

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ– ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η «ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ» ΣΤΙΣ ΛΕΥΚΕΣ ΛΗΚΥΘΟΥΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Παπαντωνίου Χριστίνα

ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ

κ. ΠΑΛΑΙΟΘΩΔΩΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

κκ. ΛΕΒΕΝΤΗ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

Βόλος 2005



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

Αριθ. Εισ.: 4613/1
Ημερ. Εισ.: 29-07-2005
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2005
ΠΑΠ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ– ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η «ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ» ΣΤΙΣ ΛΕΥΚΕΣ ΛΗΚΥΘΟΥΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Παπαντωνίου Χριστίνα

ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ

κ. ΠΑΛΑΙΟΘΟΔΩΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

κα. ΛΕΒΕΝΤΗ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

Βόλος 2005

*Η ψυχή σέρνεται ανάμεσα στα ταφικά
μνημεία και τους ενταφιασμούς, στο
περιβάλλον των οποίων, είναι ένα
γεγονός, είδαμε σκαιώδη φαντάσματα
ψυχών.*

Πλάτων, Φαίδων 81 c-d

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς τους επόπτες καθηγητές μου κ. Παλαιθοδώρο Δημήτριο και κα. Λεβέντη Ιφιγένεια, για τη συνεργασία που είχαμε κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας πτυχιακής εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....σελ.1

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΤΑΦΙΚΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

Η σημασία της επιτύμβιας στήλης των λευκών ληκύθων.....σελ. 6-7

Τυπολογία των επιτύμβιων στηλών.....σελ. 7-25

Επιτύμβιες Στήλες σε άλλα αγγεία εκτός των λευκών ληκύθων.....σελ. 26-28

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

Οι ζωγράφοι των λευκών ληκύθων και οι απεικονίσεις των μορφών τους...σελ. 29-40

Τα συναισθήματα των μορφών.....σελ. 40-42

ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ

Αντικείμενα που απεικονίζονται στις επιτύμβιες στήλες.....σελ. 43-51

Αντικείμενα που κρατούν στα χέρια τους οι ζωντανές μορφές.....σελ. 51-54

Νεκρώσιμες τελετές και προσφορές.....σελ. 54-55

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....σελ. 56-59

ΕΙΚΟΝΕΣ.....σελ. 60-85

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....σελ. 86

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ. 86-88

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ευρετήριο του τύπου του μνημείου

Ευρετήριο του τύπου των μορφών

Κατάλογος αγγείων

Κατάλογος εικόνων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η «επίσκεψη στον τάφο» στις λευκές ληκύθους¹ αυτός είναι ο τίτλος της παρούσας εργασίας. Ένας τίτλος μικρός σε έκταση και ιδιαίτερα ιδιόμορφος που ξενίζει, ίσως, με την πρώτη ματιά, κρύβει, όμως, όλη τη μαγεία της νεκρής κοινωνίας του 5^{ου} αιώνα π. Χ. Τι μπορεί να υπονοεί ένας τέτοιος τίτλος και ποιος είναι ο στόχος αυτής της εργασίας;

Το εικονογραφικό θέμα της «επίσκεψης στον τάφο», το οποίο φαντάζει εντυπωσιακό και επιβλητικό στις πλευρές των λευκών ληκύθων¹ είναι αυτό που θα μας απασχολήσει. Το ταφικό μνημείο και οι μορφές θεωρούνται τα δυο βασικά στοιχεία αυτής της σύνθεσης. Με την απεικόνιση της σκηνής αυτής, λοιπόν, έχουν ασχοληθεί αρκετοί ζωγράφοι της κλασικής περιόδου αποδίδοντας, ο κάθε ένας με το δικό του τρόπο, τα χαρακτηριστικά των μορφών και των επιτύμβιων στηλών, στοιχεία που, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, συνθέτουν την εικονιστική αυτή παράσταση.

Αυτό, όμως, που αποτελεί κοινό πεδίο σ' όλες τις ληκύθους λευκού εδάφους, είναι ο τρόπος με τον οποίο δομείται και διατάσσεται στην επιφάνεια του αγγείου η σύνθεση. Έτσι, λοιπόν, η επιτύμβια στήλη, η οποία αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της παράστασης και οι μορφές, μια ανδρική και μια γυναικεία σχεδόν κατά αποκλειστικότητα, συνδέονται αρμονικά μεταξύ τους ώστε να εκφράσουν με τρόπο μοναδικό αυτό το εικονογραφικό θέμα. Τη σύνθεση συμπληρώνουν τα αντικείμενα – προσφορές, τα οποία είτε κρατούν στα χέρια τους οι μορφές είτε είναι τοποθετημένα στον άξονα της επιτύμβιας στήλης, δίνοντας μεγαλύτερη πνοή και ζωντάνια και κάνοντας οικείες, προς εμάς, τις συνθήκες που επικρατούσαν στους χώρους ταφής τον 5^ο αιώνα π. Χ.

Η φωτεινότητα, λοιπόν, του λευκού χρώματος των ληκύθων αντιδιαστέλλεται με το σιωπηλό και μουντό κόσμο των τεθνεώτων, όπως αυτός αναδύεται από την παράσταση, δημιουργώντας, έτσι, μια κατάσταση μυστηριώδη, η οποία βασίζεται στα ερωτήματα και τις υποθέσεις¹ αυτός είναι και ο λόγος, για τον οποίο επιλέχθηκε το συγκεκριμένο θέμα.

¹ Το σχήμα της ληκύθου και η ερμηνεία του νεκρικού αγγείου θα αναφερθούν αναλυτικά παρακάτω.

Για την πραγματοποίηση αυτής της εργασίας απαιτήθηκε εκτεταμένη έρευνα στα βιβλία αρχαίας ελληνικής κεραμικής. Σκοπός ήταν η συλλογή παραδειγμάτων του σχήματος των λευκών ληκύθων, που φιλοξενούσαν τη σύνθεση της «επίσκεψης στον τάφο», και η δημιουργία ενός καταλόγου που θα έδινε γενικές πληροφορίες για το κάθε αγγείο. Στη συνέχεια, ακολούθησε η προσεκτική παρατήρηση αυτής της εικονιστικής παράστασης και η μελέτη των επιμέρους στοιχείων που την αποτελούν, ώστε να επέλθει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Αξίζει εδώ να αναφερθεί, ότι το περιεχόμενο αυτής της εργασίας δε βασίστηκε τόσο στη βιβλιογραφία όσο στη μελέτη και την επεξεργασία των δεδομένων. Στηριζόμενη, λοιπόν, στα τρία βασικά μέρη που συνθέτουν αυτή τη σκηνή, έγινε και ο χωρισμός, του κυρίου τμήματος της εργασίας, στα αντίστοιχα κεφάλαια.

Για το πρώτο κεφάλαιο που έχει τον τίτλο «Απεικόνιση του ταφικού μνημείου» κρίθηκε απαραίτητη η δημιουργία της τυπολογίας των επιτύμβιων στηλών, όπως εμφανίζεται στις λευκές ληκύθους, καθώς και η σύγκριση τους με τα επιτάφια μνημεία, που απεικονίζονται στις επιφάνειες άλλων σχημάτων αγγείων του 5^{ου} αιώνα π.Χ. «Απεικόνιση των μορφών» αυτός είναι ο τίτλος που δόθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο. Κεντρικός άξονας αυτού του μέρους της εργασίας είναι ο εντοπισμός της σχέσης ανάμεσα στις μορφές που εμφανίζονται στις ληκύθους λευκού εδάφους καθώς και η προσπάθεια απάντησης στο ερώτημα «ποιος είναι ο νεκρός», εάν, βέβαια απεικονίζεται. Τα συναισθήματα, όπως αυτά αποδίδονται στις μορφές από τους ζωγράφους τους και η αλλαγή τους μέσα στον 5^ο αιώνα π.Χ., αποτελούν ενότητα του ίδιου κεφαλαίου. Οι προσφορές, τα σύμβολα τιμής και δόξας, τις περισσότερες φορές, για τους νεκρούς, ήταν η κινητήριος δύναμη για τη δημιουργία και το περιεχόμενο του τρίτου και τελευταίου κεφαλαίου με τίτλο «Προσφορές». Σ' αυτό το κεφάλαιο, λοιπόν, γίνεται αναλυτική παρουσίαση και ερμηνεία των αντικειμένων που αποτελούν «αναθήματα» προς τους τεθνεώτες και που στην εικονογραφία είτε τα φέρουν οι ζωντανές μορφές είτε έχουν, ήδη, εναποτεθεί στον κορμό του επιτάφιου μνημείου.

Πριν, όμως, περάσουμε στο κύριο μέρος της παρούσας εργασίας είναι σωστό και σημαντικό να γίνει αναφορά στο σχήμα της ληκύθου, στην εξέλιξη του μέσα στο χρόνο καθώς και στην εμφάνιση των νεκρικών αγγείων, δηλαδή στις λευκές ληκύθους.

Η λήκυθος ήταν ένα βασικό ελαιοδόχο αγγείο, το οποίο «χρησιμοποιούνταν στα ιερά, στους τάφους, στους λουτήρες, στα διαμερίσματα των γυναικών, στο φαγητό»². Αποτελούνταν από μια λαβή και είχε στενό λαιμό και βαθύ στόμιο.

Η εμφάνιση του σχήματος αυτού γίνεται στο πρώτο τέταρτο του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και υπάρχουν αρκετοί τύποι. Το σώμα των πρωιμότερων μελανόμορφων αθηναϊκών ληκύθων «σχηματίζει συνεχή καμπύλη από το λαιμό μέχρι τη βάση του»³. Ο τύπος αυτός κυριαρχεί στη Αττική στο πρώτο μισό του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και πρέπει να έχει «κορινθιακή προέλευση γιατί τα πρωιμότερα δείγματα με τα σφαιρικά σώματά τους, μοιάζουν με τα κορινθιακά»⁴. Οι πρωιμότερες αυτές λήκυθοι ανήκουν στο Ζωγράφο της Γοργούς και τους μαθητές του. Ο τύπος της Δηιάνειρας είναι αυτός που διαρκεί περισσότερο αφού συνεχίζει και μετά τα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και έχει ψηλόλιγνο σχήμα, ωστόσο γύρω στο 560 π.Χ. δημιουργείται ο τύπος με τον τονισμένο ώμο⁵. Μερικές από τις τελευταίες μελανόμορφες ληκύθους αντικαθιστούν το «φουσκωτό χείλος μ' ένα άλλο, στενό σαν καπνοδόχο, ενώ ο τύπος των Μικρών Λιονταριών έχει απίοσχημο κατώτερο σώμα που θυμίζει τις παλιότερες ληκύθους με ώμο»⁶.

Από τα μέσα του 6^{ου} αιώνα και σε όλο τον 5^ο αιώνα π.Χ. ο ώμος χωρίζεται από το σώμα και αυτό καμπυλώνεται ελαφρά. Ο πλαστικός δακτύλιος χάνεται και γενικά το σχήμα γίνεται στενότερο⁷. Κατά τη διάρκεια του τελευταίου τετάρτου του 6^{ου} αιώνα π.Χ. το σχήμα της ληκύθου «αποκτά ραδινό κυλινδρικό σώμα, ταινιωτή λαβή, δισκοειδές πόδι και λεπτό ψηλό λαιμό που απολήγει σε στόμιο σχήματος κάλυκος λουλουδιού, κατάλληλο για μυροδόχο αγγείο»⁸. Το κυλινδρικό, αυτό, σχήμα ανήκει και στις λευκές ληκύθους.

Στο πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. έρχονται στο προσκήνιο οι λήκυθοι λευκού εδάφους, δηλαδή τα αγγεία, οι απεικονίσεις των οποίων θα μας απασχολήσουν στη συγκεκριμένη εργασία. Το σχήμα τους, όπως ειπώθηκε παραπάνω, έχει ήδη αποκρυσταλλωθεί από την ύστερη αρχαϊκή περίοδο. Οι αγγειοπλάστες εισάγουν, τώρα, μια καινοτομία. Πρόκειται για ένα μικρό θύλακο στο εσωτερικό του αγγείου, το οποίο γέμιζαν με έλαια προσφορών, για λόγους

² Schreiber, 1999, σελ. 171.

³ Τζουβάρα – Σούλη, 1998, σελ. 78.

⁴ Ο. π., σελ. 78· Boardman, 2001, σελ. 218.

⁵ Boardman, 2001, σελ. 218- 219.

⁶ Ο.π., σελ. 219.

⁷ Τζουβάρα – Σούλη, 1998, σελ. 79.

⁸ Φιλιππάκη, 1969, σελ. 293.

οικονομίας. Δημιουργούν, δηλαδή ένα μικρό δοχείο, το οποίο φαίνεται να αποτελεί συνέχεια του λαιμού του αγγείου. Η λεπτή στυλπνή γραμμή σχεδίασης των περιγραμμάτων αντικαθίσταται από μια αραιή, παχιά και θαμπή απόχρωση, η οποία είναι πιο ανθεκτική. Κάποια χρώματα εναποτίθενται μετά το ψήσιμο ενώ ο ώμος του αγγείου δέχεται φυτική διακόσμηση.

Η παραγωγή των λευκών ληκύθων συμπίπτει με την εξαφάνιση των επιτύμβιων στηλών, το 487 π.Χ. περίπου και αυτό μας ωθεί να συμπεράνουμε πως οι λήκυθοι έπαιζαν το ρόλο των επιτάφιων μνημείων. Επίσης είναι προφανές πως το χρώμα αυτών των αγγείων «μιμήθηκε όχι μόνο το φιλντισι των ανατολικών σαρκοφάγων αλλά και το μάρμαρο των επιτύμβιων μνημείων»⁹. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι την περίοδο αυτή έχουμε αποκλειστική χρήση της λευκής ληκύθου ως ταφικού κτερίσματος και κατά συνέπεια της θεώρησής της ως νεκρικό αγγείο.

Τα θέματα που μπορεί να παρατηρήσει κανείς στις πλευρές αυτών των εντυπωσιακών και μοναδικών αγγείων είναι αυτά της προθέσεως, της «κυρίας και δούλης» που διεξάγεται στο χώρο του γυναικωνίτη και της επίσκεψης στον τάφο, με το τελευταίο να εμφανίζεται, σχεδόν, αποκλειστικά από το 470 έως και το τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Ο ζωγράφος του Sabouloff θεωρείται εισηγητής αυτού του εικονογραφικού νεκρικού θέματος ενώ πολλοί είναι οι ζωγράφοι που ακολουθούν τα βήματά του.

Τα νεκρικά αυτά αγγεία, λοιπόν, αποτελούσαν προσφορές προς τους τεθνεώτες και γι' αυτό το λόγο τοποθετούνταν είτε μέσα στον τάφο γύρω από το νεκρό είτε έξω από αυτόν σε «αύλακες»¹⁰ και «θέσεις»¹¹ προσφορών. Μερικές από τις αύλακες έχουν μεγάλη ομοιότητα μ' εκείνες του αρχαϊκού τύπου· είναι επιμήκεις, στενές, επενδυμένες με πλίνθους, γεμισμένες με τέφρα, όστρακα και οστά ζώων, κάτω ή δίπλα από το ταφικό μνημείο¹². Σχετικά με τις θέσεις προσφορών, μπορούμε

⁹ Bazant, 1990, σελ. 40.

¹⁰ «Οι “αύλακες προσφορών” (γερμ. *Opfergrinne*), προφανώς χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά κατά τα τέλη του 8^{ου} αιώνα π.Χ. Πρόκειται για επιμήκεις αβαθείς αύλακες που ανοίγονταν στο έδαφος κοντά στον τάφο, δίπλα ή κάτω από τον τύμβο, κάτω, δίπλα ή κοντά στους κτιστούς τάφους και ήταν προαιρετικές, ενώ αποτελούσαν αναμφίβολα δαπανηρό συμπλήρωμα της συνήθους ταφικής δαπάνης» (Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 72).

¹¹ «Οι “θέσεις προσφορών” (γερμ. *Opfergrube*, *Opferplatz*) είναι αβαθείς αποθέτες ακανόνιστου σχήματος και ποικίλης σύστασης: πρόκειται συνήθως για εναλλαγή στρωμάτων με κατάλοιπα καύσης ή καθαρό χώμα, με ή χωρίς οστά ζώων και όστρακα. Έχουν βρεθεί σε πολλά σημεία: κοντά στον τάφο ή σε κάποια απόσταση απ' αυτόν, μέσα στον τάφο ή στο πάνω μέρος του τύμβου που σήμαινε τη θέση του». (Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 72 – 73).

¹² Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 94.

να πούμε ότι κατά την κλασική περίοδο είναι περισσότερες από τις αύλακες, ενώ υπάρχει μεγάλη ποικιλία στο μέγεθος, το σχήμα και το περιεχόμενό τους¹³.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι οι λευκές λήκυθοι επιχωριάζουν σ' ένα κεραμικό κέντρο, σ' αυτό της Αττικής, ωστόσο έχουμε αρκετά παραδείγματα από τη Ερέτρια και κάπως λιγότερα από τις πόλεις της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας κάνοντας έντονη, όχι τόσο την εικόνα του εμπορίου, όσο τη μοναδική υπόσταση αυτών των αγγείων και την ζήτηση και χρησιμοποίησή τους από κληρούχους και αποίκους, που είχαν μετακινηθεί σ' αυτές τις περιοχές, από την Αθήνα.

Μετά, λοιπόν, από την απαραίτητη ξενάγηση στο σχήμα του αγγείου, μπορεί κανείς να περάσει στο κυρίως θέμα και να ταξιδέψει στον κόσμο της σιωπής και του απλανούς βλέμματος, δηλαδή στον κόσμο των νεκρών.

¹³ Ο.π., σελ. 94.

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΤΑΦΙΚΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

Η επιτύμβια στήλη, το σήμα δηλαδή που τοποθετούνταν πάνω από τον τάφο, αποτελούσε μνημείο δηλωτικό της αγάπης, της ευλάβειας και του σεβασμού των ζωντανών απέναντι στους νεκρούς. Ήταν, δηλαδή, το μνημείο εκείνο που προσπαθούσε να κρατήσει ζωντανή την μνήμη των τεθνεώτων. Η αρχή του, ως κατασκευάσμα, τοποθετείται στους ομηρικούς χρόνους ενώ από το δεύτερο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. αρχίζει να απεικονίζεται, με μεγάλη συχνότητα, στις πλευρές των λευκών ληκύθων δημιουργώντας έτσι τη σύνθεση της «επίσκεψης στον τάφο».

Η σημασία της επιτύμβιας στήλης των λευκών ληκύθων.

Η επιτύμβια στήλη, η οποία απεικονίζεται στο σώμα των λευκών ληκύθων, βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο της παράστασης, της ονομαζόμενης ως «επίσκεψη στον τάφο». Το ταφικό αυτό μνημείο δεσπόζει με την παρουσία του πάνω στο λευκό χρώμα των ληκύθων, κυριαρχεί στη σκηνή εξαιτίας της ποικιλομορφίας του ενώ ταυτόχρονα καθίσταται «υπεύθυνο για την οργάνωση της σύνθεσης»¹⁴ εξαιτίας της θέσης του πάνω στο αγγείο.

Οι αγγειογράφοι, λοιπόν, τοποθετούν το νεκρικό μνημείο ανάμεσα στις δυο μορφές προσδίδοντάς του έτσι το χαρακτηρισμό του «σημείου συνάντησης μεταξύ των νεκρών και των ζωντανών»¹⁵. Ενός ιδιαίτερου σημείου, αφού αποτελεί τον τελικό προορισμό των ψυχών, ζωντανών και νεκρών, και ορίζεται ως ο μοναδικός τόπος σύγκλισης και ανταλλαγής ανάμεσα στη ζωή και τον κόσμο των νεκρών.

Ο συνδεδετικός αυτός κρίκος του κάτω κόσμου με τον κόσμο των ζωντανών είναι ιδιαίτερα σημαντικός γιατί δηλώνει τον τόπο. Ο ζωγράφος του σχήματος αυτού με την τοποθέτηση της επιτύμβιας στήλης στο κέντρο της σκηνής «συγκεκριμενοποιεί τον χώρο διεξαγωγής του νεκρικού τελετουργικού»¹⁶ παραπέμποντας στο δημόσιο χώρο του νεκροταφείου και κατ' επέκταση στην κοιτίδα των ταφικών εθίμων της κλασικής περιόδου.

¹⁴ Baldassarre, 1990, σελ. 111.

¹⁵ Baldassarre, 1990, σελ. 111. Παρλαμά- Σταμπολίδης, 2000, σελ. 350.

¹⁶ Baldassarre, 1990, σελ. 111.

Επιπλέον, η επιτύμβια στήλη αποτελεί ένα «κομψό» και αισθητικά ωραίο «οικοδόμημα» γύρω από το οποίο συγκεντρώνεται η οικογένεια του νεκρού. Είναι το μέρος που φιλοξενεί τη δυστυχία, τη στενοχώρια και το θρήνο των συγγενών του τεθνεώτος ενώ ταυτόχρονα αποδέχεται το απλανές βλέμμα και τη μελαγχολία αυτού. Είναι το μέρος που δέχεται στις βαθμίδες του τις προσφορές των ζωντανών προς τιμήν των ανθρώπων που «κατοικούν» κάτω απ' αυτές.

Τυπολογία των επιτύμβιων στηλών¹⁷.

Μελετώντας κανείς προσεκτικά τις στήλες που παρουσιάζονται στα νεκρικά αγγεία λευκού εδάφους, θα παρατηρήσει τη μοναδικότητά τους. Κάθε ένα από αυτά τα αγγεία δέχεται στην επιφάνειά του και ένα διαφορετικό μνημείο, χαρακτηρίζοντάς τα έτσι ως ιδιαίτερες και ανεξάρτητες «οντότητες».

Ο διαχωρισμός, όμως και η διαμόρφωση της τυπολογίας των επιτύμβιων στηλών είναι απαραίτητος για την εξαγωγή συμπερασμάτων και γι' αυτό το λόγο οδηγούμαστε στην κατηγοριοποίηση αυτών, λαμβάνοντας υπόψη μας την πίστη και τη μορφή του κάθε μνημείου.

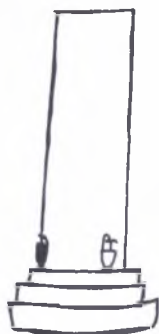
Απαραίτητη, όμως, για την εξαγωγή συμπερασμάτων θεωρείται και η σύγκριση των επιτάφιων μνημείων των λευκών ληκύθων με τις πραγματικές επιτύμβιες στήλες. Έτσι σ' αυτή την ενότητα, εκτός από την περιγραφή των τύπων των επιτύμβιων στηλών, θα γίνει προσπάθεια εντοπισμού παραδειγμάτων πραγματικών επιτύμβιων στηλών που να συμβαδίζουν και να «προχωρούν» παράλληλα με τις κατηγορίες που εμφανίζονται στις ληκύθους λευκού εδάφους¹⁸.

Οι κατηγορίες, λοιπόν, των επιτύμβιων στηλών όπως προκύπτουν μέσα από τις αναπαραστάσεις τους στις λευκές ληκύθους, είναι 24.

¹⁷ Η τυπολογία αυτή αντιστοιχεί στους τύπους που αναφέρονται στο «Ευρετήριο του τύπου του μνημείου», το οποίο βρίσκεται στο παράρτημα.

¹⁸ Η εξέλιξη των αττικών επιτύμβιων στηλών σταμάτησε απότομα από το 500 έως και το 440 π.Χ. περίπου εξαιτίας, κατά πάσα πιθανότητα, «ενός νόμου κατά της υπερβολικής πολυτέλειας των ταφικών μνημείων» (Σημαντώνη- Μπουρνιά, 1988, σελ. 9). Σύμφωνα, τώρα, με την Richter οι ιστορικές συνθήκες είναι αυτές που αναγκάζουν γύρω στα τέλη του 6^{ου} αιώνα τους Αθηναίους να διακόψουν την παραγωγή πολυτελών μνημείων και να αφιερωθούν σε έργα περισσότερο πρακτικά (Richter, 1988, σελ. 53). Όποιος από τους παραπάνω λόγους κι αν καθίσταται υπεύθυνος για τη διακοπή της εξέλιξης των επιτύμβιων στηλών, το σημαντικό είναι ότι τα δείγματα που προέρχονται από την Αττική δεν παρουσιάζουν ποικιλομορφία και γι' αυτό τα παραδείγματα των πραγματικών επιτύμβιων που θα παρατεθούν παρακάτω δεν αποτελούν προϊόντα των αττικών εργαστηρίων.

1. Απλή στήλη.



Με τον όρο «απλή στήλη» νοείται η επιτύμβια στήλη που δεν έχει κανενός είδους επίστεψη, είναι, δηλαδή, ένα απλό ταφικό «κατασκεύασμα», το οποίο ορίζεται από μια έως και τρεις βαθμίδες. Η μορφή και οι διαστάσεις της ποικίλλουν. Έτσι, μια απλή επιτύμβια στήλη μπορεί να είναι ψηλή ή πιο κοντή, πλατιά ή πιο λεπτή, ορθογώνια ή να στενεύει στο πάνω μέρος της.

Συγκρινόμενος, τώρα, αυτός ο τύπος με τις μαρμάρινες επιτύμβιες στήλες, η Επιτύμβια Στήλη του Αλξήνορα από τον Ορχομενό¹⁹ είναι αυτή, με την οποία θα μπορούσε να παραλληλιστεί.

Η πλειονότητα των επιτύμβιων στηλών που απεικονίζονται στις λευκές ληκύθους ανήκει σ' αυτή την κατηγορία. Ο αριθμός τους «αγγίζει» τα 55 επιτάφια μνημεία.

Οι επόμενοι πέντε τύποι έχουν ένα κοινό γνώρισμα, γεγονός που μας κάνει να τους τοποθετήσουμε στη σειρά. Αυτό είναι το *κυμάτιο*²⁰. Έτσι έχουμε:

2. Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο.



Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει η ραδινή, κοντή, πλατιά, λεπτή, ορθογώνια ή που στενεύει προς τα πάνω στήλη και φέρει τη χαρακτηριστική αυτή γλυφή στην απόληξή της, το χαρακτηριστικό αυτό γνώρισμα στο πάνω τμήμα της.

Το είδος του κυματίου που υπερτερεί στα ταφικά μνημεία των λευκών ληκύθων είναι το ιωνικό ενώ 14 είναι οι επιτύμβιες στήλες που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία.

¹⁹ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Johansen, 1951, εικ. 59).

²⁰ Hellmann, 2003, σελ. 260 : «Κυμάτιο: διακοσμητική ταινία. Η ακριβής έννοια της λέξης προσδιορίζεται συνήθως από ένα επίθετο: δωρικό με διάκοσμο από λογχωτά φύλλα, ιωνικό με διάκοσμο ωών, λέσβιο με διάκοσμο από καρδιόσχημα φύλλα και λόγχες».

3. *Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο και αετωματική επίστεψη.*



Οι επιτύμβιες στήλες του τύπου αυτού είναι ορθογώνιες ραδινές, φέρουν κυμάτιο στο πάνω τμήμα τους και επιστέφονται μ' ένα απλό τριγωνικό αέτωμα²¹. Στο κάτω μέρος των στηλών αυτού του τύπου υπάρχουν μια ή τρεις βαθμίδες.

Ο αριθμός αυτή της κατηγορίας ανέρχεται στις 6 επιτύμβιες στήλες.

4. *Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο και αετωματική επίστεψη (με ακρωτήρια²²).*



Η κατηγορία αυτή αριθμεί μόλις τρεις επιτύμβιες στήλες (αρ.κατ.6, 74, 77, εικ.1, 2, 3). Πρόκειται για δυο ραδινές στήλες, οι οποίες εδράζονται πάνω σε δυο βαθμίδες, κοσμούνται με ιωνικό κυμάτιο στο πάνω τμήμα τους και φέρουν τριγωνικό αέτωμα ως επίστεψη.

Η διαφορά με την αμέσως προηγούμενη κατηγορία έγκειται στο γεγονός ότι φέρουν και ακρωτήρια με μυτερή απόληξη και στις γωνίες του αετώματος φέρει η μια επιτύμβια στήλη ενώ στην κορυφή του αετώματος βρίσκεται το ακρωτήριο του άλλου ταφικού μνημείου.

5. *Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο και ανθεμωτή επίστεψη.*



Ραδινές χαρακτηρίζονται οι στήλες αυτής της κατηγορίας. Είναι ιδρυμένες σε μια ή δυο κρηπίδες και το πάνω τμήμα τους δέχεται τη διακόσμηση του ιωνικού κυματίου. Το ανθέμιο, δηλαδή το σχήμα ανάγλυφου κοσμήματος από σπαθωτά φύλλα σε σχήμα βεντάλιας, είναι το γνώρισμα που «δημιουργεί» την παρούσα κατηγορία.

Η επίστεψη του θραύσματος της Επιτύμβιας Στήλης από την Κάρυστο (Εύβοια)²³ μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται σε πλήρη ταύτιση με την επίστεψη αυτού του τύπου.

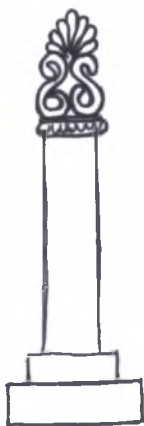
²¹ Gruben, 2000, σελ. 493 : «Αέτωμα: τριγωνική επίστεψη πάνω από τις προσόψεις των ναών».

