4

Ostia

ἀνάγλυφα ἐντοιχισμένα 54 σημ. 2

Ostia, Casa degli Aurigi

τοιχογραφία τεθρίπτων 147 και σημ. 5, 174

Ostia, Μουσεῖο

βωμὸς δώδεκα θεῶν 155 και σημ. 4

Palermo, Museo nazionale

γυν. κεφάλι από τὸν Σελινόυντα 140 σημ. 6,
142 σημ. 6

γυν. κεφάλι από τὸν Σελινόυντα 140 σημ. 6

γυν. κεφάλι από τὸν Σελινόυντα 142 σημ. 6

θραύσμα ποδίου από τὸν Σελινόυντα 142 σημ. 6
μετόπες Ἡραίου Σελινόυντα 142 σημ. 1

**Palestrina, Museo archeologico nazionale pre-
nestino**

ἀνάγλυφο μὲ βουκολικὴ σκηνή 52 σημ. 4

Παρίσι, Louvre

cat. som. :

1557 ἀνάγλυφο Μαινάδας καὶ Σατύρων 151
σημ. 3

1612 ἀνάγλυφο χαρευτριῶν 55 σημ. 5

2881 ζωφόρος Λευκοφρυγηῆς Ἀρτεμῆς Μα-
γνησίας 113 σημ. 1

G 488 ἔρωθρ. κωδωνόσχημος κρατήρας, ζωγρ.
τοῦ Δίνου 139 σημ. 6

Πάτρα, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο

ἀσπίδα ἀγαλματίου Ἀθηνᾶς Παρθένου 74, 77,
79, 82, 85, 86, 87 σημ. 1, 113, 115, 116
καὶ σημ. 8, 117, 118 καὶ σημ. 7, 119 καὶ
σημ. 4, 120, 121, 123, 129, 130, 131, 136
καὶ σημ. 3, 137 καὶ σημ. 1, 138 σημ. 2,
164, 165, 171 κέ., 172, 173, 176, 177 κέ.,
179, πίν. 52α - β, 53α - β, 54α - β

Πειραιᾶς, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο

Νεοαττικὸι πίνακες

1565 (κατ. 74) 41, πίν. 39ε

1834 βλ. ἀριθ. 2116

1854 βλ. ἀριθ. 2010

2000 (κατ. 17, Γ 3) 14 κέ., 45 σημ. 6, 46 σημ.
3, 75 κέ., 75 σημ. 6, 8, 77, 109, πίν. 13α, 61

2001 (κατ. 22, Ζ 2) 17 κέ., 45 σημ. 6, 83,
130, 166, πίν. 18α, 19γ, 62β, εἰκ. II

2002 (κατ. 36, Κ 1) 24 κέ., πίν. 24γ

2003 (κατ. 26, Ζ 3) 19 κέ., 83, πίν. 14δ

2004 βλ. ἀριθ. 2211

2005 (κατ. 23, Ζ 2) 18, 45 σημ. 6, 83, 130,
166, πίν. 19α, 62β, εἰκ. II

2006 (κατ. 13, Β 4) 12 κέ., 46 σημ. 3, 71,
73, πίν. 11γ

2007 βλ. ἀριθ. 2204

2008 (κατ. 6, Α 3), 8, 9, 50 σημ. 12, 65, 66
κέ., πίν. 13β, 58

2009 (κατ. 35, Ι Α 1) 24, πίν. 23γ

2010 + 2033 + 1854 (κατ. 32, Θ 2) 22 κέ.,
72 σημ. 8, 86 κέ., 87 σημ. 1, 122, 172, πίν.
22β, 63α, εἰκ. II

2011 (κατ. 25, Ζ 2) 18 καὶ σημ. 1, 19, 45 σημ.
6, 83 καὶ σημ. 4, 130, 166, πίν. 18β, 62β,
εἰκ. III

2012 + 2022 (κατ. 27, Η 1) 20, 21, 86, 109,
116 σημ. 8, πίν. 20

2013 (κατ. 24, Ζ 2) 18 κέ., 45 σημ. 6, 83,
130, 166, πίν. 19β, 62β, εἰκ. II

2014 (κατ. 82) 43, πίν. 40θ

2015 βλ. ἀριθ. 2113

2016 (κατ. 72) 41, πίν. 39β, εἰκ. IV

2017 (κατ. 4, Α 3) 8 κέ., 45 σημ. 4, 65, 66
κέ., 66 σημ. 4, πίν. 6α, 58

2018 (κατ. 19, Δ 1) 15, 79, 115, 171, πίν. 14β

2020 (κατ. 28, Η1) 21, πίν. 40ιβ

2021 (κατ. 16, Γ2 ἢ Γ1) 14, 46 σημ. 5, 76 κέ.,
πίν. 13γ

2022 βλ. ἀριθ. 2012

2023 (κατ. 75) 41, 46 σημ. 6, πίν. 40στ',
εἰκ. IV

2024 (κατ. 78) 42, πίν. 40δ

2025 (κατ. 53, Ρ 1) 36, 38, 46 σημ. 2, 3,
175, πίν. 39γ, εἰκ. IV

2027 (κατ. 87) 44, πίν. 39η

2028 βλ. ἀριθ. 2116

2029 (κατ. 5, Α 3) 8, 9, 45 σημ. 4, 65, 66
κέ., πίν. 39α, 58

2030 (κατ. 71) 40, πίν. 39ζ, εἰκ. IV

2032 (κατ. 73) 41, πίν. 39δ, εἰκ. III

2033 βλ. ἀριθ. 2010

- 2034 + 2089 + 2091 (κατ. 68 - 70, Ω 1) 5, 40, εικ. VI
- 2035 (κατ. 51, P 1) 36, 37, 45 σηνμ. 6, 46 σηνμ. 3, 49, 155 κέ., 175, πίν. 37β, εικ. II
- 2036 (κατ. 52, P 1) 36, 37, 45 σηνμ. 5, 46 σηνμ. 3, 155 κέ., 175, πίν. 37γ, εικ. I
- 2037, 2038, 2049, 2061, 2065, 2073, 2084 (κατ. 56 - 62, T) 5, 39, 39 σηνμ. 1
- 2038 βλ. ἀριθ. 2037
- 2039 (κατ. 48, Π 1) 33 κέ., 45 σηνμ. 4, 6, 50 σηνμ. 2, 3, 9, 11, 59 και σηνμ. 3, 60 κέ., 63 και σηνμ. 2, 95 σηνμ. 9, 96, 101, 103, 110, 151 κέ., 168, 175, πίν. 35, 36α, εικ. VI
- 2042 (κατ. 64, Φ 1) 5, 39, 49 σηνμ. 1, 108, 109, 110, 168, εικ. V
- 2043 (κατ. 39, M 2) 27 κέ., 46 σηνμ. 6, 50 σηνμ. 5, 57, 88 κέ., 91 σηνμ. 6, 104, 111, 167, πίν. 26, 29α - β, εικ. II
- 2047 (κατ. 47, O 1) 33, 98, 100, πίν. 34γ
- 2049 βλ. ἀριθ. 2037
- 2050 (κατ. 49, Π 1) 34 κέ., 45 σηνμ. 6, 50 σηνμ. 11, 59 και σηνμ. 3, 60 κέ., 95 σηνμ. 9, 96, 101, 102 κέ., 110, 151, 168, 175, πίν. 35, 36β, εικ. VIII
- 2055 βλ. ἀριθ. 2207
- 2056 (κατ. 77) 42, 45 σηνμ. 6, 46 σηνμ. 6, πίν. 40κ
- 2057 (κατ. 76) 42, πίν. 39στ', εικ. II
- 2058 βλ. ἀριθ. 2086
- 2059 βλ. ἀριθ. 2116
- 2061 βλ. ἀριθ. 2037
- 2064 (κατ. 37, Λ 1) 25, 136 κέ., 136 σηνμ. 4, 174, πίν. 24β, 63β, εικ. III
- 2065 βλ. ἀριθ. 2037
- 2066 (κατ. 55, Σ 1) 38 κέ., 105 κέ., 110, πίν. 38β
- 2067 (κατ. 45, Ξ 2) 32, 98, 112, πίν. 34α
- 2068 (κατ. 43, N 2) 29, 30, 50 σηνμ. 12, 81 σηνμ. 5, 94, 167, πίν. 31β
- 2069 (κατ. 79) 42, 46 σηνμ. 1, πίν. 40β
- 2072 (κατ. 81) 43, 45 σηνμ. 6, πίν. 40γ
- 2073 βλ. ἀριθ. 2037
- 2074 (κατ. 46, O 1) 32 κέ., 33, 46 σηνμ. 1, 3, 98, 100, 109, πίν. 34β
- 2075 + 2076 (κατ. 41, N 2) 28 κέ., 52, 81 σηνμ. 5, 94, 97, 108, 110, 167, πίν. 31α
- 2076 βλ. ἀριθ. 2075
- 2077 + 2078 (κατ. 50, P 1) 35 κέ., 46 σηνμ. 3, 50 σηνμ. 9, 10, 11, 110, 155 κέ., 160, 175, πίν. 37α
- 2078 βλ. ἀριθ. 2077
- 2080 βλ. ἀριθ. 2117
- 2083 βλ. ἀριθ. 2086
- 2084 ἀριθ. 2037
- 2085 (κατ. 54, Σ 1) 38, 105, 110, πίν. 38α
- 2086 + 2083 + 2058 (κατ. 42, N 2) 29 κέ., 46, 47 σηνμ. 1, 60, 81 σηνμ. 5, 94, 96, 108, 110, 167, πίν. 31γ, εικ. I
- 2087 + 2088 (κατ. 66 - 67, Υ' 1) 5, 40, 45, 164 και σηνμ. 3, εικ. I, VI
- 2088 βλ. ἀριθ. 2087
- 2089 βλ. ἀριθ. 2034
- 2091 βλ. ἀριθ. 2034
- 2093 (κατ. 83) 43, 46 σηνμ. 6, πίν. 40ι
- 2094 βλ. ἀριθ. 2117
- 2095 (κατ. 80) 42 κέ., 46 σηνμ. 1, πίν. 40ζ
- 2110 (κατ. 20, E 1) 16, 24, 50 σηνμ. 12, 51, σηνμ. 3, 60 σηνμ. 3, 80 κέ., 81 σηνμ. 3, 123 και σηνμ. 8, 124 και σηνμ. 1, 126, 165 κέ., 166 σηνμ. 1, πίν. 16
- 2111 (κατ. 11, B 3) 12, 45 σηνμ. 6, 46 σηνμ. 2, 59 σηνμ. 1, 71, 72 κέ., 110, 119, 164, 171, πίν. 11α, 59, εικ. VII
- 2112 (κατ. 30, Θ 1) 21 κέ., 23, 45 σηνμ. 6, 46 σηνμ. 6, 58 σηνμ. 7, 86, 122, 172, πίν. 22α, 15β, εικ. VII
- 2113 + 2015 (κατ. 9, B 2) 10 κέ., 11, 46 σηνμ. 1, 2, 50 σηνμ. 9, 59 σηνμ. 1, 71 κέ., 71 σηνμ. 2, 108, 110, 119, 171, πίν. 9, 10α, εικ. IV
- 2114 + 2212 (κατ. 8, B 2) 10 κέ., 22, 45 σηνμ. 1, 46 σηνμ. 1, 61 κέ., 71 κέ., 71 σηνμ. 2, 81 σηνμ. 8, 108 κέ., 110, 119, 171, πίν. 9, 10β
- 2115 (κατ. 2, A 2) 7 κέ., 16, 45 σηνμ. 1, 6, 49, 50 σηνμ. 12, 51 σηνμ. 3, 57, 61, 62, 64

