

## ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΗ ΟΙΝΟΧΟΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΚΑΒΑΛΑΣ

( Πί ν. 45 - 50, Σχέδ. 1 )

Ένα από τα ωραιότερα άγγεϊα του τέλους του 5ου αϊώνα π.Χ. πρέπει να ήταν η μνημειώδης οϊνοχόη τής Καβάλας<sup>1</sup>, όπως φαίνεται από τις τολμηρές αναλογίες του λαιμού της που σώθηκε και περιγράφεται παρακάτω. Η δεξιοτεχνική εκτέλεση των διακοσμητικών θεμάτων, από την άλλη μεριά, μάς δίνει ένα λαμπρό δείγμα τής σημαντικής αλλαγής που πραγματοποιήθηκε στον ρυθμό τής αττικής άγγειογραφίας αυτή την εποχή.

Βρέθηκε τον Ιούλιο του 1959 στο οικόπεδο Πάσχου, που καταλαμβάνει μέρος του Ίερού τής Παρθένου<sup>2</sup>. Ο πηλός είναι κόκκινος, αττικός και το γάνωμα μαύρο στιλπνό. Αποτελέστηκε από πολλά κομμάτια που συγκολλήθηκαν και συμπληρώθηκαν με γύψο. Ύψος λαιμού: 0,197μ. Διάμετρος στομίου: 0,485 μ. Μέγ. πλάτος μαζί με τη λαβή: 0,555 μ.

Έκείνο που προκαλεί έντύπωση είναι το σπάνιο για τέτοιου μεγέθους άγγεϊο σχήμα ( Πί ν. 45α ). Το σχήμα του άγγεϊου, οι λεπτομέρειες του χείλους και τής λαβής δέν αφήνουν καμιά άμφιβολία, ότι πρόκειται για οϊνοχόη τύπου VIII<sup>3</sup>, σχήμα που το συναντούμε μόνο σε μικρού μεγέθους άγγεϊα. Το σπάνιό του σχήμα το παραδέχτηκε και ο Sir John Beazley που το άποκαλεί χαρακτηριστικά: “monster mug shape VIII”<sup>4</sup>.

Για το λόγο αυτό, μόνο δύο παραδείγματα όμοιων σε μέγεθος άγγεϊων με το ίδιο σχήμα μπορούμε να παραθέσουμε: το ένα βρέθηκε στις ανασκαφές του κ. Κ. Ρωμαιού στα Βούρβουρα<sup>5</sup>, είναι περίπου όμοιο στο μέγεθος και σύγχρονο με το άγγεϊο τής Καβάλας. Το άλλο βρίσκεται στο Μουσείο Νεαπόλεως<sup>6</sup>. Οι διπλές λαβές και των δύο άγγεϊων ανήκουν στον ίδιο τύπο μ' εκείνες του περιγραφόμενου, χωρίς όμως και να είναι έντελώς όμοιες.

Η μοναδική λαβή του άγγεϊου άποτελείται από δύο σκέλη, που ξεφυτρώνουν από τον ώμο ένωμένα, μετά διχάζονται κι' όταν πλησιάζουν στο χείλος άποχωρίζονται και, καμ-

1. Άριθ. Εόρ. Μουσείου Καβάλας 1937π.

2. Για το Ίερό τής Παρθένου βλ. Γ. Μπακαλάκη, Νεάπολις-Χριστούπολις-Καβάλα, Α.Ε. 1936 σ. 1-37. Άνασκαφαι έν Καβάλα, Π.Α.Ε. 1937, σ. 75-81 και Α.Ε. 1938 «Έκ του Ίερού τής Παρθένου» καθώς και τις εκθέσεις του Δ. Λαζαρίδη στο Α.Δ. 16 (1960) και 17 (1961/62).

3. Beazley, ARV<sup>2</sup>, I σ. L.

4. Εύχαριστώ θερμά τον Sir John Beazley για την καλωσύνη που είχε να μου γράψη και να επιβεβαιώση την υπόθεσή μου σχετικά με το σχήμα του άγγεϊου και την άπόδοσή του στον ζ. Lounge G 433 (βλ. ARV<sup>2</sup> Addenda, I, 1961) και την Έφορο Άρχαιοτήτων δ. Βαρβάρα Φιλιππάκη για το ένδιαφέρον της.

5. Άριθ. Εόρ. Έθν. Μουσείου 19477. Έργον Α.Ε. 1955, σ. 85.

6. “Very big mug shape VIII” το άποκαλεί ο Sir J. Beazley με την πληροφορία ότι υπάρχει μιά φωτογραφία στο Sommer άρ. 11024, I, 14, με άλλα άγγεϊα μαζί. Στις σημειώσεις του δέν έχει διαστάσεις άλλα μόνο την λέξη “huge” που δηλώνει το μέγεθος.