²² Hellmann, 2003, σελ. 257 : «Ακρωτήριο: ανάγλυφο μέλος (μορφή, διακοσμητικό στοιχείο) που κοσμεί τις γωνίες και την κορυφή του αετώματος ενός οικοδομήματος».

²³ Βερολίνο, Atles Museum (Johansen, 1951, εικ. 60).

Ο αριθμός των επιτύμβιων στηλών που αποδίδονται στις λευκές ληκύθους με τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι μικρός αφού μόνο 4 ανήκουν στο συγκεκριμένο τύπο.

6. *Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο, βλαστόσπειρες και ανθεμωτή επίστεψη.*



Ελάχιστα είναι τα παραδείγματα και σ' αυτή την κατηγορία-μόνο 2 επιτύμβιες στήλες (αρ.κατ.80, 81, εικ.4, 5) - ωστόσο, όμως, αρκετά ικανά για την «παραγωγή» ενός ακόμη τύπου.

Το στοιχείο της «βλαστόσπειρας»²⁴ είναι αυτό που προστίθεται στα συνηθισμένα, πλέον, διακοσμητικά μοτίβα του κυματίου και της ανθεμωτής απόληξης και μετατρέπει το «αναμενόμενο» σε καινούριο και πρωτότυπο.

Ραδινές επιτύμβιες στήλες ιδρυμένες σε δίβαθμη βάση αποτελούν μέρος αυτής της κατηγορίας. Ανάμεσα στο κυμάτιο και το ανάγλυφο ανθέμιο τοποθετούνται από τον κλασικό ζωγράφο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. είτε «δυο κάθετες είτε δυο διπλές κάθετες βλαστόσπειρες σε σχήμα λύρας»²⁵ προσδίδοντας στο επιτάφιο μνημείο έναν πιο επιβλητικό χαρακτήρα.

*Επίκρανο*²⁶. Ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό στοιχείο, το οποίο χαρακτηρίζει τις επόμενες εννιά κατηγορίες επιτύμβιων στηλών που εμφανίζονται στις λευκές ληκύθους.

7. *Επιτύμβια στήλη με επίκρανο.*



Αυτός ο τύπος επιτύμβιου μνημείου αποτελεί την απλούστερη μορφή στήλης που έχει ως βασικό γνώρισμά της το επίκρανο. Το σχήμα της στήλης διαφοροποιείται από αγγείο σε αγγείο. Έτσι έχουμε ραδινές στήλες, ραδινές και λεπτές στήλες, κοντές και φαρδιές στήλες, πλατιές στήλες και στήλες που στενεύουν προς τα πάνω ενώ οι βαθμίδες τους κυμαίνονται από δυο μέχρι τρεις. Κοινό

²⁴ Ο.π., σελ. 258.: « Βλαστόσπειρα: φυτική διακόσμηση που αποτελείται από ένα βλαστό με ελίσσόμενες έλικες, φύλλα, άνθη».

²⁵ Τζάχου- Αλεξανδρή, 1998, σελ. 180 και 182.

²⁶ Hellmann, 2003, σελ. 259: « Επίκρανο: κιονόκρανο παραστάδας με μικρές πλάγιες έλικες, που θυμίζουν τα στηρίγματα ανακλίντρου».

πεδίο αυτών των μνημείων αποτελεί το επίκρανο, η εξέχουσα δηλαδή επίστεψη τους.

Η κατηγορία αυτή αριθμεί 19 επιτύμβιες στήλες, δηλαδή παρουσιάζει το μεγαλύτερο αριθμό νεκρικών μνημείων αμέσως μετά την πρώτη κατηγορία, δηλαδή αυτή της «απλής στήλης».

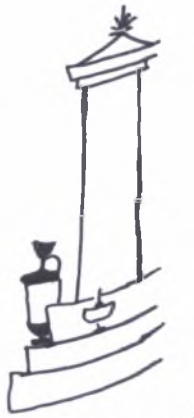
Χαρακτηριστικό και ιδιαίτερα σημαντικό παράδειγμα αυτού του τύπου είναι η στήλη της ληκύθου του Βρετανικού Μουσείου (αρ.κατ.98, εικ.6) αφού φέρει στο επάνω τμήμα της μετόπη με ανάγλυφο κράνος πολεμιστή μέσα σ' αυτή.

8. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και ανθεμωτή επίστεψη.



Μια ραδινή στήλη που εδράζεται πάνω σε δυο βαθμίδες (αρ.κατ.114, εικ.7) συντελεί στην εμφάνιση της κατηγορίας αυτής ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και τη μοναδική απόδειξη για την ύπαρξή της. Το επάνω τμήμα της στήλης κοσμεύεται με επίκρανο ενώ ως επίστεψη φέρει ανάγλυφο ανθέμιο με 16 φύλλα.

9. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και αετωματική επίστεψη.



Ελάχιστα είναι τα επιτάφια μνημεία του παρόντος τύπου. Μια πολύ ψηλή στήλη (αρ.κατ.1, εικ.8) και μια στήλη κανονικών διαστάσεων (αρ.κατ.8, εικ.9), οι οποίες είναι ιδρυμένες σε δυο και τρεις βαθμίδες αντίστοιχα, προσδιορίζουν το περιεχόμενο αυτής της κατηγορίας.

Οι επιτύμβιες αυτές στήλες φέρουν το χαρακτηριστικό επίκρανο στο επάνω μέρος ενώ ένα ανώτερο τμήμα, το οποίο έχει τη μορφή πλαισιωμένου τριγώνου καθορίζει την επίστεψη αυτή της ομάδας.

10. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και ακρωτήρια.



Ιδιαίτερη κατηγορία, ιδιαίτερη επιτύμβια στήλη. Ένα και μοναδικό είναι το παράδειγμα αυτού του τύπου (αρ.κατ.145, εικ.10). Πρόκειται για ένα πλατύ και σχετικά κοντό ταφικό μνημείο, το οποίο εδράζεται σε δυο βαθμίδες ενώ ως απόληξη αυτού υπάρχει ένα φαρδύ επίκρανο. Στις δυο άκρες του, και αυτό είναι το ξεχωριστό γνώρισμα, υπάρχουν δυο ψηλά, μεγάλα και μυτερής απόληξης σκουρόχρωμα ακρωτήρια, τα οποία λειτουργούν ως ανεξάρτητες «οντότητες» αφού δεν θεωρούν απαραίτητη την ύπαρξη αετώματος για τη δική τους «ζωή».

Μνημείο ιδιάζον που δεσπόζει στη σκηνή, μνημείο που προσελκύει το βλέμμα αλλά και μνημείο που κρύβει την άγνωστη προς εμάς σκέψη του καλλιτέχνη σχετικά με την «κατασκευή» του.

11. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και φύλλα άκανθας.



Στήλες πλατιές και στήλες ψηλές που φαίνεται να είναι κυκλικής διατομής και οι οποίες έχουν δυο ή τρεις βαθμίδες συνθέτουν την εικόνα της συγκεκριμένης κατηγορίας. Το επίκρανο που «εγκαθίσταται» στο επάνω τμήμα της στήλης αποτελεί το σταθερό χαρακτηριστικό ενώ τα ανάγλυφα φύλλα άκανθας με την τοποθέτησή τους πάνω απ' αυτό παρέχουν νέα πνοή στα επιτάφια μνημεία.

Με την εισαγωγή του καινούριου, αυτού, διακοσμητικού μοτίβου αυξάνεται και ο αριθμός των επιτύμβιων στηλών που ανήκουν σ' αυτό τον τύπο «αγγίζοντας» τα 6 επιτάφια μνημεία.

12. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο, βλαστόσπειρα, ανθέμιο και φύλλα άκανθας.



Ο συνδυασμός του αρχιτεκτονικού στοιχείου του επικράνου με τα ανάγλυφα φυτικά διακοσμητικά μοτίβα συντελεί στη δημιουργία μιας ακόμη κατηγορίας. Μιας κατηγορίας που αποτελείται από ένα μόνο παράδειγμα (αρ.κατ.142, εικ.11). Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα μιας

μοναδικής σύνθεσης. Μιας σύνθεσης που διαμορφώνει την πομπώδη εικόνα ενός επιτάφιου μνημείου, η οποία ενισχύεται άλλωστε και από την κεντρική θέση που κατέχει στην εικονιστική παράσταση.

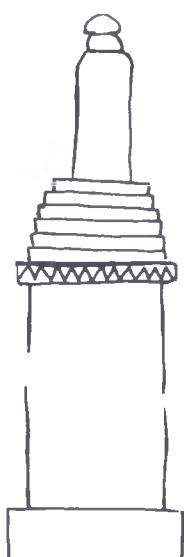
13. Επιτύμβια στήλη με διπλό επίκρανο και φύλλα άκανθας.



Δυο μόνο νεκρικές στήλες (αρ.κατ.126 και 143, εικ.12, 13) συνθέτουν τη δομή αυτού του τύπου, ωστόσο, όμως, είναι ιδιαίτερα επιβλητικές- πρόκειται για μεγάλα επιτάφια μνημεία- ώστε να μπορέσουν να «υποστηρίξουν» την κατηγορία που «επινόησαν».

Η μεγαλοπρέπεια αυτή δηλώνεται και ενισχύεται από την υπερβολική, ίσως, έμφαση που δίνει ο αγγειογράφος, αφού το αρχιτεκτονικό στοιχείο του επικράνου τοποθετείται δυο φορές στο ίδιο μνημείο. Επιπλέον, τα μεγάλα φύλλα άκανθας- το τελευταίο διακοσμητικό στοιχείο που απεικονίζεται στη στήλη- δίνουν και αυτά με τη σειρά τους μια ξεχωριστή λάμψη στο επιτύμβιο κατασκεύασμα ισχυροποιώντας την επιθυμία του ζωγράφου για εντυπωσιασμό.

14. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο, εξαμερή επίστεψη και στέλεχος πάνω από την επίστεψη.



Περίεργη κατηγορία, περίεργο ταφικό μνημείο, χαρακτηρισμός που οφείλεται στην ιδιαιτερότητά του. Πρόκειται για μια πρωτότυπη, για τα δεδομένα της εποχής, επιτύμβια στήλη (αρ.κατ.4α, εικ.14), η οποία ορίζεται σε μια βαθμίδα και φέρει επίκρανο πάνω στο οποίο εδράζεται εξαμερής επίστεψη.

Ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό, ταυτόχρονα, γνώρισμα αυτής αποτελεί το αρχιτεκτονικό στοιχείο που είναι τοποθετημένο πάνω στην επίστεψη. Δεύτερη επιτύμβια στήλη πάνω στο βασικό μνημείο ή συνέχεια αυτού; Δύσκολη και άγνωστη η απάντηση, η οποία όμως, «χάνεται» μέσα στο καλά αποδοσμένο και εντυπωσιακό σύνολο του επιτύμβιου μνημείου.

Το αρχιτεκτονικό στοιχείο του *αετώματος* είναι αυτό που χαρακτηρίζει τις δυο κατηγορίες που ακολουθούν.

15. Επιτύμβια στήλη με αετωματική επίστεψη.



Οι επιτάφιας στήλες αυτού του τύπου, των οποίων οι βαθμίδες κυμαίνονται από μια έως τρεις, διακρίνονται σε δυο κατηγορίες. Στις ραδινές και λεπτές επιτύμβιας στήλες και στις πλατιές επιτύμβιας στήλες. Κοινό γνώρισμα των μνημείων αυτών είναι η απλή και λιτή, ωστόσο, όμως, χαρακτηριστική τριγωνική επίστεψη. Ο αριθμός των στηλών που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία είναι περιορισμένος αφού έχουμε μόνο 6 παραδείγματα.

Συγκρίνοντας, τώρα, τα ταφικά μνημεία αυτού του τύπου με τα νεκρικά μνημεία της τρίτης κατηγορίας θα παρατηρήσουμε ότι είναι, σχεδόν, ίδια. Η διαφορά τους βρίσκεται στις δυο παράλληλες λεπτές γραμμές, δηλαδή στο διακοσμητικό στοιχείο του κυματίου, το οποίο τοποθετείται στο επάνω μέρος της στήλης της τρίτης κατηγορίας και είναι αυτή που μας οδηγεί στο διαχωρισμό.

16. Επιτύμβια στήλη με αετωματική επίστεψη (με ακρωτήρια).



Στήλες που στενεύουν προς τα πάνω, στήλες ραδινές αλλά στην πλειονότητά τους επιτύμβιας στήλες πλατιές συνθέτουν τον «πληθυσμό» του παρόντος τύπου. Εδράζονται πάνω σε μια, δυο ή τρεις βαθμίδες ενώ φέρουν ένα τριγωνικό επιστέγασμα ως επίστεψη. Το στοιχείο, όμως, που θέτει τις βάσεις για τη «θεμελίωση» αυτής της κατηγορίας είναι το ακρωτήριο. Άλλοτε μυτερό και άλλοτε κυκλικό, στις γωνίες του αετώματος ή στην κορυφή αυτού, κυριαρχεί και δεσπόζει στη σκηνή.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα πραγματικών επιτύμβιας στήλων που μπορούν να ταυτιστούν μ' αυτό τον τύπο των λευκών ληκύθων αποτελούν οι Επιτύμβιας Στήλες της Πολυξένης από τη Λάρισα²⁷ και του Ευφήρου από την Αθήνα²⁸.

²⁷ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Johansen, 1951, εικ. 67).

²⁸ Αθήνα, Κεραμεικός , P 1169 (Boardman, 2002, εικ. 147).

Οι επιτάφιας στήλες του τύπου αυτού είναι 11.

Το *ανθέμιο*, το αισθητικά ωραίο, αυτό, διακοσμητικό μοτίβο αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα της επόμενης κατηγορίας.

17. Επιτύμβια στήλη με ανθεμοτή επίστεψη.



Μικρός ο αριθμός των στηλών (μόλις 5 επιτάφια μνημεία) που ανήκει σ' αυτό τον τύπο, ωστόσο, ενδεικτικός της «σοβαρότητας» και της επιβλητικότητας που επιβάλλει το δεξιοτεχνικό κόσμημα του ανθεμίου. Ψηλές και λεπτές, ορθογώνιες και πλατιές στήλες που ορίζονται σε μια ή δυο βαθμίδες είναι τα χαρακτηριστικά των επιτάφια μνημείων αυτής της κατηγορίας. Αυτά, λοιπόν, τα γνωρίσματα σε συνδυασμό με το διακοσμητικό στοιχείο της φυτικής έμπνευσης, σε συνδυασμό με την «ιδέα του λουλουδιού» που εγκαθίσταται πάνω από τη στήλη, «προκαλούν» τη «δημιουργία» αυτής της συγκεκριμένης κατηγορίας.

Η Επιτύμβια Στήλη «Giustiniani»²⁹ αυτό είναι παράδειγμα μαρμάρινης επιτύμβιας στήλης, της οποίας η επίστεψη μπορεί να συγκριθεί με την επίστεψη του συγκεκριμένου τύπου.

Βαθμιδωτή επίστεψη η πρώτη εμφάνισή της γίνεται στη λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου (αρ.κατ.4, εικ.14), ο συγκερασμός της, όμως, με άλλα αρχιτεκτονικά στοιχεία «κλέβει» λίγο από την ιδιότροπη και παράξενη λάμψη της.

Στον τύπο που έπεται, η βαθμιδωτή επίστεψη αποτελεί το κατεξοχήν αρχιτεκτονικό στοιχείο και γι' αυτό το λόγο δημιουργεί ξεχωριστή κατηγορία.

²⁹ Βερολίνο, Altes Museum (Johansen, 1951, εικ. 66).

18. Επιτύμβια στήλη με τριμερή βαθμιδωτή επίστεψη.



Μια πλατιά στήλη ιδρυμένη σε δυο βαθμίδες, η οποία φέρει τριμερή βαθμιδωτή επίστεψη είναι το μοναδικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας (αρ.κατ.127, εικ.15). Ένα παράδειγμα αρκετά εντυπωσιακό, λόγω της σπανιότητάς του και μια επίστεψη που μοιάζει με ανεστραμμένες βαθμίδες και φαίνεται να στηρίζει τη διακοσμητική ζώνη του ώμου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι επιτύμβια στήλη με τέτοια μορφή δεν εμφανίζεται στην κλασική Αθήνα, γεγονός που μας παραπέμπει στη δημιουργική ικανότητα του πνεύματος του ζωγράφου για την «κατασκευή» της.

Τα ιδιαίτερο και περίεργο γνώρισμα της οξυκόρυφης απόληξης καθορίζει τον επόμενο τύπο.

19. Επιτύμβια στήλη με οξυκόρυφη απόληξη.



Τέσσερις διαφορετικές, ως προς τη μορφή, επιτύμβιες στήλες, όμοιες, όμως ως προς την απόληξή τους, συγκροτούν τη συγκεκριμένη κατηγορία. Έτσι, λοιπόν, έχουμε στήλη κοντή και πλατιά, στήλη κοντή και λεπτή, στήλη ψηλή και στήλη πλατιά που στενεύει προς τα πάνω. Διαβάθμιση υπάρχει και στις κρηπίδες ξεκινώντας από στήλη που δεν έχει καθόλου βαθμίδες, συνεχίζοντας με δυο και τέσσερις βαθμίδες και καταλήγοντας στη στήλη που είναι ιδρυμένη σε έξι βαθμίδες. Την ποικιλομορφία αυτή, όμως έρχεται να «ταράξει» η μυτερή απόληξη τοποθετώντας, έτσι, τα διαφορετικά αυτά επιτάφια μνημεία στην ίδια κατηγορία. Ο αριθμός των επιτύμβιων στηλών αυτής της κατηγορίας είναι μικρός (μόλις 4 παραδείγματα), αρκετά, όμως, ικανοποιητικός αφού είναι μεγαλύτερος από τον αριθμό των ταφικών μνημείων που ανήκουν σε κατηγορίες που χαρακτηρίζονται από πιο συνηθισμένα γνωρίσματα.

Η επόμενη κατηγορία, ίσως και η πιο εντυπωσιακή, οφείλει το διαχωρισμό της στη «σαγηνευτική» και ιδιάζουσα επίστεψή της. *Ολόγλυφη μορφή* αυτή, λοιπόν, είναι η φράση που χαρακτηρίζει τον ακόλουθο τύπο.

20. Επιτύμβια στήλη που φέρει ολόγλυφη μορφή ως επίστεψη.

Έξι ιδιαίτερες και ξεχωριστές επιτύμβιες στήλες ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία. Πρόκειται για πλατιές ή ραδινές στήλες, οι οποίες εδράζονται σε δυο έως τέσσερις βαθμίδες και φέρουν ως επίστεψη ολόγλυφες μεμονωμένες μορφές ή συμπλέγματα ολόγλυφων μορφών.

Οι ολόγλυφες μορφές που είναι τοποθετημένες πάνω στον άξονα της επιτύμβιας στήλης χωρίζονται σε δυο ομάδες. Στις ολόγλυφες μορφές ζώων και στις ολόγλυφες ανθρώπινες μορφές.

Λόγω της διαφορετικότητας των έξι, αυτών, επιτύμβιων στηλών και του ενδιαφέροντος που παρουσιάζει η κάθε μια απ' αυτές, θα γίνει αναλυτική αναφορά, ξεκινώντας από τις ολόγλυφες μορφές ζώων.

Ολόγλυφες μορφές ζώων: τρεις είναι οι επιτύμβιες στήλες που ανήκουν σ' αυτό τον τύπο, δυο, όμως οι μορφές αφού οι δυο απ' αυτές απεικονίζουν το ίδιο ζώο. Έτσι, λοιπόν, οι στήλες με αριθμό καταλόγου 93 (εικ.16) και 150 (εικ.17) φέρουν ως επίστεψη ολόγλυφη μορφή λαγού ενώ η επιτύμβια στήλη της ληκύθου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (αρ.κατ.149, εικ.18) παρουσιάζει πάνω από τον άξονά της τη μορφή ενός λιονταριού.

Πώς, όμως, μπορεί να εξηγηθεί η παρουσία των ζώων πάνω στις επιτύμβιες στήλες; Τι σχέση μπορεί να έχει ο λαγός ή το λιοντάρι με τον «κάτοχο» ενός τέτοιου μνημείου;



Ο λαγός ίσως σχετίζεται με το κυνήγι και τη δραστηριότητα του τεθνεώτος όταν αυτός βρισκόταν ακόμη στη ζωή. Αυτό, όμως, δεν είναι απόλυτο. Στην περίπτωση της στήλης της ληκύθου του Metropolitan Museum of Art της Νέας Υόρκης (αρ.κατ.150, εικ.17) όπου οι μορφές, οι οποίες βρίσκονται εκατέρωθεν της στήλης, είναι γυναικείες, η επίστεψη της ολόγλυφης μορφής του λαγού δεν μπορεί να μας παραπέμψει στην ασχολία της νεκρής, δίνοντας έτσι «προβάδισμα» στην άποψη της «πιθανής μετανάστευσης του καλλιτέχνη»³⁰.

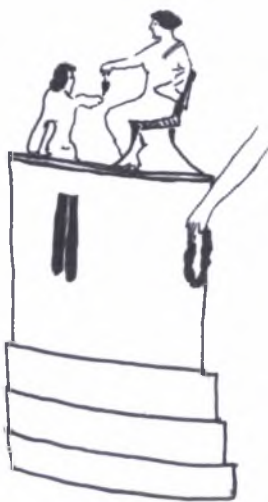
³⁰ Kurtz, 1975, σελ.216.

Το λιοντάρι, ζώο «εξωτικό» και ασυνήθιστο για την «ζωική πραγματικότητα» της αρχαίας ελληνικής επικράτειας, φαντάζει ξένο και περίεργο πάνω στη ραδινή επιτύμβια στήλη. Υποδήλωση κύρους και κατά συνέπεια ανώτερης κοινωνικά τάξης³¹ ή απλά ένα «συνηθισμένο ζώο που απαντά στα ταφικά μνημεία της κλασικής περιόδου»³²; Φύλακας και προστάτης του τεθνεώτος ή ένα κοινό μοτίβο των «ταφικών περιβόλων»³³ του 5^{ου} αιώνα π.Χ.; Οι υποθέσεις είναι πολλές καμιά, όμως, δεν μας οδηγεί σ' ένα σίγουρο και πειστικό αποτέλεσμα.



Ολόγλυφες ανθρώπινες μορφές ή συμπλέγματα ολόγλυφων μορφών: οι άλλες τρεις επιτύμβιες στήλες (αρ.κατ.11, 12 και 100, εικ.19, 20 και 21) απαντούν σ' αυτή την ομάδα. Πρόκειται για πλατιά ταφικά μνημεία, τα οποία φέρουν ως επίστεψη μεμονωμένες μορφές ή συνθέσεις μορφών.

Η επιτύμβια στήλη της ληκύθου του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (αρ.κατ.11, εικ.19), εδράζεται πάνω σε τρεις κρηπίδες. Πάνω σ' αυτή ακουμπάει ένα σύμπλεγμα δυο μορφών. Έτσι, λοιπόν, «δεξιά μια γυναίκα είναι καθισμένη σε κλισμό προς τ' αριστερά και προσφέρει ένα τσαμπί σταφύλια σ' ένα μικρό αγόρι που είναι καθισμένο στο έδαφος μπροστά της. Πάνω από το παιδί ένα κάτοπτρο φαίνεται να κρέμεται από τον υποθετικό τοίχο και υποδηλώνει τον εσωτερικό χώρο»³⁴. Πώς, όμως, μπορεί να ερμηνευτεί μια τέτοια σκηνή; Είναι «εικόνα από την καθημερινή ζωή»³⁵ χωρίς να έχει ιδιαίτερη σχέση με τη νεκρή ψυχή που βρίσκεται κάτω από αυτό το μνημείο ή ταυτίζεται με μια «ανάμνηση – εικόνα του νεκρού από το οικιακό του περιβάλλον»³⁶; Το δεύτερο σκέλος της



³¹ Πρόκειται για ένα συμπέρασμα, οι ρίζες του οποίου τοποθετούνται στα μυκηναϊκά χρόνια και δεν αποκλείεται να ίσχυε και στην κλασική περίοδο. Στην πρώιμη μυκηναϊκή περίοδο, λοιπόν, οι λέοντες απεικονίζονται να κυνηγούν ζώα, να επιτίθενται σε ανθρώπους ή να κυνηγιούνται απ' αυτούς και θεωρείται ότι το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα εξαίρει τις πολεμικές ικανότητες της ανώτερης τάξης με την οποία έχει συνδεθεί. (Laffineur, 1992, σελ. 105-111).

³² Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 127.

³³ Ο.π., σελ.: 100 «Ταφικός περίβολος: μια ομάδα τάφων σε μια περικλειστή περιοχή».

³⁴ Καβαδίας, 2000, σελ. 137.

³⁵ Fairbanks, 1907, σελ. 268-269.

³⁶ Καβαδίας, 2000, σελ. 137.

ερώτησης ίσως είναι αυτό που πιθανότερα ισχύει εδώ και παρουσιάζεται ως πιο λογική εξήγηση. Πρόκειται, δηλαδή για μια σκηνή οικεία ως προς το νεκρό, παρμένη από το οικογενειακό του περιβάλλον και, ίσως, οφείλεται σε συγκεκριμένη επιλογή των συγγενών του.

Πλατιά που απολήγει σε επίκρανο, ψηλή, όμως σε σχέση με το μνημείο της προηγούμενης ληκύθου και ιδρυμένη σε τρεις βαθμίδες είναι η επιτύμβια στήλη του νεκρικού αγγείου του Museum of Fine Arts, της Βοστώνης (αρ.κατ.12, εικ.20). Ως επίστεψη φέρει «μια γυναικεία μορφή καθισμένη σε κλισμό προς τα δεξιά. Στο δεξί χέρι κρατάει κάτοπτρο, ενώ φέρει το αριστερό στο μέτωπο σε ένδειξη θλίψης»³⁷. Η σκηνή του καλλωπισμού είναι μια πολύ προσωπική σκηνή, η οποία εκτυλίσσεται στο λεγόμενο γυναικωνίτη, μέρος όπου λάμβαναν χώρα, αποκλειστικά, οι γυναικείες δραστηριότητες. Έτσι, εδώ, η φαντασία του καλλιτέχνη και η σκηνή, γενικά, από την καθημερινή ζωή, ίσως, παραμερίζονται και αφήνουν μια σχισμή για να «αναπνεύσει» η άποψη σχετικά με την εικόνα του νεκρού από το στενό οικογενειακό του περιβάλλον. Επιπλέον, ο κλισμός, ο οποίος αποδίδεται και στο προηγούμενο ολόγλυφο σύμπλεγμα, έχει θεωρηθεί ότι ταυτίζεται με του «εύπορους νεκρούς και συνεπώς μπορούμε εδώ να μιλάμε για ένα σύμβολο κοινωνικής διαστρωμάτωσης»³⁸. Σε ποιο βαθμό, όμως, μπορεί να ισχύει μια τέτοια άποψη; Είναι λογικό να μιλάμε για ανώτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα και να προβαίνουμε σε «διαχωρισμό» των νεκρών από τη στιγμή που τα αρχαιολογικά κατάλοιπα είναι ελάχιστα; Αρκετοί το θεωρούν σωστό και δίνουν καταφατική απάντηση, νομίζω, όμως ότι είναι παρακινδυνευμένο.



Το τρίτο και τελευταίο επιτάφιο μνημείο αυτής της κατηγορίας ανήκει στη λήκυθο της συλλογής Claude Hankes-Drielsma του Λονδίνου (αρ.κατ.100, εικ.21). Πρόκειται για μια πλατιά και κοντή στήλη, η οποία ορίζεται σε τέσσερις βαθμίδες. Πάνω απ' αυτή «προβάλλεται» «ένα νέο αγόρι, το οποίο σκύβει στο αριστερό του πόδι με το γόνατο λυγισμένο. Το δεξί του γόνατο είναι λυγισμένο και υψωμένο»³⁹. Σ' αυτή την περίπτωση το νεαρό αγόρι θεωρείται νεκρό λόγω της παρουσίας του πάνω στη στήλη. Πώς, όμως, ένα μεγαλοπρεπές μνημείο- ως προς το μέγεθος και όχι τόσο

³⁷ Ο.π., σελ. 138.

³⁸ Καββαδίας, 2000, σελ. 137, σημ. 983.

³⁹ Reeder, 1996, σελ. 223.



ως προς τη μορφή- τοποθετήθηκε πάνω από τον τάφο ενός μικρού παιδιού; Τέτοιες μνημειακές κατασκευές είναι δύσκολο να τοποθετούνταν πάνω από τους «πήλινους λουτήρες, τις ευτελέστερες, δηλαδή και μικρότερες παραλλαγές των σαρκοφάγων των ενηλίκων, μέσα στους οποίους θάβονταν τα παιδιά κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ.»⁴⁰. Ίσως, το επιτάφιο, αυτό, μνημείο να ανήκει, τελικά, στη νεκρή μητέρα και το νεαρό παιδί που βρίσκεται πάνω στην επιτύμβια στήλη να είναι δηλωτικό της αγάπης που έτρεφε αυτή, προς το μικρό αγόρι, όταν ήταν ακόμη στη ζωή. Η νοητή επίσκεψη των νεκρών ψυχών στον τάφο τους, ίσως, έκανε τη μητέρα να βλέπει ξανά και ξανά το αγαπημένο της παιδί που δεν πρόλαβε να χαρεί λόγω του πρόωρου, ίσως, θανάτου της.

