ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΑΤΕΡΑΚΗ ΚΛΕΑΝΘΗ

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ ΣΤΗΝ ΟΛΥΜΠΙΑ: ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Διδακτορική διατριβή

Εποπτεύων καθηγητής:
ΝΙΚΟΛΑΣ ΦΑΡΑΚΛΑΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2009

Στη μνήμη όσων χάθηκαν στις πυρκαγιές που
έπληξαν την Πελοπόννησο το καλοκαίρι του 2007

Στη μνήμη της μάνας με τα τέσσερα παιδιά

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ……5

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ……..6

ΕΙΣΑΓΩΓΗ……...7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι……...9-23
Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ…….. 9
Β. Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΚΑΤΑΛΟΙΠΩΝ.……...11
i. ΟΙ ΘΕΣΕΙΣ ΕΥΡΕΣΗΣ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ…….11
Γ. Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ……16-23
i. Η περιγραφή του Παυσανία για τα θέματα που φέρει ο γλυπτός διάκοσμος του ναού…….16
ii. Μύθοι (μυθολογικά σχήματα) για τα αετώματα του ναού…….19

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ……...24-110
Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ……...24-53
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις…….....24
ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα…….44
Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ……..54-71
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις……..54
ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα…….....70
Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ……...72-88
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις……..72
ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα…..85
Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ….89-110
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις……..89
ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση…….105

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ……...111-207
Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ……...111-148
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις……..107
ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα…….141
Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ……...149-170
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις……..149
ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα…….168
Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ……...171-192
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις……..171
ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα…..186
Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ...193-207
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις…….193
ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση…… 203

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ……..208-290
Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ……..208-209
i) Η Γαλλική επιστημονική αποστολή (Expédition scientifique de Morée) (1829)..208
ii) Οι Γερμανοί ανασκαφείς (1875 και μετά)……....209
Β. ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ (ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ, ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ, ΧΡΩΜΑ)……210
Γ. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ……211-275
1) Η μετόπη του Λιονταριού της Νεμέας……..211
2) Η μετόπη της Λερναίας Ύδρας…….....219
3) Η μετόπη των Στυμφαλίδων Ορνίθων …….....226
4) Η μετόπη του Ταύρου της Κνωσού…….....230
5) Η μετόπη της Κερυνίτιδος Ελάφου……..234
6) Η μετόπη της Αμαζόνας……...238
7) Η μετόπη του Ερυμάνθιου κάπρου……...248
8) Η μετόπη των Αλόγων του Διομήδη…….....252
9) Η μετόπη του Γηρυόνη…….....257
10) Η μετόπη του Άτλαντα……...263
11) Η μετόπη του Κέρβερου…….270
12) Η μετόπη του καθαρισμού των στάβλων του Αυγεία…….....276
Δ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ…….280
Ε. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ - ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ…….....288

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: ΘΕΩΡΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ……...291-300

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ…….301-319

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ……...320-322

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ…….323-347

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ ολόψυχα τον καθηγητή Νικόλα Φαράκλα που ως επόπτης της διδακτορικής διατριβής μου υπήρξε ένα σταθερό στήριγμα σε όλη την πορεία εκπόνησής της. Του χρωστάω πολλά για όσα μου έμαθε τόσα χρόνια, από τότε που ήμουν προπτυχιακή και μεταπτυχιακή φοιτήτρια· για τα μαθήματα αρχαιολογίας, αλλά και τα μαθήματα ζωής. Στη σύζυγό του κα Ουρανία (Ράνια) Κλουτσινιώτη στέλνω εγκάρδιους χαιρετισμούς για την τρυφερότητα, με την οποία με αντιμετώπισε και για τις φορές που χρειάστηκε να «μεσολαβήσει» ανάμεσα σε εμένα και το Δάσκαλό μου.

Επίσης ευχαριστώ θερμά τη Ζ΄ Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων Αρχαίας Ολυμπίας και το Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αθηνών (Γ.Α.Ι.) για την άδεια για μελέτη και φωτογράφηση του γλυπτού διακόσμου του ναού του Δία (αρ. πρωτοκόλλου Ζ΄ Ε.Π.Κ.Α.: 4010/11.08.2006· αρ. πρωτοκόλλου Γ.Α.Ι. Αθηνών: 4275/25.08.2006). Από την Ζ΄ Ε.Π.Κ.Α. ευχαριστώ ιδιαίτερα την προϊσταμένη κα Γεωργία Χατζή-Σπηλιοπούλου, τον αρχαιολόγο Χρήστο Λιάγκουρα που επιλήφθηκε της υπόθεσής μου το καλοκαίρι του 2006 και την υπεύθυνη του φωτογραφικού αρχείου Φωτεινή Μπρη για τη βοήθειά της στην εύρεση του αρχείου φωτογραφιών της πρώτης επανέκθεσης (συντήρησης) (1974-1981) και της (δεύτερης) (επαν)έκθεσης των γλυπτών (αρχές Φλεβάρη 2004).

Στην καθηγήτρια Ισμήνη Τριάντη οφείλω ένα μεγάλο «ευχαριστώ» για το χρόνο που αφιέρωσε στη μελέτη των κειμένων μου, για τις παρατηρήσεις της σε τεχνικά θέματα και θέματα ορολογίας και για το ότι είχε τη διάθεση να μου μεταδώσει τις αναμνήσεις της από τα χρόνια που δούλεψε αυτή και ο σύζυγός της γλύπτης Στέλιος Τριάντης στην Ολυμπία.

Οφείλω να ευχαριστήσω και τους ανθρώπους που με στήριξαν ψυχολογικά σε αυτή μου την προσπάθεια.

Τους γονείς μου Θεοδοσία και Νίκο για όλα. Χωρίς την υποστήριξή τους, συναισθηματική (τις «συνεδρίες»!;) και υλική (την «ιδιωτική υποτροφία»), αυτή η διατριβή θα ήταν δύσκολο να αρχίσει, να προχωρήσει και να ολοκληρωθεί.

Τις φίλες μου, στηρίγματά μου, παράθυρά μου στην πραγματική ζωή, για τα «μεγάλα» και τα «μικρά», Ευαγγελία (Λίτσα) Γιακείμ, Νατάσσα Καζακίδου, Μαρία Μουσουράκη, Μαρία Πατσάκη, Αγλαΐα (Λίτσα) Σιώμπου, Μαρία Φατσέα.

Τον Γεράσιμο (Μάκη) Χρυσοβιτσάνο, που ήταν και παραμένει φίλος, για την υποστήριξη και τις συμβουλές του.

Θα είμαι απαράδεκτα, ασυγχώρητα αγνώμων και, ως εκ τούτου, εγωίστρια αν δεν ευχαριστήσω από καρδιάς και την Ελένη (Νέλλη) Ζυμή για τη συμπαράσταση, την κατανόηση και όλα όσα -εντελώς ασήμαντα για αυτήν, πολύτιμα για εμένα- μου προσέφερε τους τελευταίους μήνες συγγραφής της διατριβής. Η αύρα, η αισιοδοξία, η δύναμή της μου έδωσαν σε στιγμές αδυναμίας την «ώθηση» που χρειαζόμουν για να συνεχίσω. Τα τελευταία βήματα θα ήταν πολύ πιο μοναχικά και πιο δύσκολα αν δεν είχα δίπλα μου την Ελένη, «το τυχερό μου αστέρι».

Επειδή επηρεάστηκα από βιβλία σχετικά με τους ολυμπιακούς αγώνες, το αθλητικό ιδεώδες και την αρχή *νοῦς ὑγιὴς ἐν σώματι ὑγιεῖ*, αλλά και επειδή η εμπειρία με δίδαξε ότι η πολύωρη καθημερινή μελέτη και η καθήλωση μπροστά στον Η/Υ επιδρούν αρνητικά στην υγεία, πρέπει να ευχαριστήσω και το γυμναστή Νεκτάριο Τσακίρη από το γυμναστήριο «Παλμός» Χανίων που έκανε ό,τι περνούσε από το χέρι του, για να αντέξει το σώμα μου τους ρυθμούς και τις απαιτήσεις της μελέτης.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ά. γ.:	Άλλη γραφή (για γραφή που απαντά σε ένα ή περισσότερα χειρόγραφα, διαφορετική από την ακολουθούμενη στο κείμενο)
Ά. ε.:	Άλλες εκδόσεις ή άλλοι εκδότες (για διαφορετικές διορθώσεις φθαρμένων χωρίων εκτός της ακολουθούμενης στο κείμενο)
ελλ.:	ελληνική
επίμ.:	επιμέλεια
μτφρ.:	μετάφραση
π. ε.:	παλιότερες εκδόσεις (μορφή υπό την οποία εκδίδονταν παλιά, προ του Bekker, ορισμένες αμφισβητούμενες φράσεις)
σημ.:	σημείωση
τόμ.:	τόμος, τόμοι
Χ.:	Χειρόγραφα (για γραφές που απαντούν σε ένα ή σε πολλά χειρόγραφα)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα μελέτη συνιστά προσπάθεια να εφαρμοστεί ένα μεθοδολογικό σχήμα που αφορά στον τρόπο ερμηνευτικής προσέγγισης ενός εικονογραφικού συνόλου, του γλυπτού διακόσμου, δηλαδή των αετωμάτων και των μετοπών, του ναού του Δία στην Ολυμπία και στηρίζεται στο γενικότερο χαρακτήρα και ρόλο της εικόνας ως επικοινωνιακού μέσου.

Το βασικό επικοινωνιακό σχήμα είναι: πομπός – μήνυμα – δέκτης με την αναφορά, το μέσο και τον κώδικα να παίζουν σημαντικό ρόλο. Πομπός του μηνύματος είναι γενικά αυτός που ευθύνεται για τη δημιουργία της παράστασης, ο φορέας του έργου, ο παραγγελιοδότης του και δέκτης το κοινό στο οποίο απευθύνεται το μήνυμα, ο εκάστοτε θεατής. Ως μήνυμα κατανοείται η ίδια η εικόνα, η οποία για να γίνει «αναγνώσιμη» από το δέκτη πρέπει να μεταδοθεί με συγκεκριμένο σχήμα και μοτίβο, να είναι ευρέως γνωστή και αποδεκτή[1] και να υπόκειται σε συγκεκριμένο κώδικα. Η αναφορά είναι οι υπάρχοντες μύθοι και το μέσο μεταφοράς του εικονογραφημένου μηνύματος, δηλαδή της κωδικοποιημένης εικόνας, οι παραστάσεις, η εικονογραφία. Σε σχέση με το μνημείο που μελετάται εδώ ο πομπός του μηνύματος είναι οι Ηλείοι, ο δέκτης ο επισκέπτης του ιερού της Ολυμπίας και το μέσο η γλυπτική. Ο καλλιτέχνης μπορεί να χρεωθεί με τη σύνθεση και το αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά όχι και με την επιλογή των εικονιζόμενων θεμάτων -αφού ο πομπός του παραγγέλλει τι θα παραστήσει στο διάκοσμο του ναού. Στόχος του πομπού είναι να υποβάλλει και να επιβάλλει στο δέκτη τις απόψεις του σχετικά με την ιστορική και πολιτική συγκυρία[2] και να μετατρέψει έτσι ένα δημόσιο ή σε δημόσια θέα κτίριο σε μέσο ενημέρωσης, πληροφόρησης ή και προπαγάνδας - όπως δηλαδή τα σημερινά Μ.Μ.Ε.[3]. Και επειδή στην προκειμένη περίπτωση υπάρχει συγκεκριμένη πρόθεση από την πλευρά του πομπού (των Ηλείων), που ήθελε να περάσει, μέσω των παραστάσεων που κοσμούν το διάκοσμο του ναού, συγκεκριμένα μηνύματα στους επισκέπτες του ιερού, χρησιμοποιείται εδώ ο όρος «εικονογραφικό πρόγραμμα».

Η προσέγγιση της αναφοράς (των μύθων) και του μέσου (των παραστάσεων) είναι ιδιαίτερα σημαντική. Οι μύθοι που διέσωσε η φιλολογική παράδοση και αφηγούνται ιστορίες δια της γλώσσας εντάσσονται σε βασικά αφηγηματικά σχήματα˙ πρόκειται για τη γλώσσα των κειμένων, τις δια του γραπτού λόγου αφηγήσεις. Για τις ανάγκες αυτής της μελέτης θα χρησιμοποιηθεί ο όρος «μυθολογικά σχήματα». Παρόμοια, «εικονογραφικά σχήματα» θα ονομάζονται από εδώ και έπειτα οι παραστάσεις που αφηγούνται ιστορίες δια των εικόνων. Είναι η γλώσσα των εικόνων, οι δια εικόνων αφηγήσεις σε εικονογραφικά σχήματα. Οι δύο αυτοί όροι, «μυθολογικά σχήματα» και «εικονογραφικά σχήματα», θα χρησιμοποιηθούν για τεχνικούς λόγους και έχοντας συνείδηση του επισφαλούς μιας τέτοιας ονοματοθεσίας. Θα διερευνηθεί κατά πόσο αυτά τα δύο συστήματα σχημάτων (η γλώσσα των κειμένων και η γλώσσα των εικόνων) συμπίπτουν μεταξύ τους[4].

---

[1] Βλ. Protzmann (1977), 15-18 („*II. Analyse des Realitätsverständnisses*“) σχετικά με το ρόλο του δέκτη στη διαμόρφωση της εικονιστικής έκφρασης.

[2] Βλ. Osborne (1983/4), 66-67.

[3] Ό. π., 63-65 για το ότι η εικόνα αποτελεί και στην αρχαιότητα μέσο προπαγάνδας και το ότι τα θέματα που επιλέγονται, κυρίως στη μνημειακή τέχνη, δε μπορούν να θεωρηθούν τυχαία.

[4] Για «μυθολογικά» και «εικονογραφικά σχήματα» βλ. Βελιδάκη, Φαράκλας (2001), 49-50.

Επιλέχθηκε να μελετηθεί ο συγκεκριμένος γλυπτός διάκοσμος, γιατί, αν και έργο που απασχολεί ευρέως την έρευνα από τον 19ο αιώνα ως τις μέρες μας[5], δεν έχει ακόμη επιδιωχθεί μια συνολική επεξεργασία του πρωτογενούς υλικού, δηλαδή των (ανασκαφικών) δεδομένων και των γλυπτών αυτών καθ' αυτών, αλλά ούτε μια δευτερογενής προσέγγιση, δηλαδή μια ερμηνευτική πρόταση του εικονογραφικού προγράμματος με εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με την αναφορά (μύθοι-μυθολογικά σχήματα) και τη συγκυρία (ιστορικό πλαίσιο).

Η μελέτη διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Το πρώτο έχει την έννοια της γενικότερης εισαγωγής στα δεδομένα: μελετάται η ιστορία της ανακάλυψης και έρευνας των γλυπτών, παρουσιάζονται οι θέσεις εύρεσής τους, γίνεται αναφορά στη χρονολόγησή τους και επεξεργασία της «μαρτυρίας των κειμένων», του σχετικού αποσπάσματος του Παυσανία και των μυθολογικών σχημάτων που σχετίζονται με τις αετωματικές συνθέσεις. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται το ανατολικό αέτωμα του ναού: σε επιμέρους ενότητες γίνεται έκθεση των απόψεων που έχουν προταθεί για την αποκατάσταση, διάταξη, ταύτιση των μορφών, το θέμα και την ερμηνεία της εναέτιας σύνθεσης· στο τέλος της κάθε ενότητας γίνονται σχετικές παρατηρήσεις και εξάγονται συμπεράσματα. Στο τέλος της ενότητας για το θέμα και την ερμηνεία της σύνθεσης επιχειρείται η ερμηνευτική προσέγγισή της με βάση το σχετικό μυθολογικό και εικονογραφικό σχήμα. Με παρόμοιο τρόπο μελετάται στο τρίτο κεφάλαιο το δυτικό αέτωμα. Στο τέταρτο κεφάλαιο η δομή αλλάζει: η κάθε μετόπη ερευνάται ξεχωριστά. Για λόγους συνοχής περιεχομένου επιλέχθηκε η μελέτη των αρχαίων πηγών για τους μύθους του Ηρακλή να επιδιωχθεί σε αυτό και όχι στο πρώτο κεφάλαιο. Επιπρόσθετα εδώ υπάρχουν ενότητες που αφορούν γενικά θέματα για τις μετόπες· στο τέλος επιδιώκεται η διατύπωση ερμηνευτικής πρότασης για την παράσταση του Ηρακλή σε αυτές και γενικότερης ερμηνευτικής πρότασης για το σύνολο των μετοπών. Η προσπάθεια διαμόρφωσης τελικού συμπεράσματος (θεώρησης) για το συνολικό εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού στο τελευταίο πέμπτο κεφάλαιο στηρίζεται στις προτεινόμενες θεωρίες, στα μυθολογικά και εικονογραφικά δεδομένα (σύμπτωση ή μη των «μυθολογικών» και «εικονογραφικών» σχημάτων) και στην ιστορική και πολιτική συγκυρία μέσα στην οποία δημιουργήθηκε. Στόχος είναι να απαντηθεί το βασικό, αρχικό ερώτημα τι αναγνώριζε και τι κατανοούσε βλέποντας τον εικονογραφικό διάκοσμο ο δέκτης, δηλαδή ο επισκέπτης του ιερού της Ολυμπίας.

[5] Βλ. Patay-Horváth (2007) - το πιο πρόσφατο άρθρο στην ιστορία της έρευνας των «ολυμπιακών» γλυπτών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι:
Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ

Τα εναέτια γλυπτά του ναού του Δία[6] (δεκατρείς μορφές και δύο τέθριππα του ανατολικού αετώματος, είκοσι μία μορφές του δυτικού) άρχισαν να αποκαλύπτονται από τους Γερμανούς ανασκαφείς που πραγματοποίησαν τη μεγαλύτερη ανασκαφή στην Ολυμπία στα τέλη του 1875[7]. Ως το 1882 αποκαλύφθηκαν τα περισσότερα θραύσματά τους, οπότε ξεκίνησε η προσπάθεια αποκατάστασης, διάταξης και ταύτισης των μορφών. Στον τρίτο τόμο του πεντάτομου μνημειώδους έργου *Olympia: Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung (1890-'97)* ο G. Treu, διευθύνων των «παλαιών» γερμανικών ανασκαφών στην Ολυμπία κατά τα έτη 1877-1881[8], έγραψε την αναλυτικότερη και λεπτομερέστερη μέχρι σήμερα περιγραφή των μορφών των δύο εναέτιων συνθέσεων[9], που συχνά χρησιμοποιείται από τους μεταγενέστερους ερευνητές ως υπόβαθρο γνώσης.

Οι δώδεκα μετόπες του ναού, που κατά τον Παυσανία[10] ήταν εσωτερικές[11], δηλαδή βρίσκονταν πάνω από τις εν παραστάσι κιονοστοιχίες στον πρόναο και στον οπισθόδομο, βρέθηκαν από την Expédition scientifique de Morée, την επιστημονική αποστολή που πραγματοποίησε την πρώτη ανασκαφή στο έδαφος της Ολυμπίας το Μάϊο-Ιούνιο του 1829, αποκάλυψε τριάντα έξι τμήματα μετοπών, που πήρε μαζί της επιστρέφοντας στη Γαλλία -και τα περισσότερα εκτέθηκαν στο Μουσείο του Λούβρου[12]. Οι Γερμανοί ανασκαφείς βρήκαν αρκετά κομμάτια των μετοπών, τα οποία εκτέθηκαν στο Παλιό και - μετά το 1972 - στο Νέο Μουσείο της Ολυμπίας, όπου και εκτίθενται ακόμη[13].

Οι πρωτότυπες εναέτιες μορφές και όσα τμήματα των μετοπών βρήκαν οι Γερμανοί ανασκαφείς εκτίθεντο στο Μουσείο, που ανεγέρθηκε κοντά στο ιερό[14], από

---

[6] Αναλυτικότερα για την αρχιτεκτονική του δωρικού εξάστυλου περίπτερου ναού βλ. Πατεράκη (2005), 16, όπου και παραπομπές σε σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Smith (1924), Knell (1980), 41-44, Μπούρας (1991), 238. Για παρουσίαση των νεότερων ευρημάτων, σε σχέση με τις θέσεις εύρεσης των όγκων των δύο αετωμάτων, αλλά και γενικότερους συλλογισμούς στα σχετικά με την αρχιτεκτονική του ναού θέματα βλ. Grunauer (1971).

[7] Η ανασκαφή της Ολυμπίας από τους Γερμανούς ξεκίνησε το Σεπτέμβριο του 1875 και με κάποιες διακοπές λόγω συνθηκών (π.χ. πολέμων) συνεχίζεται μέχρι σήμερα με συνεργασία της Ζ΄ Εφορείας Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων Αρχαίας Ολυμπίας. Για περισσότερα Πατεράκη (2005), 9-10.

[8] Πληροφορίες από το Μουσείο της Ιστορίας των Ανασκαφών της Ολυμπίας.

[9] *Olympia III*, 44-69. Βλ. αναλυτικότερα ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ, Β. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις.

[10] Βλ. παρακάτω «Γ. Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ: i. Η περιγραφή του Παυσανία για τα θέματα που φέρει ο γλυπτός διάκοσμος του ναού» και αναλυτικότερα στο «ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ».

[11] Στις εξωτερικές μετόπες, που ήταν ακόσμητες, κρέμονταν 20 επίχρυσες ασπίδες, αφιερώματα του Ρωμαίου στρατηγού Μόμμιου όταν νίκησε τους Αχαιούς και κατέστρεψε την Κόρινθο το 146 π. Χ. (Παυσ., V, 10, 9-10).

[12] Πατεράκη (2005), 8-9.

[13] Αναλυτικότερα για τα τμήματα των μετοπών που βρήκαν οι Γάλλοι και οι Γερμανοί βλ. «ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ», «Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ, i) Η Γαλλική επιστημονική αποστολή (Expédition scientifique de Morée) (1829), ii) Οι Γερμανοί ανασκαφείς (1875 και μετά)» και «Γ. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ».

[14] Πρόκειται για το Παλιό Μουσείο, το λεγόμενο Σύγγρειο, το οποίο ανεγέρθηκε χάρη στη δωρεά του Αθηναίου τραπεζίτη Ανδρέα Συγγρού. Ιδρύθηκε το 1886-1887, ενώ εγκαινιάστηκε με την παρουσία του ελληνικού βασιλικού οίκου στις 18 Μαΐου 1877. Σήμερα ονομάζεται Μουσείο της Ιστορίας των

το 1877. Το 1972 μεταφέρθηκαν στο Νέο Μουσείο στην Κοιλάδα του Κλάδεου. Εκεί ξεκίνησαν τον Ιούλιο του 1974 οι εργασίες επανέκθεσης των εναετίων, οι οποίες με απόφαση του Κ.Α.Σ. ανατέθηκαν στον Νικόλαο Γιαλούρη, επί σειρά ετών Έφορο Αρχαιοτήτων (1952-1966) στην Ολυμπία, και το γλύπτη Στέλιο Τριάντη, ενώ η αρχαιολόγος Ισμήνη Τριάντη ως Επιμελήτρια επιφορτίστηκε μεταξύ άλλων με την παρακολούθηση της πορείας των εργασιών[15].

Τα γλυπτά της Ολυμπίας όρισαν τον Αυστηρό Ρυθμό στην αρχιτεκτονική πλαστική (480-450 π.Χ.)[16], βασικά χαρακτηριστικά του οποίου είναι η λιτότητα και η αυστηρότητα στις φόρμες, η χρήση του πέπλου και ο ιδιαίτερος χειρισμός του, τα βαριά και αυστηρά πρόσωπα με στρογγυλεμένα πηγούνια και επίπεδα μάγουλα, τα χαρακτηριστικά προσώπου που εκφράζουν συναίσθημα και η ποικιλία στην απόδοση των μαλλιών[17].

Ολυμπιακών Αγώνων και βρίσκεται πάνω στο λόφο Δρούβα, στον ίδιο χώρο, με το Μουσείο της Ιστορίας των Ανασκαφών - που είναι το ανακαινισμένο κτίριο του Παλαιού Εφορείου, στο οποίο διέμειναν πολλοί αρχαιολόγοι που υπηρέτησαν στην Ολυμπία - και το Σ.Π.Α.Π. - το άλλοτε ξενοδοχείο και σήμερα Συνεδριακό Κέντρο. Λίγο πιο πέρα, πάλι πάνω στο λόφο, βρίσκεται σήμερα η Ζ΄ Ε. Π. Κ. Α.

[15] Τριάντη (2000), 281. Μία δεύτερη επανέκθεση των εναετίων του ναού πραγματοποιήθηκε στις αρχές Φλεβάρη του 2004, λίγους μήνες πριν την έναρξη των 28ων Ολυμπιακών αγώνων, που πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα.

[16] Για τη χρονολόγηση των γλυπτών βλ. και Καράγιωργα (1972)˙ οι παρατηρήσεις της είναι τεχνοτροπικής φύσης, αναφέρονται στο χρονολογικό πρόβλημα και περιορίζονται ειδικότερα στη χρονολογική σχέση μεταξύ των δύο αετωμάτων. Σημειώνει ως terminus ante quem για την ολοκλήρωση της οικοδόμησης του ναού και την αποπεράτωση του γλυπτού διακόσμου το 456 π.Χ., όταν μετά τη μάχη της Τανάγρας ανατέθηκε από τους Σπαρτιάτες και τους συμμάχους τους μία χρυσή ασπίδα στη βάση του κορυφαίου ακρωτηρίου του ανατολικού αετώματος (Παυσ., 5, 10, 4) -βλ. σχετικά και Πατεράκη (2005), 15. Ο terminus post quem είναι αβέβαιος. Η Θ. Καράγιωργα καταλήγει ότι οι χρόνοι δημιουργίας των γλυπτών εμπίπτουν στο διάστημα 470-450 π.Χ. και ότι απαιτήθηκαν για την εκτέλεσή τους 5 έως 15 έτη. Βλ. ειδικότερα Καράγιωργα (1972), 39.

[17] Ridgway (1970), 8-11, 17-23.

Β. Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΚΑΤΑΛΟΙΠΩΝ:
i. ΟΙ ΘΕΣΕΙΣ ΕΥΡΕΣΗΣ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ[18]

Τα μεγαλύτερα τμήματα των μορφών του ανατολικού αετώματος έπεσαν από τη θέση τους πιθανότατα μετά το 426 μ.Χ. Μαζί με αυτά έπεσαν και τμήματα από τις κεντρικές μορφές του δυτικού εναετίου, τους ΝΑ κίονες, μέρη του θριγκού από την Α και Β πλευρά του ναού. Η χρονολόγηση βασίζεται στο διάταγμα του Θεοδοσίου Β΄ που όριζε την καταστροφή των παγανιστικών ναών και στο οποίο πειθάρχησαν οι τότε Χριστιανοί κάτοικοι της Άλτης. Ωστόσο οι μορφές Ν, Ε, Ρ έπεσαν αργότερα, κατά πάσα πιθανότητα κατά τους σεισμούς του 522 και 551 μ.Χ. και η τύχη τους ήταν διαφορετική από εκείνη των υπόλοιπων μορφών.

Τις μορφές που έριξαν από το αέτωμα οι Χριστιανοί, τις χρησιμοποίησαν έπειτα ως οικοδομικό υλικό. Οι Γερμανοί ανασκαφείς βρήκαν άλλα θραύσματα σε ομάδες και άλλα διασκορπισμένα στο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, μπορούμε να διακρίνουμε τις ακόλουθες ομάδες (εικ. 1):

Ομάδα 1:

i) Η a (άνω μέρος σώματος της Η), Κ a (σώμα), Α b (κάτω μέρος σώματος)

ii) L a (σώμα), J a,b (κορμός σε δύο κομμάτια, θραύσματα από το κεφάλι).

Βρέθηκαν ενοικοδομημένα σε δύο διατηρημένους σε άσχημη κατάσταση τοίχους ενός μικρού δωματίου, 25-28 μ. Α-ΝΑ από τη ΝΑ γωνία του ναού του Δία. Το βάθος δε δηλώνεται. Πάνω από το Ηa βρέθηκε ο κορμός της Νίκης του Παιωνίου. Δίπλα στα σωζόμενα τμήματα της μορφής J αποκαλύφθηκε το δεξί χέρι της μορφής L του δυτικού αετώματος.

Ομάδα 2:

i) Α a (άνω μέρος σώματος), C b,c (κάτω μέρος σώματος)

ii) Μ 1,a (βόρειο τέθριππο, εξωτερικό άλογο: μεσαίο μέρος του κορμού), D 1,a (νότιο τέθριππο, εξωτερικό άλογο: πρόσθιο μέρος του κορμού).

Βρέθηκαν σε δύο ενωμένους μεταξύ τους τοίχους, 16-18,5 μ. Α από το νοτιότερο μετακιόνιο. Το θραύσμα C c (αριστερό πόδι) βρέθηκε ακριβώς πάνω από το Α a.

Ομάδα 3:

i) D 2a,b (νότιο τέθριππο, εσωτερικά άλογα: πίσω και μεσαίο μέρος του κορμού), D 1,c (νότιο τέθριππο, εξωτερικό άλογο: πίσω μέρος του κορμού).

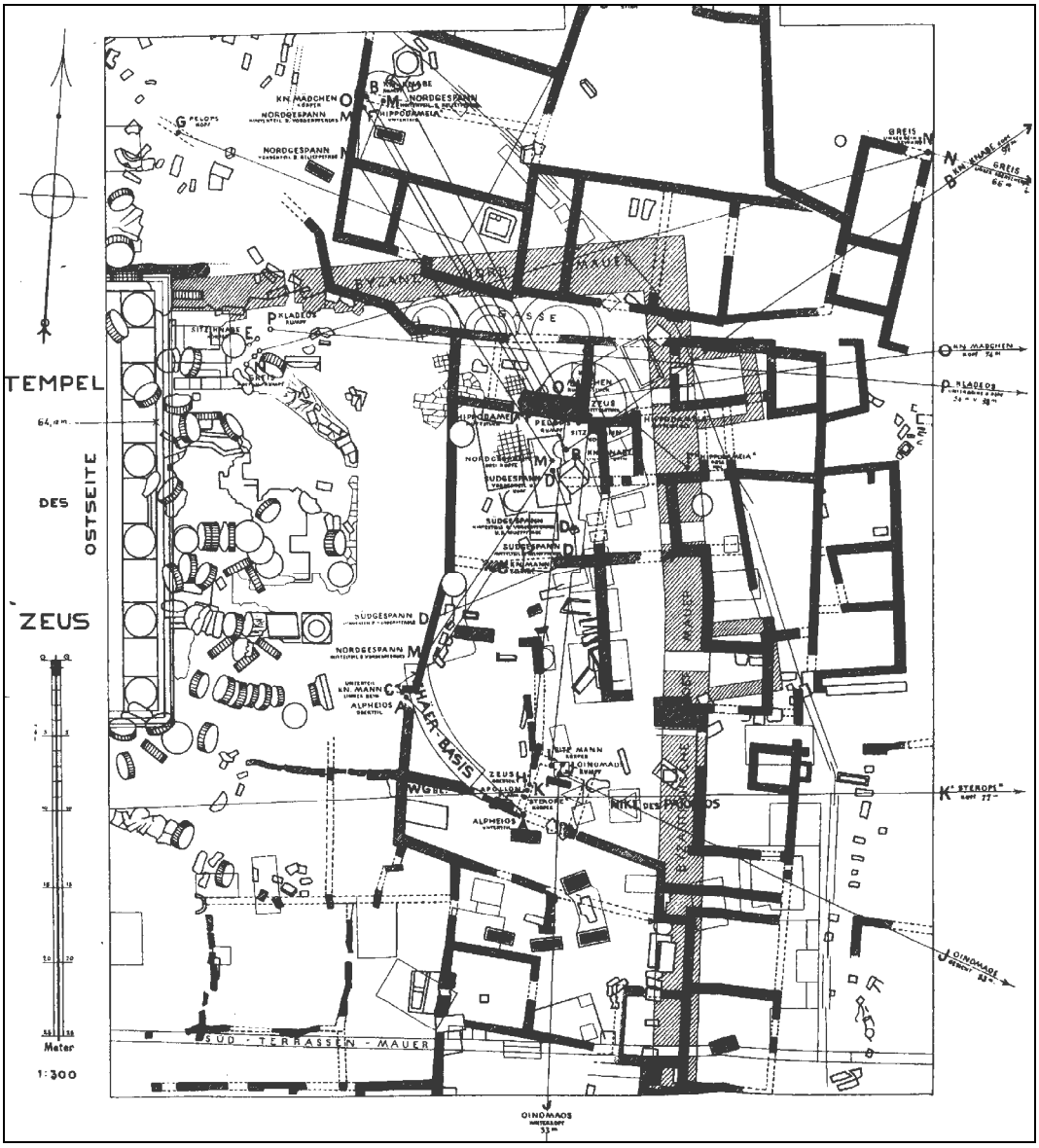
ii) D 2c,d (νότιο τέθριππο, εσωτερικά άλογα: πρόσθιο μέρος του κορμού και κεφάλι του μεσαίου αλόγου), Μ 2,c (βόρειο τέθριππο: εσωτερικά άλογα: τρία κεφάλια), Β b (αριστερό πόδι).

Βρέθηκαν 26-27 μ. Α από το δεύτερο και τρίτο μετακιόνιο από τα Β. Χαρακτηρίζονται από τους ανασκαφείς „verbaut“[19], δηλαδή ενοικοδομημένα.

---

[18] Βλ. σχετικά: *Olympia I*, 119, 121, 123, *Olympia III*, 95-113 (εναέτια), 138-148 (μετόπες) και 282, *Ausgrabungen I*, 13, *Ausgrabungen II*, 8 και μια συγκεφαλαίωση στη Säflund (1970), 151-155. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Στέλιος Τριάντης μάζεψε από το λιθοσωρό στα νότια του Μητρώου θραύσματα των αλόγων των τεθρίππων του ανατολικού εναετίου, τα οποία έπειτα (συγ)κολλήθηκαν στα αντίστοιχα αγάλματα. Βλ. σχετικά ΑΔ 30 (1975), 97.

[19] Όμως στο *Olympia III*, 102 κ.ε. και στο σχέδιο της σ. 137 δεν υποδεικνύεται ότι αυτά τα σωζόμενα τμήματα των μορφών συνδέονται με κάποιον τοίχο, εκτός από το νοτιότερο, το D 2,b (το μεσαίο μέρος των ανάγλυφων αλόγων), που αναφέρεται ότι βρέθηκε «σε μικρό ύψος δίπλα σε κατάλοιπα τοιχοδομής», και το Μ 2,c (δηλαδή τα τρία κεφάλια των αλόγων σε ανάγλυφο) που ήρθε στο φως «κάτω από σωρό από μέρη του επιστυλίου».



Εικ. 1

Ομάδα 4:

F c (δεξιός μηρός), G a (κορμός), O b (κομμάτι της πλάτης), H b (μεσαίο κομμάτι), L b (κεφάλι).

Βρέθηκαν σε σωρό σε γωνία δύο τοίχων γύρω στα 27 μ. Α από το δεύτερο κίονα από τα Β. Ο χώρος, όπου ήρθαν στο φως, ονομάστηκε από τον G. Hirschfeld «κτίριο του επιστυλίου» λόγω του σωρού από τμήματα επιστυλίου που εντοπίστηκαν εκεί.

Ομάδα 5:

i) M 2,b (βόρειο τέθριππο: εσωτερικά άλογα: πρόσθιο μέρος του κορμού)

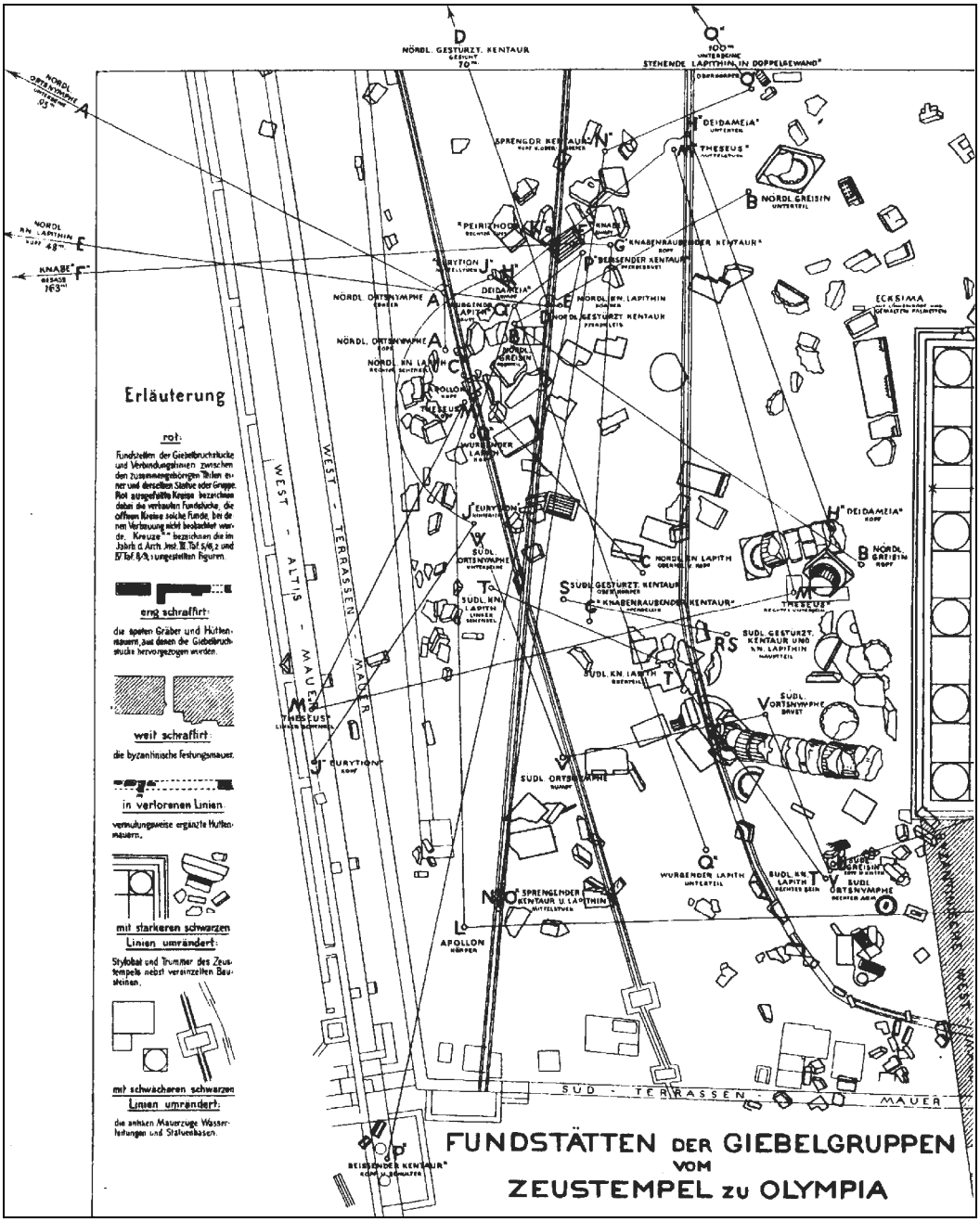
ii) M 1,b (βόρειο τέθριππο: εξωτερικό άλογο: πίσω μέρος του κορμού), O a (σώμα), F d (κάτω μέρος), B a (κορμός).

Βρέθηκαν σε ενωμένους τοίχους ενός κτιρίου, 16 μ. και 18-19 μ. αντίστοιχα ΒΑ από τη ΒΑ γωνία του ναού. Το M 1,b αποκαλύφθηκε κάτω από το O a που αναφέρεται ότι βρέθηκε στα 2,70 μ. κάτω από το επίπεδο του στυλοβάτη.

Επίσης τα ακόλουθα θραύσματα βρέθηκαν μεμονωμένα:

C a (άνω μέρος): στα 23 μ. Α από τον τέταρτο κίονα από τα Β, στο βάθος των 3 μ. κάτω από το σύγχρονο επίπεδο εδάφους, σε κατάλοιπα τοιχοδομής.

F a (άνω μέρος): στα 36 μ. Α από τον τρίτο κίονα από τα Β, «δίπλα σε κατάλοιπα τοιχοδομής».
F b (μεσαίο τμήμα): στα 32 μ. Α από το δεύτερο κίονα από τα Β, ενοικοδομημένο.



Εικ. 2

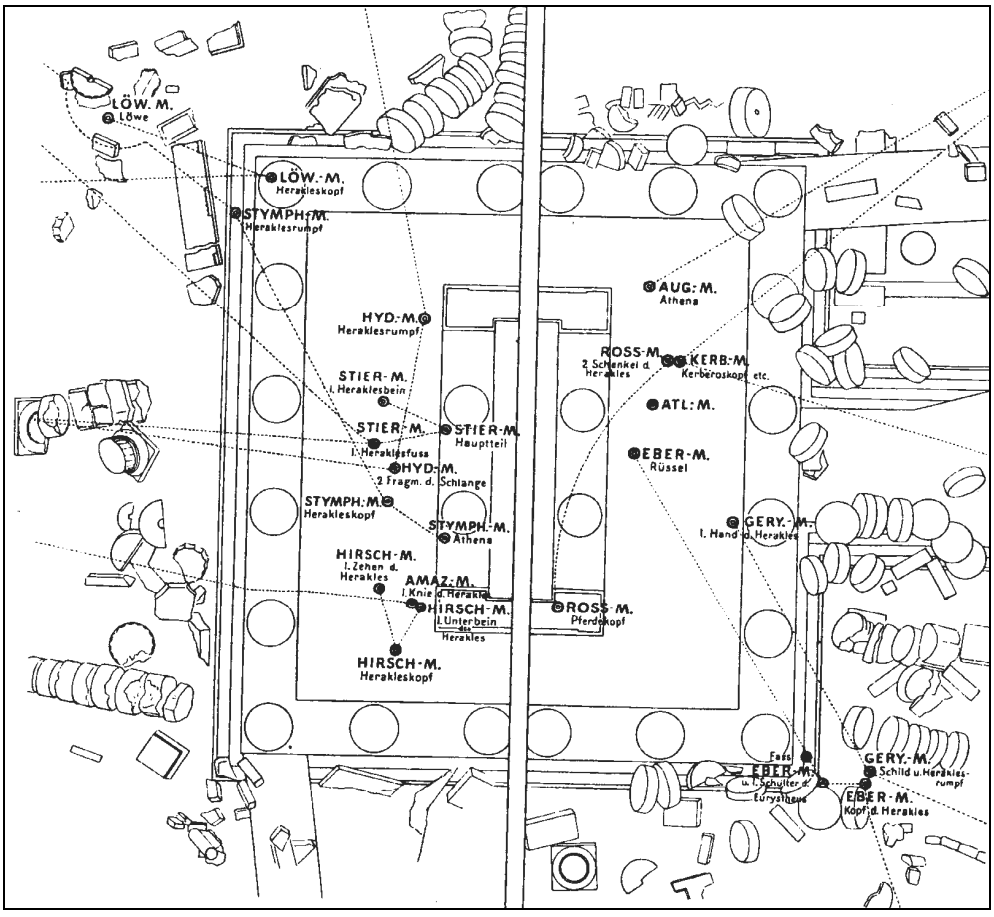
G b (κεφάλι): στα 10,5 μ. Β από τη ΒΑ γωνία του ναού, επίσης ενοικοδομημένο - ωστόσο δεν υπάρχει κτίριο που να μπορεί να αναγνωριστεί γύρω από τη θέση εύρεσης.

Όλα τα παραπάνω θραύσματα βρέθηκαν πάνω στο λεγόμενο «μαύρο στρώμα» (δηλαδή στο χαμηλότερο σημείο του αλλουβιακού στρώματος) που περιείχε μαυρόχωμα και παρουσίαζε αρκετές διαφορές στη στάθμη του σε σχέση με το επίπεδο του στυλοβάτη.

Τα θραύσματα των μορφών N, E και P δεν ήταν εντοιχισμένα, αλλά βρέθηκαν μαζί με πεσμένους κίονες και τμήματα του θριγκού. Αποτελούν από μόνα τους μία

ξεχωριστή ομάδα (N a, b, c, d, E και P a). Τα σωζόμενα τμήματα των μορφών N, E αποκαλύφθηκαν το ένα κοντά στο άλλο, 7 μ. Α από το βορειότερο μετακιόνιο, στο επίπεδο της δεύτερης βαθμίδας της κρηπίδας, περίπου 2 μ. κάτω από το σύγχρονο επίπεδο εδάφους, εκεί όπου άρχιζε το «μαύρο στρώμα». Η μορφή P βρέθηκε προς τα ΒΑ της μορφής E, αλλά 0,5 μ. βαθύτερα.

Οι μορφές του δυτικού αετώματος έπεσαν από τη θέση τους μάλλον κατά τους σεισμούς του 522 και 551 μ.Χ.[20] και στην πλειονότητά τους βρέθηκαν διασπαρμένες στο χώρο μπροστά από τη Δ πλευρά του ναού, όπου η περιοχή δεν είχε οικοδομηθεί. Όμως είκοσι τρία θραύσματα από τις μορφές B, D, E, F, G, L, M, N, O, P, Q, R, S, T βρέθηκαν ενοικοδομημένα σε διάφορα σημεία γύρω από το ναό, ακόμη και στα Α του (π.χ. τα πόδια και το αριστερό χέρι της μορφής L βρέθηκαν εντοιχισμένα Α πριν το Β μισό της Στοάς της Ηχούς)[21] (εικ. 2). Εκτός από τον κορμό της μορφής L που βρέθηκε χωμένος στο «μαύρο στρώμα» όλα τα θραύσματα των υπόλοιπων μορφών ήρθαν στο φως πάνω σε αυτό το στρώμα μαζί με πεσμένους κίονες και μέλη του θριγκού.



Εικ. 3

[20] Ως προς τις λεγόμενες „Ersatzfiguren“, δηλαδή τις γωνιακές μορφές A, B, U, V που θεωρούνται μορφές αντικατάστασης, κατά την επικρατούσα άποψη αντικαταστάθηκαν στα ρωμαϊκά χρόνια, πιθανότατα μετά από σεισμό του 36 π.Χ. Όμως ο W. B. Dinsmoor (1941a), 424 υποστηρίζει ότι οι επισκευές στην αρχιτεκτονική του ναού και στις „Ersatzfiguren“ πρέπει να τοποθετηθούν μεταξύ του 169 και 165 π.Χ. και ήταν πιθανόν αποτέλεσμα της γενναιοδωρίας του Αντίοχου Δ΄. Βλ. και Kunze, Weber (1948) για την κριτική των απόψεων του Dinsmoor (1941a).

[21] Βλ. αναλυτικότερα *Olympia III*, 107-113.

Και οι μετόπες έπεσαν κατά τους σεισμούς των ετών 522 και 551 μ.Χ.[22] Το 1829 η Expédition scientifique de Morée αποκάλυψε τριάντα έξι τμήματά τους, από τα οποία τα είκοσι τέσσερα εκτέθηκαν στο Λούβρο[23] και προέρχονταν από δέκα μετόπες, εκτός από εκείνες του Άτλαντα και του Αυγεία[24]. Οι Γερμανοί ανασκαφείς που ακολούθησαν ολοκλήρωσαν την αποκάλυψη του Α πτερού, ανακάλυψαν εκεί τον πίθο του Ευρυσθέα και κομμάτια των μετοπών του Άτλαντα και του Κέρβερου και αποκάλυψαν στο επίπεδο του Δ πτερού τον κορμό του Ηρακλή από τη μετόπη των Στυμφαλίδων, το κεφάλι του από τη μετόπη του Λιονταριού και μερικά μικρότερα θραύσματα[25]. Βρήκαν τα υπόλοιπα κομμάτια των μετοπών (εικ. 3), δέκα σε κάθε πτερό, άλλα κοντά στη ΒΔ γωνία της βυζαντινής εκκλησίας και άλλα σε σχέση (π.χ. κοντά) με το ναό του Δία και άλλα οικοδομήματα (π.χ. στην Παλαίστρα). Επίσης τριάντα δύο θραύσματα βρέθηκαν ενοικοδομημένα κοντά σε διάφορα κτίρια (π.χ. πριν από τη Στοά της Ηχούς, κ.τ.λ.)[26].

[22] Για λόγους συνοχής και επειδή στο «ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ» εξετάζεται διεξοδικά η αποκατάσταση κάθε μετόπης, επιλέχθηκε να γίνει εκεί και όχι εδώ η παρουσίαση των συγκεκριμένων θραυσμάτων των μετοπών που ανακάλυψαν οι Γάλλοι και οι Γερμανοί ανασκαφείς.
[23] Τα υπόλοιπα δώδεκα τμήματα μετοπών χαρακτηρίζονται „verloren“ στο *Olympia III*, 143.
[24] Βλ. Expédition scientifique de Morée *I*, 65-72 και *Olympia III*, 143.
[25] *Olympia III*, 144.
[26] Ό. π., 144-148.

Γ. Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ:
i. Η περιγραφή του Παυσανία για τα θέματα που φέρει ο γλυπτός διάκοσμος του ναού

Ο Παυσανίας στα *Ἠλιακά* (V, 10, 6-10) περιγράφει το θεματικό περιεχόμενο του αετωματικού διακόσμου και των μετοπών του ναού:

«*…τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς, ἔστιν ἔμπροσθεν Πέλοπος ἡ πρὸς Οἰνόμαον τῶν ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ. Διὸς δὲ ἀγάλματος κατὰ μέσον πεποιημένου μάλιστα τὸν ἀετόν, ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς*[27] *ἐπικείμενος κράνος τῇ κεφαλῇ, παρὰ δὲ αὐτὸν γυνὴ Στερόπη, θυγατέρων καὶ αὕτη τῶν Ἄτλαντος· Μυρτίλος δέ, ὃς ἤλαυνε τῷ Οἰνομάῳ τὸ ἅρμα, κάθηται πρὸ τῶν ἵππων, οἱ δέ εἰσιν ἀριθμὸν οἱ ἵπποι τέσσαρες. μετὰ δὲ αὐτόν εἰσιν ἄνδρες δύο· ὀνόματα μέν σφισιν οὐκ ἔστι, θεραπεύειν δὲ ἄρα τοὺς ἵππους καὶ τούτοις προστέτακτο ὑπὸ τοῦ Οἰνομάου. πρὸς αὐτῷ δὲ κατάκειται τῷ πέρατι Κλάδεος· ἔχει δὲ καὶ ἐς τὰ ἄλλα παρ᾽ Ἠλείων τιμὰς ποταμῶν μάλιστα μετά γε Ἀλφειόν. τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ*[28] *ἀπὸ τοῦ Διὸς ὁ Πέλοψ καὶ Ἱπποδάμεια καὶ ὅ τε ἡνίοχός ἐστι τοῦ Πέλοπος καὶ ἵπποι*[29] *δύο τε ἄνδρες, ἱπποκόμοι δὴ καὶ οὗτοι τῷ Πέλοπι. καὶ αὖθις ὁ ἀετὸς κάτεισιν ἐς στενόν, καὶ κατὰ τοῦτο Ἀλφειὸς ἐπ᾽ αὐτοῦ πεποίηται. τῷ δὲ ἀνδρὶ ὃς ἡνιοχεῖ*[30] *τῷ Πέλοπι λόγῳ μὲν τῷ Τροιζηνίων ἐστὶν ὄνομα Σφαῖρος, ὁ δὲ ἐξηγητὴς ἔφασκεν ὁ ἐν Ὀλυμπίᾳ Κίλλαν εἶναι. τὰ μὲν δὴ ἔμπροσθεν <ἐν>*[31] *τοῖς ἀετοῖς ἐστι Παιωνίου, γένος ἐκ Μένδης*[32] *τῆς Θρᾳκίας, τὰ δὲ ὄπισθεν αὐτῶν Ἀλκαμένους, ἀνδρὸς ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν*[33] *καὶ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων. τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς ἐστιν αὐτῷ*[34] *Λαπιθῶν ἐν τῷ Πειρίθου γάμῳ πρὸς Κενταύρους ἡ μάχη. κατὰ μὲν δὴ τοῦ ἀετοῦ τὸ μέσον Πειρίθους ἐστίν· παρὰ δὲ αὐτὸν τῇ μὲν Εὐρυτίων ἁρπακὼς τὴν γυναῖκά ἐστι τοῦ Πειρίθου καὶ ἀμύνων Καινεὺς τῷ Πειρίθῳ, τῇ δὲ*[35] *Θησεὺς ἀμυνόμενος πελέκει τοὺς Κενταύρους· Κένταυρος δὲ ὁ μὲν παρθένον, ὁ δὲ παῖδα ἁρπακώς ἐστιν ὡραῖον. ἐποίησε δὲ ἐμοὶ δοκεῖν ταῦτα ὁ Ἀλκαμένης, Πειρίθουν τε εἶναι Διὸς ἐν ἔπεσι τοῖς Ὁμήρου δεδιδαγμένος καὶ Θησέα ἐπιστάμενος ὡς εἴη τέταρτος <ἀπὸ> Πέλοπος*[36]*.*

ἔστι δὲ ἐν Ὀλυμπίᾳ καὶ Ἡρακλέους τὰ πολλὰ τῶν ἔργων. ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν ἡ ἐξ Ἀρκαδίας ἄργα τοῦ ὑὸς καὶ τὰ πρὸς Διομήδην τὸν Θρᾷκα καὶ ἐν Ἐρυθείᾳ πρὸς Γηρυόνην, καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων[37] *καὶ τῆς κόπρου καθαίρων τὴν γῆν ἐστιν Ἠλείοις· ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν [ὁ] τοῦ ζωστῆρος τὴν Ἀμαζόνα ἐστὶν ἀφαιρούμενος καὶ τὰ ἐς τὴν ἔλαφον καὶ τὸν ἐν Κνωσσῷ ταῦρον καὶ ὄρνιθας τὰς ἐπὶ Στυμφήλῳ καὶ ἐς ὕδραν τε καὶ τὸν ἐν τῇ γῇ τῇ Ἀργείᾳ λέοντα.*»

---

[27] Ά. γ.: *ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ ἐπικείμενος κράνος.*
[28] Ά. γ.: *τὰ δὲ ἐπ᾽ ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς.*
[29] Ά. ε.: *καὶ < οἱ> ἵπποι.* Προτάθηκε: *καὶ ἵπποι δ᾽, δύο τε ἄνδρες.*
[30] Διορθώνεται: *ἡνιόχει.*
[31] Ά. ε.: *< τῶν ἐν > τοῖς ἀετοῖς.*
[32] Χ. και π. ε.: *μέν δη τῆς Θρᾳκίας* ή *Μένδης δη τῆς Θρᾳκίας.*
[33] Χ. και π. ε.: *κατὰ ἰδίαν καὶ δευτερίαν* ή *κατὰ ἰδίαν τὰ δευτερεῖα.*
[34] Ά. ε.: *ἐστιν αὐτοῦ.*
[35] Ά. γ.: *πῆ δὲ Θησεὺς.*
[36] Άλλη διόρθωση: *ὡς <ἀπόγονος > εἴη τέταρτος Πέλοπος* (όπως και στο V,13,2).
[37] Ά. γ.: *μέλλον.*

Γράφει λοιπόν ότι στο αέτωμα της πρόσοψης (*ἔμπροσθεν*) -δηλαδή στο ανατολικό αέτωμα του ναού- εικονίζεται η προετοιμασία του Πέλοπα και του Οινόμαου για την αρματοδρομία. Στη μέση περίπου του αετώματος στέκει το άγαλμα του Δία. Δεξιά του Δία (*ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς*) παριστάνεται ο Οινόμαος με κράνος στο κεφάλι και δίπλα του η γυναίκα του Στερόπη, η οποία είναι μία από τις κόρες του Άτλαντα. Ο Μυρτίλος, ο οποίος ήταν ο ηνίοχος του άρματος του Οινόμαου (*ἤλαυνε τῷ Οἰνομάῳ τὸ ἅρμα*), κάθεται μπροστά από τα άλογα που είναι τέσσερα. Μετά από αυτόν παριστάνονται δύο άνδρες, των οποίων τα ονόματα δεν αναφέρονται (*ὀνόματα μέν σφισιν οὐκ ἔστι*) και στους οποίους παράγγειλε ο Οινόμαος να φροντίζουν τα άλογα. Στην άκρη του αετώματος εικονίζεται ξαπλωμένος ο Κλάδεος, ο οποίος τιμάται από τους Ηλείους περισσότερο από τους άλλους ποταμούς μετά τον Αλφειό. Αριστερά του Δία (*τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς*) παριστάνονται ο Πέλοψ και η Ιπποδάμεια, ο ηνίοχος του Πέλοπα, άλογα και δύο άνδρες, ιπποκόμοι του Πέλοπα. Έπειτα το αέτωμα στενεύει και σε αυτό το στενό μέρος έχει παρασταθεί ο Αλφειός. Το όνομα του ηνιόχου του Πέλοπα είναι κατά τους Τροιζηνίους Σφαίρος, ο εξηγητής όμως στην Ολυμπία τον ονόμασε Κίλλα. Τα γλυπτά του ανατολικού αετώματος (*τὰ μὲν δὴ ἔμπροσθεν <ἐν> τοῖς ἀετοῖς*) είναι έργα του Παιώνιου, ο οποίος καταγόταν από τη Μένδη της Θράκης και εκείνα του πίσω αετώματος (*τὰ δὲ ὄπισθεν αὐτῶν*) -δηλαδή του δυτικού- έργα του Αλκαμένη που ερχόταν δεύτερος μετά το Φειδία στην ικανότητα ως αγαλματοποιός. Στο δυτικό αέτωμα εικονίζεται η μάχη των Λαπιθών εναντίον των Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου. Στη μέση του αετώματος παριστάνεται ο Πειρίθους. Δίπλα του στη μία πλευρά η γυναίκα του Πειρίθου την οποία αρπάζει, δηλαδή απάγει ο Ευρυτίων και ο Καινεύς που υπερασπίζεται τον Πειρίθου. Στην άλλη πλευρά ο Θησεύς που επιτίθεται εναντίον των Κενταύρων με τσεκούρι. Έπειτα ένας Κένταυρος που έχει αρπάξει μία παρθένα και ένας άλλος που έχει αρπάξει ένα αγόρι (*παῖδα ὡραῖον*). Ο περιηγητής έχει την εντύπωση ότι αυτά τα παρέστησε ο Αλκαμένης, γιατί ήξερε από τα ομηρικά έπη ότι ο Πειρίθους ήταν γιος του Δία και ο Θησεύς τέταρτος απόγονος του Πέλοπα.

Ο Παυσανίας γράφει ακόμα ότι στην Ολυμπία παριστάνονται και οι περισσότεροι από τους άθλους του Ηρακλή. Πάνω από την πόρτα του ναού (*ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ τῶν θυρῶν*) παριστάνεται το κυνήγι του Ερυμάνθιου Κάπρου, ο άθλος του Ηρακλή εναντίον του Διομήδη του Θράκα και του Γηρυόνη στην Ερύθεια. Επίσης ο ήρωας που ετοιμάζεται να φέρει το φορτίο του Άτλαντα και ο ίδιος όταν καθαρίζει τη γη των Ηλείων από την κοπριά. Πάνω από την πόρτα του οπισθόδομου (*ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν*) εικονίζεται να αφαιρεί τη ζώνη από την Αμαζόνα. Ακόμη παριστάνεται ο άθλος του με την Κερυνίτιδα Έλαφο, τον Ταύρο της Κνωσσού, τις Στυμφαλίδες Όρνιθες, τη Λερναία Ύδρα και το Λιοντάρι της Νεμέας.

Στο απόσπασμα του Παυσανία κάποια σημεία χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής. Οι δύο φράσεις *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* και *τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* είναι φράσεις-κλειδιά για τη διάταξη των μορφών στο ανατολικό αέτωμα και είναι αυτές που προβλημάτισαν περισσότερο και συζητήθηκαν περισσότερο από τους μελετητές. Επιπλέον είναι καθοριστικής σημασίας η ερμηνεία τους, γιατί η διάταξη των μορφών επηρεάζει καθοριστικά και την ταύτισή τους. Αυτά θα εξεταστούν αναλυτικά στα ακόλουθα δύο κεφάλαια.

Εξίσου σημαντικά είναι όσα γράφει ο περιηγητής για τους ηνιόχους. Τον ηνίοχο του Οινόμαου τον ονομάζει Μυρτίλο, αλλά για τον ηνίοχο του Πέλοπα μεταφέρει την πληροφορία ότι κατά τους Τροιζηνίους ήταν ο Σφαίρος ενώ για τον τοπικό «εξηγητή», δηλαδή το ξεναγό του, ο Κίλλας. Το ότι κατά πάσα πιθανότητα

υπήρχαν επιγραφές -ζωγραφιστές, με τα ονόματα των άλλων μορφών στο οριζόντιο γείσο- δηλώνεται από τη φράση «*ὀνόματα μέν σφισιν οὐκ ἔστι*» για τους δύο άνδρες μετά τον Μυρτίλο. Με βάση αυτήν την πληροφορία μπορεί να συναχθεί ότι για τον ηνίοχο του Οινόμαου δεν υπήρχε επιγραφή και το όνομα το έδινε ο εξηγητής. Κάτι παρόμοιο ίσως συνέβη και στην περίπτωση του ονοματίσματος της κεντρικής μορφής του δυτικού αετώματος -ένα άλλο μεγάλο θέμα που απασχόλησε και απασχολεί ακόμη την έρευνα. Σε αυτά τα ζητήματα όμως θα επανέλθουμε αργότερα όταν θα μελετάμε τις ταυτίσεις των μορφών και την εικονογραφία. Ακόμη κι αν ο Παυσανίας δεν αναφέρει άλλες μορφές από το δυτικό αέτωμα, δε σημαίνει ότι δεν υπήρχαν, αλλά μάλλον ότι, κατά τη γνώμη του, δεν άξιζαν μνείας.

Όσον αφορά τις μετόπες, από όσα μεταφέρει ο Παυσανίας, εξάγεται το συμπέρασμα ότι ήταν εσωτερικές, δηλαδή βρίσκονταν πάνω από τις εν παραστάσι κιονοστοιχίες στον πρόναο και στον οπισθόδομο του ναού και παρίσταναν τους άθλους του Ηρακλή. Ο περιηγητής μνημονεύει τις έντεκα[38], ωστόσο ήταν δώδεκα. Οι έξι μετόπες του πρόναου (της Α πλευράς) είχαν θέματα τον Ερυμάνθιο Κάπρο, τα Άλογα του Διομήδη, την πάλη με το Γηρυόνη, τα μήλα των Εσπερίδων, τον Κέρβερο (η μόνη μετόπη που δεν αναφέρει ο Παυσανίας), την κόπρο του Αυγεία. Στις έξι μετόπες του οπισθόδομου (της Δ πλευράς) τα θέματα ήταν, ξεκινώντας από τα δεξιά όπως αναφέρει τις μετόπες ο Παυσανίας, αυτά της αρπαγής της ζώνης της Αμαζόνας, της Κερυνίτιδος Ελάφου, του Ταύρου της Κνωσσού, των Στυμφαλίδων Ορνίθων, της Λερναίας Ύδρας, του Λιονταριού της Νεμέας[39].

[38] Βλ. σχετικό σχόλιο του Treu στο *Olympia III*, 149.
[39] Για τις μετόπες βλ. περισσότερα στο ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ.

ii. Μύθοι (μυθολογικά σχήματα) για τα αετώματα του ναού[40]

Ο μύθος του Οινόμαου και του Πέλοπα[41], που κατά τον Παυσανία εικονίζεται στην ανατολική εναέτια σύνθεση του ναού, παραδίδεται από πολλούς αρχαίους συγγραφείς από τον 5ο αι. π.Χ. (Πίνδαρος, Σοφοκλής, Φερεκύδης, Ευριπίδης) ως τον 4ο αι. μ.Χ. (Σέρβιος).

Ο βασικός πυρήνας του μύθου, ο οποίος παραδίδεται σε πολλούς, αλλά όχι σε όλους, τους μυθογράφους είναι ο εξής:

Ο Οινόμαος, γιος του Άρη και της κόρης του Ασωπού Άρπιννας, βασιλιάς της Ήλιδας και της Πίσας, είχε μία κόρη, την Ιπποδάμεια, που ξεχώριζε για την ομορφιά της. Ωστόσο κανείς άνδρας δε μπορούσε να την παντρευτεί - οι λόγοι για αυτό ποικίλουν ανάλογα με την πηγή. Για να αποτρέψει τους υποψήφιους μνηστήρες και να αποφύγει την πραγματοποίηση του γάμου, ο Οινόμαος είχε επινοήσει τον αγώνα αρματοδρομίας με τον εκάστοτε επίδοξο μνηστήρα που ήθελε να παντρευτεί την κόρη του. Απαράβατος όρος ήταν να έχει ο ενδιαφερόμενος δίπλα του πάνω στο άρμα την Ιπποδάμεια, με στόχο να βαρύνει το άρμα ή η Ιπποδάμεια να αποσπάσει την προσοχή του μνηστήρα. Ο Οινόμαος άφηνε τον αντίπαλό του να ξεκινήσει πρώτος, ενώ ο ίδιος θυσίαζε ένα κριάρι στο βωμό του Δία στην αυλή του παλατιού του και ξεκινούσε μετά. Καθώς ο πατέρας του Άρης του είχε χαρίσει όπλα και ένα ζευγάρι γοργά άλογα και ο ηνίοχος του, ο Μυρτίλος, γιος του Ερμή και της Κλεοβούλης, της κόρης του Αιόλου, οδηγούσε το άρμα με τέχνη, ο Οινόμαος έφτανε πρώτος στο σημείο τερματισμού και σκότωνε το μνηστήρα με το δόρυ του. Πολλοί μνηστήρες είχαν σκοτωθεί από το χέρι του βασιλιά, μέχρι που έφτασε από τη Μικρά Ασία ο πρίγκιπας Πέλοψ, γιος του Ταντάλου, ο οποίος ερωτεύτηκε την Ιπποδάμεια.

Ο μύθος παρουσιάζει παραλλαγές από αυτό το σημείο και μετά. Σε αρκετούς αρχαίους συγγραφείς διαβάζουμε διαφορετικές εκδοχές ως προς τον τρόπο νίκης του Πέλοπα, τα κίνητρα του Μυρτίλου για την προδοσία του κυρίου του, τον τρόπο θανάτου του Οινόμαου, του Μυρτίλου και της Ιπποδάμειας, τον αριθμό των μνηστήρων της Ιπποδάμειας πριν τον Πέλοπα, καθώς και τον αριθμό των παιδιών του Πέλοπα με την Ιπποδάμεια.

Μέσω της χρονικής κατάταξης των φιλολογικών πηγών, που ακολουθεί, επιδιώκεται η κατανόηση της εξέλιξης του μύθου στην πορεία του χρόνου.

Ο μύθος παραδίδεται πρώτα στον *πρώτο Ολυμπιόνικο*[42] (στ. 67-93) του Πινδάρου (520-446 π.Χ.). Ο Πέλοψ, γιος του Ταντάλου, πρίγκιπας της Λυδίας, ήθελε να παντρευτεί την Ιπποδάμεια, την κόρη του βασιλιά της Πίσας Οινόμαου, ο οποίος είχε σκοτώσει δεκατρείς μνηστήρες πριν την αποβίβαση του Πέλοπα στην Ήλιδα. Τη νύχτα πριν την αναμέτρησή τους ο ήρωας κατέβηκε στην ακρογιαλιά και επικαλέστηκε τη συνδρομή του κάποτε εραστή του Ποσειδώνα. Ζήτησε από το θεό ή να εξουδετερώσει το χτύπημα του Οινόμαου ή να του χαρίσει το γρηγορότερο άρμα.

---

[40] Η παρουσίαση των μύθων που εικονίζονται στις μετόπες του ναού είναι, για λόγους συνοχής περιεχομένου, ενταγμένη στην περιγραφή των μετοπών του ναού στο ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ.

[41] Βλ. Πατεράκη (2005), 18-21, Νικήτας (1986) και Kerényi (1979), τ. 2ος, 57-61. Επίσης Graves (1955), τόμ. 2ος, 31-39, με κάποια επιφύλαξη ωστόσο ως προς την πιστότητα των παραπομπών στις πηγές. Για το Πελόπιο στο ιερό της Ολυμπίας βλ. Πατεράκη (2005), 12-13, 17˙ για τη λατρεία του Πέλοπα στην Ολυμπία βλ. Slater (1989).

[42] Ο επινίκιος αυτός ύμνος του λυρικού ποιητή γράφτηκε για την πρώτη νίκη του τυράννου των Συρακουσών Ιέρωνα στον αγώνα αλόγων κατά την 76η Ολυμπιάδα, δηλαδή το 476 π.Χ.

Ο θεός του έδωσε χρυσό άρμα και ακούραστα φτερωτά άλογα. Έτσι ο Πέλοψ νίκησε το βασιλιά, παντρεύτηκε την Ιπποδάμεια και απέκτησε έξι γιους, που έγιναν αρχηγοί λαών. Όταν πέθανε, ενταφιάστηκε κοντά στον Αλφειό, όπου και τον τιμούσαν με θυσίες.

Στην τραγωδία *Αἴας* (στ. 1929) του Σοφοκλή (5ος αι. π.Χ.) δηλώνεται η καταγωγή του πρίγκιπα Πέλοπα: πρόκειται για το γιο του Ταντάλου, που αποφάσισε να περάσει το Αιγαίο, γιατί οι βάρβαροι της Παφλαγονίας και μετά ο βασιλιάς της Τροίας Ίλος τον εξεδίωξαν από τον τόπο του. Στην *Ἠλέκτρα* (στ. 504 κ.ε.) ο Μυρτίλος απαιτεί με τη βία από την Ιπποδάμεια την αμοιβή της βοήθειας του.

Στον Φερεκύδη, ιστορικό και λογογράφο του 5ου αιώνα π.Χ., οι μνηστήρες της Ιπποδάμειας πριν την άφιξη του Πέλοπα είναι δεκατρείς, ενώ ο ήρωας νικά με το χρυσό άρμα και τα χρυσά άλογα του Ποσειδώνα. Η Ιπποδάμεια είναι εκείνη που τον ερωτεύεται και πείθει τον Μυρτίλο να πειράξει τον τροχό του άρματος του πατέρα της, προκειμένου εκείνη να παντρευτεί τον νέο. Ο Οινόμαος πράγματι σκοτώνεται πέφτοντας από το άρμα του κατά τη διάρκεια του αγώνα. Ο Πέλοψ μετά την αρματοδρομία καταλαβαίνει ότι ο Μυρτίλος ποθεί την Ιπποδάμεια, για αυτό και τον ρίχνει στη θάλασσα[43].

Στην τραγωδία *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις* (στ. 823) του Ευριπίδη (5ος αι. π.Χ.) ο Πέλοψ σκοτώνει στο τέλος της αρματοδρομίας τον Οινόμαο. Στην τραγωδία *Ὀρέστης* (στ. 988-991) αναφέρεται ότι ο Πέλοψ έριξε στη θάλασσα τον Μυρτίλο, δίχως να γίνεται γνωστός ο λόγος. Ωστόσο στα *Σχόλια στον Ευριπίδη* (*Ορέστης*, 990) η Ιπποδάμεια, που είχε ερωτευθεί τον Μυρτίλο, τον παρακάλεσε να μην την περιφρονήσει και, επειδή αυτός την απέρριψε, τον συκοφάντησε στον Πέλοπα, λέγοντας ότι θέλησε να τη βιάσει. Για αυτό το λόγο ο μνηστήρας τον έριξε στη θάλασσα.

Στα *Ἀργοναυτικὰ* (Α, 752) του Απολλώνιου Ρόδιου, επικού ποιητή της Αλεξανδρινής εποχής, το τέθριππο του Πέλοπα προπορεύεται με τον ίδιο να κρατάει τα ηνία και την Ιπποδάμεια να είναι δίπλα του. Ο Μυρτίλος κεντρίζει τα άλογα και ο Οινόμαος έχει αρπάξει το δόρυ του για να σκοτώσει τον Πέλοπα, αλλά πέφτει όταν ο άξονας του άρματος ξεφεύγει και σπάει στον αφαλό του τροχού.

Στην *Ἐπιτομὴ* (2, 4) του Απολλόδωρου του μυθογράφου (2ος αι. π.Χ.), είναι δώδεκα οι μνηστήρες της Ιπποδάμειας πριν τον Πέλοπα, ο οποίος νικά με δόλο με τη βοήθεια του Μυρτίλου, τον οποίο όμως είχε προηγουμένως δωροδοκήσει η Ιπποδάμεια. Στο τέλος της αρματοδρομίας ο Πέλοψ σκοτώνει τον Οινόμαο.

Μία παραλλαγή του μύθου παρουσιάζει ο Διόδωρος Σικελιώτης (1ος αι. π.Χ.) στο έργο του *Ιστορική Βιβλιοθήκη* (4, 73, 1-6): ο Οινόμαος θέλει να κρατήσει παρθένα την κόρη του, γιατί μόνο έτσι θα αποφύγει ό,τι λέει ο χρησμός, δηλαδή να πεθάνει από το γαμπρό του. Επειδή πολλοί μνηστήρες επιθυμούν την Ιπποδάμεια, ο βασιλιάς «θεσπίζει» την αρματοδρομία ως αγώνισμα για την απόκτηση της κόρης του, ενώ η ήττα ισοδυναμεί με θάνατο από το χάλκινο δόρυ του βασιλιά. Η αρματοδρομία αρχίζει από τον ποταμό Κλάδεο της Πίσας και τελειώνει στο βωμό του Ποσειδώνα στον Ισθμό της Κορίνθου. Ο Οινόμαος αφήνει το μνηστήρα να ξεκινήσει πρώτος και θυσιάζει ένα κριάρι στο βωμό του Δία που είναι στην αυλή του παλατιού του. Πριν την αρματοδρομία ο νεαρός πρίγκιπας Πέλοψ διαφθείρει, άγνωστο σε μας το πώς, τον Μυρτίλο, κάνοντάς τον συνεργό στη νίκη. Επειδή ο Οινόμαος πιστεύει ότι πραγματοποιήθηκε ο χρησμός, πεθαίνει από τη στεναχώρια του, ενώ ο Πέλοψ και η Ιπποδάμεια παντρεύονται και βασιλεύουν στην Πελοπόννησο. Σε αυτήν την παραλλαγή δε γίνεται λόγος για φόνο του Μυρτίλου.

[43] F Gr Hist 3F 37a, τμ. 1ο, 72.

Στα *Γεωργικά* (3, 7) του Ρωμαίου ποιητή Βιργιλίου ($1^{ος}$-$2^{ος}$ αι. π.Χ.) η Ιπποδάμεια ήταν εκείνη που υποσχέθηκε στον Μυρτίλο την πρώτη νύχτα του γάμου ως δώρο για τη συνεργασία του.

Ο Νικόλαος Δαμασκηνός, ιστορικός συγγραφέας του $1^{ου}$ αι. π.Χ., παρουσιάζει μία αρκετά διαφορετική παραλλαγή: Ο Τάνταλος, όταν νικήθηκε από το βασιλιά των Φρυγών Ίλο, αποφάσισε, επειδή ήταν γέρος, να παραμείνει στην πατρίδα του, τη Λυδία, αλλά έστειλε το γιο του Πέλοπα με πολύ στρατό στην Πελοπόννησο. Ο Πέλοψ πήρε μαζί του πολλά πλούτη από το Σίπυλο και έφτασε στην Ελλάδα. Πάντρεψε την αδερφή του Νιόβη με το βασιλιά της Θήβας Αμφίονα και ο ίδιος πήγε στην Πίσα της Πελοποννήσου. Ο Οινόμαος έστειλε τον Μυρτίλο, το γιο του Υπεροχίδη και συγγενή του, να ρωτήσει τον Πέλοπα γιατί πήγε στον τόπο τους, ελπίζοντας να τον κάνει γαμπρό. Ο Πέλοψ απάντησε ότι έφτασε για να κατοικήσει τη χώρα. Ο Μυρτίλος του είπε ότι αυτό δε μπορούσε να γίνει χωρίς την έγκριση του Οινόμαου. Ο ίδιος ο Μυρτίλος όμως θα μπορούσε να τον βοηθήσει, αρκεί να του υποσχόταν ότι θα του δώσει μετά τη νίκη γυναίκα του την Ιπποδάμεια. Ο Πέλοψ ορκίστηκε να του κάνει τη χάρη. Όταν ο Μυρτίλος επέστρεψε και μετέφερε στον Οινόμαο την πρόθεση του Πέλοπα να κατοικήσει την Πελοπόννησο, εκείνος αποφάσισε να πολεμήσει εναντίον του και να τον διώξει από τη χώρα. Στη μάχη ο Μυρτίλος, που ήταν και ηνίοχος του Οινόμαου, χτύπησε τον κύριό του ύπουλα με το ξίφος, τον έριξε από το άρμα και προσχώρησε στον Πέλοπα. Μετά από το φόνο του βασιλιά ο στρατός του σκόρπισε. Έτσι ο Πέλοψ νίκησε, έκανε δική του την Πίσα και πήρε την εξουσία του Οινόμαου και, επειδή ήθελε να παντρευτεί ο ίδιος την Ιπποδάμεια, έριξε στη θάλασσα τον Μυρτίλο, κάτι που του ζητούσε και η ίδια η νύφη, γιατί μισούσε τον Μυρτίλο που σκότωσε τον πατέρα της[44].

Στο *Μύθο* (*Fabulae,* κεφ. 84) του Υγίνου, συγγραφέα επί Οκταβιανού Αυγούστου, ο Πέλοψ δωροδόκησε τον ηνίοχο του βασιλιά Μυρτίλο, δίνοντάς του την υπόσχεση ότι θα του παραχωρούσε το μισό βασίλειο του Οινόμαου. Όταν όμως ο ήρωας νίκησε το βασιλιά, αρνήθηκε να δώσει στον Μυρτίλο όσα του υποσχέθηκε και τον έριξε στη θάλασσα.

Στις *Εἰκόνες* του Φιλόστρατου ($2^{ος}$-$3^{ος}$ αι. μ.Χ.) οι μνηστήρες της Ιπποδάμειας είναι δεκατρείς (1, 17,4), ενώ ο Πέλοψ νικά με το χρυσό άρμα και τα χρυσά άλογα του Ποσειδώνα (1, 30,1).

Η επόμενη χρονικά αρχαία πηγή, στην οποία μαρτυρείται ο μύθος Οινόμαου-Πέλοπα, είναι η *Ἑλλάδος Περιήγησις* του Παυσανία ($2^{ος}$ αιώνας μ.Χ.). Στα *Ἠλιακά* (V, 6-7) κάνει λόγο για τη βασιλεία του Οινόμαου και αργότερα του Πέλοπα: ο Οινόμαος, γιος του Αλξίωνα - ή του Άρη κατά τα εγκωμιαστικά έργα των ποιητών και τις λαϊκές παραδόσεις - ηγεμόνευε στη λεγόμενη Πισαία, αλλά στερήθηκε της αρχής του από το Λυδό Πέλοπα, ο οποίος ήρθε στην Πελοπόννησο από την Ασία. Μετά το θάνατο του Οινόμαου ο Πέλοψ κράτησε την Πισαία και την Ολυμπία, αποσπώντας τις από τη χώρα του Επειού που ήταν γειτονική στην Πισαία. Οι Ηλείοι έλεγαν πως πρώτος ο Πέλοψ ίδρυσε στην Πελοπόννησο ναό του Ερμή και έκανε σε αυτόν θυσία για να αποτρέψει την οργή του θεού για το θάνατο του Μυρτίλου. Παρακάτω, στα *Ἀρκαδικά* (VIII, 14,11) αναφέρεται αναλυτικότερα στον τοπικό μύθο: οι μνηστήρες της Ιπποδάμειας ήταν δεκαεπτά πριν τον Πέλοπα, ο οποίος δωροδόκησε τον Μυρτίλο, ηνίοχο του Οινόμαου, δίνοντάς του την υπόσχεση ότι θα τον άφηνε να συνευρεθεί μία νύχτα με την Ιπποδάμεια. Ο Μυρτίλος ήταν ερωτευμένος με την κόρη του βασιλιά, ωστόσο δεν έβρισκε την τόλμη να αγωνιστεί, φοβούμενος ότι θα χάσει και θα πεθάνει. Τελικά ο Πέλοψ νίκησε τον Οινόμαο με

[44] F Gr Hist 90 F 10, τμ. $2^{ο}$ (A), 338-339 και σχόλια στο τμ. $2^{ο}$ (C), 237-238.

δόλο με τη βοήθεια του Μυρτίλου και μετά τη νίκη έφυγε με την Ιπποδάμεια, ενώ ηνίοχος τους ήταν ο Μυρτίλος, τον οποίο ο μνηστήρας έριξε στη θάλασσα, γιατί δεν ήθελε να πραγματοποιήσει ό,τι του υποσχέθηκε. Ο Μυρτίλος πεθαίνοντας καταράστηκε τον Πέλοπα και το γένος του, και ίσως αυτή ήταν, κατά τον Παυσανία, η αρχή των συμφορών που έπεσαν στους Πελοπίδες.

Τέλος, στο Σέρβιο (4ος αι. μ.Χ.) ο Πέλοψ νικά με δόλο με τη βοήθεια του Μυρτίλου, τον οποίο δωροδοκεί η Ιπποδάμεια δίνοντάς του την υπόσχεση ότι αυτός θα κοιμηθεί πρώτος μαζί της[45].

Ο μύθος που σύμφωνα με τον Παυσανία εικονίζεται στη δυτική εναέτια σύνθεση του ναού είναι η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου. Ο Πειρίθους, γιος του Ιξίονα και της Δίας, ήταν βασιλιάς των Λαπιθών, θεσσαλικού λαού, και ετεροθαλής αδελφός των Κενταύρων, τερατόμορφων, μειξογενών όντων, που από τη μέση και επάνω ήταν άνθρωποι και από τη μέση και κάτω άλογα. Ένα από τα γνωστά επεισόδια του μύθου του Πειρίθου είναι ο γάμος του με την Ιπποδάμεια (ή Δηιδάμεια), κόρη του Βούτη - ή κατά άλλους του Άδραστου[46]. Ο Πειρίθους κάλεσε στο γάμο του τους συγγενείς του Κενταύρους και το στενό φίλο του Θησέα. Όμως οι Κένταυροι μέθυσαν από το πολύ κρασί και ο Ευρυτίων, ο οποίος είχε μεθύσει περισσότερο από όλους, ρίχτηκε στην Ιπποδάμεια θέλοντας να τη βιάσει, ενώ οι υπόλοιποι Κένταυροι τον μιμήθηκαν. Με αυτό το επεισόδιο ξέσπασε μάχη ανάμεσα στους φιλοξενούμενους Κενταύρους και τους Λαπίθες, μεταξύ των οποίων και ο Καινεύς. Η σύγκρουση ήταν σκληρή, πολλοί Κένταυροι σκοτώθηκαν. Τελικά οι Λαπίθες νίκησαν και τους απώθησαν.

Ο γάμος του Πειρίθου με την Ιπποδάμεια και τα επεισόδια ανάμεσα στους Λαπίθες και τους Κενταύρους, που επακολούθησαν, παραδίδονται έτσι, ως «κανονική» μορφή του μύθου, σε φιλολογικές πηγές από τον 8ο αι. π.Χ. μέχρι ακόμη και τον 12ο αι. μ.Χ.

Στην *Ὀδύσσεια* (φ 295-305) αίτιο για το ξέσπασμα της μάχης ανάμεσα στους Λαπίθες και τους φιλοξενούμενους Κενταύρους είναι *ὁ οἶνος*, που θόλωσε το μυαλό του Ευρυτίωνα και επιδίωξε αταίριαστες πράξεις στο σπίτι του Πειρίθου (στ. 298: *μαινόμενος κάκ' ἔρεξε δόμον κάτα Πειριθόοιο*). Οι Λαπίθες του έκοψαν τη μύτη και τα αυτιά και τον πέταξαν έξω από το παλάτι.

Στην Ησιόδεια *Ἀσπίδα Ἡρακλέους* (178-182) γίνεται απλή αναφορά στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων. Δίνονται τα ονόματα των Λαπιθών που πολέμησαν, αλλά και του Θησέα, αφήνοντας έτσι τη δυνατότητα ο Θησεύς να θεωρείτο Λαπίθης[47].

Αναλυτικότερος είναι ο Απολλόδωρος, ο οποίος στην *Επιτομή* (1,21) γράφει για τη συμμαχία Πειρίθου-Θησέα στον αγώνα κατά των βίαιων Κενταύρων στο γάμο του πρώτου, για τη μέθη των Κενταύρων και την απόπειρα βιασμού της νύφης και για τη σημαντική συμβολή του Αθηναίου ήρωα Θησέα, ο οποίος σκότωσε πολλούς αντιπάλους του.

---

[45] Σέρβ., *Σχόλια στον Βιργίλιο, Γεωργικά 3,7*.

[46] Για το γάμο του Πειρίθου με την Ιπποδάμεια και την εκεί μάχη των Λαπιθών με τους Κενταύρους βλ. σχετικά Ντούσκου-Τζαχίλη (1986), Graves (1955), τόμ. 1ος, 360-362 (κεφ. 102, στην ενότητα, όπου οι άθλοι του Θησέα) και Kerényi (1979), τόμ. 2ος, 188-189. Επίσης, για παραλλαγές του μύθου βλ. Βελιδάκη, Φαράκλας 2001.

[47] Πιο συγκεκριμένα: Ησίοδ., *Ἀσπίς*, 178-182:

Ἐν δ' ἦν ὑσμίνη Λαπιθάων αἰχμητάων
Καινέα τ' ἀμφὶ ἄνακτα Δρύαντά τε Πειρίθοόν τε
Ὁπλέα τ' Ἐξάδιόν τε Φάληρόν τε Πρόλοχόν τε
Μόψον τ' Ἀμπυκίδην, Τιταρήσιον, ὄζον Ἄρηος
Θησέα τ' Αἰγεΐδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν

Στο έργο *Θησεύς* (30, 2,6-4,1) του Πλούταρχου (1ος-2ος αι. μ.Χ.) διαβάζουμε για τη συμμετοχή του Θησέα στο δείπνο του γάμου και τα πραχθέντα από τους Κενταύρους.

Ο Γαληνός, ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες γιατρούς της αρχαιότητας (129-200 μ.Χ.), γράφει στο έργο του *Quod animi mores corporis temperamenta sequantur* (τόμ. 4ος, σ.778, στ. 5-15) για τις αρνητικές συνέπειες της υπερβολικής κατανάλωσης κρασιού και αναφέρει το παράδειγμα του Ευρυτίωνα, ο οποίος εξαιτίας της οινοποσίας οδηγήθηκε σε επαίσχυντες πράξεις στο τραπέζι του γάμου του Πειρίθου.

Στο έργο *Δειπνοσοφισταί* (14, 4-9) του Αθήναιου (2ος-3ος αι. μ.Χ.) αίτιο για τη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων θεωρείται *ὁ οἶνος*, που θόλωσε το μυαλό των Κενταύρων, ιδίως του Ευρυτίωνα.

Από τα *Σχόλια στην Ὀδύσσεια του Ομήρου* (τόμ. 2ος, σ.260, στ. 24-36) του Ευστάθιου, αρχιεπίσκοπου Θεσσαλονίκης, Βυζαντινού θεολόγου, φιλόλογου και ρήτορα του 12ου αι. μ.Χ., πληροφορούμαστε για τη μάχη, που ξεκίνησε από υπερβολική μέθη των Κενταύρων.

Στα *Σχόλια στο Λουκιανό* (17, 45, 1-6 και 17, 1, 1-3) γίνεται αναφορά στη μέθη του Ευρυτίωνα και στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο συμπόσιο του γάμου του Πειρίθου αντίστοιχα.

Στο «λεξικό» της Σου(ί)δας (Ο 849, 1-3) αναφέρεται η συμβολή του Θησέα στη σχετική μάχη.

Επίσης στο *Μύθο* (*Fabulae*, κεφ. XXXIII: Centauri) του Υγίνου (1ος αι. π.Χ.) διαβάζουμε περιληπτικά για αυτή τη μάχη.

Ο Λατίνος ποιητής Οβίδιος (1ος αι. π.Χ.-1ος αι. μ.Χ.) στις *Μεταμορφώσεις* (XII 210 κ.ε.) του αφηγείται αναλυτικά το γλέντι του γάμου Πειρίθου-Δηιδάμειας. Την αφορμή για τη μάχη Λαπιθών-φιλοξενούμενων Κενταύρων την έδωσε η μέθη του Ευρυτίωνα.

Ο εν λόγω μύθος σώζεται και σε δύο παραλλαγές. Η πρώτη είναι αυτή που παρουσιάζει ο Διόδωρος Σικελιώτης, ιστοριογράφος του 1ου αι. π.Χ., στην *Ἱστορικὴ βιβλιοθήκη* (4,70) του. Οι Κένταυροι απαίτησαν από τον Πειρίθου ως συγγενείς ένα μέρος του πατρικού βασιλείου και λόγω της άρνησής του κήρυξαν πόλεμο εναντίον του και των Λαπιθών. Αργότερα ο ήρωας τούς κάλεσε στο γάμο του, όπου λόγω της μέθης τους επιτέθηκαν στις καλεσμένες γυναίκες, για αυτό ο Θησεύς και οι Λαπίθες επενέβησαν, σκότωσαν πολλούς, ενώ έδιωξαν τους υπόλοιπους από την πόλη. Για αυτό το λόγο οι Κένταυροι έκαναν κατόπιν εκστρατεία ενάντια στους Λαπίθες, αλλά πολλοί από αυτούς σκοτώθηκαν, ενώ οι υπόλοιποι κατέφυγαν στη Φολόη της Αρκαδίας και έφτασαν ως το ακρωτήριο Μαλέα, όπου εγκαταστάθηκαν.

Η δεύτερη παραλλαγή εμφανίζεται σε ένα απόσπασμα (*Απόσπασμα 15*, γραμμή t, 15α, 1-8) του Ευρυπίδη (5ος αι. π.Χ.) και στο έργο *Αἰνειάς* (VII, 304 κ.ε.) του Βιργιλίου. Αιτία του κακού είναι ο Άρης, ο οποίος οργισμένος από ασέβεια των Λαπιθών ωθεί τους Κενταύρους στην προσβλητική συμπεριφορά τους. Στα *Σχόλια στον Πίνδαρο* (*Ωδή Ρ 2*, σχόλιο 85c, στ. 3-12) παρατίθεται ο λόγος του θυμού του θεού: η αμέλεια του γαμπρού να του προσφέρει θυσία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ:
ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ[48]

Το ανατολικό αέτωμα είναι το τμήμα του γλυπτού διακόσμου του ναού του Δία που μελετήθηκε περισσότερο λόγω της αμφιλεγόμενης θέσης των δύο ανδρικών μορφών εκατέρωθεν της μεσαίας μορφής, της αμφιλεγόμενης θέσης και ταυτότητας των δύο γυναικείων μορφών που στέκουν δίπλα τους, της θέσης και ταυτότητας ορισμένων δευτερευουσών μορφών και της ερμηνείας του θέματος της σύνθεσης.

Στην ιστορία της έρευνας ανήκουν, εκτός των άλλων, δημοσιεύσεις που προηγούνται των γερμανικών ανασκαφών και βασίζονται αποκλειστικά στη μαρτυρία του Παυσανία[49], καθώς και άλλες, που μετά από μελέτη των φιλολογικών πηγών παρουσιάζουν ερμηνευτική πρόταση της συνθετικής ιδέας του[50].

Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά οι ερμηνευτικές προτάσεις για την αποκατάσταση, διάταξη, ταύτιση των εναέτιων μορφών και την αναγνώριση του θέματος της ενάετιας σύνθεσης.

Χρησιμοποιείται η καθιερωμένη μετά το *Olympia III* αρίθμηση των μορφών με συγκεκριμένα γράμματα - και όχι η αρίθμηση με γράμματα που τους δίνει ο εκάστοτε μελετητής.

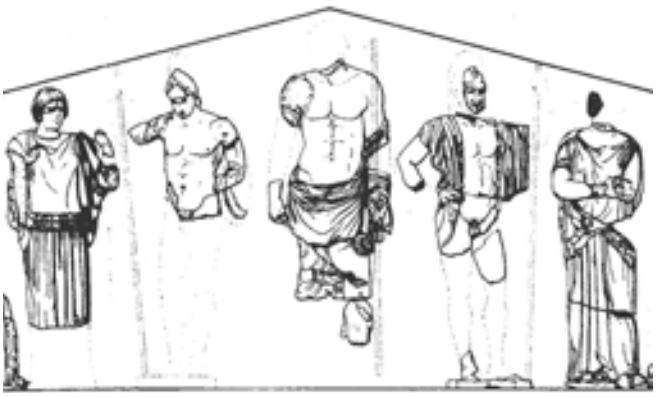
Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Ο G. Hirschfeld, ο οποίος εργάστηκε ως επικεφαλής του αρχαιολογικού τομέα των δύο πρώτων ανασκαφικών περιόδων (1875-1877) των «παλαιών» γερμανικών ανασκαφών στην Ολυμπία[51], υποστηρίζει ότι το σωζόμενο αριστερό χέρι της ανδρικής μορφής Η κρατούσε ένα αντικείμενο στρογγυλής διατομής, ίσως τον κεραυνό και το χαμένο δεξί της ίσως το σκήπτρο, αν όχι και τον κεραυνό όπως ο Ζευς Όρκιος στο Βουλευτήριο της Ολυμπίας. Στο σηκωμένο δεξί χέρι της ανδρικής μορφής G με το κράνος βάζει δόρυ ή σκήπτρο και ισχυρίζεται ότι οι πολλές μικρές και βαθιές οπές σύνδεσης στο σώμα της προδίδουν την ύπαρξη χάλκινου θώρακα. Στο επίσης σηκωμένο αριστερό χέρι της ανδρικής μορφής J τοποθετεί δόρυ ή σκήπτρο. Θεωρεί ότι η γυναικεία μορφή F έχει το αριστερό χέρι κάτω από το μαστό και με το δεξί στηρίζει το κεφάλι, ότι η μορφή Κ ανασύρει με το αριστερό χέρι τον πέπλο από το κεφάλι της και ότι η ανδρική μορφή Ν στηρίζει το φαλακρό κεφάλι με το δεξί χέρι. Παρατηρεί ότι η ύπαρξη πολλών οπλών υποδεικνύει πως όλα τα πόδια των αλόγων των δύο τεθρίππων πατούσαν στο έδαφος. Πιστεύει ότι οι μορφές C και Β κρατούσαν τα χάλκινα ηνία των αλόγων, για τα οποία υπήρχαν οι απαραίτητες οπές

[48] Για μια καλή σύνοψη της μετρολογίας, των επισκευών που έγιναν και όσων σχετικών με το ανατολικό αέτωμα αρχιτεκτονικών θεμάτων, καθώς και των προτάσεων αποκατάστασης και διάταξης των εναέτιων μορφών βλ. Grunauer (1976).
[49] Π.χ. Quatremère de Quincy (1815), 140-160.
[50] Π.χ. Naville (1903).
[51] Στοιχεία από την έκθεση της ιστορίας των γερμανικών ανασκαφών στο Μουσείο της Ιστορίας των Ανασκαφών της Ολυμπίας.

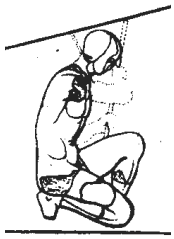
στα κεφάλια και στους λαιμούς τους και ότι η ανδρική μορφή P στηριζόταν στον αγκώνα της και έστρεφε το κεφάλι προς το κέντρο[52].

Στην πρώτη του συμβολή για τα γλυπτά του ανατολικού αετώματος ο G. Treu αποκαθιστά τη μορφή A να στηρίζει το γενειοφόρο πηγούνι στο αριστερό χέρι, τη μορφή P να στηρίζεται στον αριστερό πήχη[53], τη μορφή H να κρατάει στο αριστερό χέρι το σκήπτρο, στο δεξί την παρυφή του ιματίου και να στρέφει το κεφάλι στο δεξιό ώμο - κάτι που δηλώνει την εσωτερική στροφή της στη μορφή G (Πέλοψ)[54]. Η μορφή J στηρίζει το αριστερό χέρι στο δόρυ και το δεξί στο δεξιό γοφό και η μορφή G κρατάει την ασπίδα στο αριστερό χέρι και το δόρυ στο δεξί (εικ. 4)[55]. Η μορφή K πιάνει με τη «χειρονομία της αποκάλυψης» το άκρο του πέπλου, το οποίο τραβάει



K G H J F

Εικ. 4



Εικ. 5

πάνω από τους ώμους και την πλάτη˙ στο δεξί χέρι ίσως κρατούσε ταινία σα σημάδι νίκης, όπως στο σύνταγμα που βρισκόταν στον ιππόδρομο της Ολυμπίας, όπως παραδίδει ο Παυσανίας (VI, 20,19: «ἐπὶ δὲ νύσσης μιᾶς Ἱπποδαμείας ἐστὶν εἰκὼν χαλκῆ, ταινίαν τε ἔχουσα καὶ ἀναδεῖν τὸν Πέλοπα μέλλουσα ἐπὶ τῇ νίκῃ»)[56]. Η μορφή B στηρίζεται με τα δύο χέρια στο «κέντρον» (εικ. 5)[57]. Ίχνος από σπάσιμο στο ένδυμα μεταξύ των ποδιών της μορφής O αποδεικνύει ότι το δεξί χέρι της έπιανε τις πτυχές του χιτώνα πάνω από τον αριστερό μηρό, ενώ το αριστερό χέρι ήταν σηκωμένο και ετίθετο πάνω στο δεξί γόνατο[58].

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux προχωρούν στις ακόλουθες αποκαταστάσεις των εναέτιων μορφών:

Η μορφή H, που φέρει ιμάτιο που τυλίγεται γύρω από το κάτω μέρος του σώματος και τον αριστερό βραχίονα, κρατάει σκήπτρο και γυρίζει το κεφάλι της δεξιά. Η μορφή J φέρει κράνος στο κεφάλι, έχει το δεξί χέρι στο γοφό και με το αριστερό χέρι κρατάει τόξο που ακουμπά στο έδαφος[59]. Η μορφή K φοράει πέπλο και το αριστερό χέρι της είναι σηκωμένο στο ύψος του αυτιού. Η μορφή B ακουμπά με το

[52] Hirschfeld (1877), 310-311.
[53] Treu (1882), 224.
[54] Ό. π., 224-225.
[55] Ό. π., 226.
[56] Ό. π., 226-227.
[57] Ό. π., 243.
[58] Ό. π., 243-244.
[59] Οι μελετητές υποστηρίζουν ότι έχει φτάσει στα χέρια τους μία προσεκτική μελέτη των θραυσμάτων των γλυπτών του αετώματος, για αυτό και αναγνωρίζουν ότι η μορφή J κρατούσε στο χέρι όχι δόρυ, αλλά τόξο. Βλ. σχετικά Laloux, Monceaux (1889) 1, 55.

δεξί γόνατο στο έδαφος και τα χέρια της κρατάνε τα ηνία των αλόγων D. Ο γενειοφόρος άνδρας L παρατηρεί με προσοχή τη σκηνή και το αριστερό του χέρι στηρίζεται σε δόρυ. Η γυναικεία μορφή Ο κοιτάζει τον άνδρα Α, που αποκαθίσταται γενειοφόρος, με το αριστερό χέρι να ακουμπά στο έδαφος και να στηρίζει το πηγούνι και το δεξί χέρι να τεντώνει κατά μήκος του σώματος, ενώ οι κνήμες καλύπτονται από το ένδυμα που φτάνει ως την άκρη του αετώματος. Η μορφή G με την πολεμική ενδυμασία, το κράνος στο κεφάλι και το στήθος καλυμμένο με πανοπλία από ορείχαλκο, στηρίζει το δεξί χέρι στο δόρυ, ενώ το αριστερό είναι περασμένο στο όχανο της ασπίδας. Η μορφή F γυρίζει το κεφάλι στα αριστερά της, σταυρώνει τα δύο χέρια και φέρνει το αριστερό στο πηγούνι. Η νεανική ανδρική μορφή C σηκώνει το κεφάλι προς τα άλογα Μ και τα χέρια της κρατούν τα ηνία τους. Η μορφή Ν στηρίζει το κεφάλι στο δεξί χέρι, πιέζει τον αγκώνα στο δεξί γόνατο, ενώ το σώμα της στηρίζεται στον αριστερό βραχίονα. Η μορφή Ε γυρίζει το κεφάλι στο μέσο του αετώματος, ενώ η μορφή Ρ παρουσιάζεται «με τους αγκώνες να ακουμπούν στο έδαφος»[60].

Ο J. Six (1889) υποστηρίζει ότι το αριστερό χέρι της μορφής Κ δε μπορεί να «κρέμεται» λόγω των πτυχών κάτω από τον αγκώνα και των οπών για τη σύνδεση του πήχη, αλλά ο βραχίονας πρέπει να τεντώνει και να έρχεται σχεδόν κατακόρυφα. Η μορφή πρέπει να κρατούσε ταινία, όπως το άγαλμά της που βρισκόταν στον ιππόδρομο του ιερού της Ολυμπίας, όπως μαρτυρεί ο Παυσανίας (VI, 20, 19). Επίσης ο αριστερός βραχίονας της μορφής Ν έρχεται πιο κοντά στο σώμα βάσει της θέσης του σωζόμενου θραύσματος και ο δεξής βραχίονας της μορφής L φέρεται μπροστά, ώστε η μορφή να κοιτάζει στο κέντρο.

Ο G. Treu σημειώνει ότι από την αμβλεία γωνία κλίσης του αγκώνα της μορφής C προκύπτει ότι τα χέρια της ήταν αρκετά τεντωμένα προς τα μπρος και δε λύγιζαν σε κλειστή γωνία. Τα ηνία των μη ζεμένων αλόγων D μπορούσαν να κρατιούνται από πίσω και δε χρειάζεται να σώζονται οι οπές στερέωσης στον κορμό των αλόγων, γιατί τα λουριά, με βάση την αγγειογραφία, πήγαιναν από τα ρύγχη μέσω ενός κρίκου στο ζυγό και από εκεί ακόμη πιο πέρα. Άρα αρκεί να στερεωθούν οι λωρίδες από τη μία άκρη στο ζυγό και από την άλλη στα χέρια του ηνιόχου και δε χρειάζονται κάποιοι άλλοι μολύβδινοι σύνδεσμοι στους κορμούς των αλόγων[61]. Η μορφή L κρατούσε το πρώτο άλογο από τα ηνία, γιατί τα υπόλοιπα ηνία πήγαιναν πίσω, όπου ίσως ήταν δεμένα στην άκρη της άντυγας του άρματος, κάτι που συνάγεται από τις τρεις οπές που σώζονται μεταξύ των λαιμών των μεσαίων αλόγων. Με βάση ένα καινούριο θραύσμα που ανήκει στη μορφή προκύπτει ότι το κεφάλι της δεν κοίταζε τόσο ψηλά και τόσο λοξά προς τα πάνω και ότι ο αριστερός βραχίονας δεν ήταν τόσο σηκωμένος[62]. Η μορφή Ο είχε το αριστερό χέρι πάνω στον αριστερό μηρό και το ένα χέρι πάνω στο άλλο[63].

Κατά τον A. Furtwängler η μορφή Ν καθόταν δίπλα στο άρμα σε στάση αναμονής, με το βλέμμα να κατευθύνεται στα άλογα Μ και το δεξί χέρι να στηρίζει το κεφάλι και η μορφή L γύριζε πίσω και έβλεπε έναν «απροσδόκητο» οιωνό στα

[60] Laloux, Monceaux (1889) 1, 57 και (1889) 2, 80. Ωστόσο στη διάταξή τους (εικ. 76) η μορφή Ρ έχει το δεξιό βραχίονα σηκωμένο προς την Ε.
Για την πρότασή τους για το ανατολικό εναέτιο βλ. Laloux, Monceaux (1889) 1, 55-58, καθώς και Laloux, Monceaux (1889) 2, 77-80, όπου επαναλαμβάνουν τις απόψεις που εξέθεσαν στο άρθρο τους.
[61] Treu (1889), 290-291.
[62] Ό. π., 292-294.
[63] Ό. π., 300.

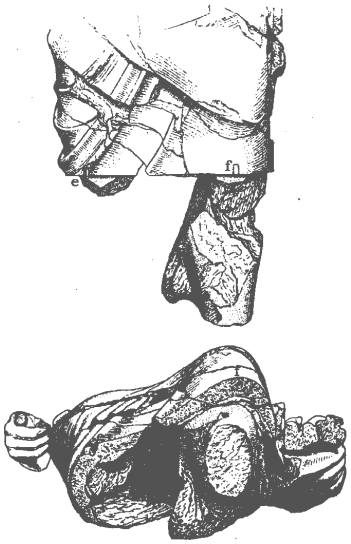
αριστερά με έκφραση που δηλώνει ανησυχία και με το δεξιό πήχη να κάνει μία χειρονομία έκπληξης[64].

Ο E. Curtius αποκαθιστά τη μορφή Κ να κρατάει με το αριστερό χέρι το επίβλημα και με το προτεταμένο δεξί στεφάνι ή ταινία νίκης[65]. Επίσης τις μορφές Β, C να κρατάνε τα ηνία που κρέμονται στους κρίκους του ζυγού και να στρέφονται προς τα δεξιά[66].

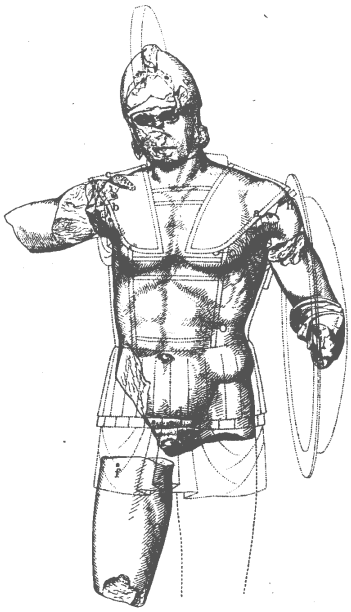
Ο G. Treu στο *Olympia III*[67] γράφει τη διεξοδικότερη μέχρι σήμερα περιγραφή των μορφών των δύο αετωμάτων, η οποία συχνά χρησιμοποιείται από τους μεταγενέστερους μελετητές ως υπόβαθρο γνώσης.

Αποκαθιστά τη μορφή Η με το κεφάλι στραμμένο ελαφρά στο δεξιό ώμο όπως συνάγεται από την ένδειξη της κοιλότητας του λαιμού, με το δεξί χέρι να πιάνει την παρυφή του ιματίου και με το αριστερό το επιχρυσωμένο σκήπτρο, όπως δηλώνεται από τη σωληνοειδή λάξευση σε αυτό το χέρι, γύρω από την οποία ενώνονταν τα δάχτυλα, όπως δείχνει το ίχνος της άκρης του αντίχειρα κοντά στο μεσαίο δάχτυλο (εικ. 6). Μόνο ο δείκτης ήταν περισσότερο στραμμένος προς τα κάτω και στερεωμένος στην κορυφή μέσω ενός μεταλλικού συνδέσμου μέσα στο κενό. Ένα κομμάτι που έχει σωθεί από αυτό το δάχτυλο αποδίδεται με το γράμμα ‘z’ (εικ. 6) και όπως φαίνεται από αυτό, το κενό για τον δείκτη έχει προσαρμοστεί στη γωνία του ιματίου που έχει προστεθεί ξεχωριστά κάτω από το αριστερό χέρι και κρέμεται κατά μήκος του. Η μορφή φοράει ιμάτιο που φτάνει κατά μήκος του αριστερού ποδιού ως κάτω. Οι πτυχές κάτω από το γόνατο κόβονται στα δύο και η πρόσθια επιφάνεια των κάτω ποδιών, από τα οποία σώζεται το αριστερό, γυρίζει έως 5 εκ. πίσω και είναι μόνο σκαλισμένη (βλ. εικ. 7, όπου φαίνεται η άκρη της τομής και οι κάθετες οπές ‘e’ και ‘f’ από τρυπάνι που πάνε από κάτω προς τα μέσα)[68].

Εικ. 6



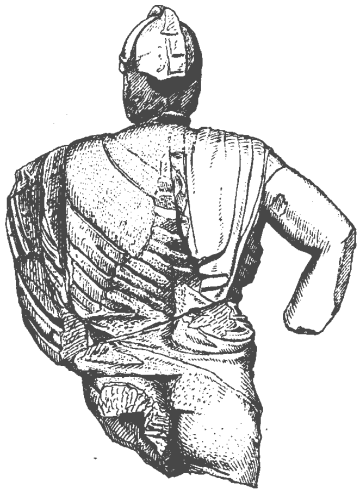
Εικ. 7



Εικ. 8

[64] Furtwängler (1891), 84-85.
[65] Curtius (1891), 352.
[66] Ό. π., 346, 350-351.
[67] *Olympia III*, 44-69.
[68] Treu (1897), 44-46.

Ως προς τη μορφή G, παρόλο που ο δεξιός βραχίονάς της ήταν σπασμένος, η κατεύθυνσή του είναι βέβαιη λόγω της ένωσης των θραυσμάτων σε σημείο της πίσω πλευράς. Το ίδιο ασφαλής είναι η ανύψωση του πήχη που συνάγεται από τη στροφή των δικέφαλων μυών. Για αυτό το λόγο αποκαθίσταται δόρυ στο σηκωμένο χέρι της. Φορούσε κράνος. Όσον αφορά το αριστερό χέρι, είναι σίγουρο, με βάση τεχνικά στοιχεία (τρεις οπές σύνδεσης στην εξωτερική πλευρά του πήχη, ίσως άλλη μία στον αριστερό ώμο, διατήρηση του βρόγχου του όχανου στον αγκώνα), ότι κρατούσε ασπίδα (εικ. 8). Ο κορμός της μορφής έχει λαξευτεί πλήρως, κάτι που δηλώνει ότι αρχικά δε σκόπευαν να τη «ντύσουν» με θώρακα, τον οποίο, χάλκινο, φαίνεται ότι απέκτησε μεταγενέστερα. Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγούν μερικές οπές σύνδεσης και κενά στους ώμους και το υπογάστριο[69]. Η μορφή J είχε το δεξί χέρι στο δεξιό γοφό, το αριστερό χέρι που ήταν σηκωμένο όπως δείχνει η στροφή των δικεφάλων πάνω από το ιμάτιο στηριζόταν σε δόρυ και το κεφάλι στρεφόταν ελαφρά στον αριστερό ώμο, όπως προκύπτει από την απόληξη του λοφίου στην πίσω πλευρά του κεφαλιού και το υπόλοιπο των μαλλιών στον τράχηλο (εικ. 9)[70]. Το δεξί χέρι της μορφής F είχε τεθεί κάτω από το στήθος της και το αριστερό πλησίαζε την άνω άκρη του πέπλου. Το ότι η μορφή γύριζε και λύγιζε το κεφάλι στον αριστερό ώμο συνάγεται από την ένδειξη του λαιμού[71]. Το κεφάλι της μορφής K ήταν αρχικά γυρισμένο στον αριστερό ώμο και το αριστερό χέρι, από το οποίο σώζεται τμήμα και θραύσματα από τα δάχτυλα, έπιανε δίπλα στον ώμο μία άκρη του πέπλου που πέφτει στην πλάτη και στο δεξιό ώμο (εικ. 10). Ο δεξιός βραχίονας πήγαινε λίγο προς τα εμπρός˙ ο πήχης προστέθηκε. Το δεξί χέρι της μορφής ήταν σηκωμένο με τη μέσα πλευρά του προς τα πάνω και δεξιά, άρα πρέπει να κρατούσε αντικείμενο, πινάκιο ή κάλαθο θυσίας, όπως προκύπτει από την ατελή άνω επιφάνεια του βραχίονα και το γωνιώδες της εσωτερικής του πλευράς[72].



Εικ. 9

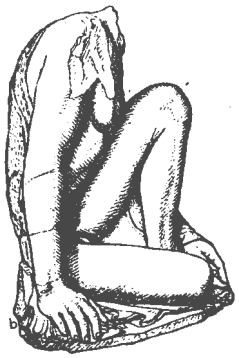
Εικ. 10

Το τέθριππο D από το αριστερό μισό του αετώματος αποτελείται από ένα δεξιό άλογο, δύο άλλα (μεσαία) και ένα αριστερό. Τα δύο μεσαία άλογα και το αριστερό άλογο έχουν έναν κοινό κορμό, ενώ οι τρεις λαιμοί και τα τρία κεφάλια

[69] Treu (1897), 46-49.
[70] Ό. π., 49-50.
[71] Ό. π., 50-51.
[72] Ό. π., 51-53.

