

**ΡΙΘΥΜΝΑ (Θέματα Κλασικής Αρχαιολογίας) Αρ. 7**  
Υπεύθυνος Ν. Φαράκλας.

**ΜΑΡΙΝΑ ΑΧ. ΝΟΥΤΣΟΥ**

**Τα Αρχαϊκά Εναέτια της Αθηναϊκής Ακρόπολης**  
Μυθολογική και Πολιτική Ερμηνεία.

Πανεπιστήμιο Κρήτης – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας  
Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης. I.S.B.N. 960-7143-11-4.  
Ρέθυμνο 2001.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. Πώρινες εναέτιες συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων.....	5
ΙΑ. ΑΡΧΑΙΑ ΣΥΝΘΕΣΗ ΛΕΑΙΝΑΣ ΚΑΙ ΤΑΥΡΟΥ (VII).....	5
Οι ερμηνευτικές προτάσεις.....	7
Συμπέρασμα.....	14
ΙΒ. ΠΑΛΗ ΖΩΩΝ VIII, «ΗΡΑΚΛΗΣ ΚΑΙ ΤΡΙΤΩΝ», «ΤΡΙΣΩΜΑΤΟΣ ΔΑΙΜΩΝ» (Αποκατάσταση SCHUCHHARDT).....	17
ΙΒ 1. ΝΕΩΤΕΡΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΛΕΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΤΑΥΡΟΥ (VIII).....	21
Οι ερμηνευτικές προτάσεις.....	22
Συμπέρασμα.....	24
ΙΒ 2. ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ «ΗΡΑΚΛΗ ΚΑΙ ΤΡΙΤΩΝΑ».....	25
Οι ερμηνευτικές προτάσεις.....	26
ΙΒ 3. ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ «ΤΡΙΣΩΜΑΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΟΣ».....	35
Οι ερμηνευτικές προτάσεις.....	36
Τελικό Συμπέρασμα.....	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. Πώρινες εναέτιες συνθέσεις μικρών διαστάσεων.....	73
Οι «θησαυροί».....	73
ΙΙΑ. ΠΑΛΗ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ ΜΕ ΤΗ ΛΕΡΝΑΙΑ ΥΔΡΑ.....	75
Παρατηρήσεις – Συμπέρασμα.....	78
ΙΙΒ. «ΑΕΤΩΜΑ ΤΗΣ ΕΛΑΙΑΣ».....	83
Ερμηνευτικές προτάσεις.....	84
Συμπέρασμα.....	94
ΙΙ Γ. ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ.....	99
Ερμηνευτικές προτάσεις.....	102
Συμπέρασμα.....	106
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. Μαρμάρινη Γιγαντομαχία.....	111
Η ερμηνεία.....	118
Συμπέρασμα.....	122
ΣΥΓΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ.....	129
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	135
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	139
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	141
ΕΥΕΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ.....	149

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη εκπονήθηκε ως τελική εργασία για τη λήψη Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στην Κλασική Αρχαιολογία από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης το 1997. Το θέμα αφορά στη μυθολογική και πολιτική σημασία των εναετίων συνθέσεων στην αθηναϊκή ακρόπολη του 6ου αιώνα. Η προσπάθεια να ερμηνευθούν τα παραπάνω γλυπτά σύνολα στηρίζεται στον γενικότερο χαρακτήρα και ρόλο της εικόνας ως βασικού επικοινωνιακού μέσου. Αυτή η ιδιότητα υπαγορεύει την κύρια χρήση της, φαινόμενο που παρατηρείται σε όλες τις εποχές και ειδικότερα στους πρώιμους χρόνους πριν από την εφεύρεση της γραφής, αλλά βέβαια συνεχίζει να λειτουργεί και μετά την εισαγωγή της. Εδώ οι παρατηρήσεις επικεντρώνονται στην αρχαία ελληνική τέχνη και συγκεκριμένα στην αρχαϊκή περίοδο.

Η εικόνα κατανοείται ως μήνυμα. Πομπός του μηνύματος είναι αυτός που κάθε φορά ευθύνεται για τη δημιουργία της παράστασης και δέκτης ο εκάστοτε θεατής. Η επικοινωνία επιτυγχάνεται ασφαλώς μέσω της οπτικής επαφής. Πρόκειται για άμεση σχέση μεταξύ πομπού, μέσου μεταφοράς του μηνύματος και δέκτη. Για να είναι λειτουργική αυτή η σχέση θα πρέπει απαραίτητα η «εικονιστική γλώσσα» που χρησιμοποιείται να είναι ευρέως γνωστή και αποδεκτή<sup>1</sup>, ώστε να μπορεί να «διαβαστεί». Υπόκειται συνεπώς σε συγκεκριμένο κώδικα που διαμορφώνεται σταδιακά και αποκρυσταλλώνεται. Έτσι τα πρόσωπα φέρουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και τα αντικείμενα τυποποιημένο σχήμα. Για παράδειγμα η εικόνα του Ηρακλή συνοδεύεται από τα σύμβολά του, τη λεοντή ή τα όπλα του, όπως αυτά έχουν καθιερωθεί και όπως υπαγορεύονται από τη λογοτεχνία. Επίσης η υβριδική μορφή με ανθρώπινο πάνω κορμό, οφιοειδή ουρά και φτερά αποδίδει το εικονογραφικό σχήμα του Τυφώνα όπως διαμορφώνεται στην Πελοπόννησο, βάσει της φιλολογικής παράδοσης. Παρόμοια το σχήμα του κεραυνού ή του νερού είναι τυποποιημένο και γνωστό. Το πρώτο αναγνωρίζεται σε αντικείμενο από δέσμη γραμμών που ανοίγουν προς τα έξω στα δύο άκρα, το δεύτερο συμβολίζεται με παράλληλες κυματοειδείς γραμμές<sup>2</sup>. Είναι προφανές ότι τα παραπάνω πρόσωπα και αντικείμενα δεν αναγνωρίζονται αν δεν αποδίδονται με αυτόν τον τρόπο. Αντίστροφα είναι δύσκολο να προσδιορίζονται άλλες μορφές με τα ίδια ακριβώς εικονογραφικά χαρακτηριστικά.

Αναφερόμενη στη μνημειακή τέχνη η σημασία της εικόνας αποκτά ευρύτερο χαρακτήρα. Τα δημόσια οικοδομήματα είναι σταθεροί χώροι όπου μπορεί να συντελείται τέτοιου είδους επικοινωνιακή σχέση. Οι συνθέσεις που τα διακοσμούν είναι προορισμένες να βρίσκονται σε άμεση και δημόσια θέα για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Διέπονται δηλαδή από μονιμότητα ως προς το χώρο και διαχρονικότητα ως προς τον χρόνο, ενώ το μέγεθός τους τις καθιστά ευδιάκριτες

<sup>1</sup> Για το ρόλο που παίζει ο «δέκτης» στη διαμόρφωση της εικονιστικής έκφρασης βλ. Protzmann (1977) 15-18.

<sup>2</sup> Τα αναφερόμενα παραδείγματα σχετίζονται με μορφές και αντικείμενα που αναλύονται ως προς το εικονογραφικό τους σχήμα στην παρούσα μελέτη.

από το κοινό. Η θέση και ο χαρακτήρας αυτών των παραστάσεων δικαιολογεί το γεγονός ότι η μνημειακή τέχνη δεν διαμορφώνει εικονογραφικά σχήματα, αλλά αποδίδει τα ήδη καθιερωμένα στην αγγειογραφία ή στη μικροτεχνία εν γένει. Έτσι οι συνθέσεις γίνονται εύκολα κατανοητές. Οι θεατές βλέποντας το γλυπτό διάκοσμο κάποιου κτίσματος ήταν σε θέση να αναγνωρίζουν το θεματικό και νοηματικό περιεχόμενό του και επομένως να λαμβάνουν το μήνυμα που ενδεχομένως αυτός συμβολοποιούσε. Σε αρκετά σημεία της μελέτης επισημαίνεται ότι τα θέματα που επιλέγονταν για να διακοσμήσουν δημόσια οικοδομήματα κατά την αρχαϊκή εποχή, εκτός από το ότι έχουν εικονογραφικά αποκρυσταλλωμένο σχήμα, προέρχονται από τη μυθική παράδοση ή είναι παραστάσεις ζώων που σηματοδοτούν τον θεϊκό, δαιμονικό κόσμο.

Η ερμηνεία των συνθέσεων μνημειακής γλυπτικής έχει δύο σκέλη. Αυτά είναι:

A) Η αναγνώριση του θέματος που εικονίζεται. Αυτό συνιστά το πρώτο στάδιο ερμηνείας που αφορά σε όλες τις παραστάσεις. Βέβαια, όπως συμβαίνει να χρησιμοποιείται διαμορφωμένη και γνωστή «εικονογραφική γλώσσα», κατά τον ίδιο τρόπο και τα εικονιζόμενα θέματα αναφέρονται σε μυθικές διηγήσεις διαδεδομένες και οικείες στην παράδοση του τόπου με τον οποίο σχετίζονται. Έτσι είναι δυνατό να γίνονται πλήρως κατανοητές από τους συγχρόνους τους.

B) Η πολιτική ερμηνεία της σύνθεσης. Για τη διερεύνηση της ευρύτερης αυτής σημασίας εξετάζονται οι λόγοι επιλογής του θέματος της εκάστοτε σύνθεσης βάσει της ιστορικής συγκυρίας μέσα στην οποία εντάσσεται. Ασφαλώς οι παραστάσεις σε δημόσια κτίσματα δεν έχουν απαραίτητα και ευρύτερο νόημα εκτός από το μυθολογικό. Μάλιστα οι συνθέσεις ζώων που είναι σύμβολα του μεταφυσικού κόσμου δύσκολα συνδέονται με αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο. Όμως οι μυθικές διηγήσεις είναι πιθανό να παραπέμπουν σε πολιτικές αναγκαιότητες ή ακόμα και να «προπαγανδίζουν» ένα συγκεκριμένο καθεστώς<sup>3</sup>. Συμβαίνει μάλιστα μυθικές μορφές όπως ο Ηρακλής και ο Θησεύς που αναγορεύονται σε σύμβολα ιδανικών, να προβάλλονται από κάποιο πρόσωπο ή ομάδα για την εξυπηρέτηση κοινωνικών και πολιτικών σκοπιμοτήτων<sup>4</sup>. Σχετικές αναφορές γίνονται παρακάτω κάθε φορά που παρίσταται ανάγκη.

Όπως αναφέρθηκε εξ αρχής οι συνθέσεις που εξετάζονται εδώ είναι τα εναέτια γλυπτά της αρχαϊκής αθηναϊκής ακρόπολης. Αυτά ανάγονται στο πρώτο μισό του 6ου αιώνα. Στις τελευταίες δεκαετίες του χρονολογείται μόνο η μαρμάρινη Γιγαντομαχία καθώς και η ομοίως μαρμάρινη σύνθεση της πάλης ζώων που αποκαθίσταται να κοσμή την ανατολική πλευρά του ίδιου ναού με τη μυθική μάχη.

Οι πώρινες συνθέσεις είναι οι εξής: δύο ομάδες πάλης μεταξύ λεόντων και ταύρων, η VII και η VIII. Τα δύο συμπλέγματα που εικονίζουν πάλη μεταξύ ανθρώπου και θαλάσσιου δαίμονα, ένα μικρών και ένα μεγάλων διαστάσεων, και έχουν θεωρηθεί από την έρευνα παραστάσεις της πάλης του Ηρακλή με τον Τρίτωνα. Το σύμπλεγμα του λεγόμενου «Τρισώματου δαίμονα» ή «Κυανοπώγωνα» που αποτελείται από τρεις μιζογενείς μορφές μεταξύ ανθρώπου και όφεως που συνδέονται μεταξύ τους στο κάτω μέρος καθώς μπλέκονται οι ουρές τους. Η σύνθεση που αποδίδει τη μάχη του Ηρακλή με τη Λερναία Ύδρα καθώς και εκείνη που εξεικονίζει την αποθέωσή του και τέλος το εναέτιο που φέρει παράσταση κτίσματος και Ελαίας και γι αυτό ονομάζεται «αέτωμα της Ελαίας».

Ο λόγος που επιλέχθηκε να εξετασθεί η συγκεκριμένη ομάδα είναι ότι πρόκειται για έργα που έχουν ευρέως απασχολήσει την έρευνα, ενώ συγχρόνως συνεχίζουν να εγείρουν ερωτηματικά ως προς την ερμηνεία τους, όχι μόνο την πολιτική, αλλά και τη μυθολογική. Επί πλέον υπάρχουν αρκετές ιστορικές μαρτυρίες

<sup>3</sup> Η εικόνα αποτελεί και στην αρχαιότητα ισχυρό μέσο προπαγάνδας και ως εκ τούτου τα επιλεγόμενα θέματα, κυρίως στη μνημειακή τέχνη δεν μπορούν να θεωρηθούν τυχαία. Βλ. σχετικά Osborne (1983-4) 63-65.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, 66-67.

για το χώρο με τον οποίο συνδέονται, ικανές να οδηγήσουν σε πιθανά συμπεράσματα για την ευρύτερη ερμηνεία τους.

Για τη διεξαγωγή της μελέτης γίνεται έκθεση, ανάλυση και κριτική των σχετικών απόψεων που έχουν διατυπωθεί από την έρευνα. Η προσπάθεια διαμόρφωσης τελικού συμπεράσματος στηρίζεται στις προτεινόμενες θεωρίες, στα εικονογραφικά δεδομένα των συνθέσεων και στην ιστορική συγκυρία μέσα στην οποία δημιουργούνται. Εν τέλει το βασικό ερώτημα που γίνεται προσπάθεια να απαντηθεί είναι, τι αναγνώριζε και τι κατανοούσε βλέποντας την παράσταση ο αρχαίος παρατηρητής που είναι ο δέκτης στον οποίο απευθυνόταν το εκάστοτε μήνυμα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. Πώρινες εναέτιες συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων

### ΙΑ. ΑΡΧΑΙΑ ΣΥΝΘΕΣΗ ΛΕΑΙΝΑΣ ΚΑΙ ΤΑΥΡΟΥ (VII)

**Αρ. μουσ. 4.** Ανάγλυφο λιοντάρι σε πλάγια καθιστή στάση με κατεύθυνση προς τα αριστερά. Το κεφάλι του στρέφεται προς τα εμπρός κοιτάζοντας κατά μέτωπο τον θεατή. Στην κοιλιακή χώρα μαστοί δηλώνουν το θηλυκό του γένος, ταυτόχρονα όμως και αρσενική χαιτή. Αγκαλιάζει με τα μπροστινά πόδια το σώμα βοοειδούς που παριστάνεται σε πολύ μικρότερη κλίμακα και σε αντίθετη φορά να κείται κάτω από το αιλουροειδές. Το σώμα του καλύπτεται σχεδόν από τα πόδια του τελευταίου. Το κεφάλι του αποδίδεται σε κατατομή και ακουμπά στο έδαφος. Αποδίδεται το ένα κέρατο. Τα μάτια ανοιχτά και το στόμα μισάνοιχτο. Σωζόμενες διαστάσεις: Ύψ. 1,10 μ., μηκ. 3,22 μ. Ύψ. Αναγλ. 0,41-0,52 μ.

Η στάση της πώρινης εναέτιας λέαινας<sup>5</sup> οδήγησε από πολύ νωρίς τους μελετητές να την τοποθετήσουν στο δεξί μέρος συμμετρικής σύνθεσης στην αριστερή πλευρά της οποίας αποκαθίσταται αρσενικό λιοντάρι με το θήραμά του σε αντίστοιχη στάση και κλίμακα<sup>6</sup>. Τα εραλδικά ζώα φέρονται ως κεντρική παράσταση αετώματος μεγάλων διαστάσεων. Το 1922 ο Buschor<sup>7</sup> τοποθετεί στο κέντρο του αετώματος ανάμεσα από τα δύο λιοντάρια τη μορφή Γοργούς. Παλιότερα είχε θεωρηθεί ότι την εν λόγω σύνθεση πλαισιώναν τα δυο πώρινα φίδια που εκτίθενται στο μουσείο της Ακρόπολης (αριθ. Μουσείου 37 και 40), σωζόμενου μήκους 1,64 μ. Και 1. 86 μ. αντίστοιχα<sup>8</sup>.

Η άποψη αυτή δεν βρήκε απήχηση. Τα φίδια που συνηθέστερα ταυτίζονται με τους *δισσώ δράκοντες*, τους φύλακες του Εριχθόνιου,<sup>9</sup> συγκρινόμενα με την

<sup>5</sup> Το σύμπλεγμα αποκατέστησε βάσει των σωζόμενων θραυσμάτων ο Heberdey (1919) 77-87. Γενικά για την εναέτια σύνθεση βλ. Wiegand (1904), Dickins (1922), Buschor (1922 A) 92-105, Schede (1922), Picard (1935), Schuchhardt (1936/6) 1-111, (1940), Rodenwaldt, (1957), Schefoldd (1964), Gabelmann, (1965), Bookidis (1967), Lapalus (1968), Hopper (1971), Hölscher (1972), Beyer (1974) 639-651, Μπρούσκαρη (1974), Beyer (1977) 44-74, Müller (1978), Bancroff (1979), Boardman (1982), Fuchs-Floren (1987), Schindler (1988), Wolfram (1990), Knell (1990), Oppermann (1990).

<sup>6</sup> Διεξοδικά αναφέρεται στην εν λόγω συμπλήρωση ο Buschor (1922 A) 95κ.π.

<sup>7</sup> Buschor (1922 A) 95.

<sup>8</sup> Wiegand (1904) 93, 102-105, Taf. VB, VA.

<sup>9</sup> Picard (1935) 600, Μπρούσκαρη (1974) 28.

πώρινη λέαινα διακρίνονται φανερά ως προς την τεχνοτροπική απόδοση και τη χρονολογική τους κατάταξη. Είναι επομένως αδύνατο να συνυπάρχουν στο ίδιο αέτωμα. Το 1919 ο Heberdey<sup>10</sup> αποσυνδέει τους όφεις από το σύμπλεγμα της πάλης των ζώων. Τους σχετίζει τεχνοτροπικά με σωζόμενα θραύσματα από χαιτή και σώμα λιονταριού στο οποίο έδωσε τον αριθμό ΙΧ συμπεραίνοντας την ύπαρξη ενός άλλου εναετίου που φέρει στο κέντρο το αιλουροειδές και τους «δράκοντες» στις γωνίες. Το 1935 ο Schuchhardt<sup>11</sup> διευρύνει την προτεινόμενη σύνθεση. Βασιζόμενος στην αρχή της εραλδικότητας που χαρακτηρίζει τις αρχαϊκές παραστάσεις συμπληρώνει ένα λιοντάρι συμμετρικό προς το ΙΧ. Η εναέτια σύνθεση που προκύπτει ύστερα από τη μελέτη του τελευταίου συνδέεται με μεταγενέστερο ναό<sup>12</sup> και ως τέτοια επικρατεί στην έρευνα. Κατά συνέπεια η παράσταση με τη λέαινα VII συμπληρώνεται μόνο με το συμμετρικό προς αυτήν λιοντάρι χωρίς να φέρει επί πλέον μορφές, όπως προτείνει ο ίδιος ο Schuchhardt<sup>13</sup>. Η ανάλυση του εναετίου στηρίζεται στην τελευταία αποκατάσταση, εφόσον οι άλλες δεν μπορούν να θεωρηθούν πιθανές.

Η απόλυτη συμμετρία της σκηνής ανταποκρίνεται στη συνήθεια της εποχής, των αρχών δηλαδή του 6ου αιώνα<sup>14</sup>, όπου τοποθετείται χρονικά η σύνθεση από τους περισσότερους ερευνητές<sup>15</sup>. Σύμφωνα με την ευρέως αποδεκτή άποψη το εναέτιο προέρχεται από τον πρώτο μεγάλο ναό που ιδρύθηκε στην Ακρόπολη στα χρόνια του Σόλωνα, αυτόν που ταυτίζεται με τον «αρχαίο ναό της Πολιάδος Αθηνάς»<sup>16</sup> και κατά άλλους με τον Urparthenon του Heberdey ή το «Εκατόμπεδον» του Dinsmoor<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> Heberdey (1919) 109-110. Βλ. και Schede (1922) 22.

<sup>11</sup> Schuchardt (1935/6) 94 και εικ. 15. Βλ. επίσης τον ίδιο (1940) 17. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι η τοποθέτηση των πώρινων φιδιών προσκρούει σε τεχνικές και τεχνοτροπικές δυσκολίες. Πρβλ. Hopper (1871) 117, Fuchs-Floren (1987) 240-241.

<sup>12</sup> Βλ. επόμενο κεφάλαιο.

<sup>13</sup> ό.π.. Για τη νεώτερη έρευνα Fuchs-Floren (1987) 241 εικ.6; Wolfram (1990) 231-232; Oppermann (1990) 23; Knell (1990) 2.

<sup>14</sup> Buschor (1922 A) 95. Ο Gabelmann (1963) 51 σημειώνει σχετικά ότι οι συμμετρικές ομάδες ζώων ισχύουν ως εικονογραφικός τύπος ήδη στην αττική αγγειογραφία της υστερογεωμετρικής παράδοσης.

<sup>15</sup> Βλ. Σημ. 13. Επίσης Schuchardt (1935/6) 95, Rodenwaldt (1957) 13. Ιδιαίτερα υψηλή χρονολόγηση προτείνει ο Beyer (1977) 56, 74, ο οποίος τοποθετεί τη σύνθεση στα μέσα του 7ου αιώνα. Αντίθετα ο Boardman (1982) εικ. 190, τη χρονολογεί μια γενιά αργότερα, στη δεκαετία 570/60. Μαζί του συμφωνεί η Bookidis (1967) 23. Την ίδια περίπου χρονολόγηση, 580/70, ακολουθεί ο Wolfram (1990) 232.

<sup>16</sup> Schuchhardt (1935/6) 94-95, Beyer (1974) 648; Fuchs-Floren (1987) 241, Wolfram (1990) 231, Knell (1990) 1-2. Σύμφωνα με αυτή την άποψη η παράσταση τοποθετείται στο ανατολικό αέτωμα.

<sup>17</sup> Heberdey (1919) 8, 180, 230, Dinsmoor (1947) 109-151. Κατά τον πρώτο ο «αρχέγονος Παρθενώνας» βρισκόταν στη θέση των σωζόμενων θεμελίων μεταξύ Ερεχθείου και κλασικού Παρθενώνα. Κατά τον δεύτερο το «Εκατόμπεδον» κατείχε τη θέση στην οποία ανεγέρθηκε αργότερα ο Παρθενώνας. Ως «Urparthenon» ή «Εκατόμπεδον» αναφέρουν τον ναό οι Buschor (1922 A) 96, Picard (1935) 598, Lapalus (1968) 103, Howe (1955) 287, Μπρούσκαρη (1974) 28. Επίσης, Hopper (1971) 117.

## Οι ερμηνευτικές προτάσεις.

Η ερμηνεία της εναέτιας σκηνής άπτεται της γενικότερης σημασίας που έχουν οι παραστάσεις ζώων και ειδικότερα αγώνων ζώων που κοσμούν πρώιμους αρχαϊκούς ναούς. Είναι σαφές ότι δεν πρόκειται για απεικόνιση ειδυλλιακού επεισοδίου προερχόμενου από τον κόσμο της πανίδας. Η ίδια η εικόνα του lionταριού, αλλά και η θέση που καταλαμβάνει στους ναούς προσδίδει στην παράσταση συμβολικό χαρακτήρα, άμεσα συνδεδεμένο με τη θείκη - δαιμονική σφαίρα<sup>18</sup>.

Η εικόνα του lionταριού συναντάται εκτός από τους ναούς και σε άλλα μνημεία και χώρους, όπως σε πομπικές οδούς, σε πύλες πόλεων, σε ταφικά μνημεία και σε κρηναία κτίσματα<sup>19</sup>. Άλλοτε παριστάνεται μόνο του, άλλοτε επιτιθέμενο σε κάποιο ζώο, συνήθως βοοειδές<sup>20</sup>. Πρόκειται για παλιό ανατολικό θέμα<sup>21</sup> που ενσωματώνεται στην ελληνική εικονιστική γλώσσα εκπροσωπώντας τις αόρατες υπερφυσικές δυνάμεις<sup>22</sup>, ειδικότερα το μοτίβο πάλης των ζώων προβάλλει στον θεατή σκηνή δράσης που συντελείται στον απρόσιτο για τους θνητούς κόσμο.

Έχει παρατηρηθεί ότι η δαιμονική υπόσταση της πώρινης λέαινας<sup>23</sup> τονίζεται σαφώς με τον τρόπο της εικονιστικής της απόδοσης. Δεν πρόκειται για ζώο που συναντάται στη φύση, αφού το θηλυκό της γένος δεν συμβιβάζεται με τη χαιτή που πλαισιώνει το κεφάλι της προβάλλοντας το χαρακτηριστικό γνώρισμα της δύναμης του lionταριού. Ο Gabelmann<sup>24</sup> επισημαίνει σχετικά ότι πρακτικοί λόγοι δικαιολογούν την εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα. Η απόδοση του lionταριού δεν ακολουθεί πρότυπο από την ελληνική πανίδα. Δεν ανήκει σε αυτή και επομένως οι κάτοικοι της χώρας δεν ήταν σε θέση να έχουν την ακριβή εικόνα του. Κατά συνέπεια τα ελληνικά lionτάρια εμφανίζουν χαρακτηριστικά που δεν συμφωνούν με τη φύση του ζώου. Είτε πρόκειται για συνειδητή επιλογή είτε όχι το αποτέλεσμα είναι η παράσταση μιας μιξογενούς μορφής, όπως συμβαίνει με τους εναέτιους λεοντοπάνθηρες του ναού της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα<sup>25</sup>. Εκτός αυτού ο σωματικός

<sup>18</sup> Hölscher (1972) 77.

<sup>19</sup> Για τις θέσεις που βρίσκονται παραστάσεις λεόντων καθώς και για το ρόλο που επιτελούν ως σύμβολα της δαιμονικής ύπαρξης βλ. Keller (1980) 24, 54-58, Simon (1985) 65. Επίσης RE XIII 1. , 983-984. Από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα που καταγράφονται, κυρίως από τον πρώτο αναφέρονται εδώ μερικά ενδεικτικά: Παράδειγμα δρόμου δεξιά και αριστερά του οποίου τοποθετούνται αγάλματα λεόντων είναι η ιερά οδός της Δήλου που οδηγεί από το λιμάνι στο ναό. Με lionτάρια κοσμείται επίσης η οδός που οδηγεί στο ιερό του Απόλλωνα στα Δίδυμα της Μιλήτου. Η παράσταση lionταριού σε πύλες είναι περισσότερο συνήθης στην Ανατολή παρά στην Ελλάδα. Ωστόσο υπάρχουν τέτοια παραδείγματα, το γνωστότερο και παλαιότερο από τα οποία είναι η πύλη των Λεόντων στις Μυκήνες. Ένα άλλο δείγμα είναι τα ανάγλυφα lionτάρια που κοσμούν πύλη της Θάσου. Σε τάφους βρίσκονται συχνά αγάλματα λεόντων από το δεύτερο μισό του 7ου αιώνα. Το αρχαιότερο είναι το lionτάρι του Μενεκράτη στην Κέρκυρα, ενώ αξιοσημείωτη είναι και η περίπτωση των ανακεκλιμένων λεόντων στη νεκρόπολη της Μιλήτου. Μάλιστα έχει θεωρηθεί ότι το ζώο έχει ιδιαίτερη σχέση με τις δαιμονικές δυνάμεις του θανάτου, ενώ όπου και αν τοποθετείται ερμηνεύεται ως φύλακας. Βλ. σχετικά Müller (1978) 152-157. Χαραριστικό παράδειγμα lionταριού που χρησιμοποιείται ως αγωγός σε πηγή είναι το αθηναϊκό lionτάρι της Κλεψύδρας. Βλ. Hölscher (1972) 80.

<sup>20</sup> Hölscher (1972) 79.

<sup>21</sup> Rodenwald (1957) 13. Με την ανατολική προέλευση του θέματος ασχολείται ιδιαίτερα ο Gabelmann (1965) 11, 51-52, όπου συσχετίζει τα αττικά lionτάρια με τα ασσυριακά πρότυπα.

<sup>22</sup> Hölscher (1972) 63 κ.π., Müller (1978) 167 κ.π.

<sup>23</sup> Σχετικά με τη δαιμονική υπόσταση ο Gabelmann (1965) 52-53 αναφέρει ότι τα αττικά lionτάρια αποδίδουν την αγριότητα και το τερατώδες σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα από τα προγενέστερά τους κορινθιακά.

<sup>24</sup> Gabelmann (1965) 106.

<sup>25</sup> Oppermann (1990) 22. Πρβλ. και Müller (1978) 168 και Knell (1990) 2.



της όγκος αποδίδεται με μεγαλύτερη κλίμακα συγκριτικά με το καταβαλλόμενο βοοειδές. Μάλιστα κατά μία άποψη το θήραμα δηλώνει λόγω του μεγέθους του ένα μικρό σε ηλικία ταύρο<sup>26</sup>. Ωστόσο το ζώο φαίνεται να βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη, όπως μαρτυρεί το κέρατο στο κεφάλι του<sup>27</sup>.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια τα εναέτια λιοντάρια της Ακρόπολης έχουν ερμηνευθεί ως σύμβολα της θεϊκής παντοδυναμίας, ως φύλακες του ναού και ως σηματοδότηση της αντιπαράθεσης ζωής και θανάτου. Εντούτοις δεν πρόκειται για τρεις ξεχωριστές ερμηνείες, αλλά για την παρουσίαση τριών διαφορετικών τρόπων με τους οποίους ήταν δυνατόν να κατανοούσαν το θέμα από τους σύγχρονους θεατές, χωρίς απαραίτητα ο ένας να αποκλείει τον άλλο.

α) Θεϊκή παντοδυναμία – η σχέση με την Αθηνά: Η ενσάρκωση της ισχύος του δαίμονος σε μορφές άγριων ζώων και άλλων φανταστικών υπάρξεων φαίνεται ότι είναι σύνηθες σχήμα στη θρησκευτική αντίληψη του αρχαίου κόσμου. Η απεικόνιση τέτοιων μορφών σε ναούς συνδέεται με την εξουσία της θεότητας που τιμάται στο εκάστοτε ιερό. Ως εκ τούτου η υπόθεση ότι το αθηναϊκό αέτωμα ανήκε στο ναό της Αθηνάς<sup>28</sup> οδηγεί στη συσχέτιση της παράστασης με την Παλλάδα.

Ο Müller υποστηρίζει<sup>29</sup> ότι ένα τέτοιο θέμα θα μπορούσε κάλλιστα να παραπέμπει σε οποιονδήποτε θεό, θεωρεί όμως ότι δύο βασικοί λόγοι αποδεικνύουν τη σύνδεσή του με την Παλλάδα. Το γεγονός της ιδιαίτερης σχέσης που έχει η Αθηνά με τα λιοντάρια και το δεδομένο ότι πρόκειται για το ναό της. Ωστόσο, όπως θα φανεί στη συνέχεια, και τα δύο τεκμήρια είναι εξαιρετικά επισφαλής. Ως προς το πρώτο στηρίζεται κυρίως σε σχετική μελέτη της Hölscher<sup>30</sup>, η οποία αναφέρει ένα μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων από την εικονιστική τέχνη που κατά την άποψή της ερμηνεύονται ως παραστάσεις της θεάς που συνοδεύεται από το αιλουροειδές. Ενδεικτικά αναφέρουμε: Σε μελανόμορφη λήκυθο του ζωγράφου της Σαπφούς παριστάνεται ένα λιοντάρι δίπλα από την Αθηνά σε σκηνή αποθέωσης του Ηρακλή. Σε άλλη λήκυθο του ζωγράφου του Διονύσου, όπου εικονίζεται η κρίση του Πάριδος, η θεά συνοδεύεται από το ίδιο ζώο. Τέλος σε μελανόμορφες παραστάσεις της γέννησής της συχνά εμφανίζεται κάτω από το θρόνο του Δία ένα σύμβολο της κόρης, που άλλοτε είναι η κουκουβάγια και άλλοτε το λιοντάρι<sup>31</sup>. Παρόμοιες παραστάσεις στην αγγειογραφία και τη μικροτεχνία την οδηγούν να συμπεράνει ότι το λιοντάρι δεν συνοδεύει μόνο τον Απόλλωνα, την Άρτεμη, την Ήρα και την Κυβέλη, αλλά και την κόρη του Δία. Κατά συνέπεια επιχειρεί να προσδώσει στην τελευταία ιδιότητες «Ποτνίας θηρών» με σκοπό να δικαιολογήσει τη σχέση της με τα ταυροκτόνα ζώα<sup>32</sup>. Αναφέρεται εν συντομία στην καταγωγή και στη χθόνια φύση της θεάς. Ανατρέχει στο μυκηναϊκό κόσμο, όπου σύμφωνα με τον Nilsson<sup>33</sup> υπάρχει θεότητα προδρομική της Αθηνάς που είναι προστάτιδα του βασιλικού μεγάρου. Αυτή έχει σύμβολα το πουλί και το φίδι, ενώ συμπεραίνεται η σχέση της με το ελαιόδεντρο<sup>34</sup>. Παράλληλα θεωρεί ότι οι πολυάριθμες παραστάσεις «Ποτνίας θηρών» στους μινωικούς σφραγιδόλιθους δεν αποτελούν απαραίτητα και μόνο προεικονίσεις της Άρτεμης, αλλά μπορούν να δηλώνουν και προγενέστερη μορφή της Αθηνάς, μιας θεότητας που δείχνει οικειότητα με τα φίδια, ενώ στον παλαιότερο ανατολικό τύπο της παρουσιάζεται ως «Κυρία των αλόγων και των αγρίων ζώων»<sup>35</sup>.

<sup>26</sup> Oppermann (1990) 22.

<sup>27</sup> Müller (1978) 168.

<sup>28</sup> Είτε γίνεται λόγος για τον αρχαίο ναό είτε για το «Εκατόμπεδον».

<sup>29</sup> Müller (1978) 167.

<sup>30</sup> Hölscher (1972) 82-94.

<sup>31</sup> Στο ίδιο, 90.

<sup>32</sup> Οι παραστάσεις ταυροκτόνων λεόντων είναι εικόνες άμεσα σχετιζόμενες με την «Ποτνία θηρών». Βλ. Picard (1935) 640.

<sup>33</sup> Nilsson (1993) 33.

<sup>34</sup> Simon (1985) 179-180.

<sup>35</sup> Hölscher (1972) 90-91. Συγκεκριμένα ταυτίζει με την Αθηνά το αγαλμάτιο της «θεάς των όφεων» που φέρει στο κεφάλι αιλουροειδές, υπόθεση που είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να γίνει αποδεκτή,

Βέβαια η προέλευση της Αθηνάς και οι δαιμονικές δυνάμεις που αντιπροσωπεύει δεν είναι δυνατό να εξετασθούν στα πλαίσια αυτής της έρευνας. Επί πλέον δεν ενδιαφέρει σε ποια ανατολική θεότητα προσομοιάζει η Παλλάδα, αλλά ποιος ήταν ο ρόλος της στην αρχαϊκή Ελλάδα και ειδικότερα στην Αθήνα του 6ου αιώνα. Η Holscher ωστόσο θεωρεί βέβαιη τη σχέση της θεάς με τα λιοντάρια. Με αυτήν ταυτίζει επίσης μια πολεμική θεότητα που παριστάνεται σε υστεροκορινθιακό αρύβαλο. Φέρει περικεφαλαία και ασπίδα και είναι πλαισιωμένη από αιλουροειδή<sup>36</sup>. Την άποψή της την ενισχύει τέλος στηριζόμενη στην παρατήρηση, ότι παρόμοιες σκηνές πάλης ζώων εμφανίζονται συνηθέστατα σε ναούς της Αθηνάς. Ως κύρια παραδείγματα αναφέρει τα αέτωμα του ναού της Προναίας στους Δελφούς και εκείνον της Άσσου. Άλλο εναέτιο λιοντάρι βρέθηκε στην Ασέα της Αρκαδίας. Πιθανόν κοσμούσε το αρχαίο ιερό<sup>37</sup> για το οποίο ο Πausanias<sup>38</sup> λει ότι ανήκε στην Αθηνά Σώτεια και τον Ποσειδώνα.

Η μελέτη της Holscher φαίνεται ότι οδήγησε πολλούς ερευνητές να ερμηνεύσουν τη σκηνή της πάλης των ζώων, που εμφανίζεται στην αθηναϊκή ακρόπολη τουλάχιστον δύο φορές, ως συμβολική δήλωση της ισχύος της Αθηνάς<sup>39</sup>. Ο Schefold<sup>40</sup> υποστηρίζει ότι τα λιοντάρια ενσαρκώνουν τη δύναμη της Παλλάδας, όπως η Γοργώ αντιπροσωπεύει την Άρτεμη στο αέτωμα του ναού της Κέρκυρας. Παρόμοια ο Oppermann<sup>41</sup> αναφερόμενος στο «αρχαίο αέτωμα των λεόντων»<sup>42</sup> θεωρεί ότι πρόκειται για την εικονογραφική απόδοση μιας ισχυρής υπερφυσικής παρουσίας. Στη μορφή του ζώου συμπυκνώνεται η δαιμονική αρχέγονη δύναμη και η θεϊκή δραστηριότητα. Όπως στην Κέρκυρα η Γοργώ είναι εικόνα της Αρτέμιδος ως «Ποτνίας θηρών» και κυρίας του ναού, έτσι και στην Ακρόπολη η παρουσία των λιονταριών συνδέεται με εσωτερική σχέση με την Αθηνά. Η διαφορά κλίμακας σχετικά με τον ταύρο και η μη φυσιοκρατική απόδοση προσδίδουν στο επιτιθέμενο ζώο υπερφυσικό χαρακτήρα εξαίροντας έτσι το ρόλο του ως μορφής ενσάρκωσης της θεϊκής παντοδυναμίας. Κυριαρχεί πάνω στο ηττημένο βοοειδές και βλέπει προς τον θεατή δηλώνοντας το ανίκητο της εξουσίας που αντιπροσωπεύει και που στη συγκεκριμένη περίπτωση ταυτίζεται με την ισχύ της Αθηνάς.

β) Φύλακες του ναού. Ο υπερφυσικός χαρακτήρας των παραστάσεων των λιονταριών συνυφαίνεται και με την ιδιότητά τους να είναι προστάτες των χώρων

---

αφού αυτό δεν φέρει κανένα χαρακτηριστικό που να επιτρέπει τη συσχέτισή του με τη θεά, έστω και σε μια προγενέστερη μορφή της.

<sup>36</sup> Στο συγκεκριμένο παράδειγμα αναφέρεται και ο Christou (1968) 192, χαρακτηρίζοντάς το ως τη μόνη απεικόνιση που συνδέει την Αθηνά με αιλουροειδή. Η Holscher (1972) 83-84, 86-87 και 90, επιμένει και σε άλλα παραδείγματα. Αναφέρει τους Παναθηναϊκούς αμφορείς του τέλους του 6ου αιώνα, όπου ζωγραφίζεται στην ασπίδα της Αθηνάς λιοντάρι που επιτίθεται σε ελάφι. Επίσης κάνει λόγο για ένα κορινθιακό πινάκιο με παράσταση λιονταριού που βρέθηκε στο ναό της στο Σούνιο. Τέλος, στην αρχαϊκή οδό της ακρόπολης της Λίνδου, όπου τιμάται η κόρη του Δία, έχουν βρεθεί 150 πήλινα αγαλμάτια λεόντων, ενώ το ίδιο ζώο παριστάνεται στα νομίσματα της πόλης του 6ου και 5ου αιώνα, πράγμα που οδηγεί στη σκέψη ότι πρόκειται για το ιερό ζώο της Λινδίας Αθηνάς.

<sup>37</sup> Holscher (1972) 79. Ειδικά για το ναό βλ. Ρωμαίος Κ., «Ιερόν Αθηνάς Σωτείρας και Ποσειδώνος κατά την αρκαδικήν Ασέα» ΑΕφμ. 1957, 114-163.

<sup>38</sup> VIII 44,4: Έστι δὲ ἄνοδος ἐξ Ἀσέας ἐς τὸ δῖον τὸ Βόρειον καλούμενον, καὶ ἐπὶ τῇ ἄκρῃ τοῦ ὄρους σημεῖα ἔστιν ἱεροῦ, ποιῆσαι δὲ τὸ ἱερόν Ἀθηνᾶ τε σωτείρα καὶ Ποσειδῶνι Ὀδυσσεῖα ἐλέγετο ἀνακομισθέντα ἐξ Ἰλίου.

<sup>39</sup> Αυτή η άποψη προβάλλεται εν γένει από τους ερευνητές, βλ. Schuchhardt (1940) 18κ.π., Müller (1978) 167, Oppermann (1990) 22-23, Knell (1990) 2.

<sup>40</sup> Schefold (1964) 66 και 49 όπου γράφει χαρακτηριστικά ότι η συμμετρική σκηνή του κέντρου στο αέτωμα της Κέρκυρας αποτελεί εικονογραφική απόδοση της δύναμης και του κόσμου της Άρτεμης, της «Ποτνίας θηρών» που λατρεύεται στο νησί Πρβλ και Schindler (1988) 57.

<sup>41</sup> Oppermann (1990) 23.

<sup>42</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Oppermann είναι ο μόνος που διακρίνει τις δυο εναέτιες συνθέσεις της Ακρόπολης που φέρουν σκηνή πάλης ζώων, όχι μόνο ως προς το εικονογραφικό τους σχήμα, αλλά και ως προς την ιδιαίτερη σημασία τους.

στους οποίους τοποθετούνται. Η Hölscher<sup>43</sup> δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην αποτροπαϊκή λειτουργία της εικόνας των λεόντων, είτε αυτοί εμφανίζονται μόνοι τους<sup>44</sup> είτε με τα θηράματά τους. Το κυριότερο παράδειγμα παράστασης αιλουροειδών σε αέτωμα που ερμηνεύονται ως δαιμονικοί φύλακες είναι οι «πάνθηρες» που παραστέκονται ένθεν και ένθεν της Γοργούς στο ναό του τέλους του 7ου αιώνα στην Κέρκυρα<sup>45</sup>. Τα δύο ζώα, καθώς ορθώνουν τα αυτιά και ανασηκώνουν το πίσω μέρος του σώματός τους μαρτυρούν κατάσταση συνεχούς ετοιμότητας<sup>46</sup>. Η ίδια ανήσυχη στάση χαρακτηρίζει και τη λέαινα της Ακρόπολης. Δεν αναπαύεται πάνω στο θύμα της. Ανασηκώνεται ελαφρώς προς τα πίσω σαν να πρόκειται να αναπηδήσει οποιαδήποτε στιγμή παραστεί ανάγκη. Στάση που ταιριάζει πολύ καλά σε ένα ισχυρό φύλακα<sup>47</sup>. Η Holscher δεν περιορίζεται στην επισήμανση της ιδιαιτερότητας του εικονογραφικού σχήματος της λέαινας. Προχωρά σε ενδιαφέρουσα ανάλυση της σημασίας που έχουν οι λεοντοκεφαλές ως κρουνοί και ακρωτήρια σε κρηναία κτίσματα και στο γείσο των ναών<sup>48</sup>. Το όνομα «κρηνοφύλαξ» του χάλκινου λιονταριού που είχε τη χρήση αγωγού για το τρεχούμενο νερό της Κλεψύδρας στα αθηναϊκά δικαστήρια,<sup>49</sup> είναι αρκετά για να αποκαλύψει τη σημασία της λεοντοκεφαλής στη θέση κρουνού. Ο ρόλος της ήταν να προστατεύει την πηγή και κατ' επέκταση την ιερότητα του νερού<sup>50</sup>. Ασφαλώς η τοποθέτηση τέτοιων κρουνών στη στέγη του ναού έχει σκοπό τη διοχέτευση των νερών της βροχής και δεν σχετίζεται με την προστασία τους. Αυτή την ιδιότητα την έχουν εδώ οι λεοντοκεφαλές ως προς το ίδιο το κτήριο. Σε συνάρτηση με το γεγονός ότι συχνά εμφανίζονται ανάγλυφα ή ολόγλυφα λιοντάρια ως προστάτες σε ταφικά μνημεία ή στις πύλες των πόλεων, η Hölscher συμπεραίνει, ότι το ζώο ασκούσε αυτή τη λειτουργία είτε εικονιζόταν ολόκληρη η μορφή του είτε όχι<sup>51</sup>. Έτσι το λιοντάρι όπως και η Γοργώ, οι παραστάσεις της οποίας καταλαμβάνουν τις ίδιες θέσεις στα ιερά, αποκτά ένα αποτροπαϊκό χαρακτήρα απόλυτα συνυφασμένο με τη δαιμονική φύση που επιδεικνύει. Σε συνέχεια θέτει το ερώτημα, ποιους εχθρούς ήταν απαραίτητο να αποτρέπει μια τέτοια υπερφυσική οντότητα. Την απάντηση, σύμφωνα με την Holscher, τη δίνει ο Αισχύλος<sup>52</sup>, όταν αναφέρει, ότι οι ξένοι δεν πλησιάζουν τον ναό του Ποσειδώνα γιατί τους τρομάζει το προσωπίο του Σιληνού, μιας άλλης δαιμονικής ύπαρξης. Είναι λοιπόν οι άνθρωποι από τους οποίους κινδυνεύει ο ιερός χώρος, όπως και μια πόλη ή ένα ταφικό μνημείο. Τα όριά τους δεν μπορούν να καταλυθούν από τους θνητούς μόνο στην περίπτωση που ο φύλακάς τους υπερέχει σε δύναμη προερχόμενος από την απρόσιτη σφαίρα των αθανάτων. Η ισχύς αυτή υπερτονίζεται με τη νίκη του λιονταριού πάνω στον ταύρο

<sup>43</sup> Hölscher (1972) 77-82, 101-104. Ως αποτροπαϊκή εικόνα ερμηνεύει την παράσταση των λεόντων ο Lapalus (1968) 104-105, 138.

<sup>44</sup> Τα σωζόμενα εναέτια του 6ου αιώνα με λιοντάρια χωρίς θηράματα είναι λιγότερα από εκείνα με σκηνή πάλης. Τέτοια είναι το εναέτιο του ναού της Ορθίας στη Σπάρτη (570/560), ένα εναέτιο από ναό στην Αγορά της Αθήνας περίπου της ίδιας εποχής, ιερό του οποίου ο ακριβής τόπος και η τιμώμενη θεότητα παραμένουν άγνωστα, και ένα γραπτό μικρού μεγέθους αέτωμα από την Ακρόπολη (500π.Χ.). Hölscher (1972) 79.

<sup>45</sup> Rodenwaldt (1939) 157κ.π.

<sup>46</sup> Knell (1990) 14.

<sup>47</sup> Hölscher (1972) 78.

<sup>48</sup> Στο ίδιο 79-80.

<sup>49</sup> Πολυδ. Ονομ. 8 113: *καὶ λέων δέ τις ἔκαλεῖτο κρηνοφύλαξ, χαλκοῦ πεποιημένος, ἐπὶ κρήνης τινός, δι' ἧς τὸ ὕδωρ ἐφέρετο ἐν ταῖς πρὸς ὕδωρ δίκαις.*

<sup>50</sup> Η Hölscher στη σημ. 17 συμπληρώνει ότι η εμφάνιση μεταλλικών υδριών στον 6ο αιώνα των οποίων το στόμιο έχει τη μορφή προτομής λέοντος πρέπει να σχετίζεται με το ρόλο που επιτελούσε το ζώο ως φύλακας των νερών

<sup>51</sup> Hölscher (1972) 63-67, 81.

<sup>52</sup> Θεωροί ή Ισθμιασταί F 78c, 20κ.π.

στις σκηνές πάλης όπως είναι οι δυο τουλάχιστον σωζόμενες εναέτιες συνθέσεις της Ακρόπολης<sup>53</sup>.

Ο Oppermann προσθέτει σχετικά ότι τα λιοντάρια της Αθήνας, δηλαδή η λέαινα και το συμμετρικό προς αυτήν αρσενικό που συμπληρώνεται, αποπνέουν μεγαλύτερη εσωτερική δύναμη συγκριτικά με τους λεοντοπάνθηρες της Κέρκυρας λόγω των καλύτερα οργανωμένων πλαστικών όγκων. Ωστόσο θεωρεί ότι τα ζώα δεν μπορούν να κατανοηθούν απλώς ως φύλακες του ναού και ότι ο αποτροπαϊκός τους χαρακτήρας εξωτερικεύεται σε πολύ μικρότερη κλίμακα σε σχέση με τον ρόλο που επιτελούν ως σύμβολα της θεϊκής παρουσίας<sup>54</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Schuchhardt ήδη το 1940 σχολιάζει αρνητικά την αποτροπαϊκή προσέγγιση της παράστασης. Δέχεται ότι με μια πρώτη παρατήρηση είναι δυνατόν να αντιληφθεί κανείς την συγγένεια των εραλδικών λιονταριών με τα αιλουροειδή του αετώματος της Κέρκυρας που κατανοούνται ως μαγική-αποτροπαϊκή εικόνα. Ωστόσο θεωρεί πως τα αθηναϊκά λιοντάρια διακρίνονται σαφώς από τα ζώα της Αρτέμιδος-Γοργούς, για το λόγο ότι δεν είναι αδρανείς παρουσίες, αλλά μια ομάδα δράσης. Αποδίδεται μια πάλη και παράλληλα προβάλλεται η επικράτηση του νικητή. Έτσι κατά τον Schuchhardt πρόκειται κυρίως για εικόνα νίκης<sup>55</sup>.

Ωστόσο ακόμα και αν αφαιρεθεί ο μαγικός χαρακτήρας μιας τέτοιας παράστασης δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι το λιοντάρι έχει την ιδιότητα του φύλακα. Πάντως και σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο τα αιλουροειδή διατηρούν τη σχέση τους με την τιμώμενη θεότητα που στην προκειμένη περίπτωση θεωρείται ότι είναι η Αθηνά. Μάλιστα κατά τη Hölscher η ίδια η θεά έχει ορίσει τα ζώα φύλακες του ναού της<sup>56</sup>.

γ) Αντιπαράθεση ζωής και θανάτου: Η τελευταία προσέγγιση του θέματος έχει γενικότερο χαρακτήρα. Αναφέρεται στους ακατανίκητους νόμους που διέπουν τη φυσική πραγματικότητα. Τα δύο άγρια ζώα δεν εμφανίζονται μεμονωμένα επιτελώντας απλά και μόνο το ρόλο ενός συμβόλου. Αντίθετα εικονίζονται επιτιθέμενα. Λαμβάνει χώρα μια μάχη και μάλιστα η αγριότητά της εικονογραφείται παραστατικά. Αποδίδεται ακόμη και το αίμα που τρέχει από το σώμα του ταύρου καθώς και τα νύχια των λιονταριών που σκίζουν τη σάρκα του<sup>57</sup>. Η Flagge περιγράφει τη σημασία που έχει εν γένει η πάλη ζώων ως εξής. Προβάλλεται η έννοια της ζωής και του θανάτου, αλλά και του ισχυρού που επικρατεί πάνω στον ανίσχυρο. Τα κυρίαρχα ζώα ενσαρκώνουν τη δύναμη και την εξουσία καθώς και τη ζωή και τη θεϊκή ισχύ που επιβάλλεται πάνω στους ανθρώπους. Η πάλη συμβολίζει τις επιρροές που ασκεί ο θεός στον κόσμο των θνητών και που δεν μπορούν να εικονισθούν παρά μόνο με ανθρώπινα μέσα<sup>58</sup>. Σύμφωνα με αυτή την άποψη ο ηττημένος ταύρος κατανοείται ως σημασιολόγηση του πεπρωμένου του θανάτου που επιβάλλεται από τους αδήριτους φυσικούς νόμους τους οποίους αντιπροσωπεύουν τα λιοντάρια<sup>59</sup>.

Έχει ήδη αναφερθεί ότι οι παραπάνω τρόποι ερμηνείας της πάλης των ζώων δεν αλληλοαναιρούνται. Και οι τρεις προβάλλουν τη μεταφυσική διάθεση που διέπει τη σύνθεση και απορρέει από την εικόνα του άγριου ζώου και τα μηνύματα που

<sup>53</sup> Από λιγοστά θραύσματα αποκαθίσταται και τρίτη παράσταση πάλης ζώων από μάρμαρο, που σχετίζεται με τον πεισιστράτειο ναό της Αθηνάς με την ομοίως μαρμάρινη Γιγαντομαχία. Βλ. πιο κάτω.

<sup>54</sup> Oppermann (1990) 22.

<sup>55</sup> Schuchhardt (1940) 18.

<sup>56</sup> Hölscher (1972) 81-82.

<sup>57</sup> Hölscher (1972) 78.

<sup>58</sup> Flagge (1975) 45.

<sup>59</sup> Βλ. Hölscher (1972) 78.

έφερε αυτή στους παρατηρητές του βου αιώνα. Η παράσταση του λιονταριού είναι γνωστή ήδη από τους παλιότερους χρόνους. Πρόκειται για ένα ανατολικό εικονογραφικό πρότυπο που είναι συνυφασμένο με την έννοια της δύναμης<sup>60</sup> και ως τέτοιο ενσωματώνεται στην ελληνική τέχνη. Θα μπορούσε να πει κανείς πως είναι μια από τις εικόνες που εισάγονται από την Ανατολή και ενσωματώνονται στον κώδικα μιας κοινής «γλώσσας»<sup>61</sup>. Άλλωστε είναι γνωστό ότι στην ελληνική τέχνη παίρνουν συχνά μορφή οι δυνάμεις του «Άλλου Κόσμου»<sup>62</sup> έτσι ώστε να γίνονται ορατές στους ανθρώπους.

Το λιοντάρι εμφανίζεται να φρουρεί τάφους, ναούς, πύλες πόλεων, ακόμα και τα όρια της βασιλικής κατοικίας. Ενσαρκώνει τη δαιμονική ισχύ ενώ ταυτόχρονα ως «βασίλειος των ζώων» αντιπροσωπεύει την ίδια την εξουσία<sup>63</sup>. Είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση της Hölischer σύμφωνα με την οποία οι μορφές του λιονταριού και της Γοργούς καταλαμβάνουν στα ιερά τις ίδιες θέσεις. Πρέπει όμως να επισημανθεί ότι, σε αντίθεση με την άποψη του Schefold<sup>64</sup>, αυτές οι δύο υπερφυσικές μορφές δεν είναι δυνατό να επιτελούν την ίδια λειτουργία. Η πρώτη είναι ενσάρκωση των δυνάμεων του «Άλλου Κόσμου», η δεύτερη είναι η ίδια ένας δαίμονας με πολλές διαφορετικές όψεις που δεν είναι του παρόντος να αναφερθούν και να αναλυθούν<sup>65</sup>. Έτσι ως μόνο κοινό στοιχείο τους παραμένει το γεγονός ότι προέρχονται από τον απρόσιτο κόσμο των δαιμόνων. Αυτόν φέρουν μπροστά στα μάτια των ανθρώπων ακολουθώντας το ίδιο μετωπικό εικονογραφικό σχήμα. Επομένως γίνεται σαφές ότι τα λιοντάρια έχουν μεγαλύτερη σχέση με τα αιλουροειδή που πλαισιώνουν τη Γοργώ στο αέτωμα της Κέρκυρας και όχι με την ίδια τη θεά<sup>66</sup>. Διότι και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για άγρια ζώα που ερμηνεύονται ως φορείς μεταφυσικών εννοιών<sup>67</sup>.

Όπως έχει αναφερθεί ο θεός με τον οποίο συσχετίζονται τα λιοντάρια της Ακρόπολης είναι η Αθηνά. Η άποψη θεωρείται αυτονόητη, εφόσον εκλαμβάνεται ως δεδομένο ότι το συγκεκριμένο εναέτιο κοσμούσε ναό αφιερωμένο στη θεά. Ως επακόλουθο αυτής της παραδοχής γίνεται προσπάθεια, κυρίως από τη Hölischer, να συνδεθεί η κόρη του Δία με την εικόνα των λεόντων. Ωστόσο αρκετοί ερευνητές υποστηρίζουν την αντίθετη άποψη. Η Αθηνά έχει έμβλημά της το γοργώνειο, η χθόνια φύση της συνδέεται με το φίδι, ενώ διατηρεί ιδιαίτερη σχέση με την ελιά<sup>68</sup>. Το λιοντάρι δεν μοιάζει να έχει θέση στον κόσμο της<sup>69</sup>. Δεν είναι «Πότνια θηρών», αλλά θεά πολιούχος και ως τέτοια λατρεύεται στην Ακρόπολη της Αθήνας. Η αττική πίστη συνδέει την Αθηνά με την ίδια τη γη και την καλλιέργειά της. Είναι αυτή που διδάσκει στους ανθρώπους τέχνες και τεχνάσματα για να αυξήσουν τους καρπούς που προσφέρει η Δήμητρα. Με τη βοήθειά τους κατασκευάζουν τα εργαλεία και μηχανεύονται τρόπους παραγωγής. Είναι θεά «πολύβουλος» και «πολύμητις», χαρακτηριστικά που συνοδεύουν και την ειρηνική και την πολεμική της φύση<sup>70</sup>.

<sup>60</sup> Keller (1980) 24.

<sup>61</sup> Vernant, (1989) Β 109κ.π.

<sup>62</sup> Στο ίδιο, 91κ.π.

<sup>63</sup> Keller (1980) 24.

<sup>64</sup> Αυτός θεωρεί ότι η Γοργώ της Κέρκυρας και τα λιοντάρια της Ακρόπολης αντιπροσωπεύουν την Άρτεμη και την Αθηνά αντίστοιχα.

<sup>65</sup> Είναι μια υποχθόνια ύπαρξη δίπλα στη Λάμια, τη Μορμό ή την Εκάτη. Είναι το σκοτεινό πρόσωπο του φεγγαριού. Είναι ζώο αλλά και αμαζόνα. Είναι αυτή που πετρώνει με το βλέμμα, μια δύναμη καταστροφής και θανάτου, αλλά και «Πότνια θηρών». Βλ. σχετικά Vernant (1992) 39κ.π. Επίσης RE VII 2, Gorgo, 1642-43.

<sup>66</sup> Βλ. τους Oppertmann και Schuchhardt πιο πάνω.

<sup>67</sup> Φέρονται ως συνοδοί της Γοργούς την οποία πλαισιώνουν, αντιπρόσωποι της θεϊκής ισχύος, φρουροί του ναού (Knell, 1990, 14), ακόμα και σύμβολα της πάλης (Schindler, 1988, 58).

<sup>68</sup> Kerényi (1966) 124-127.

<sup>69</sup> Κατά την Hone (1955) 297, σημ.73, το ζώο δεν σχετίζεται με κανένα τρόπο με την Αθηνά.

<sup>70</sup> Βλ. Vernant-Detienne (1993) 203κ.π.

Διδάσκει στους ανθρώπους τις τέχνες, την οργάνωση και την τάξη<sup>71</sup>. Το δώρο της στους Αθηναίους μετά τη νίκη της επί του Ποσειδώνα δεν είναι κάτι που αναπτύσσεται μόνο του στην άγρια φύση. Τους χαρίζει το ευεργετικό ελαιόδεντρο και τους μαθαίνει να το καλλιεργούν. Μάλιστα πιστεύεται ότι αυτή διδάσκει τον τρόπο δαμασμού των αλόγων και ναυπήγησης των πλοίων<sup>72</sup>. Η σχέση της με την οργανωμένη ανθρώπινη κοινωνία ανάγεται στους μυκηναϊκούς χρόνους, όπου όπως αναφέραμε σύμφωνα με τον Nilsson είναι η θεά του βασιλικού μεγάρου, η Palastgottin. Η ίδια ιδιότητα της αποδίδεται και στην Κρήτη. Η Simon κάνει λόγο για μια επιγραφή που διαβάστηκε σε πινακίδα από την Κνωσό και αναφέρει τον γνωστό τίτλο της *πότνι' Αθηναίη* ως κυρίας του οίκου<sup>73</sup>. Ίσως θα έπρεπε να αναρωτηθεί κανείς με ποιο τρόπο σχετίζεται η Αθηνά με τις περιοχές αυτές. Το όνομά της φανερώνει σαφώς ότι πρόκειται για την αθηναία θεά, όπως θα δούμε και πιο κάτω. Συνδέεται δηλαδή με μια συγκεκριμένη πόλη. Ωστόσο είναι πιθανό να ταυτίζεται με άλλες θεότητες που φέρουν παρόμοια γνωρίσματα και να επικρατεί κάποια στιγμή με το όνομα της θεάς της Αθήνας. Αν όμως μπορεί να εξηγηθεί η επικράτησή της στον ελληνικό χώρο με το συγκεκριμένο όνομα, είναι εντελώς παρακινδυνευμένο να ταυτίζεται με διάφορες θεότητες που εμφανίζονται στις παραστάσεις ως «Πότνιες θηρών», αφού είναι προφανές ότι δεν έχει τέτοιου είδους χαρακτηριστικά. Συμπερασματικά η Αθηνά, όπως την γνωρίζουμε, δεν φαίνεται να έχει καμιά σχέση με την άγρια φύση και το λιοντάρι, τουλάχιστον σύμφωνα με την παράδοση της καταγωγής της. Το μόνο κοινό στοιχείο που πιθανώς υπάρχει ανάμεσα σε αυτήν και το ζώο είναι ότι με διαφορετικό τρόπο συνδέονται και οι δύο με την οργανωμένη κοινωνία<sup>74</sup>. Ως φορέας της εξουσίας και προστάτης των ορίων του χώρου που κατοικούν οι άνθρωποι το λιοντάρι αποχτά ίσως κάποια σχέση με την κόρη του Δία που δρα κατά κύριο λόγο μέσα στην πόλη με την προσωνυμία της πολιούχου<sup>75</sup>. Όμως είναι σαφές ότι το ζώο δεν συνοδεύει τη θεά ως σύμβολο της φύσης ή της ιδιότητάς της, όπως συμβαίνει με τον Απόλλωνα, την Άρτεμη ή την Κυβέλη<sup>76</sup>. Επομένως η εμφάνιση των αιλουροειδών στην Ακρόπολη δεν αποτελεί τεκμήριο ότι πρόκειται για την Αθηνά και τον ναό της.

<sup>71</sup> Στον Ησίοδο (Έργα, 429-439) η Αθηνά διδάσκει τον τρόπο κατασκευής του γεωργικού αρότρου, ενώ στον στ. 430 ο τεχνίτης αναφέρεται ως *Αθηναίης δμῆρος*. Στον Ομηρικό ύμνο για την Αφροδίτη, 12, 3, η Αθηνά είναι η προστάτιδα των ξυλουργών. Με την ιδιότητα αυτή είναι συνυφασμένη η προσωνυμία της Εργάνη. Πaus. IX 26, 8. Βλ. σχετικά Vernant-Detienne (1993) 15, 23κ.π. Kerényi (1966) 128.

<sup>72</sup> Simon (1985) 180.

<sup>73</sup> Ο.π.π. Στην πραγματικότητα η επιγραφή διαβάζεται A-ta-na-po-ti-ni-ja, δηλαδή Αθάνα ποτνία και όχι ποτνία Αθηναίη.

<sup>74</sup> Μια τέτοια συσχέτιση προϋποθέτει και την αποδοχή της άποψης του Nilsson ότι η Αθηνά ή μια θεά προδρομική της ήταν προστάτις του βασιλικού οίκου.

<sup>75</sup> Με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατό να κατανοηθούν τα προηγούμενα παραδείγματα, αλλά θα πρέπει να σημειωθεί ότι ταύτιση της «θεάς των όφεων» δεν αποδεικνύεται.

<sup>76</sup> Το λιοντάρι είναι το κύριο έμβλημα της «Πότνιας θηρών» και κάθε θεότητας που σχετίζεται με τον άγριο κόσμο και τις δαιμονικές δυνάμεις. Βλ. Christou (1968) 193. Η σχέση του Απόλλωνα με τα λιοντάρια θεωρήθηκε ότι ανάγεται σε ανατολικά πρότυπα, όπου η θεότητα του ήλιου συνοδεύεται από τα εν λόγω ζώα. Ωστόσο είναι σαφές ότι στην Ελλάδα ο Απόλλων δεν εκπροσωπεί τον ανατολικό θεό του ήλιου. Η παρουσία των λεόντων στα ιερά του, στις πομπικές οδούς της Δήλου και των Διδύμων, ή στο ναό του στους Δελφούς σημαδεύουν σαφώς τη σχέση του θεού με την άγρια φύση. Εμφανίζεται κύριος των λεόντων και των δαιμόνων και βέβαια δεν είναι τυχαίο ότι είναι αδελφός της Άρτεμης, μιας κατεξοχήν «Κυρίας των αγρίων ζώων». Στην Κέρκυρα η Άρτεμη ταυτίζεται με τη Γοργώ, ενώ η σχέση της με το λιοντάρι υποδεικνύεται στους στίχους της Ιλιάδας Φ 482-483, όταν ο Ζεύς της λέει: *χαλεπή τοι ἐγὼ μένος ἀντιφέρεσθαι τοξοφόρῳ περ' ἐούσῃ, ἐπεὶ σὲ λέοντα γυναιξί...* Η Κυβέλη τέλος, η μεγάλη Θεά-Μητέρα της Ανατολής είναι η κατεξοχήν θεότητα των λεόντων. Οι εικόνες της την παριστάνουν πάντα ένθρονη πλαισιωμένη από τα άγρια αυτά ζώα, ενώ το άρμα της το σέρνουν τα ίδια, όπως στη βόρεια ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς. Βλ. Boardman (1982) εικ.212.1. Για τη σχέση του λιονταριού με τις τρεις θεότητες βλ. Christou (1968) 191. Ιδιαίτερα για τον Απόλλωνα Müller (1978) 153-154.

## Συμπέρασμα.

Με την άμεση παρατήρηση της εναέτιας σύνθεσης γίνονται αντιληπτά δυο βασικά της γνωρίσματα. Η παρουσία του λιονταριού και η κυριαρχία του πάνω στον νικημένο ταύρο. Το πρώτο είναι ένα σύμβολο, το δεύτερο μια σηματοδότηση. Το λιοντάρι είναι ένα υπερφυσικό ζώο. Προέρχεται από τον αδάμαστο κόσμο της άγριας φύσης που είναι απρόσιτος για τους θνητούς και χώρος κυριαρχίας δαιμονικών υπάρξεων<sup>77</sup>. Η ξενική καταγωγή του τονίζει ακόμα περισσότερο τον δαιμονικό του χαρακτήρα, όχι γιατί αποτέλεσμά της είναι η μη φυσιοκρατική απόδοσή του, αλλά γιατί το ξένο είναι ταυτόχρονα και φανταστικό<sup>78</sup>. Η νίκη πάνω στον ταύρο και η στάση κυριαρχίας προσδίδει επιπλέον ισχύ. Πρόκειται για μια στιγμή επίδειξης δύναμης και ακατανίκητης εξουσίας.

Αυτή η ερμηνευτική γενίκευση φαίνεται να αποτελεί το κοινό στοιχείο πάνω στο οποίο στηρίζονται οι τρεις διαφορετικοί τρόποι κατανόησης του θέματος. Τα λιοντάρια ως φορείς της μεταφυσικής σφαίρας είναι δυνατό να ενσαρκώνουν τη θεϊκή παντοδυναμία, να έχουν την ιδιότητα του δαιμονικού φύλακα και να αντιπροσωπεύουν τους φυσικούς νόμους της ζωής και του θανάτου που επιβάλλονται από τις δυνάμεις αυτού του «Άλλου Κόσμου». Όμως τόσο η θεϊκή δύναμη, όσο και η αποτροπαϊκή λειτουργία και το πεπρωμένο κάθε θνητής ύπαρξης ασκούν μια ακατανίκητη εξουσία που σηματοδοτείται από την εικόνα της μάχης και της ήττας του ταύρου.

Σε μια σύνθεση πάλης ζώων είναι δυνατό να περιλαμβάνονται όλες αυτές οι έννοιες τις οποίες εισπράττει ο σύγχρονός της θεατής καθώς έρχεται αντιμέτωπος με το βλέμμα των «ταυροκτόνων λεόντων»<sup>79</sup>. Γιατί ακόμη και η μετωπική απόδοση των προσώπων τους δεν είναι τυχαία<sup>80</sup>. Είναι δυνατό να ισχυρισθεί κανείς ότι συνιστά στοιχείο του κώδικα της εικονιστικής γλώσσας της αρχαϊκής τέχνης. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποδίδονται τα πρόσωπα των μορφών που ενσαρκώνουν τις ποικίλες δαιμονικές δυνάμεις, είτε αυτά είναι άγρια ζώα, όπως το λιοντάρι, είτε φανταστικά τέρατα, όπως η Γοργώ, ώστε να μαγνητίζουν με την τρομερή τους όψη και να εμπνέουν δέος στους θνητούς<sup>81</sup>. Το ερώτημα είναι αν μπορεί να εξαχθεί ένα πιο συγκεκριμένο συμπέρασμα για τους λόγους που αυτή η παράσταση τοποθετούνταν στα αετώματα των ναών.

Η απάντηση σχετίζεται άμεσα με τη σημασία που είχε ο αρχαίος ελληνικός ναός. Πρόκειται για το χώρο κατοικίας της θεότητας στην οποία ήταν αφιερωμένος<sup>82</sup>. Μέσα σε αυτόν διέμενε με τη μορφή του ειδώλου της που με τη σειρά του έκανε ορατή την αόρατη υπόστασή της. Καθώς το εσωτερικό του ναού κυριαρχούνταν από την παρουσία του δαίμονος, δεν ήταν ευπρόσιτο στους θνητούς. Γι' αυτό το «θεϊκό οίκημα», όπως παρατηρεί ο Vernant<sup>83</sup>, είναι στραμμένο προς τα έξω. Εξωτερικά τοποθετείται ο γλυπτός διάκοσμος και προσφέρεται στην κοινή θέα. Φαίνεται λοιπόν αυτονόητο ότι ο χώρος που οριοθετούνταν από τους τοίχους του σηκού ανήκε σε μια άλλη, μεταφυσική σφαίρα. Ωστόσο αυτός ο χώρος βρισκόταν μέσα στην πόλη, αφού αυτή τον απομόνωνε και τον πρόσφερε ως κατοικία στο θεό<sup>84</sup>. Ήταν ένα τέμενος που διαχώριζε από τον κόσμο των ανθρώπων τη θεϊκή σφαίρα, εκπρόσωπος της οποίας εμφανίζεται η εικόνα του λιονταριού. Θα μπορούσαν

<sup>77</sup> Nilsson (1993) 117κ.π. Vernant (1992) 19. Βλ. και Detienne (1972) VIII.

<sup>78</sup> Gabelmann (1965) 106.

<sup>79</sup> Το επίθετο ταυροκτόνος συνδέεται στην αρχαιότητα με το λιοντάρι. Βλ. Σοφ. Φιλοκ., 40.

<sup>80</sup> O Lapalus (1968) 104 αποδίδει σε αυτό το εικονογραφικό σχήμα αποτροπαϊκό χαρακτήρα.

<sup>81</sup> Vernant (1992) 37κ.π., 79κ.π.

<sup>82</sup> Shapiro (1989) 24, Sissa-Detienne (1993) 288.

<sup>83</sup> (1989) B, 120.

<sup>84</sup> Sissa-Detienne (1993) 292, Vernant (1989) B, 120-121.

λοιπόν τα λιοντάρια να κηρύσσουν την παρουσία του δαίμονος μέσα στο ναό, ενώ παράλληλα να τον φρουρούν διατηρώντας την ευρύτερη ιδιότητά τους ως φύλακες διαφόρων ορίων, είτε αυτά καθόριζαν το χώρο ενός ναού, είτε ενός ανακτόρου, μιας πόλης, κάποιου τάφου. Κοιτάζοντας κατά μέτωπο τον θεατή δηλώνουν μια πραγματικότητα και συγχρόνως μια απαγόρευση. Εμφανίζονται πάνω από την είσοδο του θεϊκού οίκου γνωστοποιώντας ότι το εσωτερικό του πληρούται από υπερφυσική δύναμη και δεν είναι οικείο στους ανθρώπους. Ο παρατηρητής, γνωρίζοντας τις σηματοδοτήσεις που εξέφραζε η παράσταση του λιονταριού, είναι ικανός να λάβει αυτό το μήνυμα καθώς έρχεται αντιμέτωπος με το βλέμμα των ζώων. Ειδικότερα η σκηνή της πάλης υπερτονίζει το ακατανίκητο της εξουσίας, τόσο της δικής τους, όσο και του χώρου που εκπροσωπούν.

Συνάγεται επομένως ότι η παράσταση λιονταριού σε κάποιο ναό δεν προϋποθέτει απαραίτητα την άμεση σχέση του ζώου με τον συγκεκριμένο θεό που κατοικεί στον ναό. Η εμφάνισή του δεν σχετίζεται με την συγκεκριμένη θεότητα, αλλά με τον οίκο της, δηλαδή με το χώρο που οριοθετεί και προστατεύει. Ως προς αυτό είναι ενδιαφέρουσα η αρχική παρατήρηση του Muller, ότι μια τέτοια σκηνή πάλης ως συμβολική εικόνα της υπερφυσικής δύναμης και παρουσίας, θα μπορούσε να βρίσκεται σε οποιονδήποτε ναό. Γιατί ασφαλώς δεν παύει να διακηρύσσει το ίδιο πράγμα, δηλαδή την κυριαρχία του «Άλλου Κόσμου», του μη «πολιτισμένου», πάνω στον κόσμο της πόλης, λογικό σύμβολο του οποίου εμφανίζεται το βοοειδές, το ζώο που σε αντίθεση με το λιοντάρι έχει εξημερωθεί, συγκατοικεί με τους ανθρώπους και είναι το κύριο όργανο για τη γεωργική παραγωγή, άρα και τον πολιτισμό.



## ΙΒ. ΠΑΛΗ ΖΩΩΝ VIII, «ΗΡΑΚΛΗΣ ΚΑΙ ΤΡΙΤΩΝ», «ΤΡΙΣΩΜΑΤΟΣ ΔΑΙΜΩΝ» (Αποκατάσταση SCHUCHHARDT).

Η προηγούμενη παράσταση εραλδικών λεόντων που καταβάλλουν ταύρους δεν αποτελεί μοναδικό παράδειγμα απεικόνισης άγριων ζώων σε αέτωμα ναού της Ακρόπολης. Το ίδιο θέμα έχει μια νεώτερη εναέτια σύνθεση από την οποία σώζεται το σώμα βοοειδούς και τμήματα ποδιών δυο λιονταριών που το καταβάλλουν εκατέρωθεν. Τη συνολική αποκατάσταση του εναέτιου πετυχαίνει ο Schuchhardt<sup>85</sup> το 1935. Σύμφωνα με αυτήν η νεώτερη σύνθεση της πάλης ζώων γίνεται δεκτή ως το κεντρικό σύμπλεγμα μιας ευρύτερης σύνθεσης που συμπληρώνεται στα άκρα με δύο άλλα πώρινα συμπλέγματα. Αριστερά τοποθετείται το σύμπλεγμα πάλης ανθρώπινης μορφής με μιξογενή ύπαρξη που έχει ερμηνευθεί ως μάχη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα, και δεξιά άλλη υβριδική μορφή που αποτελείται από τρεις υπάρξεις με ανθρώπινα σώματα και φιδίσιες ουρές γνωστή ως «Τρισώματος δαίμονας»<sup>86</sup>. Οι τρεις επί μέρους συνθέσεις εξετάζονται παρακάτω ξεχωριστά η καθεμιά, προκειμένου να εκτεθεί και αναλυθεί το σύνολο των ερμηνειών που έχουν σχετικά προταθεί πριν και μετά την αποκατάσταση του Schuchhardt. Εδώ επιχειρείται μια συνοπτική παρουσίαση των επιχειρημάτων που στηρίζουν την εν λόγω αναπαράσταση πάνω στην οποία βασίζεται η τελική ερμηνεία της σύνθεσης.

Η αποκατάσταση στηρίζεται στη μελέτη δυο βασικών δεδομένων: στην αντιστοιχία των διαστάσεων μεταξύ γλυπτών και αρχιτεκτονικού μέλους και στην τεχνοτροπική και χρονολογική σύμπτωση των τριών επιμέρους συνθέσεων. Ο Schuchhardt ύστερα από λεπτομερή μελέτη τμημάτων σίμας που βρέθηκαν στην Ακρόπολη συμπέρανε την παρουσία περίπτερου ναού μεγάλων διαστάσεων. Μετά από σειρά μετρήσεων κατέληξε<sup>87</sup>, ότι το εύρος του επιστυλίου του έφτανε περίπου τα 20,66 μ., ενώ του οριζόντιου γείσου τα 22,16μ. Η βάση του τυμπάνου υπολογίζεται ως εκ τούτου στα 16μ. περίπου και το ύψος στα 1,95 με 2μ., σε συνάρτηση με το ότι η καταιέτια σίμα έφτανε τα 9,5 με 10μ.<sup>88</sup> Οι διαστάσεις των τριών πώρινων συνθέσεων συμφωνούν με εκείνες του τυμπάνου ως εξής<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> Schuchhardt (1935/36) 1-111.

<sup>86</sup> Βλ. επίσης Schuchhardt (1940) 21, Lapalus (1968) 102, Lullies (1979) 49, Fuchs-Floren (1987) 241, Wolfram (1990) 232-233.

<sup>87</sup> Schuchhardt (1935/36) 86 και σημ. 1.

<sup>88</sup> Στο ίδιο 64. Οι διαστάσεις υπολογίζονται κατά προσέγγιση σύμφωνα με τα μήκη της σίμας που αποκαθίσταται. Ο Lullies (1979) 49, αναφερόμενος στην αποκατάσταση του Schuchhardt τονίζει ότι ύστερα από τη διεξοδική μελέτη του ερευνητή και βάσει νεώτερων μετρήσεων προκύπτει ένα αέτωμα

α) Κεντρική σύνθεση. Μετά τη συμπλήρωση των λεόντων από τον Heberdey<sup>90</sup> το ύψος της παράστασης υπολογίζεται ότι έφτανε στα 1,90/1,95μ., ώστε μπορούσε να καταλαμβάνει το κέντρο του αετώματος, ενώ το μήκος ήταν περίπου 5,5μ. Ο Schuchhardt υποθέτει ότι ανάλογα με τη λιγότερο ή περισσότερο ορθωμένη στάση των αποκαθιστώμενων λιονταριών το μήκος της σύνθεσης είναι δυνατό να έφτανε έως και 6μ<sup>91</sup>. Ως εκ τούτου θα κατελάμβανε από 3μ. Εκατέρωθεν του κεντρικού άξονα του τυμπάνου. Επομένως υπολείπονται 5μ. κενού χώρου από κάθε πλευρά.

β) Αριστερή σύνθεση. Το σύμπλεγμα «Ηρακλή και Τρίτωνα» έχει συνολικό μήκος 4,5 ως 4,6μ.<sup>92</sup>, είναι δηλαδή μικρότερη από τον αντίστοιχο αρχιτεκτονικό χώρο κατά 50 με 40 εκατοστά και έτσι μπορεί να τοποθετηθεί αριστερά της συνολικής σύνθεσης ως διακριτή παράσταση.

γ) Δεξιά σύνθεση. Παρόμοια ο «Τρισώματος» μετρά περίπου 4μ. μήκος. Υπολείπεται κενός χώρος ενός μέτρου έτσι που να μπορεί να συμπληρωθεί μια ακόμη μορφή ίχνη της οποίας σώζονται μπροστά από τον «δαίμονα». Μάλιστα ο Schuchhardt επισημαίνει ότι το ύψος του τυμπάνου σε αυτό το σημείο υπαγορεύει την αποκατάστασή της κατά το σχήμα του «εν γούνασι δρόμου», προκειμένου να χωρέσει στον αρχιτεκτονικό χώρο και παράλληλα να μην είναι δυσανάλογα μικρότερης κλίμακας από τις προτομές του «Κυανοπώγωννα», δηλαδή του Τρισώματος<sup>93</sup>.

Κατά τα πιο πάνω γίνεται φανερό ότι οι διαστάσεις των τριών συμπλεγμάτων επιτρέπουν την τοποθέτησή τους στο συγκεκριμένο μεγάλο μέγεθος αέτωμα του αρχαϊκού ναού. Ωστόσο οι τρεις αυτές συνθέσεις είναι δυνατό να θεωρηθούν επί μέρους σύνολα μιας μεγαλύτερης εναέτιας παράστασης μόνο στην περίπτωση που έχουν κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Ο Schuchhardt αναφέρει σχετικά ότι η τεχνική και τεχνοτροπική συγγένεια μεταξύ τους είναι εμφανής<sup>94</sup>. Αυτό επί πλέον ενισχύεται από το γεγονός ότι οι μορφές τους είναι σε παρόμοια κλίμακα και σε έξεργο ανάγλυφο. Παράλληλα δεν παρουσιάζονται σημαντικές διαφορές στον τρόπο που πλάθονται οι όγκοι<sup>95</sup>. Οι τεχνοτροπικές αποκλίσεις είναι ελάχιστες και μπορούν να οφείλονται στη συνεργασία περισσοτέρων καλλιτεχνών.

Ο Schuchhardt χρονολογεί τη σίμα, και επομένως την οικοδόμηση του ναού στη δεκαετία 580-570<sup>96</sup>. Στο δυτικό αέτωμα αποκαθιστά την περιγραφείσα σύνθεση. Το πρόγραμμα συμπληρώνεται με την παράσταση της πρόσοψης, όπου αποκαθιστά τη σύνθεση με τα εραλδικά καθήμενα λιοντάρια και τα γωνιαία πώρινα φίδια. Πρόκειται για το εναέτιο που έχει αναφερθεί στην αρχή του Α κεφαλαίου του οποίου η σχεδιαστική αναπαράσταση βασίζεται σε θραύσμα από χείτη λιονταριού (ΙΧ) που δημοσιεύει ο Heberdey<sup>97</sup>. Ας σημειωθεί ότι ο Beyer λαμβάνοντας υπόψη τη μελέτη του Schuchhardt αλλά και τον τρόπο που δομείται εικονογραφικά η εναέτια σύνθεση του ναού της Αρτέμιδος Γοργούς στην Κέρκυρα προχωρά σε άλλη πρόταση αποκατάστασης του ανατολικού εναέτιου, όπου υποθέτει στο κέντρο, ανάμεσα στα δύο λιοντάρια, μια Γοργώ και συμπληρώνει δεξιά και αριστερά την αποθέωση του Ηρακλή και μια υποτιθέμενη γέννηση της Αθηνάς. Τέλος τοποθετεί

---

με συνολικό εύρος 17,40 μ. και ύψος 2,10 μ. Βλ. σχετικά και Bancroft (1979) 69-70. Κατά τον Boardman (1982) εικ.192, το εύρος του αετώματος είναι 15,40 μ.

<sup>89</sup> Schuchhardt (1945/36) 87-90.

<sup>90</sup> Heberdey (1919) 98. Ο Schuchhardt, στο ίδιο, 87, αναφέρει ότι το σύμπλεγμα έπρεπε να φέρεται πάνω σε βαθμίδα έτσι, ώστε να είναι ορατό στο θεατή το κάτω μέρος των γλυπτών, το οποίο σε άλλη περίπτωση θα καλυπτόταν από το οριζόντιο γείσο. Βλ. Wiegand (1904) 147.

<sup>91</sup> Schuchhardt, στο ίδιο.

<sup>92</sup> Heberdey (1919) 67.

<sup>93</sup> Schuchhardt (1935/36) 89.

<sup>94</sup> Στο ίδιο 88.

<sup>95</sup> Βλ. Boardman (1982) 183

<sup>96</sup> Schuchhardt (1935/36) 65.

<sup>97</sup> Heberdey (1919) 109-110.

στις δύο γωνίες τα πώρινα φίδια<sup>98</sup>. Η πρότασή του προσκρούει σε λογικά δεδομένα και γι' αυτό απορρίπτεται<sup>99</sup>.

Σχετικά με τη δυτική σύνθεση συνάγεται ότι η αποκατάσταση του Schuchhardt στηρίζεται σε ισχυρές ενδείξεις, αφού βασίζεται στη μελέτη και ανάλυση μετρητικών και τεχνοτροπικών δεδομένων. Επιπλέον η ύπαρξη των δύο εναετίων αποδεικνύει την ίδρυση ναού μεγάλων διαστάσεων στην αθηναϊκή ακρόπολη τη δεκαετία 580-570. Σύμφωνα με την κρατούσα άποψη ταυτίζεται με τη δεύτερη οικοδομική φάση του μεγάλου ναού, τα θεμέλια του οποίου αποκάλυψε ο Dörpfeld<sup>100</sup> βορειοδυτικά του κλασικού Παρθενώνα, κατά την οποία διευρύνθηκε το παλαιότερο κτίσμα με την πρόσθεση πτερού<sup>101</sup>. Όπως θα αναφερθεί παρακάτω όλοι οι ερευνητές θεωρούν αυτονόητο ότι ο εν λόγω ναός ανήκε στην Αθηνά. Ωστόσο η ανάλυση του εικονογραφικού και θεματικού περιεχομένου των εναετίων συνθέσεων δύσκολα συμβιβάζεται με την καθιερωμένη αυτή άποψη.

Παρακάτω εκτίθενται αναλυτικά οι ερμηνευτικές προτάσεις σχετικά με τα τρία συμπλέγματα που συναποτελούν τη «δυτική» εναέτια παράσταση.

<sup>98</sup> Beyer (1974) 650. Βλ. και πιο κάτω. Υπέρ αυτής της αποκατάστασης τάσσεται ο Shapiro (1989) 23.

<sup>99</sup> Η τοποθέτηση όλων αυτών των επί μέρους σκηνών σε μια σύνθεση απαιτεί ένα αέτωμα τεράστιων διαστάσεων, λαμβάνοντας υπόψιν το ήδη μεγάλο μέγεθος του λιονταριού και των φιδιών, κάτι που είναι αδύνατο να ισχύει για τις αρχές του 6ου αιώνα. Βλ. Hockmann (1991) 21. Επιπλέον δεν υπάρχει εναέτια παράσταση της γέννησης της Αθηνάς και η σκηνή της αποθέωσης του Ηρακλή, όπως θα εκτεθεί παρακάτω, είναι ανεξάρτητη εναέτια σύνθεση. Βλ. Oppermann (1990) 23.

<sup>100</sup> Dörpfeld (1885) 275-277, (1886) 337-351.

<sup>101</sup> Στη θέση των θεμελίων τοποθετούν το ναό όσοι έχουν ταυτίσει με αυτά και την πρώτη οικοδομική φάση του κατά την οποία δεν έφερε πτερό, ονομάζοντάς τον είτε ναό της Πολιάδος είτε περίπτερο Εκατόμπεδον. Βλ. Wiegand (1904) 126, Picard (1939) 598, Lapalus (1968) 102, Beyer (1974) 650, (1977) 44κ.π., Lullies (1979) 46. Ο Dinsmoor και οι υποστηρικτές του τοποθετούν τον περίπτερο ναό, όπως και τον πρόδρομό του, στη θέση του κλασικού Παρθενώνα. Βλ. πιο κάτω.

## IB 1. ΝΕΩΤΕΡΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΛΕΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΤΑΥΡΟΥ (VIII)

**Αρ. μουσ. 3.** Μορφή βοοειδούς που εικονίζεται ξαπλωμένο στο έδαφος δημιουργώντας με τη θέση του σώματός του οριζόντιο άξονα. Τα δυο δεξιά σκέλη του, το πίσω και το μπρός, διπλώνουν κάτω από την κοιλιακή χώρα. Το πίσω αριστερό φέρεται τεντωμένο προς τα πίσω τονίζοντας έτσι τον οριζόντιο άξονα. Το κεφάλι του ζώου είναι πεσμένο με το ρύγχος στο έδαφος έτσι, ώστε να είναι ορατή στο θεατή η δεξιά πλευρά του. Το μάτι ανοιχτό, το στόμα μισάνοιχτο. Στη βάση του αυχένα του σώζονται νύχια από πόδι lionταριού, τμήματα των πίσω ποδιών του οποίου σώζονται μπροστά από το κεφάλι του ταύρου. Την ύπαρξη δεύτερου lionταριού μαρτυρούν τα θραύσματα που παρατηρούνται πίσω από το ζώο. Το κάτω τμήμα δεξιού ποδιού lionταριού σώζεται πάνω στα πλευρά του ταύρου. Από τα πίσω πόδια σώζονται τα πέλματα. Το δεξί πατά πάνω στο τεντωμένο σκέλος του θύματος και το αριστερό φέρεται ελάχιστα προς τα πίσω. Ίχνη κόκκινου χρώματος που δηλώνει το αίμα του ταύρου σώζονται στα σημεία όπου τα νύχια των lionταριών εμφανίζονται να σκίζουν τη σάρκα του. Σωζόμ. ύψος 0,97μ., σωζόμ. μήκος 5,35μ., ύψος αναγλ. 0,60μ.

Όπως έχει προαναφερθεί τό σύμπλεγμα VIII<sup>102</sup> είναι η κεντρική παράσταση εναέτιας σύνθεσης. Ταυτόχρονα είναι το δεύτερο πώρινο αρχιτεκτονικό γλυπτό που εικονίζει σκηνή πάλης μεταξύ λεόντων και ταύρου<sup>103</sup>. Σύμφωνα με την έρευνα είναι μια γενιά περλίπου νεώτερο του «αρχαίου εναέτιου» και χρονολογείται στο δεύτερο τέταρτο του βου αιώνα<sup>104</sup>. Γι' αυτό το λόγο συνδέεται με μια δεύτερη οικοδομική

<sup>102</sup> Για τη συμπλήρωση της σύνθεσης βλ. Heberdey (1919) 87κ.π., ο οποίος έχει δώσει σε αυτήν τον αριθμό VIII. Σχετικά με τη σύνθεση πάλης ζώων βλ. πιο πάνω καθώς και Dinsmoor (1947) 109-151, Hone (1955) 287-301.

<sup>103</sup> Μάλιστα εικάζεται ότι και εδώ εικονιζόταν ένα θηλυκό και ένα αρσενικό lionτάρι, όπως έχει θεωρηθεί ότι θα απαιτούσε το αττικό εικονογραφικό σχήμα. Gabelmann (1965) 52.

<sup>104</sup> Η χρονολόγησή του άπτεται άμεσα της χρονολόγησής και των δύο γωνιαίων συνθέσεων, δηλαδή του «Τρίτωνα» και του «Τρισώματος». Αντίστοιχα τοποθετείται η παλαιότερη παράσταση των λεόντων 20 ως 30 χρόνια πιο πριν. Οι προτεινόμενες χρονολογήσεις είναι βασικά δύο. Το 580-70 -

φάση του ναού της Αθηνάς. Η μεταγενέστερη σύνθεση της πάλης των ζώων διακρίνεται από την πρόδρομή της ως προς τον τρόπο της εικονογραφικής απόδοσης. Αντίθετα με την πρώτη περίπτωση τα εραλδικά λιοντάρια τοποθετούνται ένθεν και ένθεν ενός θηράματος που ορίζει με το σώμα του τον οριζόντιο άξονα της σύνθεσης<sup>105</sup>. Βάσει αυτής της παρατήρησης ο Knell επισημαίνει ότι η εν λόγω παράσταση συνιστά εικονογραφική εξέλιξη της αρχαιότερης<sup>106</sup>.

## Οι ερμηνευτικές προτάσεις.

Η ερμηνεία της παράστασης δεν διαφοροποιείται από την προγενέστερή της. Εντάσσεται και αυτή στην κατηγορία των εναέτιων συνθέσεων της αρχαϊκής εποχής που εικονίζουν σκηνές από την άγρια φύση δηλωτικές του δαιμονικού κόσμου και των βίαιων θεϊκών δυνάμεων. Προβάλλουν τη θεϊκή ισχύ, προκαλούν δέος στους θνητούς και ταυτόχρονα λειτουργούν ως αποτροπαϊκές εικόνες. Επιπλέον και αυτή η παράσταση, καθώς αποδίδει αγώνα ζώων ερμηνεύθηκε συχνά ως σηματοδότηση της αντιπαράθεσης ζωής και θανάτου<sup>107</sup>. Όπως και η παλιότερη σύνθεση συσχετίστηκε και αυτή με την Αθηνά, τη θεά στην οποία θεωρείται ότι ήταν αφιερωμένος ο ναός. Όμως, παρά το ότι το θέμα είναι κοινό, έχουν διατυπωθεί δύο ερμηνευτικές προτάσεις που αποδίδουν στη νεώτερη σύνθεση διαφορετική σημασία:

Η Howe κάνει μια εντελώς διαφορετική πρόταση. Συσχετίζει την παράσταση με τη λατρεία του Δία που ασκείται εκείνη την εποχή στην Ακρόπολη. Θεωρεί ότι τόσο το λιοντάρι, όσο και ο ταύρος δεν έχουν καμιά σχέση με την προστάτιδα της πόλης και δίνει ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι εικονίζονται δύο «ταυροκτόνα» λιοντάρια<sup>108</sup>. Το χτύπημα του ταύρου είναι κατ' αυτήν μια βουφονία που παραπέμπει στα «βουφόνια», τη θυσία που γινόταν προς τιμήν του Διός Πολιέως.

Κατά τον Oppermann<sup>109</sup> η απόδοση της στιγμής της δράσης είναι το βασικό σημείο διάκρισης των δύο συνθέσεων. Στο «αρχαίο εναέτιο» τα δυο λιοντάρια κάθονται κυριαρχικά και νηφάλια έχοντας ήδη καταβάλει τα θύματά τους. Όμως στη μεταγενέστερη απόδοση του θέματος η μάχη δεν έχει λήξει ακόμη παρόλο που η έκβασή της είναι φανερή. Τα λιοντάρια παριστάνονται επιτιθέμενα και ο ταύρος στην ύστατη στιγμή της αντίστασής του<sup>110</sup>. Δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτή την εικονογραφική διαφοροποίηση ερμήνευσε τα παλιότερα λιοντάρια ως απλή εμφάνιση μιας ισχυρής παρουσίας, ενώ για τη νεώτερη σύνθεση θεώρησε ότι

---

Schuchhardt (1935/36) 65, Fuchs-Floren (1987) 241, Oppermann (1990) 23 και άλλοι που αναφέρονται παρακάτω κατά την ανάλυση των συνθέσεων- και το 550-540 που προτείνει ο Boardman (1982) εικ.191 και όσοι συμφωνούν μαζί του. Πρβ. Wolfram (1990) 232-233. Ιδιαίτερα υψηλή χρονολόγηση, στο τελευταίο τέταρτο του 7ου αιώνα, πρότεινε ο Beyer (1977) 56, (1974) 650, η οποία όμως δεν είναι αποδεκτή. Βλ. Oppermann (1990) 24.

<sup>105</sup> Lapalus (1968) 104-105. Ο Bancroft (1979) 71, αναφέρει σχετικά ότι το σχήμα της σύνθεσης διαφέρει από άλλες αττικές παραστάσεις με ομάδες ζώων κατά το ότι εικονίζεται μια ξεκάθαρη συμπαγής ομάδα.

<sup>106</sup> Knell (1990) 2.

<sup>107</sup> Hölscher (1872) 77-78.

<sup>108</sup> Howe (1955) 296-297 και σημ.73. Παραπέμπει στον Rambo E., *Lions in Greek Art*, Diss. Bryn Mawr 1918, 21.

<sup>109</sup> Oppermann (1990) 23-24.

<sup>110</sup> Τη διαφοροποίηση αυτή ανάμεσα στην παλιότερη και τη νεώτερη σύνθεση επισημαίνει και ο Gabelmann (1965) 51, αναφέροντας ότι στην πρώτη περίπτωση τα δυο ζώα συνδέονται μόνο μέσω της συμμετρικότητάς τους, ενώ στην ύστερη παράσταση η σύνδεσή τους συνυφαίνεται με τη δράση τους.

πρόκειται για την τελευταία πράξη του δράματος που συμβολίζει «όλη την τραγωδία της ζωής και του θανάτου»<sup>111</sup>.

Τα «βουφόνια» στα οποία αναφέρεται η Howe δεν βρίσκουν ικανοποιητική εικονιστική απόδοση στη σκηνή της πάλης των ζώων. Η θυσία του ταύρου γινόταν στην εορτή των Διπολείων προς τιμήν του Διός Πολιέως στο τέλος του θερισμού, την 14η του μηνός Σκιροφοριώνος<sup>112</sup>. Ήταν συγκεκριμένη τελετουργική πράξη που απαιτούσε τυπική διαδικασία. Για την πραγμάτωσή της ήταν απαραίτητα η ύπαρξη του βωμού και των δημητριακών που τοποθετούσαν πάνω σε αυτόν, του ιερέα και του πέλεκυ με τον οποίο χτυπούσε το ζώο: *Τοῦ Διὸς τοῦ Πολιέως κριθὰς καταθέντες ἐπὶ τὸν βωμὸν μεμιγμένας πυροῖς οὐδεμίαν ἔχουσι φυλακὴν. Ὁ βοῦς δέ, ὃν ἐς τὴν θυσίαν ἐτοιμάσαντες φυλάσσουσιν, ἄπτεται τῶν σπερμάτων φοιτῶν ἐπὶ τὸν βωμὸν. Καλοῦσι δὲ τινὰ τῶν ἱερέων βουφόνον, <ὃς κτεῖνας τὸν βόυν> καὶ ταύτη τὸν πέλεκυν ρίψας (οὕτω γὰρ ἔστιν ὁ νόμος) οἴχεται φεύγων. Οἱ δὲ ἄτε τὸν ἄνδρα ὃς ἔδρασε τὸ ἔργον οὐκ εἰδότες, ἐς δίκην ὑπάγουσι τὸν πέλεκυν. Ταῦτα μὲντρόπον τὸν εἰρημένον δρῶσιν.* (Παυσ. I 24,4) Στην εναέτια σύνθεση δεν παριστάνεται κανένα αντικείμενο ή μορφή που να δηλώνει την παραμικρή σχέση με όλη αυτή τη δραματοποίηση. Επομένως καθίσταται εντελώς ανίσχυρη η υπόθεση ότι η παράσταση παρέπεμπε τους σύγχρονους επισκέπτες στα «βουφόνια». Το μόνο κοινό σημείο μεταξύ της περιγραφείσας ιεροπραξίας και του εναετίου είναι η ύπαρξη του μελλοθάνατου ταύρου, που σαφώς ερμηνεύεται διαφορετικά στην κάθε περίπτωση. Στην τελετή των «βουφονίων» είναι το ζώο της θυσίας. Σκοτώνεται από έναν άνθρωπο, αφού προηγουμένως έχει ενοχοποιηθεί για ιεροσυλία. Είναι το ζώο με τη βοήθεια του οποίου οργώνεται η γη και κατόπιν δελεάζεται με τους καρπούς της για να κριθεί άξιο θανάτου. Ωστόσο η «δολοφονία» του πρέπει να τιμωρηθεί. Γίνεται φανερό ότι δεν πρόκειται για έναν συνηθισμένο ταύρο. Έχει θεωρηθεί ότι ενσάρκωνε το δαίμονα της βλάστησης που πεθαίνει κάθε χρόνο στο τέλος του θερισμού<sup>113</sup>. Η θανάτωσή του είναι απαραίτητη για την εξασφάλιση της παραγωγής, κατά τον ίδιο τρόπο που η σπορά προαπαιτεί το θάνατο των σπαρτών με το θερισμό. Η αναγκαία τιμωρία του υπεύθυνου αυτής της αναπόφευκτης «δολοφονίας» αντικατοπτρίζεται στην «καταδίκη» του φονικού οργάνου.

Η διαδικασία θυμίζει ευετηριακά δρώμενα. Η χρονική στιγμή της πραγμάτωσής της, ο ταύρος και τα σιτηρά που τοποθετούνται στο βωμό, τη συνδέουν εμφανώς με την καλλιέργεια της γης και τις σχετικές τελετουργίες<sup>114</sup>. Πρόκειται για θρησκευτική συμβολική πράξη που άπτεται των δραστηριοτήτων της πολιτισμένης κοινωνίας. Παράλληλα είναι θυσία που έχει σκοπό να επιτύχει μια μορφή επικοινωνίας των ανθρώπων με το θείο<sup>115</sup>. Σε πλήρη αντίθεση έρχεται η εικόνα της εναέτιας σύνθεσης. Εδώ ο ταύρος εμφανίζεται ως ανίσχυρο θύμα των λιονταριών, των ζώων που προέρχονται από τον δαιμονικό και απρόσιτο χώρο της άγριας φύσης. Μια τέτοια σκηνή δεν έχει καμιά θέση μέσα στα όρια της πόλεως. Σύμφωνα με αυτά η πρόταση της Howe δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή. Αλλά ούτε και ο διαχωρισμός που επιχειρεί ο Oppermann μεταξύ των δύο εναέτιων συνθέσεων δεν είναι πειστικός. Η δεδομένη εικονογραφική διάκριση αντιστοιχεί μάλλον στην τεχνοτροπία δύο εποχών, παρά στην πρόθεση να δοθεί διαφορετικό περιεχόμενο στις δύο παραστάσεις που είχαν κατά τα άλλα κοινό και γνωστό θέμα.

<sup>111</sup> Oppermann (1990) 23.

<sup>112</sup> Deubner (1932) 158, Simon (1983) 8.

<sup>113</sup> Nilsson (1993) 120. Βλ. και Deubner (1932) 171.

<sup>114</sup> Deubner (1932) 171-174.

<sup>115</sup> Detienne (1972) VIII.

## Συμπέρασμα.

Στη σύνθεση αποδίδεται το θέμα της πάλης μεταξύ λεόντων και ταύρου που έχει αναλυθεί εκτενώς στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πρόκειται και εδώ για εικόνα δήλωσης της θεϊκής εξουσίας και παρουσίας στο χώρο που οριοθετείται από τους τοίχους του ναού. Ασφαλώς δεν υπάρχει λόγος να θεωρήσει κανείς ότι περίπου μια γενιά αργότερα η παράσταση των λεόντων παύει να δηλώνει τη σφαίρα της θεϊκής δράσης και ισχύος και να εκπροσωπεί τις δυνάμεις και τους νόμους της φύσης με τους οποίους συνυφαίνεται το δράμα της ζωής και του θανάτου. Η εν λόγω σύνθεση είναι, όπως και η προηγούμενη, μια σκηνή ταυροκτονίας. Το ηττημένο ζώο και το αίμα εικονίζουν το θάνατο που επιβάλλουν τα δυο υπερφυσικά όντα. Και ασφαλώς αυτό το αντιλαμβανόταν ο σύγχρονός τους επισκέπτης. Αυτός ο θάνατος είναι νόμος και είναι ακατανίκητος.

Εύλογα γεννάται το ερώτημα, γιατί έπρεπε να εικονιστεί στο αέτωμα ενός ναού η πραγματικότητα του αναπόφευκτου πεπρωμένου της θνητής ύπαρξης. Ασφαλώς κάτι τέτοιο προκαλούσε δέος. Υπάρχει όμως κάποιος λόγος που οι άνθρωποι έπρεπε να θυμούνται τη μοίρα τους και να τρομάζουν μπροστά στη θέα του ναού; Αυτό δεν θα πρέπει να σχετίζεται με την πίστη ότι εκεί κατοικούσε ο θεός, πράγμα το οποίο γνώριζαν και το πιθανότερο είναι να τους ευχαριστούσε, αφού οι ίδιοι οικοδόμησαν και του πρόσφεραν τον οίκο του. Η πρόθεση να τονισθεί η συναίσθηση της αδυναμίας της θνητής φύσης, μοιάζει να βρίσκεται σε συνάρτηση με το ρόλο του φύλακα που είχε ανατεθεί στα αθάνατα αυτά λιοντάρια. Έτσι κανένας άνθρωπος δεν ήταν σε θέση να πλησιάσει εχθρικά τον ιερό χώρο, καθώς διακηρυσσόταν η μικρότητά του μπροστά στην υπερφυσική παρουσία των λεόντων και η βέβαιη κατάληξή του στην περίπτωση που διέπραττε ιεροσυλία.

## IB 2. ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ «ΗΡΑΚΛΗ ΚΑΙ ΤΡΙΤΩΝΑ»

**Αρ. μουσ. 36.** Σκηνή πάλης μεταξύ ανδρικής και μιξογενούς μορφής. Η τελευταία έχει ανθρωπίνο το επάνω μέρος του σώματος ενώ από τη μέση και κάτω έχει σώμα οφιοειδές που καταλήγει σε ουρά ψαριού. Και οι δυο μορφές σώζονται ακέφαλες, λείπουν επίσης τα άνω άκρα της ανθρωπίνης, ενώ σώζεται τμήμα από το αριστερό χέρι του αντιπάλου και σχεδόν ολόκληρο το δεξί. Το κορμί της είναι γυρισμένο ώστε αυτή να βλέπει προς τον θεατή ενώ το φιδίσιο σώμα απλώνεται κυματιστά προς τα αριστερά. Η ανθρωπίνη μορφή εικονιζόταν σε κατατομή. Το σύμπλεγμα αναπτύσσεται από δεξιά προς αριστερά. Σωζόμ. ύψος 0,765μ., σωζόμ. μήκος 3,535.

Μετά την αποκατάσταση της συνολικής εναέτιας σύνθεσης από τον Schuchhardt<sup>116</sup> το σύμπλεγμα τοποθετείται στην αριστερή πλευρά αετώματος που στο δεξί του σκέλος φέρει τον «Τρισώματο δαίμονα» και στο κέντρο την προηγούμενη παράσταση λεόντων που κατασπαράσσουν ταύρο. Όλοι συμφωνούν ότι εικονίζει την πάλη του Ηρακλή με τον θαλάσσιο δαίμονα Τρίτωνα<sup>117</sup>, δηλαδή η μυθολογική ερμηνεία της σκηνής θεωρείται δεδομένη. Διαφορετικές γνώμες υπάρχουν αναφορικά με το δεύτερο, γενικότερο επίπεδο ερμηνείας που σχετίζεται με τους λόγους για τους οποίους επιλέχτηκε η συγκεκριμένη μυθολογική σκηνή να κοσμήσει αέτωμα στην αθηναϊκή ακρόπολη του δού αιώνα. Επισημαίνονται επίσης διαφωνίες και ως προς τις προτεινόμενες χρονολογήσεις τόσο του εν λόγω έργου, όσο και ολόκληρης της εναέτιας σύνθεσης.

Το σημαντικότερο δεδομένο σχετικά με την παράσταση είναι ότι η σκηνή πάλης ανθρώπου με μιξογενή μορφή δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά σε κτίσμα της Ακρόπολης. Το ίδιο εικονιστικό σχήμα ακολουθεί ένα αρχαιότερο εναέτιο

<sup>116</sup> Schuchhardt (1935/36) 87-90.

<sup>117</sup> Βασική βιβλιογραφία για το σύμπλεγμα: Wiegand (1904), Petersen (1907), Heberdey (1919), Buschor (1922 B) 53-60, Dickins (1922), Picard (1935), Schuchhardt (1935/36) 1-111, Broneer (1939) 91-100, Dinsmoor (1947) 109-151, Howe (1955) 287-301, Bookidis (1967), Steuben (1968), Lapalus (1968), Charbonneaux (1971), Boardman (1972) 52-72, Μπούσκαρη (1974), Beyer (1974) 639-651, (1977) 44-74, Schefold (1978), Bancroft (1979), Boardman (1982), Fuchs-Floren (1978), Schindler (1988), Knell (1990), Oppermann (1990), Höckmann (1991) 11-23.



σύμπλεγμα. Πρόκειται για πύρινη σύνθεση μικρών διαστάσεων (σωζόμενο μήκος 1,64μ., ύψος 0,63μ., ύψος αναγλύφου 0,18μ.)<sup>118</sup> γνωστή ως **κόκκινο αέτωμα** (αρ. μουσ.2)<sup>119</sup>. Τοποθετείται χρονικά στα τέλη του 7ου ή τις αρχές του 6ου αιώνα<sup>120</sup>. Το κάτω μέρος του σώματος του δαίμονα δεν σώζεται σε ολόκληρο το μήκος του, ωστόσο αποκαθίσταται με ουρά ψαριού, κατά το πρότυπο του μεταγενέστερου. Κάτι τέτοιο είναι προφανώς θεμιτό, αφού τα δύο συμπλέγματα δεν διαφοροποιούνται ως προς το γενικότερο σχήμα τους<sup>121</sup>. Η ανθρώπινη μορφή παριστάνεται μπροστά και παράλληλα με τον αντίπαλό της γύρω από το λαιμό του οποίου φέρει τα χέρια της. Η υβριδική εικονίζεται με ορθωμένο το πάνω τμήμα του σώματος, όπως και η αντίστοιχη νεώτερή της. Το αριστερό χέρι φέρεται προς τα κάτω, το δεξί προς τα εμπρός. Δεν σώζεται το κεφάλι του άντρα ο οποίος ούτε και στην προκείμενη περίπτωση φέρει κάποιο χαρακτηριστικό γνώρισμα που να τον ταυτίζει με συγκεκριμένο μυθικό πρόσωπο. Ωστόσο θεωρήθηκε αυτονόητο ότι και στην περίπτωση αυτή εικονίζεται ο Ηρακλής να μάχεται με τον Τρίτωνα ή τον Νηρέα<sup>122</sup>.

Σύμφωνα με τον μύθο όταν ο ήρωας εκτέλεσε τους άλλους άθλους του διατάχτηκε από τον Ευρυσθέα να φέρει τα χρυσά μήλα της αθανασίας, τα οποία κατά την εντολή της Ήρας ωρίμαζαν στον κήπο των θεών στα δυτικά πέρατα του κόσμου, όπου ζούσαν οι Εσπερίδες, κόρες της Νύχτας. Ο δρόμος που οδηγούσε στην άκρη του κόσμου, στο υπερπέραν, ήταν μυστικός. Μόνο ο γέρος της θάλασσας Νηρέας ήξερε πως φτάνει κανείς στα όρια του Ωκεανού. Ο Ηρακλής αναγκάστηκε να παλέψει με τον δαίμονα και ενώ αυτός μεταμορφωνόταν διαδοχικά σε νερό και φωτιά, κατόρθωσε να τον δέσει και έτσι με τη βία να του αποσπάσει την απόκρυφη γνώση<sup>123</sup>.

## Οι ερμηνευτικές προτάσεις.

Την αναγνώριση του Τρίτωνα και όχι του Νηρέα στην συζητούμενη παράσταση υποστηρίζει διεξοδικά ο Buschor<sup>124</sup>. Ξεκινά αναλύοντας τη σημασία της

<sup>118</sup> Λόγω των διαστάσεων θεωρείται ότι κοσμούσε αέτωμα κάποιου μικρού οικοδομήματος. Βλ. Μπρούσκαρη (1974) 37.

<sup>119</sup> Έχει ονομαστεί έτσι λόγω του χρώματός του: Picard (1935) 598, Lapalus (1968) 113, Μπρούσκαρη (1974) 37 και Boardman (1982) 184 και εικ. 197. Συνοπτική βιβλιογραφία: Dickins (1922), Broneer (1939) 91-100, Bookidis (1976), Steuben (1968), Bancroft (1979), Orperrmann (1990).

<sup>120</sup> Ο Dickins (1912) 16-17 το ανάγει στα 580-575. Ο Steuben (1968) 31 αναφέρει ότι πρέπει να χρονολογείται στην εποχή της πρώιμης αγγειογραφίας, η Μπρούσκαρη (1974) 37, ότι τοποθετείται στο δεύτερο τέταρτο του 6ου αιώνα, ενώ η Bookidis (1967) 26 και ο Boardman (1982) εικ. 197, το ανάγουν στο 560-550.

<sup>121</sup> Η μόνη διαφορά μεταξύ των δύο συνθέσεων είναι η κατεύθυνσή τους. Η πρωιμότερη φέρεται προς τα αριστερά, η νεώτερη προς τα δεξιά. Όπως επισημαίνει ο Orperrmann (1990) 32, είναι τόση η ομοιότητα μεταξύ των δύο ώστε θα πρέπει να δεχτούμε ότι το πρώτο αποτελεί το άμεσο εικονογραφικό πρότυπο του δεύτερου.

<sup>122</sup> Ο Steuben (1968) 31, υποθέτει ότι στην παλαιότερη σύνθεση εικονίζεται όχι ο Τρίτων, αλλά ο Νηρέας σε μια από τις μεταμορφώσεις του, γιατί ο τελευταίος είναι ο αντίπαλος του Ηρακλή σύμφωνα με τη φιλολογική παράδοση, ενώ το εικονογραφικό πρότυπο της πάλης με τον Τρίτωνα είναι πιθανό να μην είχε αποκρυσταλλωθεί ακόμη. Βλ. και Sharipo (1989) 21.

<sup>123</sup> Ελληνική Μυθολογία 4 (1986) 69-70. Η μάχη του ήρωα αναφέρεται και στο 2, 246, όπου όμως αντίπαλός του μνημονεύεται ο Τρίτων.

<sup>124</sup> Buschor (1922 B) 57. Την άποψή του αναφέρει και στο Buschor (1941) 24-27 στο οποίο παραπέμπει ο Orperrmann (1990) 26. Η άποψη ότι εικονίζεται η πάλη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα

έκφρασης ἄλιος γέρων καθώς και το εικονογραφικό σχήμα που έχει δώσει η αρχαϊκή τέχνη στον παλαιό κυρίαρχο της θάλασσας. Κατά του αρχαϊκούς χρόνους είναι δημοφιλής η απεικόνιση δαιμονικών, μιζογενών μορφών, όπως είναι οι σφίγγες, οι σειρήνες και άλλα όντα της ξηράς, της θάλασσας ή του αέρα. Στα πλαίσια αυτής της καλλιτεχνικής έκφρασης παριστάνεται συχνά η μορφή ιχθυόμορφου δαίμονα κυρίως σε πρωτοκορινθιακά ανάγλυφα, κορινθιακά και βοιωτικά αγγεία και πρώιμους ελληνικούς δακτυλιόλιθους. Ένα τέτοιο μυθικό ον ενσάρκωνε ως επί το πλείστον τον Θαλάσσιο Γέροντα ενώ πολλές φορές δηλώνονταν εικονογραφικά και αυτή η ικανότητά του να μεταμορφώνεται σε φωτιά και φίδι<sup>125</sup>.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Buschor μια τέτοια θεότητα εικονίζεται και στο αττικό αέτωμα. Ειδικότερα θεωρεί ότι αποδίδεται ο Τρίτων που κατά τον Ησίοδο είναι αυτόνομος και κυρίαρχος θεός της θάλασσας<sup>126</sup>. Την υπόθεσή του τη στηρίζει σε εικονογραφικά δεδομένα της εποχής σύμφωνα με τα οποία ο Τρίτων παριστάνεται ιχθυόμορφος και διακρίνεται από τον «Παλαιό των Θαλασσών» που εικονίζεται ως γέρων<sup>127</sup>. Το πρώτο σχετικό παράδειγμα που αναφέρει είναι η οινοχόη της Κολχίδας<sup>128</sup>, όπου εμφανίζεται η ακολουθία του Ποσειδώνα. Εκτός των άλλων εικονίζεται ο ιχθυόμορφος Τρίτων και μορφή γέροντα ντυμένη με μακρύ χιτώνα που φέρει την επιγραφή ἄλιος γέρων. Με το εικονογραφικό σχήμα του γέροντα αποδίδεται σε άλλες παραστάσεις ο Νηρέυς που όπως φαίνεται είναι ο κατεξοχόν ἄλιος γέρων<sup>129</sup>. Ως τέτοιον τον βρίσκουμε στην κύρια ζώνη του αγγείου Francois, όπου ιστορείται ο γάμος του Πηλέα και της Θέτιδας. Στην αρχή της θείκης πομπής εμφανίζεται ο γέρων με τον μακρύ χιτώνα και την επιγραφή Νηρεύς. Στο τέλος της πομπής, πίσω από το άρμα του Ωκεανού, αποδίδεται η περιγραφείσα μιζογενής οντότητα που, κατά τον Buschor, δεν μπορεί να δηλώνει παρά τη διακριτή θεότητα του Τρίτωνα. Ως ιχθυόμορφος δαίμων εμφανίζεται αυτός και σε άλλα αγγεία, όπως αυτό του μουσείου Ακροπόλεως αρ.587<sup>130</sup>. Τα παραδείγματα που αναφέρει τα χρονολογεί στο δεύτερο μισό του βου αιώνα συμπεραίνοντας ότι την ίδια εποχή στην οποία ανάγεται η εναέτια σύνθεση, διαχωρίζεται στην αρχαία τέχνη η παλαιά θαλάσσια θεότητα σε δύο ξεχωριστές υπάρξεις, αυτή του Τρίτωνα και εκείνη του Νηρέα. Έτσι ενώ ο πρώτος στην αριστερή πλευρά του αετώματος παίρνει τη θέση του θαλάσσιου αντίπαλου του Ηρακλή, ο δεύτερος κάθεται νηφάλιος στην δεξιά πλευρά έχοντας πάρει εδώ τη μορφή τρισώματος, και παρακολουθεί τη μάχη. Μεταξύ των δύο σκηνών ο Buschor συμπλήρωνε τρέχουσες Νηρηίδες που κατευθύνονταν προς τον πατέρα τους δεξιά, θεωρώντας ότι σε μία από αυτές ανήκει το τμήμα βραχίονα που σώζεται μπροστά από τον Τρισώματο. Την αποκατάστασή του τη στηρίζει στην καθιερωμένη εικονογραφία της πάλης του Ηρακλή με τον Τρίτωνα, όπως αποδίδεται σε νεώτερα αττικά αγγεία, όπου συχνά παρευρίσκονται στο γεγονός και άλλοι ένοικοι της θάλασσας, κατά κύριο λόγο ο Νηρέυς και οι κόρες του.

Εκτός από την εικονογραφική ανάλυση του θέματος ο Buschor<sup>131</sup>, επιχειρεί να συσχετίσει την παράσταση του Τρίτωνα με την εποχή της δημιουργίας της και να ανεύρει τους πιθανούς λόγους που αυτή επιλέχθηκε για να κοσμήσει αέτωμα ναού της Ακρόπολης. Χαρακτηριστικά σημειώνει ότι είναι δυνατό να δηλώνεται το

---

είναι όπως αναφέρθηκε παλαιότερη. Ωστόσο ο Buschor είναι αυτός που τη θεμελιώνει και την καθιερώνει.

<sup>125</sup> Σε αντίστοιχα παραδείγματα παραπέμπει ο Buschor (1922 B) 55.

<sup>126</sup> Ησιοδ. Θεογ. 930-933.

<sup>127</sup> Buschor (1922 B) 57-58.

<sup>128</sup> Για την οινοχόη βλ. Buschor (1922 B) 57, όπου και παραπ. Berlin 1732. Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf.1.

<sup>129</sup> Ησιοδ. Θεογ. 234 *αὐτὰρ καλέουσι γέροντα.*

<sup>130</sup> Buschor (1922 B), Πιν.V.

<sup>131</sup> Buschor (1941) 23, Oppermann (1990) 29 και σημ.21.

ενδιαφέρον των Αθηναίων για το θαλάσσιο δρόμο<sup>132</sup> προς τη Δύση, όπου διαδραματίζεται το μυθικό επεισόδιο.

Μερικά χρόνια μετά τη διατύπωση της θεωρίας του Buschor ο Broneer<sup>133</sup>, δεχόμενος την άποψη ότι το εναέτιο παριστάνει τη μάχη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα, ταυτίζει ένα πώρινο κεφάλι που βρίσκεται στο μουσείο της Ακρόπολης (αριθ.6508) με το κεφάλι του ήρωα. Προβάλλει για την ταύτιση ότι το σώμα του «Ηρακλή» και η κεφαλή σμιλεύτηκαν από το ίδιο είδος πωρόλιθου, ότι τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της κεφαλής παραπέμπουν στα πρόσωπα του «Τρισώματος» που ομόθυμα αποκαθίσταται στην άλλη πλευρά του ίδιου αετώματος, και ότι η τομή του λαιμού της ταιριάζει στα αντίστοιχα σημεία του σώματος<sup>134</sup>. Το τελευταίο συνιστά για αυτόν απόδειξη ότι η αποκατάσταση δεν μπορεί να αφορά τη μορφή του Τρίτωνα, πράγμα που ο ίδιος είχε παλαιότερα υποστηρίξει. Σημειώνει ότι το μικρό μέγεθος του κεφαλιού ταιριάζει μάλλον στο σώμα του «ήρωα» παρά του αντιπάλου του<sup>135</sup>. Ωστόσο η αποκατάσταση του Broneer θεωρείται επισφαλής και όπως σημειώνει ο Oppermann<sup>136</sup> η κεφαλή συνεχίζει να εκτίθεται σε διαφορετική θέση στο μουσείο.

Η Howe ερμηνεύει τη σκηνή της πάλης ανάμεσα στον «Ηρακλή» και τη θαλάσσια θεότητα ως συμβολική εικόνα για τη διαμάχη Αθηνάς και Ποσειδώνα για την κυριαρχία στην Αθήνα<sup>137</sup>. Μάλιστα θεωρεί ότι το παριστανόμενο μυθικό επεισόδιο επιλέγεται συνειδητά με σκοπό να υποδηλωθεί η «μονομαχία» των δύο θεών. Ισχυρίζεται πως, παρόλο που και άλλοι ήρωες εμφανίζονται να παλεύουν με δαίμονες της θάλασσας, κανένας δεν θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει την Αθηνά καλύτερα από τον πλέον αγαπημένο της και δημοφιλή ήρωα και καμιά άλλη ύπαρξη δεν παραπέμπει τόσο άμεσα στον Ποσειδώνα όσο ο γιος του ο *ευρυβίης Τρίτων*<sup>138</sup>. Έτσι κατά την Howe ο συγκεκριμένος άθλος του Ηρακλή αποτέλεσε στη δεκαετία του 570-560, όπως και παλιότερα στο «κόκκινο αέτωμα» το καταλληλότερο θέμα για να αποδοθεί ένας αθηναϊκός τοπικός μύθος σχετικός με την καθιέρωση της λατρείας της Αθηνάς<sup>139</sup>. Προσπαθώντας όμως να ανεύρει και πολιτική σημασία στη σύνθεση επισημαίνει ότι οι παραστάσεις ανθρώπων που αντιμετωπίζουν θαλάσσια τέρατα συμβολίζουν σε ευρύτερη κλίμακα την ανάγκη να νικηθούν οι κίνδυνοι και ο φόβος απέναντι στη θάλασσα<sup>140</sup>. Μια τέτοια πρόθεση υποθέτει ότι διέπει την επιλογή τόσο αυτού όσο και παλαιότερου συμπλέγματος της πάλης του «Ηρακλή με τον Τρίτωνα».

Ο Boardman<sup>141</sup> είναι ο μόνος που επιδιώκει να δώσει στην παράσταση μια συγκεκριμένη πολιτική ερμηνεία άμεσα σχετιζόμενη με την ιστορική συγκυρία. Η υπόθεσή του αποτελεί μέρος της γενικότερης θεωρίας του, σύμφωνα με την οποία όλες οι εναέτιες συνθέσεις του 6ου αιώνα στην Ακρόπολη συνδέονται άμεσα με την οικοδομική και πολιτική δραστηριότητα του Πεισίστρατου. Ως εκ τούτου τις ανάγει χρονικά μετά το 561<sup>142</sup>, τη χρονιά δηλαδή που τοποθετείται η πρώτη ανάληψη της

<sup>132</sup> Με τη θαλασσοκρατία συσχετίζει της σκηνές πάλης με ιχθυόμορφο δαίμονα και ο Picard (1935) 605.

<sup>133</sup> Broneer (1939) 91κ.π.

<sup>134</sup> Στο ίδιο 95-98.

<sup>135</sup> Στο ίδιο 95 και σημ.1.

<sup>136</sup> Oppermann (1990) 26.

<sup>137</sup> Howe (1955) 288-289. Η ερμηνευτική αυτή άποψη αναλύεται διεξοδικά από την Howe, ωστόσο εισάγεται για πρώτη φορά από τον Petersen (1907) 32κ.π., επίσης Picard (1935) 600.

<sup>138</sup> Ησιοδ.Θεογ. 931.

<sup>139</sup> Howe (1955) 287, 289.

<sup>140</sup> Howe (1955) 289. Ο Robert (1921) 507 αναφέρει ότι ο Τρίτων εμφανίζεται ως εχθρός των πλοίων.

<sup>141</sup> Boardman (1972) 60.

<sup>142</sup> IEE B, 253.

εξουσίας από τον τύραννο. Σύμφωνα με τον Boardman ο Πεισίστρατος αυτοπροβάλλεται ως δεύτερος Ηρακλής και χρησιμοποιεί εικονογραφικά θέματα προερχόμενα από τις μυθολογικές διηγήσεις τις σχετιζόμενες με τους άθλους του ήρωα για λόγους πολιτικής προπαγάνδας. Με αυτό το σκεπτικό αιτιολογεί τις συχνές εμφανίσεις του ημίθεου κυρίως στην αττική αγγειογραφία, αλλά και στις πλαστικές δημιουργίες της εποχής<sup>143</sup>. Βάσει των παραπάνω χρονολογεί το εναέτιο μεταξύ 550 και 540<sup>144</sup> και το συνδέει άμεσα με τα προσωπικά επιτεύγματα του τυράννου. Συγκεκριμένα υποθέτει ότι συμβολίζει τη θαλάσσια επιχείρηση του Πεισίστρατου που διεκδίκησε από τα Μέγαρα το νησί της Σαλαμίνας και κατόρθωσε να το προσαρτήσει στην Αθήνα κατά το τέλος της τέταρτης δεκαετίας του 6ου αιώνα<sup>145</sup>. Είναι σαφές ότι η αποδοχή αυτής της ερμηνείας προϋποθέτει την ύστερη χρονολόγηση του έργου<sup>146</sup>.

Ο Schefold θεωρεί ότι η «πάλη του Ηρακλή με τον Τρίτων» δεν μπορεί να χρονολογηθεί τεχνοτροπικά μετά το 570 και επομένως αποκλείει οποιαδήποτε σχέση του έργου με τον Πεισίστρατο. Διαφωνώντας με τον Boardman υποστηρίζει ότι η προβολή του Ηρακλή στην αθηναϊκή ακρόπολη δεν ξεκινά από την εποχή της τυραννίδας, αλλά ανάγεται στους χρόνους του Σόλωνα. Τότε ο ήρωας συνδέεται με την Αθηνά η οποία αναλαμβάνει το ρόλο της βασικής του προστάτιδας και γίνεται μυθολογικό πρότυπο που συνεχίζει να προβάλλεται και μετά τον 6ο αιώνα<sup>147</sup>. Αναφορικά με τη σχέση Πεισίστρατου – Ηρακλή υποστηρίζει ότι οι Αθηναίοι παριστάνουν τόσο συχνά το γιοιο του Δία κατά τα μέσα του αιώνα, όχι γιατί χρησιμοποιείται από τον τύραννο ως μέσο αυτοπροβολής και πολιτικής προπαγάνδας, αλλά γιατί ο ίδιος ο λαός παραλληλίζει τον ημίθεο με τον ηγεμόνα. Χαρακτηριστικά γράφει<sup>148</sup> ότι στις εικόνες του Ηρακλή δεν διαφαίνεται ο αυτοπροσδιορισμός του Πεισίστρατου, αλλά η αυτοσυνειδησία (Selbstbewusstsein) του αθηναϊκού λαού.

Είναι σαφές ότι όλοι οι ερευνητές θεωρούν αυτονόητη τη μυθολογική ερμηνεία του συμπλέγματος ως παράσταση της πάλης του Ηρακλή με τον Τρίτων. Συχνά τη συσχετίζουν με την προγενέστερη σύνθεση των αρχών του 6ου αιώνα, το «κόκκινο αέτωμα» με όμοιο εικονογραφικό σχήμα<sup>149</sup>.

Τα δεδομένα που προκύπτουν από την άμεση παρατήρηση είναι ότι εμφανίζεται μια υβριδική δαιμονική οντότητα με ανθρώπινο σώμα και ουρά ψαριού και δίπλα της, σε πρώτο επίπεδο ως προς τον θεατή μια ανδρική μορφή να παλεύει μαζί της. Η ταύτιση του δαίμονα φαίνεται ευκολότερη. Μια ιχθυόμορφη ύπαρξη δεν μπορεί παρά να σχετίζεται άμεσα με τη θάλασσα αντιπροσωπεύοντας κάποιον από τους θεούς που κατοικούν σε αυτήν. Ένα από τα ονόματα της αρχέγονης θεότητας της θάλασσας είναι εκείνο του Νηρέα, του γιου του Πόντου. Την ίδια φύση είχαν όμως για τους Έλληνες ο Πρωτεύς, ο Φόρκυς και ο Γλαύκος<sup>150</sup>. Από την άλλη μεριά ο Τρίτων, ο γιος του Ποσειδώνα και της Αμφιτρίτης αναφέρεται ως αυτόνομη

<sup>143</sup> Boardman (1972) 57-72.

<sup>144</sup> Boardman (1982) εικ.192-193.

<sup>145</sup> Ηροδ. I 59, Αριστοτ. Αθ.Πολ. XIV 1. Βλ. IEE B, 253. Επίσης Mossé (1971) 20, Shapiro (1989) 2.

<sup>146</sup> Με αυτή τη χρονολόγηση του συμπλέγματος φαίνεται να συμφωνεί η Hockmann (1991) 22 και ο Charbonneaux (1971) 114.

<sup>147</sup> Schefold (1978) 36-37.

<sup>148</sup> Στο ίδιο 36.

<sup>149</sup> Μπρούσκαρη (1974) 37. Ο Boardman (1982) εικ.197 το χρονολογεί δέκα χρόνια αργότερα (560-550). Ο Bronner (1939) 96 θεωρεί ότι η όμοια στάση με την οποία αποδίδονται οι μορφές στα δύο εναέτια σημαίνει ότι το νεώτερο αποτελεί εικονογραφική επανάληψη του παλαιότερου.

<sup>150</sup> Ελληνική Μυθολογία 2 (1986) 244, Roscher, LGRM, «Triton», 1150-1151. Πηγές: Πρωτεύς. Ομ. Οδυσ. δ 365. Φόρκυς. Ομ. Οδυσ. α 70-71, Ησιοδ. Θεογ. 237-239. Γλαύκος. Πaus. IX 22,67.

θαλάσσια θεότητα<sup>151</sup>. Ο Buschor ασχολείται διεξοδικά με το καθιερωμένο από τις παραστάσεις της αγγειογραφίας εικονογραφικό σχήμα του Τρίτωνα<sup>152</sup> σύμφωνα με το οποίο αποδίδεται ως υβριδική μορφή με σώμα ανδρός και ουρά ψαριού. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί ανάγονται στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα<sup>153</sup> και είναι περίπου σύγχρονα της σύνθεσης. Αυτό μπορεί να αποτελεί ισχυρή ένδειξη για την ταύτιση της εναέτιας μορφής με τον Τρίτωνα. Ωστόσο δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι αυτή η θαλάσσια οντότητα έχει εμφανισθεί ήδη μια γενιά πριν σε εναέτιο της Ακρόπολης. Επιπλέον ο ιχθυόμορφος δαίμονας εμφανίζεται στην εικονιστική τέχνη ήδη από τον 7ο αιώνα<sup>154</sup>, πριν δηλαδή από την εποχή που, κατά τον Buschor, ταυτίζεται με τη μορφή του Τρίτωνα. Φαίνεται ότι ειδικά στις αρχές του αιώνα δεν μπορεί να γίνει λόγος για αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό σχήμα που δηλώνει πάντα την εν λόγω θεότητα. Εκείνο πάντως που μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι πρόκειται για ένα θαλάσσιο δαίμονα, είτε αυτός είναι συγκεκριμένα ο Τρίτων, είτε όχι.

Η αναγνώριση όμως του Ηρακλή στο πρόσωπο που παλεύει με την θεότητα δεν είναι καθόλου αυτονόητη. Το γεγονός ότι εικονίζεται μια ανθρώπινη μορφή να μάχεται με θαλάσσιο δαίμονα δεν αποδεικνύει ότι πρόκειται απαραίτητα για τον ημίθεο, απλώς και μόνο επειδή κατά τη μυθική παράδοση ο τελευταίος εμφανίζεται να αντιμετωπίζει μια τέτοια ύπαρξη. Το φιλολογικό δεδομένο θα συνιστούσε βάσιμο τεκμήριο, αν ο γιος του Δία ήταν ο μοναδικός γνωστός ήρωας που πιστευόταν ότι είχε αγωνισθεί ενάντια σε θαλάσσιο θεό. Σε τέτοια περίπτωση η ταύτιση του αντιπάλου εύλογα θα μπορούσε να οδηγήσει στην αναγνώρισή του. Φαίνεται όμως ότι η μάχη με ιχθυόμορφο δαίμονα δεν αποτελεί αποκλειστικό άθλο του Ηρακλή, όπως είναι για παράδειγμα η θανάτωση της Λερναίας Ύδρας. Παρόμοιο αγώνα διεξάγει ο Μενέλαος με τον Πρωτέα, ενώ ήδη από τον προηγούμενο αιώνα παριστάνονται θαλάσσιες υπάρξεις ως αντίπαλοι ανθρώπων<sup>155</sup>. Ωστόσο ακόμα και αν θεωρηθεί πιθανό ότι στα αττικά εναέτια συμπλέγματα παριστάνεται ο Ηρακλής, επειδή η υβριδική μορφή είναι δυνατό να δηλώνει τον Τρίτωνα, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι στην αρχαϊκή τέχνη δεν είναι σύνηθες να μη δηλώνεται η ταυτότητα των προσώπων που εικονίζονται, είτε με την αναγραφή των ονομάτων τους, αν πρόκειται για παραστάσεις σε αγγεία, είτε με την απόδοση των παγιωμένων χαρακτηριστικών τους. Για παράδειγμα ο αμφορέας του Νέσσου<sup>156</sup> που είναι πρωιμότερος της εναέτιας σύνθεσης φέρει στο λαιμό παράσταση ανδρός που συγκρούεται με κένταυρο. Η παράδοση κατά την οποία ο Ηρακλής έρχεται σε σύγκρουση με τον κένταυρο Νέσσο είναι γνωστή. Ωστόσο αυτό δεν αρκεί για την κατανόηση της σκηνής. Άλλωστε ούτε το εν λόγω μιξογενές ον εμφανίζεται ως αποκλειστικός αντίπαλος του ημίθεου. Έτσι, αναγράφεται τόσο το όνομα του Ηρακλή, όσο και εκείνο του Νέσσου. Στην περίπτωση των εναέτιων συνθέσεων επιλέγεται ο δεύτερος τρόπος για να δηλωθεί η ταυτότητα των προσώπων που εικονίζονται, δηλαδή η απόδοση των χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων. Έτσι λίγα χρόνια αργότερα, στο πρώιμο αέτωμα της Αποθέωσης του Ηρακλή ο ήρωας εμφανίζεται με τη λεοντή. Σε παραστάσεις που αποδίδεται η πάλη με τον Τρίτωνα ο Ηρακλής συνοδεύεται πάντοτε από κάποιο χαρακτηριστικό του γνώρισμα, κυρίως των οποίων θεωρείται η λεοντή<sup>157</sup>. Στις σπάνιες περιπτώσεις που αυτή λείπει ο

<sup>151</sup> Ησιόδ. Θεογ. 930-933.

<sup>152</sup> Για το καθιερωμένο σχήμα του Τρίτωνα ως ιχθυόμορφου δαίμονα βλ. και RE VII A "Triton" 245-237.

<sup>153</sup> Τουλάχιστον για το αγγείο Francois η επικρατούσα χρονολόγηση είναι το 570. Βλ. Arias (1962) 286 και εικ.40-46.

<sup>154</sup> Ahlberg-Cornell (1984) 17.

<sup>155</sup> Στο ίδιο.

<sup>156</sup> Χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 7ου αιώνα. Arias (1962) 276-277 και εικ.18-20.

<sup>157</sup> Ahlberg-Cornell (1984) 79-80. Σύμφωνα με τον Boardman (1976) 12, ο Ηρακλής περιγράφεται να φέρει την λεοντή στη φιλολογική παράδοση του 7ου αιώνα. Συγκεκριμένα αναφέρεται στον

ήρωας αναγνωρίζεται από τη φαρέτρα που φέρει στον ώμο ή από τα όπλα που κρατά, το τόξο και το ρόπαλο. Αναφέρονται εδώ δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: Στη ζωφόρο της Άσσου, που χρονολογείται στα μέσα του 6ου αιώνα<sup>158</sup>, αποδίδεται το μυθικό επεισόδιο κατά το ίδιο σχήμα που εμφανίζεται στα εναέτια της Ακρόπολης. Η ανθρωπίνη μορφή ταυτίζεται με τον Ηρακλή, γιατί, αν και δεν υπάρχουν ίχνη λεοντής, φέρει στον ώμο τη φαρέτρα με τα βέλη. Σε παράσταση οχάνου από ασπίδα της Ολυμπίας<sup>159</sup>, που είναι πρωιμότερη των αθηναϊκών συνθέσεων, ο γιος του Δία αποδίδεται να μάχεται με τον θαλάσσιο αντίπαλό του με διαφορετικό εικονογραφικό σχήμα και με πλήρη εξοπλισμό. Εικονίζεται δηλαδή με τη λεοντή, τη φαρέτρα, το τόξο και το ρόπαλο. Στα συμπλέγματα για τα οποία γίνεται λόγος εδώ δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να οδηγεί στην ταύτιση του ημίθεου. Αν μάλιστα θεωρηθεί σωστή η αποκατάσταση της κεφαλής του ήρωα, απορρίπτεται η ταύτιση με τον Ηρακλή, γιατί καταφαίνεται ότι η μορφή που προκύπτει δεν έχει κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ώστε να αναγνωρίζεται από το θεατή.

Τα επιχειρήματα που προβάλλει ο Bronner<sup>160</sup> προκειμένου να υποστηρίξει την αποκατάστασή του αναφέρονται σε πραγματικά δεδομένα, γεγονός που τους προσδίδει ισχύ. Ωστόσο και τα τρία επιδέχονται ερωτηματικά. Το ίδιο είδος πωρολίθου από το οποίο σμιλεύτηκαν σώμα και κεφάλι αποδεικνύει ίσως ότι το δεύτερο ανήκει στην ίδια εναέτια ομάδα, όχι όμως απαραίτητα και στη συγκεκριμένη μορφή. Τα κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με τα πρόσωπα του «Τρισώματος» παραπέμπουν μάλλον στον «Τρίτωνα» που είναι επίσης μια μιζογενής δαιμονική ύπαρξη. Τέλος η εφαρμογή των δύο τμημάτων, σώματος και κεφαλής, είναι επισφαλής, αφού και ο ίδιος ο Bronner τοποθέτησε αρχικά το κεφάλι στο σώμα του δαίμονα. Όμως και στην περίπτωση που δεν γίνεται δεκτή η αποκατάσταση, το πρόβλημα της ταύτισης της ανθρωπίνης μορφής παραμένει, αφού τα διακριτικά χαρακτηριστικά του Ηρακλή δεν συνδέονται αποκλειστικά με την απόδοση του κεφαλιού, οπότε θα ήταν βάσιμος ο ισχυρισμός ότι η κατάσταση διατήρησης της μορφής και στα δύο συμπλέγματα επιτρέπει την εικασία ότι πρόκειται για το γιο του Δία. Όμως τόσο η λεοντή, όσο και τα όπλα φέρονται στο σώμα του Ηρακλή και παραμένει γεγονός ότι στις αθηναϊκές συνθέσεις δεν υπάρχουν ίχνη τέτοιων αντικειμένων. Ούτε το εικονογραφικό σχήμα που ακολουθείται στα δυο εναέτια μπορεί να αποτελέσει ισχυρό επιχείρημα για την υποστήριξη της καθιερωμένης άποψης, διότι το επεισόδιο αποδίδεται και με διαφορετικό εικονογραφικό τρόπο, τόσο στον προηγούμενο αιώνα όπως αποδεικνύει το προαναφερθέν ανάγλυφο της Ολυμπίας, όσο και σε νεώτερες παραστάσεις της αγγειογραφίας<sup>161</sup>.

Αναφορικά με το δεύτερο επίπεδο ερμηνείας η Howe υπέθεσε ότι η παρουσία του Ηρακλή αντιπροσωπεύει την προστάτιδά του Αθηνά, ενώ ο Τρίτων παραπέμπει στον πατέρα του τον Ποσειδώνα. Έτσι θεώρησε ότι υποδηλώνεται η διαμάχη των δύο θεών για την κυριαρχία στην Αθήνα. Σχετικά με την άποψη μπορούν να διατυπωθούν δυο βασικές επιφυλάξεις. Πρώτον ότι η σύνδεση της Αθηνάς με τον Ηρακλή δεν είναι μοναδικό παράδειγμα εκδήλωσης της εύνοιας της θεάς προς ένα ημίθεο. Η κόρη του Δία εμφανίζεται ήδη στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια ως προστάτιδα των ηρώων εν γένει<sup>162</sup>. Δεύτερο ότι είναι μάλλον

Πείσανδρο τον Ρόδιο στον οποίο αποδίδεται η δημιουργία του έπους του Ηρακλή που γρήγορα περνά στην εικονογραφία. Πρβλ. και Schefold (1978) 88.

<sup>158</sup> Schefold (1978) 128.

<sup>159</sup> Ahlberg-Cornell (1984) εικ.4.

<sup>160</sup> Όπως έχει αναφερθεί ο Bronner (1939) 91 κ.π. συμπληρώνει στο σώμα του «Ηρακλή» ένα πόρινο κεφάλι που βρίσκεται στο μουσείο Ακροπόλεως.

<sup>161</sup> Λίγο ματαγενέστερη, του 550 περίπου, είναι η μελανόμορφη κύλικα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Tarquinia με παράσταση της πάλης Ηρακλή και Τρίτωνα στο μέταλλο. Βλ. Ελληνική Μυθολογία 4, 70 και εικ.42. Το εικονιστικό σχήμα θυμίζει περισσότερο εκείνο του αναγλύφου της Ολυμπίας, αφού οι αντίπαλοι παλεύουν σχεδόν σε όρθια στάση.

<sup>162</sup> Ως κόρη της Μήτιδος και θεά πολυμήχανη καθοδηγεί όλους τους ήρωες στην εκτέλεση των κατορθωμάτων τους. Σε αυτήν απευθύνεται ο Μενέλαος και τον ενισχύει με δύναμη και κουράγιο για

παράδοξο να χρησιμοποιείται εικονογραφικά μια μυθική διήγηση με σκοπό να παραπέμψει σε μια άλλη ομοίως μυθολογική διήγηση. Ένα μυθολογικό γεγονός μπορεί ασφαλώς να χρησιμοποιηθεί για να οδηγήσει συνειρμικά στην κοινωνική ή πολιτική πραγματικότητα, αλλά όχι σε ένα άλλο μυθικό επεισόδιο. Εξάλλου η πιθανή πρόθεση να επιδειχθεί η νίκη της Αθηνάς επί του Ποσειδώνα και κατ' επέκτασιν η κυριαρχία της πάνω στην πόλη δεν θα ήταν δυνατό να εκφρασθεί με ένα τόσο έμμεσο και ταυτόχρονα αβέβαιο ως προς τις σηματοδοτήσεις του εικονογραφικό σχήμα. Προφανώς θα εικονιζόταν το ίδιο το γεγονός της διαμάχης μεταξύ των δύο θεών, όπως συμβαίνει αργότερα στο δυτικό εναέτιο του κλασικού Παρθενώνα. Θα μπορούσε κανείς να επιμείνει στην άποψη ότι ο Ηρακλής, αν πράγματι εμφανίζεται στην αθηναϊκή ακρόπολη, μπορεί εύκολα να οδηγήσει τη σκέψη στην Αθηνά, την προστάτιδά του, και ο Τρίτων, ως θεός της θάλασσας και γιος του Ποσειδώνα, να φέρει στο νου τον αντίπαλο της Πολιούχου. Ακόμα και αν γίνει όμως δεκτό ότι τέτοιοι συνειρμοί μπορεί να εμφανίζονταν στο μυαλό του αρχαίου επισκέπτη, όπως εμφανίζονται στο μυαλό μερικών σύγχρονων ερευνητών, είναι αδύνατο να θεωρηθεί ότι το εναέτιο σύμπλεγμα δημιουργήθηκε για να συμβολίσει κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτό που εικονίζει. Η παράσταση είναι σαφής: Ένας άντρας παλεύει με μια δαιμονική ύπαρξη της οποίας τα χαρακτηριστικά δηλώνουν τον θαλάσσιο χαρακτήρα. Το ερώτημα είναι τι καταλάβαινε ο σύγχρονός του θεατής με την άμεση παρατήρηση της σύνθεσης.

Ο Boardman δίνει μια καθαρά πολιτική ερμηνεία. Συμβολίζεται η νίκη του Πεισίστρατου επί των Μεγαρέων που οδηγεί στην προσάρτηση της θαλάσσιας περιοχής της Σαλαμίνας στην Αθήνα. Η θεωρία σχετίζεται με μια σοβαρή διεκδίκηση της Αθήνας, ωστόσο μειονεκτεί από την άποψη ότι συνδέει άμεσα τη σύνθεση με ένα υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο και με το συγκεκριμένο επίτευγμά του. Αντίθετα μια παρόμοια ερμηνεία αλλά με περισσότερο διαχρονικό χαρακτήρα μοιάζει πιθανότερη. Η νίκη ενός ανθρώπου πάνω σε θαλάσσια θεότητα συμβολίζει ίσως το γενικότερο ενδιαφέρον των Αθηναίων να επεκτείνουν την κυριαρχία τους προς τη θάλασσα. Τέλος, όπως έχει ήδη επισημανθεί, η αποδοχή της άποψης του Boardman προϋποθέτει την ύστερη χρονολόγηση που προτείνει ο ίδιος (550-540) με την οποία φαίνεται να συμφωνεί μόνο η Hockmann.

Από το σύνολο των άλλων ερευνητών η σύνθεση, καθώς και όλο το εναέτιο, δεν τοποθετείται χρονικά μετά το 570. Επομένως, όπως υποστηρίζει ο Schefold, δεν είναι δυνατό να σχετισθεί με τον Πεισίστρατο, που αναλαμβάνει για πρώτη φορά τη διακυβέρνηση το 561, αλλά με την εποχή του Σόλωνα και των μεταρρυθμίσεών του. Λαμβάνοντας υπόψη ότι εκείνα τα χρόνια, στις αρχές του 6ου αιώνα, παρατηρούνται τα πρώτα δείγματα της εμπορικής ανάπτυξης της Αθήνας, που συμβαδίζει με την εισαγωγή υποτυπώδους νομίσματος από τον Σόλωνα<sup>163</sup> και με την άνθιση της αττικής κεραμικής<sup>164</sup>, μοιάζει ενδιαφέρουσα η πρόθεση του Buschor να συσχετίσει το εναέτιο με την τάση που εκδηλώνουν οι Αθηναίοι για θαλάσσια επέκταση. Βέβαια αναφέρεται ειδικά στο δρόμο προς τη Δύση, όπως του υποδεικνύει η σκηνή που αναγνωρίζει στη σύνθεση. Ο γιος του Δία ακολουθεί αυτή την κατεύθυνση, αφού ο σκοπός του είναι να φτάσει στο δυτικό πέρας της γης. Ο Τρίτων τον οποίο καλείται να αντιμετωπίσει κατοικεί σύμφωνα με τον Buschor στη

να μπει στη μάχη, *Ιλ.* P 565-574. Είναι δίπλα στον Αχιλλέα στην Τροία, *Ιλ.* Σ 203-206. Στην Οδύσσεια καθοδηγεί τον Οδυσσέα για την επιστροφή του στην Ιθάκη. Βλ. ενδεικτικά α 45κ.π. Αυτή σχεδιάζει το ταξίδι του Τηλέμαχου στη Σπάρτη, *Οδ.* α 96κ.π. Είναι η προστάτιδα του Περσέα και αυτή οδηγεί το χέρι του στο φόνο της Μέδουσας, *Απολλοδ.* II 4 2. Βλ. σχετικά Vernant-Detienne (1993) 209-213.

<sup>163</sup> Για τη δημιουργία των πρώτων σταθμιστικών κανόνων βλ. Αριστοτ. *Αθ. Πολιτ.* X 1-2.

<sup>164</sup> Η άνθιση της χειροτεχνίας και του εμπορίου ξεκινά στην Αθήνα μετά τις μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα, οι οποίες δημιουργούν και τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την οικονομική ανάπτυξη. Την ίδια εποχή αναπτύσσεται η παραγωγή της αττικής μελανόμορφης που σταδιακά υπερिशχύει της κορινθιακής και κατακλύζει τις αγορές. Scheibler (1992) 210, 212-221, Schindler (1988) 60-61. Για τους εμπορικούς δρόμους επί Σόλωνα βλ. Andrewes (1965) 78.

θάλασσα της Κυρήνης<sup>165</sup>, περιοχή όπου έφταναν τα αθηναϊκά καράβια πλέοντας προς την Ετρουρία<sup>166</sup>. Όμως ο ευρύτερος αυτός συμβολισμός δεν εξάγεται αποκλειστικά και μόνο από την απόδοση του συγκεκριμένου μυθικού επεισοδίου. Το δέσιμο του δαίμονα από τον άνθρωπο, είτε αυτός είναι κάποιος γνωστός ήρωας είτε όχι, παραπέμπει άμεσα στη νίκη των θνητών πάνω στους φόβους και τους κινδύνους που εγκυμονούνται στην περιοχή της κυριαρχίας της θεότητας, στην προκείμενη περίπτωση στη θάλασσα. Ας σημειωθεί εδώ ότι η τάση της Αθήνας για εμπορική ανάπτυξη δεν είναι ανεξάρτητη από τη διάθεση για διεύρυνση των πολιτικών της ορίων προς τη θάλασσα. Μια τέτοια συμβολική προέκταση του μυθολογικού θέματος ήταν ίσως δυνατό να κατανοείται άμεσα από τον αρχαίο παρατηρητή, επειδή παραπέμπει στα ευρύτερα οικονομικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα της εποχής.

Είναι σαφές ότι η ερμηνεία μιας εναέτιας σκηνής σχετίζεται με το περιεχόμενο ολόκληρης της σύνθεσης του αετώματος. Έτσι η απεικόνιση θαλάσσιου δαίμονα που καταβάλλεται από άνθρωπο δεν μπορεί να ερμηνευθεί ως μεμονωμένη παράσταση, αλλά πρέπει να ενταχθεί στη συνολική εικονιστική διήγηση. Ως εδώ έχει γίνει μια πρώτη προσπάθεια σχολιασμού των απόψεων και ερμηνειών των σχετικών με το σύμπλεγμα του «Ηρακλή και Τρίτωνα». Όμως για να διατυπωθεί τελικό συμπέρασμα είναι απαραίτητο να εξετασθεί η αντίστοιχη προς αυτό παράσταση στη δεξιά πλευρά του αετώματος.

---

<sup>165</sup> Buschor (1941) 23.

<sup>166</sup> Scheibler (1991) 212.



### IB 3. ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ «ΤΡΙΣΩΜΑΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΟΣ»

**Αριθμ. Μουσ. 35.** Σύμπλεγμα μιζογενών όντων, γνωστό ως «Τρισώματος δαίμων»<sup>167</sup>. Αποτελείται από τρεις υβριδικές υπάρξεις που από τη μέση και πάνω είναι γενειοφόροι άντρες και από τη μέση και κάτω φίδια. Οι ουρές τους πλέκονται μεταξύ τους και απλώνονται προς τα δεξιά, ενώ οι ανθρώπινες προτομές κατευθύνονται προς τα αριστερά. Το πρώτο σώμα, I αριθμώντας από την πλευρά του τυμπάνου, παρουσιάζεται σε πλήρη κατατομή. Στο αριστερό χέρι το οποίο φέρεται λυγισμένο μπροστά, έτσι που ο πήχυς είναι παράλληλος προς το έδαφος, κρατά κυματοειδές αντικείμενο χαραγμένο με επίσης κυματοειδείς γραμμώσεις. Από το δεξί χέρι σώζεται η παλάμη στο ύψος του γενιού. Η μεσαία μορφή II έχει όμοια στάση με την προηγούμενη και κρατά με τον ίδιο τρόπο στο αριστερό χέρι παραλληλόγραμμο θραύσμα αντικείμενου με επίσης παράλληλες γραμμώσεις που δεν σώζει το επάνω τμήμα του. Το δεξί χέρι σώζεται ως το ύψος του καρπού. Είναι λυγισμένο όπως το αριστερό και ο πήχυς φέρεται ελαφρώς προς τα επάνω. Η μορφή III εικονίζεται σε πρώτο επίπεδο ως προς τον θεατή προς τον οποίο στρέφει το σώμα και το πρόσωπο. Παράλληλα ωθείται προς το βάθος έτσι, ώστε η δεξιά του πλευρά να καλύπτεται από τον αριστερό βραχίονα του σώματος II. Το δεξί χέρι έχει αποκοπεί ενώ με το αριστερό κρατά , όπως οι δύο προηγούμενες, αντικείμενο που μετά τη συναρμολόγησή του ταυτίστηκε με πουλί<sup>168</sup>. Εκτός από τη στάση παρατηρούνται και άλλες δύο διαφοροποιήσεις συγκριτικά με τις I και II. Από την πλάτη της φύοντας φτερούγες που απλώνονταν πάνω και από τις τρεις

<sup>167</sup> Βασική βιβλιογραφία: Brückner (1889) 67-68, Wiegand (1904), Furtwängler (1905). Petersen (1907), Dickins (1912), Heberdey (1919), Buschor (1922 B) 53-60, 106-109, Picard (1935), Schuchhardt (1935/36) 1-111, (1940), Brommer (1947) 1-3, Dinsmoor (1947) 109-151, Howe (1955) 287-301, Schefold (1964), Bookidis (1967), Lapalus, (1968), Boardman (1972) 57-72, Μπρούσκαρη (1974), Beyer (1974) 639-651, (1977) 44-74, Lullies (1979), Bancroft (1979), Boardman (1982), Dörig (1984), Fuchs-Floren (1987), Wolfram (1990), Knell (1990), Opperman, (1990), Hockmann (1991) 11-23.

<sup>168</sup> Η συναρμολόγηση έγινε από τον Heberdey (1919) 57κ.π. Προηγουμένως είχε ταυτίσει το αντικείμενο ο Wiegand (1904) 78.

μορφές, όπως φανερώνουν τα ίχνη που σώζονται πίσω από την πλάτη της και μπροστά από την πλάτη της I, στο ύψος του γενιού. Στο πρόσωπό της διατηρείται το αρχαϊκό μειδίωμα που δεν αποδίδεται στις άλλες δύο. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι παρόμοια και στις τρεις μορφές. Εξαιτίας του κυανού χρώματος που σώζεται στα γένια ο «Τρισώματος δαίμονας» αποκαλείται συχνά και «Κυανοπώγων». Χρώματα διατηρούνται και στις ουρές που κοσμούνται κατά μήκος με κόκκινες και κυανές παράλληλες ραβδώσεις. Αριστερά του μιξογενούς όντος σώζεται τμήμα βραχίονα καλυμμένου με ιμάτιο. Το θραύσμα φανερώνει ότι μπροστά του βρισκόταν ανθρώπινη μορφή αποδοσμένη στην αντίθετη φορά από αριστερά προς τα δεξιά. Τέλος έχει θεωρηθεί ότι από τους βραχίονες του «Τρισώματος» προέβαλλαν φίδια, ένα εκ των οποίων εκτίθεται στο μουσείο της Ακρόπολης (ύψος 0,24, αριθ. μουσ. 41)<sup>169</sup>. Ύψος 0,775μ. Μήκος 3,25μ.

Η υβριδική μορφή του «Τρισώματος δαίμονος» αποτελεί μοναδικό παράδειγμα στην εικονιστική τέχνη. Δεν υπάρχει κανένα εικονογραφικό παράλληλο που να υποδεικνύει την ταύτισή της. Την ερμηνεία της δυσχεραίνει ακόμα περισσότερο το γεγονός ότι ένα τέτοιο μυθικό όν δεν είναι γνωστό ούτε από τη φιλολογική παράδοση. Η μορφή που βρισκόταν μπροστά του θα μπορούσε ίσως να λύσει το πρόβλημα της αναγνώρισης, αλλά είναι και η ίδια προβληματική, αφού σώζεται μόνο ένα μικρό τμήμα της. Είναι λοιπόν αυτονόητο ότι οι προτάσεις που έχουν διατυπωθεί στην προσπάθεια να ερμηνευθεί η ιδιάζουσα αυτή εικονογραφική παρουσία είναι ποικίλες και δεν ξεφεύγουν από τα όρια της φαντασίας και της υπόθεσης. Καμιά δεν μπορεί να υποστηριχθεί αδιαμφισβήτητα. Γίνεται όμως δυνατό με την έκθεση και συζήτησή τους να εξετασθεί ποια φέρει τις περισσότερες πειστικές ενδείξεις ώστε να εξαχθεί κάποιο πιθανό συμπέρασμα τόσο για το εν λόγω σύμπλεγμα, όσο και για τη συνολική εναέτια σύνθεση.

## Οι ερμηνευτικές προτάσεις.

Οι προτάσεις που έχουν διατυπωθεί μπορούν να καταταγούν σε δύο ομάδες<sup>170</sup>. Η πρώτη περιλαμβάνει όσες εκλαμβάνουν τη μορφή ως αυτόνομη οντότητα και ερμηνεύουν την τρισωματικότητα της ως σηματοδότηση της ικανότητας να μεταμορφώνεται. Συγκεκριμένα ο «Τρισώματος» ταυτίζεται με τον Τυφώνα ή με θεότητα της θάλασσας. Στη δεύτερη ομάδα κατατάσσονται οι προτάσεις που θεωρούν ότι πρόκειται όχι για μια αλλά για τρεις διακριτές υπάρξεις στενά δεμένες μεταξύ τους. Τέλος στοιχεία και από τις δυο συνθέτει η πρόταση της Hone η οποία υποστηρίζει ότι εικονίζεται μια θεότητα αυτόνομη μεν, που εμφανίζεται όμως με τρεις υποστάσεις. Στην πιο κάτω έκθεση ακολουθείται αυτή η κατάταξη. Επειδή οι θεωρίες είναι πολλές οι παρατηρήσεις διατυπώνονται μετά την έκθεση της κάθε μιας.

**1. Τυφών.** Σύμφωνα με την παλαιότερη άποψη την οποία αναλύει η Höckmann<sup>171</sup> το σύμπλεγμα εικονίζει τη μάχη του Δία με τον Τυφώνα. Μετά την νίκη

<sup>169</sup> Πρώτος συμπληρώνει τα φίδια ο Wiegand (1904) 63, 75-76. Η αποκατάσταση γίνεται αποδεκτή από τους περισσότερους ερευνητές όπως σημειώνει η Μπούσκαρη (1974) 33.

<sup>170</sup> Oppermann (1990) 27-28.

<sup>171</sup> Höckmann (1991) 11-23. Η άποψη διατυπώνεται πρώτα από τον Brückner (1889) 67κ.π., ο οποίος αποκαθιστά μπροστά από τον «Τρισώματο» τη μορφή του Δία, σε διασκελισμό, να κρατά στο δεξί χέρι τον κεραυνό και να τείνει εμπρός το αριστερό, πάνω στο οποίο τοποθετεί αετό σύμφωνα με την εικόνα του Διός Πολιέως όπως εμφανίζεται στα νομίσματα. Στο άλλο σκέλος του αετώματος τοποθετεί στη γωνία και με κατεύθυνση προς το κέντρο το ένα από τα δύο μεγάλα φίδια που

των Ολυμπίων επί των Τιτάνων ο μύθος θέλει τον πατέρα των θεών και των ανθρώπων να αντιμετωπίζει μόνος τον τελευταίο και φοβερώτερο αντίπαλο που γεννά η Γη οργισμένη εναντίον του. Ο Τυφών, γιος του Ταρτάρου, είναι ένα ισχυρό τέρας με εκατό κεφάλια και φιδίσις ουρά. Φέρνει βίαιο άνεμο, τα μάτια του πετούν φλόγες και βγάζει πολλών ειδών τρομακτικές φωνές<sup>172</sup>.

Το εικονογραφικό σχήμα του Τυφώνα έχει καθιερωθεί ήδη από τις αρχές του βου αιώνα όπως δείχνουν τα ανάγλυφα στα όχανα των ασπίδων της Ολυμπίας<sup>173</sup>, όπου σώζονται εννέα παραστάσεις της σύγκρουσής του με τον Δία<sup>174</sup>. Στο 540 περίπου χρονολογείται επίσης και η χάλκινη υδρία του Μονάχου<sup>175</sup> όπου εικονίζεται το ίδιο επεισόδιο. Στις παραστάσεις αυτές ο Τυφών εμφανίζεται με μία ή δύο φιδίσις ουρές που φύονται από το κάτω μέρος του κορμού του και συχνά έχει φτερά. Απέναντί του τοποθετείται ο Ζευς με ισχυρό διασκελισμό. Με το δεξί υψώνει τον κεραυνό έτοιμος να τον εκτοξεύσει, ενώ τείνει το αριστερό χέρι εμπρός προς τον αντίπαλο. Η Hockmann περιγράφει το αποκρυσταλλωμένο σχήμα της μυθικής μονομαχίας υποστηρίζοντας ότι το εναέτιο της Ακρόπολης εμφανίζει παρόμοια χαρακτηριστικά και επομένως διηγείται το ίδιο θέμα. Ο «Τρισώματος», όπως και ο Τυφών είναι κατά το ήμισυ φίδι και έχει φτερά. Οι οφιοειδείς ουρές του δηλώνουν τη χθόνια φύση του, καθώς ήταν γιος της Γης, ενώ αποδίδεται τρίμορφος για να δηλωθεί η ικανότητά του να μεταμορφώνεται<sup>176</sup>.

Ο πολλαπλασιασμός των σωμάτων παρατηρείται συχνά στην αρχαϊκή τέχνη και ερμηνεύεται ως μέσον για τη δήλωση της ισχύος και της κλιμάκωσης της δαιμονικής δύναμης. Τέτοια παραδείγματα είναι οι παραστάσεις του Κέρβερου, του Όρθρου, την Ύδρας, της Σκύλλας, του Γηρυόνη. Η ικανότητα της πλήρους μεταμόρφωσης του Τυφώνα σε κάποιο στοιχείο, σε αντίθεση με άλλα όντα που μεταμορφώνονται εν μέρει (Θέτις, Εκάτη, Νηρέυς) συνιστά για την Hockmann το βασικό λόγο που οδήγησε στην τρίμορφη εικόνα του. Θεωρεί ότι με αυτή τη μοναδική σύλληψη ο Αθηναίος γλύπτης θέλησε να αποδώσει όλες τις υπερφυσικές δυνατότητες του δαίμονα, τονίζοντας έτσι και την ασύγκριτη ισχύ του αντιπάλου που καταφέρνει να καταβάλει ένα τέτοιο όν<sup>177</sup>. Μάλιστα ισχυρίζεται ότι ένα αιώνα και πλέον αργότερα ο Ευριπίδης χαρακτηρίζει τρισώματο τον Τυφώνα, επειδή έχει υπόψη του την εναέτια παράσταση της Ακρόπολης<sup>178</sup>.

Τα σύμβολα που κρατά δηλώνουν τα όπλα που χρησιμοποίησε ο αντίπαλος του Δία εναντίον του, δηλαδή τον άνεμο, τις αστραπές και τον κεραυνό. Ο βίαιος άνεμος συμβολίζεται με το σώμα ΙΙ που φέρει φτερά και κρατά πουλί. Τα άλλα δύο σύμβολα τα ερμηνεύει ως φλόγα και ως κεραυνό που αντιστοιχούν στα σώματα ΙΙ και Ι. Η ταύτιση του τελευταίου αντικειμένου με τον κεραυνό δεν συναντάται στους προηγούμενους υποστηρικτές της άποψης, που ως επί το πλείστον θεωρούν ότι

---

βρίσκονται στο μουσείο της Ακρόπολης, ενώ μπροστά του τοποθετεί τον Ηρακλή να έρχεται απειλητικά προς αυτό. Η μορφή του Ηρακλή είναι εκείνη που αργότερα αποκαταστάθηκε στο εναέτιο της «Αποθέωσης». Για την ερμηνεία της παράστασης του «Τρισώματος» ως εικόνα της μάχης του Δία με τον Τυφώνα πρβλ. Wiegand (1904) 73-81 και Rodenwaldt (1957) 13. Πιν. 3 και 4.

<sup>172</sup> Ελληνική Μυθολογία 2 (1986) 49 Επίσης Roscher LGRM "Typhoeus-Typhon" 1451. Πηγές: Ησιόδ. Θεογ. 820-880. Αισχ. Προμ. Δεσμ. 351-372. Πινδ. Πυθ. 1 15-29, Η(16) 16-18, Δ(9) 5. Απολλοδ. 1 6, 3.

<sup>173</sup> Höckmann (1991) 11-12.

<sup>174</sup> Kunze (1950) 82-88 και εικ. Id, VIIc, Xb, XVc, XVIId, XXVIγ, XXXIγ, XLVIIa, Lβ.

<sup>175</sup> Ελληνική Μυθολογία 2 (1986) 51, εικ.22.

<sup>176</sup> Höckmann (1991) 14.

<sup>177</sup> Στο ίδιο 17.

<sup>178</sup> Höckmann, στο ίδιο και Brückner (1889) 71. Αναφέρονται στους στίχους του Ευριπίδη, Ηρ.Μ.1258-60 της έκδοσης Kirchhoff *ποιούς ποτ' η λέοντας η τρισωμάτους / Τυφώνας η Γίγαντας η τετρασκελή / κενταυροπληθή πόλεμον ούκ εξήνησα*. Όπως θα δούμε παρακάτω σε άλλες εκδόσεις του κειμένου η λέξη *Τυφώνας* αντικαθίσταται από τη λέξη *Γηρυόνας*. Μάλιστα αλλάζει και η αρίθμηση των στίχων σε 1271-1273. Την ίδια άποψη ακολουθεί και ο Robert (1921) 508, ο οποίος αναφερόμενος στο εναέτιο το ονομάζει "τρισώματο Τυφώνα" κατά τον Ευριπίδη.

δηλώνει το νερό. Η Höckmann ισχυρίζεται πως το χαρακτηριστικό κυματοειδές σχήμα του εν λόγω αντικειμένου, έτσι όπως συναντάται στην Ανατολή, κυρίως ως σύμβολο του υγρού στοιχείου, δεν είναι απαραίτητο να δηλώνει το νερό. Με τον ίδιο τρόπο μπορεί κάλλιστα να δηλώνεται και ο κεραυνός<sup>179</sup>.

Σε μια προσπάθεια να αποκαταστήσει τη θέση των δεξιών άνω άκρων του δαίμονα που έχουν αποκοπεί υποθέτει ότι υψώνονταν σε στάση ικεσίας, ακριβώς όπως σηκώνει τα χέρια ο Τυφών στις παραστάσεις της Ολυμπίας. Συγχρόνως θεωρεί πως η κίνηση στην οποία βρίσκονται τα σώματα του «Κυανοπώγωννα» φανερώνει κατάσταση μάχης<sup>180</sup>. Αντίθετα, όπως θα εκτεθεί πιο κάτω, αρκετοί ερευνητές αντιλαμβάνονται τον «Τρισώματο» ακριβώς λόγω της στάσης του ως ειρηνική παρουσία. Μάλιστα ο Oppermann αντιπαραθέτει αυτή την παρατήρηση στην υπόθεση ότι πρόκειται για εικόνα μάχης<sup>181</sup>.

Από τη στιγμή που η μιζογενής μορφή ταυτίζεται με τον Τυφώνα, εύλογα η Höckmann και όσοι πριν από αυτήν υποστήριξαν την ίδια άποψη, αποδίδουν στο Δία το τμήμα βραχίονα με ιμάτιο που σώζεται μπρος από τον «Τρισώματο»<sup>182</sup>. Ο θεός αναπαριστάνεται μπροστά από τον αντίπαλό του σε ισχυρό διασκελισμό. Υψώνοντας με το δεξί χέρι τον κεραυνό και τείνοντας εχθρικά το αριστερό, όπως συμβαίνει στις παραστάσεις της Ολυμπίας και στη χαλκιδική υδρία. Το ένδυμα που φαίνεται να σκεπάζει το βραχίονα της μορφής του εναέτιου θεωρήθηκε ενισχυτικό στοιχείο για την παραπάνω υπόθεση, αφού σε σύγχρονες παραστάσεις ο θεός εμφανίζεται συχνά να φέρει ιμάτιο.

Προχωρώντας σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας η Höckmann επιχειρεί να συμπεράνει τον ευρύτερο συμβολισμό και των δύο γωνιαίων εικονογραφικών θεμάτων της ενιαίας σύνθεσης, την οποία τοποθετεί στο ναό της Αθηνάς Πολιάδος<sup>183</sup>. Ακολουθώντας τον Boardman χρονολογεί το σύμπλεγμα του «Τρισώματος» –και συνεπώς τη συνολική σύνθεση όπως έχει αποκατασταθεί από τον Schuchhardt– στο 550-540<sup>184</sup> θεωρώντας ότι δεν μπορεί να υφίσταται σε πρωιμότερη εποχή ναός τέτοιων διαστάσεων τις οποίες απαιτεί το αέτωμα που κοσμούσαν από τη σύνθεση. Την ίδια εποχή η παράσταση της πάλης του Δία με τον Τυφώνα γίνεται δημοφιλής στην Αθήνα, όπου εισάγεται ως εικονογραφικό θέμα από την Πελοπόννησο στις αρχές του αιώνα<sup>185</sup>. Η Höckmann εξηγεί την ευρεία διάδοση της μυθικής διήγησης λόγω της άμεσης παραπομπής της στη Γιγαντομαχία. Πρόκειται για την τελευταία αναμέτρηση του Δία πριν κατορθώσει να παγιώσει την κυριαρχία του στον κόσμο. Είναι φανερό ότι για να ερμηνεύσει το περιεχόμενο των συνθέσεων ανατρέχει στη θεϊκή τριάδα της αττικής Γιγαντομαχίας (Αθηνά- Ζεус- Ηρακλής). Αναγνωρίζει στη μορφή του Δία που αποκαθιστά μπροστά από τον τρισώματο Τυφώνα τον Δία Πολιέα που λατρευόταν στην Ακρόπολη πριν από την Αθηνά<sup>186</sup>. Θεωρεί ότι ο θεός σχετίζεται άμεσα με την κυρία του ναού, εφόσον πρόκειται για την αγαπημένη κόρη του που πολεμά στο πλάϊ του τους Γίγαντες. Παράλληλα ο κυρίαρχος του κόσμου είναι και πατέρας του Ηρακλή, του ήρωα που ιδιαίτερα ευνοεί η Αθηνά και ο οποίος παριστάνεται να παλεύει με τον Τρίτωνα στην αριστερή πλευρά του αετώματος. Διατυπώνοντας αυτόν τον ισχυρισμό προσπάθησε να ανακαλύψει εσωτερικές σχέσεις που συνδέουν τις γωνιαίες μυθολογικές συνθέσεις με την πολιούχο της Αθήνας και κυρία του ναού. Παράλληλα δικαιολογεί την παρουσία της πάλης του Δία με τον Τυφώνα σε ναό της

<sup>179</sup> Θεωρεί τον κεραυνό όπλο του Τυφώνα παραπέμποντας στον Ησίοδο, Θεογ. 846.

<sup>180</sup> Höckmann (1991) 14, 16.

<sup>181</sup> Oppermann (1990) 28.

<sup>182</sup> Höckmann (1991) 19-21, Brückner (1889) 79.

<sup>183</sup> Höckmann (1991) 22.

<sup>184</sup> Boardman (1982) εικ. 192 και 193.

<sup>185</sup> Η εμφάνιση ενός πελοποννησιακού εικονογραφικού θέματος δικαιολογείται από την Höckmann (1991) 22, μέσα στα πλαίσια της γενικότερης επίδρασης που ασκεί η κορινθιακή κυρίως τέχνη στην αττική αγγειογραφία στις αρχές του βου αιώνα.

<sup>186</sup> Κοντολέων (1949) 21, σημ.2, Deubner (1932) 158κ.π., Simon (1983) 8-12.

Αθηνάς, επικαλούμενη το γεγονός ότι το θεϊκό δίδυμο Ζευς και Αθηνά -δυο ισχυροί προστάτες της πόλης- κυριαρχεί την ίδια εποχή στην αττική ποίηση.

Η άποψη ότι το σύμπλεγμα αποδίδει τη σύγκρουση του Δία με τον Τυφώνα θεωρήθηκε πιθανή από πολλούς ερευνητές. Ωστόσο μια προσεκτικότερη εξέταση της θεωρίας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η ταύτιση της τρισώματης μορφής επιδέχεται πολλές αντιρρήσεις. Στη Θεογονία (820-830), την αρχαιότερη γραπτή διήγηση του μύθου, ο γιος της Γης και του Ταρτάρου περιγράφεται ως πανίσχυρος δράκος με εκατό φιδίσια κεφάλια<sup>187</sup>. *Αὐτὰρ ἐπεὶ Τιτῆνας ἀπ' οὐρανοῦ ἐξέλασεν Ζεὺς / ὀπλότατον τέκε παῖδα Τυφωέα Γαῖα πελώρη / Ταρτάρου ἐν φιλότῃ διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην. / οὐ χεῖρες μὲν ἔασιν ἐπ' ἰσχύι, ἔργματ' ἔχουσαι. / καὶ πόδες ἀκάματοι κρατεροῦ θεοῦ. Ἐκ δὲ οἱ ὤμων / ἦν ἑκατὸν κεφαλαὶ ὄφιος, δεινοῖο δράκοντος, / γλώσσησιν δνοφερῆσι λελιχμότες, ἐκ δὲ οἱ ὄσσων / θεσπεσίης κεφαλῆσιν ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἀμάρουσεν / [πασέων δ' ἐκ κεφαλῶν πῦρ καίετο δερκομένοιο]· / φωναὶ δ' ἐν πάσῃσιν ἔσαν δεινῆς κεφαλῆσι / παντοίῃν ὄπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον.* Παρακάτω ο Τυφών φέρεται ως γεννήτορας των βίαιων ανέμων (869-874). *Ἐκ δὲ Τυφωέως ἔστ' ἀνέμων μένος ὑγρὸν ἀέντων / νόσφι Νότου Βορέω τε καὶ ἀργέστεω Ζεφύροιο· / οἳ γε μὲν ἐκ θεόφιν γενεῆ, θνητοῖς μέγ' ὄνειαρ. / οἱ δ' ἄλλοι μαψαῦραι ἐπιπνεῖουσι θάλασσαν / αἷ δὲ τοι πίπτουσαι ἐς ἠεροειδέα πόντον, / πῆμα μέγα θνητοῖσι, κακῆ θύιουσιν ἀέλλη.* Ο Ζευς καταβάλλει τον Τυφώνα και τον ρίχνει στον Τάρταρο και έτσι εξασφαλίζει την κυριαρχία του σε θνητούς και αθανάτους<sup>188</sup>.

Το ερώτημα είναι ποια κοινά στοιχεία υπάρχουν ανάμεσα στη μυθική μάχη για την εξουσία του κόσμου και το εναέτιο σύμπλεγμα. Έχει αναφερθεί ότι για να υποστηριχθεί αυτή η πρόταση έγινε μια προσπάθεια σύγκρισης και εύρεσης ομοιοτήτων μεταξύ της μισογενούς μορφής της Ακρόπολης και του εικονογραφικού σχήματος του Τυφώνα, όπως αυτό είναι γνωστό από τα ανάγλυφα της Ολυμπίας και τη χαλκιδική υδρία<sup>189</sup>. Οι παραστάσεις του Τυφώνα, όπως είναι αναμενόμενο, αποδίδουν τα βασικά χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, ώστε η εικόνα του να είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από τους θεατές. Το κάτω μέρος του σώματός του αποτελείται από μια ή δυο οφιοειδείς ουρές, γιατί ως γιος της Γης και του Ταρτάρου έχει χθόνια φύση. Από τους ώμους του προβάλλουν κεφάλια φιδιών, δείγματα των εκατό του κεφαλών, Συχνά φέρει φτερά που θυμίζουν τη σχέση του με τον αέρα, ίσως και ότι από αυτόν γεννήθηκαν οι βίαιοι άνεμοι. Ποτέ όμως δεν παρουσιάζεται τρισώματος, ώστε να αναγνωρίζεται ως τέτοιος από τους συγχρόνους παρατηρητές. Ο Τυφών έχει μόνο ένα σώμα, ανθρώπινο από τη μέση και πάνω, φιδίσιο από τη μέση και κάτω

Η Höckmann θεώρησε ότι ο Αθηναίος γλύπτης συνέλαβε τρίμορφη την απόδοση του Τυφώνα για να δηλώσει την εξ ολοκλήρου μεταμόρφωσή του σε φωτιά και αέρα. Ωστόσο ο Ησιόδος που περιγράφει τη μάχη λειί ότι από τον Τυφώνα εξέρχονταν άνεμοι και φωτιά κατά τον ίδιο τρόπο που έριχνε ο Ζευς τις αστραπές και τους κεραυνούς, και όχι ότι ο ίδιος μεταμορφωνόταν σε αυτά τα στοιχεία και μάλιστα εξ ολοκλήρου. *Καῦμα δ' ὑπ' ἀμφοτέρων κάτεχεν ἰοειδέα πόντον / βροντῆς τε στεροπῆς τε πυρός τ' ἀπὸ τοῖο πελώρου / [πρηστήρων ἀνέμων τε κεραυνοῦ τε φλεγέθοντος]*<sup>190</sup>. Η Höckmann επί πλέον φαίνεται να μη λαβαίνει υπόψη το χιαστό σχήμα με τη χρήση του οποίου αποδίδονται στο ησιόδειο απόσπασμα (αν είναι αρχικός και ο τελευταίος στίχος) οι πολεμικές ενέργειες των δύο μονομάχων που

<sup>187</sup> Αναφέρεται επίσης και ως *ἐκατόγκρανος* (Πινδ. Πυθ. Η 16), *ἐκατογκέφαλος* (Πινδ, Πυθ. Δ 5), *ἐκατογκάρανον* (Αισχ. Προμ. Δεσμ. 365)

<sup>188</sup> Ησιόδ. Θεογ. 836-838, 868.

<sup>189</sup> Για την παράσταση της υδρίας ο Schuchhardt (1935/36) 89, γράφει χαρακτηριστικά ότι η μορφή του Δία μπορεί να εκληφθεί ως ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απόδοση εκείνης που συμπληρώνεται προστά από τον «Τρισώματο». Το θέμα όμως που αποδίδεται στην υδρία δεν ταυτίζεται κατανάγκη με αυτό της εναέτιας σύνθεσης.

<sup>190</sup> Ησιόδ. Θεογ. 844-846.

έχουν αποτέλεσμα τον δυνατό καύσωνα. Συνδέει λανθασμένα το κεραυνοῦ τε φλεγέθοντος με το πυρός ἀπὸ τοῦ πελώρου, πρηστήρων ἀνέμων τε αφήνοντας για το θεό μόνο τη βροντή και την αστραπή. Έτσι υποθέτει ότι ο γιος της Γης χρησιμοποιεί ενάντια στο Δία τη φωτιά, τον άνεμο και τον κεραυνό ταυτίζοντας τα τρία αυτά στοιχεία με τα σύμβολα που φέρει στα χέρια του ο «Τρισώματος δαίμων» ως σηματοδοτήσεις των όπλων του Τυφώνα. Όμως η βροντή και η αστραπή εμφανώς συνοδεύουν τον κεραυνό που είναι το κατεξοχήν όπλο του Δία<sup>191</sup>. Αυτόν εκτοξεύοντας νικά σύμφωνα με τη διήγηση τον αντίπαλό του. Ζεὺς δ' ἐπὶ οὖν κόρθυνεν ἔόν μένος, εἴλετο δ' ὄπλα, / βροντήν τε στεροπήν τε καὶ αἶθαλόεντα κεραυνόν, / πλήξῃσ' ἀπ' Ὀλύμπιο ἐπάλμενος ἀμφὶ δὲ πάσας / ἔπρεσε θεσπεσίας κεφαλᾶς δεινοῦ πελώρου.<sup>192</sup> Προφανώς δεν μπορεί να γίνεται λόγος για σχέση του Τυφώνα με τον κεραυνό.

Δεν αποτελεί επίσης ισχυρό επιχείρημα η αναφορά από τον Brückner και την Höckmann στον όρο του Ευριπίδη *τρισωμάτων Τυφώνας*<sup>193</sup>, ως απόδειξη ότι ο Τυφών ήταν γνωστός με αυτό το επίθετο. Οι σύγχρονες εκδόσεις της τραγωδίας δεν συμφωνούν ως προς την αποκατάσταση του εν λόγω στίχου. Συναντάται και ως *πελωρίου Τυφώνας*<sup>194</sup> ή και (το μόνο σωστό) *τρισωμάτων Γηρυόνας*<sup>195</sup>. Από τη στιγμή που ο Τυφών δεν περιγράφεται σε άλλη πηγή ως τρίμορφη ύπαρξη<sup>196</sup> είναι επισφαλές να εκλαμβάνεται το στοιχείο αυτό ως χαρακτηριστικό γνώρισμά του (και συγχρόνως να υποτίθεται σύγκρουσή του με τον Ηρακλή που δεν την υπαινίσσεται καμιά άλλη πηγή επίσης). Επιπλέον μοιάζει υπερβολικός ο ισχυρισμός ότι ο Ευριπίδης εμπνεύστηκε την έκφρασή του από ένα εναέτιο σύμπλεγμα που είχε δημιουργηθεί ενάμισυ περίπου αιώνα νωρίτερα, όταν μάλιστα η οικοδομική εικόνα της Ακρόπολης είχε μεταβληθεί εξ ολοκλήρου μετά την καταστροφή του 480.

Το τελευταίο επιχείρημα της Höckmann κατά το οποίο η εναέτια μορφή βρίσκεται σε στάση πάλης όπως στις αντίστοιχες ανάγλυφες παραστάσεις της Ολυμπίας, δεν μπορεί να αποτελέσει ενισχυτικό στοιχείο της άποψής της. Η μορφή έχει θεωρηθεί περισσότερο ειρηνική παρά πολεμική<sup>197</sup>. Εξάλλου ο χαρακτηρισμός της διάθεσης της μορφής, όταν δεν δηλώνεται με συγκεκριμένα στοιχεία εναπόκειται στην υποκειμενική γνώμη του μελετητή.

Είναι φανερό ότι από την αποδοχή ή όχι της ταύτισης του «Κυανοπώγωννα» εξαρτάται και η αποκατάσταση του Δία στα αριστερά του, όταν μάλιστα το σωζόμενο τμήμα βραχίονα με το ιμάτιο επιτρέπει τη συμπλήρωση της μορφής με τον τρόπο που συνηθίζεται να εικονογραφείται<sup>198</sup>. Η Höckmann ερμηνεύει την παράσταση του Δία που παλεύει για την οριστική εγκαθίδρυση της εξουσίας του ως εμφάνιση του Διός Πολιέως που λατρευόταν στην Ακρόπολη πριν τον 6ο αιώνα στα μέσα περίπου του οποίου καθιερώνεται κυρίαρχα η λατρεία της Αθηνάς σε συνδυασμό με την διοργάνωση των Μεγάλων Παναθηναίων<sup>199</sup>. Πράγματι η παρουσία του Δία στην

<sup>191</sup> Όταν αναφέρεται στη μορφή του Δία που αποκαθιστά μπροστά από τον «Τρισώματο», τον περιγράφει και εκείνη να κρατά τον κεραυνό, το χαρακτηριστικό σύμβολο που φέρει σε όλες τις παραστάσεις του.

<sup>192</sup> Ησιόδ. Θεογ. 853-856.

<sup>193</sup> Έκδοση Bude 1959 και G.W. Bond, Oxford 1981.

<sup>194</sup> Βλ. σχόλια στην έκδοση Oxford, στ. 1271-2. Επίσης Commentary 384, όπου αναφέρεται ότι ο Wilamowitz γράφει αρχικά *πελωρίου* ακολουθώντας το απόσπασμα του Πλούταρχου, Ηθικά 341E, αργότερα όμως διορθώνει *τρισωμάτων* επηρεασμένος από τον «Τρισώματο δαίμονα» της Ακρόπολης.

<sup>195</sup> A.S. Way Heinemann, 1950. Ευριπ. Ηρακ. Μαιν.

<sup>196</sup> Όπως επισημάναμε ο Τυφών χαρακτηρίζεται εκατονκέφαλος. Ως κατεξοχήν τρισώματος ή τρικέφαλος αναφέρεται ο Γηρυόνης. Στη Θεογονία, στ.287 ονομάζεται *τρικέφαλος*. Ο Απολλόδωρος, II 5, 10 γράφει *Γηρυόνης Χρυσάορος και Καλλιρρόης ... τριών ἔχων ἀνδρῶν συμφυῆς σῶμα, συνηγμένον εἰς ἓν κατὰ τὴν γαστέρα, ἐσχισμένον δὲ εἰς τρεῖς ἀπὸ λαγόνων τε καὶ μηρῶν*. Βέβαια σε καμιά περίπτωση δεν σχετίζεται αυτή η περιγραφή με την εναέτια υβριδική τρισώματη μορφή.

<sup>197</sup> Όλα τα άλλα όντα με τα οποία ταύτιστηκε ο «Τρισώματος» είναι ειρηνικές υπάρξεις.

<sup>198</sup> Όπως αναλύει η Höckmann (1991) 52.

<sup>199</sup> Για τα Μεγάλα Παναθήνια βλ. Simon (1983) 55-71.

Ακρόπολη είναι ιδιαίτερα ισχυρή<sup>200</sup>. Επίσης οι συγγενικοί δεσμοί που κατά τη θεωρία της συνδέουν τον πατέρα των θεών, την Πολιούχο και τον Ηρακλή δεν έρχονται σε αντίθεση με τη μυθολογική παράδοση. Όμως αυτά τα δύο δεδομένα είναι αόριστα και μη ικανά να οδηγήσουν στους συγκεκριμένους λόγους για τους οποίους δημιουργήθηκαν τα δύο συμπλέγματα της εναέτιας σύνθεσης. Η Αθηνά είναι η κόρη του Δία και η διάδοχός του στον Ιερό Βράχο. Από αυτό όμως δεν συνάγεται ούτε ότι ο ναός τον οποίο κοσμούσε το εναέτιο ήταν αφιερωμένος στην Πολιάδα, ούτε ασφαλώς ότι στη δεξιά πλευρά του αετώματος παριστανόταν η μάχη του Δία με τον Τυφώνα. Επιπλέον ο Ηρακλής μπορεί να είναι πράγματι ευνοούμενος της Αθηνάς, αυτή όμως προστατεύει εν γένει όλους τους ήρωες. Τέλος ο Ζeus, η Αθηνά και ο Ηρακλής εμφανίζονται πράγματι ως κύρια τριάδα στην αττική Γιγαντομαχία<sup>201</sup>. Το θέμα όμως αυτό θα εικονισθεί ως εναέτια σύνθεση στο δεύτερο μισό του αιώνα και είναι πολύ αμφίβολο ότι το σύμπλεγμα του «Τρισώματος» χρονολογείται στη δεκαετία του 550/540, όταν όλοι οι ερευνητές εκτιμούν ότι τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του τοποθετούν μεταξύ 580 και 570<sup>202</sup>. Άλλωστε στην παράσταση που εξετάζεται εδώ δεν υπάρχει καμιά πραγματική αναφορά στη Γιγαντομαχία, ούτε κάποιο στοιχείο επιτρέπει την εικασία ότι πρόκειται για τη συμβολική εμφάνιση της εμπλεκόμενης θεϊκής τριάδας. Αριστερά της εναέτιας σύνθεσης τοποθετείται μια μυθική σκηνή πάλης που δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ταυτίζεται με άθλο του Ηρακλή. Δεξιά παριστάνεται ένας δαίμονας του οποίου η αναγνώριση είναι εντελώς αμφίβολη, και πολύ περισσότερο αμφίβολη είναι εκείνη της μορφής που στεκόταν μπροστά του. Επιπλέον, όπως έχει ήδη επισημανθεί, τίποτε δεν αποδεικνύει ότι το συγκεκριμένο αέτωμα κοσμούσε το ναό της Αθηνάς.

Η θεωρία της Höckmann σχετικά με τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε η μυθική πάλη για να κοσμήσει αέτωμα ναού της Ακρόπολης δεν στηρίζεται σε πραγματικά δεδομένα. Δικαιολογεί την απόδοσή της βασιζόμενη σε συμπεράσματα που μπορούν να συναχθούν από τη μελέτη της τοπικής λατρείας, όμως ο σύγχρονος του έργου παρατηρητής δεν ήταν προφανώς αναγκασμένος να επιδίδεται σε μυθολογικές και φιλολογικές αναλύσεις προκειμένου να κατανοήσει το περιεχόμενο του γλυπτού διακόσμου του ναού.

**2. Τυφών και Ηρακλής.** Ο Brommer<sup>203</sup> θεωρεί δεδομένη την ταύτιση του «Τρισώματος» με τον Τυφώνα, όπως είχε υποστηριχθεί από την ως τότε έρευνα, χωρίς να προχωρά στην αιτιολόγηση της θέσης. Περιορίζεται μόνο στην έκθεση των λόγων για τους οποίους απορρίπτει τις δύο ερμηνείες που είχαν διατυπωθεί ως την εποχή του, δηλαδή η αναγνώριση είτε ενός θαλάσσιου δαίμονα είτε των αττικών Τριτοπατόρων<sup>204</sup>. Τονίζει ότι η φιδίσια ουρά προσδίδει οπωσδήποτε χθόνιο και όχι θαλάσσιο χαρακτήρα. Όσο για τους Τριτοπάτορες επισημαίνει ότι δεν υπάρχει κανένα παράδειγμα εικόνισής τους στην τέχνη και επομένως η ξαφνική εμφάνισή τους στην Ακρόπολη θα ήταν παράδοξη. Έτσι δέχεται ότι ο Τυφών ως δαίμονας της γης και του αέρα είναι ο μόνος που μπορεί να αναγνωρισθεί στο εναέτιο. Βασιζόμενος όμως στο στίχο του Ευριπίδη τοποθετεί στη θέση του αντιπάλου του τον Ηρακλή και όχι τον Δία. Με αυτό τον τρόπο αποπειράται να συσχετίσει θεματολογικά τις δυο γωνιαίες συνθέσεις του αετώματος. Υποθέτει ότι αποδίδονται

<sup>200</sup> Για τον Δία Έρκειο βλ. πιο κάτω. Επίσης Burkert (1993) 279-280. Ο Ζeus Πολιεύς προστατεύει την πόλη, όπως ο Ζeus Βουλαίος τη Βουλή. Στην πραγματικότητα καμιά πόλη δεν μπορεί να εκλαμβάνει τον Δία ως αποκλειστικό πολιούχο της, γιατί βρίσκεται υπεράνω όλων των φατριών, των γενών, των δήμων και των γενών. Αυτός είναι η αρχή και από αυτόν απορρέει κάθε εξουσία.

<sup>201</sup> Beck (1984) 29.

<sup>202</sup> Την ύστερη χρονολόγηση πρότεινε πρώτος ο Boardman εξυπηρετώντας τη δική του ερμηνευτική πρόταση. Οι υπόλοιποι ερευνητές θεωρούν ότι η σύνθεση δεν μπορεί να χρονολογηθεί μετά το 570.

<sup>203</sup> Brommer (1947) 1-3.

<sup>204</sup> Βλ. πιο κάτω.

δύο άθλοι του ημίθεου. Αριστερά παλεύει με τον Τρίτωνα και δεξιά μάχεται με τον Τυφώνα.

Οι λόγοι για τους οποίους δεν φαίνεται πειστική η ταύτιση του «Τρισώματος» με τον Τυφώνα, όπως εκτέθηκαν παραπάνω, καθιστούν ανίσχυρη και την άποψη του Brommer. Ωστόσο αξίζει να σημειωθεί ότι η υπόθεση πως εικονίζεται πάλη με αντίπαλο τον Ηρακλή δεν συμβιβάζεται ούτε με την εποχή στην οποία χρονολογείται το έργο, ούτε με το εικονογραφικό περιεχόμενο της όλης σύνθεσης. Οι αρχαίοι συγγραφείς που αναφέρονται σε τέτοιο άθλο του ημίθεου, εκτός από την αμφίβολη μνεία του Ευριπίδη, είναι ο Βιργίλιος<sup>205</sup> και ο Πλούταρχος<sup>206</sup>. Οι φιλολογικές πηγές δηλαδή στις οποίες στηρίζεται η άποψη του Brommer είναι κατά πολύ μεταγενέστερες του εναέτιου. Αυτό συνεχίζει να ισχύει μάλιστα ακόμα και αν γίνει δεκτή η σχετική γραφή του στίχου του Ευριπίδη. Όπως έχει ορίσει η Θεογονία από τον πρώιμο 7ο αιώνα, εκείνος που καταβάλλει τον Τυφώνα είναι ο Κρονίδης, ο οποίος με αυτή τη νίκη κατοχυρώνει την εξουσία του πάνω σε θεούς και ανθρώπους. Και στην εικονογραφία επίσης ο δαίμονας δεν εμφανίζεται ως αντίπαλος του Ηρακλή πριν από τους Ελληνιστικούς χρόνους<sup>207</sup>. Θα έπρεπε λοιπόν για να συμφωνήσουμε με τον Brommer να δεχτούμε ότι το σύμπλεγμα αποδίδει μια ύστερη παραλλαγή του μύθου. Πράγμα πολύ δύσκολο αν όχι αδύνατο.

Επιπλέον και αν ακόμα αγνοήσουμε το χρονολογικό πρόβλημα η ερμηνεία προσκρούει σε σημαντικό εικονογραφικό δεδομένο. Είναι τελείως απίθανο να εικονίζεται σε μια και την αυτή αρχαϊκή σύνθεση το ίδιο πρόσωπο πάνω από μία φορά. Κάτι τέτοιο είναι αντίθετο με τους εικονογραφικούς κανόνες της εποχής. Είναι γνωστό ότι το φαινόμενο εμφανίζεται για πρώτη φορά στα 160 π.Χ. στη ζωφόρο του Τηλέφου στο βωμό της Περγάμου<sup>208</sup>.

**3.Νηρέυς.** Όπως έχει ήδη αναφερθεί ο Buschor<sup>209</sup> αναγνωρίζει στον «Τρισώματο» τον «Παλαιό της Θάλασσας», τον Νηρέα. Επιπλέον θεωρούσε ότι στο κέντρο παριστάνονταν οι κόρες του «γέροντος» που έτρεχαν προς τον πατέρα τους, και επομένως το τμήμα βραχίονα που σώζεται μπροστά από τη θεότητα ανήκε σε μια από αυτές. Είναι φανερό ότι προχωρά στην ταύτιση με τον Νηρέα επιχειρώντας να προσδώσει θεματική ενότητα στην όλη σύνθεση, έτσι όπως την έχει αποκαταστήσει<sup>210</sup>. Πριν καταλήξει στο συμπέρασμά του διατυπώνει μια σειρά συλλογισμών που αφορούν στα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον «Κυανοπώγωνα».

Κατ' αρχήν παρατηρεί ότι η καλοπροαίρετη, όπως πιστεύει, έκφραση των προσώπων της μορφής και οι οφιοειδείς ουρές της παραπέμπουν στον αρχαίο φιδίσιο δαίμονα που εμφανίζεται συχνά σε κορινθιακά αγγεία και σε άλλα μνημεία<sup>211</sup>. Ο δαίμονας παρουσιάζεται άλλοτε γενειοφόρος και άλλοτε αγένειος και, σύμφωνα πάντα με τον Buschor, δεν υπάρχει γι' αυτόν ένα συγκεκριμένο όνομα. Εμφανίζεται σε ποικίλες μυθολογικές σκηνές εκπροσωπώντας εκείνη τη μυθική ύπαρξη που κάθε φορά ταιριάζει στην παράσταση. Για παράδειγμα στη λάρνακα του Κυψέλου, στην Ολυμπία, ενσαρκώνει τον Βορέα που αρπάζει την Ωρείθυια: *Τέταρτα δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι... Βορέας ἐστὶν ἡρπακῶς Ὠρείθυιαν, οὐραὶ δὲ ὄφειων ἀντὶ ποδῶν ἐστὶν*

<sup>205</sup> Virg. Aen. 8 298-9. *Nec ullae facies, non terruit ipse Typhoeus / arduus arma tenens.*

<sup>206</sup> Πλουτ. Ηθ. 341Ε. *Ποίους γὰρ Τυφῶνας ἢ πελωρίους Γίγαντας οὐκ ἀνέστησεν ἀνταγωνιστὰς ἐπ' αὐτόν;*

<sup>207</sup> Hockmann (1991) 20.

<sup>208</sup> Βλ. σχετικά Stähler (1966) 161, 167, 205-208.

<sup>209</sup> Buschor (1922 B) 58-60, 106-109.

<sup>210</sup> Η αποκατάσταση του Buschor (1922) είναι προγενέστερη από εκείνη του Schuchhardt (1939).

<sup>211</sup> Ο Buschor (1922 B) 58 παραπέμπει σχετικά: München 210; Elite 111, Taf.31-32b; London B104.



αὐτῶ<sup>212</sup>. Παρόμοια στη χαλκιδική υδρία και σε χάλκινο αργειοκορινθιακό αγγείο<sup>213</sup> η ίδια μορφή δηλώνει τον Τυφώνα που καταβάλλεται από τον Δία. Αργότερα στο ίδιο σχήμα εμφανίζεται ο Κέκρωψ. Ωστόσο καμιά από τις παραπάνω υπάρξεις δεν έχει θέση στην μυθική διήγηση της πάλης του Ηρακλή με τον Τρίτωνα που κατά κοινή αποδοχή εικονίζεται στην αριστερή γωνία του αετώματος. Επιπλέον επισημαίνει ότι είναι εντελώς απίθανο να εισάγεται σε αρχαϊκή εναέτια σύνθεση ένα νέο φανταστικό μίσογενές ον. Διατυπώνοντας τις παραπάνω παρατηρήσεις συμπεραίνει ότι ο «Τρισώματος» πρέπει να ενσαρκώνει μια θαλάσσια ύπαρξη σχετική με το μυθικό επεισόδιο της αριστερής γωνίας και επιπλέον πολύ γνωστή στο ευρύ κοινό. Αυτή δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από τον θεό της θάλασσας Νηρέα του οποίου τονίζει ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την καλοπροαίρετη διάθεση<sup>214</sup>. *Νηρέα δ' ἄψευδέα καὶ ἄληθέα γείνατο Πόντος / πρεσβύτατον παίδων· αὐτὰρ καλέουσι γέροντα / οὔνεκα νημερτῆς τε καὶ ἤπιος, οὐδὲ θεμιστέων / λήθεται, ἀλλὰ δίκαια καὶ ἤπια δήνεα σῖδεν*<sup>215</sup>.

Έχοντας ταυτίσει τον «Τρισώματο» με τον Νηρέα ο Buschor προσπαθεί στη συνέχεια να ταυτίσει ως γνωρίσματα του θεού τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εναέτιας μορφής. Θεωρεί ότι η φιδίσις ουρά δεν του αποδίδεται με σκοπό να δηλωθεῖ η φύση του, αλλά η ικανότητά του να μεταμορφώνεται σε φίδι, όπως και η κόρη του Θέτις, ξεγλιστρώντας έτσι από τον επιτιθέμενο. Με αυτόν τον τρόπο εξυπηρετείται παράλληλα και ο πρακτικός σκοπός της προσαρμογής του γλυπτού στη γωνία του αετώματος<sup>216</sup>. Από την άλλη η παρουσία των φτερών εκλαμβάνεται από τον Buschor ως ένα παγιωμένο χαρακτηριστικό του αρχαίου όφεως που πολλές φορές συναντάται και σε θαλάσσιους δαίμονες και που ως εκ τούτου δεν υπάρχει λόγος να παραλειφθεῖ από τον Αθηναίο γλύπτη. Τα τρία πρόσωπα με τα ισάριθμα σύμβολα σηματοδοτούν τα επιμέρους στοιχεία στα οποία δύναται επιπλέον να μεταμορφώνεται ο «Γέρων», δηλαδή το νερό (I), τη φωτιά (II) και τον αέρα (III)<sup>217</sup>. Τελειώνοντας γράφει χαρακτηριστικά: δεν είναι καν τρισώματος, αλλά μία μορφή, ο Γέρων της θάλασσας που εμφανίζεται πολύμορφος ως «δράκων, ὕδωρ, πυρ, ἀήρ»<sup>218</sup>. Ολοκληρώνοντας το συλλογισμό του έχει περιγράψει μια εναέτια σύνθεση που ιστορεί μια ενιαία μυθολογική σκηνή: αριστερά ο Ηρακλής αντιμετωπίζει τον Τρίτωνα για να μπορέσει να του αποσπάσει το μυστικό που θα τον οδηγήσει στη χώρα των Εσπερίδων<sup>219</sup>. Κατά το πρότυπο παραστάσεων στην αγγειογραφία παρευρίσκονται στη μάχη ως θεατές ο Νηρέυς και οι κόρες του<sup>220</sup>.

Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Picard<sup>221</sup>. Στο κέντρο όμως δεν συμπληρώνει τις Νηρηίδες. Θεωρεί ότι μεταξύ του Τρίτωνα και του Νηρέα παρεμβάλλεται δέντρο, όπου κρέμεται το ιμάτιο του Ηρακλή, από το οποίο και σώζεται μικρό τμήμα<sup>222</sup>.

<sup>212</sup> Πανσ. V 19,1.

<sup>213</sup> Για το συγκεκριμένο παράδειγμα παραπέμπει στο Doublet (1892) 349, Πιν.Χ, όπου δημοσιεύεται θραύσμα χάλκινου αγγείου με παράσταση Δία και Τυφώνα. Για την περιγραφή βλ. στο ίδιο 352-353. Επίσης Roscher, LGRM «Typhoeus-Typhon» 1452.

<sup>214</sup> Buschor (1922 B) 59.

<sup>215</sup> Ησιοδ. Θεογ. 233-236.

<sup>216</sup> Δέχεται επίσης την αποκατάσταση των φιδιών που φύονται από τους ώμους όπως τα είχε αποκαταστήσει ο Heberdey (1919) 63κ.π.

<sup>217</sup> Τα σύμβολα ερμήνευσε πρώτος έτσι ο Heberdey (1919) 57-60.

<sup>218</sup> Buschor (1922 B) 60.

<sup>219</sup> Τη συνολική σύνθεση τη χρονολογεί στην εποχή του Εργότιμου και του Κλειτία (σ.56).

<sup>220</sup> Buschor (1922 B) 58. Την ίδια άποψη για την αποκατάσταση του κεντρικού τμήματος έχουν ο Wiegand (1904) 72κ.π., 88κ.π., 214κ.π. και Heberdey (1919) 15. Προτείνεται πριν από τη μελέτη του Schuchhardt. Κατόπιν ομόφωνα γίνεται αποδεκτή η δική του. Με τον Νηρέα ταυτίζει τον «Τρισώματο» και η Μπρούσκαρη (1974) 39, και υποθέτει ότι αριστερά του υπήρχε τρέχουσα μορφή που την καλωσόριζε η I υψώνοντας το δεξί χέρι. Επίσης βλ. Prokouriou (1965) 113

<sup>221</sup> Picard (1935) 598.

<sup>222</sup> Η αποκατάσταση του Picard προσκρούει σε ένα βασικό εικονογραφικό κανόνα της εποχής. Στοιχεία της φύσης αποδίδονται μόνο όταν είναι απαραίτητα για τη διαφώτιση της μυθικής δράσης και δεν έχουν ποτέ διακοσμητικό χαρακτήρα. Το δέντρο στην προκειμένη περίπτωση όχι μόνο δεν

Η αναγνώριση του Νηρέα στον «Τρισώματο» επιδέχεται πολλά ερωτηματικά. Στο πρώτο μέρος του άρθρου του ο Buschor αναφέρει ότι ένας από τους λόγους που αναγνωρίζεται στην αριστερή πλευρά του αετώματος ο Τρίτων να καταβάλλεται από τον Ηρακλή είναι το ότι στις αρχές του βου αιώνα διακρίνονται στην εικονογραφική τους απόδοση οι μορφές των δύο θαλάσσιων θεοτήτων. Ο Τρίτων παριστάνεται με σώμα ανθρώπου και ουρά ψαριού και ο Νηρέας ως «γέρων», όπως τον περιγράφει ο Ησίοδος<sup>223</sup>. Στην αριστερή σκηνή ακολουθείται πράγματι ο εικονογραφικός τύπος που καθιερώνεται στην αγγειογραφία. Όμως δεξιά αποδίδεται κάτι εντελώς διαφορετικό από την αντίστοιχη μορφή που δηλώνει την ίδια εποχή τον Νηρέα. Η αντίφαση δεν φαίνεται να απασχολεί τον Buschor που φαίνεται να έχει προαποφασίσει την ταύτιση του «Κυανοπώγωνα» έχοντας εξ αρχής δεχτεί, ότι ολόκληρη η σύνθεση αποδίδει τη συγκεκριμένη διήγηση<sup>224</sup>. Ωστόσο σε καμιά παράσταση ο *ἄλιος γέρων* δεν έχει το σχήμα οφιοειδούς τρισώματος δαίμονα. Αν είναι απίθανο να εισάγεται στην αρχαϊκή πλαστική ένα άγνωστο μίξογενές ον, όπως ο ίδιος αναφέρει<sup>225</sup>, είναι ακόμη πιο απίθανο να αποδίδεται μια γνωστή εικονογραφικά μυθική ύπαρξη με εντελώς διαφορετική μορφή, που κανένας δεν θα ήταν έτσι σε θέση να αναγνωρίσει.

Εντούτοις ο Buschor λαβαίνοντας ως δεδομένη την υπόθεσή του προχωρά στην προσπάθεια της απόδειξής της. Ξεκινά με τον ισχυρισμό ότι η καλοπροαίρετη διάθεση και οι φιδίσιες ουρές του «Τρισώματος» σχετίζονται με τη φύση του αρχέγονου φιδιού το οποίο στην εικονογραφία εμφανίζεται με το όνομα του δαίμονα που απαιτεί κάθε φορά η παράσταση. Όμως η οφιοειδής μορφή δεν δίνεται σε κάθε αρχέγονη θεότητα, αλλά σε εκείνες για τις οποίες έπρεπε να προβληθεί η χθόνια φύση τους, που δεν ήταν καθόλου απαραίτητο να χαρακτηρίζονται και από αγαθή διάθεση<sup>226</sup>. Ο Νηρέας, αν και γεννάται από τη Γη συνδέεται με τη θάλασσα ως γιος του Πόντου<sup>227</sup>. Είναι ένας *ἄλιος γέρων* γεμάτος γνώση και φρόνηση, που όχι μόνο δεν του ταιριάζουν τα χαρακτηριστικά της χθόνιας φύσης, αλλά στην εποχή αυτή έχει καταλήξει να εικονίζεται με ανθρώπινο σχήμα, ίσως δηλωτικό του κρίσιμου γνωρίσματός του, της σοφίας. Εξάλλου μια οφιοειδής ύπαρξη σε αέτωμα της αθηναϊκής ακρόπολης είναι πιο φυσικό και για μας και για τον αρχαίο θεατή να παραπέμπει στον γηγενή Ερεχθέα μάλλον, παρά στον θαλάσσιο Νηρέα.

Η ερμηνεία των τριών σωμάτων με τα αντίστοιχα σύμβολα ως δήλωση της ικανότητας για μεταμόρφωση προβάλλεται από όλους όσοι θεωρούν τον «Κυανοπώγωνα» ενιαία δαιμονική υπόσταση. Πρόκειται για χαρακτηριστικό που δεν αφορά μόνο στον Νηρέα. Όλες οι αρχαίες θεότητες έχουν την τάση να μεταμορφώνονται σε στοιχεία της φύσης ή ζώα<sup>228</sup>. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι στην εναέτια μορφή τονίζεται φανερά μια ιδιαίτερη σχέση με τον αέρα ή τον ουρανό, που δηλώνεται με τη μορφή ΙΙΙ που και φέρει φτερά και κρατεί πουλί. Όμως ο Νηρέας δεν φαίνεται να συνδέεται ως μυθική προσωπικότητα άμεσα με αυτό το στοιχείο, ώστε να δηλώνεται emphaticά ως κύριο γνώρισμά του, περισσότερο μάλιστα από το νερό στο οποίο ζει και μεταμορφώνεται.

---

είναι απαραίτητο, αλλά είναι και εντελώς άσχετο, αφού το επεισόδιο διαδραματίζεται στη θάλασσα. Ασφαλώς δεν μπορεί να βρίσκεται εκεί ούτε και ως διαχωριστικό μεταξύ των δύο σκηνών, ακριβώς επειδή τότε θα είχε διακοσμητικό χαρακτήρα.

<sup>223</sup> Θεογ. 234. *αὐτὰρ καλέουσι γέροντα.*

<sup>224</sup> Buschor (1922 B) 58.

<sup>225</sup> Στο ίδιο, 59.

<sup>226</sup> Ο Τυφών τον οποίο φέρει και ο Buschor ως παράδειγμα, όχι μόνο δεν είναι καλοπροαίρετος, αλλά σκορπά τον φόβο και τον τρόμο.

<sup>227</sup> Ελληνική Μυθολογία 2, 17, 88.

<sup>228</sup> Ελληνική Μυθολογία 1, 88.

**4.Νηρέυς και Ηρακλής.** Την ταύτιση του «Τρισώματος» με τον Νηρέα προτείνει από τους σύγχρονους ερευνητές ο Oppermann<sup>229</sup> χωρίς όμως να συμφωνεί με την παρουσία των Νηρηίδων στο κέντρο, αφού έχει μεσολαβήσει η αποκατάσταση του συνολικού εναέτιου από τον Schuchhardt. Θεωρεί, όπως και ο Brommer ότι μπροστά από τον «Κυανοπώγωνα» παριστανόταν ο Ηρακλής. Όμως δεν παλεύει με τον Τυφώνα, αλλά πλησιάζει τον Νηρέα για να τον ρωτήσει πως θα φτάσει στις Εσπερίδες. Η τριμορφία εξηγείται από τον Oppermann ως δήλωση της ικανότητας για μεταμόρφωση.

Γίνεται δηλαδή λόγος για την εικονογραφική απόδοση της διήγησης της σχετικής με το ταξίδι του Ηρακλή στην απώτερη Δύση. Ο ημίθεος αναγκάζεται να συναντήσει τους δύο σοφούς της θάλασσας, καθώς με τη γνώση τους είναι οι μόνοι που μπορούν να τον βοηθήσουν στην εκπλήρωση του σκοπού του. Δεν πρόκειται όμως για ενιαία παράσταση. Οι μυθικές πράξεις εξιστορούνται δεξιά και αριστερά, ενώ στο κέντρο του αετώματος προβάλλεται η βίαιη σκηνή της πάλης των ζώων. Ο Oppermann δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην εικόνα των λιονταριών που κατασπαράσσουν τον ταύρο ερμηνεύοντάς την ως δήλωση των καταστροφικών δυνάμεων που εξουσιάζουν και εμπνέουν τον τρόπο. Υποθέτει ότι η πάλη των ζώων και οι περιπέτειες του Ηρακλή είναι σκηνές που συνδέονται μεταξύ τους με εσωτερικές σχέσεις. Συγκεκριμένα, κλείνουν σε μια γεμάτη αντινομίες ενότητα τις αντιθέσεις ζωής και θανάτου, ιστοπέδωσης και ανοικοδόμησης.

Φαίνεται ότι ο Oppermann διατυπώνει τη θεωρία του επηρεασμένος από τον Schefold<sup>230</sup> ο οποίος ερμηνεύει τις δύο γωνιαίες συνθέσεις ως παραστάσεις πάλης του Ηρακλή με δυο θαλάσσιους δαίμονες. Συγκεκριμένα θεωρεί ότι ο ήρωας μάχεται αριστερά με τον Τρίτωνα και δεξιά με τον «γέροντα του πελάγους» στον οποίο όμως αποφεύγει να δώσει γνωστό μυθικό όνομα. Παράλληλα υποστηρίζει ότι στο κέντρο του αετώματος η βίαιη σκηνή της φύσης ενσαρκώνει τη δύναμη της Αθηνάς. Ταυτόχρονα η θεά σχετίζεται με τις πράξεις του προστατευόμενου της ήρωα δεξιά και αριστερά. Ενδεικτικά ο Schefold αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης συνδυάζει τη σημασία του άθλου του Ηρακλή με αυτή της εικόνας στο κέντρο. Ο ημίθεος αγωνίζεται ενάντια σε δυο όντα που ενσαρκώνουν φυσικές δυνάμεις. Από τη μια ο ψαρόμορφος Τρίτων παραπέμπει στη θάλασσα και από την άλλη ο τρίμορφος δαίμων, ο *άλιος δαίμων*, συνδέεται με το νερό (σώμα I), τη φωτιά (σώμα II) και τον αέρα (σώμα III). Πρόκειται για δυο αντιπάλους που δεν μπορούν να καταβληθούν και επομένως ο Ηρακλής έρχεται αντιμέτωπος με την αθανασία.

Ο Schefold υποστηρίζει ότι ο τελικός σκοπός της δημιουργίας του εναέτιου φαίνεται να είναι η απόδοση του μύθου των Εσπερίδων. Ο ίδιος επισημαίνει ότι το επεισόδιο δεν εικονογραφείται στον πρώιμο 6ο αιώνα, όπου χρονολογεί τη σύνθεση. Ωστόσο ισχυρίζεται ότι η εναέτια παράσταση στο σύνολό της αφορά στον συγκεκριμένο άθλο. Εικονίζονται δύο πάρεργα του Ηρακλή που εκτελεί κατά το ταξίδι προς την απώτερη Δύση κατά τη διάρκεια του οποίου μάχεται με στοιχεία της φύσης που ενσαρκώνονται σε θαλάσσιες θεότητες. Συνεπώς καταλήγει ότι η σκηνή δηλώνει με τον καλλίτερο δυνατό τρόπο την αφήγηση της απόκτησης των χρυσών μήλων της Ήρας, εφόσον έως τότε δεν είχε βρει άλλη εικονογραφική έκφραση. Την ίδια άποψη έχει και ο Oppermann επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι η γλυπτική απόδοση της εν λόγω διήγησης δεν είναι ανεξάρτητη από το ενδιαφέρον των Αθηναίων για την κατάκτηση του δυτικού θαλάσσιου δρόμου<sup>231</sup>.

Σχετικά με την ταύτιση του «Τρισώματος» με τον Νηρέα ο Oppermann και ο Schefold συμφωνούν με τον Buschor. Διαφωνούν μόνο ως προς τη συνολική

<sup>229</sup> Oppermann (1990) 30-31.

<sup>230</sup> Schefold (1964) 66.

<sup>231</sup> Oppermann (1990) 29. Όπως έχουμε αναφέρει και επισημαίνει και ο ίδιος, το αθηναϊκό ενδιαφέρον για τον δυτικό θαλάσσιο δρόμο τονίζει πρώτος ο Buschor.

αποκατάσταση της σύνθεσης. Ως μεταγενέστεροι συγκροτούν τη θεωρία τους βασιζόμενοι στην αποκατάσταση του Schuchhardt. Έτσι αντί για τις Νηρηίδες τοποθετούν στο κέντρο τη σκηνή με την πάλη των ζώων και αποδίδουν στον Ηρακλή το τμήμα του βραχίονα που σώζεται αριστερά του «Κυανοπώγωνα». Κατά τα άλλα δέχονται ότι εικονίζεται η περιπέτεια του Ηρακλή κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στις Εσπερίδες. Όμως ο Νηρέυς δεν κάθεται πια νηφάλιος παρακολουθώντας την πάλη που διεξάγεται στην άλλη πλευρά του αετώματος. Η σύνθεση δεν είναι ενιαία. Αριστερά και δεξιά εικονίζονται πάριες σκηνές μάχης που αναφέρονται και οι δύο στο ίδιο μυθικό επεισόδιο.

Η υπόθεση αυτή δεν συμφωνεί με τη μυθική διήγηση σύμφωνα με την οποία ο Ηρακλής πηγαίνοντας προς τη Δύση αναγκάζεται να αντιμετωπίσει όχι δύο, αλλά έναν θαλάσσιο αντίπαλο που εμφανίζεται είτε ως Νηρέυς είτε ως Τρίτων<sup>232</sup>. Το σημαντικότερο όμως μειονέκτημα της ερμηνευτικής πρότασης είναι ο ισχυρισμός ότι αποδίδεται ένα μυθικό επεισόδιο για το οποίο στην εποχή δεν υπάρχει εικονογραφία. Είναι φανερό ότι σε αυτό το σημείο υπάρχει αντίφαση. Δεν παρατηρείται στην αρχαϊκή τέχνη το φαινόμενο να συμβολίζεται και όχι να αποδίδεται σαφώς η μυθική διήγηση. Αν ο σκοπός ήταν η δήλωση του μύθου των Εσπερίδων, αυτό ακριβώς και θα παριστανόταν. Έτσι θα ήταν άμεσα αντιληπτή η σκηνή από τους θεατές χωρίς να χρειάζεται να προσφύγουν σε εικονογραφικές αναλύσεις.

Η παράσταση μάχης μεταξύ ανθρώπου και Ιχθυόμορφου δαίμονα, όπως είναι το αριστερό σύμπλεγμα, παραπέμπει άμεσα στη θάλασσα και σε μια πιθανή επιθυμία για κυριαρχία στο πέλαγος. Στη δεξιά όμως πλευρά του αετώματος πρόκειται για ένα οφιοειδές ον της γης. Το υγρό στοιχείο συμβολίζεται σε μικρότερη κλίμακα. Ήδη έχουν εκτεθεί οι λόγοι για τους οποίους δεν είναι εύκολο να ταυτισθεί μια τέτοια ύπαρξη με τον Νηρέα. Επιπλέον είναι αξιοσημείωτη η παρατήρηση της Hockmann σύμφωνα με την οποία το ιμάτιο που φαίνεται να έφερε η μορφή που συμπληρώνεται μπροστά από τον «Τρισώματο» δεν είναι ένδυμα που συνηθίζει να φορά ο Ηρακλής. Τέλος θα πρέπει να σημειωθεί ότι η άποψη του Orreman και του Schefold έρχεται σε αντίθεση, όπως και η θεωρία του Brommer, με την εικονογραφική πραγματικότητα της εποχής, σύμφωνα με την οποία δεν εμφανίζεται δεύτερη φορά το ίδιο πρόσωπο σε μία και την αυτή σύνθεση.

**5. Πρωτεύς.** Η άποψη ότι ο τρισώματος δαίμονας ταυτίζεται με τον Πρωτέα αναλύεται διεξοδικά από τον Knell, είναι όμως αρκετά παλαιότερη.<sup>233</sup> Σύμφωνα με αυτήν το εναέτιο εικονίζει τη συνάντηση του Μενέλαου με τη θαλάσσια θεότητα που κατοικεί στη Φάρο της Αιγύπτου. Ο θεός εμφανίζεται τρίμορφος για να δηλωθεί η ικανότητά του να μεταμορφώνεται. Από τον βασιλιά της Σπάρτης που βρισκόταν μπροστά του σώζεται μόνο τμήμα του βραχίονα και του ιματίου του. Ο Πρωτεύς ανήκει στον κατάλογο των αλίων γερόντων. Με αυτόν έρχεται αντιμέτωπος ο Ατρείδης και αφού τον παγιδεύσει τον αναγκάζει να του υποδείξει τον τρόπο επιστροφής του στην πατρίδα.<sup>234</sup>

Ο Knell<sup>235</sup> θεωρεί βέβαιη την απόδοση της μυθικής διήγησης στη δεξιά γωνία του αετώματος υποστηρίζοντας ότι εξυπηρετεί παράλληλα και τη θεματική ενότητα

<sup>232</sup> Σύμφωνα με τις φιλολογικές πηγές (Απολλοδ. II 5, 11. Αθην. 469d) ο αντίπαλος του Ηρακλή είναι ο Νηρέυς. Τον 6ο αιώνα η εικονογραφική παράδοση τον θέλει να παλεύει με τον Τρίτωνα. Βλ. Ελληνική Μυθολογία 4, 70, εικ.42. Επίσης Kerényi (1966) 55 για Νηρέα, 180-181 για Τρίτωνα, 415 για την πάλη του Ηρακλή.

<sup>233</sup> Knell (1990) 4κ.π., Schuchhardt (1935/36) 89 σημ.2, (1940) 22, Lapalus (1968) 108, Lullies (1979) 49.

<sup>234</sup> Ομ. Οδυσ. δ 351-370. Ευριπ. Ελ. 1-67.

<sup>235</sup> Ο.π.π. 5.

της συνολικής εναέτιας σύνθεσης. Στο κέντρο τοποθετείται η συμβολική «μυθική» εικόνα της θείκης εξουσίας και δύναμης που στη συγκεκριμένη περίπτωση παραπέμπει στην κυρία του ναού, την Αθηνά. Δεξιά και αριστερά εμφανίζονται δύο μυθολογικά θέματα στα οποία είναι δυνατόν να αναγνωρισθούν βασικά κοινά στοιχεία. Και τα δύο λαμβάνουν χώρα σε μακρινό τόπο και αναφέρονται στην προσπάθεια δύο ηρώων να αποσπάσουν μια μυστική απάντηση, καταβάλλοντας αντίστοιχα έναν αθάνατο θαλάσσιο αντίπαλο. Στη μια περίπτωση πρόκειται για τον Ηρακλή που μάχεται με τον Τρίτωνα, στην άλλη για το Μενέλαο ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με τον Πρωτέα. Ταυτόχρονα και οι δύο δέχονται την εύνοια της Αθηνάς. Επιπλέον οι θεότητες έχουν αρκετά όμοια χαρακτηριστικά. Ενσαρκώνουν δυνάμεις της θάλασσας, είναι σοφές, κατέχουν μυστικές γνώσεις και προφητική ικανότητα, ενώ είναι σε θέση να μεταβάλλονται σε άλλα όντα ή στοιχεία. Τις δυο αυτές υπάρξεις ο Knell τις ερμηνεύει ως δορυφόρους της Αθηνάς. Η ευνοϊκή τους διάθεση και η ετοιμότητα για βοήθεια είναι γνωρίσματα της Παλλάδας. Η θαλάσσια φύση τους δηλώνει τη μεγάλη έκταση της κυριαρχίας της θεάς που, μέσω των δορυφόρων της, φτάνει πάνω από το πέλαγος ως τα πέρατα της γης. Έτσι η εξουσία της πολιούχου που επιδεικνύεται στο κέντρο με μια βίαιη σκηνή της φύσης, εξαιρείται στα δυο άκρα καθώς διακηρύσσεται ότι δεν γνωρίζει σύνορα.

Ο Knell συμφωνεί με την επικρατούσα χρονολόγηση της σύνθεσης στα 570, δηλαδή στην εποχή που ακολουθεί τις μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα. Κατά συνέπεια συμπεραίνει ότι έχει ιδρυθεί μεγάλος ναός της Αθηνάς Πολιάδος στην Ακρόπολη ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα και επομένως η λατρεία της θα πρέπει να είχε αναπτυχθεί πριν από την καθιέρωση των Μεγάλων Παναθηναίων το 566/5.

Εκτός από το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά του «Τρισώματου» δεν ταιριάζουν καθόλου στη θαλάσσια φύση του *αλίου γέροντος*, δύσκολα θα μπορούσε να δεχτεί κανείς ότι οι περιπέτειες ενός Ατρείδη είναι δυνατό να κατέχουν μια τόσο εξέχουσα θέση στην αθηναϊκή ακρόπολη των αρχών του βου αιώνα. Το μυθικό επεισόδιο για το οποίο γίνεται λόγος είναι γνωστό από την Οδύσσεια. Ο Πρωτεύς παρουσιάζεται ως ενάλιος θεός που κατοικεί στη θαλάσσια περιοχή της Αιγύπτου<sup>236</sup>. Σύμφωνα με την επική διήγηση πρόκειται για σοφό υπηρέτη του Ποσειδώνα. *Πωλείται τις δευρο (στο νησί Φάρος) γέρων ἄλιος νημερτής / ἄθανατος Πρωτεύς Αιγύπτιος, ὅς τε θαλάσσης / πάσης βένθεα οἶδε, Ποσειδάωνος ὑποδμῶς*<sup>237</sup>. Στη Φάρο τον συναντά ο Μενέλαος ακολουθώντας το τέχνασμα που του έχει υποδείξει η κόρη του δαίμονα, όταν αποκλεισμένος από τους ανέμους αδυνατούσε να αποπλεύσει από το νησί και να γυρίσει στη Σπάρτη. Ο θαλάσσιος θεός είναι ο μόνος που μπορεί να του υποδείξει τον τρόπο να φύγει από το νησί. Ο «γέρος» όμως δεν είναι φιλικός με τους ανθρώπους. Έτσι ο ήρωας αναγκάζεται να παλέψει μαζί του για να τον δαμάσει. Στη διάρκεια της πάλης ο θεός επιδεικνύει όλη του την ικανότητα να μεταμορφώνεται. *Οὐδ' ὁ γέρων δολίης ἐπελήθετο τέχνης, / ἄλλ' ἦ τοι πρώτιστα Λέων γένει' ἠυγένειος, / αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς / γίγνετο δ' ὕγρον ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑπιπέτηλον*<sup>238</sup>. Ο Πρωτεύς μετασχηματίζεται λοιπόν διαδοχικά σε λιοντάρι, δράκοντα, πάρδαλη, κάπρο, νερό και δέντρο. Δεν έχει καμιά σχέση με τον αέρα ή με το πουλί, ούτε και με τη φωτιά όπως ο δαίμονας της Ακρόπολης<sup>239</sup>. Επιπλέον κανένα του γνώρισμα δεν επιτρέπει να χαρακτηριστεί ως τριπλή φύση, ώστε να δικαιολογείται η τρισώματη απόδοσή του. Ο Knell<sup>240</sup> παρόλο που επιμένει στην περιγραφή της εναέτιας μορφής και στη σχέση της με τη φωτιά, το νερό και τον αέρα δεν παραθέτει τους λόγους για τους οποίους δέχεται ότι το

<sup>236</sup> Οδυσ. δ 365, 384. Ο Ηρόδοτος II 112-120 τον αναφέρει βασιλιά της Μέμφιδας.

<sup>237</sup> Οδυσ. δ 384-386.

<sup>238</sup> Οδυσ. δ 455-458.

<sup>239</sup> Αυτό που κρατάει η μεσαία μορφή δεν αναγνωρίζεται από όλους ως σύμβολο της φωτιάς. Άλλοι το θεωρούν στάχυ. Βλ. πιο κάτω.

<sup>240</sup> Knell (1990) 4.

συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα αποδίδει τον Πρωτέα. Θεωρεί την άποψη αυτή δεδομένη και προσπαθεί να ανακαλύψει τους βαθύτερους συμβολισμούς της σύνθεσης στο σύνολό της.

Η ευρύτερη ερμηνεία στηρίζεται στην εκ των προτέρων παραδοχή ότι το αέτωμα ανήκε στο ναό της Αθηνάς και ο σκοπός του γλυπτού διακόσμου ήταν η προβολή της εξουσίας της. Χαρακτηρίζει λοιπόν την κεντρική σκηνή της πάλης των ζώων ως συμβολική εικόνα δύναμης της πολιούχου που κατοικεί στο «οίκημα» και τις γωνιαίες μορφές ως θαλάσσιους δαίμονες, δορυφόρους της θεάς. Η άποψή του όμως είναι ιδιαίτερα επισφαλής. Η πρώτη και σημαντική ένσταση έγκειται στο γεγονός ότι η ταύτιση του κτίσματος με τον ναό της Πολιάδος δεν βασίζεται σε κανένα πραγματικό στοιχείο. Πρόκειται ασφαλώς για ένα μεγάλο οικοδόμημα, προφανώς ναό, αλλά, όπως θα εκτεθεί εκτενέστερα παρακάτω, τίποτα δεν βεβαιώνει ότι ήταν αφιερωμένος στη Αθηνά. Αντίθετα τα δεδομένα του εναέτιου εικονογραφικού προγράμματος φανερώνουν μάλλον ότι δεν είχε καμιά σχέση με την κόρη του Δία. Όσον αφορά στο κεντρικό σύμπλεγμα, έχει αναλυθεί λεπτομερώς η σημασία του, καθώς και οι λόγοι που δεν επιτρέπουν τη σύνδεσή του με την Αθηνά. Δεν είναι «κυρία των αγρίων ζώων», αλλά θεά που προωθεί την πρόοδο του πολιτισμένου κόσμου. Κατά παρόμοιο τρόπο τα γωνιαία θέματα δεν αποδεικνύουν ούτε έμμεσα ούτε άμεσα την πλατιά κυριαρχία της Παλλάδας. Ως μυθικά επεισόδια φέρουν σαφώς το κοινό χαρακτηριστικό ότι αναφέρονται σε δυο ήρωες –κατά τα άλλα άσχετους μεταξύ τους- που έρχονται αντιμέτωποι με θαλάσσιες θεότητες προκειμένου να μάθουν κάποιο μυστικό που αυτές κατέχουν. Όμως η Αθηνά, πέρα από το γεγονός πως προστατεύει και τους δύο, όπως άλλωστε όλους τους ήρωες<sup>241</sup>, δεν είναι θαλάσσια θεότητα ώστε να εκλαμβάνονται ως δορυφόροι της ο Τρίτων και ο Πρωτεύς. Αυτοί οι δαίμονες των νερών συνδέονται μάλλον με τον Ποσειδώνα, τον κυρίαρχο της θάλασσας και πατέρα του πρώτου. Βέβαια η σχέση της Αθηνάς με το χώρο κυριαρχίας του Ποσειδώνα δεν είναι ανύπαρκτη. Εντάσσεται όμως στα πλαίσια της ευεργετικής για τους ανθρώπους δράσης της. Η κόρη της Μήτιδος εμφανίζεται σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης δραστηριότητας με την ιδιότητα της τεχνουργού. Ως χθόνια διδάσκει την καλλιέργεια, ως πολεμική την τέχνη του πολέμου και την εξημέρωση των αλόγων. Είναι η προστάτιδα των τεχνιτών κάθε είδους<sup>242</sup>. Ως πολυμήχανη εμπλέκεται και στο θαλάσσιο πεδίο. Διδάσκει τη ναυπηγική τέχνη και τη ναυσιπλοία και επεμβαίνει για να σώζει τους ναυαγούς. Όμως, όπως ενδεικτικά σημειώνουν οι Vernant-Detienne «όλες οι παρεμβάσεις της αφορούν στον τιμονιέρη, τη δραστήρια συμμετοχή του στη ναυσιπλοία, την πανούργα και έντεχνη νόησή του, μέσα στην οποία η κόρη του Δία μπορεί εύκολα να διακρίνει την αντανάκλαση της ίδιας της της μήτιδος»<sup>243</sup>. Η Αθηνά δεν έχει θαλάσσια φύση και δεν σχετίζεται με τα όντα που κατοικούν στο πέλαγος. Δεν θα μπορούσαν επομένως τέτοιες υπάρξεις να χρησιμοποιηθούν ως σύμβολα της «απέραντης κυριαρχίας της».

Εκτός τούτων τόσο ο «Τρίτων» όσο και ο «Πρωτεύς» δεν εμφανίζονται αυτόνομα ως υποστάσεις που σκοπό έχουν να πλαισιώσουν απλώς την κεντρική σκηνή, την ενσάρκωση δηλαδή της θεότητας σύμφωνα με τη θεωρία του Knell. Αντιθέτως βρίσκονται και οι δύο σε δράσεις παραπέμποντας σε δύο διαφορετικές μεταξύ τους μυθικές διηγήσεις. Δεν είναι επομένως λογικοφανές να τους αποδοθεί ο ρόλος των δορυφόρων που υπερτονίζουν τη θεική δύναμη. Εδώ περιγράφονται τα

<sup>241</sup> Kerényi (1966) 128.

<sup>242</sup> Οι Vernant-Detienne (1993) 243, σημειώνουν χαρακτηριστικά: «Στους περισσότερους τομείς όπου ασκείται η δράση της Αθηνάς, ορισμένα ιερωτικά δεδομένα, μυθικές διηγήσεις και εικονιστικές παραστάσεις μας επιτρέπουν να συλλάβουμε μια κατά προσέγγιση εικόνα αυτής της θεικής δύναμης, είτε πρόκειται για τη δεινή πολεμική θεά με το χάλκινο μάτι, είτε για τη δαμάστρια των αλόγων που εφηύρε το χαλινάρι, είτε για την πολύπειρη τεχνουργό του αργαλειού».

<sup>243</sup> Vernant-Detienne (1993) 26. Γενικότερα βλ. την ανάλυση της σχέσης της Αθηνάς με τη θάλασσα στο κεφάλαιο «Η θαλάσσια Κορώνη» στις σ. 244-289.

κατορθώματα μάλλον δύο ηρώων και κατά συνέπειαν αυτοί είναι που προβάλλονται. Τέλος είναι αξιοπερίεργο το ότι ο Knell αναφέρει ως κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των θαλάσσιων θεοτήτων και της Παλλάδας την ευνοϊκή διάθεση και την ετοιμότητα για βοήθεια. Αν η Αθηνά είναι άξια ενός τέτοιου χαρακτηρισμού, ο Τρίτων και ο Πρωτεύς κάθε άλλο είναι παρά ευγενικοί με τους επισκέπτες τους. Ο Ηρακλής και ο Μενέλαος πρέπει να διεξάγουν μάχη για να τους αναγκάσουν να φανερώσουν το μυστικό τους. Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η εξιστόρηση της συνάντησης του Μενέλαου με τον Πρωτέα δεν μπορεί να έχει θέση στο αττικό αέτωμα, όχι μόνο γιατί το εικονογραφικό σχήμα της τρισώμης μορφής δεν αποδίδει τα γνωρίσματα του θεού, αλλά και διότι κανένα στοιχείο δεν αιτιολογεί την παρουσία μιας τέτοιας παράστασης στην αθηναϊκή ακρόπολη.

**6. Βριάρεως Αιγαίων.** Στα πλαίσια των ερμηνειών που ταυτίζουν τον «Τρισώματο» με κάποια θαλάσσια ύπαρξη ο Petersen θεώρησε πιθανή την παράσταση του Αιγαίωνα Βριάρεω, ενός από τους Εκατόγχειρες<sup>244</sup>. Η πρότασή του στηρίζεται στη συσχέτιση των χαρακτηριστικών της θεότητας με εκείνα της εναέτιας μορφής. Ο Βριάρεως είναι γιος της Γης, ζει στον Ωκεανό και ως πατέρας του αναφέρεται άλλοτε ο Ουρανός, άλλοτε ο Κρόνος και άλλοτε ο Ποσειδών<sup>245</sup>. Ο «Τρισώματος» κατά τον Petersen είναι ένας δαίμονας της θάλασσας με φτερά και φιδίσια ουρά<sup>246</sup>, γνωρίσματα που δεν έρχονται σε αντίθεση με τη φύση του Αιγαίωνα Βριάρεω. Υποστήριξε μάλιστα πως ο τελευταίος εικονίζεται στο αέτωμα ως κυριάρχος της γης, της θάλασσας και του ουρανού, ενώ συγχρόνως η παρουσία του παραπέμπει στην Τιτανομαχία, αφού αυτός ήταν που προστάτευσε με τη δύναμή του τον Δία και τον βοήθησε να νικήσει τους αντιπάλους του.

Κατά τον Petersen η συνολική σύνθεση παρουσιάζει στα αριστερά τη σκηνή πάλης μεταξύ Ηρακλή και Τρίτωνα υπαινικισσόμενη κατ' αυτόν τον τρόπο τη διαμάχη της Αθηνάς με τον Ποσειδώνα και στα δεξιά την εικόνα ενός ισχυρού συμμάχου του Δία. Προφανώς και για τον Petersen ο εναέτιος διάκοσμος σχετίζεται με την επικράτηση της Παλλάδας, αλλά και με τον πατέρα των θεών, τον αρχαιότερο πολιούχο της Αθήνας. Όπως και στην περίπτωση του Τυφώνα πρόκειται και εδώ για αγώνα του Δία για την εγκαθίδρυση της κυριαρχίας του. Ωστόσο η άποψη αυτή δεν βρήκε την ίδια απήχηση με την προηγούμενη. Ο ίδιος ο Petersen δεν επιμένει στην υποστήριξη της θεωρίας και δεν παραλείπει να επισημάνει, ότι η ερμηνεία του φτερωτού φιδίσιου δαίμονα είναι τελικά αβέβαιη.

Ο Βριάρεως ανήκει στον κατάλογο των θεών που κατοικούν στα βάθη της θάλασσας. Αδέλφια του αναφέρονται ο Κόττος και ο Γύης. Πρόκειται για τους τρεις ισχυρούς γιους της Γης και του Ουρανού με τα εκατό χέρια και τα πενήντα κεφάλια<sup>247</sup> που έλαβαν μέρος στην Τιτανομαχία πολεμώντας στο πλάι των Ολύμπιων<sup>248</sup>. Μετά τη νίκη οι Εκατόγχειρες κατοικούν *ἐπ' Ὠκεανοῖο θεμέθλοις*<sup>249</sup>. Φαίνεται όμως ότι ο Βριάρεως διακρίνεται από τους αδελφούς του. Στην Ιλιάδα

<sup>244</sup> Petersen (1907) 32-33.

<sup>245</sup> Ησιοδ. Θεογ. 147. Ευσταθ, Σχολ. Ιλ. Α 402, 124.

<sup>246</sup> Φτερωτός οφιοειδής θεός της θάλασσας, χωρίς να του αποδίδεται συγκεκριμένο όνομα, έχει χαρακτηριστεί ο «Τρισώματος» και μεταγενέστερα: Gerke (1938) 251, εικ.18-19.

<sup>247</sup> Ησιοδ. Θεογ. 147-154.

<sup>248</sup> Ησιοδ. Θεογ. 617-663, 713-724. Κατά την αφήγηση η Γη αποκαλύπτει στους θεούς, ότι δεν θα νικήσουν τους Τιτάνες, αν δεν καλέσουν σε βοήθεια τους Εκατόγχειρες. Έτσι ο Ζευς τους ανέσυρε από τα βάθη της γης όπου ήταν φυλακισμένοι και τους έκανε συμμάχους του. Οι τελευταίοι με τα τριακόσια χέρια τους εκσφενδόνιζαν ενάντια στους Τιτάνες ισάριθμους βράχους και τους γκρέμιζαν κάτω από τη γη.

<sup>249</sup> Ησιοδ. Θεογ. 816.

εμφανίζεται μόνος με την προσωνομία Αιγαίων<sup>250</sup>. Είναι γιος του Ποσειδώνα<sup>251</sup> και δυνατός σύμμαχος του Δία<sup>252</sup>, αφού μπορούσε να καλύψει τον ήλιο με τα εκατό του χέρια.<sup>253</sup> Οι περιγραφές ωστόσο των αρχαίων πηγών δεν οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η θεότητα είχε ως χαρακτηριστικό της γνώρισμα την τριμορφία. Πρόκειται για έναν Εκατόγχειρα του οποίου ο χώρος κυριαρχίας δεν είναι καθόλου ξεκάθαρος. Παρουσιάζεται ως αδελφός των Τιτάνων που μαζί με τους άλλους δύο ομοίους του φυλακίζεται από τον Κρόνο στα έγκατα της γης<sup>254</sup>. Έρχεται στον Όλυμπο για να παρασταθεί στον Δία κατ' εντολή της μητέρας του ή της Θέτιδας σύμφωνα με την Ιλιάδα. Ως Αιγαίων εμφανίζεται μόνο στην Ιλιάδα και ως ενάλιος δαίμων μόνο στον Ευστάθιο: *οὐ γὰρ ἐκ τῶν ἀπὸ Ταρτάρου Τιτάνων ὁ Βριάρεως, ἀλλὰ δαίμων, φασί, θαλάσσιος*<sup>255</sup>.

Θα μπορούσε ίσως να ισχυρισθεί κανείς ότι ο αρχαίος αυτός δαίμονας σχετίζεται με τη γη, αφού από την Γη γεννάται, με τη θάλασσα, αφού αναφέρεται ως «θαλάσσιος», αλλά και με τον ουρανό από τη στιγμή που ανεβαίνει στον Όλυμπο έχοντας επιπλέον την ικανότητα να υπερισχύσει του ήλιου. Εντούτοις τα παραπάνω στοιχεία συνάγονται μάλλον ως πιθανά συμπεράσματα φιλολογικής ανάλυσης των πηγών και δεν αποτελούν δεδομένα χαρακτηριστικά του Βριάρεω. Τίποτα δεν υπονοεί μια τυχόν τριπλή υπόστασή του. Τέλος δεν φαίνεται να έχει σχέση ούτε με την τέχνη ούτε με τη λατρεία της Αττικής και επομένως δύσκολα θα μπορούσε να αιτιολογηθεί η παρουσία του σε αέτωμα της ακρόπολης της Αθήνας.

Οι έξη θεωρίες που εκτέθηκαν ως εδώ συγκροτούν την πρώτη κατηγορία των απόψεων σύμφωνα με τις οποίες η εναέτια μορφή ερμηνεύεται ως ενιαία υπόσταση.

**7. Τρεις άνεμοι.** Η Benton αντίθετα με όσα εκτέθηκαν πιο πάνω δεν αντιλαμβάνεται τον «Κυανοπώγωνα» ως τρίμορφο όν, αλλά βλέπει σε αυτόν τρεις διακριτές υπάρξεις στενά δεμένες μεταξύ τους<sup>256</sup>. Θεωρεί ότι αντιπροσωπεύει τρεις ευεργετικούς ανέμους, τον Ζέφυρο, τον Σκίρωνα και τον Βορέα. Ο πρώτος, ο δυτικός, ταυτίζεται με τη μορφή III που φέρει φτερά και κρατά πουλί. Ο δεύτερος, ο βορειοδυτικός, δηλώνεται με το σώμα II που κρατά στάχυ, όπως ερμηνεύει το αντίστοιχο αντικείμενο επισημαίνοντας ότι ο Σκίρων ευνοούσε την καρποφορία των σπαρτών. Ο τρίτος, ο βόρειος άνεμος, αντιπροσωπεύεται με τη μορφή I που επιδεικνύει στο αριστερό της χέρι το σύμβολο του νερού, γιατί σύμφωνα με αυτή τη θεωρία αυτός φέρνει τη γονιμοποιό βροχή. Οι οφιοειδείς ουρές επιλέγονται σύμφωνα με την Benton για να δηλώσουν ένα κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ ανέμου και φιδιών. Το φίδι έχει την ιδιότητα να εξαφανίζεται τόσο ξαφνικά ώστε να «αναρωτιέται κανείς αν πράγματι ήταν εκεί».<sup>257</sup> Το ίδιο συμβαίνει και με τον αέρα.

Είναι δύσκολο, αν όχι απίθανο να φανταστεί κανείς το σκοπό που θα εξυπηρετούσε η παρουσία των τριών αυτών ανέμων σε αέτωμα της αθηναϊκής ακρόπολης. Είναι επίσης άξιο απορίας το πως θα αναγνώριζαν οι σύγχρονοι θεατές

<sup>250</sup> Ιλ. Α 403-404: *ὄν Βριάρεων καλέουσι θεοί, ἄνδρες δὲ τε πάντες / Αἰγαίων(α).*

<sup>251</sup> Ευσταθ. Σχολ. Ιλ. Α 401-404, 122.

<sup>252</sup> Ομ. Ιλ. Α 396-406. Όταν η Ήρα, ο Ποσειδών και η Αθηνά προσπάθησαν να αιχμαλωτίσουν τον Δία, η Θέτις, κυρία των θαλασσών, κάλεσε τον Αιγαίωνα Βριάρεω να βοηθήσει τον Κρονίδη. Ο δαίμονας με τα εκατό χέρια του τρόμαξε τους θεούς που άφησαν τον Δία ανενόχλητο. Βλ. και Ευσταθ. Σχολ. Ιλ. Α 394-404, 122-125 και Nov. Διον. XLIII 361-364.

<sup>253</sup> Ευσταθ. Σχολ. Ιλ. Α 401-404, 123.

<sup>254</sup> Ησιοδ. Θεογ. 620.

<sup>255</sup> Σχολ. Ιλ. Α 403-404, 124. Βλ. και RE II "Aigaion" 945.

<sup>256</sup> Benton (1965) 47-48.

<sup>257</sup> Στο ίδιο 49.



ότι οι τρεις μορφές με τις φιδίσια ουρές τους είναι οι συγκεκριμένοι άνεμοι. Βέβαια η απόδοση ενός θεού του ανέμου ως οφιοειδή δαίμονα δεν είναι άγνωστη όπως φαίνεται στην αρχαία τέχνη. Έτσι περιγράφεται ότι είχε εικονισθεί ο Βορέας στη λάρνακα του Κυψέλου<sup>258</sup>. Σύμφωνα με τον Buschor είναι δυνατό να δηλώνονταν με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα και άλλες οντότητες<sup>259</sup> οι οποίες όμως, προκειμένου να αναγνωρίζονται από τον θεατή, φέρουν κάποιο ιδιαίτερο γνώρισμα ή συνοδεύονται από την επιγραφή του ονόματός τους<sup>260</sup>. Επί πλέον ο συσχετισμός που κάνει η Benton μεταξύ φιδιών και ανέμων δεν είναι επιτυχής, Η ταχύτητα είναι μάλλον γνώρισμα του αέρα παρά του φιδιού. Συμβαίνει συχνά να χαρακτηρίζονται ζώα γρήγορα σαν τον άνεμο, όμως το αντίθετο είναι ακατανόητο.

Το εναέτιο ερμηνεύεται ως σύμπλεγμα τριών υπάρξεων, επομένως κάθε μορφή είναι αυθύπαρκτη. Κατά συνέπεια θα έπρεπε και οι τρεις να φέρουν εκείνα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που θα δήλωναν την ταύτισή τους με τις προτεινόμενες μυθικές υποστάσεις. Ωστόσο τίποτα δεν μαρτυρεί την ενσάρκωση των τριών ανέμων στα πρόσωπα του «Κυανοπώγωννα». Ακόμα και αν θεωρηθεί πιθανή η απόδοση του Βορέα στη μορφή III, για το λόγο ότι αναφέρεται να εικονίζεται φιδόμορφος στη λάρνακα του Κυψέλου, είναι αδύνατο να δοθεί παρόμοια ερμηνεία στις I και II. Αυτές δεν έχουν ούτε φτερά ούτε κάποιο άλλο στοιχείο που να τις καθιστά θεότητες συγγενείς του Αιόλου. Το κοινό τους χαρακτηριστικό δεν παύει να είναι οι φιδίσια ουρές, δηλαδή η εξάρτησή τους από τη γη και όχι από τον αέρα.

Επιπλέον ο Σκίρων δεν ανήκει στους τρεις ευνοϊκούς ανέμους, όπως υποστηρίζει η Benton. Τα παιδιά της Αυγής και του Αστραίου είναι ο Ζέφυρος, ο Βορέας και ο Νότος<sup>261</sup>. Καθώς γράφει ο Ησίοδος μόνο αυτοί δεν εξήλθαν από τον Τυφώνα, αλλά τους δημιούργησαν οι θεοί για να ευεργετούν τους ανθρώπους<sup>262</sup>. Ο Σκίρων αντίθετα δεν περιλαμβάνεται σε εκείνους και εξ όσων γνωρίζουμε, εφόσον η επίδραση των ανέμων δεν έχει αλλάξει βέβαια από την αρχαιότητα ως σήμερα, ο βορειοδυτικός κάθε άλλο παρά ευεργετικός μπορεί να χαρακτηρισθεί.

Τέλος, όπως τονίστηκε αρχικά, η ταυτόχρονη εικόνιση των τριών ανέμων στην αθηναϊκή ακρόπολη δεν αντανakλάται σε καμιά σχετική παράδοση. Ο μόνος που σχετίζεται με τις αττικές μυθικές διηγήσεις είναι ο Βορέας, που όπως παραδίδει ο Ηρόδοτος *ἔχει γυναῖκα Ἀττικὴν, Ὠρείθυσαν τὴν Ἐρεχθέος*<sup>263</sup>. Αυτό όμως είναι μεμονωμένο μυθικό επεισόδιο σχετικό με τον Βορέα μόνο, ο οποίος εμφανίζεται ως διακριτή θεότητα και σχετίζεται με την Αττική μόνο ως σύζυγος της Ωρείθυιας. Οι αδελφοί του δεν έχουν θέση ούτε στο συγκεκριμένο γεγονός ούτε σε οποιαδήποτε άλλη τοπική διήγηση. Και πάντως οι τρεις άνεμοι δεν αναφέρονται να δρουν από κοινού στα πλαίσια της αττικής μυθικής παράδοσης.

**8. Τρεις θεότητες.** Τρεις αυτόνομες θεότητες που συνδέονται μεταξύ τους με δεσμούς συγγένειας αναγνωρίζει στον «Τρισώματο» ο Dörig<sup>264</sup>. Τα σύμβολα που κρατούν οι μορφές I και II τα αντιλαμβάνεται ως σηματοδοτήσεις του υγρού στοιχείου. Έτσι ταυτίζει την πρώτη με τον Ωκεανό, τον πατέρα όλων των νερών, και τη δεύτερη με τον Πόντο<sup>265</sup> που αντιπροσωπεύει την ανοιχτή θάλασσα. Η μορφή III με τα φτερά και το πουλί συνδέεται και από τον Dorig αναγκαστικά με τον αέρα. Συγκεκριμένα την ταυτίζει με τον Αιθέρα, τον αδελφό των Εσπερίδων και γιο της

<sup>258</sup> Πανσ. V 19, 1.

<sup>259</sup> Βλ. πιο πάνω.

<sup>260</sup> Η αναγραφή των ονομάτων παρατηρείται κατεξοχήν στην αγγειογραφία.

<sup>261</sup> Ησιοδ. Θεογ. 378-380.

<sup>262</sup> Θεογ. 869-871: *Ἐκ δὲ Τυφώεος ἔστ' ἀνέμων μένος ὑγρὸν ἄέντων / νόσφι Νότου Βορέω τε καὶ ἄργεστεω Ζεφύροιο / οἷ γε μὲν ἐκ θεοφιν γενεή, θνητοῖς μέγ' ὄνειρα.*

<sup>263</sup> Ηροδ. VII 189, 1. Για την αρπαγή της Ωρείθυιας από τον Βορέα Πανσ. I 19, 5.

<sup>264</sup> Dörig (1984) 93.

<sup>265</sup> Κατά τον Ησίοδο, Θεογ. 131-133, ήταν και οι δυο παιδιά της Γης και του Ουρανού.

Νύχτας και του Ερέβους, την αρχέγονη ουσία όλων των υπάρξεων συμπεριλαμβανομένων και των θεών<sup>266</sup>. Στη συνέχεια προσπαθεί να εντάξει εννοιολογικά στη συνολική ενατία σύνθεση την παράσταση των τριών αρχαίων δαιμόνων. Ερμηνεύει το αριστερό σύμπλεγμα ως εικόνιση της μάχης του Ηρακλή όχι με τον Τρίτωνα, αλλά με τον Νηρέα, σύμφωνα με τη γραπτή παράδοση. Στη συνέχεια ισχυρίζεται<sup>267</sup> ότι στα δεξιά εμφανίζεται ο πατέρας του Νηρέα, ο Πόντος, ο θεός του Ωκεανός και ο Αιθέρας οι οποίοι φέρουν από κοινού τον Ηρακλή στα πέρατα της γης *πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῦ*<sup>268</sup>.

Όπως συμβαίνει με τη θεωρία των τριών ανέμων, ούτε αυτή η ερμηνεία στηρίζεται στα εικονογραφικά δεδομένα της σύνθεσης. Ο Ωκεανός και ο Πόντος δεν έχουν τίποτα κοινό με δύο μιξογενείς μορφές με σαφή χθόνια χαρακτηριστικά. Επιπλέον αν ο Dörig θεώρησε πιθανή την εικόνιση των δύο θαλάσσιων θεών, έστω και φιδόμορφων, σε τόσο στενή σύνδεση μεταξύ τους για το λόγο ότι αναφέρονται ως αδέρφια, δεν δικαιολογεί όμως τη σχέση που έχει μαζί τους ο Αιθέρας, ώστε να συνδέεται με αυτούς κατά τον ίδιο τρόπο. Ασφαλώς όλη αυτή η ποιητική σχεδόν ερμηνεία απέχει από την εικονογραφική, αλλά και τη μυθολογική παράδοση. Δεν είναι γνωστή ούτε κάποια παράσταση ούτε κάποια αρχαία πηγή, όπου αυτές οι τρεις θεότητες να δρουν από κοινού σαν ένα σώμα. Ο Ηρακλής ταξίδεψε ως τον Ωκεανό για να φέρει τα μήλα των Εσπερίδων και πάλεψε καθοδόν με το γυιο του Πόντου. Πουθενά όμως δεν αναφέρεται ότι αυτοί οι δυο μαζί με τον αρχέγονο Αιθέρα βοήθησαν τον ήρωα να φτάσει στο σκοπό του. Είναι εντελώς απίθανο να εικονογραφείται ένα μυθολογικό γεγονός που δεν φαίνεται να υπήρχε.

**9. Τριτοπάτορες.** Την παλιότερη άποψη κατά την οποία ο «Τρισώματος» δεν αντιπροσωπεύει μια οντότητα αλλά τρεις υπάρξεις στενά δεμένες μεταξύ τους την διατύπωσε ο Furtwängler.<sup>269</sup> Τονίζει σχετικά ότι ακόμα και οι ουρές που μπλέκονται μεταξύ τους διακρίνονται φανερά σε τρία αυτόνομα μέλη που αντιστοιχούν στο κάθε σώμα ξεχωριστά. Ο χθόνιος χαρακτήρας που δηλώνεται με την οφιοειδή απόδοση δεν τον εμποδίζει να ταυτίσει τις μορφές με δαίμονες του ανέμου, οι οποίοι όμως φέρουν ως επιπλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα το στενό σύνδεσμο μεταξύ τους<sup>270</sup>. Έτσι υποθέτει ότι εικονίζεται μια τριάδα συγκροτούμενη από θεότητες σχετικές με τον αέρα, όπως υποδεικνύουν τα φτερά της μορφής III, αλλά και με την αθηναϊκή θρησκευτική παράδοση. Τα στοιχεία αυτά τον οδηγούν στην αναγνώριση των αττικών Τριτοπατόρων<sup>271</sup>.

Πρόκειται για τρεις δαίμονες του ανέμου και της γονιμότητας. Πατέρας τους αναφέρεται ο Ήλιος, ο Απόλλων ή ο Ουρανός και μητέρα τους η Γη<sup>272</sup>. Κατά την αττική πίστη ευθύνονταν για τη γέννηση των παιδιών. Μάλιστα ο Φανόδημος<sup>273</sup> αναφέρει ότι οι Αθηναίοι συνήθιζαν να δέονται σε αυτούς *ὑπὲρ γενέσεως παίδων*

<sup>266</sup> Ησιοδ. Θεογ. 123-125: *ἐκ Χάους δ' Ἐρεβός τε μέλαινα τε Νύξ ἐγένοντο, / Νυκτὸς δ' αὖτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο, / οὗς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλόττη μιγεῖσα.*

<sup>267</sup> Dörig (1984) 94.

<sup>268</sup> Ησιοδ. Θεογ. 215.

<sup>269</sup> Furtwängler (1909) 439-458.

<sup>270</sup> Στο ίδιο 452. Επισημαίνει ότι η αρχαϊκή τέχνη είναι δυνατό να δίνει φιδίσιο σώμα σε δαίμονα του ανέμου αναφερόμενος στην παράσταση του Βορέα στη λάρνακα του Κυψέλου, όπως περιγράφεται από τον Πausανία. Ωστόσο η άποψη αυτή δύσκολα μπορεί να γενικευθεί ώστε να ισχύει για κάθε θεό του ανέμου.

<sup>271</sup> Furtwängler (1906) 453-458.

<sup>272</sup> Σου(ί)δα και Αρποκρ. λ. *Τριτοπάτορες*.

<sup>273</sup> Σου(ί)δα στο ίδιο.

πιστεύοντας πως ο άνεμος φέρνει την ψυχή στο νεογέννητο βρέφος<sup>274</sup>. Κατ' επέκτασιν οι Τριτοπάτορες ήταν και προστάτες της φατριάς ή της φυλής, ενώ συγχέονται με τους πρώτους αρχηγέτας<sup>275</sup> ή αλλιώς τους γενέσεως αρχηγούς<sup>276</sup>.

Ο Furtwängler επιμένει στο γεγονός ότι υπάρχει στην Αττική ιερό των Τριτοπατόρων<sup>277</sup> και ότι δρουν και λατρεύονται ως μία ενότητα χωρίς να διακρίνονται μεταξύ τους<sup>278</sup>. Κατά μια άποψη τα ονόματά τους συμπίπτουν με εκείνα των Εκατογχείρων Κόπτου, Βριάρεω και Γύγη. Όμως το μόνο κοινό χαρακτηριστικό που φαίνεται να έχουν με εκείνους είναι η ιδιότητά τους να προστατεύουν. Στο ορφικό ποίημα Φυσικόν αναφέρονταν ως Αμαλκείδης, Πρωτοκλής και Πρωτοκρέων. Σύμφωνα με αυτά οι Τριτοπάτορες εμφανίζονται στο αέτωμα της Ακρόπολης ως θεοί της γονιμότητας και ως αρχηγέτες και προστάτες των αττικών γενών φανερώνοντας ταυτόχρονα και τη χθόνια και την ουράνια φύση τους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερμηνεία που δίνει ο Furtwängler στο σύμβολο που κρατάει η μεσαία μορφή, προκειμένου να εξαγάγει άλλη μία απόδειξη ότι εικονίζονται δαίμονες γονιμότητας<sup>279</sup>. Θεωρεί ότι οι παράλληλες γραμμώσεις που ανοίγουν ελαφρώς προς τα επάνω δηλώνουν λουριά ενωμένα μεταξύ τους. Παραλληλίζοντας το ρόλο που είχε ένα τέτοιο αντικείμενο στη ρωμαϊκή γιορτή *Lupercalia*<sup>280</sup> κατά την οποία χτυπούσαν τις γυναίκες με δερμάτινα λουριά για να είναι γόνιμες, ισχυρίζεται ότι την ίδια λειτουργία θα μπορούσε να έχει το λουρί στην εποχή αυτή στα αντίστοιχα έθιμα της Αττικής. Επομένως ο ένας από τους Τριτοπάτορες φέρνει στα χέρια του το σύμβολο της γονιμοποιού δύναμης.

Τέλος θα πρέπει να αναφερθεί ότι ο Furtwängler γράφοντας πολύ πιο πριν από τον Schuchhardt πρότεινε μια πολύ διαφορετική αποκατάσταση της εναέτιας σύνθεσης. Συνδέει βέβαια το αέτωμα με το ναό της Πολιάδος Αθηνάς, υποθέτει όμως ότι διακοσμούταν δεξιά με τους δαίμονες προστάτες της Ακρόπολης και αριστερά με τον ένα από τους δυο μεγάλους πώρινους όψεις. Στο κέντρο τοποθετεί μια υποτιθέμενη Αθηνά μαζί με τον Δία και τον Ερμή. Αντίστοιχα στο άλλο αέτωμα του ναού θεωρεί ότι εικονιζόταν η σύγκρουση του Ηρακλή με τον Τρίτωνα, ενώ δεξιά συμπληρώνει τον δεύτερο πώρινο όψη<sup>281</sup>.

Η ταύτιση του «Κυανοπώγωνα» με τους Τριτοπάτορες εμφανίζει σε σύγκριση με τις δυο προηγούμενες προτάσεις δυο βασικά πλεονεκτήματα. Γίνεται προσπάθεια παραλληλισμού των εικονογραφικών στοιχείων με τα φιλολογικά δεδομένα και η προτεινόμενη ερμηνεία εξετάζεται μέσα στα πλαίσια της τοπικής λατρείας. Οι αρχαίες αναφορές στους Τριτοπάτορες πάνω στις οποίες στηρίζεται η θεωρία του Furtwängler είναι λιγοστές και παραδίδονται από τους λεξικογράφους: *Δήμων ἐν τῇ Ἀθίδι φησὶν ἀνέμους εἶναι τοὺς Τριτοπάτορας, Φιλόχωρος δὲ τοὺς Τριτοπάτρεις πάντων γεγονέναι πρώτους. Τὴν μὲν γὰρ γῆν καὶ τὸν ἥλιον, φησὶν, ὄν καὶ Ἀπόλλωνα τότε καλεῖν, γονεῖς αὐτῶν ἐπίσταντο οἱ τότε ἄνθρωποι, τοὺς δὲ ἐκ τούτων τρίτους πατέρας. Φανόδημος δὲ ἐν σὶ φησὶν, ὅτι μόνοι Ἀθηναῖοι θύουσι τε καὶ εὐχονται αὐτοῖς ὑπὲρ γενέσεως παιδῶν, ὅταν γαμεῖν μέλλωσιν. Ἐν δὲ τῷ Ὀρφείῳ Φυσικῶ ὀνομάζεσθαι τοὺς Τριτοπάτορας Ἀμαλκείδην καὶ Πρωτοκλέα καὶ Πρωτοκρέοντα, θυρωροὺς καὶ φύλακας ὄντας τῶν ἀνέμων. Ὁ δὲ τὸ ἐξηγητικὸν ποιήσας Οὐρανοῦ καὶ Γῆς φησιν αὐτοὺς εἶναι, δνόματα δὲ αὐτῶν Κόπτου, Βριάρεω*

<sup>274</sup> Μια τέτοια προσευχή παραδίδεται στα Σχολ. Ομ. Ιλ. Θ 39: *παῖς μοι τριτογενῆς εἶη, μὴ τριτογένεια*. Με τον όρο *τριτογενής-εια* φαίνεται πως εννοείται το γνήσιο παιδί.

<sup>275</sup> Φιλόχωρος, Σου(ί)δα λ. *Τριτοπάτορες*

<sup>276</sup> Ησύχιος λ. *Τριτοπάτορες*. Πρβλ. RE VII A1 324-327.

<sup>277</sup> Furtwängler (1906) 453. Παραπέμπει στην επιγραφή CIA II 1062: *ὄρος ἱεροῦ Τριτοπατρῶων Ζακνάδων*.

<sup>278</sup> Στο ίδιο 452-453.

<sup>279</sup> Στο ίδιο 457.

<sup>280</sup> Στο ίδιο.

<sup>281</sup> Στο ίδιο 458 και εικ. Σ.447.

καὶ Γύγην<sup>282</sup>. Πρόκειται για τρεις αδιάσπαστες θεότητες του ανέμου που είναι παιδιά της Γης, ενώ απολαμβάνουν ιδιαίτερη λατρεία στην Αθήνα. Το σύμπλεγμα της Ακρόπολης αποτελείται από τρεις μορφές στενά δεμένες μεταξύ τους. Δηλώνεται σχέση με τον ουρανό ή με τον άνεμο, τουλάχιστον όσον αφορά στη μορφή III. Παράλληλα και οι τρεις έχουν χθόνια φύση. Επιπλέον οι τοπικές θρησκευτικές δοξασίες είναι δυνατόν να δικαιολογούν την απεικόνισή τους.

Ὡς αυτό το σημείο μοιάζει να ευσταθεί η άποψη, ωστόσο παρουσιάζει δυο βασικά μειονεκτήματα. Η απόδοση των Τριτοπατόρων δεν είναι γνωστή στην εικονιστική τέχνη<sup>283</sup> και η ερμηνεία στηρίζεται σε παλιότερη και μη αποδεκτή αποκατάσταση της σύνθεσης. Το πρώτο επιχείρημα σχετίζεται με το ρόλο και τη λειτουργία ενός γλυπτού που κοσμεί δημόσιο κτήριο, δηλαδή με το κύριο ερώτημα που απασχολεί αυτή την εργασία. Έχει ήδη αναφερθεί ότι μια μορφή η οποία δεν είναι άμεσα κατανοητή από τον παρατηρητή δεν μπορεί να έχει θέση στη γλυπτική διακόσμηση ενός οικοδομήματος που βρισκόταν σε δημόσια θέα. Στην περίπτωση των Τριτοπατόρων γίνεται λόγος για τρεις μυθικές υπάρξεις οι οποίες είναι εικονογραφικά άγνωστες<sup>284</sup>. Επομένως ο ισχυρισμός ότι ήταν δυνατή η αναγνώρισή τους σε ένα σχήμα που εμφανιζόταν για πρώτη φορά είναι τουλάχιστον υπερβολικός<sup>285</sup>. Επί πλέον η ταύτιση του αντικειμένου που κρατάει η μεσαία μορφή με δερμάτινα λουριά στην οποία προχωρά ο Furtwängler προκειμένου να ενισχύσει την άποψή του δεν φαίνεται πειστική. Το εν λόγω σύμβολο είναι το περισσότερο αμφισβητούμενο από τα τρία. Έχει ερμηνευθεί ως φλόγα<sup>286</sup>, ως στάχυ<sup>287</sup>, αλλά και ως νερό<sup>288</sup>. Το γεγονός ότι σώζεται μόνο το κάτω τμήμα του επιτρέπει τη δημιουργία εικασιών για το τι πραγματικά παρίστανε. Θα μπορούσε ίσως να δήλωνε και λωρίδες δέρματος, ωστόσο η τελετουργία μιας ρωμαϊκής γιορτής δεν συνιστά επαρκές δεδομένο για να υποστηριχθεί ότι το ίδιο έθιμο ίσχυε και στην Αθήνα.

Το δεύτερο μειονέκτημα που παρουσιάζει η άποψη σχετίζεται άμεσα με την καθαυτή ερμηνεία της σύνθεσης. Η εμφάνιση των Τριτοπατόρων δίπλα στην Αθηνά και τον όφη, σύμφωνα με την αποκατάσταση που υπέθεσε ο Furtwängler έχει ίσως κάποιο νοηματικό περιεχόμενο. Πρόκειται για δαίμονες και θεούς που λατρεύονταν στην Αθήνα. Όμως δεν είναι εύκολο να συνδυασθεί θεματικά η παρουσία με την παράσταση πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα και με μια βίαιη σκηνή της φύσης. Η πρόταση του Furtwängler δεν βρήκε ιδιαίτερη απήχηση<sup>289</sup>.

**10. Τρεις παρατάξεις.** Έχει ήδη σημειωθεί η άποψη του Boardman σχετικά με τη σημασία της σκηνής πάλης ανάμεσα σε άνθρωπο και θαλάσσιο δαίμονα. Χρονολογεί την παράσταση και επομένως ολόκληρη την εναέτια σύνθεση μεταξύ 550 και 540<sup>290</sup> και τη συνδέει άμεσα με τον Πεισίστρατο και τη δράση του. Παρόλο

<sup>282</sup> Σου(ι)δα λ. *Τριτοπάτορες*. Πρβλ. και Αρποκρ. λ. *Τριτοπάτορες*, όπου παραδίδεται το ίδιο χωρίο, αλλά ο *Πρωτοκλέων* ονομάζεται *Πρωτοκρέων*.

<sup>283</sup> Brommer (1947) 1.

<sup>284</sup> Oppermann (1990) 28, όπου επισημαίνεται επιπλέον ότι αποτελεί πρόβλημα και η ταύτιση της μορφής που βρισκόταν μπροστά από τον «Τρισώματο» για την οποία δεν κάνει καμία αναφορά ο Furtwängler.

<sup>285</sup> Ο Brommer (1947) 1 γράφει σχετικά ότι μοιάζει περιεργή η εμφάνιση των Τριτοπατόρων, των οποίων δεν γνωρίζουμε κάποιο εικονογραφικό σχήμα, στην Ακρόπολη.

<sup>286</sup> Βλ. τις θεωρίες της πρώτης ομάδας καθώς και της Howe πιο κάτω.

<sup>287</sup> Βλ. από τις θεωρίες της δεύτερης ομάδας Benton, Boardman.

<sup>288</sup> Βλ. θεωρία Döig.

<sup>289</sup> Της ίδιας άποψης υποστηρικτής εμφανίζεται ο Lermann (1907) 8, που αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Αθηναίος θα μπορούσε να αναγνωρίσει στην εναέτια μορφή τον αρχαίο θεϊκό γενάρχη του Ερεχθέα, όμως η τριαδικότητά της αποκλείει αυτό το ενδεχόμενο και μας αναγκάζει να δεχτούμε ότι εικονίζονταν οι Τριτοπάτορες, οι θεοί του ανέμου και της γονιμότητας.

<sup>290</sup> Boardman (1982) εικ.193.

που στο αριστερό σύμπλεγμα αναγνωρίζει την απόδοση μιας μυθολογικής διήγησης, δηλαδή τη μάχη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα, για τον «Τρισώματο» δεξιά προτείνει μια απευθείας πολιτική ερμηνεία<sup>291</sup>. Θεωρεί ότι ο «Κυανοπώγων» δεν είναι δυνατόν να αντιπροσωπεύει κανένα μυθικό ον, εφόσον κανένα εικονογραφικό παράλληλο δεν βοηθάει στην ταύτισή του. Έτσι τα τρία σώματα του «δαίμονα» ενσαρκώνουν κατ' αυτόν τις τρεις πολιτικές παρατάξεις που είχαν δημιουργηθεί στην Αττική κατά το πρώτο μισό του 6ου αιώνα ως αποτέλεσμα των συγκρούσεων φατριών ανάμεσα στα αριστοκρατικά γένη και της γενικότερης κοινωνικής αναταραχής<sup>292</sup>. Ο τρόπος που σμίγουν οι μορφές, καθώς πλέκονται οι ουρές τους, δηλώνει αντίστοιχα την ένωση των κοινωνικών αυτών ομάδων, που επιτυγχάνεται κάτω από το καθεστώς της τυραννίας του Πεισίστρατου. Ο Ηρόδοτος γράφει: *γενέσθαι οἱ μετὰ ταῦτα τὸν Πεισίστρατον τοῦτον, ὃς στασιαζόντων τῶν παράλων καὶ τῶν ἐκ τοῦ πεδίου Ἀθηναίων, καὶ τῶν μὲν προεστεῶτος Μεγακλέος τοῦ Ἀλκμείωνος, τῶν δὲ ἐκ τοῦ πεδίου Λυκούργου <τοῦ> Ἀριστοκλαΐδεω, καταφρονήσας τὴν τυραννίδα ἤγειρε τρίτην στάσιν, συλλέξας δὲ συστασιώτας καὶ τῷ λόγῳ τῶν ὑπερακρίων προστὰς μηχανᾶται τοιάδε ...* Στο σημείο αυτό αναφέρεται στον τρόπο που απέκτησε ο Πεισίστρατος φρουρά ροπαλοφόρων και αφού κατέλαβε την Ακρόπολη ανήλθε στην εξουσία και συνεχίζει: *ἔνθα δὴ ὁ Πεισίστρατος ἦρχε Ἀθηναίων, οὔτε τιμὰς τὰς ξούσας συνταράξας οὔτε θέσμια μεταλλάξας, ἐπὶ τε τοῖσι κατεστεῶσι ἔνεμεν τὴν πόλιν κοσμέων καλῶς τε καὶ εὖ.*<sup>293</sup>

Σύμφωνα με τη θεωρία του Boardman οι τρεις παρατάξεις αντιπροσωπεύονται στην τρίμορφη εναέτια εικόνα και αναγνωρίζονται από τα αντικείμενα που κρατάει η κάθε μορφή. Η πρώτη (I) φέρει το σύμβολο του νερού και επομένως δηλώνει τους «Παράλιους» που είχαν αρχηγό τον Αλκμειωνίδα Μεγακλή και έδρα τους τις ανατολικές ακτές της Αττικής. Η δεύτερη (II) κρατά στάχυ και όχι φλόγα, όπως έχει υποστηριχθεί από τους περισσότερους. Είναι το σύμβολο της καλλιέργειας και παραπέμπει στους «Πεδιείς» τους οποίους είχε οργανώσει ο αριστοκράτης Λυκούργος. Αυτοί κατοικούσαν στην πεδιάδα. Τέλος η τρίτη (III) με τα φτερά και το πουλί στο αριστερό της χέρι συμβολίζει την παράταξη του Πεισίστρατου, τους «Διακρίους» που σχετίζονται με τις ορεινές περιοχές και κατ' επέκταση με τις κορυφογραμμές.<sup>294</sup> Η οφιοειδής απόληξη των τριών σωμάτων δεν αποτελεί για τον Boardman πρόβλημα προκειμένου να υποστηρίξει την άποψή του. Είναι φυσικό να προσωποποιούνται οι ομάδες που συνασπίζουν τα αττικά γένη με φιδόμορφα όντα, όταν ως τέτοια γίνονταν αντιληπτοί οι θεϊκοί αρχηγέτες τους, όπως ο Εριχθόνιος και ο Κέκρωψ τονίζοντας έτσι τον «αυτόχθονα» χαρακτήρα τους. Συμπερασματικά καταλήγει ότι το απεικονιζόμενο θέμα αποδίδει κατά θρησκευτικό τρόπο το γεγονός της ένωσης των κοινωνικών ομάδων της Αττικής ως επίτευγμα του Πεισίστρατου<sup>295</sup>.

Ο Boardman προχωρά απευθείας στο δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης του συμπλέγματος θεωρώντας ότι αποδίδει ένα πολιτικο-κοινωνικό φαινόμενο. Το συνδέει άμεσα με τη δραστηριότητα του Πεισίστρατου όπως και το αριστερό σύμπλεγμα. Σχετικά όμως με το τελευταίο συμφωνεί ότι αποδίδει συγκεκριμένη μυθική διήγηση που αφορά σε άθλο του Ηρακλή. Αντίθετα το μυθολογικό περιεχόμενο δεν τον απασχολεί στην περίπτωση του «Τρισώματος», λόγω της έλλειψης εικονογραφικού παράλληλου. Έτσι υποστηρίζει ότι ο αρχικός και μόνος σκοπός της δημιουργίας του εναέτιου ήταν η προβολή της ένωσης των τριών παρατάξεων η οποία απλώς γίνεται με θρησκευτικό τρόπο. Ασφαλώς ένας τέτοιος

<sup>291</sup> Boardman (1972) 72.

<sup>292</sup> Mossé (1971) 19. Ηροδ. I 59κ.π., Αριστ. Αθ. Πολ. XII.

<sup>293</sup> Ηροδ. I 59, 3, 6.

<sup>294</sup> Κατά τους Andrewes (1956) 103, Sealey (1960) 163, Hopper (1961) 195 ο όρος *ὑπεράκριοι* που συναντάται στον Ηρόδοτο είναι ο σωστότερος, εφόσον είναι ο αρχαιότερος.

<sup>295</sup> Sealey (1960) 163-166, Eliot (1967) 284-285.

ισχυρισμός δύσκολα γίνεται αποδεκτός, γιατί είναι απίθανο να έχουν απεξαρτηθεί από τη μυθολογική διήγηση τα εικονογραφικά θέματα της γλυπτής διακόσμησης δημοσίου κτηρίου και μάλιστα ναού στον 6ο αιώνα. Παρόλο που δεν υπάρχει εικονογραφικό παράλληλο που να επιτρέπει στους σημερινούς μελετητές την ταύτιση του «Τρισώματου», πρέπει να δεχτούμε ότι οι σύγχρονοί του παρατηρητές αναγνώριζαν σε αυτόν κάποια μυθολογική υπόσταση.

Αν και ο Boardman παραλείπει τη μυθολογική σημασία της παράστασης, η ευρύτερη ερμηνευτική του πρόταση εμφανίζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Είναι εύλογη η υπόθεση ότι το εναέτιο είχε σκοπό να προβάλλει την ισχύουσα, εφόσον οι εικόνες που «προσέφερε» ήταν δυνατό να οδηγήσουν συνειρμικά προς αυτήν. Η εμφάνιση των τριών παρατάξεων στο πρώτο μισό του 6ου αιώνα αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό της κοινωνικής και οικονομικής πραγματικότητας την οποία βίωναν και ήταν αναγκασμένοι να αντιμετωπίζουν καθημερινά οι κάτοικοι της Αττικής. Η χρονική στιγμή κατά την οποία διαμορφώθηκαν αυτές οι ομάδες δεν είναι δυνατό να ορισθεί με βεβαιότητα. Σύμφωνα με το αναφερόμενο απόσπασμα του Ηρόδοτου φαίνεται πως οι πρώτες δυο ήταν παλιότερες της τρίτης. Ο Αριστοτέλης τις περιγράφει ως εξής: *Ἦσαν δ' αἱ στάσεις τρεῖς, μία μὲν τῶν παραλίων, ὣν προειστήκει Μεγακλῆς ὁ Αλκμέωνος, ὅπερ ἐδόκουν μάλιστα διώκειν τὴν μεσαίαν πολιτείαν, ἄλλη δὲ τῶν πεδιακῶν, οἱ τὴν ὀλιγαρχίαν ἐζήτουν, ἠγγεῖτο δ' αὐτῶν Λυκούργος, τρίτη δ' ἡ τῶν διακριῶν, ἐφ' ἧς τεταγμένος ἦν Πεισίστρατος, δημοτικώτατος εἶναι δοκῶν.*<sup>296</sup> Και οι δύο αρχαίες μαρτυρίες επιμένουν στο ότι ο Πεισίστρατος δημιουργεί την τρίτη παρατάξη με σκοπό να συγκεντρώσει οπαδούς ενάντια στους αντιπάλους του. Μάλιστα ο μετέπειτα τύραννος στρατολόγησε τους οπαδούς του όχι από μια συγκεκριμένη περιοχή, αλλά από τους απογοητευμένους και αδικημένους κατοίκους των λαϊκών στρωμάτων: *προσεκεκόσμητο δὲ αὐτοῖς οἱ τε ἀφηρημένοι τὰ χρέα διὰ τὴν ἀπορίαν καὶ οἱ τῶν γένει μὴ καθαροὶ διὰ τὸν φόβον.*<sup>297</sup>

Υπάρχει λοιπόν μια δεδομένη κατάσταση. Μέσα στα πλαίσια της γενικότερης αναταραχής που επικράτησε μετά τις μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα η κοινωνική και πολιτική ζωή της Αθήνας χαρακτηρίζεται από τις εσωτερικές διαμάχες μεταξύ τριών ομάδων. Κάθε μια από αυτές συνδέεται άμεσα με τη γη της Αττικής ή τουλάχιστον παίρνει το όνομά της από εκείνα των επιμέρους περιοχών της<sup>298</sup>: *εἶχον δὲ ἕκαστοι τὰς ἐπωνυμίας ἀπὸ τῶν τόπων ἐν οἷς ἐγεώργουν*<sup>299</sup>. Η σχέση του γεωγραφικού χώρου με τις πολιτικές παρατάξεις είναι σαφέστερη αναφορικά με τις δύο παλαιότερες. Πρόκειται για τους κατοίκους της ακτής και για αυτούς που διαμένουν στην πεδιάδα. Η τρίτη έχει οπαδούς από όλους τους χώρους της Αττικής. Ο Ηρόδοτος που αποτελεί την πρωιμότερη φιλολογική πηγή διηγείται ότι τον Πεισίστρατο τον ακολούθησαν όσοι είχαν εναντιωθεί στις δύο μεγάλες παρατάξεις των ευγενών, αλλά και κάτοικοι των ορεινών περιοχών. Βέβαια ο όρος *υπεράκριοι* κατά τον Ηρόδοτο, *διάκριοι* κατά τον Αριστοτέλη, προσδίδει και στην τρίτη ομάδα τοπικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα προσδιορίζει τους πληθυσμούς που κατοικούσαν στην υπερακρία, δηλαδή πίσω από την κορυφογραμμή που ορίζει το λεκανοπέδιο

<sup>296</sup> Αριστ. Αθην. Πολ. XIII 4.

<sup>297</sup> Αριστ. Αθην. Πολ. XIII 5.

<sup>298</sup> Σύμφωνα με τον Mossé (1971) 19-20, οι απόψεις για τον χαρακτήρα των τριών παρατάξεων δίστανται. Η παλιότερη υποστηρίζει το χωρισμό ομάδων με κοινωνικοπολιτική βάση: Ο Λυκούργος αντιπροσωπεύει τους γαιοκτήμονες της πεδιάδας, δηλαδή την παραδοσιακή αριστοκρατία, ο Μεγακλής τους κατοίκους που πλούτιζαν από το εμπόριο ή τη βιοτεχνία, δηλαδή μια τάξη μετριοπαθών ολιγαρχικών, και ο Πεισίστρατος όλους τους δυσαρεστημένους και φτωχούς. Σύμφωνα με τη νεώτερη άποψη η θεωρία αυτή είναι αναχρονιστική, εφόσον δεν είχαν σχηματισθεί ακόμη κοινωνικοπολιτικές ομάδες στην Αθήνα και η άνθιση της βιοτεχνίας και του εμπορίου δεν σημειώνεται πριν από τα τέλη αυτού του αιώνα και τις αρχές του επόμενου. Επομένως δίνεται έμφαση στα γεωγραφικά ονόματα. Οι αντιθέσεις των παρατάξεων αποκτούν έτσι τοπικιστικό χαρακτήρα. Πρβλ. Hopper (1961) 198-219, όπου αναλύεται η σχέση των παρατάξεων με τον γεωγραφικό χώρο. Επίσης Andrewes (1956) 102-107.

<sup>299</sup> Αριστ. Αθην. Πολ. XIII 5.

της Αθήνας<sup>300</sup>. Το γεγονός ότι ο Πεισίστρατος καταγόταν από μια τέτοια περιοχή είναι ίσως η αιτία που δόθηκε στην παράταξή του το σχετικό γεωγραφικό όνομα<sup>301</sup>, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλοι οι οπαδοί του προέρχονταν από τον συγκεκριμένο χώρο. Η ένωση των παρατάξεων και επομένως ή ύφεση των ταραχών επιτυγχάνεται από τον αρχηγό της τρίτης αυτής ομάδας.

Στο σύμπλεγμα του «Τρισώματος» παρατηρούνται αντίστοιχα εικονογραφικά χαρακτηριστικά. Τρεις μορφές με φιδίσια ουρά. Έχουν δηλαδή άμεση σχέση με τη γη, είναι χθόνιες όπως οι γηγενείς γενάρχες των Αθηναίων, που κατά την παράδοσή τους ήταν αυτόχθονες. Εμφανίζονται στενά μπλεγμένες μεταξύ τους ώστε είναι δυνατό να παραπέμπουν στην έννοια της ένωσης. Κάθε μια φέρει από ένα σύμβολο. Το πρώτο παραπέμπει στο νερό, στοιχείο που παραπέμπει στη θάλασσα και σε όσους έχουν σχέση με αυτή. Το δεύτερο παρουσιάζει πρόβλημα ως προς την ταύτισή του, ωστόσο δεν είναι αδύνατο να δηλώνει στάχυ ή κάποιο παρόμοιο φυτό και όχι φλόγα. Οι παράλληλες γραμμώσεις που ανοίγουν ελαφρώς προς τα πάνω είναι ίσως πιθανότερο να παραπέμπουν σε δέσμη βλαστών μάλλον, παρά σε φλόγα φωτιάς η εικόνα της οποίας δεν είναι ποτέ παραλληλόγραμμη, αλλά κυματοειδής ή καμπύλη. Ένα φυτό οδηγεί συνειρμικά στη γη που καλλιεργείται, στην πεδιάδα και, γιατί όχι, στους κατοίκους της. Την τελευταία μορφή που κρατεί πουλί και έχει η ίδια φτερά ο Boardman τη συσχετίζει με την τρίτη παράταξη θεωρώντας ότι τα σύμβολά της παραπέμπουν το ίδιο καλά στις κορυφές των βουνών όσο και στον ουρανό. Έχει ήδη επισημανθεί ότι οι διάκριοι ή υπεράκριοι είναι προφανώς οι κάτοικοι της περιοχής που εκτείνεται πέρα από τα όρια του λεκανοπεδίου και που δεν είναι απαραίτητα ορεινή. Ωστόσο ο συμβολισμός τους με μια μορφή σχετική με τον άνεμο δεν μοιάζει ακατανόητος, εφόσον τα όρια της χώρας τους συμπίπτουν με τις κορυφογραμμές.

Η θεωρία του Boardman βασίζεται σε λογικά επιχειρήματα, μειονεκτεί όμως ως προς ένα βασικό στοιχείο: Η προτεινόμενη ερμηνεία τίθεται υπό συζήτηση μόνο στην περίπτωση που γίνει αποδεκτή η ύστερη χρονολόγηση του εναέτιου. Η ένωση των τριών παρατάξεων ακολουθεί την ανάληψη της εξουσίας από τον Πεισίστρατο, γεγονός που χρονολογείται στο 561<sup>302</sup>. Όμως ο Boardman φαίνεται να είναι ο μόνος που τοποθετεί τη δημιουργία του έργου στις αρχές του δεύτερου μισού του βου αιώνα<sup>303</sup>. Η Howe το χρονολογεί δύο δεκαετίες πιο πριν και οι λοιποί ερευνητές στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Αλλά ακόμη και αν αναχθεί η σύνθεση μεταξύ 550 και 540 δύσκολα συνδυάζεται με τον τύραννο, διότι η χρονική διάρκεια της πρώτης τυραννίας είναι πολύ μικρή. Ο Πεισίστρατος εκδιώκεται από την Αθήνα και επανέρχεται γύρω στα 555 για μερικούς μήνες, οπότε και εξορίζεται και πάλι για δέκα περίπου χρόνια. Τελικά εδραιώνεται γύρω στα 546<sup>304</sup>. Είναι λοιπόν προφανές ότι κατά την πρώτη και δεύτερη άνοδό του στην εξουσία είναι σχεδόν αδύνατο να είχε αναλάβει και ολοκληρώσει οικοδομικά έργα και μάλιστα του μεγέθους ενός περίπτερου ναού όπως ήταν αυτός που κοσμούταν με τις εναέτιες συνθέσεις του «Τρισώματος» και του «Τρίτωνα».

Με την εξέταση της πρότασης αυτής ολοκληρώνεται η επισκόπηση και των θεωριών της δεύτερης ομάδας, δηλαδή εκείνων που ερμηνεύουν τον «Τρισώματο» ως τρεις διακριτές υπάρξεις.

<sup>300</sup> Ο Sealey (1960) 171 αναλύοντας τον όρο υπεράκριοι αναφέρει ότι σημαίνει εκείνους που κατοικούν πέρα από τις κορυφές.

<sup>301</sup> Το όνομα της παράταξης του Πεισίστρατου φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με τη δική του καταγωγή, εφόσον προερχόταν από τον δήμο της Βραυρώνας στη Μεσογαία. Βλ. Mossé (1971) 20.

<sup>302</sup> IEE B' 253.

<sup>303</sup> Η Höckmann που χρονολογεί στην ίδια δεκαετία το εναέτιο ακολουθεί τον Boardman.

<sup>304</sup> Tyrrell-Brown (1991) 161.

**11. Ζευς Έρκειος.** Μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία εισάγει η Howe<sup>305</sup>. Θεωρεί ότι το σύμπλεγμα εικονίζει ένα μυθικό ον που όμως εμφανίζεται με τρεις διαφορετικές υποστάσεις. Επισημαίνει καταρχήν ότι η προσπάθεια να ερμηνευθεί ο οφιοειδής δαίμων ως θεότητα του πελάγους είναι εμφανώς άστοχη<sup>306</sup>. Το γεγονός ότι είναι κατά το ήμισυ φίδι φανερώνει ότι έχει χθόνιο και όχι θαλάσσιο χαρακτήρα. Η τριπλή απόδοση της μορφής και τα επί μέρους γνωρίσματα την οδηγούν να αναγνωρίσει σε αυτήν την παράσταση του Ερκείου Διός.

Τα αντικείμενα που κρατούν οι μορφές I και II ερμηνεύονται ως σύμβολα του νερού και της φλόγας αντίστοιχα. Το τρίτο έχει ταυτισθεί αναμφισβήτητα με πουλί. Το σύμβολο της φωτιάς το συσχετίζει με την έννοια του δράκοντα και του Κάτω Κόσμου υπερτονίζοντας έτσι τον χθόνιο χαρακτήρα της μεσαιάς μορφής<sup>307</sup>. Ωστόσο δεν επιμένει ιδιαίτερα στη σημασία του δεύτερου αυτού συμβόλου. Τα εικονογραφικά στοιχεία που περιγράφει ως βασικά είναι τα φτερά και το πουλί που δηλώνουν τη σχέση με τον αέρα, η τριπλή οφιοειδής ουρά και τα φίδια στους ώμους<sup>308</sup> που συνδέουν με τη γη και τον υποχθόνιο κόσμο και το σύμβολο του νερού που παραπέμπει σε μικρότερη αναλογικά έκταση σε σύγκριση με τα δύο προηγούμενα, στην οικειότητα με το υγρό στοιχείο. Η μόνη θεότητα η οποία συγκεντρώνει ταυτόχρονα και τα τρία αυτά γνωρίσματα είναι ο Ζευς Έρκειος, προστάτης του οίκου και της οικογένειας, ιδιαίτερα δημοφιλής στην Αθήνα των αρχών του 6ου αιώνα<sup>309</sup>.