Μέχρι τώρα το κριτήριο που διαχώρισε και διαμόρφωσε τις διάφορες κατηγορίες ήταν η πίστη. Με τον 20^ο τύπο ολοκληρώνεται αυτή η διάκριση αφού, πλέον, για τις επόμενες τέσσερις και τελευταίες κατηγορίες, υπεύθυνη καθίσταται η *μορφή των επιτύμβιων στηλών*.

21. Κτιστό ταφικό μνημείο με απεικόνιση ανθρώπινης μορφής στο εσωτερικό.



Ως ιδιαίζουσα μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την επιτάφια στήλη αυτής της κατηγορίας. Πρόκειται για ένα μνημείο, το οποίο δεν εδράζεται σε βαθμίδες και η πίστη του δεν ακολουθεί τους κανόνες και τα συνηθισμένα μοτίβα της εποχής. Πάνω, λοιπόν στο μεγάλο μνημείο είναι τοποθετημένο ένα ημικυκλικό κατασκεύασμα, το οποίο φαίνεται να ανοίγει και να ξεπροβάλλει μέσα απ' αυτό μια καθιστή μορφή. Η απεικόνιση αυτή φαίνεται να ταυτίζεται με τη μορφή του νεκρού.

Το επιτάφιο αυτό μνημείο αποτελεί μια ιδιαίτερα πρωτότυπη απόδοση της νεκρικής στήλης και μια από τις πρώτες και, ίσως, τελευταίες απεικονίσεις του συγκεκριμένου τύπου.

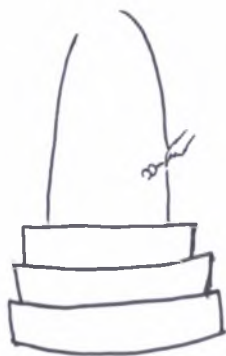
⁴⁰ Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 92.

Η λήκυθος αυτή (αρ.κατ.157, εικ.22) χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και ίσως αποτελεί ένα από τα πρώτα παιδιά του πειραματισμού των ζωγράφων. Ενός πειραματισμού που θα οδηγούσε σιγά- σιγά στην επίτευξη του στόχου τους, δηλαδή στην πραγματοποίηση της σκηνής της «επίσκεψης στον τάφο». Εδώ, λοιπόν, έχουμε την «παρουσίαση του νεκρού στο εσωτερικό του τάφου, μια απεικόνιση ιδιαίτερα καλλιτεχνική. Η κατάσταση του νεκρού φαινόταν καθαρά: είναι κάποιος που ανήκει στον τάφο»⁴¹. Το μέγεθος, όμως, της μορφής που απεικονίζονταν μέσα στο μνημείο ήταν ιδιαίτερα μικρό κάνοντας έτσι το νεκρό να «φαίνεται λιγότερο σημαντικός από τους ζωντανούς»⁴². Αυτός ήταν και ο σπουδαιότερος λόγος που οδήγησε στην αποξένωση αυτού του μοτίβου και τελικά, στη δημιουργία της γνωστής, πλέον, παράστασης της «επίσκεψης στον τάφο».

Το μνημείο αυτό ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακό, απομονώθηκε, όμως, και τελικά εξαφανίστηκε εξαιτίας των κανόνων που η λεγόμενη καλλιτεχνική γλώσσα επιβάλλει.

23. Τύμβος⁴³.

Αυτό το είδος ταφικού μνημείου είναι γνωστό και συνηθισμένο αφού συνεχίζει να υφίστανται και στον 5^ο αιώνα π.Χ. Στις ληκύθους λευκού εδάφους, ο



τύμβος είτε είναι αποδοσμένος πολύ πρόχειρα είτε είναι σχηματοποιημένος παίρνοντας τη μορφή του ωοειδούς μνημείου, ενώ οι βαθμίδες πάνω στις οποίες εδράζεται κυμαίνονται από μία έως τέσσερις.

Πώς, όμως, μπορούν να εξηγηθούν οι κρηπίδες που εμφανίζονται σ' ένα χωμάτινο τύμβο; Το υλικό κατασκευής τους δεν επιτρέπει τη δημιουργία βαθμίδων, ο ζωγράφος όμως, σχεδόν τις επιβάλλει σ' αυτά τα οικοδομήματα. Ο καλλιτέχνης της κλασικής Αθήνας παραβλέπει τους κανονισμούς που σχετίζονται με το συγκεκριμένο ταφικό μνημείο και η σύνδεση που δημιουργείται μπορεί να χαρακτηριστεί ακόμη και ξένη. Ποιος είναι ο σκοπός του καλλιτέχνη; Σε τι αποβλέπει ο αγγειογράφος με την προθήκη βαθμίδων; Το μόνο που μπορούμε να υποθέσουμε είναι η τάση για επιβλητικότητα

⁴¹ Bazant, 1990, σελ. 42.

⁴² Ο.π., σελ. 42.

⁴³ Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 99 «Τύμβος: οι κυκλικόι κόμβοι από χώμα της Κλασικής Περιόδου έμοιαζαν με τους Αρχαϊκούς προκατόχους τους. Μερικοί είναι μεγάλοι και κάλυπταν περισσότερους από έναν τάφους, άλλοι είναι μικρότεροι και κάλυπταν έναν τάφο».

και μεγαλοπρέπεια. Με την προσθήκη των βαθμίδων ο καλλιτέχνης, ίσως, αποσκοπεί να εξυψώσει αυτό το απλό ταφικό οικοδόμημα σε μνημειακή κατασκευή και να το κάνει να «αισθανθεί» ισοδύναμο με τις άλλες επιτύμβιες στήλες, οι οποίες «εκ φύσεως» είναι πιο περίτεχνα διακοσμημένες αφού διαθέτουν κυμάτιο, επίκρανο, ανθέμιο, φύλλα άκανθος ή και όλα αυτά μαζί.

24. Βωμός.

Τέσσερα είναι τα μνημεία που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία και κατατάσσονται όλα μαζί εξαιτίας της ιδιαιτερότητας και της διαφορετικότητας τους από τις υπόλοιπες επιτύμβιες στήλες που απεικονίζονται στις λευκές ληκύθους. Αυτά τα μνημεία, λοιπόν, έχουν χαρακτηριστεί ως βωμοί, κυρίως, λόγω του ότι «δεν ταιριάζουν με τα συνηθισμένο σχήμα των επιτάφιαν οικοδομημάτων που αποδίδονται στα νεκρικά αγγεία του 5^{ου} αιώνα π.Χ.»⁴⁴. Η αιτία αυτή, όμως, δε φαίνεται να είναι πολύ πειστική και γι' αυτό το λόγο θα πρέπει να γίνει εκτενής αναφορά στο κάθε ένα απ' αυτά τα ταφικά κατασκευάσματα.

Η λευκή λήκυθος του Museum of Fine Arts της Βοστώνης (αρ.κατ.101, εικ.23) «φιλοξενεί» στην επιφάνειά της ένα πλατύ και κοντό μνημείο, το οποίο



εδράζεται σε δυο βαθμίδες. Φέρει επίκρανο και μια περίτεχνη αετωματική επίστεψη με ανθέμιο στο επάνω τμήμα της. Τη θέση των ακρωτηρίων έχουν πάρει «δυο αγαλματίδια-αθλητές, τα οποία ακολουθούν τον πολυκλείτιο κανόνα»⁴⁵. Στο εσωτερικό τμήμα του αετώματος υπάρχουν ζωγραφιστές ή ανάγλυφες παραστάσεις αθλητών, οι οποίοι επιδίδονται σε διάφορες αθλητικές δραστηριότητες. Αυτό δείχνει και

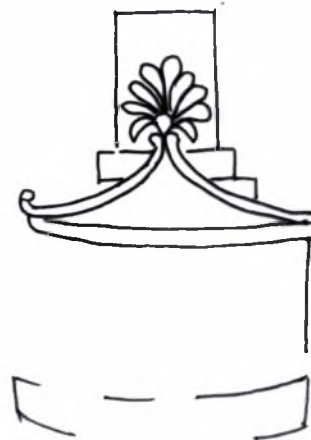
τη σχέση του ανθρώπου που «προφυλάσσεται» απ' αυτό το μνημείο με τον αθλητισμό. Μάλλον, λοιπόν, πρόκειται για κάποιον, ο οποίος τιμήθηκε για τις διακρίσεις του στον αθλητικό τομέα όσο οι πράξεις του χαρακτηριζόταν, ακόμη, από ζωντάνια και ο ίδιος απολάμβανε τις στιγμές της καθημερινότητας. Πώς, όμως, μπορεί να συνδεθεί ένα τέτοιο μνημείο με τους βωμούς που αποδίδονται στα ερυθρόμορφα αγγεία; Ο μόνος λόγος που έχουν επικαλεστεί έως τώρα οι μελετητές είναι «η ομοιότητα που παρουσιάζουν κάποια αρχιτεκτονικά μέλη του ταφικού

⁴⁴ Rupp, 1980, σελ. 524.

⁴⁵ Kurtz, 1975, σελ. 210.

οικοδομήματος με τα τμήματα του βωμού»⁴⁶. Μπορεί, όμως, να είναι απόλυτη αυτή η άποψη και να προβάλλεται ως το μοναδικό και βασικότερο επιχείρημα για την ταύτιση του μνημείου με βωμό; Οι βαθμίδες που υπάρχουν στο μνημείο της ληκύθου που μελετάμε, μάλλον, δεν έχουν ληφθεί υπόψη αφού αποτελούν σοβαρό «ελαφρυντικό» στοιχείο γιατί οι βωμοί που παρουσιάζονται στα αγγεία δεν είναι ιδρυμένοι πάνω σε κρηπίδες.

Στη λευκή λήκυθο του ίδιου μουσείου (αρ.κατ.102, εικ.24) ένα πλατύ και κοντό μνημείο κυριαρχεί στο κέντρο της παράστασης. Ορίζεται σε δυο βαθμίδες και φέρει τη ίδια περίτεχνη αετωματική επίστεψη με το ανάγλυφο ανθέμιο να δεσπόζει στο πάνω τμήμα της. Πίσω από το μνημείο-βωμό διακρίνεται μια φαρδιά επιτύμβια στήλη, η οποία εδράζεται σε κρηπίδες. Η παρουσία της είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αφού μας εντάσσει στο δημόσιο χώρο του νεκροταφείου. Εδώ, λοιπόν, τίθεται το ερώτημα για το πώς μπορεί να οριστεί η σχέση μεταξύ βωμού και νεκροταφείου. Είναι δυνατόν ένα κατασκεύασμα, το οποίο «αφοσιώνεται» στις θυσίες να βρίσκεται σ' ένα τόσο ανοιχτό και επισκέψιμο χώρο; Η απάντηση που μπορεί να δοθεί εδώ, κατά πάσα πιθανότητα, δεν ευνοεί τους υποστηρικτές του βωμού.



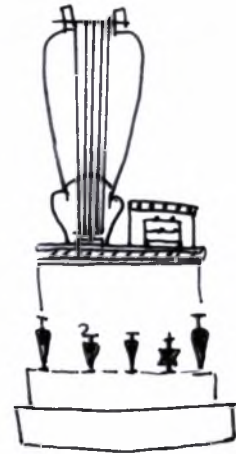
Κοντό και πλατύ παρουσιάζεται και το ταφικό κατασκεύασμα της λευκής ληκύθου που βρίσκεται στο Metropolitan Museum of Art, στη Νέα Υόρκη (αρ.κατ.96, εικ.25). Φέρει περίτεχνη αετωματική απόληξη, η οποία «επιστεγάζεται» με ανθέμιο. Η διαφορά με τις δυο προηγούμενες αετωματικές επιστέψεις έγκειται στο ότι οι ελικοειδείς άκρες, τώρα, είναι γυρισμένες προς τα μέσα. Το μνημείο εδράζεται σε βαθμίδες ενώ ακριβώς πίσω απ' αυτό είναι εμφανής η παρουσία ενός τύμβου. Όπως

αναφέρθηκε και παραπάνω, το στοιχείο του ωοειδούς μνημείου αποτρέπει το συνυφασμό ταφικού οικοδομήματος και βωμού αφού μας παραπέμπει στο χώρο ταφής των νεκρών προσώπων. Αυτό που έχει σημασία εδώ και αυτό που, ίσως,

⁴⁶ Rupp, 1980, σελ. 524-526.

αποτελέσει την κινητήριο δύναμη για την εξομοίωση επιτάφιου οικοδομήματος και βωμού είναι η κλίση που έχει δοθεί στην υδρία, την οποία κρατάει στα χέρια του ένα νεαρό κορίτσι. Οι μελετητές, λοιπόν, συνδυάζοντας τα υπόλοιπα στοιχεία του μνημείου με την υδρία και κατ' επέκταση τη σπονδή θεώρησαν ότι το μνημείο είναι βωμός. Η υδρία, όμως, και η κίνηση που έχει δοθεί από το ζωγράφο μας οδηγούν και στη χοή⁴⁷ και κατά συνέπεια στη θεώρηση του μνημείου ως νεκρικό, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την παράσταση της ληκύθου που βρίσκεται στο Badisches Landesmuseum (αρ.κατ.124) όπου η ίδια ακριβώς ενέργεια πραγματοποιείται στις βαθμίδες μιας ψηλής, εντυπωσιακής στήλης.

Η τελευταία λευκή λήκυθος που το ταφικό της μνημείο έχει συνδεθεί με την έννοια του βωμού, ανήκει στο Antikenmuseum, του Δυτικού Βερολίνου (αρ.κατ.66, εικ.26). Πρόκειται για ένα κοντό και πλατύ μνημείο που απολήγει σε κυμάτιο και εδράζεται σε δυο βαθμίδες, στις οποίες έχουν τοποθετηθεί πέντε αγγεία. Στο πάνω τμήμα αυτού του επιτάφιου μνημείου ακουμπούν προσεκτικά ένας βάρβιτος και μια πυξίδα, «αναθήματα» προς το νεκρό και δηλωτικά του φύλου ή των δραστηριοτήτων του τεθνεώτος. Αυτό το ταφικό μνημείο διαθέτει πολλά στοιχεία που μπορούν να «κατηγορήσουν» και να αγνοήσουν ηθελημένα την άποψη περί βωμού. «Τα επιχειρήματα για την υποστήριξη της ύπαρξης βωμού, τα οποία σχετίζονται με το πλάτος και το ύψος του μνημείου»⁴⁸, ίσως, δεν έχουν άλλη επιλογή από το να «υποκλιθούν» μπροστά στα δεδομένα που τ' αναιρούν και να δεχτούν την παρουσία του ταφικού μνημείου.



Για το κάθε ένα από τα μνημεία έχει ειπωθεί και ένα διαφορετικό επιχειρήμα, το οποίο αναιρεί την υπόσταση των βωμών. Πέρα, όμως, από τις επιμέρους απόψεις, οι οποίες ανατρέπουν τον παραπάνω ισχυρισμό, υπάρχει και ένα κοινό στοιχείο, το οποίο μπορεί να ενσωματωθεί σ' αυτά τα τέσσερα επιτάφια οικοδομήματα, αποθαρρύνοντας έτσι την θεωρία περί βωμών. Αυτό είναι το αίμα. Σε καμία από τις τέσσερις απεικονίσεις δεν υπάρχουν ίχνη αίματος, στοιχείο συνηθισμένο σε βωμούς

⁴⁷ Η διαφορά ανάμεσα στη σπονδή και τη χοή είναι πολύ λεπτή, ωστόσο, όμως καθοριστική για την εξαγωγή συμπερασμάτων. Έτσι, λοιπόν, σπονδή είναι η έκχυση κρασιού ή άλλου υγρού από ειδικό αγγείο κατά τις ιεροτελεστίες των αρχαίων Ελλήνων ενώ η χοή είναι η σπονδή από υγρό μείγμα που εκχύνεται σε τάφο για να τιμηθεί ο νεκρός.

⁴⁸ Rupp, 1980, σελ. 527.

της περιόδου, γεγονός που ενισχύει ακόμη περισσότερο την άποψη ότι πρόκειται για επιτάφια μνημεία.

Το κάθε ένα απ' αυτά τα μνημεία, λοιπόν, έχει θεωρηθεί βωμός. Υπάρχουν, όμως, στοιχεία για το κάθε ένα από τα επιτάφια κατασκευάσματα, τα οποία αποδοκιμάζουν την παραπάνω θέση των μελετητών και είναι τόσο ισχυρά ώστε να μπορέσουν, τελικά, να επικρατήσουν.

25. Λουτροφόρος λίθινη.



Η τελευταία και ιδιαίτερα εντυπωσιακή κατηγορία αποτελείται από τη λίθινη λουτροφόρο. Μια μόνο λευκή λήκυθος του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (αρ.κατ.147, εικ.27) μπορεί να μας μεταφέρει την εικόνα του περίτεχνου αυτού μνημείου, ενός μνημείου μοναδικού που μας έρχεται από «τις τελευταίες δεκαετίες του 5^{ου} αιώνα π.Χ. αποτελώντας την εναλλακτική λύση της μόδας για τις στήλες μετά την χαλάρωση των περιορισμών για τις ταφικές δαπάνες»⁴⁹.

Η λίθινη, αυτή, λουτροφόρος, φέρει την ανάγλυφη σκηνή «ιπέων, οι οποίοι εκτείνοντας το δεξί τους χέρι “δημιουργούν” μια χειρονομία αποχαιρετισμού»⁵⁰. Τι νόημα, όμως, αποκτάει ο αποχαιρετισμός και σε ποιους μπορεί να απευθύνεται; Μάλλον, η λίθινη λουτροφόρος βρισκόταν ως σήμα πάνω στον τάφο νεκρού ιπέα και η κίνησή του αυτή μπορεί να συνδέεται με τον τελευταίο χαιρετισμό πριν από την αναχώρησή του για τον κάτω κόσμο, τον κόσμο των νεκρών. Αυτός ο χαιρετισμός, λοιπόν, συνοδεύει και δίνει υπόσταση στο νεκρό πρόσωπο και παρηγοριά στους συγγενείς για τον ηρωικό, κατά πάσα πιθανότητα, θάνατό του.

Αυτό ο τύπος μνημείου που εμφανίζεται στις λευκές ληκύθους μπορεί να συγκριθεί με τις μαρμάρινες ληκύθους, οι οποίες άρχισαν να παράγονται στην Αττική στο τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Η Επιτύμβια Λήκυθος της Μυρρίνης⁵¹ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα.

⁴⁹ Rasmussen & Spivey, 1997, σελ. 172-176.

⁵⁰ Kurtz, 1975, σελ. 204.

⁵¹ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 4485 (Boardman, 2002, εικ. 154).

Επιτύμβιες Στήλες σε άλλα αγγεία εκτός των λευκών ληκύθων.

Οι επιτύμβιες στήλες παρουσιάστηκαν στην τέχνη της αγγειογραφίας με μεγάλη συχνότητα γύρω στα μέσα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. όταν εμφανίστηκαν τα λεγόμενα νεκρικά αγγεία δηλαδή οι λευκές λήκυθοι, εξυπηρετώντας έτσι την παράσταση της «επίσκεψης στον τάφο».

Ταφικά μνημεία, όμως, μπορεί να συναντήσει κανείς, μέσα στα χρονικά πλαίσια του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και σε άλλα σχήματα αγγείων. Μια προσεκτική ματιά σε βιβλία που αναφέρονται στην αρχαία ελληνική κεραμική είναι αρκετή για τον εντοπισμό ταφικών οικοδομημάτων πάνω σε αγγεία εκτός των λευκών ληκύθων. Τα παραδείγματα είναι ελάχιστα, όμως ικανά να συγκριθούν με τις επιτύμβιες στήλες που αποδίδονται από τους ζωγράφους των ληκύθων λευκού εδάφους.

Λήκυθοι, λουτροφόροι, αλάβαστρα και κύλικες είναι τα σχήματα των αγγείων που αποδέχονται την απεικόνιση επιτύμβιων στηλών στην επιφάνειά τους. Ο χώρος όπου βρέθηκαν αυτά τα αγγεία δε γίνεται γνωστός σ' εμάς, ωστόσο όμως εάν λάβουμε υπόψη μας τις προσφορές των ζωντανών συγγενών προς τους τεθνεώτες θα δούμε ότι όλα τα παραπάνω αγγεία συμπεριλαμβάνονται σ' αυτές, προβάλλοντας έτσι, τη νεκρική τους υπόσταση.

Οι επιτύμβιες στήλες, λοιπόν, που απεικονίζονται πάνω στα αγγεία δεν «ακουμπούν» σε βαθμίδες ή είναι ιδρυμένες σε μία ή δυο κρηπίδες, είναι ιδιαίτερα ψηλές και λεπτές ενώ το ανθέμιο και η βλαστόσπειρα σε συνδυασμό με το ανθέμιο αποτελούν τις επιστρώσεις αυτών. Στον άξονα αυτών των ταφικών μνημείων, συνήθως, υπάρχουν δεμένες ταινίες ενώ δεν εμφανίζονται καθόλου στεφάνια, νεκρικά αγγεία ή κάποια άλλα αντικείμενα που λειτουργούν ως προσφορές.

Συγκρινόμενες, τώρα, αυτές οι επιτύμβιες στήλες με τα ταφικά μνημεία που παρουσιάζονται στις λευκές ληκύθους, φαντάζουν απλές και λιτές. Η επιθυμία του ζωγράφου για μεγαλοπρέπεια και πολυπλοκότητα δε φαίνεται να επηρεάζει τα επιτάφια μνημεία αυτών των αγγείων. Μάλλον, η απλή, καθημερινή και ανθρώπινη σκηνή της φροντίδας των νεκρών και της επίσκεψης στο δημόσιο χώρο του νεκροταφείου είναι αυτή που κυριαρχεί σ' αυτές τις παραστάσεις φανερώνοντας έτσι την αποστροφή αυτών των ζωγράφων για εντυπωσιασμό.

Υπάρχουν, όμως, επιτύμβιες στήλες που να παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτές των λευκών ληκύθων ή είναι εντελώς ξένες για τα δεδομένα και την τυπολογία αυτών; Η απάντηση θα δοθεί μέσα από την σύγκριση που θα γίνει παρακάτω:

Επιτύμβιες στήλες που παρουσιάζουν ομοιότητες μ' αυτές των λευκών ληκύθων: Ως προς τη μορφή, η απλή στήλη εμφανίζεται ως η πρώτη ομοιότητα. Όπως στις λευκές ληκύθους (εικ.28, 29, 30) έτσι και σ' αυτά τα αγγεία υπάρχουν επιτύμβιες στήλες που δε φέρουν κανενός είδους επίστεψη⁵². Προχωρώντας, τώρα, στην επίστεψη και σταματώντας στο ανθέμιο⁵³ και στον συνδυασμό βλαστόσπειρας και ανθεμίου⁵⁴, θα δούμε ότι οι επιτύμβιες στήλες των δυο κατηγοριών μοιάζουν απόλυτα. Μπορεί οι επιτύμβιες στήλες των λευκών ληκύθων να είναι πιο ογκώδεις και καλύτερα αποδοσμένες από τους ζωγράφους σε σχέση με τα μνημεία των υπόλοιπων αγγείων, όμως η επίστεψη είναι ίδια, στοιχείο που μας οδηγεί στο να κατατάξουμε τις στήλες στην κατηγορία με τα κοινά χαρακτηριστικά. Τέλος, όσον αφορά στη διακόσμηση της επιφάνειας του άξονα του επιτάφιου μνημείου, η επιγραφή είναι αυτή που δεσπόζει. Στα ταφικά οικοδομήματα τόσο των λευκών ληκύθων (εικ.1, 31) όσο και των υπόλοιπων αγγείων⁵⁵ οι ζωγράφοι προσπαθούν να μεταφέρουν την εικόνα των πραγματικών επιτύμβιων στηλών, να δώσουν ζωντάνια σ' αυτές και πληροφορίες για το νεκρό. Η επιγραφή, λοιπόν, αποτελεί την καλύτερη λύση. Δυσανάγνωστη μεν αφού τη θέση των γραμμάτων έχουν πάρει απλές κουκίδες, ενδεικτική δε της κατάστασης που επικρατούσε εκείνη την εποχή στα νεκροταφεία της Αττικής.

Διαφορές ανάμεσα στις επιτύμβιες στήλες των λευκών ληκύθων και των υπόλοιπων αγγείων: Η επίστεψη είναι αυτή που καθίσταται υπεύθυνη για τη δημιουργία διαφορών ανάμεσα στις επιτύμβιες στήλες των λευκών ληκύθων και των υπόλοιπων αγγείων. Η ανεστραμμένη επιτύμβια στήλη⁵⁶, αφού φαίνεται να φέρει τη βαθμίδα ως επίστεψη, είναι το στοιχείο εκείνο που δεν περιλαμβάνεται στην τυπολογία των επιτύμβιων στηλών των λευκών ληκύθων διαφοροποιώντας τις έτσι

⁵² Adolphseck 143; ARV 875, 17. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1700; ARV 1146, 50: Το αγγείο αυτό έχει τρεις επιτύμβιες στήλες. Αυτή που μας ενδιαφέρει στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι η μεσαία στήλη.

⁵³ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1700; ARV 1146, 50: Το αγγείο αυτό έχει τρεις επιτύμβιες στήλες. Αυτά που μας ενδιαφέρουν στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι τα δυο ακριανά μνημεία.

⁵⁴ Βρυξέλλες, Musées Royaux d' Art et d' Histoire, A 1379; ARV 994, 97.

⁵⁵ Adolphseck 143; ARV 875, 17

⁵⁶ Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης; ARV 717, 230. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 121133; ARV 1003, 20.

από τα επιτάφια μνημεία που απεικονίζονται στα υπόλοιπα σχήματα αγγείων. Μέσα από τα διαφορετικά στοιχεία, λοιπόν, μπορούμε να εντοπίσουμε έναν ακόμη τύπο επιτύμβιων στηλών, διευρύνοντας, έτσι, την ποικιλομορφία αυτών και ενισχύοντας την άποψη για τη φανταστική απόδοση των στηλών από τους ζωγράφους.

Οι επιτύμβιες στήλες των υπολοίπων αγγείων δεν είναι τόσο προσεκτικά αποδοσμένες και περίτεχνα διακοσμημένες από τους ζωγράφους, ωστόσο όμως, μπορούν να συμπεριληφθούν στην ήδη υπάρχουσα τυπολογία εξαιτίας της ίδιας επίστεψης ή να μας δώσουν επιπλέον πληροφορίες γι' αυτές.

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

Η επιτύμβια στήλη, όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της παράστασης της «επίσκεψης στον τάφο», μιας παράστασης που κυριαρχεί στα λεγόμενα νεκρικά αγγεία, δηλαδή στις λευκές ληκύθους. Εκατέρωθεν αυτού του άψυχου, ιδιαίτερης, όμως, σημασίας κατασκευάσματος, τοποθετούνται από τους ζωγράφους διάφορες μορφές. Άλλες απ' αυτές κρατούν στα χέρια τους προσφορές και ετοιμάζονται να τις εναποθέσουν στον τάφο, άλλες παραμένουν ανενεργές κοιτάζοντας μ' ένα βλέμμα γεμάτο αγωνία, ενώ άλλες επιδίδονται σε διάφορες δραστηριότητες.

Στόχος, λοιπόν, αυτού του κεφαλαίου είναι να εντοπίσουμε το ρόλο και τη θέση των μορφών μέσα στη σύνθεση και να διευκρινίσουμε τη μεταξύ τους σχέση.

Οι ζωγράφοι των λευκών ληκύθων και οι απεικονίσεις των μορφών τους.

Το καθαρά, ταφικό και νεκρικό θέμα της επίσκεψης στον τάφο εμφανίζεται στο δεύτερο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ., δηλαδή γύρω στο 475 π.Χ. ενώ οι τελευταίες δεκαετίες του ίδιου αιώνα καθίστανται υπεύθυνες και καθοριστικές για το πέρας αυτού. Η σύνθεση έχει μια συγκεκριμένη μορφή, η οποία όμως, αλλάζει και διαφοροποιείται από ζωγράφο σε ζωγράφο κατά τη διάρκεια του αιώνα. Οι μορφές εξελίσσονται, ο ρόλος τους μετατρέπεται, η θέση και η φύση του νεκρού γίνεται πιο εμφανής. Αυτή, λοιπόν, τη μεταβολή θα μελετήσουμε παρακάτω ξεκινώντας από την αρχή της παρουσίας αυτής της εικονογραφικής παράστασης στη λευκή επιφάνεια των ληκύθων.

Οι πρώτες απεικονίσεις του θέματος, οι οποίες ανήκουν στο *Ζωγράφο του Beldam*, το *Ζωγράφο του Βουνίου* και την *Ομάδα της Αθήνας 2025*, μας μεταφέρουν, απλά, τη διαδικασία επίσκεψης στον τάφο για το στολισμό και τη φροντίδα αυτού. Όλες οι μορφές κρατούν στα χέρια τους προσφορές, γεγονός που αποδεικνύει το ενδιαφέρον των ζωγράφων για απεικόνιση και μεταφορά στην επιφάνεια των αγγείων, της πραγματικής κατάστασης που επικρατούσε στο δημόσιο χώρο του νεκροταφείου κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου. Η απαρχή, λοιπόν,

αυτής της σύνθεσης, μας αφήνει πάνω στα αγγεία των λευκών ληκύθων, περιγράμματα «ζωντανών» μορφών παραπέμποντάς μας, έτσι, στους συγγενείς ή τους φίλους του τεθνεώτος, που προσέρχονται στο επιτάφιο μνημείο για τη μέριμνά του και για να αισθανθούν πιο κοντά στο αγαπημένο τους, νεκρό, όμως πρόσωπο. Η σκέψη και η υπόθεση για εμφάνιση του νεκρού προσώπου μπαίνει στα περιθώριο και φαντάζει ξένη στην επιθυμία και τη δημιουργικότητα αυτών των καλλιτεχνών.