- κέ., 65 σημ. 6, 67 σημ. 7, 68 σημ. 5, 111 κέ., 165 κέ., 166 σημ. 1, πίν. 2, 3β, 4β, 5β, εικ. V, VI
- 2116 + 2028 + 2059 + 1834 (κατ. 1, A 1) 6 κέ., 45 σημ. 1, 6, 46 σημ. 6, 48 σημ. 2, 3, 49 σημ. 2, 50 σημ. 2, 3, 4, 6, 12, 51 σημ. 3, 52 σημ. 1, 62, 64 κέ., 65 σημ. 2, 5, 66 σημ. 3, 67 σημ. 1, 7, 68 σημ. 5, 81 σημ. 4, 111 κέ., 114 κέ., 164, 165 κέ., 166 σημ. 1, 171, πίν. 1, 3α, 4α, 5α, εικ. III, V
- 2117 + 2080 + 2094 (κατ. 7, B 1) 10, 45 σημ. 1, 6, 46 σημ. 3, 50 σημ. 9, 13, 51 σημ. 3, 61, 71 κέ., 84 σημ. 2, 108, 110, 118 και σημ. 6, 171, πίν. 7, 8α-β, εικ. V
- 2118 (κατ. 63, Y 1) 5, 39, 45 σημ. 1, 46 σημ. 5, 48 σημ. 2, 95, 108, 109, 110, 168, εικ. I, III, VII
- 2119 (κατ. 40, N 1) 28, 45 σημ. 3, 46 σημ. 1, 49 σημ. 1, 50 σημ. 12, 51, 58 σημ. 3, 81 σημ. 5, 94 κέ., 108, 110, 167, πίν. 27, 30α-β, εικ. IV, VII
- 2120 (κατ. 44, Ξ 1) 30 κέ., 45 και σημ. 1, 2, 5, 6, 50 σημ. 12, 98 κέ., 112, 145, 164 και σημ. 3, 167, 175, πίν. 32, 33α-β, εικ. I, II, III
- 2122 (κατ. 65, X 1) 5, 39 κέ., 109, 168
- 2123 (κατ. 29, H 2) 21, 86, 116, 171, πίν. 21
- 2167 (κατ. 38, M 1) 25 κέ., 48 σημ. 3, 50 σημ. 2, 3, 4, 5, 6, 51 σημ. 3, 58, 88 κέ., 104, 111, 167, 169, πίν. 25, 28α-β, εικ. I, VII, VIII
- 2204 + 2007 (κατ. 31, Θ 1) 22, 23, 73 σημ. 3, 86 κέ., 122, 172, πίν. 23α
- 2205 (κατ. 15, Γ 2) 13, 75 και σημ. 4, 76 κέ., 78 σημ. 2, 110, πίν. 14α, 60, εικ. II
- 2206 (κατ. 14, Γ 1) 13, 45 σημ. 6, 48 σημ. 3, 50 σημ. 8, 9, 13, 75 και σημ. 4, 76 σημ. 1, 77, πίν. 12, 15α, εικ. VIII
- 2207 + 2055 (κατ. 12, B 3) 12, 71, 72 κέ., 119, 164, 171, πίν. 11β, 59, εικ. I
- 2208 (κατ. 18, Δ 1) 15, 46 και σημ. 5, 78 κέ., 115, 171, πίν. 14γ
- 2209 (κατ. 33, Θ 2) 23, 78 σημ. 9, 86 κέ., 86 σημ. 4, 87 σημ. 1, 4, 122, 172, 179, πίν. 23β, 63α, εικ. IV
- 2210 (κατ. 34, I 1) 23 κέ., 45 σημ. 4, 6, 87, 110, 170 σημ. 4, πίν. 24α, εικ. VI
- 2211 + 2004 (κατ. 21, Z 1) 16 κέ., 46 σημ. 1, 3, 50 σημ. 8, 65 σημ. 4, 82 κέ., 109 κέ., 130, 166, 173, πίν. 17α, 19δ, 62α, εικ. VII
- 2212 βλ. ἀριθ. 2114
- 2213 (κατ. 10, B 2) 10 κέ., 11, 13, 71 κέ., 108, 171, πίν. 9, 10γ
- 2214 (κατ. 3, A 3) 8, 45 σημ. 4, 65, 66 κέ., πίν. 6β, 58, εικ. V
- χ. ἀριθ. (κατ. 84) 43, πίν. 40ε
- χ. ἀριθ. (κατ. 85) 43 κέ., πίν. 40ια
- χ. ἀριθ. (κατ. 86) 44, πίν. 39θ, εικ. I
- χ. ἀριθ. (κατ. 88) 44, πίν. 40α
- πορτραίτο Κλαυδίου 2, 51 σημ. 6, 56 σημ. 1
- κεφάλι γενειοφόρου 51 σημ. 6
- σφίγγα-τραπεζοφόρο 51 σημ. 6
- θραύσματα σφίγγας 51 σημ. 6
- θραύσματα γυν. ἀγάλματος 51 σημ. 6
- ἀνάγλυφο Ἀμαζονομαχίας, ἄλλοτε Μουσείο Σαλαμίνας ἀριθ. 10 17, 82 κέ., 82 σημ. 2, 4, 5 και 6, 84, 110, 130, 131, 166, 173, πίν. 17β

Πέργαμο, Μουσείο

διακοσμητικά ἀνάγλυφα «αἰθουσας τῶν πεσοῶν» 53 σημ. 3, 55 και σημ. 4

Πομπηία, Casa degli Amorini dorati

ἀνάγλυφοι πίνακες 54 και σημ. 1

ἀνάγλυφο Σατύρου 54, 55 σημ. 3

ἀνάγλυφα ἐντοιχισμένα 54 και σημ. 2

Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design

21.074 σαρκοφάγος (Ridgway 38) 16 σημ. 1, 65 σημ. 4

26.270 θραῦσμα μαρμ. κρατήρα (Ridgway 29) 104 και σημ. 4, 5

Πολεμαίς, Μουσείο

ἀνάγλυφο Μαινάδας 105 σημ. 3

Ravenna, Μουσείο

ἀνάγλυφο χορεύτριας 63 σημ. 7

Ρέθυμνο, Μουσείο

136 θραῦσμα μαρμ. κρατήρα 106 κέ., 106 σημ. 3 καὶ 4, πίν. 49α

Ρώμη, Villa Albani

20 ἀνάγλυφο («Καπανάε») (Helbig⁴ IV, 3219)

51 σημ. 5, 75 καὶ σημ. 2, 77 κέ., 77 σημ. 3, 78 σημ. 6, 7 καὶ 8, 170 σημ. 3, πίν. 43α

74 προστομαῖο με Νύμφες καὶ θεότητες (Helbig⁴ IV, 3226) 102 καὶ σημ. 4 καὶ 6, 158 καὶ σημ. 2 καὶ 3, 161 κέ.

1007 ἀνάγλυφο Μαινάδας 106 καὶ σημ. 2

Ρώμη, Banca Romana

ἀνάγλυφο Ἀντωνίου 53 σημ. 2

Ρώμη, Museo Capitolino

651 Salone 33 Ἀμαζόνα Σωσικλῆ (Helbig⁴ II, 1393) 62 καὶ σημ. 2

726 Galleria 46a διονυσιακὴ σαρκοφάγος (Helbig⁴ II, 1412) 102 καὶ σημ. 5

Ρώμη, Museo Nuovo Capitolino

916 Sala VIII ἀσπίδα ἀγαλματίου Ἀθηνᾶς Παρθένου (Helbig⁴ II, 1762) 24, 87, 125 καὶ σημ. 2 καὶ 3, 128 καὶ σημ. 5, 137 κέ., 137 σημ. 1, 172, 173, 176, πίν. 56α

Ρώμη, Antiquario del Celio

θραῦσμα ἀναγλύφου Χαρίτων 93 καὶ σημ. 3

Ρώμη, Palazzo dei Conservatori

755, 756, 761 - 768 Cortile 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12 ἀνάγλυφα Ἐπαρχιδῶν (Helbig⁴ II, 1437) 59 καὶ σημ. 4, 60 καὶ σημ. 2, 61 σημ. 6, 62, πίν. 50β

Galleria 39a-70a ἀνάγλυφα τεθρίππων 98 σημ. 6, 100 κέ., 100 σημ. 5 καὶ 7, 101 σημ. 1, 2 καὶ 3

1094 Sala degli Orti Mecenaziani 2-ἀνάγλυφο Μαινάδας (Helbig⁴ II, 1590) 105 κέ., 105 σημ. 6

2401 Braccio Nuovo ἀνάγλυφο Ἀπόλλωνα καὶ Μαρσύα (Helbig⁴ II, 1668) 53 σημ. 2, 59 κέ., 59 - 60 σημ. 4

Ρώμη, Θέρμες Διοκλητιανοῦ

θραύσματα δύο ἀναγλύφων 52 σημ. 4

Ρώμη, Museo nazionale di Villa Giulia

866 ἐρυθρ. ἀστράγαλος, ζωγρ. τοῦ Συρίσκου 139 καὶ σημ. 4

Ρώμη, Palazzo Giustiniani

ἀνάγλυφο Ἀμαζονομαχίας 88 καὶ σημ. 2 καὶ 3, 170 σημ. 3, πίν. 45β

Ρώμη, Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ

ἀνάγλυφο Χαρίτων 91 καὶ σημ. 2

Ρώμη, Ἀγορὰ τοῦ Νέββα

ἀνάγλυφο Ἀθηνᾶς 54 καὶ σημ. 3, πίν. 49β

Ρώμη, Museo nazionale Romano

8622 Ἀθηνᾶ Ἀντίοχου (Helbig⁴ III, 2328) 137 καὶ σημ. 3

124543 ἀνάγλυφο Νυμφῶν (Helbig⁴ III, 2198) 51 σημ. 10, 53 σημ. 2, 59 σημ. 1, 95 κέ., 95 σημ. 3, 4, 5, 6 καὶ 8, 164, 167, πίν. 47α 124666 κεφάλι Ἀμαζόνας (Helbig⁴ III, 2261) 58 καὶ σημ. 4

Ρώμη, Museo Torlonia

Visconti :

421 μαρμαρίνος κρατήρας 105 σημ. 3

Ρώμη, Museo Vaticano

Ἀποθήκη

Kaschnitz :