πτόμενα πρὸς διαφορετικές κατευθύνσεις, συναντοῦν τὸ χεῖλος ( Πί ν. 45β ). Τὰ σκέλη τῆς λαβῆς δὲν εἶναι κυλινδρικά ἀλλὰ σχηματίζονται ἀπὸ τέσσερις ἐπίπεδες ἐπιφάνειες, πὺ ξεχωρίζουν ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ ἰσχυρὲς ἀκμές, ὅπως στὶς μεταλλικὲς οἰνοχόες <sup>7</sup>. Ἡ μίμηση ὅμως μεταλλικοῦ προτύπου δὲν εἶναι κάτι τὸ σπάνιο, ἰδιαίτερα αὐτὴ τὴν ἐποχή, πὺ ἡ παραγωγὴ μεγάλων μεταλλικῶν ἀγγείων εἶναι πολὺ ἀξιόλογη.

Ἐπὸ τὶς τέσσερις ἐπιφάνειες διακοσμοῦνται μόνον οἱ τρεῖς ἐξωτερικὲς καὶ μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἢ κάθε μιὰ. Ἡ μιὰ στολίζεται μὲ ἀνθήμια τοποθετημένα κατὰ ζεύγη, ἀντικρυστά, ὥστε νὰ σχηματίζουν ρόμβους, ἢ δευτέρη ἀπὸ τριπλᾶ ἐπάλληλα φύλλα ἐλιᾶς καὶ ἢ τρίτη ἀπὸ μονὰ ἀνθήμια πὺ ἐνώνονται μεταξὺ τους μὲ ἔλικες. Τὰ ἀνθήμια εἶναι ἐπτάφυλλα ἢ ὀκτάφυλλα χωρὶς ἐπιμέλεια ζωγραφισμένα. Στὶς ἐπιφάνειες πὺ στολίζονται μὲ τὰ μονὰ ἀνθήμια ὑπάρχουν κουκκίδες στὰ ἀνάμεσά τους κενά. Τὰ ἄκρα τῶν σκελῶν στὰ σημεῖα πὺ ἀγγίζονται τὸ χεῖλος στολίζονται μ' ἓνα ρόδακα πὺ περιβάλλεται ἀπὸ ἰωνικὸ κυμάτιο. Τὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ χεῖλους στολίζει ἰωνικὸ κυμάτιο μὲ μελανὸ πυρήνα καὶ διπλὸ περίγραμμα, τύπο συνηθισμένο σ' αὐτὴ τὴν ἐποχή, ἐνῶ τὸ κάτω μέρος τοῦ λαιμοῦ περιβάλλεται ἀπὸ ἓνα ἀνάγλυφο κορδόνι, πὺ τονίζει ἔτσι περισσότερο τὸν διαχωρισμὸ μεταξὺ λαιμοῦ καὶ ὤμου τοῦ ἀγγείου. Τὸ ἀνάγλυφο κορδόνι συνηθίζεται σὰν διακοσμητικὸ στοιχεῖο στὶς οἰνοχόες τύπου VIII αὐτῆς τῆς ἐποχῆς <sup>8</sup> ( Πί ν. 45γ ) καὶ τοῦτο εἶναι ἓνα στοιχεῖο πὺ ἐνισχύει τὴν ὑπόθεση σχετικὰ μὲ τὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου.

Ἡ διακόσμηση μὲ ἀνθήμια συνεχιζόταν ὡς ἓνα σημεῖο καὶ στὸν ὤμο τοῦ ἀγγείου. Σὲ ἓνα μικρὸ τμήμα πὺ σώθηκε, βλέπουμε ἐναλλάξ τοποθετημένα κατὰ ἀντίθετη φορὰ ἀνθήμια. Εἶναι μεγαλύτερα ἀπὸ ἐκεῖνα τῶν λαβῶν ἀλλὰ κι' αὐτὰ μὲ βιασύνη ζωγραφισμένα: ὁ ἀριθμὸς τῶν φύλλων τους κυμαίνεται ἀπὸ 6-8. Πῶς ἦταν διακοσμημένο τὸ ὑπόλοιπο σῶμα;

Ἐὰν καὶ σ' αὐτὸ ἀκολουθοῦσε τὶς οἰνοχόες θὰ πρέπει ἢ ἐπιφάνεια τοῦ σώματος νὰ εἶχε ἀυλακώσεις ἢ νὰ ἦταν ἐντελῶς ἀδιακόσμητη. Ὁ ζωγράφος ὅμως, πὺ φαίνεται ὅτι ἀγαπάει τὸ ὑπερβολικὸ στόλισμα, εἶναι πιθανὸν νὰ ἀκολούθησε τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς τοῦ πὺ ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ἓνα σημαντικὸ ἀριθμὸ παραστολισμένων ἀγγείων καὶ ἴσως στὸ ἐπάνω μέρος νὰ εἶχε παράσταση καὶ τὸ κάτω νὰ τελείωνε λειῶ <sup>9</sup> ἢ νὰ εἶχε ἐπάνω ζώνη μὲ παραστάσεις καὶ νὰ τελείωνε πρὸς τὰ κάτω μὲ ἀυλακώσεις <sup>10</sup>. Καμιὰ ὅμως ὑπόθεση δὲν μπορεῖ νὰ ὑποστηριχτῆ σοβαρὰ, μιὰ καὶ δὲ βρέθηκε κανένα ἄλλο κομμάτι τοῦ ἀγγείου.