Η παράσταση, όμως, της απόλυτης αρμονικότητας αρχίζει να χάνεται και να απομακρύνεται από τη μονοτονία. Οι ζωγράφοι, που χρονικά ανήκουν στις αρχές του δεύτερου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π.Χ., πειραματίζονται και αφήνουν περιθώριο για διαφοροποιήσεις και αλλαγές των μορφών και κατ' επέκταση της όλης σύνθεσης, δίνοντας και σ' εμάς το δικαίωμα υπόθεσης για πιθανή απεικόνιση του νεκρού. Ο *Ζωγράφος της Αθήνας 1826* με τη λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου (αρ.κατ.4, εικ.14) είναι ο πρώτος που εισάγει αυτή την υπόθεση, τοποθετώντας στα χέρια της μιας μορφής προσφορές και στο βλέμμα της άλλης, αγωνία. Αυτή η καινοτομία, όμως, δε φαίνεται να δεσπόζει και να κυριαρχεί γιατί η αρχή θεωρείται πάντα δύσκολη και η τάση για κάτι καινούριο πάντα φοβίζει. Ο *Ζωγράφος της Επιγραφής* δοκιμάζει, ωστόσο, όμως, δεν καταφέρνει να εθιστεί στη νέα πραγματικότητα και εξακολουθεί να εφαρμόζει τις καλλιτεχνικές αρχές των πρώτων ζωγράφων της παράστασης της «επίσκεψης στον τάφο». Την ίδια πορεία ακολουθεί και η *Ομάδα του Λονδίνου D65*. Ο *Ζωγράφος του Τύμβου* μπορεί να ενδιαφέρεται για το ταφικό τελετουργικό (αρ.κατ.9, εικ.32) ωστόσο, όμως με τη λήκυθο που βρίσκεται στο Asmolean Museum (αρ.κατ.10, εικ.33) κάνει νύξη και μας παρουσιάζει εμμέσως το νεκρό, μια πρωτοτυπία που «ταράζει» τα δεδομένα της περιόδου. «Πρόκειται, λοιπόν, για το συνδυασμό δυο σκηνών' η γυναίκα καθισμένη θα μπορούσε να βρίσκεται στο γυναικωνίτη, η επιτύμβια στήλη, όμως υποδηλώνει ότι είναι κάποιο πρόσωπο που συνδέεται μ' αυτή»⁵⁷. Μια τέτοια σκηνή, όμως, θα μπορούσε να ταιριάζει με το περιβάλλον του νεκροταφείου; Μάλλον, φαντάζει ξένη και γι' αυτό το λόγο, η υπόθεση για την πρώτη εμφανή απεικόνιση του νεκρού, γίνεται ακόμη πιο ισχυρή.

Το παράδειγμα αυτό, έως τώρα, είναι μοναδικό και ιδιαίτερα σημαντικό και με τόση βεβαιότητα και σιγουριά δεν είναι «διατεθειμένο» να ξαναεμφανιστεί στις επιφάνειες των ληκύθων λευκού εδάφους πριν το 420 π.Χ. Η βαθμιαία, αυτή

⁵⁷ Kurtz, 1975, σελ. 205.

κατάσταση του εικονογραφικού θέματος της επίσκεψης στον τάφο, έτσι όπως παρουσιάζεται στα πρώτα χρόνια του δεύτερου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π. Χ., θα μπορούσαμε να πούμε ότι χαρακτηρίζεται από μια εξέλιξη, η οποία κορυφώνεται με το σαφή ρόλο του νεκρού και δείχνει ανάλογη της όλης εξέλιξης της σύνθεσης στη διάρκεια του 5^{ου} αιώνα π. Χ. Η πορεία, λοιπόν, αυτής της παράστασης των πρώτων χρόνων του 5^{ου} αιώνα π.Χ. είναι ενδεικτική και ικανή να παρομοιαστεί με τη διαδρομή της από το 475 έως και του 400 π.Χ. περίπου.

Προχωρώντας μέσα στον 5^ο αιώνα π.Χ., το 450 π.Χ., περίπου, αποτελεί έναν αξιόλογο και ιδιαίτερα σημαντικό σταθμό. Ο *Ζωγράφος του Sabouroff* είναι αυτός που κυριαρχεί και που «καθιερώνει την παράσταση της επίσκεψης στον τάφο εξαιτίας της μαζικής παραγωγής των λευκών ληκύθων που αποδέχονται την απεικόνιση αυτής της σύνθεσης»⁵⁸. Οι μορφές του ποικίλλουν ενώ η μεταξύ τους σχέση και η οργάνωσή τους στο χώρο διαφοροποιείται, στοιχείο κάπως περίεργο αφού αναφερόμαστε στα έργα του ίδιου ζωγράφου. Επιπλέον, αυτό που παρατηρεί κανείς, μελετώντας προσεκτικά τα αγγεία αυτού του ζωγράφου, είναι η εξέλιξη που αναφέρθηκε παραπάνω. Υπάρχει μια σταδιακή πορεία, η οποία ξεκινάει από το πολύ γενικό, που μας παραπέμπει στο καθαυτό ταφικό τελετουργικό και καταλήγει στο ειδικό, δηλαδή στην εμφανή απεικόνιση του νεκρού.

Ο ζωγράφος του Sabouroff, λοιπόν, τοποθετεί εκατέρωθεν της επιτύμβιας στήλης μια ανδρική και μια γυναικεία μορφή (εικ.19, 20, 26) και δυο γυναικείες μορφές (εικ.34, 35) ή δυο νέους (εικ.36, 37), οι οποίες φέρουν στα χέρια τους προσφορές. Είναι φανερό ότι αυτές οι σκηνές μας οδηγούν σ' ένα σίγουρο και ασφαλές συμπέρασμα αφού πρόκειται για μορφές που ανήκουν στον κόσμο των ζωντανών, για μορφές που ενδιαφέρονται να στολίσουν και να φροντίσουν τον τάφο του προσφιλούς τους προσώπου ή να συμμετάσχουν σε κάποιο ταφικό τελετουργικό που γίνεται προς τιμήν των νεκρών.

Αυτή, όμως, η βεβαιότητα και η σταθερότητα αρχίζει να εξαφανίζεται αφού δε δέχεται να «υποκρίνεται» σε σκηνές, των οποίων το περιεχόμενο δεν είναι, πλέον, σαφές.. Υπάρχουν, λοιπόν, παραστάσεις που αποδίδονται στο ζωγράφο αυτό, όμως, ο ρόλος των μορφών δεν είναι τόσο ξεκάθαρος, κάνοντας τον θεατή του τότε και του τώρα να υποσιάζεται και να υποθέτει χωρίς, όμως, να είναι σίγουρος γι' αυτό που αντικρίζει και βέβαιος για τα συμπεράσματα. Δεξιά και αριστερά της επιτύμβιας

⁵⁸ Καβαδιάς, 2000.

στήλης, η οποία όπως έχει ειπωθεί, βρίσκεται στο κέντρο της παράστασης, απεικονίζονται δυο μορφές. Η μια απ' αυτές είναι σίγουρο ότι απολαμβάνει τις χαρές της ζωής είναι αυτή που κρατάει τις προσφορές ή τα «αναθήματα» στα χέρια της και ετοιμάζεται να τα τοποθετήσει με ευλάβεια στον τάφο, είναι αυτή που θρηνεί, είναι αυτή που αντιδράει. Η άλλη μορφή είναι αυτή που μας προβληματίζει. Δεν κρατάει κάποιο αντικείμενο, στέκεται ακίνητη, ακουμπάει στον τάφο ή απλώνει το χέρι της για να αγγίξει το ζωντανό πρόσωπο που βρίσκεται απέναντί της. Αυτό που τη χαρακτηρίζει είναι το απλανές βλέμμα, ένα βλέμμα σταθερό και αμετάβλητο. Με βάση αυτό, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η δεύτερη μορφή «συχνάζει» στον κήπο του Άδη.

Είναι, όμως, αρκετά αυτά τα στοιχεία ώστε να υποθέσουμε ότι αυτή η μορφή ανήκει στον κόσμο των νεκρών; Η άρνηση αντίδρασης, το γεμάτο σκέψη βλέμμα και το προσεκτικό άγγιγμα του τάφου θα μπορούσαν να αποδοθούν και σε μια ζωντανή μορφή, η οποία θρηνεί σιωπηρά για το θάνατο του αγαπημένου της προσώπου. Η ψυχολογία αυτών των μορφών, όμως, μπορεί να μην παίζει τόσο καθοριστικό ρόλο για το χαρακτηρισμό τους ως νεκρές όσο η ενδυμασία του ταξιδιώτη (εικ.38, 39). Πρόκειται για ρούχο που χρησιμοποιείται αλληγορικά από το ζωγράφο, υπονοώντας, πιθανόν, το ταξίδι του νεκρού με προορισμό τις πύλες του βασιλείου των τεθνεώτων. Ακόμη και αυτό, όμως, δεν είναι απόλυτο αφού δεν εμφανίζεται σε όλες τις, χωρίς ζωντανία, μορφές. Τελικά τι ισχύει; Μορφές άψυχες και μη δημιουργικές ή μορφές που ανήκουν στον κόσμο των ζωντανών; Το «ίσως», μάλλον, αποτελεί το καταλληλότερο επίρρημα και την πρώτη λέξη για τις απαντήσεις που μπορούν να δοθούν στην παραπάνω κατηγορία παραστάσεων.

Οι συνθέσεις αυτού του ζωγράφου κινούνται μεταξύ της σιγουριάς των ταφικών πρακτικών και ης αβεβαιότητας του ρόλου των μορφών. Μέσα σ' αυτό το κλίμα προστίθενται και κάποιες εικονογραφικές παραστάσεις, οι οποίες μέσω του περιεχομένου τους μας εισάγουν στην χωρίς ενδιασμούς απεικόνιση του νεκρού. Μια καθιστή μορφή, η οποία παίζει λύρα (αρ.κατ.14, εικ.28) -δραστηριότητα που πιθανώς συνδέεται με τις ασχολίες του νεκρού όταν βρισκόταν ακόμη στη ζωή-, μας οδηγεί κατευθείαν στην απόδοση και ύπαρξη του τεθνεώτος.

Άλλη μορφή που απεικονίζει ο ζωγράφος του Sabouroff και που μας προκαλεί να πιστέψουμε ότι πρόκειται για το νεκρό, είναι αυτή του πολεμιστή (αρ.κατ.40, 46 και 64, εικ.40, 41 και 42). Είναι λίγο περίεργη και παράδοξη η παρουσία ενός

ένοπλου άνδρα στο χώρο ανάπαυσης των ψυχών και γι' αυτό το λόγο μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο καλλιτέχνης ήθελε να «φωτογραφίσει» το πρόσωπο του νεκρού.

Τέλος, ο ζωγράφος αυτός είναι ο πρώτος που προβάλλει την καινοφανή σύνθεση των τριών μορφών. Οι συγγενείς ή οι φίλοι του νεκρού προσκομίζουν προσφορές στο χώρο όπου έχει ταφεί, ενώ αυτός καθισμένος σ' ένα βράχο παρακολουθεί από μακριά τα δρώμενα (αρ.κατ.15, εικ.43). Η παράσταση αυτή εμφανίζεται γύρω στα μέσα του 5^{ου} αιώνα π. Χ. για πρώτη φορά, η μεγαλοπρέπεια, όμως και η «αρχοντιά» της θα γίνει γνωστή προς το τέλος του αιώνα.

Στο πλαίσιο των υποθέσεων και της πιθανής παρουσίας του νεκρού πάνω στα αγγεία των λευκών ληκύθων κινούνται οι *Ζωγράφος του Cambridge 28,2* και *Ζωγράφος της Αθήνας 2020*. Η μια από τις δυο μορφές φέρει στα χέρια της προσφορές ενώ η άλλη είναι βυθισμένη στις σκέψεις της δημιουργώντας, έτσι, το κλίμα της υποψίας.

Φεύγοντας από το 450 π.Χ. και βαδίζοντας προς το τρίτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι ζωγράφοι που ανήκουν σ' αυτή τη χρονική περίοδο, να μεν χρησιμοποιούν τους «παραδοσιακούς» κανόνες που η καλλιτεχνική γλώσσα επιβάλλει για τη δημιουργία της παράστασης τη «επίσκεψης στον τάφο», ωστόσο όμως εφευρίσκουν και κάποιους καινούριους και ιδιαίτερα εντυπωσιακούς τρόπους για την απεικόνιση του νεκρού.

Ο *Ζωγράφος του Αχιλλέως*, ίσως είναι ο σημαντικότερος από τους αγγειογράφους αυτής της περιόδου και μέντορας πολλών απ' αυτούς. Οι συνθέσεις του και οι ρόλοι που διανέμονται στις μορφές του, μοιράζονται μεταξύ σιγουριάς και αβεβαιότητας, μεταξύ σταθερότητας και αμφιβολίας. Έτσι, λοιπόν, υπάρχουν παραστάσεις σε λευκές ληκύθους αυτού του ζωγράφου, όπου είμαστε σίγουροι για την κατάσταση της μιας, μόνο, μορφής και υπάρχουν και συνθέσεις, στις οποίες μπορούμε αμέσως, να ταυτίσουμε και τις δυο μορφές. Στις ληκύθους με αριθμό καταλόγου 74, 75, 76, 78, 80, 82, 83, 84, 86 και 88 ή μια μορφή είναι σίγουρα ζωντανή λόγω της υπάρξεως προσφορών, για την άλλη, όμως, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με βεβαιότητα. Πρόκειται για ζωντανή μορφή, η οποία συντετριμμένη από το χαμό του προσφιλούς της προσώπου αρνείται να αντιδράσει ή απλώς για τη νεκρή ψυχή, η οποία παρακολουθεί προσεκτικά τη «συντήρηση» του τάφου της. Η απάντηση είναι ασαφής και σχεδόν «απροσπέλαστη» και γίνεται ακόμη πιο δύσκολη εξαιτίας της έλλειψης στοιχείων από την παράσταση, που να μπορέσουν να μας



οδηγήσουν σε μια ερμηνεία πιο κατανοητή. Στη δεύτερη μορφή, η οποία, συνήθως, είναι ακατόρθωτο να ταυτιστεί, δίνεται από το ζωγράφο η ιδιότητα του ταξιδιώτη ή του πολεμιστή (αρ.κατ.72, 73, 77, 79 και 81, εικ.44, 45, 3, 46 και 5) και έτσι η συνταύτισή της με τον κόσμο των νεκρών δεν χωράει υπεκφυγές.

Πέρα, όμως, από τις γενικές αυτές αρχές για τη οργάνωση της σύνθεσης της «επίσκεψης στον τάφο», ο ζωγράφος του Αχιλλέως εισάγει τη μορφή του ειδώλου⁵⁹ και τη μορφή του Ερμή, στοιχεία δηλωτικά του θανάτου. Στη λευκή λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου (αρ.κατ.85, εικ.47) παρουσιάζεται μια μορφή που προσκομίζει προσφορές στον τάφο και ταυτίζεται με τον κόσμο των ζωντανών και μια μορφή ακριβώς απέναντι απ' αυτή, η οποία φαίνεται να αδιαφορεί για τα τεκταινόμενα και «στέφεται» με την περωτή ψυχή ειδώλο, ενδεικτική της νεκρής φύσης της μορφής⁶⁰. Ο Ερμής εμφανίζεται για πρώτη φορά στη λήκυθο που ανήκει στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αρ.κατ.87, εικ.48). «Απεικονίζεται, λοιπόν, στο ρόλο του ψυχοπομπού⁶¹, που μεσολαβεί μεταξύ του νεκρού και του αντιπροσώπου του θανάτου»⁶². Στη συγκεκριμένη περίπτωση, φαίνεται να καλεί κοντά του τη μορφή που βρίσκεται απέναντί του, γεγονός που μας κάνει να τον συνδέουμε, πλέον με βεβαιότητα, με το θάνατο. Η καινοτομία, αυτή του ζωγράφου του Αχιλλέως, η οποία χαρακτηρίζεται από τη μεταφορική απεικόνιση της ψυχής και του συνοδού της, αποτελεί προάγγελο των εικονογραφικών θεμάτων και συνθέσεων των υπόλοιπων ζωγράφων αυτής της περιόδου.

Μαθητής του ζωγράφου του Αχιλλέως είναι ο *Ζωγράφος της Φιάλης*, ο οποίος φαίνεται να εκτιμάει τη δημιουργικότητα του δασκάλου του. Ο ζωγράφος αυτός εμφανίζεται πιστός στις απεικονίσεις του ταφικού τελετουργικού που ακολουθούσε μετά την ταφή του νεκρού, στοιχείο που αποδεικνύεται από τη λευκή λήκυθο του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (αρ.κατ.91, εικ.49), ωστόσο, φαίνεται να προσαρμόζεται στα καινούρια δεδομένα και να επηρεάζεται άμεσα απ' αυτά. Η λήκυθος του Μονάχου (αρ.κατ.90, εικ.50) φέρει μια εντυπωσιακή παράσταση, η οποία απομακρύνει τις υποθέσεις και τις αμφιβολίες σχετικά με το αν υπάρχει ο

⁵⁹ Boardman, 1995, σελ. 141· Kurtz, 1975, σελ. 214.

⁶⁰ Η Kurtz θεωρεί ότι «η παρουσία του ειδώλου δεν σημαίνει πάντα ότι το πρόσωπο πάνω από το οποίο πετάει είναι νεκρό· πολλά είδωλα πετάνε πάνω από τις θρηνωδούς, που προσέχουν τη νεκρική κλίνη του τεθνεώτος» (Kurtz 1975, σελ. 214).

⁶¹ Grimal, 1991, λήμμα «Ερμής»: «ο Ερμής ήταν ιδιαίτερα επιφορτισμένος να οδηγεί τις ψυχές των νεκρών στον κάτω κόσμο και εξαιτίας αυτής της υπηρεσίας του λεγόταν ψυχοπομπός, δηλαδή, συνοδός των ψυχών».

⁶² Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 97.

νεκρός και ποιός είναι. Στο κέντρο βρίσκεται η επιτύμβια στήλη, ενώ δίπλα απ' αυτή «απεικονίζεται η νεκρή γυναίκα να καλλωπίζεται καθώς προετοιμάζεται για το ταξίδι της στον Κάτω Κόσμο. Μπροστά από τη νεκρή και καθισμένος σε βράχο περιμένει ο Ερμής για να την οδηγήσει»⁶³. Πλέον, οι μορφές αποκτούν αυτοπεποίθηση και επιδεικνύουν με ιδιαίτερη σιγουριά, την υπόσταση και την ιδιότητά τους. Αυτό φαίνεται και από μια ακόμη λευκή λήκυθο (αρ.κατ.89, εικ.51) του ίδιου ζωγράφου, όπου «η ζωντανή θρηνωδός πλησιάζει το ταφικό σήμα για την εναπόθεση μιας ακόμη ταινίας, ενώ η άλλη μορφή, καθισμένη σ' ένα βράχο, στηρίζει το σκυμμένο κεφάλι στο χέρι της»⁶⁴. Η έκφραση λύπης, λοιπόν, που ταιριάζει σε νεκρό και το βραχώδες τοπίο, που φαντάζει ξένο στο χώρο του νεκροταφείου, είναι στοιχεία που μας οδηγούν στην ταύτιση της μορφής με τη νεκρή ψυχή.

Στα ίχνη των προηγούμενων καλλιτεχνών βαδίζει και ο *Ζωγράφος του Μονάχου 2335*, χωρίς, όμως, να «υποκύπτει» στη γοητεία των αλληγορικών θεμάτων. Υπαιγιμός και αμεσότητα είναι οι βασικές λέξεις που χαρακτηρίζουν τις παραστάσεις και τους ρόλους των μορφών αυτού του ζωγράφου. Υπάρχουν συνθέσεις, όπου με σιγουριά μπορούμε να ταυτίσουμε τις ζωντανές μορφές, ενώ η υπόσταση του νεκρού, πιθανόν, αγνοείται και παραστάσεις όπου η ύπαρξη του νεκρού γίνεται εμφανής εξαιτίας της ιδιότητας και της δραστηριότητας στην οποία έχει υποβληθεί από το δημιουργό του. Ο ζωγράφος αυτός, όπως και οι περισσότεροι άλλωστε, σχοινοβατεί μεταξύ πιθανών απαντήσεων και σιγουριών ερμηνειών.

Ο *Ζωγράφος του Θανάτου* μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο ζωγράφος του εντυπωσιασμού, αφού οι συνθέσεις του σε καθηλώνουν και σου κεντρίζουν το ενδιαφέρον. Οι παραστάσεις του χαρακτηρίζονται από τη φαντασία και τον έξυπνο τρόπο απεικόνισης της νεκρής μορφής, στοιχείο που συνεχώς αυξάνει όσο πλησιάζουμε στο τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Στη λευκή λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου (αρ.κατ.98, εικ.6) οι φτερωτές μορφές του Ύπνου και του Θανάτου, οι οποίες μας είναι γνωστές από την επική παράδοση από την ταφή του Σαρπηδόνας, μεταφέρουν το νεκρό σώμα ενός πολεμιστή, ο οποίος φέρει την πανοπλία του⁶⁵. Ο σαφής ρόλος του νεκρού, που δεν αφήνει περιθώρια για απορίες και ενδοιασμούς φαίνεται και στη λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου (αρ.κατ.99, εικ.52). Μπροστά από την επιτύμβια στήλη, το βραχώδες τοπίο, που αποδίδεται από

⁶³ Robertson, 2001, σελ. 302.

⁶⁴ Robertson, 2001, σελ. 301-302.

⁶⁵ Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 97· Boardman, 1995, σελ. 141· Kurtz, 1975.

το ζωγράφο, δημιουργεί μια περίεργη κατάσταση και διάθεση, ενώ το κυνήγι του λαγού, που διαδραματίζεται στο χώρο αυτό, μάλλον, παραπέμπει στην αγαπημένη ασχολία του άψυχου, πλέον, σώματος, όταν βρισκόταν ακόμη στη ζωή. Η ιερότητα του χώρου του νεκροταφείου και η διαμόρφωση του εδάφους του δεν επέτρεπε τη διεξαγωγή τέτοιου είδους δραστηριοτήτων και γι' αυτό το λόγο, οδηγούμαστε στη ταύτιση της μορφής με τον τεθνεώτα. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί εδώ, είναι ότι για πρώτη και μοναδική φορά και οι δύο μορφές, που παρουσιάζονται στο αγγείο, ανήκουν στον κόσμο των νεκρών. Σίγουροι αισθανόμαστε και για τη μορφή της λευκής ληκύθου του Metropolitan Museum of Art (αρ.κατ.104, εικ.53), αφού παρουσιάζεται καθισμένη σε κλισμό και παρακολουθεί τη φροντίδα της «κατοικίας» της από κάποια συγγενή ή φίλη της. Η σκηνή αυτή ταιριάζει περισσότερο στο χώρο του γυναικωνίτη παρά στον τόπο ταφής των νεκρών και γι' αυτό υποθέτουμε ότι πρόκειται για τη νεκρή.

Κλίμα δυσπιστίας και καχυποψίας επικρατεί στις υπόλοιπες συνθέσεις του ζωγράφου του Θανάτου. Πάνω από τα νέα κορίτσια και τη δούλη με τα νεγροειδή χαρακτηριστικά (αρ.κατ.100, εικ.21) απλώνεται το δίχτυ της βεβαιότητας εξαιτίας των προσφορών που κρατούν στα χέρια τους. Στις μορφές, όμως, που στέκονται ακριβώς απέναντι από τις ζωντανές θρηνωδούς πλανάται το μυστήριο και η αναζήτηση της ταυτότητάς τους. Είναι ζωντανές μορφές που απλώς παρακολουθούν ή νεκρές ψυχές, οι οποίες έχουν «φορέσει» το ένδυμα της αιωνιότητας; Η προσπάθεια εύρεσης μιας απόλυτης απάντησης είναι δύσκολη γι' αυτό προτιμούμε να παραμείνουμε στις συγκαλυμμένες εκφράσεις.

Πεποίθηση και σταθερότητα ή γοητεία το αγνώστου; Οι συνθέσεις του *Ζωγράφου του Bosanquet* χαρακτηρίζονται και από τα δύο αυτά στοιχεία. Υπάρχουν λευκές λήκυθοι οι οποίες φιλοξενούν στην επιφάνειά τους δύο διαφορετικούς κόσμους, δύο κόσμους με στοιχείο επαφής το επιτύμβιο μνημείο. Πρόκειται για τον κόσμο των ζωντανών, για τον επίγειο παράδεισο και για τον Κάτω Κόσμο, το βασίλειο του Άδη. Οι σκηνές αυτές, λοιπόν, διακρίνονται για τη σιγουριά τους γιατί γνωρίζουμε την ταυτότητα και των δύο μορφών· η μία είναι η ζωντανή, η οποία κρατάει τα αντικείμενα που προορίζονται για τον τάφο, η άλλη είναι η νεκρή, η οποία απεικονίζεται από το ζωγράφο ως ταξιδιώτης – αναχωρητής ή ως πολεμιστής.

Στον ίδιο ζωγράφο ανήκουν και αγγεία που προβάλλουν τη «μυστικοπάθεια» και την «απόκρυψη» στοιχείων αναγκάζοντας, έτσι, τον τότε επισκέπτη του

νεκροταφείου και τον τωρινό θεατή να κάνει υποθέσεις και να «ξετυλίγει» μόνος του το κουβάρι των απαντήσεων και των ερμηνειών. Αυτός ο ζωγράφος, λοιπόν, όπως και όλοι οι υπόλοιποι έχει στη συλλογή του και συνθέσεις για τις οποίες το ερώτημα «ποιος είναι ο νεκρός» είναι εύλογο. Η μία μορφή ταυτίζεται αμέσως με το ζωντανό συγγενή ή φίλο, για την άλλη, όμως, είναι δύσκολο να υποθέσουμε, αφού και τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης δε μας βοηθούν ή δε θέλουν να μας βοηθήσουν να ανακαλύψουμε την απάντηση, καθιστώντας τη δομή της όλης σύνθεσης μυστηριώδη.

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί και ο νεωτερισμός ο οποίος εισάγεται από το ζωγάφο του Bosanquet και αποτελεί προπομπό της ταύτισης της νεκρής μορφής στο τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Πρόκειται, λοιπόν, για έναν καινούριο τρόπο εντοπισμού του τεθνεώτος. Στο θραύσμα της λευκής ληκύθου που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (αρ.κατ.111bis, εικ.54), η σύνθεση είναι οργανωμένη και δομημένη όπως σε όλες της ληκύθους λευκού εδάφους. Αυτό, ωστόσο, που διαφέρει είναι η νεκρή μορφή. Είναι καθισμένη, αλλά όχι σε κλισμό ή βράχο, στοιχεία, που όπως αναφέρθηκε παραπάνω, εμμέσως παραπέμπουν στο θάνατο. Οι βαθμίδες της επιτύμβιας στήλης είναι αυτές που, τώρα, δέχονται να παράσχουν καταφύγιο στην ιδιοκτήτριά τους, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτή είναι όντως νεκρή, καθώς η θέση της σχετίζεται άμεσα με το ταφικό μνημείο.

Ο *Ζωγράφος του Πτηνού*, που ανήκει στην ίδια χρονική περίοδο, δε μας παρουσιάζει τίποτα καινούριο. Οι συνθέσεις του και ο ρόλος των μορφών του ανακυκλώνονται, ενώ και εδώ ο δυϊσμός σιγουριά : ζωντανή μορφή / αβεβαιότητα : νεκρή μορφή, κυριαρχεί στη σκηνή. Το συνηθισμένο, πλέον, θέμα του ταξιδιώτη και η πτερωτή ψυχή είδωλο, που πρώτος είχε χρησιμοποιήσει ο Ζωγράφος του Αχιλλέως, αποτελούν τους τρόπους ανάδειξης του τεθνεώτος στις παραστάσεις του Ζωγράφου του Πτηνού. Οι ζωντανές μορφές, για μία ακόμη φορά, αναγνωρίζονται από τα αντικείμενα που φέρουν στα χέρια τους, στοιχείο το οποίο, ευτυχώς, δε γίνεται κουραστικό και μονότονο, αφού ο κάθε ζωγράφος το αποδίδει με βάση τη δική του φαντασία και προσωπικότητα.