διαμορφώνονται ξεχωριστά και έχουν ωθηθεί το ένα πίσω από το άλλο. Από τον κοινό κορμό προεξείχαν τρεις ουρές και δώδεκα πόδια. Τα περιγράμματα των λουριών του στήθους στον κορμό του δεξιού αλόγου είναι χαραγμένα, άρα τα λουριά ήταν ζωγραφισμένα, όπως μπορεί να συναχθεί από την ανυπαρξία οπών για τη σύνδεσή τους. Τα δύο άλλα άλογα και το αριστερό ήταν ζεμένα σε τέθριππο όπως προκύπτει από ένα στρογγυλό πίρο στη χαίτη των αλόγων, τα περιγράμματα των τονισμένων αρχικά με χρώμα λουριών του στήθους, τις δύο οπές στους λαιμούς των ζεμένων αλόγων για τη στερέωση των μπρούτζινων ηνίων και μία οπή για την εφαρμογή του ρυμού[73]. Το τέθριππο Μ από το δεξί μισό του αετώματος αποτελείται από ένα αριστερό άλογο, δύο ζεμένα και ένα δεξιό. Για τη στερέωση των χαλιναριών των δύο ζεμένων (μεσαίων) αλόγων και του δεξιού από αυτό το τέθριππο χρησίμευαν στην πρόσθια πλευρά κάθε κεφαλιού αλόγου τέσσερις οπές, μία στην αρχή της χαίτης, μία στον κρόταφο, μία ανάμεσα σε αυτόν και το στόμα και μία στη γωνία του στόματος για τον κρίκο και τη ράβδο των δοντιών. Ίδια χρήση είχαν ορισμένες οπές στην πίσω πλευρά των κεφαλιών των αλόγων. Τρεις οριζόντιες οπές σύνδεσης στην αυλακιά που χωρίζει τους λαιμούς των ζεμένων αλόγων αποδεικνύουν ότι τα ηνία των ανάγλυφων αλόγων έφταναν στο ζυγό[74].

Η μορφή Ε κάθεται πάνω στο ιμάτιο με κεκαμμένο το αριστερό πόδι και το δεξί να ακουμπά στο έδαφος (εικ. 11, 12). Στηρίζεται στο δεξί χέρι, το αριστερό είναι τυλιγμένο με το ιμάτιο που πέφτει στην πλάτη και τον αριστερό ώμο˙ με τα τρία δάχτυλα κρατά την παρυφή πάνω από το αριστερό πόδι, έτσι ώστε έξω από το ένδυμα φαίνονται μόνο ο αντίχειρας και ο δείκτης. Το κεφάλι γύριζε λίγο προς τον αριστερό ώμο και κάτω[75]. Ο αριστερός πήχης της μορφής L στηριζόταν σε ραβδί (εικ. 13). Η



Εικ. 11

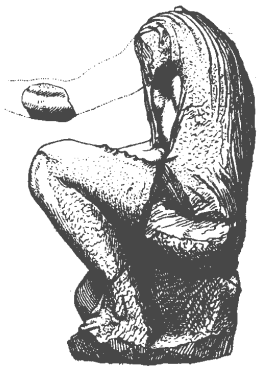
Εικ. 12

Εικ. 13

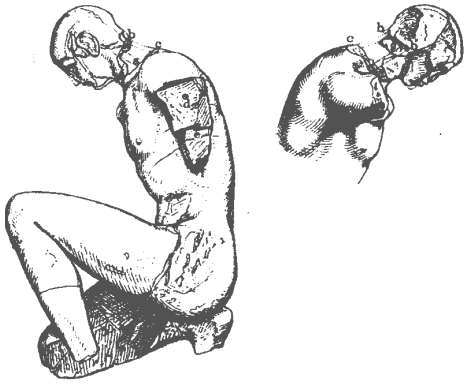
κατεύθυνση του δεξιού βραχίονα, από τον οποίο σώζονται μερικά θραύσματα, συνάγεται από την πίεση του δεξιού μυός του στήθους, από την ανυπαρξία σημαδιών στη δεξιά πλευρά του στήθους και από το ότι η ανώτερη επιφάνεια είναι λεία. Το δεξί χέρι πρέπει να φερόταν προς τα αριστερά και κάτω, δε μπορεί όμως να ακουμπούσε στο στήθος ή στο σώμα. Η στροφή του άνω μέρους του σώματος ακολουθεί την κίνηση του χεριού. Το αριστερό πόδι σταυρώνει έντονα, ενώ το δεξί χαρακτηρίζεται από το απότομο ανασήκωμα του γονάτου που συνάγεται από το ίχνος του μηρού που πάει πολύ ψηλά και την κατεύθυνση των γραμμών των πτυχών που σώζονται μεταξύ των ποδιών[76]. Λόγω της στάσης, δηλωτικής της ενασχόλησής της, τα χέρια της μορφής C ήταν σε έκταση και κεκαμμένα στους αγκώνες (εικ. 14) όπως

[73] Treu (1897), 53-56.
[74] Ό. π., 56-59.
[75] Ό. π., 59-60.
[76] Ό. π., 60-61.

υποδεικνύουν τα θραύσματά τους[77]. Η κατεύθυνση του κεφαλιού της μορφής Β είναι βέβαιη λόγω της σύνδεσης του λαιμού και του τραχήλου με πίρους (εικ. 15, όπου με το a δηλώνεται η οπή για τον πίρο του λαιμού). Στο αριστερό χέρι σώζονται τρεις οπές (d, e, f στην εικ. 15), ενώ φαίνεται ότι είχε σπάσει σε δύο σημεία (d και e) που διασχίζουν το μάρμαρο εγκάρσια. Ο αριστερός βραχίονας είχε κατεύθυνση προς τα κάτω˙ σε αυτό το συμπέρασμα οδηγεί το τμήμα που σώζεται στην αριστερή πλευρά της μορφής. Αντίθετα, ο αριστερός πήχης πρέπει να κατευθυνόταν προς τα πάνω και εμπρός, γιατί διαφορετικά δε θα φαινόταν. Ο δεξιός βραχίονας πρέπει να ήταν σε έκταση με βάση τη θέση του ώμου, αλλά η θέση του δεξιού πήχη δε μπορεί να συναχθεί από τα σωζόμενα τμήματα. Κατά τον Treu είναι πιθανό να ήταν περίπου στο ίδιο ύψος με το βραχίονα και τα χέρια της μορφής να κρατούσαν τα ηνία του τεθρίππου D[78].



Εικ. 14



Εικ. 15

Εικ. 16

Βάσει του χαμηλού σημείου της κοιλότητας του λαιμού της μορφής Ο (εικ. 16) το κεφάλι της ήταν κατεβασμένο και κοίταζε μπροστά. Για την κατεύθυνση του χαμένου αριστερού χεριού είναι σημαντική η άκρη του ενδύματος που είναι σα χειρίδα κάτω από τον αριστερό ώμο και το σημείο θραύσης στον πέπλο πάνω από τον αριστερό μηρό που φαίνεται να προέρχεται από το αριστερό χέρι. Για τον Treu το χαμένο δεξί χέρι της μορφής ήταν πάνω στο δεξί πόδι. Τα δύο χέρια βρίσκονταν το ένα μέσα στο άλλο πάνω από το δεξί πόδι και η μορφή γονάτιζε στο έδαφος σε στάση που δήλωνε ήρεμη αναμονή[79]. Στη μορφή Ν έχει προστεθεί ο αριστερός βραχίονας και ο αγκώνας. Από τον πήχη λείπει ένα κομμάτι. Παρόλα αυτά είναι σίγουρη η «ταυτότητα» του χεριού λόγω μεγέθους, στροφής, κίνησης και ιδίως της ακριβούς συμφωνίας των επιμέρους χαρακτηριστικών. Το ότι το αριστερό χέρι στηριζόταν σε ραβδί αποδεικνύεται από τη «σωληνοειδή διάτρησή του». Στο εσωτερικό του δεξιού χεριού δεν έχουν διανοιχτεί οπές, αλλά οι φόρμες του δέχονται ανάλογη επεξεργασία. Για αυτό το λόγο, ιδίως επειδή βρίσκεται κοντά στη γενειάδα της μορφής, είναι απίθανο να κρατούσε αντικείμενο. Ο δεξιός αγκώνας στηριζόταν στο σηκωμένο δεξιό μηρό και το δεξί χέρι ακουμπούσε στο μάγουλο με

Εικ. 17

[77] Treu (1897), 61-62.
[78] Ό. π., 62-63.
[79] Ό. π., 63-64.

χειρονομία περίσκεψης που συμφωνούσε με τη σκυθρωπή έκφραση του φαλακρού κεφαλιού (εικ. 17). Η άκρη του δεξιού ποδιού ήταν κομμένη στο σημείο όπου παρεμβαλλόταν η πλίνθος του τεθρίππου Μ που ήταν μπροστά από τη μορφή. Ωστόσο δε σώζονται ίχνη πίρων ή συνδέσμων για τη στερέωση του σχετικού ορθογώνιου κομματιού[80]. Η ανακεκλιμένη μορφή Α στηρίζει το πηγούνι στο αριστερό χέρι και κοιτάζει τα διαδραματιζόμενα στο μέσο του αετώματος. Το δεξί χέρι ακουμπά στην παρυφή του ιματίου όπως αποδεικνύεται από τις ενδείξεις θραύσης των δαχτύλων. Από τα υπάρχοντα ίχνη δε μπορεί να συναχθεί αν κρατούσε αντικείμενο[81]. Η επίσης ανακεκλιμένη μορφή Ρ ακουμπά με τον αριστερό πήχη στο έδαφος. Ο δεξιός πήχης ήταν, όπως δείχνει η στροφή των δικέφαλων μυών προς τα έξω, σηκωμένος, αλλά δε μπορεί να εξαχθεί συμπέρασμα για το αν κρατούσε αντικείμενο ή έκανε χειρονομία που συνόδευε την ήρεμη παρακολούθηση[82].

Κατά τον E. Curtius οι μορφές L και Ν κρατούσαν ραβδί[83].

Σύμφωνα με τον H. Schrader (1921) το δεξί χέρι της μορφής Κ κρατούσε κάλαθο θυσίας.

Ο Fr. Studniczka σημειώνει ότι το δεξί χέρι της μορφής Η πιάνει την παρυφή του ιματίου. Το αριστερό χέρι κρατούσε τον κεραυνό. Αν υποτεθεί ότι κρατούσε σκήπτρο, τότε μία μακριά οπή σύνδεσης υποδεικνύει την κατεύθυνσή του, ώστε το αντικείμενο πρέπει να έστεκε πάνω στα δάχτυλα του αριστερού ποδιού. Εάν αποκατασταθεί σε αυτό κεραυνός, από αυτόν υπάρχουν λεπτές φόρμες, των οποίων η χειρολαβή στην οπή για το ραβδί και οι δύο άκρες πρέπει να παρεμβάλλονται μάλλον ανάμεσα στο χέρι και το αριστερό πόδι. Ο ερευνητής αναφέρει ως εικονογραφικό παράλληλο τον ερυθρόμορφο κρατήρα του Λονδίνου με τη γέννηση της Πανδώρας, όπου ο κεραυνός συντίθεται σαν από δύο μεγάλες άκρες δοράτων[84]. Τονίζει ότι ο δεξιός πήχης της μορφής F τίθεται πλάγια μπροστά από το σώμα και ο αριστερός αγκώνας στηρίζεται με το σηκωμένο χέρι που δεν ακουμπά στο πηγούνι[85]. Η μορφή Κ βάσει των ενδείξεων της πλάτης γύριζε λίγο προς το μέρος της μορφής J. Με το αριστερό χέρι της ανασηκώνει τον πέπλο που πέφτει στον ώμο της, κίνηση που υπαινίσσεται τη χειρονομία ευπρέπειας από τη φράση «*ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα*» από την *Ὀδύσσεια* (α 334). Παρόμοια στρέφεται η Ήρα στο Δία σε πλάκα της ανατολικής πλευράς της ζωφόρου του Παρθενώνα. Ο Studniczka υποστηρίζει ότι το εκτεταμένο

Εικ. 18

[80] Treu (1897), 64-66.
[81] Ό. π., 66-67.
[82] Ό. π., 67-68.
[83] Curtius (1897), 282-283.
[84] Studniczka (1923), 14-15.
[85] Ό. π., 16.

δεξί χέρι της μορφής κρατούσε κάλαθο θυσίας[86]. Η μορφή Ν στηρίζεται σε ραβδί με χειρονομία και έκφραση προσώπου που δηλώνει παρατήρηση και περισυλλογή. Αν έστεκε μπροστά από το αγόρι Β βωμός, τότε θα μπορούσε να κρατάει ίσως το ζώο της θυσίας ή ακόμη καλύτερα να σηκώνει τον οβελό με τα *σπλάχνα*. Κατά τον Studniczka το σηκωμένο δεξί χέρι του κρατούσε τη γεμάτη οινοχόη και το αριστερό τη φιάλη, έχοντάς την έτοιμη για τη θυσία. Ο γονατιστός άνδρας C έπιανε με τα δύο χέρια τα ηνία και το κεφάλι του ήταν κατεβασμένο, άρα κοίταζε τη δράση των χεριών[87].

Σύμφωνα με τον Fr. Weege με τη φράση του Παυσανία «*ἵππων ἅμιλλα ἔτι μέλλουσα καὶ τὸ ἔργον τοῦ δρόμου παρὰ ἀμφοτέρων ἐν παρασκευῇ*» δε μπορεί να εννοηθεί τίποτε άλλο από τη συμφωνία της θυσίας του Οινόμαου με το μνηστήρα της κόρης του Ιπποδάμειας από την τοπική παράδοση της Ηλείας που προϋποθέτει την ύπαρξη βωμού και μάλιστα του Δία Άρειου. Αυτός ο βωμός αποδιδόταν και στον Ήφαιστο, βρισκόταν κοντά σε εκείνον του Αλφειού που ήταν περίπου απέναντι από την εναέτια μορφή Α, που ταυτίστηκε από τον Παυσανία με τον Αλφειό, άρα και οι δύο βωμοί ήταν μπροστά από την Α πρόσοψη του ναού του Δία. Ο Weege θεωρεί πιθανό ο βωμός που υπήρχε στο αέτωμα να είχε επισημανθεί ιδιαίτερα, επειδή ο διπλός πέλεκυς είχε στερεωθεί στην πρόσθια επιφάνεια του βωμού κατά τον τρόπο των βωμών του Δία Λαβράϋνδου και πιστεύει ότι ο ανδριάντας του Δία που έστεκε από πίσω ταυτιζόταν με βάση το κράνος στο κεφάλι και το διπλό πέλεκυ στα χέρια με τον ανδριάντα του Άρειου Δία. Υποστηρίζει ότι η εναέτια μορφή Η απεικόνιζε το λατρευτικό άγαλμα του θεού του ναού, γιατί με τη λέξη «*ἄγαλμα*» του Παυσανία μπορεί να κατανοηθεί ένα λατρευτικό άγαλμα και όχι π.χ. το άγαλμα του αόρατου θεού. Επιπρόσθετα σημειώνει ότι ο βωμός διευκόλυνε τον Παυσανία και το θεατή στην ταύτιση του Δία με άγαλμα με την πρώτη ματιά[88].

Εικ. 19

Στη συνέχεια για να αποδείξει την ύπαρξη βωμού μπροστά από τη μορφή Η επικαλείται τις παρατηρήσεις του W. Dörpfeld, ο οποίος υποστήριζε στις τότε ομιλίες του ότι κάτω από τα γόνατα, γύρω-γύρω από όλη την πρόσθια πλευρά της μορφής υπάρχει μία οριζόντια, φαρδιά και βαθιά τομή που πρέπει να χρησίμευε στη στερέωση αντικειμένου, του οποίου η άνω οριζόντια άκρη προσαρμοζόταν μπροστά από τη μορφή (εικ. 18). Απορρίπτει την άποψη του G. Treu ότι ο καλλιτέχνης είχε προσθέσει εδώ πτυχές από το ιμάτιο της μορφής, γιατί σε αυτό το σημείο τα κομμάτια, αν δεν υπήρχε βωμός, θα έκαναν εντύπωση στο θεατή. Αυτό δηλώνει ότι ο καλλιτέχνης δε μπορεί να καταπιάστηκε άδικα με τη λάξευση του μαρμάρου. Απορρίπτει την αποκατάσταση δύο μαρμάρινων θραυσμάτων από πτυχές ιματίου από τον Treu, ο οποίος σε συνεργασία με το γλύπτη R. Grüttner, τα απέδωσε στη μορφή

[86] Studniczka (1923), 17-18.
[87] Ό. π., 20-29.
[88] Βλ. σχετικά Weege (1935), 449-451.

και τα αποκατέστησε το ένα δίπλα στο άλλο πάνω από το δεξί πόδι της. Ισχυρίζεται ότι δεν έχουν καμία σχέση με τη μορφή που συνδεόταν μάλλον με το βωμό που ήταν μπροστά της με έναν ιδιαίτερο πόλο και ότι η μορφή στεκόταν τόσο κοντά στο τύμπανο ώστε ο βωμός είχε περίπου 0,85 μ. απόσταση από το βάθος. Η μορφή ήταν στερεωμένη στο τύμπανο με δύο τόρμους και στηριζόταν στο οριζόντιο γείσο με το βωμό που ήταν μπροστά της. Το δεξί χέρι της κρατούσε σφιχτά την άκρη του ιματίου. Για αυτό το λόγο η ίδια χαρακτηριζόταν από το αντικείμενο που κρατούσε το αριστερό της χέρι, αφού το κεφάλι της δε σώζεται. Η θέση του δείκτη υποδεικνύει ότι η μορφή δεν κρατούσε σκήπτρο, όπως διατείνεται ο Treu, γιατί το χέρι δε θα μπορούσε να το κρατά κάθετα (εικ. 19). Ο δείκτης που φαίνεται ότι κρατούσε το σύμβολο σα να το στήριζε από κάτω έκανε τον Weege να υποθέσει αρχικά ότι ο θεός θα μπορούσε να κρατάει λ.χ. ένα αντικείμενο που έγερνε προς τα κάτω από τη λαβή, στην οποία ο δείκτης στηριζόταν από πίσω. Έτσι ο δείκτης «ζυγίζει» κατά κάποιον τρόπο το αντικείμενο στο χέρι. Με βάση αυτά ο Weege συνάγει ότι η μορφή κρατούσε διπλό πέλεκυ, πάνω από το βωμό. Θεωρεί πιθανότερο να χρησιμοποιούσε ο θεός το δείκτη ως στήριγμα για κοντό όπλο που κρατούνταν προς τα πάνω με τη διπλή κόψη, που χρησίμευε επομένως για ένα διπλό πέλεκυ. Σημειώνει ότι, αν ακολουθήσουμε τη λαβή μέσω του καναλιού, που δημιουργούν τα ελαφρώς κεκαμμένα δάχτυλα, τότε φτάνουμε με την κεφαλή του όπλου στη θέση, όπου το ένδυμα ωθείται σε ξεχωριστές, τοξοειδείς πτυχές στο αριστερό πλευρό του θεού, στο ύψος όπου κάμπτεται ο αγκώνας, προς τα πάνω. Ο διπλός πέλεκυς με την κεφαλή προς τα πάνω εμφανίζεται κατά αυτόν τον τρόπο στα νομίσματα της Καρίας με το Δία Λαβρανδέα. Το διπλό πέλεκυ με την κόψη προς τα πάνω κρατάει στο αριστερό χέρι σε νομίσματα της Λυδίας μία νεαρή θεότητα και σε ένα νόμισμα της Φρυγίας ένας νεαρός ήρωας με χλαμύδα. Με βάση αυτές τις ενδείξεις και τα εικονογραφικά παράλληλα ο Weege ταυτίζει την εναέτια μορφή Η με τον Άρειο Δία και επισημαίνει την κοντινή συγγενική σχέση του βασιλιά του τόπου Οινόμαου, γιου του Άρη.

Εικ. 20

Δέχεται ότι το κεφάλι με το κράνος που αποδόθηκε στη μορφή G ταιριάζει επακριβώς στο θραύσμα του σώματός της. Ωστόσο απορρίπτει κάτι τέτοιο για τη μορφή J, στην οποία προστέθηκε από τον Treu το θραύσμα γενειοφόρου κεφαλιού με κράνος, το οποίο κατά τον Weege δε συνδέεται σε κανένα σημείο με το λαιμό της (εικ. 20)[89]. Επιπλέον το κράνος που φοράει η μορφή δεν ταιριάζει με το μικρό ιμάτιο που φέρει στους ώμους. Ως προς την προέλευση του θραύσματος του κεφαλιού με το κράνος ο Weege υποστηρίζει ότι θα μπορούσε να ανήκει είτε στη μορφή Η, της οποίας το κεφάλι δε σώζεται και δε μπορούμε να γνωρίζουμε ακριβώς τις διαστάσεις του, είτε σε άγαλμα αξιωματικού από τα πολυάριθμα που βρέθηκαν στην Ολυμπία είτε σε άγαλμα οπλισμένου ήρωα από τα πολυάριθμα μνημεία της Άλτης, με χαρακτηριστικό τους το ανοιχτό στόμα που αναγνωρίζεται και στο χάλκινο

[89] Βλ. και *Olympia III*, πίν. 9.

οπλιτοδρόμο του Tübingen. Θεωρεί ότι η μορφή J μπορεί να είχε ένα επίσης νεανικό, αγένειο κεφάλι όπως η πάρισή της μορφή G. Συνεπώς μπορεί και οι δύο ήρωες να ήταν αγένειοι και ο καλλιτέχνης του εναετίου να μη χρησιμοποίησε τα γένια ως γενικό χαρακτηριστικό της ώριμης ανδρικής ηλικίας, αλλά για ιδιαίτερους λόγους όπως γίνεται κατανοητό στην περίπτωση των μορφών L, N, A και C. Καταλήγει ότι έτσι εξηγείται και η περιγραφή του Παυσανία, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Οινόμαος φοράει κράνος (*ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς ἐπικείμενος κράνος τῇ κεφαλῇ*), ενώ ο Πέλοψ όχι, αφού γράφει μονάχα «*τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς ὁ Πέλοψ καὶ Ἱπποδάμεια*», επομένως λόγω του κράνους ξεχώριζε ο βασιλιάς από τον αντίπαλό του[90]. Προτείνει να κρατάει η μορφή K στο τεντωμένο δεξί χέρι της χρυσή φιάλη ή κάλαθο θυσίας και η μορφή F με το δεξί χέρι μπροστά από το άνω μέρος του σώματος να κρατάει την παρυφή του πέπλου και να έχει το αριστερό χέρι στο λαιμό[91]. Ο καθισμένος άνδρας L κοιτάζει προς τα πάνω και στηρίζεται σε ραβδί και ο νεαρός ηνίοχος B μπροστά από τα άλογα D κρατάει τα ηνία τους[92].

Ο H. Bulle και ο γλύπτης H. Wirsing μελέτησαν τα πρωτότυπα γλυπτά στο Μουσείο της Ολυμπίας, διάβασαν με προσοχή την περιγραφή του G. Treu (1897) για αυτά και προσπάθησαν να κατανοήσουν εκ νέου το καθένα. Αποτέλεσμα της εργασίας τους ήταν η αποκατάσταση της μορφής L και η διάταξη των μορφών που επιτεύχθηκε μετά από συμπληρώσεις ή αλλαγές στα αντίγραφα από το γλύπτη H. Conradi.

Εικ. 21

Ο Bulle απαντά στα ερωτήματα που προκύπτουν από τη δημοσίευση του Treu (1897) με τη θεωρία των pentimenti, των εκ των υστέρων αλλαγών στην απόδοση του ενδύματος, του στόματος ή του σώματος των μορφών.

Στο επιχείρημα του Fr. Weege ότι η οριζόντια τομή στο ιμάτιο κάτω από το γόνατο της μορφής H είναι απόδειξη για την ύπαρξη βωμού μπροστά της, ο Bulle απαντά παραπέμποντας στην εικ. 7. Παρατηρεί ότι η τομή δε βρίσκεται μπροστά από το αριστερό πόδι της μορφής, αλλά ακολουθεί με βάθος 5 εκ. την άκρη του ιματίου, τόσο γύρω από τη δεξιά κνήμη μέχρι περίπου τη στροφή στην πίσω πλευρά, όσο γύρω από την αριστερή ως το μέσο της εξωτερικής πλευράς από όπου έχει σπάσει η υπόλοιπη. Συνάγει ότι το αντικείμενο περιέβαλε τα πόδια από τις τρεις πλευρές και ισχυρίζεται ότι αποκλείεται η πιθανότητα ύπαρξης βωμού. Στο άνω μέρος της μορφής όλο το μέγεθος, η δύναμη και η ηρεμία αποτελεί προσωποποίηση της απλησίαστης μεγαλοπρέπειας της θεότητας. Ο ερευνητής πιστεύει ότι ο Παυσανίας ονόμασε τη μορφή «*ἄγαλμα*», γιατί ο θεός ήταν απομονωμένος από τις άλλες μορφές, κάτι που φαίνεται στη διάταξη που προτείνει ο ίδιος (εικ. 88). Στο ιμάτιο επάνω στις κνήμες της μορφής βλέπει ένα pentimento, δηλαδή μία εκ των υστέρων αλλαγή στο σχέδιο. Διαπιστώνει ένα δεύτερο pentimento στο σημείο, όπου προσαρμοζόταν μία από τις πτυχές του ιματίου που κρέμονται από το αριστερό χέρι της μορφής. Σε αυτό το σημείο μπορεί να

Εικ. 22

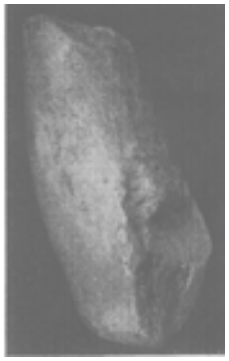
[90] Weege (1935a), 460-465.
[91] Ό. π., 459-460.
[92] Ό. π., 466-467.

αναγνωριστεί η προηγούμενη μορφή του ενδύματος. Αρχικά το ιμάτιο πρέπει να τέλειωνε στην αριστερή πλευρά του σώματος κάτω από το αριστερό γόνατο της μορφής. Όμως οι πτυχές χάνονται γύρω από το χέρι (εικ. 21). Αυτό το δεύτερο pentimento επιβεβαιώνει το πρώτο και είναι η φυσική του συνέπεια: αφού οι κνήμες της μορφής «ντύθηκαν» με μάζες ενδύματος, στην αριστερή πλευρά του σώματος ήταν αναγκαίο ένα τελείωμα του ενδύματος. Επιπλέον η ιδιαιτερότητα των πτυχών δημιουργεί την εντύπωση ότι η μορφή ωθείται προς τα πάνω. Ο Bulle ερμηνεύει την κίνηση του δεξιού χεριού της μορφής που αγγίζει ασυνείδητα το ιμάτιο ως έκφραση αταραξίας και ηρεμίας και όχι αμηχανίας όπως γράφει ο Treu. Στο αριστερό χέρι της μορφής αποκαθιστά το σύμβολο της κυριαρχίας της, το σκήπτρο, το οποίο μάλιστα πιάνει από πίσω (εικ. 21, 22). Τα τρία τελευταία δάχτυλα λυγίζουν προς τα έξω και στο τελευταίο άκρο του μεσαίου δαχτύλου φαίνεται ένα σημείο θραύσης, οπότε εδώ εφάρμοζε ο αντίχειρας. Αυτός και ο δείκτης συνδέονταν σε ένα σημείο των πτυχών όπου υπάρχει μία οπή για πόλο για το τέλος του δείκτη. Στο τόσο κλειστό χέρι πηγαίνει από πάνω ως την κορυφή του δαχτύλου μία τομή που συνεχίζει προς τα κάτω σαν τετράγωνο αυλάκι. Με παρόμοιο τρόπο έχει διανοιχτεί η οπή για το δόρυ της Αθηνάς στη μετόπη του Αυγεία και του Άτλαντα, όπως και στο αριστερό χέρι της μορφής Ν του εν λόγω εναετίου. Ο μελετητής τονίζει ότι για αυτούς τους λόγους δεν είναι μόνο πιθανή, αλλά αυτονόητη η συμπλήρωση σκήπτρου που η μορφή θα κρατούσε κάθετα και του οποίου η κάτω άκρη έστεκε δίπλα στο αριστερό πόδι και δεν προσέκρουε πάνω του, όπως πίστεψε ο Treu. Το ανώτερο τμήμα του σκήπτρου δε μπορούσε να έρχεται ακριβώς κάθετα στο κάτω τμήμα του, αλλά μόνο λίγο πίσω από το χέρι (εικ. 22), κάτι που παρατηρούσε ο θεατής μόνο από κοντά. Η κάθετη του σκήπτρου θα συνέχιζε τον άξονα των πτυχών μέχρι ψηλά και θα ενίσχυε το αποτέλεσμα του ύψους της μορφής, ιδιαίτερα αν θεωρηθεί κορυφή του σκήπτρου όχι το μικρό άνθος, αλλά ο αετός, όπως περίπου τον περιγράφει ο Πίνδαρος στον πρώτο πυθιόνικό του (στ. 9-10). Το πουλί του Δία με τις φτερούγες στραμμένες προς τα κάτω δίπλα στο γυρισμένο κεφάλι του θεού θα τραβούσε ως σύμβολο το βλέμμα του θεατή ψηλά. Στη διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος (εικ. 88) το σκήπτρο του θεού δε φαίνεται ευχάριστα ανάμεσα στα δόρατα των ηρώων, γιατί οι τρεις μορφές συνδέονται έντονα και ο θεός απομονώνεται στο κέντρο. Αν και ο κεραυνός είναι προτιμότερος καλλιτεχνικά στο αριστερό χέρι του θεού, η συμπλήρωσή του συναντά δυσκολίες. Το χέρι εφαρμόζει τόσο στενά στο σώμα, ώστε είναι απίθανο να αποκαθίσταται εκεί μία δέσμη κεραυνού. Ο Bulle απαντά στον Fr. Studniczka, ο οποίος αποκαθιστά στο χέρι κεραυνό, ότι είναι πολύ ασυνήθιστο το πιάσιμο του αντικειμένου από πίσω αντί με τη γεμάτη γροθιά από πάνω ή από κάτω[93].

Ο Bulle βρίσκει ένα pentimento στο τμήμα του ιματίου πάνω από τον αριστερό ώμο της μορφής J. Το εξωτερικό τμήμα του ενδύματος είχε αποκοπεί εκ των υστέρων, επειδή ήταν πολύ φαρδύ. Υποστηρίζει ότι ο δεξιός πήχης της μορφής Κ σκέπαζε αυτή την επιφάνεια και, παρόλα αυτά, το τμήμα του ιματίου αποκόπηκε από τη μορφή J, για να δημιουργήσει τον αναγκαίο για τον πήχη χώρο. Επίσης ότι η φαρδιά γραμμή κάτω από το γένι της μορφής είναι άλλο ένα pentimento, δηλαδή μία εκ των υστέρων μεγέθυνση του στόματος, όπου το κάτω χείλος έμεινε ανέγγιχτο αλλά το άνω χείλος και το άκρο του στόματος τραβήχτηκαν. Με το φωτισμό αυτή η γραμμή γινόταν εντονότερη. Στόχος του καλλιτέχνη ήταν να προστεθεί «τόνος», δηλαδή όγκος στα αδύνατα χαρακτηριστικά του προσώπου και να ενισχυθεί το βάρος του κεφαλιού της μορφής, το οποίο φαίνεται στη συνολική μάζα του πολύ μικρό, τόσο ως προς το δυνατό κορμό όσο συγκριτικά με εκείνο της μορφής Κ. Με αυτό το

[93] Bulle (1939), 144-150.

επιχείρημα πιστεύει ότι απαντά στο ερώτημα το σχετικό με το στόμα της μορφής που απασχόλησε τον Fr. Studniczka[94]. Σχετικά με το δεξιό πήχη της μορφής Κ σημειώνει ότι από το κόκαλο του αγκώνα και την ένταση των μυών συνάγεται ότι δεν είχε κατεύθυνση οριζόντια, αλλά κάθετη. Υποστηρίζει ότι είναι τεχνικά αδύνατο να ερχόταν οριζόντια, γιατί ήταν στερεωμένος πάνω από τον αγκώνα με ένα μικρό στρογγυλό πόλο που προκάλεσε το θρυμματισμό του κάτω μισού της επιφάνειας προσαρμογής (εικ. 23, όπου η οπή στην άνω άκρη θραύσης και εικ. 24). Ο πόλος θα έπρεπε να κυρτώνει κατά την οριζόντια θέση του πήχη ορθογώνια προς τα πάνω και να στρίβει πάλι πάνω από τον αρμό προσαρμογής σα συνδετήρας. Επειδή είχε μικρό πάχος δε θα είχε εξασφαλίσει την αναγκαία ανυψωτική δύναμη για το οριζόντιο κομμάτι μαρμάρου, ενώ στέκει κάθετα κατά την όρθια θέση του πήχη (εικ. 26). Η εσωτερική πλευρά του πήχη δε φαινόταν. Η κάθετη θέση του θα μπορούσε όμως να αναγνωριστεί από τη στάση του άνω μέρους του σώματος. Στον τράχηλο η μορφή φοράει ένα μικρό μαντήλι, το κρήδεμνον, του οποίου τη μία άκρη κρατάει χαλαρά με τα ακροδάχτυλα πάνω από τον αριστερό ώμο, ενώ η άλλη έρχεται προς τα μπρος πάνω από το δεξιό ώμο και με τις φαρδιές πτυχές σε σχήμα ζιγκ-ζαγκ φτάνει ως το στήθος (εικ. 25). Ενώ το αριστερό χέρι σταματά την κίνηση, το δεξί την έχει ήδη ολοκληρώσει, αλλά δεν απομακρύνεται ακόμη από τον ώμο. Άρα το δεξί λύγιζε στον ώμο όπως το αριστερό, μόνο που τα δάχτυλά του κρέμονταν χαλαρά (εικ. 26). Με αυτόν τον τρόπο η μορφή παύει ασυνείδητα τη χαριτωμένη κίνησή της. Ο Bulle υποστηρίζει την ύπαρξη ενός pentimento στο δεξί χέρι της. Τονίζει ότι ο δεξιός



Εικ. 23

Εικ. 24

Εικ. 25

Εικ. 26

βραχίονας συμπληρώθηκε από το σημείο κάτω από τον ώμο και συνδέθηκε με το σωζόμενο κομμάτι του πήχη (εικ. 25). Έτσι πίσω και κάτω από το βραχίονα είναι στερεωμένο ένα επίπεδο κομμάτι πέπλου με έναν τετράγωνο μαρμάρινο πίρο και πέντε πόλους, πάνω στους οποίους εξωτερικά ήταν συνδεδεμένο ένα επίμηκες κομμάτι πτυχών (i). Η λιγότερο βαθιά τομή που έχει μείνει στην πρόσθια όψη ανάμεσα στις πτυχές και το σώμα δέχθηκε ένα μικροσκοπικό κομμάτι με πτυχές που στερεώθηκε με τον πόλο „h“ (εικ. 25). Ο μελετητής ισχυρίζεται ότι αυτές οι μάζες πτυχών δεν προστέθηκαν στο βραχίονα λόγω ατυχήματος κατά τη διάρκεια της εργασίας ή της μετατόπισης ή λάθους κατά τη λάξευση του μαρμάρου. Απομένει η εξήγηση ότι το δεξί χέρι δέχθηκε κάποια επεξεργασία, επειδή η μορφή κατέλαβε και άλλο χώρο. Πρέπει αρχικά ο δεξιός βραχίονας να είχε την ίδια πλάγια κατεύθυνση προς τα έξω όπως ο αριστερός και το ένδυμα να κρεμόταν κάτω από αυτόν όπως στην

[94] Bulle (1939), 150-153.

άλλη πλευρά. Το νέο κομμάτι πτυχών δεν έπεφτε οργανικά σωστά, αλλά πρέπει εκ των υστέρων να βελτιώθηκε από μικρά κομμάτια «μπαλώματος»[95].

Για τη μορφή G ο Bulle σημειώνει ότι ο κορμός της έγινε πολύ αδύνατος σε σύγκριση με τα δυνατά πόδια, για να αποκτήσει μεταγενέστερα θώρακα, όπως γράφει ο G. Treu (1897). Θεωρεί την εκ των υστέρων προσθήκη θώρακα στη μορφή pentimento και παρατηρεί συγκριτικά με όσα γράφει ο Treu ότι υπάρχουν μόνο μικρές οπές για πόλους πάνω από την ηβική περιοχή[96]. Σχετικά με τα τέθριππα D, M γράφει ότι τα τρία πρώτα άλογα έχουν ανάγλυφο κοινό σώμα, το τέταρτο άλογο είναι πλαστικό και το σώμα του ζωγραφισμένο στο τύμπανο. Επειδή δεν ήταν δυνατό να αποτελείται το άρμα από τρία άλογα, θεωρεί ότι το τέταρτο άλογο ήταν ζωγραφισμένο στο τύμπανο και αναφέρει το παράδειγμα του Κενταύρου G του δυτικού αετώματος, του οποίου τα μαλλιά αποδίδονται ζωγραφικά. Το ζωγραφισμένο άλογο του δεξιού τεθρίππου πρέπει να είχε το κεφάλι του πιο μπροστά και πιο κάτω από αυτό του πίσω αλόγου, οπότε τα κεφάλια θα διατάσσονταν σα βεντάλια. Αναφέρει τεχνικές ενδείξεις για την απουσία των πρόσθιων αλόγων στο πρώτο σχέδιο. Το τέταρτο άλογο αποδόθηκε πλαστικά και το σώμα του έγινε ολοστρόγγυλο, γιατί η όψη του στήθους και των νώτων του φαινόταν από τα πλάγια στο πρόσθιο μισό του βάθους του αετώματος. Για εξασφάλιση της σταθερότητας μπήκαν πάνω από την πλάτη του ανάγλυφου αλόγου μεγάλοι τόρμοι. Ο μελετητής εξηγεί το γρίφο της διπλής εκτέλεσης των σωμάτων των αλόγων ως άλλο ένα pentimento[97].

Πιστεύει ότι η συμπλήρωση των χεριών της μορφής Ο αποδεικνύεται από επαρκή στοιχεία. Ο δεξιός βραχίονας κατευθύνεται πλάγια προς τα κάτω και ακουμπά στο μηρό (εικ. 27). Ο πήχης συνεχίζει στην ίδια κατεύθυνση, όπως απαιτεί η κύρτωση του αγκώνα στον ώμο και το σωζόμενο κομμάτι του πήχη που τη συνεχίζει (εικ. 28). Το χέρι κρατάει σφιχτά το πόδι που πάει προς τα έξω λόγω της απότομης στάσης του. Το αριστερό χέρι είναι παράλληλο με το δεξί, αλλά ο αριστερός ώμος λίγο ψηλότερος από το δεξιό (εικ. 30). Συνεπώς το αριστερό χέρι δε μπορεί να έφτανε τόσο μακριά όσο το δεξί. Επειδή το σημείο θραύσης κυρτώνει εσωτερικά, το χέρι έρχεται πλάγια πάνω από το μηρό. Η άρθρωση του δεξιού χεριού φτάνει αρκετά ψηλότερα από εκείνη του αριστερού. Επομένως το ένα χέρι μπορεί να πιάνει το άλλο μόνο όταν το δεξί απλωθεί και πιάσει σφιχτά το αριστερό (εικ. 28). «Δένονται» γύρω από το πόδι σα θηλιά (εικ. 28), ενώ το σημείο όπου το ένα πιάνει το άλλο φαίνεται να

Εικ. 27

Εικ. 28

Εικ. 29

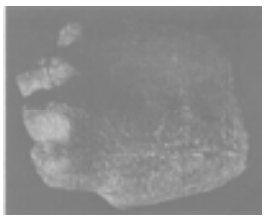
είναι εκεί όπου σταματά το βλέμμα. Ο Bulle προτείνει να γείρει το κεφάλι της μορφής προς τα μπρος και κάτω και ο λαιμός να γίνει σημαντικά μακρύτερος από ό,τι

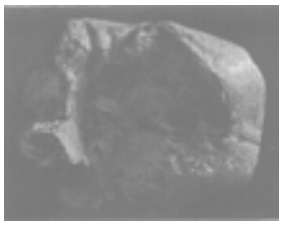
[95] Bulle (1939), 154-159.
[96] Ό. π., 159-160.
[97] Ό. π., 161-164.

στις προηγούμενες αποκαταστάσεις. Από τη διαφορετική θέση των ώμων προκύπτει η ελαφρά στροφή του προσώπου στην αριστερή πλευρά του σώματος[98]. Ως προς τη μορφή Β, ο δεξιός βραχίονας τεντώνει λιγότερο από ό,τι ο αριστερός (εικ. 31), ο αριστερός πήχης λυγίζει ορθογώνια προς το τύμπανο και ο βραχίονας είναι παράλληλος στον κορμό. Ο πήχης έπρεπε, όπως τόνισε ο Treu, να λύγιζε τόσο, ώστε το αριστερό χέρι να φαίνεται μπροστά. Έτσι τα χέρια μπαίνουν το ένα πάνω από το άλλο και μπορεί να κρατούσαν μόνο ραβδί. Απόδειξη για αυτό θεωρεί ο Bulle το θραύσμα του δεξιού χεριού που δεν αναφέρεται στο *Olympia*, αλλά βρισκόταν μέσα στο κουτί με τα θραύσματα που ανήκαν στη μορφή και έφερε με μολύβι τη σημείωση

Εικ. 30

Εικ. 31


Εικ. 32


Εικ. 33

«γονατιστό αγόρι, δεξί χέρι» (εικ. 32, 33). Επειδή δεν είναι ο γραφικός χαρακτήρας ούτε του Treu ούτε του Kühnert, η χρονική στιγμή και ο συγγραφέας της αναγνώρισης παραμένουν άγνωστα. Τα δάχτυλα έσφιγγαν ένα αντικείμενο, για το οποίο υπήρχε στο εσωτερικό του χεριού μία οπή, ενώ μία γωνιώδης τομή φαίνεται κατά μήκος των δαχτύλων (εικ. 33). Η κατεύθυνση της διάτρησης, που συνέχιζε στο αριστερό χέρι, καθόριζε τη θέση του ραβδιού. Το κεφάλι της μορφής έχει στην αποκατάσταση του Treu τη σωστή θέση. Ο λαιμός είχε σπάσει κατά την εργασία και ένας σύνδεσμος σε σχήμα „U“, από τον οποίο σώζονται οι άκρες, είχε προστεθεί έξω από τον τράχηλο ως το πίσω μέρος του κεφαλιού. Με αυτόν τον τρόπο διευκρινίζεται η κατεύθυνση του άξονα του κεφαλιού με ελαφριά στροφή στη δεξιά πλευρά του σώματος. Το ραβδί που κρατάει η μορφή και στο οποίο στηρίζεται είναι το «*κέντρον*»[99].

Ο Bulle αποκαθιστά τη μορφή C με κεφάλι που ταιριάζει στη σωματική δομή της (εικ. 34) και δεν είναι πολύ μεγάλο και βαρύ όπως θέλει ο Treu (1897). Το βλέμμα της κατευθύνεται στα άλογα, όπως απαιτεί η θέση της[100]. Βασίζει την αποκατάστασή του για τη μορφή L στο σχέδιο του H. Wirsing που μαζί με αυτόν και τον E. Buschor επισκέφτηκαν την Ολυμπία το 1923. Υποστηρίζει ότι η επιφάνεια της κεφαλής της μορφής είναι, εκτός από τα κατά τύχη ομαλά σημεία στην άνω και κάτω άκρη της, τραχιά, οπότε η μόνη βάσιμη εξήγηση είναι ότι το κρανίο έγινε πιο λοξό κατά την εφαρμογή στο αέτωμα, γιατί η μορφή ήταν πολύ ψηλή. Το ύψος της μορφής έχει μειωθεί στο κάτω μέρος λόγω της εκ των υστέρων αποκοπής του ενδύματος, ώστε οι πτυχές από τον αριστερό μηρό προς τα κάτω φαίνονται αμβλείες και μη οργανικές. Για τον ίδιο αυτό συνιστά άλλο ένα pentimento που οφείλεται σε καλλιτεχνικούς λόγους. Η θέση του αριστερού πήχη καθορίζεται από την ανάγκη να

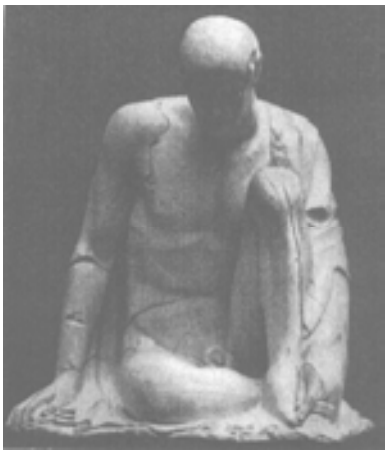
[98] Bulle (1939), 164-168.
[99] Ό. π., 168-172.
[100] Ό. π., 172-173.

Εικ. 34

Εικ. 35

είναι ο κορμός όρθιος με τη βοήθεια ραβδιού. Δοκιμές σε αντίγραφα έδειξαν ότι το στήριγμα πρέπει να τοποθετηθεί κοντά στο σώμα. Το δεξί πόδι συνδέεται οργανικά με το σώμα, ο μηρός τεντώνει και το δεξί γόνατο λυγίζει λίγο προς τα έσω (εικ. 35). Με βάση δοκιμές σε αντίγραφα η ελαφρά στρογγυλότητα του δεξιού στήθους σε σύγκριση με την ένταση του αριστερού είναι κάτι το τελείως φυσικό όταν το δεξί χέρι τεντώνει, όπως απαιτεί θραύσμα από το χέρι, στο οποίο είναι χαλαρός ο δικέφαλος, ενώ πρέπει να λύγιζε έντονα μπροστά από το στήθος. Ο αγκώνας πρέπει να ακουμπά στο δεξιό μηρό. Η θέση του πήχη προκύπτει από μόνη της, δηλαδή κρέμεται χαλαρά προς τα μπρος[101].

Ο μελετητής διορθώνει την αποκατάσταση της μορφής Ν από τον Treu (1897). Υποστηρίζει ότι το ραβδί που κρατάει στο αριστερό χέρι πρέπει να είναι κάθετο στο έδαφος όπως στον Studniczka (1923), για να φέρει ομοιόμορφα το βάρος του κορμού. Καθοριστικής σημασίας για την κατεύθυνση του στηρίγματος προς τα κάτω είναι ο άξονας της κάτω οπής στο ίδιο χέρι[102]. Επίσης πιστεύει ότι πρέπει να παρατηρηθεί η συνολική στάση του αριστερού χεριού της μορφής Ε, όχι μόνο ο δείκτης (εικ. 36). Όλη η αριστερή πλευρά του σώματος καλύπτεται και κλείνει σαν κοχύλι από το ιμάτιο, οπότε το χέρι είναι η τελευταία έκφραση αυτής της «επιθυμίας επικάλυψης». Το ύφασμα συγκρατείται ανάμεσα στον δείκτη και το μεσαίο δάχτυλο και τραβιέται μπροστά από την κορυφή του ποδιού, κάτι που τονίζεται με λοξές πτυχές. Με το να κατευθύνονται ο δείκτης, ο αντίχειρας και το περίγραμμα του ποδιού στα μεγάλα δάχτυλα, δημιουργείται ένα σημείο που τελειώνει όλη η δομή και ανταποκρίνεται στην κάμψη του δεξιού χεριού.



Εικ. 36

Μεταξύ τους βρίσκεται η κύρτωση του δεξιού ποδιού, κάτω από το οποίο υπάρχει η γραμμή της κυματοειδούς παρυφής του ιματίου. Σε αυτό το πλαίσιο το δάχτυλο του αριστερού χεριού αποτελεί στοιχείο ρυθμού και δεν πρόκειται για χειρονομία που μιλάει «εξωτερικά». Ενυπάρχει σε αυτό η έκφραση του εσωτερικού ήθους της μορφής[103]. Τέλος αποκαθιστά τη μορφή Ρ με έντονη συστροφή των γοφών από τη

[101] Bulle (1939), 173-183.
[102] Ό. π., 184-186.
[103] Bulle (1939), 186-189.

δεξιά πλευρά του σώματος προς τη μισή αριστερή. Βρίσκει άλλο ένα pentimento: ο δεξιός μηρός της μορφής που καλύπτεται από τον αριστερό έφτανε αρχικά πιο μακριά στο βάθος. Όταν ορισμένες πτυχές του ιματίου δέχθηκαν επεξεργασία ο μηρός τέθηκε πιο μπροστά έχοντας ωθηθεί από μία λωρίδα ενδύματος[104].

Ο B. Ashmole τοποθετεί κεραυνό στο αριστερό χέρι της μορφής Η. Υποστηρίζει ότι, αν και λείπει το κεφάλι της, οι μύες του λαιμού δείχνουν ότι έγερνε προς τη μορφή G (Πέλοψ) που στέκει στα δεξιά της. Η χειρονομία της μορφής F φανερώνει τις σκέψεις της. Ξεκουράζει τον αριστερό αγκώνα στο δεξί χέρι και ακουμπά το αριστερό χέρι στο πηγούνι[105]. Αφήνει ανοιχτή την ερμηνεία της κίνησης του αριστερού χεριού της μορφής Κ σημειώνοντας ότι: α) η μορφή φέρει πέπλο, το σύμβολο της νύφης στην αρχαιότητα, στους ώμους της, β) τον δένει ή τον προσαρμόζει, κίνηση που μπορεί να υπαινίσσεται ότι προετοιμάζεται για το ταξίδι πάνω στο άρμα του Πέλοπα[106]. Ένα θραύσμα που προστέθηκε πρόσφατα στη μορφή L αποδεικνύει τη θέση του κεφαλιού της που γυρίζει στο κέντρο σα να λάμβανε σημάδια από την έκβαση της αρματοδρομίας[107]. Τέλος θεωρεί απίθανο ένας ποταμός-θεός που τον τιμούσαν τόσο πολύ όπως ο Αλφειός (μορφή Α) να ήταν αγένειος και κρίνει ότι το θραύσμα μαρμάρου μέσα στο χέρι του μπορεί να είναι το γένι του που δεν αγγίζει απαραίτητα το λαιμό[108].

Ο Ν. Γιαλούρης παρουσιάζει τις συμπληρώσεις και τροποποιήσεις που έκαναν στις εναέτιες μορφές οι καλλιτέχνες και τεχνικοί Στ. Τριάντης, Κ. Περάκης, Α. Μαυραγάνης, Κ. Παυλάτος, Χρ. Γιαννακόπουλος και ο γηραιότερος Γ. Μπακούλης. Αναγνώρισαν και προσάρμοσαν μη αναγνωρισμένα θραύσματα των γλυπτών από τις αποθήκες του Μουσείου στην Ολυμπία[109].

Στη μορφή Η προστέθηκαν τρία θραύσματα: το πρώτο κάτω από το αριστερό χέρι αποτελείται από τμήμα θραύσματος (που εισήχθη ξεχωριστά) με κάθετες πτυχές, το δεύτερο, με λοξές πτυχές από το ιμάτιο, ανήκει στο δεξιό γοφό και το τρίτο διαμορφώνει μέρος του υφάσματος από την αριστερή πλευρά και την πλάτη ως το γόνατο. Τα δύο πρώτα θραύσματα είχαν αναγνωριστεί από τον G. Treu, αλλά δεν είχαν προσαρμοστεί από την αρχή. Για τη μορφή Κ ο Γιαλούρης κάνει την παρατήρηση ότι ο δεξιός πήχης δε μπορεί να ήταν σε έκταση, άρα να κρατούσε φιάλη, επειδή το κοίλωμα στον αγκώνα δεν είναι ικανοποιητικά μεγάλο για σύνδεσμο που θα στήριζε το χέρι σε αυτή τη θέση. Καταλήγει ότι, αν το χέρι ανήκει πράγματι στη μορφή, πρέπει να λύγιζε προς τα πάνω και προς το στήθος της. Στη μορφή Β προστέθηκε ένα μικρό θραύσμα στο πίσω μέρος του κεφαλιού: η επιφάνεια στο δεξί μισό του είναι προσεκτικά δουλεμένη, ενώ στο αριστερό παραμένουν τα ίχνη χρήσης εργαλείου που φτάνουν στην αριστερή πλευρά του κεφαλιού. Τμήμα του αριστερού γλουτού λαξεύτηκε αφότου όλη η μορφή είχε δουλευτεί, για να προσαρμοστεί στο αέτωμα, οπότε η αριστερή της πλευρά πρέπει να αντίκριζε το τύμπανο. Το δεξί χέρι δεν ήταν εκτεταμένο, αλλά κεκαμμένο μπροστά από το στήθος και έφτανε τόσο ψηλά όσο το αριστερό αυτί, το οποίο, αφού ήταν καλυμμένο και δε φαινόταν, δε σκαλίστηκε. Η κίνηση του χεριού και η οπή διαμέσου των δαχτύλων για τα ηνία δικαιολογεί κατά το Γιαλούρη την απόδοσή του στη μορφή Β και όχι στη μορφή Ρ[110].

[104] Ό. π., 190-191.
[105] Ashmole, Yalouris (1967), 13-14.
[106] Ό. π., 14.
[107] Ό. π., 15.
[108] Ό. π., 13.
[109] Ό. π., 1 (πρόλογος).
[110] Ashmole, Yalouris (1967), 172.

Στο τέθριππο D προστέθηκαν τρία κομμάτια, δύο σχετιζόμενα που ανήκουν στο χαμηλότερο μέρος του λαιμού και σε τμήμα του στήθους του εξωτερικού αλόγου και ένα μεγαλύτερο από το γοφό του δεύτερου αλόγου από έξω. Αυτό το θραύσμα είχε αναγνωριστεί από τον Treu, αλλά δεν είχε προστεθεί τότε. Δύο άλλα συναπτώμενα κομμάτια που περιλαμβάνουν μέρος από το σαγόνι ενός αλόγου, το ρινικό οστό και τα ρουθούνια και ένα κομμάτι από ένα χαμηλότερο σαγόνι ανήκουν σίγουρα στο εξωτερικό άλογο, αλλά δεν προστέθηκαν, γιατί το ενδιάμεσο τμήμα λείπει[111]. Η μορφή C πρέπει να γονατίζει πίσω από το τέθριππο D σε κατατομή όπως δηλώνεται από την ατέλειωτη επιφάνεια της αριστερής πλευράς της (προς το τύμπανο) αλλά με ελαφρά στροφή του σώματος προς τα έξω όπως δηλώνεται από την ατέλειωτη επιφάνεια της πλάτης. Αυτή η στροφή επιβεβαιώνεται από το ότι το αριστερό γόνατο και το χαμηλότερο πόδι τελειώνουν προς το πρόσθιο μέρος της αριστερής πλευράς της μορφής. Δύο σχετιζόμενα θραύσματα προστέθηκαν στο αριστερό τμήμα του στήθους της μορφής L. Από αυτό ο Γιαλούρης συνάγει ότι ο αριστερός ώμος της έφτανε ψηλότερα από το δεξιό και το σηκωμένο αριστερό χέρι, το οποίο έγερνε πάνω σε ραβδί. Το κεφάλι πρέπει να χαμήλωνε 3 ή 4 εκ. και να γύριζε στα αριστερά του δηλαδή προς το κέντρο του αετώματος, ώστε το κόψιμο στην κορυφή του είναι παράλληλο στη γερτή επιφάνεια του αετώματος. Η στροφή του κεφαλιού στα αριστερά του πρέπει να ακολουθείται από μεγαλύτερη από ό,τι τώρα στροφή του σώματος, όση μάλιστα επιτρέπει η καλοτελειωμένη και κατά συνέπεια ορατή επιφάνεια της δεξιάς πλευράς της μορφής, η οποία όμως παραμένει κατενώπιον. Από τη μορφή G είχαν αναγνωριστεί τρία κομμάτια, αλλά δεν είχαν προστεθεί. Δύο σχετιζόμενα ολοκληρώνουν ένα μεγάλο μέρος του αριστερού μηρού και αριστερού γλουτού. Το τρίτο ανήκει στο δεξί γόνατο. Στη μορφή F προστέθηκαν δύο κομμάτια. Το πρώτο που είναι μικρό διαμορφώνει μέρος από τις κάθετες πτυχές ακριβώς κάτω από το δεξιό πήχη. Το δεύτερο ανήκει στην πλίνθο κάτω από το αριστερό πόδι. Επίσης προσαρμόστηκε το δεξί αυτί από το δεύτερο εξωτερικό άλογο του τεθρίππου M. Ο Γιαλούρης δε θεωρεί πιθανό να ανήκει στα πίσω πόδια των αλόγων το τμήμα από πλίνθο (που αποτελείται από τρία συναπτώμενα κομμάτια, με τρεις οπλές πάνω της και το σύνολο να αποτελεί ένα ενιαίο κομμάτι). Υποστηρίζει ότι ανήκει στα πρόσθια πόδια, με τις δύο οπλές να ανήκουν στο δεύτερο εξωτερικό άλογο και την τρίτη στο αριστερό πρόσθιο πόδι του τρίτου εξωτερικού αλόγου. Σημειώνει ότι αυτό επιβεβαιώνεται από τα ίχνη στηρίγματος στην πλίνθο πίσω από τη μεσαία οπλή. Τέλος προστέθηκε ένα μικρό θραύσμα στο ανώτερο τμήμα του στήθους της μορφής N, ακριβώς κάτω από το δεξιό ώμο[112].

Η E. Simon υποστηρίζει ότι το χαμένο κεφάλι της μορφής H γύριζε στο δεξί χέρι της. Δέχεται την άποψη του H. Bulle ότι το πιάσιμο του ιματίου ανήκει στην τυπική κατασκευή της μορφής, αλλά θεωρεί τη φόρμα και το περιεχόμενο στοιχεία αλληλένδετα στα γλυπτά της Ολυμπίας, για αυτό και τίθεται το ερώτημα της χειρονομίας. Αποκαθιστά στο αριστερό χέρι της μορφής τον κεραυνό. Θεωρεί πως το σκήπτρο του Δία το κρατάει στο εναέτιο ο Πέλοψ (μορφή G) - αφού στην Ιλιάδα (Β, 101 κ.ε.) αναφέρεται ότι ο Ζευς έδωσε στον Πέλοπα το σκήπτρο που του έφτιαξε ο Ήφαιστος και όπως έδειξε ο A. Alföldi στη σχετική μελέτη του το φημισμένο σκήπτρο του οίκου των Ατρειδών δεν ήταν τίποτε άλλο από δόρυ. Τοποθετεί επίσης δόρυ στο αριστερό χέρι του Οινόμαου (μορφή J). Έτσι ο βασιλιάς κρατάει το δόρυ του πατέρα του Άρη, με το οποίο σκότωσε τους μνηστήρες της κόρης του όπως γνωρίζουμε από το μύθο και ο Πέλοψ το «πιο δυνατό» δόρυ, το δόρυ του Δία, με το

[111] Ό. π., 172-173.
[112] Ό. π., 173.

οποίο έβαλε τέλος στην κυριαρχία του Οινόμαου[113]. Το κεφάλι της μορφής Α είναι χαμένο, αλλά στο αριστερό χέρι, στο οποίο και στήριζε το κεφάλι, σώζεται ίχνος που στην καλύτερη περίπτωση μπορεί να ερμηνευθεί ως τμήμα γενειάδας. Η μελετήτρια προτείνει να συμπληρωθεί η μορφή με το λίγο προγενέστερο προσωπείο του Αχελώου από το Μαραθώνα που βρίσκεται στο Βερολίνο. Δεν αποκλείει την πιθανότητα να έφερε η μορφή κέρατα ταύρου[114].

Για τον G. Becatti η ανατομία του λαιμού της μορφής Η δεν πρέπει να ερμηνευτεί όπως υποστηρίζει η Χρ. Καρδαρά (1970). Οι καρωτίδες δεν εξέχουν πολύ και είναι σαφές το σημείο, στο οποίο βρίσκονται οι δύο στερνοκλειδομαστοϊδείς μύες. Από αυτούς ο αριστερός φαίνεται πιο κάθετος και τεταμένος (σε σχέση με την ίδια τη μορφή και όχι το θεατή), ενώ ο δεξιός είναι πιο λοξός και συμπιεσμένος. Αυτό αποδεικνύει ότι το κεφάλι ήταν γυρισμένο προς το δεξιό ώμο και όχι προς τον αριστερό όπως ισχυρίζεται η Καρδαρά. Επιπρόσθετα το σημείο, όπου έχει κοπεί ο λαιμός του αγάλματος, ακολουθεί πιθανότατα το κάτω άκρο της γενειάδας και προσδιορίζει τη στάση του κεφαλιού, το οποίο πρέπει να ήταν λίγο στραμμένο προς το δεξιό ώμο. Η ελαφριά στροφή του θώρακα συνεχίζεται στη γραμμή του κεφαλιού προς το δεξιό ώμο˙ η στροφή του κεφαλιού στην αντίθετη πλευρά θα δημιουργούσε ρυθμική αντίθεση. Η στάση του κεφαλιού δικαιολογείται από την ενέργεια και τη στάση της μορφής αντίθετα με όσα γράφει η Καρδαρά[115]. Η κίνηση της μορφής που πιάνει με το δεξί χέρι την άκρη του ιματίου υποδηλώνει εσωτερική ένταση και συμμετοχή στο δράμα, που όμως εκφράζεται όχι με τη ρίψη του κεραυνού, αλλά με τη στροφή του κεφαλιού και την εσωτερική δόνηση[116]. Η μορφή Κ κρατούσε φιάλη στο απλωμένο δεξί χέρι - κάτι που εκφράζει τη δευτερεύουσα, έμμεση συμμετοχή της στην τελετή, ταιριαστή με τον ασήμαντο και δευτερεύοντα ρόλο που έχει η Στερόπη στο μύθο[117].

Η Χρ. Καρδαρά θεωρεί ότι η μορφή Η (Ζευς) γύριζε το κεφάλι στα αριστερά της (εικ. 92) και όχι δεξιά για λόγους μορφολογικούς (επειδή η δεξιά καρωτίδα του λαιμού εξέχει κατά τη σωζόμενη βάση της και ο λαιμός είναι τεταμένος στη δεξιά πλευρά -κάτι που υποδηλώνει ελαφρά κλίση του κεφαλιού στα αριστερά), αισθητικούς (το αριστερό, άνετο σκέλος της μορφής πάει ελαφρά στα αριστερά της κι η κίνηση συντονίζεται με την κλίση του κεφαλιού σε αυτή την κατεύθυνση, ενώ στα αριστερά λανθάνει κίνηση και του δεξιού χεριού της που κινείται στην κατεύθυνση του βλέμματος, δηλαδή στο μέρος της μορφής G) και σχετικούς με την ερμηνεία της σκηνής (τα σκέλη της μορφής στρέφουν προς το ίδιο μέρος με τα σκέλη των μορφών J και G, κάτι που δηλώνει ότι οι ήρωες σέβιζαν το θεό)[118]. Υποστηρίζει ότι το δεξί χέρι της μορφής απομάκρυνε το ιμάτιο, κίνηση που αποτελεί εκδήλωση αποστροφής και περιφρόνησης προς τη δεξιά πλευρά, όπου έστεκε ο Οινόμαος (μορφή J)[119]. Πιστεύει ότι ο αριστερός της βραχίονας της μορφής Ο ερχόταν μάλλον οριζόντια σε αντίθεση με το βλέμμα της που είναι προσηλωμένο κάτω, προς κάτι, το οποίο φαινόταν να ορθώνεται μεταξύ των σκελών της. Εξαιτίας των ιχνών πάνω στον πέπλο του αριστερού μηρού που είναι δύσκολο λόγω θραύσης να θεωρηθούν κανονικές

[113] Simon (1968), 155-156.
[114] Ό. π., 164.
[115] Becatti (1971), 75.
[116] Ό. π., 76.
[117] Ό. π., 70.
[118] Καρδαρά (1978), 22-27.
[119] Ό. π., 28-31.

πτυχές ένας ανελισσόμενος όφις (ο Σωσίπολις) ήπτετο του μηρού σε αυτό το σημείο[120].

[120] Καρδαρά (1978), 61-64.

ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

Όπως έγινε κατανοητό, μέχρι το *Olympia III* οι μελετητές αρκούνται σε προσωπικές παρατηρήσεις που στην καλύτερη των περιπτώσεων προκύπτουν από την αυτοψία, την προσωπική τους επαφή με τα γλυπτά. Μόνο μετά το *Olympia III* και τη διεξοδική περιγραφή των γλυπτών από τον G. Treu (1897) μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα η κάθε μορφή. Ο H. Bulle (1939) είναι ο δεύτερος μελετητής που καταπιάστηκε σχολαστικά με την αποκατάσταση των μορφών.

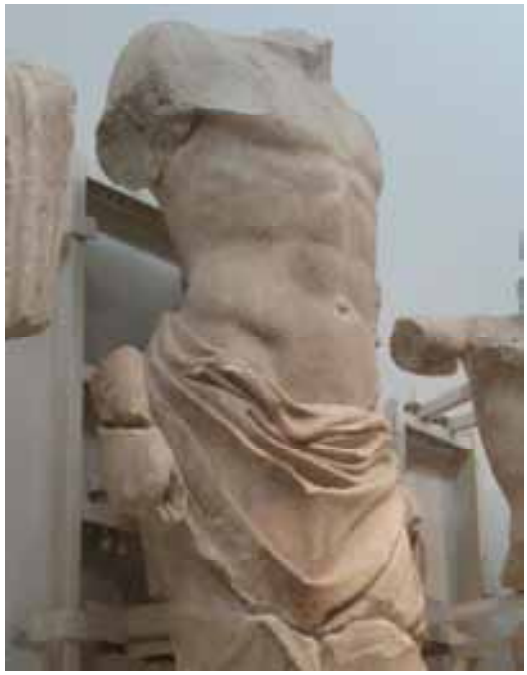
Η «βασική» αποκατάσταση των μορφών από τους Γερμανούς ανασκαφείς και η «συμπληρωματική» αποκατάστασή τους -μέσω συσχετίσεων, συμπληρώσεων, αλλαγών ή τροποποιήσεων σε επιπλέον θραύσματα- από τους Έλληνες αρχαιολόγους και τεχνικούς της «ομάδας του Γιαλούρη» αναπόφευκτα αποκτούν σε αυτήν τη μελέτη την ισχύ «δεδομένου», δηλαδή a priori αποδεκτού υπόβαθρου γνώσης. Η εγκυρότητα του συνόλου των αποκαταστάσεων δε μπορεί να ελεγχθεί. Άλλωστε δεν αποτελεί έναν από τους στόχους αυτής της μελέτης. Αντικειμενικός στόχος μας εδώ, είναι, μέσα από τη λεπτομερή παράθεση των αποκαταστάσεων που προτάθηκαν για τις μορφές, να πλησιάσουμε πιο πολύ στον κύριο στόχο μας που είναι η ερμηνεία των παραστάσεων που κοσμούν τα αετώματα και τις μετόπες του ναού, δηλαδή η σε βάθος επεξεργασία του πρωτογενούς υλικού, η ανάγνωσή του σε δεύτερο επίπεδο. Για αυτό το λόγο εδώ θα καταπιαστούμε μόνο με θέματα που μας φέρνουν πιο κοντά σε αυτόν το στόχο: τι (μπορεί να) έφεραν οι μορφές, τα αντικείμενα ή διακριτικά σύμβολα που καθόριζαν την κατάσταση ή την ταυτότητά τους. Ωστόσο θα υπάρξουν κάποιες εξαιρέσεις: ιδιαίτερος σχολιασμός θα επιδιωχθεί αναφορικά με την κατεύθυνση του λαιμού της μορφής Η. Στην περίπτωση της μορφής G θα θιγεί το ερώτημα αν φορούσε θώρακα - ερώτημα που τίθεται από όσα έγραψε πρώτος ο Treu (1897) και είναι σημαντικό για την ερμηνεία της παράστασης της μορφής. Επίσης θα σχολιαστεί η πρόταση της Καρδαρά (1978) για αποκατάσταση φιδιού (του Σωσίπολη) πάνω στο μηρό της μορφής Ο. Επειδή το θέμα «αποκατάσταση» αναπόφευκτα αγγίζει το θέμα «αναγνώριση των μορφών» εδώ θα περιοριστούμε, κατά το δυνατόν, στο να επισημάνουμε τα στοιχεία (αντικείμενα, σύμβολα) που σχετίζονται με αυτή καθαυτή την αποκατάσταση. Πιο τεκμηριωμένη αναφορά στην ταυτότητα των μορφών θα επιδιωχθεί στην ενότητα «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

Δύο είναι τα βασικά ερωτήματα που αναφέρονται στη μεσαία μορφή Η (εικ. 37-42): ποια αντικείμενα κρατούσε και σε ποια κατεύθυνση στρεφόταν το κεφάλι της. Το πρώτο είναι αποφασιστικής σημασίας, γιατί απαιτείται ένα διακριτικό σύμβολο που να δηλώνει την ταυτότητά της[121]. Για το δεξί χέρι ο G. Treu (1897) και ο H. Bulle (1939) δε δίνουν εικόνα και οι περισσότεροι μελετητές δεν αναφέρονται ιδιαίτερα θεωρώντας δεδομένο ότι πιάνει μόνο το ιμάτιο. Όμως η προσεκτική παρατήρηση των λεπτομερειών (εικ. 37-39) οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν έπιανε μοναχά το ένδυμα. Επειδή τα δάχτυλα δε μαζεύουν πολύ αλλά είναι χαλαρά, απομένει χώρος μέσα στην παλάμη για αντικείμενο στρογγυλής διατομής˙ κατά πάσα πιθανότητα τον κεραυνό -

[121] Για αυτό το λόγο η πρόταση της E. Simon (1968) είναι αστήρικτη αρχαιολογικά: αν και ταυτίζει τη μορφή με τον Δία, ακολουθώντας τον K. Jeppesen (1968) βλέπει το δεξί χέρι της μορφής άδειο να πιάνει το ιμάτιο και το αριστερό να κρατάει το ραβδί του διαιτητή δηλαδή αντικείμενο που παραπέμπει στο ρόλο της στην παράσταση. Ωστόσο η μορφή δεν κρατάει κάποιο διακριτικό σύμβολο του θεού, ένα από τα *attributs* του που να οδηγούν στην άμεση αναγνώρισή του. Άρα πώς κατανοείται ότι εικονίζεται ο Ζευς;

άρα πρόκειται για τον Δία[122], ο οποίος με βάση τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο (σχήμα) τον κρατάει με το δεξί χέρι[123]. Τα δάχτυλα του αριστερού χεριού πρέπει να έπιαναν ανάποδα δηλαδή από κάτω προς τα πάνω ένα μάλλον μακρύ, στενό, κυκλικής διατομής αντικείμενο που άγγιζε τον πήχη λοξά, αν δεχθούμε ότι κάτι

Εικ. 37



Εικ. 38

Εικ. 39

Εικ. 40

τέτοιο υποδεικνύεται από τη διακοπή της χαμηλότερης πλάγιας πτυχής του ιματίου πάνω από την παλάμη (εικ. 40, 41). Ο τρόπος που το έπιαναν παραπέμπει στην αρχαϊκή αγγειογραφία. Η πρόταση κάποιων μελετητών (π.χ. G. Treu, H. Bulle) να αποκατασταθεί σκήπτρο, αν και ελκυστική, παρουσιάζει τεχνικές δυσκολίες, αφού ίχνη του δεν εμφανίζονται στο ανώτερο τμήμα του ιματίου που πέφτει στον πήχη. Ο

[122] Για περισσότερη ανάλυση βλ. την ενότητα «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

[123] Βλ. γενικά Βουτυράς (1997), Τιβέριος (1997α) και (1997β), Λεβέντη (1997), Λεβέντη, Μαχαίρα (1997), Καραναστάση (1997), Ράλλη-Φωτοπούλου (1997), Κρεμύδη-Σισιλιάνου (1997).

διπλός πέλεκυς που βλέπει ο Fr. Weege (1935) εμφανίζεται στα νομίσματα της Καρίας μετά το 395 π.Χ. ως χαρακτηριστικό του Δία Λαβρανδέα - ο οποίος τις περισσότερες φορές τον κρατάει με το δεξί χέρι και με την κεφαλή προς τα πάνω[124]· άρα η πιθανότητα να εικονίζεται αποκλείεται χρονικά αλλά και τοπικά, αφού πρόκειται για σπάνιο εικονογραφικά και πολύ περιορισμένο τοπικά τύπο. Είναι όμως πιθανό να κρατούσε το χέρι ραβδί αντίστοιχο με εκείνο που κρατάει ο βραβέας ή επιστάτης[125] στη δευτερεύουσα πλευρά των παναθηναϊκών αμφορέων. Εκεί, ντυμένο

Εικ. 41

Εικ. 42

με ιμάτιο, γενειοφόρο και στεφανωμένο τον βλέπουμε στις παραστάσεις αγωνίσματος (ιδίως στα βαρέα αθλήματα, όπως πάλη, πυγμαχία, παγκράτιο, κ.ά.)[126] να εκτελεί καθήκοντα αντίστοιχα με το σύγχρονό μας διαιτητή σε αγώνες: παρακολουθεί με προσοχή άλλοτε όρθιος άλλοτε ελαφρά σκυμμένος τις κινήσεις των αθλητών και παρεμβαίνει για να επαναφέρει στην τάξη με το - απλό ή διχαλωτό στην άκρη - ραβδί του όσους παραβαίνουν τους κανόνες, ενώ άλλοτε τους δίνει συμβουλές και οδηγίες (εικ. 43)[127]. Είναι λοιπόν πιθανό η εν λόγω μορφή να κρατούσε το ραβδί του βραβέα λοξά, ώστε η άκρη του ή να ακουμπούσε στον πήχη που καλύπτεται από το ιμάτιο ή να έφτανε μόνο ως την κοιλότητα που δημιουργεί η παλάμη. Ως προς το κεφάλι της μορφής, αν παρατηρηθεί από τα σημεία όπου οι δύο καρωτίδες του λαιμού (εικ. 42) συνάγεται ότι έστρεφε ελαφρά στα δεξιά

Εικ. 43

[124] Cook (1965), 572-574.

[125] Με τον όρο *βραβέας* (πληθ. *βραβεῖς*) μαρτυρείται στη φιλολογική παράδοση: στον Ευριπίδη (*Μήδεια*, 274, *Ἑλένη*, 703, *Ὀρέστης*, 1065), στον Αισχύλο (*Πέρσαι*, 302), στον Λυκόφρωνα, στον Αίλιο Αριστείδη, στον Γρηγόριο Ναζιανζηνό, στον Ευστάθιο, όπως επίσης και στα *Σχόλια στον Αισχύλο*, στην Anthologia Graeca και στο λεξικό της Σου(ί)δας. «Επιστάτες» τους ονομάζει ο H. Schween (1911).

[126] Για το οποίο δόθηκε ως βραβείο το συγκεκριμένο αγγείο.

[127] Για τους *βραβεῖς*, ιδίως στους παναθηναϊκούς αμφορείς της Ερέτριας, βλ. Βαλαβάνης (1991), 138-141. Για τον τρόπο με τον οποίο μπορούσαν να κρατάνε οι βραβείς το ραβδί τους και - μετά το τρίτο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. - το κλαδί φοίνικα βλ. Jüthner (1965), 182.

της δηλαδή στο αριστερό μισό του αετώματος. Οι σχετικές παρατηρήσεις της Χρ. Καρδαρά (1978) δεν είναι εύστοχες. Βγάζει τα συμπεράσματά της βασιζόμενη στο σημείο όπου η αριστερή καρωτίδα που είναι σε ψηλότερο σημείο του λαιμού από ό,τι η δεξιά και καθορίζει την έκτασή του σε αυτή την πλευρά. Σχετικά με την αποκατάσταση του κεφαλιού με κράνος από τον Fr. Weege (1935) πρέπει να αναφερθεί ότι ο Ζευς απεικονίζεται σε νομίσματα της Καρίας της εποχής του Αδριανού με κράνος, ασπίδα και δόρυ ή κεραυνό. Επομένως μάλλον είναι απίθανο να εικονίζεται έτσι εδώ.

Η μορφή J (εικ. 44-46) πρέπει να κρατούσε στο αριστερό χέρι αντικείμενο μακρύ και λεπτό που θα έφτανε ως το έδαφος, κατά πάσα πιθανότητα δόρυ όπως υποστηρίζει η πλειονότητα των ερευνητών. Η πρόταση των V. Laloux, P. Monceaux (1889) για αποκατάσταση τόξου είναι προβληματική. Ταυτίζουν τη μορφή με τον Οινόμαο, ο οποίος όμως δε μπορεί να κρατούσε τόξο. Σύμφωνα με την εκδοχή του μύθου, την οποία δέχονται οι ίδιοι - αφού βλέπουν να εικονίζεται ο Μυρτίλος στο εναέτιο[128] - το φονικό όπλο του βασιλιά ενάντια στους μνηστήρες της κόρης του ήταν το δόρυ.

Εικ. 44

Εικ. 45

[128] Βλ. τις απόψεις τους στην ενότητα «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

Εικ. 46

Η μορφή G (εικ. 47-50) κρατούσε στο αριστερό χέρι ασπίδα και στο δεξί πιθανότατα δόρυ. Φορούσε κράνος και θώρακα ο οποίος όμως δεν είναι απαραίτητο να προσαρμόστηκε μεταγενέστερα π.χ. στην ελληνιστική ή ρωμαϊκή εποχή όπως ισχυρίζεται ο G. Treu (1897). Είναι εξίσου πιθανό να τον φορούσε από την αρχή. Στην αποκατάσταση του Treu (1897) φοράει τον κοντό στρατιωτικό χιτώνα κάτω από το θώρακα[129]. Επομένως αποδίδει οπλίτη, δηλαδή πολίτη, σε αντίθεση με τη μορφή J που εμφανίζεται με την περιβολή ήρωα[130].

Εικ. 47

Εικ. 48

[129] Για το θώρακα ως τμήμα του αμυντικού οπλισμού των οπλιτών βλ. Σταϊνχάουερ (2000), 47-52.
[130] Περισσότερη ανάλυση θα επιδιωχθεί στην ενότητα «Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση»

Είναι υπερβολικό να πιστεύουμε ότι η μορφή Κ[131] (εικ. 52, 55, 56) ανέσυρε με το αριστερό χέρι το επίβλημα -ώστε να δηλώνεται ότι είναι η νύφη- και με το δεξί κρατούσε άλλο αντικείμενο, π.χ. ταινία νίκης κατά τον G. Treu (1882), στεφάνι ή ταινία κατά τον E. Curtius (1891), πινάκιο ή κάλαθο θυσίας για τον G. Treu (1897) - για να συνδεθεί η θυσία του μύθου με την παράσταση του εναετίου και να αιτιολογηθεί η ερμηνεία του θέματος[132].

Εικ. 49

Εικ. 50

Εικ. 51

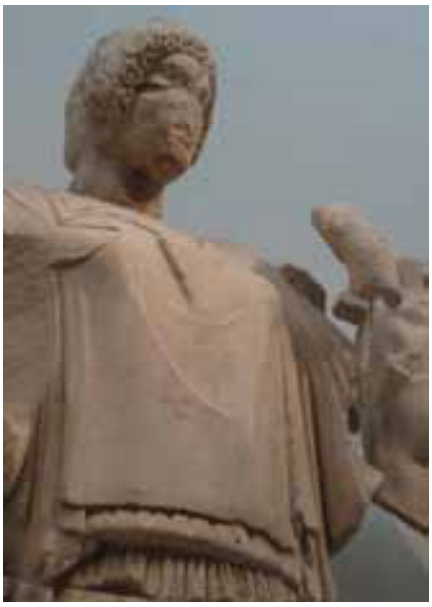
Εικ. 52

[131] Φοράει δωρικό ζωσμένο πέπλο με κόλπο και απόπτυγμα. Βλ. γενικά Pekridou-Gorecki (1993), 93-105 και ειδικότερα Tölle-Kastenbein (1994), 267.

[132] Βλ. περισσότερα στην ενότητα «Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

Εικ. 53

Εικ. 54



Εικ. 55

Εικ. 56

Η αποκατάσταση του Σωσίπολη από τη Χρ. Καρδαρά (1978) στον αριστερό μηρό της μορφής Ο[133] είναι αβάσιμη. Σύμφωνα με την περιγραφή του G. Treu (1897) πρόκειται για σημείο θραύσης του πέπλου πάνω στο μηρό (βλ. εικ. 16, 29, 58). Φαίνεται απίθανο να μπορεί να αποκατασταθεί ένα φίδι εκεί, πόσο μάλλον όταν δεν έχει άμεση σχέση με το μυθικό θέμα που η ίδια η μελετήτρια δέχεται ότι παριστάνεται στην εναέτια σύνθεση[134].

[133] Φοράει πέπλο με κόλπο διπλά ζωσμένο. Βλ. Tölle-Kastenbein (1994), 267.

[134] Βλ. τις απόψεις της Καρδαρά στην ενότητα «Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

Εικ. 57

Εικ. 58

Εικ. 59

Εικ. 60

Εικ. 61

Εικ. 62

Εικ. 63

Εικ. 64

Εικ. 65

Εικ. 66

Εικ. 67

Εικ. 68

Εικ. 69

Εικ. 70

Είναι μάλλον απίθανο τα χέρια της μορφής Ρ (εικ. 69-70) να κρατούσαν αντικείμενο π.χ. μπροστά της, γιατί έτσι θα έχανε την ισορροπία της και θα έπεφτε μπροστά. Πρέπει να ακουμπούσαν στο έδαφος, το ένα μπροστά από το άλλο, για να στηρίξουν την πλάτη και το σηκωμένο κορμό.

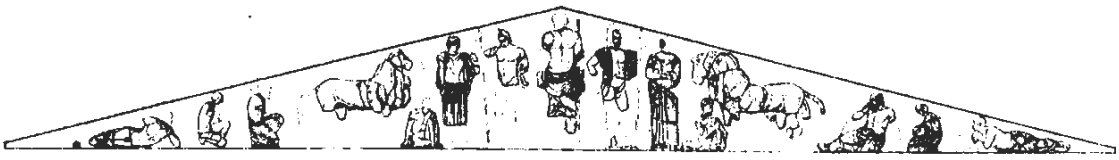
Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Ο G. Hirschfeld λαμβάνει υπόψη του κριτήρια όπως το ύψος, η στάση των μορφών και η περιγραφή του Παυσανία και προτείνει την ακόλουθη διάταξη για το εναέτιο (βλ. εικ. 71)[135]:

A O C D L K G H J F N M B E P

Εικ. 71

Ο G. Treu θεωρεί βέβαιη με βάση το ύψος, το μέγεθος και τη στάση τους τη θέση των μορφών A, P, H, G, J, K, F και των τεθρίππων D, M στο αέτωμα (εικ. 72, όπου η διάταξη των εναέτιων μορφών που προτείνει). Για τη διάταξη των δύο ζευγαριών ακολουθεί τον Παυσανία και τοποθετεί τη μορφή K (Ιπποδάμεια) δίπλα στη μορφή G (Πέλοψ) και τη μορφή F (Στερόπη) δίπλα στη μορφή J (Οινόμαος), οπότε οι δύο αντίπαλοι στέκουν εκατέρωθεν του Δία (μορφή H) και η νύφη κοιτάζει το μνηστήρα της, ενώ η βασίλισσα αποστρέφει το βλέμμα από το σύζυγό της[136]. Θεωρεί σίγουρη και τη θέση των τεθρίππων D και M (εικ. 72), τα οποία δουλεύτηκαν έτσι ώστε τα τρία πίσω άλογα να προέρχονται από τον ίδιο όγκο μαρμάρου και να είναι ανάγλυφα. Το πρόσθιο άλογο που είναι λαξευμένο από ξεχωριστό όγκο και εικονίζεται σε όψη τριών τετάρτων τοποθετείται πίσω από τα άλλα τρία. Τα τέθριππα στρέφουν προς το κέντρο. Όλα τα άλογα ωθούνται στις γωνίες όσο το επιτρέπει το ύψος του κεφαλιού τους[137]. Από τις υπόλοιπες έξι μορφές B, O, C, N, L, E αναγνωρίζει τις συμπληρωματικές χρησιμοποιώντας κριτήρια όπως το ύψος, η αντικίνηση, η στάση, η ηλικία. Τις τοποθετεί λαμβάνοντας υπόψη το κείμενο του Παυσανία, τα τεχνικά χαρακτηριστικά τους, το ρόλο τους στην παράσταση και στο μύθο, την κατά το δυνατόν αυστηρότερη συμμετρία και το διαθέσιμο χώρο[138].



A B C D E K G H J F L M N O P

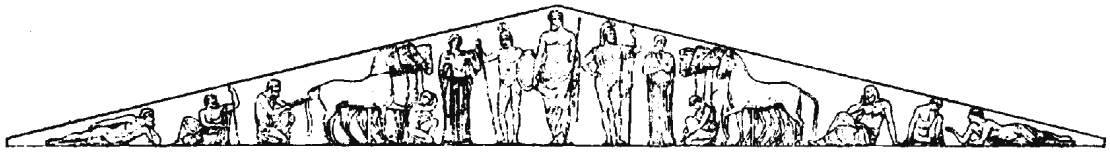
Εικ. 72

Η πρόταση του A. Boetticher παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με εκείνην του G. Treu[139]. Ο Boetticher τοποθετεί τη μορφή O ανάμεσα στις μορφές N και P

[135] Hirschfeld (1877), 310-311.
[136] Treu (1882), 217-227.
[137] Ό. π., 227-229.
[138] Ό. π., 229-247.
[139] Boetticher (1883), 253-267.

δίνοντας βάση σε πειράματα, που, κατά τη γνώμη του, υποδεικνύουν το αβέβαιο των κατευθύνσεων πτώσης[140].

Ο R. Kekulé αποδέχεται τη διάταξη των πέντε κεντρικών μορφών από τον G. Treu (1882) και τον E. Curtius (1882). Αλλάζει τη θέση των μορφών E, B, L, O και φέρνει τα τέθριππα D, M όσον το δυνατόν πιο κοντά στις κεντρικές μορφές (εικ. 73)[141].

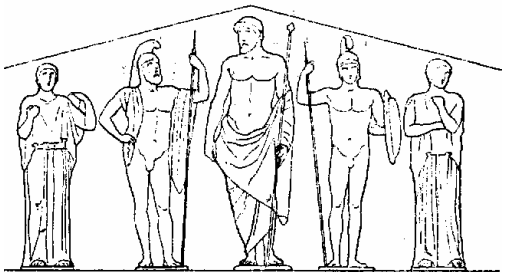


A L C D B K G H J F O M N E P

Εικ. 73

Ο Fr. Studniczka παρουσίασε πρόταση για τη διάταξη μόνο του κεντρικού συμπλέγματος (εικ. 74)[142].

Ο H. Brunn αμφισβήτησε για αισθητικούς λόγους τη μέχρι τότε αποδεκτή διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος. Υποστήριξε ότι τα άντυτα πόδια των ανδρικών μορφών G, J φαίνονται δίπλα στην κεντρική μορφή H πολύ γυμνά, για αυτό και τοποθέτησε δίπλα της τις δύο γυναικείες μορφές F, K (εικ. 75). Πρότεινε να κοντύνουν τα πόδια των μορφών G, J και να τοποθετηθεί βωμός μπροστά από τη μεσαία μορφή[143].



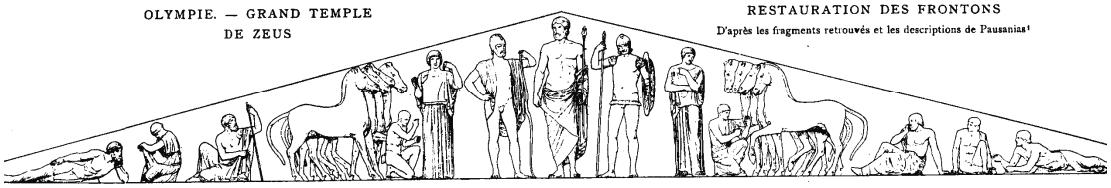
K J H G F

Εικ. 74

G F H K J

Εικ. 75

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux δεν αναφέρουν τα κριτήρια τους για τη διάταξη που προτείνουν (εικ. 76)[144].



A O L D B K J H G F C M N E P

Εικ. 76

[140] Boetticher (1883), 267-268.
[141] Kekulé (1884).
[142] Βλ. Studniczka (1884).
[143] Brunn (1888), 183 κ.ε.
[144] Laloux, Monceaux (1889) 1, 55-58 και (1889) 2, 77-80.

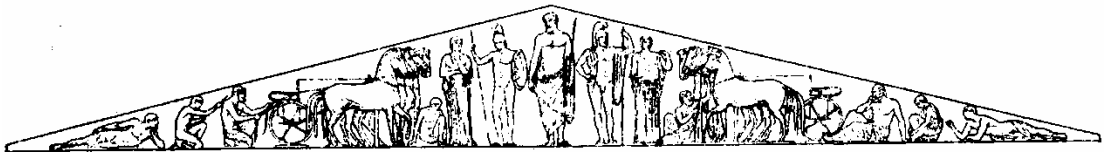
Τα κριτήρια που θέτει ο J. Six για τη διάταξη των εναέτιων μορφών (εικ. 77) είναι το ύψος τους, αισθητικοί λόγοι σχετικοί με την καλύτερη δυνατή εμφάνισή τους ως συνόλου στα μάτια του θεατή, τεχνικές λεπτομέρειες που αφορούν τον τρόπο στερέωσής τους και η αρχή τα περιγράμματα της μίας να ακολουθούν ή να επικαλύπτουν εκείνα της επόμενης. Τα κριτήρια για τη διάταξη των έξι δευτερευουσών μορφών είναι η θέση εύρεσης, το ύψος και η αρμονία των περιγραμμάτων. Αποδέχεται την αρχή της αντιστοιχίας που υπερασπίστηκαν οι G. Treu (1882), R. Kekulé (1884) και τη διάταξη των γυναικείων μορφών F, K από τον H. Brunn (1888) με το επιχείρημα ότι η σύνθεση βελτιώνεται αισθητικά αν αυτές πλησιάσουν το ιμάτιο της μεσαίας μορφής. Όπως ο H. Brunn (1888) τοποθετεί βωμό μπροστά από τα πόδια των μορφών F, H, για να γεμίσει το μεγάλο κενό που υπάρχει ανάμεσά τους. Τοποθετεί σε κάθε πλευρά του αετώματος πρώτα τα τρία άλογα από τα τέθριππα D, M και μετά το τέταρτο που κινείται μόνο του με αργό βήμα προς τα άλλα. Συγκριτικά με άλλες προτάσεις τοποθετεί τα τρία άλογα πιο κοντά στο κέντρο και αφήνει ικανοποιητικό χώρο για τα μονά άλογα με την προϋπόθεση ότι δε σηκώνουν τα κεφάλια τους πολύ ψηλά. Κρίνει ότι το άλογο στα αριστερά πρέπει να έχει τεντωμένο μπροστά το κεφάλι, αφού υπάρχει εγκοπή στην πλάτη του πρώτου αλόγου. Διαφωνεί με τον Treu όσον αφορά το μαρμάρινο στήριγμα κάτω από την κοιλιά του αλόγου. Η αντίρρησή του στην πρόταση του Kekulé συνίσταται στην ύπαρξη οριζόντιων οπών για τους τόρμους στην πλάτη που έχουν γίνει με τον ίδιο

Εικ. 77

τρόπο όπως εκείνοι των πέντε κεντρικών μορφών, των τριών αλόγων και πολλών μορφών του δυτικού αετώματος. Ακόμη υποστηρίζει ότι, αν οι γλύπτες ήθελαν πράγματι να τοποθετήσουν τα τέσσερα άλογα πλάι-πλάι, έπρεπε να είχαν αφήσει επίπεδο το μη ορατό τμήμα τους και να είχαν στερεώσει σε αυτό το ελεύθερο άλογο. Εκθέτει την παρατήρηση από την επίσκεψή του στην Ολυμπία ότι τμήμα της χαίτης των αλόγων στην αριστερή πλευρά έχει αποκοπεί από το σημείο, όπου θα έπρεπε να ακουμπά ο ζυγός και ότι υπάρχει ένα κομμάτι από παχύ χάλκινο έμβολο μπηγμένο στο μάρμαρο που μάλλον θα ανήκε στο ζυγό. Θεωρεί πιθανό η απόσταση ανάμεσα στο άρμα και στις οπλές των αλόγων, ιδίως στην αριστερή πλευρά του αετώματος, να είναι μεγάλη, ώστε να γεμίζει ο κενός χώρος κάτω από το μονό άλογο[145].

Ο G. Treu υποστηρίζει τη διάταξη του εναετίου που πρότεινε το 1882 με μόνη διαφορά ότι αντιμεταθέτει τις μορφές F και K (εικ. 78) αποδεχόμενος τις ταυτίσεις τους από τον Fr. Studniczka (1884). Επαναλαμβάνει τις αρχές, στις οποίες βασίζει την πρότασή του: α) την αρχή της αυστηρής συμμετρίας, β) την αρχή της διανομής των μελών των ζευγαριών στα δύο μισά του αετώματος σύμφωνα με την καλύτερη άποψη από το κέντρο, γ) την αρχή ότι τα περιγράμματα των μορφών προσαρμόζονται στον ελεύθερο χώρο, δ) την αρχή του περισσότερο ή λιγότερο έντονου ισιώματος των πίσω πλευρών των μορφών, ε) την αρχή της αρμονικής μείωσης του ύψους των κεφαλιών από το κέντρο του αετώματος προς τις γωνίες και στ) την αρχή της ακριβούς αντιστοιχίας σε σχέση με την άλλη εναέτια σύνθεση. Ισχυρίζεται ότι οι

[145] Six (1889).



A B C D E F G H J K L M N O P

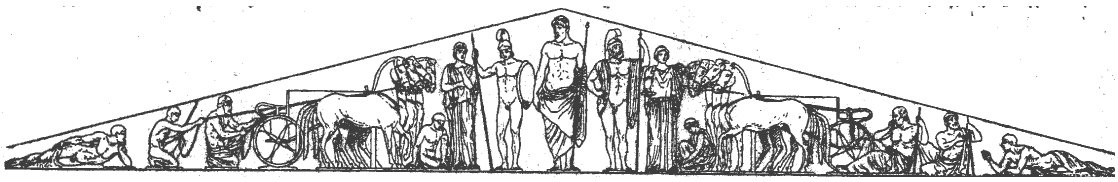
Εικ. 78

μορφές ιδίως οι Ν, Ε, Ρ δε διατάσσονται βάσει των θέσεων εύρεσής τους. Παραπέμπει στα επιχειρήματά του το 1882 και υπογραμμίζει την απουσία χάρτη ευρημάτων που παρέχει ολοκληρωμένη άποψη του χώρου. Υποστηρίζει σε αντίθεση με τη σχετική περιγραφή στο *Funden von Olympia*, 12, πίν. 31 ότι όλες οι εναέτιες μορφές ήταν ενοικοδομημένες και για αυτό ομαδοποιεί τα θραύσματα κατά περιοχή εύρεσης (βλ. εικ. 1). Συμπεραίνει ότι βρέθηκαν πολύ ανακατεμένα μεταξύ τους, με ενοικοδομημένα τα μεγαλύτερα τμήματα του κορμού των μορφών από το Β και Ν μισό του αετώματος και μάζες από τα μέλη τους βρέθηκαν ενοικοδομημένες σε μεγάλη ακτίνα[146]. Σημειώνει ότι τα μεγάλα τμήματα των μορφών Ν, Ε, Ρ αποκαλύφθηκαν περίπου 6 μ. Α από το βορειότερο μεταξόνιο της Α πρόσοψης κοντά στο δεύτερο κίονα από τα Β. Με βάση αυτήν την παρατήρηση διορθώνει τη σχετική άποψη που διατυπώνεται στο *Funden von Olympia*, 12 και συμπληρώνει τον εκεί πίν. 31 με τοίχους και δωμάτια καλυβών[147]. Υποστηρίζει την αρχική ύπαρξη αρμάτων στηριζόμενος σε τεχνικές ενδείξεις[148] που πιστοποιούν τη θέση και το πλάτος τους. Η θέση του άρματος των αλόγων Μ καθορίζεται από ένα ορθογώνιο κομμάτι στο δεξί πόδι της μορφής Ν. Θεωρεί πιθανότερο να παρεμβαλλόταν σε αυτό το σημείο η πλίνθος του άρματος, αλλά τα τεντωμένα πόδια της μορφής να μην της άφηναν αρκετό χώρο. Με βάση το μέγεθος και τη μορφή του εν λόγω κομματιού (0,15-0,18 μ. ύψος και 0,24 μ. μήκος), την κατάστασή του και το μέγεθος των κενών των κομματιών για το ζυγό και το ρυμό υποθέτει ότι τα άρματα ήταν από μάρμαρο. Η προσθήκη τους στο αέτωμα περιορίζει το χώρο που απομένει για τις υπόλοιπες μορφές, οι οποίες μετακινούνται λίγο προς τα δεξιά ή τα αριστερά[149]. Απαντά στην άποψη του H. Brunn (1888) για την αρχική ύπαρξη βωμού μπροστά από τα πόδια της κεντρικής μορφής ότι, όπως υποδεικνύει ένα θραύσμα από το κάτω μέρος των ποδιών της, ιδίως η κάτω όψη, τα πόδια προεξείχαν ξεχωριστά κάτω από το ιμάτιο που είχε δουλευτεί πολύ λεπτά γύρω από το αριστερό κάτω πόδι. Άρα θα ήταν απίθανο να είχαν δεχθεί ειδική επεξεργασία και όμως να καλύπτονταν από βωμό. Επιπλέον, όπως δείχνει το οριζόντιο κομμάτι στις πτυχές πάνω από το μέσο του κάτω μέρους των ποδιών, υπήρχαν εκεί πτυχές του ιματίου και όχι βωμός[150]. Ανασκευάζει τη θεωρία του J. Six για τη θέση του ελεύθερου αλόγου παραπέμποντας σε συγκεκριμένα τεχνικά στοιχεία και παρουσιάζει αποδείξεις για το ότι τα ολόκληρα άλογα

[146] Treu (1889), 267-270.
[147] Ό. π., 276, 279-283.
[148] Πιο συγκεκριμένα ένας στρογγυλός μολύβδινος πίρος περίπου 2 εκ. που σωζόταν στην αρχή της χαίτης του μεσαίου αλόγου του τεθρίππου του Πέλοπα (D) για τη στερέωση του ζυγού ανάμεσα σε ένα ημικυκλικό τμήμα της χαίτης, τα περιγράμματα των μάλλον ζωγραφισμένων ιμάντων (*λέπανδα*) που είναι ιδιαίτερα εμφανή στο πρώτο, το «πρόσθιο» άλογο, αλλά δεν αφήνουν έντονα ίχνη στους λαιμούς των αποδοσμένων σε ανάγλυφο αλόγων από τα τέθριππα D και Μ, όπως επίσης οι οπές για τους ρυμούς στο πίσω μέρος των μηρών του μεσαίου αλόγου. Βλ. αναλυτικότερα Πατεράκη (2005), 54, εικ. 34-37.
[149] Treu (1889), 283-285.
[150] Για περισσότερα βλ. Πατεράκη (2005), 58, εικ. 48.

βρίσκονταν σε μία σειρά με τα ανάγλυφα άλογα και έστρεφαν στην εξωτερική πλευρά του αετώματος[151].

Ο A. Furtwängler θεωρεί αξιόπιστη την άποψη του G. Treu (1889) ότι τα άλογα έστεκαν ζεμένα το ένα δίπλα στο άλλο, αλλά και το γεγονός που παρουσιάζει ο Br. Sauer (1891a) ότι όλα τα άλογα έχουν τα λουριά του τεθρίππου γύρω από το λαιμό[152] και ότι, επειδή δεν είναι δυνατόν να απεικονιστεί το ζέψιμο, ήταν μάλλον ήδη ζεμένα. Αποδέχεται την πρόταση του Sauer ότι τα ηνία των αλόγων πηγαίνουν πίσω και πρέπει να κρατιούνται με κάποιο τρόπο πίσω από τα ζώα, για αυτό το λόγο τοποθετεί τους ηνίοχους πίσω από τα άρματα. Δέχεται την τοποθέτηση της μορφής Ο μπροστά από τα άλογα Μ από τον R. Kekulé. Υποστηρίζει ότι τα ηνία των αρμάτων τα κρατούσε μία μορφή από πίσω. Δέχεται τα επιχειρήματα του Treu για την ύπαρξη αρμάτων, αλλά θεωρεί ότι ήταν από μέταλλο. Οι ηνίοχοι πρέπει να είχαν απεικονιστεί γονατιστοί ή καθισμένοι στο έδαφος πίσω τους. Πίσω από το άρμα D μπορούν να διαταχθούν μόνο ο γονατιστός άνδρας C και πίσω του ο γονατιστός νέος B με στάση χεριών κατάλληλη, για να κρατούν τα ηνία και να τα σφίγγουν. Στο δεξί μισό τοποθετείται πίσω από τη μορφή N η μορφή L. Το αριστερό χέρι της πρώτης πρέπει να στηριζόταν οπωσδήποτε σε ραβδί, γιατί αλλιώς δε μπορεί να έμενε καθιστή και, όπως συνάγεται, πρέπει να το κρατούσε χαμηλά, περίπου στο ύψος του λαιμού ή του πηγουνιού της. Ο δεξιός βραχίονάς της πιεζόταν στο στήθος, όμως ο πήχης μπορούσε να κινείται πιο ελεύθερα προς τα έξω[153]. Τα κριτήριά του για τη διάταξη που προτείνει δεν είναι σαφή. Ένα κριτήριο που αναφέρει είναι το αίτημα να τοποθετηθούν οι μορφές με εμφανή την πιο καλοδουλεμένη πλευρά τους. Ωθεί τις περισσότερες δευτερεύουσες μορφές και τα άλογα D, M προς το μέσο του αετώματος και τοποθετεί πιο κοντά στις γυναικείες μορφές F, K τις ανδρικές G, J (εικ. 79).



A B C D E F G H J K O M N L P

Εικ. 79

Ο E. Curtius βασίζει τη διάταξη των μορφών (εικ. 80) στις θέσεις εύρεσης στη ΒΑ γωνία του ναού, στην περιγραφή του Παυσανία και στη ρυθμική αντιστοιχία. Εξηγεί ότι λόγω των θέσεων εύρεσής τους στη ΒΑ γωνία του ναού οι τρεις μορφές N,

A O L D B K G H J F C M N E P

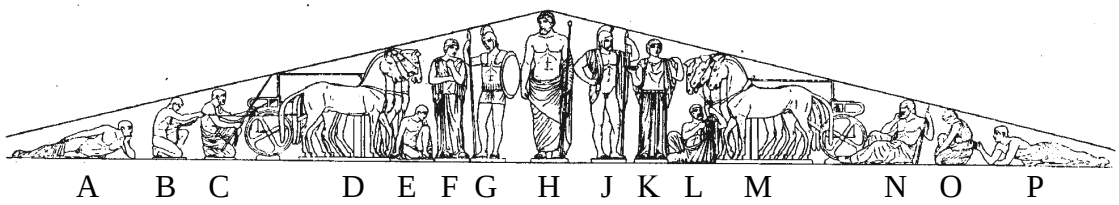
Εικ. 80

E, P τοποθετούνται στην αντίστοιχη, δεξιά γωνία του αετώματος. Θεωρεί αρκετά ακριβή την περιγραφή του Παυσανία με μόνο λάθος την ταύτιση της γυναικείας μορφής Ο με ηνίοχο[154]. Βρίσκει ότι κάθε μεγάλο έργο της ελληνικής τέχνης, π.χ. η ανατολική εναέτια σύνθεση της Τεγέας, ορισμένα συμπλέγματα γλυπτικής, το

[151] Πατεράκη (2005), 60-61.
[152] Sauer (1891a), 16.
[153] Furtwängler (1891), 80-82.
[154] Curtius (1891), 343-344.

ανάθημα των Απολλωνιατών του Λύκιου (Παυσ., V, 22) όπου δεξιά και αριστερά από τη μεσαία ομάδα έστεκαν πέντε ζευγάρια ηρώων σε «*σχῆμα ἀντιτεταγμένων*», είναι ένα *ρυθμιζόμενον*, δηλαδή τα υλικά στοιχεία τακτοποιούνται με το ρυθμό σε ένα ιδεώδες σύνολο και υπάρχει όχι μόνο εξωτερική αντιστοιχία αλλά και εσωτερική σχέση των ξεχωριστών μελών μεταξύ τους. Αυτός ο νόμος της πλαστικής «αντίταξης», της καλλιτεχνικής αρχής που κυριαρχεί στις μνημειακές συνθέσεις, εφαρμόζεται και στις εναέτιες συνθέσεις της Ολυμπίας. Συμφωνεί απόλυτα με τον G. Treu και τον A. Furtwängler στην κριτική της «θεωρίας της ζεύξης» που παρουσιάστηκε από τον J. Six (1889) και έγινε δεκτή από τον Br. Sauer (1891)[155]. Πιστεύει ότι όλα τα άλογα ήταν ζεμένα και η σωστή θέση για τους ηνίοχους είναι αυτή που τους δίνει ο Παυσανίας μπροστά από τα τέθριππα D, M (εικ. 80)[156]. Σημειώνει ότι δεν αποδείχθηκαν ίχνη από τα άρματα και μπορούμε να αμφιβάλλουμε για το αν ήταν μαρμάρινα ή μπρούτζινα[157].

Τα κριτήρια που θέτει ο G. Treu για τη διάταξη του εναετίου (εικ. 81) είναι εκτός όσων έθεσε το 1889 τα εξής: η διαβάθμιση του ύψους των μορφών, η εξομάλυνση ή παραμέληση της πίσω πλευράς τους, οι μηχανισμοί για την προσθήκη πίρων και η μαρτυρία του Παυσανία. Σημειώνει το δισταγμό του ότι η διάβρωση του μαρμάρου που προήλθε από τα καιρικά φαινόμενα και τους σεισμούς δεν επιτρέπει σίγουρα συμπεράσματα για την αρχική διάταξη των μορφών. Στον υπολογισμό των διαστάσεων του αετώματος έλαβε υπόψη του τα τμήματα που απέμειναν από τα τρίγλυφα και το οριζόντιο γείσο και τις παρατηρήσεις του W. Dörpfeld που υπολόγισε το πλάτος του αετώματος γύρω στα 26,40 μ. Για τον υπολογισμό της γωνίας κλίσης των γείσων λήφθηκε υπόψη το μόνο διασωθέν κομμάτι της γωνίας του επικλινούς γείσου που οδηγεί σε κλίση αετώματος 1:4, άρα σε σχέση ύψους-πλάτους



Εικ. 81

1:8. Με πλάτος αετώματος 26,40 μ. προκύπτει ύψος 3,30 μ. Το βάθος του αετώματος είναι δύσκολο να υπολογιστεί, γιατί λείπουν τμήματα από το τύμπανο και δε σώζεται πλήρως κάποιο τμήμα του επικλινούς γείσου. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Dörpfeld το βάθος του αετώματος ήταν μεγαλύτερο από 0,84 μ. δηλαδή από όσο ήταν σε άλλους μαρμάρινους ναούς, γιατί όπως σε πώρινα οικοδομήματα το τύμπανο υποχωρούσε και άλλο προς τα πίσω. Ο Dörpfeld υπέθεσε λόγω μίας γραμμής στην επιφάνεια του σωζόμενου γείσου ότι το βάθος του αετώματος ήταν 1 μ. Επιπλέον συνήγαγε ότι οι μορφές δε μπορεί να είχαν άμεσα τοποθετηθεί πάνω στο οριζόντιο γείσο, επειδή δεν υπάρχουν ίχνη οπών κ.τ.λ. στην πάνω επιφάνεια των σωζόμενων τμημάτων του, αλλά πρέπει να είχαν μία κοινή βάση, πάνω στην οποία θα έστεκαν και η οποία δε μπορεί να ήταν χαμηλότερη από 10 εκ.[158]. Έτσι οι μορφές θα σηκώνονταν ψηλότερα από το έδαφος του αετώματος[159].

[155] Curtius (1891), 344-349.
[156] Ό. π., 350.
[157] Ό. π., 355-357.
[158] *Olympia II*, 7.
[159] Treu (1897), 114-118.

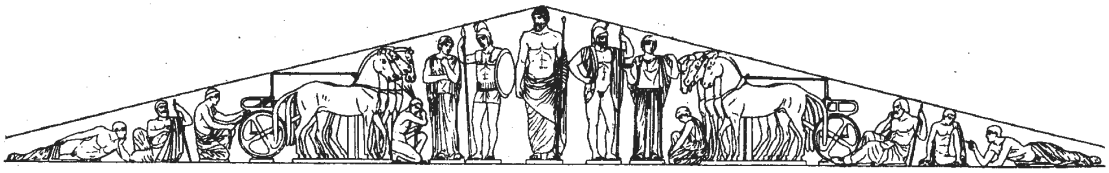
Επειδή οι δύο αντίπαλοι Πέλοψ (μορφή G) και Οινόμαος (μορφή J) πρέπει να αποστρέφουν το βλέμμα από το Δία (μορφή Η), στα αριστερά του Δία πρέπει να τοποθετηθεί η μορφή G λόγω της στροφής του κεφαλιού του θεού σε αυτήν και της αποστροφής του προς τη μορφή J (Οινόμαος), της σχετικής έκφρασης του Παυσανία, της συσχέτισης της θέσης του Πέλοπα με εκείνη του Αλφειού και επειδή δίπλα στον Πέλοπα ήταν η Ιπποδάμεια (μορφή F). Η μορφή F και όχι η Κ τοποθετείται δίπλα στην G για αισθητικούς λόγους[160]. Επιπλέον ο αριστερός ώμος της F είχε δουλευτεί μόνο χαμηλότερα, ώστε να μπορέσει το σηκωμένο δεξί χέρι της G που κρατούσε δόρυ να βρεθεί πάνω από αυτόν. Για τη διάταξη των τεθρίππων D, M και των υπόλοιπων έξι συμπληρωματικών μορφών ο Treu επαναλαμβάνει τα επιχειρήματά του από τη δημοσίευσή του το 1889. Κάνει την παρατήρηση ότι τα άλογα των τεθρίππων D και M μπορεί να στρέφονταν μόνο με το κεφάλι προς το κέντρο όπως υποδεικνύεται από τη στενότητα του διαθέσιμου χώρου. Για τον ίδιο λόγο είναι αδύνατον τα ελεύθερα δουλεμένα πρόσθια άλογα να χωριστούν από τα ανάγλυφα άλογα[161]. Οι έξι μορφές τοποθετούνται σύμφωνα με τον κανόνα ότι πρέπει να στρέφουν την καλύτερη και πιο καλοδουλεμένη όψη τους στο θεατή που στέκει απέναντι από το μέσο του αετώματος. Ο αρχαιολόγος επαναλαμβάνει όσα έγραψε το 1889 για την απόκλιση από την εσωτερική συμμετρία με βάση τη θέση των δύο ηνίοχων[162].

Ο E. Curtius το 1897 προτείνει την ίδια διάταξη που πρότεινε το 1891 και επαναλαμβάνει τους τρεις κανόνες (την περιγραφή του Παυσανία, τις θέσεις εύρεσης των μορφών, το νόμο της ρυθμικής αντιστοιχίας). Την περιγραφή του Παυσανία τη θεωρεί τη μοναδική σίγουρη αφετηρία για τη διάταξη των εναέτιων μορφών. Ισχυρίζεται ότι ο ηνίοχος καταλαμβάνει αναμφίβολα μία από τις θέσεις πριν τα ζεμένα άλογα και λόγω έλλειψης χώρου κάθεται μπροστά από τα κεφάλια τους ως κύριός τους. Θεωρεί αποφασιστικές για τον καθορισμό της αρχικής θέσης των μορφών N, E, P τις θέσεις εύρεσής τους. Κατακρίνει το πλήγμα της συμμετρίας που συντελείται στη διάταξη του G. Treu (1897) και αφορά τη διαφορετική θέση των ηνίοχων. Καταλήγει ότι η δική του διάταξη ανταποκρίνεται και στους τρεις κανόνες που υποστηρίζει ο ίδιος. Υπογραμμίζει ότι δε διακόπτεται πουθενά ο ρυθμός, χαρακτηριστικό που διέπει το έργο και σταθερή συμμετρία συνδέει τις δύο πλευρές του αετώματος. Απορρίπτει την άποψη ότι εικονίζονται τα άρματα με το επιχείρημα ότι στα άρματα για τις ιπποδρομίες τα ζεμένα άλογα ήταν το κυριότερο θέμα και ότι με τη λέξη ἅρμα κατανοούνταν τα άλογα για την αρματοδρομία (*ἅρματα τρέφειν, ἁρματοτροφεῖν, ἡνιοχεῖν ἅρματα*)[163].