2 Θραῦσμα ἀναγλύφου Χαρίτων 91 καὶ σημ. 1
Museo Chiaramonti

1669 ἀνάγλυφο Χαρίτων (Helbig⁴ I, 351)
90 κέ., 90 σημ. 3, 92 σημ. 2, 138 κέ., 167,
πίν. 46α

Amelung I :

501 διονυσιακὴ σαρκοφάγος 104 σημ. 3
1738 Θραῦσμα μαρμ. ἀσπίδας (Helbig⁴ I,
357) ἄλλοτε Museo Chiaramonti, τώρα
αἴθουσα Παρθενώνα, 85 καὶ σημ. 2, 87, 123
καὶ σημ. 8, 126 κέ., 128, 172, 173, 178
πίν. 56β

Museo Gregoriano Profano

7304 ἀνάγλυφο Ἐπαρχίας (Helbig⁴ I, 1009)
60 καὶ σημ. 4

9510 ἀνάγλυφο «Ἀμαλθείας» (Helbig⁴ I, 1012)
47 σημ. 3

1156/7 «Ara dei Vicomagistri» (Helbig⁴
I, 258), ἄλλοτε Museo Pio Clementino
47 σημ. 3

10437 σαρκοφάγος Νιοβιδῶν (Helbig⁴ I, 1129)
99 καὶ σημ. 6

10461 ἀνάγλυψη πλάκα, «Helfergruppe» (Hel-
big⁴ I, 1140) ἄλλοτε Museo Gregoriano
Profano, τώρα αἴθουσα Παρθενώνα, 51 σημ.
5, 79 καὶ σημ. 2, 3, 4, 6 καὶ 8, 115, 170
σημ. 3, πίν. 43β

Museo Pio Clementino

328 Sala delle Muse ἀνάγλυφο γέννησης
Διονύσου (Helbig⁴ I, 91) 154 κέ., 154 σημ.
1, 2, 3, 4 καὶ 5, 155 σημ. 1, 2, 175, πίν. 47β

2576 Galleria dei Candelabri προστομιαῖο,
Διόνυσος στὶς Νύμφες (Helbig⁴ I, 534)
103 καὶ σημ. 3, 152 καὶ σημ. 1, 2

Amelung II :

269 Galleria delle Statue ἀνάγλυφο «Κρίσης
Πάρη» 57 καὶ σημ. 3, πίν. 51

Σαλαμίνα Μουσείο (ἄλλοτε), τώρα Μουσείο Πειραιᾶ

10 ἀνάγλυφο Ἀμαζονομαχίας 17, 82 κέ., 82

σημ. 2, 4, 5 καὶ 6, 84, 110, 130, 131,
166, 173, πίν. 17β

Σικάγο, *The Art Institute*

1928.257 ἀνάγλυφο «Καπαπέα» 15, 51 σημ. 5,
56 σημ. 3, 75 κέ., 75 σημ. 3, 5, 6, 7 καὶ 8, 76
σημ. 1 καὶ 2, 78 καὶ σημ. 7, 109, πίν. 42

Σμύρνη (ἄλλοτε), *Μουσείο Ἐθαγγελιωτῆς Σχολῆς*

40 ἀνάγλυφο πετεινοῦ 55 σημ. 4

Σμύρνη, *Μουσείο*

Assiz :

523 ἀνάγλυφο, Διόνυσος στὶς Νύμφες 60 κέ.,
60 σημ. 6, 101 κέ., 101 σημ. 7, 102 σημ. 1,
103, 151 κέ., 168 κέ.

535 κεφάλι «Ἀσπασίας» 60 σημ. 6

Σορρέντο

ἀνάγλυφα βίλας στὸ Villazzano 53 καὶ σημ. 1

Τάραντας, *Museo nazionale*

I. G. 8264 ἀπουλικὸς ἐλικωτὸς κρατήρας, ζωγρ.
τῆς Γέννησης τοῦ Διονύσου 87 καὶ σημ. 2

Τίvoli, *Museo Villa Adriana*

713 Θραῦσμα ἀναγλύφου «Κρίσης Πάρη» (Hel-
big⁴ IV, 3210) 57 καὶ σημ. 2 καὶ 3, πίν. 50α
2233, 2236, 2238, 2239 ἀντίγραφα Κορῶν
Ἐρεχθίδου (Helbig⁴ IV, 3194) 58 σημ. 6, 60

Τύνις, *Musée nationale du Bardo*

124 ἀνάγλυφο Μαινάδων 106 καὶ σημ. 1
ἀνάγλυφοι κρατήρες ἀπὸ τῆς Mahdia 107 καὶ
σημ. 1

Τύρος, *Νεκρόπολη*

διονυσιακὴ σαρκοφάγος 106 σημ. 6

Φλωρεντία, *Villa de Poggio a Caiano*

ζωφόρος ἀπὸ faience 146

Φλωρεντία, *Galleria degli Uffizi*

307 Κρατήρας Medici (Mansuelli 180) 158 κέ.,
158 σημ. 5, 160 και σημ. 4, 5, 175

Windsor, *Castle*

8569 σχέδιο τῆς Συλλογῆς Dal Pozzo 157 κέ.,

157 σημ. 1, 162 και σημ. 3, 174

Würzburg, *Martin von Wagner Museum*

H 4969 ἀνάγλυφο Μαινάδας 105 σημ. 5

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- «ἀγάλμα», «ἀγάλματα» 143 κέ., 174
 ἼΑθηνᾶ Ἱφαιστεία 137 σμμ. 3
 ἼΑθηνᾶ Νίκη 145
 ἼΑθηνᾶς γέννηση 39
 Αἰγέας 133 καὶ σμμ. 3
 Αἴσων (ἀγγειογράφος) 127
 ἸΑμαζόνα (2), λεγόμενος Περικλῆς 19 κέ., 82 κέ., 83 σμμ. 4, 84 σμμ. 6, 88 σμμ. 5, 118 καὶ σμμ. 2, 122 καὶ σμμ. 2, 129 κέ., 131 κέ. 133 κέ., 135, 166, 170, 171, 173 κέ., 179
 ἸΑμαζόνα (5) 6, 7 κέ., 8 κέ., 65 κέ., 65 σμμ. 5 καὶ 6, 66 σμμ. 4, 114 κέ., 133, 171, 180
 ἸΑμαζόνα (9) 21, 85 κέ., 86 σμμ. 1, 116 καὶ σμμ. 5 καὶ 7, 121 καὶ σμμ. 6, 171
 ἸΑμαζόνα (11) 10 κέ., 12, 71 κέ., 72 σμμ. 2, 3, 6, 116 κέ., 117 σμμ. 3, 118 καὶ σμμ. 7, 119 καὶ σμμ. 5, 165, 171 κέ.
 ἸΑμαζόνα (13) 13, 14, 74 κέ., 76 σμμ. 1, 85, 120 κέ., 172
 ἸΑμαζόνα (16) 16, 80 κέ., 85 σμμ. 2, 123, 124 καὶ σμμ. 4, 5, 126, 127 σμμ. 7, 129, 166 σμμ. 1, 170, 172, 173
 ἸΑμαζόνα (17) 19, 21 κέ., 22 κέ., 83 σμμ. 5, 85, 86 κέ., 87 σμμ. 1, 117 καὶ σμμ. 6, 7, 121 κέ., 122 σμμ. 2, 4, 6, 123, 127, 167, 170, 172
 ἸΑμαζόνα ἢ ἼΕλληνας (18) 124, 126 κέ., 127 σμμ. 7, 171, 173
 ἸΑμαζόνα (19) 124 σμμ. 1, 127 καὶ σμμ. 6, 171, 173
 ἸΑμαζόνα (20) 124 σμμ. 1, 127, 128, 171, 173, 178
 ἸΑμαζόνα (21) 87 κέ., 128, 129, 170 καὶ σμμ. 4, 173
 ἸΑμαζόνα (23) 22, 23, 86 κέ., 87 σμμ. 1 καὶ 4, 122 κέ., 122 σμμ. 6, 124 σμμ. 1, 166 κέ., 170, 172, 179
 ἸΑμαζόνα (25) 123, 125 κέ., 125 σμμ. 3, 126, 128, 129 καὶ σμμ. 5, 133, 171, 172 κέ., 173
 ἸΑμαζόνα (26) 125 σμμ. 4, 128 σμμ. 5, 7, 128, 129 καὶ σμμ. 1, 2, 134, 173
 ἸΑμαζόνα (28) 84, 85, 131, 132, 133, 166, 171, 173 κέ., 179
 ἸΑντιόπη 128 σμμ. 7, 133 κέ., 133 σμμ. 4, 173 κέ.
 ἸΑντιόχος (γλύπτῆς) 137 καὶ σμμ. 3, 174
 ἸΑπόλλων 39
 «ἀρχαϊστικόν» 141 σμμ. 7
 ἸΑσκληπιδῶς 161 καὶ σμμ. 3 καὶ 4
 ἸΑσκληπιῶν ἀνάγλυφο 35 κέ., 37, 151, 155 κέ.
 ἀσπίδα ἸΑθηνᾶς Παρθένου τοῦ Φειδία 61 σμμ. 7, 113 κέ., 125, 127, 135, 136 σμμ. 1, 138 σμμ. 2, 166, 170, 173
 ἸΑφροδίτη 57 σμμ. 3, 149, 159, 180
 βίλα Faustina, Cannes 69 σμμ. 3
 «γάνωσις» 51 καὶ σμμ. 2
 Γοργόνειο ἀσπίδας ἸΑθηνᾶς Παρθένου 25, 82, 121, 129, 136 κέ., 136 σμμ. 1, 4, 137 καὶ σμμ. 1, 3, 138 καὶ σμμ. 1, 2, 174, 176 κέ.
 δάδα 39, 149 καὶ σμμ. 3, 180
 Δήμητρα 155 σμμ. 2
 Δημοφῶν 134
 Δίας 154, 155
 Διόνυσος 33 κέ., 34, 59 κέ., 59 σμμ. 3, 60, 63, 101 κέ., 101 σμμ. 5, 102 σμμ. 5, 103, 104 καὶ σμμ. 1, 105 σμμ. 3, 151 κέ., 151 σμμ. 2, 153 καὶ σμμ. 3, 154 καὶ σμμ. 1, 155, 168, 175
 ἐμμαγεῖα 169 καὶ σμμ. 2
 ἸΕλληνας (1) 16 κέ., 17 κέ., 18, 82 κέ., 109 κέ., 129 κέ., 131 καὶ σμμ. 3, 132, 133, 134 καὶ σμμ. 6, 170, 171, 173 κέ., 179
 ἸΕλληνας (3) 78 σμμ. 9, 87 σμμ. 1, 130, 131 κέ., 132 καὶ σμμ. 1, 171, 173, 179
 ἸΕλληνας (4) 6 κέ., 7 κέ., 8 κέ., 65 καὶ σμμ. 5, 6, 66 σμμ. 4, 114 κέ., 116, 118, 132, 133, 135 σμμ. 3, 165, 171, 180
 ἸΕλληνας (6) 15, 78 κέ., 115 κέ., 116, 128 κέ., 171
 ἸΕλληνας (7) 15, 78 κέ., 115 κέ., 116, 128, 171
 ἸΕλληνας (8) 20, 21, 85 σμμ. 1, 85 κέ., 116 καὶ σμμ. 8, 127 σμμ. 7, 171
 ἸΕλληνας (10) 119 κέ., 119 σμμ. 4, 5, 126, 171, 172
 ἸΕλληνας (12) 10 κέ., 12 κέ., 71 κέ., 71 σμμ. 2, 4, 72 σμμ. 2, 5, 6, 85 σμμ. 1, 116 κέ., 117 σμμ. 3, 6, 7, 119 σμμ. 5, 135 σμμ. 3, 171 κέ.
 ἸΕλληνας (14), λεγόμενος Καπανέας 13, 14 κέ., 74 κέ., 76 σμμ. 2, 109, 117 καὶ σμμ. 7, 120 κέ., 120 σμμ. 3, 4, 121 σμμ. 6, 122, 127, 135 σμμ. 1, 165, 172
 ἸΕλληνας (15), λεγόμενος Φειδίας 16, 80 κέ., 117 καὶ σμμ. 4, 6, 7, 121 κέ., 123 κέ., 123 σμμ. 2, 8,