Πρόκειται για ένα Δία τριαδικό που εξουσιάζει τον ουρανό, τη γη και τη θάλασσα: *τρεῖς εἰσι Δίες. Ζεύς, Ποσειδῶν, Πλούτων.* Μάλιστα ... *καὶ Ὅμηρος οἶδε τοὺς τρεῖς τούτους Δίας...*<sup>310</sup> Ο Πρόκλος αναφέρει σχετικά: *ὁ δὲ δεῦτερος διαδικῶς καλεῖται Ζεὺς ἐνάλιος καὶ Ποσειδῶν, ὁ δὲ τρίτος τριαδικῶς Ζεὺς τε καταχθόνιος καὶ Πλούτων καὶ Ἄιδης*<sup>311</sup>. Είναι σαφές ότι δεν γίνεται λόγος για μια θεότητα που απλώς έχει την ικανότητα να μεταμορφώνεται σε τρία πράγματα, αλλά για ένα θεό που παρουσιάζεται ταυτόχρονα με τρεις διακριτές υποστάσεις, τρεις διαφορετικές εμφανίσεις που σχετίζονται με την παντοκρατορία του πατέρα των αθανάτων. Αυτός ο Ζευς φαίνεται πως ταυτίζεται με τον Δία Έρκειο<sup>312</sup> του οποίου το ξόανο είχε μεταφερθεί από την Τροία στο Άργος και καθώς περιγράφει ο Πausανίας έφερε τρία μάτια, σύμβολα των κόσμων όπου κυριαρχούσε<sup>313</sup>. *Καὶ Ἀθηναῖς νασὸς ἐστὶ θεᾶς ἄξιος ἐνταῦθα ἀναθήματα κείται καὶ ἄλλα καὶ Ζεὺς ξόανον, δύο μὲν ἢ πεφύκαμεν ἔχον ὀφθαλμοὺς, τρίτον δὲ ἐπὶ τοῦ μετώπου ... τρεῖς δὲ ὀφθαλμοὺς ἔχειν ἐπὶ τῶνδε ἂν τις τεκμαίρετο αὐτόν. Δία γὰρ ἐν οὐρανῷ βασιλεύειν, οὗτος μὲν λόγος κοινὸς πάντων ἐστὶν ἀνθρώπων· ὃν δὲ ἄρχειν φασὶν ὑπὸ γῆς, ἐστὶν ἔπος τοῦ Ὀμήρου Δία ὀνομάζον καὶ τοῦτον: «Ζεὺς τε καταχθόνιος καὶ ἐπαινή Περσεφόνεια». Αἰσχύλος δὲ ὁ Εὐφορίωνος καλεῖ Δία καὶ τὸν ἐν θαλάσῃ. Τρισὶν οὖν ὀρώντα ἐποίησεν ὀφθαλμοῖς ὅστις δὴ ἦν ὁ ποιήσας, ἅτε ἐν ταῖς τρισὶν ταῖς λεγομέναις λήξεσιν ἄρχοντα τὸν αὐτόν*

<sup>305</sup> Howe (1955) 292κ.π.

<sup>306</sup> Στο ίδιο 289-292.

<sup>307</sup> Στο ίδιο 291.

<sup>308</sup> Σύμφωνα με την αποκατάσταση του Wiegand (1904) 75-76.

<sup>309</sup> Howe (1955) 292-293: Συγγενής προς τον Έρκειο είναι ο Ζευς Κτήσιος, προστάτης της οικογένειας, ο οποίος εμφανίζεται κυρίως ως φίδι.

<sup>310</sup> Για τις δυο αρχαίες αναφορές βλ. σχολ. του Ερμίας στο Πλατ. Φαίδρος 133 και 134. Ο Ερμίας στα χωρία αυτά ασχολείται αναλυτικά με τη φύση του τριπλού Δία.

<sup>311</sup> Προκλ. στο Πλατ. Κρατ. 402bc (148). Βλ. σχετικά και Howe (1955) 292 σημ.38 και 39, όπου παραθέτει τις πηγές και σχετική βιβλιογραφία. Σε απόσπασμα των Δικτυουλκών του Αισχύλου TrGF, 3, F46a 10, γράφεται: *ἀναξ Πόσειδον, Ζεὺ τ' ἐνάλιε.*

<sup>312</sup> Σχολ. Ευριπ. Τρ. 16: *τὸν δὲ Ἐρκειον Δία ἄλλοι ἱστορικοὶ ἀναγράφουσιν ἴδιαν τινὰ σχέσιν περὶ αὐτοῦ ἱστοροῦντες, τρισὶν <γὰρ> ὀφθαλμοῖς αὐτὸν κεκρῆσθαι φασίν, ὡς δὲ περὶ Ἀγίαν καὶ Δερκύλον.* Βλ. Howe (1955) 292 σημ.38.

<sup>313</sup> Για το ξόανο στο Άργος Paus. II 24, 3-4. Για τον καταχθόνιο Δία Ομ. Ιλ. Α 457 και Αισχ. Ικετ. 156-158 *τὸν γάιον / τὸν πολυξενώτατον / Ζῆνα τῶν κεκμηκότων.* Για τον θαλάσσιο Δία Ορφ. Ὑμν. 63, 16 ... *πόντιος, εἰνάλιος Ζεὺς.*



τοῦτον θεόν. Η έννοια του τριαδικού Δία είναι γνωστή και στην αττική αγγειογραφία του πρώιμου 5ου αιώνα, όπου εικονίζονται ανθρωπομορφικά πια οι τρεις διακριτές υποστάσεις του θεού. Ο ουράνιος Ζευς κρατά κεραυνό που φέρεται προς τα πάνω, ο καταχθόνιος επιδεικνύει το ίδιο σύμβολο στραμμένο προς τα κάτω. Ο ενάλιος εκτός από τον κεραυνό κρατά και την τρίαινα<sup>314</sup>.

Ο Αθηναίος γλύπτης δεν αποδίδει τον Έρκειο με τρία μάτια όπως το αρχαίο ξόανο, ούτε με τρεις εξ ολοκλήρου ανθρωπίνες μορφές, όπως απαιτεί η τέχνη του επόμενου αιώνα που στρεφόταν σταδιακά προς τον ανθρωπομορφισμό. Τον παριστά με τρία σώματα δηλωτικά της κυριαρχίας του στον ουρανό, τη γη και τη θάλασσα τονίζοντας όμως τον χθόνιο και υποχθόνιο χαρακτήρα του με τις φιδίσιες ουρές. Η Howe δικαιολογεί την εμφάνιση του θεού ανατρέχοντας στη λατρευτική παράδοση της Αθήνας. Αναφέρει ότι ο Έρκειος τιμάται στην Ακρόπολη ήδη από τα μυκηναϊκά χρόνια. Ενώ αργότερα υπάρχει βωμός του στο Πανδρόσιο κάτω από την ιερή ελιά<sup>315</sup>. Επιπλέον ο βωμός του βρισκόταν και στις αυλές των αθηναϊκών σπιτιών, των οποίων τα όρια προστάτευε. Επομένως η εμφάνισή του σε αέτωμα ναού της Ακρόπολης είναι κατανοητή, πολύ περισσότερο μάλιστα από όσο η εμφάνιση ενός θαλάσσιου δαίμονα<sup>316</sup>.

Όμως παρόλο που η Howe αναγνωρίζει στον «Τρισώματο» τον Δία Έρκειο, επιμένει, όπως όλοι οι ερευνητές, ότι το εναέτιο κοσμούσε ναό αφιερωμένο στην Αθηνά, συγκεκριμένα το Εκατόμπεδον. Η εναέτια σύνθεση κατά τη θεωρία της αποτελείται από τρεις αυτόνομες παραστάσεις. Από το αριστερό σύμπλεγμα που, όπως έχει αναφερθεί θεωρεί ότι εικονίζει την πάλη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα και παραπέμπει στη διαμάχη Αθηνάς και Ποσειδώνα, από τη σκηνή των λεόντων στο κέντρο, για την οποία ισχυρίζεται ότι είναι συμβολική εικόνα των Βουφονίων, και από την παράσταση του Έρκειου στα δεξιά. Αναφορικά με τη σύνθεση στο άλλο αέτωμα του ναού περιγράφει τη σχετική αναπαράσταση του Schuchhardt με τα δυο καθιστά λιοντάρια στο κέντρο και τα δυο μεγάλα φίδια αριστερά και δεξιά. Έτσι συμπληρώνει το εναέτιο εικονογραφικό πρόγραμμα του «Προ-Παρθενώνα» χρονολογώντας το μεταξύ 570 και 560. Αναφερόμενη στη μετάβαση από τη λατρεία του Διός Πολιέως σε αυτή της Αθηνάς Πολιάδος<sup>317</sup>, την οποία τοποθετεί χρονικά στην εποχή της ίδρυσης του «Εκατομπέδου» και της οργάνωσης των Παναθηναίων (566), θεωρεί ότι στο αέτωμα διακηρύσσεται η εξάπλωση της κυριαρχίας της θεάς στην πόλη και η άνοδος της εξουσίας της που επισκιάζει τη λατρεία του πατέρα των θεών. Η Αθηνά είναι η κυρία του ναού. Στην αριστερή πλευρά του αετώματος εξαίρεται η νίκη της επί του Ποσειδώνα. Στο δεξί τμήμα εικονίζεται ο παλαιότερος πολιούχος τον οποίο διαδέχεται η θεά δηλώνοντας έτσι ένα δεύτερο θρίαμβό της, αυτή τη φορά επί του Δία<sup>318</sup>.

Η άποψη της Howe παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού η ταύτιση του «Τρισώματος» με τον τριαδικό Δία δεν έρχεται σε αντίθεση ούτε με τις φιλολογικές περιγραφές ούτε με τα εικονογραφικά δεδομένα και τις απαιτήσεις της τοπικής λατρείας. Βάσει των αρχαίων πηγών ο Ζευς είναι κύριος του ουρανού, της γης και της θάλασσας. Εμφανίζεται ως Ζευς, ως Πλούτων και ως Ποσειδών. Στις αρχές του 5ου αιώνα οι ξεχωριστές αυτές υποστάσεις του θεού είναι εικονογραφικά διακριτές. Παριστάνονται τρεις μορφές που αποδίδουν τον ίδιο θεό ως ουράνιο, καταχθόνιο και ενάλιο. Ένα εικονογραφικό θέμα που υφίσταται και σε μεταγενέστερες εποχές. Ο

<sup>314</sup> Howe (1955) 293. Για τις παραστάσεις της αγγειογραφίας παραπέμπει στον Overbeck, Griechische Kunstmythologie II (1871) 260κ.π. Πιν38, εικ.11. Επίσης βλ. Παπαχατζής (1994) 65, εικ.57.

<sup>315</sup> Howe (1955) 294 και σημ.46. Φιλόχωρος, FHG I 408, #146. *Κύων εἰς τὸν τῆς Πολιάδος νεῶν εἰσελθοῦσα καὶ δῦσα εἰς τὸ Πανδρόσιον, ἐπὶ τὸν βωμὸν ἀναβᾶσα τοῦ Ἐρκειοῦ Διός, τὸν ὑπὸ τῆ ἐλαίᾳ, κατέκειτο.*

<sup>316</sup> Howe, στο ίδιο.

<sup>317</sup> Στο ίδιο, 299, 301.

<sup>318</sup> Στο ίδιο, 288.

Παυσανίας περιγράφοντας την αγορά της Κορίνθου αναφέρει ότι στέκονταν εκεί τρία αγάλματα του Δία *τὸ μὲν ἐπὶ κλησιν οὐκ εἶχε, τὸν δὲ αὐτῶν χθόνιον καὶ τὸ τρίτον καλοῦσι ὕψιστον*<sup>319</sup>. Εντούτοις η πρώτη εικονιστική απόδοση του τριπλού Δία είναι διαφορετική. Πρόκειται για το αρχαίο ξόανο που σύμφωνα με την περιγραφή του Παυσανία έφερε τρία μάτια, τόσα όσοι ήταν και οι κόσμοι της κυριαρχίας του. Στα σχόλια στις Τρωάδες του Ευριπίδη ο Ζεὺς με τους τρεις οφθαλμούς ταυτίζεται με τον Έρκειο, τον θεό προσάτη του Έρκους<sup>320</sup>, του περιβόλου που σημάδευε τα όρια του οίκου. Πότε άλλαξε η εικονογραφία του και πότε ταυτίστηκε με τον Έρκειο δεν μπορεί να εξακριβωθεί. Ωστόσο οι αρχαίες μαρτυρίες βεβαιώνουν ότι πρόκειται για δεδομένα που σχετίζονται με τον ίδιο θεό.

Πριν από τον 5ο αιώνα δεν μπορεί ίσως να γίνεται λόγος για μια απόλυτα ανθρωπομορφική απόδοση του θέματος. Όμως είναι δυνατό να φαντασθεί κανείς μια προδρομική παράσταση, τις οποίες τις απαιτήσεις φαίνεται πράγματι να ικανοποιεί το σχήμα του «Τρισώματος δαίμονα». Είναι ένα ον με χθόνια φύση όπως ταιριάζει στον Έρκειο, φύλακα του σπιτιού. Έχει τρία σώματα που σύμφωνα με τα σύμβολα που φέρουν παραπέμπουν στον ουρανό –Ζεὺς Ὑψιστος- στη γη –Ζεὺς Καταχθόνιος- και στη θάλασσα –Ζεὺς Ενάλιος-. Το γεγονός ότι η αρχαία εικόνα του θεού δεν παρουσιάζει το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με το εναέτιο δεν είναι στην προκειμένη περίπτωση πρόβλημα. Το δεδομένο είναι ότι το παλιό ξόανο, ο «Τρισώματος» και οι μεταγενέστερες αποδόσεις του τριπλού Δία διέπονται από ένα κοινό χαρακτηριστικό, δηλαδή τον αριθμό τρία που δηλώνεται εικονογραφικά ανάλογα με τους κανόνες που απαιτεί και κατανοεί η εκάστοτε εποχή. Έτσι τα τρία πεδία της κυριαρχίας του θεού δηλώνονται με τα τρία μάτια στο αρχαίο λατρευτικό άγαλμα, με τα τρία υβριδικά σώματα στα πλαίσια της αρχαϊκής τέχνης και με τρεις ανθρωπίνες μορφές στα κλασικά και ελληνιστικά χρόνια.

Παρόλο που κατά την αρχαϊκή εποχή δεν υπάρχει καμιά άλλη παράσταση του Δία Έρκειου γνωστή σε μας, δεν φαίνεται καθόλου απίθανο οι σύγχρονοι θεατές να τον αναγνώριζαν στην εικόνα του τρίμορφου όντος που έφερε στα χέρια του εκείνα τα χαρακτηριστικά σύμβολα που παρέπεμπαν στους τρεις κόσμους. Το γεγονός ότι εντοπίζεται η απόδοση του εν λόγω θεού τόσο στην πρωιμότερη, όσο και στη μεταγενέστερη εικονιστική τέχνη επιτρέπει την υπόθεση ότι ήταν γνωστή η παράστασή του και κατά τον 6ο αιώνα. Άλλωστε δεν υπάρχει αντικειμενικός λόγος για τον οποίο θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι παύει ξαφνικά να εικονογραφείται, όταν μάλιστα δεν σταματά να τιμάται στην Ακρόπολη.

Πράγματι η λατρεία του Έρκειου είναι ευρέως διαδεδομένη στην Αθήνα. Ο Πολυδεύκης αναφερόμενος στον τρόπο εκλογής των εννέα αρχόντων παραδίδει: *ἐκ τούτων (των ἑξή θεσμοθετῶν) γὰρ οἱ ἐννέα ἄρχοντες συμπληροῦνται. Ἐκαλεῖτο δὲ τις θεσμοθετῶν ἀνάκρισις. Εἰ Ἀθηναῖοι εἰσὶν ἑκατέρωθεν ἐκ τριγωνίας, καὶ τὸν δῆμον πόθεν; καὶ εἰ Ἀπόλλων ἐστὶν αὐτοῖς Πατῶρος καὶ Ζεὺς Ἐρκειος*<sup>321</sup>. Ο κυριότερος βωμός του βρισκόταν στο Πανδρόσιο<sup>322</sup>. Όμως βωμοί του υπήρχαν και σε άλλες περιοχές της Αττικής<sup>323</sup> καθώς και στις αυλές των σπιτιῶν<sup>324</sup> τα οποία και προστάτευε (όπως προστάτευε και τα ερκη της ακρόπολης και της πόλης): *Δείναρχος ἐν τῷ περὶ Μοσχίωνος «εἰ φράτορες αὐτῷ καὶ βωμοὶ Διὸς ἔρκειου καὶ Ἀπόλλωνος πατῶρου εἰσὶν».* Ἐρκειος Ζεὺς, ὃ βωμὸς ἐντὸς ἔρκου ἐν τῇ αὐλῇ ἴδρυται. Τὸν γὰρ περιβόλον ἔρκος ἔλεγον. Ὅτι δὲ τούτοις μετὴν τῆς πολιτείας οἷς εἶη Ζεὺς ἔρκειος, δεδήλωκε καὶ Ὑπερείδης ἐν τῷ ὑπὲρ δημοποιοῦ, εἰ γνήσιος, καὶ

<sup>319</sup> Πaus. II 2, 8.

<sup>320</sup> Σου(Ι)δα λ. Ἐρκειος Ζεὺς: ἔρκιον δὲ τὸ περίφραγμα τῆς αὐλῆς ἢ ἡ τοῦ δώματος στέγη. Ἐρκίον γὰρ τὸ δῶμα. Σοφοκλῆς: πρὶν ἂν δεθεῖς πρὸς κίον ἔρκιου στέγης, μάλιστα πρῶτον νῶτα φοινιχθεῖς θάνη. καὶ ἔρκιος ὁ συνοχεύς, ὁ φύλαξ.

<sup>321</sup> Πολυδ. Ον. VIII 85-86.

<sup>322</sup> RE X A1 "Zeus Epiklesen" 309.

<sup>323</sup> IG II 2 4983.

<sup>324</sup> Mikalson (1983) 70.

Δημήτριος ἐν τοῖς περὶ Ἀθήνησι νομοθεσίᾳ<sup>325</sup>. Εἶναι θεὸς τῆς ἐστίας. Αὐτὸς φυλάσσει τὰ ὅρια τοῦ οἴκου ἀπὸ κάθε εἶδους ἐχθρική ἐπίθεση. Παράλληλα ὁ Ζεὺς μετὰ τὴν προσωνομία Κτήσιος εἶναι καὶ ὁ προστάτης τῶν χώρων ἀποθήκευσης καὶ κατὰ συνέπεια τῆς περιουσίας<sup>326</sup>. Ὑπερείδης ἐν τῷ πρὸς Ἀπελλαίων. Κτήσιον Δία ἐν τοῖς ταμειείοις ἰδρύνοντο. Μένανδρος Ψευδηρακλεῖ: νῦν δ' εἰς γυναικωνίπιν εἰσιόνθ' ὄταν / ἰδῶ παράσιτον, τὸν δὲ Δία τὸν κτήσιον / ἔχοντα τὸ ταμειῖον οὐ κεκλεισμένον / ἄλλ' εἰστρέχοντα πορνίδια<sup>327</sup>. Επιπλέον ἡ πόλις καὶ ἡ βουλή βρίσκονται καὶ αὐτὲς κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ Διὸς Πολιέως καὶ Βουλαίου ἀντίστοιχα<sup>328</sup>. Φαίνεται ὅτι οἱ χώροι κυριαρχίας τοῦ πατέρα τῶν θεῶν δὲν περιορίζονται. Ὅπως ἐνδεικτικὰ ἀναφέρει ὁ Burkert, κάθε ἐξουσία ἀπορρέει ἀπὸ τὸν Δία. Κατὰ συνέπεια τιμᾶται σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς περιοχὲς καὶ δύσκολα μπορεῖ νὰ ἐκληφθεῖ ὡς ἰδιαιτέρα πολιοῦχος μιᾶς πόλης<sup>329</sup>. Ἔτσι στὴν Ἀθῆνα ὑπάρχει ἡ Ἀθηνά, ὅμως ὁ Ζεὺς δὲν παύει νὰ λατρεύεται στὴν Ἀκρόπολι. Μάλιστα σύμφωνα μετὰ τὸν Nilsson<sup>330</sup> ἡ Ἀθηνά Πολιάς καὶ ὁ Ζεὺς Πολιεύς συνδέονται στενὰ μεταξύ τους καὶ συχνὰ ἐμφανίζονται ἀπὸ κοινού ὡς φύλακες τῆς ὑπόστασης μιᾶς πόλης.

Ἐχοντας ὑπόψη τὰ παραπάνω δύσκολα γίνεται δεκτὴ ἡ ἐυρύτερη ἐρμηνεία τῆς Howe σύμφωνα μετὰ τὴν ὁποία ἐξαίρεται μέσω τοῦ ἐναέτιου συμπλέγματος ἡ λατρεία τῆς Ἀθηνᾶς ἐναντὶ ἐκείνης τοῦ Δία. Ἡ καθιέρωση τῆς πρώτης ὡς πολιοῦχος δὲν μοιάζει νὰ συνεπάγεται τὸν παραγκωνισμό τοῦ δεύτερου. Ὁ Ζεὺς συνεχίζει νὰ δέχεται τιμὲς καὶ θυσίαι ὡς Ἐρκεῖος καὶ Κτήσιος, Βουλαῖος καὶ Πολιεύς καὶ ὡς κυρίαρχος τοῦ οὐρανοῦ, τῆς γῆς καὶ τῆς θάλασσας.

Συμπερασματικά, ἡ Howe προβάλλει ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα ποὺ καθιστοῦν πιθανὴ τὴν ταύτιση τῆς ἐναέτιας μορφῆς μετὰ τὴν συγκεκριμένη μυθικὴ ὑπάρξη. Ἐν τούτοις στὴν ἐρμηνευτικὴ τῆς πρότασης δὲν γίνεται ἀναφορὰ στὸ τμῆμα τοῦ βραχίονα ποὺ βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν «δαίμονα». Επιπλέον οἱ προτάσεις τῆς σχετικὰ μετὰ τοὺς συμβολισμοὺς ολόκληρης τῆς ἐναέτιας σύνθεσης δὲν εἶναι πειστικές. Ἡ πάλῃ ποὺ εἰκονογραφεῖται στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ εἶναι μάλλον ἀπίθανο νὰ ὑπαινίσσεται τὴ νίκη τῆς Ἀθηνᾶς ἐπὶ τοῦ Ποσειδῶνα. Ἡ ἐμφάνιση στα δεξιὰ τοῦ πατέρα τῶν θεῶν μετὰ τὶς τρεῖς μορφὲς τοῦ ποὺ σηματοδοτοῦν τὴν κυριαρχία τοῦ σὲ τρεῖς κόσμους ἐξαίρει μάλλον τὴν δύναμη τοῦ Δία καὶ ὄχι τῆς Ἀθηνᾶς. Ἄλλωστε ἀκόμα καὶ ἀντὶ τὸ πρᾶγμα ἐπρόκειτο γιὰ συμβολισμό τῶν Βουφονίων στὴν κεντρικὴ σκηνὴ πάλῃ τῶν ζώων<sup>331</sup>, πάλι ὁ Ζεὺς θὰ ἦταν ὁ προβαλλόμενος. Ἐπομένως τὸ συμπέρασμα ὅτι δηλώνεται ἡ κυριαρχία τῆς Πολιοῦχος δὲν προκύπτει καθόλου ἀπὸ τὶς ὑποθέσεις καὶ τὰ δεδομένα ποὺ ἔχουν παρουσιασθεῖ.

Ἴσως ὁ βασικὸς λόγος ποὺ ὁδηγεῖ τὴν Howe στὴν τελικὴ τῆς πρότασης εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἀποδίδει τὸ ἐναέτιο σὲ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς. Ἐπομένως θὰ πρέπει νὰ συσχετίσει τὸν Δία ποὺ ἐμφανίζεται στὸν γλυπτὸ διάκοσμο μετὰ τὴν κυρία τοῦ ναοῦ. Ὡστόσο ἡ ταύτιση τοῦ ναοῦ εἶναι ἀκόμα πιο ἀβέβαιη ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει γιὰ αὐτὸν κανένα στοιχεῖο. Ἐπομένως ὅ,τι εἶναι δυνατό νὰ εἰπωθεῖ γιὰ τὸ θεὸ ποὺ λατρευόταν στὸ ναὸ πρέπει νὰ ἀπορρέει μάλλον ἀπὸ τὰ τεκμήρια ποὺ παρέχει ἡ περὶ ἧς ὁ λόγος σύνθεση, ἀφοῦ αὐτὴ συνιστᾶ τὸ μόνον πραγματικὸ δεδομένο.

<sup>325</sup> Ἀρποκρ. λ. Ἐρκεῖος Ζεύς. Πρβλ. καὶ Σου(ι)δα λ. Ἐρκεῖος Ζεύς.

<sup>326</sup> Nilsson (1993) 135-137. Kerényi (1966) 118.

<sup>327</sup> Ἀρποκρ. λ. Κτήσιον Διός.

<sup>328</sup> Burkert (1993) 279

<sup>329</sup> Στὸ ἴδιο, 279-280.

<sup>330</sup> Nilsson, ο.π.π. 139.

<sup>331</sup> Σύμφωνα μετὰ τὴ θεωρία τῆς Howe, βλ. πιο πάνω.

## Τελικό Συμπέρασμα.

Μετά την πιο πάνω έκθεση και κριτική των απόψεων που αναφέρονται στο θέμα και τη σημασία των παραστάσεων της συνολικής σύνθεσης επιχειρείται εδώ η διατύπωση τελικής και πιο συγκεκριμένης ερμηνείας τόσο στο μυθολογικό όσο και στο πολιτικό επίπεδο.

Ξεκινώντας από την υβριδική μορφή του «Τρισώματος», πλέον πειστική φαίνεται η άποψη της Howe για τους λόγους που έχουν αναφερθεί. Σύμφωνα λοιπόν με την πλέον αποδεκτή πρόταση στο δεξιό σκέλος του αετώματος εμφανίζεται ο Ζεός ως Έρκειος. Τώρα γεννάται το ερώτημα τι εικόνιζε η μορφή που στεκόταν μπροστά του. Οι σωζόμενες φιλολογικές μαρτυρίες δεν δίνουν στοιχεία για σύνδεση του Έρκειου με κάποιο συγκεκριμένο μυθικό πρόσωπο. Θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς ότι μπροστά στον εμφανιζόμενο θεό έρχεται ένας θνητός τείνοντας το χέρι για να του δώσει την προσφορά του. Αυτή η υπόθεση όμως είναι ιδιαίτερα ισχνή εφόσον δεν στηρίζεται σε επιχείρημα και δεν έχει μυθικό περιεχόμενο. Φαίνεται λοιπόν πως η μόνη ικανοποιητική απάντηση βρίσκεται στην πιθανότητα να λανθάνει κάποιος τοπικός μύθος που να συσχετίζει το θεό με κάποιον ήρωα ή μυθικό αρχηγέτη. Η προσπάθεια να εξαχθεί μια τέτοια ερμηνεία από τις τοπικές θρησκευτικές παραδόσεις είναι παρακινδυνευμένη εξ αιτίας του ότι οι αθηναϊκοί μύθοι δεν είναι ξεκάθαροι και οποιαδήποτε υπόθεση στηρίζεται αναγκαστικά περισσότερο σε συμπεράσματα ειδικών μελετητών παρά σε αρχαία κείμενα. Ωστόσο αξίζει να διατυπωθούν μερικές σκέψεις.

Ξεκινώντας από τις τρεις εμφανίσεις του Δία που περιλαμβάνονται στην ονομασία Έρκειος είναι δυνατό να εντοπισθούν τρεις θεότητες που κυριαρχούν στη λατρευτική παράδοση της Ακρόπολης. Αυτές είναι ο Ερεχθείς, ο Ποσειδών και ο Ζεός. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τις απόψεις που αφορούν στη σχέση μεταξύ αυτών των θεοτήτων. Καταρχήν έχουν και οι τρεις χθόνιο χαρακτήρα. Ο Ερεχθείς παραδίδεται ως αυτόχθων αρχηγέτης των Αθηναίων, ωστόσο είναι κοινώς παραδεκτό ότι πρόκειται για ένα από τα ονόματα του αρχικού λατρευόμενου θεού. Η αρχική χθόνια φύση του Ποσειδώνα είναι βεβαιωμένη<sup>332</sup>, όπως άλλωστε και του Δία<sup>333</sup>. Ο πρώτος γίνεται κυρίαρχος της θάλασσας<sup>334</sup>, ο δεύτερος καθίσταται ουράνιος πατέρας των θνητών και των αθανάτων. Η σχέση των δύο είναι πολύ στενή και μάλιστα κατά μία άποψη ταυτίζονται. Ο Ποσειδών είναι ο νεώτερος αδελφός του Δία ενώ παράλληλα ο Ζεός είναι το μικρότερο παιδί του Κρόνου<sup>335</sup>. Σύμφωνα πάντα με τις αθηναϊκές μυθικές αντιλήψεις οι δύο θεοί, που κατά την αρχαϊκή περίοδο έχουν λάβει τη θέση τους στον Όλυμπο, συνδέονται με τον Ερεχθέα. Ο σχολιαστής του Λυκόφωνα αναφέρει

<sup>332</sup> Η χθόνια φύση του θεού καταδεικνύεται και από την ετυμολογία του ονόματός του που τον αποκαλύπτει σύζυγο της Γης (το «δα» του ονόματος Ποσειδάων ή Ποτειδάν σημαίνει τη Γη – Δήμητρα τη σύζυγο του θεού). Την ίδια σημασία έχει και η προσωνυμία Γαιήοχος. Βλ. σχετικά Kerényi (1966) 174-175, Simon (1985) 68.

<sup>333</sup> Ο μύθος της γέννησής του από τη Μεγάλη Μητέρα και της ανατροφής του μέσα σε σπήλαιο σχετίζονται με τη χθόνια φύση του. Ενδιαφέρουσα είναι και η παράδοση κατά την οποία γίνεται σύζυγος της Δήμητρας, όπως και ο Ποσειδών και αποχτά από αυτήν την Περσεφόνη. Σχετικά βλ. Kerényi (1966) 96-99, 115.

<sup>334</sup> Ο Kerényi (1966) 174 σημειώνει ότι ο Ποσειδών κυριαρχεί στον πόντο μέσω του γάμου του με την Αμφιτρίτη που εκπροσωπεί τη θάλασσα, όπως η αρχική του σύζυγος Δήμητρα τη γη.

<sup>335</sup> Σχετικά με τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο θεών και την ταύτισή τους βλ. Κοντολέων (1949) 23-24. Ο ίδιος (σ. 22) αναφέρεται και στη σχέση που έχουν μεταξύ τους τα σύμβολα των δύο θεών, δηλαδή ο κεραυνός και η τρίαινα που αρχικά φαίνεται να είναι «ένα και το αυτό». Μορφολογικά μάλιστα «η τρίαινα είναι το ήμισυ του κεραυνού». Ο Ποσειδών αναφέρεται ως νεώτερος αδελφός του Δία στην Ιλιάδα Ο 204. Για τη σχέση του Δία με τον Κρόνο βλ. Ησιοδ. Θεογ. 453κ.π.

*Ἐρεχθεύς γάρ καλεῖται ὁ Ζεὺς ἐν Ἀθήναις καὶ Ἀρκαδίᾳ*<sup>336</sup>. Επειδὴ ὅμως ἡ πηγή εἶναι μεταγενέστερη δὲν θεωρεῖται ἀπὸ ὅλους ἐγκυρη. Ἡ ταύτιση τοῦ Ἐρεχθέα με τὸν Ποσειδῶνα εἶναι περισσότερο βεβαιωμένη, ὄχι μόνον λόγῳ τῶν ἀρχαίων μαρτυριῶν, ἀλλὰ καὶ ἐξ αἰτίας τῆς κοινῆς λατρείας τοῦς. Εἶναι ἴσως υπερβολικὸν νὰ ἐπιμείνει κανεὶς σὲ μιὰ καὶ μόνη ἀρχικὴ θεότητα, ὡστόσο τὰ ὀνόματα Ζεὺς Ποσειδῶν καὶ Ἐρεχθεύς Ποσειδῶν μαρτυροῦν κοινὴ προέλευση αὐτῶν τῶν θεοτήτων ποῦ ἀντανεκλοῦν ἴσως τὶς διαφορετικὲς ὑποστάσεις ἐνὸς θεοῦ<sup>337</sup>. Αὐτὸς ὁ θεὸς ἀντιπροσωπεύεται ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ τὸν Δία Ἐρκειο. Ὁ Ζεὺς κατέχει κυρίαρχη θέση στὴ λατρεία τῆς Ἀκρόπολης, ἐνῶ ταυτόχρονα συνδέεται με τὸν θαλάσσιο Ποσειδῶνα ἀλλὰ καὶ με τὸν Ἐρεχθέα. Ἀπὸ τὰ παραπάνω μποροῦν νὰ εξαχθοῦν δύο πιθανὰ συμπεράσματα σχετικὰ με τὴ θρησκευτικὴ ἀντίληψη. Ἀναγνωρίζεται εἴτε ἡ σύμπτυξη τριῶν θεοτήτων ποῦ ταιριάζουν ἀπόλυτα με τὶς ὑποστάσεις τοῦ Ἐρκειοῦ, εἴτε μιὰ ἀρχικὴ θεότητα με τρία διαφορετικὰ πεδία δράσης ποῦ παραπέμπουν ἐπίσης στὴ φύση τοῦ ἴδιου. Ἀναφέρεται μιὰ οὐράνια θεότητα, ὁ Ζεὺς, μιὰ ἐνάλια, ὁ Ποσειδῶν, καὶ μιὰ χθόνια, ὁ Ἐρεχθεύς. Ἐπιπλέον ἔχουν καὶ οἱ τρεῖς ἀρχικῶς χθόνια φύση, πρᾶγμα ποῦ συμφωνεῖ με τὶς οφιοειδεῖς οὐρές τοῦ «Τρισώματος» καὶ παράλληλα εἶναι δυνατὸ νὰ δικαιολογήσει, γιὰ τὸ Ζεὺς στὴν Ἀθῆνα ἔπρεπε νὰ εἶναι φιδόμορφος.

Σχετικὰ με τὴν ταυτότητα τῆς μορφῆς ποῦ συμπληρῶνεται μπροστὰ ἀπὸ τὸ σύμπλεγμα, μιὰ πιθανὴ ὑπόθεση μπορεῖ νὰ συναχθεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο ποῦ παίζει στὴν ἀττικὴ παράδοση ὁ Αἰγεύς. Τὸ ὄνομά του δὲν εἶναι ἐλληνικὸ καὶ κατὰ μιὰν ἀποψη εἶναι ἐκεῖνη ἡ προελληνικὴ θεότητα τὴν ὁποία διαδέχεται ἀργότερα ὁ Ποσειδῶν<sup>338</sup>. Ὡς πρὸς αὐτὸ εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι καὶ οἱ δύο ἀναφέρονται ὡς πατέρες τοῦ κατεξοχὴν ἀττικοῦ ἥρωα, τοῦ Θησέα. Ἴσως λοιπὸν εἶναι δυνατὸ νὰ σταθεῖ ὁ ἰσχυρισμὸς, ὅτι ὁ τριαδικὸς αὐτὸς Δίας ποῦ παίρνει τὴν προσωνυμία Ἐρκειος σχετίζεται με κάποιον ἥρωα, πιθανόν με τὸν ἴδιο τὸν Αἰγεά, ἢ ἀκόμη με μιὰ προδρομικὴ μορφή τοῦ Θησέα. Ἐνισχυτικὸ μίς τέτοιας ὑπόθεσης εἶναι τὸ γεγονὸς, ὅτι ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ ολοκληρῶνεται καὶ προβάλλεται ἰδιαίτερα στὴν Ἀθῆνα ὁ μυθικὸς κύκλος τοῦ Θησέα.

Ὡς πρὸς τὸ δεῦτερο ἐπίπεδο ἐρμηνείας ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀποψη τοῦ Boardman, σύμφωνα με τὴν ὁποία ἡ μιξογενὴς ἐναέτια ὑπαρξη δηλώνει τὴν ἐνωση τῶν τριῶν παρατάξεων, τῶν Παραλίων, τῶν Πεδιέων καὶ τῶν Ὑπερακρίων, κάτω ἀπὸ τὴν ἡγεσία τοῦ Πεισίστρατου. Ἐχει ἐπισημανθεῖ ὅτι ἡ ἀποψη αὐτὴ προϋποθέτει τὴ χρονολόγηση τοῦ ἐργοῦ τουλάχιστον μετὰ τὸ 561, τὴ χρονιά ποῦ τοποθετεῖται ἡ πρώτη ἀνοδος τοῦ τυράννου στὴν ἐξουσία. Ὡστόσο λαβαίνοντας ὑπόψη ὅτι οἱ περισσότεροι ἐρευνητὲς ἀνάγουν τὴν παράσταση στὴ δεκαετία τοῦ 580-570, δύσκολα μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀποδεκτὴ ἡ σύνδεσή της με τὶς τρεῖς κοινωνικὲς ομάδες ποῦ χαρακτηρίζουν τὴ ζωὴ τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας κατὰ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ αἰῶνα. Ὅμως ἡ διαίρεση τοῦ πληθυσμοῦ δὲν συντελεῖται ἀπότομα σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή. Ὑπαγορεύεται καὶ στὴν Ἀττικὴ ὅπως καὶ σὲ ὁποιοδήποτε πολιτικὰ οργανωμένο κοινωνικὸ σύνολο, ἀπὸ τὶς οικονομικὲς συνθήκες ὅπως αὐτὲς ἰσχύουν καὶ ἐξελίσσονται με τὴν πάροδο τῶν χρόνων<sup>339</sup>. Μιὰ τέτοια κοινωνικὴ

<sup>336</sup> Σχολ. Λυκοφρ. 431. Πρβλ. RE VI 1 "Erechtheus" 410.

<sup>337</sup> Τὶς ἀπόψεις τὶς σχετικὲς με ὅλες αὐτὲς τὶς ταυτίσεις ἀναλύει ἐκτενῶς ὁ Κοντολέων (1949) 20-27.

<sup>338</sup> Τὴν ἀποψη εἰσάγει ὁ Rademacher, *Mythos und Sage*, στὸν ὁποῖο παραπέμπει ὁ Κοντολέων (1949) 25 καὶ 27, ὅπου διευκρινίζει ὅτι ἀν ὁ Αἰγεύς εἶναι ὁ προελληνικὸς Ποσειδῶν, τότε ἐκπροσωπεῖ τὴν ὑδάτινη φύση τοῦ, ὅπως ὁ Ἐρεχθεύς τὴ χθόνια. Βλ. σχετικὰ καὶ Robert (1920) 144-145.

<sup>339</sup> Ὁ Mossé (1971) 13-14 περιγράφει τὴν πιθανὴ οικονομικο-κοινωνικὴ κατάσταση τῆς Ἀθῆνας στὸν 7ο αἰῶνα ὡς ἐξῆς: Ἀπὸ τὴ μιὰ κυριαρχεῖ ἡ παλιὰ πολεμικὴ ἀριστοκρατία ποῦ κατέχει τὴ γῆ, τὴν πολιτικὴ καὶ δικαστικὴ ἐξουσία καὶ τὰ κυριότερα ἱερά. Ἐνα ἄλλο τμῆμα ἀποτελεῖ ὁ κύριος ὄγκος τοῦ πληθυσμοῦ ποῦ φαίνεται νὰ εἶναι ἐξαρτημένος οικονομικὰ καὶ κοινωνικὰ ἀπὸ τὴν πρώτη ομάδα. Τέλος ἀνάμεσα στὴν ἀριστοκρατία καὶ τὸ λαὸ ἀναπτύσσεται μιὰ ἄλλη ομάδα, τῶν ἐλεύθερων χωρικῶν, ἀρκετὰ εὐκατάστατων ὥστε νὰ μποροῦν νὰ ἔχουν στὴν κατοχὴ τοῦς μιὰ πανοπλία καὶ νὰ υπηρετοῦν στὴ βαριά φάλαγγα τῶν οπλιτῶν.

κατηγοροποίηση είναι πιθανό να μην έχει απόλυτα πολιτικό χαρακτήρα<sup>340</sup>. Ωστόσο αυτό δεν εμποδίζει τη συγκρότηση μιας ερμηνείας παρόμοιας με εκείνη του Boardman.

Η εικόνα του «Τρισώματου» διέπεται σαφώς από την ιδέα της ένωσης τριών ομοειδών πραγμάτων, που εύκολα ταυτίζονται με ομάδες πολιτών σύμφωνα με τη σύγχρονη του κοινωνική διαστρωμάτωση. Διότι είναι εύλογο να είχαν διαμορφωθεί ήδη από τις αρχές του αιώνα ως διακριτά πληθυσμιακά τμήματα οι τάξεις των ευγενών, των πλουσίων και των απόρων καλλιεργητών.<sup>341</sup> Όταν επιπλέον φαίνεται να αποτελούν τη βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε μια γενιά περιίτου αργότερα η δημιουργία των παρατάξεων.<sup>342</sup> Ο τριπλός αυτός διαχωρισμός των πολιτών φαίνεται να έχει άμεση σχέση με τη γεωγραφία. Σύμφωνα με μαρτυρία του Πολυδεύκη<sup>343</sup> τα ονόματα τεσσάρων από τις αρχαιότερες φυλές της Αττικής «επί Κέκροπος και επί Κραναού» ήταν *Άκταια* και *Παραλία*, *Μεσόγαια* και *Διακρίς*. Μολονότι η μαρτυρία του λεξικογράφου είναι πολύ μεταγενέστερη, φανερώνει όμως ότι τα συγκεκριμένα τοπωνύμια είχαν παράδοση στην Αττική ως προσδιορισμοί πληθυσμιακών ομάδων. Μάλιστα τα δύο πρώτα φαίνεται να αντιστοιχούν στο ίδιο πληθυσμιακό σύνολο, αφού η σημασία τους είναι ταυτόσημη. Πρόκειται για εκείνους που ζουν στα παράλια. Έτσι καταλήγουμε στη βασική τριπλή διαίρεση της Αττικής, δηλαδή στην περιοχή της Ακτής, στα Μεσόγαια και στη Διακρία<sup>344</sup>. Κατά συνέπεια είναι πιθανό το εναέτιο σύμπλεγμα να μη σχετίζεται με το συγκεκριμένο πολιτικό επίτευγμα της ένωσης των τριών παρατάξεων, αλλά με τη διακήρυξη της ανάγκης ενοποίησης της ίδιας της χώρας της Αττικής που περιλαμβάνει αυτούς που βρίσκονται στην πεδινή και την παράλια ζώνη και εκείνους που κατοικούν πέρα από τα όρια του λεκανοπεδίου. Υπάρχουν μάλιστα ενδείξεις ότι η Αθήνα στρέφει στις αρχές του αιώνα το ενδιαφέρον της προς αυτήν την κατεύθυνση.

Η ενοποίηση της Αττικής ανάγεται στη σφαίρα του μύθου. Συνδέεται με το όνομα του κατεξοχήν αττικού ήρωα, του Θησέα<sup>345</sup>, λαμβάνοντας έτσι έναν ιερό και αδιαμφισβήτητο χαρακτήρα. Όπως παραδίδει ο Πλούταρχος *μετά δὲ τὴν Αἰγέως τελευτὴν μέγα καὶ θαυμαστὸν ἔργον εἰς νοῦν βαλλόμενος, συνώκισε τοὺς τὴν ἀττικὴν κατοικοῦντας εἰς ἓν ἄστυ, καὶ μιᾶς πόλεως ἕνα δῆμον ἀπέφηνε τέως σποράδας ὄντας καὶ δυασανακλήτους πρὸς τὸ κοινὸν πάντων συμφέρον, ἔστι δ' ὅτε καὶ διαφορομένους ἀλλήλοις καὶ πολεμοῦντας*<sup>346</sup>. Είναι ενδιαφέρουσα σχετικά η επισήμανση του Nilsson σύμφωνα με την οποία η δημιουργία των μυθικών κύκλων του Θησέα ανάγεται στον 7ο και στις αρχές του 6ου αιώνα, οπότε και καθίσταται αυτός μυθικός ήρωας της Αθήνας<sup>347</sup>. Φαίνεται ότι την εποχή που χρονολογείται η εναέτια σύνθεση ο στόχος της ενοποίησης αποτελεί βασικό παράγοντα για την

<sup>340</sup> Mossé (1971) 19, 22.

<sup>341</sup> Δεν γίνεται λόγος για άλλου είδους «επαγγέλματα», γιατί δεν έχουν εμφανισθεί ακόμα στην οικονομική ζωή. Η κοινωνική τάξη των βιοτεχνών και άλλων εργαζομένων με τα χέρια τους ως ελευθέρων πολιτών δεν έχει αναπτυχθεί ακόμη στην Αθήνα. Το ενδιαφέρον για την ανάπτυξη δραστηριοτήτων όπως η βιοτεχνία και το εμπόριο παρατηρείται βέβαια μετά τις μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα Murray (1993) 141. Όμως η οικονομία δεν έχει απελευθερωθεί από τα όρια του οίκου, κάτι που γίνεται σταδιακά και παράλληλα με την άνοδο της τάξης των ελεύθερων επαγγελματιών, τεχνιτών και εμπόρων. Πρόκειται για μια σημαντική αλλαγή στο χώρο της οικονομικής δραστηριότητας, τα αποτελέσματα της οποίας είναι πλέον ορατά στο τέλος του 6ου και στις αρχές του 5ου αιώνα. Σχετικά με την αλλαγή της οικονομικής και κοινωνικής κατάστασης βλ. Ραμού (1982) 91κ.π. Επίσης Schindler (1988) 18κ.π.

<sup>342</sup> Mossé (1971) 18κ.π.

<sup>343</sup> Πολυδ. Ον. VIII 109.

<sup>344</sup> Η *Διακρίς* αναφέρεται από την Ησύχιο, λ. *Διακρίς*, ως ο τόπος της Αττικής που εκτείνεται από την Πάρνηθα ως τη Βραυρώνια. Πρβλ. επίσης Mossé (1991) 19-20.

<sup>345</sup> Mossé (1991) 15, Nilsson (1963) 163-164, Tyrrel-Brown (1991) 162. Το γεγονός ότι οι Αθηναίοι απέδιδαν στον Θησέα την ενοποίηση της Αττικής σημειώνεται και στο IEE B 29.

<sup>346</sup> Πλουτ. Θησ. 24.

<sup>347</sup> Nilsson (1963) 165-166. Βλ. επίσης Robert (1921) 708.

απόκτηση οικονομικής και πολιτικής δύναμης<sup>348</sup>. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια άλλωστε προχωρεί ο Σόλων στις γνωστές μεταρρυθμίσεις προσπαθώντας να κατευνάσει την κοινωνική και οικονομική κρίση που είχε ξεσπάσει όταν έφτασε σε κορεσμό η διαρκής εκμετάλλευση που ασκούσαν τα ευκατάστατα γένη πάνω στους άπορους γεωργούς<sup>349</sup>. Η ενότητα των στοιχείων του πληθυσμού ήταν απαραίτητη για να επιτευχθεί η οικονομική ανάπτυξη και η πολιτική ισχύ. Χρειαζόταν να εξομαλυνθούν οι διαφορές μεταξύ των τριών κύριων όγκων του πληθυσμού<sup>350</sup>, της αριστοκρατίας, των ελεύθερων γεωργών και των ακτημόνων. Παράλληλα έπρεπε να μένουν ενωμένοι κάτω από το ίδιο κέντρο οι δήμοι της Αττικής -όπως σύμφωνα με την παράδοση είχε ορίσει ο Θησεύς- τόσο αυτοί που βρίσκονταν στην παραλιακή χώρα και την πεδιάδα, όσο και εκείνοι που αριθμούσαν πέρα από τις κορυφογραμμές.

Εφόσον η περιγραφείσα κοινωνική αναγκαιότητα χαρακτηρίζει την ιστορική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής, είναι πιθανό οι σύγχρονοι θεατές του «Τρισώματου» να οδηγούνται συνειρμικά στην έννοια της ενοποίησης. Εξάλλου μια τέτοια γενίκευση είναι θεμιτή όταν γίνεται προσπάθεια να εξαχθεί η ευρύτερη σημασία ενός εναέτιου γλυπτού. Δεν πρόκειται για το προσωπικό επίτευγμα ενός άνδρα που αναφέρεται αναγκαστικά σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και πάντως δεν είναι διαχρονικό ώστε να δικαιολογείται η σηματοδότησή του σε ένα δημόσιο ναϊκό γλυπτό προορισμένο να εκτίθεται στην κοινή θέα για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Το ερώτημα που εύλογα γεννάται στη συνέχεια είναι κάτω από ποιες προϋποθέσεις επιλέχθηκε ο Ζεός Έρκειος για να δηλωθεί η ιδέα της ενοποίησης. Η απάντηση μοιάζει εύκολη. Ο Ζεός με την προσωνομία Έρκειος είναι γνωστός και οικείος θεός στους Αθηναίους. Επιπλέον έχει τριπλή φύση και ταυτόχρονα είναι μια αδιάσπαστη ενότητα. Η γη, η θάλασσα και ο ουρανός που είναι τα πεδία κυριαρχίας του Δία ως καταχθόνιου, θαλάσσιου και ουράνιου, είναι δυνατό να παραπέμπουν στη γενική διαίρεση της αττικής επικράτειας σε μεσόγαια, παράλια και υπερακρία.

Σύμφωνα με τα παραπάνω φαίνεται ότι η ερμηνεία της Howe είναι δυνατό να συνδυασθεί με αυτή που διαμορφώνεται βάσει της πρότασης του Boardman. Θα μπορούσε βέβαια να θεωρηθεί πρόβλημα η διαφορετική σημασία που αναγιγνώσκεται από τον καθένα στο σύμβολο της μεσαιας μορφής. Για την πρώτη είναι φλόγα, για τον δεύτερο στάχυ. Το γεγονός ότι το αντικείμενο σώζεται ελλιπώς δεν βοηθά στην ταύτιση του. Είναι όμως σημαντικό ότι και οι δύο ερευνητές συνδέουν την εν λόγω μορφή με το ίδιο στοιχείο, ασχέτως αν αυτή κρατά φλόγα ή στάχυ. Πρόκειται για την εικόνα του καταχθόνιου Δία που κατ' επέκταση παραπέμπει στη γη.

Μια τρίτη και σημαντικότερη ίσως αιτία για την επιλογή του θέματος σχετίζεται με την ιδιότητα του θεού. Ο Έρκειος Ζεός είναι ο προστάτης του οίκου. Συγκεκριμένα ο βωμός του τοποθετείται στις αυλές των σπιτιών προστατεύοντας τα όριά τους. Οι Αθηναίοι γνώριζαν αυτό το ρόλο που είχε ο θεός, εφόσον ως τέτοιο τον τιμούσαν. Δεν υπάρχει λοιπόν λόγος να θεωρήσουμε ότι παρατηρώντας την εικόνα του στο εναέτιο της Ακρόπολης του αφαιρούσαν αυτή την ιδιότητα. Αντίθετα ο Έρκειος ως προστάτης του οίκου είναι πιθανό να κατανοείται εδώ ως φύλακας των ορίων της χώρας εν γένει, δηλώνοντας ταυτόχρονα με την εικονιστική του απόδοση, ότι αυτή είναι ενιαία. Βέβαια η πόλη στο σύνολό της βρισκόταν στην προστασία του

<sup>348</sup> Ο Sealey (1960) 166, θεωρεί την ενοποίηση της Αττικής βασική αιτία που αποκτά η Αθήνα πολιτική δύναμη και τη συνδέει ασφαλώς με το μύθο του Θησεά.

<sup>349</sup> Για τους λόγους της κοινωνικής αναταραχής βλ. Αριστοτ. Αθην. Πολ. V 3 όπου αναφέρεται ότι ο Σόλων επέριπτε τις ευθύνες για την κρίση που είχε δημιουργηθεί στους πλουσίους που εξαιτίας της αλαζονείας τους εκμεταλλεύονταν τους άπορους πολίτες.

<sup>350</sup> Η εξομάλυνση των διαφορών ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις αναφέρεται ως ένας από τους στόχους του Σόωνα. Αριστοτ. Αθην. Πολ. V2 και μετά ταύτα κοινή παραινεί (ο Σόλων) καταπαίνει την ένεστώσαν φιλονικίαν. Ο ίδιος ο νομοθέτης προβάλλει ως προσωπικό του επίτευγμα την κοινωνική ειρήνευση και ενοποίηση: Σόλων, Del.Eleg.Gr. 5. Το απόσπασμα παραδίδεται και από τον Αριστοτέλη, Αθην.Πολ. XII 1 και τον Πλούταρχο, Σολ. 18 5.

Διός Πολιέως και ο τελευταίος δεν είναι τρίμορφος. Ωστόσο δεν πρόκειται για ξεχωριστή θεότητα, αλλά για διαφορετική προσωινυμία του ίδιου θεού που τιμάται στην Ακρόπολη και μάλιστα από τους αρχαιότερους χρόνους. Είναι ο Ζευς που οι Αθηναίοι τον τιμούν ως Πολιέα ή Βουλαίο, ως Έρκειο ή Κτήσιο.

Η μυθολογική ερμηνεία του αριστερού συμπλέγματος που εικονίζει πάλι ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα δεν είναι λιγότερο προβληματική από εκείνη του «Τρισώματος». Έχει ήδη σημειωθεί πως οι μελετητές θεώρησαν αυτόνομο πως αποδίδεται πάλι του Ηρακλή με τον Τρίτωνα. Όμως αυτή η τόσο καθιερωμένη άποψη προσκρούει σε ένα βασικό ερώτημα: Πως μπορεί να αιτιολογηθεί η εικονογραφική απόδοση ενός δευτερεύοντος άθλου του Ηρακλή και μάλιστα δύο φορές στην ακρόπολη της Αθήνας, όταν επί πλέον την ίδια εποχή αναγορεύεται ο Θησεύς σε τοπικό ήρωα<sup>351</sup>; Όπως έχει αναφερθεί ο Boardman συνδέει τον Ηρακλή με τον Πεισίστρατο, η Howe με την καθιέρωση της λατρείας της Αθηνάς και ο Schefold με τον αθηναϊκό λαό. Οι δυο πρώτοι προχωρούν σε μια τέτοια συσχέτιση θεωρώντας ότι το εναέτιο ανάγεται στην εποχή του τυράννου και της διοργάνωσης των Μεγάλων Παναθηναίων. Ο τελευταίος επιχειρεί με την υπόθεσή του να αιτιολογήσει την πληθώρα των παραστάσεων του Ηρακλή κατά τους αρχαίους χρόνους στην Αθήνα. Ωστόσο το γεγονός των ποικίλων εξεικονίσεων του ημίθεου στην Αττική δεν μοιάζει τόσο παράδοξο φαινόμενο ώστε να απαιτεί ειδική εξήγηση. Ο Ηρακλής είναι πανελλήνιος ήρωας και σύμβολο αρετής και νίκης. Ως τέτοιο χρησιμοποιείται ευρέως είτε από πρόσωπα είτε από ομάδες<sup>352</sup>. Ο Schindler επισημαίνει σχετικά ότι ο τυχόν πολιτικός ρόλος που έπαιξε ως σύμβολο ο Ηρακλής στην Αθήνα αποτελεί καθαρή υπόθεση και επιπλέον έρχεται σε αντίθεση με τις αξιώσεις των αρχαίων σύμφωνα με τις οποίες μια πόλη δεν είναι δυνατό να οικειοποιείται σε τέτοιο βαθμό ένα «διεθνή» ήρωα, όταν μάλιστα η δωρική του συγγένεια αντιβαίνει στην ιωνική καταγωγή των κατοίκων της<sup>353</sup>. Πρέπει λοιπόν να αποδυναμώσουμε την ευρέως αποδεκτή άποψη του Boardman ότι ο Ηρακλής γίνεται μέσο πολιτικής προπαγάνδας για τον Πεισίστρατο. Αντίθετα έχει υποστηριχθεί ότι ο τύραννος είναι ο πρώτος που μετατρέπει τον Θησέα σε παναθηναϊκό ήρωα και τον χειρίζεται ως τον μυθικό του αντιπρόσωπο<sup>354</sup>. Ασφαλώς εδώ δεν γίνεται προσπάθεια να υποτιμηθεί η λατρεία του Ηρακλή που υπήρχε στην πόλη της Αθήνας, όπως βεβαιώνεται και από την εικονογραφία και από τις φιλολογικές πηγές<sup>355</sup>. Όμως δεν μπορεί να αποσιωπηθεί η ιδιαίτερη σχέση που έχει η ιστορία της πόλης με τη μυθική προσωπικότητα του Θησέα, όταν μάλιστα ειδικοί

<sup>351</sup> Ο Nilsson (1963) 162-163 επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι ο κύκλος του Θησέα αποτελεί τη μόνη κατεξοχήν ηρωική μυθολογική διήγηση της Αττικής. Χαρακτηριστικά σημειώνει, ότι κατά γενική παραδοχή η μυθολογική φήμη και δόξα του Θησέα αναπτύχθηκε μαζί με τη δύναμη και τη δόξα της Αθήνας. Στα μυθολογικά κατορθώματα του Θησέα αντανakλώνται οι φιλοδοξίες του αθηναϊκού κράτους.

<sup>352</sup> Βλ. Schefold (1978) 36. Η εμφάνιση του Ηρακλή στην Ακρόπολη είναι γεγονός, αφού παριστάνεται σε δύο μικρών διαστάσεων αετώματα που εξετάζονται στο κεφάλαιο που ακολουθεί. Ανήκουν σε μικρά κτίσματα που ως εκ τούτου δεν μπορούν να θεωρηθούν ναοί, αλλά οικοδομήματα που αφιερώνονται στον παναθηναϊκό ιερό χώρο της Ακρόπολης από ένα ή περισσότερα πρόσωπα.

<sup>353</sup> Schindler (1988) 66, 75.

<sup>354</sup> Tyrrel-Brown (1991) 161-163. Η άποψη στηρίζεται στο γεγονός ότι ο Θησεύς είναι ο ήρωας που συνδέεται άμεσα με την Αττική και μάλιστα αποτελεί σύμβολο της ενοποίησής της, κάτι που προβάλλεται από τον Πεισίστρατο ως επίτευγμά του. Επιπλέον οικειοποιείται χαρακτηριστικά του Ηρακλή, διατηρώντας πάντα τον τοπικό του χαρακτήρα, εφόσον συγκρίνεται με αυτόν ως προς τη δύναμη, την αρετή και τους άθλους του. Βλ. Πλουτ. Θησ. 26κ.π., Διοδ. IV 28, 1-2, Απολλοδ. I 16. Για τη χρησιμοποίηση των δύο ηρώων ως μέσων πολιτικής προπαγάνδας βλ. και Osborne (1983/84) 64-67.

<sup>355</sup> Στο θέμα της λατρείας του Ηρακλή θα επανέλθουμε πιο κάτω εξετάζοντας τα εναέτια της Λερναίας Ύδρας και της Αποθέωσης. Για τις πηγές βλ. Διοδ. IV 39, 1-2.



ερευνητές επιμένουν ότι ειδικά κατά τους αρχαίους χρόνους δημιουργείται και εμπλουτίζεται ο συγκεκριμένος τοπικός μυθικός κύκλος.

Ως προς το εναέτιο σύμπλεγμα είναι προφανές ότι, αφού η ανθρώπινη μορφή στην κατάσταση που έχει σωθεί δεν φέρει κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα, η ταύτισή της με οποιοδήποτε γνωστό μυθικό πρόσωπο παραμένει αναπόδειχτη. Για να εξαχθούν κάποια πιθανά συμπεράσματα θα πρέπει να αναλυθεί βάσει των άμεσων εικονογραφικών δεδομένων της σύνθεσης και της σύγχρονης ιστορικής συγκυρίας η ευρύτερη πολιτική σημασία που είναι δυνατό να αντανακλάται στην παράσταση. Είναι φανερό ότι με την πρώτη παρατήρηση κατανοείται ότι εικονογραφείται σκηνή πάλης ανάμεσα σε ανθρώπινη μορφή και θαλάσσιο δαίμονα. Τα χαρακτηριστικά της μιζογενούς μορφής είναι σαφή. Ως σύμβολο παραπέμπει αναμφισβήτητα στη θάλασσα. Επομένως είναι απαραίτητο να εξετασθεί η σχέση που είχαν οι Αθηναίοι με τη θάλασσα στις πρώτες δεκαετίες του 6ου αιώνα. Πράγματι, την εποχή εκείνη εκδηλώνεται το ενδιαφέρον για εμπορική ανάπτυξη, στα πλαίσια του οποίου εντάσσεται η προσπάθεια κατάκτησης εμπορικών δρόμων και οι επεκτατικές βλέψεις προς τη Μεγαρίδα και την γύρω περιοχή.

Είναι γνωστό ότι στις αρχές του 6ου αιώνα επιδίδονται σε εμπορικές δραστηριότητες η Αίγινα και η Κόρινθος<sup>356</sup>, ενώ η Αθήνα γίνεται εμπορική δύναμη τον 5ο αιώνα. Ωστόσο ήδη από την εποχή του Σόλωνα διαφαίνεται η τάση για ανάπτυξη των θαλάσσιων δρόμων<sup>357</sup>, όπως αυτών που οδηγούν στη Θράκη και γενικότερα στο ανατολικό και βορειοανατολικό Αιγαίο. Κατά μία άποψη<sup>358</sup> η πρώτη ένδειξη του ενδιαφέροντος από μέρους των Αθηναίων για την περιοχή του Ελλησπόντου ανάγεται στα τέλη του 7ου αιώνα, όταν αφαιρούν από τους Μυτιληναίους το Σίγειο στα παράλια της Τρωάδας. Προηγουμένως όμως ήδη έχουν ιδρύσει την Ελαιούντα, μια αποικία στην ακτή της θρακικής χερσονήσου. Αυτή η διάθεση εξάπλωσης προς τα ανατολικά αντανακλάται στις μυθικές διηγήσεις περί του Ακάμαντος, του γιου του Θησέα. Ο ήρωας συνδέεται με την περιοχή του Στριμώνα και τη θρακική χερσόνησο<sup>359</sup>. Με το όνομα του ίδιου και του αδελφού του Δημοφώντα σχετίζονται δυο τουλάχιστον αποικίες, μια στη Θράκη<sup>360</sup> και μια στην Κύπρο<sup>361</sup>. Επιπλέον ο ίδιος ο Θησεύς *εις τον πόντον επλευσεν τον Ευξεινον ... μεθ Ηρακλέους επι τας Αμαζόνας συστρατεύσας*<sup>362</sup>. Οι μυθικές αφηγήσεις φανερώνουν την αποικιακή τάση των Αθηναίων προς τα βόρεια και ανατολικά, κάτι που απαιτεί την εξοικείωση με τη θάλασσα.

Πρώτος ο Buschor συσχετίζει την απόδοση του εναέτιου συμπλέγματος με τη διάθεση κατάκτησης των θαλάσσιων δρόμων. Επηρεασμένος από το μυθικό ταξείδι του Ηρακλή προς την απώτερη Δύση, στιγμιότυπο του οποίου υποθέτει ότι αποδίδεται στη σύνθεση, περιορίζει το ενδιαφέρον για εξάπλωση των Αθηναίων στην περιοχή της Κυρήνης. Όμως είναι μάλλον αναχρονισμός να ισχυρισθεί κανείς ότι οι Αθηναίοι κάνουν εκείνη την εποχή μια τέτοια στροφή προς τα δυτικά. Τουλάχιστον τα ιστορικά και μυθολογικά δεδομένα δεν φανερώνουν κάτι τέτοιο.

<sup>356</sup> Για την Αίγινα Πανσ. VIII 5, 8. Για την Κόρινθο Θουκ. I 13. Scheibler (1992) 186-187.

<sup>357</sup> Η Αθήνα κόβει το πρώτο νόμισμα γύρω στα 575 εκδηλώνοντας την τάση να ανταγωνισθεί στην εμπορική δραστηριότητα τους Κορινθίους οι οποίοι είχαν αναπτύξει ήδη από τον 7ο αιώνα τους θαλάσσιους δρόμους επιδιόμενοι κυρίως στο εξαγωγικό εμπόριο αγγείων που στις αρχές του 6ου αιώνα είχε αρχίσει να συρρικνώνεται. IEE B' 225-228, 235-236. Επίσης Murray (1993) 150-151. Πάντως λαμβάνοντας υπόψη τις οικονομικές μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα και τους σταθμιστικούς του κανόνες θεωρείται ότι κόβει νόμισμα στο πρώτο μισό του αιώνα μετά την Αίγινα και την Κόρινθο. Scheibler (1992) 178-179.

<sup>358</sup> IEE B' 233.

<sup>359</sup> RE II "Akamas" 1142-1145. Roscher, LGRM, "Akamas" 205-206.

<sup>360</sup> Αισχ. II 31.

<sup>361</sup> Πλουτ. Θησ. 26. Ο Στέφανος Βυζάντιος λ. *Ακαμάντιον*, αναφέρει άλλη πόλη στη Φρυγία ιδρυμένη από τον Ακάμαντα.

<sup>362</sup> Πλουτ. Θησ. 26.

Εκτός αυτού έχει διατυπωθεί και η γενικότερη ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η πάλη που εικονίζεται μπορεί κάλλιστα να παραπέμψει στην ανάγκη να καταπολεμηθούν οι φόβοι και οι κίνδυνοι που εγκυμονεί η θάλασσα. Όμως η ιδιαίτερη εμμονή σε αυτό το θέμα που εκδηλώνεται με την επανειλημμένη εμφάνιση της σκηνής σε εναέτιο της Ακρόπολης, απαιτεί πιο συγκεκριμένη ερμηνεία, σχετική με τις άμεσες πολιτικές επιδιώξεις της πόλης. Φαίνεται πως το ζήτημα της Μεγαρίδας μπορεί να καλύψει την απαίτηση αυτή.

Είναι ενδιαφέρον ότι, όπως συμβαίνει και με την περίπτωση της ενοποίησης, και η διαμάχη για την ενσωμάτωση της Σαλαμίνας συνδέεται με το όνομα του Θησέα και ανάγεται στις αρχές της ιστορικής περιόδου, όταν οι Αθηναίοι κατακτούν για πρώτη φορά το νησί που ανήκε προηγουμένως στους Μεγαρείς<sup>363</sup>. Οι τελευταίοι επανακτούν το νησί και εμπλέκονται σε μακροχρόνιο πόλεμο με τους Αθηναίους που δεν παραιτούνται από τη διεκδίκησή τους. Η Αθήνα καταφέρνει στο πρώτο μισό του βου αιώνα να κατακτήσει για δεύτερη φορά την περιοχή, αφού κυριεύει τη Νίσαια μετά από τις προτροπές του Σόλωνα<sup>364</sup>. Μάλιστα σύμφωνα με την παράδοση στρατηγός σε αυτή την εκστρατεία ήταν ο ίδιος ο Πεισίστρατος: *... ἔδέετό τε τοῦ δήμου φυλακῆς τινος πρὸς αὐτοῦ κυρῆσαι, πρότερον εὐδοκιμήσας ἐν τῇ πρὸς Μεγαρέας γενομένη στρατηγίῃ, Νίσαιάν τε ἔλων καὶ ἄλλα ἀποδεξάμενος μεγάλα ἔργα*<sup>365</sup>.

Η εμμονή της Αθήνας για την αφαίρεση της θαλάσσιας περιοχής των Μεγαρέων φαίνεται να αποτελεί μέρος του γενικότερου ενδιαφέροντος για εξάπλωση της κυριαρχίας της σε κόμβους εμπορικής σημασίας της ευρύτερης περιοχής της νοτιοανατολικής ακτής και του κορινθιακού ισθμού. Οι πολιτικές αυτές βλέψεις δεν μένουν χωρία μυθολογική υποστήριξη. Οι Αθηναίοι φροντίζουν να προβάλλουν εκείνο το μυθικό πλαίσιο που δικαιολογεί τις διεκδικήσεις τους. Πρόκειται για την τελευταία ομάδα διηγήσεων του κύκλου του Θησέα που αφορά στο ταξίδι του από την Τροιζήνα στην Αθήνα και στους τόπους από τους οποίους διέρχεται<sup>366</sup>. Περνά από τον ισθμό, όπου αντιμετωπίζει τον Σίνη, από την Κρομμυωνία, όπου σκοτώνει το θηλυκό κάπρο, συνεχίζοντας προς τα μέγαρα συναντά τον Σκίρωνα και τον σκοτώνει. Φτάνοντας στην Ελευσίνα<sup>367</sup> έρχεται αντιμέτωπος με τον Κερκύωνα και τέλος στην περιοχή του Κηφισού σκοτώνει τον Προκρούστη<sup>368</sup>. Επομένως δεν αναφέρεται μόνο ως ο πρώτος που ενοποιεί πολιτικά την Αττική, αλλά και εκείνος στον οποίο οφείλεται η διεύρυνση των ορίων της: *Προσκητῆσάνενος δὲ τῇ Ἀττικῇ τὴν Μεγαρικὴν βεβαίως, τὴν θρυλουμένην ἐν Ἰσθμῷ στήλην ἔστησεν, ἐπιγράψας τὸ διορίζον ἐπίγραμμα τὴν χώραν δυσὶ τριμέτροις, ὧν ἕφραζε τὸ μὲν πρὸς ἕω «τάδ' οὐχὶ Πελοπόννησος, ἀλλ' Ἰωνία», τὸ δὲ πρὸς ἑσπέραν «τάδ' ἐστὶ Πελοπόννησος, οὐκ Ἰωνία»*<sup>369</sup>. Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Nilsson<sup>370</sup> ότι τα κατορθώματα του ήρωα αποκτούν πολιτική βαρύτητα, διότι από τη στιγμή που ο Θησεύς ελευθέρωσε από τα άγρια θηρία και

<sup>363</sup> Nilsson (1963) 162-163. Βλ. Πλουτ. Θησ. 25.

<sup>364</sup> Πλουτ. Σολ. 8-10, Διογ. Λαερτ. I 46-48.

<sup>365</sup> Ηροδ. I 59, 4. Βλ. και Αριστοτ. Αθην. Πολ. VII 5, Πλουτ. Σολ. 7.

<sup>366</sup> Nilsson (1963) 164.

<sup>367</sup> Η Αθήνα είχε προσαρτήσει την Ελευσίνα ήδη από τον 7ο αιώνα. Nilsson (1963) 165. IEE B' 233, 253.

<sup>368</sup> Πανσ. II 3-4. Πλουτ. Θησ. 9-11.

<sup>369</sup> Πλουτ. Θησ. 25.

<sup>370</sup> Nilsson (1963) 164-165: Ως προς την αποτελεσματικότητα μιας αποκρυσταλλωμένης μυθικής διήγησης για την υποστήριξη των πολιτικών βλέψεων μιας πόλης αναφέρει και άλλο επεισόδιο σχετικό με τη διεκδίκηση της Σαλαμίνας από τον Σόλωνα. Η ιστορία παραδίδεται από τον Πλούταρχο, Σόλων 10, και διηγείται ότι στη διαμάχη ανάμεσα στην Αθήνα και τα Μέγαρα είχαν κληθεί διαιτητές οι Σπαρτιάτες, που θεώρησαν δίκαιο να δοθεί το νησί στην Αθήνα επικαλούμενοι τον Όμηρο κατά τον οποίο ο Σαλαμίνιος Αίας είχε τοποθετήσει τα πλοία του μαζί με εκείνα των Αθηναίων.

τους ληστές τις περιοχές γύρω από την Αθήνα, η πόλη του έχει ένα μυθικό τίτλο ώστε να τις διεκδικεί.

Λαμβάνοντας υπόψη τα πιο πάνω και συσχετίζοντάς τα με το εναέτιο σύμπλεγμα οδηγούμαστε στην πρόταση του Boardman που υποστηρίζει ότι το πολιτικό περιεχόμενο του εναετίου σχετίζεται με την κατάληψη της Σαλαμίνας. Βέβαια ο ίδιος συνδέει το έργο με τον Πεισίστρατο. Αυτό όμως δεν είναι απαραίτητο, αφού είναι σαφές ότι το ενδιαφέρον για την θαλάσσια περιοχή των Μεγαρέων, αλλά και του Ισθμού, ήταν μέσα στις βλέψεις της Αθήνας από τους παλαιότερους χρόνους. Ως εκ τούτου είναι δυνατό να εξαχθεί μια ευρύτερη σημασία που δεν σχετίζεται άμεσα με το ιστορικό πρόσωπο, αλλά αφορά στην τάση που επιδεικνύει η πόλη για εξάπλωση στις κοντινές θάλασσες. Βάσει αυτού του ερμηνευτικού πλαισίου δεν φαίνεται ακατανόητη η διπλή εμφάνιση της παράστασης σε εναέτια της Ακρόπολης, όταν η κυριαρχία της περιοχής της Σαλαμίνας και των Μεγάρων απασχολεί επί δεκαετίες την πόλη. Η πρώτη επίτευξή της, που συνδέεται ίσως με την αρχαιότερη σύνθεση, ανάγεται στη σφαίρα του μύθου, και ειδικότερα στο Θησέα. Για δεύτερη φορά το νησί προσαρτάται στην αθηναϊκή επικράτεια στα χρόνια του Σόλωνα. Είναι λοιπόν πιθανό η επανεμφάνιση του ίδιου θέματος να προπαγανδίζει είτε την ανάγκη διατήρησης και διεύρυνσης των παλαιών κατακτήσεων, είτε το δικαίωμα επανάκτησης, αν η σύνθεση τοποθετηθεί χρονολογικά στην τέταρτη δεκαετία του αιώνα, όταν η Σαλαμίνα έχει ανακαταληφθεί<sup>371</sup>. Το γεγονός είναι ότι πρόκειται για μια πολιτική πραγματικότητα που χαρακτηρίζει τη ζωή της Αθήνας τόσο έντονα όσο και η ανάγκη διατήρησης και εδραίωσης της εσωτερικής της ενότητας.

Σύμφωνα με την παραπάνω ερμηνεία γίνεται όλο και πιο ισχυρή η πιθανότητα να εικονίζεται στο σύμπλεγμα ο Ηρακλής. Προκύπτει το ερώτημα αν ήταν δυνατό να αναφέρεται η σύνθεση σε επεισόδιο της τοπικής μυθικής παράδοσης για τον Θησέα. Το ιστορικό πλαίσιο και οι μύθοι που δημιουργούνται ή αναβιώνουν την εποχή αυτή δεν απορρίπτουν μια τέτοια πιθανότητα. Όμως οι εικονογραφικές και φιλολογικές μαρτυρίες που σώζονται δεν συνηγορούν άμεσα για αυτή τη συσχέτιση. Ο Θησεύς καθόσον γνωρίζουμε δεν παλεύει με κάποιο θαλάσσιο τέρας. Η μόνη μάχη που δίνει κοντά στη θάλασσα είναι αυτή με τον ληστή Σκίρωνα. Είναι όμως δύσκολο να υποθέσουμε ότι αποδίδεται το συγκεκριμένο επεισόδιο από τη στιγμή που δεν είναι γνωστά παρόμοια εικονογραφικά παραδείγματα. Ένας άλλος τοπικός ήρωας που συνδέεται με την εξάπλωση των Αθηναίων σε μεγαλύτερη κλίμακα είναι ο γιος του Θησέα Ακάμας. Είναι γνωστός ως επώνυμος μιας από τις δέκα αττικές φυλές<sup>372</sup>. Βέβαια η Ακαμαντίς διαμορφώνεται ως φυλή πιθανότατα στα τέλη του αιώνα στα πλαίσια της κλεισθένειας αναδιοργάνωσης. Είναι όμως δυνατό να προϋπήρχε κάποιο γένος που αντανάκλαται στην μεταγενέστερη φυλή και που είχε γενάρχη τον Ακάμαντα. Σε αυτή την περίπτωση θα ήταν πιθανό να συνδεθεί το κτίσμα που έφερε το παλαιότερο εναέτιο με το εν λόγω γένος. Όμως η δυνατότητα να εμφανίζεται η μορφή του Ακάμαντος στα δυο εναέτια είναι ιδιαίτερα αμφισβητήσιμη, διότι δεν στηρίζεται ούτε σε εικονογραφικά, ούτε σε φιλολογικά δεδομένα. Οι σωζόμενες παραδόσεις αναφέρουν τον Ακάμαντα ως αποικιστή. Δεν υπάρχει για αυτόν κύκλος κατορθωμάτων στα πλαίσια του οποίου αντιμετωπίζει τερατόμορφες και άλλες υπάρξεις, όπως υπάρχουν για τον Ηρακλή ή τον Θησέα. Επί πλέον δεν υπάρχει γνωστή εικονογραφική του απόδοση.

Ως εκ τούτου η ταύτιση της σκηνής με μια συγκεκριμένη μυθική διήγηση παραμένει αβέβαιη. Ωστόσο παραμένει η πιθανότητα να μην έχει διασωθεί εκείνη η μυθική παράδοση που θα επέτρεπε στους σημερινούς ερευνητές να κατανοήσουν αυτό που θα αναγνώριζε άμεσα ο αρχαίος παρατηρητής βλέποντας την παράσταση. Υπάρχει μόνο η παρακάτω πιθανότητα: Έχει διασωθεί από υστερότερες πηγές, τον

<sup>371</sup> IEE B' 253.

<sup>372</sup> Αρποκρ. λ. *Ακάμαντις*: *Δημοσθένης δ' ἐν τῷ πρὸς Βοιωτὸν περὶ τοῦ ὀνόματος «ἐν Ακαμαντίδι φυλῇ γεγονώς»*. *Μία ἀδτη τῶν ἰ' φυλῶν, ἀπὸ Ακάμαντος τοῦ Θησέως*. Βλ. και Πολυδ. Ονομ. VIII 110.

Παυσανία, τον Πλούταρχο και τον Υγίνο αφήγησε για κάθοδο του Θησέα στο βυθό της θάλασσας<sup>373</sup>, για να αποδείξει ότι είναι γιος του Ποσειδώνα. Εκεί τον υποδέχτηκε η Αμφιτρίτη. Η αττική εικονογραφία του 5ου αιώνα γνωρίζει το επεισόδιο και παρουσιάζει τον ήρωα να γίνεται δεκτός από την κυρία της θάλασσας<sup>374</sup>. Εδώ εμφανίζεται ο Τρίτων όχι ως αντίπαλος, αλλά ως ευνοϊκά διατεθειμένος. Ίσως όμως η παράσταση αντανakλά παραλλαγή του μύθου σύμφωνη με τις αντιλήψεις των θαλασσοκρατόρων πλέον στον 5ο αιώνα Αθηναίων, όπου η θαλάσσια υπόσταση εμφανίζεται ως φιλική και σύμμαχη. Δεν υπάρχει πλέον λόγος να υποδηλώνεται η ανάγκη επικράτησης των Αθηναίων στις δυνάμεις της θάλασσας. Ο Τρίτων άλλωστε γενικότερα δεν έχει ευνοϊκή διάθεση για τους ανθρώπους, όπως συνεχίζει και τότε να μην έχει για τον Ηρακλή. Μήπως η παλιότερη μορφή του μύθου για την κάθοδο του Θησέα στο βυθό περιλάμβανε και μη φιλική υποδοχή του από τον Τρίωνα; Μήπως έλεγε ότι ο ήρωας για να φτάσει στην Αμφιτρίτη έπρεπε προηγουμένως να αντιμετωπίσει με επιτυχία τον Τρίωνα; Στην κατεύθυνση αναζήτησης τέτοιας παράδοσης οδηγείται κανείς βασιζόμενος στο γεγονός, ότι η πολιτική ερμηνεία που έχει δοθεί τόσο στον «Τρισώματο», όσο και στο αριστερό σύμπλεγμα έχει ως κοινό μυθικό παρονομαστή τον Θησέα. Στην πρώτη περίπτωση προβάλλεται η πολιτική ενοποίηση της Αττικής μέσα στα όριά της, στη δεύτερη η εξάπλωση της αθηναϊκής δύναμης έξω από αυτά τα όρια. Οι δυο αυτές τάσεις διέπουν τη σχετική μυθική παράδοση και χαρακτηρίζουν την εποχή του Σόλωνα. Αποτελούν βασικές προϋποθέσεις ισχύος και συνδέονται άμεσα μεταξύ τους<sup>375</sup>. Η ενότητα του πληθυσμού που συμβολοποιείται στα δεξιά της συνολικής σύνθεσης, είναι απαραίτητη για τη διατήρηση και διεύρυνση της θαλάσσιας επικράτειας που σηματοδοτείται αριστερά. Από αυτή την άποψη αποδεικνύεται όλο και πιο αναγκαία η αναγνώριση του Διός Ερκείου. Η εικόνα του θεού διακηρύσσει ότι είναι εξασφαλισμένη η φύλαξη των ορίων της Αττικής, ενώ ταυτόχρονα ικανοποιεί και τις επιδιώξεις της σύγχρονης πολιτικής προπαγάνδας.

Στο κέντρο της σύνθεσης προβάλλεται η σκηνή των ταυροκτόνων λεόντων που όπως έχει αναλυθεί, δηλώνουν την ιερότητα του χώρου και προστατεύουν την κατοικία του δαίμονα. Σύμφωνα με την αποκατάσταση του Schuchhardt τα δύο αιλουροειδή εμφανίζονταν και στο άλλο αέτωμα του ναού<sup>376</sup>. Παριστάνονται να κάθονται εκατέρωθεν του κεντρικού άξονα και να πλαισιώνονται από τα δύο συμμετρικά φίδια. Ο όφις είναι ιδιαίτερα προσφιές θέμα στη χθόνια λατρεία και στην αθηναϊκή θρησκευτική παράδοση. Κατά συνέπεια δεν είναι περίεργη η εμφάνισή του σε ένα αρχαϊκό ναό της Ακρόπολης που σύμφωνα με τον μύθο πρωτοκατοικήθηκε από οφιοειδείς αρχηγέτες, ήρωες και προστάτες του χώρου. Τα εραλδικά λιοντάρια στο κέντρο κάθονται νηφάλια κοιτώντας προς τον θεατή, όπως άλλωστε και τα φίδια. Η σημασία τους έχει ήδη αναλυθεί. Πρόκειται για την εικόνα του λιονταριού που εκπροσωπεί τον δαιμονικό κόσμο, τα όρια του οποίου αναγγέλλει και διαφυλάττει.

Το πρόβλημα που ανακύπτει ύστερα από τα πιο πάνω είναι σε ποιόν θεό ανήκε ο ναϊκός αυτός χώρος. Στην έρευνα θεωρήθηκε αυτονόητο ότι ήταν αφιερωμένος στην Αθηνά. Ωστόσο τα εναέτια ανάγονται σε εποχή πριν από την αναβάθμιση της λατρείας της, δηλαδή πριν από τη διοργάνωση των Μεγάλων Παναθηναίων. Βέβαια η θεά δεν ήταν άγνωστη στους Αθηναίους. Έφερε το όνομα της πόλης τους και ως εκ τούτου σχετιζόταν άμεσα με την τοπική θρησκευτική παράδοση. Κατά συνέπεια είναι αναμενόμενο να κατέχει ιερά στην Ακρόπολη. Είναι όμως παράλογο να αποδίδονται σε αυτήν τα περισσότερα ιερά που εντοπίζονται

<sup>373</sup> Πaus. I 42, 1. Πλουτ. Θησ. 29. Hygin. Fab. II 5.

<sup>374</sup> Οι σχετικές αγγειογραφίες ανάγονται, τουλάχιστον θεματικά, στην τοιχογραφία του Μίκωνα στο ιερό του Θησέα στην Αθήνα: Πaus. I 17, 3. Βλ. Παπαχατζής (1974) 265 και εικ. 149 στη σελ. 264.

<sup>375</sup> Βλ. σχετικά Sealey (1960) 166-171.

<sup>376</sup> Τα λιοντάρια και τα φίδια από τα οποία συγκροτείται η σύνθεση της προσδίδουν καθαρά θρησκευτικό χαρακτήρα και ίσως για αυτό το λόγο την τοποθετεί στην πρόσοψη.

στο χώρο. Ο πρώτος μεγάλος ναός που της αποδίδεται με βεβαιότητα είναι εκείνος που έφερε το εναέτιο της Γιγαντομαχίας και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του αιώνα, περίοδο κατά την οποία έχει πλέον εδραιωθεί η λατρεία της ως πολιούχου<sup>377</sup>. Μοιάζει όμως υπερβολική η άποψη ότι η Αθηνά κατείχε στις αρχές του αιώνα το μεγαλύτερο, καθώς φαίνεται, ναϊκό οικοδόμημα. Εντούτοις το πειστικότερο τεκμήριο που απορρίπτει την λατρεία της Αθηνάς στο εν λόγω κτίσμα εξάγεται από τα εικονογραφικά δεδομένα των εναέτιων συνθέσεων. Είναι φανερό ότι δεν γίνεται καμιά αναφορά στη θεά, γεγονός που συνεχίζει να ισχύει ακόμα και αν δεν αναγνωρισθεί ο Έρκειος Ζευσ στον «Τρισώματο δαίμονα». Το φαινόμενο δεν συμβαδίζει με τους κανόνες της ναϊκής γλυπτικής. Στην εναέτια παραστάσεις γίνεται πάντα άμεση ή τουλάχιστον έμμεση αναφορά στη λατρευόμενη θεότητα.<sup>378</sup>

Υστερα από τα παραπάνω θα πρέπει ίσως να ληφθεί σοβαρά υπόψη η πρόταση του Rodewaldt<sup>379</sup> ότι το εναέτιο με τον «Τρίτωνα» και τον «Τρισώματο» δημιουργήθηκε στην εποχή του Σόλωνα προς τιμήν των τότε λατρευόμενων θεών της πόλης. Η εδραιωμένη λατρεία του Δία στον «ιερό βράχο» και η ισχυρή πιθανότητα εμφάνισης της εικόνας του στην εναέτια σύνθεση οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ναός είχε ιδρυθεί προς τιμήν του. Θα μπορούσε να προβληθεί η ένσταση ότι στο άλλο αέτωμα εμφανίζονταν οι όφεις, που παραπέμπουν στον στενά συνδεδεμένο με την Αθηνά «οικουρό» όφη της Ακρόπολης. Αυτός όμως έπρεπε να είναι ένας. Εδώ δεν πρόκειται για εικόνα υπόστασης, αφού τα φίδια ήταν δύο, αλλά για σύμβολο. Και είναι πολύ γνωστό ότι το φίδι είναι σύμβολο σε όλη τη διάρκεια των αρχαίων χρόνων του Μειλίχιου Δία, του Αγαθού Δαίμονα. Αυτός όμως στην ουσία είναι ταυτόσημος με τον Έρκειο. Μπορεί επομένως να λειτουργεί και ως δικό του σύμβολο. Επιπλέον είναι εντελώς αμφίβολο ότι μερικές δεκαετίες μετά την οικοδόμηση του ναού αυτός κατεδαφίστηκε για να χτιστεί στα ίδια θεμέλια ο ναός της Αθηνάς Πολιάδος με τη μαρμαρίνη Γιγαντομαχία. Φαίνεται ότι το πρώτο περίπτερο οικοδόμημα της Ακρόπολης ήταν αφιερωμένο στον Δία Έρκειο και Πολιέα, ενώ η θέση του, όπως ήδη υποστήριξε ο Dinsmoor δεν συμπίπτει με αυτή του μεταγενέστερου ναού της Αθηνάς.

<sup>377</sup> Για το αέτωμα της Γιγαντομαχίας γίνεται λόγος πιο κάτω. Εκτός από το ναό της Πολιάδος αναφέρονται ως ιερά της το Ερέχθειο, ο ναός της Νίκης και το Εκατόμπεδον. Ιδιαίτερα για τον ναό της Αθηνάς Νίκης βλ. Οικονόμου (1939-41) 97-110 και Καρδαρά (1961) 61-158. Γενικότερα για τους ναούς της Αθηνάς στην Ακρόπολη Καρδαρά (1961) 77-79.

<sup>378</sup> Χάριν παραδείγματος αναφέρουμε εδώ τρεις γνωστούς αρχαίους ναούς. Στο ναό της Κέρκυρας όπου τιμάται η Άρτεμις-Γοργώ, προβάλλεται η μορφή της θεάς στο κέντρο της σύνθεσης. Στο ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς εικονίζεται η έλευση του θεού στον ιερό χώρο. Τέλος ο ναός της Ακρόπολης που κοσμεύεται με την παράσταση της Γιγαντομαχίας δικαιοματικά αποδόθηκε στην Αθηνά, αφού η μορφή της παρουσιάζεται στο κέντρο της σκηνής.

<sup>379</sup> Rodewaldt (1957) 13 και πιν.3,4.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ II. Πώρινες εναέτιες συνθέσεις μικρών διαστάσεων.

### Οι «θησαυροί».

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε λόγος για μια μικρού μεγέθους εναέτια σύνθεση, εκείνη της πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα. Παρακάτω εξετάζονται τρεις τέτοιες συνθέσεις που αντιστοιχούσαν παρόμοια σε οικοδομήματα μικρών διαστάσεων. Πρόκειται για το αέτωμα που κοσμεύεται με την παράσταση της πάλης του Ηρακλή ενάντια στη Λερναία Ύδρα, για εναέτιο όπου εικονίζεται κτίσμα και ελαία, γνωστό ως «αέτωμα της ελαίας» και για σύνθεση που αποδίδει την αποθέωση του Ηρακλή.

Πριν αναλυθούν οι ερμηνείες των τριών θεμάτων και διερευνηθούν οι λόγοι επιλογής τους είναι απαραίτητο να γίνει μια σύντομη αναφορά στο είδος των κτηρίων που διακοσμούσαν. Κατά την κρατούσα άποψη ανήκαν στον αρχιτεκτονικό τύπο των θησαυρών, όπως τους συναντάμε στα μεγάλα πανελλήνια ιερά, την Ολυμπία, τους Δελφούς, τη Δήλο. Δηλαδή μικρά αναθηματικά κτίσματα κατά το μάλλον και ήττον ναόσχημα. Τη θεωρία αυτή θεμελιώνει ο Dinsmoor<sup>380</sup> ερμηνεύοντας ως «θησαυρούς» τα *οικέματα* [τὰ ἐν τοῖ ἑκατομπεδοῖ της επιγραφής IG I 2, 4<sup>381</sup>. Ονομάζει τα κτίσματα C, B, E και τα τοποθετεί δυτικά του Εκατομπέδου, του ναού που θεωρεί ότι βρισκόταν στη θέση του μεταγενέστερου Παρθενώνα.

Ἐκτοτε καθιερώνεται η ονομασία «θησαυροί» για τα μικρά κτίσματα της Ακρόπολης. Μαάλιστα ο Preibhofen<sup>382</sup> αναφέρεται λεπτομερώς στα *οικέματα* της επιγραφής θεωρώντας δεδομένη τη χρήση τους ως θησαυρών. Διαφωνεί όμως με τον Dinsmoor ως προς τη θέση τους. Υποθέτει ότι το Ἐκατόμπεδον δεν ήταν ναός, αλλά χώρος που φιλοξενούσε αυτά τα οικοδομήματα. Ο Boersema<sup>383</sup> υποστηρίζει ότι μεταξύ 570 και 550 ανεγέρθηκαν στην Ακρόπολη τρία τουλάχιστον μικρά κτίσματα που πρέπει να είχαν τη χρήση των θησαυρών<sup>384</sup>, όπως συνέβαινε στους Δελφούς και την Ολυμπία. Ο Kolb<sup>385</sup> γράφει σχετικά ότι η ύπαρξη των θησαυρών βεβαιώνεται από τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα και πρέπει να χρονολογούνται στο δεύτερο τέταρτο του αιώνα. Η θέση τους όμως είναι εντελώς αβέβαιη. Παρόμοια δεν είναι γνωστός και ο αριθμός τους. Η Bookidis<sup>386</sup> κάνει λόγο για τρία ως πέντε τέτοια οικοδομήματα. Ο Bancroft<sup>387</sup> λόγω της πληθώρας των γλυπτών θραυσμάτων υποθέτει ότι δεν θα πρέπει να ήταν λιγότερα από πέντε ή έξι.

<sup>380</sup> Dinsmoor (1947) 125, 138. Επίσης του ίδιου (1950) 71, σημ.1, Picard (1935) 595, Lapalus (1947) 111 σημ.1

<sup>381</sup> Πρόκειται για την επιγραφή του Εκατομπέδου. Βλ. σχετικά πιο κάτω κεφάλαιο III, όπου γίνεται λόγος για το ναό της Πολιάδος.

<sup>382</sup> Preibhofen (1977) 79.

<sup>383</sup> Boersema (1970) 14.

<sup>384</sup> Βλ. επίσης Beyer (1974) 640, Shapiro (1989) 21.

<sup>385</sup> Kolb (1977) 103.

<sup>386</sup> Bookidis (1967) 19, 29-30.

<sup>387</sup> Bancroft (1979) 48.

Ωστόσο περισσότερο σημαντική από την εξακρίβωση της θέσης και του αριθμού τους είναι η ερμηνεία του ακριβούς ρόλου που είναι δυνατό να είχε ένα τέτοιο κτίσμα σε ένα χώρο που δεν έχει πανελλήνιο χαρακτήρα όπως τα μεγάλα ιερά της Ολυμπίας, των Δελφών ή της Δήλου. Ο θησαυρός αφιερωνόταν σε τέτοιους χώρους από μια πόλη, που φρόντιζε έτσι να διακηρύσσει δημόσια την ισχύ ή τον πλούτο της. Γεννάται λοιπόν το ερώτημα ποιος ήταν ο αναθέτης παρόμοιων κτισμάτων σε ένα χώρο με τοπικό χαρακτήρα. Η πιο πιθανή απάντηση που μπορεί να δοθεί είναι ότι για την ίδρυσή τους θα πρέπει να ευθύνονταν τα αριστοκρατικά γένη της Αττικής. Φαίνεται ότι μια τέτοια θεωρία δεν έρχεται σε αντίθεση με την ερμηνεία των εναέτιων συνθέσεων, όπως διαμορφώνεται μετά την ανάλυση του περιεχομένου τους, ούτε με τη χρονολόγησή τους.

Σε αντίθεση με την άποψη του Boardman που όπως αναφέρεται παρακάτω επέδωσε την ανέγερση των οικοδομημάτων στον Πεισίστρατο<sup>388</sup>, οι τρεις πρώτες συνθέσεις ανάγονται στους πριν από το 561 χρόνους, όποτε δεν είχε αναλάβει την εξουσία ο τύραννος, ενώ η τελευταία, η Αποθέωση του Ηρακλή, γύρω στο 550, την περίοδο δηλαδή της εξορίας του<sup>389</sup>. Ακόμα και αν γινόταν δεκτή η χρονολογική πρόταση του Boardman είναι ερώτημα, πως είναι δυνατό ένα και το αυτό πρόσωπο ή έστω ένα γένος να είχε αφιερώσει τουλάχιστον τέσσερα οικοδομήματα στον ίδιο ιερό χώρο. Παράλληλα, αν τα εναέτια που αναλύονται σε αυτό το κεφάλαιο θεωρηθούν αναθήματα των αριστοκρατικών γενών, δεν μπορούν ασφαλώς να σχετίζονται με την περίοδο της καθιέρωσης της τυραννίας, αφού πρόκειται για αντίπαλους του Πεισίστρατου, οι περισσότεροι από τους οποίους εξορίζονται από την Αθήνα<sup>390</sup>.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έχει γίνει λόγος για το εναέτιο με παράσταση πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα, γνωστό ως «κόκκινο αέτωμα». Είναι πιθανό το έργο να κοσμούσε κτίσμα με αναθηματικό χαρακτήρα. Το εικονογραφικό του θέμα, όσο τουλάχιστον μας σώζεται, δεν αναφέρεται σε κάποιο θεό, ούτε άλλα στοιχεία υποδεικνύουν την ένταξή του στην κατηγορία των λατρευτικών κτισμάτων. Ίσως πρόκειται για τον πρώτο θησαυρό που γνωρίζουμε από την Ακρόπολη μαζί με αυτόν που στο αέτωμά του εικονιζόταν ο Ηρακλής να μάχεται την Ύδρα. Οι λόγοι επιλογής του θέματος, όπως έχουμε καταλήξει στο προηγούμενο κεφάλαιο, σχετίζονται με το ενδιαφέρον των Αθηναίων για θαλάσσια επέκταση. Χρονολογείται στις αρχές του 6ου αιώνα, όταν μετά τις μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα η Αθήνα στρέφεται προς την εμπορική εξάπλωση. Στο προηγούμενο κεφάλαιο έχει γίνει νύξη, ότι η οικοδόμηση του θησαυρού είναι πιθανό να οφείλεται σε εκείνο το γένος που θεωρούσε γενάρχη τον Ακάμαντα. Βέβαια ο ισχυρισμός αυτός είναι καθαρή υπόθεση. Η υποστήριξή της προϋποθέτει την αποδοχή της άποψης, ότι υφίστατο τέτοιο γένος στις αρχές του αιώνα και ότι η εναέτια σκηνή σχετίζεται με τη μυθική παράδοση του Θησέα. Ασφαλώς από τη στιγμή που ο Θησεύς έχει για πατέρα ένα θεό και επιπλέον είναι ο εθνικός ήρωας και μυθικός ευεργέτης της Αθήνας, οι Ακαμαντίδες θα είχαν λόγους να προβάλλουν τη θεϊκή καταγωγή τους από τον ήρωα, γιος του οποίου αναφέρεται ο αρχηγέτης τους Ακάμας. Αν όμως το σύμπλεγμα αναφέρεται αποκλειστικά στη διαμάχη για την προσάρτηση της Σαλαμίνας και της γύρω θαλάσσιας περιοχής, είναι πιθανό να συνδέεται με την ίδρυση του θησαυρού ο ίδιος ο Σόλων που πρωτοστάτησε σε αυτές τις διεκδικήσεις.

<sup>388</sup> Boardman (1972) 70-72.

<sup>389</sup> Boersema (1970) 14.

<sup>390</sup> Όταν ο Πεισίστρατος γίνεται για τρίτη φορά τύραννος και εδραιώνει την εξουσία του μετά τη μάχη της Παλήνης εξορίζει τους Αλκμεωνίδες και άλλες αριστοκρατικές οικογένειες. Boersema (1970) 12.

## ΙΙΑ. ΠΑΛΗ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ ΜΕ ΤΗ ΛΕΡΝΑΙΑ ΥΔΡΑ

**Αριθμ. μουσ.1.** Σε χαμηλό ανάγλυφο εικονίζεται η σύγκρουση του Ηρακλή με την Ύδρα. Αυτή καλύπτει ολόκληρη σχεδόν τη δεξιά πλευρά του αετώματος. Το σώμα της ελίσσεται κυματιστά και λεπταίνει προς τη δεξιά γωνία του αετώματος. Καθώς φέρεται προς το κέντρο διασπάται σε λεπτούς φιδίσιους λαιμούς που καταλήγουν αντίστοιχα σε φιδίσια κεφάλια. Μπροστά της και περίπου στο κέντρο του αετώματος διατηρούνται τμήματα από τη μορφή του Ηρακλή που παριστάνεται σε κατατομή. Σώζεται ο θώρακας, ο αριστερός βραχίονας και οι κνήμες σε ευρύ διασκελισμό. Τείνει εμπρός το αριστερό του χέρι προς τα κεφάλια της αντιπάλου του. Με το δεξί ύψωνε ρόπαλο όπως φανερώνει τμήμα του που διασώζεται κάτω από την κορυφή του τυμπάνου. Πίσω από τον ήρωα στα αριστερά σώζεται σε καλύτερη κατάσταση άλλη ανδρική μορφή που πατά με το δεξί πόδι στο έδαφος και με το αριστερό πάνω σε άρμα, ενώ στα χέρια κρατά τα χαλινάρια. Το άρμα με τα δυο άλογά του φέρεται σε αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με την κεντρική μορφή, δηλαδή προς τα αριστερά. Το κεφάλι όμως του ηνίοχου στρέφει αφύσικα προς τα πίσω, όπου διεξάγεται η μάχη. Στο αριστερό άκρο του αετώματος διατηρούνται τμήματα καρκίνου υπερφυσικού μεγέθους. Ύψος 0,79μ., πλάτος 5,80μ., ύψ. αναγλ. 0,03μ.

Η αναγνώριση του θέματος είναι αδιαμφισβήτητη<sup>391</sup>. Τόσο η μυθική διήγηση, όσο και η εικονογραφική της απόδοση είναι ευρέως διαδεδομένες στις αρχές του βου αιώνα. Έτσι παρόλο που δεν σώζεται πλήρως η μορφή του Ηρακλή η ταύτισή

<sup>391</sup>Ο Wiegand (1904) 192-195, πραγματοποιεί την ανασύνθεση της παράστασης από τα σωζόμενα θραύσματα και την ολοκληρώνει ο Heberdey (1919) 10-12. Βλ. επίσης Dickins (1912) 17, 57-59, Picard (1935), Dinsmoor, (1950), Beckel (1961), Schefold (1964), Harrison (1965), Bookidis (1967), Lalalus (1968), Charbonneaux (1971), Μπρούσκαρη (1974), Bancroft (1979), Fuchs-Floren (1987), Wolfram (1990), Oppermann (1990).



του είναι αυτονόητη, εφόσον εικονίζεται να αντιμετωπίζει την Ύδρα<sup>392</sup> και μάλιστα με την παρουσία του Ιόλαου σύμφωνα με το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα.

Κατά τον μύθο<sup>393</sup>, όταν ο Ηρακλής εξετέλεσε τον πρώτο του άθλο σκοτώνοντας το λιοντάρι της Νεμέας διατάχθηκε από τον Ευρυσθέα να καταβάλει την Ύδρα, ένα φίδι με πολλά κεφάλια που ζούσε στη λίμνη Λέρνα, κοντά στην πηγή Αμυμώνη της Αργολίδας. Γεννημένη από τον Τυφώνα και την Έχιδνα ήταν αθάνατη. Τα φιδίσια κεφάλια της δεν νεκρώνονταν ποτέ. Ακόμα και αν κατάφερνε κάποιος να τα αποκόψει, φύτρωναν στη θέση τους περισσότερα. Με την πνοή της σκορπούσε το θάνατο, καθώς κατέκαιγε τον κάμπο και τους ανθρώπους<sup>394</sup>. Ο Ηρακλής καταβάλλει το τέρας καθοδηγούμενος από την Αθηνά και με τη βοήθεια του Ιόλαου. Στην αρχή της μάχης χρειάστηκε να αντιμετωπίσει ένα γιγάντιο κάβουρα, κάτοικο της λίμνης και σύμμαχο της Ύδρας, τον οποίο έστειλε εναντίον του η Ήρα. Από αυτόν απαλλάσσεται εύκολα χτυπώντας τον με το ρόπαλο, όταν όμως έρχεται αντιμέτωπος με την ικανότητα της αντιπάλου του να πολλαπλασιάζει τα κεφάλια της, καλεί σε βοήθεια τον ηνίοχό του. Του ζητά να φέρει αναμμένους δαυλούς έτσι ώστε κάθε φορά που ο ίδιος θα απέκοβε ένα κεφάλι, εκείνος να καυτηριάζει το τραύμα. Με αυτόν τον τρόπο νέκρωσε την πηγή της αθανασίας της και κατόρθωσε να την νικήσει.

Το θέμα εμφανίζεται στην αγγειογραφία ήδη από τον 7ο αιώνα<sup>395</sup>. Μια από τις γνωστότερες αναφορές παραδίδεται στην περιγραφή των σκηνών που κοσμούσαν τη λάρνακα του Κυψέλου ... *τὴν ὕδραν δέ, τὸ ἐν τῷ ποταμῷ Ἀμυμώνη θηρίον, Ἡρακλεῖ τοξεύοντι Ἀθηνᾶ παρέστηκεν*<sup>396</sup>. Ακόμη πρωιμότερη θεωρείται η παράσταση που σώζεται σε κορινθιακό αρύβαλο<sup>397</sup>. Στο κέντρο εικονίζεται η Ύδρα. Οι δυο ήρωες φθάνουν από δεξιά και αριστερά πάνω σε άρματα. Ο Ιόλαος σε αυτή την περίπτωση έχει δικό του ηνίοχο, στο πρόσωπο του οποίου η Beckel<sup>398</sup> αναγνωρίζει τον Ιαπετό. Στον Ηρακλή παραστέκεται η ίδια η Αθηνά που συνοδεύεται από τη γλαύκα και σειρήνες. Στο χέρι της κρατά οινόχοη.<sup>399</sup> Το ίδιο σχήμα ακολουθούν όλες οι κορινθιακές παραστάσεις οι οποίες είναι προγενέστερες των αττικών<sup>400</sup>. Δηλαδή αριστερά και δεξιά της Ύδρας τοποθετούνται ο Ηρακλής και ο Ιόλαος. Συχνά πίσω τους εικονίζονται τα άρματά τους. Η Αθηνά παρευρίσκεται στη σύνθεση από την πλευρά του Ηρακλή, πολλές φορές κρατώντας αρύβαλο ή οινόχοη. Σε κάποιες περιπτώσεις εμφανίζεται και ο καρκίνος δίπλα στο πόδι του

<sup>392</sup> Στο σημείο αυτό πρέπει να τονισθεί ότι αντίθετα με τον δαίμονα της θάλασσας η Λερναία Ύδρα εμφανίζεται ως κατεξοχήν αντίπαλος του Ηρακλή. Επομένως δεν υπάρχει σε αυτή την περίπτωση πρόβλημα αναγνώρισης του ήρωα, όπως συμβαίνει με τα δύο εναέτια που εικονίζουν πάλη ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα.

<sup>393</sup> Για τη μυθική παράδοση: Ησιοδ., Θεογ. 313-318, Ευριπ. Ιων, 190κ.π., Ελλάν, FHG 4F 103, Απολλόδ. II 5 2, Διοδ. IV 11, 5, Πaus. II 37, 4 και V 17, 11.

<sup>394</sup> Πρβλ. και Brommer (1953) 12-19.

<sup>395</sup> Κατά τον Picard (1935) 595, είναι ευρέως διαδεδομένο ως την εποχή του Πεισίστρατου.

<sup>396</sup> Πaus. V 17, 11.

<sup>397</sup> Beckel (1961) 42, Steuben (1968) 20.

<sup>398</sup> Beckel, στο ίδιο.

<sup>399</sup> Κατά τον Beckel, στο ίδιο, η οινόχοη συμβολίζει το κρασί με το οποίο η θεά εμπνέει το πολεμικό μένος στον Ηρακλή.

<sup>400</sup> Διεξοδικά για τις κορινθιακές παραστάσεις της διήγησης βλ. Amandry-Amix (1982) 102-116. Πρόκειται για τοπικό μύθο που είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην κορινθιακή τέχνη. Από τις 18 σωζόμενες παραστάσεις του 7ου αιώνα οι 13 είναι κορινθιακές και οι λοιπές ακολουθούν τον κορινθιακό τύπο.

ημίθρου<sup>401</sup>. Σύμφωνα με το αττικό πρότυπο οι ήρωες εικονίζονται να παλεύουν και οι δύο μαζί από τη μια πλευρά της Ύδρας, ενώ η Αθηνά δεν κρατά οινόχοη<sup>402</sup>.

Η παράσταση της Ακρόπολης εμφανίζει διαφορετική διάταξη των μορφών. Αριστερά του κεντρικού άξονα τοποθετείται η μορφή του Ηρακλή και δεξιά τα κεφάλια της αντιπάλου του. Η οφιοειδής ουρά της Ύδρας καλύπτει ολόκληρη τη δεξιά πλευρά και καταλήγει στην αντίστοιχη γωνία κατά τον ίδιο χειρισμό που παρατηρείται μερικά χρόνια αργότερα στην απόδοση του σώματος του Τρίτωνα<sup>403</sup>. Στην αριστερή πλευρά τα άλογα του άρματος του Ιόλαου σκύβουν τα κεφάλια τους ακολουθώντας με την καμπύλη του λαιμού τους την κλίση του τυμπάνου<sup>404</sup>. Τέλος στην αριστερή γωνία εικονίζεται η μορφή του γιγάντιου κάβουρα, όπως δείχνει η σχεδιαστική αναπαράσταση του Buschor<sup>405</sup>.

Λόγω του ιδιαίτερα χαμηλού αναγλύφου, αλλά και των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών θεωρείται η πρωιμότερη όλων των πώρινων παραστάσεων της Ακρόπολης που κοσμούσαν αετώματα<sup>406</sup> και χρονολογείται από τους περισσότερους στις αρχές του βου αιώνα<sup>407</sup>. Κατ' εξαίρεση ο Boardman την τοποθετεί στη δεκαετία 560-550 εντάσσοντας κατά συνέπεια το έργο στον κατάλογο των εναέτιων συνθέσεων που εικονίζουν τον Ηρακλή και σχετίζονται με τον Πεισίστρατο<sup>408</sup>. Δικαιολογεί το χαμηλό ανάγλυφο υποθέτοντας ότι επρόκειτο για τη διακόσμηση της πίσω όψης κάποιου κτηρίου<sup>409</sup>. Αλλά ούτε αυτός ούτε άλλοι ασχολούνται με την ειδική σημασία του θέματος, τόσο τη μυθική, όσο και την πολιτική. Περιορίζονται στην περιγραφή της σκηνής επισημαίνοντας τις τεχνικές<sup>410</sup> και εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. Κατά τον Steuben<sup>411</sup> οι αττικές εικονογραφικές αποδόσεις της μυθικής διήγησης ξεκινούν με την εναέτια αυτή παράσταση. Ο Oppermann<sup>412</sup> συμφωνώντας μαζί του σημειώνει ότι η μεταφορά της παράστασης σε αέτωμα από το ήδη αποκρυσταλλωμένο κορινθιακό πρότυπο απαιτούσε την ειδική διάταξη των μορφών που περιγράφηκε, έτσι ώστε να προσαρμόζεται η ενιαία σύνθεση στην τριγωνική επιφάνεια του τυμπάνου<sup>413</sup>. Μάλιστα υποθέτει ότι η απεικόνιση του καρκίνου στην αριστερή γωνία δεν εξυπηρετεί κανένα εννοιολογικό

<sup>401</sup> Ο Oppermann (1990) 36 αναφέρει κορινθιακή κύλικα που βρίσκεται στο αρχαιολογικό μουσείο της Jena, όπου παριστάνεται στο κέντρο η Ύδρα, δεξιά ο Ιόλαος και αριστερά ο Ηρακλής με την Αθηνά που μαζί με άλλες μορφές παρακολουθεί τον αγώνα. Βλ. και Amandry-Amyx (1982) 105-107 αρ.6, εικ.3. Για τον εικονογραφικό τύπο βλ. και Schefold (1978) 95.

<sup>402</sup> Το αττικό εικονογραφικό σχήμα, ως μεταγενέστερο, προέρχεται από το κορινθιακό. Steuben (1968) 22. Για την Αθηνά χωρίς την οινόχοη Beckel (1961) 42.

<sup>403</sup> Steuben (1969) 31.

<sup>404</sup> Wiegand (1904) 195. Oppermann (1990) 35.

<sup>405</sup> Buschor (1924) Αρ. 8.

<sup>406</sup> Dickins (1912) 17, Prokouriou (1965) 113. Το χαμηλό ανάγλυφο και το μικρό μέγεθος οδηγεί και τον Charbonneaux (1971) 113, να το χαρακτηρίσει ιδιαίτερα πρώιμο επισημαίνοντας ότι καθώς προχωρά ο αιώνας τα οικοδομήματα μεγαλώνουν και τα ανάγλυφα γίνονται όλο και πιο έξεργα.

<sup>407</sup> Ο Picard (1935) 595 το χρονολογεί στο 585. Η Richter (1970) 94 και ο Schefold (1968) πιν.54α το τοποθετούν γύρω στο 590. Η Harrison (1965) 12 το χρονολογεί μαζί με το αέτωμα «της ελαιάς» μεταξύ 570 και 550. Στον πρώιμο 6ο αιώνα τοποθετεί τη σύνθεση ο Oppermann (1990) 34. Γύρω στα 570 χρονολογείται από τους Fuchs- Floren (1987) 243. Η Μπρούσκαρη (1974) 29 αναφέρει γενικά ότι χρονολογείται στο πρώτο μισό του αιώνα.

<sup>408</sup> Boardman (1972) 70.

<sup>409</sup> Συγκεκριμένα αναφέρει (Boardman, 1982, 184 και εικ. 196) ότι το χαμηλό ανάγλυφο είναι δυνατό να σημαίνει πρώιμη χρονολόγηση. Προκειμένου όμως να το συνδέσει με την εποχή του Πεισίστρατου υποθέτει ότι κοσμούσε την πίσω όψη κάποιου κτηρίου αποδίδοντας σε αυτό το γεγονός το χαμηλό ανάγλυφο. Έτσι ανάγει το έργο χρονικά μεταξύ 560 και 550. Την ίδια χρονολόγηση είχε προτείνει και η Bookidis (1967) 26-29.

<sup>410</sup> Ο Oppermann (1990) 36 γράφει χαρακτηριστικά ότι πρόκειται για ένα από τα πιο πρώιμα παραδείγματα προσαρμογής ενιαίας παράστασης στην ειδική επιφάνεια του τυμπάνου του αετώματος.

<sup>411</sup> Steuben (1968) 21.

<sup>412</sup> Oppermann (1990) 35-36.

<sup>413</sup> Βλ. και Lapalus (1968) 113, 120.

στόχο, αλλά τη διάταξη των μορφών στο χώρο. Έτσι ο καλλιτέχνης την τοποθέτησε μακριά από τον Ηρακλή, παρόλο που στο μύθο εμφανίζεται επιτιθέμενος στον ήρωα, ούτως ώστε να μπορέσει να γεμίσει τη γωνία του αετώματος που σε άλλη περίπτωση θα έμενε κενή<sup>414</sup>.

Η σημαντικότερη εικονογραφική διαφοροποίηση σε σχέση με τις παραστάσεις της αγγειογραφίας αφορά στη θέση των δύο συναγωνιστών<sup>415</sup>. Οι ήρωες δεν αποδίδονται αριστερά και δεξιά της Ύδρας όπως υπαγορεύει ο κορινθιακός εικονογραφικός τύπος. Επίσης δεν μάχονται και οι δυο μπροστά από την Ύδρα σύμφωνα με το αττικό σχήμα που διαμορφώνεται εκείνη περίπου την εποχή. Ο Ηρακλής αντιμετωπίζει μόνος την αντίπαλο, ενώ ο Ιόλαος έχει δευτερεύοντα ρόλο, αφού παραμένει απλός θεατής. Επιπλέον απουσιάζει η Αθηνά καθώς και οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο. Οι καινοτομίες αυτές εξηγήθηκαν ως προσπάθεια για προβολή του Ηρακλή, που αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στο μύθο, εδώ εικονίζεται να αγωνίζεται μόνος ενάντια στην Ύδρα. Η τελευταία, καθώς καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης, δηλώνει με τη δυναμική της παρουσία τη μεγάλη της ισχύ. Με αυτόν τον τρόπο εξάιρεται η τόλμη και η δύναμη του ήρωα που καταβάλλει χωρίς τη βοήθεια άλλου έναν τέτοιο εχθρό. Παρόμοια οι Fuchs-Floren<sup>416</sup> επιμένουν στην ιδιαιτερότητα της αθηναϊκής σύνθεσης επισημαίνοντας τον υπερτονισμό του τερατώδους που ενσαρκώνεται στη μορφή της Ύδρας και του καρκίνου. Τα δύο όντα περικυκλώνουν τους ήρωες καθώς καταλαμβάνουν τα άκρα του αετώματος πλαισιώνοντας τις κεντρικές μορφές.

Ο Wolfram<sup>417</sup> αναφέρεται στη σύνθεση με πιο γενικό τρόπο. Την εντάσσει θεματικά στον ευρύτερο κύκλο παραστάσεων, όπου κάποιος επώνυμος ήρωας μάχεται ενάντια σε εχθρό του ανθρώπου. Ήδη από τον 7ο αιώνα εμφανίζονται σε τέτοιες σκηνές ο Περσεύς και ο Ηρακλής. Μάλιστα τονίζει ότι οι παραστάσεις με το συγκεκριμένο εννοιολογικό περιεχόμενο αντιπροσωπεύονται στην Ακρόπολη μόνο από το αέτωμα της Ύδρας.

### Παρατηρήσεις – Συμπέρασμα.

Η δεδομένη μυθική σκηνή δεν αφήνει περιθώρια για διχογνωμίες. Παράλληλα, η πρώιμη χρονολόγηση του έργου είναι ίσως ο βασικότερος λόγος για τον οποίο δεν επιχειρείται καθόλου να εξαχθεί περαιτέρω σημασία σχετική με την επιλογή του θέματος. Ούτε ο Boardman που εντάσσει την παράσταση στην εποχή της τυραννίας προχωρά σε τέτοιου είδους ερμηνεία. Περιορίζεται απλώς στην αναφορά του έργου χρησιμοποιώντας το ως παράδειγμα ενισχυτικό της άποψής του σχετικά με την έντονη προβολή του Ηρακλή στην Ακρόπολη στα χρόνια του Πεισίστρατου. Κατά συνέπεια αιτιολογεί και την ύστερη χρονολόγησή του, χωρίς να επικαλείται κανένα περαιτέρω τεκμήριο. Ωστόσο η πιθανότητα να σχετίζεται το αέτωμα με τους χρόνους της εξουσίας του τυράννου είναι πολύ ισχυρή. Τίποτε δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι κοσμούσε την πίσω όψη κάποιου κτηρίου. Αλλά ακόμα και σε τέτοια περίπτωση, γιατί άραγε θα αποδιδόταν εκεί η σκηνή σε χαμηλό ανάγλυφο; Αντίθετα φαίνεται περισσότερο πειστική η ευρέως αποδεκτή άποψη, ότι το έργο ανάγεται στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, όπως δείχνουν τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του.

<sup>414</sup> Oppermann, στο ίδιο. Το ότι η μορφή του κάβουρα ταιριάζει στον συγκεκριμένο αυτό χώρο επισημαίνει και ο Steuben (1969) 21.

<sup>415</sup> Steuben και Oppermann στα ίδια.

<sup>416</sup> Fuchs-Floren (1987) 243.

<sup>417</sup> Wolfram (1990) 234.

Έχει αναφερθεί ότι οι σχετικές με το θέμα αναλύσεις αφορούν στα ιδιαίτερα εικονογραφικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης, τα κυριότερα των οποίων είναι η θέση του καρκίνου και η στάση του Ιόλαου. Ο ρόλος των δύο αυτών μορφών είναι συγκεκριμένος. Ο πρώτος είναι σύμμαχος της Ύδρας, ο δεύτερος του Ηρακλή. Τη στιγμή που ο γιος του Δία έρχεται αντιμέτωπος με τα φιδίσια κεφάλια της αντιπάλου του, ο κάβουρας σταλμένος από την Ήρα<sup>418</sup> του επιτίθεται δαγκώνοντάς τον στο πόδι: *έπεβοήθη δὲ καρκίνος τῇ ὕδρα ὑπερμεγέθης, δάκνων τὸν πόδα*. Ως αυτή τη στιγμή ο Ιόλαος δεν βρίσκεται στο χώρο όπου διεξάγεται η μάχη. Καλείται λίγο αργότερα από τον ίδιο τον Ηρακλή, όταν ο τελευταίος κατορθώνει να απαλλαγεί από το ζώο: *διὸ τοῦτον ἀποκτείνας (τον καρκίνο) ἐπεκαλέσατο καὶ αὐτὸς βοηθὸν τὸν Ἰόλαον, ὃς μέρος τι καταπρήσας τῆς ἔγγυς ὕλης τοῖς δαλοῖς ἐπικαίων τὰς ἀνατολὰς τῶν κεφαλῶν ἐκώλυεν ἀνιέναι*.<sup>419</sup> Στην εικονογραφική απόδοση της διήγησης ο κάβουρας εμφανίζεται δίπλα στο πόδι του Ηρακλή, ενώ ο Ιόλαος μάχεται μαζί του την Ύδρα. Όμως στο αθηναϊκό αέτωμα ο καρκίνος είναι τοποθετημένος σε τέτοια θέση, ώστε είναι αδύνατο να πλησιάσει τον ήρωα, αφού ανάμεσά τους παρεμβάλλεται το άρμα με τον Ιόλαο.

Είναι σαφές ότι η εναέτια σύνθεση συγκροτείται από τις εντελώς απαραίτητες μορφές. Κανένα άλλο πρόσωπο δεν εμφανίζεται. Λείπει ακόμη και η Αθηνά παρόλο που έχει σημαντικό ρόλο στη διήγηση και επιπλέον θεωρείται η κυρίαρχα λατρευόμενη θεά στην Ακρόπολη. Ασφαλώς η διάταξη των μορφών εξυπηρετεί την προσαρμογή τους στην ειδική επιφάνεια του τυμπάνου. Η γωνία του αετώματος είναι ίσως η καταλληλότερη θέση για την τοποθέτηση του κάβουρα. Εντούτοις από ένα τέτοιο δεδομένο δεν συνεπάγεται πως το ζώο έχει απλώς διακοσμητικό χαρακτήρα. Σε μια ενιαία σύνθεση των αρχαϊκών χρόνων δεν είναι σύνηθες να τοποθετούνται οι μορφές τυχαία στο χώρο. Παράλληλα η συνέπεια στη μυθική διήγηση που διέπει τις παραστάσεις της εποχής δεν επιτρέπει ούτε την υπόθεση πως ο Ιόλαος είναι απλός θεατής στη μάχη. Τουλάχιστον η στάση του δεν υποδεικνύει τέτοιο ρόλο. Ο Ιόλαος συγκρατεί το άρμα έχοντας γυρισμένη την πλάτη στον Ηρακλή. Όμως φαίνεται να τον ενδιαφέρει περισσότερο η εξέλιξη του αγώνα, προς τον τόπο του οποίου στρέφει το πρόσωπό του με τέτοια ισχυρή στροφή, ώστε το κεφάλι να αποδίδεται αφύσικα πάνω στο σώμα. Μια τέτοια στάση είναι μάλλον άβολη για κοινό παρατηρητή. Ο σύντροφος του Ηρακλή βρίσκεται σε κατάσταση ετοιμότητας.

Ίσως να έχει επιλεγεί η εξεικόνιση της αρχικής φάσης της σύγκρουσης πριν επιτεθεί ο κάβουρας στον Ηρακλή και όταν ο Ιόλαος δεν έχει μπει ακόμα στον αγώνα. Σε τέτοια περίπτωση είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση των Fuchs-Floren ότι οι δυο ήρωες εμφανίζονται περικυκλωμένοι από τα τερατόμορφα όντα. Η εξέλιξη της σύγκρουσης είναι βεβαίως γνωστή. Το γεγονός ότι επιλέγεται να εικονιστεί με αυτόν τον τρόπο η συγκεκριμένη στιγμή της εκκίνησης δεν φαίνεται να είναι τόσο τυχαίο.

Μετά τον σχολιασμό των εικονογραφικών δεδομένων της σύνθεσης είναι απαραίτητο, πριν εξαχθεί οποιοδήποτε συμπέρασμα, να επισημανθεί η σημασία του μύθου ως προς το πρώτο επίπεδο ερμηνείας της παράστασης. Όπως και οι άλλοι άθλοι του Ηρακλή, έτσι και η πάλη του με την Ύδρα έχει υπερφυσικό χαρακτήρα. Η αντίπαλος είναι αθάνατη, είναι φίδι και κατοικεί σε λίμνη. Οι λίμνες γίνονται αντιληπτές στον αρχαίο κόσμο ως είσοδοι για το βασίλειο των νεκρών και το φίδι είναι συχνά ο φύλακας των συνόρων μεταξύ των δυο κόσμων<sup>420</sup>. Ο Ηρακλής σκοτώνοντας την Ύδρα αντιμετώπιζει και νικά τον ίδιο το θάνατο<sup>421</sup>.

<sup>418</sup> Kerényi (1966) 386, Robert (1921) 444-447.

<sup>419</sup> Και τα δύο αποσπ. Απολλοδ. II 5, 2.

<sup>420</sup> Ειδικότερα η λίμνη Λέρνα θεωρούνταν σύνορο του κάτω με τον επάνω κόσμο. Η Ύδρα ως αδελφή του Κέρβερου (Ησιοδ. Θεογ. 306κ.π.), του κατεξοχήν φύλακα του Άδη, φαίνεται ότι επιτελεί τον ίδιο ρόλο. Kerényi (1966) 385, Robert II 2 (1921) 447.

<sup>421</sup> Kerényi (1966) 386-387.

Η πιθανή αιτία που επιλέγεται ένα τέτοιο θέμα για να κοσμήσει κτίσμα της Ακρόπολης είναι δυνατό να συναχθεί αν συσχετισθούν τα επί μέρους χαρακτηριστικά του μύθου με την ιστορική πραγματικότητα των αρχών του αιώνα και με τον τρόπο που αυτός, ο μύθος, εικονογραφείται. Η Ύδρα ήταν ένας ιδιαίτερα επικίνδυνος εχθρός των ανθρώπων. Σκορπούσε το θάνατο και σύμφωνα με τον Ησίοδο ήταν γεννημένη για να φέρνει τον όλεθρο. Μάλιστα ο λόγος για τον οποίο ανατράφηκε από την Ήρα ήταν το μίσος της θεάς για τον Ηρακλή<sup>422</sup>. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι η ικανότητα της να πολλαπλασιάζει τα κεφάλια της κάθε φορά που προσπαθούσε κανείς να τα αποκόψει. Το ερώτημα είναι αν μπορούσε ένα τέτοιο επικίνδυνο τέρας που γεννά κεφάλια στο κάθε χτύπημα και που για να εξουδετερωθεί έπρεπε να να καυτηριασθούν όλα αφού αποκοπούν, να αντιπροσωπεύει κάτι συγκεκριμένο για το αθηναϊκό κοινό στις αρχές του βου αιώνα. Με μια σύντομη επισκόπηση της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής είναι δυνατό να εντοπισθεί ένα κυρίαρχο πρόβλημα που χαρακτηρίζει την πολιτική κατάσταση της εποχής και την αντίστοιχη προπαγάνδα.

Έχει περάσει σχεδόν μια γενιά από τότε που ο Κύλων προσπάθησε με τη βία να εγκαθιδρύσει την τυραννία καταλαμβάνοντας την Ακρόπολη (636 ή 632)<sup>423</sup>: *οι δ' (Αλκμεωνίδες) εναγέες Αθηναίων ωδε ωνομάσθησαν. Ήν Κύλων τῶν Αθηναίων ἀνὴρ Ὀλυμπιονίκης. Οὗτος ἐπὶ τυραννίδι ἐκόμησε, προσποιησάμενος δὲ ἐταιρήϊν τῶν ἡλικιωτέων καταλαβεῖν τὴν ἀκρόπολιν ἐπειρήθη, οὐ δυνάμενος δὲ ἐπικρατῆσαι ἰκέτης ἴζετο πρὸς τὸ ἄγαλμα. Τούτους ἀνιστάσι μὲν οἱ πρυτάνειες τῶν ναυκράρων, οἵπερ ἔνεμον τότε τὰς Ἀθήνας, ὑπεγγύους πλὴν θανάτου. Φονεῦσαι δ' αὐτοὺς αἰτὴ ἔχει Ἀλκμεωνίδας*<sup>424</sup>. Το γεγονός έχει επιφέρει μεγάλη πολιτική κρίση στην Αθήνα<sup>425</sup>. Ο Θουκυδίδης αναφέρεται αναλυτικά στην πολιορκία του Κύλωνα και των οπαδῶν του από τους Αθηναίους, καθώς και στην τιμωρία που τους επιβλήθηκε, αλλά και στην τιμωρία εκείνων που διέπραξαν ιεροσυλία θανατώνοντας όσους είχαν καταφύγει ἰκέτες στο βωμό.<sup>426</sup> Η επανάληψη ενός τέτοιου επεισοδίου έπρεπε με κάθε τρόπο να αποφευχθεί. Ο κίνδυνος της τυραννίας ήταν ορατός. Στις αρχές του αιώνα ο Σόλων εξορκίζει τους Αθηναίους να μην πέσουν ποτέ στο σφάλμα να εγκαθιδρύσουν τέτοιο πολίτευμα. Ενδεικτικοί είναι οι στίχοι που απήγγειλε στους Αθηναίους θέλοντας να τους ευαισθητοποιήσει απέναντι στα σχέδια του Πεισίστρατου: *ἐκ νεφέλης πέλεται χιόνος μένος ἡδὲ χαλάζης / βροντῆ δ' ἐκ λαμπρῆς γίγνεται ἄστεροπῆς / ἀνδρῶν δ' ἐκ μεγάλων πόλις ὄλλυται. Ἐς δὲ μονάρχου / δῆμος αἰδρίηι δουλοσύνην ἔπεσεν*<sup>427</sup>. Εναντιώνεται στον Πεισίστρατο γιατί διαβλέπει ότι θέλει να γίνει τύραννος και διακηρύσσει στους Αθηναίους ότι *ὅσοι μὲν γὰρ ἀγνοοῦσι Πεισίστρατον ἐπιπυθέμενον τυραννίδι, σοφώτερος εἶναι τούτων, ὅσοι δ' εἰδότες κατασιωπῶσιν, ἀνδρειότερος*<sup>428</sup>. Ο ίδιος προτιμά να μισηθεί από το λαό παρά να γίνει τύραννος, πράγμα που θα μπορούσε να κάνει λόγω της αστάθειας που επικρατούσε και της δύναμης που αυτός είχε αποκτήσει<sup>429</sup>. Ο Αριστοτέλης περιγράφει τη στάση του Σόλωνα ως σωτήρια για την πατρίδα του: *<ὁ δὲ> Σόλων ἀμφοτέροις ἦναντιώθη, καὶ ἐξὸν αὐτῷ μεθ' ὁποτέρων ἐβούλετο συστάντα τυραννεῖν εἶλετο πρὸς ἀμφοτέρους ἀπεχθέσθαι, σώσας τὴν πατρίδα καὶ τὰ βέλτιστα νομοθετήσας*<sup>430</sup>.

<sup>422</sup> Ησίοδ. Θεογ. 313-315: *τὸ τρίτον Ὑδρὴν αἴτις ἐγένετο λυγρὰ Ἰδυίαν / Λερναίην, ἣν θρέψε θεὰ λευκώλενος Ἥρη / ἄπλητον κοτέουσα βίη Ἡρακλειαίη.*

<sup>423</sup> Snodgrass (1980) 113, Murray (1993) 137, Andrewes (1856) 84, IEE B' 232.

<sup>424</sup> Ηροδ. V 71.

<sup>425</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. I.

<sup>426</sup> Θουκ. I 126κ.π.

<sup>427</sup> Del. Ex Iam. et Eleg. Gr., Σολ. 9. Βλ. και Διογ. Λαέρτ. I 50.

<sup>428</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. XIV 2. Ο Διογένης Λαέρτιος, I 49, αφηγείται ότι ο Σόλων εμφανίστηκε στην εκκλησία του δήμου, όπου επιτέθηκε στον Πεισίστρατο αποκαλύπτοντας το σχέδιό του να αναλάβει την εξουσία ως τύραννος.

<sup>429</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. VI 3.

<sup>430</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. XI 2. Πλουτ. Σολ. 14.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν είναι απίθανο η εναέτια σύνθεση να υπογραμμίζει σε ευρύτερο επίπεδο την αναγκαιότητα προστασίας του πολιτικού βίου από το ενδεχόμενο της τυραννίας που λογικά παρέπεμπε τον σύγχρονο θεατή στο «κυλώνειο άγος». Στην περίπτωση αυτή η Ύδρα εκπροσωπεί την ίδια την ιδέα της τυραννίας. Είναι ένα ολέθριο τέρας που γεννά καινούργια κεφάλια, ακόμα και αν δεχθεί ισχυρά χτυπήματα, όπως συνέβη στους οπαδούς του Κύλωνα. Παρόμοια ο καρκίνος θα πρέπει να συμβολίζει την ίδια απειλή, με ένα πιο έμμεσο όμως τρόπο. Η θέση του τον κάνει δυσδιάκριτο από το σημείο της μάχης. Εντούτοις βρίσκεται εκεί και είναι σύμμαχος της Ύδρας. Αν η τελευταία αντιπροσωπεύει τους φανερούς εχθρούς της πολιτείας, ο καρκίνος θα μπορούσε να συμβολίζει τους κρυφούς οπαδούς της τυραννίας που δεν είναι άμεσα αντιληπτοί, όμως υπάρχουν και είναι επίσης επικίνδυνοι. Οπαδοί και φίλοι της τυραννίας βρίσκονται αποδεδειγμένα στην Αθήνα τούτη την εποχή. Ενάντια σε αυτούς καταφέρεται ο Σόλων αρνούμενος να ακολουθήσει τις πολιτικές τους πεποιθήσεις<sup>431</sup>. Η παρατήρηση ότι οι δυο τερατόμορφες υπάρξεις καταλαμβάνουν τον μεγαλύτερο χώρο στο αέτωμα και πλαισιώνουν τους ήρωες ενισχύει την παραπάνω άποψη. Κατ' αυτόν τον τρόπο είναι δυνατό να υπογραμμίζεται το μέγεθος του κινδύνου που περικυκλώνει την πόλη. Παράλληλα μπορεί να δοθεί μια ικανοποιητική εξήγηση για το λόγο που επιλέχθηκε για της εικονιστική απόδοση του μύθου η αρχική φάση της μάχης. Γιατί έτσι υπερτονίζεται η ανάγκη εξάλειψης κάθε ενδεχομένου εγκαθίδρυσης τυραννίας, δηλώνοντας ότι η προσπάθεια βρίσκεται σε αρχικό στάδιο και ότι με την τιμωρία των οπαδών του Κύλωνα δεν έχει λυθεί οριστικά το πρόβλημα.

Αν η Ύδρα και ο καρκίνος παραπέμπουν στην τυραννία και τους οπαδούς της, είναι προφανές ότι οι ήρωες αντιπροσωπεύουν τους πολέμιους αυτού του καθεστώτος, στους οποίους θα πρέπει να αποδοθεί κατά συνέπεια και η ίδρυση του θησαυρού. Επιλέγοντας να κοσμήσουν το κτίσμα με τη συγκεκριμένη σύνθεση διακηρύσσουν στους Αθηναίους το θεάρεστο του αγώνα τους. Ασφαλώς ο Ηρακλής που προβάλλεται στο κέντρο του αετώματος είναι ο ιδανικότερος για να δηλώσει το αγαθό έργο που επιτελούν όσοι αγωνίζονται ενάντια στο «θηρίο» που απειλεί την πόλη, εφόσον είναι το κατεξοχήν σύμβολο της αρετής, εκείνος που αποκρούει το κακό για χάρη των ανθρώπων<sup>432</sup>. Το ερώτημα είναι ποιος αξιώνει για τον εαυτό του μια τέτοια συσχέτιση. Ήδη έχει γίνει λόγος για τις αντιτυραννικές προσπάθειες του Σόλωνα και ίσως θα μπορούσε να αποδοθεί σε αυτόν η ίδρυση του κτίσματος. Ωστόσο υπάρχει μια αθηναϊκή οικογένεια που έχει σοβαρότερους λόγους να διεκδικεί την επιλογή του θέματος και επομένως και την ανέγερση του θησαυρού. Πρόκειται για τους Αλκμεωνίδες οι οποίοι όχι μόνο ήταν φανεροί εχθροί της τυραννίας<sup>433</sup>, αλλά όταν σκότωσαν τους οπαδούς του Κύλωνα επωμίσθηκαν την κατηγορία της ασέβειας και για τιμωρία τους επιβλήθηκε η εξορία<sup>434</sup>. Στις πρώτες δεκαετίες του 6ου αιώνα οι Αλκμεωνίδες βρίσκονται πάλι στην Αθήνα<sup>435</sup> και μάλιστα πρωτοστατούν στα πολιτικά πράγματα δημιουργώντας την παράταξη των Παραλίων. Όμως η κατηγορία των εναγών συνεχίζει να τους βαραίνει<sup>436</sup> και επομένως είχαν πολύ σοβαρό λόγο να υπερασπιστούν το δίκαιο των πράξεών τους. Στα πλαίσια της πολιτικής ερμηνείας που έχει διατυπωθεί συνάγουμε ότι οι Αλκμεωνίδες επιλέγοντας το συγκεκριμένο μύθο και τη συγκεκριμένη του παρουσίαση διακηρύσσουν δημόσια ότι και έπραξαν σωτήρια σκοτώνοντας τους

<sup>431</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. IV 3 και XI 2. Πλουτ. Σολ. 14. Βλ. και IEE B' 235.

<sup>432</sup> Nilsson (1963) 194.

<sup>433</sup> Μάλιστα ο Ηρόδοτος, VI 123, 1, γράφει για αυτούς ότι ήταν *μισοτύραννοι*.

<sup>434</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. I: *καταγνωσθέντος δὲ τοῦ ἄγους αὐτοὶ μὲν ἐκ τῶν τάφων ἐξεβλήθησαν, τὸ δὲ γένος αὐτῶν ἔφυγεν ἄειφυγίαν.*

<sup>435</sup> Κατά τον Kleine (1973) 23 η πρώτη εξορία των Αλκμεωνιδών μετά το "κυλώνειο άγος" θα πρέπει να διήρκεσε ως το 594 περίπου. Εξορίζονται για δεύτερη φορά μετά τη μάχη της Παλλήνης, το 546, και επιστρέφουν το 510 με την πτώση των τυράννων.

<sup>436</sup> Ηροδ. I 61, 1: *... καὶ λεγομένων ἐναγέων εἶναι τῶν Ἀλκμεωνιδέων...* Πρβλ. και Αριστοτ. Αθην. Πολ. XX 2.

οπαδούς του Κύλωνα, και ο κίνδυνος δεν έχει εξαλειφθεί. Η «Ύδρα» γεννά πολλά «κεφάλια» και έχει ύπουλους συμμάχους. Πρέπει επομένως να εξοντωθούν με ακόμη πιο δυναμικό τρόπο οι οπαδοί και οι φίλοι της τυραννίας που αποτελούν απειλή για τον πολιτικό βίο. Ασφαλώς ο αναθέτης ήταν γνωστός στο αθηναϊκό κοινό. Αν λοιπόν επρόκειτο πράγματι για τους «εναγείς» Αλκμεωνίδες είναι προφανές πως οι θεατές θα αναγνώριζαν εύκολα τον παραπάνω συμβολισμό και θα αντιλαμβάνονταν το νόημά του.

## ΙΙΒ. «ΑΕΤΩΜΑ ΤΗΣ ΕΛΑΙΑΣ»

**Αριθ. Μουσ. 52.** Αποσπασματικά σωζόμενη σύνθεση που τοποθετείται στο κέντρο αετώματος μικρών διαστάσεων. Απεικονίζεται δωρικό κτίσμα με ψευδισόδομο σύστημα τοιχοδομίας. Φέρει θριγκό με προμόχθους και σταγόνες. Η είσοδος ανοίγεται στη δεξιά πλευρά της προς τον θεατή όψης. Αριστερά του οικοδομήματος ίχνη χαμηλού περιβόλου, πίσω από τον οποίο τμήματα από απόδοση κλαδιών ελαιόδεντρο σε χαμηλό ανάγλυφο. Στην είσοδο του κτηρίου τοποθετείται κατά μέτωπο η γυναικεία μορφή Ι, με ποδήρη χιτώνα και ιμάτιο. Έχει μακρούς βοστρύχους που πέφτουν στους ώμους της. Πάνω στο κεφάλι κυκλικό αντικείμενο που μοιάζει με βάση αγγείου. Το αριστερό της χέρι ανασηκώνεται προς το κεφάλι, το δεξί φέρεται διαγώνια μπροστά από το σώμα. Δεύτερη γυναικεία μορφή, η ΙΙ συμπληρώνεται μπροστά στον τοίχο αριστερά της θύρας. Διατηρείται το επάνω τμήμα του σώματός της. Εικονίζεται κατά κρόταφο και κατευθύνεται προς τα δεξιά. Φέρει χιτώνα και ιμάτιο. Το δεξί της χέρι φέρεται προς τα εμπρός λυγίζοντας στον αγκώνα. Από το αριστερό σώζεται τμήμα του βραχίονα που ερχόταν προς τα επάνω, ενώ συμφυές με τον τοίχο του κτίσματος σώζεται υπόλειμμα από τον πήχη. Καθώς ανυψωνόταν το χέρι ανασήκωνε ελαφρά το ένδυμα, όπως δείχνει η αριστερή παρυφή του που σώζεται σε χαμηλό ανάγλυφο πάνω στον τοίχο. Προς τα δεξιά βαδίζει τρίτη γυναικεία μορφή, η ΙΙΙ, από την οποία σώζεται το κάτω τμήμα του σώματος. Φέρει ποδήρη χιτώνα κοσμημένο με εγχάρακτους μαιάνδρους και τοποθετείται δεξιά του οικοδομήματος. Οι μορφές Ι και ΙΙΙ είναι ολόγλυφες. Στη σύνθεση ανήκει και θραύσμα αντρικής κνήμης μπροστά από τμήμα τοίχου και αντιστοιχεί σε μορφή που θα είχε ύψος 0,52μ.<sup>437</sup> Ύψος 0,80μ., μήκος 1,48μ., ύψος αναγλ. 0,17μ.

<sup>437</sup> Κατά Heberdey (1919) 18.



Η αποκατάσταση της κεντρικής σκηνής<sup>438</sup> έγινε από τον Wiegand<sup>439</sup> και τον Heberdey<sup>440</sup> βάσει των σωζόμενων λειψάνων. Μάλιστα ο δεύτερος δεν τοποθετεί την κατά μέτωπο κόρη I<sup>441</sup> στην είσοδο του οικοδομήματος, αλλά δεξιά της θύρας<sup>442</sup>. Είναι η σύνθεση με τα περισσότερα προβλήματα σχετικά με το περιεχόμενο του θέματος που εικονιζόταν. Η εμφανής προβολή του αρχιτεκτονικού και του φυσικού χώρου (οικοδόμημα – ελαία) αποτελεί ιδιάζον παράδειγμα για την εποχή της, ενώ η έλλειψη εικονογραφικών παραλλήλων δυσχεραίνει την ερμηνεία της. Είναι σαφές ότι σε παραστάσεις της αρχαϊκής τέχνης η εμφάνιση στοιχείων που δηλώνουν τον τόπο δεν σημαίνει ποτέ διακοσμητική διάθεση, αλλά αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την αναγνώριση της εικονιζόμενης σκηνής<sup>443</sup>. Κατά συνέπεια οι μελετητές που έχουν ασχοληθεί εκτενώς με την εν λόγω σύνθεση δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην ύπαρξη του κτίσματος και του ελαιόδεντρου. Ιδιαίτερο προβληματισμό έχει προκαλέσει η προσπάθεια αναγνώρισης του είδους του οικοδομήματος. Οι απόψεις επ' αυτού διακρίνονται σε δυο κατηγορίες άμεσα συνυφασμένες με τις δυο ερμηνείες που έχουν διατυπωθεί σχετικά με το θέμα που αποδίδεται. Έτσι το κτίσμα έχει θεωρηθεί κρήνη ή ιερό.

Χρονικά η σύνθεση τοποθετείται μεταξύ 570 και 550<sup>444</sup>. Ειδικότερα ο Dickins<sup>445</sup> θεωρεί ότι πρόκειται για το δεύτερο χρονολογικά εναέτιο της Ακρόπολης μετά από εκείνο της Ύδρας. Νεώτερο θεωρείτο έργο η Heidenreich<sup>446</sup> και το τοποθετεί στο τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα. Ο Deyhle<sup>447</sup> συγκρίνοντας την κόρη I με τον Δία από το εναέτιο της Αποθέωσης του Ηρακλή και τη σφίγγα του Κεραμεικού κατατάσσει τη σύνθεση λίγο πριν από τα μέσα του αιώνα, δηλαδή γύρω στο 560.

## Ερμηνευτικές προτάσεις.

Ως προς το θεματικό περιεχόμενο της σύνθεσης έχουν διαμορφωθεί δύο βασικές θεωρίες. Ότι εικονογραφείται ο μύθος του Τρωίλου ή ότι πρόκειται για παράσταση σχετιζόμενη με τοπική λατρεία.

<sup>438</sup> Γενικά για το εναέτιο βλ. Wiegand (1904), Petersen (1907), Dickins (1912), Heberdey (1919), Buschor (1922 Γ) 81-91, Picard (1930) 262-278, (1935), Kalinka (1939) 19-27, Zanotti-Bianco (1942/43) 371-387, Dinsmoor (1950), Heidenreich (1951) 103-119, Harrison (1965), Bookidis (1967), Lapalus (1968), Steuben (1968), Deyhle (1969) 1-64, Richter (1970), Boardman (1972) 57-72, Μπρούσκαρη (1974), Glaser (1976/77) 1-10, Bakroft (1979), Boardman (1982), Wegener (1985), Fuchs-Floren (1987), Knell (1990), Oppermann (1990).

<sup>439</sup> Wiegand (1904) 197-204.

<sup>440</sup> Heberdey (1919) 16-28.

<sup>441</sup> Για την αποκατάσταση της μορφής από θραύσματα βλ. Heberdey (1919) 18-20.

<sup>442</sup> Ο Heberdey (1919) 23-24 δεν συμφωνεί με την τοποθέτηση της πρώτης κόρης στην είσοδο του κτηρίου θεωρώντας ότι είναι μεγάλων διαστάσεων για να χωρέσει στο συγκεκριμένο χώρο.

<sup>443</sup> Τέτοιου είδους στοιχεία υπάρχουν σε παραστάσεις πριν τους κλασικούς χρόνους μόνο όταν ο χώρος τον οποίο δηλώνουν έχει κυρίαρχο ρόλο στο επεισόδιο που εικονίζεται. Βλ. Wegener (1985) 4-10, όπου αναφέρει τέτοιου είδους παραδείγματα από την αρχαϊκή τέχνη.

<sup>444</sup> Harrison (1965) 12. Η Μπρούσκαρη (1974) 43, αναφέρει τη δεκαετία 570-560. Η Bookidis (1967) 27-28 την ανάγει στο 550. Την πιο ύστερη χρονολόγηση, 550-540, προτείνει ο Boardman (1982) εικ. 198.

<sup>445</sup> Dickins (1912) 18.

<sup>446</sup> Heidenreich (1951) 116. Επίσης ο Oppermann (1990) 36, αναφέρει ως πιθανή χρονολόγηση το 570.

<sup>447</sup> Deyhle (1969) 54κ.π.

### 1. Μύθος του Τρωίλου.

Κατά τον μύθο<sup>448</sup> το γεγονός λαμβάνει χώρα έξω από τα τείχη της Τροίας μπροστά σε πηγή που βρισκόταν κοντά στο βωμό του Θυμβραίου Απόλλωνα. Εκεί είχε βγει ο Τρωίλος, έφηβος στην ηλικία, μαζί με την αδελφή του Πολυξένη, αυτός για να ποτίσει τα άλογα, εκείνη για να φέρει νερό. Ο Αχιλλεύς ενέδρευσε στην κρήνη και αιφνιδιάζοντας τα δυο παιδιά του Πριάμου καταδίωξε τον Τρωίλο ως το ιερό του θεού, όπου τον έπιασε και τον σκότωσε πάνω στο βωμό: *Ἀχιλλεύς ἐνεδρεύσας Τρωίλον ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος ἱερῷ φονεύει*<sup>449</sup>.

Το επεισόδιο εικονογραφείται ήδη από τις αρχές του βου αιώνα σε κορινθιακά, λακωνικά, αττικά και βοιωτικά αγγεία<sup>450</sup>. Είναι ενδιαφέρον ότι αποτελεί το κυριότερο παράδειγμα μυθικού θέματος που αποδίδεται σε τρεις διαφορετικές φάσεις. Άλλοτε παριστάνεται η ενέδρα του Αχιλλέα στην κρήνη, άλλοτε η καταδίωξη του Τρωίλου και άλλοτε ο φόνος του<sup>451</sup>. Στην Αττική έχουν παγιωθεί οι παραστάσεις αυτές από το δεύτερο τέταρτο του βου αιώνα<sup>452</sup>. Σύμφωνα με την άποψη που εκτίθεται εδώ, στο αέτωμα της Ακρόπολης ιστορείται η πρώτη φάση.

Η θεωρία διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Wiegand<sup>453</sup>. Αργότερα ο Buschor<sup>454</sup> προχωρά σε διεξοδική μελέτη του θέματος καθιερώνοντας αυτή την ερμηνεία που έκτοτε επικρατεί ως η καλύτερα υποστηριγμένη πρόταση<sup>455</sup>. Κατά συνέπεια παραμερίζεται η άποψη που είχε ήδη προταθεί ότι πρόκειται για την εικονογραφική απόδοση τοπικής λατρείας. Σύμφωνα με τον Buschor μια τέτοιου είδους παράσταση θα ήταν χωρίς προηγούμενο στην αρχαϊκή τέχνη, στα πλαίσια της οποίας είναι λογικότερο να υποθέσουμε την απεικόνιση κάποιου μύθου<sup>456</sup>. Ωστόσο δεν αποφεύγει να επισημάνει ότι η σύνθεση είναι μοναδική από άποψη δομής, φαινόμενο το οποίο ερμηνεύει ως προσπάθεια του καλλιτέχνη να εισαγάγει κάποιους νεωτερισμούς<sup>457</sup>.

Το παριστανόμενο κτίσμα είναι κατά τον Buschor ένας απλός τύπος οικοδομήματος, του οποίου η λειτουργία δηλώνεται από την ιδιότητα των τριών κορών. Αναγνωρίζει το κυκλικό αντικείμενο που φέρεται στο κεφάλι της I ως βάση από υδρία. Συνεπώς το αριστερό της χέρι ανυψώνεται για να συγκρατήσει το αγγείο. Η ίδια στάση χαρακτηρίζει και την κόρη II<sup>458</sup>. Για την τελευταία γυναικεία μορφή, την III, υποθέτει απλώς ότι θα είχε τον ίδιο ρόλο στη σύνθεση. Έτσι ταυτίζει τις τρεις κόρες με υδριαφόρες και το κτίσμα με κρήνη<sup>459</sup>. Τα στοιχεία που αναγνωρίζει στην παράσταση τα περιγράφει ως εξής<sup>460</sup>: Παρατηρείται μια κρήνη, τρεις υδριαφόροι καθώς και ίχνη ανδρικής μορφής που κατευθύνεται προς το οίκημα. Παράλληλα η ύπαρξη του δέντρου δηλώνει τον υπαίθριο χώρο. Η μόνη γνωστή από την

<sup>448</sup> Οι φιλόλογικές αναφορές στο μύθο του Τρωίλου είναι λιγοστές: Απολλοδ. III 32, Σχολ. Ομ. Ιλ. Ω 255, Σχολ. Λυκοφρ. 307. Οι παραστάσεις της αγγειογραφίας αποτελούν βασική πηγή για τη διήγηση.

<sup>449</sup> Απολλοδ. III 32.

<sup>450</sup> Heidenreich (1951) 103-104, 114-118.

<sup>451</sup> Στο ίδιο 103-104.

<sup>452</sup> Στο ίδιο 116-118. Μνημονεύει τα σωζόμενα παραδείγματα από την αττική αγγειογραφία, όπου μαρτυρούνται 8 παραδείγματα με την ενέδρα του Αχιλλέα, 6 με την καταδίωξη του Τρωίλου και 2 με τον φόνο του.

<sup>453</sup> Η άποψη εισάγεται για πρώτη φορά το 1901 από τον Wiegand που μετά από τρία χρόνια την αναθεωρεί κάνοντας λόγο για τοπική λατρεία. Βλ και Oppertmann (1990) 38.

<sup>454</sup> Buschor (1922 Γ) 81-91.

<sup>455</sup> Βλ. γενικά εγχειρίδια για την αρχαία τέχνη Fuchs-Floren (1987) 243 Boardman (1982) 184 και εικ. 198, Richter (1970) 94, Μπρούσκαρη (1974) 43.

<sup>456</sup> Εντάσσει μάλιστα το επεισόδιο του Τρωίλου στον κύκλο των μύθων με ερωτικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα δημοφιλή στην αγγειογραφία της εποχής. Buschor, ο.π. 82.

<sup>457</sup> Στο ίδιο.

<sup>458</sup> Πρόκειται για αυτή που τοποθετείται αριστερά της εισόδου. Σώζεται πάνω στον τοίχο σε χαμηλό ανάγλυφο η παρυφή του ενδύματος που ανασηκώνεται ελαφρά ακολουθώντας την κίνηση του χεριού.

<sup>459</sup> Buschor (1922 Γ) 82-86.

<sup>460</sup> Στο ίδιο 89.

εικονογραφική παράδοση σκηνή που έχει αυτά τα χαρακτηριστικά είναι η ενέδρα που στήνει ο Αχιλλεύς στον Τρωίλο. Ως κύριο εικονογραφικό παράλληλο όπου εικονίζεται η κρήνη στο μύθο του Τρωίλου αναφέρει το αγγείο Francois τονίζοντας ότι τα αρχιτεκτονικά και φυσικά στοιχεία εμφανίζονται στις αρχαϊκές παραστάσεις, όπως και τα πρόσωπα, μόνο όταν έχουν σημαίνοντα ρόλο στη διήγηση<sup>461</sup>. Στη συνέχεια προτείνει την πρώτη σχεδιαστική αναπαράσταση της σύνθεσης<sup>462</sup>. Δεξιά του κτίσματος συμπληρώνει ένα περίβολο συμμετρικό προς τον αριστερά σωζόμενο, τον οποίο ερμηνεύει ως δήλωση του τεμένους που περικλείει το ιερό του Θυμβραίου Απόλλωνα. Μπροστά συμπληρώνει τη μορφή του Αχιλλέα να κάθεται γονατιστός φέροντας περικεφαλαία, ασπίδα και δόρυ. Ο Τρωίλος, στον οποίο αποδίδει το θραύσμα του ποδιού, τοποθετείται αριστερά να κατευθύνεται προς την κρήνη οδηγώντας τα άλογά του. Μπροστά του βαδίζει η Πολυξένη κρατώντας την άδεια υδρία της. Στην είσοδο εμφανίζεται μια υδριαφόρος που βγαίνει από την κρήνη έχοντας γεμίσει το αγγείο, ενώ δεξιά φεύγει μια τρίτη με την υδρία της γεμάτη.

Μερικά χρόνια αργότερα ο Kalinka<sup>463</sup> λαμβάνοντας ως δεδομένη την απόδοση του συγκεκριμένου μύθου μελετά εκ νέου την αναπαράσταση της εναέτιας σύνθεσης. Θεωρεί ότι η συμμετρία που προσπάθησε να πετύχει ο Buschor με την πρόσθεση δεύτερου περιβόλου δεν είναι απαραίτητη. Επιπλέον επισημαίνει ότι η θέση όπου τοποθετείται ο Αχιλλεύς είναι τόσο φανερή, που δεν μπορεί να δηλώνει ότι ο ήρωας ήταν κρυμμένος, όπως απαιτείται να πράξει κάποιος που στήνει ενέδρα. Έτσι συμπληρώνει δεξιά του κτίσματος ένα θαμνώδες φυτό<sup>464</sup>, που θα λειτουργούσε ως κρυψώνα του Αχιλλέα και θα τον κάλυπτε από το βλέμμα της τρίτης κόρης που κατευθυνόταν προς αυτόν. Έναν δεύτερο θάμνο αποκαθιστά μπροστά στην είσοδο της κρήνης, δηλωτικό της υπαίθρου όπου λαμβάνει χώρα το περιστατικό. Το φυτό καλύπτει μέρος του κάτω τμήματος του σώματος της γυναικείας μορφής I που στέκεται στην πόρτα. Οδηγήθηκε να σχεδιάσει αυτό το φυτό από την περιγραφή του Heberdey σύμφωνα με την οποία το κατώτερο τμήμα του κορμού της κόρης δεν φαίνεται ιδιαίτερα καλά δουλεμένο<sup>465</sup>. Έτσι συμπέρανε ότι αυτό το σημείο έπρεπε να καλυπτόταν από κάποιο άλλο εικονογραφικό στοιχείο. Αναφερόμενος στην ανδρική μορφή που τοποθετείται δεξιά ισχυρίζεται ότι το σωζόμενο θραύσμα δεν μπορεί να ανήκε σε έφηβο λόγω του μεγέθους του, και γι' αυτό θα πρέπει να αποδοθεί σε κάποιον άντρα μεγαλύτερης ηλικίας. Λαμβάνοντας υπόψη την εικονογραφική παράδοση κατά την οποία συχνά εμφανίζεται δίπλα στον Τρωίλο ο Απόλλων<sup>466</sup>, θεώρησε πιθανό να παριστανόταν ο θεός και στην εναέτια σύνθεση. Έτσι απέδωσε σε αυτόν την κνήμη βάσει της οποίας ο Buschor είχε αποκαταστήσει τη μορφή του νεαρού Τρώα. Για να υποστηρίξει τη σχεδιαστική αναπαράσταση που προτείνει ακολουθεί τον παρακάτω συλλογισμό<sup>467</sup>: Η απόσταση από το σημείο που τοποθετείται η κνήμη ως το κέντρο του αετώματος είναι 0,70μ., όταν τό μήκος της μιας πλευρά του τυμπάνου είναι 2,80μ. Ο αρχιτεκτονικός χώρος που μένει κενός ως την αριστερή γωνία είναι πάνω από 2μ. Και για να συμπληρωθεί δεν αρκούν τα άλογα του νεαρού Τρώα. Έτσι τοποθετεί τα ζώα στη γωνία του αετώματος, δεξιά τους υποθέτει μια άλλη μορφή την οποία ταυτίζει με τον Τρωίλο και μπροστά σε αυτόν συμπληρώνει το θεό στον οποίο αποδίδει το σωζόμενο θραύσμα. Η εμφάνιση του τελευταίου στα αριστερά υπαγορεύει κατά την άποψή του την παρουσία μιας αντίστοιχης μορφής στα δεξιά. Στην Ιλιάδα η προστάτιδα του

<sup>461</sup> Στο ίδιο 83-84.

<sup>462</sup> Στο ίδιο 88 και Πιν. VI.

<sup>463</sup> Kalinka (1939) 22-26.

<sup>464</sup> Για τη σχεδιαστική αναπαράσταση, στο ίδιο, 24κ.π.

<sup>465</sup> Heberdey (1919) 19, όπου αναφέρει ότι το κάτω μέρος του σώματος της κόρης δεν είναι σαφώς διαμορφωμένο και θυμίζει παραστάδα που δεν έχει δουλευτεί επιμελώς.

<sup>466</sup> Για την εικονογραφική παράδοση Heidenreich (1951) 114-119.

<sup>467</sup> Kalinka (1939) 24-25.

Αχιλλέα είναι η Αθηνά. Η θεά εμφανίζεται δίπλα στο γυιο της Θέτιδας σε ανάλογες παραστάσεις στην αττική αγγειογραφία με κυριότερο παράδειγμα τη ζώνη του Τρωίλου στο αγγείο Francois. Επομένως τοποθετεί μπροστά από τον κρυμμένο Αχιλλέα την Αθηνά την οποία ταυτίζει με την κόρη ΙΙ που σώζει το κάτω τμήμα του σώματός της και διακρίνεται από τις άλλες καθώς φέρει διαφορετικό ένδυμα διακοσμημένο με μαιάνδρους<sup>468</sup>.

Σχετικά με το είδος της κρήνης ο Kalinka ισχυρίζεται<sup>469</sup> ότι πρόκειται για κυκλικό οικοδόμημα. Κατ' αυτόν τον τρόπο εξηγεί την τοποθέτηση της θύρας στην άκρη της πρόσοψης αντί για το κέντρο όπως υπαγορεύουν οι αρχιτεκτονικοί κανόνες της εποχής. Η πόρτα προβάλλεται ακριβώς κάτω από το κέντρο του αετώματος. Φαίνεται ότι η είσοδος και όχι το ίδιο το κτίσμα έχει βαρύνουσα σημασία, καθώς η σύνθεση οργανώνεται δεξιά και αριστερά της. Τοποθετείται στο άκρο του τοίχου έτσι ώστε να μη φαίνεται η δεξιά πλευρά, υπονοώντας με την απόδοση της συγκεκριμένης οπτικής γωνίας την κυκλική περίμετρο του οικοδομήματος.

Μετά τον Kalinka ο Zanotti-Bianco<sup>470</sup> προτείνει μια τρίτη αποκατάσταση του εναέπιου εισάγοντας τρεις διαφοροποιήσεις. Αφαιρεί τον περίβολο, αλλά ζει τις θέσεις των πρωταγωνιστών και θεωρεί ότι το δέντρο αποδιδόταν κατά το μεγαλύτερο μέρος του ολόγλυφο. Έτσι τοποθετεί τον Αχιλλέα στην αριστερή πλευρά να караδοκεί κρυμμένος πίσω από το πλούσιο φύλλωμα. Ωστόσο δεν παραλείπει να επισημάνει πως είναι παρακινδυνευμένη η υπόθεση ότι το δέντρο θα μπορούσε να εικονιζόταν ολόγλυφο, αφού μας παραδίδεται τμήμα του σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο. Στη συνέχεια συνδέει όπως ο Buschor τη σωζόμενη κνήμη με τη μορφή του Τρωίλου. Όμως τον μεταφέρει στη δεξιά πλευρά του τυμπάνου να κατευθύνεται προς την αντίστοιχη γωνία του αετώματος βαδίζοντας προς τα αλογά του.

Την τελευταία αποκατάσταση της σκηνής επιχειρεί η Heidenreich<sup>471</sup> βασιζόμενη στις εικονογραφικές αποδόσεις του μύθου και στην ανάλυση των τριών προηγούμενων αναπαραστάσεων. Σχετικά με τις απόψεις του Zanotti-Bianco σημειώνει ότι ο περίβολος δεν μπορεί να παραλειφθεί, εφόσον αποδεδειγμένα υφίστατο<sup>472</sup>. Επιπλέον σημειώνει ότι είναι αδύνατη η ολόγλυφη απόδοση του δέντρου αφού τα υπολείμματα κλαδιών δηλώνονται σε χαμηλό ανάγλυφο. Είναι πάντως αξιοσημείωτο ότι η ίδια δεν αναγνωρίζει το δέντρο ως ελιά, αλλά το αναφέρει ως ένα τυχαίο στοιχείο της βλάστησης που προσδιορίζει τον υπαίθριο χώρο όπου διαδραματίζεται το μυθικό περιστατικό.

Για την Heidenreich υπάρχουν τρία βασικά δεδομένα που πρέπει να ληφθούν υπόψη για να επιτευχθεί μια όσο το δυνατό ικανοποιητική αναπαράσταση: Το θραύσμα του ανδρικού ποδιού που φανερώνει ότι η μορφή στην οποία ανήκε κατευθυνόταν προς τα δεξιά, η ύπαρξη του δέντρου και το πρόβλημα που ανακύπτει στην προσπάθεια να συμπληρωθεί με μορφές ο χώρος των δύο άκρων του αετώματος. Ως προς το πρώτο συμφωνεί με τον Kalinka ότι η κνήμη ανήκε λόγω του μεγέθους της στον Απόλλωνα. Συμφωνεί με την άποψη πως ο Τρωίλος πρέπει να τοποθετηθεί στα δεξιά του κτίσματος, αλλά σημειώνει ότι δεν μπορεί να σχετίζεται με αυτόν το σωζόμενο κάτω σκέλος όχι μόνο εξαιτίας των διαστάσεών του, αλλά και γιατί σε μια τέτοια περίπτωση ο Τρωίλος, καθώς βαδίζει προς τα δεξιά όπως δηλώνει η κατεύθυνση της κνήμης, θα εικονιζόταν να απομακρύνεται από την

<sup>468</sup> Την κόρη διαχωρίζει από τις άλλες δύο και ο Heberdey (1919) 25.

<sup>469</sup> Kalinka (1939) 25-26.

<sup>470</sup> Zanotti-Bianco (1942/43) 377-387, εικ.9.

<sup>471</sup> Heidenreich (1951) 110-114, εικ.1.

<sup>472</sup> Για την αποδεδειγμένη αποκατάσταση του χαμηλού περιβόλου με βάση σωζόμενο θραύσμα βλ. Heberdey (1919) 22.

κρήνη. Μια τέτοια απόδοση δεν συμφωνεί με τη μυθική διήγηση<sup>473</sup>. Συνεπώς αυτός που προχωρεί προς τα δεξιά είναι ο θεός που έρχεται προς συνάντηση του Τρωίλου προσπαθώντας να τον προειδοποιήσει για την τύχη που τον περιμένει. Επομένως ο γιος του Πριάμου κατευθύνεται προς τα αριστερά. Η μορφή του συμπληρώνεται μπροστά από τον Απόλλωνα<sup>474</sup>, ενώ πίσω του ακολουθούν τα άλογά του. Παράλληλα η κόρη ΙΙΙ που βρίσκεται δεξιά της κρήνης και κοιτά όπως και ο θεός προς τον Τρωίλο είναι η Πολυξένη<sup>475</sup>.

Έχοντας συμπληρώσει τις μορφές στη δεξιά πλευρά του αετώματος προχωρεί στην αποκατάσταση της αριστερής. Τοποθετεί τον γονατιστό Αχιλλέα στη θέση που προτείνει ο Zanotti-Bianco, με τη διαφορά ότι δεν αφαιρεί τον περίβολο. Δέχεται μάλιστα ότι το δέντρο μπορεί να δηλώνει την κρυψώνα του Πηλείδη χωρίς να χρειάζεται να αποδοθεί με ολόγλυφα κλαδιά. Επιπλέον ο Αχαιός καλύπτεται από το σώμα της υδριαφόρου που βαδίζει μπροστά του και κατευθύνεται προς την κρήνη. Σε αντιστοιχία με τον Απόλλωνα αναζητά δίπλα στον Αχιλλέα μια άλλη θεότητα. Ακολουθώντας τις παραστάσεις της αγγειογραφίας συμπληρώνει την Αθηνά που ως προστάτιδα του ήρωα έπρεπε να εικονίζεται πίσω του. Όμως οι δυο μορφές δεν αρκούν για να συμπληρωθεί η αριστερή πλευρά του αετώματος και να επιτευχθεί μια συμμετρική σύνθεση. Για να λύσει αυτό το πρόβλημα βασιζόμενη σε εικονογραφικά παραδείγματα υποθέτει ότι η σύνθεση έκλεινε από αριστερά με την παρουσία του Ερμή<sup>476</sup>, του θεϊκού αγγελιοφόρου, που εμφανιζόταν ως συνοδός της Αθηνάς. Όπως και οι προηγούμενοι ερευνητές ούτε και η Heidenreich ασχολείται με τους λόγους που θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν την εμφάνιση του μυθικού επεισοδίου στην ακρόπολη της Αθήνας.

Εξετάζοντας την εικονογραφική απόδοση του μύθου όπως είναι γνωστή από την αγγειογραφία και συγκρίνοντάς την με την εναέτια σκηνή της Ακρόπολης παρατηρούμε μια διαφορά την οποία σημειώνει ο Steuben<sup>477</sup>. Η πηγή δεν εμφανίζεται πάντα στις παραστάσεις της αγγειογραφίας. Στις περιπτώσεις που αποδίδεται δεν εικονίζεται ως κλειστό οίκημα, ενώ συνήθως τοποθετείται στην άκρη της σύνθεσης<sup>478</sup>. Φαίνεται ότι το ανάγλυφο της Ακρόπολης αποτελεί το μόνο παράδειγμα όπου παριστάνεται κλειστό οικοδόμημα κρήνης και μάλιστα σε τόσο εξέχουσα θέση.

Με τον αρχιτεκτονικό τύπο της κρήνης ασχολήθηκε ιδιαίτερα ο Glaser<sup>479</sup> επιχειρώντας μια σύγκριση ανάμεσα στο οικοδόμημα που εικονίζεται στο αέτωμα και τις κρήνες της Αυλίδας. Καταλήγει ότι εικονίζεται ο ίδιος τύπος οικοδομήματος με

<sup>473</sup> Heidenreich (1951) 111-112, όπου αναφέρει επιπλέον ότι, αν ο Τρωίλος στρεφόταν προς τα άλογά του έχοντας γυρισμένη την πλάτη στην κρήνη, θα έπρεπε να θεωρήσουμε ότι κρατά ένα δοχείο με το οποίο τα ποτίζει. Ωστόσο τα άλογα δεν αποτελούν βασικό στοιχείο ώστε να τους δοθεί τέτοια σημασία. Εμφανίζονται μόνο ως χαρακτηριστικά στοιχεία του νεαρού πρίγκιπα. Εξ άλλου ο Τρωίλος δέχεται την επίθεση φτάνοντας στην πηγή και όχι ενώ ποτίζει τα άλογα.

<sup>474</sup> Σχολιάζοντας την άποψη του Kalinka που συσχετίζει επίσης την κρήνη με το θεό, επισημαίνει ότι ο Απόλλων δεν μπορεί να τοποθετηθεί στα αριστερά του κτίσματος, γιατί σε αυτή την περίπτωση συμπληρώνεται πίσω από τον Τρωίλο, όπως απαιτεί το γεγονός ότι κατευθύνεται προς τα δεξιά. Ωστόσο ένας θεός που δεν παρουσιάζεται ως προστάτης, αλλά ως προειδοποιητής πρέπει να εικονιστεί μπροστά από τον θνητό προς τον οποίο έρχεται. Heidenreich (1951) 111.

<sup>475</sup> Για τη συγκεκριμένη τοποθέτηση των μορφών φέρνει ως εικονογραφικό παράλληλο την υδρία της Βιέννης, όπου έρχεται προς συνάντηση του Τρωίλου μια ανδρική γενειοφόρα μορφή. Heidenreich (1951) 112, 116.

<sup>476</sup> Ως παραδείγματα για την παρουσία του Ερμή αναφέρει την υδρία του Vulci (παράσταση της ενέδρας του Αχιλλέα στον Τρωίλο), τον καλυκόσχημο κρατήρα των Εργότιμου και Κλειτά, δηλαδή το αγγείο François (καταδίωξη του Τρωίλου) και τον τυρρηνικό αμφορέα του Μονάχου (φόνος του Τρωίλου). Heidenreich (1951) 113, 116-118.

<sup>477</sup> Steuben (1968) 60.

<sup>478</sup> Όπως στο αγγείο François.

<sup>479</sup> Glaser (1976/77) 1-10.

αυτόν της κρήνης του ιερού της Άρτεμης<sup>480</sup>. Πρόκειται για τετράγωνο οίκημα με την πηγή στο εσωτερικό του σε βάθος 2μ. από το επίπεδο του εδάφους. Η λεκάνη συγκέντρωσης του νερού είχε διαστάσεις 1,75 X 1,89μ. Και ήταν προσιτή με κλίμακα. Είναι αξιοσημείωτο ότι μια γενιά πριν τον Glaser η Dunkley<sup>481</sup> επισημαίνει ότι είναι ασυνήθιστο φαινόμενο να φέρουν τα οικοδομήματα πηγών τοίχους και στις τέσσερις πλευρές τους. Σχετικά με το εναέτιο θεωρεί ότι παριστάνεται ιερό με κρήνη, ωστόσο δεν είναι σε θέση να γνωρίζει αν υφίσταντο τέτοιου είδους κτίσματα. Επιπλέον παρατηρεί ότι η στενή πόρτα που έχει το κτήριο δεν είναι λειτουργική για κρήνη. Σε ένα χώρο που από τη χρήση του ήταν μεγάλη η προσέλευση ανθρώπων είναι πιο λογικό να υποθέσει κανείς ανοιχτή πρόσοψη η οποία θα διευκόλυνε την καθημερινή κίνηση. Το πρόβλημα σχετικά με τον αρχιτεκτονικό τύπο του κτίσματος δεν έχει επιλυθεί.

Οι νεώτεροι ερευνητές υιοθετώντας την άποψη ότι στη σύνθεση αποδίδεται το επεισόδιο του Τρωίλου προσπάθησαν να εντάξουν την παράσταση στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Ο Knell<sup>482</sup> έχοντας χρονολογήσει το εναέτιο μετά το 560 συνδέει το θέμα με την αναβίωση των ομηρικών επών κατά την πρώιμη εποχή του Πεισίστρατου. Ο Oppermann<sup>483</sup> δέχεται ότι όλα τα δεδομένα στοιχεία της σύνθεσης αποδεικνύουν ότι πρόκειται για τη γνωστή από την αγγειογραφία παράσταση της ενέδρας που στήνει ο Αχιλλεύς στον Τρωίλο. Υποστηρίζει ότι η απόδοση της πρώτης φάσης του επεισοδίου ήταν η πιο κατάλληλη επιλογή για τη δημιουργία εναέτιας σύνθεσης. Τα πρόσωπα που απαιτούνται για την παράσταση συγκροτούν δυο ξεχωριστές θεματικές ομάδες που κοσμούν συμμετρικά τα δύο άκρα του αετώματος πλαισιώνοντας την κεντρική σκηνή με την κρήνη και τις υδριαφόρες. Οι κόρες που τοποθετούνται δεξιά και αριστερά της εισόδου χωρίζουν τις ομάδες, ενώ η γυναίκα που εμφανίζεται στην πόρτα ταυτίζεται με την Πολυξένη. Ακολουθώντας την αναπαράσταση της Heidenreich περιγράφει αριστερά την ομάδα του Αχιλλέα και δεξιά εκείνη του Τρωίλου. Προσπαθώντας να δώσει ευρύτερη ερμηνεία σχετικά με τους λόγους που εμφανίζεται ο συγκεκριμένος μύθος στην Ακρόπολη, εντάσσει το επεισόδιο στα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα πριν την καταστροφή της Τροίας και προμηνύουν την πτώση της. Συνδέει τη σκοτεινή τύχη του Τρώα, με τη δραματική ιστορία της πόλης του. Πρόκειται για παράσταση που αντλεί το θέμα της από τον τρωικό πόλεμο και σηματοδοτεί το τέλος μιας πόλης<sup>484</sup>. Για τον Oppermann είναι σημαντικό ότι έναν αιώνα και πλέον αργότερα, όταν ο μύθος της Τροίας παίρνει άλλες διαστάσεις καλώντας σε πολιτική εγρήγορση, τέτοια εικονογραφικά θέματα, γνωστά με τον τίτλο *Ήλιου πέρσις* κοσμούν τις νότιες μετόπες του κλασικού Παρθενώνα. Τέλος επισημαίνει ότι η λεπτομερής απόδοση της κρήνης προκαλεί κατάπληξη και είναι πιθανό να έχει κάποια βαθύτερη σημασία.

Ο Wegener<sup>485</sup> υποστηρίζει ότι η άποψη περί του μύθου του Τρωίλου έχει μόνο δύο ισχυρά στοιχεία. Από τη μια το συγκεκριμένο επεισόδιο είναι ευρέως διαδεδομένο στις σύγχρονες παραστάσεις της αγγειογραφίας και επομένως υπάρχει εικονογραφικό παράλληλο. Από την άλλη στην εναέτια σύνθεση υποδεικνύεται ένας ορισμένος τόπος που θα μπορούσε να εκληφθεί ως υπαίθριος χώρος με κρήνη σύμφωνα με τις απαιτήσεις της μυθικής διήγησης. Ωστόσο ο ίδιος θεωρεί ότι μια τέτοια άποψη είναι αναπόδεικτη, εφόσον η συμπλήρωση των προσώπων στηρίζεται σε υποθετικές αποκαταστάσεις.

<sup>480</sup> Πρόκειται για το ιερό της Άρτεμης στην Αυλίδα, όπου κατά την παράδοση είχε θυσιάσει ο Αγαμέμνων την Ιφιγένεια. Πaus.IX 19, 7.

<sup>481</sup> Dunkley (1935/36) 142κ.π.

<sup>482</sup> Knell (1990) 6-7.

<sup>483</sup> Oppermann (1990) 40.

<sup>484</sup> Στο ίδιο 42.

<sup>485</sup> Wegener (1985) 6.

**2. Τοπική λατρεία.** Η συσχέτιση της παράστασης με κάποια τοπική θρησκευτική δραστηριότητα ή πίστη βασίστηκε στην ύπαρξη της ελαίας η οποία ταυτίστηκε με το ιερό δέντρο της Αθηνάς. Κατά συνέπεια το εικονιζόμενο κτίσμα αναγνωρίστηκε ως ιερό. Η θεωρία αυτή είχε ιδιαίτερη απήχηση στους παλιότερους ερευνητές αν και διατυπώθηκε χρονικά μετά την προαναφερθείσα. Πρώτος ο Wiegand<sup>486</sup> αναθεωρώντας την παλιά του άποψη συνέδεσε την ελιά του αναγλύφου με το ιερό δέντρο της Ακρόπολης. Παράλληλα συσχέτισε το δωρικό οικοδόμημα με το παλιότερο Ερέχθειο<sup>487</sup>. Τονίζει ότι στη σύνθεση προβάλλεται η είσοδος του ιερού, ενώ το μαύρο βάθος στο οποίο προβάλλεται η κόρη I δηλώνει το σκοτεινό εσωτερικό του. Κατά συνέπεια αναγνωρίζει στις κόρες Ιέρειες που υπηρετούν στον τάφο του ήρωα και στην αντρική μορφή κάποιον θεό-ήρωα σχετιζόμενο με το Ερέχθειο. Με την άποψή του συμφώνησε και ο Dickins<sup>488</sup> που αποκαλεί τη σύνθεση «αέτωμα του Ερεχθείου» και υποστηρίζει ότι παριστάνονταν σε αυτή και άλλα δέντρα εκτός από την ελιά.

Ο Petersen<sup>489</sup> επικεντρώνει την προσοχή του κυρίως στην απόδοση του οικοδομήματος. Αναφέρεται στη μη αναμενόμενη θέση της πόρτας και θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης θέλησε με αυτόν τον τρόπο να αποδώσει σε μια ευθεία τη μακρά πλευρά μαζί και την πρόσοψη του ναού. Αντίθετα με τον Wiegand πιστεύει ότι δεν παριστάνονταν η είσοδος, αλλά ένας προθάλαμος. Συνεπώς η κόρη I στεκόταν όρθια όχι μπροστά στην πόρτα, αλλά ανάμεσα σε δύο κίονες οι οποίοι δεν έχουν σωθεί στο ανάγλυφο. Επιπλέον τοποθέτησε στη σύνθεση την αντρική μορφή αριθμ. 55 που ο Wiegand αλλά και μεταγενέστεροι ερευνητές έχουν συνδέσει με την εναέτια σκηνή της Αποθέωσης του Ηρακλή. Σχολιάζοντας το θέμα που εικονίζεται απορρίπτει την άποψη πως πρόκειται για το Ερέχθειο και τις Ιέρειες που θα υπηρετούσαν τον ήρωα, επειδή τον Ερεχθέα τον υπηρετούσε άντρας ιερέας. Γυναίκες βρίσκονταν στην υπηρεσία της Αθηνάς ή της Πανδρόσου, και αυτές συνδέονται με το ιερό δέντρο. Έτσι αναγνωρίζει στις κόρες I και II τις αρρηφόρες<sup>490</sup> οι οποίες έφεραν στο κεφάλι τους όχι υδρίες αλλά τα άρρητα αντικείμενα<sup>491</sup>. Η μορφή III που φέρει διαφορετικό ένδυμα ταυτίζεται με Ιέρεια και η ανδρική ενδεδυμένη μορφή με ιερέα. Σχετικά με τη σωζόμενη κνήμη υποθέτει ότι μπορεί να δηλώνει την παρουσία εφήβου, όπως εκείνος που φέρει τον πέπλο της θεάς στην ανατολική ζωφόρο του κλασικού Παρθενώνα.

Ο Heberdey<sup>492</sup> στην προσπάθεια ερμηνείας του δεν ξεκινά από το κτίσμα αλλά από την παρουσία της ελαίας υποστηρίζοντας ότι ένα τέτοιο δέντρο σε αέτωμα της αθηναϊκής ακρόπολης δεν είναι δυνατό να παριστάνεται τυχαία, χωρίς να έχει άμεση σχέση με την Αθηνά. Αντίθετα η περιπέτεια του Τρωίλου αποτελεί σαφώς διήγηση ξένη προς τους αττικούς μυθικούς κύκλους. Κατά τη γνώμη του η ύπαρξη του δέντρου συσχετίζει το οικοδόμημα τόσο με το Ερέχθειο όσο και με το Πανδρόσιο, το ναό της Πολιάδος, ακόμα και με το αρχαίο Μέγαρο. Ο ίδιος είναι της άποψης ότι πρόκειται για το Πανδρόσιο τονίζοντας ότι η τιμώμενη σε αυτό θεά είναι η πρόδρομος της Αθηνάς<sup>493</sup>. Συμφωνεί με τον Wiegand ότι η ανδρική μορφή πρέπει

<sup>486</sup> Wiegand (1904) 203-204.

<sup>487</sup> Στο ίδιο. Θεωρεί ότι ο δωρικός ρυθμός του οικοδομήματος ενισχύει την άποψη ότι πρόκειται για το Προ-Ερέχθειο, εφόσον δεν υπάρχουν την εποχή εκείνη ιωνικά κτίσματα στην Ακρόπολη.

<sup>488</sup> Dickins (1912) 18, 71.

<sup>489</sup> Petersen (1907) 23-27, εικ.2.

<sup>490</sup> Στο ίδιο 27-28.

<sup>491</sup> Τα Αρρηφόρια ο Πανσανίας τα αναφέρει, I 27, 3, ως μια παράξενη τελετή την οποία επιτελούν δύο νεαρά κορίτσια που κατοικούν κοντά στο ναό της Αθηνάς. Την ημέρα που τελούνταν η ιεροπραξία οι κόρες λάβαιναν από την Ιέρεια κάποια αντικείμενα τα οποία έπρεπε να μεταφέρουν μέσω μιας μυστικής διόδου στο ιερό της Αφροδίτης εν Κήποις που βρισκόταν μέσα σε περίβολο κοντά στο οίκημα των αρρηφόρων. Τόσο οι κόρες, όσο και η Ιέρεια δεν γνώριζαν τι ήταν τα αντικείμενα που μεταφέραν. Για τα Αρρηφόρια βλ Deubner (1932) 9-17 και Simon (1983) 39-46.

<sup>492</sup> Heberdey (1919) 26-28.

<sup>493</sup> Στο ίδιο 26 και 27.

να ταυτισθεί με κάποιον θεό ή ήρωα που ίσως έχει ανατραφεί από τις εικονιζόμενες κόρες. Όμως τις γυναικείες μορφές δεν τις ονομάζει ιέρειες. Αποφεύγει να τις αναγνωρίσει θεωρώντας αβέβαιη την ταυτότητά τους. Ως προς τον αρχιτεκτονικό τύπο του οικοδομήματος υποστηρίζει ότι είναι κατά τέτοιο τρόπο αποδοσμένο, ώστε ο θεατής να βλέπει τη βόρεια πλευρά του και όχι την πρόσοψη. Η ανατολική πλευρά ακολουθεί στα δεξιά, όπου τοποθετείται η είσοδος<sup>494</sup>. Με αυτόν τον τρόπο αιτιολογεί την παράδοση θέση της θύρας στην άκρη του κτίσματος και όχι στο κέντρο.

Με την άποψη πως η σύνθεση αποδίδει τοπική λατρεία συμφωνεί και ο Picard<sup>495</sup>. Αναγνωρίζει στο κτίσμα την εικόνα του προ-Ερεχθείου και θεωρεί πιθανή την παράσταση της ιεροπραξίας των Αρρηφορίων. Ωστόσο δεν παραλείπει να επισημάνει ότι οποιαδήποτε προσπάθεια να διευκρινισθεί το είδος της τελετουργίας είναι απλή υπόθεση. Εκείνο που παραμένει βέβαιο είναι η παρουσία της ελαιάς και η προβολή του οικοδομήματος, στοιχεία που κατά τη γνώμη του είναι οφθαλμοφανές ότι δεν έχουν σχέση με τον μύθο του Τρωίλου. Ο Lapalus<sup>496</sup> δέχεται ότι είναι πιθανή η σχέση του εναέτιου με την τοπική παράδοση, αλλά απορρίπτει κατηγορηματικά την περίπτωση να πρόκειται για την απεικόνιση θρησκευτικής τελετής εφόσον κάτι τέτοιο δεν συμφωνεί με τα δεδομένα της αρχαϊκής τέχνης. Συνδέει το θέμα με τα Αρρηφόρια υποθέτοντας ότι εικονίζεται ένας σχετικός με την ιεροπραξία μύθος που αναφέρεται ειδικότερα σε ένα ήρωα και σε τοπικές θεότητες. Ο Wegener<sup>497</sup> συμφωνεί ότι είναι λογικό η ελιά να παραπέμπει στο ιερό δέντρο της Αθηνάς και κατά συνέπεια είναι πιθανό η παρουσία του κτίσματος να οδηγεί συνειρμικά στον πρόδρομο του ναού της. Σχολιάζοντας μόνο το ενδεχόμενο να παρουσιάζεται ο ναός της Πολιάδος επισημαίνει τρία σημεία που καθιστούν τη θεωρία αυτή μη αποδεκτή: Αν είναι σωστή η αποκατάσταση σύμφωνα με την οποία παριστάνεται στην είσοδο μια κόρη κατά μέτωπο, τότε η θέση της είναι ακατανόητη. Στην περίπτωση που πρόκειται για ναό μένει ανερμήνευτη η τοποθέτηση της εισόδου στη δεξιά πλευρά. Είναι φανερό ότι το κτίσμα έφερε απλή στέγη<sup>498</sup>. Αν ήταν ο ναός της Αθηνάς θα έπρεπε να εικονίζεται με αέτωμα. Εξάλλου όπως δείχνουν τα θεμέλια, ο αρχαίος ναός ήταν περίπτερος, κάτι που δεν συμφωνεί με την εικόνα του οικοδομήματος που παρουσιάζεται στη σύνθεση.

Ο Boardman τέλος αναφερόμενος στις δύο ερμηνευτικές προτάσεις<sup>499</sup> τονίζει ότι καμιά δεν μπορεί να αποδειχθεί. Επισημαίνει όμως ότι η επιλογή ενός άσχετου με την αθηναϊκή παράδοση θέματος, όπως ο μύθος του Τρωίλου είναι δύσκολο να κατανοηθεί και επιπλέον τίποτε δεν αποδεικνύει τη σχέση του με το εναέτιο. Το γεγονός ότι οι κόρες φέρουν κάτι στο κεφάλι τους δεν οδηγεί σε κάποιο βέβαιο συμπέρασμα. Θα μπορούσαν να κουβαλούν το ίδιο καλά υδρίες όπως και κάθε άλλο αντικείμενο<sup>500</sup>. Εκτός αυτού το κτίσμα δεν έχει κανένα χαρακτηριστικό κρήνης. Αντίθετα το δεδομένο της παρουσίας της ελιάς αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο να εικονίζεται θέμα σχετικό με κάποια τοπική λατρεία.

Είναι φανερό ότι η αναγνώριση του θέματος που απέδιδε η σύνθεση είναι εξαιρετικά δύσκολη για δυο κυρίως λόγους. Ο πρώτος είναι ότι δεν διατηρείται παρά μικρό μέρος του συνολικού έργου, καθώς αποκαθίσταται μόνο η κεντρική σκηνή, ενώ οι δυο πλευρές παραμένουν κενές. Ο δεύτερος ότι τα σωζόμενα στοιχεία δεν

<sup>494</sup> Στο ίδιο 27-28.

<sup>495</sup> Picard (1930) 263-264, (1935) 601-602.

<sup>496</sup> Lapalus (1968) 114-115.

<sup>497</sup> Wegener (1985) 5.

<sup>498</sup> Για την αποκατάσταση της στέγης Heberdey (1919) 17-18.

<sup>499</sup> Boardman (1972) 70-71.

<sup>500</sup> Στο ίδιο 71. Για το συγκεκριμένο θέμα παραπέμπει στις κόρες της ζωφόρου του κλασικού Παρθενώνα που μεταφέρουν στο κεφάλι δίφρους.



είναι δυνατό να παραπέμψουν σε κάποιο γνωστό εικονογραφικό θέμα. Έχουν διατυπωθεί δύο ερμηνευτικές προτάσεις από τις οποίες η πρώτη σχετίζεται με γνωστή μυθική αφήγηση λύνοντας έτσι το πρόβλημα της έλλειψης εικονογραφικού παραλλήλου. Στη συνέχεια γίνονται προσπάθειες αναπαράστασης βάσει των καθιερωμένων προτύπων. Η άποψη δεν στηρίζεται σε πειστικά επιχειρήματα και επομένως δύσκολα μπορεί να γίνει αποδεκτή. Ο Wegener επισημαίνει σχετικά ότι ολόκληρη η θεωρία στηρίζεται στις υποτιθέμενες συμπληρώσεις των κύριων προσώπων χωρίς να προβάλλεται καμιά απόδειξη. Είναι αλήθεια ότι δεν υπάρχει κανένα ίχνος της παρουσίας άλλων μορφών, όπως της Αθηνάς, του Ερμή, του Απόλλωνα ή των αλόγων του Τρωίλου. Ο Picard<sup>501</sup> αποφαίνεται κατηγορηματικά ότι η προσπάθεια του Buschor να συσχετίσει την παράσταση με τον μύθο του Τρωίλου είναι εντελώς αυθαίρετη. Πράγματι ο Buschor που καθιερώνει την άποψη, αλλά και οι υπόλοιποι μετά από αυτόν προχωρούν στη συγκρότηση πιθανών αναπαραστάσεων έχοντας λάβει ως δεδομένο την απεικόνιση της συγκεκριμένης διήγησης<sup>502</sup>. Ασφαλώς πρόκειται για θέμα γνωστό στην αττική αγγειογραφία. Αυτό όμως δεν συνεπάγεται και τη μεταφορά του σε αέτωμα δημόσιου κτηρίου που επί πλέον βρίσκεται σε ιερό χώρο. Άλλωστε η ταύτιση γίνεται βάσει των χαρακτηριστικών της αποκρυσταλλωμένης εικονογραφίας του μυθικού επεισοδίου, τα οποία όμως δεν είναι τόσο κοινά με αυτά που παρατηρούνται στην αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση του αετώματος. Η περιπέτεια του Τρωίλου διαδραματίζεται σε πηγή που βρίσκεται στην ύπαιθρο, έξω από τα τείχη της πόλης, κοντά στο ιερό του Θυμβραίου Απόλλωνα. Κατά συνέπεια ο ορισμένος από τη διήγηση εξωτερικός χώρος σηματοδοτείται με την παρουσία της κρήνης, η οποία όπως σημειώνει ο Steuben δεν έχει τη μορφή κλειστού οικοδομήματος. Ως κτιστή κρήνη αποδίδεται στο αγγείο Francois στη ζώνη του Τρωίλου, όπου εικονίζεται η καταδίωξη του νεαρού Τρώα. Όμως το οίκημα του κρατήρα δεν έχει καμιά τυπολογική σχέση με αυτό του αετώματος. Συγκεκριμένα παριστάνεται μια πρόστυλη πρόσοψη και όχι ένα κλειστό οικοδόμημα. Είναι ενδιαφέρουσα σχετικά η παρατήρηση της Dunkley ότι η στενή είσοδος δεν είναι λειτουργική σε κρήνη. Τουλάχιστον στις παραστάσεις της αγγειογραφίας φαίνεται να λαμβάνεται υπόψη αυτό το γεγονός.

Ο Boardman περιγράφοντας την αποκρυσταλλωμένη σκηνή της ενέδρας<sup>503</sup> δίνει τα εξής στοιχεία: Ο Αχιλλεύς εικονίζεται γονατιστός πίσω από την κρήνη, μπροστά η Πολυξένη γεμίζει την υδρία της και πίσω από την κόρη βρίσκεται ο Τρωίλος, άλλοτε κρατώντας τα άλογά του και άλλοτε έφιππος. Τα σωζόμενα παραδείγματα που καταγράφει η Heidenreich<sup>504</sup> συμφωνούν με αυτό το εικονογραφικό σχήμα. Κάποιες φορές παριστάνονται και άλλα πρόσωπα, όπως η Αθηνά, ο Ερμής και ο Απόλλων. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση ότι το φυσικό τοπίο δεν δηλώνεται παρά σε λίγες περιπτώσεις με την εικόνα ενός κλαδιού, ενώ κάποιες φορές μπορεί να λείπει ακόμα και η κρήνη ή η Πολυξένη<sup>505</sup>.

Σε αντίθεση με όλα αυτά στο αέτωμα της Ακρόπολης όχι μόνο παριστάνονται με ιδιαίτερη λεπτομέρεια τα στοιχεία που συνθέτουν το χώρο, αλλά αποτελούν και το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης. Αν έπρεπε να δηλωθεί ο τόπος όπου διαδραματίζεται το γνωστό επεισόδιο, είναι αξιοπερίεργο γιατί επιλέχθηκε να τονιστεί κατά τέτοιο τρόπο το κτίσμα της κρήνης. Ακόμα πιο ανεξήγητη είναι η ύπαρξη της

<sup>501</sup> Picard (1930) 264 και (1935) 602, σημ. 1.

<sup>502</sup> Η ορθότητα ή όχι των προτεινομένων σχεδίων αναπαράστασης δεν εξετάζεται εδώ, αφού το ερώτημα έγκειται στην αποδοχή ή όχι της άποψης. Αν πράγματι εικονιζόταν η ενέδρα του Αχιλλέα στον Τρωίλο, τότε φαίνεται πιο πειστική η πρόταση της Heidenreich η οποία διεξάγει πιο εμπειρισιακή μελέτη που βασίζεται στα συμπεράσματα των προηγούμενων και στην καθιερωμένη εικονογραφία της αφήγησης.

<sup>503</sup> Boardman (1980) 271.

<sup>504</sup> Heidenreich (1951) 116.

<sup>505</sup> Βλ. Boardman (1980) 271-272. Από τα σωζόμενα αττικά παραδείγματα που αναφέρει η Heidenreich μόνο σε τρία σημειώνει την παρουσία κλαδιού που δηλώνει τον υπαίθριο φυσικό χώρο.

ελιάς. Είναι σαφές ότι δεν υπάρχει στη μυθική διήγηση αναφορά σε ελαιόδεντρο κοντά στο οποίο χτυπήθηκε ο Τρωίλος. Όσες φορές δηλώνεται το φυσικό περιβάλλον σε αντίστοιχες σκηνές ζωγραφίζεται απλώς ένα κλαδί, του οποίου η ταύτιση με συγκεκριμένο δέντρο είναι αδιάφορη, αφού ο ρόλος του είναι απλώς να σηματοδοτεί τον χώρο. Αυτό το δεδομένο καθιστά υπερβολική την πρόταση του Kalinka σύμφωνα με την οποία η παράσταση γεμίζει με φυτικά στοιχεία. Επί πλέον στην αναπαράσταση του Buschor λαμβάνει μεγάλη έκταση η πράξη της Πολυξένης. Στις γνωστές παραστάσεις της διήγησης δεν είναι σύνηθες να αποδίδονται πολλές υδριαφόρες που πηγαίνουν ή έρχονται από την κρήνη με τις υδρίες τους. Ένα τέτοιο ειδυλλιακό στιγμιότυπο δεν έχει σημασία για το μύθο και θα ήταν μάλλον πλατεϊασμός στη μνημειακή εικονογραφία της αρχαϊκής τέχνης. Σύμφωνα με αυτές τις παρατηρήσεις η θεωρία ότι παριστάνονταν ο μύθος του Τρωίλου δεν μπορεί να ευσταθεί.

Αν τα σωζόμενα εικονογραφικά στοιχεία δεν επιτρέπουν τέτοια ταύτιση, είναι περισσότερο ακατανόητη η επιλογή αυτού του θέματος για την αθηναϊκή ακρόπολη, όπως επισημαίνει ο Boardman. Ο Knell συνδυάζει την παράσταση με την εισαγωγή των ομηρικών επών από τον Πεισίστρατο. Όμως η σύνθεση φαίνεται να είναι πρωιμότερη του τυράννου. Ο Orpermann θεωρεί ότι πρόκειται για προδρομικό στάδιο των μεταγενέστερων εικονογραφικών αποδόσεων των σχετικών με την πτώση της Τροίας. Αλλά, όπως παρατηρεί ο Heberdey, η Ιλίου Πέρσις είναι ένας μυθικός κύκλος ξένος προς την αττική παράδοση του πρώτου μισού του 6ου αιώνα. Όταν αργότερα εικονίζεται το θέμα στον κλασικό Παρθενώνα έχει εισαχθεί και διαδοθεί ευρέως ο μύθος. Θα αποτελούσε μάλλον αναχρονισμό μια σύγκριση των δεδομένων που οδηγούσαν στην επιλογή θέματος προκειμένου να εικονιστεί σε δημόσιο κτίσμα ανάμεσα στον 6ο και στον 5ο αιώνα, όταν έχει επέλθει πλήρης αναδιάρθρωση της αθηναϊκής κοινωνικής και πολιτικής εικόνας.

Η δεύτερη ερμηνευτική θέση που υποστηρίζει τη σχέση της σύνθεσης με κάποια τοπική λατρεία λαμβάνει υπόψη την κατάσταση στην οποία σώζεται το έργο, την έλλειψη εικονογραφικού παράλληλου και τα στοιχεία που γίνονται αντιληπτά με την άμεση παρατήρηση της σκηνής. Αναφέρεται ότι δεν μπορεί να παροραθεί το γεγονός της ύπαρξης της ελιάς. Πρόκειται για δέντρο ευρείας σημασίας για την Αττική. Είναι σύμβολο λατρείας και συνδέεται με τη θεά της Αθήνας από τους πρωιμότερους χρόνους. Συνεπώς η απεικόνισή του σε δημόσιο κτίσμα στην ιερώτερη περιοχή της πόλης δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Πολύ περισσότερο δεν μπορεί να συνδεθεί με μύθο ξένο προς την αττική παράδοση. Εκτός όμως από την ελιά, το κτίσμα, οι κόρες και η αντρική κνήμη που αποτελούν τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης είναι προβληματικά ως προς την ταύτισή τους.

Ο Wiegand και οι υποστηρικτές του κάνουν λόγο για το Ερέχθειο. Ο Petersen υπονοεί το Αρρηφόριο, ο Heberdey σημειώνοντας και τις πιθανότητες να εικονίζεται ο ναός της Πολιάδος ή το αρχαίο Μέγαρο, αποφαινεται ότι πρόκειται για το Πανδρόσιο. Όλοι όμως συμφωνούν ότι καμιά θέση δεν μπορεί να αποδειχθεί με βεβαιότητα, επισημαίνοντας ταυτόχρονα την αρχιτεκτονική ιδιομορφία του οικοδομήματος. Βασισμένος σε αυτό το δεδομένο ο Wegener απορρίπτει κάθε σχέση του κτηρίου με ναό, γιατί σε τέτοια περίπτωση θα έπρεπε να στέφεται με αέτωμα και η είσοδός του να βρίσκεται στο κέντρο της πρόσοψης.

Το πρόβλημα του αρχιτεκτονικού τύπου του οικοδομήματος έχει απασχολήσει τους περισσότερους ερευνητές και έχει οδηγήσει σε ποικίλα συμπεράσματα. Μοιάζει ωστόσο αξιοπερίεργη η υπόθεση ότι ο καλλιτέχνης θα εικόνισε κάτι διαφορετικό από αυτό που εννοούσε. Αν ήθελε να αποδώσει την πρόσοψη ναού δεν υπήρχε λόγος να αποκλίνει από τους γνωστούς κανόνες. Επίσης δεν εξυπηρετεί σε τίποτα η ταυτόχρονη απόδοση δύο πλευρών του οικήματος. Επί πλέον τίποτα δεν συνηγορεί για την πρόσθεση κίωνων μπροστά από την είσοδο. Ακόμα φαίνεται απίθανο να εκληφθεί ένα τέτοιο κτίσμα ως κυκλικό οικοδόμημα από τη στιγμή που παριστάνεται σαφώς με τετραγωνισμένη πρόσοψη.

Το κτήριο αποδίδεται μάλλον με τα δεδομένα χαρακτηριστικά για είναι αναγνωρίσιμο από τους θεατές και όχι για να υπονοηθεί η αρχιτεκτονική του δομή. Η εικόνα είναι μήνυμα υποκείμενο σε κώδικα επικοινωνίας και επομένως κάθε μορφή πρέπει να φέρει εκείνα τα στοιχεία που θα οδηγούσαν τους παρατηρητές-δέκτες<sup>506</sup> στην άμεση κατανόησή της. Μέσα σε αυτόν τον γενικό κανόνα επιβάλλεται να ενταχθεί και η αναγνώριση του συγκεκριμένου σχήματος. Έφερε στέγη, είσοδο προς τη δεξιά πλευρά και περίβολο μέσα στον οποίο υπήρχε ένα ελαιόδεντρο. Προφανώς οι σύγχρονοι θεατές ήταν σε θέση να αναγνωρίσουν την εικόνα του και παράλληλα μπορούσαν να εννοήσουν το ρόλο που είχαν οι τρεις κόρες και η ανδρική μορφή που εμφανίζονται στο σωζόμενο μέρος της σύνθεσης. Είναι σαφές ότι δεν πρόκειται για τον ναό της Πολιάδος που άλλωστε δεν είχε ιδρυθεί ακόμη στην Ακρόπολη. Το μόνο κτίσμα που φέρει περίβολο μέσα στον οποίο βρίσκεται η ιερή ελιά είναι όπως επισημαίνει ο Heberdey το Πανδρόσιο<sup>507</sup>. Ωστόσο μοιάζει περίεργη η εικονογραφική απόδοση ενός οικοδομήματος από τη στιγμή που υφίστατο το ίδιο και μάλιστα στον ίδιο χώρο. Εκτός βέβαια αν δεχτούμε ότι ήταν απαραίτητη η απεικόνισή του για την κατανόηση της παράστασης.

Ακόμη πιο αινιγματικός είναι ο ρόλος των εμφανιζόμενων προσώπων. Ο Petersen βλέπει στη σύνθεση την αναπαράσταση των Αρρηφορίων. Αυτή η άποψη έχει ένα πλεονέκτημα. Δεν απαιτεί την ταύτιση των εικονιζόμενων μορφών με συγκεκριμένα πρόσωπα. Όμως δεν είναι πιθανό να αποδίδεται στη μνημειακή τέχνη ένα θρησκευτικό δρώμενο που επιπλέον λαμβάνει χώρα στην ίδια την Ακρόπολη την εποχή αυτή.

## Συμπέρασμα.

Από τη στιγμή που τα μόνα πραγματικά δεδομένα της παράστασης είναι η παρουσία της ελιάς και το ιδιότυπο οικοδόμημα, πρέπει σε αυτά να επικεντρωθεί κάθε προσπάθεια ερμηνείας της. Τα σωζόμενα στοιχεία δεν οδηγούν στην αναγνώριση γνωστού μύθου και ως εκ τούτου μοιάζει πιθανότερη η δεύτερη θεωρία που συνδέει τη σκηνή με κάποια τοπική παράδοση. Όμως οι αποσπασματικές μαρτυρίες για τις παλαιότερες θρησκευτικές αντιλήψεις και η έλλειψη εικονογραφικού παράλληλου δεν βοηθούν στον εντοπισμό συγκεκριμένης διήγησης που είναι δυνατό να αποδιδόταν στην εναέτια σκηνή. Έτσι μόνο σκέψεις μπορούν να διατυπωθούν βάσει των δεδομένων.

Αρχικά είναι απαραίτητο να αναλυθούν τα στοιχεία που προβάλλονται ως κυρίαρχα στη σύνθεση, δηλαδή η ελιά και το κτίσμα. Η δράση εκτυλίσσεται σε σχέση με αυτά. Επομένως είναι θεμιτό να διερευνηθεί ο ρόλος τους στις αθηναϊκές θρησκευτικές παραδόσεις. Η σημασία της ελιάς ως ιερού συμβόλου της βλάστησης και της ευφορίας της γης ανάγεται σε προϊστορικούς χρόνους. Θεωρήθηκε ότι η σύνδεσή της με την Αθηνά προέρχεται από την κρητο-μυκηναϊκή θρησκεία και ότι η θεά ήταν σύμφωνα με την προελληνική αυτή πίστη η προστάτιδα του μεγάρου-ανακτόρου.<sup>508</sup> Η Simon συσχετίζει την ιερή ελιά με τα Αρρηφόρια θεωρώντας ότι αντανακλούν μια παλιότερη χθόνια λατρεία<sup>509</sup>. Αναφέρει ότι οι αρρηφόρες διαδέχονται τις κόρες του βασιλιά που σύμφωνα με το μύθο έπρεπε να φροντίζουν

<sup>506</sup> Για το σημαντικό ρόλο που έχει ο παρατηρητής-δέκτης στη διαμόρφωση των στοιχείων της εικόνας εν γένει βλ. Protzmann (1977) 15-16.

<sup>507</sup> Ο Απολλόδωρος, III 15, 1, κάνει λόγο για την ελιά που είχε φυτέψει η Αθηνά εκεί που είναι το Πανδρόσιο. Ο Πausanias, I 27, 2, αναφέρει σχετικά *τῶ ναῶ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς Πανδρόσου ναὸς συνεχῆς ἔστι.*

<sup>508</sup> Nilsson (1971) 489-491 και (1993) 33, Simon (1985) 180.

<sup>509</sup> Simon (1985) 194.

το ιερό δέντρο. Τοποθετεί τη δημιουργία αυτής της παράδοσης στη 2η χιλιετία<sup>510</sup> υποστηρίζοντας ότι τότε λάμβανε χώρα στα πλαίσια των μυκηναϊκών θρησκευτικών αντιλήψεων μια ιεροπραξία ανάλογη με αυτή των Αρρηφορίων της Ακρόπολης. Την παράσταση της τελετής αναγνωρίζει σε χρυσό δαχτυλίδι, όπου εικονίζεται το ιερό δέντρο και τέσσερις γυναικείες μορφές, δύο εκ των οποίων ταυτίζει με την Αφροδίτη και την Αθηνά. Το συμπέρασμά της είναι αυθαίρετο, αφού οι δυο μορφές δεν φέρουν κανένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των θεοτήτων που είναι γνωστές με αυτά τα ονόματα σε μεταγενέστερους χρόνους.

Το βέβαιο είναι ότι η τελετουργία που πραγματοποιείται στην Αθήνα έχει άμεση σχέση με την Αφροδίτη, κάτι που ενισχύει τη σχέση των Αρρηφορίων με τις δυνάμεις της βλάστησης και της γονιμότητας και κατά συνέπεια την προέλευσή τους από τα παλαιότερα θρησκευτικά δρώμενα που είχαν αυτόν τον χαρακτήρα. Οι ιέρειες ακολουθούσαν ένα μυστικό δρόμο<sup>511</sup> που ξεκινούσε από την Ακρόπολη και κατέληγε στο ιερό της Αφροδίτης. Η πορεία τους από την κορυφή της πόλης προς τα πεδινά φαίνεται ότι συμβόλιζε τη σύνδεση των αττικών ελαιώνων με το ιερό τους σύμβολο από το οποίο ήταν εξαρτημένη η ευδοκίμησή τους<sup>512</sup>.

Εκτός από αυτά είναι ενδιαφέρουσα για το θέμα που μας απασχολεί και η αναφορά στις κόρες του βασιλιά. Σύμφωνα με παράλληλη διήγηση αυτές έχουν στη φροντίδα τους όχι το ιερό δέντρο, αλλά ένα φιδόμορφο βρέφος<sup>513</sup>. Η Πάνδροσος, η Άγλαυρος και η Έρση είναι παιδιά του Κέκροπα του αυτόχθονα θεού-αρχηγέτη<sup>514</sup>. Ο ίδιος εμφανίζεται διφυής γιατί ως γιος της Γης έχει μεικτή φύση μεταξύ ανθρώπου και φιδιού. Οι κόρες του είναι θεότητες της βλάστησης, όπως υποδηλώνουν τα ονόματά τους<sup>515</sup>. Η Πάνδροσος θεωρείται κυρίαρχη και αυτόνομη θεότητα της Αττικής<sup>516</sup>. Συνδέεται με τη βλάστηση και τη γεωργία, έχει χθόνιο χαρακτήρα και ενσαρκώνει τις δυνάμεις της φύσης. Πρόκειται για την κατεξοχήν αθηναία θεά. Είναι λοιπόν πολύ πιθανό, όπως έχει υποστηριχθεί, να είναι η πρόδρομος της Αθηνάς<sup>517</sup> (της *Αθηναίας*, όπως είναι το συνηθισμένο όνομά της στην Αττική τουλάχιστον), της θεάς δηλαδή που κυριαρχεί στην πόλη των Αθηνών και παίρνει το όνομά της από αυτήν. Το ιερό της, το Πανδρόσιο, ήταν κοντά στο οίκημα των αρρηφόρων, βορειοδυτικά του Ερεχθείου και νοτιοδυτικά του Κεκροπείου. Οι ερευνητές υποστηρίζουν ότι η Πάνδροσος έχει άμεση σχέση τόσο με τον Ερεχθέα-Εριχθόνιο<sup>518</sup>, όσο και με την περιγραφείσα ιεροπραξία<sup>519</sup>. Παράλληλα ο χθόνιος

<sup>510</sup> Στο ίδιο, 181.

<sup>511</sup> Οι ανασκαφές αποκάλυψαν μυκηναϊκά ερείπια που αποδεικνύουν την ύπαρξη του δρόμου των αρρηφόρων: RE XVIII "Randrosos" 555.

<sup>512</sup> Simon (1985) 194.

<sup>513</sup> Βλ. Κοντολέων (1949) 15κ.π. Επίσης RE XVIII «Pandrosos» 556. Σύμφωνα με τον Nilsson (1971) 497-498 η σχέση των γυναικείων θεοτήτων με το φίδι ανάγεται σε προϊστορικές θρησκευτικές αντιλήψεις, όπου υπάγεται και ο μύθος των Αγλαυρίδων. Επίσης το φίδι ενσαρκώνει χθόνιες θεότητες του μυκηναϊκού πανθέου.

<sup>514</sup> Απολλόδ. III 14, 2.

<sup>515</sup> Το Άγλαυρος σημαίνει τη φωτεινότητα αλλά και αυτή που ζει στους αγρούς, Έρση είναι η δροσιά και Πάνδροσος έχει την ίδια σημασία, αλλά σε μεγαλύτερη κλίμακα και για αυτό θεωρείται ότι εμπεριέχονται στο όνομά της οι δυο προηγούμενες έννοιες-θεότητες. Βλ. RE XVIII "Pandrosos" 554.

<sup>516</sup> Στο ίδιο 553-555. Η Άγλαυρος θεωρείται ότι προέρχεται από την Κρήτη.

<sup>517</sup> Την άποψη αυτή υλοστηρίζει ο Heberdey. Στη RE ο.π.π. 557 αναφέρεται σχετικά ότι η Πάνδροσος ήταν η αρχαία προστάτιδα του μεγάρου, η «Palastgöttin», τίτλος που καθιερώνεται για την Αθηνά από τους μελετητές της κρητομυκηναϊκής θρησκείας. Ο Deubner (1932) 14-15 αναφέρεται στην αρχαία θεά Πάνδροσο που συνδέεται άμεσα με την ιερή ελιά και επισημαίνει ότι το δέντρο γίνεται σύμβολο της Αθηνάς, όταν παίρνει τη θέση εκείνης και καθιερώνεται ως η προστάτιδα θεά της πόλης. Για την ταύτιση και τη διαδοχή των δύο θεοτήτων βλ. Simon (1983) 61, (1985) 180.

<sup>518</sup> Για την ταύτιση του Ερεχθέα με τον Εριχθόνιο βλ. Κοντολέων (1949) 15, όπου αναφέρεται στη φύση και τη σημασία της θεότητας που εμφανίζεται ως φίδι και ως «θείο βρέφος». Πρβλ. και Nilsson (1971) 562-563.

<sup>519</sup> RE, ο.π.π. 554. Κυρίως για τη στενή σχέση του Ερεχθέα με την Αθηνά βλ. Κοντολέων (1949) 3-7 και 27, σχέση που είναι πασιφανής λόγω της ύπαρξης του Ερεχθείου, όπου λατρεύεται και η θεά και ο

χαρακτήρας της προσδίδεται και στους δυο μυθικούς οφιοειδείς αρχηγέτες, τον Κέκροπα και τον Ερεχθέα<sup>520</sup>. Η αρσενική θεότητα εμφανίζεται ως ήρωας και ως θεϊκό βρέφος που είναι φίδι και γεννάται από τη Γη. Το βρέφος και το φίδι αποτελούν συνήθη μοτίβα της χθόνιας λατρείας στον ελλαδικό χώρο. Εμπεριστατωμένη σχετικά αναφορά κάνει ο Κοντολέων<sup>521</sup>, ο οποίος περιγράφοντας τον μύθο του Σωσίπολη<sup>522</sup> τον συσχετίζει με το θείο βρέφος, τον δαίμονα της βλάστησης και τον αυξανόμενο και θνήσκοντα θεό. Πρόκειται για χθόνιες θεότητες άμεσα σχετιζόμενες με τα ευετηριακά δρώμενα και τη σωτηρία της πόλης που προστάτευαν<sup>523</sup>.

Το μόνο γνωστό μυθικό επεισόδιο της Αττικής που συνδέεται με αυτές τις παραδόσεις είναι η διήγηση η σχετική με την ανατροφή του Εριχθόνιου. Σύμφωνα με τον μύθο η Αθηνά εμπιστεύθηκε στη φροντίδα της Πανδρόσου και των αδελφών της ένα κιβώτιο μέσα στο οποίο είχε τοποθετήσει τον νεογέννητο Εριχθόνιο μαζί με δυο φίδια που είχαν σκοπό να τον προστατεύουν. Οι δύο κόρες αφηφώντας τη διαταγή της θεάς άνοιξαν το απαγορευμένο κουτί και καθώς αντίκρισαν το βρέφος καταλήφθηκαν από μανία και έπεσαν από το βράχο της Ακρόπολης<sup>524</sup>. Παραδίδεται ότι η μόνη που έμεινε πιστή στην εντολή της Αθηνάς ήταν η Πάνδροσος: *Καί ἔστιν Πάνδροσος ἔς τὴν παρακαταθήκην ἀναίτιος τῶν ἀδελφῶν μόνη*<sup>525</sup>.

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ένας κεντρικός πυρήνας του μύθου. Μια μυστηριακή λατρεία σχετική με το «θείο βρέφος» και τη βλάστηση, με την οποία πρέπει να συνδέεται το δρώμενο των Αρρηφορίων<sup>526</sup>. Τα άρρητα αντικείμενα που μετέφεραν οι κόρες στο κεφάλι τους παραπέμπουν ως εκ τούτου στο μυστικό κιβώτιο που φιλοξενούσε τον Εριχθόνιο. Το όνομα και η φύση του τον ταυτίζει με τον Ερεχθέα του οποίου η λατρεία θεωρείται από τις παλιότερες πάνω στην Ακρόπολη<sup>527</sup>. Είναι θαμμένος στο ναό της Αθηνάς<sup>528</sup>, ο τάφος του είναι τόπος

---

αρχηγέτης, και λόγω των αρχαίων παραδόσεων που θέλουν την Αθηνά να κατοικεί στον οίκο του Ερεχθέα, Ομ. Οδ. η 80-81, ή τον Ερεχθέα να έχει ανατραφεί από την κόρη του Δία και να λατρεύεται στο ναό της, Ομ. Ιλ. Β 547-551. Όμως η Πάνδροσος παίρνει μέρος στην ανατροφή του ήρωα, το ιερό της βρίσκεται κοντά στον τάφο του, όπως και το οίκημα των αρρηφόρων, και η λατρεία της είναι αρχαιότερη της Αθηνάς. Παράλληλα και η λατρεία του Ερεχθέα θεωρείται η παλαιότερη στην αθηναϊκή ακρόπολη. Βλ. επίσης Nilsson (1971) 563-564, Simon (1985) 179. Για τη σχέση της Πανδρόσου αλλά και της Αθηνάς με τα Αρρηφόρια βλ. Deubler (1932) 14, RE XVIII «Pandrosos» 555, Simon (1983) 45-46.

<sup>520</sup> Ο Κέκρωπ και ο Ερεχθεύς δεν διακρίνονται εμφανώς ως δύο αυτόνομες υπάρξεις λόγω των κοινών χαρακτηριστικών τους. Τα κυριότερα είναι η οφιοειδής φύση τους και η παρουσία του τάφου τους στον «ιερό βράχο» που οδηγούν εύκολα στην ταύτισή τους. Βάσει αυτών ο Κοντολέων (1949) 9 γράφει χαρακτηριστικά ότι οι δύο είναι «πιθανότατα ανάπτυξεις μιάς μόνης αρχικής υποστάσεως», είναι «οι οικισταί, οι ήρωες αρχηγέται και σωσιπόλιδες των Αθηνών».

<sup>521</sup> Κοντολέων (1949) 14-20.

<sup>522</sup> Κατά τον Πausανία, VI 20, 2, όταν οι Ηλείοι είχαν εμπλακεί σε πόλεμο με τους Αρκάδες ήρθε σε αυτούς η Ειλείθνια και τους παρέδωσε ένα βρέφος που είχε γεννήσει η ίδια λέγοντάς τους ότι αυτό θα σώσει την πόλη. Οι Ηλείοι πήραν το παιδί και το τοποθέτησαν μπροστά από το στρατόπεδό τους. Τότε αυτό μεταμορφώθηκε σε φίδι και οι Αρκάδες βλέποντας το φαινόμενο τράπηκαν σε φυγή.

<sup>523</sup> Άλλα παραδείγματα τέτοιων θεοτήτων καταγράφει ο Nilsson (1971) 562-563, όπου κάνει λόγο για τον Υάκυνθο, τον κρητικό Δία, τον Διόνυσο και τον Πλούτο των Ελευσινίων μυστηρίων. Μάλιστα καταλήγει ότι ο Εριχθόνιος στην Αθήνα έχει τη σημασία του Πλούτου της Ελευσίνας.

<sup>524</sup> Για το μύθο Πaus. I 18, 2.

<sup>525</sup> Πaus. I 27, 2.

<sup>526</sup> Βλ. Deubler (1932) 10-15 που αναφέρει και σχετική φιλολογική μαρτυρία: Σχολ. Λουκ. 276, 13: *τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Ἀρρηφόρια καλεῖται καὶ ἄγεται τὸν αὐτὸν λόγον ἔχοντα περὶ τῶν καρπῶν γενέσεως καὶ τῆς τῶν ἀνθρώπων σπορᾶς. Ἀναφέρονται δὲ κἀνταῦθα ἄρρητα ἱερὰ ἐκ στέατος τοῦ σίτου κατεσκευασμένα, μιμήματα δρακόντων καὶ ἀνδρείων σχημάτων, λαμβάνουσι δὲ <καὶ> κώνου θαλλοῦς διὰ τὸ πολύγονον τοῦ φυτοῦ.*

<sup>527</sup> Nilsson (1971) 563.

<sup>528</sup> Εδώ ο ναός της Αθηνάς είναι το Ερέχθειο. Βλ. Κοντολέων (1949) 6. Μνημονεύονται δύο σχετικές πηγές: ο Απολλόδοτος III 14, 6, ο οποίος γράφει ότι ο Εριχθόνιος έχει ταφεί στην Ακρόπολη στο

λατρείας και πηγή δύναμης για την πόλη<sup>529</sup>. Παράλληλα κατοικεί στην Ακρόπολη ως βασιλιάς όπως και ο Κέκρωψ, στον οίκο του οποίου έρχεται η Αθηνά<sup>530</sup>. Ταυτόχρονα συνδέεται άμεσα με την ιερή ελιά<sup>531</sup> καθώς και με την Πάνδροσο και τις αδελφές της.

Εκείνο που μπορεί να εξαχθεί από τα παραπάνω είναι ότι στη λατρευτική παράδοση της Αθήνας έχει εξέχουσα θέση η ελαία και με αυτή συνδέεται ένα κτίσμα που έχει τη σημασία τάφου, δόμου και ιερού. Γύρω από τα δύο αυτά στοιχεία είναι δυνατό να εκτυλισσόταν κάποιος μύθος από τον οποίο έφτασαν σε μας ενδείξεις μόνο. Πάντως η εναέτια σύνθεση πρέπει να αναφέρεται σε αυτόν τον μύθο. Τόσο το δέντρο όσο και το οίκημα δεν αντιστοιχούν σε πραγματικά στοιχεία. Πρόκειται για μυθικό δέντρο και για μυθικό κτίσμα. Το πρώτο σχετίζεται με το ιερό σύμβολο του ελαιόδεντρου, το δεύτερο με τον τάφο του ήρωα. Η προσπάθεια να συσχετισθεί η σύνθεση με τη μόνη γνωστή αφήγηση του Εριχθόνιου καταλήγει σε αδιέξοδο. Ακόμα και αν θεωρηθεί ότι οι τρεις κόρες ταυτίζονται με τις αντίστοιχες σε αριθμό αδελφές<sup>532</sup> παραμένει ερώτημα τι δήλωνε η αντρική μορφή. Μια πιθανή σχέση με τον Κέκρωπα είναι προβληματική, γιατί αυτός περιγράφεται φιδόμορφος<sup>533</sup> και επομένως δεν θα περιμέναμε να εικονίζεται με ανθρώπινα πόδια. Είναι όμως δυνατό όχι να ταυτίσουμε, αλλά να προσεγγίσουμε τη διήγηση που εξεικονιζόταν στο εναέτιο και η οποία ασφαλώς θα ανήκε στον ίδιο κύκλο αφηγήσεων, όπου κυρίαρχο ρόλο έχουν η Ελαία και το Κτίσμα.

Είναι φανερό ότι η κόρη III διακρίνεται από τις άλλες δύο. Φέρει διακοσμημένο με μαιάνδρους ένδυμα και έχει διαφορετική στάση. Ο χιτώνας της δεν ανασηκώνεται στις παρυφές όπως θα απαιτούνταν στην περίπτωση που θα ύψωνε και αυτή το χέρι της για να συγκρατήσει ένα αντικείμενο που στηριζόταν στο κεφάλι της, όπως συμβαίνει με τις μορφές I και II. Μια τέτοια διάκριση δεν είναι ασφαλώς τυχαία. Είναι δυνατό να υποθέσει κανείς την Αθηνά ή την ίδια την Πάνδροσο που είναι η αρχική μορφή της αθηναίας θεάς. Αυτές οι εικασίες οδηγούν στη σκέψη, ότι το μυθικό επεισόδιο που ιστορείται στη σύνθεση είναι σχετικό με τις κόρες του βασιλιά, την ιερή ελαία και τον τάφο του ήρωα που τελικά αντανακλάται στην ιεροπραξία των Αρρηφορίων.

Είναι ενδιαφέρον ότι κατά την επικρατούσα άποψη ο μύθος του Εριχθόνιου δεν πρέπει να είχε διαμορφωθεί πριν από τον 6ο αιώνα<sup>534</sup>. Παράλληλα οι μελετητές συμφωνούν ότι οι στίχοι της Ιλιάδας και της Οδύσειας<sup>535</sup> που αναφέρονται στην αθηναϊκή λατρεία και στον ερχομό της θεάς στην Ακρόπολη έχουν ενσωματωθεί στο παλαιότερο κείμενο την ίδια περίπου εποχή<sup>536</sup>. Αξιοσημείωτη επίσης είναι και η άποψη ότι η παλαιότερη θεά της Ακρόπολης ήταν η Πάνδροσος. Κατά συνέπεια μπορεί να εξαχθεί ως πιθανό συμπέρασμα ότι η εναέτια παράσταση σχετίζεται με

---

τέμενος της Αθηνάς και ο Κλήμης, Προτρεπτ. 3 45, 1, που κάνει λόγο για τον Εριχθόνιο και τον τάφο του στον ναό της Πολιάδος. Επίσης Στρωμ. © 396.

<sup>529</sup> Κοντολέων (1949) 9, 17-18 και 28-31 όπου αναλύεται η σημασία που έχει ο τάφος του ήρωα.

<sup>530</sup> Ομ. Οδ. η 80-81.

<sup>531</sup> Εκτός από όσα ειπώθηκαν για το συμβολισμό της ελιάς στις χθόνιες λατρείες, το δέντρο αναφέρεται συχνά να φυτρώνει σε ηρωικούς τάφους. Σχετικά με τον Ερεχθέα ο Ηρόδοτος, VIII 55, αναφέρει *ἔστι ἐν τῇ ἀκροπόλει ταύτῃ Ἐρεχθέως τοῦ γηγενοῦς λεγομένου εἶναι νηός, ἐν τῷ ἐλαίῳ τε καὶ θάλασσᾳ ἔνι*. Βλ. Κοντολέων (1949) 37 όπου γίνεται λόγος για την ελιά που βρισκόταν πάνω στο σήμα των Υπερβορείων παρθένων στη Δήλο (βλ. Ηροδ. IV 34) καθώς και στον τάφο της Ινούς στα Μέγαρα (Πανσ. I 42, 7)

<sup>532</sup> Ασφαλώς μια τέτοια εικασία είναι καθαρά υποθετική, εφόσον στο βαθμό που σώζονται οι μορφές κανένα αναγνωριστικό στοιχείο δεν οδηγεί σε αυτή την ταύτιση. Επιπλέον δεν γνωρίζουμε καμιά εικόνα των τριών αδελφών.

<sup>533</sup> Απολλόδ. III 14, 1: *Κέκρωψ αὐτόχθων, συμφυὲς ἔχων σῶμα ἀνδρὸς καὶ δράκοντος...*

<sup>534</sup> RE XVIII "Pandrosos" 555.

<sup>535</sup> Δ. Β 546-551: *οἱ δ' ἄρ' Ἀθήνας εἶχον, εὐκτίμενον πολίεθρον, / δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος ὄν ποτ' Ἀθήνη / θρέψε Διὸς θυγάτηρ, τέκε δὲ ζεῖδωρος ἄρουρα, / καδ δ' ἐν Ἀθήνῃς εἶπεν, ἔφ' ἐν πίονι νηῶ, / ἔνθα δέ μιν ταύροισι καὶ ἀρνείοις ἰλάονται / κοῦροι Ἀθηναίων περιτελλομένων ἐνιαυτῶν*. Οδ. η 80-81: *ἴκετο δ' ἐς Μαραθῶνα καὶ εὐρυάγριαν Ἀθήνην, / δύνε δ' Ἐρεχθῆος ποκινὸν δόμον*.

<sup>536</sup> Κοντολέων (1949) 3.

την αλλαγή που συντελείται στην τοπική λατρεία η οποία συνίσταται στην προσαρμογή της Αθηνάς στην παλαιότερη παράδοση και κατ' επέκταση στην καθιέρωσή της ως κυρίαρχης θεάς της Αθήνας.

Το είδος του κτίσματος που κοσμούσαν από την εναέτια παράσταση δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί. Είναι πιθανό να πρόκειται για λατρευτικό οίκημα. Στην αντίθετη περίπτωση θα πρέπει η οικοδόμησή του να αποδοθεί σε αθηναϊκή οικογένεια συνδεδεμένη με τον Ερεχθέα με ειδικότερη σχέση από αυτήν που είχε μαζί του ολόκληρος ο λαός της Αθήνας. Σύμφωνα με το χωρίο του Πολυδεύκη<sup>537</sup> που αναφέρεται στον τρόπο εκλογής των εννέα αρχόντων υπάρχει στην Αθήνα φυλή *Ἐρεχθίδης*: *Ἐπὶ δὲ Ἀλκμαίωνος δέκα ἐγένοντο ἐκ πολλῶν ὀνομάτων, ἐλομένου τὰ παλαιὰ τοῦ Πυθίου, Ἐρεχθίδης, Κεκροπίς, Αἰγίδης, Πανδιωνίς, Ἀκαμαντίς, Ἀντιοχίς, Λεοντίς, Οἰνίς, Ὑποθοωντίς, Αἰαντίς.* Αν η *Ἐρεχθίδης*, όπως έχουμε υποθέσει για την Ακαμαντίδα, αντανakλά την ύπαρξη παλαιότερου γένους που έχει απευθείας καταγωγή από τον Ερεχθέα, τότε είναι δυνατό να αποδοθεί σε αυτό η ίδρυση κτίσματος θησαυρού, αφού στο αέτωμα παριστάνεται μύθος σχετικός με τον αρχηγότη του<sup>538</sup>.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι το εναέτιο θέμα σχετίζεται με την τοπική παράδοση. Σύμφωνα με την πειστικότερη υπόθεση ο μύθος που αποδιδόταν ερμήνευε ή αντανakλώταν στην ιεροπραξία των Αρρηφορίων. Αν το οικοδόμημα είχε λατρευτικό χαρακτήρα είναι δυνατό να συνδέεται και με τη μεταβολή της λατρείας στην Ακρόπολη κατά την οποία η Αθηνά καθιερώνεται ως Πολιούχος. Στην περίπτωση που πρόκειται για θησαυρό είναι πιθανό αυτός να αφιερώθηκε από αττικό γένος άμεσα σχετιζόμενο με τον Ερεχθέα με τον οποίο φαίνεται να συνδέεται το κτίσμα που προβάλλεται στο κέντρο της σύνθεσης.

<sup>537</sup> Πολυδ. Ον. VIII 110. Την Ερεχθίδα φυλή αναφέρει και ο Δημοσθένης XXI 68.

<sup>538</sup> Παρόμοιος συλλογισμός μπορεί να αφορά και στην Κεκροπίδα φυλή, αφού Κέκρωψ και Ερεχθεύς μοιάζει να ταυτίζονται.

## II Γ. ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ

**Αριθ. Μουσ. 9.** Κεντρικό και δεξί τμήμα εναέτιας σύνθεσης μικρών διαστάσεων. Σε πρώτο επίπεδο και κάτω από την κορυφή του αετώματος παριστάνεται ολόγλυφη και σε αυστηρή κατατομή ένθρονη πωγωνοφόρα μορφή ντυμένη με ποδήρη χιτώνα που πορπώνεται στον ώμο και τους βραχίονες, ενώ ίχνη λοξού ιματίου σώζονται στο δεξί πόδι. Στο κεφάλι φέρει διάδημα και στα πόδια σανδάλια. Τα χέρια είναι ολόγλυφα και διατηρούνται αποσπασματικά. Λυγίζουν στους αγκώνες και φέρονται προς τα εμπρός. Ο θρόνος σώζει τμήματα από το ερεισίνωτο και το υποπόδιο. Στα αριστερά της στο βάθος του τυμπάνου και σε δεύτερο επίπεδο άλλη ένθρονη μορφή, γυναικεία, εικονίζεται κατά μέτωπο. Το κεφάλι της έχει αποκοπεί, διατηρούνται όμως οι βόστρυχοι που πέφτουν στους ώμους. Φορεί πέπλο και φέρει τα χέρια λυγισμένα μπροστά στον θώρακα, στάση που υποδηλώνει ότι πιθανώς κρατούσε κάποιο αντικείμενο<sup>539</sup>. Ο κενός χώρος δεξιά της και τα ελάχιστα σωζόμενα ίχνη δείχνουν ότι υπήρχε ακόμα μια μορφή. Δεξιότερα εικονίζεται σε πρώτο επίπεδο και σε κατατομή όρθια γενειοφόρα μορφή που κατευθύνεται προς τον ένθρονο άντρα. Φορεί κοντό χιτώνα και λεοντή, πρόκειται δηλαδή για τον Ηρακλή. Πίσω του σώζεται ο θώρακας πέμπτης μορφής που αποδίδεται με την ίδια κατεύθυνση. Είναι ντυμένη με κοντό χιτώνα. Η γωνία του αετώματος και όλη η αριστερά πλευρά δεν σώζονται. Ύψος: 0,94μ. Σωζ. Μήκος: 1,74μ.

Η σύνθεση εικονίζει κατά γενική παραδοχή την άνοδο του Ηρακλή στον Όλυμπο<sup>540</sup>. Ο ημίθεος αναγνωρίζεται με βεβαιότητα αφού φοράει τη λεοντή. Παράλληλα η επισημότητα που προσδίδει η ένθρονη στάση και το μακρύ ένδυμα στον γενειοφόρο άνδρα οδήγησε από νωρίς τους ερευνητές να τον ταυτίσουν με τον πατέρα των θεών. Κατά συνέπεια δίπλα του παρευρίσκειται επίσης ένθρονη η Ήρα. Η μόνη μυθική διήγηση σύμφωνα με την οποία ο Ηρακλής εμφανίζεται μπροστά

<sup>539</sup> Oppermann (1990) 43.

<sup>540</sup> Wiegand (1904), Petersen (1907), Heberdey (1919), Dickins (1912), Seltman (1927), Picard (1935), Bookidis (1967), Lapalus (1967), Deyhle (1969) 1-64, Richter (1970), Charbonneau (1971), Boardman (1972) 57-72, (1982), Μπούσκαρη (1974), Schefold (1978), Jung (1982), Bancroft (1979), Stucchi (1981), Fuchs-Floren (1978), Oppermann (1990), Knell (1990).



στο θεϊκό ζεύγος είναι αυτή που αναφέρεται στην αποθέωσή του. Πριν γίνει οποιαδήποτε αναφορά στο μύθο και την εξεικόνισή του είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι οι μορφές που συναποτελούν τη σύνθεση δεν είχαν τοποθετηθεί από την αρχή σε μια ενιαία παράσταση. Στα τέλη του προηγούμενου αιώνα ο Brückner<sup>541</sup> είχε συμπληρώσει τη μορφή του Ηρακλή στο ίδιο αέτωμα με τον «Τρισώματο δαίμονα». Έτσι προέκυπτε μια σύνθεση στην οποία δεξιά μαχόταν ο Ζεύς με τον Τυφώνα και αριστερά ο Ηρακλής ήταν αντιμέτωπος με το ένα από τα δύο πώρινα φίδια της Ακρόπολης που στην προκειμένη περίπτωση υποτίθεται ότι θα ήταν η Έχιδνα. Ασφαλώς η πρόταση αυτή δεν τίθεται υπό συζήτηση, εφόσον είναι αδύνατο να ισχύει μετά την αποδεδειγμένη αποκατάσταση του Schuchhardt. Ο Wiegand απομόνωσε από τις υπόλοιπες μορφές τους ένθρονους θεούς, τον Δία και την Ήρα, και τους τοποθέτησε στο κέντρο αετώματος μεγάλων διαστάσεων<sup>542</sup> συμπληρώνοντας στις γωνίες τους δύο πώρινους όφεις<sup>543</sup>. Σε άλλη εναέτια σύνθεση αποκαθιστά τον Ηρακλή και την άλλη αποσπασματικά σωζόμενη μορφή που εμφανίζεται να ακολουθεί τον ήρωα και την οποία αναγνωρίζει ως Ίριδα. Στην ίδια παράσταση προσθέτει έναν υποτιθέμενο Ερμή<sup>544</sup>. Αυτή τη σκηνή την ταυτίζει με την άνοδο του ημίθεου στον Όλυμπο<sup>545</sup>.

Ο Heberdey<sup>546</sup> τοποθετεί τον Δία και την Ήρα στη σκηνή της αποθέωσης. Όμως αριστερά από τον ένθρονο θεό συμπληρώνει μια όρθια ανδρική ενδεδυμένη μορφή<sup>547</sup>, που εκτίθεται σήμερα στο μουσείο της Ακρόπολης. Αυτήν την αφαιρεί από τη σύνθεση ο Buschor<sup>548</sup>. Ο Picard δέχεται την περιγραφείσα αποκατάσταση και χαρακτηρίζει την παράσταση σύναξη των θεών. Δεν την τοποθετεί όμως σε μικρού μεγέθους οικοδόμημα, αλλά στο ανατολικό αέτωμα του Εκατόμπεδου, θεωρώντας ότι στο δυτικό αποδιδόταν ο «Τρίτωνας» και ο «Τρισώματος»<sup>549</sup>. Πολύ αργότερα ο Beyer<sup>550</sup> υπέθεσε ότι η συνολική παράσταση αποτελεί τμήμα μεγαλύτερης εναέτιας σύνθεσης που ακολουθούσε ως προς τη δομή τη γλυπτή σύνθεση του αετώματος της Αρτέμιδας Γοργούς στην Κέρκυρα<sup>551</sup>. Συμμετρικά προς την «Αποθέωση του Ηρακλή» τοποθετεί υποτιθέμενη «Γέννηση της Αθηνάς». Οι δυο σκηνές πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα που αποτελείται από τα δυο καθιστά εραλδικά λιοντάρια του Schuchhardt<sup>552</sup> τα οποία βλέπουν προς την κεντρική μορφή μιας Γοργούς κατά το πρότυπο των αιλουροειδών της Κέρκυρας. Τέλος στις γωνίες συμπληρώνει τους δύο πώρινους όφεις. Η αποκατάσταση έχει απορριφθεί επειδή είναι αδύνατο να αποτελείται η διακόσμηση ενός αρχαϊκού αετώματος από τόσο πολλές και ασύνδετες μεταξύ τους παραστάσεις. Επιπλέον η σκηνή της Αποθέωσης μαρτυρεί μεταγενέστερο τεχνοτροπικό στάδιο, ώστε δεν μπορεί να έχει θέση ανάμεσα από το λιοντάρι και το φίδι<sup>553</sup>. Ως εκ τούτου η εναέτια σύνθεση περιγράφεται ως αυτόνομη παράσταση αετώματος που ανήκε σε μικρών διαστάσεων άγνωστο οικοδόμημα<sup>554</sup>.

<sup>541</sup> Brückner (1889) 75, 80.

<sup>542</sup> Wiegand (1904) 97κ.π., εικ. 109.

<sup>543</sup> Πρόκειται για τους «δισσω δράκοντες» που ο Schuchhardt τοποθετεί εκατέρωθεν δύο λεόντων αποκαθιστώντας έτσι το ανατολικό εναέτιο του ναού της Αθηνάς Πολιάδος.

<sup>544</sup> Wiegand (1904) 208-212.

<sup>545</sup> Στο ίδιο 211-212.

<sup>546</sup> Heberdey (1919) 29-46.

<sup>547</sup> Στο ίδιο 43 και εικ.27.

<sup>548</sup> Buschor (1924) Αρ. 10, 12, 13. Πρόκειται για την ίδια μορφή που ο Petersen τοποθετεί στο αέτωμα «της Ελαίας».

<sup>549</sup> Picard (1935) 599.

<sup>550</sup> Beyer (1974) 647-648.

<sup>551</sup> Τη σύνθεση συσχετίζει με τη δεύτερη οικοδομική φάση του ναού της Αθηνάς.

<sup>552</sup> Πρόκειται για εκείνα που αποκαθίστανται βάσει του θραύσματος από χαιτή (XI).

<sup>553</sup> Bancroft (1979) 68, Oppermann (1990) 45.

<sup>554</sup> Μπρούσκαρη (1974) 34.

Είναι ωστόσο αξιομνημόνευτη η παρατήρηση ότι δεν έχει μηδενιστεί η πιθανότητα να προέρχονται οι μορφές από διαφορετικές συνθέσεις. Αντιθέτως είναι θέμα προς έρευνα ύστερα μάλιστα από τα δεδομένα που εκθέτει ο Deyhle<sup>555</sup> σχετικά με τις εμφανείς τεχνοτροπικές διαφορές ανάμεσα στις μορφές. Οι καλλιτεχνικές επιδράσεις που διακρίνει στις τρεις βασικές μορφές, τον Δία, την Ήρα και τον Ηρακλή τον οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρέπει να αναγνωριστούν περισσότερα από δύο «εργαστήρια». Συσχετίζει την Ήρα με τη στήλη της Γοργούς του Φαίδιμου<sup>556</sup> και κάνει λόγο για επιρροές από το «εργαστήριό» του<sup>557</sup>. Και τον Δία με την μετωπική υδριαφόρο από το «αέτωμα της Ελαίας» και με τη σφίγγα του Κεραμεικού κατατάσσοντάς την στην ίδια καλλιτεχνική ομάδα<sup>558</sup>. Σχετικά με τον Ηρακλή επισημαίνει ότι η κακή διατήρηση της μορφής του δυσκολεύει αντίστοιχη σύγκριση<sup>559</sup>. Ωστόσο είναι εμφανής η εντελώς διακριτή τεχνοτροπική απόδοση σε σχέση με τον Δία και συνεπώς η τοποθέτηση των μορφών σε μια ενιαία σύνθεση στηρίζεται στο θεματικό περιεχόμενο μάλλον παρά στις τεχνοτροπικές ομοιότητες<sup>560</sup>. Επιπλέον υποστηρίζει πως η αποκατάσταση που είχε προτείνει στις αρχές του αιώνα ο Heberdey, σύμφωνα με την οποία προστίθεται στη σύνθεση η αντρική ενδεδυμένη μορφή είναι δυνατό να ισχύει από τεχνοτροπική άποψη και συνεπώς δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι δεν ανήκε στην παράσταση όπως υποστήριξε ο Buschor<sup>561</sup>. Ο Deyhle την περιγράφει δίνοντάς της το όνομα του Διονύσου<sup>562</sup>.

Για να εκτεθεί και εξεταστεί η σημασία της παράστασης λαμβάνεται ως δεδομένη η επικρατούσα αποκατάσταση, όπως αυτή περιγράφηκε στην αρχή, πάντως με κάθε επιφύλαξη για το ενδεχόμενο η ανασύνθεση να είναι εσφαλμένη<sup>563</sup>. Όπως στο εναέτιο της Ύδρας πρόκειται και εδώ για επεισόδιο σχετικό με το μύθο του Ηρακλή. Η άνοδος του ήρωα στον Όλυμπο αποτελεί σύμφωνα με τον μύθο την επισφράγιση της πορείας του<sup>564</sup>. Μετά από σειρά άθλων που τον φέρνουν αντιμέτωπο με την άλλη διάσταση<sup>565</sup> και αποδεικνύουν την αρετή και τις υπερφυσικές του ιδιότητες έρχεται ως φυσική κατάληξη η αποθέωσή του: *ὄς μέγα ἔργον ἐν ἀθανάτοισιν ἀνύσσας / ναίει ἀπήμαντος καὶ ἀγήραος ἤματα πάντα*<sup>566</sup>. Με την είσοδό του στον κόσμο των θεών πραγματοποιεί την τελική νίκη απέναντι στο θάνατο τον οποίο είχε αντιμετωπίσει όσο βρισκόταν στη γη. Η υπερίσχυσή του απέναντι στο θάνατο διαγράφεται με την πάλη ενάντια στην Ύδρα, με το ταξίδι στις Εσπερίδες και με τη μάχη με τον Κέρβερο, το σκυλί του Άδη που θεωρήθηκε το τελευταίο του κατόρθωμα<sup>567</sup>. Η είσοδος στον Όλυμπο είναι μεταγενέστερη

<sup>555</sup> Deyhle (1969) 53-57

<sup>556</sup> Στο ίδιο

<sup>557</sup> Τη συσχέτιση αυτή την αναφέρει πρώτος ο Dörig (1967) 24.

<sup>558</sup> Deyhle (1969) 54-56.

<sup>559</sup> Στο ίδιο 54. Θεωρεί ότι ο τρόπος που δουλεύονται τα μάτια και το οφρυακό τόξο του Ηρακλή θυμίζει περισσότερο πρώιμη φάση των κατά πολύ μεταγενέστερων μορφών της ζωφόρου του θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς. Με αυτό τον τρόπο ίσως αφήνει να εννοηθεί ότι πρόκειται ως προς τη συγκεκριμένη μορφή για εργαστήριο με νησιώτικες επιδράσεις.

<sup>560</sup> Deyhle (1969) 54.

<sup>561</sup> Buschor (1924) Αρ. 10, 12, 13.

<sup>562</sup> Deyhle (1969) 56-57 και πιν.19.

<sup>563</sup> Ένα τέτοιο ενδεχόμενο είναι πιθανό αν γίνουν πλήρως αποδεκτά τα συμπεράσματα του Deyhle σχετικά με τις τεχνοτροπικές διαφορές των μορφών. Ο ίδιος δικαιολογεί το φαινόμενο με την υπόθεση ότι εργάστηκαν δύο έως τρεις καλλιτεχνικές ομάδες. Η άποψη αυτή όμως μοιάζει υπερβολική, όταν πρόκειται για τη διακόσμηση ενός αετώματος μικρών διαστάσεων.

<sup>564</sup> Ησιοδ. Θεογ. 950-955. Απολλόδ. II 7, 7 και 8, 1. Διοδ. IV 39.

<sup>565</sup> Schefold (1978) 35.

<sup>566</sup> Ησιοδ. Θεογ. 954-955.

<sup>567</sup> Η πάλη του με τον Κέρβερο απηχεί παλιότερη διήγηση σύμφωνα με την οποία ο Ηρακλής αντιμετωπίζει τον ίδιο τον Άδη. Η τελευταία αυτή πράξη θεωρήθηκε και η ύστατη δοκιμή της θεότητάς του. Κατά άλλη άποψη η άνοδος του στον Όλυμπο, που είναι μεταγενέστερη προσθήκη στο μύθο, σχετίζεται με το ταξίδι στις Εσπερίδες, δηλαδή με την είσοδό του στο θεϊκό κόσμο. Βλ. Kerényi (1966) 420κ.π. Σύμφωνα με τον Brommer (1953) 43, 47, η μάχη με τον Κέρβερο αποτελεί

επεξεργασία του αρχικού μύθου<sup>568</sup> που κατά τους ειδικούς μελετητές εμφανίζεται στον 7ο αιώνα και συνδέεται με την εισαγωγή της λατρείας του ήρωα<sup>569</sup>. Μάλιστα σύμφωνα με τον Διόδωρο οι Αθηναίοι τήμησαν πρώτοι το γυιο του Δία ως θεό: *Ἀθηναῖοι πρῶτοι τῶν ἄλλων ὡς θεὸν ἐτίμησαν θυσίαις τὸν Ἡρακλέα, καὶ τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις παράδειγμα τὴν ἑαυτῶν εἰς τὸν θεὸν εὐσέβειαν ἀποδείξαντες προετρέψαντο τὸ μὲν πρῶτον ἅπαντας Ἕλληνας, μετὰ δὲ ταῦτα καὶ τοὺς κατὰ τὴν οἰκουμένην ἀνθρώπους ἅπαντας ὡς θεὸν τιμᾶν τὸν Ἡρακλέα*<sup>570</sup>.

Η μυθική διήγηση εμφανίζεται στην τέχνη στα μέσα του 6ου αιώνα και γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία<sup>571</sup>. Η εικονογραφική της απόδοση έχει δύο παραλλαγές. Κατά την πρώτη ο Ηρακλής ανεβαίνει στον Όλυμπο πάνω σε άρμα, ενώ κατά τη δεύτερη παριστάνεται πεζός<sup>572</sup>. Προφανώς η εναέτια σύνθεση ακολουθεί τον δεύτερο εικονογραφικό τύπο. Χρονικά την ανάγουν συνήθως στα μέσα του 6ου αιώνα<sup>573</sup>. Ο Deyhle τοποθετώντας τη μορφή του Δία μετά τη σφίγγα του Κεραμεικού χρονολογεί την παράσταση πριν από τα μέσα του αιώνα<sup>574</sup>, δηλαδή στη δεκαετία 560-570. Την ίδια χρονολόγηση είχε προτείνει παλιότερα και ο Seltman<sup>575</sup> συγκρίνοντας το κεφάλι του Ηρακλή με την κεφαλή της Αθηνάς που παριστάνεται σε ένα από τα πρώτα αττικά νομίσματα.

## Ερμηνευτικές προτάσεις.

Πριν από την ερμηνεία της παράστασης είναι απαραίτητο να εκτεθούν οι απόψεις σχετικά με την ταύτιση των δύο αποσπασματικά σωζόμενων μορφών, εκείνης δηλαδή που συμπληρώνεται δίπλα στην ένθρονη θεά και αυτής που βρισκόταν πίσω από τον Ηρακλή. Καταρχήν όλοι συμφωνούν ότι ο ένθρονος θεός

---

τον προτελευταίο άθλο του ήρωα, ενώ το τεξείδι προς τις Εσπερίδες ταυτίζεται με την τελευταία περιπέτειά του

<sup>568</sup> Κατά τον αρχικό μύθο η σταδιοδρομία του ήρωα τελειώνει όταν κατεβαίνει στον Άδη και υπερνικά το θάνατο. Βλ. Nilsson (1963) 203-204.

<sup>569</sup> Kirck (1974) 177. Ο Nilsson (1963) 204 αναφέρει χαρακτηριστικά ότι πρόκειται για μετά-ομηρική προσθήκη στο μύθο. Εισερχόμενος στον Όλυμπο ο Ηρακλής διαφοροποιείται από τους λοιπούς ήρωες, που αν και ημίθεοι δεν γίνονται ποτέ θεοί, αλλά μετά το θάνατό τους οδηγούνται στα Ηλύσια πεδία όπου απολαμβάνουν την αιώνια ζωή. Ο Schefold (1978) 36 επισημαίνει ότι ο θεοποιημένος ήρωας που ανεβαίνει στους θεούς είναι γνωστός στην υστεροαρχαϊκή εποχή. Βλ. και Ελληνική Μυθολογία 4 (1986) σχολ. σ. 119-120.

<sup>570</sup> Διοδ. IV 39, 1.

<sup>571</sup> Μπρούσκαρη (1974) 34. Ο Beazley (1968) 23 αναφέρει ότι η αποθέωση του Ηρακλή, καθώς και η γέννηση της Αθηνάς αποτελούν τις πιο πρώιμες και τις πλέον δημοφιλείς παραστάσεις της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας. Βλ. και Schefold (1978) 35.

<sup>572</sup> Beazley (1986) 50. Πιν.44,5: Ο ήρωας έρχεται στον Όλυμπο πεζός. 66-65. Πιν.72-73: ανεβαίνει στον Όλυμπο πάνω σε άρμα. 70. Πιν.79, 3-4: Ο Ηρακλής αναπαυόμενος και κιθαρωδός αντίστοιχα. Πρβλ. επίσης Schefold (1978) 35 όπου αναφέρει 130 μελανόμορφες παραστάσεις του Ηρακλή που φτάνει στον Όλυμπο με άρμα και 25 μελανόμορφες επίσης που τον δείχνουν να φτάνει βαδίζοντας. Επιπλέον στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία εικονίζεται σε 17 παραστάσεις με τέθριππο και σε 11 πεζός. Παράλληλα αριθμούνται πάνω από 30 εικόνες του αναπαυόμενου Ηρακλή που συνοδεύεται από την Αθηνά και ισάριθμες περίπου παραστάσεις του που παίζει τη λύρα.

<sup>573</sup> Πιο πρώιμη θεωρεί τη σύνθεση ο Charbonneaux (1971) 113, που τη χρονολογεί στο πρώτο τέταρτο του 6ου αιώνα. Η Bookidis (1967) 22 και ο Oppertmann (1990) 42 την ανάγουν στο δεύτερο τέταρτο, ενώ ο Boardman (1982) εικ. 194 γύρω στα 550 με 540, μετά την εγκαθίδρυση της τυραννίδας από τον Πεισίστρατο. Την τελευταία χρονολόγηση ακολουθούν οι Fuchs-Floren (1987) 243 και Knell (1990) 7. Η Richter (1970) 94 χρονολογεί γενικά στις δεκαετίες 570-550.

<sup>574</sup> Deyhle (1969) 55-56.

<sup>575</sup> Seltman (1924) 42, πιν. II A32.

αποδίδει τον Δία μπροστά στον οποίο παρουσιάζεται ο ημίθεος όταν φτάνει στον Όλυμπο και η θεά που εικονίζεται καθήμενη δίπλα του είναι η Ήρα η οποία παίρνει μέρος στο επεισόδιο καθώς καλείται να παύσει το αιώνιο μίσος που έτρεφε για τον Ηρακλή: Προσθετέον δ' ἡμῖν τοῖς εἰρημένοις ὅτι μετὰ τὴν ἀποθέωσιν αὐτοῦ Ζεὺς Ἦραν μὲν ἔπεισεν υἱοποιήσασθαι τὸν Ἡρακλέα καὶ τὸ λοιπὸν εἰς τὸν ἅπαντα χρόνον μητρὸς εὖνοιαν παρέχεσθαι, τὴν δὲ τέκνωσιν γενέσθαι φασὶ τοιαύτην<sup>576</sup>. Τα δυο άλλα πρόσωπα που συμπληρώνονται στη σκηνή είναι αβέβαια. Σύμφωνα με την κρατούσα άποψη η μορφή που συμπληρώνεται ανάμεσα από την Ήρα και τον Ηρακλή είναι η Αθηνά<sup>577</sup> η οποία οδηγεί τον προστατευόμενό της ήρωα στον πατέρα τους. Η μορφή που ακολουθεί τον ημίθεο κλείνοντας την παράσταση χαρακτηρίστηκε αρχικά Ίρις<sup>578</sup>, επικράτησε όμως τελικά να θεωρείται Ερμής<sup>579</sup>.

Η ταύτιση του θέματος είναι εν γένει αποδεκτή. Η μόνη προσπάθεια να δοθεί στην παράσταση διαφορετική μυθολογική ερμηνεία γίνεται το 1981 από τον Ιταλό αρχαιολόγο Stucchi<sup>580</sup>. Η πρότασή του βασίζεται σε μια εικονογραφική λεπτομέρεια που επισημαίνει ο Heberdey<sup>581</sup>. Αυτός είχε παρατηρήσει ότι κάτω από τον αριστερό ώμο του Ηρακλή σώζονται ίχνη αντικειμένου που μοιάζει με λουρί. Για να δικαιολογήσει την ύπαρξή του θεώρησε ότι εξυπηρετούσε τη στήριξη της φαρέτρας, η οποία όμως δεν φερόταν στον ώμο του ημίθεου αφού λείπουν αντίστοιχα ίχνη από την πλάτη του, αλλά υψωνόταν στο δεξί του χέρι, όπως δείχνει και η κατεύθυνση που έχει το «λουρί». Ο Stucchi επανεξετάζοντας το υπόλειμμα το ερμήνευσε ως τμήμα σκοινιού με το οποίο συγκρατούσε ο ήρωας τον Κέρβερο που βρισκόταν μπροστά του στη θέση όπου από τους λοιπούς μελετητές συμπληρώνεται η μορφή της Αθηνάς. Έτσι ισχυρίζεται ότι πρόκειται για την εικονογραφική απόδοση της καθόδου του Ηρακλή στον Κάτω Κόσμο, όπου μάχεται με το σκυλί του Άδη. Επομένως το ένθρονο ζευγάρι μπροστά του θα είναι ο Πλούτων και η Περσεφόνη. Τη μορφή που ακολουθεί τον ήρωα την ταυτίζει και ο Stucchi με τον Ερμή<sup>582</sup>. Η άποψη αυτή όπως θα εκτεθεί και πιο κάτω δεν είναι πειστική και επομένως δεν βρήκε καμιά απήχηση.

Ενδιαφέρον ως προς τη μυθολογική ερμηνεία παρουσιάζει η ανάλυση του Jung<sup>583</sup>. Στα πλαίσια της μελέτης του για την εν γένει σημασία των ένθρονων και καθιστών θεών στην ελληνική τέχνη αναφέρεται στη σύνθεση επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην εμφάνιση του Δία. Ο θεός παρουσιάζεται σε τιμητική στάση και θέση. Κάθεται σε θρόνο, φορεί ποδήρη χιτώνα, διάδημα και υποδήματα. Τοποθετείται στο κέντρο του αετώματος σε πρώτο επίπεδο και σε μεγαλύτερη κλίμακα από τις άλλες μορφές, πράγμα που δηλώνει την εξουσία και τη δύναμή του. Αυτά τα δεδομένα συνιστούν κατά τον Jung την εμφανή προβολή του Δία σε σχέση με τα λοιπά πρόσωπα της σύνθεσης<sup>584</sup>. Πρόκειται βέβαια για την αποθέωση του Ηρακλή, ωστόσο δεν εξαιρείται ιδιαίτερα ο ίδιος ο ήρωας, αλλά ο τελικός στόχος

<sup>576</sup> Διοδ. IV 39, 5.

<sup>577</sup> Μπρούσκαρη (1974) 34, Oppermann (1990) 43, Knell (1990) 7.

<sup>578</sup> Με την Ίριδα είχε ταυτίσει τη μορφή εξ αρχής ο Wiegand (1904) 211 και εικ. 227, θεωρώντας ότι αυτή και όχι ο Ερμής συνοδεύει στην προκείμενη περίπτωση τον Ηρακλή στον Όλυμπο. Βλ. επίσης Bookidis (1967) 22 και Μπρούσκαρη (19774) 34. Ο Heberdey (1919) 38 σχολιάζοντας την άποψη του Wiegand επισημαίνει ότι η ανατομία της μορφής δεν επιτρέπει να χαρακτηριστεί θηλυκή και ως εκ τούτου πρέπει να είναι ο Ερμής.

<sup>579</sup> Picard (1935) 602, Μπρούσκαρη (1974) 34. Ο Oppermann (1990) 44 θεωρεί ότι ακόμη και η θέση που κατέχει η μορφή στο τέλος της σύνθεσης συνηγορεί με την άποψη ότι πρόκειται για τον Ερμή, ο οποίος συχνά εμφανίζεται να κλείνει ή να ανοίγει μια παράσταση. Επίσης Knell (1990) 7.

<sup>580</sup> Stucchi (1981) 74-78.

<sup>581</sup> Heberdey (1919) 38.

<sup>582</sup> Stucchi (1981) 76-77.

<sup>583</sup> Jung (1982) 131κ.π.

<sup>584</sup> Στο ίδιο 131 και σημ. 656. Ως την ισχυρότερα προβαλλόμενη μορφή της σύνθεσης χαρακτηρίζει τον Δία και ο Lapalus (1968) 113.

προς τον οποίο βαδίζει, δηλαδή ο πατέρας όλων των θεών<sup>585</sup>. Αυτός είναι η Αρχή και μέσω αυτού φτάνει στη θεοποίηση.

Την ευρύτερη ερμηνεία της παράστασης επιχείρησε να αποκαλύψει ο Boardman<sup>586</sup> εντάσσοντάς την στην γενικότερη οικοδομική και καλλιτεχνική δραστηριότητα της εποχής του Πεισίστρατου. Συνδέει άμεσα την παράσταση με τον τύραννο θεωρώντας ότι παραπέμπει στην άνοδό του στην Ακρόπολη<sup>587</sup>. Παρουσιάζεται ως δεύτερος Ηρακλής που μετά τις ευεργεσίες που έχει προσφέρει στην πόλη ήταν πλέον σε θέση να ανέβει και να κατοικήσει στον πλέον ιερό χώρο της που ήταν αφιερωμένος στους θεούς, κατά τον ίδιο τρόπο που ο ημίθεος εισέρχεται στον Όλυμπο μετά την εκτέλεση των δύσκολων άθλων του. Ειδικότερα αναφέρει<sup>588</sup> ότι ο Πεισίστρατος αυτοπροβάλλεται ως ευνοούμενος της Αθηνάς και φρουρός του ιερού χώρου και ταυτόχρονα, επιλέγοντας το συγκεκριμένο θέμα, θυμίζει στους Αθηναίους ότι ανήλθε στην Ακρόπολη με τη βοήθεια της πολιούχου. Για το τελευταίο στηρίζεται στη διήγηση του Ηρόδοτου<sup>589</sup> σύμφωνα με την οποία ο Πεισίστρατος είχε σκηνοθετήσει την είσοδό του στην πόλη ως εξής: Έντυσε με πολεμική στολή μια γυναίκα, την Φύη από το δήμο Παιανίας, μέγαθος από τεσσάρων πήχεων άπολείπουσα τρεις δακτύλους και άλλως εύειδής, την ανέβασε μαζί του στο άρμα και έστειλε μπροστά κήρυκες που έλεγαν ότι έρχεται οδηγούμενος από την ίδια την Αθηνά. Έτσι έξτε τους δήμους φάτις άπικετο ως Αθηναίη Πεισίστρατον κατάγει, και <οί> έν τῷ άσσει πειθόμενοι τήν γυναίκα είναι αύτην τήν θεόν προσεύχοντό τε τήν άνθρωπον και έδέκοντο Πεισίστρατον. Ο Boardman φαίνεται να συσχετίζει το αναφερόμενο περιστατικό με την ενατία σύνθεση κατανοώντας τη δεύτερη ως συμβολική εικονογραφική απόδοση του πρώτου. Η ερμηνευτική θεωρία του βρήκε ιδιαίτερη απήχηση στους περισσότερους ερευνητές οι οποίοι τοποθετούν τουλάχιστον εικονογραφικά, αλλά και συχνά και εννοιολογικά την παράσταση στην εποχή της τυραννίας<sup>590</sup>. Μάλιστα ο Knell<sup>591</sup> ενισχύει τη θεωρία προτείνοντας ότι το κτίσμα που έφερε στο αέτωμά του τη σύνθεση είναι δυνατό να βρισκόταν στο χώρο κατοικίας των τυράννων.

Στην περίπτωση που οι αναφερόμενες μορφές συνθέτουν την περιγραφείσα ενατία σύνθεση είναι σαφές ότι πρόκειται για την άνοδο του Ηρακλή στον Όλυμπο, διότι καμιά άλλη διήγηση σχετική με τον ήρωα δεν απαιτεί την ταυτόχρονη εμφάνιση των συγκεκριμένων θεών. Η παρουσία της Αθηνάς, αν και δεν έχει θέση στις φιλολογικές μαρτυρίες, είναι σαφής στην εικονογραφική παράδοση<sup>592</sup>. Είναι λοιπόν δυνατό να συμπληρωθεί η θεά δίπλα στον Ηρακλή φέρνοντάς τον μπροστά στο Δία, όπως συνηθίζεται στις παραστάσεις της αγγειογραφίας. Παρόμοια στην εικονογραφία του μύθου είναι συχνή και η εμφάνιση του Ερμή<sup>593</sup>. Συνεπώς είναι πιθανό η μορφή που ακολουθεί τον ήρωα να ταυτίζεται με τον εν λόγω θεό. Υπέρ αυτής της θεωρίας συνηγορεί και η θέση στην οποία βρίσκεται η μορφή. Ο Ερμής λόγω της ιδιότητάς του αποδίδεται σε πολλές περιπτώσεις στο τέλος μιας σύνθεσης.

Η άποψη του Stucchi σχετικά με την απόδοση της μάχης του Ηρακλή με τον Κέρβερο δεν ευσταθεί. Ο Heberdey περιγράφοντας το υπόλειμμα του αντικειμένου που μοιάζει να περιτρέχει τον ώμο του ημίθεου δίνει μια ικανοποιητική ερμηνεία

<sup>585</sup> Jung (1982) 132.

<sup>586</sup> Boardman (1972) 60-65.

<sup>587</sup> Για τη χρησιμοποίηση του μυθικού θέματος από τον Πεισίστρατο πρβλ. και Osborne (1983/84) 63.

<sup>588</sup> Boardman (1972) 62.

<sup>589</sup> Ηροδ. I 60, 4-5.

<sup>590</sup> Με την εξουσία του Πεισίστρατου συνδέει τη σύνθεση ο Bancroft (1979) 109κ.π. Βλ. και Kluge (1966) 32κ.π. και Shapiro (1989) 15, οι οποίοι δέχονται τις απόψεις το Boardman αναφορικά με τη σχέση Πεισίστρατου-Ηρακλή.

<sup>591</sup> Knell (1990) 8.

<sup>592</sup> Schefold (1978) 37-38.

<sup>593</sup> Βλ. Beazley (1986) 65 και Πιν. 72-73 και 79, 2-3. Και Schefold (1978) 38 και εικ. 36.

στην ύπαρξή του. Η θέση και η φορά του είναι ενδεικτική για τη χρήση του ως μέσου συγκράτησης της φαρέτρας. Εξάλλου, όπως δείχνουν οι παραστάσεις της αποθέωσης του Ηρακλή, ο γυιος του Δία αποδίδεται στις περισσότερες περιπτώσεις οπλισμένος, ενώ συχνά σηκώνει ψηλά το τόξο ή το ρόπαλό του<sup>594</sup>. Αν επρόκειτο για σκονί που το κρατούσε ο Ηρακλής στο χέρι του δεν υπήρχε λόγος να εικονίζεται στο ύψος του στήθους, κάτι που καθιστά αδύνατη μια τέτοια λειτουργία<sup>595</sup>. Επιπλέον η στάση του σώματος του ήρωα δεν προδίδει καμιά προσπάθεια να συγκρατήσει αντίπαλο. Στις παραστάσεις που αντιμετωπίζει τον Κέρβερο το σώμα του έχει έντονη κλίση προς τα εμπρός καθώς πλησιάζει το σκυλί του Άδη. Αντίθετα στην εναέτια σύνθεση αποδίδεται όρθιος να κατευθύνεται προς το στόχο του. Αν υποθέσουμε ότι δίπλα του βρισκόταν ο Κέρβερος, θα έπρεπε να περιμένουμε μια ανάλογη συστροφή του σώματός του. Εξάλλου, όπως επισημαίνει ο Oppermann<sup>596</sup>, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να φανταστούμε τον τρόπο που θα χωρούσε η μορφή του μυθικού ζώου στο χώρο ανάμεσα από την ένθρονη θεά και τον Ηρακλή.

Εκτός από τον Stucchi κανένας άλλος δεν αμφισβήτησε την καθιερωμένη ερμηνεία της σύνθεσης. Μόνο όμως ο Boardman ασχολείται με τους λόγους για τους οποίους εμφανίζεται μια τέτοια μυθολογική παράσταση στην αθηναϊκή ακρόπολη προτείνοντας μια πιθανή πολιτική σημασία. Η ομοιότητα του μυθικού επεισοδίου με το ιστορικό «γεγονός» της ανόδου του Πεισίστρατου στην Ακρόπολη κάνει αρκετά πειστική τη συσχέτιση στην οποία προχωρά και προσδίδει ισχύ στη θεωρία του. Κατά συνέπεια καθιερώνεται ως πιθανότερη χρονολόγηση του έργου η δεκαετία 550-540 στην οποία ανάγει τη δημιουργία του ο Boardman προκειμένου να δικαιολογηθεί η σχέση της παράστασης με την επάνοδο του Πεισίστρατου και την εγκατάστασή του στον «ιερό βράχο», το 558<sup>597</sup>.

Είναι φανερό ότι η χρονολογική ένδειξη αποτελεί άμεση προϋπόθεση για την αποδοχή της πρότασης. Επιπλέον καθίσταται απαραίτητο να τοποθετηθεί η σύνθεση μετά τα μέσα του αιώνα, όταν εδραιώνεται η κυριαρχία του τυράννου ύστερα από τη νέα επάνοδό του στην πόλη, το 546, εφόσον κατά το μεγαλύτερο μέρος της προηγούμενης δεκαετίας βρίσκεται σε εξορία<sup>598</sup> και επομένως είναι αδύνατο να έχει επιδοθεί σε οικοδομική δραστηριότητα πάνω στην Ακρόπολη<sup>599</sup>. Συνεπώς αν το έργο χρονολογηθεί κοντά στο 540 φαίνεται πιθανή η απόδοση της επιλογής του θέματος στον Πεισίστρατο. Ωστόσο η άποψη αυτή προσκρούει σε δύο βασικά κατά τη γνώμη μας μειονεκτήματα: Το ιστορικό γεγονός που αφορά στον Πεισίστρατο δεν παύει να είναι ένα μεμονωμένο περιστατικό σχετικό με την πράξη και τη δόξα ενός συγκεκριμένου προσώπου. Ως εκ τούτου δεν χαρακτηρίζεται από τη διαχρονικότητα και τη συλλογικότητα που φυσιολογικά διέπει μια εναέτια γλυπτή σύνθεση, ώστε να συμβολίζεται από αυτήν. Ακόμα και αν θεωρηθεί σωστή η υπόθεση του Knell ότι το αέτωμα κοσμούσε κτίσμα του χώρου κατοίκησης των τυράννων, μοιάζει υπερβολικός ο ισχυρισμός ότι ο Πεισίστρατος ήταν σε θέση να χρησιμοποιήσει για τη δική του προβολή και μόνο ένα ευρέως διαδεδομένο θέμα με θρησκευτικό χαρακτήρα. Επιπλέον το σχετικό με τη Φύη περιστατικό που παραδίδει ο Ηρόδοτος δύσκολα γίνεται απολύτως πιστευτό. Αν είχε λάβει χώρα τέτοιο συμβάν θα πρέπει να γίνει αποδεκτό ότι ολόκληρος ο αθηναϊκός λαός διακατεχόταν από πλήρη πολιτική και κοινωνική αφέλεια. Ασφαλώς δεν μπορεί να γίνει σύγκριση με την πολιτική συνείδηση που αναπτύσσεται στον επόμενο αιώνα<sup>600</sup>, όμως η

<sup>594</sup> Schefold (1978) εικ. 31, 35, 36.

<sup>595</sup> Oppermann (1990) 44.

<sup>596</sup> Στο ίδιο.

<sup>597</sup> Για τη χρονολόγηση IEE B' 254.

<sup>598</sup> Στο ίδιο.

<sup>599</sup> Ο Boersema (1970) 14 αναφέρει ότι η οικοδομική δραστηριότητα του Πεισίστρατου πρέπει να εντοπισθεί μεταξύ 546 και 528/7, δηλαδή από την εποχή της εδραίωσης της εξουσίας του ως το θάνατό του, οπότε αναλαμβάνουν τη συνέχιση του έργου του οι διάδοχοί του.

<sup>600</sup> Ο Mossé (1971) 21-22 αναφερόμενος στη συγκεκριμένη διήγηση θεωρεί ότι οι Αθηναίοι του βου αιώνα είχαν μειωμένη ως ανύπαρκτη πολιτική συνείδηση. Όμως η πολιτική δραστηριότητα που

παραδοχή ότι όλοι οι κάτοικοι της πόλης ήταν σε θέση να πειστούν βλέποντας μια σκηνοθετημένη παράσταση για την επέμβαση της Αθηνάς στις επιλογές του Πεισίστρατου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι Αθηναίοι έπασχαν από μαζική ολιγόνοια. Κάτι τέτοιο είναι ασφαλώς ανεπίτρεπτο να υποστηριχθεί<sup>601</sup>. Το ιστορούμενο γεγονός μπορεί κάλλιστα να είναι μεταγενέστερη μυθοπλασία η οποία είχε μορφοποιηθεί ως ιστορικό ανέκδοτο την εποχή που έγραφε ο Ηρόδοτος, δηλαδή ένα περίπου αιώνα αργότερα.

Εκτός αυτού ο Boardman εισάγει την πρότασή του στα πλαίσια της γενικότερης θεωρίας του ότι ο Πεισίστρατος αυτοπροβάλλεται ως δεύτερος Ηρακλής<sup>602</sup>. Έτσι συσχετίζει με αυτόν όλες τις παραστάσεις που εικονίζουν ή θεωρήθηκε ότι εικονίζουν τον ήρωα. Δηλαδή το εναέτιο της Ύδρας και τις δύο συνθέσεις που αποδίδουν σκηνή πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα. Όμως όπως έχει φανεί από τις αντίστοιχες αναλύσεις, τα εν λόγω γλυπτά χρονολογούνται πριν από τον Πεισίστρατο και επιπλέον οι δύο τελευταίες συνθέσεις φαίνεται ότι δεν έχουν καμιά σχέση με τον Ηρακλή. Κατά συνέπεια δεν ισχύει ούτε η τόσο μεγάλη διάδοση στην Ακρόπολη της εικονογραφικής απόδοσης του ήρωα, ούτε η σύνδεσή της με τον τύραννο. Είναι λοιπόν τελικά αμφίβολο αν ο Ηρακλής χρησιμοποιήθηκε από τον Πεισίστρατο ως μέσο προπαγάνδας. Ως προς τα παραπάνω μοιάζει ορθότερη η άποψη του Schefold<sup>603</sup> σύμφωνα με την οποία η εικονογραφική εμφάνιση του Ηρακλή στην Αθήνα και ειδικότερα στην Ακρόπολη ανάγεται σε πρωιμότερους του τυράννου χρόνους. Παράλληλα έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι ο Πεισίστρατος προβάλλει τον Θησέα μάλλον παρά τον Ηρακλή, καθιερώνοντάς τον ως παναθηναϊκό ήρωα, υπεύθυνο για την ενοποίηση της Αττικής<sup>604</sup>.

## Συμπέρασμα.

Για να εξαχθεί κάποιο πιθανότερο συμπέρασμα για την ευρύτερη ερμηνεία της σύνθεσης διατυπώνονται παρακάτω τρία βασικά ερωτήματα σχετικά με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής και τη σημασία του μύθου που εικονίζεται. Το πρώτο αναφέρεται στη χρονολόγηση του έργου, το δεύτερο στο είδος του κτίσματος στο οποίο ανήκε το εναέτιο και το τρίτο στο πρόσωπο ή την ομάδα που είχε συμφέρον να προβληθεί στην Ακρόπολη η θεοποίηση του Ηρακλή. Ασφαλώς κανένα από αυτά δεν μπορεί να απαντηθεί με βεβαιότητα. Είναι όμως δυνατό να διατυπωθούν ορισμένες υποθέσεις.

Ως προς το πρώτο έχει ειπωθεί ότι η σύνθεση ανάγεται χρονολογικά μεταξύ 570 και 540. Η τοποθέτηση στη δεκαετία 550-540 εξαρτάται από την ερμηνεία που της έχει δώσει ο Boardman. Συνεπώς πρέπει να θεωρηθεί εγκυρότερο, ως ουδέτερο, το συμπέρασμα του Seltman και του Deyhle που βασιζόμενοι σε τεχνοτροπικές συγκρίσεις καταλήγουν ότι το έργο χρονολογείται λίγο πριν από τα μέσα του 6ου αιώνα, δηλαδή στη δεκαετία 560-550.

---

σημειώνεται από τις αρχές του αιώνα με τον Σόλωνα ως την άνοδο του Κλεισθένη το 510 καθιστά μια τέτοια υπόθεση υπερβολική.

<sup>601</sup> Το γιατί είναι ανεπίτρεπτο να θεωρηθεί ότι οι Αθηναίοι χαρακτηρίζονταν από τόσο μεγάλη αφέλεια στην εποχή του Πεισίστρατου είναι αυτονόητο. Πέρα από το γεγονός ότι αντιτίθεται σε αυτό η πολιτική και κοινωνική δραστηριότητα στην οποία επιδίδονται κατά τη διάρκεια του αιώνα, είναι ακόμη πιο αφελής η άποψη ότι πενήντα χρόνια υστερότερα εμφανίζονται ξαφνικά με ιδιαίτερα αυξημένη πολιτική συνείδηση.

<sup>602</sup> Boardman (1972) 58.

<sup>603</sup> Μάλιστα ο Schefold θεωρεί ότι ο Ηρακλής χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο για άσκηση πολιτικής προπαγάνδας στην εποχή του Σόλωνα. Η ερμηνεία η σχετική με τους λόγους επιλογής του θέματος για τη σύνθεση με τη Λερναία Ύδρα ενισχύεται και ενισχύει αυτή την άποψη.

<sup>604</sup> Tyttel-Brown (1991) 161-164..

Σχετικά με το δεύτερο ερώτημα, δεν είναι δυνατό να αναγνωρισθεί το κτίσμα που έφερε την εναέτια παράσταση ούτε ως προς τον τύπο του, ούτε ως προς τη χρήση του, από τη στιγμή που δεν υπάρχει κανένα ενδεικτικό στοιχείο. Όμως λόγω του μικρού μεγέθους που υποδηλώνεται από τις διαστάσεις της σωζόμενης πλευράς του αετώματος κατατάσσεται από όλους στο είδος του θησαυρού.

Ο αναθέτης του έργου και οι λόγοι επιλογής του θέματος συνιστούν το τρίτο ερώτημα. Η απάντησή του προαπαιτεί μια σύντομη ανάλυση της σημασίας της μυθικής διήγησης. Κατά τη φιλολογική παράδοση πρόκειται για μια θεοποίηση. Ο Ηρακλής έχει πατέρα τον πρώτο των θεών ο οποίος είναι υπεύθυνος για την κατάταξή του μεταξύ των Ολυμπίων. Το κύριο στοιχείο της εξιστόρησης είναι η προβολή και η καθιέρωση της θεϊκής φύσης του ήρωα. Αυτό μοιάζει να συνιστά και τη βασική αιτία της δημιουργίας του μύθου που σύμφωνα με τους ειδικούς μελετητές πραγματοποιείται στην ίδια περίπου εποχή που σημειώνεται και η διάδοση της λατρείας του ήρωα<sup>605</sup>. Ακόμα πιο σημαντική για το θέμα που μας απασχολεί είναι η αναφορά του Διόδωρου κατά την οποία οι Αθηναίοι είναι οι πρώτοι που τιμούν τον Ηρακλή ως θεό. Αυτή η μαρτυρία είναι δυνατό να εξηγεί τον μεγάλο αριθμό παραστάσεων της αττικής αγγειογραφίας που αποδίδουν την είσοδο του ημίθεου στον τόπο των θεών. Η οικειότητα των Αθηναίων προς τον συγκεκριμένο μύθο μπορεί να δικαιολογεί και την εμφάνιση του ίδιου θέματος σε εναέτια σύνθεση της Ακρόπολης. Όμως αυτό το δεδομένο δεν είναι αρκετό για να αποκαλύψει τους βαθύτερους λόγους για τους οποίους εμφανίζεται η παράσταση στον «ιερό βράχο».

Υποθέσεις για την αιτία της επιλογής του θέματος είναι δυνατό να συγκροτηθούν με αφετηρία τη σημασία του μύθου. Πρόκειται για τη δήλωση της θεϊκότητας και της λατρείας του Ηρακλή. Ταυτόχρονα όμως, όπως παρατηρεί ο Jung η παρουσία του Δία προβάλλεται περισσότερο από αυτήν του ήρωα. Εξ αυτού συμπεραίνει κανείς ότι το πρόσωπο που κυρίως εξαιρείται είναι ο πρώτος των θεών ως πατέρας του Ηρακλή και επομένως όλων όσοι κατάγονται από αυτόν. Μια τέτοια προσέγγιση οδηγεί στην υπόθεση ότι η σύνθεση είχε σκοπό να προβάλλει την καταγωγή κάποιας ομάδας από το γυιο του Δία και κατ' επέκταση από τον ίδιο τον πατέρα των θεών και ανθρώπων. Είναι γνωστή η τάση που επικρατεί στην αρχαιότητα για αναγωγή της προέλευσης των διάφορων γενών σε κάποιον θεϊκό αρχηγό. Αυτό αποδεικνύεται επαρκώς από το πλήθος των ηρώων που θεωρούνται ιδρυτές φυλών ή γενών. Άλλωστε η ερωτική δραστηριότητα του Δία δεν σχετίζεται απλώς με την ιδιότητά του ως θεού της γονιμότητας, αλλά τον συνδέει και με τις «ιστορικές» καταβολές των γενών<sup>606</sup> τα οποία με αυτόν τον τρόπο διεκδικούν κυρίαρχο ρόλο στην κοινωνία. Στην Αττική η κατάσταση δεν είναι διαφορετική. Οι μυθολογικές παραδόσεις που αφορούν στην προέλευση των κατοίκων της φτάνουν σε μας αρκετά συγκεχυμένες. Οι παραλλαγές που έχουν διαμορφωθεί κατά τη μετάβαση από τη χθόνια λατρεία στη λατρεία των Ολύμπιων και οι αποσπασματικές φιλολογικές πηγές δημιουργούς ερωτηματικά και καθιστούν αδύνατη την περιγραφή του αρχικού μύθου. Ωστόσο η αντίληψη των Αθηναίων για την καταγωγή τους είναι σαφής. Παρουσιάζονται ως απόγονοι του Κέκροπα ή του Ερεχθέα<sup>607</sup>, δύο μυθικών βασιλέων, ηρώων, αρχηγών και θεοτήτων που κατά μία άποψη ταυτίζονται. Είναι φιδόμορφοι, γεννημένοι από τη γη, δηλαδή αυτόχθονες, υπεύθυνοι για τη δημιουργία του αθηναϊκού λαού που κατά συνέπεια είναι έθνος γηγενές. Ο Ερεχθεύς εμφανίζεται συχνά συνδεδεμένος με τον Ποσειδώνα και θεωρείται η ενσάρκωση της χθόνιας φύσης του θεού. Είναι ο Ερεχθεύς-Ποσειδών που διαδέχεται την

<sup>605</sup> Πράγματι, παρόλο που οι αναφορές από τον Απολλόδωρο και τον Διόδωρο είναι πολύ μεταγενέστερες της εναέτιας σύνθεσης, είναι αξιοσημείωτο ότι συνδέουν άμεσα την άνοδο του ήρωα στον Όλυμπο με τη λατρεία που απολαμβάνει ως θεός.

<sup>606</sup> Βλ. Ελληνική Μυθολογία 2 (1986) 82.

<sup>607</sup> Οι Αθηναίοι αναφέρονται και ως *Ερεχθεΐδαι* (Σοφ, Αι. 202, Ευριπ. Μηδ. 824) ενώ σημειώνεται ως αρχικό όνομα της Αθήνας το *Κεκροπία* (Απολλόδ. III 14, 1) και των Αθηναίων *Κεκροπίδαι*. Βλ. Κοντολέων (1949) 30.



προελληνική θεότητα της Ακρόπολης. Παράλληλα φαίνεται να σχετίζεται και με τον Δία εφόσον μία από τις τρεις υποστάσεις εκείνου αντιπροσωπεύει ο Ποσειδών. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ δεν είναι ασφαλώς να λυθεί το πρόβλημα της αρχικής θεότητας και των μεταγενέστερων εμφανίσεών της. Τα παραπάνω αποδεικνύουν την αξίωση των Αθηναίων ότι είναι αυτόχθονες και κατάγονται από ένα μεγάλο θεό, είτε αυτός λέγεται Ποσειδών, είτε Ζεός, είτε Ζεός-Ποσειδών.

Επιστρέφοντας στην εναέτια σύνθεση και λαμβάνοντας υπόψη όσα αναφέρθηκαν προκύπτει άμεσα το ερώτημα ποιοι είχαν την ανάγκη να προβάλουν μέσω του Ηρακλή τη θεϊκή τους προέλευση από τον πατέρα των θνητών και αθανάτων. Αν υπήρχε δηλαδή μια τέτοια πρόθεση, τότε θα πρέπει να αναζητηθεί μια ομάδα ανθρώπων που, ενώ κατοικεί στην επικράτεια της Αθήνας, διαφοροποιείται ως προς την καταγωγή της την οποία ανάγει στον Ηρακλή. Οι γνωστοί απόγονοι του ημίθεου είναι οι Ηρακλείδες. Επομένως θα πρέπει να εξετασθεί η πιθανότητα να αφιερώθηκε ο θησαυρός στην Ακρόπολη από κάποιο γένος ή οικογένεια που αυτοαποκαλούνταν Ηρακλείδες. Κατά τη μυθική παράδοση τα παιδιά του Ηρακλή κατέφυγαν κυνηγημένα από τον Ευρυσθέα στην Τετράπολη του Μαραθώνα<sup>608</sup>, όπου πολέμησαν με τη βοήθεια των Αθηναίων και νίκησαν τον αντίπαλό τους. Η προσπάθειά τους να επιστρέψουν στην προγονική γη δεν ευδοκίμει και έτσι αναγκάζονται ακολουθώντας τις οδηγίες του μαντείου των Δελφών, να παραμείνουν στην Αττική ώσπου να περάσουν τρεις γενιές, οπότε κατορθώνουν να φύγουν στην Κόρινθο<sup>609</sup>. Έκτοτε δεν υπάρχει μαρτυρία για διαμονή των Ηρακλείδων στην Αθήνα. Συνεπώς δεν φαίνεται εκ πρώτης όψεως να υποδεικνύεται σύνδεση της παράστασης με το συγκεκριμένο γένος. Ωστόσο το σαφές θρησκευτικό θέμα της θεοποίησης του ήρωα επιτρέπει την υπόθεση ότι εκείνοι που ευθύνονται για την ίδρυση του αντίστοιχου οικοδομήματος σχετίζονται άμεσα με τον θεό Ηρακλή είτε ως απόγονοι του είτε ως λατρευτές του. Είναι δυνατό να διατυπωθούν δύο βασικά στοιχεία που δίνουν ισχύ σε αυτή την υπόθεση: Η παράσταση είναι η αντιπροσωπευτικότερη εικονογραφική έκφραση της λατρείας του ήρωα, και, παρόλο που δεν μαρτυρείται λατρεία του Ηρακλή στην Ακρόπολη, αυτή είναι διαδεδομένη σε περιοχές της αθηναϊκής επικράτειας. Προς τιμήν του τελούνται τα Ηράκλεια που σύμφωνα με τον Αριστοτέλη<sup>610</sup> είναι μια από τις μεγάλες γιορτές της Αττικής που γίνονται κάθε πέντε (τέσσερα) χρόνια. Σε μεταγενέστερες πηγές αναφέρονται δύο θέσεις ως οι κυριότεροι τόποι λατρείας του Ηρακλή, ο Μαραθώνας και το Κυνόσαργες στο δήμο Διόμεια: *Δημοσθένης ἐν τῷ κατ' Αἰσχίνου. Πολλῶν ὄντων τῶν κατὰ τὴν Ἀττικὴν Ἡρακλείων, ὧν ἂν ὁ Δημοσθένης μνημονεύει, ἦτοι τῶν ἐν Μαραθῶνι ἢ τῶν ἐν Κυνοσάργει. Ταῦτα γὰρ μάλιστα διὰ τιμῆς εἶχον Ἀθηναῖοι*<sup>611</sup>. Πρόκειται για δυο περιοχές που έμμεσα ή άμεσα συνδέονται με τον ήρωα. Στον Μαραθώνα εγκαθίστανται για ένα χρονικό διάστημα οι Ηρακλείδες. Η Διόμεια φαίνεται να σχετίζεται με τον ίδιο τον Ηρακλή. Επώνυμός της είναι ο Δίομος, γιος του Κολλύτου που κατά μιαν άποψη είναι ο πρώτος που θυσίασε στον ημίθεο<sup>612</sup>. Η σχέση του όμως με τον Ηρακλή φαίνεται πιο στενή. Ο Στέφανος Βυζάντιος γράφει σχετικά: *Ἡρακλῆς γὰρ ἐπίξενωθεὶς παρὰ Κολλύτῳ ἠράσθη Διόμου τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ*<sup>613</sup>. Σε άλλο απόσπασμα ο Δίομος εμφανίζεται να κατάγεται από τον Ηρακλή: *Διόμεια δῆμος τῆς Αἰγίδος φυλῆς ἀπὸ τοῦ Διόμου τοῦ Ἡρακλέους. Ἀριστοφάνης: Ἐφρόντισα ὀπόθ' Ἡράκλεια τᾶν Διομείους γίνηται. Τὸ δὲ Ἡράκλειον ἱερὸν Ἡρακλέους*<sup>614</sup>. Βέβαια

<sup>608</sup> Ευριπ. Ηρακλείδα. Στραβ. VIII 6, 19. Ο Απολλόδωρος II 8, 1 αναφέρει ότι έφτασαν μέσα στην Αθήνα, στο βωμό του Ελέους. Και ο Διόδωρος IV 57 τους τοποθετεί στην Τρικόρυθο της Τετράπολης του Μαραθώνα.

<sup>609</sup> Βλ. σχετικά και RE VIII "Herakleidae" 441.

<sup>610</sup> Αριστοτ. Αθην. Πολ. LIV 7. Για τα Ηράκλεια που τελούνταν στην Αθήνα βλ. RE VIII "Herakleia" 439-440.

<sup>611</sup> Αρποκρ. λ. *Ἡράκλεια*.

<sup>612</sup> RE V "Diomeia" 831.

<sup>613</sup> Στεφ. Βυζ. λ. *Διόμεια*.

<sup>614</sup> Σου(ί)δα λ. *Διόμεια*.

οι μαρτυρίες αυτές είναι πολύ μεταγενέστερες των αρχαϊκών χρόνων και ασφαλώς θα μπορούσαν να μεταφέρουν υστερώτερες παραλλαγές, όμως ακολουθώντας τα πορίσματα των ειδικών ότι η λατρεία του Ηρακλή ανάγεται στην αρχαϊκή εποχή όπως και ο μύθος της θεοποίησής του, συνάγουμε ότι ο γυιος του Δία απολάμβανε από νωρίς θεϊκές τιμές στην Αττική. Είναι λοιπόν δυνατό βάσει των παραπάνω να διατυπωθεί αντίστοιχα η υπόθεση ότι υπήρχε μια ομάδα στην Αθήνα που αξίωνε την άμεση καταγωγή της από τον ημίθεο και ίσως η ίδια οικογένεια δίνει το όνομά της στο δήμο Διόμεια.