Στὴ σύνθεση τοῦ λαιμοῦ ἔχουμε παράταξη διονυσιακῶν μορφῶν κατὰ ζεύγη (σάτυρος-μαινάδα) ( Σ χ ἔ δ. 1 ), ἐπειδὴ ὅμως λείπει μεγάλο μέρος τοῦ λαιμοῦ καὶ μάλιστα τὸ τμήμα ἐκεῖνο πὺ εἶναι ἀπέναντι στὴ λαβή, πὺ λογικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ περιέχῃ τὸ κέντρο τῆς ὅλης σύνθεσης, δὲν μποροῦμε νὰ μιλήσουμε ἱκανοποιητικὰ γιὰ ἄξονα τῆς παράστασης καὶ γιὰ καταμερισμὸ τῶν μορφῶν. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀπώλειά του εἶναι σημαντική, γιὰτὶ ἐκεῖ ἀκριβῶς ἦταν τὸ κρίσιμο σημεῖο.

Περιγράφοντας ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ ( Πί ν. 48α καὶ 46β ), ἀρχίζουμε ἀπὸ τὴν

7. B. Filow, Die grabhügelnekropole bei Duvanlij in Südbulgarien, εἰκ. 84.

8. B. Filow, ἔ.ἀ. εἰκ. 100.

9. Κρατήρας ἀρ. 3240 Νεαπόλεως ζ. τοῦ Προνόμου. Pfuhl εἰκ. 575.

10. Κρατήρας 249725 Νέας Ὑόρκης. Richter-Hall πί ν. 171, 128.



Σχέδ. 1. Λαίμὸς τῆς οἰνοχόης 1937 τοῦ Μουσείου Καβάλας ( Σχέδιο Ἄ. Παπαηλιοπούλου )

κύπως απομονωμένη από τις υπόλοιπες μορφές μαινάδα που βυθισμένη στον έαυτό της είναι κυριολεκτικά «ένθεος». Έχει αφήσει το θύρσο της πολύ μπροστά και ρίχνοντας τον έαυτό της άγρια προς τα πίσω κάνει να κυλάει πάνω στο άβρο κορμί της ο διάφανος πέπλος που με άπειρες λεπτές ανάγλυφες γραμμές αποδίδεται το στροβίλισμά του, χάρη στη δεξιοτεχνία του ζωγράφου. Το λαιμό της στολίζει περιδέριο δηλωμένο με λευκό επίθετο χρώμα και τις άκρες του πέπλου της στολίζουν άνθημα με ανάγλυφες πινελιές σχεδιασμένα.

Ο σάτυρος που ακολουθεί ( Πί ν. 48α και 47β ) έχει, αντίθετα από την προηγούμενη μαινάδα, το κορμί και το κεφάλι του προς τα εμπρός στραμμένο και όλη του ή φορά τείνει προς τα δεξιά, προς το χαμένο κέντρο του άγγείου. Η ζωνηρή του κίνηση δηλώνεται με το υπερβολικά τεντωμένο δεξί του πόδι και το λύγισμα του άλλου από την άλλη μεριά, ή σχεδίαση των σκελών του σε διαφορετικό επίπεδο και ή ελαφριά  $\frac{3}{4}$  στροφή του κορμιού δίνει πλαστικότητα και βάθος στην παράστασή του. Χαρακτηριστικός για τον ζωγράφο, είναι ο σφριγηλός τρόπος με τον οποίο αποδίδει το σώμα του σατύρου. Γεμάτο ζωή και πλαστικότητα, δυνατό, χωρίς να έχη τίποτα το ζωδες. Οί μυϊκές λεπτομέρειες τονίζονται με μελανές γραμμές, που οί περισσότερες είναι ανάγλυφες, καθώς και ή γραμμή του στήθους που με την καμπυλότητά της δηλώνει και τή γραμμή των μαστών. Η απόδοση του τριχώματος του στήθους είναι χαρακτηριστική για την αναγνώριση του ζωγράφου. Λεπτές γραμμές, ανάγλυφες και άλλες, με άραιομένο γάνωμα τονίζουν τις λεπτομέρειες τής κοιλιᾶς. Ο σάτυρος είναι φαλακρός, το μέτωπό του φαίνεται πλατύ και ύψηλο γιατί δεν στεφανώνεται με μαλλιά, αλλά ή γραμμή του συνεχίζει την κυρτή γραμμή του κρανίου. Το φρύδι δηλώνεται με δυνατή καμπύλη γραμμή που κατευθύνεται προς τα κάτω. Τα μαλλιά και τα γένεια του αποδίδονται, όπως και τής μαινάδας προηγουμένως, με άραιες παχιές πινελιές. Η σιμή του μύτη, τα μισανοιγμένα χείλη του, ίσως και ή ματιά του, είναι τα στοιχεία εκείνα που απεικονίζουν τα φυσικά αίσθηματά που τον πλημμυρίζουν. Τα μόνα καθαρά ζωδία υπολείμματα στην παράστασή του είναι τα μυτερά ύψωμένα προς τα πάνω αυτιά και ή ούρά. Στο δεξί του χέρι κρατάει διαγώνια προς το σώμα του το θύρσο, ενώ πάνω στο άριστερό του άπλώνεται ένα δέρμα πάνθηρα.

Η δεύτερη μαινάδα ( Πί ν. 48β και 46α ) κραδαίνει με το δεξί της χέρι μάχαιρα<sup>11</sup> και συνεπαρμένη κι' αυτή από το «ένθεο μένος» ρίχνει το σώμα και το κεφάλι προς τα πίσω. Τα μαλλιά της φιδίσια κυλάνε πάνω στους ώμους, ενώ το στεφάνωμα του κεφαλιού με κισσό άπλως υποδηλώνεται με τέσσερα φύλλα. Ο διάφανος πέπλος με το πλούσιο απόπτυγμα κολπώνεται, συστρέφεται, ανεμίζεται, χωρίς καθόλου να κρύβη το περίγραμμα του κορμιού και των ποδιών. Οί παρυφές του πέπλου στολίζονται πάλι με άνθημα. Στο άριστερό της χέρι άπλώνεται το δέρμα ενός κατσικιού, που το τεμαχισμένο μισό του σώματός του κρατεί<sup>12</sup>. Τα δυο φυτά που ξεφυτρώνουν από το έδαφος γεμίζουν το κενό διάστημα ως τον επόμενο σάτυρο και συγχρόνως υποδηλώνουν το τοπίο. Ο δεύ-

11. Για τή μάχαιρα και τή χρήση της, βλ. Antike Kunst, 1964, I.G. Roux, Meurtre dans un sanctuaire sur l'amphore de Panajuriste σ. 34 κ.έ.

12. Τα τεμαχισμένα ζώα δεν είναι πολύ συνηθισμένο να παριστάνονται, συνήθως οί Μαινάδες φέρουν όλόκληρα ζώα. Η παράσταση του σφαγμένου ζώου ίσως ύπαινίσσεται τήν ώμοφαγία που ήταν μερικές φορές μέρος τής τελετουργίας.

τερος σάτυρος ( Π ί ν. 48β και 46γ ) στρέφει τὸ κορμί του ἀντίθετα ἀπὸ τὸν πρῶτο, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἀλλάξῃ ἢ φορὰ του, λυγίζει τὸ δεξί του πόδι καὶ κλίνει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ κάτω δίνοντας στὸ πρόσωπό του μιὰ ἔκφραση περισσότερο συνεπαρμένη καὶ κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ της. Τὸ πλάσιμο τοῦ κορμιοῦ παραμένει τὸ ἴδιο, μὲ τὴ διαφορά ὅτι τονίζονται πιὸ ἀδύνατα οἱ μυϊκὲς λεπτομέρειες καὶ οἱ ἔντονες ἀνάγλυφες γραμμὲς εἶναι λιγότερες. Στὸ δεξί του χέρι κρατᾷ ἓνα κλαδί, στὸ ἀριστερὸ εἶναι τυλιγμένο ἓνα φίδι. Ἐδῶ διακόπτεται ἡ παράσταση, ἐφόσον λείπει τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ λαιμοῦ.

Ξαναβρίσκουμε ἓνα μέρος τῆς σύνθεσης ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τῆς λαβῆς. Ἐδῶ ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι διαφορετικὴ. Εἶναι ἡρεμὴ ἢ τουλάχιστον ἡ ὁποιαδήποτε ζωηρότητά της βρίσκεται σὲ ὑπολανθάνουσα κατάσταση. Ἄν αὐτὸ πού τὴ διακρίνει δὲν εἶναι ἀτέλεια, ὅπως ὅποτε εἶναι ἀδιαφορία γιὰ τὶς σχεδιαστικὲς λεπτομέρειες. Ἡ πρώτη μαινάδα ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ ( Π ί ν. 49α καὶ 47α ) μὲ τὴν κίνησή της φαίνεται σὰ νὰ θέλῃ νὰ ξεφύγῃ. Ὁ σύντροφός της πού θὰ προκάλεσε τὴν κίνηση αὐτὴ δὲν ἔχει σωθῆ. Ἐντελῶς ἄτονα ἀποδίδονται οἱ πτυχῆς τοῦ πέπλου της χωρὶς νὰ παύουν νὰ ἔχουν ἀναμνήσεις τῆς προηγούμενης δεξιοτεχνίας. Λείπει τὸ μεσαῖο τμήμα τοῦ σώματος πού θὰ μᾶς βοήθοῦσε περισσότερο. Τὸ πρόσωπό της σοβαρὸ, προσηλωμένο τὸ βλέμμα στὸν σύντρόφὸ της, δὲν εἶναι καθόλου, ὅπως τῶν προηγούμενων, ἔξω ἀπὸ τὸν κόσμον αὐτό, ἀκόμη καὶ ὁ τρόπος πού εἶναι διευθετημένα τὰ μαλλιά της μᾶς δίνουν αὐτὴ τὴν ἡρεμὴ — καθημερινὴ ἐντύπωση : σχηματίζουν ἓνα μελανὸ ὄγκον πού συγκρατιέται ἀπὸ μιὰ πλατιὰ ταινία, καὶ ξεχωρίζουν φύλλα κισσοῦ. Στὸ δεξί της κρατοῦσε δέσμη ἀπὸ κλαδιὰ πύκου (ἢ δᾶδα)<sup>13</sup>, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ τμήμα πού σώζεται. Μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ θύρσο πού στηρίζεται στὸ ἔδαφος. Πάνω στὸ χέρι εἶναι ἀπλωμένο κι' ἓνα δέρμα κατσικιοῦ, ἡ μόνη ἔνδειξη ὅτι μετέχει σὲ κάτι τελετουργικόν<sup>14</sup>. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἔλλειψη ἀναγλύφων περιγραμμάτων καὶ λεπτομερειῶν στὶς μορφῆς αὐτῆς τῆς πλευρᾶς, στοιχεῖο πού τονίζει τὴ διαφορά στὴν ἐκτέλεση τοῦ θέματος ἀνάμεσα στὰ δύο τμήματα πού σώθηκαν.

Ἀκολουθεῖ ἓνας παπποσειληνός ( Π ί ν. 49α ), ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ κατάστικτο μὲ λευκὲς κουκκίδες σῶμα του. Τὸ κεφάλι καὶ τὸ πάνω μέρος τοῦ κορμιοῦ δὲν σώζεται. Σκύβοντας μόλις πού στέκεται πάνω σὲ δυὸ βακτηρίες. Στὸ ἀριστερὸ του χέρι κρέμεται δέρμα πάνθηρα καὶ φαίνεται κάτι νὰ λήῃ στὴ μαινάδα πού βρίσκεται ἀπέναντί του καὶ τὸν ἀκούει ἡρεμὴ σὲ μιὰ στάση ἀναπαυτικὴ ( Π ί ν. 49β ), στηριγμένη μὲ τὸ δεξί της χέρι πάνω στὸ θύρσο, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἀκουμπᾷ πάνω στὸ μηρό. Φορεῖ πάνω ἀπὸ τὸν πέπλον τὴ νεβρίδα καὶ ἡ ὅλη στάση της θυμίζει μορφῆς ἀπὸ τὰ σύγχρονα μὲ τὸ ἀγγεῖο ψηφισματικὰ ἀνάγλυφα. Τὸ πρόσωπό της ἡρεμὸ ἀτενίζει τὸν σάτυρον. Τὰ μαλλιά της συγκρατοῦνται μὲ ταινίες. Τὰ περιγράμματα τῶν δακτύλων τῶν χεριῶν της καὶ οἱ παρυφῆς τοῦ πέπλου της ἀποδίδονται μὲ ἐντονότερες καὶ πλατύτερες πινελιές.

Τὸ ἀνάγλυφο κορδόνι, τέλος, στὸ κάτω μέρος τοῦ λαιμοῦ, δίνει βάθος στὴν ὅλη σύνθεση, μὲ τὸ νὰ δημιουργῆ τὴν ἐντύπωση, ὅτι οἱ εἰκονιζόμενες μορφῆς βρίσκονται πιὸ μέσα ἀπ' αὐτό.

Τὸ ἀγγεῖο τῆς Καβάλας εἶναι τὸ νεώτερον ἀπὸ τὰ ἑπτὰ ἀγγεῖα πού ἀποδίδονται στὸν

13. Βλ. AJA, 1939 σ. 618 Beazley, Prometheus Fire-Lighter.

14. Γιὰ τὸ ντύσιμο τῶν Μαινάδων καὶ γιὰ τὰ ἀντικείμενα πού κρατοῦν, ἀρκετὲς πληροφορίες δίνει ἡ L. B. Lawler στὸ ἄρθρον της Maenades, βλ. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1927.

ζωγράφο Louvre G 433<sup>15</sup>. Τα νεώτερα έργα ενός καλλιτέχνη που ανήκει στο τέλος μιᾶς περιόδου, συνήθως έχουν στοιχεῖα τόσο τῆς προηγούμενης, ὅσο και τῆς ἐπόμενης περιόδου. Ὁ ζωγράφος μας ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση τοῦ ζωγράφου τοῦ Δίνου, ἀλλὰ δὲν ἀνήκει στὸν ἄμεσο κύκλο του. Πλησιάζει περισσότερο στὸ ζωγράφο τοῦ Προνόμου. Ἡ οἰνοχόη τῆς Καβάλας συγκρινόμενη μετὰ τὰ ὑπόλοιπα ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου G 433 ἢ μ' ἐκεῖνα ποὺ πλησιάζουν στὴν τεχνοτροπία του εἶναι τὸ καλύτερο δείγμα τῆς ἐργασίας του. Τὰ ἄλλα ἀγγεῖα δὲν μποροῦν νὰ σχετισθοῦν ἄμεσα μετὰ τὴν οἰνοχόη, ὥστόσο μποροῦμε νὰ ἐπισημάνουμε ὁμοιότητες τόσο στὶς ἐπὶ μέρους λεπτομέρειες, ὅσο καὶ γενικὰ στὴν ἐκτέλεση τῶν θεμάτων.

Ἡ πελίκη Louvre G433, παρ' ὅλο ποὺ εἶναι τὸ παλιότερο ἔργο τοῦ ζωγράφου, ἔχει πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα μετὰ τὴν οἰνοχόη τῆς Καβάλας. Βέβαια ἡ συντηρητικότητα στὴν πελίκη τοῦ Λούβρου εἶναι ἀκόμη φανερὴ στὰ περιγράμματα, στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν καὶ γενικὰ στὴν τοποθέτηση τῆς παράστασης καὶ στὴν παραπληρωματικὴ διακόσμηση. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ σάτυρος τοῦ ἀγγείου μας ( Πί ν. 48α ) ἔχει ζωγραφιστῆ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι ποὺ ἔκανε τὸν σάτυρο τῆς πελίκης ( Πί ν. 50β ) καὶ ἡ μαινάδα ( Πί ν. 49α ) ἔχει πολλές ὁμοιότητες στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου μετὰ τὸν Διόνυσο ( Πί ν. 50α ). Ἡ διαφάνεια τοῦ ὑφάσματος εἶναι κάτι ποὺ δὲν τὸ βλέπουμε στὴν πελίκη, ἀλλὰ δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ ὅτι εἶναι ἓνα στοιχεῖο νεωτεριστικό. Ἡ πτυχολογία ὅμως τῶν μαινάδων τῆς Καβάλας ( Πί ν. 49 α-β ) ἔχει πολλές ἀναλογίες μετὰ ἐκείνην τῆς μαινάδας τοῦ Λούβρου ( Πί ν. 50γ ).

Ἡ κίνηση καὶ γενικὰ τὸ στήσιμο τῆς παράστασης τῶν σατύρων στὸν κωδωνόσχημο κρατήρα τοῦ Yale ἀρ. 129<sup>16</sup> θυμίζει τοὺς δικούς μας σατύρους μ' ὅλο ποὺ ἔχει κάτι τὸ συγκρατημένο. Μετὰ τὸ ζωγράφο τοῦ Προνόμου ὑπάρχει στενότερη σχέση ἀφοῦ ἔχουμε τὴν περίπτωση τοῦ κωδωνόσχημου κρατήρα ἀρ. 2642 τοῦ Βερολίνου<sup>17</sup>. Ἀλλὰ καὶ ἡ λήκυθος τοῦ ἴδιου ἀρ. 4906 τοῦ Βερολίνου<sup>18</sup>, ιδιαίτερα τὰ διακοσμητικὰ ἀνθέμια πάνω στὶς παρυφές τοῦ ρούχου θυμίζουν τὰ στολίδια τῶν πέπλων τῶν μαινάδων. Οἱ μαινάδες τῆς ὕδρας τῆς Villa Giulia<sup>19</sup> συγγενεῦουν μετὰ τὶς δικές μας, ἀλλὰ ἡ ποιότητα τῆς ἐργασίας εἶναι κατώτερη, ἡ κίνηση τῶν ἀνδρῶν ποὺ πολεμοῦν τὶς Ἀμαζόνες στὴν πελίκη ἀρ. 2625 τοῦ Βερολίνου<sup>20</sup> καὶ ἡ διάπλαση τῶν σωμάτων τους θυμίζει τοὺς σατύρους τῆς οἰνοχόης.

Ἀκόμα, ὑπάρχουν δύο ἀγγεῖα ποὺ δὲν συγκαταλέγονται στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου, μποροῦμε ὅμως νὰ ἐπισημάνουμε σ' αὐτὰ συγγενικὰ στοιχεῖα μετὰ τὴν οἰνοχόη τῆς Καβάλας. Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ πελίκη τῆς Δρέσδης ἀρ. zn1706<sup>21</sup>, ποὺ παρουσιάζει ὁμοιότητα στὴν πτυχολογία, καὶ τὸ δεύτερο εἶναι ὁ κρατήρας μετὰ τὶς ἐλικοειδεῖς λαβές τῆς Ferrara T. 136 nr<sup>22</sup>, ποὺ θυμίζει κάτι ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο μας, ιδιαίτερα στὴν ἐπεξεργασία τοῦ θέματος.

15. Beazley ARV<sup>2</sup>, σ. 1342-1343 καὶ Addenda σ. 1691.

16. ARV<sup>2</sup>, σ. 1342. AJA 1939, σ. 627 εἰκ. 6.

17. ARV<sup>2</sup>, σ. 1342. A.Z. 1855, πίν. 4.

18. ARV<sup>2</sup>, σ. 1336. W. Hahland, Vasen um Meidias, πίν. 11 α-β.

19. ARV<sup>2</sup>, σ. 1343. A.A. 1940, σ. 492 εἰκ. 39.

20. ARV<sup>2</sup>, σ. 1343. Furtwängler, Sab. πίν. 66.

21. ARV<sup>2</sup>, σ. 851. W. Hahland ἔ.ἀ. πίν. 15α. Στὸ ARV<sup>2</sup> δὲν ἀναφέρεται, παρ' ὅλο ποὺ ἡ τεχνοτροπία τῆς πλησιάζει σ' ἐκείνην τοῦ ζ. τοῦ Louvre G433.

22. Riv. Arch. 4 (1955), σ. 97 κ.ἔ.

Ἡ ἐξαιρετική ἐμφάνιση τῶν μαινάδων προϋποθέτει ἕνα πλησίασμα στοῦ κλασσικοῦ ὄψος. Ἡ λαμπρή καὶ πλούσια πτυχολογία καὶ οἱ ἤχηρὲς κινήσεις τοῦ σώματος μᾶς ὀδηγοῦν πρὸς τὸ τέλος τῆς ἐποχῆς καὶ ὠρισμένοι μεμονωμένοι μανιερισμοὶ δείχνουν, ὅτι ἡ οὐσιαστικὴ κλασσικὴ βαθμίδα ἔχει περάσει. Ὁ ρυθμὸς τῶν μορφῶν πλησιάζει σ' ἐκεῖνον τῶν θωρακείων τοῦ ναοῦ τῆς Νίκης καὶ τοῦ μνημείου τῶν Νηρηίδων, ἀλλὰ εἶναι κάπως μαλακώτερος. Τὰ μνημεῖα αὐτὰ εἶναι στὴν κατασκευὴ τους, ἀπὸ πνευματικὴ ἄποψη, πιὸ καθαρὰ, πιὸ ἐνεργητικὰ, ἐνῶ οἱ γεμάτες πάθος μορφές τοῦ ἀγγείου κρῦβουν μιὰ χαλάρωση. Ἀκόμη, βλέποντας τὶς μαινάδες, σκεφτόμαστε ἐκεῖνη τὴν ὁμάδα ἀπὸ νεοαττικὰ ἀνάγλυφα μαινάδων ποὺ συχνὰ ἐπαναλήφθηκαν ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους καὶ προέρχονται ἀπὸ τὸ χαμένο πρωτότυπο ἔργο τοῦ Καλλιμάχου ποὺ ἦταν παλιότερο ἀπὸ τὸ θωρακεῖο τῆς Νίκης. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διακρίνουμε τὴ συγγένεια τῶν μαινάδων τοῦ ἀγγείου καὶ τῶν ἀναγλύφων· ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ὁμοιότητα τῆς χιμαιροφόνου μὲ τὴν μαινάδα ποὺ κρατεῖ μάχαιρα<sup>23</sup>. Δὲ χρειάζεται νὰ ἐξετάσουμε τὶς ὁμοιότητες, σημαντικώτερο εἶναι νὰ ξεχωρίσουμε τὴ διαφορὰ καλλιτεχνικῆς ἀντιλήψεως καὶ ἐκτελέσεως. Στὴ μαινάδα τῆς οἰνοχόης ἡ δυσαρμονία στὶς κινήσεις δηλώνει τὸ ὑπερβολικὸ διονυσιακὸ πάθος, ἐνῶ στὸ ἀνάγλυφο εἶναι μιὰ κραυγαλέα κίνηση πάνω στὸ μάρμαρο ποὺ τῆς λείπει τὸ ἐσωτερικὸ «κατέχεσθαι». Μέσα στὴ δεκαετία 400-390 π.Χ. ἀνήκει τὸ ἀγγεῖο. Νὰ προχωρήσουμε πιὸ κάτω δὲν εἶναι δυνατό, γιατί γρήγορα ἐμφανίζονται τὰ πρῶτα σημεῖα μιᾶς διαφοροποίησης τοῦ ὄψους τῶν πτυχῶν, ποὺ δὲν ὑπάρχει στὶς μαινάδες μας. Τὸ ἀνάγλυφο περίγραμμα εἶναι ἀκόμη ἕνα στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση, ποὺ τὴν ἐπιβεβαιώνει καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς παράστασης. Συγκρίνοντας τὴν παλαιότερη κατὰ τρεῖς δεκαετίες στάμνο<sup>24</sup> τῶν μαινάδων τοῦ ζωγράφου τοῦ Δίνου καὶ τὸν κρατήρα<sup>25</sup> μὲ τὶς ἐλικοειδεῖς λαβές τοῦ ἴδιου, αἰσθανόμαστε ὅτι συνέβη στὶς παραστάσεις ἡ ἴδια κλιμάκωση πρὸς τὰ πάνω, ποὺ ὑπάρχει στὴ σύλληψη τοῦ διονυσιακοῦ ἀπὸ τὸν Σοφοκλῆ στὸν Εὐριπίδη. Ἀργότερα ἔρχονται νέα χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα στὸ θέμα, περισσότερο αἰσθησιακὰ καὶ ἄβρὰ σὰν αὐτὰ ποὺ βρίσκουμε στὴ Μαινάδα τοῦ Σκόπα.