Ο E. Pfuhl θεωρεί βέβαιη τη διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος, των τεθρίππων, των συνδεόμενων με αυτά μορφών και των γωνιακών από τον G. Treu (1897) (εικ. 81) και αβέβαιη μονάχα τη θέση των μορφών B, E, L, O. Θεωρεί τα τεχνικά κριτήρια που προβάλλει ο Treu για τη διάταξη των τεσσάρων μορφών και τον κανόνα ότι ο θεατής βλέπει τις δουλεμένες πλευρές τους αρχές προβληματικές στην

[160] Γιατί, σύμφωνα με τον Treu, αν η μορφή G (Πέλοψ) έχει στροφή τριών τετάρτων προς τη γωνία, το δόρυ της έρχεται μπροστά από το αριστερό χέρι της μορφής Κ που ανασύρει τον πέπλο της. Ό. π., 120.
[161] Αυτά συνάγονται από τεχνικές ενδείξεις (τα σημάδια των τόρμων για τα πρόσθια άλογα στα πίσω μέρη των ανάγλυφων αλόγων που παρουσιάζουν περαιτέρω την ύπαρξη μαρμάρινου ζυγού και αρμάτων μαζί με τα ζωγραφισμένα λουριά στο στήθος και την πλήρη ζεύξη των αλόγων). Βλ. και παραπάνω, «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις». Επίσης Treu (1897), 118-121.
[162] Ό. π., 121-126.
[163] Curtius (1897), 280-284.

εφαρμογή τους. Σε σχέση με αυτό υποστηρίζει ότι ο θεατής φέρνει βόλτα το αέτωμα και σταματάει τουλάχιστον τρεις φορές για να καταλάβει την παράσταση, γιατί οι μορφές που έχουν σκαλιστεί στο εργαστήριο - ακόμη και οι γωνιακές - έχουν μία βασική όψη. Επιπρόσθετα αμφισβητεί το κριτήριο του ύψους και της ίδιας κατεύθυνσης στην κίνηση ως κανόνες για την αντιστοιχία των μορφών κατά ζευγάρια στις διατάξεις του G. Treu (1897) (εικ. 81) και του A. Furtwängler (1903). Τους καταλογίζει ότι, παρόλο που θέτουν ως κανόνες για τη διάταξη των μορφών το ύψος και την αντιστοιχία της κίνησης, δεν τους σέβονται, υπολογίζουν τα ύψη ορισμένων μορφών κατά προσέγγιση και συγκροτούν διαφορετικά ζευγάρια. Ακόμη ότι δε λαμβάνουν ιδιαίτερα υπόψη τους το περιεχόμενο, το είδος της παράστασης και τη μαρτυρία του Παυσανία. Ακολουθεί τη διάταξη των μορφών L, C, B, O, N, E στους R. Kekulé (1884) (εικ. 73) και J. Six (1889) (εικ. 77). Θεωρεί σωστή με βάση τη θέση εύρεσης την τοποθέτηση της μορφής E στη B γωνία στη διάταξη του Furtwängler (1903) και δίκαιο το συνδυασμό των αντίστοιχων στην κίνηση και το περίγραμμα μορφών B και O στον Treu. Εξετάζοντας την κατά ζεύγη αντιστοιχία των μορφών B, O, L, E παρατηρεί ότι το γυμνό αγόρι B και το κορίτσι O αποτελούν ακριβή πάρισα μέχρι την κίνηση των χεριών. Αν μπουν μπροστά από τα άλογα έχουν αρκετό χώρο και η προσεκτική εκτέλεση της πλάτης τους καθορίζει την τοποθέτηση του αγοριού λοξά και τη μετακίνηση του κοριτσιού στο αριστερό μισό μπροστά από τα άλογα D και M (εικ. 82). Σημειώνει ότι υπάρχει ομοιότητα στις βασικές φόρμες των μορφών L, E. Κρίνει ότι η θέση του άνδρα L καθορίζεται από το αριστερό αυτί του, αφού το σηκωμένο αριστερό χέρι του με το ραβδί κάλυπτε το αυτί πλήρως και απομάκρυνε το βλέμμα του θεατή από τη λιγότερο δουλεμένη αριστερή πλευρά του. Ένα παρόμοιο «τρικ» ισχύει στην περίπτωση του αγοριού E: το ραβδί της μορφής N ωθείται μπροστά από την πλάγια όψη του αγοριού. Έτσι η μορφή L πρέπει να τοποθετηθεί στη δεξιά πλευρά του αετώματος ως ακριβές πάρισο της μορφής E[164].



A L C D B F G H J K O M N E P

Εικ. 82

O H. Schrader (1921) προτείνει την ακόλουθη διάταξη για το κεντρικό σύμπλεγμα και τις μορφές B, O: B J K H F G O. Υποστηρίζει ότι αρχικά υπήρχε βωμός, ότι οι μορφές K, F πρέπει να ωθηθούν κοντά στο τύμπανο και J, G να τεθούν για τεχνικούς λόγους σε όψη τριών τετάρτων.

O Fr. Studniczka δε διατάσσει τις εναέτιες μορφές λαμβάνοντας υπόψη τα τεχνικά χαρακτηριστικά τους. Θεωρεί εκ των προτέρων αναμφισβήτητη μόνο τη θέση της μορφής H στο κέντρο και των ανακεκλιμένων μορφών A και P στις γωνίες του αετώματος (εικ. 83). Επίσης θεωρεί επιφανειακή, με αρκετά λάθη την περιγραφή του Παυσανία για την εναέτια σύνθεση και πολυτιμότερη την ερμηνεία της εικονογραφικής παράδοσης. Κρίνει ότι από το κείμενο του Παυσανία προκύπτουν οι μάζες και οι νόμοι της σύνθεσης π.χ. το ότι δίπλα στους δύο ήρωες έστεκαν γυναικείες μορφές[165]. Απορρίπτει την άποψη ότι οι θέσεις των ηρώων εκατέρωθεν του Δία (μορφή H) συνδέονται με την οπτική γωνία του θεατή, οπότε ο Πέλοψ

[164] Pfuhl (1906), 153-162.
[165] Studniczka (1923), 5-9.

(μορφή G) που πρόκειται να νικήσει, δε χρειάζεται να στέκει στο δεξί χέρι του θεού που γυρίζει σε αυτόν το πρόσωπό του. Το ίχνος από το λαιμό του θεού δεν πιστοποιεί στροφή της κεφαλής του στα δεξιά παρά μόνο για έναν προκατειλημμένο θεατή που συνέχιζε νοερά την κίνηση του λαιμού. Δεν υπάρχουν σημαντικοί λόγοι που να δικαιολογούν την τοποθέτηση του Πέλοπα στα δεξιά του Δία, ο οποίος εδώ παριστάνεται ως πρόσωπο και όχι ως ξόανο, γιατί ο Παυσανίας στην αρχή της περιγραφής του τάφου του Υακίνθου χρησιμοποιεί την ίδια λέξη (*ἄγαλμα*) για ανάγλυφες μορφές που δεν ήταν απομιμήσεις αγαλμάτων των θεών (Παυσ., ΙΙΙ,19,3). Ο μελετητής επικαλείται το παράδειγμα του δυτικού εναετίου του Παρθενώνα, όπου αυτή τη θέση λαμβάνει η Αθηνά και καταλήγει ότι είναι πιθανό η θέση τιμής στα δεξιά του θεού να δόθηκε στο βασιλιά και όχι στο διάδοχό του, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τη θέση του πελόπιου ΒΔ του ναού του Δία, όπως γράφει ο

A L C D B K J H G F O M N E P

Εικ. 83

Πίνδαρος στον πρώτο ολυμπιόνικό του (στ. 148). Θεωρεί πιθανή την ύπαρξη βωμού για τη θυσία του Οινόμαου που με βάση τον Παυσανία έγινε στο βωμό του Δία Άρειου. Απαντά στον Treu (1897) ότι, αν τα σημάδια στο κάτω μέρος της μεσαίας μορφής προέρχονταν μόνο από πτυχές ιματίου που είχαν προστεθεί ως ίχνη του βωμού, τότε θα ήταν εντελώς αβέβαιος ο τόπος και η μορφή του βωμού και θα μπορούσαμε να τον αναζητήσουμε στην πλευρά του Οινόμαου. Τότε θα μπορούσε να δοθεί η ασπίδα στον Πέλοπα ως αντίβαρο στο δεξί μισό του αετώματος[166]. Για να βρει ποιες δευτερεύουσες μορφές είναι συμπληρωματικές μεταξύ τους χρησιμοποιεί τις αναλογίες που χαρακτηρίζουν το δυτικό εναέτιο, τις μετόπες του ναού και τα εναέτια του Παρθενώνα. Στο εν λόγω εναέτιο υπάρχει αυστηρή αντιστοιχία στις γωνιακές μορφές, τα τέθριππα και τα δύο ζευγάρια εκατέρωθεν του Δία, μόνο που οι γυναίκες δε στρέφουν η μία προς την άλλη αλλά και οι δύο ελαφρά προς τα δεξιά. Δέχεται την παρατήρηση του E. Pfuhl (1906) ότι οι μορφές διατάσσονται βάσει της ομοιότητας των στάσεων και όχι του ύψους τους. Έτσι προκύπτουν τα ζευγάρια O-B, L-E, C-N. Ωστόσο τη μορφή L την τοποθετεί, όπως ο R. Kekulé (1884) στην πλευρά του Οινόμαου δίπλα στη μορφή Α θεωρώντας την λειτουργικό αντίστοιχο του γέροντα Ν από τη δεξιά μεριά του αετώματος. Παράλληλα σημειώνει ότι το μοτίβο του *παῖδα* Ε είναι ανεκτό μόνο ανάμεσα στις γωνιακές μορφές και τον τοποθετεί μεταξύ των μορφών Ν, Ρ λαμβάνοντας υπόψη και τη θέση του πάρισου άνδρα L[167]. Υποστηρίζει ότι ο γλυπτός διάκοσμος του ναού μπορούσε να παρατηρηθεί από ένα οπτικό σημείο απέναντι από το κέντρο δίχως οι ατέλειες να είναι ορατές στο μάτι. Τέτοιου είδους εποπτεία θα είχε ο θεατής από σημαντική απόσταση που το ελάχιστό της θα προέκυπτε με βάση τον κανόνα που αφορά την κύρια μάζα του αντικειμένου που εδώ έχει πλάτος 26 μ. περίπου και απαιτεί τη ψυχολογική-οπτική εμπειρία με γωνία θέασης περίπου είκοσι μίας μοιρών[168].

[166] Studniczka (1923), 10-18.
[167] Ό. π., 24.
[168] Ό. π., 27.

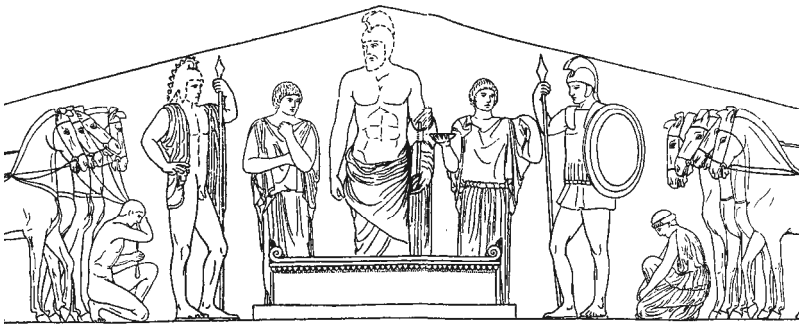
Ο E. Buschor διατάσσει τις μορφές όπως ο F. Studniczka (1923) (εικ. 83) και με κριτήριο τη λεγόμενη τεκτονική σύνδεση. Πιστεύει ότι η κλίση του αετώματος επηρεάζει τη διάταξη στη δεξιά γωνία από τη μορφή P ως τα άλογα M. Η γυναίκα F τοποθετείται με βάση το πεσμένο προς τα δεξιά περίγραμμά της. Ο άνδρας G τοποθετείται δίπλα της. Στο κέντρο στέκει η μορφή H. Στον άνδρα G αντιστοιχεί ο άνδρας J και στη γυναίκα F η K. Ακολουθεί το τέθριππο D και, αφού σύμφωνα με το νόμο της τεκτονικής σύνδεσης κάτω από τα κεφάλια των αλόγων ταιριάζουν μόνο ο νέος B και το κορίτσι O, απομένουν για τον κενό χώρο ανάμεσα στο τέθριππο D και τον άνδρα A μόνο οι άνδρες C και L, του οποίου η θέση καθορίζεται από την κλίση του επικλινούς γείσου πάνω από το κεφάλι του. Ο Buschor τοποθετεί με παρόμοια κριτήρια τις μορφές στην άλλη πλευρά του αετώματος και ισχυρίζεται πως ο Παυσανίας είχε δει τη συγκεκριμένη διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος[169].

Ο Fr. Weege θεωρεί ασφαλή τη διάταξη των μορφών από τις γωνίες του αετώματος ως τα άλογα D και M (βλ. εικ. 84), αλλά άλυτο ακόμη το πρόβλημα της διάταξης του κεντρικού συμπλέγματος. Επαναφέρει την προσοχή στη δημοσίευση του H. Brunn (1888), ο οποίος διόρθωσε τη μονοτονία των πέντε διαταγμένων δίπλα-δίπλα μεσαίων μορφών με τη συγκέντρωσή τους γύρω από ένα μικρό βωμό για την απαιτούμενη από το μύθο θυσία. Προτείνει να τοποθετηθεί η μορφή K στη δεξιά

A L C D B J F H K G O M N E P

Εικ. 84

πλευρά του αετώματος, πολύ κοντά στη μορφή H (Άρειος Ζευς), ώστε το τεντωμένο δεξί χέρι της να είναι κοντά στο αριστερό χέρι της μορφής H, πάνω από το βωμό και να κρατάει χρυσή φιάλη ή κάλαθο θυσίας (εικ. 85). Κατά ανάλογο τρόπο πρέπει η μορφή F να στέκει δίπλα στο δεξί χέρι του θεού[170]. Η μορφή J παρουσιάζει επεξεργασία στην πρόσθια γωνία της πλίνθου και ίχνη σύνδεσης με πίρους που μπορούν να συναχθούν από το ότι πρέπει να γυρίζει με τέτοιο τρόπο, ώστε το δεξί της

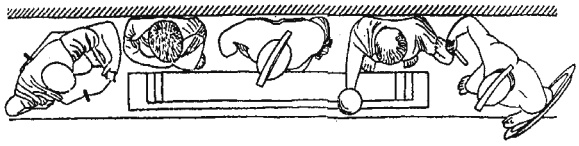


Εικ. 85

χέρι με τον έντονα κεκαμμένο αγκώνα να φαίνεται από μπροστά. Κατά ανάλογο τρόπο η μορφή G που κρατάει την ασπίδα με το αριστερό πρέπει να τεθεί έτσι ώστε να τη βλέπει κάποιος σε στροφή τριών τετάρτων και η ασπίδα της να φαίνεται σχεδόν

[169] Buschor (1924), 19-21.
[170] Weege (1935a), 456-460.

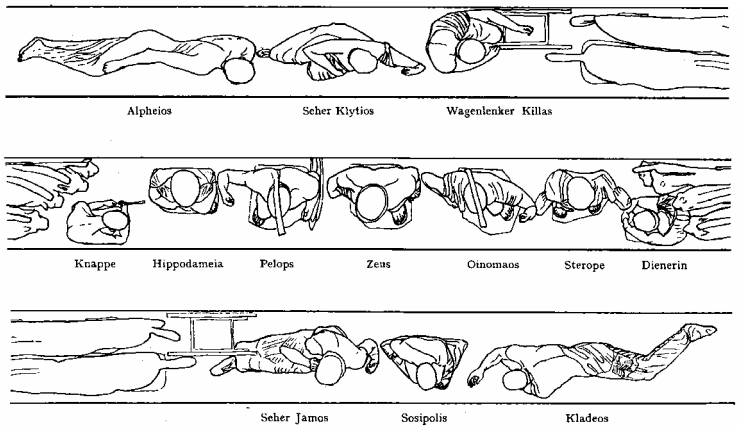
από μπροστά (εικ. 86). Η θέση των μορφών καθορίζεται από το βωμό που είναι το κέντρο της δράσης. Τα άτομα που συμμετέχουν στην επίσημη θυσία της συμφωνίας, από τη μία το βασιλικό ζευγάρι, από την άλλη η νύφη και ο γαμπρός[171], πρέπει να στέκουν γύρω από αυτόν σε μία κλειστή ομάδα. Συνεπώς η μορφή J τοποθετείται στην αριστερή πλευρά του αετώματος, η μορφή G στη δεξιά - ως προς το θεατή - και οι δύο κοντά στην πρόσθια άκρη του αετώματος,



Εικ. 86

ώστε η πρόσθια άκρη των πλίνθων τους να κόβεται περίπου στο σημείο της πρόσθιας γραμμής της βάσης του βωμού (εικ. 86)[172]. Η θέση την οποία έπρεπε να δώσει ο Παυσανίας στον «πλήρως οπλισμένο» Οινόμαο καθορίζει τι εννοεί με τις φράσεις *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* και *ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς*. Σημείο αναφοράς είναι ο θεατής. Τις υπόλοιπες μορφές που αναφέρει ο περιηγητής (*Μυρτίλος δέ, ὃς ἡλαυνε τῷ Οἰνομάῳ τὸ ἅρμα, κάθηται πρὸ τῶν ἵππων…μετὰ δὲ αὐτόν εἰσιν ἄνδρες δύο· ὀνόματα μέν σφισιν οὐκ ἔστι, θεραπεύειν δὲ ἅρα τοὺς ἵππους καὶ τούτοις προστέτακτο ὑπὸ τοῦ Οἰνομάου. πρὸς αὐτῷ δὲ κατάκειται τῷ πέρατι Κλάδεος*·) τις απαριθμεί με τη σειρά αλλά τις ταυτίζει εσφαλμένα[173].

Σύμφωνα με τον H. Bulle (1939) οι εναέτιες συνθέσεις της Ολυμπίας υπόκεινται στο νόμο της *Wirkungsform* και της *Daseinsform*, δηλαδή είναι σκαλισμένες για παρατήρηση από μακριά (οπτική κατανόηση του έργου) και κοντά (πλαστική κατανόηση του έργου). Αυτοί οι δύο νόμοι συνδέονται μεταξύ τους και έχουν κοινό ρυθμό. Οι επιφάνειες των μορφών ήταν συγκεκριμένες και οι μορφές έστεκαν ακριβώς παράλληλα με το τύμπανο (εικ. 87). Έτσι καθοριζόταν το κατενώπιον κάθε μορφής. Η «πιο αποτελεσματική όψη» είναι εκείνη που ήταν παράλληλη με το επίπεδο της πίσω πλευράς της μορφής. Αποφασιστική επίδραση στο συνολικό ρυθμό έχει η μετακίνηση όλων των μορφών έτσι ώστε οι πίσω επιφάνειές τους να στέκουν στο επίπεδο του τυμπάνου (εικ. 87).



Εικ. 87

Η διάταξη που προτείνει ο Bulle για το εναέτιο είναι η ακόλουθη: A L C D B F G H J K O M N E P (βλ. εικ. 87, 88). Ως βάση λαμβάνει τις διατάξεις του G. Treu (1897) και του Fr. Studniczka (1923). Απορρίπτει όμως τη διάταξη του

[171] Για τις ταυτίσεις των μορφών από τον Weege (1935) βλ. την επόμενη ενότητα, «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».
[172] Weege (1935a), 460.
[173] Ό. π., 461-468.

Studniczka, γιατί ο Πέλοψ (μορφή G) και η Ιπποδάμεια (μορφή F) χωρίζονται μεταξύ τους από την ασπίδα και τα κεφάλια τους κοιτούν σε διαφορετικές κατευθύνσεις, ενώ ο Οινόμαος (μορφή J) αποστρέφει περιφρονητικά το βλέμμα από τη Στερόπη (μορφή K) και ο αγκώνας του σπρώχνεται άκομψα προς την κλείδωση του χεριού της. Αντιμεταθέτει τα δύο ζευγάρια (εικ. 88) και υποστηρίζει ότι έτσι είναι θαυμάσιος ο συντονισμός των ρυθμών των επιμέρους χαρακτηριστικών των μορφών που αποδεικνύεται και από τεχνικές ενδείξεις. Όπως τα ζευγάρια τίθενται κατενώπιον, τα μοτίβα θέσης των δύο αντιπάλων αναπτύσσονται φυσικά και υπάρχει ενότητα στο περίγραμμα και το ρυθμό κίνησής τους. Η εξακρίβωση της στάσης των μορφών J, K συμβάλλει στη διαπίστωση της θέση τους στα αριστερά του θεού. Με τις φράσεις του Παυσανία *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* και *ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* δεν αναφέρεται ο τόπος, αλλά δίνεται η κατεύθυνση κίνησης (*ἐς*). Ο χαρακτηρισμός του τόπου που αφορά το βασιλιά (*ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς*) γίνεται με βάση το θεατή. Σημαντικά για τη συνολική εντύπωση είναι τα δόρατα των ηρώων που πρέπει να είναι κάθετα στο έδαφος του αετώματος (εικ. 88). Οι αυστηρές κατακόρυφές τους συνδέονται τεκτονικά και επαναλαμβάνονται στα ραβδιά των μορφών L, N. Τον ίδιο στόχο έχει η οριζόντια σύνδεση με το έδαφος. Οι πέντε κεντρικές μορφές στέκουν σε ξεχωριστές

Εικ. 88

πλίνθους, τα άλογα σε άλλες αντίστοιχες, ενώ οι δύο γονατιστές μορφές δίχως πλίνθους, «βυθίζονταν» ανάμεσα στις άλλες μορφές και τα άλογα. Αυτό πρέπει να διορθωνόταν, υποστηρίζει ο Bulle, με μία κοινή βάση, στην οποία είχαν εισαχθεί οι πλίνθοι των μορφών[174]. Προτείνει να είναι η πίσω πλευρά της μορφής Α παράλληλη στο τύμπανο, οπότε όλο το μήκος της μορφής να βρίσκεται στο αέτωμα[175].

Η διάταξη που προτείνει ο B. Ashmole για τις εναέτιες μορφές είναι η ακόλουθη (βλ. εικ. 89):

Εικ. 89

Υποστηρίζει ότι η λέξη *ἄγαλμα* του Παυσανία δε σχετίζεται με θυσία μπροστά από το βωμό του Δία, αφού αυτή δεν ήταν η πρόθεση του γλύπτη. Η μορφή Η ήταν ζώσα παρουσία, αόρατη στους συναγωνιζόμενους. Στα δεξιά της στέκει ο Πέλοψ (μορφή

[174] Bulle (1939), 137-144.
[175] Ό. π., 183-184.

G), στην πλευρά του καλού οιωνού και στην άλλη πλευρά ο Οινόμαος (μορφή J)[176]. Στο πρόβλημα που προέκυψε σχετικά με την τοποθέτηση τεσσάρων αλόγων σε κάθε τέθριππο με την ιπποσκευή τους πλάι-πλάι δόθηκε μία καλή λύση με τη διάταξη των αλόγων των τεθρίππων D, M λοξά προς το θεατή και το κοντινό άλογο να είναι σχεδόν ολόγλυφο, ελεύθερο και ελαφρά πίσω από τα άλλα που είναι σε έξεργο ανάγλυφο[177]. Η θέση της μορφής N είναι βέβαιη, επειδή είναι σκαλισμένη για να φαίνεται από την αριστερή της πλευρά και η κλίση του αετώματος και η θέση των αλόγων την εμποδίζουν να μετακινηθεί πέρα από μερικά εκατοστά στη μία ή στην άλλη πλευρά. Η θέση της μορφής L είναι επίσης βέβαιη λόγω του ύψους της και του ότι έχει αποκοπεί το μάρμαρο στο πίσω μέρος του κεφαλιού της, για να δημιουργηθεί μία κεκλιμένη επιφάνεια που πρέπει να ταίριαζε στην κλίση του γείσου[178]. Δυσκολίες παρουσιάζονται στη διάταξη των μορφών C, B, O, E, γιατί είναι κατά κάποιο τρόπο συμπληρωματικές και ο Παυσανίας τις θεωρεί όλες ανδρικές, ενώ μία, η μορφή O, είναι σίγουρα γυναικεία. Τα στοιχεία που λαμβάνει υπόψη του ο Ashmole για τη διάταξή τους είναι το μέγεθος και οι στάσεις τους. Τοποθετεί τη μορφή O πίσω από το μάντη N με αρκετή επιφύλαξη σημειώνοντας ότι το εξωτερικό τμήμα του μηρού της προκαλεί πρόβλημα, γιατί είναι σκαλισμένο έτσι ώστε να ταιριάζει καλύτερα με μία άλλη μορφή. Τη θέση ακριβώς πίσω από τα κεφάλια των αλόγων του Πέλοπα D τη δίνει στη μορφή C λόγω μεγέθους και επειδή έχει κατασκευαστεί για να φαίνεται από τα δεξιά της. Φαίνεται να αποδέχεται την τοποθέτηση της μορφής B μπροστά από τα άλογα M. Έτσι η μόνη κενή θέση που απομένει είναι κάτω από τα κεφάλια των αλόγων του Πέλοπα D, όπου μπορεί να τοποθετηθεί το νεαρό αγόρι E[179].

Ο N. Γιαλούρης βασίζει τα συμπεράσματά του για την ταύτιση και διάταξη των εναέτιων μορφών στις συμπληρώσεις και τροποποιήσεις που έκανε η «ομάδα» του[180] σε αυτές. Τα κριτήρια που λαμβάνει υπόψη του για τη διάταξη που προτείνει (εικ. 90) είναι οι θέσεις εύρεσης των μορφών, το ύψος τους, η στροφή στα αριστερά ή στα δεξιά και οι ατέλειωτες επιφάνειες τους που δεν έπρεπε να φαίνονται. Θεωρεί ότι η περιγραφή του Παυσανία συμβάλλει στην ταύτιση και διάταξη των μορφών, παρόλο που κάποιες φορές είναι λανθασμένη, ιδίως ως προς τα ονόματά τους, λόγω πιθανής παραπληροφόρησης. Υποστηρίζει ότι οι φράσεις *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* και *ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* αναφέρονται στη δεξιά και την αριστερή πλευρά του θεού και επιβεβαιώνονται από τις θέσεις εύρεσης και το ύψος των μορφών. Οι μορφές, των οποίων τις ακριβείς θέσεις στο αέτωμα θεωρεί αναμφισβήτητες, είναι η H, που λόγω ύψους σημειώνει τον κατακόρυφο άξονα, οι A, P που είναι οι μόνες που ταιριάζουν στις γωνίες με την πρώτη να μπαίνει στην αριστερή (νότια) και τη δεύτερη στη δεξιά (βόρεια) γωνία, τα άλογα D, M που στέκονται στο αριστερό και στο δεξιό μισό του αετώματος αντίστοιχα, και η L, της οποίας η θέση δίπλα στην A αποδεικνύεται από το πλάγιο κόψιμο στην κορυφή του κεφαλιού της που ήταν παράλληλο με το επικλινές γείσο (εικ. 90). Διατάσσει τη μορφή E και τα ζευγάρια μορφών G F, J K με βάση τις θέσεις εύρεσης και το ύψος τους. Ως προς την πρώτη σημειώνει επιπρόσθετα ότι, εάν ταυτιστεί με τον Αρκάδα, η πιο κατάλληλη θέση για αυτήν είναι δίπλα στη μορφή P που απεικονίζει τον Αλφειό, αφού ο τελευταίος κυλά στην Αρκαδία. Στην περίπτωση της μορφής O τονίζει ότι η θέση εύρεσής της, αν και

[176] Ashmole, Yalouris (1967), 13.
[177] Ό. π., 14.
[178] Ό. π., 14-15.
[179] Ό. π., 15-16.
[180] Βλ. τα ονόματά τους παραπάνω, σελ. 40.

υποδεικνύει θέση στο βόρειο μισό του αετώματος, δεν την προσδιορίζει με ακρίβεια. Επειδή όμως οι μορφές έχουν ήδη τοποθετηθεί εκεί, δεν απομένει άλλος χώρος για

Εικ. 90

αυτήν εκτός από αυτόν μπροστά από τα άλογα M. Η μορφή C πρέπει να ανήκει στο νότιο μισό του αετώματος και η ακριβής θέση της με βάση το ύψος της πρέπει να είναι πίσω από τα άλογα D. Ο τόπος εύρεσης της μορφής B δεν υποδεικνύει επακριβώς τη θέση της στο αέτωμα, αλλά, αφού δεν υπάρχει άλλη κενή θέση στο νότιο μισό, τοποθετείται μπροστά από τα άλογα D, όπως επιβεβαιώνεται από την ατέλειωτη αριστερή πλευρά της, την κοιλότητα σε ένα τμήμα του αριστερού γλουτού που δείχνει ότι ήταν πολύ κοντά σε μία άλλη (δηλαδή στα πόδια των πρόσθιων αλόγων D) και την εγκοπή στη στενή δεξιά πλευρά της πλίνθου, πάνω στην οποία είναι οι οπλές του εξωτερικού αλόγου, ένδειξη που δικαιολογεί την υπόθεση ότι η πλίνθος κόπηκε αφότου η μορφή τοποθετήθηκε στο αέτωμα[181].

Ο K. Jeppesen διατάσσει το κεντρικό σύμπλεγμα ως εξής: K J H G F. Υποστηρίζει ότι ο Οινόμαος (μορφή J) και ο Πέλοψ (μορφή G) διαμορφώνουν μαζί με το Δία (μορφή H) μία μεσαία ομάδα ταιριαστή ως προς το περιεχόμενο[182].

Η E. Simon (1968) προτείνει την εξής διάταξη:

A L C D B K G H J F O M N E P

Η διάταξη των μορφών K, G και των J, F βασίζεται σε αισθητικά κριτήρια (τα ζευγάρια έχουν στατικό το ίδιο πόδι και τα βάρη τους έρχονται σε αρμονία για το μάτι). Η κλίση του αετώματος ευθύνεται για τη διαφορά μεγέθους ανάμεσα στα ζευγάρια και τη μορφή H (Ζευς). Εκατέρωθεν της τελευταίας πρέπει να έστεκαν πρώτα οι ήρωες G, J και μετά οι ηρωίδες K, F. Το βασιλικό ζευγάρι πρέπει να στέκει στην πλευρά της συμφοράς, δηλαδή στα αριστερά του θεού, αφού εκείνος κρατάει στο αριστερό χέρι τον κεραυνό που κατέστρεψε το σπίτι του Οινόμαου όπως γράφει ο Παυσανίας (V, 20,6). Η καλύτερη αισθητικά λύση είναι η ιδέα του E. Buschor (1924) να στέκουν οι δύο ήρωες παράλληλα στο τύμπανο. Ο Αλφειός (μορφή A) μπαίνει στη μεριά του Πέλοπα (μορφή G) και ο Κλάδεος σε αυτή του Οινόμαου (μορφή J), αφού ο τελευταίος ανήκει στον Κλάδεο και στην κοίτη του βρίσκεται ο τάφος του όπως γράφει ο Παυσανίας (VI, 21,3).

Η M.-L. Säflund (1970) διατάσσει τις εναέτιες μορφές ως εξής:

A L C D B F J H G K O M N E P

λαμβάνοντας υπόψη διάφορα κριτήρια, όπως το ύψος τους, η γλυπτική διαφοροποίηση (πλευρά αδούλευτη ή ατέλειωτη, διαφορετικό σκάλισμα στα μαλλιά - «συνοπτική» απόδοση μαλλιών, οπότε αυτά δε φαίνονται), οι ασύμμετρες όψεις στη δομή τους που δημιουργούν αποτέλεσμα προοπτικής, το αποτέλεσμα των γλυπτικών επινοήσεων που αποκαλύπτουν τη δομή και το πλαστικό αποτέλεσμα του ενδύματος. Οι όρθιες μορφές τοποθετούνται στο κέντρο βάσει του ύψους τους, οι ανδρικές (J, G)

[181] Ashmole, Yalouris (1967), 173-175.
[182] Jeppesen (1968), 73.

δίπλα στη μεσαία μορφή Η λόγω διαφοράς ύψους από τις F, K. Ειδικότερα, η μορφή G μπαίνει στο δεξί μισό του αετώματος με βάση τη γλυπτική της διαφοροποίηση, την ασυμμετρία, την προοπτική παραμόρφωση και την κατά μέτωπο στάση του σώματος, ενώ η μορφή J στο αριστερό λόγω της ασυμμετρίας (του άξονα του κορμού), της κατά μέτωπο στάσης και του πλαστικού αποτελέσματος του ενδύματος. Παρόμοια είναι τα κριτήρια για τη διάταξη της μορφής K (γλυπτική διαφοροποίηση, ασυμμετρία, αποτέλεσμα ενδύματος και ιδανική όψη) και της μορφής F (ασυμμετρία, στάση). Με βάση αυτά οι όρθιες μορφές πρέπει να διαταχθούν ως εξής: οι μορφές G, K στην αριστερή πλευρά της μορφής Η (δηλαδή στο δεξί μισό του αετώματος) και οι J, F στη δεξιά της (αριστερό μισό). Για τη διάταξη των υπόλοιπων μορφών η Säflund προτείνει μία λύση αναφέροντας κριτήρια σχετικά με την τεχνική και την ιδανική οπτική γωνία (γλυπτική διαφοροποίηση, ασυμμετρία, αποτέλεσμα προοπτικής, προοπτική παραμόρφωση, κατά μέτωπο στάση, πλαστικό αποτέλεσμα του ενδύματος, ιδανική όψη, στάση)[183]. Σημειώνει ότι η μορφή Η είναι θεός λόγω μεγέθους και εικονίζεται ως ζώσα, παρούσα μορφή και όχι ως ξόανο (*ἄγαλμα*) λόγω της στροφής του κεφαλιού της[184]. Βρίσκει ότι η περιγραφή του Παυσανία παρέχει αξιόπιστες πληροφορίες για το θέμα της σύνθεσης, τον αριθμό, τη διάταξη, τη στάση των μορφών και τα ονόματα των πρωταγωνιστών[185]. Πιστεύει ότι οι φράσεις του Παυσανία *ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* και *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* αναφέρονται στην αριστερή και στη δεξιά πλευρά σε σχέση με το άγαλμα και όχι το θεατή[186].

Ο G. Becatti (1971) παρουσιάζει την παρακάτω αναπαράσταση της εναέτιας σύνθεσης (εικ. 91). Σχολιάζει ότι ο Stucchi (1955) τοποθετεί σωστά τις μορφές K, F και λανθασμένα τις G, J[187] ενώ η Säflund (1970) κάνει το αντίστροφο[188].

Εικ. 91

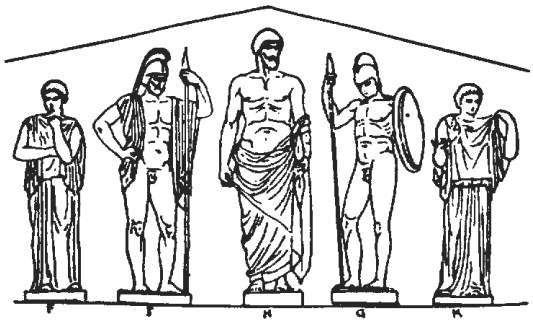
Η διάταξη που προτείνει η Καρδαρά για το εναέτιο είναι η εξής:

A L C D B F J H G K O M N E P

Υποστηρίζει τη διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος που πρότεινε το 1965, δηλαδή: F J H G K (εικ. 92). Τοποθετεί τους δύο ήρωες J (Οινόμαος) και G (Πέλοψ) εκατέρωθεν του Δία (μορφή Η) σύμφωνα με όσα παραδίδει ο Παυσανίας δηλαδή τον Οινόμαο στα δεξιά του θεού και τον Πέλοπα στα αριστερά του, θεωρώντας ότι συνέκλιναν σε αυτόν και τον σέβιζαν. Ερμηνεύει τη φράση *ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* με κριτήριο το θεατή. Τονίζει ότι ο Ζευς αποστρέφει το βλέμμα από τον Οινόμαο, το φορέα του μιάσματος και αυτή η στροφή του κεφαλιού του προδικάζει την έκβαση της αρματοδρομίας και τη νίκη του Πέλοπα (μορφή G). Προτείνει το σωζόμενο θραύσμα της μορφής F να κλίνει για αισθητικούς λόγους στα δεξιά της και την αποκαθιστά όπως και τη μορφή K με κεντρόφυγο κλίση του

[183] Säflund (1970), 81-96.
[184] Ό. π., 98.
[185] Ό. π., 144.
[186] Ό. π., 145.
[187] Becatti (1971), 69.
[188] Ό. π., 70.

κεφαλιού δηλαδή προς το άκρο του αετώματος ενώ τις μορφές J, G με κεντρομόλο. Αποκαθιστά τις μορφές F, J, H με το ίδιο στηρίζον και άνετο σκέλος σε αντίθεση με τις μορφές G, K[189].



Εικ. 92

[189] Καρδαρά (1978), 21-40.

ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

Τρία είναι τα «εργαλεία» που έχουμε στη διάθεσή μας για την κατανόηση της διάταξης των εναέτιων μορφών: η μαρτυρία του Παυσανία, οι θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων των μορφών και η περιγραφή τους από τον G. Treu (1897).

Το απόσπασμα του περιηγητή δίνει τον αριθμό των μορφών: σε κάθε πλευρά του αετώματος, δεξιά και αριστερά από την κεντρική μορφή, παριστάνονταν έξι μορφές και ένα τέθριππο (τέσσερα άλογα με άρμα). Επρόκειτο δηλαδή συνολικά για δεκατρείς μορφές και δύο τέθριππα.

Οι θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων των μορφών επιβεβαιώνουν τον Παυσανία: όπως τις ονόμασαν οι Γερμανοί ανασκαφείς πρόκειται για τις μορφές A, B, C, E, F, G, H, J, K, L, N, O, P και τα τέθριππα D, M, δηλαδή πράγματι δεκατρείς μορφές και δύο τέθριππα. Τα θραύσματα των μορφών N, E, P βρέθηκαν κοντά-κοντά (βλ. εικ. 1), αφού εξάλλου αυτές έπεσαν μετά από τις άλλες και βρέθηκαν μαζί με πεσμένους κίονες και μέρη του θριγκού. Επομένως είναι πολύ πιθανό οι θέσεις εύρεσής τους να είναι και θέσεις πτώσης τους. Θα καταλάμβαναν τη βόρεια γωνία του αετώματος, δηλαδή τις θέσεις 13 έως 15. Τα δύο θραύσματα της μορφής J βρέθηκαν στην ίδια ομάδα, το ένα δίπλα στο άλλο, κάτι που συνέβη και με τα δύο της K. Εκείνα των αλόγων D βρέθηκαν όλα στην τρίτη ομάδα. Τα δύο από τα τρία θραύσματα της μορφής C ήταν στην ίδια ομάδα, το τρίτο λίγο βορειότερα. Τα δύο θραύσματα της A βρέθηκαν στην πρώτη και τη δεύτερη ομάδα που δεν απέχουν πάρα πολύ μεταξύ τους. Σύμφωνα με αυτά οι τέσσερις μορφές πρέπει να ανήκαν στο νότιο μισό του αετώματος, με την A να καταλαμβάνει πιθανόν τη γωνία, αφού είναι αυτή που βρέθηκε νοτιότερα. Το τέθριππο D πρέπει να ανήκε επίσης στο νότιο μισό και να βρισκόταν λίγο πριν το κέντρο του αετώματος. Από τις θέσεις εύρεσης των μορφών L, B, G, H, O είναι δύσκολο να αποκτηθούν στοιχεία σχετικά ασφαλή για την αρχική θέση τους στο αέτωμα. Για τη μορφή F μπορεί να υποτεθεί ότι ανήκε στο βόρειο μισό του αετώματος, κοντά στο κέντρο, αν ληφθεί υπόψη η πλειονότητα των θραυσμάτων της. Σύμφωνα λοιπόν με όσα συνάγονται από τις θέσεις εύρεσης -που αποτελούν συνεκτιμούμενο στοιχείο- κάποιες μορφές αποκτούν θέση στο αέτωμα: η A τη θέση 1, η C την 3, το τέθριππο D την 4, η K και η J τις 6 και 7 αντίστοιχα και οι N, E, P τις θέσεις 13-15. Επιπλέον το τέθριππο M πρέπει να τοποθετηθεί στη θέση 12 κατ' αναλογία στο D.

Η περιγραφή των εναέτιων μορφών από τον G. Treu (1897) δίνει πιο αξιόπιστα στοιχεία. Ιδιαίτερα σημαντικές για τη διάταξη των μορφών είναι οι διαστάσεις τους. A priori δεδομένη είναι η θέση τριών: της μορφής H που λόγω ύψους καταλαμβάνει την κεντρική θέση και των μορφών A, P που τοποθετούνται στις γωνίες λόγω της στάσης τους, οπότε ακολουθούν την κλίση του επικλινούς γείσου. Τα τέθριππα D, M είναι δεδομένο ότι θα τοποθετηθούν ανάμεσα σε αυτές τις τρεις μορφές ανάλογα με το ύψος των κεφαλιών των αλόγων. Σε σχέση με αυτό είναι μάλλον ανέφικτη πρακτικά η διάταξη του J. Six (1889) (εικ. 77): είναι δύσκολο να χωρούσαν τα τέσσερα άλογα μαζί με τα άρματα στο αέτωμα που είχε πλάτος 26,40 μ. κατά τον W. Dörpfeld. Είναι αυτονόητο ότι οι μορφές G, F, J, K καταλαμβάνουν βάσει ύψους τις θέσεις δεξιά και αριστερά από την H και οι υπόλοιπες έξι τις θέσεις που απομένουν με κριτήριο το ύψος και την κλίση του επικλινούς γείσου. Οι ανδρικές μορφές G, J πρέπει να έστεκαν δίπλα στη μορφή H σύμφωνα με το ύψος τους -2, 95 μ. κατά τον Treu. Έτσι καταρρίπτεται η άποψη των H. Brunn (1888), J. Six (1889),

Br. Sauer (1891), Fr. Weege (1935), H. Schrader (1943) ότι δίπλα της έστεκαν οι γυναικείες μορφές. Εξάλλου ο Παυσανίας είδε ανδρικές και όχι γυναικείες μορφές δεξιά και αριστερά της. Είναι μάλλον απίθανο να μπέρδεψε τη θέση των ανδρικών και των γυναικείων κεντρικών μορφών ή να μη μπόρεσε να τις ξεχωρίσει, όταν μάλιστα οι γυναικείες φορούνε πέπλο. Το επιχείρημα της Καρδαρά (1978) ότι δεν επιτρέπεται οι δύο ανδρικές μορφές να γυρίζουν τα νώτα τους στη μεσαία μορφή (Ζευς), αλλά να στρέφονται σε αυτήν, δεν ευσταθεί, γιατί η παρουσία του θεού στο αέτωμα δεν είναι ορατή για τους ανθρώπους. Αισθητικοί λόγοι που αναφέρει η σύγχρονη έρευνα ως κριτήρια για τη διάταξη των μορφών, όπως λ.χ. ότι τα κεφάλια και τα σώματα των μορφών J, K στρέφονται στην ίδια κατεύθυνση και ότι έχουν το δεξί σκέλος άνετο και το αριστερό φέρον -άρα αποτελούν ζευγάρι- δεν είναι βέβαιο ότι συνιστούσαν κριτήρια και στην αρχαιότητα. Η διάταξη των υπόλοιπων έξι μορφών B, C, O, N, E, L δε μπορεί να συναχθεί με βεβαιότητα. Έχουν διαφορετικά μεταξύ τους (αρχικά) ύψη - 1,10 μ. η μορφή E, 1,15 η O, 1,25 η B, 1,30 η L, 1,38 η N, 1,50 μ. η C- στάση, κίνηση, στροφή του σώματος, ηλικία. Είναι συνεπώς δύσκολο να βρεθεί ποιες είναι συμπληρωματικές μεταξύ τους, άρα και η θέση τους στο αέτωμα. Μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν. Αν όμως συνυπολογιστούν οι θέσεις εύρεσης των μορφών N, E, P, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι N, E καταλαμβάνουν πιθανότατα τις θέσεις 13 και 14, οπότε απομένουν οι θέσεις 2, 3, 5 και 11 για τις άλλες τέσσερις μορφές.

Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Ο G. Hirschfeld ταυτίζει τη μορφή Η με τον Δία και θεωρεί ότι είναι ντυμένη όπως ο Ασκληπιός. Το χαμένο δεξί της χέρι κρατούσε ίσως το σκήπτρο, αν όχι και τον κεραυνό όπως ο Ζευς Όρκιος στο Βουλευτήριο της Ολυμπίας. Στη μορφή G αναγνωρίζει τον Πέλοπα, στη μορφή J τον Οινόμαο με βάση την παλιότερη εικονογραφία, στη μορφή F τη Στερόπη και στη μορφή Κ την Ιπποδάμεια, της οποίας το ένδυμα θυμίζει την Estia Giustiniani και η οποία ανασύρει με το αριστερό χέρι τον επίβλημα από το κεφάλι όπως αρμόζει σε μία νύφη[190]. Επίσης ταυτίζει τον άνδρα Ν με τον Μυρτίλο και τον άνδρα L με τον ηνίοχο του Πέλοπα, επειδή τα μαλλιά του είναι τυλιγμένα «κατά ανατολίζοντα τρόπο γύρω από το μέτωπο και τους κροτάφους του με μαντήλι[191]». Πίσω από τα άλογα σε κάθε πλευρά του αετώματος αναγνωρίζει έναν υπηρέτη του Πέλοπα και του Οινόμαου αντίστοιχα που κρατούσε τα ηνία των αλόγων και στις γωνίες τους ποταμούς Κλάδεο (μορφή Ρ) και Αλφειό (μορφή Α). Καταλογίζει σφάλμα στον Παυσανία ως προς την ταύτιση της μορφής Ο: θεωρεί ότι αυτός και ο οδηγός του ερμήνευαν τα έργα τέχνης σύμφωνα με τις φιλολογικές πηγές της εποχής τους και δεν αντιλήφθηκαν την ποιητική πρόθεση των καλλιτεχνών. Για αυτό ταυτίζει τη μορφή με τη νύμφη Αρέθουσα, την οποία ερωτεύθηκε ο Αλφειός[192].

Στην αναγνώριση των μορφών Α, Ρ, Η, G, J, Κ, F ο G. Treu λαμβάνει ιδιαίτερα υπόψη του τη μαρτυρία του Παυσανία. Ταυτίζει τις μορφές Α, Ρ με τους ποταμούς-θεούς Αλφειό και Κλάδεο αντίστοιχα, τη μορφή Η με τον Δία, τη μορφή G με τον Πέλοπα, τη μορφή J με τον Οινόμαο, τη μορφή F με την Ιπποδάμεια και τη μορφή Κ με τη Στερόπη. Βασίζει την ταύτιση των δύο τελευταίων στις «πιο γεμάτες, πιο μαλακές, ταιριαστές για μια παντρεμένη, φόρμες» της μορφής Κ και στην απελπισμένη, γεμάτη περίσκεψη, χειρονομία της Στερόπης (μορφή F), που πλησιάζει το αριστερό της χέρι στο πηγούνι. Επιπλέον η Ιπποδάμεια (Κ) πιάνει με τη «χειρονομία της αποκάλυψης» το άκρο του πέπλου της, το οποίο τραβάει πάνω από τους ώμους και την πλάτη της. Ταυτίζει τη μορφή C με τον Κίλλα, τον ηνίοχο του Πέλοπα που κρατάει τα ηνία των αλόγων, αφού τα παραταγμένα άλογα και οι κινήσεις των χεριών του υποδηλώνουν ότι υπήρχε άρμα. Θεωρεί τη μορφή Ο σύντροφο της μορφής Ν, τη Β ιπποκόμο και την L τον Μυρτίλο βάσει των μοτίβων του κεφαλιού και των χεριών. Εξηγεί τη διαφορετική θέση των ηνιόχων C, L με το επιχείρημα ότι στο μύθο ο ηνίοχος του βασιλιά τον προδίδει, για αυτό και στο εναέτιο ο Μυρτίλος (L) γυρίζει την πλάτη στον Οινόμαο (J), ενώ ο ηνίοχος του Πέλοπα Κίλλας (C) παίρνει την πρέπουσα θέση πίσω από τα άλογα του Πέλοπα D. Σημειώνει ότι η απεικόνιση του Μυρτίλου L σα γενειοφόρου, δυνατού άνδρα συμφωνεί με την εικονογραφία του 5ου αιώνα π.Χ. και ίσως τη συγκεκριμένη εκδοχή του μύθου[193].

Ο A. Boetticher διαφοροποιείται από τον G. Treu (1882) μόνο ως προς τις ταυτίσεις των μορφών C, E, O. Ταυτίζει την πρώτη με ιπποκόμο του Πέλοπα[194], τη δεύτερη με το Σφαίρο κρίνοντας ότι το ένδυμά της είναι ένδυμα ηνιόχου και ότι αυτή

[190] Hirschfeld (1877), 310-311.
[191] Ό. π., 311.
[192] Ό. π., 311.
[193] Treu (1882), 224-245.
[194] Boetticher (1883), 263-264.

παίζει αφηρημένα με το δάχτυλο του ποδιού της[195] και την τρίτη με την Νύμφη Αρέθουσα, την οποία είχε ερωτευθεί ο Αλφειός (μορφή Α)[196].

Ο R. Kekulé συμφωνεί με τις ταυτίσεις του κεντρικού συμπλέγματος από τον G. Treu (1882) και τον E. Curtius (1882). Ταυτίζει τη μορφή Ν με τον Μυρτίλο και θεωρεί απίθανο να παριστάνονται στις μορφές Α και Ρ ο Αλφειός και ο Κλάδεος. Αναφορικά με την ταύτιση της μορφής Ο συμφωνεί με τον A. Boetticher (1883). Υποστηρίζει ότι πρέπει να τοποθετηθεί δίπλα στην κυρία της, έτοιμη να την εξυπηρετήσει, όπως στο αττικό επιτύμβιο ανάγλυφο του 370-360 π.Χ. που εικονίζει σε πρώτο πλάνο τη νεκρή Αμεινόκλεια με τη δούλη που της φορά το σανδάλι, ενώ μία άλλη γυναικεία μορφή, δούλη ή φίλη, στέκει σε δεύτερο επίπεδο με απόδοση του συναισθήματος στο πρόσωπο[197] και σε άλλες επιτύμβιες στήλες οι υπηρέτες κάθονται ανακούρκουδα στα πόδια των κυρίων τους. Καταλήγει ότι έτσι γίνεται κατανοητό το λάθος του Παυσανία ή του οδηγού του που θεώρησε το μακρύ ένδυμα της μορφής ένδυμα του ηνιόχου, του Μυρτίλου[198].

Ο Fr. Studniczka πρωτοτύπησε αντιστρέφοντας τις μέχρι τότε αποδεκτές ταυτίσεις των μορφών F και Κ. Αναγνώρισε στη μορφή F την Ιπποδάμεια και στην Κ τη Στερόπη (εικ. 74). Υποστήριξε ότι η μορφή Κ - που μέχρι τότε ταυτιζόταν με την Ιπποδάμεια - δε δημιουργεί με τη συνολική της εμφάνιση την εντύπωση ότι αποδίδει παρθένα, γιατί η λιτή κόμμωση δε μπορεί να θεωρηθεί νεανική και η ενδυμασία της δεν είναι ενδυμασία παρθένας, αφού «το μακρύ δωρικό ένδυμα που κλείνει γύρω-γύρω, με τα φαινομενικά λοξά μανίκια και τον κόλπο που τραβιόταν πάνω από τη ζώνη»[199] δεν το φορούσαν μόνο οι Αθηναίες κανηφόροι αλλά και η «μητρική» Ειρήνη[200] και το άγαλμα της Ήρας από το Άργος που έγινε γνωστό από τους Conze, A. Michaelis και είναι τοπικά και χρονικά κοντά στα γλυπτά της Ολυμπίας. Η «χειρονομία της αποκάλυψης» που προσδιορίζεται από το μικρό κομμάτι του ενδύματος που περιβάλλει το λαιμό και τους ώμους χαρακτηρίζει από τον Όμηρο και μετά και τις συζύγους, τις παντρεμένες γυναίκες. Ο Studniczka θεωρεί ότι απουσιάζει από τη μορφή Κ το χαρακτηριστικό στοιχείο της νυφικής ενδυμασίας, η πλούσια κάλυψη, ιδίως του κεφαλιού, ενώ διερωτάται αν η παράσταση της Ιπποδάμειας ως νύφης ανταποκρίνεται στην κατάσταση, γιατί ο Οινόμαος δε σκέφτεται να δώσει την κόρη του στο μνηστήρα. Σημειώνει ότι η μορφή Κ έχει φαρδύτερους ώμους και μεγαλύτερο στήθος από ό,τι η μορφή F που φαίνεται λόγω της θέσης του χεριού μικροκαμωμένη και λεπτή ενώ ο ανοιχτός, δίχως ζώνη πέπλος της ήταν, σύμφωνα με πολλούς συγγραφείς, το ένδυμα των κοριτσιών της Πελοποννήσου, ιδίως της Λακωνίας. Καταλήγει ότι ταιριάζει στην Ιπποδάμεια η κατά κάποιο τρόπο απελπισμένη, σκεπτική χειρονομία, με την οποία πλησιάζει το δεξί χέρι στο πηγούνι στο πλάι του γερμένου κεφαλιού. Πιστεύει ότι οι ταυτίσεις των δύο μορφών επιβεβαιώνονται από τις θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων τους[201].

[195] Boetticher (1883), 261-262.
[196] Ό. π., 267-268.
[197] Johansen (1951), 20-21, εικ. 7, Diepolder (1965), 44, πίν. 41.
[198] Kekulé (1884).
[199] Studniczka (1884), 281.
[200] Πιθανότατα εννοεί το άγαλμα της πεπλοφόρου Ειρήνης με τον Πλούτο του Κηφισόδοτου (δεύτερο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.).
[201] Studniczka (1884), 281-284.

Ο H. Brunn (1888) ταυτίζει τη μορφή Η με τον Δία, τη μορφή G με τον Πέλοπα, τη μορφή J με τον Οινόμαο, τη μορφή F με την Ιπποδάμεια και τη μορφή Κ με τη Στερόπη.

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux ταυτίζουν τη μορφή Η με τον Δία και της δίνουν σκήπτρο στο αριστερό χέρι, τη μορφή J με τον Οινόμαο, τη μορφή Κ με τη Στερόπη, τη μορφή Β με τον Μυρτίλο και τη μορφή L «αναμφίβολα με αξιωματούχο του Οινόμαου»[202]. Αναγνωρίζουν στη μορφή Ο υπηρέτρια της Στερόπης, στη μορφή Α τον ποταμό Αλφειό, στη μορφή G τον Πέλοπα που φέρει πανοπλία από ορείχαλκο[203], στη μορφή F την Ιπποδάμεια, στη μορφή C τον ηνίοχο του Πέλοπα Σφαίρο, στη μορφή Ν «χωρίς αμφιβολία τον παιδαγωγό του Πέλοπα»[204], στη μορφή Ε «αναμφίβολα ένα σύντροφο του Πέλοπα»[205] και στη μορφή Ρ τον Κλάδεο[206].

Ο J. Six ταυτίζει την κεντρική μορφή Η με τον Δία, τη μορφή J με τον Οινόμαο, τη μορφή G με τον Πέλοπα, τη μορφή F με τη Στερόπη και τη μορφή Κ με την Ιπποδάμεια που κρατάει ταινία στο σηκωμένο αριστερό βραχίονά της όπως το άγαλμά της που υπήρχε στον ιππόδρομο της Ολυμπίας όπως παραδίδει ο Παυσανίας. Υποθέτει ότι το κορίτσι Ο δένει τα σανδάλια του Πέλοπα και για αυτό ο θεατής χαρακτηρίζει το μνηστήρα φιλοξενούμενο. Σημειώνει ότι ίσως το δεξί χέρι του καθισμένου άνδρα Ν που ακουμπά στο πηγούνι του κρατούσε το χαλινάρι του μονού αλόγου[207]. Παρόλα αυτά τον ταυτίζει με παιδαγωγό σημαντικής τάξης βάσει των ευγενικών χαρακτηριστικών του και γράφει ότι «πρέπει να συγκριθεί περισσότερο με τον Μέντορα ή τον Φοίνικα παρά τον παιδαγωγό στην *Ἠλέκτρα* του Σοφοκλή, καθώς ένας νεαρός πρίγκιπας όπως ο Πέλοψ δε μπορεί να μη συνοδευόταν από παιδαγωγό, παρόλο που οι μύθοι δεν το αναφέρουν ρητά. Η τάξη του φυσικά δεν του απαγορεύει να φροντίζει τα άλογα όπως ο Φοίνιξ στο έργο του Νεάρχου[208]». Ταυτίζει τη μορφή Β με ιπποκόμο και τη γονατιστή C με τον ιπποκόμο που κρατάει τα ηνία - που σύμφωνα με την αγγειογραφία κρέμονται από το ζυγό. Επίσης τη μορφή Α με τον ποταμό-θεό Αλφειό και τη μορφή Ρ με τον Κλάδεο με κριτήριο τη γεωγραφία, αφού υποτίθεται ότι η αρματοδρομία πήγαινε προς τη θάλασσα και ακολουθούσε την ακτή έτσι ώστε ο Αλφειός πρέπει να εικονίζεται στα αριστερά[209].

Ο G. Treu το 1889 εξακολουθεί να υποστηρίζει τις περισσότερες ταυτίσεις που έκανε το 1882. Τώρα ταυτίζει τη μορφή Ε με σκλάβο του Πέλοπα γιατί «απεικονίζεται στον τυπικό τρόπο που κάθεται ο υπηρέτης που περιμένει τον κύριο του[210]». Συμφωνεί με την ταύτιση της μορφής Ο με υπηρέτρια της Στερόπης από τον A. Boetticher (1883) και τον R. Kekulé (1884), αλλά δε θεωρεί αναγκαίο η υπηρέτρια να γονάτιζε δίπλα στην κυρία της. Όπως ο σκλάβος του Πέλοπα, έτσι και η υπηρέτρια της βασίλισσας περιμένει αδρανής τη διαταγή της[211].

---

[202] Laloux, Monceaux (1889) 1, 56 και (1889) 2, 78 αντίστοιχα.
[203] Λόγω της προσεκτικής από μέρους τους εξέτασης των θραυσμάτων των μορφών οι μελετητές διατείνονται ότι ο Πέλοψ έφερε πανοπλία, η οποία είχε αναμφίβολα προστεθεί μεταγενέστερα και από την οποία φαίνονταν οι οπές «σφηνώματός» της στους ώμους και τη μέση. Ό. π., 55 και 87 αντίστοιχα.
[204] Ό. π., 56 και 79 αντίστοιχα.
[205] Ό. π., 57 και 80 αντίστοιχα.
[206] Ό. π., 58 και 80 αντίστοιχα.
[207] Six (1889), 98-108.
[208] Ό. π., 108.
[209] Ό. π., 108-109.
[210] Treu (1889), 299.
[211] Ό. π., 299-300.

Ο A. Furtwängler αποδέχεται την ταύτιση του κοριτσιού Ο με υπηρέτρια της Στερόπης από τον R. Kekulé (1884) και δέχεται την υπόθεση ότι κατεβάζει τα χέρια για να τακτοποιήσει τα σανδάλια της κυρίας του. Η μορφή Ε ανήκει στο σταθερό εικονογραφικό τύπο του νεαρού δούλου που περιμένει, με χαρακτηριστικό γνώρισμα ότι σηκώνει το ένα πόδι και λυγίζει το άλλο[212]. Ταυτίζει τη μορφή Ν με τον Μυρτίλο και τη μορφή L με υπηρέτη του Οινόμαου[213]. Επίσης τις μορφές Α, Ρ με νέους που ξαπλώνουν στη γη και κοιτάζουν ζωηρά προς το κέντρο. Υποστηρίζει ότι η ερμηνεία για τους ποταμούς-θεούς ανταποκρίνεται μόνο σε αντιλήψεις της ελληνιστικής-ρωμαϊκής περιόδου και ότι η ταύτιση των γωνιακών μορφών του δυτικού εναετίου του Παρθενώνα με ποταμούς-θεούς συνάγεται από την ταύτιση των εν λόγω μορφών με ποταμούς-θεούς από τον Παυσανία και δεν ισχύει το αντίθετο. Όπως γράφει χαρακτηριστικά «στις μορφές της Ολυμπίας δε μπορούσε ο σύγχρονος του καλλιτέχνη να αναγνωρίσει ποταμούς-θεούς. Είδε μόνο αυτό που είναι, δηλαδή αδρανείς θεατές που με την περιέργειά τους αυξάνουν τη σημασία του γεγονότος. Ο άπραγος θεατής ανήκει στο απόθεμα των δημοφιλών εικονογραφικών τύπων της ελληνικής τέχνης. Για τους νέους Α και Ρ της Ολυμπίας ο καλλιτέχνης πήρε τα πρότυπα από τα αναχώματα του Σταδίου και του Ιππόδρομου στο ιερό της Ολυμπίας, όπου οι θεατές ξάπλωναν στο χορτάρι για να παρακολουθήσουν την αρματοδρομία»[214].

Ο E. Curtius ταυτίζει τη μορφή Η με τον Δία, την G με τον Πέλοπα και την J με τον Οινόμαο[215]. Πιστεύει όπως ο A. Flasch (1887) και ο J. Six (1889) ότι η μορφή Κ που κρατάει με το αριστερό της χέρι το επίβλημα πρέπει να είναι η Ιπποδάμεια. Η κίνηση του χεριού της ταιριάζει σε νύφη και δε θα μπορούσε να την κάνει η μορφή F, στην οποία αναγνωρίζει τη Στερόπη που αποστρέφει το βλέμμα από τον Οινόμαο, κοιτάζει τον Μυρτίλο (μορφή C) και κάνει δυσάρεστες σκέψεις. Το ανήσυχο βλέμμα της δεν προσιδιάζει σε νύφη. Η Ιπποδάμεια (μορφή Κ) στέκει δίπλα στον Πέλοπα (μορφή G) και κρατάει στο προτεταμένο δεξί χέρι ένα σημαντικό σύμβολο, που σύμφωνα με τον Curtius δε μπορεί να είναι τίποτε άλλο από σύμβολο νίκης, στεφάνι ή ταινία νίκης όπως την ταινία που κρατούσε στο χέρι το άγαλμα της Ιπποδάμειας στον Ιππόδρομο της Ολυμπίας[216]. Επίσης ο Curtius ταυτίζει τις μορφές Ν και L με μάντεις, με τον πρώτο να κάνει δυσάρεστες και το δεύτερο ευχάριστες σκέψεις[217].

Ο G. Treu (1897) ταυτίζει τη μεσαία μορφή με τον Δία, τη μορφή G με τον Πέλοπα, τη μορφή J με τον Οινόμαο, τη μορφή F με την Ιπποδάμεια, τη μορφή Κ με τη Στερόπη, το τέθριππο D με το τέθριππο του Πέλοπα και το Μ με εκείνο του Οινόμαου. Ακόμη, τη μορφή Ε με υπηρέτη του Πέλοπα, τη μορφή L με τον Μυρτίλο, τη μορφή C με τον Κίλλα, τη μορφή Β - της οποίας τα λεπτά μέλη και η δήλωση τριχώματος στην ηβική χώρα, που πρέπει να ήταν αρχικά ζωγραφισμένη, υποδηλώνουν ηλικία γύρω στα δεκαπέντε - με ιπποκόμο, τη μορφή Ο με υπηρέτρια της Στερόπης που περιμένει την εξέλιξη των γεγονότων. Αφήνει ανοιχτό το ζήτημα της ταύτισης της μορφής Ν με θεατή, με τον Αλξίωνα, το θνητό πατέρα του Οινόμαου (Παυσ. V, 1,6), ή με ανώνυμο σύντροφο του βασιλιά. Αναγνωρίζει στις

[212] Furtwängler (1891), 76-80.
[213] Ό. π., 84-85.
[214] Ό. π., 87.
[215] Curtius (1891), 350-351.
[216] Ό. π., 352.
[217] Ό. π., 352-353.

μορφές Α και Ρ ανώνυμους νέους, θεατές των γεγονότων στο κέντρο του αετώματος[218].

Ο E. Curtius το 1897 αναγνωρίζει στη μορφή L το μάντη του Πέλοπα και στη μορφή Ν επίσης μάντη. Ταυτίζει τις μορφές Α, Ρ με τους ποταμούς-θεούς Αλφειό και Κλάδεο αντίστοιχα και τις μορφές Β, C με τους φύλακες των αλόγων D, M[219].

Ο E. Pfuhl ακολουθεί τις καθιερωμένες ταυτίσεις των μορφών Η, G, J. Βλέπει στη μορφή F την Ιπποδάμεια, στην Κ τη Στερόπη, στην Ο μία υπηρέτρια της Στερόπης και υποστηρίζει ότι ο Παυσανίας τη μπέρδεψε με τον ηνίοχο λόγω του μακριού πέπλου της. Επίσης στη μορφή Ν τον Μυρτίλο, γιατί πρόκειται για τον εικονογραφικό τύπο του γέροντα που προαισθάνεται τη συμφορά, στην L τον Κίλλα, τον ηνίοχο του Πέλοπα και στις μορφές C και Β υπηρέτες[220].

Ο H. Schrader (1921) ταυτίζει το ζευγάρι μορφών J, Κ με το βασιλιά και τη βασίλισσα και το ζευγάρι G, F με τον Πέλοπα και τη νύφη.

Ο Fr. Studniczka ταυτίζει τη μορφή Η με τον Δία, τη μορφή G με τον Πέλοπα, τη μορφή J με τον Οινόμαο. Όσον αφορά στις δύο γυναικείες μορφές F και Κ επαναλαμβάνει τα επιχειρήματα της δημοσίευσης του 1884. Υποστηρίζει ότι δε θα ήταν απρεπές το πελοποννησιακό έθιμο να επέτρεπε στη νύφη να εμφανίζεται κατά το γάμο με το κλειστό κοριτσίστικο ένδυμα, με το οποίο κάποτε η Μελίσσα γοήτευσε τον Περίανδρο. Κάνει λόγο ξανά για τη διαφορά ενδυμασίας που συμβάλλει στην ταύτισή τους. Αναγνωρίζει στη μορφή F τη νύφη, την Ιπποδάμεια, λόγω της σεμνής στάσης που κάνει το σώμα να φαίνεται πιο αδύνατο. Στην Κ αναγνωρίζει τη Στερόπη με βάση τον κλειστό, ζωσμένο πέπλο, τους πλατείς ώμους, την κορμοστασιά και κυρίως την περήφανη, δηλωτική αυτοπεποίθησης, στάση που συμφωνεί με τη στάση του συζύγου της Οινόμαου (μορφή J). Ταυτίζει το γονατιστό άνδρα C με τον Μυρτίλο. Υποστηρίζει ότι ο γέρος Ν δε μπορεί να είναι ο ηνίοχος του Πέλοπα λόγω των άνετων δερμάτινων υποδημάτων του και πρέπει να ανήκει στους θεατές της μυθικής αρματοδρομίας όπως ο Κέκροψ στο δυτικό εναέτιο του Παρθενώνα. Τον ταυτίζει με τον Ίαμο, το γενάρχη της μίας από τις δύο οικογένειες μάντεων της Ολυμπίας. Δικαιολογεί την ταύτιση με το επιχείρημα ότι ο Πίνδαρος μεταφέρει στον έκτο ολυμπιόνικό του (στ. 120) την εγκατάσταση του Ίαμου στο Κρόνιο λίγο πριν την ίδρυση των αγώνων από τον Ηρακλή˙ σημειώνει ότι η ταύτιση γίνεται κατ'αντιστοιχία με το δυτικό εναέτιο του Παρθενώνα και ότι οφείλεται και στη μαρτυρία του Ομήρου: στην *Ἰλιάδα* οι μάντεις είχαν σημαντικό ρόλο, αφού ερμήνευαν τα σημάδια που καθόριζαν την αναχώρηση των ηρώων για τον πόλεμο. Παρατηρεί ότι ένας *μάντις κῆρας ἐπερχομένας σάφα εἰδώς* ανήκει στην αρχαϊκή εικονογραφία του θέματος της αναχώρησης για τον πόλεμο που τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται για τον Αμφιάραο. Λόγω της ταύτισης του γέρου Ν με τον Ίαμο ταυτίζει το γέρο L με τον Κλυτίο, το γενάρχη της άλλης οικογένειας μάντεων της Ολυμπίας, με βάση την κόμμωση (μακριοί βόστρυχοι, με χωρίστρα, που ξεκινούν πριν από τους κροτάφους και διαμορφώνουν πίσω κάτι σαν 'κοκοράκι') όπως παρατηρεί και ο G. Löschcke (1885)[221]. Ταυτίζει τον *παῖδα* Ε με σύντροφο του Πέλοπα, ο οποίος ξεκουράζεται, αφού έχει τελειώσει τη σχετική με την προετοιμασία της αρματοδρομίας εργασία του. Υποστηρίζει ότι το αγόρι Β είχε αναλάβει εργασία

[218] Treu (1897), 44-68 (περιγραφή των μορφών).
[219] Curtius (1897), 283-284.
[220] Pfuhl (1906).
[221] Löschcke (1885), 13.

σχετική με τη θυσία και ότι το κορίτσι Ο ήταν υπηρέτρια της Ιπποδάμειας (μορφή F). Θεωρεί πιθανό οι μορφές Α, Ρ να ταυτίζονται με τους ποταμούς-θεούς Αλφειό και Κλάδεο αντίστοιχα. Πιστεύει ότι ταυτίζονταν άλλοτε με βάση κάποια αντικείμενα, π.χ. στεφάνια. Επιπρόσθετη ένδειξη θεωρεί τη διαφορά στη συμπεριφορά και τη στάση τους: η μορφή του άνδρα Α που κοιτάζει ήρεμα γύρω του προσωποποιεί το ποτάμι που κυλά στο Νότο, ενώ εκείνη του πιο ζωηρού άνδρα Ρ το χείμαρρο του βουνού[222].

Ο E. Buschor αναγνωρίζει στη μορφή Η τον Δία που δεν κρατάει σκήπτρο, αλλά κεραυνό στο αριστερό χέρι, στη μορφή G τον Πέλοπα, στη μορφή J τον Οινόμαο, στη μορφή F την Ιπποδάμεια και στη μορφή Κ τη Στερόπη. Τις μορφές L και Ν τις ταυτίζει με τους «μάντεις του οίκου του βασιλιά», όπως τους παρουσιάζει ο Αισχύλος στην τραγωδία του *Ἀγαμέμνων,* οι οποίοι προαισθάνονται και θρηνούν τη μοίρα του, όπως υποδεικνύεται από τις χειρονομίες τους: ο μάντης L φαίνεται να κοιτάζει στο κέντρο και να σηκώνει το χέρι μαζί με το ένδυμα για να κρύψει την όψη του, ενώ ο μάντης Ν πιάνει το πηγούνι κάνοντας δυσάρεστες σκέψεις[223].

Ο Fr. Weege (1935a) πρωτοτυπεί: είναι ο πρώτος ερευνητής που ταυτίζει τη μορφή J με τον Πέλοπα. Υποστηρίζει ότι το ίχνος στην πλάτη της μορφής δεν είναι το υπόλοιπο του λοφίου του κράνους, όπως πιστεύει ο Treu, αλλά η μακριά άκρη του φρυγικού σκούφου που πέφτει εκεί όπως το λοφίο κράνους. Σημειώνει ότι ο Πέλοψ εικονίζεται παρόμοια και σε άλλες παραστάσεις σχετικές με τη θυσία πριν την αρματοδρομία. Ως προς τις υπόλοιπες μορφές, ταυτίζει τη μορφή Κ με τη Στερόπη, γιατί με βάση την αποκατάσταση του δεξιού χεριού πρέπει να θυσιάζει και τη μορφή Ο με κορίτσι υπογραμμίζοντας ότι ο Παυσανίας παραπλανήθηκε από το μακρύ ένδυμά της. Κρίνει ότι η γενειοφόρος μορφή Ν κάθεται με τον τρόπο που κάθονται οι μάντεις του οίκου στις σκηνές αναχώρησης ενός ήρωα. Αναγνωρίζει στον καθισμένο άνδρα L μάντη που παρατηρεί την πτήση των πουλιών, στη μορφή Ρ τον ποταμό-θεό Κλάδεο και στο νεαρό Β τον ηνίοχο των αλόγων D.

Ο H. Bulle ταυτίζει τη μεσαία μορφή με τον Δία, τη μορφή J με τον Οινόμαο, τη μορφή Κ με τη Στερόπη και υποστηρίζει ότι στον τράχηλο φοράει μικρό μαντήλι, το «κρήδεμνον» που φοράει και η Estia Giustiniani. Ταυτίζει τη μορφή G με τον Πέλοπα, την F με την Ιπποδάμεια, την Ο με υπηρέτρια της Στερόπης, τη Β με υπηρέτη του Πέλοπα και την C με τον ηνίοχό του. Στους δύο άνδρες L και Ν αναγνωρίζει τους γενάρχες των δύο γενών μάντεων της Ολυμπίας, τον Ίαμο και τον Κλυτίο, των οποίων το βλέμμα δηλώνει την ιδιότητά τους. Σημειώνει ότι, σε κάθε περίπτωση, το φρόνημα των ιερέων του ναού καθόρισε το χαρακτήρα της παράστασης. Στο καθισμένο αγόρι Ε αναγνωρίζει το Σωσίπολη που απεικονίζεται όπως στον πίνακα στο ναό της Τύχης στην Ήλιδα δηλαδή σαν *παῖς* σκεπασμένος με χλαμύδα. Για τις ανακεκλιμένες μορφές Α, Ρ που ταυτίζει με τον Αλφειό και τον Κλάδεο γράφει ότι δεν αποτελούν «προσωποποιήσεις της φύσης», αλλά θεϊκές δυνάμεις της που ορίζουν το πνευματικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο κατανοείται η εναέτια σύνθεση[224].

Ο G. Neumann κατατάσσει τη χειρονομία της μορφής Κ στην κατηγορία των χειρονομιών που δηλώνουν ανήσυχη περισυλλογή. Ταυτίζει τη μορφή με την Ιπποδάμεια, η οποία στρέφει το κεφάλι ελαφρά στην αριστερή της πλευρά και στον

[222] Studniczka (1923), 10-34.
[223] Buschor (1924), 19-21, 23-24.
[224] Bulle (1939), 137-191.

Πέλοπα, ενώ το ένα της χέρι αγγίζει με τα δύο δάχτυλα το στήθος πάνω από την άκρη του επιβλήματος. Η ενότητα που χαρακτηρίζει τη συνολική στάση αντανακλά με εντυπωσιακό τρόπο την κατάσταση αγωνίας και περισυλλογής της μορφής, η οποία ως νύφη του Πέλοπα έχει μετακινηθεί στο κέντρο του γεγονότος, επειδή η μοίρα της πρέπει να αποφασιστεί στην επικείμενη αρματοδρομία και διαφέρει έτσι από την περήφανη και ακίνητη μητέρα της Στερόπη[225]. Τη μορφή Ν ο μελετητής ταυτίζει με μάντη. Υποστηρίζει ότι η χειρονομία της δηλώνει εσωτερικό αγώνα. Γράφει χαρακτηριστικά: «Ο μάντης αναγνωρίζει την αναπόφευκτη μοίρα του βασιλιά, αλλά δε μπορεί να την αποφύγει και έτσι συνδέεται στη χειρονομία του η έκφραση της ανατριχίλας με εκείνη της αδυναμίας του ανθρώπου που γνωρίζει[226]».

Ο B. Ashmole ταυτίζει την κεντρική μορφή με τον Δία που κρατούσε αρχικά στο αριστερό χέρι τον κεραυνό, τη μορφή G με τον Πέλοπα και τη μορφή J με τον Οινόμαο. Στη μορφή F αναγνωρίζει τη Στερόπη λόγω της συγκεκριμένης κόμμωσης και του τρόπου, με τον οποίο χτενίζονται μπροστά τα μαλλιά˙είναι αραιά, λεπτά και «κακόγουστα» όπως είναι δηλαδή τα μαλλιά μεγάλων γυναικών. Στη μορφή Κ βλέπει την Ιπποδάμεια που έχει λεπτότερο και συμπαγέστερο σώμα από τη μητέρα της. Ταυτίζει τη μορφή Ν με το μάντη Ίαμο με κριτήριο τη στάση και το πιθανό εικονογραφικό πρότυπο του μάντη Αλιμήδη (από κορινθιακό κρατήρα του 6ου αι. π.Χ.), ο οποίος κάθεται στο έδαφος με παρόμοια στάση που δηλώνει τη στεναχώριά του λόγω της αναχώρησης του κυρίου του Αμφιάραου για την εκστρατεία στη Θήβα. Η εναέτια μορφή πλησιάζει το χέρι στο στόμα κι έχει το βλέμμα ατενές, στο βωμό ή στο δυσοίωνο μέλλον. Η ανησυχία που την κυριεύει αναγνωρίζεται στα διαπεραστικά μάτια, τα χείλη, τα ευαίσθητα ρουθούνια και το ρυτιδωμένο μέτωπο, ενώ η ηλικία στην αραιή κόμη, τα βαθουλωμένα μάτια και το σαρκώδη κορμό. Και στη μορφή L ο Ashmole αναγνωρίζει μάντη, ο οποίος γυρίζει το κεφάλι στο κέντρο σα να λάμβανε σημάδια από την έκβαση της αρματοδρομίας˙ το περίεργο, μη ελληνικό κάλυμμα του κεφαλιού του δηλώνει ότι ανήκε στην ακολουθία του Πέλοπα. Απορρίπτει την ταύτιση του κοριτσιού Ο με υπηρέτρια της Στερόπης ή της Ιπποδάμειας, γιατί ο Παυσανίας γράφει ότι μπροστά από τα κεφάλια των αλόγων του Οινόμαου καθόταν ο Μυρτίλος. Αν και θεωρεί πιθανό να μπέρδεψε ο περιηγητής το φόρεμα του κοριτσιού με το συνηθισμένο μακρύ φόρεμα ενός ηνιόχου, αναρωτιέται ποια θέση θα καταλάμβανε τότε ο Μυρτίλος και ποιος θα είχε τον έλεγχο των αλόγων, αφού ο μάντης Ν σίγουρα δεν τον είχε. Ταυτίζει το γονατιστό άνδρα C με τον ηνίοχο του Πέλοπα, τον Σφαίρο ή, όπως ο οδηγός του είπε στον Παυσανία, τον Κίλλα. Διατυπώνει μία ένσταση αναφορικά με την ταύτιση της μορφής Β, υπογραμμίζοντας ότι από τις φόρμες του σώματος και την απουσία τριχών φαίνεται ότι παριστάνει παιδί και όχι τον Μυρτίλο. Πιστεύει ότι το νεαρό αγόρι Ε οδηγούσε τα άλογα από το στάβλο, όπου τους είχαν βάλει την ιπποσκευή. Τέλος αναγνωρίζει στις γωνιακές μορφές Α και Ρ τους ποταμούς-θεούς Αλφειό και Κλάδεο αντίστοιχα, αφού ο πρώτος κυλά κοντά στο νοτιότερο σύνορο της θέσης, ενώ ο δεύτερος από το Βορρά προς το Νότο και ενώνεται με τον πρώτο κοντά στη ΝΔ γωνία[227].

[225] Neumann (1965), 127-128.
[226] Ό. π., 129-130.
[227] Ashmole, Yalouris (1967), 13-17.

Ο Ν. Γιαλούρης αναγνωρίζει στη μορφή Η τον Δία, στη μορφή F την Ιπποδάμεια, στη μορφή G τον Πέλοπα, στη μορφή J τον Οινόμαο και στη μορφή Κ τη Στερόπη. Σημειώνει ότι η απόσταση παραπλάνησε τον Παυσανία σχετικά με το φύλο της μορφής Ο, ίσως λόγω του μακριού φορέματός της που μοιάζει με εκείνο που φορούσαν οι ηνίοχοι. Θεωρεί το ονομάτισμα του Μυρτίλου ύστερη προσθήκη στο μύθο, αφού ο Πέλοψ οδηγούσε ο ίδιος το άρμα του έχοντας την Ιπποδάμεια μαζί του. Για αυτό το λόγο κρίνει πιθανό να είναι η μορφή Ο υπηρέτρια της Ιπποδάμειας (F) που τοποθετείται κοντά της. Ταυτίζει τους δύο γέρους L και Ν με τους μάντεις Κλυτίο και Ίαμο αντίστοιχα. Φαίνεται να ταυτίζει τη μορφή Ε με τον Αρκάδα. Σημειώνει τη χτυπητή ομοιότητά της με τη μορφή του συγκεκριμένου ήρωα-ιδρυτή της Αρκαδίας, σε ένα νόμισμα του 4ου αιώνα π.Χ. (εικ. 93). Υπερασπίζεται την ταύτιση των μορφών Α, Ρ με ποταμούς-θεούς από τον Παυσανία. Παρατηρεί ότι σε άλλες μορφές τέχνης η αντικατάσταση των ζωόμορφων όντων π.χ. ποταμών από ανθρώπινες προσωποποιήσεις ξεκίνησε στον πρώιμο 5ο αιώνα π.Χ. και αναπτύχθηκε σταθερά μέχρι που ολοκληρώθηκε στην κλασική εποχή. Αναφέρει, μεταξύ άλλων, το παράδειγμα της απεικόνισης του ποταμού Γέλα ως ανθρωποκέφαλου ταύρου σε νομίσματα της Γέλας κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του 5ου αιώνα π.Χ. Αργότερα (γύρω στο 415 π.Χ.) ο ποταμός παριστάνεται απόλυτα ανθρωποποιημένος και μόνο τα κέρατα ανακαλούν την αρχική ζωομορφική σύλληψη. Αυτό συνάγεται από την αγγειογραφία και από τραγωδίες του Αισχύλου. Συνάγει ότι η συχνότητα των προσωποποιήσεων ανακεκλιμένων ποταμών-θεών στην ελληνιστική εποχή αντανακλά την προτίμηση της εποχής για μορφές που δε βρίσκονται εν δράσει και δεν αποδεικνύει ότι τέτοιες δεν υπήρχαν στην κλασική εποχή. Για αυτό θεωρεί την ταύτιση των μορφών Α, Ρ με τον Αλφειό και Κλάδεο δικαιολογημένη[228].

Εικ. 93

Η E. Simon ταυτίζει τη μεσαία μορφή με τον Δία[229]. Ακολουθεί τον Παυσανία στις ταυτίσεις των μορφών J και G. Ταυτίζει το δυναμικό, γενειοφόρο πολεμιστή J με τον Οινόμαο και το λεπτοκαμωμένο, αγένειο πολεμιστή G με τον Πέλοπα[230]. Αναγνωρίζει στη μορφή Κ τη νύφη και στη μορφή F τη βασίλισσα χρησιμοποιώντας ως κριτήρια την κόμη τους (πλουσιότερη και πιο γεμάτη στη μορφή Κ), τη διάπλαση του σώματος και τη χειρονομία της Κ που πιάνει με το αριστερό χέρι τον το επίβλημά της, τη συνηθέστερη ενδυμασία των ελληνίδων νυφών στην αγγειογραφία του 5ου αιώνα π.Χ. Αναφέρει ως εικονογραφικό παράλληλο της χειρονομίας της Κ την παράσταση της Θέτιδας ως νύφης που πιάνει με το δεξί χέρι τον ώμο της σε καλυκωτό κρατήρα στη Spina[231]. Θεωρεί ιδιαίτερα σημαντική για την ταυτότητα των πρωταγωνιστών και το θέμα της σύνθεσης την άποψη του Fr. Winter (1925) ότι το τέθριππο στο αριστερό μισό του αετώματος (D) είναι έτοιμο για την αρματοδρομία και ο Κίλλας (μορφή C) κρατάει από το χαλινάρι τα άλογα που στέκουν λίγο πριν την «άφεσι» ενώ αντίθετα στο δεξί μισό δε φροντίζει κανείς τα άλογα και στην αντίστοιχη θέση του νέου C κάθεται ο γέρος Ν. Επιπλέον το κορίτσι (μορφή Ο) που γονατίζει μπροστά από το τέθριππο Μ υπηρετεί την κυρία του (μορφή F). Άρα, αφού πρέπει να κληθούν οι υπηρέτες για να ετοιμάσουν το τέθριππο Μ για αναχώρηση, πρόκειται για το τέθριππο του Οινόμαου. Συνεπώς το τέθριππο D ανήκει στον

[228] Ashmole, Yalouris (1967), 175-177.
[229] Simon (1968), 147, 155-157.
[230] Ό. π., 148.
[231] Ό. π., 148-150.

Πέλοπα[232]. Η Simon αποδέχεται την ταύτιση των μορφών L και N με μάντεις από τον G. Loeschcke (1885). Ο γέροντας N, του οποίου η χειρονομία ανταποκρίνεται στη δυσάρεστη διαίσθηση της Στερόπης (μορφή F), προβλέπει τη συμφορά για τον Οινόμαο. Ο μάντης L πρέπει να αποκατασταθεί με το βλέμμα να κατευθύνεται προς τα πάνω («*οὐρανὸν εἰσιδεῖν*»˙ ωστόσο δεν προβλέπει καμια συμφορά. Η μελετήτρια βρίσκει πιθανό να θυμόταν ο θεατής την προσευχή του Αχιλλέα στον Δία από την *Ἰλιάδα* (Π, 234-248), όπου αναφέρεται ότι οι μάντεις του δωδώνειου Δία κάθονται στο έδαφος. Για αυτό υποστηρίζει ότι στο εναέτιο αποδίδεται η πρακτική των ιερέων του τόπου όπως εκείνων στη Δωδώνη. Ως προς την ταυτότητα του αγοριού Ε παρατηρεί ότι η διάπλαση του σώματος πλησιάζει περισσότερο εκείνη ενός ενήλικα και θεωρεί ότι ανήκει σε ένα από τα γένη των μάντεων της Ολυμπίας. Για αυτό πιστεύει ότι το κεφάλι που δε σώζεται πρέπει να είχε ταυτόχρονα χαρακτηριστικά αγοριού και ώριμου ενήλικα. Καταλήγει ότι ο γέρος N και το αγόρι Ε αντιπροσωπεύουν τον πρώτο γενεαλογικό κλάδο των Κλυτιαδών. Αναγνωρίζει στο γέρο N τον Αμυθάοντα, πατέρα του Μελάμποδα, πρόγονο του Κλυτίου και στο αγόρι Ε τον Μελάμποδα, το φημισμένο μάντη των Κλυτιαδών. Σημειώνει ότι το αγόρι οδηγεί με τη χαρακτηριστική χειρονομία του την προσοχή του θεατή στο πόδι του (*Μελάμπους* σημαίνει ο «μαυροπόδαρος»). Ταυτίζει τη μορφή L με τον Ίαμο λόγω της εγγύτητάς της στον ποταμό-θεό Αλφειό, αφού οι Ιαμίδες, γενάρχης των οποίων ήταν ο Ίαμος, ήταν πιο στενά συνδεδεμένοι με το συγκεκριμένο ποταμό[233]. Ως προς τις μορφές Α και Ρ δέχεται τις ταυτίσεις τους με ποταμούς-θεούς από τον Παυσανία. Παρατηρεί ότι ο Κλάδεος και ο Αλφειός θα καθόριζαν ως τοπικοί θεοί της Ολυμπίας τον τόπο που πραγματοποιείται το γεγονός. Κρίνει ότι επειδή ο Αλφειός ήταν ο μεγαλύτερος ποταμός πρέπει να απεικονίζεται με πιο δυναμικές φόρμες, για αυτό και τον αναγνωρίζει στη μορφή Α που βρισκόταν και πιο κοντά στον ίδιο τον ποταμό. Κάτι αντίστοιχο ισχύει και με τη νεαρότερη μορφή Ρ, στην οποία αναγνωρίζει τον Κλάδεο[234].

Η M.-L. Säflund ταυτίζει τη μορφή Η με τον Δία, ο οποίος κρατά στο αριστερό χέρι κεραυνό και παρακολουθεί το γεγονός δίχως να μετέχει. Λόγω της στροφής του κεφαλιού και της κίνησης του δεξιού χεριού εικονίζεται ως ζώσα και παρούσα μορφή και όχι ως ξόανο (*ἄγαλμα*). Η στροφή του κεφαλιού δηλώνει αντίδραση στο λόγο της μορφής J και όχι εύνοια ή συναίσθημα. Στη μορφή J η μελετήτρια αναγνωρίζει τον Οινόμαο βάσει της γενειάδας και της σωματοδομής. Φέρει ένα μικρό ιμάτιο στους ώμους και δεν έχει όπλα προς το παρόν, κάτι που αποτελεί υπόδειξη ότι θα ξεκινήσει αργότερα. Ταυτίζει τη μορφή G με τον Πέλοπα, το νέο μονομάχο, ο οποίος δε διαφοροποιείται εθνικά μέσω της αμφίεσης ή του εξοπλισμού του. Στη μορφή Κ βλέπει την Ιπποδάμεια λόγω της σωματικής διάπλασης (λεπτό και συμπαγές σώμα), των μαστών (στήθη σφιχτά και τονισμένα), της κόμης (φίνα σμιλευμένα μαλλιά σε μακριά κύματα που πλαισιώνουν το κεφάλι με στεφάνι από βοστρύχους συγκριτικά με τη μορφή F), του ενδύματος, «της χειρονομίας της αποκάλυψης», του δεσίματος των σανδαλιών που τη χαρακτηρίζουν νύφη - άρα τη νύφη του μύθου. Κατά συνέπεια η μορφή F είναι η Στερόπη (χαλαρή και βαριά μορφή, κόμη σε ακατάστατες, αραιές, λεπτές πλεξούδες που καταλήγουν σε χαλαρούς ασύμμετρους βοστρύχους)[235]. Ταυτίζει τη μορφή C με τον Μυρτίλο που ασχολείται με την τακτοποίηση του τροχού του άρματος D όσο ο αφέντης του μιλάει.

[232] Simon (1968), 153-154.
[233] Ό. π., 157-162.
[234] Ό. π., 162-165.
[235] Säflund (1970), 113-121.

Σημειώνει ως λογοτεχνικές αναφορές του ρόλου του τον Φερεκύδη, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη και παρατηρεί ότι γίνεται το εργαλείο της μοίρας για την τιμωρία του Οινόμαου, ενώ εμφανίζεται σα σημαντική φιγούρα στους πελοποννησιακούς μύθους. Στη μορφή Ο αναγνωρίζει μία υπηρέτρια που δένει τα νυφικά σανδάλια (τις *νυμφίδες* κατά τον Αισχύλο) της μορφής Κ και στη μορφή Β ιππικόμο που κρατάει τα άλογα και ακούει τη μορφή J. Επίσης ταυτίζει τις μορφές L και N με ηλικιωμένους θεατές. Τα ραβδιά που κρατάνε δηλώνουν ότι έχει παρέλθει η δραστήρια ηλικία τους ή ότι δεν εκτελούν χειρωνακτική εργασία. Εντάσσονται στο πολεμικό-εικονογραφικό ρεπερτόριο. Η θέση, η χειρονομία, η στάση και τα υποδήματα της μορφής Ν δείχνουν ότι έχει λίγο σημαντικότερη θέση από ό,τι η L, της οποίας μόνο το κεφάλι στρέφεται προς τους πρωταγωνιστές και δε δίνεται έμφαση στα υποδήματά της. Στο κεφάλι της η μορφή ίσως φοράει πίλο. Αναγνωρίζει στις μορφές Α, Ρ, Ε ιππικόμους που προσέχουν τα άλογα πριν την αρματοδρομία και εντάσσονται στην εικονογραφία των θεατών αγώνων[236]. Αναφέρει ως εικονογραφικό παράλληλο τις τοιχογραφίες της Tomba Stackelberg ή delle Bighe στην Ταρκινία και ειδικότερα τις μορφές των θεατών-υπηρετών, ατόμων χαμηλότερης κοινωνικής τάξης[237]. Η μορφή Ε βρίσκει αρκετά παράλληλα στη σύγχρονη τέχνη και χαρακτηρίζει άτομα χαμηλότερης κοινωνικής τάξης και δαιμονικές υπάρξεις: υπηρέτες, σατύρους[238].

Ο G. Becatti υποστηρίζει ότι η πιο γεροδεμένη μορφή Κ πρέπει να ταυτιστεί με τη Στερόπη και η πιο κοντή, ανέμελη κόμμωση πρέπει να χαρακτηρίζει τη νεότερη «δαμάστρια αλόγων» Ιπποδάμεια. Ο καλλιτέχνης διαχώρισε τις δύο μορφές αποδίδοντας την Κ με πιο πολύπλοκη κόμμωση, κυματιστά μαλλιά στο μέτωπο και στα μάγουλα, πιο πλούσιο και τελετουργικό ένδυμα, πέπλο δεμένο με τον κόλπο και το *απόπτυγμα*, κρήδεμνον και στάση συμβατική που θα μπορούσε να προσδιορίζει το ρόλο της ως συζύγου του Οινόμαου και να ταιριάζει στην επισημότητα της στιγμής. Αντίθετα στη μορφή της Ιπποδάμειας (F) που είναι στο κέντρο του μυθικού γεγονότος προσδίδει ρυθμό και ιδιαίτερη, πρωτότυπη στάση που δηλώνει εκφραστικά τη βαθιά συμμετοχή της στην επικείμενη αρματοδρομία. Η εσωτερική ένταση του σώματος μεταφράζεται στον κινητικό και δυναμικό ρυθμό της μορφής, στις πλάγιες και σταυρωτές γραμμές του ποδιού που βγαίνει έξω από τον πέπλο και των χεριών, σε εσωτερική δόνηση που έρχεται σε συνδυασμό με τα κοντά ανακατεμένα μαλλιά και το λυμένο πέπλο[239]. Πρόκειται για τη διαφοροποίηση της τελετουργικής ενδυμασίας της βασίλισσας έναντι εκείνης της πιο ανέμελης και «αδάμαστης» κοπέλας. Έτσι, η στάση της μορφής F δηλώνει την περισυλλογή της νέας. Ο καλλιτέχνης είναι ένας ευφυής πρωτοπόρος και μια από τις αποδείξεις της τέχνης του είναι η παράσταση της Ιπποδάμειας, η οποία ξεχωρίζει από τη Στερόπη.

Την ταύτιση των δύο μορφών με βάση την κόμμωση και το ένδυμα ο Becatti τη στηρίζει και στη διαφορετική ενδυμασία τους στα κατωιταλιωτικά αγγεία. Με αφορμή σχετικό σχόλιο της M. Floriani-Squarciapino (1955) παρατηρεί ότι η παράσταση της Στερόπης και της Ιπποδάμειας στα αγγεία είναι τελείως διαφορετική από αυτή στο αέτωμα. Στα διάφορα επεισόδια του μύθου στην αγγειογραφία η Στερόπη δεν τοποθετείται ποτέ στο ίδιο επίπεδο με την Ιπποδάμεια όπως συμβαίνει στο αέτωμα, αλλά ή δεν απεικονίζεται καθόλου ή κατέχει δευτερεύουσα θέση σε σχέση με τη νύφη. Όταν δεν παριστάνεται η μητέρα, η κόρη ως μοναδική

[236] Säflund (1970), 121-124.
[237] Βλ. καλύτερα Πατεράκη (2005), 163, εικ. 166-167.
[238] Säflund (1970), 123.
[239] Becatti (1971), 70.

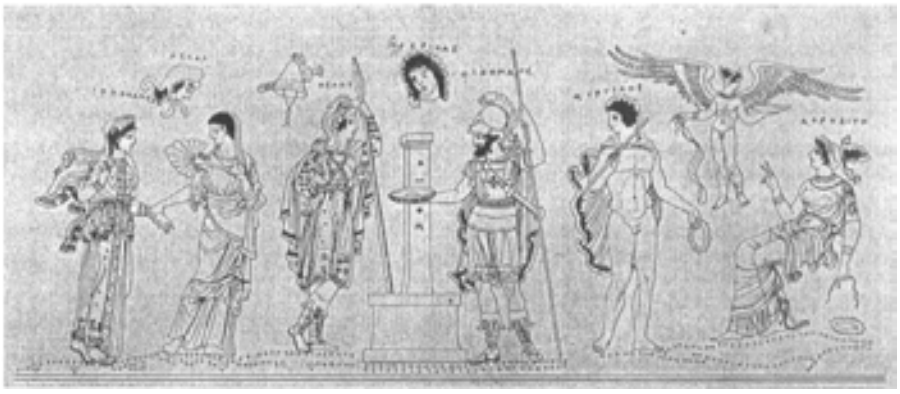
πρωταγωνίστρια του μύθου δε μπορεί να χαρακτηριστεί από την ιδιόρρυθμη στάση της νύφης, επειδή σε αυτές τις σκηνές εμφανίζεται ως αρραβωνιασμένη του Πέλοπα, στον οποίο και παρουσιάζεται. Για αυτό και εικονίζεται η Αφροδίτη με τον Έρωτα. Έτσι στον ερυθρόμορφο κάδο (situla) της Villa Giulia, επειδή βρίσκεται απέναντι από τον Πέλοπα που κλείνει τη συμφωνία με τον Οινόμαο με την παρουσία του Μυρτίλου, η Ιπποδάμεια, που ακουμπάει σε ένα μικρό κίονα, σηκώνει με το ένα χέρι την άκρη του πέπλου και η Αφροδίτη με τον Έρωτα είναι η αρραβωνιασμένη θεά του μελλούμενου γάμου (εικ. 94). Στο λευκανικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα, όπου η σκηνή περιορίζεται στις κύριες μορφές, η Ιπποδάμεια προσφέρει τη φιάλη για τη θυσία στον Οινόμαο που έχει πίσω του τον Πέλοπα και είναι η τελετή που δικαιολογεί το σκεπασμένο κεφάλι της με το περίτεχνο κρήδεμνον που φτερουγίζει (εικ. 95). Παρόμοια στον απουλικό ερυθρόμορφο αμφορέα από το Ruvo με την πιο λεπτομερή σκηνή της συμφωνίας, την οποία ακολουθεί η θυσία του κριού που οδηγείται από τον Μυρτίλο στο βωμό, η Ιπποδάμεια, που δίνει το χέρι στον Πέλοπα σαν κατοχύρωση της συμφωνίας που εκφώνησε ο Οινόμαος, φοράει στεφάνι αρραβωνιασμένης νύφης στο γάμο που συμβολίζεται από την Αφροδίτη με τη βεντάλια, η οποία στέκεται με τον Έρωτα πίσω από τον Πέλοπα και αντικρούει ένα γυναικείο δαίμονα με φτερά, την Ερινύα που συμβολίζει το δραματικό τέλος του βασιλιά και του ηνιόχου του (εικ. 96). Στα αγγεία όμως όπου εικονίζονται και οι δύο, Στερόπη και Ιπποδάμεια, ο αγγειογράφος έχει φροντίσει να ξεχωρίζει η μία από την άλλη. Λ.χ. στον αμφορέα από το Ruvo (εικ. 96) η κίνηση που κάνει η γυναικεία μορφή σηκώνοντας τον πέπλο χαρακτηρίζει τη μητέρα και όχι την κόρη. Στον ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Λυκούργου (εικ. 97) η γυναικεία μορφή που οδηγεί την Ιπποδάμεια και τη συστήνει είναι η Στερόπη[240]. Και σε αυτή την περίπτωση η ταυτότητα των δύο γυναικών χαρακτηρίζεται από τη διαφορά των ενδυμάτων: η Ιπποδάμεια έχει πιο νεανική εμφάνιση με ξεσκέπαστο κεφάλι και το *κρήδεμνον* στους ώμους, ενώ η Στερόπη ως οικοδέσποινα φοράει πέπλο, βασιλικό στεφάνι και πλούσιο ένδυμα με διακόσμηση και κρατάει με το δεξί χέρι μια άκρη του πέπλου με τη χαρακτηριστική χειρονομία της εναέτιας μορφής Κ[241]. Από αυτά ο Becatti συνάγει

Εικ. 94

Εικ. 95

[240] Becatti (1971), 71-72.
[241] Ό. π., 71-72.

ότι, όταν η Ιπποδάμεια εικονίζεται μόνη της, αναγνωρίζεται από το ένδυμα και τη χειρονομία της αρραβωνιασμένης. Όταν όμως παριστάνεται και η Στερόπη, η μητέρα ξεχωρίζει από το πλουσιότερο ένδυμα και την τυπική χειρονομία της νύφης που κάνει. Στα αγγεία με σκηνές της αρματοδρομίας, όπου η Ιπποδάμεια απεικονίζεται πάνω στο άρμα, εμφανίζεται ως νύφη κοντά στον Πέλοπα, έχει το κρήδεμνον στην πλάτη ή στο κεφάλι ή το κρατάει στο χέρι (όπως στο αγγείο του Arezzo) και φοράει,



Εικ. 96

ή όχι απαραίτητα, το στέμμα, επειδή σε αυτά τα αγγεία δεν υπάρχει ζήτημα διαφοροποίησης από τη Στερόπη και ο αγώνας είναι ήδη έκφραση της νίκης και του γάμου[242]. Στο εναέτιο ο καλλιτέχνης τοποθετεί δίπλα στους δύο αντιπάλους τις γυναίκες τους, ξεχωρίζοντας έτσι ως νύφη τη βασίλισσα και μητέρα και όχι την Ιπποδάμεια. Χαρακτηρίζει με πρωτοτυπία τη Στερόπη Κ ως νύφη με τελετουργική στάση, ήρεμη και βασιλική και την Ιπποδάμεια ως πρωταγωνίστρια που συμμετέχει στο γεγονός κάνοντας κίνηση που συνδέει το δέσιμο του σανδαλιού με το επικείμενο ξεκίνημα του αγώνα στο πλευρό του Πέλοπα[243].

Εικ. 97

Η μορφή Ο σκύβει και απλώνει τα χέρια για να φτάσει το πόδι της Ιπποδάμειας (μορφή F) και να της δέσει το σανδάλι. Είναι υπηρέτριά της. Η στάση της υποδεικνύει την επικείμενη αναχώρηση και για αυτό αποκλείει τη σύνδεσή της με τη μορφή Κ. Επιπλέον η άκρη του αριστερού ποδιού της μορφής F βγαίνει έξω από τον πέπλο[244]. Η ανέμελη και απόμακρη στάση του παιδιού Ε θέλει να υπογραμμίσει το πάθος του γέρου μάντη Ν που συμμετέχει στο γεγονός και που αντιστοιχεί με εκείνο της Ιπποδάμειας[245]. Οι δύο

[242] Becatti (1971), 72-73.
[243] Ό. π., 74.
[244] Ό. π., 73-74.
[245] Ό. π., 75.

γέροι Ν και L ταυτίζονται με τον Ίαμο και τον Κλυτίο αντίστοιχα[246], η μορφή C με τον Μυρτίλο[247]. Η μορφή Α προσωποποιεί τον Αλφειό που έχει φαρδύτερη κοιτίδα και πιο σημαντικό ρόλο, ενώ η Ρ τον Κλάδεο, τον παραπόταμο που απλώνει τα χέρια του και απεικονίζεται με πιο λεπτό σώμα, κάτι που υποδεικνύει τη μικρότερη ροή του. Η παρουσία τους στο αέτωμα φαίνεται να υποδηλώνεται από μια πιο συγκεκριμένη αναφορά στην ίδια την αρματοδρομία. Ο Κλάδεος εικονίζεται σαν αφετηρία του αγώνα και επειδή ο Πέλοψ ξεκινάει πρώτος και εικονίζεται με το άρμα του έτοιμο, ο Κλάδεος τοποθετείται στη μεριά του πρίγκιπα και το ότι τα χέρια του είναι τεντωμένα προς αυτόν πρέπει να ερμηνευτεί ως σημαντική και αισιόδοξη πρόσκληση στον αγώνα. Έτσι ο καλλιτέχνης εξέφρασε με ιδιαίτερο τρόπο το διαφορετικό ρόλο των δύο ποταμών στην παράσταση. Στην ηρεμία και την προσοχή του Αλφειού στην πλευρά του Οινόμαου αντέταξε τη ζωντανή συμμετοχή του Κλάδεου στην πλευρά του Πέλοπα, ο οποίος είναι έτοιμος να ξεκινήσει με το άρμα του από την όχθη αυτού του ποταμού[248].

Η Χρ. Καρδαρά ακολουθεί τις κοινώς αποδεκτές ταυτίσεις των μορφών Η, J, G[249]. Φαίνεται να δέχεται την ταύτιση της μορφής F με τη Στερόπη λόγω της πλαδαρής μορφής, του μεγάλου και χαλαρού στήθους, της αραιής κόμης και της πένθιμης χειρονομίας που προσιδιάζει στη βασίλισσα και την ταύτιση της μορφής Κ με την Ιπποδάμεια βάσει της νεανικής και ευσταλούς μορφής που προσιδιάζει στη νύφη, του μικρού στήθους, της πυκνής κόμης και της χειρονομίας της ανακάλυψης. Πρέπει να έφερε και νυμφική καλύπτρα που είχε μόλις πέσει από το κεφάλι στους ώμους[250]. Ταυτίζει τη μορφή Ν με τον Ίαμο που κάθεται κατά γης κατά τη συνήθεια των μάντεων και η χειρονομία της είναι πένθιμη[251]. Αναγνωρίζει στη μορφή Ρ τον Αλφειό, το μεγαλύτερο ποταμό της Πελοποννήσου, στην Α τον τοπικό ποταμό της Πισάτιδας Κλάδεο και στην Ε τον επώνυμο ήρωα της Αρκαδίας Αρκάδα[252]. Προτείνει να αναγνωριστεί στη μορφή Ο η μορφή της Ολύμπιας Ειλείθυιας (ή Τύχης της Ήλιδας) και σημειώνει ότι ο Σωσίπολις πρέπει να ήπτετο πάνω στον αριστερό μηρό της, όπου ίχνη επάνω στον πέπλο. Στη μορφή Β βλέπει τον Πίσο, τον επώνυμο ήρωα της Πίσας, στη μορφή C τον Μυρτίλο και στη μορφή L το μάντη του Οινόμαου[253].

[246] Becatti (1971), 77.
[247] Ό. π., 75.
[248] Ό. π., 78.
[249] Καρδαρά (1978), 14-15.
[250] Ό. π., 18-20, 32-34.
[251] Ό. π., 42-43.
[252] Ό. π., 49-50.
[253] Ό. π., 60-66.

ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα των αποκαταστάσεων των μορφών απαιτείται ένα διακριτικό σύμβολο που να δηλώνει την ταυτότητά τους. Στην περίπτωση της μορφής Η, όπως προείπαμε[254], είναι επισφαλής η ταύτισή της - λ.χ. από τον G. Treu (1882) - με βάση την αποκατάστασή της με σκήπτρο στο αριστερό χέρι και δίχως αντικείμενο στο δεξί, ακόμη και αν ο Παυσανίας γράφει ότι εικονιζόταν ο Ζευς. Το σκήπτρο ως σύμβολο δε βεβαιώνει την ταυτότητα του απεικονιζόμενου προσώπου, ενώ ο κεραυνός που είναι το κατεξοχήν σύμβολο του Δία θα οδηγούσε στην αυτόματη ταύτιση της μορφής με το θεό.

Η «χειρονομία της ανακάλυψης», το λεγόμενο «*ἀνακαλύπτεσθαι*», σύμφωνα με το οποίο μία γυναικεία μορφή ανασύρει τον πέπλο ή πιο συγκεκριμένα το επίβλημα που σκεπάζει το πρόσωπό της[255], χαρακτηρίζει όχι μόνο τη μέλλουσα νύφη, δηλαδή την παρθένα που πρόκειται να γίνει νύφη και να «τελειωθεί», αλλά και εκείνη που είναι ήδη νύφη, δηλαδή παντρεμένη. Επομένως, το «ἀνακαλύπτεσθαι» της μορφής Κ μπορεί να χαρακτηρίζει την Ιπποδάμεια, αλλά και τη Στερόπη, την παντρεμένη γυναίκα. Αυτήν την ερμηνεία την πλησίασε περισσότερο ο G. Becatti (1971) στις παρατηρήσεις του για την παράσταση της Στερόπης και της Ιπποδάμειας στα κατωιταλιωτικά αγγεία. Καταλήγει ότι όταν απουσιάζει η Στερόπη, τότε είναι η Ιπποδάμεια που κάνει τη χειρονομία της ανακάλυψης (ή αποκάλυψης). Τα αγγεία που αναφέρει χρονολογούνται στον 4^{ο} αι. π.Χ. δηλαδή είναι αρκετά μεταγενέστερα του εναετίου[256].

Η ταύτιση μίας συγκεκριμένης μορφής (της μορφής Ν, της C, της L ή της Β) με τον Μυρτίλο από τους Treu (1882), Laloux-Monceaux (1889), Furtwängler (1891), Treu (1897), Pfuhl (1906), Καρδαρά (1978), κ. ά. μελετητές έρχεται σε αντίθεση με την εκδοχή του μύθου που οι ίδιοι υιοθετούν και υποστηρίζουν ότι εικονίζεται στην εναέτια σύνθεση. Για παράδειγμα η αναγνώριση του Μυρτίλου στη μορφή Ν από τον G. Hirschfeld (1877) δε συνάδει με την άποψή του περί νόμιμης νίκης του Πέλοπα, αν ληφθούν υπόψη οι εκδοχές του τοπικού μύθου εκτός του Πίνδαρου. Εκτός και αν γίνει δεκτό το ενδεχόμενο να παραστάθηκε ο Μυρτίλος ως πιστός ηνίοχος του Οινόμαου. Σε αυτήν την περίπτωση η απεικόνισή του δε θα επηρέαζε την ερμηνεία για το θέμα της παράστασης.

Σε αντίθεση με ό,τι γράφει ο G. Treu (1882) ο Μυρτίλος δεν εικονίζεται στην τέχνη ως το 360 π.Χ.[257], οπότε παραστάθηκε σε απουλικό αγγείο. Αυτό μπορεί να σημαίνει είτε ότι η πρώτη φορά που απεικονίζεται είναι στο εναέτιο της Ολυμπίας, αν δεχθούμε την περιγραφή του Παυσανία που τον αναγνωρίζει σε μία μορφή, είτε ότι δεν έχουν σωθεί άλλες παραστάσεις του πριν το 360 π.Χ. είτε ότι δεν εικονίστηκε καθόλου στην τέχνη. Στην πρώτη περίπτωση το θέμα της εναέτιας σύνθεσης μπορεί να είναι αυτό που εννοείται από την περιγραφή του Παυσανία και περιλαμβάνει την προδοσία του Μυρτίλου. Η δεύτερη και η τρίτη περίπτωση δε μπορούν να ελεγχθούν. Αν όμως ισχύει η τρίτη περίπτωση, τότε δεν απεικονίζεται η εκδοχή του μύθου που συνάγεται από το κείμενο του περιηγητή, αλλά εκείνη του Πινδάρου. Το ερώτημα που γεννιέται τώρα είναι το εξής: «είναι πιθανό να μην απεικονίζεται ο μύθος

[254] Βλ. παραπάνω, ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».
[255] Βλ. και Gaertringen (1894).
[256] Βλ. επίσης Πιπιλή (1990), Τριάντη (1994c).
[257] Βλ. Díez Platas (1992).

Οινόμαου-Πέλοπα στο εναέτιο;» Σίγουρα υπάρχει ένα μεγάλο χρονικό κενό ανάμεσα στην κατασκευή του εναετίου και στην περιγραφή του Παυσανία (173 μ.Χ.). Η παράσταση του Μυρτίλου στην τέχνη ξεκινά έναν αιώνα περίπου μετά την κατασκευή του αετώματος. Ως τα χρόνια του Παυσανία είχε ήδη απεικονιστεί αρκετές φορές στην αγγειογραφία, στη ζωγραφική και στις σαρκοφάγους και συχνά κρατούσε τον τροχό του άρματος του κυρίου του. Επομένως, είναι πιθανό ο Παυσανίας που πρέπει να τον είχε δει σε άλλα είδη τέχνης, να τον αναγνώρισε σε μορφή του εναετίου που θα έμοιαζε με την ήδη γνωστή μορφή του π.χ. από την αγγειογραφία, με βάση δηλαδή τα εικονογραφικά παράλληλα που ο ίδιος είχε υπόψη του. Ωστόσο οι επισκέπτες του ιερού κατά τον 5^{ο} και τον 4^{ο} αι. π.Χ. δε γνώριζαν καμία παράσταση του Μυρτίλου προκειμένου να τον «βρουν» στο εναέτιο, εκτός βέβαια και αν υπήρχε επιγραφή ζωγραφιστή στο οριζόντιο γείσο με το όνομά του.

