

ΑΜΦΟΡΕΑΣ ΠΡΩΤΟΑΤΤΙΚΟΣ

(Π ί ν. 42· Σ χ έ δ. 1 - 2)

Ἐφορμὴ αὐτῆς τῆς ἐργασίας στάθηκε ὁ ἀπεικονισμένος στὸν Πί ν. 42α-β ἀμφορέας, πατρικὴ κληρονομιά τῆς κυρίας Ἀγνῆς Ρουσοπούλου, ποὺ κι ἀπ' αὐτὲς τὶς γραμμὲς αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωση νὰ εὐχαριστήσω γιὰ τὴν πρόθυμη ἄδεια τῆς δημοσίευσης καὶ τὶς σχετικὲς μὲ τὴν ἱστορία του πληροφορίες. Βρέθηκε τὸν Αὐγούστο τοῦ 1900 στὴν ὁδὸ Ψαρομηλίγκου, κοντὰ στὸν Κεραμεικὸ, μαζί μὲ πολλὰ ἀγγεῖα διαφόρων σχημάτων καὶ ἐποχῶν. Ἡ κακὴ διατήρηση τῆς διακόσμησης καὶ ὁ πρόχειρος καθαρισμὸς δὲν ἄφησαν τότε νὰ φανῆ καθαρὰ ἡ ποιότητα τοῦ ἔργου. Παράπεσε ἔτσι ἀνάμεσα σὲ « Ἀρχαῖα ἄχρηστα ὑπὸ τῆς Ἀρχαιολογικῆς ἐπιτροπῆς κριθέντα καὶ ἐπιστρεπτέα τῷ ἰδιοκτῆτῃ τοῦ κτήματος ἐν ᾧ εὐρέθησαν Κω Ὀθωνι Ρουσοπούλου »¹.

Χάρη στὴ φροντίδα ποὺ ἔδειξε ἡ Διεύθυνση μεταφέρθηκε τελευταῖα στὰ ἐργαστήρια τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, ὅπου καθαρίστηκε καὶ ξανασυγκολλήθηκε ἀπὸ τὸν ἀρχιτεχνίτη κ. Τριαντάφυλλο Κοντογεώργη². Μὲ τὴν ἀπαλλαγὴ τοῦ ἀγγείου ἀπ' τὶς κακὲς συμπληρώσεις φάνηκαν οἱ σωστὲς διαστάσεις του :

Συνολικὸ ὕψος	55.20 ἐκ.
Ὑψος λαιμοῦ	17.60 »
Διάμετρος χείλους	23.10 »
» βάσης λαιμοῦ	18.30 »
Μεγ. διάμετρος κοιλιάς	32.60 » σὲ ὕψος 26 ἐκ. ἀπὸ τὴ βάση
» » βάσης	12.60 »

Ἐπειδὴ τὸ σχῆμα του παρουσιάζει κάποιον ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον, ἀφήνομε τὴν ἐξέτασή του γιὰ τὸ δεύτερο μέρος τῆς μελέτης, ὅπου θὰ συσχετιστοῦν ἀνάλογοι ἀμφορεῖς μιᾶς μεγάλης κατηγορίας. Σύμφωνα μὲ τὶς δυνατότητες ποὺ προσφέρει τὸ σχῆμα, ὀργανώνεται καὶ ἡ διακόσμηση, μοιρασμένη στὴ μετόπη τοῦ λαιμοῦ καὶ στὴ ζώνη τοῦ ὤμου. Τὸ ὑπόλοιπο σῶμα σκεπάζεται μὲ λεπτὲς παράλληλες γραμμὲς καὶ μόνο στὸ κάτω μέρος μιὰ πλατιὰ ταινία, μελανή, ὀρίζει τὴν ἐλαφρὰ κωνικὴ βάση, δυναμώνοντας τὴν αἴσθηση τῆς ἀσφάλειας γιὰ τὴ σταθερότητα τοῦ συνόλου.

1. Ταυτίζεται μὲ τὴ « Γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ ὀστεοδόχο κάλπη » (ἀρ. 35) τοῦ καταλόγου ποὺ ὀγοράφει ὁ ἀείμνηστος Χρῆστος Τσοῦντας καὶ περιέχει συνοπτικὴ περιγραφή ὀσων ἔργων ἀφέθηκαν στὴν κυριότητα τοῦ ἰδιοκτῆτη μετὰ τὴν ἀνασκαφὴ τοῦ χώρου.

2. Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλονται στὴ Σέμνη Καρούζου γιὰ τὸ ὀσιαστικὸ τῆς ἐνδιαφέρον καὶ στοὺς καθηγητὲς Ε. Kunze, W. H. Schuchhardt, Γ. Μπακαλάκη καὶ Ν. Κοντολέοντα γιὰ τὶς πολὺτιμες συμβουλὲς τους. Στὴν εὐγένεια τοῦ Dr. A. Greifenhagen χρωστῶ τὴ δυνατότητα νὰ μελετήσω ἀπὸ κοντὰ ὀσα ἀπὸ τὰ Πρωτοαττικὰ τοῦ Antiquarium βρίσκονται σήμερα στὸ Μουσείο τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου. Ἡ Dr. Eva T. Brann εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ συζητήση μαζί μου σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου σὲ καλλιτέχνη. Ἀπὸ τὴν τέχνη, τέλος, τοῦ ἐκλεκτοῦ ζωγράφου Α. Παπαηλιοπούλου βγήκαν τὰ σχέδια τῶν παραστάσεων. Χωρὶς αὐτὰ θὰ ἦταν ἀδύνατη ἡ παρουσίαση τοῦ ἔργου, μιὰ καὶ τὰ εἰκονιζόμενα θέματα εἶναι πολὺ φθαρμένα καὶ μὲ δυσκολία θὰ μπορούσαν νὰ ἀποδοθοῦν φωτογραφικὰ.

Κεντρικό θέμα τῆς πρόσθιας μετόπης εἶναι ἡ παράσταση ἑνὸς λιονταριοῦ (Σχ έ δ. 1). Γιὰ νὰ ἀποδώσῃ τὸ σῶμα του προτίμησε ὁ τεχνίτης τὴ βαριά τεχνικὴ τῆς σκιαγραφίας. Κράτησε ὁμως τὴν πιὸ ἐξελιγμένη μέθοδο τοῦ περιγράμματος, γιὰ νὰ φωτίσῃ τὶς λεπτομέρειες τοῦ προσώπου. Ἐκεῖ δεσπόζει ὀρθάνοιχτο τὸ μάτι, πὺ κορυφώνει καὶ τὴ δαιμονικότητα τοῦ θηρίου. Τὸ ἀνοικμένο στόμα, μὲ τὴ στεφάνη τῶν δοντιῶν καὶ τὴν κρεμασμένη γλῶσσα, ὀλοκληρώνει τὴν ἐντύπωση ὑποδηλώνοντας διαισθητικὰ τὴν ὕπαρξη κάποιου φανταστικοῦ θύματος. Οἱ λεπτομέρειες στὴν παράσταση



Σχέδ. 1. Παράσταση τῆς μετόπης τοῦ λαιμοῦ καὶ τῆς ζώνης τοῦ ὄμου τῆς πρόσθιας ὄψης

τοῦ ζώου ἀκολουθοῦν κανονικὰ τὴν πρώιμη πρωτοαττικὴ παράδοση³, στὴν οὐρὰ ὁμως, πὺ δὲν ἔχει τὸ ἀντίστοιχό της, ἐκφράζεται ἡ ἰδιομορφία τοῦ καλλιτέχνη : Διπλώνεται ἄρμονικὰ ἀνάμεσα στὰ πίσω σκέλη καὶ καταλήγει σὲ σχῆμα πὺ θυμίζει κεφάλι πουλιοῦ⁴.