- 124 και σημ. 1, 5, 125 σημ. 2, 126 και σημ. 3, 4, 127 σημ. 7, 135 σημ. 1, 166 σημ. 1, 170, 172, 173, 179
- Ἐλληνας ἢ Ἰμαζόνα (18) 124, 126 κέ., 127 σημ. 7, 171, 173
- Ἐλληνας (22) 23 κέ., 87 κέ., 128, 129, 170 και σημ. 4, 173
- Ἐλληνας (24) 73 σημ. 4, 123, 124 κέ., 125 σημ. 2, 4, 126 και σημ. 3, 128, 129 και σημ. 5, 133, 171, 172 κέ., 173, 178
- Ἐλληνας (27) 24, 73 σημ. 4, 128 και σημ. 7, 129 και σημ. 2, 134, 173
- Ἐνδυμίον 150 και σημ. 8
- Ἐρεχθέας 120 σημ. 4
- Ἐρμῆς 57 σημ. 3, 150 και σημ. 10, 151 κέ., 154
- Ἐρμῆς με μικρὸ Διόνυσος (Hauser τύπος 14) 33 κέ., 34, 101 κέ., 101 σημ. 5, 103, 104 και σημ. 1, 152, 168
- Ἐρμῆς Προπύλαιος 144 σημ. 6
- Ἐσμονῖν ἱερὸ Σιδώνας 150
- Ἐσπερίδες 97 σημ. 1
- Ἐσπερος 150 σημ. 8
- Ἐύρωτος 100
- Ζωγραφικὴ (μεγάλη) 118 κέ., 120 και σημ. 2, 172
- Ζωγράφος τοῦ Ἀλικμάχου 134 σημ. 7
- Ζωγράφος τοῦ Βερολίνου 139 σημ. 4
- Ζωγράφος τῆς ὕδρας τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 2381 120
- Ζωγράφος τῆς Ἐρέτριας 127 σημ. 5
- Ζωγράφος τῶν Νιαβιδῶν 139 σημ. 4
- Ζωγράφος τοῦ Πιρονόμου 119
- Ζωγράφος τοῦ Συρίσκου 139, 139 σημ. 4
- Ἡλιος 146, 147 και σημ. 1, 148, 149, 150 και σημ. 10, 174, 180
- Ἡμέρα 146
- Ἡρακλῆς 31, 39, 99, 100, 134 σημ. 7, 168, 175
- Ἡσιόδου Θεογονία 146
- Ἡδὼς 146
- Θεῶν πομπὴ 40, 45
- Θήβα 153, 154 σημ. 1
- Θησέας 133 και σημ. 4, 134 και σημ. 5, 6, 7, 174
- Θησεῖο 120 σημ. 2
- Θρόνος Δία Ὀλυμπίας 116, 121 σημ. 6
- ἱερέας, ἱερεῖα, ἱερεῖς 39 κέ., 108, 168
- ἱμάτιο 139 κέ.
- Ἰόλη 100, 168
- «Καλλιμάχου Μαινάδες» 38, 104 κέ.
- Κοειδῆς 133 σημ. 3
- κρίση Πάρη 57 σημ. 3, 159
- κράνος βωιωτικὸ 16 σημ. 2
- Λευκίππου θυγατέρες 99 σημ. 5
- Λουκιανῶ, Κυνηκὸς 134 - 135 σημ. 7
- Μαινάδα (Hauser τύπος 24) 101 και σημ. 5, 102 σημ. 2, 104 σημ. 5, 151 και σημ. 3, 153 σημ. 3, 168
- Μαινάδα (Hauser τύπος 25) 38 κέ., 105 και σημ. 1, 2, 3, 106
- Μαινάδα (Hauser τύπος 26) 106 σημ. 6
- Μαινάδα (Hauser τύπος 27) 105 και σημ. 5
- Μαινάδα (Hauser τύπος 28) 105 σημ. 3
- Μαινάδα (Hauser τύπος 29) 105 σημ. 4, 106 και σημ. 5
- Μαινάδα (Hauser τύπος 31) 38 κέ., 105 και σημ. 1, 2, 4, 5
- Μαινάδα (Hauser τύπος 32) 105 σημ. 4, 106 και σημ. 6, 107
- Μαινάδα (τύπος Tolmeta) 106 σημ. 6
- Μαινάδες 38, 102, 104 κέ., 105 σημ. 2, 3, 106, 107, 152 και σημ. 4, 5, 153 σημ. 3, 168
- Μαραθονομαχία 134 σημ. 5
- Μῆν 148 και σημ. 4
- Μίκων 120 σημ. 2
- «Μοῖρες» 154, 155
- Μολπαδία 133 κέ., 173 κέ.
- Μούσα, Μοῦσες 159 και σημ. 2
- Νιοβίδες 116, 121 σημ. 6
- Νύμφες, Νύμφη 1, 28 κέ., 29 κέ., 30, 33 κέ., 34 κέ., 45 σημ. 3, 50 σημ. 12, 58 σημ. 3, 59 κέ., 59 σημ. 3, 60, 63, 94 κέ., 97 σημ. 1, 2, 101 κέ., 108, 110, 142, 151 κέ., 153 και σημ. 5, 154, 155, 160, 161, 162, 167, 168, 169, 174, 175
- Νύμφη (Hauser τύπος 45) 101 και σημ. 5, 102 και σημ. 5, 110, 151 σημ. 2, 152 και σημ. 4, 153, 175
- Νύσα (Hauser τύπος 15) 33, 34, 59, 60 κέ., 63 σημ. 2, 96, 101 και σημ. 5, 102, 103 και σημ. 3, 152 και σημ. 4
- Νύχτα 146, 150 σημ. 4
- Οἰγαλία 100
- Ὀνασιμήδης 153, 175
- Πάρης 57 σημ. 3, 159
- Πανσανίας 143, 144 και σημ. 2, 3, 145, 153
- Πειραιᾶ λιμάνι 2, 51, 163

- Πειρίθου 134 σημ. 7
 πελασγικό τεῖχος 145
 πέπλος 139 κέ., 139 σημ. 2, 4
 Περικλῆς 84, 133, 135, 173
 Περσεφόνη 99 καὶ σημ. 5
 «πήδημα Θανάτου» 64 κέ., 114 κέ., 128 σημ. 5, 171
 πλάισιο, πλάισια 47 κέ., 53 καὶ σημ. 3, 54, 56 κέ.,
 57 σημ. 1, 2, 81 σημ. 4, 95
 Πλίνιος, NH 52 σημ. 4
 Πλούταρχος 84, 125, 135 κέ.
 Πλούτων 99
 Ποικίλη Στοά 120 σημ. 2, 134 σημ. 5
 Πραξιτέλης 153
 Πραξιτέλη γιοὶ 153, 175
 Προπύλαια Ἀκρόπολης 138, 142, 144 κέ., 174
- Ρώμη** 51 σημ. 10, 107
- Σαλπίων** 101, 102, 103 σημ. 2, 151, 152, 175
 Σάτυροι 102, 152
 Σάτυρος (Hauser τύπος 22) 101 καὶ σημ. 5, 102
 σημ. 2, 104, 104 σημ. 5, 151 καὶ σημ. 3, 168
 Σάτυρος (Hauser τύπος 23) 101 καὶ σημ. 5, 102
 σημ. 2, 104 σημ. 5, 151 καὶ σημ. 3, 168
 Σελήνη 147, 149 καὶ σημ. 3, 5, 150 καὶ σημ. 4, 8, 10,
 174 κέ., 180
 Σιδών 150
 Σιληνός 101, 151, 152, 175
 Σκόπας 161 καὶ σημ. 2
 «Σπηλιὰς» λατομείο 45 σημ. 3
- Σχολιαστής Ἀριστοφάνη Νεφέλες 143
 Σωκράτης Βοιωτὸς (γλύπτῃς) 144 καὶ σημ. 6
 Σωκράτης Σωφρονίσκου 144 καὶ σημ. 6
- τέθριππο, τέθριππα 30 κέ., 32 κέ., 33, 45, 50 σημ. 12,
 54 κέ., 98 κέ., 99 σημ. 3, 4, 145 κέ., 148 σημ. 1,
 167 κέ., 174 κέ., 180
 τρίποδας δελφικὸς 39
 τρίποδας 40
 Τροίας ἐπάλξεις 16 σημ. 1
- Υγεία** 151 σημ. 2, 153, 158 σημ. 1, 159 σημ. 2, 161
 «ὕποαρχαῖκόν» 141 σημ. 7
- Φειδιάς** 1, 125, 135 κέ., 173
 Φιλόχορος 135
 Φόρβας 133 σημ. 3
 Φωσφόρος 150
- Χάριτες** 25 κέ., 27 κέ., 58, 59, 88 κέ., 88 σημ. 2,
 104, 111, 138 κέ., 142 σημ. 6, 144 σημ. 6, 167,
 174
 «Χάριτες Σωκράτη» 88, 140 σημ. 8, 144 καὶ σημ. 4
 χμμαιροφόνος Μαινάδα 38
 χρώμα 50 κέ., 50 σημ. 13, 51 σημ. 1, 55 καὶ σημ. 3
- «Ψευδοχειρῖδες» 139 κέ., 139 σημ. 2
- Ωρες** 40

EIKONEΣ



ἀριθ. κατ. 38 (α)



ἀριθ. κατ. 44 (α)



ἀριθ. κατ. 42 (α)



ἀριθ. κατ. 12 (α)



ἀριθ. κατ. 86 (α)



ἀριθ. κατ. 52 (α)



ἀριθ. κατ. 63 (α)



ἀριθ. κατ. 67 (α)

ΕΙΚ. ΙΙ



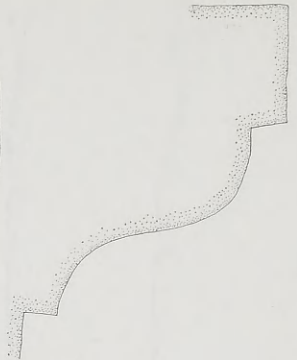
ἀριθ. κατ. 44 (π)