Αναφορικά με την ταύτιση της μορφής Ν με τον Ίαμο από τον Fr. Studniczka (1923) πρέπει να δοθεί προσοχή στο ότι οι κατάλογοι του προσωπικού του ναού που αναφέρει είναι αρκετά μεταγενέστεροι της εναέτιας σύνθεσης.

Ακόμη κι αν ο Παυσανίας αναγνωρίζει σε μία από τις δευτερεύουσες μορφές τον Κίλλα, τον ηνίοχο του Πέλοπα και οι G. Treu (1897) και H. Bulle (1939) τον είδαν στη μορφή C, δε σώζεται βεβαιωμένη παράστασή του[258].

Επίσης ο Πίσος, τον οποίο η Χρ. Καρδαρά (1978) αναγνωρίζει στη μορφή Β, δεν εικονίζεται στην τέχνη.

Όσον αφορά στον Σωσίπολη, τον οποίο ο H. Bulle (1939) βλέπει στη μορφή Ε και η Χρ. Καρδαρά (1978) πάνω στον αριστερό μηρό της μορφής Ο, δεν υπάρχει επίσης βεβαιωμένη παράστασή του[259]. Σύμφωνα με τον Παυσανία λατρευόταν στην Ήλιδα σε μικρό οικοδόμημα αριστερά από το ιερό της Τύχης και εικονιζόταν σε πίνακα ως παιδί ντυμένο με χλαμύδα στολισμένη με αστέρια που κρατούσε με το ένα χέρι το κέρας της Αμάλθειας (Παυσ.,VI, 25, 4).

Το νόμισμα που αναφέρει ο Ν. Γιαλούρης (1967) και με βάση αυτό ταυτίζει τη μορφή Ε με τον Αρκάδα είναι μεταγενέστερο του εναετίου, άρα ίσως δεν αποτελεί ασφαλές εικονογραφικό παράλληλο. Ο Αρκάς παριστάνεται σε απουλικά αγγεία του 370-360 π.Χ. και σε νομίσματα του 370 π.Χ., όπου εικονίζεται ως βρέφος με την Καλλιστώ και / ή τον Ερμή (εικ. 98, 99). Όλες οι παραστάσεις του τοποθετούνται χρονικά στον 4^{ο} αι. π.Χ.[260].

Εικ. 98

Εικ. 99

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν οι θεατές του εναετίου είχαν υπόψη τους το σχετικό χωρίο της Ιλιάδας για τους μάντεις της Δωδώνης και μπορούσαν να

[258] Βλ. Müller (1992).
[259] Βλ. Müller (1994).
[260] Βλ. Trendall (1984) - η εικ. 7 είναι το νόμισμα που παρουσιάζει ο Ν. Γιαλούρης (εικ. 93).

ταυτίσουν τις μορφές L, N, E με μάντεις και βάσει αυτού όπως ισχυρίζεται η E. Simon (1968). Η εναέτια σύνθεση (μέσο) απευθυνόταν σε θεατές (δέκτες) με διαφορετική παιδεία, μόρφωση και καταγωγή, συνεπώς πρέπει να είχε θέμα που θα μπορούσε εύκολα να κατανοήσει ο μέσος άνθρωπος της εποχής[261].

Δεν υπάρχει αναγνωρισμένη παράσταση του Αμυθάοντα [262]. Είναι άξιο προβληματισμού αν είναι πραγματικά πιθανό ο τότε θεατής να ταύτιζε τις μορφές N, E με τον Αμυθάοντα και τον Μελάμποδα[263] αντίστοιχα, έχοντας θυμηθεί πρώτα το γένος των Κλυτιαδών όπως υποστηρίζει η E. Simon (1968).

Εικ. 100

Για την ταύτιση των μορφών A, P δίνεται σημασία στην τοπογραφία: ο Αλφειός είναι νότια του ναού, ενώ ο Κλάδεος βόρεια. Είναι δύσκολο έως απίθανο ο Παυσανίας να τους μπέρδεψε. Για αυτό είναι πιθανότερο η μορφή A να αποδίδει τον Αλφειό και η P τον Κλάδεο. Άρα ο περιηγητής στις φράσεις του *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* και *ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* έλαβε υπόψη του τη σκοπιά του θεατή και δεν είχε ως κριτήριο τον Δία, δηλαδή τη μεσαία μορφή. Η παράσταση των

Εικ. 101

Εικ. 102

ποταμών-θεών, ανταποκρίνεται από τα κλασικά χρόνια στην ανθρώπινη διάσταση: σε αναθηματικό ερυθρόμορφο στάμνο (460-450 π.Χ.) ο ποταμός-θεός Ασωπός παριστάνεται ως γενειοφόρος ηλικιωμένος άνδρας κατά την απαγωγή της κόρης του Αίγινας από τον Δία (εικ. 100).

Επίσης σε αναθηματικό ανάγλυφο από το Φάληρο (420 π.Χ. περίπου) εικονίζεται ο ποταμός-θεός Κηφισός ως νέος άνδρας, αγένειος με χιτώνα, ενώ μπροστά του στέκει η αναθέτρια του αναγλύφου Ξενοκράτεια με ένα παιδί (εικ. 101). Ακόμη, σε μερικά από τα κλασικά νομίσματα της Μεγάλης Ελλάδας οι ποταμοί-θεοί παριστάνονται ως νεανίες που προσφέρουν σπονδές σε βωμό[264].

Ο Αλφειός εικονίζεται μόνος του ή και με τον Κλάδεο σε νομίσματα της Ήλιδας της εποχής του Αδριανού (117-138 μ.Χ.) (βλ. ενδεικτικά εικ. 102) και σε

[261] Βλ. σχετικά και όσα αναφέρονται στην ΕΙΣΑΓΩΓΗ για πομπό-δέκτη-μήνυμα-αναφορά-μέσο.
[262] Βλ. Simon (1981). Επαναλαμβάνει την άποψη που εκφράζει στη δημοσίευσή της το 1968 για την ταύτιση της μορφής N.
[263] Βλ. Simon (1992).
[264] Hamdorf (1964), 14-16, Weiss (1984), 102-125, ιδίως 102-106, *Νομίσματα και Νομισματική*, 141.

ρωμαϊκά ψηφιδωτά και σαρκοφάγους[265]. Ο Κλάδεος παριστάνεται ανθρωπόμορφος μαζί με τον Αλφειό ίσως σε καλυκωτό απουλικό κρατήρα του 340/330 π.Χ., κατά πάσα πιθανότητα στο νόμισμα της εικ. 102 (135/136 μ.Χ.), ίσως και σε ρωμαϊκή σαρκοφάγο παιδιού[266].

Αφού οι ποταμοί-θεοί παριστάνονται από τα κλασικά χρόνια με ανθρώπινη μορφή - και όχι ζωόμορφοι ή μειξογενείς - οι εναέτιες μορφές Α και Ρ είναι δυνατό να ταυτίζονταν με ποταμούς-θεούς από τους επισκέπτες του ιερού τον 5^{ο} αιώνα π.Χ. και μετά. Μπορεί να μη σώζονται παραστάσεις του Αλφειού και του Κλάδεου, αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν υπήρχαν στην αρχαιότητα. Το κενό γνώσης είναι δικό μας.

[265] Βλ. Παλαγγιά (1981).
[266] Müller (1992b).

Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Ο G. Hirschfeld υποστηρίζει ότι οι αντίπαλοι Οινόμαος και Πέλοψ που προετοιμάζονται για την αρματοδρομία συγκεντρώνονται γύρω από τον Δία όπως στους ιστορικούς χρόνους οι αθλητές ορκίζονταν μπροστά από τον Όρκιο Δία πριν τον αγώνα. Έτσι η νίκη του Πέλοπα χαρακτηρίζεται νόμιμη[267].

Κατά τον G. Treu οι δύο αντίπαλοι Οινόμαος (μορφή J) και Πέλοψ (μορφή G) αποστρέφουν το βλέμμα από τον Δία επειδή ο θεός είναι αόρατος για τους συμμετέχοντες στα διαδραματιζόμενα, αλλά παρών, ορατός μόνο από το θεατή και εγγυάται τη βοήθειά του στη νίκη του Πέλοπα[268].

Ο G. Loeschcke αναφέρεται ειδικά στη λάρνακα του Κύψελου και στον πρώτο ολυμπιόνικο του Πίνδαρου. Υποστηρίζει ότι ο Μυρτίλος δε μπορεί να εικονίζεται στο εναέτιο, αφού «το να παραδεχθούμε ότι ο πρώτος ιππικός αγώνας κερδήθηκε με απάτη είναι σα να ενθαρρύνουμε την απάτη»[269].

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux υποστηρίζουν ότι ο καλλιτέχνης επέλεξε «ένα μύθο των Αχαιών της Πίσας» και παρουσίασε τις προετοιμασίες για την αρματοδρομία, στην οποία θα αγωνίζονταν ο Οινόμαος και ο Πέλοψ[270].

Για τον H. Brunn το θέμα της σύνθεσης όπως συνάγεται από τη φιλολογική και εικονογραφική παράδοση είναι η θυσία του Οινόμαου που συνδέεται με τη συμφωνία και συνεπάγεται την παρουσία ενός βωμού μπροστά από τον Δία[271].

Ο J. Six αποδέχεται τα επιχειρήματα του G. Loeschcke (1885) και σημειώνει ότι δε μπορεί να παριστάνεται ο Μυρτίλος, αφού «η προδοσία του δεν αναγνωριζόταν στην Ολυμπία ώστε να είχε κρίνει το θέμα της αρματοδρομίας». Τη θεωρεί θέμα ακατάλληλο να κοσμήσει το ναό του σημαντικότερου από τους θεούς, γιατί «ενθάρρυνε την προδοσία και τη δωροδοκία». Για αυτό το λόγο υποστηρίζει ότι εικονίστηκε η εκδοχή του τοπικού μύθου στον ολυμπιόνικο του Πίνδαρου[272]. Η μεγαλοπρεπής μορφή του Δία προαγγέλλει καλή τύχη στο ζευγάρι Πέλοπα-Ιπποδάμειας, η οποία κρατά στα χέρια της το βραβείο της νίκης. Το κατσούφιασμα του θεού από θυμό αναφέρεται στον Οινόμαο, ο οποίος καταπάτησε τους νόμους με το να εμποδίσει το γάμο της κόρης του και με το να σκοτώσει τους μνηστήρες, ενώ η Στερόπη, βυθισμένη σε σκέψεις, προβλέπει ότι ο σύζυγός της θα πεθάνει. Αυτή η ομάδα μορφών, στην οποία επικεντρώνεται το ενδιαφέρον του θεατή, προετοιμάζεται για την αρματοδρομία. Η παρουσία του θεού δεν περνάει απαρατήρητη από όλους τους υπηρέτες. Ο παιδαγωγός N αισθάνεται δέος και κάθεται ακίνητος στηρίζοντας το κεφάλι στο χέρι, ο άνδρας L γυρίζει απότομα από τρόμο ή περιέργεια και οι ποταμοί-θεοί ανασηκώνονται κατάπληκτοι. Έτσι η συγκίνηση που προκαλείται από την εμφάνιση του θεού επιτείνεται στις μορφές που δε διαδραματίζουν ρόλο στην

[267] Hirschfeld (1877), 311.
[268] Treu (1882), 226.
[269] Loeschcke (1885), 13.
[270] Laloux, Monceaux (1889) 1, 55 και (1889) 2, 77 αντίστοιχα.
[271] Brunn (1888), 198.
[272] Six (1889), 108.

παράσταση και λόγω αυτού του κυρίαρχου συναισθήματος το σύνολο αποκτά ενότητα[273].

Ο G. Treu (1889) βλέπει στην αριστερή μεριά του αετώματος την «παρασκευή» για την αναχώρηση του Πέλοπα, αφού ο ηνίοχος του Πέλοπα Κίλλας (μορφή C) γονατίζει πίσω από τα άλογα του κυρίου του και κρατά ήδη τα ηνία τους στα χέρια του και στη δεξιά μεριά την προετοιμασία για τη θυσία του Οινόμαου, με τον Μυρτίλο (μορφή L) να κάθεται μπροστά από τα άλογα του Οινόμαου, γιατί περιμένει να τελειώσει η θυσία, η προετοιμασία της οποίας δηλώνεται από τη φιάλη που κρατάει η Στερόπη (μορφή K). Η δράση του κεντρικού συμπλέγματος μεταφέρεται στις μορφές στις γωνίες, π.χ. στη μορφή B που βοηθά τον Κίλλα (μορφή C) να τακτοποιήσει τα λουριά των αλόγων[274].

Παρόμοιες είναι οι παρατηρήσεις του A. Furtwängler. Βλέπει τα τέθριππα να στέκουν ζεμένα, έτοιμα για την αρματοδρομία. Στην αριστερή πλευρά (πλευρά του Πέλοπα) υπάρχει έντονη δραστηριότητα, αφού η αναμέτρηση αρχίζει άμεσα, κάτι που δε συμβαίνει στη δεξιά μεριά: οι δύο άνδρες N και L που είναι υπηρέτες του Οινόμαου κάθονται ήρεμα στο έδαφος και στηρίζονται στα ραβδιά τους, υπακούοντας στη διαταγή του βασιλιά που θέλει να αφήσει στον αντίπαλό του το προβάδισμα. Η στροφή του κεφαλιού του θεού (μορφή H) στην πλευρά του Πέλοπα εξισορροπεί το υπερβολικό βάρος της πλευράς του Οινόμαου. Αποδόθηκε με σαφήνεια το ουσιαστικό νόημα του μύθου: η θυσία του Οινόμαου χαρακτηρίζει το βασιλιά και τους ανθρώπους του, τους δισταγμούς του και κυρίως τον Μυρτίλο. Ο ένας συνοδός του βασιλιά βλέπει το σημάδι από τα πουλιά που γνωστοποιεί τη συμφορά, ενώ ταυτόχρονα ο Ζευς, ο οποίος το στέλνει, γυρίζει επιβεβαιωτικά το κεφάλι στον Πέλοπα[275].

Ο E. Curtius θεωρεί ότι η σεβάσμια στροφή του κεφαλιού του Δία (μορφή H) στην πλευρά του Πέλοπα (μορφή G) υποδηλώνει ότι η θεότητα δε στέκει ανεξάρτητη ανάμεσα στις ομάδες των μορφών. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται σαφέστερα η επικείμενη επιτυχία του Πέλοπα[276]. Υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει ίχνος από τη θυσία και ότι, αν πράγματι εικονιζόταν, τότε αυτή θα ήταν το κύριο θέμα[277].

Ο G. Treu (1897) βλέπει τον Δία να στέκει στο κέντρο, να είναι παρών και να διακατέχεται από «θεϊκή ηρεμία». Δεν κρατά τον κεραυνό που θα τόνιζε τη δύναμη της τιμωρίας, αλλά με το δεξί χέρι πιάνει ήρεμα την παρυφή του ιματίου και μόνο το σκήπτρο στο αριστερό του χέρι θυμίζει τον άρχοντα. Δε δέχεται θυσία, αφού δεν υπάρχει μπροστά από τα πόδια του βωμός και οι ήρωες που στέκουν εκατέρωθέν του δε στρέφουν προς αυτόν για να δηλωθεί ότι, αν και αόρατος, είναι παρών. Η στροφή του κεφαλιού του περιέχει για το θεατή την υπόσχεση της εύνοιάς του και της νίκης του Πέλοπα. Η παράσταση του πρίγκιπα, με ασπίδα, δόρυ, κράνος και θώρακα προέκυψε από την ανάγκη συμμετρίας με τον αντίπαλό του και από την επιθυμία του παραγγελιοδότη και του καλλιτέχνη να εικονιστεί ο Πέλοψ σύμφωνα με την παλιά ομηρική παράδοση ως ο Αχαιός κυρίαρχος της Αργολίδας και όχι ως ο ξένος, Λυδός Πέλοψ. Η απουσία των φτερωτών αλόγων του Ποσειδώνα αποδεικνύει ότι ο ήρωας δε χρειαζόταν να φτάσει στην Ηλεία από τη θάλασσα. Η Ιπποδάμεια δε φοράει το

[273] Six (1889), 108-109.
[274] Treu (1889).
[275] Furtwängler (1891), 84-86.
[276] Curtius (1891), 351.
[277] Ό. π., 353.

νυφικό φόρεμά της, γιατί από τον πλήρη εξοπλισμό του μνηστήρα και την παρουσία του ηνιόχου του εξάγεται το συμπέρασμα ότι δεν εικονίζεται σαν *παραιβάτις Ἱπποδάμεια*[278] που ανεβαίνει στο άρμα μαζί με τον Πέλοπα. Με βάση το ότι ο Πέλοψ δεν έχει το *πτανόν δίωγμα* και δεν απεικονίζεται *ὑπ' ὀρθῇ τιάρα καὶ Λυδίᾳ στολῇ* , δεν αποδίδεται στο εναέτιο η θρησκευτική-ηθική εκδοχή του μύθου στον Πίνδαρο και ο μνηστήρας νικά με τη βοήθεια του Μυρτίλου (μορφή L), ο οποίος δε λείπει από το εναέτιο, αφού εικονίζεται και ο Κίλλας. Η θυσία στο βωμό του Δία, που συναντάται σε προγενέστερα και μεταγενέστερα μνημεία[279], δηλώνεται στο εναέτιο από το ότι η Στερόπη κρατάει τον κάλαθο της θυσίας και ο Μυρτίλος (μορφή L), που πιάνει από το λουρί του λαιμού το αριστερό άλογο του τεθρίππου Μ, κάθεται στο έδαφος. Στο εναέτιο εικονίστηκε το αποφασιστικό γεγονός της παλιάς τοπικής ιστορίας, το *Πέλοπος πολύπονος ἱππεία*[280] και ο μύθος δημιουργίας των ολυμπιακών αγώνων. Ο Ζευς, στον οποίο αποδίδονταν όλα, ο ναός, η θυσία και οι ολυμπιακοί αγώνες, περιβάλλεται από τους παλιότερους κυρίαρχους και ήρωες του ντόπιου μύθου στο αέτωμα της πρόσοψης του ναού του. Στον τόπο όλα θύμιζαν το μύθο: στα πόδια του ναού ήταν η οικία του Οινόμαου και ο βωμός, στον οποίο θυσίασε μαζί με τη σύζυγό του πριν την αρματοδρομία, ενώ έδειχναν το στάβλο και τον τάφο του πέραν του Κλάδεου. Επίσης σε αυτόν τον τόπο τιμούσαν την τύχη και τη νίκη της Ιπποδάμειας (στο κοντινό Ηραίο) καθώς και τη μνήμη της (με το ιερό της) και τέλος ήταν ο τόπος, όπου ο Πέλοψ *ἐν αἱμακουρίαις ἀγλααῖσι μέμικται, Ἀλφεοῦ πόρῳ κλιθείς, τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενωτάτῳ παρὰ βωμῷ· τὸ δὲ κλέος τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ολυμπιάδων ἐν δρόμοις Πέλοπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται ἀκμαί τ' ἰσχύος θρασύπονοι*» (Πίνδ., πρώτος ολυμπιόνικος, 90-96)[281].

Ο E. Curtius (1897) ισχυρίζεται ότι η αποκατάσταση φιάλης στο χέρι της Ιπποδάμειας (μορφή Κ) δεν έχει νόημα. Γράφει χαρακτηριστικά: «Δεν παραπέμπει τίποτε σε πράξη θυσίας και το σωστό το λέει εύστοχα ο Παυσανίας, όταν ονομάζει ως θέμα της εναέτιας σύνθεσης την ἅμιλλα μέλλουσα[282] ».

Ο E. Pfuhl υποστηρίζει ότι στη διάταξή του (εικ. 82) η έντονη αντίθεση δίνει το βασικό τόνο στην παράσταση. Στη μία ομάδα επικρατεί μετριοπάθεια και αναμονή, στην άλλη σιγουριά και υπερηφάνια. Ανάμεσα στις δύο αντίπαλες ομάδες στέκει αόρατος ο μεγάλος θεός (μορφή Η), ο οποίος «δανείζει» τη νίκη. Ο Πέλοψ (G) κοιτάζει επίμονα το έδαφος, η Ιπποδάμεια (F) γυρίζει σε αυτόν το κεφάλι της. Το τέθριππο τους (D) είναι έτοιμο. Ο Κίλλας (L) στηριγμένος σε ένα κέντρον περιμένει το σήμα. Ένας υπηρέτης (C) κρατάει τα ηνία, μέχρι να ανέβει ο Πέλοψ και ένα αγόρι (B) το διπλανό ηνίο. Ο Οινόμαος (J) κοιτάζει επίμονα προς τα έξω έχοντας το χέρι στη μέση. Η βασίλισσα (K) κοιτάζει μακριά, κρατάει τον κάλαθο της θυσίας στο χέρι και ανασύρει με αξιοπρέπεια τον πέπλο. Στα πόδια της περιμένει μία υπηρέτρια (O). Τα ζεμένα άλογα στέκουν ήσυχα και τα ηνία είναι δεμένα στην άκρη του άρματος. Τον Μυρτίλο (N) απασχολούν οι φροντίδες που τον περιμένουν[283].

---

[278] Απολλών. Ρόδ., *Ἀργοναυτικά*, Α 754.

[279] Ο G. Treu αναφέρει ενδεικτικά τη λήκυθο που δημοσιεύει ο Br. Sauer (1891), όπου ο Οινόμαος θυσιάζει μην έχοντας ακόμη πιάσει τα όπλα του ενώ ο Πέλοψ έχει ήδη ξεκινήσει, τον κρατήρα της Νεάπολης της S. Agata de' Goti, όπου ο Πέλοψ και η Ιπποδάμεια έχουν ήδη ανέβει στο άρμα, ενώ το κριάρι οδηγείται για θυσία και ο Μυρτίλος οδηγεί το άρμα, κ.ά. Βλ. Treu (1897), 128.

[280] Σοφοκλ., *Ἠλέκτρα*, 502.

[281] Treu (1897), 126-130.

[282] Curtius (1897), 284.

[283] Pfuhl (1906), 162.

Ο H. Schrader (1921) υποστηρίζει ότι η θυσία έχει τελειώσει και ο βασιλιάς έχει ορκιστεί ότι η κόρη του θα είναι το βραβείο του νικητή στην επικείμενη αρματοδρομία ανάμεσα στον ίδιο και τον πρίγκηπα.

Ο Fr. Studniczka (1923) θεωρεί ιδιαίτερα σημαντικά για την ερμηνεία της σκηνής τα χαρακτηριστικά των μορφών. Το άνω χείλος του Οινόμαου (μορφή J) που χωρίζει από το κάτω, καθώς και το κάτω χείλος, που χαμηλώνει, υποδηλώνουν ότι μιλάει. Παραπέμπει σε παραδείγματα από την αγγειογραφία, προκειμένου να εξηγήσει τη φράση "os adaperire, dentis ostendere", της οποίας την «ανακάλυψη» ο Πλίνιος αποδίδει στον Πολύγνωτο: στον κρατήρα των Νιοβιδών του Λούβρου, στον οποίο από τους ήρωες που έχουν μαζευτεί γύρω από τον Ηρακλή και την Αθηνά ο καθισμένος κάτω μιλά στο ξαπλωμένο και ο γενειοφόρος στον όρθιο άκρα αριστερά. Επίσης, στο δυτικό εναέτιο του εν λόγω ναού που ο Λαπίθης Q, τον οποίο δαγκώνει ο Κένταυρος P, βογκά και οι Λαπιθίδες στις γωνίες θρηνούν˙ επίσης στις μετόπες της Κερυνίτιδος Ελάφου και της κόπρου του Αυγεία, όπου ο Ηρακλής εκφράζει τη δυσαρέσκειά του με το ανοιχτό στόμα, αυτός που εικονίζεται κατά κανόνα έχοντάς το κλειστό. Με βάση αυτά ο μελετητής συμπεραίνει ότι το ανοιχτό στόμα του Οινόμαου μπορεί να σημαίνει μόνο ότι μιλάει και μάλιστα ότι βγάζει ένα σοβαρό, επιτακτικό λόγο, όπως προδίδουν οι ρυτίδες στο μέτωπο και η περήφανη χειρονομία του. Το ότι καθορίζει στον Πέλοπα που στέκει στα αριστερά του θεού (μορφή H) τους όρους της αρματοδρομίας έχει αντίστοιχο με το μυθικό γεγονός νόημα. Η βαρύτητα του λόγου κάνει το μνηστήρα να κατεβάσει το κεφάλι. Ο Studniczka δέχεται την άποψη του Ul. von Wilamowitz ότι πρέπει να ήταν μία ειλικρινής αρματοδρομία και ο κύριος του πελόπιου δεν επιτρέπεται να κέρδισε με αθέμιτα μέσα. Ακόμη κι αν η μορφή C ονομαζόταν Μυρτίλος, οι καλλιτέχνες του εναετίου δε θα ήξεραν τίποτα για την προδοσία του. Επισημαίνει ότι όλες οι μορφές χαρακτηρίζονται από ήθος που σχετίζεται με το πνεύμα του Πολύγνωτου. Όπως ο μεγάλος ποιητής της τότε δωρικής αριστοκρατίας, έτσι και στο εναέτιο δεν εικονίζεται τίποτε που να υπαινίσσεται ή να δηλώνει την προδοσία (του Μυρτίλου) που σύμφωνα με άλλους καθορίζει τη νίκη. Η τραγική μοίρα των Πελοπιδών διαφαίνεται από την έκφραση του μάντη N (Ιαμος), του μεγαλύτερου μάντη της Ολυμπίας[284].

Ο E. Buschor θεωρεί ότι εικονίζεται η θυσία που εκτελούνταν για το καλωσόρισμα του μνηστήρα και η σύναψη συμφωνίας. Τη θυσία εκτελεί ο Οινόμαος (μορφή J), για αυτό πρέπει να στραφεί στη μεριά του Δία (μορφή H), ενώ η βασίλισσα (μορφή K) συμμετέχει σε αυτήν και δέχεται τη βοήθεια του παιδιού B. Ο ηνίοχος του βασιλιά (μορφή C) δε μπορεί να απουσιάζει. Ο αρχαιολόγος δικαιολογεί το ότι ο Πέλοψ εικονίζεται με πλήρη πολεμικό εξοπλισμό (δόρυ, κράνος, ασπίδα, θώρακα) με το επιχείρημα ότι τιμούνταν στην Ολυμπία ως πολεμικός ήρωας και διατείνεται ότι η συμφωνία για την αρματοδρομία περιείχε για το μνηστήρα και την υποχρέωση να φορέσει όλο τον πολεμικό εξοπλισμό του. Χαρακτηρίζει τη στροφή του θεού στο βασιλιά δύσθυμη, κρίνει ότι υποδηλώνεται από τον κεραυνό που κρατάει η μορφή στο αριστερό χέρι, το ανήσυχο πιάσιμο του ιματίου από το δεξί χέρι και κυρίως από τη συμπεριφορά των μάντεων L, N, των οποίων η προαίσθηση συγκεντρώνεται στο γεγονός στο κέντρο του αετώματος. Βλέπει στη μορφή H τον Δία του Πινδάρου και του Αισχύλου, το θεό που ενσαρκώνει τη μοίρα, που ταυτίζεται με τον κεραυνό που κατέστρεψε την οικία του Οινόμαου στην Ολυμπία και θεωρεί

[284] Studniczka (1923), 30-36.

ότι οι κινήσεις των δύο ζευγαριών και το προαίσθημα των μάντεων μεταφέρουν αυτή τη διάθεση και εντάσσονται σε αυτήν την ατμόσφαιρα καταστροφής[285].

Ο Fr. Weege βλέπει να εικονίζεται στο εναέτιο η θυσία στο βωμό του Άρειου Δία πριν την καθοριστική αρματοδρομία των δύο αντιπάλων. Στο αριστερό μισό του αετώματος, στην «πλευρά της τύχης», όπως την ονομάζει, οι μορφές μεταδίδουν το αίσθημα της ηρεμίας, της σιγουριάς και της αισιοδοξίας. Τον Πέλοπα (μορφή J) διαπνέει βεβαιότητα για τη νίκη. Η στάση των μορφών πίσω από τα άλογα υποδηλώνει τη θετική έκβαση. Ο καθισμένος μάντης L παρατηρεί την πτήση των πουλιών που στέλνει ευνοϊκά σημάδια για την επιχείρηση του Πέλοπα. Αντίθετα στο δεξιό μισό, στην «πλευρά της δυστυχίας», ο Οινόμαος (μορφή G) κατεβάζει το κεφάλι σα να προαισθάνεται το αποτέλεσμα της αρματοδρομίας, ο ποταμός-θεός Κλάδεος (μορφή P) παρατηρεί το ξέσπασμα της μοιραίας θύελλας, ενώ με την παράσταση του αγοριού E γίνεται υπαινιγμός στην ατυχή έκβαση του αγώνα. Δυσάρεστες σκέψεις για την πτώση του βασιλιά κάνει και το γονατιστό κορίτσι O που κάθεται με τα δύο χέρια σταυρωμένα σα να έχει βυθιστεί σε βαθιά μελαγχολία. Ακόμη και τα άλογα M, αν η στάση των κεφαλιών τους συγκριθεί με εκείνη των αλόγων D, φαίνεται να καταλαβαίνουν το δυσάρεστο προαίσθημα των ανθρώπων. Ο καλλιτέχνης έδειξε με έναν πολύ εντυπωσιακό για το θεατή τρόπο ότι η βασιλεία του Οινόμαου έφτασε στο τέλος της και ο δέκατος τρίτος μνηστήρας της Ιπποδάμειας, ο Πέλοψ, είναι το ανερχόμενο αστέρι της Πίσας που θα ιδρύσει με το γάμο του με την κόρη του Οινόμαου ένα καινούριο και δυνατό πριγκιπικό γένος[286].

Ως προς την ερμηνεία της σύνθεσης ο H. Bulle υποστηρίζει ότι δεν απεικονίζονται στο εναέτιο όσα «βλέπουν» άλλοι μελετητές, γιατί δε συνέβαινε τίποτε. Θεωρεί ότι το καθετί αποτελεί έκφραση του ήθους του και ο ίδιος δεν αισθάνεται την «υπόκωφη» ή «τραγική» ηρεμία. Πιστεύει ότι «υπάρχει μόνο σοβαρότητα και μεγαλοπρέπεια (sic)[287]», μνημειακή γαλήνη και ακινησία, στάση γεμάτη προαίσθηση απέναντι στη θεότητα, συναίσθημα. Διαπιστώνει βαθιά εσωτερική σχέση ανάμεσα στην ποίηση του Πινδάρου που αποτυπώνει την ευσέβεια της εποχής ως αιδημοσύνη απέναντι στη θεότητα και ως προσωπική συνείδηση και στο εναέτιο. Στον Πίνδαρο δεν περιγράφονται οι πράξεις των θεών και των ηρώων αλλά το ήθος τους. Οι εναέτιες μορφές από την άλλη δε συνδέονται μεταξύ τους με τις χειρονομίες ή τη φόρμα, αλλά μιλούν μόνο με την παρουσία τους. Η γλώσσα του Πινδάρου και εκείνη των εναέτιων μορφών έχουν αντίστοιχες ομοιότητες: και οι δύο χαρακτηρίζονται από σοβαρότητα και βάρος και γίνονται δύσκολα κατανοητές από τους μεταγενέστερους. Αν παρατηρήσουμε το εναέτιο, υπογραμμίζει ο Bulle, συνάγεται το θρησκευτικό περιεχόμενο των μορφών σύμφωνα με τον Πίνδαρο, γιατί μόνο αυτός και η πίστη της εποχής του, όπως εμφανίζεται στους ύμνους του στους θεούς, μπορεί να είναι το μέτρο για την κατανόησή τους.

Σχετικά με το θέμα του εναετίου ο μελετητής γράφει: Ο Ζευς (μορφή H), ο ανώτερος κύριος της Άλτης, που ο βωμός του είναι το πνευματικό κέντρο της, στέκει στο μέσο του αετώματος, ήρεμος και μεγαλοπρεπής, με το κεφάλι γυρισμένο ελαφρά στο πλάι, στον επίγειο προστάτη του τόπου Πέλοπα (G) που απεικονίζεται εδώ ως ελληνικός ήρωας. Σε αυτόν ανήκει το αγόρι με το κέντρον (B) και ο ηνίοχος, ο Κίλλας (C) ή, επειδή ο ίδιος ο Πέλοψ οδηγούσε το άρμα, ο ιπποκόμος. Το ότι το αγόρι φαίνεται έτοιμο να κάνει άλμα και ο Κίλλας τακτοποιεί τα ηνία δηλώνει ότι ο

[285] Buschor (1924), 23-25.
[286] Weege (1935a), 465-468.
[287] Bulle (1939), 209: „Es ist nur ein ernstes großes Sein“.

μνηστήρας ξεκινά νωρίτερα. Η Ιπποδάμεια (F) στέκει δίπλα του. Στην άλλη μεριά στέκει ο Οινόμαος (J) και δίπλα του η Στερόπη (K), στα πόδια της οποίας κάθεται μία υπηρέτρια (O). Η αντίθεση ανάμεσα στο περήφανο, γηραιό βασιλικό ζευγάρι και στο ήρεμο νεαρό ανήκει στο πνεύμα της ηθικής του Πινδάρου (αντιπαράθεση της ύβρεως και της αιδούς, της αναιδούς εμπιστοσύνης στη δύναμη του εαυτού και της ευσεβούς αιδημοσύνης προς τους θεούς που κάνει τους ανθρώπους μετριόφρονες). Τα τέθριππα είναι ο μοναδικός άμεσος υπαινιγμός στο μύθο της αρματοδρομίας, αλλά παρουσιάζονται στο εναέτιο ως εικόνες του αριστοκρατικού ολυμπιακού τρόπου αγώνα. Ο Bulle υποστηρίζει ότι ο Πέλοψ κερδίζει με τα άλογα που του έδωσε ο Ποσειδών, σύμφωνα με το αντίστοιχο χωρίο του Πινδάρου, ενώ σημειώνει ότι πρέπει να είχε αποφευχθεί κάθε πιθανή σκέψη για την απεικόνιση μίας αισχρής νίκης, για αυτό και έμειναν τα άλογα του Οινόμαου (M) δίχως ηνίοχο. Έτσι το εναέτιο είναι σαν ύμνος του Πινδάρου λαξευμένος στην πέτρα. Είναι ο εσωτερικός ορισμός της πίστης στον Δία που κυριαρχούσε στην Άλτη και ο μύθος της αρματοδρομίας δεν είναι τίποτε άλλο από χαλαρή εξωτερική ταινία που ενώνει τις μορφές στο κέντρο[288].

Για τον B. Ashmole η μορφή H είναι ζώσα παρουσία, αόρατη στους συναγωνιζόμενους, αφού η λέξη ἄγαλμα του Παυσανία δε σχετίζεται με θυσία μπροστά από το βωμό του Δία. Στα δεξιά του θεού στέκει ο Πέλοψ (μορφή G), στην πλευρά του καλού οιωνού και στην άλλη πλευρά ο Οινόμαος (μορφή J), ο οποίος καταλαβαίνει πως οι οιωνοί είναι εναντίον του. Οι μορφές στην πλευρά του Πέλοπα αποτελούν μάλλον τη συνοδεία του και εκείνες στην άλλη πλευρά τον οίκο του Οινόμαου. Τα άρματα, όπως οι ομάδες, ήταν τακτοποιημένα διαφορετικά το ένα από το άλλο, από τη στιγμή που τα άλογα του Πέλοπα (D) έπαιρναν τη θέση τους για την εκκίνηση, ενώ εκείνα του Οινόμαου (M) ήταν ακόμη ακίνητα, επειδή σύμφωνα με τους κανόνες της αρματοδρομίας ξεκινούσαν μετά από αυτά του μνηστήρα. Ο τόπος που πραγματοποιείται η σκηνή ορίζεται από τις γωνιακές μορφές A και P που ταυτίζονται με τους ποταμούς-θεούς Αλφειό και Κλάδεο αντίστοιχα. Έχοντας δεχθεί με κάποια επιφύλαξη την τοποθέτηση της μορφής B μπροστά από τα άλογα M ο Ashmole σημειώνει ότι αν γίνει δεκτή η τοποθέτηση, πρέπει να υποτεθεί ότι ο γλύπτης είχε στο μυαλό του την εκδοχή του μύθου, στην οποία δεν υπήρξε προδοσία και η νίκη του Πέλοπα επιτεύχθηκε με τα άλογα που του έδωσε ο Ποσειδών και όχι εκείνη, σύμφωνα με την οποία η αρματοδρομία κερδήθηκε με τη δωροδοκία του Μυρτίλου[289].

Ο N. Γιαλούρης σημειώνει ότι οι ομάδες του Οινόμαου και του Πέλοπα χωρίζουν και ενώνονται ταυτόχρονα στην κεντρική μορφή του Δία (μορφή H), ο οποίος πλαισιώνεται από τα δόρατα των αντιπάλων που τονίζουν την αόρατη παρουσία του στον αγώνα και ξεχωρίζουν την ανθρώπινη σφαίρα από εκείνη του θεού. Η Ιπποδάμεια (μορφή F), με το ένα χέρι κεκαμμένο και το άλλο να έρχεται λοξά στο στήθος, στέκει δίπλα στον Πέλοπα (μορφή G) σε δραματική ακινησία. Έχει στο μυαλό της το θανατηφόρο τέλος που θα έχει η αρματοδρομία είτε για τον πατέρα είτε για το μνηστήρα της. Δίπλα στον Οινόμαο (μορφή J) στέκει η Στερόπη (μορφή K) που ανασηκώνει το επίβλημα με το αριστερό χέρι, αποχαιρετά δηλαδή τον άνδρα της με μία χαρακτηριστική χειρονομία γνωστή από ανάλογες σκηνές. Η τοποθέτηση των ανδρών L, N ξεχωριστά στις δύο ομάδες έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί τονίζεται η απομόνωση των μορφών που είναι ανάλογη με εκείνη της τραγωδίας. Η έκφραση του μάντη N είναι σκοτεινή˙ δηλώνει ότι ο άνδρας έχει πέσει σε βαθιά περισυλλογή.

[288] Bulle (1939), 209-215.
[289] Ashmole, Yalouris (1967), 13-17.

Παρόμοια πρέπει να ήταν εκείνη του μάντη L, να προανήγγειλε δηλαδή την ολέθρια μοίρα των δύο αντιπάλων - την άμεση του Οινόμαου και τη μελλοντική αλλά αμείλικτη της δυναστείας του Πέλοπα. Έτσι η στροφή του κεφαλιού του Δία υπαγορεύτηκε από την αισθητική ή άλλη άποψη που είχε ο καλλιτέχνης για τη δομή και την ισορροπία της μορφής και δεν υποδεικνύει την έκβαση της αρματοδρομίας, αφού καμία πλευρά δεν ευνοείται[290].

Ο K. Jeppesen υποστηρίζει ότι ο Ζευς (μορφή Η) είναι ψυχικά παρών στη σύνθεση και απολύτως ορατός, ώστε δε γίνεται αντιληπτός μόνο από τους μάντεις L, N˙ πρέπει να κατέχει ένα συγκεκριμένο καθήκον στην αρματοδρομία. Επειδή θεωρεί ξεπερασμένη τη θεωρία ότι ο θεός ξεχώριζε ως αποδέκτης θυσίας, κρίνει ότι μένει μόνο μία πιθανότητα, δηλαδή να συμμετέχει ο θεός στο εναέτιο ως διαιτητής, ως αγωνοθέτης στην αρματοδρομία. Με αυτό τον τρόπο θα χαρακτηριζόταν ιδρυτής των ολυμπιακών αγώνων και θα κρατούσε στο αριστερό χέρι το ραβδί του διαιτητή[291] .

Η E. Simon υποστηρίζει ότι το εναέτιο δεν παρουσιάζει στιγμιότυπο, αλλά περιγραφή ηρωικού χαρακτήρα στο πνεύμα του ηθογράφου Πολύγνωτου. Δέχεται το επιχείρημα του Fr. Winter ότι δεν εικονίζεται ο Μυρτίλος και ταυτόχρονα απουσιάζει το μοτίβο της δωροδοκίας του. Για αυτό το λόγο θεωρεί πιθανό να παριστάνεται ο μύθος με βάση την εκδοχή του πρώτου ολυμπιόνικου του Πινδάρου, στον οποίο ο πρίγκηπας νικά με τη βοήθεια του Ποσειδώνα. Η συμπεριφορά των δύο αντιπάλων απέναντι στον Δία δείχνει το χαρακτήρα τους: ο Οινόμαος βασίζεται περήφανα στη δική του δύναμη, ενώ ο Πέλοψ αισθάνεται το θεό κοντά του και κουνά το κεφάλι. Ο αντίθετος χαρακτήρας τους που αποκαλύπτεται μπροστά στο θεό είναι ταυτόχρονα η μοίρα τους. Όπως ο σοφόκλειος Αίας ο Οινόμαος προκάλεσε την κατάρρευσή του μπροστά στον Δία με την υπερβολική αυτοπεποίθησή του. Ο θεός έχει αποφασίσει αυτή την κατάρρευση που δηλώνεται από τη χειρονομία της Στερόπης (μορφή F) και του μάντη Ν και υποδηλώνεται από τη σχεδόν τραγική απομόνωση του βασιλιά, αφού κανείς δεν τον υπηρετεί, ενώ στην απέναντι πλευρά ένας νέος κρατά για τον Πέλοπα τα χαλινάρια κι ένα γονατιστό αγόρι του παραδίδει πιθανότατα το κέντρον για την αρματοδρομία. Αυτή η διαδρομή δε θα επισφραγίσει μόνο το τέλος μίας παλιάς κυριαρχικής εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα την αρχή μίας νέας οιωνοσκοπίας σύμφωνα με τη θέληση του Δία. Στον ίδιο τόπο, στην Ολυμπία, όπου στο παρελθόν ο ίδιος ο Ζευς πάλεψε με τον πατέρα του Κρόνο «περὶ τῆς ἀρχῆς[292]» ο Πέλοψ θα αντικαταστήσει ως βασιλιάς τον Οινόμαο[293]. Ο δανεισμός του σκήπτρου-δόρατος του Δία (μορφή Η), συμβόλου της εξουσίας του, στον Πέλοπα (μορφή G)[294] διασαφηνίζει το ρόλο του Δία. Ο θεός δε μπορεί να απεικονίζεται ως ο παραλήπτης της θυσίας που έγινε πριν την αρματοδρομία ή ως ο προστάτης της συμφωνίας Οινόμαου-Πέλοπα, γιατί θα έπρεπε να αποδίδεται ένα τέτοιο συμβόλαιο ως πράξη θυσίας. Η ερευνήτρια δέχεται ως συνδεόμενη στενά με τη βασιλική σχέση Δία-Πέλοπα την ερμηνεία του K. Jeppesen (1968) για το ρόλο του Δία στο εναέτιο ως διαιτητή, αγωνοθέτη σε αρματοδρομίες, κάτι που τον χαρακτηρίζει ιδρυτή των ολυμπιακών αγώνων και υποστηρίζει ότι ο Ζευς εμφανίζεται εδώ ως βασιλιάς των θεών και ως εκείνος που δανείζει τη δίκαιη βασιλική κυριαρχία πάνω στη γη, την οποία παραδίδει στον Πέλοπα. Η εμφάνισή του, αφού στην Ολυμπία ήταν κυρίως μαντικός θεός, δείχνει το

[290] Ashmole, Yalouris (1967), 176-177.
[291] Jeppesen (1968), 73.
[292] Παυσ., V, 7, 10.
[293] Simon (1968), 155.
[294] Βλ. την αποκατάσταση της μορφής Η από την Simon (1968) στην ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

πιο κοντινό και το πιο μακρινό μέλλον, το τραγικό τέλος του Οινόμαου και των βασιλέων που κατάγονται από τον Πέλοπα και την Ιπποδάμεια[295].

Κατά τον W. Fuchs δεν απεικονίζεται δράση, δεν περιγράφεται κάποια ιστορία, αλλά αποδίδεται ένα μεγάλο μυθικό γεγονός: η πτώση του παλιού και η άνοδος του νέου βασιλικού γένους. Ο Πέλοψ είναι σκεπτικός, αναλογίζεται το επικείμενο γεγονός. Ο Οινόμαος στέκει περήφανος. Γνωρίζει τη μοίρα του, αλλά δεν τον νοιάζει. Από το ανοικτό στόμα και τα δόντια που φαίνονται καταλαβαίνουμε ότι έχει μιλήσει. Πρόκειται να συμβεί το αναπόφευκτο. Ο Ζευς είναι η απόφαση. Στέκει στο μέσο απομονωμένος, πιάνει με το αριστερό χέρι τον κεραυνό και με το δεξί το ιμάτιο. Δεν πρόκειται για χειρονομία δηλωτική θυμού ή εύνοιας, αλλά για το κλείσιμο του κύκλου του. Δεν είναι ο μεγαλόψυχος πατέρας, αλλά ο απόμακρος θεός. Η στροφή του κεφαλιού του σημαίνει απόφαση, όχι επιείκια και εύνοια. Οι όρθιες γυναικείες μορφές είναι η ηχώ της αγωνίας: η στάση της Στερόπης είναι περήφανη και δεσποτική ενώ της Ιπποδάμειας ταπεινή. Για αυτήν η νίκη του πρίγκιπα συνδέεται με την καταστροφή του πατέρα της: είναι η τραγικότερη μορφή στην παράσταση, βιώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στη συγγένεια εξ' αίματος και στον έρωτα. Γύρω από τις κεντρικές μορφές έχουν σταματήσει τα τέθριππα με τους υπηρέτες και τις υπηρέτριες που αγνοούν τι συμβαίνει. Μόνο οι μάντεις γνωρίζουν. Εκείνος του Πέλοπα στρέφει το βλέμμα του έξω από το αέτωμα, προς το μέλλον, ενώ εκείνος του Οινόμαου πιάνει τη γενειάδα του˙ η όψη του είναι τρομακτική γιατί γνωρίζει τι ακριβώς θα συμβεί[296].

Η M.-L. Säflund υποστηρίζει ότι το ανοικτό στόμα της μορφής J δηλώνει ότι μιλάει. Ισχυρίζεται ότι η στάση της απαιτεί την παρουσία ενός συντρόφου που ακούει ή μιλάει και είναι η αγαπημένη όσων μορφών κρατούν σκήπτρα ή λόγχες δηλαδή των θεών ή των αρχόντων. Αναφέρει ως εικονογραφικό παράλληλο τον κρατήρα του Orvieto (εικ. 103) του Ζωγράφου των Νιοβιδών (460 π.Χ.), στον οποίο ο νεαρός πολεμιστής που έχει ζωγραφιστεί πάνω στην αριστερή λαβή έχει στάση ανάλογη με εκείνη του Οινόμαου και όπως αυτός γυρίζει προς τα δεξιά του θεατή. Το στόμα του είναι λίγο ανοικτό όπως και του γενειοφόρου πολεμιστή που κοιτάζει προς τα πάνω από ένα χαμηλότερο σημείο[297]. Ερμηνεύει τη στροφή του κεφαλιού της μεσαίας μορφής ως αντίδραση στο λόγο της J και όχι ως δηλωτική εύνοιας ή ως φέρουσα συναισθηματική σημασία[298]. Περαιτέρω υπογραμμίζει ότι οι στάσεις των μορφών G, F, N, L, A, P, E δηλώνουν, σύμφωνα με παρόμοιες παραστάσεις από την αγγειογραφία της πρώιμης κλασικής εποχής ότι οι συγκεκριμένες μορφές ακούνε την J[299]. Η στάση της N βρίσκει το αντίστοιχό της στη στάση του Πρίαμου σε ερυθρόμορφο κρατήρα του Βατικανού[300]. Η L δεν κάνει χειρονομία δηλωτική συναισθήματος, αλλά το ότι γυρίζει το κεφάλι και τα ορθάνοικτα μάτια προδίδει το έντονο ενδιαφέρον της για ό,τι συμβαίνει στο κέντρο[301]. Η ίδια έκφραση χαρακτηρίζει τους Θράκες που ακούνε τον Ορφέα στον ερυθρόμορφο κρατήρα του Βερολίνου[302]. Η Säflund παρατηρεί ότι η παρουσία τιθασευμένων αλόγων που στέκουν ακίνητα υποδηλώνει το γενικό εικονογραφικό σκηνικό «επικείμενης

[295] Simon (1968), 157.
[296] Fuchs (1969), 391.
[297] Säflund (1970), 99.
[298] Ό. π., 116-117.
[299] Ό. π., 98, 100-104.
[300] Βλ. καλύτερα Πατεράκη (2005), 161, εικ. 164.
[301] Säflund (1970), 103.
[302] Πατεράκη (2005), εικ.165.

Εικ. 103

αρματοδρομίας» που εμπλέκει πρωταγωνιστές, ιπποκόμους, ηνιόχους και διάφορες κατηγορίες θεατών[303]. Θεωρεί ως κύριο θέμα της εναέτιας σύνθεσης την ανακοίνωση από τον ηλικιωμένο πρωταγωνιστή Οινόμαο (J) των όρων της αρματοδρομίας, ενώ το χρονικό στάδιο που απεικονίζεται προηγείται της θυσίας του βασιλιά, κάτι που συνάγεται κι από το ότι ο Πέλοψ (μορφή G) δεν έχει ανέβει ακόμη στο άρμα του[304]. Μέσα στο πλαίσιο της προετοιμασίας για την αρματοδρομία εντάσσονται δευτερεύουσες πράξεις που πραγματοποιούνται σε κάθε πλευρά του αετώματος, όπως οι «προετοιμασίες για το γαμήλιο ταξίδι» της Ιπποδάμειας με τον Πέλοπα (με τις μορφές K, O, την Ιπποδάμεια που τακτοποιεί το επίβλημά της και μία υπηρέτρια που δένει τα σανδάλια της) και οι «προετοιμασίες για την αρματοδρομία» (με τη μορφή C, τον Μυρτίλο να πιάνει έναν τροχό από το άρμα του Οινόμαου)[305]. Αυτές οι αλληλοσυνδεόμενες πράξεις δείχνουν την κατάληξη του δράματος: το βίαιο θάνατο του απάνθρωπου βασιλιά και τη νίκη του νέου ήρωα και μελλοντικού εξουσιαστή. Η παρουσία του Δία δηλώνει ότι η πράξη που εικονίζεται συμβαίνει Διὸς βουλῇσιν, ο οποίος επιτρέπει την τιμωρία της ασεβούς έπαρσης του υπηρέτη του[306]. Η μελετήτρια αναγνωρίζει σχέση ανάμεσα στην εναέτια σύνθεση και τον Πολύγνωτο. Χαρακτηρίζει το γεγονός του εναετίου πολύ θεατρικό με τον ένα πρωταγωνιστή να μιλά (J) και τον άλλο να ακούει μαζί με τους άλλους ηθοποιούς και το χορό, καθώς και με τις χειρονομίες και στάσεις που δηλώνουν τους διαφορετικούς βαθμούς συναισθηματικής και ψυχολογικής ανταπόκρισης, κάτι που υποδεικνύει για πηγή έμπνευσης τον Πολύγνωτο, τον «ηθογράφο» και πιο αγαλματικό από τους ζωγράφους, ο οποίος χρησιμοποιούσε την έκφραση του προσώπου και τις στάσεις σα μέσο χαρακτηρισμού των μορφών του, ενώ συνάμα συνεισέφερε στην ανάπτυξη της γλυπτικής εικονίζοντας το στόμα ανοικτό, παριστάνοντας τα δόντια και παραλλάσσοντας την έκφραση της όψης από την αρχαϊκή της ακαμψία (Πλίνιος, *Naturalis Historia*, 35, 58). Η εναέτια σύνθεση συνδέεται με τον Πολύγνωτο εξαιτίας του ανοιχτού στόματος του Οινόμαου (J) και του ότι φαίνονται τα δόντια του και τοποθετείται χρονικά μόνο λίγα χρόνια μετά τις τοιχογραφίες του Πολύγνωτου στους Δελφούς, δηλαδή την «Ἰλίου Πέρσιν» και τη «Νέκυια»[307].

[303] Säflund (1970), 97.
[304] Ό. π., 113.
[305] Ό. π., 105-112.
[306] Ό. π., 124.
[307] Säflund (1970), 129-130.

Ο G. Becatti υποστηρίζει ότι η κίνηση του Δία (μορφή Η) που πιάνει με το δεξί χέρι την άκρη του ιματίου υποδηλώνει εσωτερική ένταση και συμμετοχή στη δραματική εξέλιξη, που όμως δεν εκφράζεται με τη ρίψη του κεραυνού, αλλά με το γύρισμα του κεφαλιού και την εσωτερική δόνηση. Θεωρεί ότι ο Ζευς γυρίζει το κεφάλι προς το βασιλιά (μορφή J) για να τον ακούσει κατευθύνοντας έτσι τη συγκρατημένη ορμή της θεϊκής του δικαιοσύνης. Πιστεύει ότι η παράσταση της μορφής του θεού δεν ακολουθεί συγκεκριμένη εικονογραφική παράδοση, κάτι που φανερώνει την απόλυτη πρωτοτυπία του καλλιτέχνη. Όπως γράφει η Säflund (1970) εικονίζεται η στιγμή κατά την οποία ο Οινόμαος ανακοινώνει τους όρους της αρματοδρομίας, όπως δείχνουν τα ανοικτά χείλη του, και ετοιμάζεται για τη θυσία. Τα λόγια του, τα οποία ακούει ο θεός στρέφοντας το κεφάλι προς αυτόν και συγκρατώντας την οργή του, δεν έχουν καμία επίδραση στη Στερόπη (μορφή Κ) που κρατάει στο προτεταμένο δεξί χέρι τη φιάλη, σύμβολο της επικείμενης θυσίας. Ο Πέλοψ (μορφή G) ακούει και η Ιπποδάμεια (μορφή F) είναι ανήσυχη, ενώ απλώνει το πόδι για να της δεθεί το σανδάλι, κάτι που σημαίνει ότι τα λόγια του βασιλιά έχουν απήχηση σε αυτήν[308]. Ο καλλιτέχνης σχεδίασε την εναέτια σύνθεση με θέμα την επικείμενη μοίρα του βασιλιά και του πρίγκηπα και οι μάντεις Ίαμος και Κλυτίος (μορφές Ν, L) αντιπροσωπεύουν την εξέλιξη του τοπικού μύθου, με τον ένα να ακούει και τον άλλο να τρέμει από αγωνία[309].

Η Χρ. Καρδαρά θεωρεί την εναέτια σύνθεση διδακτική εφόσον είναι θρησκευτική. Το μυθικό επεισόδιο, η αρματοδρομία, εικονίζεται για να προβληθεί κυρίως η τελική κάθαρση των πρωταγωνιστών από τη θεότητα, καθώς και η δι' ελέου και φόβου της θεότητας τελική κάθαρση των απεικονιζόμενων μυθικών ηρώων. Η σκηνή αποσκοπεί κατά πρώτον στην προβολή του αριστοκρατικού ιδεώδους και γενικά της αριστοκρατικής παράδοσης και με αυτά στην προβολή της Σπάρτης μέχρι και της Ήλιδας, κατά δεύτερον στην προβολή του προδωρικού παρελθόντος, κατά τρίτον σχετίζεται με τους Ηλείους και τις σχέσεις τους με τους Πισάτες και τους Τριφυλίους μετά τα Μηδικά. Ως προς τον πρώτο στόχο προβάλλεται κυρίως η ιδιότητα του Δία ως ρυθμιστή των ανθρώπινων σχέσεων. Συνεπώς η επέμβαση της θείας βούλησης προδιαγράφει το μέλλον των δύο ηρώων και πέρα από το ότι υποδηλώνεται ο θάνατος του βασιλιά, η νίκη του μνηστήρα και η ίδρυση και επιβολή της δυναστείας του, υποδηλώνεται επίσης το τραγικό μέλλον της με την αινιγματική ηλικιωμένη ανδρική μορφή Ν. Ως εκ τούτου το κύριο θέμα της σύνθεσης είναι η θεία Δίκη, ως έκφραση δηλαδή της σταθερής κρίσης του Δία[310]. Επομένως στο εναέτιο εμπεριέχεται η αγγελία του μηνύματος για την Ευνομία και για την τιμωρία κάθε ανομήματος από το θεό, μήνυμα που έχει ιδιαίτερη σημασία για τους αθλητές της Άλτεως, γιατί αυτοί με την άφιξή τους ορκίζονταν να κρατηθούν μακριά από κάθε κακούργημα και έτσι επισημαίνεται σε αυτούς ότι όφειλαν να επιδείξουν στα επιμέρους αθλήματα υψηλό φρόνημα, δηλαδή αρετή με την παλιότερη σημασία της. Η αντίληψη όμως του *αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων*[311] που αποτελούσε τον κύριο άξονα δράσης των ηρώων της επικής εποχής συνιστούσε το πιο ουσιώδες προτρεπτικό στοιχείο της αγωγής των παλιών αριστοκρατικών που διαδέχθηκαν τους επικούς ήρωες. Από την παράδοσή τους προερχόταν και η

[308] Becatti (1971), 76.
[309] Ό. π., 77.
[310] Βλ. και Καρδαρά (1978), 110, όπου σημειώνει ότι βλέπει στο εναέτιο το μεσήλικο Δία - οπότε ταυτίζεται η συμβολή του ως ρυθμιστή της λειτουργίας της έννομης τάξης εν καιρώ ειρήνης και η ως αδέκαστου κριτή και πολιτικού ηγέτη υπόστασή του, δηλαδή η ιδιότητά του ως επόπτη της ευνομίας.
[311] *Ἰλιάδα*, Ζ, 208.

αντίληψη που απαντά στο Σόλωνα ότι η αρετή των αθλουμένων αποτελούσε το κύριο μέσο σωτηρίας της πόλης. Αυτή η αρχή συνιστά το πιο ουσιώδες προτρεπτικό στοιχείο των αθλητών της Άλτης. Η αγωγή των Σπαρτιατών βασιζόταν σε αυτήν την αντίληψη. Σκοπός της αγωγής τους ήταν η αέναη άσκηση του σώματος και ταυτόχρονα του φρονήματος, ενώ με αυτήν επιδιωκόταν η προβολή της πόλης. Αυτή η επική αρετή προβάλλεται στην ποίηση του Τυρταίου και συνεχίζει να υφίσταται στη Σπάρτη και κατά τον 5ο αιώνα π.Χ., όταν κατασκευάστηκαν τα γλυπτά του ναού του Δία, ενώ ανανεώθηκε στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ. με την επίσημη υιοθέτηση της επικής παράδοσης ως καθαρά σπαρτιατικής κληρονομιάς, εν μέρει από κοινού μαζί με την Ήλιδα. Η ταύτιση αυτή απαντά σε όλες τις τάξεις των πολιτών και αποκτά την έννοια μιας δίκαιης μεταχείρισής τους που με τη σειρά της αποκτά την έννοια της αποφυγής της ύβρεως και της επιδίωξης της σωφροσύνης. Ο μεγάλος αριθμός Λακεδαιμονίων νικητών σε αρματοδρομίες από τα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ. και έπειτα δείχνει την προσπάθεια της Σπάρτης να μιμηθεί όσο το δυνατόν περισσότερο τους Αχαιούς ήρωες, των οποίων είχε κληρονομήσει από την εποχή αυτή το επικό παρελθόν και ιδίως εκείνο των Πελοπιδών-Ατρειδών[312]. Σχετικά με το δεύτερο στόχο της σκηνής οι Σπαρτιάτες είχαν βοηθήσει πολλές φορές τους Ηλείους, ιδίως στους αγώνες κατά των Πισατών, οπότε ήδη από τον 8ο αι. π.Χ. είχαν αναγνωριστεί από το Ιερό της Άλτης και το μαντείο ως προστάτιδα δύναμη. Αυτή «η προβολή του προδωρικού παρελθόντος» σχετίζεται με τη σπαρτιατική πολιτική με δεδομένο ότι η Σπάρτη είχε στραφεί σε αυτό από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ., ενώ κατά τους Μηδικούς πολέμους αυτό χρησιμοποιήθηκε, για να αναγνωριστεί εκείνη ως η κύρια ηγέτιδα δύναμη κατά των Περσών, έχοντας επισήμως αποβεί κληρονόμος της παράδοσης των Πελοπιδών-Ατρειδών, ηγετών κατά τα Τρωικά. Κατά συνέπεια το θέμα της εναέτιας σύνθεσης περιελάμβανε τον πρόλογο της δυναστείας του Πέλοπα, της οποίας επίσημος κληρονόμος θεωρούνταν η Σπάρτη πριν και μετά τα Μηδικά και δεν ήταν άσχετο προς τη σπαρτιατική δύναμη που συνίστατο στην ένωση των Ελλήνων υπό τη σπαρτιατική ηγεσία σε μία ενιαία διασυμμαχική, αντίστοιχη σε εκείνη στα Τρωικά δύναμη. Η προβολή του Πέλοπα όχι ως τοπικού μονάρχη της Πισάτιδας, αλλά ως ηγετικής φυσιογνωμίας όλης της Πελοποννήσου δεν ήταν άσχετη και με την πελοποννησιακή συμμαχία, την ηγεσία της οποίας είχε η Σπάρτη[313]. Ως προς τον τρίτο στόχο του εναετίου η σύνθεση σχετίζεται με τον πόλεμο που διεξήγαγαν οι Ηλείοι στο όνομα του Δία μία δεκαετία περίπου μετά τα Μηδικά για την καταστολή της επανάστασης των Τριφυλίων και των Πισατών, ενώ από τα λάφυρα κατασκευάστηκε μετά ο ναός του Δία στην Ολυμπία. Στην εναέτια σύνθεση προβάλλεται η τιμωρία του ηγεμόνα της Πίσας από τον Δία, κάτι που σχετίζεται με τις κυρώσεις που επιβλήθηκαν κατά των επαναστατών Τριφυλίων και Πισατών μετά το νικηφόρο εναντίον τους πόλεμο. Μέσω αυτής της σκηνής θεοδικίας παρουσιάζεται ο θεός ως ο αέναος επόπτης των νόμων του και ως τιμωρός κάθε κακουργήματος. Είναι σωστή η σχετική άποψη του A. W. Gomme ότι λόγω της παρουσίας του Δία το θέμα του εναετίου σχετίζεται με τον πόλεμο της Σπάρτης και των συμμάχων της κατά το 458/7 π.Χ. προς τους Αθηναίους, με τους οποίους συνέπρατταν τότε οι εχθροί της Σπάρτης Αργείοι και Θεσσαλοί καθώς και οι Μεγαρείς που είχαν αποστατήσει από τη συμμαχία των Πελοποννησίων. Το κύριο θέμα της σύνθεσης εντασσόταν με αυτό τον τρόπο στο πρόγραμμα των Ηλείων που απέρρεε από το συνοικισμό τους που συντελέσθηκε γύρω στο 470 π.Χ. σε κοινό πολιτικό και αστικό κέντρο, την Ήλιδα. Στο πρόγραμμα αυτό περιλαμβανόταν και ο επίσημος ενταφιασμός της ωμοπλάτης

[312] Καρδαρά (1978), 41-48.
[313] Ό. π., 48-52.

του Πέλοπα στην Ήλιδα και των λειψάνων της Ιπποδάμειας στην Άλτη καθώς και η ίδρυση του Πελόπιου. Το θέμα της σύνθεσης εξυπηρετεί και τους σκοπούς της υπό τη Σπάρτη πελοποννησιακής συμμαχίας μετά το 470 π.Χ., επειδή η θεοδικία που απεικονίζεται ή η τιμωρία από τον Δία του μυθικού ηγεμόνα της Πίσας Οινόμαου χρησιμοποιούνταν κατ'επέκταση από κάθε τολμούντα να μεταβάλλει την καθεστηκυία τάξη της υπέρτατης θεότητας. Η θεοδικία στρεφόταν ειδικότερα κατά των πρόσφατα επαναστατημένων Τριφυλίων (και Πισατών), αλλά και κατά των Αθηναίων, που είχαν ηττηθεί από τους Πελοποννησίους στη μάχη της Τανάγρας (458/7 π.Χ.) - και έτσι είχε διαλυθεί οριστικά ο πανελλήνιος αντι-περσικός συνασπισμός που είχε δημιουργηθεί από το φθινόπωρο του 481 π.Χ. υπό την ηγεσία της Σπάρτης[314].

Με βάση τις ταυτίσεις των εναέτιων μορφών[315] η σύνθεση του εναετίου διαρθρώνεται σε δύο ισόρροπα μισά: στο ένα, το νότιο εικονίζονται μορφές που συνδέονται με το παρελθόν της Πισάτιδας (Οινόμαος, Στερόπη, Πίσος, Μυρτίλος, μάντης Οινόμαου, Κλάδεος) και στο άλλο, το βόρειο, μορφές που σχετίζονται με τη γενικότερη ιστορία (Πέλοψ, Ιπποδάμεια, Ειλείθυια (-Τύχη), Αρκάς, μάντης Πέλοπα, Αλφειός). Έτσι προβάλλεται η θέση της Πελοποννήσου και τα πεπραγμένα της και μέσω αυτής η πόλη που προϊστατο της Άλτης αλλά και εκείνη η οποία ηγούνταν της μεγάλης συμμαχικής δύναμης των Πελοποννησίων[316].

Ο H. Kyrieleis εστιάζει στον ιδιαίτερο ρόλο του Πέλοπα για το ιερό της Ολυμπίας. Σύμφωνα με τον Πίνδαρο (δέκατος ολυμπιόνικος, 24) ο Ηρακλής ίδρυσε τους ολυμπιακούς αγώνες στον τύμβο του Πέλοπα, στο Πελόπιο. Ένας προϊστορικός τύμβος που χρονολογείται στο μέσο της 3ης χιλιετίας π.Χ. βρέθηκε κάτω από το Πελόπιο και ήταν ορατός στην πρώιμη εποχή του Χαλκού. Η λατρεία που ξεκίνησε εκεί στην ύστερη εποχή του Χαλκού δηλώνει ότι το παλιότερο μνημείο στο ιερό της Ολυμπίας μπορεί να συνδεθεί με τη λατρεία ή έστω με την απονομή σεβασμού στον Πέλοπα.

Η εξέχουσα θέση του Πέλοπα στο ανατολικό αέτωμα του ναού του Δία όχι μόνο διευκρινίζει τη σχέση του με τον Δία και την Ολυμπία, αλλά είναι επιπρόσθετα σημαντική για την κατανόηση του μηνύματος του πομπού (Ηλείων)[317]. Αναγκαία για την κατανόηση του «*τι*» απεικονίστηκε στο εναέτιο είναι η διασαφήνιση του «*πώς*» απεικονίστηκε. Η πρωτοπορία του καλλιτέχνη έγκειται στην έμφαση που δίνεται στην «απομόνωση» των μορφών, στο ήθος ή την έκφρασή τους. Δεν παρουσιάζεται ο θρίαμβος του Πέλοπα απέναντι στον Οινόμαο, αλλά η προετοιμασία για την αρματοδρομία[318]. Η απόδοση του βαθύτερου νοήματος της παράστασης επιτυγχάνεται χάρη στη χρήση της εκφραστικής γλώσσας ως το κλειδί για την προσωπικότητα κάθε ξεχωριστής μορφής. Οι στάσεις, οι χειρονομίες και ο χειρισμός του ενδύματος συνιστούν τα μέσα που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης για να χαρακτηρίσει τους πρωταγωνιστές[319]. Παραδείγματος χάριν στην περίπτωση των γωνιακών μορφών Α και Ρ, που ταυτίζονται με τον Αλφειό και τον Κλάδεο αντίστοιχα, ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε παραλλαγές στη στάση, την κίνηση και την ενδυμασία, για να δηλώσει διαφορετικά χαρακτηριστικά των δύο ποταμών. Οι κεντρικές μορφές έχουν χαρακτηριστεί με παρόμοιο τρόπο. Πρέπει να ληφθούν

[314] Καρδαρά (1978), 53-58.
[315] Για τις ταυτίσεις των μορφών από τη Χρ. Καρδαρά (1978) βλ. την προηγούμενη ενότητα, «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».
[316] Ό. π., 67-68.
[317] Kyrieleis (1997), 13.
[318] Ό. π., 14.
[319] Ό. π., 15.

υπόψη οι συγκεκριμένες χειρονομίες, οι κινήσεις και ο χειρισμός του ενδύματος, δηλαδή οι λεπτομέρειες που καθορίζουν το συνολικό νόημα, που συμβάλλουν στο να καθοριστεί ο ηθικός χαρακτηρισμός των συμμετεχόντων μορφών και να διευκρινιστούν οι αντίστοιχοι ρόλοι τους στη σύνθεση. Αυτή η αφηγηματική τεχνική θυμίζει την αθηναϊκή τραγωδία. Η εκπεφρασμένη λέξη και η γλώσσα του σώματος του ηθοποιού είναι τα βασικά εργαλεία προκειμένου να μεταφερθεί το νόημα του μύθου. Αυτό που συνδέει τον ηθοποιό επί σκηνής δεν είναι η δράση αλλά μία πνευματική «ιδέα», της οποίας οι γενικές γραμμές είναι γνωστές στο κοινό. Η «τραγωδία» συμβαίνει, επειδή οι πρωταγωνιστές είναι ανίκανοι να ξεφύγουν από την προκαθορισμένη μοίρα τους[320]. Έτσι ο μύθος στους κλασικούς χρόνους αποτελεί αντανάκλαση των ηθικών θεμάτων της ανθρώπινης ύπαρξης, «έχει κάτι να πει».

Εάν θεωρηθεί ότι αυτές οι αρχές εφαρμόστηκαν στην παράσταση του ανατολικού εναετίου, πρέπει να υποτεθεί ότι ο θεατής (όπως στην περίπτωση του θεάτρου) γνώριζε ήδη το συγκεκριμένο «ρόλο» κάθε μορφής στο μύθο. Για να κατανοηθεί η σημασία των μορφών που δεν έχουν προφανή ρόλο, ο θεατής πρέπει να είχε υπόψη του αντίστοιχα εικονογραφικά παράλληλα, όπως λ.χ. την παράσταση του ανατολικού εναετίου του ύστερου αρχαϊκού ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς, όπου το μετωπικά απεικονισμένο τέθριππο του θεού με τα τέσσερα άλογα πλαισιώνεται πιθανότατα δεξιά και αριστερά από τρεις νέες και νέους αντίστοιχα. Έτσι ο μύθος ως απλή αφήγηση αντικαθίσταται από το εσωτερικό νόημα των καθέκαστα μορφών, η κάθε μία από τις οποίες χαρακτηρίζεται είτε σύμφωνα με το ρόλο της είτε εντός των μυθολογικών συμφραζόμενων[321]. Η παράσταση μεταφέρει ιδέες ή μηνύματα και χρησιμεύει στο να καταδειχθεί το κοινωνικό κύρος του πάτρωνα. Την εποχή κατασκευής του αετώματος της Ολυμπίας τα συντάγματα και συμπλέγματα ήταν πολύ δημοφιλή, ειδικά ως αφιερώματα (αναθήματα) πόλεων στην Άλτη και είχαν πολιτικό περιεχόμενο. Ο Kyrieleis αναφέρεται ενδεικτικά σε τέσσερα:

1. Στο παλιότερο σύνταγμα, ανάθημα των Αχαιών και έργο του Αιγινήτη πλάστη Ονάτα, που παρουσίαζε ανδριάντες των ηρώων που προθυμοποιήθηκαν να μονομαχήσουν με τον Έκτορα, όταν εκείνος είχε προκαλέσει οποιονδήποτε Έλληνα να μονομαχήσει μαζί του (Παυσ., V, 25, 8-10). Το ημικυκλικό βάθρο, πάνω στο οποίο στέκονταν οι ανδριάντες των ηρώων, βρέθηκε δεκαπέντε περίπου μέτρα ΝΑ του ναού του Δία. 2. Στο σύνταγμα των Απολλωνιατών του Ιονίου, έργο του Λυκίου, γιου του Μύρωνα, που ήταν στημένο κοντά στο λεγόμενο Ιπποδάμειο και απεικόνιζε τη Θέτιδα και την Ημέρα να παρακαλούν τον Δία για τα παιδιά τους. Ο Αχιλλεύς και ο Μέμνων παριστάνονταν σε στάση αντιμαχόμενων και κατά τον ίδιο τρόπο εικονίζονταν και άλλα ζεύγη Ελλήνων και Τρώων, ο Οδυσσεύς κατά του Έλενου, ο Αλέξανδρος κατά του Μενέλαου, ο Αινείας κατά του Διομήδη και ο Δηίφοβος κατά του Τελαμώνιου Αίαντα (Παυσ., V, 22, 2). Και σε αυτό το σύνταγμα, όπως στο προαναφερθέν και στο ανατολικό εναέτιο, απεικονίστηκε η στιγμή πριν την πραγματική απόφαση. 3. Στο αναθηματικό σύνταγμα των Φλιασίων που παρουσίαζε τον Δία, τον Ασωπό και τις κόρες του Νεμέα, Αίγινα, ΄Αρπινα (μητέρα του Οινόμαου), Κέρκυρα και Θήβη (Παυσ., V, 22, 6)[322]. 4. Στο ανάθημα των Χερσονήσιων της Κνίδου από λάφυρα πολέμου που σύμφωνα με τη μαρτυρία του Παυσανία (V, 24, 7) εικόνιζε τον Δία στο κέντρο, πλαισιωμένο από τον Πέλοπα και τον Αλφειό.

Ο ερευνητής καταλήγει ότι το κύρος του πάτρονα στο ιερό της Ολυμπίας υποστηριζόταν από τα αναθήματα. Οι μορφές του κεντρικού συμπλέγματος του εν

[320] Kyrieleis (1997), 16.
[321] Ό. π., 17.
[322] Ό. π., 18.

λόγω εναετίου χαρακτηρίζονται επίσης με βάση το νόημά τους[323]. Το κράνος και το χέρι που πιάνει το δόρυ είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις δύο ανδρικές κεντρικές μορφές ως πολεμιστές και κυβερνήτες. Το σηκωμένο χέρι με το δόρυ παραπέμπει σε παραστάσεις θεών, βασιλιάδων ή των Διοσκούρων. Υπάρχουν διαφορές στην ενδυμασία και στη στάση των δύο μορφών. Εικονογραφικά μέσα έχουν χρησιμοποιηθεί για να διακριθούν οι ρόλοι, ενώ ταυτόχρονα υποσημαίνουν το αποτέλεσμα της αρματοδρομίας. Το μοτίβο «του χεριού πάνω στο γοφό» συχνά μεταφέρει την εντύπωση μίας χαλαρής, παθητικής ή επιφυλακτικής στάσης. Στην περίπτωση της μορφής J (Οινόμαος) αυτή την εντύπωση κάνει εντονότερη το ιμάτιο που πέφτει και στους δύο ώμους. Το ότι έχει το χέρι «σφιχτά» πάνω στο γοφό είναι ασυνήθιστο για πολεμιστή αλλά, συνδέεται συχνότερα με τους ακόλουθους στα συμπόσια, όπως αποδεικνύει η αγγειογραφία. Αυτά τα χαρακτηριστικά υποβάλλουν την ιδέα ότι ο Οινόμαος είναι τελείως απροετοίμαστος για την επικείμενη πρόκληση. Αντί να δίνει την εντύπωση ότι είναι ψυχολογικά προετοιμασμένος για την αρματοδρομία, παρουσιάζεται σα μία παθητική φιγούρα που περιμένει. Ο Πέλοψ (μορφή G), από την άλλη, είναι απόλυτα προετοιμασμένος για την αρματοδρομία. Αποπνέει ενεργητικότητα και αυτοκυριαρχία, τα δύο χαρακτηριστικά του ιδεώδους άνδρα στην κλασική τέχνη και σκέψη. Επίσης ξεχωρίζει επειδή είναι η μόνη τελείως γυμνή μορφή[324]. Ένα τέλειο, αθλητικό ανδρικό σώμα συμβόλιζε εκείνη την εποχή τη λαμπρή επίδοση. Η γυμνότητα της μορφής του Πέλοπα θα την έκανε να ξεχωρίζει από κάτω, για το θεατή.

Η σχέση του Δία με τον Πέλοπα παρουσιάζεται ως θετική μέσω των εικονογραφικών στοιχείων. Το κεφάλι του θεού ήταν στραμμένο προς το μέρος του Πέλοπα και πρέπει να ήταν λίγο γερμένο, αφού διαφορετικά θα κοιτούσε προς το επικλινές γείσο. Ο αρχαίος θεατής θα ερμήνευε αυτήν την κλίση του κεφαλιού ως το «καταφατικό κούνημα του κεφαλιού», όπως αναφέρεται στην *Ἰλιάδα* (I, 524-530), τον τρόπο του θεού να δηλώνει τη συμπάθειά του. Συμπληρωματικά στοιχεία μπορούν να στηρίξουν την άποψη ότι ο Ζευς έχει τοποθετηθεί προς το μέρος του Πέλοπα και μακριά από τον Οινόμαο. Στο αριστερό του χέρι, που είναι πιο κοντά στο Οινόμαο, ο Ζευς κρατούσε τον κεραυνό ως το σύμβολο της θεϊκής οργής. Ενώ στην ίδια πλευρά το ιμάτιο του Δία φτάνει πάνω από τον αγκώνα του, πέφτει πολύ χαμηλότερα στη δεξιά του πλευρά, η οποία βρίσκεται πιο κοντά στον Πέλοπα. Απέναντι στον Οινόμαο ο Ζευς παρουσιάζεται απομονωμένος και απαθής, ενώ απέναντι στον Πέλοπα ανοιχτός και δεκτικός.

Εάν το παρατηρήσουμε από πιο κοντά, βλέπουμε ότι ο Ζευς κρατάει την παρυφή του ιματίου που γυρίζει προς τα κάτω. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το μεγαλύτερο τμήμα του σώματός του είναι ορατό, η χειρονομία του θα μπορούσε να σημαίνει μία πράξη σχετική με τη διάταξη του ενδύματος. Αξίζει να σημειωθεί ότι πιθανότατα η πρόθεση είναι να προταθεί μία πράξη αποκάλυψης ή, με άλλα λόγια, μια επιφάνεια. Το ότι η επιφάνεια του θεού θα μπορούσε να παριστάνεται από το μοτίβο της αποκάλυψης του γυμνού σώματος υποδεικνύεται από την παράσταση του Απόλλωνα που ανοίγει το μανδύα του για να αποκαλύψει το γυμνό σώμα σε αγγείο λευκού βάθους στη Βοστώνη. Στην ελληνική σκέψη, η επιφάνεια θεού δήλωνε τη θεϊκή υποστήριξη στους ήρωες και τους θνητούς. Εάν ισχύει στην περίπτωση του Δία του εναετίου, θα προσέδιδε ακόμη μεγαλύτερο βάρος στην ιδιαίτερη σχέση του με τον Πέλοπα. Μία τέτοια παράσταση θα ήταν ιδιαίτερα σημαντική με βάση τα

[323] Kyrieleis (1997), 19.
[324] Ό. π., 20.

συμφραζόμενα: στην *Ἰλιάδα* (Β, 99) ο Ζευς έδωσε εντολή στον Ερμή να δώσει το σκήπτρο στον Πέλοπα, ο οποίος το πέρασε στους Ατρείδες[325].

Ως προς τη συνολική ερμηνεία ο Πέλοψ είναι, μετά τον Δία, η πιο σημαντική μορφή στο αέτωμα. Η επιθυμία να τονιστεί η θετική πλευρά της σχέσης τους δηλώνει ότι το νόημα της εναέτιας σύνθεσης ξεπερνά τον πραγματικό μύθο. Η ομοιότητα της διάταξης των μορφών του κεντρικού συμπλέγματος με εκείνες των αναθηματικών έργων πρέπει να συνδεθεί με το είδος του μηνύματος που μεταδίδεται. Η *ἀριστεία* του Πέλοπα και γενικά η παρουσία του στο εναέτιο πρέπει να ειδωθεί πέρα από μία καθαρά αφηγηματική απόδοση του μύθου ή μια γενικά ηθική σύγκριση. Θα πρέπει να είναι με κάποιον τρόπο πολιτικά σχετική. Σύμφωνα με τον Παυσανία (5, 10, 2), το μνημείο κτίστηκε από την πόλη της Ήλιδας, στην οποία πήγαν να κατοικήσουν οι περισσότεροι κάτοικοι των κωμών της περιοχής το 471/470 π.Χ. (ο περίφημος «συνοικισμός»). Η Ήλιδα κατείχε σημαντικό κύρος ανάμεσα στις ελληνικές πόλεις λόγω της κατοχής της Ολυμπίας και της διεύθυνσης και διοργάνωσης των ολυμπιακών αγώνων. Ο πολιτικός ρόλος της Ολυμπίας στα χρόνια μετά τους Περσικούς πολέμους ήταν ήδη έκδηλος το 476 π.Χ. όταν έγιναν οι πρώτοι ολυμπιακοί αγώνες μετά τη νίκη στη Σαλαμίνα. Ο ναός του Δία αποτελεί αναμφίβολα έκφραση της αυξανόμενης πολιτικής σημασίας των Ηλείων. Η σκηνή του κύριου αετώματος πρέπει να ειδωθεί μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

Η αναδιοργάνωση των ελληνικών πόλεων τον 5ο αι. π.Χ. οδήγησε σε αύξηση των αναπολήσεων των τοπικών μύθων και μυθικών παραδόσεων. Κάτι τέτοιο δείχνει και η μαρτυρία του Παυσανία για τα οστά του Πέλοπα (Παυσ., VI, 22, 1)[326] και τη φημισμένη ωμοπλάτη του (Παυσ., V, 13, 4-6). Ο Πέλοψ ως γενάρχης των Ατρειδών, ήταν γενεαλογικά προπάτορας, γενάρχης των Πελοποννησίων. Παράδειγμα για αυτό αποτελεί το σχετικό επίγραμμα («τῷ Διὶ τἀχαιοὶ τἀγάλματα ταῦτ' ἀνέθηκαν, ἔγγονοι ἀντιθέου Τανταλίδα Πέλοπος») που ήταν γραμμένο πάνω στο βάθρο του αναθήματος των Αχαιών (παράδειγμα 1). Ωστόσο, η Ολυμπία ήταν το κέντρο της λατρείας του Πέλοπα και το πελόπιο βρισκόταν κοντά στο Βωμό του Δία (Παυσ., V, 13, 8). Φαίνεται ότι ο σεβασμός απέναντι στον Πέλοπα στην Ολυμπία αυξήθηκε κατά τον πρώιμο 5ο αι. π.Χ. Αυτό αποδεικνύεται από τα αναθήματα και τις αναφορές του Πινδάρου, ο οποίος περιγράφει την Ολυμπία ως κάποια που «ιδρύθηκε από τον Πέλοπα[327]» και ο οποίος ονομάζει το στάδιο το «πέρασμα του αγώνα δρόμου του Πέλοπα[328]» και το λόφο του Κρονίου «λόφο του Πέλοπα[329]». Επιπρόσθετα εκείνη την εποχή το Πελόπιο είχε κατασκευαστεί αρχιτεκτονικά.

Με βάση τα παραπάνω ο Kyrieleis συνάγει ότι οι Ηλείοι προέβαλαν συνειδητά την ιδιαίτερη θέση του Πέλοπα στην Ολυμπία ως μέσο για την πραγματοποίηση των δικών τους πολιτικών στόχων. Εάν ο ναός του Δία ήταν μία εξαιρετική δήλωση της οικονομικής δύναμης και των πολιτικών στόχων του νέου κράτους, η παράσταση του Πέλοπα στο ανατολικό αέτωμα μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση της επιθυμίας να μετατραπεί ο ήρωας σε μορφή, με την οποία μπορούσαν να ταυτίζονται οι Ηλείοι με σχεδόν τον ίδιο τρόπο όπως οι Αθηναίοι με τον Θησέα. Αυτή η υπόθεση είναι η πιθανότερη αν εστιάσουμε στη στενή σχέση ανάμεσα στις εναέτιες μορφές του Δία και του Πέλοπα. Αν κριθεί σημαντικός ο ρόλος του Πέλοπα

[325] Kyrieleis (1997), 22.
[326] Ό. π., 23.
[327] Πίνδ., πρώτος ολυμπιόνικος, 24: «…λάμπει δέ οἱ κλέος ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ…»
[328] Πίνδ., πρώτος ολυμπιόνικος, 93-96: «….τὸ δὲ κλέος τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοις Πέλοπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται ἀκμαί τ᾽ ἰσχύος θρασύπονοι…»
[329] Πίνδ., απόσπ. 52: «[ ]Κρ◎ονίου Πέλοπος.»

για όλη την Πελοπόννησο, δε θα ήταν δύσκολο για το σύγχρονο θεατή να αναγνωρίσει ότι με την παράσταση αυτή η Ήλιδα διεκδικούσε το δικαίωμά της να κατέχει την περιοχή που εκτεινόταν πέρα από το ιερό της Ολυμπίας, κάτι που δικαιολογεί και η επιθετική, επεκτατική πολιτική της. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως μεταφέρει ο Ηρόδοτος, ο Ξέρξης αναφέρεται στους Έλληνες ως «οι άνθρωποι οι οποίοι ακόμη και τον Πέλοπα τον Φρυγίο, τον δούλο τον υπόταξαν ώστε αυτήν την ημέρα αυτοί και η χώρα τους ονομάζονται με το όνομα του κατακτητή τους[330]». Ονομάζει τους Αθηναίους και Πελοποννησίους ως «αυτούς τους ανθρώπους και τους γείτονές τους, οι οποίοι στη χώρα του Πέλοπα του Φρυγίου[331]». Ο Ξέρξης θεώρησε την Πελοπόννησο ως τη χώρα που κατακτήθηκε από τον Πέλοπα, ο οποίος επιπλέον καταγόταν από τη Μικρά Ασία. Αυτό για τον Πέρση βασιλιά δικαιολογούσε τις πολιτικές αξιώσεις του. Όλα αυτά δηλώνουν πόσο κοινό ήταν τον 5^{ο} αι. π.Χ. το να χρησιμοποιούνται μυθικές μορφές για να δικαιολογηθούν αξιώσεις για δύναμη και εξουσία[332].

[330] Ηρόδοτ., 7, 11, 18-23: «Καλὸν ὦν προπεπονθότας ἡμέας τιμωρέειν ἤδη γίνεται, ἵνα καὶ τὸ δεινὸν τὸ πείσομαι τοῦτο μάθω ἐλάσας ἐπ᾽ ἄνδρας τούτους, τούς γε καὶ Πέλοψ ὁ Φρύξ, ἐὼν πατέρων τῶν ἐμῶν δοῦλος, κατεστρέψατο οὕτω ὡς καὶ ἐς τόδε αὐτοί τε ὦνθρωποι καὶ ἡ γῆ αὐτῶν ἐπώνυμοι τοῦ καταστρεψαμένου καλέονται.»

[331] Ηρόδοτ., 7, 8, 36-37: «…εἰ τούτους τε καὶ τοὺς τούτοισι πλησιοχώρους καταστρεψόμεθα, οἳ Πέλοπος τοῦ Φρυγὸς νέμονται χώρην…»

[332] Kyrieleis (1997), 24.

ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση

Το θέμα της εναέτιας σύνθεσης εξαρτάται από την ταύτιση της μορφής Ο, την πιο κρίσιμη ταύτιση. Στις διατάξεις που έχουν προταθεί η μορφή καταλαμβάνει είτε τη δεύτερη είτε την εντέκατη είτε την δέκατη τέταρτη θέση. Αν δεχτούμε ότι η μορφή Α ταυτίζεται με τον Αλφειό, τότε η μορφή Ο, στη διάταξη όπου καταλαμβάνει τη δεύτερη θέση[333] στην «πλευρά του Πέλοπα», είναι, σύμφωνα με την περιγραφή του Παυσανία, ιπποκόμος -του Πέλοπα. Εκεί όπου της δίνεται η εντέκατη θέση[334] στην «πλευρά του Οινόμαου» ταυτίζεται με τον Μυρτίλο, ενώ στις αναπαραστάσεις όπου τοποθετείται δέκατη τέταρτη (από αριστερά προς τα δεξιά) πριν την τελευταία μορφή Ρ[335] θεωρείται -λαμβάνοντας πάντα υπόψη τα λεγόμενα του Παυσανία- άνδρας που *θεραπεύει τοὺς ἵππους τοῦ Οἰνομάου.* Επομένως ή ταυτίζεται με ιπποκόμο, του Πέλοπα ή του Οινόμαου, ή με τον Μυρτίλο. Πάντως σε καμία περίπτωση δεν αναγνωρίζεται ως γυναικεία μορφή, όπως δηλαδή είναι. Οι μελετητές, όπως είδαμε παραπάνω, μιλούν για λάθος του Παυσανία ή του «εξηγητή», του οδηγού του και υποστηρίζουν ότι ο περιηγητής μπέρδεψε τον πέπλο της μορφής με το χαρακτηριστικό ένδυμα του ηνιόχου. Αυτή φαίνεται να είναι η πιθανότερη εξήγηση, αν θυμηθούμε και τον ηνίοχο των Δελφών.

Ωστόσο, αν η μορφή Ο, «μορφή-κλειδί» για την εκδοχή του μύθου που εικονίζεται στην εναέτια σύνθεση, δεν παριστάνει τον ένα ηνίοχο -του Πέλοπα ή του Οινόμαου- ή έναν ιπποκόμο, αλλά μία υπηρέτρια, όπως έχει υποστηριχθεί, τότε είναι αρκετά πιθανό να μην έχουμε μπροστά μας την εκδοχή του μύθου (το μυθολογικό σχήμα) που παρουσιάζει ο Φερεκύδης, ο Απολλώνιος Ρόδιος, ο Απολλόδωρος, ο Σέρβιος και απαιτεί την προδοσία του Μυρτίλου, αλλά το μυθολογικό σχήμα που παρουσιάζει ο Πίνδαρος, δηλαδή τη νίκη του Πέλοπα στην αρματοδρομία χάρη στο χρυσό άρμα και στα φτερωτά άλογα του Ποσειδώνα. Σε αθηναϊκή μελανόμορφη λήκυθο του 500 π.Χ. εικονίζεται ο Πέλοψ έτοιμος να ανεβεί στο άρμα που του χάρισε

Εικ. 104

[333] Δηλαδή σε αυτήν που προτείνουν οι G. Hirschfeld (1877) (A O C D L K G H J F N M B E P), V. Laloux, P. Monceaux (1889) (A O L D B K J H G F C M N E P), E. Curtius (1891) και (1897) (A O L D B K G H J F C M N E P), κ.ά.

[334] Δηλαδή στη διάταξη των M.-L. Säflund (1970), Χρ. Καρδαρά (1978) (A L C D B F J H G K O M N E P), E. Pfuhl (1906), H. Bulle (1939) (A L C D B F G H J K O M N E P), J. Six (1889), Fr. Weege (1935) (A L C D B J F H K G O M N E P), R. Kekulé (1884), E. Simon (1968) (A L C D B K G H J F O M N E P), Fr. Studniczka (1923), E. Buschor (1924), Ν. Γιαλούρης (1967) (A L C D B K J H G F O M N E P), A. Furtwängler (1891) (A B C D E F G H J K O M N L P), κ.ά.

[335] Π.χ. στις προτάσεις διάταξης των Treu (1882) (A B C D E K G H J F L M N O P), Treu (1889), Treu (1897) (A B C D E F G H J K L M N O P), Ashmole (1967) (A L C D E K G H J F B M N O P).

ο θεός και να οδηγήσει τα φτερωτά άλογα, ενώ ο Οινόμαος θυσιάζει ακόμη στο βωμό (εικ. 104). Τα φτερωτά άλογα του θεού και ο πρίγκηπας πάνω στο άρμα παριστάνονται σε αθηναϊκή ερυθρόμορφη υδρία που χρονολογείται γύρω στο 440 π.Χ. (εικ. 105). Από το δεύτερο εικονογραφικό παράδειγμα συνάγεται ότι η εκδοχή του μύθου που προβάλλει ο Πίνδαρος είχε δεκαπέντε-είκοσι χρόνια μετά την κατασκευή του εναετίου της Ολυμπίας απήχηση στην εικονιστική τέχνη.

Εικ. 105

Το ενδεχόμενο να εικονίζεται κάποιος άλλος μύθος, αν ειδωθεί το εναέτιο σα σύνολο μορφών, αποκλείεται[336]. Από το μύθο Οινόμαου-Πέλοπα εικονίζονται γενικά διάφορα «επεισόδια», δηλαδή εκείνο όπου ο Οινόμαος υποδέχεται τον πρίγκηπα, οι προετοιμασίες της αρματοδρομίας και τέλος η ίδια η αρματοδρομία και ο θάνατος του βασιλιά. Στην προαναφερθείσα αθηναϊκή λήκυθο (εικ. 104) ο γενειοφόρος Οινόμαος κάνει σπονδή σε εστία και πίσω του ο Πέλοψ ξεκινά με το τέθριππο με τα φτερωτά άλογα. Στον κρατήρα της Santa Agata dei Goti που έπεται χρονικά (380-370 π.Χ.) και στον οποίο αναφέρεται ο G. Treu (1897) εικονίζεται ο Οινόμαος που πραγματοποιεί θυσία σε βωμό μπροστά από το άγαλμα της Αρτέμιδος, ο Πέλοψ και η Ιπποδάμεια που φεύγουν με άρμα, ο Ποσειδών και η Αθηνά, ο Ζευς και ο Γανυμήδης, ο Άρης, η Αφροδίτη και δύο υπηρέτες, ο ένας να οδηγεί κριάρι σε θυσία και ο άλλος να κρατάει καλάθι (εικ. 106). Μετά τον κρατήρα της Santa Agata ερυθρόμορφα ιταλιωτικά αγγεία εμμένουν στη θυσία του Οινόμαου με τον Μυρτίλο να φέρνει, όποτε απεικονίζεται, κριάρι για θυσία (εικ. 107). Αξίζει να σημειωθεί ότι στην εικονογραφία του 4ου αι. π.Χ. και μετά δε συναντάται η παράσταση των φτερωτών αλόγων του Πέλοπα, άρα το μυθολογικό σχήμα που προκύπτει από τον ολυμπιόνικο του Πινδάρου έχει πια ξεπεραστεί και ο μύθος προσλαμβάνει άλλο περιεχόμενο. Η συνομωσία του Μυρτίλου εντάσσεται στην εικονογραφία του σχετικού μύθου και αποτελεί ξεχωριστό επεισόδιο από το 350 π.Χ. και έπειτα, οπότε κοσμεί αγγεία της

[336] Το πιθανότερο θα ήταν να εικονίζεται μύθος σχετικός με τους Διόσκουρους. Όμως αυτοί παριστάνονται συνήθως με ένα άλογο ο καθένας και όχι με τέθριππα και ο ένας απέναντι από τον άλλο. Υπάρχουν μερικές παραστάσεις τους (από το τρίτο τέταρτο του 6ου αιώνα π.Χ. ως το 350 περίπου π.Χ.) μαζί με τις Λευκιππίδες, έχοντας ο καθένας μία πάνω στο άρμα του. Ωστόσο σε καμία δε στέκει ο ένας π.χ. δίπλα στη Φοίβη, ο άλλος δίπλα στην Ιλάειρα και τα τέθριππα τους πιο πέρα όπως στο εναέτιο. Επιπλέον οι εναέτιες μορφές G, J δεν είναι «δίδυμες», δηλαδή όμοιες, αφού η μία είναι πιο ντυμένη και παρουσιάζει έναν άνδρα σε μεγαλύτερη ηλικία από ό,τι η άλλη. Βλ. σχετικά Kerenyi (1979), 89-94, 308, Farnell (1921), 175-228 (Dioskouroi), 229-233 (Leukippides). Επίσης Hermary (1986), ιδίως τις εικ. 194, 197, 203. Για το ότι τα αναθηματικά ανάγλυφα του 5ου αιώνα π.Χ. δεν προσφέρουν πληροφορίες βλ. Hausmann (1960) και Neumann (1979).

Ιταλίας με κύριο χαρακτηριστικό ότι ο ηνίοχος που φοράει χλαμύδα ή χιτώνα, πέταso και ενδρομίδες, κρατά στο ένα ή - σε ορισμένα αγγεία - και στα δύο χέρια τον τροχό

Εικ. 106

Εικ. 107

του άρματος του αφέντη του υποδηλώνοντας έτσι τη συνομωσία (εικ. 108)[337].

Μέσα στο διάστημα των έξι αιώνων που χωρίζουν το εναέτιο από τον Παυσανία η εικονογραφία του μύθου εμπλουτίστηκε. Φαίνεται λοιπόν πιθανό οι άνθρωποι του 5ου αιώνα π.Χ. να πίστευαν ότι εικονίζεται η αρματοδρομία Οινόμαου-Πέλοπα με βάση την εκδοχή του Πινδάρου, ενώ εκείνοι του 2ου αιώνα μ.Χ., ανάμεσα στους οποίους και ο περιηγητής, λόγω της γνώσης άλλων έργων - εικονογραφικών παραλλήλων- της εποχής τους να έβλεπαν στη μορφή που κρατούσε τον τροχό του άρματος ή φορούσε το ένδυμα του ηνιόχου τον Μυρτίλο «χρωματίζοντας» κατά αυτόν τον τρόπο το εναέτιο με τη δημοφιλή προδοσία. Δυστυχώς καμία ένδειξη δε μπορεί να οδηγήσει σε περαιτέρω συμπεράσματα. Είναι

Εικ. 108

[337] Βλ. Díez Platas (1992), Τριάντη (1994a), Τριάντη (1994b).

πιθανό να υπήρχαν από τον 5ο αι. π.Χ. επιγραφές, ζωγραφιστές, με τα ονόματα των μορφών, στο οριζόντιο γείσο, οι οποίες όμως έσβησαν αργότερα π.χ. τον 3ο αι. π.Χ. και ξαναγράφτηκαν παρασύροντας έτσι τον Παυσανία και τους σύγχρονούς του σε διαφορετικές ταυτίσεις σε σχέση με τις ταυτίσεις που έκαναν οι ανθρώποι του 5ου αιώνα π.Χ. Σημαντική είναι και η απόσταση του περιηγητή ως θεατή από το εναέτιο που μπορεί να τον δυσκόλεψε να δει καθαρά τις επιγραφές και τις μορφές, όπως και το ενδεχόμενο να μην άκουσε σωστά τον οδηγό του και να έσφαλλε στην ταύτιση κάποιων μορφών.

Όπως και να έχει, είναι σαφές ότι στην εναέτια σύνθεση αποδόθηκε η αρματοδρομία του Οινόμαου με τον Πέλοπα[338]. Η κεντρική μορφή Η, που ταυτίζεται με τον Δία, εποπτεύει[339]. Ο θεός είναι αόρατος, οι άνθρωποι δεν τον βλέπουν και δε συμμετέχει· άλλωστε «ζει» στο δικό του χρόνο, το «χρόνο των θεών», όπου δε συμβαίνει τίποτε, δε χάνεται τίποτε και τα πάντα βρίσκονται στη θέση τους[340].

Αν και οι αρχαίες πηγές εστιάζουν στον τρόπο με τον οποίο νικάει ο Πέλοψ, αυτό που δεν αμφισβητείται καθόλου, σε καμία εκδοχή ή παραλλαγή του μύθου, είναι η νίκη του. Το «έπαθλό» του είναι η Ιπποδάμεια, την οποία παίρνει για γυναίκα του. Έτσι ο Πέλοψ προωθεί το θεσμό του γάμου και ειδικότερα την εξωγαμία που συνιστά μορφή συμμαχίας δύο ομάδων γενών και ουσιαστικά την καθιστά θεσμισμένη, νόμιμη μορφή μείξης των γενών[341]. Για αυτό το λόγο προβάλλεται η μορφή του ήρωα στις αρχαίες πηγές: γιατί προωθεί ένα βασικό θεσμό της ανθρώπινης κοινωνίας, το θεσμό που προάγει τη διαιώνιση του είδους[342]. Σε σχέση με τη σημασιοδότηση, το νοηματικό περιεχόμενο της μορφής του Πέλοπα ορίζονται οι «σκοτεινές» φιγούρες του μύθου, ο Οινόμαος και ο ηνίοχος του Μυρτίλος: ο πρώτος παρουσιάζεται στο μύθο ως το αντίθετο του Πέλοπα, ως αυτός που επιδιώκει να εμποδίσει τη «φυσική ροή των πραγμάτων», ως αυτός που παραβαίνει το βασικό κανόνα της συμβίωσης των ανθρώπων, δηλαδή το να δίνουν οι πατέρες την κόρη τους σε γάμο. Είναι αυτός που υπονομεύει τα ίδια τα θεμέλια του «πολιτικού» βίου. Για αυτό και καταδικάζεται από τη φιλολογική παράδοση. Ο ρόλος του Μυρτίλου ως τρίτου, παρείσακτου προσώπου στη σχέση του ζεύγους Πέλοπα-Ιπποδάμειας παραπέμπει σε ένα άλλο σημαντικό ζήτημα, άμεσα συνδεδεμένο με το θεσμό του γάμου: ο Μυρτίλος είναι

[338] Τα άρματα των δύο αντιπάλων είναι σύμβολο του γοήτρου και του κοινωνικού τους κύρους. Δηλώνουν ότι οι αναβάτες ανήκουν στη στρατιωτική αριστοκρατία και την κοινωνική ελίτ του τόπου τους (βασιλιάς ο Οινόμαος, πριγκιπόπουλο ο Πέλοψ). Για το άρμα ως σύμβολο κοινωνικής και πολιτικής θέσης βλ. Μανακίδου (1994), 95-98 («Το ιδεολογικό υπόβαθρο των αρματοδρομιών και η ιστορική πραγματικότητα») και Vernant (2005), 57-59.

[339] Για περισσότερα βλ. την προηγούμενη ενότητα, Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις, ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα.

[340] Βλ. αναλυτικότερα Vernant (2005), 119 και, ιδίως, (2007[8]), 80-81. Ο ελληνιστής διακρίνει το χρόνο σε «χρόνο των θεών», «θεϊκό χρόνο» (δηλαδή στην ακίνητη αιωνιότητα), «χρόνο των ανθρώπων», «επίγειο», «θνητό χρόνο», (δηλαδή χρόνο που κυλά, γραμμικό, που κινείται προς την ίδια κατεύθυνση πάντα, με τους ανθρώπους να υπόκεινται στο θάνατο) και «χρόνο κυκλικό ή σπειρωτό» (τον «προμηθεϊκό χρόνο» που προσιδιάζει στο χρόνο των άστρων και στις κυκλικές κινήσεις τους, το χρόνο που βρίσκεται ανάμεσα σε εκείνον των θεών και των ανθρώπων και ορίζεται ως «κινούμενη εικόνα της ακίνητης αιωνιότητας»). Βλ. και τη σχετική συζήτηση στον Vidal-Naquet (1983), 75-101.

[341] Ο γάμος βάζει τέλος στη βεντέτα και μετασχηματίζει δύο εχθρικές ομάδες, δύο ομάδες που μέχρι τότε ήταν αντίπαλες, σε φιλικές, ενωμένες με ένα ιδιωτικό σύμφωνο ειρήνης: τη φιλότητα. Βλ. για αυτά Vernant (2005), 37.

[342] Ο γάμος στην ελληνική αρχαιότητα αποβλέπει στην ένωση δύο ομάδων γενών στο εσωτερικό της ίδιας πόλης μέσω της απόκτησης από τον πατέρα νόμιμων τέκνων που θα φαίνονται «(παρ)όμοια με τον πατέρα τους», παρόλο που θα έχουν γεννηθεί από τη μητέρα τους και θα αναλάβουν να διευρύνουν, στο κοινωνικό και θρησκευτικό πλαίσιο, τον οίκο του συζύγου στον οποίο ανήκουν. Βλ. για το ρόλο του γάμου στην κοινότητα των πολιτών Vernant (2005), 153-157.

αυτός που διεκδικεί ερωτικά την Ιπποδάμεια, δηλαδή τη γυναίκα ενός άλλου άνδρα. Ο Πέλοψ τον σκοτώνει, γιατί ο ηνίοχος εμφανίζεται ως ερωτικά ανταγωνιστής του και γιατί θα αμφισβητούνταν η νομιμότητα των απογόνων που θα αποκτούσε ο ίδιος από την Ιπποδάμεια[343].

Αξίζει να διερευνηθεί το πώς εικονίζεται ο Πέλοψ στο εναέτιο. Με βάση τις πιο έλλογες και πειστικές ερμηνευτικές προτάσεις αναγνωρίζεται στη γυμνή ανδρική μορφή G που κρατούσε στο αριστερό χέρι ασπίδα, στο δεξί πιθανότατα δόρυ και φορούσε κράνος και θώρακα[344]. Δηλαδή ο «ιδρυτής», ο δημιουργός της νέας Πελοποννήσου (Πελοπόννησος = **Πέλοπος νῆσος**) παριστάνεται ως οπλίτης[345], δηλαδή ως πολίτης[346]. Σε αντίθεση με τον Πέλοπα (μορφή G), ο Οινόμαος που κατά γενική ομολογία αναγνωρίζεται στη μορφή J, εμφανίζεται με την περιβολή ήρωα, κρατώντας μοναχά δόρυ.

Η παράσταση του εναετίου δηλώνει, σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης -και με βάση το συγκεκριμένο τοπικό πλαίσιο- την υποκατάσταση της πραγματικής πολεμικής αναμέτρησης από την ειρηνική αναμέτρηση, τον αγώνα. Η μυθική αρματοδρομία ανάμεσα στο βασιλιά και στον υποψήφιο μνηστήρα ήταν, στην ουσία, πόλεμος, αφού όποιος από τους δύο αντιπάλους έχανε, θα πέθαινε. Οι αρχαίοι συγγραφείς μεταφέρουν αρκετά παραστατικά την εικόνα της θανάτωσης των μνηστήρων από το κοντάρι του Οινόμαου ή εκείνης των κρεμασμένων κεφαλιών τους στην είσοδο της οικίας του βασιλιά.

Η νίκη του Πέλοπα -πέρα από το ότι προωθεί τους θεσμούς του θεσμισμένου, νόμιμου γάμου, της εξωγαμίας και της νόμιμης αναπαραγωγής- προωθεί συγχρόνως τον «ειρηνικό» πόλεμο, δηλαδή τον «πολιτισμένο» πόλεμο, τον πόλεμο που πραγματοποιείται με συγκεκριμένους κανόνες μέσα στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας˙ δηλαδή τον αθλητικό αγώνα. Αυτή η ερμηνεία διέφυγε την προσοχή των περισσότερων μελετητών οι οποίοι είδαν στην αρματοδρομία Οινόμαου-Πέλοπα το σύμβολο των ολυμπιακών αγώνων. Όμως το επιχείρημά τους δε στέκει, γιατί ο αγώνας ήταν ήδη υπονομευμένος από τον Οινόμαο. Ο πραγματικός πόλεμος είναι το αποτέλεσμα της φύσης («*φύσει*») ενώ οι αγώνες το αποτέλεσμα του πολιτισμού («*τέχνῃ*»). Το τελευταίο επαληθεύεται από την ιστορία: είναι γνωστό ότι πριν ξεκινήσουν οι ολυμπιακοί αγώνες γινόταν «ολυμπιακή εκεχειρία», δηλαδή

---

[343] Έπρεπε να είναι ξεκάθαρο ποιους γονείς είχαν τα παιδιά και να μην αμφισβητείται η νομιμότητά τους˙ διαφορετικά η συγκρότηση του πολιτικού σώματος θα ήταν αδύνατη. Για αυτό και οι καθαρά ερωτικές σχέσεις, τόσο οι ετεροφυλοφιλικές όσο και οι ομοφυλοφιλικές, έμεναν έξω από το χώρο της οικίας (ψευδο-Δημοσθένης, *Κατά Νεαίρας*, 162). Βλ. σχετικά Vernant (2005), 153-157. Επίσης Vidal-Naquet (1983), 301-302 για το έργο του «διφυή», «εκπολιτιστή» Κέκροπα στην Αθήνα.

[344] Βλ. αναλυτικότερα στην ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

[345] Από τον 7ο αι. π.Χ. και μετά έγιναν σοβαρές αλλαγές στον οπλισμό, στην τακτική της μάχης και στο ρόλο που διαδραμάτιζαν οι ευγενείς και οι μη ευγενείς, αλλαγές που συνοδεύτηκαν από αλλαγές στο πολιτικό επίπεδο και στον τομέα άσκησης της εξουσίας. Το μονοπώλιο της αριστοκρατικής τάξης στην πολιτική και στον πόλεμο καταργήθηκε και η άνοδος της μεσαίας τάξης των αγροτών στον πολιτικό τομέα συνδέθηκε, στον τομέα του πολέμου, με τη δημιουργία της «φάλαγγας των οπλιτών». Ο οπλισμός έγινε βαρύς με κύριο όπλο το *ὅπλον*, την κυκλική ασπίδα με αντιλαβή, αμυντικά (θώρακα, περικνημίδες, κράνος) και επιθετικά όπλα (δόρυ, ξίφος και κατά την αρχαϊκή εποχή ακόντιο). Στους Περσικούς Πολέμους οι Έλληνες χρησιμοποίησαν την τακτική της οπλιτικής φάλαγγας (Μαραθώνας, Θερμοπύλες, Πλαταιές). Βλ. Σταϊνχάουερ (2000), 64-66 (γενικά για την οπλιτική φάλαγγα 42-128), Vidal-Naquet (1983), 34-35, 133-159, Polignac (2000), 79-80 και Vernant (2005), 44-49 (κεφάλαιο: «Ο πόλεμος των πόλεων»).

[346] Οι οπλίτες συγκρότησαν το σώμα των πολιτών της εποχής. Για τους αρχαίους Έλληνες «πολίτης» είναι ο άνδρας που μπορεί να προσφέρει στην κοινότητα, δηλαδή αυτός που μπορεί να φέρει όπλα για να την προστατεύσει -άρα είναι πολεμιστής, οπλίτης- και ταυτόχρονα αυτός που μπορεί να συμβάλει στη διαιώνισή της -άρα αυτός που παντρεύεται και αποκτάει απογόνους.

σταματούσε ο πραγματικός πόλεμος, ο πόλεμος στο πεδίο της μάχης για να αρχίσει ο άλλος πόλεμος, δηλαδή οι «ειρηνικοί» αγώνες που τον υποκαθιστούσαν[347]. Η σημασία των αγώνων καταδεικνύεται από το ότι οι πόλεις της Ελλάδας, της Κάτω Ιταλίας και του Εύξεινου Πόντου έστελναν αναθήματα στο ιερό της Ολυμπίας και από το ότι ο αριθμός των αθλητών που συμμετείχαν ήταν πολύ μεγάλος. Αναφορικά με τη σημασία του πολεμικού και του «ειρηνικού» αγώνα σε συμβολικό επίπεδο, είναι χαρακτηριστικό ότι η Αθήνα όταν υποδεχόταν τους ολυμπιονίκες αθλητές της γκρέμιζε ένα μικρό τμήμα από τα τείχη της˙ η σκέψη που υπολάνθανε ήταν ότι η συγκεκριμένη πόλη δε φοβόταν γιατί είχε δυνατούς άνδρες - τους ολυμπιονίκες - για να την υπερασπιστούν.

Το ότι ο τάφος του Πέλοπα, το λεγόμενο Πελόπιο, βρισκόταν στο ιερό της Ολυμπίας, μπροστά από το Μεγάλο Βωμό του Δία (Παυσ., V, 13, 1-2) φανερώνει τη σημαντική θέση που είχε αποκτήσει ο Πέλοψ στο συλλογικό ασυνείδητο των Πελοποννησίων της εποχής σε σύγκριση με τον Οινόμαο, τον τάφο του οποίου ο Παυσανίας είδε πέραν του Κλάδεου (Παυσ., VI, 21, 3). Παρόλο που ο Οινόμαος ήταν ο μυθικός βασιλιάς της Ήλιδας και της Πίσας και ο Πέλοψ ο «μετανάστης» πρίγκιπας που έφτασε στη χερσόνησο από τη Μ. Ασία, αυτόν που αναγνώριζαν οι Ηλείοι και γενικά οι Πελοποννήσιοι ως «δικό» τους ήταν ο Πέλοψ.