Ο τελευταίος ζωγράφος του τρίτου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ο *Ζωγράφος της Αθήνας 1934*, ακολουθεί πιστά την παράδοση των προηγουμένων, τα έργα του, όμως, δεν διακρίνονται για την πρωτοτυπία, τον εντυπωσιασμό και τη μεγαλοπρέπεια. Απλές μορφές, που προσκομίζουν προσφορές ή

θρηνούν, ταυτίζονται με τη ζωντάνια και την ενεργητικότητα, ενώ άλλες, που στέκονται ακίνητες ή φαίνεται να κάνουν κάποια κίνηση συνομιλίας, υποθέτουμε, χωρίς να είμαστε σίγουροι, ότι είναι θαμώνες του Κάτω Κόσμου.

Η μετάβαση στο τελευταίο και ιδιαίτερα εντυπωσιακό, από άποψη συνθέσεων, τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. δε μας αφήνει σημαντικά παραδείγματα. Πρόκειται για τις παραστάσεις του *Ζωγράφου του Δαυλού*⁶⁶, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την απεικόνιση μίας μόνο μορφής. Η μορφή αυτή και στα τρία αγγεία (εικ.55, 56, 57) που αποδίδονται σ' αυτό το ζωγάφο, ανήκει στον κόσμο των ζωντανών, γεγονός που οφείλεται στα αντικείμενα που κρατά στα χέρια της.

Η μεταβατική περίοδος, λοιπόν, δε χαρακτηρίζεται από αξιόλογα και αισθητικά ωραία δείγματα. Είναι σαν μια γέφυρα, η οποία απλώς μας βοηθάει να περάσουμε στην όχθη που προκαλεί ζωντανή αίσθηση, στην πλευρά εκείνη που διακρίνεται για το συνδυασμό των χρωμάτων και τις μεγαλειώδεις συνθέσεις.

Μπαίνοντας στο τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ., οι συνθέσεις φαντάζουν υπερήφανες και μεγαλοπρεπείς, ενώ οι μορφές αποπνέουν σιγουριά και βεβαιότητα για την υπόστασή τους. Το χαρακτηριστικό των εικονογραφικών θεμάτων των αγγειογράφων αυτής χρονικής περιόδου, είναι η προσθήκη μιας τρίτης μορφής, η οποία δεν απαντά σε μεμονωμένα παραδείγματα, αλλά σχεδόν σε όλες τις συνθέσεις και δηλώνει τον τεθνεώτα. Το στοιχείο αυτό, λοιπόν, συναντάται σε όλους τους ζωγράφους του τελευταίου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π.Χ., η λεγόμενη Ομάδα R, όμως, είναι αυτή που το απογειώνει.

Ο *Ζωγράφος της Γυναικός* είναι ο πρωιμότερος ζωγράφος αυτού του τετάρτου. Οι συνθέσεις του ακολουθούν το πρότυπο που επιβάλλει η εποχή του και έτσι οι τρεις μορφές κυριαρχούν και δεσπόζουν στη σκηνή με την επιβλητικότητά τους. Οι δυο μορφές όρθιες εκατέρωθεν του επιτάφιου μνημείου και η τρίτη καθισμένη στις βαθμίδες του δημιουργούν και μας μεταφέρουν ένα αίσθημα ασφάλειας και σιγουριάς για το ποιος είναι ο νεκρός. Οι υποθέσεις περιτεύουν και υπεύθυνη γι' αυτό είναι η τρίτη μορφή, η οποία φαίνεται να αποδέχεται τη νεκρική υπόσταση που της έχει αποδώσει ο καλλιτέχνης. Ο ζωγράφος, όμως, όπως δείχνει η λήκυθος του Badisches Landesmuseum, της Καρλσρούης (αρ.κατ.124, εικ.58), δεν ξεχνάει τις πρώτες απεικονίσεις της παράστασης της «επίσκεψης στον τάφο» και

⁶⁶ Συμβατικά ονομάστηκε έτσι από το αντικείμενο που κρατάει στο χέρι της η μορφή στη λευκή λήκυθο του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (αρ. κατ. 120), Kurtz, 1975, σελ. 220.

τιμάει τους «ιδρυτές» της με την απεικόνιση του ταφικού τελετουργικού που εκτυλίσσεται μπροστά από την επιτύμβια στήλη. Βεβαιότητα αυτή, λοιπόν, είναι η λέξη που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις του Ζωγράφου της Γυναικός.

Τα βήματα του Ζωγράφου της Γυναικός, φαίνεται να ακολουθεί και ο Ζωγράφος του Λονδίνου D72. Μόνο ένα από τα αγγεία του (αρ.κατ.125, εικ.59) αποτελεί μέλος του καταλόγου, έχει, όμως, το απαιτούμενο ύφος της περιόδου. Διαθέτει την ασφάλεια και τη σιγουριά που παρέχουν οι τρεις μορφές⁶⁷ ο νεκρός βρίσκεται καθισμένος στα «σκαλιά του σπιτιού του» και περιμένει με ανυπομονησία τα δώρα των οικείων.

Δύσπιστος και ράθυμος να προσαρμοστεί στους ζωγραφικούς κανόνες της περιόδου, φαίνεται να είναι ο Ζωγράφος των Καλαμιών. Οι παραστάσεις του προτιμούν να είναι θιασώτες της παράδοσης των ζωγράφων του τρίτου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π.Χ., αφού προσπαθούν να ισορροπήσουν ανάμεσα στο σίγουρο και το αβέβαιο, ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και τον κόσμο των νεκρών. Η μεγαλοπρέπεια και η λαμπρότητα δεν δείχνουν να επηρεάζουν τις συνθέσεις του, ο ταξιδιώτης – αναχωρητής εξακολουθεί να αποτελεί το μοντέλο για την απεικόνιση της νεκρής μορφής του, ενώ ανατρέπει το ρόλο της καθιστής μορφής, όπως αυτός διαγράφεται την προηγούμενη περίοδο. Στη λευκή λήκυθό του, που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου (αρ.κατ.130, εικ.60), απεικονίζονται δύο μορφές εκατέρωθεν της στήλης. Η μία είναι όρθια και η άλλη καθισμένη δίπλα απ' το μνημείο. Το αξιοπερίεργο σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι και οι δύο μορφές κρατούν προσφορές και συνεπώς ανήκουν στον κόσμο των ζωντανών.

Ανάμεσα στα αγγεία του υπάρχουν και ορισμένες παραστάσεις που ανήκουν στον καινούριο τρόπο οργάνωσης της σύνθεσης⁶⁷ δύο όρθιες μορφές εκατέρωθεν της επιτύμβιας στήλης και μία τρίτη μορφή καθισμένη στις κρηπίδες της μας απαλλάσσουν από τα συνεχή και, πολλές φορές, αναπάντητα ερωτήματα για το ποια από τις μορφές είχε περάσει το κατώφλι της οικίας των αθανάτων.

Ομάδα R⁶⁷ οι συνθέσεις της δίνουν μια ιδιαίτερη πινελιά στο μαγευτικό καμβά του εικονογραφικού θέματος της επίσκεψης στον τάφο. Όλες οι παραστάσεις της δέχονται την απεικόνιση τριών μορφών (εικ.61, 62) και γι' αυτό το λόγο η σιγουριά και η, χωρίς αμφιβολίες, ταύτιση του νεκρού φτάνουν στο ύψιστο σημείο

⁶⁷ Η ομάδα αυτή πήρε το όνομά της από το αρχικό γράμμα της αγγλικής λέξης reed που σημαίνει καλάμι. Η ίδια, αυτή, αγγλική λέξη είναι που δανείζει το όνομά της στον κυριότερο ζωγράφο της Ομάδας R, τον ζωγράφο των Καλαμιών.

της ακμής τους. Από την προηγούμενη καλλιτεχνική παράδοση, αυτό που χρησιμοποιείται είναι ο αλληγορικός τρόπος για την απόδοση του άψυχου σώματος. Σ' αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί, ότι η αλαζονεία και η επιθυμία για εφευρετικότητα και δημιουργία δεν αφήνουν τους καλλιτέχνες αυτής της ομάδας να δανειστούν τα σύμβολα της προηγούμενης γενιάς. Έτσι, στη λευκή λήκυθο της Ομάδας R, που βρίσκεται στο Λούβρο (αρ.κατ.137, εικ.63), εμφανίζεται για πρώτη φορά η μορφή του Χάρου, ο οποίος με τη βάρκα του πλησιάζει ένα επιτάφιο μνημείο. Η μορφή που βρίσκεται ακριβώς απέναντι απ' αυτόν δεν μπορεί παρά να είναι το νεκρό πρόσωπο. Βεβαιότητα και σιγουριά η αύρα των δύο αυτών λέξεων φαντάζει οικεία και φαίνεται να επηρεάζει τους αγγειογράφους που ανήκουν σ' αυτή την ομάδα.

Ο Ζωγράφος του Τριγλύφου και ο Ζωγράφος της Κοπεγχάγης 4986 είναι οι τελευταίοι αγγειογράφοι της περιόδου και, πιθανόν, από τους τελευταίους καλλιτέχνες που διακόσμησαν το λευκό επίχρισμα των ληκύθων. Τα παραδείγματα που μας έρχονται απ' αυτούς τους δυο ζωγράφους σε τίποτα δε μοιάζουν με τις γεμάτες επιβλητικότητα και σθένος συνθέσεις της Ομάδας R. Οι παραστάσεις τους ακολουθούν την οργάνωση των συνθέσεων του δεύτερου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και οι μορφές τους προσπαθούν να καταλάβουν τον ακριβή ρόλο τους. Ανήκουν στον κόσμο των ζωντανών ή κατοικούν, μόνιμα πλέον, στον Κάτω Κόσμο; Οι υποθέσεις και οι υπαινιγμοί αναδύονται, αυτή τη φορά, μέσα από το «συρτάρι» της σιγουριάς και χαρακτηρίζουν τις τελευταίες, πριν από την παρακμή και την κυριαρχία των πολυτελών επιτύμβιων ανάγλυφων, παραστάσεις των λευκών ληκύθων.

Τα συναισθήματα των μορφών.

Οι μορφές που τοποθετούνται από τους ζωγράφους εκατέρωθεν του επιτάφιου μνημείου και συμπληρώνουν το εικονογραφικό θέμα της «επίσκεψης στον τάφο» δε ξεπερνούν τις τρεις. Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, για ορισμένες απ' αυτές τις μορφές είμαστε σίγουροι ότι ανήκουν στον κόσμο των ζωντανών και υπεύθυνες γι' αυτό είναι καθίστανται οι προσφορές, για άλλες η βεβαιότητα του θανάτου τους και η κατοίκησή τους στον Κάτω Κόσμο είναι αναμενόμενη, ενώ υπάρχουν και μορφές για των οποίων την κατάσταση και την ιδιότητα δεν μπορούμε να μιλήσουμε με

ασφάλεια και γι' αυτό το λόγο «πιανόμαστε» στον ιστό των αμφιβολιών και των υποθέσεων και βασιζόμαστε σ' αυτές.

Το τέλος του τρίτου και οι αρχές του τελευταίου τετάρτου του 5^{ου} αιώνα π. Χ., αποτέλεσαν τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ασφάλεια και την αβεβαιότητα, ανάμεσα στη σιγουριά και την αοριστία για τη φυσιογνωμία των μορφών. Η χρονική, αυτή, περίοδος ήταν καθοριστική και για την αλλαγή των συναισθημάτων στα πρόσωπα των μορφών από τους ζωγράφους.

Από το 460 έως και το 420 π.Χ. περίπου, την περίοδο, δηλαδή, που δεν είμαστε βέβαιοι για την πραγματική υπόσταση της μορφής και οι απαντήσεις μας καλύπτονται από τις λέξεις «ίσως», «εάν» και «μπορεί», η λύπη του, υποτιθέμενου, νεκρού δηλώνεται έμμεσα⁶⁸. Η στάση της μορφής, που θεωρείται νεκρή και το ανέκφραστο πρόσωπο της, δημιουργούν μια ευγενή και συγκινητική σκηνή, μια σκηνή που κυριαρχείται από τη νεκρική σιωπή.

Το τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ., όπου, πλέον, ο νεκρός απεικονίζεται από τους ζωγράφους να κάθεται στο «θρόνο» του, αλλάζουν τα δεδομένα. « Η λύπη και το πάθος της μορφής είναι έκδηλη και εκφράζεται άμεσα»⁶⁹. Τα συναισθήματα αρχίζουν να διαγράφονται στο πρόσωπο και η μορφή έχει μια ασυνήθιστα εκφραστική, θλιμμένη όψη και μια μελαγχολία που τη χαρακτηρίζει, η οποία, πολύ πιθανόν, αντανακλά την νοσταλγία για τη ζωή που μόλις τελείωσε. Ο νεκρός παρουσιάζεται, πλέον, σκεπτικός και συχνά κοιτά με πόνο προς τα κάτω. Το κλίμα της σύνθεσης αυτής αποκτά μια απίστευτη ηρεμία και γίνεται σιγά-σιγά καταθλιπτικό.

Οι ζωντανές μορφές, τις οποίες κρίνουμε και καταλαβαίνουμε από τα αντικείμενα που φέρουν στα χέρια τους, απεικονίζονται με τον ίδιο τρόπο και στις δυο περιπτώσεις. Πρόσωπα σκεπτικά αλλά όχι θλιμμένα, πρόσωπα που «σκοτεινιάζουν» στη ιδέα του θανάτου του αγαπημένου τους συγγενή ή φίλου, χωρίς, όμως να δείχνουν τον πόνο και τη στενοχώρια του, είναι αυτά που στέκονται δίπλα από τα επιτάφια μνημεία και αυτά που εξυπηρετούν την «απαίτηση» του Περικλή για αξιοπρέπεια μπροστά στο θάνατο⁷⁰.

Οι μορφές, λοιπόν, είτε ζωντανές είναι είτε νεκρές, παρουσιάζονται από τους καλλιτέχνες, ιδιαίτερα, συγκρατημένες στην ιδέα του θανάτου και δε δείχνουν να

⁶⁸ Μπακαλάκης, 1990, σελ. 161.

⁶⁹ Ο.π., σελ. 161.

⁷⁰ Shapiro, 1991, σελ. 651-651.

υποφέρουν για το χαμό του προσφιλούς τους προσώπου, κάνοντάς μας να πιστέψουμε ότι έχουν αποδεχτεί το θάνατο ως την πιο φυσιολογική κατάληξη του ανθρώπου.

ΠΡΟΣΦΟΡΕΣ

Οι νεκρώσιμες προσφορές συνόδευαν την ταφή και ήταν τα αντικείμενα εκείνα που με ευλάβεια και σεβασμό τοποθετούνταν πάνω στην επιτύμβια στήλη ενώ θεωρούνταν απαραίτητα για τη διεξαγωγή των ταφικών τελετουργικών.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα γίνει παρουσίαση, τόσο των αντικειμένων που βρίσκονται στον άξονα του επιτάφιου μνημείου, όσο και των αντικειμένων που κρατούσαν στα χέρια τους οι μορφές. Υπεύθυνη γι' αυτή την παρουσίαση, καθίσταται η επιφάνεια των λευκών ληκύθων, η οποία δέχεται την παράσταση της «επίσκεψης στον τάφο» και μας βοηθάει να μελετήσουμε αυτά τα δώρα των νεκρών.

Αντικείμενα που απεικονίζονται στις επιτύμβιες στήλες.

Η επιτύμβια στήλη, το σήμα, δηλαδή, «παραμένει αναλλοίωτο και διακηρύσσει στην αιωνιότητα την παρουσία του νεκρού. Καθήκον των απογόνων είναι η συνεχής φροντίδα των τάφων»⁷¹ και κατ' επέκταση ο στολισμός αυτών. Οι ζωγράφοι, λοιπόν, που «επιδίδotan» στη διακόσμηση των λευκών ληκύθων, θέλοντας να δώσουν την εικόνα που επικρατούσε στους χώρους ταφής των νεκρών στην περιοχή της Αττικής, προσπάθησαν να αποδώσουν με πολύ ρεαλιστικό και «ζωντανό» τρόπο τα αντικείμενα που «ακουμπούσαν» με σεβασμό και σεμνότητα πάνω στις βαθμίδες και τον άξονα των επιτάφιων μνημείων. Έτσι, λοιπόν, ταινίες, στεφάνια, αγγεία και διάφορα άλλα αντικείμενα, τα οποία αποτελούσαν προσφορές των ζωντανών προς τους νεκρούς, παρήλαυναν με υπερηφάνεια μπροστά στα μάτια των επισκεπτών των τάφων ή των διερχομένων, από το χώρο του νεκροταφείου.

Ταινίες: αποτελούν τη συνηθέστερη προσφορά και τον πιο «συνηθισμένο τρόπο στολισμού των επιτύμβιων στηλών»⁷², γεγονός που διακρίνεται από τη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται σ' αυτές. Ταινίες λεπτές και ταινίες πιο χοντρές, ταινίες απλές και ταινίες θυλακοειδείς, ταινίες που απλά δένουν και ταινίες που δημιουργούν φióγκο κατά το δέσιμό τους, ταινίες με κροσσωτές άκρες και ταινίες που δεν τις χαρακτηρίζει η έκρηξη των χρωμάτων αφού το ερυθρό είναι αυτό

⁷¹ Burkert, 1993, σελ. 404.

⁷² Παρλαμά-Σταμπολίδης, 2000, σελ. 347.

που κυριαρχεί, πρωταγωνιστούν ή συνυπάρχουν με άλλες πάνω στον άξονα των επιτύμβιων στηλών (εικ.1, 6, 16, 20, 29, 34, 35, 39, 47, 52, 68).

Πώς, όμως, μπορεί να ερμηνευτεί η παρουσία των ταινιών στο νεκρικό χώρο; Ποιος ήταν ο σκοπός των συγγενών του νεκρού με την εναπόθεση ταινιών πάνω στα επιτύμβια μνημεία;

Οι απαντήσεις ίσως να μην είναι σίγουρες και ξεκάθαρες. Πριν, όμως, διαπιστώσουμε αν μπορεί να δοθεί απάντηση ή όχι στα παραπάνω ερωτήματα θα πρέπει να εξετάσουμε τη λέξη-κλειδί, δηλαδή την ταινία. Η ταινία, λοιπόν, είναι ένα αντικείμενο, το οποίο συναντάται, ιδιαίτερα συχνά, στην αθλητική εικονογραφία. Είναι αυτή που, δεμένη στο μπράτσο, συνοδεύει τους αθλητές-νικητές⁷³ αφού δίνεται ως έπαθλο. Είναι αυτή που χαρίζει δόξα και τιμή και προσδίδει στους αθλητές την ιδιαίτερη και αξιόλογη «ιδιότητα» του νικητή. Το αντικείμενο, όμως αυτό, πέρα από τις νικητήριες τελετές εμφανίζεται και στον αποκλειστικά γυναικείο χώρο του σπιτιού δηλαδή στο γυναικωνίτη. Ταινίες κρέμονται στους εσωτερικούς τοίχους κάνοντας έτσι αυτές να παίζουν διακοσμητικό ρόλο γεγονός που επιβεβαιώνεται, άλλωστε, και από τις απεικονίσεις τους στην επιφάνεια των αγγείων. Επιπλέον, η παρουσία και η λειτουργία της ταινίας είναι εμφανής και στο τελετουργικό της θυσίας. Τοποθετημένη γύρω από την κοιλιά του ζώου⁷⁴, που προορίζεται για αυτή την πράξη, παρέχει σ' αυτό, το χαρακτηριστικό του ιδιαίτερου και του ξεχωριστού.

Ορμώμενοι, λοιπόν, από τα παραπάνω γνωρίσματα που αποδίδονται στις ταινίες, μπορούμε να εντοπίσουμε αυτό που, ίσως, πλησιάζει στο αντικείμενο που μελετάμε εμείς, δηλαδή στην ταινία που τοποθετείται γύρω από τον κορμό των επιτύμβιων μνημείων. Σύμβολο τιμής, διακοσμητικό στοιχείο ή αναγωγή σε κάτι ιερό; Μπορεί και οι τρεις αυτές ιδιότητες να ισχύουν για τις ταινίες των ταφικών μνημείων, ωστόσο, όμως, μπορεί και να μην σχετίζονται καθόλου με αυτά. Το χαρακτηριστικό, που δέχεται, μάλλον, το μεγαλύτερο «βάρος» είναι αυτό του στολισμού χωρίς όμως να αποκλείονται τα υπόλοιπα. Έτσι, οι ταινίες θα μπορούσαν να αποτελούν σύμβολα τιμής φανερώνοντας την πρόθεση και την επιθυμία των συγγενών του νεκρού για απόδοση σεβασμού και αναγνώρισης στους δικούς τους προσωπικούς ήρωες επιτρέποντας, όμως, και στην εκδοχή του «ιερού» να αναδυθεί. Με την τοποθέτηση ταινιών στα επιτύμβια μνημεία, οι ζωντανοί «αναδείκνυαν το

⁷³ Ιδιωτική Συλλογή (Κεφαλίδου, 1996, πιν. Γ22)· Μόναχο, Antikensammlung 2420 (Κεφαλίδου, 1996, πιν. Γ35)· Αγία Πετρούπολη, Ερμιτάζ Β5576 (Κεφαλίδου, 1996, πιν. Γ81).

⁷⁴ Straten, 1995, σελ. 162.

αντικείμενο που στόλιζαν ως κάτι ιδιαίτερο, ως κάτι ιερό»⁷⁵ αφού γι' αυτούς αποτελούσε το μοναδικό χώρο αντάμωσης και επικοινωνίας με τα δικά τους αγαπημένα, νεκρά, όμως, πρόσωπα.

Είναι αρκετά δύσκολο να κλείνουμε προς ένα μόνο γνώρισμα και να δώσουμε μία μόνο απάντηση. Ίσως, ο συνδυασμός και των τριών να αποτελεί την καλύτερη λύση και ερμηνεία.

Στεφάνια-κλαδιά: προσφορές των ζωντανών προς τους τεθνεώτες φαίνεται να είναι και αυτά τα αντικείμενα αν και δεν εμφανίζονται με την ίδια συχνότητα, με την οποία παρουσιάζονται οι ταινίες. Στεφάνια απλά, στεφάνια θυλακοειδή, στεφάνια που μοιάζουν με γιρλάντες και κλαδιά από διάφορα φυτά δεσπόζουν στον άξονα των επιτύμβιων στηλών ή στις προσόψεις των βαθμίδων τους (εικ.64, 65).

Πριν, όμως, προχωρήσουμε στην ερμηνεία της ιδιαίτερης παρουσίας αυτών των αντικειμένων πάνω στα ταφικά μνημεία, είναι σκόπιμο να παρατηρήσουμε προσεκτικά τη χρήση και τη σημασία τους σε άλλες δραστηριότητες. Ξεκινώντας από τη νικητήρια εικονογραφία, μπορούμε να εντοπίσουμε τα στεφάνια και τα κλαδιά στο θεσμό της φυλλοβολίας⁷⁶. «Ο νικητής κάνει το γύρο του θριάμβου και οι θεατές του δίνουν ή του ρίχνουν δώρα, ο νικητής πλησιάζει για να τα μαζέψει, οι θεατές τον φυλλοβολούν και του δένουν στεφάνια»⁷⁷. Το πλήθος των στεφανιών και των κλαδιών που γεμίζουν τον χώρο γύρω από τους νικητές γίνεται γνωστό μέσα από τις απεικονίσεις του στην αγγειογραφία, με απώτερο, ίσως, σκοπό του καλλιτέχνη να αναδείξει τη μεγαλοπρέπεια της τιμητικής, αυτής, διαδικασίας, να παρουσιάσει τη σπουδαιότητα και το ρόλο αυτών των αντικειμένων και να προβάλλει την αίγλη του νικητή. Σύμβολο, λοιπόν, θριάμβου και αποδοχής από τον κόσμο, είναι τα στεφάνια και τα κλαδιά για τις περισσότερες από τις αθλητικές παραστάσεις.

Η τελετουργία του γάμου αποτελεί τον επόμενο σταθμό μας. Μέσα από τις εικονογραφικές παραστάσεις που συναντούμε στα αγγεία μπορούμε να καταλάβουμε τη θέση του στεφανιού σ' αυτή την εκδήλωση της κοινωνικής ζωής. Ο στολισμός της νύφης με στεφάνι⁷⁸, από τους φτερωτούς Έρωτες που παίζουν το ρόλο των νυμφευτριών, επισφραγίζει τη σχέση του ζευγαριού και δηλώνει την ιερότητα αυτού του αντικειμένου και τη μοναδική αξία του, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τα

⁷⁵ Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 99.

⁷⁶ Στοκχόλμη, Medelhansmuseum 1964.12 (Κεφαλίδου, 1996, πιν. Γ8) Μουσείο Βαρσοβίας 1985.14 (Κεφαλίδου, 1996, πιν. Γ9).

⁷⁷ Κεφαλίδου, 1996, σελ. 54.

⁷⁸ Lenigrand 15592; ARV 1475, 1.

εικονογραφικά θέματα. Συχνά σε σκηνές γυναικωνίτη παρουσιάζονται οι γυναίκες να κατασκευάζουν τα στεφάνια με τα χέρια τους, δίνοντας έτσι σοβαρό και ιδιαίτερο ύφος στην γαμήλια τελετή και στο συγκεκριμένο αντικείμενο.

Περνώντας στη δημόσια ζωή και κατ' επέκταση στο χώρο των ανδρών, το στεφάνι διατελούσε «χρέη» κοσμήματος. Ήταν το «στολίδι» που φορούσαν οι άντρες κατά τη διάρκεια των συμποσίων «εκτελώντας», έτσι, διακοσμητικό ρόλο και καθιστώντας το, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αποκλειστικό προνόμιο του αρσενικού φύλου.

Επιπλέον, το στεφάνι ήταν το αντικείμενο που αντιπροσώπευε την τιμή και την αναγνώριση από την ίδια την πολιτεία, αφού μ' αυτό τιμούσαν τους πολίτες ή τους ξένους που πρόσφεραν εξαιρετική εκδούλευση στις πόλεις. Το στεφάνι, λοιπόν, ήταν σύμβολο δόξας και σεβασμού προς τους πολίτες που αναδείκνυαν την πόλη τους με τον καλύτερο τρόπο⁷⁹, ίσως, όμως τελικά να αποτελούσε και ένα αντικείμενο διακριτικού διαχωρισμού σε αξιόλογους και μη πολίτες, γεγονός που φτάνει στο αποκορύφωμά του κατά τα ελληνιστικά χρόνια, όπου τα χρυσά, πλέον, στεφάνια τοποθετούνταν μέσα στους τάφους των ηγεμόνων των πόλεων⁸⁰.

Τελικά, τα στεφάνια και τα κλαδιά, που κρέμονταν στις επιτύμβιες στήλες των ληκύθων λευκού εδάφους του 5^{ου} αιώνα π.Χ., τι συμβόλιζαν; Ήταν αντικείμενα θριάμβου, τα οποία άνηκαν στο νεκρό αθλητή ή δήλωναν τη γυναικεία υπόσταση του «ιδιοκτήτη» του τάφου και κατ' επέκταση την οικογενειακή τους κατάσταση όταν ήταν εν ζωή; Ήταν εξωραϊστικά αντικείμενα ή σύμβολα τιμής και δόξας; Τα ερωτήματα είναι καιρία και οι υποθέσεις πολλές και εύλογες, όμως τι απ' όλα αυτά μπορεί να ισχύει; Ποια απάντηση θα είναι ικανή να μας μεταφέρει τη σκέψη του καλλιτέχνη για την απόδοση των στεφανιών και των κλαδιών πάνω στα επιτύμβια μνημεία;

Ίσως καμιά να μη μπορέσει να μας δώσει την ακριβή ερμηνεία αυτών των αντικειμένων, η προσέγγισή της όμως, θα είναι ικανοποιητική. Έτσι, λοιπόν, η

⁷⁹ Το στοιχείο αυτό γίνεται γνωστό μέσα από τα παραδείγματα των ψηφισματικών αναγλύφων όπου η εκάστοτε πόλη τιμά τους πολίτες τους. Σίγουρο ως προς τη χρονολόγηση (332/31) είναι το δείγμα που προέρχεται από το Επιγραφικό Μουσείο της Αθήνας (Αθήνα, EM 13461· Lawton, 1995, εικ. 43) και ιδιαίτερο αφού φαίνεται να είναι το μόνο που απεικονίζει ξεκάθαρα τη στεφάνωση του πολίτη από το δήμο.

⁸⁰ Χαρακτηριστικά παραδείγματα χρυσών στεφανιών βρίσκονται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Θεσσαλονίκης. Πρόκειται για το χρυσό στεφάνι μυρτιάς από τον τάφο του Φιλίππου Β' (Χουρμουζιάδης, εικ. 336) και για το ολόχρυσο στεφάνι βελανιδιάς από τον τάφο του «πρίγκιπα» στη Βεργίνα (Χουρμουζιάδης, εικ. 337).

απάντηση, η ανάλογη με τις προσδοκίες μας είναι αυτή της τιμής και της δόξας, παραμερίζοντας το διακοσμητικό ρόλο και αυτό γιατί ο αριθμός των στεφανιών και των κλαδιών είναι αρκετά περιορισμένος ώστε να μας οδηγήσει σε αυτό το συμπέρασμα. Οι συγγενείς των νεκρών με την εναπόθεση στεφανιών επαναφέρουν στη μνήμη τους, τους δικούς τους ανθρώπους και τους τιμούν ως τους θαρραλέους και γενναίους πολίτες των προσωπικών τους μύθων. Αυτή αποτελεί μια αρκετά πειστική απάντηση για το συμβολισμό των στεφανιών και των κλαδιών, υποσκιάζοντας, όμως, έτσι την περίπτωση του νεκρού αθλητή, γεγονός που, άλλωστε, ενισχύεται και από την έλλειψη αρχαιολογικών δεδομένων που να μπορούν να ταυτιστούν μ' αυτή την άποψη.