ἀριθ. κατ. 23 (π)



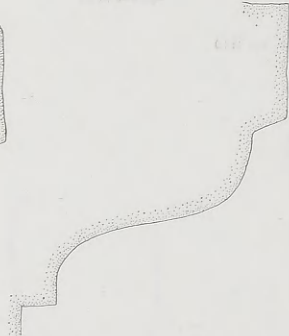
ἀριθ. κατ. 39 (π)



ἀριθ. κατ. 22 (π)



ἀριθ. κατ. 22 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 24 (π)



ἀριθ. κατ. 32 (π)



ἀριθ. κατ. 32 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 76



ἀριθ. κατ. 51 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 15 (π)



ἀριθ. κατ. 44 (δ)



ἀριθ. κατ. 44 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 46 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 1 (δ)



ἀριθ. κατ. 1 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 63 (ἀρ)



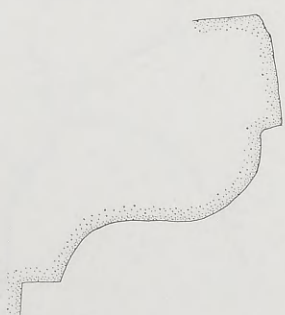
ἀριθ. κατ. 63 (δ)



ἀριθ. κατ. 73

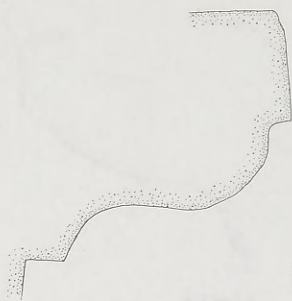


ἀριθ. κατ. 37 (στ)

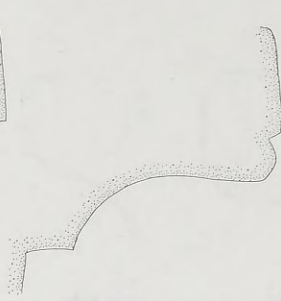


ἀριθ. κατ. 25 (δ)

EIK. IV



ἀριθμ. κατ. 33 (ἀρ)



ἀριθμ. κατ. 32 (ἀρ)



ἀριθμ. κατ. 71 (δ)



ἀριθμ. κατ. 40 (δ)



ἀριθμ. κατ. 40 (ἀρ)



ἀριθμ. κατ. 75



ἀριθμ. κατ. 53



ἀριθμ. κατ. 9 (ἀρ)



ἀριθμ. κατ. 9 (τρ)



ἀριθ. κατ. 2 (κ)



ἀριθ. κατ. 64 (κ)



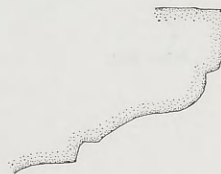
ἀριθ. κατ. 3 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 5 (δ)



ἀριθ. κατ. 1 (κ)



ἀριθ. κατ. 2 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 7 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 7 (κ)



ἀριθ. κατ. 7 (δ)

EIK. VI



ἀριθ. κατ. 66 (π)



ἀριθ. κατ. 66 (δ)



ἀριθ. κατ. 34 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 2 (δ)



ἀριθ. κατ. 43 (π)



ἀριθ. κατ. 68 (π)



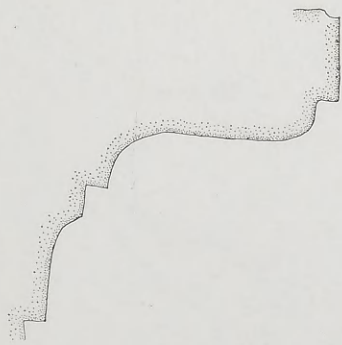
ἀριθ. κατ. 63 (τ)



ἀριθ. κατ. 21 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 11 (κ)



ἀριθ. κατ. 30 (στ)



ἀριθ. κατ. 38 (ἀρ)



ἀριθ. κατ. 40 (στ)

EIK. VIII



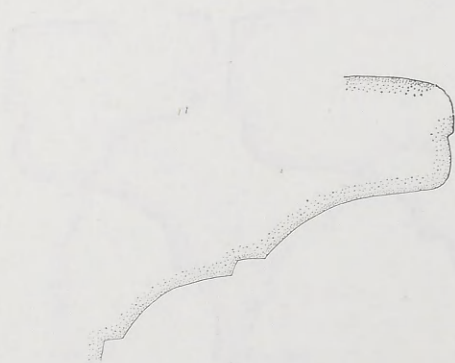
ἀριθ. κατ. 58 (γ)



ἀριθ. κατ. 14 (α)



ἀριθ. κατ. 72 (α)



ἀριθ. κατ. 14 (β)



ἀριθ. κατ. 19 (β)

ΠΙΝΑΚΕΣ



1 (MII)





2, λεπτομέρεια

β



1, λεπτομέρεια

α



α

1, λεπτομέρεια



β

2, λεπτομέρεια



7 (MII)



8-10 (MII)



8, λεπτομέρεια

β



9, λεπτομέρεια

α



10, λεπτομέρεια

γ



12 (MII)

β



13 (MII)

γ



11 (MII)

α



39, Λερτομέγαρα (ΜΙΙ)

β

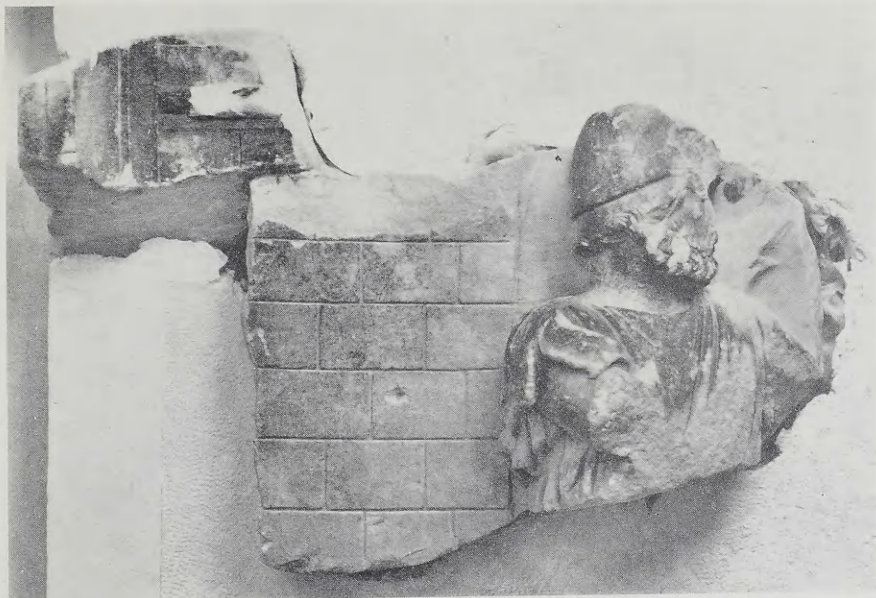


14, Λερτομέγαρα (ΜΙΙ)

α



20 (MII)



α

21 (ΜΠ)



β

Τμήμα ανάγλυφης πλάκας (ἄλλοτε Μουσ. Σαλαμίνας, τώρα Μουσ. Πειραιᾶ)

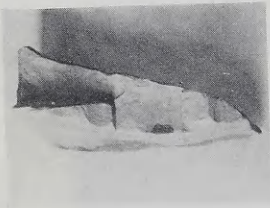


21, Λεπτομέρεια

δ



β 24 (VII)



α 23 (VII)



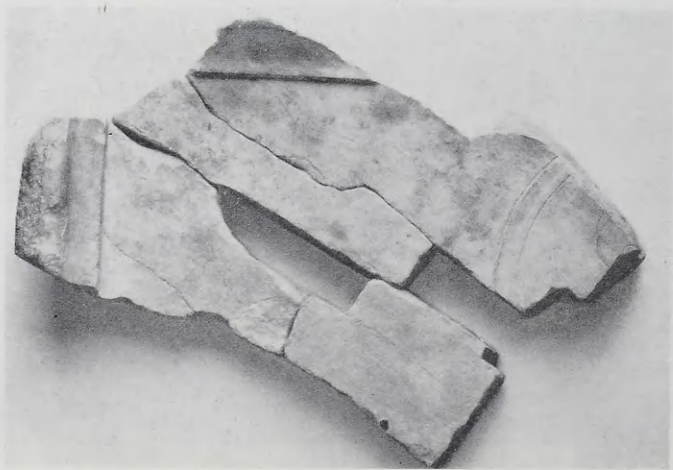
22, Λεπτομέρεια

γ



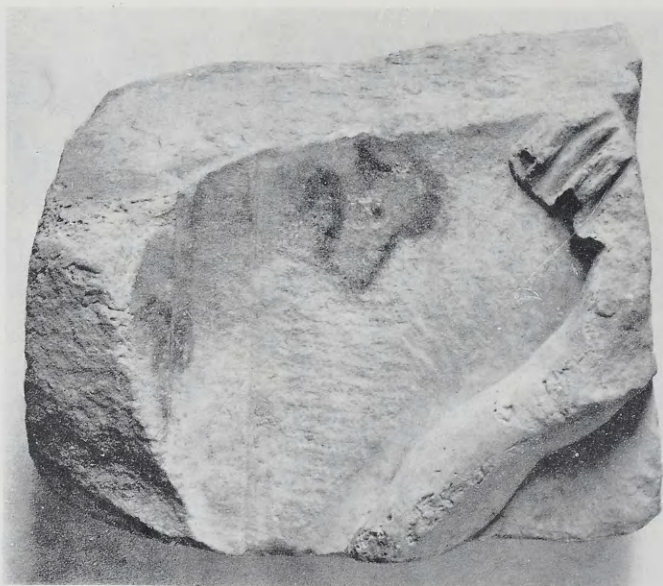
α

30 (MII)



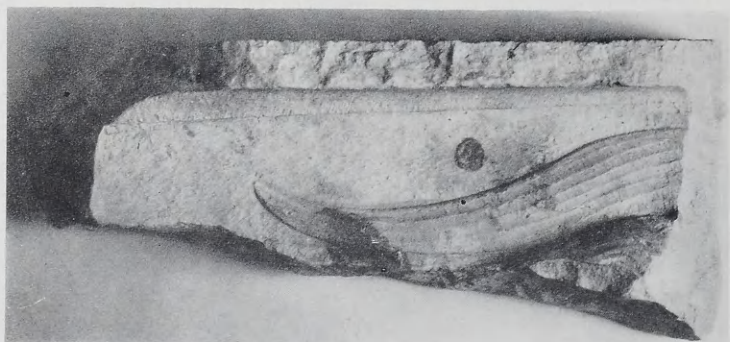
β

32 (MII)



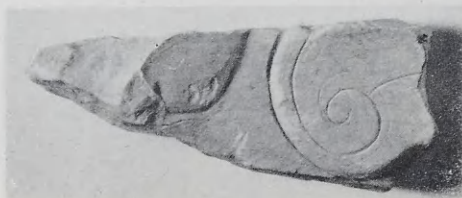
α

34 (MII)