[347] Βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση του Vernant (2005), 49-50.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ:
ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Τα θέματα που αφορούν το εν λόγω αέτωμα και απασχόλησαν περισσότερο την έρευνα είναι η θέση των τρίμορφων συμπλεγμάτων εκατέρωθεν της μεσαίας μορφής, η θέση των δύο δίμορφων συμπλεγμάτων, η ταυτότητα της κεντρικής μορφής και των δύο ηρώων εκατέρωθέν της και η ερμηνεία του θέματος της σύνθεσης.

Όπως στο κεφάλαιο για το ανατολικό αέτωμα, παρουσιάζονται συνοπτικά οι ερμηνευτικές προτάσεις για την αποκατάσταση, διάταξη, ταύτιση των εναέτιων μορφών και την αναγνώριση του θέματος της ενάετιας σύνθεσης.

Και εδώ χρησιμοποιείται η καθιερωμένη μετά το *Olympia III* αρίθμηση των μορφών με συγκεκριμένα γράμματα και όχι αυτή που τους δίνει ο εκάστοτε ερευνητής.

Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Ο G. Hirschfeld αποκαθιστά τη μορφή Μ να κρατάει πέλεκυ και να έχει σηκώσει τα χέρια, για να καταφέρει χτύπημα στον αντίπαλό της Κένταυρο Ν. Η γυναικεία μορφή Η προσπαθεί να απωθήσει τον αντίπαλό της Κένταυρο Ι. Μακρόστενη εγκοπή στο στήθος του Κενταύρου S δηλώνει ότι εισχώρησε το σπαθί του Λαπίθη Τ. Από τις γυναικείες ανακεκλιμένες μορφές Α, Β, U, V που καταλαμβάνουν τις γωνίες, σώζεται σε καλύτερη κατάσταση η Α, η οποία παρακολουθεί τα διαδραματιζόμενα στηρίζοντας το σώμα στους βραχίονες. Το κενό στο κέντρο του αετώματος γέμιζε, για να υποδηλωθεί το γεύμα του γάμου, ίσως ένα τραπέζι ή άλλα δευτερεύοντα αντικείμενα, από τα οποία σώζεται ένα δοχείο κρασιού που είχε τοποθετηθεί κάτω από τη μορφή Ν[348].

Ο G. Treu προχωράει σε παρατηρήσεις ως επί το πλείστον τεχνικής φύσης και εξετάζει με μεγάλη λεπτομέρεια τα τεχνικά στοιχεία (τις οπές από τρυπάνι, τους πίρους που υποδεικνύουν τον τρόπο στερέωσης μίας μορφής, κ.τ.λ.)[349]. Αναφέρεται σε τεχνικές ιδιορρυθμίες σχετικές με τις μορφές Α, Β, U[350]. Συμπεραίνει ότι οι γηραιές γυναίκες Β, U ανήκαν στην αρχική σύνθεση, όταν, ίσως κατά τα ρωμαϊκά χρόνια, τα κατεστραμμένα πρωτότυπα, η μορφή Α και ο δεξιός βραχίονας της μορφής V αντικαταστάθηκαν από αντίγραφα[351] .

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux υποστηρίζουν ότι το ένδυμα της μορφής L (Απόλλων) καλύπτει το δεξιό ώμο, τυλίγεται γύρω από τον αριστερό καρπό, αφήνει

[348] Hirschfeld (1877), 312-313.
[349] Treu (1888), 175-184.
[350] Βλ. καλύτερα την ενότητα «Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις», όπου αναλυτική αναφορά στους τεχνικούς λόγους που οδηγούν στην υποστήριξη της «καλύτερης» από τεχνική, αισθητική και ερμηνευτική πλευρά δεύτερης πρότασης διάταξης του εναετίου από τον G. Treu.
[351] Treu (1888), 184-188.

γυμνό το μυώδες στήθος και σχεδόν όλο το υπόλοιπο σώμα. Ο δεξιός βραχίονας είναι σε έκταση πάνω από το διπλανό σύμπλεγμα M N O που η μορφή κοιτάζει αόριστα[352].

Ο Br. Sauer εξετάζει συγκεκριμένα θραύσματα των εναέτιων μορφών Q, F, G, C, T και προτείνει διορθώσεις στην αποκατάστασή τους. Ως προς το σύμπλεγμα P Q σημειώνει ότι, παρόλο που η συμπλήρωσή του από τον R. Grüttner θεωρείται σωστή, συνάγεται από την επιμελή επεξεργασία των πλευρών του Λαπίθη Q ότι ο αριστερός βραχίονας έφτανε λίγο ψηλότερα και δεν ακουμπούσε στο στήθος. Δεν υπάρχει στον αριστερό πήχη του Κενταύρου, που σώζεται κατά το ήμισυ, ίχνος από τον πήχη του Λαπίθη, που πρέπει να μετακίνησε ο Grüttner κοντά στον αγκώνα. Για μια τέτοια ενέργεια μπορεί να χρησιμεύσει μόνο ο καρπός. Τη σωστή συμπλήρωση δίνει ένα μικρό θραύσμα ενός αμελώς δουλεμένου αντίχειρα (εικ. 109) που μπορεί να αποκατασταθεί μόνο στο εν λόγω σύμπλεγμα και ταυτίζεται με ίχνος του αριστερού χεριού του Λαπίθη Q που έπιανε το αυτί του Κενταύρου P. Τα τέσσερα δάχτυλα έσφιγγαν το αυτί, ενώ ο αντίχειρας ήταν αδρανής. Έτσι το σύμπλεγμα μπορεί να κατανοηθεί ως εξής: ο Κένταυρος P πιάνει με το αριστερό χέρι του το δεξί του Λαπίθη Q τη στιγμή που εκείνος θέλει να τον στραγγαλίσει χρησιμοποιώντας το και προσπαθεί, τραβώντας το προς τα κάτω, να χαλαρώσει την πίεση που ασκεί ο αντίπαλός του. Αρπάζει με το ελεύθερο δεξί του χέρι το βραχίονα του νέου, για να τον δαγκώσει, ενώ εκείνος προσπαθεί να χρησιμοποιήσει το ελεύθερο χέρι του και ξεριζώνει το αυτί του Κενταύρου[353].

Εικ. 109

Ως προς το πάρισο του P Q δίμορφο σύμπλεγμα F G στην αποκατάσταση της αριστερής κνήμης του Κενταύρου G συμβάλλει θραύσμα από το μεγάλο δάχτυλο ενός αριστερού ποδιού που σπρώχνει ανθρώπινο σώμα, αλλά δεν ανήκει σε ανθρώπινο πόδι. Από τις εικ. 110-111 διασαφηνίζεται ότι πρόκειται για τμήμα του αριστερού εξωτερικού πρόσθιου ποδιού του Κενταύρου G με ίχνος του αριστερού άκρου ποδιού του αγοριού F. Σώζεται και το δεξί άκρο πόδι του αγοριού. Δίχως σανδάλι, αλάξευτο στο πέλμα, ίσως πατούσε στο έδαφος με τα δάχτυλα που λείπουν, ενώ μόνο το πέλμα έστρεφε προς το τύμπανο. Ο Sauer υποστηρίζει ότι πρέπει να γίνει δεκτή η άποψη του P. Wolters ότι πάνω στο προσκεφάλι που σώζεται και αποδίδεται στις ξαπλωμένες γηραιές γυναίκες ήταν το δεξί πόδι του αγοριού F. Ο τρόπος, με τον οποίο λειτούργησαν αυτές οι καινοτομίες, σχετίζεται με το ερώτημα της διάταξης των μορφών[354]. Ο Wolters διαφώνησε με τη μετατόπιση των δύο κοντινών στο μέσο συμπλεγμάτων, επειδή ανάμεσα στο σώμα του Κενταύρου G και της κοντινής του Λαπιθίδας H θα υπήρχε κενό. Ο G. Treu πρότεινε να διορθωθεί αυτό με στροφή των μορφών F, G περισσότερο σε πρόσθια όψη, ώστε να είναι δυνατό να ωθηθεί ο αριστερός ώμος του Κενταύρου G πίσω από τη Λαπιθίδα H. Αυτή η στροφή, χάρη στην οποία μειώνεται το κενό περίπου 10 εκ., είναι σχεδόν αναπόφευκτη, γιατί ο δεξιός πήχης του αγοριού λαξεύτηκε προσεκτικά, σε αντίθεση με τον αριστερό, τον οποίο κάλυπτε το κεφάλι του. Επειδή δεν απαιτείται η ίδια

Εικ. 110

Εικ. 111

[352] Laloux, Monceaux (1889) 1, 58 και (1889) 2, 82.
[353] Sauer (1891b), 88.
[354] Ό. π., 89: „Daraufhin glaube ich jetzt einen früher von Wolters ausgesprochenen Gedanken acceptiren zu müssen: daß nämlich auf dem erhaltenen Kissen, das durch nichts der liegenden Alten zugewiesen wird, im Gegenteil für diese nicht einmal genügenden Platz bietet, das rechte Bein des Knaben lag. Wie diese Neuerungen wirken werden, hängt mit der Frage der Stellung zusammen“.

επεξεργασία και η έκταση του βραχίονα, ο Sauer ισχυρίζεται ότι αυτό το σύμπλεγμα πρέπει να στραφεί τόσο πολύ, ώστε ο δεξιός πήχης του αγοριού F να φτάνει μπροστά στο αέτωμα. Η δεξιά κνήμη του αγοριού F αποκλείεται να είναι κάθετη στο τύμπανο. Είναι προτιμότερο να στρέφεται ελαφρά προς τη Β γωνία[355].

Το όπλο του Λαπίθη Τ δε μπορεί να είναι σπαθί, γιατί δεν έχει λαβή και γιατί ένα τόσο κοντό στέλεχος δε μπορεί να έσπασε δίχως να άφησε ίχνη στον αντίχειρα και το δείκτη. Η σύγκριση με μία μορφή από το αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112) οδηγεί στην πιθανότητα να είναι μαχαίρι. Έτσι, εάν εξαιρεθεί η κεντρική μορφή L, εξαφανίζεται το τελευταίο κανονικό όπλο από την παράσταση του εναετίου. Δεν επιτρέπεται να συμπληρωθεί σπαθί και στο δεξί χέρι του πολεμιστή Κ που ο πέλεκυς δεν ταιριάζει στη θέση του βραχίονα. Το όπλο του, επειδή ο αντίπαλός του απειλείται και από τη μεσαία μορφή, δεν ήταν τόσο αποτελεσματικό όπως ο πέλεκυς της θυσίας που κρατάει ο σύντροφός του Μ[356].

Εικ. 112

Ο Sauer υποστηρίζει ότι η μεσαία μορφή L άπλωνε το δεξί χέρι και ο αντίχειρας πιεζόταν δυνατά προς την παλάμη, ώστε μεταξύ τους δε μπορεί να υπήρχε σημαντικός ενδιάμεσος χώρος. Στην επιφάνεια θραύσης του κομματιού σώζεται κοιλότητα ανάμεσα στον αντίχειρα και την παλάμη με διάμετρο αβέβαιη, αλλά όχι μεγαλύτερη του 1 εκ. Υπάρχουν δύο μικρές οπές που ίσως οφείλονται σε λανθασμένη ή πολύ βαθιά διάτρηση. Επομένως ανάμεσα στον αντίχειρα και την παλάμη πιεζόταν ένα πολύ μικρό αντικείμενο, τόσο ελαφρύ, ώστε τα υπόλοιπα δάχτυλα τεντώνονταν τελείως. Πρέπει να πρόκειται για βέλος, από το οποίο εκτελέστηκε μόνο το τμήμα που εξείχε προς τα έξω. Αναφορικά με το αριστερό χέρι της μορφής ο μελετητής, αφού κρίνει τις προτάσεις του H. Brunn (1888) και την πρόταση αποκατάστασης του R. Grüttner, σημειώνει ότι η μεγαλύτερη από τις σωζόμενες οπές ούτε είναι αρκετά μεγάλη ούτε κατάλληλη για τη θήκη σπαθιού. Στην πρόταση αποκατάστασης του Grüttner πρέπει να γίνει δεκτό τόξο που να κρατιέται με τρόπο ασυνήθιστο, αν όχι απίθανο, δίχως να εξηγείται η οπή που σώζεται στο σημείο κάμψης του δείκτη. Στις προτάσεις του Brunn και του Grüttner δε λαμβάνεται υπόψη η διάταξη του ιματίου. Θα ήταν φυσικό όλη η μάζα να πήγαινε προς τα μέσα πάνω από τον πήχη και να έπεφτε ανάμεσα στο βραχίονα και το σώμα. Αντί αυτού το ένδυμα χωρίζεται πάνω

[355] Sauer (1891b), 89-90.
[356] Ό. π., 90.

από τον πήχη σε δύο μακριές παρυφές, κάτι που πρέπει να σχετίζεται με το σχήμα του διακριτικού συμβόλου που κρατούσε η μορφή. Το δούλεμα της πρώτης, μεγαλύτερης οπής που διακρίνεται στον πήχη, η οποία καταλήγει σε μικρότερη οπή που ταιριάζει σε πίρο, υποδεικνύει την ύπαρξη πρόσθετου κομματιού[357]. Επειδή αυτό το κομμάτι δε γινόταν να στερεωθεί σε αυτήν τη πολύ βαθιά οπή, πρέπει να είχε στερεωθεί σε μία από τις σωζόμενες μικρές οπές άνω και κάτω, πιθανότατα στην άνω, που είναι στο μέσο του ιματίου, από ό,τι στην κάτω, που είναι στην κοιλότητα μεταξύ των δύο κάτω τμημάτων του δείκτη (sic)[358]. Ο βραχίονας μπορεί, όπως υποστήριξε ο H. Brunn (1888), να μην κρατούσε απλά κάτι, αλλά να κατανοείτο σε έντονη ενέργεια. Το σύμβολο που κατά τον Sauer κρατούσε το χέρι ανταποκρίνεται κατά τη γνώμη του στα δεδομένα: κρατούσε τόξο που στηρίζεται στο έδαφος, έτσι ώστε η άνω άκρη έφτανε από το χέρι προς τα έξω ως το ύψος της ανώτερης οπής για πίρο και στερεωνόταν για δεύτερη φορά με μετάλλινο πίρο, ενώ η χορδή που κρεμιέται προς τα κάτω ήταν στερεωμένη μάλλον στο σημείο κάμψης του δείκτη (εικ. 113). Τη συνέχεια του τόξου μπορούμε να τη φανταστούμε πίσω από τις παρυφές του ενδύματος, των οποίων η μάζα που πέφτει κάτω ήταν πολύ πλατιά, ώστε τονιζόταν η χορδή του τόξου. Το ιμάτιο καταλήγει σε οριζόντια επιφάνεια. Το τμήμα που λείπει έφτανε λίγο πιο κάτω από τον πήχη, άρα κρεμόταν και δεν έφτανε στο έδαφος. Από αυτήν την παρυφή, που τώρα λείπει, προεξείχε το κατώτερο τμήμα του τόξου, από το τελείωμα του οποίου η χορδή έφτανε στο σημείο κάμψης του δείκτη. Το τμήμα του τόξου πρέπει με βάση τη θέση των δαχτύλων να ερχόταν περίπου οριζόντια. Έτσι το αριστερό χέρι πίεζε το τόξο προς τα κάτω, ώστε το δεξί μπορούσε να τεντώσει άνετα τη χορδή, την οποία κρατούσε το αριστερό. Για σύγκριση χρησιμεύει η τελευταία μορφή της Α πλευράς της ζωφόρου του Ηφαιστείου που πίεζε το τόξο στο έδαφος με το αριστερό χέρι, ενώ τέντωνε τη χορδή με το δεξί[359].

Εικ. 113

Ο G. Treu θεωρεί τις συμπληρώσεις του Br. Sauer (1891)[360] αποτυχημένες και μόνο μία παρατήρηση εύστοχη, το ότι ο γονατιστός Λαπίθης Τ δε μπήγει στο στήθος του αντίπαλού του σπαθί, αλλά, όπως στο αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112), μαχαίρι θυσίας[361]. Σημειώνει ότι τα πόδια των Λαπιθών C, Τ τεντώνονται πέρα από τα προσκεφάλια, όπως συνάγεται από το θραύσμα που παρουσίασε ο Sauer (βλ. εικ. 111), αλλά το ταύτισε λανθασμένα με το δεξί πόδι του αγοριού F, γιατί αυτό το πόδι είναι πολύ μεγάλο. Άρα δεν πρέπει να ανήκε σε αυτό το αγόρι που μάλλον δεν είχε δεξί πόδι όπως ο πάρισος Λαπίθης Q, του οποίου το μη ορατό τμήμα του

[357] Sauer (1891b), 91-92.

[358] Ό. π., 92: „Die Arbeit des größten Loches, das in einem kleinen, für einen Stift sehr wohl passenden Loch sich nach innen fortsetzt, deutet auf ein marmornes, nicht metallenes Ansatzstück hin, und da zur Befestigung eines solchen Stückes das nicht allzutiefe Loch keineswegs ausreichen würde, so muß mindestens eines der oben und unten erhaltenen kleinen Löcher zur weiteren Befestigung desselben Marmorstücks gedient haben, und zwar wahrscheinlicher das obere, mitten im Gewand sitzende, als das untere, dessen Stelle einem wirklichen Hohlraum, dem zwischen den beiden unteren Gliedern des Zeigenfingers, entspricht."

[359] Ό. π., 92-93.

[360] Οι δύο αρχαιολόγοι γράφουν στο ίδιο τεύχος του *JDI*: η συμβολή του Br. Sauer είναι στις σ. 88-97, ενώ εκείνη του G. Treu στις αμέσως επόμενες, 98-109. Ωστόσο ο δεύτερος αναφέρεται στο σχετικό εναέτιο μόνο στις πέντε τελευταίες σελίδες της συμβολής του (105-109) και όχι στο σύνολό της όπως κάνει ο Br. Sauer.

[361] Treu (1891), 105.

αριστερού άκρου ποδιού έμεινε ατέλειωτο. Ο Treu υποστηρίζει ότι αυτό το πόδι ταιριάζει στο γονατιστό Λαπίθη C, όπως προκύπτει από το μέγεθος του αριστερού ποδιού του πάρισου Λαπίθη T και από την κατεύθυνση και θέση που δηλώνεται αναμφίβολα από την αλάξευτη αριστερή πλευρά και το ακατέργαστο της πατούσας. Η έλλειψη επεξεργασίας που δηλώνει ότι το άκρο πόδι δεν πατούσε, άρα ανήκε σε μορφή που γονάτιζε, αποδεικνύει ότι δε μπορεί να φαινόταν από μπροστά, άρα πρέπει να ήταν πίσω από το προσκεφάλι της αριστερής γωνίας. Σε αυτό οδηγεί και η δομή του συμπλέγματος[362]. Σχετικά με την πρόταση του Sauer για τη συμπλήρωση των μορφών F, G με βάση το νέο θραύσμα της εικ. 111, ο Treu σημειώνει ότι εκτός του ότι το δάχτυλο του ποδιού θα ήταν πολύ μεγάλο για να ανήκει στο σωζόμενο αριστερό πόδι του αγοριού F, θα ανέκυπτε το ερώτημα πώς τα υπόλοιπα δάχτυλα του ποδιού μπορεί να εξαφανίζονταν τελείως κάτω από το πόδι του Κενταύρου G. Υπογραμμίζει ότι το θραύσμα προέρχεται από αντίχειρα και όχι από δάχτυλο ποδιού. Πιστεύει ότι το υπόλοιπο τμήμα ανήκει σε πήχη. Ο ίδιος απέδωσε το θραύσμα στο σύμπλεγμα P΄ Q΄ και δε μπόρεσε να το προσθέσει στη συμπλήρωση του R. Grüttner. Ο H. Hartmann έλυσε το αίνιγμα, αφού δέχτηκε ότι το αριστερό χέρι του Λαπίθη Q έπιανε τον πήχη του Κενταύρου P πάνω από τον αγκώνα, με τον αντίχειρα και χωρίς τα τέσσερα δάχτυλα όπως στη συμπλήρωση του R. Grüttner, να είναι μπροστά. Με τα άλλα δάχτυλα, που ήταν ανάμεσα στον πήχη και το στήθος του, ο Κένταυρος προσπαθούσε να αποσπάσει τον πήχη από το άλλο χέρι του Λαπίθη και να τον κάμψει προς τα εμπρός και κάτω. Ο Treu παρατηρεί ότι η συμπλήρωση του συμπλέγματος που πρότεινε ο H. Hartmann θα ήταν αδύνατη, αν ο Sauer είχε δίκιο

Εικ. 114

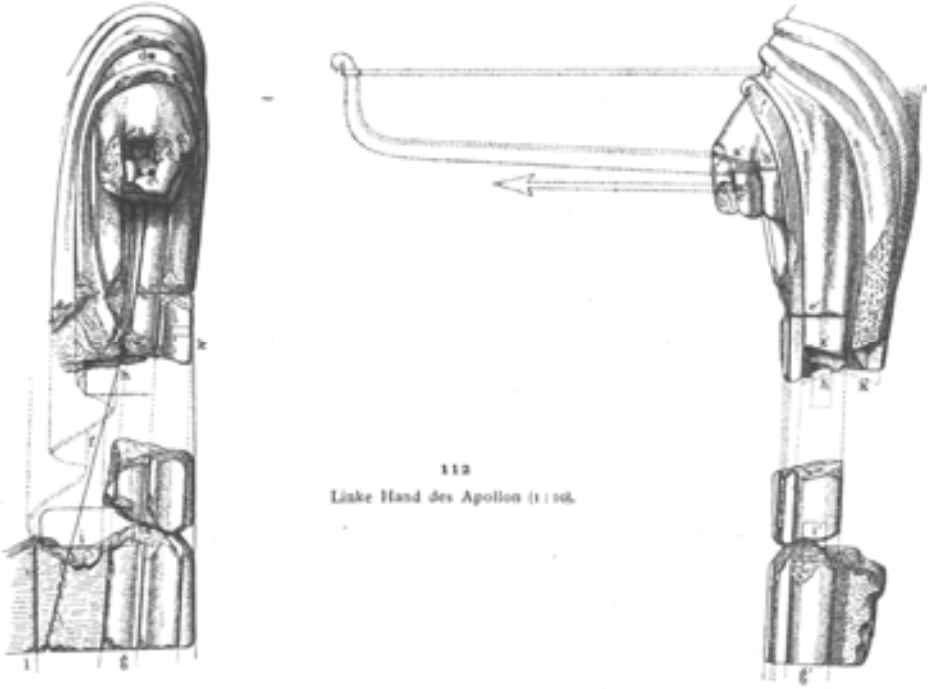
[362] Treu (1891), 107.

στη σχετική με αυτές τις μορφές πρότασή του, η οποία διατυπώνεται μόνο λόγω του μικρού θραύσματος (εικ. 109). Πρόκειται για το τμήμα αντίχειρα που κολλά στο ίχνος αντικειμένου με μορφή φύλλου και ακανόνιστη ωοειδή εγκάρσια τομή. Ο Sauer την ταυτίζει με το αλογίσιο αυτί του Κενταύρου Ρ΄, όμως κατά τον Treu δε μπορεί να είναι αυτό, γιατί η κοιλότητα του αυτιού λείπει. Επίσης είναι απίθανο ο αριστερός βραχίονας του Λαπίθη Q να φτάνει τόσο ψηλά χωρίς να καλύπτεται το πρόσωπό του. Ο Treu θεωρεί ότι το συγκεκριμένο θραύσμα προέρχεται πιθανότατα από το δόρυ του Πέλοπα του ανατολικού αετώματος[363].

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ο G. Treu έγραψε στο *Olympia III* τη λεπτομερέστερη περιγραφή των εναέτιων μορφών του ναού. Αποκαθιστά το δεξί χέρι της μορφής L απλωμένο σε επιτακτική χειρονομία και το κεφάλι να ακολουθεί την κίνηση του βραχίονα. Από το δεξιό ώμο πέφτει προς τα κάτω ένα μακρύ ιμάτιο. Το κεφάλι ήταν στεφανωμένο, όπως δηλώνει το αυλάκι για το στεφάνι που ξεκινούσε από τα μαλλιά στο μέτωπο, πήγαινε μέχρι πίσω από τα αυτιά και είχε βάθος 3,3 εκ. (εικ. 114). Ο δεξιός πήχης της μορφής είχε κατεύθυνση με την παλάτη προς τα κάτω. Όπως προκύπτει από το σωζόμενο θραύσμα του μεσαίου δαχτύλου, ο αντίχειρας και ο δείκτης τεντώνονταν προς τα εμπρός, ενώ τα μερικώς σωζόμενα δάχτυλα από το μεσαίο και μετά λύγιζαν ελαφρά (εικ. 115). Από αυτά συνάγεται ότι το χέρι ήταν άδειο και δεν κρατούσε διακριτικό σύμβολο και θεωρεί πιθανό τα δύο μικροσκοπικά ίχνη οπών από τρυπάνι μεταξύ του αντίχειρα και του δείκτη, βάσει του μεγέθους, του μικρού βάθους και της θέσης να είναι αποτέλεσμα προηγούμενης χρήσης τρυπανιού.

Εικ. 115

Το αριστερό χέρι της μορφής κρατούσε σίγουρα αντικείμενο (εικ. 116), όπως υποδεικνύουν τα ακόλουθα σωζόμενα ίχνη στερέωσης: το *a*, οπή για το στήριγμα



Εικ. 116

[363] Treu (1891), 108.

(τον πόλο) σε σχήμα ορθογώνιου παραλληλόγραμμου (ύψ. 2,5 εκ., πλάτ. 4,7 εκ., βάθ. 6,5 εκ.) Στη βάση του *a* είναι το *b*, οπή από τρυπάνι με πάχος 1 εκ. Το ίχνος *c* είναι η δεύτερη οπή από τρυπάνι ανάμεσα στα δάχτυλα του χεριού, κάτω από το *a*. Το ίχνος *d* είναι η τρίτη οπή από τρυπάνι στις πτυχές του ιματίου πάνω από τον καρπό του χεριού, με διάμετρο 1 εκ., βάθος περίπου 3 εκ. και κατεύθυνση λίγο πλάγια προς τα κάτω. Στο σχέδιο της εικ. 114 με την πλάγια όψη του χεριού και στο *Ausgrabungen IV*, 23 όλα αυτά τα ίχνη προέρχονται από τόξο και βέλος. Έτσι στις οπές *a* και *b* προσαρμόστηκε το πρόσθιο ήμισυ του τόξου, ενώ στη *c* ένα βέλος. Στη *d* στερεώθηκε σύρμα που έφερε την άκρη του μαρμάρινου τόξου και πρέπει να δήλωνε τη χορδή. Οι ενδείξεις φαίνεται να οδηγούν σε τόξο από μάρμαρο που για τη στερέωσή του εκτός από την οπή για το στήριγμα (τον πόλο) *α* ήταν απαραίτητος και μετάλλινος πίρος στο *b*. Το πίσω ήμισυ του τόξου ίσως δεν εικονίστηκε, προφανώς έμεινε ατέλειωτο σα να μη φαινόταν από μπροστά. Ο Treu υποστηρίζει ότι αρχικά η παρυφή του ιματίου έπεφτε κάτω από το αριστερό χέρι και επέτρεπε την προσαρμογή του τόξου προς τα μέσα (βλ. συγκριτικά την πίσω πλευρά της μορφής στην εικ. 114, όπου οι πτυχές του ιματίου που κατεβαίνουν από το δεξιό ώμο λαξεύτηκαν από μέσα προς τα έξω πάνω από τον αριστερό πήχη). Ωστόσο στην οριστική αποκατάσταση της μορφής αυτό δεν ισχύει, αφού οι πτυχές του ενδύματος στο αριστερό χέρι κρέμονται στην πρόσθια πλευρά.

Στο κατώτερο τμήμα του το ιμάτιο της μορφής φαίνεται να πέφτει στο έδαφος σα μια φαρδιά μάζα σε σχήμα ορθογώνιου παραλληλόγραμμου, όπως δηλώνεται από τις σχεδόν κάθετες πτυχές κάτω από το αριστερό χέρι (εικ. 114) και από το θραύσμα από πτυχές της εικ. 117, που πιθανότατα ανήκε στην παρυφή δίπλα στο αριστερό άκρο πόδι. Η επεξεργασία στην πρόσθια πλευρά του προέρχεται από την πλίνθο του Θησέα (μορφή Μ). Στο αριστερό, δεξί και κάτω τμήμα του ιματίου υπάρχουν πολυάριθμα κομμάτια πτυχών: 1) Οι πτυχές που κρέμονται κάτω από το αριστερό άκρο χέρι (εικ. 116). Εδώ συμπληρώθηκε ένα τραπεζιοειδές κομμάτι που περιορίζεται στις τέσσερις πλευρές στα *e, f, g* και προς τα πίσω με τομές και ήταν στερεωμένο στα *h, i* με πίρους σε σχήμα ορθογώνιου παραλληλόγραμμου και στα *k k΄* με καρφί. 2) Οι πτυχές που κρέμονται πίσω από τα κάτω πόδια της μορφής. Από τα κομμάτια αυτού του τμήματος αποδεικνύεται τώρα μόνο η συνέχιση της οριζόντιας άκρης της τομής *g* στο σημείο *l* (βλ. εικ. 114 και 116) και της παρυφής πτυχών στην εικ. 100. Ίχνη στερέωσης των πτυχών που κρέμονται κάτω από την άκρη της τομής δε βρέθηκαν στα σωζόμενα τμήματα, κάτι που επιβεβαιώνει το ότι αυτά τα τμήματα πτυχών πρέπει να βρήκαν στήριξη στο έδαφος ή στην πλίνθο και με το να φτάνουν βαθιά κάτω να συνέβαλαν στην ανακούφιση των ποδιών από το βάρος του αγάλματος. 3) Οι πτυχές που κρέμονται κάτω από το δεξιό ώμο και από τις οποίες σώζονται μόνο ίχνη στερέωσης: ένα κενό ορατό στην πίσω πλευρά της μορφής (εικ. 114), ατέλειωτο με τις κοιλότητες για τους συνδέσμους *m, n, o* και τις μολυβδοχοημένες οπές *p, q, r* που πάνε λοξά προς τα κάτω. Σύμφωνα με σχέδιο της φτέρνας (βλ. εικ. 118) η μορφή φορούσε σανδάλια[364].

Εικ. 117

Εικ. 118

Τα μέλη της γυναικείας μορφής Η δε σώζονται σε τόσο καλή κατάσταση, πέρα από τη *μίτρα* που είναι τυλιγμένη γύρω από το κεφάλι της με τέτοιο τρόπο, ώστε περνάει από την τούφα του αυχένα και καταλήγει να δένεται πάνω από το μέτωπο. Σώζονται μόνο ο αντίχειρας και το περίγραμμα του άκρο δεξιού χεριού. Με αυτό το χέρι η μορφή επιχειρεί να απομακρύνει το δεξί χέρι του Κενταύρου Ι που την αρπάζει

[364] Treu (1897), 69-72.

και με το αριστερό της το αριστερό χέρι του από το στήθος της. Οπή για πίρο αποδεικνύει ότι ο παράμεσος ήταν εντεθημένος. Πάνω στο δεξιό γοφό της φαίνεται ο κόλπος του πέπλου κάτω από το απόπτυγμα που πέφτει περισσότερο προς τα πίσω, πάνω στο πόδι του Κενταύρου. Το αριστερό πόδι του πατάει πολύ πίσω (βλ. την πίσω όψη στην εικ. 119). Εδώ φαίνονται και οι ημικυκλικές πτυχές, όπου η παρυφή του ρούχου συγκρατείται πάνω στη φτέρνα και ανάμεσα στα *a* και *b* η μεταγενέστερη αδρή λάξευση της άκρης της πλίνθου, που σύμφωνα με την παρατήρηση του Botho Graef προέρχεται από την οπλή που παρεμβαίνει σε αυτή τη θέση ή από την πλίνθο του Κενταύρου G. Από τα πρόσθια πόδια του Κενταύρου I αποδόθηκε μόνο το δεξί που αρπάζει τη γυναίκα, ενώ το αριστερό δεν αποδίδεται στην κύρια όψη ως το σημείο δίπλα στο δεξί γόνατό της. Επίσης οι ώμοι του Κενταύρου έχουν άνισο πλάτος. Το κεφάλι του Κενταύρου ήταν στεφανωμένο, όπως δηλώνουν οπές από τρυπάνι πάχους 7 εκ. στη δεξιά πλευρά, 3 εκ. στην αριστερή και ένα αυλάκι στο πίσω μέρος του κεφαλιού του. Όπως αποδεικνύουν τα σωζόμενα θραύσματα τα νώτα του ανασηκώνονται και η ουρά του μαζεύεται[365].

Εικ. 119

Όσον αφορά τη μορφή Κ, ο συσχετισμός των σωζόμενων θραυσμάτων και η απόδοσή τους σε αυτήν αποδείχθηκε κατά την προσπάθεια συμπλήρωσης που πραγματοποιήθηκε για τη συλλογή γλυπτών του Μουσείου της Δρέσδης.

Σώζονται τα παρακάτω τμήματα:

1. Ένα θραύσμα (ύψ. 14, πλάτ. 28, βάθ. 10,5 εκ.) από το δεξί στραμμένο προς το τύμπανο ήμισυ του κεφαλιού, όπως δείχνουν το ακατέργαστο της περιοχής πίσω από το αυτί και η περιληπτική απόδοσή του. Στην κορυφή του κεφαλιού σώθηκε, μέσα σε κοιλότητα, σιδερένιος κάθετος πίρος μήκους 5,5 και πάχους 1 εκ. Ο Treu πιστεύει ότι κάτι είχε στερεωθεί εκεί.

2. Ο δεξιός βραχίονας (ύψ. 44, πλάτ. 38, πάχος 16,5 εκ.). Εδώ φαίνεται να αντιστοιχεί στον πίρο της κορυφής του κεφαλιού το αυλάκι από τρυπάνι που διαπερνούσε τον πήχη στα σημεία *bb΄*. Η παράλληλη οπή από τρυπάνι στο *c* έφτανε μόνο ως την κοιλότητα *d*, άρα χρησίμευε για τη μολυβδοχόηση του καρφιού που εισήχθηκε εδώ και με το οποίο ο πήχης στερεώθηκε στο βραχίονα[366]. Η κατεύθυνση του βραχίονα δηλώνεται από τις γραμμές της ράσπας στην πίσω πλευρά, η θέση του από τις οπές για πίρο και για μολυβδοχόηση, για τις οποίες είναι πιθανότερη για

[365] Treu (1897), 72-74.
[366] Βλ. και Treu (1888), 23.

τεχνικούς λόγους η κάθετη θέση. Ο βραχίονας εξαφανιζόταν εν μέρει πίσω από το κεφάλι.

3. Ο αριστερός βραχίονας με το ιμάτιο που πέφτει πίσω από τον αριστερό μηρό (ύψ. 94,5 εκ., πλάτ. 38, πάχος 25 εκ.). Και εδώ δηλώνονται η θέση προς το τύμπανο από τη λιγότερο προσεγμένη επεξεργασία της πίσω πλευράς, η γωνία κλίσης προς το έδαφος εν μέρει από την κατεύθυνση των πτυχών, εν μέρει από την περίπου κάθετη θέση της οπής από τρυπάνι *e* που χρησίμευε για τη μολυβδοχόηση του καρφιού *f*. Το τελευταίο κρατούσε σφιχτά το αριστερό άκρο χέρι που προστέθηκε εδώ (βλ. τον καρπό του χεριού στην πίσω όψη της μορφής στην εικ. 120).

4. Δύο θραύσματα πτυχών (ύψ. 21, πλάτ. 54, πάχος 12,5 εκ.) που βεβαιώνουν την πορεία της άνω άκρης του ιματίου ανάμεσα στο πίσω τμήμα των γονάτων καθώς και το μεγάλο διασκελισμό. Η άκρη της τομής στα *g g'* υποδεικνύει ένα κομμάτι και δίνει συνεπώς την οριζόντιο για την προσαρμογή του θραύσματος.

Εικ. 120

5. Το δεξί γόνατο (ύψ. 40, πλάτ. 24, πάχος 21,7 εκ.), από το οποίο προκύπτει η κάμψη του προτεταμένου δεξιού ποδιού και η διάταξη του ιματίου που πέφτει πάνω στο γόνατο και στο άκρο πόδι.

6. Το αριστερό κάτω πόδι με το γόνατο (ύψ. 65, βάθ. 17,5, φάρδος 19 εκ.).

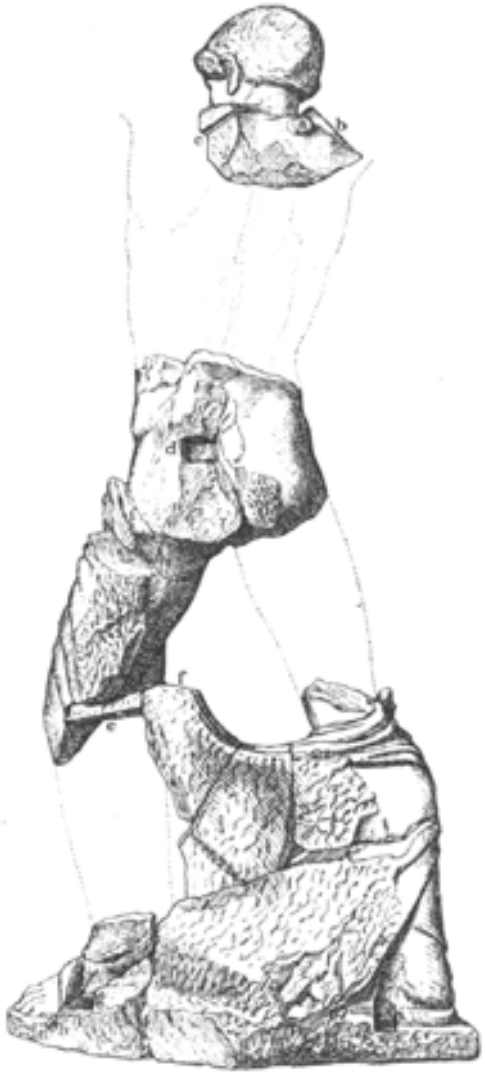
7. Το αριστερό άκρο πόδι (ύψ. και φάρδος 15, βάθ. 19 εκ.) που φοράει σανδάλι, ή πιθανόν μόνο το μεσαίο τμήμα του, όσο προβάλλει γυμνό έξω από το ιμάτιο που σκεπάζει τη φτέρνα. Στη στερέωσή του χρησίμευαν εκτός από την οπή για πίρο στην

8. κάτω παρυφή του ενδύματος (ύψ. 35, πλάτ. 63, βάθ. 21,5 εκ.) ανάμεσα στα πόδια, δύο αυλάκια από τρυπάνι ανάμεσα στα *i* και *k*.

9. Το δεξί προτεταμένο άκρο πόδι με δύο θραύσματα της παρυφής του ιματίου (συνολικό ύψος θραύσματος 23, πλάτ. 51, πάχος 29 εκ.). Το πόδι φορούσε σανδάλι και τα λουριά ήταν ζωγραφισμένα.

Από τη συσχέτιση των προαναφερθέντων θραυσμάτων προκύπτει ότι πρόκειται για ανδρική νεανική μορφή που σηκώνει το χέρι, για να καταφέρει χτύπημα στον αντίπαλό της. Ο Treu υποστηρίζει ότι κρατούσε σπαθί στο δεξί χέρι που ανασήκωνε για να καταφέρει χτύπημα στον αντίπαλό της και θήκη στο αριστερό. Βασίζει την υπόθεσή του στο αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112), όπου ο Πειρίθους έρχεται βιαστικά με σπαθί στο χέρι και στη σκέψη ότι το όπλο του ήρωα δε θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να ήταν ο πέλεκυς θυσίας που κρατούσε ο Θησεύς[367].

Η μορφή Μ στρέφει το κεφάλι της προς το πλάι. Από την κατεύθυνση του άνω μέρους των ώμων και των κοιλοτήτων για τους πίρους, οι οποίοι πρέπει για τεχνικούς λόγους να ακολουθούσαν κατά προσέγγιση την κατεύθυνση των βραχιόνων, προκύπτει το δυναμικό ανασήκωμα και των δύο χεριών. Το δεξί χέρι θα είχε τεθεί πιο κοντά στην κόψη του πέλεκυ, γιατί η θέση του πίσω από τη δεξιά ωμοπλάτη δηλώνεται από το κωνοειδές στήριγμα *α* (βλ. εικ. 121) που ήταν λαξευμένο στην άνω άκρη. Οι βραχίονες προστέθηκαν, όπως δείχνουν οι επιφάνειες τομής *b, c* στην εικ. 121. Η μορφή στηρίζεται γερά στο έδαφος λόγω του ιματίου που πέφτει πίσω και γύρω από τα πόδια, τα οποία δε φορούν υποδήματα, αλλά, όπως δηλώνει η πίσω όψη της δεξιάς φτέρνας (το *i* της εικ. 121), φορούσαν αρχικά σανδάλια. Το ενδιάμεσο κομμάτι στο πίσω μέρος του γονάτου (το *e* στην εικ. 121) συνδέει τα κάτω τμήματα του ενδύματος με το δεξιό μηρό και το μεσαίο μέρος του σώματος. Εμφανίζει προς τα πάνω και προς τα κάτω επεξεργασία με βελόνι. Ομοίως στο *f* υπάρχει μία επιφάνεια σύνδεσης. Κατά τον Treu αυτά τα κομμάτια υποδεικνύουν επιδιόρθωση που έγινε μεταγενέστερα, όπως και το κενό πίσω από το αριστερό προτεταμένο πόδι, στο *g*. Ίσως εισήχθηκε και εδώ, όπως και στην πάριση μορφή Κ (βλ. το *n* στην εικ. 120) κομμάτι μαρμάρου που πρέπει να προσέφερε στήριγμα στα κάτω πόδια. Ο ερευνητής εξηγεί αυτά τα κομμάτια ως σχετιζόμενα με την εκ των υστέρων επισκευή των γλυπτών[368].



Εικ. 121

[367] Treu (1897), 74-76.
[368] Ό. π., 76-77.

Η Λαπιθίδα Ο αποκαθίσταται να έχει πιάσει τον Κένταυρο Ν από τα μαλλιά και τη γενειάδα, να τον απωθεί με μια σφοδρή στροφή του άνω μέρους του σώματος και να προσπαθεί να του ξεφύγει, όπως φαίνεται από το αριστερό κάτω πόδι που ξεπροβάλλει γυμνό από τον ιωνικό χιτώνα. Το ότι η άκρη της ουράς ανήκει σε αυτόν τον Κένταυρο επιβεβαιώθηκε από την εύρεση του ενδιάμεσου κομματιού της. Όλα τα τμήματα της ουράς λαξεύτηκαν από τον ίδιο όγκο μαρμάρου. Η αρχή της χαίτης στο άνω τμήμα της πλάτης του Κενταύρου δηλώνεται με το *α* (εικ. 123). Τα εξής τρία θραύσματα προστέθηκαν στη μορφή του Κενταύρου: το ενδιάμεσο κομμάτι πάνω από την κλείδωση του δεξιού πίσω ποδιού, το οποίο (πόδι) ενισχυόταν αρχικά με στήριγμα που έφτανε στην πλίνθο, τμήμα του αριστερού κάτω ποδιού (βλ. εικ. 123) και τέλος το θραύσμα που γεμίζει το κενό ανάμεσα στην κλείδωση του αριστερού πρόσθιου ποδιού του Κενταύρου και του ποδιού της Λαπιθίδας. Το αριστερό μανίκι του ιωνικού σχιστού χιτώνα της Λαπιθίδας λαξεύτηκε στο κάτω τμήμα και προστέθηκε με δύο πίρους. Παρά τη σφοδρή πάλη με τον αντίπαλό της η γυναίκα κρατά σφιχτά με το αριστερό χέρι από μία παρυφή το ιμάτιο, ενώ αυτό πέφτει κανονικά. Η άλλη παρυφή του που πέφτει στην πλάτη και στον αριστερό ώμο της, τραβιέται πίσω, ώστε καλύπτει ως τα ακροδάχτυλα το χέρι του Κενταύρου που πιάνει τη Λαπιθίδα. Η επίπεδη, περίπου 0,5 εκ., οπή για το στήριγμα σε σχήμα ορθογώνιου παραλληλόγραμμου μεταξύ των πτυχών του αριστερού ώμου προέρχεται ίσως μόνο από την επισκευή ελαττωματικού σημείου στο μάρμαρο. Το κεφάλι της Λαπιθίδας που δε σώζεται, αποδιδόταν, όπως δείχνει η αρχή του λαιμού και του σαγονιού, σε όψη τριών τετάρτων και έγερνε έντονα προς τα κάτω. Τα πόδια της δε φορούσαν υποδήματα, κάτι που αποδεικνύεται από το τμήμα της αριστερής φτέρνας που προστέθηκε μέσω μιας οπής από τρυπάνι (εικ. 122)[369].

Εικ. 122

Εικ. 123

[369] Treu (1897), 77-79.

Ως προς το αγόρι F, η μορφή του αριστερού γλουτού και το ίχνος του δεξιού άνω μηρού του υποδεικνύουν ότι το δεξί πόδι γονάτιζε (βλ. εικ. 124). Το σωζόμενο αριστερό άκρο πόδι δε σηκωνόταν με όλη την πατούσα, αλλά έκλινε λίγο προς τον Κένταυρο G. Τα δύο αυλάκια από τρυπάνι κάτω από την πατούσα προέρχονται, όπως εκείνα στο θραύσμα της κνήμης και στον αριστερό βραχίονα, μάλλον από αποτυχημένες προηγούμενες χρήσεις τρυπανιού. Το δεξί χέρι του αγοριού σώζεται (εικ. 124, 125). Στο αριστερό χέρι (εικ. 126) δεν εκτελέστηκε πλήρως η παλάμη (εικ. 127). Άρα ο πήχης χανόταν πίσω από το κεφάλι του αγοριού, το οποίο έγερνε πίσω και κοίταζε τον αντίπαλο σε στροφή τριών τετάρτων, όπως προκύπτει από την κατεύθυνση του λαιμού και το σημείο *α* (βλ. εικ. 126) που προφανώς συνέδεε τον πήχη με το κεφάλι. Τα σημεία *β β΄* στον αγκώνα του αγοριού (βλ. εικ. 126) πληροφορούν για τη θέση του κεφαλιού του Κενταύρου. Η μόνη ερμηνεία είναι ότι το μέτωπό του σηκωνόταν απέναντι από τον αγκώνα του αγοριού. Το κεφάλι του Κενταύρου δε δίνει

Εικ. 124

Εικ. 125

Εικ. 126

Εικ. 127

καμία ένδειξη, γιατί σώζονται μόνο η γενειάδα και το πίσω μέρος (εικ. 128). Με την κλίση του κεφαλιού ταιριάζουν και οι κινήσεις των χεριών του, τα οποία δεν είναι ελεύθερα - αφού κρατούν το αγόρι. Ασφαλής είναι η κίνηση του δεξιού χεριού που πιάνει το αγόρι πίσω από την πλάτη και κάτω από το δεξιό ώμο. Επίσης είναι πολύ πιθανή η κίνηση του αριστερού χεριού, γιατί δε μπορεί ο σωζόμενος αριστερός πήχης (εικ. 129) να έπιανε αδύναμα τον αριστερό βραχίονα του αγοριού - όπως παλιότερα γινόταν δεκτό με βάση το πρόπλασμα του R. Grüttner - αλλά πρέπει να άρπαζε ένα μεγαλύτερο μέλος (βλ. τη συμπλήρωση στην εικ. 124). Ο όγκος του αντίχειρα του Κενταύρου αποδεικνύει ότι ήταν στην ίδια πλευρά με τα υπόλοιπα δάχτυλα. Επειδή στον κορμό του αγοριού δεν υπάρχει ίχνος από τον πήχη του Κενταύρου, απομένει η υπόθεση ότι εκείνος άρπαζε το αγόρι από τον αριστερό μηρό, κοντά στην κλείδωση του γονάτου. Έτσι θα εξηγούνταν και η ελαφριά διόγκωση του μυ του μικρού δαχτύλου. Η συμπλήρωση του υπόλοιπου σώματος του Κενταύρου βασίζεται στο σωζόμενο κομμάτι του αλογίσιου σώματος. Έχει κοπεί πίσω, άρα φαίνεται ότι προβαλλόταν λοξά από το τύμπανο. Συνεπώς εικονίστηκαν μόνο το στήθος και τα πρόσθια πόδια του αλογίσιου σώματος, τα οποία

Εικ. 128

γονάτιζαν πάνω στην πλίνθο, όπως μπορεί να συναχθεί από τη σωζόμενη επαφή (βλ. εικ. 130). Επειδή όμως τα πρόσθια πόδια δε μπορεί να έφεραν μόνα τους όλο το βάρος του σώματος του Κενταύρου, οι πτυχές του ενδύματος του αγοριού έπεφταν πίσω από τα πόδια του Κενταύρου και στήριζαν τον κορμό του. Αυτό μπορεί να επιτυγχανόταν με την ανάλογη ενίσχυση της πλίνθου. Το σύμπλεγμα συμπληρώθηκε σύμφωνα με τα παραπάνω (βλ. εικ. 124): ο γέρος, φαλακρός Κένταυρος πιέζει το σώμα του κοντά στο αγόρι, ώστε τα στήθη και τα σώματά τους αγγίζουν το ένα το

Εικ. 129

Εικ. 130

άλλο και προσπαθεί να αρπάξει το αγόρι με τα χέρια του. Εκείνο σηκώνει και τα δύο χέρια, για να καταφέρει χτύπημα στον Κένταυρο, ο οποίος απωθεί με το μέτωπό του μόνο τον αριστερό αγκώνα του[370].

Εικ. 131

Από τα δύο μεγάλα αλογίσια αυτιά του Κενταύρου P σώθηκαν μόνο οι δύο βαθιές ωοειδείς οπές για την προσαρμογή τους ανάμεσα στα «κύματα» μαλλιών (εικ. 132). Για καθεμία από αυτές υπάρχει μία οπή από τρυπάνι για μεταλλικό πίρο. Για την αρχική απόσταση του άνω μέρους του Λαπίθη Q από τον Κένταυρο P πληροφορίες δίνει ο αριστερός ώμος του Λαπίθη που δείχνει ένα δυσανάλογα μακρύ βραχίονα. Το θραύσμα από χέρι με το ίχνος αντίχειρα (εικ. 133) συνδέθηκε από το γλύπτη H. Hartmann με τον έντονα λυγισμένο προς τα έξω καρπό του χεριού (βλ. εικ. 133 δεξιά), οπότε είναι πιθανό το αριστερό χέρι του Λαπίθη να έκανε ανάλογη χειρονομία. Εάν η αρχική χειρονομία ήταν πράγματι τέτοια, τότε ο Λαπίθης έπιανε τον αριστερό πήχη του Κενταύρου με τον πήχη του προς τα μέσα και προσπαθούσε να τον λυγίσει προς τα εμπρός και να τον απομακρύνει, έτσι ώστε να ελευθερώσει το δεξί χέρι του.

Εικ. 132

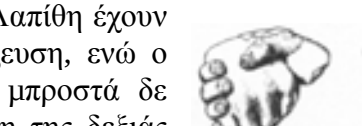
Από τα πρόσθια πόδια του Κενταύρου το δεξί προστέθηκε και στερεώθηκε με σύνδεσμο (βλ. τα *c d* στην εικ. 131). Οι οπλές πατάνε σε χοντρή πλίνθο - κάτι που δηλώνει την καλλιτεχνική πρόθεση να φτάσει η κορυφή του κεφαλιού όσο το δυνατόν ψηλότερα. Η ίδια πρόθεση οδήγησε στην υπερβολική επιμήκυνση του αριστερού άνω μηρού του Λαπίθη που είναι σχεδόν δύο φορές μακρύτερος από το δεξιό. Για να μην είναι εμφανής αυτή η δυσαναλογία το ένδυμα είναι έντονα τυλιγμένο γύρω από το αριστερό γόνατο, από όπου τραβιέται πάνω στο

[370] Treu (1897), 79-82.

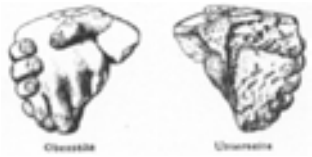
αριστερό πλευρό κάθε μορφής, ώστε δίνει το φόντο για το γυμνό δεξί πόδι του Λαπίθη. Πάνω από την επιφάνεια τομής του ποδιού του Λαπίθη γίνεται ορατό (στο *α*) ένα μεγάλο κενό με οπή για πίρο για το τμήμα του άνω μηρού που βρισκόταν προς τα πίσω. Στο *b*, δίπλα στο αριστερό γόνατο του Λαπίθη, υπάρχει μεταγενέστερη ημικυκλική επεξεργασία για την πίσω οπλή του Κενταύρου S που παρεμβαίνει σε αυτό το σημείο[371].

Εικ. 133

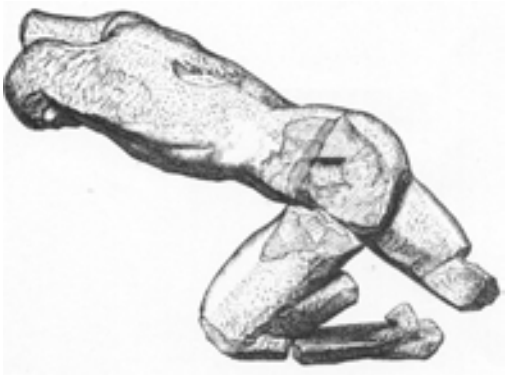
Στο σύμπλεγμα C D E ο Λαπίθης C σπρώχνει γονατιστός με το κεφάλι το δεξιό κρόταφο του Κενταύρου D και πιέζει με τα χέρια το κεφάλι του. Το ότι τα κεφάλια τους συναντώνται είναι ασφαλές βάσει της κίνησης του Λαπίθη και της κοιλότητας στη δεξιά μεριά του κεφαλιού του Κενταύρου (εικ. 134). Η κίνηση των βραχιόνων του Λαπίθη αποδεικνύεται εν μέρει από τα ίχνη των ώμων και τα χέρια (εικ. 135), τα οποία, όπως φανερώνει λάξευση στην κορυφή της κεφαλής του Κενταύρου, προστέθηκαν εκεί. Η δεξιά παλάμη του είναι στραμμένη προς τα πάνω. Προκύπτει πολύ έντονη στροφή των χεριών που πιθανότατα υποδήλωνε τον τρόπο πάλης. Το κρανίο και ο αριστερός ώμος του Λαπίθη έχουν κοπεί επίπεδα στο πίσω μέρος με αδρή λάξευση, ενώ ο αριστερός βραχίονας που δε φαίνεται από μπροστά δε σκαλίστηκε (βλ. εικ. 136). Η ατελής λάξευση της δεξιάς πατούσας του Λαπίθη C αποδεικνύει ότι δε σηκωνόταν ούτε φαινόταν (στην εικ. 137 το δεξί άκρο πόδι που βρέθηκε ανάμεσα στα θραύσματα). Αυτό συνέβαινε, γιατί το προσκεφάλι, πάνω στο οποίο ήταν ξαπλωμένη η γυναίκα B, ωθήθηκε προς τα εμπρός και έφτασε και έφτασε σε αυτό το σημείο[372]. Ο πεσμένος Κένταυρος D στηρίζεται με το δεξί χέρι στο δάπεδο και προσπαθεί έτσι να αντισταθεί στη μεγάλη πίεση που ασκεί ο Λαπίθης C στην κορυφή του κεφαλιού του. Αρπάζει με το αριστερό πίσω πόδι τη Λαπιθίδα E, έχει βάλει την οπλή του στην ποδιά της και ταυτόχρονα την τραβάει με το αριστερό χέρι από τα μαλλιά. Αυτή τον απωθεί με το δεξί χέρι πιάνοντας τη γενειάδα του και προσπαθεί με το αριστερό να ελευθερώσει τα μαλλιά της από το χέρι του. Το τελευταίο αποδεικνύεται από μία τούφα μαλλιών στο πίσω μέρος του κεφαλιού της, του οποίου το ίχνος δε θα μπορούσε να προεξέχει κατά αυτόν τον τρόπο μπροστά από το χέρι του Κενταύρου, αν δεν το έπιανε το χέρι της ίδιας της Λαπιθίδας (βλ. καλύτερα το *α* στην εικ. 138). Η μετατόπιση του αριστερού ώμου και του στήθους



Εικ. 134



Εικ. 135



Εικ. 136

Εικ. 137

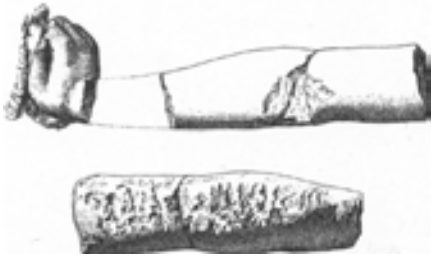
[371] Treu (1897), 82-84.
[372] Ό. π., 84-85.

υποστηρίζει αυτή την υπόθεση. Φαίνεται πώς αποσπάται ο δωρικός χιτώνας πάνω από τον αριστερό ώμο και πώς πέφτει στην ποδιά της γυναίκας. Το ένδυμα κρατιέται στο δεξιό ώμο και πέφτει από εκεί πάνω στα πόδια που φορούν σανδάλια, των οποίων τα λουριά λείπουν, άρα ήταν ζωγραφισμένα.

Τα σημαντικότερα θραύσματα που βρέθηκαν και προστέθηκαν στο σύμπλεγμα και τα τεχνικά χαρακτηριστικά που λαμβάνονται υπόψη για τη συμπλήρωση και τοποθέτησή του είναι τα εξής: α) ο αριστερός μαστός της Λαπιθίδας (εικ. 139) με λαξευμένη επιφάνεια (το *b* στην εικ. 138) που οφείλεται ενδεχομένως στην άκρη της ουράς του Κενταύρου D που προστέθηκε εκεί, β) ο δεξιός βραχίονάς της που απωθεί τον Κένταυρο (εικ. 140) και γ) ο μαστός του Κενταύρου με τη μασχάλη (εικ. 141), στην οποία η χωνοειδής οπή με διάμετρο περίπου 5,5 εκ. προέρχεται πιθανότατα από στήριγμα που έφτανε εκεί από το έδαφος, για να φέρει το βάρος του Κενταύρου και της γυναίκας. Η αδρή λάξευση έγινε για να ωθηθούν πολύ κοντά στο τύμπανο οι μορφές, όπως και η επιδιόρθωση του δεξιού χεριού του Κενταύρου: τα δάχτυλα ήταν μπροστά λοξά, προφανώς για να μπορέσουν να ωθήσουν πολύ κοντά το γόνατο του Λαπίθη (εικ. 142). Το πρόσθιο μέρος του Κενταύρου ολοκληρώνεται με βάση θραύσμα του ποδιού, ακριβώς όπως ο Κένταυρος συνδέθηκε με τη Λαπιθίδα με νέο κομμάτι της πλίνθου. Το κενό που σώθηκε στο σώμα του, στην κοιλότητα της σπονδυλικής στήλης, ακριβώς κάτω από την αρχή του ανθρώπινου άνω μέρους προέρχεται από την προσαρμογή ενός σημείου της χαίτης στην πλάτη (βλ. το *c* στην εικ. 138). Μία σειρά μικρότερων οπών (στο *d*) που προέρχονται από προηγούμενες χρήσεις τρυπανιού δηλώνει τη θέση του ορθογώνιου τόρμου της πλάτης του συμπλέγματος. Ο ρόλος του γωνιώδους τμήματος της πλίνθου δίπλα στο αριστερό πόδι (το *e* στην εικ. 138) και της κοιλότητας πίσω από το δεξί λυγισμένο πόδι της Λαπιθίδας φαίνεται ότι ήταν η μείωση του βάρους της μορφής[373].

Εικ. 138

Εικ. 139



Εικ. 140

Εικ. 141

Εικ. 142

[373] Treu (1897), 85-87.

Στο σύμπλεγμα R S T ο Κένταυρος S έχει πέσει κάτω και έχει πιάσει το πόδι και τον πέπλο της Λαπιθίδας R που είναι δίπλα του. Αυτή αντιστέκεται και προσπαθεί με τα χέρια της να απομακρύνει το δεξί χέρι του από το απόπτυγμα του πέπλου της που εκείνος έχει αρπάξει από τον αριστερό της ώμο. Το κεφάλι της γυναίκας είχε κλίση προς τα κάτω και έσπρωχνε το σαγόνι και το μάγουλο πάνω στην αριστερή κλείδα, όπως δηλώνουν τα σωζόμενα ίχνη. Το κεφάλι του Κενταύρου είχε επίσης κλίση προς τα κάτω και προς τον αριστερό ώμο με βάση τα ίχνη του κάτω χείλους, της γενειάδας - και λόγω της πίεσης από το αριστερό χέρι του Λαπίθη Τ (εικ. 143). Ο Treu συμφωνεί με την άποψη του Br. Sauer (1891) ότι το όπλο που κρατούσε ο Λαπίθης Τ στο δεξί χέρι είναι μαχαίρι θυσίας με βάση την κυλινδρική λαβή και σε σύγκριση με το αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112). Η είσοδος του μαχαιριού στο δεξί στήθος του Κενταύρου S και η έξοδός του πάνω από την κλείδα είναι ευδιάκριτες στα κενά, όπου είχαν εισχωρήσει το κάτω μέρος και η κορυφή της λεπίδας (εικ. 144). Στη στερέωση της πιθανότατα χάλκινης, βάσει των ενδείξεων, λεπίδας χρησίμευε οπή από τρυπάνι που ήταν πίσω από το αυλάκι για την αιχμή του όπλου, ώστε φαίνεται ότι τη στήριζε από πίσω μετάλλινος πίρος. Τα σωζόμενα θραύσματα, με βάση τα οποία έγινε η αποκατάσταση του συμπλέγματος είναι τα ακόλουθα: από τη Λαπιθίδα ο αριστερός βραχίονας[374], από τον Κένταυρο το κάτω μέρος του δεξιού πίσω ποδιού, τμήμα της ουράς (βλ. και εικ. 145), το αριστερό μισό του αλογίσιου στήθους, το άνω μέρος του δεξιού πρόσθιου ποδιού που δηλώνει κενό για σύνδεσμο - άρα, όπως το αριστερό πόδι, στερεώθηκε κατά την αρχαιότητα με μολυβδοχοημένο σύνδεσμο (το *α* στην εικ. 145). Ο Treu βρίσκει πιθανό να έσπασαν τα αδύνατα πρόσθια πόδια κατά τη μεταφορά του συμπλέγματος, γιατί δεν είχαν προσαρμοστεί στην πλίνθο του κύριου συμπλέγματος και μετά τοποθετήθηκαν επί τόπου, δίχως να έχουν δεχθεί επεξεργασία[375].

Εικ. 143

Εικ. 144

Εικ. 145

[374] Treu (1897), 88. Επίσης Expédition scientifique de Morée (1831-1838) *I*, πίν. 76, 1.
[375] Treu (1897), 87-89.

Η γηραιά γυναίκα Β εικονίζεται ξαπλωμένη πάνω σε στρώμα. Πιάνει τα μαλλιά της με το δεξί χέρι σε χειρονομία απελπισίας. Το άκρο χέρι ήταν μαζεμένο, όπως αποδεικνύει η αρχή των ακροδαχτύλων (βλ. εικ. 146).

Εικ. 146

Εκτός από τις ανάγκες της συνολικής διάταξης και συμμετρίας, το ότι οι μορφές Β, U ήταν ξαπλωμένες πάνω σε στρώματα υποδεικνύεται από συγκεκριμένα στοιχεία: την έλλειψη πλίνθου και συνδέσμων της, τη στενότητα της επιφάνειας ανάκλισης που φαίνεται στην εικ. 147 και τη λεπτότερα χτενισμένη κάτω επιφάνεια (το *α* στην εικ. 147) που υποδηλώνει ότι το στρώμα ανυψωνόταν ελαφριά σε αυτό το σημείο. Στην εικ. 147 φαίνεται η βαθμιαία αποκοπή και βαθμιαία μείωση της μορφής προς τα πίσω που σε σύνδεση με τις απαιτήσεις του χώρου οδηγεί στην ώθηση των ποδιών ανάμεσα στο τύμπανο και στο πρόσθιο τμήμα της μορφής Α[376].

Εικ. 147

Η γηραιά γυναίκα U στηρίζεται με τους δύο πήχεις πάνω στο στρώμα που βρίσκεται από κάτω της (εικ. 148). Ο Treu πιστεύει ότι το στρώμα ανήκει σε αυτήν, γιατί: 1) δεν έχει τοποθετηθεί σε καμία άλλη εναέτια μορφή, 2) πρέπει να ανασηκωθούν ελαφρά οι δύο γυναίκες Β και U, αν ακολουθούν το επικλινές γείσο με τα ύψη των κεφαλιών και τα συνολικά περιγράμματά τους, 3) το σωζόμενο μισό του στρώματος έχει το αναγκαίο ύψος και 4) στον αριστερό ώμο της U υπήρχε μεταγενέστερη επεξεργασία (εμφανής στην εικ. 149), προφανώς με στόχο να τοποθετηθεί εκεί το σηκωμένο δεξί χέρι της μορφής V. Αυτή η επεξεργασία ανταποκρίνεται στη μορφή και το μέγεθος αυτού του χεριού. Άρα η γυναίκα U θα

Εικ. 148

Εικ. 149

[376] Treu (1897), 89-90 (για την περιγραφή της μορφής). Πρβλ. στις επόμενες ενότητες την πρόταση του Treu για τη διάταξη και την ερμηνεία της εναέτιας σύνθεσης.

έπρεπε, ακόμη και αν δε σωζόταν το στρώμα, να σηκωνόταν ανάλογα στην προαναφερθείσα θέση. Αρχικά το στρώμα θα συνέχιζε σε όλο το μήκος της μορφής που ήταν ξαπλωμένη πάνω του, επειδή αυτή, εκτός από τους πήχεις, δεν είχε δική της πλίνθο. Φαίνεται ότι απεικονίστηκαν οι γωνιακοί πάσσαλοι της κλίνης, αφού οι οπές σε σχήμα ορθογώνιου παραλληλόγραμμου στην πρόσθια και πίσω πλευρά του στρώματος (τα *α, b* στην εικ. 150) πρέπει να προέρχονται από μετάλλινους πίρους που το συγκρατούσαν στο έδαφος και συνέβαλαν στο χαρακτηρισμό του ως στρώμα. Από τη δεξιά άκρη που ήταν αρχικά περίπου κάτω από τον αγκώνα της γυναίκας κρέμεται η γωνία καλύμματος που συνεχιζόταν πάνω στην πλίνθο κάτω από τους βραχίονές της. Αρχικά το στρώμα ήταν πολύχρωμο και το κάλυμμά του ξεχώριζε χρωματικά[377].

Εικ. 150

Η μορφή Α φοράει σκούφο στο κεφάλι (εικ. 151), κάτι που πρέπει να συνέβαινε και με την πάρισή της μορφή V (εικ. 152). Όπως συνάγει ο Fr. Studniczka από τον τρόπο με τον οποίο οι δύο μορφές πιάνουν την παρυφή του ενδύματος μπροστά από τον ώμο πρέπει να φοράνε δωρικό πέπλο, ο οποίος είχε πέσει κάτω, για αυτό και προσπαθούν να φέρουν την παρυφή του πάνω στο γυμνό άνω μέρος του σώματός τους. Η χειρονομία του δεξιού χεριού της Α μπορεί να αποκατασταθεί με βάση τη χειρονομία έκπληξης του σωζόμενου δεξιού χεριού της πάρισής της V. Το δεξί πόδι της Α που φορούσε σανδάλι είναι τεντωμένο και στρέφει προς τα έξω με τη μύτη κάτω από την παρυφή του ενδύματος, ενώ το αριστερό λυγίζει ελαφρά και δε φαίνεται καθαρά. Η φτέρνα, όπως και στο δεξί πόδι της μορφής V, απεικονίζεται ως προεξοχή που δεν έχει πλασθεί (βλ. εικ. 151, 152)[378]. Ως προς τη μορφή V, το αριστερό της χέρι πιάνει δύο παρυφές του πέπλου που πέφτει στην πλάτη και στα πόδια, μπροστά από τον αριστερό ώμο (οι οπές από τρυπάνι στο χέρι είναι από προηγούμενη χρήση τρυπανιού). Οι δύο άλλες παρυφές σχηματίζουν προεξοχή μπροστά από το σώμα Τα πόδια φορούν σανδάλια, όπως και της πάρισης μορφής Α.

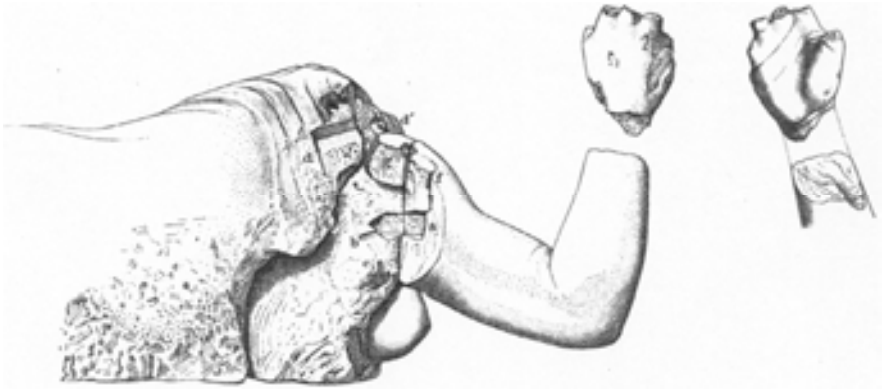
Εικ. 151

Στην πίσω πλευρά είναι εντονότερη η τεχνητή προσθήκη του δεξιού χεριού (βλ. εικ. 153, στην οποία παρουσιάζεται το περίπλοκο σύστημα των κενών μεταξύ των κομματιών, των τόρμων, των συνδέσμων, των οπών για τη μολυβδοχόηση και τους πίρους, όπως παρατηρούνταν μετά τη θραύση ορισμένων τμημάτων μαρμάρου). Ο

[377] Treu (1897), 90-92.
[378] Ό. π., 92.

βραχίονας είχε αρχικά στερεωθεί με τόρμο, στον οποίο ανήκει η οπή *b* για τη μολυβδοχόηση. Τα αυλάκια από τρυπάνι στα σημεία *c, f* φαίνεται να συνδέονται με

Εικ. 152



Εικ. 153

αυτό το κομμάτι. Από άλλο κομμάτι που άγγιζε τμήμα της ωμοπλάτης σώζεται ένα μικρό θραύσμα (στο *g*). Σε αυτήν την ωμοπλάτη ανήκει το κενό *d d'* και η κοιλότητα για σύνδεσμο *e*[379].

Ο G. Treu σημειώνει ότι οι τέσσερις γωνιακές γυναικείες μορφές A, B, U, V διαφέρουν από τις υπόλοιπες, για τις οποίες χρησιμοποιήθηκε παριανό μάρμαρο, ως προς το ότι είχαν λαξευτεί είτε ολόκληρες (A, B) είτε εν μέρει (ο δεξιός βραχίονας της V και όλη η U ως το στρώμα) από πεντελικό μάρμαρο. Προσπάθησε το 1888 να ερμηνεύσει αυτήν τη διαφορά υλικού και τόνισε ότι οι μορφές από παριανό και πεντελικό μάρμαρο παρουσιάζουν ανομοιότητες στον καλλιτεχνικό χειρισμό και την τεχνική επεξεργασία, ειδικότερα: α) στο πλάσιμο των ματιών, β) στο πλάσιμο των μαλλιών, γ) στην υφή και επεξεργασία του ενδύματος. Επίσης η απόδοση του γυμνού σώματος της μορφής A διαφέρει από εκείνην της πάρισής της μορφής V ως προς την ευσαρκία και τις ρυτίδες στο δέρμα (στο στομάχι και κάτω από το λαιμό). Αυτές οι ρυτίδες επαναλαμβάνονται και στο δεξιό βραχίονα της V (βλ. εικ. 153) που είναι σκαλισμένος από πεντελικό μάρμαρο και διακρίνεται αισθητά μέσω της ευσαρκίας και μαλακότητάς του από τον αριστερό και αδύνατο. Επειδή οι παραπάνω διαφορές είναι τόσο έντονες ο Treu συνάγει ότι αποκλείεται η χρονολόγηση της κατασκευής των γλυπτών και των τμημάτων τους από πεντελικό μάρμαρο στον $5^{ο}$ αιώνα π.Χ. Όλες οι ενδείξεις φαίνεται να οδηγούν στη μεταγενέστερη αντικατάσταση των μορφών B, U, A και του βραχίονα της μορφής V. Πιθανόν αυτή προγραμματίστηκε ως συνέπεια της καταστροφής των πρωτότυπων γλυπτών και πραγματοποιήθηκε κατά την επιδιόρθωση του ναού. Όπως παρατήρησε ο W. Dörpfeld, στην επισκευή του αετώματος οδηγεί η ενοικοδόμηση στα θεμέλια του Βουλευτηρίου της Ολυμπίας του τμήματος του οριζόντιου γείσου που έφερε τα αετώματα. Το ότι η καταστροφή πρέπει να αφορούσε ιδίως τις γωνίες του ναού προκύπτει από τη μορφή των συνδέσμων στις γωνίες του επιστυλίου. Από έναν γωνιακό όγκο της μαρμάρινης υδρορρόης αποδεικνύεται ότι η καταστροφή επεκτεινόταν και στο δυτικό αέτωμα, στη ΒΔ γωνία

[379] Treu (1897), 92-93.

του ναού. Η συγκέντρωση των λεοντοκεφαλών στον πίν. 17,2-3 του *Olympia I* δείχνει σε πόσο σημαντική κλίμακα και σε πόσο διαφορετικές εποχές πραγματοποιήθηκαν εργασίες αντικατάστασης της σίμης του ναού. Επίσης επιβεβαιώνονται εκτενείς αντικαταστάσεις πλίνθων από παριανό μάρμαρο από πολυάριθμες κεράμους της στέγης από πεντελικό μάρμαρο με σημεία συναρμολόγησης κατά τα ρωμαϊκά χρόνια. Σύμφωνα με τα παραπάνω υποδεικνύεται η εποχή, κατά την οποία πραγματοποιήθηκε η επιδιόρθωση και αντικατάσταση των εν λόγω εναέτιων μορφών από αντίγραφα από πεντελικό μάρμαρο. Με βάση το είδος του μαρμάρου, την αναπαραγωγή των πρωτοτύπων και τις πεντελικές υδρορρόες-λεοντοκεφαλές οδηγούμαστε στα ρωμαϊκά χρόνια και μάλιστα στην εποχή πριν το Νέρωνα, όπως προκύπτει από τις έρευνες του W. Dörpfeld[380].

Ο P. Wolters ακολουθεί τον G. Treu (1897) στην αποκατάσταση της μορφής L εκτός από ένα σημείο: θεωρεί ότι η χειρονομία του δεξιού χεριού της, το οποίο στην πρόταση διάταξής του (εικ. 212) φαίνεται πάνω από το κεφάλι της Λαπιθίδας O, ενδεχομένως να είναι αμυντική, δηλαδή προστατευτήρια ή αλλιώς επιθετική, επιτακτική[381].

Ο Fr. Weege σχολιάζει την αποκατάσταση της μορφής L. Σημειώνει ότι το κεφάλι και το σώμα της βρέθηκαν ξεχωριστά, αλλά μπορούν να συσχετιστούν με ακρίβεια το ένα με το άλλο και ότι αρχικά συμπληρώθηκε στη μορφή ένας δεξιός πήχης που δεν της ανήκε. Υποστηρίζει ότι ο σωστός δεξιός πήχης βρέθηκε αργότερα σε άλλη θέση, δηλαδή μπροστά από την Α πρόσοψη του ναού, όπου βρέθηκε νωρίτερα και ο δεξιός βραχίονας. Θεωρεί ότι τα δάχτυλα που λείπουν ήταν βάσει των σωζόμενων ενδείξεων τεντωμένα και συνάγει ότι δεν έπιαναν π.χ. τα μαλλιά Κενταύρου. Πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να μην άφησε το βραχίονα να εξέχει τόσο πολύ έξω από το αέτωμα, αλλά τον απέδωσε σηκωμένο προς το πλάι[382]. Παραθέτει τις απόψεις των P. Jacobsthal (1906), A. Milchhöfer (1883), A. B. Cook[383] για την παράσταση του Δία σε θραύσματα αναθηματικού αναγλύφου από την Κάμιρο και συνάγει ότι η σχέση του θεού με την Κενταυρομαχία είναι πολύ παλιά δίχως το μοτίβο του γάμου της Ιπποδάμειας, που εμφανίζεται αργότερα και υποδεικνύει την Καρία και τον Δία Άρειο. Προτείνει να αποδοθεί στο αριστερό χέρι της μορφής - την οποία ταυτίζει με το νεανικό Δία - ο διπλός πέλεκυς - τον οποίο κατά τον Weege κρατά στο ίδιο χέρι και η μεσαία μορφή του ανατολικού εναετίου[384].

Ο S. Stucchi παρατηρεί ότι η τεχνική σε πολλά μέρη της μορφής U από πεντελικό μάρμαρο παραπέμπει στα ελληνιστικά χρόνια. Διαπιστώνει τρεις διαφορετικές φάσεις: η πρώτη αφορά μόνο τις δύο γωνιακές μορφές Α, όπως επιβεβαιώνει το θραύσμα που επαναχρησιμοποιείται ως μαξιλάρι, και V από παριανό μάρμαρο· στη δεύτερη μεταποιήθηκε η αριστερή γωνιακή μορφή Α από πεντελικό μάρμαρο και προστέθηκαν οι δύο ηλικιωμένες γυναίκες B, U, τοποθετημένες πάνω σε μαξιλάρια για να φαίνονται καλύτερα, επειδή καλύπτονταν εν μέρει από τα πόδια

[380] Treu (1897), 93-95.
[381] Wolters (1908), 19.
[382] Weege (1935b), 468-469.
[383] Βλ. Cook (1965), τόμ. 2ος, 614 κ.ε., εικ. 512. Κατά τον A. Milchhöfer (1883), 75 και τον P. Jacobsthal (1906), 15 ο διπλός πέλεκυς μπορεί να θεωρηθεί παλιό σύμβολο του Δία που γενικά εκτοπίστηκε από τον κεραυνό, αλλά στην Καρία συνδεόταν με τον Δία Λαβρανδέα.
[384] Πατεράκη (2005), 117, εικ. 122.

των Λαπιθών C, T˙ στην τρίτη οι μορφές B, U θα είχαν τοποθετηθεί πιο μπροστά, μετατοπίζοντας προς το βάθος τα πόδια των Λαπιθών C, T[385].

Ο B. Ashmole γράφει ότι ο Λαπίθης T μπήγει μαχαίρι - ίσως μαχαίρι θυσίας, το μόνο όπλο στην παράσταση εκτός από το τόξο του Απόλλωνα (μορφή L) - στο στήθος του Κενταύρου. Υπογραμμίζει ότι το δεξί χέρι της μορφής V δεν είναι από παριανό μάρμαρο που χρησιμοποιήθηκε από τους πρώτους γλύπτες αλλά από πεντελικό και είναι αποκατάσταση, πιθανότατα του 2ου αι. π.Χ. Τονίζει ότι η μορφή A είναι σκαλισμένη ολότελα από πεντελικό μάρμαρο, επομένως είναι αντικατάσταση της αρχικής μορφής που πρέπει να ήταν πολύ κατεστραμμένη, ώστε ήταν αδύνατο να επιδιορθωθεί. Θεωρεί τις μορφές των ηλικιωμένων γυναικών B, U (εικ. 226) από πεντελικό μάρμαρο αντίγραφα των πρωτότυπων μορφών ή εξολοκλήρου νέες προσθήκες που έγιναν μετά από μεγάλο σεισμό ή φωτιά, ερμηνεία που πιστεύει ότι δικαιολογείται από το ότι ξαπλώνουν πάνω σε προσκεφάλια[386].

Ο N. Γιαλούρης παρουσιάζει τις συμπληρώσεις και τροποποιήσεις που έκανε στις εναέτιες μορφές ένα πλήθος καλλιτεχνών και τεχνικών[387]. Ένα μικρό θραύσμα προστέθηκε στο ανώτερο πρόσθιο τμήμα του δεξιού μηρού της μορφής L. Στο αριστερό πόδι της μορφής K προστέθηκε ένα κομμάτι που αποτελούνταν από το αριστερό τμήμα της φτέρνας και τμήμα του αστράγαλου. Ένα άλλο κομμάτι προστέθηκε στο ιμάτιο, στο σημείο που πέφτει στη δεξιά άκρη της πλίνθου˙ αυτή η προσθήκη συνεπάγεται αλλαγή της θέσης του αριστερού ποδιού, που τώρα μετακινείται δεξιά και μπροστά, μπροστά από το προαναφερθέν κομμάτι. Στο σύμπλεγμα H I προστέθηκαν δεκαέξι νέα θραύσματα. Τρία σχετιζόμενα συνιστούν το μεγαλύτερο μέρος του στήθους του Κενταύρου I και ένα άλλο με τρεις γωνίες γεμίζει το κενό στην πλάτη του. Τα υπόλοιπα δώδεκα προσαρμόστηκαν στη Λαπιθίδα H. Τα δέκα ανήκουν στον πέπλο της ως εξής: δύο στην εξωτερική πλευρά του δεξιού μηρού, ένα στο πίσω μέρος του αριστερού μηρού κάτω από το δεξί πρόσθιο πόδι του Κενταύρου, δύο στην εσωτερική (δεξιά) πλευρά του αριστερού γόνατού της, τρία συναπτώμενα στη χαμηλότερη άκρη του πέπλου, δύο μεγάλα στον πέπλο που πέφτει μπροστά από το αριστερό της γόνατο και τέλος ο δείκτης και το τρίτο δάχτυλο του δεξιού χεριού. Με την προσθήκη των δεκαέξι κομματιών διευκρινίστηκε η διάταξη του ενδύματος της γυναίκας, άρα η κίνησή της που χαρακτηρίζεται από συστροφή και λόγω των προσθηκών στο στήθος του Κενταύρου κατέστη σαφές ότι το επίπεδο του στήθους του είχε τεθεί σε γωνία προς τη λοξή θέση του σώματος της γυναίκας μπροστά του, έτσι ώστε σχηματιζόταν αμβλεία γωνία. Στη μορφή M προστέθηκαν έξι νέα θραύσματα: ένα μεγάλο στο αριστερό άνω μέρος της πλάτης, ένα άλλο στο εσωτερικό (δεξί) τμήμα του αριστερού ποδιού ακριβώς κάτω από το γόνατο, στο σημείο όπου καλύπτεται από το ιμάτιο. Ένα τρίτο, σχεδόν τετράπλευρο, περιελάμβανε το εξωτερικό (αριστερό) μισό του κατώτερου τμήματος του αριστερού ποδιού κοντά στον αστράγαλο και καλύπτεται επίσης από το ιμάτιο. Το τελευταίο κομμάτι (που είχε αποδοθεί από τον G. Treu στη χαμηλότερη παρυφή του ιματίου του Απόλλωνα L) ανήκει σε μεγαλύτερο κομμάτι που κατασκευάστηκε ξεχωριστά και περιελάμβανε το αριστερό μέρος του κάτω ποδιού μαζί με το ιμάτιο που έπεφτε πίσω του. Τα υπόλοιπα τρία μικρά θραύσματα ανήκουν στο ανώτερο τελείωμα των ώμων που εντέθηκαν εκεί όπου βρισκόταν ο σύνδεσμος για το κομμάτι που προστέθηκε. Η

[385] Stucchi (1955), 112 κ.ε.
[386] Ashmole, Yalouris (1967), 21-22.
[387] Βλ. τα ονόματά τους στη σελ. 40 στο «ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ, Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

καλά δουλεμένη επιφάνεια στη δεξιά πλευρά της πλάτης της μορφής, που σώζεται πολύ καλύτερα πάνω στο κομμάτι που προστέθηκε πρόσφατα, μαζί με την πρόχειρα δουλεμένη επιφάνεια του αριστερού αυτιού, δείχνουν ότι η αριστερή πλευρά του κεφαλιού και το αντίστοιχο άνω μέρος του σώματος πρέπει να έστρεφαν περισσότερο προς το τύμπανο. Η εξαιρετικά δουλεμένη επιφάνεια του κομματιού, το οποίο εισήχθηκε πάνω στο εξωτερικό (αριστερό) μισό του αριστερού κάτω ποδιού, δείχνει ότι το κάτω μισό του σώματος πρέπει να έστρεφε περισσότερο προς τα μπρος. Αυτή η στροφή επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τη λοξή θέση του αριστερού μηρού της μορφής, αλλά και από την κοιλότητα στο πίσω μέρος κοντά στην πλίνθο που χρησίμευε για τη στερέωσή της στο τύμπανο. Ένα κομμάτι που περιλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του αφαλού προστέθηκε στο δεξί μέρος της κοιλιάς της μορφής Ν. Στη μορφή Ο προστέθηκαν τρία μικρά κομμάτια. Δύο ανήκουν στο ένδυμα, το ένα κάτω από τον αριστερό βραχίονα, το άλλο κοντά στο άνω μέρος του αριστερού μηρού. Το τρίτο θραύσμα που ανήκει στο κάτω μέρος του αριστερού ποδιού κοντά στο δεξί πρόσθιο πόδι του Κενταύρου Ν είχε αναγνωριστεί από τον G. Treu, αλλά προσαρμόστηκε από την ομάδα του Γιαλούρη για πρώτη φορά. Ένα μικρό θραύσμα προστέθηκε κοντά στην αριστερή πλευρά του βουβώνα της μορφής Q. Στη μορφή Ρ προστέθηκαν τρία θραύσματα, ένα στον αριστερό ώμο, ένα στο δεξί μέρος της κοιλιάς ακριβώς κάτω από το στέρνο και ένα στο δεξί πλευρό ακριβώς κάτω από το μαστό. Στη μορφή C προστέθηκε ένα κομμάτι από τον ταρσό του αριστερού ποδιού.

Στη μορφή D προστέθηκαν πέντε κομμάτια. Ένα μεγάλο που είχε αποδοθεί από τον G. Treu εσφαλμένα στον Κένταυρο S προσαρμόστηκε στο αριστερό άνω μέρος του κεφαλιού του Κενταύρου D και εμφανίζει κυματιστούς βοστρύχους. Ένα άλλο ανήκει στην αριστερή πλευρά του στήθους και περιλαμβάνει μέρος της μασχάλης. Δύο άλλα σχετιζόμενα σχηματίζουν το άνω τμήμα του δεξιού βραχίονα και ένα μικρό τμήμα της μασχάλης˙ η προσαρμογή τους υπέδειξε ότι η θέση του κεφαλιού είναι λανθασμένη και ότι αυτό πρέπει να μετακινηθεί σε θέση που καθορίζεται από το πέμπτο κομμάτι. Το τελευταίο είναι μεγάλο, αποτελείται από την οπλή του δεξιού πρόσθιου ποδιού μαζί με την πλίνθο και προσαρμόστηκε από την ομάδα του Γιαλούρη στο κομμάτι του δεξιού χεριού. Με αυτήν την προσθήκη διορθώνεται η θέση αυτού του χεριού, το οποίο δεν ήταν πίσω από το δεξί πρόσθιο πόδι, όπως υπέθεσε ο G. Treu, αλλά μπροστά του, ανάμεσα σε αυτό και το δεξί (εξωτερικό) πόδι. Άρα το κεφάλι κι ο αριστερός ώμος του Κενταύρου πρέπει να (ανα)σηκώνονταν και να (μετα)κινούνταν προς τα εμπρός. Στη μορφή Ε προστέθηκαν τρία θραύσματα: το ένα ταιριάζει ακριβώς ανάμεσα στα νώτα του Κενταύρου D και την πλάτη της γυναίκας Ε που είναι λαξευμένα από τον ίδιο όγκο μαρμάρου, ενώ τα δύο άλλα που είναι μικρά ανήκουν στις κατακόρυφες πτυχές του ενδύματος, το ένα πάνω και το άλλο κάτω από το δεξιό μαστό. Δύο θραύσματα προστέθηκαν στον πέπλο της μορφής R, πάνω στην πλίνθο. Επίσης δύο θραύσματα, από τον πέπλο, το ένα πάνω από το αριστερό γόνατο και το άλλο στο μέσο της πλίνθου προστέθηκαν στη μορφή V. Για τις μορφές A, B, U ο Γιαλούρης σημειώνει ότι έχει γίνει γενικά αποδεκτό ότι ήταν από πεντελικό μάρμαρο, δεν ήταν σύγχρονες με τις υπόλοιπες εναέτιες, αλλά σκαλίστηκαν μεταγενέστερα, για να αντικαταστήσουν πρωτότυπες μορφές που καταστράφηκαν είτε από σεισμό είτε από κάποια άλλη αιτία. Υπογραμμίζει ότι η σύγκριση με τις υδρορρόες-λεοντοκεφαλές του ναού βοηθάει στη χρονολόγηση αυτών των αντικατεστημένων μορφών. Οι πρωτότυπες λεοντοκεφαλές από παριανό μάρμαρο αντικαταστάθηκαν από άλλες από πεντελικό τουλάχιστον εννέα φορές μετά την καταστροφή από διαδοχικούς σεισμούς ή άλλες αιτίες. Οι μεταγενέστερες λεοντοκεφαλές (εικ. 154-155) έχουν δεχθεί επιδράσεις από την τεχνοτροπία της εποχής τους, κάτι που επιτρέπει τη σύγκριση με τις μορφές A, B, U,

που επίσης αντανακλούν την τεχνοτροπική εξέλιξη της εποχής, στην οποία ανήκουν. Η μορφή Α έχει όλα τα χαρακτηριστικά των έργων του 4ου αι. π.Χ. (τα ίχνη εργαλείου στην επιφάνεια του σώματος και στον πέπλο, τον τρόπο με τον οποίο οι βόστρυχοι αποδίδονται πάνω από το δεξί αυτί με επιφανειακές αυλακιές, τα μάτια που έχουν τη χαρακτηριστική γλυκύτητα των έργων του 4ου αι. π.Χ.). Μία ομάδα λεοντοκεφαλών παρόμοιας τεχνικής εργασίας χρονολογείται στον 4ο αι. π.Χ. (εικ. 154). Πρέπει, όπως η μορφή Α, να κατασκευάστηκε στο πρώτο μισό του 4ου αι. π.Χ. μετά από σφοδρό σεισμό ή άλλη καταστροφή που προκάλεσε και την κατάρρευση τμημάτων του επικλινούς γείσου κι άλλων αρχιτεκτονικών μελών του ναού. Επίσης φαίνεται ότι την ίδια εποχή καταστράφηκε ο δεξιός βραχίονας της μορφής V και αντικαταστάθηκε από το βραχίονα που προσαρμόστηκε και ήταν από πεντελικό μάρμαρο. Οι μορφές Β και U είναι όμοιες μεταξύ τους ως προς τη δομή και την ποιότητα, άρα είναι σύγχρονες και λαξεύτηκαν μετά την Α, όπως φαίνεται από τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, το γηρασμένο δέρμα, το στιλιζαρισμένο ένδυμα και την έκφραση. Βάσει μίας άλλης ομάδας λεοντοκεφαλών που χρονολογείται στον 1ο αι. π.Χ. (εικ. 155) μπορούν να χρονολογηθούν στον 1ο αι. π.Χ.[388]

Εικ. 154

Εικ. 155

Κατά τον G. Becatti η κοιλότητα που υπάρχει στο κέντρο της αριστερής πυγμής της μορφής L έχει σχήμα ορθογώνιο και εμφανίζει μεγαλύτερη κοίλανση στα αριστερά με μία οπή στο βάθος και μικρότερη κοίλανση δεξιά με άλλη οπή. Αν αυτή ήταν κοιλότητα για τη λαβή του σπαθιού, θα έπρεπε να είναι επίπεδη, ομοίου βάθους και να έχει το μεγαλύτερο άξονα κάθετα και όχι οριζόντια, επειδή η λαβή του σπαθιού είναι συνήθως πλατύτερη, αν δεν είναι κυλινδρική. Επειδή όμως η κοιλότητα είναι ορθογώνιου σχήματος πρέπει να υποτεθεί, ισχυρίζεται ο Becatti, ότι η λαβή είχε τετράγωνη ή ελλειπτική τομή. Η κοιλότητα υποδεικνύει την παρουσία τόξου κομμένου στη μέση στο σημείο που έχει μεγαλύτερη τετράγωνη τομή, σφίγγεται μέσα στην παλάμη και έχει επομένως κατεύθυνση προς το θεατή. Το ενδεχόμενο να είχε το τόξο κλίση για να περάσει η χορδή εξωτερικά από τον πήχη θα πρέπει να αποκλειστεί, επειδή συνήθως κρατιέται αντίθετα από τη χορδή στο εσωτερικό του πήχη. Στο κέντρο του καρπού υπάρχει στρογγυλή οπή που μπορεί κάλλιστα να είναι το σημείο εισαγωγής μιας μπρούτζινης χορδής του τόξου, κάτι που όμως φαίνεται παράλογο, εκτός και αν ήταν τέχνασμα για να στερεωθεί η άκρη της μισής χορδής, η οποία δε θα ήταν έτσι και αλλιώς ορατή από κάτω. Φαίνεται ευκολότερο να φανταστεί κανείς ένα τόξο χωρίς χορδή που δεν αποτελεί εικονογραφική απλοποίηση, αλλά υποδηλώνει ότι δεν είναι όπλο που πρόκειται να χρησιμοποιηθεί από τη μορφή - θεό για τον Becatti- αλλά αντικείμενο που σχετίζεται με το ρόλο της. Η πτύχωση του

[388] Ashmole, Yalouris (1967), 178-179.

ιματίου που πέφτει γύρω από τον αριστερό πήχη φαίνεται πράγματι να δηλώνει ότι δεν προβλέπεται να χρησιμοποιηθεί το τόξο. Μπορεί το χέρι μαζί με το χωρίς χορδή τόξο να έσφιγγε και ένα βέλος, επειδή η μορφή δεν κρατάει φαρέτρα και το στέλεχος του βέλους ήταν μέσα στη δεξιά, λιγότερο βαθιά, κοιλότητα του χεριού. Εάν έσφιγγε σπαθί σε οριζόντια θέση με τη λάμα προς το θεατή όπως υποστηρίζει η Χρ. Καρδαρά (1970α), η χειρονομία θα δήλωνε την πιο ενεργή παρέμβαση της μορφής στη συμπλοκή[389].

Σχετικά με τις τέσσερις γωνιακές μορφές A, B, U, V ο G. Becatti πιστεύει ότι από το αρχικό σχέδιο του αετώματος δεν έλειπαν οι μορφές των ηλικιωμένων γυναικών B, U για διάφορους λόγους: α) θα ήταν αρκετά παράξενο να είχαν προστεθεί ή κατασκευαστεί κατά την αναστήλωση[390] του 1ου αι. π.Χ., όταν σε περίοδο παρακμής για την Ελλάδα θα είχαν γίνει πιθανότατα μόνο οι αναγκαίες εργασίες επισκευής, χωρίς αλλαγή της δομής του αετώματος. β) οι γλύπτες του αετώματος του 1ου αι. π.Χ. αντιγράφουν τα κλασσικά πρωτότυπα, ενώ εάν κάποιος από αυτούς τις είχε φιλοτεχνήσει θα πρέπει να είχε μεγάλη δεξιότητα, καλλιέργεια και γνώση του στυλ του 5ου αι. π.Χ. γ) Οι μορφές πρέπει να είχαν περιληφθεί στο αρχικό σχέδιο του αετώματος, για να υπήρχε αριθμητική αντιστοιχία με το άλλο. Και τα δύο έχουν συνολικά είκοσι μία μορφές, αν υπολογιστούν ξεχωριστά τα τέσσερα άλογα κάθε άρματος του ανατολικού. Η παρουσία των δύο μορφών στην εναέτια σύνθεση δεν παραπέμπει κατά τον Becatti στην τέχνη του 1ου αι. π.Χ., αλλά στην κλασσική αντίληψη της τέχνης του 5ου αι. επειδή έτσι δικαιολογείται η τοποθέτηση των A, U στις γωνίες. Για λόγους περιεχομένου-ερμηνείας οι δύο ηλικιωμένες τροφοί B, U δε μπορεί να είναι συμπληρωματικές μορφές που προστέθηκαν τον 1ο αι. π.Χ., αλλά κεντρικές μορφές της αρχικής σύνθεσης, στην οποία προσδίδουν το στοιχείο του πάθους[391]. Ως προς την εποχή κατασκευής των μορφών A, B, U ο G. Becatti υποστηρίζει ότι στο αέτωμα είχαν τοποθετηθεί όλες οι γυναικείες μορφές από παριανό μάρμαρο. Ίσως λόγω της θέσης τους, του βάρους τους, ή κάποιου σεισμού, να έπεσαν ή να έπαθαν ζημιά μαζί με το δεξί χέρι της Λαπίθιδας V. Παρατηρεί ότι η μορφή του Θησέα φαίνεται να είχε επισκευαστεί στην αρχαιότητα. Μεταγενέστερα οι μορφές A, B, U αντικαταστάθηκαν με αντίστοιχες από πεντελικό μάρμαρο. Ο Becatti θεωρεί ότι κατασκευάστηκαν έχοντας ληφθεί υπόψην τα αρχικά θραύσματα, αλλά και το σχέδιο, η πτύχωση των πέπλων και τα χαρακτηριστικά των προσώπων, στοιχεία πιστά στα πρωτότυπα γλυπτά. Τα πρόσωπα των μορφών B, U με τα κοντά μαλλιά με βοστρύχους και με τις ρυτίδες σχετίζονται με τις προσπάθειες για εκφραστικότητα που πραγματοποιήθηκαν τον 5ο αι. π.Χ. και διαπιστώνονται στην αθηναϊκή ερυθρόμορφη αγγειογραφία[392].

Η Χρ. Καρδαρά υποστηρίζει ότι η μορφή L δεν κρατούσε τόξο στο αριστερό χέρι, γιατί ο αριστερός βραχίονας, που θα το έφερε, θα ήταν κεκαμμένος στον αγκώνα, οπότε το άκρο χέρι θα το κρατούσε και θα το εξέτεινε μπροστά από τον κορμό. Επίσης ο βραχίονας δε θα κάμπτονταν στον αγκώνα και θα ήταν παράλληλος στο σώμα. Αλλά τότε πίσω από το άκρο χέρι θα υπήρχε ο κατάλληλος χώρος μεταξύ αυτού και του ενδύματος, ώστε το χέρι να κρατούσε το τόξο εγκάρσια και το τελευταίο να εκτεινόταν εν μέρει μπροστά και εν μέρει πίσω από τον κορμό, στο ύψος του μηρού. Όμως κάτι τέτοιο δε συμβαίνει. Η μελετήτρια διατείνεται ότι η μορφή κρατάει στο αριστερό χέρι από τη λαβή ένα άλλο σύμβολο που εκτείνεται

[389] Becatti (1971), 80.
[390] Ό. π., 81.
[391] Ό. π., 82.
[392] Ό. π., 83.

μόνο μπροστά της εγκάρσια ή λίγο λοξά προς αυτήν στο ύψος του μηρού. Πιστεύει ότι πρόκειται για ξίφος ή πέλεκυ που είχε θέση κεραυνού, ίσως ήταν από χαλκό και καταστράφηκε ή και κλαδί δρυός *δίκην ἐπάθλου τῶν νικητῶν,* ενώ υπήρχε οπή στο δείκτη και άλλη πάνω στο ιμάτιο της μορφής, πάνω από τον καρπό[393].

Ο U. Sinn διαπιστώνει ένα «σφάλμα αισθητικής» όπως το αποκαλεί στην αποκατάσταση του αριστερού χεριού της μορφής L με τόξο από τον G. Treu (1897) (βλ. εικ. 115): η χορδή του τόξου περνάει από μία οπή για πίρο στο ύψος του καρπού και ουσιαστικά κόβει στα δύο το βραχίονα. Ο Sinn παρατηρεί ότι, κατά τα άλλα, μαρτυρείται ο οριζόντιος τρόπος φοράς του τόξου που συνάγει ο Treu με βάση τις βεβαιωμένες παραστάσεις του Απόλλωνα στην αγγειογραφία και τη νομισματική (εικ. 156)[394]. Πιστεύει ότι τα ίχνη στον αριστερό πήχη της μορφής επιτρέπουν θεωρητικά την αποκατάσταση και άλλων συμβόλων, π.χ. κλαδιού δάφνης (βλ. ενδεικτικά την εικ. 157), συμβόλου που υποδεικνύει τον Απόλλωνα, ή άλλου αντικειμένου που δεν ανήκει στη χαρακτηριστική εικονογραφία του θεού, π.χ. σπαθιού όπως υποστήριξαν οι H. Brunn (1888), Fr. Dornseiff (1938) ή κύπελλου όπως ισχυρίστηκε ο P. Weizsäcker[395].

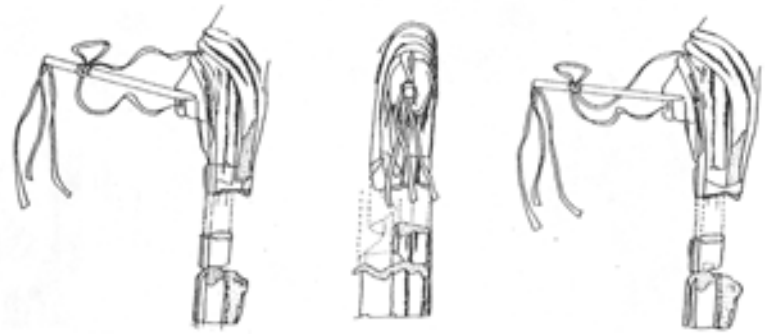
Εικ. 156

Εικ. 157

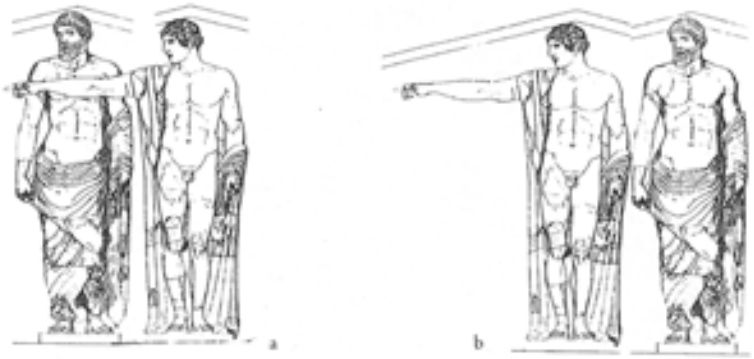
Ο E. T. Tulunay υποστηρίζει ότι η αποκατάσταση τόξου ή/και βέλους στο αριστερό χέρι της μορφής L είναι νοηματικά απίθανη και τεχνικά αβάσιμη, γιατί θα ήταν αναγκαία επιπλέον μία σαϊτοθήκη που θα ερχόταν λοξά στο σώμα. Σημειώνει ότι «ταιριάζει στη θεωρία του το ότι ο Ζευς (που αναγνωρίζεται στη μορφή Η του ανατολικού εναετίου) παρέδωσε το σκήπτρο του στον Πέλοπα -το οποίο οι Χαιρώνιοι ονομάζουν δόρυ[396]. Δε θα είχε εννοηθεί όμως ο Πέλοψ του ανατολικού αετώματος, αλλά η μορφή στο μέσο του δυτικού (πρβλ. εικ. 159 εδώ) (sic)[397]!» Τονίζει ότι, σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, το δόρυ του, που κατά τον Όμηρο ήταν μακρύ (*Ἰλιάδα,* Β, 100 κ.ε.), ο Πέλοψ δεν το πήρε άμεσα από τον Δία, αλλά από τον Ερμή. Επειδή για λόγους στατικής και με βάση τη θέση του χεριού η μορφή L δε μπορεί να κρατούσε μακρύ αντικείμενο, ο Tulunay απορρίπτει το δόρυ και το μακρύ σκήπτρο

[393] Καρδαρά (1978), 102-104, 109.
[394] Για άλλα παραδείγματα βλ. Λαμπρινουδάκης (1984α), εικ. 273-274, 292 και Λαμπρινουδάκης (1984β), εικ. 325.
[395] Sinn (1994), 593-596.
[396] Tulunay (1998), 454.
[397] Ό. π., 455: „Eigentlich passt es sehr gut in meine Theorie, dass Zeus das Szepter dem Pelops übergab. Gemeint wäre aber nicht der Pelops im Ostgiebel, sondern die Gestalt in der Mitte des Westgiebels!“

ως σύμβολά της. Θεωρεί πιθανότερο σύμβολο το κέντρον (βλ. εικ. 158 εδώ), το οποίο ταυτίζει με το μαστίγιο με μακριά λουριά, γιατί: α) ταιριάζει στη θέση του χεριού ή/και του δαχτύλου και προσαρμόζεται σε όλες τις οπές για πίρο, β) ο Πέλοψ είναι ο καλύτερος ηνίοχος όλων των εποχών -όπως βεβαιώνουν νομίσματα της Ιμέρας του 460-450 π.Χ., όπου εικονίζεται ως ηνίοχος με κέντρον και αναγνωρίζεται από επιγραφή[398], ενώ στη ρωμαϊκή εποχή οι ηνίοχοι παριστάνονταν όπως αυτός[399], γ) το κέντρον μπορεί να είναι ραβδί κυριαρχίας -όπως στην Αίγυπτο- και δ) σύμφωνα με λατρευτικό έθιμο στην Ολυμπία συναγωνίζονταν οι νέοι προς τιμήν του Πέλοπα. Επιπλέον το κέντρον παραδίδεται στον Όμηρο ως σύμβολο του Πέλοπα -το επίθετό του εκεί είναι «πλήξιππος»[400]. Ο Tulunay καταλήγει ότι κανονικά η μορφή θα κρατούσε το κέντρον με το δεξί χέρι, εάν δεν ήταν αριστερόχειρας, όπως φανερώνουν οι παραστάσεις σε νομίσματα και αγγεία˙ το κρατάει όμως με το αριστερό, γιατί δεν το χρησιμοποιεί για τα άλογα, αλλά είναι το σύμβολό της. Επισημαίνει τη στενή λατρευτική σχέση του Αλφειού με τον Πέλοπα και τον Δία στην Ολυμπία. Προτείνει ο δείκτης του τεντωμένου δεξιού χεριού της μορφής να δείχνει τον Αλφειό, αν φανταστούμε ότι αυτή έστεκε στο ανατολικό αέτωμα δίπλα στη μορφή Η (τον Δία) (εικ. 159a)[401] και υπογραμμίζει ότι εάν φανταστούμε τις δύο μορφές στο δυτικό αέτωμα (εικ. 159b), η ταύτιση με τον Πέλοπα είναι αμεσότερη, επειδή η L δε θα έδειχνε στην Η τίποτε άλλο παρά το Πελόπιο[402].



Εικ. 158



Εικ. 159

[398] Βλ. Τριάντη (1994), 285, εικ. 31.
[399] Βλ. Anthologia Graeca XV 48.
[400] Tulunay (1998), 455.
[401] Ο Παυσανίας (5, 24, 7) περιγράφει ένα ανάθημα στην Άλτη που περιελάμβανε αγάλματα του Πέλοπα, του Δία και του Αλφειού. Σε άλλο σημείο τονίζει (5, 10, 7) ότι ο Αλφειός παραστάθηκε στο ίδιο μισό του ανατολικού αετώματος όπως ο Πέλοψ. Ο Πίνδαρος στον πρώτο ολυμπιόνικο, 90 κ.ε. μεταφέρει ότι ο Πέλοψ και / ή ο τάφος του βρίσκεται στον Αλφειό ποταμό.
[402] Tulunay (1998), 456.

Η Ισμ. Τριάντη αναφέρεται στις εργασίες επανέκθεσης των εναέτιων γλυπτών του ναού του Δία που άρχισαν τον Ιούλιο του 1974 στο Νέο Μουσείο της Ολυμπίας. Με απόφαση του Κ.Α.Σ. η γενική επιστημονική εποπτεία ανατέθηκε στον επί σειρά ετών Έφορο στην Ολυμπία Νικόλαο Γιαλούρη και η τεχνική στο γλύπτη Στέλιο Τριάντη. Η ίδια ήταν Επιμελήτρια Αρχαιοτήτων και της ανατέθηκε μεταξύ άλλων η παρακολούθηση της πορείας των εργασιών.

Πριν την έναρξη των εργασιών λήφθησαν οι ακόλουθες βασικές αποφάσεις:

1. Κάθε άγαλμα ή σύμπλεγμα έπρεπε να απομακρυνθεί από τη θέση του, να μεταφερθεί στο εργαστήριο εκμαγείων και εκεί να κατασκευαστεί μία μήτρα και ένα αντίγραφο. Στο Μουσείο εξετέθησαν αντίγραφα των γλυπτών.

2. Οι μορφές έπρεπε να μεταφερθούν στο Νέο Μουσείο που είχε μετατραπεί σε εργαστήριο συντήρησης και να αποκολληθούν τα θραύσματα, από τα οποία αποτελούνταν η καθεμία (εικ. 160-161), για να αφαιρεθούν οι σιδερένιοι σύνδεσμοι που χρησιμοποιήθηκαν στο τέλος του 19^{ου} αιώνα για τη συσχέτιση των θραυσμάτων και να αντικατασταθούν με μπρούντζινους.

3. Τα θραύσματα έπρεπε να συγκολληθούν ξανά και να ετοιμαστούν για την επανέκθεσή τους.

Εικ. 160

Εικ. 161

4. Όταν επανεξετέθησαν τα αγάλματα, τοποθετήθηκαν έχοντας συγκεκριμένη απόσταση από το τύμπανο, για να φαίνονται οι πίσω πλευρές τους. Οι μορφές του δυτικού αετώματος (εικ. 162) διατάχθηκαν με βάση την πρόταση αναπαράστασης του G. Treu (1888), η οποία όμως δε λήφθηκε υπόψη κατά την έκθεση του εναετίου στο Παλιό Μουσείο. Εκατέρωθεν του Απόλλωνα αντιμετατέθηκαν οι μορφές Μ (Θησεύς) και Κ (Πειρίθους) και τα δίμορφα συμπλέγματα P Q στη δεξιά πλευρά του αετώματος και F G στην αριστερή. Για πρώτη φορά αποκαταστάθηκε η μορφή Κ (Πειρίθους) με τα θραύσματα, τα οποία μπορούν να αποδοθούν σε αυτήν και από τα οποία είχε εκτεθεί παλιότερα μόνο το κεφάλι (βλ. εικ. 121).

Εικ. 162

Στη μορφή Μ (Θησεύς) προστέθηκε το σηκωμένο αριστερό άκρο χέρι (εικ. 123, 163) και οι δυο βραχίονες. Στην προσαρμογή των βραχιόνων στη σωστή θέση χρησίμευσαν δύο θραύσματα, από τα οποία το ένα προστέθηκε στο σώμα και το άλλο στη μασχάλη (εικ. 164-165). Το άκρο χέρι της μορφής (εικ. 162) είχε αποδοθεί από τον G. Treu στο Λαπίθη Τ (εικ. 146). Φαίνεται ότι δεν κρατούσε τίποτα και δεν παρουσιάζει ίχνη επεξεργασίας για όπλο. Μία επιμήκης επιφάνεια θραύσης στον καρπό υποδεικνύει ότι αυτό το άκρο χέρι είχε συνδεθεί σε αυτό το σημείο πιθανόν με το άλλο σηκωμένο χέρι, το οποίο πιθανόν κρατούσε τον πέλεκυ του Θησέα σύμφωνα με τον Παυσανία. Επειδή ο δεξιός ώμος είχε δεχθεί παρόμοια επεξεργασία για την προσαρμογή του βραχίονα (εικ. 167) και οι δύο πήχεις είχαν συνδεθεί, όπως φαίνεται, μεταξύ τους στον καρπό, είχαν ίσως δουλευτεί από ένα τμήμα μαρμάρου και είχαν μεγαλύτερη σταθερότητα. Αυτό ήταν αναγκαίο για την ευκολότερη προσαρμογή τους και τη στερέωση των βραχιόνων που πραγματοποιήθηκε με μολυβδοχόηση, όπως δείχνουν οι μεγάλες οπές από τρυπάνι.