Λίγα παραπληρωματικὰ κοσμήματα, τοποθετημένα μὲ σκέψη, ὑποβάλλουν τὴν

3. Πρβλ. Μυλωνᾶ, Πρωτοαττικὸς Ἄμφορες, 54 κ.έ., εἰκ. 23 - 25. Γιὰ τὸ νόημα πὺ κλείνουν οἱ παραστάσεις τῶν ζώων βλέπε Σ. Καρούζου, Ἄγγεῖα Ἀναγυροῦντος, 108 κ.έ. μὲ τὴν παλιότερη βιβλιογραφία συγκεντρωμένη.

4. Πρβλ. μιὰ προσπάθεια μὲ φτωχότερο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα σὲ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν Μεσογείων, BSA 35 (1934/35) 176, εἰκ. 2 καὶ πίν. 43. Διάθεση νὰ ἐξαρθῇ διακοσμητικὰ ἡ οὐρὰ βρίσκουμε καὶ στὸ θραῦσμα ἀμφορέα ἀπὸ τὴ Βραυρώνια πὺ σχετίστηκε μὲ τὸ «ζωγράφου τοῦ Ἀναλάτου», Neue Ausgrabungen in Griechenland, I. Bhf. z. Antike Kunst 1963, πίν. I, 1 (Lilly G. Kahil). Τὸ ὅτι ἡ οὐρὰ καταλήγει ἐδῶ σὲ ἀνθέμιο δυναμώνει τὴ σχέση μὲ τὴν ὁμάδα τοῦ Κεραμικοῦ πὺ παρατηρεῖ ἡ Brann, AJA 64 (1960) 71, θέλοντας νὰ συνδέσῃ τὶς ὕστατες δημιουργίες τοῦ Ἀναλάτου μὲ τὶς πρώι-

παρουσία της Φύσης και τονώνουν την ισορροπία της σύνθεσης, που θα είχε άνατραπή από τη δυνατή κίνηση του ζώου. Τα περισσότερα είναι συχνά στά κεραμικά δημιουργήματα του πρώιμου 7ου αιώνα και μόνο το διπλό οκτώσχημο με την τρίφυλλη έπίστεψη παρουσιάζεται σπανιότερα⁵.

Η διακόσμηση στην κύρια όψη του αμφορέα κλείνει με τα έξι άκτινωτά κοσμήματα και τους ένδιάμεσους στικτούς ρόμβους που καλύπτουν τη ζώνη του ώμου⁶.

Στην πίσω μετόπη του λαιμού απλώνεται το διπλό οκτώσχημο στολίδι της κύριας



Σχέδ. 2. Παράσταση της μετόπης του λαιμού και της ζώνης της πίσω όψης

όψης σε μεγαλύτερη κλίμακα και με περισσότερη φαντασία, παίρνοντας έτσι διαστάσεις άναρριχητικού φυτού (Σ χ έ δ. 2). Τα άκρινά του στελέχη καταλήγουν έδώ σ' άντικριστά άνθεματά λουλούδια⁷, ένώ στους κάτω κύκλους δυο πουλιά βόσκουν άνετα, κλεισμένα μέσα στην ιδεατή πρασινάδα⁸.

μες του «ζωγράφου των Κριών». Πάνω σ' αυτό βλέπε τις άντιρρήσεις του J. M. Cook, *Gnomon* 1962, 822 κ.έ.

5. Άπόλυτα όμοιο στάθηκε άδύνατο να βρω. Πρβλ. τό πώμα P 7183 της Άγοράς, Agora VIII, άρ. 410, πίν. 24 (κάτω από την κοιλιά του άλόγου) και την κάτω ζώνη της κοιλιάς στον αμφορέα 15424 του Έθνικού Μουσείου, CVA Grèce 2, πίν. 6, 1 - 4.

6. Πρβλ. CVA Berlin I, τους αμφορείς A5 πίν. 3 και 31006 πίν. 41. Στόν τελευταίο ή ένότητα της σύνθεσης όλοκληρώνεται με τις άνάστροφες άκτίνες στη βάση της κοιλιάς.

7. Τό θέμα σπάνιο. Πρβλ. λαιμό ύδριας P 26411 της Άγοράς, *Hesperia* XXX (1961) 375, πίν. 87, S3, όπου συγκεντρωμένα και τά έλάχιστα άνάλογα παραδείγματα. Άς προστεθ ή άμφορέας CA 1960 του Λούβρου, Pottier, *Le dessin chez les Grecs*, πίν. 9, 4· Johansen, *Les Vases Sicyoniens*, εικ. 61. Για την καταγωγή και την εξέλιξη των φυτικών θεμάτων βλ. Μυλωνά, ό.π. 18 κ.έ. και Καρούζου, ό.π. 74 κ.έ.

8. Πρβλ. την άνούσια παραλλαγή του θέματος στον αμφορέα A8, CVA Berlin I, πίν. 4,2.

Τή λυρικήτητα τής σκηνής δλοκληρώνουν τὰ ἔξι πουλιὰ τής ζώνης τοῦ ὤμου συμπληρώνοντας καὶ τή σύνθεση τής πίσω πλευρᾶς τοῦ ἀγγείου⁹.

Τή χρονολόγηση τοῦ ἔργου δυσκολεύουν στοιχεῖα τής παλιότερης πρωτοαττικής τεχνικῆς πλᾶι σὲ ἄλλα, νεώτερα, πού φέρνουν τὸ δημιουργό του μέσα στὰ ρεύματα τῶν πιὸ ὄριμων χρόνων. Ἄντι νὰ θεωρήσουμε τὰ δεύτερα ἐνδείξεις ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς προσωπικότητας, θὰ προτιμήσουμε νὰ δοῦμε στὰ πρῶτα τὰ δείγματα ἐνὸς « ἀρχαΐσμου », ὄχι ξένου στήν πορεία τής ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης¹⁰.