Αγγεία: λήκυθοι, οινοχόες, εξάλειπτρα, κύλικες, πυξίδες, αλάβαστρα, κάλαθοι και λουτροφόροι είναι τα αγγεία εκείνα που άλλοτε τοποθετούνταν με ευλάβεια και άλλοτε στοιβάζονταν «άτακτα» και βιαστικά επάνω στις κρηπίδες των επιτάφιων μνημείων. Η λειτουργία τους είναι ίδια μ' αυτή των ταινιών και των στεφανιών. Η παρουσία τους στο δημόσιο χώρο του νεκροταφείου ταυτίζεται με τις προσφορές των ζωντανών προς τους «κατοίκους» του κάτω κόσμου.

Αυτό που μας κεντρίζει το ενδιαφέρον, εδώ, είναι η χρήση των αγγείων αυτών. Η νεκρική ιδιότητα δεν αποτελεί το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό όλων των παραπάνω αγγείων και γι' αυτό το λόγο θα ήταν σημαντικό να μελετήσουμε το κάθε αγγείο ξεχωριστά ώστε να μπορέσουμε να εντοπίσουμε ένα σημείο επαφής μεταξύ των αγγείων αυτών και της ταφικής χρήσης.

Λήκυθος Αυτό είναι το αγγείο που μελετάμε και που εμφανίζεται με τη μεγαλύτερη συχνότητα πάνω στις κρηπίδες των επιτύμβιων στηλών. Μέσα από την εικονογραφία των λευκών ληκύθων δε γίνεται αντιληπτό εάν πρόκειται για ερυθρόμορφα ή λευκού εδάφους αγγεία, αποτελεί όμως, «βασικό ελαιοδόχο αγγείο»⁸¹ και κατ' επέκταση αγγείο που προορίζονταν για τις νεκρικές τελετουργίες και έτσι, η τεχνική χρωματισμού του δεν ήταν καθοριστικό στοιχείο για την παρουσία του πάνω στις βαθμίδες.

Οινοχόη «αγγείο συνήθως μετρίου μεγέθους, κλειστό, με μια κάθετη λαβή»⁸², το οποίο χρησιμοποιούνταν για το γέμισμα των ποτηριών με κρασί. Τι σχέση, όμως, μπορεί ν' αναπτυχθεί ανάμεσα σ' ένα αγγείο τέτοιας «λειτουργίας» και στις ταφικές

⁸¹ Τιβέριος, 1996, σελ. 18.

⁸² Ο.π., σελ. 18.

τελετουργίες; Πώς μπορούν αυτά τα δύο διαφορετικά και ιδιαίτερα γνωρίσματα να βαδίζουν παράλληλα; Μάλλον ο αποδέκτης τέτοιων προσφορών είχε την ιδιότητα του συμποσιαστή ή ήταν λάτρης του κρασιού. Έτσι, οι συγγενείς του νεκρού θέλοντας να δώσουν συνέχεια στις δραστηριότητες του προσφιλούς τους προσώπου, εναπόθεσαν αυτά τα αγγεία στη νέα «κατοικία» του, δηλαδή στον τάφο του.

Πλημοχόη (Εξάλειπτρο) πρόκειται για ένα μικρό ανοιχτό «αγγείο με ψηλό πόδι, πλατύ σώμα που κάμπτεται προς τα πάνω και κάλυμμα που απολήγει σε λαβή»⁸³. Το σχήμα αυτό ορίζει και τη χρήση του. Το «βαθιά γυρισμένο σώμα του αγγείου εξυπηρετεί τη μεταφορά αρωματικών ελαίων ή ρευστών αλοιφών χωρίς να χύνονται»⁸⁴. «Ο γυναικείος καλλωπισμός ή η προσωπική χρήση, γενικότερα και οι πρακτικές που είχαν σχέση με τους νεκρούς»⁸⁵ αποδέχονταν το συγκεκριμένο αγγείο ως ένα από τα βασικά αντικείμενα για τη διεξαγωγή και περάτωσή τους. Έτσι, λοιπόν, η παρουσία του στις κρηπίδες των επιτύμβιων μνημείων είναι δικαιολογημένη.

Κάνθαρος ανήκει στα αγγεία πόσεως και έχει ψηλό πόδι, δύο ψηλές λαβές και διακόσμηση στο εξωτερικό του αγγείου. Όπως η οινοχόη, έτσι και αυτό το αγγείο χρησιμοποιούνταν από τους συμποσιαστές για την κατανάλωση κρασιού. Η παρουσία του, όμως, στις βαθμίδες των επιτάφιων μνημείων, πώς σχετίζεται με τις θρησκευτικές τελετές; Ίσως να μην έχει σχέση με τα καθαυτό ταφικά τελετουργικά δρώμενα αλλά να αποτελεί «δώρο» των συγγενών του νεκρού. Ένα δώρο που θεωρείται ότι το «παιδί» του Άδη, πλέον, θα χρησιμοποιήσει στη «νέα», μεταθανάτια, ζωή του.

Πυξίδα στρογγυλό, κυρίως, χαρακτηρίζεται αυτό το σχήμα αγγείου το οποίο διαθέτει βάση και πόμα. Χρησιμοποιήθηκε, σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, από «τις γυναίκες για τα κοσμήματά τους και άλλα είδη καλλωπισμού»⁸⁶, στοιχείο το οποίο γίνεται γνωστό μέσα από την εικονογραφία των αγγείων ή των επιτύμβιων στηλών. Ένα τέτοιο αγγείο, όμως, που «λειτουργεί» ως κοσμηματοθήκη, πώς συνδέεται με τις ταφικές πρακτικές; Η πυξίδα, λοιπόν, εκτός από τα αντικείμενα που χρησιμοποιούσε για το στολισμό του το θηλυκό φύλο, δεχόταν στο εσωτερικό της και την αποθήκευση υγρών, όπως αρωματικά έλαια και αλοιφές. Έτσι, λοιπόν, είναι πολύ

⁸³ Τζουβάρα-Σούλη, σελ. 95.

⁸⁴ Ο.π., σελ. 95.

⁸⁵ Τιβέριος, 1996, σελ. 17.

⁸⁶ Τζουβάρα-Σούλη, 1998, σελ. 92.

πιθανόν να αποτελούσε βασικό τμήμα του ταφικού τελετουργικού ενώ παράλληλα «συμβόλιζε το όριο και το τέλος της ζωής»⁸⁷.

Αλάβαστρο «το βασικό σχήμα διακρίνεται από το επίμηκες σώμα και το στενό λαιμό, κατάλληλο για τη διατήρηση αρωμάτων. Δεν έχει λαβές, αλλά σε μερικούς τύπους υπάρχουν προεξοχές ή οπές»⁸⁸. Η παρουσία του είναι εμφανής μέσα στις σκηνές του γυναικωνίτη καθώς και σε τάφους ως προσφορές στους νεκρούς, γεγονός που δικαιολογεί την εμφάνισή του στις βαθμίδες των επιτύμβιων στηλών, οι οποίες απεικονίζονται στις λευκές ληκύθους. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί εδώ είναι ότι πρόκειται, μάλλον, για «θηλυκό» κτέρισμα, αφού αποτελούσε «γυναικείο αρωματικό δοχείο, το οποίο δινόταν στις νέες ως γαμήλιο δώρο για να δηλώσει τη γοητεία και τη γονιμότητα»⁸⁹.

Κάλαθος «ανοιχτό αγγείο χωρίς λαβές, το μέγεθος του οποίου ποικίλει»⁹⁰. Το γένος του σώματος του αγγείου αυτού έρχεται σε αντίθεση με τους ανθρώπους που το έχουν στην κατοχή τους, αφού πρόκειται για ένα καθαρά γυναικείο σχήμα. Ο γυναικωνίτης ήταν ο τόπος διαμονής του, ενώ το μαλλί που ύφαιναν οι γυναίκες αποτελούσε «μόνιμο ένοικο» αυτού του αγγείου. Η παρουσία του στις κρηπίδες των επιτάφιων μνημείων δεν δικαιολογείται. Η ερμηνεία που μπορεί να δοθεί ταυτίζεται με αυτή της οινοχόης και της κύλικας, δεν σχετίζεται, όμως, τόσο με την ικανοποίηση όσο με την υποδούλωση. Η γυναίκα, εξαρτημένη από τον άντρα και αναγκασμένη να απασχολείται στις οικιακές δραστηριότητες, έπρεπε να συνεχίσει να δουλεύει ακόμη και στον κάτω κόσμο, εκτελώντας, όμως πλέον τις διαταγές και τις εντολές του Άδη.

Λουτροφόρος : είναι ένα από τα τελετουργικά σχήματα. «Η λουτροφόρος, με μορφή αμφορέα ή υδρίας έχει το σώμα ενός ραδινού αμφορέα με λαιμό»⁹¹. Η χρήση του είναι διττή: το «χρησιμοποιούσαν για γαμήλια λουτρά ή το τοποθετούσαν σε τάφους άγαμων νέων»⁹². Έτσι, λοιπόν, δικαιολογείται η απόδοση αγγείων αυτού του σχήματος, πάνω στις βαθμίδες των επιτάφιων μνημείων από τους ζωγράφους της κλασικής περιόδου.

Άλλα αντικείμενα: πάνω στις επιτύμβιες στήλες οι συγγενείς των νεκρών εκτός από τις συνηθισμένες προσφορές-ταινίες, στεφάνια και νεκρικά αγγεία-

⁸⁷ Παρλαμά-Σταμπολίδης, 2000, σελ. 359.

⁸⁸ Τζουβάρα-Σούλη, 1998, σελ. 85.

⁸⁹ Reeder, σελ. 224.

⁹⁰ Τιβέριος, 1996, σελ. 17.

⁹¹ Boardman, 2001, σελ. 219.

⁹² Τιβέριος, 1996, σελ. 18.

εναπόθεταν και κάποια άλλα αντικείμενα, τα οποία λειτουργούσαν ως «αναθήματα» και σχετιζόνταν με τη μνήμη του τεθνεώτος. Λύρα, κλισμός και ξίφος είναι τα «υλικά αγαθά» που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι αν και συναντάμε αυτά τα αντικείμενα σε μεμονωμένες περιπτώσεις πάνω στα αγγεία που μελετάμε, μπορούν να μας μεταφέρουν τη γενικότερη κατάσταση κάτω από την οποία προσφέρονταν αυτά αλλά και τον λόγο για τον οποίο γινόταν αυτή η προσφορά.

Βάρβιτος η εμφάνισή του στον Ελλαδικό χώρο, ανάγεται στην Ύστερη Εποχή του Χαλκού και έχει τα δικά του χαρακτηριστικά και τη δική του ιστορία, ωστόσο, όμως, είναι επηρεασμένο από αιγυπτιακά πρότυπα. Σε χορούς, θυσίες, συμπόσια μυθολογικές και οικιακές σκηνές γίνεται αισθητή η ενεργός συμμετοχή της λύρας⁹³. Τι σχέση, όμως, μπορεί να αναπτυχθεί ανάμεσα σ' ένα μουσικό όργανο και στις ταφικές τελετουργίες; Πώς μπορούν να συσχετιστούν αυτά τα δυο εκ διαμέτρου αντίθετα πράγματα; Ίσως, ο νεκρός άνθρωπος, στον οποίο αποδίδεται η συγκεκριμένη προσφορά, να ήταν «λάτρης της μουσικής»⁹⁴. Αυτό, όμως, είναι τόσο απόλυτο και τόσο γενικό, που αντιδιαστέλλεται με το μουσικό όργανο, του οποίου το είδος γίνεται συγκεκριμένο. Βασιζόμενοι σ' αυτό, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η παρουσία του βαρβίτου επάνω στο ταφικό μνημείο μας παραπέμπει στην δραστηριότητα και στην ιδιότητα του νεκρού, πλέον, ανθρώπου, κατά τη διάρκεια του βίου του. Έτσι, λοιπόν, μουσικός ή οργανοπαίχτης του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου πρέπει να ήταν το επάγγελμα αυτού. Επιπλέον, η εμφάνιση της λύρας στις βαθμίδες της επιτύμβιας στήλης (εικ.26) μπορεί να σημαίνει την «προσφορά μουσικής για τη διασκέδαση του τεθνεώτος»⁹⁵. Η αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων για την επιβίωση της ψυχής, ίσως, είναι αυτή που παρότρυνε τους ζωντανούς συγγενείς να δώσουν συνέχεια στη «ζωή» των δικών τους ανθρώπων. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι από τα παραπάνω ισχύει και οι τρεις, όμως, εκδοχές είναι αρκετά πειστικές ώστε να εκφράσουν αυτό που πραγματικά συνέβαινε.

Δίφρος Το αντικείμενο αυτό (εικ.66, 67) έχει σχέση με την οικιακή ζωή, στοιχείο που μπορούμε να αντλήσουμε μέσα από την αγγειογραφία. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα είδος καθίσματος χωρίς βραχίονες, το οποίο συχνά εμφανίζεται στο γυναικωνίτη και στις σκηνές που είναι, καθαρά, «αφιερωμένες», στις γυναικείες

⁹³ West, 1994, σελ. 48-49 και 57.

⁹⁴ Fairbanks, 1914, σελ. 232.

⁹⁵ Ο.π., σελ. 234.

δραστηριότητες. Έτσι, βάσει αυτού μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο κλισμός είναι το αντικείμενο εκείνο που δηλώνει το φύλο του νεκρού, παραμερίζοντας λίγο την άποψη, που έχει ήδη ειπωθεί, για την υποδήλωση μιας τάξης που βρίσκεται στην ανώτερη βαθμίδα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης.

Ξίφος «συμμετέχει» αποκλειστικά σε αντρικές δραστηριότητες και είναι δηλωτικό του θάρρους, της ανδρείας και της γενναιότητας αφού συναντάται σε ένοπλες συγκρούσεις. Η παρουσία του πάνω στις επιτύμβιες στήλες (εικ.68) και η ερμηνεία που μπορούμε να δώσουμε γι' αυτή την εμφάνιση δεν χωράει υποθέσεις. Είναι ξεκάθαρο ότι το ξίφος ανήκει σε νεκρό πολεμιστή και με την εναπόθεσή του πάνω στον τάφο του, οι συγγενείς ήθελαν να τιμήσουν την τόλμη του αγαπημένου τους ανθρώπου και να δείξουν στους υπόλοιπους ότι ο τάφος ανήκει σε κάποιον που έδωσε ακόμη και τη ζωή του για το καλό της πατρίδας του.

Αντικείμενα που κρατούν στα χέρια τους οι ζωντανές μορφές.

Στην προηγούμενη ενότητα εντοπίσαμε και μελετήσαμε τη σημασία των αντικειμένων – προσφορών, που υπομονετικά κρέμονταν από τον άξονα των επιτάφιων μνημείων ή άγγιζαν τις βαθμίδες αυτών. Σε ποιους, όμως, οφείλεται η παρουσία των αντικειμένων στο χώρο του νεκροταφείου; Ποιοι ευθύνονται για την εμφάνιση των προσφορών αυτών στο χώρο ανάπαυσης των άψυχων σωμάτων; Οι συγγενείς και οι φίλοι των αποθανόντων, οι οποίοι εναποθέτουν αυτά τα αντικείμενα, για να τιμήσουν τη μνήμη τους, αποτελούν την κατάλληλη απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα.

Οι «ζωντανές»⁹⁶ μορφές των λευκών ληκύθων, λοιπόν, είναι αυτές που αναλαμβάνουν αυτόν το ρόλο. Είναι αυτές που εμπιστεύεται ο ζωγράφος και τοποθετεί στα χέρια τους τις διάφορες προσφορές. Έτσι, λοιπόν, ταινίες, στεφάνια, αγγεία, φρούτα, πολεμικός εξοπλισμός και ζώα είναι τα αντικείμενα που πρόκειται να εναποθέσουν οι μορφές στο επιτύμβιο μνημείο. Είναι τα αντικείμενα εκείνα, που, άλλοτε ακουμπισμένα μέσα στο κάνιστρο και άλλοτε κρεμασμένα από τα δάκτυλα των μορφών, περιμένουν τη σειρά τους για να τοποθετηθούν πάνω στον κορμό της επιτύμβιας στήλης.

⁹⁶ Ο όρος έχει εξηγηθεί στο κεφάλαιο «Απεικόνιση των μορφών».

Για ορισμένα απ' αυτά τ' αντικείμενα έχει γίνει εκτενής παρουσίαση στην προηγούμενη ενότητα και γι' αυτό το λόγο, θα αναφερθούμε εδώ στα καινούρια «υλικά αγαθά» που φέρουν στα χέρια τους οι μορφές.

Αγγεία : αρύβαλλος, υδρία και φιάλη είναι τα σχήματα των αγγείων που συνδυάζουν τη χρηστικότητα με τη μορφική κομψότητα και παρουσιάζονται από τους ζωγράφους των λευκών ληκύθων στα χέρια των μορφών. Τα αγγεία αυτά, όμως, αποτελούσαν κατεξοχήν προσφορές των οικείων του τεθνεώτος ή απλά εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του ταφικού τελετουργικού;

Αρύβαλλος: ήταν ένα μικρό, σφαιρικό και στενόμορφο αγγείο για το λάδι που χρησιμοποιούσαν οι αθλητές για να αλείφουν τα σώματά τους⁹⁷. Το αγγείο αυτό συνδέεται καθαρά με τις αθλητικές δραστηριότητες και η παρουσία του στα χέρια της ζωντανής μορφής (εικ.17), η οποία βρίσκεται δίπλα στην επιτύμβια στήλη, μάλλον μας παραπέμπει στην ιδιότητα του νεκρού, όταν αυτός ήταν ακόμα γεμάτος ζωντάνια και ενέργεια. Με την προσφορά, λοιπόν, αυτού του αγγείου, είναι πολύ πιθανόν οι συγγενείς του νεκρού να επεδίωκαν να «ξαναφέρουν στη ζωή» το αγαπημένο τους πρόσωπο και να το ανάγκαζαν να αποκτήσει ξανά τη ζωηρότητά του και τη δόξα που του είχαν αποδώσει κάποτε οι αθλητικές διακρίσεις. Το κτέρισμα αυτό, λοιπόν, χάριζε αίγλη στον τεθνεώτα και ήταν υπεύθυνο για την «αναζωογόνηση» του ρωμαλέου και δυνατού, νεκρού πλέον, σώματος.

Υδρία: πρόκειται για ένα μεγάλο, κλειστό αγγείο με τρεις λαβές, εκ των οποίων η μία είναι κάθετη στο λαιμό και οι δύο οριζόντιες στο πάνω μέρος του σώματος. Συνήθως μετέφεραν νερό μ' αυτό, ενώ, συχνά, το χρησιμοποιούσαν και ως τεφροδόχο αγγείο⁹⁸. Ποια, όμως, μπορεί να είναι η σχέση ενός τέτοιου αγγείου με το νεκρό; Υπάρχει πραγματικό δέσιμο και κοινό σημείο ανάμεσα σ' αυτό το σχήμα του αγγείου και τον τεθνεώτα; Ακόμη και η ίδια η εικονογραφία μπορεί να μας μπερδέψει και να μη μας αφήσει να καταλάβουμε την πραγματική λειτουργία αυτού του αγγείου. Υπάρχει σύνθεση (αρ.κατ.124, εικ.58) οπού διακρίνεται η χρηστική πλευρά του σχήματος, αφού φαίνεται να συμμετέχει στο ταφικό τελετουργικό και εικονογραφικές παραστάσεις (αρ.κατ.35 και 36, εικ.69) οπού η μορφή κρατάει, αδιάφορα, θα μπορούσαμε να πούμε, την υδρία και ίσως έχει σκοπό να την τοποθετήσει, απλά, στις βαθμίδες του επιτάφιου μνημείου. Είναι, λοιπόν, προσφορά των συγγενών και των

⁹⁷ Τιβέριος, 1996, σελ.17.

⁹⁸ Ο.π., σελ.19.

φίλων του τεθνεώτος ή απλώς εξυπηρετεί κάποιες ταφικές πρακτικές που διεξάγονται προς τιμήν του νεκρού; Η απάντηση φαντάζει σίγουρη, κρύβει, όμως, και κάποια αβεβαιότητα, στοιχείο που έχουμε ήδη συναντήσει στην αναγνώριση των μορφών.

*Φιάλη*⁹⁹ μικρό ρηχό αγγείο με ομφαλό στη μέση, χωρίς λαβές, με το οποίο έχυναν σπονδές, ενώ σπανιότερα το χρησιμοποιούσαν και ως «κρασοπότηρο»⁹⁹. Προβληματισμό δημιουργεί και αυτό το αγγείο, σχετικά με την ακριβή του χρήση. Ανάθημα που εξύψωνε την τιμή του τεθνεώτος ή ένα ακόμη αντικείμενο που βοηθούσε στην τέλεση της ταφικής πρακτικής; Υπάρχει εικονογραφική παράσταση (αρ.κατ.124, εικ.58) που μας παρουσιάζει την αυστηρή όψη αυτού του σχήματος αγγείου, αφού εμφανίζεται από το ζωγράφο να εκτελεί τα καθήκοντά του και να παίρνει μέρος στο ταφικό τελετουργικό. Έχουμε, όμως, μία παράσταση (αρ.κατ.13, εικ.70), όπου ο καλλιτέχνης αποδίδει απλά αυτό το αντικείμενο στο χέρι της ζωντανής μορφής, η οποία φαίνεται να το κρατάει με απάθεια. Υπάρχει, λοιπόν, πραγματικός συσχετισμός ανάμεσα στο αντικείμενο αυτό και τον αποθανόντα; Δε μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τη σωστή απάντηση, γι' αυτό η ερμηνεία αυτού του αγγείου αφήνεται στην προσωπική κρίση του καθενός.

Φρούτα ο καρπός αυτός, που προέρχεται από τα δέντρα, εμφανίζεται μέσα στο κάνιστρο που φέρει στα χέρια της η ζωντανή μορφή (αρ.κατ.122, εικ.71). Ο Ζωγράφος, αποφασίζει να μη δώσει κίνηση σ' αυτή και γι' αυτό το λόγο δε μπορούμε να εξακριβώσουμε το σαφή ρόλο αυτού του αντικειμένου. Πρόκειται για προσφορά προς το νεκρό ή απλώς για κάποιο αντικείμενο που κάλυπτε τις απαιτήσεις ορισμένων ταφικών πρακτικών; Το φρούτο θεωρείται αγαθό που χαρακτηρίζει και αποτελεί μέρος της καθημερινής μας ζωής. Είναι, όμως, λογικό να τοποθετηθεί πάνω στις βαθμίδες του επιτάφιου μνημείου, όπως τα στεφάνια και οι ταινίες, απλά για να χαρίσει δόξα στον «ένοικο» αυτού; Πώς μπορεί να συνδεθεί με τις νεκρώσιμες τελετές; Τα ερωτήματα είναι πολλά και το δίλημμα για τη σωστή απάντηση μεγάλο, όμως, απεικονίζονται στις λευκές ληκύθους να «συνοδεύουν» τις ζωντανές μορφές και γι' αυτό το λόγο θα πρέπει να τα δεχτούμε ως αντικείμενα που λειτουργούν προς τιμήν του νεκρού.

Πολεμικός εξοπλισμός : Δηλωτικά του θάρρους και της ανδρείας φαίνεται να είναι τα αντικείμενα αυτής της κατηγορίας. *Ξίφος, κράνη, δόρατα και ασπίδες* (εικ.62) περιμένουν με ανυπομονησία να πάρουν τη θέση τους στον άξονα ή τις βαθμίδες των

⁹⁹ Ο.π., σελ.19.

επιτύμβιων στηλών και ασκούν μια ιδιαίτερη γοητεία στους επισκέπτες των νεκροταφείων της κλασικής περιόδου και τους θεατές του σήμερα. Υπερηφάνεια αυτή, λοιπόν, είναι η λέξη που χαρακτηρίζει τους νεκρούς που πέθαναν για την πατρίδα τους και που «επιβάλλει» στους συγγενείς τους να τους προσφέρουν τα αντικείμενα εκείνα, που τους χάρισαν λάμψη, δόξα και αίγλη.

Ζώα ως περιέργη και ιδιότυπη μπορεί να χαρακτηριστεί αυτή η τελευταία προσφορά. Μια προσφορά, η οποία εμφανίζεται μια μόνο φορά στα αγγεία που έχω μελετήσει (αρ.κατ.91, εικ.49) και έχει τη μορφή του λαγού. Πώς μπορεί, όμως, αυτό το ζώο να συνδέεται με το νεκρό και γιατί δίνεται ως προσφορά σ' αυτόν; «Ο λαγός ήταν, συνήθως, συμβολικό ερωτικό δώρο που απεικονιζόταν, μερικές φορές, και στα χέρια των νικητών¹⁰⁰ και υποδήλωνε τις βλέψεις που είχαν ορισμένοι θεατές γι' αυτούς»¹⁰¹. Επιπλέον, ένα τέτοιο ζώο μπορεί να υπονοήσει και το κυνήγι, μια δραστηριότητα γνωστή, αν κρίνει κανείς και από την απεικόνιση του στη λευκή λήκυθο του Βρετανικού Μουσείου, στο Λονδίνο (αρ.κατ.99, εικ.52). Τελικά, τι από τα δυο ισχύει; Έμμεση δήλωση των αθλητικών δραστηριοτήτων και του ρωμαλέου σώματος του νεκρού, όταν βρισκόταν ακόμη στη ζωή ή άμεση αναφορά στην αγαπημένη ασχολία αυτού; Είναι δύσκολο να δοθεί μια απάντηση, γι' αυτό προτιμούμε να κινούμαστε στο πλαίσιο των υποθέσεων και των αμφιβολιών.

Νεκρώσιμες τελετές και προσφορές.

Οι δυο προηγούμενες ενότητες αναφέρονται στις προσφορές, δηλαδή στα αντικείμενα εκείνα που είτε κρατούσαν οι μορφές στα χέρια τους και ήταν έτοιμες να τα τοποθετήσουν στο επιτύμβιο μνημείο είτε είχαν ήδη εναποτεθεί σ' αυτό. Πότε, όμως, οι οικείοι του νεκρού πρόσφεραν αυτά τα δώρα στο αγαπημένο τους πρόσωπο;

Η κάθε οικογένεια επισκεπτόταν τον τάφο του συγγενή της την τρίτη ημέρα μετά το θάνατό του, δηλαδή την ημέρα ταφής του, την ένατη ημέρα μετά το θάνατό του καθώς και με την ευκαιρία των επετείων απ' αυτόν¹⁰². Οι ζωντανοί τιμούσαν και σέβονταν τους νεκρούς τους και γι' αυτό το λόγο φρόντιζαν τον τάφο τους,

¹⁰⁰ Φλωρεντία, Museo Nazionale, DB7 (Κεφαλίδου, 1996, πιν. Γ14).

¹⁰¹ Κεφαλίδου, 1996,σελ. 58.

¹⁰² Kurtz & Boardman, 1994, σελ. 137.

διεξήγαγαν κάποιες εθμικές τελετές προς τιμήν τους και άφηναν προσφορές για να τους εξυψώσουν και να τους δοξάσουν.

Εκτός από τις παραπάνω νεκρώσιμες πρακτικές, οι οποίες αποτελούσαν υποχρέωση των συγγενών του νεκρού και τελούνταν από κάθε οικογένεια ξεχωριστά, φαίνεται ότι υπήρχε και κάποια δημόσια ετήσια γιορτή, η οποία γινόταν προς τιμήν των νεκρών. Πρόκειται για τα *Γενέσια*, γιορτή που ανήκει στο μήνα Βοηδρομιών και το όνομα της οποία δείχνει να συνδέεται «με τα γένη, τα οποία κατά την κλασική περίοδο παρέμεναν σημαντικά θρησκευτικά και κοινωνικά σώματα»¹⁰³. Η φύση της γιορτής αυτής δεν καθορίζεται, ωστόσο πρέπει να ήταν ημέρα αφιερωμένη «στο στολισμό των τάφων, στην εναπόθεση προσφορών και στην αντίληψη ότι οι νεκροί επέστρεφαν και περιφέρονταν στην πόλη»¹⁰⁴.

Οι τελετές προς τιμή των τεθνεώτων, λοιπόν, απολάμβαναν ιδιωτικού και δημόσιου χαρακτήρα και είχαν ένα στόχο: να εξυμνήσουν τους νεκρούς και να τους τιμήσουν μέσω των προσφορών. Τα αντικείμενα αυτά θεωρούνταν υπεύθυνα για την απόδοση αίγλης στους νεκρούς και για την ανάδυσή τους στο πάνθεον του σεβασμού, της ιερότητας και της μεγαλοπρέπειας και γίνονται γνωστά μέσα από τις απεικονίσεις τους στις λευκές ληκύθους. Απεικονίσεις, ιδιαίτερα ζωντανές και γλαφυρές που μας εισάγουν στο κλίμα της περιόδου και στη σπουδαιότητα των προσφορών.

¹⁰³ Ο.π., σελ. 138.