Εικ. 163

Εικ. 164

Εικ. 165

Τα δύο στηρίγματα για τη σύνδεση, το ένα στη δεξιά ωμοπλάτη (εικ. 168), το άλλο στον αριστερό βραχίονα (εικ. 165), αποτελούν ίσως ίχνη κάποιας αρχικής φάσης και χρησίμευαν στο να στηρίζουν τους βραχίονες στο σώμα ή μπορεί ίσως να σχετίζονταν με τη στερέωση του πέλεκυ. Ο αριστερός πήχης, ο οποίος προστέθηκε στη μορφή Μ, είχε αποδοθεί στο Λαπίθη Τ (εικ. 144, 166). Ο G. Treu είχε κάνει την υπόθεση ότι άγγιζε με την επιμήκη σπασμένη επιφάνεια το κεφάλι του Κενταύρου S και ότι, όπως και ο δεξιός πήχης, είχε δουλευτεί από το ίδιο κομμάτι μαρμάρου όπως η Λαπιθίδας R και ο Κένταυρος S και όπως αυτές οι δύο μορφές είχε προστεθεί στο μέσο πάνω από δύο επίπεδες επιφάνειες. Με την προσθήκη του πήχη στο βραχίονα του Θησέα φαινόταν ότι ο πήχης του Λαπίθη μάλλον τέντωνε ελεύθερα προς τα έξω και δεν άγγιζε το κεφάλι του Κενταύρου.

Εικ. 166

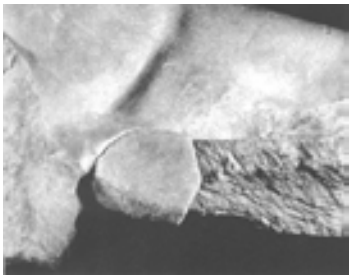
Στον Κένταυρο D συμπληρώθηκε ένα μικρό θραύσμα, το οποίο είχε αποδοθεί από τον G. Treu στο ιμάτιο του Δία (μορφή Η) του ανατολικού εναετίου. Το θραύσμα είναι λειασμένο στην πρόσθια πλευρά, έχει λειασμένη, επίπεδη επιφάνεια στην άνω πλευρά και ίχνη από βελόνι στην πίσω πλευρά (εικ. 171-172). Μία παρόμοια λειασμένη επιφάνεια υπάρχει στο κάτω τμήμα της κοιλιάς του Κενταύρου D, στην πρόσθια κύρτωση του οποίου ήταν στερεωμένη. Η κοιλιά του Κενταύρου διατηρεί έτσι το κανονικό της πάχος[403].

Εικ. 167

Εικ. 168

Εικ. 169

Εικ. 170



Εικ. 171

Εικ. 172

Οι μορφές στερεώνονταν στο δάπεδο του αετώματος με συνδέσμους. Αυτή η ασφάλεια προς τα κάτω ίσχυε τόσο για τις όρθιες μορφές που έχουν πλίνθο όσο και για τις άλλες που δεν έχουν και οι οπές ανοίγονται στο ιμάτιο, όπως π.χ. οι μορφές των Λαπιθίδων Ε (εικ. 173) και R. Οι μορφές πρέπει να είχαν στερεωθεί στο τύμπανο, γιατί από τη μία δεν υπήρχε ελεύθερος χώρος στο βάθος, για να έχουν

[403] Τριάντη (2000), 281-282, 284, 286.

απόσταση από το τύμπανο και από την άλλη η τοποθέτησή τους είχε εξασφαλιστεί πολύ καλύτερα. Στο δυτικό εναέτιο την επαφή με το τύμπανο επιβεβαιώνει η επεξεργασία στα συμπλέγματα των Κενταύρων και των Λαπιθίδων[404].

Εικ. 173

[404] Τριάντη (2000), 288, 290.

ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

Και σε αυτό το εναέτιο ισχύουν οι παρατηρήσεις που έγιναν αναφορικά με το άλλο, το ανατολικό, δηλαδή το ότι οι εναέτιες μορφές μπορούν να κατανοηθούν καλύτερα μετά το *Olympia III* και ότι δεν αποτελεί στόχο της παρούσας μελέτης να ελεγχθεί ή εγκυρότητα και η αξιοπιστία των αποκαταστάσεων που έκαναν οι Γερμανοί ανασκαφείς και η «ομάδα του Γιαλούρη»[405]. Εδώ θα εξεταστούν ζητήματα που μας φέρνουν πιο κοντά στο βασικό μας στόχο -στην ανάγνωση του πρωτογενούς υλικού σε δεύτερο επίπεδο- όπως το τι (μπορεί να) έφεραν οι μορφές. Είναι σκόπιμο να γίνει ιδιαίτερος λόγος για ένα πολυσυζητημένο θέμα, την αποκατάσταση των χεριών της μεσαίας μορφής L, αφού η ταυτότητα και ο ρόλος της στην εναέτια σύνθεση έχουν ιδιαίτερη σημασία για τη βαθύτερη ερμηνεία της παράστασης. Επειδή το θέμα «αποκατάσταση» συνδέεται άμεσα με το θέμα «ταύτιση των μορφών» και εδώ θα επισημάνουμε μόνο όσα στοιχεία (αντικείμενα, σύμβολα) σχετίζονται με αυτή καθαυτή την αποκατάσταση. Διεξοδικότερη αναφορά στην ταυτότητα των μορφών θα επιδιωχθεί παρακάτω, στην ενότητα «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

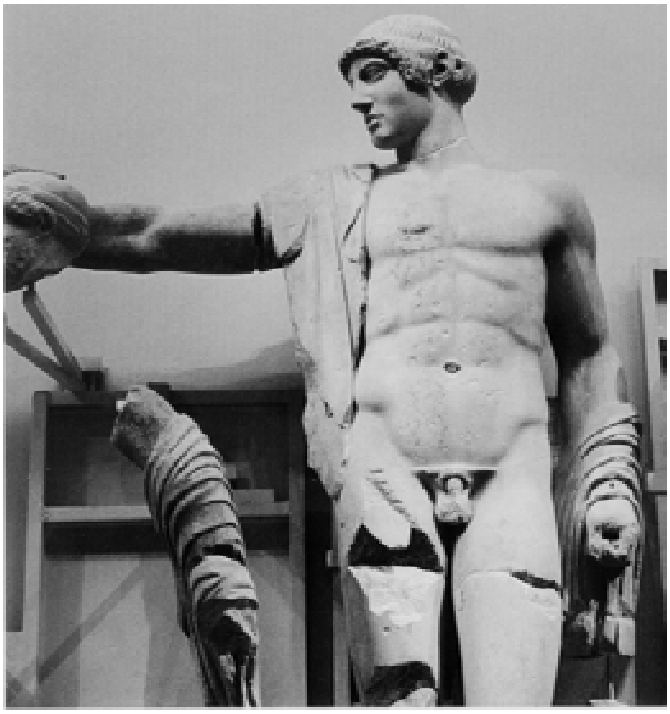
Όπως για τη μεσαία μορφή Η του ανατολικού, έτσι και για τη μεσαία μορφή L[406] του εν λόγω εναετίου το κυρίαρχο ερώτημα είναι «τι (μπορεί να) κρατούσε στα χέρια της». Όπως έχει ήδη αναφερθεί, απαραίτητο είναι ένα διακριτικό σύμβολο που να δηλώνει την ταυτότητά της. Ως προς το δεξί χέρι της μορφής που είναι σε έκταση (εικ. 174-177), η σκέψη που με απασχόλησε για κάποιο καιρό, ότι δηλαδή αυτός ο σπασμένος βραχίονας, που αποδόθηκε από την αρχή σε αυτήν τη μορφή, ίσως να μην της ανήκε πράγματι, δεν πρέπει να ισχύει. Ο συγκεκριμένος βραχίονας προφανώς δεν ανήκει σε άλλη, γιατί οι ανδρικές μορφές που έχουν δεχθεί (συγκολλημένο) ένα δεξιό βραχίονα ή στερούνται ενός, είναι οι C, F, M. Επίσης στη μορφή Τ σώζεται ο δεξιός βραχίονας και έχει χαθεί ο αριστερός (εικ. 194, 195). Από τις τρεις μορφές C, F, M, ο δεξιός απολεσθείς βραχίονας της C θα πρέπει να ήταν λογικά μικρότερος σε μέγεθος από τον εν λόγω (εικ. 192-193). Οι δύο άλλοι δεξιοί βραχίονες, αυτοί των μορφών F και M (εικ. 188, 183-186), είναι απίθανο να «ταίριαζαν» στη μορφή L, γιατί η στάση των δύο μορφών και η θέση των βραχιόνων είναι τέτοια που αποκλείει κάτι τέτοιο. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο δεξιός βραχίονας της L δε δίνει στοιχεία για την αναγνώρισή της, αλλά αυτό που πρέπει να ερευνηθεί είναι η ερμηνεία της χειρονομίας της. Η αποκατάσταση του χεριού με βέλος από τον Br. Sauer (1891) καταρρίπτεται από τις σχετικές τεχνικές ενδείξεις που παρουσιάζει ο G. Treu (1897). Με βάση το θραύσμα του μεσαίου δαχτύλου που ήρθε στο φως δηλώνεται ότι ο αντίχειρας και ο δείκτης τεντώνονταν προς τα εμπρός. Για αυτό το λόγο είναι, όπως φαίνεται, απίθανο να κρατούσε το χέρι το βέλος που του αποδίδει ο Sauer.

---

[405] Βλ. αναλυτικότερα «ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ, Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

[406] Είναι χαρακτηριστικές οι σημειώσεις της επιβλέπουσας της επανέκθεσης Ισμήνης Τριάντη στο μπλοκάκι-σημειωματάριο της για τη μορφή L: *«Βρέθηκαν δύο τεμάχια από το ιμάτιο δίπλα στο δεξιό γόνατο* (βλ. εικ. 114 εδώ), *τμήμα του ιματίου της δεξιάς κάτω πλευράς με δύο μικρότερα (αδημοσίευτα τεμάχια)* (εικ. 117), *τμήμα της πτέρνας* (εικ. 118), *τμήμα του δείκτη του δεξιού χεριού* (εικ. 114), *ένα τμήμα χιτώνα που φέρει δια μολύβδου τα στοιχεία: Απόλλων, μήκ. 0,13 μ., πλ. 0,08 μ. και τμήμα (το κατά πλάτος πρόσθιο ήμισυ) του δεξιού μεσοκνημίου, το οποίο εικονίζεται (δυστυχώς όχι με σαφήνεια) στην εικ. 114. Δε βρέθηκε η κάτω δεξιά γωνία της πλίνθου με την άκρη του ιματίου* (εικ. 114 αριστ. κάτω)».

Εικ. 174



Εικ. 175

Εικ. 176

Όσον αφορά το αριστερό χέρι της μορφής, σημαντικό είναι να προσδιοριστεί η μορφή του αντικειμένου που κρατούσε. Εάν εξετάσουμε προσεκτικά τις φωτογραφίες, τα σχέδια, π.χ. του Treu (1897) (εικ. 116) και παρατηρήσουμε το χέρι από κοντά, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι το αντικείμενο πρέπει να είχε τετράγωνη ή ορθογώνια διατομή, με το δείκτη του χεριού να περιορίζει το χώρο για το αντικείμενο. Αυτό είναι πιθανό να στηριζόταν στις οπές *a*, *c* και *d* και να ερχόταν κάθετα στο σώμα, ίσως όμως και λοξά λόγω της οπής *b* που φτάνει βαθύτερα από την *a* και πιο λοξά. Ίσως λοιπόν το αντικείμενο ακολουθούσε την πορεία *b*, *a*, *d* και ήταν λοξό στο σώμα. Την πραγματική κλίση της οπής *c* δεν είμαι σε θέση να τη γνωρίζω, καθώς η πρόσβαση στην εξέταση του χεριού κατέστη αδύνατη κατά την επίσκεψή

μου στο Νέο Μουσείο Ολυμπίας το καλοκαίρι του 2006[407] και η γνώση μου - όπως και για τις άλλες οπές στο ίδιο χέρι - στηρίζεται αναγκαστικά σε φωτογραφίες, είτε δικές μου είτε άλλων μελετητών (εικ. 178-180) και σε σχέδια προγενέστερων μελετητών, π.χ. του Treu (1897). Ο τελευταίος υποστηρίζει ότι το χέρι κρατούσε τόξο, ο Fr. Weege (1935) βλέπει διπλό πέλεκυ, ο U. Sinn (1994) κλαδί δάφνης, ο Tulunay (1998) κέντρον, ενώ οι H. Brunn (1888), Fr. Dornseiff (1938) μιλούν για σπαθί και ο P. Weizsäcker για κύπελλο. Ανάμεσα σε αυτά τα αντικείμενα τα πιο

Εικ. 177

Εικ. 178

Εικ. 179

Εικ. 180

πιθανά φαίνεται να είναι το τόξο[408] και το κλαδί δάφνης[409], διακριτικά σύμβολα του Απόλλωνα, αφού το κέντρον, το σπαθί και το κύπελλο δεν αποτελούν αποκλειστικά

[407] Επιπλέον δεν κατέστη δυνατή η αναδημοσίευση φωτογραφιών του χεριού από το αρχείο φωτογραφιών της πρώτης επανέκθεσης των εναέτιων γλυπτών (1974-1981).

[408] Το τόξο ως σύμβολο του Απόλλωνα είναι έμβλημα του «άγριου» κόσμου, του «Αλλού». Παραπέμπει σε ανθρώπινη δραστηριότητα που συνιστά την πρώτη βαθμίδα της ρήξης με τον «άγριο» κόσμο και συγχρόνως αντιπροσωπεύει την άγρια πλευρά του ανθρώπου. Βλ. Vidal-Naquet (1983), 28, 179.

[409] Είναι το κατεξοχήν φυτικό σύμβολο του Απόλλωνα.

attributs ενός και μόνου θεού -ή του συγκεκριμένου- ή ήρωα[410]. Η αποκατάσταση του Fr. Weege (1935) δεν είναι βάσιμη, αφού δεν υπάρχουν τεχνικές αποδείξεις της ύπαρξης διπλού πέλεκυ. Ως προς την παρατήρησή του για την παράσταση της μορφής με τεντωμένο βραχίονα όπως στα χάλκινα αγαλμάτια του Δία που εκτοξεύει τον κεραυνό, αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτά η μορφή έχει τεντωμένο το ένα χέρι -και μάλιστα το αριστερό- ενώ με το άλλο κρατάει τον κεραυνό και είναι έτοιμη να τον εξακοντίσει[411]. Η L μπορεί να έχει το ένα χέρι τεντωμένο στο πλάι, όμως το άλλο, το αριστερό, είναι παράλληλο στο σώμα, ενώ η στάση της διαφέρει από εκείνη των αγαλματίων, στα οποία ο θεός παριστάνεται σε διασκελισμό.

Εικ. 181

Εικ. 182

Εικ. 183

Εικ. 184

[410] Περισσότερος λόγος θα γίνει παρακάτω στην καθαυτή ενότητα, όπου θα εξεταστεί αυτό το ζήτημα, στην ενότητα «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

[411] Για τα χάλκινα αγαλμάτια του Δία που κρατάει τον κεραυνό βλ. Cook (1965), τόμ. 2ος, 11, 806-808 („Zeus Keraunobolos, Zeus Keraunios"), Τιβέριος (1997β), 319-320, εικ. 27-33 ("*III. Zeus alone from 600-480 B.C.*", „A. Zeus Keraunios").

Εικ. 185

Εικ. 186

Εικ. 187

Εικ. 188

Εικ. 189

Εικ. 190

Εικ. 191

Εικ. 192

Εικ. 193

Εικ. 194

Τα επιχειρήματα του Fr. Weege για την ύπαρξη βωμού μπροστά από την μεσαία μορφή δεν επαρκούν, για να στηρίξουν την πρότασή του. Το πρώτο επιχείρημά του είναι «εξωτερικό», σχετίζεται με την αρχιτεκτονική - υποστηρίζει ότι μέσω του βωμού τονίζεται καλύτερα η αρχιτεκτονική του οικοδήματος - όμως αυτή μάλλον δεν έχει προτεραιότητα εδώ, ενώ το δεύτερο έχει να κάνει με το περιεχόμενο της παράστασης της εναέτιας σύνθεσης. Το αν λόγοι περιεχομένου οδήγησαν στην απεικόνιση του βωμού πρέπει να συνάγεται από τα δεδομένα, τις όποιες τεχνικές

ή/και αρχαιολογικές ενδείξεις. Τεχνικές ενδείξεις για ύπαρξη βωμού μπροστά από τη μορφή Η του ανατολικού αετώματος δεν υπάρχουν, άρα αυτός ο συσχετισμός δεν ευσταθεί. Απουσιάζουν ασφαλέστερες ενδείξεις (π.χ. τμήματα του βωμού, ίχνη βάσει των οποίων να μπορεί να αποδειχθεί η ύπαρξη βωμού στο αέτωμα ή ότι ήταν προσαρμοσμένος με κάποιον τρόπο στην κεντρική μορφή). Για αυτό το λόγο, ακόμη και αν γίνει δεκτός ο συλλογισμός του H. Schrader (1943) και το εικονογραφικό παράλληλο που αναφέρει το ενδεχόμενο ύπαρξης βωμού αποκλείεται από τεχνικής πλευράς.

Εικ. 195

Εικ. 196

Εικονογραφικά παράλληλα της στάσης των μορφών Κ (εικ. 174, 181-182) και Μ (εικ. 174, 183-186) συναντάμε στην έβδομη και εντέκατη μορφή της δυτικής ζωφόρου του Ηφαιστείου. Η στάση της μορφής Κ αναφέρεται ως στάση «στον τύπο τυραννοκτόνου», του Αρμόδιου από το γνωστό σύνταγμα του 5ου αι. π.Χ.[412] Με βάση τις τεχνικές ενδείξεις που αναφέρει ο G. Treu (1897) για το δεξί χέρι της και σύμφωνα με την κίνηση του χεριού, είναι πολύ πιθανό το χέρι να κρατούσε αντικείμενο, να το επέσειε για να καταφέρει χτύπημα, κατά πάσα πιθανότητα σε έναν αντίπαλο. Το αν κρατούσε σπαθί ή πέλεκυ είναι μάλλον δύσκολο να διαπιστωθεί από τις ενδείξεις. Παρόμοια, το αριστερό χέρι της μορφής είναι πιθανό, με βάση τα τεχνικά στοιχεία, να κρατούσε αντικείμενο, το οποίο όμως δε μπορεί να καθοριστεί. Φαίνεται πιθανή η υπόθεση του Treu ότι η μορφή κρατούσε σπαθί στο δεξί χέρι, αν ληφθεί υπόψη ως εικονογραφικό παράλληλο η παράσταση της μορφής του Πειρίθου στο αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112). Η αποκατάσταση του αριστερού χεριού της Μ με πέλεκυ από τον G. Treu (1897) βασίζεται στην περιγραφή του Παυσανία και στη φράση του «τῇ δὲ Θησεὺς ἀμυνόμενος πελέκει τοὺς Κενταύρους». Ωστόσο τα τεχνικά στοιχεία δεν οδηγούν ανεμπόδιστα σε αυτό το συμπέρασμα. Επιπρόσθετα το χωρίο του Παυσανία δεν οδηγεί με απόλυτη ασφάλεια σε αυτό.

Η στάση των συμπλεγμάτων ΗΙ - ΝΟ βρίσκει παράλληλο σε εκείνη των συμπλεγμάτων της 10ης και 12ης μετόπης της Ν πλευράς του Παρθενώνα, όπου Κένταυρος επιτίθεται σε Λαπιθίδα[413].

[412] Βλ. Boardman (1985), 35, εικ. 19.

[413] Βλ. Χωρέμη-Σπετσιέρη (2004), 66-67, εικ. 39 (για την 10η μετόπη), 70-71, εικ. 41 (για τη 12η μετόπη), Studniczka (1889), εικ. 13, τρεις κάτω παραστάσεις.

Οι σχετικές τεχνικές ενδείξεις που παρουσιάζει ο G. Treu (1897) κάνουν πιθανή την πρότασή του η μορφή Τ να κρατούσε στο δεξί χέρι μαχαίρι, το οποίο έμπηγε στο στήθος της μορφής S (εικ. 196).

Εικ. 197

Εικ. 198

Εικ. 199

Εικ. 200

Εικ. 201

Εικ. 202

Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Τα κριτήρια που θέτει ο G. Hirschfeld για τη διάταξη των εναέτιων μορφών είναι η στάση και το ύψος τους. Η διάταξη που προτείνει είναι η ακόλουθη:

A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V

Τοποθετεί τα κεντρικά συμπλέγματα H I K και M N O με περισσότερη βεβαιότητα, ενώ σημειώνει την επιφύλαξή του ως προς τη διάταξη των μορφών F, Q, τις οποίες διατάσσει υποθετικά. Τα τρίμορφα συμπλέγματα C D E και R S T είναι πάρισα[414].

Ο G. Treu το 1888 παρουσιάζει την πρώτη, την «παλιά» (εικ. 203) και τη δεύτερη, τη «νέα» πρόταση διάταξης του εναετίου (εικ. 204) και αναλύει τα επιχειρήματά του υπέρ της καθεμιάς. Βασιζόμενος στα τεχνικά δεδομένα καταλήγει να υποστηρίξει την ισχύ της δεύτερης, δικής του νέας πρότασης διάταξης. Πιο συγκεκριμένα:

A B C D E P Q M N O L H I K F G R S T U V

Εικ. 203

A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V

Εικ. 204

Η πρώτη διάταξη του εναετίου προτάθηκε από τον ίδιο στο *Ausgrabungen III* (1877-1878), 16 κ.ε., πίν. 26-27 και *IV* (1878-1879), 22 κ.ε. (εδώ εικ. 203), εκτελέστηκε στο Βερολίνο, σε αυτήν βασίστηκαν τα αντίγραφα που κατασκεύασε ο R. Grüttner και στηρίχθηκε η έκθεση των πρωτότυπων γλυπτών στο Μουσείο της Ολυμπίας. Η νέα, δεύτερη διάταξη του εναετίου (εικ. 204) υποστηρίχθηκε ξανά από τον ίδιο. Η διαφορά ανάμεσα στις δύο διατάξεις συνίσταται στην αντιμετάθεση των τρίμορφων συμπλεγμάτων (H I K, M N O) εκατέρωθεν της μεσαίας μορφής L και των δίμορφων συμπλεγμάτων F G, P Q. Τα επιχειρήματα του μελετητή υπέρ της πρώτης, παλιάς διάταξης του εναετίου (εικ. 203) ήταν τα ακόλουθα:

Οι άνδρες M και K δε θα μπορούσαν βάσει του ύψους τους να τοποθετηθούν εκατέρωθεν της μεσαίας μορφής, γιατί:

1) Ο ένας θα έστεκε μπροστά από το τεντωμένο δεξί χέρι του Απόλλωνα (μορφή L) και θα το έκρυβε κάνοντας έτσι ασαφή την κίνησή του.

[414] Hirschfeld (1877), 312-313.

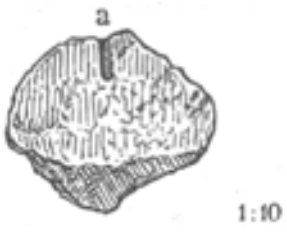
2) Πρέπει να είχαν βρεθεί στην κορυφή της κεφαλής της μορφής K (βλ. εικ. 206 και 209) ένας σιδερένιος πίρος και στο σηκωμένο δεξιό βραχίονα (εικ. 208) δύο οπές από τρυπάνι, οι οποίες θα αποδείκνυαν ότι ο βραχίονας και το κεφάλι είχαν στερεωθεί στο επικλινές γείσο. Άρα τα δύο μέλη θα πρέπει να έφταναν ως το γείσο και αυτό θα μπορούσε να συμβεί μόνο αν η μορφή καταλάμβανε την τρίτη και όχι την πρώτη θέση δίπλα στη μεσαία μορφή.
3) Έτσι θα εξηγούνταν καλύτερα η διαφορά ύψους μεταξύ των Κενταύρων N, I, διαφορά που δεν κατανοείται πολύ στα αντίγραφα του R. Grüttner, αλλά μπορεί να αποδειχθεί στα πρωτότυπα. Η γυναίκα O είναι 30 εκ. κοντύτερη από την πάρισή της H και το κεφάλι της φτάνει χαμηλότερα από εκείνο του Κενταύρου N, ενώ τα κεφάλια των πάρισων μορφών H I έχουν σχεδόν ίδιο ύψος. Αυτή τη διαφορά θα εξηγούσε η τοποθέτηση του κεφαλιού της γυναίκας O κάτω από το τεντωμένο δεξί χέρι της μορφής L. Πράγματι η γυναίκα O γεμίζει το χώρο κάτω από το χέρι της L.
4) Η γυναίκα O πρέπει να ταυτιζόταν με τη νύφη λόγω της πλουσιότερης ενδυμασίας. Μόνο σε αυτήν θα μπορούσε να στρέφει ο Απόλλων (μορφή L) και για αυτό το λόγο θα τοποθετούνταν κάτω από το δεξιό βραχιονά του.
5) Αν αυτό είναι σωστό, τότε ο άνδρας Q και ο Κένταυρος P ανήκουν στην πλευρά της νύφης. Γιατί ο Παυσανίας αναφέρει το αγόρι F όταν περιγράφει το άλλο μισό (V, 10,8: *τῇ μὲν Εὐρυτίων ἡρπακὼς τὴν γυναῖκά ἐστι τοῦ Πειρίθου καὶ ἀμύνων Καινεὺς τῷ Πειρίθῳ* [σύμπλεγμα N O], *τῇ δὲ Θησεὺς ἀμυνόμενος πελέκει τοὺς Κενταύρους* [μορφή K]· *Κένταυρος δὲ ὁ μὲν παρθένον* [σύμπλεγμα H I], *ὁ δὲ παῖδα ἡρπακώς ἐστιν ὡραῖον* [σύμπλεγμα F G]).
6) Υπέρ αυτής της διάταξης είναι το ότι προστέθηκε στην πλάτη του Κενταύρου I ένα τοξοειδές κομμάτι του κάτω μέρους του δεξιού πήχη του αγοριού F που σηκωνόταν να χτυπήσει τον Κένταυρο G.
7) Τότε μπορεί κάποιος να περιμένει πως το μοίρασμα των δύο δίμορφων συμπλεγμάτων P Q, F G θα επιβεβαιωνόταν κι από τη σχέση ύψους των κεφαλιών τους. Γιατί το ότι ο Κένταυρος G κρατά το αγόρι F αγκαλιάζοντάς το από τη μασχάλη πείθει ότι η κορυφή της κεφαλής του πρώτου θα έφτανε χαμηλότερα από αυτήν του δεύτερου. Επίσης η μείωση του ύψους των κεφαλιών προς τα δεξιά έκανε αναγκαία την τοποθέτηση των μορφών F, G στο δεξί μισό του αετώματος. Από την άλλη το χέρι του άνδρα Q αγκαλιάζει το λαιμό του αντιπάλου του Κένταυρου P πάνω από τους ώμους του, κάτι που οδήγησε στο συμπέρασμα για μείωση του ύψους προς τα αριστερά και στην τοποθέτηση του συμπλέγματος P Q στην αριστερή πλευρά.

Ωστόσο η τελευταία υπόθεση του Treu για τις σχέσεις ύψους των συμπλεγμάτων P Q, F G ανατράπηκε όταν βρέθηκε η σύνδεση ανάμεσα στο αγόρι και το αλογίσιο σώμα του Κενταύρου και υπεδείχθη το αντίθετο. Επίσης η υπόθεση για το πάρισο σύμπλεγμα F G αναιρέθηκε, όταν ο R. Grüttner προσάρμοσε θραύσματα από το στήθος και την κοιλιά του αγοριού P και του Κενταύρου Q. Έτσι από τα θραύσματα προκύπτει ότι το κεφάλι του Κενταύρου ξεπερνούσε αυτό του Λαπίθη - όπως φαίνεται στις μορφές F G στην εικ. 204 - αποτέλεσμα που επιβεβαιώνεται κι από τη θέση της τετράγωνης οπής για καρφί (πόλο) στην πίσω πλευρά των μορφών (βλ. το *α* στην εικ. 205). Ο Treu καταλήγει ότι η αντιμετάθεση των συγκεκριμένων συμπλεγμάτων και των μορφών από την παλιά στη νέα διάταξη επιβάλλεται από τεχνικούς λόγους:
1) Για την αντιμετάθεση του συμπλέγματος P Q (στη θέση του F G) σημαντικός λόγος είναι το ημικυκλικό κομμάτι που υπάρχει στην πλίνθο του άνδρα Q και μάλιστα στο πίσω μέρος του αριστερού γονάτου (το *b* στην εικ. 205) και που προφανώς δουλεύτηκε εκ των υστέρων μέσα στις πτυχές που έπεφταν στην αριστερή κνήμη. Την εξήγηση για αυτό το κομμάτι και για τις μορφές M, N τη δίνει μάλλον το

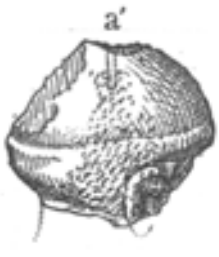
τελείωμα του άλλου μισού του αετώματος: εάν διατάξουμε τις μορφές M, N δίπλα στις μορφές P, Q (βλ. εικ. 204) πρέπει να δεχθούμε ότι γινόταν χώρος για το δεξί πίσω πόδι του Κενταύρου S. Πράγματι η κοιλότητα μαζί με το τμήμα της πλίνθου

Εικ. 205

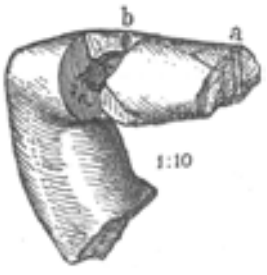
αφήνει τον απαιτούμενο χώρο για μία οπλή (βλ. εικ. 205).
2) Στη νέα διάταξη διορθώνεται το τεχνικό και αισθητικό πρόβλημα που σχετίζεται με το σύμπλεγμα F G: Στην παλιά διάταξη (εικ. 203) το τοξοειδές τμήμα στο δεξιό πήχη του αγοριού F προστίθεται στην πλάτη του Κενταύρου I, ώστε ο βραχίονας του αγοριού F καλυπτόταν σχεδόν τελείως από τη μορφή K (Θησεύς) που στέκει δίπλα του και φαινόταν να εμποδίζεται από αυτόν και στο χτύπημα που προσπαθεί να καταφέρει στον αντίπαλό του. Στη νέα διάταξη (εικ. 204) διορθώνεται αυτό το «αισθητικό» λάθος: ο βραχίονας του αγοριού F μπορεί ελεύθερα να καταφέρει χτύπημα, δίχως να εμποδίζει ή να εμποδίζεται από άλλο μέλος και ο πήχης καταλήγει πάνω στο πίσω μέρος του Κενταύρου D, πάνω από το κεφάλι της γυναίκας E (βλ. εικ. 204).
3) Οι οπές για πίρους στο βραχίονα της μορφής K ίσως δεν είχαν ως στόχο τη στερέωση της κορυφής του κεφαλιού και του βραχίονα στο γείσο (εικ. 206-208) - που ήταν η παλιότερη υπόθεση του Treu. Πιο συγκεκριμένα, ο σιδερένιος πίρος (βλ. εικ. 206-207), που είχε μπει στην κορυφή του κεφαλιού με πάχος 1 εκ. και βάθος 5,5 εκ., φαινόταν πολύ λεπτός για τη στήριξη μίας υπερμεγέθους μορφής, ακόμη και αν αυτή, όπως η μορφή K (στην παλιά ή στη νέα διάταξη) είχε στερεωθεί στο τύμπανο με καρφί. Μεγαλύτερη δυσκολία υπήρξε με τις οπές από τρυπάνι στο βραχίονα (βλ. εικ. 208), γιατί μόνο η *a* τον διαπερνούσε όλο. Η *b* έφτανε από πάνω ως το μέσο του, εσωτερικά.



Εικ. 206



Εικ. 207

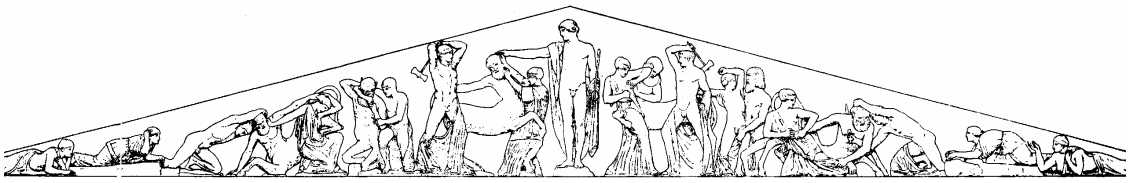


Εικ. 208

Στην εικ. 208 φαίνεται η επιφάνεια και δίπλα η κοιλότητα για τον πίρο. Σε αυτήν την κοιλότητα οδηγεί η οπή *b* από πάνω προς τα μέσα, άρα μπορεί να χρησίμευσε για τη μολυβδοχόηση του καρφιού. Η οπή *α* ίσως δε στερέωνε το

βραχίονα με καρφί στο γείσο, αλλά τον πήχη στην κορυφή του κεφαλιού. Σε αυτήν την περίπτωση η *α* θα ήταν η οπή *α΄* στην κορυφή του κεφαλιού (εικ. 206-207) και ο βραχίονας θα σηκωνόταν πάνω από αυτό (βλ. εικ. 204). Ως πλεονέκτημα της νέας διάταξης (εικ. 204) από αισθητική πλευρά ο Treu αναφέρει το ότι οι δύο άνδρες Κ, Μ μπορούν να κουνούν ελεύθερα τους βραχίονες τους, όπως ο Λαπίθης που καταφέρει χτύπημα με το δαυλό στο αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112). Ο ώμος και ο πήχης του Απόλλωνα φαίνονται, ώστε μπορεί να αναγνωριστεί η χειρονομία του, αφού τονίζεται και από τη στροφή του κεφαλιού. Τη μετατόπιση των ανδρών Μ, Κ πρέπει να ακολουθήσουν οι αντίπαλοί τους Κένταυροι και οι γυναίκες που αρπάζουν, δηλαδή οι μορφές Ν, Ο, Η, Ι (βλ. τις θέσεις τους στην παλιά και στη νέα διάταξη, εικ. 203, 204). Για τη διαφορά ύψους ανάμεσα στους Κενταύρους Ν, Ι υπάρχει και άλλη εξήγηση: η ουρά του Κενταύρου Ν κουνιόταν προς τα πάνω, ενώ εκείνη του Κένταυρου Ι βρισκόταν ανάμεσα στα πίσω πόδια του (βλ. εικ. 204). Άρα ο δεύτερος είχε ωθηθεί πολύ κοντά στη μεσαία μορφή, ενώ ο πρώτος απομακρυνόταν από αυτήν προς τα δεξιά, άρα έμενε λιγότερος χώρος για τη Λαπιθίδα Ο, η οποία για αυτό πρέπει να εικονίστηκε λίγο κοντύτερη από την πάρισή της[415].

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux προτείνουν τη διάταξη που πρότεινε ο G. Treu στο *Ausgrabungen III* (1877-1878) (βλ. εικ. 209, αλλά και εικ. 203)[416]:



A B C D E P Q M N O L H I K F G R S T U V

Εικ. 209

Ο B. Sauer σημειώνει ότι οι πλίνθοι των γονατιστών μορφών C και Τ είναι στο πρόσθιο μέρος τους πολύ λεπτές και καλύπτονται από πολύ καλοδουλεμένο ένδυμα, ώστε είναι πιθανό να έφταναν σχεδόν ως την άκρη του αετώματος. Η δεξιά κνήμη του γονατιστού άνδρα C, η οποία εξαφανίζεται πίσω από τη γυναίκα Β και το δεξί άκρο πόδι του (εικ. 210) λαξεύτηκαν με άριστο τρόπο, ώστε, επειδή δεν είχαν σκαλιστεί τα μη ορατά μέρη της μορφής, είναι βέβαιο ότι η γυναίκα Β ήταν ξαπλωμένη πέραν του ποδιού του άνδρα C. Το ίδιο ισχύει και για την άλλη γωνία. Μπορεί να μετακινηθεί λίγο η τελευταία μορφή προς το μέρος του γονατιστού άνδρα Τ, επειδή στο βάθος είναι ξαπλωμένη η γηραιά γυναίκα V. Γιατί, αφού με βάση τα παραπάνω δεν επιτρέπεται να καλυφθεί το τεντωμένο πόδι του άνδρα Τ, θα ήταν δυνατή μόνο η χαλαρή σύνδεση των δύο μορφών που απομένουν και αναπόφευκτη η ύπαρξη μεγάλου κενού χώρου πάνω από το τεντωμένο πόδι του άνδρα. Με αυτόν τον τρόπο θα χωρίζονταν εξωτερικά οι γωνιακές μορφές[417]. Ο Sauer υποστηρίζει ότι η διάταξη του G. Treu (1888) χρειάζεται μία διόρθωση: τα μεσαία συμπλέγματα πρέπει να πάνε πιο κοντά στο μέσο του αετώματος, για να φανεί ολόκληρο το χέρι της μορφής L[418].

Εικ. 210

[415] Treu (1888), 175-181.
[416] Laloux, Monceaux (1889) 1, 58-59 και (1889) 2, 80-85.
[417] Sauer (1891), 90.
[418] Ό. π., 97.

Ο G. Treu υποστηρίζει ότι οι δύο γυναίκες Β, U πρέπει να είναι ξαπλωμένες πίσω από τα τεντωμένα πόδια των ανδρών C, T, ακριβώς πάνω στο έδαφος και όχι πάνω σε προσκεφάλια. Όταν ο θεατής έστεκε σε απόσταση 30 μ. μπροστά από το αέτωμα, ανακάλυπτε ότι η φτέρνα του άνδρα C έφτανε στο ύψος του ώμου της γηραιάς γυναίκας Β και ότι η μύτη της ακουμπούσε στη γάμπα του. Όταν όμως πλησίαζε πιο κοντά, η γυναίκα πρέπει να κρυβόταν σχεδόν ως την κορυφή του κεφαλιού της πίσω από το τεντωμένο πόδι του[419].

Ο G. Treu το 1897 εμμένει στη διάταξη που πρότεινε το 1888 (εικ. 204). Σημειώνει πως το ότι διαμορφώνονται δίμορφα ή τρίμορφα συμπλέγματα διευκολύνει την προσπάθεια κατανόησης της αρχικής τους διάταξης. Πρόκειται για τα έξι συμπλέγματα H J K, M N O, F G, P Q, C D E και R S T. Δεδομένες είναι οι θέσεις της μεσαίας μορφής L και των γωνιακών μορφών A, V. Επομένως απομένει η διάταξη των αναφερθέντων συμπλεγμάτων και των δύο γηραιών γυναικών B, U. Είναι εξαρχής βέβαιες οι θέσεις των ξαπλωμένων μορφών A, V λόγω της στάσης τους και εκείνες των τρίμορφων συμπλεγμάτων C D E, R S T. Η θέση των γονατιστών γηραιών γυναικών B, U ανάμεσα στα παραπάνω συμπλέγματα και τις γωνιακές μορφές προκύπτει από τη στάση τους, την αναλογία των υψών, όπως παρουσιάζεται μετά την τοποθέτησή τους πάνω στα προσκεφάλια, τη βαθμιαία αποκοπή και βαθμιαία μείωση των ποδιών τους και το ότι αυτή η διάταξη επιβεβαιώνεται από την αδρή λάξευση στην εξωτερική μεριά του αριστερού ώμου της μορφής U, κάτι που προφανώς ήταν καθοριστικό για το σηκωμένο δεξιό πήχη της μορφής V (βλ. εικ. 149). Έτσι είναι ασφαλές να διαταχθεί ανάλογα και η μορφή B, πάριση της μορφής U. Η μείωση του ύψους των κεφαλιών των συμπλεγμάτων F G, P Q προς τα αριστερά και τα δεξιά υποδεικνύει σε ποια πλευρά του αετώματος ανήκουν. Αυτό επιβεβαιώνεται από μία διόρθωση στην τοποθέτηση που επεξηγείται στην εικ. 205 στην πίσω όψη των μορφών P Q R S[420]. Στο *b* φαίνεται πώς στερεωνόταν το ημικυκλικό κομμάτι δίπλα στο αριστερό γόνατο της μορφής (Q΄ στην εικ. 205) στις άκρες της πλίνθου, προκειμένου να εξοικονομηθεί χώρος για τη δεξιά πίσω οπλή του Κενταύρου S (S΄ στην εικ. 205). Αυτό συνέβη, όταν προέκυψε η ανάγκη να έρθουν τα συμπλέγματα πιο κοντά το ένα στο άλλο μετά την τοποθέτησή τους στο αέτωμα. Με βάση τα παραπάνω ο Treu θεωρεί ασφαλή τη διάταξη και του δίμορφου συμπλέγματος F G στην άλλη πλευρά. Η σύνδεσή του με το διπλανό σύμπλεγμα D E φαίνεται να αποδεικνύεται από το κάτω μέρος του πήχη του αγοριού που προστέθηκε μάλλον στο πίσω μέρος του Κενταύρου D[421].

Η μορφή M τοποθετήθηκε μπροστά από το αλογίσιο σώμα του Κενταύρου N, όπως προκύπτει από μία απολάξευση στην πίσω πλευρά της, η οποία αντιστοιχεί στο ίδιο ύψος σε μία επεξεργασία στα νώτα του Κενταύρου. Η συνάντηση των δύο απολαξεύσεων καθορίζει επακριβώς το σημείο, ως το οποίο πρέπει να μετακινούνταν το αριστερό πόδι της M. Αυτό προϋποθέτει ανάλογη διάταξη για την πάριση μορφή της M, την K. Το πόσο μακριά από τον Κένταυρο J πρέπει να τοποθετηθεί αυτή εξαρτάται από τη διάταξη του συμπλέγματος M N O στα δεξιά ή αριστερά της μορφής L. Είναι σημαντικά τα εξής: α) Η μείωση του ύψους των κεφαλιών, στο σύμπλεγμα H J K προς τα αριστερά, ενώ στο M N O προς τα δεξιά, καθώς και η μείωση όλων των αναλογιών στην ίδια κατεύθυνση, κάτι που γίνεται κατανοητό αν προσπαθήσουμε να φέρουμε τις γυναίκες H, O δίπλα στη μεσαία μορφή (πρβλ. τις εικ. 203, 204). β) Η ύπαρξη αρκετού χώρου πάνω από τις δύο μορφές K και M, για να

[419] Treu (1891), 106.
[420] Βλ. επίσης εικ. 131.
[421] Βλ. εικ. 124-125.

φαίνεται η κίνηση των σηκωμένων χεριών τους, δίχως να εμποδίζεται από το επικλινές γείσο. Διαφορετικά φαίνεται σα να σήκωναν το όπλο τους μπροστά από το γείσο (βλ. και τις εικ. 203, 204, στις οποίες οι δύο μορφές κρατάνε πελέκεις σύμφωνα με την παλιότερη υπόθεση). γ) Έτσι οι Κένταυροι J, N δεν τοποθετούνται δίπλα στη μεσαία μορφή. δ) Η διάταξη των εν λόγω μορφών επιβεβαιώνεται από διορθώσεις στην τοποθέτηση, από τις οποίες μία είναι πίσω από την αριστερή φτέρνα της μορφής Η (βλ. τα *α, b* στην εικ. 119). Όπως συνάγεται, κόπηκε εδώ εκ των υστέρων τμήμα της πλίνθου. Αυτή η επεξεργασία δεν εξηγείται, εάν τοποθετηθεί η μορφή δίπλα στη μορφή Μ (εικ. 204), γιατί το ότι η μορφή Η γέρνει προς τα πίσω καθιστά αδύνατο να τοποθετηθεί τόσο κοντά στη μορφή L, ώστε να παρεμβαίνει εδώ (πρβλ. τις εικ. 203, 204) η κάτω παρυφή του ιματίου της τελευταίας. Είναι πολύ πιθανό να τραβιόταν η πλίνθος του Κενταύρου G πίσω από τη φτέρνα της γυναίκας Η, ώστε να ήταν εκεί αναγκαία μία προσαρμογή. Επίσης η παρυφή του ιματίου της εικ. 117 αποδίδεται στο κάτω αριστερό τελείωμα του ιματίου της μορφής L, οπότε η απολάξευση στην πρόσθια πλευρά του ιματίου εξηγείται μάλλον μόνο από το ότι πρέπει να γινόταν χώρος για το δεξί πόδι της μορφής Μ μπροστά από τις πτυχές του ενδύματος που πέφτουν κάτω από τον αριστερό πήχη της L. ε) Στην περιγραφή του Παυσανία ο Πειρίθους είναι η μεσαία μορφή L. Μετά ο περιηγητής εισάγει με τις λέξεις *τῇ μὲν - τῇ δὲ* τα δύο συμπλέγματα· ονομάζει στη μία πλευρά τον Ευρυτίωνα, ο οποίος αρπάζει τη γυναίκα του Πειρίθου και τον Καινέα, ο οποίος σπεύδει να βοηθήσει τον Πειρίθου και στην άλλη τον Θησέα, ο οποίος επιτίθεται με πέλεκυ ενάντια στους Κενταύρους. Είναι σαφές ότι η νύφη πρέπει να βρισκόταν στην ίδια πλευρά με εκείνον που της επιτίθεται και εκείνον που την προστατεύει, ενώ το βλέμμα και η χειρονομία του Πειρίθου κατευθύνονται προς αυτήν. Κατά συνέπεια ο ήρωας που αποκρούει τον Κένταυρο με τον πέλεκυ μπορεί να στεκόταν μόνο στην αντίθετη πλευρά από τη μεσαία μορφή, στη θέση της μορφής Μ, δηλαδή εκεί, όπου τον τοποθετεί ο ίδιος ο Treu. Επομένως για τον Παυσανία η μορφή L είναι ο Πειρίθους, η μορφή Κ ο Καινεύς, η μορφή J ο Ευρυτίων, η μορφή Η η Δηιδάμεια, η μορφή Μ ο Θησεύς[422].

Ο E. Curtius γράφει χαρακτηριστικά ότι συναντά δυσκολίες στο να τοποθετήσει τις μορφές στις γωνίες του αετώματος (A, B, U, V). Αυτό το θεωρεί, όπως εξήγησε το 1883, πλαστική ταυτολογία, ενοχλητική στο μάτι, δίχως αντίστοιχο[423]. Αναφορικά με την κεντρική μορφή εξετάζει τη διάταξη του G. Treu (1888) και (1897) (εικ. 204), στην οποία οι δύο πρόμαχοι Κ, Μ τοποθετούνται εκατέρωθέν της. Απορρίπτει το επιχείρημα ότι αυτή η αλλαγή απαιτείται από εξωτερικούς λόγους. Σημειώνει ότι παρουσιάζεται μία σημαντική «δυσκολία» ως προς την καλλιτεχνική σύνθεση. Στις εικ. 211-212 ο Απόλλων, τον οποίο ο ίδιος αναγνωρίζει στη μορφή L, στέκει στο μέσο μόνος και μεγαλοπρεπής και εκατέρωθέν του διατάσσονται όσοι χρειάζονται περισσότερο τη βοήθειά του. Εκτείνει το δεξιό βραχίονα πάνω από το κεφάλι της νύφης Ο, την οποία αρπάζει ο Κένταυρος Ν. Αντίθετα, στη διάταξη του Treu (εικ. 204) εκατέρωθεν του θεού στέκουν ο Θησεύς και ο Πειρίθους, οπότε τρεις παράλληλες μορφές, η μία δίπλα στην άλλη, καταλαμβάνουν το μέσο του αετώματος· πρόκειται δηλαδή για ενοχλητική συγκέντρωση μορφών που γίνεται ακόμη πιο ενοχλητική εκεί, όπου τραβάνε το βλέμμα τα συμπλέγματα C D E, R S T. Ο ερευνητής επικρίνει άλλο ένα σημείο, το ότι το κεφάλι του Πειρίθου κρύβει το τεντωμένο δεξί χέρι του θεού[424].

[422] Treu (1897), 130-133.
[423] Curtius (1897), 284.
[424] Ό. π.

Εικ. 211

Εικ. 212

Ο W. Klein (1904) δέχεται τη «νέα» πρόταση διάταξης του εναετίου (εικ. 204) που παρουσίασε πρώτος διεξοδικά ο G. Treu (1888) και (1897)[425].

Ο N. K. Skovgaard διατάσσει στο μέσο του αετώματος τις μορφές K L M (βλ. εικ. 213). Πιστεύει ότι η διάταξη των συμπλεγμάτων H J, N O μετριάζει την ακινησία και ότι με τη μετατόπιση του Κενταύρου G που αρπάζει το αγόρι F δε φαίνεται όλο το σώμα του. Θεωρεί προϋπόθεση για αυτήν τη διάταξη το διαχωρισμό των μορφών από το σύμπλεγμα M N O του Treu και τη σύνδεση του Κενταύρου N με το σύμπλεγμα P Q, σύνδεση που επιτυγχάνεται λόγω μίας επεξεργασίας στα νώτα του Κενταύρου και μίας προεξοχής στη βάση του άνδρα Q[426].

Εικ. 213

Ο G. Treu δείχνει ότι ο Κένταυρος N δε μπορεί να είχε μακρύτερα πίσω πόδια, άρα είναι απίθανο αυτή η επεξεργασία να καλύπτεται από τον άνδρα Q και το στήριγμα του δεξιού πίσω ποδιού του Κενταύρου δε μπορεί να σχετιζόταν με αυτή την προεξοχή[427]. Υποστηρίζει, ότι επειδή οι επεξεργασίες στον αριστερό μηρό του άνδρα M και στο πίσω μέρος του σώματος του Κενταύρου N φτάνουν στο ίδιο ύψος

[425] Klein (1904), 465-467.
[426] Skovgaard (1905), 20.
[427] Βλ. Treu (1907), 5, 8.

και έτσι η διάταξη του συμπλέγματος Μ Ν Ο από τον ίδιο αποδεικνύεται τυπική της αρχαίας ελληνικής τέχνης, η πρόταση του Skovgaard πρέπει να απορριφθεί ως ανέφικτη. Επίσης θεωρεί απίθανη τη μετατόπιση των γωνιακών μορφών, αφού δεν υπάρχει χώρος και δεν εξηγείται η επεξεργασία στον ώμο της γυναίκας U[428].

Ο P. Wolters παρουσιάζοντας τις αντιρρήσεις του στην πρόταση του G. Treu δέχεται ότι η συγκέντρωση των τριών μορφών στο μέσο του αετώματος είναι ενοχλητική στο μάτι, αφού αντιτίθεται στην κυριαρχούσα στο εναέτιο διάταξη που απαιτεί ισορροπία μαζών και αντιστοιχία μορφών και συμπλεγμάτων, αλλά δεν επιδιώκεται η συμμετρική, αντιθετική αντιπαραβολή δύο μορφών. Η μεσαία ομάδα με τις μορφές Κ και Μ με παρόμοια στάση, εκτός της θέσης ενός βραχίονα, παρουσιάζεται άκαμπτη, κάτι που δημιουργεί άσχημη εντύπωση, αφού βλέπουμε δεξιά και αριστερά συμπλέγματα που κρατάνε την ισορροπία, αλλά δεν είναι συμμετρικά. Στην άποψη ότι η μεσαία ομάδα έρχεται σε αντίθεση με την τεχνοτροπία του εναετίου απαντά ότι πρέπει να διαταχθούν οι δύο ανδρικές μορφές Κ, Μ ως πάρισες, αφού ξεχωρίζουν ανάμεσα στις άλλες ως προς την αντιστοιχία τους. Η συμμετρία τους επιδρά ενοχλητικά, γιατί διατάσσονται η μία κοντά στην άλλη. Υποστηρίζει ότι για την κίνηση του βραχίονα και το νόημά της δεν ήταν υπεύθυνος μόνο ο καλλιτέχνης. Δέχεται την άποψη του A. Furtwängler (1906), 326, ότι στην Ολυμπία συναντάται το σχήμα απεικόνισης, σύμφωνα με το οποίο παρουσιάζεται στο μέσο μία όρθια θεϊκή μορφή κατά μέτωπο. Η διαφορά έγκειται στο ότι η θεότητα στις εναέτιες συνθέσεις της Ολυμπίας δεν κοιτάζει έξω από το αέτωμα, αλλά στρέφει προς τη μία πλευρά. Με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης προσπαθεί να τη συμπεριλάβει στο διαδραματιζόμενο γεγονός, αν και νοείται αόρατη. Αυτό επιτυγχάνεται στο ανατολικό εναέτιο μόνο με τη στροφή του κεφαλιού του θεού, ενώ στο δυτικό και με το ανασήκωμα του βραχίονα (βλ. εικ. 214, όπου η διάταξη του Wolters). Δεν υπάρχει εξωτερική ένδειξη που να εγγυάται ότι ο καλλιτέχνης ήθελε να σηκώνεται προστατευτικά το χέρι του Απόλλωνα (μορφή L) πάνω από το κεφάλι της νύφης. Ως προς το μικρό θραύσμα με επεξεργασία[429], που αποδίδεται στην L, δε μπορεί να υποστηριχθεί με σιγουριά ότι η επεξεργασία του εξηγείται μόνο «από το ότι πρέπει να γινόταν χώρος για το δεξί πόδι του άνδρα Μ που κρατάει πέλεκυ». Ο Wolters δε μπορεί να εξηγήσει γιατί είναι καταλληλότερο να διαταχθούν οι Κένταυροι μακριά

Εικ. 214

από τον εικονιζόμενο στο μέσο θεό που είναι παρών αλλά αόρατος. Δέχεται ότι θα μπορούσαν να αναφερθούν μόνο υποκειμενικοί λόγοι σχετικοί με την αισθητική προτίμηση, π.χ. το ότι οι μορφές θα έπρεπε να κινούνταν με ορμή από το μέσο προς τις γωνίες καθώς και η ανάγκη να γίνει χώρος για τους Λαπίθες Κ, Μ με το να μη φαίνεται «ότι χτυπούν με τα όπλα τους προς το γείσο», παρόλο που πιστεύει ότι δεν πρέπει το γείσο να θεωρείται εμπόδιο για την εικονιζόμενη δράση. Σημειώνει ότι, αν ίσχυε περιορισμός για τις κινήσεις των μορφών, όταν σηκώνονταν όρθιοι οι Κένταυροι C και T, θα χτυπούσαν τα κεφάλια τους στο γείσο και οι ξαπλωμένες

[428] Treu (1907), 6-7, πίν. III, 20, 21.
[429] Βλ. εικ. 117.

γυναίκες θα έβγαιναν έξω από τις γωνίες. Για παράδειγμα στο θησαυρό των Μεγαρέων, όπως τον αναπαριστά ο Treu (1897) στον πίν. 2 του *Olympia III*, ο Ζευς δεν έχει χώρο για να ρίξει τον κεραυνό και ο Ηρακλής χτυπά με το ρόπαλό του προς το γείσο. Άρα απομένει η μείωση του ύψους των κεφαλιών των συμπλεγμάτων H J K και M N O που ο Wolters δε θεωρεί σημαντική. Επιπρόσθετα κρίνει ότι στον πίν. 18 του *Olympia III* -όπου η αναπαράσταση του εναετίου από τον Treu (1897)- φαίνεται ότι δε χαρακτηρίζει αυτά τα συμπλέγματα ομοιόμορφη μείωση του ύψους από το μέσο προς τις γωνίες, αλλά η γυναίκα H είναι ψηλότερη από τον αντίπαλό της, ώστε μπορεί να παρατηρηθεί μείωση του ύψους από τον άνδρα K στον Κένταυρο J και έπειτα αύξηση στη γυναίκα H, που περνά την πάρισή της O περίπου 30 εκ., όπως σημειώνει ο Treu (1888), ενώ η ψηλότερη μορφή του συμπλέγματος, ο άνδρας K, την περνά περίπου 15 εκ.˙ οπότε η μεγαλύτερη διαφορά ύψους στο σύμπλεγμα H J K υπολογίζεται περίπου στο μισό της διαφοράς ύψους των γυναικών H, O. Για την ενάετια σύνθεση η τελευταία διαφορά ύψους είναι σημαντικότερη από την εσωτερική διαφορά καθενός από τα δυο συμπλέγματα H J K, M N O. Ο Wolters θεωρεί απίθανο να εξαρτιόταν το ερώτημα αν έπρεπε να απεικονιστούν δύο πάρισες μορφές με τόσο σημαντική διαφορά ύψους από το αν σηκωνόταν ή αιωρούνταν η ουρά ενός Κενταύρου, όπως υποστήριξε ο Treu (1897). Τη διαφορά ύψους των γυναικών H, O πιστεύει ότι την εξήγησε σωστά ο Treu στο *Ausgrabungen III*, 17, όπου υπέδειξε ότι η γυναίκα H φαινόταν σκόπιμα επιμηκυμένη, όπως και η O κοντόχονδρη, προκειμένου να βρει χώρο κάτω από το δεξιό βραχίονα του Απόλλωνα.

Ο μελετητής υποστηρίζει ότι η διάταξη της μεσαίας ομάδας μπορεί να βελτιωθεί με την αντιμετάθεση των συμπλεγμάτων H J K, M N O που εικονίζονται εκατέρωθεν του Απόλλωνα (βλ. εικ. 214). Θεωρεί ότι ο άνδρας Q ανήκει αναμφίβολα στο δεξί μισό του αετώματος, επειδή το ένα από τα πίσω πόδια του Κενταύρου S, τον οποίο μαχαιρώνει στο στήθος ο άνδρας T, παρεμβαίνει σε σημείο όπου έχει απολαξευτεί το σύμπλεγμα P Q (βλ. το *b* στην εικ. 114). Ως προς τη θέση των μορφών K, M σημειώνει ότι σώζονται τόσο λίγα τμήματά τους, ώστε υπάρχουν πολλές διαφορετικές εκδοχές για τη συμπλήρωσή τους. Είναι ασήμαντο το αν πρέπει να στερεώνονταν στο γείσο μέσω πίρων μόνο το κεφάλι και ο βραχίονας της μορφής K. Αυτοί οι πίροι δε στερέωναν αρχικά όλο το άγαλμα, για αυτό είναι πολύ μικροί. Όμως θα μπορούσαν να είχαν χρησιμεύσει στη στερέωση σπασμένων και προστεθέντων τμημάτων στο γείσο. Δικαιολογεί τη διάταξή του (εικ. 214) σημειώνοντας ότι η διαφορά ύψους μεταξύ των μορφών δε μπορεί να αποφευχθεί, όταν εικονίζονται όρθιες, ξαπλωμένες και γονατιστές μορφές σε μία ενάετια σύνθεση και ότι δε μπορούμε να ξέρουμε a priori το πώς ο καλλιτέχνης του εν λόγω εναετίου συμβιβάστηκε με αυτές. Κρίνει ότι ως αντικειμενικό γεγονός μπορεί να αναφερθεί το ότι ο Treu (1897) απέδειξε την προσπάθεια του καλλιτέχνη στο σύμπλεγμα P Q, του έδωσε π.χ. με την ενίσχυση της πλίνθου όσο το δυνατόν περισσότερο ύψος και είναι πολύ πιθανό να ίσχυε το ίδιο για το πάρισο σύμπλεγμα F G. Σημειώνει ότι τα συμπεράσματά του από τη μαρτυρία του Παυσανία συμφωνούν πλήρως με εκείνα που εξήγε από τα σωζόμενα κατάλοιπα. Θεωρεί βέβαιο ότι ο περιηγητής δεν ονόμασε όλες τις μορφές του εναετίου˙ μόνο στην ονομασία της μεσαίας μορφής έκανε μία κατανοητή επιλογή. Ισχυρίζεται ότι αυτό ισχύει στη δική του διάταξη (εικ. 214). Στο μέσο στέκει ο Πειρίθους (μορφή L), δίπλα του ο Ευρυτίων (μορφή J), ο οποίος έχει αρπάξει τη γυναίκα του Πειρίθου (μορφή H) και ο Καινεύς (μορφή K), ο οποίος έρχεται να βοηθήσει τον Πειρίθου, ενώ στην άλλη πλευρά ο Θησεύς (μορφή M)

επιτίθεται με πέλεκυ ενάντια *στοὺς Κενταύρους*[430]. Αυτός ο πληθυντικός του Παυσανία (*τοὺς Κενταύρους*) απαιτεί να στέκει ο Θησεύς στη μέση, ανάμεσα στους Κενταύρους, όχι όπως στη διάταξη του Treu (1888) (εικ. 204) απέναντι σε έναν μόνο. Με βάση το ότι ο Θησεύς παλεύει ενάντια σε περισσότερους Κενταύρους ακολουθεί ο ακριβής χαρακτηρισμός τους στο απόσπασμα: ο ένας από αυτούς τους Κενταύρους (μορφή N) έχει αρπάξει ένα κορίτσι (μορφή O), ένας άλλος (μορφή G) ένα αγόρι (μορφή F). Άρα ο Πειρίθους όπως ο Καινεύς και ο Θησεύς ονομάζονται μαζί με τους αντίπαλούς τους. Ο άνδρας Q πολεμά ανεξάρτητα, για αυτό το λόγο παραμένει ανώνυμος, όπως και οι άλλες μορφές στις γωνίες. Επομένως, συνάγει ο Wolters, η περιγραφή του Παυσανία δηλώνει με σαφήνεια ότι στη μία πλευρά του αετώματος έστεκε πολύ κοντά στη μεσαία μορφή ένας Κένταυρος (*Εὐρυτίων*) και στην άλλη ένας Λαπίθης που κρατούσε πέλεκυ ανάμεσα σε Κένταυρο που άρπαζε ένα κορίτσι και έναν άλλο που άρπαζε ένα αγόρι. Για αυτό, καταλήγει, στο ότι μόνο η δική του διάταξη ανταποκρίνεται σε αυτήν την περιγραφή, άρα, και από αυτήν τη σκοπιά, μπορεί να θεωρηθεί αποδεδειγμένη[431].

Ο R. Hamann δέχεται τη διάταξη του εναετίου που προτείνει ο G. Treu στο *Ausgrabungen III* (1877-1878) (εδώ εικ. 203)[432].

Ο E. Buschor το 1924 υποστηρίζει τη «νέα» διάταξη του G. Treu (1888) (βλ. εικ. 204)[433].

Ο F. Weege θεωρεί τη διάταξη της μεσαίας ομάδας με τις δύο μορφές K, M πολύ κοντά στη μορφή L - διάταξη που πρότεινε ο E. Curtius (1897) και δικαιολόγησε ο P. Wolters (1908) - ασφαλή (βλ. εικ. 215)[434]. Θεωρεί επιτυχημένη τη διάταξη του Wolters (1908), στην οποία το ύψος των κεφαλιών των μορφών αυξάνεται και μειώνεται κυματοειδώς μετά τα κεφάλια των γυναικών, κάτι που ανταποκρίνεται τέλεια και στη διάταξη του ανατολικού εναετίου από τον ίδιο τον Weege με τις κοντύτερες γυναίκες μεταξύ του Δία και των ψηλότερων ανδρών[435]. Τοποθετεί βωμό μπροστά από τη μεσαία μορφή, γιατί την ταυτίζει με τον Εφέστιο

A C D E F G M N O L H I K P Q R S T V

Εικ. 215

[430] Ο P. Wolters δέχεται τη διαφορά στον οπλισμό των δύο Λαπιθών, την οποία υποψιάστηκε ο G. Treu, όταν έγραψε τις σχετικές συμβολές του το 1888 και το 1891 και υποστήριξε την περιγραφή των εναέτιων μορφών στο *Olympia III*. Ο Wolters σημειώνει ότι και ο διπλός πέλεκυς μπορεί να κρατηθεί μόνο με το ένα χέρι, ενώ το ρόπαλο ή το δαυλός (όπως π.χ. στο αγγείο της Βιέννης -εικ. 112) με δύο. Για συγκρίσεις παραπέμπει στο *JDI* 1888, 190.

[431] Wolters (1908).

[432] Βλ. Hamann (1923), 3, όπου η αναπαράσταση του εναετίου (από την οποία όμως απουσιάζει η μορφή K), και 3-5, όπου η περιγραφή της σύνθεσής του.

[433] Buschor (1924), 16 (όπου και εικόνα του εναετίου).

[434] Weege (1935b), 471.

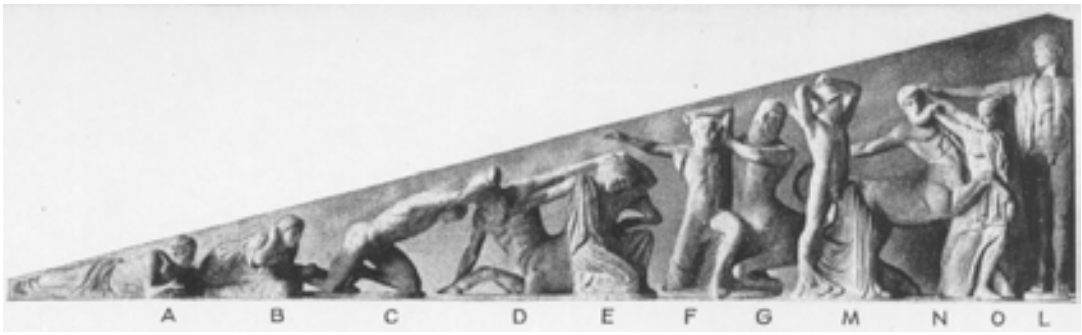
[435] Βλ. Πατεράκη (2005), 117, εικ. 122.

Δία, ο οποίος δεχόταν θυσία στο βωμό της οικίας, αφού, σύμφωνα και με την αγγειογραφία, η σκηνή διαδραματιζόταν στην αυλή ή στο εσωτερικό του παλατιού[436].

Ο G. Rodenwaldt (1936) σημειώνει την ένστασή του στη «νέα» διάταξη του εναετίου από τον G. Treu (1888) και (1897)[437].

Οι H. Poulsen (1937)[438], J. Charbonneaux (1938)[439], Ch. Picard (1939)[440] δέχονται τη «νέα» διάταξη του εναετίου (εικ. 204) που πρότεινε αναλυτικά ο G. Treu (1888) και (1897).

Κατά τον H. Schrader η μορφή L, τα τρίμορφα συμπλέγματα C D E, R S T και οι μορφές A, B, U, V διατάσσονται βάσει ύψους. Τα δίμορφα συμπλέγματα F G, P Q διατάσσονται επίσης βάσει ύψους και κλίσης των κεφαλιών. Αμφίβολη είναι μόνο η θέση των τρίμορφων συμπλεγμάτων H J K, M N O. Από τη μορφή M σώζονται τόσα πολλά θραύσματα, ώστε η θέση της δίπλα στα νώτα του Κενταύρου N μπορεί να συναχθεί από επεξεργασίες στα σημεία επαφής των δύο μορφών (εικ. 216). Τα συμπλέγματα πρέπει να διαταχθούν, έτσι ώστε οι Κένταυροι να κινούνται από το μέσο προς τις γωνίες και οι Λαπίθες να στέκουν εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής. Ο



Εικ. 216

Εικ. 217

Schrader συμφωνεί με τον E. Curtius (1897), ο οποίος επικρίνει το ότι στη διάταξη του G. Treu (1897) το τεντωμένο δεξί χέρι του Απόλλωνα L κόβεται από το κεφάλι του Πειρίθου (Κ΄ στην εικ. 204). Σημειώνει ότι ο Κένταυρος N, τον οποίο απωθεί με

[436] Weege (1935b), 471-473. Βλ. και τις απόψεις του για την ταύτιση της μορφής L και το θέμα του εναετίου στις αντίστοιχες ενότητες αυτού του κεφαλαίου.
[437] Rodenwaldt 1936, 40, όπου γράφει χαρακτηριστικά: «Auch am Westgiebel gibt die Aufstellung im Museum zu Olympia nicht die richtige Wiederherstellung». Βλ. επίσης 39-43 (περιγραφή της σύνθεσης) και εικ. 21.
[438] Poulsen (1937), 39-40.
[439] Charbonneaux (1938), 91 και εικόνα του εναετίου στις σελ. 92-93.
[440] Picard (1939), 203-214, εικ. 89b.

τα χέρια της η γυναίκα Ο, ανήκει στη θέση κάτω από τον τεντωμένο βραχίονα του Απόλλωνα, ώστε ο δεξιός βραχίονας του Κενταύρου επαναλαμβάνει αντανακλαστικά την κίνηση του βραχίονα του οργισμένου θεού (εικ. 216). Η ορθότητα της διάταξης των μεσαίων συμπλεγμάτων επιβεβαιώνεται από το ρυθμό που κυριαρχεί στη σύνθεση (εικ. 216, 217) και καθορίζει τη στάση των Λαπιθών: επηρεάζει όλες τις μορφές στο αριστερό μισό του αετώματος, ανεξάρτητα από τη στάση τους[441]. Σημαντικό στοιχείο της σύνθεσης θεωρεί ο Schrader το ότι οι κινήσεις των βραχιόνων των μορφών στο αριστερό μισό - εκτός των Κενταύρων D, N - αντιστοιχούν στην κίνηση του τεντωμένου δεξιού χεριού της L, ενώ οι κινήσεις των βραχιόνων των υπόλοιπων μορφών στο δεξί μισό, ιδίως ο αριστερός βραχίονας της K αντιστοιχούν στην κίνηση του κατεβασμένου αριστερού βραχίονά της[442].

Ο E. Lapalus (1947) τοποθετεί τις εναέτιες μορφές όπως ο Weege (1935) (εικ. 215), βάζει και αυτός βωμό μπροστά από τη μορφή L και αφαιρεί τις μορφές B, U[443].

Ο L. Laurenzi δέχεται τη «νέα» πρόταση του G. Treu για τη διάταξη του εναετίου (βλ. εικ. 204, 218). Πιστεύει ότι η πιο ευχάριστη αισθητικά διάταξη είναι αυτή, στην οποία εκατέρωθεν του Απόλλωνα στέκουν οι δύο ήρωες, στα αριστερά του θεού ο Θησεύς (μορφή M) με τον πέλεκυ και στα δεξιά του ο Πειρίθους (μορφή K) με το σπαθί (εικ. 218)[444]. Βρίσκει ότι το αναγκαίο στοιχείο στην εναέτια σύνθεση είναι η συμμετρία: τόσο στη δεξιά όσο και στην αριστερή πλευρά υπάρχουν συμπλέγματα που χωρίζουν το χώρο - δύο τρίμορφα συμπλέγματα, ένα άλλο δίμορφο, δύο γυναικείες μορφές. Επίσης μέσα στο ίδιο σύμπλεγμα υπάρχει τέτοια μαθηματική αναλογία, ώστε οι μορφές αλληλοκαλύπτονται με ακρίβεια[445].

A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V

Εικ. 218

Ο O. Walter δέχεται τη διάταξη του G. Treu (1897) (εικ. 206) και σημειώνει ότι οι μορφές H J K διατάσσονται αριστερά από τον Απόλλωνα L[446].

Εικ. 219

Ο S. Stucchi καταπιάνεται με κάθε μορφή και κάθε σύμπλεγμα. Εξετάζει το πώς έχουν σκαλιστεί και ποια σημεία ή μέλη του σώματός τους παρουσιάζουν κλίση προς τη μία ή την άλλη πλευρά του αετώματος και καταλήγει να βρει το πώς έβλεπε (δηλαδή από τα αριστερά, από τα δεξιά, κ.τ.λ.) ο θεατής την καθεμία και το καθένα. Πιο συγκεκριμένα, σημειώνει ότι η γυναίκα A έχει σκαλιστεί με τέτοιον τρόπο, ώστε ο δεξιός ώμος της φτάνει ψηλότερα, ο αριστερός χαμηλότερα, με κλίση προς τα μπρος και ο άξονας

[441] Schrader (1943), 67-70.
[442] Ό. π., 71-72.
[443] Lapalus (1947), 171-179, εικ. 27-29.
[444] Laurenzi (1950), 18.
[445] Ό. π., 19.
[446] Walter (1951), 203-210.

του κεφαλιού, από το πηγούνι προς το μέτωπο, κλίνει προς τον αριστερό ώμο. Από αυτά συμπεραίνει ότι ο θεατής έβλεπε τη μορφή από το αριστερό της τμήμα σε όψη τριών τετάρτων. Για τη γυναίκα Β, που έχει ίδια χαρακτηριστικά με την Α, παρατηρεί ότι η χωρίστρα της πάει προς το δεξιό κρόταφο και από αυτό συνάγει ότι όπως η Α έχει όψη τριών τετάρτων στα αριστερά του θεατή. Πιστεύει ότι το σύμπλεγμα C D E σωστά βρίσκεται στα αριστερά του θεατή λόγω των τεχνικών ενδείξεων (το κεφάλι του άνδρα C είναι κολλημένο στον αριστερό ώμο -εικ. 220- το κεφάλι της γυναίκας Ε είναι μεγαλύτερο στη δεξιά του πλευρά, ο άξονας του κλίνει ελαφρά προς τον αριστερό κρόταφο και η μορφή έχει όψη τριών τετάρτων από κάτω). Θεωρεί ότι η καλύτερη όψη του συμπλέγματος F G είναι στα αριστερά όπως το βλέπει ο θεατής, για να μπορεί να παρατηρήσει πλήρως το αγόρι F και να εκτιμήσει το τελείωμα του στήθους του Κενταύρου G (εικ. 220). Το σύμπλεγμα Η Ι έχει συμμετρική κατασκευή και για αυτό το λόγο είναι ορατό από όλες τις πλευρές (εικ. 221)˙ για αυτό τοποθετήθηκε στα αριστερά του θεατή με όψη τριών τετάρτων. Για τον άνδρα Κ σημειώνει πως τοποθετείται στο αριστερό μισό του αετώματος με το κεφάλι να στρέφει προς τον αριστερό ώμο, έτσι ώστε εικονίζεται σε κατατομή στο θεατή που στέκει μπροστά του. Θεωρεί βέβαιο ότι η κεντρική μορφή L (εικ. 222) έστεκε μπροστά στο θεατή, ενώ το κεφάλι της που έκλινε προς το δεξιό ώμο εικονιζόταν σχεδόν ολότελα σε κατατομή. Επειδή είχε υπολογιστεί για αυτήν τη θέση, είχε

Εικ. 220

Εικ. 221

σκαλιστεί ασύμμετρα: όλο το αριστερό μισό του είναι μεγαλύτερο, ενώ στη δεξιά μεριά δε δηλώνεται το πηγούνι. Η δεξιά άκρη του στόματος φτάνει χαμηλότερα από την αριστερή και τα χείλη είναι μεγαλύτερα στη δεξιά μεριά. Ο άξονας της μύτης κλίνει προς το δεξιό κρόταφο, το δεξί μάτι ανοίγει περισσότερο από το αριστερό. Ο μελετητής βλέπει αυτά τα χαρακτηριστικά και στο κεφάλι του άνδρα Κ. Τα χαρακτηριστικά (κεφάλι, πηγούνι, μύτη, μάτια) του άνδρα Μ τονίζονται πιο έντονα στη δεξιά πλευρά, το κεφάλι παρουσιάζεται περισσότερο σε κατατομή, αλλά οι πτυχές του ιματίου έχουν αποδοθεί έτσι ώστε ο θεατής να τις βλέπει στα δεξιά του, οπότε η θέση του άνδρα Μ καθορίζεται στα δεξιά του θεατή, γιατί οι πτυχές αποκτούν όλη την πλαστική αξία τους. Οι πτυχές του ενδύματος της γυναίκας Ο έχουν δουλευτεί έτσι ώστε να φαίνονται από τη μεριά που είναι ο Κένταυρος Ν (εικ. 223). Το αριστερό μισό του σώματος του άνδρα Q είναι πιο πλήρες από το δεξιό, το πηγούνι και η μύτη κλίνουν προς τα δεξιά και ο άξονας της τελευταίας προς το δεξιό

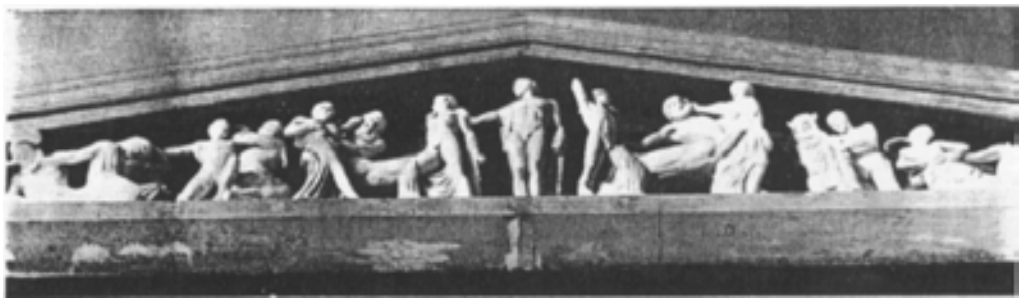
κρόταφο (εικ. 224). Το σύμπλεγμα R S T ανήκει στη Ν γωνία λόγω περιγράμματος. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι λεπτομέρειες στα πρόσωπα επιβεβαιώνουν τη χρήση οπτικών διορθώσεων[447]. Η θέση που πρέπει να καταλάβει η γυναίκα R με βάση τα χαρακτηριστικά του κεφαλιού, που είναι ασύμμετρο, όπως σχολιάζει ο E. Kunze (1944), είναι με στροφή τριών τετάρτων[448]. Το κεφάλι και το σώμα της γυναίκας U από πεντελικό μάρμαρο υποδεικνύουν την ακριβή θέση της στα δεξιά του θεατή, κοντά στη γωνία του αετώματος. Ως προς τη γυναίκα V από παριανό μάρμαρο, της οποίας το δεξί χέρι έχει σκαλιστεί από πεντελικό, ο δεξιός της ώμος έρχεται ψηλότερα από τον αριστερό, έτσι ώστε αν η μορφή παρατηρηθεί από όψη τριών τετάρτων να φαίνονται και οι δύο ώμοι στο ίδιο ύψος (εικ. 225)[449]. Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω ο Stucchi καταλήγει να δεχθεί την αναπαράσταση του εναετίου από τον G. Treu (1888) (εικ. 204, 226)[450].

Εικ. 222

Εικ. 223

Εικ. 224

Εικ. 225



Εικ. 226

[447] Stucchi (1955), 97-102.
[448] Βλ. Kunze (1944), 149 κ.ε., πίν. 57-62.
[449] Stucchi (1955), 103.
[450] Ό. π.

Ο K. Schefold (1965) ακολουθεί τη «νέα» διάταξη του εναετίου (εικ. 204) που πρότεινε ο G. Treu (1888) και (1897)[451].

Ο B. Ashmole σημειώνει ότι στο εναέτιο υπάρχει μία κύρια ομάδα μορφών αποτελούμενη από το θεό στο κέντρο και δύο ήρωες εκατέρωθέν του, ο καθένας από τους οποίους χτυπά έναν Κένταυρο που επιτίθεται σε μία γυναίκα (εικ. 227, 228). Διατάσσει τις κεντρικές μορφές ως εξής: H I K L M N O[452].

Εικ. 227

Τα κριτήρια που θέτει ο Ν. Γιαλούρης για τη διάταξη των εναέτιων μορφών είναι το ύψος τους, οι ατέλειωτες επιφάνειες των πίσω πλευρών τους και ιδίως το ότι πολλές από αυτές ανήκουν σε δίμορφα ή τρίμορφα συμπλέγματα και είναι σκαλισμένες από το ίδιον όγκο μαρμάρου. Δε θεωρεί τις θέσεις εύρεσης αξιόπιστο

Εικ. 228

κριτήριο για τις αρχικές θέσεις των αγαλμάτων. Η θέση που προτείνεται για τις μορφές F, G, P, Q (βλ. εικ. 227-228) στηρίζεται στο ότι το δεξί πρόσθιο πόδι της μορφής S ταιριάζει με ακρίβεια στην κοιλότητα που είναι πάνω στην κοντή δεξιά πλευρά της πλίνθου της μορφής Q. Αυτή η κοιλότητα προφανώς δημιουργήθηκε για αυτόν το σκοπό, επειδή η μορφή Q τοποθετήθηκε πιο κοντά στη μορφή R και έτσι γέμισε το μεταξύ τους κενό. Επιπλέον, το σώμα της μορφής G που γονατίζει με τα πρόσθια πόδια και σηκώνει τα νώτα και τα πίσω πόδια, ήταν ατέλειωτο από πίσω και στη διάταξη του Γιαλούρη αυτό το τμήμα κρύβεται από τα νώτα της μορφής Η. Στην προτεινόμενη διάταξη των συμπλεγμάτων H I K και M N O το ύψος των μορφών ανταποκρίνεται καλύτερα στην κλίση του επικλινούς γείσου. Επίσης, το δεξί χέρι της μορφής L (Απόλλων) θα πρέπει τώρα να τεντωθεί προς τα έξω, πάνω από τον ώμο της K (Πειρίθους), δηλώνοντας την ενεργή υποστήριξη που δίνει ο θεός στον ήρωα[453].

Οι L. Drees (1967)[454], E. Simon (1968), W. Fuchs (1969)[455], B.S. Ridgway (1970)[456], H.-V. Herrmann (1972)[457] και A. Mallwitz (1972)[458] δέχονται τη «νέα» διάταξη του εναετίου (εικ. 204) που πρότεινε ο G. Treu (1888) και (1897).

---

[451] Schefold (1965), 73-78, εικ. 13.
[452] Ashmole, Yalouris (1967), 18.
[453] Ό. π., 180.
[454] Drees (1967), 162-163, εικ. 36.
[455] Fuchs (1969), 389-392, εικ. 433.
[456] Η B. S. Ridgway σημειώνει ότι δε θα αναφερθεί στα προβλήματα της σύνθεσης, της διάταξης και ταύτισης των μορφών και παραπέμπει για σχετικές πληροφορίες στους Ashmole, Yalouris (1967).

Ο αρχιτέκτονας P. Grunauer παρουσιάζει την αναπαράσταση του αετώματος όπως οικοδομήθηκε στη βιβλιοθήκη του Γερμανικού Μουσείου του Μονάχου. Ενόψει των 20ων ολυμπιακών αγώνων του 1972 στο Μόναχο και της έκθεσης *100 Jahre deutsche Ausgrabung in Olympia* γεννήθηκε η ιδέα για την οικοδόμηση πρόσοψης αρχαίου ναού με κλίμακα 1:1. Προτιμήθηκε το συγκεκριμένο αέτωμα, γιατί θεωρήθηκε ασφαλής η διάταξή του από τον G. Treu. Μετά από διάφορους (μαθηματικούς) υπολογισμούς[459] οι ειδικοί όρισαν το μήκος του γείσου και το πραγματικό μήκος του αετώματος σε 28,89 μ. και 26,38 μ. αντίστοιχα. Ο χώρος για τις εναέτιες μορφές περιορίστηκε από μία πλίνθο, πάνω στην οποία τοποθετήθηκαν αυτές και η οποία είχε ελάχιστο ύψος 10 εκ. σύμφωνα με τον Treu[460]. Τα αντίγραφα των πρωτότυπων αγαλμάτων τοποθετήθηκαν στο Μουσείο δίχως προβλήματα[461]. Επειδή η μετατόπιση των τμημάτων των αγαλμάτων έπρεπε να γίνει πάνω σε σκαλωσιές ύψους 5-7 μ. και επειδή η προσπάθεια αναζήτησης των οριστικών θέσεων των συμπλεγμάτων δυσχεραινόταν από το βάρος των αγαλμάτων (ο Απόλλων L ζύγιζε 400 κιλά, ο κάθε ήρωας K-M 250 κιλά), οι θέσεις των αγαλμάτων έπρεπε να (καθ)οριστούν από πριν και αυτά να τοποθετηθούν πάνω στην πλίνθο πάνω από το οριζόντιο γείσο. Για αυτόν το λόγο αποδείχθηκε πολύ ωφέλιμο το κριτήριο της συμφωνίας συμπλεγμάτων-τριγλύφου (πρβλ. εικ. 229). Ωστόσο το τρίγλυφο δεν κατασκευάστηκε για οικονομικούς λόγους. Τα αγάλματα τοποθετήθηκαν έχοντας ληφθεί υπόψη με ακρίβεια εκατοστού και δίχως δυνατότητα περαιτέρω μετακίνησης όλες οι διορθώσεις στην τοποθέτησή τους. Υπήρξαν αποκλίσεις από το ύψος των πρωτότυπων αγαλμάτων (π.χ. το ύψος της πρωτότυπης μορφής L ήταν περίπου 3,10 μ. σύμφωνα με τον Treu ενώ το ύψος του αντιγράφου της 3,32 μ., κ.ά.)[462]. Στο σύμπλεγμα του Πειρίθου (H I K), συγκριτικά με την αποκατάστασή του από τον Treu (1897)[463] (εικ. 230), ο Πειρίθους (μορφή K) ωθήθηκε προς τα αριστερά, επειδή η δεξιά κνήμη της Λαπιθίδας H είναι πολύ τεντωμένη και ο Θησεύς (μορφή M) αντίστοιχα προς τα δεξιά (εικ. 231). Το σύμπλεγμα R S T απέκτησε τη θέση που καθορίζεται από δύο τρίγλυφα και μία μετόπη (εικ. 232, 229) και που επιβεβαιώνεται από την προσαρμογή της δεξιάς πίσω οπλής του Κενταύρου S στη διόρθωση της τοποθέτησης της μορφής Q. Παρομοίως το σύμπλεγμα C D E απέκτησε τη θέση που καθορίζεται από δύο τρίγλυφα και τη μεταξύ τους μετόπη (εικ. 232, 229). Η διεύθυνση του Μουσείου επέτρεψε τη χρήση του ανελκυστήρα με ανυψωτική δύναμη 3 τόνων για τη μεταφορά των αγαλμάτων και του οριζόντιου γείσου. Η καμπυλότητα του οριζόντιου γείσου επέτεινε οπτικά την κορύφωση του συνόλου στο μέσο του αετώματος. Η πίσω όψη των αγαλμάτων, που μέχρι την αναπαράσταση του Μονάχου, δεν ήταν δυνατό να φανεί, δίνει πληροφορίες για την άλλοτε εμφάνισή τους και για τις προθέσεις του δημιουργού τους. Λόγω του περιορισμένου χώρου μπροστά από το τύμπανο οι καθέκαστα μορφές και τα συμπλέγματα στριμώχνονται με αποτέλεσμα τα πλαστικά στοιχεία να συγκεντρώνονται αποκτώντας κάποιο βάθος. Η αναπαράσταση κάνει ορατό το συνολικό αποτέλεσμα της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής, τις πλαστικές σχέσεις της συνολικής σύνθεσης σε πρότυπο φυσικού μεγέθους[464].

Όμως αυτοί δέχονται την εν λόγω διάταξη του εναετίου, οπότε λογικά αυτήν δέχεται και η Ridgway. Πιο συγκεκριμένα βλ. Ridgway (1970), 17-18.

[457] Herrmann (1972), 133, εικ. 94.

[458] Mallwitz (1972), 216, εικ. 175.

[459] Grunauer (1974), 4-8.

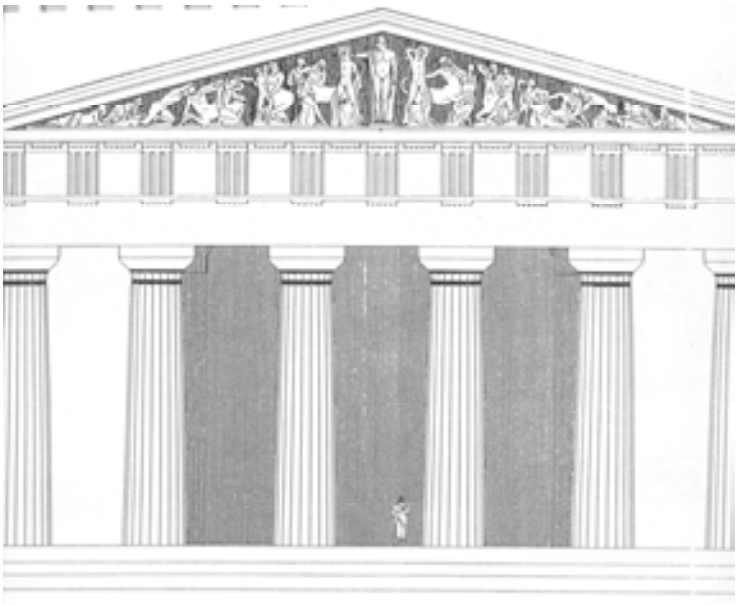
[460] *Olympia III*, 117.

[461] Grunauer (1974), 16.

[462] Ό. π., 17-27.

[463] *Olympia III*, πίν. 18-21.

[464] Grunauer (1974), 29-32.



Εικ. 229

Κατά τον Grunauer δε μπορούν να καθοριστούν συγκεκριμένες θέσεις για την παρατήρηση των γλυπτών και για καλύτερο αποτέλεσμα. Ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει ανάλογα με τη θέση που στέκει μεμονωμένες μορφές και συμπλέγματα. Από όλες τις θέσεις όμως παρατηρεί τη σύνθεση ως σύνολο[465]. Επιπλέον μπορεί να αλλάξει θέση και να φέρει βόλτα το αέτωμα. Έτσι η σκηνή αρχίζει να ζει σε όλη της την τεκτονική και το πλαστικό γεγονός μπορεί να βιωθεί και από τις δύο κατευθύνσεις, δηλαδή από τα δεξιά προς τα αριστερά και αντίστροφα. Υπάρχει

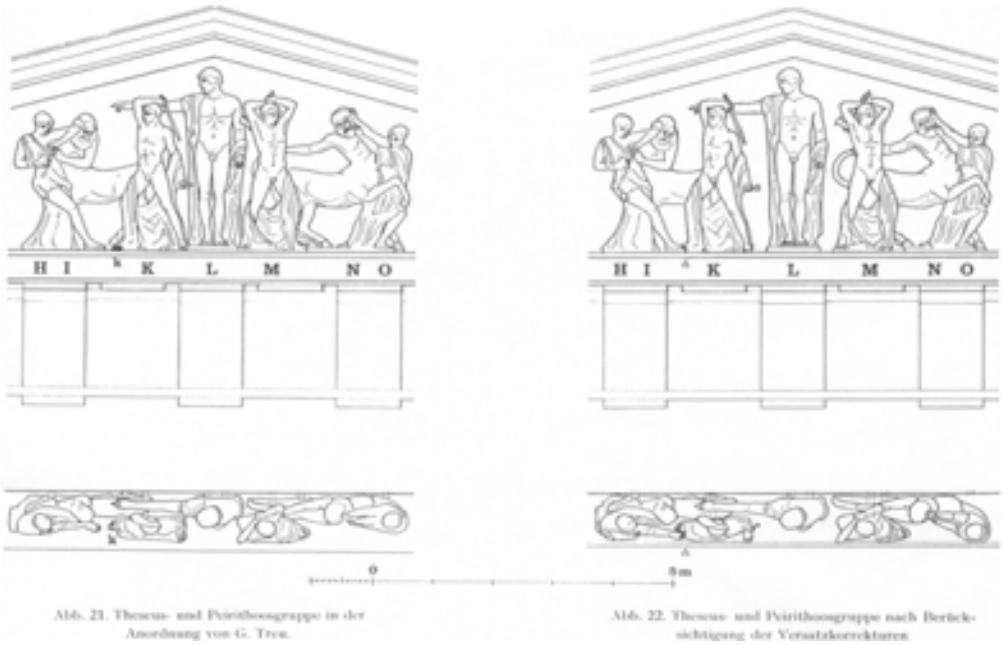


Abb. 21. Theseus- und Peirithoosgruppe in der Anordnung von G. Treu.

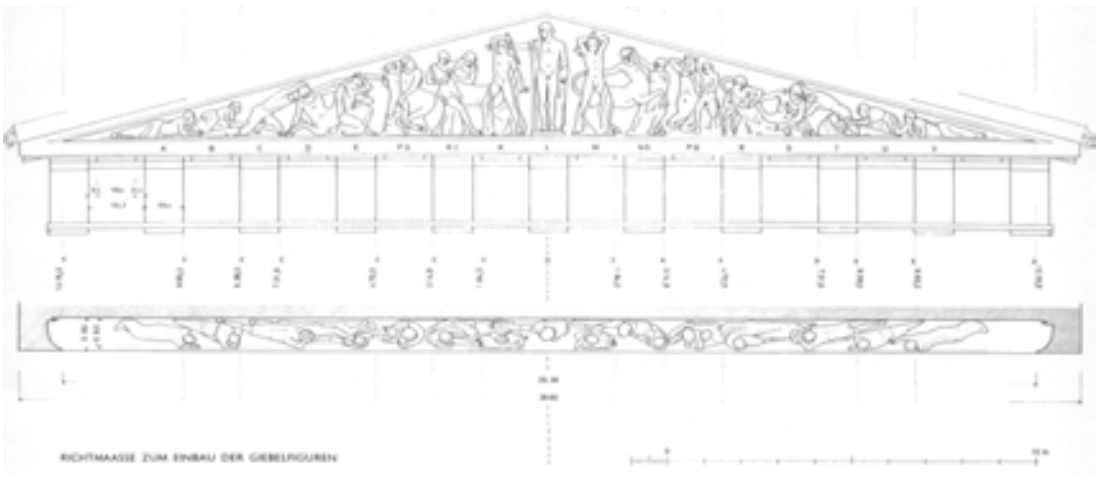
Abb. 22. Theseus- und Peirithoosgruppe nach Berücksichtigung der Versatzkorrekturen.

Εικ. 230-231

συμφωνία ανάμεσα στα συμπλέγματα και τους κίονες. Οι μορφές που είναι στο κέντρο διαμορφώνουν μαζί με τα κοντινά συμπλέγματα των Κενταύρων που αρπάζουν γυναίκες μία ομάδα επτά μορφών πάνω από τρεις τριγλύφους και δύο

[465] Grunauer (1974), 32, εικ. 32.

μετόπες, άρα πάνω από τους μεσαίους κίονες. Τα τρίμορφα συμπλέγματα C D E, R S T βρίσκονται πάνω από δύο τριγλύφους και μία μετόπη το καθένα. Οι μορφές C , T είναι έξω από τον άξονα των δύο εξωτερικών κιόνων. Τα συμπλέγματα F G, P Q είναι πάνω από μία μετόπη το καθένα. Τα κεφάλια των γωνιακών μορφών A, B, U, V βρίσκονται πάνω από τις εξωτερικές μετόπες[466]. Αν και αποδεκτή η διάταξη και ταύτιση των εναέτιων μορφών από τον Treu (1888) (εικ. 204), λόγω των αποτελεσμάτων που εξήχθησαν κατά την κατασκευή του αετώματος, θεωρήθηκε ξανά τεχνικά πιθανή (βλ. εικ. 233) η διάταξη που υποστήριξε ο Fr. Studniczka (1889), 166 κ.ε., ο P. Wolters (1908) και ο H. Schrader (1943). Πρόκειται για αντιμετάθεση των συμπλεγμάτων του Πειρίθου (H I K) και του Θησέα (M N O)[467] που είναι εφικτή τεχνικά βάσει των ακόλουθων κριτηρίων: λόγω έντονης κλίσης το αέτωμα έχει ύψος 10 εκ. περισσότερο στις θέσεις που καταλαμβάνουν ο Θησεύς και ο Πειρίθους, οι οποίοι σε σχέση με τη διάταξη του Wolters (1908) μπορούν να μετακινηθούν γύρω στα 30 εκ. προς το μέσο, σα να ωθούνταν προς τα έξω˙ έτσι κερδίζουν επιπλέον χώροπάνω από τα κεφάλια τους. Στη διάταξη του Wolters δεν υπάρχουν αλλαγές στην κλιμάκωση βάθους των μορφών, όπως κι αν αντιμετατεθούν αυτές, επειδή τα συμπλέγματα έχουν σχεδιαστεί για τις πορείες κίνησης. Η συμφωνία με την κάθετη αρχιτεκτονική δομή ενισχύεται: ο Θησεύς και ο Πειρίθους που στη διάταξη του Treu στέκουν ακριβώς πάνω από μία μετόπη, σε εκείνην του Wolters στέκουν πάνω από μία τρίγλυφο, άρα μέσα στους άξονες πάνω από τους δύο κίονες του μεσαίου μεταξονίου (εικ. 233). Έτσι, όπως βρίσκονται οι μορφές C και T πάνω από τους δεύτερους πιο εξωτερικούς κίονες, οι μεσαίοι κίονες συνεχίζονται οπτικά μέσω των δύο ηρώων. Εδώ έχει μεγαλύτερη σημασία η κάτω όψη, η οποία τονίζει την κλιμάκωση βάθους: στο αέτωμα δεν αποτυπώνονται μόνο οι άξονες των κιόνων,



Εικ. 232

αλλά τα σώματά τους εξακολουθούν να ασκούν επίδραση και εμφανίζονται εκεί άμεσα όπως ο εχίνος των κιόνων της A πρόσοψης του ναού[468]. Το αέτωμα, το οποίο καταστράφηκε τον Ιούλιο του 1973, ανοικοδομήθηκε στη Barerstraße δίπλα στον οβελίσκο της Karolinenplatz, μετά από έντονη αντίδραση της κοινής γνώμης, των ΜΜΕ, της Ολυμπιακής Επιτροπής, των αρχών, του Πανεπιστήμιου του Μονάχου, των πολιτικών κομμάτων, του Γ.Α.Ι[469].

[466] Grunauer (1974), 32-40.
[467] Ό. π., 40-41.
[468] Ό. π., 42-43.
[469] Ό. π., 48-49.

Εικ. 233

Ο M. Robertson δέχεται τη διάταξη που προτείνει ο G. Treu στο *Ausgrabungen III* (1877-1878) (εδώ εικ. 203)[470].

Η Χρ. Καρδαρά το 1978 δέχεται τη διάταξη του G. Treu (1897) (εικ. 204)[471].

Ο H.-V. Herrmann (1980)[472], ο D. Haynes (1982)[473], ο J. Boardman (1985)[474] και ο Cl. Rolley (1994)[475] υποστηρίζουν τη «νέα» διάταξη του εναετίου που προτείνει ο G. Treu (1888) και (1897).

[470] Βλ. Robertson (1975), 280-284, εικ. 94b.
[471] Καρδαρά (1978), 70, εικ. 34.
[472] Herrmann (1980), 163, εικ. 17.
[473] Haynes (1982), 58 (γενικά 56-61 για το συγκεκριμένο εναέτιο), εικ. 37.
[474] Boardman (1985), 35, εικ. 19.
[475] Rolley (1994), 372-373, εικ. 385.

ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

Και εδώ, όπως στο ανατολικό εναέτιο, τρία είναι τα «εργαλεία» μας για την ανασύσταση της διάταξης των μορφών: η μαρτυρία του Παυσανία, οι θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων των μορφών και η περιγραφή τους από τον G. Treu (1897).

Σε αντίθεση με το άλλο εναέτιο η περιγραφή του Παυσανία για το δυτικό δε πληροφορεί για τον ακριβή αριθμό των μορφών. Περιγράφει την παράσταση, αλλά όχι ως τις γωνίες του αετώματος. Σταματάει στα δίμορφα συμπλέγματα του Κενταύρου που αρπάζει μία παρθένα και εκείνου που αρπάζει τον *παῖδα*. Βέβαια στο αέτωμα δε μπορεί να βρίσκονταν μόνο οι μορφές, για τις οποίες κάνει λόγο ο περιηγητής, δηλαδή ο επονομαζόμενος «Πειρίθους» στο μέσο, δίπλα του στη μία πλευρά του αετώματος ο Ευρυτίων, η γυναίκα του Πειρίθου, ο Καινεύς, ενώ στην άλλη ο Θησεύς που πολεμάει *τοὺς Κενταύρους* και ο Κένταυρος που αρπάζει μία παρθένα, με τον Κένταυρο που αρπάζει τον *ὡραῖον παῖδα* απέναντί του, δηλαδή στην άλλη μεριά του αετώματος. Με βάση το απόσπασμα του περιηγητή μπορεί να αποκτηθεί μία πρώτη εντύπωση για τη θέση ορισμένων μορφών. Όμως στο αέτωμα χωράνε και άλλες μορφές, σίγουρα κάποιες μετά τα δίμορφα συμπλέγματα που βλέπει ο περιηγητής και κάποιες άλλες, μία ή δύο, σε κάθε γωνία.

Οι θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων των μορφών δε δίνουν τόσο σαφείς πληροφορίες όσο οι αντίστοιχες των θραυσμάτων των μορφών του ανατολικού αετώματος. Δεν έχουν βρεθεί σε ομάδες, αλλά διασπαρμένα στο χώρο μπροστά από τη Δ πλευρά του ναού και πολλά -είκοσι τρία- από δεκατέσσερις μορφές βρέθηκαν ενοικοδομημένα σε διάφορα σημεία γύρω από το ναό (βλ. εικ. 2)[476]. Επομένως δε μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα για την αρχική θέση, έστω ορισμένων μορφών, στο αέτωμα.

Η περιγραφή των μορφών του δυτικού από τον G. Treu (1897) δίνει τις πιο αξιόπιστες πληροφορίες. Με κριτήριο το ύψος[477] κάποιες μορφές αποκτούν τη θέση τους στο αέτωμα: η ψηλότερη από όλες L καταλαμβάνει το μέσο του αετώματος, μετά εκατέρωθέν της πρέπει να τοποθετηθούν οι μορφές K, M, έπειτα τα συμπλέγματα H I, N O, τα δίμορφα συμπλέγματα F G, P Q (με μικρή διαφορά 15-20 εκ. μεταξύ τους), τα τρίμορφα C D E, R S T και τέλος τα ζευγάρια μορφών B, U και A, V. Βεβαίως πολλοί «συνδυασμοί», ανάλογα με τη διαφορετική θέση των καθέκαστα μορφών, δίμορφων και τρίμορφων συμπλεγμάτων, μπορούν να προκύψουν[478]. Με βάση τις τεχνικές λεπτομέρειες, τις επεμβάσεις κατά την τοποθέτηση ορισμένων μορφών (αποκοπές, απολαξεύσεις, κ.τ.λ.), την κλίση του αετώματος και τον κανόνα το ύψος των κεφαλιών των μορφών να ακολουθεί την κλίση του επικλινούς γείσου[479] η πιθανότερη διάταξη των εναέτιων μορφών είναι η εξής: A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V (εικ. 203), την οποία πρότεινε ο

[476] Βέβαια και εδώ αποδεχόμαστε a priori, δίχως δυνατότητα ελέγχου, την αναγνώριση και συσχέτιση των θραυσμάτων που έκαναν οι Γερμανοί ανασκαφείς.

[477] Επειδή ακριβώς βασικό κριτήριο είναι το ύψος των μορφών και συνακόλουθα ο κανόνας που ισχύει είναι αυτό να μειώνεται από το μέσο του αετώματος προς τις γωνίες, η διάταξη των δύο ανδρικών μορφών K, M πριν από τα συμπλέγματα H I, N O -δηλαδή ως M N O - H I K στις διατάξεις των Weege (1935), Lapalus (1947), Schrader (1943), Laloux, Monceaux (1889), Curtius (1897), Robertson (1975), Hamann (1923)- αποκλείεται.

[478] Έχουν παρουσιαστεί αναλυτικά στην προηγούμενη ενότητα. Για μία καλή συνόψισή τους βλ. Πατεράκη (2009), 326-328.

[479] Treu (1888), 175-183 και (1897), 130-133.

G. Treu (1888) και (1897). Στο ερώτημα που έχει απασχολήσει την έρευνα αν εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής L πρέπει να τοποθετηθούν πρώτα οι δύο ανδρικές μορφές K, M και μετά τα δίμορφα συμπλέγματα H I, N O την απάντηση δίνει η αισθητική: εκατέρωθεν της L πρέπει να τοποθετηθούν οι μορφές K, M[480]· αν συμβεί το αντίθετο προκύπτει η διάταξη M N O L H I K, στην οποία δημιουργεί άσχημη εντύπωση το ότι το τεντωμένο χέρι της L ακουμπά στο κεφάλι του Κενταύρου O και το αριστερό χέρι του άνδρα M αγγίζει το επικλινές γείσο. Επιπρόσθετα η μορφή L κάνει με το δεξί χέρι μία χαρακτηριστική χειρονομία[481].

Τα δίμορφα συμπλέγματα F G και P Q διατάσσονται δίπλα στα συμπλέγματα (ή μορφές) H I K, M N O με κριτήριο το ύψος και την κλίση του επικλινούς γείσου. Σε αυτό οδηγούν επιπρόσθετα τα τεχνικά στοιχεία και οι σχετικές λεπτομέρειες που προσφέρουν αρκετές πληροφορίες για τη διάταξή τους. Ο G. Treu σημειώνει στην περιγραφή της μορφής M ότι «μία απολάξευση στην πίσω πλευρά της (το *k*, δηλαδή το σημείο λίγο πιο πάνω από το πίσω μέρος του γονάτου στην εικ. 121) αντιστοιχεί στο ίδιο ύψος σε μία επεξεργασία στα νώτα του Κενταύρου. Άρα η συνάντηση αυτών των δύο απολαξεύσεων καθορίζει επακριβώς το σημείο, ως το οποίο πρέπει να μετακινούνταν το αριστερό πόδι της M[482]». Από αυτά μπορεί να συναχθεί ότι η μορφή M πρέπει να βρίσκεται πίσω από μία ή τη συγκεκριμένη μορφή Κενταύρου, δηλαδή τον Κένταυρο N. Επομένως οι μορφές M N, αλλά και η μορφή O που συνδέεται με τον Κένταυρο N, πρέπει να τοποθετούνται όλες μαζί, δηλαδή να συγκροτούν ένα σύμπλεγμα. Το τελευταίο μπορεί να ανήκει είτε στο δεξί είτε στο αριστερό μισό του αετώματος. Το ότι οι τρεις αυτές μορφές συγκροτούν ένα σύμπλεγμα επιβεβαιώνεται και από τις πίσω πλευρές των N O, «οι οποίες», όπως σημειώνει ο G. Treu, «δουλεύτηκαν ανόμοια: αυτή της μορφής O είναι καμπύλη, ενώ εκείνη της μορφής N αδρά λαξευμένη (εικ. 123). Από αυτό προκύπτει η λοξή θέση της πρόσθιας πλευράς του συμπλέγματος σε σχέση με την πρόσθια ακμή του αετώματος που ήταν αναγκαία, προκειμένου να αποκτηθεί χώρος για τη μορφή M μπροστά από το αλογίσιο σώμα του Κενταύρου N[483]». Για το σύμπλεγμα P Q ο G. Treu γράφει ότι «το σημείο *b*, δίπλα στο αριστερό γόνατο του Λαπίθη, είχε λαξευτεί αδρά εκ των υστέρων για την πίσω οπλή του Κενταύρου S, που παρεμβαίνει σε αυτό το σημείο[484]» (εικ. 131). Από αυτό συνάγεται ότι τα συμπλέγματα P Q και R S T βρίσκονταν το ένα δίπλα στο άλλο. Αφού όμως το τρίμορφο σύμπλεγμα R S T τοποθετείται με βάση τεχνικά και αισθητικά κριτήρια στο δεξί μισό του αετώματος, το ίδιο πρέπει να συμβαίνει με το διπλανό του δίμορφο P Q. Επιπλέον, είναι σημαντικό ότι αφού το συγκεκριμένο δίμορφο σύμπλεγμα τοποθετείται στο δεξί μισό του αετώματος, το πάρισό του δίμορφο F G πρέπει να καταλαμβάνει τις αντίστοιχες θέσεις στο αριστερό μισό και κάτι παρόμοιο πρέπει να ισχύει και για το τρίμορφο σύμπλεγμα C D E που ακολουθεί την αντίστοιχη διάταξη του πάρισού του συμπλέγματος R S T. Επομένως με βάση αυτό το τεχνικό στοιχείο διασαφηνίζεται η διάταξη των δύο δίμορφων συμπλεγμάτων P Q, F G καθώς και των δύο τρίμορφων R S T, C D E και έτσι τα συμπλέγματα C D E F G τοποθετούνται στο αριστερό μισό του αετώματος και τα P Q R S T στο δεξί. Οι υπόλοιπες τέσσερις μορφές A, B, U, V

[480] Όπως και στο ανατολικό εναέτιο, η παρουσία του θεού δεν είναι ορατή για τους ανθρώπους. Άρα δεν ευσταθεί το επιχείρημα ότι οι άνδρες K, M γυρίζουν την πλάτη τους στη μορφή L και η διάταξη H I K L M N O ισχύει.

[481] Αναλυτικότερα για τη χειρονομία της μορφής L βλ. την επόμενη ενότητα «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

[482] Treu (1897), 77.

[483] Ό. π., 79.

[484] Ό. π., 84.

διατάσσονται στις γωνίες του αετώματος με βάση το ύψος τους. Ένα κριτήριο για τη θέση τους είναι ότι οι Β, U τοποθετούνται πάνω στα προσκεφάλια, άρα δε μπορούν να είναι αρκετά χαμηλές («κοντές») για να καταλαμβάνουν τις γωνίες του αετώματος.

Εξίσου σημαντικό με τη διάταξη του εναετίου είναι το ζήτημα ποιο σημείο θεώρησε ο καλλιτέχνης ότι είναι το κύριο για την παρατήρηση του εναετίου. Σ' αυτό πρέπει να έχει δίκιο ο Stucchi (1955). Η προσέγγισή του είναι η πιο σοβαρή. Υποστηρίζει ότι ο θεατής έστεκε ακριβώς κάτω από το μέσο του αετώματος και οι μορφές φαίνονταν όπως στην εικ. 224 (αλλά και στις άλλες φωτογραφίες που παρουσιάζει).

Η συμβολή του αρχιτέκτονα P. Grunauer είναι μία από τις ιδιαίτερες στην ιστορία της έρευνας του εναετίου. Με αυτήν «ανοίγει» το πρίσμα της μελέτης και της κατανόησης του εναετίου. Γίνονται συλλογισμοί σχετικοί όχι μόνο με τα καθιερωμένα πια θέματα που αφορούν τα γλυπτά αυτά καθαυτά, τη διάταξη, αποκατάσταση και ταύτισή τους, αλλά και με το αποτέλεσμά τους στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο. Επιδιώκεται δηλαδή, όπως γράφει ο ίδιος ο Grunauer, η παρουσίαση της σχέσης του αετώματος και του οικοδομήματος. Η προσέγγισή του δίνει την ευκαιρία να αντιληφθούμε για πρώτη - και μοναδική ίσως φορά - ως σύνολο την αετωματική σύνθεση και την αρχιτεκτονική. Παρόλα αυτά δεν είμαστε σε θέση να ξέρουμε πόσο μεγάλη σημασία έδιναν οι αρχαίοι σε αυτήν τη σχέση, αυτήν την αναλογία - μπορεί να είναι απλά θέμα προτύπων που καθορίζει η εκάστοτε εποχή - αλλά και εάν η τοποθέτηση των μορφών θα γινόταν με τόση ακρίβεια σε σχέση με την αρχιτεκτονική, ενώ την απόσταση των αγαλμάτων μεταξύ τους θα την καθόριζε και ο ελεύθερος χώρος πάνω στο αέτωμα. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε και το ρόλο του καλλιτέχνη-γλύπτη: ήταν αυτονόητο ότι τα έργα του θα εντάσσονταν αρμονικά στην αρχιτεκτονική του ναού ή ο κύριος σκοπός του ήταν να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της σύνθεσης;

Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Ο G. Hirschfeld ταυτίζει τη μεσαία μορφή L με τον Απόλλωνα. Υποστηρίζει ότι ο Παυσανίας σφάλλει στην ταύτισή της και ισχυρίζεται ότι πρέπει να φαινόταν παράξενο να έστεκε ο Πειρίθους, ο κύριος συμμετέχων, αδρανής στο μέσο. Για αυτόν το λόγο πιστεύει ότι αυτή τη θέση καταλάμβανε ένας θεός, ο Απόλλων, ο οποίος εικονίζεται μάλιστα οργισμένος, κάτι που δηλώνεται από τα αυστηρά μάτια και το λίγο ανοιχτό στόμα με την έκφραση δυσθυμίας. Στην ανδρική μορφή M ο Hirschfeld αναγνωρίζει τον Θησέα και τον αποκαθιστά να κρατάει πέλεκυ και να έχει σηκώσει τα χέρια, για να καταφέρει χτύπημα στον αντίπαλό του, τον Κένταυρο N. Στη γυναικεία μορφή H αναγνωρίζει τη νύφη του Πειρίθου, τη Δηιδάμεια, η οποία προσπαθεί να απωθήσει τον αντίπαλό της Κένταυρο Γ[485].