Μολονότι στὸ πρόσωπο τοῦ λιονταριοῦ χρησιμοποιεῖται τὸ περίγραμμα, μιὰ τεχνικὴ πού ὀπωσδήποτε ἦταν κατάκτηση τῶν ζωγράφων τής λεγόμενης « Κλασσικῆς Παράδοσης », λείπουν ὅλες ἐκεῖνες οἱ μυϊκὲς λεπτομέρειες γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ ρύγχους, κοινὲς στὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τοῦ τέλους τής ἴδιας ἐποχῆς. Τὸ ὑπερβολικὸ ἀδυνατίσμα τοῦ κορμοῦ πρὸς τὴν ὀσφυακὴ χώρα, πού κάνει χαλαρὴ τὴ σύνδεση μὲ τὰ κάτω ἄκρα, καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν πελμάτων εἶναι στοιχεῖα πού θυμίζουν ἔντονα τὴ γεωμετρικὴ καταγωγή τής πρωτοαττικῆς μορφῆς. Ἡ τοποθέτηση ὁμως τοῦ ματιοῦ ψηλά, πολὺ κοντὰ στὸ αὐτί, ἡ τάση του νὰ χάση τὴν « ἀρχαϊκὴ » στρογγυλάδα παίρνοντας ἓνα πιὸ ἀμυγδαλωτὸ σχῆμα, οἱ ὁμορφες ἀναλογίες τοῦ ζώου μὲ τὴν ἀεράτη κίνηση καὶ τὶς ἐκφραστικὲς κλειδώσεις καὶ ἡ σιγουριὰ τής γραμμῆς τοῦ σχεδίου φέρνουν τὴν παράσταση κοντὰ στήν πιὸ ἐξελιγμένη τεχνικὴ πού χρησιμοποιεῖ τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα¹¹.

Ὁ τρόπος πού ὀργανώνεται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ἡ διακόσμηση μὲ τὴ σύνθεση τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων σὲ μιὰ ἐνότητα ἄγνωστη στὶς παλιότερες κεραμεικὲς δημιουργίες, θὰ ἦταν ἀδιανόητος σὲ ἐποχὴ πού ἀναπνέει τὴν αἰσθητὴ ἀκόμη παρουσία τής γεωμετρικῆς κληρονομιάς. Ἡ ἀνάγκη νὰ τονίσῃ τοὺς ἄρμους ἀρθρώνοντας τὰ μέλη καὶ ζυγίζοντας τὰ ἄρμονικὰ φαίνεται ἀπὸ τὴν ἐκλογή καὶ τὴν χρησιμοποίηση εἰδικὰ τῶν ἀκτίων γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ὤμου καὶ ἀκόμα γιὰ τὴν κατεύθυνση πού τοὺς δίνει πρὸς τὰ κάτω. Πετυχαίνει ἔτσι μαζὶ μὲ τὴ στήριξη τής μετοπικῆς παράστασης τοῦ λαιμοῦ καὶ τὴ μείωση τοῦ βάρους τῆς. Ἡ μείωση αὐτὴ πού συνεχίζεται κάθετα, περνᾷ στὸ χῶρο τής κοιλιάς καὶ βοηθᾷ στὸ νὰ ἐλαφρώσῃ κάπως ὁ ὄγκος τῆς ἀπὸ τὴν ὀριζόντια διάταξη τῶν παράλληλων γραμμῶν. Μὲ τὴ μελανὴ ταινία στὴ βάση τῆς δένονται, τέλος, σοφὰ οἱ ἀρχιτεκτονικὲς καὶ ζωγραφικὲς μορφὲς σὲ ἓνα λογικὰ δλοκληρωμένο καὶ « κλειστὸ » σύνολο.

Τὶς ἴδιες ἀρετὲς παρατηροῦμε καὶ στήν πίσω πλευρὰ τοῦ ἀγγείου, πού ἡ ὁμορφία τῆς μᾶς κάνει διστακτικὸς στὴν χρησιμοποίηση τοῦ ὄρου « δευτερεύουσα ». Τὴν ἐλαφράδα τής φυτικότητας πού, γεμάτη χυμούς, δὲ χάνει τὴ γήινη ζωντάνια τῆς, ἐκφυλισμένη σὲ διακοσμητικὸ μανιερισμὸ, συμπληρώνει ἐδῶ ἡ παράσταση τοῦ ὤμου, τονίζοντας τὴν ἐντύπωση τοῦ δάσους καὶ τής δροσιάς. Πρέπει νὰ προσεχτῆ ἡ μελωδικὴ

9. Θὰ μᾶς ἐπιτραπῆ νὰ μὴν προχωρήσουμε σὲ ζωολογικὲς ἐρμηνεῖες καὶ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὸν ἀφρημένο ὄρο « πουλί », πού καὶ γενικότερος εἶναι καὶ πιὸ πολὺ νόημα κλείνει μέσα του. Γιὰ μιὰν ἀνάλογη σειρὰ πουλιῶν πρβλ. οἰνοχόη Μουσεῖου Saint Raymond τής Τουλούζης, Rev. Et. Anc. 56 (1954) 5 κ.ε. πίν. I (πληροφορία τής Σέμνης Καρούζου)

10. Εἰδικότερα γιὰ τὴν Πρωτοαττικὴν περίοδο βλέπε J. M. Cook, BSA 35 (1934/35), 179 κ.ε. μὲ ἀφορμὴ ἀμφορέα 31006 Βερολίνου καὶ ἀγγεῖα ἔξω ἀπὸ τὴν « Κλασσικὴ Παράδοση ».

11. Ἡ ὕπαρξη λευκοῦ στὸ πρόσωπο τοῦ λιονταριοῦ δὲ θὰ μᾶς φαινόταν ἀπίθανη, ἂν καὶ ἡ φθορὰ τῆς παράστασης δὲν ἐπιτρέπῃ ἓνα τέτοιο συμπέρασμα. Γιὰ πρωιμότερη, πάντως, χρῆση λευκοῦ βλέπε ἔργα τῆς ομάδας τοῦ Würzburg συγκεντρωμένα ἀπὸ τὴν Brann μὲ ἀφορμὴ τὴ δημοσίευση τῆς ὀδρίας Γερουλάνου, AJA 63 (1959) 178 κ.ε. Τὴν ἀνάλυση τῆς τεχνικῆς ἔκαμε ὁ Cook, δ.π. 187 κ.ε.

άρμονία που κρύβεται στις άνερες και ελαφρά διαφορετικές στάσεις των πουλιών, με αποτέλεσμα ή κίνηση να δίνει την αίσθηση της συνέχειας προς τα δεξιά.

Η ίσορροπία, ωστόσο, παραμένει το βασικό χάρισμα και την ανάγκη της υποδηλώνουν οι αντίστροφες κινήσεις που έχουν τα πουλιά στη μετόπη του λαιμού.

Τα φορτικά παραπληρωματικά στολίδια, που χαρακτηρίζουν πρώιμα πρωτοαττικά έργα, λείπουν από τον αμφορέα μας και αυτό θα μπορούσε θαυμάσια να ερμηνευτεί σαν ένδειξη εξέλιξης και κάποιας λύτρωσης από το «φόβο του κενού»¹². Η απόλυτα, τέλος, ξεκαθαρισμένη διάκριση των διακοσμημένων χώρων μας οδηγεί προς το δεύτερο τέταρτο παρά την ταινιωτή διακόσμηση της κοιλιάς¹³. Έτσι, η χρονολόγηση του έργου γύρω στην καμπή του πρώτου τετάρτου του 7ου π.Χ. αιώνα φαίνεται αρκετά δικαιολογημένη.