β

37 (MII)



γ

36 (MII)



38 (MII)





40 (MIT)



α

38, λεπτομέρεια



β

38, λεπτομέρεια



α

39, λεπτομέρεια



β

39, λεπτομέρεια





α

45 (MII)



β

46 (MII)



γ

47 (MII)



48 - 49 (MII)



49, λεπτομέρεια

β



48, λεπτομέρεια

α



α

50 (MII)



β

51 (MII)



γ

52 (MII)



α

54 (MII)

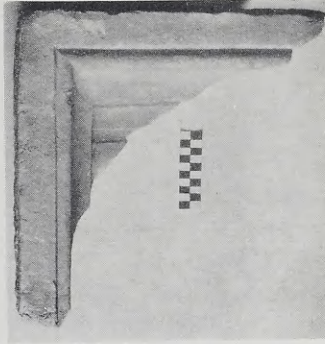


β

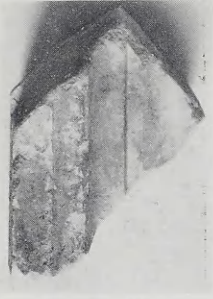
55 (MII)



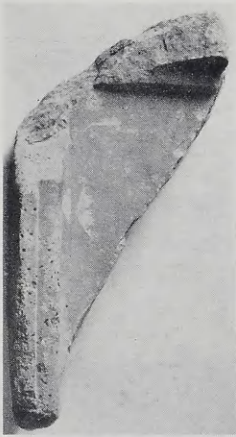
α 5 (ΜΙΙ)



β 72 (ΜΙΙ)



γ 53 (ΜΙΙ)



δ 73 (ΜΙΙ)



ε 74 (ΜΙΙ)



στ 76 (ΜΙΙ)



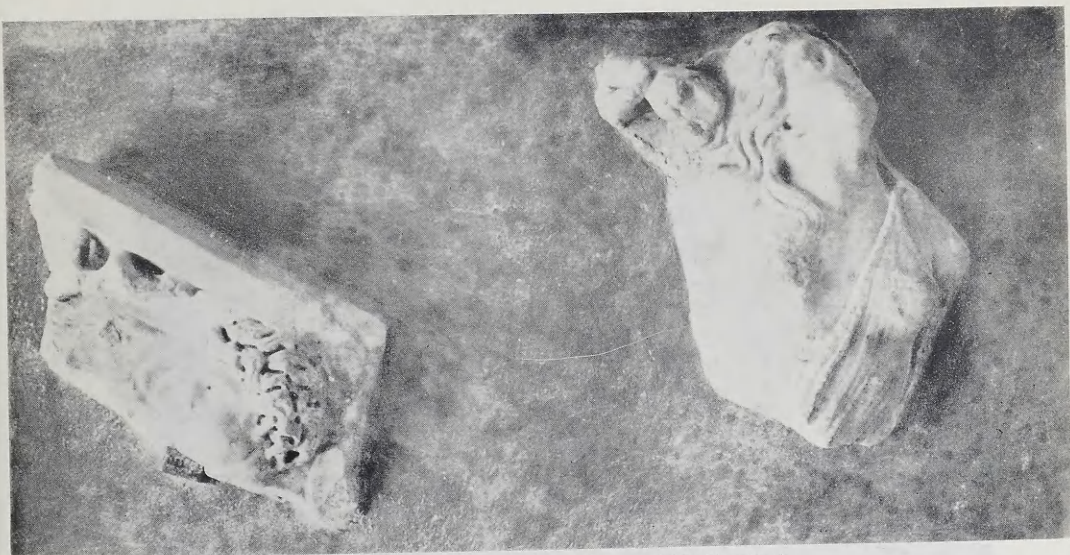
ζ 71 (ΜΙΙ)



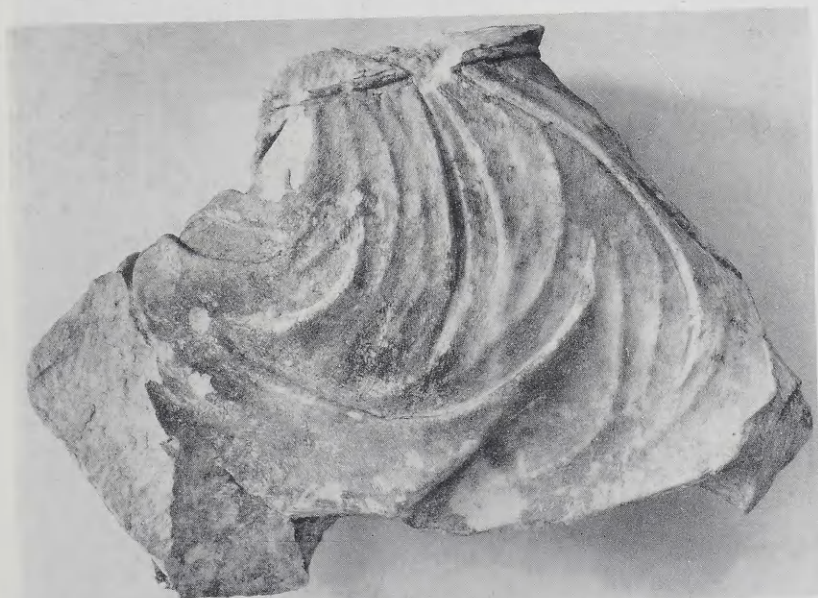
η 87 (ΜΙΙ)



θ 86 (ΜΙΙ)



α Δεξιὰ Θραῦσμα ἀναγλύφου (ἔλλοτε Cannes, Villa Faustina)



β

Θραῦσμα ἀναγλύφου (Μουσ. Κεραμεικοῦ Ρ 676)



α

Ἄνδρῶν πλάκα Ρώμη (Villa Albani 20)



β Ἄνδρῶν πλάκα (Βατικανό, ἄλλοτε Museo Gregoriano Profano, τώρα ἀΐθουσα Παρθενών)



α Τμήμα ανάγλυφης πλάκας (Μουσ. Ἀγορᾶς S 1357)



β Θραύσμα ἀναγλύφου (Μουσ. Ἀγορᾶς S 2113)



γ

Ἀνάγλυφη πλάκα (Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptotek 2016)



α

Τμήμα ανάγλυφης πλάκας (Βερολίνο, Staatliche Museen 1842)



β

Τμήμα ανάγλυφης πλάκας (Ρώμη, Palazzo Giustiniani)



α Ἀνάγκυψη πλάκα (Βατικανό, Museo Chiaramonti)



β Σχέδιο Dal Pozzo (Λονδίνο, British Museum)



α

Ἀνάγλυψη πλάκα (Ρώμη, Μουσ. Θερμῶν 124543)



β

Ἀνάγλυψη πλάκα (Βατικανό, Salla delle Muse 328)



α

Ἀνάγλυφη πλάκα (ιδιωτική συλλογή)



β

Ἀνάγλυφο (Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery, Atkins Museum of Fine Arts 45:32/7)



β Ρώμη, Ἀγορά τοῦ Νέεβου. Ἀνάγλυφη διακόσμηση τοῦ περιβόλου



α Θράσσημα ἀνάγλυφου χαρακῆρα (Μουσ. Πετρίνου 136)

α

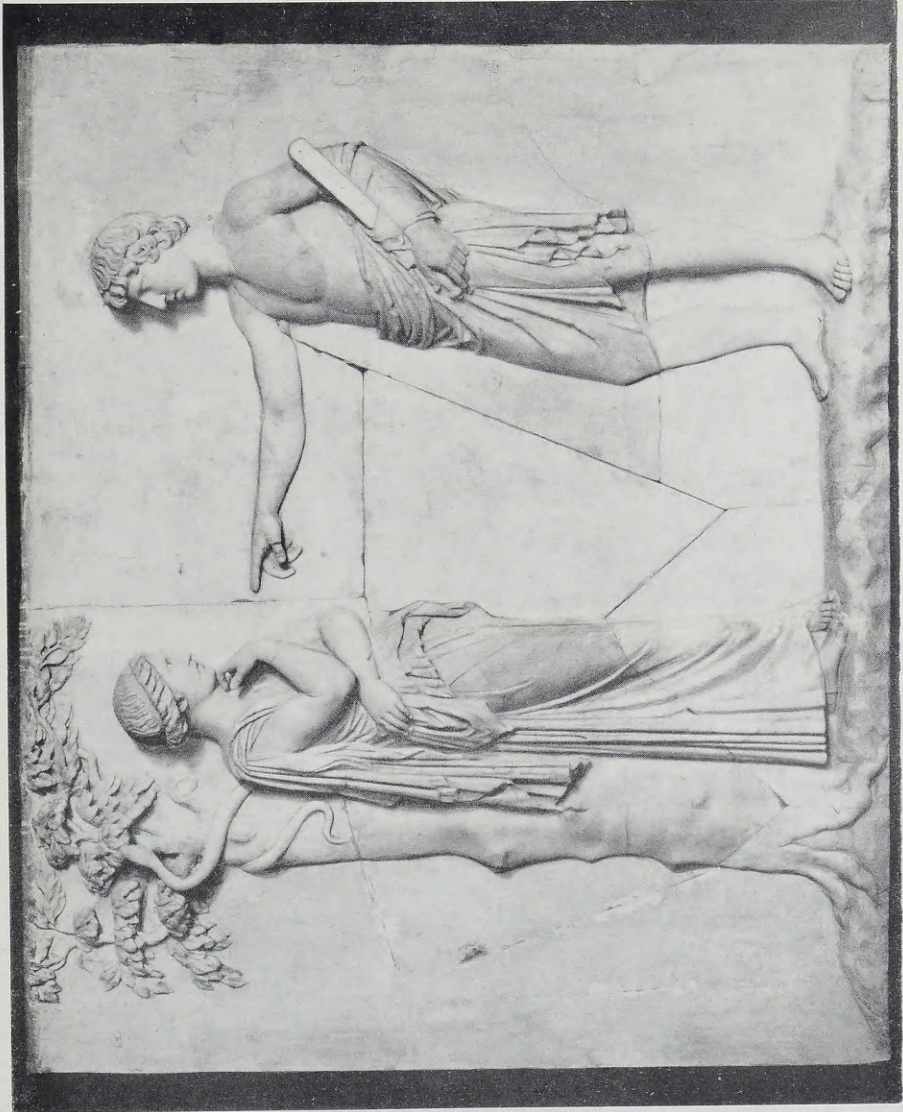


α Θράσπειτα ἀνέγλυφτος πλάσας (Tivoli, Museo Villa Hadriana 713)



β Λετρομέραια ἀνέγλυφτος πλάσας (Ρόμη, Pallazzo dei Conservatori 768)