Ο G. Loeschcke αναφέρεται στην ταύτιση της μεσαίας μορφής L και των μορφών B, U. Συμφωνεί με την ταύτιση της πρώτης με τον Απόλλωνα από τον G. Treu και απορρίπτει την πρόταση του Fr. Studniczka για ταύτισή της με τον Ηρακλή βάσει της κόμμωσης. Αναλύει λεπτομερώς τα επιχειρήματά του για την ταύτιση των μορφών B, U. Βρίσκει ότι η ταύτισή τους με δούλες από τους E. Curtius (*Funde von Olympia*, 14), A. Boetticher (1883), 282, P. Wolters και A. Flasch (1887) οφείλεται σε εσφαλμένη ερμηνεία ενός χαρακτηριστικού της σύνθεσης και χρεώνει αδεξιότητα στον Αλκαμένη. Τονίζει ότι οι μορφές είναι διατεταγμένες συμμετρικά, μακρύτερα κατά το δυνατόν από τα διαδραματιζόμενα, και, αν και τεθλιμμένες, ξαπλωμένες με άνεση πάνω στα προσκεφάλια. Στην αναπαράσταση του R. Grüttner η μορφή V καλυπτόταν κατά το ήμισυ, άρα οι «δούλες» (B, U) που πρέπει να χαρακτήριζαν τον τόπο και οι νεαρές Νύμφες των θεσσαλικών βουνών (A, V) ήταν ξαπλωμένες η μία πλάι στην άλλη. Κατά τον Loeschcke δεν πρέπει να φανταστούμε, λόγω της ενδυμασίας των γωνιακών μορφών, τις τέσσερις μορφές ξαπλωμένες στην αίθουσα του γάμου. Για την περίπτωση να εικονίζονταν σαν να βρίσκονταν στο δάσος, ο μελετητής βρίσκει ένα εικονογραφικό παράλληλο: μία γυναικεία μορφή που ταυτίζει -λόγω του ρυτιδιασμένου σώματος που θυμίζει πνεύμα του δάσους- με νύμφη του τόπου, η οποία στην κύλικα υπ' αρ. 824 του Βρετανικού Μουσείου προσπαθεί να προστατεύσει τη γουρούνα της Κρομμυώνας από τον Θησέα και η οποία έχει παρόμοια χαρακτηριστικά (πρόσωπο, μαλλιά, ενδυμασία) με τις εναέτιες μορφές B, U. Με αυτά τα επιχειρήματα ταυτίζει τις τελευταίες με νύμφες του δάσους, των οποίων η παρουσία είναι σημαντική στην προσπάθεια των Κενταύρων, γιατί ο Χείρων και ο Φόλος είναι γιοι της Φίλυρας και της Μελίας. Ερμηνεύει την έκφρασή τους ως έκφραση απελπισίας και θλίψης, αφού αντικρίζουν την κατάρρευση των γιων τους[486].

Ο G. Treu σημειώνει ότι ο Παυσανίας ξεκίνησε την περιγραφή του εναετίου από τη μεσαία μορφή, η οποία με το μέγεθός της τραβάει το βλέμμα του θεατή. Πιστεύει ότι από τη φράση *κατὰ μὲν τὸ μέσον* (αντί για την *ἐν τῷ μέσῳ*) συνεπάγεται ότι ξεκίνησε από τη μεσαία μορφή, γιατί για τον Δία του ανατολικού εναετίου γράφει *κατὰ μέσον μάλιστα τὸν ἀετόν*. Θεωρεί ότι οι εκφράσεις *τῇ μὲν - τῇ δὲ* χρησιμεύουν για τη μετάβαση της περιγραφής από τη μεσαία μορφή στις

[485] Hirschfeld (1877), 312.
[486] Loeschcke (1887), 1-4.

γωνίες. Για αυτό πιστεύει ότι η περιγραφή του περιηγητή μπορεί να αναφέρεται στη νέα διάταξη με διττό τρόπο:
α) Είτε ξεκινά μετά την αναφορά της μεσαίας μορφής από την αριστερή πλευρά, όπου θα περιμέναμε το κύριο σύμπλεγμα, επειδή ο *Πειρίθους* του Παυσανία στρέφει με μία τόσο αποφασιστική χειρονομία προς αυτήν την πλευρά. Μετά πρέπει να αναγνωρίζεται (βλ. εικ. 204) στη μορφή I ο *Εὐρυτίων*, στη μορφή H η *γυναῖκα τοῦ Πειρίθου*, στη μορφή K ο *Καινεὺς*, στη μορφή M ο *Θησεὺς* ο οποίος επιτίθεται στους Κενταύρους με πέλεκυ. Η μορφή O πρέπει να είναι η παρθένα που αρπάζει ο Κένταυρος και Q το αγόρι που αρπάζει ο άλλος. Όμως δεν είναι σωστές όλες οι ταυτίσεις. Ακόμη και αν δεχθούμε ότι η μορφή O είναι η *παρθένος*, το αγόρι Q δεν είναι ο *παῖς ὡραῖος*, όπως εξήγησε ο E. Curtius (1884) γράφοντας για το αγγείο της Βιέννης (εικ. 112).
β) Είτε ξεκινά από τη δεξιά πλευρά: τότε η μορφή N είναι ο *Εὐρυτίων*, η μορφή O η *νύφη*, η μορφή M ο *Καινεὺς*. Στην άλλη πλευρά η μορφή K είναι ο *Θησεὺς*, η μορφή H η *παρθένος*, η μορφή F ο *παῖς ὡραῖος*. Με αυτόν τον τρόπο οι ταυτίσεις των τριών τελευταίων μορφών ταιριάζουν καλύτερα στην περιγραφή του Παυσανία, αλλά ο *Πειρίθους* δε στρέφει προς τη νύφη.

Ο Treu καταλογίζει στον Παυσανία εσφαλμένη ταύτιση της μεσαίας μορφής L, την οποία ο ίδιος ταυτίζει με τον Απόλλωνα που πρέπει να έστρεφε με το βλέμμα και τη χειρονομία προς τη νύφη. Πιστεύει ότι για αυτό οι μορφές των δύο κεντρικών συμπλεγμάτων πρέπει να αλλάξουν θέση και όνομα, δηλαδή η μορφή H θα ήταν η Δηιδάμεια, η μορφή I ο Ευρυτίων, η μορφή K ο Πειρίθους και η μορφή M ο Θησεύς[487]. Θεωρεί ότι ο τύπος των γηραιών γυναικών B και U ανήκει στον 5ο αι. π.Χ., συμφωνεί με τη σχετική ανάλυση του G. Löschcke (1887), ο οποίος αναφέρθηκε στο θέμα επικαλούμενος την κύλικα του Θησέα στο Λονδίνο (*JHS* II, πίν. 10), αλλά απορρίπτει την ταύτιση των δύο γυναικών με νύμφες του δάσους και μητέρες Κενταύρων. Θεωρεί σημαντικά τα προσκεφάλια, όχι όμως σύμβολα των νυμφών του δάσους και υποστηρίζει ότι στο εναέτιο, όπως και στο αγγείο των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112), πρέπει να υποδηλώνουν ότι οι μορφές στριμώχνονταν κατά το γεύμα του γάμου Πειρίθου-Δηιδάμειας[488].

Ο V. Laloux και ο P. Monceaux ταυτίζουν τη μορφή L με τον Απόλλωνα, τη μορφή I με τον Ευρυτίωνα, τη μορφή H με τη Δηιδάμεια, τη μορφή K με τον Πειρίθου και τη μορφή M με τον Θησέα. Επίσης τις μορφές A, V με νύμφες[489].

Ο B. Sauer ταυτίζει τη μορφή L με βάση τη μεγάλη οπή για πίρο στον αριστερό μηρό για τη φαρέτρα με τοξότη που ετοιμάζεται να στοχεύσει. Υποστηρίζει ότι το τόξο στερεωνόταν στο έδαφος του αετώματος σε οπή που είχε διάμετρο 1 εκ. και βάθος 1,75 εκ. και ότι η στάση της μορφής εξηγεί μία περίεργη ενέργεια που συνοψίζεται σε μία μοναδική, πολύ χαρακτηριστική στιγμή: τη στιγμή που το αριστερό χέρι πιέζει το τόξο, το δεξί που κρατάει το βέλος κάνει αστραπιαία μια χειρονομία προς τον εχθρό, για τον οποίο ετοιμάζει το όπλο. Το βασικό θέμα είναι αυτή η χειρονομία αποστροφής, η οποία μπορεί να συγκριθεί με το φάσκελο των Νεοελλήνων και δε σημαίνει ότι το δεξί χέρι δείχνει το βέλος στον εχθρό. Αυτή η κίνηση θα χρειαζόταν συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, όπως π.χ. ο Απόλλων που βαδίζει αργά και απομακρύνεται στο αγγείο του Ζωγράφου του Έκτορα. Όμως το δεξί χέρι της εναέτιας μορφής επιστρέφει πολύ γρήγορα στο τόξο, πιάνει τη χορδή

[487] Treu (1888), 182-184.
[488] Ό. π., 187-188.
[489] Laloux, Monceaux (1889) 1, 58-59 και (1889) 2, 82-83.

και την τεντώνει. Έτσι το τόξο είναι έτοιμο και το βέλος θα πετύχει έγκαιρα τον Κένταυρο που αρπάζει τη Λαπιθίδα. Ο Sauer τονίζει ότι για να κατανοηθεί σήμερα η ενέργεια της μορφής, πρέπει να γίνουν διάφοροι περίπλοκοι συλλογισμοί όπως και για τη σκηνή ζεύξης του ανατολικού εναετίου. Όμως ο θεατής του 5ου αιώνα π.Χ., ο οποίος είχε γνώση του ζεψίματος του τεθρίππου και των συνηθισμένων κινήσεων κατά το τέντωμα του τόξου, αντιλαμβανόταν ευκολότερα το θέμα που απεικονιζόταν. Αν ισχύει αυτό, η μορφή δε μπορεί να απεικονίζει θεό, γιατί αυτός πιθανότατα δε θα εμφανιζόταν απροετοίμαστος στον τόπο της μάχης, αλλά θα επενέβαινε τη στιγμή της άφιξής του όπως ο Απόλλων, ο οποίος φτάνει λόγω της κραυγής βοήθειας της μητέρας του, για να εκδικηθεί τον Τιτυό, ή όπως ο Επικούριος στη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας. Επίσης δεν ταιριάζει σε θεό η βιασύνη της μορφής. Ένας θεός που σώζει μία μορφή δε θα επενέβαινε μόνο με σύμβολο αμφιλεγόμενο (δηλαδή βέλος και τόξο), αλλά θα απειλούσε τον αντίπαλο με μελλοντική ανταπόδοση όπως ο Απόλλων στα αγγεία του Ζωγράφου του Έκτορα. Τότε όμως δε θα έπρεπε να χρησιμοποιείται το τόξο, όπως σε αυτά τα αγγεία ή στο αγγείο του Ζωγράφου του Ιππόλυτου (εικ. 234), άρα είτε να είναι χαλαρή η χορδή είτε να έχει ξεφύγει από τις άκρες του. Και στις δύο περιπτώσεις δεν εξηγείται η οπή για την κάμψη του δείκτη και η ένταση του βραχίονα.

Ως προς το αντεπιχείρημα ότι, επειδή η μεσαία μορφή Η του ανατολικού εναετίου εικονίζει θεό, πρέπει και η αντίστοιχη του δυτικού να παριστάνει θεό, ο Sauer υπογραμμίζει ότι γνωρίζουμε πολύ λίγα για την αλληλεξάρτηση των εναετίων των ναών. Επιπλέον στα εναέτια της Ολυμπίας συναντώνται τολμηροί νεωτερισμοί. Θεωρεί λανθασμένη την παρατήρηση ότι μία σημαντικά μεγαλύτερη από τις υπόλοιπες μορφή, θα απεικόνιζε ανώτερο ον, δηλαδή θεό: Ναι μεν στο δυτικό εναέτιο του Παρθενώνα οι δύο μεσαίες μορφές εικονίζουν θεούς και είναι σημαντικά μεγαλύτερες σε μέγεθος, αλλά στο ανατολικό ο Ήφαιστος που στέκει δίπλα στην Αθηνά πρέπει να ήταν αρκετά μικρότερος σε μέγεθος από αυτήν. Ένα πιο χτυπητό παράδειγμα συναντάται στο ανατολικό εναέτιο του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς (Παυσ., Χ, 19, 4), όπου ο Απόλλων, η Λητώ και η Άρτεμις καταλάμβαναν το μέσο,

Εικ. 234

άρα ο Απόλλων πρέπει να ξεπερνούσε σε μέγεθος τη μητέρα και την αδελφή του, ενώ στο δυτικό εναέτιο ο Διόνυσος περιστοιχιζόταν από κατώτερα όντα. Με αυτά τα επιχειρήματα ο Sauer ταυτίζει την εναέτια μορφή L με ήρωα που ανάμεσα στους υπόλοιπους ήρωες αποτελεί κεντρικό πρόσωπο λόγω του αναστήματος και της ευγενικής μορφής του και είναι ο μοναδικός που θα πολεμήσει με κανονικό όπλο. Θεωρεί ότι τα μνημεία (π.χ. το αγγείο της Βιέννης) επιβεβαιώνουν την περιγραφή του Παυσανία και ότι η εναέτια μορφή παριστάνει τον Πειρίθου που είναι έτοιμος να ελευθερώσει τη σύζυγό του από τα χέρια του Κενταύρου, αλλά και να πάρει εκδίκηση σκοτώνοντάς τον για την προσβολή που δέχτηκε εκείνη. Υποστηρίζει ότι, εάν συγκριθεί η παράσταση του εναετίου με εκείνην του κρατήρα της Βιέννης (εικ. 112), θα διαπιστωθεί για τον ήρωα, που φτάνει τελευταίος, υπήρχε μία μόνο θέση: στο αγγείο στην άκρη, στο αέτωμα στο μέσο της παράστασης. Στο αγγείο ήταν δυνατό ο Πειρίθους να απομονωθεί από το συνωστισμό της μάχης με το να τοποθετηθεί σε μέτρια απόσταση από αυτήν, ενώ στο εναέτιο κατέλαβε αναπόφευκτα το μέσο. Η

λύση εφαρμόστηκε στο εναέτιο με τρόπο πιο κατανοητό καλλιτεχνικά από ό,τι στο αγγείο. Στο εναέτιο το εκηβόλο όπλο δηλώνει ότι επίκειται η πράξη εκδίκησης[490].

Ο G. Treu απαντώντας στον Br. Sauer (1891) υποστηρίζει ότι το δεξί χέρι της μορφής L δεν κρατούσε σύμβολο. Από το τόξο, πάνω στο οποίο πρέπει η μορφή, σύμφωνα με τον Sauer, να στήριζε το αριστερό χέρι, θα μπορούσε να φαίνεται, κάτω από τον αριστερό πήχη, μόνο η χορδή. Όλα τα υπόλοιπα μέρη του τόξου, εκτός της άνω άκρης που δήθεν περιέβαλε το αριστερό χέρι, θα εξαφανίζονταν πίσω από τις πτυχές του ιματίου που έφτανε ως το έδαφος. Ο Treu βρίσκει αινιγματικό το πώς ο Sauer συνάγει από το τόξο και το βέλος την ταύτιση της L με τον Πειρίθου, αφού, όπως γράφει «εάν κρατούσε πράγματι τόξο και βέλος, τότε πρέπει κάθε θεατής να την ταύτιζε με τον Απόλλωνα![491]».

Ο E. Curtius προσθέτει κάποια στοιχεία με στόχο να επισημάνει τη συμφωνία των εναετίων της Ολυμπίας με ερυθρόμορφα αγγεία. Θεωρεί κατάλληλα δύο θραύσματα αγγείων από το Μουσείο του Βερολίνου, στα οποία εικονίζονται σκηνές Κενταυρομαχίας. Στο πρώτο στέκει στη μέση της μάχης ένας άνδρας, ο οποίος ξεχωρίζει από το πολύχρωμο, πλούσιο ένδυμα και έχει σκούρα μαλλιά (εικ. 235). Ο μελετητής αναγνωρίζει στο πηγούνι το τρίχωμα της γενειάδας και θεωρεί ότι είναι *ἠνθισμένος* άνδρας όπως ο γέρος παιδαγωγός στην *Ἠλέκτρα* του Σοφοκλή, αφού στο κεφάλι είχαν αποδοθεί τα χαρακτηριστικά της ηλικίας του. Τον ταυτίζει με το βασιλιά Άτρακα, πατέρα της νύφης. Εκατέρωθέν του εξελίσσεται η μάχη. Δεξιά φαίνεται το πόδι Λαπίθη που περπατάει και ένας αγκώνας. Στη μάχη, στην οποία συμμετείχε ο Λαπίθης, φαίνεται ότι χρησιμοποιούσε μακρύ, εν είδει ράβδου αντικείμενο που τμήμα του είναι μπροστά από το στήθος του βασιλιά. Αριστερά σώζεται σχεδόν ολόκληρη η μορφή όρθιου νέου με παρόμοια στάση. Το στεφάνι στα μαλλιά του δηλώνει τη μάχη που ξέσπασε κατά το δείπνο του γάμου. Με τα σηκωμένα χέρια κρατάει τον πέλεκυ της θυσίας ενάντια στον αντίπαλό του, ενώ ένας Κένταυρος, από τον οποίο φαίνονται η ουρά και τμήμα της πλάτης, κείται κάτω από αυτόν. Ο Curtius θεωρεί αυτή τη μορφή ήρωα πάριση της εναέτιας μορφής του Πειρίθου[492]. Οι μικρές αποκλίσεις δικαιολογούνται από την έλλειψη χώρου: στο αγγείο είναι δυνατόν να αποδοθούν σηκωμένοι οι πήχεις της μορφής, ενώ η εναέτια μορφή πρέπει να έχει άλλη στάση, καθώς το κεφάλι ξεπερνά λίγο το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί χέρι φτάνει στη μέση του κεφαλιού και ο πέλεκυς κάτω από το ύψος των ώμων. Μία ομοιότητα ανάμεσα στις δύο παραστάσεις (αγγείου-αετώματος) συνίσταται στις πάρισες στάσεις των δύο ηρώων. Η διαφορά μεταξύ τους συνίσταται στην προσπάθεια των Λαπιθών να σώσουν μια γυναίκα στο εναέτιο, ενώ στο αγγείο, όπως φαίνεται από τα αντικείμενα, οι επιτιθέμενοι Κένταυροι δεν απάγουν γυναίκες. Στο δεύτερο θραύσμα εικονίζεται σκηνή μάχης (εικ. 236), στην οποία μία γυναίκα δέχεται επίθεση από δύο Κενταύρους. Ο ένας, από τον οποίο σώζεται μόνο το δεξί

Εικ. 235

[490] Sauer (1891b), 94-97.
[491] Treu (1891), 108.
[492] Δεν εξηγεί ποια εναέτια μορφή ταυτίζει με τον Πειρίθου. Γράφει: „Dieser Heroengestalt ist der Peirithoos des Westgiebels vollkommen entsprechend“. Βλ. Curtius (1894), 306.

χέρι που κρατάει κορμό δένδρου, τής επιτίθεται από πίσω, ενώ εκείνη στρέφει το πρόσωπό της στην άλλη μεριά, για να αντισταθεί στον άλλο. Πρόκειται για σύμπλεγμα αντίστοιχο με το Ν Ο του αετώματος, στο οποίο το κεφάλι της νύφης Ο αποκαταστάθηκε βάσει του κεφαλιού της πάρισης ενάετιας μορφής Η. Η στροφή του κεφαλιού, όπως αναπαραστάθηκε από τον R. Grüttner, βασίστηκε στα σωζόμενα ίχνη του αυχένα. Αυτό το θέμα εικονίζεται πιο ελεύθερα στον κρατήρα των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112). Η συμμετρική διάταξη των μορφών «χαλαρώνει» σε σύνθεση που είναι περισσότερο ανάλογη ζωφόρου. Υπάρχουν σημεία σύγκρισης με τα συμπλέγματα του αετώματος. Οι μορφές χωρίζονται σε ομάδες. Τα πρόσωπα και το σκηνικό έχουν αλλάξει. Νέα στοιχεία είναι οι κίονες στο τέλος της αριστερής και δεξιάς πλευράς, οι πόρτες (της εισόδου στο παλάτι του Άτρακα), όπου καταφεύγει μία γυναίκα, ο βωμός, το αγόρι δίπλα στην αναποδογυρισμένη κανάτα για κρασί που είναι προφανώς ο οινοχόος της γιορτής όπως ο *παῖς ὡραῖος* του εναετίου. Οι Κένταυροι εικονίζονται ως συνδαιτυμόνες. Υπάρχουν χαλιά και στρώματα που αντιστοιχούν στα προσκεφάλια του εναετίου, τα οποία χρησιμεύουν ως βάση στήριξης. Και στο αγγείο εικονίζονται οι δύο μεταξύ τους πάρισοι πρόμαχοι με τα σηκωμένα πάνω από το κεφάλι χέρια, απέχουν όμως πολύ μεταξύ τους και δεν κρατούν πελέκεις, αλλά φλεγόμενους πυρσούς. Επίσης δεν είναι πρωταγωνιστές, όπως στο εναέτιο ο Θησεύς και ο Πειρίθους, αλλά ανώνυμοι Λαπίθες, ενώ ο Πειρίθους, ο μόνος που ξεχωρίζει βάσει επιγραφής παριστάνεται με το πτυχωτό ιμάτιο και το σπαθί στο δεξί χέρι[493].

Εικ. 236

Στην ταύτιση της κεντρικής μορφής L ο G. Treu συμφωνεί με τον G. Hirschfeld (1877), διαφωνεί με τον H. Brunn (1888), 189 κ.ε. και υποστηρίζει ότι ο Παυσανίας την ταύτισε εσφαλμένα με τον Πειρίθου. Υποστηρίζει ότι όλα τα αταίριαστα για μνηστήρα χαρακτηριστικά, όπως το μέγεθος, η απραξία, η επιτακτική χειρονομία του δεξιού χεριού ταιριάζουν σε θεό και ότι η χειρονομία πρέπει να έχει την ίδια σημασία με τη στροφή του κεφαλιού του Δία (μορφή Η) του ανατολικού εναετίου, αλλά η μορφή L την κάνει πιο ζωηρά. Τα παραπάνω επιβεβαιώνονται από τα ίχνη στερέωσης συμβόλου στο αριστερό χέρι της μορφής που οδηγούν με μεγάλη πιθανότητα στο τόξο και το βέλος (βλ. εικ. 116). Λόγω του τόξου ο Treu ταυτίζει τη μορφή με τον Απόλλωνα, ο οποίος δε λείπει από τους μύθους, τη λατρεία και τους θησαυρούς του ιερού της Ολυμπίας, όπως τόνισαν οι E. Curtius (1882), 16, A. Flasch (1887) και Fr. Studniczka (1889). Σημειώνει τη σχέση του Απόλλωνα με τους Ιαμίδες, τη συμμετοχή του στην ίδρυση των ολυμπιακών αγώνων και το ότι ήταν αφιερωμένοι σε αυτόν τέσσερις βωμοί στην Άλτη. Επισημαίνει ότι ο θεός εικονίστηκε στο εναέτιο έχοντας την ιδιότητα του καθοδηγητή και προστάτη των Λαπιθών, των οποίων είναι γενάρχης. Για αυτό έχει λογική βάση η επιφάνειά του στο κέντρο του αετώματος, όπου παρουσιάζεται ως εκδικητής της αδικίας που γίνεται σε βάρος του λαού του, όπως και η παρουσία του στη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στη Φιγάλεια, όπου δε μπορεί να εικονιζόταν μόνο επειδή ο ναός ήταν αφιερωμένος σε αυτόν. Ο μελετητής ταυτίζει τις μορφές Μ και Κ με τον Θησέα και τον Πειρίθου αντίστοιχα λόγω της σχέσης τους και του κοινού ηγετικού ρόλου τους στην Κενταυρομαχία. Για την πρώτη σημειώνει ότι σύμφωνα με το απόσπασμα του Παυσανία (*ἢ δὲ Θησεὺς ἀμυνόμενος πελέκει τοὺς Κενταύρους*) οδηγούμαστε

[493] Curtius (1894), 304-308.

στην ταύτισή της με τον Θησέα που κρατάει πέλεκυ λόγω του δυναμικού ανασηκώματος των χεριών, όπως προκύπτει από την κατεύθυνση του άνω μέρους των ώμων και των κοιλοτήτων για τους πόλους[494]. Παρατηρεί ότι με παρόμοια στάση κρατάει ο Θησεύς τον πέλεκυ ενάντια στον Προκρούστη σε κύλικα του Βρετανικού Μουσείου (*JHS* II, πίν. 10) και είναι πιθανό να κρατάει το διπλό πέλεκυ ενάντια σε δύο Κένταυρους σε θραύσμα αγγείου στο Μουσείο του Βερολίνου (*AZ* 1883, πίν. 17,1). Αναγνωρίζει στη μορφή Κ τον Πειρίθου, το μοναδικό Λαπίθη που ξεχωρίζει από τα σανδάλιά του και που δεν κρατάει τυχαίο όπλο, αλλά σπαθί όπως στον κρατήρα των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112). Είναι ο πρώτος που καταφέρει με σπαθί χτύπημα στο κεφάλι του αντίπαλού του (μορφή J), ο οποίος ξεχώριζε από το μεγάλο στεφάνι που φορούσε. Το βλέμμα και η κίνηση του βραχίονα του Απόλλωνα που κατευθύνονται προς τις μορφές J και Η, δηλώνουν ότι η πρώτη είναι ο Ευρυτίων και η δεύτερη η Δηιδάμεια. Ο πέπλος της νύφης δεν αφήνει αμφιβολία για την ταύτισή της, όπως υποδεικνύει το αγγείο της Βιέννης (εικ. 112), γιατί σε αυτό η μορφή με τον απλό δωρικό πέπλο μπορεί να είναι η Δηιδάμεια, που βοηθά τη γυναίκα με το διπλό ένδυμα κατά τη φυγή από το δώμα της νύφης˙ άρα η τελευταία είναι η μητέρα της νύφης. Με βάση αυτά αλλά και λόγω του πτυχωτού λινού ενδύματος ιωνικού τύπου, του οποίου η άκρη της ζώνης φτάνει στα γόνατα (*σχιστός χιτών*) και του ιματίου που σκεπάζει το άνω μέρος της ο Treu ταυτίζει την ανάλογα ντυμένη Λαπιθίδα Ο με τη νυμφεύτρια στο γάμο του Πειρίθου. Δεν αναγνωρίζει σε εναέτια μορφή τον Καινέα, γιατί απουσιάζει το εικονογραφικό μοτίβο που τον συνοδεύει συνήθως, δηλαδή βράχοι και κορμοί δένδρων. Πιστεύει ότι οι υπόλοιπες γυναίκες και τα παιδιά αντιπροσωπεύουν μόνο τα *matrum nurumque caterva* στο γλέντι του γάμου. Βλέπει στα δίμορφα και τρίμορφα συμπλέγματα Λαπίθες και Λαπιθίδες που παλεύουν με Κενταύρους. Πιστεύει ότι στο εναέτιο τα στρώματα, πάνω στα οποία ξαπλώνουν οι γυναίκες Β, U, περιγράφουν την αίθουσα, όπου γίνεται το γλέντι του γάμου. Η σημασία τους καταδεικνύεται από το αγγείο της Βιέννης (εικ. 112), όπου εικονίζεται πάνω στο έδαφος, σε χώρο πλαισιωμένο από δωρικούς κίονες, ένα στρώμα. Για λόγους έλλειψης γενικότερου χώρου ο καλλιτέχνης του εναετίου περιόρισε τα προσκεφάλια στις δύο μορφές Β, U. Τα κοντά μαλλιά της μορφής Β που πέφτουν από την κορυφή της κεφαλής σε μικρούς κατσαρούς βοστρύχους και τα ευγενικά χαρακτηριστικά του ρυτιδωμένου, παραμορφωμένου από τον πόνο, προσώπου, τον οδηγούν στην ταύτιση αυτής και της πάρισής της μορφής U με *τροφούς*, ελέγκτριες, παραμάνες ή (γενικά) υπηρέτριες -που δε μπορεί να απουσιάζουν από το γεύμα του γάμου και το χαρακτηρίζουν όπως ο οινοχόος, τα προσκεφάλια και τα σκεύη θυσίας (A. Flasch). Έλαβε ιδιαίτερα υπόψη του για την ταύτιση των πάρισων μορφών Α, V την παρατήρηση του F. Studniczka ότι τα πόδια και την πλάτη τους σκεπάζει ο δωρικός πέπλος που φορούν όλες οι Λαπιθίδες με εξαίρεση την Ο. Η κίνηση του αριστερού χεριού που φέρνει την παρυφή πάνω από το γυμνό άνω μέρος του σώματος σημαίνει ότι οι πέπλοι είχαν πέσει κάτω, έχοντας τραβηχτεί από τους Κενταύρους, όπως συνέβη με τους πέπλους των Λαπιθίδων Ε, Η, R. Κατά συνέπεια οι μορφές Α, V μπορούν να ταυτιστούν με Λαπιθίδες που παρακολουθούν τη μάχη[495].

Κατά τον E. Curtius το ότι οι δύο γηραιές γυναίκες στις γωνίες του αετώματος κλαίνε δηλώνει ότι συμμετέχουν συναισθηματικά στα γεγονότα. Ξεχωρίζουν με σαφήνεια ως γηραιότερες και ως άτομα μη ευγενικής καταγωγής βάσει του προσώπου, των χειρονομιών και της ενδυμασίας. Δεν ευσταθεί η ταύτισή τους με

[494] Βλ. και την ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».
[495] Treu (1897), 133-136.

γυναίκες του δάσους που θρηνούν για την ατυχία των γιων τους Κενταύρων, γιατί αυτά τα όντα δεν έχουν σχέση με το λαϊκό μύθο. Οι γυναίκες ευγενικής καταγωγής, στις οποίες ασκείται βία από τα μειξογενή όντα, είναι εκείνες που κερδίζουν τη συμπάθειά μας. Για αυτό το λόγο ο Curtius ταυτίζει τις γυναίκες στις γωνίες με υπηρέτριες που συνόδευσαν τις κυρίες τους στο γλέντι του γάμου του Πειρίθου και ενώ εκείνες αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες με θάρρος, οι γηραιές γυναίκες-φύλακες σιγοκλαίνε έχοντας πέσει στα στρώματα. Τα ζυγωματικά, το χοντροκομμένο στόμα και η γαμψή μύτη τους δηλώνουν τη μη λαϊκή καταγωγή τους[496].

Ο P. Wolters πιστεύει ότι η συμφωνία των όπλων που χρησιμοποίησαν οι Λαπίθες στη μάχη κατά των Κενταύρων στο εναέτιο και στο αγγείο της Βιέννης (εικ. 112) -όπου ο Πειρίθους αναγνωρίζεται από επιγραφή και κρατάει σπαθί- μάς μεταφέρει από το θέμα της παράστασης στην ταύτιση της μεσαίας μορφής L, την οποία ο Παυσανίας ονομάζει *Πειρίθου*. Δε βρίσκει πειστικούς λόγους για την ταύτιση του υπερασπιστή της νύφης, του Λαπίθη M, με τον Πειρίθου ή τον Θησέα[497], ενώ κατανοεί τις άλλες μορφές ως ανώνυμες, γιατί θεωρεί σαφές ότι ο Παυσανίας δε διάβασε επιγραφές πάνω στο αέτωμα[498].

Ο E. Buschor δε βρίσκει παράξενο που ο περιηγητής έσφαλε στην αναγνώριση της μορφής L. Ο ίδιος την ταυτίζει με τον Απόλλωνα. Επίσης ταυτίζει τη μορφή K με τον Πειρίθου, τη μορφή H με τη νύφη, τη μορφή M με τον Θησέα και τις B, U με γηραιές θεραπαινίδες[499].

Ο Fr. Weege θεωρεί ότι η σύγκριση με την κεντρική μορφή του άλλου αετώματος μάς κάνει να σκεφτούμε την ύπαρξη αντικειμένου μπροστά από την κεντρική μορφή L αυτού του αετώματος και να υποθέσουμε ότι υπήρχε βωμός, ο οποίος θα είχε εξαιρετικό αποτέλεσμα από τεκτονικής άποψης, όπως στο άλλο αέτωμα, γιατί θα βρισκόταν ακριβώς πάνω από τη μεσαία τρίγλυφο, με αποτέλεσμα να τονίζεται ο μεσαίος άξονας όλου του ναού. Ο βωμός απαιτούνταν και από άποψη περιεχομένου. Ισχυρίζεται ότι πίσω από το βωμό στο μέσο του εν λόγω αετώματος τοποθετήθηκε μορφή θεού, όχι του Απόλλωνα, αλλά του κάτοχου του ναού Δία. Σημειώνει ότι ο Απόλλων δε διαδραματίζει αξιόλογο ρόλο στην Ολυμπία και θα έπρεπε να προκαλεί έκπληξη η εξέχουσα θέση του στην εναέτια σύνθεση. Βρίσκει απίθανο να έπρεπε να ξεχωρίζει ο Πειρίθους, ακόμη και αν έχει πολύ σημαντικό ρόλο, λόγω μεγέθους από τη νύφη και τον Θησέα. Διατείνεται ότι με τον τεντωμένο δεξιό βραχίονά της η κεντρική μορφή μάλλον απομακρύνει επιτακτικά τους απαγωγείς των γυναικών που έψαχναν προστασία στο βωμό του οίκου και ότι ο θεός που παρουσιάζεται εκδικητής της αμαρτίας πίσω από το βωμό, στο σκαλοπάτι του οποίου στέκει, είναι ο Ζευς Εφέστιος[500]. Παρουσιάζει διάφορα επιχειρήματα για την ταύτισή της με τον Δία[501]. Πιστεύει ότι ένας νεανικός Ζευς ταιριάζει έξοχα στο

---

[496] Curtius (1897), 284.

[497] Γράφει χαρακτηριστικά: „Es kann scheinen, als ob diese Stelle dem Bräutigam gebühre, aber man könnte sie auch Theseus gegeben haben, wenn dieser für den Künstler der berühmtere war und vielleicht ist sogar die Waffe für ihn besonders bezeichnend. Auf der wiener Vase (εικ. 112) kommt ja auch Peirithoos erst in weiter Entfernung von dem Mädchen mit dem Schwerte heran.“ Βλ. Wolters (1908), 20.

[498] Ό. π., 18-20.

[499] Buschor (1924), 25-26.

[500] Weege (1935b), 470-471.

[501] Πιο συγκεκριμένα: Α) Ο Ζευς που αναγνωρίζεται στην εν λόγω εναέτια μορφή, παραστάθηκε σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση με τεντωμένο βραχίονα, όπως παρουσιάζεται να ρίχνει τον κεραυνό σε πολυάριθμα χάλκινα αγαλμάτια. Β) Ο Παυσανίας στην περιγραφή της Ολυμπίας (V, 25,1)

εναέτιο, αφού στο ενάετιο της πρόσοψης του ναού εμφανιζόταν ο Ζευς Άρειος στη θυσία του Οινόμαου και στο εσωτερικό του τοποθετήθηκε από τον Φειδία πάνω σε θρόνο ο Ζευς ως πατέρας θεών και ανθρώπων. Σημειώνει ότι και στο εναέτιο του ναού της Γοργούς στην Κέρκυρα ο Ζευς παριστάνεται να παλεύει αγένειος, άρα νεανικός, με έναν γενειοφόρο Γίγαντα, έχοντας τον κεραυνό στο χέρι με τη μορφή διπλού πέλεκυ με κοντή λαβή. Καταλήγει ότι στο μέσο του εναετίου δεν εικονίζεται ούτε ο Απόλλων ούτε ο Πειρίθους, αλλά ο νεανικός Ζευς[502].

Ο Fr. Dornseiff ανήκει στους μελετητές, που αναγνωρίζουν στη μορφή L τον Πειρίθου[503]. Τα επιχειρήματά του κατά της ταύτισης της μορφής με τον Απόλλωνα είναι τα εξής: 1) Δεν υπάρχει κάποιο σύμβολο που να υποδεικνύει ότι πρόκειται για αυτόν το θεό. 2) Δε μπορούμε να δούμε ένα όρθιο τόξο, γιατί για να είναι όρθιο, θα πρέπει να είχε τεθεί κάθετα στο χέρι και έτσι όπως σώζεται το τελευταίο, το τόξο φτάνει από έξω προς τα μέσα στο αέτωμα. Όμως αν αυτό αποδεικνύει την ύπαρξη τόξου, τότε μπορεί να απεικονίζεται ο Πειρίθους (βλ. και το πρώτο επιχείρημα υπέρ της ταύτισης της μορφής με τον Πειρίθου). 3) Ο Απόλλων δεν ήταν προσκεκλημένος στο γάμο του Πειρίθου. 4) Δε θα ήταν σωστό απέναντι στον ολύμπιο Δία να εξυμνείται στο ναό του στην Ολυμπία ο γιος της Λητώς Απόλλων, ο οποίος είχε εξέχουσα θέση στο ιερό των Δελφών, όπου όμως δε συνέβαινε το ίδιο με τον Δία. 5) Σχέση του Απόλλωνα με την Ολυμπία σχεδόν δεν υφίσταται και δεν είναι σωστό να αφήσουμε το θεό, λόγω της υποτιθέμενης ιδιότητάς του ως γενάρχη των Λαπιθών, γιατί στο μοναδικό γενεαλογικό δένδρο των Λαπιθών, όπου εμφανίζεται (Διόδ. Σικ., 4, 69), είναι πατέρας των αδερφών Λαπίθη και Κένταυρου. 6) Αν η μεσαία μορφή του εναετίου ήταν ο Απόλλων, τότε θα ήταν λογικότερο να έχει στο γλέντι του γάμου το μουσικό του όργανο, με το οποίο εικονιζόταν πολύ συχνότερα. Όμως το αριστερό χέρι της L δε μπορεί να κρατούσε λύρα.

Τα επιχειρήματα του Dornseiff για την ταύτιση της μορφής L με τον Πειρίθου είναι τα ακόλουθα: 1) Η περιγραφή του Παυσανία είναι ακριβής και εύστοχη σε όλα τα σημεία, ακόμη και στην ταύτιση της μεσαίας μορφής. 2) Σε σχέση με το δεύτερο επιχείρημα κατά της ταύτισης με τον Απόλλωνα: Εάν αποδεικνύεται η ύπαρξη τόξου, τότε μπορεί να απεικονίζεται ο Πειρίθους, αφού σε ανάλογη περίσταση κάθε ήρωας

αναφέρεται σε σειρά αγαλμάτων του Δία και ξεχωρίζει τα αγένεια, άρα νεανικά, αγάλματα από εκείνα του συνηθισμένου γενειοφόρου τύπου μετά τον Δία του Φειδία. Αναφέρει πολλά αγένεια αγάλματα του θεού στην Άλτη, π.χ. ένα Δία σε νεανική ηλικία που φορά περιδέραιο, ανάθημα του Φλιάσιου Κλεόλα (V, 22). Στα Ἠλιακά (V, 24,5) γράφει: «παρὰ δὲ τῷ Πελοπίῳ κίων τε οὐχ ὑψηλὸς καὶ ἄγαλμα Διός ἐστιν ἐπ᾽ αὐτῷ μικρόν, τὴν ἑτέραν τῶν χειρῶν προτεῖνον». Επίσης: «ἔστι δὲ καὶ ἄλλος Ζεὺς οὐκ ἔχων πω γένεια, κεῖται δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῖς Μικύθουή, και συνεχίζει· «ἀπὸ δὲ τοῦ ἀγάλματος τοῦ εἰρημένου προελθόντι ὀλίγον κατ᾽ εὐθεῖαν ἄγαλμά ἐστι Διὸς οὐκ ἔχον γένεια οὐδὲ αὐτό, Ἐλαιτῶν δὲ ἀνάθημα, οἳ καταβάντι ἐκ Καΐκου πεδίου ἐς θάλασσαν πρῶτοι <ἐν> τῇ Αἰολίδι οἰκοῦσι.» (V, 24,6). Γ) Ο Ζευς Βέλχανος εικονίστηκε νεανικός και αγένειος στην Κρήτη, ενώ η Φαιστός έκοψε νόμισμα για αυτόν. Δ) Στις Συρακούσες ο Ζευς Ελλάνιος εμφανίζεται στα νομίσματα αγένειος, στεφανωμένος με δάφνη και οι παρατηρητές του δεν ήταν σίγουροι αν έπρεπε να τον ταυτίσουν με τον Δία ή με τον Απόλλωνα. Το ίδιο συνέβη με το νεανικό άγαλμα του Δία στο Πηλούσιο που τιμούνταν ως άγαλμα του Δία Κάσιου και το οποίο περιέγραψε ο Αχιλλεύς Τάτιος στο έργο του *Τῶν κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα,* III, 6,1: «...Ἐστι δὲ ἐν τῷ Πηλουσίῳ Διὸς ἱερὸν ἄγαλμα Κασίου. τὸ δὲ ἄγαλμα νεανίσκος, Ἀπόλλωνι μᾶλλον ἐοικώς· οὕτω γὰρ ἡλικίας εἶχε. προβέβληται δὲ τὴν χεῖρα καὶ ἔχει ροιὰν ἐπ᾽ αὐτῇ·». Άρα εκεί εικονιζόταν ο Ζευς ως νέος που έμοιαζε πολύ στον Απόλλωνα, με το ένα χέρι τεντωμένο, στο οποίο και κρατούσε ρόδι. Επομένως πρόκειται για αγένειο, άρα νεανικό Δία που μοιάζει στον Απόλλωνα με τεντωμένο τον ένα βραχίονα. Βλ. Weege (1935b), 471-475.

[502] Ό. π., 475-476.

[503] Βλ. επίσης: Brunn (1888), 187 κ.ε. Με επιφύλαξη ταυτίζει τη μορφή με τον Πειρίθου και ο Lapalus (1947), 171 κ.ε.

της ηρωικής εποχής μπορεί να χρησιμοποιήσει τόξο, με κύριο παράδειγμα τον Οδυσσέα. Εάν αναλογιστούμε τη θέση του Πειρίθου στη διάρκεια του γάμου του και το πώς αντιμετωπίζει τους Κενταύρους, τότε θα ήταν απόλυτα φυσικό να υπήρχε κάποια σχέση ανάμεσα στο ομηρικό προηγούμενο του Οδυσσέα με το τόξο ενάντια στους μνηστήρες και στον τρόπο, με τον οποίο ο Πειρίθους του εναετίου πιάνει το τόξο. Οι στίχοι 293-306 της ενδέκατης ραψωδίας της Οδύσσειας οδηγούν σε αυτήν τη σύνδεση. 3) Αφού και στα δύο εναέτια γίνεται μάχη για μία Ιπποδάμεια, είναι πολύ φυσικό να εικονίστηκε στο μέσο του εναετίου ο νεαρός σύζυγος ως ημίθεος με μέγεθος υπερανθρώπου, επειδή είναι το κύριο πρόσωπο στο γεγονός. 4) Θα ήταν φυσικότερο να επενέβαινε ο ίδιος ο γαμπρός, από τον οποίο ένας Κένταυρος θέλει να αρπάξει τη νύφη την ημέρα του γάμου. Όμως δεν πρόκειται μόνο για γαμπρό, αλλά για βασιλιά, το βασιλιά των Λαπιθών, ο οποίος κάνει την πρώτη χαρακτηριστική κίνηση, δίνει στον Καινέα την εντολή να χτυπήσει τον Ευρυτίωνα και δίνει έτσι το έναυσμα για την έναρξη της μάχης ενάντια στους Κενταύρους. 5) Η μεσαία μορφή πρέπει να ήταν μεγάλη, για να την έβλεπε ο θεατής που έστεκε από κάτω. Δε μπορεί να αμφισβητηθούν οι πληροφορίες του Παυσανία που είναι αξιόπιστη πηγή. Ο κανόνας που απαγόρευε ή επέτρεπε το γέμισμα στο μέσο του αετώματος μόνο για μορφές θεών με μέγεθος μεγαλύτερο από εκείνες των ανθρώπων είναι μη ελληνικός και πρέπει πρώτα να αποδειχθεί προκειμένου να ισχύσει. Π.χ. στο εναέτιο της Κέρκυρας στέκει στο μέσο η Γοργώ, σε αυτό του ναού της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα ο καλυδώνιος κάπρος, στο εναέτιο της Ύδρας ο Ηρακλής[504].

Σύμφωνα με τον H. Schrader μία λεπτομέρεια στον πέπλο της γυναίκας Α υποδηλώνει ότι οι γωνιακές μορφές ταυτίζονται με υπηρέτριες (*τροφούς*): ο σκούφος που καλύπτει τα μαλλιά τους είναι σκούφος υπηρέτριας σε αντίθεση με τον κεφαλόδεσμο της νύφης που αφήνει ελεύθερα τα μαλλιά στο μέτωπο και με τα μαλλιά του κοριτσιού Ε που πέφτουν ελεύθερα. Η ίδια διαφορά παρατηρείται στη στήλη της Ηγησώς. Με αυτά τα επιχειρήματα ο ερευνητής πιστεύει ότι καταρρίπτεται η ταύτιση των γηραιών γυναικών με τις μητέρες των Κενταύρων. Έτσι και τα στρώματα, πάνω στα οποία είναι ξαπλωμένες, δε σχετίζονται με τις *εὐνάς* στις σπηλιές των νυμφών, όπως γράφει ο G. Loeschcke (1887), αλλά υποδηλώνουν τις κλίνες του συμποσίου που θα χρησιμοποιήσουν οι φιλοξενούμενοι Κένταυροι[505].

Ο L. Laurenzi γράφει ότι η περιγραφή του Παυσανία είναι σαφής, λογική, έχει στόχο τη συμμετρία και παρουσιάζει αξιοσημείωτο ιστορικό ενδιαφέρον[506]. Σημειώνει ότι ο περιηγητής έκανε τα ακόλουθα λάθη: 1) Στο κέντρο του αετώματος (βλ. εικ. 204, 218) δεν εικονίζεται ο Πειρίθους, αλλά ο Απόλλων που αναγνωρίζεται βάσει του συμβόλου του, του τόξου και της τυπολογίας του εξουσιαστή θεού. 2) Δεν εικονίζεται ο Καινεύς, ο οποίος παριστάνεται στην εικονογραφία πεσμένος κάτω από βράχους ή κορμούς πεύκων[507]. Ταυτίζει τη μορφή Μ με τον Θησέα, την Κ με τον Πειρίθου, την Ι με τον Ευρυτίωνα και την Η με τη Δηιδάμεια[508].

Ο O. Walter συζητά το θέμα της ταύτισης της κεντρικής μορφής L. Ως επιχείρημα για την ταύτισή της με τον Απόλλωνα αναφέρει το ότι στο ναό του θεού στους Δελφούς, δηλαδή στο ναό των Αλκμεωνίδων (τέλος 6^{ου} αι. π.Χ.), ο θεός-κάτοχος του ιερού και του ναού παριστάνεται στο μέσο του ανατολικού εναετίου, ενώ

[504] Dornseiff (1938), (1941).
[505] Schrader (1943), 87-88.
[506] Laurenzi (1950), 11.
[507] Ό. π., 10.
[508] Ό. π., 18.

ο ξένος θεός, ο κύριος του «αντίπαλου» ιερού, ως φιλοξενούμενος στο μέσο του άλλου. Υπογραμμίζει ότι την τιμή που απολάμβανε ο Ζευς στους Δελφούς δηλώνει το ότι η απολλώνια θρησκεία αναγνώριζε την πνευματική ανωτερότητά του σε τέτοιο βαθμό, ώστε αυτός έγινε σχεδόν ο σημαντικότερος θεός. Ωστόσο δεν υπήρχε στους Δελφούς ναός του Δία, τουλάχιστον όχι στο ιερό του Απόλλωνα. Ως προς τη λατρεία του Απόλλωνα, όπως μεταφέρει ο Παυσανίας (VI, 24,6) υπήρχε στην αγορά της πρωτεύουσας της Ηλείας ένας υπέροχος ναός του. Στο ιερό της Ολυμπίας ορισμένα στοιχεία μαρτυρούν την τιμή που απολάμβανε ο θεός και το μαντείο του: ο ένας από τους δύο μήνες, κατά τους οποίους γινόταν εναλλάξ γιορτή, ονομαζόταν *Ἀπολλώνιος* (*Σχόλια στον Πίνδαρο, τρίτος Ολυμπιόνικος*, 35 a) και εκτός από τον κοινό βωμό με τον Ερμή είχε άλλους τρεις, έναν μπροστά στη λεγόμενη «προεδρία», όπου τιμούνταν με το επίθετο *πύθιος* (Παυσ., V, 15,4) και δύο άλλους πίσω από το Ηραίο (Παυσ., V, 15, 7), με τον ένα να ανήκει σε αυτόν ως *Θέρμιο*. Αυτός μεταφέρει αυτά τα επίθετα στην Ολυμπία. Επιπλέον φροντίζει για την τήρηση της τάξης και των εθίμων, των νόμων και των κανόνων και προστατεύει και την ολυμπιακή ειρήνη. Όλο το ιερό βρίσκεται υπό την προστασία του, ενώ η εναέτια μορφή του (L) αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αφού τοποθετείται ανάμεσα στους μαχόμενους Λαπίθες και Κενταύρους. Με αυτά τα επιχειρήματα ο Walter απαντά στο ερώτημα του Fr. Dornseiff (1941)[509] αν ο Απόλλων ανήκε στην ιστορία του Πειρίθου. Υποστηρίζει ότι ο θεός ανήκει σε αυτήν μετά το εναέτιο της Ολυμπίας και όπου απειλείται η ειρήνη, ο νόμος και η τάξη[510].

Ο B. Ashmole θεωρεί λανθασμένη την ταύτιση της μορφής L με τον Πειρίθου από τον Παυσανία. Σημειώνει ότι δε γνωρίζουμε αν ο οδηγός (ο ξεναγός) του τον παραπλάνησε, αν, όταν του έδειξε το εναέτιο και αναγνώρισε τον ήρωα, ο περιηγητής υπέθεσε ότι του έδειχνε την κεντρική μορφή ή αν παρερμήνευσε τα λόγια του. Ο ίδιος ταυτίζει την L με τον Απόλλωνα. Τα επιχειρήματά του κατά της ταύτισης της μορφής με τον Πειρίθου είναι τα ακόλουθα: 1) Το ότι ο Πειρίθους ήταν εγγονός του Δία (sic)[511] δύσκολα θα επέτρεπε την τοποθέτησή του στο κέντρο του εναετίου του ναού ως πάρισο της μορφής του ίδιου του Δία στο άλλο εναέτιο, δηλαδή σε θέση, την οποία κατά το παράδειγμα των ύστερων αρχαϊκών ναών καταλάμβανε ένας ολύμπιος θεός. 2) Στο μύθο ήταν στενός φίλος του Θησέα, ο οποίος είναι παρών εδώ (μορφή M). Ακόμη κι αν ο περιηγητής έχει δίκιο, ο Θησεύς αποδίδεται μικρότερος σε μέγεθος από το φίλο του Πειρίθου, στο πλευρό του οποίου παλεύει. 3) Η L βρίσκεται μακριά από τη σύγκρουση και δε φαίνεται να την αντιλαμβάνονται οι συμμετέχοντες και 4) κρατούσε στο αριστερό χέρι αντικείμενο που από το κοίλωμα, όπου προσαρμοζόταν, φαίνεται πως ήταν τόξο, δηλαδή το όπλο του Απόλλωνα. Ακόμη κι αν ο Πειρίθους κρατούσε τόξο - είναι δύσκολο να ξέρουμε γιατί θα το επέλεγε ή πώς το απέκτησε - πρέπει να το χρησιμοποίησε, για να σώσει τη νύφη που δεχόταν επίθεση μπροστά του[512]. Ο Ashmole αναγνωρίζει στη μορφή K τον Πειρίθου, στην M τον Θησέα, στην H τη νύφη και στη V μία υπηρέτρια. Κάνει την παρατήρηση ότι, αν δεχθούμε την ταύτιση της L με τον Απόλλωνα, αναγκαζόμαστε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι ο Καινεύς, χαρακτήρας, που ήταν σίγουρα παρών στο γεγονός, παραλείφθηκε ή κατέλαβε δευτερεύουσα θέση[513].

[509] Dornseiff (1941), 143.
[510] Walter (1951), 203-206.
[511] Ashmole, Yalouris (1967), 17: "…it is true that Peirithoos was partly divine, being in fact the grandson of Zeus…".
[512] Ό. π., 17-18.
[513] Ό. π., 17-22.

Ο Ν. Γιαλούρης θεωρεί την περιγραφή του Παυσανία σύντομη και μερικές φορές λανθασμένη ως προς την ονομασία των κύριων μορφών. Ταυτίζει τη μορφή L με τον Απόλλωνα με βάση τα ίχνη του τόξου που κρατάει, τη στάση που δηλώνει ότι παριστάνει θεό, τη θέση στο αέτωμα που είναι ανάλογη με εκείνη του Δία του άλλου εναετίου και την εικονογραφία -την παρουσία του Απόλλωνα στην Κενταυρομαχία της ζωφόρου του ναού στη Φιγάλεια, όπου με την αδερφή του Άρτεμη σπεύδει να βοηθήσει τους Λαπίθες. Βλέπει στις μορφές Κ, Μ τον Πειρίθου και τον Θησέα αντίστοιχα και υποστηρίζει ότι η ταύτιση αποδεικνύεται από σύγχρονα αγγεία με το ίδιο θέμα, τον κρατήρα της Νέας Υόρκης (εικ. 251) και τον κρατήρα των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112), στα οποία οι δύο ήρωες εικονίζονται σε στάσεις όμοιες με αυτές των εν λόγω εναέτιων μορφών. Στη διάταξη που προτείνει (βλ. εικ. 227-228) το δεξί χέρι του Απόλλωνα (L) τεντώνεται προς τα έξω, πάνω από τον ώμο του Πειρίθου (Κ), δηλώνοντας την ενεργή υποστήριξη που δίνει ο θεός στον ήρωα. Αναγνωρίζει επίσης στη μορφή Η τη Δηιδάμεια[514].

Σύμφωνα με την αποκατάσταση του αριστερού χεριού της μορφής L από τον ίδιο[515], ο G. Becatti υποστηρίζει ότι η μορφή πρέπει να ταυτιστεί με τον Απόλλωνα. Σημειώνει ότι θα ήταν πολύ περίεργο να απεικονίζονται στα δύο αετώματα δύο τόσο διαφορετικές ιδιότητες του Δία και δε θα δικαιολογείτο εύκολα η συμμετοχή του Άρειου Δία στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων, που επιπλέον έρχεται σε αντίθεση με τη φιλολογική και εικονογραφική παράδοση. Πιστεύει ότι καλώς εικονίζεται ο Απόλλων στην Κενταυρομαχία ως πατέρας του Λαπίθη, γενάρχη των Λαπιθών. Ως κύριος εκδικητής στην Κενταυρομαχία παραστάθηκε στη ζωφόρο του ναού στις Βάσσες της Φιγάλειας, όπου συμμετέχει ενεργά στη μάχη τοξεύοντας από το άρμα που οδηγεί η Άρτεμις. Ο θεός εξάλλου λατρευόταν ευρέα στην Άλτη, όπου τέσσερις βωμοί ήταν αφιερωμένοι σε αυτόν. Επιπρόσθετα είναι σύμφωνα με τον Πίνδαρο πατέρας του μάντη Ίαμου, ενώ κάποιοι Λαπίθες, όπως ο Αιγαίος και ο Άκτωρ, είναι συνδεδεμένοι με την Ηλεία, της οποίας ήταν βασιλιάδες[516].

Η Χρ. Καρδαρά το 1978 υπογραμμίζει ότι αν η μορφή L ταυτιστεί με τον Πειρίθου προκύπτει παράδοξο, αφού καταλαμβάνει τον κύριο άξονα της σύνθεσης και είναι μεγαλύτερη από τις υπόλοιπες μορφές. Εμμένει στην άποψη που εξέφρασε το 1970[517]. Πιστεύει ότι δεν ισχύει η άποψη ορισμένων μελετητών ότι η μορφή ταυτίζεται με τον Απόλλωνα λόγω της νεανικότητάς της και του τόξου που κρατούσε στο αριστερό χέρι[518]. Θεωρεί ότι το αριστερό χέρι κρατούσε ξίφος ή πέλεκυ και από αυτό συνάγει ότι η μορφή δεν μπορεί να εικονίζει τον Απόλλωνα. Σημειώνει ότι δεν υπάρχει ένδειξη πως ο Απόλλων τιμούνταν ιδιαίτερα στην Άλτη -υπήρχαν μόνο τρεις, ασήμαντοι βωμοί προς τιμήν του εκεί, ενώ υπήρχε σημαντικός αριθμός βωμών άλλων θεοτήτων- και ότι οι μορφές του στην Άλτη ήταν διακοσμητικές και απαντούσαν σε συνθέσεις. Υποστηρίζει ότι η L απεικονίζει το νεανικό και πολεμικό Δία και στηρίζει την άποψή της με τα ακόλουθα επιχειρήματα: α) Ο Ζευς τιμούνταν στην Άλτη με την πολεμική του ιδιότητα, ως Ζευς Άρειος. Αυτή η λατρεία ήταν αντίστοιχη με τη λατρεία του Άρειου Δία της Ηπείρου (ο Άρειος Ζευς του ιερού της Πασσαρώνας), η οποία συνάδει προς την παλιά λατρεία του Δία ως νεαρού πολεμικού θεού που

[514] Ashmole, Yalouris (1967), 180-181.
[515] Βλ. προηγούμενη ενότητα, «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».
[516] Becatti (1971), 80-81.
[517] Βλ. σχετικά Καρδαρά (1970α).
[518] Βλ. αναλυτικότερα τα επιχειρήματα της Χρ. Καρδαρά (1978) στην ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

διατηρούνταν κυρίως σε ορισμένα μυκηναϊκά και δωρικά φύλα που διακρίνονται για τον παλιό (ποιμενικό-) στρατιωτικό χαρακτήρα τους. β) Ο Ζευς με νεανική μορφή λατρευόταν και στο ιερό της Αφροδίτης και του Δία στην κορυφή του Αφροδίσιου δρυμού στη ΒΔ Αρκαδία. γ) Άλλα αγάλματα του νεανικού Δία υπήρχαν και μέσα στην Άλτη. Η Καρδαρά σημειώνει ότι ο Ζευς του εναετίου δεν έχει σχέση με τον Άρειο Δία που εικονίστηκε ως μεσήλικας στο άλλο εναέτιο όπως υποστηρίζει ο Fr. Weege (1935) και ισχυρίζεται ότι ο Ζευς του εναετίου ταυτίζεται με τον παλιό πολεμικό θεό των πρώτων ελληνικών φύλων και όσων διατήρησαν επί μακρόν τα χαρακτηριστικά της κοινωνίας τους, γιατί, όπως διαβάζουμε στον Όμηρο (Β 748-750 και Π 233 κ. εξ.), ο Ζευς είναι ο υπέρτατος θεός της προ της Καθόδου Ορεινής Θεσσαλίας - και των Λαπιθών - ρυθμιστής κάθε δίκαιου αγώνα, καθώς και ο κατεξοχήν εχθρός των δαιμονικών στοιχείων της φύσης -και οι Κένταυροι είναι ένα από αυτά. Επειδή δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να κρατούσε ο θεός πέλεκυ με το αριστερό χέρι, η μελετήτρια καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στο εναέτιο εικονίζεται ο νέος και πολεμικός Ζευς, ο θεός του ουράνιου φωτός και της θύελλας που έσωζε αυτά τα στοιχεία από κάθε εχθρό (*Σωτήρ*) και έτσι τονίζεται η συμβολή του ως κριτή των μαχών, δηλαδή ως δύναμη που επιβάλλει ενόπλως την τάξη και το νόμο. Επειδή βλέπει στην κεντρική μορφή Η του ανατολικού εναετίου το μεσήλικα Δία, υποστηρίζει ότι στα δύο εναέτια αντικατοπτριζόταν η διττή υπόσταση του θεού, όπως παρουσιαζόταν στα δωρικά και βορειοδυτικά φύλα κατά τους ιστορικούς χρόνους και στη Σπάρτη ως *Ζεὺς Οὐράνιος* και *Ζεὺς Λακεδαιμόνιος*. Υπογραμμίζει ότι ο Ζευς ως πολεμικός θεός θεωρούνταν ο κύριος υπεύθυνος της έξωσης των Περσών από την Ελλάδα, αφού στις Πλαταιές ηγέτιδα ελληνική πόλη ήταν η Σπάρτη, στην οποία ο Ζευς ήταν η υπέρτατη πολεμική θεότητα. Ένα από τα τρία εθνικά μνημεία, ένα μεγάλο χάλκινο άγαλμα του Δία, το οποίο προερχόταν από τη δεκάτη των λαφύρων της μάχης των Πλαταιών, αφιερώθηκε στην Άλτη. Όμως στους Μηδικούς πολέμους ο Ζευς ηγείται όλων των Ελλήνων ως πανελλήνιος θεός και αναφέρεται ότι πριν τη μάχη των Πλαταιών ο στρατηγός των Πλαταιέων Αρίμνηστος *ἔδοξε κατὰ τοὺς ὕπνους ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος ἐπερωτώμενον αὐτόν, ὅ τι δὴ πράττειν δέδοκται τοῖς Ἕλλησιν* (Πλούτ., *Ἀριστείδης*, 11, 5, 4-7). Με αυτήν την ιδιότητα ο Ζευς ενεργεί και στη μάχη της Ιμέρας, δηλαδή στο πλευρό των Συρακουσίων, όπως φαίνεται από όσα γράφει ο Πίνδαρος, ο οποίος αποδίδει τη νίκη και στις τρεις μάχες (Σαλαμίνα, Πλαταιές, Ιμέρα) σε αυτόν. Οι Συρακούσιοι τιμούν τον Δία και με νεανική μορφή παριστάνοντάς τον σε νομίσματα και αφιερώνουν αναθήματα για αυτήν τη νίκη σε Ολυμπία και Δελφούς. Ο Ζευς Σωτήρ είναι προστάτης των Ελλήνων στη μάχη στα Κούναξα[519]. Η Καρδαρά αναφέρει διάφορες παραστάσεις του Δία ως *Ἄρειου*, ως *Σωτῆρα* (αγάλματά του στην Άλτη, στο Αίγιο, σε νομίσματα του Αιγίου, του Ακράγαντα και των Συρακουσών, κ.ά.), ακόμη και ως *Σωτῆρα Διόδοτου* σε νομίσματα που κόπηκαν επί Αντιόχου Β΄ της Συρίας (γύρω στα μέσα του 3ου αι. π.Χ.)[520].

Ο U. Sinn σημειώνει ότι μετά την εύρεση του κεφαλιού της μορφής L το καθοριστικό κριτήριο για την ταύτισή της με τον Απόλλωνα ήταν η κόμμωση που θεωρήθηκε «απολλώνια», δηλαδή οι βόστρυχοι που πέφτουν πάνω στο μέτωπο και τους κροτάφους και τα μαλλιά στον αυχένα που χτενίζονται και δένονται στο πίσω μέρος του κεφαλιού. Η συγκεκριμένη κόμμωση κοσμεί ορισμένα πορτραίτα του θεού, όπως π.χ. ένα στο εσωτερικό αφιερωμένης στους Δελφούς κύλικας λευκού βάθους (480/70 π.Χ.) (εικ. 237). Η κόμμωση της εναέτιας μορφής L και της μορφής στην

[519] Καρδαρά (1978), 102-112.
[520] Ό. π., 112-119.

κύλικα είναι ταυτόσημες. Έτσι μπορούν να εξηγηθούν τα ευδιάκριτα ίχνη οπών στο κεφάλι της (εικ. 237), στο βόστρυχο του αυχένα και η λεπτή εγχάραξη στα μαλλιά από το ίχνος κλαδιού δάφνης. Επιπρόσθετα η νομισματική βεβαιώνει πορτραίτα του Απόλλωνα με την κόμμωση που έχει η μορφή L, όπως π.χ. ένα τετράδραχμο του 400 π.Χ. από την Κατάνη[521]. Ωστόσο ο Sinn ξεκαθαρίζει ότι σύμφωνα με την εικονιστική παράδοση ο Απόλλων δεν έχει μία συγκεκριμένη κόμμωση τον 5ο αι. π.Χ. και ότι στα πορτραίτα του βρίσκουμε πλήθος δυνατοτήτων στολισμού των μακριών μαλλιών. Πιστεύει ότι η κόμμωση της L συμβάλλει στην ταύτισή της με τον Απόλλωνα, αλλά δεν τη θεωρεί καθοριστική, γιατί δεν ανήκει στην ειδική εικονογραφία του θεού, όπως π.χ. το τόξο και το βέλος, δηλαδή τα σύμβολά του. Μετά τις σχετικές παρατηρήσεις του για το τι μπορεί να κρατάει η μορφή στα χέρια της[522], ο Sinn σημειώνει ότι δεν είναι απόλυτα ασφαλής η ταύτισή της με τον Απόλλωνα. Πιστεύει ότι η μορφή ταυτίζεται οπωσδήποτε με θεό και ότι συνδέεται μέσω της χειρονομίας της με το γεγονός που πραγματοποιείται γύρω της και, παρά την όποια δράση, απομονώνεται μέσω της στάσης της (βλ. εικ. 204, 229). Οι ήρωες που στέκουν εκατέρωθέν της δε στρέφουν προς αυτήν. Θεωρεί ότι η νεανική εμφάνισή της περιορίζει τις πιθανότητες ταύτισης στον Ερμή, τον Άρη και τον Απόλλωνα και βρίσκει ότι από αυτούς τους τρεις θεούς μόνο ο Απόλλων μπορεί να συνδεθεί με την κόμμωση και την κόσμηση των μαλλιών. Τέλος σημειώνει ότι, επειδή και το σύμβολο οδηγεί στην αναγνώριση του Απόλλωνα, δεν υπάρχει κάποιο πειστικό επιχείρημα που να οδηγεί στην αμφισβήτηση αυτής της ταύτισης[523].

Εικ. 237

Ο E. T. Tulunay υποστηρίζει ότι η μορφή L πρέπει να ταυτιστεί με τον Πέλοπα, «τον ΘΕΙΟ ΑΝΗΡ, το σημαντικότερο 'ήρωα' στην Ολυμπία και γενικά στην Πελοπόννησο[524]». Πέρα από τα επιχειρήματά του για την αποκατάσταση των χεριών της μορφής[525], υποστηρίζει ότι ο εξηγητής των αξιοθέατων της Ολυμπίας Αρίσταρχος όταν έδειξε στον Παυσανία το μέσο του αετώματος τού είπε «κοίτα, εκεί είναι αυτός που παντρεύτηκε την Ιπποδάμεια» και ο περιηγητής ταύτισε λανθασμένα τη μορφή με τον Πειρίθου, έχοντας εννοήσει ότι πρόκειται για τον σύζυγο της μίας και όχι της άλλης Ιπποδάμειας, που σύμφωνα με άλλες πηγές -και όχι την Ιλιάδα- ήταν γυναίκα του Πέλοπα. Το ότι ο Πέλοψ στέκει στο μέσο του αετώματος δηλώνεται από τα τελευταία λόγια του περιηγητή: «ἐποίησε δὲ ἐμοὶ δοκεῖν ταῦτα ὁ Ἀλκαμένης, Πειρίθουν τε εἶναι Διὸς ἐν ἔπεσι τοῖς Ὁμήρου δεδιδαγμένος καὶ Θησέα ἐπιστάμενος ὡς εἴη τέταρτος <ἀπὸ> Πέλοπος» (5, 10, 8). Ο Παυσανίας απαριθμεί τις κύριες μορφές του αετώματος, τον Πειρίθου, τον Θησέα και τον Πέλοπα. Επιπλέον συνδέει τον Πειρίθου με τον Δία και τον Θησέα με τον Πέλοπα. Επομένως ο Ζευς και ο Πέλοψ στέκουν ο ένας απέναντι στον άλλο ως πρόγονοι (ο Ζευς στο μέσο του ανατολικού αετώματος και ο Πέλοψ στο μέσο του δυτικού)[526]. Ένα άλλο

[521] Βλ. Pfeiff (1943), 104 κ.ε., πίν. 45d.
[522] Βλ. περισσότερα στην ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».
[523] Sinn (1994), 593-596.
[524] Tulunay (1998), 453.
[525] Βλ. αναλυτικότερα τις απόψεις του στην ενότητα «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις» στο παρόν κεφάλαιο.
[526] Ό. π., 454.

στοιχείο που δηλώνει το σημαντικό ρόλο του Πέλοπα στην Ολυμπία είναι ότι ο Παυσανίας τον τοποθετεί στην ίδια κλίμακα με τον Δία[527]. Για αυτό το λόγο ο Πέλοψ έχει στο συνολικό εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Δία ξεχωριστή θέση[528].

Ο μελετητής πιστεύει ότι, πέρα του δυτικού αετώματος, και τα άλλα μέρη του εικονογραφικού προγράμματος του ναού συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τον Πέλοπα. Το ανατολικό αέτωμα αναφέρεται αποκλειστικά στον Πέλοπα (μορφή G). Αν και όχι η μεγαλύτερη μορφή, είναι η σημαντικότερη στην παράσταση. Ως η μοναδική μορφή με θώρακα ο Πέλοψ χαρακτηρίζεται ως στρατηγός, προκειμένου να τονιστεί ο ρόλος του στην Ολυμπία. Ο Ζευς δε διαδραματίζει στην αρματοδρομία Οινόμαου-Πέλοπα σημαντικό ρόλο, κάτι που μαρτυρείται από την πολύχρονη λατρεία του Πέλοπα - παλιότερη εκείνης του Δία- στην Ολυμπία. Στο αέτωμα συμπεριλήφθηκε πιθανότατα και ο Χρύσιππος (μορφή Ε), ο νόθος γιος του Πέλοπα. Αυτά υποδεικνύουν ότι στο αέτωμα ο Πέλοψ είναι κατά πολύ ανώτερος της Ιπποδάμειας. Ανάμεσα στον Πέλοπα και στον Ηρακλή, του οποίου οι άθλοι εικονίστηκαν στις μετόπες, υπάρχουν συγκεκριμένες σχέσεις: ο Ηρακλής, γιος του Αμφιτρύωνα, τέταρτος απόγονος του Πέλοπα, πρέπει να είχε αφιερώσει το Πελόπιο προς τιμήν του Πέλοπα (Παυσ., 5, 13, 1 κ. εξ.). Και οι δύο μπορούν να υπολογιστούν μεταξύ των γνωστότερων οργανωτών των ολυμπιακών αγώνων (Παυσ., 5, 8, 2). Οι προϋποθέσεις για την Κατάληψη της Τροίας (το τόξο και τα βέλη του Ηρακλή καθώς και η ωμοπλάτη του Πέλοπα - βλ. Παυσ., 5, 13, 4) και ο τρόπος εκτέλεσης της θυσίας στην Πέργαμο (όσοι θυσιάζουν για τον Τήλεφο επιτρέπεται να ανέβουν στο ναό του Ασκληπιού μόνο αφού κάνουν λουτρό - βλ. Παυσ., 5, 13, 1) συνδέουν στενά τον Πέλοπα με τον Ηρακλή αναφορικά με την Τροία και / ή τη Δυτική Ανατολία[529].

Και οι παραστάσεις στα «φράγματα» ή «ερύματα», δηλαδή στις τρεις (την αριστερή, τη δεξιά και την πίσω) επίπεδες επιφάνειες ανάμεσα στα πόδια του θρόνου του φειδιακού αγάλματος του Δία, στο εσωτερικό του ναού του Δία αναφέρονται στον Πέλοπα: στο σχετικό απόσπασμα του Παυσανία (5, 11, 1 κ.ε.) οι σφίγγες μπορεί να συμβολίζουν τον Τάνταλο και τον Λάιο, ενώ τα παιδιά των Θηβών τον Γανυμήδη και τον Χρύσιππο, που ήταν θύματα παιδεραστίας, γεγονός που είχε συνέπειες στη μοίρα του Πέλοπα. Αυτό το συμβολικό περιεχόμενο εκφράζεται και στο ότι η Σφίγγα νοείται ως «νόθη Λαΐου θυγάτηρ» (Παυσ., 9, 26, 3). Κατά τον Tulunay στα συμπλέγματα της Σφίγγας και της θανάτωσης των Νιοβιδών μπορεί να αισθανθεί κανείς τη δυσμενή μοίρα των αδερφών Πέλοπα και Νιόβης. Άλλες μορφές στις παραστάσεις των φραγμάτων του θρόνου (όπως ο Άτλας, ο Ηρακλής, ο Θησεύς, ο Πειρίθους, η Ιπποδάμεια, η Στερόπη, η Ελλάδα, η Σαλαμίνα, ο Αίας, η Κασσάνδρα, ο Προμηθεύς, η Πενθεσίλεια, ο Αχιλλεύς) δεν έχουν σχέση με τον Δία ή την Ολυμπία, αλλά εσωτερική σχέση με τον Πέλοπα. Για παράδειγμα η Τρώα μάντισσα Κασσάνδρα, η οποία «λόγω του σκότους των χρησμών» της ονομάστηκε και «Σφίγγα», προφήτευσε με τον δίδυμο αδελφό της Έλενο ότι η ωμοπλάτη του Πέλοπα από την Ολυμπία είναι σημαντική για να πέσει η Τροία. Η ωμοπλάτη του Πέλοπα πρέπει να είχε συνδεθεί με το μαντείο της ωμοπλάτης (Ωμοπλατοσκοπία). Η Ωμοπλατοσκοπία, η οποία ασκούνταν ανέκαθεν στην Ανατολία μαζί με την Ορνιθοσκοπία, έφτασε στη Θράκη και τη Θεσσαλία μάλλον με τη μετανάστευση του Πέλοπα. Από αυτά ο Tulunay συνάγει ότι ο Πέλοψ και η Νιόβη έζησαν ως ιστορικά πρόσωπα σε χρονικό διάστημα ακριβώς όταν δημιουργήθηκε η ελληνική μυθολογία.

---

[527] Παυσ., 5, 13, 1: «ἔστι δὲ ἐντὸς τῆς Ἄλτεως καὶ Πέλοπι ἀποτετμημένον τέμενος· ἡρώων δὲ τῶν ἐν Ὀλυμπίᾳ τοσοῦτον προτετιμημένος ἐστὶν ὁ Πέλοψ ὑπὸ Ἠλείων ὅσον Ζεὺς θεῶν τῶν ἄλλων».

[528] Tulunay (1998), 457.

[529] Ό. π., 457.

Η ωμοπλάτη του Πέλοπα[530] και η «αντίθεη» συμπεριφορά του Τάνταλου και της Νιόβης μπορούν να εξηγηθούν λογικά, πιστεύει ο μελετητής. Οι ιστορίες μετανάστευσής τους καθρεφτίζονται μάλλον μετά στους μύθους για τους Αργοναύτες (Μινύες) και τον Οδυσσέα. Από αυτούς πρώτος ο Πέλοψ στέκει στο μέσο του δυτικού αετώματος στην Ολυμπία. Στο αντεπιχείρημα που μπορεί να αναφερθεί, ότι δηλαδή ο Πέλοψ στο ανατολικό αέτωμα απεικονίστηκε τελείως διαφορετικά και ότι η εικονογραφία του δε μπορεί να καθοριστεί, ο Tulunay απαντάει θέτοντας την ερώτηση «ποια εικονογραφία διαθέτουμε όμως από τους σημαντικότερους θεούς;» Το αν πράγματι παραστάθηκε ο Ζευς ή ο Ποσειδών στο χάλκινο άγαλμα από το Αρτεμίσιο τίθεται πάντα υπό αμφισβήτηση, πιστεύει. Επιπλέον κρίνει ότι δε χρειάζεται να συγκριθούν οι δύο «Πέλοπες», γιατί μπορεί να είχε εικονιστεί στο δυτικό αέτωμα ο ανατολικός «πρόγονος» Πέλοψ, στο ανατολικό αντίθετα ο «δισέγγονος» Πέλοψ (ίσως ο βιολογικός πατέρας του Ατρέα και του Θυέστη). Επιπρόσθετα, παρά τις πρώιμες πηγές, τίθενται ακόμη υπό αμφισβήτηση αναφορές, οι οποίες συνδέονται με την καταγωγή του Πέλοπα από τη Σίπυλο και τη ζωή του˙ επομένως μεταφέρεται σε ελληνικό έδαφος. Εκτός από την αρματοδρομία με τον Οινόμαο και την ωμοπλάτη όλες οι άλλες αφηγήσεις για αυτόν είναι τόσο ασαφείς, ώστε από την αρχαιότητα δε μπορούσε να κατανοηθεί γιατί πήρε το όνομά της η χερσόνησος από αυτόν. Αντίθετα ο Ζευς είναι μία αυστηρά καθορισμένη μυθολογικά μορφή. Η πιο προσεκτική παρατήρηση των θεμάτων που κόσμησαν το θρόνο του Δία στην Ολυμπία οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι θεμέλιοι λίθοι του λατρευτικού οικοδομήματος στην Ολυμπία, (πάνω) στο οποίο τοποθετήθηκε ο Ζευς, τέθηκαν από τον Πέλοπα (και από τον Ιδαίο Δάκτυλο Ηρακλή).

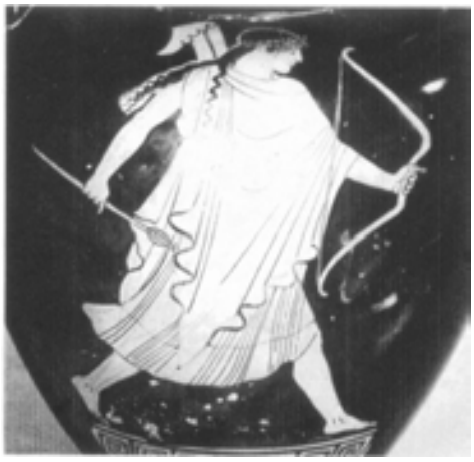
Για όλους τους παραπάνω λόγους ο Tulunay υποστηρίζει ότι η μεσαία μορφή L του δυτικού αετώματος του ναού του Δία είναι ο ανατολικός ήρωας, ο ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ, ο Πέλοψ[531].

[530] Tulunay (1998), 459.
[531] Ό. π., 460.

ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

Με βάση την -πιθανότερη- αποκατάστασή της με τόξο, ή εναλλακτικά με κλαδί δάφνης, στο αριστερό χέρι[532], η κεντρική μορφή L ταυτίζεται με τον Απόλλωνα. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο U. Sinn (1994) το κριτήριο της κόμμωσης δεν είναι καθοριστικό για την ταύτισή της με το θεό. Είναι δευτερεύον. Όμως η αναγνώρισή της βασίστηκε σε αυτό από την πρώτη κιόλας στιγμή εύρεσης των θραυσμάτων της. Τα σχόλια του G. Hirschfeld στο ημερολόγιο ανασκαφής στις 5-10 Μάρτη 1877[533] μάς μεταφέρουν στον 19ο αιώνα, σε εκείνην την εποχή της αρχαιολογικής έρευνας, κατά την οποία, ελλείψει οργανωμένης μεθοδολογίας, περισσότερο ο ρομαντισμός επηρέαζε τους όποιους ερευνητές (αρχαιολόγους, αρχαιοδίφες, λογίους, κ. ά.) στην ερμηνευτική προσέγγιση των δεδομένων. Η ταύτιση της μορφής με τον Δία από τον Fr. Weege (1935) στηρίζεται σε ενδείξεις πέραν της παράστασης του εναετίου (σε παραστάσεις του νεανικού Δία σε νομίσματα ή αγάλματα εντός και εκτός της Άλτης), αλλά δεν προκύπτει από το στοιχειώδες που είναι η αναγνώριση συμβόλου. Τα εικονογραφικά παράλληλα που παρουσιάζει η Χρ. Καρδαρά (1978) για την ταύτιση της μορφής είναι γενικά, δηλώνουν την ευρύτητα, χρονική και τοπική, της παράστασης του (νεανικού) Δία στην τέχνη και για ορισμένα από αυτά η πηγή είναι φιλολογική και δε σώζεται ή δεν υπάρχει - λόγω του είδους της αναφοράς - σχετική παράσταση.

Στην εικονογραφία ο Απόλλων κρατάει τουλάχιστον ένα από τα διακριτικά σύμβολά του, π.χ. λύρα, τόξο, βάσει του οποίου και αναγνωρίζεται (βλ. εικ. 238-241)[534]. Ωστόσο, εκτός από τη μεταγενέστερη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στις



Εικ. 238

Εικ. 239

Βάσσες της Φιγάλειας, δε δηλώνεται πουθενά, ούτε φιλολογικά[535] ούτε αρχαιολογικά (σε παραστάσεις) ανάμειξή του στην Κενταυρομαχία, εν προκειμένω στη μάχη

[532] Βλ. προηγούμενη ενότητα, «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα».

[533] «Τα μεγαλοπρεπή χαρακτηριστικά φαίνεται αναμφίβολα να προδίδουν θεό. Απολλώνια είναι τα μαλλιά (δηλαδή οι βόστρυχοι που πέφτουν πάνω στο μέτωπο και τους κροτάφους και τα μαλλιά στον αυχένα που χτενίζονται και δένονται στο πίσω μέρος της κεφαλής) όπως και η έκφραση».

[534] Βλ. Κοκκορού-Αλευρά (1984), Λαμπρινουδάκης (1984α), Παλαγγιά (1984α), (1984β) και (1984γ).

[535] Βλ. παραπάνω, «ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: Γ. Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ, ii. Μύθοι (μυθολογικά σχήματα) για τα αετώματα του ναού», σελ. 22, 23.

Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο Πειρίθου-Δηιδάμειας[536]. Στη Φιγάλεια η παρουσία του δικαιολογείται πιθανότατα από το χαρακτήρα του Επικούριου -και ίσως από το προηγούμενο της Ολυμπίας. Επομένως, αν στην εναέτια μορφή της Ολυμπίας αναγνωρίζεται πράγματι ο Απόλλων, πρόκειται για unicum.

Εικ. 240

Εικ. 241

Ως προς την εικονογραφία των δύο ηρώων Πειρίθου και Θησέα, ο πρώτος αναγνωρίζεται βάσει επιγραφών σε αρκετά αγγεία. Όσον αφορά τις παραστάσεις μάχης με Κενταύρους απεικονίζεται γενειοφόρος και οπλισμένος σε δύο αθηναϊκούς ερυθρόμορφους οξυπύθμενους αμφορείς του Ζωγράφου της Κοπεγχάγης (480/470 π.Χ.): στον ένα μπήγει το σπαθί στην κοιλιά Κενταύρου που του επιτίθεται με βράχο (εικ. 242) και στον άλλο πολεμά με δόρυ και ασπίδα ενάντια σε Κένταυρο που αμύνεται με κλαδί (εικ. 243). Σε έναν ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου της Νέκυιας (γύρω στο 450 π.Χ.) παριστάνεται γενειοφόρος, με ιμάτιο στον ώμο, να κρατάει σπαθί και να φτάνει στη μάχη που γίνεται πιο πέρα (εικ. 112),

Εικ. 242

Εικ. 243

ενώ σε μία αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα (420/410 π.Χ.) αρπάζει με το αριστερό χέρι τον αντίπαλό του Υψίπυλο κραδαίνοντας στο δεξί χέρι δόρυ (εικ. 244). Επίσης σε πελίκη του 390 π.Χ. φορά ιμάτιο που πέφτει ως το γόνατο και απειλεί με το δόρυ

[536] Βλ. Παλαγγιά (1984δ), η οποία παρουσιάζει ως εικονογραφικές «αποδείξεις» της παρουσίας του Απόλλωνα στην Κενταυρομαχία τη μορφή L του εν λόγω εναετίου και τη μορφή του Απόλλωνα στη ζωφόρο του ναού στις Βάσσες της Φιγάλειας.

Κένταυρο (εικ. 245). Η παρουσία του θεωρείται πιθανή - δίχως όμως την ύπαρξη επιγραφών - στη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας (εικ. 246), σε μετόπη (την ενδέκατη ή την τριακοστή δεύτερη) της Ν πλευράς του Παρθενώνα (εικ. 247), στη Δ πλευρά της ζωφόρου του Ηφαιστείου (εικ. 248) και στη Β πλευρά της ζωφόρου του ηρώου στο Gölbaşi-Trysa (380/370 π.Χ.) (εικ. 249)[537].

Εικ. 244

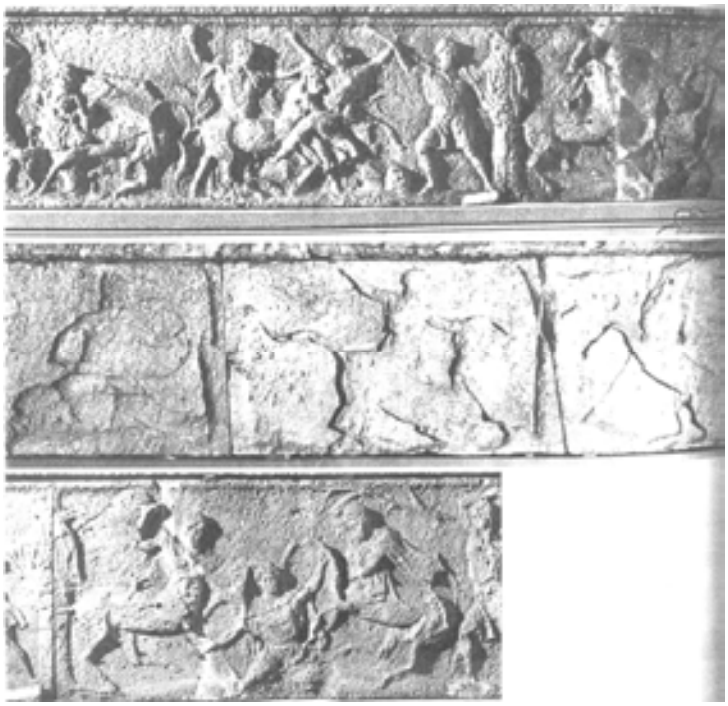
Εικ. 245

Εικ. 246

Εικ. 247

[537] Βλ. Μανακίδου (1994β), 233-234.

Εικ. 248



Εικ. 249

Οι βεβαιωμένες, βάσει επιγραφής, παραστάσεις του Θησέα στην αρχαία τέχνη είναι λίγες. Ως προς τις παραστάσεις του με Κενταύρους, σε κύλικα της Βοστόνης (420-410 π.Χ.) αναγνωρίζεται από επιγραφή και εικονίζεται γυμνός να παλεύει με Κένταυρο πιάνοντας το κεφάλι του (εικ. 244). Υποστηρίζεται ότι εικονίζεται σε κιονωτό κρατήρα του 470/460 π.Χ. (εικ. 250) γυμνός να χτυπά με την αριστερή γροθιά το πρόσωπο του αντίπαλού του Κένταυρου[538] και στον ελικωτό κρατήρα της Νέας Υόρκης (εικ. 251) (γύρω στο 450 π.Χ.) να σηκώνει με τα δύο χέρια πέλεκυ για να καταφέρει χτύπημα σε Κένταυρο που προστατεύει

Εικ. 250

[538] Ωστόσο ο Cahen (1937) ταυτίζει την εν λόγω μορφή με τον Πειρίθου.

το κεφάλι του με μαξιλάρι. Στη ζωφόρο του ναού του Ποσειδώνα στο Σούνιο (εικ. 252)[539] (430 π.Χ.) η Κενταυρομαχία (στις πλάκες 4, 3, 2) πιθανόν τον περιλαμβάνει,

Εικ. 251

Εικ. 252

από τη στιγμή που εικονίζονται και οι άθλοι της νεότητάς του. Σύμφωνα με την C. Hofkes-Brukker αναγνωρίζεται στην πλάκα αρ. 524 της ζωφόρου του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες ως ο γυμνός νέος που ακινητοποιεί με κεφαλοκλείδωμα του αριστερού αγκώνα του τον Κένταυρο που τρέχει μπροστά του και που κυνηγάει γυναίκα, η οποία κρατάει γυναικείο λατρευτικό άγαλμα (εικ. 253). Επίσης θεωρείται ότι εικονίζεται στη Ν πλευρά της ζωφόρου του ηρώου στο Gölbaşi-Trysa (380/370 π.Χ.) (εικ. 249) και στη ζωφόρο του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού (350 π.Χ. περίπου). Στη χαμένη τοιχογραφία του Ηφαιστείου, όπως γράφει ο Παυσανίας: «Θησεὺς μὲν οὖν ἀπεκτονώς ἐστιν ἤδη Κένταυρον, τοῖς δὲ ἄλλοις ἐξ ἴσου καθέστηκεν ἔτι ἡ μάχη» (Παυσ., Ι, 17,2)[540].

[539] Βλ. Δεληβορριάς (1969), 134-135.

[540] Βλ. Neils (1994), "XI. Theseus and the Centaurs", 943-945. Βλ. και παλιότερα Shefton (1962), 353-368 ("Part III: The centauromachy at the wedding of Peirithoos: An iconographic study of some motives"), ιδίως 365-367 ("Appendix: Centauromachies at the wedding feast"). Κατά τον E. T. Tulunay (1986) η παράσταση του Θησέα στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου δε συνδέεται με συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα˙ ο ήρωας παριστάνεται ως παλαιστής και πυγμάχος, αλλά μάχεται και με πέλεκυ, ρόπαλο, δόρυ ή σπαθί. Τις περισσότερες φορές εικονίζεται γυμνός ή ντυμένος μόνο με ιμάτιο, ενώ μόνο στο αγγείο François παριστάνεται με πανοπλία και φοράει στεφάνι. Η αναγνώρισή του δεν είναι εύκολη. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε παραστάσεις σε αθηναϊκά αγγεία απεικονίζεται ως ο σωτήρας της νύφης, αλλά σε μη αθηναϊκές παραστάσεις τη νύφη σώζει συχνότερα ο Πειρίθους, αν και ο Θησεύς έχει σημαντικό ρόλο στη γενική σύνθεση -στον κατάλογο μνημείων του Tulunay καταγράφεται μόνο τρεις φορές ως συμμετέχων στην Κενταυρομαχία. Δεν αναγνωρίζεται με σαφήνεια από σύμβολα, δυσκολία που επιτείνεται από τη σπανιότητα επιγραφών με τα ονόματα των εικονιζόμενων μορφών. Για αυτό η αναγνώρισή του είναι πολύ πιθανή, αλλά δε μπορεί να αποδειχθεί. Ως απαραίτητη μορφή στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων μπορεί να κρύβεται στη μία ή στην άλλη μη

Ο Καινεύς παριστάνεται να παλεύει με έναν Κένταυρο σε αθηναϊκά αγγεία από το 570/560 π.Χ. ως το 460 π.Χ. (εικ. 254), με δύο Κενταύρους σε αθηναϊκά μελανόμορφα, ερυθρόμορφα και κατωιταλιωτικά αγγεία που χρονολογούνται από την αρχή του 6ου αι. π.Χ. ως τον 4ο αι. π.Χ. (εικ. 255) καθώς και σε ανάγλυφα και στην μεταλλοτεχνία, με τρεις Κενταύρους σε αθηναϊκά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία του 6ου-5ου αι. π.Χ ή και περισσότερους Κενταύρους (εικ. 256)[541].

Εικ. 253

Εικ. 254

Εικ. 255

Σύμφωνα με την περιγραφή του Παυσανία και την εικονογραφική παράδοση είναι πιθανό οι εναέτιες μορφές Κ και Μ να ταυτίζονται με τον Πειρίθου και τον

ταυτισμένη ακόμη μορφή στις πολυάριθμες παραστάσεις Κενταυρομαχίας. Βλ. Tulunay (1986), 15-47 (μνημεία), 48-54 (ιδίως) (σύνοψη).

[541] Βλ. Laufer (1990).

Θησέα αντίστοιχα[542]. Ως προς τον τρόπο, με τον οποίο πολεμούν οι δύο ήρωες στα προαναφερθέντα παραδείγματα, ο Πειρίθους κρατάει όπλα, όπως σπαθί, δόρυ, ασπίδα, ενώ ο Θησεύς στο ταυτισμένο παράδειγμα παλεύει με τα χέρια.

Εικ. 256

Η Δηιδάμεια, την οποία ο Παυσανίας βλέπει κατά πάσα πιθανότητα στην εναέτια μορφή Η, μπορεί να αναγνωριστεί κατά την Ε. Simon (1990) στη γυναικεία μορφή του συμπλέγματος γυναίκας-Κενταύρου της δωδέκατης νότιας μετόπης του Παρθενώνα (εικ. 257). Η μελετήτρια εξάγει το συμπέρασμα ότι οι δύο μορφές μπορούν να ταυτιστούν και από πλευρά περιεχομένου με την Ιπποδάμεια και τον Ευρυτίωνα, γιατί ο Λαπίθης στη διπλανή εντέκατη μετόπη είναι πιθανότατα ο Πειρίθους. Σύμφωνα με την ίδια η Δηιδάμεια παριστάνεται γονατισμένη να κρατάει γυναικείο λατρευτικό άγαλμα στην πλάκα Η 4-524 της Α πλευράς της ζωφόρου της Φιγάλειας (εικ. 253)[543].

Εικ. 257

[542] Ωστόσο με βάση τις ταυτισμένες παραστάσεις που έχουν συλλεχθεί στο *LIMC* ο Θησεύς δεν αναγνωρίζεται στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου ή σε παραστάσεις του ίδιου και του Πειρίθου σχετικές με το γάμο του δεύτερου. Εικονίζονται μαζί σε παραστάσεις της αγγειογραφίας με θέμα την τιμωρία τους ή την παρουσία τους στον Κάτω Κόσμο. Βλ. Neils (1994), 946.
[543] Βλ. Simon (1990).

Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

Πρώτος ο G. Hirschfeld διατυπώνει άποψη για το θέμα του εναετίου. Υποστηρίζει ότι εικονίζεται η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου (για αυτό και το κέντρο του αετώματος γέμιζε με τραπέζι ή άλλα δευτερεύοντα αντικείμενα) και ότι με σχετικά λίγα στοιχεία αποδίδεται ως σφοδρή σύγκρουση ανάμεσα στους Έλληνες και τους βαρβάρους[544].

Ο G. Loeschcke αναφερόμενος στην ταύτιση των γυναικείων μορφών B, U με τις μητέρες των Κενταύρων συσχετίζει την παρουσία τους στην εναέτια σύνθεση με την παράσταση της κεντρικής μορφής L, την οποία ταυτίζει με τον Απόλλωνα[545] και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτές οι ταυτίσεις κάνουν κατανοητό το νόημα της σύνθεσης: ο Απόλλων, ο ολύμπιος πρόγονος των Λαπιθών, στέκει στο κέντρο, ελέγχει το πεδίο της μάχης και προστατεύει τους απόγονούς του απλώνοντας το χέρι, ενώ οι μητέρες των Κενταύρων, που έχουν ξαπλώσει παράμερα, γριές και αδύναμες, βλέπουν θλιμμένες την κατάρρευση των γιων τους[546].

Ο H. Brunn αναζητά σχέση του Απόλλωνα με την Κενταυρομαχία και τις παραστάσεις της στην Ολυμπία[547].

Σύμφωνα με τους V. Laloux, P. Monceaux εικονίζεται η μάχη Κενταύρων-Λαπιθών στο γάμο του Πειρίθου. Ο Παυσανίας αναγνώρισε την ανάμνηση μίας αττικής παράδοσης, της φιλίας Θησέα-Πειρίθου και μάχη Κενταύρων-Λαπιθών μένει απλά ένας θεσσαλικός μύθος, ο οποίος εντοπίζεται στην Ήλιδα[548]. Στο κέντρο ανάμεσα στα συμπλέγματα, απαθής μπροστά στις σκηνές βίας, στέκει ο Απόλλων (μορφή L), φύλακας της Ολυμπίας, πατέρας του Κένταυρου και του Λαπίθη, των γεναρχών των δύο αντίπαλων φυλών (sic)[549].

Ο Br. Sauer σημειώνει ότι, εάν ληφθούν υπόψη τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στην εναέτια σύνθεση και στις παραστάσεις της αγγειογραφίας (δηλαδή η έλλειψη κανονικών όπλων, ο πέλεκυς, το μαχαίρι, ο ρόλος που διαδραματίζουν οι γυναίκες), διαπιστώνεται συμφωνία μεταξύ τους όχι μόνο σε λεπτομέρειες, αλλά ακολουθούνται οι εκδοχές του μύθου που προτιμούσε η τέχνη του πρώτου μισού του 5^{ου} αιώνα π.Χ. Σε όλες τις παραστάσεις που αναφέρει ο μελετητής[550], δηλαδή στα αγγεία της Βιέννης (βλ. εικ. 112), του Βερολίνου (*AZ* 1883, πίν. 17), της Φλωρεντίας και στις μετόπες του Παρθενώνα, η μάχη ξεσπάει, όπως στο θεσσαλικό μύθο, στο γεύμα του γάμου. Ο ίδιος διαφωνεί με την άποψη του U. v. Wilamowitz-Moellendorff ότι «είναι αδύνατο να απεικονίζεται στο ναό του Δία αυτό το θέμα», γιατί θεωρεί ότι έτσι υποτιμάται η ικανότητα ενός έθνους για δημιουργία και τονίζεται υπέρμετρα η πίεση

[544] Hirschfeld (1877), 312-313.
[545] Βλ. αναλυτικότερα την άποψή του στην ενότητα «Προτάσεις για την ταύτιση των μορφών».
[546] Loeschcke (1887), 1-4.
[547] Brunn (1888), 191.
[548] Laloux, Monceaux (1889) 1, 58 και (1889) 2, 80-82.
[549] Ό. π. 58 και 82 αντίστιχα: «Au milieu du fronton se tient Apollon, dieu de Delphes et protecteur d' Olympie, père de Kentauros et de Lapithès, les ancêtres des deux races ennemies».
[550] Βλ. τις προηγούμενες ενότητες «Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις» και «Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ, i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις».

του πολιτικού και θρησκευτικού δόγματος. Γράφει χαρακτηριστικά: «Ως αρχαιολόγος που δε γνωρίζει ιστορία πρέπει προσωρινά - όχι λόγω της γραπτής παράδοσης, αλλά βάσει των μνημείων - να ομολογήσω ότι είμαι συνένοχος στην «τρέλα» και βλέπω να εικονίζεται στην Ολυμπία η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου[551]».

Στη δράση που παριστάνεται στο εναέτιο και στα κύρια πρόσωπα αναφέρεται ο U. v. Wilamowitz-Moellendorf λίγα χρόνια αργότερα. Θεωρεί τρελή την άποψη ότι εικονίζεται η θεσσαλική Κενταυρομαχία. Όπως γράφει «απεικονίστηκε η ηλειακή Κενταυρομαχία στη μορφή που είχε πρωταγωνιστή ήρωα τον Ηρακλή. Δεν παραδίδεται άμεσα, αλλά ίσως μπορούμε να τη βρούμε. Οι Φιγαλείς καταλάβαιναν αυτήν την Κενταυρομαχία, όταν έβλεπαν τη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα, ενώ οι Αθηναίοι καλλιτέχνες ίσως είχαν κατά νου κάποια άλλη[552]».

Ο G. Treu κάνει την παρατήρηση ότι, σε κάθε περίπτωση τα στρώματα, πάνω στα οποία είναι ξαπλωμένες οι γυναικείες μορφές B, U, πρέπει να υποδηλώνουν τα στρώματα για το γλέντι του γάμου με τον ίδιο σύντομο τρόπο όπως το μαξιλάρι στον κρατήρα των Κενταύρων της Βιέννης (εικ. 112). Βλέπει να εικονίζεται στο εναέτιο η Κενταυρομαχία στο γάμο του Πειρίθου. Σημειώνει ότι οι ντόπιοι μύθοι εκτοπίστηκαν από το θεσσαλικό μύθο της Κενταυρομαχίας, με τον Θησέα να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη μάχη στο γάμο του Πειρίθου. Υπογραμμίζει ότι η πιθανότητα να απεικονίστηκε στην Ολυμπία ό,τι απεικονίστηκε στη ζωφόρο της Φιγάλειας μπορεί να ισχύσει μόνο αν βρεθεί κάποια ένδειξη που να δηλώνει ότι τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του θεσσαλικού μύθου έφτασαν στην Ηλεία και αν μάθουμε τον τόπο καταγωγής των καλλιτεχνών που φιλοτέχνησαν τα εναέτια της Ολυμπίας. Γράφει ακόμη ότι στη Φιγάλεια απεικονίστηκε ο ίδιος θεσσαλικός μύθος, τα τυπικά χαρακτηριστικά του οποίου (η επίθεση των Κενταύρων κατά τη διάρκεια του γεύματος του γάμου και η αντίσταση με την καθοδήγηση ενός ζευγαριού ηρώων) επαναλαμβάνονται και τονίζονται περισσότερο στο εναέτιο της Ολυμπίας[553].

Για τον E. Curtius το θέμα της παράστασης δεν είναι η πτώση των Κενταύρων, αλλά η ύβρις τους[554].

Ο P. Wolters συμφωνεί με τον G. Treu (1897), ο οποίος εμμένει στο ότι πρόκειται για τη μάχη που ξέσπασε στο γεύμα του γάμου, άρα το θεσσαλικό μύθο, γιατί δεν εικονίζεται μάχη, οι Λαπίθες δε φοράνε πολεμικό εξοπλισμό και τα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν στη θυσία είναι τα όπλα τους στη μάχη ενάντια στους Κενταύρους. Η θυσία δηλώνεται από τον πέλεκυ, το μαχαίρι που μπήγει στο στήθος του Κενταύρου S ο Λαπίθης T και την παρουσία του αγοριού-οινοχόου. Ο Wolters θεωρεί σκόπιμο το ότι στο αγγείο της Βιέννης (εικ. 112) εικονίζονται οβελοί, μαχαίρια θυσίας, δαυλοί και μόνο ο Πειρίθους, ο οποίος και κατονομάζεται, έχει σπαθί. Η συμφωνία του αγγείου με το εναέτιου δεν είναι καθόλου τυχαία. Με αυτόν τον τρόπο επιστρέφουμε στην κατονομασία της μεσαίας μορφής L, του *Πειρίθου* για τον Παυσανία[555].

Ο E. Buschor θεωρεί ότι υπάρχει άρρηκτη θεματική σύνδεση ανάμεσα στις μετόπες, το ανατολικό και το δυτικό εναέτιο του ναού. Για αυτό το λόγο πιστεύει ότι η ερμηνεία που προτείνει για την παράσταση του ανατολικού εναετίου θα

[551] Sauer (1891b), 91.
[552] Wilamowitz-Moellendorff (1959[3]), 305, σημ. 74.
[553] Treu (1897), 133.
[554] Curtius (1897), 284.
[555] Wolters (1908), 18.

καταρριπτόταν, εάν στο δυτικό εναέτιο απεικονιζόταν η αττική-θεσσαλική Κενταυρομαχία. Αναρωτιέται τι σχέση μπορεί να έχει ο γάμος του Πειρίθου με την αρματοδρομία του Πέλοπα ως αντίστοιχο ή αντίστροφα η αρματοδρομία του Πέλοπα ως πάρισο του γάμου του Πειρίθου. Ισχυρίζεται ότι, όταν ο καλλιτέχνης της Ολυμπίας από τους τοπικούς μύθους του Αυγεία, του Πέλοπα και των Κενταύρων απαθανατίζει στις τρεις μεγάλες δημιουργίες του τις δύο πρώτες και στην τρίτη μεταφέρει το μύθο της Κενταυρομαχίας, τότε αυτός ο μύθος πρέπει να είναι τοπικός. Πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης, ο οποίος παρουσίασε ως αποκορύφωμα του δωδέκαθλου του Ηρακλή την περιπέτεια του Αυγεία και στο εναέτιο της πρόσοψης άλλαξε το μύθο της αρματοδρομίας με βάση το πνεύμα της τραγωδίας, πρέπει να ταύτισε στο δυτικό εναέτιο τον παλιό ηλειακό μύθο των Κενταύρων με το γάμο του Πειρίθου και βρίσκει πιθανό να επηρεάστηκε από τον πίνακα του Ηφαιστείου και να μετασχημάτισε τον αρχαϊκό μύθο της Φολόης. Έτσι επέλεξε σκοπίμως να παραστήσει στο δυτικό εναέτιο την Κενταυρομαχία του ηλειακού μύθου με κεντρικό πρόσωπο τον Απόλλωνα (μορφή L)[556]. Όπως και στο ανατολικό εναέτιο, έτσι και εδώ ο θεός φέρει το όπλο του φόνου στο αριστερό χέρι. Πολεμά με τα όπλα του πνεύματος, με τη στροφή του κεφαλιού, με το επιτακτικά απλωμένο (δεξί) χέρι[557].

Ο U. v. Wilamowitz-Moellendorff (1925) υποστηρίζει ότι παριστάνεται η ηλειακή Κενταυρομαχία με τις δύο νεανικές ανδρικές μορφές (K, M) εκατέρωθεν του Απόλλωνα (μορφή L) να ταυτίζονται με τους δίδυμους γιους του Άκτορα Εύρυτο και Κτέατο, οι οποίοι σώζουν τις γυναίκες τους (μορφές H, O), δηλαδή τις δίδυμες αδερφές Θηρονίκη και Θηραιφόνη, κόρες του Δεξαμενού, βασιλιά στην Ώλενο της Ηλείας. Ο Ηρακλής δεν παριστάνεται. Ο θεσσαλικός μύθος δεν εικονίζεται, γιατί δεν ταιριάζει στην Ολυμπία και γιατί δεν υπάρχει ένδειξη ότι η μία από τις δύο γυναίκες H, O είναι η νύφη του Πειρίθου[558].

Ο E. Buschor (1926) εμμένει στη σχέση της εναέτιας σύνθεσης με την Κενταυρομαχία του Ηρακλή. Γράφει χαρακτηριστικά: «το θέμα ήταν καθορισμένο από τη στιγμή που λείπει από τον κύκλο των μετοπών ο άθλος στη Φολόη[559]».

Ο Fr. Weege βλέπει να εικονίζεται στο εναέτιο η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου. Δικαιολογεί την παράσταση του Δία, τον οποίο αναγνωρίζει στη μορφή L, επειδή η σκηνή διαδραματίζεται σύμφωνα και με την αγγειογραφία στην αυλή ή στο εσωτερικό του παλατιού. Στις παραστάσεις των αγγείων ο βωμός της οικίας είναι στο σημείο, όπου δεχόταν θυσία ο Εφέστιος Ζευς. Στον Ηρόδοτο (I, 44) ο Εφέστιος Ζευς τιμωρεί την αμαρτία που έγινε σε βάρος της οικογενειακής εστίας. Ο Weege τονίζει ότι διαβάζουμε για το βωμό της οικίας και το σημαντικό ρόλο του Καινέα, ο οποίος εικονίζεται στις μετόπες του Ηφαιστείου και στη ζωφόρο της Φιγάλειας, σε απόσπασμα από έργο του Πίνδαρου, στην τραγωδία *Ἰξίων* του Αισχύλου και στον Οβίδιο. Ως τρίτο επιχείρημα για την παράσταση του εναετίου αναφέρει το ότι η δυτική πλευρά είναι η πλευρά του καιρού και οι Κένταυροι ήταν, όπως γενικά πιστεύεται, εγγονοί της Νεφέλης. Έτσι εξηγεί την παράσταση ως πίνακα της φύσης με καταιγίδες, θύελλες και σύννεφα, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει ο νεανικός Ζευς ως θεός του κεραυνού, όπως τιμούνταν στην περιοχή της Ολυμπίας, όπου είναι συχνές οι καταιγίδες. Υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε, κατά

[556] Buschor (1924), 25.
[557] Ό. π., 26.
[558] Βλ. επίσης Wilamowitz-Moellendorff (1925b), 237, σημ. 2 και Wilamowitz-Moellendorff (1959[3]), 60, σημ. 110.
[559] Buschor (1926), 166.

κάποιον τρόπο για να υποδηλώσει το πώς ο θεός σπρώχνει το θόλο (του ουρανού), τον παλιό τύπο απεικόνισης του Δία που ρίχνει τον κεραυνό με προτεταμένο χέρι, δηλαδή με επιτακτική, προστακτική χειρονομία, όταν ο βραχίονας φαίνεται να τεντώνει ελεύθερα και όχι όταν τέμνεται από το κεφάλι του Θησέα που κρατάει τον πέλεκυ[560].

Ο H. Bulle απορρίπτει την ανάρμοστη συμπεριφορά των φιλοξενούμενων Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου ως ιδιαίτερη αφορμή για την Κενταυρομαχία του δυτικού εναετίου υποστηρίζοντας ότι μία παράσταση κατά κάποιον τρόπο αφηρημένης Κενταυρομαχίας θα ήταν πιο θρησκευτική από ένα «μυθικό-ιστορικό κόσμημα». Για αυτό απορρίπτει οποιαδήποτε σχέση του εναετίου με τις αττικές παραστάσεις του γάμου του Πειρίθου και παρουσιάζει ως απόδειξη το ότι η ζωφόρος του ναού του Απόλλωνα στη Φιγάλεια δεν εικονίζει σκηνή γάμου, αλλά επίθεση κατά τη διάρκεια γιορτής θεών, όπου ο Απόλλων Επικούριος, ο κύριος του ναού, καταφθάνει βιαστικά με την αδερφή του πάνω σε άρμα που σύρουν ελάφια, με τα χέρια του τεντωμένα «σε προστατευτήρια χειρονομία»[561].

Ο L. Laurenzi γράφει συγκρίνοντας τις κεντρικές μορφές των δύο εναετίων του ναού ότι ο Ζευς (μορφή Η) του ανατολικού εναετίου αποκαλύπτει με τη στάση και τη χειρονομία του την καταδίκη ενός ήρωα, ενώ ο Απόλλων (μορφή L) του δυτικού εναετίου δεν επιβάλλει καταδίκη που θα ήταν ανώφελη λόγω της μέθης των εξαγριωμένων Κενταύρων, αλλά τους απωθεί με άμεση και πιο εύγλωττη χειρονομία. Ο ερευνητής θεωρεί ότι ο Απόλλων είναι το πάρισο του Δία, επειδή, όπως ο Ζευς συμβολίζει την τάξη, δηλαδή τη θέληση που διευθύνει τον κόσμο, ο Απόλλων συμβολίζει τον πολιτισμό που υπερισχύει της βαρβαρότητας, τον ηθικό νόμο που συγκροτεί το δίκαιο και όπως ο Ζευς συμβολίζει την Ολυμπία, το μεγαλύτερο ιερό, έτσι και ο Απόλλων συμβολίζει τους Δελφούς, το ιερό με το μαντείο που εγγυάται την ιερή ανακωχή των αγώνων[562]. Επίσης υποστηρίζει ότι τα ιμάτια που τυλίγονται στα πόδια των Λαπιθών έχουν δηλωτική σημασία. Δηλώνουν ότι ήταν ημέρα γλεντιού, κατά την οποία όλοι φορούσαν ιμάτια και ότι η μανία των Κενταύρων χάλασε τη χαρά του συμποσίου. Τέλος σημειώνει ότι το προσκεφάλι, πάνω στο οποίο αναπαύεται η γηραιά γυναίκα U στη δεξιά γωνία δηλώνει ότι πρόκειται για συμπόσιο[563].

Ο G. Beckel αναγνωρίζει στο εναέτιο την τελευταία μεγάλη παράσταση συμπαράστασης θεού στην κλασική γλυπτική και παραπέμπει στην Οδύσσεια και στις ομοιότητες του φόνου των μνηστήρων με το φόνο των Λαπιθών εδώ: ο Οδυσσεύς παρουσιάζεται ως εκδικητής τοξότης την ημέρα του τοξότη θεού Απόλλωνα και μετά το φόνο των μνηστήρων βάζει τους υπηρέτες του να καθαρίσουν το σπίτι και να το απολυμάνουν[564].

Ο G. Neumann θεωρεί τη χειρονομία του Απόλλωνα (μορφή L) συμβολική διαταγής. Πιστεύει ότι ο θεός συνδέεται ενεργά με το γεγονός μέσω του τεντωμένου δεξιού χεριού και του βλέμματος προς τα δεξιά. Είναι αυτός που επιβάλλει την πνευματική-ηθική τάξη, που ζητάει επιτακτικά από τους προμάχους των Λαπιθών την εξιλέωση της ύβρεως των Κενταύρων και τη δημιουργία ενός νέου κόσμου. Με το να

[560] Weege (1935b), 473-476.
[561] Bulle (1939), 216.
[562] Laurenzi (1950), 20.
[563] Ό. π., 21.
[564] Βλ. πιο συγκεκριμένα Beckel (1961), 82-84.

αποδίδεται τεντωμένο το δεξί χέρι και να προβάλλει πίσω από το κεφάλι του ήρωα Κ, η χειρονομία αποκτά παραστατικότητα και πειστικότητα, μεταφέρεται μέσω της πλαστικής μορφής σε άλλο μέσο και αποκτά άλλη γλώσσα έκφρασης[565]. Ο Neumann διατείνεται ότι είναι χαρακτηριστική για τον 5ο αιώνα π.Χ. στα δύο εναέτια της Ολυμπίας η σύνδεση της θεϊκής και της γήινης σφαίρας, που η μία έχει χωριστεί από την άλλη. Στο εν λόγω εναέτιο ο Απόλλων είναι ο θεός, ο οποίος καθορίζει την τάξη και κατευθύνει το ανθρώπινο γεγονός όπως στην τραγωδία[566].