¹⁰⁴ Burkert, 1993, σελ. 405.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι λευκές λήκυθοι, δηλαδή τα λεγόμενα νεκρικά αγγεία, ίσως αποτελούσαν το γνωστότερο σχήμα αγγείου κατά την κλασική περίοδο. Οι Ζωγράφοι που επιδίδονταν στη διακόσμηση αυτών των αγγείων ήταν αρκετοί και οι αισθητικά ωραίες συνθέσεις τους, μοναδικές, ανάγοντας τις λευκές ληκύθους σε σημαντικά τεκμήρια για τη γνώση της αρχαίας ζωγραφικής και εξαίροντάς τις στα ωραιότερα δείγματα της αρχαίας ελληνικής αγγειογραφίας.

Τα αγγεία που έχουν μελετηθεί για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας ανέρχονται στα 157. Ο αριθμός αυτός, ίσως, θεωρηθεί μικρός εξαιτίας της, σχεδόν, αποκλειστικής παραγωγής λευκών ληκύθων από το 460 περίπου έως και το τέλος του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ωστόσο είναι ιδιαίτερα σημαντικός και το δείγμα μας ιδιαίτερα ασφαλές αφού μπορεί να μας μεταφέρει στο σκοτεινό κόσμο των νεκρών και να μας οδηγήσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων.

Ξεκινώντας από τα επιτάφια μνημεία, τα οποία εμφανίζονται εντυπωσιακά και μεγαλοπρεπή, μπορούμε να παρατηρήσουμε τη μη ταύτισή τους με τις πραγματικές επιτύμβιες στήλες της κλασικής περιόδου. Από τους 24 τύπους, λοιπόν, των επιτάφια μνημείων, που αποδίδονται στις λευκές ληκύθους, μόνο οι πέντε βρίσκονται σε απόλυτη εξομοίωση με τις μαρμάρινες επιτύμβιες στήλες του 5^{ου} αιώνα π.Χ., ενώ οι υπόλοιπες, άλλοτε απεικονίζονται πιο κοντά στις πραγματικές, με την εμφάνιση κοινών αρχιτεκτονικών στοιχείων και άλλοτε φαντάζουν εντελώς ξένες και απομακρυσμένες από τους κανόνες που διέπουν τη λεγόμενη «επιτάφια αρχιτεκτονική». Εδώ, λοιπόν, γεννάται το ερώτημα για το αν πρόκειται για πραγματικές επιτύμβιες στήλες ή απλώς, αποτελούν κατασκευάσματα της φαντασίας των καλλιτεχνών. Αν κρίνουμε από τα παραδείγματα της τυπολογίας των επιτύμβια στήλων, μπορούμε να πούμε ότι η απάντηση κρύβεται στο δεύτερο σκέλος της ερώτησης. Μια απάντηση, η οποία επιβεβαιώνεται και από τον τρόπο με τον οποίο διακοσμούσαν οι ζωγράφοι τα αγγεία τους.

Αυτό, λοιπόν, που αξίζει να σημειώσουμε εδώ, είναι ότι οι καλλιτέχνες που αρέσκονταν στην απεικόνιση του εικονογραφικού θέματος της «επίσκεψης στον τάφο» δε βασίζονταν στην παρατήρηση των επιτύμβια στήλων που ήταν στημένες στον Κεραμεικό αλλά διακοσμούσαν από μνήμης.

Σε τι εξυπηρετούσε, όμως, η φανταστική απεικόνιση και τι ήθελαν οι ζωγράφοι να αποδείξουν μέσω αυτής; Ίσως, η επιθυμία για εντυπωσιασμό να ήταν ένας από τους βασικούς λόγους ενώ η μεγάλη παραγωγή λευκών ληκύθων με τη συγκεκριμένη παράσταση μπορεί να αποτελούσε κίνητρο για τους ζωγράφους ώστε να αποδείξουν την καλλιτεχνική τους αξία. Ένα πολύπλοκο και ιδιόμορφο επιτύμβιο μνημείο, ίσως, ήταν αυτό που καθόριζε και την ταυτότητα του κάθε καλλιτέχνη. Γι' αυτό, λοιπόν, στις ληκύθους λευκού εδάφους, που δέχονται την παράσταση της «επίσκεψης σε τάφο», κυριαρχούν μνημεία που προκαλούν ζωνρή αίσθηση και ξεφεύγουν από τα δεδομένα της εποχής, διεγείροντας, έτσι, τη φαντασία του τότε επισκέπτη του νεκροταφείου και του σημερινού θεατή των αγγείων αυτών.

Εκατέρωθεν του επιτύμβιου μνημείου απεικονίζονται από μια μέχρι τρεις μορφές. Οι ζωγράφοι με την τοποθέτηση προσφορών στα χέρια αυτών, μας διαβεβαιώνουν για την «ιδιότητά» τους· πρόκειται, δηλαδή, για ζωντανές μορφές, οι οποίες ενδιαφέρονται για τη φροντίδα και το στολισμό του τάφου των συγγενών τους.

Στις πρώτες απεικονίσεις αυτής της παράστασης, γύρω στο 460 π.Χ., απέναντι απ' αυτές τις μορφές εγκαθίσταται μορφές που, επίσης, φέρουν στα χέρια τους προσφορές. Τα πρώτα παραδείγματα, λοιπόν, αυτού του εικονογραφικού θέματος μας εισάγουν στο κλίμα του ταφικού τελετουργικού, δηλαδή στη σιγουριά και τη βεβαιότητα για την υπόσταση των μορφών. Δέκα χρόνια μετά, δηλαδή γύρω στο 450 και έως το 420 π.Χ. η πεποίθηση και η ασφάλεια για το πρόσωπο που εμφανίζεται απέναντι από τη ζωντανή μορφή αρχίζει να χάνεται. Οι ζωγράφοι αφαιρούν τα αντικείμενα από τα χέρια των δευτέρων μορφών και αυτό περιπλέκει περισσότερο τα πράγματα. Πρόκειται για τους νεκρούς ή απλώς για ζωντανές μορφές, οι οποίες θρηνούν σιωπηλά για το χαμό των οικείων τους; Είναι δύσκολο να δοθεί η απάντηση αφού και τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης δε μας βοηθούν να αναγνωρίσουμε με σιγουριά τη μορφή και γι' αυτό το λόγο αρκούμαστε στις υποθέσεις. Κατά τη διάρκεια αυτών των 30 χρόνων οι ζωγράφοι κάνουν και πιο σταθερά και σίγουρα βήματα για την απεικόνιση των νεκρών. Οι παραστάσεις αυτές είναι λίγες, μας εισάγουν, όμως, στον κόσμο των τεθνεώτων και μας προαναγγέλλουν τις τάσεις των ζωγράφων του τέλους του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Για 20 χρόνια περίπου, δηλαδή από το 420 έως και το 400 π.Χ., την επιφάνεια του αγγείου καταλαμβάνουν τρεις μορφές, εκ των οποίων η μια ανήκει σίγουρα στον Κάτω Κόσμο αφού εμφανίζεται σκεφτική και θλιμμένη να κάθεται στα σκαλιά της επιτύμβιας στήλης της και να δέχεται τις

φροντίδες των ζωντανών συγγενών της. Στο τέλος του αιώνα, δηλαδή επανέρχεται το αίσθημα της σιγουριάς και της ασφάλειας για την ιδιότητα των μορφών.

Έτσι, λοιπόν, οι παραστάσεις της «επίσκεψης στον τάφο» ξεκινάνε με σιγουριά και τελειώνουν με βεβαιότητα, με την απεικόνιση του ταφικού τελετουργικού και την απόδοση του νεκρού αντίστοιχα. Στα μέσα του αιώνα, όμως, οι ζωγράφοι ταλαντεύονται ανάμεσα στην αβεβαιότητα, την αμφισβήτηση και τις υποθέσεις, προσπαθώντας να βρουν ισορροπίες και να εκφράσουν αυτό το εικονογραφικό θέμα όσο γίνεται καλύτερα.

Όσον αφορά στην απεικόνιση του νεκρού, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, είμαστε σίγουροι γι' αυτή στο τέλος του αιώνα, ορισμένες, όμως, παραστάσεις που αποτελούν προπομπό αυτής της βεβαιότητας κάνουν την εμφάνισή τους γύρω στο 440 π.Χ. Μια προσεκτική ματιά στις παραστάσεις, για τις οποίες είμαστε σίγουροι ότι απεικονίζεται ο τεθνεώς, μας βοηθάει να εντοπίσουμε τους άτυπους νόμους με τους οποίους γίνονται αναγνωρίσιμοι αυτοί. Έτσι, όταν μπορούμε με ασφάλεια να πούμε ότι στη σκηνή παριστάνεται ο νεκρός, αυτός εμφανίζεται πάντα καθιστός. Το άψυχο σώμα, λοιπόν, άλλοτε, δέχεται να το φιλοξενήσει ο κλισμός, άλλοτε το βραχώδες τοπίο και άλλοτε οι βαθμίδες της επιτύμβιας στήλης του. Επιπλέον, αυτό που χαρακτηρίζει τους νεκρούς και των τριών περιπτώσεων είναι η σκέψη, η μελαγχολία και η μη συνάντηση των βλεμμάτων τους με αυτά των ζωντανών φίλων και συγγενών τους, κάνοντάς τους να απομονώνονται και να απομακρύνονται, όπως άλλωστε επιβάλλει ο χαρακτήρας της νέας τους «κατοικίας».

«Οι γυναίκες κατά την κλασική περίοδο ήταν υπεύθυνες για τη φροντίδα του νεκρού. Η ετοιμασία του σώματος του τεθνεώτος, ο θρήνος και ο στολισμός του τάφου ήταν ένα, καθαρά, γυναικείο καθήκον»¹⁰⁵, μια υποχρέωση που άνηκε στον κόσμο του θηλυκού φύλου. Η εικόνα αυτή, όμως, ανατρέπεται γιατί μέσα από τα εικονογραφικά παραδείγματα των λευκών ληκύθων, όχι μόνο οι γυναίκες αλλά και οι άνδρες φαίνεται να κρατούν προσφορές και να ετοιμάζονται να τις εναποθέσουν στον τάφο. Οι ζωγράφοι, λοιπόν, ενάντια στις συνθήκες που επικρατούσαν κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. στην αθηναϊκή κοινωνία, «αναβαθμίζουν» τη θέση των γυναικών, εξισορροπώντας τις, έτσι, με το ανδρικό φύλο.

Πάνω στον άξονα και τις βαθμίδες του επιτύμβιου μνημείου ή κρεμασμένες στα χέρια των μορφών, ζωγραφίζονται από τους καλλιτέχνες οι προσφορές, δηλαδή

¹⁰⁵ Kurtz, 1984, σελ. 327.

τα προσωπικά αντικείμενα του νεκρού ή τα αντικείμενα εκείνα που πρόκειται να συμμετάσχουν στις ταφικές πρακτικές. Ο ρόλος τους είναι διττός: μπορεί να λειτουργούν διακοσμητικά, θέλοντας να αναδείξουν το σοβαρό αυτό μνημείο σε κάτι το ιδιαίτερο και το ωραίο, καθώς, επίσης μπορεί να αποτελούν και σύμβολα δόξας και τιμής, σύμβολα αίγλης προς τιμήν των νεκρών, προς τιμήν των προσωπικών ηρώων των συγγενών και των φίλων.

Πέρα από τα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε για το επιτάφιο μνημείο, τις μορφές που το περιβάλλουν και τις προσφορές που είναι αναρτημένες σ' αυτό, μπορούμε να αναφερθούμε και στις επιγραφές. Αυτό που μας κάνει εντύπωση, λοιπόν, στις λευκές ληκύθους, που δέχονται την παράσταση της «επίσκεψης στον τάφο», είναι η έλλειψη αυτών. Από τα 157 αγγεία που έχουν μελετηθεί στην παρούσα εργασία, δεν έχει βρεθεί σε κανένα επιγραφή, κάνοντάς μας να πιστέψουμε ότι η απουσία της μπορεί να οφείλεται στον περιορισμένο χώρο λόγω του μεγάλου όγκου του εικονογραφικού, αυτού, θέματος. Αυτή η μη παρουσία επιγραφών φαντάζει περίεργη, ωστόσο θα πρέπει να αποδεχτούμε τον παραπάνω ως τον πιο πειστικό λόγο για την ανυπαρξία τους.

Επιπλέον, αυτό που είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ είναι η γενικότητα που χαρακτηρίζει τόσο το σύνολο του εικονογραφικού θέματος όσο και την ταυτότητα των νεκρών, αφού δεν έχουμε την παρουσίαση πορτραίτων αλλά ανθρώπινων τύπων (πολεμιστές, μητέρες, κυνηγοί, σύζυγοι). Θα πρέπει, λοιπόν, να υποπτευθούμε ότι, εξαιτίας της παραγγελίας των αγγείων, που γινόταν από τους συγγενείς των νεκρών μετά το θάνατο του τιμώμενου προσώπου, οι ζωγράφοι είχαν κάποια αγγεία στα εργαστήριά τους, τα οποία ήταν έτοιμα για την ταφική τελετουργία.

Οι Ζωγράφοι, λοιπόν, εκτός από την απεικόνιση των νεκρών, δεν περιορίζονται σε κανόνες και νόμους για τη απόδοση αυτής της σκηνής. Είναι ελεύθεροι να εκφράσουν, όπως αυτοί θεωρούν καλύτερα, το εικονογραφικό θέμα της «επίσκεψης στον τάφο», καθιστώντας, έτσι την παράσταση του κάθε αγγείου μοναδική και ιδιαίτερη.



Εικόνα 1



Εικόνα 2



Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7



Εικόνα 8



Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 11



Εικόνα 12



Εικόνα 13



Εικόνα 14



Εικόνα 15



Εικόνα 16



Εικόνα 17



Εικόνα 18



Εικόνα 19



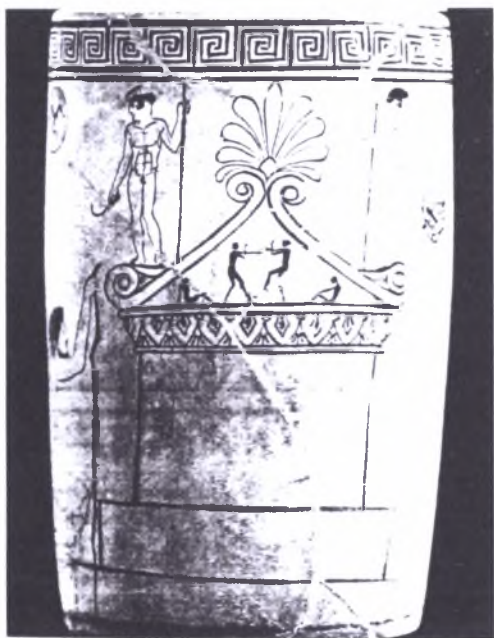
Εικόνα 20



Εικόνα 21



Εικόνα 22



Εικόνα 23



Εικόνα 24



Εικόνα 25



Εικόνα 26



Εικόνα 27



Εικόνα 28



Εικόνα 29



Εικόνα 30



Εικόνα 31



Εικόνα 32



Εικόνα 33



Εικόνα 34



Εικόνα 35

Εικόνα 36



Εικόνα 37



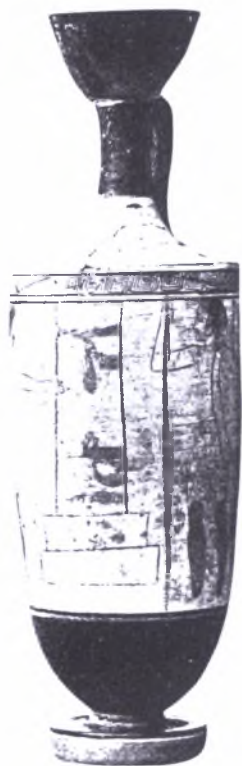
Εικόνα 38



Εικόνα 39



Εικόνα 40



Εικόνα 41



Εικόνα 42

Εικόνα 43



Εικόνα 44



Εικόνα 45





Εικόνα 46



Εικόνα 47



Εικόνα 48



Εικόνα 49



Εικόνα 50



Εικόνα 51



Εικόνα 52



Εικόνα 54



Εικόνα 53



Εικόνα 55



Εικόνα 56



Εικόνα 57



Εικόνα 58



Εικόνα 59



Εικόνα 60



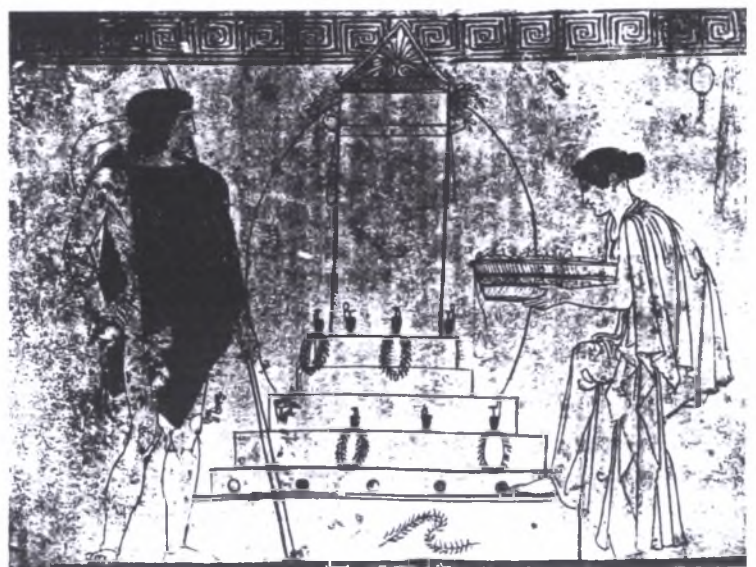
Εικόνα 61



Εικόνα 62



Εικόνα 63



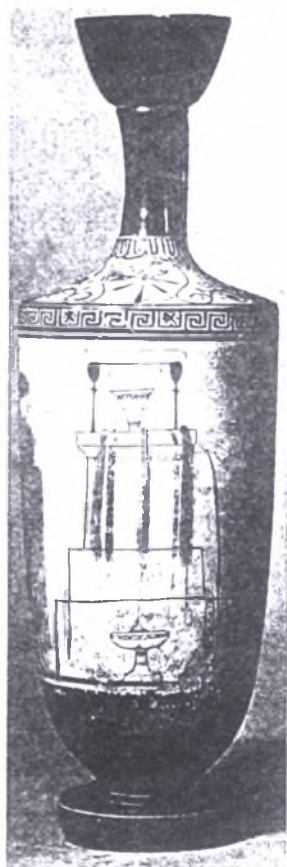
Εικόνα 64



Εικόνα 65



Εικόνα 66



Εικόνα 67



Εικόνα 68



Εικόνα 69



Εικόνα 70



Εικόνα 71

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών

AJA: American Journal of Archaeology

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baldassarre, I. «Tomba e stele nelle Lekythoi a fondo bianco», *AION X*, 1990, σελ. 107- 115.

Bazant, J. «Entre la croyance et l'expérience le mort sur les lécythes a fond blanc», *AION X*, 1990, σελ. 37-44.

Boardman, J. *Αθηναϊκά Μελανόμορφα Αγγεία*, Αθήνα 2001.

Boardman, J. *Αθηναϊκά Ερυθρόμορφα Αγγεία. Κλασική Περίοδος*, Αθήνα 1995.

Burkert, W. *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία: Αρχαϊκή και κλασική εποχή*, Αθήνα 1993.

Charbonneaux, J., Martin, R., Villard, F. *Classical Greek Art: 480 – 330 B.C.*, London 1972.

Fairbanks, A. *Athenian Lekythoi I*, New York 1907.

Fairbanks, A. *Athenian Lekythoi II*, New York 1914.

Grimal, P. *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, Θεσσαλονίκη 1991.

Gruben, G. *Ιερά και ναοί των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 2000.

Hellmann, M. C. *Η αρχαία ελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2003.

Johansen K.F. *The Attic Grave – reliefs of the classical period*, Copenhagen 1951.

Καββαδίας, Γ. *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*, Αθήνα, 2000.

Κεφαλίδου, Ε. *Νικητής: εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού*, Θεσσαλονίκη 1996.

Kurtz, Donna. *Athenian White Lekythoi, Patterns and Painters*, Oxford 1975.

Kurtz, D. «Vases for the dead, an attic selection, 750- 400 b.C.», *H.A.G. Brijder, 1st Symposium on Greek and Related Pottery*, Amsterdam 1984, σελ. 314-328.

- Kurtz, D. & Boardman, J. *Εθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, Αθήνα 1994.
- Laffineur, R. «Iconography as evidence of social and political status in mycenaean Greece», *EIKΩN (Aegaeum 8)*, 1992, σελ. 105-111.
- Lawton, C.L. *Attic Document Reliefs*, Oxford 1995.
- Mertens, J. «A White Lekythos in the Getty Museum», *GML* 1975, σελ. 27-36.
Μπακαλάκης, Γ. *Από τον Φειδία ως τον Πραξιτέλη*, Θεσσαλονίκη 1990.
- Oakley J. H. «The Bosanquet Painter», στο Oakley J. H., Coulson W. D. E., Palagia O. επιμ. *Athenian Potters and Painters: the Conference Proceedings*, Oxford 1997, σελ. 241-248.
- Παρλαμά, Λ & Σταμπολίδης Ν. *Η πόλη κάτω από την πόλη: ευρήματα από τις ανασκαφές του Μητροπολιτικού Σιδηροδρόμου των Αθηνών*, Αθήνα 2000.
- Rasmussen, T & Spivey, N., *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία*, Αθήνα 1997.
- Reeder, E.D. *Pandora. Women in Ancient*, Princeton 1996.
- Richter G.M.A. *Archaic Gravestones of Attica*, Great Britain 1988.
- Robertson, M. *Η τέχνη της αγγειογραφίας στην κλασική Αθήνα*, Αθήνα 2001.
- Rupp, D. «Altars as funerary monuments on Attic White Lekythoi», *AJA* 84, 1980, σελ. 524-527.
- Schreiber, T. *Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis*, California 1999.
- Σημαντώνη – Μπουρνιά, Ε. *Αττικά κλασικά επιτύμβια ανάγλυφα*, Αθήνα 1988.
- Shapiro H. A. «The Iconography of Mourning in Athenian Art», *AJA* 95, 1991, σελ.629-656.
- Straten, F. L. *Hiera Kala: images of animal sacrifice in archaic and classical Greece*, Leiden- New York 1995.
- Τιβέριος, Μ. *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία Αγγεία*, Αθήνα 1996.
- Τζάχου – Αλεξανδρή, Ο. *Λευκές Λήκυθοι του Ζωγράφου του Αχιλλέως στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Αθήνα 1998.
- Τζουβάρα – Σούλη Χ. *Τεχνική και Σχήματα Αγγείων 6^{ου} – 4^{ου} π.Χ. αι.*, Ιωάννινα 1998.
- Φιλίππακη, Β. «Αττικάί Λευκαί Λήκυθοι», *AAA* 2, 1969, σελ. 290-309.

West, M.L. *Ancient Greek Music*, Oxford 1994.

Χουρμουζιάδης, Γ. *Το χρυσάφι του κόσμου*, Αθήνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ¹

1. Απλή επιτύμβια στήλη.

Αρ. κατ.: 5, 10bis, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42β, 43, 44, 46, 47β, 49, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 64, 69, 70, 71, 75, 83, 88, 97, 102β, 104, 108, 110, 111, 119, 120, 121, 128α, 140.

2. Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο.

Αρ. κατ.: 15, 22, 36, 37, 45, 48, 51, 56, 67, 68, 78, 86, 107, 148.

3. Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο και αετωματική επίστεψη.

Αρ. κατ.: 57, 58, 65, 72, 107bis α, 109.

4. Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο και αετωματική επίστεψη (με ακρωτήρια).

Αρ. κατ.: 6, 74, 77.

5. Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο και ανθεμωτή επίστεψη.

Αρ. κατ.: 73, 76, 112, 155.

6. Επιτύμβια στήλη με κυμάτιο, βλαστόσπειρες και ανθεμωτή επίστεψη.

Αρ. κατ.: 80, 81.

7. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο.

Αρ. κατ.: 25, 38, 63, 82, 89, 95, 97, 98, 99, 103, 113, 115, 117, 118, 128β, 141, 146α, 151, 152.

8. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και ανθεμωτή επίστεψη.

Αρ. κατ.: 114.

9. Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και αετωματική επίστεψη.

Αρ. κατ.: 1, 8.

¹ Σε ορισμένες λευκές ληκόθους ο εικονογραφικός τύπος της «επίσκεψης στον τάφο» περιλαμβάνει δυο ταφικά μνημεία. Για να υπάρχει, λοιπόν, ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσά τους, στην επιτύμβια στήλη που βρίσκεται μπροστά έχει δοθεί το γράμμα «α», ενώ στο ταφικό μνημείο που συμπληρώνει το βάθος έχει δοθεί το γράμμα «β».

- 10.Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και ακρωτήρια.**
Αρ. κατ.: 145.
- 11.Επιτύμβια στήλη με επίκρανο και φύλλα άκανθας.**
Αρ. κατ.: 122, 123, 129, 132, 144, 146β.
- 12.Επιτύμβια στήλη με επίκρανο, βλαστόσπειρες, ανθέμιο και φύλλα άκανθας.**
Αρ. κατ.:142
- 13.Επιτύμβια στήλη με διπλό επίκρανο και φύλλα άκανθας.**
Αρ. κατ.: 126, 143.
- 14.Επιτύμβια στήλη με επίκρανο, βαθμιδωτή εξαμερή επίστεψη και στέλεχος πάνω από την επίστεψη.**
Αρ. κατ.: 4α.
- 15.Επιτύμβια στήλη με αετωματική επίστεψη.**
Αρ. κατ.: 42α, 62, 85, 92, 135, 156.
- 16.Επιτύμβια στήλη με αετωματική επίστεψη(με ακρωτήρια).**
Αρ. κατ.: 84, 94, 125, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 139.
- 17.Επιτύμβια στήλη με ανθεμωτή επίστεψη.**
Αρ. κατ.: 2 α, 2β, 7, 79, 84, 106, 116, 124.
- 18.Επιτύμβια στήλη με τριμερή βαθμιδωτή επίστεψη.**
Αρ. κατ.: 127.
- 19.Επιτύμβια στήλη με οξυκόρυφη απόληξη.**
Αρ. κατ.: 3α, 10, 153, 154.
- 20.Επιτύμβια στήλη που φέρει ολόγλυφη μορφή ως επίστεψη.**
Αρ. κατ.: 11, 12, 93, 100, 149,150.
- 21. Κτιστό ταφικό μνημείο με ανθρώπινη μορφή στο εσωτερικό.**
Αρ. κατ.: 157.

22. Τύμβος.

Αρ. κατ.: 3β, 4β, 9, 47α, 50, 87, 90, 91, 96β, 105, 107bis β.

23. Βωμός.

Αρ. κατ.: 66, 96α, 101, 102α.

24. Λίθινη λουτροφόρος.

Αρ. κατ.: 147.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

- 1. Ανδρική και γυναικεία μορφή εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 4, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 32, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 81, 84, 101, 107, 107bis, 108, 111bis, 129, 151, 154.
- 2. Δυο γυναικείες μορφές εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 1, 2, 5, 6, 8, 47, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 69, 70, 82, 83, 89, 91, 104, 115, 117, 124, 150, 156.
- 3. Γυναικεία μορφή και νέος εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 7, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 52, 54, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 76, 77, 78, 80, 86, 93, 95, 110, 118, 126, 127, 128, 133, 142, 146, 153, 155.
- 4. Ανδρική μορφή και κορίτσι εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 103.
- 5. Γυναικεία μορφή και κορίτσι εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 97.
- 6. Ανδρική μορφή και νέος εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 88, 116, 152.
- 7. Δυο νέοι εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 41, 43, 44, 45, 49, 53, 85, 111.
- 8. Νέος και νέα εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 34, 42, 75, 102.
- 9. Θρηνωδός δίπλα από επιτύμβια στήλη.**
Αρ. κατ.: 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.
- 10. Νέος και θρηνωδός εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 94, 144.
- 11. Πολεμιστής και ανδρική μορφή εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 46.

- 12. Πολεμιστής και γυναικεία μορφή εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 40, 64, 79, 105.

- 13. Πολεμιστής και νέος εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 106.

- 14. Πολεμιστής και θρηνωδός εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 92, 112.

- 15. Γυναικεία μορφή και μορφή με νεγροειδή χαρακτηριστικά εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης.**
Αρ. κατ.: 100, 109.

- 16. Μια μορφή μπροστά από επιτύμβια στήλη.**
Αρ. κατ.: 3, 9, 10, 10bis, 59, 96, 113, 114, 119, 120, 121, 123, 143, 145, 147, 148, 149.

- 17. Τρεις μορφές μπροστά από επιτύμβια στήλη.**
Αρ. κατ.: 122, 125, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141.