Η απόδοση τώρα σε καλλιτέχνη, που τελευταία έχει πάρει τη μορφή μιας έναγώνιας αποκλειστικής προσπάθειας, θα μας χάριζε ακόμα ένα έργο μέσα στην εξέλιξη μιας προσωπικότητας. Αυτός όμως ο δρόμος και δύσκολος και επικίνδυνος είναι, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για έποχές που οι αξίες τους βρίσκονται ακόμα στο στάδιο της δημιουργίας, οι ανάγκες τους δεν έχουν απόλυτα αποκρυσταλλωθεί και η αναζήτησή της μορφής που θα τις εκφράσει απλώνεται σε μια πλατιά και πλούσια κλίμακα¹⁴.

Η συχνή παρουσία του πουλιού θα μπορούσε να μας παρασύρει στην αναγνώριση της μυστικής υπογραφής του τεχνίτη. Δυό έργα, περίπου σύγχρονα, δείχνουν φανερά την προτίμηση για το ίδιο θέμα: Ο αμφορέας της Έλευσίνας με το μεγάλο πουλί στη μετόπη του λαιμού¹⁵ και τα κομμάτια 345 από την Ακρόπολη¹⁶. Η προσεκτική όμως εξέταση των κοσμημάτων, των στοιχείων της σύνθεσης και του χαρακτήρα της διακόσμησης μας πείθει πως θα ήταν αδύνατος ο τεχνοτροπικός συνδυασμός τους με τον αμφορέα μας¹⁷.

Αντίθετα, ο αμφορέας της Συλλογής Schoen¹⁸ με τη μετοπική παράσταση του λιονταριού, την ομοιότητα στο σχήμα και στις διαστάσεις και την ταινιωτή διακόσμηση της κοιλιάς πλησιάζει περισσότερο το πνεύμα του δικού μας. Η σύνδεσή του, τελευταία, με μια ομάδα έργων σχετικών¹⁹ προσφέρει δυνατότητες για μερικές συμπληρωματικές συγκρίσεις: Ο αμφορέας 19332 του Έθνικού Μουσείου²⁰ με το φυτικό κόσμημα του

12. Την προτίμηση για επιφάνεια «σχεδόν γυμνή κοσμημάτων» βρίσκομε ήδη στα παλιότερα έργα του «ζωγράφου των Κριών», Αρχ. Έφημερίς 1952, 153 κ.έ. Εκεί ερμηνεύεται διστακτικά σά «διοχέτευσις δαιδαλικής πειθαρχίας» (σ. 74), στον κύκλο όμως που από νωρίς διαμορφώνουν τη μετοπική παράσταση στο λαιμό έχουμε πάντα μια αίσθηση «ανάσας» και άνεσης των μορφών κατά την πετυχημένη έκφραση του Beazley, Development, 4.

13. Πρβλ. έργα που τοποθετήθηκαν από τον Cook στα τέλη του πρώτου τετάρτου του 7ου π.Χ. αιώνα, δ.π. 185 κ.έ.

14. Βλέπε και J.M. Cook, JHS 81 (1961) 221.

15. Αρχ. Έφημερίς 1898, πίν. 3,2.

16. Graef - Langlotz, Akr. Vasen, πίν. 11 και 12. Μαζί με τον αμφορέα της Έλευσίνας θεωρήθηκε από τον Cook, BSA 35 (1934/35) 185, έργο του ίδιου καλλιτέχνη.

17. Η Dr. A.D. Ure είχε την καλοσύνη να μου στείλει φωτογραφίες του μικρού αμφορέα 50.10.1 από το Πανεπιστημιακό Μουσείο του Reading, που αναφέρεται χωρίς να απεικονίζεται στο JHS 83 (1963) Arch. Reports, 56, αριθ. 2. Η παράστασή του συνδέεται όμως με ύστερογεωμετρικές δημιουργίες του τύπου Αθηνών 897, Davison, Attic Geometric Workshops, 45, εικ. 40 - 47, και δεν έχει σχέση με τη διακόσμηση του αμφορέα μας.

18. Lullies, Eine Sammlung Griechischer Kleinkunst, 17, αριθ. 30, εικ. 10 και 11.

19. Eva Brann, AJA 64 (1960) 71.

20. AJA 64 (1960) πίν. 15.

ώμου του, έστω και χωρίς άνθη, κάνει τούς δεσμούς του άγγείου μας με την ομάδα αυτή πιό ισχυρούς και πιθανή τή σχέση του με τόν κύκλο του « ζωγράφου του 'Αναλάτου ». Τή σχέση αυτή θα μπορούσε να ενισχύσει ή μεγάλη συγγένεια του λιονταριού μας με τὰ λιοντάρια του πρωτοαττικού κυπέλλου P 7168 τής 'Αγοράς²¹ που τόσο στενά συνδέονται με τὸ έργαστήρι του²².

Τή σπανιότητα του φυτικού κοσμήματος τής πίσω μετόπης του λαιμού έχει ήδη παρατηρήσει ή Eva Brann με άφορμή τή δημοσίευση τής ύδριας P 26411 τής 'Αγοράς²³. Πέρα από τή χρησιμοποίηση χαράγματος και επίθετου λευκού χρώματος, τὸ « παίξιμο τῶν σκούρων και άνοικτῶν τόνων » τής διακόσμησης, ή άπλότητα του σχεδίου και τής σύνθεσης κι ὁ ίδιος άρχαϊσμός, που έκδηλώνεται με τήν προτίμηση τής σκιαγραφίας, ή άπουσία ακόμα πολλῶν παραπληρωματικῶν στολιδιῶν και ή καθαρότητα του σχήματος κάνουν τή δυνατότητα μιᾶς κοινῆς καταγωγῆς τής ύδριας με τὸν άμφορέα μας άρκετὰ πιθανή. Τὰ ίδια στοιχεία ξαναβρίσκομε στην οίνοχόη 81 του Κεραμεικού²⁴ σ' ένα στάδιο ὅμως πιό προχωρημένο. 'Η φυτική διακόσμηση τής πίσω πλευράς έχει χάσει πιὰ τήν χάρη τῶν πρώιμων έργων κι έχει πάρει τὸ δρόμο τής συμβατικότητας. Μολοντί ή ύπαρξη του ίδιου κοσμήματος στην οίνοχόη του Κεραμεικού εἶναι οὐσιαστικὸ ἐπιχείρημα γιὰ τούς δεσμούς τῶν δυὸ έργων, ή περισσότερο νατουραλιστικὴ άπόδοση του λιονταριού με τήν « κατ' ἐνώπιον » στάση του κεφαλιού και τή φυσικότητα τῶν πελμάτων, τή σχετίζου με μεταγενέστερα έργα παρὰ τήν πρώιμη χρονολόγηση του Kübler²⁵. Τή σχέση που παρατηρήθηκε ανάμεσα στὰ άγγεῖα αὐτὰ και σὲ δημιουργίες του «ζωγράφου τῶν Μεσογείων»²⁶ θὰ μπορούσαμε νὰ ενισχύσουμε ὑποδεικνύοντας τήν άνάλογη φυτικὴ διακόσμηση στὴ μεταξύ τῶν λαβῶν ζώνη τής ύδριας Βλαστού²⁷. 'Η μοναδικότητα του φυτικού θέματος συνδέει, ἔτσι, τὸν άμφορέα μας με τὰ παραπάνω άγγεῖα, που θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν ἔσχατες δημιουργίες του ίδιου κύκλου. Στις ίκανότητες ὅμως του τεχνίτη μας βλέπομε κάτι πιό σημαντικό από τήν ἐπαρχιακότητα του «ζωγράφου τῶν Μεσογείων».

