



ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΠΕΙΡΑΙΩΣ

E I I I H H W
O I I I A O
A I I O W



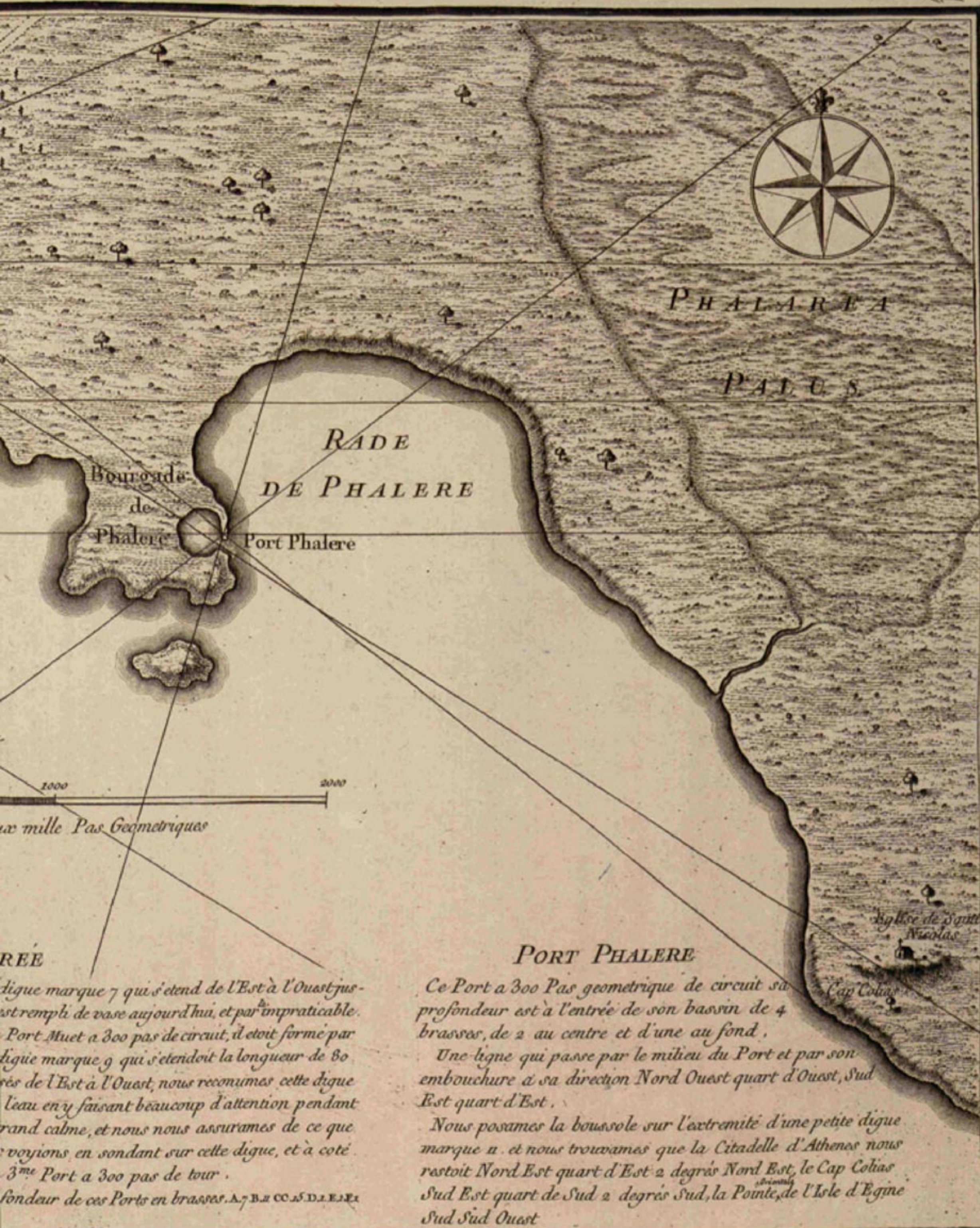
PORT DE MUNICHIE

Ce Port est de forme ovale, il a un mille de circuit;
 Une ligne qui le separe en deux dans sa longueur, est
 Sud un quart à l'Est 5 degrés à l'Est et Nord un
 quart à l'Ouest 5 degrés à l'Ouest.
 On voit sur la côte que j'ai marqué du chiffre 1 de
 petites digues formées de pierres larges d'environ 3
 piéds et distante l'une de l'autre de 12.
 Le fond du Port du Pirée est au Sud Sud Est
 de l'Embouchure de celui de Munichie, cette embou-
 chure a 2 brasses de profondeur.

PORT DU PIRÉE

2 et 2 Tours ruinées
 3. Debris du Phare du Pirée: la boussole posée sur
 ce Phare nous observames, qu'une des 2 Tours nous
 restoit Sud Sud Ouest, et l'autre Nord Nord Est.
 L'écueil marqué 4, nous restoit Est Nord Est, l'au-
 tre ecueil marqué 5, étoit juste à l'Est, ces deux
 écueils étoient entre eux Sud quart de Sud Est,
 Nord quart de Nord Ouest.
 Des trois Ports construits dans le Pirée.
 Le plus grand marqué 6 a 600 pas de circuit, il a

Le Roy Arch^{de} del.



REE

digue marque 7 qui s'étend de l'Est à l'Ouest jus-
 est rempli de vase aujourd'hui, et par impraticable.
 Port Muet a 300 pas de circuit, il étoit formé par
 digue marque 9 qui s'étendoit la longueur de 80
 res de l'Est à l'Ouest, nous reconumes cette digue
 leau en y faisant beaucoup d'attention pendant
 grand calme, et nous nous assurames de ce que
 voyions, en sondant sur cette digue, et à côté.
 3^{me} Port a 300 pas de tour.
 fondeur de ces Ports en brasses. A. 7 B. 2 CC. 15 D. 1 E. 1 F. 1

PORT PHALERE

Ce Port a 300 Pas geometrique de circuit sa
 profondeur est à l'entrée de son bassin de 4
 brasses, de 2 au centre et d'une au fond.
 Une ligne qui passe par le milieu du Port et par son
 embouchure à sa direction Nord Ouest quart d'Ouest, Sud
 Est quart d'Est.
 Nous posames la boussole sur l'extremite d'une petite digue
 marque 11. et nous trouvames que la Citadelle d'Athenes nous
 restoit Nord Est quart d'Est 2 degrés Nord Est, le Cap Colias
 Sud Est quart de Sud 2 degrés Sud, la Pointe de l'Isle d'Egine
 Sud Sud Ouest

Γνωστοποίηση Πνευματικής Ιδιοκτησίας

Ο αφιερωματικός τόμος περιέχει φωτογραφίες εκθεμάτων του Αρχαιολογικού Μουσείου Πειραιά καθώς και φωτογραφίες του περιβάλλοντος αρχαιολογικού χώρου και μνημείων αυτού που υπάγονται στην ΚΣΤ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων.

Το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού διατηρεί τα πνευματικά δικαιώματα (copyright) επί των απεικονιζόμενων αρχαίων και επί των φωτογραφιών και το Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων εισπράττει τα τέλη δημοσίευσης αυτών.

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ



ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΠΕΙΡΑΙΩΣ


ΟΜΙΛΟΣ
ΛΑΤΣΗ
ΑΘΗΝΑ 2001





Το λιμάνι του Πειραιά, 18ος αι., χαλκογραφία του J. D. Le Roy.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος του Υπουργού Πολιτισμού	15
Πρόλογος της Αντιπροέδρου της EFG Eurobank-Ergasias	17
Πρόλογος του Εφόρου Αρχαιοτήτων Αττικής	18
Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ	23
ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ	25
Η ΑΡΧΑΙΑ ΠΟΛΗ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ	35
ΟΙ ΚΡΗΤΟΜΥΚΗΝΑΪΚΕΣ ΑΠΑΡΧΕΣ	43
Η ΑΥΓΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ Γεωμετρική και αρχαϊκή περίοδος	71
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΡΦΗ	97
ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ	147
Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ	165
ΕΝΑ ΚΛΑΣΙΚΟ ΙΕΡΟ	227
Ο ΤΑΦΟΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ	245
ΤΟ ΤΑΦΙΚΟ ΣΗΜΑ	275
Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΠΤΥΜΒΙΑΣ ΣΤΗΛΗΣ	297
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΑΡΑΚΜΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ	365
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	398





Αρχαίο θέατρο Ζεύς, φωτογραφικό αρχείο ΔΑΙ.

ΣΤΑ ΒΙΒΛΙΑ που έχουμε μάθει να περιμένουμε στο τέλος του χρόνου από τον Όμιλο Λάτση, η χαρά του δώρου συνοδεύεται κάθε φορά από την έκπληξη της αποκάλυψης μιας νέας διάστασης στο χώρο της τέχνης.

Η πρωτοβουλία για την έκδοση ενός νέου αρχαιολογικού βιβλίου, αυτή τη φορά για το Μουσείο Πειραιώς, έρχεται να συμπληρώσει ένα πληροφοριακό κενό για την εικόνα της ζωής και της τέχνης μιας προοδευτικής αστικής κοινότητας που έθεσε τα υλικά θεμέλια και αποτέλεσε τη δημοκρατική συνείδηση της Αθήνας του Περικλέους. Η επιλογή του Μουσείου Πειραιώς είναι όμως και από μια άλλη πλευρά ιδιαίτερα επιτυχής. Η ποικιλία και η άριστη ποιότητα των εκθεμάτων αλλά και η αμεσότητα της σχέσης με τη ζωή της αρχαίας πόλης που τα χαρακτηρίζει, προσφέρουν μια ωραία εισαγωγή στον όμορφο κόσμο της νεότητας της ανθρωπότητας, που υπήρξε αυτός της κλασικής Ελλάδας.

Η επιστημονική κοινότητα, οι φιλόχρηστοι και η ευρύτερη κοινή γνώμη είμαι βέβαιος πως θα υποδεχθούν με μεγάλη ικανοποίηση το νέο αυτό απόκτημα.

Αξίζουν θερμά συγχαρητήρια στον Όμιλο Λάτση -στην κυρία Μαριάννα Λάτση και τον κύριο Ευάγγελο Χρόνη- και βέβαια στον Διευθυντή της Β' Εφορείας Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων κύριο Γ. Σταϊνχάουερ και τα στελέχη της.

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ

Υπουργός Πολιτισμού



Τα κτήρια του Μουσείου και το αρχαίο θέατρο της Ζέας.

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ και τα θησαυρισμένα σ' αυτό πολύτιμα εκθέματα τον είναι άγνωστα στους πολλούς.

Επιλέγοντας το ως θέμα της ετήσιας έκδοσης που χορηγεί ο Όμιλος Λάτση και η EFG Eurobank Ergasias πιστεύουμε ότι προσφέρουμε μία σπάνια ευκαιρία να γίνουν γνωστά τα αριστουργήματα που φυλάσσει. Είμαστε άλλωστε βαθιά και άρρηκτα συνδεδεμένοι με τον Πειραιά γιατί από το όμορφο και ιστορικό λιμάνι αυτής της πόλης ξεκίνησε η επιχειρηματική δραστηριότητα του ιδρυτή του Ομίλου μας και πατέρα μου Γιάννη Λάτση.

Κορυφαίο έργο του Μουσείου ο Απόλλωνας. Η υψηλή τέχνη της αρχαϊκής περιόδου σ' όλη τη δόξα της. Δώρο της πειραιϊκής γης στους Πειραιώτες και σ' όλους αυτούς που τα αρχαία κλέη τους συγκινούν.

Οφείλω να αναφερθώ στον αρχαιολόγο κύριο Γιώργο Σταϊνχάουερ και να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον ίδιο προσωπικά, καθώς και στους συνεργάτες του στο Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς, για την επιστημονική και αθόρυβη εργασία που επιτελούν αναδεικνύοντας αυτόν τον τόσο σπουδαίο εθνικό μας πλούτο. Επίσης ευχαριστώ θερμά όλους εκείνους που μόχθησαν για την παραγωγή αυτού του βιβλίου.

Η έκδοση είναι αφιερωμένη σε εκείνους τους Έλληνες που η πόλη του Πειραιά ανέθρεψε στους κόλπους της και που συνέβαλαν στην ανάπτυξη και στη διεθνή προβολή της πατρίδας μας και των θησαυρών της.

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΛΑΤΣΗ

ΣΥΝΗΘΙΖΕΤΑΙ ΝΑ ΑΠΟΛΟΓΕΙΤΑΙ ΚΑΝΕΙΣ στην αρχή ενός βιβλίου για το λόγο και τον τρόπο της συγγραφής του. Ως προς το πρώτο δεν θα είχα να πω πολλά πράγματα. Γιατί αν η αγάπη για τον Πειραιά και τις αρχαιότητες του μπορούσε να κατηγορηθεί ως μεροληπτική, η δυσαναλογία ανάμεσα στην πραγματική σημασία και την ανύπαρκτη δημοσιότητα του Μουσείου προσφέρει από μόνη της ένα ισχυρότατο αντικειμενικό επιχείρημα για την έκδοση αυτή. Περισσότερα μένει να ειπωθούν για τον τρόπο της προτεινόμενης προσέγγισης στον κόσμο του Αρχαιολογικού Μουσείου Πειραιώς. Ένα τέτοιο βιβλίο αναγκαστικά έχει διπλό στόχο: είναι ένα βιβλίο τέχνης και συγχρόνως μια εισαγωγή στην αρχαία πόλη. Εκείνο που ο ιστορικός αναζητά στις σελίδες του είναι η ανασύνθεση, μέσα από τα ευρήματα των ανασκαφών στα ιερά, τα σπίτια και τα νεκροταφεία, της φυσιογνωμίας και της ζωής μιας πόλης που αποτέλεσε την υλοποίηση, ως μορφή και ως λειτουργία, της ιδέας και της πράξης της αθηναϊκής δημοκρατίας. Και πραγματικά εδώ, ανάμεσα στα εκθέματα του Μουσείου δεν είναι τα μνημεία μιας κρατικής εξουσίας, αλλά της αστικής περηφάνειας ενός πληθυσμού εμπόρων, ναυτικών και βιοτεχνών, που κυριαρχούν, ενώ την απαραίτητη συμπλήρωση της εικόνας τον άστεως με εκείνη τον αγροτικού χώρου, στοιχείου αναπόσπαστου της αρχαίας πόλης, επιτρέπει η προέλευση μεγάλου μέρους των εκθεμάτων από τους γύρω δήμους, κυρίως εκείνους της παραλίας και τη Σαλαμίνα.

Πέρα από την εικονογράφηση -και τη μυθολογική εξαϋλωση- της καθημερινής ζωής που θα βρούμε στις παραστάσεις των αγγείων, η σειρά των ταφικών ανάγλυφων και των αγαλματικών τύπων προσφέρει την άμεση πρόσβαση στο εσωτερικό της ψυχής όλου αυτού του πληθυσμού καθώς και την εικόνα της δραματικής αλλαγής στην αντίληψη των θείων και τον ανθρώπου που συντελέστηκε στην Ελλάδα εκείνη τη μοναδική στιγμή της αρχαιότητας. Σοβαρότερη, χωρίς αμφιβολία, ήταν η πρόκληση που έθετε το αρχαιολογικό μέρος του βιβλίου, η ανάγκη σύνθεσης σε ένα κείμενο με συνέπεια -απαλλαγμένο όμως από την περιγραφική λογική ενός επιστημονικού καταλόγου- όλου εκείνου του μικρόκοσμου των ωραίων αντικειμένων, που -όπως η ποίηση (μήπως και δεν πρόκειται για μικρά ποιήματα;)- ομορφαίνουν και μ' αυτό εξυψώνουν την καθημερινότητα σε ένα πιο γαλήνιο, πιο απλό και πιο ευγενή χώρο, όπως είναι πιστεύω αυτός της κλασικής τέχνης, μιας σύνθεσης που μέσα από την περιήγηση στις αίθουσες του Μουσείου θα προσέφερε ένα *gradus ad Parnassum*.

Ένα βιβλίο που ακροβατεί σε παρόμοιους υψηλούς στόχους, ανάμεσα στην ανάγκη της επιστημονικής ακρίβειας και στην ωραιολόγα «ποιητική» προσέγγιση, κινδυνεύει συχνά να μην ικανοποιήσει κανένα. Ακόμη και τότε, ωστόσο, παραμένει το ίδιο το υλικό, ένας μοναδικός, εξαιρετα παρουσιασμένος, ως επί το πλείστον άγνωστος θησαυρός από σπάνια αντικείμενα, όπως το μετρολογικό ανάγλυφο, το χάλκινο έμβολο ή τα μουσικά όργανα του «τάφου τον ποιητή», από μικρά και μεγάλα έργα τέχνης, που κλιμακώνονται από το ελληνιστικό ειδώλιο μιας «οκλάζουσας Αφροδίτης» και την εξαιρετικής ποιότητας συλλογή των επιτύμβιων έως τα

μοναδικά χάλκινα αγάλματα τον ευρήματος τον 1959, των οποίων για πρώτη φορά δίνεται μια πλήρης φωτογραφική αποτύπωση - και από μνημεία που ζωντανεύουν το κλίμα της λατρείας ή της ταφικής επίδειξης, όπως το ιερό της Μητέρας των Θεών ή το ταφικό μνημείο της Καλλιθέας.

Πολλά λέγονται -και γράφονται- τελευταίως για την κρίση στην κλασική παιδεία και την υποθήκευση του μέλλοντος του ανθρωπισμού. Θα ήταν μεγάλη επιτυχία για αυτό το βιβλίο αν -πέρα από την ευχαρίστηση που σίγουρα θα δώσει- βοηθούσε τον αναγνώστη να συνειδητοποιήσει ότι τα μουσειακά αυτά αντικείμενα δεν αποτελούν απλώς ένα αναπόσπαστο κομμάτι της παράδοσης ή της παιδείας μας αλλά και προϋπόθεση της ίδιας της επιβίωσης μας.

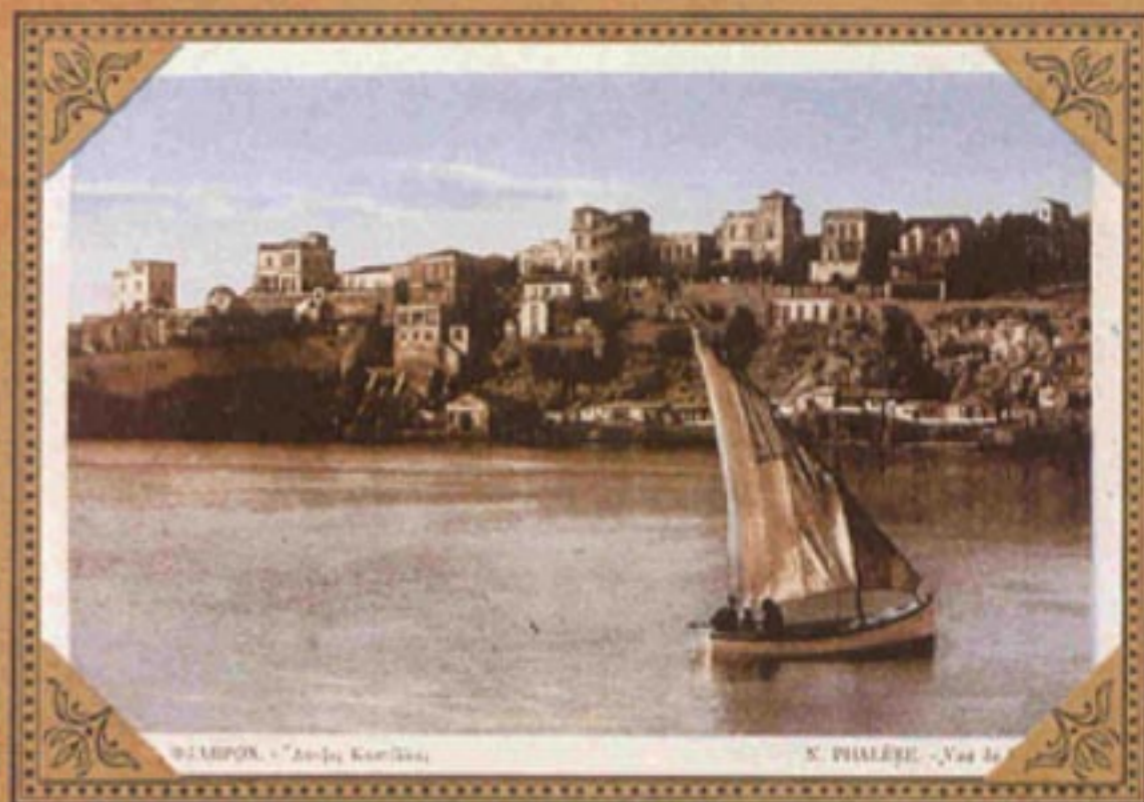
Θα ήθελα να ευχαριστήσω εδώ όλους όσους συνέβαλαν στην έκδοση. Τον Όμιλο Λάτση και την EFG Eurobank Ergasias που αποφάσισαν να αφιερώσουν ένα βιβλίο στο Μουσείο του Πειραιώς' ιδιαίτερα την κ. Μαριάννα Λάτση που χάρη στη διαρκή και συνεπή προσφορά της στον πολιτισμό το έργο αυτό έγινε πραγματικότητα. Ειδικά ευχαριστώ τον Γενικό Διευθυντή του Ομίλου Λάτση, κ. Ευάγγελο Χρόνη, για το ενδιαφέρον που απαρχές έδειξε, όχι μόνο για το βιβλίο αλλά και για το ίδιο το Μουσείο. Το βασικό στοιχείο του τόμου, οι φωτογραφίες των αντικειμένων, οφείλονται στους εξαιρετικούς φωτογράφους Σωκράτη Μαυρομμάτη και Γιάννη Πατρικιάνο. Χωρίς τη βοήθεια της Ειρήνης Λούβρου που προσέφερε τον αναγκαίο μίτο μέσα στις δύσκολες ατραπούς της σύγχρονης εκδοτικής πρακτικής και το γούστο και την πείρα της Λίκας Φλώρου, θα είχαμε χάσει μεγάλο μέρος από την αισθητική χαρά που δίνει το βιβλίο πριν ακόμη το ανοίξει κανείς, συνεπώς και της επιτυχίας τον.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ

Έφορος αρχαιοτήτων Αττικής



ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ - Συναγία Τούλλερ
PIRÉE. - Quartier Tuller

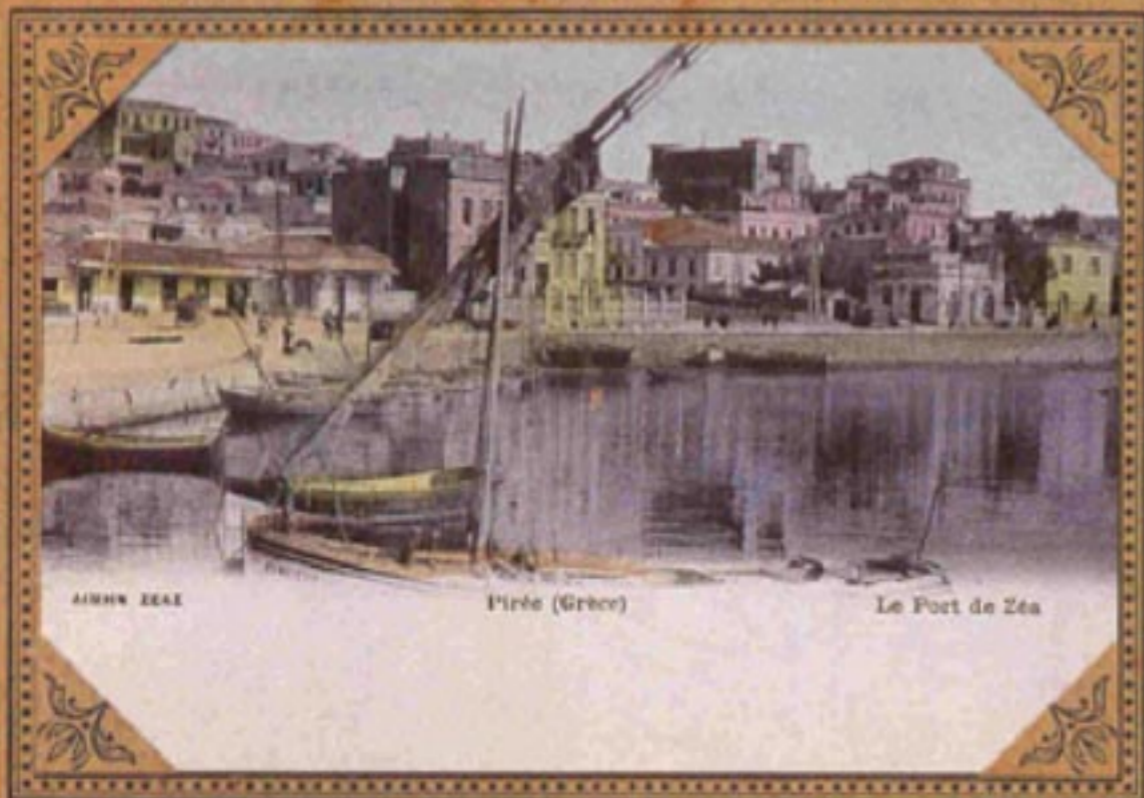


ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ - Άγιος Κωνσταντίνος

Σ. ΠΥΛΑΓΓΗ - Νέα Δε



Τουρκολίμανον (Οικία Κωνσταντίνου).



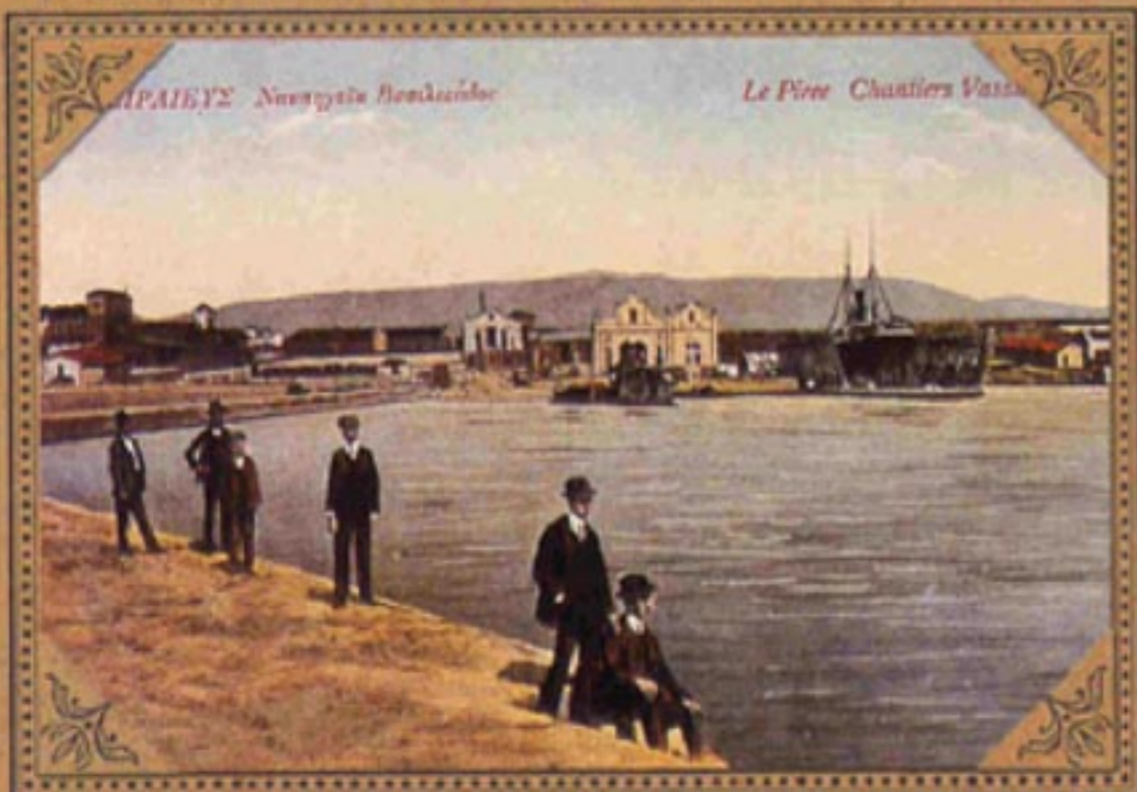
ΑΙΘΡΗ ΖΕΑΣ

Pirée (Grèce)

Le Port de Zéa



ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ. Πλάτς Αλεξάνδρου PIRÉE. Place Alexandra





Η είσοδος του αρχικού κτηρίου του Μουσείου Πειραιώς.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

ΤΟΝ ΠΥΡΗΝΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ του Αρχαιολογικού Μουσείου Πειραιώς αποτέλεσαν τα επιτύμβια μνημεία, κυρίως στήλες, από την περιοχή του βορείου νεκροταφείου της αρχαίας πόλης, που είχε συλλέξει στον κήπο του, στην οδό Θηβών, ο αρχαιόφιλος Ιωάννης Μελετόπουλος, καθώς και τυχαία ευρήματα από την οικοδόμηση και τα έργα διαμόρφωσης της πόλης. Αντίθετα, τα πιο αξιόλογα από τα ευρήματα των ανασκαφών που πραγματοποίησε ο έκτακτος επιμελητής και λυκειάρχης Ιάκωβος Δραγάτσης για λογαριασμό της Αρχαιολογικής Εταιρείας κατέληξαν στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τα αρχαία, όπως συνηθιζόταν τότε σε όλες τις ελληνικές πόλεις, συγκεντρώθηκαν αρχικά στο Γυμνάσιο, στην πλατεία Κοραή, όπου οργανώθηκε και η πρώτη έκθεση της Αρχαιολογικής Συλλογής του Πειραιώς.

Η δημιουργία του τοπικού Μουσείου χρονολογείται μόλις το 1935. Η καθυστέρηση εδώ - όπως και σε πολλούς άλλους τομείς- εξηγείται από τη γειτνίαση της Αθήνας. Το Μουσείο, που λειτουργεί σήμερα ως αποθήκη, κτίστηκε στον απαλλοτριωμένο χώρο του αρχαίου θεάτρου της Ζέας, σε επαφή με το θέατρο και πάνω στα ερείπια μιας (πιθανώς παλαιοχριστιανικής) βασιλικής που σημειώνεται από τους παλαιότερους ερευνητές του Πειραιώς. Πρόκειται για ένα μικρό κτήριο τριών συνεχόμενων αιθουσών, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου είναι η εκλεκτικιστική πρόσοψη της οδού Φιλελλήνων με την κλίμακα της εισόδου σε εσοχή που πλαισιώνει ένα ζευγάρι μεγάλων μαρμάρινων λιονταριών από έναν ταφικό περίβολο της περιοχής των Ταμπουριών. Το Μουσείο Πειραιώς ως το κεντρικό Μουσείο της Εφορείας Αττικής συγκέντρωνε από το 1960, όταν η Αρχαιολογική Υπηρεσία αναδιοργανώθηκε από τα δεινά του πολέμου (βλ. Β. Χ. Πετράκου, *Ιστορία της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*), τα ευρήματα των ανασκαφών της περιοχής του Δήμου Πειραιώς, της Σαλαμίνας και του λεκανοπεδίου (πλην του Δήμου Αθηναίων), κυρίως του Μοσχάτου, της Καλλιθέας και της παραλίας (Γλυφάδα, Βούλα, Βάρη). Μεμονωμένα αντικείμενα, που κρίνονταν ως τα πλέον αξιόλογα, συνέχιζαν εντούτοις να μεταφέρονται, έως τουλάχιστον το 1966, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Υπήρξαν παράλληλα και δωρεές ιδιωτικών συλλογών, όπως η Συλλογή Νομίδου και Βαλσαμάκη, κυρίως όμως η Συλλογή Γερουλάνου, με τα ευρήματα του κτήματος της οικογενείας στους Τράχωνες, στην οποία οφείλεται μεγάλο μέρος των αγγείων της έκθεσης.

Τα σημαντικότερα ανασκαφικά ευρήματα με τα οποία εμπλουτίστηκε το Μουσείο ήταν προπολεμικώς η σειρά των νεοαττικών πλακών από το ναυάγιο ενός ρωμαϊκού πλοίου στο λιμάνι και τα ευρήματα της ανασκαφής του ιερού της Μουνιχίας από τον Θρεψιάδη. Μεταπολεμικώς η ανακάλυψη των μεγάλων χάλκινων αγαλμάτων το 1959 είχε ως αποτέλεσμα την ιδιαίτερη προβολή των αρχαιοτήτων του Πειραιά και συγχρόνως στήριξε την απαίτηση του

Πειραιϊκού Κοινού για τη δημιουργία ενός νέου και μεγαλύτερου Μουσείου, η οποία και πραγματοποιήθηκε με απόφαση του Πειραιώτη υπουργού Προεδρίας Ευάγγελου Σαββόπουλου το 1966. Στην απόφαση ενός άλλου Πειραιώτη υπουργού Πολιτισμού, του Ανδρέα Ανδριανόπουλου, οφείλεται η επιστροφή στον Πειραιά των χάλκινων αγαλμάτων του ευρήματος του 1959 που είχαν μεταφερθεί για συντήρηση και στη συνέχεια εκτεθεί στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Η έκθεση, που εμπλουτίστηκε με τα ευρήματα του ιερού της Μητρός των Θεών του Μοσχάτου και του ταφικού μνημείου της Καλλιθέας, πραγματοποιήθηκε από τους διαδοχικούς εφόρους Ευθύμιο Μαστροκώστα, Όλγα Αλεξανδρή και Βασίλειο Πετράκο. Ιδιαίτερη ήταν η συμβολή του Γιώργου Δεσπίνη και του γλύπτη Στέλιου Τριάντη. Τα εγκαίνια του νέου Μουσείου έγιναν το 1981. Με αφορμή την αναστήλωση από τον Στέλιο Τριάντη του μνημείου της Καλλιθέας το 1998, η παλιά έκθεση ανανεώθηκε και εμπλουτίστηκε με δύο ακόμη αίθουσες· η πρώτη αφιερώθηκε στα αντικείμενα που αναφέρονται στο ρόλο του αρχαίου Πειραιά ως ναυστάθμου και εμπορικού κέντρου, η δεύτερη στην κεραμική και στα αντικείμενα από τον ιδιωτικό βίο των αρχαίων. Το Μουσείο του Πειραιώς αποτελεί σήμερα μια μικρή αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρουσα συλλογή αντικειμένων μοναδικής αξίας τόσο για την εικονογράφηση της ζωής της αρχαίας αυτής πόλεως όσο και για την κατανόηση της εξέλιξης της αρχαίας τέχνης.



Ο Ιάκωβος Δραγάτσης (1853-1935).

ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Η ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ και την τοπογραφία του αρχαίου Πειραιά, που ακολουθεί, θα μπορούσε να χρησιμεύσει και ως οδηγός για την αποτελεσματικότερη αποκατάσταση του φανταστικού χωρο-χρόνου των εκθεμάτων.

Μια βραχώδης χερσόνησος, ίσως αρχικά ένα νησί, στο έλος των εκβολών του Κηφισού, αποκομμένο από την παραλία ενός Φαληρικού όρμου που έφτανε από την Κωλιάδα, στον Αϊ-Γιώργη του Παλαιού Φαλήρου, έως το βράχο της Ηετιωνείας στη Δραπετσώνα, ο Πειραιάς οφείλει την -καθυστερημένη, χρονολογούμενη μόλις στον 5ο αι. π.Χ.- ακμή του στο διορατικό πνεύμα και την ισχυρή βούληση του Θεμιστοκλή, που κατάφερε να ξεπεράσει τον αγροτικό συντηρητισμό των Αθηναίων, δείχνοντας τους ότι το μέλλον της πόλης βρισκόταν στη θάλασσα.

Ο Θεμιστοκλής αναγνώρισε τη μοναδική αξία των τριών λιμανιών της άγονης χερσονήσου, τα οποία, όπως και η γειτνίαση της Αθήνας, είχαν αποφασιστική σημασία τόσο για την αρχική εγκατάσταση όσο και για τη χαρακτηριστική έκτοτε κινητικότητα του πειραιϊκού πληθυσμού και τις ιστορικές περιπέτειες της πόλης. Η ίδρυση και η ακμή του Πειραιά στην αρχαιότητα, όπως και στη σύγχρονη εποχή είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις τύχες της Αθήνας. Με την απόφαση του, αρχικά (ήδη από το 494 π.Χ.) για την οχύρωση τους, και κατόπιν (το 482 π.Χ.) με την οργάνωση του στόλου εκείνου που στη Σαλαμίνα έμελλε να σώσει την Αθήνα, την Ελλάδα και το μέλλον της Ευρώπης, ο Θεμιστοκλής δίκαια θεωρήθηκε ως ο θεμελιωτής της αθηναϊκής αυτοκρατορίας και συγχρόνως ο ήρωας οικιστής του Πειραιά. Για τη μορφή του παλαιότερου κλεισθένειου δήμου των Πειραιέων -μέλους της τετρακωμίας που περιελάμβανε τους γύρω δήμους των Θυμαϊτάδων (Κερασίνοι), Ξυπέτης (Καμίνια-Ρέντης-Μοσχάτο) και Φαλήρου που είχε ως θρησκευτικό κέντρο ένα ιερό του Ηρακλέους στα Καμίνια- τίποτε δεν είναι γνωστό. Το βέβαιο είναι ότι αυτός δεν είχε καμία σχέση με τη νέα πόλη που ξεπήδησε πάνοπλη στις αρχές του 5ου αι. π.Χ., όπως η Αθηνά από την κεφαλή του Δία.

Όπως η ίδρυση έτσι και η ανάπτυξη του Πειραιά υπήρξε αποτέλεσμα μιας συνεχούς σειράς τολμηρών αποφάσεων και -μπορούμε να πούμε- η έκφραση του παράτολμου πνεύματος και της επιχειρηματικότητας της αθηναϊκής δημοκρατίας και το εφαλτήριο για το πέταγμα του νου πέρα από τα στενά όρια της αρχαϊκής πόλης. Έτσι, αν -όπως φαίνεται- η κλασική εποχή υπήρξε ένα καθαρά αθηναϊκό δημιούργημα θεμελιωμένο στη ναυτική κυριαρχία, είναι βέβαιο ότι ο Πειραιάς -που πρόσφερε συγχρόνως τη βάση του στόλου και το ανθρώπινο δυναμικό του- αποτέλεσε την προϋπόθεση της νέας δημοκρατίας και της νέας εποχής. Από την πλευρά της η δημοκρατία χάραξε το ύφος της πόλης, την πολεοδομική της μορφή, τις συμπεριφορές των κατοίκων και την ιστορία της.

Η προσέγγιση της μοναδικής αυτής περιπέτειας στην ιστορία της ανθρωπότητας είναι σήμερα δυνατή μόνο μέσα από τα μνημεία της αρχαιότητας του Πειραιά και τα εκθέματα του Μουσείου του. Τα μνημεία της πόλης ομιλούν για τις υλικές βάσεις και τις δημοκρατικές αρχές πάνω στις οποίες θεμελιώθηκε η οικονομική πρωτεύουσα της αθηναϊκής πολιτείας. Αν οι πρώτες πρέπει να αναζητηθούν στα άριστα διατηρημένα τείχη που ακόμη σήμερα περιβάλλουν τον Πειραιά ή στα θεμέλια των κτηρίων του ναυστάθμου, η ορθολογική και δημοκρατική -πάνω στις βάσεις της ισονομίας των πολιτών- οργάνωση της πόλης μαρτυρεί για την προσωπικότητα του Ιπποδάμου του Μιλήσιου, φιλοσόφου και πατέρα της πολεοδομίας που τον σχεδίασε, και τον οποίο μόνο μέσα από τη γνώση του Πειραιά, του μοναδικού σωζόμενου έργου του, μπορούμε να προσεγγίσουμε.

Η πόλη του Πειραιά άρχισε να οικοδομείται αμέσως μετά την αποχώρηση των Περσών, συγκεκριμένα -σύμφωνα με τα παλαιότερα ευρήματα- γύρω στα 470-460 π.Χ. Είχε προηγηθεί, στα χρόνια των Μηδικών πολέμων, η οχύρωση της και η οργάνωση του ναυστάθμου. Η σύνδεση της με την Αθήνα μέσω των Μακρών Τειχών, ένα έργο που άρχισε με τον Κίμωνα το 460 π.Χ. και ολοκληρώθηκε από τον Περικλή μετά από δέκα χρόνια με την κατασκευή του διαμέσου τείχους, δημιούργησε τις προϋποθέσεις μιας απόρθητης από ξηράς Αθήνας, κυρίαρχης μιας ναυτικής πλέον αυτοκρατορίας, της οποίας ο Πειραιάς θα αποτελέσει για πάνω από εκατό χρόνια, με μικρές διακοπές από το 470 π.Χ. έως το 350 π.Χ. περίπου, το στρατιωτικό, εμπορικό, οικονομικό και εν μέρει το πολιτικό κέντρο. «Έπεςέρχεται δέ διά τό μέγεθος της πόλεως εκ πάσης γης τά πάντα»), θα περηφανευτεί ο Περικλής (Θουκ. Β 38) πράγμα που -παρά την αρνητική του τοποθέτηση- ούτε ο Αθηναίος ολιγαρχικός συγγραφέας της ψευδοξενοφώντειας *Αθηναίων Πολιτείας* (2.7) μπορούσε να αρνηθεί. Η ποικιλία των αγαθών που ξεφορτώνονται στον Πειραιά, και της γεωγραφικής τους προέλευσης, όπως δίνεται από τον κωμικό Έρμιππο γύρω στα 430 π.Χ. (βλ. Αθηναίος, *Δειπν.* 1.27e-f), είναι αντάξια μιας σύγχρονης μας καταναλωτικής πόλης: «Από την Κυρήνη έρχεται το σίλφιο και δέρματα, από τον Ελλήσποντο σκουμπρί και κάθε είδους παστό ψάρι, από τη Θεσσαλία χόνδρος και βοδινά παιδιά, γουρούνια και τυρί από τις Συρακούσες, από την Αίγυπτο караβόπανα και πάπυρος, από τη Συρία λιβάνι, από την Κρήτη κυπαρίσσι, ελεφαντοστούν από τη Λιβύη, από τη Ρόδο σταφίδες και σύκα, από την Εύβοια αχλάδια και μήλα, από τη Φρυγία σκλάβοι, από την Αρκαδία μισθοφόροι, δούλοι από τις Παγασές, βαλανίδια και αμύγδαλα από την Παφλαγονία, χουρμάδες και σιμιγδάλι από τη Φοινίκη, χαλιά και πολύχρωμα μαξιλάρια από την Καρχηδόνα.»

Η στρατηγική σημασία της νέας πόλης υπήρξε ο λόγος τόσο της πανηγυρικής καταστροφής μετά το τέλος του Πελοποννησιακού πολέμου, το 404 π.Χ., της οχύρωσης της και των Μακρών Τειχών από τους Σπαρτιάτες και τους ολιγαρχικούς φίλους τους, όσο και της ταχείας ανοικοδόμησης τους από τον Κόνωνα με περσικά χρήματα, αμέσως μετά τη νικηφόρα ναυμαχία της Κνίδου το 394 π.Χ. Για την ακμή του εμπορίου και γενικά για την οικονομική ζωή του Πειραιά στον 4ο αι. π.Χ. έχουμε πλήθος πληροφορίες από τους δικανικούς συγγραφείς, κατά κύριο λόγο τον Δημοσθένη, και από τα μνημεία. Τη θέληση και την επίμονη προσπάθεια της Αθήνας για τη διατήρηση της ναυτικής ηγεμονίας στο Αιγαίο, που δεν διέκοψε ούτε η ήττα στη Χαιρώνεια το 338 π.Χ., την τεκμηριώνει η συνεχής αύξηση του στόλου και η παράλληλη κατασκευή της μεγάλης Σκευοθήκης και των 378 νεωσοίκων, που στα χρόνια αυτά κλείνουν πλέον ασφυκτικά την περίμετρο των πολεμικών λιμανιών της Ζέας και της Μουνιχίας και του πολεμικού τομέα του εμπορικού λιμανιού. Κατά τραγική ειρωνεία, η Σκευοθήκη θα ολοκληρωθεί λίγα χρόνια πριν από την καταστροφή του αθηναϊκού στόλου στη ναυμαχία της Αμοργού (322 π.Χ.).



Ο Πειραιάς και τα Μακρά Τείχη χάρτης τον J. A. Kaupert τον 1881.



Στο μεγαλύτερο μέρος του 3ου αι. π.Χ. ο Πειραιάς, και ειδικά το φρούριο της Μουνιχίας, θα αποτελέσει το προπύργιο της μακεδόνικης κυριαρχίας στην Αττική και συγχρόνως έναν κρίκο στην αλυσίδα των μακεδόνικων φρουρίων που ελέγχουν την Ελλάδα. Μετά την απελευθέρωση, το 229 π.Χ., καθώς η Αθήνα τείνει πλέον να περιοριστεί στο ρόλο μιας πολιτιστικής πρωτεύουσας του ελληνιστικού και στη συνέχεια του ρωμαϊκού κόσμου, η σημασία του Πειραιά συρρικνώνεται. Ο περίφημος ναύσταθμος θα παραμείνει έκτοτε ένα τεράστιο κενό κέλυφος, ένα «κάρυον κενόν» όπως περιγράφει ο κωμικός Έρμιππος τον Πειραιά της δεκαετίας 404-394 π.Χ.

Η αρχή των ρωμαϊκών χρόνων σημαδεύτηκε από τη μακρά πολιορκία και την καταστροφή του Πειραιά (86 π.Χ), ως συνέπεια της σύμπραξης των Αθηνών με τον Μιθριδάτη. Τα σύμβολα της ναυτικής δύναμης της Αθήνας, οι νεώσοικοι και η Σκευοθήκη, παραδόθηκαν τότε στις φλόγες. Η πόλη ερήμωσε και η κατοίκηση περιορίστηκε, όπως λέει ο Στράβων, ((γύρω από το



Η πόλη της Ηετιωνείας, φωτογραφικό αρχείο D.A.I.

λιμάνι και το ναό του Σωτήρος Διός». Τα όρια αυτά η πόλη δεν τα ξεπέρασε ποτέ, παρά τις προσπάθειες ανόρθωσης που έγιναν από τον Πομπήιο, τον Αύγουστο, τον Αδριανό, όπως και στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο.

Στα μεταβυζαντινά χρόνια ο Πειραιάς, με εξαίρεση τη μονή του Αγίου Σπυρίδωνα, το τελωνείο (Δογάνα) και ένα μόνο σπίτι, που θα επιβιώσουν έως την Επανάσταση, ερημώνει τελείως, ακόμα και το όνομα του ξεχνιέται. Από ένα γιγαντιαίο επιτύμβιο λιοντάρι που, άγνωστο πότε, στήθηκε στην είσοδο, για να μεταφερθεί αργότερα στο μυχό του λιμανιού, πήρε τότε το όνομα του Πόρτο Λεόνε ή Πόρτο Δράκο. Ο Μοροζίνι, στον οποίο οφείλεται ο παλαιότερος χάρτης της περιοχής (με τα σχέδια οχύρωσης της Μουνιχίας), σήκωσε φεύγοντας και αυτό το τελευταίο μνημείο, που διακοσμεί σήμερα την είσοδο του ναυστάθμου της Βενετίας.

Τα πιο εντυπωσιακά κατάλοιπα της αρχαίας πόλης, του κατεξοχήν φρουρίου της αθηναϊκής δημοκρατίας, είναι η οχύρωση, πρώτο μέλημα του Θεμιστοκλή και αντικείμενο της συνεχούς φροντίδας όλων των μεγάλων Αθηναίων πολιτικών της ακμής και της παρακμής, από τον Περικλή έως τον Λυκούργο και τον Δημοσθένη και τους αδελφούς Ευρυκλείδη και Μικίωνα, που μετά το 229 π.Χ. προσπάθησαν να αναστήσουν την Αθήνα μέσα στον αλλαγμένο, ελληνιστικό πια, κόσμο. Από την οχύρωση αυτή σώζονται σήμερα οι πύλες -του Άστεως και της Ηετιωνείας- καθώς και μεγάλο τμήμα του τείχους κατά μήκος της Πειραιϊκής Ακτής.



Η αποκατάσταση της Σκενοθήκης του Φίλωνος, κατά Dorpfeld.

Την πρώτη και βασική λειτουργία του Πειραιά ως της βάσης της ναυτικής αυτοκρατορίας των Αθηνών θα την αναζητήσουμε στα σκόρπια ερείπια του ναυστάθμου, τις αποθήκες των πλοίων και του εξοπλισμού του στόλου. Από τον αρχαίο ναύσταθμο πάνω στον οποίο θεμελιώθηκε η δύναμη της Αθήνας και, έμμεσα, η μοναδική εκείνη στιγμή στην ιστορία του πολιτισμού, που πήρε το όνομα του Περικλέους, σώζεται -και είναι επισκέψιμο σήμερα- ένα μικρό μόνο μέρος: τρεις νεώσοικοι από το συγκρότημα που ανέσκαψε το 1880 ο Δραγάτσης, οι οποίοι διατηρούνται στο υπόγειο της πολυκατοικίας στη γωνία της Ακτής Μουτσοπούλου και της οδού Σηραγγείου στο λιμάνι της Ζέας (μόλις πρόσφατα αποκαλύφθηκαν άλλοι τέσσερις στο λιμάνι της Μουνιχίας), και η είσοδος της περίφημης Σκευοθήκης του Φίλωνος.

Οι νεώσοικοι ήταν τα αρχαιότερα δημόσια κτήρια του Πειραιά. Οι πρώτες μόνιμες εγκαταστάσεις, που οφείλονται ήδη στον Θεμιστοκλή, αυξήθηκαν σταδιακά, παράλληλα με τις ανάγκες του στόλου. Το 404 π.Χ. οι νεώσοικοι εκείνοι, που είχαν κοστίσει τουλάχιστον 3.000 τάλαντα (Ισοκρ. 7.66), ξεπουλήθηκαν ως υλικό από τους 30 τυράννους για τρία τάλαντα μόνο. Αμέσως μετά τον Πελοποννησιακό πόλεμο τέθηκε σε εφαρμογή ένα πρόγραμμα συστηματικής ανοικοδόμησης, έτσι ώστε στον ναυτικό κατάλογο του 330/329 π.Χ. να αναφέρονται ήδη 378 νεώσοικοι από τους οποίους 83 στη Μουνιχία, 196 στη Ζέα και 94 στον πολεμικό τομέα του κεντρικού λιμανιού, του Κανθάρου. Οι νεώσοικοι αποτελούν ουσιαστικά μνημειώδη στέγαστρα που χωρίζονται με κιονοστοιχίες σε παράλληλα διαμερίσματα (πλάτους 5.60 μ. και μήκους έως την επιφάνεια της θάλασσας 42 μ.), ανά δύο κάτω από μια δίρριχτη στέγη. Ανάμεσα στις κιονοστοιχίες υπήρχε κρηπίδα, σκαλιστή στο βράχο ή κτιστή με ξύλινο πάτωμα και αυλάκι για την καρίνα (τρόπιδα), που χρησίμευε στην ανέλκυση των τριήρεων. Πίσω οι νεώσοικοι έκλειναν με έναν συνεχή τοίχο, με είσοδο από το δρόμο. Για τον κίνδυνο δολιοφθοράς ο ναύσταθμος είχε κλειστεί με έναν περίβολο, τμήμα του οποίου βρέθηκε πίσω από τους νεωσοίικους τόσο της Ζέας όσο και της Μουνιχίας.

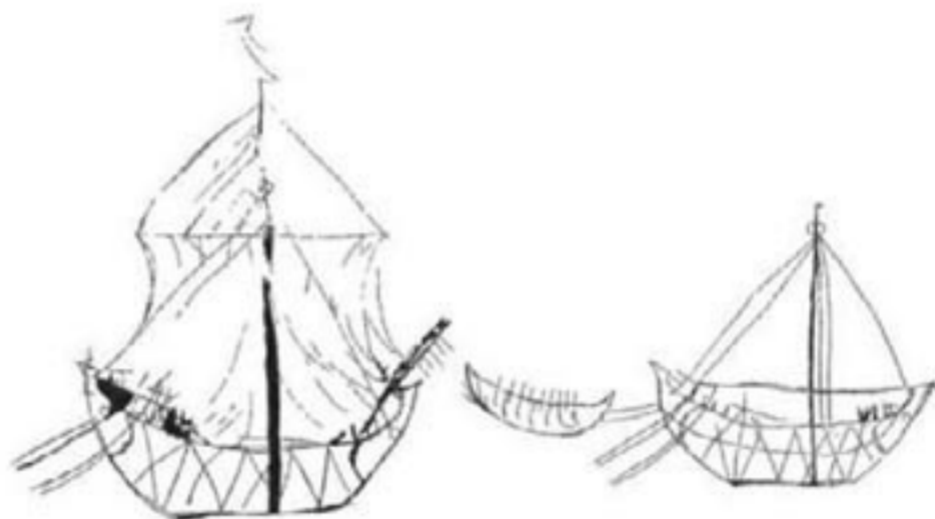


Το Κορινθίον τείχος της Πειραιϊκής ακτής, φωτογραφικό αρχείο Δ.Α.Ι.

Οι Νεώσοικοι της Ζέας, φωτογραφικό αρχείο Δ.Α.Ι.



Τα εξαρτήματα των τριήρων (πανιά, σκοινιά, κάβοι, τέντες για την προστασία του πληρώματος από τα κύματα και από τα εχθρικά βέλη) αποθηκεύονταν σε ειδικά κτήρια, τις σκευοθήκες. Ονομαστή στην αρχαιότητα -αιώνες μετά την καταστροφή της- ήταν η Σκευοθήκη που κτίστηκε (347/6-323/2 π.Χ.) πάνω σε σχέδια του μεγάλου αρχιτέκτονα Φίλωνα. Η ανακάλυψη το 1888 της περίφημης επιγραφής IG II² 1668 με τις λεπτομερείς προδιαγραφές του αρχιτέκτονα επέτρεψε την πλήρη αποκατάσταση του οικοδομήματος στο χαρτί. Το ίδιο το κτήριο βρέθηκε μετά από εκατό ακριβώς χρόνια -το 1988- στη ΒΔ γωνιά του λιμένος της Ζέας. Πρόκειται για ένα μακρόστενο (130 μ. X 18 μ.) οικοδόμημα με διπλή είσοδο στις δύο στενές πλευρές, που χωριζόταν με μια διπλή πεσσοστοιχία σε τρία κλίτη: τα πλαϊνά ήταν



Ιχνογράφημα εμπορικών πλοίων σε δεξαμενή τον αρχαίου Πειραιώς.

διαμορφωμένα σε 78 διαμερίσματα (34 εκατέρωθεν του κεντρικού διαδρόμου) που έκλειναν με ένα χαμηλό κιγκλίδωμα και πόρτα μεταξύ των πεσσών. Εσωτερικά κάθε διαμέρισμα είχε στο πατάρι ξύλινα ράφια για τα σκοινιά και κάτω, στη μέση του τοίχου και πίσω από κάθε πεσό, από μία κασέλα για τη φύλαξη των ιστίων συνολικά 134 τριήρων. Το κεντρικό κλίτος χρησίμευε ως διάδρομος για τον κόσμο, έτσι ώστε -ύψιστο δείγμα δημοκρατικής διαφάνειας- κάθε πολίτης να μπορεί κάθε στιγμή να ελέγξει το περιεχόμενο του ναυστάθμου. Ο προσανατολισμός του κτηρίου και η πρόβλεψη ειδικών ανοιγμάτων επέτρεπαν από την άλλη πλευρά τον εξαερισμό και την προστασία των υφασμάτων από τη μούχλα.

Ακόμη λιγότερα -σχεδόν ανύπαρκτα- είναι τα κτηριακά κατάλοιπα του Εμπορίου, του εμπορικού δηλαδή τομέα του Κανθάρου. Εδώ και εκεί στο λιμάνι εντοπίζονται μέσα στο βούρκο, που δημιουργήθηκε από την άνοδο της στάθμης της θάλασσας, κάποια ίχνη του αρχαίου κρηπιδώματος ή των προβλητών που σημειώνονται στους παλιούς χάρτες του Πειραιά, ενώ με δυσκολία αποκαθίσταται η διάταξη των πέντε στοών που το πλαισίωναν. Μόλις τελευταία βρέθηκε -στη γωνία της ακτής Ποσειδώνος με την οδό Γούναρη- ένα μέρος της πιο γνωστής από αυτές, της περίφημης Μακράς Στοάς, όπου γινόταν η διανομή του σίτου στους οπλίτες και -σε περίπτωση σιτοδείας- σε όλους τους Αθηναίους.

Από την ίδια την πόλη σώζονται ολόκληρα οικοδομικά τετράγωνα, όπου αναγνωρίζεται ακόμη ο βασικός ιπποδάμειος ιστός με τους δρόμους και τις αποχετεύσεις και οι κατόψεις των σπιτιών, που είχαν σχεδιαστεί από τον μεγάλο φιλόσοφο πολεοδόμο πάνω στο πρότυπο της δημοκρατικής ισονομίας.





Η ΑΡΧΑΙΑ ΠΟΛΗ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Ο ΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΡΕΙΠΙΩΝ, με τις ρομαντικά χρωματισμένες αναφορές του στις περασμένες μεγάλες εποχές, παραμένει σιβυλλικός για τον αρχαιολόγο και ανούσιος και άψυχος για το φιλόλογο. Τον παλμό της ζωής της πόλης και το πνεύμα των κατοίκων της μπορούμε να τα νιώσουμε μόνο μέσα από τα εκθέματα του Μουσείου.

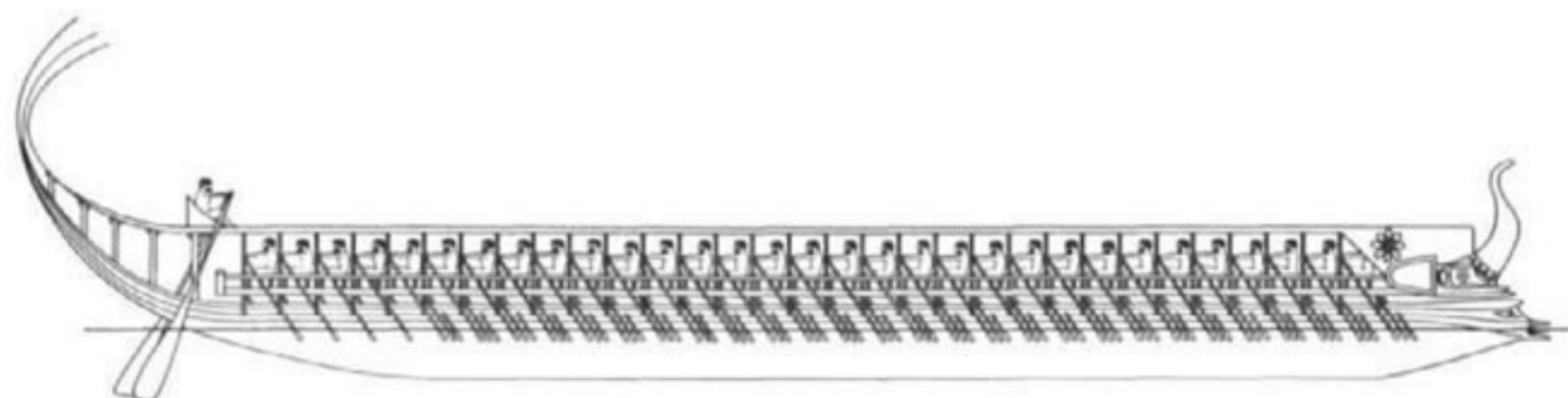
Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της περίφημης Ιπποδάμειας αγοράς του Πειραιώς, της οποίας ούτε ίχνος σώζεται, ακόμη και η θέση της αμφισβητείται. Το μοναδικό μνημείο που αναφέρεται πιθανώς σ' αυτήν είναι η στήλη με την επιγραφή ΑΛΟΡΑΣ ΗΟΡΟΣ λαξευμένη σε αττικά γράμματα, όπως συνηθιζόταν τον 5ο αι. π.Χ., πιθανότατα ένα από τα ορόσημα με τα οποία ο Ιππόδαμος καθόρισε τις χρήσεις των χώρων και οριοθέτησε τους βασικούς τομείς και λειτουργίες κατά τη χάραξη της πόλεως του Πειραιώς, η οποία σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Πολιτικά*) αποτελεί το μοναδικό γνωστό έργο του μεγάλου αυτού πολεοδόμου και φιλοσόφου.