α

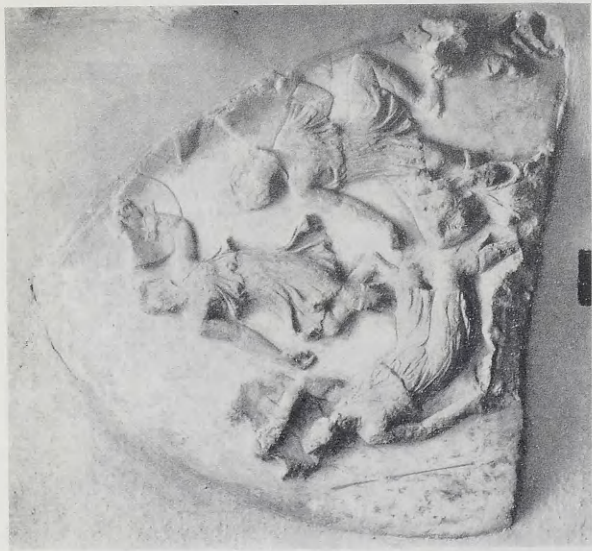


*Αντίλογο (Βερεγγό, Γαλλία delle Statue, Amelung 269)



α-β

Λεπτομέρειες τοῦ πίν. 52α



β. Ασπίδα Βαρυζανού (έλλοσε Museo Chiaramonti 1738, τόπος αθήουσα Πιρβενώνη)



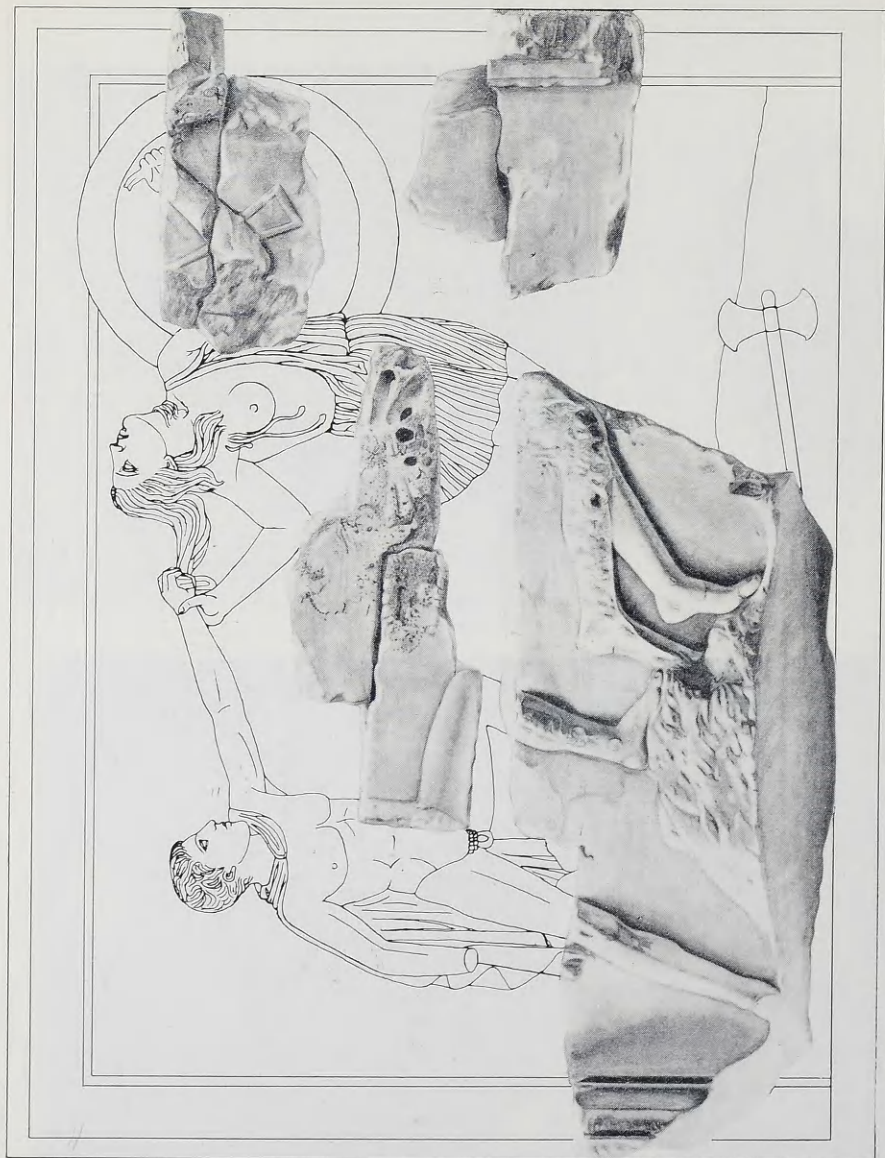
γ. Πήλινη άσπίδα (Μουα. Άγασής Τ 8577)



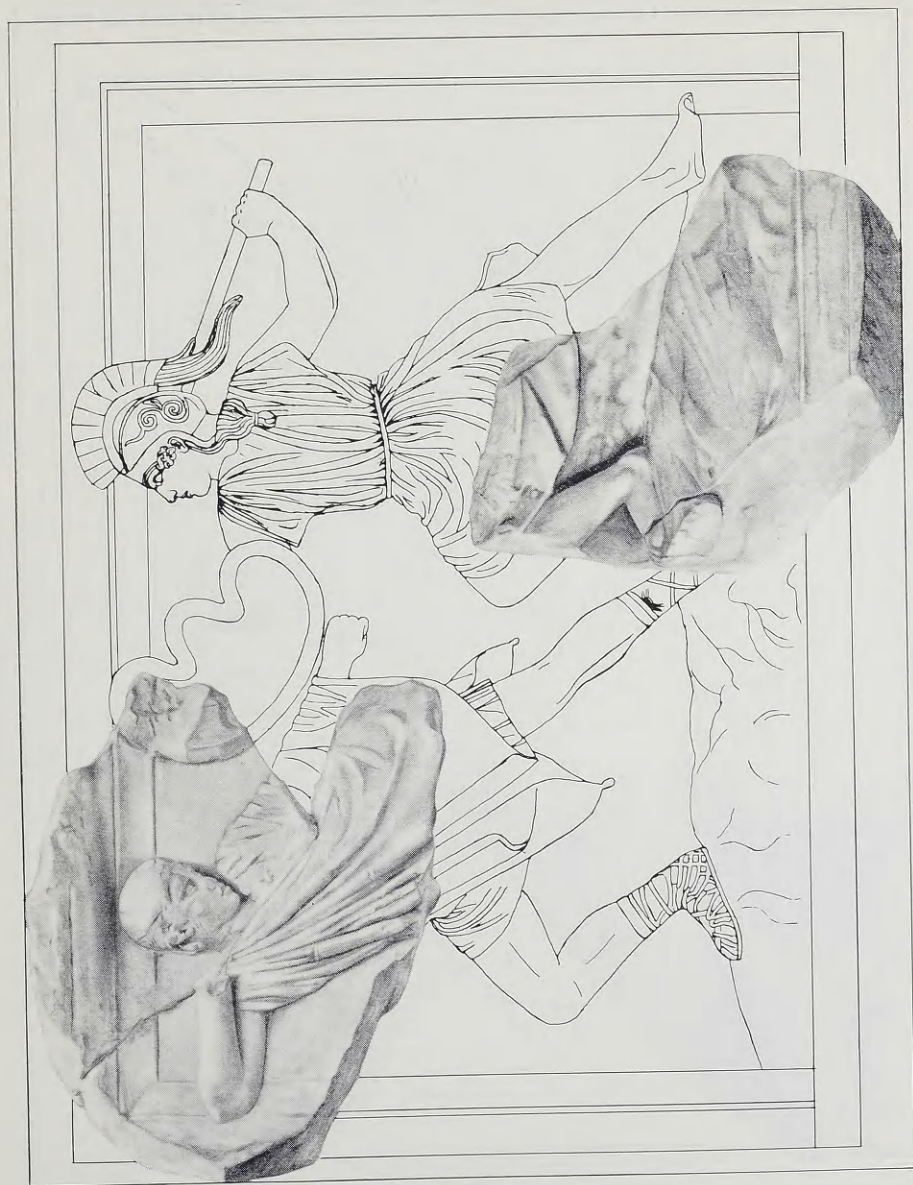
α. Ασπίδα άγασματίου Άθρηάς Πιρβένου (Μυσεο Νυουο Καπιτολινο 916)



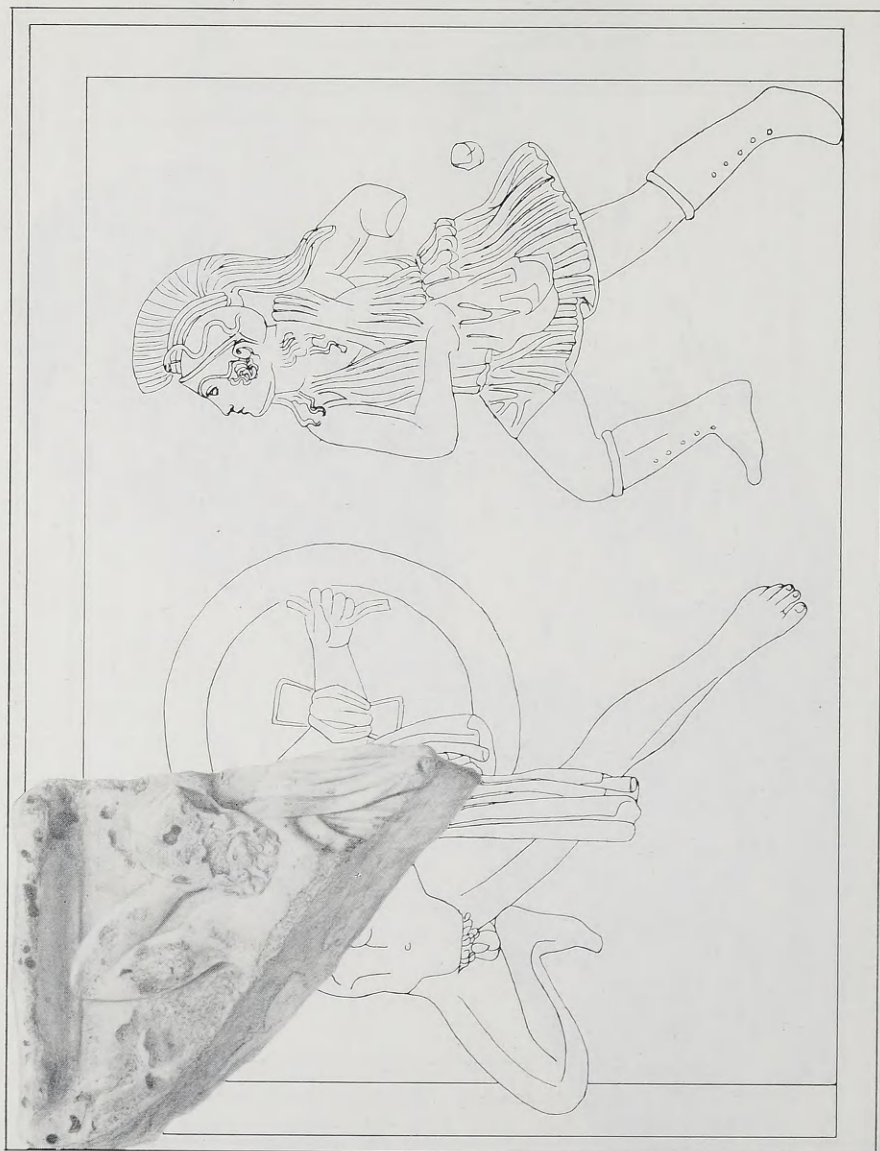
α - β 'Αναπαραστάσεις τῆς Ἀμαζονομαχίας τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς Παρθένου :
 α E. B. Harrison, β V. M. Strocka