Όσα έργα ἀναφέρθηκαν ὡς τώρα ἀνήκουν στην ίδια περίπου ἐποχή, αὐτὸ τὸ τόσο κρίσιμο και μεταβατικὸ στάδιο ανάμεσα στὸ πρώτο και τὸ δεύτερο τέταρτο του 7ου π.Χ. αἰώνα. Οἱ δεσμοὶ που λίγο πολὺ τὰ συνδέουν, ἄλλοτε χαλαροί, ἄλλοτε έντονότεροι, δυσκολεύουν μιὰν ἀναμφισβήτητη διάκριση κοινῶν χαρακτηριστικῶν.

Έτσι ή φτώχεια του υλικού κάνει σχεδὸν αδύνατη τήν ἀποκάλυψη τής προσωπικότητας του δημιουργού και θὰ ἦταν μάταιη ή ἐμμονή στην ἀναζήτησή της. Δὲ θὰ ἀποφύγουμε ὅμως τὸν πειρασμὸ νὰ δοῦμε στις ἀρετὲς του τεχνίτη μας κάποιο πρόδρομο του «ζωγράφου τῶν Κριῶν»²⁸, κερδίζοντας ἔτσι ἀκόμη ένα έργο που συνδέει τίς πρώιμες δημιουργίες τής πρωτοαττικῆς κεραμεικῆς με τὸ στάδιο τής ὀριμότητας.

21. Βλέπε τήν ἀναπαράσταση του Piet de Jong, *Hesperia*, Suppl. II, 166, εἰκ. 117 - 118.

22. 'Απόδοση Brann, *Agora*, VIII, 94, ἀριθ. 550, πίν. 34. Πρβλ. τὰ κοσμήματα πάνω από τή ράχη, κάτω από τήν κοιλιὰ του ζώου, τίς ζικζακωτὲς γραμμὲς και τὸ λουλούδι.

23. Βλέπε ὁ.π. σημ. 7 και *Agora* VIII, 78, ἀρ. 417, πίν. 25 με ἀνάπτυγμα ὄλης τής παράστασης.

24. Fr. Matz, *Gesch. Gr. Kunst*, πίν. 198 - 199.

25. *Alt. Malerei*, 12.

26. *Hesperia* XXX (1961) 376, με άφορμή τή δημοσίευση τής ύδριας S3 (E. Brann).

27. *BSA* 35 (1934/35) πίν. 44.

28. Πρβλ. τήν ἀναλογία που έχει στὸ σχῆμα τὸ άγγεῖο μας με τὸν άμφορέα του Πηλέα, *CVA Berlin I*, πίν. 5. Τὰ ἀνθέμια του φυτικού κοσμήματος τής πίσω πλευράς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν προάγγελοι τῶν σχετικῶν κοσμημάτων του «ζωγράφου τῶν Κριῶν». 'Η φυτικὴ σύνθεση, γενικότερα, του ἦταν ἀγα-

Τὸ διάγραμμα τῆς ἐξέλιξης καὶ ἡ ἔρμηνεία τῆς ἀλλαγῆς στὴν ἀττική κεραμική πού ἀκολουθεῖ τὴ διάλυση τῆς γεωμετρικῆς φόρμας, ὅπως δόθηκε ἀπὸ τὸν J. M. Cook στὴ βασική γιὰ τὴν πρωτοαττική ἀγγειογραφία μελέτη του²⁹, ἔχουν γίνει γενικά παραδεκτά· ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ποικίλες ἀλλαγές πού χαρακτηρίζουν τὴν πορεία τῆς, αὐτὸ πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰδικότερα εἶναι ἡ ἀνάταση πού παίρνουν τὰ σχήματα τῶν ἀγγείων, περισσότερο αἰσθητὴ στοὺς ἀμφορεῖς. Οἱ ἀναλογίες τους³⁰, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν 894 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου³¹ καὶ καταλήγοντας στὴ λεγόμενη λουτροφόρο τοῦ Λούβρου³², ἔχουν μιὰ σχέση λαιμοῦ καὶ κοιλιᾶς πού πάει νὰ ξεπεράσῃ τὸ 1 : 1³³. Οἱ σειρές ὁμως τῶν ἀμφορέων αὐτῶν, ἔτσι ὅπως πρωτοπαρουσιάστηκαν ἀπὸ τὸν Cook καὶ πλουτίστηκαν ἀργότερα μὲ καινούρια εὐρήματα, δὲν κατάφεραν νὰ δώσουν λύση στὸ πρόβλημα τῆς συνέχειας τοῦ τύπου. Στὰ ὄριμα πρωτοαττικά χρόνια σταματοῦν πιά οἱ ψηλόλιγνοι ἀμφορεῖς τῆς « Κλασσικῆς Παράδοσης », γιὰ τοὺς ὁποίους θὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ συμβατικὴ ὀνομασία Κατηγορία Α, καὶ ἐμφανίζεται ἕνα πιὸ ἰσορροπημένο πνεῦμα, πού προέλευσή του θεωρήθηκε ὁ κόσμος τῶν νησιῶν. Ὁ Μυλωνᾶς δημοσιεύοντας τὸν ἀμφορέα τοῦ Πολύφημου βρίσκει τὴν προβαθμίδα του στὸ σχῆμα τοῦ ἀμφορέα τοῦ Νέσσου τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὶς δυσκολίες ὁμως τοῦ συσχετισμοῦ του μὲ τοὺς ἀμφορεῖς τῆς Κατηγορίας Α προσπαθεῖ νὰ τὶς ξεπεράσῃ καταφεύγοντας στὴ βοήθεια τῆς κυκλαδικῆς ἐπίδρασης μὲ σαφέστερο μάλιστα ἐντοπισμὸ τῆς στὸ Θηραϊκὸ ἐργαστήρι³⁴. Τὴν ἴδια ἄποψη ἀκολουθεῖ καὶ ἡ Σέμνη Καρούζου γιὰ νὰ ἐρμηνεύσῃ τὴν καταγωγή τοῦ σχήματος στὸν ἀμφορέα τοῦ Νέσσου τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου³⁵.

Ἡ Eva Brann μὲ τὸ ὑλικὸ τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγορᾶς συμπληρώνει τὶς σειρές τῆς Κατηγορίας Α καὶ βρίσκει νέα στοιχεῖα γιὰ νὰ στηρίξῃ τὴν κυκλαδικὴ ἐπίδραση, ὁ Cook ὁμως τὴν ἀντικρούει³⁶ προβάλλοντας τὴ χρονικὴ ἀλλὰ καὶ ποιοτικὴ προτεραιότητα τῆς ἀττικῆς παράδοσης.

Ἡ προσπάθεια νὰ τοποθετηθῇ ὁ ἀμφορέας Ρουσσοπούλου μέσα στὶς ομάδες τῆς Κατηγορίας Α συναντᾷ μεγάλες δυσκολίες. Ἡ μετοπικὴ παράσταση τοῦ λαιμοῦ, ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ὄμου διαμορφωμένη σὲ ζωφόρο, τὸ ταινιωτὸ δέσιμο τῆς κοιλιᾶς, εἶναι στοιχεῖα πού σπανίζουν στοὺς πρῶτους πρωτοαττικούς ἀμφορεῖς καὶ ἀνταποκρίνονται σὲ κάποιον ἰδιαίτερο ἰδανικὸ πού χαρακτηρίζει τὴν ἀρχιτεκτονικότητα τοῦ ἀγγείου. Αὐτὸ τὸ ἰδανικὸ εἶναι ἡ καθαρὴ προτίμηση γιὰ πιὸ στέρεες ἀναλογίες καὶ φαίνεται ἀπὸ τὴ σχέση τοῦ λαιμοῦ πρὸς τὸ ὄλικὸ ὕψος, πού εἶναι κάτι λιγότερο ἀπὸ τὸ 1 : 3, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μετατοπίζεται τὸ κέντρο βάρους πιὸ χαμηλά. Σ' αὐτὸ βοηθᾷ καὶ τὸ ἄνοιγμα τῆς κοιλιᾶς στὴ θέση τῆς μεγαλύτερης διαμέτρου, πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴ μέση

πητὴ καὶ παίξει οὐσιαστικὸ ρόλο τουλάχιστον στὰ πρῶιότερα ἔργα του. Γιὰ τὸν περιορισμὸ τῶν παραπληρωματικῶν κοσμημάτων μιλήσαμε ἤδη. Μένει κοινὴ ἀρετὴ ἡ ἰσορροπία τῆς σύνθεσης καὶ ἡ δὴναμη πού ἔχει ἡ γραμμὴ τοῦ σχεδίου.

29. BSA 35 (1934/35) 165 κ.έ.

30. Οἱ παρατηρήσεις αὐτές, πού περιλαμβάνουν καὶ τὶς ὕδριες, θὰ μπορούσαν νὰ ἐπεκταθοῦν σὲ ὅλα τὰ σχήματα τῶν ἀγγείων τοῦ πρῶτου 7ου αἰῶνα.

31. Davison, δ.π. εἰκ. 33

32. Mon. Piot 36 (1938) πίν. 2.

33. Βλέπε καὶ E. Brann, Agora, VIII, 2 κ.έ.

34. δ.π. 14.

35. δ.π. 124.

36. Gnomon 34 (1962) 823.

τοῦ ὀλίκοῦ ὕψους τοῦ ἀγγείου. Ἐπικρατοῦν, ἔτσι, οἱ ὀριζόντιες δυνάμεις πρὸς τὸ μέρος τῆς βάσης καὶ δένουν τὸ σύνολο μὲ τὴ γήινη ἀφετηρία του.

Φυσικὸ λοιπὸν συμπέρασμα εἶναι πὼς ἡ διακοσμητικὴ ἀρχὴ τῆς λιτῆς ἐνό-
τητα³⁷ στὴ σύνθεση, ὅπως ἐκφράζεται στὴν ἐσωτερικὴ σχέση τῆς μετόπης τοῦ λαι-
μοῦ μὲ τὴ ζωφόρο τοῦ ὤμου, ταυτίζεται μὲ μιὰν ἀνάλογη ἀρχὴ ἡρεμίας καὶ στιβαρό-
τητας στὴ δομὴ τοῦ ἀγγείου ποῦ σέβεται τὴ λειτουργικότητα καὶ διέπεται ἀπὸ μέτρα
πιὸ λογικά. Τὰ μέτρα αὐτὰ τόσο ἀντίθετα στὸ γενικὸ πνεῦμα μιᾶς ἐποχῆς ποῦ « οὐδεμίαν
ἄλλην περιοχὴν τοῦ Ἑλληνικοῦ κόσμου συνεκλόνησε τόσον, ὅσον τὰς Ἀθήνας μὲ διο-
νυσιακὴν καὶ φυτικὴν ἔκστασιν³⁷ », δὲν μποροῦν νὰ ἐρμηνευτοῦν σὰν τυχαῖες, συμπτω-
ματικὲς ἐπιβιώσεις καὶ δὲ θὰ ἀρκοῦσε ὁ « Γεωμετρισμὸς » καὶ ἡ ἔλλειψη φαντασίας
τῶν κεραμέων νὰ τὰ δικαιολογήσῃ³⁸.

Ἐπειδὴ ὁ ἀμφορέας μας ἀνήκει σὲ μιὰ μεγάλη κατηγορία ἔργων μὲ φανερὴ τὴ
συνέχεια τῆς ἐξελικτικῆς πορείας τους ἀπὸ τὰ γεωμετρικὰ χρόνια³⁹, χωρὶς νὰ ἔχη τονι-
στῆ ἡ σχέση τους μὲ τὸν ὄριμο ρυθμὸ τῆς μέσης πρωτοαττικῆς ἐποχῆς, νομίζομε ὅτι
ἐπιβάλλεται μιὰ πρώτη ἀπόπειρα γιὰ τὴν ταξινόμησή τους⁴⁰. Τὴ δεύτερη αὐτὴ ὁμάδα
ἀμφορέων ὀνομάζομε Κατηγορία Β.

Κεραμεικοῦ 656	Ker. VI, πίν. 37
Ἐθν. Μουσείου 175	JdI XIV (1899) 191, εἰκ. 50
Κεραμεικοῦ 850	Ker. VI, πίν. 37
Ἐθν. Μουσείου 223	JdI XIV (1899) 193, εἰκ. 54
Heidelberg	Hampe, Sagenbilder, 28, εἰκ. 9
Ἀκαδημίας Πλάτωνος	Ἔργον 1956, 12, εἰκ. 8
Μονάχου 6183	CVA München (3), πίν. 108, 1 - 2
Ἀγορᾶς P 22439	Davison, Attic Geometric Workshops, εἰκ. 53
Mannheim	CVA Mannheim (1), ἀριθ. 170, πίν. 3,2
Βερολίνου F 3901 (Σαντορίνης)	Neugebauer, Führer II, πίν. 3
Ἀγορᾶς P 4612	Agora VIII, ἀριθ. 344, πίν. 21 καὶ 42
Ἀγορᾶς P 22690	Hesperia XXX (1961) ἀριθ. F3, πίν., 66 καὶ 90
Ἀνασκαφῶν Νοτίως Ἀκροπόλεως	ΠΑΕ 1957, πίν. 1α
Βοστώνης 03.782	Davison ὀ.π. εἰκ. 58
Ἐλευσίνας	Ἀρχ. Ἐφημερίς 1898, πίν. 3,2
Βερολίνου A4	CVA Berlin (I), πίν. 3
Ἐθν. Μουσείου 19332	AJA 64 (1960) πίν. 15

37. Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος, 115.

38. Ἐτσι προσπαθεῖ νὰ ἐρμηνεύσῃ ὁ Cook, BSA 35 (1934/45) 183, τὶς κατηγορίες τῶν ἔργων ποῦ δὲν μποροῦν νὰ ἐνταχθοῦν στὴν « Κλασσικὴ Παράδοση ».