Συμπερασματικά εκείνο που μπορεί να υποστηριχθεί με τις λιγότερες επιφυλάξεις είναι ότι η διαδεδομένη λατρεία του Ηρακλή συνδέεται άμεσα με μια συγκεκριμένη οικογένεια της οποίας ο γενάρχης φαίνεται να συνδέεται στενά με τον ήρωα. Παράλληλα η θέση του τελευταίου ως λατρευόμενου ήρωα-θεού δεν απέχει νοηματικά από την ιδιότητα του αρχηγέτη ημίθεου. Η περί ης ο λόγος ομάδα συνδέει τις θρησκευτικές της δραστηριότητες, άρα και γιατί όχι την καταγωγή της, με τον Ηρακλή. Η αφιέρωση ενός θησαυρού από μέρους της είναι λογικό να διακηρύσσει τη στενή αυτή σχέση με τον ήρωα που συνεπάγεται την εύνοια του Δία. Αυτός είναι πατέρας του τιμώμενου θεού και πιθανόν προγόνου των αναθετών και αυτός είναι που προβάλλεται εμφανώς στη σύνθεση ως κυρίαρχος όλων και τελικός στόχος του Ηρακλή.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ III. Μαρμάρινη Γιγαντομαχία

Από τη μαρμάρινη εναέτια σύνθεση Γιγαντομαχίας έχουν ανασυντεθεί από θραύσματα τέσσερις ολόγλυφες μορφές. Εκείνη της Αθηνάς και τρεις Γιγάντων. Η Αθηνά (Αριθ. 631) φέρει περικεφαλαία και αιγίδα. Εικονίζεται όρθια με ισχυρό διασκελισμό προς τα δεξιά. Το σώμα κλίνει έντονα προς την ίδια κατεύθυνση και το κεφάλι της κοιτάζει προς το έδαφος. Η περικεφαλαία από τη οποία σώζεται μόνο το κάτω μέρος φέρει στην περίμετρο διάκοσμο από μικρά πλαστικά αποδοσμένα φίδια που σχηματίζουν στεφάνι στο κεφάλι της θεάς καθώς δημιουργούν έλικες με τα σώματά τους και στρέφουν τα κεφάλια προς τα πάνω. Είναι ντυμένη με μακρό χιτώνα που σχηματίζει μπροστά κεντρική φαρδιά πτυχή, ενώ η λεπτή του υφή δηλώνεται με την πλαστική απόδοση των κάτω άκρων της θεάς. Πάνω από τον χιτώνα φέρει λοξό ιωνικό ιμάτιο που καλύπτει τον δεξί της ώμο. Το αντίστοιχο χέρι έχει αποκοπεί, ο ώμος όμως δείχνει ότι υψωνόταν κρατώντας ασφαλώς το δόρυ. Το αριστερό τείνεται προς τα κάτω και εμπρός, ενώ ο ώμος και ολόκληρος ο βραχίονας καλύπτεται από την αιγίδα της οποίας η περίμετρος κοσμεείται όπως και η περικεφαλαία με φίδια που σχηματίζουν αλληπάλληλους μικρούς κύκλους με τα σώματά τους, ενώ τα κεφάλια τους κοιτάζουν προς τα έξω. Οι τρεις σωζόμενες μορφές των Γιγάντων αποδίδονται γυμνές. Ένας (I) εικονίζεται να κάθεται στο έδαφος. Το δεξί του πόδι φέρεται τεντωμένο προς τα αριστερά, ενώ λυγίζει το αριστερό πατώντας με το πέλμα στο έδαφος. Ο επάνω κορμός κλίνει έντονα προς τα πίσω σχηματίζοντας με τα κάτω άκρα αμβλεία γωνία. Ταυτόχρονα εμφανίζει ισχυρή συστροφή προς τα αριστερά, έτσι που το επάνω μέρος του σώματος αποδίδεται σχεδόν μετωπικά, ενώ τα κάτω άκρα εικονίζονται από το πλάι. Το δεξί χέρι διατηρείται ως τον καρπό. Είναι λυγισμένο έτσι ώστε ο βραχίονας και ο πήχυς σχηματίζουν οξεία γωνία και φέρεται εμπρός στην κοιλιά. Από το αριστερό χέρι σώζεται μόνο η πρόσφυση του βραχίονα από την οποία φαίνεται ότι το χέρι απλωνόταν προς τα δεξιά ακολουθώντας την κλίση του σώματος. Οι άλλοι δυο Γίγαντες έχουν παρόμοια στάση και αντίθετη κατεύθυνση. Εικονίζονται να πέφτουν με το πρόσωπο στραμμένο προς τη γη. Ο ένας (II) φέρει τεντωμένο προς τα πίσω το δεξί πόδι έτσι ώστε να ακολουθεί την ευθεία του σώματος και λυγισμένο το αριστερό πάνω στο οποίο στηρίζεται. Συμμετρικά προς αυτόν ο τελευταίος τείνει το αριστερό πόδι και στηρίζεται στο δεξί το οποίο διπλώνει μπροστά κατά τον ίδιο τρόπο. Οι κορμοί τους εικονίζονται σε κατατομή και δημιουργούν διαγώνιο άξονα σχηματίζοντας με το έδαφος οξεία γωνία. Η στάση οδηγεί να τοποθετηθούν στις γωνίες του αετώματος, ο II αριστερά και ο III δεξιά. Τα άνω άκρα δεν σώζονται ενώ ο III διατηρείται αποσπασματικά καθώς έχει αποκοπεί ολόκληρο σχεδόν το κεφάλι, το αριστερό γόνατο και μεγάλο μέρος από τον αριστερό γοφό και τον αντίστοιχο ώμο. Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης, μπροστά από την Αθηνά τοποθετείται επίσης ένα θραύσμα άκρου ποδός που κατευθύνεται προς τα αριστερά. Οι μορφές είναι λίγο μεγαλύτερες του φυσικού.

Όπως φαίνεται και από την περιγραφή είναι αναμφισβήτητη η αναγνώριση του μυθολογικού θέματος<sup>615</sup> που αποδίδεται. Εικονίζεται σκηνή μάχης όπου ταυτίζεται με βεβαιότητα η μορφή της Αθηνάς. Πρόκειται για την παράσταση της Γιγαντομαχίας σύμφωνα με την αττική παραλλαγή του μύθου στην οποία πρωτοστατεί η κόρη του Δία. Η σύγκρουση των θεών με τους Γίγαντες είναι η τελευταία πράξη της κοσμογονίας<sup>616</sup>. Κατά τον μύθο οι Γίγαντες ήταν παιδιά της Γης και του Ουρανού. Γεννιούνται στην περιοχή της Παλλήνης<sup>617</sup>, είναι πάνοπλοι<sup>618</sup> και σε αντίθεση με τους Τιτάνες θνητοί<sup>619</sup>. Με την υποκίνηση της μητέρας τους εναντιώνονται στους θεούς και σηκώνουν πόλεμο εναντίον τους *ήκόντιζον δέ εις οὐρανὸν πέτρας καὶ δρυὲς ἡμμένας*<sup>620</sup>. Έτσι ξεκινά στην Παλλήνη μάχη που λήγει με τη νίκη των Ολύμπιων και την εδραίωση της εξουσίας του Δία. Δίπλα στον πατέρα των θεών πολεμά η Αθηνά αντιμετωπίζοντας δύο Γίγαντες, τον Εγκέλαδο και τον Πάλλαντα. *Ἀθηνᾶ δὲ Ἐγκελάδῳ φεύγοντι Σικελίαν ἐπέρριψε τὴν νῆσον, Πάλλαντος δὲ τὴν δορὰν ἐκτεμούσα ταύτη κατὰ τὴν μάχην τὸ ἴδιον ἐπέσκεπτε σῶμα*<sup>621</sup>. Στο μυθικό αγώνα λαμβάνει μέρος και ο Ηρακλής ως βοηθός των αθανάτων. Σύμφωνα με χρησμό<sup>622</sup> δεν θα ήταν δυνατό για αυτούς να κερδίσουν τη νίκη, αν δεν πολεμούσε με το μέρος τους κάποιος θνητός. *Μετὰ δὲ ταῦτα τῶν περὶ τὴν Παλλήνην Γιγάντων ἐλομένων τὸν πρὸς τοὺς ἀθανάτους πόλεμον, Ἡρακλῆς τοῖς θεοῖς συναγωνισάμενος καὶ πολλοὺς ἀνελὼν τῶν γηγενῶν ἀποδοχῆς ἔτυχε τῆς μεγίστης*<sup>623</sup>.

Οι παραστάσεις της θεϊκής μάχης γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς κατά το δεύτερο μισό του βου αιώνα. Όμως μεμονωμένα θέματα που αναφέρονται στη Γιγαντομαχία είναι γνωστά ήδη από το 580-570<sup>624</sup>. Στην πρώιμη αυτή εποχή διακρίνονται τριών ειδών συνθέσεις. Άλλοτε εικονίζεται ένας Γίγαντας που καταβάλλεται από θεό<sup>625</sup>, συχνά αποδίδεται η τριάδα Ζευς-Αθηνά-Ηρακλής που αντιμετωπίζουν τους αντιπάλους τους<sup>626</sup>, τέλος συμβαίνει να παριστάνεται μια θεότητα που μάχεται με πολλούς Γίγαντες. Ένα από τα αρχαιότερα παραδείγματα είναι υστεροκορινθιακό πινάκιο που χρονολογείται στο 570-560, ενώ συχνές είναι παρόμοιες παραστάσεις και στην αττική μελανόμορφη αγγειογραφία.

<sup>615</sup> Για τη Γιγαντομαχία της Ακρόπολης βλ. Dörpfeld (1885) 275-277, (1886) 337-351, Studniczka (1897) 5-112, Dickins (1912) 169-176, Six (1925) 117-122, Picard (1935), Payne-Young (1936), Schrader (1939), Riemann (1950) 7-39, Vian (1952), Boukidis (1967), Lapalus (1968), Deyhle (1969) 1-64, Richter (1970), Stähler (1972), Boardman (1972) 57-72, Kleine (1973), Delivourias (1974), Μπρούσκαρη (1974), Beyer (1977) 44-74, Stähler (1978) 28-31, Thomas (1979), Lullies (1979), Bancroft (1979), Beck (1984), Fuchs-Floren (1987), Boardman (1982), Watrous (1982) 159-172, Wolfram (1990), Orperrmann (1990), Knell (1990).

<sup>616</sup> Οι φιλολογικές πηγές που περιγράφουν τη Γιγαντομαχία είναι μεταγενέστερες και ιστορούν τον μύθο σύμφωνα με την αθηναϊκή παραλλαγή, όπου μαζί με τον Δία πρωτοστατούν η Αθηνά και ο Ηρακλής. Απολλόδ. I 6, 1. Διόδ. IV 15, 1. Στραβ. X 5, 6. Nov. Διον. XLVIII.

<sup>617</sup> Απολλόδ. I 6, 1.

<sup>618</sup> Ησιοδ. Θεογ. 186: *...τέχρεσι λαμπομένους, δολίχ' ἔγχεα χερσίν ἔχοντας...*

<sup>619</sup> Αθάνατος ήταν μόνο ο Πορφύριος. Και ο Αλκυονεύς όσο δεν απομακρυνόταν από τον τόπο της γέννησής του. Απολλόδ. Στο ίδιο.

<sup>620</sup> Απολλόδ. Στο ίδιο.

<sup>621</sup> Απολλόδ. I 6 2 όπου αναφέρει ονομαστικά τους Γίγαντες και τους θεούς από τους οποίους σκοτώνονται.

<sup>622</sup> Απολλόδ I 6, 1: *τοῖς δὲ θεοῖς λόγιον ἦν ὑπὸ θεῶν μὲν μηδένα τῶν Γιγάντων ἀπολέσθαι δύνασθαι, συμμαχοῦντος δὲ θνητοῦ τινος τελευτήσεν.*

<sup>623</sup> Διόδ. IV 15, 1. Σημειώνει εκεί και ότι από αυτούς που έχουν γεννηθεί από θνητές μητέρες μόνο στον Ηρακλή και τον Διόνυσο δίνει ο Ζευς την προσωνυμία Ολύμπιος, επειδή λάβανε μέρος στη μάχη και επειδή ευεργετήσανε με μεγάλα έργα το ανθρώπινο γένος.

<sup>624</sup> Vian (1952) 48κ.π.

<sup>625</sup> Ο Thomas (1979) 19 αναφερόμενος στα τρία πρώιμα είδη των απεικονίσεων εντάσσει στην πρώτη ομάδα τις γωνιαίες συνθέσεις του αετώματος της Αρτέμιδας-Γοργούς στην Κέρκυρα, αναγνωρίζοντας σε αυτές σκηνές Γιγαντομαχίας και στις πεσμένες μορφές των γωνιών χτυπημένους Γίγαντες.

<sup>626</sup> Walter (1954/5) 103, Shapiro (1989) 38.

Η μυθική διήγηση γίνεται θέμα ενιαίων συνθέσεων της αρχιτεκτονικής γλυπτικής στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα<sup>627</sup>. Εκτός από την εναέτια Γιγαντομαχία της Ακρόπολης σώζονται από αυτή την εποχή άλλες τρεις συνθέσεις με το ίδιο θέμα που κοσμούν κτίσματα<sup>628</sup>. Η πρωιμότερη από αυτές είναι η βόρεια ζωφόρος του θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς που ανάγεται στο 525<sup>629</sup>. Ακολουθεί η εναέτια Γιγαντομαχία του δυτικού αετώματος του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς που χρονολογείται πριν από το 513<sup>630</sup>. Η τελευταία σύνθεση, από το αέτωμα του θησαυρού των Μεγαρέων στην Ολυμπία, σώζεται πολύ αποσπασματικά, αναγνωρίζεται όμως με βεβαιότητα και τοποθετείται στο 510-500<sup>631</sup>.

Η μεγάλη διάδοση του θέματος σχετίζεται με τη σημασία του μύθου που δηλώνει την αποκατάσταση της τάξης έναντι του χάους, τόσο σε θρησκευτικό, όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Ιδιαίτερα στην Αθήνα συνδέεται άμεσα με την Αθηνά και την καθιέρωσή της ως πολιούχου και προστάτιδας της πόλης. Το πρώτο και ιδιαίτερα αποκαλυπτικό μνημείο για το ρόλο της Γιγαντομαχίας στην Ακρόπολη είναι γνωστό μόνο από τις πηγές. Πρόκειται για τον πέπλο που υφαινόταν για τη θεά και μεταφερόταν στην Ακρόπολη κατά την τέλεση των Μεγάλων Παναθηναίων. Σε αυτόν ιστορείτο η μάχη θεών και Γιγάντων<sup>632</sup>. Παρόλο που δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πότε ακριβώς συνδέεται η Γιγαντομαχία με τον πέπλο, φαίνεται ότι το 566 όπου τοποθετείται η έναρξη των Μεγάλων Παναθηναίων, είναι έτος σταθμός για τη λατρεία που καθιερώνεται στον «ιερό βράχο». Παράλληλα ο πέπλος συνιστά το σημαντικότερο ιερό αντικείμενο αυτής της λατρείας, επίκεντρο της οποίας είναι η Αθηνά<sup>633</sup>. Η σύνδεση του μυθικού θέματος με την αθηναϊκή γιορτή συνάγεται και από το γεγονός, ότι μετά την αναδιοργάνωσή της διαδίδονται ευρέως οι παραστάσεις της Γιγαντομαχίας<sup>634</sup>. Μάλιστα ο Schefold επισημαίνει σχετικά ότι οι ζωφόροι με τη μυθική μάχη εντοπίζονται χρονικά μετά την ίδρυση των Μεγάλων Παναθηναίων και ξεκινούν από την ιστορημένη στον πέπλο της Αθηνάς παράσταση<sup>635</sup>. Από τις αρχαίες μαρτυρίες συμπεραίνεται ότι οι εικόνες που υφαινόταν στον πέπλο ήταν ποικίλες<sup>636</sup>. Υπάρχει όμως σαφής αναφορά στη

<sup>627</sup> Wolfram (1990) 237.

<sup>628</sup> Στα κλασικά και ελληνιστικά χρόνια είναι θέμα ευρέως διαδεδομένο. Ιστορείται συχνά σε μνημεία με κορυφαία παραδείγματα τον Παρθενώνα και το βωμό του Δία στην Πέργαμο αντίστοιχα.

<sup>629</sup> Η χρονολόγηση του θησαυρού των Σιφνίων γίνεται βάσει του κειμένου του Ηρόδοτου III 57 και 58 που αναφέρει ότι οι Σίφνιοι αφιέρωσαν τον θησαυρό στην εποχή της μεγάλης ακμής τους πριν από τις ταραχές που προκάλεσε η σύγκρουση με τους Σαμίους. Η Σίφνος βρισκόταν τότε σε μεγάλη ευημερία λόγω της εκμετάλλευσης ορυχείων χρυσού και αργύρου. Ο θησαυρός ιδρύθηκε από τη δεκάτη αυτών των εσόδων. Πρβλ. και Πανσ. X 11,2. Οι ιστορικοί τοποθετούν την σύγκρουση με τους Σαμίους στα 524/22 και κατά συνέπεια την ίδρυση του θησαυρού μεταξύ 530 και 525. Βλ. Karo (1970) 232, Simon (1984) 1-2. Ενδιαφέρον είναι ότι στη ζωφόρο της Γιγαντομαχίας αναγράφονται τα ονόματα των προσώπων. Βλ. σχετικά Brinkmann (1985) 77-130.

<sup>630</sup> Delivortias (1974) 177, Wolfram (1990) 236. Για την περιγραφή της σύνθεσης Ευριπ. Ίων 205-218.

<sup>631</sup> Bol (1974) 65-74.

<sup>632</sup> Vian (1952) 251-252, Walter (1954/55) 95, 103.

<sup>633</sup> Σχετικά με τον πέπλο και τη σύνδεσή του με την Αθηνά, τη Γιγαντομαχία και τα Μεγάλα Παναθήναια βλ. Howe (1955) 287, 299, Shapiro (1989) 25-26, 39. Ιδιαίτερα για την προβολή της Αθηνάς μετά την αναδιοργάνωση της παλιάς αθηναϊκής γιορτής από τον Πεισίστρατο βλ. Simon (1983) 57-60.

<sup>634</sup> Beck (1984) 29. Για την άμεση σύνδεση της Γιγαντομαχίας με τα Μεγάλα Παναθήναια επίσης Oppermann (1990) 43 και Boersema (1970) 19.

<sup>635</sup> Schefold (1978) 36.

<sup>636</sup> Ευριπ. Εκαβ. 466-474: *ἢ Παλλάδος ἐν πόλει / τὰς καλλιδήφρους Ἀθηνᾶϊας ἐν κροκέῳ πέπλῳ / ζεύξομαι ἄρα πῶλους, ἐν δαιδαλέισι ποικίλλουσ' / ἀνθοκρόκοισι πήναις, ἦ / Τιτάνων γενεάν / τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμίζει φλογμῶ Κρονίδας*. Βλ. επίσης Πλατ. Ευθύφ. 6 B-C, Πολιτ. II 377E-387A.

Γιγαντομαχία και σύμφωνα με τον Vian<sup>637</sup> θα πρέπει να θεωρήσουμε πως η εναέτια παράσταση σχετίζεται με ένα μικρό τμήμα της πολυπλοκότερης κεντημένης.

Το εναέτιο της Ακρόπολης αποτελεί την πρώτη μαρμάρινη σύνθεση που κοσμεί δημόσιο κτήριο στην Αθήνα. Για να πετύχουν την αποκατάστασή της οι ερευνητές στηρίχθηκαν στα εικονογραφικά παράλληλα που παραδίδονται από τη σύγχρονη αγγειογραφία και από την περιγραφή του πέπλου της Αθηνάς. Θεωρήθηκε αυτονόητο ότι παρά την ιδιαίτερη προβολή της Παλλάδας, ο Ζεус παραμένει ο κυρίαρχος της μάχης. Αυτός είναι ο βασικός εχθρός της Γης και ενάντια σε αυτόν ξεσηκώνονται τα παιδιά της. Οι άλλοι θεοί πολεμούν στο πλευρό του για την εδραίωση της δικής του εξουσίας. Κατά την αττική διήγηση τον πατέρα των θεών πλαισιώνουν τα δυο του παιδιά, η Αθηνά και ο Ηρακλής οι οποίοι σηκώνουν το μεγαλύτερο βάρος της μάχης. Έτσι δημιουργείται ως κεντρική θεική τριάδα ο Ζεус, η Αθηνά και ο Ηρακλής<sup>638</sup>. Κατά συνέπεια θεωρήθηκε απαραίτητο να αποκατασταθούν στην εναέτια σύνθεση εκτός της Παλλάδας άλλες δύο μορφές θεών εκ των οποίων η μία του Δία και η άλλη του Ηρακλή. Ως προς την εμφάνιση του τελευταίου οι απόψεις δίστανται. Πολλοί ερευνητές τοποθετούν αντί για αυτόν τον Ποσειδών, το θεό που τιμάται στην Ακρόπολη μαζί με την Αθηνά. Υπέρ της τελευταίας υπόθεσης τάσσεται ο Six<sup>639</sup> φέρνοντας ως παράδειγμα ερυθρόμορφη παράσταση αμφορέα, όπου αποδίδεται η θεά που ρίχνει εναντίον του Εγκέλαδου τη Σικελία και ο Ποσειδών που πετά πάνω στον Πολυβώτη την Νίσυρο<sup>640</sup>. Η στάση της μορφής I στο εναέτιο τον οδηγεί να τη συσχετίσει με τον Πολυβώτη της παράστασης, ο οποίος εκεί εικονίζεται να πέφτει στο έδαφος κατά τον ίδιο τρόπο. Μάλιστα επισημαίνει ότι αυτή είναι η συνήθης απόδοση του Γίγαντα<sup>641</sup>. Συνεπώς μπροστά από την Αθηνά βρισκόταν κάποιος άλλος Γίγαντας που πρέπει να είναι ο Εγκέλαδος και στον οποίο ο Six αποδίδει το σωζόμενο τμήμα ποδιού. Ακολούθως περιγράφει τη σύνθεση ως εξής<sup>642</sup>: Στο κέντρο προβάλλεται η Αθηνά που αντιμετωπίζει τον Εγκέλαδο. Δεξιά της ο Ποσειδών καταβάλλει τον Πολυβώτη. Χάριν συμμετρίας τοποθετείται αριστερά της άλλο ένα σύμπλεγμα σύγκρουσης που θα πρέπει σύμφωνα με την παράδοση να εικονίζει τον Δία που χτυπά με τον κεραυνό τον αντίπαλό του. Πρόκειται για παράσταση που συγκροτείται από τρεις θεούς και πέντε Γίγαντες συμπεριλαμβανομένων των δύο γωνιαίων.

Μια λιγότερο πολυπρόσωπη σύνθεση προτείνουν οι Payne-Young<sup>643</sup> Από τη στιγμή που δεν σώζεται ίχνος άλλης θεικής μορφής θεωρούν ότι εικονίζεται μόνο η Αθηνά η οποία προβάλλεται στο κέντρο, και οι Γίγαντες. Εκτενή μελέτη σχετικά με την αποκατάσταση επιχείρησε ο Schrader<sup>644</sup>. Τοποθετεί στο κέντρο την Αθηνά να μάχεται εναντίον της μορφής I, την οποία ταυτίζει με τον Εγκέλαδο. Εκατέρωθεν συμπληρώνει δύο ομάδες πάλης. Από τη μια πλευρά μάχεται ο Ζεус και από την άλλη ο Ηρακλής. Για να δικαιολογήσει την ύπαρξη του σωζόμενου θραύσματος κάτω άκρου θεωρεί ότι αυτό αντιστοιχεί σε ένα τέταρτο Γίγαντα, ο οποίος καταβάλλεται επίσης από την Παλλάδα, αφού σύμφωνα με τη διήγηση οι αντίπαλοί της ήταν δύο. Έτσι, παρόμοια με τον Six, αναπαριστά μια σύνθεση όπου λαβαίνουν μέρος τρεις θεοί και πέντε έως έξι Γίγαντες. Την αποκατάσταση του Schrader ακολουθεί ο Lapalus<sup>645</sup> τονίζοντας ότι η Αθηνά ως προστάτιδα της πόλης θα πρέπει να τοποθετηθεί στο κέντρο της σύνθεσης.

<sup>637</sup> Vian (1952) 252. Ο Shapiro (1989) 26 αναφέρει ότι το κεντρικό θέμα της παράστασης του πέπλου ήταν ο φόνος του Εγκέλαδου από την Αθηνά.

<sup>638</sup> Beck (1984) 29.

<sup>639</sup> Six (1925) 117-122.

<sup>640</sup> Αμφορέας στις Βρυξέλες. Six (1925), πιν.1.

<sup>641</sup> Στο ίδιο 117.

<sup>642</sup> Στο ίδιο 121-122.

<sup>643</sup> Payne-Young (1936) 53.

<sup>644</sup> Schrader (1939) 366-367.

<sup>645</sup> Lapalus (1968) 138-139.

Μια πολυπλοκώτερη παράσταση προτείνει αργότερα ο Stähler<sup>646</sup>. Κατά την άποψή του το αέτωμα του ναού των Αλκμεωνιδών στους Δελφούς<sup>647</sup> αποτελεί το καλλίτερο εικονογραφικό παράλληλο για τη σύνθεση της Ακρόπολης, αφού πρόκειται για περίπου σύγχρονο εναέτιο αθηναϊκό έργο. Θεωρεί ότι η παρουσία του Δία είναι απαραίτητα και στη σύνθεση της Ακρόπολης, αφού αυτός είναι ο μεγαλύτερος των θεών και κυρίαρχο πρόσωπο στη μυθική μάχη. Κατά αντιστοιχία με το αέτωμα του Απόλλωνα τον τοποθετεί στο κέντρο να έρχεται πάνω σε τέθριππο κραδαίνοντας τον κεραυνό. Κατά συνέπεια η Αθηνά συμπληρώνεται στα δεξιά του, όπως υποδεικνύει η κλίση του σώματός της, να αντιμετωπίζει δύο Γίγαντες, έναν που έχει ήδη πέσει στο έδαφος (μορφή I), πιθανότατα τον Εγκέλαδο<sup>648</sup>, και ένα δεύτερο από τον οποίο σώζεται μόνο το κάτω μέρος του ποδιού του<sup>649</sup>. Αριστερά του Δία συμπληρώνεται χάριν συμμετρίας μια άλλη ομάδα πάλης. Ο Stähler συμφωνεί με τον Six ότι ο τρίτος θεός που εμφανιζόταν στη σύνθεση θα πρέπει να ήταν ο Ποσειδών και όχι ο Ηρακλής. Την πρότασή του δεν στηρίζει μόνο στη συσχέτιση με τη σύνθεση των Δελφών αλλά και στη λατρεία που απολαμβάνει ο Ποσειδών στην Αθήνα<sup>650</sup>. Είναι θεός στενά συνδεδεμένος με τη λατρευτική παράδοση της πόλης και σύμμαχος της Αθηνάς. Επομένως η παρουσία του είναι πιθανότερη από αυτή του ημίθεου που όπως έχει επισημανθεί δεν λατρεύεται στην Ακρόπολη. Ο νεωτερισμός που εισάγει ο Stähler έγκειται σαφώς στην αποκατάσταση της κεντρικής σκηνής. Για να τεκμηριώσει την άποψή του αποδίδει στο τέθριππο του Δία δύο αποσπασματικά σωζόμενες προτομές αλόγων<sup>651</sup> που εκτίθενται στο μουσείο της Ακρόπολης και που τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά επιτρέπουν να τοποθετηθούν στη σύνθεση<sup>652</sup>. Με την παρουσία του Δία ο Stähler ασχολείται εκτενέστερα σε άλλη μελέτη του<sup>653</sup>, όπου αναγνωρίζει τη μορφή του θεού σε θραύσμα κεφαλιού που επίσης εκτίθεται στο μουσείο της Ακρόπολης. Πρόκειται για μαρμάρινη γενειοφόρα ανδρική κεφαλή στο ίδιο περίπου μέγεθος με αυτή της Αθηνάς.<sup>654</sup> Όμως δεν εξαρτά την προτεινόμενη αποκατάσταση μόνο από το συγκεκριμένο θραύσμα. Υποστηρίζει ότι με βεβαιότητα αποδιδόταν ο πατέρας των θεών στη σύνθεση, θεωρώντας ότι η σκηνή της Γιγαντομαχίας δεν μπορεί να συγκροτείται μόνο από ένα θεό και από τουλάχιστον τέσσερις Γίγαντες, αλλά θα πρέπει να συμπληρωθούν και άλλα θεϊκά πρόσωπα από τα οποία είναι αδύνατο να λείπει ο Ζευς<sup>655</sup>. Από τη στιγμή όμως που αυτός εμφανίζεται στο αέτωμα πρέπει να κατέχει την πρώτη θέση, ακόμη και σε σχέση με την Αθηνά. Έτσι ο πατέρας της Παλλάδας τοποθετείται κάτω από την κορυφή του αετώματος<sup>656</sup>.

<sup>646</sup> Stähler (1972) 88-101.

<sup>647</sup> Στη Γιγαντομαχία του ναού του Απόλλωνα ο Ζευς έρχεται πάνω σε άρμα κραδαίνοντας τον κεραυνό. Δεξιά του μάχεται ο Ποσειδών και αριστερά του η Αθηνά. Βλ. Fuchs-Floren (1987) 115, εικ.9.

<sup>648</sup> Την παρουσία του Εγκέλαδου υποστηρίζει και ο Riemann (1950) 7-39. Βλ. επίσης Prokorporio (1965) 113. Για τη σκηνή του φόνου του Εγκέλαδου σε σχέση με την παράσταση του πέπλου Shapiro (1989) 20

<sup>649</sup> Για την ομάδα της Αθηνάς βλ. επίσης Stähler (1978) 30.

<sup>650</sup> Stähler (1972) 101.

<sup>651</sup> Μετά τα μέσα του βου αιώνα υπάρχουν παραστάσεις τεθρίπων όπου τα άλογα αποδίδονται κατενώπιον. Το άρμα το οδηγεί κάποιος θεός που συχνά είναι ο Ζευς. Βλ. σχετικά Hafner (1938) 43-45.

<sup>652</sup> Stähler (1972) 98.

<sup>653</sup> Stähler (1978) 28-31

<sup>654</sup> Αντίθετα από τις σωζόμενες μορφές της σύνθεσης που είναι από νησιώτικο μάρμαρο, το κεφάλι έχει δουλευτεί σε πεντελικό. Αυτό δεν εμποδίζει τον Stähler (1978) 29, να υποστηρίξει την ταύτισή του θεωρώντας ότι την εποχή που πρωτοεμφανίζονται οι μαρμάρινες συνθέσεις δεν είναι απαραίτητο να δουλεύονται όλες οι μορφές στο ίδιο είδος μαρμάρου.

<sup>655</sup> Η Μπρούσκαρη (1974) 80, εικ. 148 και 150, θεωρεί πιθανή την παρουσία του Δία και αποδίδει στη μορφή του τμήματα ανδρικού χεριού και ποδιού.

<sup>656</sup> Stähler (1978) 30-31.

Την αποκατάσταση του Stähler ακολουθούν πολλοί σύγχρονοι ερευνητές. Ο Delivorrias<sup>657</sup>, ο Lullies<sup>658</sup> και ο Knell<sup>659</sup> την αναφέρουν ως την πιθανότερη. Ο τελευταίος όμως υποστηρίζει ότι είναι απαραίτητη στη σύνθεση η παρουσία του Ηρακλή, εφόσον διακρίνεται για τη συμμετοχή του στη μάχη. Θεωρώντας δεδομένη την εμφάνιση του ήρωα στα πρωιμότερα πώρινα εναέτια έργα<sup>660</sup>, υποθέτει ότι δεν πρέπει να λείπει και από τη σύνθεση της Γιγαντομαχίας. Παλαιότερα ο Boardman<sup>661</sup> είχε σχολιάσει σχετικά, ότι παρόλο που δεν σώζονται τμήματα από άλλες μορφές, είναι πολύ πιθανό να παριστάνονταν τρεις θεοί στη σύνθεση. Στην περίπτωση αυτή ο ένας πρέπει να είναι ο Ζεός και ο άλλος ο Ηρακλής. Υπέρ της άποψης ότι εικονίζονταν ο ημίθεος και όχι ο Ποσειδών είναι και οι Fuchs-Floren<sup>662</sup> οι οποίοι κατά τα άλλα δέχονται την παρουσία του τέθριππου με τον Δία. Ο Oppermann<sup>663</sup> περιγράφοντας τη σχεδιαστική αναπαράσταση του Stähler προτείνει ότι αριστερά του Δία μπορεί να βρίσκεται τόσο ο Ηρακλής όσο και ο Ποσειδών. Αναφερόμενος στους δύο αντιπάλους της Αθηνάς σχετίζει με τον Εγκέλαδο το τμήμα του ποδιού που σώζεται<sup>664</sup>.

Ένα δεύτερο θέμα που απασχόλησε την έρευνα εκτός από την αποκατάσταση της σύνθεσης είναι η καλλιτεχνική της προέλευση. Σύμφωνα με την παλαιότερη πρόταση, όπως εκφράζεται από τους Payne-Young<sup>665</sup>, το έργο σχετίζεται με τον Αντήνορα και το εργαστήριό του. Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται από τεχνοτροπική σύγκριση της μορφής της Αθηνάς με την Κόρη του Αντήνορα. Παρόλο που η πρώτη είναι εμφανώς νεώτερη της δεύτερης, θεωρήθηκε ότι οι όγκοι πλάθονται ατά τον ίδιο τρόπο. Την άποψη αυτή υποστηρίζει από τους νεώτερους μελετητές ο Kleine<sup>666</sup>. Ο Schrader<sup>667</sup> προτείνει ως αδιαμφισβήτητο δημιουργό της σύνθεσης τον γλύπτη του ιππέα Rampin. Αντίθετα ο Deyhle<sup>668</sup> υποστηρίζει ότι τόσο η κόρη του Αντήνορα, όσο και η κεφαλή Rampin δεν έχουν καμιά σχέση με την Αθηνά του αετώματος. Συσχετίζει τον τρόπο απόδοσης του προσώπου<sup>669</sup> και της πτύχωσης του χιτώνα της με την κεφαλή Rayet και το ανάγλυφο του κεραμέα, έργα που αποδίδονται στον Ένδοιο<sup>670</sup>. Μετά τη μελέτη του Deyhle το εργαστήριο του Ένδοιου φαίνεται να διεκδικεί περισσότερο από τα άλλα τη δημιουργία του γλυπτού διακόσμου του ναού, χωρίς όμως ένα τέτοιο συμπέρασμα να συνάγεται με βεβαιότητα<sup>671</sup>.

Η κυριαρχική παρουσία της Αθηνάς στη σύνθεση οδηγεί στο σίγουρο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ναό αφιερωμένο σε αυτήν. Τοποθετείται από όλους στα πώρινα θεμέλια που διατηρούνται μεταξύ Ερεχθείου και Παρθενώνα<sup>672</sup>. Κατά

<sup>657</sup> Delivorrias (1974) 178-179.

<sup>658</sup> Lullies (1979) 60.

<sup>659</sup> Knell (1990) 40.

<sup>660</sup> Ο Knell (1990) 42 κάνει λόγο για τα δυο εναέτια της πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα και για τις δυο συνθέσεις που αναφέρονται στο μυθικό κύκλο του Ηρακλή.

<sup>661</sup> Boardman (1972) 69.

<sup>662</sup> Fuchs-Floren (1987) 246.

<sup>663</sup> Oppermann (1990) 57.

<sup>664</sup> Στο ίδιο.

<sup>665</sup> Payne-Young (1936) 53-54.

<sup>666</sup> Kleine (1973) 35.

<sup>667</sup> Schrader (1969) 377.

<sup>668</sup> Deyhle (1969) 21

<sup>669</sup> Στο ίδιο 17. Ως προς τα χαρακτηριστικά του προσώπου σημειώνει ιδιαίτερα τον τρόπο που αποδίδεται η μετάβαση από τα χείλη στις παρειές.

<sup>670</sup> Boardman (1982) 105 και εικ.137 για ανάγλυφο του κεραμέα και 139 για κεφαλή Rayet. Η υπογραφή του Ένδοιου συμπληρώνεται στο πρώτο έργο. Το δεύτερο συσχετίζεται με βάση που φέρει τα ονόματα του Ένδοιου και του Φίλεργου. Κατά τον Deyhle (1969) 17 η τεχνοτροπική απόδοση της κεφαλής την εντάσσει σαφώς στα έργα του Ένδοιου.

<sup>671</sup> Knell (1990) 40, Oppermann (1990) 57.

<sup>672</sup> Τα θεμέλια είχαν αποκαλυφθεί από τον Dörpfeld (1885) 275-277, (1886) 337-351. Την άποψη ότι η Γιγαντομαχία κοσμούσε το ναό της Αθηνάς Πολιάδος κατά την τρίτη οικοδομική φάση υποστηρίζει



την επικρατούσα άποψη πρόκειται για το ναό της Πολιάδος Αθηνάς, είτε αυτός είναι η τελευταία οικοδομική φάση ενός και μόνου κτηρίου, θεωρία που διαμορφώνεται ήδη από τον Dörpfeld<sup>673</sup>, είτε είναι ο πρώτος ναός της θεάς στην Ακρόπολη, όπως υποστηρίζει ο Dinsmoor<sup>674</sup>. Όσοι ακολουθώντας τη θεωρία του Heberdey<sup>675</sup> ταυτίζουν την πρώτη οικοδομική φάση του ναού με τον αρχέγονο Παρθενώνα και τη δεύτερη με το πρώτο περίπτερο Εκατόμπεδο, αποδίδουν τη μαρμάρινη Γιγαντομαχία στο πεισιστράτειο Εκατόμπεδο<sup>676</sup>. Μάλιστα ο Lalalus<sup>677</sup> υποστηρίζει ότι η Αθηνά στην εναέτια σύνθεση του τελευταίου αυτού ιερού της αποκτά καθαρά πολεμικό χαρακτήρα εγκαταλείποντας την «ιερατική» φύση που είχε ως Πολιάς.

Κατά την Simon η πολεμική Αθηνά εξάιρεται όταν γίνεται το τιμώμενο πρόσωπο στην Παναθηναϊκή γιορτή και καθιερώνεται ως κύρια προστάτιδα της πόλης. Εμφανίζεται ως βασική θεότητα στη Γιγαντομαχία και στους αμφορείς που δίνονται ως έπαθλα παριστάνεται πάνοπλη<sup>678</sup>. Η Simon ωστόσο δεν προβαίνει σε άμεση συσχέτιση της Γιγαντομαχίας με το Εκατόμπεδο. Σε παλαιότερη μελέτη της σχετικά με τις γιορτές της Αττικής δεν φαίνεται να έχει την πρόθεση να διαχωρίσει τη χθόνια από την πολεμική Αθηνά<sup>679</sup>. Είναι η ίδια αθηναία θεά χθόνια, όπως η Πάνδροσος, και πρόμαχος, όπως η ολύμπια κόρη του Δία, που εδραιώνεται ως πολιούχος μετά το 566/5<sup>680</sup>.

Κατά την εν γένει αποδεκτή άποψη η δεύτερη σύνθεση που συμπλήρωνε τον εναέτιο διάκοσμο του ναού εικόνιζε το παλαιό θέμα της πάλης των ζώων. Η παράσταση αποκαθίσταται βάσει λιγοστών θραυσμάτων και ενός μαρμάρινου τμήματος κεφαλιού βοοειδούς από την περιοχή του ματιού<sup>681</sup>. Το εικονογραφικό σχήμα που ακολουθείται είναι εκείνο της νεώτερης πύρινης σύνθεσης των λεόντων. Συνεπώς αποκαθίστανται δυο λιοντάρια που κατασπαράσσουν ταύρο<sup>682</sup>. Ο

---

και ο Beyer (1977) 74. Ο Knell (1990) 39 συμφωνώντας με αυτή τη θεωρία αναφέρει ότι για κάποια αιτία που παραμένει άγνωστη ο αρχαίος ναός της Πολιάδας ανακαινίστηκε και τοποθετήθηκαν σε αυτόν εναέτια από μάρμαρο, αντί του πώρου που ήταν το υλικό του οικοδομήματος. Παρόμοια ο Wolfram (1990) 235, γράφει ότι στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα αντικαταστάθηκε ο ναός της Πολιάδας από ένα νεώτερο που είχε πώρινο σηκό και μαρμάρινα εναέτια. Βλ. επίσης και Oppermann (1990) 56.

<sup>673</sup> Dörpfeld (1886) 350. Την άποψη αυτή δέχονται οι περισσότεροι των ερευνητών: Studniczka (1886) 198, Schrader (1939) 112, Fuchs-Floren (1987) 246. Οι δυο προηγούμενες οικοδομικές φάσεις σχετίζονται με τα εναέτια του «Τρίτωνα» και του «Τρισώματος» (580-570) και την «αρχαία σύνθεση της λέαινας» VII (γύρω στο 600), όπως τα αποκαθιστά ο Schuchhardt.

<sup>674</sup> Ο Dinsmoor είναι ο πρώτος που αναφέρεται στην ύπαρξη δύο διαφορετικών ναϊκών κτισμάτων στην Ακρόπολη του 6ου αιώνα. Το αρχαιότερο το συσχετίζει με το Εκατόμπεδο, το νεώτερο με τον ναό της Αθηνάς Πολιάδας και τα αποκαλυφθέντα θεμέλια.

<sup>675</sup> Η θεωρία διαφοροποιείται από την αντίστοιχη του Dörpfeld μόνο ως προς το όνομα του ναού. Κατά τα άλλα πρόκειται για τρεις οικοδομικές φάσεις ενός οικοδομήματος του οποίου η θέση ταυτίζεται με τα αποκαλυφθέντα ερείπια.

<sup>676</sup> Βλ. Payne-Young (1936) 52, όπου γίνεται λόγος για τη γλυπτική διακόσμηση του Εκατόμπεδου. Επίσης Picard I (1935) 605-606, Lalalus (1968) 136-139.

<sup>677</sup> Στο ίδιο 138.

<sup>678</sup> Simon (1985) 192, όπου εκτός των άλλων αναφέρεται ότι πριν από τη διοργάνωση των Μεγάλων Παναθηναίων η Αθηνά είχε ως σύμβολο το δόρυ, ύστερα όμως εμφανίζεται η ίδια οπλισμένη, όπως παριστάνεται στους παναθηναϊκούς αμφορείς.

<sup>679</sup> Simon (1983) 55-72.

<sup>680</sup> Για την καθιέρωση της Πολιάδας μετά την αναδιοργάνωση των Παναθηναίων βλ και Boersema (1970) 13 και Shapiro (1989) 21.

<sup>681</sup> Βλ. Μπρούσκαρη (1974) 32 όπου σημειώνεται ότι σώζονται και άλλα λείψανα από τη σύνθεση που βοηθούν στην αναπαράστασή της. Το μόνο όμως αναγνωρίσιμο είναι αυτό που σημειώνεται εδώ.

<sup>682</sup> Η τοποθέτηση της μαρμάρινης πάλης ζώων στο ίδιο κτίσμα με τη Γιγαντομαχία είναι εν γένει αποδεκτή. Ωστόσο έχουν διατυπωθεί προβληματισμοί σε σχέση με τη θέση των δύο εναέτιων τους οποίους συνοψίζει ο Stähler (1972) 109: α'. Το γεγονός ότι αποδίδεται ένα παλαιό εικονογραφικό θέμα μαρτυρεί ότι το εναέτιο έχει γίνει πριν από την τελευταία οικοδομική φάση του ναού και συνεπώς δεν μπορεί να είναι σύγχρονο της Γιγαντομαχίας. β'. Τα δύο εναέτια ανήκουν σε διαφορετικά οικοδομήματα και τα αντίστοιχά τους έχουν χαθεί. γ'. Ανήκουν στο ίδιο κτίσμα και η

Schrader<sup>683</sup> γράφει χαρακτηριστικά ότι το παλιό εραλδικό σχήμα εμφανίζεται κοντά στο τέλος του αιώνα. Παρόλο που τεχνοτροπικά ανήκει σε πιο ύστερο στάδιο, διατηρεί τη γνωστή συμμετρία και τον τρόπο τοποθέτησης των μορφών σε αναφορά με τον κεντρικό άξονα. Ο Knell<sup>684</sup> επισημαίνει ότι πρόκειται για θέμα μισό περίπου αιώνα αρχαιότερο και μια τέτοιου είδους επανάληψη είναι αξιοπεριεργή για την εποχή, αφού πρόκειται για αρχαϊσμό μέσα στην αρχαϊκή περίοδο. Θεωρεί ότι ο λόγος που η σκηνή επιβιώνει έγκειται στη σημασία της ως συμβολικής εικόνας της κυριαρχίας της Αθηνάς. Ακολουθώντας ερμηνεύει την παράσταση ως δήλωση της εξουσίας της θεάς, ως την εμφάνιση της ίδιας της πολιούχου πάνω από την είσοδο του ναού της. Η άποψη ότι η σκηνή πάλης ζώων κοσμούσε την πρόσοψη του κτίσματος και επομένως στη δυτική πλευρά ήταν τοποθετημένη η Γιγαντομαχία δεν γίνεται αποδεκτή από όλους. Συχνά υποστηρίχθηκε και η αντίθετη θεωρία.

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι αν ισχύει η αποκατάσταση της πάλης των ζώων, τότε και αυτή εντάσσεται στο ερμηνευτικό πλαίσιο που έχει ήδη αναλυθεί. Σημαίνει δηλαδή τη δήλωση της παρουσίας του δαίμονα –που σε αυτή την περίπτωση είναι η Αθηνά- και ταυτόχρονα την προστασία του οίκου του που προσφέρουν οι αθάνατοι υπερφυσικοί φύλακες.

## Η ερμηνεία.

Ο συμβολισμός της Γιγαντομαχίας είναι δεδομένος τόσο στη μυθική όσο και στην πολιτική του διάσταση. Η διήγηση εντάσσεται στον κοσμογονικό μυθικό κύκλο που αφορά στις μάχες που διεξάγουν οι θεοί προκειμένου να εδραιώσουν τη θεική τάξη διαμορφώνοντας τον Κόσμο μέσα από το Χάος<sup>685</sup>. Οι Γίγαντες είναι δαίμονες ή καταστροφικά στοιχεία της φύσης<sup>686</sup>, όπως δείχνουν τα ονόματά τους<sup>687</sup>. Η αντιπαράθεσή τους με τις ουράνιες δυνάμεις που εκπροσωπούνται από τον Δία και τους συμπολεμιστές του αντανάκλα την αντινομία μεταξύ θεικού και γήινου<sup>688</sup>. Η πολιτική διάσταση της μυθικής διήγησης είναι σαφής από τον 6ο αιώνα και εξής<sup>689</sup>. Η εδραίωση της θεικής πολιτείας αντικατοπτρίζει την αποκατάσταση της ανθρώπινης κοινωνίας. Η Ευνομία και το Δίκαιο, βασικά στοιχεία για τη λειτουργία της πόλης, κυριαρχούν πάνω στην Αταξία και το Άδικο<sup>690</sup>. Ο Vian<sup>691</sup> δίνει συνοπτικά τη μυθική και την πολιτική σημασία της Γιγαντομαχίας. Το πρώτο επίπεδο ερμηνείας αφορά στη νίκη των θεών έναντι της Ύβρεως. Οι Γίγαντες διαταράσσουν την τάξη της θεικής πόλεως και για αυτό τιμωρούνται από τους αθάνατους. Η νίκη αυτή συμβολίζει σε δεύτερο επίπεδο την υπερίσχυση του Δικαίου πάνω στο Άδικο που

---

διαφορά τους δηλώνει ότι σχεδιάστηκαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Η τελευταία άποψη είναι αυτή που επικράτησε.

<sup>683</sup> Schrader (1939) 345, 377. Βλ. επίσης Lapalus (1968) 138, Gabelmann (1965) 114, Bookidis (1967) 12, Hölscher (1972) 72, Fuchs-Floren (1987) 246.

<sup>684</sup> Knell (1990) 39-40.

<sup>685</sup> Βλ. Schefold (1978) 50-51 όπου περιγράφονται οι κοσμογονικές μάχες των θεών τη λήξη των οποίων σηματοδοτεί η Γιγαντομαχία και η τελική αναμέτρηση του Δία με τον Τυφώνα. Γράφει συγκεκριμένα ότι οι μάχες είναι σύμβολα της αέναης πάλης για μορφοποίηση της ζωής, γι' αυτό είναι πολυάριθμες και έρχονται συνεχώς μπροστά μας.

<sup>686</sup> Thomas (1979) 23.

<sup>687</sup> Βλ. Brinkmann (1985) 128-130 όπου γίνεται λόγος για τις μορφές και τα ονόματα των Γιγάντων στη Γιγαντομαχία του θησαυρού των Σιφνίων.

<sup>688</sup> Thomas, στο ίδιο.

<sup>689</sup> Ο Thomas (1979) 77 κατατάσσει το ναό της Αθηνάς στην Ακρόπολη στα μνημεία εκείνα του 6ου αιώνα που κοσμούνται με θέματα άμεσα σχετιζόμενα με την πολιτική πραγματικότητα.

<sup>690</sup> Για τη σημασία του μύθου βλ. Vian (1952) 286κ.π.

<sup>691</sup> Στο ίδιο 286-289.

συνεπάγεται τη σωστή λειτουργία των θεσμών. Ειδικότερα ο Thomas<sup>692</sup> υποθέτει ότι οι μορφές των Γιγάντων αποτελούν το μυθικό προσωπείο ενός ιστορικού έθνους που ταυτίζεται με τους γηγενείς κατοίκους στους οποίους επιβλήθηκαν οι Έλληνες<sup>693</sup>. Είτε ισχύει είτε όχι αυτή η συσχέτιση παραμένει ως δεδομένο ότι η Γιγαντομαχία εκφράζει στα πλαίσια μιας ευρύτερης ερμηνευτικής διάθεσης την επικράτηση των θεσμών που συνιστούν την αρχαία «πόλιν», αντικατοπτρισμός της οποίας θεωρήθηκε η θεϊκή πολιτεία. Όλοι οι μελετητές δέχονται ότι οι θεοί αντιπροσωπεύουν τους εκφραστές της τάξης και του δικαίου και οι Γίγαντες την απειλή, την αταξία και γενικότερα ό,τι και όσους εναντιώνονται στην ευνομία<sup>694</sup>.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η αθηναϊκή σύνθεση. Όμως η πολιτική ερμηνεία της παράστασης συνυφαίνεται με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής της δημιουργίας της. Συνεπώς η αναζήτηση του ειδικότερου συμβολισμού της προϋποθέτει τη σαφή χρονολόγησή της. Σε αυτό ακριβώς το σημείο συνίσταται η διαφωνία μεταξύ των ερευνητών. Οι τάσεις που παρατηρούνται είναι τρεις: α. Η παράσταση ανάγεται στα 520 και συνδέεται με τους Πεισιστράτιδες, β. Χρονολογείται στα 510-500 και συσχετίζεται με τους Αλκμεωνίδες και τον Κλεισθένη και γ. Είναι πιθανό να αναφέρεται τόσο στους τυράννους όσο και στους εκφραστές της ανερχόμενης δημοκρατίας.

Ο Dörpfeld<sup>695</sup> ταυτίζει τα θεμέλια που αποκάλυψε βορειοδυτικά του Παρθενώνα και νοτιοδυτικά του κλασικού Ερεχθείου με το ναό της Αθηνάς Πολιάδος. Την τελευταία οικοδομική φάση του κτίσματος τη συσχετίζει με το Ολυμπείο του Πεισίστρατου και συνδέει με τον τύραννο την αρχή της οικοδόμησής του. Χρονολογεί γενικά τον πύρινο σηκό στο δεύτερο μισό του βου αιώνα, θεωρώντας ότι σε κανέναν άλλον δεν μπορεί να αποδοθεί η ίδρυση του ναού της Πολιάδος, παρά σε εκείνον που εισήγαγε και εδραίωσε τη λατρεία της στην Ακρόπολη καθιερώνοντας τα Μεγάλα Παναθήναια. Ωστόσο παρατηρεί ότι η μαρμαρίνη σύνθεση είναι νεώτερη του σηκού και το πιθανότερο είναι να μη σχετίζεται με τον τύραννο, αλλά με τους διαδόχους του. Το θέμα το αφήνει ανοιχτό. Ο Studniczka<sup>696</sup> πρώτος ανάγει με βεβαιότητα το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού στην εποχή των Πεισιστρατιδών. Συμφωνεί με τον Dörpfeld<sup>697</sup> ότι ο Πεισίστρατος είναι αυτός που συνέλαβε το σχέδιο της ίδρυσης ενός μεγάλου ναού προς τιμήν της πολιούχου θεάς, υπογραμμίζοντας όμως, ότι ένα τέτοιο έργο απαιτούσε για την ολοκλήρωσή του μεγάλο χρονικό διάστημα. Συνάγει επομένως ότι οι εργασίες θα πρέπει να ολοκληρώθηκαν στην εποχή των διαδόχων του. Ο Studniczka τοποθετεί την σύνθεση στην ανατολική πλευρά του ναού<sup>698</sup> και περιορίζεται σε μια σύντομη αναφορά στη σημασία της. Έτσι θεωρεί ότι η παράσταση της Αθηνάς πάνω από την είσοδο του ναού της να καταβάλλει τους εχθρούς των Ολυμπίων παραπέμπει σε αντίστοιχη πολιτική αλληγορία και στο πρόσωπο που κρύβεται πίσω από την Αθηνά. Στην πρόσοψη του ναού τοποθετεί τη

<sup>692</sup> Thomas (1973) 23. Για την υπόθεσή του αυτή παραπέμπει στο έργο του Mayer, *Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst*. 1889, 261 κ.π.

<sup>693</sup> Παλαιότερα ο Vian (1952) 288 είχε συσχετίσει τη Γιγαντομαχία με τις διηγήσεις ιστορικών μαχών που γίνονταν στον Ελλαδικό χώρο.

<sup>694</sup> Ο Brinkmann (1985) 127-128 αναφερόμενος στη Γιγαντομαχία του θησαυρού των Σιφνίων γράφει χαρακτηριστικά ότι η λειτουργία της τάξης εκπροσωπείται από την ομάδα των θεών και στη συγκεκριμένη παράσταση από κάθε θεό ξεχωριστά. Αντίθετα οι αντίπαλοί τους είναι ταυτόχρονα και το αντίθετά τους. Εκπροσωπούν δηλαδή την άρνηση της τάξης.

<sup>695</sup> Dörpfeld (1886) 349-350. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο Wiegand (1904) 120 θεωρώντας ότι κανένας άλλος δεν μπορεί να διεκδικήσει την ίδρυση του ναού της Αθηνάς Πολιάδας, παρά εκείνος που καθιέρωσε και διέδωσε τη λατρεία της, δηλαδή ο Πεισίστρατος.

<sup>696</sup> Studniczka (1886) 198.

<sup>697</sup> Ο Dörpfeld δημοσιεύει για πρώτη φορά την ανακάλυψη των θεμελίων το 1885 στο AM 10 (1885) 275-277. Ένα χρόνο μετά παρουσιάζει δεύτερη μελέτη για το κτίσμα.

<sup>698</sup> Στο ανατολικό αέτωμα τοποθετεί τη σύνθεση και ο Picard (1935) 605 και τη χρονολογεί γύρω στο 520 συμφωνώντας με όσους υποστηρίζουν ότι είναι έργο των Πεισιστρατιδών.

σύνθεση και ο Vian<sup>699</sup> συμφωνώντας ότι πρόκειται για έργο των τυράννων. Την ίδια θεωρία προβάλλει και ο Boardman<sup>700</sup> χαρακτηρίζοντας τη μαρμαρίνη Γιγαντομαχία το τελευταίο έργο της τυραννίας.

Η άποψη ότι το θέμα της Γιγαντομαχίας χρησιμοποιήθηκε από τους Πεισιστρατίδες για να προβάλουν τη νομιμότητα του καθεστώτος τους είναι ευρέως αποδεκτή. Κατά συνέπεια η σύνθεση χρονολογείται στο 520<sup>701</sup>. Στα πλαίσια αυτής της θεωρίας ο Kleine<sup>702</sup> αντιπαραθέτει τη Γιγαντομαχία που κοσμούσε τον δελφικό ναό των Αλκμεωνιδών με το αθηναϊκό εναέτιο. Η ανέγερση του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς ανάγεται σύμφωνα με τα ιστορικά δεδομένα στην εποχή της εξορίας των Αλκμεωνιδών μετά το θάνατο του Ίππαρχου το 514: *Ἰππίεω τυραννεύοντος καὶ ἐμπικραινομένου Ἀθηναίοισι διὰ τὸν Ἰππάρχου θάνατον Ἀλκμεωνίδαι, γένος ἐόντες Ἀθηναῖοι καὶ φεύγοντες Πεισιστρατίδας, ἐπέιτε σφι ἅμα τοῖσι ἄλλοισι Ἀθηναίων φυγάσι πειρωμένοισι κατὰ τὸ ἰσχυρὸν οὐ προεχώρει [κάτοδος], ἀλλὰ προσέπτεον μεγάλως πειρώμενοι κατιέναι τε καὶ ἐλευθεροῦν τὰς Ἀθήνας, Λειψύδριον τὸ ὑπὲρ Παιονίης τειχίσαντες, ἐνθαῦτα οἱ Ἀλκμεωνίδαι πᾶν ἐπὶ τοῖσι Πεισιστρατίδῃσι μηχανώμενοι παρ' Ἀμφικτυόνων τὸν νηὸν μισθοῦνται τὸν ἐν Δελφοῖσι, τὸν νῦν ἐόντα, τότε δὲ οὐκω, τοῦτον ἐξοικοδομήσαι*<sup>703</sup>. Ο Kleine, λαμβάνοντας υπόψη τις σοβαρές διενέξεις που σημειώνονται μεταξύ των εξορίστων Αλκμεωνιδών και του τυράννου, ερμηνεύει τις δύο εναέτιες συνθέσεις ως έκφραση της πολιτικής των δύο αντιπάλων. Ενισχυτικό της άποψής του θεωρεί το γεγονός ότι πρόκειται για δύο σύγχρονες παραστάσεις με το ίδιο θέμα. Έτσι υποθέτει ότι η Γιγαντομαχία της Αθήνας συνδέεται με τους Πεισιστρατίδες που με την απεικόνισή της δηλώνουν το δίκαιο και την ευνομία του πολιτικού τους κατεστημένου. Ως απάντηση σε αυτούς τοποθετούν οι Αλκμεωνίδες την ίδια σύνθεση στο ναό του Απόλλωνα, δηλώνοντας έτσι ότι πρέπει να αποκατασταθεί η δική τους τάξη και να τιμωρηθούν οι υβριστές. Τον συλλογισμό του Kleine ακολουθεί ο Schindler<sup>704</sup> χαρακτηρίζοντας τη Γιγαντομαχία ως το μυθολογικό παράδειγμα των πολιτικών συγκρούσεων της τελευταίας φάσης της τυραννίας. Οι δυο αντίπαλοι χρησιμοποιούν το ίδιο θέμα προβάλλοντας ο καθένας από την πλευρά του το δίκαιο του αγώνα τους. Κατά συνέπεια, αν στους Δελφούς ταυτίζονται οι Αλκμεωνίδες με το γένος των θεών και οι εχθροί τους με τους Γίγαντες, στην Αθήνα συμβαίνει το αντίστροφο. Ο Thomas<sup>705</sup> αναφερόμενος στη Γιγαντομαχία της Ακρόπολης αφήνει ανοιχτό το ερώτημα αν το θέμα επιλέχθηκε συνειδητά από τον Πεισίστρατο ή από τους διαδόχους του. Συμφωνεί όμως ότι είναι έργο της τυραννίας και ότι αναφέρεται στους αντιπάλους της. Παράλληλα οι Αλκμεωνίδες στους Δελφούς κατανόησαν την ίδια παράσταση ως νίκη κατά των τυράννων.

Υπέρ αυτής της άποψης τάσσεται από τους νεώτερους μελετητές ο Knell<sup>706</sup>. Αντίθετα με τους προηγούμενους τοποθετεί την παράσταση της Γιγαντομαχίας στο δυτικό αέτωμα και στο ανατολικό τη μαρμαρίνη σκηνή της πάλης των ζώων. Έτσι επιδεικνύεται πάνω από την είσοδο η εξουσία της θεάς ενώ στα δυτικά αυτή εμφανίζεται ως πρόμαχος και συνδέεται με την έννοια της τάξης και της νίκης εξυπηρετώντας παράλληλα τα πολιτικά συμφέροντα των Πεισιστρατιδών.

Κύριος εκφραστής της δεύτερης άποψης είναι ο Stähler<sup>707</sup>. Συμφωνεί με τους προηγούμενους ότι ο πώρινος σηκός του ναού της Πολιάδας θα πρέπει να χρονολογηθεί στην εποχή των Πεισιστρατιδών. Θεωρεί όμως ότι η εναέτια κόσμηση

<sup>699</sup> Vian (1951) 16.

<sup>700</sup> Boardman (1972) 69.

<sup>701</sup> Langlotz (1920) 34. Payne-Young (1936) 54. Riemann (1950) 13. Bookidis (1967) 49-51. Lapalus (1968) 136. Boersema (1970) 19. Delivorrias (1974) 177-179. Beyer (1977) 56.

<sup>702</sup> Kleine (1973) 23-36.

<sup>703</sup> Ηροδ. V 62, 2.

<sup>704</sup> Schindler (1988) 37.

<sup>705</sup> Thomas (1979) 24-25.

<sup>706</sup> Knell (1990) 41-42.

<sup>707</sup> Stähler (1972) 111.

ανάγεται στην τελευταία δεκαετία του αιώνα. Υποστηρίζει όπως όλοι ότι το εναέτιο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού συμπληρωνόταν από την παλαιά παράσταση της πάλης των ζώων<sup>708</sup>. Το γεγονός ότι η σύνθεση αποδίδεται σε ανάγλυφο τον οδηγεί να τη θεωρήσει πρωιμότερη της ολόγλυφης Γιγαντομαχίας και επομένως να την τοποθετήσει στο ανατολικό αέτωμα<sup>709</sup>. Υποστηρίζει ότι η σύνθεση της πάλης των ζώων δεν πρέπει να δημιουργήθηκε πριν από το 514, τη χρονιά του φόνου του Ίππαρχου, ή τουλάχιστον πριν από το 510, χρονιά της εξορίας του Ιππία. Η αναταραχή που σημειώθηκε με την κατάληψη του Λειψυδρίου το 511 και τις επιθέσεις των Σπαρτιατών το 508 και το 506 μετά την πτώση των τυράννων είχαν ως φυσιολογικό αποτέλεσμα την αναστολή κάθε οικοδομικού έργου και επομένως θα πρέπει να διακόπηκαν και οι εργασίες στο ναό της Αθηνάς. Με αυτό το σκεπτικό κατέληξε ότι η μαρμαρίνη σύνθεση της Γιγαντομαχίας δεν μπορεί να χρονολογηθεί πριν από το τέλος του αιώνα. Για να στηρίξει την πρότασή του προχωρά σε τεχνοτροπική ανάλυση των μορφών και ιδιαίτερα της Αθηνάς. Ξεκινά συγκρίνοντας τη μορφή της με άλλα έργα του τελευταίου τετάρτου του 6ου αιώνα. Καταλήγει ότι πρωιμότερα από αυτήν έργα είναι η κόρη του Αντήνορα, περίπου του 525, η κεφαλή Rayet, του 520, και οι κόρες της Ακρόπολης 670, του 520-510 και 661, του 510<sup>710</sup>. Την Παλλάδα τη συσχετίζει με τις κόρες 696 και 674 που χρονολογούνται γύρω στο 500 και έτσι τοποθετεί χρονικά τη σύνθεση στο τέλος του 6ου αιώνα<sup>711</sup>. Επομένως συμπεραίνει ότι η Γιγαντομαχία της Αθηνάς είναι έργο των Αλκμεωνιδών, όπως και εκείνη των Δελφών. Ως εκ τούτου συνδέει και τις δύο συνθέσεις με τη νέα πολιτική τάξη πραγμάτων, δηλαδή την ανερχόμενη δημοκρατία.

Την άποψη του Stähler υιοθετεί ο Wolfram<sup>712</sup>. Συνδέει το θέμα της Γιγαντομαχίας με τους Αλκμεωνίδες και το μαντείο των Δελφών υποστηρίζοντας ότι η τιμωρία της ύβρεως που σηματοδοτείται με τη μυθική πάλη αναφέρεται αποκλειστικά στην τιμωρία των τυράννων. Για να υποστηρίξει την άποψή του διατυπώνει τον παρακάτω συλλογισμό: Το μαντείο στο χώρο του οποίου εμφανίζεται για πρώτη φορά η παράσταση της θεϊκής μάχης ως ενιαία σύνθεση σε δημόσιο κτήριο<sup>713</sup>, είναι σαφώς αρνητικά προδιατεθειμένο απέναντι στην τυραννία. Δέχεται τη συμμαχία των Αλκμεωνιδών οι οποίοι οικοδομούν το ναό του Απόλλωνα διακοσμώντας το ένα αέτωμά του με το ίδιο θέμα. Καταλήγει ότι η αποκατάσταση της τάξης όπως συμβολίζεται από τη Γιγαντομαχία σημαίνει την πτώση των τυράννων. Για να ενισχύσει το συμπέρασμά του αναφέρεται στον Watrous<sup>714</sup> ο οποίος κάνει λόγο για την εχθρική διάθεση του μαντείου απέναντι στο καθεστώς της τυραννίας. Αναλύοντας τις μορφές των Γιγάντων στη ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων αναγνωρίζει σύμβολα που παραπέμπουν στους ηγεμόνες διαφόρων πόλεων. Έτσι οι Γιγάντες, οι οποίοι ενσαρκώνουν την ύβρη και την απειλή, ταυτίζονται με τους τυράννους και επομένως η πτώση τους προβάλλεται ως θεϊκή επιθυμία. Σύμφωνα με τα παραπάνω ο Wolfram παρουσιάζει την αττική σύνθεση ως έργο των Αλκμεωνιδών ακολουθώντας την άποψη του Stähler ως προς τη χρονολόγηση, την αποκατάσταση και την τοποθέτηση στο δυτικό αέτωμα του ναού της Πολιάδας. Μάλιστα σχολιάζοντας την άποψη ότι οι δύο Γιγαντομαχίες αντανακλούν τη διαμάχη των δύο πολιτικών αντιπάλων θεωρεί ότι τα ιερά κτίσματα, που είναι αφιερωμένα στους θεούς, δεν μπορεί να είναι χώροι έκφρασης της καθημερινής πολιτικής πραγματικότητας.

<sup>708</sup> Στο ίδιο 108-111.

<sup>709</sup> Για την τοποθέτηση της πάλης των ζώων στο ανατολικό αέτωμα και της Γιγαντομαχίας στο δυτικό βλ. Μπούσκαρη (1974) 32, Lullies (1979) 60.

<sup>710</sup> Για τις χρονολογήσεις βλ. επίσης Boardman (1982) εκ.1999, 1-2.

<sup>711</sup> Stähler (1972) 106.

<sup>712</sup> Wolfram (1990) 236-238.

<sup>713</sup> Πρόκειται για τη ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων που χρονολογείται στο 625.

<sup>714</sup> Watrous (1982) 160κ.π.

Ο Schrader<sup>715</sup> συμφωνεί ότι το εναέτιο κοσμούσε το ναό της Πολιάδας, θεωρεί όμως αβέβαιη τη χρονολόγησή του<sup>716</sup> και συνεπώς παραμένει και γι' αυτόν αδιευκρίνιστο αν η σύνθεση σχετίζεται με τον Πεισίστρατο και την αναδιοργάνωση των Παναθηναίων ή είναι έργο της νέας τότε δημοκρατίας. Από τους σύγχρονους μελετητές ο Oppermann<sup>717</sup> παραθέτει τις δύο απόψεις ως εξ ίσου πιθανές. Τοποθετεί τη σύνθεση στο ανατολικό αέτωμα του ναού<sup>718</sup> υπογραμμίζοντας ότι οποιαδήποτε και αν είναι η χρονολόγησή της δεν μεταβάλλεται η γενική πολιτική ερμηνεία της. Πρόκειται αναμφισβήτητα για την επικράτηση του δίκιου και της τάξης. Αν θεωρηθεί έργο των Πεισιστρατιδών, τότε προβάλλει τη δική τους ευνομία. Αν αναχθεί στην τελευταία δεκαετία του αιώνα, τότε συνδέεται με την ανερχόμενη δημοκρατία και τον Κλεισθένη.

## Συμπέρασμα.

Η θέση του Oppermann καλύπτει όλες τις πιθανότητες ερμηνείας της αττικής Γιγαντομαχίας. Η επιλογή του μύθου προβάλλει σαφώς την τιμωρία της Ύβρεως και την αποκατάσταση της τάξης σε θρησκευτικό και πολιτικό επίπεδο, είτε αναφέρεται στο καθεστώς των Πεισιστρατιδών, είτε στους Αλκμεωνίδες. Στην πρώτη περίπτωση η σύνθεση θα πρέπει να αναχθεί στην περίοδο της τυραννίας, στη δεύτερη στο τέλος του αιώνα.

Είναι φανερό ότι οι διαφωνίες ως προς τη χρονολόγηση απορρέουν από την υποστήριξη της εκάστοτε θεωρίας. Σύμφωνα με την ευρέως αποδεκτή άποψη το εναέτιο πρέπει να χρονολογηθεί γύρω στα 520, δηλαδή στην περίοδο των Πεισιστρατιδών. Ο Stahler που εισάγει την άποψη ότι η Γιγαντομαχία συμβολίζει την πτώση των τυράννων και τη νίκη των αντιπάλων τους τοποθετεί το έργο στο 500 επισημαίνοντας ότι θα ήταν αδύνατο να ολοκληρωθεί οποιοδήποτε έργο στο διάστημα 511-506 που είναι για την Αθήνα περίοδος ταραχών. Η επιχειρηματολογία του στηρίζεται και με την τεχνοτροπική ανάλυση των μορφών της σύνθεσης και εκ πρώτης όψεως μοιάζει αρκετά πειστική. Στηρίζεται κυρίως στην Αθηνά την οποία χρονολογεί στο 500. Φαίνεται όμως ότι αυτή η χρονολόγηση δεν συνάγεται με βεβαιότητα, αλλά επιβάλλεται με σκοπό να δικαιολογηθεί η σχέση της μαρμάρινης Γιγαντομαχίας με την ανερχόμενη δημοκρατία. Ανάγει τη σύνθεση της μυθικής μάχης στο τέλος του αιώνα έχοντας θεωρήσει αυθαίρετα την, πρωιμότερη κατά την άποψή του, σκηνή της πάλης ζώων ως το τελευταίο έργο της τυραννίας. Είναι προφανές ότι η άποψή του στηρίζεται σε μη αποδείξιμο δεδομένο. Η χρονολόγηση του «ανατολικού» αετώματος είναι τόσο επισφαλής, όσο και εκείνη του «δυτικού». Ο Deyhle που ασχολείται αποκλειστικά με την καλλιτεχνική προέλευση της Γιγαντομαχίας αποδίδει τη σύνθεση στο «εργαστήριο» του Ένδοιου. Συγκρίνοντάς την με την κεφαλή Rayet (520) και το αφιέρωμα του κεραμέα (510-500)<sup>719</sup> την τοποθετεί στη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών του αιώνα, δηλαδή ανάμεσα στο 520 και το 500. Το χρονικό αυτό διάστημα συμφωνεί και με τις δύο απόψεις, δηλαδή εκείνη που θεωρεί τη Γιγαντομαχία έργο των Πεισιστρατιδών και αυτή που τη συνδέει με τους Αλκμεωνίδες. Κατά συνέπεια το πρόβλημα παραμένει ανοιχτό.

Ο Wolfram στηρίζοντας την άποψη του Stähler προβάλλει ένα νοηματικό επιχείρημα. Συνδυάζει αποκλειστικά τη σημασία του μυθικού αγώνα με την αντιτυραννική πολιτική που ασκεί το μαντείο των Δελφών. Κατά συνέπεια δεν θα

<sup>715</sup> Schrader (1897) 111-112. Στο επόμενο έργο του το 1939 δεν ασχολείται με ερμηνευτικά προβλήματα, αλλά με την αποκατάσταση της σύνθεσης και τις καλλιτεχνικές επιδράσεις.

<sup>716</sup> Στο ίδιο 111. Το χρονολογεί στα μέσα ή στα τέλη του βου αιώνα.

<sup>717</sup> Oppermann (1990) 58.

<sup>718</sup> Κατά συνέπεια το δυτικό έφερε τη μαρμάρινη παράσταση πάλης ζώων. Στο ίδιο 56.

<sup>719</sup> Για τη χρονολόγηση των δύο έργων βλ. Boardman (1982) εικ. 137-139.

ήταν δυνατό μια παράσταση που κατανοείται ως συμβολική εικόνα της πτώσης των τυράννων να δημιουργήθηκε από τους Πεισιστράτιδες. Αν η υπόθεση αυτή μπορούσε να αποδειχθεί, τότε θα ήταν σωστό και το συμπέρασμα. Αντίθετα όμως ένας τέτοιος ισχυρισμός φαίνεται εντελώς αστήρικτος. Όπως έχει φανεί ως τώρα οι μυθικές εικόνες περιέχουν αποκρυσταλλωμένη μυθική-θρησκευτική σημασία, αλλά αυτό δεν συμβαίνει και με το δεύτερο επίπεδο ερμηνείας της παράστασης. Ο πολιτικός χειρισμός ενός μυθικού θέματος εξαρτάται από την εκάστοτε ιστορική συγκυρία και από εκείνο που θεωρείται αναγκαίο να προβληθεί κάθε φορά από το πρόσωπο ή την ομάδα που ευθύνονται για τη δημιουργία της σύνθεσης. Για παράδειγμα, κατά την ανάλυση της σκηνής της πάλης του Ηρακλή με τη Λερναία Ύδρα διατυπώθηκε η υπόθεση ότι το θέμα επιλέχθηκε από τους Αλκμεωνίδες με σκοπό να συμβολοποιηθεί η ιδέα της τυραννίας και να τονισθεί η ανάγκη καταπολέμησής της. Το γεγονός δεν συνεπάγεται την παραδοχή ότι η κόρη της Έχιδνας εκπροσωπεί πάντα την τυραννία, αν και πάντα κατανοείται ως βλαπτικό για τους ανθρώπους θηρίο. Την ίδια δυναμική παρουσιάζουν ως προς την πιθανή πολιτική ερμηνεία τους όλα τα μυθολογικά θέματα. Παρόμοια η Γίγαντομαχία φέρει ένα σαφή θρησκευτικό συμβολισμό που μεταφέρεται και στην πολιτική πραγματικότητα. Οι θεοί ταυτίζονται με αυτούς που εξασφαλίζουν το δίκαιο και την τάξη εξολοθρεύοντας οποιαδήποτε μορφή απειλής για την πόλη. Η απειλή με τη σειρά της ενσαρκώνεται στα πρόσωπα των Γιγάντων. Αυτή τη γενική σημασία είναι δυνατό, όπως γράφει ο Kleine, να τη χειρίζονται για δικό τους όφελος οι Αλκμεωνίδες στους Δελφούς και οι Πεισιστράτιδες στην Αθήνα. Τίποτα δεν βεβαιώνει ότι οι Γίγαντες εκπροσωπούν κατ' ανάγκη τους τυράννους. Ένας τέτοιος ειδικός συμβολισμός είναι μάλλον αυθαίρετος. Αν ο Watrous αναγνωρίζει στη ζωφόρο του θησαυρού των Σιφνίων σύμβολα τυράννων και ηγεμόνων πόλεων, αυτό δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι Γίγαντες είχαν σε κάθε περίπτωση την ίδια σημασία. Οι Σίφνιοι ήθελαν προφανώς να συσχετίσουν την αποκατάσταση της τάξης με την πτώση των τυράννων. Αυτό γίνεται κατανοητό αν σκεφτεί κανείς ότι κατά το δεύτερο μισό του βου αιώνα έχει διαταραχθεί η ευνομία στα νησιά εξ αιτίας των συνασπισμών των τυράννων και των εξεγέρσεων που σημειώνονται εναντίον τους<sup>720</sup>. Η Σίφνος δεν θα μπορούσε να είναι αδιάφορη μπροστά σε μια τέτοια πολιτική κατάσταση, εφόσον βρίσκεται, λόγω γεωγραφικής θέσης, στο κέντρο όλων αυτών των διενέξεων. Άλλωστε, όπως μαρτυρεί ο Ηρόδοτος, σε αυτές τις ταραχές οφείλεται τελικά και η κατάρρευση της ευημερίας της που ακολουθεί, λόγω της σύγκρουσης με τους φυγάδες Σαμίους<sup>721</sup>. Αν οι Σίφνιοι είχαν λόγους να

<sup>720</sup> Ο Λύγδαμης γίνεται τύραννος στη Νάξο και ανατρέπεται. Υποστηρίζει τον Πεισίστρατο στην Αθήνα με την υπόσχεση να τον βοηθήσει στην ανακατάληψη της εξουσίας. Ο ίδιος προωθεί τον Πολυκράτη για να γίνει τύραννος στη Σάμο. Ο τελευταίος εξορίζει τους αντιπάλους του και επιβάλλει οικονομικούς περιορισμούς προκαλώντας έτσι μια σειρά εξεγέρσεων. Για τη γενικότερη πολιτική κατάσταση στο Αιγαίο την εποχή αυτή βλ. IEE B' 255-262. Επίσης Andrewes (1956) 112 και Murray (1993) 144-145, που αναφερόμενος στον Λύγδαμη, τον Πεισίστρατο και τον Πολυκράτη κάνει λόγο για την τάση των τυράννων να συγκεντρώνουν τη δύναμη και τις εξουσίες στα χέρια τους και να αλληλοβοηθούνται.

<sup>721</sup> Ηροδ. III 57, 1: *Οἱ δ' ἐπὶ τὸν Πολυκράτεια στρατευσάμενοι Σαμίων, ἐπεὶ οἱ Λακεδαιμόνιοι αὐτοὺς ἀπολείπειν ἔμελλον, καὶ αὐτοὶ ἀπέπλεον ἐς Σίφνον.* Ο λόγος που καταλήγουν οι εξεγερμένοι στη Σίφνο είναι φανερά οικονομικός, όπως εξηγεί αμέσως πιο κάτω ο ιστορικός (III 57, 2): *κρημάτων γὰρ ἐδέοντο, τὰ δὲ τῶν Σιφνίων πρήγματα ἤκμαζε τοῦτον τὸν χρόνον, καὶ νησιωτέων μάλιστα ἐπλοῦτεον.* Αυτό δείχνει ότι η Σίφνος ήταν γνωστή μεταξύ των νησιών για τον πλούτο της και είχε πραγματικούς λόγους να φοβάται για την ευημερία της. Αυτοὶ οι φόβοι εκδηλώνονται λίγα χρόνια πριν από την επίθεση των Σαμίων, όταν οι Σίφνιοι αισθάνονται την ανάγκη να ζητήσουν χρησμό από το μαντείο των Δελφών ρωτώντας αν θα κρατούσε για πολλά χρόνια η ευημερία. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι απευθύνονται στο μαντείο την ίδια εποχή που αφιερώνουν το θησαυρό τους: *ὅτε ὦν ἐποιεῖντο τὸν θησαυρόν, ἐχρέωντο τῷ χρηστηρίῳ εἰ αὐτοῖσι τὰ παρεόντα ἀγαθὰ οἷα τε ἐστὶ πολλὸν χρόνον παραμένειν* (Ηροδ. III 57, 3). Αυτό σημαίνει ότι ήδη διέκριναν τους κινδύνους που διέτρεχε το νησί και που αντιμετώπισαν πράγματι λίγα χρόνια αργότερα. Ίσως για αυτούς τους λόγους φιλοτέχνησαν, και μάλιστα με τέτοια λεπτομέρεια τη Γίγαντομαχία στη βόρεια ζωφόρο του θησαυρού δηλώνοντας ότι

παραστήσουν τους τυράννους ως Γίγαντες, τίποτε δεν εμπόδιζε τους Πεισιστρατίδες να χρησιμοποιήσουν για τη δική τους πολιτική προπαγάνδα την παράσταση της θεϊκής μάχης. Επιπλέον το γεγονός ότι το θέμα της Γιγαντομαχίας εμφανίζεται για πρώτη φορά σε κτίσμα που ιδρύεται στο χώρο του μαντείου δεν σημαίνει ότι οι Δελφοί οικειοποιούνται και διαμορφώνουν την πολιτική σημασία της παράστασης εν γένει. Στο ιερό του Απόλλωνα η κοσμογονική μάχη μπορεί να δηλώνει την εχθρική διάθεση προς τους τυράννους, και ιδιαίτερα προς τους Πεισιστρατίδες, εφόσον ο ναός του Απόλλωνα που κοσμεύεται με τη Γιγαντομαχία είχε χρηματοδοτηθεί από τους Αλκμεωνίδες<sup>722</sup>. Αντίστροφα στην Αθήνα των Πεισιστρατιδών είναι δυνατό να σημαίνει την ανάγκη πάταξης των αντιπάλων τους για τους οποίους διακηρύσσεται ότι συνιστούν κίνδυνο για την ευνομία και την τάξη.

Αφού δεν αποδεικνύεται ότι το αέτωμα της Αθήνας διακοσμήθηκε με εντολή των Αλκμεωνιδών, δεν υπάρχει λόγος να απορριφθεί η επικρατούσα θεωρία που συνδέει τη δημιουργία του εναέτιου με τους Πεισιστρατίδες. Άλλωστε οι ενδείξεις που υπάρχουν ενισχύουν αυτή την άποψη. Η ίδρυση του πώρινου ναού αποδίδεται από την έρευνα στους διαδόχους του Πεισίστρατου ή και στον ίδιο. Η αναδιοργάνωση των Παναθηναίων<sup>723</sup> που συνεπάγεται την καθιέρωση της Αθηνάς ως πολιούχου θεάς είναι φυσικό να συνδέεται με την ανέγερση του ναού της, η οικοδόμηση του οποίου θα πρέπει να ξεκίνησε στα μέσα περίπου του αιώνα, όταν τοποθετείται χρονικά η μετατροπή που σημειώνεται στη λατρεία<sup>724</sup>. Ως προς αυτό φαίνεται να συμφωνούν όλοι οι ερευνητές. Ακόμα και ο Stähler που θεώρησε τη Γιγαντομαχία έργο των Αλκμεωνιδών δέχεται ότι ο ναός εγκαινιάστηκε κατά την περίοδο της τυραννίας<sup>725</sup>. Είναι σαφές ότι η οικοδόμηση ενός ναού απαιτούσε πολυετείς εργασίες, ωστόσο είναι υπερβολικό να υποθέσουμε ότι ο συγκεκριμένος ναός της Αθηνάς χρειάστηκε για την ολοκλήρωσή του μισό και πλέον αιώνα<sup>726</sup>.

Ο βασικότερος λόγος για τον οποίο συνδέεται η ανέγερση του ναού με τον Πεισίστρατο είναι το γεγονός ότι ο τύραννος σχετίζεται άμεσα με την εδραίωση της λατρείας της Αθηνάς. Παράλληλα το γεγονός συμφωνεί με την τάση που επέδειξε για οικοδομικά έργα<sup>727</sup>. Ωστόσο υπάρχει ένα ιστορικό συμβάν που οδηγεί στην πιθανότητα να ανήκει στον Πεισίστρατο και η επιλογή του θέματος της Γιγαντομαχίας, ακόμα και αν η σύνθεση ολοκληρώθηκε στα χρόνια των διαδόχων του. Πρόκειται για τη μάχη της Παλλήνης<sup>728</sup>. Όταν ο Πεισίστρατος επέστρεψε στην

---

επιβάλλεται να πέσουν οι τύραννοι, γιατί όπως οι Γίγαντες είναι απειλή για την τάξη και την ευνομία. Για τη λεπτομερή περιγραφή και ανάλυση των μορφών της ζωφόρου βλ. Brinkmann (1985) 89-109, 128-130.

<sup>722</sup> Βλ. πιο πάνω και Shapiro (1989) 48-50.

<sup>723</sup> Είναι σαφές ότι τα Παναθηναία δεν συνδέονται αρχικά με την Αθηνά. Πρόκειται για μια γιορτή που αφορούσε όλα τα αττικά γένη, όπως φανερώνει το όνομά της. Στα μέσα του βου αιώνα γίνεται αναβάθμιση των Παναθηναίων, εμπλουτίζονται με αγώνες για τους οποίους στους νικητές δίνονται ως βραβεία οι παναθηναϊκοί αμφορείς με την παράσταση της ένοπλης Αθηνάς και καλούνται πλέον «Μεγάλα». Ο κυριότερος νεωτερισμός είναι η στενή σύνδεση με την Αθηνά. Καθιερώνεται να γιορτάζονται προς τιμήν της στις 28 του μήνα Εκατομβαιώνα, που θεωρείται η μέρα της γέννησής της (Καλλισθένης FGH 124 F 52). Τέλος, όπως έχει αναφερθεί, προς τιμήν της υφαίνεται ο πέπλος με την παράσταση της Γιγαντομαχίας που μεταφέρεται πανηγυρικά στην Ακρόπολη και προσφέρεται στο λατρευτικό άγαλμα. Βλ. σχετικά Simon (1983) 55κ.π. Shapiro (1989) 18-21.

<sup>724</sup> Ο Shapiro (1989) 5 βάσει του σκεπτικού που συνδέει την ίδρυση του ναού με την ίδρυση των Μεγάλων Παναθηναίων αναφέρει ως πιθανή χρονολογία για το ξεκίνημα των εργασιών το 560.

<sup>725</sup> Όπως έχει αναφερθεί ο Stähler θεώρησε ότι το ανατολικό εναέτιο είναι το τελευταίο έργο των τυράννων.

<sup>726</sup> Ο Παρθενώνας που είναι ένα από τα πιο πολυδάπανα έργα των κλασικών χρόνων δεν χρειάστηκε για να ολοκληρωθεί πάνω από 15 χρόνια (447-432).

<sup>727</sup> Για την πλούσια οικοδομική δραστηριότητα του Πεισίστρατου και των διαδόχων του βλ. Shapiro (1989) 5-12.

<sup>728</sup> Στη μάχη αναφέρεται ο Boardman (1972) 66 με σκοπό να συσχετίσει τον Πεισίστρατο με τον Ηρακλή. Ο πρώτος διεξάγει ένα ιστορικό αγώνα που εκτυλίσσεται στην ίδια περιοχή όπου ο ημίθεος



Αθήνα για τρίτη φορά συγκρούστηκε με τους Αλκμεωνίδες στην περιοχή της Παλλήνης. Η μάχη τοποθετείται στο 546 ή στο 535<sup>729</sup> και κατέληξε στη νίκη του τυράννου, την εδραίωση της εξουσίας του και την εξορία των Αλκμεωνιδών<sup>730</sup>. Το συγκεκριμένο γεγονός το οποίο σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί μικρής σημασίας, εφόσον οδηγεί στην καθιέρωση ενός πολιτικού καθεστώτος, έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη μυθική μάχη. Διαδραματίζεται στην ίδια περιοχή. Στην Παλλήνη όπου ο Ζεύς νικά τους εχθρούς του υπερισχύει και ο Πεισίστρατος των αντιπάλων του. Το αποτέλεσμα τόσο της μυθικής όσο και της ιστορικής μάχης είναι η εδραίωση της εξουσίας του νικητή. Ακολουθεί η τιμωρία των αντιπάλων του και η αποκατάσταση της δικής του τάξης. Κατά συνέπεια η Γιγαντομαχία μοιάζει να είναι το καταλληλότερο μυθικό θέμα για να διακηρύσσει δημόσια τη θεϊκή έγκριση της εξουσίας του Πεισίστρατου και την ευνομία του καθεστώτος του, καθώς και τον κίνδυνο που διατρέχει η πόλη από τους αντιπάλους του. Ασφαλώς η συμβολοποίηση της Γιγαντομαχίας στην Αθήνα δεν εμποδίζει τους Αλκμεωνίδες να χρησιμοποιήσουν το ίδιο θέμα για να δηλώσουν ότι με την επικράτηση των τυράννων στην πόλη τους έχει διαταραχθεί η ευνομία και επομένως πρέπει να τιμωρηθούν οι υπαίτιοι, όπως τιμωρήθηκαν οι Γίγαντες από τους θεούς, και να αποκατασταθεί η δική τους τάξη.

Ένα άλλο ερώτημα που απασχόλησε την έρευνα αφορά στο είδος του ναού και στη θέση που καταλάμβανε στο χώρο της Ακρόπολης. Σύμφωνα με την ευρέως αποδεκτή πρόταση το κτίσμα συνιστά την τελική οικοδομική φάση του ναού που αποκαλύφθηκε από τον Dörpfeld βορειοδυτικά του κλασικού Παρθενώνα. Οι διαστάσεις των θεμελίων οδηγούν όλους τους ερευνητές στην αδιαμφισβήτητη σύνδεσή του με τον ναό της Γιγαντομαχίας. Όμως στην προσπάθεια να δικαιολογηθούν οι μεγάλες πώρινες συνθέσεις των αρχών του αιώνα θεωρήθηκε ότι το εν λόγω κτίσμα πρέπει να αριθμεί τουλάχιστον ακόμη δύο παλαιότερες οικοδομικές φάσεις. Κατά την επικρατούσα άποψη αυτές αποδόθηκαν στον πρόδρομο του ναού της Πολιάδας<sup>731</sup>, ενώ σύμφωνα με τη θεωρία του Heberdey<sup>732</sup> αντιστοιχούν στον «αρχέγονο Παρθενώνα» και στο Εκατόμπεδον. Επιπλέον, ύστερα από τις μετρήσεις του Schuchhardt, είναι κοινώς αποδεκτό ότι το οικοδόμημα που διακοσμούσαν με τις συνθέσεις του «Τρίτωνα» και του «Τρισώματου» ήταν περίπτερο. Ο Picard<sup>733</sup> περιγράφοντας τις τρεις οικοδομικές φάσεις του «Εκατομπέδου» αναφέρει ότι ο πρώτος ναός ήταν απλός και το εναέτιο θέμα του σχετιζόταν με την παλαιά χθόνια λατρεία. Πρόκειται για την πρώτη συμμετρική σκηνή της πάλης των ζώων. Ο δεύτερος είχε πτερό και κοσμούσαν με τις συνθέσεις του «Κυανοπώγωννα» και του «Τρίτωνα», ενώ ο τρίτος έφερε τη σύνθεση της Γιγαντομαχίας.

Ο Beyer<sup>734</sup> αναγνωρίζει στα θεμέλια τρία περίπτερα κτίσματα που βρίσκει ότι αντιστοιχούν στην εξέλιξη του ναού της Αθηνάς η οποία ανακαλά την πορεία της λατρείας της<sup>735</sup>. Το πρώτο που συνδέεται με την αρχαιότερη σύνθεση των λεόντων VII<sup>736</sup> το χρονολογεί στον 7ο αιώνα και θεωρεί ότι είχε ξύλινη περίσταση. Αυτή αντικαταστάθηκε με πέτρινη στο τέλος του 7ου αιώνα στη δεύτερη φάση. Τότε

---

βοήθησε τους θεούς να αντιμετωπίσουν τους Γίγαντες. Ο Boardman δεν προχωρά στη συσχέτιση της μάχης της Παλλήνης με τη Γιγαντομαχία.

<sup>729</sup> Kleine (1973) 14

<sup>730</sup> Ηροδ. I 62-64, 3. Αριστοτ. Αθην. Πολ. XV 3. Για την εξορία των Αλκμεωνιδών βλ. επίσης Ηροδ. V 62, 2 και VI 123, 1. Βλ. και Eliot (1957) 284, ο οποίος αναφέρεται στο θάνατο του Κροίσου από τη μεριά των Αλκμεωνιδών. Επίσης Kleine (1973) 22-23 και Boersema (1970) 12.

<sup>731</sup> Dörpfeld (1885) 275-277, (1886) 337-351. Wiegand (1904) 117.

<sup>732</sup> Heberdey (1919) 8, 136κ.π., 180.

<sup>733</sup> Picard (1935) 598, 605.

<sup>734</sup> Beyer (1977) 56, 74.

<sup>735</sup> Στο ίδιο 45.

<sup>736</sup> Αυτός ο ναός μάλιστα δεν έφερε δεύτερη εναέτια σύνθεση. Στο ίδιο 74.

προστέθηκαν και δυο μεγάλες πώρινες εναέτιες συνθέσεις<sup>737</sup>. Τελευταία φάση είναι των Πεισιστρατιδών, οπότε το κτήριο κοσμήθηκε με τα μαρμάρινα αετώματα. Σε τρία ναϊκά κτίσματα αναφέρεται και ο Schuchhardt<sup>738</sup>. Το παλιότερο έφερε το αρχαίο εναέτιο των λεόντων, το δεύτερο ήταν ο μεγάλος περίπτερος ναός του 580-570 του οποίου αποκαθιστά τη σίμα και τις εναέτιες συνθέσεις και το τελευταίο κοσμούσαν ασφαλώς από τη Γιγαντομαχία. Είναι όμως αξιοσημείωτο ότι δεν συνδέει αναγκαστικά τον πρώτο περίπτερο ναό με τα σωζόμενα θεμέλια. Μάλιστα, σύμφωνα με τις μετρήσεις του οι διαστάσεις των θεμελίων είναι μικρότερες από αυτές που απαιτούνται για τον ναό με τον «Τρισώματο»<sup>739</sup>. Ένα τέτοιο δεδομένο επιτρέπει να διαχωριστεί ο ναός της Γιγαντομαχίας από τους προηγούμενους. Εκτός αυτού η άποψη ότι υπήρχε μόνο ένας ναός στην Ακρόπολη σημαίνει ότι οι οικοδομικές του φάσεις διαδέχονταν η μία την άλλη με χρονική απόσταση τριών ή τεσσάρων δεκαετιών. Αυτό είναι πραγματικά αξιοπερίεργο. Τίποτε δεν βεβαιώνει πως για κάποιους λόγους καταστρέφονταν τα εκάστοτε παλαιότερα κτίσματα<sup>740</sup> και η θεωρία ότι οι Αθηναίοι γκρεμίζανε και ξαναχτίζανε ένα ναό πάνω στα ίδια θεμέλια μοιάζει εντελώς παράλογη. Κάτι τέτοιο μπορούμε με δυσκολία να φανταστούμε να γίνεται στις μέρες μας, δεν είναι όμως πιθανό ούτε απαραίτητο στους αρχαίους χρόνους. Ούτε ο Beyer ούτε κανείς άλλος από τους υποστηρικτές της άποψης δεν αναφέρεται στους λόγους που θα ήταν δυνατό να οδηγήσουν στην επανέγερση ενός ναού σε τόσο πυκνά χρονικά διαστήματα.

Ως απάντηση στην πιο πάνω άποψη έρχεται η θεωρία που εισάγει ο Dinsmoor<sup>741</sup> σύμφωνα με την οποία κατά τα τέλη του 6ου αιώνα υπήρχαν στην Ακρόπολη δύο μεγάλα λατρευτικά κτίσματα. Το Εκατόμπεδον και ο πεισιστράτειος ναός. Συγκεκριμένα το Εκατόμπεδον το τοποθετεί στο χώρο που κατόπιν κατέλαβε ο Παρθενώνας. Θεωρεί ότι ήταν ναός μήκους εκατό αττικών ποδών και ανεγέρθηκε στη δεκαετία 570-560. Συγκεκριμένα ανάγει τα εγκαίνια στο 566/565, την εποχή της έναρξης των Μεγάλων Παναθηναίων. Αυτόν τον ναό ονομάζει grandfather of the Parthenon<sup>742</sup>. Τα εναέτιά του είναι και στην προκείμενη περίπτωση οι δυο μεγάλες εναέτιες συνθέσεις όπως τις αποκατέστησε ο Schuchhardt<sup>743</sup>. Υποστηρίζει ότι στη θέση του γίνεται προσπάθεια να ιδρυθεί ο πρόδρομος του Παρθενώνα, η ύπαρξη του οποίου βεβαιώνεται από αρχιτεκτονικά ίχνη και χρονολογείται στα 488. Η ανέγερσή του δεν ολοκληρώθηκε γιατί ανακόπηκε από την επιδρομή των Περσών το 480. Εκεί χτίζεται και εγκαινιάζεται τι 432 ο κλασικός Παρθενώνας<sup>744</sup>. Το δεύτερο λατρευτικό οικοδόμημα που έφερε τη μαρμάρινη Γιγαντομαχία το τοποθετεί και αυτός στα σωζόμενα θεμέλια και το ταυτίζει με τον αρχαίο ναό της Αθηνάς Πολιάδας. Σχετικά αναφέρει ότι το κτίσμα δεν έχει περισσότερες οικοδομικές φάσεις, αλλά ιδρύθηκε από τον Πεισίστρατο γύρω στο 529 στη θέση γεωμετρικού ιερού<sup>745</sup>. Βασιζόμενος σε επιγραφή του 485/4<sup>746</sup> που αναφέρεται στο Εκατόμπεδον, στον ναό

<sup>737</sup> Πρόκειται για τη νεώτερη πάλη ζώων που πλαισιώνεται από τα συμπλέγματα του «Τρισώματος» και του «Τρίτωνα». Τη σύνθεση αυτή τοποθετεί στο δυτικό αέτωμα, ενώ στο δυτικό συμπληρώνει εκείνη που αποκαθιστά ο ίδιος με τα δύο καθιστά λιοντάρια, τη Γοργώ στο κέντρο, τις ομάδες με τη γέννηση της Αθηνάς και την αποθέωση του Ηρακλή δεξιά και αριστερά και τους δυο πώρινους όψεις στις γωνίες. Beyer (1974) 650.

<sup>738</sup> Schuchhardt (1935/36) 68.

<sup>739</sup> Στο ίδιο 64.

<sup>740</sup> Αυτός είναι ο συνήθης λόγος που προβάλλεται για την υποστήριξη της άποψης πολλών οικοδομικών φάσεων ενός και του αυτού ναού.

<sup>741</sup> Dinsmoor (1947) 109-151.

<sup>742</sup> Στο ίδιο 110.

<sup>743</sup> Για τον γλυπτό διάκοσμο, στο ίδιο 145-147.

<sup>744</sup> Στο ίδιο 111.

<sup>745</sup> Ειδικότερα για τους δύο ναούς Dinsmoor (1947) 109-110, 117-118. Τις απόψεις του σχετικά με τη χρονολόγηση και τις θέσεις των δύο ναών ακολουθεί από τους νεότερους ο Hopper (1971) 109-117.

<sup>746</sup> IG I 2 I-V στ. 38. Κατά τον Preiβhofen (1977) 76-77 η χρονολόγηση δεν είναι βέβαιη, πάντως δεν μπορεί να είναι παλιότερη του 490.