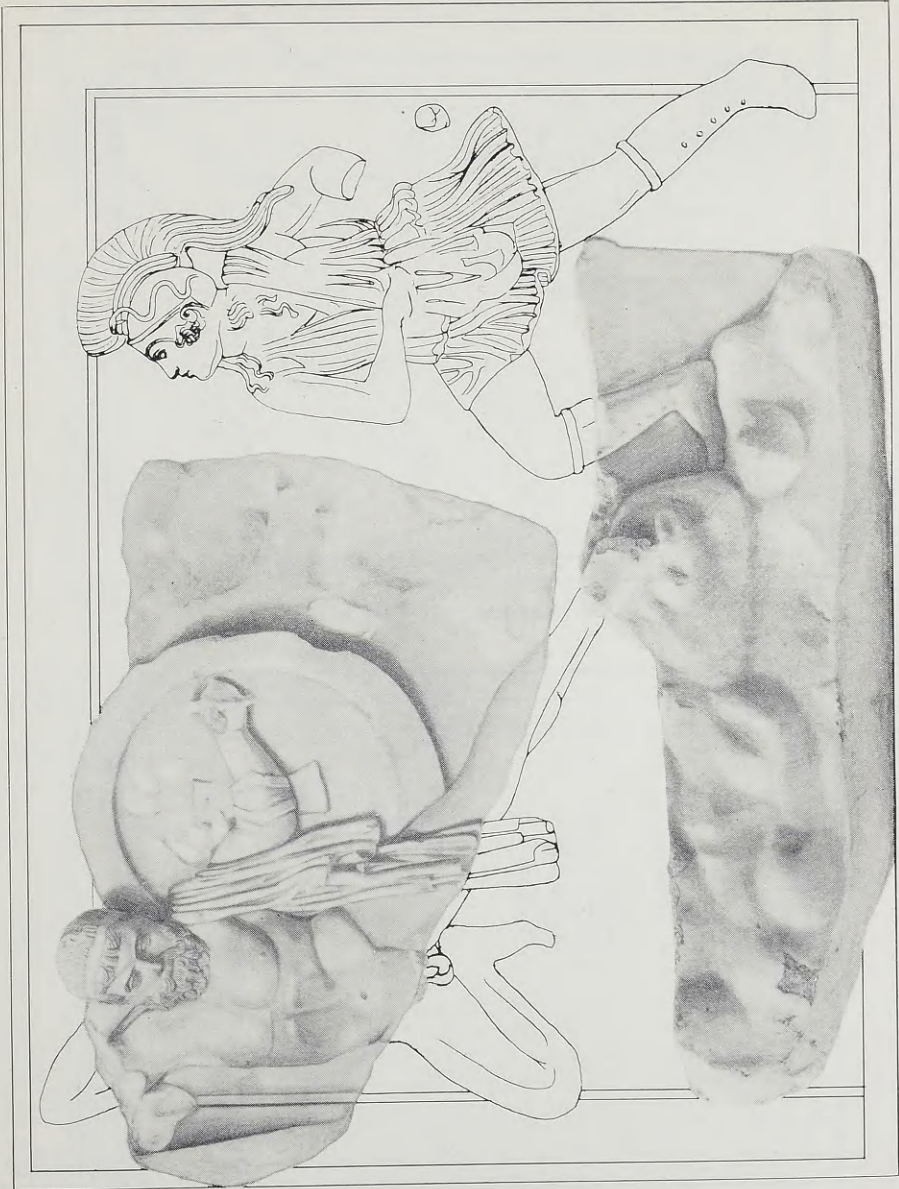


* Αναπαράσταση τῆς πλάκας Α3 (σγ. Γ. Μύρατζατζή)

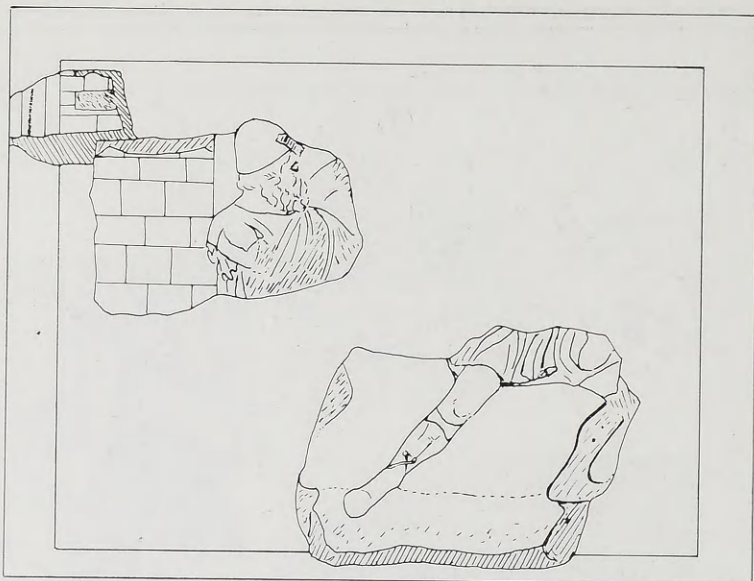


* Αναπαράσταση της Πλάκας Β3 (σχ. Γ. Μάνταβι)



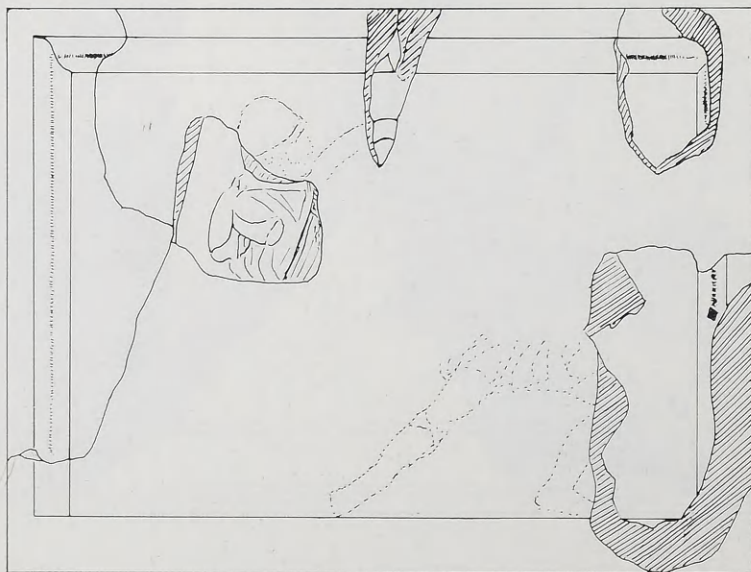


Ἀναπαράσταση ἐπὶ πιάλας Γ3 (σχ. Γ. Μιλευκάκη)



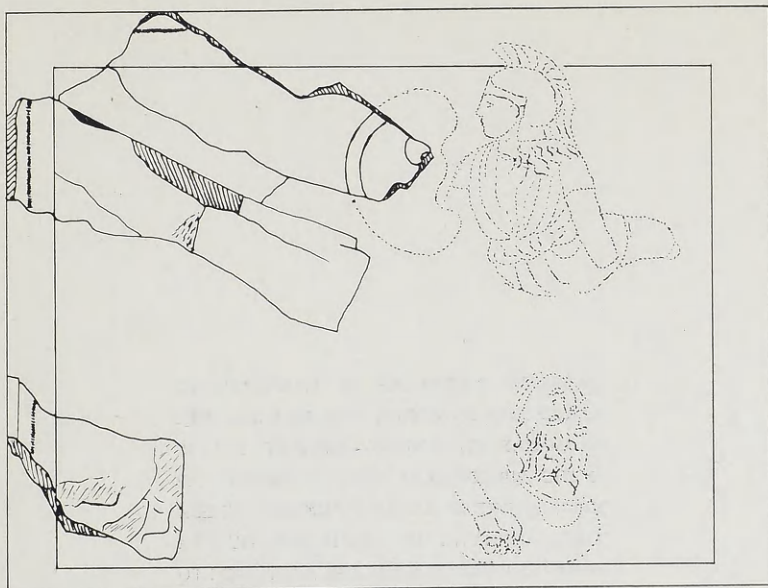
α

Αναπαράσταση τῆς πλάκας Z1 (1:10)



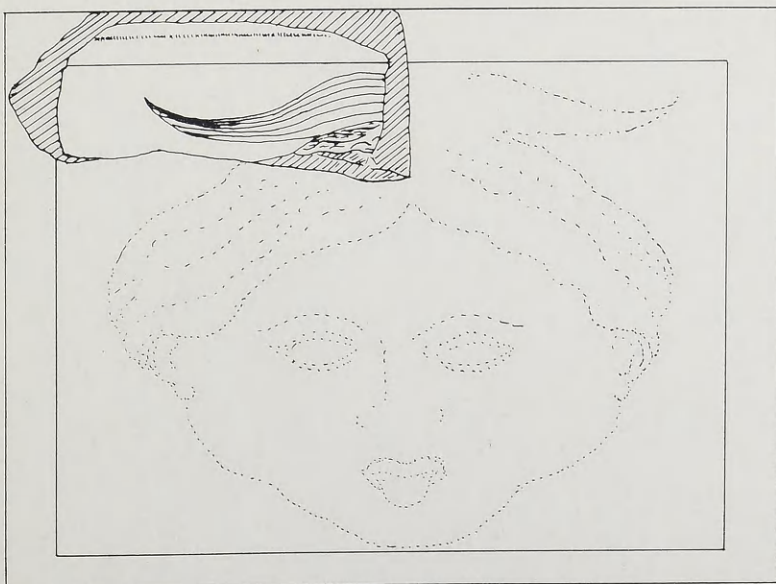
β

Αναπαράσταση τῆς πλάκας Z2 (1:10)



α

Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Θ2 (1:10)



β

Ἀναπαράσταση τῆς πλάκας Λ1 (1:10)

δ ε ς

712

δ ε ς κ λ μ ν

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ «ΝΕΟΑΤΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΑΓΛΥΦΟΙ ΠΙ
ΝΑΚΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ» ΤΗΣ
ΘΕΟΔΟΣΙΑΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ - ΤΙΒΕΡΙΟΥ ΥΠ' ΑΡ.
91 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΔΡ
ΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΕΞΑ
ΚΟΣΙΑ ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑ
ΦΕΙΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΣΤΟ
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΕΜΜΑΝ. Μ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ.