

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:
«Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΚΟΔΡΟΥ»**

**ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΖΟΡΜΠΑ ΜΑΡΙΑ
(#1101021)**



**ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: ΠΑΛΑΙΟΘΟΔΩΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
ΛΕΒΕΝΤΗ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ**

ΒΟΛΟΣ 2005



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 4795/1
Ημερ. Εισ.: 04-07-2006
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΙΑΚΑ
2005
ZOP

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:
«Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΚΟΔΡΟΥ»**

**ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΖΟΡΜΠΑ ΜΑΡΙΑ
(#1101021)**



**ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: ΠΑΛΑΙΟΦΘΩΔΩΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
ΛΕΒΕΝΤΗ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ**

ΒΟΛΟΣ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

▪ Πρόλογος	3
▪ Εισαγωγή	4
▪ Τεχνοτροπία- Παραπληρωματικά κοσμήματα	<u>5</u>
▪ Χρονολόγηση	27
▪ Εικονογραφία	29
▪ Σχήματα των αγγείων	95
▪ Επιγραφές	100
▪ Διάδοση των αγγείων	104
▪ Δάσκαλος, μαθητές και επιδράσεις	109
▪ Επίλογος- Συμπεράσματα	113
▪ Παράρτημα	
○ Κατάλογος των αγγείων	
○ Εικόνες	
○ Κατάλογος των εικόνων	
○ Στατιστικές πληροφορίες	
○ Συντομογραφίες	
○ Βιβλιογραφία	

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα της πτυχιακής εργασίας μου είναι «Ο Ζωγράφος του Κόδρου». Σκοπός της είναι να εξεταστεί το έργο ενός ζωγράφου των ώριμων κλασικών χρόνων συνολικά. Σε όλα τα κεφάλαια της δραστηριότητάς του δίνεται έμφαση και ιδιαίτερα στη χρονολόγηση, η οποία έγινε κατά κύριο λόγο από μένα. Το θέμα αυτό δεν ήταν τετριμμένο και μου προσέφερε πολύπλευρες γνώσεις.

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να απευθύνω τις θερμές μου ευχαριστίες στον κο Παλαιοθόδωρο Δημήτριο για τη συμβολή του στην επιλογή του θέματος και την καθοδήγηση στη μελέτη του. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω και στην κα Λεβέντη Ιφιγένεια για το ενδιαφέρον που έδειξε στο θέμα της εργασίας μου και τη συμπαράσταση σε ότι χρειαζόμουν. Η στενή παρακολούθηση και οι εύστοχες επισημάνσεις και των δύο μου έδωσαν την ευκαιρία να γνωρίσω και να προσεγγίσω σε βάθος αυτό το αρχαιολογικό ζήτημα. Αφορμή για διαρκή προβληματισμό αποτέλεσαν οι χρήσιμες παρατηρήσεις, τα γόνιμα σχόλια και οι συζητήσεις και με τους δύο.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους εργαζομένους των βιβλιοθηκών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, του Πανεπιστημίου Αθηνών του τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας, της Γαλλικής Σχολής Αθηνών και της Αρχαιολογικής Εταιρίας για τις διευκολύνσεις που μου παρείχαν ως προς τη συλλογή του υλικού.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για τη συμπαράσταση και την ψυχολογική υποστήριξη σ' αυτή την προσπάθειά μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο ζωγράφος του Κόδρου τοποθετείται χρονολογικά το δεύτερο μισό του πέμπτου αιώνα π.Χ. και συγκεκριμένα τις δεκαετίες 450- 420 π.Χ. Αυτή την περίοδο αλλάζουν τα δεδομένα στην κοινωνία της Αθήνας. Συνεχίζει να έχει κυρίαρχη δύναμη στον ελλαδικό χώρο και τη δηλώνει με κάθε δυνατό τρόπο. Όσον αφορά την τέχνη, αυτή την περίοδο χρονολογείται ο γλυπτός διάκοσμος του Παρθενώνα. Η εξέλιξη αυτή είναι καίριας σημασίας επειδή θα επηρεάσει και άλλες μορφές τέχνης. Ο ιδεαλισμός και η πλαστικότητα της φειδιακής γλυπτικής έχουν άμεση επιρροή στη γλυπτική και την κεραμική. Η υπεροχή της πόλης δίνεται με κάθε δυνατό τρόπο μέσα από μηνύματα που απευθύνονται στους Αθηναίους πολίτες.

Το δεύτερο μισό του πέμπτου αιώνα π.Χ. παρατηρείται δραματική κάμψη στην ποιότητα και την ποσότητα της γραπτής κεραμικής της Αθήνας. Οι εξαγωγές προς τη Δύση ελαττώνονται με εξαίρεση τη Spina. Η αττική αγγειογραφία χάνει σιγά σιγά την πρωτοκαθεδρία της επειδή το 450 π.Χ. αναδύονται ανταγωνιστικές σχολές στη Βοιωτία και την Κάτω Ιταλία. Η εξέλιξη είναι βραδεία και σε ορισμένες περιπτώσεις αναδύονται παλαιομοδίτες ζωγράφοι και εργαστήρια. Οι αγγειογράφοι απλά παρακολουθούν και προσαρμόζονται στις εξελίξεις. Κατά τη διάρκεια του πελοποννησιακού πολέμου, η αγγειογραφία υποβιβάζεται περισσότερο και είναι σπάνια πλέον τα αξιόλογα έργα.

Ο ζωγράφος του Κόδρου αντιπροσωπεύει τον ελεύθερο ή ωραίο ρυθμό. Οι εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα επηρεάζουν το έργο του. Είναι ανοιχτός στις καινοτομίες της περιόδου αλλά πολλά από τα χαρακτηριστικά του είναι παλαιότερης μόδας. Διακοσμεί σχεδόν αποκλειστικά κύλικες με ποικιλία θεμάτων. Ιδιαίτερη προτίμηση δείχνει στα μυθολογικά και τα αθλητικά θέματα. Τα αγγεία του εξάγονται κατά κύριο λόγο στην Ιταλία αλλά και την Ιβηρική χερσόνησο καταρρίπτοντας την άποψη που υποστηρίζει τη μείωση των εξαγωγών.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ- ΠΑΡΑΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ

Ο ζωγράφος του Κόδρου τοποθετείται χρονολογικά στα ώριμα κλασικά χρόνια και στον ελεύθερο ή ωραίο ρυθμό (450- 420 π.Χ.). Κατά το δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ., παρατηρείται δραματική κάμψη στην ποσότητα και την ποιότητα της γραπτής κεραμικής στην Αθήνα. Γενικά, η εξέλιξη είναι βραδεία. Οι καλλιτεχνικές εξελίξεις διαδραματίζονται αλλού και οι αγγειογράφοι απλώς προσαρμόζονται σ' αυτές. Βασικά χαρακτηριστικά της περιόδου είναι ότι στα έργα των ζωγράφων της εποχής είναι εμφανής η επίδραση του Παρθενώνα. Οι μορφές έχουν μεγαλύτερη ενότητα και όγκο, είναι πιο ελεύθερες και είναι συχνότερη η παράστασή τους σε στάση τριών τετάρτων ή κατενώπιον. Τα μάτια είναι πιο φυσιοκρατικά και σχεδιάζονται κατά τομή, τα σώματα έχουν αποκτήσει μεγαλύτερο πλαστικό όγκο, ενώ για την απόδοση σκιάς και βάθους χρησιμοποιούνται επιχρίσματα.¹

Οι μορφές του ζωγράφου παρουσιάζουν κάποια βασικά χαρακτηριστικά. Το κεφάλι αποτελεί το 1/8 του σώματος. Στα πρώιμα αγγεία είναι μικρό αλλά αργότερα γίνεται μεγαλύτερο. Το μάτι αποδίδεται με σε κατατομή κυρίως στις κεφαλές που αποδίδονται σε κατά τομή όψη. Ξεκινά κοντά στη μύτη και καταλήγει συνήθως σε ένα σημείο πριν από το περίγραμμα των μαλλιών. Η κόρη αποδίδεται με μία συμπαγή κουκίδα. Εξαίρεση αποτελούν οι μορφές στις παραστάσεις των αγγείων με αρ. κατ. 32 (πίν. 31), 33 (πίν. 32), 34 (πίν. 33), 45 (πίν. 41) και 47 (πίν. 43). Τα έργα αυτά είναι πρώιμα και το μάτι είναι ιδιαίτερα μεγάλο και μη φυσιοκρατικό. Οι βλεφαρίδες στο επάνω βλέφαρο αποδίδονται με μία έντονη γραμμή χωρίς λεπτομέρειες κι αυτό το χαρακτηριστικό δεν παρατηρείται στα πρώιμα έργα του. Τα φρύδια ακολουθούν το σχεδιασμό του ματιού και αποδίδονται με μία μεγάλη γραμμή που αρχίζει από το περίγραμμα των μαλλιών και καταλήγει στη γραμμή του μετώπου και της μύτης. Η μύτη ξεκινά από το μέτωπο, είναι μακριά και στην απόληξή της σχηματίζει γωνία, δηλαδή δείχνει προς τα κάτω. Το στόμα «τραβιέται» προς τα πίσω και τονίζεται το κάτω χείλος. Το αυτί είναι κατά κάποιο τρόπο μικρό και αποδίδεται με πολλούς τρόπους. Συνήθως χρησιμοποιεί δύο αγκύλες ή μία αγκύλη και ένα κυκλικό ή ελλειψοειδές σχέδιο. Η πιο περίτεχνη απόδοση παρατηρείται τη μέση και ύστερη περίοδο του ζωγράφου. Εξαίρεση και εδώ αποτελεί το αγγείο με αρ. κατ. 45 (πίν. 41) επειδή το αυτί είναι πολύ μικρό και αποδίδεται με μία αγκύλη και μία κουκίδα. Τέλος, τα μαλλιά είναι σγουρά με εξαίρεση το αγγείο με αρ. κατ. 12 (πίν. 12).

¹ Richter 1946, 115- 116

Η ανατομία των μορφών διαφοροποιείται ανάλογα με την περίοδο. Οι μορφές χαρακτηρίζονται από την εξέλιξη της σύγχρονης πλαστικής δημιουργίας. Έντονη επίδραση παρατηρούμε από τα γλυπτά αλλά και τα αρχιτεκτονικά γλυπτά. Είναι αρκετά γεροδεμένες και ιδιαίτερα μετά το 430 π.Χ.. Το σώμα των γυναικών δεν είναι ευδιάκριτο κάτω από το ένδυμα. Εξαιρεση αποτελεί η Κασσάνδρα (αρ. κατ. 11, πίν. 11. α), η οποία είναι γυμνή αλλά δεν παρατηρείται ιδιαίτερη απόδοση στο σώμα της με μοναδική εξαιρεση τον ομφαλό. Ακόμα και στο μικρό Εριχθόνιο (αρ. κατ. 2, πίν. 2. α) αποδίδονται ελάχιστες λεπτομέρειες, οι οποίες όμως είναι αρκετά φυσιοκρατικές σε σχέση με την κίνησή του.

Οι μορφές ακολουθούν τα γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου. Χαρακτηρίζονται από το ιδεώδες, το υψηλό και το ωραίο της κλασικής τέχνης. Επιπλέον, εξαιτίας της επίδρασης από τον Παρθενώνα, χαρακτηρίζονται από την ήρεμη και ολύμπια μεγαλοπρέπεια των παρθενώνειων γλυπτών².

Η τεχνοτροπία βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τις περιόδους εξέλιξης και δημιουργίας του ζωγράφου του Κόδρου. Η πρώτη είναι η πρώιμη περίοδος (450- 440 π.Χ.).³ Τα θέματα που απεικονίζονται είναι αθλητές. Οι μορφές τους είναι μικρές. Είναι αρκετά γεροδεμένοι και η μυολογία αποδίδεται με λεπτομέρειες. Η ανατομία είναι ιδιαίτερα προσεγμένη. Το σώμα αποδίδεται είτε σε στάση τριών τετάρτων είτε σε κατατομή και το κεφάλι σε κατατομή. Το μάτι παρόλο που ακολουθεί το γενικό τύπο του ζωγράφου σε ορισμένα παραδείγματα είναι υπερφυσικά μεγάλο, όπως στις κύλικες με αρ. κατ. 34 (πίν. 33) και 45 (πίν. 41). Τα αυτιά των μορφών είναι μεγάλα σε αναλογία με το κεφάλι με εξαιρεση τις μορφές στην κύλικα με αρ. κατ. 34. Επιπλέον, η κύλικα με αρ. κατ. 45 χαρακτηρίζεται από προχειρότητα και είναι ακόσμητη εξωτερικά.

Η μέση περίοδος του ζωγράφου (440- 430 π.Χ.) είναι ιδιαίτερα σημαντική.⁴ Σ' αυτή τοποθετούνται τα σημαντικά έργα του αλλά και τα μυθολογικά επεισόδια. Οι μορφές είναι επηρεασμένες από τον Παρθενώνα αλλά και τη γλυπτική κι την κεραμική παραγωγή της περιόδου. Οι μορφές αποκτούν όγκο και πλαστικότητα. Η

² Κοκκορού- Αλευρά 1995, 195

³ Αρ. κατ. 13 (πίν. 13), 22 (πίν. 22)- 24 (πίν. 24), 32 (πίν. 31)- 34 (πίν. 33), 45 (πίν. 41), 47 (πίν. 43), 55 (πίν. 49)

⁴ Αρ. κατ. 1 (πίν. 1)- 7 (πίν. 7), 9 (πίν. 9), 10 (πίν. 10), 12 (πίν. 12), 14 (πίν. 14)- 16 (πίν. 16), 20 (πίν. 20), 39 (πίν. 36), 41 (πίν. 37)- 43 (πίν. 39), 46 (πίν. 42), 50 (πίν. 46), 51 (πίν. 47), 54 (πίν. 48), 59 (πίν. 50)

στάση που προτιμά είναι αυτή των τριών τετάρτων. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη στάση των αθλητών. Εδώ, αντιπροσωπεύονται τα χαρακτηριστικά που ανέφερα παραπάνω. Επιπλέον, το ένδυμα χαρακτηρίζεται από έντονη και πλούσια πτυχολογία και αδιαφάνεια.

Στην ύστερη περίοδο του ζωγράφου (430- 420 π.Χ.)⁵ οι μορφές εξελίσσονται. Το σώμα και το κεφάλι είναι μεγαλύτερα και αποκτούν όγκο. Είναι πιο γεροδεμένες αλλά η στάση τους δεν εξελίσσεται με εξαίρεση το νέο που λούζεται στην κύλικα με αρ. κατ. 18 (πίν. 18. γ), τους αθλητές που παλεύουν στην κύλικα με αρ. κατ. 31 (πίν. 30) και τη σκηνή στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 11 (πίν. 11). Η μυολογία αποδίδεται με πιο έντονες μεταβάσεις μυών. Οι λεπτομέρειες του προσώπου αποκτούν κι αυτές όγκο και πλαστικότητα. Επιπλέον, τα ενδύματα δεν έχουν την ιδιαίτερα έντονη πτυχολογία της προηγούμενης περιόδου και αποκτούν διαφάνεια.

Οι άνδρες παρουσιάζουν το ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σε ορισμένα παραδείγματα, το γάνωμα είναι αρκετά αραιωμένο, όπως στο αγγείο με αρ. κατ. 3 (πίν. 3). Στο ανδρικό στήθος, το θωρακικό περίγραμμα αποδίδεται ενιαία, με τις σιγμοειδείς κλείδες ενωμένες με τη γραμμή του στέρνου. Η θηλή του στήθους είναι σωστά τοποθετημένη και αποδίδεται με μία μεγάλη κουκίδα από συμπαγές γάνωμα. Οι κοιλιακοί μύες δηλώνονται είτε με συμπαγές ή είτε με αραιωμένο γάνωμα. Όταν οι μορφές απεικονίζονται με την πλάτη, οι μύες της πλάτης δηλώνονται με δύο αντίστροφες αγκιστροειδείς ή σε σχήμα ανοιχτού V γραμμές για την ωμοπλάτη, εκατέρωθεν της κάθετης γραμμής της σπονδυλικής στήλης. Ο ομφαλός δηλώνεται όταν οι μορφές αποδίδονται κατενώπιον ή σε στάση τριών τετάρτων. Το γόνατο είναι είτε ένα ζεύγος κάθετων σιγμοειδών γραμμών είτε σχηματίζεται ένας κύκλος. Είναι αξιοσημείωτο ότι όταν η μορφή αποδίδεται από πίσω, ο ζωγράφος σχεδιάζει δύο οριζόντιες παράλληλες γραμμές και δύο κάθετες στο τέλος της σχεδίασης των προηγούμενων. Ο αστράγαλος αποδίδεται με μία αγκύλη. Το ισχίο αποδίδεται στις γυμνές μορφές και αποδίδονται οι μύες αλλά και η στάση των μορφών που σχετίζεται με τη γλυπτική της περιόδου. Εξαίρεση αποτελούν τα πρώιμα έργα. Η μετάβαση των μυών αποδίδεται σε έργα που χρονολογούνται μετά το 430 π. Χ..

Τα δάχτυλα των μορφών στα χέρια και τα πόδια αποδίδονται με λεπτομέρειες όπου αυτό είναι δυνατό. Τα νύχια αποδίδονται στα πόδια μόνο μιας μορφής στο

⁵ Αρ. κατ. 17 (πίν. 17)- 19 (πίν. 19), 21 (πίν. 21), 25 (πίν. 25)- 28 (πίν. 28), 30 (πίν. 29), 31 (πίν. 30), 35 (πίν. 34), 44 (πίν. 40), 48 (πίν. 44), 49 (πίν. 45), 60 (πίν. 51), 61 (πίν. 52)- 63 (πίν. 54)

μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 23 (**πίν. 23. α**). Οι παλάμες είναι αρκετά μεγάλες καθώς και τα δάχτυλα. Μικρά δάχτυλα έχει μόνο η Κασσάνδρα στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 11 (**πίν. 11. α**). Επιπλέον, οι παλάμες της Πάνδροσου στη μία εξωτερική πλευρά του αγγείου με αρ. κατ. 2 (**πίν. 2. γ**) παρουσιάζουν διαφορές. Η παλάμη του δεξιού χεριού είναι μεγαλύτερη και ιδιαίτερα ο αντίχειρας σε σχέση με τον άλλο.

Η στάση των μορφών παρουσιάζει ποικιλία. Είναι αξιοσημείωτο το μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 11 (**πίν. 11. α**). Το σώμα του Αίαντα αποδίδεται σε όψη τρία τέταρτα αλλά το κεφάλι του σε κατά τομήν όψη. Το σώμα της Κασσάνδρας αποδίδεται σε κατά τομήν όψη και το κεφάλι της σε όψη τρία τέταρτα. Τέλος, το άγαλμα της Αθηνάς αποδίδεται κατενώπιον. Επιπλέον, παρατηρείται επανάληψη στη στάση των μορφών στις εξωτερικές πλευρές των αγγείων.⁶ Σε άλλα αγγεία οι μορφές ακολουθούν ένα πρότυπο στη στάση.⁷ Βέβαια, δεν πρέπει να παραλείπεται η ποικιλία στην προοπτική σε μία επιμέρους μορφή. Για παράδειγμα, ο ηλικιωμένος άνδρας στη μία εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 1 (**πίν. 1. β**) έχει το κεφάλι κατά τομήν, το σώμα κατενώπιον και τα πόδια σε τρία τέταρτα.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί σπάνια το λευκό επίχρυσμα. Παρατηρείται στα μαλλιά του Προμηθέα (αρ. κατ. 6, **πίν. 6**) και της Φαίας (αρ. κατ. 4, **πίν. 4**) για να δηλώσει το γήρας.

Οι πτυχές των ενδυμάτων είναι σημαντικές για την ερμηνεία του ζωγράφου. Είναι φυσιοκρατικές με εξαίρεση το μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 14 (**πίν. 14. α**). Έχουν δική τους πλαστικότητα και ακολουθούν τα πρότυπα της ζωφόρου του Παρθενώνα. Θα εξεταστούν στις παρακάτω ενότητες.

Ορισμένες μορφές φορούν υποδήματα.⁸ Εξαιτίας, όμως, της έλλειψης στοιχείων, δεν μπορούν να γίνουν παρατηρήσεις.

Οι ηλικιωμένοι άνδρες ακολουθούν το πρότυπο του Αθηναίου ενήλικα πολίτη.⁹ Έχουν χαλαρή στάση και ορισμένοι απλώνουν το ένα πόδι ή έχουν το ένα χέρι στο ισχίο ή στηρίζονται στη βακτηρία. Είναι γενειοφόροι, φορούν ιμάτιο και κρατούν βακτηρία. Τα μαλλιά τους είναι σγουρά και μακριά μέχρι τον ώμο. Εξαίρεση

⁶ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1. β- γ**), 59 (**πίν. 50. β- γ**)

⁷ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**), 3 (**πίν. 3**), 4 (**πίν. 4**)

⁸ Αρ. κατ. 5 (**πίν. 5. α**), 54 (**πίν. 48. α- β**), 60 (**πίν. 51. α**)

⁹ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**)- 3 (**πίν. 3**), 5 (**πίν. 5. α**)- 7 (**πίν. 7. γ- δ**), 12 (**πίν. 12**), 14 (**πίν. 14. β- γ**), 47 (**πίν. 47**), 59 (**πίν. 59. α**)

αποτελούν ο Αινειτός (αρ. κατ. 1, **πίν. 1. α**) που έχει κοντά μαλλιά, οι θεοί (αρ. κατ. 3, **πίν. 3**) που κρέμονται βόστρυχοι και ο Τρίτων (αρ. κατ. 12, **πίν. 12**) που έχει ίσια μαλλιά σε κόρυμβο.

Στην απόδοση του ενδύματος διακρίνονται τέσσερις κατηγορίες. Η πρώτη είναι να φορά το ένδυμα και να αφήνει ελεύθερο τον ένα ώμο.¹⁰ Βέβαια, ο Ερεχθεύς φορά και άλλο ένδυμα από κάτω με πλούσιες λεπτές πτυχώσεις που ακολουθούν την κίνηση του ποδιού. Το ένδυμα παρουσιάζει διαφάνεια. Οι πτυχές είναι πλατειές και απεικονίζονται στην επάνω επιφάνεια και εκεί που μαζεύεται. Βέβαια, το ένδυμα του Αιγέα (αρ. κατ. 2, **πίν. 2. β**) δημιουργεί και πτυχώσεις ζικ-ζακ. Στην επόμενη κατηγορία το ένδυμα φτάνει μέχρι τη μέση και να μαζεύεται κάτω από τη μασχάλη.¹¹ Σ' αυτή την περίπτωση σχηματίζονται πλατειές πτυχές στα πόδια και τονίζεται η διαφάνεια και στην απόληξη του ενδύματος. Οι λεπτές και πλούσιες πτυχές σχηματίζονται στην ανώτερη επιφάνεια του ενδύματος (στη μέση και κάτω από τη μασχάλη) και λίγο πριν τις απολήξεις. Στην τρίτη κατηγορία το ένδυμα καλύπτει τον ένα ώμο.¹² Παρόλο που το ένδυμα τυλίγεται, οι πτυχές στη μία μορφή (αρ. κατ. 2, **πίν. 2. β- γ**) είναι πιο έντονες από την άλλη. Ακολουθούν μία κάθετη πορεία. Η τελευταία κατηγορία είναι οι ανακεκλιμένες μορφές στο αγγείο με αρ. κατ. 3 (**πίν. 3**). Το ένδυμα καλύπτει τα πόδια και τη μέση. Στη μέση σχηματίζονται πλούσιες, οριζόντιες και ελαφρώς πλατειές πτυχές. Στα πόδια απεικονίζονται ελάχιστες πτυχές κυκλικής μορφής.

Η ανδρική μορφή στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 5 (**πίν. 5. α**) μας θυμίζει την ανδρική μορφή IV, 20 στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα (**πίν. 69**).¹³ Ακολουθούν το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο.

Οι νεώτεροι άνδρες εμφανίζονται συχνά. Μία κατηγορία είναι οι πολεμιστές.¹⁴ Είναι ντυμένοι με εξαίρεση τον Αίαντα (αρ. κατ 11, **πίν. 11. α**) που φέρει στο αριστερό χέρι τη χλαμύδα. Οι πτυχές στα δύο αγγεία είναι πλούσιες και πολύ μικρές ενώ στη χλαμύδα είναι πιο πλατειές και ακολουθούν τη φορά του ενδύματος.

¹⁰ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**), 2 (**πίν. 2. β- γ**), 7 (**πίν. 7. γ- δ**), 14 (**πίν. 14**), 47 (**πίν. 43**)

¹¹ Αρ. κατ. 5 (**πίν. 5**), 6 (**πίν. 6**)

¹² Αρ. κατ. 2 (**πίν. 2. β- γ**), 12 (**πίν. 12**)

¹³ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 30. Brommer 1979, 101. Neils 2001, 159, fig. 121. Boardman 2002, 149.

¹⁴ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**), 11 (**πίν. 11. α**), 14 (**πίν. 14. γ**)

Στον εξοπλισμό μπορούν να γίνουν επιμέρους παρατηρήσεις. Τα κράνη ποικίλουν. Στο αγγείο με αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**), το κράνος στο μέταλλο είναι μάλλον κορινθιακό και αυτό στη δεύτερη εξωτερική πλευρά είναι κορινθιακό. Ο πολεμιστής στη μια πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 14 (**πίν. 14. γ**) φορά ένα πολύ απλό κράνος σε σχήμα ανεστραμμένου κώνου που πρέπει να είναι πύλος. Τέλος, ο Αίας (αρ. κατ. 11, **πίν. 11. α**) φορά το ιωνικό κράνος. Μέρος της διακόσμησης αποτελούν ζώα που είναι είτε λέοντες είτε γρύπες. Η υπόλοιπη είναι απλή, όπως η μορφή του σκακιού και τα αστέρια.

Οι ασπίδες παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς την ποικιλία τους. Στο αγγείο με αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**), οι ασπίδες έχουν ερυθρό βάθος. Απεικονίζεται η παράσταση και μία διακοσμητική γραμμή γύρω από την απόληξη. Ο Κόδρος κρατά ασπίδα με έμβλημα τη χίμαιρα, ο Φόρβας με ένα φίδι και ο Αίας με έναν ταύρο. Η ασπίδα του Αίαντα (αρ. κατ. 11, **πίν. 11. α**) είναι διαφορετική. Έχει μελανό βάθος. Το έμβλημα της ασπίδας του είναι ένα άλογο που πατά πάνω στην εξηρημένη γραμμή του εδάφους. Γύρω από την απόληξη της ασπίδας υπάρχει γραμμή με ερυθρό γάνωμα. Η τελευταία ασπίδα (αρ. κατ. 14, **πίν. 14. γ**) είναι μικρότερη. Η διακόσμηση αποτελείται από ένα ζεύγος κύκλων στο κέντρο και άλλον ένα κοντά στην απόληξη. Αυτή η ποικιλομορφία είναι σημαντική αφού οι μορφές συνδυάζονται με την ερμηνεία της μορφής.

Οι υπόλοιποι νέοι αποδίδονται γυμνοί. Οι κυνηγοί ή οι έφηβοι φορούν πέτασο στο κεφάλι ή τον έχουν ριγμένο στην πλάτη. Επιπλέον, φορούν χλαμύδα που είναι ριγμένη στους ώμους και πορπώνεται ή κρέμεται στο χέρι. Εδώ οι πτυχές είναι πλατειές και πολλές φορές σχηματίζονται κυκλικά μοτίβα. Στο θραύσμα της κύλικας με αρ. κατ. 9 (**πίν. 9**), η χλαμύδα σχηματίζει στην απόληξή της έντονη πτύχωση με γραμμές ζικ-ζακ και αποδίδεται από το ζωγράφο με έντονη γραμμή από βερνίκι. Η στάση τους βοηθά στη συσχέτιση με τη γλυπτική και τη ζύγιση των μορφών.

Μία λεπτομέρεια είναι το ζωσμένο σπαθί των μορφών.¹⁵ Κι αυτό ποικίλει. Ο υμάντας φέρει παράλληλες λοξές γραμμές με μελανό γάνωμα. Στη μία εξωτερική πλευρά του αγγείου με αρ. κατ. 1 (**πίν. 1. β**), ο Θησέας φέρει ένα μεγάλο σπαθί που ως διακόσμηση έχει μία οριζόντια γραμμή. Στις υπόλοιπες κύλικες, η διακόσμηση είναι πιο περίτεχνη. Απεικονίζεται μία σειρά από λοξές γραμμές είτε με μελανό

¹⁵ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1**), 4 (**πίν. 4**), 5 (**πίν. 5. β- γ**), 9 (**πίν. 9**), 10 (**πίν. 10**), 11 (**πίν. 11**)

γάνωμα (αρ. κατ. 4, 10) είτε με μελανές γραμμές και το εσωτερικό με ερυθρό γάνωμα (αρ. κατ. 9, **πίν. 9**).

Μία ιδιαίτερη κατηγορία ανδρών είναι οι παιδοτρίβες.¹⁶ Αυτοί έχουν όλα τα χαρακτηριστικά των νέων αλλά είναι ντυμένοι. Φορούν ιμάτιο που περνά πάνω από τον ένα ώμο. Μία πρόιμη απεικόνιση είναι αυτή στο αγγείο με αρ. κατ. 47 (**πίν. 43**). Εκτός από τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, το ένδυμα σχηματίζει ελάχιστες πλατειές πτυχές και τα χέρια είναι πολύ μεγάλα για να είναι φυσιοκρατικά.

Επόμενη κατηγορία είναι οι αθλητές. Οι αθλητές είναι γυμνοί και απεικονίζονται είτε σε χαλαρή στάση όταν ξεκουράζονται είτε σε ενεργό ρόλο όταν αθλούνται. Απεικονίζονται σε διάφορες στάσεις. Για αυτούς που αθλούνται είναι φυσιολογικό αφού η κάθε στάση είναι άμεσα συνδεδεμένη με το άθλημα. Οι παλαιστές απεικονίζονται σε περίεργες στάσεις εξαιτίας του αθλήματος.¹⁷ Αυτοί που ξεκουράζονται συνήθως απλώνουν το ένα χέρι ή ξύνονται με τη στλεγγίδα με διάφορους τρόπους. Ο αθλητής στη μία πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 18 είναι καθιστός και μαζεύεται επειδή τον πλένει ένας συναθλητής του.

Και εδώ η απόδοση του γυμνού σώματος σχετίζεται με την επίδραση της γλυπτικής. Ο ζωγράφος είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στην απόδοση της ανατομίας και της στάσης των μορφών. Γι' αυτό και ορισμένα από τα πρώιμα έργα του (αρ. κατ. 32-**πίν. 31**, 33- **πίν. 32**, 45- **πίν. 41**, 55- **πίν. 49**) ξεχωρίζουν αμέσως από τα σχεδιαστικά λάθη.

Στην κύλικα με αρ. κατ. 54 (**πίν. 48. β**) απεικονίζεται ένα αγόρι. Αυτό είναι τυλιγμένο στο ιμάτιό του. Το ιμάτιο τυλίγεται γύρω από το λαιμό σε δύο πλατειές πτυχώσεις που σχηματίζουν κυκλική αναδίπλωση. Αποτελεί εξαίρεση στην απόδοση των μαλλιών επειδή προς τα κάτω δεν είναι συμπαγή.

Οι σάτυροι παρουσιάζουν ιδιαίτερα τυπολογικά χαρακτηριστικά.¹⁸ Η μορφή τους είναι αρκετά άσχημη. Η κεφαλή τους αποδίδεται σε προφίλ. Το περίγραμμα του ματιού ξεκινά από τη μύτη και καταλήγει στο περίγραμμα των μαλλιών. Το μάτι σχηματίζει γωνία στην άνω και την κάτω επιφάνεια και η κόρη του είναι μία κουκίδα. Το άνω βλέφαρο τονίζεται και εδώ ιδιαίτερα. Το φρύδι ακολουθεί και αυτό το σχέδιο του ματιού. Η μύτη είναι μικρή και δημιουργεί κύρτωση στο τέλος της. Τα αυτιά

¹⁶ Αρ. κατ. 22, (**πίν. 22. β- γ**), 27 (**πίν. 27. β**), 47 (**πίν. 43**), 48 (**πίν. 44. β- γ**)

¹⁷ Αρ. κατ. 21 (**πίν. 21. β- γ**), 22 (**πίν. 22. β- γ**), 30 (**πίν. 29**), 31 (**πίν. 30**), 42 (**πίν. 38**), 47 (**πίν. 43**)

¹⁸ Αρ. κατ. 3 (**πίν. 3.γ**), 15 (**πίν. 15**), 16 (**πίν. 16**), 54 (**πίν. 48. β- γ**), 59 (**πίν. 50**), 63 (**πίν. 54**)

σχηματίζουν γωνίες, δεν είναι πολύ μεγάλα και δεν είναι φυσιοκρατικά. Δηλώνεται με μία συνεχή γραμμή με μαύρο γάνωμα. Το μέτωπο είναι αρκετά κοίλο. Οι μορφές είναι στην μπροστινή επιφάνεια φαλακρές. Τα μαλλιά είναι κοντά, σγουρά και αρκετά συμπαγή. Τα γένια είναι κι αυτά συμπαγή και σγουρά και αποδίδονται ενιαία με τα μαλλιά. Άλλο χαρακτηριστικό των σατύρων είναι η ουρά που αποδίδεται με γραμμές από μαύρο γάνωμα. Εξαιρέση αποτελεί ο Μαρσύας (αρ. κατ. 63, **πίν. 53**) επειδή η απόδοση της μορφής του αλλάζει. Το σχέδιο είναι πιο απλό και τα μαλλιά και τα γένια δεν είναι ιδιαίτερα σγουρά και συμπαγή.

Η ανατομία και η στάση τους είναι μελετημένη. Οι μορφές αποδίδονται σε διάφορες στάσεις. Οι μορφές συνήθως πηδάνε και υψώνουν το ένα χέρι. Η κεφαλή αποδίδεται σε προφίλ και το σώμα σε προφίλ και στάση τριών τετάρτων.

Οι σάτυροι στις εξωτερικές πλευρές της κύλικας με αρ. κατ. 54 (**πίν. 48. β- γ**) είναι ενδεδυμένοι. Φορούν κοντούς χιτώνες. Μία μορφή φέρει το ιμάτιο πάνω από τον αριστερό ώμο. Στον ώμο σχηματίζονται τέσσερις πτυχές που ακολουθούν την πορεία του ενδύματος. Στην πίσω πλευρά, το ένδυμα σχηματίζει πλατειές πτυχές διαφορετικού σχεδιασμού κι σχήματος. Το ένδυμα στο πλάι στην περιοχή της μέσης σχηματίζει πτυχές με παράλληλες γραμμές που οφείλονται στο μάζεμα του ενδύματος. Οι υπόλοιπες μορφές έχουν το ένδυμα μέχρι τη μέση και περνά από το ένα χέρι. Οι πτυχές παρατηρούνται στο άνω μέρος του ενδύματος και είναι περίπου επτά στον αριθμό.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο παιδοτρίβης στη μία εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 54 (**πίν. 48. β**) και οι αντίπαλοι του Θησέα στις πλευρές της κύλικας με αρ. κατ. 4 (**πίν. 4**) αποδίδονται με ιδιαίτερο τρόπο. Ακολουθούν το πρότυπο των σατύρων και των ενήλικων ανδρών. Από τους σάτυρους χρησιμοποιούν τα μαλλιά και τα γένια, ένα μέρος από τα μάτια, τα φρύδια και τη μύτη.

Αξιοσημείωτη είναι η μορφή του Κέκροπα (αρ. κατ. 2, **πίν. 2. β**) και του Τρίτωνα (αρ. κατ. 12, **πίν. 12**). Ο Κέκροπας αποδίδεται ως ενήλικας πολίτης. Το σώμα του από τη μέση και κάτω έχει τη μορφή φιδιού. Δημιουργούνται τρεις σπείρες. Η κάτω επιφάνεια αποδίδεται με παράλληλες γραμμές. Το υπόλοιπο μέρος αποτελείται από κύκλους με μελανό βερνίκι και ερυθρό βάθος. Φορά χιτώνα και μανδύα ζωσμένα στη μέση. Οι πτυχές ακολουθούν τα πρότυπα του Παρθενώνα. Είναι κάθετες, λεπτές και πλούσιες. Κάτω από το απόπτυγμα και το κάτω μέρος του ενδύματος σχηματίζονται πτυχές με τη μορφή σχήματος V. Οι πλατειές πτυχές σχηματίζονται στο ένδυμα που κρέμεται από τα χέρια.

Ο Τρίτωνας από τη μέση και κάτω έχει τη μορφή ψαριού. Τα λέπια αποδίδονται με λεπτομέρειες. Στο σώμα φορά επενδύτη. Το ένδυμα διακοσμείται με ποικίλες μορφές γραμμών και σχημάτων αστεριών.

Οι γυναίκες αποτελούν μία ιδιαίτερη κατηγορία.¹⁹ Η απόδοσή τους παρουσιάζει άμεση συγγένεια με τη ζωφόρο του Παρθενώνα. Έχουν τα μαλλιά μαζεμένα σε κόρυμβο και κάποιες φορούν και σάκο. Η Κασσάνδρα (αρ. κατ. 11, **πίν. 11. α**) έχει κοντά μαλλιά και δεν έχει συμπαγείς βοστρύχους. Φορούν ενώτια, ψέλλια, περιδέραια και διαδήματα. Φορούν ιμάτιο και πέπλο που δημιουργούν απόπτυγμα. Συνήθως το ένδυμα πορπώνεται στους ώμους των μορφών. Ο κόλπος αποκτά μεγάλο μέγεθος. Οι πτυχές είναι πλατειές αλλά και στενές και πλούσιες και συμβαδίζουν με την κίνηση αλλά και τη στάση. Είναι αξιοσημείωτο ότι το ένδυμα δεν είναι διαφανές και τα μέλη του σώματος αποδίδονται σε σχέση με τις πτυχές. Οι πτυχές στην περιοχή του στήθους αλλά και στην περιοχή κάτω από τη ζώνη του αποπτύγματος είναι αραιές και σχήματος V. Οι γυναίκες στο αγγείο με αρ. κατ. 39 (**πίν. 36**) φορούν ενδύματα με αραιές πτυχές. Φορούν ένα ένδυμα που καλύπτει τον ένα ώμο και καλύπτει το σώμα. Οι γυναίκες που είναι παντρεμένες φορούν πέπλο στο κεφάλι και έχουν το μοτίβο του αποκαλύπτεσθαι.

Μία κατηγορία γυναικείων μορφών είναι οι φτερωτές μορφές.²⁰ Αυτές έχουν τα χαρακτηριστικά των υπόλοιπων γυναικών. Τα φτερά στην επάνω γωνίωση ξεπερνούν την κεφαλή και κάτω φτάνουν περίπου μέχρι τα γόνατα. Τα φτερά της Ηούς (αρ. κατ. 2, **πίν. 2. α**) έχουν δύο είδη διακόσμησης. Από τη μέση περίπου και πάνω φέρουν μικρές γραμμές σε συστάδες ενώ από κάτω φέρουν δύο σειρές από μεγάλες γραμμές με κυκλική απόληξη που ενώνονται μεταξύ τους. Οι άλλες δύο Νίκες φέρουν μόνο το δεύτερο είδος διακόσμησης.

Οι πτυχές των μορφών μοιάζουν με αυτές των γυναικών στην πλάκα VII, 51, 53 και 54 στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα (**πίν. 70**).²¹ Άλλη ταύτιση μπορεί να γίνει με τη Νίκη από την Κυρήνη (**πίν. 71**).²² Εδώ η μορφή κινείται. Επιπλέον, η Αφροδίτη στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 50 (**πίν. 46**) μπορεί να συγκριθεί

¹⁹ Αρ. κατ. 1 (**πίν. 1. β- γ**)- 7 (**πίν. 7. γ- δ**), 11 (**πίν. 11**), 15 (**πίν. 15. α**)- 17 (**πίν. 17. α**), 19 (**πίν. 19. β**), 39 (**πίν. 36**), 49 (**πίν. 45**), 50 (**πίν. 46**), 59 (**πίν. 50**), 60 (**πίν. 51**), 63 (**πίν. 54**)

²⁰ Αρ. κατ. 2 (**πίν. 2. α**), 17 (**πίν. 17. α**), 19 (**πίν. 19. β**)

²¹ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 35. Brommer 1979, 108. Boardman and Finn 1985, pl. 59. Stewart 1990, 155- 156, fig. 346. Boardman 2002, 149, 156, εικ. 94, 96. 15

²² Φιλαδέλφεια, L- 65- 1. Boardman 2002, 162, εικ. 104

αλλά όχι απόλυτα με τη γυναίκα στην πλάκα VI, 40 στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα (πίν. 72).²³

Η μόνη γυμνή γυναίκα είναι η Κασσάνδρα στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 11 (πίν. 11. α). Αποδίδονται ελάχιστες λεπτομέρειες του σώματος αλλά τονίζεται ο ομφαλός. Το ένδυμα είναι ριγμένο στους ώμους και καλύπτει την πίσω πλευρά του σώματος. Οι πτυχές είναι λίγες και πλατειές.

Η Αμαζόνα (αρ. κατ. 54, πίν. 48. α) διαφέρει από τις υπόλοιπες γυναίκες του ζωγράφου. Φορά το περσικό ένδυμα και αναξυρίδες. Φέρει τον οπλισμό της. Η εικονογραφία της συμβαδίζει με τα πρότυπα της δημόσιας τέχνης της Αθήνας αυτής της περιόδου.

Αλλάζοντας κατηγορία, τα ζώα ακολουθούν κι αυτά τα πρότυπα της περιόδου. Η απόδοση της μετάβασης των μυών δε θυμίζει τα ζώα της ζωφόρου του Παρθενώνα. Τα άλογα του Διομήδη στη μία πλευρά του αγγείου με αρ. κατ. 14 (πίν. 14. β) έχουν πολύ απλή απόδοση σε σχέση με άλλα του ίδιου ζωγράφου.

Επιπλέον, τα αντικείμενα δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη διακόσμηση. Εξαίρεση αποτελεί ο τρίποδας της Θέμιδας στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 5 (πίν. 5. α). Η λαβή έχει μορφή δαχτυλιδιού και στη βάση των ποδιών υπάρχει διακόσμηση με τη μορφή πατούσας ζώου και ελικοειδής μορφή. Τα κτίρια είναι απλά και κυρίως δωρικού ρυθμού. Ιδιαίτερη διακόσμηση έχει η είσοδος στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 4 (πίν. 4).

Οι βωμοί αποδίδονται με απλό τρόπο. Εξαίρεση αποτελεί ο βωμός στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 28 (πίν. 28). Η απόδοση είναι πιο περίτεχνη. Πατά σε πόδιο. Στην επάνω επιφάνεια εξέχει και υπάρχει διακόσμηση. Αρχικά, υπάρχει διακόσμηση με ελλειψοειδές κόσμημα σε μαύρο γάνωμα και στην επάνω επιφάνεια γίνεται πιο μνημειακός. Στις γωνίες η κατασκευή εξέχει και σχηματίζονται έλικες.

Είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση για το αγγείο με αρ. κατ. 7 (πίν. 7. α) όπου στο μετάλλιο απεικονίζεται ο Φρίξος και συγκεκριμένα το ταξίδι του πάνω από τη θάλασσα. Ο ζωγράφος αποδίδει τη θάλασσα με ένα ψάρι στο κάτω μέρος της παράστασης. Όμως, επειδή το αγγείο δε σώζεται σε καλή κατάσταση, μπορεί να υπήρχε και κάποιο άλλο στοιχείο υποδήλωσης.

²³ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 31, figs. 14- 15. Brommer 1979, 104. Boardman and Finn 1985, 239. Stewart 1990, 156- 157, figs. 343- 344. Reeder 1995, 248- 249, fig. 1. Simon 1996, 178- 179, 247, 249, εικ. 162, 241. Neils 2001, 106- 107, 121, figs. 76, 86. Boardman 2002, 149, 157, εικ. 94, 96. 17

Όπως ανέφερα και παραπάνω, οι μορφές του ζωγράφου ακολουθούν τα πρότυπα της γλυπτικής. Οι μορφές έχουν όγκο και πλαστικότητα.

Η μορφή του Αρμόδιου από το σύνταγμα των Τυραννοκτόνων αναπαράγεται στις κύλικες με αρ. κατ. 4 (πίν. 4) και 5 (πίν. 5. β).²⁴ Ο Θησέας εμφανίζεται σε αυτή τη στάση όταν μάχεται με το Σκίρωνα, ήδη από τα μέσα του πέμπτου αιώνα π.Χ.. Ο συσχετισμός του θεωρείται υπαινιγμός για την τυραννία και την καθιέρωση της δημοκρατίας.

Η στάση του Θησέα στη μάχη με τον Προκρούστη (αρ. κατ. 4, πίν. 4) μας θυμίζει τη μορφή στην αριστερή πλευρά της ασπίδας της Αθηνάς Παρθένου (πίν. 74).²⁵ Και οι δύο μορφές χαρακτηρίζονται από την ένταση και τον ενεργό ρόλο και είναι έτοιμες να ορμίσουν με έναν πέλεκυ προς τα μπροστά στον εχθρό.

Ο δεύτερος αθλητής από αριστερά στην εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 18 (πίν. 18. α) μοιάζει εν μέρει στην απόδοση με μία επιτύμβια στήλη που απεικονίζεται ένας αθλητής με στλεγγίδα (πίν. 75).²⁶ Τα χέρια προτάσσονται και τονίζεται η ζύγιση. Διαφέρει η στάση των δύο μορφών.

Στη σκηνή με το κυνήγι ελαφιού (αρ. κατ. 5, πίν. 5. γ), η αριστερή μορφή μας θυμίζει την πλάκα XIV, 27 στη δυτική ζωφόρο του Παρθενώνα (πίν. 76).²⁷ Οι δύο μορφές απεικονίζονται αντίθετα αλλά έχουν την ίδια ένταση. Η μορφή στον Παρθενώνα δεν πρέπει να φορούσε πέτασο και να κρατούσε το δόρυ με τον ίδιο τρόπο.

Χαρακτηριστικές είναι και οι μορφές που αποδίδονται με την πλάτη.²⁸ Οι μορφές έχουν ενεργητικό ρόλο και μάχονται. Η επίδραση εντοπίζεται κυρίως στη γλυπτική.

Η ζύγιση των μορφών μπορεί να γίνει εμφανής με βάση το γλυπτό που απεικονίζεται ένα αγόρι (πίν. 77).²⁹ Η μορφή στο γλυπτό ξύνεται με μία στλεγγίδα.

²⁴ Νάπολη, Museo Nazionale G103- 4. Stewart 1990, 140, fig. 227. Carpenter 1997, 171, fig. 1. de Cesare 1997, 61, 63- 64, fig. 18.

²⁵ Ρώμη, Palazzo dei Conservatori. Σταυρόπουλος 1950, 51- 52, εικ. 25

²⁶ Δελφοί, Μουσείο, 2161. Neils 2001, 102- 103, fig. 74

²⁷ Skulpturhalle, Βασιλεία. Robertson and Frantz 1975, 50. Boardman 2002, 148, εικ. 92. Neils 2001, 104, fig. 75

²⁸ Αρ. κατ. 4 (πίν. 4. α- β), 5 (πίν. 5. β- γ)

²⁹ Λονδίνο, British Museum, 1754. Stewart 1990, 162, pl. 386- 387

Στο θραύσμα της κύλικας με αρ. κατ. 10 (**πίν. 10**), το σώμα παρουσιάζει το ίδιο πρότυπο.

Το σύνταγμα της Αθηνάς και του Μαρσούα (αρ. κατ. 63, **πίν. 54**) ήταν αρχικά γλυπτό έργο του Μύρωνα και ήταν στημένο στην Ακρόπολη. Στο αγγείο απεικονίζεται ως αντίγραφο. Τα δύο αντίγραφα των γλυπτών θα εξεταστούν στο κεφάλαιο της εικονογραφίας. Επιπλέον, η μορφή του Μαρσούα αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο με τη μορφή στην πλάκα XIV, 27 στη δυτική ζωφόρο του Παρθενώνα (**πίν. 76**).³⁰ Το έργο του Μύρωνα ήταν γνωστό σ' αυτόν που σχεδίασε το θέμα.

Η μορφή της καθήμενης Αφροδίτης στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ 50 μας θυμίζει την Αρτέμιδα στην πλάκα VI, 40 της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα (**πίν. 72**).³¹ Οι ομοιότητες εντοπίζονται και στη στάση αλλά και στην πτυχολογία του ενδύματος. Από αυτή τη μορφή επηρεάζονται και οι θεές στο συμπόσιο των θεών στην κύλικα με αρ. κατ. 3 (**πίν. 3**). Συγκεκριμένα, η μορφή της Ήρας έχει περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά με την Ήρα στην πλάκα V, 28 της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα (**πίν. 78**).³² Επιπλέον, η μορφή της Περσεφόνης έχει κοινά χαρακτηριστικά με τη μορφή 36 στην πλάκα V της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα, που ταυτίζεται με την Αθηνά (**πίν. 79**).³³

Ο Δίας στο συμπόσιο των θεών (αρ. κατ. 3, **πίν. 3. β**) μας θυμίζει το Δία στην πλάκα V, 30 της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα (**πίν. 78**).³⁴ Οι ομοιότητες

³⁰ Skulpturhalle, Βασιλεία. Robertson and Frantz 1975, 50. Boardman 2002, 148, εικ. 92. Neils 2001, 104, fig. 75

³¹ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 31, figs. 14- 15. Brommer 1979, 104. Boardman and Finn 1985, 239. Stewart 1990, 156- 157, figs. 343- 344. Reeder 1995, 248- 249, fig. 1. Simon 1996, 178- 179, 247, 249, εικ. 162, 241. Neils 2001, 106- 107, 121, figs. 76, 86. Boardman 2002, 149, 157, εικ. 94, 96. 17

³² Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 31. Boardman and Finn 1985, pl. 45. Stewart 1990, 155- 157, fig. 342. Reeder 1995, 248- 249, figs. 1- 2. Neils 2001, 106- 107, 162- 163, fig. 76, 124. Boardman 2002, 148, εικ. 94

³³ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 31. Brommer 1979, 103. Boardman and Finn 1985, pl. 46. Stewart 1990, 155- 157, fig. 342. Reeder 1995, 248- 249, fig. 1. Simon 1996, 227, εικ. 217. Neils 2001, 106- 107, 163, figs. 76, 123. Boardman 2002, 148, εικ. 94

³⁴ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 31. Boardman and Finn 1985, pl. 46- 47. Stewart 1990, 155- 157, fig. 342. Reeder 1995, 248- 249, figs. 1- 2. Neils 2001, 106- 107, fig. 76. Boardman 2002, 148, εικ. 94

εντοπίζονται στην απόδοση του άνω μέρους του σώματος και στην πτυχολογία του ενδύματος παρόλο που η στάση των δύο μορφών διαφέρει.

Οι ανδρικές στις εξωτερικές πλευρές των αγγείων με αρ. κατ. 11 (**πίν. 11. β**), 13 (**πίν. 13. β**) και λιγότερο στο 20 (**πίν. 20. β**) μας θυμίζουν ως προς την στάση τη μορφή στην πλάκα I, 1 της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα (**πίν. 80**).³⁵ Οι μορφές του ζωγράφου δεν είναι ενδεδυμένες. Παρόλα αυτά η ανατομία μοιάζει με το πρότυπο του Παρθενώνα.

Οι ενήλικες γενειοφόροι άνδρες μας θυμίζουν τις αποδόσεις των μορφών στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Αυτό ισχύει ως γενικό χαρακτηριστικό αλλά και ως πρότυπο για τις επιμέρους παρατηρήσεις και εξελίξεις των μορφών. Στο γενικό τύπο ανήκουν και οι άνδρες που στηρίζονται σε βακτηρίες.

Οι γυναικείες μορφές ακολουθούν τον τύπο που ανέφερα παραπάνω. Οι γυναίκες που είναι όρθιες μας θυμίζουν τις κόρες που αποδίδονται στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Βέβαια, ομοιότητα εντοπίζεται και στην κεραμική στις μορφές του ζωγράφου του Ευαίωνος αλλά και του ζωγράφου της Ερέτριας. Οι γυναικείες μορφές που μας θυμίζουν την απόδοση του ζωγράφου του Ευαίωνος απεικονίζονται στα αγγεία που χρονολογούνται τη μέση και την ύστερη περίοδο του ζωγράφου και συγκεκριμένα οι γυναίκες στα μέταλλα των κυλίκων με αρ. κατ. 15 (**πίν. 15. α**), 49 (**πίν. 45. α**), 59 (**πίν. 50. α**) και 60 (**πίν. 51. α**).

Άλλη ομοιότητα με την κεραμική εντοπίζεται στην απόδοση των ποδιών. Αυτή η παράδοση ξεκινά από το ζωγάφο του Αχιλλέως και συνεχίζει στο ζωγάφο του Ευαίωνος. Το δεξί σκέλος αποδίδεται σε κατατομή και το αριστερό κατενώπιον και λυγίζει προς τα αριστερά και λίγο προς τα πίσω. Επιπλέον, η αριστερή πλευρά του πέλματος δεν πατά στο έδαφος. Αυτό το στοιχείο παρατηρείται στα περισσότερα αγγεία του ζωγράφου. Αυτές οι μορφές έχουν και τον ίδιο τρόπο απόδοσης. Έχουν σκυμμένο κεφάλι και φέρουν το ένα χέρι στο ισχίο. Επιπλέον, το σώμα αποδίδεται κατενώπιον και το κεφάλι σε κατατομή.

Ο Ερμής στο μέταλλο της κύλικας με αρ. κατ. 14 (**πίν. 14. α**) θυμίζει την απόδοση των μορφών του ζωγράφου του Ευαίωνος. Και ο ίδιος ο ζωγράφος ακολουθεί τον ίδιο τύπο στην απόδοση του Ερμή σε δικό του αγγείο.

Οι σάτυροι που απεικονίζονται σε αγγεία που χρονολογούνται τη μέση περίοδο του ζωγράφου (440- 430 π.Χ.) παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά με τις

³⁵ Λονδίνο, British Museum. Robertson and Frantz 1975, 28. Boardman 2002, 148, εικ. 94

αντίστοιχες μορφές του ζωγράφου του Ευαίωνος. Αυτό σημαίνει ότι ο μαθητής ακολουθεί το πρότυπο του δασκάλου. Ένα παράδειγμα είναι ο σάτυρος στο θραύσμα του σκύφου από το Μόναχο (πίν. 83).³⁶ Η διαφορά με τις αντίστοιχες μορφές του ζωγράφου του Κόδρου παρατηρείται κυρίως στην απόδοση της κόμης. Ένα άλλο αγγείο απεικονίζει όλη τη μορφή των σατύρων (πίν. 84).³⁷ Και εδώ οι ομοιότητες είναι πολλές. Στο μετάλλιο του αγγείου στη Φρανκφούρτη (πίν. 85)³⁸ ο σάτυρος παρουσιάζει αρκετές διαφορές στην απόδοση και την εικονογραφία. Αυτό σημαίνει ότι ο ζωγράφος του Κόδρου πήρε ένα πρότυπο και το εξέλιξε.

Άλλη ομοιότητα εντοπίζεται στη στάση των νέων που αναχωρούν. Στο αγγείο στο Λονδίνο (πίν. 86),³⁹ ο νέος φορά πέτασο, γλαμύδα και κρατά στο αριστερό χέρι το δόρυ. Το σώμα αποδίδεται κατενώπιον και το κεφάλι κατά τομήν. Φέρει το δεξί χέρι στο ισχίο. Ο ζωγράφος του Κόδρου αντιγράφει το πρότυπο του δασκάλου και το εξελίσσει όσον αφορά την ανατομία και την πτυχολογία. Το θραύσμα του αγγείου στο Kiel (πίν. 87)⁴⁰ ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με τη διαφορά ότι η απόδοση της μορφής γίνεται από την άλλη πλευρά.

Επιπλέον, χαρακτηριστικό του ζωγράφου του Ευαίωνος είναι η απεικόνιση κάποιων μορφών με σκυμμένο κεφάλι. Και αυτό το χαρακτηριστικό έχει υιοθετηθεί αλλά όχι σε πολλά παραδείγματα.

Σε μία κύλικα του ζωγράφου του Βερολίνου 2536 (πίν. 88)⁴¹ εντοπίζονται ομοιότητες με τις μορφές του ζωγράφου του Κόδρου. Το θέμα στη μία εξωτερική πλευρά είναι ο Πάρις και η Ελένη. Η Ελένη είναι καθήμενη και μπροστά της

³⁶ Μόναχο, Loeb, 479. *ARV*² 533.2. *CVA*, Munich, Museum Antiker Kleinkunst 2, 32, pl. (298) 102. 9. Sieveking 1930, pl. 52. 4. *BA* 11362

³⁷ Οξφόρδη, Ashmolean Museum, 1927.71. *ARV*² 790.16. *Add* 142. *Add*² 290. *CVA*, Oxford, Ashmolean Museum 2, 107, pls. (416, 419), 52. 3, 55. 3- 4. *BA* 209724

³⁸ Φρανκφούρτη, Stadel Institute, STV6. *ARV*² 790.11. *Add* 142. *Add*² 289. *Para* 522. *CVA*, Frankfurt, Frankfurt am Main 2, 25, pl. (1455) 64. 1- 4. *BA* 209719

³⁹ Λονδίνο, British Museum, E200. *ARV*² 798.149. *CVA*, London, British Museum 6, III.Ic.4, pl. (361) 86. 4. *BA* 209858

⁴⁰ Kiel, Antikensammlung, B737. *ARV*² 794.84. *CVA*, Kiel, Kunsthalle Antikensammlung 1, 106- 107, fig. 50, pl. (2717) 52. 1. *BA* 30085

⁴¹ Βερολίνο, Antikensammlung F 2536. *ARV*² 1287.1, 1689. *Add*² 358. *Para* 473. *CVA*, Berlin, Antiquarium 3, 17, pls. (1046, 1047, 1062) 117. 2- 4, 118. 1- 2, 133. 2. 4. 9. Heilmeyer 1988, 152, no. 2. Maas and Snyder 1989, 104, fig. 9. Boardman 1995, 106, 133- 134, εκ. 244. 1- 3. Reeder 1995, 66, fig. 8. *BA* 217284

βρίσκεται σκυμμένος ένας Έρωτας. Ο τύπος αυτός μας θυμίζει το ζεύγος της Αφροδίτης και του Έρωτα στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 50 (πίν. 46). Βέβαια, η μορφή του Έρωτα μοιάζει εν μέρει με το νέο αθλητή που λούζεται στη μία εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 18 (πίν. 18. γ). Επιπλέον, στην ίδια σκηνή ο ενήλικας γενειοφόρος άνδρας μας θυμίζει τους άνδρες στα αγγεία του ζωγράφου μας.

Στη μία πλευρά του επίνητρου του ζωγράφου της Ερέτριας (πίν. 89)⁴² απεικονίζεται στην αριστερή πλευρά μία καθήμενη γυναίκα. Αυτή μας θυμίζει την Περσεφόνη αλλά και την Αμφιτρίτη και την Αριάδνη στο αγγείο με το συμπόσιο των θεών (αρ. κατ. 3, πίν. 3. β- γ). Οι ομοιότητες δεν εντοπίζονται μόνο στη στάση επειδή είναι καθήμενες και την πτυχολογία. Έχουν σκυμμένο το κεφάλι (Περσεφόνη και Αμφιτρίτη) και φέρουν τα χέρια μπροστά, με εξαίρεση την Αμφιτρίτη που κρατά αντικείμενο.

Σε γενικές γραμμές, ο ζωγράφος του Κόδρου έχει διαφορετική ιδιοσυγκρασία από άλλους κυλικογράφους της περιόδου. Το έργο του χαρακτηρίζεται από την τρυφερότητα και τη χάρη που δοξάζουν την τέχνη της κλασικής Αθήνας. Είναι πληθωρικός και τολμηρός στη μεταφορά του μεγάλου μύθου στο συγκριτικά μικρό χώρο του αγγείου⁴³ καθώς και ιδιαίτερα προσεκτικός στην απόδοση των αθλητικών θεμάτων. Θα μπορούσε να θεωρηθεί πρωιμότερης περιόδου αν δε διέθετε κάποια χαρακτηριστικά στη σχεδίαση που σχετίζονται με την περίοδο που χρονολογείται.

Τέλος, θα εξετάσουμε τη σύνθεση των παραστάσεων του ζωγράφου. Τα συμπεράσματα προέρχονται από τα γραφήματα του παραρτήματος. Στο μετάλλιο (γράφημα 3) κυριαρχούν οι δύο μορφές σε 22 αγγεία και ακολουθεί η μία σε 21. Στην πλευρά Α (γράφημα 4) κυριαρχούν οι τρεις μορφές σε δεκατρία αγγεία και ακολουθούν η μία και οι πέντε σε εννέα αγγεία αντίστοιχα. Η μία μορφή δικαιολογείται λόγω των θραυσμάτων. Στην πλευρά Β (γράφημα 5) κυριαρχούν οι πέντε μορφές σε δέκα αγγεία και ακολουθούν οι τρεις σε οκτώ. Ένας πολύ μεγάλος

⁴² Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1528, 1629. *ARV*² 1250.34, 1688. *Para* 469. Immerwahr 1990, pls. 34. 141, 35. 142- 144. Romeo 1993, 42, fig. 16. Shapiro 1993, 105, fig. 58. Fantham 1994, 101, fig. 3. 15. Boardman 1995, 105- 106, 128, εκ. 235. Sparkes 1996, 71, fig. III. 4. Τιβέριος 1996, 184- 185, εκ. 167- 168. Cavalier 1997, 231, figs. 94- 94bis. Boardman 2001, 267, fig. 298. Neis 2001, 166- 167, fig. 126. *BA* 216971

⁴³ Boardman 1995, 106

αριθμός είναι με άγνωστα δεδομένα. Επομένως, ο ζωγράφος ακολουθεί μία σταθερή δομή στο έργο του με μία ή δύο μορφές στο μέταλλο και τρεις ή πέντε στις πλευρές.

Η γραμμή του εδάφους παρουσιάζει διαφοροποιήσεις. Υιοθετεί πιο διακριτικά τη γραμμή του εδάφους από το ζωγράφο του Ευαίου. Στο μέταλλο απεικονίζεται είτε η εξηρημένη γραμμή του εδάφους⁴⁴ είτε το έδαφος⁴⁵. Το επίπεδο είναι λοξό στα αγγεία με αρ. κατ. 39 (πίν. 36. α), 42 (πίν. 38), 43 (πίν. 39). Επιπλέον, εξαίρεση αποτελούν οι μορφές στα αγγεία με αρ. κατ. 2 (πίν. 2), 45 (πίν. 41), 50 (πίν. 46). Εδώ, οι μορφές ακολουθούν την κυκλική πορεία του μεταλλίου. Αντίθετα, στις εξωτερικές πλευρές η απόδοση γίνεται με μία γραμμή που αφήνεται στο χρώμα του πηλού. Εξαίρεση αποτελεί η παράσταση των εξωτερικών πλευρών των αγγείων με αρ. κατ. 30 (πίν. 29), 32 (πίν. 31), 33 (πίν. 32), η οποία οριοθετείται στην επάνω επιφάνεια με μία ζώνη στο χρώμα του πηλού.

Ένα χαρακτηριστικό του ζωγράφου είναι ότι οι μορφές του μεταλλίου κάποιες φορές εξέχουν από το χώρο του.⁴⁶ Το ίδιο συμβαίνει και με αντικείμενα.⁴⁷ Αυτό δηλώνει ότι σε ορισμένα παραδείγματα, ο χώρος του μεταλλίου τον περιόριζε. Είναι αξιοσημείωτο ότι στις εξωτερικές πλευρές του αγγείου με αρ. κατ. 5 (πίν. 5. δ- ε) τα πόδια ορισμένων μορφών εξέχουν και καλύπτουν τα παραπληρωματικά κοσμήματα.

Ένα αξιοσημείωτο στοιχείο για την κύλικα στο Λονδίνο με τους άθλους του Θησέα (αρ. κατ. 4, πίν. 4) είναι μία σπάνια ιδιομορφία. Τα ζεύγη με Θησέα και θηρία ή ληστές, που περιβάλλουν το εξωτερικό του αγγείου, επαναλαμβάνονται σε ζώνη γύρω από το μέταλλο. Οι μορφές είναι σε αντίστοιχες θέσεις αλλά ιδωμένες αντίθετα, σα να πρόκειται για τις δύο όψεις ενός τρισδιάστατου συμπλέγματος.⁴⁸ Επιπλέον, στο εσωτερικό της κύλικας με αρ. κατ. 50 (πίν. 46), γύρω από την παράσταση του μεταλλίου απεικονίζονται ζεύγη με Έρωτες που κνηγούν νέους. Τέλος, στο εσωτερικό της κύλικας με αρ. κατ. 59 (πίν. 50) απεικονίζονται γύρω από το μέταλλο φύλλα κισσού. Αποτελεί μία εξαίρεση του ζωγράφου. Μ' αυτό τον τρόπο

⁴⁴ Αρ. κατ. 1 (πίν. 1. α)- 5 (πίν. 5. α), 12 (πίν. 12), 14 (πίν. 14. α), 23 (πίν. 23. α), 27 (πίν. 27. α), 32 (πίν. 31. α), 39 (πίν. 36. α), 59 (πίν. 50. α), 60 (πίν. 51. α)

⁴⁵ Αρ. κατ. 13 (πίν. 13. α), 18 (πίν. 18. α), 21 (πίν. 21. α), 22 (πίν. 22. α), 28 (πίν. 28. α), 34 (πίν. 33. α), 41 (πίν. 37)- 43 (πίν. 39), 48 (πίν. 44. α), 49 (πίν. 45. α), 54 (πίν. 48. α), 55 (πίν. 49. α)

⁴⁶ Αρ. κατ. 1 (πίν. 1. α), 11 (πίν. 11. α), 12 (πίν. 12)

⁴⁷ Αρ. κατ. 3 (πίν. 3.α), 11 (πίν. 11. α), 12 (πίν. 12), 41 (πίν. 37), 49 (πίν. 45. α), 54 (πίν. 48. α), 59 (πίν. 50. α)

⁴⁸ Robertson 2001, 317

ενισχύεται το διονυσιακό θέμα. Εδώ είναι αξιοσημείωτο ότι η παράσταση του μεταλλίου καταλαμβάνει μεγαλύτερο χώρο από το συνηθισμένο.

Ο ζωγράφος του Κόδρου δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα παραπληρωματικά κοσμήματα. Με εξαίρεση τα πρώιμα έργα του, χαρακτηρίζεται από ακριβή και προσεκτικό τρόπο απόδοσης. Οι τύποι προέρχονται από τις εικόνες μου και παραλείπονται κάποια στοιχεία επειδή δεν έχω για όλα οπτικό υλικό.

Παραπληρωματικά κοσμήματα εμφανίζονται σε μία ζώνη γύρω από την παράσταση του μεταλλίου διακοσμείται. Εξαίρεση αποτελεί η κύλικα με αρ. κατ. 46 (πίν. 42), στην οποία το μέταλλο πλαισιώνεται από μία εξηρημένη γραμμή. Οι μαιάνδροι στη διακόσμηση είναι είτε αριστερόστροφοι⁴⁹ είτε δεξιόστροφοι⁵⁰. Στα αγγεία με αρ. κατ. 14 (πίν. 14) και 54 (πίν. 48. α) συνδυάζονται οι αριστερόστροφοι και δεξιόστροφοι μαιάνδροι. Ο αριθμός τους δεν είναι πάντα ο ίδιος στο ίδιο αγγείο. Εξαίρεση αποτελούν οι κύλικες με αρ. κατ. 1 (πίν. 1. α), 3 (πίν. 3. α), 7 (πίν. 7. α), 13 (πίν. 13. α), 14 (πίν. 14. α), 25 (πίν. 25. α), 26 (πίν. 26), 34 (πίν. 33. α), 49 (πίν. 45. α), 59 (πίν. 50. α), 61 (πίν. 52) που εμφανίζουν ίδιο αριθμό μαιάνδρων. Ο αριθμός τους ποικίλει σε δύο⁵¹, τρεις⁵², τέσσερις⁵³, πέντε⁵⁴, έξι⁵⁵, επτά⁵⁶ και οκτώ⁵⁷. Με βάση την τυπολογία, οι τέσσερις μαιάνδροι είναι ο πιο συνηθισμένος τύπος. Η ποιότητα της απόδοσης εξαρτάται από τη χρονολόγηση των αγγείων.

Τα διακοσμητικά στοιχεία που παρεμβάλλονται δημιουργούν την ιδιαίτερη τυπολογία. Πρώτος τύπος είναι οι έξι δεξιόστροφοι μαιάνδροι στους οποίους παρεμβάλλεται κόσμημα με σταυρό του Αγίου Ανδρέα σε μαύρο γάνωμα που οι άκρες του απολήγουν σε παχιές στιγμές ενώ μεταξύ των άκρων παρεμβάλλονται λεπτότερες στιγμές. Αυτό τον τύπο ακολουθεί μόνο η κύλικα με αρ. κατ. 1 (πίν. 1. α) που είναι και το ονομαστικό αγγείο του ζωγράφου.

⁴⁹ Αρ. κατ. 4, 5, 7, 13, 14, 15, 17, 23, 26, 28, 42, 44, 48, 54

⁵⁰ Αρ. κατ. 1, 2, 3, 11, 12, 14, 18, 20, 21, 22, 25, 27, 32, 34, 41, 43, 45, 49, 50, 51, 54, 55, 59, 60, 61

⁵¹ Αρ. κατ. / Μία φορά στα 5, 27

⁵² Αρ. κατ. 4, 5, 7, 13, 15, 21, 23, 39, 42, 54, 61/ Μία φορά στα 43, 45, 60

⁵³ Αρ. κατ. 11, 12, 15, 17, 18, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 34, 43, 45, 48, 49, 54, 55, 59, 60/ Μία φορά στα 4, 23

⁵⁴ Αρ. κατ. 15/ Μία φορά στα 2, 11, 12, 20, 21, 22, 32, 39, 60

⁵⁵ Αρ. κατ. 1, 2, 3, 14, 15, 41, 50, 55

⁵⁶ Αρ. κατ. / Μία φορά στα 41, 48

⁵⁷ Αρ. κατ. / Μία φορά στο 50

Δεύτερος τύπος είναι οι έξι δεξιόστροφοι μαϊάνδροι που η αλληλουχία διακόπτεται από πέντε μαϊάνδρους και το κόσμημα είναι ένας εγγεγραμμένος σταυρός στο χρώμα του πηλού σε τετράγωνο σε μαύρο γάνωμα με το εσωτερικό του να παρουσιάζει λεπτότερο σταυρό σε μαύρο γάνωμα, όπως στα αγγεία με αρ. κατ. 2 (πίν. 2. α) και 3 (πίν. 3. α), στο οποίο υπάρχουν έξι μαϊάνδροι.

Τρίτος τύπος είναι οι τρεις αριστερόστροφοι μαϊάνδροι που η αλληλουχία διακόπτεται από τέσσερις και με κόσμημα ένα ζατρίκιο με πέντε τετράγωνα στο χρώμα του πηλού και τέσσερα σε μαύρο γάνωμα. Αυτό τον τύπο ακολουθούν οι κύλικες με αρ. κατ. 4 (πίν. 4. α), 5 (πίν. 5. α) με την παραλλαγή των δύο μαϊάνδρων αντί για τέσσερις, 7 (πίν. 7. α) με τρεις μαϊάνδρους και στο κόσμημα κάποια από τα τετράγωνα στο χρώμα του πηλού έχουν στιγμές στο κέντρο με μαύρο γάνωμα, 12 (πίν. 12) με τέσσερις μαϊάνδρους και σε ένα πέντε, 15 (πίν. 15. α) με τρεις, τέσσερις, πέντε και έξι μαϊάνδρους, 17 (πίν. 17. α) με τέσσερις μαϊάνδρους, 18 (πίν. 18. α) με τέσσερις δεξιόστρους μαϊάνδρους, 43 (πίν. 39) με τέσσερις δεξιόστρους μαϊάνδρους και τρεις σε ένα σημείο, 54 (πίν. 48. α) με τρεις μαϊάνδρους αριστερόστρους και τέσσερις δεξιόστρους, 55 (πίν. 49) με τέσσερις δεξιόστρους μαϊάνδρους και σε ένα σημείο έξι και μισό.

Τέταρτος τύπος είναι οι τρεις δεξιόστροφοι μαϊάνδροι που η αλληλουχία διακόπτεται από έξι σε ένα και το κόσμημα που παρεμβάλλεται είναι ζατρίκιο με πέντε τετράγωνα στο χρώμα του πηλού και στιγμές με μαύρο γάνωμα στο κέντρο και τέσσερα σε μαύρο γάνωμα. Εμφανίζεται στα αγγεία με αρ. κατ. 11 (πίν. 11. α) με τρεις μαϊάνδρους και σε ένα σημείο με πέντε, 21 (πίν. 21. α), 23 (πίν. 23. α) με τρεις αριστερόστρους μαϊάνδρους και σε ένα μέρος με τέσσερις, 49 (πίν. 45. α) μάλλον με τέσσερις μαϊάνδρους, 60 (πίν. 51. α) με τέσσερις μαϊάνδρους και σε ένα σημείο με τρεις και σε άλλο με πέντε.

Πέμπτος τύπος είναι οι τέσσερις δεξιόστροφοι μαϊάνδροι στους οποίους παρεμβάλλεται κόσμημα με ζατρίκιο με τα πέντε τετράγωνα σε μαύρο γάνωμα και τα τέσσερα στο χρώμα του πηλού και σχηματίζεται σταυρός. Αυτός ο τύπος απεικονίζεται στις κύλικες με αρ. κατ. 24 (πίν. 24), 25 (πίν. 25. α) και 51 (πίν. 47. α) με δεξιόστρους μαϊάνδρους, 27 (πίν. 27. α) με τέσσερις μαϊάνδρους και δύο σε ένα σημείο, 26 (πίν. 26) και 28 (πίν. 28. α) με τέσσερις αριστερόστρους μαϊάνδρους, 39 (πίν. 36. α) με τρεις δεξιόστρους μαϊάνδρους και πέντε σε ένα σημείο, 41 (πίν. 37) με έξι δεξιόστρους μαϊάνδρους και σε ένα σημείο επτά, 42 (πίν. 38) με τέσσερις αριστερόστρους μαϊάνδρους, 44 (πίν. 40) με

αριστερόστροφους μαιάνδρους, 48 (πίν. 44. α) με τέσσερις αριστερόστροφους μαιάνδρους και επτά σε ένα σημείο, 61 (πίν. 52) με τρεις δεξιόστροφους μαιάνδρους. Μία παραλλαγή είναι αυτή στο αγγείο με αρ. κατ. 14 (πίν. 14. α) που απεικονίζονται έξι αριστερόστροφοι και δεξιόστροφοι μαιάνδροι και το ίδιο κόσμημα μόνο που πιθανόν υπάρχουν στιγμές με μαύρο γάνωμα.

Έκτος τύπος είναι οι τέσσερις δεξιόστροφοι μαιάνδροι στους οποίους παρεμβάλλεται κόσμημα σε σχήμα σταυρού του Αγίου Ανδρέα εγγεγραμμένο σε τετράγωνο στο χρώμα του πηλού και στο εσωτερικό των τεσσάρων τριγώνων που σχηματίζονται στο κέντρο υπάρχουν παχιές στιγμές σε μαύρο γάνωμα. Αυτός παρατηρείται μόνο στο αγγείο με αρ. κατ. 34 (πίν. 33. α).

Έβδομος τύπος είναι οι τρεις αριστερόστροφοι μαιάνδροι που παρεμβάλλεται ένα κόσμημα με ζατρίκιο με τέσσερα τετράγωνα σε μαύρο γάνωμα και πέντε στο χρώμα του πηλού στο κέντρο των οποίων υπάρχουν στιγμές σε μαύρο γάνωμα ενώ σε ένα το κόσμημα αποδίδεται με ζατρίκιο αλλά με πέντε τετράγωνα σε μαύρο γάνωμα και τέσσερα στο χρώμα του πηλού. Αυτός ο τύπος αντιπροσωπεύεται από το αγγείο με αρ. κατ. 13 (πίν. 13. α).

Όγδοος τύπος είναι οι τέσσερις δεξιόστροφοι μαιάνδροι και οι τρεις σε ένα σημείο και το κόσμημα έχει δύο τύπους. Ο πρώτος είναι το ζατρίκιο με τα πέντε τετράγωνα σε μαύρο γάνωμα να σχηματίζουν σταυρό και τα τέσσερα στο χρώμα του πηλού και ο δεύτερος το αντίστροφο. Αυτός παρατηρείται στην κύλικα με αρ. κατ. 45 (πίν. 41).

Ένατος τύπος είναι οι τέσσερις δεξιόστροφοι μαιάνδροι στους οποίους παρεμβάλλεται κόσμημα με ζατρίκιο εναλλάξ. Αυτό απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 59 (πίν. 50. α).

Οι παραστάσεις των αγγείων με αρ. κατ. 2 (πίν. 2.β- γ) και 4 (πίν. 4. β) πατούν σε μία ζώνη με διακόσμηση που θυμίζει το μετάλλιο. Στο αγγείο με αρ. κατ. 2 η ζώνη αποτελείται από πέντε έως επτά δεξιόστροφους μαιάνδρους και το κόσμημα του μεταλλίου. Στο αγγείο με αρ. κατ. 4 διακρίνονται κυρίως τρεις δεξιόστροφοι μαιάνδροι και το κόσμημα του μεταλλίου. Αυτό το κόσμημα αποτελεί επίδραση από το ζωγράφο του Ευαίωνος και δε συνηθίζεται από το ζωγράφο του Κόδρου.

Κάτω από τις λαβές υπάρχει διακόσμηση με τα ανθέμια. Εξαίρεση αποτελεί το αγγείο με αρ. κατ. 13 (πίν. 13. β) όπου υπάρχει βράχος και ασπίδα στη θέση εκείνη.

Την παράσταση κάθε πλευράς πλαισιώνουν στα άκρα ανθέμια, τα οποία συγκλίνουν προς το μέρος της παράστασης και την ορίζουν. Επομένως, εκατέρωθεν της λαβής ο χώρος διακοσμείται με δύο μεγάλα ανθέμια με ποικίλο αριθμό πετάλων που το κεντρικό είναι πιο λογχωτό, επίμηκες και ξεπερνά το επίπεδο των άλλων φύλλων. Η ημικυκλική επιφάνεια από κάτω είναι ο πυρήνας και δε φέρει διακόσμηση. Από τη βάση του άνω και του κάτω ανθεμίου εκφύονται βλαστόσπειρες που περικλείουν τα ανθέμια και απολήγουν σε έλικες. Εκεί οι βλαστόσπειρες σχηματίζουν έλικες και περικλείουν το χώρο του πυρήνα. Φτάνουν μέχρι το ύψος του κεντρικού ανθεμίου. Σε διάφορα σημεία αποδίδονται και πέταλα που συνήθως συνδέονται με τις βλαστόσπειρες. Κάτω από τη λαβή υπάρχει ανθέμιο που ακολουθεί τον τύπο των προηγούμενων αλλά ο πυρήνας κάποιες φορές φέρει διακόσμηση. Κάτω από το ανθέμιο σχηματίζονται έλικες. Κάτω από τις έλικες και στο σημείο που πατά η παράσταση υπάρχει ένα είδος διακόσμησης που ποικίλει ανάλογα με τις προτιμήσεις του κάθε ζωγράφου. Ορισμένες φορές αποκτά στυλιζαρισμένο τύπο.

Ο πρώτος τύπος βασίζεται στη διακόσμηση της κύλικας με αρ. κατ. 5 (**πίν. 5. δ- ε**). Τα ανθέμια εκατέρωθεν της λαβής συγκλίνουν προς το μέρος της παράστασης και έχουν δεκαέξι και δεκαοκτώ πέταλα αντίστοιχα και το κεντρικό είναι αρκετά επίμηκες και λογχωτό. Ο αριθμός των πετάλων ποικίλει. Οι βλαστόσπειρες τα περιβάλλουν και απολήγουν σε έλικες οι οποίες συνδέονται με άλλες από το κεντρικό ανθέμιο. Απεικονίζονται και πολλά διάσπαρτα πέταλα. Το ανθέμιο κάτω από τη λαβή έχει δεκατρία πέταλα, ο πυρήνας δε φέρει διακόσμηση και σχηματίζονται έλικες που πλαισιώνουν το ανθέμιο. Εκατέρωθεν του ανθεμίου βρίσκονται δύο πέταλα και δύο κύκλοι στο χρώμα του πηλού με μία στιγμή από μελανό γάνωμα στο κέντρο. Κάτω από αυτό σχηματίζονται τρία φύλλα σε σχήμα λωτού με ημικυκλική απόδοση στον πυρήνα, τα οποία συνδέονται με τις βλαστόσπειρες. Αυτό το κόσμημα παρουσιάζει επιμέρους παραλλαγές στην απόδοση ανάλογα με το αγγείο.

Αυτό τον τύπο ακολουθούν οι κύλικες με αρ. κατ. 7 (**πίν. 7. γ- δ**), 8 (**πίν. 8**), 15 (**πίν. 15. β- γ**), 18, 20 (**πίν. 20. β**), 23 (**πίν. 23. β- γ**), 28 (**πίν. 28. β- γ**), 31 (**πίν. 30. α- β**), 32 (**πίν. 31. β- γ**), 33 (**πίν. 32**), 54 (**πίν. 48. β- γ**) και 60 (**πίν. 51. β- γ**). Μία παραλλαγή παρατηρείται στα αγγεία με αρ. κατ. 20 και 31 επειδή στον πυρήνα του κεντρικού ανθεμίου υπάρχει κυκλικό κόσμημα στο χρώμα του πηλού. Παραλλαγές παρουσιάζουν οι κύλικες με αρ. κατ. 15 και 60. Οι διαφορές εντοπίζονται στο κόσμημα με φύλλα λωτού που είναι μικρό, πιο απλό στην απόδοση και δε συνδέεται με τις βλαστόσπειρες. Ο πυρήνας του κεντρικού ανθεμίου διακοσμείται με ένα

κόσμημα κυκλικής διατομής στο χρώμα του πηλού αλλά στο εσωτερικό του με μαύρο γάνωμα. Αυτό το στοιχείο παρατηρείται και στα αγγεία με αρ. κατ. 18 και 28.

Ο δεύτερος τύπος αντιπροσωπεύεται από το αγγείο με αρ. κατ. 1 (**πίν. 1. δ**). Τα ανθήμια εκατέρωθεν των λαβών ακολουθούν το πρότυπο, έχουν περίπου δώδεκα πέταλα και το κεντρικό δεν είναι ιδιαίτερα λογχωτό παρόλο που είναι μεγαλύτερο και ξεφεύγει από τα όρια της βλαστόσπειρας. Στις έλικες και στην απόληξη των βλαστοσπειρών σχηματίζονται πέταλα, τα οποία είναι επιπλέον διάσπαρτα στο χώρο. Το ανθέμιο κάτω από τη λαβή ακολουθεί το πρότυπο του πρώτου τύπου. Κάτω από αυτό το ανθέμιο σχηματίζεται ένα άλλο αντιμέτωπο, το οποίο ακολουθεί την απόδοση των επάνω ανθεμίων. Εκατέρωθέν του υπάρχουν δύο πέταλα. Τα κοσμήματα του αγγείου με αρ. κατ. 1 ξεχωρίζουν ως πιο περίτεχνα από όλη την ομάδα. Αυτό τον τύπο ακολουθούν τα αγγεία με αρ. κατ. 2 (**πίν. 2. δ**) και 3 (**πίν. 3. γ**).

Ο τρίτος τύπος απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 59 (**πίν. 50. δ**). Και αυτός ο τύπος ακολουθεί τα πρότυπα του πρώτου. Από τις βλαστόσπειρες εκφύονται έλικες και πέταλα. Το ανθέμιο κάτω από τη λαβή έχει δεκαεπτά πέταλα τα οποία σχηματίζουν κύρτωση εκτός από αυτό στο κέντρο που είναι ευθύ αλλά δεν έχει αρκετό ελεύθερο χώρο προς τα πάνω. Εκατέρωθεν του ανθεμίου υπάρχουν πέταλα στην επάνω επιφάνεια και στην κάτω και κυκλικό κόσμημα στο χρώμα του πηλού με μία στιγμή από μελανό γάνωμα στο κέντρο. Κάτω από ανθέμιο το κόσμημα μοιάζει με πυρήνα ανθεμίου και πέταλα, τα οποία στο εσωτερικό έχουν μελανό γάνωμα. Αυτό συνδέεται με τους έλικες της βλαστόσπειρας και την επεκτείνει προς τα κάτω σχηματίζοντας έλικες και πέταλα. Αυτό τον τύπο ακολουθεί και η κύλικα με αρ. κατ. 49 (**πίν. 45. β**).

Ο τέταρτος τύπος απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 34 (**πίν. 33**). Όλο το κόσμημα είναι αρκετά στυλιζαρισμένο. Τα ανθήμια αποδίδονται αρκετά λυρόσχημα και δεν έχουν επιμήκη πέταλα με εξαίρεση το κεντρικό. Όλα έχουν δώδεκα πέταλα. Το ανθέμιο κάτω από τη λαβή έχει μακρύτερα πέταλα και εκατέρωθεν υπάρχει κυκλικό κόσμημα στο χρώμα του πηλού με μία στιγμή από μελανό γάνωμα στο κέντρο. Κάτω από αυτό απεικονίζεται ένα στυλιζαρισμένο κόσμημα τριγωνικού σχήματος. Εκατέρωθεν αυτού υπάρχουν πέταλα.

Ο πέμπτος τύπος απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 48 (**πίν. 44. β- γ**). Τα ανθήμια εκατέρωθεν των λαβών έχουν μικρά πέταλα που στη συνέχεια επιμηκύνονται και το κεντρικό είναι επίμηκες και λεπτό. Όλα τα ανθήμια έχουν δεκατρία πέταλα. Από τις βλαστόσπειρες εκφύονται έλικες και πέταλα. Τα ανθήμια κάτω από τις λαβές

έχουν στον πυρήνα κόσμημα κυκλικής διατομής στο χρώμα του πηλού αλλά στο εσωτερικό του με μαύρο γάνωμα. Εκατέρωθεν αυτού υπάρχουν πέταλα στην επάνω επιφάνεια και στη μέση κυκλικό κόσμημα στο χρώμα του πηλού με μία στιγμή με μαύρο γάνωμα. Κάτω από τις έλικες του ανθεμίου, το κόσμημα είναι ιδιαίτερα στυλιζαρισμένο. Εκατέρωθεν αυτού υπάρχει κυκλικό κόσμημα στο χρώμα του πηλού με μία στιγμή με μαύρο γάνωμα.

Ο έκτος τύπος απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 39 (πίν. 36. γ). Η απόδοση του κοσμήματος είναι ιδιαίτερα στυλιζαρισμένη. Τα ανθέμια εκατέρωθεν των λαβών έχουν περίπου δέκα ανθέμια, λυρόσχημη μορφή και το κεντρικό πέταλο είναι επίμηκες και λογχωτό. Τα πέταλα εκφύονται μόνο από τις βλαστόσπειρες στις έλικες. Το ανθέμιο κάτω από τις λαβές είναι ιδιαίτερα στυλιζαρισμένο. Στον πυρήνα υπάρχει ένα κόσμημα με τη μορφή δακρύου στο χρώμα του πηλού και στο εσωτερικό με μελανό γάνωμα. Εκατέρωθεν των ανθεμίων, στην επάνω επιφάνεια, αποδίδονται πέταλα και εκατέρωθεν μόνο του ενός κυκλικό κόσμημα στο χρώμα του πηλού με μία στιγμή από μελανό γάνωμα στο κέντρο. Αυτό το ανθέμιο καταλαμβάνει όλο το χώρο. Κάτω από τις έλικες υπάρχουν τρία πέταλα στον ελεύθερο χώρο.

Ο έβδομος και τελευταίος τύπος αντιπροσωπεύεται από το αγγείο με αρ. κατ. 4 (πίν. 4. β). Τα ανθέμια εντοπίζονται μόνο κάτω από τις λαβες. Έχουν περίπου δεκατέσσερα πέταλα. Εκατέρωθεν αυτού απεικονίζονται πέταλα. Από τη βάση τους εκφύονται βλαστόσπειρες που απολήγουν σε έλικες και πέταλα. Οι έλικες κάτω από τα ανθέμια εκφύονται από τη βάση. Κάτω από αυτά, αποδίδεται το επάνω μέρος από τα πέταλα ενός ανθεμίου. Έχουν τριγωνικό σχήμα και το κεντρικό είναι μακρύ, λογχωτό και φτάνει μέχρι το μέσο από το διάστημα που αφήνουν οι έλικες.

Επομένως, ο ζωγράφος του Κόδρου παρουσιάζει ενδιαφέρον και στα παραπληρωματικά κοσμήματα. Παρόλο που υιοθετεί κάποιους τύπους στα περισσότερα αγγεία του, είναι ανοιχτός στους πειραματισμούς. Γι' αυτό το λόγο, κάποιοι τύποι απαντώνται μόνο μία φορά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Ο ζωγράφος του Κόδρου χρονολογείται την περίοδο 450- 420 π.Χ.. Ελάχιστα από τα έργα του είναι χρονολογημένα. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα χρονολογημένα έργα του απεικονίζουν κατά κύριο λόγο μυθολογικά θέματα. Αυτό το στοιχείο υποδηλώνει και το ενδιαφέρον των μελετητών. Η χρονολόγηση των υπόλοιπων αγγείων γίνεται με βάση τα ήδη χρονολογημένα και την τεχνοτροπία τους. Το κεφάλαιο εαυτό είναι άμεσα συνδεδεμένο με το προηγούμενο στο οποίο εξετάστηκε η τεχνοτροπία του ζωγράφου. Η διάκριση της παραγωγής του ζωγράφου σε τρεις περιόδους έχει γίνει αυθαίρετα και η χρονολόγηση έγινε με βάση το εικονογραφικό υλικό. Τα αγγεία που εξετάζονται είναι μόνο αυτά του ζωγράφου. Τα υπόλοιπα δεν είναι δυνατόν να εξεταστούν σε αυτή την εργασία καθώς συνδυάζουν τεχνοτροπίες και από άλλους ζωγράφους της περιόδου και δεν αποδίδονται με ευκολία στο ζωγάφο του Κόδρου.

Η πρώτη περίοδος χρονολογείται τη δεκαετία 450- 440 π.Χ. Αυτή αντιπροσωπεύεται από τα αγγεία με αρ. κατ. 13 (πίν. 13), 22 (πίν. 22)- 24 (πίν. 24), 32 (πίν. 31)- 34 (πίν. 33), 45 (πίν. 41), 47 (πίν. 43). Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από πρώιμους τρόπους απόδοσης. Ο ζωγράφος πειραματίζεται. Τα θέματα είναι αθλητές.

Η μέση περίοδος χρονολογείται τη δεκαετία 440- 430 π.Χ. Σ' αυτή τοποθετούνται τα αγγεία με αρ. κατ. 1 (πίν. 1) – 10 (πίν. 10), 12 (πίν. 12), 14 (πίν. 14)- 16 (πίν. 16), 20 (πίν. 20), 39 (πίν. 36), 41 (πίν. 37)- 43 (πίν. 39), 46 (πίν. 42), 50 (πίν. 46), 51 (πίν. 47), 54 (πίν. 48), 59 (πίν. 50). Τα χρονολογημένα έργα από τους μελετητές είναι αυτά με αρ. κατ. 1- 7, 12, 14, 54, 59. Εδώ ανήκουν τα καλύτερα έργα του ζωγράφου. Τότε χρονολογείται και το ονομαστικό αγγείο του (αρ. κατ. 1, πίν. 1). Τα θέματα είναι κυρίως μυθολογικά αλλά απεικονίζονται και διονυσιακά θέματα, αθλητές και σκηνές καθημερινής ζωής. Τα έργα του επηρεάζονται από τη γλυπτική και την κεραμική παραγωγή της περιόδου και κατά κύριο λόγο από τον Παρθενώνα. Ο ζωγράφος έχει επηρεαστεί ιδιαίτερα από τη ζωφόρο του Παρθενώνα και αυτό υιοθετείται στις μορφές του. Οι μορφές χαρακτηρίζονται από τον όγκο, την πλαστικότητα αλλά το ιδεώδες της περιόδου. Αν και θεωρείται η καλύτερη περίοδος του ζωγράφου, δε λείπουν οι πειραματισμοί σε επιμέρους κοσμήματα.

Τέλος, η ύστερη περίοδος χρονολογείται τη δεκαετία 430- 420 π.Χ. Εδώ τοποθετούνται τα αγγεία με αρ. κατ. 11 (πίν. 11), 17 (πίν. 17)- 19 (πίν. 19), 21 (πίν. 21), 25 (πίν. 25)- 28 (πίν. 28), 30 (πίν. 29), 31 (πίν. 30), 35 (πίν. 34), 44 (πίν. 40), 48

(πίν. 44), 49 (πίν. 45), 55 (πίν. 49), 57, 60 (πίν. 51)- 63 (πίν. 54). Τα χρονολογημένα αγγεία από τους μελετητές έχουν αρ. κατ. 11, 18, 19, 55, 60, 63. Ως πρώτο αγγείο της περιόδου θεωρείται αυτό με αρ. κατ. 11 επειδή μας θυμίζει αρκετά και την προηγούμενη περίοδο. Η ανατομία και η στάση των μορφών εξελίσσεται. Τα θέματα είναι κυρίως αθλητές και ελάχιστα μυθολογικά και διονυσιακά. Αυτή την περίοδο τοποθετείται και ο χους με την Αθηνά και το Μαρσύα που θεωρείται ότι αντιγράφει το γλυπτό σύνταγμα του Μύρωνα. Επομένως, κι αυτή την περίοδο ο ζωγράφος παρατηρούσε τις εξελίξεις στις υπόλοιπες μορφές τέχνης.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Τα αγγεία του ζωγράφου του Κόδρου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την εικονογραφία. Στα περισσότερα αγγεία απεικονίζονται αθλητές. Παρ' όλα αυτά, σημαντική θέση κατέχουν τα μυθολογικά θέματα και αυτά που σχετίζονται με τους θεούς. Ο ζωγράφος έχει επηρεαστεί από το δάσκαλό του αλλά και από τους μύθους της Αθήνας στους οποίους δίνει άλλη χροιά. Τα θέματα εξετάζονται με βάση κάποιες κατηγορίες. Αυτές είναι τα μυθολογικά θέματα, ο διονυσιακός θίασος, οι σκηνές καθημερινής ζωής και το δράμα.

ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΘΕΟΙ

➤ Συμπόσιο των θεών

Η κύλικα στο British Museum από το Vulci έχει ως θέμα συμπόσιο θεών (αρ. κατ. 3, πίν. 3). Είναι σημαντικό ότι οι θεοί παρουσιάζονται ανά ζεύγη. Αυτό το θέμα αποτελεί μοναδικό παράδειγμα.⁵⁸ Πρέπει να ερμηνευθεί ως απεικόνιση μιας δημοφιλούς διασκέδασης των θεών. Το συμπόσιο δεν είναι το ολύμπιο θεϊκό όπου ηχεί η λύρα του Απόλλωνα αφού σ' αυτό παρευρίσκεται ο θεός των νεκρών.⁵⁹

Το συμπόσιο ακολουθεί τον τύπο του νεκρόδειπνου που είναι γνωστός από την ύστερη αρχαϊκή τέχνη για παραστάσεις ηρώων, αλλά όχι ολύμπιων θεών. Επειδή την κεντρική σκηνή, στο μετάλλιο, κατέχει το θεϊκό ζεύγος του Κάτω Κόσμου, φαίνεται ότι συγκεντρώθηκαν όλοι οι θεοί εδώ από μία πολύ σοβαρή αφορμή. Αναλογίες παρουσιάζει το θεϊκό συμπόσιο (lectisternium), που παρατέθηκε για πρώτη φορά το έτος 399 π.Χ. στη Ρώμη έπειτα από εντολή των σιβυλλικών βιβλίων για την αποτροπή μιας βαριάς επιδημίας (Λίβιος 5, 13, 6). Τα αγάλματα των θεών ήταν ξαπλωμένα σε κλίνες και τους προσφέρονταν δείπνο. Αυτή η συνήθεια επαναλαμβανόταν συχνότερα από τους Ρωμαίους σε περιπτώσεις έσχατου κινδύνου, πολέμου και επιδημίας. Πρέπει να την παρέλαβαν από την ελληνική θρησκεία, στην οποία από παλιά οι Διόσκουροι ήταν αποδέκτες τέτοιων «θεοξενίων».⁶⁰ Στα πρώτα χρόνια του πελοποννησιακού πολέμου ξέσπασε λοιμός στη Αθήνα, θύμα του οποίου έπεσε και ο Περικλής. Μήπως τότε, στην εποχή της μεγάλης ανάγκης ικέτευαν τους

⁵⁸ Carpenter 1995, 146

⁵⁹ Simon 1996, 265

⁶⁰ ό.π., 262. Schauenburg 1974, 104 κε

θεούς παραθέτοντάς τους συμπόσια, όπως μία γενιά αργότερα έγινε στη Ρώμη; Δε σώζεται καμία γραπτή μαρτυρία για αυτό.⁶¹

Γενικά, οι μορφές παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες μεταξύ τους. Οι άρρενες θεοί είναι ανακεκλιμένοι και κοιτάζουν τις θεές. Φορούν ιμάτιο που καλύπτει το κάτω τμήμα του σώματος, όπως οι θνητοί συμποσιαστές. Όλοι τους είναι γενειοφόροι. Έχουν μακριά μαλλιά και ιδιαίτερα ο Άδης, ο Ποσειδώνας και ο Διόνυσος. Από τα μαλλιά προεξέχουν εκατέρωθεν δύο βόστρυχοι στον Άδη και τον Ποσειδώνα ενώ στο Διόνυσο είναι τέσσερις σε ζεύγη. Στα μαλλιά τους φορούν στεφάνι εκτός από τον Άρη που φορά ταινία. Εκτός από προσδιοριστικά ή άλλα σύμβολα, κρατούν και μία μεταλλική φιάλη. Ο Ποσειδώνας και ο Δίας την κρατούν στο αριστερό χέρι, ενώ ο Άδης και ο Διόνυσος στο δεξί και το ανυψώνουν. Εξαιρέση αποτελεί ο Άρης που την έχει ακουμπήσει στο τραπέζι.

Οι γυναίκες θεές παρουσιάζουν κι αυτές ομοιότητες. Κάθονται απέναντι από τους άνδρες στα πόδια τους εκτός από την Αφροδίτη που είναι όρθια. Κοιτάζουν τους θεούς εκτός από την Περσεφόνη, η οποία κοιτάζει τα χέρια της και την Αμφιτρίτη, η οποία κοιτάζει χαμηλά. Φορούν μακρύ χιτώνα και ιμάτιο που στην Αμφιτρίτη και την Ήρα είναι ζωσμένο στη μέση. Έχουν τα μαλλιά μαζεμένα σε κόρυμβο. Η Περσεφόνη και η Αριάδνη φορούν ταινίες ενώ η Αφροδίτη φορά σάκο. Εξαιρέση αποτελεί η Ήρα που φορά διάδημα και πέπλο. Επιπλέον, φορούν και κοσμήματα. Η Περσεφόνη φορά στο δεξί χέρι βραχιόλι. Η Ήρα φορά περιδέραιο και ψέλλια. Η Αριάδνη φορά ενώτια. Οι μορφές τους είναι προσεγμένες. Μόνο η Περσεφόνη δεν πατά στην εξηρημένη γραμμή του εδάφους.

Η κλίνη είναι απλή εκτός από αυτή του Άδη και της Περσεφόνης που έχει διακόσμηση. Μπροστά από την κλίνη βρίσκεται ένα τραπέζι που έχει διακόσμηση. Το προσκεφάλαιο έχει διακόσμηση στις ραφές.

Στο μετάλλιο (πίν. 3. α) παρουσιάζονται ο Άδης και η Περσεφόνη. Ο Άδης στο δεξί χέρι κρατά διακοσμημένη φιάλη και στο άλλο έχει το κέρας της Αμάλθειας. Η φιάλη χρησιμοποιείται για προσφορές αλλά εδώ δε φαίνεται να είναι έτοιμος να κάνει σπονδή ή να την κάνει. Το κέρας της Αμάλθειας είναι άδειο και πρέπει να υποδηλώνεται κάποια ειρωνική διάθεση αφού και το όνομα που δίνεται είναι Πλούτων. Στο κεφάλι φορά στεφάνι με φύλλα ελιάς που δηλώνει ότι είναι συμποσιαστής. Από την άλλη, η Περσεφόνη κρατά ρόδι, το οποίο συμβολίζει τη

⁶¹ ό.π., 262

γονιμότητα και το γάμο. Κοιτάζει τα χέρια της και τα σηκώνει σα να πρόκειται να πιάσει τη φιάλη.⁶²

Η απομόνωση του βασιλιά και της βασίλισσας του Κάτω Κόσμου στο μέταλλο τονίζει τη σημασία του θέματος ως μοναδικής απεικόνισης της δημοφιλούς διασκέδασης των θεών.⁶³ Το κέρας της Αμάλθειας συμβολίζει τη σύνδεση ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο και τη γονιμότητα, όπως και η Περσεφόνη.⁶⁴ Η μορφή του ανακεκλιμένου Άδη στη στάση του συμποσιαστή ενισχύει τη σύνδεση ανάμεσα στη γονιμότητα, το θάνατο και το συμπόσιο.⁶⁵

Στη πλευρά Α (πίν. 3. β) στην πρώτη κλίνη βρίσκονται ο Ποσειδώνας και η Αμφιτρίτη. Ο Ποσειδώνας κρατά στο δεξί χέρι την τρίαινα, που είναι και προσδιοριστικό σύμβολο του θεού, και στο αριστερό χέρι κρατά μία μεταλλική φιάλη. Στο κεφάλι φορά στεφάνι από φύλλα ελιάς⁶⁶ και δηλώνεται ότι είναι συμποσιαστής. Η Αμφιτρίτη, στο αριστερό χέρι κρατά αλάβαστρο, στο οποίο βυθίζει μία περόνη.

Στην άλλη κλίνη βρίσκονται ο Δίας και η Ήρα. Ο Δίας στο αριστερό χέρι κρατά μία διακοσμημένη φιάλη και ένα σκήπτρο. Με το αριστερό χέρι του ακουμπά τον αριστερό ώμο της Ήρας. Η Ήρα με το αριστερό χέρι κρατά σκήπτρο που είναι διακοσμημένο. Φορά ιμάτιο και χιτώνα ζωσμένο στη μέση. Στο κεφάλι φορά διάδημα και πάνω έναν πέπλο ως κάλυμμα.

Ανάμεσα στις δύο κλίνες υπάρχει δωρικός κίονας με ραβδώσεις. Υποδηλώνει τον εσωτερικό χώρο ενός κτιρίου. Αυτό πρέπει να είναι στον Όλυμπο.

Πίσω από το ζεύγος του Δία και της Ήρας βρίσκεται ο νεαρός Γανυμήδης. Είναι ο οιοχοός των θεών και εδώ υποδηλώνει το συμπόσιό τους. Είναι όρθιος και γυμνός. Στο αριστερό χέρι κρατά ηθμό. Έχει κοντά μαλλιά και φορά ταινία.

Στην πλευρά Β (πίν. 3. γ) στη μία κλίνη βρίσκονται ο Άρης και η Αφροδίτη. Ο Άρης κοιτάζει την Αφροδίτη. Κρατά στο αριστερό χέρι δόρυ και με το δεξί ακουμπά την Αφροδίτη. Έχει κοντά μαλλιά και φορά την ταινία των συμποσιαστών⁶⁷.

⁶² Carpenter 1995, 145

⁶³ Gais 1978, 365

⁶⁴ ό.π., 365

⁶⁵ ό.π., 365

⁶⁶ ό.π., 365

⁶⁷ Simon 1996, 265

Η Αφροδίτη πλησιάζει στην κλίνη. Δεν κοιτάζει τον Άρη. Είναι σιωπηλή και σκεπτική.⁶⁸ Στο δεξί χέρι κρατά μία πυξίδα. Φορά ιμάτιο και χιτώνα.

Στο άλλο ανάκλιτρο βρίσκονται ο Διόνυσος και η Αριάδνη. Ο Διόνυσος στο αριστερό χέρι κρατά το θύρσο και στο δεξί μία μεταλλική φιάλη. Φορά στεφάνι με φύλλα κισσού που δηλώνει ότι είναι συμποσιαστής. Η Αριάδνη σηκώνει τα χέρια σε μία χειρονομία που μοιάζει με αυτή της Περσεφόνης στο μετάλλιο, σα να πρόκειται να πάρει τη φιάλη.⁶⁹

Ο σάτυρος είναι όρθιος και φαλακρός. Δίνεται με επιγραφή το όνομα *ΚΩΜΟΣ*.⁷⁰ Και αυτός υποδηλώνει το συμπόσιο των θεών.

Άλλο σημαντικό στοιχείο αυτής της ερμηνείας είναι το αλάβαστρο με την περόνη (*σπάθη*). Αυτές οι περόνες χρησιμοποιούνταν από τους Ετρούσκους και τους Λατίνους.⁷¹ Βέβαια, υπήρχαν και στην Ελλάδα και περίπου την ίδια περίοδο.

Επιπλέον, η θέση του ζεύγους, συνδέεται με τα ονομαζόμενα ανάγλυφα των συμποσιαζόντων (*Totenmahle*)⁷². Δύο ανάγλυφα παρουσιάζουν παράλληλο θέμα με το αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου.

Το ένα προέρχεται από την Τεγέα και χρονολογείται το 520 π.Χ..⁷³ Σ' αυτό η γυναίκα κάθεται σε μία καρέκλα στο πόδι της κλίνης. Κρύβει το πέπλο της με το αριστερό χέρι σε μία χειρονομία που μοιάζει με αυτή της Ήρας στα ανάγλυφα του Παρθενώνα και του Σελινούντα.

Το δεύτερο προέρχεται από τη Θάσο και χρονολογείται το 460 π.Χ..⁷⁴ Εκεί η γυναίκα κάθεται σε μία καρέκλα στην κεφαλή της κλίνης. Με το αριστερό χέρι της κρατά ένα αλάβαστρο και με το δεξί μία περόνη. Η χειρονομία είναι παρόμοια με αυτή της Αμφιτρίτης στο αγγείο. Ο Διόνυσος παρουσιάζεται ανακεκλιμένος σε κλίνη σε αττικά αγγεία πριν το τέλος του 5^{ου} αι. π.Χ..⁷⁵ Το ίδιο ισχύει και για τον Ηρακλή.

⁶⁸ ό.π., 265

⁶⁹ Carpenter 1995, 145

⁷⁰ ό.π., 145

⁷¹ Ridway 1967, 308

⁷² Thescra, s. v. Heroisation (I. Leventi)

⁷³ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 55. Carpenter 1995, 163. *AM* 80 (1965), pl. 6.1

⁷⁴ ό.π., 163. Ridway 1967, 307- 308

⁷⁵ Carpenter 1995, 146

Συμμετείχε σε συμπόσια με θνητούς με τους τρόπους των θνητών.⁷⁶ Παρουσιάζεται σε αττικά αγγεία από το 520 π.Χ. ως το τέλος του ερυθρόμορφου τον 4^ο αι. π.Χ..

Είναι αξιοσημείωτη η προέκταση του θέματος. Πρόκειται για το γάμο των ζευγαριών που παρουσιάζεται σε περιβάλλον συμποσίου. Τα ζευγάρια του Ποσειδώνα και της Αμφιτρίτης, του Δία και της Ήρας και του Άρη και της Αφροδίτης αποτελούν παραδείγματα ζευγαριών ανάμεσα στους θεούς. Παρουσιάζονται όλοι οι τύποι γάμου. Ο ζωγράφος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην Περσεφόνη που ο γάμος της είχε αρνητικές επιπτώσεις. Η απεικόνιση του Διονύσου και της Αριάδνης στη νυφική κλίνη αποτελούν το πρότυπο για τις υπόλοιπες απεικονίσεις.

Ένα επιπλέον στοιχείο που ενισχύει την προηγούμενη άποψη είναι το αλάβαστρο και η πυξίδα που παρουσιάζονται. Και τα δύο αγγεία είναι γυναικεία και συνδέονται με τις σκηνές γάμου. Επομένως, δε συσχετίζονται αποκλειστικά και μόνο με το συμπόσιο.

Η Ήρα και η Αφροδίτη σχετίζονται με αυτό το θέμα. Ο Walter Burket παρουσιάζει το αρχέτυπο του ολοκληρωμένου γάμου. Η Ήρα είναι η θεά του γάμου. Το θέλγητρο και η απόλαυση αποτελούν ευθύνη της Αφροδίτης.⁷⁷ Βέβαια, η Ήρα είναι η κατ' εξοχήν προστάτιδα του γάμου στην επίσημη μορφή του. Η νύφη, μετά το γάμο, περνά από τη σφαίρα επιρροής της Αρτέμιδος, σ' αυτή της Ήρας και της Αφροδίτης.

Αρχικά, το ζευγάρι του Άδη και της Περσεφόνης δημιουργεί ιδιαίτερη εντύπωση επειδή παρουσιάζεται μόνο αυτό στο μετάλλιο. Το ζευγάρι είναι απομονωμένο από τα υπόλοιπα. Η παράσταση μας θυμίζει το κείμενο στον Ομηρικό *Ύμνο στη Δήμητρα* (343), όπου ο Ερμής ψάχνει τον Άδη στο σπίτι του και τον βρίσκει σε κλίνη με την Περσεφόνη δίπλα του.⁷⁸ Η Περσεφόνη έχει κεντρική θέση. Αντιπροσωπεύει την απρόθυμη νύφη. Τα πόδια της αιωρούνται στον αέρα και δηλώνεται η ανασφάλειά της που κάθεται εκεί και η επιθυμία της να φύγει από τον Άδη και να γυρίσει στη μητέρα της.⁷⁹ Από την άλλη πλευρά, ο Άδης είναι ο θεός του Κάτω Κόσμου. Παρουσιάζεται με τη γυναίκα του, την οποία απήγαγε.

⁷⁶ ό.π., 147

⁷⁷ ό.π., 162. Burket 1985, 132

⁷⁸ Carpenter 1995, 162

⁷⁹ ό.π., 162

Το επόμενο ζευγάρι είναι ο Ποσειδώνας και η Αμφιτρίτη. Το πιο σημαντικό στοιχείο είναι το αλάβαστρο. Αυτό πρέπει να ήταν γεμάτο με αρωματικό έλαιο πριν αρωματίσει η Αμφιτρίτη τα μαλλιά της. Το αλάβαστρο είναι ένα γυναικείο αγγείο και σχετίζεται με τις σκηνές του γάμου. Επομένως, και το αγγείο και η χειρονομία της γυναίκας δεν ταιριάζουν με το συμπόσιο.

Σύμφωνα με την Erika Simon, υποδηλώνεται ο ιερός γάμος του Δία και της Ήρας. Η ίδια παραθέτει και κάποια εικονογραφικά παράλληλα. Στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα⁸⁰, η Ήρα κάθεται μπροστά από το Δία και αποκαλύπτεται καθώς γυρίζει να τον κοιτάξει. Επίσης, στη μετόπη από το ναό Ε στο Σελινούντα, στέκεται μπροστά από το Δία και αποκαλύπτεται. Αυτός κάθεται σε ένα βράχο και απλώνεται να της πιάσει τον καρπό. Ο ιερός γάμος γιορταζόταν στην Αθήνα στη Θεογάμια το μήνα Γαμηλιώνα.⁸¹ Η Ήρα υποδηλώνει και την επίσημη μορφή του γάμου. Είναι νόμιμη σύζυγος του Δία.

Το ζευγάρι του Άρη και της Αφροδίτης παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες. Η Αφροδίτη είναι η μόνη που παρουσιάζεται όρθια δίπλα από την κλίνη. Έχει τον έλεγχο του εαυτού της. Βέβαια, κρατά μία πυξίδα. Αυτό είναι ένα γυναικείο αγγείο και σχετίζεται με τις σκηνές γάμου. Επομένως, το αγγείο και η χειρονομία της δεν έχουν σχέση με το συμπόσιο.

Η κλίνη του Άρη βρίσκεται δίπλα στην κλίνη του Διονύσου. Οι δύο Θράκες γιοι του Δία βρίσκονται ο ένας κοντά στον άλλο όπως στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Σε αντίθεση, όμως, με την παράσταση εκείνη, εδώ είναι γενειοφόροι. Φαίνεται ότι με αυτή την εικονογραφική λεπτομέρεια ο αγγειογράφος ήθελε να τους προσδώσει ηλικία και κύρος, αφού μ' αυτό τον τρόπο τους εξομοίωνε με τους τρεις γιους του Κρόνου, τους αδερφούς Δία, Ποσειδώνα και Άδη που αναπαύονται στις τρεις άλλες κλίνες.⁸²

Εδώ, ο Άρης δεν είναι ο άγριος θεός του πολέμου αλλά όπως οι άλλοι θεοί της ζωφόρου συμμετέχει και αυτός στη σοβαρή διάθεση που διακατέχει ολόκληρη τη σκηνή.⁸³

⁸⁰ Robertson and Frantz 1975, 31. Boardman and Finn 1985, pl. 45. Stewart 1990, 155- 157, fig. 342. Reeder 1995, 248- 249, figs. 1- 2. Boardman 2002, 148, εικ. 94

⁸¹ Carpenter 1995, 161- 162

⁸² Simon 1996, 262- 265

⁸³ ό.π., 265

Ο Δίας, ο Διόνυσος και ο Ποσειδώνας συνδέονται με τη γονιμότητα και είναι στεφανωμένοι με φύλλα δένδρων.⁸⁴ Μόνο ο Άρης δε φορά τέτοιο στεφάνι.

Ο Διόνυσος είναι λογικό να συνδέεται με το συμπόσιο. Είναι ο θεός του κρασιού. Το συμπόσιο σχετίζεται με το κρασί. Επομένως, είναι φυσικό να συνδέεται με το συμπόσιο. Συνήθως, όπως και εδώ, τον ακολουθούν Σάτυροι.

Βέβαια, είναι αξιοσημείωτο ότι σ' αυτή την παράσταση κάποια στοιχεία δεν ταιριάζουν απόλυτα με το συμπόσιο με τη στενή έννοια του όρου. Ο Διόνυσος στις σκηνές συμποσίου κρατά κάρθαρο. Εδώ αυτό το στοιχείο απουσιάζει. Η Αμφιτρίτη και η Αφροδίτη κρατούν αγγεία που δε σχετίζονται με το συμπόσιο. Η Περσεφόνη κρατά ρόδι, το οποίο συμβολίζει τη γονιμότητα και το γάμο. Δεν παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά του συμποσίου όπως το φαγητό, το ποτό, η μουσική, το τραγούδι και οι εταίρες. Τα ζευγάρια είναι ανεξάρτητα μεταξύ τους και δεν υπάρχει κάποια επικοινωνία μεταξύ τους. Μόνο ο Σάτυρος Κώμος υποδηλώνει το συμπόσιο. Αυτός υπενθυμίζει τον κόμο πριν από τη νύχτα του γάμου.

Οι θεοί που παρουσιάζονται αντιπροσωπεύουν τρεις τομείς του κόσμου. Αυτοί είναι ο ουρανός, η θάλασσα και ο κάτω κόσμος. Αυτή η παράμετρος είναι πολύ σημαντική. Όλα αυτά παρουσιάζονται σε ένα αγγείο και σε ένα θέμα.

Στην παράσταση μπορεί να δοθεί και άλλη μία ερμηνεία. Αυτός είναι ο νεκρικός συμβολισμός. Ο ζωγράφος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στη διαφορούμενη κατάσταση που χαρακτηρίζει το ζευγάρι του Άδη και της Περσεφόνης. Αυτή η διαφορούμενη έννοια αποκορυφώνεται με τη φύση της γαμήλιας εικονογραφίας και τη σύνδεσή της με τη νεκρική.⁸⁵ Για παράδειγμα, το αλάβαστρο και η πυξίδα είναι κατάλληλα στο γάμο αλλά έχουν και μία σαφή νεκρική υποδήλωση.⁸⁶ Η κλίνη αποκτά νεκρική έννοια στη συγκεκριμένη σκηνή. Επιπλέον, όσον αφορά την Περσεφόνη, ο γάμος της μπορεί να ειδωθεί ως βιασμός και θάνατος. Όμως, μετά το θάνατο υπάρχει ελπίδα και ζωή. Μ' αυτές τις έννοιες ασχολούνται τα Ελευσίνια μυστήρια.

Η κλίνη έχει πολλές ερμηνείες. Ήταν κατάλληλη για την ξεκούραση, το ποτό, το φαγητό και τον έρωτα. Η ερωτική χροιά της σκηνής του συμποσίου δεν είναι εμφανής αλλά υποδηλώνεται. Από την άλλη πλευρά, έχει νεκρικό περιεχόμενο αφού

⁸⁴ Gais 1978, 365

⁸⁵ Carpenter 1995, 162- 163

⁸⁶ ό.π., 163. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1963. *ARV*² 995.122. *CVA* 1, pl. 3.4. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 12784. *ARV*² 998.162. *CVA* 1, pl. 5.2

εκεί τοποθετούσαν το νεκρό σώμα. Αυτή η ερμηνεία γίνεται αντιληπτή στο ζευγάρι του Άδη και της Περσεφόνης. Ο Άδης ταιριάζει με την ερμηνεία. Υπάρχει σχέση με τη χρήση της νεκρικής/ γαμήλιας εικονογραφίας και τα παράλληλα Totenmahl ανάγλυφα.⁸⁷

Κυρίως, τα πολλά επίπεδα των συσχετιζόμενων υπαινιγμών, σε μία κύλικα η οποία προοριζόταν για την πόση του κρασιού, δείχνουν το εύρος και την ποικιλία των ερμηνειών που θα είχε η εικονογραφία του συμποσίου για τους ζωγράφους και τους γλύπτες της κλασικής περιόδου.⁸⁸

Παράλληλη εικονογραφία παρουσιάζει ένας ψυκτήρας/ κρατήρας που βρίσκεται στη Νέα Υόρκη στο Metropolitan Museum of Art 1986.11.12 (πίν. 90).⁸⁹ Χρονολογείται το 470 π.Χ.. Το θέμα είναι και εδώ το συμπόσιο.

Στη μία πλευρά παρουσιάζονται δυο κλίνες και δύο ζευγάρια σ' αυτές. Αριστερά, στην κλίνη είναι ο Διόνυσος και η Αριάδνη. Ο Διόνυσος είναι ανακεκλιμένος αλλά δεν κοιτάζει την Αριάδνη. Φορά στεφάνι με φύλλα κλήματος που δηλώνει ότι είναι συμποσιαστής αλλά είναι και βασικό γνώρισμά του. Φορά ένδυμα, είναι γενειοφόρος και έχει μακριά μαλλιά. Με το αριστερό χέρι του κρατά ένα κλαδί κισσού, το οποίο είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμά του.

Στα πόδια του κάθεται η Αριάδνη, η οποία τον κοιτάζει και πατά σε υποπόδιο. Με το δεξί χέρι κρατά μία διακοσμημένη φιάλη, ενώ στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου οι άνδρες κρατούσαν τη φιάλη. Έχει υψωμένο το αριστερό χέρι. Φορά χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο με πλούσιες πτυχές. Στα χέρια φορά ψέλλια. Τα μαλλιά της είναι μαζεμένα σε κόρυμβο και φορά ταινία.

Το σεντόνι και τα προσκεφάλαια έχουν διακόσμηση με στιγμές και στις απολήξεις έχουν μαιάνδρους. Η κλίνη έχει ιδιαίτερη διακόσμηση στα πόδια με φοίνικες. Μπροστά από την κλίνη βρίσκεται ένα τραπέζι. Επάνω του βρίσκεται ένα αντικείμενο.

Στην άλλη κλίνη βρίσκεται ένας ανακεκλιμένος γενειοφόρος άνδρας. Φορά ένδυμα από τη μέση και κάτω που σχηματίζει πλατιές πτυχές. Μπροστά του είναι μία μορφή, πιθανόν γυναίκα. Εκεί δε σώζεται η παράσταση του αγγείου. Διακρίνονται τα φτερά μιας φτερωτής μορφής.

⁸⁷ Carpenter 1995, 163

⁸⁸ ό.π., 163

⁸⁹ Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 1986.11.12. Carpenter 1995, 158- 160, figs. 10- 11

Η κλίνη έχει πλούσια διακόσμηση στο πόδιο. Βέβαια, εδώ ξεπερνά το επίπεδο της κλίνης και γίνεται μνημειακό και πολυτελές. Όλα τα άλλα στοιχεία είναι όμοια. Κάτω από το τραπέζι βρίσκεται ένα αγγείο σε τρίποδα.

Στη μέση της παράστασης βρίσκεται ένας καλυκωτός κρατήρας. Διακρίνονται και δύο πόδια. Ίσως ήταν ένας μικρός δούλος.

Πίσω από το πρώτο ζευγάρι βρίσκεται ένα κριάρι και ένας σάτυρος. Ο σάτυρος στο κεφάλι μοιάζει με το Διόνυσο. Φορά κι αυτός το στεφάνι του συμποσιαστή. Έχει ουρά. Στο δεξί χέρι κρατά ένα αντικείμενο.

Στην άλλη πλευρά πρέπει να παρουσιάζονται κιθαρωδοί και ένας τραγουδά. Πιθανόν, υπάρχει πίσω από τη μία μορφή ένας μικρός κίονας.

➤ Αθηνά και Μαρσύας

Το θέμα που απεικονίζεται στο χου (αρ. κατ. 63, πίν. 54) είναι ο μύθος του Μαρσύα. Σύμφωνα με τη μυθολογία⁹⁰, ο Μαρσύας βρήκε τους αυλούς που εφηύρε η Αθηνά. Αυτή τους πέταξε επειδή παραμόρφωναν το πρόσωπό της. Η θεά τον προειδοποίησε αλλά αυτός δεν την άκουσε. Αυτός έμαθε να παίζει καλά και προκάλεσε τον Απόλλωνα σε μουσικό διαγωνισμό. Έχασε και τον έγδαραν ζωντανό για την ύβρη και την αλαζονεία του.

Η παράσταση βασίζεται στο άγαλμα του Μύρωνα, το οποίο ήταν στημένο στην Ακρόπολη. Ο Πausanias (1, 24, 1) περιγράφοντας τα μνημεία της Ακρόπολης των Αθηνών αναφέρεται σε ένα άγαλμα της Αθηνάς η οποία προειδοποιεί το Μαρσύα επειδή πήρε τους αυλούς που είχε πετάξει η ίδια. Ο Πλίνιος (NH 34, 57) αναφέρει το σύνταγμα στον κατάλογο των γλυπτών του Μύρωνα από τις Ελευθερές. Αναφέρει ότι απεικονίζεται ένας σάτυρος που κοιτάζει τους αυλούς και η Αθηνά που ονομάζεται Minerva. Βέβαια, δεν αναφέρει εάν είναι ένα σύνταγμα. Σύμφωνα με την H. Anne Weis⁹¹, «το υποθέτουμε επειδή ο σάτυρος είναι συνήθως σε σύνταγμα με την Αθηνά σε αναπαραστάσεις των δευτερευόντων τεχνών και επειδή η λέξη Minerva τοποθετείται έξω από την αλφαβητική σειρά στον κατάλογο του Πλίνιου για τα γλυπτά του Μύρωνα».

Στη σκηνή η Αθηνά στέκεται αριστερά και αναγνωρίζεται από το κράνος, το δόρυ και την αιγίδα. Φορά χιτώνα και ιμάτιο ζωσμένο στη μέση. Προτάσσει το δεξί

⁹⁰ LIMC, VI, 366

⁹¹ Weis 1979, 215

χέρι επειδή μόλις πέταξε δύο αυλούς. Η μορφή της είναι αυστηρή και σχετίζεται με την προειδοποίηση.

Ο Μαρσύας έχει πιο ζωνηρή και ζωντανή απόδοση. Είναι γυμνός, γενειοφόρος και έχει μακριά μαλλιά. Μοιάζει σα να απομακρύνεται.

Δύο αντίγραφα γλυπτών (πίν. 81) μας θυμίζουν τα γλυπτά του Μύρωνα. Το άγαλμα της Αθηνάς βρίσκεται στη Φρανκφούρτη⁹² και του Μαρσύα στο Βατικανό⁹³. Δημιουργούνται κάποια προβλήματα στην ερμηνεία. Η Αθηνά δε φαίνεται να προειδοποιεί το Μαρσύα. Βέβαια, η μορφή του Μαρσύα μοιάζει αρκετά με αυτή στο χου.

Ο κρατήρας από το Ruvo (πίν. 91) θυμίζει αρκετά την παράσταση του χου.⁹⁴ Το θέμα είναι ακριβώς αυτό που περιγράφει ο Πausανίας για το γλυπτό του Μύρωνα. Εδώ προστίθεται η μορφή του Απόλλωνα κι έτσι ολοκληρώνεται η σκηνή. Επομένως, το θέμα γίνεται αφηγηματικό και όχι διονυσιακό.

Η στάση της Αθηνάς θυμίζει αυτή του χου. Από την άλλη, ο Μαρσύας δε βρίσκεται μπροστά από τη θεά, όπως στο χου. Το βάρος δε μετατοπίζεται ξαφνικά προς τα πίσω και θέση του είναι υπερβολικά αδέξια. Επιπλέον, ο Μαρσύας με το δεξιό χέρι του απομακρύνει τη θεά.

➤ Τρίτων και Ποσειδών

Στο μετάλλιο της κύλικας στο Museo Nazionale di Spina, T416BVPA απεικονίζονται ο Τρίτων και ο Ποσειδών που σχετίζονται με το βασίλειο της θάλασσας (αρ. κατ. 12, πίν. 12).

Κατά την αρχαία ελληνική μυθολογία, ο Τρίτων είναι θαλάσσιο ον και γιος του Ποσειδώνα και της Αμφιτρίτης. Το κάτω μέρος του σώματός του έχει σχήμα ψαριού. Τον τιμούσαν στην Αττική και τη Βοιωτία. Θεωρούσαν ότι ανατάραζε τη θάλασσα και ήταν βοηθός για καλό ψάρεμα ή για καλό ταξίδι. Υπήρχε και μία ολόκληρη κατηγορία Τριτώνων. Αυτοί ήταν δαίμονες της θάλασσας. Έμοιαζαν με τον Τρίτωνα. Αποτελούσαν μέλη της συνοδείας του Ποσειδώνα.

⁹² Frankfurt/ Main, Liebie Haus 195. Robertson 1975, 341, pl. 113c. Stewart 1990, 147, fig. 290. Simon 1996, 200- 201, εκ. 183. Boardman 2002, 93- 97, εκ. 61, 62

⁹³ Vatican (ex Lateran) BS225. Robertson 1975, 341, pl. 113d. Stewart 1990, 147, fig. 291. Boardman 2002, 93- 97, εκ. 61, 63

⁹⁴ Ruvo, Jatta 1708. Sichtermann 1966, 19- 20, no. 9, pl. 11. Weis 1979, 216- 217, pl. 31, fig. 6

Στην παράσταση, ο Τρίτων στο κάτω μέρος του σώματός του έχει τη μορφή ψαριού. Είναι γενειοφόρος. Φορά επενδύτη. Στο κεφάλι φορά στεφάνι. Με το δεξί χέρι κρατά σκήπτρο που δηλώνει και τη θεϊκή υπόστασή του. Προτάσσει το αριστερό χέρι του προς τον Ποσειδώνα σε ένδειξη συνομιλίας και τον κοιτάζει.

Απέναντί του στέκεται ο Ποσειδώνας. Είναι ο θεός της θάλασσας. Κατοικούσε στο βυθό της θάλασσας. Η δύναμή του φανερωνόταν με τις γήινες και τις θαλάσσιες αναστατώσεις. Κι αυτός λατρευόταν στην Αττική, τη Βοιωτία αλλά και σε άλλες περιοχές. Στη σκηνή, κοιτάζει τον Τρίωνα. Είναι γενειοφόρος. Στο κεφάλι φορά στεφάνι. Με το δεξί χέρι του κρατά την τριαινά του, το προσδιοριστικό σύμβολο του θεού.

Το θέμα πρέπει να είναι η συνομιλία των δύο μορφών. Είναι απίθανο να υποδηλώνεται κάποιο συγκεκριμένο μυθολογικό επεισόδιο.

➤ Ερμής και νέος

Το θέμα που παρουσιάζεται στην κύλικα με αρ. κατ. 14 (πίν. 14. α) δεν είναι εύκολα κατανοητό. Η μορφή στα αριστερά πρέπει να είναι ένας νέος τυλιγμένος στο ιμάτιό του, επειδή μ' αυτό τον τρόπο αποδίδει ο ζωγράφος τους νέους. Δεξιά, βρίσκεται ο Ερμής. Φορά χλαμύδα, έχει πέτασο ριγμένο στον ώμο και κρατά κηρύκειον.⁹⁵ Όλα αυτά τα στοιχεία ταυτίζουν τη μορφή. Αυτή η εμφάνιση μας παραπέμπει σε ταξιδιώτη.

➤ Θεοί

Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 49 (πίν. 45. α) απεικονίζονται δύο γυναίκες. Η γυναίκα στα αριστερά κοιτάζει την άλλη και προτάσσει το δεξί χέρι της σε ένδειξη συνομιλίας. Φορά χιτώνα και ιμάτιο με απόπτυγμα. Με το αριστερό χέρι κρατά το σκήπτρο της και σ' αυτό φορά ψέλλιο. Επομένως, αυτή η γυναίκα είναι θεά. Η άλλη γυναίκα φορά το ίδιο ένδυμα με την προηγούμενη. Σχηματίζεται κόλπος. Στο αριστερό χέρι φορά ψέλλιο και το ακουμπά στο ισχίο της.

Οι δύο γυναίκες μπορεί να είναι η Δήμητρα και η Περσεφόνη.⁹⁶ Αυτή η ερμηνεία είναι λίγο προβληματική. Δεν υπάρχουν κάποια διακριτικά γνωρίσματα.

⁹⁵ CVA, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 2, 21

⁹⁶ BA 275520

Επιπλέον, τα θραύσματα της κύλικας προέρχονται από τη Βραυρώνα. Κι αυτό δυσκολεύει την ερμηνεία που δόθηκε.

Το θέμα των εξωτερικών πλευρών της κύλικας επαναλαμβάνεται (**πίν. 45. β**). Βέβαια, είναι δύσκολο να ταυτιστεί επειδή σώζονται θραύσματα και σ' αυτά αποδίδονται ελάχιστα οι μορφές.

Στη μία πλευρά παρουσιάζεται ένας θεός και μία θεά. Ο θεός φορά ιμάτιο και άλλο ένα ένδυμα που δημιουργεί μυτερές απολήξεις. Με το αριστερό χέρι κρατά σκήπτρο και απλώνει το αριστερό, μάλλον σε ένδειξη συνομιλίας. Στο κάτω μέρος του σκήπτρου διακρίνεται ένα κλαδάκι δάφνης. Επομένως, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι ο Απόλλωνας. Επίσης, μπορεί να συνδέεται και με το ιερό της Βραυρωνίας Αρτέμιδος. Η Άρτεμις ήταν αδερφή του και ίσως δικαιολογείται η παρουσία του εδώ. Ο Beazley θεωρεί ότι πιθανόν απεικονίζεται ο Απόλλωνας.⁹⁷ Από τη γυναίκα σώζονται ελάχιστα τα πόδια της και μέρος από το ένδυμά της.

Στην άλλη πλευρά παρουσιάζεται μία θεά. Σώζονται μόνο τα πόδια της, το κάτω μέρος του ενδύματος και το κάτω μέρος του σκήπτρου της. Κι αυτή φορά ένδυμα που σχηματίζει μυτερές απολήξεις. Προφανώς, κρατά το σκήπτρο με το δεξί χέρι. Είναι αδύνατο να ταυτίσουμε τη μορφή.

➤ Γέννηση της Αφροδίτης

Στα θραύσματα της κύλικας με αρ. κατ. 6 (**πίν. 6**) απεικονίζεται σύμφωνα με τον Beazley η γέννηση της Αφροδίτης.⁹⁸ Η ερμηνεία του θέματος είναι αρκετά δύσκολη. Και στις δύο πλευρές απεικονίζεται το ίδιο θέμα.

Στο ένα θραύσμα, απεικονίζεται το ανώτερο μέρος του σώματος του Προμηθέα. Το όνομά του δίνεται με επιγραφή. Αποδίδεται ως ηλικιωμένος γενειοφόρος άνδρας. Τα μαλλιά και τα γένια του είναι λευκά και φορά στεφάνι από κλαδί ελιάς. Το ιμάτιό του διακρίνεται ελάχιστα στο αριστερό χέρι του. Η στάση του υποδηλώνει ότι ακουμπούσε στη βακτηρία του. Δίνονται δύο άλλες επιγραφές με το όνομα της Λήδας και της Αθηνάς. Η Λήδα πρέπει να στεκόταν αριστερά του και πίσω του.⁹⁹ Η Αθηνά πρέπει να στεκόταν δεξιά του και πιθανόν γύριζε προς αυτόν.¹⁰⁰

⁹⁷ BA 275520

⁹⁸ Shapiro 1993, 200- 201

⁹⁹ Beazley 1960, 219

¹⁰⁰ ό.π., 219

Σε άλλο θραύσμα, απεικονίζεται το τεντωμένο χέρι της Πειθούς και διακρίνεται ο πορπωμένος χιτώνας της. Δίπλα της, μία μορφή με σγουρά μαλλιά, κέρατα και αυτιά ζώου πιθανόν ταυτίζεται με τον Πάνα.¹⁰¹ Ο Πάνας έχει κατεβασμένο το κεφάλι. Φορά χιτώνα και χλαμύδα.

Στα άλλα δύο θραύσματα δεν ταυτίζονται οι μορφές. Βέβαια, υπάρχουν και άλλα δύο θραύσματα που ανήκουν σ' αυτό το αγγείο και βρίσκονται στην Αμερική σε ιδιωτική συλλογή. Απεικονίζονται τρεις γυναικείες κεφαλές. Μία επιγραφή που σώζεται ολόκληρη δίνει το όνομα της Τιμάνδρας, της κόρης του Τυνδάρεω και της Λήδας.¹⁰² Η κεφαλή της είναι κατεβασμένη. Φορά πορπωμένο χιτώνα και ταινία στα σγουρά μαλλιά της.

Ο Beazley έθεσε κάποια σημεία για να ξεκινήσει την ερμηνεία του. Ο Πάνας μερικές φορές είναι παρών σε σκηνές με θέμα τη γέννηση της Αφροδίτης. Επιπλέον, η παρουσία της Πειθούς υποδηλώνει ότι η Αφροδίτη πρέπει να είναι κοντά της. Οι υπόλοιπες μορφές αποτελούν μέρος των συγκεντρωμένων θεών, οι οποίοι είναι παρόντες στη γέννηση.¹⁰³

Η απεικόνιση του Προμηθέα δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει. Ήταν Τιτάνας και γιος Τιτάνα. Ανήκε σε μία γενιά ηλικιωμένων και μία παλαιότερη τάξη από το Δία και τις άλλες θεότητες του Ολύμπου.¹⁰⁴

Στα αριστερά του Προμηθέα υπάρχει αρκετός ελεύθερος χώρος. Επομένως, η Λήδα θα πρέπει να ανήκε σε μία άλλη ομάδα. Ο Beazley θεωρεί ότι η Λήδα θα πρέπει να απεικονιζόταν με τα παιδιά της σ' αυτό το σημείο της σκηνής.¹⁰⁵ Βέβαια, τη συγγεί και με τη Λητώ, η οποία θα πρέπει να απεικονιζόταν με τα παιδιά της, τον Απόλλωνα και την Αρτέμιδα.¹⁰⁶ Παρ' όλα αυτά, είναι αξιοσημείωτο ότι η Λητώ απεικονίζεται σε σκηνές που σχετίζονται με τη γέννηση της Ελένης. Αργότερα, η Λήδα θεωρείται η μητέρα της Ελένης. Η Πειθώ συμμετέχει σ' αυτές τις σκηνές. Η Τιμάνδρα είναι η αδερφή της Ελένης. Επομένως, το θέμα της σκηνής μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι η γέννηση της Ελένης.¹⁰⁷

¹⁰¹ Shapiro 1993, 200

¹⁰² ό.π., 200

¹⁰³ ό.π., 200- 201

¹⁰⁴ Beazley 1960, 219

¹⁰⁵ Beazley 1960, 219

¹⁰⁶ Shapiro 1993, 201

¹⁰⁷ ό.π., 201

➤ Αφροδίτη και Έρωτας

Αυτό το θέμα απεικονίζεται στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 50 (πίν. 46). Η Αφροδίτη κάθεται αριστερά και κοιτάζει τον Έρωτα. Φορά λεπτό χιτώνα. Έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο και φορά μια πλατειά ταινία. Με το αριστερό χέρι της σχεδόν αγγίζει τον Έρωτα.

Ο Έρωτας βρίσκεται απέναντί της. Παρουσιάζεται σε πολύ μικρότερη κλίμακα. Έχει τη μορφή γυμνού αγοριού, όπως πάντα. Είναι σκυμμένος. Τα φτερά του είναι ανυψωμένα και έχουν στιγμές.¹⁰⁸ Κοιτάζει τα πόδια της Αφροδίτης.

Η απόδοσή τους παραπέμπει στις σκηνές γάμου. Ιδιαίτερο θέμα είναι η προετοιμασία της νύφης στο γυναικωνίτη. Η παρουσία του Έρωτα στις σκηνές του γάμου εντοπίζεται από το 440 π.Χ. και μετά. Όλο το κλίμα του αγγείου είναι σχετικό με το γάμο.

Η Αφροδίτη είναι η θεά του έρωτα. Συμβόλιζε το ένστικτο και τη ζωική δύναμη της αναπαραγωγής. Τα παιδιά της είναι ο Έρωτας, ο Ίμερος και ο Πόθος. Στις σκηνές γάμου εμφανίζεται το 430 π.Χ.. Ο Έρωτας στις σκηνές γάμου υποδηλώνει την ερωτική έλξη και τη σεξουαλικότητα της νύφης. Και οι δύο δίνουν ρομαντικό τόνο στη σκηνή, ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με την ατμόσφαιρα που επικρατεί στη σκηνή γύρω από το μετάλλιο.

ΜΥΘΟΙ

➤ Αναχώρηση πολεμιστών

Στην επώνυμη κύλικα του ζωγράφου απεικονίζεται η αναχώρηση πολεμιστών που σχετίζεται με μυθολογικά πρόσωπα της Αθήνας (αρ. κατ. 1, πίν. 1). Απεικονίζονται τρεις ήρωες της Αθήνας που αναχωρούν για τον πόλεμο και οι σκηνές διαπνέονται από μη δωρική αίσθηση. Οι σκηνές πρέπει να εξεταστούν με βάση τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου. Τα ονόματα όλων των μορφών ταυτίζονται από επιγραφές.

Στο μετάλλιο (πίν. 1. α) απεικονίζονται ο Αινετός και ο Κόδρος. Ο Αινετός αποδίδεται ως ενήλικας γενειοφόρος πολίτης, κρατά βακτηρία και φορά ιμάτιο. Ο Κόδρος αποδίδεται ως πολεμιστής. Φορά ένδυμα, κράνος, περικνημίδες και κρατά ασπίδα και δόρυ.

¹⁰⁸ Hombostel 1997, 331

Η ερμηνεία της σκηνής είναι πολύ σημαντική. Ο Κόδρος ήταν βασιλιάς της Αθήνας. Είναι παραδειγματικός πατριώτης επειδή θυσιάστηκε εθελοντικά για να σώσει τη χώρα του. Το μαντείο των Δελφών προφήτεψε ότι οι Δωριείς θα καταλάβουν την Αθήνα αφού θα σκοτώσουν το βασιλιά. Τότε, ο Κόδρος μεταμφιέστηκε σε ξυλοκόπο και τον σκότωσε ένας στρατιώτης των εχθρών.¹⁰⁹ Έγινε υπόδειγμα του «καλού θανάτου» στην ιδεολογία της Αθήνας. Εδώ η αναχώρηση ερμηνεύεται ως η τελευταία πριν το θάνατό του.

Ο Αινετός ήταν από τη Φωκίδα. Με το συνδυασμό των δύο ονομάτων δημιουργείται η φράση ότι ο Κόδρος είναι άξιος επαίνου. Ο Αινετός σχετίζεται με το μαντείο των Δελφών και μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη σκηνή με βάση τη μυθολογία και το χρησμό. Επιπλέον, αντιπροσωπεύει τις καλές σχέσεις μεταξύ Αθήνας και Φωκίδας. Η επιλογή του Αινετού και όχι κάποιου από τους Δελφούς έχει σχέση με την εξωτερική πολιτική της Αθήνας και τις συνθήκες που επικρατούσαν.

Στην πλευρά Α (πίν. 1. β) απεικονίζονται πέντε πρόσωπα. Ο Θησέας απεικονίζεται ως Αθηναίος έφηβος αλλά φέρει τον οπλισμό του. Μιλά με τον πατέρα του, τον Αιγέα, ο οποίος απεικονίζεται ως ενήλικας Αθηναίος πολίτης.

Από την άλλη πλευρά, καταφθάνει με γοργό ρυθμό ο Φόρβας. Απεικονίζεται ως πολεμιστής και είναι γενειοφόρος. Κατευθύνεται προς τη Μήδεια, η οποία κρατά στο υψωμένο χέρι το κράνος του. Στέκεται πλάτη με πλάτη με το Θησέα. Η ενδυμασία της ακολουθεί τον τύπο που χαρακτηρίζει όλες τις γυναίκες της κύλικας. Η γυναίκα που κρατά το κράνος είναι αυτή που βοηθά τον πολεμιστή να προετοιμαστεί για τον πόλεμο. Επιπλέον, υποδηλώνεται ότι και η ίδια συνδέεται κατά κάποιο τρόπο με τον πόλεμο. Βρίσκεται στην ίδια θέση με την Αθηνά στην άλλη πλευρά του αγγείου. Και εδώ υπάρχει κάποιος συμβολισμός. Η Αθήνα προστατεύεται από την Αθηνά, ενώ η Μήδεια συμβολίζει τον εχθρό και είναι μία κατώτερη μορφή που θα ηττηθεί από το Θησέα.

Η μορφή της ερμηνεύεται με διάφορους τρόπους. Η άποψη ενός Αθηναίου είναι ότι βοηθά το Θησέα και τον ενθαρρύνει επειδή τον στέλνει στην αποστολή ενάντια στον ταύρο του Μαραθώνα και ελπίζει να σκοτωθεί.

¹⁰⁹ Sourvinou- Inwood 1990, 138- 139

Σύμφωνα με τον C. Robert, πιθανόν αυτή η σκηνή είναι η αναχώρηση για την Αμαζονομαχία.¹¹⁰ Ο Φόρβας ήταν ο δάσκαλος του Θησέα και τον συνόδευσε σ' αυτή τη μάχη.

Ο Θησέας στην ιδεολογία της Αθήνας είναι ο δημοκρατικός βασιλιάς. Η μορφή του ερμηνεύεται ως ο μελλοντικός παραδειγματικός βασιλιάς ή στα πρώτα στάδια πριν ακολουθήσουν τα υπόλοιπα ή ως ο ήρωας που βοηθά την πόλη του.

Η σύνδεση του Θησέα με τη Μήδεια συμβολίζει και τη νίκη εναντίον των Περσών και τη νίκη επί του ταύρου του Μαραθώνα. Η ήττα του ταύρου συμβολίζει τη μάχη του Μαραθώνα.

Πίσω του είναι η Αίθρα. Φορά μιάτιο και χιτώνα. Έχει τυλιχθεί στο ένδυμά της και φέρει πέπλο στο κεφάλι. Κοιτά ανήσυχη όσα συμβαίνουν. Εδώ έχει το ρόλο της μητέρας. Αυτή και η Μήδεια ήταν γυναίκες του Αιγέα.

Συμπερασματικά, η νίκη του Θησέα ενάντια στη Μήδεια έχει τον ίδιο συμβολισμό με τις νίκες των Αθηναίων εναντίον των Περσών.¹¹¹ Η νίκη πριν από έτη αναπαρίσταται από ένα μυθολογικό παράδειγμα που παρουσιάζεται ως κατόρθωμα της Αθήνας. Αυτή η παράσταση φέρει το ρόλο του παραδείγματος και σχετίζεται με την ιδέα για μία μελλοντική νίκη ενάντια στον τωρινό εχθρό πάλι με τη βοήθεια του Θησέα.¹¹²

Στην πλευρά Β (πίν. 1. γ) απεικονίζονται πάλι πέντε πρόσωπα. Ο Αίας και ο Μενεσθεύς ετοιμάζονται να αναχωρήσουν για τον Τρωικό πόλεμο. Την πράξη τους ενισχύει και η παρουσία της Αθηνάς. Ο Αίας απεικονίζεται ως πολεμιστής και φέρει τον οπλισμό και μιλά με το Λύκο, ενώ ο Μενεσθεύς ως έφηβος που προσέρχεται προς την Αθηνά και τα άλλα δύο πρόσωπα. Στη δεξιά άκρη απεικονίζεται μία Αθηναία. Γενικά, επαναλαμβάνεται το ίδιο μοτίβο.

Ο Αίας χαρακτηρίζεται εμφατικά ως Αθηναίος ήρωας επειδή βρίσκονται στην ίδια θέση όπως ο πατέρας και η μητέρα του Θησέα στην πλευρά Α δύο τοπικοί ήρωες. Ο ένας είναι ο Λύκος, ο γιος του βασιλιά Πανδίωνα, που έγινε επώνυμος από το Λύκειον και η άλλη η Μελίτη, που είναι επώνυμη ηρωίδα από το δήμο της Μελίτης. Εκεί βρίσκεται το ιερό του Ευρυσάκεως, του γιου του Αίαντα, το οποίο το

¹¹⁰ Kron 1999, 77

¹¹¹ Sourvinou- Inwood 1990, 147

¹¹² ό.π., 147

χρησιμοποιούσε και η Αιαντίδα φυλή ως ιερό της φυλής.¹¹³ Η Μελίτη τον πέμπτο αιώνα π.Χ. αντιπροσώπευε τη σύνδεση ανάμεσα στη Σαλαμίνα, τον Αίαντα και την Αθήνα. Ο Αίας είναι ο πιο σημαντικός ήρωας του Τρωικού πολέμου που συνδέεται με την Αθήνα. Βέβαια, υπάρχουν κάποιες αντιρρήσεις ως προς την καταγωγή του. Γι' αυτό το λόγο, δεν απεικονίζεται ο πατέρας του και υποδηλώνεται ότι είναι ο Θησέας. Επιπλέον, μ' αυτό τον τρόπο συνδέονται οι μορφές και με τη ναυμαχία της Σαλαμίνας στην οποία συμμετείχε ο Αίας.

Ο Λύκος απεικονίζεται ως ενήλικας Αθηναίος. Κατάγεται από το ίδιο γένος με το Θεμιστοκλή. Ήταν ο αρχηγός των Αθηναίων στον Τρωικό πόλεμο. Στην Αθήνα του Κίμωνα, ο Τρωικός πόλεμος παρουσιάστηκε ανάλογος με τους περσικούς πολέμους σε συμβολικό επίπεδο. Συνδέεται με την ήττα των Περσών και τη δημιουργία της μεγάλης δύναμης της Αθήνας.

Η παρουσία της Αθηνάς υποδηλώνει τη βοήθεια της θεάς και στον Τρωικό πόλεμο αλλά και στους περσικούς πολέμους. Αυτό σημαίνει ότι θα βοηθήσει ξανά την πόλη εάν έρθει ανάγκη.

Στο αγγείο τονίζεται ιδιαίτερα ο πατριωτισμός. Βέβαια, κάποια άτομα ήταν εχθροί της Αθήνας. Ο Μενεσθεύς ήταν εχθρός του Θησέα και ο Λύκος ήταν εχθρός του Αιγέα. Επιπλέον, η Μήδεια και ο Λύκος που ήταν είτε Αθηναίοι είτε «υιοθετημένοι» Αθηναίοι κατέληξαν να είναι εχθροί της Αθήνας και να έχουν σχέσεις με τους εχθρούς της και έδωσαν τα ονόματά τους στις φυλές τους. Το θέμα της αναχώρησης πολεμιστών είναι εμφανές και πίσω από κρυφά νοήματα. Μόνο που εδώ οι δύο πολεμιστές δε θα επιστρέψουν.

Σε γενικές γραμμές, στην κύλικα αναπαρίστανται γεγονότα που συνέβησαν κάποια συγκεκριμένη στιγμή στο μυθολογικό παρελθόν. Σ' αυτές τις σκηνές οι αναπαραστάσεις του παρελθόντος είναι στενά συνδεδεμένες με ευθείς και περίπλοκους συνειρμούς για το παρόν. Όλες οι σκηνές λειτουργούν ως μυθολογικά παραδείγματα για τους Αθηναίους στους πολέμους εναντίον των εχθρών. Σ' αυτή την περίπτωση μπορεί να υπονοείται ο πελοποννησιακός πόλεμος. Αυτό που κυριαρχεί στο αγγείο είναι η πατριωτική ιδεολογία, η οποία τονίζεται ιδιαίτερα με την αυτοθυσία του Κόδρου.

¹¹³ Kron 1999, 77, 77

➤ Κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου

Στη μία πλευρά της κύλικας από το Βερολίνο στο Κρατικά Μουσεία, Antikensammlung, F2538 (αρ. κατ. 5, πίν. 5. β) το θέμα της παράστασης είναι το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου.¹¹⁴ Σύμφωνα με τη μυθολογία¹¹⁵, αυτός ήταν ένας αγριόχοιρος που τον έστειλε η Άρτεμις στην Καλυδώνα για να εκδικηθεί την ασέβεια του βασιλιά Οινέα, που προσέφερε θυσία σε όλους τους άλλους θεούς εκτός από αυτήν. Ο κάπρος αυτός λυμαινόταν τη χώρα. Ο Μελέαγρος, γιος του Οινέα και της Αλθέας, κάλεσε όλους τους ήρωες αλλά και την Αταλάντη για να αναλάβουν το κυνήγι του κάπρου. Υποσχέθηκε στο νικητή για βραβείο το δέρμα και το κεφάλι του θηρίου. Το πρώτο χτύπημα ήταν της Αταλάντης. Ο κάπρος κατασπάραξε τον Υλέα και τον Αγκαίο. Τον σκότωσε ο Μελέαγρος. Βέβαια, έδωσε το βραβείο στην Αταλάντη επειδή χτύπησε πρώτη τον κάπρο κι αυτή η κίνηση προκάλεσε αντιδράσεις. Οι αδερφοί της μητέρας του Μελεάγρου, Ίφικλος, Εύιππος, Πλήξιππος και Ευρύπυλος, της αφαίρεσαν το βραβείο. Ο Μελέαγρος τότε αγανάκτησε και σκότωσε τους θείους του ξαναδίνοντας το βραβείο στην Αταλάντη, που το μετέφερε στην πατρίδα της, την Τεγέα, στο ναό της Αθηνάς Αλέας.

Στην παράσταση παρουσιάζονται τέσσερις νέοι άνδρες αλλά δεν απεικονίζεται η Αταλάντη. Δίνεται επιγραφή με το όνομα του Μελέαγρου

που ταυτίζει τη μορφή αλλά και ολόκληρη τη σκηνή.

Εκατέρωθεν του κάπρου παρουσιάζονται τα δύο ζεύγη ανδρών. Φορούν γλαμύδα και πέτασο εκτός από έναν που είναι γυμνός. Κρατούν δόρυ, σπαθί και ρόπαλα. Η πρώτη μορφή από αριστερά κρατά δόρυ, η άλλη ρόπαλο και η τελευταία ρόπαλο και έχει ζωσμένο σπαθί. Οι δύο νέοι με τα ρόπαλα ετοιμάζονται να χτυπήσουν τον κάπρο.¹¹⁶ Ο τρίτος προτάσσει το δόρυ εναντίον του. Ίσως είναι το τελικό χτύπημα.

Το θέμα αυτό συνηθίζεται στη μελανόμορφη κεραμική και σε προηγούμενες δεκαετίες. Δημιουργεί ιδιαίτερη εντύπωση η εμφάνισή του εδώ στα δεύτερο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. και η απεικόνιση του θέματος που ξεφεύγει από το πρότυπο της απεικόνισης του θέματος.

¹¹⁴ Όμηρος, *Ιλιάδα*, 9, 529- 599. Φερεκύδης FGGrHist 3 F 123. Ευριπίδης, *Μελέαγρος*, απόσπ. 519- 539. Απολλόδωρος 1, 66.

¹¹⁵ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 159. LIMC, VI, 404, 417.

¹¹⁶ *CVA*, Berlin, Antiquarium 3, 14

➤ Ηώς και Κέφαλος

Το θέμα της σκηνής στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 2 (πίν. 2. α) είναι η απαγωγή του Κέφαλου από την Ηώς. Τα πρόσωπα ταυτίζονται από τις επιγραφές: *ΗΕΩΣ, ΚΕΦΑΛΙΟΣ*.¹¹⁷ Η απεικόνιση του θέματος με αυτό τον τύπο συνηθίζεται με την Ηώς και τον Τιθωνό. Όπως αναφέρεται και παρακάτω, η απόδοση του Κέφαλου παραλλάσσεται.

Η Ηώς περπατά με δρασκειλές και γεμίζει το κάτω επίπεδο του μεταλλίου. Κοιτάζει πίσω της. Φορά ιμάτιο, ενώτια και έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο. Έχει μεγάλα φτερά και αποδίδονται πολλές λεπτομέρειες. Στην αριστερή πλευρά αγκαλιάζει τον Κέφαλο.

Ο Κέφαλος αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα. Είναι γυμνός. Έχει μακριά μαλλιά και προεξέχουν ανά δύο οι βόστρυχοι εκατέρωθεν. Στο κεφάλι φορά στεφάνι από κλαδί ελιάς. Αυτό υποδηλώνει ότι το αγόρι είναι έφηβος και αθλητής. Στεφανώθηκε εξαιτίας κάποιας νίκης του.

Η Ηώς ήταν αιώνια νέα. Συνδέεται με τις σκηνές απαγωγής και καταδίωξης. Είναι η γυναίκα στο ρόλο του βιαστή. Κυνηγά και καταδιώκει τον Κέφαλο και τον Τιθωνό. Ο πρώτος είναι κυνηγός και ο άλλος παιδί του σχολείου. Αντιπροσωπεύουν τα νευραλγικά στοιχεία της εκπαίδευσης της Αθήνας. Απεικονίζονται οι χαρακτηριστικές δραστηριότητες της αθηναϊκής εφηβικής εκπαίδευσης. Βέβαια, οι αγγειογράφοι μπερδεύουν τους δύο νέους. Το ίδιο συνέβη και εδώ.

Όταν ο νέος είναι κυνηγός, απεικονίζεται στην ύπαιθρο. Φέρουν χλαμύδα, πέτασο και εμβάδες και κρατούν δόρατα, ρόπαλο ή λαγοβόλο. Όταν ο νέος είναι μαθητής, απεικονίζεται στο δρόμο για το μάθημα της μουσικής ή της γραμματικής. Στην πρώτη περίπτωση κρατούν λύρα ή αυλό και στη δεύτερη δίπτυχο.

Ένα παράδοξο στοιχείο εδώ είναι ότι οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η γυναίκα κυνηγά τον έφηβο και ο κυνηγός γίνεται θήραμα. Άλλο στοιχείο είναι το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των αγγειογράφων της εποχής.

Ένα αγγείο που μοιάζει με τη σκηνή του ζωγράφου του Κόδρου είναι αυτό του Μάκρωνα (πίν. 92).¹¹⁸ Η ομοιότητα εντοπίζεται στην Ηώς καθώς ακολουθεί το εικονογραφικό πρότυπο της περιόδου. Κοιτάζει προς τα πίσω. Κάνει μία μεγάλη

¹¹⁷ Reeder 1995, 259

¹¹⁸ Leningrand, B 682. *ARV*² 391a. Osborne 1996, 70-2, fig. 30A- B

δρασκελιά. Κρατά τον Κέφαλο στην αγκαλιά της. Η απόδοσή του είναι τελείως διαφορετική.

Ο σκύφος του ζωγράφου του Lewis (πίν. 94)¹¹⁹ απεικονίζει στη μία πλευρά το ίδιο θέμα. Η Ηώς ακολουθεί τον ίδιο τύπο αλλά δεν έχει φτερά. Ιδιαίτερη ομοιότητα με το αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου εντοπίζεται στο νεαρό παιδί. Εδώ, απεικονίζεται ο Τιθωνός επειδή κρατά τη λύρα. Στα δύο αγόρια ακολουθείται σχεδόν η ίδια απόδοση, που μας επιτρέπει να εντοπίσουμε ένα είδος επίδρασης.

➤ Γέννηση του Εριχθόνιου

Ένα από τα σημαντικότερα αγγεία του ζωγράφου είναι αυτό που παρουσιάζει έναν τοπικό μύθο της Αθήνας, τη γέννηση του Εριχθόνιου (αρ. κατ. 2, πίν. 2). Και στις δύο πλευρές του αγγείου, απεικονίζονται θεοί και ήρωες των φυλών της Αθήνας. Αυτή η συγκέντρωση προσώπων δεν παρατηρείται σε άλλο αγγείο με το ίδιο θέμα.

Ο Εριχθόνιος ήταν βασιλιάς της Αθήνας μετά τον Αμφικτύωνα. Ήταν κι αυτός αυτόχθων. Ήταν γιος της Γης και του Ηφαίστου, από τους οποίους γεννήθηκε με ασυνήθιστο τρόπο. Σύμφωνα με τη μυθολογία¹²⁰, μία μέρα η Αθηνά πήγε στο εργαστήριο του Ηφαίστου για να της φτιάξει καινούργια όπλα. Ο Ήφαιστος όταν την είδε ένιωσε έντονη ερωτική έλξη και επιθυμία να ενωθεί μαζί της. Εκείνο τον καιρό τον είχε εγκαταλείψει η Αφροδίτη. Η Αθηνά αισθανόταν αποστροφή για την ερωτική πράξη, τον απέκρουσε και έφυγε ενώ εκείνος την ακολουθούσε. Η Αθηνά προσπάθησε να κρυφτεί και κατέφυγε σ' ένα μέρος που μετά το ονόμασαν Ηφαιστείο. Ο Ήφαιστος την πρόφτασε και προσπάθησε να την αγκαλιάσει για να ενωθεί μαζί της. Αυτή τον χτύπησε με το δόρυ της αλλά το σπέρμα του έπεσε στο πόδι της. Αυτή πήρε μία τούφα μαλλί, το σκούπισε και το πέταξε στη γη. Όμως, η Γη γονιμοποιήθηκε και γέννησε τον Εριχθόνιο. Το όνομά του προέρχεται από το έριο= μαλλί και το χθων= γη. Λένε ότι ο Εριχθόνιος είχε κι αυτός διπλή φύση, όπως ο Κέκροπας. Από τη μέση και πάνω ήταν άνθρωπος και από τη μέση και κάτω φίδι.

Μόλις γεννήθηκε, τον πήρε η Αθηνά να τον μεγαλώσει, αλλά κρυφά από τους άλλους θεούς για να τον κάνει αθάνατο. Πρώτα του έσταξε στα μάτια δύο σταγόνες από το αίμα της Γοργούς. Η μία ήταν για να φέρνει το θάνατο στους εχθρούς και η άλλη για να τον προφυλάσσει από τις αρρώστιες. Επιπλέον, του έδωσε και δύο φίδια

¹¹⁹ Φλωρεντία, 4228. *ARV*² 975.35. Osborne 1996, 70- 71, fig. 29A- B

¹²⁰ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 20- 22

για να τον προστατεύουν. Ύστερα πήρε δύο φίδια και τα έβαλε μαζί με το μωρό μέσα σ' ένα κιβώτιο, το έκλεισε καλά και το παρέδωσε στις κόρες του Κέκροπα να το φυλάνε. Όμως, τους απαγόρευσε να το ανοίξουν πριν να γυρίσει η ίδια πίσω και να τους το ζητήσει. Ενώ η Αθηνά είχε φύγει για την Πελλήνη για να φέρει ένα βουνό ώστε να το βάλει προτείχισμα μπροστά στην Ακρόπολη, η Έρση και η Άγλαυρος ήταν περίεργες και άνοιξαν κρυφά το κιβώτιο. Μόλις είδαν το μωρό με τα φίδια, τους κυριέψε ένα είδος τρέλας και έπεσαν από τα τείχη της Ακρόπολης. Μόνο η Πάνδροσος ακολούθησε τις οδηγίες της θεάς. Μία κουρούνα διηγήθηκε το γεγονός στην Αθηνά καθώς έφτανε. Αυτή θύμωσε αφάνταστα και πέταξε κάτω το βουνό που κρατούσε, τον κατοπινό Λυκαβηττό, και καταράστηκε την κουρούνα. Αυτή δε θα μπορούσε ποτέ πια να πλησιάσει στην Ακρόπολη εξαιτίας της άσχημης είδησης που της έφερε. Έπειτα η Αθηνά πήγε γρήγορα στην Ακρόπολη, πήρε το μωρό και το έκλεισε στο ναό, που αργότερα ονομάστηκε Ερέχθειο, όπου το ανέθρεψε με τη δική της φροντίδα.

Βέβαια, στην κύλικα από το Βερολίνο ο ζωγράφος απεικονίζει μόνο τη στιγμή της γέννησης του Εριχθόνιου. Παρουσιάζονται τα πρόσωπα που αναφέρονται και στο μύθο της γέννησης και ταυτίζονται με επιγραφές. Αυτό το στοιχείο διαφοροποιεί το ζωγράφο από τους υπόλοιπους που απεικονίζουν το ίδιο θέμα. Εδώ, το θέμα ανανεώνεται και δεν ακολουθείται ο γενικός συρμός.

Στην πλευρά Α (πίν. 2. β) το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει η γέννηση του Εριχθόνιου. Η Γη ανέρχεται από το έδαφος για να παραδώσει το βρέφος στην Αθηνά, η οποία σκύβει ελαφρά για να το πάρει στην αγκαλιά της. Και ο Εριχθόνιος απλώνει τα χέρια του προς τη θεά. Πίσω από τη Γη, βρίσκεται ο Κέκροπας. Πίσω από την Αθηνά, βρίσκονται ο Ήφαιστος, που είναι ο πατέρας του, και η Έρση.

Πιο αναλυτικά, η Γη βγαίνει από το έδαφος και κοιτάζει την Αθηνά. Έχει ανέλθει μέχρι τα γόνατά της. Το σώμα της είναι τυλιγμένο στο ιμάτιό της και μόνο τα χέρια της είναι ορατά.¹²¹ Ακουμπά το σκήπτρο στον αριστερό ώμο της. Έχει μακριά μαλλιά και μπροστά προεξέχουν εκατέρωθεν δύο βόστρυχοι. Φορά ενώτια αλλά και διάδημα που είναι διακοσμημένο με έναν τύπο γλώσσας από τον οποίο προεξέχουν τέσσερα κάθετα φύλλα.

¹²¹ Reeder 1995, 259

Ο Εριχθόνιος κοιτάζει την Αθηνά. Στο στήθος φορά περιάμμα που είναι μία λωρίδα με ένα «φυλαχτό».¹²²

Η Αθηνά κοιτάζει τον Εριχθόνιο και ετοιμάζεται να τον αγκαλιάσει. Φορά χιτώνα που σχηματίζει κόλπο και την αιγίδα της, η οποία έχει γυρίσει στην πλάτη. Φορά ψέλλια με λεοντοκεφαλές και ενώτια που έχουν τρίγλυφα με ρόεντα. Τα μαλλιά της είναι μαζεμένα σε κόρυμβο και φορά σφενδόνη/ διάδημα. Επίσης, στο αριστερό χέρι στηρίζει το δόρυ της.

Πίσω από τη Γη βρίσκεται ο Κέκροπας. Και αυτός κοιτάζει τον Εριχθόνιο. Είναι διφυής, δηλαδή από τη μέση και πάνω είναι άνθρωπος και από τη μέση και κάτω φίδι. Ο Κέκροπας ήταν πανάρχαια μορφή της Αττικής. Ήταν αυτόχθονας και γεννήθηκε από τη Γη. Σύμφωνα με την παράδοση¹²³, πριν εμφανιστεί ο Κέκροπας, ο τόπος που μετά ονομάστηκε Αθήνα λεγόταν Ακτική ή Ακτή, από το όνομα ενός Ακταίου που ήταν ένας πανάρχαιος αυτόχθονας βασιλιάς στην Αττική. Όταν πέθανε, τον διαδέχτηκε ο Κέκροπας. Αυτός έγινε βασιλιάς και κατοίκησε στο βράχο της Ακρόπολης, που έχτισε τα τείχη της, και από το όνομά του ονομάστηκε «Κεκροπία».

Ο Κέκροπας παντρεύτηκε την κόρη του Ακταίου Άγραυλο (= αυτή που μένει στους αγρούς) και απέκτησε μαζί της ένα γιο, τον Ερυσίχθονα και τρεις κόρες, την Άγραυλο, την Έρση (δροσιά) και την Πάνδροσο.¹²⁴ Ο γιος του πέθανε νέος. Οι κόρες του έριχναν πάνω στους αγρούς και τα λιβάδια τη δροσιά.¹²⁵ Αυτό αποδεικνύουν και τα ονόματά τους. Η συμμετοχή τους στο μύθο αναφέρθηκε παραπάνω.

Στην κύλικα φορά χιτώνα και μανδύα. Είναι γενειοφόρος. Με το δεξί χέρι κρατά ένα ραβδί και με το αριστερό ένα ύφασμα για να τυλίξει το παιδί. Στο κεφάλι φορά στεφάνι ελιάς.¹²⁶

Πίσω από την Αθηνά στέκεται ο Ήφαιστος. Είναι ο πατέρας του Εριχθόνιου και εμφανίζεται στην αγγειογραφία από τον 6^ο αι. π.Χ..¹²⁷ Κοιτάζει το παιδί. Το πρόβλημα που έχει στο δεξί πόδι του γίνεται εμφανές.¹²⁸ Είναι γενειοφόρος. Έχει μανδύα στον αριστερό ώμο του και τυλίγεται στο αριστερό χέρι του. Με το δεξί χέρι

¹²² ό.π., 259

¹²³ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 15

¹²⁴ ό.π., 15- 16

¹²⁵ ό.π., 16

¹²⁶ CVA, Berlin, Antiquarium 3, 14

¹²⁷ Parker 1988, 194

¹²⁸ CVA, Berlin, Antiquarium 3, 14

κρατά ένα κοντό ραβδί, το οποίο πρέπει να χρησίμευε και στο περπάτημά του. Στο κεφάλι φορά στεφάνι από κλαδί ελιάς.¹²⁹

Πίσω του βρίσκεται η Έρση. Αυτή προχωρά γρήγορα προς το κέντρο της σκηνής¹³⁰ και κοιτάζει. Φορά πέπλο και έχει τα μαλλιά μαζεμένα σε κόρυμβο. Με το δεξί χέρι πιάνει το ένδυμα στο δεξί ώμο της ενώ το άλλο χέρι λυγίζει και απλώνεται μπροστά. Η πρώτη χειρονομία μας θυμίζει το μοτίβο του ανακαλύπτεσθαι των παντρεμένων γυναικών. Αυτή έχει δύο ερμηνείες. Η μία είναι ότι υποδηλώνει πως είναι σε ηλικία γάμου.¹³¹ Η δεύτερη είναι ότι υπαινίσσεται πως τα μελλοντικά θεϊκά στοιχεία βρίσκονται στην καταγωγή της.¹³² Η παρουσία της στη σκηνή δικαιολογείται εν μέρει από τη συμμετοχή της μετέπειτα στην εξέλιξη του μύθου. Επιπλέον, ένα σημαντικό στοιχείο για την εκτεταμένη και θεϊκή καταγωγή είναι ότι θα παντρευτεί τον Ερμή και θα γεννήσει τον Κέφαλο.¹³³ Αυτόν θα απαγάγει η Ηώ κι αυτό είναι το θέμα στο μετάλλιο της κύλικας.¹³⁴

Στην πλευρά Β (πίν. 2. γ) συνεχίζει το ίδιο θέμα με μία ομάδα πέντε μορφών που έχουν την ίδια κατεύθυνση, δηλ. προς την κύρια σκηνή.

Η Άγλαυρος και η Πάνδροσος φορούν μακρύ χιτώνα και ιμάτιο και δημιουργείται κόλπος. Έχουν τα μαλλιά μαζεμένα σε κόρυμβο και φορά σφενδόνη. Επίσης, φορούν ψέλλια και ενώτια.

Ο Ερεχθεύς, ο Αιγέας και ο Πάλλας παρουσιάζονται ως γενειοφόροι ενήλικοι πολίτες. Είναι μυθικοί βασιλείς της Αθηνάς. Φορούν ιμάτιο και κρατούν σκήπτρο ή μακρύ ραβδί εκτός από τον Πάλλα που κρατά κοντό ραβδί όπως ο Ήφαιστος.¹³⁵ Ο Ερεχθεύς και ο Αιγέας φορούν στεφάνι από κλαδί ελιάς.

Η πρώτη μορφή είναι η Άγλαυρος. Είναι μία από τις κόρες του Κέκροπα. Αυτή είχε την ιδέα να ανοίξουν το καλάθι που ήταν ο Εριχθόνιος.¹³⁶ Προχωρά γρήγορα και κοιτά προς τα πίσω. Υψώνει το δεξί χέρι της.

¹²⁹ ό.π., 14

¹³⁰ Reeder 1995, 259

¹³¹ ό.π., 260

¹³² ό.π., 260

¹³³ ό.π., 260

¹³⁴ ό.π., 260

¹³⁵ CVA, Berlin, Antiquarium 3, 14

¹³⁶ Reeder 1995, 260

Πίσω της βρίσκεται ο Ερεχθεύς. Κι αυτός προχωρά γρήγορα. Ο Ερεχθεύς ήταν γιος του Εριχθόνιου και μυθικός βασιλιάς της Αθήνας, διάδοχος του Κέκροπα. Ανατράφηκε στην Αθήνα. Θεωρείται ιδρυτής των Ελευσίνιων Μυστηρίων, της γιορτής των Παναθηναίων και εφευρέτης του τεθρίππου άρματος.

Πίσω του απεικονίζεται η Πάνδροσος. Απλώνει τα χέρια της δεξιά και αριστερά. Η χειρονομία της δείχνει αναταραχή που αρμόζει στο δισταγμό της να συμμετέχει στην τρέλα και την ανοησία της αδερφής της.¹³⁷

Ακολουθεί ο Αιγέας, ο οποίος προχωρά. Ήταν μυθικός βασιλιάς της Αθήνας, γιος του Πανδίονα και της Πυλίας. Με την τρίτη γυναίκα του Αίθρα απέκτησε το Θησέα. Στην Αττική τον τιμούσαν ως επώνυμο ήρωα της Αιγιίδας φυλής.

Η τελευταία μορφή είναι ο Πάλλας. Αυτός στέκεται και κοιτάζει. Ήταν γιος του δεύτερου βασιλιά της Αθήνας μετά τον Κέκροπα και αδερφός του Αιγέα, του Νίσσου και του Λύκου. Χώρισαν την Αττική σε τέσσερα μέρη και ο καθένας βασίλευε σε ένα, με πρώτο ιεραρχικά τον Αιγέα.

Μία ερμηνεία του μύθου της γέννησης του Εριχθόνιου σχετίζεται με την άποψη των Αθηναίων ότι ήταν αυτόχθονες.¹³⁸ Και ο Κέκροπας ήταν αυτόχθονας. Αυτή η ιδέα προκαλούσε έμφαση στον πατριωτισμό των Αθηναίων και την ανωτερότητά τους.

Σημαντικό στοιχείο του μύθου είναι το φίδι. Αυτό σχετίζεται άμεσα με το νεαρό Εριχθόνιο. Στο κέντρο του κτιρίου στο Ερεχθείο λατρευόταν ο οικουρός όφις. Επρόκειτο για ιερό φίδι που φυλούσε την πόλη. Γενικά, η λατρεία στο Ερεχθείο σχετίζεται με τους μυθικούς βασιλείς της Αθήνας.

Όσον αφορά τις τρεις αδερφές, κυριαρχούν δύο δημοφιλή αφηγηματικά μοτίβα.¹³⁹ Αυτά είναι η ανυπάκουη διάθεση και οι καλές και οι κακές αδερφές.¹⁴⁰ Σ' αυτό το πλαίσιο, ταιριάζουν οι χαρακτήρες που προκαλούσαν ουσιαστικό ενδιαφέρον στους Αθηναίους. Η Άγλαυρος και η Πάνδροσος ήταν διακεκριμένες μορφές στη λατρεία, και, όπως σε πολλούς πρώιμους μύθους των ηρώων της Αθήνας, είχαν περιβόλους στην Ακρόπολη ή κοντά σ' αυτή.¹⁴¹ Η Πάνδροσος είχε περίβολο στην

¹³⁷ ό.π., 260

¹³⁸ Parker 1988, 195

¹³⁹ ό.π., 196

¹⁴⁰ ό.π., 196

¹⁴¹ ό.π., 196

Ακρόπολη ενώ η Άγλαυρος στις πλαγιές της. Αυτό το τοπογραφικό δεδομένο ίσως εξηγεί τη συμπεριφορά και την κατάληξη των δύο αδερφών.

Μία στάμνος του ζωγράφου του Μονάχου 2413 (470- 455 π.Χ.) (πίν. 94)¹⁴² παρουσιάζει το ίδιο θέμα με λιγότερα πρόσωπα. Βέβαια, εδώ απεικονίζονται μόνο η Γη, ο Εριχθόνιος και ο Ήφαιστος. Η τεχνοτροπική απόδοσή τους είναι περίπου η ίδια εκτός από τη Γη. Εδώ η Γη δεν έχει ανέλθει πολύ ψηλά αλλά μόνο μέχρι την κοιλιά. Ο Εριχθόνιος είναι πολύ μικρός. Η σκηνή χαρακτηρίζεται από το μυστήριο και το δυναμισμό, σε αντίθεση με αυτή του ζωγράφου του Κόδρου που είναι πιο προσωπική, οικεία και γοητευτική. Παρ' όλες τις διαφορές αυτό είναι το πιο κοντινό παράλληλο.

Μία υδρία του ζωγράφου της Οινάνθου (470- 450 π.Χ.) (πίν. 95) παρουσιάζει το ίδιο θέμα με περισσότερες μορφές.¹⁴³ Παρουσιάζονται η Γη, ο Εριχθόνιος, η Αθηνά, ο Δίας, μία γυναίκα και μία φτερωτή Νίκη. Κι εδώ τα πρόσωπα που απεικονίζονται δεν ακολουθούν το γενικό συρμό. Η στάση της Γης, του Εριχθόνιου και της Αθηνάς μοιάζει με αυτή στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου. Εδώ όμως η Αθηνά παρουσιάζεται ως πολεμική θεότητα και κρατά ένα ύφασμα για να τυλίξει το

¹⁴² Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen Munchen, inv. no. 2413. Από το Vulci. *ARV*² 495.1 and 1656. *Para* 380. *Add*² 250. *CVA*, Munich, Museum Antiker Kleinkunst 5 (Germany 20), pls. 252-255.1- 2. Jacobsthal 1927, 137, 139- 140, 172, 176, 183, 199, 205- 206, pl. 100. Buschor 1940, 180-182, fig. 202. Cook 1940, 184- 185, pl. 23. Greifenhagen 1957, 26, 28- 31, 72, figs. 21- 24. Philippaki 1967, 103. Brommer 1973, 262, no. B1. Bérard 1974, 36, 148, pl. 2, fig. 5. Robertson 1975, 218, 253, pl. 86a. Kron 1976, 57- 58, 65, 249, no. E4. Metzger 1976, 295. Simon 1976, 127, pl. 175- 177. Brommer 1978, 22- 23, 208, no. B5. Loeb 1979, 168- 169, 339, no. Er3. Robertson 1981, 79- 80, fig. 118. Schefold 1981, 52- 53, 364, figs. 63- 64. Shefton 1982, 176. Boardman 1985, 218- 219, εικ. 350.1- 2. Simon 1985, 71, pl. 63b. *LIMC*, II, s. v. Athena, 999, no. 476. *LIMC*, III, s. v. Eros, 864, no. 98. *LIMC*, IV, s. v. Ge, 173, no. 16, pl. 98. *LIMC*, IV, s. v. Hephaistos, 648, no. 217, pl. 403. *LIMC*, IV, s. v. Erechtheus, 929, no. 6. Arafat 1990, 53- 54, 188, no. 2.21, 198, no. 4.59, pl. 13. Gantz 1993, 236. Loraux 1993, viii, 125, pl. 4. Reeder 1995, 255- 258, fig. no. 68. Simon 1996, 194- 196, εικ. 178. Robertson 2001, 258, εικ. 186- 187.

¹⁴³ Λονδίνο, British Museum GR 1837.6-9.54 (E182). Από το Chiusi. *ARV*² 580.2 and 1615. *Para* 392. *Add*² 263. *CVA*, London, British Museum 6 (Great Britain 8), III. Ic. 3- 4, pl. (360) 85.1. Sauer 1899, 60. Cook 1940, 182- 184, pl. 22. Metzger 1951, 105- 106. Simon 1959, 51. Hopper 1971, 52. Brommer 1973, 262, no. B2. Bérard 1974, 36- 37, 119- 120, 148, pl. 2, fig. 6. Kron 1976, 56- 38, 249, no. E2. Metzger 1976, 295- 298, fig. 1. Loeb 1979, 169- 170, 339- 340, no. Er4. *LIMC*, II, s. v. Athena, 999-1000, no. 477, pl. 754. *LIMC*, IV, s. v. Ge, 173, no. 14. *LIMC*, IV, s. v. Erechtheus, 929, no. 3. Arafat 1990, 52- 54, 188, no. 2.19, pl. 12a. Gantz 1993, 236. Loraux 1993, viii, 135- 136, pl. 3. Reeder 1995, 254- 255, no. 67. *BA* 226695

παιδί. Η στάση του παιδιού μπορούμε να πούμε ότι είναι η ίδια με αυτή στην κύλικα. Η μορφή του Δία από τη μέση και πάνω μας θυμίζει τον Ήφαιστο. Μόνο που εδώ κρατά κεραυνό.

➤ Θέμιδα και Αιγέας

Το θέμα αυτό απεικονίζεται στην κύλικα από το Vulci με αρ. κατ. 5 (πίν. 5. α) και είναι μοναδικό παράδειγμα. Η Θέμιδα δίνει χρησμό στον Αιγέα και η σκηνή λαμβάνει χώρα.

Η θεά Γη και η κόρη της Θέμις θεωρούνται οι θεϊκοί πρόδρομοι του Απόλλωνα στο μαντείο των Δελφών. Ο Αισχύλος στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, 209- 211 αναφέρεται στο ρόλο των δύο γυναικών.¹⁴⁴ Ο Ευριπίδης στον *Ορέστη*, 164 αναφέρει το δελφικό τρίποδα ως «*Θέμιδος τρίποδα*».¹⁴⁵

Η Θέμιδα απεικονίζεται ως ιέρεια στο δελφικό τρίποδα. Ο Αιγέας στέκεται απέναντί της και περιμένει το χρησμό. Σύμφωνα με τη μυθολογία,¹⁴⁶ αυτός ήρθε στο μαντείο να ζητήσει συμβουλή επειδή μετά από δύο γάμους εν είχε παιδιά και ανησυχούσε για τη διαδοχή στο θρόνο του. Ο χρησμός ήταν ο ακόλουθος: «Αντρειωμένε, μην ανοίξεις το μακρουλό λαιμό του ασκού σου, πριν να φτάσεις στην Αθήνα».¹⁴⁷ Γυρίζοντας στην Αθήνα, πήγε στην Τροιζήνα στο βασιλιά Πιθθέα να τον βοηθήσει. Ο Πιθθέας τον μέθυσε και τον έβαλε να κοιμηθεί με την κόρη του, την Αίθρα, την οποία την ίδια νύχτα, πριν από τον Αιγέα, την είχε χαρεί ο Ποσειδώνας. Με αυτή απέκτησε το γιο του το Θησέα.

Επιπλέον, στη *Μήδεια* του Ευριπίδη (675- 688), που χρονολογείται το 431 π.Χ., εμφανίζεται ο Αιγέας. Αναφέρεται στο μαντείο κατά τη διάρκεια μιας φιλικής ανταλλαγής με τη Μήδεια, εξηγώντας πως συνέβη να σταματήσει στην Κόρινθο, στο δρόμο του για την Τροιζήνα.¹⁴⁸ Στο τέλος, η Μήδεια αναζητά καταφύγιο με τον Αιγέα στην Αθήνα και έγινε η μητριά του Θησέα.

Ο Shapiro ερμηνεύει τη σχέση της σκηνής του αγγείου με βάση το έργο του Ευριπίδη.¹⁴⁹ Και τα δύο είναι σύγχρονα αλλά η *Μήδεια* ενέπνευσε τη σκηνή του

¹⁴⁴ LIMC, Suppl., 1200

¹⁴⁵ ό.π., 1200

¹⁴⁶ Πλούταρχος, *Θησέας*, 3. LIMC, I, 359. Shapiro 1993, 222. Κακριδής 1986, Τόμος 3, 39- 40

¹⁴⁷ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 40

¹⁴⁸ Shapiro 1993, 222

¹⁴⁹ ό.π., 222

ζωγράφου. Βέβαια, στη Μήδεια ο Αιγέας αναφέρει ότι συμβουλευτήκε το μαντείο του Απόλλωνα (667) και δεν αναφέρεται στη Θέμιδα. Κανονικά, η γυναίκα που έδινε το χρησμό ήταν η Πυθία, από τότε που κανένας επισκέπτης στους Δελφούς δεν μπορούσε να μιλήσει απευθείας με τη θεότητα. Η παρουσία της Θέμιδος δημιουργεί προβλήματα στην ερμηνεία.

Επιστρέφοντας στην παράσταση του μεταλλίου, η Θέμιδα είναι καθισμένη στον τρίποδα και περιμένει να ακούσει την ερώτηση. Φορά χιτώνα και ιμάτιο, το οποίο καλύπτει μέρος της κεφαλής της. Επιπλέον, φορά ενώτια με τρία σημεία και περιδέραιο. Στο αριστερό χέρι κρατά μία μεταλλική φιάλη και στο δεξί ένα κλαδί δάφνης. Σύμφωνα με το Shapiro¹⁵⁰, «ως ιέρεια, δε φορά υποδήματα και το ιμάτιό της εν μέρει καλύπτει την κεφαλή της, η οποία τείνει προς τα κάτω, σα να είναι βυθισμένη σε θρησκευτική ενατένιση».

Ο Αιγέας απεικονίζεται ως ενήλικας και γενειοφόρος άνδρας. Είναι όρθιος. Φορά ιμάτιο, υποδήματα και στεφάνι από φύλλα δάφνης. Ακουμπά στο ραβδί του.

Ανάμεσά τους, απεικονίζεται ένας δωρικός κίονας και ένας θριγκός. Μ' αυτό τον τρόπο υποδηλώνεται το κτίριο του δελφικού ναού.

➤ Αίας και Κασσάνδρα

Στο μετάλλιο της κύλικας από το Musée du Louvre, G458 (αρ. κατ. 11, πίν. 11. α) παρουσιάζεται ένα θέμα του Ομηρικού έπους. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή την εποχή ένα σύνολο ζωγράφων στρέφει το ενδιαφέρον του προς τα Ομηρικά έπη και τους μεγάλους μυθολογικούς κύκλους.¹⁵¹ Η κύλικα τύπου Β γίνεται το πεδίο αυτής της έκφρασης.

Το θέμα του μεταλλίου είναι η Ιλίου Πέρσις και συγκεκριμένα η αρπαγή της Κασσάνδρας από τον Αίαντα. Το θέμα αυτό ήταν συνηθισμένο στο μελανόμορφο ρυθμό και συνήθως απεικονίζονταν περισσότερα πρόσωπα. Η Κασσάνδρα καταφεύγει στο άγαλμα της Αθηνάς. Αυτό είναι ένα συγκλονιστικό επεισόδιο της τελευταίας νύχτας στην Τροία μετά την άλωσή της από τους Αχαιούς. Με αυτό τον τρόπο δηλώνεται εδώ η πτώση της.

¹⁵⁰ ό.π., 222

¹⁵¹ Denoyelle 1994, 144

Σύμφωνα με την παράδοση¹⁵², ο Αίας την έσυρε και τη βίασε. Καθώς η Κασσάνδρα ήταν πιασμένη από το άγαλμα το παρέσυρε μαζί της και το έριξε στο έδαφος. Γι' αυτό το λόγο η θεά Αθηνά εκδικήθηκε την ιεροσυλία προκαλώντας μία καταιγίδα ενάντια στον ούριο άνεμο που είχε εξαγοραστεί με το αίμα της Πολυξένης, με αποτέλεσμα να πνιγεί ο ασεβής και να διασκορπιστεί ο ελληνικός στόλος. Δόθηκε ως λεία στον Αγαμέμνονα και μεταφέρθηκε στις Μυκήνες, όπου προείπε το θάνατο του βασιλιά. Βέβαια, οι δολοφόνοι του σκότωσαν συγχρόνως και την Κασσάνδρα.

Ο Αίας που απεικονίζεται είναι ο Οϊλέως ή ο Λοκρός.¹⁵³ Ήταν γιος του βασιλιά των Οπουντίων Λοκρών Οϊλέα και της Εριωπίδας. Στην Τροία πολέμωσε πάντα σχεδόν δίπλα στον Αίαντα τον Τελαμώνιο, που τον συναγωνιζόταν στην ανδρεία.

Η Κασσάνδρα ήταν μυθική μάντισσα και κόρη του βασιλιά της Τροίας Πριάμου. Ήταν από τις πιο όμορφες κόρες του. Σύμφωνα με τον Αισχύλο στον «Αγαμέμνονα», ο οποίος φαίνεται πως αναφέρει μία γνωστή παράδοση, η Κασσάνδρα είχε δεχτεί από τον Απόλλωνα το δώρο της προφητείας αλλά, επειδή τον απέκρουσε, ο θεός της αφείρεσε τη δυνατότητα να γίνεται πιστευτή όταν προφήτευε.

Στην παράσταση του μεταλλίου δηλώνεται η βιαιότητα αλλά και η ιεροσυλία μπροστά στο άγαλμα της Αθηνάς, όπου κατέφυγε η Κασσάνδρα. Αυτή η σκηνή παρουσιάζει ομοιότητες με άλλες σε αγγεία της αρχαϊκής και κλασικής περιόδου. Αυτά θα αναλυθούν παρακάτω.

Ο Αίας παρουσιάζεται ως νεαρός πολεμιστής. Με το δεξί του χέρι αρπάζει την Κασσάνδρα από τα μαλλιά. Είναι γυμνός και από το αριστερό χέρι του κρέμεται μία γλαμύδα. Φορά κράνος και κρατά ασπίδα και δόρυ. Πρέπει να έχει και ζωσμένο σπαθί γιατί κρέμεται ένας ιμάντας από το δεξί του ώμο. Το κράνος του είναι πλούσια διακοσμημένο. Η ασπίδα του έχει ως έμβλημα ένα άλογο. Είναι σε κίνηση και αυτό παρατηρείται από το δεξί χέρι του που αρπάζει την Κασσάνδρα και το δεξί πόδι του που είναι στον αέρα.

Η Κασσάνδρα βρίσκεται σε μικρότερη κλίμακα. Γονατίζει και αγκαλιάζει το άγαλμα της Αθηνάς. Κοιτάζει προς τη θεά ζητώντας τη βοήθειά της. Η νεαρή κοπέλα είναι ημίγυμνη και το ένδυμά της στηρίζεται στους ώμους. Πρέπει να είναι ιμάτιο. Μπροστά είναι ανοιχτό εκτός από δύο συμμετρικά μέρη που κυρίως βοηθούν στο

¹⁵² Robertson 2001, 84

¹⁵³ ό.π., 144

στήριγμα. Πίσω είναι μακρύ και καλύπτει όλο το σώμα. Το γυμνό κορμί της υπαινίσσεται το είδος της προσβολής.¹⁵⁴ Οι γυναίκες δέσποινες αστές απεικονίζονται στην εικονογραφία πάντα ντυμένες αυτή την περίοδο. Γυμνές αποδίδονται οι εταίρες. Τα μαλλιά της είναι κοντά και σγουρά και τα συγκρατεί μία διακοσμημένη ταινία. Οι γυναίκες δέσποινες αστές είχαν μακριά μαλλιά σε αντίθεση με τις δούλες. Τα σγουρά μαλλιά αποτελούν εξαίρεση του ζωγράφου.

Το άγαλμα αποδίδεται στην Αθηνά επειδή έχει κράνος, δόρυ και ασπίδα και παρουσιάζεται ως πολεμική θεά.¹⁵⁵ Αντιπροσωπεύει τη θεϊκή παρουσία. Έχει απειλητική διάθεση. Είναι μικρότερης κλίμακας από τις άλλες πλευρές. Πατά σε πόδιο. Έχει ατάραχη στάση. Επιπλέον, υποδηλώνεται ότι το λατρευτικό άγαλμα αποτελούσε παλιά πρακτική εφόσον εμφανίζεται στον Τρωικό κύκλο.¹⁵⁶ Το σώμα της δεν αποδίδεται αρκετά ρεαλιστικά. Το πάνω μέρος του ενδύματος είναι έντονα διακοσμημένο σε αντίθεση με το κάτω μέρος που έχει μόνο μία κάθετη διακοσμημένη ταινία στο κέντρο. Η διακόσμηση του πάνω μέρους είναι κύκλοι με στιγμές και στο κέντρο υπάρχει μία κάθετη ταινία με στιγμές ζικ- ζακ. Στο κάτω μέρος η διακόσμηση είναι με έλικες. Το ένδυμα είναι ζωσμένο στη μέση. Στο κεφάλι φορά πόλο που υποδηλώνει και τη θέση της. Η μία πλευρά του προεξέχει και σχηματίζει γωνίες. Στο κέντρο έχει ένα κυκλικό κόσμημα. Η αριστερή γωνία του πόλου προεξέχει από τα όρια της σκηνής και σχεδιάστηκε στην περιοχή της διακόσμησης. Τα μαλλιά της είναι σγουρά, μαζεμένα και διακρίνονται εκατέρωθεν δύο βόστρυχοι. Γενικά, το σώμα της είναι άκαμπτο με εξαίρεση την κίνηση με το δόρυ.

Στο αγγείο υπάρχει διάχυση ανάμεσα στον κόσμο των θεών και τον κόσμο των θνητών. Ο θεϊκός κόσμος αντιπροσωπεύεται από το άγαλμα της θεάς Αθηνάς. Πρέπει να είναι το λατρευτικό άγαλμα της θεάς. Παρουσιάζει στατικότητα σε σχέση με τους θνητούς.

Στην ερυθρόμορφη κεραμική διακρίνονται δύο κατηγορίες στην απόδοση του θέματος.¹⁵⁷ Η μία ακολουθεί την παράδοση της μελανόμορφης κεραμικής και απεικονίζονται με τη σειρά ο Αίας, η Κασσάνδρα και το άγαλμα της Αθηνάς. Τα

¹⁵⁴ Robertson 2001, 84

¹⁵⁵ Woodford 2003, 78

¹⁵⁶ Denoyelle 1994, 144

¹⁵⁷ Conelly 1993, 109

αγγεία που αντιπροσωπεύουν αυτό το θέμα είναι η κύλικα και η υδρία. Αυτό το θέμα απεικονίζεται από το 510 έως το 480 π.Χ.

Το θέμα της δεύτερης κατηγορίας το εισήγαγε ο Πασέας το 520- 510 π.Χ. αλλά δεν υιοθετήθηκε μέχρι τα μέσα του πέμπτου αιώνα π. Χ. Εδώ, απεικονίζεται το άγαλμα της Αθηνάς στα αριστερά, στη μέση η Κασσάνδρα και στα δεξιά ο Αίας. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει η κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου, ακολουθώντας τα πρότυπα της περιόδου.

Το άγαλμα της Αθηνάς απεικονίζεται σε βάση και κατενώπιον. Η απόδοσή του διαφέρει ανάλογα με το ζωγράφο. Πάντα, όμως, τονίζεται η υπόσταση και η κυριαρχία του.

Επιπλέον, ο Αίας στη μελανόμορφη κεραμική, συνήθως απειλεί την Κασσάνδρα με το σπαθί του. Αντίθετα, στην ερυθρόμορφη, την τραβά από τον ώμο, τον καρπό, το κεφάλι ή τα μαλλιά. Στα πρώιμα παραδείγματα, τραβά την Κασσάνδρα από τα μαλλιά με το αριστερό χέρι του και κρατά το σπαθί του στο δεξί χέρι. Από τα μέσα του αιώνα, την τραβά από τα μαλλιά με το δεξί χέρι του και κρατά στο αριστερό χέρι του το δόρυ και την ασπίδα χωρίς να την εκφοβίζει. Η αλλαγή στη στάση και τον εξοπλισμό του Αίαντα ερμηνεύεται ως απάντηση στο μειωμένο φόβο της επιθετικής Αθηνάς που αντικαθίσταται από ένα άγαλμα.¹⁵⁸

Ο Αίας, στη μελανόμορφη κεραμική, απεικονίζεται ως πολεμιστής και φέρει τον οπλισμό του. Αργότερα, στην ερυθρόμορφη κεραμική, αποδίδεται ως έφηβος. Φέρει το σπαθί του. Δε φέρει ασπίδα στη μελανόμορφη κεραμική και στην ερυθρόμορφη από τον Όλτο ως το ζωγράφο του Κλεοφράδου. Από την περίοδο του ζωγράφου της Altamura φέρει το δόρυ και κάποιες φορές οι ζωγράφοι το προτιμούν από το σπαθί. Στη μελανόμορφη κεραμική, ο Αίας είναι ντυμένος και φορά τον πολεμικό εξοπλισμό. Ο ζωγράφος των Νιοβιδών αποδίδει τον Αίαντα να φορά θώρακα και χλαμύδα αλλά αργότερα εγκαταλείπονται. Στη συνέχεια, ο Αίας αποδίδεται γυμνός και φέρει χλαμύδα πάνω από τους ώμους.¹⁵⁹

Η Κασσάνδρα, στη μελανόμορφη κεραμική, αποδίδεται ντυμένη και ορισμένες φορές φέρει κοσμήματα. Βέβαια, στην ερυθρόμορφη κεραμική, αποδίδεται γυμνή και συνήθως φέρει ένδυμα στους ώμους. Το γυμνό κορμί της υπαινίσσεται το είδος της προσβολής.

¹⁵⁸ ό.π., 116

¹⁵⁹ ό.π., 117- 118

Ένα από τα εικονογραφικά παράλληλα είναι ένας αμφορέας του κύκλου του Λεάγρου (520 π.Χ.) (πίν. 96).¹⁶⁰ Ακολουθείται το πρότυπο της προηγούμενης περιόδου και οι μορφές έχουν διαφορετικές κλίμακες, με τον Αίαντα να υπερισχύει. Ο Αίας αποδίδεται ως γενειοφόρος άνδρας. Βέβαια, η Κασσάνδρα τρέχει στο άγαλμα της θεάς αλλά κοιτάζει και τον Αίαντα, ο οποίος την έχει αρπάξει με το αριστερό χέρι του. Τέλος, το άγαλμα της Αθηνάς θυμίζει το άγαλμα της Αθηνάς Προμάχου στην Ακρόπολη της Αθήνας.

Επόμενο αγγείο είναι ένας ελικωτός κρατήρας του ζωγράφου των Νιοβιδών, που βρίσκεται στην Bologna στο Museo Civ. Arch. (δεύτερο τέταρτο 5^{ου} αι. π.Χ.) (πίν. 97).¹⁶¹ Στη σκηνή παρουσιάζονται πέντε πρόσωπα κι αυτό διαφοροποιεί το αγγείο. Βέβαια, εισάγονται οι καινοτομίες της δεύτερης κατηγορίας. Ο Αίας είναι πολεμιστής. Αποδίδεται ντυμένος και φορά κράνος και κρατά ασπίδα. Με το δεξί χέρι του τραβά την Κασσάνδρα από τα μαλλιά, η οποία είναι ντυμένη. Το άγαλμα της Αθηνάς παρουσιάζεται κατενώπιον. Εγκαταλείπεται η ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια του αγάλματος.¹⁶² Το άγαλμα είναι στατικό και άκαμπτο και η κίνηση δηλώνεται μόνο με το δόρυ. Η στάση της έχει ομοιότητες με το άγαλμα της θεάς στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου.

Μία κύλικα του Ονήσιμου (πίν. 98)¹⁶³ παρουσιάζει στο μετάλλιο το ίδιο θέμα με τη διαφορά ότι η σκηνή αποτελεί μέρος του θέματος με τον Τρωικό πόλεμο και απεικονίζονται πολλά πρόσωπα. Ο ζωγράφος ακολουθεί κι εδώ τη δεύτερη κατηγορία.

Ο Αίας παρουσιάζεται ως γενειοφόρος πολεμιστής με όλη την εξάρτηση και είναι βίαιος. Είναι αξιοσημείωτο ότι φορά περικνημίδες που δεν παρατηρείται σε άλλο αγγείο με την ίδια σκηνή. Με το δεξί χέρι αρπάξει την Κασσάνδρα από τα μαλλιά.

¹⁶⁰ *Christie's Catalogue*, 5.5.1976, no. 63, pl. 22. de Cesare 1997, 88, fig. 38

¹⁶¹ Bologna, Museo Civico Archeologico, 268. *ARV*² 598, no. 1. *Para* 394. *Add* 129. *Add*² 265. Davreux 1942, 159, no. 92, fig. 54. *CVA*, Bologna 5, pl. 97. 1- 2, 98- 100. Moret 1975, 14, no. 5. *LIMC*, I, s. v. Aias II, 244, no. 61, pl. 263. *LIMC*, II, s. v. Astyanax, 933, no. 23, pl. 685. *LIMC*, II, s. v. Athena, 967, no. 88. Prange 1989, 180, no. N1. de Cesare 1997, 88, fig. 39

¹⁶² *ό.π.*, 89

¹⁶³ Malibu, California, Collection of the J. Paul Getty Museum 86. AE. 161. Reeder 1995, 82, fig. 8. Robertson 2001, 83, εικ. 33.

Η Κασσάνδρα κατέφυγε στο άγαλμα της θεάς Αθηνάς, κάθεται γονατιστή και το αγκαλιάζει. Κοιτάζει τον Αίαντα. Είναι γυμνή και μόνο το ιμάτιό της κρέμεται από το δεξί της ώμο. Με το δεξί χέρι ακουμπά τον Αίαντα και με το αριστερό αγκαλιάζει το άγαλμα.

Το άγαλμα της θεάς Αθηνάς παρουσιάζεται σε κατά τομήν όψη. Εδώ αποκτά κίνηση. Ένα επιπλέον στοιχείο της κίνησης είναι ο δρασκελισμός της.

Το αγγείο του ζωγράφου της Altamura¹⁶⁴ ακολουθεί τον ίδιο τύπο. Στη μία πλευρά του αγγείου απεικονίζονται δύο θέματα. Η Κασσάνδρα απλώνει το χέρι προς τον πατέρα της, τον Πρίαμο και αυτός κάνει το ίδιο. Με αυτό τον τρόπο υποδηλώνεται ο οπτικός και ο ψυχολογικός δεσμός ανάμεσα στις δύο σκηνές.¹⁶⁵ Ο Αίας είναι ιδιαίτερα βίαιος. Αποδίδεται ως γενειοφόρος και ντυμένος πολεμιστής σε αντίθεση με την Κασσάνδρα που είναι γυμνή.

Σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα του Πολύγνωτου (**πίν. 99**) συμμετέχουν και άλλα πρόσωπα αλλά ισχύει ότι και παραπάνω.¹⁶⁶ Ο Αίας απεικονίζεται ως γενειοφόρος πολεμιστής αλλά ακολουθεί τον τύπο της ερυθρόμορφης κεραμικής. Η Κασσάνδρα παρουσιάζεται ατάραχη και έχει μία έκφραση απελπισίας και μελαγχολίας. Το άγαλμα της θεάς Αθηνάς παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτό του ζωγράφου του Κόδρου.

Πολλές ομοιότητες παρουσιάζει ένας αμφορέας του κύκλου του Πολύγνωτου (**πίν. 100**).¹⁶⁷ Βέβαια, εδώ συμμετέχουν και άλλες δύο γυναικείες μορφές. Ο Αίας παρουσιάζεται ως γενειοφόρος πολεμιστής και είναι ντυμένος. Εδώ διαφέρει η ένταση της επίθεσης του Αίαντα από το προηγούμενο αγγείο.¹⁶⁸ Επιπλέον, με το δεξί πόδι του πατά στην Κασσάνδρα. Από την άλλη πλευρά, η Κασσάνδρα γονατίζει στις βαθμίδες του αγάλματος και αγκαλιάζει απελπισμένα το άγαλμα της θεάς Αθηνάς. Εδώ είναι ντυμένη. Η στάση των μορφών παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το

¹⁶⁴ Boston, Museum of Fine Arts, 59.176. *ARV*² 590.11. *Add* 129. *Add*² 264. *Para* 394. Davreux 1942, 152, no. 83, fig. 49. Moret 1975, 12, no. 9. *LIMC*, II, s. v. Athena, 967. *LIMC*, VIII, s. v. Ilioupersis, 13, pl. 403. Conelly 1993, 111, fig. 45. Lyons 1997, 165, fig. 8. Oenbrink 1997, 417, pl. 5 left. *BA* 206829

¹⁶⁵ Conelly 1993, 112

¹⁶⁶ Malibu, California, Collection of the J. Paul Getty Museum 79. AE. 198. Matheson 1986, 101- 114, fifs. 1a- c. Matheson 1995, 47, pl. 34.

¹⁶⁷ Cambridge, Corpus Christi College. Από τη Nola. *ARV*² 1058, no. 114. *Add* 158. *Add*² 323. *LIMC*, I, s. v. Aias II, 343, no. 54, pl. 261. de Cesare 1997, 89, fig. 40

¹⁶⁸ Matheson 1995, 253

αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου. Το άγαλμα της θεάς αποδίδεται κατενώπιον. Παρόμοια είναι η στάση του Αίαντα που αποδίδεται σε προφίλ. Η μορφή της Κασσάνδρας παρουσιάζει κάποιες διαφορές.

➤ Αναχώρηση νέου

Οι εξωτερικές πλευρές της κύλικας από τη Βασιλεία στο Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS432 (αρ. κατ. 60, πίν. 51. β- γ) παρουσιάζουν κάποιο δυσνόητο τοπικό αττικό μύθο ο οποίος δεν ερμηνεύεται με βεβαιότητα.¹⁶⁹ Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία του Απόλλωνα ως νέου με μακριά μαλλιά που κρατά ένα κλαδάκι δάφνης.¹⁷⁰ Το τελευταίο στοιχείο ταυτίζει τη μορφή του. Φορά στεφάνι με φύλλα δάφνης. Είναι τυλιγμένος στο ιμάτιό του.

Οι γυναίκες αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της σκηνής. Φορούν μακρύ χιτώνα και ιμάτιο και το ένδυμα είναι ζωσμένο στη μέση. Μία γυναίκα έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο. Δύο γυναίκες φορούν πέπλο που σημαίνει ότι είναι παντρεμένες. Κρατούν μεταλλικές φιάλες τις οποίες δίνουν στους νέους να κάνουν σπονδή πριν την αναχώρησή τους. Μία σημαντική λεπτομέρεια είναι ότι μία γυναίκα κρατά ύφασμα που είναι ασυνήθιστο.¹⁷¹

ΗΡΩΕΣ

➤ Αναχώρηση του Θησέα

Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 60 (πίν. 51. α) απεικονίζονται ο Θησέας και Αργεία. Τα ονόματα δίνονται με επιγραφές. Το μυθολογικό θέμα είναι η αναχώρηση του Θησέα. Είναι ο αποχαιρετισμός μητέρας και γιου. Ο Θησέας έχοντας τα πατρικά σημάδια ταξίδεψε στην Αθήνα για να βρει τον πατέρα του.¹⁷²

Η απεικόνισή τους είναι τυπική. Ο Θησέας φορά γλαμύδα, η οποία πορπώνεται μπροστά στο λαιμό, πύλο και υποδήματα. Με το αριστερό χέρι κρατά δόρυ και έχει ζωσμένο το σπαθί του.

Απέναντί του στέκεται η Αργεία με μακρύ χιτώνα και ιμάτιο που είναι ζωσμένο στη μέση και ένα ένδυμα που είναι ριγμένο πίσω από τους ώμους του. Έχει

¹⁶⁹ Johnston 1997, 297

¹⁷⁰ BA 340032

¹⁷¹ BA 340032

¹⁷² Κακριδής 1986, Τόμος 3, 42

τα μαλλιά σε κόρυμβο και φορά ταινία. Τα χέρια της είναι στη μέση και δεν κρατά φιάλη, όπως συνηθίζεται.

Σε έναν κρατήρα του Πολύγνωτου (πίν. 101)¹⁷³ απεικονίζεται το θέμα της αναχώρησης του πολεμιστή με τον ίδιο τύπο όπως στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου. Ιδιαίτερα ο ηλικιωμένος άνδρας και ο πολεμιστής αποδίδονται όπως ο Θησέας και ο Αινετός. Οι μορφές δεν απλώνονται στο χώρο και ακολουθείται ο γενικός τύπος της αναχώρησης του πολεμιστή, όπως την αποδίδει ο ζωγράφος του Κόδρου.

➤ Άθλοι του Θησέα

Η κύλικα στο British Museum E84 (αρ. κατ. 4, πίν. 4) είναι πολύ σημαντική για το έργο του. Απεικονίζονται οι νεανικοί άθλοι του Θησέα σε μία κύλικα με κυκλική διακόσμηση. Οι άθλοι αυτοί έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του από την Τροιζήνα στην Αθήνα.¹⁷⁴

Σύμφωνα με τη Jenifer Neils¹⁷⁵, «τη δεκαετία του 430 π.Χ. οι κυκλικές παραστάσεις των μύθων του Θησέα είναι πάλι δημοφιλείς. Η έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου πιθανόν έδωσε το κίνητρο για την επιστροφή των θεμάτων των επιτυχημένων ηρωικών προσπαθειών των θρυλικών Αθηναίων. Κατά τη διάρκεια των χρόνων του πολέμου ξεκινά ένα νέο φιλολογικό ενδιαφέρον για το Θησέα ο οποίος τώρα απεικονιζόταν ως ένας δημοκρατικός βασιλιάς και ιδρυτής του συνοικισμού της Αθήνας. Είναι πασίγνωστο ότι ο πόλεμος, τουλάχιστον στην αρχή, εμπνέει πατριωτισμό και δε μας εκτλήσει να βλέπουμε το Θησέα να εμφανίζεται ξανά στην τέχνη αυτής της περιόδου».

Το θέμα απεικονίζεται σε κυκλική μορφή. Η τάση αυτή αποκτά δημοσιότητα μετά από αρκετές δεκαετίες. Επιπλέον, το θέμα επαναλαμβάνεται στις εσωτερικές και τις εξωτερικές πλευρές.

Ο Θησέας σε όλες τις σκηνές απεικονίζεται ως νεαρός. Είναι γυμνός εκτός από τη σκηνή με τη γουρούνα της Κρομμύνας, όπου έχει στο αριστερό χέρι του τη

¹⁷³ Capua, Museo Campano 7530. *ARV*² 1028, no. 5. *CVA*, Capua 2 (Italy 23), pls. 12- 13. Philippaki 1967, 131. Matheson 1995, 15, pl. 7. *BA* 213366

¹⁷⁴ Βακχυλίδης, *Διθύραμβοι*, 18, 16 κ.ε. Απολλόδωρος, 3, 217 κ.ε. Απολλόδωρος, *Επιτομή*, 1, 1 κ.ε. Πλούταρχος, *Θησεύς*, 8- 12. Πausανίας, 1, 19, 1 και 1, 37, 4 και 1, 39, 3 και 1, 44, 8 και 2, 1, 3 κ.ε. Υγίνος 38

¹⁷⁵ Neils 1987, 129

χλαμύδα. Στα μαλλιά φορά μία ταινία. Τέλος, έχει ζωσμένο το σπαθί του και το άλλο όπλο αλλάζει ανάλογα με την περίπτωση. Η εικονογραφία του υποδηλώνει τη δύναμη και την ανδρεία του. Από την άλλη, οι αντίπαλοί του είναι ενήλικοι άνδρες, γυμνοί και γενειοφόροι.

Στο μετάλλιο, το θέμα είναι ο Θησεάς και ο Μινώταυρος.¹⁷⁶ Αυτός είναι ο πιο δημοφιλής άθλος του ήρωα. Ο Θησεάς σέρνει το Μινώταυρο- ο οποίος δεν είναι ακόμα νεκρός- έξω από το λαβύρινθο και τον απειλεί με το σπαθί που κρατά στο δεξί χέρι του. Το κτίριο είναι προσεγμένο αρχιτεκτονικά και έχει έντονη διακόσμηση. Το πρόπυλο είναι ιδιαίτερα μνημειακό. Ο κίονας που απεικονίζεται είναι δωρικού ρυθμού. Η ταινία αποτελείται από μαιανδρικά κοσμήματα, τα οποία είναι συμβολικά των ελικοειδών διαδρόμων του Λαβυρίνθου.

Στην εσωτερική κυκλική πλευρά, οι άθλοι θα εξεταστούν με βάση τη σειρά τους. Κάτω αριστερά, απεικονίζονται ο Θησεάς και ο ληστής Σίνης. Ο Θησεάς του επιτέθηκε όπως συνήθιζε να κάνει ο Σίνης. Ονομαζόταν και Πιτυοκάμπτης επειδή συνήθιζε να σκοτώνει τους περαστικούς με τον ακόλουθο τρόπο: Λύγιζε τις κορυφές από δύο μεγάλα πεύκα και όποιον νικούσε τον έδενε επάνω τους. Έπειτα άφηνε τα δένδρα ελεύθερα, και αυτά, καθώς γύριζαν με ορμή στη θέση τους, ξέσκιζαν το θύμα.¹⁷⁷

Στη συνέχεια, ο Θησεάς σκότωσε στον Κρομμύωνα την άγρια γουρούνα Φαία. Αυτή επιτίθετο στους ανθρώπους και κατέστρεφε τα δημητριακά.¹⁷⁸ Η ηλικιωμένη γυναίκα τον παρακαλά να τη λυπηθεί.

Στην κορυφή απεικονίζεται η μάχη του Θησεά με τον Κερκύονα. Η πρακτική του ήταν να σκοτώνει τους περαστικούς αναγκάζοντάς τους να παλέψουν μαζί του.¹⁷⁹

Ακολουθεί ο άθλος του Θησεά με τον Προκρούστη. Κι αυτόν τον σκότωσε με την πρακτική που ακολουθούσε με ένα τσεκούρι. Σύμφωνα με τη μυθολογία¹⁸⁰, ο Προκρούστης είχε στρωμένα δύο κρεβάτια, ένα κοντό και ένα μακρύ, και προσκαλούσε τους περαστικούς, τάχα για να τους φιλοξενήσει. Ύστερα ανάγκαζε τους ψηλούς να ξαπλώσουν στο κοντό κρεβάτι και τους κοντούς στο μακρύ. Έπειτα, χτυπούσε τους κοντούς με το σφυρί, για να τους φέρει ίσια με το κρεβάτι, ενώ από

¹⁷⁶ LIMC, VII, 940- 943

¹⁷⁷ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 42

¹⁷⁸ Woodford 2003, 25

¹⁷⁹ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 43

¹⁸⁰ ό.π., 43

τους ψηλούς έκοβε τα μέλη που περίσσευαν. Στη σκηνή ακολουθείται η δεύτερη πρακτική.

Ακολουθούν ο Θησέας και ο Σκίρων. Ο Θησέας υψώνει εναντίον του το χάλκινο λουτήρα, όπου ο Σκίρων έπλενε τα πόδια των θυμάτων του πριν τα γκρεμίσει στη θάλασσα από μία κορυφή.¹⁸¹ Την ίδια στιγμή, η θαλάσσια χελώνα σκαρφαλώνει ανυπόμονα στο βράχο για να καταβροχθίσει τη λεία της.

Στο τέλος, απεικονίζονται ο Θησέας και ο Μαραθώνιος ταύρος. Μετά από καιρό, ο Θησέας κρυφά από τον πατέρα του πήγε στο Μαραθώνα να σκοτώσει έναν άγριο ταύρο που προκαλούσε μεγάλες καταστροφές.¹⁸² Ο Θησέας κρατά ένα ρόπαλο, το οποίο μας θυμίζει τον Ηρακλή και τους άθλους του μόνο που είναι πιο λεπτό.

Στις εξωτερικές πλευρές οι μορφές απεικονίζονται αντίθετα σα να είναι οι δύο όψεις ενός τρισδιάστατου συμπλέγματος.¹⁸³ Παρουσιάζονται οι ακόλουθες αλλαγές.¹⁸⁴ Ο Σίνης δεν κάθεται πάνω στο βράχο. Στο πεδίο πίσω από τον Κεκρύωνα προστέθηκε ένας πύλος. Τέλος, σε δύο άθλους άλλαξε η στάση του Θησέα από πίσω προς τα μπρος.

Σε μία κύλικα του ζωγράφου της Πενθεσύλειας που χρονολογείται το 460 π.Χ. απεικονίζεται το ίδιο θέμα (πίν. 102).¹⁸⁵ Οι δύο κύλικες παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες στην απόδοση των άθλων, αλλά υπάρχουν και επιμέρους διαφορές. Για παράδειγμα, ο Προκρούστης εδώ παλεύει με το Θησέα, ενώ στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου είναι σχεδόν ξαπλωμένος. Ο άθλος του Θησέα με το Μινώταυρο δεν απεικονίζεται στο μετάλλιο. Βέβαια, πολλές διαφορές παρουσιάζει η απόδοση των μορφών και η στάση τους.

Άλλο αγγείο είναι ο καλυκωτός κρατήρας του ζωγράφου του Δίνου (πίν. 103).¹⁸⁶ Η απόδοση των άθλων είναι παρόμοια με αυτή του ζωγράφου του Κόδρου. Μόνο ο άθλος με τον Προκρούστη μας θυμίζει αυτόν του ζωγράφου. Η Αθηνά

¹⁸¹ Phoca and Valavanis 1992, 52

¹⁸² Κακριδής 1986, Τόμος 3, 46

¹⁸³ Robertson 2001, 317

¹⁸⁴ Neils 1987, 131

¹⁸⁵ Ferrara 44885 (T. 18 CUP). Από τη Spina. *ARV* 882, 35. Boardman 1995, 43- 44, 57, εικ. 81

¹⁸⁶ Oxford, Ashmolean Museum, 1937. 983. *ARV*² 1153.13. *Add*² 336. *Para* 457. *LIMC*, VI, s. v. Komos, 17 (A2), pl. 44. *LIMC*, VI, s. v. Krommyo, 12 (A1), pl. 64. *LIMC*, VII, s. v. Poseidon, 201, pl. 372. *LIMC*, VII, s. v. Theseus, 50, pl. 631. Carpenter 1991, figs. 118, 236. Boardman 1995, 71, 103, εικ. 181. Matheson 1995, 151, pls. 134 A- B. Vickers 1999, 54- 55, no. 41. *BA* 215266.

απεικονίζεται να παρακολουθεί τους άθλους. Ο Θησέας απεικονίζεται είτε γυμνός με πέτασο και ζωμένο σπαθί είτε ντυμένος με χλαμύδα, πέτασο, ταινία και δόρυ.

Ο Αίσων ακολούθησε τα βήματα του δασκάλου του και διακόσμησε μία κύλικα με το ίδιο ακριβώς θέμα.¹⁸⁷ Δεν επαναλαμβάνει στη ζώνη γύρω από το μετάλλιο τις σκηνές των εξωτερικών όψεων. Μία βασική διαφορά είναι η παρουσία της Αθηνάς, με βάση τα φειδιακά πρότυπα¹⁸⁸, στη σκηνή με το Θησέα και το Μινώταυρο. Ο Μινώταυρος έχει κεφάλι ζώου και σώμα ανθρώπου. Το κτίριο αποδίδεται με περισσότερες λεπτομέρειες. Υπάρχουν δύο ιωνικοί κίονες, επιστύλιο και η κατώτερη γωνία του αετώματος με ανθέμιο ως ακρωτήριο. Η είσοδος και στα δύο κτίρια δηλώνεται σχηματικά από μία κάθετη ζώνη με μαιάνδρους και αβακωτό κόσμημα.

Όσον αφορά την απόδοση, ο Θησέας ακολουθεί το πρότυπο του ζωγράφου του Κόδρου και αποδίδεται συνέχεια σε δρασκελισμό. Οι υπόλοιπες ανδρικές μορφές ακολουθούν κι αυτές το πρότυπο του ζωγράφου του Κόδρου. Σε γενικές γραμμές, οι σκηνές χαρακτηρίζονται από πάθος και ζωντάνια και κάποιες φορές ξεπερνούν αυτή του ζωγράφου του Κόδρου. Τέλος, ο μαθητής ακολούθησε τις οδηγίες του δασκάλου και μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η σύνθεση αποτελούσε ένα είδος μαθήματος.

➤ Ο Ηρακλής και τα άλογα του Διομήδη

Αυτό το θέμα είναι σχετικό με τη μυθολογία και τους άθλους του Ηρακλή (αρ. κατ. 14, πίν. 14. β). Ο όγδοος άθλος που όρισε ο Ευρυσθέας στον Ηρακλή ήταν να του φέρει ζωντανά τα άλογα του Διομήδη.¹⁸⁹ Ο Διομήδης ήταν γιος του Άρη και της Κυρήνης και βασιλιάς των Βιστόνων στη Θράκη.¹⁹⁰ Αυτοί ήταν ένας άγριος και πολεμικός λαός. Αυτός είχε τέσσερα παράξενα θηλυκά άλογα που ήταν πολύ άγρια.

¹⁸⁷ Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional, 11265. *ARV*² 1174.1, 1685. *Add*² 339. Swindler 1929, fig. 345. *CVA*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional 2 (1944) III I D 3-4, pls. 1-5, 15. Charbonneaux, Martin and Villard 1968, fig. 308. Simon 1976, pls. 221- 223. *LIMC*, II, s. v. Athena, 1006, no. 538. *LIMC*, VI, s. V. Krommyo, 141, no. 13, pl. 64. Brommer 1982, pls. 15a- 16b. Neils 1987, 136, 172, no. 129, figs. 82- 84. Pfisterer- Haas 1989, 21, 114, no. 2. 12. Boardman 1995, 159, εικ. 292. 1- 4. *BA* 215557

¹⁸⁹ Ευριπίδης, *Άλκηστις*, 481- 506 και *Ηρακλής*, 380- 388. Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 96- 97. Αιλιανός, *Περί ζώων* 15, 25. Τζέτζης, *Χιλιάδες* 2, 299- 308. Διόδωρος, 4, 15, 3. Υγίνος 30, 9.

¹⁹⁰ Κακριδής 1986, Τόμος 4, 48

Τα ονόματά τους ήταν: Πόδαγρος, Λάμπων, Ξάνθος, Δεινός.¹⁹¹ Από τα ρουθούνια τους πετούσαν φωτιά. Δεν έτρωγαν χόρτα και σανό αλλά ανθρώπινες σάρκες. Ο Ηρακλής ετοίμασε ένα πλοίο και φώναξε από τους γνωστούς ήρωες όποιον ήθελε να πάει μαζί του να αντιμετωπίσουν το Διομήδη και τα άλογά του. Όταν έφτασαν εκεί, ο Ηρακλής σκότωσε τους φρουρούς, πήρε τα άλογα και τα έφερε στην παραλία να τα φυλάει ο Άβδηρος. Όταν ο Διομήδης ειδοποιήθηκε, μαζί με τους Βίστονες επιτέθηκαν στον Ηρακλή και τους συντρόφους του. Στη μάχη, ο Ηρακλής σκότωσε με το ρόπαλό του το Διομήδη και άλλους άνδρες. Οι άλλοι Βίστονες όταν το είδαν αυτό, υποχώρησαν. Επιστρέφοντας στην παραλία είδαν ότι τα άλογα είχαν κατασπαράξει τον Άβδηρο. Με κόπο ο Ηρακλής τράβηξε από ανάμεσά τους τα υπολείμματα από το πτώμα του άτυχου φίλου του, έδεσε τα άλογα με γερές αλυσίδες και τα έβαλε στο πλοίο.¹⁹² Έθαψε τον Άβδηρο και προς τιμήν του ίδρυσε δίπλα στον τάφο μία πόλη, τα Άβδηρα, για να διαιωνίσει τη μνήμη του και όρισε να γίνονται κάθε χρόνο αγώνες για να τον τιμούν.¹⁹³ Όλοι μαζί επέστρεψαν στις Μυκίνες. Ο Ηρακλής παρέδωσε τα άλογα στον Ευρυσθέα αλλά αυτός τα άφησε ελεύθερα. Αυτά περιπλανήθηκαν και έφτασαν ως τον Όλυμπο, όπου τα έφαγαν άλλα άγρια θηρία.¹⁹⁴

Οι παραστάσεις αυτού του μύθου στην αγγειογραφία είναι ελάχιστες και κυρίως πολύ πιο πρώιμες από αυτές της εποχής του ζωγράφου.¹⁹⁵ Γι' αυτό το λόγο, δημιουργεί εντύπωση η επιλογή αυτού του θέματος.

Εδώ το θέμα παρουσιάζεται με κάποια παραλλαγή. Παρουσιάζονται δύο από τα άλογα μπροστά και τα ακολουθεί ο Ηρακλής. Είναι γενειοφόρος. Φορά μάτιο. Στον αριστερό ώμο έχει τη λεοντή. Στο αριστερό χέρι κρατά τόξο και στο δεξί χέρι και ώμο το ρόπαλό του.¹⁹⁶ Είναι αξιοσημείωτο ότι παίζει αυλό. Παρουσιάζεται ως βοσκός που οδηγεί τα ζώα στο στάβλο. Εδώ τα άλογα είναι ήρεμα και δε διακρίνεται κανένα στοιχείο αγριότητας.

¹⁹¹ Υγίνος 30, 9

¹⁹² Κακριδής 1986, Τόμος 4, 50

¹⁹³ ό.π., 50

¹⁹⁴ ό.π., 50

¹⁹⁵ ό.π., 49

¹⁹⁶ *CVA*, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 2, 21

ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

➤ Φρίξος

Στο μετάλλιο της κύλικας που σώζεται σε θραύσματα παρουσιάζεται ο Φρίξος (αρ. κατ. 7, **πίν. 7. α**). Το μυθολογικό γεγονός που απεικονίζεται είναι το ταξίδι του πάνω στο χρυσόμαλλο κριό που του έστειλε η μητέρα του Νεφέλη. Το θέμα είναι αρκετά ασυνήθιστο και εδώ δε σώζεται σε καλή κατάσταση.

Ο Φρίξος ήταν γιος του Βοιωτού βασιλιά Αθάμαντα και της Νεφέλης και αδερφή του ήταν η Έλλη.¹⁹⁷ Η μητριά του Ινώ ήταν εχθρική απέναντί του και βρήκε τρόπο να σκοτώσει τα παιδιά. Με το κόλπο της δεν υπήρχε παραγωγή στη γη και το μαντείο των Δελφών έδωσε ως χρησμό να θυσιαστεί ο Φρίξος στο βωμό του Δία. Αυτός ο χρησμός συνέφερε την Ινώ και εξαγόρασε τους απεσταλμένους του βασιλιά. Ο Αθάμας έπρεπε να ακολουθήσει το χρησμό αλλά την τελευταία στιγμή η Νεφέλη άρπαξε το γιο της και τον φυγάδευσε μαζί με την αδερφή του πάνω σε ένα χρυσόμαλλο κριό που της είχε δώσει ο Ερμής.¹⁹⁸ Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, η Έλλη έπεσε σ' ένα θαλάσσιο τμήμα που πήρε από αυτή το όνομα Ελλήσποντος. Η κατεύθυνσή του ήταν η Αία της Κολχίδος. Εκεί θυσίασε τον κριό προς τιμήν του Φύξιου Δία. Αυτός συνδέεται με το χρυσόμαλλο δέρας. Ο Ιάσων με την αργοναυτική εκστρατεία πήγε να το πάρει από την Κολχίδα και να το φέρει στην Ιωλκό.

Το θέμα αυτό αποδίδεται εν μέρει σε ένα μηλιακό ανάγλυφο του 450 π.Χ. στο Metropolitan Museum of Art (**πίν. 104**).¹⁹⁹ Βέβαια, παρατηρούνται πολλές διαφορές. Και στα δύο παραδείγματα οι μορφές αποδίδονται κατά τομήν. Η κακή κατάσταση που σώζεται η κύλικα δε μας επιτρέπει να κάνουμε επιμέρους παρατηρήσεις. Στην κύλικα δε φαίνεται ο Φρίξος να πιάνει τον κριό και με τα δύο χέρια του από τα κέρατα σε αντίθεση με το ανάγλυφο.

Το ίδιο θέμα απεικονίζει και μία πελίκη του 460 π.Χ. που βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στην Αθήνα (**πίν. 105**).²⁰⁰ Εδώ ο Φρίξος αποδίδεται

¹⁹⁷ Ησιόδος, *απόσπ.* 10 και 254. Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 1, 82 και 3, 28 κ.ε. Πausanias 1, 44, 8.

Τζέτζης, *Σχόλια στο Λυκόφρονα* 22. Υγίνος 2 και 3. Απολλώνιος Ρόδιος 2, 1143- 1144. Φιλόστρατος 2, 15, 2. Διόδωρος 4, 47, 1.

¹⁹⁸ Κακριδής 1986, Τόμος 3, 119

¹⁹⁹ Metropolitan Museum of Art, V01 (Ref. 1028)

²⁰⁰ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 16023. *LIMC*, VII, s. v. Phrixos et Helle, 900, pl. 3

σε πολύ μικρότερη κλίμακα από τον κριό. Η στάση του διαφέρει από αυτή στο μετάλλιο της κύλικας.

Ένας αμφορέας τύπου Nola που χρονολογείται το 430 π.Χ. και βρίσκεται στη Νεάπολη στο Museo Nazionale Archeologico παρουσιάζει και την Έλλη, παραλλάσσοντας το θέμα (πίν. 106).²⁰¹ Η μορφή αλλά και η στάση του σώματος μοιάζουν αρκετά με την κύλικα του ζωγράφου. Στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου, ο Φρίξος δε φαίνεται να κρατά σκήπτρο και κοιτάζει μπροστά. Αυτό είναι το πιο κοντινό παράλληλο της σκηνής.

➤ Διόσκουροι

Το θέμα των εξωτερικών πλευρών της κύλικας με αρ. κατ. 7 (πίν. 7. β- δ) είναι η αναχώρηση των Διοσκούρων (Κάστωρ και Πολυδεύκης). Φορούν χλαμύδα και κρατούν δόρυ. Απεικονίζονται και τα άλογά τους. Οι γυναίκες κρατούν φιάλες. Μία από αυτές ανασηκώνει τον πέπλο της και υποδηλώνει ότι είναι παντρεμένη. Οι ηλικιωμένοι άνδρες είναι γενειοφόροι και φορούν ιμάτιο.

➤ Έρωτες και νέοι

Γύρω από το μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 50 (πίν. 46), παρουσιάζονται Έρωτες και νέοι. Ο Έρωτας παρουσιάζεται τρεις φορές. Ακολουθεί νεαρό που γυρίζει και τον κοιτάζει. Απεικονίζεται ως νεαρός. Είναι γυμνός και απλώνει τα χέρια του προς το νέο. Ο νέος είναι ντυμένος και τρέχει να αποφύγει τον Έρωτα.

Η σκηνή ερμηνεύεται με τον *Υμνο για τον Έρωτα* του Πλάτωνα (Simonides fr. 24, ed Diehl).²⁰² Ο Έρωτας υμνείται ως αντιπροσωπευτική μορφή της αγάπης προς τα αγόρια.

Το θέμα των Ερώτων που κυνηγούν άνδρες είναι αρκετά συνηθισμένο. Εδώ υποδηλώνει τον ομοφυλοφιλικό έρωτα, ο οποίος είναι αγνός, πνευματικός και ανώτερος.

²⁰¹ Νεάπολη, Museo Nazionale Archeologico, Stg. 270. ARV 1162.14. Boardman 1995, 104, 206, εικ. 205

²⁰² Hombostel 1997, 331

➤ Έφιππη Αμαζόνα

Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 54 (πίν. 48. α) το θέμα είναι η έφιππη Αμαζόνα. Το θέμα θυμίζει την αρχαϊκή τέχνη. Το ένδυμα της Αμαζόνας ακολουθεί το πρότυπο της τέχνης στην κλασική Αθήνα. Το ένδυμά της είναι περσικό. Φορά επενδύτη και αναξυρίδες. Στο κεφάλι φορά καπέλο περσικού τύπου. Δε φορά υποδήματα. Στο δεξί χέρι κρατά δόρυ και από το δεξί ώμο κρέμεται ένας ιμάντας για τη φαρέτρα. Χαρακτηριστικά του πολεμικού εξοπλισμού τους ήταν το τόξο και η φαρέτρα. Παρουσιάζεται σε προφίλ.

Μετά τους περσικούς πολέμους ήταν αγαπητό θέμα στην τέχνη της Αθήνας και ιδιαίτερα στα δημόσια κτίρια. Οι Αμαζόνες συμβολίζουν τους Πέρσες. Γι' αυτό το λόγο αποδίδονται με τα ενδύματά τους. Για παράδειγμα, οι αναξυρίδες ήταν το ένδυμα των στρατιωτών και αποτελούσε χαρακτηριστικό τους. Προστάτευαν το σώμα και τα άκρα. Οι Έλληνες δεν το υιοθέτησαν. Τους θεωρούσαν δειλούς και εκηθλωσμένους επειδή φορούσαν ρούχα. Αντίθετα, οι Έλληνες που ήταν γυμνοί αντιπροσώπευαν τη γενναιότητα. Άλλο στοιχείο είναι ότι οι Αμαζόνες φορούν αυτά τα ενδύματα επειδή είναι βάρβαρες, όπως και οι άλλοι εχθροί τους. Τέλος, οι Αμαζόνες συμβολίζουν τους Πέρσες.²⁰³

Οι Αμαζόνες ενδιέφεραν τους Αθηναίους όχι μόνο επειδή είναι βάρβαρες αλλά και γυναίκες. Σύμφωνα με την ηθική των Αθηναίων, οι γυναίκες έπρεπε να είναι παρθένες και να παντρευτούν. Μέσα από το γάμο θα εξημερώνονταν και θα υποτάσσονταν στους άνδρες τους. Έπρεπε να είναι υπό στενή παρακολούθηση και έλεγχο. Είναι επιρρεπείς και ανεξέλεγκτες σε πολλά αρνητικά. Η ετερότητα των Αμαζόνων είναι αυτοκαταστροφική.

Δύο αγγεία της ομάδας του Πολύγνωτου απεικονίζουν έφιππες Αμαζόνες στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με το ζωγάφο του Κόδρου. Το ένα βρίσκεται στο Museo Archeologico Regionale (πίν. 107)²⁰⁴ και απεικονίζει την Αμαζόνα κατά τη διάρκεια της Αμαζονομαχίας. Το πρότυπο είναι το ίδιο με εξαίρεση το άλογο που έχει ενεργή δράση.

²⁰³ Miller 1997

²⁰⁴ Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale 9317. Από τις Συρακούσες. *ARV*² 1059, no. 132. *Addenda* 323. *LIMC* I, s. v. Amazons, 606, no. 307. Arias, Shefton and Hirmer 1962, pl. 191. Matheson 1995, 169, pl. 144.

Το άλλο αγγείο βρίσκεται στο Museo Gregoriano Etrusco (πίν. 108).²⁰⁵ Η Αμαζόνα είναι έτοιμη να κατέβει από το άλογο. Το ένδυμα των δύο μορφών παρουσιάζει πολλές ομοιότητες. Η κίνηση του αλόγου θυμίζει αυτό το ζωγράφου του Κόδρου αλλά η σχεδιαστική απόδοσή του διαφέρει αρκετά.

ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ

➤ Σάτυρος και μαινάδα που χορεύουν

Αυτό το θραύσμα κύλικας (αρ. κατ. 16, πίν. 16) απεικονίζει ένα σάτυρο και μία μαινάδα. Αποτελούν μέλη ενός διονυσιακού θιάσου. Ο σάτυρος έχει απλωμένα τα χέρια και χορεύει. Η μαινάδα είναι ντυμένη και έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο. Βρίσκεται σε έκσταση, χορεύει και φαίνεται σα να τραγουδά.

➤ Σάτυρος και μαινάδα

Η διακόσμηση του μεταλλίου (αρ. κατ. 15, πίν. 15. α) παρουσιάζει δύο μορφές του διονυσιακού θιάσου. Η μαινάδα φορά μακρύ χιτώνα και ιμάτιο και σχηματίζεται κόλπος. Έχει τα μαλλιά μαζεμένα σε κόρυμβο και φορά ταινία. Στο δεξί χέρι κρατά οινόχρη και στο αριστερό θύρσο. Η οινόχρη σχετίζεται με την οινοποισία που συνδέεται με τις διονυσιακές σκηνές. Ο θύρσος είναι αντιπροσωπευτικό σύμβολο του Διονύσου και του θιάσου του.

Ο σάτυρος είναι γυμνός. Είναι γενειοφόρος και είναι εν μέρει φαλακρός. Απλώνει το δεξί χέρι και κρατά κάρθαρο και έχει το αριστερό στο ισχίο. Ο κάρθαρος είναι αγγείο πόσεως και συνδέεται με το Διόνυσο και τις διονυσιακές σκηνές.

Οι δύο μορφές προφανώς συνομιλούν. Ο σάτυρος πρέπει να ζητά από τη μαινάδα να του γεμίσει τον κάρθαρο με κρασί.

Το ίδιο θέμα απεικονίζεται και στο μετάλλιο μιας κύλικας του ζωγράφου του Ευαίωνος (πίν. 85).²⁰⁶ Οι μορφές απεικονίζονται αντίστροφα. Η μαινάδα κρατά οινόχρη αλλά ο σάτυρος κρατά κλαδιά κισσού. Κι εδώ οι δύο μορφές συνομιλούν και

²⁰⁵ Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 18 (690). Από το Vulci. *ARV²* 1051, no. 13, 1680. Bothmer von 1957, 182, no. 64, pl. 80.2. Philippaki 1967, pl. 45.2. *LIMC*, I, s. v. Amazons, 607, no. 315. Matheson 1995, 170, pl. 145.

²⁰⁶ Φρανκφούρτη, Stadel Institute, STV6. *ARV²* 790.11. *Add* 142. *Add²* 289. *Para* 522. *CVA*, Frankfurt, Frankfurt am Main 2, 25, pl. (1455) 64. 1- 4. *BA* 209719

η μαινάδα απεικονίζεται πιο «ανοιχτή» απλώνοντας το χέρι της. Πιθανόν ο μαθητής προσπάθησε να μιμηθεί το σχέδιο και το θέμα του δασκάλου του.

➤ Διονυσιακός θίασος

Στην κύλικα από τη Spina με αρ. κατ. 59 (πίν. 50) το θέμα σε όλες τις πλευρές είναι ο διονυσιακός θίασος αλλά δεν είναι συγκεκριμένο. Είναι σημαντικό ότι δίνονται οι επιγραφές και ταυτίζονται κάποιες μορφές.

Στο μετάλλιο (πίν. 50. α) το θέμα είναι η Πειθώ και ο Πόθος που παρακολουθούν την Αριάδνη και το Διόνυσο. Στο αριστερό άκρο απεικονίζεται η Πειθώ. Φορά πέπλο, ιμάτιο και στεφάνι από φύλλα κισσού. Έχει σηκωμένο το δεξί χέρι της σε ένδειξη ομιλίας και το αριστερό το ακουμπά στον ώμο του Πόθου. Ο Πόθος απεικονίζεται σε πολύ μικρή κλίμακα. Είναι γυμνός και πιθανόν φορά κι αυτός στεφάνι από φύλλα κισσού. Στηρίζεται στην Πειθώ. Μπροστά τους βρίσκεται το ζευγάρι του Διονύσου και της Αριάδνης. Ο Διόνυσος στηρίζεται πάνω της. Είναι γενειοφόρος και φορά ένα στεφάνι από φύλλα κισσού. Φορά έναν κοντό χιτώνα, ιμάτιο που κρέμεται από το δεξί βραχιονά του και ψηλές δερμάτινες μπότες. Στο αριστερό χέρι κρατά ένα θύρσο και στο δεξί έναν κάνθαρο. Η Αριάδνη φορά χιτώνα, σφενδόνη στην κεφαλή και ψέλλια στα χέρια της. Έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο. Πίσω τους βρίσκεται ένας νέος σάτυρος, ο οποίος ονομάζεται Κώμος. Είναι γυμνός. Κρατά έναν πυρσό στον αριστερό ώμο του και στο υψωμένο δεξί τη μία λαβή από τον κάνθαρο του Διονύσου. Είναι αξιοσημείωτο ότι η περιοχή γύρω από το μετάλλιο διακοσμείται με φύλλα κισσού, τα οποία συμφωνούν απόλυτα με το διονυσιακό θίασο.

Στις εξωτερικές πλευρές του αγγείου, το θέμα είναι μαινάδες και σάτυροι. Στη μία πλευρά (πίν. 50. β), απεικονίζονται τρεις σάτυροι και ανάμεσά τους παρεμβάλλονται δύο μαινάδες. Βρίσκονται σε ζεύγη εκτός από τον κεντρικό σάτυρο. Όλοι οι σάτυροι είναι γυμνοί. Στη μία πλευρά, ο πρώτος στέκεται και κοιτάζει τη μαινάδα. Απλώνει το δεξί χέρι του σε ένδειξη συνομιλίας. Ο δεύτερος σάτυρος τρέχει προς τα δεξιά και κρατά ένα αντικείμενο που πιθανόν είναι ασκός για το κρασί. Ο τρίτος σάτυρος δε σώζεται αρκετά και πρέπει να συνομιλεί με τη μαινάδα. Από την επιγραφή σώζεται το]ΜΟΣ και ο Guy δίνει το όνομα ΦVΜΟΣ.²⁰⁷ Η πρώτη μαινάδα είναι η Παιδιά. Κοιτάζει το σάτυρο. Φορά χιτώνα και ιμάτιο ζωσμένο στη μέση και

²⁰⁷ Lezzi- Hafter 1985, 251

ψέλλια στα χέρια της. Έχει μακριά μαλλιά και δύο βόστρυχοι κρέμονται εκατέρωθεν στο μπροστινό μέρος. Έχει λυγισμένο το αριστερό χέρι και κρατά θύρσο. Από την άλλη γυναικεία μορφή σώζονται μόνο τα πόδια και διακρίνεται το ένδυμά της.

Στην άλλη πλευρά (πίν. 50. γ), επαναλαμβάνεται η ίδια διάταξη. Ο πρώτος σάτυρος γέρνει προς τη μαινάδα και κρατά στα χέρια του έναν ασκό για το κρασί. Ο άλλος σάτυρος κρατά ένα ράβδο στο αριστερό χέρι του. Σώζεται η επιγραφή ΣΙ[και ο guy θεωρεί ότι ονομάζεται ΣΙΜ[ΟΣ].²⁰⁸ Ο τελευταίος σάτυρος έχει ένα ένδυμα κρεμασμένο στο δεξί ώμο του. Η μορφή σώζεται αποσπασματικά και είναι δύσκολο να ερμηνευθεί. Και εδώ η πρώτη μαινάδα ονομάζεται Παιδιά. Η μορφή της μοιάζει περισσότερο με την Ευδία. Φορά πέπλο και ιμάτιο. Έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο και φορά ταινία. Στο δεξί χέρι της κρατά κάρθαρο και στο αριστερό που είναι υψωμένο ένα θύρσο. Η άλλη μαινάδα φορά χιτώνα ο οποίος σχηματίζει μακρύ κόλπο. Στο αριστερό χέρι έχει θύρσο. Τεντώνει το δεξί χέρι σε ένδειξη συνομιλίας και τείνει να ακουμπήσει το αριστερό.

Η παρουσία της Παιδιάς σε σκηνές του διονυσιακού κύκλου δικαιολογείται από το ερωτικό παιχνίδι στο οποίο ενδίδουν συχνά οι σάτυροι και οι μαινάδες.²⁰⁹ Αναλαμβάνει το ρόλο μαινάδας. Βέβαια, είναι αξιοσημείωτο ότι οι μαινάδες δεν ενέδιδαν στο πάθος των σατύρων και η μορφή της δε δικαιολογείται άμεσα. Τέλος, η Παιδιά δεν προσωποποιείται στις σκηνές της κύλικας.²¹⁰

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ

➤ Κυνήγι

Στη μία πλευρά της κύλικας από το Βερολίνο στο Antikensammlung, F2538 (αρ. κατ. 5, πίν. 5. γ) απεικονίζεται το κυνήγι ελαφιού. Εδώ παρουσιάζονται δύο έφηβοι και δύο άνδρες εναλλάξ σε ζεύγη εκατέρωθεν του ελαφιού. Απέναντι από το ελάφι ταυτίζεται ο Πηλέας με επιγραφή:

²⁰⁸ ό.π., 251

²⁰⁹ Shapiro 1993, 183

²¹⁰ ό.π. 181

Οι δύο μορφές κοντά στο ελάφι δε φορούν ένδυμα και μόνο ο Πηλέας φορά πύλο.²¹¹ Ο Πηλέας είναι άνδρας και γενειοφόρος. Οι άλλες δύο έχουν χλαμύδα και πέτασο.²¹² Ο έφηβος έχει τον πέτασο στους ώμους όπως συνηθίζεται στην απόδοσή τους.

Όσον αφορά την επίθεσή τους, οι μορφές που βρίσκονται κοντά στο ελάφι έχουν ενεργητικότερη δράση. Ο Πηλέας ετοιμάζεται να το χτυπήσει με το ρόπαλο και έχει ζωσμένο σπαθί. Ο νέος έχει πιάσει με το αριστερό χέρι του το κέρατο του ελαφιού και κρατά κι αυτός ρόπαλο έτοιμος να το χτυπήσει. Οι άλλες δύο μορφές κρατούν δόρυ που θα το πατάζουν στο ζώο ή θα το χτυπήσουν. Τοποθετούνται σε δευτερεύουσα αλλά κρίσιμη θέση.

Στο μετάλλιο της κύλικας από το Bryn Mawr College, P214 (αρ. κατ. 51, πίν. 47. α) παρουσιάζεται ένας σκεπτικός κυνηγός. Σώζεται μόνο ένα θραύσμα. Φορά ένδυμα και κρατά δύο δόρατα. Τα δάχτυλά του είναι μόλις ορατά. Εξαιτίας της κατάστασής του δεν μπορούμε να συμπεράνουμε περισσότερα στοιχεία για τη σκηνή.

➤ Γυναίκες

Σε μία κύλικα από τη Νέα Υόρκη (αρ. κατ. 39, πίν. 36) το θέμα είναι η ζωή των γυναικών. Στο μετάλλιο (πίν. 36. α) το θέμα είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτο και σπάνιο. Η γυναίκα που απεικονίζεται κάνει τραμπάλα. Γι' αυτό και το επίπεδο της εξηρημένης γραμμής είναι λοξό. Φορά ιμάτιο και έχει τα μαλλιά σε κόρυμβο. Με τα χέρια της κρατά το ένδυμα για να μην την εμποδίζει στην κίνησή της. Είναι σημαντικό και επειδή κατανοούμε καλύτερα τους τρόπους διασκέδασης αλλά και παιχνιδιού των νεαρών γυναικών.

Στις εξωτερικές πλευρές το θέμα αυτής της σκηνής δεν είναι ξεκάθαρο. Πρόκειται για ένα γυναικείο θέμα παρουσιάζονται από τρεις αστές γυναίκες σε κάθε πλευρά του αγγείου. Όλες οι γυναίκες φορούν μακρύ χιτώνα και ιμάτιο. Έχουν τα μαλλιά μαζεμένα σε κόρυμβο και φορούν σάκο ή ταινία ή τίποτα.

Στη μία πλευρά (πίν. 36. β), πιθανόν βρίσκονται σε κάποιο δρόμο της Αθήνας και συνομιλούν. Η γυναίκα στα αριστερά απλώνει το χέρι σε ένδειξη συνομιλίας και οι άλλες έχουν χαλαρή στάση.

²¹¹ CVA, Berlin, Antiquarium 3, 15

²¹² ό.π., 15

Στην άλλη πλευρά (**πίν. 36. γ**), επαναλαμβάνεται το ίδιο θέμα. Όλες απλώνουν το χέρι. Βέβαια, εδώ είναι αναρτημένη στο βάθος μία λουρίδα από ύφασμα. Αυτό υποδηλώνει ότι βρίσκονται στο γυναικωνίτη.

➤ Αναχώρηση νέων

Οι παραστάσεις αυτού του θέματος παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.²¹³ Ο ζωγράφος ακολουθεί τον ίδιο περίπου τύπο σε όλα τα έργα του. Εκτός από τους νέους που αναχωρούν, απεικονίζονται σταθερά γυναίκες και άλλοι νέοι. Μόνο στη μία εξωτερική πλευρά της κύλικας από το Παρίσι στο Musée du Louvre, G458 (αρ. κατ. 11, **πίν. 11. β- γ**) απεικονίζεται ένας γενειοφόρος άνδρας.

Στην κύλικα από ιδιωτική συλλογή στη Ζυρίχη (αρ. κατ. 13, **πίν. 13. β**) παρατηρείται ένα αξιοσημείωτο στοιχείο που είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό. Ένας νέος κάθεται πάνω σε ένα βράχο. Μ' αυτό τον τρόπο υποδηλώνεται η ύπαιθρος.

Σε όλα τα αγγεία οι σκηνές είναι πολυπρόσωπες (τέσσερα ή πέντε άτομα) και οι μορφές απλώνουν τα χέρια σε ένδειξη συνομιλίας. Τα άτομα που συζητούν παρουσιάζονται σε дуάδες ή τριάδες.

Οι νέοι που αναχωρούν φορούν χλαμύδα και έχουν δόρυ και ζωσμένο σπαθί. Εξαιρεση αποτελεί ο νέος στην κύλικα με αρ. κατ. 9 (**πίν. 9**) που φορά πέτασο. Οι γυναίκες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι αυτών των σκηνών. Φορούν μακρύ χιτώνα και ιμάτιο και το ένδυμα είναι ζωσμένο στη μέση. Φορούν είτε ταινίες (αρ. κατ. 11- **πίν. 11. β**) είτε σάκο είτε τίποτα (αρ. κατ. 11- **πίν. 11. β**, 11- **πίν. 11. γ**). Σ' αυτές τις σκηνές κρατούν μεταλλικές φιάλες (αρ. κατ. 9- **πίν. 9**, 11- **πίν. 11. β**, 11- **πίν. 11. γ**). Αυτές θα τις δώσουν στους νέους να κάνουν σπονδή πριν από την αναχώρησή τους. Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 13 (**πίν. 13. α**) παρουσιάζεται η κατάληξη της σκηνής καθώς ο νέος κάνει αυτή τη σπονδή. Στις παραστάσεις των εξωτερικών πλευρών της κύλικας με αρ. κατ. 11 (**πίν. 11. β- γ**) κάποιες γυναίκες εκτός από φιάλη κρατούν και οινόχοη.

Η αναχώρηση νέου απεικονίζεται και σε ένα αγγείο του ζωγράφου του Ευαίωνος.²¹⁴ Ο νέος που απεικονίζεται μας θυμίζει το νέο με τον πέτασο, τη χλαμύδα και το δόρυ στο θραύσμα της κύλικας με αρ. κατ. 9 (**πίν. 9**). Ακόμα και η στάση των

²¹³ Αρ, κατ. 8, 9, 11, 12, 13

²¹⁴ Λονδίνο, British Museum, E200. ARV² 798.149. CVA, London, British Museum 6, III.Ic.4, pl. (361) 86. 4. BA 209858

δύο μορφών είναι ίδια. Βέβαια, εδώ το θέμα παραλλάσσεται επειδή απεικονίζονται δύο γυναίκες και όχι μία όπως στις κύλικες του ζωγράφου του Κόδρου. Παρ' όλα αυτά, η επίδραση του δασκάλου είναι έντονη.

➤ Αναχώρηση πολεμιστή

Το θέμα αυτό είναι σημαντικό επειδή ο ζωγράφος διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους αγγειογράφους και δεν απεικονίζει πολλά πρόσωπα όπως στην αναχώρηση νέου. Στο θραύσμα του αγγείου με αρ. κατ. 10 (**πίν. 10**) παρουσιάζεται το γυμνό σώμα ενός νέου άνδρα με τον πολεμικό εξοπλισμό του. Το δεξί χέρι του είναι κάτω. Το αριστερό χέρι του είναι τεντωμένο, στηρίζει τη χλαμύδα του και προφανώς κρατούσε δόρυ.²¹⁵ Από το δεξί του ώμο κρέμεται ένας λεπτός μάντας που κρατά το ζωσμένο σπαθί του που βρίσκεται σε μία θήκη. Αριστερά του, διακρίνεται ελάχιστα μία μορφή που φορά μιάτιο και κρατά ράβδο και πιθανόν ήταν ένας άλλος πολεμιστής ή νέος που συνομιλούσαν.

Διαφορετική είναι η απόδοση του θέματος στη μία πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 14 (**πίν. 14. γ**). Στη δεξιά πλευρά απεικονίζεται η χειραψία κατά την αναχώρηση ενός άνδρα με ένα νέο πολεμιστή. Ο πολεμιστής φορά χιτώνα, θώρακα και πίλο. Ο πίλος μας κάνει εντύπωση γιατί δε συνηθίζεται. Ως οπλισμό, φέρει ασπίδα και δόρυ. Από την άλλη πλευρά, ο γενειοφόρος άνδρας αντιπροσωπεύει τον τύπο του πολίτη. Φορά μιάτιο και ακουμπά σε ξύλινη βακτηρία. Ανάμεσά και πίσω τους παρεμβάλλεται ένας ιωνικός κίονας που υποδηλώνει κάποιο κτίριο. Αυτό μπορεί να είναι η οικία του πολεμιστή.

Στην αριστερή πλευρά, απεικονίζεται ένας νέος στον τύπο του εφήβου που κρατά τα ηνία ενός αλόγου. Αυτός φορά χλαμύδα στην αριστερή πλευρά, πέτασο και σανδάλια με ψηλό δέσιμο. Η εικόνα του σε συνδυασμό με το άλογο υποδηλώνουν έναν ταξιδιώτη. Αυτός περιμένει τον πολεμιστή. Πιθανόν το άλογο ανήκει στον πολεμιστή.

Το θέμα της αναχώρησης πολεμιστή απεικονίζεται και σε άλλα αγγεία με τον ίδιο εικονογραφικό τύπο του άνδρα αλλά όχι της σκηνής. Ένα παράδειγμα είναι η στάμνος του ζωγράφου του Κλεοφώντος (**πίν. 109**).²¹⁶ Εδώ, ο πολεμιστής κρατά τη

²¹⁵ *CVA*, Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Institutes der Universität 5, 42

²¹⁶ St. Petersburg, The State Hermitage Museum, inv. no. b 1148 (St. 1428, B 809). *ARV*² 1143.3. *Para* 455. *Add*² 334. *Peredolskaja* 1967, 183- 184, no. 210, pls. 142, 179. 3- 5. *Philippaki* 1967, 145, no. 10, 146- 147. *Reeder* 1995, 154- 155, no. 18

φιάλη και η γυναίκα ακολουθεί το μοτίβο του ανακαλύπτεσθαι. Τους συνοδεύει ένας ηλικιωμένος άνδρας και μία γυναίκα.

➤ Αθλητές

Η πλειοψηφία των αγγείων του ζωγράφου έχει ως θέμα τους αθλητές. Αυτό το θέμα αντιπροσωπεύουν τα τριάντα εννιά από τα εξήντα τρία που αποδίδονται στο ζωγράφο. Οι αθλητές απεικονίζονται είτε την ώρα που προπονούνται είτε την ώρα που ξεκουράζονται. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι περισσότερες σκηνές. Η αθηναϊκή παιδεία ήταν ιδιωτική και απαρτιζόταν από τη γυμναστική, τη μουσική και τη γραμματική. Το πρότυπο του αθηναίου πολίτη ήταν το «καλός και αγαθός». Αυτός ο τύπος παιδείας εντάσσεται αρμονικά στο σύστημα της κοινωνίας και της ζωής. Οι πολίτες αποκτούν αγωγή και είναι άξιοι και ικανοί να υπερασπιστούν την πατρίδα νικηφόρα. Το σώμα και η ψυχή λειτουργούν και αναπτύσσονται αρμονικά.

Η γυμναστική παιδεία απαιτούσε συγκεκριμένους και κατάλληλους χώρους. Οι παλαιστρες είχαν χώρους για την άσκηση των νέων αλλά και για την παραμονή τους με τα αποδυτήρια, τα λουτρά, το σκάμμα για την πάλη, το άλμα και το δρόμο και άλλους λειτουργικούς χώρους. Ήταν είτε ιδιωτικές είτε δημόσιες.²¹⁷ Με βάση την αρχιτεκτονική της, η παλαίστρα ήταν ένα τετράγωνο στωικό οικοδόμημα με χώρους για την άσκηση στην πάλη, πυγμή, άλμα κλπ (όπως το *κωρυκείον*) και άλλους για την περιποίηση του σώματος (όπως το *ελαιοθέσιον*, *κονιστήριον*, *λουτρόν*).

Άλλος χώρος ήταν τα γυμνάσια. Αυτά ήταν δημόσια, ιδρύονταν από την πόλη και ανήκαν σ' αυτή.²¹⁸ Εκεί περνούσαν οι νέοι της Αθήνας το μεγαλύτερο μέρος της παιδικής και εφηβικής ζωής τους. Εκεί σύχναζαν και οι ενήλικες πολίτες. Είναι αξιοσημείωτο ότι εκεί σύχναζαν και οι φιλόσοφοι. Και τα δύο ονομαστά γυμνάσια της Αθήνας, της Ακαδημίας και του Λυκείου, ήταν τα δύο μεγάλα πνευματικά κέντρα όπου δίδαξαν ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης και τα μετέτρεψαν στις δύο μεγαλύτερες φιλοσοφικές σχολές της αρχαίας Ελλάδας που καθόρισαν αποφασιστικά τη φιλοσοφική σκέψη.

Τα μέρη του γυμνασίου που ήταν απαραίτητα για την άσκηση των νέων είναι τα ακόλουθα:

²¹⁷ Ανδρόνικος 1982, 60

²¹⁸ ό.π., 60

- Η παραδρομής, που είναι ο ανοιχτός στίβος για την άσκηση στο δρόμο και ο ξυστός, που είναι ο στεγασμένος δρόμος.
- Ο υπαίθριος χώρος που βρίσκεται στο μέσο, ανάμεσα σε στοές, για τις ασκήσεις του ακοντισμού, του δίσκου κ.ά.
- Η παλαίστρα.

Οι σκηνές από τα αγγεία του ζωγράφου τοποθετούνται σ' αυτούς τους χώρους. Δε γίνεται διαχωρισμός των δύο χώρων. Σε σκηνές κατά τη διάρκεια της προπόνησης, απεικονίζονται να κρέμονται διάφορα αντικείμενα.²¹⁹ Αυτά είναι αρύβαλλοι (αρ. κατ. 42- **πίν. 38**, 48- **πίν. 44. β**, 55- **πίν. 49**) και ένα επίμηκες αντικείμενο (αρ. κατ. 55, **πίν. 49**). Επιπλέον, σ' αυτές απεικονίζεται και το τέρμα (αρ. κατ. 42- **πίν. 38**, 46- **πίν. 42**, 55- **πίν. 49**) ή μικρό βάθρο (αρ. κατ. 48, **πίν. 44. α**). Το σκηνικό αλλάζει στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 34 (**πίν. 33. α**). Εκεί απεικονίζεται ένας βωμός και υποδηλώνεται ο ελεύθερος υπαίθριος χώρος. Αυτός ο χώρος, όμως, είναι σε αθλητικές εγκαταστάσεις γιατί απεικονίζεται στο βάθος αναρτημένος ένας αρύβαλλος και ένα επίμηκες αντικείμενο. Στην κύλικα με αρ. κατ. 18 (**πίν. 18. γ**) απεικονίζονται δύο αθλητές να στέκονται πίσω από ένα βωμό ο οποίος βρίσκεται μέσα στην παλαίστρα. Στον ελεύθερο χώρο πρέπει να είναι ο βωμός της κύλικας με αρ. κατ. 28 (**πίν. 28. α**).

Η προπόνηση γινόταν με τη συνοδεία μουσικής και συγκεκριμένα αυλού. Αυτό βοηθούσε στην αρμονία και στο ρυθμό των αθλητών. Στη μία πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 27 (**πίν. 27. β**) απεικονίζεται το σώμα ενός αυλητή να δίνει ρυθμό σε έναν άλτη. Φορά ένα ένδυμα με έντονη διακόσμηση.

Οι αθλητές που ξεκουράζονται αποτελούν την πλειοψηφία των σκηνών.²²⁰ Συνήθως συνομιλούν και ξύνονται με τις στλεγγίδες τους, χειρονομώντας. Είναι αξιοσημείωτη η σκηνή στη μία εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 18 (**πίν. 18. γ**). Εξαίρεση αποτελεί ο αθλητής στην εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 18 (**πίν. 18. γ**) που πλένεται στο λουτρόνα και τον βοηθά ένας συναθλητής του.

²¹⁹ Αρ. κατ. 42 (**πίν. 38**), 48 (**πίν. 44. β**), 55 (**πίν. 49**)

²²⁰ Αρ. κατ. 18 (**πίν. 18**)- 21 (**πίν. 21. α**), 23 (**πίν. 23. α, γ**), 24 (**πίν. 24**)- 26 (**πίν. 26**), 27 (**πίν. 27. β**), 28 (**πίν. 28**), 32 (**πίν. 31**), 33 (**πίν. 32**), 34 (**πίν. 33. α**), 35 (**πίν. 34**), 37 (**πίν. 35**), 43 (**πίν. 39**)- 46 (**πίν. 42**), 48 (**πίν. 44. β- γ**), 55 (**πίν. 49**), 61 (**πίν. 52**), 62 (**πίν. 53**)

Οι αθλητές που αθλούνται απεικονίζονται σε λιγότερα αγγεία.²²¹ Σ' αυτά απεικονίζονται σχεδόν όλα τα αθλήματα. Οι αθλητές αγωνίζονταν γυμνοί. Αυτό αποδεικνύεται και στις σκηνές των αγγείων. Σε κάποιες από αυτές είναι ντυμένοι (αρ. κατ. 28- **πίν. 28. β- γ**, 55- **πίν. 49**). Αυτή είναι η στιγμή μετά την προπόνηση και τον καθαρισμό ή πριν την προπόνηση. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα με τον αθλητή που διπλώνει το ιμάτιό του (αρ. κατ. 32- **πίν. 31. β**, 45- **πίν. 41**). Επιπρόσθετα, έτρεχαν με γυμνά πόδια.

Αρχικά, απεικονίζονται τα αθλήματα του δρόμου (αρ. κατ. 22, **πίν. 22. α**). Σύμφωνα με τη μυθολογία, η αρχική ιδέα του αγωνίσματος αποδίδεται στον Ιδαίο Ηρακλή και στους Δακτύλους, μορφές που ανήκουν στους θρύλους της κοσμογονίας, στον Ενδυμίωνα και στους γιους του, στους μνηστήρες της Αταλάντης και στον ήρωα Ηρακλή.²²² Επομένως, η καταγωγή του είναι αρκετά παλιά παρά την ασαφή καταγωγή.

Διακρίνονται σε δρόμους ταχύτητας (*στάδιον* και *διάυλος*), ημιαντοχής (*ίππιος*), αντοχής (*δόλιχος*) και οπλιτοδρομία, στην οποία οι αθλητές έτρεχαν την απόσταση του διαύλου.²²³ Τα αθλήματα αυτά λάμβαναν χώρα στα στάδια. Η διαδρομή αποτελείται από την άφεση, το δρόμο και το τέρμα. Από τον 5^ο αι. π.Χ. και εξής, στην άφεση υπήρχαν σταθερές μακρόστενες λίθινες πλάκες με εγκοπές για τα πόδια των δρομέων, οι *βαλβίδες*. Αργότερα, προστέθηκαν κατά τόπους πολύπλοκα συστήματα που λειτουργούσαν με νήμα ή λεπτό σκοινί, η *ύσπληξ*. Νικητής ήταν ο αθλητής που έφτανε πρώτος στο τέρμα. Εκεί περίμεναν οι κριτές του αγώνα οι οποίοι είχαν την ευθύνη να επιβεβαιώσουν τη σειρά του τερματισμού.²²⁴

Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 22 (**πίν. 22. α**) απεικονίζεται ένας δρομέας που τρέχει τον *ίππιο* δρόμο. Πίσω του βρίσκεται ένας πεσσός. Αυτός μπορεί να υποδηλώνει είτε την αφετηρία είτε τη στροφή στο τέλος του σταδίου.

Επόμενο άθλημα είναι το πένταθλο. Αποτελούνταν από πέντε αγωνίσματα: άλμα, δρόμος, ακόντιο, δίσκος και πάλη. Όλα τα αθλήματα διεξάγονταν την ίδια μέρα. Το άλμα, ο δίσκος και το ακόντιο ήταν πάντοτε μέρος του πεντάθλου και δε

²²¹ Αρ. κατ. 17 (**πίν. 17. β**), 21 (**πίν. 21. β- γ**), 22 (**πίν. 22**), 23 (**πίν. 23. β**), 27 (**πίν. 27. α, β**), 30 (**πίν. 29**), 31 (**πίν. 30**), 34 (**πίν. 33. β**), 41 (**πίν. 37**), 42 (**πίν. 38**), 47 (**πίν. 43**), 48 (**πίν. 44. α**)

²²² Παλαιολόγου 1982 β, 155

²²³ Κεφαλίδου 1996, 30

²²⁴ *ό.π.*, 30

διεξάγονταν μόνα τους. Ο δρόμος και η πάλη τελούνταν και ως αυτοτελή αγωνίσματα με δικά τους έπαθλα.²²⁵

Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν τον πενταθλητή ως κάλλιστο των Ελλήνων. Συγκέντρωνε σε αρμονικό συνδυασμό τα σωματικά και τα ψυχικά προσόντα που απαιτούνταν για όλα τα αγωνίσματα.²²⁶ Ο Φιλόστρατος στο *Περί Γυμναστικής*, 31 και 55 αναφέρει τα προσόντα του πενταθλητή και δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο άλμα.

Στις παραστάσεις των αγγείων δεν είμαστε σίγουροι αν απεικονίζονται σκηνές με τα αθλήματα του πεντάθλου, καθώς και σε ορισμένες περιπτώσεις, κάποια από τα συγκεκριμένα αθλήματα τελούνταν και ως ανεξάρτητα.

Το άλμα (αρ. κατ. 27- *πίν. 27. α*, 34) αποτελούσε μέρος του πεντάθλου στους Ολυμπιακούς αγώνες, ενώ σε τοπικούς αγώνες αναφέρεται ως ανεξάρτητο άθλημα.²²⁷ Οι αγώνες τελούνταν στο στάδιο με τη συνοδεία αυλού. Η διεξαγωγή του άλματος γινόταν σε έναν τετράπλευρο ανασκαμμένο χώρο, το σκάμμα ή τα εσκαμμένα, που είχε μήκος πενήντα πόδια και ήταν γεμάτο με μαλακό χώμα.²²⁸ Στην άκρη του σκάμματος υπήρχε *βατήρας* απ' όπου ξεκινούσαν οι αθλητές το άλμα τους. Το σημείο της επίδοσης του αθλητή ονομαζόταν *σημείον*. Η μέτρηση του άλματος γινόταν από ένα σταθερό σημείο στην αρχή του σκάμματος όπου συχνά υπήρχε ένας πεσσός ή ο βατήρας μέχρι το σημείο όπου έπεφτε ο άλτης.²²⁹ Στο σημείο όπου έφτανε ο άλτης τοποθετούνταν μικροί ξύλινοι πάσσαλοι, τα *σήματα* ή τα *τέρματα*. Μετρούσαν την απόσταση με τον ξύλινο κανόνα. Δε γνωρίζουμε πόσες προσπάθειες είχε δικαίωμα να εκτελέσει ο κάθε αθλητής για να μετρήσει η καλύτερη.

Το άλμα σε μήκος μπορούσε να είναι απλό, διπλό ή τριπλό. Οι αθλητές χρησιμοποιούσαν και αλτήρες αλλά η χρήση τους δεν ήταν υποχρεωτική. Σύμφωνα με το Φιλόστρατο στο *Περί γυμναστικής*, 55, ο αλτήρας ήταν ανακάλυψη των πενταθλητών και ο ίδιος αναφέρει πληροφορίες για τη χρήση τους. Χρησιμοποιούσαν αυτά τα βάρη για να βελτιώσουν την επίδοσή τους και να δώσουν μεγαλύτερη ώθηση στο σώμα τους.²³⁰ Το υλικό τους ήταν μολύβι ή λίθος. Το σχήμα τους ποίκιλλε και ήταν σφαιρικοί, ελλειψοειδείς, αμφίσφαιροι, αμφιβαρείς κ.ά. Το βάρος του ποίκιλλε

²²⁵ Αραπογιάννη 2001, 376

²²⁶ *ό.π.*, 376

²²⁷ *ό.π.*, 376

²²⁸ Παλαιολόγου 1982 γ, 176

²²⁹ Κεφαλίδου 1996, 32

²³⁰ Αραπογιάννη 2001, 376

ανάλογα με το βάρος και τη σωματική διάπλαση του αθλητή που τους χρησιμοποιούσε. Ο άλτης έπαιρνε φόρα κρατώντας τους αλτήρες, τους οποίους πετούσε πίσω, λίγο πριν πατήσει στο έδαφος, τελειώνοντας το άλμα του.

Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 27 (πίν. 27. α) απεικονίζεται ο άλτης τη στιγμή που προσγειώνεται στο έδαφος. Πίσω του απεικονίζεται ο πεσσός που αναφέρθηκε παραπάνω. Η κοντινή απόστασή του από τον αθλητή δικαιολογείται από την έλλειψη χώρου στη σκηνή. Στη μία πλευρά της ίδιας κύλικας απεικονίζεται ο άλτης να ετοιμάζεται να πάρει φόρα και του δίνει ρυθμό ένας αυλητής.

Ο ακοντισμός (αρ. κατ. 20- πίν. 20. α, 25- πίν. 25. β, 34- πίν. 33. β, 48- πίν. 44. α) τελούταν σύμφωνα με δύο διαφορετικούς τρόπους. Ο πρώτος είναι ο εκηβόλος ακοντισμός, δηλαδή η κατά μήκος ρήψη του ακοντίου. Αυτός ήταν και το αγώνισμα του πεντάθλου. Ο δεύτερος είναι ο στοχαστικός ακοντισμός, δηλαδή η ρήψη του ακοντίου σε καθορισμένο στόχο.

Το ακόντιο ήταν ένα μακρύ ξύλινο κοντάρι, μακρύ όσο περίπου το ύψος του ανθρώπου και μυτερό στη μία άκρη. Στο κέντρο βάρους του υπήρχε *αγκύλη* όπου ήταν στερεωμένη μία δερμάτινη λουρίδα και σχημάτιζε θηλιά. Ο κάθε αθλητής έδενε το δείκτη και το μέσο δάκτυλο του χεριού όπως τον εξυπηρετούσε καλύτερα ανάλογα με τις δυνατότητές του και το μήκος των δακτύλων του.²³¹ Αυτή μπορούσε να αυξήσει τη δύναμη της εκτόξευσης γιατί σταθεροποιούσε τη λαβή και να δώσει στο ακόντιο μία περιστροφική κίνηση γύρω από τον άξονά του που σταθεροποιούσε την πτήση του ακοντίου ώστε να πάει πιο μακριά.²³²

Το ρίξιμο του ακοντίου γινόταν από ένα σταθερό σημείο, τη *βαλβίδα* ή το *τέρμα*²³³. Ανάμεσα σ' αυτή και τη βαλβίδα υπήρχε ένα διάστημα από την αρχή του στίβου που ήταν αρκετό για να κάνει ο αθλητής λίγα βήματα. Το ακόντιο έπρεπε να πέσει μέσα σε έναν αυστηρά καθορισμένο από τρεις πλευρές χώρο. Νικητής ήταν ο αθλητής που κάλυπτε τη μεγαλύτερη απόσταση. Στο σημείο όπου έφτανε ο άλτης τοποθετούνταν μικροί ξύλινοι πάσσαλοι, τα *σήματα* ή τα *τέρματα*. Δε γνωρίζουμε πόσες προσπάθειες είχε δικαίωμα να εκτελέσει ο κάθε αθλητής για να μετρήσει η καλύτερη.

²³¹ Παλαιολόγου 1982 ε, 196

²³² ό.π., 198

²³³ Κεφαλίδου 1996, 32

Ξεκινώντας την προσπάθεια, ο αθλητής δοκίμαζε την *αγκύλη*. Έσπρωχνε με το αριστερό χέρι το ακόντιο προς τα πίσω για να τεντώσει την *αγκύλη* και να σφίξουν τα δάχτυλα του δεξιού χεριού του μέσα σ' αυτή.²³⁴ Ύστερα έπαιρνε φόρα στρέφοντας το σώμα προς την κατεύθυνση της βολής, τρέχοντας και κρατώντας οριζόντιο το ακόντιο δίπλα στο κεφάλι του. Πριν από τη βαλβίδα, τέντωνε το δεξί χέρι πίσω, έστρεφε τον κορμό και το κεφάλι προς τα δεξιά και ταυτόχρονα βοηθούσαν τα πόδια του. Μετά έκαμπτε τα γόνατα ελαφρά, πρόβαλε το αριστερό πόδι τεντωμένο και εκτίνασσε το ακόντιο.

Στις παραστάσεις των αγγείων του ζωγράφου δεν παίρνουμε αρκετές πληροφορίες. Στη μία πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 34 (**πίν. 33. β**) ο ακοντιστής φαίνεται να παίρνει φόρα για τη βολή του. Εκατέρωθεν απεικονίζονται άλλοι δύο αθλητές, οι οποίοι ξεκουράζονται. Πιθανόν είναι κάποια στιγμή χαλαρής προπόνησης. Από την άλλη, στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 48 (**πίν. 44. α**) απεικονίζεται ένας αθλητής που κρατά το ακόντιο, μπροστά από ένα *τέρμα*. Αυτός πρέπει να ετοιμάζεται για τη βολή του. Στις κύλικες με αρ. κατ. 20 (**πίν. 20. α**) και 25 (**πίν. 25. β**), οι αθλητές κρατούν τα ακόντια πιθανόν και σε στιγμή ανάπαυλας.

Η πάλη (αρ. κατ. 21- **πίν. 21. β- γ**, 22- **πίν. 22. β- γ**, 30- **πίν. 29**, 31- **πίν. 30. α- β**, 42- **πίν. 38**, 47- **πίν. 43. α- β**) αποτελεί άλλη μία κατηγορία αθλήματος. Σύμφωνα με τη μυθολογία, ως εφευρέτες του αναφέρονται ο Θησέας, ο Ηρακλής, ο Ερμής και ο Πηλέας.²³⁵ Απαιτούσε το συνδυασμό δεξιοτεχνίας, ευκινησίας και δύναμης. Υπήρχαν δύο είδη πάλης. Το πρώτο ήταν η όρθια πάλη ή ορθοπάλη ή σταδαία πάλη (αρ. κατ. 22- **πίν. 22. β- γ**, 42- **πίν. 38**). Νικητής ήταν αυτός που έριχνε τρεις φορές τον αντίπαλό του στο έδαφος (*τριακτήρ*). Το δεύτερο ήταν η *αλίνδησιν* ή *κύλισιν* ή κάτω πάλη (αρ. κατ. 21- **πίν. 31. β- γ**, 47, **πίν. 43. α- β**). Εδώ, η ανάδειξη του νικητή ήταν διαφορετική. Ο αγώνας συνεχιζόταν μέχρι ο ένας από τους δύο αθλητές να παραδεχτεί την ήττα του και να κάνει την κίνηση του απαγορεύειν. Με αυτή, ύψωνε το χέρι με το δείκτη ή με το δείκτη και το μέσο δάκτυλο τεντωμένο, ώστε να διακόψει ο κριτής τον αγώνα.²³⁶

Η προπόνηση γινόταν στην παλαιίστρα, ενώ οι αγώνες διεξάγονταν στο στάδιο. Υπήρχε συνήθως ένας πρόχειρος φράχτης από τη μία πλευρά, ώστε να

²³⁴ Παλαιολόγου 1982 ε, 198

²³⁵ Αραπογιάννη 2001, 377

²³⁶ ό.π., 377

περιορίζονται ο διαθέσιμος χώρος και οι ελιγμοί διαφυγής. Ο Φιλόστρατος στο *Περί Γυμναστικής*, 35 ορίζει τα προσόντα ενός καλού παλαιστή. Οι αθλητές αγωνίζονταν γυμνοί σε ζεύγη, χωρίς κατηγορίες βαρών και είχαν αλειμμένο το σώμα με λάδι. Τα ζεύγη ορίζονταν με κλήρωση. Στην περίπτωση που ο αριθμός των παλαιστών ήταν περιττός, επιλεγόταν με κλήρο ένας έφεδρος, ο οποίος αγωνιζόταν στο τέλος με τον τελικό νικητή. Επιπλέον, αυστηρότατοι κανονισμοί διαφύλατταν τη σωματική ακεραιότητα των αθλητών.

Η αρχική στάση των παλαιστών ονομαζόταν *σύστασις* ή *παράθεσις*.²³⁷ Οι αθλητές ήταν αντιμέτωποι με τα πόδια λυγισμένα και λίγο ανοιχτά ώστε να είναι έτοιμοι να εκμεταλλευτούν την κάθε αδυναμία του αντιπάλου. Στον αγώνα, οι λαβές είχαν διάφορες ονομασίες ανάλογα με το σημείο του σώματος που εφαρμοζόταν: *άμμα* (πάσιμο σε κόμπο), *άγχειν* (αποπνιγμός), *ράσσειν* (πτώση στο έδαφος), *τραχηλίσειν* (λαβή από τον τράχηλο), *διαλαμβάνειν* (λαβή από τη μέση) κ.ά.²³⁸ Στις σκηνές των αγγείων παρατηρείται ιδιαίτερη ένταση σ' αυτές με αρ. κατ. 21 (**πίν. 21. β- γ**), 42 (**πίν. 38**).

Το τελευταίο άθλημα που απεικονίζεται είναι η πυγμή (αρ. κατ. 27- **πίν. 27. β**, 41- **πίν. 37**). Παρατηρούνται αρκετές διαφορές σε σχέση με την πάλη. Οι πύκτες, κατά τη διάρκεια του αγώνα, φοράνε στα χέρια τους μάντες. Αυτοί είναι λουρίδες κατασκευασμένες από δέρμα βοδιού και είχαν μήκος περίπου τρία μέτρα. Τυλίγονταν με περίπλοκο τρόπο γύρω από την πρώτη φάλαγγα των δακτύλων, την παλάμη και τη ράχη του χεριού και δένονταν στον καρπό ή ψηλά στο βραχίονα σταθερά με μία θηλιά.²³⁹ Χρησίμευαν στη σταθεροποίηση του καρπού και των αρθρώσεων των δακτύλων και λιγότερο στην αποφυγή του τραυματισμού του αντιπάλου. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της προπόνησης, σκέπαζαν τα αυτιά τους με ένα είδος δερμάτινου καλύμματος, τις *αμφωτίδες* ή *επωτίδες*. Λεπτομερείς πληροφορίες αναφέρει ο Φιλόστρατος στο *Περί Γυμναστικής*, 9- 10 και 34. Απαιτείται μεγάλη γνώση της τακτικής για την αντιμετώπιση του αντιπάλου.

Οι πύκτες αγωνίζονταν σε ζεύγη και αυτά καθορίζονταν με κλήρο. Αρχικά, οι πυγμάχοι στέκονταν αντιμέτωποι με προτεταμένο το αριστερό χέρι για άμυνα και

²³⁷ Κακαρούγκα- Στασινοπούλου, Προσκυνητοπούλου και Παπαδιαμαντοπούλου- Καλλιώδη 1989, 100

²³⁸ ό.π., 100

²³⁹ Κακαρούγκα- Στασινοπούλου, Προσκυνητοπούλου και Παπαδιαμαντοπούλου- Καλλιώδη 1989, 101

λυγισμένο το δεξί, έτοιμο να καταφέρει το χτύπημα. Τα χτυπήματα επιτρέπονταν μόνο στο κεφάλι (μύτη, μάγουλα, σαγόι) και ήταν διαφορετικά από αυτά της πάλης. Δεν υπήρχε κανένας χρονικός περιορισμός για τη διάρκεια του αγώνα. Αγωνίζονταν μέχρι κάποιος να πέσει αναίσθητος ή να αναγκαστεί να κάνει την κίνηση του *απαγορεύειν*. Εάν ο αγώνας ήταν αμφίρροπος, εφαρμοζόταν η *κλίμαξ*. Κάθε πύκτης όφειλε με τη σειρά του να σταθεί ακίνητος και να δεχτεί από τον αντίπαλο ένα χτύπημα χωρίς να προσπαθήσει να το αποκρούσει.²⁴⁰ Νικητής ανακηρυσσόταν αυτός που άντεχε τα χτυπήματα.

Στην κύλικα με αρ. κατ. 27 (πίν. 27. β) απεικονίζονται οι αθλητές κατά τη διάρκεια της προπόνησης μαζί με τον παιδοτρίβη. Αντίθετα, στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 41 (πίν. 37) οι δύο αθλητές παλεύουν.

Πολύ σημαντικός ήταν ο ρόλος του προπονητή. Αυτοί απεικονίζονται κατά τη διάρκεια της προπόνησης ντυμένοι και κρατούν ράβδο. Είναι είτε νέοι είτε ενήλικοι γενειοφόροι πολίτες.

Χρησιμοποιούσαν δύο μεθόδους. Η πρώτη ήταν να καταβάλλει ο νέος τη μέγιστη δυνατή προσπάθεια ώστε να πετύχει την καλύτερη δυνατή επίδοση. Η δεύτερη ήταν να προσπαθήσει να βελτιώσει την τεχνική και το στυλ του. Η αποτελεσματική προπόνηση ήταν αυτή που συνδύαζε ορθά τις δύο μεθόδους ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του αθλητή. Βασικός στόχος ήταν να αποκτήσουν οι κινήσεις των νέων αρμονία και ρυθμό.²⁴¹ Με την πάροδο των χρόνων, αποκτούσαν και γνώσεις ιατρικής.

Οι παιδοτρίβες απεικονίζονται όπως και οι προπονητές. Σκοπός τους ήταν η προετοιμασία των αθλητών και η σωματική αγωγή τους. Ήταν συνήθως παλαιίμαχος αθλητής.

Συνυπήρχε μαζί με το γυμναστή και συνεργάζονταν. Ο γυμναστής καθόριζε τις λεπτομέρειες και το πρόγραμμα και ο παιδοτρίβης το εφάρμοζε παρακολουθώντας τον αθλητή και δίνοντάς του τις σχετικές πρακτικές οδηγίες.²⁴² Ο παιδοτρίβης εκτελούσε τις οδηγίες του γυμναστή και δίδασκε στους αθλητές τις ασκήσεις, τις λαβές και τα τεχνάσματα.

²⁴⁰ ό.π., 102

²⁴¹ Παλαιολόγου 1982 α, 114

²⁴² ό.π., 118

Είναι αξιοσημείωτα τα αγγεία με αρ. κατ. 17 (**πίν. 17. α**) και 19 (**πίν. 19. β**). Παρουσιάζεται η Νίκη να στεφανώνει το νικητή αθλητή. Η συμβολική μορφή της φτερωτής Νίκης είναι η προσωποποίηση της αθλητικής επιτυχίας και συνοδεύει αρκετούς νικητές. Στην κύλικα με αρ. κατ. 17 η Νίκη στεφανώνει τον αθλητή με ταινία και κρατά στο αριστερό χέρι της στεφάνι. Στην κύλικα με αρ. κατ. 19 ο αθλητής φορά ταινία και η Νίκη πρέπει να του φέρει το στεφάνι.

Το στεφάνι έχει αρκετές μεταφορικές ερμηνείες αλλά και συμβολισμούς. Φέρνει τύχη και θεϊκή προστασία. Το κλαδί που ανθίζει είναι ευεργετικό, γιατί η δύναμη που βρίσκεται μέσα του μεταδίδεται σε όποιον το κρατά ή έρχεται σε επαφή με αυτό και επομένως ο άνθρωπος επικοινωνεί με το θείο.²⁴³ Αυτή η καθαρότητα και η «ιερότητα» του στεφανιού μεταδίδεται στο στεφανηφόρο. Γενικά, το στεφάνι σημαδεύει και ξεχωρίζει αυτόν που το φορά, προστατεύει το κεφάλι και δηλώνει ότι ο στεφανωμένος είναι ιερός, καθαρός και έτοιμος να ξεκινήσει μία ορισμένη διαδικασία. Το στεφάνι είναι φορέας ζωής και περιέχει ζωή.

Η ταινία περιλαμβάνει παρόμοιες ερμηνείες. Με αυτή απεικονίζονται οι αθλητές στην κύλικα με αρ. κατ. 23 (**πίν. 23. α**).

Σημαντική κατηγορία αποτελούν και οι παραστάσεις που απεικονίζονται σπονδές και θυσίες των αθλητών σε βωμούς.²⁴⁴ Όλα αυτά σχετίζονται με τους νικητές. Απεικονίζεται η άμεση επικοινωνία του θεού με το νικητή.

Οι αθλητές που ξεκουράζονται απεικονίζεται στην πλειονότητα των παραστάσεων. Κατά κύριο λόγο ξύνονται με τις στλεγγίδες. Εξαιρέση αποτελεί ο αθλητής στην εξωτερική πλευρά της κύλικας με αρ. κατ. 18 (**πίν. 18. β**) που πλένεται στο λουτρόνα και τον βοηθά ένας συναθλητής του. Συνήθως οι αθλητές συνομιλούν απλώνοντας το ένα χέρι σε ένδειξη συνομιλίας.

Στην κύλικα με αρ. κατ. 58 δίνεται το όνομα του Χαρμίδα. Απεικονίζεται στην παλαίστρα. Επιπλέον, στην κύλικα με αρ. κατ. 21 (**πίν. 21**) δίνεται η επιγραφή *ΞΕΝΟΣ ΚΑΙΟΣ*. Και τα δύο σχετίζονται με τον ερωτισμό και τις ομοφυλοφιλικές τάσεις της εποχής. Ο νικητής συνήθως ονομάζεται καλός.

Ο δάσκαλος του ζωγράφου ασχολήθηκε με τα θέματα των αθλητών. Από αυτόν μπορεί να επηρεάστηκε και ο ίδιος. Η κύλικα του ζωγράφου του Ευαίωνος από

²⁴³ Κεφαλίδου 1996, 72

²⁴⁴ Αρ. κατ. 13 (**πίν. 13. α**), 28 (**πίν. 28. α**), 34 (**πίν. 33. α**)

το Εδιμβούργο (πίν. 110)²⁴⁵ μας θυμίζει το έργο του ζωγράφου. Απεικονίζονται αθλητές που συνομιλούν και κρατούν στλεγγίδες και ένας παιδοτρίβης (μάλλον) τους παρακολουθεί ή συνομιλεί. Μας θυμίζει κυρίως τις κύλικες με αρ. κατ. 32 (πίν. 31) και 33 (πίν. 32) και λιγότερο αυτές με αρ. κατ. 18 (πίν. 18), 20 (πίν. 20) και 27 (πίν. 27). Σε άλλο αγγείο απεικονίζονται οι αθλητές που ξεκουράζονται και άλλες μορφές (πίν. 111).²⁴⁶ Το πρότυπο είναι το ίδιο και ο κάθε ζωγράφος το παραλλάσσει ανάλογα με τα ενδιαφέροντά του.

Όσον αφορά τα αθλήματα, υπάρχουν αρκετά εικονογραφικά παράλληλα. Το άθλημα της πυγμαχίας αποδίδει ένας παναθηναϊκός αμφορέας (πίν. 112) και μοιάζει με την παράσταση του μεταλλίου της κύλικας με αρ. κατ. 41 (πίν.).²⁴⁷ Σε άλλο παναθηναϊκό αμφορέα απεικονίζεται το άθλημα του δρόμου (πίν. 113).²⁴⁸ Η πάλη απεικονίζεται στο αγγείο του πίν. 114 και μας θυμίζει την παράσταση στην κύλικα με αρ. κατ. 21 (πίν.).²⁴⁹ Η διαφορά είναι ότι στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου οι αθλητές έχουν γονατίσει περισσότερο. Με τα παραπάνω παραδείγματα αντιλαμβανόμαστε την επανάληψη των θεμάτων και την ίδια σχεδιαστική απόδοση.

ΔΡΑΜΑ

➤ Ηρακλής και σάτυροι

Στην κύλικα με αρ. κατ. 15 (πίν. 15. α- β) απεικονίζεται ο Ηρακλής και επτά σάτυροι. Το θέμα δεν ταυτίζεται από τη μυθολογία. Οι σάτυροι κλέβουν τα όπλα του Ηρακλή.

Στην πλευρά Α, ο Ηρακλής αποδίδεται ως νεαρός αγένειος, ο οποίος κοιμάται μπροστά από ένα δένδρο. Τριγύρω του απεικονίζονται τρεις σάτυροι. Ο ένας κρατά τη φαρέτρα και άλλος το ρόπαλο. Στην άλλη πλευρά, απεικονίζονται τέσσερις σάτυροι. Ένας κρατά το τόξο και άλλος ένα άλλο όπλο.

²⁴⁵ Εδιμβούργο, National Museums of Scotland, 1956.458, VII.21.71, L224.414. *ARV*² 792.61. *CVA*, Edinburg, National Museums of Scotland, 25- 26, pl. (742) 25. 1- 5. *BA* 209769

²⁴⁶ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 18821. *Το Πνεύμα και το Σώμα*, αρ. 55

²⁴⁷ *Παλαιολόγου* 1982, εικ. 125

²⁴⁸ *ό.π.*, εικ. 72

²⁴⁹ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 12461. *Το Πνεύμα και το Σώμα*, αρ. 49

➤ Θεατρικοί Σάτυροι

Στις εξωτερικές πλευρές της κύλικας στο Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR2.1977 (αρ. κατ. 54, πίν. 48. β- γ) παρουσιάζονται θεατρικοί σάτυροι. Βέβαια, αυτή είναι η μία πλευρά της ερμηνείας. Οι σάτυροι φορούν κοντό ιμάτιο εκτός από έναν. Είναι γενειοφόροι και εν μέρει φαλακροί.

Στην πλευρά Α (πίν. 48. β) παρουσιάζονται τέσσερις μορφές. Η δεύτερη μορφή από αριστερά είναι ένα αγόρι που προχωρά ευπρεπώς. Το μακρύ ιμάτιο καλύπτει όλο το σώμα του. Φορά υποδήματα με κορδόνια. Έχει μακριά μαλλιά και φορά ταινία.

Η μορφή που τον ακολουθεί είναι ένας ηλικιωμένος άνδρας. Το ιμάτιό του καλύπτει όλο το σώμα του εκτός από το δεξί ώμο. Φορά υποδήματα. Με το δεξί χέρι του κρατά μία μακριά βακτηρία και με το αριστερό μία λύρα από το καύκαλο χελώνας. Αυτός πρέπει να είναι ο παιδαγωγός. Ήταν ο εμπιστευτικός δούλος του σπιτιού, του οποίου η κύρια απασχόληση ήταν να συνοδεύει το αγόρι στα μαθήματά του. Επίσης, μετέφερε τα αντικείμενα του παιδιού για τα μαθήματα και το προστάτευε στο δρόμο και στην παλαίστρα από τους θαυμαστές και όσους το περικύκλωναν με πονηρό σκοπό.

Μπροστά από το αγόρι παρουσιάζεται άλλος ένας ηλικιωμένος άνδρας. Αυτός παρεμποδίζει την πορεία του αγοριού. Είναι γυρισμένος στην πλευρά του και το κοιτάζει. Ο κοντός χιτώνας του αφήνει ακάλυπτα τα πόδια κάτω από το γόνατο και το δεξί ώμο. Στο δεξί χέρι κρατά μία βακτηρία που έχει γείρει. Πάνω στο δεξί χέρι στηρίζει το αριστερό και αγγίζει τα γένια του σε μια στάση θαυμασμού για το νέο. Κοιτάζει επίμονα το αγόρι και είναι χαμένος στη σκέψη και το θαυμασμό του. Η μορφή του δεν είναι αρκετά ευπρεπής. Ο μορφασμός του προσώπου που είναι σημαντικός. Συνοφρυώνει το πρόσωπο.

Η μορφή πίσω από τον παιδαγωγό μοιάζει στην εμφάνιση με την πρώτη μορφή μπροστά από το παιδί. Η μόνη διαφορά είναι ότι ένας αρύβαλλος κρέμεται με έναν ιμάντα από τον αριστερό καρπό του. Η στάση του είναι περίεργη. Πηδά υψώνοντας το δεξί πόδι και χέρι. Τη βακτηρία την κρατά με το αριστερό χέρι του και εδώ δε χρησιμεύει απόλυτα.

Ο παιδαγωγός παρόλο που μοιάζει με τις άλλες δύο μορφές, παρουσιάζει κάποιες διαφορές. Η μορφή του είναι πιο ευπρεπής. Φορά μακρύ χιτώνα και υποδήματα. Η βακτηρία του είναι πιο ευθύγραμμη. Όσον αφορά τις λεπτομέρειες του προσώπου, αυτές διαφέρουν από τους υπόλοιπους. Η μύτη του είναι πιο μεγάλη και

ευθύγραμμη. Τα αυτιά του αποδίδονται καλύτερα. Παρ' όλα αυτά οι ομοιότητες με τους υπόλοιπους άνδρες κάνουν τη μορφή του μη ελκυστική.

Στην πλευρά Β (πίν. 48. γ) παρουσιάζονται τέσσερις μορφές. Όλες έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Μοιάζουν με τους δύο άνδρες στα άκρα της παράστασης της προηγούμενης πλευράς του αγγείου. Είναι γενειοφόροι και εν μέρει φαλακροί. Φορούν κοντό χιτώνα που σχεδόν πάντα αφήνει ακάλυπτη την πάνω πλευρά του σώματος και τα πόδια. Κρατούν μία βακτηρία που γέρνει. Οι χειρονομίες και οι στάσεις τους κατά κάποιο τρόπο ποικίλουν. Την ίδια περίπου στάση έχουν οι δύο μορφές στα άκρα και οι άλλες δύο στο κέντρο. Στο υψωμένο χέρι όλοι κρατούν ένα αντικείμενο. Έχουν το αριστερό χέρι στο ισχίο. Μετακινούνται στα αριστερά όπως τα μέλη του κόμου.

Η πρώτη μορφή είναι στητή και ο αρχηγός εδώ. Υψώνει το δεξί χέρι του και κρατά μία φιάλη. Πίσω του, ο άνδρας πηδά. Υψώνει το δεξί χέρι και πόδι του. Με το αριστερό χέρι του κρατά το ένδυμα να μη φύγει. Με το δεξί χέρι κρατά έναν ερωδιό. Αυτό το πουλί απεικονίζεται σε γυναικεία συμφραζόμενα και η θέση του εδώ είναι λίγο περίεργη. Ο επόμενος άνδρας περπατά υψώνοντας το δεξί χέρι του. Το αριστερό χέρι του είναι κάτω από το ένδυμα και το κρύβει στην πλάτη του. Με το δεξί χέρι κρατά ένα ζευγάρι από γραπτές πλάκες, έναν αρύβαλλο σε έναν ιμάντα, μία τσάντα ή ένα πουγκί και πιθανόν μία στλεγγίδα. Ο τελευταίος προχωρά υψώνοντας το δεξί χέρι του και κρατά ένα μεγάλο κύπελλο με αυλακώσεις. Στο αριστερό χέρι του κρατά τη βακτηρία του και έναν αρύβαλλο από τον ιμάντα.

Είναι αξιοσημείωτα τα αντικείμενα που κρατούν οι άνδρες. Ο παιδαγωγός ήταν λογικό να κρατά τη λύρα του αγοριού. Αυτή χρησίμευε στο μάθημα της μουσικής. Κάποιοι κρατούν αντικείμενα από τον εξοπλισμό των μαθητών. Οι γραπτές πλάκες χρησίμευαν στη γραφή, στην ανάγνωση. Ο αρύβαλλος και η στλεγγίδα χρησίμευαν στην άθλησή του στην παλαιίστρα.

Οι θαυμαστές του αγοριού είναι σάτυροι και όχι Αθηναίοι πολίτες. Οι μορφές τους δεν είναι ευπρεπείς. Δεν έχουν μαλλιά στο μπροστινό μέρος της κεφαλής, έχουν ασυνήθιστα κοντόχοντρες και μικρές μύτες και τα αυτιά τους σχηματίζουν γωνίες. Φορούν κοντούς χιτώνες και δε φορούν υποδήματα. Οι ουρές τους κρύβονται κάτω από το ένδυμα.

Μία ερμηνεία του θέματος είναι η παρουσίαση της καθημερινής ζωής στην Αθήνα. Το αγόρι με τη συνοδεία του παιδαγωγού πηγαίνει στα μαθήματά του. Κατευθύνονται στο δάσκαλο της μουσικής. Περνούν από τους δρόμους της πόλης. Το

αγόρι είναι σεμνό. Την πορεία του αγοριού εμποδίζει μία ομάδα ανδρών. Πολιορκείται από έξι άνδρες. Είναι σημαντικό ότι τα αγόρια πολλές φορές παρενοχλούνταν με προτάσεις στο δρόμο από άνδρες. Επομένως, ο ρόλος του παιδαγωγού ήταν απαραίτητος.

Οι προτάσεις ήταν κυρίως ερωτικού περιεχομένου και τους προσέφεραν δώρα, στα οποία περιλαμβάνονταν πουλιά και ζώα. Εν μέρει εξηγείται στην παράσταση η παρουσία του ερωδιού. Ποτέ δεν τους προσέφεραν χρήματα. Τα δώρα αποτελούσαν ιερή πράξη και με την προσφορά τους σκόπευαν να δελεάσουν το νέο. Ήταν θεμιτό το παιδί να μην εκδηλώνεται. Τους συναντούσαν στο δρόμο καθώς πήγαιναν στο σχολείο αλλά και στο γυμνάσιο. Επομένως, εδώ ο ζωγράφος παρουσιάζει το ζήτημα της παιδευσιμότητας στην Αθήνα. Θεωρούσαν την ομοφυλοφιλία αυτή φυσική και είχε παιδαγωγικό σκοπό. Συχνά οι ομοφυλοφιλικές σχέσεις συνδέονται με διαβατήριες τελετές. Στόχος τους ήταν η κοινωνική και πολιτική μύηση του εραστή παιδός. Ο εραστής ήταν είκοσι με τριάντα ετών και ο ερωμένος δώδεκα με δεκαοκτώ ετών. Ο εραστής αναλάμβανε τον ενεργητικό ρόλο και ο ερωμένος τον παθητικό. Βέβαια, στο μέλλον ο ερωμένος θα γίνει εραστής και θα έχει ενεργητικό ρόλο στις ομοφυλοφιλικές αλλά και τις ετεροφυλοφιλικές σχέσεις.

Αναφορές στο θέμα της παράστασης του αγγείου υπάρχουν στην αγγειογραφία αλλά και τη λογοτεχνία. Στο διάλογο του Πλάτωνα, αναφέρεται ότι ο Χαρμίδης καθώς εισέρχεται στην παλαίστρα ακολουθείται από ένα πλήθος φλογερών θαυμαστών.²⁵⁰ Το ίδιο παρατηρείται και στο αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου.

Πιθανόν εδώ ο ζωγράφος προσπαθεί να γελοιογραφήσει το αστείο των συμπολιτών του καθώς αυτοί προσπαθούν να κερδίσουν τη συμπάθεια του αγοριού. Γι' αυτό τους απεικονίζει ως σατύρους.²⁵¹

Βέβαια, η ομάδα των έξι σατύρων μπορεί να θεωρηθεί ως χορός.²⁵² Αποκτά ένα θεατρικό και δραματικό τόνο. Αυτή την άποψη ενισχύει η εμφάνισή τους με κοντούς χιτώνες και βακτηρίες που γέρνουν. Την ίδια άποψη υπαινίσσεται και ο ερωδιός. Βέβαια, εδώ το πουλί δεν αποδίδεται απολύτως ρεαλιστικά και είναι πολύ ήσυχο. Άλλο στοιχείο είναι οι κινήσεις των ανδρών που μοιάζουν σα να χορεύουν. Μ' αυτό τον τρόπο η σκηνή αποκτά ένα δραματικό, σχεδόν σατυρικό, τόνο.

²⁵⁰ Burn 1988, 100

²⁵¹ ό.π., 100

²⁵² ό.π., 100

Μία δεύτερη ερμηνεία είναι ότι πρόκειται για ένα σατυρικό έργο. Το θέμα του πρέπει να ήταν μία παρωδία των εμποδίων που ένα αγόρι θα μπορούσε να συναντήσει τυχαία στο δρόμο του για το σχολείο στην Αθήνα του 5^{ου} αι. π.Χ..²⁵³

Ο παιδαγωγός παρουσιάζεται διαφορετικά από τους υπόλοιπους. Ο ρόλος, το κοινωνικό status και η σωματική διάπλασή του τον ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους. Εδώ μεσολαβεί ανάμεσα στο αγόρι και τους Σάτυρους.

Η κοινωνική θέση του παιδαγωγού είναι σημαντική. Το αρχέτυπό του ήταν ο Κένταυρος Χείρων. Αυτός ζούσε στο περιθώριο της πολιτείας και της κοινωνικής ζωής. Οι παιδαγωγοί ήταν δούλοι, ξένοι, μη πολίτες και όχι πάντα πρότυπα ευγενικής συμπεριφοράς. Κι αυτοί, όπως οι Κένταυροι και οι Σάτυροι, πρέπει να ανήκουν στο περιθώριο της κοινωνίας. Μπορεί να είχαν ανθρώπινα χαρακτηριστικά αλλά δεν έμοιαζαν με τους Αθηναίους πολίτες. Είναι αξιοσημείωτο ότι πολύ δημοφιλής ρόλος για το Σειληνό στα σατυρικά έργα ήταν αυτός του παιδαγωγού.²⁵⁴ Βέβαια, στο αγγείο ο ρόλος του είναι διαφορούμενος. Θέλει σίγουρα να προστατέψει το αγόρι;

Υπάρχουν εικόνες των σατύρων που πρωταγωνιστούν σε έργα ως μέλη ενός χορού και φορούν το καλσόν των χορευτών και τις μάσκες τους. Άλλες ερμηνεύονται μέσω συμβάσεων. Αυτοί δεν είναι άνδρες ντυμένοι Σάτυροι αλλά κανονικοί Σάτυροι. Τα προβλήματα της αντίληψης και της ερμηνείας των εικόνων προέρχονται από την τραγωδία. Οι δραστηριότητες των σατύρων στην αγγειογραφία είναι πιο περιορισμένες από αυτές των ανθρώπων και εμπνέονται από το θέατρο.²⁵⁵

Οι σάτυροι μοιάζουν με τους κωμαστές. Αυτές οι ομοιότητες παρατηρούνται στη μορφή που κρατά φιάλη, σ' αυτή που κρατά κύπελλο και στις δύο μορφές που χορεύουν. Βέβαια, οι κινήσεις τους παρουσιάζουν μικρή ομοιότητα με όσα γνωρίζουμε για το χορό των Σατύρων (σύκινης).

Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υποδύονται τους μαθητές. Αυτό εξηγείται αν αποστασιοποιηθούμε από την εξωτερική τους εμφάνιση. Τα αντικείμενα που κρατούν είναι σημαντικά για την ερμηνεία της σκηνής. Οι αρύβαλλοι και η στλεγγίδα είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των αθλητών αλλά και των μαθητών. Οι γραπτοί πίνακες χρησίμευαν στο μάθημα. Η τσάντα και ο ερωδιός πρέπει να είναι τα δώρα που κουβαλούν.

²⁵³ ό.π., 101

²⁵⁴ ό.π., 102

²⁵⁵ Green 1991, 45

Ο ερωδιός στην εικονογραφία παρουσιάζεται ως κατοικίδιο ζώο σε γυναικεία συμφραζόμενα. Εδώ πρέπει να χρησιμοποιείται με περιπαικτική διάθεση. Είναι απίθανο να απευθύνεται τόσο πολύ στο αγόρι όσο ένα περισσότερο αρρενωπό πουλί, όπως ο κόκορας.²⁵⁶

Συμπερασματικά, το θέμα είναι ότι μία ομάδα σατύρων πολιορκούν ένα αγόρι στο δρόμο του για το σχολείο. Αυτοί ενδεχομένως μεταμφιέστηκαν σε μαθητές και ενδεχομένως υποκινούνται από τον παιδαγωγό. Αυτή είναι μία σατυρική αντανάκλαση της καθημερινής ζωής στους δρόμους της Αθήνας.²⁵⁷

Μία άλλη ερμηνεία είναι αυτή που συνδέει τη σκηνή με μυθολογικά γεγονότα. Η σχολική ζωή των ηρώων αποτελούσε δημοφιλές θέμα στα σατυρικά έργα. Πληροφορίες μας παρέχουν η λογοτεχνία και η αγγειογραφία. Ο Σοφοκλής έγραψε το *Αχιλλέως ερασταί* και τον *Ηρακλίσκο*. Το πρώτο ασχολείται με το νεαρό Αχιλλέα και το δεύτερο με τον Ηρακλή. Έργο του Ευριπίδη είναι ο πρώτος *Αυτόλυκος*. Σ' αυτό παρουσιάζεται η σχολική ζωή και η εκπαίδευση του Ηρακλή.²⁵⁸ Στο έργο του Σοφοκλή *Λίνος* παρουσιάζεται ο Ηρακλής. Το μόνο σωζόμενο απόσπασμα αποτελείται από δύο γραμμές και προφανώς αναφέρεται σε Σατύρους που παίζουν κότταβο και στη δεύτερη γραμμή κάνει έκκληση οι σταγόνες του κρασιού να πέσουν για τον Ηρακλή.²⁵⁹

Στην αγγειογραφία, μία κύλικα του Δούρη στο Μόναχο παρουσιάζει τον Ηρακλή και το Λίνο.

Άλλο ένα αγγείο αποδίδει την εκπαίδευση του Ηρακλή. Αυτός ο σκύφος αποδίδεται στο ζωγράφο του Πιστόξενου.²⁶⁰ Οι επιγραφές ταυτίζουν τις μορφές. Στη μία πλευρά, ο Λίνος παραδίδει μάθημα λύρας στον Ιφικλή. Στην άλλη πλευρά, ο Ηρακλής κατευθύνεται στο σχολείο και ακολουθείται από τη Γηροψώ, που είναι μία ηλικιωμένη δούλη και μεταφέρει τη λύρα του. Είναι τυλιγμένος στο ιμάτιό του και

²⁵⁶ ό.π., 102

²⁵⁷ ό.π., 102

²⁵⁸ ό.π., 102

²⁵⁹ ό.π., 102, 104

²⁶⁰ Schwerin, Staatliches Museum, 708. Από το Cerveteri. *ARV*² 862. 30. *Add* 146. *Add*², 298. *Para*, 425. Furtwangler und Reichhold 1904- 1932, pl. 163. 1. *CVA*, Schwerin, Staatliches Museum 1, 19- 20, pls. (25- 28) 24. 1- 2, 25. 1, 26. 1, 27. 1- 2, 28.1- 4. Maas and Snyder 1989, 107, fig. 17. Boardman 1995, 42, 52, εικ. 68. Bonacasa 1995, pl. 1. 5. Bottini 1996, 30, fig. 15. Sakellariou 1996, 183- 184, figs. 3- 4. Grmek and Gourevitch 1998, 156, fig. 106. Schulze 1998, pl. 28. 1. Cohen 2000, 374, fig. 14. 4. Robertson 2001, 232, εικ. 164. *BA* 211358.

στο δεξί χέρι κρατά βακτηρία σε σχήμα τεράστιου βέλους, που ήταν εκείνη την εποχή της μόδας στην Αθήνα.

Η δεύτερη πλευρά του αγγείου παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με το αγόρι και τον παιδαγωγό στο αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου. Βέβαια, είναι επισφαλές να θεωρηθεί ότι στην κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου παρουσιάζεται ο Ηρακλής. Υπάρχει μία διαφορά ανάμεσα στα δύο αγγεία. Στο σκύφο, ο Ηρακλής είναι το αρχέτυπο του Αθηναίου έφηβου και περπατά για το σχολείο, ενώ στην κύλικα, το αγόρι αντανακλά και συμμετέχει σ' αυτό το αρχέτυπο.²⁶¹ Εφόσον δεν ονοματίζεται δεν μπορούμε να του δώσουμε συγκεκριμένη ταυτότητα.

Ο Nicholls στη δημοσίευση του αγγείου έδωσε τη δική του ερμηνεία. Θεώρησε ότι αναπαρίστανται τα Οσχοφόρια αλλά ο χορός των Σατύρων ενισχύει την άποψη ότι πρόκειται για σατυρικό έργο.²⁶²

Το θέμα της σκηνης μπορεί να είναι τα κουροτρόφια, τα οποία είναι γνωστά από τα σατυρικά έργα. Κάποιος μπορεί να παρατηρήσει ότι το αγόρι έχει μεγαλώσει και είναι έτοιμο να αφήσει τους θετούς γονείς του. Αυτοί παρουσιάζονται ανεκτικοί και κρατούν τα αντικείμενα της σχολικής ζωής και της νιότης του. Πιθανόν προσπαθούν να το δελεάσουν μ' αυτά. Το αγόρι του αγνοεί και πιθανότατα επειδή έχει να κάνει σημαντικές δουλειές. Η μορφή του νέου μπορεί να απεικονίζει το Θησέα. Βέβαια, δε σώζεται κάποιο έργο για να βοηθήσει στην αναγνώριση της σκηνης.²⁶³

ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΑ ΕΡΓΑ

➤ Δύο ανδρικές μορφές

Το θέμα του θραύσματος με αρ. κατ. 51 (πίν. 46. β) δεν είναι εύκολο να αποδοθεί σε κάποια κατηγορία. Απεικονίζονται τα πόδια από δύο νέους που στέκονται ο ένας απέναντι από τον άλλο. Η μορφή στα δεξιά κρατά δόρυ ή ακόντιο.

²⁶¹ ό.π., 104

²⁶² Green 1991, 45

²⁶³ Green 1991, 45- 46

ΤΑ ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΚΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

ΣΚΗΝΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ

➤ Αθλητές

Αυτό το θέμα απεικονίζεται στα αγγεία με αρ. κατ. 64 (πίν. 55)- 74 (πίν.), 77, 78. Απεικονίζονται διάφορα αθλήματα, όπως ακόντιο (αρ. κατ. 66- πίν. 56. α, 70- πίν. 58, 72- πίν. 60, 77), πάλη (αρ. κατ. 78), άλμα (αρ. κατ. 78). Οι περισσότεροι αθλητές ξεκουράζονται, ξύνονται με τις στλεγγίδες και συνομιλούν.

Απεικονίζεται και λαμπαδηδρομία στις κύλικες με αρ. κατ. 69, 71 (πίν. 59), 74 (πίν. 61). Η λαμπαδηδρομία ήταν κυρίως μία θρησκευτική εκδήλωση και λάμβανε χώρα στα Παναθήναια. Ο ιερός σκοπός της ήταν να μεταφερθεί το ιερό πυρ από το ένα σημείο στο άλλο χωρίς να σβήσει. Έπρεπε να μεταφερθεί γρήγορα για να διατηρηθεί η καθαρότητα και η δύναμη. Γι' αυτό δημιουργούσε μία άμιλλα ταχύτητας και αποκτούσε αγωνιστικό χαρακτήρα. Ανήκε στα ελαφρά γυμνικά αγωνίσματα και μπορούσε να τελεστεί από όλες τις ηλικίες.

Το τέρμα ήταν ο βωμός του πολιούχου ή του τιμούμενου με τη γιορτή θεού, όπου η λαμπάδα του νικητή έπρεπε να ανάψει τη φωτιά της θυσίας. Αυτή ήταν η σπουδαιότερη φάση. Βωμός υπήρχε συνήθως και στην αρχή.

Τη γενική διεύθυνση, επίβλεψη και προεδρία είχε ο άρχων βασιλεύς, που ήταν επιφορτισμένος με τις θρησκευτικές λειτουργίες. Επίσης, υπήρχαν ιεροποιοί και αγωνοθέτες.

Οι λαμπαδηδρόμοι έτρεχαν γυμνοί και φορούσαν ένα ακτινωτό διάδημα, εξάρτημα θρησκευτικής σημασίας και χρήσεως και κρατούσαν λαμπάδα, που αποτελούσαν μία σειρά λογχωτά ή φλογόσχημα στελέχη, οστέινα ή ξύλινα, άλλοτε ισομήκη και άλλοτε δύο διαφορετικών μεγεθών εναλλάξ, στερεωμένα όρθια επάνω σε μεταλλική ή δερμάτινη στεφάνη. Η στεφάνη ή ταινία, όπου συχνά γραφόταν και το όνομα της αγωνιζόμενης φυλής, έδενε στο πίσω μέρος ενώ στη θέση των κροτάφων είχε δύο γλωσσίδια, ώστε να εφαρμόζει καλά και να μη μετακινείται με το τρέξιμο.

Το επίσημο αγώνισμα διεξαγόταν μεταξύ των εφήβων των διαφόρων φυλών της πόλης. Αυτός που οριζόταν από τη φυλή γυμνασίαρχος ή λαμπαδάρχης διάλεγε μέσα από τα γυμνάσια και τις παλαιίστρες μία ομάδα νέων της φυλής του. Τους σίτιζε, τους εξόπλιζε και τους υπέβαλε σε εντατική προγύμναση. Ο αριθμός τους ποίκιλε.

Κατά το αγώνισμα, οι δρομείς αναπτύσσονταν σε μήκος και είχαν αναμμένες δάδες. Ακολουθούσε η διαδοχή από τον ένα στον άλλο. Αυτός που θα λάβει τη δάδα

είναι έτοιμος και δεν κόβει τη φόρα του άλλου. Η δάδα δεν έπρεπε να πέσει ούτε να σβήσει η φωτιά. Η πιο σημαντική στιγμή ήταν όταν έτρεχε ο τελευταίος αθλητής για να φτάσει πρώτος στο βωμό.

Στα αγγεία του ζωγράφου απεικονίζονται αθλητές με δάδες. Στη μία εξωτερική πλευρά με αρ. κατ. 74 (πίν. 61) απεικονίζεται το αγώνισμα σε εξέλιξη. Το ίδιο θέμα απεικονίζουν και τα ακόλουθα αγγεία. Στο αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου η δάδα είναι απλή αλλά οι λαμπαδηδρόμοι φορούν περίτεχνα διαδήματα ανάλογα με την περίσταση.

➤ Αναχώρηση πολεμιστή

Στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 75 (πίν. 62. α) απεικονίζεται η αναχώρηση πολεμιστή. Η παράσταση είναι κατεστραμμένη και δε διακρίνεται καθαρά. Και οι δύο φέρουν οπλισμό. Ο άνδρας αριστερά φορά πύλο. Ο άλλος φέρει ασπίδα μεγάλου μεγέθους.

➤ Μάχη

Στις εξωτερικές πλευρές της κύλικας με αρ. κατ. 75 (πίν. 62. β- γ) απεικονίζονται σκηνές μάχης. Στη μία πλευρά, οι πολεμιστές μάχονται σε ζεύγη. Στην άλλη πλευρά, ο ένας πολεμιστής σέρνει έναν άλλο που είναι πεσμένος κάτω ενώ το άλλο ζεύγος μάχεται όπως πριν. Οι πολεμιστές φέρουν όλο τον οπλισμό αλλά μάχονται γυμνοί. Οι ασπίδες αποδίδονται από την εσωτερική πλευρά. Στη μία πλευρά το έμβλημα είναι λιοντάρι ή πάνθηρας ενώ η άλλη έχει μαύρο γάνωμα και στην άλλη είναι γυπαετός.

ΑΓΓΕΙΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

ΣΚΗΝΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ

➤ Αθλητές

Το θέμα αυτό απεικονίζεται στα αγγεία με αρ. κατ. 80 (πίν. 63), 81 (πίν. 64), 84, 85 (πίν. 67), 87 (πίν. 68), 88, 90, 92. Αποδίδονται κυρίως την ώρα που ξεκουράζονται. Εδώ απεικονίζεται και ο παιδοτρίβης (αρ. κατ. 81, 88, 90). Τα αθλήματα είναι ο ακοντισμός (αρ. κατ. 81- πίν. 64. β, 87- πίν.), η πάλη (αρ. κατ. 84). Η λαμπαδηδρομία απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 92.

➤ Αναχώρηση πολεμιστή

Στο αγγείο με αρ. κατ. 82 (πίν. 65) απεικονίζεται αυτό το θέμα. Η αξιοσημείωτη διαφορά είναι ότι συμμετέχουν και έφιπποι άνδρες.

ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

➤ Αμαζονομαχία

Το θέμα αυτό απεικονίζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 83 (πίν. 66). Ο ζωγράφος δεν έχει αποδώσει ποτέ τέτοιο θέμα και με τέτοιο τρόπο οπότε μπορεί να θεωρηθεί ότι δεν είναι δικό του.

ΣΧΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΙΩΝ

Ο ζωγράφος του Κόδρου διακοσμεί σχεδόν αποκλειστικά κύλικες (γράφημα 1), οι οποίες είναι διαφόρων μορφών: τύπου Β, τύπου Γ (αρ. κατ. 55) και άποδη (αρ. κατ. 46). Μία παραλλαγή αποτελεί η κύλικα- σκύφος (αρ. κατ. 47). Αυτός ο τύπος είναι σημαντικός γιατί δε συναντάται συχνά. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτο ότι ο ζωγράφος έχει διακοσμήσει και ένα χου (αρ. κατ. 63). Εξετάζοντας το σχήμα σε σχέση με τη χρονολόγηση των αγγείων στο γράφημα 1 παρατηρείται η υπεροχή των κυλικών στην παραγωγή του ζωγράφου. Οι περισσότερες κύλικες τοποθετούνται τη δεκαετία 440- 430 π.Χ. και δεν υπάρχουν παραλλαγές. Από τα αγγεία που αποδίδονται στον τρόπο του ζωγράφου, η πλειονότητα είναι κύλικες τύπου Β με εξαίρεση μία άποδη κύλικα (αρ. κατ. 74). Το ίδιο ισχύει και για τα αγγεία που αποδίδονται κοντά στον τρόπο του ζωγράφου. Εξαίρεση αποτελούν τρεις άποδες κύλικες (αρ. κατ. 86- 88) και ένας σκύφος (αρ. κατ. 93).

Η κύλικα έχει ευρύτατη χρήση αλλά είναι και ένα από τα αγαπημένα σχήματα των ζωγράφων. Εμφανίστηκε πρώτη φορά το πρώτο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ..²⁶⁴ Είναι αγγείο πόσεως, άρα η χρήση της συνδέεται ιδιαίτερα με το συμπόσιο.

Γενικά, διακρίνεται από το ευρύ και αβαθές σώμα της, τις δύο οριζόντιες λαβές και το ψηλό συνήθως πόδι. Συγκεκριμένα, γίνονται και άλλες παρατηρήσεις. Η διατομή του σώματος διαγράφει μια συνεχή διπλή καμπύλη, που ξεκινά από το ενιαίο χείλος και μέσω του ποδίου καταλήγει σε μία βάση. Μία λεπτή ταινία στην εσωτερική επιφάνεια του χείλους αφήνεται στο χρώμα του πηλού. Αντίθετα, το κατώτερο τμήμα του σώματος έχει μελανό χρώμα. Οι λαβές ξεκινούν ακριβώς κάτω από το χείλος και διαγράφοντας καμπύλη φτάνουν στο ίδιο ύψος με αυτό. Επομένως, όταν το αγγείο κρεμαστεί σε ένα καρφί από τη μία λαβή, όλη η επιφάνεια του χείλους να εφάπτεται στον τοίχο. Η εσωτερική πλευρά των λαβών, από το ανώτατο σημείο και προς τα μέσα αφήνεται στο χρώμα του πηλού ενώ η άλλη έχει μελανό χρώμα. Το πόδι είναι βραχύ και στενό. Κάποιες φορές μπορεί να είναι κούφιο. Έχει μελανό χρώμα. Η βάση είναι σχετικά ευρεία και σχεδόν επίπεδη. Παρατηρείται μία ελαφρά καμπύλη περιφέρεια. Αυτή η περιφέρεια καθώς και η κάτω επιφάνεια της βάσης αφήνονται στο χρώμα του πηλού, ενώ η υπόλοιπη επιφάνεια έχει μελανό χρώμα.²⁶⁵

²⁶⁴ Τζουβάρα- Σούλη 1998, 102

²⁶⁵ Robertson 2001, 132

Στην κύλικα τύπου Β το χείλος, το κυρίως σώμα και το πόδι σχηματίζουν συνεχή κύρτωση. Θεωρείται αρκετά κομψό σχήμα.²⁶⁶ Ως τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. το σχήμα αυτό ήταν ευρύτατα διαδεδομένο. Αυτός ο τύπος αντιπροσωπεύεται από ένα αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου (αρ. κατ. 54).

Όσον αφορά τη διακόσμηση της κύλικας, η παράσταση του μεταλλίου καταλαμβάνει το κέντρο του αγγείου και σπάνια επεκτείνεται στο μεγαλύτερο μέρος της εσωτερικής επιφάνειας.²⁶⁷ Το τελευταίο στοιχείο παρατηρείται σε τρία αγγεία του ζωγράφου του Κόδρου. Οι σκηνές είναι αφηγηματικές (αρ. κατ. 4 και 50) ή απεικονίζονται φύλλα ως διακόσμηση (αρ. κατ. 59). Στο ένα (αρ. κατ. 4) παρουσιάζονται οι άθλοι του Θησέα, στο δεύτερο (αρ. κατ. 50) παρουσιάζονται Έρωτες που κυνηγούν έφηβους. Στο τρίτο (αρ. κατ. 59) παρουσιάζονται φύλλα κισσού, που υποδηλώνουν τη σχέση με το Διόνυσο. Την παράσταση του μεταλλίου πλαισιώνει ένας τύπος μαιάνδρου που διακόπτεται από σταυρούς με παραλλαγές στον τύπο ή ζατρίκιο με στιγμές. Αυτό παρατηρείται και στα αγγεία του ζωγράφου του Κόδρου με πιο συνηθισμένη τη μορφή του σκακιού. Επιπλέον, υπάρχει περίπτωση κάποιες λεπτομέρειες από την παράσταση να συνεχίζονται σ' αυτό το σημείο της διακόσμησης. Εδώ παρατηρείται σε αφηγηματικές παραστάσεις (αρ. κατ. 1, 3, 11, 12, 15, 17, 59). Στις εξωτερικές πλευρές οι παραστάσεις κατανέμονται ανάμεσα στις λαβές και είναι πολυπρόσωπες. Κάτω από τις λαβές υπάρχει διακόσμηση με φοίνικες, ανθέμια, φύλλα και έλικες. Βέβαια, το κατώτερο τμήμα των παραστάσεων πλαισιώνεται από έναν τύπο μαιάνδρου που διακόπτεται από σταυρούς με παραλλαγές στον τύπο ή μορφές σαν σκάκι με στιγμές. Κι εδώ οι προτιμήσεις του ζωγράφου παραμένουν οι ίδιες.

Ο ζωγράφος αφήνει στο χρώμα του πηλού την περιοχή κάτω από τις λαβές. Το ίδιο ισχύει και στο πόδι. Συνήθως στην περίμετρό του αφήνεται μία γραμμή στο χρώμα του πηλού και έχει δακτύλιο. Στο πόδι της κύλικας με αρ. κατ. 2, στην επάνω επιφάνεια του ποδιού υπάρχει ένας δακτύλιος. Η κάτω επιφάνεια του ποδιού αφήνεται στο χρώμα του πηλού. Εξαίρεση αποτελούν οι κύλικες με αρ. κατ. 2, 4, 14, 15, 18, 27, 28, 59 που έχουν ένα δακτύλιο μέτριου πάχους ο οποίος καλύπτεται εξ ολοκλήρου από μελανό γάνωμα. Οι κύλικες με αρ. κατ. 11, 32, 48 έχουν πόδι με

²⁶⁶ Τζουβάρα- Σούλη 1998, 106

²⁶⁷ ό.π., 132

μεγάλο πάχος στο χρώμα του πηλού και η κάτω επιφάνεια έχει μελανό γάνωμα. Η κάτω επιφάνεια της κύλικας με αρ. κατ. 13 έχει μία μεγάλη λωρίδα με μαύρο γάνωμα στην περίμετρο και πιο μέσα μία μικρότερη.

Η κύλικα τύπου Γ ήταν δημοφιλές σχήμα από το 490 π.Χ. μέχρι το 460 π.Χ. αλλά λιγότερο από τον τύπο Β.²⁶⁸ Το σώμα και το πόδι σχηματίζουν συνεχή καμπύλη αλλά το χείλος αποχωρίζεται.²⁶⁹

Άλλη κατηγορία είναι η άποδη κύλικα ή χωρίς στέλεχος. Έχει δακτυλιόσχημη βάση και πλατύ σώμα.²⁷⁰ Εμφανίζεται στις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. και διαρκεί μέχρι τον 4^ο αι. π.Χ..

Μία παραλλαγή της κύλικας είναι η κύλικα- σκύφος (αρ. κατ. 47). Συνδυάζει χαρακτηριστικά των δύο σχημάτων. Το σχήμα του αγγείου με μία πρώτη ματιά μοιάζει για σκύφος. Έχει ελάχιστα έξω νεύον χείλος²⁷¹, βαθύ σώμα, δύο συνήθως οριζόντιες λαβές και δακτυλιόσχημη βάση χωρίς στέλεχος.

Άλλο ένα σχήμα που μας κάνει ιδιαίτερη εντύπωση στην παραγωγή του ζωγράφου είναι ο χους (αρ. κατ. 63). Αυτό το σχήμα αποτελεί σημαντική εξαίρεση καθώς ξεφεύγει από τα ανοιχτά αγγεία αλλά και αυτό σχετίζεται με την οινοποισία.

Ο χους ήταν αρχικά σκεύος μέτρησης²⁷² αλλά αργότερα χρησίμευε για το κρασί και ήταν ένα είδος οινοχόης. Το σχήμα έχει μεγάλη κοιλιά, συνεχή καμπύλη από το χείλος μέχρι τη βάση, πλατιά βάση και τριφυλλόσχημο χείλος. Το σχήμα αυτό πρέπει να προέρχεται από την αττική όλπη.²⁷³

Θα πρέπει να δημιουργήθηκε ή να εισήχθη στην αττική παραγωγή αγγείων καλής ποιότητας λίγο μετά τα μέσα του 6ου αι. π.Χ. (560 π.Χ.) από το ζωγράφο του Άμασι και ήταν δημοφιλές ως μελαμβοαφές σκεύος σε όλη τη διάρκεια του 5ου αι. π.Χ..²⁷⁴ Υπάρχουν ερυθρόμορφα δείγματα ήδη από την εποχή του ζωγράφου του Βερολίνου, αλλά τα περισσότερα ανήκουν στα επόμενα χρόνια.²⁷⁵

²⁶⁸ ό.π., 106

²⁶⁹ ό.π., 106- 108

²⁷⁰ ό.π., 108

²⁷¹ Schreiber 1999, 244

²⁷² Robertson 2001, 328

²⁷³ Schreiber 1999, 203

²⁷⁴ Robertson 2001, 328

²⁷⁵ ό.π., 328

Τα αγγεία αυτά συνδέονται με μία γιορτή κατά τη διάρκεια των Ανθεστηρίων. Επομένως, η διακόσμηση έχει θέματα σχετικά με τα Ανθεστήρια. Ήταν γιορτή προς τιμήν του Διονύσου που γινόταν τη μεταβατική εποχή ανάμεσα στο χειμώνα και την άνοιξη (τέλος Φεβρουαρίου) στην οποία οι χόες έπαιζαν σημαντικό ρόλο.²⁷⁶ Η δεύτερη μέρα των Ανθεστηρίων ήταν αφιερωμένη στην οινοποσία και ονομαζόταν χόες. Αυτή την ημέρα τα αγόρια τριών χρόνων καλούνταν να λάβουν μέρος και μούνταν στο κρασί.²⁷⁷

Βέβαια, στο αγγείο του ζωγράφου του Κόδρου δεν ισχύει αυτό. Το θέμα παρουσιάζει ένα Σάτυρο και συνδέεται με το Διόνυσο. Παρ' όλα αυτά, αντιγράφει ένα σύνταγμα αγαλμάτων του Μύρωνα που ήταν στημένο στη Ακρόπολη της Αθήνας. Επομένως, ξεφεύγει αρκετά από τη γιορτή των Ανθεστηρίων.

Σημαντική εξαίρεση αποτελεί ένας σκύφος (αρ. κατ. 93). Ο σκύφος είναι αγγείο πόσεως. Έχει βαθύ σώμα, δύο συνήθως οριζόντιες λαβές και δακτυλίοσχημη βάση χωρίς στέλεχος.²⁷⁸ Εμφανίστηκε στην αττική κεραμική το πρώτο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ. και αντέγραφε κορινθιακά πρότυπα.²⁷⁹ Αργότερα, στην αρχή των πρώιμων κλασικών χρόνων ορισμένοι ειδικεύτηκαν σ' αυτό το σχήμα.²⁸⁰ Έτσι, στον πρώιμο ερυθρόμορφο ρυθμό, αποτελούσε παραπληρωματική παραγωγή. Μόνο αργότερα, στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ., απέκτησε σημαντική θέση στην παραγωγή των αγγείων.

²⁷⁶ ό.π., 372

²⁷⁷ ό.π., 372

²⁷⁸ Τζουβάρα- Σούλη 1998, 111

²⁷⁹ ό.π., 115

²⁸⁰ Robertson 2001, 313

	ΚΥΛΙΚΑ ΤΥΠΟΥ Β	ΚΥΛΙΚΑ ΤΥΠΟΥ Γ	ΑΠΟΔΗ ΚΥΛΙΚΑ	ΚΥΛΙΚΑ- ΣΚΥΦΟΣ	ΣΚΥΦΟΣ	ΧΟΥΣ
ΖΩΓΡΑΦΟΣ	59	1	1	1		1
ΜΕ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ	15		1			
ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ	10		3		1	
ΣΥΝΟΛΟ	84	1	5	1	1	1

Πίνακας: Σχήματα των αγγείων του ζωγράφου

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Επιγραφές εμφανίζονται κυρίως σε μυθολογικές παραστάσεις. Βέβαια, κάποιες από αυτές είναι δυσδιάκριτες. Το αλφάβητο που χρησιμοποιεί είναι το αττικό. Ένα από τα χαρακτηριστικά του ιωνικού αλφαβήτου είναι η χρήση του ε αντί του η, όπως στα ΘΕΣΕΥΣ (αρ. κατ. 1), ΜΕΔΕΙΑ (αρ. κατ. 1), Α.ΕΝΑΙΑ (αρ. κατ. 1), ΜΕΛΙΤΕ (αρ. κατ. 1), ΗΕΩΣ (αρ. κατ. 2), ΦΕ (αρ. κατ. 2), ΠΕΛΕΥ (αρ. κατ. 5), ΠΡΟΜΕΘ (αρ. κατ. 6), ΑΘΕΝ (αρ. κατ. 6), +ΑΡΜΙΔΕΣ (αρ. κατ. 58). Κατά τη γνώμη μου, δανείζεται το γράμμα + από το βοιωτικό αλφάβητο, όπως στα +ΣΕΝΟΝ (αρ. κατ. 21), +ΑΡΜΙΔΕΣ (αρ. κατ. 58). Δανείζεται το Υ ή Υ από το κορινθιακό ή χαλκιδικό αλφάβητο, όπως στα ΕΡΕΧ ΕΥΣ (αρ. κατ. 2), ΓΕΥΣ (αρ. κατ. 2), ΑΙΓΕΥΣ (αρ. κατ. 5), ΠΕΛΕΥ (αρ. κατ. 5), ΘΗΣΕΥΣ (αρ. κατ. 60). Τέλος, δανείζεται το Σ από το αλφάβητο της Μιλήτου, όπως στα ΑΙΓΕΥΣ (αρ. κατ. 1), ΦΟΡΒΑΣ (αρ. κατ. 1), ΛΥΚΟΣ (αρ. κατ. 1), ΗΕΩΣ (αρ. κατ. 2), ΚΕΦΑΛΟΣ (αρ. κατ. 2), ΦΑΙΣΤΟΣ (αρ. κατ. 2), ΕΡΕΧ ΕΥΣ (αρ. κατ. 2), ΠΑΛΑΣ (αρ. κατ. 2), ΑΙΓΕΥΣ (αρ. κατ. 5), ΕΛΕΑΟΣ (αρ. κατ. 5), ΠΡΟΣ (αρ. κατ. 59), ΚΟΜΟΣ (αρ. κατ. 59), ΚΟΜΟΣ (αρ. κατ. 59), ΜΟΣ (αρ. κατ. 59), ΣΙ (αρ. κατ. 59), ΘΗΣΕΥΣ (αρ. κατ. 60).

Από τα μυθολογικά γεγονότα αυτά που ταυτίζονται από επιγραφές είναι η αναχώρηση πολεμιστών (αρ. κατ. 1), η αρπαγή του Κεφαλού από την Ηώ (αρ. κατ. 2), η γέννηση του Εριχθόνιου (αρ. κατ. 2), το συμπόσιο του Άδη και της Περσεφόνης (αρ. κατ. 3), η Θέμιδα και ο Αιγέας (αρ. κατ. 5), το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου (αρ. κατ. 5), το κυνήγι του ελαφιού (αρ. κατ. 5), το θέμα στο αγγείο με αρ. κατ. 6 και το διονυσιακό θέμα (αρ. κατ. 59). Αυτές οι επιγραφές είναι πολύ σημαντικές και για την ταύτιση των γεγονότων.

Το θέμα της αναχώρησης των πολεμιστών (αρ. κατ. 1, πίν. 1) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον επειδή παρουσιάζονται οι μυθικοί ήρωες της Αθήνας. Το μετάλλιο, οι δύο μορφές ταυτίζονται με τις επιγραφές ΙΝΕΤΟΣ, ΚΟΔΡΟΣ.²⁸¹ Στη μία πλευρά δίνονται οι επιγραφές ΑΙΓΕΥΣ, ΘΕΣΕΥΣ, ΜΕΔΕΙΑ, ΦΟΡΒΑΣ,

ΑΙΘΡΑ.²⁸² Στην άλλη πλευρά δίνονται οι επιγραφές ΛΥΚΟΣ, ΑΙΑΣ, ΜΕΛΙΤΕ, Α.ΕΝΑΙΑ, ΜΕΝΕΣΟ.ΥΣ²⁸³ Όλα αυτές οι επιγραφές βοηθούν εκτός από

²⁸¹ CVA, Bologna I, III, Ic, 8

²⁸² ό.π., 8

²⁸³ ό.π., 8

την ταύτιση των μορφών και στην ερμηνεία αλλά και τους συμβολισμούς των σκηνών.

Στην παράσταση με την Ηώ και τον Κέφαλο (αρ. κατ. 2, **πίν.2**)²⁸⁴ δίνονται οι επιγραφές: *ΗΕΩΣ, ΚΕΦΑΛΙΟΣ*.²⁸⁴ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του Κέφαλου. Στην παράσταση απεικονίζεται ως γυμνός νέος που στεφανώθηκε για κάποια νίκη του. Αυτός είναι κυνηγός. Από την άλλη, ο Τιθωνός απάγεται κι αυτός από την Ηώ και αποδίδεται ως παιδί του σχολείου. Εδώ ο ζωγράφος έχει μπερδευτεί, όπως και πολλοί άλλοι, και απεικονίζει τον Κέφαλο με την εικονογραφία του Τιθωνού.

Στην παράσταση με τη γέννηση του Εριχθόνιου (αρ. κατ. 2, **πίν. 2. β- γ**) οι επιγραφές είναι πολύ κατατοπιστικές για την ταύτιση των μορφών γύρω από την κεντρική σκηνή. Μ' αυτό τον τρόπο μπορούμε να κατανοήσουμε τους συμβολισμούς της σκηνής. Οι επιγραφές δε σώζονται σε πολύ καλή κατάσταση. Στη μία πλευρά δίνονται οι επιγραφές *FE* , *ΕΡΙΧΘΟΜΙΟΣ, ΦΑΙΣΤΟΞ ΕΡΣΕ* .²⁸⁵ Στην άλλη πλευρά δίνονται οι επιγραφές *ΛΑΥΡΟΣ, ΕΡΕΧ ΕΥΣ, ΠΑΝΔ, ΓΕΥΣ, ΠΑΛΑΣ* .²⁸⁶ Τα ονόματα της Γης, του Ήφαιστου, της Έρσης, της Άγλαυρου και της Πάνδροσου σχετίζονται με το μύθο της γέννησης του Εριχθόνιου. Οι υπόλοιποι είναι μυθικοί βασιλείς της Αθήνας.

Στο μετάλλιο της κύλικας από το Λονδίνο (αρ. κατ. 3, **πίν. 3. α**) παρουσιάζεται το συμπόσιο του Άδη και της Περσεφόνης. Οι επιγραφές κάτω από τις μορφές ταυτίζουν το ζευγάρι.²⁸⁷ Από τις επιγραφές διαβάζουμε τα ονόματα *ΠΛΟΥΤΩΝ* και *ΦΕΡΡΕΦΑΤΤΑ*²⁸⁸ κατά τον αττικό τύπο.

Στο μετάλλιο της κύλικας από το Βερολίνο (αρ. κατ. 5, **πίν. 5. α**), παρουσιάζονται η Θέμιδα και ο Αιγέας. Δίνονται οι επιγραφές: *ΘΕΜΙΣ, ΑΙΓΕΥΣ*

²⁸⁹ Η Θέμιδα παρουσιάζεται στο δελφικό τρίποδα στο ρόλο της Πυθίας. Εάν απουσίαζε η επιγραφή, θα θεωρούσαμε ότι απεικονίζεται η Πυθία. Εδώ έχουμε έναν αττικό μύθο, άγνωστο σε μας κατά τα άλλα.

²⁸⁴ *CVA*, Berlin, Antiquarium 3, 14

²⁸⁵ *ό.π.*, 14

²⁸⁶ *ό.π.*, 14

²⁸⁷ *Gais.*, 365

²⁸⁸ *Carpenter* 1995, 145

²⁸⁹ *CVA*, Berlin, Antiquarium 3, 14

Η παράσταση με το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου (αρ. κατ. 5, πίν. 5. β) ταυτίζεται από το όνομα του Μελέαγρου. Το όνομά του επιγράφεται: ΕΛΕΑ ΟΞ²⁹⁰

Στην άλλη πλευρά του αγγείου, παρουσιάζεται το κυνήγι ελαφιού (αρ. κατ. 5, πίν. 5. γ). Εδώ δίνεται με επιγραφή το όνομα του Πηλέα: ΠΕΛΕΥ²⁹¹

Άλλο ένα μυθολογικό θέμα παρουσιάζεται στο αγγείο με αρ. κατ. 6 (πίν. 6). Δίνονται οι επιγραφές: ΛΗΔΑ , ΑΘΕΝ , ΠΡΟΜΕΘ²⁹² . Αυτές επεξηγούν και το θέμα της σκηνής.

Στο αγγείο με το διονυσιακό θέμα (αρ. κατ. 59, πίν. 59) οι επιγραφές δε σώζονται σε πολύ καλή κατάσταση. Στο μέταλλο, δίνονται οι επιγραφές ΠΕΘΩΝ (Πείθω;) και ΠΩΦΣ (Πόθος;) για την Αφροδίτη και τον Έρωτα. Επίσης, δίνεται και η επιγραφή ΚΩΜΟΣ για το σάτυρο. Στις πλευρές επαναλαμβάνονται σειρές από σατύρους και μαινάδες. Δίνονται τα ονόματα της δεύτερης μαινάδας και της τρίτης μορφής σατύρου. Η μαινάδα που ακουμπά στο θύρσο ονομάζεται ΠΑΙΔΙΑ. Σύμφωνα με τον Guy, η μαινάδα με τον κύνθαρο επιγράφεται]ΔΙΑ. Ο σάτυρος που κρατά ασκό επιγράφεται ως]ΜΟΣ. Ο Guy προτείνει την επιγραφή ΦΥΜΟΣ.²⁹³ Στην άλλη πλευρά, το όνομα του μεσαιού σάτυρου ξεκινά ως ΣΙ]. Ο Guy προτείνει το όνομα ΣΙΜ[ΟΣ].²⁹⁴

Είναι σημαντικό ότι σε ένα αγγείο που απεικονίζονται αθλητές διακρίνεται η επιγραφή: †ΞΕΝΟΝ ΚΑΛΟΣ (αρ. κατ. 21, πίν. 21).²⁹⁵ Οι επιγραφές «καλών» καλύπτουν τη χρονική περίοδο από το τελευταίο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ. έως λίγο πριν τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. και αφορούν πάντοτε νικητές παιδικής ή νεανικής ηλικίας και σχεδόν αποκλειστικά τους γυμνικούς αγώνες.²⁹⁶ Πρόκειται για επαίνους της χρυσής νεολαίας των ηγετικών αριστοκρατικών οικογενειών της Αθήνας.²⁹⁷ Ο νικητής χαρακτηρίζεται από το επίθετο «καλός» στις παραστάσεις ερωτικού

²⁹⁰ ό.π., 14

²⁹¹ ό.π., 14

²⁹² Beazley 1960, 219

²⁹³ Lezzi- Hafter 1985, 251

²⁹⁴ ό.π., 251

²⁹⁵ BA 217231

²⁹⁶ Κεφαλίδου 1996, 138

²⁹⁷ Τζάχου- Αλεξανδρή 1998, 69

ΔΙΑΔΟΣΗ ΤΩΝ ΑΓΓΕΙΩΝ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Από τα αγγεία του ζωγράφου συνολικά 29 έχουν άγνωστη προέλευση. Από τα αγγεία με γνωστή προέλευση, μόνο δύο προέρχονται από την Ελλάδα και συγκεκριμένα από την Αττική. Αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να θεωρήσουμε ότι ο ζωγράφος έκανε κυρίως εξαγωγές, αφού τα αγγεία του βρέθηκαν στην Ιταλία και τη Δυτική Μεσόγειο. Από τα αγγεία του τρόπου του ζωγράφου δεν παρατηρούνται ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις. Αυτά εντοπίζονται στην Ιταλία, τη Δυτική Μεσόγειο και ένα στη Μαύρη Θάλασσα. Τα 11 έχουν άγνωστη προέλευση. Τέλος, τα αγγεία που αποδίδονται κοντά στον τρόπο του ζωγράφου ακολουθούν τη διάδοση της πρώτης κατηγορίας.

Η Αθήνα άπλωνε την επιρροή της και προωθούσε το εμπόριό της στη δύση. Η Ετρουρία μετά την αρχαϊκή περίοδο παρέμεινε ο μεγαλύτερος εισαγωγέας αθηναϊκών αγγείων, αλλά υπήρξε μείωση της ζήτησης κατά το τρίτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ., την οποία ακολούθησε σχεδόν πλήρης ανάσχεση, εκτός από το βόρειο τμήμα της όπου στη Σπίνα η εισαγωγή υπήρξε έντονη από την πρώιμη κλασική περίοδο ως το τέλος.³⁰⁵

Τα θέματα κάποιων αγγείων του ζωγράφου προέρχονται από την ιστορία και τους μύθους της Αθήνας, που κάποιοι είναι σπάνιοι. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα αγγεία του έχουν ως θέμα αττικούς μύθους που κάποιοι απεικονίζονται σπάνια και οι σκηνές τους είναι δυσνόητες. Κανένα από αυτά δε βρέθηκε στην Αττική. Γι' αυτό το λόγο δίνεται η εξήγηση ότι ο ζωγράφος τα διακοσμούσε έχοντας κατά νου έναν Αθηναίο αγοραστή, αλλά μετά τα αγγεία εξήχθησαν, καθώς ικανοποιούσαν τους Ετρούσκους πελάτες, τόσο γιατί παρουσίαζαν δυσνόητα, αλλά γεμάτα κύρος αθηναϊκά θέματα, όσο και γιατί αισθητικά ήταν άρτια.

Συγκεκριμένα για την Ετρουρία, που μας ενδιαφέρει για το ζωγάφο του Κόδρου, το δημοφιλέστερο σχήμα ήταν η κύλικα. Επιπλέον, η αξία των αγγείων για τους Ετρούσκους εικάζεται ότι ήταν μεγάλη αν κρίνουμε από τα μολύβδινα ελάσματα με τα οποία επισκεύαζαν τα αγγεία, μετά από ζημιές κατά τη μεταφορά, ή από τη χρήση.³⁰⁶ Αυτά δεν παρατηρούνται στα αγγεία της Αθήνας.

Η Αθήνα εξήγαγε αγγεία και στη δυτική Μεσόγειο, και συγκεκριμένα στη Γαλλία και την Ισπανία. Και σ' αυτές τις περιοχές υπήρχαν ελληνικές αποικίες. Μετά

³⁰⁵ Boardman 1995, 259

³⁰⁶ Boardman 1995, 259

τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. παρατηρείται μείωση στις εξαγωγές προς αυτές τις περιοχές.³⁰⁷

Από τα 93 αγγεία του ζωγράφου, τα 44 έχουν άγνωστη προέλευση. Από τα αγγεία του ζωγράφου, τα 29 ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία (αρ. κατ. 6, 7, 9- 11, 13, 17, 20, 22- 23, 26, 31, 33, 34, 36, 39- 41, 46- 48, 50- 56, 58, 60- 62). Επομένως, σχεδόν τα μισά αγγεία έχουν άγνωστη προέλευση και αυτό το στοιχείο δε βοηθά στην εξαγωγή συμπερασμάτων με σιγουριά. Από τα αγγεία του τρόπου του ζωγράφου, τα έντεκα έχουν άγνωστη προέλευση (αρ. κατ. 65, 69- 78) και αυτά που ανήκουν κοντά στον τρόπο του ζωγράφου είναι τέσσερα (αρ. κατ. 80- 82, 92).

Η πλειονότητα των αγγείων παρατηρείται στην Ιταλία και ιδιαίτερα στην Ετρουρία. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τα αγγεία του ζωγράφου του Κόδρου, τα 27 βρέθηκαν στην Ιταλία. Παρατηρείται μεγάλη ποικιλία θέσεων. Όσον αφορά την Ετρουρία, δύο αγγεία (αρ. κατ. 8 και 24) βρέθηκαν στη βόρεια Ετρουρία, στην Populonia. Στην κεντρική Ετρουρία, βρέθηκαν ένα αγγείο (αρ. κατ. 43) στο Corchiano και άλλο ένα (αρ. κατ. 45) στο Orvieto. Τέλος, από τη νότια Ετρουρία προέρχονται έξι αγγεία (αρ. κατ. 1, 3- 5, 18, 21) από το Vulci, δύο (αρ. κατ. 2 και 16) από την Tarquinia και δύο από το Cerveteri (αρ. κατ. 35 και 37). Στην κοιλάδα του Πάδου, στη Spina βρέθηκαν τέσσερα αγγεία (αρ. κατ. 12, 15, 28, 59). Στην Καμπανία, στη Nola βρέθηκε ένα μόνο αγγείο (αρ. κατ. 14). Από την Ουμβρία, στο Todi προέρχονται δύο αγγεία (αρ. κατ. 27 και 42). Στην Κάτω Ιταλία, βρέθηκαν δύο αγγεία. Το ένα βρέθηκε στο Ruvo της Απουλίας (αρ. κατ. 29). Το άλλο βρέθηκε στο Geglie στη Μεσσαπία, βόρεια της Απουλίας (αρ. κατ. 32). Και οι δύο είναι μη ελληνικές θέσεις. Τέλος, για ένα αγγείο (αρ. κατ. 25) γνωρίζουμε ότι βρέθηκε στην Ιταλία αλλά δε γνωρίζουμε την ακριβή θέση. Συμπερασματικά, στην Ιταλία, τα περισσότερα αγγεία του ζωγράφου βρέθηκαν στη νότια Ετρουρία (συνολικά δέκα αγγεία).

Από τα αγγεία του τρόπου του ζωγράφου, τρία προέρχονται από την Ιταλία. Δύο από αυτά βρέθηκαν στην Bologna, στην κοιλάδα του Πάδου (αρ. κατ. 64, 68) και ένα στο Cerveteri (αρ. κατ. 66), δηλαδή στη νότια Ετρουρία.

Επτά αγγεία από την Ιταλία αποδίδονται κοντά στον τρόπο του ζωγράφου. Στην κοιλάδα του Πάδου, στη Spina βρέθηκε ένα αγγείο (αρ. κατ. 85). Στη νότια Ετρουρία, στο Vulci βρέθηκε το αγγείο με αρ. κατ. 87. Επιπλέον, από τη χώρα των Φαλίσκων

³⁰⁷ ό.π., 259

προέρχεται το αγγείο με αρ. κατ. 84 που βρέθηκε στο Falerii. Από την Καμπανία, προέρχονται δύο αγγεία. Το ένα αγγείο (αρ. κατ. 86) βρέθηκε στη Νεάπολη και το άλλο (αρ. κατ. 88) στην Κύμη, δηλαδή και τα δύο προέρχονται από ελληνικές πόλεις. Τέλος, ένα αγγείο (αρ. κατ. 91) βρέθηκε στην Κάτω Ιταλία. Παρατηρούμε μεγάλη διασπορά των αγγείων στο χώρο της Ιταλίας.

Άλλη κατηγορία αποτελούν τα αγγεία που βρέθηκαν στη δυτική Μεσόγειο. Αρχικά, στη νότια Γαλλία τα αγγεία βρέθηκαν σε δύο θέσεις, το Ensérune και το La Monédière. Στο Ensérune, βρέθηκε ένα αγγείο του ζωγράφου (αρ. κατ. 57) και άλλο ένα που αποδίδεται κοντά στον τρόπο του ζωγράφου. Στο La Monédière βρέθηκε ένα αγγείο του τρόπου του ζωγράφου (αρ. κατ. 79).

Τα υπόλοιπα αγγεία αυτής της κατηγορίας βρέθηκαν στην Ιβηρική χερσόνησο, στην Ampurias και το Ullastret. Από αυτά του ζωγράφου, βρέθηκαν τέσσερα αγγεία στην Ampurias (Εμπόριον) στην Καταλωνία (αρ. κατ. 19, 30, 38, 44). Αν και θεωρείται ότι οι εξαγωγές στην περιοχή εκείνη κάμπτονται μετά το 450 π.Χ., εντούτοις παρατηρείται ισχυρή παρουσία του ζωγράφου του Κόδρου. Από τα αγγεία που αποδίδονται κοντά στον τρόπο του ζωγράφου, ένα προέρχεται από το Ullastret (αρ. κατ. 90).

Στην Αττική, η παρουσία του ζωγράφου είναι ελάχιστη. Από τα αγγεία του ζωγράφου, το ένα βρέθηκε στη Βραυρώνα, στο ιερό της Αρτέμιδος (αρ. κατ. 49) και το άλλο στη Βάρη (αρ. κατ. 63). Ο αριθμός τους είναι πολύ μικρός σε σχέση με τις εξαγωγές. Τα θέματά τους έχουν σχέση με τους θεούς. Από αυτά που αποδίδονται κοντά στον τρόπο του ζωγράφου, βρέθηκε ένας σκύφος στην Ακρόπολη της Αθήνας (αρ. κατ. 93).

Τέλος, ένα αγγείο που αποδίδεται στον τρόπο του ζωγράφου βρέθηκε στη Μαύρη Θάλασσα. Αυτό προέρχεται από την Ολβία (αρ. κατ. 67). Μπορεί να είναι ένα αλλά αποτελεί σημαντική εξαίρεση. Αυτή η θέση μας δίνει πληροφορίες για τις εξαγωγές της Αθήνας στον Εύξεινο Πόντο. Η κύρια πρόσβαση γινόταν μέσω της Προποντίδας, η οποία είναι σαν ευρύχωρος προθάλαμος με μακριά στενά περάσματα στα δύο άκρα της, προς το Αιγαίο μέσω του Ελλησπόντου (Δαρδανέλια) και προς τη Μαύρη Θάλασσα μετά το Βυζάντιον (Κωνσταντινούπολη).³⁰⁸ Ο έλεγχος των στενών διόδων γινόταν από τις πόλεις που ιδρύονταν κατά μήκος τους. Οι περισσότερες πόλεις ήταν ελληνικές αποικίες. Η Ολβία (Βορυσθένη) ήταν η βορειότερη από τις

³⁰⁸ Boardman 1996 a, 300

παλαιότερες αποικίες και η πλουσιότερη. Βρίσκεται στη δεξιά όχθη του πλατιού στομίου του ποταμού Μπουγκ καθώς ρέει στο ευρύτερο στόμιο του Δνείπερου.³⁰⁹

Τέλος, στο **γράφημα 2** εξετάζεται η διάδοση των αγγείων του ζωγράφου σε σχέση με τη χρονολόγηση. Η μεγαλύτερη διάδοση των αγγείων παρατηρείται τη δεκαετία 430- 420 π.Χ. αλλά ο αριθμός των αγγείων είναι μικρός. Από τις θέσεις υπερέχει η Amprurias (τρία αγγεία) και ακολουθεί το Vulci (δύο αγγεία). Δεν παρουσιάζονται πολλές διαφορές με τη δεκαετία 440- 430 π.Χ. Οι εξαγωγές γίνονται προς την Ιταλία και υπερέχει το Vulci στο οποίο βρέθηκαν τέσσερα αγγεία και τα οποία απεικονίζουν κυρίως μυθολογικά θέματα. Τη δεκαετία 450- 440 π.Χ. η διάδοση εντοπίζεται μόνο στο Geglie, το Orvieto και την Populonia. Συνέχεια στη διάδοση των αγγείων παρατηρείται μόνο στην τελευταία θέση. Συμπερασματικά, το Vulci κατέχει την πρώτη θέση στις εξαγωγές με αρκετά αγγεία αλλά και συνέχεια από το 440 έως το 420 π.Χ..

	ΑΓΝΩΣΤΗ	ΙΤΑΛΙΑ	ΔΥΤΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ	ΑΤΤΙΚΗ	ΜΑΥΡΗ ΘΑΛΑΣΣΑ
ΖΩΓΡΑΦΟΣ	29	27	5	2	
ΜΕ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ	11	3	1		1
ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ	4	7	2	1	
ΣΥΝΟΛΟ	44	37	8	3	1

Πίνακας 1: Διάδοση των αγγείων του ζωγράφου του Κόδρου

³⁰⁹ ό.π., 316

	ΕΤΡΟΥΡΙΑ	ΚΟΙΛΑΔΑ ΤΟΥ ΠΑΔΟΥ	ΚΑΜΠΑΝΙΑ	ΟΥΜΒΡΙΑ	ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΦΑΛΙΣΚΩΝ	ΚΑΤΩ ΙΤΑΛΙΑ
ΖΩΓΡΑΦΟΣ	14	4	1	2		2
ΜΕ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ	1	2				
ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ	1	1	2		1	1
ΣΥΝΟΛΟ	16	7	3	2	1	3

Πίνακας 2: Διάδοση των αγγείων του ζωγράφου του Κόδρου στην Ιταλία

ΔΑΣΚΑΛΟΣ, ΜΑΘΗΤΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

Ο δάσκαλος του ζωγράφου του Κόδρου ήταν πιθανότατα ο ζωγράφος του Ευαίωνος. Πήρε αυτό το όνομα από ένα αγγείο του που υμνεί την ομορφιά του Ευαίωνα, γιου του Αισχύλου. Άρχισε την καριέρα του στην πρώιμη κλασική περίοδο. Είναι γνήσιος κλασικός καλλιτέχνης. Εργάζεται από τη δεκαετία του 460 π.Χ. μέχρι το 440 π.Χ. περίπου και η πρώιμη και καλύτερη φάση του είναι σύγχρονη με τα ύστατα έργα του δασκάλου του, του Δούρη. Αυτός συνέχισε το εργαστήριο του Δούρη. Ξεκίνησε περίπου την ίδια εποχή με το ζωγάφο της Πενθεσίλειας, αλλά η τεχνοτροπία του εξελίσσεται και σημαντικοί οψιμότεροι ζωγράφοι επηρεάζονται από αυτόν.³¹⁰ Και οι δύο είναι οι βασικοί κυλικογράφοι της εποχής, μαζί με το ζωγάφο του Πιστόξενου.

Διακοσμεί κυρίως κύλικες και κάποια λίγα μεγαλύτερα αγγεία (υδρίες και καλυκωτούς κρατήρες). Οι συνθέσεις του, ιδιαίτερα στα μετάλλια, έχουν μία πρωτοτυπία. Τα θέματα που επιλέγει σχετίζονται με την καθημερινή ζωή (συμπόσιο, αναχώρηση πολεμιστών, γυναίκες και άνδρες), τον αθλητισμό και τα διονυσιακά θέματα (κωμαστές, σάτυροι, μαινάδες). Επομένως, παρουσιάζονται ομοιότητες με το μαθητή του. Το έργο του διακρίνεται από την ηρεμία της μέσης κλασικής περιόδου. Σπάνια επιδεικνύει την τρυφερότητα και τη χάρη που χαρακτηρίζουν την κλασική τέχνη³¹¹, σε αντίθεση με το ζωγάφο του Κόδρου. Η ποιότητα των έργων του δεν είναι υψηλή.³¹² Φροντίζει τα έργα του να είναι πάντα προσεγμένα. Ωριμάζει μόνος του. Το πνεύμα του ανήκει σε πρωιμότερη περίοδο.³¹³

Το σχέδιό του είναι πολύ καλό και έχει την ακαδημαϊκή αυστηρότητα του δασκάλου του. Συνήθως αντιδιαστέλλει δύο μορφές σε απόσταση μεταξύ τους, χωρίς επικάλυψη των μελών. Επιπλέον, το μέταλλο διακοσμείται συνήθως με ζεύγος μορφών, οι οποίες συνήθως είναι όρθιες και πατούν σε γραμμή εδάφους που αποκλείει αρκετά μεγάλο τμήμα της επιφάνειας, έτσι ώστε η σύνθεση να μην πρέπει να προσαρμοσθεί στον περιοριστικό, αυστηρά κυκλικό σχήμα του πλαισίου.³¹⁴ Αντίθετα, ο ζωγάφος του Κόδρου υιοθετεί πιο διακριτικά τη γραμμή του εδάφους.

³¹⁰ Robertson 2001, 244

³¹¹ ό.π., 315

³¹² ό.π., 315

³¹³ ό.π., 315

³¹⁴ ό.π., 316

Οι μορφές στις εξωτερικές πλευρές σπάνια αλληλεπικαλύπτονται ή συμπλέκονται.³¹⁵ Ο ζωγράφος του Ευαίωνος υιοθετεί συστηματικά τη ζώνη με κυμάτιο γύρω από το χείλος στις ύστερες κύλικές του, όπως και ο ζωγράφος της Πηνελόπης³¹⁶ αν και ο ζωγράφος του Κόδρου δεν το υιοθετεί. Στις εξωτερικές πλευρές του αγγείου οι παραστάσεις πατούν σε διακοσμητική ζώνη με τρεις δεξιόστροφους μαιάνδρους και κόσμημα με σταυρό στο χρώμα του πηλού εγγεγραμμένο σε τετράγωνο και στο εσωτερικό παρουσιάζει λεπτότερο σταυρό σε μαύρο γάνωμα ενώ στο εξωτερικό έχει τέσσερα τετράφωνα στις άκρες σε μαύρο γάνωμα. Αυτός ο τύπος παράστασης υιοθετήθηκε από το ζωγράφο του Κόδρου και ο τρόπος σχεδίασης απεικονίζεται στις εξωτερικές πλευρές του αγγείου με αρ. κατ. 2 και το κόσμημα στη διακόσμηση του μεταλλίου με αρ. κατ. 50.

Μαθητής του ζωγράφου του Κόδρου πρέπει να ήταν ο Αίσων.³¹⁷ Κάποια αγγεία αποδίδονται κοντά στον τρόπο του Αίσωνα και του ζωγράφου του Κόδρου (αρ. κατ. 85- 88). Χρονολογείται 430- 420 π.Χ. Τα αγγεία που διακοσμεί είναι μεγαλύτερου μεγέθους και το ύφος του είναι πιο δραματικό από αυτό του ζωγράφου του Κόδρου³¹⁸. Τα αγγεία με αρ. κατ. 85- 88 τοποθετούνται στην πρώιμη φάση του Αίσωνα υπό την επίδραση του ζωγράφου του Κόδρου.³¹⁹ Ο Αίσων και ο ζωγράφος του Λουτρού φαίνεται να σχετίζονται στενά μεταξύ τους.³²⁰

Ο Αίσων θεωρήθηκε ότι υπήρξε ο νεαρός, κλασικός, ζωγράφος του Μειδίου.³²¹ Βέβαια, είναι δύσκολη αυτή η ταύτιση γιατί η πρώιμη σταδιοδρομία του είναι πολύ καλύτερη από αυτή του ζωγράφου του Μειδίου.

Μία ενυπόγραφη κύλικα στη Μαδρίτη απεικονίζει τους άθλους του Θησέα. Το αγγείο έχει πολλές ομοιότητες με την κύλικα του ζωγράφου του Κόδρου στο Λονδίνο (αρ. κατ. 4). Το ύφος του Αίσωνα είναι πιο δραματικό και το έργο είναι δουλεμένο με πιο κλασικό τρόπο. Είναι σημαντικό ότι ο μαθητής αντιγράφει το θέμα του δασκάλου και υποδηλώνεται η συνέχεια της εξέλιξης του θέματος.

³¹⁵ ό.π., 316

³¹⁶ ό.π., 316

³¹⁷ Dugas 1930

³¹⁸ ό.π., 334

³¹⁹ ό.π., 335

³²⁰ ό.π., 336

³²¹ Boardman 1995, 159

Τα έργα του ζωγράφου του Κόδρου φαίνεται να έχουν επίδραση από το ζωγάφο της Φιάλης³²². Τοποθετείται χρονολογικά 450- 425 π.Χ. Είναι μαθητής του ζωγράφου του Αχιλλέα³²³ και πιστός συνεχιστής του. Βέβαια, συνεχίζει την παράδοση του ζωγράφου του Βερολίνου.³²⁴

Διακοσμεί μεγάλη ποικιλία αγγείων. Έχει διακοσμήσει ορισμένες από τις καλύτερες λευκές ληκύθους. Συνεχίζει την παραγωγή μικρών αγγείων, που είχε ξεκινήσει ο ζωγράφος του Βερολίνου και συνέχισαν οι ζωγράφοι της Providence και του Αχιλλέα.³²⁵ Διακοσμεί αμφορείς τύπου Nola, ληκύθους, μικρογραφίες αγγείων μεγαλύτερου μεγέθους (όπως οι πελίκες) και μεγαλύτερα αγγεία (κρατήρες). Στις μικρογραφικές παραλλαγές αγγείων μεγαλύτερου μεγέθους (πελίκες, υδρίες) ειδικεύτηκε πρώτος ο ζωγράφος του Λουτρού.³²⁶ Το σχήμα αυτό το εισήγαγε ο ζωγράφος του Αχιλλέα.

Στα περισσότερα αγγεία του τα θέματα πηγάζουν από την παραδοσιακή εικονογραφία, της καθημερινής ζωής ή του μύθου, αλλά συχνά η απόδοση έχει ιδιαίτερο χαρακτήρα.³²⁷ Το έργο του έχει την τρυφερότητα και τη χάρη που δοξάζουν την τέχνη της κλασικής Αθήνας. Τα μικρότερα αγγεία του χαρακτηρίζονται από γοητεία και ζωντάνια.³²⁸ Είναι ζωγράφος με αληθινή γοητεία και στα μεγαλύτερα έργα του, με ευγένεια έχει ανάλογες επιλογές αλλά και περισσότερη αφηγηματικότητα.³²⁹ Πρέπει να σκεφτόταν ευρύτερα απ' ότι ο δάσκαλός του, τουλάχιστον όσον αφορά τα μεγέθη των αγγείων αν όχι και τις μορφές.³³⁰ Δεν έχει εντοπιστεί κανένας μαθητής του.³³¹

Κάποια έργα του σχετίζονται με ύστερα έργα του ζωγράφου του Ευαίωνος. Ο Ευαίων επαινείται και σε ένα πρώιμο έργο του ζωγράφου της Φιάλης.³³² Το ίδιο παρατηρείται και στο ζωγάφο του Ευαίωνος.

³²² Oakley 1990

³²³ Robertson 2001, 196

³²⁴ ό.π., 116

³²⁵ ό.π., 299

³²⁶ ό.π., 322

³²⁷ ό.π., 299

³²⁸ ό.π., 299

³²⁹ Boardman 1995, 68

³³⁰ ό.π., 68

³³¹ Robertson 2001, 297

³³² ό.π., 282

Δύο καλυκόσχημοι κρατήρες του με την τεχνική του λευκού εδάφους συνδέονται με την εικονογραφία της μεγάλης ζωγραφικής.³³³ Βέβαια, τα θέματα και οι συνθέσεις δε φαίνεται να προέρχονται ή να εμπνέονται από αυτές τις τοιχογραφίες.

Ο ζωγράφος του Λουτρού σχετίζεται με τον Αίσινα, το ζωγάφο της Φιάλης αλλά και το ζωγάφο της Ερέτριας. Ο ζωγράφος του Λουτρού και ο ζωγράφος της Φιάλης εργάστηκαν μαζί στο εργαστήριο του ζωγράφου του Αχιλλέα.³³⁴ Ο πρώτος, όμως, έφυγε σύντομα από αυτό. Επηρεάζεται από το ζωγάφο της Ερέτριας αλλά διαφοροποιείται ως προς το περιεχόμενο και την κλίμακα.³³⁵

Ο ζωγράφος της Ερέτριας³³⁶ τοποθετείται το ίδιο χρονολογικά με το ζωγάφο του Κόδρου. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ως κυλικογράφος.

Διακοσμεί μεγάλη ποικιλία αγγείων. Αυτά είναι κύλικες, οινοχόες, αρυβαλλόσχημες λήκυθοι, λήκυθοι, αμοφορίσκοι, πυξίδες, χόες, πλαστικά αγγεία, κανθάρους σε σχήμα κεφαλιών, επίνητρα. Τα καλύτερα έργα του δεν είναι οι κύλικες αλλά οι οινοχόες και ορισμένες αρυβαλλόσχημοι λήκυθοι με πολυπρόσωπες συνθέσεις σε όλη την επιφάνεια του σώματός τους.³³⁷

Και τα θέματά του παρουσιάζουν ποικιλία. Στις κύλικες απεικονίζονται αθλητές, σάτυροι και μαινάδες, Αμαζόνες, δηλαδή τα συνηθισμένα θέματα της περιόδου. Τα άλλα θέματα έχουν ποικιλία μύθων και πολλές σκηνές με γυναίκες, που τις έχει επιμεληθεί αρκετά και ως προς τη σύνθεση και ως προς τη δράση.³³⁸ Οι μυθολογικές σκηνές του ακολουθούν συνήθως παραδοσιακά πρότυπα.³³⁹

Η τεχνοτροπία του επηρέασε τον πλούσιο ρυθμό. Είναι αξιοσημείωτο ότι έχει έντονη επίδραση από τον Παρθενώνα.

Η κύλικα από το Montpellier (αρ. κατ. 79) αποδίδεται στον τρόπο του ζωγράφου του Κόδρου και του ζωγράφου της Ερέτριας. Ο ζωγράφος του Κόδρου είναι πιο μνημειακός.

³³³ Boardman 1995, 68

³³⁴ Robertson 2001, 322

³³⁵ ό.π., 340

³³⁶ Lezzi- Hafter 1988

³³⁷ Boardman 1995, 105- 106

³³⁸ ό.π., 106

³³⁹ Robertson 2001, 341

ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μετά από την ενδελεχή εξέταση και μελέτη των χαρακτηριστικών του ζωγράφου, μπορούμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα σχετικά με το έργο και τη δραστηριότητά του.

Με βάση τα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του, παρατηρούμε ότι ακολουθεί τα βήματα του δασκάλου του ακόμα και κατά τη μέση περίοδό του. Ιδιαίτερη επίδραση ασκεί η γλυπτική. Πρώτον, προσπαθεί να μιμηθεί μορφές από τα αγάλματα. Αυτό εξηγεί και την παράσταση του χου που απεικονίζει το σύνταγμα του Μύρωνα (αρ. κατ. 63, πίν. 54). Ιδιαίτερη επίδραση άσκησαν στο ζωγράφο τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του Παρθενώνα. Πολλές μορφές του συγκρίνονται με τη ζωφόρο του Παρθενώνα. Αυτή είναι έντονη στα έργα της δεκαετίας 440– 430 π.Χ., τα οποία είναι σύγχρονα με τη ζωφόρο.

Η φειδιακή τέχνη, λοιπόν, επηρέασε την τεχνοτροπία του ζωγράφου του Κόδρου. Χαρακτηρίζεται αυτή τη δεκαετία από τον ιδεαλισμό και την πλαστικότητα των μορφών. Βέβαια, εξαιτίας των επιρροών από τους προγενέστερους ζωγράφους θεωρείται από ορισμένους παλαιότερης μόδας. Είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στην απόδοση των μορφών και ιδιαίτερα στην ανατομία των αθλητών. Είναι ανοιχτός στους πειραματισμούς ακόμα και στη μέση αλλά και την ύστερη περίοδο. Ως παράδειγμα μπορούν να θεωρηθούν τα παραπληρωματικά κοσμήματα. Δεν ακολουθεί μόνο ένα συγκεκριμένο πρότυπο.

Στην εικονογραφία, δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στα αθλητικά θέματα από την αρχή της καριέρας του. Παρ' όλα αυτά, αξιόλογα έργα είναι τα αγγεία που απεικονίζουν μυθολογικά θέματα και χρονολογούνται κυρίως τη δεκαετία 440- 430 π.Χ.. Οι μύθοι αυτοί είτε είναι σπάνιοι είτε παλαιότερης μόδας. Οι αθηναϊκοί μύθοι είναι συνήθως σπάνιοι. Επιλέγει θέματα που σχετίζονται με την αυτοχθονία, τους ήρωες αλλά και την κυριαρχία της Αθήνας. Η εμμονή αυτή αντανακλά μία από τις τάσεις της εποχής του Περικλή. Επιπλέον, όλα τα θέματα κρύβουν μηνύματα για το αθηναϊκό κοινό. Το ίδιο ακολουθεί και η εικονογραφία του Παρθενώνα. Τονίζεται η αυτοχθονία, ο έντονος πατριωτισμός και η κυριαρχία της Αθήνας. Στην εξαγωγή συμπερασμάτων βοηθούν οι επιγραφές που ταυτίζουν τις μορφές. Ωστόσο, είναι πληθωρικός και τολμηρός στη μεταφορά του μεγάλου μύθου στο μικρό χώρο του αγγείου. Συνήθως, απεικονίζει όσες περισσότερες μορφές μπορεί που σχετίζονται με το συγκεκριμένο μυθολογικό θέμα. Συχνά τα θέματά του είναι μοναδικά είτε δεν ακολουθούν σε όλα τα χαρακτηριστικά το συρμό της περιόδου.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο πρόσωπο του Θησέα, ο οποίος απεικονίζεται σε τρία αγγεία. Το πρώτο είναι το επάνωμο αγγείο του (αρ. κατ. 1, **πίν. 1. β**) στο οποίο αναχωρεί για τη μάχη. Εδώ τονίζεται ο πατριωτισμός και η υπεροχή του. Πίσω από τη μορφή του κρύβονται οι αξίες της αθηναϊκής δημοκρατίας. Στην κύλικα με αρ. κατ. 4 (**πίν. 4**) απεικονίζονται οι άθλοι του. Κι εδώ η σκηνή αποκτά συμβολικό νόημα. Τέλος, απεικονίζεται και στο μετάλλιο της κύλικας με αρ. κατ. 60 (**πίν. 51**) σε σκηνή αποχαιρετισμού με τη μητέρα του. Είναι η στιγμή πριν από τους άθλους. Η σύνδεσή του με τη δημοκρατία υποδηλώνεται και με την απόδοσή του στην κύλικα με αρ. κατ. 4 (**πίν. 4**) με τη μορφή του Αρμόδιου από το σύνταγμα των Τυραννοκτόνων.

Η διάδοση των αγγείων του εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στην Ιταλία. Επομένως, ασχολούταν με την εξαγωγή των αγγείων και δημιουργεί ιδιαίτερη εντύπωση η επιλογή αυτών των θεμάτων.

Συμπερασματικά, ο ζωγράφος του Κόδρου είναι ένας άξιος παρατήρησης ζωγράφος καθώς συνδυάζει πολλά επιμέρους χαρακτηριστικά. Οι παραστάσεις των κυλίκων του έχουν εξαιρετική ομορφιά και παρουσιάζει ενδιαφέρον ο συσχετισμός με το θέμα. Τα αγγεία με τα μυθολογικά θέματα παρουσιάζουν κάποια μεγαλοπρέπεια, χωρία, όμως, να παραγκωνίζεται η απόδοση των άλλων θεμάτων. Επίσης, είναι ιδιαίτερα προσεκτικός στις αποδόσεις όλων των μορφών, των χαρακτηριστικών και των κοσμημάτων.

Εν κατακλείδι, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι ένα από τους παρεξηγημένους και όχι ιδιαίτερα γνωστούς κυλικογράφους του ελεύθερου ή ωραίου ρυθμού. Και αυτό είναι ιδιαίτερα αρνητικό επειδή ο ίδιος είναι ένας καλλιτέχνης με διαφορετική ιδιοσυγκρασία από τους υπόλοιπους, ο οποίος όμως έχει πολλά να προσφέρει στη σημερινή έρευνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

A. ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΑΠΟΔΙΔΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΖΩΓΡΑΦΟ

1. Bologna, Museo Civico Archeologico, PU273, κύλικα από το Vulci. I: Αναχώρηση πολεμιστή. Άνδρας που φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο και πολεμιστής. Υπάρχουν οι επιγραφές: **ΙΝΕΤΟΣ, ΚΟΔΡΟΣ**. Το έμβλημα της ασπίδας είναι η Χίμαιρα. A: Αναχώρηση πολεμιστών. Παρουσιάζονται πέντε πρόσωπα. Ο πολεμιστής κρατά ασπίδα με έμβλημα ένα φίδι και δόρυ. Ένας άνδρας φορά χλαμύδα, πέτασο και ακόντιο. Άλλος άνδρας φορά ιμάτιο και στηρίζεται σε βακτηρία. Υπάρχουν δύο γυναίκες και η μία κρατά κράνος. Ο πέτασος και το ξίφος είναι αναρτημένα. Δίνονται τα ονόματα όλων των προσώπων με επιγραφές: **ΑΙΓΕΥΣ, ΘΕΣΕΥΣ, ΜΕΔΕΙΑ, ΦΟΡΒΑΣ, ΑΙΘΡΑ**. B: Πολεμιστές που αναχωρούν. Παρουσιάζονται πέντε πρόσωπα. Ο πολεμιστής κρατά ασπίδα με έμβλημα έναν ταύρο. Ένας άνδρας φορά ιμάτιο και κρατά βακτηρία. Παρουσιάζεται η Αθηνά και δίνεται το όνομά της με επιγραφή: **Α. ΕΝΑΙΑ**. Δίνονται τα ονόματα και όλων των άλλων προσώπων με επιγραφές: **ΛΥΚΟΣ, ΑΙΑΣ, ΜΕΝΕΣΟ.ΥΣ, ΜΕΛΙΤΕ**. *ARV*² 1268.1. *Add*² 356. Richter 1946, 135. *CVA*, Bologna 1, III, Ic, pl. 19- 22. *EAA* II (1959), 738 f., fig. 981. Kron 1976, 137- 139. Shapiro 1981 b, 173- 175. Shapiro 1983, 94. *LIMC*, I, s. v. Aias I, 316, no. 13, fig. 13. *LIMC*, I, s. v. Ainetos, 396- 397, no. 1, fig. 1. *LIMC*, I, s. v. Aithra, 420, 424, 429, no. 48, fig. 48. *LIMC*, VI, s. v. Kodros, 86- 87, no. 3. *LIMC*, VI, s. v. Lykos II, 304, 306. *LIMC*, VI, s. v. Melite II, 446- 448, no. 1, fig. 1. *LIMC*, VI, s. v. Menestheus, 473, 475, no. 2. *LIMC*, Suppl., s. v. Phorbas I, 990- 991, no. 3. Κακριδής 1986, Τόμος 3, 61- 63, εικ. 34. Neils 1987, 131. Schefold 1988, 271- 272. *GRBS* 29 (1988), 201- 206. Kearnes 1989, 56- 57. Sutton 1989, 331- 359. Kearnes 1990, 328- 329, 336- 337. Schader 1990, 350. Sourvinou- Inwood 1990, 137- 153, fig. 1- 3. Μπακαλάκης 1990, 156, πίν. 226. Kron 1999, 76, figs. 7- 9. Robertson 2001, 317. *Der Neue Pauly*, s. v. Aias, 1, 310- 311. *Der Neue Pauly*, s. v. Aigeus, 1, 318- 319. *Der Neue Pauly*, s. v. Kodros, 622- 623. *BA* 217210
2. Βερολίνο, Antikensammlung, F2537, κύλικα από την Tarquinia. I: Αρπαγή του Κεφαλου από την Ηώ. A: Γέννηση του Εριχθόνιου (Γη, Αθηνά, Ήφαιστος, Κέκροπας, Γυναίκα). B: Άνδρες ενδεδυμένοι με ιμάτια που κρατούν βακτηρίες και γυναίκες (Κεκροπίδες). *ARV*² 1268.2, 1689. *Add*² 356. Sauer 1899, 61- 63. Buschor 1940, 214, fig. 232. Richter 1946, 135. *CVA*, Berlin, Antiquarium 3, 13- 14, pls. (1042, 1044- 1046, 1061) 113. 1- 2, 115. 2, 116. 2, 117. 1, 132. 4. 8. Brommer 1973, 262, no. B1, 263, no. B8. Bérard 1974, 37, 148, pl. 2, fig. 4. Kron 1976, 59- 60, 63, 65- 66, 79- 80, 139, 250, no. E5, pls. 4.2, 5.2. Metzger 1976, 295- 297, fig. 2. Kaempf- Dimitriadou 1979, 17, 20- 21, 92, no. 201, pl. 11.6. Loeb 1979, 171- 172, 340- 341, no. Er6. Schefold 1981, 54- 55, 316- 317, 364, figs. 65- 66, 457. Loraux 1981, 35- 72. Berger 1984, pl. 4. 1. Kerenyi 1985, 124- 127, fig.. *LIMC*, III, Eos, 747. *LIMC*, IV, s. v. Ge, 171, 173, no. 17. *LIMC*, IV, s. v. Hephaistos, 627, 648, no. 218. *LIMC*, IV, Addenda, s. v. Erechtheus, 923- 927, 929, no. 7. *LIMC*, VI, s. v. Kephalos, 1. *LIMC*, VI, Addenda, s. v. Kekrops, 1084- 1085, no. 7. *LIMC*, VII, s. v. Pallas I, 153, 155, no. 3. Heilmeyer 1988, 126, no.4. Parker 1988, 193- 197. Arafat 1990, 52-

- 53, 55, 188, no. 2. 22, pl. 14. Μπακαλάκης 1990, 156, πίν. 228. Jenkins 1994, 42, fig. 21. Reeder 1995, 258- 260, no. 70. Boardman 1995, εικ. 238. Ead 1996, 27- 49, pl. 51s, 176s. Osborne 1996 in Kampen 1996, 67- 72. *Archeologia Classica*, 50 (1998) 347, fig. 4. Massa- Pairault 1999, 525, fig. 2. Robertson 2001, 317. *Der Neue Pauly*, s. v. Aigeus, 1, 318- 319. *BA* 217211
3. Λονδίνο, British Museum, E82 και 1847.9-9.6, κύλικα από το Vulci. I: Συμπόσιο θεών. Άδης και Περσεφόνη. A: Συμπόσιο θεών. Τα ζευγάρια είναι ο Ποσειδώνας με την Αμφιτρίτη και ο Δίας με την Ήρα. Ο Γανυμήδης είναι όρθιος. B: Συμπόσιο θεών. Τα ζευγάρια είναι ο Άρης με την Αφροδίτη και ο Διόνυσος με την Αριάδνη. Ο Σάτυρος είναι όρθιος. *ARV*² 1269.3. *Add*³ 356. *LIMC*, I, s. v. Amphitrite, 724, 728, no. 52, fig. 52. *LIMC*, III, Addenda, s. v. Ariadne, 1050- 1051. *LIMC*, IV, s. v. Ganymedes, 154, no. 69. *LIMC*, IV, s. v. Hera, 687, no. 250. *LIMC*, VII, s. v. Zeus, 310- 312. *LIMC*, VII, s. v. Poseidon, 446- 448, 472, no. 230. *LIMC*, Suppl., s. v. Persephone, 956. Ridgway 1967, 307- 308. Gais 1978, 365- 366, fig. 15- 17. Schefold 1981, 216- 217, Abb. 303. Bemann 1994, 308, fig. 10. Boardman 1995, εικ. 239. Pearson and Richards 1994, 109, fig. 5. 3. Murray and Tecusan 1995, 146- 148, figs. 1- 3. Simon 1996, 262- 265, εικ. 256- 258. Robertson 2001, 316- 317, εικ. 22. *Der Neue Pauly*, s. v. Aphrodite, 1, 838- 843. *Der Neue Pauly*, s. v. Ariadne, 1, 1075- 1077. *BA* 217212
4. Λονδίνο, British Museum, E84, κύλικα από το Vulci. I: Θησέας και Μινώταυρος. Ο Θησέας σέρνει το Μινώταυρο. Βγαίνουν από ένα κτίριο (λαβύρινθος;). Εικονίζεται και ένας κίονας. IZ: Άθλοι του Θησέα. Παρουσιάζεται ο Σίνας, ο χοίρος του Κρομμύονα, ο Σκίρων, ο Προκρούστης, ο Κερκύων και ο ταύρος. A: Άθλοι του Θησέα. Παρουσιάζεται ο Προκρούστης, ο Κερκύων και ο χοίρος του Κρομμύονα. B: Άθλοι του Θησέα. Παρουσιάζεται ο Σίνης, ο ταύρος και ο Σκίρων. *ARV*² 1269.4. *Add*³ 356. Παλαιολόγου 1982 στ, 202- 213, εικ. 108. *LIMC*, VI, s. v. Krommyo, 139- 140, no. 7, fig. 7. *LIMC*, VI, s. v. Minotauros, 574, 576, no. 30. Κακριδής 1986, Τόμος 3, 42- 57, εικ. 19- 21. Bérard 1987, 13, fig. 7. Neils 1987, 130. Shapiro 1988, 373- 382. Dumoulin 1994, pl. 15, fig. 34. Shapiro 1994, 116- 117, fig. 81. Fol 1995, 388, fig. 2. Boardman 1995, εικ. 240. Boardman 1996 b, 435, εικ. de Cesare 1997, 65, fig. 19. Carpenter 1997, 177-178, fig. 8. Schulze 1998, pl. 27. 3. *Archeo, Attualita di Passato*, 159 (May 1998) 114. Robertson 2001, 317, εικ. 228. Boardman 2001, 206- 207, fig. 222. Camp 2001, 15, fig. 10. *Der Neue Pauly*, s. v. Theseus, 435- 438. Woodford 2003, 23- 25, 152- 153, figs. 11, 115, 116. *BA* 217213
5. Βερολίνο, Antikensammlung, F2538, κύλικα από το Vulci. I: Η Θέμιδα κάθεται σε τρίποδα και κρατά κλαδάκι και φιάλη. Απέναντί της είναι ο Αιγέας. Υπάρχουν επιγραφές με τα ονόματά τους: **ΘΕΜΙΣ, ΑΙΓΕΥΣ** . Στο κέντρο, ανάμεσά τους βρίσκεται ένας κίονας και εικονίζεται και η στέγη του κτιρίου. A: Παρουσιάζεται το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου. Εικονίζονται τέσσερις νέοι άνδρες ανά δύο και ανάμεσά τους υπάρχει το ζώο. Κρατούν δόρυ, ξίφος και ρόπαλα. Δίνεται το όνομα του Μελέαγρου. B: Παρουσιάζεται ένα κυνήγι. Εικονίζονται τρεις νέοι και ένας άνδρας. Δίνεται το όνομα του Πηλέα με επιγραφή: **ΠΕΛΕΥ** που κυνηγά το ελάφι με ρόπαλο και ξίφος. Άλλοι κρατούν δόρατα. Κάποιοι φορούν γλαμύδες και πέτασους. *ARV*² 1269.5, 1689. *Add*³ 356.

- Para* 471. Gerhard E., *AA* (1854), p. 427. Furtwängler 1885, p. 718. Furtwängler und Reichhold 1904- 1932, pl. 140. Richter 1946, 135. *LIMC*, I, s. v. Aigeus, 359- 360, 366, εικ. 1. *LIMC*, VII, s. v. Peleus, 251. *LIMC*, Suppl., s. v. Themis, 1199- 1202, no. 10. *CVA*, Berlin, Antiquarium 3, 14- 15, pls. (1043-1044, 1050, 1062, 1079) 114.1-2, 115.3-4. 121.1, 133.1.3, 150.11-12. Charbonneaux, Martin and Villard 1972, 258, fig. 293. Fontenrose 1978, 204. Parke 1979, 48. Berger 1984, pl. 19. 2. Κακριδής 1986, Τόμος 3, 38- 39, 153- 159, εικ. 15. Heilmeyer 1988, 150, no. 1. Sourvinou- Inwood 1988, 215- 241. Sourvinou- Inwood 1990, 395- 445. Μπακαλάκης 1990, 156, πίν. 227. *Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell'Arte*, 14/15 (1991/1992) 46, fig. 22. Shapiro 1993, 221, fig. 182. Settis 1996 1133, fig. 6. Rudhardt 1999, εξώφυλλο. Jacquemin, *BCH Suppl.* 36 (2000), 59, fig. 3. Robertson 2001, 317. *Der Neue Pauly*, s. v. Aigeus, 1, 318- 319. *BA* 217214
6. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST124-7, θραύσματα κύλικας. Γέννηση της Αφροδίτης. Παρουσιάζονται επτά πρόσωπα. Δίνονται τα ονόματα με επιγραφές: ΛΗΔΑ, ΑΘΕΝ[ΑΙΑ], ΠΡΟΜΕΘ[ΕΥΣ]. Ένας άνδρας φορά μάτιο και κρατά ράβδο. Εικονίζεται μάλλον και μία γυναίκα. *ARV²* 1269.6. *LIMC*, VII, s. v. Peitho 47, pl. 180. *LIMC*, VI, s. v. Leda, 235- 236, no. 38. Beazley 1960, 219- 225, pl. 53. 2. Shapiro 1993, 200, fig. 161. *BA* 217215
7. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST258, Northampton, Castle Ashby, Heidelberg, Ruprecht- Karls- Universität, 243A και Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 15B24, θραύσματα κύλικας. I: Φρίξος. A- B: Ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης (Διόσκουροι) αναχωρούν. Φορούν χλαμύδα και κρατούν δόρυ. Οι γυναίκες κρατούν φιάλες. Υπάρχουν άνδρες που φορούν μάτιο και έχουν άλογο. *ARV²* 1269.7. *LIMC*, III, s. v. Dioskouroi, 567- 568. *LIMC*, VII, s. v. Phrixos et Helle, 398. Κακριδής 1986, Τόμος 3, 119- 122. *BA* 217216
8. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, PD64, θραύσματα κύλικας από την Populonia. I: Εμφανίζεται το πόδι μιας μορφής. A: Μία μορφή φορά μάτιο και κρατά σκήπτρο. Εικονίζεται και μία γυναίκα. *ARV²* 1270.8. *BA* 217217
9. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum, 19.192.46, θραύσμα κύλικας. A: Αναχώρηση δύο νέων που φορούν χλαμύδα και κρατούν δόρυ. Ο ένας φορά πέτασο. Πιθανόν εικονίζεται και μία γυναίκα με φιάλη. *ARV²* 1270.9. Richter 1946, 135. *BA* 217218
10. Tübingen, Eberhard- Karls- Universität, Arch. Inst., E142, θραύσμα κύλικας. Αναχώρηση πολεμιστή. Διακρίνεται μία μορφή που φορά μάτιο και κρατά ράβδο. *ARV²* 1270.10. *Add²* 356. *CVA*, Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Institutes der Universität 5, 42, pl. (2634) 17. 3. *BA* 217219
11. Παρίσι, Musée du Louvre, G458, κύλικα. I: Αίας και Κασσάνδρα. Η Κασσάνδρα καταφεύγει στο άγαλμα της Αθηνάς. Ο Αίας παρουσιάζεται ως πολεμιστής και το έμβλημα της ασπίδας του είναι ένα άλογο. A: Αναχώρηση νέων. Παρουσιάζονται τρεις νέοι και δύο γυναίκες. Φορούν χλαμύδα και κρατούν δόρυ. Η μία γυναίκα κρατά φιάλη και οινοχόη και η άλλη φιάλη. B: Αναχώρηση

- τριών νέων. Παρουσιάζονται τέσσερις άνδρες και μία γυναίκα. Οι νέοι που αναχωρούν φορούν γλαμύδα και κρατούν δόρυ. Ο άνδρας φορά μιάτιο και είναι γενειοφόρος. Η γυναίκα κρατά οιοχή και φιάλη. *ARV*² 1270.11. *Add*² 356. *Davneux* 1942, 158, no. 91, fig. 55. *Moret* 1975, 14, no. 2. *Greifenhagen* 1976, figs. 2- 7. *LIMC*, I, s. v. *Aias* II, 339, 344- 345, no. 67, fig. 67. *LIMC*, II, s. v. *Athena*, 955, 967, no. 89. *Κακριδής* 1986, Τόμος 5, 156. *Breton* 1993, 88- 129. *Denoyelle* 1994, 144, fig.. *de Cesare* 1997, no. 43. *Der Neue Pauly*, *Aias*, 1, 310- 311. *Woodford* 2003, 78- 80, fig. 52. *BA* 217220
12. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T416BVPA, κύλικα από τη Spina. I: Ποσειδώνας και Τρίτωνας. A- B: Νέοι που αναχωρούν. *ARV*² 1270.12. *LIMC*, VII, s. v. *Poseidon*, 446- 448. *LIMC*, VIII, s. v. *Triton*, 68. *BA* 217221
13. Ζυρίχη, ιδιωτική συλλογή, κύλικα. I: Αναχώρηση νέου. Φορά γλαμύδα και κρατά δόρυ, ξίφος και φιάλη. A: Αναχώρηση νέων. Παρουσιάζονται τέσσερις νέοι. Ο ένας κάθεται σε βράχο. Οι άλλοι μάλλον αναχωρούν. Αυτοί φορούν γλαμύδα και κρατούν ξίφη και δόρατα. B: Αναχώρηση νέων. Παρουσιάζονται τέσσερις νέοι ανά δύο και ανάμεσά τους βρίσκεται ένας στύλος. Φορούν γλαμύδα και κρατούν δόρυ. *ARV*² 1270.13. *BA* 217222
14. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, 232, κύλικα από τη Nola. I: Ερμής και ένας άνδρας ή νέος που φορά μιάτιο. A: Αναχώρηση πολεμιστή. Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Ο πολεμιστής που αναχωρεί κάνει χειραψία με έναν άνδρα που φορά μιάτιο και κρατά ράβδο. Πίσω από τα χέρια τους βρίσκεται ένας κίονας. Ο έφιππος νέος φορά γλαμύδα και πέτασο. B: Εικονίζεται ο Ηρακλής και μπροστά του δύο άλογα. Τα επιστρέφει και παίζει αυλό. *ARV*² 1270.14. *LIMC*, V, s. v. *Herakles*, 67. *LIMC*, V, s. v. *Hermes*, 285. *CVA*, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 2, 21, pl. (855) 70. 3- 6. *Κακριδής* 1986, Τόμος 4, 48- 50. *BA* 217223
15. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T269CVPA και 15365, κύλικα από τη Spina. I: Μία μαινάδα με θύρσο και οιοχή και ένας σάτυρος με κάρναρο. A- B: Συνολικά παρουσιάζονται οκτώ πρόσωπα και συγκεκριμένα τέσσερα σε κάθε πλευρά. Οι σάτυροι κλέβουν τα όπλα του Ηρακλή. Ο Ηρακλής είναι κοιμισμένος και δεν έχει γένια. Πίσω του βρίσκεται ένα δένδρο. *ARV*² 1270.15. *Add*² 356. *BA* 217224
16. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese, RC2977, θραύσμα κύλικας από την Tarquinia. Σάτυρος και μαινάδα που χορεύουν. *ARV*² 1270.16. *BA* 217225
17. Παρίσι, Musée du Louvre, CP11941, θραύσματα κύλικας. I: Η Νίκη κρατά στεφάνι και στεφανώνει έναν αθλητή. Μάλλον είναι νικητής. A- B: Αθλητές. Ένας λυγίζει το γόνατο. Μία μορφή φορά μιάτιο και κρατά ράβδο. Μπορεί να είναι γυναίκα. *ARV*² 1270.18. *BA* 217227
18. Λονδίνο, British Museum, E83, κύλικα από το Vulci. I: Παρουσιάζονται δύο νέοι αθλητές. Ο ένας μάλλον κρατά στλεγγίδα. A: Παρουσιάζονται πέντε αθλητές. Κάποιοι κρατούν στλεγγίδα. Άλλοι συνομιλούν και άλλοι προποούνται. B: Παρουσιάζονται πέντε αθλητές. Ένας αθλητής πλένεται καθισμένος και ένας άλλος κρατά το αγγείο. Δύο αθλητές στέκονται πίσω από ένα βωμό. *ARV*² 1270.19. *Add*² 356. *Παλαιολόγου* 1982 α, 116- 121, εικ. 50. *Kotera- Feyer* 1993, 203, fig. 15A- B.

- Miller 2003, 108- 109, fig. 195. *BA* 217228
19. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 583, θραύσματα κύλικας από την Ampurias. A: Αθλητής. B: Νίκη που στεφανώνει αθλητή και ένας αθλητής. *ARV*² 1270.20. *Add*² 356. Κεφαλίδου 1996, 213. *BA* 217229
20. Παρίσι, Musée du Louvre, CP11942, θραύσμα κύλικας. I: Αθλητής με ακόντιο. A: Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Οι δύο είναι αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Ο άλλος φορά μανδύα και κρατά μάλλον ακόντιο. Ο τρίτος άνδρας είναι μάλλον νέος και φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο. B: Άνδρας ή νέος που φορά ιμάτιο. *ARV*² 1270.21. *BA* 217230
21. Λονδίνο, British Museum, E94, κύλικα από το Vulci. Υπάρχει επιγραφή: **†ΣΕΝΟΝ**
ΚΑΛΟΣ. I: Νέος αθλητής που φορά μανδύα και κρατά στλεγγίδα. A: Παρουσιάζονται δύο αθλητές που παλεύουν. Πίσω τους είναι ένας νέος που φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο. Αυτός πρέπει να είναι ο παιδοτρίβης. B: Επαναλαμβάνεται το ίδιο θέμα. Δύο αθλητές παλεύουν σε διαφορετική στάση και εικονίζεται και ο προπονητής. *ARV*² 1270. 22, 1689. *ARV*² 1612. *Add*² 357. Richter 1946, 135. Παλαιολόγου 1982 στ, 202- 213, εικ. 117. *BA* 217231
22. Κοπεγχάγη, National Museum, 3847, κύλικα. I: Δρομέας. Πίσω του βρίσκεται ένας στύλος. A: Παρουσιάζονται δύο αθλητές που παλεύουν. Πίσω τους βρίσκεται ο παιδοτρίβης ο οποίος είναι ένας νέος που φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο. B: Επαναλαμβάνεται το ίδιο θέμα. Παρουσιάζονται δύο αθλητές που ασχολούνται με την πυγμαχία. Αριστερά βρίσκεται ο παιδοτρίβης ο οποίος είναι ένας νέος που φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο. Δεξιά βρίσκεται ένας στύλος. *ARV*² 1271.23. *Add*² 357. *BA* 217232
23. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 3966, κύλικα. I: Παρουσιάζονται δύο αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Μάλλον εικονίζεται ένας στύλος. A- B: Παρουσιάζονται νέοι αθλητές. Υπάρχει και ένας στύλος. *ARV*² 1271.24. *Para* 471. *BA* 217233
24. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, PD551, θραύσμα κύλικας. A: Παρουσιάζονται δύο αθλητές και μία τετράγωνη κατασκευή. *ARV*² 1271.25. *BA* 217234
25. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST500, θραύσμα κύλικας από την Ιταλία. I: Νέος. A: Εικονίζονται μάλλον αθλητές και ένα ακόντιο. *ARV*² 1271.26. *BA* 217235
26. Στρασβούργο, University, 843, θραύσμα κύλικας. I: Εικονίζεται αποσπασματικά ένας νέος αθλητής. A: Διακρίνονται ελάχιστα ανδρικές μορφές που μάλλον είναι αθλητές. *ARV*² 1271.26bis. *BA* 217236
27. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 27258, κύλικα από το Todi. I: Άλτης. Πίσω του βρίσκεται ένας στύλος που πρέπει να είναι *τέρμα*. A: Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Οι δύο αθλητές ασχολούνται με την πυγμαχία. Ανάμεσά τους βρίσκεται ένας νέος (ή άνδρας) που φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο. B: Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Ο αθλητής βρίσκεται στο κέντρο και ασχολείται με το άλμα. Πίσω του είναι ένας νέος (ή άνδρας) που φορά ιμάτιο και κρατά ράβδο. Μπροστά του είναι ένας νέος (μάλλον) που φορά ένα χιτώνα διακοσμημένο με σχέδια και παίζει αυλό. *ARV*² 1271.27. *Add*² 357. *BA* 217237

28. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T300AVPA, κύλικα από τη Spina. I: Νέος μπροστά σε ένα βωμό. Φορά μάλλον χλαμύδα και κρατά δόρυ. A: Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Οι δύο είναι νέοι αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Ανάμεσά τους είναι ένας που φορά μάτιο και κρατά ράβδο. B: Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Οι δύο είναι νέοι αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Μπροστά τους είναι ένας που φορά μάτιο μάλλον διακοσμημένο με σχέδια. Πίσω του βρίσκεται ένας στύλος. *ARV² 1271.28. BA 217238*
29. Naples, Museo Archeologico Nazionale, H2607-81313 και M1124, κύλικα από το Ruvo. I: Παρουσιάζονται δύο νέοι. Ο ένας φορά μάτιο και κρατά ράβδο. Ο άλλος βγάζει το μάτιο και μάλλον είναι αθλητής. A- B: Αθλητές. Ένας κρατά μάλλον αρύβαλλο. Άλλος φορά μάτιο και κρατά ράβδο. Νέοι φορούν μάτιο και κρατούν ράβδο. *ARV² 1271.29. BA 217239*
30. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 4351, θραύσματα κύλικας από την Ampurias. A: Εικονίζεται αποσπασματικά ένας νέος. B: Εικονίζονται αποσπασματικά δύο αθλητές που ασχολούνται με την πυγμαχία ή παλεύουν. *ARV² 1271.30. Add² 357. CVA, Barcelona, Musee Archeologique 1, 29, pl. (118) 20. 9. BA 217240*
31. Λονδίνο, British Museum, E95, κύλικα. A- B: Σώζονται αποσπασματικά. Παρουσιάζονται αθλητές. Κάποιοι κρατούν στλεγγίδες. Άλλοι παλεύουν. *ARV² 1271.31. Add² 357. BA 217241*
32. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8290, κύλικα από το Geglie. I: Εικονίζονται δύο αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. A: Παρουσιάζονται τέσσερα πρόσωπα. Είναι νέοι αθλητές. Ένας κρατά στλεγγίδα. Άλλος φορά μάτιο και κρατά ράβδο. B: Παρουσιάζονται τέσσερα πρόσωπα. Είναι αθλητές. Ένας κρατά στλεγγίδα και άλλος ράβδο. Άλλος ένας βγάζει το μάτιό του. *ARV² 1271.32. BA 217242*
33. Δρέσδη, Staatliches Kunstsammlungen, Albertinum, 356, κύλικα. I: Αθλητές. A- B: Νέοι αθλητές. Κάποιοι κρατούν στλεγγίδες. *ARV² 1271.33. BA 217243*
34. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR3.1964, κύλικα. I: Νέος αθλητής που κρατά μία στλεγγίδα. Βρίσκεται μπροστά από ένα βωμό (μάλλον). Στο πεδίο βρίσκεται αναρτημένος ένας αρύβαλλος. A- B: Νέοι αθλητές. Ένας είναι ακοντιστής. Άλλος πηδά με αλτήρες. *ARV² 1271.34. Para 471. BA 217244*
35. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 17B26, θραύσματα κύλικας. I: Αθλητής. A- B: Αθλητές. *ARV² 1271.35. BA 217245*
36. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, θραύσμα κύλικας. Μορφή (άνδρας ή νέος). *ARV² 1271.36. BA 217246*
37. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 15B14, θραύσματα κύλικας. I: Νέος αθλητής. A- B: Νέοι αθλητές. *ARV² 1271.37. BA 217247*
38. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 4371-4351, θραύσμα κύλικας από την Ampurias. I: Μορφή που κρατά μάλλον ράβδο. A: Εικονίζεται ένας αθλητής που κρατά στλεγγίδα και ένας άλλος φορά μάτιο. *ARV² 1271.38. Add² 357. BA 217248*
39. Νέα Υόρκη, I. Love, κύλικα. I: Γυναίκα που κάνει τραμπάλα. A: Παρουσιάζονται τρεις γυναίκες.

- B: Παρουσιάζονται τρεις γυναίκες. Είναι αναρτημένη μία λουρίδα από ύφασμα. *ARV*² 1271.38bis. *Para* 472. *BA* 217249
40. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, θραύσμα κύλικας. I: Αθλητής. *ARV*² 1271.39. *BA* 217250
41. Βρυξέλλες, Musees Royaux, R335, κύλικα. I: Πύκτες. Στην άκρη υπάρχει ένας στύλος. *ARV*² 1272.40. *CVA*, Brussels, Musees Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquanteenaire) 2, III.I.d.3, pl. (075) 6. 4. *BA* 217251
42. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 127259, κύλικα από το Todì. I: Παλαιστές. *ARV*² 1272.41. *Add*² 357. *BA* 217252
43. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 6160, κύλικα από το Corchiano. I: Εικονίζεται ένας αθλητής που κρατά στλεγγίδα και ένας νέος που φορά μιάτιο και κρατά ράβδο. *ARV*² 1272.42. *BA* 217253
44. Βαρκελώνη, Museo Arqueológico, 4292, θραύσμα κύλικας από την Ampurias. I: Παρουσιάζεται αποσπασματικά ένας αθλητής με στλεγγίδα. *ARV*² 1272.43. *Add*² 357. *CVA*, Barcelona, Musee Archeologique 1, 27, pl. (115) 17.5. *BA* 217254
45. Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptothek, V34 και 2716, κύλικα από το Orvieto. I: Νέος που διπλώνει το μιάτιο (αθλητής;). *ARV*² 1272. 44. Motesen 1995, 217, no. 115 (I, A). *BA* 217255
46. Christchurch (N.Z.), University of Canterbury, J.Logie Mem.Coll., 430.1, κύλικα άποδη. I: Εικονίζεται ένας νέος και στα δεξιά βρίσκεται ένας στύλος. Πρέπει να είναι αθλητής. *ARV*² 1272. 45. *Para* 472. *BA* 217256
47. Cape Town, South Africa Cultural History Museum, 17, κύλικα- σκύφος. A: Παρουσιάζονται τέσσερα πρόσωπα. Στο κέντρο εικονίζονται δύο αθλητές που ασχολούνται με την πυγμαχία. Εκατέρωθεν των αθλητών εικονίζονται άνδρες που φορούν μιάτιο και κρατούν ράβδο. Ο ένας μπορεί να είναι παιδοτρίβης. B: Παρουσιάζονται τέσσερα πρόσωπα. Αριστερά, εικονίζονται δύο αθλητές που ασχολούνται με την πυγμαχία. Δεξιά, εικονίζεται ένας γενειοφόρος άνδρας που φορά μιάτιο και κρατά ράβδο. Αυτός είναι ο παιδοτρίβης. Δίπλα του εικονίζεται ένας γενειοφόρος νέος που φορά μιάτιο και στηρίζεται σε μία ράβδο. *ARV*² 1272.46, 1689. Boardman 1995, εικ. 241 (B). *BA* 217257
48. Richmond (VA), Museum of Fine Arts, 62.1.6, κύλικα. I: Ακοντιστής. Μπροστά του είναι ένας στύλος. Δίνεται το επίπεδο του εδάφους. A: Εικονίζονται τρεις αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Ο άλλος κάθεται σε στύλο. Φορά μιάτιο, κρατά ράβδο και πιθανόν να είναι ο παιδοτρίβης. Στο πεδίο υπάρχει ένας αναρτημένος αρύβαλλος (;). B: Εικονίζονται τρεις αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Ο άλλος φορά μιάτιο. *ARV*² 1689.28bis. *Add*² 357. *BA* 275519
49. Βραυρώνα, Αρχαιολογικό Μουσείο, θραύσμα κύλικας από τη Βραυρώνα. I: Εικονίζονται δύο γυναίκες. Η μία κρατά σκίπτρο. Μπορεί να είναι η Δήμητρα και η Περσεφόνη. A: Θεός και θεά (Απόλλωνας;). B: Θεά με σκίπτρο. *ARV*² 1689.39bis. *Para* 472. *BA* 275520
50. Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Münzen und Medaillen A. G.), θραύσμα κύλικας. I: Έρωτας

- και Αφροδίτη. Γύρω από το μέταλλο: Έρωτες και έφηβοι που φορούν μάτιο. A- B: Σκιηνή γάμου. Το ζευγάρι με τον Έρωτα. *LIMC* II, s. v. Aphrodite 826, 1217, pl. 82. Hornbostel 1997, 330- 331, no. 283 (I). *Der Neue Pauly*, s. v. Aphrodite, 1, 838- 843. *BA* 1541
51. (PA), Bryn Mawr College, P214, θραύσμα κύλικας. I: Κυνηγός. A: Παρουσιάζονται νέοι. Ο ένας κρατά ράβδο ή ακόντιο. *CVA*, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, 38- 39, pl. 27. 3- 4. *BA* 1622
52. Μόναχο, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Lindner), κύλικα. I: Αθλητές με στλεγγίδες. Ulla Lindner, Munich, sale catalogue, 2, no. 36. *CVA*, Munich, Antikensammlungen 11, 31- 33, beilage 5. 3, pl. 24. 1- 7. *BA* 2239
53. Munster, Ιδιωτική Συλλογή, θραύσμα κύλικας. Αθλητής (:). *Boreas*, 4 (1982), pl. 34.1. *BA* 7538
54. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR2.1977, κύλικα τύπου B. I: Αμαζόνα έφιππη. A- B: Θεατρικοί Σάτυροι που φορούν μάτιο. Κρατούν ερωδιό, κουτί και σανδάλι, οινοχόη, λύρα και ράβδους. Αντιμετωπίζουν νέο που φορά μάτιο. *LIMC*, Suppl., s. v. Silenoi, 1118, no. 88, fig. 88. Burn 1988, 99, 101, 103, figs. 1- 4. *JHS*, 110 (1990) 292.20. Green 1991, 32, pls. 9b, 10, 11. Smith 1994, 13- 31. Gigante 1995, 31, fig. 4. *BA* 10254
55. Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης, H.A.C., Kunstwerke der Antike, κύλικα τύπου Γ, ακόσμητη εξωτερικά. I: Νέος που φορά μάτιο στέκεται σε στύλο. Πρέπει να είναι αθλητής. Στο πεδίο υπάρχει ένας αναρτημένος αρύβαλλος. *Kylikes* 1995, no. 20 (I, A). *BA* 19614
56. Cambridge (MA), Harvard University, Arthur M. Sackler Mus, 1995.18.118, θραύσμα κύλικας. A: Άνδρας ή νεαρός αθλητής που χρησιμοποιεί τη στλεγγίδα (:). *Harvard University Art Bulletin*, Spring 1997, 68, no. 117. *BA* 21535
57. Ensérune, Musée National d' Ensérune, 45.413, θραύσμα κύλικας από το Ensérune. Γυναίκα (Νίκη;). July 1983, 859.0180. *CVA*, Ensérune, Musée National, 46- 47, pl. (1588) 16. 6. *BA* 22631
58. Βασιλεία, H. Cahn, HC624, θραύσμα κύλικας. Εικονίζονται νέοι αθλητές. Ο ένας ονομάζεται Χαρμίδης με επιγραφή: ~~†~~ΑΡΜΙΔΗΣ. Ένας φορά μάτιο και κρατά ράβδο. *Antike Kunst*, 41 (1998) pl. 6. 3. *BA* 29350
59. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L491, H4616 και 491, κύλικα από τη Spina. I: Παρουσιάζονται πέντε πρόσωπα. Ο Διώνυσος κρατά κάρθαρο και στηρίζεται στην Αριάδνη. Η Αριάδνη κρατά θύρσο. Η γυναίκα με το παιδί είναι η Αφροδίτη και ο Έρωτας. Το άλλο αγόρι είναι σάτυρος και κρατά πυρσό. IZ: Φύλλα κισσού. A- B: Συνολικά παρουσιάζονται δέκα πρόσωπα και συγκεκριμένα πέντε σε κάθε πλευρά. Οι μαινάδες κρατούν θύρσους, κάρθαρο και πιθανόν κλαδί. Οι σάτυροι κρατούν ασκιά του κρασιού και ένας παίζει αυλό. *Add³* 356. Webster 1939, 118- 119, fig. 5. *LIMC*, VII, s. v. Paidia, 141- 142, no. 8, fig. 8. *LIMC*, VII, s. v. Peitho, no. 51, 247. *LIMC*, VII, s. v. Pothos, no. 29, 503. *LIMC*, VII, s. v. Simis, Simon, Simos, 774, no. 9. Lezzi- Hafter 1985, 249- 251, figs. 30- 31. Shapiro 1993, 180, 204, figs. 135- 136, 166. Romeo 1993, 43, fig. 17. *CVA*, Würzburg, Martin von Wagner Museum 2, 13- 16, figs. 4, 5, pls. (2206, 2207) 5. 1- 4, 6. 1- 2. *BA* 217226

60. Βασιλεία, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS432, κύλικα. I: Αναχώρηση νέου. Παρουσιάζονται δύο πρόσωπα. Ο νέος φορά χλαμύδα και πύλο και κρατά δόρυ. Το άλλο πρόσωπο είναι μία γυναίκα. Δίνονται οι επιγραφές: ΘΗΣΕΥΣ , ΑΡΓΕΙΑ . A: Αναχώρηση νέων. Παρουσιάζονται πέντε πρόσωπα. Οι τρεις νέοι κρατούν ακόντιο. Από τις δύο γυναίκες, η μία κρατά ύφασμα (:). B: Αναχώρηση νέων. Φορούν χλαμύδα. Η γυναίκα κουνά τα χέρια. Ο Απόλλωνας κρατά ένα κλαδάκι δάφνης. *Para* 472. *Add*² 357. Κακριδής 1986, Τόμος 3, 42. Johnston 1997, 297, εκ. 91. *CVA*, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig 2, 48- 50, beilage 6. 3, pls. (282, 286, 287, 293, 296) 26. 4, 30. 1- 2, 31. 1- 3, 37. 4. 8, 40. 1. *BA* 340032
61. Σίδνεϋ, University, Nicholson Museum, 51.31, θραύσμα κύλικας. A: Αθλητές (:). *Para* 472. *BA* 340033
62. Κοπεγχάγη, National Museum, 13380, θραύσμα κύλικας. Αποδίδεται πιθανόν στο ζωγράφο του Κόδρου. A: Αθλητής. *Para* 472. *BA* 340034
63. Βερολίνο, Antikensammlung, F2418, χους από τη Βάρη. Αθηνά και Μαρσύας. *Mirone* 1921, pls. 8-9, figs. 48, 49. van Hooen 1951, 104, no. 316. *Greifenhagen* 1960, pl. 47. *Robertson* 1975, pl. 113B. *Weis* 1979, pl. 31, fig. 7. *Robertson* 1981, 116, fig. 158. *Schefold* 1981, 174, fig. 231. *Daltrop and Bol* 1983, 18- 19, fig. 8. *Heilmeyer* 1988, 126, no. 6. *CVA*, Berlin, *Antiquarium* 3, 29-30, pls. (1076, 1079) 147. 1. 3, 150, 2. *de Cesare* 1997, 74, fig. 29. *Cohen* 2000, 201, fig. 7. 10. *Mannack* 2002, 39, fig.9. *Boardman* 2002, 93- 97, εκ. 61- 64. *BA* 6982

B. ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΑΠΟΔΙΔΟΝΤΑΙ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

64. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, θραύσμα κύλικας. I: Νέος αθλητής. A: Αθλητής. *ARV*² 1272.1. *BA* 217258
65. Βερολίνο, Humboldt Universität, Winckelmann-Institut, θραύσμα κύλικας. A: Αθλητές. *ARV*² 1272.2. *BA* 217259
66. Heidelberg, Ruprecht- Karls- Universität, 130- Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 15B17, θραύσματα κύλικας. I: Ακοντιστής. Μπροστά του βρίσκεται ένας στύλος. A- B: Εικονίζονται νέοι αθλητές. Ένας στηρίζεται μάλλον σε ράβδο. Υπάρχει ένας αναρτημένος αρύβαλλος. *ARV*² 1272.3. *BA* 217260
67. St. Petersburg, State Hermitage Museum, OL3273, θραύσμα κύλικας από την Olbia. Εικονίζεται αποσπασματικά ένας νέος αθλητής. *ARV*² 1272.4. *BA* 217261
68. Bologna, Museo Civico Archeologico, 429, θραύσμα κύλικας. Εικονίζεται ένας αθλητής. *ARV*² 1272.5. *BA* 217262
69. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, θραύσμα κύλικας. I: Εικονίζονται αθλητές. Ένας κρατά στλεγγίδα. Άλλος κρατά στεφάνι. Μπορεί να είναι μία λαμπαδηδρομία. *ARV*² 1272.6. *BA* 217263
70. Leipzig, Antikenmuseum d. Universität Leipzig, T547, θραύσμα κύλικας. I: Εικονίζονται δύο αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. Και οι δύο μάλλον κρατούν ακόντια. *ARV*² 1272.7. *BA* 217264
71. Köln, University, κύλικα. I: Νέος αθλητής που κρατά πυρσό (λαμπαδηδρομία;). *ARV*² 1272.8. *BA*

217265

72. Philadelphia (PA), Εμπόριο Έργων Τέχνης, κύλκα. I: Εικονίζονται δύο αθλητές. Και οι δύο κρατούν στλεγγίδα. Ο ένας στηρίζεται σε στύλο. A: Εικονίζονται τέσσερις αθλητές. Κάποιοι κρατούν στλεγγίδα. Ένας έχει το πόδι του σε ένα μικρό στύλο. B: Εικονίζονται τέσσερις αθλητές. Κάποιοι κρατούν στλεγγίδα. Ένας κρατά ακόντιο. Άλλος ένας στηρίζεται σε στύλο. *ARV*² 1273. *BA* 217275
73. Bremen, Schroder Collection, θραύσμα κύλικας. I: Αθλητής που στηρίζεται σε στύλο. *ARV*² 1273.9. *BA* 217266
74. Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Münzen und Medaillen A.G.), κύλκα άποδη. I: Νέος αθλητής με πυρσό. A: Παρουσιάζονται τρεις νέοι. Ο ένας κρατά πυρσό. Παρουσιάζεται μία λαμπαδηδρομία. B: Παρουσιάζονται τρεις νέοι. Ένας κρατά πυρσό και άλλος ράβδο. Παρουσιάζεται μία λαμπαδηδρομία. *ARV*² 1273.10. *BA* 217267
75. Λονδίνο, British Museum, 1948.10-15.3, κύλκα. I: Δύο πολεμιστές που αναχωρούν. Και οι δύο κρατούν δόρυ. Ένας φορά πύλο. A- B: Συνολικά παρουσιάζονται οκτώ πολεμιστές σε μάχη ανά δύο σε κάθε πλευρά. Ο ένας είναι πεσμένος και τον τραβά ένας άλλος πολεμιστής. Τα εμβλήματα των ασπίδων είναι γυπαετός και λιοντάρι (ή πάνθηρας). *ARV*² 1274. *BA* 217276
76. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., H5060.9, θραύσμα της πλευράς B της κύλικας. O: Άνδρας. *AA*, 1968, 163, fig. 58A. *BA* 2479
77. Λονδίνο, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Ede), κύλκα τύπου B. I: Παρουσιάζονται δύο νέοι και ο ένας έχει λύρα. A- B: Παρουσιάζονται ακοντιστές με στλεγγίδες. Charles Ede, sale catalogue, 19. 1. 1976, no. 12. *BA* 5794
78. Chapel Hill (NC), University of N.C., Ackland Art Museum, 66.27.4, κύλκα τύπου B. I: Τοξότης με τόξα και στήλη. A: Παλαιστές. B: Άλτες. Shapiro 1981, 151, no. 59. *BA* 7699
79. Montpellier, University, 35, θραύσμα κύλικας από το La Monédière. Αποδίδεται στον τρόπο του ζωγράφου του Κόδρου και στον τρόπο του ζωγράφου της Ερέτριας. Φοίνικες. Lezzi-Hafter 1988, pl. 106L, no.161. *BA* 44525

Γ. ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΑΠΟΔΙΔΟΝΤΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

80. Ghent, University, 13, κύλκα. I: Εικονίζονται δύο νέοι αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. A: Εικονίζονται τρεις αθλητές. Ο ένας κρατά στλεγγίδα. B: Εικονίζονται τρία πρόσωπα. Οι δύο είναι αθλητές. Ανάμεσά τους βρίσκεται ένας νέος που φορά μιάτιο. *ARV*² 1273. Vanhove 1992, 222, no.80. *BA* 217273
81. Greifswald, Ernst- Moritz- Arndt Universität, 338 και 333, κύλκα. I: Εικονίζονται δύο αθλητές. Ο ένας πηδά. Ο άλλος φορά μιάτιο. Δίνεται το επίπεδο του εδάφους. A- B: Εικονίζονται νέοι αθλητές. Μερικοί κρατούν ακόντιο. Επίσης, εικονίζονται και νέοι (ή άνδρες) που φορούν μιάτιο και κρατούν ράβδο. Τέλος, υπάρχει και ένας μικρός στύλος. *ARV*² 1273. *BA* 217274
82. Godalming, Charterhouse School Museum, κύλκα. I: Παρουσιάζονται δύο πρόσωπα. Ο ένας είναι

- νέος (ή παιδί) και έφιππος. Ο άλλος είναι νέος και φορά χλαμύδα διακοσμημένη με σχέδια και πέτασο. Κρατά δόρυ και ξίφος. A- B: Νέοι και άνδρας που αναχωρούν (;). Ένας είναι έφιππος. Άλλος κρατά σπλεγγίδα. Μερικοί φορούν χλαμύδα και πέτασο και κρατούν δόρυ. Ένας άλλος στηρίζεται σε στύλο. Υπάρχει ένας αναρτημένος αρύβαλλος. *ARV*² 1274. *BA* 217277
83. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST263, Leipzig, Antikenmuseum d. Universität Leipzig, T591, Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 21B268 και 151495 και Σικάγο (IL), University of Chicago, D.& A. Smart Gall., θραύσματα κύλικας. Αποδίδεται σε ανακλήσεις στο ζωγράφου του Κόδρου. I: Αμαζόνες. Το έμβλημα της ασπίδας είναι πάνθηρας. A- B: Αμαζονομαχία. Εικονίζονται Αμαζόνες και πολεμιστές. Μερικές είναι έφιππες. Μία πέφτει. Μερικές έχουν πέλτες. Μία φουσα τρομπέτα. Το έμβλημα της ασπίδας είναι φίδι. *ARV*² 1274. Esposito and Tommaso 1993, 77, figs. 127- 128. *BA* 217278
84. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 5312, κύλικα από το Falerii. I: Αθλητές που παλεύουν (;). *ARV*² 1274.1. *BA* 217279
85. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T392A, κύλικα από τη Spina. Αποδίδεται κοντά στον τρόπο του Αίσινα και του ζωγράφου του Κόδρου. I: Εικονίζονται δύο αθλητές. Ο ένας κρατά σπλεγγίδα. Ο άλλος στηρίζεται σε στύλο. *ARV*² 1274.2. *BA* 217280
86. Naples, Museo Archeologico Nazionale, 146741, κύλικα άποδη από τη Naples. Αποδίδεται κοντά στον τρόπο του Αίσινα και του ζωγράφου του Κόδρου. I: Παρουσιάζονται δύο πρόσωπα. Ο πολεμιστής αναχωρεί. Φορά χλαμύδα και πέτασο και κρατά ράβδο. Το άλλο πρόσωπο είναι μία γυναίκα. A: Παρουσιάζονται τρία πρόσωπα. Ο πολεμιστής αναχωρεί και κρατά φιάλη. Η γυναίκα κρατά οινόχνη. Ο νέος φορά χλαμύδα, πύλο και κρατά δόρυ. Το έμβλημα είναι ένα αστέρι. B: Πολεμιστές που αναχωρούν. Ένας κάθετοι. Άλλος φορά χλαμύδα και πύλο και κρατά δόρυ. Το έμβλημα είναι ένας πάνθηρας. *ARV*² 1275.3. *BA* 217281
87. Κάποτε στο Βερολίνο, F2728, κύλικα άποδη από το Vulci. Αποδίδεται κοντά στον τρόπο του Αίσινα και του ζωγράφου του Κόδρου. I: Αθλητής με ακόντιο που κάνει ακοντισμό. Μπροστά του βρίσκεται ένας στύλος. A: Παρουσιάζονται δύο πρόσωπα. Ο ένας είναι αθλητής. Ο ένας κρατά σπλεγγίδα. Ο άλλος στηρίζεται σε στύλο. B: Εικονίζονται δύο αθλητές. Ο ένας κάθετοι σε στύλο. Ο άλλος κρατά ακόντιο. *ARV*² 1275.4. *Add*² 357. *CVA*, Berlin, Antikensammlung-Pergamonmuseum 1, 43- 44, beilage 4. 3, pls. (136, 137) 25. 6- 7, 26. 1- 2. *JHS* 96 (1976), pl. 2. a. *Παλαιολόγου* 1982 ε, 196- 198, εικ. 103. Robertson 2001, 334- 335, εικ. 241- 242. *BA* 217282
88. Naples, Museo Archeologico Nazionale, 86008, κύλικα άποδη από την Cumae. Αποδίδεται κοντά στον τρόπο του Αίσινα και του ζωγράφου του Κόδρου. A: Εικονίζονται αθλητές και ένας νέος. B: Εικονίζεται ένας αθλητής, ένας παιδοτρίβης και ένας νέος. *ARV*² 1275. 5. *BA* 217283
89. Ensérune, Musée National d' Ensérune, S389, θραύσμα κύλικας από το Ensérune. July 1983, B104, 116. 857. *CVA*, Ensérune, Musée National, 46, pl. (1588) 16.5. *BA* 22630
90. Ullastret, Museum, θραύσμα κύλικας από το Ullastret. I: Άνθρωπος με ράβδο (;). A: Αθλητές. *CVA*, Ullastret, 1, pl. 20. 7. *BA* 31567

91. Reggio Emilia, Musei Civici, P9596, θραύσμα κύλικας. I: Άνδρας. A: Άνδρας ή νεαρός. Damiani 1992, 352, pl. C, no. 550. BA 43849
92. St. Petersburg, State Hermitage Museum, κύλικα. Αποδίδεται στον τρόπο του ζωγράφου του Λονδίνου E 106 και κοντά στον τρόπο του ζωγράφου του Κόδρου. I: Αθλητές. B: Λαμπαδηδρομία. Γυναίκα. Para 487. BA 340081
93. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Συλλογή Ακρόπολης, E98 και 2.526, θραύσμα σκύφου από την Ακρόπολη της Αθήνας. Άνδρας και κίονας. Graef and Langlotz 1933. BA 46695

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Πίν. 1 (αρ. κατ. 1)



1.α: Αναχώρηση πολεμιστή. Bologna, Museo Civico Archeologico, PU273



1.β: Αναχώρηση πολεμιστή. Bologna, Museo Civico Archeologico, PU273



1.γ: Αναχώρηση πολεμιστή. Bologna, Museo Civico Archeologico, PU273



1.δ: Παραπληρωματικό κόσμημα.
Bologna, Museo Civico Archeologico,
PU273

Πίν. 2 (αρ. κατ. 2)



2. α: Ηώς και Κέφαλος. Βερολίνο, Antikensammlung, F2537



2. β: Γέννηση του Εριχθόνιου. Βερολίνο, Antikensammlung, F2537



2. γ: Γέννηση του Εριχθόνιου. Βερολίνο, Antikensammlung, F2537

2. δ: Παραπληρωματικό κόσμημα. Βερολίνο, Antikensammlung, F2537

Πίν. 3 (αρ. κατ. 3)



3. α: Συμπόσιο θεών. Λονδίνο, British Museum, E82 και 1847.9-9.6



3. β: Συμπόσιο θεών. Λονδίνο, British Museum, E82 και 1847.9-9.6



3. γ: Συμπόσιο θεών. Λονδίνο, British Museum, E82 και 1847.9-9.6

Πίν. 4 (αρ. κατ. 4)



4. α: Άθλοι του Θησέα. Λονδίνο, British Museum, E84



4. β: Άθλοι του Θησέα. Λονδίνο, British Museum, E84



5. α: Θέμιδα και Αιγέας, Βερολίνο,
Antikensammlung, F2538



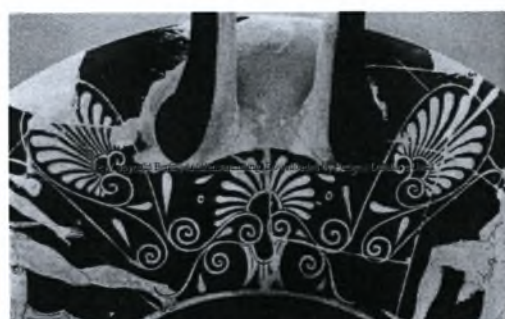
5. β: Κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου.
Βερολίνο, Antikensammlung, F2538



5. γ: Κυνήγι ελαφιού. Βερολίνο,
Antikensammlung, F2538

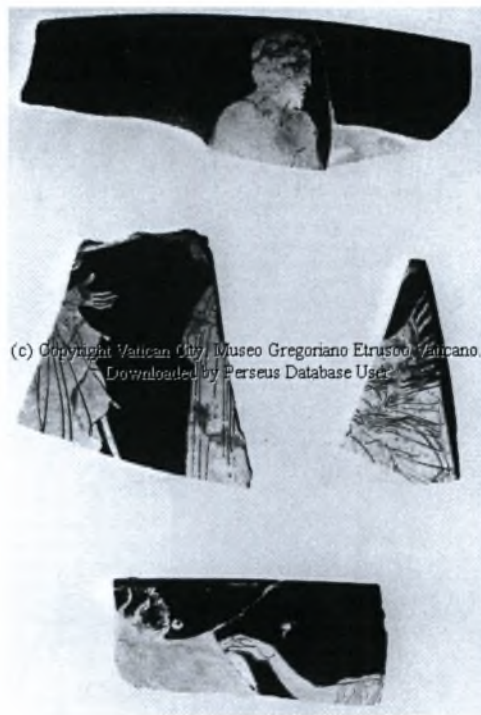


5. δ: Παραπληρωματικό κόσμημα.
Βερολίνο, Antikensammlung, F2538



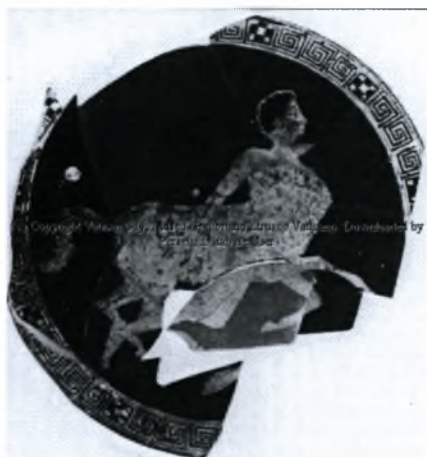
5. ε: Παραπληρωματικό κόσμημα.
Βερολίνο, Antikensammlung, F2538

Πίν. 6 (αρ. κατ. 6)

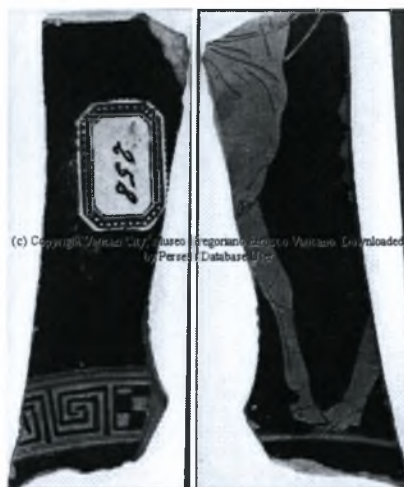


6: Γέννηση της Αφροδίτης. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST124-7

Πίν. 7 (αρ. κατ. 7)



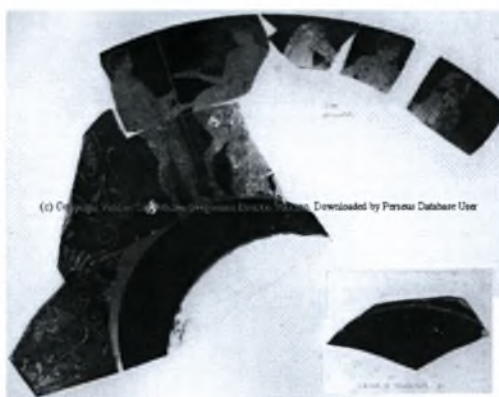
7. α: Φρίξος. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST258



7. β: Αναχώρηση Διοσκούρων. Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Arch. Inst., E142

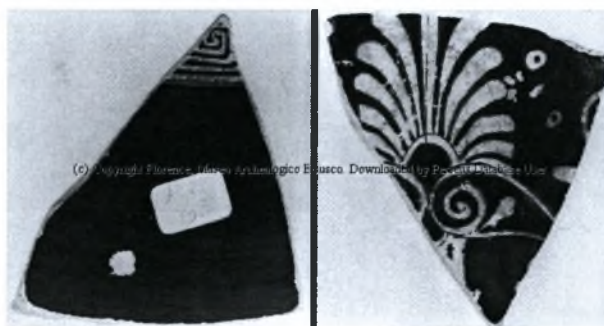


7. γ: Αναχώρηση Διοσκούρων. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST258



7. δ: Αναχώρηση Διοσκούρων. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST258

Πίν. 8 (αρ. κατ. 8)



8: Μορφές. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, PD64

Πίν. 9 (αρ. κατ. 9)



9: Αναχώρηση νέων. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum, 19.192.46

Πίν. 10 (αρ. κατ. 10)

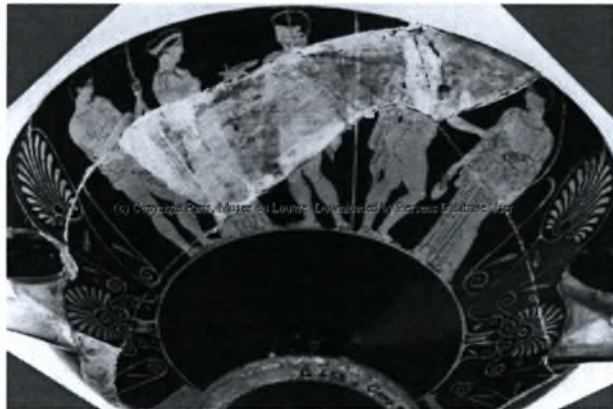


10: Αναχώρηση πολεμιστή. Tübingen, Eberhard- Karls- Universität, Arch. Inst., E142

Πίν. 11 (αρ. κατ. 11)



11. α: Αίας και Κασσάνδρα. Παρίσι, Musée du Louvre, G458



11. β: Αναχώρηση νέων. Παρίσι, Musée du Louvre, G458



11. γ: Αναχώρηση νέων. Παρίσι, Musée du Louvre, G458

Πίν. 12 (αρ. κατ. 12)



12: Τρίτων και Ποσειδών. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T416BVPA

Πίν. 13 (αρ. κατ. 13)



13. α: Αναχώρηση νέου. Ζυρίχη, ιδιωτική συλλογή



13. β: Αναχώρηση νέων. Ζυρίχη, ιδιωτική συλλογή

Πίν. 14 (αρ. κατ. 14)



14. α: Ερμής και νέος. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, 232



14. β: Ο Ηρακλής και τα άλογα του Διομήδη. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, 232



14. γ: Αναχώρηση πολεμιστή. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, 232

Πίν. 15 (αρ. κατ. 15)



15. α: Σάτυρος και μαϊνάδα. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T269CVPA και 15365



15. β: Σάτυροι που κλέβουν τα όπλα του Ηρακλή. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T269CVPA και 15365



15. γ: Σάτυροι που κλέβουν τα όπλα του Ηρακλή. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T269CVPA και 15365

Πίν. 16 (αρ. κατ. 16)



16: Σάτυρος και μαινάδα. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese, RC2977

Πίν. 17 (αρ. κατ. 17)



17. α: Νίκη που στεφανώνει αθλητή. Παρίσι, Musée du Louvre, CP11941



17. β: Αθλητές. Παρίσι, Musée du Louvre, CP11941

Πίν. 18 (αρ. κατ. 18)



18. α: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E83



18. β: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E83



18. γ: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E83

Πίν. 19 (αρ. κατ. 19)



19. α: Αθλητής. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 583



19. β: Νίκη που στεφανώνει αθλητή και αθλητής. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 583

Πίν. 20 (αρ. κατ. 20)



20. α: Αθλητής με ακόντιο. Παρίσι, Musée du Louvre, CP11942



20. β: Αθλητές, άνδρες, νέοι και παιδοτρίβες. Παρίσι, Musée du Louvre, CP11942

Πίν. 21 (αρ. κατ. 21)



21. α: Αθλητής. Λονδίνο, British Museum, E94



21. β: Αθλητές που παλεύουν και παιδοτριβής. Λονδίνο, British Museum, E94

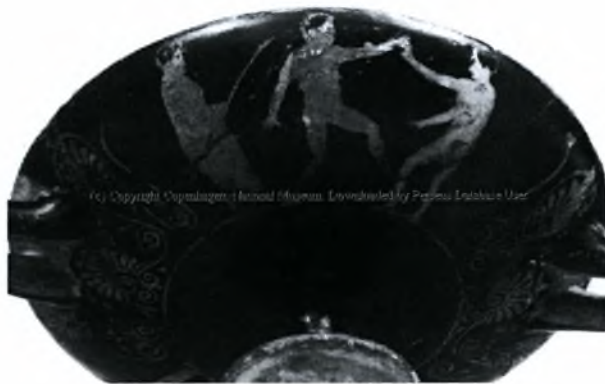


21. γ: Αθλητές που παλεύουν και παιδοτριβής. Λονδίνο, British Museum, E94

Πίν. 22 (αρ. κατ. 22)



22. α: Δρομέας. Κοπεγχάγη, National Museum, 3847



22. β: Αθλητές που παλεύουν και παιδοτρίβης. Κοπεγχάγη, National Museum, 3847



22. γ: Αθλητές που παλεύουν και παιδοτρίβης. Κοπεγχάγη, National Museum, 3847

Πίν. 23 (αρ. κατ. 23)



23. α: Αθλητές. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 3966

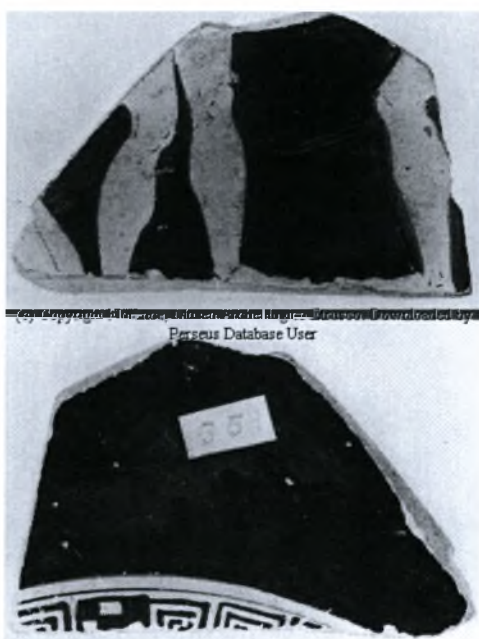


23. β: Αθλητές. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 3966



23. γ: Αθλητές. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 3966

Πίν. 24 (αρ. κατ. 24)



24: Αθλητές. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, PD551

Πίν. 25 (αρ. κατ. 25)



25. α: Νέος. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST500



25. β: Αθλητές. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST500

Πίν. 26 (αρ. κατ. 26)



26: Νέοι (μάλλον αθλητές). Στρασβούργο, University, 843

Πίν. 27 (αρ. κατ. 27)



27. α: Άλτης. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 27258



27. β: Αθλητές, παιδοτρίβες και μουσικός. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 27258



28. α: Νέος σε βωμό. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T300AVPA



28. β: Αθλητές και μάλλον παιδοτρίβης ή νέος. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T300AVPA



28. γ: Αθλητές και μάλλον παιδοτρίβης ή νέος. Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T300AVPA

Πίν. 29 (αρ. κατ. 30)



29: Αθλητές που παλεύουν και νέος. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 4351

Πίν. 30 (αρ. κατ. 31)

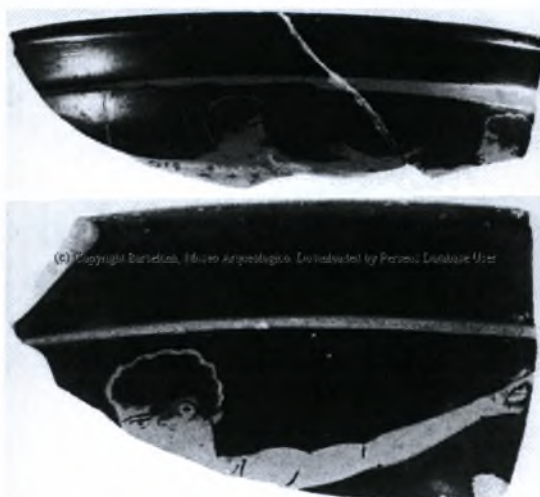


30. α: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E95



30. β: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E95

Πίν. 29 (αρ. κατ. 30)



29: Αθλητές που παλεύουν και νέος. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 4351

Πίν. 30 (αρ. κατ. 31)



30. α: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E95



30.β: Αθλητές. Λονδίνο, British Museum, E95

Πίν. 31 (αρ. κατ. 32)



31. α: Αθλητές. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8290



31. β: Αθλητές. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8290



31. γ: Αθλητές και παιδοτρίβης. Αθλητές. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 8290

Πίν. 32 (αρ. κατ. 33)



32: Αθλητές. Δρέσδη, Staatliches Kunstsammlungen, Albertinum, 356

Πίν. 33 (αρ. κατ. 34)



33. α: Αθλητής σε βωμό. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR3.1964



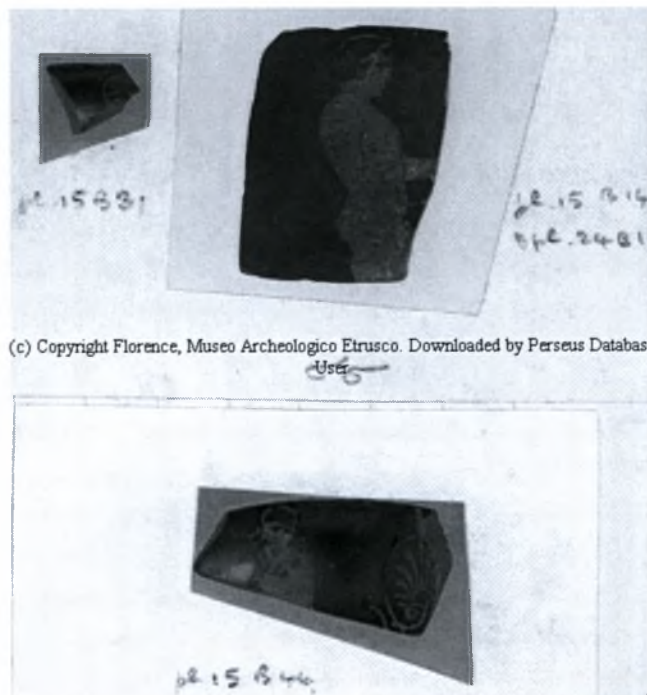
33. β: Αθλητές. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR3.1964

Πίν. 34 (αρ. κατ. 35)



34: Αθλητής, Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 17B26

Πίν. 35 (αρ. κατ. 37)



35: Αθλητής, Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, 15B14

Πίν. 36 (αρ. κατ. 39)



36. α: Γυναίκα που κάνει τραμπάλα. Νέα Υόρκη, I. Love



36. β: Γυναίκες. Νέα Υόρκη, I. Love



36. γ: Γυναίκες. Νέα Υόρκη, I. Love

Πίν. 37 (αρ. κατ. 41)



37: Πύκτες. Βρυξέλλες, Musees Royaux, R335

Πίν. 38 (αρ. κατ. 42)



38: Παλαιστές. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 127259

Πίν. 39 (αρ. κατ. 43)



39: Αθλητής και νέος. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 6160

Πίν. 40 (αρ. κατ. 44)



40: Αθλητής με στεγγίδα. Βαρκελώνη, Museo Arqueologico, 4292

Πίν. 41 (αρ. κατ. 45)



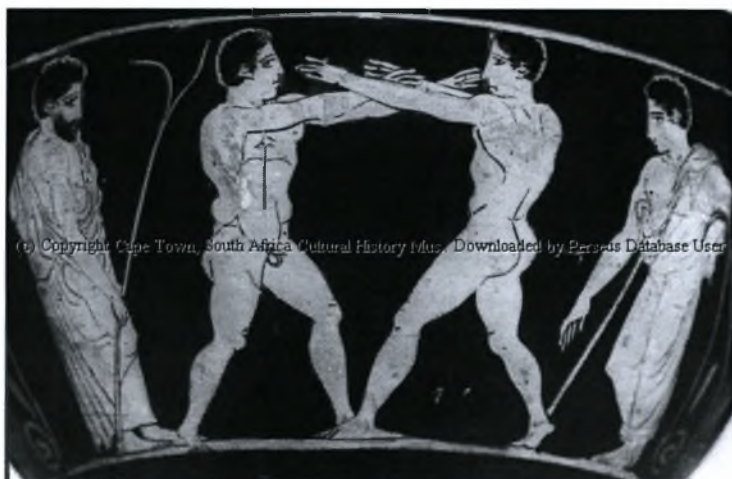
41: Νέος που διπλώνει το μιάτιό του (αθλητής;). Κοπεγχάγη, Ny Carlsberg Glyptothek, V34 και 2716

Πίν. 42 (αρ. κατ. 46)



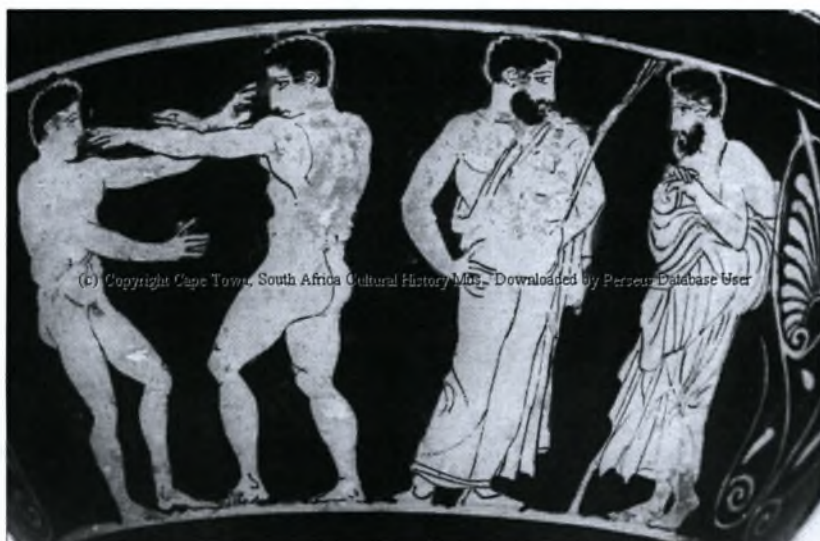
42: Αθλητής. Christchurch (N.Z.), University of Canterbury, J.Logie Mem.Coll., 430.1

Πίν. 43 (αρ. κατ. 47)



43. α: Αθλητές, παιδοτρίβης και νέος. Cape Town, South Africa Cultural History Museum,

17



43. β: Αθλητές, παιδοτρίβης και άνδρας. Cape Town, South Africa Cultural History Museum,

17

Πίν. 44 (αρ. κατ. 48)



44. α: Ακοντιστής. Richmond (VA), Museum of Fine Arts, 62.1.6



44. β: Αθλητές και παιδοτρίβης. Richmond (VA), Museum of Fine Arts, 62.1.6



44. γ: Αθλητές. Richmond (VA), Museum of Fine Arts, 62.1.6

Πίν. 45 (αρ. κατ. 49)



45. α: Θεές. Βραυρώνα, Αρχαιολογικό Μουσείο



45. β: Θεός και θεές. Βραυρώνα, Αρχαιολογικό Μουσείο

Πίν. 46 (αρ. κατ. 50)



46: Αφροδίτη και Έρωτας. Γύρω από το μέταλλο, Έρωτες που καταδιώκουν νέους.
Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Münzen und Medaillen A. G.)

Πίν. 47 (αρ. κατ. 51)



47. α: Κυνηγός. (PA), Bryn Mawr College, P214



47. β: Νέου. (PA), Bryn Mawr College, P214

Πίν. 48 (αρ. κατ. 54)



48. α: Έφιππη Αμαζόνα. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR2.1977



48. β: Θεατρικοί σάτυροι. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR2.1977



48. γ: Θεατρικοί σάτυροι. Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR2.1977

Πίν. 49 (αρ. κατ. 55)



49: Νέος (αθλητής). Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης, Η.Α.Σ.

Πίν. 50 (αρ. κατ. 59)



50. α: Αφροδίτη, Έρωτας, Διόνυσος, Αριάδνη και σάτυρος. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L491, H4616 και 491



50. β: Σάτυροι και μαινάδες. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L491, H4616 και 491



50. γ: Σάτυροι και μαινάδες. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L491, H4616 και 491



50. δ: Παραπληρωματικό κόσμημα. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L491, H4616 και 491

Πίν. 51 (αρ. κατ. 60)



51. α: Αναχώρηση νέου. Βασιλεία, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS432



51. β: Αναχώρηση νέων. Βασιλεία, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS432



51. γ: Αναχώρηση νέων. Βασιλεία, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS432

Πίν. 52 (αρ. κατ. 61)



52: Αθλητές. Σίδνεϋ, University, Nicholson Museum, 51.31

Πίν. 53 (αρ. κατ. 62)



53: Αθλητής με στλεγγίδα. Κοπεγχάγη, National Museum, 13380

Πίν. 54 (αρ. κατ. 63)



54: Αθηνά και Μαρσύας. Βερολίνο, Antikensammlung, F2418

ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Πίν. 55 (αρ. κατ. 64)



55: Αθλητής. Ρώμη, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

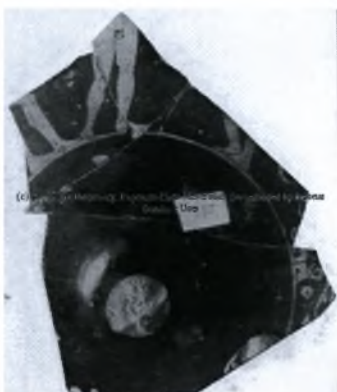
Πίν. 56 (αρ. κατ. 66)



56. α: Ακοντιστής.



56. β- δ: Αθλητές. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, 130



Πίν. 57 (αρ. κατ. 67)



57: Αθλητής. St. Petersburg, State Hermitage Museum, OL3273

Πίν. 58 (αρ. κατ. 70)



58: Αθλητές. Leipzig, Antikenmuseum d. Universität Leipzig, T547

Πίν. 59 (αρ. κατ. 71)



59: Λαμπαδηδρομία. Köln, University

Πίν. 60

(αρ. κατ. 72)



60. α: Αθλητές. Philadelphia (PA), Εμπόριο Έργων Τέχνης



60. β: Αθλητές. Philadelphia (PA), Εμπόριο Έργων Τέχνης



60. γ: Αθλητές. Philadelphia (PA), Εμπόριο Έργων Τέχνης

Πίν. 61 (αρ. κατ. 74)



61. α: Λαμπαδηδρομία. Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Münzen und Medaillen A.G.)



61. β: Λαμπαδηδρομία. Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Münzen und Medaillen A.G.)



61. γ: Λαμπαδηδρομία. Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης (Münzen und Medaillen A.G.)

Πίν. 62 (αρ. κατ. 75)



62. α: Αναχώρηση πολεμιστών. Λονδίνο, British Museum, 1948.10-15.3



62. β: Μάχη. Λονδίνο, British Museum, 1948.10-15.3



62. γ: Μάχη. Λονδίνο, British Museum, 1948.10-15.3

ΑΓΓΕΙΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Πίν. 63 (αρ. κατ. 80)



63. α: Αθλητές. Ghent, University, 13



63. β: Αθλητές και νέοι. Ghent, University, 13

Πίν. 64 (αρ. κατ. 81)



64. α: Αθλητές. Greifswald, Ernst- Moritz- Arndt Universität, 338 και 333



64. β: Αθλητές. Greifswald, Ernst- Moritz- Arndt Universität, 338 και 333



64. γ: Αθλητές. Greifswald, Ernst- Moritz- Arndt Universität, 338 και 333

Πίν. 65 (αρ. κατ. 82)



65. α: Δύο πρόσωπα. Godalming, Charterhouse School Museum



65. β: Αναχώρηση. Godalming, Charterhouse School Museum

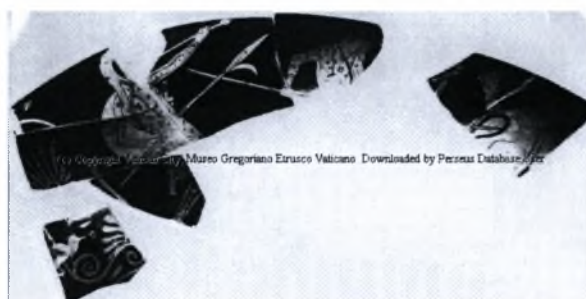


65. γ: Αναχώρηση. Godalming, Charterhouse School Museum

Πίν. 66 (αρ. κατ. 83)



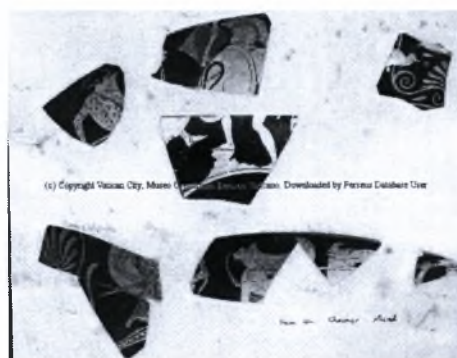
66. α: Αμαζόνες. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST263



66. β: Αμαζονομαχία. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST263



66. γ: Αμαζονομαχία. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST263



66. δ: Αμαζονομαχία. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, AST263

Πίν. 67 (αρ. κατ. 85)



67: Αθλητές, Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T392A

Πίν. 68

(αρ. κατ. 87)



68. α: Ακοντιστής. Κάποτε στο Βερολίνο, F2728



68. β: Αθλητές. Κάποτε στο Βερολίνο, F2728



68. γ: Αθλητές. Κάποτε στο Βερολίνο, F2728

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ

▪ Γλυπτική

Πίν. 69



69: Ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Λονδίνο, British Museum

Πίν. 70



70: Ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Λονδίνο, British Museum

Πίν. 71



71: Νίκη της Κυρήνης. Φιλαδέλφεια, L-
65- 1

Πίν. 72



72: Ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Λονδίνο, British Museum

Πίν. 73



73: Αρμόδιος και Αριστογείτων.
Νάπολη, Museo Nazionale G103- 4

Πίν. 74



74: Ασπίδα της Αθηνάς Παρθένου
(αντίγραφο). Ρώμη, Palazzo dei
Conservatori

Πίν. 75



75: Επιτόμβια στήλη. Δελφοί, Μουσείο,
2161

Πίν. 76



76: Δυτική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Skulpturhalle, Βασιλεία

Πίν. 77



77: Αποξυόμενος. Λονδίνο, British
Museum, 1754

Πίν. 78



78: Ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Λονδίνο, British Museum

Πίν. 79



79: Ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Λονδίνο, British Museum

Πίν. 80



80: Ανατολική ζωφόρος του Παρθενώνα.
Λονδίνο, British Museum

Πίν. 81



81: Αθηνά. Frankfurt/ Main, Liebie Haus
195

82: Μαρσύας. Vatican (ex Lateran) BS225



▪ Κεραμική

Πίν. 83



83: Σάτυρος που παίζει αυλό.
Μόναχο, Loeb, 479

Πίν. 84



84: Σάτυρος που κυνηγά μαινάδα.
Οξφόρδη, Ashmolean Museum, 1927.71

Πίν. 85



85: Σάτυρος και μαινάδα. Φρανκφούρτη,
Stadel Institute, STV6

Πίν. 86



86: Αναχώρηση νέου. Λονδίνο, British
Museum, E200

Πίν. 87



87: Αναχώρηση νέου. Kiel,
Antikensammlung, B737

Πίν. 88



88: Πάρις και Ελένη. Βερολίνο,
Antikensammlung F 2536

Πίν. 89



89: Προετοιμασίες για το γάμο. Αθήνα,
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο CC1528,
1629

Πίν. 91



91: Αθηνά και Μαρσύας. Ρουνο, Jatta 1708

Πίν. 90



90: Συμπόσιο. Νέα Υόρκη, Metropolitan
Museum of Art 1986.11.12

Πίν. 92



92: Ηώς και Κέφαλος. Leningrand, B 682

Πίν. 93



93: Ηώς και Τιθωνός. Φλωρεντία, 4228

Πίν. 94



94: Γέννηση του Εριχθόνιου. Μόναχο,
Staatliche Antikensammlungen Munchen,
inv. no. 2413

Πίν. 95



95: Γέννηση του Εριχθόνιου. Λονδίνο,
British Museum GR 1837.6-9.54 (E182)

Πίν. 96



96: Αίας και Κασσάνδρα.

Πίν. 97



97: Αίας και Κασσάνδρα. Bologna, Museo
Civico Archeologico, 268

Πίν. 98



97: Αίας και Κασσάνδρα. Malibu,
California, Collection of the J. Paul Getty
Museum 86. AE. 161

Πίν. 99



99: Αίας και Κασσάνδρα. Malibu, California,
Collection of the J. Paul Getty Museum 79.
AE. 198

Πίν. 100



100: Αίας και Κασσάνδρα. Cambridge, Corpus Christi College

Πίν. 101



101: Αναχώρηση πολεμιστή. Capua, Museo Campano 7530

Πίν. 102



102: Άθλοι του Θησέα. Ferrara 44885 (T. 18 CUP)

Πίν. 103



103: Άθλοι του Θησέα. Oxford, Ashmolean Museum, 1937. 983

Πίν. 104



104: Φρίξος. Metropolitan Museum of Art, V01 (Ref. 1028)

Πίν. 105



105: Φρίξος. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 16023

Πίν. 106



106: Φρίξος και Έλλη. Νεάπολη, Museo Nazionale Archeologico, Stg. 270

Πίν. 107



107: Αμαζονομαχία. Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale 9317

Πίν. 108



108: Αμαζονομαχία. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 18 (690)

Πίν. 109



109: Αναχώρηση πολεμιστή. St. Petersburg, The State Hermitage Museum, inv. no. b 1148 (St. 1428, B 809)

Πίν. 110



110: Αθλητές και άνδρας. Εδιμβούργο,
National Museums of Scotland, 1956.458,
VII.21.71, L224.414

Πίν. 111



111: Αθλητές. Αθήνα, Εθνικό
Αρχαιολογικό Μουσείο, 18821

Πίν. 112



110: Πνγμαχία

Πίν. 113



111: Δρόμος

Πίν. 114



112: Πάλη. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό
Μουσείο, 18821

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. *BA* 217210
2. *BA* 217211
3. *BA* 217212
4. *BA* 217213
5. *BA* 217214
6. *BA* 217215
7. *BA* 217216
8. *BA* 217217
9. *BA* 217218
10. *BA* 217219
11. *BA* 217220
12. *BA* 217221
13. *BA* 217222
14. *BA* 217223
15. *BA* 217224
16. *BA* 217225
17. *BA* 217227
18. *BA* 217228
19. *BA* 217229
20. *BA* 217230
21. *BA* 217231
22. *BA* 217232
23. *BA* 217233
24. *BA* 217234
25. *BA* 217235
26. *BA* 217236
27. *BA* 217237
28. *BA* 217238
29. *BA* 217240
30. *BA* 217241
31. *BA* 217242
32. *BA* 217243
33. *BA* 217244
34. *BA* 217245
35. *BA* 217247
36. *BA* 217249
37. *BA* 217251
38. *BA* 217252
39. *BA* 217253
40. *BA* 217254
41. *BA* 217255
42. *BA* 217256
43. *BA* 217257
44. *BA* 275519
45. *BA* 275520
46. Hornbostel 1997, 331, no. 283
47. *CVA*, Bryn Mawr, Bryn Mawr College, pl. 27. 3- 4
48. Green 1991, pls. 9b, 10, 11
49. *Kylikes* 1995, no. 20
50. *BA* 217226
51. *BA* 340032
52. *BA* 340033
53. *BA* 340034
54. *BA* 6982
55. *BA* 217258
56. *BA* 217260
57. *BA* 217261
58. *BA* 217264
59. *BA* 217265
60. *BA* 217275
61. *BA* 217267
62. *BA* 217276
63. *BA* 217273
64. *BA* 217274

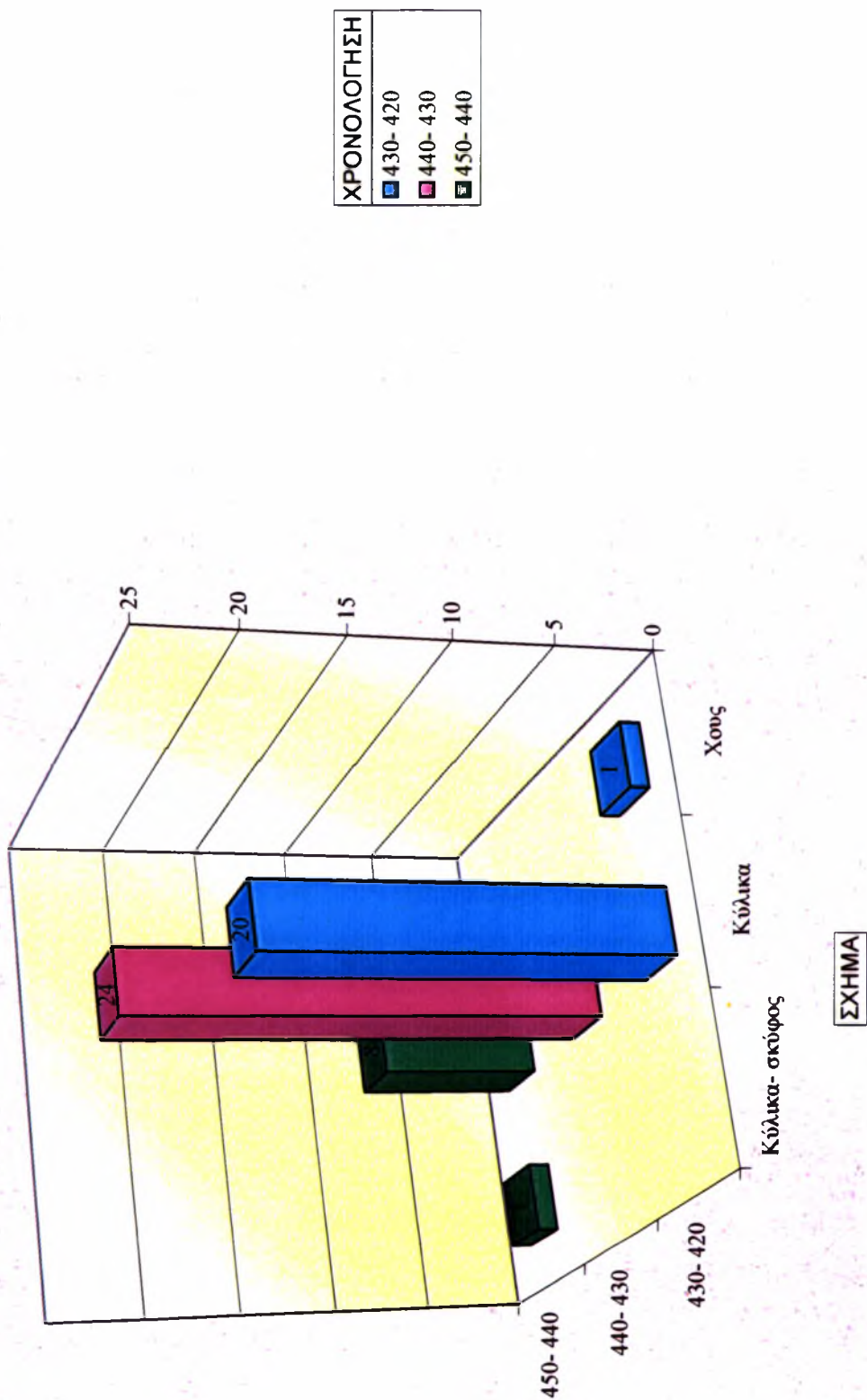
65. BA 217277
66. BA 217278
67. BA 217280
68. BA 217282
69. Robertson and Frantz 1975, 30
70. Robertson and Frantz 1975, 35
71. Boardman 2002, 162, εικ. 104
72. Stewart 1990, fig. 343
73. Stewart 1990, fig. 227
74. Σταυρόπουλος 1950, 52, εικ. 25
75. Neils 2001, 103, fig. 74
76. Neils 2001, 104, fig. 75
77. Stewart 1990, pl. 386
78. Robertson and Frantz 1975, 31
79. Stewart 1990, fig. 342
80. Robertson and Frantz 1975, 28
81. Boardman 2002, 97, εικ. 62
82. Boardman 2002, 97, εικ. 63
83. BA 11362
84. BA 209724
85. BA 209719
86. BA 209858
87. BA 30085
88. Boardman 1995, 134, εικ. 244. 2. 3
89. Boardman 1995, 128, εικ. 235
90. Carpenter 1995, 158- 160, figs. 10- 11
91. Weis 1979, pl. 31, fig. 6
92. Kampen 1996, 71, fig. 30A
93. Kampen 1996, 71, fig. 29A
94. Robertson 2001, 258, εικ. 186
95. Reeder 1995, 255, no. 67
96. de Cesare 1997, 88, fig. 38
97. de Cesare 1997, 88, fig. 39
98. Robertson 2001, 83, εικ. 33
99. Matheson 1995, 47, pl. 34
100. de Cesare 1997, 89, fig. 40
101. Matheson 1995, 15, pl. 7
102. Boardman 1995, 57, εικ. 81
103. Boardman 1995, 103, εικ. 181
104. <http://www.insecula.com/oeuvre/O0009480.html>
105. <http://www.unet.univie.ac.at/~a9725261/argonauten.htm>
106. Boardman 1995, 206, εικ. 205
107. Matheson 1995, 169, pl. 144
108. Matheson 1995, 170, pl. 145
109. Reeder 1995, 154, no. 18
110. BA 209769
111. *Το Πνεύμα και το Σώμα*, αρ. 55
112. Παλαιολόγου 1982, εικ. 125
113. Παλαιολόγου 1982, εικ. 72
114. *Το Πνεύμα και το Σώμα*, αρ. 49

**ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΕΣ
ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ**

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ			Γενικό άθροισμα
	430- 420	440- 430	450- 440	
Κύλικά- σκόφος				1
Κύλικά		20	24	8
Χους		1		1
Γενικό άθροισμα		21	24	9
				54

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΣΧΗΜΑΤΟΣ ΜΕ ΤΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ

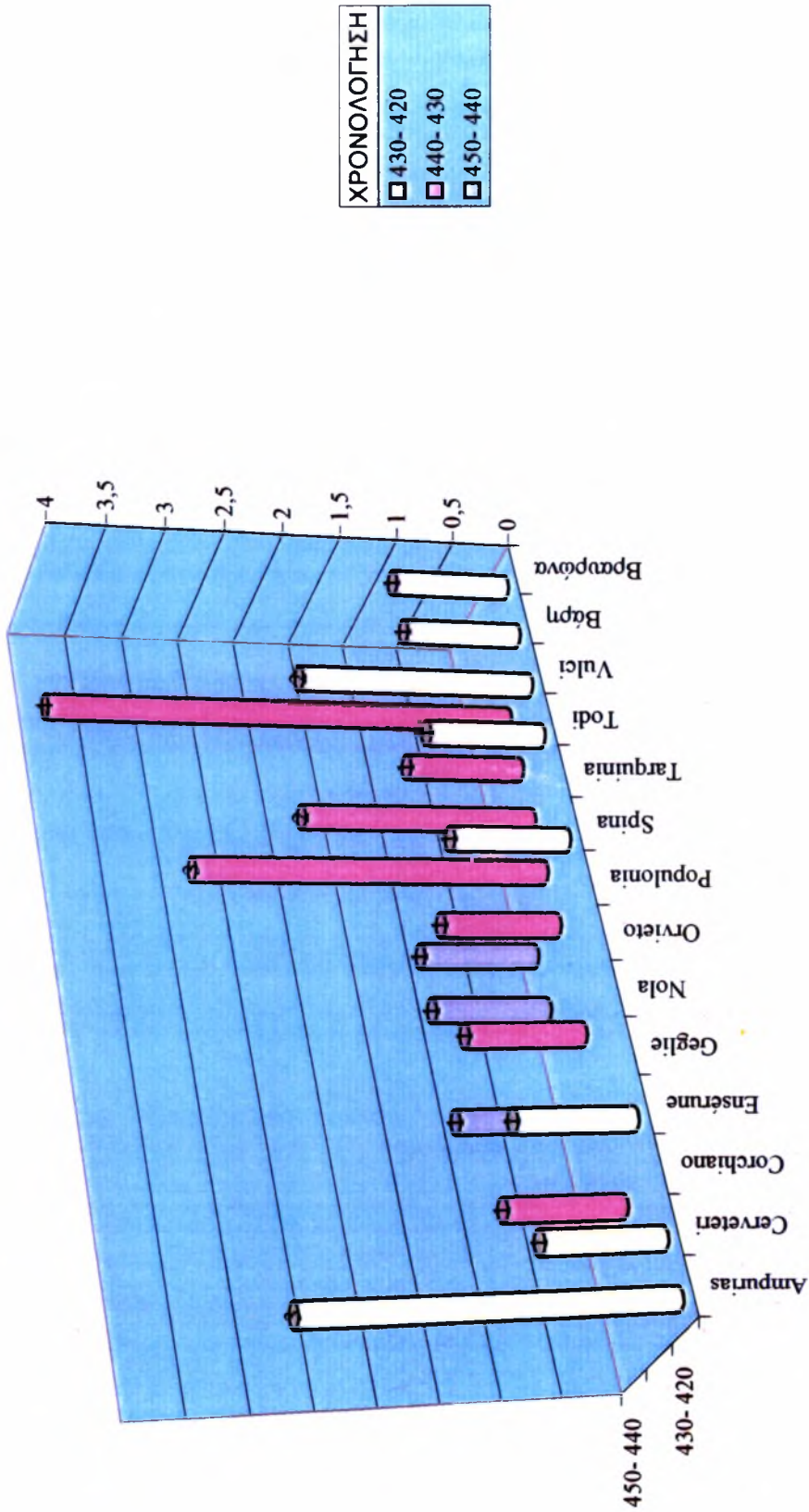


ΣΧΗΜΑ

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ			Γενικό άθροισμα
	430- 420	440- 430	450- 440	
ΘΕΣΗ				
Ampurias		3		3
Cerveteri		1		1
Corchiano			1	1
Ensérune		1		1
Geglie				1
Nola			1	1
Orvieto				1
Populonia			1	2
Spina		1	3	4
Tarquinia			2	2
Todi		1	1	2
Vulci		2	4	6
Βάρη		1		1
Βραυρώνα		1		1
Γενικό άθροισμα		11	13	3
				27

Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΘΕΣΗΣ ΜΕ ΤΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ

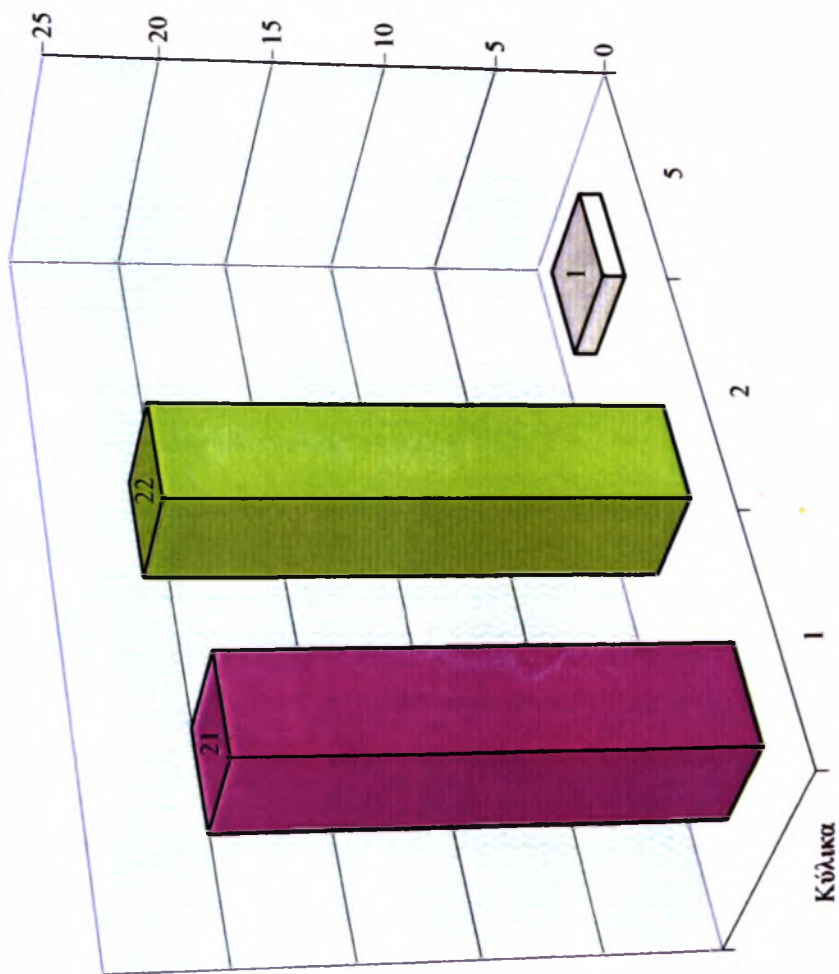


ΘΕΣΗ

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΟΡΦΩΝ Ι	5 Γενικό άθροισμα
ΣΧΗΜΑ	1	2
Κύλικά	21	22
Γενικό άθροισμα	21	22
		1
		1
		44
		44

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΣΧΗΜΑΤΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΘΜΟ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΟ ΜΕΤΑΛΛΙΟ

Παήθος από ΣΧΗΜΑ



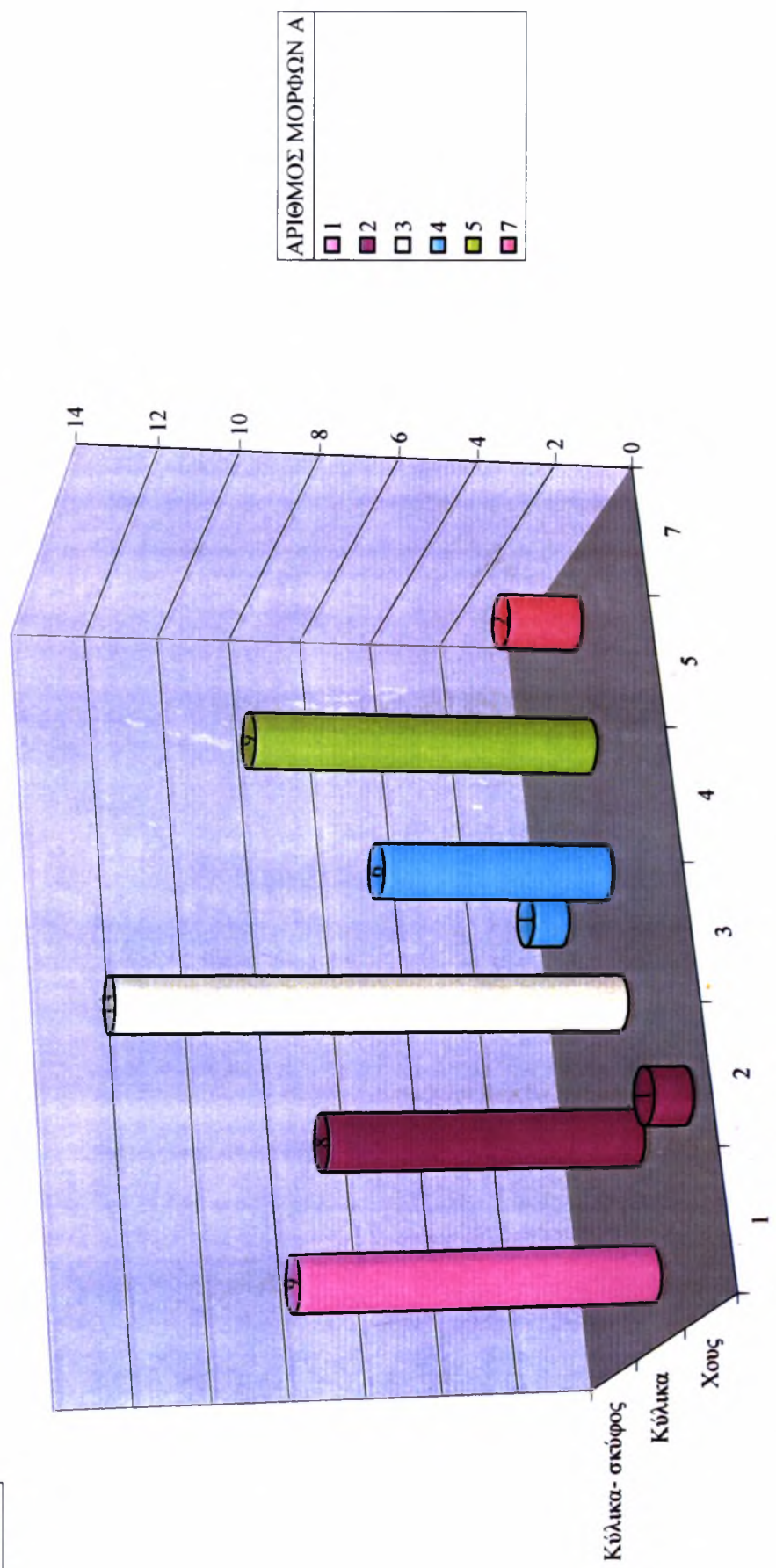
ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΟΡΦΩΝ Ι	
■	1
■	2
■	5

ΣΧΗΜΑ

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΟΡΦΩΝ Α						
ΣΧΗΜΑ	1	2	3	4	5	7	Γενικό άθροισμα
Κύλικο- σκύφος				1			1
Κύλικο	9	8	13	6	9	2	47
Χουζ		1					1
Γενικό άθροισμα	9	9	13	7	9	2	49

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΣΧΗΜΑΤΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΘΜΟ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΗΝ ΠΛΕΥΡΑ Α

Πληθός από ΣΧΗΜΑ

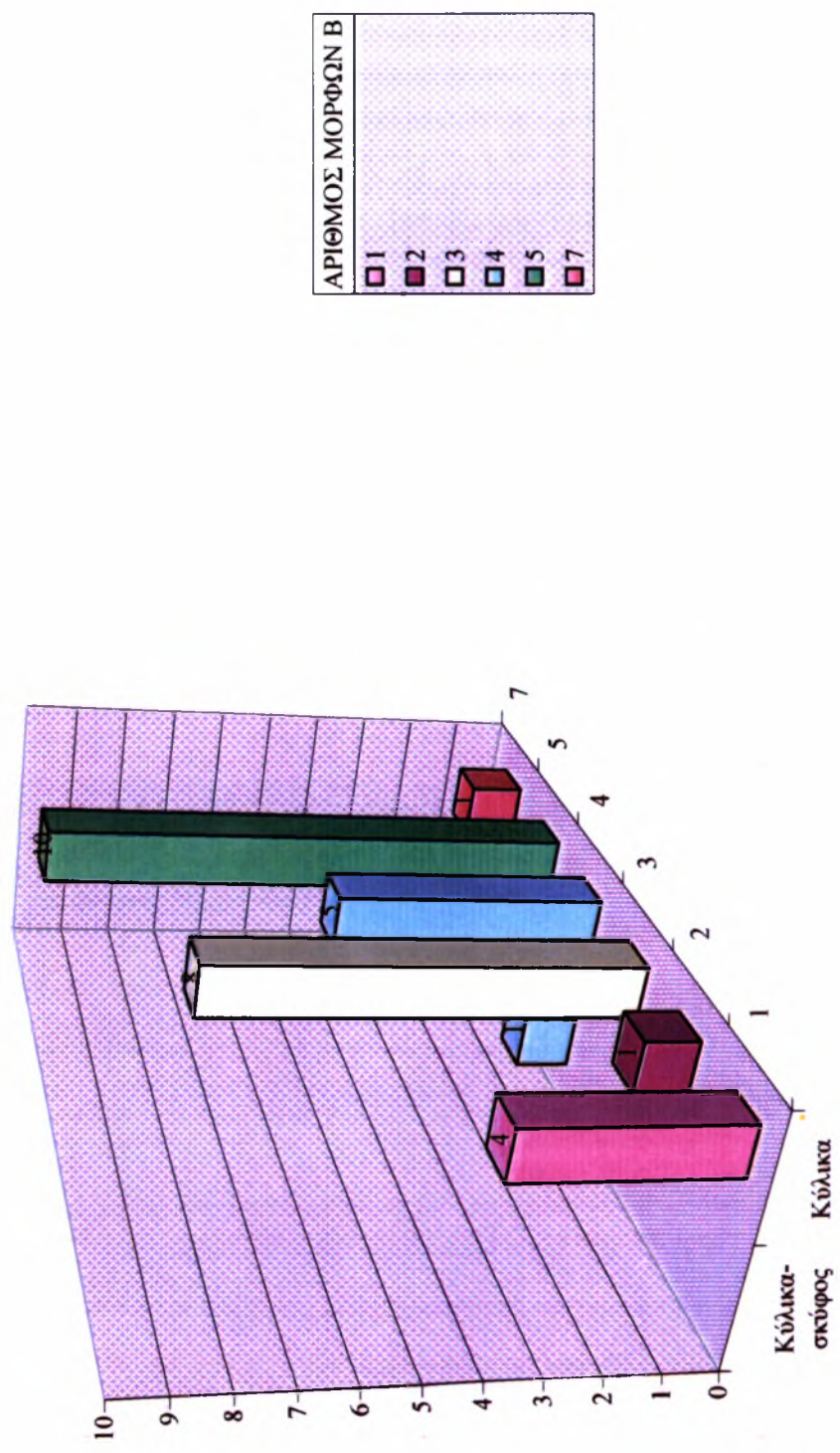


ΣΧΗΜΑ

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΟΡΦΩΝ Β						
ΣΧΗΜΑ	1	2	3	4	5	7	Γενικό άθροισμα
Κύλικο- σκύφος	4	1	8	5	10	1	29
Κύλικο	4	1	8	6	10	1	30
Γενικό άθροισμα							

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΣΧΗΜΑΤΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΘΜΟ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΣΤΗΝ ΠΛΕΥΡΑ Β

Πλήθος από ΣΧΗΜΑ



ΣΧΗΜΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- AA Archäologischer Anzeiger
- AJA American Journal of Archaeology
- AK Antike Kunst
- BA Beazley Archive
- BCH Bulletin de Correspondance Hellénique
- CVA Corpus Vasorum Antiquorum
- EAA Enciclopedia dell'Arte Antica
- FGrHist Die Fragmente der Griechischen Historiker
- GRBS Greek, Roman and Byzantine Studies
- JHS Journal of Hellenic Studies
- LIMC Lexicon Iconographicae Mythologiae Classicae

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- \downarrow *Add* Burn, L., and Glynn, R., *Beazley Addenda* (Oxford, 1982)
- \downarrow *Add²* Carpenter, T. H., with Mannack, T. and Mendonca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition (Oxford, 1989)
- Ανδρόνικος 1982 Ανδρόνικος, Μ., Η συμβολή του αθλητισμού στην αγωγή των νέων στο Μεϊτάνη και Εξίσου 1982, 41- 65
- Αραπογιάννη 2001 Αραπογιάννη, Ξ., *Ολυμπία. Η κοιτίδα των Ολυμπιακών Αγώνων* (Αθήνα, 2001)
- Arafat 1990 Arafat, K. W., *The Art of Vase-Painting in Classical Athens* (Cambridge, 1990)
- Arias, Shefton and Hirmer 1962 Arias, P. E., Shefton, B. and Hirmer, M. *A History of 1000 Years of Greek Vase Painting* (New York, 1962)
- \downarrow *ARV* Beazley, J. D., *Attic Red- Figure Vase-Painters*, 1st edition (Oxford, 1942)
- \downarrow *ARV²* Beazley, J. D., *Attic Red- Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963)
- \downarrow Beazley 1960 Beazley, J. D., *Some Inscriptions on Vases: VIII, AJA 64* (1960), 219- 225
- Beazley 1964 Beazley, J. D., *The Berlin Painter* (Melbourn, 1964)
- Bemmman 1994 Bemmman, K., *Fullhorner in klassischer und hellenistischer Zeit* (Frankfurt, 1994)
- Bengtson 1991 Bengtson, H., *Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδος. Από τις απαρχές μέχρι τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία* (Αθήνα, 1991)
- Bérard 1974 Bérard, C., *Anodoi: Essais sur l'imagerie des passages chthoniens* (Neuchatel, 1974)

- Bérard, Bron, Pomari 1987

Bérard, C., Bron, C., Pomari, A. (ed.), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse, Cahiers d'Archéologie Romande* 36 (Lausanne, 1987)
- Berger 1984

Berger, E. (ed.), *Parthenon- Kongress Basel: Referate und Berichte*, 4 bis 8. April 1982, II (1984)
- Biers 1992

Biers, W. R., *Art, Artefacts, and Chronology in Classical Archaeology* (London and New York, 1992)
- ↓

▪ Boardman 1985

Boardman, J., *Αθηναϊκά ερυθρόμορφα αγγεία. Αρχαϊκή περίοδος* (Αθήνα, 1985)
- ↓

▪ Boardman and Finn 1985

Boardman, J. and Finn, D., *The Parthenon and its Sculptures* (London, 1985)
- ↓

▪ Boardman 1995

Boardman, J., *Αθηναϊκά Ερυθρόμορφα Αγγεία. Κλασική Περίοδος* (Αθήνα, 1995)
- Boardman 1996 a

Boardman, J., *Οι αρχαίοι Έλληνες στην υπερπόντια εξάπλωσή τους. Οι πρώτες αποικίες και το εμπόριό τους* (Αθήνα, 1996)
- Boardman 1996 b

Boardman, J., *Η ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική* στο Boardman, Griffin and Murray 1996, 401- 452
- Boardman, Griffin and Murray 1996

Boardman, J., Griffin, J. and Murray, O. (ed.), *Η Ελλάδα και ο ελληνιστικός κόσμος* (Αθήνα 1996)
- Boardman 1999

Boardman, J., *The Parthenon Frieze. A Closer Look, Revue Archeologique* 2/ 1999, 305- 330
- ↓

▪ Boardman 2001

Boardman, J., *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures* (London, 2001)
- ↓

▪ Boardman 2002

Boardman, J., *Ελληνική Πλαστική. Κλασική Περίοδος* (Αθήνα, 2002)

- Burn 1988 Burn, L., *A Heron on the left by the Kodros Painter* in Christiansen and Melander 1988, 99- 105

- Bury and Meiggs 1998 Bury, J. B. and Meiggs, R., *Ιστορία της αρχαίας Ελλάδας* (Αθήνα, 1998)

- Buschor 1940 Buschor, E., *Griechische Vasen* (Munich, 1940)

- Camp 2001 Camp, J. M., *The Archaeology of Athens* (New Haven and London, 2001)

- Cardon 1977 Cardon, C. M., *The Berlin Painter and his School* (New York, 1977)
- ↓
- Carpenter 1991 Carpenter, T. H., *Art and Myth in Ancient Greece. A handbook* (London, 1991)
- ↓
- Carpenter 1995 Carpenter, T. H., *A Symposium of Gods?* in Tecusan 1995, 145- 163
- ↓
- Carpenter 1997 Carpenter, T. H., *Harmodios and Apollo in Fifth- Century Athens: What's in a Pose?* in Oakley, Coulson and Palagia 1997, 171- 179

- Cavalier 1997 Cavalier, O. (ed.), *Silence et Fureur. La femme et la marriage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet* (Avignon, 1997)

- de Cesare 1997 de Cesare, M., *Le statue in imagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca* (Rome, 1997)

- Charbonneaux, Martin and Villard 1968 Charbonneaux, J., Martin, R. and Villard, F., *Grèce archaïque* (Paris, 1968)
- ↓
- Charbonneaux, Martin and Villard 1972 Charbonneaux, J., Martin, R. and Villard, F., *Classical Greek Art. 480-330 BC* (London, 1972)

- Christiansen and Melander 1988

Christiansen, J., Melander, T., *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 31.8.-4.9.87 (Copenhagen, 1988)
- Cohen 2000

Cohen, B., (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden, Boston and Koln, 2000)
- Conelly 1993

Conelly, B. J., *Narrative and Image in Attic Vase Painting. Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion* in, Holliday 1993, 88- 129
- ↓

▪ Cook 1940

Cook, A. B., *Zeus: A Study in Ancient Religion*, vol. 3 (Cambridge, 1940)
- Daltrop and Bol 1983

Daltrop, G. and Bol, P. C., *Die Athena des Myron* (1983)
- Damiani 1992

Damiani, I., *L'Eta del Ferro nel Reggiano. I materiali delle Collezione dei Civici Musei di Reggio Emilia*, Vol. I (Reggio Emilia, 1992)
- Davreux 1942

Davreux, J., *La Légende de la prophétesse Cassandre. D'après les textes et les monuments* (Paris, 1942)
- Decker and Thuillier 2004

Decker, W. and Thuillier, J.- P., *Le sport dans l'antiquité* (Paris, 2004)
- Denoyelle 1994

Denoyelle M., *CHEFS- D' oeuvre de la céramique dans les collections du Louvre* (Paris, 1994)
- Dugas 1930

Dugas, C., *Aison et la peinture céramique à Athènes a l'époque de Périclès* (Paris, 1930)
- Dugas and Flaceliere 1958

Dugas, C. and Flaceliere, R., *Thésée: Images et Récits* (Paris, 1958)
- Dumoulin 1994

Dumoulin, D., *Antike Schildkröten* (Wurzburg, 1994)
- Ead 1996

Ead, *Nés de la terre: Mythe et politique a Athènes* (Paris, 1996)

- ✓

▪ Kerenyi 1985 Kerenyi, C., *The Gods of the Greeks* (London, 1985)
- ✓

▪ Κεφαλίδου 1996 Κεφαλίδου, Ε., *Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού* (Θεσσαλονίκη, 1996)
- ✓

▪ Κοκκορού- Αλευρά 1995 Κοκκορού- Αλευρά, Γ., *Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη ιστορία (1050- 50 π.Χ.)* (Αθήνα, 1995)
- Kotera- Feyer 1993 Kotera- Feyer, E., *Die Strigilis* (Frankfurt, 1993)
- Kron 1976 Kron, U., *Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen* (Berlin, 1976)
- Kron 1988 Kron, U., *Zur Schale des Kodros-Malers in Basel: Eine Interpretatio Attica* in Schmidt 1988, 291- 309
- Kron 1999 Kron, U., *Patriotic Heroes* in Hagg 1999, 61- 83
- Kurtz and Sparkes 1982 Kurtz, D., and Sparkes, B. A., *The Eye of Greece* (Cambridge, 1982)
- Kyle 1987 Kyle, D. G., *Athletics in Ancient Athens* (Leiden, 1987)
- *Kylikes* 1995 *Kylikes. Trinkgefasse der griechischen Welt* (Basel, 1995)
- Lee 1976 Lee, H. M., *The τέρμα and the javelin in Pindar, and Greek Athletics*, *JHS* 96 (1976), 70- 79
- Lezzi- Hafter 1985 Lezzi- Hafter A., *Die Würzburger Schale des Kodrosmalers tragt Inschriften*, *AA* 19 (1985), 249- 251
- Lezzi- Hafter 1988 Lezzi-Hafter, A., *Der Eretria-Maler, Werke und Weggerfahrten* (Mainz, 1988)
- Loeb 1979 Loeb, E. H., *Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit* (Jerusalem, 1979)

- Loraux 1981

Loraux, N., *Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes* (Paris, 1981)
- Loraux 1993

Loraux, N., *The children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes* (Princeton, 1993)
- Lyons 1997

Lyons, D., *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult* (Princeton, 1997)
- Maas and Snyder 1989

Maas, M. and Snyder, J. M., *Stringed Instruments of Ancient Greece* (New Haven, 1989)
- ↓

▪ Mannack 2002

Mannack, T., *Griechische Vasenmalerei. Eine Einführung* (Stuttgart, 2002)
- Martin and Metzger 1992

Martin, R. and Metzger, H., *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων* (Αθήνα, 1992)
- Massa- Pairault (ed.) 1999

Massa- Pairault, F.- H., (ed.), *Le mythe Grec dans l'Italie antique. Fonction et Image* (Rome, 1999)
- Massa- Pairault 1999

Massa- Pairault, F. H., *Mythe et Identité Politique* in Massa- Pairault 1999, 519- 555
- ↓

▪ Matheson 1986

Matheson, S. B., *Polygnotos: An Iliupersis Scene at the Getty Museum, GVGetMus 3* (Malibu, 1986), 101- 114
- ↓

▪ Matheson 1995

Matheson, S. B., *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens* (Wisconsin, 1995)
- Μεϊτάνη και Εξίσου 1982

Μεϊτάνη, Ε. και Εξίσου, Ε. (επιμ.), *Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην αρχαία Ελλάδα. Αρχαία Ολυμπία και Ολυμπιακοί Αγώνες* (Αθήνα, 1982)

- Mele 1991/ 1992

Mele, N. V., *Hera ed Apollo a Cuma e la mantica sibillina*, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 14/ 15 (1991/ 1992), 5- 71
- Metzger 1951

Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle* (Paris 1951)
- Metzger 1976

Metzger, H., *Athéna soulevant de terre le nouveau né: du geste au mythe dans Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts a P. Collart* (Lausanne, 1976)
- Miller 1997

Miller, M. C., *Athens and Persia in the fifth century BC. A study in cultural receptivity* (Cambridge, 1997)
- Miller 2003

Miller, S. G., *Ancient Greek Athletics* (New Haven and London, 2003)
- Mirone 1921

Mirone, S., *Mironi d' Eleutere* (Catania, 1921)
- Moon 1983

Moon, W. G. (ed.), *Ancient Greek Art and Iconography* (Wisconsin, 1983)
- Moret 1975

Moret, J.- M., *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au Vie siècle* (Rome, 1975)
- Morris 1992

Morris, S. P., *Daidalos and the Origins of Greek Art* (Princeton, 1992)
- Motesen 1995

Motesen, M., *Catalogue, Greece in the Classical Period*, Ny Carlsberg Glyptothek (Copenhagen, 1995)
- Μπακαλάκης 1990

Μπακαλάκης, Γ., *Από τον Φειδία ως τον Πραξιτέλη* (Θεσσαλονίκη, 1990)
- Murray and Price 1990

Murray, O. and Price, C. (ed.), *The Greek City* (Oxford, 1990)
- Murray and Tecusan 1995

Murray, O. and Tecusan, M. (ed.), *In Vino Veritas* (London, 1995)

- Neils 1987 Neils, J., *The Youthful Deeds of Theseus* (Rome, 1987)

- Neils 2001 Neils, J., *The Parthenon Frieze* (Cambridge, 2001)

- Neubecker 1986 Neubecker, A. J., *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα* (Αθήνα, 1986)
- ↓
- Oakley 1990 Oakley, J. H., *The Phiale Painter* (Mainz, 1990)
- ↓
- Oakley 1993 Oakley, J. H., *The Wedding in Ancient Athens* (Wisconsin, 1993)
- ↓
- Oakley, Coulson and Palagia 1997 Oakley, J. H., Coulson, W. D. E. and Palagia O., *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings* (Oxford, 1997)

- Oenbrink 1997 Oenbrink, W., *Das Bild im Bilde* (Frankfurt, 1997)

- Osborne 1996 Osborne, R., *Desiring women in Athenian pottery* in Kampen 1996, 62-80

- Παλαιολόγου 1982 α Παλαιολόγου, Κ., *Η προετοιμασία των αθλητών στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 114- 121

- Παλαιολόγου 1982 β Παλαιολόγου, Κ., *Ο δρόμος στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 155- 175

- Παλαιολόγου 1982 γ Παλαιολόγου, Κ., *Το άλμα στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 176- 187

- Παλαιολόγου 1982 δ Παλαιολόγου, Κ., *Ο δίσκος στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 188- 195

- Παλαιολόγου 1982 ε Παλαιολόγου, Κ., *Το ακόντιο στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 196- 201

- Παλαιολόγου 1982 στ Παλαιολόγου, Κ., *Η πάλη στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 202- 213

- Παλαιολόγου 1982 ζ Παλαιολόγου, Κ., *Το πένταθλο στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 214- 215

- Παλαιολόγου 1982 η Παλαιολόγου, Κ., *Η πυγμή στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 216- 225
- Παλαιολόγου 1982 θ Παλαιολόγου, Κ., *Το παγκράτιον στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 226- 230
- Πεντάζου 1982 Πεντάζου, Μ., *Τιμές στους νικητές στο Μεϊτάνη και Εξίσου* 1982, 134- 141
- Palagia 1993 Palagia, O., *The Pediments of the Parthenon* (Leiden, 1993)
- *Para* ↓ Beazley, J. D., *Paralipomena* (Oxford, 1971)
- ↓
- Parke 1979 Parke, H. W., *Τα ελληνικά μαντεία* (Αθήνα, 1979)
- ↓
- Parker 1988 Parker, R., *Myths of Early Athens in Bremmer* 1988, 193- 197
- Pearson and Richards 1994 Pearson, M. P. and Richards, C., *Architecture and Order. Approaches to Social Space* (London, 1994)
- Pemberton 1976 Pemberton, E., *The Gods of the East Frieze of the Parthenon, AJA* 80 (1976), 113- 124
- Peredoskaja 1967 Peredoskaja, A., *Krasnofigurinye attischeskie vazy* (Leningrand, 1967)
- Pfisterer- Haas 1989 Pfisterer- Haas, S., *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst* (Mainz, 1989)
- Philippaki 1967 Philippaki, B., *The Attic Stamnos* (Oxford, 1967)
- Phoca and Valavanis 1992 Phoca, I. E. and Valavanis, P. D., *Rediscovering Ancient Greece. Greek Pottery. A culture captured in clay* (Athens, 1992)
- Prange 1989 Prange, M., *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit* (Frankfurt am Main, New York, 1989)

- ↓

▪ Rasmussen and Spivey 1997 Rasmussen, T., and Spivey, N., *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία* (Αθήνα, 1997)
- Reeder 1995 Reeder, E. D., et al., *Pandora. Women in Classical Greece* (Baltimore, 1995)
- Reinhard 1960 Reinhard, L. (ed.), *Greek Sculpture* (New York, 1960)
- Ridway 1967 Ridway, B. S., *The Banquet Relief from Thasos, AJA* 71 (1967), 307- 309
- Ridway 1981 Ridway, B. S., *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (Princeton, 1981)
- ↓

▪ Robertson 1975 Robertson, M., *A History of Greek Art* (Cambridge, 1975)
- Robertson and Frantz 1975 Robertson, M. and Frantz, A., *The Parthenon Frieze* (London, 1975)
- ↓

▪ Robertson 1981 Robertson, M., *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge, 1981)
- ↓

▪ Robertson 2001 Robertson, M., *Η τεχνη της αγγειογραφίας στην κλασική Αθήνα* (Αθήνα, 2001)
- Romeo 1993 Romeo, I., *Afrodite nei giardini "di Alcamene", Xenia Antiqua* 2 (1993), 31- 44
- Rudhardt 1999 Rudhardt, J., *Thémis et les Horai, Recherches sur les divinités grecques de la justice et de la paix* (Genova, 1999)
- Sakellariou 1996 Sakellariou, M., Colloque International, *Démocratie Athénienne et Culture organisée par l'Académie d'Athènes*, 23- 25. 11. 1992 (Athenes, 1996)
- Sauer 1899 Sauer, B., *Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck* (Berlin-Leipzig, 1899)
- Schader 1990 Schader, S. J., *Wauconda III* (1990)

- Smith 1994

Smith, M., *Linos, Eracle ed Altri Ragazzi problemi di lettura*, 23- 25, fig. 4, στο *Raito di Vietri sul Mare*, Auditorium di Villa Guariglia, 23/ 31 maggio 1994, 13- 31
- Sourvinou- Inwood 1979

Sourvinou- Inwood, C., *Theseus as Son and Stepson* (London, 1979)
- Sourvinou- Inwood 1988 b

Sourvinou- Inwood, C., *Myths in Images: Theseus and Medea as a Case Study* in Edmunds 1988, 395- 445
- Sourvinou- Inwood 1990

Sourvinou- Inwood, C., *The Cup Bologna PU 273: A Reading*, METIS (1990), 137- 153
- Spivey 1999

Spivey, N., *Αρχαιοελληνική τέχνη* (Αθήνα, 1999)
- Stansbury- O' Donnell 1999

Stansbury- O' Donnell, M. D., *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* (Cambridge, 1999)
- Sparkes 1996

Sparkes, B. A. *The Red and the Black* (London, 1996)
- Σταμπουλής 1955

Σταμπουλής, X., *Αρχαίος ελληνικός αθλητισμός. Ιδεώδες και πραγματικότητα* (Αθήνα, 1995)
- Σταυρόπουλος 1950

Σταυρόπουλος, Φ., *Η ασπίς της Αθηνάς Παρθένου του Φειδίου* (Αθήνα, 1950)
- Stewart 1990

Stewart, A., *Greek Sculpture. An Exploration* (New Haven and London, 1990)
- Sutton 1989 (ed.)

Sutton, R. F. (ed.), *Daidalikon. Studies in memory of Raymond V. Schader* (S. J. Illinois, 1989)
- Sutton 1989

Sutton, R. F., *On the Classical Athenian Wedding: Two Red- figure Loutrophoroi in Boston* in Sutton 1989, 331- 359

- Sweet and Segal 1987

Sweet, W. E. and Segal, E.- P., *Sports and Recreation in Ancient Greece. A Sourcebook with translations* (New York, Oxford, 1987)
- Swindler 1929

Swindler, M. H., *Ancient Painting* (New Haven, 1929)
- Tecusan 1995

Tecusan, M. (ed.), *In Vino Veritas* (Rome, 1995)
- ↓

▪ Τζάχου- Αλεξανδρή 1998

Τζάχου- Αλεξανδρή, Ο., *Λευκές Λήκυθοι του Ζωγράφου του Αχιλλέως στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο* (Αθήνα, 1998)
- ↓

▪ Τζουβάρα- Σούλη 1998

Τζουβάρα- Σούλη, Χ., *Τεχνική και Σχήματα Αττικών Αγγείων 6^{ου}- 4^{ου} π.Χ. αι.* (Ιωάννινα, 1998)
- Thompson 1937

Thompson, H. A., *Building on the West Side of the Agora, Hesperia* 6 (1937), 1- 226
- ↓

▪ Τιβέριος 1996

Τιβέριος, Μ. Α., *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία Αγγεία* (Αθήνα, 1996)
- *Το πνεύμα και το σώμα* 1989

Το πνεύμα και το σώμα. Οι αθλητικοί αγώνες στην αρχαία Ελλάδα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 15 Μαΐου 1989- 15 Ιανουαρίου 1990 (Αθήνα, 1989)
- Vanhove 1992

Vanhove, D., (ed.), *Le Sport dans la Grece Antique, Du Jeu a la Competition*, 23 Janvier- 19 Avril (Gent, 1992)
- ↓

▪ Vickers 1999

Vickers, M., *Ancient Greek Pottery* (Oxford, 1999)
- Webster 1939

Webster, T. B. L., *Tondo Composition in Greek Art, JHS* 59 (1939)
- Weiß 1988

Weiß, C., *Fragment einer schale aus dem umkreis des Kodros-Malers* in Weiss, C., *Nachrichten aus dem Martin- von- Wagner- Museum Würzburg, AA* (1988), 340- 344

- Weis 1979
Weis, H. A., *The “Marsyas” of Myron: Old Problems and New Evidence*, *AJA* 83 (1979), 214- 219
- Woodford 2003
Woodford, S., *Images of Myths in Classical Antiquity* (Cambridge, 2003)
- Χριστόπουλος 1990
Χριστόπουλος, Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμοι Γ1, Γ2: Κλασικός Ελληνισμός (Αθήνα, 1990)



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000074872