- 18. Άλλες κατηγορίες.**
Αρ. κατ.: 87, 90, 98, 99, 131, 137.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΓΓΕΙΩΝ

1. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1982. **Ζωγράφος του Beldam**. ABL 267. Kurtz 1975, pl.18, 2. Στήλη: τύπος 9, Μορφή: τύπος 2.
2. New York, Metropolitan Museum of Art 35.11.5. **Ζωγράφος του Vouni**. ARV 744, 1. Kurtz 1975, pl. 26,2. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 2.
3. Αθήνα, Ε.Α.Μ., 1875. **Ομάδα της Αθήνας 2025**. ARV 722, 2. Kurtz 1975, pl.21, 4. Στήλη: τύπος 19, Μορφή: τύπος 16.
4. Λονδίνο 1928.2-13.1. **Ζωγράφος των Αθηνών 1826**. ARV 746, 4. Boardman 1995. σελ.144, εικ. 253. Στήλη: τύπος 14, Μορφή: τύπος 1.
5. Μαδρίτη 19497. **Ζωγράφος της Επιγραφής**. ARV 748, 1. Boardman 1995. σελ.146, εικ. 257. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 2.
6. Αθήνα, Ε.Α.Μ., 1958. Ζωγράφος του Επιγραφής. ARV 748, 2. Kurtz 1984, εικ. 7. Στήλη: τύπος 6, Μορφή: τύπος 2.
7. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1970. Ζωγράφος της Επιγραφής. ARV 749.5. Baldassarre, εικ. 15,3. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 3.
8. London, British Museum D65. **Ομάδα του Λονδίνου D65**. ARV 752, 2. Kurtz 1975, pl.18, 3. Στήλη: τύπος 9, Μορφή: τύπος 2.
9. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ζωγράφος του Τύμβου**. AP.EYP.A 15037. Παρλαμά – Σταμπολίδης, 2000, σελ.347, εικ.377. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 16.
10. Oxford, Asmolean Museum, 1956, 14. Ζωγράφος του Τύμβου. ARV 754.13. Baldassarre, εικ. 18,2-3. Στήλη: τύπος 19, Μορφή: 16.
- 10 bis. Παρίσι, Musée du Louvre, MNB 3059. Ζωγράφος του Τύμβου. ARV 754, 14. Boardman 1995, σελ. 146, εικ. 258. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 16.
11. Αθήνα, ΕΑΜ 1818. **Ζωγράφος του Sabouroff**. ARV² 845,169. Καββαδίας 2000, πιν. 2,118, αρ.176. Στήλη: τύπος 20, Μορφή: τύπος 1.
12. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 10.220. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,170. Καββαδίας 2000, πιν. 119, αρ.177. Στήλη: τύπος 20, Μορφή: τύπος 1.
13. Γλασκόβη, Hunterian Museum D 1970,28. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 846,182. Καββαδίας 2000, πιν. 126, αρ.189. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 1.
14. Houston, Museum of Fine Arts 37, 9. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847, 205. Καββαδίας 2000, πιν. 143, αρ. 214. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 1.
15. Αμβούργο, Museum für Kunst und Gernerbe 1896,21. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,206. Καββαδίας 2000, πιν. 144-145, αρ.215. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 1.
16. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (ex Schoen 76). Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,171. Καββαδίας 2000, πιν. 120, αρ.178. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
17. Αθήνα, Εμπόριο Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,172. Καββαδίας 2000, πιν. 121, αρ. 179. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
18. Αθήνα, Μουσείο Κανελλοπούλου 51. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 848,231. Καββαδίας 2000, πιν. 157, αρ. 241. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.

19. Uppsala, Universität, Antikens Kultur och Samhällsliv K 852. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,242. Καββαδίας 2000, πιν. 159, αρ. 252. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
20. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (ex Schoen 77). Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,179. Καββαδίας 2000, πιν. 124, αρ.186. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
21. Toronto, Royal Ontario Museum 959.17.32. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 848,224. Καββαδίας 2000, πιν. 156, αρ.234. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
22. Washington, National Museum of National History, Smithsonian Institute 260207. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,243. Καββαδίας 2000, πιν. 160, αρ.253. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 9.
23. Οξφόρδη, Asmolean Museum 1929.501. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,173. Καββαδίας 2000, πιν. 122, αρ.180. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
24. Amiens, Musée de Picardie 3592. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,181. Καββαδίας 2000, πιν. 125, αρ. 188. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
25. Αθήνα, ΕΑΜ 2019. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 848,216. Καββαδίας 2000, πιν. 6,152, αρ. 226. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 9.
26. Laon, Musée Archeologique Municipal 37.946. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 848,223. Καββαδίας 2000, πιν. 156, αρ. 233. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
27. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο D82. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,251. Καββαδίας 2000, πιν. 164, αρ. 261. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
28. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 1899.6.2. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850, 256. Καββαδίας 2000, πιν. 166-167, αρ. 266. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
29. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 1899.6.2. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850, 257. Καββαδίας 2000, πιν. 168-169, αρ. 267. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
30. Wurzburg, Martin von Wagner Museum L561. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850, 269. Καββαδίας 2000, πιν. 173, αρ. 278. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 9.
31. Ελβετία, Ιδιωτική συλλογή. Ζωγράφος του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 184, αρ. 294. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
32. Ελευσίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο 1683. Ζωγράφος του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 185, αρ. 295. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 1.
33. Tampa, The Tampa Museum of Art 86.80. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 846,188. Καββαδίας 2000, πιν. 134, αρ. 196. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
34. Birmingham, Museums and Art Gallery 1453, 67. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 424,184bis. Καββαδίας 2000, πιν. 128-129, αρ.192. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 8.
35. Bayonne, Musée Bonnat 223. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 846, 185. Καββαδίας 2000, πιν. 130-131, αρ.193. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
36. Λοζάννη, Εμπόριο Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,224. Καββαδίας 2000, πιν. 161, αρ.254. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 3.
37. Ελβετία, Ιδιωτική Συλλογή (?). Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 848,222. Καββαδίας 2000, πιν. 155, αρ. 232. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 3.

38. Ν. Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 51.11.4. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,203. Καββαδίας 2000, πιν. 142, αρ.210. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 3.
39. Ν. Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 06.1021.132. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,245. Καββαδίας 2000, πιν. 162, αρ.255. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
40. Poznan, Muzeum Narodowe A727. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850,268. Καββαδίας 2000, πιν. 172, αρ.277. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 12.
41. Παρίσι, Musee Rodin TC 853. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845, 175. Καββαδίας 2000, πιν. 123, αρ. 182. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 7.
42. Βερολίνο, Staatliche Mused F2448. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 846,184. Καββαδίας 2000, πιν. 127, αρ.191. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 8.
43. Αθήνα, Μουσείο Ακροπόλεως. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 846,221. Καββαδίας 2000, πιν. 154, αρ.231. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 7.
44. Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen T378. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,249. Καββαδίας 2000, πιν. 163, αρ.259. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 7.
45. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 4238. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,250. Καββαδίας 2000, πιν.163, αρ. 260. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 7.
46. Στοκχόλμη, Ιδιωτική Συλλογή Galt. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 848.227. Καββαδίας 2000, πιν. 157, αρ. 237. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 11
47. Mainz, Universität Antikensammlung 132. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,207. Καββαδίας 2000, πιν. 146-147, αρ. 216. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 2.
48. Christchurch, University of Canterbury 161/53. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 849,236. Καββαδίας 2000, πιν. 158, αρ. 249. Στήλη: τύπος 2, Μορφή:τύπος 2.
49. Ερέτρια, Αρχαιολογικό Μουσείο 16539. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 845,187. Καββαδίας 2000, πιν. 132-133, αρ.195. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 7.
50. Laon, Musee Archeologique Municipal 37.939. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,209. Καββαδίας 2000, πιν. 149, αρ.218. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 2.
51. Laon, Musee Archeologique Municipal 37.942. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,208. Καββαδίας 2000, πιν. 148, αρ.217. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 2.
52. Ιαπωνία, Συλλογή Hasimoto(Kyoto) 28. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,212. Καββαδίας 2000, πιν. 150, αρ.222. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
53. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 2018. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 847,215. Καββαδίας 2000, πιν. 5,151, αρ.225. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 7.
54. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 2782. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850,259. Καββαδίας 2000, πιν. 170, αρ.269. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.

55. Αγία Πετρούπολη, Enuitage 2409. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850,260. Καββαδίας 2000, πιν. 170, αρ.270. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 2.
56. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 17347. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850,261. Καββαδίας 2000, πιν. 170, αρ.271. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 2.
57. Οξφόρδη, Asmolean Museum 1966.771. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850,264. Καββαδίας 2000, πιν. 171, αρ.273. Στήλη: τύπος 3, Μορφή: τύπος 2.
58. Ν. Υόρκη, Συλλογή Mitchell. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850,267. Καββαδίας 2000, πιν. 172, αρ.276. Στήλη: τύπος 3, Μορφή: τύπος 2.
59. Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional 19591. Ζωγράφος του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 180, αρ.290. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 16.
60. Κολωνία, Römisch- Germanisches Museum GA 64. Ζωγράφος του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 194, αρ.319. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
61. Αθήνα, Εμπόριο Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 196, αρ.321. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 3.
62. Αθήνα, Εμπόριο Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 196, αρ.322. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 3.
63. Βασιλεία, Συλλογή J. R. Geigy. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV² 850, 253. Καββαδίας 2000, πιν. 165, αρ.263. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 3.
64. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Sabouroff. ΑΡ. ΕΥΡ. Α 15046. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 254, εικ.235. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 12.
65. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος του Sabouroff. ΑΡ. ΕΥΡ. Α 15042. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 254, εικ.236. Στήλη: τύπος 3, Μορφή: τύπος 3.
66. Berlin, Staatliche Museen inv. 3262. Ζωγράφος του Sabouroff. ARV 845,168. Kurtz 1975, pl. 28,2. Στήλη: τύπος 23, Μορφή: τύπος 3.
67. Paul Getty Museum 73.ΑΕ.42. Ζωγράφος του Sabouroff. Mertens 1975, σελ: 30, εικ. 1-5. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 1.
68. Αθήνα, Ε.Α.Μ. ΝΜ 12747. Ζωγράφος του Sabouroff. Mertens 1975, σελ:34, εικ. 8. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 1.
69. Toronto, Royal Ontario Museum 929, 22.7. Τεχνοτροπία συγγενής του Ζωγράφου του Sabouroff. ARV 855. Kurtz 1975, pl. 29,4. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 2.
70. Ελγολάνδη, Συλλογή Kropatschek. **Ζωγράφος του Cambridge 28.2.** ARV² 855ix3. Καββαδίας 2000, πιν. 201 α. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 2.
71. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 2021. **Ζωγράφος της Αθήνας 2020.** ARV 854,1. Kurtz 1975, pl. 29,3. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 1.
72. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1821. **Ζωγράφος του Αχιλλέως.** ARV² 998,168. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 39-42, αρ.13. Στήλη: τύπος 3, Μορφή: τύπος 1.
73. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 12745. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 999,185. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 51-54, αρ.16. Στήλη: τύπος 5, Μορφή: τύπος 1.
74. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 20702. Ζωγράφος του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 63-64, αρ.20. Στήλη: τύπος 4, Μορφή: τύπος 1.
75. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1980. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 998,170. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 73-74, αρ.24. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 1.
76. Αθήνα, Ε.Α.Μ. Β.Σ.4. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 1000,187. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 79-80, αρ. 27. Στήλη: τύπος 5, Μορφή: τύπος 3.

77. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1838. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 1004, 34. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 81-82, αρ.28. Στήλη: τύπος 4, Μορφή: τύπος 3.
78. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1992. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 1003, 30. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 83-84, αρ.29. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 3.
79. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1965. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 1003, 29. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 85-86, αρ.30. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 12.
80. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1819. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 1004, 39. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 87-88, αρ.31. Στήλη: τύπος 6, Μορφή: τύπος 3.
81. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1820. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV² 1004, 40. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, πιν. 89-90, αρ.32. Στήλη: τύπος 6, Μορφή: τύπος 1.
82. Vienna, Kunsthistorisches Museum 3746. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV 998.164. Kurtz 1975, pl.33, 2. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 2.
83. Amiens, Musée de Picardie, 3057.172.33. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV 1000,200. Kurtz 1975, pl.33, 3. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 2.
84. Oxford, Asmolean Museum, 1947, 24. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV 1000, 192. Kurtz 1975, pl.35, 3. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 1.
85. London, British Museum D54. Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV 1000, 183. Kurtz 1975, pl.36, 1. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 7.
86. Oxford, Asmolean Museum, 545(1896, 41). Ζωγράφος του Αχιλλέως. ARV 998.165. Kurtz 1975, pl.36, 2. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 3.
87. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1940. Τεχνοτροπία συγγενής του Ζωγράφου του Αχιλλέως. ARV 1004, 41. Kurtz 1975, pl. 38, 1. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 18.
88. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 13701. Τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Αχιλλέως. ARV 748. Kurtz 1975, pl.39, 2. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 6.
89. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptotek 2797. **Ζωγράφος της Φιάλης**. ARV² 1022.139. Robertson 2001, σελ.302, εικ. 220. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 2.
90. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen(2797). Ζωγράφος της Φιάλης. ARV 1022, 138. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, σελ.263, εικ. 299-300. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 18.
91. Αθήνα 19355. Ζωγράφος της Φιάλης. ARV 1022,13bis. Boardman 1995. σελ.149, εικ. 267. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 2.
92. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ζωγράφος Μονάχου 2335**. ΑΡ. ΕΥΡ. Α 15039. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ.252, εικ.232. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 14.
93. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος Μονάχου 2335. ΑΡ. ΕΥΡ. Α 15041. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ.252, εικ.233. Στήλη: τύπος 20, Μορφή: τύπος 3.
94. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος του Μονάχου 2335. ΑΡ.ΕΥΡ.Α 15479. Παρλαμά – Σταμπολίδης 2000, σελ.350, εικ.382. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 10.
95. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1933. Ζωγράφος του Μονάχου 2335. ARV 1168.135. Kurtz 1975, pl. 41, 3. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 3.
96. New York, Metropolitan Museum of Art, 34.32.2. Ζωγράφος του Μονάχου 2335. ARV 1168.131. Kurtz 1975, pl. 42, 2. Στήλη: τύπος 23, Μορφή: τύπος 16.
97. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 12792. **Ζωγράφος του Θανάτου**. ARV² 1229.28. Robertson 2001, σελ.295, εικ. 215. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 5.

98. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο(D 58). Ζωγράφος του Θανάτου. ARV, p.1228, 12. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, σελ.267, εικ. 304. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 18.
99. Λονδίνο D 60. Ζωγράφος του Θανάτου. ARV 1230, 37. Boardman 1995. σελ.150, εικ. 272. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 18.
100. London, Collection of Claude Hankes-Drielsma. Ζωγράφος του Θανάτου. ARV² 1230, 44. Reeder 1996, σελ. 223, εικ. 54. Στήλη: τύπος 20, Μορφή: τύπος 15.
101. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, 01.8080. Τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Θανάτου. ARV 1231. Boardman 1995. σελ.151, εικ. 273. Στήλη: τύπος 23, Μορφή: τύπος 1.
102. Βοστώνη, Museum of Fine Arts, 00.359. Ζωγράφος του Θανάτου. ARV 1229, 23. Kurtz 1975, pl. 32, 1. Στήλη: τύπος 23, Μορφή: τύπος 8.
103. New York, Metropolitan Museum of Art 12.229.10. Ζωγράφος του Θανάτου. ARV 1229, 26. Kurtz 1975, pl. 33, 1. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 4.
104. New York, Metropolitan Museum of Art, 11.212.8. Συγγενής τεχνοτροπία με τον Ζωγράφο του Θανάτου. ARV 1231.2. Baldassarre, εικ. 18,5-6. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 2.
105. Ticino, Ιδιωτική συλλογή K 315. **Ζωγράφος του Bosanquet**. Oakley, Coulson, William 1997, σελ. 241-242, εικ. 1-3. Στήλη: τύπος 22, Μορφή: τύπος 12.
106. Bayonne, Musee Bonnat 220. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV² 1231,3. Oakley, Coulson, William 1997, σελ. 243, εικ. 4. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 13.
107. Αθήνα, Ντινόπουλος 8. Ζωγράφος του Bosanquet. Oakley, Coulson, William, σελ. 243, εικ. 5-6. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 1.
- 107bis. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1935. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV² 1227, 1. Boardman 1995, σελ. 149, εικ. 269. Στήλη: τύπος 3, Μορφή: τύπος 1.
108. Αθήνα, Μουσείο Κανελλόπουλου 49. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV² 1227, 6. Oakley, Coulson, William 1997, σελ. 244, εικ. 7-8. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 1.
109. Βερολίνο inv. 3291. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV 1227, 9. Boardman 1995. σελ.150, εικ. 270. Στήλη: τύπος 3, Μορφή: τύπος 15.
110. New York, Metropolitan Museum of Art, 23.160.39. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV 1227, 4. Kurtz 1975, εικ. 18, 4. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
111. New York, Metropolitan Museum of Art, 23.160.38. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV 1227.5. Mertens 1975, σελ: 34, εικ. 7. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 7.
- 111bis. London, British Museum, 1907. 7 – 10. 10. Ζωγράφος του Bosanquet. ARV 1227, 10.3. Kurtz 1975, pl. 40, 2. Στήλη: τύπος ?, Μορφή: τύπος 1.
112. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ζωγράφος του Πτηνού**. ΑΡ.ΕΥΡ.Α 15040. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 254, εικ.234. Στήλη: τύπος 5, Μορφή: τύπος 14.
113. Marburg Πανεπιστήμιο, 1016. Ζωγράφος του Πτηνού. ARV 1233, 19. Boardman 1995. σελ.151, εικ. 274. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 16.
114. London, British Museum D66. Ζωγράφος του Πτηνού. ARV 1233, 23. Kurtz 1975, pl.40, 2. Στήλη: τύπος 8, Μορφή: τύπος 16.

115. New York, Metropolitan Museum of Art 22.139.10. Κύκλος του Ζωγράφου του Πτηνού. ARV 1236. Kurtz 1975, pl. 41, 2. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 2.
116. Αθήνα, E.A.M. 1956. Oxford, Asmolean Museum, 544(G 254).Τεχνοτροπία του Ζωγράφου του Πτηνού. ARV 1234, 21. Kurtz 1975, pl.39, 4. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 6.
117. Αθήνα, E.A.M. 1934.**Ζωγράφος της Αθήνας 1934**. ARV 1236, 1. Kurtz 1975, pl. 40, 4. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 2.
118. Berlin, Staatliche Museen 2454. Τεχνοτροπία συγγενής του Ζωγράφου της Αθήνας 1934. ARV 1236. Kurtz 1975, pl.41, 1. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 3.
119. Αθήνα, E.A.M. 1985. **Ζωγράφος του Δαυλού**. ARV 1246, 3. Kurtz 1975, pl. 45, 2. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 16.
120. Αθήνα, E.A.M. 1979. Ζωγράφος του Δαυλού. ARV 1246, 2. Kurtz 1975, pl. 45,3. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 16.
121. Αθήνα, E.A.M. 1979. Ζωγράφος του Δαυλού. ARV 1246, 1. Kurtz 1975, pl. 45,4. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 16.
122. **Ζωγράφος της Γυναίκας**. ARV, p. 1732. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, σελ.267, εικ. 305. Στήλη: τύπος 11, Μορφή: τύπος 17.
123. Αθήνα 14517.Ζωγράφος της Γυναίκας. ARV 1374, 18. Boardman 1995. σελ.152, εικ. 277. Στήλη: τύπος 11, Μορφή: τύπος 16.
124. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 234. Ζωγράφος της Γυναίκας. ARV 1372,17. Kurtz 1975, pl. 43, 2. Στήλη: τύπος 17, Μορφή: τύπος 2.
125. London, British Museum D72. **Ζωγράφος του Λονδίνου D72**. ARV 1375.1. Kurtz 1975, pl. 46, 1. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 17.
126. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ζωγράφος των Καλαμιών**. AP. EYP. A 15533. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 239, εικ.220. Στήλη: τύπος 13, Μορφή: τύπος 3.
127. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Τεχνοτροπική συγγένεια του Ζωγράφου του Πουλιού και του Ζωγράφου των Καλαμιών. AP.EYP.A 15302. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 351, εικ.384. Στήλη: τύπος 18, Μορφή: τύπος 3.
128. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος των Καλαμιών. AP.EYP.A 15293. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ.354, εικ.385. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 3.
129. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. Ζωγράφος των Καλαμιών. AP.EYP.A 15295. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ.353, εικ.386. Στήλη: τύπος 11, Μορφή: τύπος 1.
130. Paris, Musée du Louvre, MNB 616. Ζωγράφος των Καλαμιών. ARV 1378,44. Kurtz 1975, pl.46, 2. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 17.
131. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe , 1917.817. Ζωγράφος των Καλαμιών. ARV 1321,111. Kurtz 1975, pl.47, 1. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 18.
132. Chicago, The Art Institute, 07.18. Ζωγράφος των Καλαμιών. ARV 1381.114. Kurtz 1975, pl.51, 1. Στήλη: τύπος 11, Μορφή: τύπος 17.
133. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ομάδα R**. AP.EYP.A 15480. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ.359, εικ.393. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 3.
134. Αθήνα, E.A.M. 1817. Ομάδα R. ARV, p. 1383,11. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, σελ.264, εικ. 301. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 17.

135. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1833. Ομάδα R. ARV, p. 1384, 17. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, σελ.264, εικ. 302. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 17.
136. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1816. Ομάδα R. ARV, p. 1383, 12. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, σελ.266, εικ. 303. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 17.
137. Λούβρο CA 537. Ομάδα R. ARV 1384, 18. Boardman 1995. σελ.154, εικ. 282. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 18.
138. New York, Metropolitan Museum of Art, 41.162.12. Ομάδα R. ARV 1384.1. Kurtz 1975, pl.48, 3. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 17.
139. Paris, Musée du Louvre, CA 536. Ομάδα R. ARV 1383.4. Kurtz 1975, pl.49, 2. Στήλη: τύπος 16, Μορφή: τύπος 17.
140. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 17276. Ομάδα R. ARV 1384.16. Kurtz 1975, pl.49,3. Στήλη: τύπος 1, Μορφή: τύπος 17.
141. London, British Museum D71. Ομάδα R. ARV 1384, 15. Kurtz 1975, pl.49,4. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 17.
142. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ζωγράφος του Τριγλύφου**. ΑΡ.ΕΥΡ.Α 15037. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 256, εικ.237. Στήλη: τύπος 12, Μορφή: τύπος 3.
143. Zurich, University 2518. Ζωγράφος του Τριγλύφου. ARV 1386, 38. Kurtz 1975, pl. 51, 3. Στήλη: τύπος 13, Μορφή: τύπος 16.
144. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. **Ομάδα του Βερολίνου 2459**. ΑΡ. ΕΥΡ. Α 15373. Παρλαμά - Σταμπολίδης 2000, σελ. 235, εικ.213. Στήλη: τύπος 11, Μορφή: τύπος 10.
145. Copenhagen, National Museum 4986. **Ζωγράφος της Κοπεγχάγης 4986**. ARV 1389,1. Kurtz 1975, pl. 52, 1. Στήλη: τύπος 10, Μορφή: τύπος 16.
146. New York, Metropolitan Museum of Art, 07.1. Ζωγράφος της Κοπεγχάγης 4986. ARV 1389, 2. Kurtz 1975, pl. 52,2. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 3.
147. Αθήνα, Ε.Α.Μ., 1975. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Kurtz 1975, pl. 20, 3. Στήλη: τύπος 24, Μορφή: τύπος 16.
148. Αθήνα, Ε.Α.Μ., 164.22. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Kurtz 1975, pl. 28, 3. Στήλη: τύπος 2, Μορφή: τύπος 16.
149. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1938. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Kurtz 1975, pl.36, 3. Στήλη: τύπος 20, Μορφή: τύπος 16.
150. New York, Metropolitan Museum of Art 06.1075. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Kurtz 1975, pl.39, 1. Στήλη: τύπος 20, Μορφή: τύπος 2.
151. Αθήνα, Ε.Α.Μ. 1941. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Kurtz 1975, pl.40, 3. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 1.
152. Ithaca (New York), Museum. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Kurtz 1975, pl. 53, 1. Στήλη: τύπος 7, Μορφή: τύπος 6.
153. Parigi, Museo del Louvre CA 1640. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Baldassarre, εικ. 15,4. Στήλη: τύπος 19, Μορφή: τύπος 3.
154. Boston, Museum of Fine Arts, 1970.428.6. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Baldassarre, εικ. 15,5. Στήλη: τύπος 19, Μορφή: τύπος 1.
155. Zürich, Archäologisches Institut der Universität L 545. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Shapiro, σελ: 654, εικ. 26. Στήλη: τύπος 5, Μορφή: τύπος 3.
156. Αθήνα, Γ' Εφορεία Αρχαιοτήτων. ΑΡ. ΕΥΡ. Α 15372. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Παρλαμά- Σταμπολίδης 2000, σελ. εικ. 214. Στήλη: τύπος 15, Μορφή: τύπος 2.
157. Leningrad, Ermitage B 2657. **Δεν έχει αποδοθεί σε ζωγράφο**. Bazant. σελ. 38, εικ. 2. Στήλη: τύπος 21, Μορφή: δεν απεικονίζεται.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Λευκή λήκυθος του ζωγράφου της Επιγραφής. Kurtz 1975, εικ. 19, 3.
2. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 63, αρ. κατ. 20 (20702).
3. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 81, αρ. κατ. 28 (1838).
4. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 87, αρ. κατ. 31 (1819).
5. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 89, αρ. κατ. 32 (1820).
6. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, εικ. 304.
7. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Πτηνού. Kurtz 1975, εικ. 40, 2.
8. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Beldam. Kurtz 1975, εικ. 18, 2.
9. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Ομάδας του Λονδίνου D65. Kurtz 1975, εικ. 18, 3.
10. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Κοπεγχάγης 4986. Kurtz 1975, εικ. 52, 1.
11. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Τριγλύφου. Παρλαμά & Σταμπολίδης 2000, εικ. 237.
12. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου των Καλαμιών. Παρλαμά & Σταμπολίδης 2000, εικ. 239.
13. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Τριγλύφου. Kurtz 1975, εικ. 51, 3.
14. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Αθήνας 1826. Boardman 1995, εικ. 253.
15. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου των Καλαμιών. Παρλαμά & Σταμπολίδης 2000, εικ. 384.
16. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Μονάχου 2335. Παρλαμά & Σταμπολίδης 2000, εικ. 233.
17. Λευκή λήκυθος. Kurtz 1975, εικ. 39, 1.
18. Λευκή λήκυθος. Kurtz 1975, εικ. 36, 3.
19. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 2, 118.
20. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 119.
21. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Reeder 1996, εικ. 54.
22. Λευκή λήκυθος. Bazant 1990, εικ. 2.
23. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Rupp 1980, εικ. 1.
24. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Rupp 1980, εικ. 2-3.
25. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Μονάχου 2335. Rupp 1980, εικ. 4.
26. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Rupp 1980, εικ. 5.
27. Λευκή λήκυθος. Kurtz 1975, εικ. 20, 3.
28. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 143.
29. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 120.
30. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 132-133.
31. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Επιγραφής. Kurtz 1975, εικ. 19, 1
32. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Τύμβου. Παρλαμά & Σταμπολίδης 2000, εικ. 377.
33. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Τύμβου. Baldassarre 1990, εικ. 2-3.
34. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 146-147.
35. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 158.
36. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 123.

37. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 154.
38. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 6, 152.
39. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 5, 151.
40. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 172 (αρ. 277).
41. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 157 (αρ. 237).
42. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Παρλαμά & Σταμπολίδης 2000, εικ. 236.
43. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 144, 145.
44. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 39, αρ. κατ. 13 (1821).
45. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 52, αρ. κατ. 16 (12745).
46. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Τζάχου – Αλεξανδρή 1998, εικ. 85, αρ. κατ. 30 (1965).
47. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Kurtz 1975, εικ. 36, 1.
48. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Kurtz 1975, εικ. 38, 1.
49. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Φιάλης. Boardman 1995, εικ. 267.
50. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Φιάλης. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, εικ. 299-300.
51. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Φιάλης. Robertson, M. 2001, εικ. 220.
52. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Boardman 1995, εικ. 272.
53. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Kurtz 1975, εικ. 31, 2.
54. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Bosanquet. Kurtz 1975, εικ. 30,3.
55. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Δαυλού. Kurtz 1975, εικ. 45, 2.
56. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Δαυλού. Kurtz 1975, εικ. 45, 3.
57. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Δαυλού. Kurtz 1975, εικ. 45, 4.
58. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Γυναίκας. Kurtz 1975, εικ. 43, 2.
59. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Λονδίνου D72. Kurtz 1975, εικ. 46, 1.
60. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου των Καλαμιών. Kurtz 1975, εικ. 46, 2.
61. Λευκή λήκυθος της Ομάδας R. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, εικ. 301.
62. Λευκή λήκυθος της Ομάδας R. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, εικ. 303.
63. Λευκή λήκυθος της Ομάδας R. Boardman 1995, εικ. 282.
64. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Bosanquet. Boardman 1995, εικ. 269.
65. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Bosanquet. Oakley, Coulson, William 1997, εικ. 1.
66. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Θανάτου. Kurtz 1975, εικ. 33, 1.
67. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Αχιλλέως. Kurtz 1975, εικ. 33, 2.
68. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Αθήνας 2020. Kurtz 1975, εικ. 29, 3.
69. Λευκή λήκυθος του ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 130-131.
70. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου του Sabouroff. Καββαδίας 2000, πιν. 126.
71. Λευκή λήκυθος του Ζωγράφου της Γυναίκας. Charbonneaux, Martin, Villard 1972, εικ. 305.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000074696