και σε άλλα κτίσματα του «ιερού βράχου» αναπαριστά την οικοδομική εικόνα της Ακρόπολης στις αρχές του 5ου αιώνα<sup>747</sup>. Στα πλαίσια αυτής της μελέτης ταυτίζει τα *οικέματα* που μνημονεύονται στην επιγραφή με κτίσματα θησαυρούς και τα τοποθετεί δυτικά του Εκατόμπεδου<sup>748</sup>.

Η ταύτιση του Εκατόμπεδου με τον πρόγονο του Παρθενώνα δεν έγινε ευρέως αποδεκτή. Ο Preibhofen<sup>749</sup> επανεξετάζοντας το περιεχόμενο της επιγραφής επισήμανε ότι ο Dinsmoor συμπλήρωσε εσφαλμένα μετά το *οικέματα* την πρόθεση *πρός*, ενώ ταιριάζει περισσότερο η πρόθεση *έν*. Έτσι η φράση γίνεται *τὰ οικέματα έν τῷ εκατομπέδῳ*<sup>750</sup> και επομένως σημαίνει κτίσματα θησαυρούς που βρίσκονταν μέσα και όχι δίπλα στο Εκατόμπεδο. Άρα με τον όρο δεν νοείται κτίσμα αλλά ίσως περιοχή μέσα στην οποία βρίσκονταν τα εν λόγω οικήματα<sup>751</sup>. Ωστόσο η συμπλήρωση της πρόθεσης *έν* δεν επιβάλλει απαραίτητα την έννοια του «εντός». Και αυτή θα μπορούσε να σημαίνει «πλησίον». Εξάλλου είναι εντελώς αβέβαιος ο χαρακτήρας των «οικημάτων». Τίποτα δεν βεβαιώνει ότι πρόκειται για συγκεκριμένα κτίσματα θησαυρούς. Εφόσον δεν μπορεί να εξακριβωθεί το είδος τους είναι επισφαλής και η προσπάθεια να προσδιορισθεί βάσει αυτού ο χαρακτήρας του Εκατόμπεδου. Ο ίδιος ο Preibhofen δεν αμφισβητεί κατηγορηματικά την άποψη του Dinsmoor. Αντίθετα τονίζει ότι στην επιγραφή διακρίνεται σαφώς ο ναός από το Εκατόμπεδο. Ο πρώτος θα πρέπει να ταυτισθεί με τον ναό της Αθηνάς, εκείνον που αναφέρεται στις αρχαίες πηγές<sup>752</sup>, ενώ ο χαρακτήρας του δεύτερου παραμένει αβέβαιος. Μάλιστα σημειώνει ότι παρόλο που δεν διασώζεται στις φιλολογικές πηγές μνεία για δεύτερο ναό στην Ακρόπολη, δεν σημαίνει ότι πράγματι δεν υπήρχε. Θεωρεί όμως πως σε τέτοια περίπτωση το οικοδόμημα αυτό που στην επιγραφή αναφέρεται ως Εκατόμπεδο και που ο Dinsmoor το ονομάζει Προ-Παρθενώνα θα είχε δευτερεύοντα λατρευτικό ρόλο<sup>753</sup>.

Πράγματι, αν αποδοθούν στην Αθηνά και τα δύο ναϊκά κτίσματα, όπως είναι η γενική παραδοχή, δύσκολα μπορούμε να κατανοήσουμε τη σημασία τους. Η άποψη ότι αντιστοιχούσαν στις διαφορετικές φύσεις της Πολιούχου<sup>754</sup> δεν φαίνεται πειστική. Είναι εξαιρετικά επισφαλές να διαχωρίσουμε τη θεά βάσει των ιδιοτήτων της σε δύο υποστάσεις που απαιτούν μάλιστα και την ανέγερση δύο ξεχωριστών ναών. Έχει τονισθεί ότι σε όποιο επίπεδο και αν δρα η Αθηνά πρόκειται πάντα για την ίδια θεότητα, χθόνια ή πολεμική. Όμως ο μεγάλος αριθμός των εναέτιων συνθέσεων και το γεγονός ότι δύσκολα μπορεί ο αρχαίος περίπτερος ναός να σχετιστεί με τα σωζόμενα θεμέλια, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μάλλον ευσταθεί η άποψη του Dinsmoor σχετικά με την ύπαρξη δύο τουλάχιστον μεγάλων ναών στην Ακρόπολη του 6ου αιώνα. Βέβαια και αυτός αποδίδει και τα δύο ιερά στην Αθηνά. Σύμφωνα όμως με όσα ειπώθηκαν κάτι τέτοιο μοιάζει ασυνήθιστο. Συνάγεται επομένως ως ασφαλέστερο συμπέρασμα ότι ο αρχαιότερος μεγάλος ναός της Ακρόπολης ανήκε σε άλλο θεό. Όπως έχει φανεί από την πιο πάνω ανάλυση αυτός ο θεός είναι ο Ζεύς. Στην προκειμένη περίπτωση ο ναός του ταυτίζεται με το πρώτο Εκατόμπεδο του Dinsmoor που χρονολογείται γύρω στα 570. Άρα η Αθηνά Πολιάς διεκδικεί ένα μόνο ναό, εκείνον που κοσμούσαν με τη μαρμαρίνη Γιγαντομαχία και τοποθετείται ομόφωνα στα θεμέλια που αποκαλύφθηκαν ανάμεσα στον κλασικό Παρθενώνα και το Ερέχθειο. Μοιάζει μάλιστα πιθανό να ιδρύθηκε μετά την αναδιοργάνωση των Παναθηναίων, όταν αναβαθμίζεται και καθιερώνεται η λατρεία

<sup>747</sup> Αναφέρεται στα Προπύλαια, τον πεισιστράτειο ναό που ιδρύθηκε στη θέση παλαιότερου γεωμετρικού ιερού, το Κεκρόπειο, τον μεγάλο βωμό, τους θησαυρούς και το Εκατόμπεδο. Dinsmoor (1947) 118-127.

<sup>748</sup> Στο ίδιο 125.

<sup>749</sup> Preibhofen (1977) 74-84.

<sup>750</sup> Στ. 17-18 τις πιο πάνω επιγραφής.

<sup>751</sup> Preibhofen (1977) 79-80.

<sup>752</sup> Ηροδ. V 72, 3 Πλουτ. Κιμ. 5. Επίσης Ιλ. Β 549

<sup>753</sup> Preibhofen (1977) 78, 83-84.

<sup>754</sup> Μπρούσκαρη (1974) 27.

της θεάς στην Αθήνα<sup>755</sup>. Ενισχυτικό αυτής της πρότασης είναι και το γεγονός ότι, εξ όσων γνωρίζουμε, δεν υπάρχει αρχαία μαρτυρία για την ύπαρξη ναού αφιερωμένου στην Αθηνά πριν από τα μέσα του βου αιώνα. Αρχαιότερη αναφορά σε ναό της Αθηνάς στην Ακρόπολη θεωρείται ότι είναι οι σίχοι της Ιλιάδας που κατά γενική παραδοχή ενσωματώθηκαν στο έπος μετά τα μέσα του βου αιώνα<sup>756</sup>, την εποχή δηλαδή που έχει αναβαθμιστεί η λατρεία της θεάς και επομένως δικαιολογείται η ανέγερση ναού αφιερωμένου σε αυτήν. Βέβαια όπως έχει επισημανθεί, η Αθηνά τιμάται ήδη στην Ακρόπολη. Είναι φανερό ότι πρόκειται για τη θεά της πόλης από την οποία παίρνει το όνομά της και ίσως η αθηναία θεά να ταυτίζεται αρχικώς με την Πάνδροσο. Τίποτα δεν αποκλείει να λατρευόταν παλιότερα στην ίδια θέση όπου ιδρύθηκε ο ναός της, πιθανώς σε κάποιο βωμό ή ακόμη και σε «γεωμετρικό» κτίσμα, όπως υποστήριξε ο Dinsmoor. Ωστόσο η αποδοχή αυτής της υπόθεσης στηρίζεται εν τέλει σε *argumentum ex silentia*.

---

<sup>755</sup> Για την καθιέρωση της λατρείας της Αθηνάς την εποχή της διοργάνωσης των Μεγάλων Παναθηναίων βλ πιο πάνω και Καρδαρά (1961) 68, Boersema (1970) 13, Shapiro (1989) 21-22.

<sup>756</sup> Βλ. σχετικά Κοντολέων (1949) 3.

## ΣΥΓΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ

Ύστερα από την εικονογραφική και νοηματική ανάλυση των εναέτιων συνθέσεων της ακρόπολης της Αθήνας του 6ου αιώνα π.Χ. ας δούμε συνοπτικά τα συμπεράσματα της παρούσας μελέτης σχετικά με το μυθολογικό περιεχόμενό τους και τους λόγους επιλογής των θεμάτων:

Ο αρχαιότερος ναός που εντοπίζεται στην Ακρόπολη ανάγεται στις αρχές του αιώνα και συνδέεται με το εναέτιο της λέαινας που κατασπαράσσει βοοειδές. Η σύνθεση όπως αποκαθίσταται συγκροτείται από δυο εραλδικά λιοντάρια που κυριαρχούν πάνω σε δυο αντίστοιχα καταβεβλημένους ταύρους. Σύμφωνα με την καθιερωμένη ερμηνεία η εμφάνιση των λεόντων στο αέτωμα δηλώνει την παρουσία του δαίμονος τον οίκο του οποίου ταυτόχρονα προστατεύουν ως υπερφυσικοί φύλακες. Ο απόλυτα θρησκευτικός χαρακτήρας του θέματος δεν επιτρέπει αναζήτηση πολιτικής ερμηνείας. Επιπλέον, τα στοιχεία της σύνθεσης δεν βοηθούν στην ταύτιση της θεότητας που λατρευόταν στο ναό, αφού δεν υπάρχει σχετική εικονογραφική αναφορά και με δεδομένο ότι η παράσταση πάλης ζώων δεν συνδέεται ειδικά με κάποιον θεό, αλλά με τη δαιμονική παρουσία της οποίας τον χώρο κυριαρχίας αναγγέλλει. Επομένως είναι αυθαίρετη η απόδοση του ναού στην Αθηνά κι ας υποστηρίχθηκε αυτό εν γένει από την έρευνα. Κατά την κρατούσα άποψη το εν λόγω κτίσμα αποτελεί την πρώτη οικοδομική φάση του μεγάλου περίπτερου ναού που ιδρύθηκε γύρω στα 570. Δεν υπάρχει κανένα πραγματικό στοιχείο που να βεβαιώνει αυτή τη θεωρία. Έχει ήδη αναφερθεί ότι η υπόθεση πως οι Αθηναίοι κατάστρεφαν ένα υπάρχοντα ναό για να οικοδομήσουν στη θέση του άλλον δεν είναι πειστική. Όμως είναι πιθανή η περίπτωση να προστέθηκε απλώς περίπτωση σε αρχαιότερο σηκό, οπότε δεν αλλάζει το αρχικό οικοδόμημα. Βέβαια αν δεν πρόκειται για εντελώς διαφορετικό ναό δεν υπάρχει λόγος να θεωρήσουμε ότι αντικαθίσταται η λατρευόμενη θεότητα που, όπως συνάγεται, εδώ είναι ο Ζευς.

Ο πρώτος περίπτερος ναός κοσμεύεται σύμφωνα με την αποδεδειγμένη αποκατάσταση του Schuchhardt με δυο εναέτιες συνθέσεις μεγάλων διαστάσεων. Η πρώτη τοποθετείται στην πρόσοψη και εικονίζει δυο εραλδικά καθήμενα λιοντάρια στο κέντρο και δύο συμμετρικούς όφεις στα άκρα. Και σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για την εμφάνιση των υπερφυσικών άγριων ζώων που εκπροσωπούν τον δαιμονικό κόσμο, ενώ η πρόσθεση των όφειων παραπέμπει άμεσα στην αττική λατρευτική παράδοση. Η δεύτερη σύνθεση τοποθετείται στη δυτική πλευρά και συγκροτείται από τρία διαφορετικά συμπλέγματα. Στο κέντρο επανεμφανίζεται το θέμα πάλης ζώων με τη διαφορά ότι αλλάζει η διάταξη των μορφών. Εμφανίζονται δύο συμμετρικά λιοντάρια να επιτίθενται σε ένα ταύρο το σώμα του οποίου φέρεται εγκάρσια στον κεντρικό άξονα του τυμπάνου. Αριστερά παριστάνεται σκηνή πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα. Κατά την εν γένει αποδεκτή άποψη πρόκειται για την πάλη του Ηρακλή με τον Τρίτωνα. Όμως αυτή η αναγνώριση προσκρούει σε βασικά αντεπιχειρήματα. Η ανθρώπινη μορφή δεν φέρει, στο βαθμό που σώζεται, την παραμικρή ένδειξη ότι ταυτίζεται με τον ημίθεο, το εικονογραφικό σχήμα απόδοσης του οποίου είναι δεδομένο. Επιπλέον, δεν δικαιολογείται η εμφάνιση του συγκεκριμένου μυθικού επεισοδίου στην αθηναϊκή ακρόπολη. Μια ασφαλής

μυθολογική ερμηνεία φαίνεται αδύνατη, όμως το γεγονός ότι το εν λόγω θέμα παρουσιάζεται ως εναέτιο για δεύτερη φορά στον ίδιο χώρο υποδηλώνει ότι έχει σημαντικό ρόλο. Η σύντομη επισκόπηση της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής δείχνει ότι από πολιτικής άποψης συνδέεται με την εκδήλωση του ενδιαφέροντος για την επέκταση στη θάλασσα και ιδιαίτερα με τις διεκδικήσεις της Αθήνας στη θαλάσσια περιοχή των Μεγάρων και της Σαλαμίνας. Το μυθικό υπόβαθρο το σχετικό με αυτές τις πολιτικές βλέψεις παραπέμπει στον κύκλο του Θησέα που εμπλουτίζεται και επιβάλλεται εκείνη περίπου την εποχή. Συνεπώς το εναέτιο θέμα είναι πιθανό να σχετίζεται με τον αττικό ήρωα αναφερόμενο ίσως σε μυθικό επεισόδιο που δεν διέσωσε η φιλολογική παράδοση ή πιθανότερα σε μη διασωθείσα παραλλαγή του μύθου για την κατάδυση του ήρωα στο βυθό της θάλασσας.

Το δεξιό σύμπλεγμα του «Τρισώματος δαίμονα» έχει ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως, όμως εξακολουθεί να χαρακτηρίζεται ως η πλέον αβέβαιη εικόνα, λόγω της μοναδικότητάς της. Αναγνωρίζεται ως Τυφών και ως άλιος γέρων (Νηρεύς, Πρωτεύς), ως Αιγαίων Βριάρεως, ως συνεμφάνιση τριών ανέμων (Ζέφυρος, Σκίρων και Βορέας) ή τριών θεοτήτων (Ωκεανός, Πόντος και Αιθήρ), ως εικόνα των αττικών Τριτοπατόρων, ως συμβολική εικόνα της ένωσης των τριών αττικών παρατάξεων και ως Ζευς Έρκειος. Η τελευταία πρόταση στηρίζεται σε πειστικότερα επιχειρήματα. Ο Έρκειος αντιπροσωπεύει την τριπλή παρουσία του Δία. Είναι ο ενάλιος, ο καταχθόνιος και ο ουράνιος Ζευς. Τα σύμβολα που κρατούν οι τρεις μορφές του «Τρισώματος» εύκολα παραπέμπουν στο νερό, στη γη και στον αέρα αντίστοιχα. Στην αρχαιότερη εικόνα του εμφανίζεται ως μια μορφή με τρία μάτια, στην ύστερη απόδοσή του παρουσιάζεται ως τρεις διακριτές ανθρωπίνες μορφές που κρατούν ανάλογα σύμβολα δηλωτικά των χώρων κυριαρχίας του θεού. Το πρόβλημα της διαφορετικής απόδοσης στο εναέτιο εύκολα αντιμετωπίζεται, πρώτον γιατί είναι δεδομένη η εικονογραφική εξέλιξη του αρχικού τρόπου απόδοσης και δεύτερο γιατί και στις τρεις περιπτώσεις παραμένει κοινό το βασικότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μορφής, δηλαδή η τριαδικότητα. Είναι σαφές ότι οι οι προσωνυμίες του θεού δεν σημαίνουν κάποια αλλαγή στη φύση του, αλλά προσδιορίζουν τις ξεχωριστές ιδιότητές του. Επομένως στην προκειμένη περίπτωση γίνεται αναφορά στο Δία που τιμάται στην Αθήνα ως πολιούχος από τους παλαιότερους χρόνους και που εμφανίζεται ως Έρκειος στην εναέτια σύνθεση. Ασφαλώς η επιλογή δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Κατ' αρχήν είναι θεμιτή, αφού ο Ζευς λατρεύεται και ως Έρκειος από τους Αθηναίους. Υπάρχει βωμός του στην Ακρόπολη, καθώς και στις αυλές των σπιτιών, τα όρια των οποίων προστατεύει. Το βασικότερο όμως είναι ότι η εικονογραφική απόδοση του Έρκειου φαίνεται να εξυπηρετεί μια σημαντική πολιτική σκοπιμότητα της εποχής. Η τριπλή υπόστασή του εύκολα παραπέμπει στην τριπλή διαίρεση της αττικής γης και των κατοίκων της, δηλαδή στην περιοχή της ακτής, στα μεσόγεια και στην υπερακρία. Αντίστοιχα η ένωση τριών υποστάσεων σε ένα θεό είναι δυνατό να δηλώνει την ανάγκη ενοποίησης των περιοχών αυτών στα πλαίσια ενός ενιαίου οργανισμού.

Η πολιτική ερμηνεία του δεξιού συμπλέγματος συμπληρώνει εκείνη του αριστερού. Η διεύρυνση της επικράτειας σε συνδυασμό με την ενοποίησή της διασφαλίζουν πολιτική ισχύ για την Αθήνα και αποτελούν δύο βασικούς στόχους της εποχής του Σόλωνα. Είναι επιπλέον σαφές ότι η ενοποίηση της Αττικής ανάγεται, όπως και η επέκταση της κυριαρχίας της, στη μυθική προσωπικότητα του Θησέα. Ένα τέτοιο δεδομένο οδηγεί ίσως στην υπόθεση ότι η μορφή, ίχνη της οποίας σώθηκαν μπροστά από τον «Τρισώματο», σχετίζεται με τον ήρωα ή με κάποια προδρομική μορφή του. Βέβαια αυτή η θεωρία προϋποθέτει την ύπαρξη μύθου που δεν διασώθηκε ή δεν επιβίωσε, ο οποίος συνέδεε τον Θησέα με τον Έρκειο Δία. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο ήρωας ενσωματώνεται εκείνη περίπου την εποχή στην λατρευτική παράδοση της Αθήνας και ότι αναφέρεται ως γυιος ενάλιου θεού, στενά δεμένου με τους αττικούς μύθους, με τις υποστάσεις του Έρκειου, αλλά και με τον ίδιο τον Δία, δεν φαίνεται απίθανη η παραπάνω υπόθεση. Στην περίπτωση όμως

που πράγματι στο αριστερό σύμπλεγμα εικονιζόταν ο ήρωας, δεν είναι δυνατό, σύμφωνα με τις αρχές της αρχαϊκής τέχνης, να παριστάνεται για δεύτερη φορά στην ίδια σύνθεση. Είναι όμως πιθανό να πρόκειται για κάποιο άλλο πρόσωπο, άμεσα συνδεδεμένο με τον Θησέα, αλλά και με τον Δία Έρκειο, όπως είναι ο Αιγεύς, ο πιθανός αττικός πρόδρομος του Ποσειδώνα. Βέβαια ο μύθος που εξεικονιζόταν σύμφωνα με τη δεύτερη αυτή πιθανότητα παραμένει άγνωστος.

Στα πλαίσια αυτής της θεωρίας τα δυο συμπλέγματα συσχετίζονται και ως προς το μυθικό και ως προς το πολιτικό τους περιεχόμενο, κάτι που ενισχύει την προτεινόμενη άποψη. Φαίνεται όμως ότι ούτε η κεντρική σύνθεση είναι τυχαία. Ασφαλώς διατηρεί την καθιερωμένη σημασία που έχουν οι σκηνές πάλης ζώων, διακηρύσσεται δηλαδή η ιερότητα του χώρου και η φύλαξη των ορίων του θεϊκού οίκου. Ωστόσο ο θεός που κατοικεί στο ναό είναι ο ίδιος προστάτης. Και ως Έρκειος ειδικότερα, όπως εμφανίζεται στην παράσταση, είναι φύλακας ορίων. Προστατεύει τα όρια των οίκων που φιλοξενούν το βωμό του στις αυλές τους. Όμως η ανθρώπινη κατοικία μπορεί να είναι σε μεγαλύτερη κλίμακα η ίδια η πόλη την οποία ο Ζευς ως Πολιεύς έχει υπό την προστασία του. Συνάγεται λοιπόν πως μαζί με την επέκταση και την ενοποίηση προβάλλεται και η έννοια της διαφύλαξης των ορίων της επικράτειας που είναι έργο του τιμώμενου θεού. Σε αυτή την περίπτωση η πάλη των ζώων υπερτονίζει τη θεϊκή ιδιότητα και ως εκ τούτου δεν μοιάζει υπερβολικός ο ισχυρισμός, ότι δεν αναφέρεται μόνο στην προστασία του ναού, άλλωστε αυτό δηλώνεται επαρκώς με την ανατολική σύνθεση, αλλά στη φύλαξη της ίδιας της πόλης. Εξάλλου η σημασία της εικόνας του λιονταριού δεν έρχεται σε αντίφαση με αυτήν την εικασία. Το ζώο έχει το ρόλο του φύλακα μιας πόλης, αφού συμβαίνει να εμφανίζεται ως τέτοιος στις πύλες της.

Συνάγεται λοιπόν ότι ο πρώτος περίπτερος ναός της Ακρόπολης ήταν αφιερωμένος στο Δία με την προσωνομία Έρκειος. Η μια εναέτια σύνθεση έχει αποκλειστικά θρησκευτικό χαρακτήρα, η δεύτερη διακηρύσσει τη θεϊκή προστασία που απολαμβάνει η πόλη και προπαγανδίζει την ανάγκη διεύρυνσης και ενοποίησης της επικράτειάς της. Η θέση του ναού είναι αβέβαιη. Πάντως δεν φαίνεται να σχετίζεται με τα σωζόμενα ερείπια που συνδέονται από όλους με το ναό της Αθηνάς Πολιάδας. Είναι πιθανό να βρισκόταν στο χώρο όπου ιδρύθηκε αργότερα ο κλασικός Παρθενώνας, όπως υποστηρίζει ο Dinsmoor. Σε αυτή την περίπτωση το οικοδόμημα που εκείνος ονομάζει αρχέγονο Παρθενώνα και το ταυτίζει με το πρώτο Εκατόμπεδον που ιδρύθηκε του 570 περίπου θα πρέπει να ταυτισθεί με τον εν λόγω ναό του Δία.

Στο πρώτο μισό του 6ου αιώνα, δηλαδή πριν από την εγκαθίδρυση της τυραννίας, ανάγονται και τα τέσσερα οικοδομήματα την ύπαρξη των οποίων συμπεραίνουμε από τα ισάριθμα εναέτια μικρών διαστάσεων. Τα κτίσματα αυτά υπάγονται λόγω του μεγέθους τους στην κατηγορία των θησαυρών που σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη είχαν αφιερωθεί στην Ακρόπολη από αττικά γένη. Η ανάλυση των εικονογραφικών θεμάτων συνηγορεί υπέρ αυτής της υπόθεσης.

Ως αρχαιότερο αναφέρεται το εναέτιο της Ύδρας που χρονολογείται γύρω στο 590. Το μυθολογικό θέμα του είναι σαφές και αδιαμφισβήτητο. Αποδίδεται η πάλη του Ηρακλή ενάντια στη Λερναία Ύδρα. Στην προσπάθεια να εξαχθεί η πιθανή πολιτική ερμηνεία της παράστασης, και κατ' επέκταση η αιτία επιλογής της, γίνεται αναφορά στην ιστορική συγκυρία της εποχής. Ένα από τα κύρια, αν όχι το βασικότερο πολιτικό ζήτημα που απασχολεί την αθηναϊκή κοινωνία της εποχής είναι ο φόβος της τυραννίας, την οποία είχε επιχειρήσει να εγκαθιδρύσει πριν λίγα χρόνια ο Κύλων και στην οποία αντιτάσσεται ανοιχτά ο Σόλων με τις διακηρύξεις του. Σύμφωνα με την πολιτική προπαγάνδα της εποχής η τυραννία εμφανίζεται ως επικίνδυνος εχθρός της πόλης. Είναι επομένως δυνατό να σηματοδοτείται με ένα ολέθριο για την ανθρώπινη κοινωνία τέρας, όπως είναι η Ύδρα. Αντίστοιχα ο Ηρακλής, ο κατ' εξοχήν αλεξίκακος ήρωας, γίνεται σε αυτή την περίπτωση σύμβολο εκείνων που μάχονται ενάντια σε οπαδούς και φίλους της τυραννίας και που κατά συνέπεια ευθύνονται για την ανέγερση του θησαυρού. Οι πειστικότεροι διεκδικητές

μιας τέτοιας ανάθεσης είναι οι Αλκμεωνίδες. Αυτοί εμφανίζονται ως βασικοί αντίπαλοι του Κύλωνα και μετά τη θανάτωση των οπαδών του επωμίζονται την κατηγορία της διάπραξης ιεροσυλίας και εξορίζονται ως εναγείς. Επιστρέφοντας επομένως στην πόλη είχαν κάθε λόγο να πείσουν τους Αθηναίους όχι μόνο για τον κίνδυνο που τους απειλεί, αλλά και για το θεάρεστο της δικής τους πράξης. Ο άθλος του Ηρακλή έχει τα κατάλληλα στοιχεία για να αποτελέσει ικανοποιητικό μυθικό παράλληλο της πολιτικής τους θέσης. Διακηρύσσει ότι η τυραννία αποτελεί ορατή απειλή. Είναι ένα τέρας που γεννά κεφάλια ακόμα και αν δεχτεί χτυπήματα, όπως συνέβη με τους συντρόφους του Κύλωνα. Παράλληλα η παρουσία του γιγάντιου καρκίνου, συμμάχου της Ύδρας στην αριστερή γωνία είναι δυνατό να παραπέμψει στους κρυφούς οπαδούς της τυραννίας. Οι τελευταίοι, αν και δεν γίνονται αμέσως αντιληπτοί, όπως το ζώο της σύνθεσης δεν είναι ορατό από το πεδίο της μάχης, είναι όμως υπαρκτοί και επομένως επικίνδυνοι. Άρα οι υποστηρικτές αυτού του πολιτεύματος θα πρέπει να εξαλειφθούν δίχως οίκτο, με τον ίδιο τρόπο που ο Ηρακλής θανάτωσε τον κάβουρα και νέκρωσε τα κεφάλια της Ύδρας.

Οι υποθέσεις που στηρίζουν την παραπάνω θεωρία είναι θεμιτές στα πλαίσια των ιστορικών δεδομένων και επομένως πειστικές. Αν ιδρύονταν θησαυροί στην Ακρόπολη είναι απίθανό να μην είχαν προβεί σε τέτοια ενέργεια οι Αλκμεωνίδες. Πρόκειται για ένα από τα πλουσιότερα αριστοκρατικά γένη που επιδιώκει την υπεροχή και την εξουσία στην Αθήνα. Την εποχή ίδρυσης του κτίσματος το σημαντικότερο πρόβλημά τους ήταν η κατηγορία των «εναγέων» που τους βαρύνει και θα τους συνοδεύσει και για πολύ περισσότερο από ένα αιώνα στη συνέχεια, κατηγορία που επωμίστηκαν λόγω της θανάτωσης των ικετών οπαδών του Κύλωνα. Η δυνατότητα να παίξουν το ρόλο τους στην αθηναϊκή κοινωνία προϋποθέτει την αποκατάστασή τους στη συνείδηση του λαού. Η επιλογή του μυθικού επεισοδίου, αλλά και ο εικονογραφικός χειρισμός του με την διάταξη των μορφών στη σύνθεση είναι δυνατό να εξυπηρετεί επαρκώς την πολιτική αυτή επιδίωξη των Αλκμεωνιδών.

Σύγχρονο περίπου με εκείνο της Ύδρας θεωρείται το εναέτιο της πάλης ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα. Το θέμα είναι όμοιο με αυτό του νεώτερου συμπλέγματος που τοποθετείται στον πρώτο περίπτερο ναό της Ακρόπολης και επομένως έχει την ίδια σημασία. Ως εκ τούτου δεν αναλύεται ξεχωριστά στην παρούσα μελέτη. Συνδέεται όπως και το νεώτερο με το μυθικό κύκλο του Θησέα και τις θαλάσσιες διεκδικήσεις των Αθηναίων. Στην περίπτωση που πρόκειται για κόσμηση θησαυρού θα πρέπει να αποδοθεί αυτός σε κάποιο αθηναϊκό γένος σχετιζόμενο ειδικά με τον αττικό ήρωα. Με αυτό το σκεπτικό προτάθηκε ως πιθανός αναθέτης κάποιο γένος που αξίωνε καταγωγή από τον Θησέα. Η ύπαρξη τέτοιας οικογένειας συμπεραίνεται ίσως από το γεγονός ότι αργότερα υφίσταται στην Αθήνα φυλή Ακαμαντίς. Στην τελευταία είναι δυνατό να αντανακλάται αρχαιότερο γένος που είχε γενάρχη τον γιο του Θησέα Ακάμαντα.

Το τρίτο χρονολογικά εναέτιο μικρών διαστάσεων είναι εκείνο «της ελαίας» που χρονολογείται γύρω στο 560. Το θέμα που εικονίζει είναι δυσνόητο. Σώζεται αποσπασματικά, δεν υπάρχει για αυτό εικονογραφικό παράλληλο και η προφανής προβολή του αρχιτεκτονικού και του φυσικού χώρου συνιστά φαινόμενο ασυνήθιστο γθια τα δεδομένα της αρχαϊκής τέχνης. Για να ερμηνεύσουν την παράσταση οι ερευνητές αναζήτησαν κάποιο μύθο που τα δυο βασικά στοιχεία της σύνθεσης θα μπορούσαν να θεωρηθούν απαραίτητα για την εξέλιξη του. Κατά την επικρατούσα άποψη το εναέτιο εκλαμβάνεται ως παράσταση της ενέδρας του Αχιλλέα στον Τρωίλο. Όμως το παγιωμένο εικονογραφικό σχήμα της σκηνής δεν συμφωνεί με αυτό της εναέτιας σύνθεσης. Η αποκατάσταση των απαραίτητων προσώπων γίνεται αυθαίρετα, ενώ η προφανής προβολή του κτίσματος και της ελαίας παραμένει εντελώς αδικαιολόγητη. Επιπλέον ο μύθος του Τρωίλου είναι ξένος στην αττική παράδοση. Συνεπώς είναι απίθανο να κοσμούσε δημόσιο κτίσμα στην Ακρόπολη του βου αιώνα. Κατά τη δεύτερη ερμηνευτική πρόταση η σύνθεση σχετίζεται με τη λατρευτική παράδοση της Αθήνας, στα πλαίσια της οποίας το ελαιόδεντρο έχει



σημαίνοντα ρόλο. Μάλιστα θεωρήθηκε πιθανό να εικονίζεται η ιεροπραξία των Αρρηφορίων. Είναι όμως σαφές ότι η παράσταση συγκεκριμένης τελετουργίας δεν συμβιβάζεται με τους εικονογραφικούς κανόνες της εποχής και επομένως η υπόθεση είναι ελάχιστα πιθανή. Παράλληλα η προσπάθεια να αναγνωρισθεί στο κτίσμα υπαρκτό ιερό οικοδόμημα της Ακρόπολης είναι ασυμβίβαστη με τους κανόνες της αρχαϊκής τέχνης που δεν αντιγράφει υπαρκτά κτήρια ή πρόσωπα. Θεωρούμε λοιπόν αυτονόητο ότι το θέμα του εναέτιου ήταν μυθικό. Η αναγνώρισή του δεν είναι εύκολη λόγω των ελλιπών σχετικών μαρτυριών. Συμπεραίνεται ωστόσο η κυρίαρχη θέση που κατέχει στη λατρευτική παράδοση ένα λατρευτικό σύμβολο, η ελιά, και ένα μυθικό κτίσμα, ο τάφος του Ερεχθέα. Πρόκειται για δυο προβαλλόμενα στοιχεία της παράστασης. Είναι επομένως προφανές ότι αυτά συνιστούν τον πυρήνα του μύθου που ιστορείται. Ο,τι μπορούμε να γνωρίζουμε για την πρώιμη λατρεία της εποχής συνδέεται με την ελιά και τον τάφο. Το πρώτο είναι σύμβολο της βλάστησης και της ευφορίας της γης. Παράλληλα θεότητες της βλάστησης είναι οι κόρες του βασιλιά που φροντίζουν το ιερό δέντρο, από τις οποίες επικρατέστερη εμφανίζεται η Πάνδροσος, η πιθανή πρόδρομος της Αθηνάς. Ο δόμος-τάφος του Ερεχθέα αποτελεί πηγή δύναμης και ευημερίας για την πόλη. Εκεί φύτευται η ιερή ελαία. Ο Ερεχθεύς είναι ο ίδιος θεϊκό βρέφος, ο Εριχθόνιος, που φυλάσσεται από την Πάνδροσο και τις αδελφές της σε μυστικό κιβώτιο. Οι αλληλοεξαρτώμενες αυτές μυθικές σχέσεις υποδηλώνουν την ύπαρξη μύθου, αντανάκλαση του οποίου φαίνεται να είναι η ιεροπραξία των Αρρηφορίων. Ο ίδιος ο μύθος θα πρέπει να παριστανόταν στην εναέτια σύνθεση, όπου εμφανίζονται ως πρωταγωνιστικές «μορφές» η ελαία και ένα οίκημα, ο μυθικός χαρακτήρας του οποίου δηλώνεται ακόμα και με την παράδοση εικονογραφική του απόδοση, ασύμβατη με τους καθιερωμένους αρχιτεκτονικούς κανόνες. Η παραδοχή ότι εικονίζεται στο αέτωμα μύθος σχετικός με τον Ερεχθέα οδηγεί σε υπόθεση παρόμοια με εκείνη που διατυπώθηκε για το προηγούμενο εναέτιο που εικονίζει πάλι ανθρώπου με θαλάσσιο δαίμονα. Δηλαδή η ύπαρξη της Ερεχθηίδας φυλής στα επόμενα χρόνια είναι δυνατό να παραπέμπει σε κάποια αρχαιότερη αττική οικογένεια που θεωρούσε γενάρχη της τον Ερεχθέα. Αυτό όμως μπορεί να υποστηριχθεί δυσκολότερα, αφού ο Ερεχθεύς δεν είναι απλώς ιδρυτής ενός γένους, αλλά θεός και αρχηγέτης όλων των Αθηναίων που ονομάζονται αλλιώς Ερεχθηίδες. Από τη στιγμή που ο εικονιζόμενος μύθος φαίνεται να έχει άμεση σχέση με τη λατρεία της Πανδρόσου, της προδρόμου της Αθηνάς, είναι πιθανό το κτίσμα να είχε λατρευτικό χαρακτήρα. Ίσως να πρόκειται ακόμη και για το πρώιμο Πανδρόσιο, και κατά συνέπεια να μην εντάσσεται στην κατηγορία των θησαυρών.

Το τέταρτο και τελευταίο γνωστό εναέτιο μικρού μεγέθους χρονολογείται μεταξύ 560 και 550. Η αποκατάστασή του, παρόλο που δεν είναι εντελώς ασφαλής λόγω των τεχνοτροπικών διαφορών που εμφανίζουν οι μορφές, έχει γίνει αποδεκτή από τη σύγχρονη έρευνα. Η σύνθεση όπως αποκαθίσταται αποδίδει την αποθέωση του Ηρακλή, ένα μυθικό επεισόδιο που διαμορφώνεται στα τέλη περίπου του προηγούμενου αιώνα και συνδέεται με την εισαγωγή της λατρείας του ήρωα ως θεού. Σε αυτή τη λατρεία θα πρέπει κατά συνέπεια να αφορούν οι λόγοι επιλογής του θέματος. Ασφαλώς δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός ότι ο ιδρυτής του κτίσματος φροντίζει να αναδειχθεί η θεϊκή φύση του Ηρακλή. Το πιθανότερο είναι να πρόκειται για μια ομάδα άμεσα σχετιζόμενη με τον ήρωα. Η απάντηση θα ήταν ευκολότερη αν υπήρχε μαρτυρία για παραμονή των Ηρακλειδών στην Αθήνα. Κάτι τέτοιο όμως δεν βεβαιώνεται. Σύμφωνα με τις φιλολογικές πηγές απόγονοι του Ηρακλή εγκαθίστανται στην αθηναϊκή επικράτεια για ένα χρονικό διάστημα τριών γενεών, οπότε και εγκαταλείπουν τη χώρα για να επιστρέψουν στην Πελοπόννησο. Φαίνεται όμως ότι ο μύθος των Ηρακλειδών έχει λατρευτικές συνέπειες στην Αθήνα. Τουλάχιστον ο πατέρας τους τιμάται ως θεός σε πολλές περιοχές της Αττικής, κυριότερη από τις οποίες αναφέρεται εκείνη του δήμου Διόμεια. Η σχέση των κατοίκων της με τον ημίθεο είναι κατά τους αρχαίους συγγραφείς πολύ στενή, αν και όχι ιδιαίτερα ξεκάθαρη. Ο επώνυμος Δίομος αναφέρεται άλλοτε ως φίλος ή

ερωμένος και άλλοτε ως γιος του Ηρακλή. Διαφαίνεται λοιπόν ότι υπήρχε μια ομάδα που συνέδεε την ύπαρξή της με τον ημίθεο, είτε αυτό σημαίνει άμεση είτε έμμεση καταγωγή βασισμένη σε λατρευτικές σχέσεις. Άλλωστε η προβολή ενός ήρωα ως τιμώμενης θεότητας μιας κοινότητας δεν απέχει νοηματικά από την αξίωση ότι πρόκειται για τον ιδρυτή της. Αυτό είναι ο Ερεχθεύς για την Αθήνα. Ήρωας-γενάρχης και θεός. Σε αυτή την περίπτωση η απεικόνιση της ανόδου του Ηρακλή στον Όλυμπο διακηρύσσει την καταγωγή της ομάδας από ένα θεό που σε τελική ανάλυση οδηγεί στον ίδιο τον Δία, τον πατέρα του ήρωα και γενάρχη των θνητών και των αθανάτων. Ο Ζεус εξ άλλου είναι αυτός που προβάλλεται περισσότερο από όλους στη σύνθεση, καθώς αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα, σε πρώτο επίπεδο και στο κέντρο του αετώματος. Έτσι αν οι λοιποί κάτοικοι της Αθήνας προβάλλουν θεία προέλευση, οι ιδρυτές του εν λόγω κτίσματος δηλώνουν σαφώς ότι αυτοί ειδικά κατάγονται μέσω του Ηρακλή από τον ίδιο το Δία.

Το τελευταίο εναέτιο σύνολο της Ακρόπολης του 6ου αιώνα είναι η μαρμαρίνη σύνθεση της Γιγαντομαχίας. Η αναγνώριση του θέματος είναι αδιαμφισβήτητη λόγω της παρουσίας της μαχόμενης Αθηνάς. Άλλωστε ο μύθος σχετίζεται άμεσα με την αναβάθμιση της λατρείας της που συντελείται στα μέσα περίπου του αιώνα, όταν αναδιοργανώνεται η εορτή των Παναθηναίων. Στα πλαίσιά της υφαινόταν για τη θεά πέπλος που κοσμούταν με σκηνές από την αττική Γιγαντομαχία. Φαίνεται πως και η ίδρυση ναού αφιερωμένου στη θεά συνδέεται με την αλλαγή που σημειώνεται στη λατρεία εκείνη την εποχή. Συνεπώς το αέτωμα της Γιγαντομαχίας κοσμεί τον πρώτο ναό της Αθηνάς που δεν διαδέχεται κάποιον παλαιότερο, αφού για κάτι τέτοιο δεν υπάρχει καμιά πραγματική ένδειξη. Το θέμα της θεικής μάχης έχει σαφή μυθολογική ερμηνεία κοσμογονικού περιεχομένου. Πρόκειται για την επιβολή της θεικής τάξης πάνω στο χάος που προκλήθηκε από τους Γίγαντες. Συναφής είναι η πολιτική σημασία του μύθου. Συμβολίζει την αποκατάσταση της ευνομίας και του δικαίου και την τιμωρία όσων προκαλούν αναταραχή και αταξία. Οι Γίγαντες εκπροσωπούν πάντα την απειλή και οι θεοί όσους αυτοπροβάλλονται ως δίκαιοι τιμωροί της. Η επικρατούσα χρονολόγηση των γλυπτών στο 520 και η σύνδεση της ίδρυσης του ναού με τη διοργάνωση των Μεγάλων Παναθηναίων οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το έργο δημιουργήθηκε στην εποχή της τυραννίας. Συνάγεται λοιπόν ως πειστικότερη η άποψη που δέχονται οι περισσότεροι των ερευνητών κατά την οποία οι Πεισιστρατίδες χρησιμοποιούν τη Γιγαντομαχία για την πολιτική προπαγάνδα υπέρ της ευνομίας του δικού τους καθεστώτος. Αυτοπροβάλλονται ως φορείς της πολιτικής τάξης έναντι των αντιπάλων τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει σχετικά το ιστορικό γεγονός της μάχης που διεξήγαγε ο Πεισίστρατος στην Παλλήνη κατά την τρίτη έλευσή του στην Αθήνα. Πρόκειται για την ίδια περιοχή, όπου τοποθετείται ο μυθικός αγώνας μεταξύ των θεών και των Γιγάντων. Εκεί ο τύραννος αντιμετωπίζει τους εχθρούς του, κυριότεροι από τους οποίους είναι οι Αλκμεωνίδες. Μετά τη νίκη του εδραιώνει την εξουσία του στην Αθήνα και τιμωρεί με εξορία τους τελευταίους. Τα εμφανή κοινά στοιχεία μεταξύ μυθικού και ιστορικού γεγονότος καθιστούν ισχυρή την άποψη που αποδίδει στους τυράννους τη διακόσμηση του ναού. Ως απάντηση σε αυτούς οι Αλκμεωνίδες τοποθέτησαν τη Γιγαντομαχία στο δυτικό αέτωμα του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς. Με αυτό τον τρόπο συμβολοποίησαν την ανάγκη πάταξης των τυράννων και αποκατάστασης της δικής τους τάξης.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η πιθανή εικόνα των κτισμάτων της Ακρόπολης του 5ου αιώνα που σχετίζονται με τις σωζόμενες εναέτιες συνθέσεις, όπως συνάγεται βάσει της έκθεσης και εξέτασης των εναετίων, διαμορφώνεται ως εξής: Στα τέλη του αιώνα υπάρχουν στον «ιερό βράχο» δύο τουλάχιστον μεγάλοι ναοί. Ο παλαιότερος χρονολογείται γύρω στο 570. Είναι ο πρώτος περίπτερος ναός της Ακρόπολης. Αυτός κοσμεύεται με τις μεγάλες πώρινες συνθέσεις που αποτελούνται από τα εραλδικά λιοντάρια και τους συμμετρικούς όφεις καθώς και από τον αγώνα ζώων μαζί με την πάλη ανθρώπινης μορφής με θαλάσσιο δαίμονα και τον «Τρισώματο». Η πρώτη παράσταση τοποθετείται πιθανώς στην ανατολική πλευρά και η δεύτερη στη δυτική. Σύμφωνα με τη λιγότερο επισφαλή υπόθεση το ιερό ήταν αφιερωμένο στον Δία, ο οποίος φαίνεται ότι εμφανίζεται στο αέτωμα με τη μορφή του Ερκείου. Είναι επίσης πιθανό, αν και αναπόδεικτο, ότι ο σηκός του ναού είχε ανεγερθεί μια γενιά νωρίτερα και έφερε στην πρόσοψη την αρχαιότερη σκηνή της πάλης των ζώων. Σε τέτοια περίπτωση η θεότητα που λατρευόταν στο παλιότερο κτίσμα συνάγεται αυτονόητα ότι είναι η ίδια με εκείνη που τιμάται όταν ο ναός γίνεται περίπτερος, δηλαδή ο Ζεός. Τίποτε όμως δεν αποκλείει να πρόκειται για εντελώς διακριτά οικοδομήματα, οπότε παραμένει αβέβαιη η θεότητα στην οποία ήταν αφιερωμένο το πρωιμότερο, αφού το εικονογραφικό θέμα του εναετίου που το διακοσμούσε δεν βοηθά στη διατύπωση σχετικών υποθέσεων. Η θέση του πρώτου περίπτερου ναού, του 570, δεν μπορεί να διακριβωθεί, επειδή δεν σώζονται θεμέλια ικανά να ταυτισθούν με τις διαστάσεις που με σχετικά ασφάλεια συνάγεται ότι είχε. Περισσότερο πειστική σχετικά φαίνεται η πρόταση του Dinsmoor, ότι είναι δυνατό να υπήρχε μεγάλος ναός στο χώρο που κατέλαβε ο κλασικός Παρθενώνας. Κατά συνέπεια το ιερό του Δία ταυτίζεται με το πρώτο Εκατόμπεδο που χρονολογείται από εκείνον στην ίδια εποχή και του αποδίδονται οι ίδιες εναέτιες παραστάσεις. Παράλληλα ο ναός που ξεκίνησαν να χτίζουν οι Αθηναίοι στην ίδια θέση κατά τη δεύτερη δεκαετία του 5ου αιώνα και που ταυτίζεται από τον Dinsmoor με το «Εκατόμπεδον» της επιγραφής, είναι πιθανό να αποτελεί νέα οικοδομική φάση του παλαιότερου περίπτερου. Κάτι τέτοιο μοιάζει σε αυτή την περίπτωση πιθανό. Έχουν περάσει τρεις γενιές, περισσότερα από 80 χρόνια από την οικοδόμηση του παλαιότερου ναού και επομένως είναι δυνατό να έχει υποστεί φθορές που να δικαιολογούν την αντικατάστασή του. Η οικοδόμηση του νεώτερου σταμάτησε λόγω της επέλασης των Περσών και της καταστροφής της Ακρόπολης από τον Ξέρξη. Έκτοτε η οικοδομική εικόνα της Ακρόπολης αλλάζει και ταυτόχρονα αντιπροσωπεύει τη νέα κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα του 5ου αιώνα. Στη θέση του πρώτου περίπτερου ναού ιδρύεται ο Παρθενώνας που συνδέεται άμεσα με την Πολιούχο θεά. Θα μπορούσε να αντιπροτείνει κανείς ότι η ανέγερση του Παρθενώνα στην περιοχή αυτή σημαίνει ότι ο συγκεκριμένος χώρος σχετίζεται με τη λατρεία της Αθηνάς και συνεπώς δεν ισχύει η υπόθεση ότι υπήρχε εκεί παλαιότερα ιερό αφιερωμένο σε άλλο θεό. Όμως για τη διατύπωση μιας τέτοιας επιφύλαξης θα πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε αν το κλασικό κτίσμα είχε πράγματι

λατρευτικό χαρακτήρα, από τη στιγμή που το άγαλμα που φιλοξενούσε δεν ήταν το λατρευτικό της θεάς, δεν συσχετίζεται με τον βωμό της θεάς ή άλλο βωμό και επιπλέον ήταν χώρος φύλαξης του δημόσιου θησαυρού.

Επιστρέφοντας στον 6ο αιώνα και τα κτίσματα της εποχής στην Ακρόπολη σημειώνουμε ότι ο δεύτερος μεγάλος ναός που χτίζεται εκεί είναι εκείνος της Πολιάδας. Η θέση του αναγνωρίζεται στα θεμέλια που διατηρούνται βορειοδυτικά του Παρθενώνα και η ίδρυσή του αποδίδεται στον Πεισίστρατο και τους διαδόχους του. Η ανέγερση του ναού στη συγκεκριμένη θέση υποδηλώνει ίσως ότι εκεί λατρευόταν στους πρωιμότερους χρόνους η θεά, είτε σε κάποιο βωμό, είτε και σε αρχαιότερο «γεωμετρικό» κτίσμα όπως υποστήριξε ο Dinsmoor. Η εναέτια σύνθεση που τοποθετείται πιθανότατα στο δυτικό αέτωμα του πεισιστράτειου οικοδομήματος είναι η μαρμάρινη Γιγαντομαχία. Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη στο ανατολικό έφερε το θρησκευτικό θέμα της πάλης των ζώων.

Οι απόψεις για τη θέση των παραστάσεων στην μπρος ή πίσω όψη των δυο μεγάλων ναών στηρίζονται στη σημασία των θεμάτων τους και στην ιδιοτυπία του βράχου της Ακρόπολης που κάνει ώστε η ανατολική κύρια όψη των κτισμάτων να μην είναι άμεσα ορατή από τον επισκέπτη, έτσι που η πρόσβαση στο χώρο γίνεται από τα δυτικά. Για αυτούς τους λόγους από τη μια ταιριάζει να αποδίδεται στην πλευρά της εισόδου θέμα με αποκλειστικά θρησκευτικό χαρακτήρα, που σύμφωνα με τις αποκαταστάσεις συνίσταται και στις δυο περιπτώσεις στη συμβολική εικόνα των λεόντων, και από την άλλη μοιάζει εύλογο, άρα και πιο πιθανό, να τοποθετούνται οι συνθέσεις που έχουν και πολιτική σημασία στα δυτικά, δηλαδή στην πλευρά με την οποία έρχονται οι επισκέπτες σε άμεση οπτική επαφή, ώστε να γίνονται δέκτες του μηνύματος που συμβολοποιείται στις παραστάσεις.

Εκτός από τους δύο μεγάλους ναούς έχει συναχθεί βάσει των εναετίων συνθέσεων ότι υπήρχαν στην Ακρόπολη τέσσερα μικρά οικοδομήματα. Το ένα από αυτά, εκείνο που έφερε το εναέτιο με το κτίσμα και την ελαία και χρονολογείται λίγο πριν από τα μέσα του αιώνα, είναι πιθανό να είχε λατρευτικό χαρακτήρα. Μάλιστα δεν αποκλείεται να συσχετίζεται με πρόδρομο του Πανδρόσιου, αφού σύμφωνα με την καλύτερα τεκμηριωμένη πρόταση η εναέτια σύνθεση αναφέρεται σε μύθο σχετικό με την Πάνδροσο, την αρχαία θεά της Ακρόπολης. Από τα άλλα τρία εναέτια είναι δυνατό να εξαχθεί πολιτική ερμηνεία. Εξ αιτίας των μικρών διαστάσεων των κτισμάτων που κοσμούσαν από αυτά θεωρήθηκε ότι πρόκειται για «θησαυρούς» που αφιερώθηκαν στον ιερό χώρο από αττικά γένη. Τα δυο αρχαιότερα χρονολογούνται στις αρχές του αιώνα. Στο πρώτο αντιστοιχεί η παράσταση πάλης μεταξύ ανθρώπου και θαλάσσιου δαίμονα. Σχετίζεται με το επεκτατικό ενδιαφέρον των Αθηναίων στις κοντινές τους θάλασσες και ως πιθανός αναθέτης προτείνεται κάποιο γένος που πιστευόταν ότι καταγόταν από τον Θησέα, ίσως εκείνο που υστερώτερα δίνει το όνομά της στην Ακαμαντίδα φυλή, με επώνυμο τον Ακάμαντα, το γυιο του αττικού ήρωα. Επιπλέον έγινε η υπόθεση ότι το εναέτιο και το κτίσμα μπορεί να σχετίζονται με τον ίδιο τον Σόλωνα που δημόσια προβάλλει τις παραπάνω διεκδικήσεις. Ο δεύτερος θησαυρός συνδέεται με την παράσταση του αγώνα του Ηρακλή ενάντια στη Λερναία Ύδρα. Υποστηρίχθηκε ότι παραπέμπει στην απειλή της τυραννίας και στην ανάγκη εξάλειψης των οπαδών και φίλων της. Πειστικότεροι διεκδικητές της ίδρυσης του κτίσματος θεωρήθηκαν οι Αλκμεωνίδες, το γένος που είναι ισχυρός αντίπαλος της τυραννίας και που έχει επωμισθεί την κατηγορία του εναγούς μετά τη θανάτωση των οπαδών του Κύλωνα. Το τρίτο είναι σύγχρονο με το οικοδόμημα που έφερε τη σύνθεση «της Ελαίας». Τοποθετείται χρονικά στα 560-550 και κοσμεύεται με τη σκηνή της αποθέωσης του Ηρακλή. Η έντονη προβολή της θεϊκότητας του ήρωα οδήγησε στην υπόθεση ότι είχε αφιερωθεί από κάποια οικογένεια που τιμούσε ως θεό το γυιο του Δία και αξίωνε άμεση προέλευση από αυτόν. Πιθανόν η ομάδα αυτή να σχετίζεται με τον Δίομο, τον γυιο ή ερωμένο του ημίθεου και επώνυμο του μεταγενέστερου δήμου Διόμεια, όπου λατρευόταν ως θεός ο Ηρακλής.

Είναι αξιοσημείωτο ότι κανένα από τα μικρά αυτά κτήρια δεν φαίνεται τελικά να συνδέεται με τον Πεισίστρατο, όπως έχει προταθεί από την έρευνα. Τα δυο παλαιότερα χρονολογούνται πριν από την πρώτη κατάληψη της εξουσίας από τον τύραννο και τα δυο μεταγενέστερα πριν από την παγίωση της ηγεμονίας του, που πραγματοποιείται μετά την τρίτη έλευσή του στην Αθήνα, μετά τη μάχη της Παλλήνης, το 546 περίπου. Στη διάρκεια της προηγούμενης δεκαετίας βρίσκεται στο μεγαλύτερο χρονικό διάστημα σε εξορία και συνεπώς δεν μπορεί να έχει επιδοθεί σε οικοδομικά έργα στην Ακρόπολη. Φαίνεται λοιπόν ότι το μόνο από τα αναφερόμενα κτίσματα που σχετίζεται τελικά με τον τύραννο και το καθεστώς του είναι ο ναός της Αθηνάς, στο αέτωμα του οποίου ταυτόχρονα συμβολοποιείται με την παράσταση της Γιγαντομαχίας η εδραίωση της εξουσίας του.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- AA: Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. Berlin.
- Acta Arch: Acta Archaeologica. Kobenhavn.
- ΑΕφημ.: Αρχαιολογική Εφημερίς, 1910-
- AJA: American Journal of Archaeology. The journal of the Archaeological Institute of America. Princeton, N.J.
- AM: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung.
- AntK: Antike Kunst. Herausgegeben von der Vereinigung der Freunde antiker Kunst. Olten.
- BCH: Bulletin de Correspondance Hellenique. Athen.
- Boreas: Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie. Münster, Archäol. Seminar der Universität.
- BSA: Annual of the British School at Athens. London.
- CIA: Corpus Inscriptionum Atticarum.
- Del. Eleg. Gr.: Delectus ex Iambis et Elegis Graecis.
- FGrH: F. Jacoby, Fragmente der griechischen Historiker, 1922-
- FHG: C. Müller, Fragmenta Historicorum Graecorum, 1841-70.
- Hephaistos: Hephaistos. Kritische Zeitschrift zur Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und angrenzender Gebiete. Bremen.
- Hesperia: Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens. Cambridge, Mass.
- Historia: Historia. Zeitschrift für alte Geschichte. Wiesbaden.
- IEE: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. Εκδοτική Αθηνών.
- IG: Inscriptiones Graecae, 1873-
- Jdl: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. Berlin.
- IstMitt: Istantuler Mitteilungen. Deutsches archäologisches Institut. Abteilung Istanbul.
- RoscherLGRM: W. H. Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig 1884-1893.
- MarbWPr: Marburger Winkelmann-Programm.
- Mdl: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Berlin.
- OF: Olympische Forschungen.
- Öjh: Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien.
- TrGF: Tragicorum Graecorum Fragmenta, ed. Stefan Radt, Göttingen.
- RE: Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 1893-1972. Herausgegeben von G. Wissowa. Stuttgart.
- ZPE: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. Bonn.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahlberg-Cornell (1984): **Ahlberg-Cornell**, Gudrun, *Heracles and the Sea-Monster in attic Black-Figure Vase-Painting*. Stockholm 1984.
- Amandry-Amyx (1982): **Amandry**, Pierre et **Amyx**, A, "Héraclès et l'Hydre de Lerne dans la céramique corinthienne". *AntK* 25 (1982) 102-116.
- Andrewes (1956): **Andrewes**, A., *The Greek Tyrants*. London 1956.
- Arias (1963): **Arias**, E. P., *A History of Greek Vase Painting*. Photographs by Max **Hirmer**. London 1963.
- Bancroft (1979): **Bancroft**, Sara, *Problems of Concerning the Archaic Acropolis at Athens*. Diss. Princeton University 1979.
- Barrett (1984): **Barrett**, John Francis, *Monumental Evidence for the History of the Alcmeonids*. Diss. University of North Carolina 1972 (1984).
- Beazley (1986): **Beazley**, J.D., *The Development of attic Black-Figure*. Berkeley – Los Angeles – London 1986.
- Beck (1984): **Beck**, Irmgard, *Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik*. Frankfurt a/M 1984.
- Beckel (1961): **Beckel**, Guntram, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*. Waldsassen – Bayern 1961.
- Benton (1965): **Benton**, Sylvia, "Blue – Beard". *Studi in onore di Luisa Banti*. Roma 1965, 47-49.
- Besig (1937): **Besig**, Hans, *Gorgo und Gorgoneion in der archaischen griechischen Kunst*. Berlin 1937.
- Beyer (1974): **Beyer**, Immo, "Die Reliefgiebel des alten Athenatempel der Akropolis" *AA* 89 (1974) 639-651.
- Beyer (1977): **Beyer**, Immo, "Die Datierung der grossen Reliefgiebel des alten Athenatempel der Akropolis" *AA* 92 (1977) 44-84.
- Brinkmann (1985): **Brinkmann**, Vinzenz, "Die aufgemalten Namenbeischriften an Nord- und Ostfries des Siphnierschatzhauses" *BCH* 109 (1985) 77-130.
- Boardman (1972): **Boardman**, John, "Herakles, Peisistratos and Sons" *RA* 72 (1972) 57-72.
- Boardman (1976): **Boardman**, John, "The Kleophrades Painter at Troy". *AntK* 19 (1976) 3-18.
- Boardman (1980): **Boardman**, John, *Αθηναϊκά Μελανόμορφα Αγγεία*. Αθήνα 1980 (έκδ. πρωτ. 1974).
- Boardman (1982): **Boardman**, John, *Ελληνική Πλαστική. Αρχαϊκή Περίοδος*. Αθήνα 1982 (έκδ. πρωτ. 1978).

- Bol (1974): **Bol**, Peter Cornelius, "Die Giebelskulpturen des Schatzhauses von Megara" AM 89 (1974) 65-74.
- Bookidis (1967): **Bookidis**, Nancy, *A Study of the Use and Geographical Distribution of Architectural Sculpture in Archaic Period (Greece, East Greece and Magna Grecia)*. Bryn Mawr College 1967.
- Boersema (1970): **Boersema**, S. Jon, *Athenian Building Policy from 561/0 to 405 B. C.* Groningen 1970.
- Brommer (1947): **Brommer**, Frank, "Der Dreileibige" MarbWPr (1947) 1-4.
- Brommer (1953): **Brommer**, Frank, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antike Kunst und Literatur*. Münster / Köln 1953.
- Brommer (1985): **Brommer**, Frank, *Die Akropolis von Athen*. Darmstadt 1985.
- Broneer (1939): **Broneer**, Oscar, "The Head of Herakles in the Pediment of the old Athena Tempel" *Hesperia* 8 (1939) 91-100.
- Brückner (1889): **Brückner**, Alfred, "Poroskulpturen auf der Akropolis" AM 14 (1889) 67-87.
- Burkert (1981): **Burkert**, Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley - Los Angeles - London 1981.
- Burkert (1993): **Burkert**, Walter, *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία (Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή)* 1993. (έκδ. πρωτ. 1977).
- Buschor (1922 A): **Buschor**, Ernst, "Burglöwen" AM 47 (1922) 92-105.
- Buschor (1922 B): **Buschor**, Ernst, "Die Dreileibige" AM 47 (1922) 53-60, 106-109.
- Buschor (1922 Γ): **Buschor**, Ernst, "Der Ölbaumgiebel" AM 47 (1922) 81-91.
- Buschor (1924): **Buschor**, Ernst, *Größenverhältnisse attischer Porosgiebel*. Athen 1924.
- Buschor (1941): **Buschor**, Ernst, "Meermänner" Sitzungsber. d. bayer. Akademie, Phil-Hist. Abt. 1941 II, 1, 24-27.
- Charbonneaux (1971): **Charbonneaux**, J. - **Martin**, R. - **Villard**, F., *Archaic Greek Art, 620-480 B. C.*, London 1971.
- Christou (1968): **Christou**, Chrysanthos, *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit*. Thessaloniki 1968.
- Delivorrias (1974): **Delivorrias**, Angelos, *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts*. Tübingen 1974.
- Detienne (1972): **Detienne**, Marcel, *Les Jardins d' Adonis*. Paris 1972.
- Deubner (1932): **Deubner**, *Attische Feste*. Berlin 1932.
- Deyhle (1969): **Deyhle**, Wolfgang, "Meisterfragen der archaischen Plastik Attikas" AM 84 (1969) 1-64.
- Dickins (1912): **Dickins**, M. A. Guy, *Catalogue of the Acropolis Museum. Vol. I. Archaic Sculpture*. Cambridge 1912.
- Dinsmoor (1947): **Dinsmoor**, Bell William, "The Hekatompedon on the athenian Akropolis" *AJA* 51 (1947) 109-151.
- Dinsmoor (1950): **Dinsmoor**, Bell William, *The Architecture of Ancient Greece, An account of his historic development*. London 1950.
- Dörig (1984): **Dörig**, José, "Der Dreileibige" AM 99 (1984) 89-95.



- Dörpfeld (1885): **Dörpfeld**, Wilhelm, "Der alte Athena-Tempel auf der Akropolis zum Athen" AM 10 (1885) 275-277.
- Dörpfeld (1886): **Dörpfeld**, Wilhelm, "Der alte Athena-Tempel auf der Akropolis" AM 11 (1886) 337-351.
- Dörpfeld (1919): **Dörpfeld**, Wilhelm, "Das Hekatompedon in Athen" Jdl 34 (1919) 1-40.
- Doublet (1892): **Doublet**, C., "Bronzes trouvés au Ptoion" BCH (1892) 347-378.
- Dunkley (1935/36): **Dunkley**, B., "Greek Fountain-Buildings before 300 B.C." BSA 36 (1935/36) 142-204.
- Eliot (1967): **Eliot**, C. W. Th., "Where did the Alkmaionidai live?" Historia 16 (1967) 279-286.
- Ελληνική Μυθολογία: Ελληνική Μυθολογία, τομ. 1-5. Γενική Εποπτεία Ι. Θ. **Κακριδής**. Εκδοτική Αθηνών 1986.
- Felten (1984): **Felten**, F., *Griechische tectonische Reliefs archaischer und klassischer Zeit*. Waldsassen- Bayern 1984.
- Flagge (1975): **Flagge**, Ingeborg, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen*. Sankt Augustin 1975.
- Fuchs-Floren (1987): **Fuchs**, Werner – **Floren**, Josef, *Die griechische Plastik. I: Die geometrische und archaische Plastik*. München 1987.
- Furtwängler (1906): **Furtwängler**, A., "Die Giebelgruppe des alten Hekatompedon auf der Akropolis zu Athen" Sitzungber. der philos.-philol. und historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften zu München 1906, 433-446.
- Gabelmann (1965): **Gabelmann**, Hanns, *Studien zum frühgriechischen Löwenbild*. Berlin 1965.
- Gerke (1938): **Gerke**, Friedrich, *Griechische Plastik in archaischer und klassischer Zeit*. Zürich-Berlin 1938.
- Glaser (1976/77): **Glaser**, Franz, "Ein Vergleich des Brunnenhauses in Aulis mit der Darstellung im Olivenbaumgiebel" ÖJh Beiblatt 51 (1976/77) 1-10.
- Gruben (1986): **Gruben**, Gottfried, *Der Tempel der Griechen*, Darmstadt 1986.
- Hafner (1938): **Hafner**, German, *Viergespanne in Vorderansicht*, Berlin 1938.
- Harrison (1965): **Harrison**, B. Evelyn, *Archaic and Archaistic Sculpture*. Agora XI. Princeton-New Jersey 1965.
- Heberdey (1919): **Heberdey**, Rudolf, *Altattische Porosskulptur; ein Beitrag zur Geschichte der archaische griech. Kunst*. Wien 1919.
- Heidenreich (1951): **Heidenreich**, Magda, "Zu den frühen Troilosdarstellungen" AM (1951) 103-119.
- Höckmann (1991): **Höckmann**, Ursula, "Zeus besiegt Typhon" AA (1991) 11-23.
- Holloway (1988): **Holloway**, R. Ross., "Early Greek architectural decoration as functional art" AJA 92 (1988) 177-183.
- Hölscher (1972): **Hölscher**, Fernande, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*. Würzburg 1972.
- Hopper (1961): **Hopper**, J. R., "Plain, Shore and Hill in early Athens" BSA 56 (1961) 189-219.
- Hopper (1971): **Hopper**, J. R., *The Akropolis*. London, Golborne Lancs, Verona 1971

- Howe (1955): **Howe**, Thalia, Phillis, "Zeus Herkeios: Thematic Unity in the Hekatompedon Sculpture" *AJA* 59 (1955) 287-301.
- Jung (1982): **Jung**, Helmut, *Thronende und sitzende Götter. Zum griechischen Götterbild und Menschenideal in geometrischer und Früharchaischer Zeit*. Bonn 1982.
- Kalinka (1939): **Kalinka**, Ernst, "Der Ölbaumgiebel" *ÖJh* 31 (1939) 19-27.
- Καρδαρά (1961): **Καρδαρά**, Χρυσούλα, «Γλαυκώπις: Ο αρχαίος ναός και το θέμα της ζωφόρου του Παρθενώνα» *ΑΕφημ.* 1961, 61-158.
- Karo (1948): **Karo**, Georg, *Greek Personality in Archaic Sculpture*. Cambridge Mass. 1948.
- Keller (1980): **Keller**, Otto, *Die antike Tierwelt* I. Hildesheim-New York 1980 (α' έκδ. Leipzig) 1909.
- Kerenyi (1966): **Kerenyi**, Karl, *Η Μυθολογία των Ελλήνων*. δ.χ. (έκδ. πρωτ. 1966).
- Kiilerich (1988): **Kiilerich**, Bente, "The Athenian Akropolis: The position of Lion and Leopards" *ActaArch.* 59 (1988) 229-234.
- Kluwe (1966): **Kluwe**, Ernst, *Die Tyrannis der Peisistratiden und ihr Niederschlag in der Kunst*. Diss.I, 1966.
- Knell (1990): **Knell**, Heiner, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Baukunst*. Darmstadt 1990.
- Kolb (1977): **Kolb**, Frank, "Die Bau- Religion- und Kulturpolitik der Peisistratiden" *Jdl* 92 (1977) 99-138.
- Κοντολέων (1949): **Κοντολέων**, Νικόλαος, *Το Ερέχθειον ως οικοδόμημα χθονίας λατρείας*. Αθήναι 1949.
- Kirk (1974): **Kirk**, G. S., *The Nature of Greek Myths*. 1974.
- Kunze (1950): **Kunze**, Emil, *Archaische Schildbänder*. OF II, Berlin 1950.
- Lapalus (1968): **Lapalus**, Etienne, *Le fronton sculpté en Grèce des origines a la fin du IVe siècle*. Paris 1968.
- Lermann (1907): **Lermann**, Wilhelm, *Altgriechische Plastik*. München 1907.
- Lullies (1979): **Lullies**, Reinhard, *Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit*. München 1979.
- Mikalson (1983): **Mikalson**, D. Jon, *Athenian Popular Religion*, North Carolina 1983.
- Mosse (1971): **Mosse**, Claude, *Histoire d' une démocratie: Athènes*. Paris 1971.
- Μπρούσκαρη (1974): **Μπρούσκαρη**, Μαρία, *Μουσείον Ακροπόλεως. Περιγραφικός Κατάλογος*. Αθήναι 1974.
- Müller (1978): **Müller**, Pierre, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst; eine Untersuchung über ihre Bedeutung*. Zürich 1978.
- Murray (1993): **Murray**, Oswyn, *Early Greece*. Cambridge Mass. 1993.
- Muss (1988): **Muss**, Ulrike, **Schubert**, Charlotte, *Die Akropolis von Athen*. Graz 1988.
- Nilsson (1963): **Nilsson**, R. Martin, *The Mycenaean Origins of Greek Mythology*. California 1963.

- Nilsson (1993): **Nilsson, P. Martin**, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής θρησκείας*. Αθήνα 1993. (έκδ. πρωτ. Oxford 1949).
- Nilsson (1971): **Nilsson, P. Martin**, *The Minoan- Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, New York 1971.
- Οικονόμος (1939/41): **Οικονόμος, Π. Γεώργιος**, «Η επί της Ακροπόλεως λατρεία της Αθηνάς Νίκης», ΑΕφημ. 1939/41, 97-110.
- Oppermann (1990): **Oppermann, Manfred**. *Vom Medusabild zur Athenageburt; Bildprogramme griechischer Tempelgiebel archaischer und klassischer Zeit*. Leipzig 1990.
- Osborne (1983/84): **Osborne, Robin**, "The Myth of Propaganda and the Propaganda of Myth", *Hephaistos* 5-6 (1983/84) 61-70.
- Παπαχατζής (1974): **Παπαχατζής, Νικόλαος**, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις. Αττικά*. Αθήνα 1974.
- Παπαχατζής (1994): **Παπαχατζής, Νικόλαος**. *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις. Κορινθιακά – Λακωνικά*. Αθήνα 1994.
- Payne-Young (1993): **Payne, Humfry-Mackworth, Young, Gerard**, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*. London 1936.
- Petersen (1907): **Petersen, Eugen**, *Die Burgtempel der Athenaee*. Berlin 1907.
- Picard (1930): **Picard, Charles** «Le "Présage" de Cléomènes (507 a J-C) et la Divination sur l' Acropole d' Athènes». *Revue des Etudes Grecques* 43 (1930) 262-278.
- Picard (1935): **Picard, Charles**, *Manuel d' Archéologie I. La Sculpture: Periode Archaique*. Paris 1935.
- Preiβhofen (1977): **Preiβhofen, Felix**, "Zur Topographie der Akropolis". *AA* 92 (1977) 74-84.
- Prokopiou (1965): **Prokopiou, Angelos**, *Ursprung und Blüte der attischen Kultur*. Frankfurt a/M 1965.
- Protzmann (1977): **Protzmann, Heiner**, "Realismusproblem und Entwicklung des Realitätsverständnisses in der griechischen Kunst", στο *Beiträge zum antiken Realismus*, herausgegeben von Max **Kunze**, Berlin 1977.
- Ραμού (1982): **Ραμού, Α.**, *Από τη Φυλετική Κοινωνία στην Πολιτική*. Αθήνα 1982.
- Richter (1970): **Richter, A. M. Gisela**, *Sculpture and Sculptors of the Greeks*. New Haven-London 1970.
- Riemann (1950): **Riemann, Hans**, "Der peisistratidische Athenatempel auf der Akropolis zu Athen" *Mdl* 3 (1950) 7-39.
- Robert (1920-21): **Robert, Carl**, *Die griechische Heldensage*, II 1 & II 2. Berlin 1020, 1921.
- Rodenwaldt (1939): **Rodenwaldt, Gerhart**, *Korkyra II. Die Bildwerke des Atremistempels in Korkyra*. Berlin 1939.
- Rodenwaldt (1957): **Rodenwaldt, Gerhart**, *The Akropolis*. Oxford 1957.
- Scheibler (1993): **Scheibler, Ingeborg**, *Ελληνική Κεραμική*. Αθήνα 1993 (έκδ. πρωτ. München 1964).
- Schede (1922): **Schede, Martin**, *Die Burg von Athen*. Berlin 1922.
- Schefold (1964): **Schefold, Karl**, *Frühgriechische Sagenbilder*. München 1964.
- Schefold (1978): **Schefold, Karl**, *Götter- und Heldensagen in der spätarchaischen Kunst*. München 1978.

- Schefold (1988): **Schefold**, Karl – **Jung**, F., *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München 1988.
- Schindler (1988): **Schindler**, Wolfgang, *Mythos und Wirklichkeit in der Antike*. Berlin 1988.
- Schrader (1897): **Schrader**, Hans, "Die Gigantomachie aus dem Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis" *AM* 22 (1897) 57-112.
- Schrader (1939): **Schrader**, Hans, *Die archaische Marmobildwerke der Akropolis*. Frankfurt a/M 1939.
- Schuchhardt (1935/36): **Schuchhardt**, Walter-Herwig, "Die Sima des alten Athenatempels der Akropolis" *AM* 60/61 (1935/36) 1-111.
- Schuchhardt (1940): **Schuchhardt**, Walter-Herwig, *Archaische Giebelkompositionen*. Freiburg im Breisgau 1940.
- Sealey (1960): **Sealey**, Raphael, "Regionalism in Archaic Athens" *Historia* 9 (1960) 155-175.
- Seltman (1924): **Seltman**, T.C. *Athens, its History and Coinage before the Persian Invasion*. Cambridge 1924.
- Shapiro (1989): **Shapiro**, H.A., *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Mainz a/R 1989.
- Simon (1983): **Simon**, Erika, *Festivals of Attika*. Wisconsin 1983.
- Simon (1984): **Simon**, Erika, "Ikonographie und Epigraphik. Zum Bauschmuck des Siphnierschatzhauses in Delphi". *ZPE* 57 (1984) 1-22.
- Simon (1985): **Simon**, Erika, *Die Götter der Griechen*. München 1985.
- Sissa – Detienne (1993): **Sissa**, Giulia, **Detienne**, Marcel, *Οι Θεοί στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα 1993 (έκδ. πρωτ. Paris 1989).
- Six (1925): **Six**, J., "Der Gigantengiebel zu Athen" *AM* 50 (1925) 117-122.
- Snodgrass (1980): **Snodgrass**, Anthony, *Archaic Greece. The Age of Experiment*. London – Melbourne – Toronto 1980.
- Stähler (1966): **Stähler**, Klaus, *Das Unklassische im Telephosfries. Die Friesen des Pergamonaltars im Rahmen der hellenistischen Plastik*. Münster Westf. 1966.
- Stähler (1972): **Stähler**, Klaus, "Zur Rekonstruktion und Datierung des Gigantomachiegiebels von der Akropolis" στο *Festschrift Hans E. Stier*, Antike und Universalgeschichte. Münster 1972.
- Stähler (1978): **Stähler**, Klaus, "Der Zeus aus dem Gigantomachiegiebel der Akropolis?" *Boreas* 1 (1978) 28-31.
- Steuben (1968): **Steuben**, Hans von, *Frühe Sagedarstellungen in Korinth und Athen*. Berlin 1968.
- Stucci (1981): **Stucci**, Sandro, *Divagazioni Archeologiche I*. Roma 1981.
- Studniczka (1886): **Studniczka**, Franz, "Zu dem archaischen Athenakopf im Akropolismuseum" *AM* 11 (1886) 185-199.
- Thomas (1979): **Thomas**, Eberhard, *Mythos und Geschichte. Untersuchungen zum historischen Gehalt griechische Mythendarstellungen*. Diss. Köln, Köln 1979.
- Thomson (1953): **Thomson**, George, "From Religion to Philosophy" *JHS* 73 (1953) 77-83.

- Tyrrel – Brown (1991): **Tyrrel**, W.Blake, **Brown**, S. Frieda, *Athenian Myths and Institutions: Words in Action*. New York – Oxford 1991.
- Vernant (1989): **Vernant**, Jean-Pierre, *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα Β*. Αθήνα 1989.(έκδ. πρωτ. Paris 1985)
- Vernant (1992): **Vernant**, Jean-Pierre, *Το Βλέμμα του Θανάτου. Μορφές της Ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα 1992. (έκδ. πρωτ. 1985).
- Vernant – Detienne (1993): **Vernant**, Jean-Pierre, Detienne, M., *Μήτις. Η Πολύτροπη Νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα 1993. (έκδ. πρωτ. Paris 1974).
- Vian (1951): **Vian**, Francis, *Repertoire des gigantomachies figurees dans l' art grec et romain*. Paris 1951.
- Vian (1952): **Vian**, Francis, *La Guerre des Geants. Le mythe avant l' époque hellenistique*. Paris 1952.
- Walter (1954/55): **Walter**, Hans, "Gigantomachie" *AM* 69/70 (1954/55) 95-104.
- Watrous (1982): **Watrous**, L.V., "The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi" *AJA* 86 (1982) 159-172.
- Wiegand (1904): **Wiegand**, Theodor, *Die archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*. Cassel – Leipzig 1904.
- Wegener (1985): **Wegener**, S., *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Relieffkunst archaischer bis hellenistischer Zeit*. Frankfurt a/M – Bern – New York 1985.
- Wolfram (1990): **Wolfram**, Martin, *Die archaische Plastik der Griechen*. Darmstadt 1990.
- Young (1980): **Young**, Philip Howard, *Building Projects and Archaic Greek Tyrants*. Diss. Un. Of Pennsylvania. Ann Arbor 1980.
- Zanotti-Bianco (1942/43): **Zanotti – Bianco**, "Nuova Ricomposizione del frontone dell' Acropoli detto dell' Ulivo". *Rendiconti* 19 (1942/43) 371-387.

Επίσης χρησιμοποιήθηκαν από την RE τα παρακάτω:

- Escher**, "Erechtheus". VI (1907) 404-411.
- Hanslik**, Rudolph. "Pandrosos", XVIII (1949) 553-559.
- Milchdorfer**, "Diomeia", V (1903) 830-831.
- Pley**, "Herakleidai", VIII (1912) 440-457.
- Schwabl**, Hans, "Zeus Epiklesen", X A (1972).
- Steier**, "Löwe", XIII (1926) 968-990.
- Stengel**, "Hereklea", VIII (1912) 439-440.
- Toepffer**, "Akamas" I (1893) 1142-1145.
- Tumpel**, "Aigaion", I (1893) 945.
- Windberg**, "Triton", VII A (1939) 245-327.
- Ziegler**, "Gorgo", VII (1912) 1630-1655.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- Αγαθός δαίμων:** 71.  
**Αγαμέμνων:** 88.  
**Αγλαυρίδες:** 95.  
**Αγλαυρος:** 95.  
**Αγίας:** 58.  
**Αγορά (αθηναϊκή):** 10.  
**Άδης:** 58, 79, 101, 102, 103, 105.  
**Αθάνα Ποτνία:** 13.  
**Αθηνά:** 8, 9, 12, 13, 18, 19, 22, 28, 29, 31, 32, 38, 39, 41, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 58, 59, 61, 66, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 135.  
**Εργάνη:** 13.  
**Λινδία:** 9.  
**Παλλάς:** 8, 9, 47, 48, 49, 114, 115, 116, 121.  
**Πολιάς:** 6, 19, 38, 41, 47, 48, 53, 59, 61, 71, 73, 90, 91, 93, 94, 96, 100, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 127, 128, 131, 136.  
**Προναία:** 9.  
**Σώτειρα:** 9.  
**Αιαντής:** 98.  
**Αίας:** 68.  
**Αιγαίο:** 67, 123.  
**Αιγαίων:** 49, 50, 130.  
**Αιγεύς:** 63, 64, 131.  
**Αιγηίς:** 98, 109.  
**Αίγινα:** 67.  
**Αίγυπτος:** 46, 47.  
**Αιθήρ:** 52, 130.  
**Αισχίνης:** 108.  
**Αισχύλος:** 10, 58.  
**Ακάμας:** 67, 69, 74, 132, 136.  
**Ακαμαντίς –ίδες:** 69, 74, 98, 132, 136.  
**Ακταία:** 64.  
**Άλιος γέρων:** 27, 44, 47.  
**Αλκμαίων:** 55, 56, 98.  
**Αλκμεωνίδες:** 55, 80, 81, 82, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 132, 134, 136.  
**Αλκυονεύς:** 112.  
**Αμαζόνες:** 67.  
**Αμαλκείδης:** 53.  
**Αρυμώνη:** 76.  
**Αμφικτύονες:** 120.  
**Αμφιπρίτη:** 29, 62, 70.  
**Ανατολή:** 12, 13, 38.  
**Αντήνωρ:** 116, 121.  
**Αντιοχίς:** 98.  
**Απελλαίος:** 61.  
**Αποθέωση:** Βλ. Ηρακλής – αποθέωση.  
**Απολλόδωρος:** 40, 94, 96, 107, 108.  
**Απόλλων:** 7, 8, 13, 52, 53, 71, 86, 87, 88, 92, 113, 115, 120, 121, 124, 134.  
**Θυμβραίος:** 85, 86, 92.  
**Πατρώος:** 60.  
**Άργος – Αργολίς:** 58, 76.  
**Αριστοκλής:** 55.  
**Αριστοτέλης:** 56, 65, 80, 108.  
**Αριστοφάνης:** 109.  
**Αρκάδες – Αρκαδία:** 9, 63, 96.  
**Αρρηφόρια:** 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 132, 133.  
**Αρρηφόριον:** 93.  
**Άρτεμις:** 7, 8, 9, 11, 12, 13, 18, 71, 88, 100, 113.  
**Ασέα:** 9.  
**Άσσος:** 9, 31.  
**Αστραίος:** 51.  
**Ατθίς:** 53.  
**Ατρείδης:** 47.  
**Αττική:** 51, 53, 55, 56, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 84, 85, 93, 95, 96, 106, 107, 108, 109, 117, 130, 133.  
**Αυγή:** 51.

Αυλίδα: 88.  
Αφροδίτη: 13, 90, 95.  
Αχιλλεύς: 32, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 132.  
Αχαιός: 88.

Βιένη: 88.  
Βιργίλιος: 42.  
Βοιωτός: 69.  
Βορέας: 39, 43, 50, 51, 52, 130.  
Βόρειον όρος: 9.  
Βραυρών: 57, 64.  
Βριάρεως: 49, 50, 53, 54, 130.  
Βούλτσι (Vulci): 88.

Γαία – Γη: 35, 39, 40, 44, 49, 50, 52, 54, 62, 95, 96, 112, 114.  
Γαιήοχος: 62.  
Γηρυόνης: 35, 40.  
Γίγαντες: 37, 39, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 123, 124, 125, 134.  
Γιγαντομαχία: 38, 41, 71, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 134, 136, 137.  
Γλαύκος: 30.  
Γοργώ: 5, 9, 10, 11, 12, 14, 18, 71, 100, 101, 113, 126.  
Γύγης: 49, 53, 54.

Δείναρχος: 60.  
Δελφοί: 9, 13, 71, 73, 74, 101, 108, 113, 115, 120, 121, 123, 124, 134.  
Δερκύλος: 58.  
Δήλος: 7, 13, 73, 74, 97.  
Δημήτηρ: 12, 62.  
Δημήτριος: 61.  
Δημοσθένης: 69, 108.  
Δημοφών: 67.  
Δήμων: 53.  
Διάκριοι – Διακρείς: 55, 56, 57, 64.  
Διακρίς: 64.  
Δίδυμα: 7, 13.  
Διογένης Λαέρτιος: 96, 101, 112.  
Διόδωρος: 102, 107, 108.  
Διόμεια: 108, 109, 133, 136.  
Δίομος: 108, 109, 133, 136.  
Διόνυσος: 96, 101, 112.  
Διονύσου ζωγράφος: 8.  
Διπόλεια: 23.  
Δύση: 28, 32, 45, 46, 67.

Εγκέλαδος: 112, 114, 115, 116.  
Ειλείθυια: 96.  
Εκάτη: 12, 37.  
Εκατόγχειρες: 49, 50, 53.  
Εκατομβαιών: 124..

Εκατόμπεδον: 8, 19, 59, 71, 73, 100, 117, 125, 126, 127, 128, 131, 135.  
Ελαίας αέτωμα: 2, 73., 77, 83, 97, 100, 101, 132, 136.  
Ελαιούς: 67.  
Ελέους βωμός: 108.  
Ελευσίνια: 96.  
Ελευσίς: 68, 69.  
Ελλάσποντος: 67.  
Ένδοιος: 116, 122.  
Εργότιμος: 43, 88.  
Έρεβος: 52.  
Ερεχθής: 98.  
Ερέχθειον: 71, 90, 93, 95, 96, 117, 119, 128.  
Ερεχθείδα: 108, 133.  
Ερεχθείς: 44, 51, 54, 62, 63, 90, 95, 96, 97, 98, 108, 133, 134.  
Εριχθόνιος: 6, 55, 95, 96, 97, 98, 108, 133, 134.  
Ερμής: 53, 88, 92, 100, 103, 105.  
Ερμίας: 58.  
Έρση: 95.  
Εσπερίδες: 26, 43, 45, 46, 52, 101, 102.  
Ετρουρία: 33.  
Εύξεινος: 67.  
Ευριπίδης: 37, 40, 42, 60.  
Ευρυσθείς: 26, 76, 108.  
Ευστάθιος: 50.  
Έχιδνα: 76, 100, 123.

Ζακυάδα: 53.  
Ζευς: 8, 9, 12, 13, 22, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 50, 53, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 71, 79, 84, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 125, 128, 129, 130, 131, 134, 135.  
Βουλαίος: 41, 61, 66.  
Ενυάλιος: 58, 60.  
Ερεχθείς: 63.  
Έρκειος: 41, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 130, 131, 135.  
Καταχθόνιος: 58, 60.  
Κτήσιος: 58, 61, 66.  
Μειλίχιος: 71.  
Πολιεύς: 22, 23, 37, 38, 41, 59, 61, 66, 71, 131.  
Ύψιστος: 60.  
Χθόνιος: 60.  
Ζέφυρος: 39, 50, 51, 130.

Ηλεία: 96.  
Ήλιος: 52.  
Ηλύσια: 102.  
Ήρα: 8, 26, 45, 50, 76, 79, 80, 100, 101, 103.  
Ηράκλεια: 109.

**Ηράκλειον:** 108, 109.  
**Ηρακλείδες:** 108, 133.  
**Ηρακλής:** 1, 2, 8, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 59, 66, 67, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 123, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 136.  
**Αποθέωση Η.:** 2, 31, 37, 66, 73, 74, 84, 90, 99, 100, 104, 105, 126, 133, 136.  
**Ηρόδοτος:** 55, 56, 97, 104, 106, 123.  
**Ησίοδος:** 13, 27, 39, 44, 51, 52, 80.

**Θάσος:** 7.  
**Θεογονία:** 39, 40, 42.  
**Θέτις:** 27, 37, 43, 50, 86.  
**Θησεύς:** 2, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 74, 106, 130, 131, 132, 136.  
**Θουκυδίδης:** 80.  
**Θράκη:** 67, 68.

**Ιαπετός:** 76.  
**Ιθάκη:** 32.  
**Ιλιάδα:** 32, 50, 62, 86, 97, 128.  
**Ίλιον:** 9.  
**Ίλιου Πέρσις:** 89, 93.  
**Ινώ:** 97.  
**Ιόλαος:** 76, 77, 78, 79.  
**Ίππαρχος:** 120, 121.  
**Ιππίας:** 120, 121.  
**Ίρις:** 99, 103.  
**Ισθμός:** 68, 69.  
**Ιφιγένεια:** 88.  
**Ιωνία:** 68.

**Καλλιρρόη:** 40.  
**Κεραμεικός:** 83, 101, 102.  
**Κεραμέα ανάγλυφο:** 116, 123.  
**Κέρβηρος:** 37, 38, 101, 102, 103, 105.  
**Κέρκυρα:** 7, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 71, 100, 113.  
**Κερκύων:** 68.  
**Κεκρόπειον:** 95, 127.  
**Κεκροπία:** 108.  
**Κεκροπίδες:** 108.  
**Κεκροπίς:** 98.  
**Κέκρωψ:** 43, 55, 64, 95, 96, 97, 108.  
**Κηφισός:** 68.  
**Κλεισθένης:** 106, 119, 122.  
**Κλειτίας:** 43, 88.  
**Κλεψύδρα:** 7, 10.  
**Κλήμης:** 96.  
**Κνωσός:** 13.  
**Κόκκινο αέτωμα:** 26, 28, 74.  
**Κόλλυτος:** 109.  
**Κολχίς:** 27.

**Κόρινθος:** 60, 67, 108.  
**Κορώνη:** 48.  
**Κόπτος:** 49, 53, 54.  
**Κραναός:** 64.  
**Κρήτη:** 13, 95.  
**Κροίσος:** 125.  
**Κρομμυωνία:** 68.  
**Κρονίδης:** 42, 50, 114.  
**Κρόνος:** 49, 50, 62.  
**Κυανοπώγων:** 2, 18, 35, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 55, 125.  
**Κυβέλη:** 8, 13.  
**Κύλων:** 80, 81, 82, 131, 132, 136.  
**Κυνόσαργες:** 108.  
**Κυρήνη:** 33, 67.  
**Κύπελος:** 43, 51, 52, 76.

**Λακεδαιμόνιοι:** 123.  
**Λάμια:** 12.  
**Λειψύδριον:** 123.  
**Λέρνα:** 76.  
**Λεοντίς:** 98.  
**Λεόντων πύλη:** 7.  
**Λίνδος:** 9.  
**Λουπερκάλια (Lupercalia):** 53.  
**Λύγδαμιν:** 123.  
**Λυκόφρων:** 62.  
**Λυκούργος:** 55, 56.

**Μαραθών:** 97, 108.  
**Μεγακλής:** 55, 56.  
**Μεγάλη Μητέρα:** 62.  
**Μέγαρα - Μεγαρείς:** 29, 32, 68, 69, 97, 113, 130.  
**Μεγαρίς:** 67, 69.  
**Μέγαρον:** 90, 93.  
**Μέδουσα:** 32.  
**Μένανδρος:** 61.  
**Μενεκράτης:** 7.  
**Μενέλαος:** 30, 32, 46, 47.  
**Μεσογαία:** 57, 64.  
**Μητέρα Θεά:** 12.  
**Μήτηρ:** 32.  
**Μίλητος:** 7.  
**Μόναχο:** 37, 88.  
**Μορμώ:** 12.  
**Μοσχίων:** 60.  
**Μυκήνες:** 7.  
**Μυτιληναίοι:** 67.

**Νάξος:** 123.  
**Νεμέα:** 76.  
**Νέσσοι:** 30.  
**Νηρέυς:** 26, 27, 28, 30, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 130.  
**Νηρηίδες:** 27, 44, 45, 46.  
**Νίκη:** 71.



Νίσαια: 68.  
Νίσυρος: 114.  
Νότος: 39, 51.  
Νυξ: 26, 52.

Ξέρξης: 135.

Οδύσσεια: 32, 47, 97.  
Οδυσσεύς: 9, 32.  
Οινηίς: 96.  
Ολυμπία: 31, 37, 38, 39, 40, 43, 73, 74, 113.  
Ολυμπιεΐον: 119.  
Ολύμπιος –οι: 37, 50, 107, 112, 120.  
Όλυμπος: 40, 50, 62, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 134.  
Όμηρος: 58, 68.  
Ορθία: 10.  
Όρθρος: 37.  
Ουρανός: 49, 52, 54, 112.

Παιανία: 104.  
Παιονία: 120.  
Πάλλας: 112.  
Παλλήνη: 81, 112, 125, 134, 137.  
Παναθήναια: 41, 47, 59, 70, 113, 114, 117, 119, 122, 124, 126, 128, 134.  
Πανδιωνίς: 98.  
Πανδρόσιον: 59, 60, 90, 93, 94, 133, 136.  
Πάνδροσος: 90, 94, 95, 96, 97, 117, 128, 133, 136.  
Παραλία: 64.  
Παράλιοι: 55, 56, 63, 81.  
Πάρις: 8.  
Πάρνης: 64.  
Παρθενών: 32, 73, 89, 90, 91, 93, 113, 117, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 135, 136.  
Παυσανίας: 9, 52, 58, 60, 70, 90.  
Πεδιείς: 55, 63.  
Πείσανδρος: 31.  
Πεισιστρατίδες: 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 134.  
Πεισίστρατος: 29, 32, 55, 56, 57, 63, 66, 68, 69, 74, 76, 77, 78, 80, 89, 93, 102, 104, 105, 106, 113, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 134, 136.  
Πελοπόννησος: 1, 38, 68, 133.  
Πέργαμος: 42, 113.  
Περσεύς: 32, 78.  
Πέρσες: 126, 135.  
Περσεφόνη: 58, 62, 103.  
Πηλείδης: 88.  
Πηλεύς: 27.  
Πλούταρχος: 40, 42, 64, 65, 68, 70.  
Πλούτος: 96.

Πλούτων: 58, 59, 103.  
Πολυβούτης: 114.  
Πολυδεύκης: 60, 64, 98.  
Πολυκράτης: 123.  
Πολυξένη: 85, 86, 88, 89, 92, 93.  
Πόντος: 30, 43, 44, 52, 130.  
Πορφύριος: 112.  
Ποσειδών: 9, 10, 13, 27, 28, 30, 31, 32, 47, 48, 49, 50, 58, 59, 61, 62, 63, 70, 108, 114, 115, 116, 131.  
Ποτνία θηρών: 9, 52, 58, 60, 70, 90.  
Πρίαμος: 85, 88.  
Προ-Ερέχθειον: 90, 91.  
Προκρούστης: 68.  
Προ-Παρθενών: 59, 127.  
Προπύλαια: 127.  
Πρωτεύς: 30, 46, 47, 48, 130.  
Πρωτοκλέων: 54.  
Πρωτοκλής: 53.  
Πρωτοκρέων: 53, 54.  
Πύθιος: 98.

Rampin ιππέας: 116.  
Rayet κεφαλή: 116, 121, 123.

Σαλαμίς: 29, 32, 68, 69, 74, 130.  
Σάμος-Σάμιοι: 113, 123, 124.  
Σαπφούς ζωγράφος: 8.  
Σίγειον: 67.  
Σικελία: 112, 114.  
Σιληνός: 10.  
Σίνης: 68.  
Σίφνος-Σίφνιοι: 13, 101, 113, 118, 119, 121, 123, 124.  
Σκιροφοριών: 23.  
Σκίρων: 50, 51, 68, 69, 130.  
Σκύλλα: 37.  
Σόλων: 29, 32, 33, 47, 56, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 80, 81, 106, 130, 131, 136.  
Σούνιον: 9.  
Σοφοκλής: 60.  
Σπάρτη-Σπαρτιάτες: 10, 32, 46, 47, 68, 121.  
Στέφανος Βυζάντιος: 67, 109.  
Στριμών: 67.  
Σωσίπολις: 96.

Τάρταρος: 37, 39, 50.  
Τετράπολις: 108.  
Τηλέμαχος: 32.  
Τήλεφος: 42.  
Τιάνες: 37, 39, 50, 112.  
Τιανομαχία: 49.  
Τρικόρυθος: 108.  
Τρισώματος (δαίμων): 2, 14, 15, 21, 25, 27, 28, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 54, 55, 56,

57, 59, 60, 62, 63, 65, 70, 71, 100, 117,  
125, 126, 130, 135.

**Τριτοπάτορες:** 41, 52, 53, 54, 130.

**Τρίτων:** 2, 14, 15, 21, 25, 27, 28, 29, 30,  
31, 32, 33, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52,  
53, 55, 57, 59, 65, 70, 77, 100, 117, 127,  
126, 129.

**Τροία:** 32, 58, 85, 89, 93.

**Τρωάδες:** 60.

**Τρωάς:** 67.

**Τρωίλος:** 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92,  
93.

**Τρωες:** 92.

**Τυφών:** 1, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,  
45, 49, 51, 76, 100, 118, 130.

**Υάκινθος:** 96.

**Υγίνος:** 70.

**Υδρα:** 2, 30, 37, 66, 73, 74, 75, 76, 77,  
78, 79, 80, 81, 82, 84, 101, 106, 123, 131,  
132, 136.

**Υπεράκριοι:** 55, 56, 63.

**Υπερβόρειοι:** 97.

**Υπερείδης:** 61.

**Υποθωντίς:** 98.

**Φαίδιμος:** 101.

**Φανόδημος:** 53.

**Φάρος:** 46, 47.

**Φίλεργος:** 116.

**Φιλόχωρος:** 53.

**Φόρκυς:** 30.

**Φρυγία:** 67.

**Φύη:** 104, 106.

**Φυσικόν:** 53.

**Χάος:** 52.

**Χρυσάωρ:** 40.

**Ψευδηρακλής:** 61.

**Ωκεανός:** 26, 27, 49, 50, 52, 130.

**Ωρείθυια:** 43, 51.