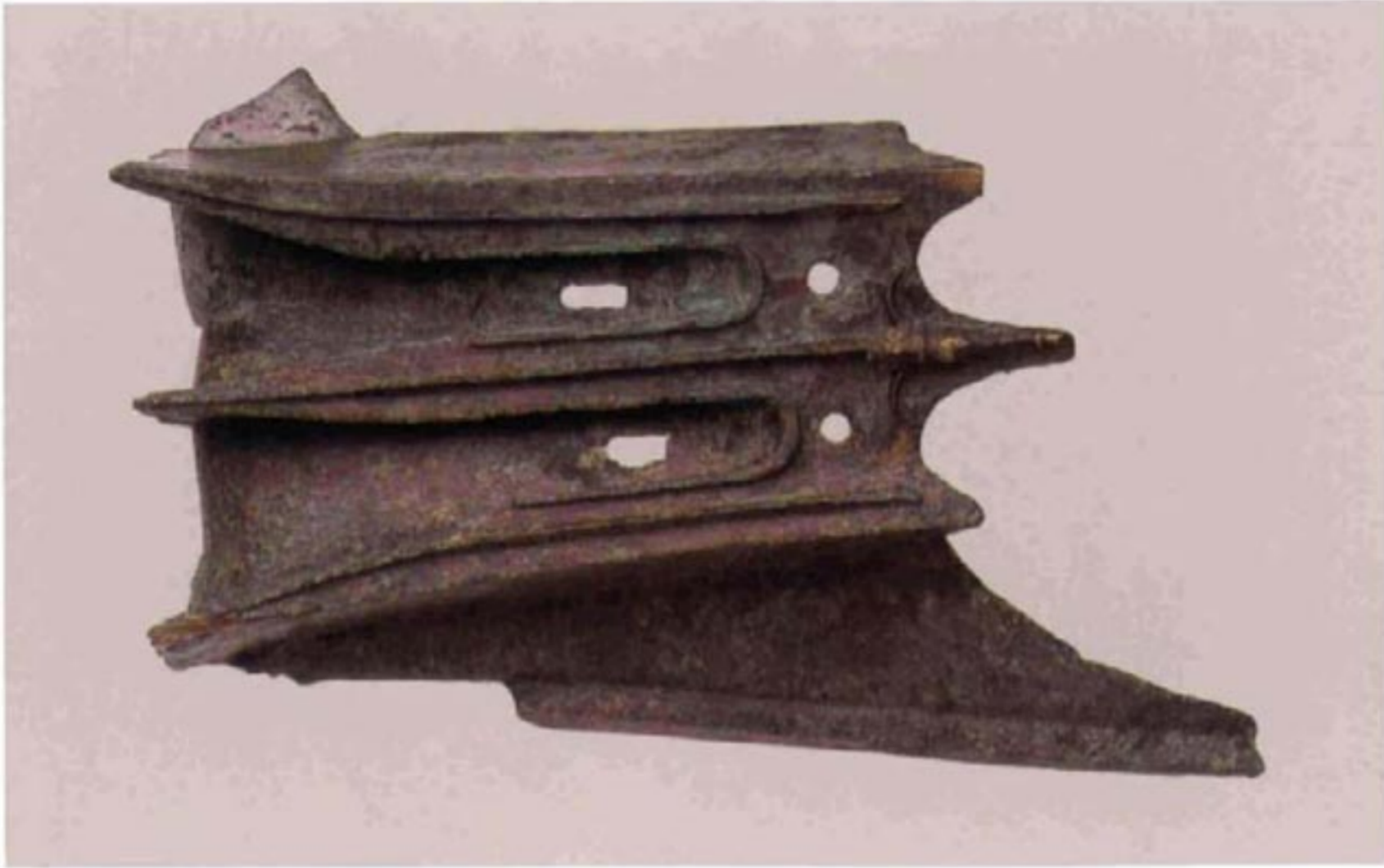
Αντίστοιχα, η σημασία των ερειπίου του Ναυστάθμου, όπως των νεωσοίκων και της Σκευοθήκης, γίνεται κατανοητή μόνο μέσα από τους Ναυτικούς Καταλόγους και κυρίως τη γνώση της τριήρους, του κατεξοχήν αυτού όπλου του κλασικού ναυτικού πολέμου, που από τους Περσικούς πολέμους και για δύο ολόκληρους αιώνες κυριάρχησε στη Μεσόγειο. Η τριήρης, όπως δείχνουν οι διαστάσεις των νεωσοίκων της Ζέας, ήταν ένα μακρόστενο (μήκος 33 μ. και πλάτος 3.50 μ., ύψος πάνω από το κύμα 10 μ.), ευέλικτο ξύλινο σκάφος, ελαφριάς κατασκευής με ρηχή καρίνα, σχεδιασμένο ως μία τριώροφη « κωπηλατική μηχανή » με 170 κωπηλάτες. Κάποια ιδέα για τα πλοία που χάθηκαν για πάντα στα βάθη των θαλασσών, δίνουν τα μοναδικά κομμάτια που εκτίθενται στο Μουσείο του Πειραιώς, όπως ο μεγάλος οφθαλμός με τις αρμο-

νικές καμπύλες, που ζωντανεύει στο κέντρο η ακόμη χρωματισμένη ίριδα, ένας από τους πολλούς μαρμαρίνους ένθετους οφθαλμούς, οι οποίοι βρέθηκαν (σπασμένοι ή ολόκληροι) μέσα στο λιμάνι της Ζέας και στα ερείπια της Σκευοθήκης. Οι οφθαλμοί κοσμούσαν, στερεωμένοι με ένα καρφί στη θέση της κόρης, τα πλάγια της πλώρης, δίνοντας έτσι στο πλοίο την εικόνα ενός ζωντανού οργανισμού, ενός θαλάσσιου όντος, τα πτερύγια του οποίου ήταν οι κώπες. Στη σύγκρουση των πλοίων, όπως των ασπίδων της φάλαγγος ή του πολιορκητικού κριού, εκείνο που επιδιωκόταν ήταν η διάσπαση της συνοχής του εχθρού, η διάρρηξη του πλοίου ή της πύλης του κάστρου. Η επιθετική αιχμή της τριήρους, συνεπώς, και ο σκοπός υπέρξεως της ως πολεμικού πλοίου, είναι μια ισχυρή ξύλινη κατασκευή, η προέκταση τρόπον τινά της τρόπιδος, την οποία καλύπτει ως ένα είδος θήκης το κοίλο, ορειχάλκινο έμβολο, ένα ιδιαίτερα πολύτιμο στοιχείο του εξοπλισμού, που σε περίπτωση καταστροφής του πλοίου ο τριήραρχος ήταν υποχρεωμένος να περισυλλέξει και να το παραδώσει. Στο έμβολο, με τη μορφή κεφαλής κάπρου, του βου αι. π.Χ., κορυφωνόταν η τρομακτική δύναμη που απέπνεε το επιτιθέμενο πλοίο, όταν αυτό, σαν ζωντανή μεταφορά του θηρίου, ορμούσε μέσα από τα κύματα. Το κλασικό έμβολο αντίθετα είχε, όπως και ο πολιορκητικός κριός, το λειτουργικό σχήμα μιας σφήνας, που ενίσχυαν τρία ισχυρά οριζόντια πτερύγια, έτσι ώστε, ιδωμένο από το πλάι, να φέρνει στο νου την τρίαίνα, το όπλο του άρχοντα της θάλασσας. Το δείγμα που εκτίθεται στο Μουσείο Πειραιώς είναι ένα από τα ελάχιστα που σώζονται σήμερα. Η στιβαρή, συμπαγής μορφή (με μήκος μόλις 0,80 μ. και βάρος περίπου 80 χγρ.), δείχνει ότι πιθανώς ανήκε σε μια κλασική



Οφθαλμός τριήρους.





Χάλκινο έμβολο τριήρους.





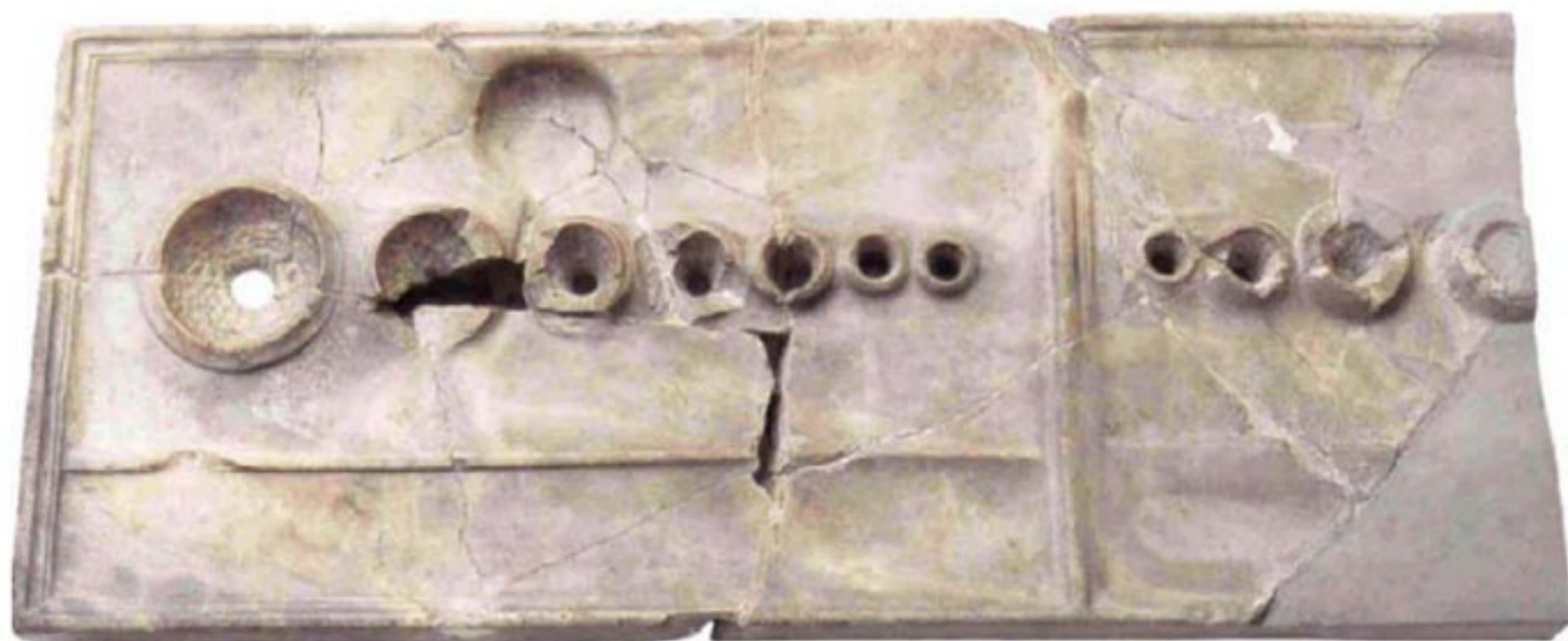
Μετρολογικό ανάγλυφο από τη Σαλαμίνα.

τριήρη. Είναι χαρακτηριστικές οι διαφορές που -παρά το βασικά όμοιο σχήμα- το διακρίνουν από τα υπόλοιπα, το πολύ μεγαλύτερο ελληνιστικό (στο Μουσείο της Χάιφα) και το σχηματοποιημένο, πολύ μικρότερο ρωμαϊκό του Μουσείου της Βρέμης.

Το Μουσείο διαθέτει πολλές λίθινες άγκυρες ενός αρχαϊκού τύπου, που βρέθηκαν στις εργασίες εκβάθυνσης του Πασαλιμανιού και προφανώς συνδέονται με τον ελλιμενισμό των τριήρων στο ναύσταθμο της Ζέας. Έχουν όλες τη μορφή κόλουρης πυραμίδας με οριζόντια διαμερή οπή στην κορυφή, και είναι κατασκευασμένες από μια άγνωστης, πιθανώς από τα γειτονικά Μέθανα, προέλευσης ηφαιστειογενή πέτρα. Ως προς τη χρήση τους δεν αποκλείεται, όπως τελευταία προτάθηκε, να χρησίμευαν ως σταθερά αγκυροβόλια (ρεμέτζα) για το δέσιμο των πλοίων, τα οποία υποθέτουμε ότι ήταν εξοπλισμένα με σιδερένιες (ή ξύλινες με σιδερένια επένδυση) άγκυρες μιας μορφής ανάλογης των σημερινών.

Εξίσου σημαντική με τη στρατιωτική υπήρξε η σημασία του Πειραιά ως του μεγάλου εμπορικού λιμανιού, που αποτέλεσε ουσιαστικά, για δύο αιώνες, το εμπορικό κέντρο της ανατολικής Μεσογείου. Το Μουσείο του Πειραιώς περιλαμβάνει, όπως είναι αναμενόμενο, μερικά πολύ ενδιαφέροντα αρχαιολογικά τεκμήρια της οικονομικής ζωής που αφορούν κυρίως τον έλεγχο της αγοράς από τους αγορανόμους. Στον προθάλαμο του ορόφου του Μουσείου εκτίθεται το μοναδικό ίσως σωζόμενο σήμερα μετρολογικό ανάγλυφο. Βρέθηκε εντοιχισμένο σε ένα εκκλησάκι της Σαλαμίνας, αλλά δεν γνωρίζουμε αν η προέλευση του ήταν η Σαλαμίνα, η

απέναντι ακτή με την Ελευσίνα και τα Μέγαρα ή ο Πειραιάς. Στην πλάκα -σε αντίθεση προς το μοναδικό άλλο γνωστό παράλληλο, αυτό του ανάγλυφου του Μουσείου Ashmolean της Οξφόρδης- απεικονίζονται σε έγκοιλο, έτσι ώστε να μπορεί κανείς να πάρει τα ακριβή μέτρα με ένα σπάγκο, οι επίσημες μετρικές μονάδες: το μισό της οργυιάς, η οποία είναι όσο το άνοιγμα των δύο χεριών, ο πήχυς (0.487 μ.), η σπιθαμή (0.242 μ.) και το πόδι (πους). Χρησιμοποιούνται δύο μετρικά συστήματα. Το πρώτο, που έχει ως βάση έναν κανόνα μήκους 0.322 μ., όσο δηλαδή το μήκος του αρχαϊκού ή κλασικού ποδός, χρησίμευσε για τον υπολογισμό του πήχου, της σπιθαμής και της οργυιάς. Το δεύτερο, που δηλώνεται με το αποτύπωμα ενός πέλματος, έχει το μήκος του ελληνιστικού πόδα των 0.301 μ. Οι μετρητές (σηκώματα) ήταν πλάκες με μια σειρά κοιλωμάτων, με ογκομετρική αντιστοιχία προς τα διάφορα εν χρήσει μέτρα (κύαθον, οξύβαφον, ημικοτύλιον κ.λπ.), που χρησίμευαν για τον έλεγχο των πωλουμένων υγρών. Μετά τον έλεγχο το περιεχόμενο υγρό άδειαζε στο φιαλίδιο που ο πελάτης το κρατούσε από κάτω. Ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με το κόστος ζωής και τις γαστριμαργικές συνήθειες των Πειραιωτών του 1ου αι. π.Χ. δίνει αγορανομική επιγραφή με τον κατάλογο όπου αναγράφονται οι ανώτατες τιμές των ειδών που προσέφεραν τα αρχαία εφθοπωλεία, καταστήματα ανάλογα των σημερινών πατσατζίδικων, δηλαδή ποδαράκια (ποδών), κεφαλάκι (κεφαλής των οστών), μυαλά (ενκεφάλου), κοιλίτσα (μήτρας), στήθος (ουθατίου), συκωτάκι (ηπατίου), σπλήνα (σπληνός), πλεμόνι (πλευμονίου), έντερα (χολικίων). Τα πωλούμενα είδη είναι ταξινομημένα σε τρεις ποιοτικές κατηγορίες: προηγούνται τα χοιρινά (υείων), καθώς ο χοίρος είναι το μοναδικό ζώο που εκτρέφονταν για ανάλωση, ακολουθούν τα κατσικίσια ή αρνίσια (αιγείων ή προβατείων) και τέλος τα βοδινά (βοείου). Οι τιμές δίνονται για ποσότητες μισού κιλού (μνας), σε χαλκούς (1/8 του οβολού) ή σε σχέση με την τιμή του κρέατος (ισόκρεως, εξημίους). Η επιγραφή καταστράφηκε το 86 π.Χ., όταν ο Σύλλας κατέλαβε τον Πειραιά, και χαράχτηκε ξανά το 83 π.Χ. από τον αγορανομο του Πειραιώς Αισχυλον Αισχύλου, ενώ σύμφωνα με άλλους χρονολογείται στην εποχή του Αυγούστου. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των αυτοκρατόρων για τη λειτουργία της αγοράς πιστοποιεί μία ακόμη επιγραφή.



Μετρητής υγρών (σήκωμα).



Αγορανομική επιγραφή του 1ου αι. π.Χ.



Αγορανομικός νόμος τον αυτοκράτορα Αδριανού.

Πρόκειται για τον αγορανομικό νόμο, με μορφή επιστολής, του αυτοκράτορα Αδριανού που αναφέρεται πάλι στον έλεγχο των τιμών, εδώ συγκεκριμένα στο κέρδος των πωλητών και μεταπρατών των ψαριών. Το κείμενο που σώζεται έχει σε μετάφραση ως εξής: «Όσο για τους ψαράδες της Ελευσίνας, θα δοθεί απαλλαγή από το φόρο για τα ψάρια που πωλούνται στην αγορά της Ελευσίνας, έτσι ώστε να υπάρξει επάρκεια σε καλή τιμή και περιθώριο κέρδους για την εισαγωγή. Επιθυμώ να περιοριστεί το υπερβολικό κέρδος των πωλητών και μεταπρατών, αλλιώς πρέπει να καταγγέλλονται στον Κήρυκα της Βουλής του Αρείου Πάγου και αυτός πρέπει να παραπέμπει τις υποθέσεις στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου που θα αποφασίζει για την τιμωρία ή το ύψος της χρηματικής ποινής. Ας πουλάνε κατευθείαν είτε οι ίδιοι οι ψαράδες, φέρνοντας τα ψάρια τους στην Ελευσίνα, είτε αυτοί που αγοράζουν κατευθείαν από αυτούς (οι πρώτοι μεταπράτες), γιατί η τιμή ανεβαίνει όταν μεσολαβούν δύο μεταπράτες. Την επιστολή αυτή να τη χαραξέτε σε στήλη και να την τοποθετήσετε στον Πειραιά, μπροστά στο Δείγμα. Χαίρετε.»

Ο χώρος μπροστά στο Δείγμα, ένα είδος χρηματιστηρίου εμπορευμάτων στο κέντρο του εμπορικού λιμένα, όπου σύμφωνα με το κείμενο έπρεπε να στηθεί η επιγραφή, χρησίμευε για τη δημοσίευση των επιγραφών που αναφέρονταν στην οικονομική ζωή του Πειραιά. Εκεί - κοντά στους πάγκους (τράπεζες) των σαράφηδων- είχε αναγραφεί και το ψήφισμα για τον έλεγχο των ξένων νομισμάτων που κυκλοφορούσαν στην αγορά, αντίγραφο του οποίου βρέθηκε στην Αγορά των Αθηνών.





Μινωικά ειδώλια από τα Κύθηρα.

ΟΙ ΚΡΗΤΟΜΥΚΗΝΑΪΚΕΣ ΑΠΑΡΧΕΣ

ΤΟ ΒΑΘΥΤΕΡΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ, κάθε εποχής, δεν θα το αναζητήσουμε στα ερείπια των κτηρίων και τα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης, αλλά στην πολυσήμαντη γλώσσα της τέχνης. Μέσα σ' αυτή τη γιγαντιαία μεταφορά του κόσμου, που είναι η τέχνη, η αντίληψη για τον άνθρωπο και η αφήγηση για το θείο παίρνουν συγκεκριμένη μορφή στα έργα της πλαστικής και της ζωγραφικής, στο άγαλμα του Φειδία ή στον πίνακα του Πολυγνώτου, όπως και στα ταπεινά ανάγλυφα και τα αγγεία - μνημεία λατρείας των θεών και σεβασμού των νεκρών, που γεμίζουν αρχαία ιερά και νεκροταφεία. Σ' αυτές τις μορφές θα συναντήσουμε ό,τι εναγώνια, από την αναγέννηση του, αναζητάει ο πολιτισμός μας μέσα στη μελέτη της κλασικής αρχαιότητας: το πρότυπο της υπέρβασης του καθημερινού, του τετριμμένου, άσχημου, κακού ή εφήμερου, το δρόμο για την ανανέωση της σχέσης μας με τον κόσμο των θεών και των ηρώων, έναν κόσμο που μας ξεπερνά, και όπου βρίσκονται θεμελιωμένες οι μεγάλες ανθρώπινες αξίες.

Αν στην κλασική τέχνη η μορφή του θεού και του κόσμου γίνεται -καθαρότερα παρά ποτέ άλλοτε στην ιστορία- αντιληπτή μέσα από την ανθρώπινη μορφή, είναι φανερό ότι παλαιότερα, η άμεση -διάχυτη μέσα στη φύση που την περιέβαλλε- θεϊκή παρουσία καθιστούσε περιττή την ιερή αφήγηση και την εικόνα. Η ιερότητα ήταν συνδεδεμένη με τον συγκεκριμένο τόπο της συνάντησης με τον θεό. Ένα ιερό ήταν το συγκεκριμένο, ισχυρό, σημείο του χώρου, μέσα στο οποίο ο *άνθρωπος* ένιωθε την επιφάνεια της θεότητας: της θεότητας του ουρανού -που την ονόμαζε Δία- στην κορυφή του *βουνού* που κρύβουν τα σύννεφα, της θάλασσας (του Ποσειδώνα) στην άκρη του Σουνίου, της Αρτέμιδος στις πηγές της Βραυρώνας. Το τοπίο ήταν η αποκρυστάλλωση της ιδέας της θεότητας. Η ανάγκη για την περιοδική ανανέωση εκείνης της στιγμής της αρχικής εμφάνισης της θεότητας, που ήρθε κάποτε να τον συγκλονίσει, οδήγησε τον αρχαίο άνθρωπο στην οριοθέτηση μέσα στην καθημερινότητα ενός ιερού χώρου και χρόνου, και στη δημιουργία ενός συστήματος από λατρευτικές πρακτικές όπως είναι η προσευχή, η αφιέρωση και η θυσία, μέσα από τις οποίες προσπάθησε να διατηρήσει, ανανεώνοντας τον, τον αρχικό αυτό δεσμό.



Μινωικό ιερό κορυφής στα Κύθηρα.

Η πορεία μέσα από τα αρχαιότερα αφιερώματα του Μουσείου, που αναφέρονται στον τόπο και τον τρόπο λατρείας, αποτελεί έτσι την εισαγωγή στην ιστορία της αρχαίας θρησκευτικότητας και μεταδίδοντας την αίσθηση της θρησκευτικής ζωής των αρχαιότερων κατοίκων αυτού του τόπου, αποκαλύπτει την κωδικοποιημένη σχέση τους με εκείνο που τους ξεπερνάει σε δύναμη και ομορφιά. Αν και αποκομμένα από τον ιερό χώρο, τα αναθήματα των προθηκών του Μουσείου διατηρούν κάτι από τη βαθύτερη ουσία της σχέσης του χώρου και της θεότητας, που λατρευόταν εκεί, με τον άνθρωπο, που κάποτε, συνοδεύοντας την προσευχή του, τα είχε καταθέσει μπροστά στην εικόνα της, ως αγάλματα για να τη χαροποιήσει και ως προσφορές για να την υποχρεώσει. Το νόημα -και η δύναμη τους- θεμελιώνεται στη μαγική σχέση και τον μυστικό σύνδεσμο, που αυτές οι απομιμήσεις -τα είδωλα- εγκαθιστούσαν με το πρότυπο τους, καθώς η πλαστική μορφή έδινε στην εικόνα αυτοτέλεια από τη γύρω φύση, και διάρκεια στην ευχή που τα συνόδευε.

Ένα μινωικό ιερό κορυφής

Πολλά είναι τα εικονιστικά πρότυπα και οι λατρευτικές συνήθειες που χρωστούν οι Έλληνες στον αρχαίο πολιτισμό της Κρήτης. Μια ξεχωριστή ενότητα ανάμεσα στα εκθέματα του Μουσείου Πειραιώς αποτελούν συνεπώς τα ευρήματα από το μινωικό ιερό κορυφής των Κυθήρων, που ανέσκαψε ο Γιάννης Σακελλαράκης το 1995. Με το εύρημα μεταφερόμαστε σε μια μακρινή



Μινωικά ευρήματα από το ιερό κορυφής των Κυθήρων.

εποχή, με την οποία τη μόνη σχέση που είχαν οι Αθηναίοι ήταν ο απόηχος της μινωικής αυτοκρατορίας στο μύθο του Θησέα και του Μινώταυρου, από τον οποίο ο Αττικός ήρωας ελευθέρωσε την Αθήνα. Δεν αποκλείεται η έρευνα να αποκαλύψει μελλοντικά ολόκληρη σειρά τέτοιων ιερών που θα σημαδεύουν την επέκταση της μινωικής επιρροής στο χώρο του Αιγαίου.

Στην κορυφή ενός λόφου πάνω από το Καστρί Κυθήρων, μιας από τις αποικίες στις οποίες στηρίχτηκε η μινωική εμπορική και οικονομική κυριαρχία, οι Κρήτες έμποροι και ναυτικοί, που είχαν την εκμετάλλευση της πορφύρας του νησιού, πιθανόν και του μεταλλευτικού πλούτου της γειτονικής Λακωνίας, και έλεγχαν τους ναυτικούς δρόμους, ίδρυσαν ένα ιερό σαν αυτά που γνώριζαν στην πατρίδα τους. Το ιερό χρονολογείται στην ακμή της μινωικής περιόδου (ΜΜ ΙΙΙ/ΥΜ Ι) και είναι το πλουσιότερο από τα έως σήμερα ανασκαφέντα μινωικά ιερά κορυφής. Ιδιαίτερα εντυπωσιακός είναι ο αριθμός -πάνω από 80- των χάλκινων ειδωλίων ανδρών και γυναικών, σε αντίθεση προς τα κυρίως πήλινα αναθήματα των κρητικών ιερών κορυφής, που περιλαμβάνουν μεγάλο αριθμό ζώων. Από τα τέσσερα γνωστά κρητικά ιερά κορυφής έχουμε μόνο 18 ειδώλια, και το σύνολο των γνωστών από τα Μουσεία του Ηρακλείου και του εξωτερικού (από τα τελευταία λείπει εντούτοις το σημαντικότερο στοιχείο της ταυτότητας τους, η προέλευση) δεν ξεπερνά τα 170. Τα εικονογραφικά θέματα είναι γνωστά. Η τυπική μορφή του σεβίζοντος πιστού, του άνδρα με το περιζώμα, αλλά και σπανιότερα της γυναίκας με την πτυχωτή φούστα, που προσεύχονται με το δεξί -καμιά φορά και με τα δύο χέρια- στο μέτωπο,



Μινωικά ευρήματα από το ιερό κορυφής των Κυθήρων.

σε μια στάση που αποτελεί συγχρόνως έκφραση του θάμβους και του τρόμου που καταλαμβάνει τον θνητό απέναντι στη θεότητα. Σπανιότερες, μία ή δύο, είναι οι περιπτώσεις όπου ο πιστός φέρει το χέρι ή και τα δύο χέρια στο στήθος.

Άμεσα συνδεδεμένα με τον διαχρονικά παραμυθητικό ρόλο της θρησκείας, που αποδεικνύουν τα νεότερα ή και σύγχρονα μας παράλληλα, πρέπει να ήταν τα πολυπληθή τάματα. Κυριαρχούν τα τάματα με τη μορφή μελών του σώματος, κυρίως ποδιών, χαρακτηριστικά της μάστιγας που αποτέλεσε η ποδάγρα για τους πολιτισμένους λαούς της αρχαιότητας, αλλά και ολόσωμες μορφές. Το μεγαλύτερο ωστόσο ανήκει σε μια περίτμητη γυναικεία μορφή. Σπάνια είναι τα ζώα. Η μορφή του σκορπιού σε ένα χάλκινο και σε πολλά πήλινα αναθήματα δεν έχει μόνο αποτροπαϊκή σημασία. Συγχρόνως είναι σύμβολο γονιμότητας και αφθονίας. Το όνομα της λατρευόμενης θεότητας *da-ma-te*, που είναι χαραγμένο στην άγνωστη ακόμη γραμμική γραφή, στο χείλος ενός κοχλιαρίου από στεατίτη, δηλώνει ότι αυτή πιθανώς ταυτιζόταν πραγματι με τη Δήμητρα. Ιδιαίτερα συνδεδεμένες με τις μινωικές λατρευτικές πρακτικές είναι οι λίθινες τράπεζες προσφορών, πολλά θραύσματα από ωραία πήλινα ρυτά, ένας χάλκινος διπλούς πέλεκυς και τα πήλινα κέρατα καθοσιώσεως.



Η μυκηναϊκή τέχνη: Η φύση ως κόσμημα

Στα έργα της τεχνικά άψογης μυκηναϊκής κεραμικής, που τη διαδέχεται στον αιγαιακό χώρο, η σφύζουσα ζωή της μινωικής τέχνης υποτάσσεται στις νηφάλιες αρχές μιας σοφής διακοσμητικής. Οι μορφές των αγγείων είναι πιο ισορροπημένες, τα ολοζώντανα χταπόδια, οι αργοναύτες, οι θαλάσσιες ανεμώνες και οι κρίνοι έχουν εξελιχθεί σε κομψά κοσμήματα, εναρμονισμένα με το σχήμα του αγγείου, το οποίο δεν επιδιώκουν πλέον να υποκαταστήσουν, αλλά να αναδείξουν αρθρώνοντας το δεξιοτεχνικά σε συνδυασμό με καθαρά γραμμικά μοτίβα. Είναι φανερό ότι τόσο η σχηματοποίηση του μαγικού κόσμου της θάλασσας όσο και οι αδέξιες, αλλά τόσο ρωμαλέες απόπειρες απόδοσης του άρματος ή του ανθρώπινου σχήματος, δεν αποτελούν την κατάληξη, μετά από μακράιωνη αισθητική πορεία, της μινωικής μορφής, αλλά, αντίθετα, προέρχονται από την αναβάπτιση της μέσα σε ένα νέο, αυστηρά δομημένο πνεύμα, ενός νέου λαού, το οποίο θα βρει την πλήρη έκφραση του στην επόμενη, γεωμετρική, περίοδο.

Το μυκηναϊκό ιερό

Η μυκηναϊκή τέχνη φαίνεται να έχει εγκαταλείψει τις βουνοκορφές για το περιβάλλον του οχυρού ανακτόρου. Το ίδιο πνεύμα εκφράζει και η εξέλιξη του περιβάλλοντος του ιερού χώρου. Είτε στις κορυφές των βουνών είτε στην αυλή του ανακτόρου, που ουσιαστικά ταυτιζόταν με το κέντρο της πόλης, τα κρητικά ιερά ήταν ένας χώρος λατρείας ανοιχτός σε όλο τον πληθυσμό. Αντίθετα, στον κόσμο των μεγάλων Μυκηναίων βασιλέων-πολεμάρχων το ιερό συχνά εξαφανίζεται στα ενδότερα του παλατιού. Ο λιτός χαρακτήρας του διατηρείται: ένα δωμάτιο με έναν πάγκο για τα αναθήματα, ίσως κάποιο μικρό άγαλμα του θεού. Η τέχνη ταπεινή, πτωχότερη από εκείνη των Μινωιτών βασιλέων-ιερέων. Το ίδιο και τα υλικά: πήλινα αγγεία και σχηματοποιημένα ειδώλια. Τέτοιο είναι το ιερό της TE III A/III B εποχής, που ανασκάφηκε στον Άγιο Κωνσταντίνο βόρεια από τη λουτρόπολη των Μεθάνων, ψηλά πάνω από την ανατολική παραλία του νησιού, σε μια θέση που δεσπόζει του μικρόκοσμου του Σαρωνικού (Αίγινα-Μέθανα-Πόρος-Τροιζήνα).



Μυκηναϊκό ζωόμορφο ρυτό από το ιερό των Μεθάνων.

Στα ιερά αυτά η θεότητα είναι, ουσιαστικά απύσχα. Την παρουσία και τη φύση της τις διαισθανόμαστε μέσα από τη μορφή των αναθημάτων. Ξεχωρίζουν για τη μοναδικότητά τους: το ρυτό με τη μορφή της κεφαλής του χοίρου, για σπονδές ίσως, οι τράπεζες των προσφορών, τα ατέλειωτα κοπάδια των βοδιών, κοινό -διαχρονικό- αντικείμενο ανάθεσης, που αναφέρεται στα πραγματικά κοπάδια που ο θεός καλείται να προστατέψει, στις εκατόμβες των θυσιαζόμενων ζώων, αλλά πολύ πιθανό -όπως και ο χοίρος, όπως και οι σπάνιοι ιππείς- στην ίδια τη φύση του θεού ή των θεών που τιμώνται εδώ, και τους οποίους θα μπορούσαμε ίσως να ονομάσουμε και να ταυτίσουμε με το αρχαίο εκείνο ζεύγος των κυρίων της γης και των καρπών της, του φυτάλμιου Ποσειδώνα και της Δήμητρας, και πιθανόν να τους αναγνωρίσουμε στο μεγαλόπρεπο ζεύγος πάνω στο άρμα. Είναι χαρακτηριστική, αντίθετα, η περιορισμένη παρουσία των γνωστών σχηματοποιημένων μυκηναϊκών ειδωλίων, που τόσο συχνά τα συναντάμε στους τάφους.



1, 2 Μυκηναϊκά κωνικά ρυτιά από τη Σαλαμίνα (1350-1250 π.Χ.): διακόσμηση με σχηματοποιημένους φοίνικες και πάπυρους, γραμμική διακόσμηση με παράλληλες ταινίες.



3 Αμφορίσκος από τη Βάρκιζα (1400-1200 π.Χ.).

4 Ψευδόστομος αμφορέας με φολιδωτέ ταινία στην κοιλιά, από τη Σαλαμίνα (1400-1250 π.Χ.).

5 Οπισθότιμη πρόχους διακοσμημένη με κάθετες καμπυλόσχημες λωρίδες, από τη Σαλαμίνα (1400-1350 π.Χ.).



6-8 Μυκηναϊκά αγγεία διακοσμημένα με σχηματοποιημένο αργοναύτη και σπείρες, από τη Σαλαμίνα (6, 7) και τη Βάρκιζα (8).



9 Ασκός διακοσμημένος με σπείρες, από τη Βάρκιζα (1500-1400 π.Χ.).

10 Ραμφόστομη πρόχους από τη Βάρκιζα (1450-1300 π.Χ.).

11 Μεγάλο αμφικονικό κύπελλο με σχηματοποιημένο άνθος, από τη Σαλαμίνα (1300-1250 π.Χ.).

12 Δίωτη «φρουτιέρα» από τη Σαλαμίνα (1150-1100 π.Χ.).



13 Μεγάλο τριποδικό κυλινδρικό αλάβαστρο, στον ώμο μετόπες με αμείβοντες, από τη Σαλαμίνα (1190-1100 π.Χ.).
14 Φλασκή με ομόκεντρους κύκλους, από τη Σαλαμίνα (1350-1300 π.Χ.).



15 Ημισφαιρική ποξίδα με πόμα, διακοσμημένη με σχηματοποιημένο βραχόδες σχέδιο (1350-1300 π.Χ.), από τη Βούλα.

16 Αμφορέας με απλή κυματοειδή γραμμή στον ώμο (1150-1100 π.Χ.), από τη Σαλαμίνα.

17 Μεγάλος ψενδόστομος αμφορέας διακοσμημένος με ζώνες από ομόκεντρα τόξα, από τη Σαλαμίνα (1190-1100 π.Χ.).



19



18



20

- 18 Μεγάλο αμφικωνικό κύπελλο από τη Βούλα (1150-1100 π.Χ.).
19 Ψευδόστομος αμφορίσκος από τη Σαλαμίνα (1350-1300 π.Χ.).
20 Τρίωτο ραμφόστομο προγοῖδιο από τη Σαλαμίνα (1350-1300 π.Χ.).



21 Τριποδική δίωτη πυξίδα, διακοσμημένη με «τρίγλυφα», από τη Βάρκιζα (1190-1150 π.Χ.).



22

23

22 Θήλαστρο διακοσμημένο με ιχθύς, από τη Βάρκιζα (1190-1150 π.Χ.).
23 Μυκηναϊκό προχοϊδίο με παράσταση ανθρώπινης μορφής.



24 Δίωτος κρατήρας με παράσταση άρματος, από τη Σαλαμίνα (1350-1250 π.Χ.).



25



26

25, 26 Δύο αγγεία διακοσμημένα με το χαρακτηριστικό μυκηναϊκό μοτίβο τον σχηματοποιημένου κοχυλίου πορφύρας, υψίπους κύλιξ (25) και δίωτος σκύφος (26), από τη Βάρκιζα (1300-1200 π.Χ.).



27 Ψήφοι περιδεραίου: ρόδακες και κρινόσχημες χάντρες από ναλόμαζα, από τη Σαλαμίνα.





34 Μυκηναϊκό ειδώλιο κουροτρόφου.



35-39 Ειδώλια από το μινωαϊκό ιερό των Αγ. Κωνσταντίνου Μεθάνων (1400-1200 π.Χ.), ταύρος, άρμα δύο ιππείς, κάτω δεξιά γυναικείο ειδώλιο τύπου Ψ.



40-42 Υψίπους κύλιξ και δυο μικρογραφικές αναθηματικές τράπεζες με κονάρια γύρω από ένα μαστοειδές πόπανο. Το νόημα της παραστάσεως άγνωστο.





46-48 Παραστάσεις «αρότρον» και ιππέα.





53 Μεγάλο ειδώλιο ταυροκαθάπτη που ετοιμάζεται για το άλμα ή πιθανότερο επιφάνειας θεότητας πάνω από τα κέρατα του ταύρου.





62-66 Παράσταση άρματος, ειδώλια ταύρων και (κάτω στη μέση) ένα σκυλάκι.



Η ΑΥΓΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γεωμετρική και, αρχαϊκή περίοδος



ΤΕΛΕΙΩΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ, που θα ακολουθήσει τη σκοτεινή περίοδο της μυκηναϊκής παρακμής. Η δημιουργία του αυστηρά δομημένου και διακοσμημένου με το χάρακα και το διαβήτη πρωτογεωμετρικού αγγείου αποτελεί ουσιαστικά το πρώτο βήμα στη δημιουργία της ελληνικής τέχνης και την πρώτη αναφορά σε μια νέα, εντελώς διαφορετική από αυτή της μακράς προϊστορικής περιόδου, αντίληψη του κόσμου. Πράγματι, σε μια εποχή που η μεγάλη πλαστική δεν υπάρχει ακόμη, κύριο εκφραστικό μέσο είναι το αγγείο και η (ανεικονική ή σπανιότερα εικονιστική)

διακόσμηση του. Στα αγγεία, της πρωτογεωμετρικής (10ος αι. π.Χ.) και της πρώιμης και μέσης γεωμετρικής περιόδου (του 9ου και των αρχών του 8ου αι. π.Χ.), η διακόσμηση δεν αποτελεί πλέον ένα απλό ποίκιλμα της επιφάνειας αλλά έκφραση της δομικής αρχής που διέπει τη μορφή του αγγείου. Η νέα αυτή -δυναμική- αντίληψη του κοσμήματος συμπυκνώνεται στη μετόπη και σε μία ή δύο ζώνες, που αρθρώνουν το λαμπερό μαύρο σώμα του αγγείου, αναπαράγοντας συγχρόνως σχηματικά τη δομή του - με βασικό διακοσμητικό στοιχείο το σχήμα και τις παραλλαγές του μαιάνδρου.

Οι ζώνες πολλαπλασιάζονται στη συνέχεια, έτσι ώστε στο τρίτο τέταρτο του 8ου αι. το ρυθμικό γεωμετρικό κόσμημα να υφαίνει πλέον ένα φωτεινό περίβλημα στην επιφάνεια των αγγείων. Στην ακριβώς ισορροπημένη κατανομή των διακοσμητικών ζωνών, όπου τώρα κεντρική θέση καταλαμβάνει συχνά η σχηματοποιημένη μορφή ενός ίππου ή ακόμη -στα μεγάλα ταφικά αγγεία- μια σκηνή από την πολεμική ζωή του νεκρού ή την ταφή του, διατηρείται αναλλοίωτη η μνημειώδης σύλληψη της μορφής του αγγείου ως ενός πλαστικού σώματος, με σαφώς διακρινόμενα τα δομικά στοιχεία του.

Το δεύτερο μεγάλο βήμα στη δημιουργία της ελληνικής τέχνης είναι η αφύπνιση της ατομικής συνείδησης που χαρακτηρίζει την πρώιμη αρχαϊκή εποχή. Γύρω στα 700 π.Χ. η αυστηρή δομή της διακόσμησης χαλαρώνει και το τοίχωμα του αγγείου διαλύεται σε ένα παιχνίδι φωτοσκιάσεων συγχρόνως φαίνεται να αλλάζει η αντίληψη για το αγγείο, αλλά και για τον ίδιο τον άνθρωπο και τη θέση του στον κόσμο. Το ομοιόμορφο στρώμα, που κάλυπτε με συστήματα παράλληλων γραμμών και ταινιών την επιφάνεια των γεωμετρικών αγγείων, διαφοροποιείται τώρα χρωματικά σε εναλλασσόμενες άσπρες και μαύρες ζώνες, η γραμμική σιλουέτα των μορφών αποκτά σάρκα, από τα σχηματοποιημένα κοσμήματα εξελίσσονται λουλούδια με τεράστια εύσαρκα φύλλα, πουλιά, ζώα και τρομακτικά ανατολίτικα τέρατα εμφανί-

ζονται για πρώτη φορά και ξαφνιάζουν το βλέμμα. Ολόκληρο το αγγείο φαίνεται να αναδύεται μέσα από έναν ακτινωτό κάλυκα. Παράλληλα, μαζί με την αφύπνιση της προσωπικότητας στον αρχαϊκό λυρισμό, αρχίζει να φωτίζεται, πρώτα από τα μάτια, το πρόσωπο του ανθρώπου. Οι μορφές συμμετέχουν, γίνονται μέρος αυτής της επιφάνειας που σφύζει από ζωή και χρώμα: άνθρωποι, ζώα και τέρατα κινούνται ελεύθερα ανάμεσα σε βλαστάρια ή στον κενό χώρο, όπως στο λιβάδι, σε αναζήτηση της λείας, του αντιπάλου, της δράσης. Τώρα μόνο μπορούν να γεννηθούν και οι πρώτες μυθολογικές παραστάσεις.



Κορινθιακά ζωόμορφα αγγεία από το ιερό της Πάρνηθας.

Μια αστική, σχεδόν κοσμοπολίτικη (στο βαθμό που τέτοιοι όροι επιτρέπονται) κοσμοαντίληψη εκφράζει, σε αντίθεση προς την αγροτική μετριοπάθεια της αττικής, η κορινθιακή τέχνη που κυριαρχεί στην Ελλάδα του 7ου και των αρχών του 6ου αι. π.Χ. Τα μικρά κορινθιακά μυροδοχεία, κυρίως αρύβαλλοι -σφαιρικοί και ωσειδείς- και αλάβαστρα, κομπές οινοχοϊσκες και πυξίδες, που εξυπηρετούσαν τη νέα ανάγκη για πολυτέλεια, αντικαθιστούν τις μεγάλες απλές και καθαρές φόρμες της γεωμετρικής εποχής. Μέσα από τη διακόσμηση, χαράκτη και πολύχρωμη, που αντιγράφει μεταλλικά αγγεία και πολυτελή υφάσματα, το σώμα του αγγείου είναι σαν να ζωντανεύει: οι γραμμές γίνονται γιρλάντες και πλοχμοί, ενώ όλο και περισσότερο χώρο καταλαμβάνουν τα φυτά, τα ζώα και τα πουλιά, μέσα από τα οποία εκφράζεται η νέα, δυναμική αντίληψη για τη φύση. Οι σπάνιοι άνθρωποι προέρχονται κι αυτοί κυρίως από τον διονυσιακό κύκλο. Μπροστά στην κορινθιακή εισβολή -που θα χρειαστεί χρόνια για να απομωωθεί και να ξεπεραστεί- η περίφημη αττική κεραμική παράδοση θα γνωρίσει μια προσωρινή έκλειψη. Προς το παρόν ιερά και τάφοι θα γεμίσουν με τα προϊόντα των κορινθιακών εργαστηρίων και τις φτωχές ντόπιες απομιμήσεις τους. Τη διπλή όψη της παρακμής αυτής της τέχνης μάς δίνουν δύο αγγεία από αττικά νεκροταφεία. Στο πρώτο, τον αμφορέα με τους πάνθηρες από τους Τράχωνες, οι δαιμονικές μορφές που οι Αθηναίοι ζωγράφοι, αντλώντας από τη δυναμική της πρωτοαττικής παράδοσης, είχαν δημιουργήσει στα πώρινα αετώματα του Μουσείου Ακροπόλεως και στα αγγεία του γραφέα του Νέσσου, αρχίζουν να σκληραίνουν σε ένα εραλδικό σχήμα. Πιο καθαρά φαίνεται να επιβιώνει η κορινθιακή ματιέρα στον αμφορέα του «γραφέα του πόλου», με τις σφίγγες σχηματοποιημένες και πακτωμένες μέσα σε πυκνές σειρές από ρόδακες, έτσι που το αγγείο να μοιάζει καλυμμένο με ένα πλούσια κεντημένο ύφασμα.

Το γεωμετρικό /αρχαϊκό ιερό της Πάρνηθας δίνει μια ιδέα της μορφής που είχε ο ιερός χώρος της νέας εποχής. Το ιερό, που ανασκάφηκε το 1959 στην κορυφή του βουνού, σε χώρο στρατιωτικό που το κρατάει ακόμη δέσμιο, σηματοδοτεί την επιστροφή -μετά από χιλιετίες-

στις κορυφές, στο βασίλειο, τώρα, του μεγάλου Ινδοευρωπαϊού θεού του κεραυνού. Την ταυτότητα του θεού τη δίνει ο χώρος, αλλά και οι χαραγμένες στα αφιερώματα επιγραφές στον Παρνήσιο και Ικέσιο Δία. Το δίχως άλλο πρόκειται για το ιερό του Δία που αναφέρει και ο Πausανίας, αυτή η βίβλος του σύγχρονου Έλληνα αρχαιολόγου.

Από τον τύπο των αναθημάτων, έχει κανείς την εντύπωση ότι τώρα, περισσότερο από ό,τι για το θεό, αυτά μιλάνε για τους ανάθετες, τον τρόπο ζωής και τα ενδιαφέροντα τους. Ένα μεγάλο μέρος καταλαμβάνουν τα όπλα και εργαλεία. Όπλα πραγματικά, χάλκινα και κυρίως σιδερένια. Ξίφη, λόγχες από ακόντια, βέλη, μαχαίρια και τσεκούρια που μαρτυρούν για μια δύσκολη εποχή, όταν όλη η Ελλάδα οπλοφορούσε, όπως λέει ο Θουκυδίδης. Η λατρεία έχει πάρει τώρα και αυτή διαφορετική μορφή. Η επαφή με τον θεό, η θυσία πάνω στην κορυφή, μπροστά σε μια σπηλιά-καταφύγιο για την κακοκαιρία, ισοδυναμεί με πρόσκληση για συμμετοχή σε ένα κοινό γεύμα: ο βωμός -απλή λίθινη κατασκευή- είναι η ψησταριά, πάνω στην οποία γυρίζουν οι σούβλες, δίπλα είναι στημένα πάνω στα τρίποδα τα λεβέτια με τις ψηλές κυκλικές λαβές, όπου βράζουν τα κρέατα. Τα ίδια αυτά αντικείμενα θα παραμείνουν ως αναθήματα στο ιερό. Ενδιαφέρον είναι το συμπλήρωμα που προσφέρουν στην εικόνα τα αγγεία: κομψά κορινθιακά μυροδοχεία, που δεν έχουν πλέον καμία σχέση με την ντόπια -υπογεωμετρική- κεραμική παράδοση, στολισμένα με τα γνωστά τέρατα, τα θηρία και τους κύκνους της ανατολίτικης εικονογραφικής παράδοσης, αλλά και με ζώα που θα συναντούσαν οι κυνηγοί επισκέπτες του ιερού, κάπρους και κριάρια, ή πάλι με πολεμιστές και κωμαστές. Πιο άμεσα στον θεό αναφέρεται ίσως μια σιδερένια ράβδος που η άκρη της ανοίγεται σε μια δέσμη, κατά πάσα πιθανότητα σε απομίμηση της μορφής του κεραυνού, του συμβόλου του θεού, το όνομα του οποίου είναι χαραγμένο πάνω της (εικ. 116).



Αττικός αμφορέας τον «γραφέως του πόλου».



67 - 70 Στις πρωτογεωμετρικές οινοχόες (67, 68) η διακόσμηση περιορίζεται σε μια σειρά ομόκεντρων ημικυκλίων ή τριγώνων που τονίζουν τον ώμο του αγγείου. Αντίθετα, στον πρώιμο γεωμετρικό αμφορέα (69) κύκλοι και ημικύκλια έχουν πλέον αντικατασταθεί από ορθογώνια κοσμήματα, όπως ο πρωτοεμφανιζόμενος μαϊάνδρος, που τονίζουν τα δύο κύρια σημεία, το λαιμό και τη ζώνη των λαβών. Πρωτογεωμετρική πυξίδα από τη Σαλαμίνα (70).



72



71

71 Ο χαρακτηριστικός τύπος
τον πρωτογεωμετρικού σκύφου
με κωνικό πόδι και διακόσμηση
ομόκεντρων κύκλων.
72 Φλασκή από τη Σαλαμίνα.

75



73



74



75



76

73-76 Δοο πρωτογεωμετρικοί κάλαθοι (73, 74). Στην πρόιμη γεωμετρική εποχή (900-850 π.Χ.) την ωσειδή πρωτογεωμετρική οινόχόη αντικαθιστά ένα αγγείο με πλατιά βάση (75-76), όπου η σειρά των εσκιασμενων τριγώνων συμπληρώνεται με δευτερεύουσες διακοσμητικές ζώνες στον ώμο και την κοιλιά του αγγείου (Σαλαμίνα).



77-80 Κύπελλο (77), κύλικας (78) και πυξίδες (79, 80) της μέσης γεωμετρικής περιόδου (850-800 π.Χ.). Το αυστηρό, γεμάτο ένταση, περίγραμμα υπογραμμίζεται από τα λιτά γεωμετρικά μοτίβα, όπως τα συστήματα επάλληλων τεθλασμένων και ο μαϊάνδρος, που αποδίδουν το ρυθμό της αναπνοής του ίδιου του αγγείου.



81



83



82

81-83 Η ρυθμική διάταξη των καθέτων ταινιών στο σώμα της πυξίδος της μεταβατικής περιόδου (81) προαναγγέλλει την επικράτηση των διακοσμητικών μοτίβων της μετόπης, που συχνά πλαισιώνεται από δύο υδρόβια πτηνά (82). Αντίθετα, η επιφάνεια της οινόχους των μέσων του 8ου αι. π.Χ. (83) καλύπτεται, σύμφωνα με την παράδοση του γραφέως του Διπύλου, από ένα πλέγμα, που αποτελεί τη ζωγραφική απόδοση των πλαστικών ραβδώσεων του αγγείου.



84



85



86

84 - 86 Η οξυπόθμενη πυξίδα της μέσης γεωμετρικής περιόδου (84) διακοσμείται με ζώνες γραμμικών κοσμημάτων. Τον τύπο και τη λειτουργία της πυξίδος αναλαμβάνει από τα μέσα περίπου του 8ου αι. π.Χ. η λεκανίδα με το υψηλά χείλος (85, 86) που διατηρεί και εδώ την παράδοση της γραμμικής διακόσμησης.



87 Μεγάλη οινόχνη με υψηλή λαβή, χαρακτηριστικό προϊόν των εργαστηρίων των αρχών τον τελευταίου τετάρτου του 8ου αι. π. Χ.



88 Μεγάλη οinoχόη τον τελευταίου τετάρτου του 8ου αι. π.Χ. Ωμος και λαιμός κοσμούνται με μετόπες, η κοιλιά αποτελεί δευτερεύουσα διακοσμητική ζώνη).



89



91



90

- 89 Αμφορίσκος της ύστερης γεωμετρικής περιόδου.
90 Εξέλιξη της λεκανίδος με υψηλό πόδα στα τέλη του 8ου αι. π.Χ.
91 Μικρή κυλινδρική πυξίδα που αναπαράγει πλεκτό αγγείο.



92-95 Αγγεία χαρακτηριστικά τον λιτού ρυθμού τον τελευταίου τετάρτου τον 8ου αι. π.Χ. Η διακόσμηση περιορίζεται σε ρόδακες (στο λαιμό) και παράλληλες ταινίες στο σώμα των αγγείων.



96-98 Οινοχόη με υψηλή λαβή, κόπελλο, κάνθαρος με μετόπη (τετράφυλλο) που πλαισιώνουν δύο υδρόβια πτηνά (730-720 π.Χ.).



99-101 Δύο τριφυλλόσχημες οινοχόες γύρω στα 730-720 π.Χ. Το σχήμα και η παράξενη διακόσμηση της δεύτερης, με τον τροχό που πλαισιώνουν μεγάλοι ομόκεντροι κύκλοι, προέρχονται από την Κύπρο. Κομψή προσθήκη το πουλάκι στην κορυφή τον τροχού.



102 Πρωτοαττικός αμφορέας των μέσων του 7ου αι. π. Χ. Στη μετόπη του λαιμού, με το ασπρόμαυρο σχοινοτώ κόσμημα, η αίσθηση της σωματικότητας του πτηνού που περπατά ανάμεσα στα φυτά και τα γεωμετρικά διακοσμητικά κατάλοιπα δίνει το μέτρο της εξέλιξης από τις γεωμετρικές οινοχόες, όπως η απέναντι εικονιζόμενη.



103



104



105

103 -106 Οινοχόη (106) μετά τα μέσα
τον 8ου αι. π. Χ., στο λαϊκό συμμετρικό
ζεύγος ίππων, χάλκινο ιππάριο (105),
πήλινα χειροποίητα ειδώλια (103, 104).



106



107, 108 Δύο πρωτοαττικοί σκύφοι-κυξίδες με υψηλό πόδα από τάφο στον Ταύρο (πρώτο ή δεύτερο τέταρτο τον 7ου αι. π.Χ.).

109 Μεγάλος υστερογεωμετρικός πιθαμοφόρας από τους Τράχωνες, αγγείο χαρακτηριστικό της κρίσης της αττικής κεραμικής των αρχών τον 7ου αι. π.Χ.

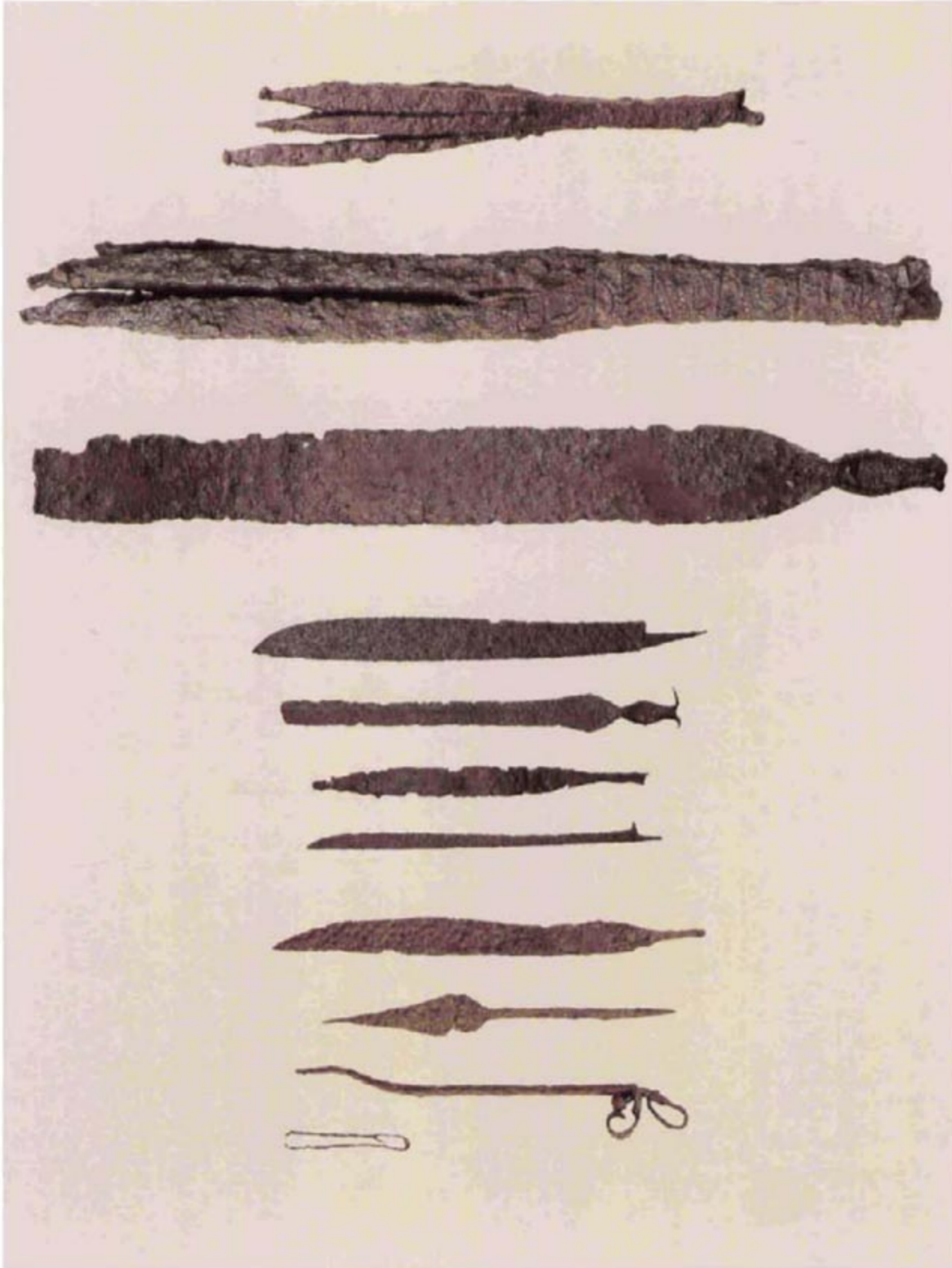


109

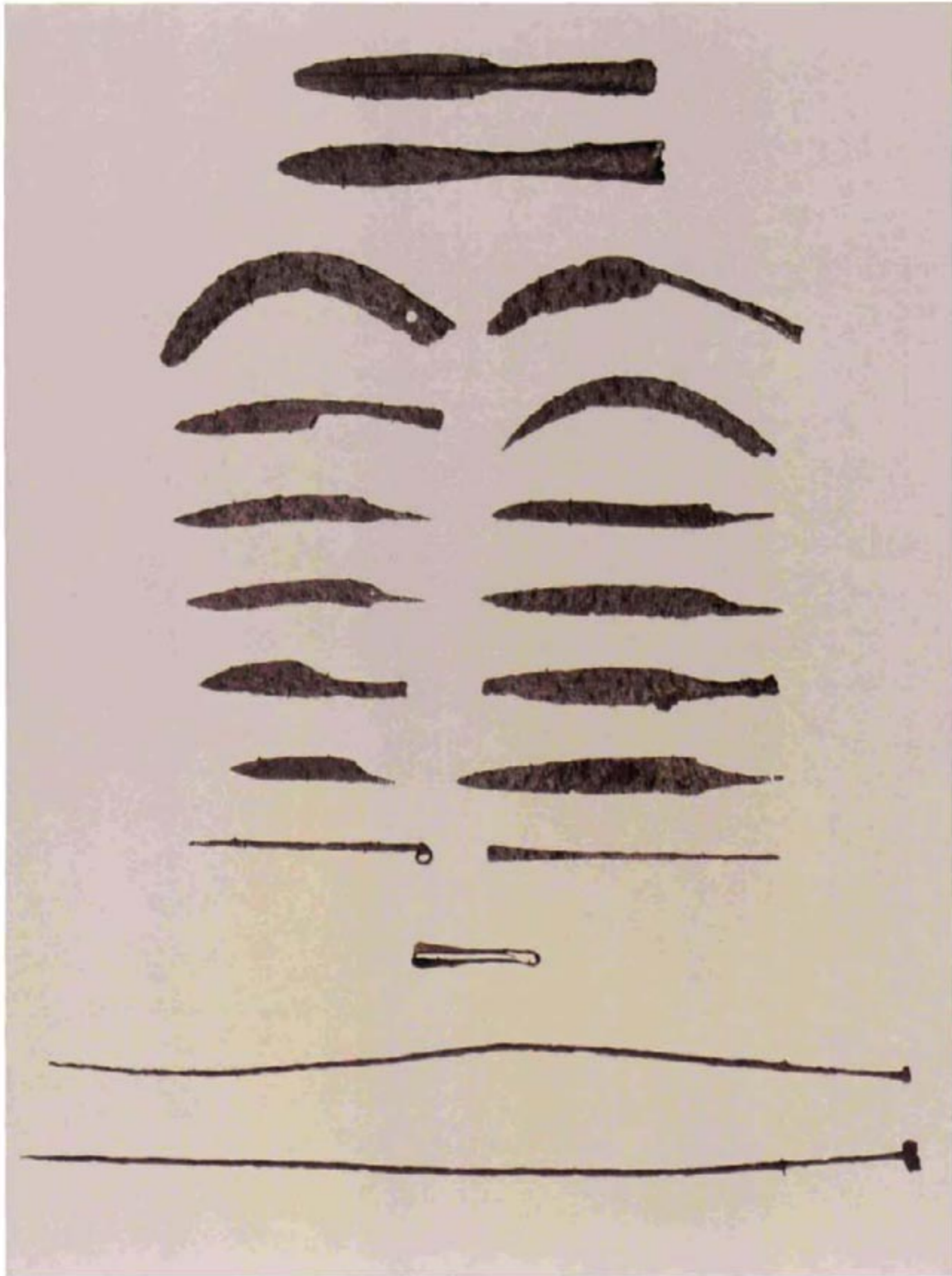
89



110-115 Κοινή οινοχοΐσκη και σφαιρικοί αρυβαλλοί της πρώιμης κορινθιακής περιόδου (δεύτερο μισό τον 7ου αι.), από το ιερό του Διός στην κορυφή της Πάρνηθας.



116-126 Σιδερένια αντικείμενα (ζιφος, μαχαίρια κ.λπ.), αφιερώματα στον Δία από το ιερό της Πάρνηθας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η απομίμηση τον κερανού με την αναθηματική επιγραφή στον Δία (άνω).





146 Η λαβή και τμήμα του ποδός ενός γεωμετρικού τρίποδος από το ιερό τον Διός στην κορυφή της Πάρνηθας (αποκατάσταση).



147 Αττικός αμφορέας της ανατολιζουσας περιόδου με φανερή την κορινθιακή επίδραση. Το διακοσμητικό μοτίβο των δυο συμμετρικών σφγγών που πλαισιώνουν μία ανδρική μορφή δεν αποτελεί αναφορά στο μύθο του Οιδίποδα.



148 Πίσω όψη του ίδιου αμφορέα. Το μοτίβο παραμένει το ίδιο, οι σφίγγες έχουν αντικατασταθεί από πάνθηρες, η ανδρική μορφή από ένα φυτικό κόσμημα (πλέγμα λωτών).



ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΡΦΗ



ΣΤΟΝ ΕΚΦΥΛΙΣΜΟ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΙΖΟΥΣΑΣ ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ η Αθήνα θα αντιδράσει αντλώντας από τη δυναμική πρωτοαττική παράδοση. Στα χέρια του Αθηναίου καλλιτέχνη, η μορφή αποκτά εσωτερική ένταση και δυναμισμό, που τείνει να διαρρήξει τα τοιχώματα του αγγείου. Μια νέα, πλαστική αντίληψη της επιτρέπει πλέον να σταθεί αυτόνομα σε ένα χώρο απαλλαγμένο από κοσμήματα και γεμίσματα, με τα οποία οι παλαιότεροι αγγειογράφοι προσπαθούσαν να εξορκίσουν το κενό. Παράλληλα, οι δαιμονικές παραστάσεις εξελίσσονται σε σχεδόν «κοσμικές» περιγραφές του θεϊκού κόσμου.

Το νέο πνεύμα αποδίδουν ωραιότατα δύο αρχαϊκά αγγεία της συλλογής με τον Ηρακλή και τον Διόνυσο, τους δύο αγαπημένους ήρωες των αττικών δήμων, και πρωταγωνιστές της αρχαϊκής αγγειογραφίας. Η επιφάνεια του θραύσματος ξεχειλίζει από την πληθωρική παρουσία του Διονύσου και της παρέας του, που γιορτάζουν αιώνια μέσα στα αμπέλια. Από την άλλη πλευρά, στον αρχαϊκό σκύφο, το σύμπλεγμα του Ηρακλή που καταβάλλει τον ταύρο συμπυκνώνει τη δυναμική ένταση ολόκληρου του αγγείου (εικ. 154). Ακόμα και εκεί, όπου ο ηρωικός άθλος της πάλης με το λιοντάρι της Νεμέας, μικρογραφικά αποδοσμένος και πλαισιωμένος από τεράστια πτηνά και ζώα, εντάσσεται σε μια καθαρά διακοσμητική ζώνη, η εικόνα διατηρεί μια δύναμη που δεν κατάφεραν να τη φτάσουν τα προϊόντα του κορινθιακού κεραμικού (εικ. 153).

Η μακάρια ζωή των θεών και το αριστοκρατικό ιδανικό της καλής ζωής είναι από τα πιο αγαπητά θέματα των υστεροαρχαϊκών αγγείων. Χάρη στο αυστηρό σχήμα της διάταξης των μορφών της αρχαϊκής τριποδικής πυξίδας του Μουσείου, που αρθρώνουν ομοιόμορφα με τη σιλουέτα τους το φωτεινό φόντο του αγγείου, η παράσταση, παρά τη μικροσκοπική κλίμακα, αποκτά μνημειώδη χαρακτήρα (εικ. 150-152). Μνημειώδης είναι και η σύλληψη -στις παραστάσεις των τριών ποδιών της πυξίδας- των τριών στιγμών ενός αριστοκρατικού βίου, ενός ιδανικού τρόπου ζωής που συνδέει άμεσα τους σημερινούς ανθρώπους με τους ομηρικούς ήρωες και τους «ρεΐα ζώντες» θεούς, με έμφαση στην ανδρεία στη μάχη, την επίδειξη της ανωτερότητας στην αρματοδρομία, τέλος στις χαρές του κυνηγιού και του έρωτα. Τα τρία αυτά στοιχεία, προσαρμοσμένα στο νέο ιδανικό του πολίτη της δημοκρατίας, θα συνοδεύσουν έκτοτε ως leitmotive όλη την πορεία της αττικής αγγειογραφίας. Χαρακτηριστική μιας σειράς αρχαϊκών ληκύθων είναι η κυρίαρχη παρουσία του αγωνιστικού πνεύματος, σε παραστάσεις όπου οι ειρηνικοί αγώνες του στίβου εναλλάσσονται με σκηνές που διαπνέονται από το πνεύμα της φονικής μάχης -συνήθως με τη μορφή της ομηρικής μονομαχίας- ή αντανakλούν τη βαριά ατμόσφαιρα της προετοιμασίας

για τη σύγκρουση, όπως είναι η σκηνή του εξοπλισμού του οπλίτη. Η παλαιίστρα θα αντικαταστήσει ωστόσο σταδιακά, στη διάρκεια του 5ου αι., το πεδίο της μάχης, το συμπόσιο την αρματοδρομία και ο γάμος τον ωμό ερωτισμό των υστεροαρχαϊκών αγγείων.

Το τέλος του αρχαϊσμού συνοδεύεται από την αύξηση του ενδιαφέροντος του Αθηναίου αγγειογράφου για το διακοσμητικό στοιχείο, μερικά χαρακτηριστικά δείγματα του οποίου έχουμε στη στεφάνη με τα ανθέμια γύρω από το εσωτερικό μιας λεκάνης (εικ. 161) ή στο ιονίο με τον πετεινό στο εσωτερικό μιας άλλης (εικ. 163). Ο κίνδυνος να εξελιχθούν και οι ίδιες οι παραστάσεις σε διακοσμητικά σχήματα θα φανεί σε μια σειρά αγγείων, κυρίως ληκύθων και κυλίκων, του τέλους της αρχαϊκής περιόδου, όπου η επανάληψη των μοτίβων και ο συνωστισμός των μορφών -μαζί με την ταχύτητα της εκτέλεσης- έχουν συχνά ως αποτέλεσμα την ασάφεια τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο της εικόνας. Στον κίνδυνο αυτό υπόκεινται ιδιαίτερα οι εικόνες του διονυσιακού κόμου, όπου οι μορφές συχνά πλέκονται με τα κλαδιά του κισσού, ή της αναχώρησης του πολεμιστή πάνω στο ηρωικό τέθριππο, που κυριαρχούν στις αρχές του 5ου αι. π.Χ. Ακόμα και σε πιο προσεγμένες παραστάσεις, όπως η σκηνή της αναχώρησης του πολεμιστή σε μια λήκυθο από τους Τράχωνες, όπου -χάρη στο τόξο- αναγνωρίζεται ο Απόλλων, που τον συνοδεύει η Αρτεμις, οι μορφές δύσκολα διακρίνονται μέσα στο χάος των εγχαράξεων των πυκνά διακοσμημένων επιφανειών.

Σε έναν διαφορετικό χώρο -σε μια κορυφαία στιγμή της καθημερινότητας του Αθηναίου πολίτη- αναφέρεται η παράσταση της περίπου σύγχρονης -των αρχών του 5ου αι.- ληκύθου με την παράσταση θυσίας, από έναν τάφο της Καλλιθέας (εικ. 170). Η εικόνα είναι γεμάτη από τη φρεσκάδα της αττικής υπαίθρου. Τρεις άνδρες στεφανωμένοι ετοιμάζονται να θυσιάσουν έναν τράγο μπροστά σε μια ερμαϊκή στήλη, στη βάση της οποίας απεικονίζεται το αγαπητό στον θεό ζώο. Οι δύο πρώτοι, με το χέρι σηκωμένο, προσεύχονται, ο πρώτος αγγίζοντας με το δεξί το γένη του θεού, σε μια στάση παράκλησης: αν και έχει στη μέση του τη μάχαιρα της θυσίας, δεν είναι όμως απαραίτητο να είναι ιερέας ο καθένας μπορούσε να πλησιάσει τον θεό και να επικοινωνήσει μαζί του. Πίσω του, πάνω στο βωμό, φουντώνει ήδη η φωτιά. Ο τελευταίος, στρέφοντας πίσω το κεφάλι του προς αυτούς που υποτίθεται ότι ακολουθούν, σπρώχνει τον τράγο με το δεξί, ενώ στο αριστερό κρατά το δίσκο με τα πόπανα. Κλαδιά κισσού στολίζουν το τοπίο. Ποιος είναι ο θεός; Οι παραστάσεις της θυσίας μπροστά στην ερμαϊκή στήλη -συχνές στο τελευταίο τρίτο του 6ου αι.- έχουν συνδεθεί με την οργάνωση του αττικού οδικού δικτύου από τον Ίππαρχο, που είχε σημαδέψει την πορεία των δρόμων με ερμαϊκές στήλες και ηθικοπλαστικά ρητά. Δεν αποκλείεται ωστόσο να έχουμε μια θυσία στον Διόνυσο, για τον οποίο δεν είναι ξένη αυτή η μορφή, πολύ περισσότερο μάλιστα που εδώ η θεότητα φαίνεται να είναι ντυμένη. Η σκηνή μάς μεταφέρει πράγματι σε έναν από τους αγροτικούς δήμους της Αττικής, όπου ο Διόνυσος λατρευόταν με ιδιαίτερη αφοσίωση. Τα κατ' αγρούς Διονύσια που γιορτάζονταν κάθε Δεκέμβρη ήταν μια από τις χαρούμενες γιορτές. Την περιγραφή της, ιδιαίτερα της πομπής που προηγείται της θυσίας, δίνει με αμεσότητα και τη γνωστή του ελευθεριότητα ο Αριστοφάνης στους *Αχαρνές*, και εικονογραφούν παραστάσεις αγγείων, που όμως συνήθως αναφέρονται κυρίως στα Μεγάλα Διονύσια των Αθηνών. Καμιά παράσταση ωστόσο δεν αποδίδει με τόση φρεσκάδα -όπως αυτή- την ατμόσφαιρα της αγροτικής Αττικής.

Το νέο πνεύμα της προσέγγισης του θείου μέσα από τη θυσία και την προσευχή, που προσπαθούν να αποδώσουν σκηνές όπως αυτή της ληκύθου με τη θυσία του τράγου, βρίσκει το κατάλληλο εκφρα-

στικό μέσο στην -γνωστή ήδη από την προτελευταία δεκαετία του 6ου αι.- ερυθρόμορφη τεχνική, που ανοίγει το δρόμο για μια νέα, φωτεινή αντίληψη της ανθρώπινης -και θεϊκής- μορφής, αλλά και της ίδιας της ζωής. Οι μορφές που προηγουμένως σκιαγράφονταν πάνω στον πηλό, προβάλλουν τώρα τη φωτεινή σωματικότητά τους στο μαύρο -αποϋλωμένο πια- τοίχωμα του αγγείου.

Αντίστοιχα βαθαίνει και η αντίληψη του θείου. Στη λήκυθο του Απόλλωνος, η αγαλμάτινη στάση του θεού, που εδώ εμφανίζεται ντυμένος τον μακρύ χιτώνα του κιθαρωδού με τη λύρα στο χέρι, αποδίδει τη γαλήνια δύναμη της νέας απολλώνειας θρησκείας, που έφερε στον δαιμονικό



Υστεροαρχαϊκός μελανόμορφος αρυβαλλός.

αρχαϊκό κόσμο της διονυσιακής έκστασης το μήνυμα της διαύγειας, του μέτρου και της αρμονικής τάξης, έτσι ώστε ολόκληρο το αγγείο να ακτινοβολεί από την εσωτερική γαλήνη και την αρμονία της παράστασης (εικ. 171). Αντίθετα, το τόξο και η φαρέτρα του πυθοκτόνου και τιμωρού θεού είναι κρεμασμένα στον τοίχο. Παρόμοια, η γενετήσια ορμή του Δία, πατέρα μιας ολόκληρης γενιάς ημιθέων, εκφράζεται τώρα -όπιος στην υδρία του Μουσείου Πειραιώς- με την ήρεμη μεγαλοπρέπεια του Ποσειδώνα του Αρτεμισίου (εικ. 173, 174).

Ακόμα και στις πιο βίαιες σύγχρονες σκηνές, όπως αυτή της πάλης του Ηρακλή με τον Νέσσο για τη Διηάνειρα, την παραδοσιακή εικόνα της σύγκρουσης των δύο ζωδών δυνάμεων έχει αντικαταστήσει η εικόνα της ολύμπιας ανωτερότητας του γιου του Δία πάνω στο λάγνο τέρας, που τυφλό από το πάθος, έχει χάσει την ισορροπία του και κάθε δυνατότητα αντίστασης (εικ. 172). Η λεπτοδουλεμένη επιφάνεια του μηλιακού ανάγλυφου -όπως ονομάστηκε η κατηγορία αυτή των περίτμητων ανάγλυφων της πρώιμης κλασικής περιόδου- τονίζει την αίσθηση του ήρεμου μεγαλείου που -εδώ όπως στο περίπου σύγχρονο δυτικό αέτωμα της Ολυμπίας ή στις λίγο νεότερες *Τραχίνιες* του Σοφοκλή- αποπνέει η εικόνα της επιβολής της θεϊκής τάξης πάνω στη ζωική φύση. Τα πάθη που κινούν τη δράση εντάσσονται σε μια ανώτερη θέληση: «κούδέν τούτων ό,τι μη Ζευς».

Στη νέα -φωτεινή- αντίληψη της μορφής αντιστοιχεί μια καινούργια θεματική, πιο κοντά στο πνεύμα της νέας αθηναϊκής δημοκρατίας. Δεν είναι μόνο το αντικείμενο της παράστασης που αλλάζει -όπως τα συμπόσια των αθανάτων και των θνητών ή η καλλιέργεια του σώματος στις παλαιότερες, που εκτοπίζουν πλέον τις ομηρικές μάχες- αλλά και ο ίδιος ο τρόπος αντίληψης του: η ατμόσφαιρα του συμποσίου δεν έχει πλέον καμιά σχέση με τις αρχαϊκές -κορινθιακές ή αττικές- οργιαστικές διονυσιακές σκηνές, με τα γλέντια των σατύρων και των διονυσιακών κωμαστών. Την αντίστιξη των στροβιλιζόμενων μορφών έχει αντικαταστήσει εδώ η ήρεμη μελωδία των κινήσεων. Σε ένα όστρακο με παράσταση δείπνου από τους Τράχωνες απεικονίζεται ο κότταβος, το παιχνίδι της τύχης και της επιδεξιότητας που κυριαρχεί στον



Θραύσμα ερυθρόμορφον αγγείου με παράσταση του κοττάβου.

ανδρώνα. Έχουν στηθεί δύο στύλοι και ο πρώτος από τους συμποσιαστές ετοιμάζεται, κρατώντας την κύλικα ανάποδα από τη λαβή με το ένα δάκτυλο, να εκτοξεύσει τη σταγόνα από το κρασί που θα κρίνει το αποτέλεσμα, ίσως και την τύχη του, γιατί περισσότερο από ένα παχνίδι επιδεξιότητας ο κότταβος είναι ένα ερώτημα που -με σοβαρό ή παιχνιδιάρικο τρόπο- απευθύνεται στο άγνωστο και ανησυχητικό μέλλον. Εντούτοις, εκείνο που γεμίζει το χώρο είναι η μουσική από τη βάρβιτο που παίζει εκστασιασμένος ο δεύτερος συμποσιαστής.

Η εμπειρία του Πελοποννησιακού πολέμου και κυρίως τα άγνωστα οικιακά δράματα που είχε ως συνέπεια ο φοβερός λοιμός των ετών 429-27, πρέπει να σημάδεψαν τις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ. Η αίσθηση του θανάτου, μια βαριά, ελεγειακή σχεδόν, ατμόσφαιρα, φαίνεται να διαποτίζει μυθολογικά θέματα και καθημερινές σκηνές των αττικών αγγείων, ανάμεσα στις οποίες κυρίαρχη θέση έχουν οι σκηνές του γάμου.

Τα ίδια τα αγγεία, που προέρχονται αποκλειστικά σχεδόν από τάφους, όπως οι συνηθισμένες λουτροφόροι και οι γαμικοί λέβητες που είχαν κατασκευαστεί για να χρησιμεύσουν στο γαμήλιο λουτρό ή ως γαμήλια δώρα, ακολουθούν τώρα τη νεόνυμφη, που δεν πρόλαβε να απολαύσει τις χαρές της οικογένειας.

Η μελαγχολία που πλανάται πάνω από τις κλειστές στον εαυτό τους γυναίκες, που -συνοδευόμενες από Νίκες- δέχονται τα δώρα του γάμου, δεν διαφέρει από εκείνη που περιβάλλει τις μορφές των σύγχρονων επιτύμβιων του πλούσιου ρυθμού, όπως της περίφημης Ηγησούς του Κεραμεικού. Η αέρινη ομορφιά των συμπλεγμάτων, όπως της καθισμένης με τη φίλη που ακουμπά πίσω στον κλισμό, φαίνονται σαν να αναφέρονται σε έναν άλλο, πιο ωραίο και πιο μακρινό κόσμο.

Πολύ συχνά οι ήρωες αυτού του ωραίου κόσμου, όπου συντελείται η υπέρβαση του θανάτου, παίρνουν το όνομα ή τα χαρακτηριστικά προσώπων του μύθου. Έτσι, ανάμεσα στις κολόνες του παλατιού είναι ο Πάρις και η Ελένη που συναντώνται, εκείνος ταξιδιώτης, εκείνη λαμπροφωρεμένη σαν βασίλισσα που είναι, μαγεμένοι κι οι δύο από την ομορφιά τους. Ο έρωτας που στεφανώνει τον νέο, ενώνει πιο στενά τα δύο χέρια που αγκαλιάζονται, η Αφροδίτη όμως λείπει. Εκείνος που δίνει το στεφάνι στη δούλη παρακολουθώντας τη σκηνή από τη γωνία του δεν είναι άλλος από τον Ερμή - νυμφαγωγό συγχρόνως και ψυχοπομπό (εικ. 189-191).

Αλλοτε πάλι ολόκληρη η σκηνή δεν αποτελεί παρά μια μυθολογική μεταφορά της αιώνιας ζωής. Στη λεκανίδα από το τέλος της κλασικής εποχής (430-420), το θέμα της διακόσμησης



Ζωόμορφο ρυτό της κλασικής εποχής.

-στο εσωτερικό και το εξωτερικό του αγγείου- αναφέρεται στα δύο επεισόδια που κυριαρχούν στα τελευταία κεφάλαια της *Ιλιάδας* (εικ. 203-204). Ο θυμός και η αποχή του Αχιλλέα από τις μάχες είχαν φέρει τους Αχαιοούς σε απελπιστική κατάσταση. Ο Πάτροκλος που πολέμησε στη θέση του έχει φονευθεί από τον Έκτορα. Ο Αχιλλέας ζητάει νέα αρματωσιά από τη μητέρα του, τη θεά της θάλασσας Θέτιδα. Τα όπλα τα φέρνουν πάνω σε δελφίνια οι Νηρηίδες. Η παράσταση -που λόγω της συμβολικής σύνδεσης της με την πίστη της για την αθανασία της ψυχής (οι θαλάσσιες θεότητες, όπως η Θέτις, γνωρίζουν το δρόμο της αθανασίας) είναι εξαιρετικά διαδεδομένη στην εποχή- προσαρμόζεται εδώ στο χώρο του εσωτερικού της λεκανίδος, με τις πέντε νύμφες σε κυκλική διάταξη γύρω από τον πατέρα τους Νηρέα, που κάθεται σε έναν θαλάσσιο ίππο σκεπτικός, καθώς μόνο αυτός, ως προφητικός Γέρον της θάλασσας, γνωρίζει το μέλλον του Αχιλλέα. Σε δεύτερη μοίρα μπροστά στο δράμα της μοίρας του Αχιλλέα, που δρομολογείται εδώ, έρχεται η κατάληξη της υπόθεσης (και της *Ιλιάδας*) στη σκηνή που κοσμεί το εξωτερικό του αγγείου, όπου ο εκδικητής Αχιλλέας έχει πλέον φονεύσει τον Έκτορα και ο γέρος πολιός (ασπρομάλλης) Πρίαμος έρχεται στη σκηνή του (εδώ δηλώνεται με έναν κίονα) συνοδευόμενος από Τρώες που κουβαλούν δώρα ως λύτρα για το πτώμα του. Η παράσταση χαρακτηρίζεται ωστόσο από μια ιδιαίτερη νότα ανθρωπιάς. Ο Αχιλλέας δεν παριστάνεται, ως συνήθως, να δειπνεί ανάλητος, έχοντας κάτω από την κλίνη του τον νεκρό του Έκτορα. Όπως όταν θρηνούσε τον νεκρό Πάτροκλο, κάθεται δίπλα στην κλίνη, πάνω στην οποία είχε ο ίδιος με τα χέρια του ξαπλώσει το πτώμα, πλυμένο και αρωματισμένο, προτού μεταφερθεί στην άμαξα. Η σκηνή που είναι γνωστή από την *Ιλιάδα* (Ω, στ. 587-89: τον δ' έπει ούν δμωαι λούσαν καί χρίσαν έλαιω, / άμφι δέ μιν φάρος καλόν βάλλον ήδέ χιτώνα, / αυτός τόν γ' Άχιλεύς λεχέων

έπέθηκεν αείρας, / σύν δ' εταροι ήειραν εύξέστην έπ' άπήνην) έχει το παράλληλο της στη γνωστή παράσταση της ληκύθου του ((γραφέα της Ερέτριας», όπου ο Αχιλλέας κάθεται δίπλα στην κλίνη με το πτώμα του Πατρόκλου.

Από όλους τους θεούς, ο Έρωτας είναι αυτός που με την υπέρβαση της ατομικής μοίρας δίνει τη δυνατότητα υπέρβασης και του ίδιου του θανάτου. Φτερωτοί μεσολαβητές του πόθου, ή -αλλού- ήρεμοι αλλά ανελέητοι κυνηγοί και προσωποποιήσεις της ερωτικής νίκης, οι έρωτες κυριαρχούν στα μικρά αγγεία, τους σφαιροειδείς λεγόμενους αρύβαλλους που προορίζονταν για το άρωμα που συνόδευε το γαμήλιο, όπως και το ταφικό λουτρό. Σπάνια ηρεμούν, όπως για παράδειγμα η Νίκη που ταΐζει μια χήνα, το αγαπημένο πουλί της Αφροδίτης, ή ο Έρωτας, που, αν και καθισμένος, δείχνει έτοιμος, σαν ελατήριο, να πετάξει. Μέσα από τις μορφές αυτές το ερωτικό ένστικτο εξιδανικεύεται, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής: ο Έρωτας που διώκει τη μαινάδα δεν έχει καμία σχέση με τον αρχαϊκό σάτυρο, ούτε η σεμνή μαινάδα θα αναγνωριζόταν χωρίς το θύρσο. Με τα χρόνια αλλάζει και η ίδια η μορφή του Έρωτα. Τον σοβαρό έφηβο των πρώιμων κλασικών χρόνων διαδέχεται έτσι το γνωστό παιχνιδιάρικο -και άστατο- στρουμπουλό παιδάκι της Αφροδίτης, που θα γεμίσει τις τοιχογραφίες και τους πίνακες της Αναγέννησης. Ένα μάλλον διαφορούμενο νόημα έχει εξάλλου το ιμάτιο που, όπως στις σύγχρονες ταναγραίες, καλύπτει την κεφαλή ενός χαριτωμένου ερωτιδέα του Μουσείου (εικ. 187).

Από τον 4ο αι. π.Χ. -έκφραση της ατομιστικής αντίληψης του σύγχρονου, αποκομμένου από την κοινότητα της πόλης, ανθρώπου- θα επικρατήσει πλέον η άμεση αναφορά στον κύκλο αυτό των θεών, που, όπως η Αφροδίτη και ο Διόνυσος, δίνουν την ατομική ευτυχία σ' αυτόν τον κόσμο και την υπόσχονται για τον άλλο. Μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα μιας θεϊκής μακαριότητας, μακριά από τη σφύζουσα ζωή των παλαιότερων διονυσιακοί παραστάσεων, μας μεταφέρει ο Διόνυσος της σφαιρικής πελίκης που προέρχεται από νεκροταφείο στην Κάντζα: ο θεός που κάθεται στο πλουμιστό ντιβάνι, στο κέντρο της παράστασης πλαισιώνεται από ένα θίασο αγαλμάτων σατύρων και μαινάδων, με διονυσιακά σύμβολα και μουσικά όργανα (εικ. 201-202). Αντίστοιχα, στην υπερβατική παρουσία της Αφροδίτης αναφέρεται ο χορός των τεσσάρων κοριτσιών στη βάση του γαμικού λέβητα της Συλλογής Γερουλάνου (εικ. 197-198). Οι κοπέλες με κοντό χωνίσκο με δύο μάντες που διασταυρώνονται μπροστά στο γυμνό στήθος, μοιρασμένες σε δύο ομάδες, χορεύουν γύρω από ένα θυμιατήριο, στον ήχο της λύρας που κρατάει η μία από αυτές, σε ένα χορό που θυμίζει αυτόν που χορεύουν οι Καρυάτιδες με τον καλαθίσκο προς τιμήν της Αρτέμιδος.

Στην εποχή ωστόσο του Πελοποννησιακού πολέμου, όταν η εξέλιξη αυτή δεν είχε ακόμη συντελεστεί, οι μεγάλοι συνεκτικοί δεσμοί της κοινότητας -όπως και οι μεγάλες στιγμές της ανθρώπινης ζωής- ολοκληρώνονταν με το βάπτισμα στην αιωνιότητα του μύθου και την εξύψωση -μέσα από την τέχνη- στη θεϊκή σφαίρα. Έτσι, στην υπέρβαση -ή εξιδανίκευση- της καθημερινότητας που φωτίζει λίγο-πολύ όλες τις κλασικές παραστάσεις καθημερινού βίου, αντιστοιχεί και η μυθική μεταφορά του ιστορικού γεγονότος, που περιβάλλεται πλέον την αίγλη μιας ανώτερης πραγματικότητας. Μέσα στο πνεύμα μιας τέχνης, που, όπως η αρχαία ελληνική -σε αντίθεση με τη ρωμαϊκή- αγνοεί την επικαιρότητα, ανάγοντας το γεγονός στην πέρα από το χρόνο και τον τόπο βαθύτερη ουσία του, εννοούνται και οι σπάνιες ιστορικές αναφορές στην ιερή ελιά, που σ' αυτά τα δύσκολα χρόνια λειτουργεί ως το σύμβολο του απόρθητου της αττικής γης.

Η πρώτη κοσμή έναν μεγάλο, στιβαρό αμφορέα, με κωνικό πόδι, με πολλές επισκευές που

δείχνουν ότι μάλλον χρησιμοποιήθηκε για αρκετά χρόνια. Η παράσταση είναι εορταστική. Μπροστά, δύο άνδρες με εξωμίδα που γεμίζουν με λάδι έναν (συγκεκριμένα τον εικονιζόμενο) αμφορέα (εικ. 192-196). Το περιεχόμενο δηλώνεται με το δέντρο της ελιάς στη δεξιά άκρη. Την εικόνα ανυψώνει πέρα από το απλό πλαίσιο μιας κοινής αγροτικής σκηνής η εορταστική ατμόσφαιρα που δίνουν τα στεφάνια που φορούν οι αγρότες και η παρουσία της Αθηνάς στη δεξιά άκρη της παράστασης. Το λάδι που συλλέγουν προέρχεται προφανώς από κάποια από τις ιερές ελιές, τις μορίες, απογόνους της πρώτης ελιάς που δώρισε η Αθηνά στην αγαπημένη της πόλη. Επί ποινή θανάτου απαγορευόταν να θίξει κανείς την ιερή ελιά που είχε την τιμή να φυλάει στο χωράφι του. Με το λάδι αυτό γέμιζαν τους αμφορείς που δίνονταν ως έπαθλο στα Παναθήναια, έτσι ώστε η γιορτή αυτή να επικυρώνει -και ουσιαστικά- τον στενό σύνδεσμο της Αθηνάς με τη χώρα (τους δήμους) την οποία δηλώνει και το όνομα της. Πόσο στενά είναι δεμένη η λατρεία της Αθηνάς με τη γονιμότητα της αττικής γης, φαίνεται στην παράσταση της πίσω πλευράς, όπου την Αθηνά συμπληρώνει η τριάδα των θεοτήτων της βλάστησης: ο Πλούτων ανάμεσα στις δύο Ελευσίνιες θεότητες.

Η ελιά θα γίνει στον Πελοποννησιακό πόλεμο, όπου χρονολογείται ένα άλλο αγγείο, μια μικρή λήκυθος, το *σύμβολο* της πολεμικής αρετής της Αθήνας (εικ. 200). Η εικόνα μάς ξενίζει σε πρώτη προσέγγιση. Ένας άνδρας με εξωμίδα και σκούφο ορμάει με το τσεκούρι για να ρίξει ένα δέντρο. Ο ξυλοκόπος αυτός δεν είναι όμως τόσο αθώος όπως εκ πρώτης όψεως φαίνεται. Το δέντρο είναι μια μικρή ελιά. Στο νου έρχονται εικόνες από τον πόλεμο: ο ξυλοκόπος είναι ένας οπλίτης, ο εχθρός που προσπαθεί εις μάτην να εξαφανίσει το λιόδεντρο, το δώρο της Αθηνάς και σύμβολο της αντοχής της Αθήνας. Μέσα από την εικόνα αντηχούν οι στίχοι του Σοφοκλή στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*: «και είναι ακόμα εδώ τέτοιο, που εγώ / πουθενά αλλού παρόμοιο δέντρο / δεν ακούω να βλάστησε ποτέ / ουδέ στις χώρες της Ασίας, ουδέ / στο μεγάλο του Πέλοπα δώριο νησί / ανέγγιχτο, αυτοφύτρωτο δέντρο / τρόμος και φόβος στα κοντάρια του εχθρού / που ανθίζει πιο παρ' όπου αλλού / σ' αυτή τη χώρα: / η σταχτόχλωρη ελιά η παιδοτρόφα / που ποτέ του κανείς ή νέος ή γηραιός / με χέρι εχθρικό θα σώσει ν' αφανίσει / γιατί' απάνω της πάντ' ανοιχτά / ο Μόριος Δίας και η γλαυκόφθαλμη Αθηνά έχουν τα μάτια» (μτφρ. Ι. Γρυπάρη).

Η ανάπτυξη σε όλα αυτά τα χρόνια μιας υψηλότερης αίσθησης του ανθρώπινου σώματος που παρακολουθήσαμε στην αγγειογραφία, υπήρξε η προϋπόθεση για τη δημιουργία (ήδη από τον 5ο αι.) της μεγαλόπρεπης σειράς των μελαμβωφών αγγείων, στο περίγραμμα των οποίων βρίσκεται αποκρυσταλλωμένη η αρμονία -εσωτερική και εξωτερική- και η ισορροπία της κλασικής μορφής. Η μόδα -που συμβαδίζει με την παρακμή της ερυθρόμορφης τεχνικής- έχει την αφετηρία της στην απομίμηση των πολύτιμων προϊόντων της χαλκοπλαστικής, μιας τέχνης που ακμάζει ιδιαίτερα στα νέα κέντρα του πολιτισμού, στη Ν. Ιταλία και τη Μακεδονία (η συλλογή περιλαμβάνει λίγα μεταλλικά αγγεία - μια ομφαλωτή φιάλη, κύλικες και κανθάρους από τάφους της Τροιζηνίας). Όπως στα αγγεία της ανεικονικής γεωμετρικής τέχνης αναγνωρίζεται η ιδέα της αγέννητης ακόμη μεγάλης πλαστικής, έτσι και εδώ, ισχυροί αν και αόρατοι δεσμοί φαίνεται να συνδέουν τα σχήματα των κανθάρων, την υδρία, έως και το στιβαρό λυχνάρι της συλλογής, με τα σύγχρονα αγάλματα. Μια τελειώς διαφορετική παράδοση, αυτή της μικρογραφικής κορινθιακής αγγειοπλαστικής, ακολουθεί αντίθετα η συντηρητική σειρά των πολύχρωμων γυάλινων μυροδοχείων.





149 Όστρακο με κεφαλή σφίγγας γύρω στο 570 π.Χ.



150



151



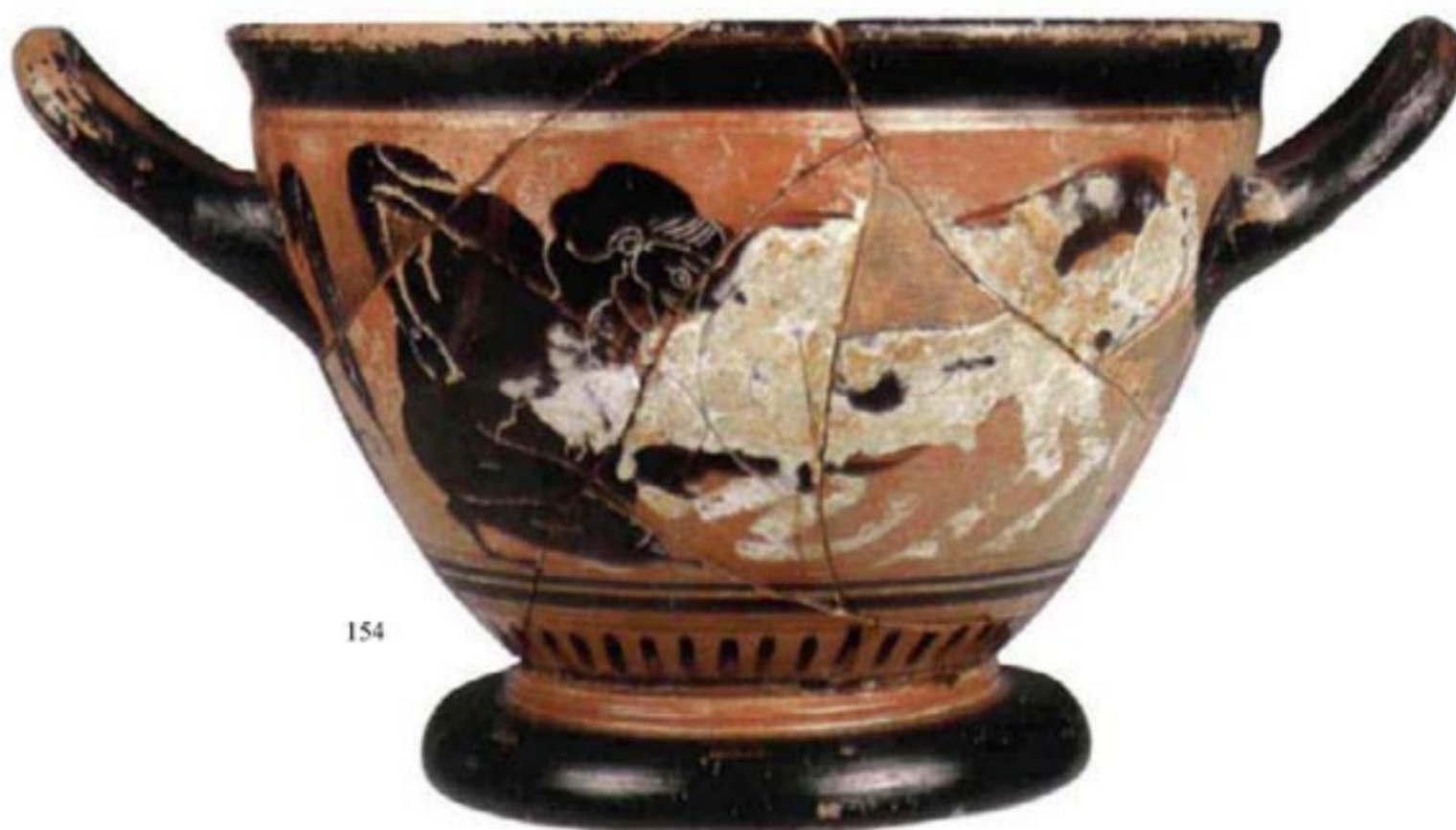
152

150 -152 Τριποδική πυξίδα, 540-530 π.Χ. Η διακόσμηση που καλύπτει τα τρία πόδια του αγγείου συμπυκνώνει σε τρεις σκηνές τον ιδανικό βίο τον σύγχρονον Αθηναίου: η τυπική παράσταση τον οπλισμού με τον οπλίτη που φοράει, τις περικνημίδες ταν (150), το ερωτικό φλερτ και η επιστροφή από το κυνήγι (151), το τέθριππο κατενώπιον, κατεζοχήν σύμβολο της αριστοκρατίας (152). Από τους Τράχωνες (Συλλογή Γερούλιανου).

107



153



154

- 153 Ταινιωτή «κύλιξ μικροκαλλιτεχνών». Ηρακλής και Λέων Νεμέας, πλαισιωμένος από πτηνά, 540 π.Χ.
154 Σκύφος με παράσταση του μαραθώνιου άθλου του Ηρακλή. Το σώμα του ταύρου καλύπτεται με λευκό επίχρυσμα. 540-530 π. Χ.



155



156



157



158



160



159

155-160 Η εξέλιξη της ληκόθου από τα μέσα του 6ου αι. π. Χ. στις αρχές του 5ου αι. Μυθολογικές παραστάσεις (155-157), κένταυροι, αμαζόνες, σκηνές μάχης και καθημερινού βίου (158, 159), οπλίτης και δρομείς. Πυξίδα με παράσταση συνόδου θεών (160).





163



164



165



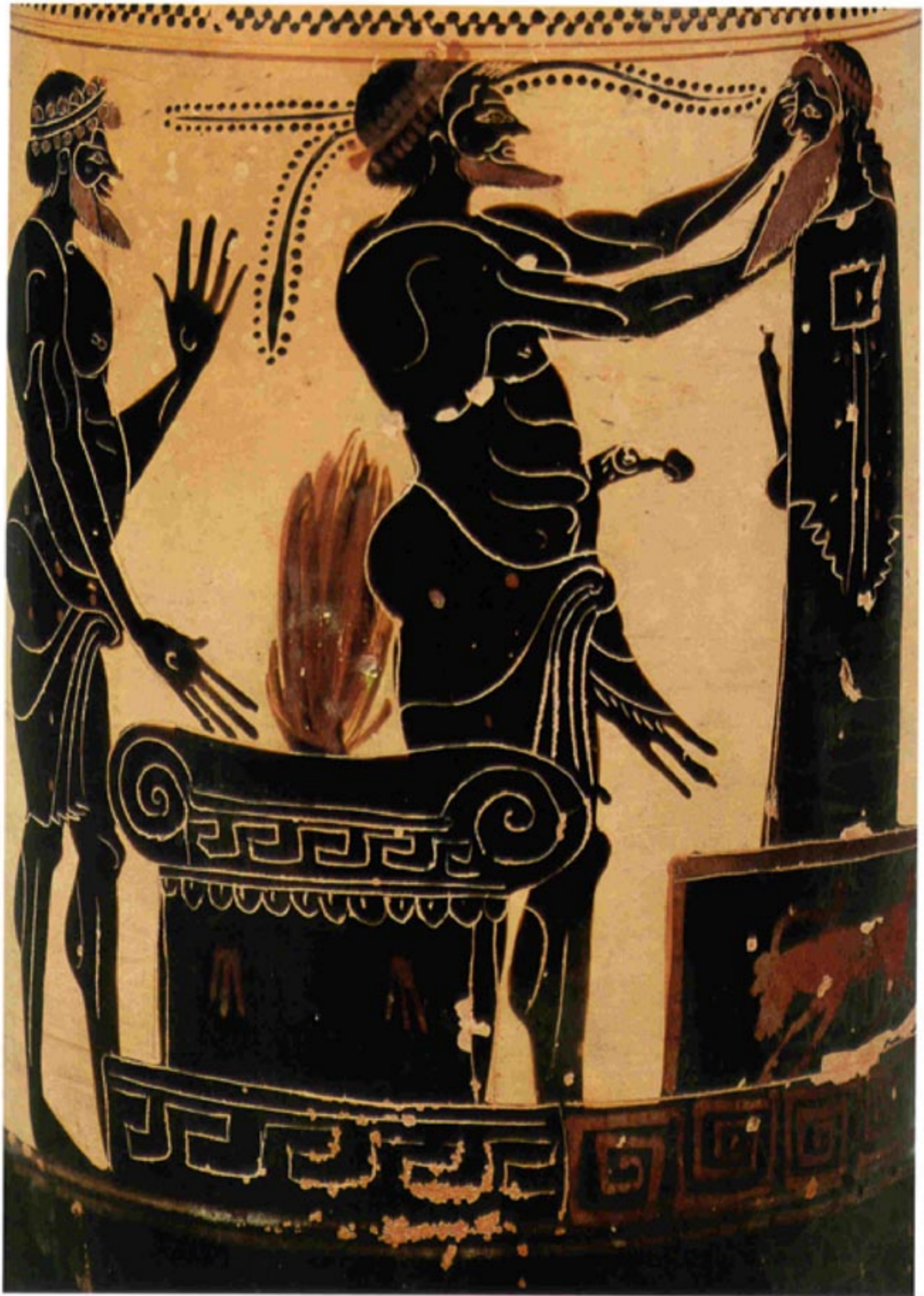
166

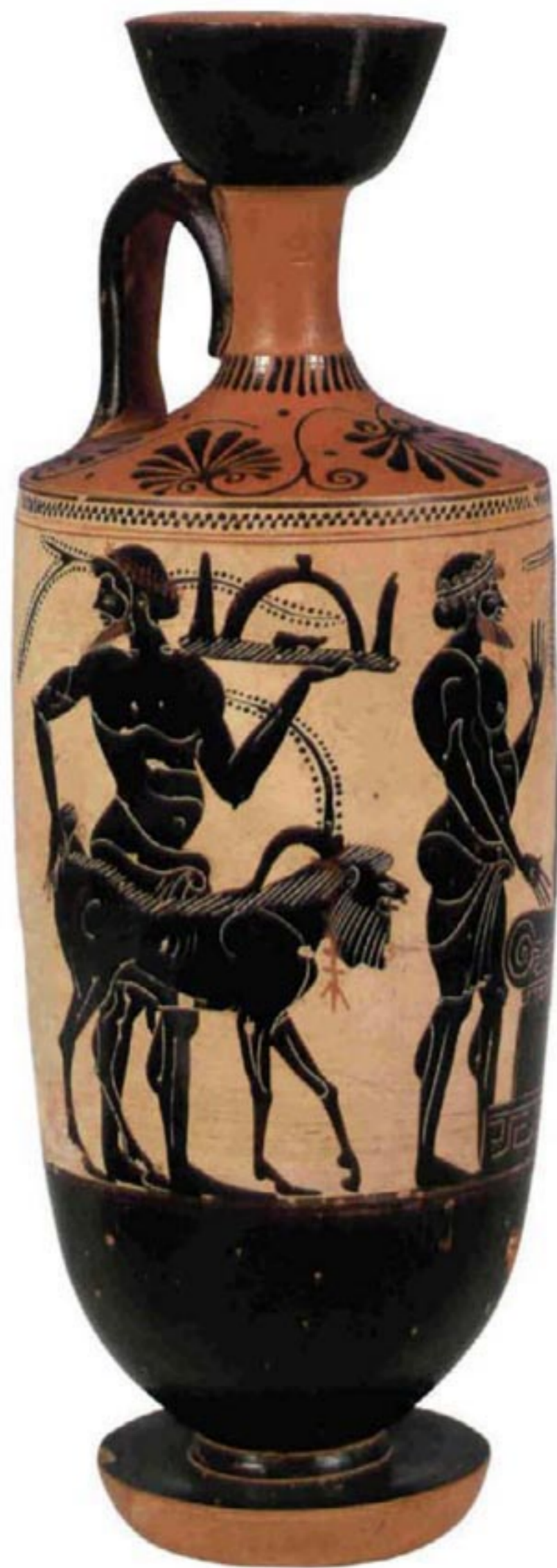
163,164 Κύλιξ με διονυσιακή σκηνή. Στο εσωτερικό tondo με πετεινό (από τη Βούλα, τέλος 6ου/αρχές 5ου αι. π.Χ.).
165, 166 Αμφορίσκος με δρομείς και ιππέα (6ος αι. π.Χ.).



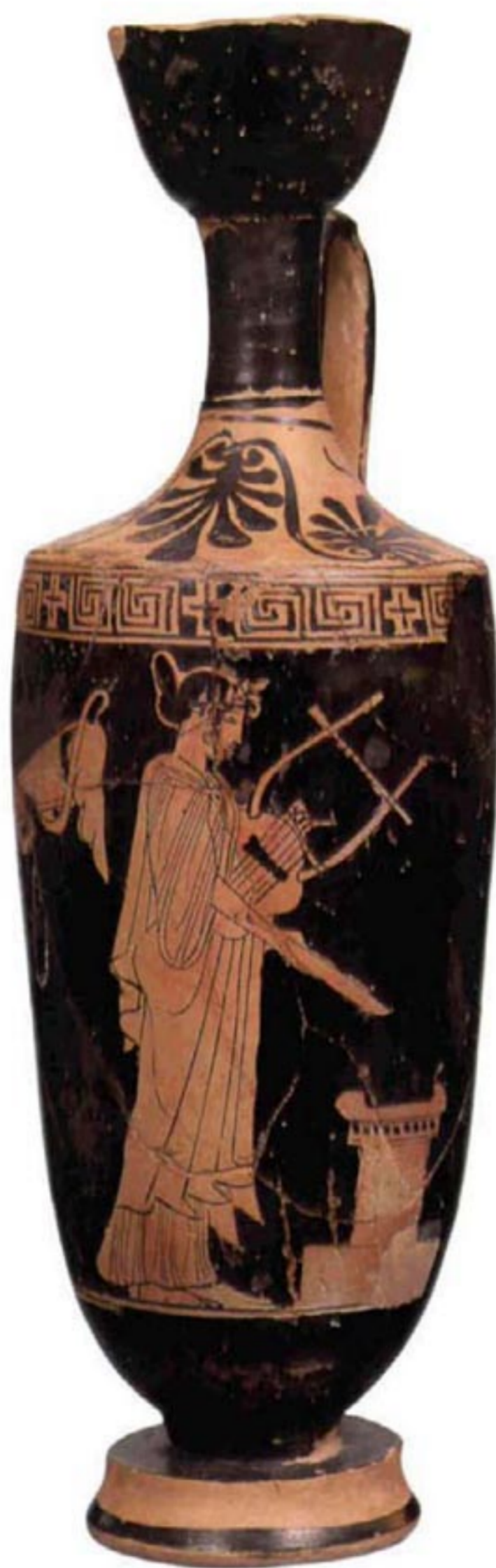


167, 168 *Μελανόμορφη λήκυθος λευκού βάθους με παράσταση άρματος, περί το 480 π.Χ.*





169, 170 Μελανόμορφη λήκυθος λευκού βάθους με παράσταση θυσίας μπροστά σε ερμαϊκή στήλη του γραφέα του Θησέως. Από την Καλλιθέα, περί το 480 π.Χ.





172 «Μηλιακό» ανάγλυφο. Ηρακλής και Νέσσος. Από τάφο της Τροιζήνας, 460-450 π.Χ.





173, 174 Ερυθρόμορφη υδρία με παράσταση Διός που διώκει, νύμφη. Πριν από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ.



175 Θραύσμα γαμικου λέβητος. Δυο γυναίκες συνοδευόμενες από τη Νίκη προσκομίζουν τα δώρα του γάμου. Περί το 430 π. Χ., από τους Τράχωνες (Συλλογή Γερουλανου).



176, 177 Γαμικός λέβης. Η νύφη καθισμένη σε κλισμό δέχεται τα γαμήλια δώρα του γάμου. Απέναντι της πιθανώς ο γαμπρός, που ακολουθεί (κάτω από τη λαβή) ιπτάμενη Νίκη με δάδα. Γραφέας της Κενταυρομαχίας της Νεαπόλεως (Beazley), 440-430 π. Χ. (Τράχωνες, Συλλογή Γερουλάνου).

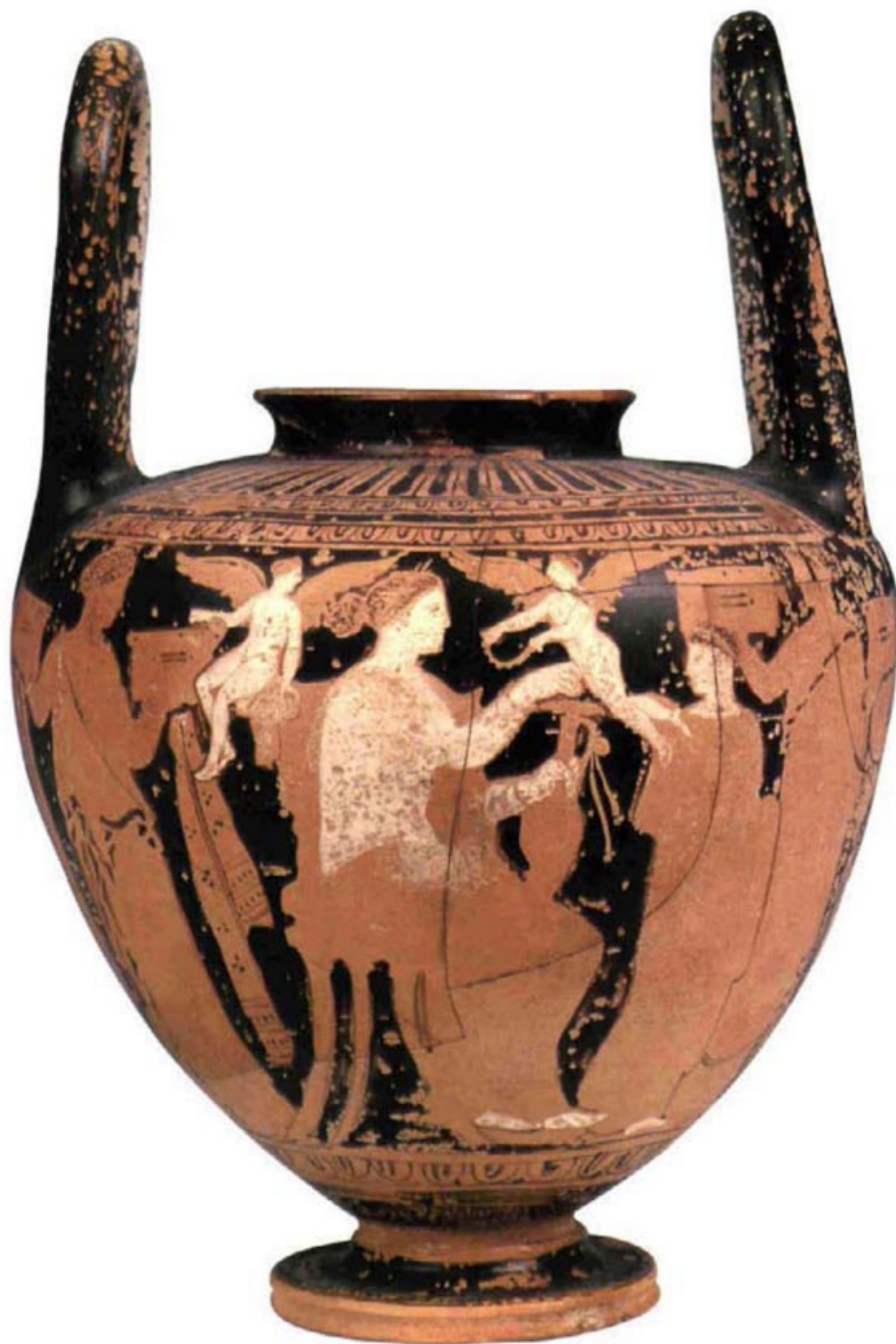


178, 179 Λουτροφόρος. Η νύφη καθισμένη ανάμεσα στις φίλες της. Από ψηλά κατεβαίνει ο Έρως, ενώ από απέναντι πλησιάζει η γυναίκα με τη λουτροφορο. Τον γραφέως του «γυναικείου λουτρού», περί το 420 π.Χ. (Τράχωνες, Συλλογή Γερουλάνου).





180 Μεγάλη αρυβαλλοειδής λήκυθος με παράσταση Έρωτα που διώκει μαινάδα. Τον «γραφέως τον γυναικείου λουτρού» (Beazley), περί το 420 π.Χ.



181 Γαμικός λεβης. Η νύφη καθισμένη κρατά τη λουτροφόρο. Πλαισιώνεται από όνο Έρωτες και τις γυναίκες με τα δώρα. Από την Ανω Βούλα, μέσα του 4ου αι. π.Χ.



182 -186 Αρσβαλλοειδείς λήκυθοι και πυξίδες με παραστάσεις Ερώτων και της Νίκης που ταιζει, τη χήνα της Αφροδίτης (τελευταίο τέταρτο τον 5ου αι., π.Χ.).



187



188

187 Ειδώλιο Έρωτος: το σεμνό κάλυμμα της κεφαλής, που ταιριάζει στις παντρεμένες γυναίκες, σε συνδυασμό με τον πετεινό προσδίδει στη μορφή έναν μάλλον διαφορούμενο χαρακτήρα. Πρώιμη ελληνοιστική περίοδος, από τάφο στον Ταύρο.

188 Πλαστικό αγγείο με τη μορφή Νίκης που γονατίζει για να ρίξει τους αστραγάλους, 4ος αι. π.Χ. (από το σπήλαιο των Νυμφών στην Πεντέλη).



189- 191 Λουτροφόρος. Η συνάντηση του Πάριδος με την Ελένη. Ο Έρωσ, καθισμένος στα πλεγμένα χέρια των δύο εραστών, στεφανώνει τον Παρι. Τεχνοτροπία του γραφέως Μειδία, 420-410 π.Χ.







192 -196 Ερυθρόμορφος αμφορέας. Απεικονίζεται η συλλογή από τον Αλκιμον (το όνομα του αναγράφεται στο βάθος) του ιερού ελαιοκάρπου. Πίσω, η Ελευσίνια Τριάδα: Δήμητρα, Περσεφόνη, Πλούτων. Γραφέας του Δίνου (Beazley), 420-410 π.Χ. (Τράχωνες, Συλλογή Γερουλανου).









197, 198 Βάση γαμικου λέβητα
με γυμνόστηθες χορεύτριες, 4ος αι. π.Χ.
(Τράχωνες, Συλλογή Γερουλάνου).





199, 200 Ερυθρομορφη λήκυθος με παράσταση ξυλοκόπου ή υλοτομούντος οπλίτη, 430-420 π.Χ.



201 Σφαιρική πελίκη με διονυσιακές παραστάσεις, πίσω όψη στο κέντρο μεθυσμένος σάτυρος, ο οποίος, έχοντας εγκαταλείψει μέσα στις καλάμιές τον κάνθαρο και τον άδειο πλέον αμφορέα, χορεύει κραδαίνοντας το θύρσο, στον ήχο του τυμπάνου της μαινάδας. Τη σκηνή παρακολουθεί ήρεμα ένα δεύτερο ζεύγος μαινάδας και σατύρου. 4ος αι. π.Χ., από την Κάντζα (ανασκαφεί της Αττικής οδού).



202 Η κύρια όψη της σφαιρικής πελίκης: στη μέση ενθρονισμένος Διόνυσος, στον οποίο ο Έρως φέρνει τα όργανα της σπονδής (πρόχουν και φιάλη). Η σκηνή πλαισιώνεται από σατύρους που παίζουν μουσική (αυλό, βάρβιτο) και μαινάδες. Η νηφάλια ατμόσφαιρα που επιβάλλει η παρουσία του θεού και δηλώνει ο κρατήρας διακρίνουν τη σκηνή από αυτή της πίσω όψεως.





203 - 204 Λεκανίδα. Τμήμα της παράστασης στο εσωτερικό: οι Νηρηίδες, πάνω σε δελφίνια, φέρνουν τα όπλα στον Αχιλλέα. Στο κέντρο της κυκλικής διάταξης των θυγατέρων του ο Νηρέας. Στο εξωτερικό παράσταση των λούτρων του Έκτορος. Περί το 430 π.Χ., από τα Πηγαδάκια Βούλας.



205-210 Γυάλινα αγγεία από χρωματιστή υαλόμαζα: αλάβαστρα, οinoχοΐσκες και αμφορίσκος, διαφόρων προελεύσεων, 5ος αι. π. Χ.



211-215 Μελαμβαφή αγγεία: οinoχόη, κύπελλο, κάνθαρος και υδρία (5ος και 4ος αι. π.Χ.).



216-218 Μελαμβαφή αγγεία: δύο κλασικοί κάνθαροι με υψηλό πόδα και, μία υδρία τον 4ου αι. π.Χ.



219 Χάλκινη ομφαλωτή φιάλη από κλασικό τάφο της Τροιζήνας.



ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ



ΑΝ ΣΤΟ ΑΓΓΕΙΟ ΑΝΑΠΑΡΑΓΕΤΑΙ το αρμονικό σχήμα της σύγχρονης πλαστικής μορφής, το πλήθος και η ποικιλία των ειδωλίων της πλούσιας συλλογής των αναθημάτων από ιερά και τάφους της Αττικής δίνει μια σύνοψη της εξέλιξης της ανθρώπινης μορφής, ανδρικής ή γυναικείας, στην πορεία από την αρχαϊκή στην ελληνιστική εποχή, σε όλες τις τυπολογικές παραλλαγές της.

Είναι χαρακτηριστικό του σεβασμού απέναντι σε ένα χώρο που ξεπερνά τον άνθρωπο ότι οι ίδιες μορφές χρησιμοποιούνται ως αναθήματα στα ιερά και ως δώρα (κτερίσματα) στους τάφους. Με-

ρικά από τα κοινότερα αναθήματα των αττικών ιερών -εκτός από τα αγγεία- είναι οι προτομές και τα γυναικεία ειδώλια, όρθια ή καθισμένα. Ωστόσο, καθώς στον θεό βρίσκεται πλέον ολοκληρωμένη η ιδέα του ανθρώπου, είναι δύσκολο να κρίνει κανείς αν πρόκειται για μορφές θεϊκές ή ανθρώπινες, πολύ περισσότερο που, με την υποχώρηση των εξωτερικών διακριτικών τους, οι περιοχές του θείου και του ανθρώπινου συγχέονται απόλυτα.

Στην αρχή της σειράς των όρθιων γυναικείων μορφών βρίσκονται οι ξοανόμορφες θεότητες με τον πώλο, που χαρακτηριστικά ονομάστηκαν ((παπάδες», ενώ παράλληλα στα κομψά χροματιστά καλουπωμένα ειδώλια, με το άνθος στο χέρι που δίνουν μια ιδέα για την πολυχρωμία της σύγχρονης πλαστικής, συνεχίζεται σε ολόκληρη την αρχαϊκή εποχή η παραγωγή, για τη χρήση των μικρών αγροτικών ιερών, μιας απλής χειροποίητης κοροπλαστικής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η σειρά των γυναικείων ενθρονισμένων μορφών, όπου διακρίνεται η εξέλιξη όχι μόνο ενός πλαστικού τύπου, αλλά και της αντίληψης της καθισμένης μορφής στους τέσσερις αιώνες της δημιουργίας της αττικής τέχνης, από το τέλος του 8ου έως το τέλος του 4ου αι. π.Χ. Αρχαιότερη είναι η ενθρονισμένη γεωμετρική μορφή από την Καλλιθέα (εικ. 227). Η ταύτιση της είναι ανοικτή σε ανεξέλεγκτες υποθέσεις. Χαρακτηριστική είναι η έμφαση που δίνεται στο θρόνο, τόσο ως προς το μέγεθος και την κατασκευή όσο και ως προς τη διακόσμηση της πλάτης με έναν ίππο. Ενώ σε άλλες σύγχρονες παραστάσεις το κάθισμα δύσκολα ξεχωρίζει από τον κορμό της μορφής, εδώ αυτή λειτουργεί ως εξάρτημα του. Πολύ πιο σπάνια είναι τα ανδρικά ειδώλια, κυρίως νέων αθλητών, ή μυθικών μορφών όπως της Ευρώπης που την αρπάζει ο Δίας με τη μορφή ταύρου, ένα θέμα με μεγάλο μέλλον (εικ. 242).

Ένα μέρος των αναθημάτων αυτών προέρχεται από αρχαϊκά ή κλασικά ιερά του Πειραιά και της Αττικής. Η αττική ύπαιθρος είναι κατάσπαρτη από μικρά αγροτικά ιερά, που συνήθως αποτελούνται από το βωμό και το ((παρεκκλήσι», ένα δωμάτιο με πρόδομο και σηκό, που προστάτευε την εικόνα του θεού. Η ταυτότητα της θεότητας δεν είναι πάντοτε γνωστή, ούτε



Πήλινα αφιερώματα της κλασικής και της ελληνιστικής εποχής.

συμπεραίνεται εύκολα από το άγαλμα, εφόσον λείπουν τα διακριτικά του θεού εμβλήματα ή τα αναθήματα. Σε ένα τέτοιο μικρό ιερό της Βούλας βρέθηκε και το ωραίο αρχαϊκό κεφάλι, που - όπως δείχνει το μέγεθος- είναι πολύ πιθανό ότι ανήκε στο λατρευτικό άγαλμα μιας θεάς (εικ. 226). Η χάρη που ακτινοβολεί μας υποβάλλει την ταύτιση με την Αφροδίτη, τη κύρια θεά των Αλών Αιξωνίδων, αλλά δεν αποκλείεται καθόλου να είναι η Δήμητρα, η θεά προστάτις της γεωργικής παραγωγής.

Τελείως διαφορετική πρέπει να ήταν η εικόνα του αρχαιότερου και σίγουρα ενός από τα σημαντικότερα ιερά του Πειραιά, αυτού της Αρτέμιδος Μουνιχίας. Η φυσιογνωμία της θεάς -ο ναός της οποίας είχε καταστραφεί- και η ιστορία του ιερού αποκαθίστανται εδώ χάρη στα ευρήματα και με τη βοήθεια των γραπτών πηγών. Σε αντίθεση με τους θεούς και τις θεές της γονιμότητας, όπως η Δήμητρα και η Κόρη ή ο Διόνυσος, που εγγυώνται την αναπαραγωγή των καρπών, η Άρτεμις -με την επίκληση της Μουνιχίας που συναντάμε εδώ στην άκρη της θάλασσας, ή της Βραυρωνίας, το *περίφημο* ιερό της οποίας βρίσκεται στις εκβολές του Ερασίνου- έχει υπό την προστασία της την ίδια τη ζωή στα πρώτα της βήματα - είτε πρόκειται για ζώα είτε για παιδιά. Ειδικά αυτή έχει τη φροντίδα του κοριτσιού μέχρι να μεγαλώσει και να παντρευτεί, και παρέχει τη βοήθεια της στη γέννα και την ανατροφή των παιδιών. Χαρακτηριστικό και των δύο λατρειών -στη Μουνιχία όπως και στη Βραυρώνα- είναι το μικρό καλυκόςχημο αγγείο (ένας κρατηρίσκος) με την εικόνα των κοριτσιών που χορεύουν γύρω από το βωμό και το πλήθος των αναθημάτων παιδιών, όπως το φασκιωμένο βρέφος (εικ. 263). Γενικότερα στη φύση της θεάς αναφέρεται το ελάφι που επανέρχεται στα αγγεία ή με τη μορφή ειδωλίων.

Η παρουσία της θεάς στο ακρωτήριο πάνω από το λιμανάκι της Μουνιχίας (στο σημείο όπου σήμερα βρίσκεται ο Ναυτικός Όμιλος Ελλάδος) χρονολογείται από τη νεολιθική ήδη εποχή, χιλιετίες προτού κατοικηθεί ο Πειραιάς. Πιστευόταν για το λόγο αυτό ότι την ίδρυσε ένας από τους μυθικούς βασιλιάδες της Αθήνας. Για τη συνεχή, από τη γεωμετρική έως την κλασική και υστεροκλασική εποχή, λατρεία μαρτυρεί ο πλούτος και η ποιότητα των αφιερωμάτων, όπως τα εξαιρετικά θραύσματα ερυθρόμορφων αγγείων και η πολύ ενδιαφέρουσα συλλογή από χαριτωμένα κεφαλάκια γυναικείων ειδωλίων.

Μέσα από τα αναθήματα αυτού του ουσιαστικά χαμένου ιερού δεν αποκαλύπτονται μόνο η φυσιογνωμία της θεότητας και η ιστορία του τόπου αλλά και ολόκληρη η στάση του αρχαίου ανθρώπου προς το θείο. Αν στο επίκεντρο αυτής της σχέσης βρίσκεται η ανανεούμενη σε τακτικά διαστήματα θυσία πάνω στο βωμό, το ανάθημα, που διατηρεί τη μνήμη της θυσίας, είναι εκείνο που εγγυάται τη διάρκεια της μέσα στο χρόνο. Πέρα όμως και από αυτό, η ίδια η φύση όλων αυτών των αναθημάτων που καλύπτουν μια τεράστια κλίμακα, από το πιο άσημο σκεύος έως το πιο πολύτιμο αντικείμενο, το εξωτικό κομψοτέχνημα, όπως η μικροσκοπική εισηγμένη γάτα από φαγεντιανή (εικ. 266) και το ωραίο αττικό αγγείο ή -σπάνιο αποκορύφωμα- το άγαλμα (ένα δώρο που αγάλλει τους θεούς) του γυμνού νέου ή της χαριτωμένα ντυμένης κόρης, προσφέρει ένα μοναδικό ψυχογράφημα της αρχαίας θρησκευτικότητας.

Τελείως διαφορετικά είναι τα πράγματα στο επίπεδο της πόλεως, όπου η θυσία ολοκληρώνεται με τον αγώνα, αυτή τη χαρμόσυνη επίδειξη δημόσιας άμιλλας των πολιτών για το καλύτερο δώρο -την υψηλότερη επίδοση, το αρτιότερο έργο- που θα μπορούσε να προσφερθεί στον θεό, με την οποία συνδέεται η δημιουργία των μεγάλων έργων της αρχαίας τέχνης, από τα επινίκια του Πινδάρου έως την ακμή του δράματος. Η κορυφαία στιγμή όμως πρέπει να ήταν η ανάθεση από την πόλη του αγάλματος της ίδιας της θεότητας.



220-223 Πήλινες γυναικείες προτομές του 6ου αι. π. Χ. από τάφους και ιερά της Αττικής.



224-226 Πήλινες γυναικείες προτομές του 6ου και 5ου αι. π.Χ. Κεφάλι πήλινου αρχαϊκού αγαλματιδίου γυναικείας θεότητας από ιερό των Αλών Αιζωνίδων στη Βούλα (κάτω).



227-230 Υστερογεωμετρικό ειδώλιο ενθρονισμένης θεότητας από την Καλλιθέα (227), αρχαϊκά χειροποίητα ειδώλια από το κενό της Μουνιχίας Αρτέμιδος (228-230).



231 -234 Πήλινα ειδώλια καθιστών γυναικείων μορφών, του 6ου (231 -233) και 5ου (234) αι. π.Χ., από ιερά και τάφους της Αττικής.



235 - 239 Πήλινα ειδώλια όρθιων γυναικείων μορφών από τον 6ο και 5ο αι. π.Χ. Σανιδόμορφη μορφή με ψηλό πόλο («παπάς») (235). Δυο γυναίκες με χιτώνα και λοζό μάτιο (237, 239).



240



241

240, 241 Η αντίθεση ως προς τη στάση -που θυμίζει δωρικό κίονα- και την αυστηρή πτυχολογία του πέπλου της κλασικής υδροφόρου (240) με την κομψά τυλιγμένη στο ιμάτιο ελληνοιστική νεαρή «ταναγραία» (241) απεικονίζει καλύτερα από οτιδήποτε άλλο την αλλαγή των καιρών ανάμεσα στην εποχή του Περικλή και του Αλεξάνδρου.



242 Πήλινο ειδώλιο με παράσταση της απαγωγής της Ευρώπης από τον Δία με τη μορφή ταύρου, αρχές του 4ου αι. π.Χ.



243 Μελανόμορφος σκύφος από το ιερό της Μονιχίας Αρτέμιδος: τον καθιστό Διόνυσο πλαισιώνει χορός μαινάδων και σατύρων, τέλος του 6ου αι. π. Χ.



245



244



246

244 - 246 Πρωτοαττικό (244: ηνίοχος) και υστεροαρχαϊκά (245, 246: ίππος, αθλητής) όστρακα από το ιερό της Μουνιχίας Αρτέμιδος.



249



247



248

247-249 Κλασικά όστρακα από τα μέσα (247: συμποσιαστής) και το τέλος του 5ου αι. π. Χ. (248: Έρωσ) και θραύσμα υστεροκλασικον κρατήρα με παράσταση άρματος (249), από το ιερό της Μουνηγίας Αρτέμιδος.



250 - 252 Κεφαλάκια τυλιγμένα στο μάτιο, από ειδώλια νεαρών γυναικών αφιερωμένων στο ιερό της Μου-
νιχίας Αρτέμιδος, 4ος και 3ος αι. π.Χ.



253 - 257 Κεφαλάκια νεαρών γυναικών στεφανωμένων ή με κομμώσεις της μόδας (Melonenfrisur), αφιερωμένων στο ιερό της Μουνιχίας Αρτέμιδος, 4ος και 3ος αι. π.Χ.



258 - 261 Κρατηρίσκοι και θραύσματα κρατηρισκων με παραστάσεις γυναικών που τρέχουν καθώς και της ελάφου της Αρτέμιδος.
 262 Θραύσμα με την εγγάρια αναθηματική επιγραφή «ιερόν», από το ιερό της Μουνηχίας Αρτέμιδος.



263-266 Αφιέρωματα στη Μουνηγία Αρτέμιδα, που αναφέρονται είτε στο χαρακτήρα της θεάς ως κουροτρόφου, όπως το ειδώλιο ενός βρέφους τυλιγμένου σε φασκίες (263), του Παπποσειλήνου που κρατά τον μικρό Διόνυσο (264) και μιας γυναίκας που ετοιμάζεται για το θηλασμό (265), είτε στην ακτινοβολία της, όπως η αιγυπτιακή γάτα από φαγιεντιανή (266).





Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ

ΣΤΟ ΘΕΪΚΟ ΑΓΑΛΜΑ, αποκρυστάλλωση της καθαρής από αφηγηματικά και τυχαία στοιχεία και αδιάφορες λεπτομέρειες μορφής του ανθρώπινου σώματος, η αρχαία πόλη βλέπει και θαυμάζει τον ίδιο τον εαυτό της. Πάνω του θεμελιώνει την αξίωση να φωτίζει και να ανανεώνει αιώνια τη ζωή.

Σε μια παλαιότερη εποχή -τους σκοτεινούς αιώνες της δημιουργίας του ελληνισμού, όταν οι μεγάλες δυνάμεις που ξεπερνούσαν τον άνθρωπο και όριζαν τη μοίρα του γίνονταν αντιληπτές γενικά ως απλές τεκτονικές μορφές- την πλαστική αντίληψη του θείου την απέδιδε το μεγάλο γεωμετρικό αγγείο. Η ουσία της ακτινοβολίας του αρχαίου αγάλματος, όπου βρίσκει την πιο διαυγή και πλήρη διατύπωση της η πλαστική γλώσσα του ναού ή του αγγείου, αναγνωρίζεται στην εξισορρόπηση -μέσα από μια θαυμαστή, μοναδική στην ανθρώπινη ιστορία, διαδικασία, που παρακολουθούμε από τα μέσα περίπου του 7ου αι. έως τα μέσα του 5ου αι.- των εσωτερικών εντάσεων, που χαρακτηρίζουν την αρχαϊκή μορφή. Η αντίληψη της υγείας, της καθαρότητας, της ευφρόσυνης χαράς, της αυγής του κόσμου που το χαρακτηρίζουν, θα αποτελέσουν την αιώνια προσφορά του ελληνικού αγάλματος στην ανθρωπότητα. Βασικό στοιχείο αυτής της πλαστικής γλώσσας είναι η αμεσότητα της ομορφιάς και ο δυναμισμός της αρχέτυπης απλής μορφής. Το ηθικό θεμέλιο της όμως είναι το σέβας και ο θαυμασμός για το ανθρώπινο σώμα ως κορωνίδα της δημιουργίας, ένα σημείο όπου η Βίβλος συναντά την αρχαία παράδοση. Η τελείωση αυτής της τέχνης βρίσκεται στην αποκατάσταση της υλικής παρουσίας του θεού στο λατρευτικό άγαλμα. Το Μουσείο του Πειραιώς δεν έχει να επιδείξει τον πλούτο των αρχαϊκών γλυπτών της Ακροπόλεως ή του Κεραμεικού. Στον αυστηρό κυλινδρικό κορμό της κόρης του Αγίου Ιωάννη Ρέντη αναγνωρίζεται ένας από τους αρχαιότερους τύπους της γυναικείας μορφής, ο οποίος συνδέεται ιδιαίτερα με τη σαμιακή πλαστική παράδοση. Ο μικρός κούρος από παριανό μάρμαρο της Αφαίας προσφέρει ένα πρώιμο (γύρω στα 560 π.Χ.) δείγμα της αιγινήτικης σχολής, την ακμή της οποίας γνωρίζουμε στα αετώματα της Αφαίας του Μουσείου του Μονάχου. Τη μοναδικότητα του εντούτοις το Μουσείο την οφείλει στο ότι στις αίθουσες του περιλαμβάνει μερικά από τα σπανιότερα δείγματα της μεγάλης πλαστικής σε χαλκό, αυτής της κατεξοχήν κλασικής μορφής της πλαστικής.

Τα χάλκινα αγάλματα τον Πειραιά

Ιστορικό: Τα τέσσερα χάλκινα αγάλματα και το τραγικό προσωπείο βρέθηκαν το καλοκαίρι του 1959 μαζί με άλλα τρία μαρμάρινα (δύο ερμαϊκές στήλες και το μαρμάρινο αγαλματίδιο μιας ανατολίτικης Αρτέμιδος) σε έργα αποχετεύσεως στη γωνία των οδών Βασ. Γεωργίου Α' και

Φίλωνος, πίσω από τον Τινάνειο κήπο. Όπως δείχνει ο τρόπος τοποθέτησης τους και ο τόπος εύρεσης τους, είχαν αποθηκευτεί σε κάποιο χώρο του λιμανιού για να προστατευτούν ή με την προοπτική της φυγάδευσης τους, και καταχώθηκαν στη συνέχεια, όταν η αποθήκη καταστράφηκε από πυρκαϊά. Σύντομα μετά την ανεύρεση τους τα χάλκινα μεταφέρθηκαν για συντήρηση στα εργαστήρια του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, όπου παρέμειναν και στη συνέχεια, έως τον Φεβρουάριο του 1983, οπότε επέστρεψαν στο Μουσείο του Πειραιώς. Με σκοπό την καλύτερη προστασία τους από την υγρασία και το καυσαέριο αποφασίστηκε μάλιστα να κλειστούν σε στεγανές βιτρίνες που τροφοδοτούνται με άζωτο. Πρόκειται για μερικά από τα ελάχιστα, συνολικά γύρω στα 35 χάλκινα αγάλματα όλων των εποχών, που σώζονται σήμερα. Τα χάλκινα του Πειραιά ανήκουν στον κόσμο της μεγάλης τέχνης. Σ' αυτά διατυπώνεται σε μια πιο βαθιά, πιο καθαρή πλαστική γλώσσα ό,τι αφηγούνται χαμηλόφωνα τα αφιερώματα και οι ταπεινές επιτύμβιες στήλες του Μουσείου.

Η αρχαϊκή αντίληψη της ανδρικής μορφής - ο χάλκινος Απόλλων τον Πειραιώς

Ο Απόλλων του Πειραιώς είναι ο μοναδικός σωζόμενος χάλκινος κούρος και πιθανώς το αρχαιότερο γνωστό χυτό άγαλμα. Τα τοιχώματα είναι παχύτατα, και στο εσωτερικό του βρέθηκαν τμήματα του πήλινου πυρήνα και του σιδερένιου σκελετού (εικ. 173-185).

Χρονολογικά ο Απόλλων βρίσκεται κοντά στο τέλος της εκατόντάχρονης εξέλιξης, που αρχίζει με τα δαιμονικά σύμβολα της νεότητας του τέλους του 7ου αι. π.Χ., όπως είναι ο Κλέοβις και ο Βίτων των Δελφών. Νεότερος από τα στιβαρά, καλογυμνασμένα, φωτισμένα από το γεμάτο αυτοπεποίθηση χαμόγελο σώματα των νεαρών αριστοκρατών όπως ο Κούρος της Αναβύσσου, της μεγάλης δεκαετίας της αρχαϊκής πλαστικής 530-520 π.Χ., ανήκει στην ύστερη πλέον αρχαϊκή εποχή, όταν η πλαστική μορφή του κούρου έχει διαφοροποιηθεί στους τύπους του αθλητή, του ήρωα και του θεού, χάρη σε λεπτές διακρίσεις στη μορφή του σώματος, τη στάση και το υφός.

Ο θεός αναγνωρίζεται από το τόξο, που συμπληρώνεται στο αριστερό χέρι, ενώ στο δεξί κρατούσε την -πιθανόν χρυσή- φιάλη, όπως δείχνουν παραστάσεις του θεού σε αγγεία και έργα της μικροπλαστικής. Τον χρυσοχαίτην Απόλλωνα προδίδουν ακόμη η κόμη, που, όπως και το εφηβαίο, καλυπτόταν με λεπτό φύλλο χρυσού. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο όμως, η ταύτιση με τον θεό θεμελιώνεται τώρα στο ήθος της μορφής. Η αυταρέσκεια του αθλητή και το χαμόγελο του κούρου έχουν αντικατασταθεί εδώ από τη σοβαρότητα ενός νέου ήθους, που δηλώνει ήδη η αλλαγή της στάσης, η οποία τείνει να αποδεσμευθεί από το σχήμα του κούρου και την τυραννία του τεκτονικού άξονα. Τα χέρια έχουν απελευθερωθεί από τον κορμό και το βάρος δεν μοιράζεται πλέον ομοιόμορφα στα δύο πόδια. Η μετατόπιση του στο προβαλλόμενο δεξί σκέλος δηλώνεται με τρόπο οργανικό μέσα από το διαφοροποιημένο πλάσιμο αυτών των θαυμαστών ποδιών, τα οποία φέρουν πλέον πραγματικά το σώμα, μεταμορφώνοντας την ένταση της στάσης σε μια ανάταση ολόκληρου του λαμπρού σώματος. Η αντιστροφή του κανονικού σχήματος του κούρου -με την προβολή εδώ του δεξιού σκέλους- η οποία δεν οφείλεται -όπως είχε υποτεθεί- στην αναζήτηση συμμετρίας με κάποιο άγαλμα της Αρτέμιδος, έχει σκοπό να τονίσει τη συγκεκριμένη πλευρά του σώματος, όπου αυτός σπένδει προτείνοντας τη φιάλη. Στην ίδια κατεύθυνση συγκεντρώνεται η κίνηση και η προσοχή του θεού, όπως δείχνει η χαρακτηριστική -μοναδική στα αρχαϊκά χρόνια- κλίση και στροφή προς τα δεξιά που υπογραμμίζεται στην κόμμωση αλλά και με τις ασυμμετρίες του προσώπου και του κορμού. Στο κλείσιμο της μορφής, στη σοβαρότητα της έκφρασης του μακρόστενου, αυστηρού με τονισμένους τους άξονες



Κόρη περί το 580 π.Χ.



Κούρος από το ναό της Αφάιας περί το 560 π.Χ.

προσώπου με το ψηλό μέτωπο, που το στέφουν με αρχαϊκό τρόπο, σαν ιωνικό κιονόκρανο, δύο ζεύγη ελικωτών βοστρύχων, διακρίνεται ο πρόδρομος στο ήθος, όπως και στη στάση, του φειδιακού Απόλλωνα του Κάσσελ. Ο Φειδίας που έπλασε τον μοναδικό αυτό απολλώνειο τύπο πρέπει να είχε γνωρίσει ένα παρόμοιο άγαλμα.

Αυτός ο θεός θα αποτελούσε, όπως είναι φανερό, το πρότυπο των νέων που αντιπάλευαν στους αγώνες, και των παιδιών, που του αφιέρωναν την κόμη τους κατά την είσοδό τους στην ανδρική ηλικία. Αν το τόξο κρατά σε απόσταση κάθε ακάθαρτο και τιμωρεί τη βλάσφημη έλλειψη του μέτρου, η φιάλη δείχνει ότι ο θεός που, όπως οι άνθρωποι, παριστάνεται να σπένδει, λειτουργεί σαν ένα πρότυπο ευσέβειας, και ως υπόμνηση για την ύπαρξη μιας μεγαλύτερης δύναμης, που βρίσκεται πάνω και από τους ίδιους τους θεούς, και, όπως οι δελφικοί χρησμοί, μαρτυρεί τη θέληση του Δία. Ο θαυμασμός μας μπροστά στο άγαλμα συνοδεύεται έτσι από την αίσθηση ενός υψηλού ήθους, μιας ηθικής αναζήτησης, που -πέρα από την ορατή- κατευθύνει το νου σε μια θεϊκή πραγματικότητα. Φαίνεται ως εάν ο γλύπτης να είχε μπροστά του τον ίδιο τον δελφικό θεό, που διδάσκει την ορθή στάση στη λατρεία και την καθημερινότητα και τον οποίο η κλασική εποχή είχε αναγνωρίσει ως τη σύνοψη της ηθικής δύναμης, του φωτός, της καθαρότητας, του μέτρου και της τάξης, ως τη δημιουργό δύναμη της ποίησης. Για πρώτη φορά μπορούμε εδώ να μιλήσουμε για ένα θεϊκό άγαλμα, απέναντι στο οποίο νιώθουμε την επιταγή που ξυπνάει στον Ρίλκε ο αρχαϊκός κορμός του Απόλλωνα: *du musst dein Leben ändern!*

Όπως κάθε πρωτότυπο έργο, ο Απόλλων του Πειραιώς γεμίζει τον θεατή με θαυμασμό και απορία για τη χρονολόγηση, όπως και για την εργαστηριακή προέλευση του. Η αντίθεση ανάμεσα στα αυστηρά χαρακτηριστικά του προσώπου, την αρχαϊκή κόμη και το πλούσιο, διαφοροποιημένο, πλάσιμο της πλάτης και των ποδιών οδήγησε σε διάφορες χρονολογικές τοποθετήσεις του αγάλματος: για άλλους πρόκειται για ένα έργο της δεκαετίας του 520 π.Χ., για άλλους του πρώιμου αυστηρού ρυθμού -γύρω στο 480 π.Χ.- εμπνευσμένο από κάποιο παλαιότερο λατρευτικό άγαλμα, πιθανόν προϊόν πελοποννησιακού εργαστηρίου. Υπάρχουν ακόμη και αυτοί που -βασιζόμενοι σε σοβαροφανή μορφολογικά επιχειρήματα, όπως η απουσία των ένθετων οφθαλμών, το περίγραμμα του προσώπου ή τα συνευρήματα (π.χ. οι μαρμαρίνες ερμαϊκές στήλες και το άγαλμα της Κινδυάδος Αρτέμιδος)- το συνδέουν με το επιτηδευμένο αρχαϊστικό ρεύμα της ύστερης ελληνιστικής εποχής. Ακόμη ωστόσο κι αν δεχτούμε με βάση τα τεχνικά -αναφερόμενα στο χύσιμο- επιχειρήματα ότι το άγαλμα που από μια ευτυχή συγκυρία σώθηκε ως εμάς ήταν ξαναχυμένο στην πρώιμη ρωμαϊκή εποχή, οποιαδήποτε αμφισβήτηση της χρονολόγησης του στα χρόνια της δημιουργίας της κλασικής μορφής αναιρείται στην επαφή με το μεγάλο αυτό έργο της ελληνικής πλαστικής.

Τη διάψευση φέρουν τα υπόλοιπα γυναικεία χάλκινα αγάλματα και η ασπίδα από το ίδιο εύρημα που αποκαταστάθηκε πρόσφατα στο εργαστήριο του Μουσείου Πειραιώς.

Τα χάλκινα αγάλματα τον 4ου αι. π.Χ.

Τα υπόλοιπα τρία αγάλματα μας οδηγούν σε έναν ριζικά διαφορετικό κόσμο. Η λιτή, δυνατή πλαστική γλώσσα του αρχαϊκού νέου συγκινεί πιο γόνιμα, μιλάει πιο άμεσα στο πνεύμα και στις αισθήσεις μας από τις θεές του 4ου αι. π.Χ., μορφές τις οποίες αιώνες κλασικισμού έχουν υποβαθμίσει σε κενά στερεότυπα.

Ανάμεσα τους δεν μεσολαβεί μόνο η ολοκλήρωση της κλασικής μορφής του 5ου αι. π.Χ., που ανατέλλει στον Απόλλωνα, αλλά η ακόμα πιο συγκλονιστική αλλαγή στη γενική αντίληψη

της που σημαδεύει το πέρασμα από τον 5ο στον 4ο αι. π.Χ. Η αποκάλυψη του θείου πραγματοποιείται τώρα μέσα στον κόσμο, μπροστά στον έκθαμβο λατρευτή. Με κίνηση, στροφή, έκφραση και κατεύθυνση του βλέμματος τα αγάλματα του 4ου αι. π.Χ. δημιουργούν γύρω τους έναν φανταστικό, περισσότερο ζωγραφικό παρά πλαστικό χώρο, και επιβάλλουν μια νέα σχέση με το λατρευτή. Το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στην εμπρόσθια όψη, από όπου και μόνο γίνεται αντιληπτή η πλαστικότητα της μορφής. Παράλληλη είναι και η αλλαγή της αντίληψης του θεού. Τις δαιμονικές μορφές του 6ου και τις υπερβατικές του 5ου αι. π.Χ. τις διαδέχονται οι ανθρωπινες θεότητες του 4ου αι. π.Χ., όπως χαρακτηριστικά δείχνει η θριαμβευτική πορεία του Ασκληπιού που διαδέχεται τον Δία ή επηρεάζει εικονογραφικά τη μορφή του. Παρόμοια, οι τρεις θεές της αίθουσας, κλεισμένες σε έναν δικό τους συναισθηματικό κόσμο, ακινητοποιημένες σε μια στάση χρονικά προσδιορισμένη, σκύβουν στο λατρευτή με συμπόνια, απλώνοντας του το χέρι με τη φιάλη.

Η μεγάλη Άρτεμις αποτέλεσε απαρχής το αντικείμενο μακρών συζητήσεων τόσο για την ερμηνεία όσο και για τη χρονολόγηση και την απόδοση της σε κάποιον από τους μεγάλους καλλιτέχνες του 4ου αι. π.Χ. (εικ. 187-197). Στη νεαρή στιβαρή γυναίκα με τη χαρακτηριστική κόμμωση, την ακτινωτή διάταξη των βοστρύχων που στην αρχαιολογική διάλεκτο ονομάζεται «φέτες του πεπονιού» (Melonenfrisur), αναγνωρίστηκε, αμέσως μετά την ανακάλυψη, κάποια Μούσα, η οποία μάλιστα συνδέθηκε με την τραγική μάσκα του ίδιου ευρήματος. Το έργο αποδόθηκε στον γλύπτη Σιλανίωνα, δημιουργό των πορτρέτων του Πλάτωνα και της Σαφούς, βασικά για τις ομοιότητες στην απόδοση της κόμμωσης. Ωστόσο, από αυτό το γεμάτο ζωή πρόσωπο που το σωζόμενο ένθετο μάτι κάνει να ακτινοβολεί από ζωντάνια, λείπει η μεγάλη δύναμη χαρακτηρισμού εκείνων των πορτρέτων. Η Άρτεμις αναγνωρίζεται λιγότερο από το θεϊκό της ήθος, όσο από τις λεπτομέρειες: τη συνάφεια της φαρέτρας στην πλάτη, και τη χαρακτηριστική θέση των δακτύλων της αριστεράς που κρατούσε το τόξο και ένα βέλος. Βαθύτερη είναι η συγγένεια στο ύφος και στην πλαστική απόδοση του σώματος και της πτυχολογίας με το έργο του γλύπτη και ζωγράφου Ευφράνορα, συγκεκριμένα με τον (μαρμάρينو) Απόλλωνα Πατρώο της Αγοράς, που τον αναφέρει ο Πausανίας ως έργο του. Ο Ευφράνωρ ήταν πράγματι ο κύριος εκπρόσωπος του κλασικιστικού ρεύματος, που επεδίωξε γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. την επιστροφή σε πιο ρωμαλέες, γήινες μορφές. Όπως ο ίδιος έλεγε, ο Θησέας του ήταν θρεμμένος με κρέας, όχι όπως εκείνος του Παρρασίου με ρόδα. Με την παράδοση αυτή συνδέεται ίσως η κάπως θεατρική μετωπικότητα και ο υπερβολικός τονισμός του χιασμού της μορφής. Το έργο -όπως και η Αθηνά- πρέπει να ήταν αρκετά γνωστό στην αρχαιότητα, καθώς αποτέλεσε το πρότυπο για πολλά ρωμαϊκά αντίγραφα (Θεσσαλονίκη, Ρώμη, Τορίνο).

Πολύ πιο κοντά στην κλασική αντίληψη της παρθένου θεάς του κυνηγιού βρίσκεται ο πλαστικός τύπος του -βαριά τραυματισμένου από την οξειδωση- αγαλματίου της μικρής Αρτέμιδος (εικ. 291-299). Την εντύπωση της νεανικότητας, που αναδύεται από το ραδινό, παρθενικό, σχεδόν αγορίστικο, σώμα την ενισχύει ακόμα περισσότερο η κάποια αστάθεια της στάσης με τη στροφή της κεφαλής και του χεριού, προς το άνετο σκέλος, ο αττικός, ζωσμένος πάνω από το απόπτυγμα, πέπλος με το ιμάτιο να τυλίγεται ψηλά κάτω από το στήθος και γύρω στους ώμους, έτσι ώστε να μην εμποδίζεται η κίνηση της κυνηγέτιδος θεάς, τέλος, το μικρό κεφάλι με τη νεανική κόμμωση, το «λαμπάδιον». Η εργασία είναι εξαιρετικά επιμελημένη, με πολλές λεπτομέρειες (τελαμώνας, σανδάλια) σε εμπίεστη τεχνική, έτσι που, αν δεν είχε τόσο βαριά θιγεί από την οξειδωση, το άγαλμα θα αποτελούσε το κομψοτέχνημα του Μουσείου. Η αυστηρή

σύνταξη της πτύχωσης, το στένεμα της μορφής προς τα πάνω, το ψηλό ζώσιμο, το μικρό κεφάλι, στοιχεία που τονίζουν τον κατακόρυφο άξονα, δίνουν στη μορφή την όψη του κίονος και χρονολογούν το άγαλμα αρκετά χαμηλά στον 4ο αι. π.Χ. Ο τύπος της μικρής Αρτέμιδος είναι ευρύτατα διαδεδομένος, τον βλέπουμε να επαναλαμβάνεται σε ολόκληρη τη σειρά των αττικών ανάγλυφων του δεύτερου μισού του 4ου αι. π.Χ. Πρέπει συνεπώς να προέρχεται από κάποιο ονομαστό πρότυπο, που αν δεν ταυτίζεται με το άγαλμα του Πειραιά, θα βρίσκεται πολύ κοντά του.

Το μεγαλύτερο -και εντυπωσιακότερο- από τα χάλκινα αγάλματα του Πειραιά είναι η Αθηνά του Πειραιώς, όπως ονομάστηκε (εικ. 300-314). Το άγαλμα έχει ως πρότυπο τη φειδιακή Αθηνά Παρθένο. Το όραμα της θεάς με τη Νίκη στο δεξί χέρι και το αριστερό να κρατάει το δόρυ, αναπαυόμενο συγχρόνως στην ακουμπισμένη στο έδαφος ασπίδα, παραλλάσσεται εδώ στο πνεύμα του 4ου αι.



Ο πέπλος είναι ζωσμένος κάτω από το απόπτυγμα, που πέφτει μπροστά λοξά ως τη μέση του αριστερού μηρού, ενώ στην πλάτη ανασηκώνεται, όπως συνηθιζόταν, για να προστατέψει το κεφάλι. Το κεφάλι της Αθηνάς καλύπτει ωστόσο μια μεγαλόπρεπη κορινθιακή, αντί της αττικής περικεφαλαίας της Παρθένου, στολισμένη με γλαύκες και γρύπες και ένα λοφίο στερεωμένο σε ένα φίδι. Το δεξί πόδι, πάνω στο οποίο στηρίζεται βαριά η μορφή, τονίζεται με τρεις ομάδες κάθετων πτυχών, ενώ το άνετο σέρνεται νωχελικά προς τα πίσω. Οι λοξές πτυχές του αποπτύγματος με την επίσης λοξή αιγίδα μεταφέρουν τη λικνιστή κίνηση του αγάλματος στα δεξιά, όπου αυτή κορυφώνεται με τη στροφή και την κλίση της κεφαλής προς το δεξί χέρι που κρατούσε τη Νίκη. Η Αθηνά του Πειραιώς πρέπει να ήταν και αυτή ονομαστό έργο, όπως αποδεικνύει η παραλλαγή της με το αριστερό χέρι στηριγμένο στη μέση, της οποίας σώζονται ρωμαϊκά αντίγραφα: η Αθηνά Mattei του Λούβρου και η κεφαλή Stroganoff στη Βασιλεία. Από την Αθηνά λείπει η μεγαλοπρέπεια του φειδιακού προτύπου, ακόμη και η ρωμαλέα φύση της Ειρήνης του Κηφισοδότου ή κλασικιστικών έργων των μέσων του 4ου αι., όπως ο Απόλλων Πατρώος και η Άρτεμις του Πειραιώς, του Ευφράνορα, δύο γλυπτών στους οποίους είχε



*Η Μέδουσα Rondanini
(Γλυπτοθήκη Μονάχου).*

Η Αθηνά Mattei (Μουσείο του Λούβρου).

αποδοθεί στο παρελθόν. Στη θέση της δυναμικής αντιπαράθεσης των καθαρών (όπως οι ραβδώσεις ενός κίονα) πτυχώσεων που σηκώνουν εκείνες τις μορφές, η κίνηση και η πτυχολογία της Αθηνάς χαρακτηρίζονται από έλλειψη δυναμισμού, που στο μικρό σχετικά πρόσωπο παίρνει τη μορφή ενός -κάπως γλυκερού- συναισθηματισμού. Παρόμοια εξανθρωπισμένη, σε βαθμό που δύσκολα να αναγνωρίζεται, είναι και η μορφή της Μέδουσας, η οποία απέχει εξίσου από το αποτρόπαιο αρχαϊκό Γοργόνειο και από την παγερή εικόνα του θανάτου της κλασικής Μέδουσας Rondanini.

Η χρονολόγηση (χάρη σε ένα νόμισμα) του ευρήματος του Πειραιά στα χρόνια της πολιορκίας του από τον Σύλλα, και το γεγονός ότι τα αγάλματα καταχώθηκαν μετά από μια πυρκαϊά που συνδέεται άμεσα με την καταστροφή της πόλης από τον Ρωμαίο δικτάτορα το 86 π.Χ., αλλά και η σύμπτωση της ταυτόχρονης παρουσίας τεσσάρων λατρευτικών αγαλμάτων, από τα οποία ένα του Απόλλωνος και δύο της Αρτέμιδος (στα οποία πρέπει να προστεθεί η μαρμάρινη ανατολίτικη φασκιωμένη Άρτεμις Κινδυάς, στον κιονόμορφο κορμό της οποίας αναβιώνει η αρχαϊκή κόρη του Αγίου Ιωάννη Ρέντη), αποτελούν στοιχεία που κάνουν πιθανή την υπόθεση του Γιώργου Δοντά, ότι τα αγάλματα μεταφέρθηκαν από τη Δήλο στον Πειραιά για φύλαξη, μετά τη λεηλασία της ιεράς νήσου από το στρατηγό του Μιθριδάτη. Δεν αποκλείεται πάντως η προέλευση τους από κάποιο άλλο ιερό του Πειραιά, όπως το πλησίον τοποθετούμενο Διοσωτήριον (Παπαγιαννόπουλος - Παλαιός), ή της παραλίας. Θα ξένιζε, αντίθετα, το γεγονός της κατάχωσής τους, αν αποτελούσαν όντως μέρος της λείας του Σύλλα.

Την απόδειξη για την κλασική προέλευση του ευρήματος του Πειραιώς -που τελευταία αμφισβητήθηκε από όσους θέλουν να αναγνωρίζουν σ' αυτό την παραγωγή πρωτοτύπων ή αντιγράφων ενός νεοαττικού εργαστηρίου του Ιου αι. π.Χ.- την προσφέρει η ασπίδα που αποκαταστάθηκε τελευταία από πολλά θραύσματα που είχαν βρεθεί στην ανασκαφή και φυλάσσονταν όλα αυτά τα χρόνια στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Με την αποκατάσταση αποδείχθηκε ότι δεν πρόκειται -όπως είχε υποθεθεί- για δύο ασπίδες, η μία των οποίων θα ανήκε στην Αθηνά, αλλά για τη διπλή -εσωτερική και εξωτερική- χάλκινη επένδυση μιας πραγματικής ξύλινης ασπίδας, η οποία χρονολογείται στο τέλος του 5ου αι. π.Χ. (εικ. 316). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει, όπως είναι φυσικό, το εξωτερικό της ασπίδας, με την άντυγα διακοσμημένη στον γνωστό ήδη από τα αρχαϊκά χρόνια τύπο (διπλή ζώνη με φύλλα και πλοχμό) και την κεντρική -πλαισιωμένη με ένα δάφνινο στεφάνι- παράσταση ενός κλασικού τεθρίππου, του οποίου σώζονται τα γεμάτα ορμή άλογα, τα χέρια και το κάτω μέρος του σώματος του ηνιόχου.



Αγάλματιο της Αρτέμιδος Κινδυάδος.









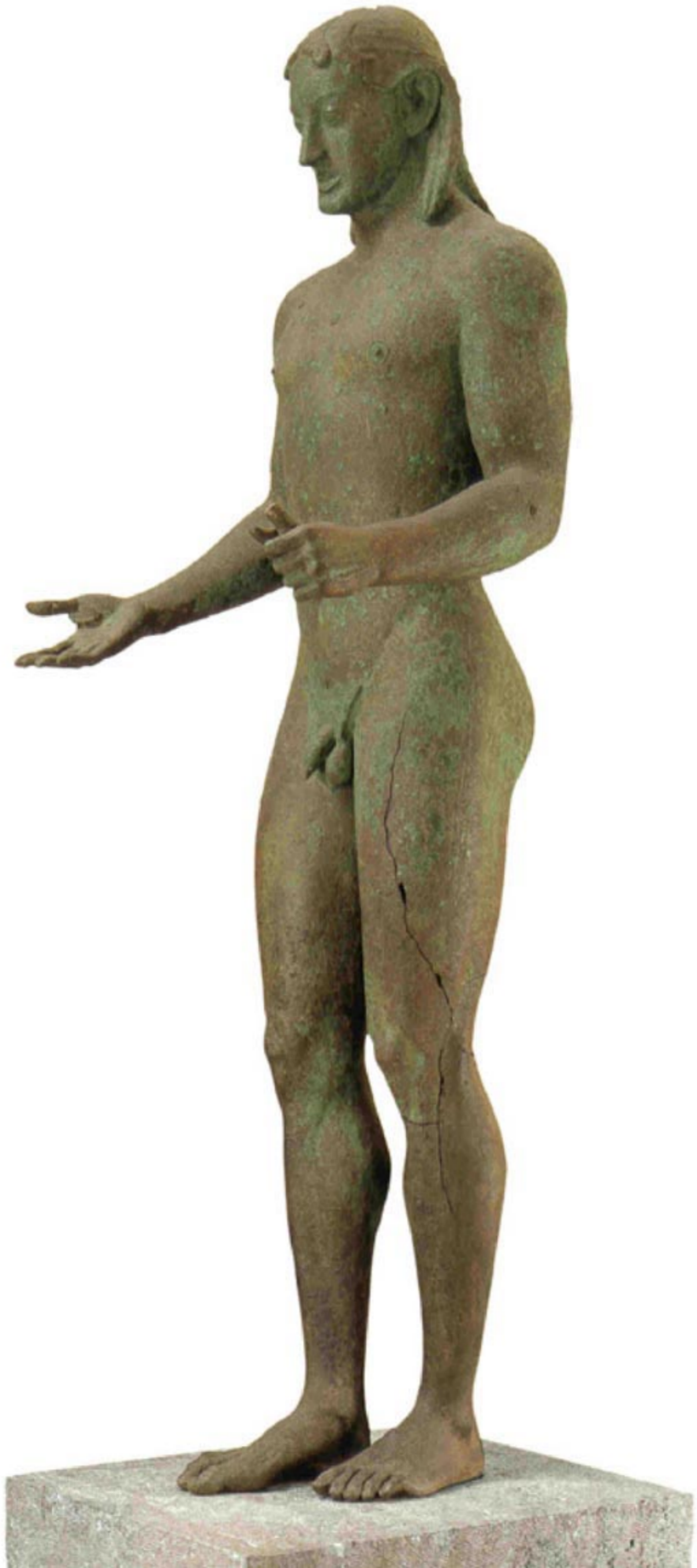


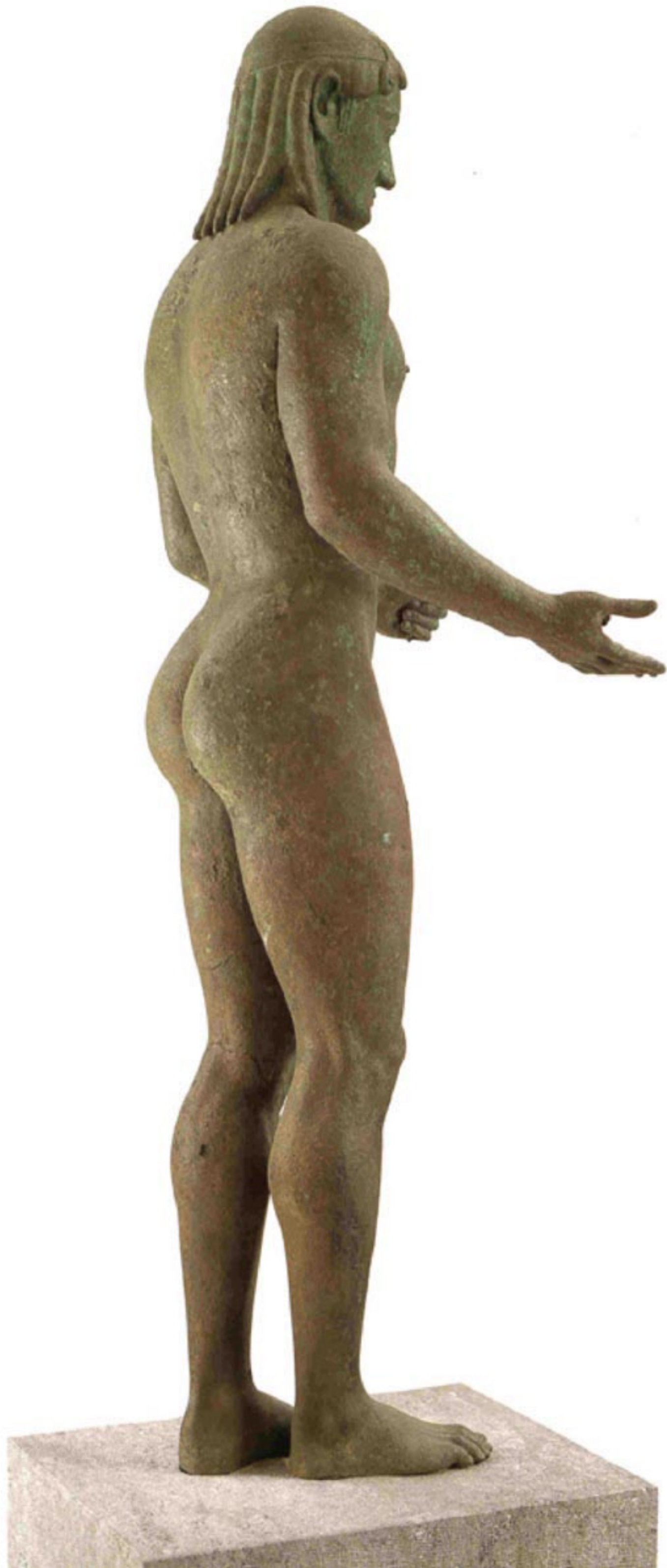


178
178



























192 192





194

194





196¹⁹⁶











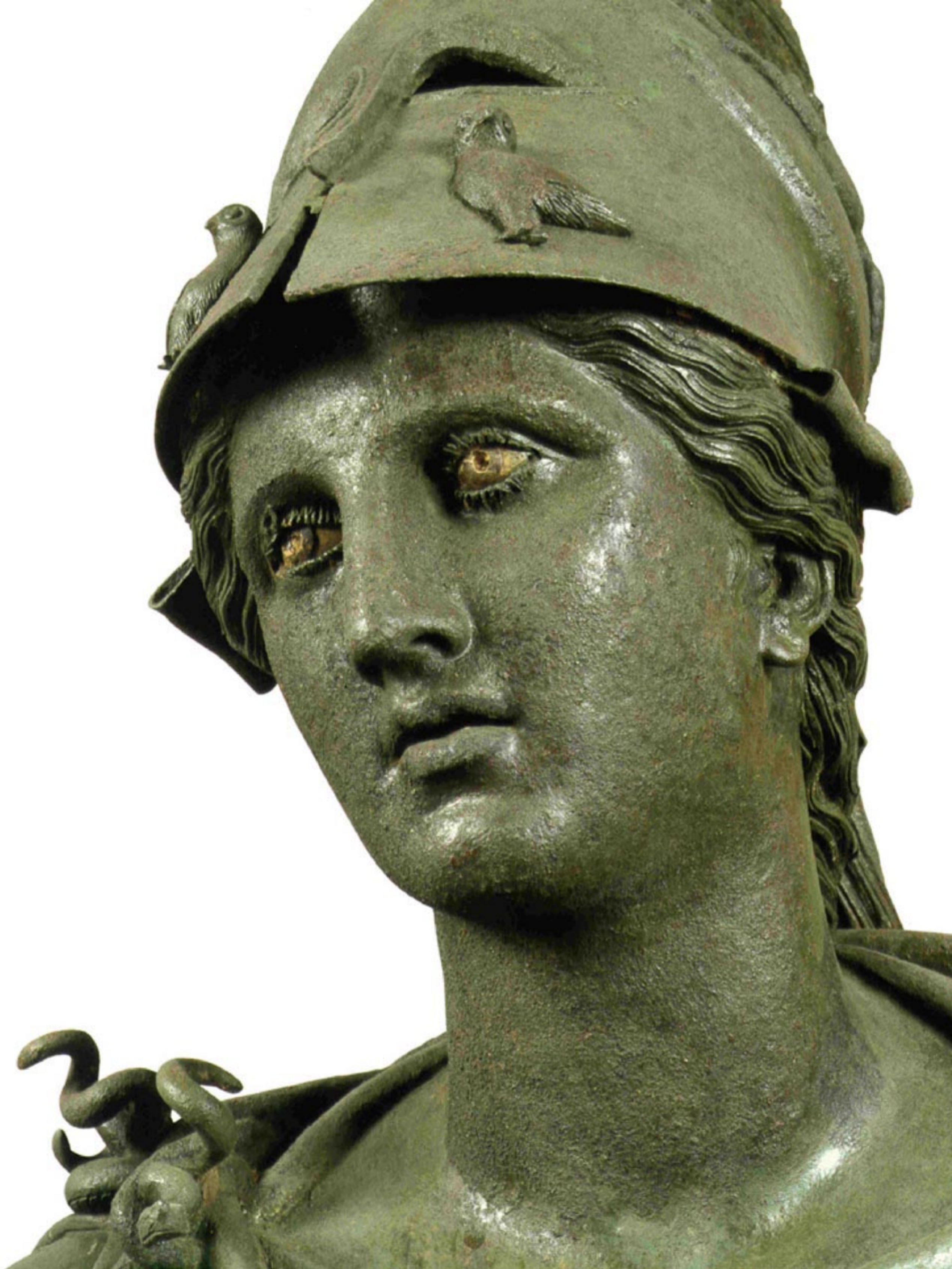












































316 Ασπίδα από το εύρημα των χαλκόν τον Πειραιώς, 4ος αι. π. Χ.



ΕΝΑ ΚΛΑΣΙΚΟ ΙΕΡΟ

ΟΙ ΔΥΟ ΕΡΜΑΪΚΕΣ ΣΤΗΛΕΣ που πλαισιώνουν την είσοδο του φανταστικού ιερού, στο οποίο εισερχόμαστε, είχαν βρεθεί, σχεδόν άθικτες από το χρόνο, μαζί με τα χάλκινα αγάλματα. Η κάπως ψυχρή ακρίβεια με την οποία αποδίδεται το πρότυπο, ο αρχαϊστικός Ερμής Προπύλαιος του μαθητή του Φειδία Αλκαμένη, μαρτυρεί ότι πρόκειται για νεοαττικά αντίγραφα, του 1ου αι. π.Χ.

Ως πυρήνας για την ανασύνθεση του ιερού χρησίμευσε το αντίγραφο του ναού της Μητέρας των Θεών από το Μοσχάτο, την αρχαία Ξυπέτη. Τα αναθηματικά ανάγλυφα (από διάφορα ιερά του Πειραιά και της Αττικής) πλαισιώναν ως ένας λατρευτικός χορός το βωμό, που αποτελούσε το κέντρο του ιερού και το μαγικό σημείο επαφής με το θείο.

Ο ίδιος ο θεός ήταν παρών στο άγαλμα του, απέναντι στο βωμό, μόλις διακρινόμενο μέσα στο μισοσκοτάδο του ναού.

Το λατρευτικό άγαλμα της Μητέρας των Θεών, που βρέθηκε μέσα στο ναίσκο όπου και εκτίθεται, είναι ένα σπάνιο, κλασικό αντίγραφο ενός γνωστού από πολλά αντίγραφα έργου ενός άλλου πιο αγαπητού μαθητή του Φειδία, του Αγοράκριτου (εικ. 319). Η θεά κάθεται σε θρόνο. Το κεφάλι, που ήταν ένθετο, λείπει, το ίδιο και τα χέρια. Από τη στάση φαίνεται ότι στο αριστερό κρατούσε το τύμπανο, στο δεξί φιάλη. Δίπλα της -σε χωριστή βάση- στέκεται το λιοντάρι. Η Κυβέλη ή Μητέρα των Θεών, θεότητα φρυγική, λατρεύτηκε νωρίς σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, ιδιαίτερα δε στον Πειραιά, όπως δείχνει ο μεγάλος αριθμός των αναγλύφων που βρέθηκαν εδώ. Αξιοσημείωτη είναι η σταθερότητα της μορφής του αναγλύφου της Κυβέλης, που διατηρεί αναλλοίωτο -από την αρχαϊκή εμφάνιση του στην Ιωνία έως τη ρωμαϊκή εποχή- τον ίδιο ακριβώς τύπο του ναϊσκου μέσα στον οποίο εικονίζεται η ενθρονισμένη θεά, που έχουμε και στο Μοσχάτο, με μόνη παραλλαγή ως προς τη θέση του λιονταριού, το οποίο συχνά η θεά το κρατά στα γόνατα της. Πρόκειται για έναν καθιερωμένο λατρευτικό τύπο μιας εικόνας *Andachtsbild* (Buschor) ανάλογης με τη χριστιανική, και τέτοια ήταν πραγματικά η χρήση του, όπως δείχνει ο μεγάλος

αριθμός που βρίσκεται σε ιδιωτικά σπίτια. Οι λατρευτές, στους οποίους απευθύνεται η εικόνα, ποτέ δεν απεικονίζονται. Η θεά συνοδεύεται αντίθετα από θεούς που την υπηρετούν ως πρόπολοι, όπως ο Πάνας και οι μορφές ενός νέου με πρόχουν και μιας νέας με δάδες που απεικονίζονται στις παραστάσεις μερικών από τους ναΐσκους και σε ένα ωραίο κλασικό ανάγλυφο, πιθανώς από το Μητρώο του Πειραιά, που βρίσκεται στο Βερολίνο. Στις δύο αυτές μορφές αναγνωρίζεται συνήθως ο Ερμής (σε μια παράσταση ο νέος κρατά κηρύκειο) και η Εκάτη, συγγενείς θεότητες και φύλακες ιερού.

Το εσωτερικό του ιερού της Μητέρας των Θεών, του περίφημου Μητρώου του Πειραιά, που ανεσκάφη -χωρίς να αφήσει ίχνη στο έδαφος ή στη βιβλιογραφία- από τον γαλλικό στρατό κατοχής το 1855, αποδίδει ακόμη καλύτερα το ανάγλυφο (εικ. 325). Ο αναθέτης, του οποίου σώζεται μόνο η κατάληξη του πατρώνυμου στο επιστήλιο, στέκεται με σηκωμένο το χέρι, στη στάση του σεβίζοντος, μπροστά στη χαμηλή στρογγυλή εσχάρα, ενώ ένας αναθηματικός ναΐσκος της Κυβέλης βρίσκεται δίπλα στο δάπεδο. Απέναντι, στο δεξί μέρος του ανάγλυφου η μορφή της θεάς έχει χαθεί, εντούτοις πάνω, μέσα από τα συμβατικά νέφη που δηλώνουν την αλλαγή του χώρου, προβάλλουν οι κεφαλές του πάνοπλου θιάσου των πέντε Κουρητών, και των πέντε Νυμφών, οπαδών και υπηρετών της. Έχει υποθεθεί -χωρίς επιχειρήματα- ότι ο εικονιζόμενος λατρευτής ήταν στην πραγματικότητα ένας μητραγύρτης, ιερέας της Κυβέλης. Στο Μουσείο έχουμε πάντως το επιτύμβιο ανάγλυφο τουλάχιστον μιας ιέρειας θεάς (αρ. 326) που διακρίνεται από το κλειδί του ναού, σύνηθες σύμβολο της ιεροσύνης, και το τύμπανο.

Η διατύπωση της πνευματικής φυσιογνωμίας του θεού στη μεγάλη πλαστική δημιουργήσε τις προϋποθέσεις για μια νέα, πιο εσωτερική μορφή συνάντησης με το θείο, μέσα στην αναθηματική εικόνα. Το ανώτερο ήθος που ακτινοβολεί η νέα -πλαστική- αντίληψη της μορφής δημιουργεί γύρω της έναν διαφορετικό, απλησίαστο, πνευματικό χώρο. Ο ενθρονισμένος θεός του ανάγλυφου (εικ. 332) διατηρεί έτσι, χάρη στην ηγεμονική στάση και την απομόνωση του από το θεατή, την απόσταση που χωρίζει και πρέπει να χωρίζει τους θεούς από τους θνητούς ανθρώπους. Με τον ίδιο κόσμο συνδέει τις μορφές της απολλώνειας τριάδας ενός ανάγλυφου από το Γαλάτσι η αγαλμάτινη στάση των διάσημων προτύπων τους, του Απόλλωνα Κιθαρωδού του Σκόπα, της Αρτέμιδος Φωσφόρου του Πραξιτέλους και της Λητούς του Κηφισοδότου.

Κλεισμένες στον κόσμο τους, σε μια μακάρια ζωή πέρα από το θάνατο, εικονίζονται και οι μορφές των ηρωικών ανάγλυφων, που από μια παλιά λανθασμένη ερμηνεία συνήθως αποκαλούνται νεκρόδειπνα. Ο ήρωας, ξαπλωμένος στην κλίνη του, συμμετέχει σε ένα ατέλειωτο συμπόσιο, απέναντι του κάθεται η σύντροφος του, στην άκρη πίσω της ο νεαρός οινοχόος, έτοιμος να γεμίσει τις κούπες από τον παρακείμενο κρατήρα. Και τα δύο ανάγλυφα του Μουσείου είναι από τα καλύτερα του είδους. Το πρώτο -το παλαιότερο ίσως κλασικό νεκρόδειπνο- διατηρεί ακόμη, παρά τη φθορά των προσώπων, όλα τα χαρακτηριστικά του πλούσιου ρυθμού, με καλλιγραφικά περιγράμματα στη στάση και την πτυχολογία, να κλείνουν στο ρυθμό τους τα σώματα των δύο μορφών.

Κοινός, ιδιαίτερα στις λαϊκές λατρείες, είναι ο τύπος του λατρευτικού ανάγλυφου, όπου η θεότητα σε απόσταση, που δηλώνεται με τη στάση και το μέγεθος της, λατρεύεται δίπλα στο βωμό ή μέσα στο ιερό της, από μια ομάδα μικροσκοπικών λατρευτών (σεβίζόντων) που πλησιάζουν συνήθως από τα δεξιά. Στο αναθηματικό ανάγλυφο του Ηρακλή παριστάνεται η θυσία στον ήρωα, που στέκει ως άγαλμα μπροστά σε βωμό (εικ. 333). Από αριστερά πλησιάζει μια οικογένεια πιστών με την τριτύν των θυμάτων (βόδι, πρόβατο και χοίρο, από τα οποία σώζεται



Αναπαράσταση τον ναΐσκου της Μητέρας των Θεών, Μοσχάτο.



Αγαμάτιο Κόρης, τέλος 5ου αι. π.Χ.

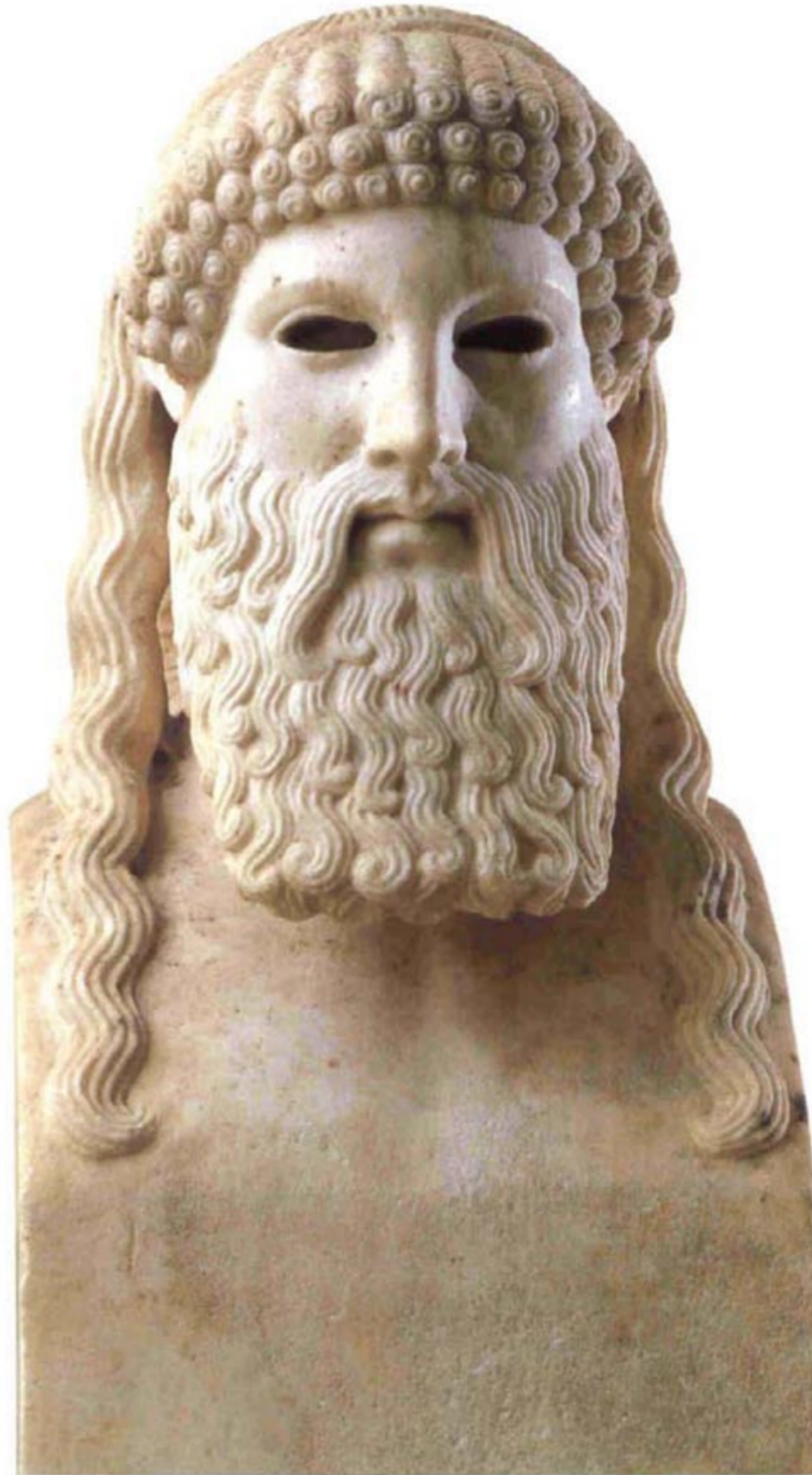
μόνο το τελευταίο). Ιερά του Ηρακλή συνηθίζονται σε πολλούς δήμους. Δεν αποκλείεται το ανάγλυφο να προέρχεται από το ιερό του Ηρακλέους στα Καμίνια, το θρησκευτικό κέντρο του Τετρακόμου, που αποτελούσαν ο Πειραιάς, η Ξυπέτη (Ν. Φάληρο - Μοσχάτο), το Φάληρο και οι Θυμαϊτάδαι (Κερατσίνι) που γνωρίζουμε από κάποιες επιγραφές. Απλούστερο -και πολύ διαβρωμένο από τη θάλασσα όπου βρέθηκε- είναι το ανάθημα σε έναν ήρωα ιπέα, πιθανόν τον Θράκα ιπέα, για τη λατρεία του οποίου στην Αθήνα των υστεροκλασικών χρόνων λίγα πράγματα είναι γνωστά (εικ. 374).

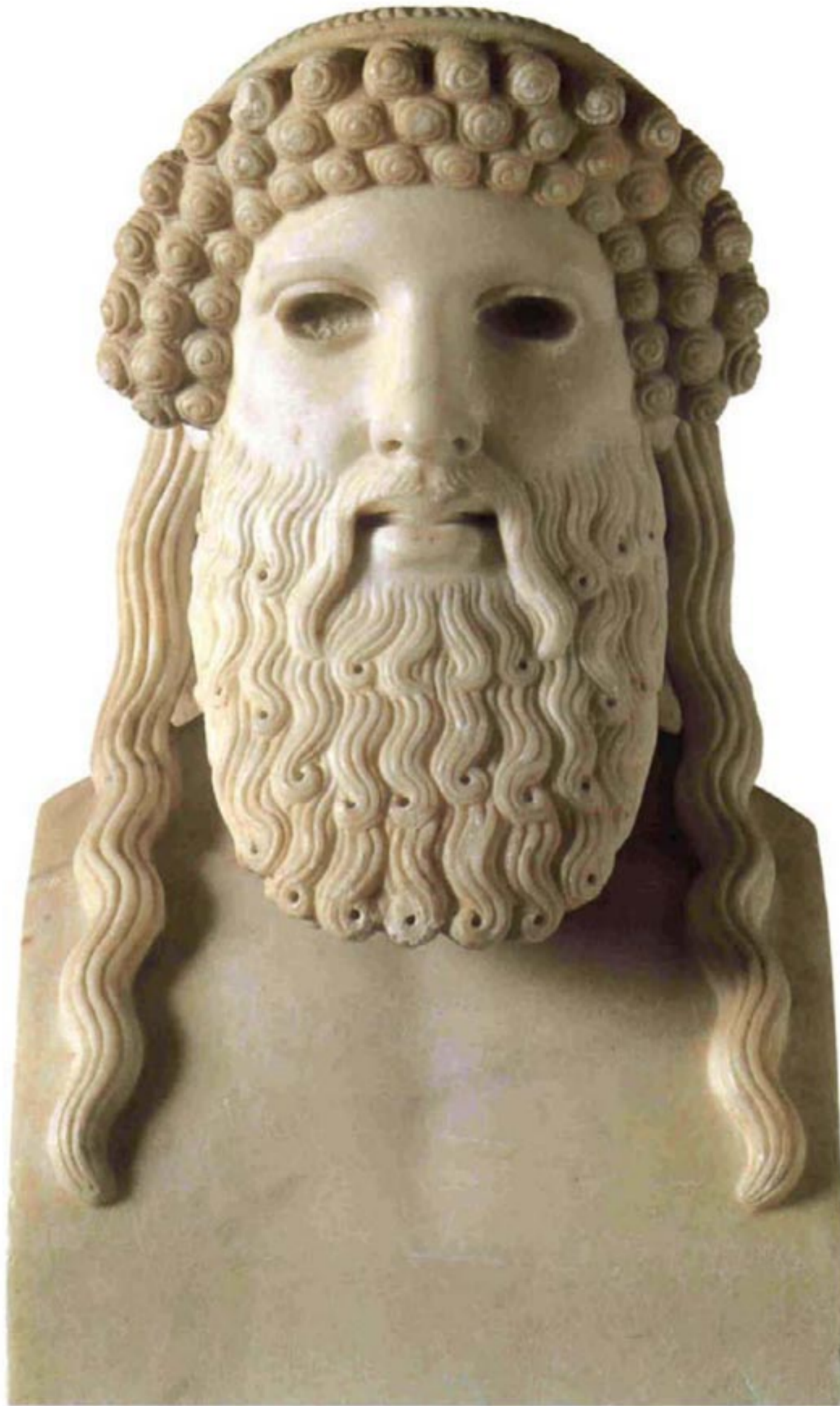
Μια ειδική κατηγορία αναθηματικών ανάγλυφων, με απαραγνώριστες ως προς τον γενικό τύπο και την προέλευση αντιστοιχίες με τα σύγχρονα τάματα, είναι οι πίνακες με παραστάσεις της ίασης, που γέμιζαν τα ιερά κυρίως των ιατρικών θεών και ηρώων, όπως ο Ασκληπιός κ.α. Το Ασκληπείο Πειραιώς είναι το αρχαιότερο της Αττικής. Εδώ πρώτα αποβιβάστηκε ο θεός της Επιδαύρου προτού ανέβει στην Αθήνα.



Ηρωικό ανάγλυφο (Νεκρόδειπνο) περί το 410 π.Χ.

Στο ιερό του -που βρέθηκε ανάμεσα στο λιμάνι της Ζέας και την παραλία της Καστέλλας- καταφεύγει στην ομώνυμη κωμωδία του Αριστοφάνη ο Πλούτος για να θεραπευτεί από την τύφλωση, για την οποία όλοι τον κατηγορούν. Το ανάγλυφο, ένα από τα ωραιότερα του Μουσείου, που χρονολογείται στο τέλος του 5ου αι. π.Χ. -είναι δηλαδή λίγο παλαιότερο από την κωμωδία- απεικονίζει την ίαση μιας γυναίκας, η οποία, ξαπλωμένη στο άβατο, βλέπει στον ύπνο της τον θεό να σκύβει και να την αγγίζει με τα μαγικά του χέρια (εικ. 329). Η σεβάσμια μορφή του Ασκληπιού είναι πιθανόν εμπνευσμένη από το λίγο παλαιότερο λατρευτικό άγαλμα του Αλκαμένη· το ίδιο ισχύει και για την Υγεία που στέκεται πίσω του, στη μορφή της οποίας διακρίνεται η ανάμνηση του αγαλμάτινου τύπου των μεγάλων γυναικείων θεοτήτων του σημαντικού αυτού γλύπτη. Ένα τάμα -όπως στην επιγραφή *ευζάμενος ανέθηκεν* αναφέρεται- είναι και το μικρό, δροσερό ανάγλυφο των αρχών του 3ου αι. π.Χ., που ανέθεσε ο Πυθόνικος με τη γυναίκα του στην Αγαθή θεά, η οποία παρίσταται εδώ -πιθανώς λόγω σύγχυσης- με τον αγαλαματικό τύπο της Αγαθής Τύχης (εικ. 331). Ο χώρος -το ιερό της θεάς- και ο λόγος της ανάθεσης δηλώνονται με το ομοίωμα ενός ανθρώπινου ποδιού που κρέμεται στον τοίχο. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Πυθόνικος, όπως και οι μακρινοί Κρήτες έμποροι του ιερού κορυφής των Κυθήρων, υπέφερε από την ποδάγρα, αυτή τη μάλιστα των καλοζωισμένων κοινωνικών στρωμάτων της αρχαιότητας.





318 Ερμαϊκή στήλη, αντίγραφο τον αρχαϊστικού Ερμου Προπυλαίου του Αλκαμένους, περί το 100 π. Χ.



319 Λατρευτικό άγαλμα της Μητέρας των Θεών, Κυβέλης. Κλασικό αντίγραφο ενός γνωστού έργου του Αγοράκριτου από το Μοσχάτο, 4ος αι. π. Χ.



320 Αγαλμάτιο της Κοβέλης, από τον Πειραιά,
2ος αι. μ Χ.



321 Αγαλμάτιο της Κοβέλης, από τον Πειραιά,
1ος αι. μ Χ.



322



323



324



325

322 Αναθηματικός ναῖσκος Κυβέλης, κλασικιστικό έργο του 2ου αι. μ. Χ.

323 Αναθηματικός ναῖσκος Κυβέλης, 4ος αι. π. Χ.

324 Αναθηματικός ναῖσκος Κυβέλης, 2ος αι. π.Χ.

325 Αναθηματικό ανάγλυφο στη Μητέρα των Θεών, β' μισό του 4ου αι. π. Χ.



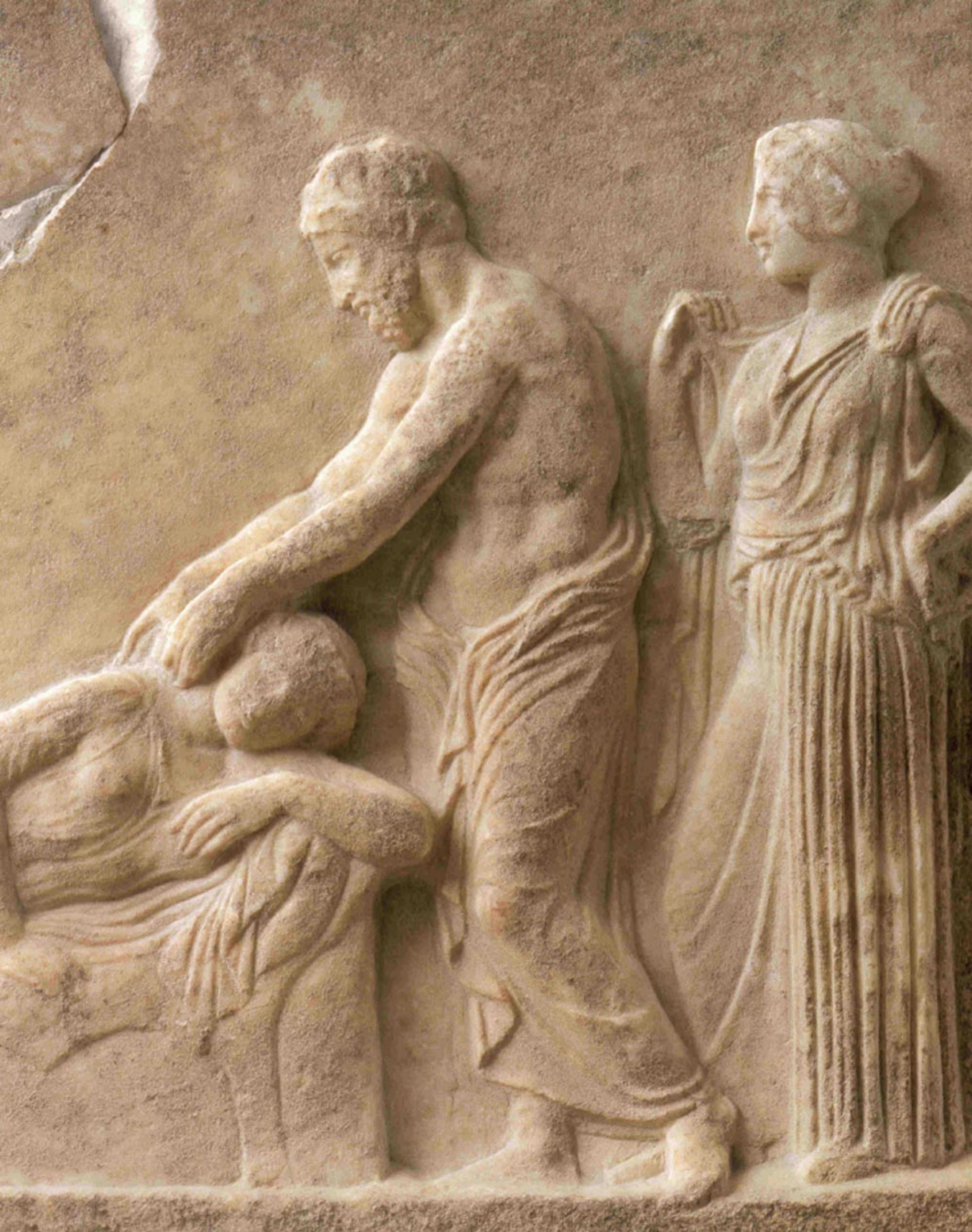
326 Επιτύμβια στήλη της Χαιρεστράτης, ιέρειας της Μητέρας των Θεών, από τον Πειραιά, 4ος αι. π.Χ

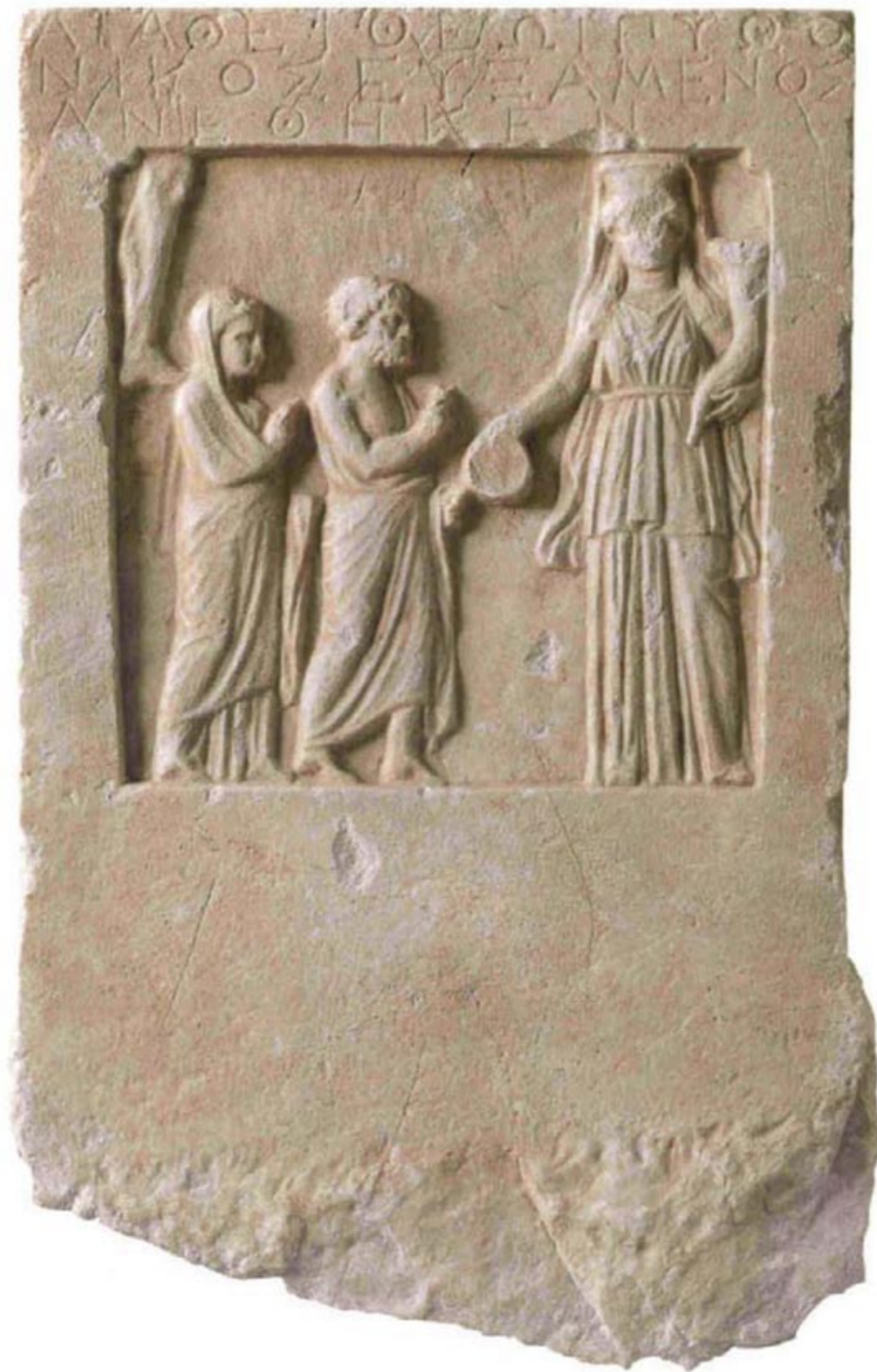




327, 328 Αναθηματικό ανάγλυφο του τύπου των «Νεκροδείπνων», 400-380 π. Χ.



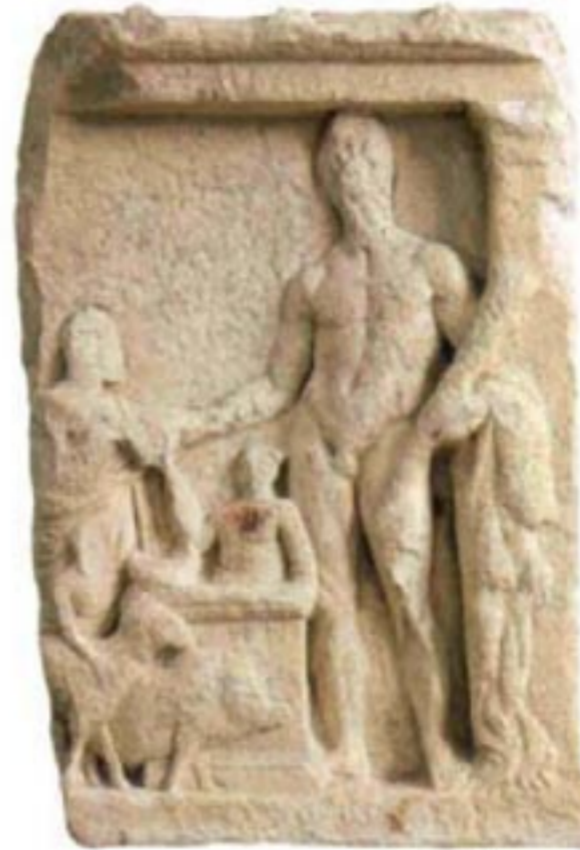




331 Ανάγλυφο αφιερωμένο στην Αγαθή θεά από του Πυθονικο σε εκπλήρωση τάματος για τη θεραπεία του ποδιού του, περί το 300 π.Χ.



332



333



334

332 Αναθηματικό ανάγλυφο, αρχές 4ου αι. π.Χ, χωρίς προέλευση.

333 Αναθηματικό ανάγλυφο στον Ηρακλή, 4ος αι. π.Χ, χωρίς προέλευση.

334 Ηρωικό αναθηματικό ανάγλυφο, 4ος αι. π.Χ. Βρέθηκε «εν τη θαλάσση του λιμένος».





Χρυσό νεκρικό διάδημα από υστερογεωμετρικό τάφο της Αναβύσσου (αρχές του 4ου αι. π. Χ.).

Ο ΤΑΦΟΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

ΠΙΟ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΘΝΗΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΘΕΟΥΣ, ΕΙΝΑΙ ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ. Η σύγκρουση ανάμεσα στους νόμους της πόλης και τον άγραφο, θεϊκό νόμο που επιβάλλει την ταφή των νεκρών βρίσκεται στο επίκεντρο της τραγωδίας της Αντιγόνης. Βαθύτερα -πέρα και πίσω από το νόμο- υπάρχει ακόμη ο άρρηκτος προσωπικός σύνδεσμος με τον νεκρό: στο γονιό, στο σύζυγο ή το παιδί που χάθηκαν, κάθε άνθρωπος νιώθει ένα κομμάτι από τον εαυτό του που αποσπάστηκε βίαια σε μια άλλη σφαίρα. Τη διατήρηση της παρουσίας του στον κόσμο των ζωντανών την εξασφαλίζει η λατρεία το νεκρού. Έτσι, όπως το ιερό είναι ο χώρος παρουσίας του θείου, το μνήμα είναι ο χώρος της ονειρικής συνάντησης ζωντανών και νεκρών. Ο θάνατος - όπως και ολόκληρη η ζωή- βρίσκεται στη σφαίρα της θεότητας.

Ο ίδιος ο τάφος (ο λάκκος, η σαρκοφάγος ή η πυρά) είναι ένα αρχαιολογικό θησαυροφυλάκιο, και μια μοναδική πηγή γνώσης για τις αντιλήψεις για το θάνατο. Μέσα του δεν κλείνει μόνο τα γήινα κατάλοιπα του νεκρού, τα οστά ή την τέφρα του, αλλά και ό,τι αγάπησε περισσότερο στον κόσμο ή ό,τι έκριναν σαν το πιο πολύτιμο αυτοί που έμειναν. Σφραγισμένα μέσα στη γη, τα δώρα αυτά φυλάχτηκαν ακέραια στην αιωνιότητα.

Στους παλαιότερους χρόνους υπάρχει πιο άμεση σχέση ανάμεσα στη μορφή του τάφου, τα κτερίσματα και τον νεκρό. Την παρουσία του στην πρωτογεωμετρική εποχή δηλώνει -ως σήμα του θανόντος- μια πέτρα, το δε φύλο του η μορφή του τεφροδόχου αμφορέα: οι αμφορείς με λαβές που ανεβαίνουν στο λαιμό προορίζονται για τον άνδρα, στους γυναικείους αντίθετα η έμφαση (με τη θέση των λαβών) δίνεται στην κοιλιά. Η αντιστοιχία διατηρείται στις ταφές της ώριμης γεωμετρικής περιόδου, όπου συχνά ένα αγγείο-αποδέκτης των σπονδών θα πάρει τη θέση του σήματος ο κρατήρας με παραστάσεις μάχης στους ανδρικούς τάφους, ο αμφορέας με εικόνες από την εκφορά και την πρόθεση του νεκρού στους γυναικείους. Τα κτερίσματα είναι πραγματικά χρηστικά αντικείμενα, άμεσα συνδεδεμένα με τη ζωή του νεκρού. Όταν ακόμη ((όλη η Ελλάδα οπλοφορούσε», είναι τα όπλα αυτά που πολύ συχνά συνοδεύουν τον αντρειωμένο ως τον τάφο, όπως το ξίφος που τυλίγεται γύρω από το λαιμό του τεφροδόχου αμφορέα (εικ. 335) της Σαλαμίνας ή οι λόγχες που λυγίζουν ή τρυπιούνται με ένα καρφί αντίθετα, την τέφρα της γυναίκας τη συνοδεύουν τα χάλκινα και χρυσά ή ασημένια κοσμήματα και τα εργαλεία της νοικοκυράς: πήλινα υφαντικά βάρη, αγνύθες και πηνία με γραμμική εγχάρακτη διακόσμηση. Ιδιαίτερα πολύτιμα είναι τα κτερίσματα στους γεωμετρικούς και πρώιμους αρχαϊκούς τάφους. Εκτός από τις χρυσές ταινίες που περιδέουν το πρόσωπο του νεκρού, και ως εκ τούτου συνδέονται άμεσα με την ταφή,



Λήκυθος της πρώιμης
κλασικής εποχής.

συνηθισμένα είναι τα κοσμήματα, βραχιόλια, πόρπες και χάλκινες ή καμιά φορά επιχρυσωμένες περόνες.

Η παράδοση των ταφικών αγγείων, που χαρακτηρίζονται ως προς το σχήμα και τη διακόσμηση από μια στενότερη -αποκλειστική σχεδόν- σχέση με τα ταφικά έθιμα ή με τις αντιλήψεις για το θάνατο και για τη μετά θάνατο ζωή (που δεν ήταν ξένη στις θρησκευτικές δοξασίες των αρχαίων), συνεχίζεται έως μέσα στην κλασική εποχή. Το θαύμα του κρασιού, δώρο του Διονύσου, και η αναγέννηση του καρπού, που εγγυάται στα Μυστήρια η θεά Δήμητρα, αποτελούν σύμβολα της αναγέννησης της ζωής. Πιο λαϊκή, πιο πλούσια και θεματικά πιο χαρούμενη από τη μυστηριακή λατρεία της Δήμητρας, η λατρεία του Διονύσου έχει αφήσει βαθιά τα ίχνη της στην αττική αγγειογραφία. Ατέλειωτες είναι οι διονυσιακές παραστάσεις και οι κισσοί που στολίζουν τα επιτάφια αγγεία* τα αγγεία του πότου, με πρώτο τον κάνθαρο, είναι -όπως ειπώθηκε- από τα κοινότερα κτερίσματα στους τάφους του 4ου αι. π.Χ.

Το πιο γνωστό ταφικό αγγείο, και για μας η πιο ωραία εισαγωγή στον κόσμο και τη λατρεία των νεκρών, είναι η λήκυθος, ένα μυροδοχείο, από αυτά που χρησίμευαν για την άλειψη του νεκρού και όπως είναι φυσικό τον συνόδευαν στον τάφο ή στόλιζαν το μνήμα του. Το σχήμα είναι παλιό. Μια από τις παλαιότερες ωσειδείς ληκύθους, που μιμούνται κορινθιακά πρότυπα, φέρει ακόμα μια σειρήνα, ένα από τα δαιμονικά όντα που προστατεύουν τον κόσμο των νεκρών. Μέσα στον 6ο αι. το σχήμα αλλάζει, το σώμα αποκτά νέα ένταση, ανοίγει προς τα πάνω, ο ώμος σχηματίζει γωνία απ' όπου ξεχωρίζει ο σωληνωτός λαιμός. Τη δαιμονική παρουσία την αντικαθιστά η αφήγηση για τους θεούς και τους ήρωες: θεϊκά άρματα, άθλοι του Ηρακλή και ομηρικές μάχες. Το χαρακτηριστικό σχήμα του 5ου αι. είναι η ισοροπημένη κυλινδρική λήκυθος με λευκό επίχρυσμα και (στις πρώτες δεκαετίες του 5ου αι.) μελανόμορφες παραστάσεις ή συχνότερα κοσμήματα-μαιάνδρους και κλαδιά κισσού. Η καθαρά ταφική θεματογραφία επικρατεί λίγο πριν από τα

μέσα του 5ου αι. στις ερυθρόμορφες όπως και στις λευκές ληκύθους. Πέρα από το κύριο θέμα της επίσκεψης στον τάφο και της συνάντησης με τον νεκρό, της οποίας έχουμε δύο ωραία δείγματα σε ερυθρόμορφες ληκύθους, η ποικιλία είναι μεγάλη, μεγαλύτερη ακόμη στις λευκές ληκύθους, στις οποίες (συγχρόνως με τις σκηνές του νεκροταφείου, όπου με την πορεία του Πελοποννησιακού πολέμου αυξάνει η παρουσία των οπλιτών) ιδιαίτερη έμφαση δίνεται τώρα στις σκηνές της πρόθεσης, ενώ παράλληλα το άσπρο βάθος αρχίζει κατά το πρότυπο των πινάκων να χρησιμοποιείται ως φόντο για έγχρωμες παραστάσεις μοναδικής χάρης.

Όσο πλησιάζουμε στο τέλος του αιώνα το μέγεθος των αγγείων μεγαλώνει, η παλέτα των γραφών εμπλουτίζεται -υπό την επίδραση των μεγάλων σύγχρονων ζωγράφων- με νέα χρώματα και το χέρι -μαζί και η φαντασία- ελευθερώνονται, έτσι ώστε οι παραστάσεις αυτές να μας δίνουν μια ιδέα της χαμένης σύγχρονης ελεύθερης ζωγραφικής. Ιδιαίτερα πλούσια είναι η χρωματική παλέτα στη σκηνή ενός επιτιθέμενου οπλίτη σε μια δυστυχώς πολύ κακής διατήρησης λήκυθο του Μουσείου. Το τρυφερό φως των χρωμάτων των λευκών ληκύθων συμφωνεί με το περιεχόμενο της αττικής ταφικής τέχνης, εκείνη την ήρεμη ατμόσφαιρα του κόσμου των νεκρών, που βοηθάει το θεατή στο πέρασμα από τη σκληρή καθημερινότητα σε μια ανώτερη, εξαγνισμένη πραγματικότητα. Η ελευθερία του σχεδίου και ο πλούτος των χρωμάτων της τεράστιας (το ύψος της ξεπερνά τα 50 εκ.) λευκής ληκύθου από τη Σαλαμίνα δείχνουν ότι έχουμε να κάνουμε με ένα έργο από την τελευταία περίοδο μιας τέχνης που έδωσε μερικά από τα αριστουργήματα της κεραμικής (εικ. 342-347). Μπροστά στη στήλη παρίσταται η σκηνή της πρόθεσης. Η νεαρή γυναίκα είναι ξαπλωμένη στο νεκροκρέβατο, που είναι στολισμένο με ταινίες. Στο κεφάλι της σκύβει κλεισμένος στον πόνο του ο άντρας της, απέναντι του, πιο εκφραστικές όπως ταιριάζει, δύο γυναίκες, η πρώτη ασπροντυμένη τραβώντας τα λυμένα (όπως και της νεκρής) μαλλιά της, η δεύτερη στα μαύρα, στα πόδια του κρεβατιού, απλώνοντας απελπισμένη τα χέρια.

Από την αρχαϊκή ήδη εποχή, πολύ δε συχνότερα στην κλασική, τα αντικείμενα -όπλα και στολίδια που συνόδευαν τον νεκρό στις παλαιότερες ταφές- υποκαθίστανται από αναπαραστάσεις, σε αγγεία και ειδώλια τα οποία αποδίδουν πλέον σε σμίκρυνση τον πλούτο της χαμένης ζωής. Χαρακτηριστικές των ανδρικών τάφων είναι οι παραστάσεις των αγώνων: της μάχης όπως και του αθλητικού αγώνα. Η στήλη από την Τροιζήνα, με την εγγάρακτη παράσταση ενός οπλίτη, είναι το μοναδικό παράλληλο των αττικών αρχαϊκών στηλών οπλιτών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου (εικ. 348). Είναι γνωστό ότι -τουλάχιστον στην Αττική- τα όπλα δεν συνόδευαν τον νεκρό ως κτερίσματα μετά τη γεωμετρική εποχή. Δεν φαίνεται συνεπώς πιθανό να προέρχονται από τάφους τα δύο χάλκινα κράνη του Μουσείου, ένα κορινθιακό και ένα χαλκιδικό, των αρχών και του τέλους του 6ου αι. π.Χ. αντίστοιχα. Το «τέλος» (ο σκοπός) του βίου για τον αρχαίο Έλληνα βρίσκεται στην ολοκλήρωση του ανθρώπινου σώματος, όπου συμυκνώνεται το πνευματικό στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού. Το γυμνάσιο και η παλαίστρα, ως χώρος της καλλιέργειας του σώματος, αποτελεί τόπο ιερό, όπου περνά μεγάλο μέρος της ζωής του ο νέος,



*Λήκυθος της πρόθεσης
κλασικής εποχής.*

αλλά και ο ώριμος πολίτης, καλλιεργώντας το σώμα και το πνεύμα συγχρόνως. Ο νέος θα πάρει μαζί του ακριβώς τα σύμβολα αυτής της αγωνιστικής του παιδείας: τη στλεγγίδα, τον αρύβαλλο ή την αρύταινα, μια μακρόχερη κουτάλα για την άντληση του λαδιού από το πιθάρι που βρίσκεται σε κάθε παλαίστρα, ενώ συχνότερες είναι οι παραστάσεις της αθλητικής άσκησης και του αγώνα στα ταφικά αγγεία. Ενδιαφέρουσα είναι μια μικρή οينوχόη του Μουσείου με παράσταση λαμπαδηδρομίας - προς τιμήν κάποιας θεότητας (εικ. 352). Οι λαμπαδηδρομίες,



Μικρογραφικά υστεροαρχαϊκά αγγεία, κτερίσματα παιδικού τάφου.

ως σκυταλοδρομίες με λαμπάδα, ανάμεσα στις φυλές συνόδευαν πολλές αθηναϊκές γιορτές, κατά κύριο λόγο προς τιμήν του Προμηθέα, που έφερε το φως στους ανθρώπους, και του Ηφαίστου, του Θησέα, του Πάνα και του Ερμή, ενώ στα Παναθήναια είχαν τη μορφή ατομικού αγώνα δρόμου. Η παράσταση, όπως δείχνει η μορφή του αγγείου, είναι πιθανότερο ότι αναφέρεται στα Ανθεστήρια. Η Νίκη παριστάνεται να σπεύδει από αριστερά για να στεφανώσει το παιδί με τη λαμπάδα, ενώ απέναντι στέκεται ο παιδοτρίβης, που συχνά αναφέρεται στις επιγραφές που συνοδεύουν την αφιέρωση της λαμπάδας. Σπανιότερες ανασκαφικά είναι οι περιπτώσεις της ταφής του τεχνίτη που συνοδεύεται από τα σύνεργα της δουλειάς του, όπως ένας γιατρός που τάφηκε με τα ιατρικά εργαλεία του ή ο λεγόμενος ποιητής της Δάφνης με τα μουσικά όργανα και τα όργανα της γραφής - το τρίγωνο, ένα είδος άρπας, τον αυλό και τη λύρα, αλλά και τον πάπυρο, τα δελτάρια, την κασετίνα με τον κονδυλοφόρο και τη ξύστρα.

Στους τάφους των νεαρών γυναικών, όπου τα κοσμήματα -τουλάχιστον στην Αττική- σπανίζουν, συνηθισμένο κτέρισμα είναι ο καθρέφτης - ένας απλός ή λιτά διακοσμημένος

χάλκινος δίσκος («διαυγής χαλκός» όπως ονομάζεται σε ένα επίγραμμα), αργότερα στα τέλη του 4ου πτυκτά κάτοπτρα με ανάγλυφες παραστάσεις στο κάλυμμα (εδώ της επιτραγίας Αφροδίτης) και φυσικά η πυξίδα για τα κοσμήματα - συνήθως ένα κυλινδρικό πήλινο ή ένα τورνευτό αλαβάστρινο αγγείο με πόδι και κάλυμμα. Από τα σκεύη της καθημερινής χρήσης κοινότερα είναι τώρα, όπως πάντα, όσα έχουν να κάνουν με τις ασχολίες της νοικοκυράς, κατά κύριο λόγο -όπως το επίνητρο, τα πηνία και οι αγνύθες- με την επεξεργασία του μαλλιού, αλλά



Θήλαστρο, στλεγγίδα και αστράγαλος από παιδικό τάφο τον 5ου αι. π. Χ.

και με την κουζίνα, όπως οι απλές χύτρες και οι πήλινες κατσαρόλες και τα τηγάνια. Πολύ συνηθισμένες σ' αυτά τα αγγεία είναι οι σκηνές του γυναικωνίτη, με τις γυναίκες να εργάζονται καθισμένες δίπλα στον κάλαθο με το μαλλί ή με τη ρόκα στο χέρι ή πάλι να στολίζονται (σπανιότατη είναι η απεικόνιση του ειδώλου στον καθρέφτη σε ένα αλάβαστρο από την Ηλιούπολη, εικ. 380). Γενικά, τα αγγεία που συνοδεύουν τον νεκρό είναι αυτά που αγαπούσε και χρησιμοποιούσε στη ζωή: αγγεία της παρέας -κύλικες, σκύφοι και κάνθαροι- για τους άντρες, μυροδοχεία και πυξίδες για τις παντρεμένες, αγγεία του γάμου, γαμικοί λέβητες και λουτροφόροι με παραστάσεις από γαμήλιες τελετές για τις νύμφες κοπέλες.

Αλλιώςτικά συγκινητικά είναι τα κτερίσματα των παιδικών τάφων, με τα μπιμπερό και τις κουδουνίστρες, τα πήλινα ζωάκια και τις κούκλες ή τις μινιατούρες αγγείων όλων των ειδών. Εδώ θα βρούμε την πρώτη στλεγγίδα του μικρού αγοριού, τους αστραγάλους με τους οποίους περνούσε την ώρα του, το αγγειάκι (χουν) με τις παιδικές παραστάσεις που του χάρισαν στα Ανθεστήρια, και το αλφαβητάριο που χάραξε στο σχολείο πάνω σε κάποιο όστρακο.



335

335 Πρωτογεωμετρικός αμφορέας-τεφροδόχος. Το ξίφος τον νεκρού λυγισμένο γύρω από το λαιμό τον αγγείου, 10ος αι. π.Χ., Σαλαμίνα.

336 Πρωτογεωμετρικός αμφορέας με λαβές στο ύψος της κοιλιάς, τεφροδόχος γυναίκας. Μπροστά πηνία και αγνόθες, κτερίσματα γυναικείας ταφής, 10ος αι. π.Χ., Σαλαμίνα.



336

251



337, 338 Μικρογραφικοί κώνθοι από παιδική ταφή. Ο τύπος του αγγείου και ο κισσός που το στεφανώνει αναφέρονται στη διονυσιακή υπόσχεση της αιωνιότητας, 5ος αι. π. Χ.



339 Μεγάλο κλασικό πινάκιο στεφανωμένο με φύλλα ελιάς, από τους Τράχωνες (Συλλογή Γερούλιανου).



340 Ερυθρομορφη λήκυθος. Ο καθισμένος νεκρός οπλίτης κοιτά περίλυπος το κράνος του, αγνοώντας τη γυναίκα που προσφέρει μια ταινία, 430-420 π. Χ.



341 Ερυθρομορφή λήκυθος. Ο νεαρός νεκρός κάθεται, κλεισμένος στον εαυτό του, στη βάση της επιτύμβιας στήλης. Απέναντι, νεαρή γυναίκα έρχεται να στολίσει τον τάφο με ταινία, 430-420 π.Χ., Βούλα.





342 - 347 Μεγάλη λευκή λήκυθος. Σκηνή «πρόθεσης». Μπροστά στη νεκρή δύο οδυρόμενες γυναίκες: ακριβώς πάνω της μια νεαρή μοιρολογίστρα με λυμένα μαλλιά, πιο πίσω η μητέρα απλώνει απελπισμένη τα χέρια, στο προσκεφάλι ο πατέρας. Αξιοσημείωτη η διαβάθμιση της έκφρασης του πόνου. Από τον κύκλο του «γραφέως των καλάμων». Τελευταίο τέταρτο του 5ου αι. π. Χ., Σαλαμίνα.











349



348



350

348 - 350 Αρχαϊκή στήλη ενός οπλίτη
από την Τροιζήνα (348) και δύο χάλκινα κράνη,
«κορινθιακού» τύπου του 7ου αι. π. Χ. (349)
και «γαλκώικου» τύπου του 6ου αι. π. Χ. (350).



351



353

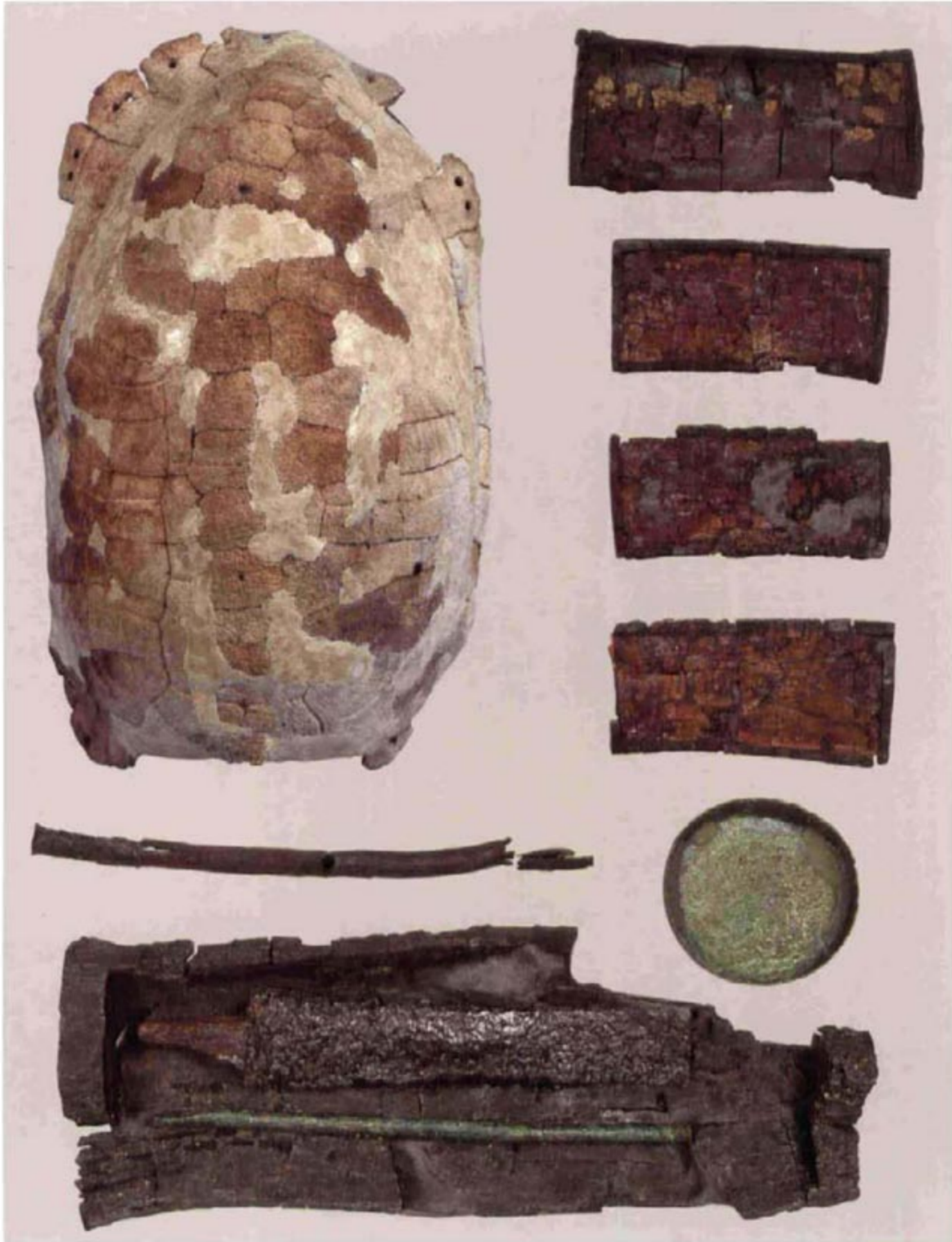


352

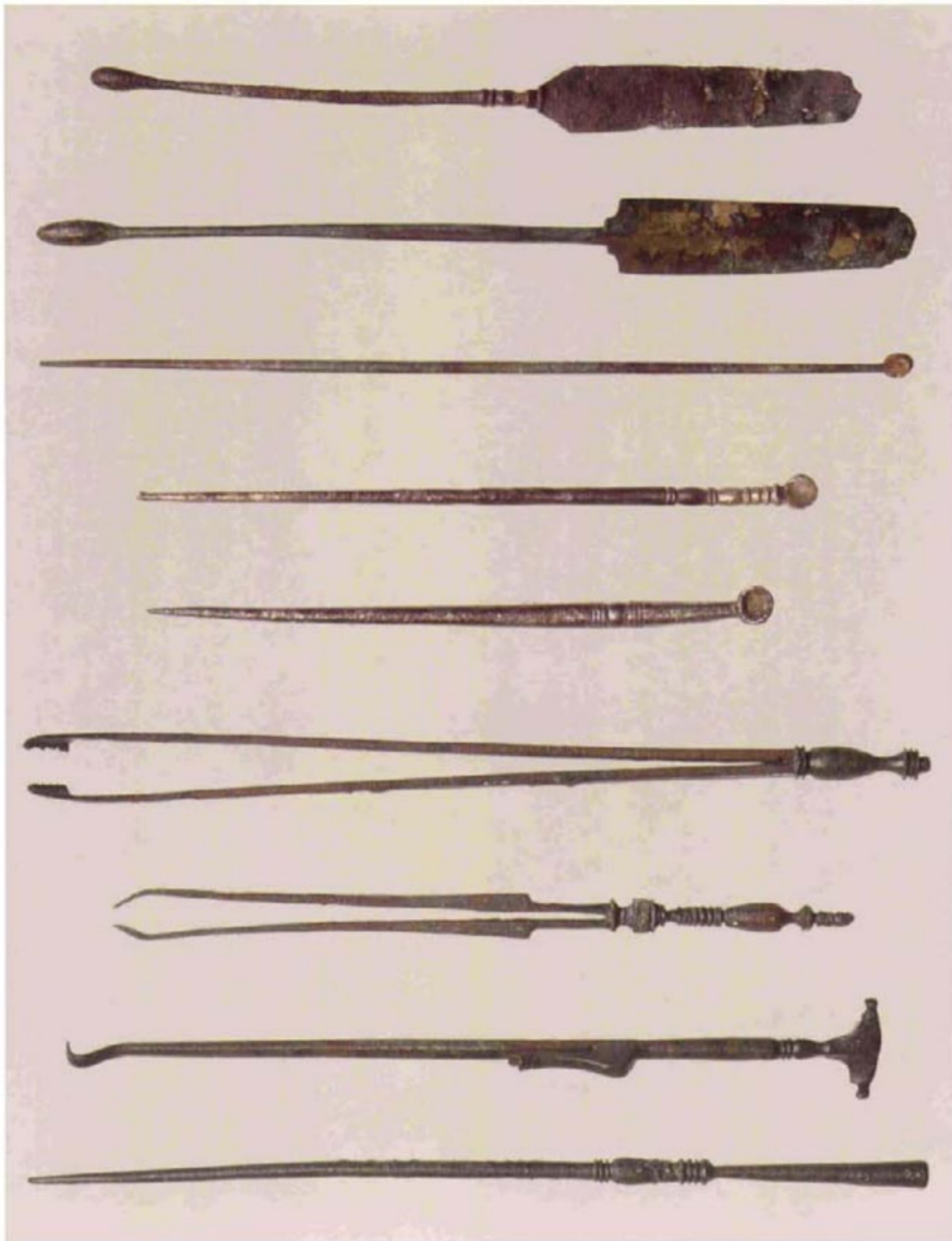
351 - 352 Παραστάσεις αθλητών σε ερυθρόμορφα αγγεία τον 5ου αι. π.Χ.:

Δυο παιδιά συνομιλούν στο γυμνάσιο, το δεξί κρατάει ακόμη τη σπλεγίδα (351), και Νίκη που ετοιμάζεται να στεφανώσει έναν νεαρό λαμπαδηδρόμο (352).

353 Τα όργανα του αθλητή: η αρύταινα για την άντληση του λαδιού και η σπλεγίδα.



354 - 361 Μουσικά όργανα (κέλυφος χελώνας που χρησίμευσε ως ηχείο της λύρας, και αυλός) και γραφική ύλη (κασετίνα με κονδυλοφόρο, ζύστρα και ζύλινα επικερωμενα πλακίδια) από τον «τάφο του ποιητή» της Δάφνης, 4ος αι. π. Χ.



362 - 370 Ιατρικά εργαλεία (σπάτουλες, λαβίδες και κοχλιάρια) από τάφους της Αττικής.





374



375



376

374 - 376 Πυξίδες (374,375) και ερυθρόμορφη λήκυθος με παράσταση γυναίκας που γνέθει (376), περί τα μέσα του 5ου αι. π. Χ.



377 - 380 Χάλκινα κάτοπτρα (377-379) και ερυθρόμορφο αλάβαστρο (380) με παράσταση γυναίκας που καθαρεύεται, περί το 500 π.Χ., από τάφο της Ηλιούπολης.



381 Πτωκό κάτοπτρο με ανάγλυφη παράσταση της επιτραγίας Αφροδίτης, 4ος αι. π.Χ.



382 - 390 Πήλινα ειδώλια ζώων (άλογα, σκυλάκια, κριάρι και πτηνά, καθώς και σύνθεση ενός κυνηγού), 5ος και 4ος αι. π. Χ.



391-395 Κούκλες (νευρόσπαστα) από πηλό, από το τέλος του 1ου έως τις αρχές του 4ου αι. π.Χ.



397

396



398



399



401



400

396-401 Χοές, προχοΐσκες με παραστάσεις παιδιών που μπουσουλάνε ή παίζουν, συνηθισμένο δώρο στα παιδιά κατά τα Ανθεστήρια. Μεγάλος χονς με παράσταση παιδικού κώμου (401), 5ος αι. π.Χ.



ΤΟ ΤΑΦΙΚΟ ΣΗΜΑ



ΤΟΝ ΤΑΦΟ ΤΟΝ ΚΑΛΥΠΤΕΙ, σημαίνοντας τη θέση του (σήμα) και διαιωνίζοντας τη μνήμη του νεκρού (μνημείο), το οικογενειακόν ηρίον με τις στήλες, που θα αποτελέσει το σύμβολο του σεβασμού των προγόνων και της αστικής περηφάνιας των πολιτών της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Αυτά τα ταφικά μνημεία, ιδιωτικοί ταφικοί περίβολοι (ανάλογοι με τους σημερινούς οικογενειακούς τάφους), που συνωστίζονταν έξω από τις πύλες της πόλης και σε αραιότερα διαστήματα συνόδευαν, κτισμένοι στην άκρη των ιδιοκτησιών, «εγγύς οδού», τους αγροτι-

κούς δρόμους του λεκανοπεδίου της Αθήνας ή των Μεσογείων, πρέπει να αποτελούσαν ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του αττικού τοπίου στην κλασική εποχή (τον 5ο και 4ο αι. π.Χ.).

Η μορφή τους ήταν απλή: ένας πειόσχημος αναλημματικός τοίχος με λίγο ή πολύ προσεγμένη πρόσοψη στο δρόμο, ο οποίος ορίζει -περικλείοντας τον τύμβο με τους τάφους- τον οικογενειακό χώρο. Η διάταξη των στηλών κατά μήκος της πρόσοψης του περιβόλου τονίζει τη δομή του μνημείου και προβάλλει την οικογένεια. Το κέντρο της πρόσοψης του περιβόλου το σημειώνει συνήθως μια υψηλή ανθεμωτή στήλη, το κατεξοχήν οικογενειακόν ηρίον, με τα ονόματα των νεκρών, πλαισιωμένη, δεξιά και αριστερά, χωρίς ακριβή συμμετρία και κάπως τυχαία, ανάλογα με τη σειρά των θανάτων, από τα ταφικά ανάγλυφα των μελών της οικογένειας, στα οποία ο νεκρός φαίνεται να συναντιέται πέρα από το θάνατο με τους συγγενείς του. Τις δύο γωνίες της όψης του περιβόλου τις στολίζουν, σε συμμετρική διάταξη, μαρμάρινα αγγεία (συνήθως μνημειώδεις απομιμήσεις ληκύθων). Τη θέση των αγγείων παίρνουν καμιά φορά δύο λιοντάρια ή σκύλοι, ακοίμητοι φύλακες του τάφου, σπανιότερα τοξότες, αλλά και μοιρολογίστρες ή σειρήνες. Είναι φανερό -και κατά κάποιο τρόπο αυτονόητο- ότι το ταφικό μνημείο είχε τότε, όπως και σήμερα, διπλή λειτουργία. Από τη μια πλευρά δηλώνει την παρουσία του νεκρού και διαιωνίζει τη σχέση του με τους συγγενείς, ενώ από την άλλη με τον πλούτο του διακηρύσσει τη θέση του -και τη θέση των απογόνων του- στην αθηναϊκή κοινωνία. Παρά την επιδεικτική διάταξη των στηλών στην πρόσοψη του μνημείου (δεν είναι λίγες οι μεταγενέστερες επιγραφές που απευθύνονται στο διαβάτη), οι σκηνές στολισμού τους με ταινίες, στεφάνια και αγγεία (κυρίως ληκύθους) δεν αφήνουν αμφιβολία για την άμεση σύνδεση τους, ως κέντρου της λατρείας του νεκρού, με τον τάφο του, που συνήθως βρίσκεται πίσω ή δίπλα.

Το Μουσείο του Πειραιώς διαθέτει μια εξαιρετική συλλογή ταφικών στηλών και μαρμάρινων ταφικών αγγείων, λουτροφόρων και ληκύθων. Πρόκειται για μνημεία μιας τέχνης αστι-

κής θα λέγαμε σήμερα, πιο οικείας και πιο ταιριαστής στον πληθυσμό αυτής της πόλης από τα μεγάλα γλυπτά του θρησκευτικού κέντρου της Αθήνας. Αποτελεί για το λόγο αυτό δυστύχημα ότι η τυχαία, ανεξάρτητη από ανασκαφές, προέλευση του μεγάλου μέρους των σωζόμενων στηλών είχε ως συνέπεια τη διάσπαση του ταφικού ευρήματος, έτσι ώστε συχνά να είναι άγνωστο ποια στήλη επέστεφε τους τάφους με τα κτερίσματα από τις ανασκαφές στα νεκροταφεία του Πειραιά, της Τετραπόλεως των γύρω δήμων και της παραλίας έως τις Αλές Αιξωνίδες (Βούλα) που φυλάσσονται στο Μουσείο.

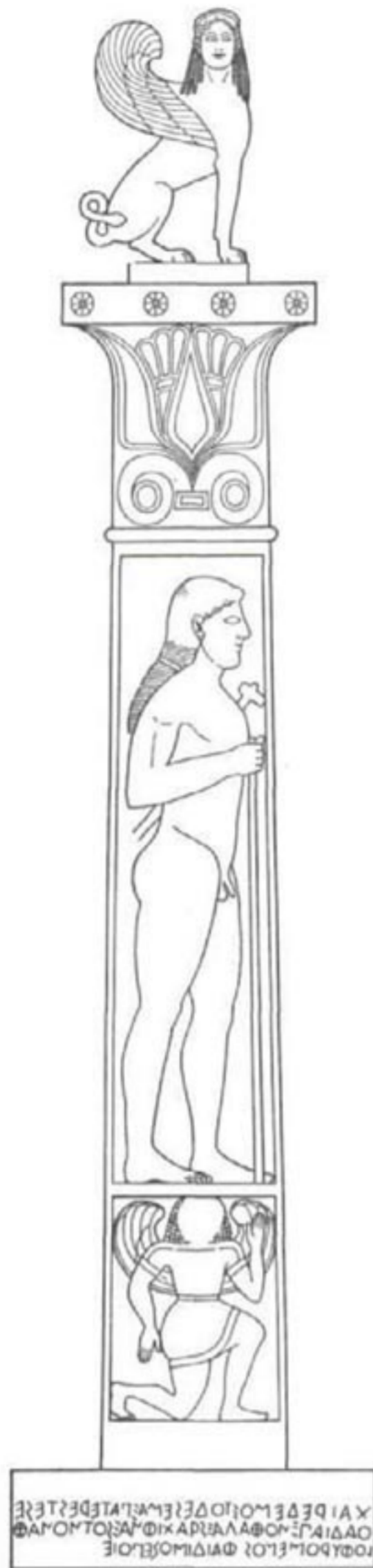
Το σήμα -απλή ή ανάγλυφη στήλη, πλάκα ή άγαλμα που δηλώνει την παρουσία του νεκρού-, συνδεδεμένο καθώς είναι με τους πιο ενδόμυχους φόβους και τη βαθιά ελπίδα του ανθρώπου για το ξεπέραςμα του θανάτου, αποτέλεσε μια από τις αρχαιότερες μορφές της τέχνης.

Το Μουσείο δεν έχει να επιδείξει κανένα από τα μνημεία της αριστοκρατικής τέχνης του 6ου αι. που βρίσκουν ένα απότομο τέλος με την απαγόρευση της ταφικής πολυτέλειας από τον Κλεισθένη στα 510 π.Χ. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο κορμός της σφίγγας από τη Γλυφάδα, από την επίστεψη μιας αρχαϊκής επιτύμβιας στήλης, μια ισχυρή αναφορά στον δαιμονικό κόσμο των νεκρών. Η σφίγγα, όπως αλλού το λιοντάρι που παριστάνεται ξαπλωμένο πάνω στον τύμβο, αποτελεί συγχρόνως τον δαιμονικό φύλακα του κάτω κόσμου και την υπόμνηση της επικίνδυνης απόστασης που μας χωρίζει από τη σφαίρα όπου πλέον βρίσκεται ο νεκρός.

Στο ανθέμιο, που την αντικαθιστά ήδη από τον 6ο αι., βλέπουμε αντίθετα να γλυκοχαράζει η νέα ελπιδοφόρα αντίληψη μιας φυσικής δύναμης, που μέσα από τον κύκλο των θανάτων και των γεννήσεων ανανεώνεται αιώνια. Η ανθεμωτή στήλη, που θα αποτελέσει έκτοτε το οικογενειακό ή ατομικό σήμα στο κέντρο του περιβόλου, εκφράζει τη νέα δημοκρατική αντίληψη του ταφικού μνημείου. Ένα ώριμο δείγμα της κλασικής ομορφιάς του τύπου αυτού προσφέρει η στήλη ενός μετοίκου από την Πύρρα της Λέσβου, που βρέθηκε πρόσφατα κοντά στην πύλη της Ηετιωνείας. Πάνω στο μπλε φόντο γράφεται το ντελικάτο σχήμα ενός γλυπτού ανθεμίου και της άκανθας, ενώ το κρινάκι ανάμεσα στους έλικες αποδίδεται με χρώμα (εικ. 402). Στο ίδιο πνεύμα, της απλής ανθεμωτής στήλης, εντάσσεται ως ειδική παραλλαγή και η νεότερη τριγωνική βάση από το Αιγάλεω (εικ. 403). Είναι άγνωστο αν πρόκειται για ένα μνημείο πεσόντων, αν και τούτο καθιστά πιθανό η τριγωνική μορφή και κυρίως η διακόσμηση της επίστεψης με μία περικεφαλαία στο μέσον της κάθε πλευράς, ο λόφος της οποίας σχηματοποιείται σε ένα ελικωτό κόσμημα.

Ο τύπος της απλής ανθεμωτής στήλης συνοδεύει σε ήσσονα ήχο τη θαυμαστή εξέλιξη του επιτύμβιου ανάγλυφου και επιβιώνει του θανάτου του το 317 π.Χ.

Η επιτύμβια στήλη του Παγχάρους, γιου του Λεωχάρους (εικ. 408), αποτελεί το αποκορύφωμα της εξέλιξης της ταφικής στήλης, ένα δείγμα μοναδικό για το ύψος (3.50 μ.) και το διάκοσμο του, που, όπως πιθανόν και το λιοντάρι του Μοσχάτου, στόλιζε τον τάφο ενός από τους Αθηναίους που σκοτώθηκαν στη Χαιρώνεια το 338 π.Χ. Διατηρεί τον καθιερωμένο από τον 6ο ήδη αιώνα τύπο της μακρόστενης ανθεμωτής στήλης, με δύο ρόδακες και το όνομα του νεκρού. Στη θέση που οι κοινές σύγχρονες στήλες φέρουν σε έγκοιλο κάποια παράσταση δεξίωσης ή νεκροδείπνου απεικονίζεται εδώ ο ηρωικός θάνατος του Παγχάρους. Από τη μάχη δίνεται μόνο μία σκηνή. Ο νεκρός δεν ταυτίζεται -παρά την «ηρωική» γυμνότητα- με τον νεκρό που ποδοπατάει το άλογο (η ταπεινωτική αυτή στάση δεν ταιριάζει στην αρχαία αντίληψη του ηρωικού θανάτου), αλλά με τον οπλίτη που αντιμετωπίζει όρθιος τον επιτιθέμενο από δεξιά ιππέα. Όπως δείχνει η κόμμωση και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, που τόσο θυμίζουν προσωπογραφίες του Αλεξάνδρου, ο αντίπαλος του Παγχάρους πρέπει να ήταν Μακεδόνας, και



Αναπαράσταση στήλης
περί το 560 π. Χ

Αττικές αρχαϊκές στήλες



Στήλη Νέας Υόρκης
περί το 525 π. Χ.

ο ίδιος ένας από τους χίλιους Αθηναίους οπλίτες νεκρούς της τελευταίας εκείνης μεγάλης μάχης για την ελληνική ελευθερία. Τούτο πιστοποιεί και η γραπτή -μόλις διακρινόμενη- παράσταση της δεξιώσεως του οπλίτη, στο σώμα της λουτροφόρου, στο κάτω μέρος της στήλης. Η επίστεψη λείπει, και δεν διακρίνονται ίχνη στερέωσης της. Μια ιδέα για την ενδεχόμενη μορφή της δίνει το σύγχρονο πλούσιο ανθέμιο που εκτίθεται δίπλα.

Η λουτροφόρος που κοσμεί το κάτω μέρος της στήλης του Παγχάρους, το αγγείο του γαμήλιου -αλλά συγχρόνως και του νεκρικού- λουτρού, που συνοδεύει τον αρχαίο άνθρωπο στο πέρασμα σε μια νέα ζωή, στο γάμο όπως και στο θάνατο, συνηθίζεται σε τάφους νέων που πέθαναν πριν από το γάμο (Δημοσθ. 44.18). Συχνά αποδίδεται ανάγλυφη είτε ως δευτερεύον -όπως στη στήλη του Παγχάρους- είτε ως το βασικό στοιχείο της επιτύμβιας στήλης, καμιά φορά ως το κέντρο μιας εξόχως διακοσμητικής σύνθεσης, όπως στην αετωματική στήλη ενός νέου (εικ. 414), όπου οι λαβές της λουτροφόρου κοσμούνται με δύο νέους με λαγοβόλα σε χορευτική στάση, που θυμίζουν έργα αποδιδόμενα στον σύγχρονο γλύπτη Λεωχάρη. Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση προσφέρει η τυπική ανθεμοτή στήλη (εικ. 410) των δύο αδελφών (;) Σωσιμένη και Σωκράτη από το δήμο Άθμονον, όπου πάνω στην ανάγλυφη λουτροφόρο εικονίζεται μία χους, το συνηθισμένο δώρο που δινόταν στα παιδιά στις Χοές, τρίτη ημέρα των Ανθεστηρίων. Έχει για το λόγο αυτό υποθεθεί ότι τα αγγεία συμβολίζουν την ηλικία των νεκρών, ότι δηλαδή ο πρώτος πέθανε άγαμος και ο δεύτερος ενώ ήταν ακόμα παιδί.

Σε πολλές περιπτώσεις η λουτροφόρος θα πάρει τη θέση της στήλης, όπως στην περίπτωση του Λύσιδος και του (άγαμου) γιου του Τιμοκλείδη, στην οποία θα επανέλθουμε. Δεν είναι γνωστό αν η κομψή λουτροφόρος του Μουσείου, ο ώμος της οποίας είναι κεντημένος με το πλέγμα μιας λεπτότατης φυτικής διακόσμησης, κάλυπτε τον τάφο ενός νεαρού (σ' αυτή την περίπτωση το όνομα του νεκρού θα αναγραφόταν στη βάση) ή εάν εδώ έχουμε απλώς ένα ωραίο δείγμα από τα διακοσμητικά μαρμάρινα αγγεία, μεταφορά σε μάρμαρο πραγματικών πήλινων ταφικών αγγείων, που στολίζουν συχνά τις γωνιές του περιβόλου, όπως η συγγενική ως προς τον τρόπο διακόσμησης μαρμάρινη λήκυθος που εικονίζεται μαζί της. Πιο σπάνια είναι η περίπτωση της μαρμάρινης οινοχόης (εικ. 411) με στεφάνι κισσού γύρω από το λαιμό και παράσταση δεξίωσης σκαλισμένη πάνω στις ραβδώσεις του αγγείου. Η οινοχόη είναι φανερό ότι κινείται σε ένα χώρο όπου οι γενικές αναφορές στην αιώνια αναγέννηση της φύσης παίρνουν συγκεκριμένη διονυσιακή χροιά, γεγονός που κάνει πιθανή την υπόθεση μιας στενότερης σύνδεσης του νεκρού με τη λατρεία του Διονύσου. Κοινότερες είναι παραστάσεις σε έγκοιλο που συνήθως διακοσμούν τις μαρμάρινες λουτροφόρους και ληκύθους αναπαράγοντας, ιδιαίτερα στον 4ο αι. π.Χ., σε λιτότερη γλώσσα αλλά και με μεγαλύτερη καμιά φορά ελευθερία, το μήνυμα των επιτύμβιων ανάγλυφων. Σπάνια είναι -σε αντίθεση με τις γραπτές παραστάσεις των λευκών ληκύθων- η αναπαράσταση εδώ του ίδιου του τάφου με τη νεκρή καθισμένη στο έδαφος στα πόδια του μνημείου να δέχεται την επίσκεψη μιας συγγενούς που τη συνοδεύει η θεραπαινίδα της, στην οποία μια τεχνική λεπτομέρεια, η ένθετη στήλη, δίνει πρόσθετο ενδιαφέρον (εικ. 407).

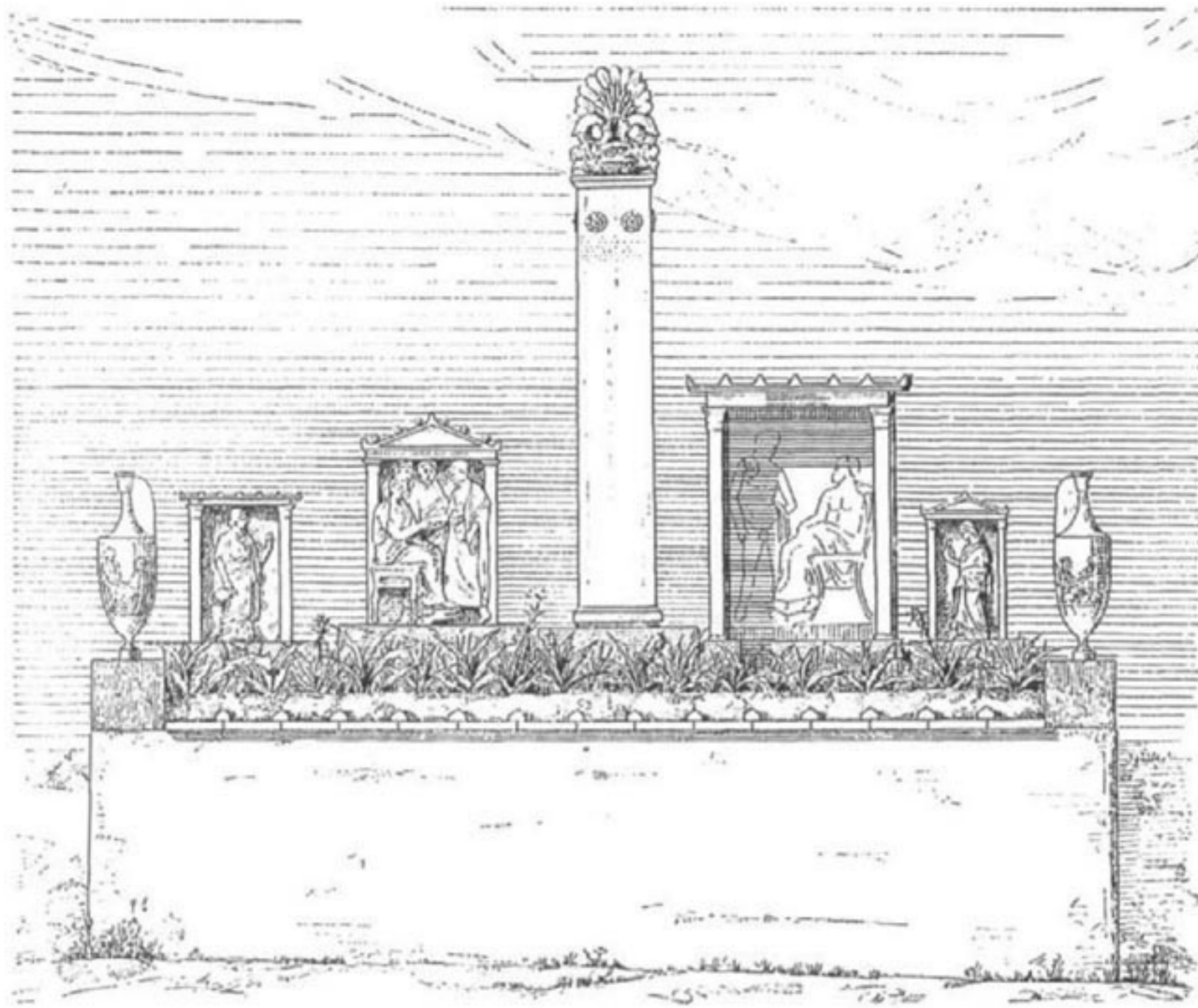
Τη βασική ιδέα της ανανέωσης της ζωής, που υπαινίσσονται τα ανθέμια και οι διονυσιακές αναφορές, θα δηλώσει με σαφέστερο τρόπο το συμμετρικό μοτίβο των «κερατιζόντων» τράγων που, ως επίστεψη σε δύο στήλες, πλαισιώνουν το γραπτό, μόλις διακρινόμενο, ανθέμιο και τον κάρναρο, σύμβολο της υπόσχεσης αιωνιότητας του αναγεννώμενου θεού Διονύσου (εικ. 412,413). Από τα μέσα του 4ου αι. επανεμφανίζονται, ως εκφραστές της δύναμης της φύσης, έστω και αν ο δαιμονικός τους χαρακτήρας έχει πλέον υποχωρήσει, τα ζευγάρια των απειλητικών λιονταριών

που πλαισιώνουν τους περιβόλους του 4ου αι. π.Χ., ενώ τη σύνδεση με το υπερέραν την αποκαθιστά στην πίστη της στήλης η παράξενα ερωτική μορφή της σειρήνας, μέσα από την οποία αντηχεί η μυστική μουσική της μακρινής χώρας των θεών, που καλεί τους νεκρούς σε έναν άλλο κόσμο (εικ. 415-416).

Στην τελευταία περίοδο της εξέλιξης του ταφικού μνημείου αυτά τα δυνατά ζωικά σύμβολα τείνουν να εκπροσωπήσουν τον νεκρό αντικαθιστώντας τη στήλη. Από την περίοδο αυτή προέρχεται το κολοσσικό, καθιστό λιοντάρι του Μοσχάτου (εικ. 417), ένας τύπος που (σε μικρότερη κλίμακα) εντάσσεται στη σειρά των παλαιότερων ή σύγχρονων μνημείων της Αμφίπολης και της Χαιρώνειας. Χαρακτηριστικό δείγμα των καιρών είναι ότι εδώ δεν πρόκειται για ένα δημόσιο σήμα, αλλά για ιδιωτικό μνημείο της ανδρείας του συγκεκριμένου νεκρού. Ανάλογο είναι το πνεύμα που διέπει και τον αετό (εικ. 418). Το περήφανο πτηνό απλώνει τα φτερά και στρέφει απειλητικά το κεφάλι με τα βαθουλωμένα «σκοπαδικά» μάτια στο φίδι που έχει σηκωθεί να το δαγκώσει οι προσπάθειες του όμως είναι μάταιες, γιατί το σώμα του βρίσκεται ήδη στα νύχια του αετού. Πρόσθετες ήσαν οι άκρες των φτερών και το σώμα του φιδιού. Η εμφάνιση του αετού με το φίδι, «οιονός» (θείο σημάδι) ήδη στον Όμηρο, αποτελούσε την κατάλληλη πίστη για το μνημείο κάποιου μάντη. Με το ύφος του και την ελεύθερη, ρεαλιστική απόδοση των φτερών, το έργο προαναγγέλλει το ύφος της ελληνιστικής εποχής.



Σφίγγα, πίστη αρχαϊκής στήλης από τη Γλυφάδα.



Αναπαράσταση ταφικού περιβόλου.





403 Τριγωνική επίστεψη τρίπλευρης επιτύμβιας στήλης από μνημείο πεσόντων, β' μισό του 4ου αι. π.Χ., από το Αιγάλεω. Ενδιαφέρουσα σύνθεση τον φυτικού κοσμήματος με το πολεμικό στοιχείο.



404 Ανθεμωτη επίστεψη επιτύμβιας στήλης, από το βόρειο νεκροταφείο του Πειραιώς, μετά τα μέσα του 4ου αι. π. Χ.



405



406

405 Επιτύμβια λήκυθος με φυτικό διάκοσμο στη λαβή.

406 Επιτύμβια λουτροφόρος με πλούσιο φυτικό διάκοσμο στον ώμο.

407 Επιτύμβια λήκυθος με σπάνια παράσταση επίσκεψης στον τάφο, α' μισό του 4ου αι. π.Χ.



407

285



286

408



409

408 - 409 Υπερμεγέθης επιτύμβια στήλη του Παγγάρους, γιου του Λεωχάρους, πιθανώς ενός από τους νεκρούς της Χαιρώνειας (338 π. Χ.). Σκηνή σύγκρουσης του Αθηναίου οπλίτη με τον Μακεδόνα ιππέα.

287



Σ Ω Σ Ι Μ Ε Ν Η Σ
Α Θ Μ Ο Ν Ε Υ Ψ
Σ Λ Κ Ρ Α Τ Η Ψ
Α Θ Μ Ο Ν Ε Υ Ψ



411

410 Επιτύμβια στήλη του Σωσιμένη και του Σωκράτη από το Δήμο Αθμονον. Η λουτροφόρος και η χους αναφέρονται στην ηλικία των δύο αδελφών.

411 Μαρμάρινη ανάγλυφη επιτύμβια οinoχόη με παράσταση δεξίωσης.



412

413



412 Επίστεψη αττικής επιτύμβιας στήλης με παράσταση δύο κερατιζόντων τράγων. Στη μέση γραπτό (μόλις διαφαινόμενο) ανθέμιο, β' μισό του 4ου αι. π.Χ.

413 Επίστεψη στήλης με δύο κερατιζόντες τράγους' στη μέση ο διονυσιακός κάνθαρος. Από το βόρειο νεκροταφείο των Πειραιώς, β' μισό του 4ου αι. π.Χ.

414 Επιτύμβια στήλη με ανάγλυφη λουτροφόρο, β' μισό του 4ου αι. π.Χ.





415



416

415, 416 Ζεύγος λεόντων από ταφικό περίβολο του 4ου αι. π.Χ.

293



294

417



418

417 Υπερφυσικός μαρμάρινος λέων. Σήμα ενός τάφου από την οδό Πειραιώς στο Μοσχάτο, μετά τα μέσα του 4ου αι. π. Χ.

418 Σύμπλεγμα αετού με φίδι, πιθανόν το σήμα τάφου κάποιου μάντη, τέλος του 4ου αι. π.Χ.





Βάση ταφικής στήλης.

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΜΒΙΑΣ ΣΤΗΛΗΣ

ΟΙ ΕΠΙΤΥΜΒΙΕΣ ΣΤΗΛΕΣ υπήρξαν το βασικό μέσο της αισθητικής έκφρασης και της αντίληψης του αρχαίου Αθηναίου για τη ζωή και το θάνατο. Μέσα από τη μοναδική σε ποιότητα και σε ποικιλία συλλογή των επιτύμβιων ανάγλυφων του Μουσείου δίνεται η εικόνα της εξέλιξης του είδους, από την αναγέννηση του στα εργαστήρια που δημιουργήθηκαν στην Ακρόπολη γύρω από τον Φειδία και τους μαθητές του έως το βίαιο τέλος του το 317 π.Χ. Μια τομή στην εξέλιξη, που τοποθετείται γύρω στα μέσα του 4ου αι., φαίνεται να χωρίζει δύο κόσμους: απέναντι στην -διάχυτη στην αίθουσα των ανάγλυφων της πρώτης περιόδου (420-350 π.Χ.)- αίσθηση μιας γαλήνιας αποδοχής του θανάτου του νέου, της κοπέλας ή της μητέρας που χάθηκε στον τοκετό, δεν μπορεί παρά να ενοχλήσει η -ήδη ελληνιστική- υπερβολή στην επίδειξη του πάθους και του πλούτου που χαρακτηρίζει την τέχνη του ανάγλυφου, όπως και την κοινωνική πρακτική της αθηναϊκής κοινωνίας από το 350 έως το 317 π.Χ. Στην προσέγγιση που επιχειρείται εδώ ακολουθούμε διπλή πορεία, εξετάζοντας πρώτα τη θεματική και στη συνέχεια τη μορφολογική εξέλιξη της επιτύμβιας στήλης.

Η θεματική των στηλών

Στο νέο ξεκίνημα της, η αρχαία στήλη-σήμα αναπτύσσεται σε πλάτος και εξελίσσεται σε ένα χώρο της αφήγησης για τον νεκρό, με κύρια έμφαση στους οικογενειακούς δεσμούς του. Μέσα από την εικόνα του πόνου και της λατρείας -εγγύησης της συνέχειας της οικογένειας (ανθρωπολογικά στοιχεία που συνδέουν την αρχαιότητα με τη σημερινή εποχή)- ανοίγεται η προοπτική μιας άλλης σχέσης με το θάνατο. Η εικόνα του νεκρού, αυτή που οι συγγενείς και οι φίλοι θα κρατήσουν μέσα τους, δεν έχει να κάνει με τα τυχαία, ατομικά χαρακτηριστικά του εκείνου που επιβιώνει είναι -όπως στο όνειρο- η ωραία ανάμνηση του και η αίσθηση της δαιμονικής δύναμης που τον περιβάλλει.

Ως ατομικά μνημεία, οι στήλες στήνονται με την ευκαιρία ενός θανάτου και φέρουν συνήθως ένα όνομα. Ο νεκρός κατέχει κεντρική θέση, παριστάνεται μεγαλύτερος από τους άλλους και είναι συνήθως καθισμένος - πολλές φορές μάλιστα ενθρονισμένος. Το κεφάλι του είναι καμιά φορά στραμμένο μπροστά και το βλέμμα του απόμακρο. Το συνηθισμένο εικονογραφικό πλαίσιο, η συνηθισμένη παράσταση, είναι αυτή του χαιρετισμού, της «δεξίωσης», μια σκηνή ήρεμης συνύπαρξης, ενός σιωπηρού διαλόγου των ζωντανών με τους αγαπημένους τους νεκρούς, ο οποίος τους ενώνει σε έναν κοινό χώρο, πέρα από τη ζωή και το θάνατο, και συγχρόνως τους κρατά χωρισμένους. Τούτο επιτρέπει για πρώτη φορά τη ρεαλιστική έκφραση συναισθημάτων, όμως τόσο το πένθος των συγγενών όσο, κυρίως, η εσωτερική αποστασιοποίηση του απόμακρου νεκρού, διαποτίζουν την οικογενειακή σκηνή με την αίσθηση του θανάτου.

Την πρώτη θέση -αν και έχει χαθεί η ανδρική αποκλειστικότητα της αρχαϊκής εποχής- την κατέχει ακόμη ο πολίτης της Αθήνας, είτε είναι ο ίδιος ο νεκρός είτε -συχνότερα- αυτός που αποχαιρετά τον νεκρό, τη νιόπαντρη γυναίκα του και τον νεαρό γιο του ή κάποιο συγγενή. Καμιά φορά είναι ο νεκρός παππούς που υποδέχεται το στρατιώτη εγγονό του. Η απόδοση είναι ιδεαλιστική, εμπνευσμένη από τους ήρωες των φυλών της ζωφόρου του Παρθενώνα: ο Αθηναίος αστός φορά το ιμάτιο, έχει κοντά μαλλιά και κοντό περιποιημένο γένι, και στηρίζεται στη βακτηρία, όπως συνηθίζει στις μακρές συζητήσεις στην αγορά (εικ. 419). Ευτυχισμένος είναι εκείνος που, γέρος πια, έχει στο προσκεφάλι του ολόκληρη την οικογένεια, όπως στη μικρή επιτύμβια στήλη (εικ. 424), όπου η τυπική σκηνή της δεξίωσης συμπληρώνεται με την πομπή των συγγενών, που θυμίζει τον τύπο των αναθηματικών ανάγλυφων.

Ιδιαίτερα αισθητή είναι ωστόσο στά κλασικά -σε σύγκριση με τα αρχαϊκά- αττικά ανάγλυφα η παρουσία της γυναίκας, που παριστάνεται είτε ως ανύπαντρο κορίτσι είτε ως νέα παντρεμένη γυναίκα στο σχήμα της ανακάλυψης (ανασηκώνοντας το πέπλο), και συχνά ως μητέρα. Η γυναίκα, κυρία του σπιτιού, αποδίδεται συνήθως καθισμένη να δέχεται το χαιρετισμό του άντρα της ή μιας συγγενούς· σπάνια θα συναντήσουμε τη νεκρή μαζί με τον νεκρό γιο της. Ο χωρισμός της σφαίρας της νεκρής από εκείνη των ζωντανών εμφανίζεται ήδη από τις αρχές του αιώνα με τη στροφή της γυναίκας, όπως της Φιλούς, στο θεατή (εικ. 450). Αυτό, πριν από τα μέσα του 4ου αι. αιώνα παίρνει μορφή δραματική, όπως σε ένα κάπως άτεχνο ανάγλυφο του Μουσείου, όπου η προσοχή της συγγενούς φαίνεται προσηλωμένη με ιδιαίτερη ένταση σε ένα άπιαστο όραμα της νεκρής, η οποία έχει στραμμένο το κεφάλι της κατενώπιον προς το θεατή.

Πολύ πιο συχνά η νεκρή είναι βυθισμένη στον εαυτό της, όπως σε μερικές από τις καθημερινές, γνωστές από τις παραστάσεις των αγγείων, σκηνές του γυναικωνίτη όταν η νεαρή γυναίκα κοιτάζεται στον καθρέφτη, ή στολίζεται με τη βοήθεια της θερααινίδας που φέρνει την πυξίδα με τα κοσμήματα, μια ταινία ή ένα περιδέραιο. Εδώ ανήκει η επιτύμβια στήλη μιας νεαρής γυναίκας με μικρή θερααινίδα, από την αρχαία Αιξωνή (εικ. 428), ένα από τα σημαντικότερα έργα της πρώτης δεκαετίας του 4ου αι. π.Χ. Η κλίση και η μορφή του σχεδόν ολόγλυφου προσώπου, όπως και η συγκρατημένη στάση του κορμού, αποπνέουν την κλασική καθαρότητα των περιγραμμάτων και τη γαλήνη της καλύτερης αττικής τέχνης. Στην ίδια καλλιγραφική παράδοση εντάσσεται και το παιχνίδι των χεριών των δύο μορφών γύρω από το χαμένο κέντρο του περιδέραiou. Πουθενά ωστόσο η γυναίκα δεν φαίνεται πιο απελπιστικά αποκλεισμένη από τον έξω -τον γήινο- κόσμο όσο στο ανάγλυφο με τη δούλη που της προσκομίζει το τεράστιο καλάθι με το μαλλί, αναφορά σε μια πραγματικότητα που δεν έχει πλέον κανένα νόημα γι' αυτή

(εικ. 429, 430). Ακόμη και σε σκηνές όπως αυτή της γνωστής στήλης του αποχαιρετισμού, για την οποία θα ειπωθούν περισσότερα πιο κάτω, η εσωτερική απομάκρυνση της νεκρής αναγνωρίζεται -διακριτικά αποτυπωμένη κάτω από το πάθος των χειρονομιών- στην έκφραση του προσώπου και στον χαλαρό, σχεδόν άνευρο τρόπο που κρατά το χέρι της μητέρας της.

Αλλιώς, τραγική, πιο ανθρώπινα δραματική, είναι η απομόνωση που νιώθει η νεκρή μητέρα αφήνοντας ορφανό το παιδί της. Η αρχαία τέχνη, που τόσο εύκολα κατηγορήθηκε για ιδεαλισμό και αδιαφορία απέναντι στα κοινά συναισθήματα, έχει πολλά να πει, στη σεμνή



Επιτύμβια στήλη από τον Πειραιά.

γλώσσα των επιτύμβιων ανάγλυφων, για τον ανεξήγητο στα μάτια του παιδιού χωρισμό. Ο τοκετός, η αιτία, κοινότατη ως τη σύγχρονη μας εποχή, τόσων γυναικείων θανάτων, σπάνια δείχνεται, όπως σπάνια γενικά είναι η παράσταση του θανάτου στην αρχαία τέχνη ή στην τραγωδία. Κοινότερες είναι οι παραστάσεις αυτές στη γλώσσα των μαρμάρινων αγγείων, όπως στη λήκυθο με τη μισοξαπλωμένη γυναίκα που απλώνει απελπισμένα τα χέρια για να πιαστεί από τη ζωή, που σβήνει. Καμιά φορά η αναφορά στη γέννα ως την αιτία του θανάτου δηλώνεται με την εικόνα της θεραπεινίδας που κρατά ή -όπως στη στήλη της Βυζαντίας Ειρήνης- φέρνει στη νεκρή το νεογέννητο. Στη λήκυθο (εικ. 434), η «Νικοστρατη, γυνή αρίστη» με την ατημέλητη εμφάνιση της λεχούς κοιτάζεται για τελευταία φορά στον καθρέφτη, ενώ το ορφανό πια παιδάκι -δίπλα στον απρηγόρητο πατέρα ή αλλού μόνο του- σηκώνει απελπισμένο τα χέρια στο όραμα της χαμένης μάνας. Μετά από πολλά χρόνια, ο γέρος, εκατοντάχρονος πια, Λιττίας θα ζητήσει από τα παιδιά του να απεικονίσουν στον τάφο του τη στιγμή που αποχαιρετούσε την κόρη και

μαζί την εγγονή του, τη μικρή Χοίρινη (εικ. 433). Παρόμοιες σκηνές στον ανδρικό κόσμο προσφέρει η σχέση του πατέρα με το γιο ή του παππού με τον εγγονό. Στο ανάγλυφο του Ιππόμαχου και του Καλλία, ο πατέρας κοιτά στο κενό αναζητώντας τη χαμένη μορφή του γιου, ο οποίος από τον κόσμο που βρίσκεται γέρνει λυπημένος στον πατέρα του. Σ' αυτό το βάθεμα, την εξατομίκευση του ψυχικού χώρου χρωστάμε και τις πρώτες απόπειρες απόδοσης προσωπικών χαρακτηριστικών, όπως στο ταπεινό ανάγλυφο ανδρός (εικ. 438), για τον οποίο ένα επίγραμμα μας πληροφορεί ότι τον έναν του γιο τον έχασε όσο ζούσε, ενώ τον άλλο τον υποδέχθηκε ο ίδιος στον Άδη: «ανδρών ένθάδε κείται, ός αύτου τον μέν υιόν άποφθίμενον, τόν δ' ύπέδεκτο θανών». Τη σεβάσμια ηλικία του θανόντος όπως και εκείνη του εκατοντάχρονου Λιττία τη δηλώνει διακριτικά το απογυμνωμένο μέτωπο, ενώ, αντίθετα, σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου ο κλασικός γλύπτης θα επέμβει σε ένα γυναικείο πρόσωπο σηματοδοτώντας το εκ των υστέρων με τις βαθιά χαραγμένες ρυτίδες και τον ζαρωμένο λαιμό (εικ. 437).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εξέλιξη της αθηναϊκής ευαισθησίας έχει η παρουσία στις στήλες του παιδιού ή του νεαρού αθλητή. Ο λόγος είναι διπλός: η θλίψη για τη νεαρή ζωή που χάθηκε, αλλά ακόμη περισσότερο η αγωνία για το μέλλον του γένους, που αυτό εκπροσωπούσε. Σε αντίθεση με τις ταφικές στήλες των μεγάλων, αλλά σε αντιστοιχία με τις στήλες των νεαρών αθλητών, τα παιδάκια (ιδιαίτερα τα αγοράκια) παριστάνονται κατενώπιον, συνήθως μόνα, χωρίς συγγενείς να τα αποχαιρετούν, με το αγαπημένο τους παιχνίδι ή το ζωάκι τους, κλεισμένα μέσα στη θλίψη του θανάτου. Είναι τα δίδυμα αγοράκια, ο Μόσχος και ο Κράτης, μιας μαρμάρινης ληκύθου (εικ. 440), το ύψος των οποίων (κατά πολύ μεγαλύτερο από εκείνο των γονέων τους, που απλώς τα πλαισιώνουν), μαρτυρεί μια υποσυνείδητη τάση αφηρωισμού τους ως νέων Διοσκούρων, ενώ τα ίδια μας κοιτούν με απορία, κρατώντας αδιάφορα το παιχνιδάκι τους, και το αγαπημένο σκυλάκι προσπαθεί μάταια να αποσπάσει τη προσοχή τους. Είναι το κοριτσάκι που σκύβει θλιμμένο στην κούκλα του (εικ. 436) ή σφίγγει στην αγκαλιά τον κατοικίδιο φίλο της, ένα πουλί ή ένα σκυλάκι. Είναι τέλος ο νεαρός Φυρκίας με τη λύρα και ένα λαγουδάκι στα χέρια -τα δύο πράγματα που όσο ζούσε τον χαροποιούσαν-, ο οποίος τώρα σκύβει σε μια σιωπηλή συνομιλία με τη νεκρή μητέρα του (εικ. 421). Σ' αυτόν, και όχι στην ίσως προ πολλού πεθαμένη Νικοβούλη, απευθύνεται το επίγραμμα του απαρηγόρητου πατέρα: «κεῖσαι πατρι γόνον δούς Φυρκία, εἴ δέ τις ἔστι / τέρψις ἐν ἡλικίαι, τήνδε θανών ἔλιπες». Είναι αυτά τα παιχνίδια, που συναντήσαμε ως κτερίσματα των παιδικών ταφών, τα οποία αποτελούν τον πιο σίγουρο οδηγό στην ψυχή και τον κόσμο του παιδιού.

Την αφορμή για μερικές από τις πιο συγκλονιστικές σκηνές νεκρικής απομόνωσης -και για μερικά από τα ωραιότερα ανάγλυφα- τη δίνει πάντα, από τα αρχαϊκά χρόνια, ο αδόκητος θάνατος του νέου, το γεγονός που περισσότερο από κάθε άλλο συνταράσσει την οικογένεια. Ο νέος παρουσιάζεται ως αθλητής, συνήθως μόνος, καμιά φορά συνοδευόμενος από τον γέροντα παιδαγωγό του. Η στροφή στο θεατή, η ηρωική γυμνότητα -και οι ηρωικές στάσεις που χαρακτηρίζουν την εικόνα αυτών των νέων αθλητών- αποτελούν ενδείξεις μιας -ανομολόγητης- πρόθεσης αφηρωισμού του νέου που, καθώς δεν πρόλαβε να αφήσει πίσω του παιδιά να τον τιμήσουν μετά θάνατον, περιμένει εκεί να τιμηθεί από τους περαστικούς διαβάτες.

Εξέλιξη της μορφής της στήλης

Αποφασιστικά σημεία στην εξέλιξη της τέχνης και ειδικά του τύπου του επιτύμβιου ανάγλυφου αποτέλεσαν οι τομές των αρχών και των μέσων του 4ου αι. π.Χ.

Η πρώτη σηματοδοτείται από μια σειρά ανάγλυφων εξαιρετικής τέχνης, που χρονολογούνται λίγο πριν και λίγο μετά το γύρισμα του αιώνα. Στις στήλες αυτές μπορούμε να παρακολουθήσουμε βήμα προς βήμα μια εξέλιξη που, μέσα από την ανάπτυξη της πλαστικότητας των μορφών και το ταυτόχρονο βάθεμα του φυσικού και του ηθικού (συναισθηματικού) χώρου της σύνθεσης, θα οδηγήσει στην απελευθέρωση τους από το δομικό πλαίσιο της στήλης. Στη στήλη της Νικησούς (420-410 π.Χ.), που διατηρεί τον αρχαίο τύπο της ανθεμωτής ανάγλυφης στήλης, η μορφή της παιδίσκης με τη χήνα έχει ανεξαρτητοποιηθεί από το σώμα της στήλης, είναι σαν να στέκεται μπροστά της, επικαλύπτοντας με το κεφάλι το ανθέμιο (εικ. 445). Από τα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου χρονολογείται και η στήλη των νέων οπλιτών Χαιρεδήμου και Λυκέα, από τη Σαλαμίνα (εικ. 446). Τους δύο νέους, που αναπόφευκτα φέρνουν στο νου τους Διόσκουρους, τους ενώνει όχι η χειραψία ή κάποια χειρονομία, αλλά -ως πλαστική μεταφορά της κοινής τους μοίρας- ο ρυθμός της παράλληλης πορείας. Τη σημασία της μορφής του πρώτου πλάνου, όπου είναι φανερή η επίδραση του πελοποννησιακού τύπου του Δορυφόρου του Πολυκλείτου, την υπογραμμίζει η ηρωική γυμνότητα, η έξαρση της πλαστικότητας και το άνοιγμα της στο χώρο, μπροστά στον ντυμένο σύντροφο ή αδελφό, που δεν ξεχωρίζει από το βάθος του ανάγλυφου. Το αρμονικό περίγραμμα φαίνεται ωστόσο να κρατά και τις δύο μορφές δέσμιες της πλάκας, της οποίας αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα, όπως ακριβώς και το άγαλμα του 5ου αι. π.Χ. είναι κλεισμένο στον συγκεκριμένο πλαστικό χώρο που ορίζει η στάση του ή ο πολίτης στο χώρο της πόλης. Στον ίδιο χώρο κινείται και η στήλη ενός νεαρού ηθοποιού από τη Σαλαμίνα (εικ. 447). Η πλαστική αντίληψη της μορφής, το περίγραμμα του προσώπου και η κόμμωση έχουν στενές ομοιότητες με τη -σύγχρονη- στήλη του Χαιρεστράτου και του Λυκέα. Ο νεκρός, που είναι άγνωστο αν παριστανόταν όρθιος ή καθιστός (και οι δύο στάσεις είναι δυνατές), ατενίζει μια τραγική μάσκα που κρατά στο σηκωμένο χέρι. Η συγκλονιστική για μας συνάντηση του ηθοποιού με τη μάσκα του, μέσα στον υπερβατικό χώρο του θανάτου, ενδέχεται να ξεπερνά την απλή αναφορά στο εργαλείο της δουλειάς του, ή ακόμη, στη νίκη σε κάποιο θεατρικό αγώνα της συναρπαστικής εκείνης εποχής που έζησε την τιτάνια σύγκρουση ενός Σοφοκλή με έναν Ευριπίδη. Σε κάθε περίπτωση, η στήλη επιβεβαιώνει την υψηλή κοινωνική ή τουλάχιστον οικονομική θέση του ηθοποιού στην αρχαία Αθήνα.

Η κυριαρχία του περιγράμματος τείνει να εξελιχθεί στον λεγόμενο πλούσιο ρυθμό του τέλους του αιώνα σε μια μανιέρα, όπου το σώμα, το ένδυμα, η κόμμωση χάνουν βάρος και υλική υπόσταση και υποτάσσονται στα καλλιγραφικά σχήματα μιας ωραίας, επιτηδευμένης στάσης, πτυχολογίας ή κόμμωσης. Στη νεαρή γυναίκα που κοιτάζεται στον καθρέφτη η κατά τα τρία τέταρτα στροφή του σώματος περικλείεται τόσο αποτελεσματικά μέσα στο αρμονικό περίγραμμα, ώστε η γυναίκα να μην έχει ουσιαστικά ανάγκη του στηρίγματος, το οποίο δανείζεται φιλάρεσκα από τα φειδιακά πλαστικά της πρότυπα, όπως η Αφροδίτη εν Κήποις (εικ. 443). Τη διαφάνεια του χιτώνα, που γλιστράει αποκαλύπτοντας ερωτικά τον ώμο, την ξαναβρίσκουμε στη μαρμάρινη λήκυθο, συνδυασμένη όμως εδώ με την κάλυψη της κεφαλής από το ιμάτιο και το νυφικό πέπλο, το οποίο η νεαρή γυναίκα ανασηκώνει στο σχήμα της ανακαλύψεως, όπως ταιριάζει στην εικόνα της νιόπαντρης που αποχαιρετά τους γονείς της (εικ. 448, 449). Το σύνδεσμο -αισθητικό και συναισθηματικό- αυτών των κλειστών στον εαυτό τους μορφών, του πλούσιου ρυθμού, που δημιουργείται με την ένταξη των καλλιγραφικών περιγραμμάτων των στάσεων και των χειρονομιών σε ένα ευρύτερο αρμονικό σχήμα, ξαναβρίσκουμε σε μια λίγο νεότερη στήλη του Μουσειού, που συνδυάζει με παλαική χάρη τη ζωφόρο με ανθέμια και

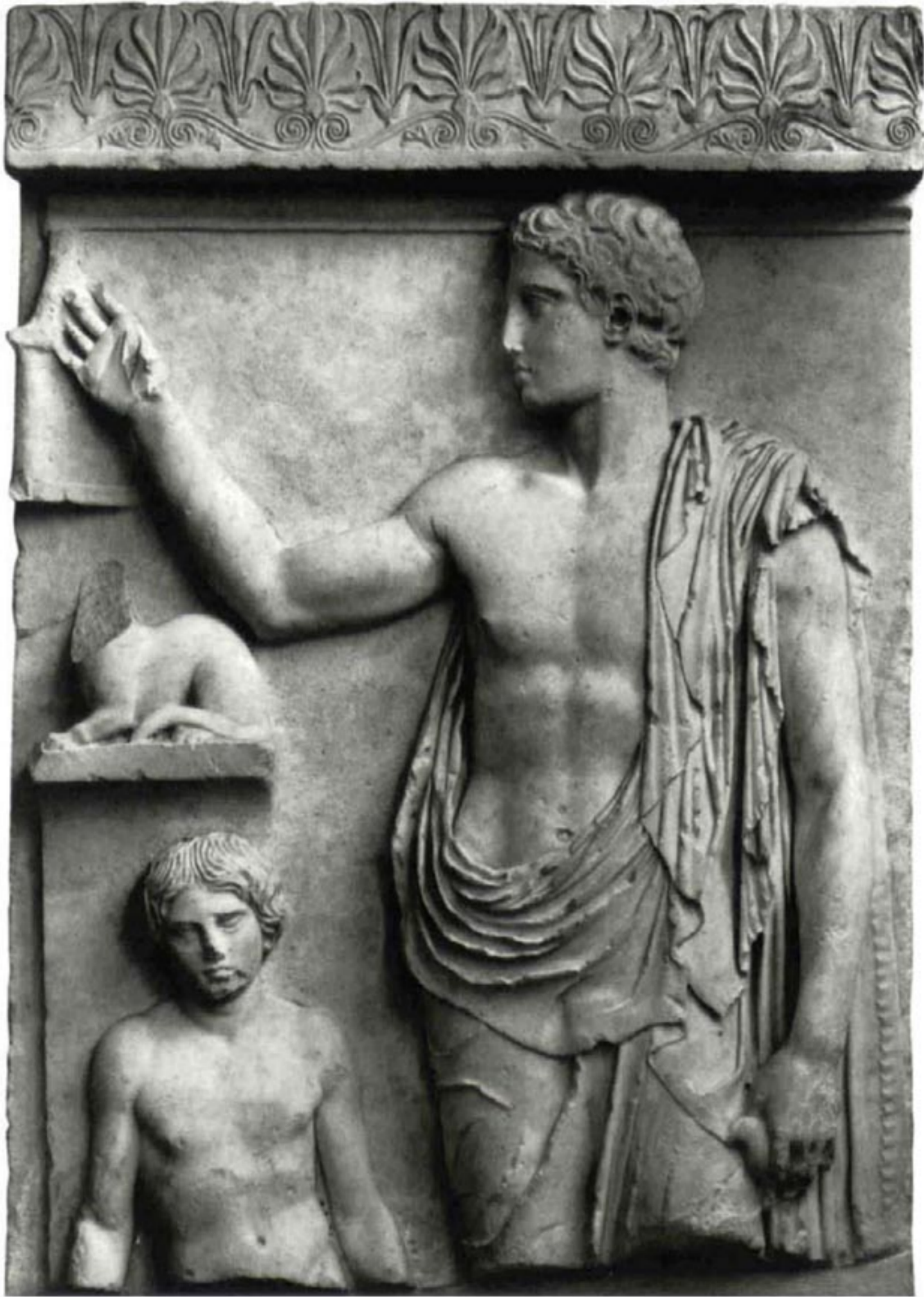
λωτούς του «ανάγλυφου με τη γάτα» με μια κάπως άκαμπτη διατύπωση της Θεανούς (δύο πασίγνωστων έργων του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου).

Στη δυστυχώς βαριά ακρωτηριασμένη στήλη της Φιλούς (ή Φιλουσίας, εάν υποθεθεί ότι στην επιγραφή ξεχάστηκε το τέλος του ονόματος), η πλαστική αντίληψη του πλούσιου ρυθμού έρχεται αντιμέτωπη με μια νέα, που πάει να ανατρέψει τον αρμονικό, ωραιοπαθή σχεδόν, κόσμο του τέλους του 5ου αι. π.Χ., και να δώσει νέα δύναμη στην ανθρώπινη μορφή. Σε σύγκριση με το



Η στήλη του Κτησίλεω και της Θεανούς (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

καλλιγραφικό περίγραμμα που περικλείει -ανεβαίνοντας από την πλάτη, ακολουθώντας την κλίση της κεφαλής και συνεχίζοντας στη χαριτωμένη τυπική χειρονομία- τη μορφή της συγγενούς της, η Φιλώ φαίνεται να ανήκει σε έναν άλλο κόσμο. Η έμφαση στην ογκηροτητα και τη βαρύτητα του σώματος που διακρίνεται στη στάση, όπως και στον τρόπο στήριξης της κεφαλής και στη θεληματική στροφή προς το θεατή, δείχνουν ότι οι σταθερές πλαστικές αξίες έχουν αντικαταστήσει το περίγραμμα ως εκφραστικό μέσον του καλλιτέχνη. Παράλληλα με την αύξηση της πλαστικότητας των σωματικών μορφών αλλάζει και ο ρόλος του ενδύματος: η σχέση του προς το σώμα γίνεται πιο πραγματική, όλα τα στατικά καλλιγραφικά σχήματα, οι ωραίες πτυχώσεις, εγκαταλείπονται. Το ένδυμα δεν ακολουθεί δουλικά τις γραμμές του σώματος, αλλού κάθετα πάνω του περιγράφοντας τις καμπύλες του' αλλού πάλι καθώς πέφτει, τεντώνεται, μαζεύεται ή τσαλακώνεται, δείχνει να υπακούει στο δικό του βάρος και να τονίζει τη δική του πλαστική αξία. Η νέα σωματική ζωή που εμψυχώνει τις μορφές καταλύοντας το όριο που έδινε το φόντο, κάνει αναγκαία την ανάπτυξη σε βάθος του συμβατικού πλαισίου, έτσι ώστε να μπορέσει να κλείσει μέσα του τις ογκηρότερες μορφές. Στο ανάγλυφο της Φιλούς έχουμε έτσι την πρώτη διατύπωση του ναϊσκου ως πλαισίου της παράστασης.



Επιτύμβια στήλη περί το 430 π. Χ. (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Στη στήλη του Ιππομάχου που αποχαιρετά ο πατέρας του Καλλίας (εικ. 451), των αρχών του 4ου αι. π.Χ., η νέα πλαστικότητα των μορφών που υπογραμμίζουν πλαισιώνοντας τες οι πτυχές των ιματίων, επιτρέπει την αποδέσμευση τους από την πλάκα της στήλης, που ουσιαστικά καταργεί η προοπτική απόδοση του αριστερού βραχίονα του Ιππομάχου. Οι μορφές μπορούν πλέον να κινούνται ελεύθερα μέσα ή μπροστά στο ναῖσκο, που αέτωμα και παραστάδες ορίζουν ως τον ιδεατό -όχι ακόμη πραγματικό- χώρο της παράστασης. Παράλληλα, η πλαστική αυτονομία των μορφών ανοίγει το δρόμο στην απελευθέρωση του ατομικού συναισθήματος, στην εσωτερίκευση της κίνησης. Το στοιχείο που τις συνδέει δεν είναι πλέον το συνεχές περίγραμμα που καθήλωνε τις μορφές των δύο οπλιτών Χαιρέδημου και Λυκέα στην επιφάνεια της πλάκας και σε μια ομοιόμορφη ελεγειακή διάθεση. Ο σύνδεσμος γίνεται τώρα αντιληπτός ως αποτέλεσμα μιας εσωτερικής δύναμης. Οι κινήσεις τους διέπονται από ατομικές ψυχικές παρορμήσεις: η ελαφρά κλίση της κεφαλής του Ιππομάχου είναι έκφραση της συμπόνιας και της λύπης που αισθανόμαστε ότι τον συγκλονίζει. Ο πατέρας κοιτάζει απόμακρος, με απόγνωση, το κενό, όπου κάπου υπάρχει ο γιος του. Ή μήπως είναι ο ίδιος που είναι ο νεκρός; Όπως κι αν έχει, είναι φανερό ότι στη στήλη ο θάνατος γίνεται με τον τρόπο αυτό πιο ανθρώπινος, οι μορφές τον αισθάνονται πιο συγκεκριμένα ως τον πόνο και το κενό του οριστικού χωρισμού.

Στη στήλη του Αγήτορος από τα Μέγαρα (380-370 π.Χ.), η μορφή, όπως ταιριάζει στον τύπο του νεαρού αθλητή, αποδίδεται κατενώπιον (εικ. 441). Με τη στροφή και σύγχρονη κλίση του σώματος του, ο αποξυόμενος καλύπτει ολόκληρο το πλάτος της στήλης, ενώ συγχρόνως ζητάει να στηριχθεί στην παραστάδα του πλαισίου. Δεν αποκλείεται ωστόσο η εντύπωση της σωματικής -αλλά και ψυχικής- αστάθειας, τελείως ξένη στην αυτοπεποίθηση του ώριμου κλασικού αθλητή, να οφείλεται στην ηλικία του νέου, που δηλώνει το άτριχο ακόμη εφηβαίο.

Αν και λίγο παλαιότερο, και πιο σταθερό στα πόδια του, το αγαλμάτιο ενός παιδιού νικητή που κρατούσε στλεγγίδα, του 400-390 π.Χ. (εικ. 442) διέπεται ήδη από τη σύγχρονη με το βάθεμα του αναγλυφικού χώρου ανάπτυξη μιας ζωγραφικής αντίληψης του σώματος και αντίστοιχα μιας αυξανόμενης ψυχικής αβεβαιότητας. Έτσι, το αυστηρό καλλιγράφημα του στήθους και των μυών της κοιλιάς, και ο χιασμός της κίνησης των πολυκλείτειων προτύπων του 5ου αι. π.Χ., σβήνουν κάτω από απαλές φωτοσκιάσεις και από τη σχεδόν ονειρική εντύπωση που αποδίδει η ελαφρά γερμένη κεφαλή, η οποία, όπως και ο Αγήτωρ, κοιτά αβέβαια στο κενό.

Επιτύμβιες στήλες και ταφικά μνημεία 350-317 π.Χ.

Η τάση για υπερβολή χαρακτηρίζει την εξέλιξη του επιτύμβιου ανάγλυφου μετά τα μέσα του 4ου αι. Δεν πρόκειται μόνο για την επιδεικτική αύξηση του μεγέθους των στηλών. Το κυριότερο είναι η αύξηση του βάθους της παράστασης και του αριθμού των προσώπων, που συνδυάζεται με τη συναισθηματική υπερβολή στην έκφραση του πένθους, μέσα από πολυπρόσωπες κυκλικές παραστάσεις, όπου η κοινή οδύνη φαίνεται να συμπαρασύρει νεκρούς και ζωντανούς, συγγενείς και φίλους.

Μια ιδιαίτερα πετυχημένη απόδοση του ύφους της εποχής (την επιτυχία της αποδεικνύει ο αριθμός των αντιγράφων) έχουμε στη συγκινησιακά φορτισμένη οικογενειακή σκηνή της «στήλης του αποχαιρετισμού» (εικ. 452). Μάνα και κόρη πέφτουν κυριολεκτικά η μια στην αγκαλιά της άλλης, ωστόσο, αν προσέξει κανείς καλύτερα, διακρίνει ήδη στο πρόσωπο τους την απόσταση που έχει δημιουργήσει ανάμεσα τους ο θάνατος. Γιατί πράγματι η εσωτερίκευση της οδύνης του θανάτου αντί να ενώνει τις μορφές, τις απομονώνει, υποσκάπτοντας κάθε δυνατότητα

επαφής μεταξύ τους. Ανεξάρτητη πλαστική διατύπωση αποκτά αυτό το βάθεμα της οδύνης στην επίστεψη της στήλης (εικ. 453), όπου δύο μοιρολογίστρες πλαισιώνουν τη Μούσα από το Υπερπέραν, την κιθαρωδό σειράνα.

Η στήλη από την οδό Πειραιώς (εικ. 454, 455) είναι ένα τυπικό δείγμα του αττικού οικογενειακού επιτύμβιου των μέσων του 4ου αι. π.Χ., όπου οι μορφές σε ημικύκλια διάταξη πλαισιώνουν την ένθρονη νεκρή, που εδώ -όπως σαφώς δηλώνει η διακριτική παρουσία της θεραπεινίδας που στέκεται πίσω της με το μωρό (με ένα κωνικό σκουφάκι) στην αγκαλιά- πέθανε στη λοχεία. Απέναντι στη νεκρή γυναίκα, αιώνια ενωμένος μαζί της με μια χειραψία, στέκεται ο σύζυγος, ενώ στο βάθος, κατενώπιον, κλείνοντας τον ημικυκλικό χώρο, παριστάνεται η μητέρα της. Άντρας και γυναίκα είναι ήδη σχεδόν περίοπτες μορφές, η στάση και η πτυχολογία των οποίων μαρτυρούν το ακαδημαϊκό (κλασικιστικό) ύφος του γλύπτη. Τα κεφάλια του ζεύγους λείπουν, έτσι ώστε να ξεχωρίζει η θλιμμένη έκφραση της μητέρας με τα βαθιά χαραγμένα χαρακτηριστικά: τα βαθουλωμένα από τον πόνο μάτια, και το μισόκλειστο στόμα, που συνδέουν τη μορφή με την παράδοση του μεγάλου σύγχρονου Παριανού γλύπτη, του Σκόπα, ιδιαίτερα με τις θρηνούσες κόρες του Ήλιου της σαρκοφάγου της Σιδώνας που έχει αποδοθεί σ' αυτόν.

Πίσω από όλα αυτά, ως κοινός παρονομαστής τους, κρύβεται συχνά η θέληση για επίδειξη, ένα άλλο -ίσως το κύριο- χαρακτηριστικό της εποχής. Η σύγχρονη απελευθέρωση του ατόμου από τα ηθικά δεσμά της πόλης δεν οδήγησε μόνο στην απόγνωση της μοναξιάς μπροστά στο θάνατο, που διακρίναμε στα προηγούμενα ανάγλυφα, αλλά και σε ένα είδος κραυγαλέας επίδειξης της ανθρώπινης ματαιοδοξίας, που γνωρίζουμε και σήμερα. Σε αυτήν οφείλονται μερικά από τα πιο εντυπωσιακά ταφικά αττικά μνημεία, πολλά από τα οποία κοσμούσαν την πολυσύχναστη οδό που συνέδεε, κατά μήκος των Μακρών Τειχών, την Αθήνα με το λιμάνι του Πειραιά. Το μνημείο της Καλλιθέας (εικ. 459), που βρέθηκε το 1968 δίπλα στα Μακρά Τείχη, κοντά στο σταθμό της Καλλιθέας, αποτελεί το αποκορύφωμα της εξέλιξης του επιτύμβιου, και της ταφικής πολυτέλειας της περιόδου. Το μνημείο στήθηκε από τον Ιστριανό μέτοικο Νικήρατο Πολυΐδου για τον εαυτό του και το γιο του Πολύξενο Νικηράτου (η οικογένεια πρέπει να ήταν γνωστή στην περιοχή αυτή της ακτής του Ευξείνου, στη σημερινή Ρουμανία), είναι δηλαδή συγχρόνως και το αποκορύφωμα μιας σειράς από επιτύμβια μετοίκων, Ελλήνων και ξένων, που κατοίκησαν στην Αττική και ιδιαίτερα στον Πειραιά στον 4ο αι. π.Χ., για την προέλευση των οποίων πληροφορούμαστε από τα ψηφίσματα που αναφέρονται στη θρακική Βενδίδα, την αιγύπτια Ίσιδα, την κυπριακή Αφροδίτη και τον φοινικικό Ηρακλή. Η μορφή των στηλών αυτών που -αν δεν ήταν οι επιγραφές- δύσκολα θα διακρινόταν από εκείνη των πολιτών, εξηγεί το παράπονο του Αθηναίου ολιγαρχικού για την ισοπεδωτική αθηναϊκή δημοκρατία, όπου εξωτερικά δεν μπορείς πια να ξεχωρίσεις τον Αθηναίο από τον ξένο μέτοικο ή και το δούλο ακόμη. Πράγματι, στην ανθεμωτή στήλη ενός μετοίκου από τη Λέσβο αναγνωρίσαμε ήδη ένα από τα ωραιότερα δείγματα της κλασικής ανθεμωτής στήλης. Ενδιαφέροντα για την προέλευση τους είναι το μικρό επιτύμβιο ανάγλυφο της Ειρήνης από το Βυζάντιο, όπου το όνομα της νεκρής είναι γραμμένο στα ελληνικά (τη γλώσσα της Ειρήνης) και τα φοινικικά, τη γλώσσα πιθανώς του συζύγου της, όπως και η πολύ αποσπασματική στήλη του, όπου η φοινικική επιγραφή του αετώματος συμπληρώνεται με το τελευταίο γράμμα, πιθανώς του εθνικού Φοίνιξ, του επιστηλίου και την παράσταση του ομώνυμου δέντρου στο βάθος της στήλης (εικ. 456). Χάρη στο σωζόμενο χέρι με τη δέλτο είναι πιθανή η αναγνώριση και του επαγγέλματος του, που εντάσσεται στην παράδοση των Φοινίκων τραπεζιτών. Το μνημείο της Καλλιθέας δεν έχει πλέον τίποτε



Ο Στέλιος Τριάντης στο έργο της αναστήλωσης του ταφικού μνημείου της Καλλιθέας ύστατη προσφορά του γλύπτη στην αρχαιολογία.

το κοινό με τα λιτά εκείνα επιτύμβια, και μπορούμε μόνο να φανταστούμε τι θα έλεγε -αν το γνώριζε- ο ολιγαρχικός συγγραφέας της ψευδοξενοφώντειας *Αθηναίων Πολιτείας*. Ως μακρινό πρότυπο του μνημείου είναι πολύ πιθανό ότι χρησίμευσε το Μανσωλείο της Αλικαρνασσού, πράγμα που λέει πολλά για την ιδέα που είχε ο ιδιοκτήτης για τον εαυτό του. Σε ψηλό, ελαφρά επικλινές βάθρο που το στέφει μία ζωφόρος με παράσταση αμαζονομαχίας, πάνω σε κρηπίδα με τρεις βαθμίδες (η πρώτη με την επιγραφή, η δεύτερη με ζωφόρο τεράτων και αγρίων ζώων: λεόντων, ταύρων και μονοκέρων) ορθώνεται ταφικός ναΐσκος με δύο ιωνικούς κίονες, όπου, μπροστά στο φόντο από γκρίζο ελευσίνιο μάρμαρο, παρατάσσονται τρία ανεξάρτητα αγάλματα, στραμμένα στο θεατή. Στη μέση προβάλλεται ο γιος, νεαρός αθλητής, έχοντας στα δεξιά τον πατέρα του και στα αριστερά του τον παίδα, έναν μικρό δούλο φορτωμένο με το ιμάτιο.

Στις ομοιότητες με το σύνταγμα του Δαόχου των Δελφών, τη ραδινή κορμοστασιά τού γιου, όπως και στην ομοιόμορφα καλυπτόμενη από το διπλωμένο ιμάτιο μορφή του δούλου, αναγνωρίζεται η σχολή του Λυσίππου, ενώ η βαριά μορφή του πατέρα, με το τυλιγμένο στη μέση ιμάτιο, βρίσκεται ανάμεσα στον Μαύσωλο και τον φιλόσοφο των Δελφών. Στην ίδια περίοδο



Πλάκα ζωφόρου από το δίδυμο ταφικό μνημείο της Καλλιθέας (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

δείχνει να χρονολογείται και η ζωφόρος της Αμαζονομαχίας, όπου η αραιή διάταξη των επιτιθέμενων με μεγάλο διασκελισμό Ελλήνων και των στροβιλιζόμενων Αμαζόνων τοποθετούν το μνημείο μετά το Μανσωλείο, ανάμεσα στο χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη (335/4 π.Χ.) και το ανάθημα του Δαόχου, δηλαδή στις αρχές του τελευταίου τετάρτου του αιώνα. Από την άλλη πλευρά και ο ζωγραφικός διάκοσμος, τα γραπτά ανθέμια και οι αστράγαλοι, που υπογραμμίζουν τα κυμάτια στις αρθρώσεις του μνημείου, το σκοτεινό φόντο μπροστά στο οποίο προβάλλονται οι λευκές σήμερα αγαλμάτινες μορφές, οι κόκκινες χλαμύδες και οι χαλκόχρωμοι θώρακες και περικνημίδες των Ελλήνων, οι κίτρινοι χιτωνίσκοι των Αμαζόνων που ζωντανεύουν τη ζωφόρο, έδιναν στο μνημείο ένα πολύ διαφορετικό ύφος, σχεδόν ζωγραφικό, που ταιριάζει στην εποχή. Τα σωζόμενα χρώματα δείχνουν επιπλέον ότι το μνημείο δεν έμεινε για πολύ χρόνο ορατό. Η καταστροφή του πιθανόν να οφείλεται σε φυσικά αίτια, όπως π.χ. σε σεισμό ή στο ρέμα του Ηριδανού, που σ' αυτό το σημείο διέσχιζε τα Μακρά Τείχη. Η αναστήλωση του έδωσε ωστόσο την ευκαιρία για την αναγνώριση, ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά μέλη που είχαν περισυλλέγει στην ανασκαφή, πολλών θραυσμάτων, που προέρχονται από ένα άλλο, παρόμοιο αλλά



λίγο μεγαλύτερο και πολυτελέστερο μνημείο. Το εύρημα, όπως και το σωζόμενο στο Εθνικό Μουσείο τμήμα του ανάγλυφου ενός ιπέως, και το βάθρο ενός άλλου μνημείου που ανακαλύφθηκε πρόσφατα στην Παλλήνη, δείχνει ότι το μνημείο της Καλλιθέας δεν αποτελούσε εξαίρεση ή ιδιοτροπία ενός πλούσιου μετοίκου αλλά δείγμα μιας εξαπλωμένης μόδας, η οποία ήταν φυσικό να προκαλέσει την αντίδραση, που δεν άργησε να έρθει με τον Δημήτριο Φαληρέα.

Στο μνημείο της Καλλιθέας, το μοτίβο του νεκρού νέου αθλητή που τον συνοδεύει ο δούλος του απηχούν με πιο παραδοσιακό τρόπο δύο ακόμη στήλες του Μουσείου. Πρόκειται για δύο παραλλαγές της μορφής του νέου αθλητή, που είναι γνωστή από τη στήλη του Ιλισού του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου και πολλά άλλα αντίγραφα. Ο πόνος για τον πρόωρο χαμό του εσωτερικεύεται από τον νέο με ιδιαίτερη δύναμη, όπως φαίνεται στο θαυμαστό κεφάλι της πρώτης και πλέον αποσπασματικής στήλης, ένα πρόσφατο εύρημα από το βόρειο νεκροταφείο του αρχαίου Πειραιά, στην οδό Θηβών.

Μνημεία σαν αυτό της Καλλιθέας πρέπει να υπήρχαν περισσότερα κατά μήκος των κυριότερων δρόμων που οδηγούσαν στο άστυ. Ήδη αναφερθήκαμε στα θραύσματα ενός γειτονικού δίδυμου μνημείου. Σε παρόμοιας μορφής και μεγέθους συνθέσεις πρέπει να ανήκαν μερικοί από τους ορφανούς κορμούς και τα αποσπασμένα κεφάλια του Μουσείου, όπως είναι το άγαλμα που - από τη διαπίστωση της χαρακτηριστικής μακεδόνικης μορφής του ιματίου με στρογγυλεμένες γωνίες- έχει αποδοθεί στο βασιλιά Κάσσανδρο, ή η κόρη (εικ. 470), επίσης τα δύο εντυπωσιακά κεφάλια ενός νέου (εικ. 473) και ενός ώριμου άνδρα (εικ. 474). Οι διαφορές ανάμεσα σ' αυτά τα κεφάλια και το χαριτωμένο γυναικείο κεφαλάκι που θυμίζει τα γλυπτά της Επιδαύρου (εικ. 251) είναι ενδεικτικές της απόστασης που χωρίζει τα δύο άκρα του μεγάλου αυτού αιώνα.

Ακριβώς η μορφή αυτή της ταφικής επίδειξης, εξέχον δείγμα της οποίας υπήρξε το μνημείο της Καλλιθέας και τα παρόμοια του, προετοίμασε, προκαλώντας την αντίδραση, το έδαφος για τη νομοθεσία με την οποία ο επιμελητής του Κασσάνδρου, διακόσια χρόνια μετά το νόμο του Κλεισθένη, έβαλε οριστικό τέλος στην τέχνη του αττικού επιτύμβιου ανάγλυφου. Για την αντίδραση ειδικά των παλαιών αθηναϊκών οικογενειών στην πρόκληση παρόμοιων μνημείων έχει πολλά και συγκεκριμένα πράγματα να πει η σεμνή λουτροφόρος, με την κοινότοπη παράσταση της δεξίωσης ενός καθισμένου άντρα που εκτίθεται ακριβώς απέναντι του. Είναι πραγματικά βαθιά η συγκίνηση, όταν μέσα από το ανώνυμο πλήθος των ταφικών μνημείων, συναντάμε ξαφνικά εδώ τη λουτροφόρο που στόλιζε το τάφο του Αύσιδος, του γνωστού από τον ομώνυμο πλατωνικό διάλογο μαθητή του Σωκράτη, όπως αυτό αποδεικνύεται από το όνομα, το πατρώνυμο και τον δήμο που διαβάζονται στην κυλινδρική βάση του μνημείου: Αύσις Δημοκράτους Αιξωνεύς (εικ. 466,467). Ο Λύσις προερχόταν, όπως πληροφορούμαστε από τον Πλάτωνα, από παλαιά οικογένεια της Αιξωνής με καταγωγή που αναγόταν στους θεούς. Ο λόγος που διάλεξε να ταφεί στο κτήμα του στο Μοσχάτο είναι βέβαια άγνωστος στην επιλογή ωστόσο αυτού του κοινού μνημείου δεν είναι δυνατόν να μην έπαιξε κάποιο ρόλο η περιφρόνηση του παλαιού αριστοκράτη μπροστά στην αλαζονεία νεόπλουτων, όπως ο Ιστριανός μέτοικος.



419 Χαρακτηριστικός τύπος του Αθηναίου πολίτη (κοντό περιποιημένο γένι, βακτηρία) σε ένα επιτύμβιο ανάγλυφο των αρχών του 4ου αι. π.Χ.



420 Η εικόνα της συζυγικής ομόνοιας, θεμέλιο του οίκου στην επιτύμβια στήλη της Πατρόκλειας και του Λαμονίκου, τέλος του 5ου αι. π.Χ.

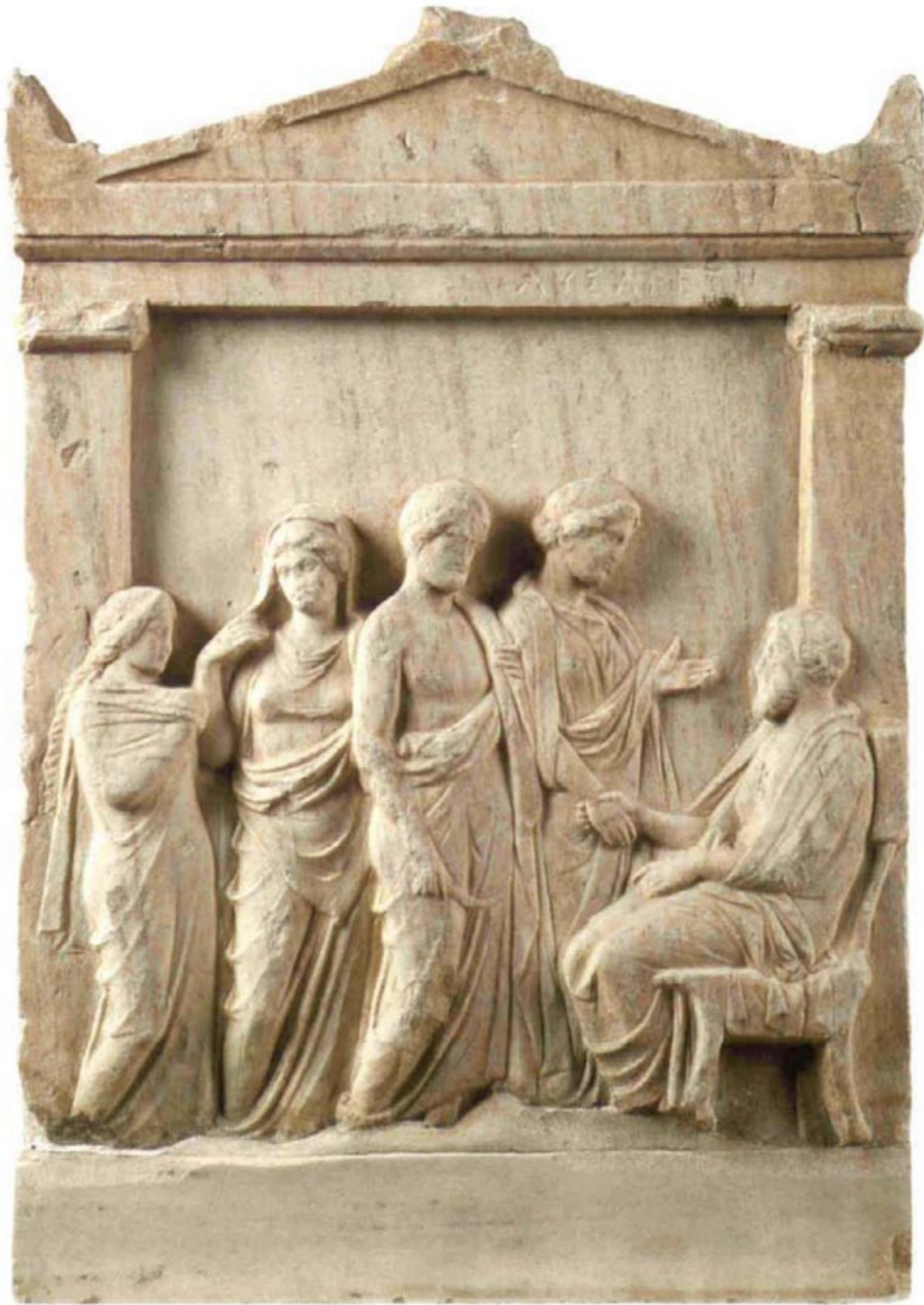


421 Επιτύμβια στήλη του νεαρού Φυρκία με τη λύρα και το λαγουδάκι, αντικείμενα της «τέρψης» που ταιριάζει στην ηλικία του. Απέναντι του καθισμένη η νεκρή μητέρα ή αδερφή του Νικοβούλη από την Καλλιθέα, τέλος του 5ου αι. π. Χ.



422 Η σκηνή της δεξίωσης στην επιτύμβια στήλη της Σαλαμίνας διαιώνίζει το δεσμό του πάτερα με τον νεκρό, πολεμιστή, γιο του, αρχές του 4ου αι. π.Χ.





424 Επιτύμβια στήλη της Λυσαρέτης, που αποχαιρετά τον άνδρα της. Με την παρουσία των παιδιών και της εγγονής υπογραμμίζεται η ενότητα του οίκου, που δηλώνει η χειραψία (δεξίωση) του ζεύγους, β' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.

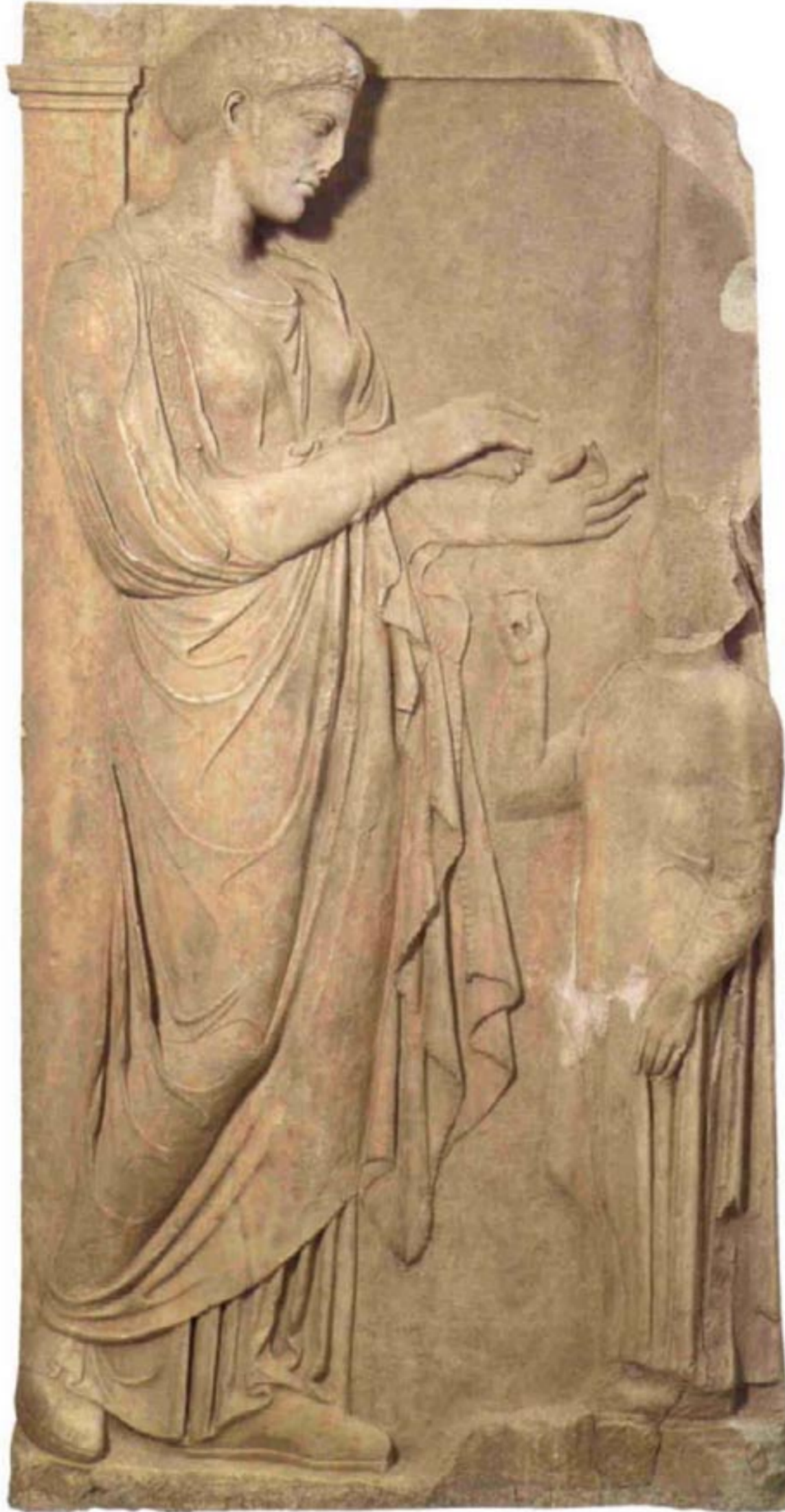




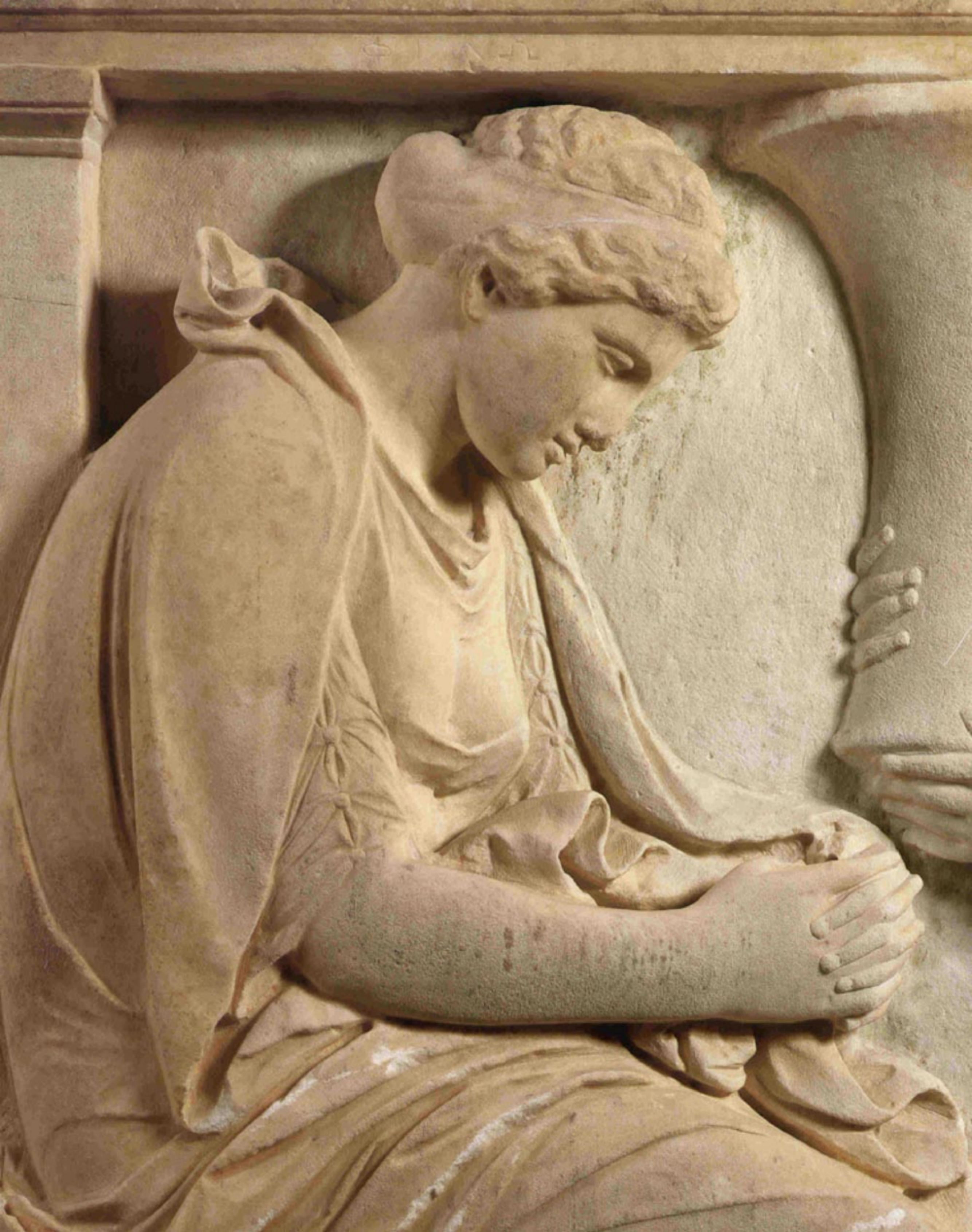
425, 426 *Επιτύμβια στήλη παντρεμένης γυναίκας απέναντι συγγενής. Το επιστόλιο διακοσμείται με ανθέμια και ανθούς λωτού, από τον Πειραιά, α' μισό του 4ου αι. π.Χ.*



427 Επιτύμβια στήλη της Αρτεμισίας, πιθανώς μιας ξένης (μετοίκου), από το βόρειο νεκροταφείο των Πειραιώς, αρχές του 4ου αι. π.Χ.



428 *Επιτύμβια στήλη νεαρής γυναίκας που στολίζεται, από την Άνω Γλυχράδα, α' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.*





429, 430 *Επιτύμβια στήλη νεαρής γυναίκας. Ο κάλαθος με το μαλλί που φέρει η θερααινίδα αναφέρεται στον κλειστό κόσμο του γυναικονίτη, από το βόρειο νεκροταφείο του Πειραιώς, περί το 380 π.Χ.*



431 *Επιτύμβια λήκυθος. Οι πόνοι του τοκετού, ο οποίος θα οδηγήσει στο θάνατο της νέας γυναίκας, β' μισό του 4ου αι. π. Χ.*



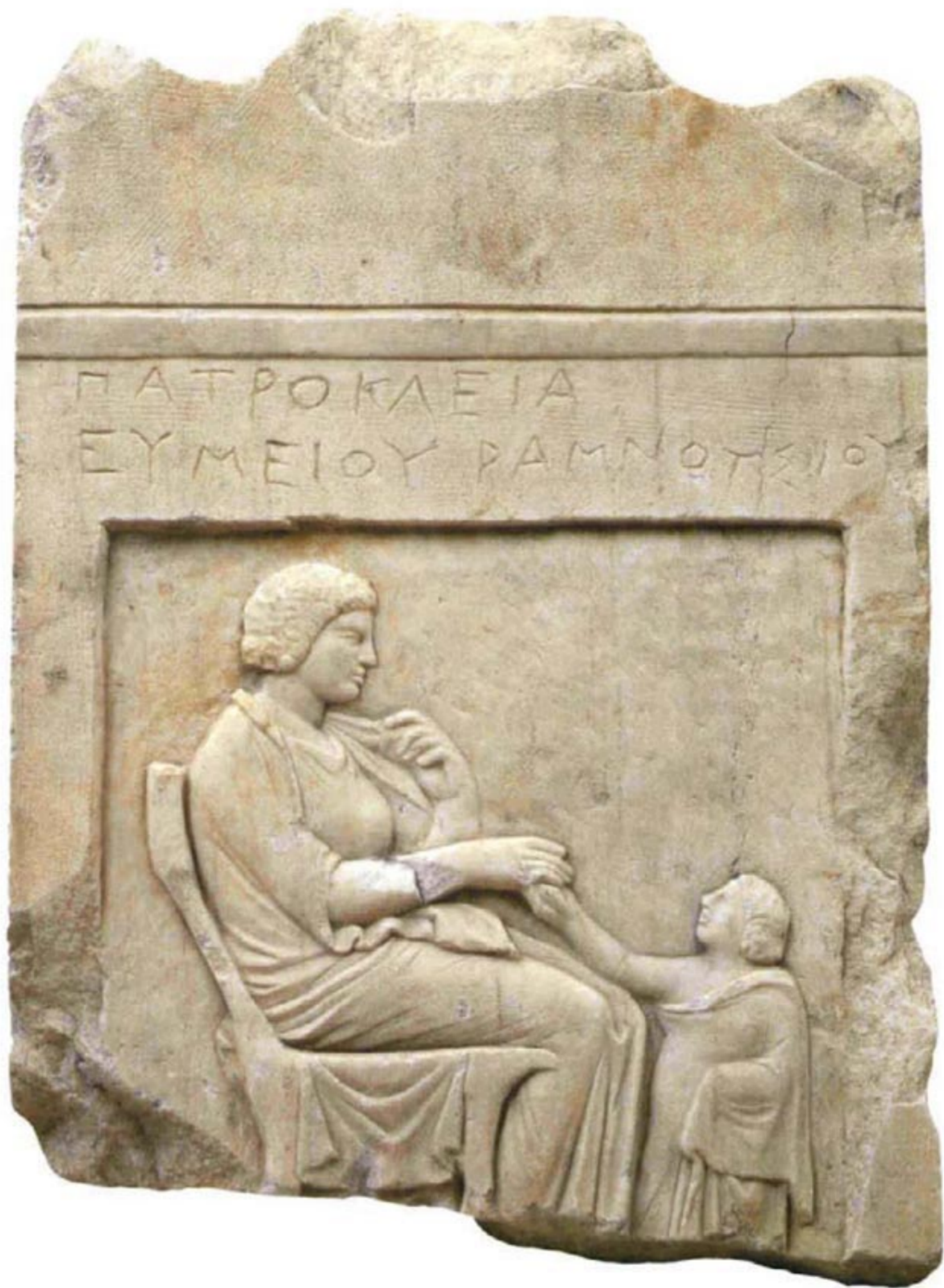
432 *Επιτύμβια στήλη της μετοίκου Ειρήνης από το Βυζάντιο. Η Θεραπαιίδα φέρνει το παιδί στη νεκρή μητέρα, από το βόρειο νεκροταφείο του Πειραιώς, 375-350 π.Χ.*



433 Επιτύμβιο ανάγλυφο του εκατονταετούς γέροντα Λιττία που αποχαιρετά κόρη και εγγονή, από το βόρειο νεκροταφείο του Πειραιώς, αρχές του 4ου αι. π. Χ.

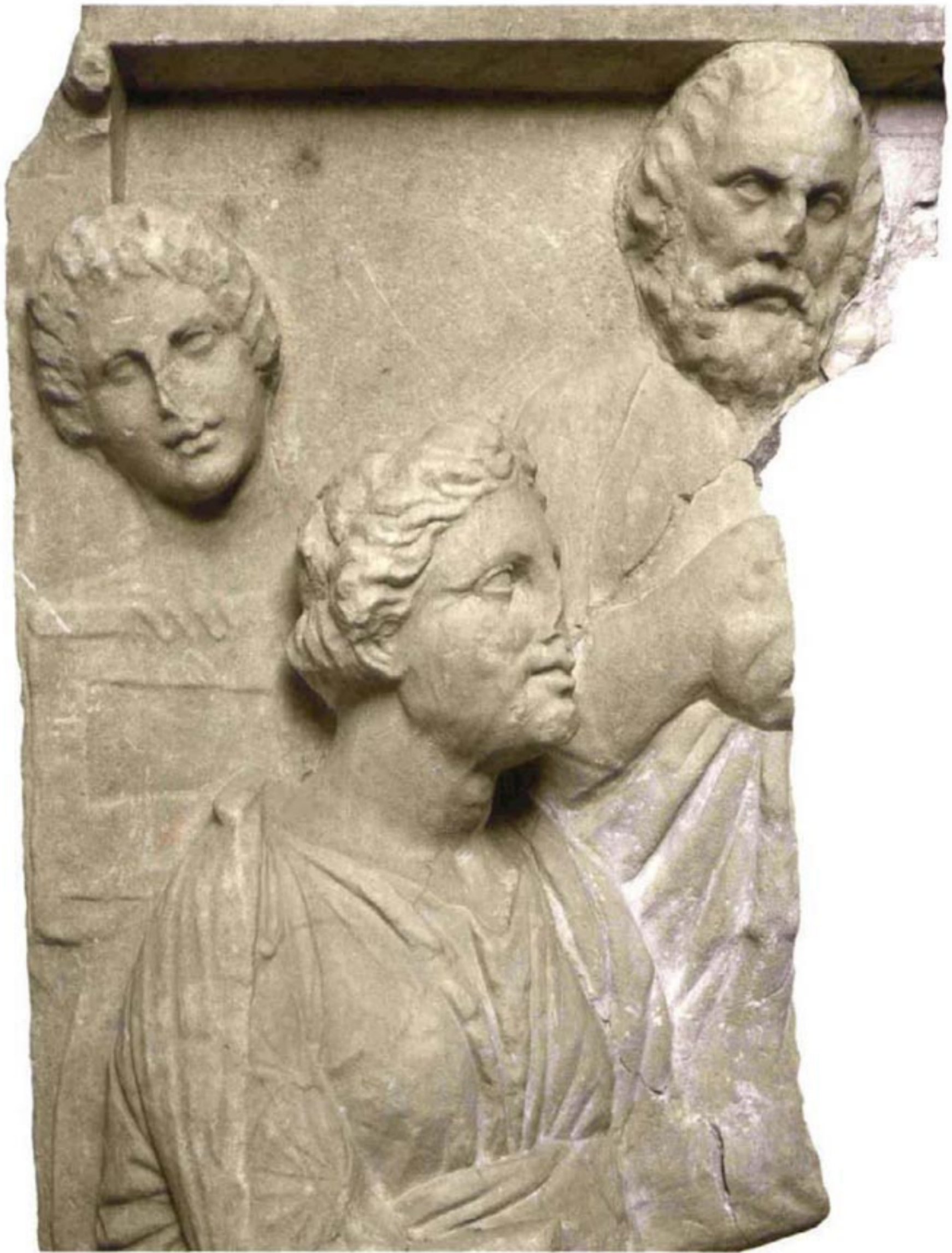


434 *Επιτύμβια λήκυθος της Νικοστράτης, γυναικός αρίστης, α' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.*

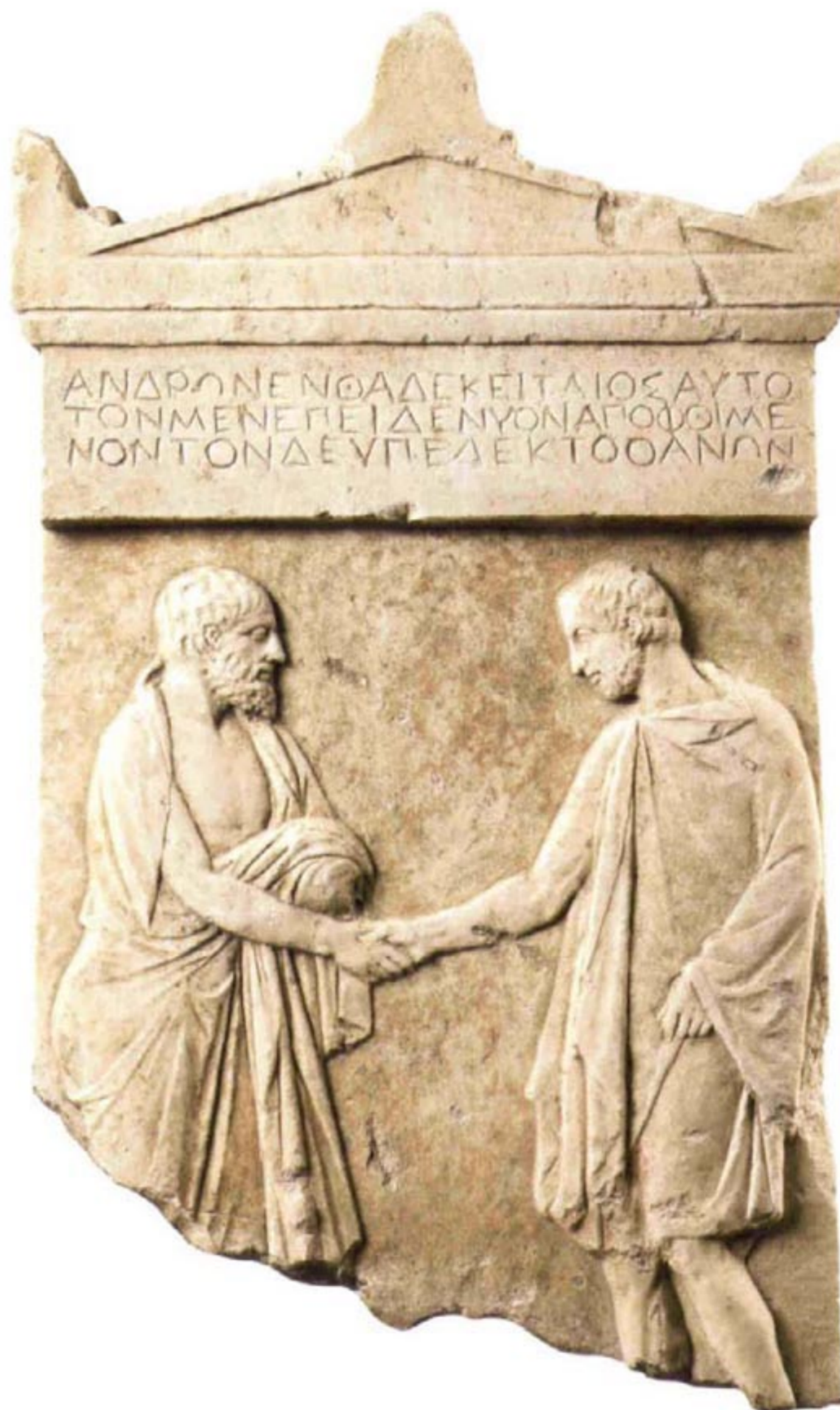




436 *Επιτύμβια στήλη κόρης που κρατά την κούκλα της, 360-370 π.Χ.*



437 Λεπτομέρεια επιτύμβιας στήλης του γ' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της νεκρής έχουν εκ των υστέρων αλλάξει έτσι ώστε να ταιριάζουν στον τάφο μιας γριάς γυναίκας.



438 Επιτύμβια στήλη με παράσταση δεξίωσης γέροντος, που -όπως λέει το επίγραμμα- τον ένα γιο τον αποχαιρέτησε στη ζωή ενώ τον άλλον τον υποδέχθηκε στον τάφο, β' τέταρτο του 4ου αι. π. Χ.



439 Επιτύμβια στήλη νεαρού αθλητή με τον παιδαγωγό του από τη Γλυφάδα. Η μετωπική απόδοση των νεκρών παιδιών και νέων αθλητών δηλώνει την πρόθεση αφηρωισμού του άωρα χαμένου παιδιού, α' μισό του 4ου αι. π. Χ.



440 Επιτύμβια λήκυθος με την παράσταση δύο νεκρών παιδιών (ίσως διδύμων) ανάμεσα στους γονείς τους από το Περιστέρι, γ' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.





442 *Επιτόμβιο άγαλμα νεαρού αθλητή, περί το 400 π. Χ.*



443



444

443 *Επιτύμβια στήλη νέας γυναίκας που κοιτάζεται στον καθρέφτη, περί το 410 π.Χ.*

444 *Επιτύμβια στήλη νεαρής γυναίκας, από το βόρειο νεκροταφείο του Πειραιώς, περί το 410 π.Χ.*



445 Επιτύμβια στήλη της νεαρής Νικησοῦς, δ' τέταρτο του 4ου αι. π. Χ.



446 Επιτύμβια στήλη του Χαιρεδήμου και του Λυκέα, δυο νέων οπλιτών που έπεσαν στον Πελοποννησιακό πόλεμο. Είναι φανερή η πρόθεση ηρωικής ταύτισης με τους Διόσκουρους ή το ζεύγος Αχιλλέως-Πατρόκλου, από τη Σαλαμίνα, περί το 420 π.Χ.



447 *Επιτύμβια στήλη ηθοποιού που κρατάει θεατρική μάσκα, από τη Σαλαμίνα, περί το 420 π.Χ.*





448, 449 Επιτύμβια λήκυθος μιας νιόπαντρης γυναίκας που αποχαιρετά τους γονείς της. Από τον ταφικό περίβολο του Τεισάρχου στον Άγιο Ιωάννη Ρέντη, περί το 410 π.Χ.



450 Επιτάφια στήλη της Φίλους ή Φιλούσιας από τη Σαλαμίνα. Τέλος του 5ου ή αρχές του 4ου αι. π.Χ. Η χρονολόγηση στο μεταίχμιο δύο εποχών εκφράζεται με την αντιπαράθεση διαφορετικών αντιλήψεων στην πλαστική απόδοση των μορφών.



451 Η επιτύμβια στήλη των Ιππομαχου και Καλλία χαρακτηρίζεται από το βάθος του φυσικού και του συναισθηματικού χώρου, αρχές του 4ου αι. π.Χ., από τη Σαλαμίνα.



342

452



453

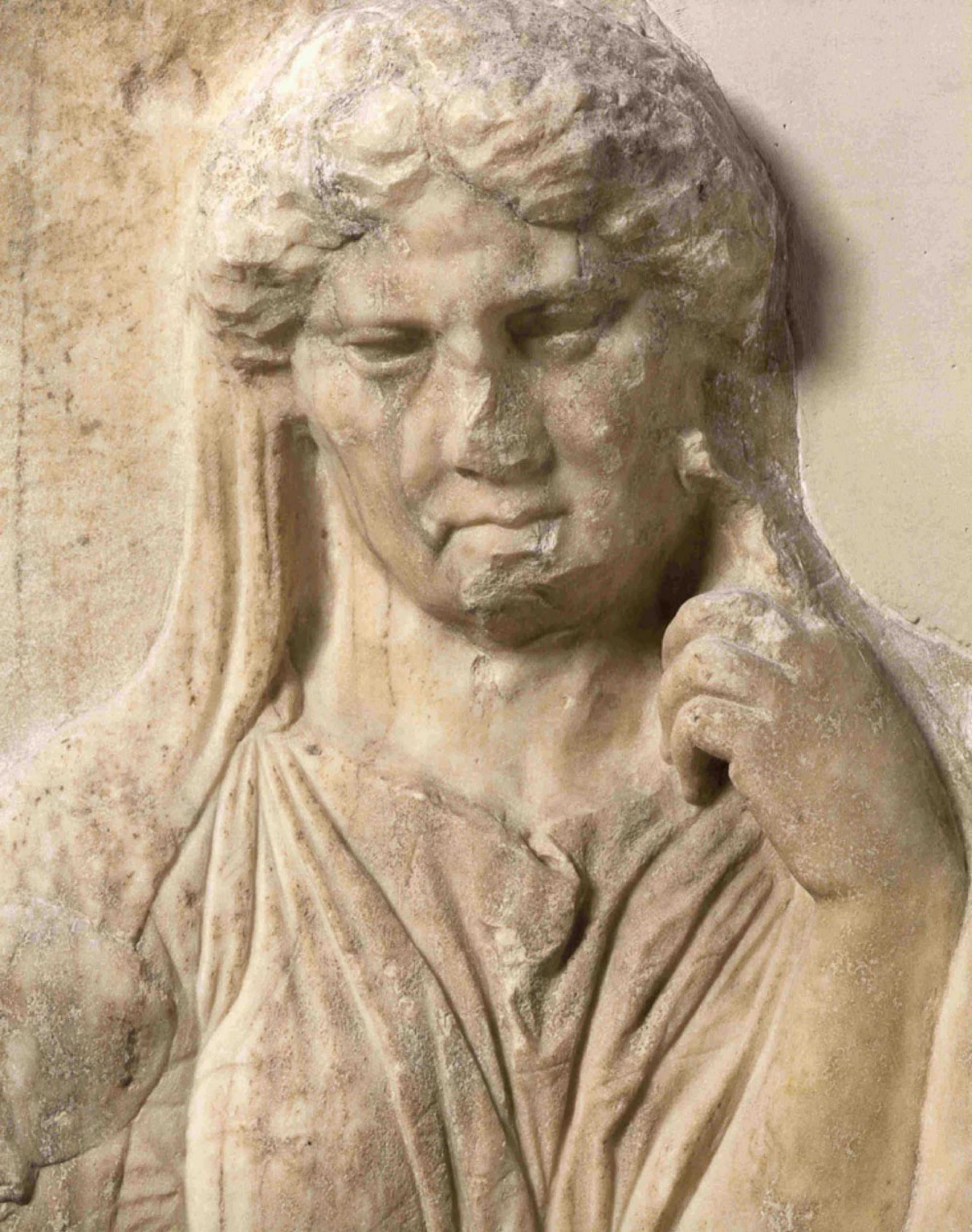
452 Η γνωστή «στήλη τον αποχαιρετισμού», περί το 330 π.Χ.

453 Επιτύμβια στήλη τον Προξενίδη από τη Στειριά, της γυναίκας τον Αριστοδίκης και της Μενίπης. Στην εικόνα της καθαρωδού σειρήνας κορυφώνεται ο θρήνος για την πρόωρα χαμένη κόρη, από τον Πειραιά, 350-330 π.Χ.

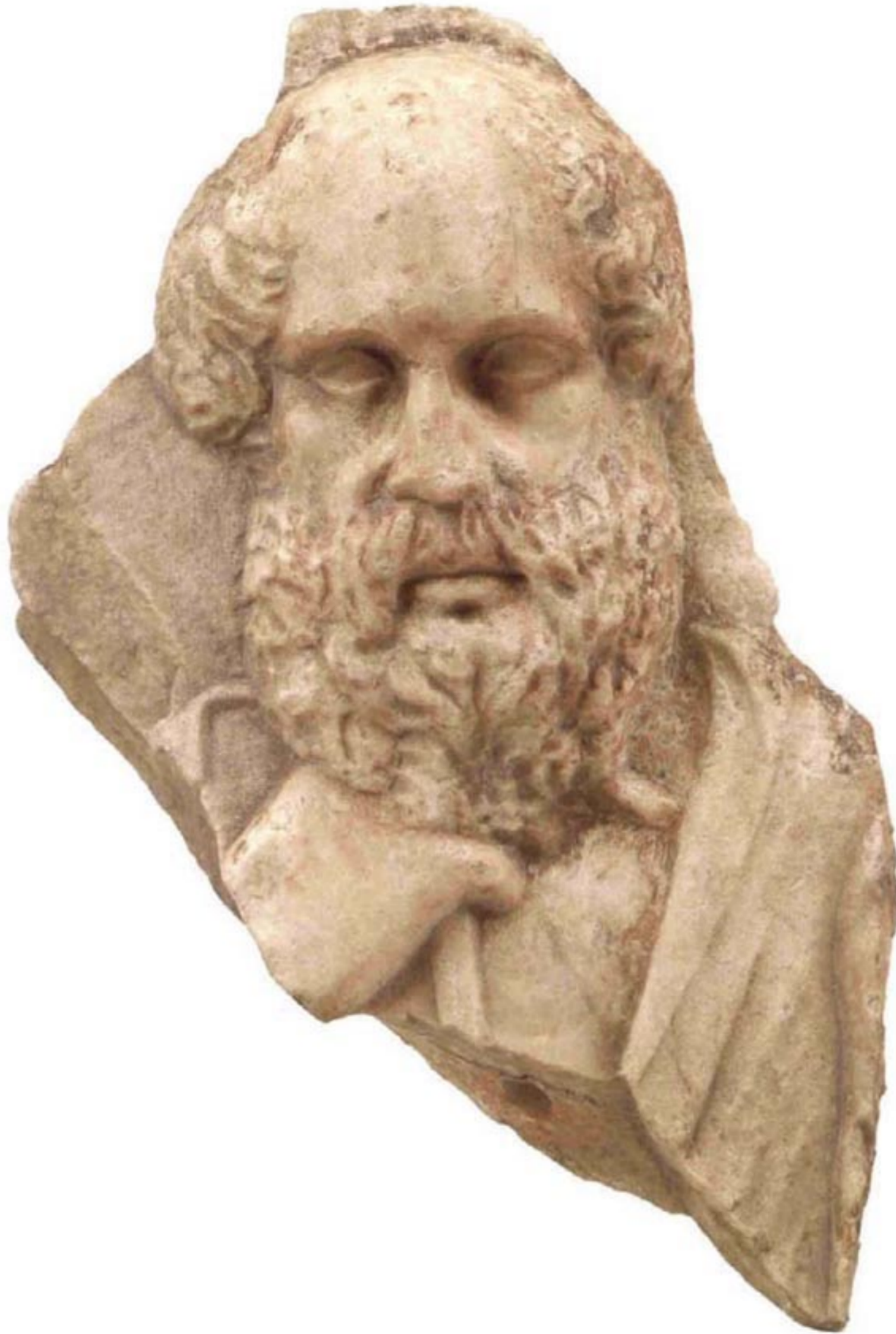
343



454,455 *Επιτύμβια στήλη μιας λεχούς. Η ημικυκλική διάταξη ενισχύει την ενότητα του οικογενειακού χώρου, από την οδό Πειραιώς, 350-330 π.Χ.*







457 Μορφή φαλακρού γέροντος από επιτύμβια στήλη, 340-330 π.Χ.





458 Ο ναίσκος του «μνημείου της Καλλιθέας» με τα αγάλματα του νεαρού Πολυζένου Νικηράτου ανάμεσα στον πατέρα του και τον δούλο με το ιμάτιο.

459 Το αναστηλωμένο ταφικό μνημείο της Καλλιθέας. Προκλητική επίδειξη πλούτου του Ιστριανού μετοίκου Νικηράτου Πολυΐδου, 330-320 π. Χ.

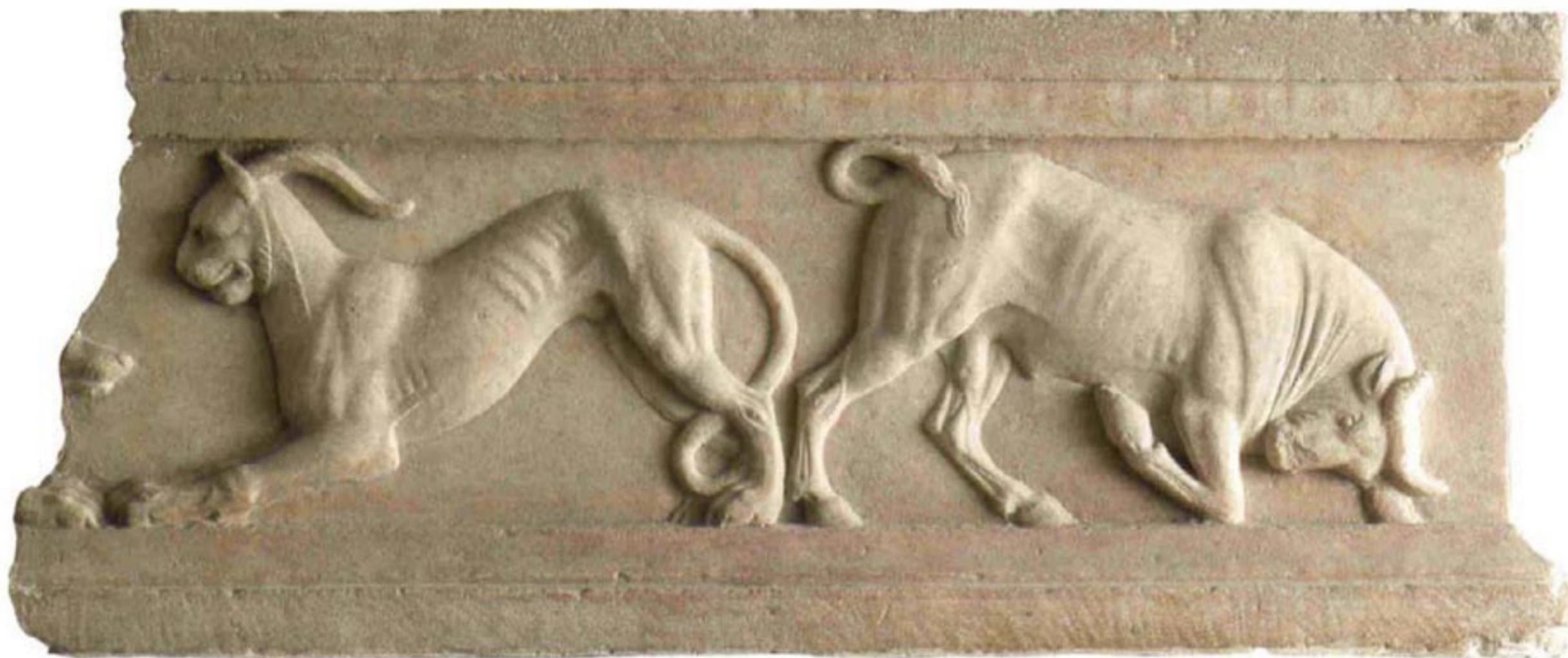








462 Έφιππη Αμαζόνα από τη ζωφόρο του μνημείου της Καλλιθέας.



463 Τμήμα της ζωφόρου με ταύρους, λιοντάρια και τέρατα από τη μεσαία βαθμίδα του ναΐσκου από το μνημείο της Καλλιθέας.



464 Η κατώτερη βαθμίδα του ναΐσκου από το μνημείο της Καλλιθέας με την επιγραφή.



465 Έφιππη Αμαζόνα από τη ζωφόρο του μνημείου της Καλλιθέας.

ΚΛΕΙΔΗΣ

ΛΥΣΙΣ





466, 467 Η επιτύμβια λουτροφόρος τον πλατωνικού Λύσιδος και του γιου του Τιμοκλείδη από το Μοσχάτο, β' μισό του 4ου αι. π.Χ.



468 Τμήμα επιτύμβιας στήλης ενός νέου αθλητή με τον μικρό δούλο του. Φανερό στο σώμα και τη στάση το πρότυπο του Ηρακλή, περί το 330 π.Χ.

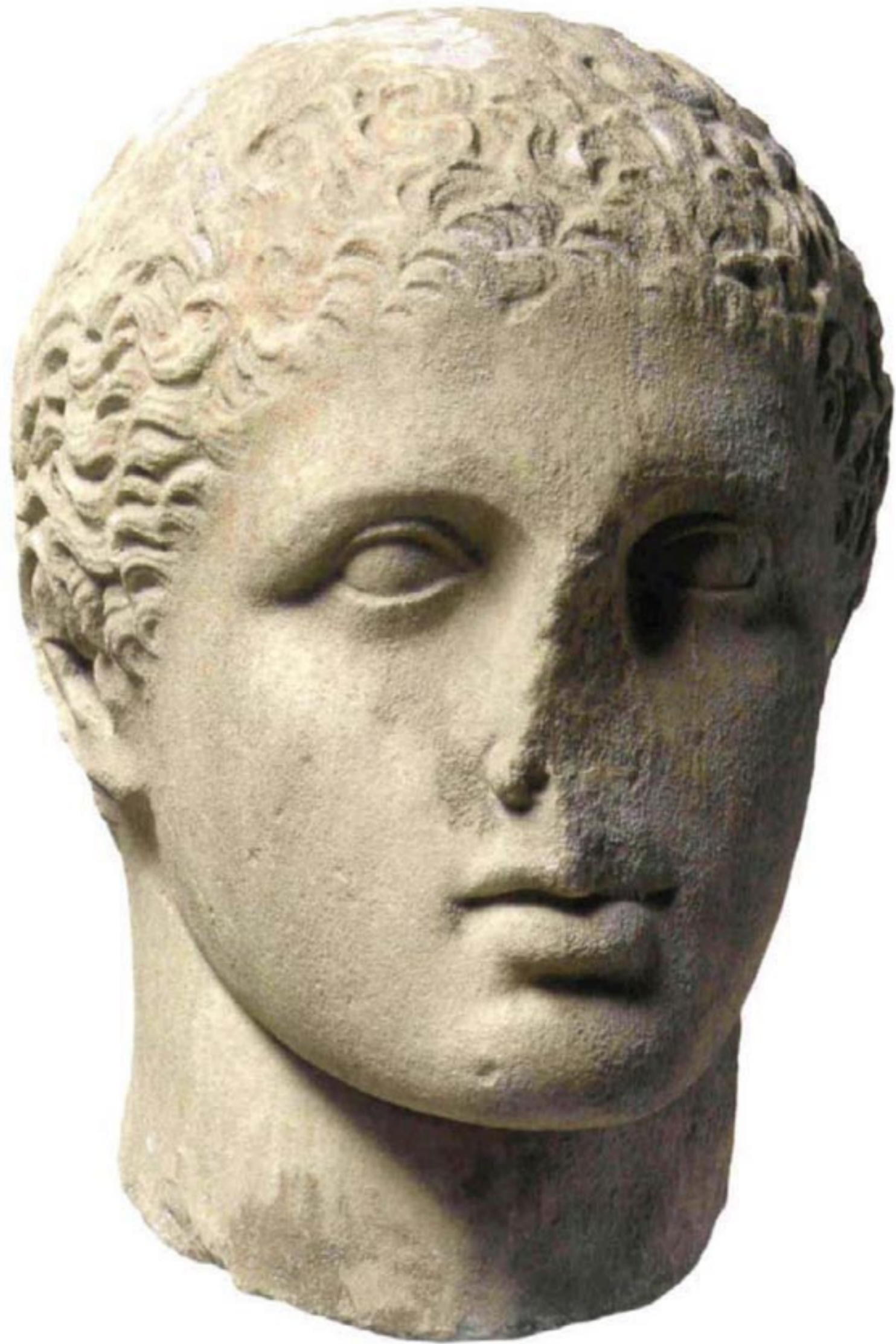


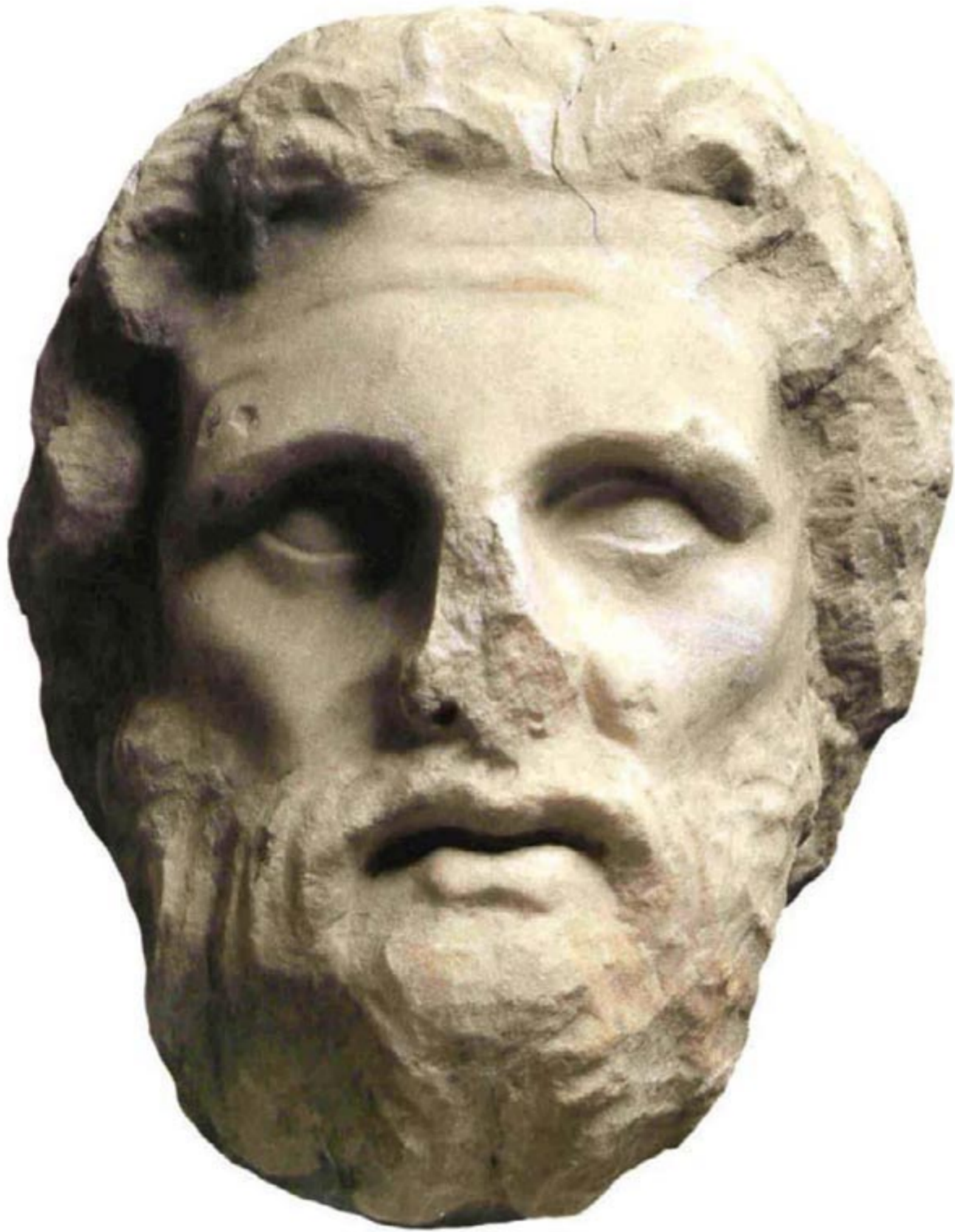
469 Επιτύμβια στήλη νεαρού αθλητή
με τον μικρό δούλο του.
Παραλλαγή του τύπου της στήλης
τον Υμηττού τον Εθνικού Αρχαιολογικού
Μουσείου, περί το 330 π. Χ.





471, 472 *Κεφαλή νέας γυναίκας, με έντονη κίνηση, που κάνει δύσκολη την απόδοση σε ταφικό μνημείο. Κοντά στα έργα που αποδίδονται στο γλύπτη Τιμόθεο, περί το 380 π.Χ.*





474 Ανδρική κεφαλή από ταφικό ναῖσκο, περί το 330 π.Χ.



Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΑΡΑΚΜΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ



Η ΕΞΑΠΛΩΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ στην απέραντη αυτοκρατορία του Αλεξάνδρου και των διαδόχων του δεν εσήμαινε μόνο τη μετατόπιση του γεωγραφικού κέντρου της Ανατολικής Μεσογείου και την περιθωριοποίηση της Αθήνας (και του Πειραιά): το βαρύ τίμημα της νίκης της Ελλάδας υπήρξε η σταδιακή εξαφάνιση της ουσιαστικής έννοιας -σε αντίθεση με το σχήμα, που τώρα εξαπλώνεται σε όλη την Ανατολή- της πόλης πάνω στην οποία είχε οικοδομηθεί αυτός ο πολιτισμός.

Στον νέο -ελληνιστικό πλέον και όχι ελληνικό- κόσμο, το άτομο και τα ατομικά πάθη αποκτούν όλο και μεγαλύτερο βάρος απέναντι στην πόλη και τους πολιτικούς αγώνες. Αντίστοιχα, στην τέχνη, την πλαστική σύλληψη της ιδέας αντικαθιστούν ως τα πλέον κατάλληλα εκφραστικά μέσα η ρητορική του πάθους -στη στάση και την έκφραση των αγαλμάτων της περιόδου- και μια νέα -ζωγραφική θα λέγαμε- αίσθηση για την πραγματική ζωή της επιδερμίδας, για το στιγμιαίο και το τυχαίο, το χαριτωμένο και το άσχημο. Από την άλλη πλευρά, η αντίδραση σε μια εικόνα του θεού που εμφανίζεται ως η ενσάρκωση της υπερβολής των ανθρωπίνων παθών, θα οδηγήσει -ιδιαίτερα σε πόλεις με μεγάλη και ένδοξη παράδοση- στην επιστροφή σε παλαιότερα αρχαϊκά και κλασικά σχήματα, από τα οποία θα τραφεί η τέχνη και της επόμενης περιόδου, της ρωμαϊοκρατίας.

Αυτή την αισθησιακή αντίληψη ενός κόσμου, όπου κυριαρχεί η γυναικεία χάρη και η παιδική τρυφερότητα, αντιπροσωπεύουν τα λίγα -αντίστοιχα με την παρακμή της ίδιας της πόλης του Πειραιώς- ελληνιστικά αγάλματα του Μουσείου. Την πρώτη θέση ανάμεσα τους έχει το ακέφαλο (το κεφάλι ήταν ένθετο) άγαλμα μιας νεαρής γυναικείας θεότητας ή προσωποποίησης (εικ. 476), ντυμένο με λεπτό, ψηλά ζωσμένο χιτώνα που δένεται με κορδόνια γύρω στους ώμους και την πλάτη. Το κρουστό ιμάτιο τυλίγεται χαλαρά στη μέση και καλύπτει το κάτω μέρος του κορμού, αναδεικνύοντας έτσι περισσότερο και με πιο αισθησιακό τρόπο την κοιλιά και το στήθος. Είναι άγνωστη η αρχική θέση και η ταυτότητα του πρωτότυπου αυτού έργου του τέλους του 4ου αι. π.Χ., που διατηρεί ζωντανή την παράδοση της σχολής του Πραξιτέλη και το οποίο βρέθηκε πρόσφατα πεταμένο στη χωματερή των Άνω Λιοσίων. Έναν παρόμοιο τύπο αποδίδει, σε ελάσσονα τόνο, και το γυναικείο άγαλμα (εικ. 475). Τις δύο γυναικείες μορφές τις πλαισιώνει ο χορός των αναθηματικών αγαλματιδίων τριών μικρών παιδιών, όπου αναγνωρίζεται μια μοναδική, άγνωστη στα κλασικά χρόνια, αίσθηση της ιδιαιτερότητας της παιδικής μορφής. Παλαιότερο, πιο συντηρητικό ως προς τη στάση, είναι το αγαλματάκι (εικ. 477) ενός

κοριτσιού που ανασηκώνει το απόπτυγμα του πέπλου της. Ένα άλλο (εικ. 478), αναπαυμένο σε πεσσίσκο, με μια χήνα στο χέρι και σταυρώνοντας μπροστά το πόδι ενώ στρέφει στην αντίθετη μεριά το κεφαλάκι του, αναπαράγει έναν συνηθισμένο στα σύγχρονα ιερά τύπο. Το ίδιο και το στρουμπουλό γυμνό αγοράκι με την μπάλα (εικ. 479). Η προέλευση ενός μέρους των αναθηματικών αυτών αγαλματίων μικρών παιδιών από το πειραϊκό Ασκληπιείο -που πιστοποιείται από τον ανασκαφέα του Ιάκωβο Δραγάτση- επιβεβαιώθηκε με την πρόσφατη ανακάλυψη ενός ακόμη (δυστυχώς ακέφαλου) κοριτσιού με μια χήνα στην ακτή της Καστέλλας, κοντά στη θέση του ιερού. Παρόμοια αναθήματα -όπως το παιδί με τη χήνα που θαυμάζουν στο Ασκληπιείο της Κω οι ηρωίδες του 4ου Μιμιάμβου του Ηρόνδα- είναι γνωστό ότι συνηθίζονταν στα ιερά του Ασκληπιού, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι αποκλείονται και άλλα, κατά κύριο λόγο το ιερό της Μουνηχίας Αρτέμιδος, που η λατρεία και ο μύθος το συνδέουν στενά με την κουροτρόφο θεά της Βραυρώνος.



*Η Νύμφη από το ελληνοιστικό
«πρόσκληση σε χορό».*

σμπλεγμα



*Η Αφροδίτη του Δοιδάλας,
3ος αι. π.Χ.*

Την εξέλιξη αυτού του χαριτωμένου ιδιώματος μπορούμε να παρακολουθήσουμε στην παιχνιδιάρικη μορφή της καθισμένης νύμφης, που στόλιζε για χρόνια την πρόσοψη ενός νεοκλασικού πειραιώτικου σπιτιού, ένα ρωμαϊκό αντίγραφο του 2ου αι. μ.Χ., του πασίγνωστου συντάγματος με τον χαρακτηριστικό τίτλο «πρόσκληση σε χορό», το οποίο αποτελεί το κατεξοχήν δείγμα του ρεύματος ροκοκό της ελληνοιστικής πλαστικής. Το ίδιο πνεύμα εκφράζουν και οι παραλλαγές, συχνά σε στυλ γκροτέσκο, παλαιότερων και σύγχρονων ελληνοιστικών δημιουργιών, όπως η παρωδία της Αφροδίτης του Δοιδάλας στο πήλινο ειδώλιο μιας οκλάζουσας γυναίκας - ένα κατά τα άλλα πολύ δυνατό πλαστικό έργο, όπου όλα τα αισθησιακά στοιχεία του προτύπου έχουν μετατραπεί, με τη ρεαλιστική υπερβολή, στο αντίθετο τους (εικ. 480-482). Φτωχή αντίθετα -ενδεικτική της παρακμής του ελληνοιστικού Πειραιά- είναι η εκπροσώπηση στο Μουσείο ενός άλλου τομέα της ατομοκεντρικής ελληνοιστικής τέχνης, ο οποίος θα γνωρίσει ιδιαίτερη άνθηση στη ρωμαϊκή εποχή. Το μοναδικό δείγμα ενός ελληνοιστικού πορτρέτου είναι -αν εξαιρέσουμε την αμφισβητούμενη απόδοση στον Κάσσανδρο του ακέφαλου αγάλματος ενός στρατηγού- η μικρή στεφανωμένη κεφαλή ενός νέου ηγεμόνος, του 3ου αι. π.Χ.

Σύγχρονη με αυτά τα νεοτεριστικά ρεύματα και χαρακτηριστική μιας εποχής σε αναζήτηση του χαμένου κέντρου, που υπήρξε η κλασική πόλις, είναι η επιστροφή σε κλασικές, ακόμη και αρχαϊκές μορφές, μέσα από τις οποίες ο παρακμιακός κόσμος του 2ου αι. π.Χ. προσπαθεί να επανασυνδεθεί με τη μεγάλη πλαστική παράδοση του 5ου και του 6ου αι. π.Χ. Την τάση αυτή εικονογραφούν κλασικιστικά έργα, όπως η μικρή κεφαλή του Δία ή ενός νέου αλλά και το αρχαϊστικό άγαλμα της Αρτέμιδος Φωσφόρου, από το ιερό της Μουνιχίας Αρτέμιδος, που ανανεώθηκε τον 2ο αι. π.Χ. μετά την αποχώρηση της μακεδόνικης φρουράς, μοναδικό δείγμα της ιερατικής -αρχαϊστικής- τάσης αυτής της εκλεκτιστικής εποχής (εικ. 483). Όπως θα δούμε στις επιλογές των αντιγραφέων της ρωμαϊκής εποχής, οι μορφές αυτές της τέχνης θα έχουν σπουδαίο μέλλον στον νέο ρωμαϊκό κόσμο.

Ο επίλογος στη μακρά ιστορία του αττικού επιτύμβιου ανάγλυφου γράφτηκε με την απαγόρευση του Δημητρίου του Φαληρέα. Η διάλυση των εργαστηρίων των μαρμαρογλυπτών που



*Η επιτύμβια στήλη του Δημητρίου και της Ηδύλης,
τέλος του 4ου αι. π. Χ.*

επακολούθησε είχε μακρόχρονες συνέπειες για τον πλαστικό αυτό τύπο, που εκπροσωπείται εδώ μόνο από το μικρό ανάγλυφο του Δημητρίου και της Ηδύλης, του τέλους του 4ου αι. π.Χ., στο οποίο επιβιώνει ο κλασικός τύπος της δεξίωσης.

Η ελληνική τέχνη στη ρωμαϊκή εποχή.

Τα εκθέματα του Μουσείου είναι ιδιαίτερα διδακτικά για το χαρακτήρα που παίρνει η αττική καλλιτεχνική παραγωγή στα ρωμαϊκά χρόνια. Στην αυτοκρατορική εποχή, η Αθήνα εθεωρείτο -και κατά κάποιο τρόπο ήταν- πόλη ελεύθερη και σύμμαχος της Ρώμης. Η ζωντανή ακόμη κλασική παράδοση καθιστούσε την πόλη αυτοδικαίως πνευματική πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Υπό τη ρωμαϊκή προστασία η Αθήνα γνώρισε την ευημερία και νέα δόξα, στην οποία ο Πειραιάς είχε το μερίδιο του, έστω και αν δεν επρόκειτο να ξαναβρεί πλέον την παλιά αίγλη του λιμανιού και του ναυστάθμου μιας αυτοκρατορίας. Ένα μεγάλο μέρος της ευημερίας των Αθηνών στην αυτοκρατορική εποχή οφείλεται βέβαια στην τουριστική κίνηση και την πανεπιστημιακή ζωή. Σημαντικός υπήρξε ωστόσο ο ρόλος και της ντόπιας βιοτεχνίας που βασιζόταν

στην αναπαραγωγή αντιγράφων και παραλλαγών των κλασικών έργων, σε διάφορες κλίμακες και για διάφορες διακοσμητικές χρήσεις, όπως αγάλματα, ανάγλυφα και αγγεία για τη διακόσμηση επίσημων αιθουσών και κήπων, σαρκοφάγων κ.λπ.

Τον εμπορικό χαρακτήρα της παραγωγής αυτής εικονογραφεί το φορτίο ενός εμπορικού πλοίου που ναυάγησε, προφανώς από κάποια αδέξια μανούβρα, μέσα στο λιμάνι του Πειραιά και βρέθηκε τυχαία το 1933, με την ευκαιρία εργασιών εκβάθυνσης. Το εύρημα αποτελούν μαρμάρινοι διακοσμητικοί πίνακες, η ομοιομορφία του μεγέθους, του σχήματος και της πλαισίωσης των οποίων δείχνει ότι προορίζονταν να εντοιχιστούν σε κάποιο πολυτελές οικοδόμημα της Ρώμης, όπου πράγματι έχουν βρεθεί αντίγραφα τους, όπως π.χ. στη διακόσμηση του θωρακίου του περιβόλου του forum του Νέρβα. Τα εικονογραφικά πρότυπα των πινάκων ανήκουν σε διάφορες εποχές και τεχνοτροπίες. Πρόκειται για έργα αυστηρορυθμικά, όπως οι τρεις Χάριτες



Ρωμαϊκό αντίγραφο της ασπίδας της Αθηνάς Παρθένου των Φειδία (ασπίδα Strongford).

του γλύπτη Σωκράτη από την είσοδο της Ακροπόλεως, κλασικά, όπως είναι η ιδιαίτερα δημοφιλής Αμαζονομαχία, που κοσμούσε την εξωτερική όψη της ασπίδας της Παρθένου Αθηνάς του Φειδία (εικ. 489, 493), ή υστεροκλασικά, όπως η απαγωγή μιας γυναίκας (πιθανώς της Ιόλης) από τον Ηρακλή με ένα τέθριππο που το οδηγεί πεζός νυμφαγωγός νέος, μοτίβο χαρακτηριστικό του τέλους του 5ου αι. π.Χ., ο χορός των Νυμφών και η παράσταση του Ερμή που φέρνει το βρέφος Διόνυσο στη Νύμφη Νύσα, του 4ου αι. π.Χ. (εικ. 494-498). Μια ειδική, επίσης ιδιαίτερα δημοφιλής κατηγορία είναι αυτή των αρχαϊστικών έργων με την άκαμπτη επιτηδευμένη στάση, το πάτημα στις άκρες των ποδιών και τις χαρακτηριστικές χελιδονοουρές στο ένδυμα, που αντιπροσωπεύονται εδώ από δύο τύπους: ο πρώτος με την παράταξη δύο παραστάσεων, της έριδας για τον δελφικό τρίποδα μεταξύ Απόλλωνος και Ηρακλέους και δίπλα, ασύνδετης με την προηγούμενη, μιας λατρευτικής σκηνής, ο δεύτερος με πομπή θεών (Αθηνάς, Απόλλωνος και Αρτέμιδος), που οδηγείται από τον Ερμή. Η αντιγραφή διανθίζεται με πολλές παραλλαγές, π.χ. στην κόμμωση και το ένδυμα των Χαρίτων ή στο φόντο των σκηνών της Αμαζονομαχίας, αλλά και επεμβάσεις που αλλοιώνουν το ύφος της σύνθεσης, όπως ο βωμός με

το δέντρο και η πρόσθετη γυναίκα στο χορό των Νυμφών. Στο ίδιο εύρημα ανήκει και η κλασικιστική σφίγγα με πόλο που κοσμεί ανθεμιο. Όλα τα έργα χαρακτηρίζονται από την ψυχρότητα των τεχνικά άψογων αδριάνειων αντιγραφών, με κάποια νεοτεριστικά στοιχεία (π.χ. στη χρήση του τρυπανιού) που χρονολογούν το εύρημα στα μέσα του 2ου αι. μ.Χ.

Λίγο νεότερη είναι η σαρκοφάγος από τη Νέα Ιωνία, ωραίο δείγμα ενός κλάδου της νεοαττικής τέχνης που θα κατακλύσει με τα προϊόντα της ολόκληρη τη ρωμαϊκή Μεσόγειο. Στο κέντρο της πρόσθιας, κεντρικής πλευράς (οι υπόλοιπες διακοσμούνται απλώς με γρύπες και γιρλάντες) παριστάνεται η θήρα του Καλυδωνίου κάπρου, ένα ιδιαίτερα δημοφιλές θέμα στην εικονογραφία των σαρκοφάγων, με σαφή αναφορά στο αναπόφευκτο της μοίρας του θανάτου. Η παράσταση οργανώνεται γύρω από ένα κεντρικό σύμπλεγμα. Ο Μελέαγρος παριστάνεται στο κέντρο με σηκωμένο το ακόντιο, έτοιμος να πλήξει τον κάπρο, που έχει ήδη ανατρέψει τον



Ημίεργα από νεοαττικό εργαστήριο του Πειραιά.

Αγκαίο, ενώ από αριστερά τον τοξεύει η Αταλάντη. Ο φόνος του θηρίου θα αποτελέσει όμως, συγχρόνως, την αφετηρία μιας σειράς γεγονότων που δεν απεικονίζονται, τα οποία θα οδηγήσουν στο θάνατο και του ίδιου του Μελεάγρου, όταν το κούτσουρο από το οποίο κρέμεται η ζωή του θα ριχτεί στη φωτιά από την ίδια τη μητέρα του (εικ. 499-501).

Δείγμα των επιλογών και του τρόπου δουλειάς των νεοαττικών αντιγραφών δίνουν δύο ημίεργες μορφές: η Αθηνά του δυτικού αετώματος του Παρθενώνος και μια ελληνοιστική αγροτέρα (κυνηγός) Άρτεμις. Χαρακτηριστική του μηχανικού τρόπου εργασίας των εργαστηρίων αυτών, σε αντίθεση προς την αρχαία, ταυτόχρονα από όλες τις πλευρές επεξεργασία του όγκου της μορφής, είναι η προσέγγιση της από την εμπρόσθια μόνο επιφάνεια. Ωστόσο, το έργο αποκτά έτσι την ιδιαίτερη γοητεία μιας μορφής που φαίνεται να προσπαθεί να ελευθερωθεί από την πέτρα, ένα χαρακτηριστικό που έχουμε μάθει να το εκτιμούμε στα -βεβαίως ασύγκριτα πιο δυνατά- έργα μεγάλων γλυπτών, όπως του Μιχαήλ Αγγέλου. Την εξωτερική εμφάνιση και την κοινωνική θέση αυτών των αντιγραφών αποδίδει ζωντανά ο Λουκιανός, στο αυτοβιογραφικό έργο του *Όνειρον*: «Η γλυπτική (λέει ο Λουκιανός) ήτο μία εργατική ανδρογυναίκα με μαλλιά

ακτένιστα, έχουσα τα χέρια γεμάτα κάλους και το ένδυμα σφιγμένον εις την οσφύν διά ζώνης, και ήτο κατασκονισμένη, όπως ο θεός μου, όταν εργάζεται». Και παρακάτω (όταν η ρητορική περιγράφει τη μοίρα του γλύπτη): «...και αν ακόμη γίνης Φειδίας ή Πολύκλειτος και κατασκευάσης πολλά και θαυμαστά έργα, την μεν τέχνην σου θα επαινούν όλοι, αλλά κανείς εξ όσων θα σε ιδούν, αν έχη νουν, δεν θα ευχηθή να γίνη όμοιος σου¹ διότι όπως θα είσαι, θα φαίνεσαι βάνανσος εργάτης ζων από τον κόπον των χειρών του» (μτφ. Ι. Κονδυλάκη). Ένα καλό δείγμα αυτής της τέχνης, στην οποία, όπως και στους αντιγράφεις των κλασικών χειρογράφων, οφείλουμε σε μεγάλο βαθμό τη γνώση της αρχαίας τέχνης, είναι το αγαλμάτιο της μαινάδος, με ένθετη κεφαλή του 2ου αι. μ.Χ. (εικ. 502). Ιδιαίτερη γοητεία ασκεί πάνω μας το μεγαλύτερο από το φυσικό άγαλμα ενός νέου, της εποχής των Αντωνίνων (γύρω στα 150 μ.Χ.), που αντιγράφει σε βορειοελλαδίτικο μάρμαρο έναν μεταπολυκλείτειο τύπο Ερμού (εικ. 503). Το χάλκινο πρότυπο προδίδουν οι βόστρυχοι και τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά του προσώπου. Το άγαλμα βρέθηκε στην Κηφισιά, το αγαπητό, γνωστό από τις *Noctes Atticae* του Aullus Gellius, προάστιο της ρωμαϊκής Αθήνας, και είναι πιθανόν ότι κοσμούσε κάποια αίθουσα της έπαυλης του Ηρώδη του Αττικού.

Μερικά χαρακτηριστικά δείγματα της εξέλιξης του επιτύμβιου ανάγλυφου από τον 1ο αι. π.Χ. και τους 1ο, 2ο και 3ο αι. μ.Χ. δείχνουν τη σταδιακή σχηματοποίηση του τύπου αυτού της πλαστικής που τόσο μας απασχόλησε προηγουμένως. Η σειρά αρχίζει αριστερά με τη στήλη ενός παιδιού που στηρίζει το δεξί χέρι σε ερμαϊκή στήλη, έχοντας αριστερά το σκύλο του, πιθανότατα του 1ου αι. π.Χ. (εικ. 504). Η αντίληψη του σώματος και της πλαισίωσης (με κορινθιακούς κίονες και ακροκέραμα) είναι εδώ ακόμη ελληνιστική. Κοινή με τα επόμενα είναι η μετωπική, ως εικόνας, αντίληψη της μορφής. Στα υπόλοιπα ανάγλυφα βρίσκεται πλέον πλήρως διατυπωμένος ο τύπος του ρωμαϊκού επιτύμβιου, με μετωπική απόδοση του νεκρού που κλείνεται μέσα σε τοξωτό πλαίσιο, οι εξωτερικές γωνίες του *οποίου* κοσμούνται με ρόδακες. Όλα τα ανάγλυφα φέρουν στο πλάι τóρμους γόμφωσης. Στο πρώτο, του 1ου αι. μ.Χ. (εικ. 506) ο νέος, άκαμπτος, στηρίζει το χέρι του σε μια κιθαρωδό σειρήνα, ενώ η βάση διακοσμείται με δύο Τρίτωνες. Πιο συμβατική είναι η παράσταση της γυναίκας στον τύπο της «Ηρακλειώτισσας» (εικ. 505) στο επόμενο, των αρχών του 2ου αι. μ.Χ. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον, ως μνημείο της σύγχρονης εξάπλωσης της λατρείας της Ίσιδος σε ολόκληρη την ανατολική Μεσόγειο (στον Πειραιά υπήρχε ναός της από τον 4ο αι. π.Χ.), παρουσιάζει η επιτύμβια στήλη (εικ. 507) της Αμμίας Βιβουλλίας Φιλοκράτους εξουνιέων (από το Σούνιο), ιέρειας της αιγυπτιακής θεάς, όπως δείχνει η κόμμωση, ο ισιακός κόμβος (το δέσιμο του χιτώνα στο κέντρο του στήθους) και τα σκεύη της λατρείας, το σείστρο (στο Μουσείο βρίσκεται ένα πραγματικό σείστρο με το κεφάλι του Σάραπη, όπως και μια μινιατούρα από οικόπεδο του Πειραιά) και ο καδίσκος με το νερό του Νείλου. Μια σκηνή με αναφορές σε οικεία κακά για πολλούς κατοίκους του λιμανιού είναι η σύγχρονη παράσταση του караβιού σε κίνδυνο, που στολίζει την επιτύμβια στήλη ενός ναυτικού.

Στην παράλληλη σειρά των πορτρέτων των Ρωμαίων αυτοκρατόρων και των αξιωματούχων και μελών της τοπικής αριστοκρατίας, που καλύπτει το χρονικό διάστημα από τον 1ο στον 3ο αι. μ.Χ., η ελληνιστική αντίληψη του πορτρέτου, όπου είναι φανερή η παράδοση της θείας εικόνας, επιβάλλεται στη ρεαλιστική, ρωμαϊκή αντίληψη της κέρινης νεκρικής μάσκας των προγόνων, ενώ από την άλλη πλευρά δείγμα των καιρών αποτελεί η επιρροή του προτύπου του αυτοκρατορικού πορτρέτου, φανερή στην τάση απομίμησης της κόμμωσης του εκάστοτε αυτοκράτορα από τους Έλληνες



υπηκόους του. Η ελληνική έκφραση του αυτοκρατορικού πορτρέτου φαίνεται τόσο στο αρχαιότερο σωζόμενο πορτρέτο, του αυτοκράτορα Κλαυδίου (εικ. 509), (41-54 μ.Χ.), όπως και στην ένθετη κεφαλή του υπερφυσικού αγάλματος του Τραϊανού (εικ. 508), (98-117 μ.Χ.), περισσότερο όμως σ' αυτή του φιλέλληνα και μεγάλου ευεργέτη της Αθήνας -και του Πειραιά- αυτοκράτορα Αδριανού (117-138 μ.Χ.), του οποίου εκτίθενται στο Μουσείο δύο μεγαλόπρεποι κολοσσοί, μοναδικοί στην Ελλάδα για το μέγεθος, που ξεπερνούσε τα 3 μ. (εικ. 512). Ο

αυτοκράτορας παριστάνεται με θώρακα και χλαμύδα (paludamentum), στηρίζοντας ψηλά το αριστερό πόδι. Τα αγάλματα βρέθηκαν σε γειτονικά οικοπέδα στο λιμάνι, κοντά σε έναν ρωμαϊκό ναό, δεν αποκλείεται όμως να προορίζονταν για εξαγωγή. Το πρώτο σώζει το ένθετο στεφανωμένο κεφάλι του αυτοκράτορα. Το δεύτερο, ακέφαλο, ταυτίζεται χάρη στη γνωστή διακόσμηση του θώρακα του με το Παλλάδιο που πατάει στη ρωμαϊκή λύκαινα, και στεφανώνεται από δύο Νίκες, ενώ οι γλώσσες στην κάτω παρυφή του θώρακα διακοσμούνται με απεικονίσεις των υποταχθέντων εθνών. Τη δύναμη ακτινοβολίας του αυτοκρατορικού θεσμού τη δείχνει ο βαθμός στον οποίο οι προτομές των ιδιωτών επηρεάζονται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους από εκείνες των αυτοκρατόρων. Ως παράδειγμα μπορεί να χρησιμεύσει η προτομή ενός θωρακοφόρου στρατηγού συγχρόνου του Τραϊανού (εικ. 510), και ενός Αθηναίου του 2ου αι. μ.Χ., του Γαΐου Μεμμίου Θρέπτου από το δήμο των Λαμπτρών, που την ανέθεσε ο ίδιος στον Δία Ύψιστο (εικ. 511). Μέσα στο πολυεθνικό περιβάλλον των μεγάλων αυτοκρατορικών πόλεων η άρχουσα τάξη των Ρωμαίων πολιτών ξεχώριζε από τη χαρακτηριστική ενδυμασία, την τήβεννο (toga), που ήταν απαγορευμένη στους υπόλοιπους κατοίκους της αυτοκρατορίας. Στην gens togata, όπως για το λόγο αυτό ονόμαζαν τους Ρωμαίους, ανήκε και ο άγνωστος του ακέφαλου αγάλματος του 2ου αι. μ.Χ. του Μουσείου, που προέρχεται από τη θάλασσα του Πειραιά. Στο ρεαλιστικό πορτρέτο του 3ου αι. μ.Χ., ενός αγνώστου, με τα σκληρά βασανισμένα χαρακτηριστικά και το κοντό γένι, αντανακλάται όλη η σκληρότητα του 3ου αιώνα, που γνώρισε τη μεγάλη κρίση της αυτοκρατορίας (εικ. 513). Ένα σημαντικό μνημείο της ίδιας εποχής είναι το σπάνιο πορτρέτο ενός από τους λιγότερο γνωστούς αυτοκράτορες, του πατρίκιου Βαλβίνου, που βασίλευσε για τρεις μήνες, το 238 μ.Χ. (εικ. 514). Μια ίδια βάση (με τον αετό και τα πόδια μόνο) είναι πιθανόν να ανήκε σε αντίγραφο ανδριάντα του ίδιου ή του συναυτοκράτορα του Πουπιανού.



Νεοαττικοί διακοσμητικοί πίνακες.



475

475 Ακέφαλο γυναικείο άγαλμα, πρώιμων ελληνοιστικών χρόνων.

476 Ακέφαλο άγαλμα μιας νεαρής γυναικείας θεότητας, τέλος του 4ου αι. π.Χ.



476

373





478



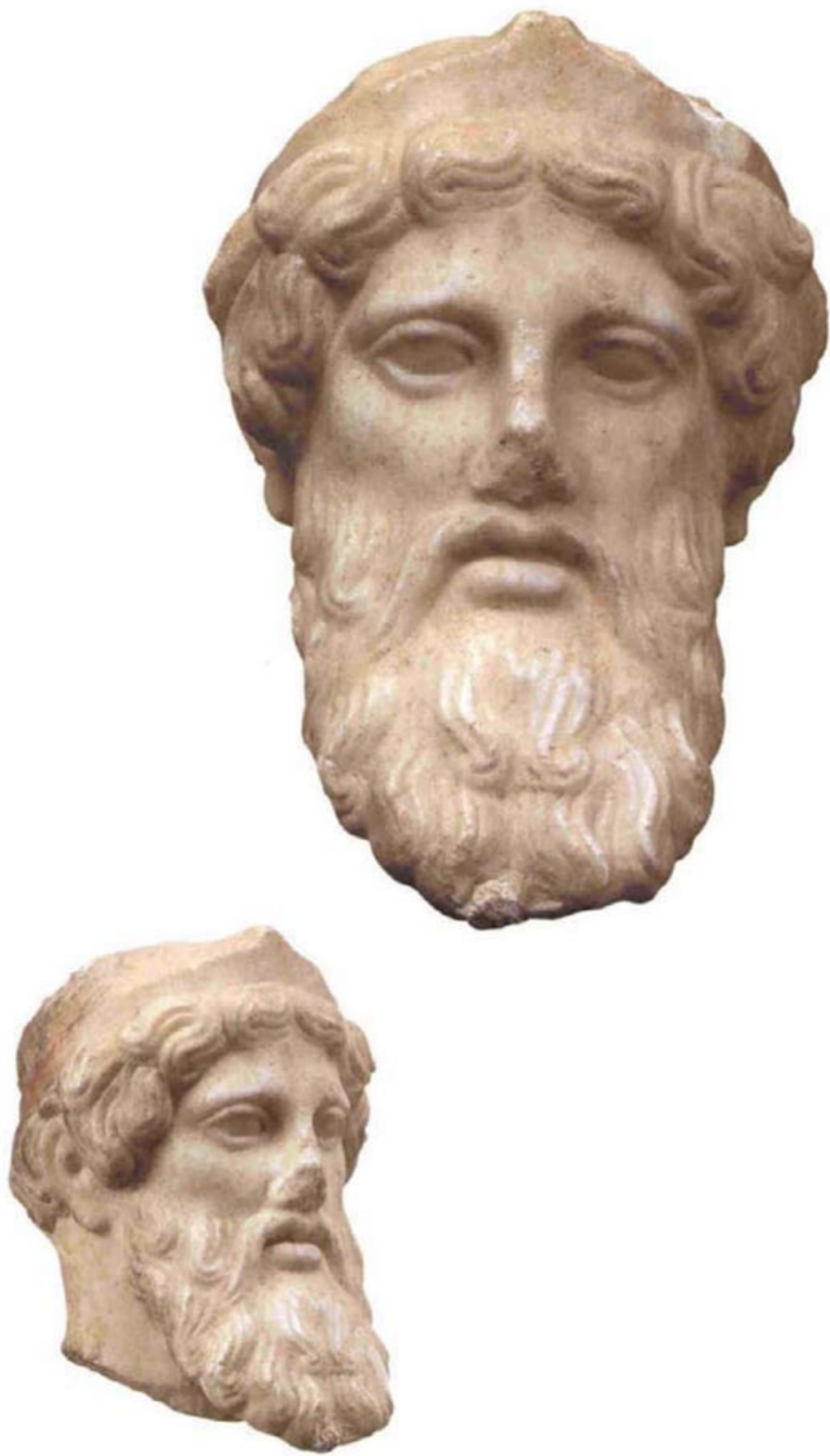
479

478 Αγαλμάτιο μικρού κοριτσιού πιθανώς από το Ασκληπιείο του Πειραιώς, ελληνοιστοικοί χρόνοι.
479 Αγαλμάτιο μικρού αγοριού από το Ασκληπιείο του Πειραιώς, ελληνοιστοικοί χρόνοι.









484, 485 *Ελληνιστικό αντίγραφο κεφαλής γνωστού κλασικού τύπου Διός, από τον Πειραιά.*





487, 488 Κεφαλή εφήβου από κάποιο σύμπλεγμα, κλασικιστικό έργο των ελληνοιστικών χρόνων.



489 - 493 Νεοαττικοί διακοσμητικοί πίνακες
με παραστάσεις από κλασικά ανάγλυφα,
περί τα μέσα του 2ου αι. μ.Χ., από το λιμάνι του Πειραιά.



494 - 498 Νεοαττικοί διακοσμητικοί πίνακες με παραστάσεις από υστεροκλασικά και αρχαϊστικά αντίγραφα, περί τα μέσα τον 2ου αι. μ.Χ., από το λιμάνι των Πειραιά.





499 - 501 Μαρμάρινη «αττική» σαρκοφάγος με παράσταση κυνηγιού του Καλυδωνίου κάπρου, τέλος του 2ου αι. μ.Χ. (Ν. Ιωνία).







502 *Αγαμάτιο μαινάδας, αντίγραφο κλασικού έργου, 2ος αι. μ.Χ*

503 *Αγάλμα νέου αντίγραφο ενός τύπου Ερμού της σχολής του Πολυκλείτου, από την Κηφισιά, 2ος αι. μ.Χ.*



503

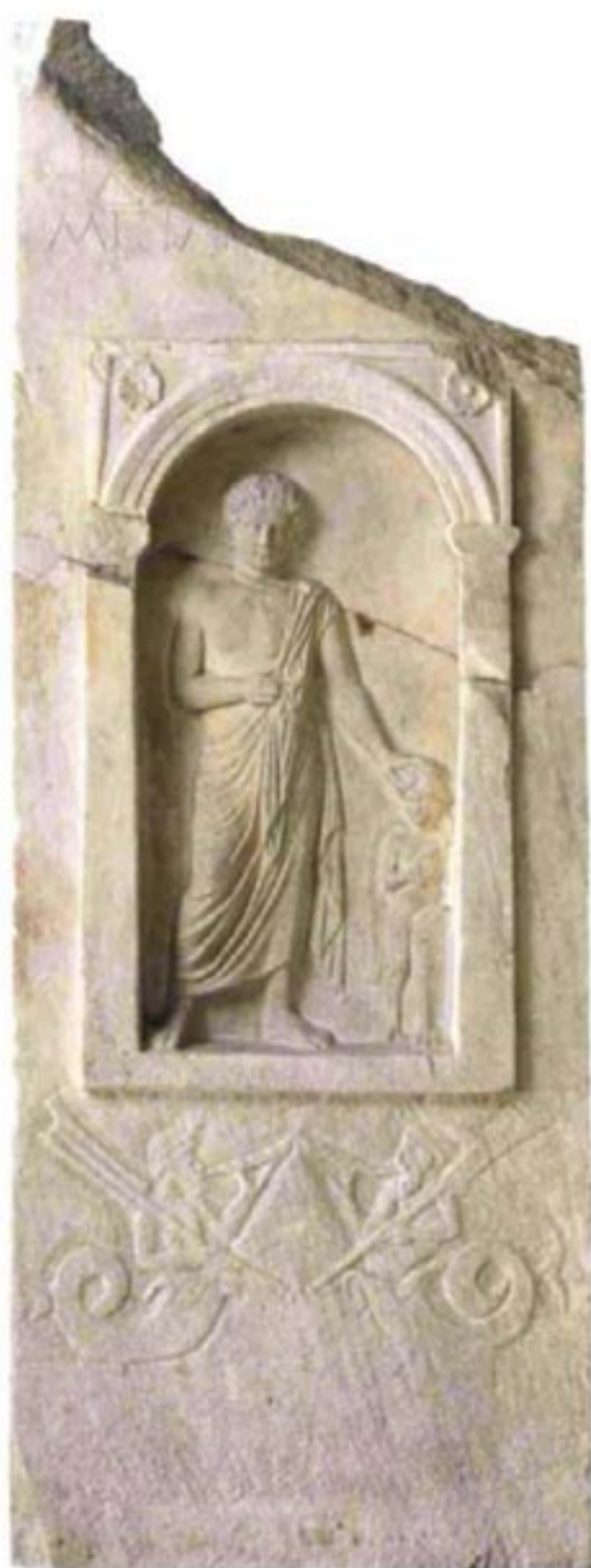


504

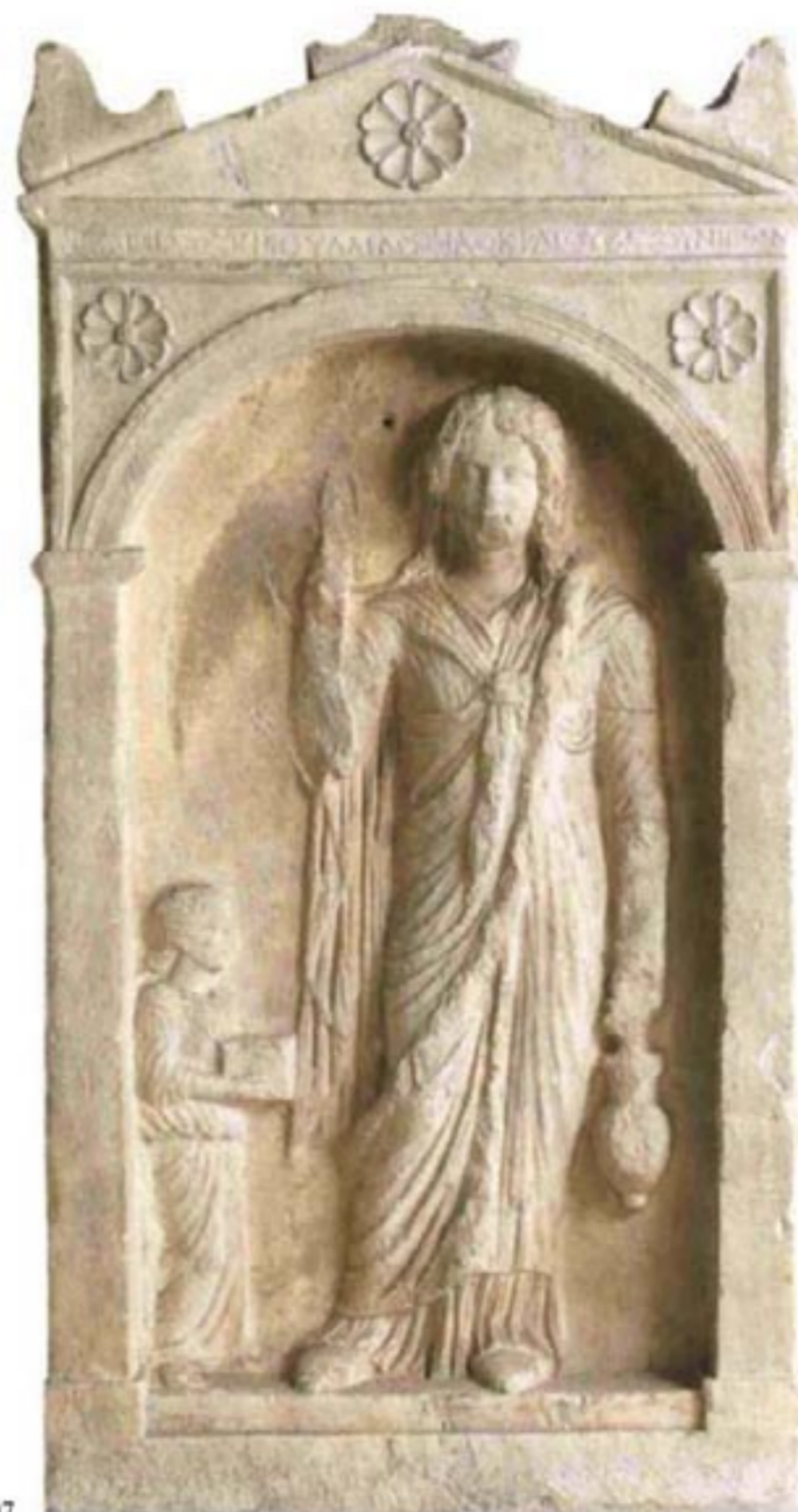


505

- 504 *Επιτύμβιο ανάγλυφο νέου δίπλα σε ερμαϊκή στήλη, από τη Σαλαμίνα, 1ος αι. π.Χ.*
505 *Επιτύμβιο ανάγλυφο γυναίκας των αρχών του 2ου αι. μ.Χ.*



506



507

506 Επιτύμβιο ανάγλυφο νέου με σειρήνα, στη βάση Τρίτωνες, β' μισό του 1ου αι. μ.Χ.

507 Επιτύμβια στήλη της Αμμίας Βιβουλλίας, ιέρειας της Ίσιδος και κόρης του Φιλοκράτους από το Σο αρχές του 3ου αι. μ. Χ.





509 Κεφαλή του αυτοκράτορα Κλαυδίου (41-54 μ. Χ.).



510



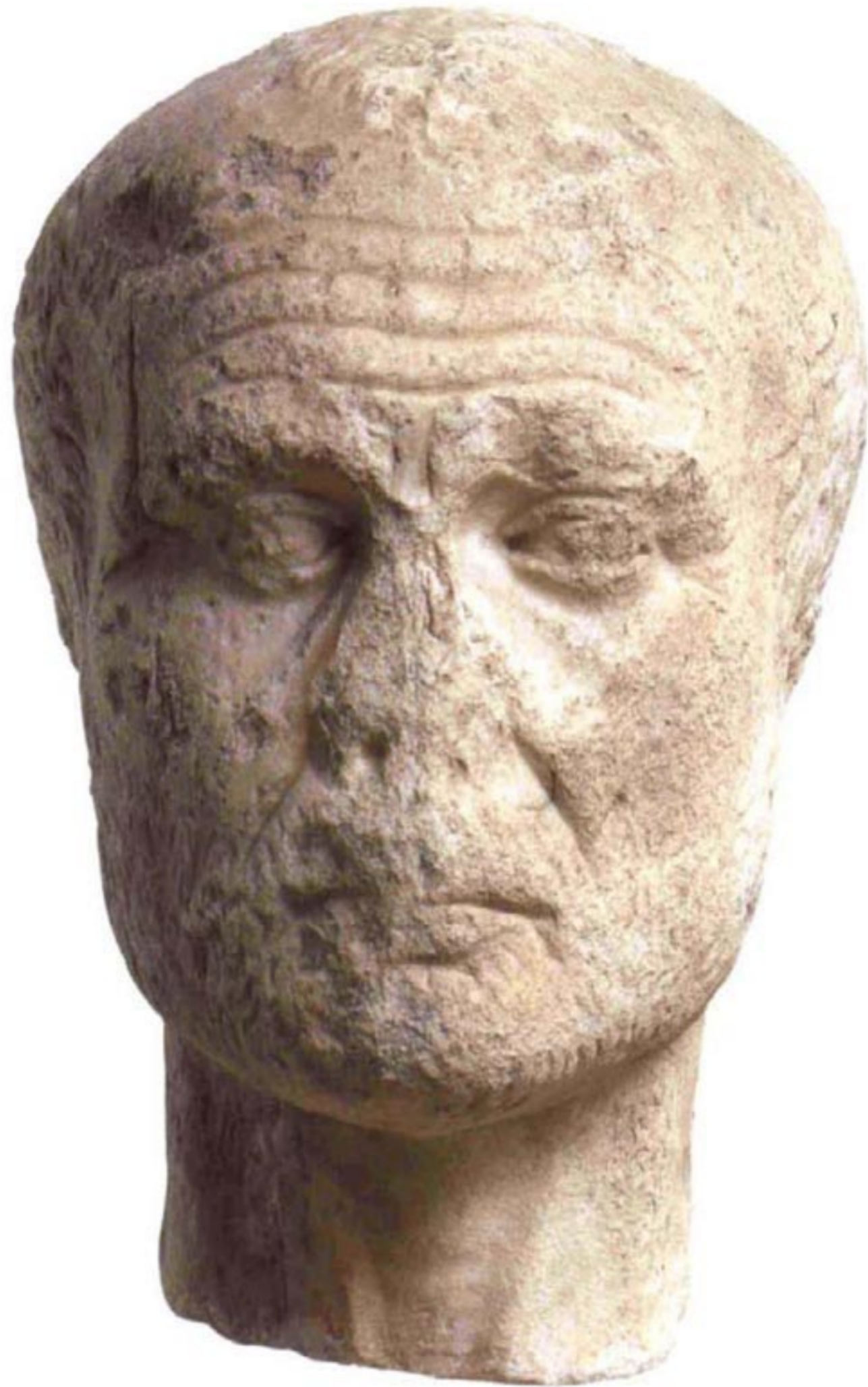
511

510 Προτομή θωρακοφόρου άνδρα των μέσων του 1ου αι. μ.Χ.

511 Προτομή του Γαϊου Μεμμίου Θρεπτον από τον αττικό δήμο των Λαμπρων, 2ος αι. μ.Χ.



512 Κολοσσικός ανδριάς του αυτοκράτορα Αδριανού (117-138 μ.Χ.), από το λιμάνι του Πειραιά.





514 Υπερφυσικός ανδριάς του αυτοκράτορα Βαλβίνου (238 μ.Χ.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

- ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ: Τα παλαιότερα -και ιδιαίτερα πολύτιμα- στοιχεία για την τοπογραφία του Πειραιώς συγκέντρωσε ο Α. Milchhofer, E. Curtius - J. A. Kaupert, *Karten von Attika*, Heft I, Erlautender Text, Heft I, Berlin, 1881. Θεμελιώδους σημασίας είναι ακόμη το κεφάλαιο που αναφέρεται στον Πειραιά, του συγγραμματος του W. Judeich, *Topographische von Athen*², Handbuch der Archäologie III 2.2, 1931, σ. 144 κ.ε Η διδ. διατριβή του Κ. Υ. von Eickstedt, *Beiträge zur Topographie des antiken Piräus*, Αθήναι, 1991, περιλαμβάνει μια συστηματική διαπραγμάτευση των ανασκαφών της Β' Εφορείας Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων έως το 1985. Μια νέα και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα θεώρηση των αρχών του ιπποδάμειου πολεοδομικού σχεδίου του Πειραιά, βασισμένη στις ανασκαφές, προσφέρει το κεφάλαιο για τον Πειραιά στο βιβλίο των W. Hopfner - E.-L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland, Neubearbeitung*, München, 1994, σ. 22-50. Περισσότερο ιστορικού παρά αρχαιολογικού ενδιαφέροντος είναι το παλαιό βιβλίο του Χ. Πανάγου, *Ο Πειραιεύς. Οικονομική και ιστορική έρευνα από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι του τέλους της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας*, Αθήναι, 1948, 2η έκδοση (με νεότερα στοιχεία για την τοπογραφία και την οικονομική ζωή του Πειραιά από τον Εφορο Αρχαιοτήτων Γ. Σταϊνχάουερ, Αθήναι, 1995) και R. Garland, *The Piraeus from the Fifth to the First Century BC*, Ithaca, New York, 1987 (βλ. βιβλιοκρισίες: R. Osborne, *JHS* 109, 1989, 251 κ.ε., K.V v. Eickstedt, *Gnomon* 62, 1990, 706). Για νεότερα στοιχεία και μια σύνθεση της τοπογραφίας του αρχαίου Πειραιά βλ. Γ. Σταϊνχάουερ, «Αρχαίος Πειραιάς, Η πόλη του Θεμιστοκλή και του Ιπποδάμου», *Πειραιάς. Κέντρο Ναυτιλίας και Πολιτισμού*, Αθήνα, 2000, σ. 9-123 (με αγγλική μετάφραση). ΟΔΗΓΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ: Γ. Σταϊνχάουερ, *Τα Μνημεία και το Αρχαιολογικό Μουσείο του Πειραιά*, Αθήνα, 1998.
- ΤΑ ΜΑΚΡΑ ΤΕΙΧΗ (σελ. 26,27): D.H. Conwell, *The Athenian Long Walls, Chronology, Topography and Remains* (diss. Univ. of Pennsylvania), Ann Arbor, 1993.
- ΟΙ ΝΕΩΣΟΙΚΟΙ ΤΗΣ ΖΕΑΣ (σελ. 30): Ι. Δραγάτσης, ΠΑΕ 1885, σ. 63 κ.ε.
- ΣΚΕΥΟΘΗΚΗ ΦΙΛΩΝΟΣ (σελ. 32): Α.Ν. Μελετόπουλος, *Πειραιϊκοί Αρχαιότητες. Ανέκδοτος Επιγραφή: Η σκευοθήκη του Φίλωνος*, 1882. Η δημοσίευση της επιγραφής έδωσε την ίδια κιόλας χρονιά την αφορμή για ολόκληρη σειρά από απόπειρες αποκατάστασης του μνημείου: P. Foucart, *BCH* 6, 1882, 540 ff, E. Fabricius, *Hermes* 17, 1882, 551 ff, A. Choisy, *L'arsenal du Pirée*, 1883, W. Doerpfeld, *AM*, 8, 1883, 147 ff. Τη μνημειώδη (στα δανικά) μονογραφία του V. Marstrand, *Arsenalet i Piraeus og Oldtidens Byggetegler*, 1952, ακολούθησαν τρεις ακόμη μελέτες: K. Jeppesen, *Paradeigmata. Three Mid-Fourth Century Main Works of Hellenistic Architecture Reconsidered*, 1958, E. Lorenzen, *The Arsenal at Piraeus*, 1964, H. Eiteljorg, *The Greek Architect of the Fourth Century*, 1973. Το ενδιαφέρον για τη σκευοθήκη ανανεώθηκε στη δεκαετία του 1980: A. Linfert (εκδ.), *Die Skeuothek des Philon*, 1981, W. Meyer-Christian, *Das Arsenal des Architekten Philon in Zea Piraeus, Rekonstruktion*, 1983, στο τέλος της οποίας χρονολογείται και η ανακάλυψη του ίδιου του μνημείου, G. Steinhauer, «La decouverte de l'arsenal de Philon», *4th International Symposium on Ship Construction in Antiquity, Tropis IV*, Athens, 1996, σ. 471-479.

ελληνική κεραμική), R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, London, 1972 (το βασικό σύγχρονο εγχειρίδιο ιστορίας της αγγειογραφίας, και σε ελληνική μετάφραση), V. R. d' A. Desborough, *Protogeometric Pottery*, Oxford, 1952 και J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery, A survey of ten local styles and their chronology*, London, 1968 (τα βασικά εγχειρίδια αντίστοιχα για την πρωτογεωμετρική και γεωμετρική κεραμική). Κ. Kubler, *Altattische Malerei*, Tubingen, 1950 (ένα παλιό βιβλίο, χρήσιμο για την κατανόηση της εξέλιξης της πρωτοαττικής αγγειογραφίας).

ΠΡΩΤΟΑΤΤΙΚΑ ΑΓΓΕΙΑ (σ. 71): Δ. Ι. Σκιλάρντι, «Ανασκαφή παρά τα Μακρά Τείχη και η οινοχόη του Ταύρου», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1975 (1976), σ. 66-149.

ΙΕΡΟ ΠΑΡΝΗΘΟΣ (σ. 72, 73): Ε. Μαστροκόστας, ((Αλάβαστρα του 700 π.Χ. εκ της ανασκαφής του βωμού του Διός στην κορυφή της Πάρνηθος», *Annuario* 45 (1983), σ. 339-344.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Μια λαμπρή εισαγωγή στο θέμα αποτελούν οι παραδόσεις του J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley-Los Angeles, 1951 βασικής σημασίας για τη γνώση των αττικών γραφέων είναι οι κατάλογοι του ιδίου *Attic Black Figure Vase Painters*, Oxford, 1956, ιδ. *Attic Red Figure Vase Painters I-III*, Oxford, 1963 και *Paralipomena*, 1971, *Addenda*, 1η εκδ. από τους L. Bum και R. Glynn, 1982, 2η έκδοση από τον T. H. Carpenter, 1989. Χρήσιμη (με πολλές, αν και μικρές φωτογραφίες) είναι η σειρά των βιβλίων του J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, 1974, *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*, 1975 και *Athenian Red Figure Vases, the Classical Period*, 1989. Εξαιρετική εικονογράφηση και περιγραφή επίλεκτων αγγείων: R. Arias - M. Hirmer - B. B. Shefton, *History of Greek Vase Painting* και E. Simon - M. A. Hirmer, *Die griechischen Vasen*, 1976.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΕΡΑΜΙΚΗ ΤΟΥ 4ου αι. π.Χ. K. Schefold, *Kertscher Vasen* (1930) και *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (1934).

ΓΙΑ ΤΙΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΕΣ ΛΗΚΥΘΟΥΣ ΣΕ ΛΕΥΚΟ ΕΔΑΦΟΣ (σελ. 98): βλ. E. Haspels, *Attic Black Figured Lekythoi* (1936).

Ο ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΜΕ ΤΗ ΜΟΡΦΗ ΠΕΣΣΟΥ (σελ. 98): J. L. Durand, E. Frontisi-Ducroux, *Revue Archeologique*, 1982, σ. 81 κ.ε.

ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΗΣ ΚΑΤΑΔΙΩΞΗΣ (σελ. 99): S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Gotter* (1974). Για την εξέλιξη του μοτίβου του επιτιθέμενου βλ. X. Καρούζος, «Ο Ποσειδών του Αρτεμισίου», *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 13, 1930, σ. 41-104.

ΓΙΑ ΤΑ «ΜΗΛΙΑΚΑ» ΑΝΑΓΛΥΦΑ (σελ. 99): βλ. R. Jacobstahl, *Die melischen Reliefs* (1931).

ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΟΥ ΚΟΤΤΑΒΟΥ (σελ. 100): βλ. M. Fitta, *Spiele und Spielzeuge in der Antike*, 1998, σ. 92-96. H. Heidelmann, «Sopra il gioco di kottabos», *Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica*, 1968.

ΓΙΑ ΕΝΑ ΠΑΡΑΛΛΗΛΟ ΤΟΥ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΥ ΤΩΝ ΔΥΟ ΣΚΗΝΩΝ ΟΠΛΑ ΑΧΙΛΛΕΩΣ - ΛΥΤΡΑ ΕΚΤΟΡΟΣ (σελ. 101): βλ. Y. Beguignon, *Revue Archeologique*, 1945, I, σ. 148-150.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΣΤΑ ΑΤΤΙΚΑ ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ 4ου αι. (σελ. 102): βλ. H. Metzger, *Les representations dans la ceramique attique du IVe siecle* (1951).

ΧΟΡΕΥΤΡΙΕΣ (σελ. 102): H. Metzger, «Lebes fragmentaire de la collection Geroulanos», *Studies in honor of T.B.L. Webster*, II, σ. 83-8.

ΕΡΩΤΕΣ (σελ. 102): A. Greifenhagen, *Gnephuche Eroten*, 1957, πλαστικά αγγεία: M. Trunpf-Lyritzaki, *Griechische Figurenvasen* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft), 73, 1969.

ΓΥΑΛΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ (σελ. 103): E Neuburg, *Antikes Glas*, 1962.

Η ΑΡΧΑΙΑ ΠΟΛΗ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

- ΟΦΘΑΛΜΟΙ ΤΡΙΗΡΟΥΣ (σελ. 35, 36): Χ. Σαατσόγλου-Παλιαδέλη, «Μαρμάρيني Οφθαλμοί από το λιμάνι του Πειραιά», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1978, σ. 15-34.
- ΕΜΒΟΛΟ ΤΡΙΗΡΟΥΣ (σελ. 36, 37): Lionel Casson - J. Richard Steffy edd., *The Athlit Ram*, Texas University Press, 1991.
- ΛΙΘΙΝΕΣ ΑΓΚΥΡΕΣ (σελ. 38): G. Karitan, «Ancient Anchors, Technology and Classification», *Int. Naut. A.* 13, 1984, σ. 33-44. H. Frost, «"Pyramidal" Stone Anchors: an Inquiry», *Proceedings of the 1st International Symposium on Ship Construction in Antiquity, Tropis I*, 1985, σ. 97-114. H. Tzalas, «Where the "Pyramidal Stone Weights" of Zea used as anchors?», *Tropis V*, 1999, σ. 429-454.
- ΜΕΤΡΟΛΟΓΙΚΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ (σελ. 38, 39): I. Dekoulakou-Sideris, «A Metrological Relief from Salamis», *American Journal of Archaeology*, 94, 1990, σ. 445-451.
- ΑΓΟΡΑΝΟΜΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ (σελ. 40, 41): G. Steinhauer, «Inscription Agoranomique du Piree», *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 118, 1994, σ. 51-68.

ΟΙ ΚΡΗΤΟΜΥΚΗΝΑΪΚΕΣ ΑΠΑΡΧΕΣ

- ΜΙΝΩΙΚΟ ΙΕΡΟ ΚΥΘΗΡΩΝ (σελ. 44-46): Γ. Σακελλαράκης, «Το μινωικό ιερό κορυφής των Κυθήρων», ΛΟΙΒΗ εις μνήμην Ανδρέα Γ. Καλοκαιρινού, Ηράκλειον, 1994, σ. 195-203, ιδ. «Minoan Religious Influence in the Aegean: the Case of Kythera», *Annual of the British School at Athens*, 1995, σ. 81-99, ιδ. «Μινωικό χάλκινο ειδώλιο σκορπιού από τα Κύθηρα», *Επανος Ιωάννου Κ. Παπαδημητρίου* (εκδ. Β.Χ. Πετράκος), Αθήνα, 1997, σ. 243-272.
- ΜΥΚΗΝΑΪΚΗ ΚΕΡΑΜΙΚΗ (σελ. 47): Για πολλές δεκαετίες τα βασικά βοηθήματα για την ταξινόμηση και χρονολόγηση της μυκηναϊκής κεραμικής ήταν τα βιβλία του A. Furumark, *Mycenean Pottery: Analysis and Classification*, Stockholm, 1941, και *The Chronology of Mycenaean Pottery*, Stockholm, 1941. Έναν σύγχρονο χρήσιμο οδηγό για την ταύτιση και τη χρονολόγηση των μυκηναϊκών αγγείων αποτελεί το βιβλίο της P. A. Mountjoy, *Mycenean Decorated Pottery*, Goerna, Kunglavan, 1986, ελλην. μετάφραση: *Μυκηναϊκή γραπτή κεραμική, οδηγός ταύτισης*, Αθήνα, 1994. ΜΥΚΗΝΑΪΚΟΙ ΤΑΦΟΙ ΣΑΛΑΜΙΝΑΣ: *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1916, σ. 8 και 1948-1949, σ. 114, *American Journal of Archaeology*, 54, 1950, σ. 1-9, *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 17, 1961-1962, σ. 39, *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 20, 1965, σ. 125, *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 23, 1968, σ. 113, H. Tzavella-Evjen, «A Mycenaean Tomb at Salamis», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 131, 1992, σ. 67-93. ΒΑΡΚΙΖΑΣ-ΒΑΡΗΣ: Ν. Πολυχρονάκου-Σγουρίτσα, «Το μυκηναϊκό νεκροταφείο της Βάρκιζας / Βάρης», *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 43, 1988, Μέρος Α', *Μελέτες*, Αθήνα, 1995, σ. 1-108.
- ΜΥΚΗΝΑΪΚΟ ΙΕΡΟ ΜΕΘΑΝΩΝ (σελ. 47): E. Konsolaki, «The Mycenaean sanctuary on Methana», *BICS* 40 (1995), 242, ιδ. «A Mycenaean sanctuary on Methana», *Peloponnesian Sanctuaries and Cults, Proceedings of the Ninth International Symposium at the Swedish Institute in Athens (11-13 June 1994)*. E. Konsolaki-Yannopoulou, «A group of new Mycenaean Horsemen from Methana», *Meletemata, Studies in Aegean Archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th Year* (Aegaeum, 20, Annales d'archeologie egeenne de Γ Universite de Liege et UT-PASP), 1999, σ. 427-433, ιδ. «Mycenaean religious architecture: The archaeological evidence from Ayios Konstantinos, Methana», *Celebrations, Sanctuaries and Vestiges of Cult Activity (International Symposium on the 10th Anniversary of the Norwegian Institute)*, Athens, 12-16 May, 1999.

Η ΑΥΓΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γεωμετρική και αρχαϊκή περίοδος

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: E. Buschor, *Griechische Vasen²* (1969) (ένα παλιό αλλά εμπνευσμένο βιβλίο για την

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

ΠΗΛΙΝΑ ΕΙΔΩΛΙΑ (σελ. 147, 148): R.A. Higgins, *Greek Terracottas*, 1967, G. Kleiner, *Tanagrafiguren*, 1942 (2η εκδ. 1984).

ΙΕΡΟ ΜΟΥΝΙΧΙΑΣ (σελ. 149): Λ. Παλαιοκρασσά, *Το ιερό της Αρτέμιδος Μουνιχίας* (1991).

Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ

ΓΕΝΙΚΑ: Ιδιαίτερα πολύτιμο για την κατανόηση του ηθικού περιεχομένου της ελληνικής τέχνης είναι το βιβλιαράκι του K. Schefold, *Griechische Kunst als Religiöses Phänomen*, 1959, του ίδιου: *Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung*, 1998. Δύο διαφορετικές προσεγγίσεις στον κούρο: E. Buschor, *Fruhgrichische Junglinge*, 1950 - G. M. A. Richter, *Kouroi*³, 1970.

ΑΡΧΑΪΚΗ ΚΟΡΗ ΑΓ. ΙΩΑΝΝΗ ΡΕΝΤΗ (σελ. 165): βλ. *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα Αθηνών*, 1 (1968), σ. 34.

ΤΑ ΧΑΛΚΙΝΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

F. Eckstein, «Τα χάλκινα του Πειραιά», *Επετηρίς ΦΣΠΘ*, 15, 1976, σ. 35-50, D. Only, *Archäologischer Anzeiger*, 1971, σ. 580, C. Houser, *Greek Monumental Bronze Sculpture of the Fifth and Fourth Centuries BC*, 1987, M. Donderer, *Oesterr. Jahreshfte*, 61, 1991-1992. M. Ohly-Dumm και M. Robertson, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, XIV, 1981, σ. 127 κ.ε. *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, I, 34 κ.ε., *Bulletin de Correspondance Hellenique*, XCII, 754.

ΑΠΟΛΛΩΝ (σελ. 165-168): G. Richter, *Kouroi*, No. 159 bis. N. Kontoleon, «Zur archaischen Bronzestatue aus dem Piraeus», *Opus Nobile, Festschrift U. Jantzen* (1969), σ. 91 κ.ε., ιδ. *Aspects de la Grece Preclassique*, σ. 81 κ.ε. και σ. 92. K. Wallenstein, *Korinthische Plastik des 7. und 6. Jahrhunderts vor Christus*, 1971, σ. 163 κ.ε. G. Dontas, «Ο χάλκινος Απόλλων του Πειραιά», *Archaische und klassische griechische Plastik* (Akten des internationalen Kolloquiums vom 22.-25. April 1985 in Athen), I, 1986, σ. 181-192, W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*⁴, München, 1993, σ. 42.

ΜΕΓΑΛΗ ΑΡΤΕΜΙΣ (σελ. 169): G. Dontas, «La grande Artemis du Piree: une oeuvre d'Euphranor», *Antike Kunst*, 25, 1987, σ. 15-34.

ΑΘΗΝΑ (σελ. 170): K. Schefold, «Die Athene des Piraeus», *Antike Kunst*, 14, 1971, σ. 37 κ.ε., G B. Waywell, «Athena Mattei», *Annual of the British School at Athens*, 66, 1971, σ. 373 κ.ε., O. Palagia, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, VI, 1973, σ. 323-29, ιδ. *Euphranor*, 1980, A. Stewart, *Greek Sculpture*, London, 1990, σ. 179. O. Palagia, «Reflections on the Piraeus Bronzes», *Greek Offerings, Essays on Greek Art in honour of John Boardman*, ed. By O. Palagia, Oxbow Monograph, 89, 1997, σ. 177-195, Michaela Fuchs, *In hoc genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der spathellenitischen Kunst im 1. Jh.v. Chr.*, Mainz, 1999, σ. 9-22.

ΑΡΤΕΜΙΣ ΚΙΝΔΥΑΣ (σελ. 171): I. Jucker, «Artemis Kindyas», *Gestalt und Geschichte, Festschrift Karl Schefold* (=Antike Kunst Beiheft 4, 1967), σ. 133 κ.ε.

ΕΝΑ ΚΛΑΣΙΚΟ ΙΕΡΟ

ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΤΑ ΑΝΑΘΗΜΑΤΙΚΑ ΑΝΑΓΛΥΦΑ: U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960), G Neumann, *Probleme der griechischen Weihreliefs* (1979). Για τα νεκρόδειπνα: Rh. Thonges-Stringaris, «Das griechische Totenmahl», *Athenische Mitteilungen*, 80, 1965, 1-99, J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couche* (1982).

ΕΡΜΑΪΚΕΣ ΣΤΗΛΕΣ (σελ. 227): Παπαγιαννόπουλος-Παλατιός, *Πολέμων*, 7, 1958/59, σ. 26 κ.ε., E. Vanderpool, *American Journal of Archaeology*, 64, 1960, σ. 265.

- ΤΟ ΙΕΡΟ ΤΗΣ ΚΥΒΕΛΗΣ (σελ. 227, 228): Ι. Χ. Παπαχριστοδούλου, «Άγαλμα και ναός Κυβέλης εν Μοσχάτω Αττικής», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1973, σ. 213 κ.ε. Για τον τύπο της Μητέρας των Θεών βλ. Γ. Δεσπίνης, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγοράκριτου*, 1971, σ. 111-123.
- ΑΝΑΘΗΜΑΤΙΚΟΙ ΝΑΪΣΚΟΙ ΚΥΒΕΛΗΣ (σελ. 228): Ι. Πετρόχειλος, «Αναθηματικά γλυπτά της Κυβέλης από τον Πειραιά», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1992, σ. 21-65.
- «ΝΕΚΡΟΔΕΙΠΝΑ» (σελ. 228): J. M. Dentzer, «Un nouveau relief du Pirée et le type du banquet attique au V s. av. J.C.», *Bulletin de Correspondance Hellenique*, XCIV, σ. 67-90, D. M. Robinson, *Hesperia* 17, 1948, 138.
- ΑΝΑΘΗΜΑΤΙΚΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ (σελ. 231): U. Hausmann, *Kunst und Heilium* (1948), σ. 46, G. Guntner, *Gottvereine und Gotterversammlungen auf attischen Weihreliefs* (1994), σ. 36, 137. Για το πειραιϊκό Ασκληπιείο βλ. Klaus-Valtin von Eickstedt, *Das Asklepieion im Piraeus*, Athen, 2001.

Ο ΤΑΦΟΣ ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

- ΧΡΥΣΗ ΤΑΙΝΙΑ (σελ. 245): P. Themelis, «Ein Goldband aus Anavyssos», *Athenische Mitteilungen*, 106 (1991), σ. 37.
- ΓΙΑ ΤΙΣ ΛΕΥΚΕΣ ΛΗΚΥΘΟΥΣ (σελ. 245-247): βλ. D. C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, 1975.
- ΚΡΑΝΗ (σελ. 247): E. Kukahn, *Der griechische Helm* (1936), *Antike Helme* (Monographien des romisch-germanischen Zentralmuseums, 14), 1988.
- ΑΘΛΗΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ (σελ. 248): J. Juthner, *Die athletischen Leibesübungen* (1965).
- ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ (σ. 248): D. Paquette, *L'instrument dans la ceramique de la Grece antique* (1984), M. L. West, *Ancient Greek Music*, 1992.
- ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΚΑΘΡΕΦΤΗ (σελ. 248, 249): Μ. Πωλογιώργη, «Παιδική Ταφή στην Ηλιούπολη», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1995, σ. 231-245.
- ΚΑΤΟΠΤΡΑ ΜΕ ΛΑΒΗ (σελ. 249): P. Oberlander, *Griechische Handspiegel* (1967).
- «ΠΤΥΚΤΑ» ΚΑΤΟΠΤΡΑ (σελ. 248): W. Zurchner, *Griechische Klappspiegel* (1942).
- ΠΑΙΔΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ (σελ. 249): H. Ruhfel, *Kinderleben in der klassischen Kunst* (1989).
- ΧΟΕΣ (σελ. 249): G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (1951).

ΤΟ ΤΑΦΙΚΟ ΣΗΜΑ

- ΒΑΣΗ ΣΤΗΛΗΣ (σελ. 275): Ε. Κανίνια, «Ανάγλυφη βάση επιτύμβιας στήλης στο Μουσείο Πειραιά», *Αρχαιολογικό Δελτίο*, 32 (1982) *Μελέτες*, σ. 251-260.
- ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ (σελ. 275): D. C. Kurtz - J. Boardman, *Greek Burial Customs*, 1971 (και ελληνική μετάφραση), R. Garland, *BSA* 77, 125 κ.ε., J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (1997).
- ΑΡΧΑΪΚΕΣ ΑΤΤΙΚΕΣ ΣΤΗΛΕΣ (σελ. 276): G.M.A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica*, 1961.
- ΑΝΘΕΜΩΤΕΣ ΣΤΗΛΕΣ (σελ. 276): H. Mobius, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen*, 1929.
- ΣΤΗΛΗ ΠΑΓΧΑΡΟΥΣ (σελ. 276): Ε. Παπασταύρου, «Η επιτύμβια στήλη 5280 του Μουσείου Πειραιά», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 127, 1988, σ. 61-70.
- ΜΑΡΜΑΡΙΝΕΣ ΛΗΚΥΘΟΙ (σελ. 277): B. Schmaltz, *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen*, 1970.
- ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΛΗΚΥΘΟΣ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΑΦΟΥ (σελ. 277): Ν. Ζαφειρόπουλος, «Μαρμάρινη λήκυθος μετ' επιτύμβιου παραστάσεως», *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1953/1954, τ. Β', σ. 237-246.
- ΜΑΡΜΑΡΙΝΕΣ ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΙ (σελ. 277): G. Kokula, *Marmorlutrophoren*, 1974. Σχετικά με την προβληματική της σημασίας της λουτροφόρου βλ. J. Bergemann, «Die sogenannte Lutrophoros: Grabmal für unverheiratete Tote?», *Athenische Mitteilungen*, XXXX, σ. 150-190.
- ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΛΥΠΤΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΩΝ ΤΑΦΩΝ (σελ. 279): U. Vedder, *Untersuchungen zur plastischen Ausstattung attischer Grabanlagen des 4. Jh.*, 1985. Ζώα πάνω σε τάφους: C. C. Vermeule, «Greek Funerary Animals 450-300», *American Journal of Archaeology*, 76, σ. 49 κ.ε. Ειδικά για τα λιοντάρια: F. Willemsen, «Die Low-

enkopfspeier vom Dache des Zeustempels», *Olympische Forschungen*, IV, 1959, 54. Σκύλοι: F. Eckstein, *Rend. Pont. Accad.* 49 (1976/7), σ. 235 κ.ε. Παραστάσεις ζώων στις στήλες D. Woysch-Meautis, *La representation des animaux et des etres fabuleux sur les monuments funeraires grecs* (1982).

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΜΒΙΑΣ ΣΤΗΛΗΣ

ΕΠΙΤΥΜΒΙΑ ΑΝΑΓΛΥΦΑ (ΓΕΝΙΚΑ): A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* (1893-1922), C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, 1993 (Κατάλογος των αττικών κλασικών επιτύμβιων), H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin, 1931 (βασικό για τη μορφολογική εξέλιξη της αττικής επιτύμβιας στήλης στους 5ο-4ο αι. π.Χ.), K. F. Johansen, *The Attic Grave-reliefs* (1953), B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt, 1983 (γενική εισαγωγή στο αντικείμενο). Για την τυπολογία και ιστορική-κοινωνική ερμηνεία των αττικών στηλών R. Stupperich, *Staatsbegrabnis und Privatgrabmal im klassischen Athen* (1977), J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (1997), N. Himmelmann, *Attische Grabreliefs*, Wiesbaden, 1999.

Για τα επιτύμβια ανάγλυφα του Πειραιά βλ. τώρα Μ. Πωλογιώργη, *Επιτύμβια μνημεία με ανάγλυφη παράσταση της κλασικής περιόδου από τον Πειραιά και την περιοχή του* (δακτυλ. διδ. διατριβή, Αθήνα, 2001).

Ο ΤΥΠΟΣ ΤΗΣ «ΔΕΞΙΩΣΕΩΣ» (σελ. 298): E. Pemberton, *Mediterranean Archaeology*, 2, σ. 45 κ.ε.

ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΡ. 46 (σελ. 298): J. Frel, *Les sculpteurs attiques anonymes (430-300)*, Universite de Kerlova, 1969. Για τον τύπο του Αθηναίου αστού J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (1997).

J. Burnett Grossman (σελ. 298), «Family Relationships on two grave reliefs from the Athenian Agora», *Lespierres de l'offrande autour de l'oeuvre de Christoph W. Clairmont* (Actes edites par Genevieve Hoffmann), 2001, σ. 115-124.

ΣΤΗΛΗ ΑΙΞΩΝΗΣ (σελ. 298): Α. Καλογεροπούλου, «Τέσσερα επιτύμβια κλασικά ανάγλυφα από την Αττική», *Επαινος Ιωάννου Κ Παπαδημητρίου* (εκδ. Β. Χ. Πετράκος), Αθήνα, 1997, σ. 231-252.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΓΝΕΘΟΥΝ (σελ. 298): Karen Stears, «Spinning Women: Iconography and Status in Athenian Funerary Sculpture», *Lespierres de l'offrande autour de l'oeuvre de Christoph W. Clairmont*, (Actes edites par Genevieve Hoffmann), 2001, σ. 107-114.

ΣΤΗΛΗ ΛΙΤΤΙΑ (σελ. 299, 300): Η. Τσιριβάκος, «Επιτύμβια στήλη εκ Πειραιώς» *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 23, 1969, Μέρος Α', *Μελέται*, σ. 70-76.

ΣΤΗΛΗ ΜΕ ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ (σελ. 300): C.W. Clairmont, *Gravestone and Epigram*, 1970, no 36.

ΑΠΟΔΟΣΗ ΓΗΡΑΤΟΣ (σελ. 300) B. Schmaltz, «Zur Weiter- und Wiederverwendung klassischer Grabreliefs Attikas», *Athenische Mitteilungen*, 113, 1998, σ. 165-190.

ΛΗΚΥΘΟΣ ΤΩΝ ΔΙΔΥΜΩΝ ΜΟΣΧΟΥ ΚΑΙ ΚΡΑΤΗ (σελ. 300): Veronique Dasen, «Les jumeaux dans l'imaginaire funeraire grec», *Les pierres de l'offrande autour de l'oeuvre de Christoph W. Clairmont*, (Actes edites par Genevieve Hoffmann), 2001, σ. 72-89.

ΣΤΗΛΗ ΦΥΡΚΙΑ (σελ. 300): Ε. Τσιριβάκος, «Επιτύμβια στήλη εξ Αθηνών», *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 23, 1968, Μέρος Α', *Μελέται*, σ. 70 κ.ε.

ΣΤΗΛΗ ΗΘΟΠΟΙΟΥ (σελ. 301): Η. Τσιριβάκος, «Ηνίοχος Τέχνης Τραγικής», *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 29, 1974, Μέρος Α', *Μελέται*, σ. 88-94.

ΛΗΚΥΘΟΣ ΜΕ ΝΙΟΠΑΝΤΡΗ ΠΟΥ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΑ ΤΟΥΣ ΓΟΝΕΙΣ ΤΗΣ (σελ. 301): B. Schmaltz, «Typus und Stil im historischen Umfeld», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 112, 1997, σσ. 90-94.

ΕΚΦΡΑΣΗ ΠΑΘΟΥΣ (σελ. 304, 305): C.H. Young, «Emotional Expression in Attic Grave Stelae», *Festschrift E. Capps* (1936), σ. 364 κ.ε.

ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΛΛΙΘΕΑΣ (σελ. 306-308): Ε. Τσιριβάκος, «Kallithea: Ergebnisse der Ausgrabung», *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, IV, 1971, σ. 108-110, B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, σ. 31 κ.ε.

ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΗΣ «ΣΤΗΛΗΣ ΤΟΥ ΙΛΙΣΟΥ» (σελ. 308): N. Himmelmann, *Studien zum Ilissos- Relief* (1956).

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΠΑΡΑΚΜΗΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

- ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΑΓΑΛΜΑ (σελ. 365): Μέλπω Ι.Πωλογιώργη, «Το γυναικείο άγαλμα του Αρχαιολογικού Μουσείου Πειραιώς αρ. ευρ. 5935», *Regional School in Hellenistic Sculpture* (Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies at Athens, March 15-17, 1996, O. Palagia and W. Coulson edd.), Oxbow Monograph, 19, 1998, σ. 35-46.
- ΠΑΙΔΙΚΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ (σελ. 365, 366): Chr. Vorster, *Griechische Kinderstatuen* (διδακτ. διατριβή), Köln, 1983, σ. 349.
- ΝΥΜΦΗ ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ «ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΣΕ ΧΟΡΟ» (σελ. 366): Γ. Δεσπίνης, «Σημειώσεις από το Μουσείο του Πειραιά (I)», *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 20, 1965, Αθήνα, 1966, σ. 133-34.
- «ΚΑΣΣΑΝΔΡΟΣ» (σελ. 366): Olga Palagia, «The Enemy Within: A Macedonian in Piraeus», 15-26, *Regional School in Hellenistic Sculpture* (Proceedings of an International Conference held at the American School of Classical Studies at Athens, March 15-17, 1996, O. Palagia and W. Coulson edd.), Oxbow Monograph, 19, 1998, σ. 15-26.
- ΝΕΟ ΑΤΤΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ (σελ. 368-369): Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού, *Νεοαττικά. Οι ανάγλυφοι πίνακες από το λιμάνι τον Πειραιά*, Αθήνα, 1979.
- ΣΑΡΚΟΦΑΓΟΣ Ν. ΙΩΝΙΑΣ (σελ. 369): G. Koch, *Sarkophage der Romischen Kaiserzeit*, 1993, σ. 100-101.
- ΝΕΟΣ ΚΗΦΙΣΙΑΣ (σελ. 370): Δ. Καζιάνης, «Άγαλμα της Ρωμαϊοκρατίας από την Κηφισιά», *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, XV, 1982, σ. 130-141.
- ΡΩΜΑΪΚΕΣ ΕΠΙΤΥΜΒΙΕΣ ΣΤΗΛΕΣ (σελ. 370): D.W. von Moock, *Die figuralischen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit*, Mainz, 1998.
- ΡΩΜ. ΠΟΡΤΡΕΤΑ (σελ. 370, 371): J. M. Toynbee, «Four Roman Portraits in the Piraeus Museum», *Annual of the British School at Athens*, 53-54, 1958-1959, σ. 285-291.
- ΑΓΑΛΜΑ ΑΔΡΙΑΝΟΥ (σελ. 371): Π. Ζορίδης, «Δύο πορτρέτα του Αδριανού του τύπου "Rollockenfrisur" από τον Πειραιά και την Επίδαυρο», *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*, XV, 1982, σ. 115-124.

Η φωτογράφιση των εκθεμάτων έγινε από τον Σωκράτη Μαυρομάτη και τον Γιάννη Πατρικιάνο.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗΣ

1-27, 67-88, 96-98, 102, 149, 161-166, 173-175, 178-186, 243-334, 340, 342-348, 396-414, 418, 452-455,
458-470, 473-479, 483, 486, 489-498, 502-514.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΤΡΙΚΙΑΝΟΣ

28-66, 89-95, 99-101, 103-148, 150-160, 167-172, 176, 177, 187-242, 335-339, 341, 349-395, 415-417,
419-451, 456, 457, 471, 472, 480-482, 484, 485, 487, 488, 499-501

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΠΕΙΡΑΙΩΣ



Στοιχειοθεσία: ΑΝΑΓΡΑΜΜΑ

Διαχωρισμοί-μοντάζ: Δ. ΠΛΕΣΣΑΣ ΑΒΕΕ

Επεξεργασία εικόνων: ΕΛΙΖΑ ΚΟΚΚΙΝΗ

Εκτύπωση: Α. ΠΕΤΡΟΥΛΑΚΗΣ ΑΒΕΕ

Βιβλιοδεσία: Κ. ΣΤΑΜΟΥ & ΣΙΑ Ο.Ε.

Τυπογραφική διόρθωση: ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΜΠΟΥΚΑΛΑΣ

Σχεδιασμός και καλλιτεχνική επιμέλεια
ΛΙΚΑ ΦΛΩΡΟΥ

Εκδοτική φροντίδα
ΕΙΡΗΝΗ ΛΟΥΒΡΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΟΛΚΟΣ

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΑΡΤΙ TOP SILK VELVET, 170 GR.
ΣΕ 11.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 2001, ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