39. Εἶναι περιεργὸ πόσο ἀνεκμετάλλευτη ἔμεινε ἡ παρατήρηση τοῦ Louis Couve στὴ δημοσίευ-
ση τοῦ ἀμφορέα τῆς Πικροδάφνης, Ἐθν. Μουσείο 222, γιὰ τὴ σπανιότητα τοῦ σχήματος καὶ ὁ συσχε-
τισμὸς του μὲ τὰ Γεωμετρικὰ τοῦ Διπύλου, BCH 1893, 27, πίν. 2 - 3.

40. Στὴν ἀπόπειρα αὐτὴ, ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ τελικὴ, θὰ ἀποφύγομε τὴν ἐνταξὴ πολλῶν
ἀνάλογων ἔργων μὲ ἀπλή, γραμμικὴ, διακόσμηση, τόσο γιὰ τὶς ἐλλείψεις τῶν ἀνασκαφικῶν δεδομέ-
νων ὅσο καὶ γιὰ τὶς ἀντιγνώμεις τῶν ἐρευνητῶν ποῦ ἀσχολήθηκαν μὲ τὴ χρονολόγησή τους. Παρά-
δειγμα ὁ ἀμφορέας 770 τοῦ Ἐθν. Μουσείου ἀπὸ τὸν τάφο τῶν ἐλεφάντινων εἰδωλίων, BCH 1895, 278,
εἰκ. 7, AM LV (1930) 150 (E. Kunze), Hampe, Sagenbilder, 37, πίν. 32.

Ἐθν. Μουσείου 222 Συλλογῆς Schoen Ρουσοπούλου	CVA 2, Pl. 5. Lullies, Eine Sammlung, ἀριθ. 30, εἰκ. 10 καὶ 11
Ἐθν. Μουσείου 15424 Βερολίνου 31007 Βερολίνου A7 καὶ A8	CVA Grèce 2, πίν. 6, 1 - 4 CVA Berlin (I), πίν. 41 CVA Berlin (I) πίν. 3,5 καὶ 4, 1 - 3

Τὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω καλύπτουν χρονικὰ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 8ου καὶ τὸ πρῶτο τοῦ 7ου π.Χ. αἰώνα. Ἡ φανερά συνειδητὴ προσπάθεια νὰ διατηρήσουν τὸ παραδοσιακὸ σχῆμα μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν ἔνδειξη ἀντίδρασης στὸ κύμα τῶν νέων γούστων ποὺ πλημμύρισαν τὴν Ἀττικὴ αὐτὰ τὰ χρόνια⁴¹. Εἶναι κοινὸ τους χαρακτηριστικὸ ἢ ἀπόλυτα ξεκαθαρισμένη διάκριση τῶν ἐπὶ μέρους μελῶν τοῦ σώματος ποὺ ἀποκτοῦν μιὰ δική τους ξεχωριστὴ πληρότητα, χωρὶς νὰ ταραζοῦν τὴν ἐνότητα τοῦ συνόλου. Ἀκόμα καὶ στὰ πρῶιμότερα παραδείγματα, λαιμός, ὄμος, κοιλιά, διαμορφώνονται ἔτσι σὲ διακοσμητικοὺς χώρους αὐτόνομους καὶ δὲν ὑποδιαιροῦνται σὲ ἀλλεπάλληλες ζώνες. Τὸ ἴδιο συγκρατημένο πνεῦμα δείχνει καὶ ἡ πρὸ μετρημένη χρῆση παραπληρωματικῶν κοσμημάτων. Ἡ ἀπουσία πλαστικῶν φιδιῶν καὶ ἡ χρησιμοποίηση τοῦ πλάτους τοῦ λαιμοῦ γιὰ μιὰ ἐνιαία μετοπικὴ παράσταση⁴² εἶναι ἀπὸ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἀμφορέων τῆς Κατηγορίας Β.

Τὰ συμπεράσματα ποὺ μᾶς ἔδωσε ἡ παρακολούθηση τοῦ σχήματος τοῦ ἀμφορέα σὲ σχέση μὲ τὴ διακόσμησή του, θὰ μπορούσαν νὰ συνοψιστοῦν ἔτσι :

1) Ἡ μορφή ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν πρωτοαττικὴ ἐπανάσταση (Κατηγορία Α) δείχνει τὸ ὄριο τῆς διαφορᾶς τοῦ ἀρχαϊκοῦ κόσμου ποὺ γεννιέται, ἀπὸ τὸ Γεωμετρικὸ τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἄρνηση. Ἐπικρατεῖ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 8ου καὶ τὸ πρῶτο τοῦ 7ου π.Χ. αἰώνα φτάνοντας στὸ maximum τοῦ ὕψους καὶ μετὰ σβῆνει χωρὶς νὰ ἀφήσῃ τὰ ἴχνη της παραπέρα⁴³.

2) Οἱ ἀρχές τοῦ γεωμετρικοῦ κόσμου διοχετεύονται στοὺς ἀμφορεῖς τῆς κατηγορίας Β ποὺ, μολονότι κρατᾷ τὸ παραδοσιακὸ σχῆμα, ἀντιδρᾷ στὸν πολυμορφικὸ διονυσιασμὸ τῆς ἐποχῆς δημιουργώντας νέες μορφές καὶ νέες ἀξίες.

3) Μέσα σ' αὐτὰ τὰ δύο παράλληλα ρεύματα κινοῦνται καλλιτέχνες ποὺ ἐπηρεάζονται περισσότερο ἢ λιγότερο κι ἀπὸ τὰ δύο⁴⁴.

4) Ἀπὸ τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ αἰώνα οἱ δύο ἀντίθετες τάσεις ἀρχίζουν νὰ δημιουργοῦν τὴ σύνθεση, ποὺ στὰ ἔργα τοῦ «ζωγράφου τῶν Κριῶν» θὰ βρῆ τὴν πρὸ εὐτυχισμένη της πλήρωση. Πραγματικὰ στὴν ὄριμη δημιουργία του, τὸν ἀμφορέα τοῦ Πηλέα⁴⁵,

41. Βλέπε καὶ D. Burr, *Hesperia* II (1933) 633.

42. Ἔτσι δὲ φαίνεται νὰ εἰσταθῆ ἡ γνώμη τοῦ Γ. Μυλωνᾶ, δ.π. 25, ὅτι, « μετὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ χρόνου οἱ ἀγγειογράφοι τολμοῦν νὰ χρησιμοποιοῦν ὀλόκληρον τὴν ἐπιφάνειαν (τοῦ λαιμοῦ), χωρὶς νὰ ἐλαττώσῃ τὸ ὕψος τῆς δι' ὑποδιαιρέσεων », μιὰ καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτό, ποὺ πραγματικὰ βρίσκει τὴν πληρωσὴν του στὰ ὄρια πρωτοαττικὰ χρόνια, ὑπάρχει ἀκόμα καὶ στὰ παλιότερα ἀγγεῖα τῆς Κατηγορίας Β.

43. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ λουτροφόρος τῶν Ἀρχαϊκῶν καὶ Κλασσικῶν χρόνων ποὺ ἀνάγεται σὲ μορφές τοῦ 7ου αἰώνα καὶ ἐπιζεῖ γιὰ καθαρὰ θρησκευτικοὺς λόγους.