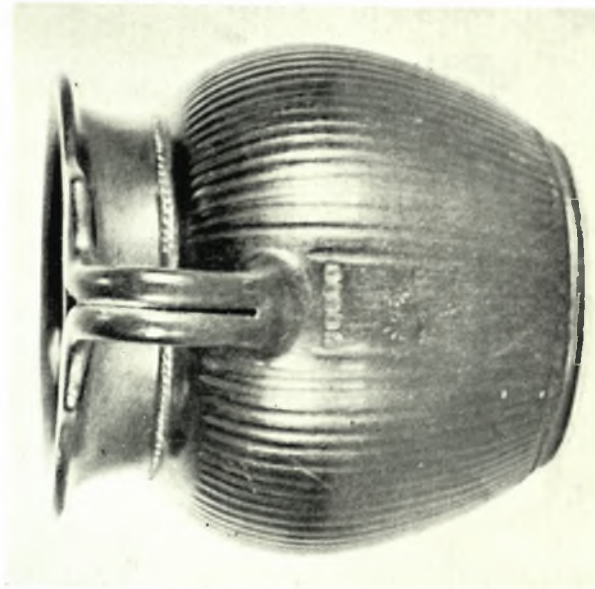
Τὰ διονυσιακὰ θέματα εἶναι πολὺ ἀγαπητὰ στοὺς ἀγγειογράφους ὄλων τῶν ρυθμῶν, ἢ ἀπεικόνισή τους ὅμως, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐποχὴ, ἔχει κάθε φορά μιὰ διαφορετικὴ πνευματικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ὕψη. Αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ζωγράφο μας δὲν εἶναι ἡ πρωτοτυπία τοῦ θέματος, ἀλλὰ ὁ τρόπος ποὺ τὸ ἀποδίδει. Ἡ ζωντάνια τῶν κινήσεων, οἱ κυριαρχούμενες ἀπὸ τὸ διονυσιακὸ πάθος μορφές, ἀκόμα καὶ οἱ φαινομενικὰ ἤρεμες ἀπ' αὐτές, δὲν εἶναι παρὰ τὸ φανέρωμα τῆς δύναμης τοῦ Διονύσου, ποὺ κυρίευνε τοὺς ἀνθρώπους τῆς μετακλασσικῆς ἐποχῆς καὶ φθάνει σ' ἐμᾶς μ' αὐτὸν τὸν τρόπο κἀνοντάς μας νὰ νιώσουμε, ὅτι γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ ἀγγείου ὁ διονυσιασμός ἦταν ἔκφραση τῆς ἐσωτερικῆς του κοσμοθεωρίας. Ἐδῶ μᾶς ἀγγίζει ἡ ἴδια δύναμη τοῦ διονυσιακοῦ «εἶναι» ποὺ στὸ δρόμο του μᾶς ὀδηγοῦν οἱ Βάκχες τοῦ Εὐριπίδη.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ

23. W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, σ. 73 κ.έ. πίν. 16.

24. Ἄρ. 2419 Μουσείου Νεαπόλεως. Pfuhl, εἰκ. 582.

25. Ἄρ. 283 Μουσείου Bologna. Pfuhl, εἰκ. 581.



α. Λαμῶς ἀγγείου τοῦ Μουσείου Καβάλας, ἀρ. 1937. β. Λεπτομέρεια τῆς λαβῆς τοῦ ἀγγείου. γ. Οἰνοχόη Συλλογῆς Τübingen ἀρ. 195

Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ





α-γ. Λεπτομέρειες παράστασης του άγγελου, άρ. 1937 (Μουσείο Καβάλας)

Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ



α-β. Λεπτομέρειες παράστασης του άγγείου αρ. 137 (Μουσείο Καβάλας)

Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ



α-β. Λεπτομέρειες παράστασης του άγγελου άρ. 1937 (Μουσείο Καβάλας)

Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ



α-β. Λεπτομέρειες παράστασης τοῦ ἁγγείου ὄρ. 1937 (Μουσεῖο Καβάλας)

Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ



α. Πελίκη Λούβρου, αρ. Γ 433. β-γ. Λεπτομέρειες πελίκης Λούβρου Γ 433

Κ. ΡΩΜΙΟΠΟΥΛΟΥ