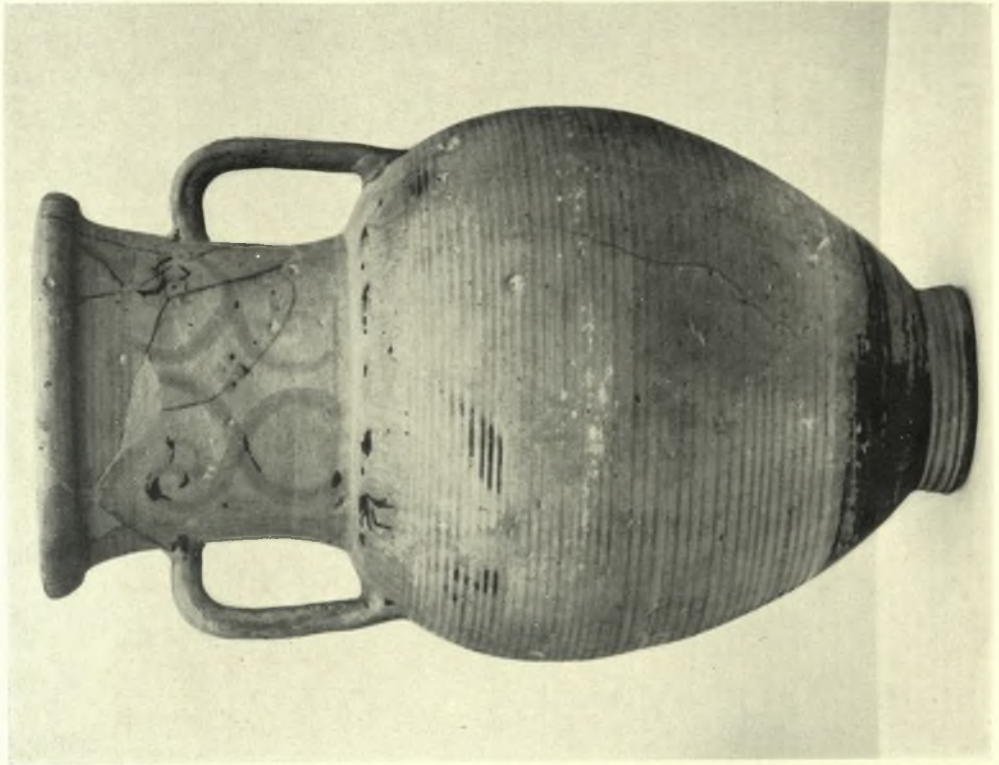
44. Πρβλ. ἀμφορεῖς Λονδίνου 1936. 10 - 17.1 καὶ Ὁξφόρδης 1935, 18, Davison δ.π. εἰκ. 55 καὶ 54, καὶ Νέας Ὑόρκης 10.210.8 καὶ 21.88.18, BSA 35 (1934 - 35) πίν. 47 καὶ 50

45. Βλέπε τὴ μοναδικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Beazley, *Development*, 9 κ.έ.

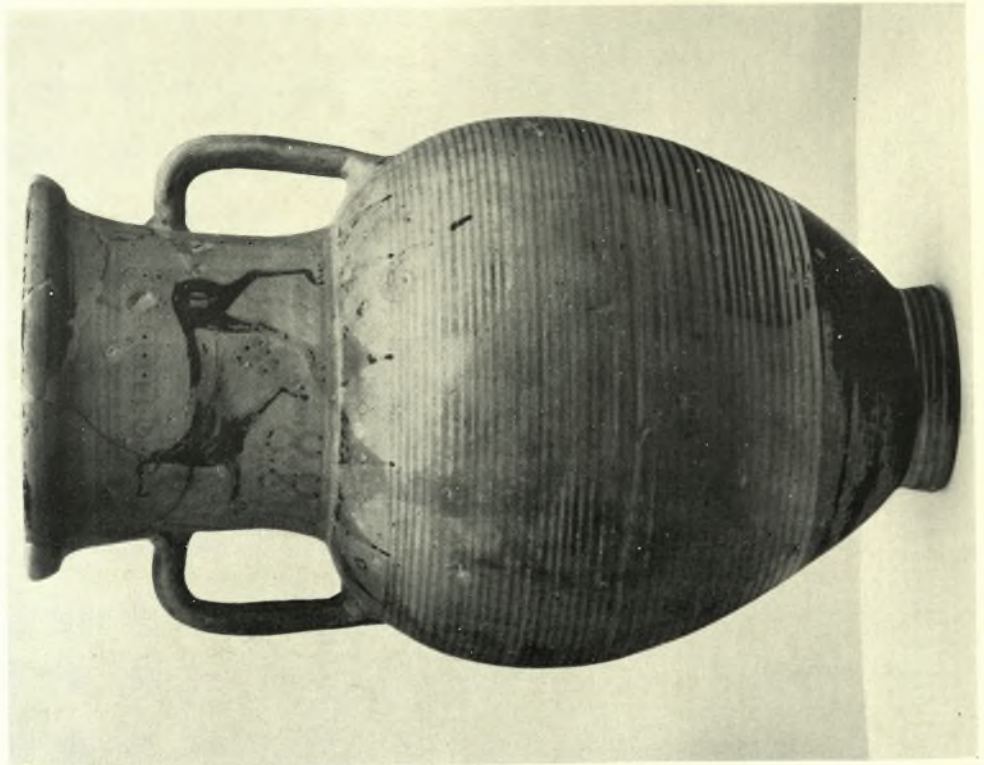
βλέπομε νὰ ἐπικρατῆ ὁ σεβασμὸς στὴν αὐστηρότητα τῆς φόρμας καὶ τὴν προσαρμογὴ σ' αὐτὴ τῶν διακοσμητικῶν ἀπαιτήσεων, μιὰ παραδοσιακὴ ἀρετὴ συνυφασμένη, ὡστόσο, μὲ τὴ δροσιὰ καὶ τὴν ἐλαφράδα τῆς διάθεσης τοῦ συνόλου, τὴν κερδισμένη ἀπὸ τὴν πρῶιμη πρωτοαττικὴ ἐπανάσταση.

Πιστεύοντας τὴν Τέχνη σὰν τὸν πιὸ καθαρὸ καθρέφτη τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας ἀπ' ὅπου καὶ πηγάζει, διακρίνομε στὸν ἀνταγωνισμό τῶν δύο σύγχρονων ἀλλὰ τόσο διαφορετικῶν δυνάμεων τῆς κεραμεικῆς τὰ στοιχεῖα μιᾶς συγκεκριμένης ἱστορικότητας, ποὺ βρίσκει στὸ παραπάνω ἐκτεθειμένο σχῆμα τὴν πιὸ σαφῆ διαλεκτικὴ τῆς ἔκφραση. Ἡ ἀπουσία ὅμως τῶν ἱστορικῶν δεδομένων περιορίζει τὴν πεποίθηση στὸ ὄριο τοῦ ὑποκειμενικοῦ καὶ κάνει τὴ βαθύτερη ἔρευνα σχεδὸν ἀδύνατη.

Α. ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ



Ἀμφορέας Ρουσσουπόλου



Α. ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