Κατά τον Β. Ashmole το θέμα του εναετίου, που είναι η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου, είναι κατάλληλο για το ναό του Δία, αφού ο Πειρίθους ήταν εγγονός του Δία (sic)[567]. Βρίσκει ότι το βαθύτερο νόημα έγκειται στην παρουσία του προστάτη των τεχνών, γιου του Δία, Απόλλωνα (μορφή L), που εγγυάται ότι θα υπερισχύσει ο πολιτισμένος άνθρωπος. Πιστεύει ότι όπως ο Ζευς (μορφή Η) του ανατολικού εναετίου, ο Απόλλων του δυτικού πρέπει να θεωρηθεί πνευματική παρουσία αόρατη στους πολεμούντες: δε συμμετέχει στη σύγκρουση, αλλά την επηρεάζει αποφασιστικά με την επιτακτική χειρονομία, τη γαλήνια έκφραση και την ελαφρά κλίση του κεφαλιού προς τα κάτω που τονίζει την κατεύθυνση των ματιών[568].

Ο Ν. Γιαλούρης γράφει ότι δεν υπάρχει τίποτα από την τραγική ακινησία των ηρώων, οι οποίοι προβλέπουν το κακό ή διαισθάνονται ότι πλησιάζει, αλλά το αποκορύφωμα μιας δραματικής σύγκρουσης. Πιστεύει ότι είναι η πρώτη φορά που εικονίζεται Κενταυρομαχία σε εναέτια σύνθεση και που αυτή η εκδοχή της, όπου η μάχη ξεσπά στο σπίτι του Πειρίθου στο γλέντι του γάμου του με τη Δηιδάμεια, αρχίζει να εμφανίζεται στην τέχνη. Θεωρεί ότι αυτός ο μύθος, ο οποίος συμβολίζει την πάλη του ανθρώπου ενάντια στη δύναμη της ανήμερης φύσης, εκφράζει θαυμάσια το σκοπό των αγώνων που γίνονταν στο ιερό της Ολυμπίας. Η παράστασή του σε μία κυρίαρχη θέση πάνω στο ναό ήταν υπό κάποια έννοια διακήρυξη των ιδανικών των ολυμπιακών αγώνων[569].

Η Ε. Simon βλέπει να εικονίζεται στο εναέτιο η θεσσαλική Κενταυρομαχία. Θεωρεί ότι τα στρώματα υποδεικνύουν ότι οι γυναικείες μορφές Β, U βρίσκονται στο εσωτερικό σπιτιού. Υποστηρίζει ότι το θέμα του εναετίου είναι η «εκδίκηση της ύβρεως» και ότι ως εκδικητής της ύβρεως μπορεί να εμφανίζεται ο Απόλλων, αν και ο Παυσανίας δεν τον βλέπει. Η ύβρις εδώ στρέφεται ενάντια στο δίκαιο της φιλοξενίας. Οι προσκεκλημένοι στο γάμο Κένταυροι επιτίθενται στις Λαπιθίδες και στα αγόρια προσβάλλοντας έτσι τους νόμους του Ξένιου Δία, ο οποίος προστατεύει τόσο τον οικοδεσπότη όσο και το φιλοξενούμενο. Η μελετήτρια τονίζει ότι οι αρχαίοι έδιναν ιδιαίτερη σημασία στην τήρηση των νόμων του θεού, ότι ο Πίνδαρος εξυμνεί στους επινίκιους ύμνους του την Αίγινα για τη φιλοξενία της (*όγδοος ολυμπιόνικος*, 20-22), όπως και τη Θεσσαλία (*δέκατος πυθιόνικος*, 64). Στο εναέτιο η ύβρις των Κενταύρων γίνεται μεγαλύτερη λόγω της γενναιόδωρης φιλοξενίας των Λαπιθών και ο Ζευς αφήνει το γιο του Απόλλωνα (μορφή L) να δράσει αμείλικτα εναντίον τους. Η Simon παραθέτει έναν locus classicus από την Ιλιάδα: στη μάχη στα πλοία ο

[565] Βλ. Neumann (1965), εικ. 14.
[566] Ό. π., 32-33.
[567] Βλ. παραπάνω, 180, σημ. 511.
[568] Ashmole, Yalouris (1967), 17.
[569] Ό. π., 180-181.

Μενέλαος σκοτώνει τον Τρώα Πείσανδρο και τα λόγια του δηλώνουν το μίσος του για την Τροία και ταυτόχρονα τις αιτίες για αυτό (N, 622 - 627)[570]:

«ἄλλης μὲν λώβης τε καὶ αἴσχεος οὐκ ἐπιδευεῖς
ἦν ἐμὲ λωβήσασθε κακαὶ κύνες, οὐδέ τι θυμῷ
Ζηνὸς ἐριβρεμέτεω χαλεπὴν ἐδείσατε μῆνιν
ξεινίου, ὅς τέ ποτ' ὔμμι διαφθέρσει πόλιν αἰπήν·
οἵ μευ κουριδίην ἄλοχον καὶ κτήματα πολλὰ
μὰψ οἴχεσθ' ἀνάγοντες, ἐπεὶ φιλέεσθε παρ' αὐτῇ»

Ο W. Fuchs σημειώνει ότι, σε αντίθεση με τη φορτωμένη από την απόφαση του Δία ηρεμία του ανατολικού εναετίου, στην παράσταση του δυτικού εικονίζεται το ξέσπασμα συσσωρευμένης δύναμης. Όλα συγκεντρώνονται στη ροή της κίνησης. Το παλαιότερο θέμα, η απαγωγή των Λαπιθίδων από τους Κενταύρους, έχει αποδοθεί με ιδιαίτερο τρόπο. Αν και η μάχη είναι άγρια, ο Θησεύς και ο Πειρίθους[571] νικούν˙ ο Απόλλων στο μέσο, αόρατος για τους συμμετέχοντες στη μάχη, βοηθάει˙ η νικηφόρα χειρονομία του δεξιού χεριού του επιβάλλει γαλήνη και σιωπή[572].

Ο G. Becatti πιστεύει ότι η επιλογή της Κενταυρομαχίας πρέπει να κατανοηθεί σε σχέση με το γενικό διακοσμητικό ρυθμό του ναού. Στην ανατολική εναέτια σύνθεση ο τοπικός μύθος είναι σύμβολο του ολυμπιακού αγώνα, στον οποίο ο Ζευς, ο θεός του ναού, είναι ο ανώτερος δικαστής. Η Κενταυρομαχία της δυτικής εναέτιας σύνθεσης συμβολίζει τη θεϊκή δικαιοσύνη που αναφέρεται στον Απόλλωνα, ο οποίος επεμβαίνει για να τιμωρήσει την *ύβρι* που πρέπει να απουσιάζει από τους πανελλήνιους αγώνες. Οι μετόπες με τους άθλους του Ηρακλή πάνε πιο πέρα από τα βάσανα του ανθρώπου στον αγώνα της ζωής, του οποίου η προσπάθεια, αν είναι αγνή, χωρίς δόλο και *ύβρι*, θα ανταμειφθεί[573].

Ο P. Grunauer σημειώνει ότι είναι σε εξέλιξη το γλέντι του γάμου και ότι ο Απόλλων θα πρέπει να στρέφει στη νύφη και σε εκείνον που την προστατεύει[574].

Η Χρ. Καρδαρά υποστηρίζει ότι το κύριο θέμα της εναέτιας σύνθεσης εξυπηρετεί θρησκευτικο-πολιτικούς σκοπούς. Θεωρεί ότι η απεικόνιση της επίθεσης των Κενταύρων εναντίον των Λαπιθών και η προβαλλόμενη από αυτήν την απεικόνιση θεοδικία ή τιμωρία των Κενταύρων χρησιμοποιείται για τους Μηδικούς πολέμους, κατά τους οποίους οι Πέρσες επιτέθηκαν απρόσκλητα στους Έλληνες χρησιμοποιώντας ωμή βία, αλλά οι τελευταίοι, όπως οι Λαπίθες, υπερίσχυσαν έχοντας και τη βοήθεια του Δία. Στο εναέτιο αποδιδόταν η ύβρη που διέπραξαν οι επιτιθέμενοι εισβολείς απέναντι στο θείο και η παρέμβαση του θεού υπέρ των αμυνόμενων. Η σύνθεση θύμιζε τον αγώνα Ελλήνων-Περσών, στον οποίο οι Έλληνες υπερίσχυσαν. Στους πρώτους επισκέπτες της Άλτης θύμιζε πιθανότατα τη μάχη των Πλαταιών για τους ακόλουθους λόγους: 1) Οι Κένταυροι αποτελούσαν αρχέτυπη εικόνα ιππέων και σε εκείνη τη μάχη αποδεκατίστηκε το υπό την ηγεσία του Μακίστιου περσικό ιππικό που θεωρούνταν αήττητο. 2) Απεικονίζονταν να συμμετέχουν στην Κενταυρομαχία και νεαροί γόνοι Λαπιθών, μέσω των οποίων και της προβολής βίας εναντίον τους από τους Κενταύρους στόχος ήταν η περαιτέρω έξαρση του αγώνα των Ελλήνων από τους Σπαρτιάτες στις Πλαταιές. 3) Η μακριά

[570] Simon (1968), 165-166.
[571] Fuchs (1969), 391.
[572] Ό. π., 392.
[573] Becatti (1971), 81.
[574] Grunauer (1974), 45.

κόμη και το γένι των Περσών που μοιάζει με το γένι και την κόμμωση των Κενταύρων. 4) Άλλη συνήθεια των Κενταύρων αντίστοιχη με εκείνη των Περσών είναι ότι οι πρώτοι επιχείρησαν την απαγωγή των Λαπιθίδων, ενώ οι δεύτεροι, αφού απαίτησαν την παρουσίαση των συζύγων των Μακεδόνων ευγενών μπροστά τους στην αυλή του βασιλιά των Μακεδόνων Αμύντα επί Δαρείου, όταν εκείνες εμφανίστηκαν *μαστῶν τε ἅπτοντο οἷα πλεόνως οἰνωμένοι καί κού τις καὶ φιλέειν ἐπειρᾶτο*, όπως γράφει ο Ηρόδοτος (*Ἱστορία*, 5,18,23-19,1). Η παράσταση της Λαπιθίδας, της οποίας το μαστό πιάνει ο Κένταυρος, είναι συμβολική για τη συμπεριφορά των Περσών κατά τα Μηδικά, συμπεριφορά που ήταν γνωστή στην Ολυμπία, καθώς ο Αλέξανδρος Α΄, γιος του Αμύντα, επισκέφτηκε την Άλτη και έλαβε μέρος στους Ολυμπιακούς Αγώνες (Ηρόδ.,*Ἱστορία*; 5,22). Έτσι η πεποίθηση ότι οι Κένταυροι (*Φῆρες*) αποτελούσαν την ενσάρκωση κατώτερων όντων μεταφερόταν νοερά και στους Πέρσες.

Κατά την Καρδαρά η επιλογή του θέματος της μάχης Λαπιθών-Κενταύρων είχε και άλλο στόχο. Κοιτίδα των πρώτων θεωρούνταν η περιοχή της Θεσσαλίας που κατείχαν οι Αλευάδες. Με την προβολή αυτού του επεισοδίου προβαλλόταν η φιλοπατρία και η γενναιότητα των μυθικών Λαπιθών και αντιπαραβαλόταν νοερά προς τη δουλικότητα και τη δειλία που επέδειξαν οι Θεσσαλοί που μήδισαν, παλιοί εχθροί της Σπάρτης. Η Σπάρτη και η Ήλιδα ήταν οι κατεξοχήν ελληνικές πόλεις που είχαν τιμήσει τον Αχιλλέα, επειδή διέσωζαν ευρύ αιολικό, προ-θεσσαλικό, υπόστρωμα και γιατί οι τιμές προς αυτόν έρχονταν σε συμφωνία με τη σχετική με την αγωγή των νέων αριστοκρατική παράδοση που είχε ως κύριο πρότυπό της τον Αχιλλέα, αλλά και επειδή εξυπηρετούσαν ταυτόχρονα με τον καλύτερο τρόπο την επίσημη πολιτική της Πελοποννησιακής Συμμαχίας και το πρόγραμμα των Ολυμπιακών Αγώνων. Άρα η απεικόνιση ενός προθεσσαλικού μύθου στο ναό του Δία στην Ολυμπία σχετιζόταν πιθανότατα και με την αποτυχία της Σπάρτης το 478 π.Χ. να τιμωρήσει τους Αλευάδες της Λάρισας που μήδισαν και άλλους Θεσσαλούς. Ο μύθος επιλέχθηκε μετά από κοινή απόφαση των Σπαρτιατών και των Ηλείων, για να εξυπηρετηθεί η επίσημη πολιτική της Πελοποννησιακής Συμμαχίας[575].

Η Καρδαρά υποστηρίζει ότι η σύνθεση του εναετίου επιδίωκε επιπλέον την προβολή των δύο ηγετίδων δυνάμεων των Περσικών πολέμων, της Σπάρτης και της Αθήνας. Η απόφαση για την ίδρυση ναού του Δία στην Άλτη, η οποία ελήφθη μετά την καταστολή της επανάστασης των Τριφυλίων και των Πισατών, συμπίπτει χρονικά με την επικράτηση στην Αθήνα της συντηρητικής μερίδας, η πολιτική της οποίας συνίστατο στην ειρηνική σύμπραξη Σπάρτης και Αθήνας και μέσω αυτής στην ευόδωση του προγράμματος του αντι-περσικού συνασπισμού. Την αθηναϊκή πολιτική εξέφραζε ο Αριστείδης ο γιος του Λυσιμάχου που ηγήθηκε των Αθηναίων στις Πλαταιές και την εφάρμοσε έπειτα ο γιος του νικητή της μάχης του Μαραθώνα, ο Φιλαΐδης Κίμων. Άρα η επιλογή των δύο εναέτιων μορφών Κ (Πειρίθους) και Μ (Θησεύς) δεν είναι τυχαία, αλλά αποφασίστηκε για να υποδηλώσει τον αγώνα των δύο ηγετίδων ελληνικών δυνάμεων Σπάρτης και Αθήνας για την από κοινού απόκρουση των Περσών σε ξηρά και θάλασσα. Η Σπάρτη (και η σύμμαχός της Ήλιδα) προβαλλόταν ως κληρονόμος της αιολικής (προ-θεσσαλικής) παράδοσης, αφού υπήρχε ακμαία προ-θεσσαλική αιολική παράδοση στη Σπάρτη και την Ηλεία για τους Κενταύρους και τους Λαπίθες. Η Αθήνα προβαλλόταν ως κληρονόμος του αντίστοιχου παρελθόντος της Αττικής, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου ήταν η παλιά θαλασσοκρατία της πόλης, εκφραστής της οποίας ο ήρωας Θησεύς. Η Αττική διέθετε μικρή προ-θεσσαλική, σχετική με τους Λαπίθες παράδοση, π.χ. ο πολιτικός

[575] Καρδαρά (1978), 69-83.

του δήμου των Φιλαϊδών της Αιγηίδας φυλής καταγόταν εν μέρει από τον Λαπίθη Κόρωνο και εξ αγχιστείας από τον Θησέα. Δηλαδή οι δύο ήρωες εικόνιζαν τον κοινό αγώνα του Πειρίθου και του Θησέα, αλλά συμβόλιζαν και τον κοινό αγώνα των δύο ηγετίδων ελληνικών δυνάμεων κατά τα Μηδικά, ιδίως κατά τη μάχη των Πλαταιών, κατά την οποία των Πελοποννησίων ηγούνταν ο Αγιάδης (αντι-) βασιλιάς Παυσανίας και των Αθηναίων ο Αριστείδης ο γιος του Λυσίμαχου, αρχηγός της αθηναϊκής συντηρητικής μερίδας, τον οποίο διαδέχθηκε στη συνέχεια και κατά την εποχή ίδρυσης του ναού στην Ολυμπία ο Φιλαΐδης Κίμων, ο οποίος ανέλαβε τη συνέχιση του αντι-περσικού αγώνα, σε ένα πανελλήνιο πρόγραμμα, έχοντας πίστη στη δυνατότητα συνύπαρξης των δύο μεγάλων Συμμαχιών. Αυτό το πρόγραμμα στηριζόταν στην αριστοκρατική παράδοση[576]. Έτσι η παράσταση των δύο ηρώων στο εναέτιο συμβόλιζε κατά πρώτον τον αντι-περσικό συνασπισμό, όπως διαμορφώθηκε το 481 π.Χ., αλλά και μια δεκαετία μετά, όταν αποφασίστηκε η ίδρυση του ναού του Δία, οπότε ο Κίμων ήταν αρχηγός των αριστοκρατικών στην Αθήνα και η σχέση της Αθήνας με τη Σπάρτη χαρακτηριζόταν από αμοιβαίες παραχωρήσεις.

Ωστόσο κατά τα τελευταία χρόνια αυτής της περιόδου εκδηλώθηκε πνεύμα δυσπιστίας μεταξύ των δύο Συμμαχιών που ξεκίνησε το 466/5 π.Χ. από την υπόσχεση βοήθειας των Σπαρτιατών προς τους Θασίους, οι οποίοι αποστάτησαν από την Αθηναϊκή Συμμαχία και εξελίχθηκε σε απροκάλυπτη ρήξη μετά το 462 π.Χ. Επισφράγισμα αυτής της ρήξης υπήρξε η αποπομπή από τους Σπαρτιάτες του Κίμωνα με τον αθηναϊκό στρατό από την Ιθώμη, η εξορία του το 461 π.Χ. και η σύναψη συμμαχίας των Αθηναίων με τους εχθρούς της Σπάρτης Αργείους και Θεσσαλούς. Αυτή η ενέργεια των Αθηναίων υποδηλώνεται στο εναέτιο και συγκεκριμένα με την αποστροφή του θεού προς τον Θησέα, δηλαδή με την εκδήλωση δυσαρέσκειας προς τον ήρωα και εύνοιας προς τον Πειρίθου. Στη συμπεριφορά του θεού απέναντι στο Θησέα συντελεί και η στάση του πρώτου, δηλαδή το ότι το άνετο σκέλος του θεού είναι προς την πλευρά, όπου στέκει ο Πειρίθους, προς τον οποίο και στρέφει εκείνος το πρόσωπό του. Δηλαδή ο Πειρίθους (μορφή K) και ο θεός (μορφή L) γυρίζουν το κεφάλι τους προς την αριστερή γωνία, ενώ αντίθετα ο Θησεύς (μορφή M) προς τη δεξιά. Η έκταση του δεξιού χεριού του θεού εκφράζει την παροχή θείας ευδοκίας στον Πειρίθου. Έτσι με την εναέτια σύνθεση υποδηλώνεται η από κοινού από τη Σπάρτη και την Αθήνα αντιμετώπιση των Περσών και τονίζεται παράλληλα η εγκατάλειψη από το θεό των Αθηναίων που εκπροσωπούνται από τον Θησέα και η παροχή προστασίας και υποστήριξης προς τη Σπάρτη που εκπροσωπείται από τον Πειρίθου και τους συμμάχους της[577].

Η Καρδαρά καταλήγει ότι μέσω της θεοδικίας που ο θεός ασκεί στα ανθρώπινα οι εναέτιες συνθέσεις της Ολυμπίας ξεφεύγουν από τον τοπικό και προσλαμβάνουν πανελλήνιο χαρακτήρα, δεδομένου ότι αποτελούν εκδήλωση ανώτερης πίστης που είναι ο ουσιώδης συνδετικός κρίκος των ποικίλης καταγωγής επισκεπτών του ιερού της Άλτης. Έτσι οι παραστάσεις τέρπουν και συγχρόνως διδάσκουν τους επισκέπτες. Πρωταρχική σημασία έχει το πρόσωπο - η κλίση του - και το δεξί χέρι του θεού (μορφή L), γιατί με αυτό δηλώνεται η κύρια υπόστασή του, η κύρια συμβολή του στην έκβαση του απεικονιζόμενου, διαδραματιζόμενου ή μελλούμενου επεισοδίου, ενώ με το αριστερό χέρι δηλώνεται η δευτερεύουσα φύση του. Έτσι με το δεξί χέρι δηλώνεται η υπόσταση του θεού ως *Σωτῆρα*, υπόσταση που κυριαρχεί σε όλη τη σύνθεση, ενώ με το αριστερό χέρι που κρατούσε το σύμβολο, με το οποίο αναγνωριζόταν, η φύση του ως πολεμικού (*Ἀγήτορος*) θεού. Από τις δύο

[576] Καρδαρά (1978), 83-87. Οι δύο γιοι αυτού του Φιλαΐδη πολιτικού ονομάζονταν Λακεδαιμόνιος και Ἠλεῖος (Πλούτ., *Κίμων*, 16,1).
[577] Ό. π., 89-93.

υποστάσεις του προβάλλεται εδώ εντονότερα η πρώτη που δηλώνεται από τη χειρονομία του δεξιού χεριού και κυριαρχεί στη σύνθεση[578].

Ο H. v. Einem κρίνει ότι η χειρονομία του δεξιού χεριού του Απόλλωνα (μορφή L) πρέπει να νοηθεί στο πλαίσιο των συνθηκών της μάχης. Όμως υπερβαίνει την απλή δράση και μεταφέρεται στο σημασιολογικό επίπεδο. Αυτή η εντύπωση αυξάνεται μέσω του απλώματος του βραχίονα και από απλή χειρονομία δράσης έχει μετατραπεί σε συμβολική[579].

Ο U. Sinn βλέπει να εικονίζεται στο εναέτιο η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου. Σημειώνει ότι στο μύθο ο Πειρίθους και ο Θησεύς επεμβαίνουν ως πρόμαχοι και εμποδίζουν την ασέβεια, ενώ στο εναέτιο δέχονται, με απόκλιση από το μύθο, τη συμπαράσταση του Απόλλωνα που με αποφασιστική χειρονομία στέκει ανάμεσα στους μαχόμενους. Επισημαίνει ως διαφορά μεταξύ των δύο εναετίων το ότι δε μπορεί να αναγνωριστεί στην παράσταση του δυτικού εσωτερική δήλωση, δηλαδή σχέση του Απόλλωνα με την Ολυμπία τόσο σημαντική, για να του δοθεί θέση τιμής στο διάκοσμο του ναού[580]. Παρόλα αυτά προσπαθεί να απαντήσει στο ερώτημα «γιατί δόθηκε αυτή η θέση τιμής στον Απόλλωνα και ποια η σχέση του με την Ολυμπία;» και παρουσιάζει διάφορα επιχειρήματα. Αναφέρεται στην πανελλήνια ακτινοβολία του ιερού που είναι από τον πρώιμο 6ο αι. π.Χ. ο σημαντικός ιερός χώρος των Ηλείων. Υπογραμμίζει ότι ο χώρος μπροστά από την πίσω πλευρά του ναού έπαιζε σημαντικό ρόλο στη λατρεία και στην ολοήμερη κίνηση του ιερού, γιατί στο χώρο της ιερής ελιάς γίνονταν σημαντικές τελετουργίες. Σημειώνει ότι από το 476 π.Χ., όταν έγινε η πρώτη ολυμπιάδα μετά τα Περσικά (Πλούταρχ., *Θεμιστοκλῆς*, 17) ως την επόμενη ολυμπιάδα το 472 π.Χ. το ιερό άλλαξε μορφή, οι αγώνες απέκτησαν λάμψη, κάτι που πρέπει να σχετιστεί με την απόφαση των Ηλείων για ανέγερση προς τιμήν του Δία ενός τεράστιου ναού, του μεγαλύτερου ναού στην Πελοπόννησο[581]. Κάνει την παρατήρηση ότι η ανέγερση του ναού συμπίπτει χρονικά με την εποχή, κατά την οποία ο Πίνδαρος συνέθετε τις ωδές και τους επινίκιους ύμνους του: στις ωδές αναφέρεται στην επίσημη παρουσίαση των τόπων των αγώνων που εξυμνεί, ενώ από τους *ἐπινίκιους* ύμνους πληροφορούμαστε ότι η μεγαλοπρεπής εμφάνιση του ιερού δε σχετιζόταν μόνο με τον Δία. Στον *έκτο Ὀλυμπιόνικο*, τον οποίο ο Πίνδαρος συνέγραψε κατά την οικοδόμηση του ναού του Δία, υμνεί τα σχετικά με την ίδρυση και ανάπτυξη του ιερού κατορθώματα του Απόλλωνα, στον οποίο αποδίδει, λόγω της σχέσης του με το γιο του Ίαμο, την πρωτοβουλία ίδρυσης μαζί με τον Ηρακλή λατρείας του Δία στους πρόποδες του Κρονίου (ο Μεγάλος Βωμός του Δία ορίστηκε ως ο τόπος για το μαντείο των Ιαμιδών). Ο λυρικός ποιητής εξηγεί την αιτία του εξαιρετικού κύρους του Απόλλωνα στην Ολυμπία: οι μάντεις, που διόρισε ο θεός εκεί, συμμετείχαν μέσω της συμβουλής τους σε σημαντικά γεγονότα της ελληνικής ιστορίας, π.χ. στη μετανάστευση των Αχαιών στην Κάτω Ιταλία, που αποδεικνύεται αρχαιολογικά από τα ευρήματα και τα κτίρια στο ιερό[582]. Ο Sinn πιστεύει ότι η αναφορά του Πινδάρου στη συμβολή των Ιαμιδών στην επιτυχία του αποικισμού λύνει το αίνιγμα: με την αφιέρωση των λαφύρων οι εγκατεστημένοι μόνιμα στην Κάτω Ιταλία Έλληνες ευχαρίστησαν το ιερό, του οποίου

[578] Καρδαρά (1978), 120-121.
[579] Einem (1980), 4-5.
[580] Sinn (1994), 587.
[581] Ό. π., 587-592.
[582] Ο H.-V. Herrmann θεώρησε αυτό το αναθηματικό σύνολο αφιέρωση λείας από τους κατακτητικούς πολέμους των Αχαιών αποίκων και άφησε ανοιχτό το ερώτημα γιατί αυτά τα τρόπαια αφιερώθηκαν ειδικά στην Ολυμπία. Βλ. Herrmann (1983), 271 κ.ε.

το μαντείο τους βοήθησε πολύ. Υποστηρίζει ότι μία μεγάλη ομάδα αναθημάτων (πολυάριθμα ανατολίτικα και ανατολίζοντα έργα τέχνης που είχαν φτάσει στην Ολυμπία από τις ελληνικές αποικίες της Δύσης) αποδεικνύουν το σημαντικό, από το 700 π.Χ., ρόλο της Ολυμπίας ως μητροπολιτικού ιερού τόπου που προτιμήθηκε από τους Έλληνες αποίκους της Δύσης. Καταλήγει ότι ως τον 5ο αιώνα π.Χ. η Ολυμπία επωφελήθηκε από το ρόλο του μεσολαβητή ανάμεσα στους Έλληνες αποίκους της Δύσης και την ελληνική μητρόπολη, με πυρήνα αυτής της γόνιμης σχέσης το μαντείο και μυθικό ιδρυτή του και γενάρχη των μάντεων της Ολυμπίας τον Απόλλωνα. Από αυτά συμπεραίνει ότι υπήρχαν λόγοι να αποδίδονται στην Ολυμπία οι ανώτερες τιμές στον Απόλλωνα και ότι αυτός δε μπορούσε να λείπει από μία παραστατική αυτοπαρουσίαση των ίδιων των Ηλείων που συμπεριελάμβανε την ευχαριστία στους θεούς, στους οποίους η Ήλις χρωστούσε την ευημερία της. Με βάση όλα τα παραπάνω ο Sinn θεωρεί αυτονόητο ότι ο θεός συμπεριλαμβάνεται στο γλυπτό διάκοσμο του ναού του Δία[583].

[583] Sinn (1994), 596-598.

ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση

Στη φιλολογική παράδοση τρεις είναι οι μύθοι, στους οποίους παρεμβαίνουν Κένταυροι:

α) Το επεισόδιο της μάχης Λαπιθών-Κενταύρων στο τραπέζι του γάμου στο θεσσαλικό μύθο του γάμου του Πειρίθου (θεσσαλική Κενταυρομαχία)[584],

β) Η μονομαχία του Ηρακλή με τους Κενταύρους στη Φολόη, όταν κατά τη φιλοξενία του στη σπηλιά του Κένταυρου Φόλου δοκίμασε μαζί με το μαγειρεμένο κρέας το κρασί που προοριζόταν για όλους τους Κενταύρους (περιπέτεια της Φολόης από τα «πάρεργα» του Ηρακλή) [585] και

γ) Η σύγκρουση του Ηρακλή με τον Ευρυτίωνα[586]. Ανάλογο ήταν και το τέλος του Νέσσου, στον Εύηνο ποταμό, όταν προσπάθησε να βιάσει τη γυναίκα του Ηρακλή Δηιάνειρα[587].

Ως προς την εικονογραφία αυτών των τριών μύθων, οι δύο πρώτοι συνιστούν τα σημαντικότερα μυθολογικά επεισόδια, στα οποία οι Κένταυροι εμφανίζονται ως πλήθος με προκλητική και επιθετική στάση, ιδιότητες που διοχετεύονται σε γενική μάχη, η οποία όμως λήγει με την ήττα και το διωγμό τους[588].

Εικ. 258

Η λεγόμενη θεσσαλική Κενταυρομαχία, δηλαδή η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου απεικονίζεται σε πληθώρα αγγείων και μνημείων.

Η απαγωγή της Ιπποδάμειας, η δράση του Κένταυρου Ευρυτίωνα και η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων - όσοι κι αν είναι αυτοί - παριστάνονται σε αθηναϊκά κλασικά αγγεία (μεταξύ 470/460 και 400 π.Χ.), δηλαδή στον κιονωτό κρατήρα της Φλωρεντίας (470/460 π.Χ.) (εικ. 250), στον καλυκωτό κρατήρα της Βιέννης (450 π.Χ.) (εικ. 112), στον ελικωτό κρατήρα της Νέας Υόρκης (400 π.Χ. περίπου) (εικ.

---

[584] Βλ. καλύτερα σελ. 22-23 εδώ.

[585] Βλ. Kerényi (1979), τόμ. 2ος, 122-123 (ο Ερυμάνθιος κάπρος). Ο μύθος παραδίδεται στον Διόδωρο Σικελιώτη (*Ἱστορικὴ βιβλιοθήκη*, 4,12,3,1-4,12,7,1), στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2,83,1-2,85,2) και στον Ευρυπίδη (*Ἡρακλῆς*, 364-374).

[586] Υπάρχουν τρεις παραλλαγές αυτού του πάρεργου του ήρωα με τον Ευρυτίωνα. Η πρώτη παραδίδεται στον Διόδωρο Σικελιώτη (*Ἱστορικὴ βιβλιοθήκη*, 4, 33, 1-2) και στον Βακχυλίδη (απόσπ. 48), η δεύτερη στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 91, 1-8). Στην τρίτη ο Κένταυρος προσπάθησε με τη βία να παντρευτεί τη Δηιάνειρα, την κόρη του Δεξαμενού, βασιλιά στην Ώλενο της Ηλείας, που την είχε τάξει γυναίκα στον Ηρακλή. Ο Ευρυτίων εξανάγκασε τον Δεξαμενό να δώσει τη συγκατάθεσή του, αλλά τη στιγμή που ήταν όλα έτοιμα για το γάμο, εμφανίστηκε ο Ηρακλής που γύριζε από τους στάβλους του Αυγεία, τους οποίους είχε καθαρίσει και οργισμένος σκότωσε τον Ευρυτίωνα και πήρε γυναίκα του τη Δηιάνειρα.

[587] Πρόκειται για μία από τις «πράξεις» του Ηρακλή. Διαβάζουμε το μύθο στον Διόδωρο Σικελιώτη (*Ἱστορικὴ βιβλιοθήκη*, 4, 36, 3,4 - 5,11), στον Παυσανία (*Ἑλλάδος Περιήγησις*, 3, 18, 12, 6 - 8 και 10, 38, 2, 1 - 6), στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 150, 6 - 152, 3), στον Ευσέβιο (*Προπαρασκευὴ Εὐαγγελική*, 2, 2, 28, 1- 2, 2, 29, 1), στα Σχόλια στον Απολλώνιο Ρόδιο (*Ἀργοναυτικὰ* -σχόλια vetera- σελ. 110, στ. 10-15), στον Στράβωνα (*Γεωγραφικά*, 10, 2, 5, 9 - 5, 12), στον Δίωνα Χρυσόστομο (60, 4,1 - 6,1) και στον Φιλόστρατο (*Εἰκόνες*, σελ. 888 της έκδοσης του Gottfried Olearius, στ. 22-889, στ. 1).

[588] Βλ. Λεβεντοπούλου (1997α).

258), σε κατωιταλιωτικά αγγεία (π.χ. σε κρατήρα των μέσων του 4ου αι. π.Χ. - βλ. εικ. 259)[589].

Εικ. 259

Κένταυροι και Λαπίθες με το επεισόδιο του Καινέα παριστάνονται σε αθηναϊκά και κατωιταλιωτικά αγγεία που τοποθετούνται χρονικά στα 480-430 π.Χ. τα πρώτα και στον 4ο αι. π.Χ. τα δεύτερα[590], σε έντεκα μετόπες της πρόσοψης του μακεδονικού τάφου των Λευκαδίων της Νάουσας (γύρω στο 300 π.Χ.) και σε ψηφιδωτό μπροστά από την πόρτα του ανδρώνα της οικίας Γ 10 της Ερέτριας (τρίτο τέταρτο του 3ου αι. π.Χ. - βλ. εικ. 260). Επίσης στις Ν μετόπες του Παρθενώνα (446-440 π.Χ.) - δίχως όμως το επεισόδιο του Καινέα - στη Δ ζωφόρο του Ηφαιστείου (περίπου 440 π.Χ.) (εικ. 248), στη ζωφόρο της Φιγάλειας (ύστερος 5ος αι. π.Χ.) (βλ. εικ. 253, 246), σε πλάκες της ζωφόρου του ηρώου στο Gölbaşi-Trysa (380/370 π.Χ.) (εικ. 249)[591].

Εικ. 260

[589] Παλαιοκρασσά (1997α), 685-686.

[590] Ό. π., 688.

[591] Πετρόχειλος (1997α), 689-690, εικ. 212-215. Για τις αποσπασματικά σωζόμενες παραστάσεις στην πλαστική, την αγγειογραφία με ανάγλυφη διακόσμηση, τη μεγάλη πλαστική, την κατωιταλιωτική και σικελική αγγειογραφία με ανάγλυφη διακόσμηση βλ. Πετρόχειλος (1997β), Δρούγου (1997α), van der Meijden (1997α), 690-691. Βλ. και Tulunay (1986), 18-47, όπου αναλυτικότατος κατάλογος των μνημείων, στα οποία παριστάνεται η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου. Ο Τούρκος

Η περιπέτεια της Φολόης παριστάνεται σε αγγεία μελανόμορφα και ερυθρόμορφα, κορινθιακά (εικ. 261), αθηναϊκά (εικ. 262, 263), κατωιταλιωτικά, βοιωτικά, ψηφιδωτά, αγγεία με ανάγλυφη διακόσμηση, κ.λ.π.[592].

Εικ. 261

Εικ. 262

μελετητής σημειώνει ότι οι παραστάσεις της αγγειογραφίας χρονολογούνται μεταξύ των ετών 570-330 π.Χ., με μία μόνο από αυτές να είναι σε αθηναϊκό μελανόμορφο αγγείο (το αγγείο François). Οι περισσότερες κοσμούν αθηναϊκά ερυθρόμορφα αγγεία. Οι σκηνές μάχης δεν περιορίζονται σε ένα συγκεκριμένο σχήμα αγγείων, κοσμούν όμως κυρίως τους κωδωνόσχημους κρατήρες. Η πρωιμότερη παράσταση στην αρχιτεκτονική πλαστική είναι αυτή του εναετίου της Ολυμπίας, ενώ η υστερότερη χρονολογείται γύρω στο 350 π.Χ. (Αλικαρνασσός). Σε σύγκριση με την αγγειογραφία το θέμα υπήρξε δημοφιλές και εκτός Αττικής (Πελοπόννησος-Φιγάλεια, Ανατολή-Gölbaşı-Trysa και Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού).

[592] Βλ. Μαραγκού (1997α), Λεβεντοπούλου (1997β), Παλαιοκρασσά (1997β), Δρούγου (1997β), Μαραγκού (1997β), van der Meijden (1997β), Μαραγκού (1997γ), Πετρόχειλος (1997γ). Περιγράφονται αναλυτικά τα επεισόδια του μύθου του Φόλου: α) Άνοιγμα του βαρελιού με το κρασί, β) Μάχη, γ) Καταδίωξη, δ) Μνημεία που αναφέρονται λογοτεχνικά. Επίσης: Α) Ο Ηρακλής που παλεύει με Κένταυρο, Β) Περιπέτεια της Φολόης: 1. Κένταυροι - Ηρακλής - Φόλος (πριν τη μάχη), 2. Η μάχη, α) Ο Ηρακλής στη μάχη με δύο Κενταύρους, β) Ο Ηρακλής και ένας πολεμιστής (Ιόλαος) στη μάχη με Κενταύρους, γ) Ο Ηρακλής στη μάχη με περισσότερους Κενταύρους.
Για τις παραστάσεις της μάχης Ηρακλή-Νέσσου, ο οποίος επιχείρησε να βιάσει τη Δηιάνειρα, βλ. Παλαιοκρασσά (1997γ).

Επομένως στο εναέτιο εικονίζεται η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου, αφού μόνο σε αυτό το μύθο - και στην εικονογραφία του - έχουμε ταυτόχρονη παρουσία Κενταύρων, ανδρών και γυναικών που προφανώς ανήκουν στους Λαπίθες. Αποκλείεται να εικονίζεται ο Ηρακλής με τους Κενταύρους από το

Εικ. 263

μύθο της Φολόης, αφού οι Κένταυροι δεν αρπάζουν γυναίκες. Όμως σε καμία από τις παραστάσεις δεν υπάρχει ένα βασικό εικονογραφικό χαρακτηριστικό του εναετίου που, όπως φαίνεται, το διαφοροποιεί από τις υπόλοιπες: στο εναέτιο οι Κένταυροι αρπάζουν εκτός από τις γυναίκες και ένα αγόρι - άρα αρπάζουν και παιδιά. Ένα άλλο εικονογραφικό στοιχείο είναι ότι οι άνθρωποι πολεμούν τους Κενταύρους χρησιμοποιώντας κανονικά όπλα, δηλαδή πέλεκυ, σπαθί, μαχαίρι, όπως όταν αντιμετωπίζουν ανθρώπινο αντίπαλο. Εκτός από τη συμπλοκή ανάμεσα στον Κένταυρο G και το παιδί F οι Λαπίθες νικούν σε κάθε ξεχωριστή συμπλοκή. Η νίκη τους τοποθετείται σε άλλο, συμβολικό επίπεδο. Οι Κένταυροι παραβιάζουν εδώ δύο βασικούς θεσμούς της ανθρώπινης κοινωνίας: το θεσμό του γάμου και της φιλοξενίας. Ο πρώτος έχει την έννοια της σεξουαλικής πράξης δίχως τη χρήση βίας - και όχι την έννοια της εξωγαμίας που προσλαμβάνει αναφορικά με την παράσταση του ανατολικού εναετίου. Ο δεύτερος είναι μορφή συμμαχίας ανθρώπων που δεν είναι συγγενείς, δεν έχουν δηλαδή συγγένεια αίματος[593]. Εδώ οι Κένταυροι «αθετούν» αυτή την «άτυπη» συμφωνία ανάμεσα σε αυτόν που φιλοξενεί και αυτόν που φιλοξενείται: επιχειρούν να βιάσουν τις παντρεμένες γυναίκες, αλλά και το παιδί F[594].

Η βία που χρησιμοποιούν οι Κένταυροι είναι ένα από τα στοιχεία που τους κάνουν να διαφέρουν από τους ανθρώπους - χωρίς όμως η αντιδιαστολή να έχει χαρακτήρα αξιολογικό[595]. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν κανονικά όπλα, τα οποία

[593] Για τη φιλοξενία βλ. Vernant (2005), 36, σημ. 32.

[594] Η απόπειρα του Κενταύρου G να βιάσει τον *παῖδα* F παραπέμπει στην παιδοφιλία των αρχαίων. Είναι συχνή στην τέχνη η παράσταση ενός ώριμου άνδρα με ένα παιδί. Βλ. και το σχετικό χωρίο του Εφόρου «*περὶ τοὺς ἔρωτας*» (Jacoby, F 2a,70, F fragment 149, 96-125 - *TLG*), όπου γίνεται αναφορά σε έθιμο των Κρητών άμεσα συνδεδεμένο με τη διάβαση, δηλαδή τη μετάβαση των αγοριών από την εφηβεία στην ενηλικίωση, την ωρίμανση και την κατάσταση του οπλίτη-πολίτη. Ο μεγαλύτερος άνδρας (*ὁ ἐραστὴς*) άρπαζε τον *παῖδα* (*τὸν ἐρώμενο*) και τον οδηγούσε δύο μήνες στην ύπαιθρο για να ζήσουν ζωή κυνηγιού και ανάπαυσης· με την επιστροφή στην πόλη ο νέος άνδρας έπαιρνε τα όπλα που θα τον έκαναν οπλίτη. Σημαντικό είναι το ότι, αν ο *ἐραστὴς* ασκούσε βία στον *ἐρώμενο*, η όλη διαδικασία, που ήταν αναγκαία για την ένταξη των νέων στην κοινωνία, ακυρωνόταν. Βλ. επίσης Vidal-Naquet (1983), 160-185, 202-203, 212, 214-215, 218, Polignac (2000), 92.

[595] Όπως επισημαίνουν οι Βελιδάκη, Φαράκλας (2001), 83 η συνολική αντιδιαστολή «Κένταυρος»-«άνθρωπος» στην τέχνη και τη φιλολογική παράδοση είναι κατά βάσιν ουδέτερη, «αμερόληπτη», περιγραφική, με στόχο να συγκροτήσει συνολικά την έννοια του τι είναι «(πολιτισμένος) άνθρωπος» και τι δεν είναι.

επινόησαν μέσω της «*Μήτιδος*»[596] -της τεχνικής γνώσης (σοφίας)- μαγειρεύουν το φαγητό τους, ελέγχουν τη σεξουαλικότητά τους - η αναπαραγωγή συνδέεται με το γάμο - και δημιουργούν συμμαχίες μέσω της φιλοξενίας, θεσμό που σέβονται και των γάμων τους. Οι Κένταυροι χρησιμοποιούν φυσικά, άσοφα όπλα π.χ. πέτρες, κλαδιά, τρώνε ωμό το φαγητό τους και δε μπορούν να ελέγξουν τα ένστικτά τους, για αυτό και παρεκτρέπονται. Ενώ οι άνθρωποι πίνουν κρασί με μέτρο, οι Κένταυροι δε ξέρουν να ελέγχουν τη χρήση του[597], για αυτό και στο γάμο του Πειρίθου μεθούν και ρίχνονται στις Λαπιθίδες και στον *παῖδα τὸν ὡραῖον* (μορφή F)[598].

[596] Για τα όπλα σε σχέση με την Αθηνά και τη Μήτιδα βλ. Vernant, Detienne (1993), 208-210. Για τη *Μήτιδα*, μητέρα της Αθηνάς, βλ. Vernant, Detienne (1993), 203-213, Vernant (2003), 347 και (2007[8]), 41. Γενικά για τη *μήτιδα* ως *παντοίη* (πολλαπλή), *ποικίλη* (πολύχρωμη), *αἰόλη* (ευκίνητη) ιδιότητα, που παίρνει μορφή σε θεούς, ανθρώπους και ζώα βλ. Vernant, Detienne (1993).
[597] Βλ. Βελιδάκη, Φαράκλας (2001), 18-19, 53-54, 78-83, 101-102.
[598] Ό. π., 17, 52, 81.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV:
ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ

i) Η Γαλλική επιστημονική αποστολή (Expédition scientifique de Morée) (1829)

Η Γαλλική επιστημονική αποστολή αναφέρεται στο ναό του Δία στον πρώτο τόμο του έργου της *Expédition scientifique de Morée. Section des science physiques*[599]. Ο αρχιτέκτονάς της A. Blouet καταγράφει τα κομμάτια των μετοπών που ανακάλυψε ο ίδιος και οι συνάδελφοί του. Πρόκειται για τα ακόλουθα[600]:

Εικ. 264

Από τον πρόναο βρέθηκαν ένα κομμάτι μετόπης που απεικονίζει πάλη με τον ένα πολεμιστή να κρατάει μεγάλη ασπίδα[601], τμήματα ωμοπλάτης και κορμού από την ίδια μετόπη με το προαναφερθέν κομμάτι[602] (εικ. 264), τμήματα αλογίσιου και ανθρώπινου κεφαλιού[603], τμήμα του κεφαλιού του Κάπρου, πιθανόν του Ερύμανθου[604] και ένα μη αναγνωρίσιμο θραύσμα[605].

Από τον οπισθόδομο βρέθηκαν θραύσματα ποδιών[606], ένα τμήμα από μορφή φιδιού, πιθανότατα από τη Λερναία Ύδρα[607] (εικ. 265), κομμάτια μετόπης που απεικονίζουν τον Ηρακλή να παλεύει με τον Ταύρο της Κνωσσού[608], θραύσματα κεφαλιών από άλλες μετόπες[609], δύο τμήματα ποδιών και ένα τμήμα βραχίονα[610] (εικ. 266), η άκρη μετόπης με καθισμένη σε βράχο γυναικεία μορφή (Αθηνάς ή νύμφης)[611], όψη κατενώπιον και κατατομή ενός κεφαλιού του Ηρακλή που σώζεται σε καλή κατάσταση[612] και τέλος κομμάτια από άλλες μετόπες[613].

Εικ. 265

Εικ. 266

Τα παραπάνω είκοσι τέσσερα κομμάτια μετοπών εκτέθηκαν στο Μουσείο του Λούβρου[614], καθώς επετράπη στους Γάλλους ανασκαφείς η μεταφορά των ευρημάτων στη Γαλλία.

---

[599] Βλ. *Expédition scientifique de Morée I*, 61-72.
[600] Ό. π., 71-72, πίν. 74-77.
[601] Ό. π., πίν. 75,1.
[602] Ό. π., πίν. 75,2-3.
[603] Ό. π., πίν. 75,4-6.
[604] Ό. π., πίν. 75,7.
[605] Ό. π., πίν. 75,8.
[606] Ό. π., πίν. 74,6-7.
[607] Ό. π., πίν. 75,9.
[608] Ό. π., πίν. 76,1.
[609] Ό. π., πίν. 76,2-3.
[610] Ό. π., πίν. 76,4-6.
[611] Ό. π., πίν. 77,1.
[612] Ό. π., πίν. 77,2-3.
[613] Ό. π., πίν. 77,4-5.
[614] Ωστόσο είναι αξιοσημείωτο ότι στο *Olympia III*, 142-143 αναφέρονται ως „verloren“ δώδεκα θραύσματα μετοπών που βρήκαν οι Γάλλοι.

ii) Οι Γερμανοί ανασκαφείς (1875 και μετά)

Στο *Olympia III* ο G. Treu καταγράφει τα κομμάτια των μετοπών του ναού που αποκάλυψαν οι Γερμανοί:

1) Από τη μετόπη του Λιονταριού της Νεμέας (εικ. 270): ένα κομμάτι από το πίσω μέρος του λιονταριού (βλ. εικ. 268), το κεφάλι και το δεξί χέρι του Ηρακλή, το κεφάλι και το δεξί χέρι της Αθηνάς (εικ. 269),

2) Από τη μετόπη της Λερναίας Ύδρας (εικ. 283, 284): τον κορμό, το δεξιό ώμο και το δεξί χέρι του Ηρακλή (εικ. 280), την ουρά και το σώμα της Ύδρας (εικ. 279), το μεσαίο φιδίσιο τμήμα (εικ. 282) και ένα φιδίσιο κεφάλι,

3) Από τη μετόπη των Στυμφαλίδων (εικ. 298, 299): τον κορμό, το αριστερό κάτω πόδι, το αριστερό χέρι του Ηρακλή (εικ. 294) και κομμάτια της πλάκας,

4) Από τη μετόπη του Ταύρου της Κνωσού (εικ. 303, 304): το κάτω τρίτο, το κεφάλι (εικ. 300) και το αριστερό πρόσθιο μέρος του γονάτου του ταύρου, το δεξί χέρι (εικ. 301) και το δεξιό ώμο του Ηρακλή,

5) Από τη μετόπη της Κερυνίτιδος Ελάφου (εικ. 312, 313): τον κορμό του ελαφιού και το δεξί πόδι του Ηρακλή,

6) Από τη μετόπη της Αμαζόνας (εικ. 324, 325): το θραύσμα του κεφαλιού (εικ. 314), το πρόσωπο, το δεξί γόνατο (εικ. 320) και ένα κομμάτι από την ασπίδα της Αμαζόνας, το δεξιό μηρό του Ηρακλή (εικ. 321) και κομμάτι της πλάκας από τη δεξιά άκρη,

7) Από τη μετόπη του Ερυμάνθιου Κάπρου (εικ. 327, 338): τον πίθο, τον αριστερό ώμο και το κεφάλι του Ευρυσθέα (εικ. 326),

8) Από τη μετόπη των Αλόγων του Διομήδη (εικ. 348, 349): την άκρη της ουράς του αλόγου (εικ. 347), τον ένα μηρό και το λαιμό του Ηρακλή,

9) Από τη μετόπη του Γηρυόνη (εικ. 357-358): ένα τμήμα του κράνους, το δεξί χέρι, το σαγόνι, το τρίτο σώμα του Γηρυόνη και ένα κομμάτι της ασπίδας του (εικ. 359), το κεφάλι, το αριστερό χέρι και το δεξί πόδι του Ηρακλή (εικ. 350), όπως και άλλα κομμάτια της πλάκας,

10) Όλη τη μετόπη του Άτλαντα (εικ. 368-370) εκτός από δύο μικρά κομμάτια στα πλαϊνά μέρη της πλάκας, στο ύψος του δεξιού πήχη της Αθηνάς και των γλουτών του Άτλαντα,

11) Από τη μετόπη του Κέρβερου (εικ. 380, 381): το ρύγχος του Κέρβερου, το κεφάλι και τα χέρια του Ηρακλή, την πλάκα της βάσης της δεξιάς κάτω γωνίας, κομμάτια της πλάκας πίσω από το δεξί πόδι του Ηρακλή,

12) Από τη μετόπη του καθαρισμού των στάβλων του Αυγεία (εικ. 392, 393): τη μορφή της Αθηνάς, το κεφάλι (εικ. 389), το δεξί χέρι και το δεξί κάτω πόδι του Ηρακλή, το δεξί άκρο πόδι της Αθηνάς, το αριστερό του Ηρακλή και κομμάτια της πλάκας[615].

Όλα τα παραπάνω κομμάτια των μετοπών που βρήκαν οι Γερμανοί ανασκαφείς εκτέθηκαν στο Παλιό και -μετά το 1972- στο Νέο Μουσείο της Ολυμπίας, όπου και εκτίθενται ακόμη.

[615] *Olympia III*, 144-147.

Β. ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
(ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ, ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ, ΧΡΩΜΑ)

Τα τεχνικά χαρακτηριστικά των μετοπών της Ολυμπίας είναι κοινά για όλες:

Είναι σμιλευμένες όλες από το ίδιο παριανό μάρμαρο όπως οι εναέτιες μορφές. Η μετόπη του Άτλαντα, που σώζεται σχεδόν ολόκληρη, δίνει πληροφορίες για τις ακριβείς διαστάσεις των πλακών. Το ύψος της φτάνει τα 1,60 μ. και το πλάτος της τα 1,508 μ. Το συνολικό πάχος του μαρμάρου ήταν περίπου 0,35 μ. Οι μετόπες έχουν στο πλάι εγκοπές, από τις οποίες περνούσαν τα σχοινιά για την ανάρτηση. Αυτά τα σημάδια κατασκευάστηκαν εκ των υστέρων[616].

Ο G. Treu θεωρεί ότι, όπως στις εναέτιες συνθέσεις, δεν υπήρχε προσχέδιο, το οποίο να λήφθηκε υπόψη για την κατασκευή των μετοπών[617]. Η εργασία βασίστηκε σε μικρά σχέδια (σκίτσα), στα οποία είχε σημειωθεί το βασικό σχήμα και όχι οι λεπτομέρειες. Ο ίδιος διαπιστώνει αλλαγές από το σχέδιο στην εκτέλεση στη μετόπη της Ύδρας (στην προσαρμογή ενός φιδίσιου κεφαλιού) και του Άτλαντα (στην προσθήκη του τμήματος του ουρανού πάνω στις μορφές του Άτλαντα και του Ηρακλή) (βλ. εικ. 323)[618].

Τα χρώματα, που χρησιμοποιήθηκαν, είναι το ερυθρό και το μαύρο για τον τονισμό λεπτομερειών, όπως μάτια, χείλη, κ.ά. Ίχνη ερυθρού χρώματος διατηρούνταν στα μαλλιά και στα μάτια του κεφαλιού του Ηρακλή από τη μετόπη του Λιονταριού. Ο Treu διαπίστωσε ίχνη ερυθρού χρώματος στο θραύσμα του πίσω μέρους του Λιονταριού. Επίσης το ρόπαλο του Ηρακλή σε αυτή τη μετόπη είχε αποδοθεί με ερυθρό χρώμα, ενώ η μορφή του Λιονταριού ίσως με κίτρινο. Η μορφή του Ταύρου είχε αποδοθεί με καστανό και ερυθρό χρώμα. Ίχνη ερυθρού χρώματος βρέθηκαν στο κομμάτι του κορμού του Ταύρου, που ήταν εύρημα της Expédition scientifique de Morée και στο θραύσμα που εικονίζει τα πίσω πόδια του Ταύρου από το κάτω τρίτο της πλάκας, εύρημα των Γερμανών. Στο έδαφος του ίδιου θραύσματος υπήρχαν πολλά ίχνη ανοικτού κυανού χρώματος. Η μορφή της Ύδρας είχε αποδοθεί με κυανούς τόνους σε ερυθρό φόντο. Αβέβαιο είναι το χρώμα των μορφών των Στυμφαλίδων, της Ελάφου, του Κάπρου, του Αλόγου και του Κέρβερου. Με ερυθρό χρώμα είχε αποδοθεί το εσωτερικό τμήμα της ασπίδας, την οποία έφερε ο Ηρακλής στη μετόπη της Αμαζόνας. Ερυθρές σύμφωνα με την πληροφορία του A. Michaelis, υποτρόφου του Γ.Α.Ι. που ταξίδεψε στην Ελλάδα το 1860 και 1886 και πέρασε και από την Ολυμπία, ήταν και οι «πτέρυγες» του θώρακα[619] του Γηρυόνη στο θραύσμα του Μουσείου του Λούβρου και η αιγίδα της Αθηνάς από τη μετόπη των Στυμφαλίδων. Το έδαφος των μετοπών πρέπει να ήταν ερυθρό και κυανό και να εναλλασσόταν δίχως συγκεκριμένη σειρά. Οι τρίγλυφοι ήταν κυανόμαυρες[620].

---

[616] *Olympia III*, 150-151.
[617] Ό. π., 151.
[618] Ό. π., 152.
[619] Δηλαδή η διπλή σειρά από λωρίδες με επένδυση που επέτρεπαν την ελευθερία των κινήσεων στο κάτω μέρος του θώρακα. Σταϊνχάουερ (2000), 48.
[620] *Olympia III*, 152-153, Treu (1895), 25-26, Brinkmann (2003), εισαγωγή στις φωτογραφίες του „Katalog, no. 316-326: Die Skulpturen des Zeustempels in Olympia“ και „Katalog, no. 323-326“ για τις μετόπες των Αλόγων του Διομήδη, του Άτλαντα, του Λιονταριού και του Ταύρου.

Γ. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ

Ο G. Treu[621] και ο Ν. Γιαλούρης[622] παρουσίασαν τις μόνες μέχρι σήμερα προτάσεις αποκατάστασης των μετοπών. Ο πρώτος στηρίχτηκε στα κομμάτια των μετοπών που βρήκε η Expédition scientifique de Morée και οι Γερμανοί ανασκαφείς, ενώ ο δεύτερος παρουσίασε τις συμπληρώσεις και τροποποιήσεις που έκανε στις μετόπες η ομάδα αρχαιολόγων και τεχνικών της οποίας προΐστατο: σε άλλες προστέθηκαν μόνο νέα κομμάτια ή κομμάτια που ο Treu απέδωσε στις συγκεκριμένες αλλά δεν τα προσάρμοσε σε αυτές (μετόπη της Λερναίας Ύδρας, των Στυμφαλίδων, του Ταύρου, των Αλόγων του Διομήδη, του Άτλαντα, του Κέρβερου, της κόπρου του Αυγεία), ενώ από (σε) άλλες αφαιρέθηκαν ορισμένα ή/και προσαρμόστηκαν άλλα κομμάτια, είτε νέα είτε προερχόμενα από άλλες μετόπες (μετόπη της Κερυνίτιδος Ελάφου, της Αμαζόνας, του Ερυμάνθιου κάπρου). Έτσι το σχέδιο του Γιαλούρη για την αποκατάσταση των τριών τελευταίων μετοπών διαφέρει από εκείνο του Treu. Στο Μουσείο Ολυμπίας αυτές οι τρεις μετόπες εκτίθενται βάσει των σχεδίων του Γιαλούρη.

1) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΛΙΟΝΤΑΡΙΟΥ ΤΗΣ ΝΕΜΕΑΣ[623] (εικ. 270, Μουσείο Ολυμπίας):

Ο μύθος[624]:

Ο πρώτος άθλος που ανέθεσε ο Ευρυσθεύς στον Ηρακλή ήταν να σκοτώσει και να γδάρει το λιοντάρι της Νεμέας ή των Κλεωνών, το οποίο, όπως γράφει ο Απολλόδωρος (180-109 π.Χ.) στη *Βιβλιοθήκη* του (2, 74, 4) ήταν ζώο άτρωτο και όπως προσθέτει ο Διόδωρος Σικελιώτης (περ. 90-20 π.Χ.) στην *Ιστορική Βιβλιοθήκη* (4, 11, 3, 1-5) ήταν θηρίο τεράστιο, άτρωτο από το σίδερο, το χαλκό και την πέτρα. Κατοικούσε σε σπηλιά με δύο εισόδους στην περιοχή της Νεμέας κοντά στα βουνά Τρητό και Απέσαντα και από εκεί κατέβαινε στην κοιλάδα και κατασπάραζε ζώα και ανθρώπους. Όταν έφτασε ο Ηρακλής στο βουνό Τρητό και το βρήκε, χρησιμοποίησε εναντίον του όσα όπλα είχε πάρει μαζί του (βέλη, σπαθί, ρόπαλο) δίχως αποτέλεσμα. Το λιοντάρι έφυγε και μπήκε μέσα στη σπηλιά του. Ο ήρωας μάζεψε μεγάλες πέτρες, έκλεισε τη μία είσοδο και μπήκε μέσα στη σπηλιά από την άλλη. Στην πάλη που επακολούθησε ανάμεσα σε αυτόν και το θηρίο, ο Ηρακλής χρησιμοποίησε τα χέρια του και τελικά κατόρθωσε να αρπάξει το λιοντάρι από το λαιμό και να το πνίξει. Αυτά παραδίδουν οι Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 75, 1-8), Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 11, 3,5 - 4,5), Ευριπίδης (*Ἡρακλῆς μαινόμενος*, 153-154),

[621] Βλ. *Olympia III* (1897), 153-178.
[622] Ashmole, Yalouris (1967), 181-184.
[623] Η παρουσίαση των μετοπών θα έπρεπε, κανονικά, να ξεκινήσει από τον πρόναο (ανατολική πλευρά), όπως τις περιγράφει ο Παυσανίας. Επιλέχθηκε το αντίθετο, γιατί έτσι παρουσιάζονται, συνήθως, στη βιβλιογραφία και υπάρχει αντιστοιχία με τη σειρά εκτέλεσης των άθλων από τον ήρωα.
[624] Για τους δώδεκα άθλους του Ηρακλή βλ.: Graves (1955), τ. 2ος, 103-158, Kerényi (1979), τ. 2ος, 116-147, Αναστασίου (1986), 28-74, Grimal (1991), 252-263, 271-273 (πηγές). Επίσης Gruppe (1975[2]), 450-452, 462-473, Radermacher (1938[2]), 93-95, Hunger (1959[7]b), 164-166, 168-170, 172, Wilamowitz-Moellendorff (1959[3]), 55-66, Prinz (1974), 168-177 („Die Taten"), Badian (1998), 388-389, 392-393, Brommer (1953), Schefold (1964), 20-22, 63-66, Diener (1980), 18 κ.ε. Ειδικά για τη συνδρομή των θεών στους άθλους του ήρωα βάσει των μύθων και της εικονογραφίας βλ. Beckel (1961), 41-66. Επίσης για ένα σχόλιο στο δωδέκαθλο όπως παραδίδεται στις αρχαίες πηγές βλ. Wilamowitz-Moellendorff (1976[3]), τόμ. 2ος, 20-26.

Σοφοκλής (*Τραχίνιαι*, 1091-1093), Ησίοδος (*Θεογονία*, 327-332), Θεόκριτος (*Εἰδύλλια*, 25, 204-281), και Υγίνος (*Μύθος*, 30, 2)[625].

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Ο συγκεκριμένος άθλος είναι άθλος διάβασης και εξυγίανσης του χώρου παράλληλα. Το ότι ο Ηρακλής μπαίνει στη σπηλιά δηλώνει την είσοδο, τη διείσδυσή του σε μη ανθρώπινο χώρο, σε χώρο πέρα από εκείνον του «πολιτισμού», στο «Αλλού»[626]: πρόκειται για το «άνδρον» του λιονταριού. Το τελευταίο διαφέρει κατά πολύ από τα «φυσιολογικά» λιοντάρια: είναι τεράστιο, άτρωτο από το σίδερο, το χαλκό και την πέτρα, άρα αθάνατο. Επειδή προκαλεί καταστροφές στην περιοχή που κατοικεί και κατασπαράζει κάθε ζωντανό οργανισμό, δε νοείται ως ζώο, αλλά ως δαιμονικό λιοντάρι, θηρίο. Ο Ηρακλής σκοτώνοντάς το απαλλάσσει την ανθρωπότητα από αυτό και τα δεινά που προκαλεί. Δρα δηλαδή σαν «ἀλεξίκακος», «ἀποτρόπαιος», «καλλίνικος», «σωτῆρ» - σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά επίθετα που του αποδίδονται[627].

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Η αποκατάσταση του G. Treu (1897) είναι η γενικά αποδεκτή. Όπως γράφει ο ίδιος, είναι σημαντικό το κομμάτι που ανακάλυψαν οι Γάλλοι ερευνητές και εικονίζει το λιοντάρι που κείται σκοτωμένο στο έδαφος. Πίσω από το αριστερό πίσω πόδι του ζώου σώζεται η μία άκρη του ροπάλου του Ηρακλή που στηρίζεται πάνω στην ουρά του ζώου. Αριστερά, μπροστά από το ρόπαλο είναι το αριστερό πόδι του ήρωα. Το δεξί μπορεί να προστεθεί στο άκρο πόδι που βρίσκεται στην ωμοπλάτη του λιονταριού (βλ. και εικ. 268). Η στάση του άνω κορμού δηλώνεται από το κεφάλι του που στηρίζεται στο δεξί χέρι. Λόγοι ισορροπίας της σύνθεσης υπέδειξαν ότι η σωστότερη αποκατάσταση της μετόπης είναι αυτή που παρουσιάζεται στην εικ. 267, γιατί ο Ηρακλής τοποθετείται στο κέντρο της μετόπης και εκατέρωθέν του τοποθετούνται δύο μορφές.

Εικ. 267

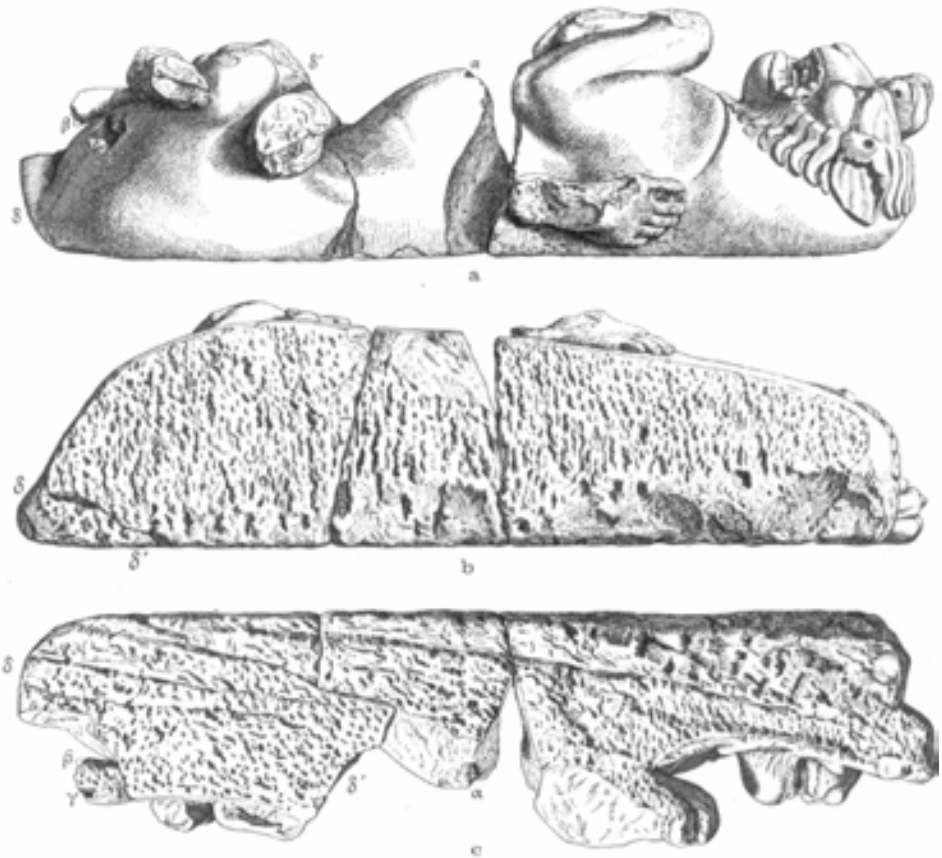
Η μορφή του λιονταριού πρέπει να είχε δουλευτεί από το ίδιο μάρμαρο με τις διπλανές μορφές, αλλά από ξεχωριστό κομμάτι και να τοποθετήθηκε εκ των υστέρων, ώστε οι δύο διπλανές μορφές να μην άφηναν ίχνη στο κεφάλι και το πίσω μέρος του. Αυτό αποδεικνύεται από συγκεκριμένα τεχνικά στοιχεία, όπως η άνω όψη του λιονταριού (το a στην εικ. 268) που δεν ακουμπάει στην πλάκα, η απολάξευση στην πίσω πλευρά στα τρία θραύσματα του λιονταριού (το b στην εικ. 268), η κάτω πλευρά (εικ. 268c), η οποία δείχνει ακριβώς τον ίδιο τρόπο απολάξευσης, καθώς και η θέση του δεξιού άκρου ποδιού του Ηρακλή για την άνω όψη, αφού τα κάτω πόδια του ανήκουν στο ίδιο κομμάτι της μετόπης με το λιοντάρι (βλ. εικ. 269). Ως προς τη

[625] Οι πηγές, στις οποίες παραδίδεται ο εκάστοτε μύθος, δεν κατατάσσονται πάντα χρονικά, αλλά παρουσιάζονται με κριτήριο αυτήν που μεταφέρει με περισσότερη πληρότητα το μύθο.

[626] Ο χώρος των ανθρώπων είναι το «Εδώ», είναι ο χώρος που έχουν διαχωρίσει από τον υπόλοιπο και έχουν δημιουργήσει τις πόλεις τους. Η οργανωμένη κοινωνία τους διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες-θεσμούς (π.χ. εξωγαμία, γάμο, αναπαραγωγή, φιλοξενία). Αυτοί ισχύουν μόνο μέσα στην πόλη, δηλαδή μέσα στον περιχαρακωμένο, χωρισμένο χώρο. Όταν οι άνθρωποι βγουν έξω από το «Εδώ» και περάσουν στο «Αλλού» (δηλαδή στο χώρο πέρα από τον δικό τους, σε: τεμένη, ιερά, νεκροταφεία, σπήλαια, λίμνες, ουρανό, θάλασσα, Κάτω Κόσμο) ισχύουν άλλοι κανόνες. Βλ. και Radermacher (1903), 41-44, 60-61.

[627] Βλ. καλύτερα Gruppe (1975^2), 453-454, Wilamowitz-Moellendorff (1976^3), 23-24.

μορφή, που στέκει αριστερά δίπλα στον Ηρακλή, το κεφάλι της συνδεόταν με την πλάκα μέσω στηρίγματος διαμέτρου 7 εκ. (βλ. εικ. 269). Με βάση τη μορφή της



Εικ. 268

Εικ. 269

Αθηνάς από τη μετόπη του Άτλαντα ο Treu υποστηρίζει ότι το εν λόγω κεφάλι, το οποίο ανήκει σε θεά, γυρίζει προς το πλάι και η θεά έχει το αριστερό σκέλος φέρον.

Με βάση την κλίση του κεφαλιού συμπληρώνει το δεξί χέρι της θεάς[628] με χειρονομία που παροτρύνει τον ήρωα, ενώ θεωρεί ότι το αριστερό κρατούσε πιθανότατα δόρυ. Ταυτίζει τη μορφή με την Αθηνά, γιατί ήταν η προστάτιδα θεά του Ηρακλή. Από την άλλη μορφή, που στέκει δεξιά δίπλα στον Ηρακλή, απέμεινε κομμάτι από την αριστερή κάτω κνήμη (πρβλ. την εικ. 269g). Στην τομή φαίνεται ότι η κνήμη προστέθηκε. Πρόκειται για ανδρική μορφή σε κατατομή που στρέφει προς τα αριστερά. Μπορεί να ταυτιστεί είτε με τον Ιόλαο είτε με τον Ερμή. Επειδή ο Ιόλαος απουσιάζει από τη μετόπη της Ύδρας, όπου η παρουσία του θα απαιτούνταν με βάση το μύθο, αλλά ο Ερμής εικονιζόταν σε εκείνη του Κέρβερου, ο Treu αναγνωρίζει στη μορφή τον Ερμή ως πάρισο της μορφής της Αθηνάς στην άλλη πλευρά της μετόπης[629].

Εικ. 270

Η εικονογραφία του άθλου:

Το λιοντάρι της Νεμέας υπήρξε ίσως ο πιο αγαπητός άθλος του Ηρακλή στην αρχαία ελληνική τέχνη. Εικονίστηκε σε μία ατέλειωτη σειρά παραστάσεων στην αγγειογραφία -σε αθηναϊκά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία (βλ. ενδεικτικά τις εικ. 271, 274, 275), κατωιταλιωτικά αγγεία (εικ. 273), πήλινα αγγεία με ανάγλυφη διακόσμηση, κ.ά.- στη νομισματική (βλ. εικ. 272) και τη μικροτεχνία από το 560-550 π.Χ. έως και τον 4ο-5ο αιώνα μ.Χ. Ως προς το εικονογραφικό σχήμα ο ήρωας παριστάνεται είτε να επιτίθεται με τα όπλα του στο θηρίο, είτε να παλεύει μαζί του είτε να το πνίγει[630].

Εικ. 271

Στη μνημειακή γλυπτική ο άθλος εικονίστηκε σε μετόπη του Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς (εικ. 276), σε μετόπη του Ηφαιστείου (εικ. 277, 278) και σε μαρμάρινη ζωφόρο από το Θέατρο των Δελφών (εικ. 279).

Στη μετόπη (500-490 π.Χ.) του Θησαυρού των Αθηναίων εικονίζεται η πάλη του θηρίου με τον ήρωα, ο οποίος αναγνωρίζεται από επιγραφή (εικ. 276)[631].

---

[628] Ο G. Treu δεν αποκλείει να ανήκε στην Αθηνά της εν λόγω μετόπης το δεξί χέρι του πίν. 76,5 του *Expédition scientifique de Morée I*, που είχε αποδοθεί στο δεξί χέρι του Ηρακλή της μετόπης των Στυμφαλίδων (εικ. 266). Ωστόσο κάτι τέτοιο δε μπορεί να λεχθεί με σιγουριά, γιατί το χέρι ανήκει στα θραύσματα που έμειναν στην Ελλάδα και χάθηκαν. Βλ. *Olympia III*, 156-157.

[629] Ό. π., 153-157.

[630] Felten (1990a), Brommer (1953), 7-1, Fink (1960), 77-78, Diener (1980), 18-23, Beckel (1961), 54-56, Schefold (1978), 90-95, Schefold (1993), 98-101, 235-237. Ο τελευταίος σημειώνει (σελ. 99) την προτίμηση της ύστερης γεωμετρικής τέχνης στην απεικόνιση του αιματηρού τραυματισμού ή θανάτου του θηρίου.

[631] Βλ. *FdD IV*, 4 (1957), 104-108, πίν. XLIV-XLV, Dinsmoor (1975[3]), 117, Boardman (1978), 159-160, σχ. 213, Μαστραπάς (1994), 83, Ανδρόνικος (1996), 23-25, εικ. 31-32. Για τα θέματα των αετωματικών συνθέσεων βλ. Delivorrias (1974), 181-182.

Εικ. 272

Εικ. 273

Εικ. 274

Εικ. 275

Οι Α μετόπες[632] του Ηφαιστείου[633] έφεραν ανάγλυφες παραστάσεις με θέμα εννέα άθλους του Ηρακλή -ο άθλος του Γηρυόνη καταλαμβάνει δύο μετόπες- ενώ η Β και η Ν πλευρά του ναού διακοσμείται ανά τέσσερις μετόπες με άθλους του Θησέα[634]. Στη μετόπη που διακοσμείται με τον άθλο του λιονταριού παριστάνεται ο Ηρακλής που αντιμετωπίζει το θηρίο με τα χέρια και το σπαθί του (εικ. 277, 278).

---

[632] Οι μετόπες του ναού χρονολογούνται γύρω στο και πριν το 450 π.Χ. Ο Ch. Morgan (1962a) τις χρονολογεί γύρω στο 450 π.Χ. επειδή διατηρούν συγκεκριμένα στοιχεία και το πνεύμα των μετοπών της Ολυμπίας και επειδή προβλέπουν πολλές ιδιομορφίες (εκζητήσεις) των μετοπών του Παρθενώνα. Βλ. Λαμπρινουδάκης (1983), 72-74 για τις διάφορες θεωρίες για τη χρονολόγηση των γλυπτών του ναού. Για τα θέματα των αετωματικών συνθέσεων βλ. Thompson (1949), 243-255, πίν. 63 (υποστηρίζει ότι στο Α εναέτιο παριστανόταν η αποθέωση του Ηρακλή), Morgan (1963), 91-94 (αντιπροτείνει για το Α τη γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλι του Δία), Λαμπρινουδάκης (1983), 73 (μιλά για Κενταυρομαχία στο Α και την Ιλίου Πέρσιν στο Δ), Παπαχατζής (1994), 244-245. Για τα ακρωτήρια του ναού (ένα σύμπλεγμα δύο γυναικείων μορφών, «σύμπλεγμα εφεδρισμού» ή «Εσπερίδες» και μία «Νηρηίδα») βλ. Thompson (1949), 247-250, πίν. 63, Morgan (1963), 95, 97-98 ("Appendix III: The ephedrismos Group"), όπου πολύ ενδιαφέροντα επιχειρήματα για την πιθανότητα να μην ταυτίζεται το σύμπλεγμα με Εσπερίδες, Boardman (1985), 146, εικ. 115, 116. Για τις παραστάσεις της ζωφόρου (στην Α πλευρά μάχη Θησέα-Παλλαντιδών, στη Δ Κενταυρομαχία) βλ. Koch (1955), 126-144, Morgan (1962b), Goette (1993), 74, 76-77 (αναφορά στην αρχιτεκτονική του ναού), 111, εικ. 20-22.

[633] Ο W. B. Dinsmoor βάσει νεότερων ευρημάτων τοποθετεί την κατασκευή του ναού στο 449 π.Χ. Βλ. Dinsmoor (1941b), 128-160, ιδίως 153 (προτεινόμενη χρονολόγηση) και Dinsmoor (1975[3]), 180, σημ. 1 (για τη χρονολόγηση στο 449 π.Χ). Ο Morgan (1963), 102 σημειώνει ότι η έναρξη της ανέγερσης ήταν "about 450 B.C." Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Gruben (1980[3]), 206-212. Για πληροφορίες σχετικά με το εσωτερικό του βλ. Broneer (1945), Dinsmoor (1945), Dinsmoor (1968).

[634] Βλ. Koch (1955), 117-125 και νύξη για την Κενταυρομαχία της Δ πλευράς της ζωφόρου από τον Thompson (1949), 237, πίν. 60.

Η μαρμάρινη ζωφόρος, που ανακαλύφθηκε στο Θέατρο του ιερού του Απόλλωνα στους Δελφούς το 1894-1895, τοποθετείται χρονικά στον $2^{ο}/1^{ο}$ αι. π.Χ. / μ.Χ. και κοσμείτο πιθανότατα από δώδεκα άθλους του Ηρακλή, από τους οποίους σώθηκαν οι έντεκα. Το Λιοντάρι της Νεμέας παριστάνεται στην ίδια πλάκα με τον Κέρβερο και τον Κένταυρο[635] (βλ. εικ. 279).

Εικ. 276

Ο άθλος εικονιζόταν και στο «θρόνο» του Αμυκλαίου Απόλλωνα, έργο του Βαθυκλή από τη Μαγνησία, όπως πληροφορεί ο Παυσανίας (ΙΙΙ, 18, 9-16). Πρέπει να είχε κατασκευαστεί όχι πολύ πριν το 500 π.Χ. Περιέβαλε από τρεις πλευρές την από πριν στημένη στο λόφο της ακρόπολης των Αμυκλών ξύλινη κιονόμορφη ανεικονική παράσταση του Υάκινθου, που είχε επενδυθεί (πριν από τον Βαθυκλή) με χάλκινα ελάσματα και είχε μετατραπεί σε εικόνα του Απόλλωνα με την προσθήκη του κεφαλιού και των άκρων. Ως βάθρο του αγάλματος χρησίμευε ο τάφος-βωμός του Υάκινθου με πόρτα χάλκινη, από την οποία γίνονταν οι εναγισμοί για τον Υάκινθο κατά τα Υακίνθια[636]. Μία από τις εσωτερικές παραστάσεις κάτω από το θρόνο ήταν το πνίξιμο του λιονταριού από τον Ηρακλή[637].

Ο άθλος παριστανόταν και σε μία από τις εικόνες του Παναίνου, που είχαν διακοσμήσει τις τρεις επίπεδες επιφάνειες, που ο Παυσανίας ονομάζει «ερύματα» ή «φράγματα», ανάμεσα στα πόδια του θρόνου του χρυσελεφάντινου αγάλματος του Δία[638] της Ολυμπίας[639].

---

[635] Lévêque (1951), Sturgeon (1978), η οποία τοποθετεί την πλάκα χρονικά στον $2^{ο}/1^{ο}$ αι. π.Χ, Jacquemin (1985), η οποία εσκεμμένα δεν εστιάζει στη χρονολόγηση της ζωφόρου, αν και διατυπώνει τις επιφυλάξεις της για τη χρονολόγηση που προτείνει η M. Sturgeon.

[636] Παπαχατζής (1976), 383-386.

[637] Παυσ., ΙΙΙ, 18, 15,6-16,1: «…ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον τὰ ἔνδον… καὶ ἄγχων Ἡρακλῆς τὸν λέοντα…»

[638] Οι απόψεις για τη χρονολόγηση της κατασκευής του χρυσελεφάντινου αγάλματος του Δία, ενός από τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου, διίστανται. Βλ. Liegle (1952), 318-332 (ισχυρίζεται ότι ο Φειδίας φιλοτέχνησε τον Δία της Ολυμπίας πριν το άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου του Παρθενώνα), Richter (1966) (διατείνεται ότι το άγαλμα του Δία κατασκευάστηκε μετά το άγαλμα της Παρθένου), Fink (1967), 65-77 (υποστηρίζει ότι το άγαλμα είναι σύγχρονο του ναού). Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη οι εργασίες για το άγαλμα άρχισαν μετά το 435 π.Χ., δηλαδή τουλάχιστον είκοσι χρόνια μετά την οικοδόμηση του ναού.

[639] Παυσ., V, 11, 5, 9-6, 1: «..(ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ [δὲ] ἀπείργοντά ἐστι. τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστιν, ἀλήλιπται κυανῷ μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναίνου γραφάς. ἐν δὲ αὐταῖς ἔστι)…Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ…»

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες παραστάσεις του άθλου στην τέχνη, στη μετόπη της Ολυμπίας συναντάμε μία εικονογραφική πρωτοπορία: εικονίζεται η στιγμή μετά την πάλη και τη νίκη του Ηρακλή: ο ήρωας έχει πια καταβάλει το λιοντάρι και εξαντλημένος ακουμπά το πόδι του πάνω στο νεκρό ζώο.

Εικ. 277

Εικ. 278

Εικ. 279

Ενδιαφέρουσες είναι οι σχετικές παρατηρήσεις του Fr. Brommer (1953). Σημειώνει ότι το θέμα της μετόπης δεν είναι η πάλη, η δράση και το γεγονός - δηλαδή δεν απεικονίστηκε άμεσα αυτός καθαυτός ο άθλος - αλλά η ηρεμία μετά την πάλη και η στοχαστική διάθεση του ήρωα - δηλαδή το αποτέλεσμα της πάλης του ήρωα με το θηρίο. Η μορφή του Ηρακλή δεν εμφανίζει πάνω της κανένα ίχνος θριάμβου. Η δυσκολία στην εκτέλεση του άθλου, η οποία στην αρχαϊκή τέχνη εκφραζόταν με την πάλη και το πιάσιμο του θηρίου από το λαιμό ή τις ζωηρές χειρονομίες των θεατών, αποτυπώνεται εδώ στο κεφάλι του νικητή, το οποίο στηρίζεται κουρασμένο και γεμάτο σκέψεις στο χέρι του. Ο καλλιτέχνης απεικόνισε,

αντίθετα με τους προγενέστερούς του, όχι το εξωτερικό, αλλά το εσωτερικό γεγονός, όχι τη σωματική πάλη αλλά το ψυχικό βίωμα - αντίληψη που κατανοείται και διαμορφώνεται για πρώτη φορά στη μετόπη της Ολυμπίας. Ο ήρωας είναι εδώ, στον πρώτο του άθλο αγένειος, νεανικός. Σε όλους τους επόμενους άθλους των υπόλοιπων μετοπών της Ολυμπίας αναγνωρίζεται ως γενειοφόρος και ώριμος άνδρας[640].

Το ότι εικονίζεται στη μετόπη η Αθηνά και -μάλλον και- ο Ερμής, οι βοηθοί θεοί του Ηρακλή, δηλώνει ότι εκείνος εκτέλεσε τον άθλο με θεϊκή και όχι ανθρώπινη βοήθεια[641].

[640] Brommer (1953), 10-11.
[641] Βλ. σχετικά στην επόμενη μετόπη, της Λερναίας Ύδρας.

2) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΗΣ ΛΕΡΝΑΙΑΣ ΥΔΡΑΣ (εικ. 283 -αποκατάσταση της μετόπης από τον Treu και τον Γιαλούρη- και εικ. 284, Μουσείο Ολυμπίας):

Ο μύθος:

Ο δεύτερος άθλος του Ηρακλή κατά διαταγή του Ευρυσθέα ήταν να σκοτώσει τη Λερναία Ύδρα, τέρας της περιοχής με σκυλόμορφο, τεράστιο σώμα, οκτώ ή εννέα ή πενήντα ή εκατό φιδοκέφαλα, μεταξύ των οποίων το ένα αθάνατο[642]. Τα κεφάλιά της ξερνούσαν φωτιά, ώστε κατάκαιγε και αφάνιζε ό,τι έβρισκε στο πέρασμά της, σπαρτά, δένδρα, κήπους, ζώα, ανθρώπους. Ο Ηρακλής κατόρθωσε να την σκοτώσει κόβοντας το αθάνατο κεφάλι με χρυσό δρεπάνι[643] ή σπαθί[644]. Ξεκοίλιασε το σώμα της και βούτηξε τα βέλη του στη χολή της. Όμως ο Ευρυσθεύς δεν ήθελε να περιλάβει αυτό το κατόρθωμα στους άθλους του ήρωα, επειδή εκείνος βοηθήθηκε από τον Ιόλαο, ο οποίος έκαψε με αναμμένα κλαδιά τα σημεία όπου ο Ηρακλής ακρωτηρίαζε τα κεφάλια της Ύδρας, για να μη βγαίνουν καινούρια στη θέση τους[645].

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Ο άθλος βασίζεται σε μύθο διάβασης, δηλαδή ως κεντρικό θέμα έχει τη διάβαση, το πέρασμα που πρέπει να πραγματοποιήσει ο Ηρακλής μεταφερόμενος από το χώρο των ανθρώπων σε τόπο εκτός του γνωστού κόσμου, στο «Αλλού», στον Κάτω Κόσμο. Ο μύθος είναι σχετικός με την πορεία του ήρωα προς την κατάκτηση της αθανασίας. Η Ύδρα είναι φίδι που φέρνει γενικότερες καταστροφές και έχει συνδεθεί με τη λίμνη Λέρνα. Πιστευόταν γενικά ότι οι λίμνες αποτελούσαν εισόδους για τον Κάτω Κόσμο (πρβλ. Αχερουσία Λίμνη). Βασικό στοιχείο λοιπόν του μύθου είναι ότι με την εξόντωση της Ύδρας, που σχετίζεται με τον Κάτω Κόσμο, συμβολίζεται η υπερνίκηση του θανάτου[646].

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Ο G. Treu μπόρεσε να συναρμολογήσει ένα μεγάλο κομμάτι της μετόπης, το οποίο αποτελείται σχεδόν από 30 θραύσματα. Σε αυτά προστίθενται τέσσερα, τα οποία προσαρμόζονται στον κορμό του δένδρου της δεξιάς γωνίας της μετόπης. Από τις γαλλικές ανασκαφές προέρχεται το γωνιακό κομμάτι με τον κορμό του δένδρου, την ουρά της Ύδρας και δύο κομμάτια από το κεφάλι και το λαιμό της (βλ. εικ. 265).

---

[642] Βλ. σχετικά Ευριπίδης, *Ἡρακλῆς μαινόμενος*, 419-421. Ο Αλκαίος (7ος αι. π.Χ.) γράφει ότι η Ύδρα είχε εννέα κεφάλια, ενώ ο Σιμωνίδης (7ος αι. π.Χ.) της αποδίδει πενήντα. Βλ. Σχόλια στη *Θεογονία* του Ησίοδου, 313, 6-8 (εκδ. Heinsius). Ο Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 77, 5) και ο Υγίνος (*Μύθος* 30, 3) μιλάνε για εννέα κεφάλια. Ο Διόδωρος Σικελιώτης (1ος αι. π.Χ.) κάνει την Ύδρα εκατοντακέφαλη (βλ. *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 11, 5,1-3), ενώ ο Παυσανίας είναι ο μόνος, που εκλογικεύοντας το μύθο, της αποδίδει ένα μόνο κεφάλι (*Ηλιακά*, II, 37, 4, 7-8).

[643] Ησίοδος, *Θεογονία*, 313-318 και Ευριπίδης, *Ίων*, 192.

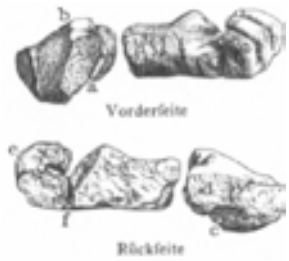
[644] Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 80, 2.

[645] Για τον τρόπο αφανισμού της τέρατος και εκτέλεσης του άθλου βλ. γενικά: Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 77-80), Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 11, 5,1 -6,7), Υγίνος, *Μύθος* 30, 3, Κόιντος Σμυρναίος (Έλληνας επικός ποιητής του 4ου αι. μ.Χ.), *Τα μεθ' Όμηρον*, 6, 212-219. Επίσης Ησίοδος, *Θεογονία*, 313-318, Ευριπίδης, *Ίων* 184-200 -όπου αναφέρεται σε μετόπη (;) από το ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς που εικόνιζε τον Ηρακλή να σκοτώνει την Ύδρα με το χρυσό δρεπάνι και τον Ιόλαο με δαυλό να βοηθάει τον ήρωα˙ βλ. και Müller (1975), 29. Ο Ελλάνικος, Λέσβιος ιστορικός του 5ου αι. π.Χ., γράφει πολύ σύντομα και συνοπτικά για τον άθλο (FGrHist 4 F 103), δίχως να αναφέρεται σε λεπτομέρειες όπως στον τρόπο εξόντωσης του τέρατος. Στα *Σχόλια στον Λουκιανό*, 1, 8, 2-5 γίνεται λόγος για τη συμβολή του Ιόλαου στην εκτέλεση του άθλου και στην *Αστρονομία ΙΙ*, 23, 951-956 του Υγίνου για το ρόλο του καρκίνου, ο οποίος σταλμένος από την Ήρα δάγκωσε το πόδι του Ηρακλή.

[646] Radermacher (1903), 42.

Ως προς την παράσταση ο Ηρακλής στέκει σε κατατομή στην αριστερή άκρη της μετόπης. Είναι γυμνός και στηρίζεται στο δεξί πόδι. Το βλέμμα του κατευθύνεται προς τα κάτω, στα χέρια του, τα οποία κρατούσαν δαυλό (αριστερό) και δρεπάνι (δεξί) ενώ η θέση και η στροφή τους δηλώνεται από τα ίχνη μίας οπής για στερέωση (εικ. 280). Το σώμα της Ύδρας και τα εννέα φιδίσια κεφάλια της (εικ. 265, 281, 282) γεμίζουν περισσότερα από τα δύο τρίτα της υπόλοιπης μετόπης.

Ο Treu δε μπόρεσε να τοποθετήσει ορισμένα θραύσματα της Ύδρας (βλ. εικ. 265), τα οποία ίσως ανήκαν στα χαμένα κεφάλια της που στρέφονται ενάντια στον Ηρακλή. Τα κομμάτια από το ήμισυ της Ύδρας, τα οποία αποκάλυψαν οι Γερμανοί (βλ. εικ. 282), δε βρήκαν, λόγω των κενών στο ανάγλυφο, κάποια συγκεκριμένη θέση στη μετόπη και ίσως φανέρωναν ότι μερικά τμήματα του φιδιού δουλεύτηκαν ξεχωριστά[647].



Εικ. 280

Εικ. 281

Εικ. 282

Εικ. 283

Εικ. 284

Η ομάδα του Ν. Γιαλούρη πρόσθεσε δύο μεγάλα κομμάτια στο αριστερό μισό της πλάκας, πάνω από το κάτω τμήμα του σώματος της Ύδρας. Η προσθήκη τους συνέβαλε στη σύνδεση δύο μεγάλων κομματιών της μετόπης και, κυρίως, στον καθορισμό της ακριβούς θέσης της Ύδρας[648].

[647] *Olympia III*, 158-160.
[648] Ashmole, Yalouris (1967), 181.

Η εικονογραφία του άθλου:

Ο άθλος εικονίζεται από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο-7ο αι. μ.Χ. Σε πολλές παραστάσεις στην αγγειογραφία (κορινθιακά, αθηναϊκά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία, ερετρικά μελανόμορφα αγγεία) παριστάνεται ο Ηρακλής, η Ύδρα, ο Ιόλαος, η Αθηνά και άλλες μορφές, όπως π.χ. ο Ερμής (βλ. εικ. 285-288). Σε παραστάσεις κορινθιακών, αθηναϊκών μελανόμορφων και ερυθρόμορφων αγγείων, λακωνικών μελανόμορφων αγγείων, από τον 7ο ως τον 4ο αι. π.Χ., εικονίζεται ο Ηρακλής, η Ύδρα και ο Ιόλαος (εικ. 289), ενώ σε άλλες σε αθηναϊκά μελανόμορφα αγγεία του 6ου αι. π.Χ. η Ύδρα και μία άλλη θεότητα ή μορφή. Συχνά βλέπουμε τον καρκίνο ανάμεσα στα ανοιχτά πόδια του ήρωα. Ο τελευταίος μόνος του με την Ύδρα, ακόμη και σε παραστάσεις που δεν έχουν ολοκληρωθεί ή δε σώζονται ολόκληρες, απεικονίζεται σε μικρό αριθμό αγγείων (αθηναϊκών μελανόμορφων και ερυθρόμορφων, λακωνικών μελανόμορφων) από τον 6ο ως τον 4ο αι. π.Χ. (εικ. 290), στη μικροτεχνία, σε ανάγλυφα και νομίσματα[649].

Εικ. 285

Εικ. 286

Ο εν λόγω άθλος κόσμησε και τη φτιαγμένη από ξύλο κέδρου λάρνακα του Κύψελου που βρισκόταν μέσα στο Ηραίο της Ολυμπίας. Σύμφωνα με το Δίωνα Χρυσόστομο, ο οποίος πήγε στην Ολυμπία λίγο πριν το 100 μ.Χ., η λάρνακα ήταν στημένη στον οπισθόδομο του Ηραίου. Αν ήταν πράγματι ανάθημα των Κυψελίδων, τότε πρέπει να αφιερώθηκε ή από τον ίδιο τον Κύψελο, ο οποίος ήταν τύραννος της Κορίνθου τον 7ο-6ο αι. π.Χ., ή από το γιο του Περίανδρο, ο οποίος κυβέρνησε ως το

[649] Κοκκορού-Αλευρά (1990α), Brommer (1953), 12-17, Fink (1960), 73, Diener (1980), 26-31, Beckel (1961), 41-43, Schefold (1978), 95-96, Schefold (1993), 101-102, 237-239.

Εικ. 287

Εικ. 288

Εικ. 289

Εικ. 290

585 π.Χ. περίπου[650]. Τα θέματα που έφερε ήταν μυθολογικά και πληροφορούμαστε για αυτά από την εκτενή περιγραφή του Παυσανία (V, 17, 5-19, 10), ο οποίος χωρίζει την εξέταση των παραστάσεων σε πέντε «χώρες» και ξεκινά την περιγραφή από κάτω προς τα πάνω[651]. Οι δύο μέχρι σήμερα προσπάθειες αναπαράστασης[652] των θεμάτων της λάρνακας βασίζονται στην άποψη ότι οι «χώρες» είναι παράλληλες ζώνες, φρίζες όπως στο αγγείο François, που κατασκευάστηκε γύρω στο 570 π.Χ.[653] Η παράσταση του Ηρακλή που τοξεύει ενάντια στην Ύδρα, με την Αθηνά να παρευρίσκεται και τον Ιόλαο να περιμένει πάνω σε τέθριππο[654], βρισκόταν στην πρώτη «χώρα» της λάρνακας[655].

---

[650] Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (*ἱστορία*, 5, 92, ζ, 1-3) ο Κύψελος μετά από τριάντα χρόνια διακυβέρνησης άφησε την εξουσία στο γιο του Περίανδρο. Βλ. και Andrewes (1974), 43-53 (“Chapter IV: The Overthrow of an Arictocracy at Corinth”), 107-109 (“Chapter IX: Peisistratus and the Consolidation of Attica”, “c: The maintenance of power”), Mossé (1989), 35-47, ιδίως 37 («Κεφάλαιο 3. Οι τύραννοι της Πελοποννήσου και του Ισθμού. 2. Οι Κυψελίδες»), Massow (1916), 14-17.

[651] Stuart Jones (1894), 37-39.

[652] Βλ. Stuart Jones (1894) και Massow (1916), ο οποίος παρουσιάζει τη γενικά πιο αποδεκτή αναπαράσταση της λάρνακας. Κατά τον H. Stuart Jones (1894), 36 η λάρνακα ήταν πιθανότατα ορθογώνια.

[653] Cook (1997), 73-74, Boardman (1974), 33-34.

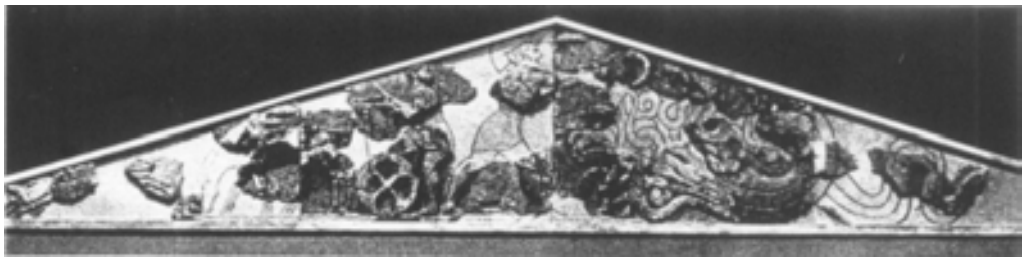
[654] Όπως έχει υποστηριχθεί, ο Ιόλαος που εικονιζόταν να κρατάει τα ηνία πάνω σε τέθριππο, ανήκε στην επόμενη παράσταση, δηλαδή αυτήν του άθλου του Ηρακλή ενάντια στη Λερναία Ύδρα. Ο Παυσανίας έσφαλε, μάλλον επειδή σε αυτήν τη «χώρα» της λάρνακας δεν υπήρχαν χωρίσματα ανάμεσα στις παραστάσεις και θεώρησε ότι ο Ιόλαος συμπεριλαμβανόταν στα *ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ*, επειδή παριστανόταν ως νικητής σε αρματοδρομία.

[655] Παυσ., V, 17, 11: «…Ἰόλαος δέ, ὃς ἐθελοντὴς μετεῖχεν Ἡρακλεῖ τῶν ἔργων, ἔστιν ἵππων ἅρματι ἀνῃρημένος νίκην. τὸ δὲ ἀπὸ τούτου ἀγὼν μὲν ὁ ἐπὶ Πελίᾳ πέπαυται, τὴν ὕδραν δέ, τὸ

Ανάμεσα στις πολλές ανάγλυφες παραστάσεις του «θρόνου» του Αμυκλαίου Απόλλωνα ο Παυσανίας αναφέρει και τον άθλο του Ηρακλή με τη Λερναία Ύδρα[656].

Στην αρχιτεκτονική πλαστική ο άθλος εικονίστηκε στο αέτωμα «της Ύδρας» από την Ακρόπολη και σε μετόπη του Ηφαιστείου. Ακόμη και αν εικονίστηκε σε μετόπη του Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς, η κακή κατάστασή της δε μας επιτρέπει να βγάλουμε συμπεράσματα για την παράσταση.

Το πώρινο αέτωμα «της Ύδρας» βρέθηκε ΝΑ του Παρθενώνα και τοποθετείται χρονικά στο πρώτο ή δεύτερο τέταρτο του 6ου αι. π.Χ.[657]. Πιθανότατα κοσμούσε ένα πολύ μικρό οικοδόμημα της Ακρόπολης, αφού το μήκος του είναι 5,80 μ. Απεικονίζει τον άθλο του Ηρακλή με τη Λερναία Ύδρα. Σύμφωνα με την προταθείσα αποκατάσταση η Ύδρα καταλαμβάνει με το τεράστιο κουλουριασμένο σώμα και τα τρομερά κεφάλια της όλο το δεξί μισό του αετώματος. Στο αριστερό μισό εικονίζεται ο ήρωας που κραδαίνει το ρόπαλό του πάνω από το κεφάλι του τέρατος. Πίσω από αυτόν παριστάνεται ο Ιόλαος που τον περιμένει με το άρμα, ενώ ο καρκίνος γεμίζει την αριστερή γωνία του αετώματος (εικ. 291)[658].



Εικ. 291

Στη μετόπη του Ηφαιστείου εικονίζεται ο Ηρακλής μαζί με τον Ιόλαο. Είναι ξεκάθαρο ότι ο ήρωας κρατάει το δρεπάνι και είναι έτοιμος να κόψει ένα κεφάλι της Ύδρας, ενώ ο Ιόλαος που είναι δίπλα βαστάει το δαυλό για να κάψει τη ρίζα του κεφαλιού (βλ. εικ. 292).

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Στην εν λόγω μετόπη ο καλλιτέχνης επέλεξε να απεικονίσει το βασικό θέμα του μύθου, το φόνο της Λερναίας Ύδρας, με κεντρικά πρόσωπα τον ήρωα και το τέρας. Η Ύδρα εικονίζεται εδώ πολυκέφαλη, εννεακέφαλη κατά τον G. Treu, δηλαδή σύμφωνα με το μύθο, όπως τον μεταφέρουν ο Αλκαίος, ο Απολλόδωρος και ο Υγίνος. Ο Ηρακλής εδώ εικονίζεται να κρατάει δαυλό στο αριστερό χέρι και δρεπάνι στο δεξί. Το δρεπάνι ως φονικό όπλο ανταποκρίνεται στο στοιχείο του μύθου όπως τον

ἐν τῷ ποταμῷ τῇ Ἀμυμώνῃ θηρίον, Ἡρακλεῖ τοξεύοντι Ἀθηνᾶ παρέστηκεν·…» Βλ. Stuart Jones (1894), 67-68, Massow (1916), 44-48, Schefold (1964), 68-70.

656 Παυσ., ΙΙΙ, 18, 13, 3-4: «…(ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον τὰ ἔνδον)…ἐπὶ δὲ τούτοις Ἡρακλέους πεποίηται [τάξισ] τῶν ἔργων [τῶν] <τὸ> ἐς τὴν ὕδραν…».

657 Βλ. Μπρούσκαρη (1974), 29 (α΄ τέταρτο του 6ου αι. π.Χ.), Lapalus (1947), 431 (α΄ δεκαετία του 6ου αι. π.Χ.).

658 Βλ. Wiegand (1904), 192-195, πίν. ΙΙΙ, 4, Heberdey (1919), 10-12, Lapalus (1947), 431, pl. VIII A, Dinsmoor (1947), 126-127, σημ. 86 (όταν κάνει λόγο για τους ναούς "B" και "C" που είχαν οικοδομηθεί πίσω από το αρχικό Εκατόμπεδο και στους οποίους ανήκαν δύο αετώματα, το "Introduction pediment" και το "Hydra pediment" αντίστοιχα), Schuchhardt (1963), 811-812, Μπρούσκαρη (1974), 29-30, εικ. 15-17, Νούτσου (2001), 75-82, Brinkmann (2003), 44-45 και „Katalog, no.6: Giebelrelief, Herakles und die Hydra, Kalkstein".

μεταφέρει ο Ησίοδος και ο Ευρυπίδης. Συνεπώς ο καλλιτέχνης υπακούει στη φιλολογική παράδοση.

Εικ. 292

Όμως το νεωτερικό, πρωτοποριακό στοιχείο που εισάγεται εδώ είναι ότι ο ήρωας κρατάει τον αναμμένο δαυλό, τον οποίο, σύμφωνα με το μύθο, κρατούσε ο Ιόλαος. Ο Ιόλαος όμως δεν εικονίζεται στη μετόπη, άρα ο Ηρακλής εκτελεί μόνος του τον άθλο: με το δρεπάνι κόβει τα κεφάλια της Ύδρας και με το δαυλό τα καίει, για να μη ξεφυτρώσουν καινούρια. Δηλαδή ο βασικός πυρήνας του μύθου τροποποιείται. Αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό, γιατί σύμφωνα με τους μυθογράφους ο άθλος της Λερναίας Ύδρας ήταν ο ένας από τους δύο άθλους του Ηρακλή, τους οποίους «ακύρωσε», δηλαδή δε μέτρησε ο Ευρυσθεύς.

Υπάρχει ασάφεια στις αρχαίες πηγές ως προς τον αριθμό των άθλων που ζήτησε ο Ευρυσθεύς από τον Ηρακλή. Δε μπορούμε να πούμε με σιγουριά ότι ήταν δώδεκα. Στην *Ιλιάδα* (Τ 118-133) γίνεται λόγος για τους άθλους που πραγματοποίησε στην υπηρεσία του Ευρυσθέα, βασιλιά της Τίρυνθας, ο Ηρακλής, γιος της Αλκμήνης και του Δία, δίχως όμως να αναφέρεται ο αριθμός τους ή - ακόμη περισσότερο - ότι ήταν δώδεκα[659]. Άρα ο ήρωας εκτέλεσε κάποιους άθλους που τον 8ο αι. π.Χ. δεν ήταν δώδεκα. Ο Απολλόδωρος (180-109 π.Χ.) γράφοντας για το συγκεκριμένο άθλο, τον οποίο ο Ευρυσθεύς δεν ήθελε να υπολογίσει στους άθλους του Ηρακλή λόγω της συνδρομής του Ιόλαου, αναφέρει δέκα άθλους[660]. Τον ίδιο αριθμό δίνει όταν γράφει για τον άθλο το σχετικό με τον καθαρισμό των στάβλων του Αυγεία[661]. Ο Διόδωρος Σικελιώτης (περ. 90-20 π.Χ.) στην *Ιστορική Βιβλιοθήκη* του γράφει ότι ο Ζευς έπεισε την Ήρα να αποκτήσει την αθανασία ο Ηρακλής, εάν εκτελούσε δώδεκα άθλους, τους οποίους θα του ανέθετε ο Ευρυσθεύς[662]. Άραγε την εποχή του Διόδωρου θεωρούνταν

---

[659] *Ἰλιάδα*, 132-133: *τὴν αἰεὶ στενάχεσχ' ὅθ' ἑὸν φίλον υἱὸν ὁρῷτο*
ἔργον ἀεικὲς ἔχοντα ὑπ' Εὐρυσθῆος ἀέθλων.

[660] Απολλόδ., *Βιβλιοθήκη*, 2, 80, 5-8:
ὕδρας ἀνασχίσας τῇ χολῇ τοὺς ὀιστοὺς ἔβαψεν. Εὐρυσθεὺς δὲ ἔφη μὴ δεῖν καταριθμῆσαι τοῦτον ἐν τοῖς δέκα τὸν ἆθλον· οὐ γὰρ μόνος ἀλλὰ καὶ μετὰ Ἰολάου τῆς ὕδρας περιεγένετο.

[661] Απολλόδ., *Βιβλιοθήκη*, 2, 91, 6-8:
ἐλθόντα ἐπὶ τὴν νύμφην Εὐρυτίωνα ἀπέκτεινεν. Εὐρυσθεὺς δὲ οὐδὲ τοῦτον ἐν τοῖς δέκα προσεδέξατο τὸν ἆθλον, λέγων ἐπὶ μισθῷ πεπρᾶχθαι.

[662] Διόδ. Σικ., *ἱστορικὴ βιβλιοθήκη*, 4, 9, 5,4 - 6,1:
διό φασιν αὐτὸν τὴν μὲν Ἥραν πεῖσαι συγ-

ότι ο Ηρακλής εκτέλεσε δώδεκα άθλους, δηλαδή είχε ήδη καθιερωθεί το λεγόμενο «δωδέκαθλο» του ήρωα; Τι συνέβη μέσα σε έναν αιώνα, από τον Απολλόδωρο ως το Διόδωρο Σικελιώτη; Ή είναι μήπως πιθανότερο ο Διόδωρος να παραλλάσσει το μύθο, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι συχνά παρουσιάζει παραλλαγές των μύθων και όχι τους κανονικούς μύθους;

Υπάρχει λοιπόν ένα κενό γνώσης που προέρχεται από ασάφεια, από ανακρίβεια, κάτι που ίσως σημαίνει ότι δεν ήταν αυστηρά καθορισμένος ο αριθμός των άθλων του Ηρακλή.

Ίσως η μετόπη της Ολυμπίας δίνει μία απάντηση σε αυτό το μυστήριο. Κατά τη γνώμη μου ο καλλιτέχνης απεικονίζοντας τον Ηρακλή με δαυλό στο χέρι, σε αντίθεση με το μύθο, «νομιμοποιεί» τον άθλο, αφού ο ήρωας τον πραγματοποιεί μόνος του, δίχως να παραβαίνει το βασικό κανόνα, δηλαδή δίχως ανθρώπινη βοήθεια. Έτσι ο άθλος είναι έγκυρος, αναγνωρίζεται, αφού εκτελέστηκε σωστά και εντάσσεται στους υπόλοιπους («κανονικούς») άθλους, δηλαδή στους άθλους που εκτελέστηκαν σύμφωνα με τους κανόνες που έθεσε από την αρχή ο Ευρυσθεύς.

Στη μεταγενέστερη μετόπη του Ηφαιστείου έχουμε επιστροφή στο μύθο, στον «κανονικό» μύθο και το εικονογραφικό άλμα, η εικονογραφική πρωτοπορία που πραγματοποιήθηκε στην Ολυμπία και έχει και άλλες προεκτάσεις, δε συνεχίστηκε. Ο καλλιτέχνης του Ηφαιστείου δεν επηρεάστηκε από την πρωτοπορία του καλλιτέχνη της Ολυμπίας -ίσως γιατί υπηρετούσε άλλους (πολιτικούς, θρησκευτικούς κ.ά.) σκοπούς. Ως προς την απεικόνιση του άθλου της Λερναίας Ύδρας ο καλλιτέχνης της Ολυμπίας υπήρξε πρωτοπόρος και μοναδικός, δίχως «προγόνους» ή «απογόνους» του, δηλαδή καλλιτέχνες που προετοίμασαν το έδαφος για αυτόν ή που τον διαδέχθηκαν.

χωρῆσαι βασιλέα μὲν ὑπάρξαι κατὰ τὴν ἰδίαν ὑπόσχεσιν Εὐρυσθέα, τὸν δ' Ἡρακλέα τεταγμένον ὑπὸ τὸν Εὐρυσθέα τελέσαι δώδεκα ἆθλους οὓς ἂν ὁ Εὐρυσθεὺς προστάξῃ, καὶ τοῦτο πράξαντα τυχεῖν τῆς ἀθανασίας.

<u>3) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΩΝ ΣΤΥΜΦΑΛΙΔΩΝ</u> (εικ. 298 -αποκατάσταση της μετόπης από τον Treu και τον Γιαλούρη- και εικ. 299, Μουσείο Ολυμπίας):

<u>Ο μύθος</u>[663]:

Ο Ευρυσθεύς ζήτησε από τον Ηρακλή να πάει στην Αρκαδία και να καθαρίσει τη Στυμφαλίδα λίμνη, είτε διώχνοντας είτε σκοτώνοντας τα πολυάριθμα φοβερά πουλιά που κατοικούσαν σε αυτήν[664]. Οι Στυμφαλίδες όρνιθες είχαν ψηλά πόδια όπως τα λελέκια και σιδερένιες φτερούγες που τις εκτόξευαν σα βέλη και μπορούσαν να σκοτώσουν. Τρέφονταν και με ανθρώπινο κρέας και προκαλούσαν πολλές καταστροφές στους αγρούς και τα περιβόλια, ώστε είχαν γίνει η πληγή της περιοχής. Ο ήρωας για να κάνει τα πουλιά να βγουν από τη κρυψώνα τους, που ήταν το πυκνό δάσος, κατέφυγε σε χάλκινα κρόταλα που του έδωσε η Αθηνά και που ήταν έργο του Ηφαίστου[665] ή που τα κατασκεύασε ο ίδιος[666]. Ο κρότος αυτών των οργάνων τρόμαξε τα πουλιά που σηκώθηκαν στον αέρα σε σμήνη. Ο Ηρακλής σκότωσε με τα βέλη του όσο περισσότερα μπορούσε, ενώ χτυπούσε κάθε τόσο τα κρόταλα για να τα φοβίσει[667]. Τα περισσότερα πουλιά έφυγαν και πήγαν στο νησί του Άρη[668].

<u>Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος)</u>:

Οι λίμνες (όπως και εκείνη της Λέρνας) είναι ενδιάμεσος χώρος. Ο Ηρακλής καλείται να εγκαταλείψει το χώρο των ανθρώπων και να εισέλθει σε χώρο μη ανθρώπινο -κάτι που καθιστά τον άθλο άθλο διάβασης. Επιπλέον, όπως το Λιοντάρι της Νεμέας, οι Στυμφαλίδες όρνιθες διαφέρουν κατά πολύ από τα «φυσιολογικά» πουλιά: έχουν σιδερένιες φτερούγες με τις οποίες μπορούν να σκοτώσουν και είναι σαρκοβόροι. Το ότι ο Ηρακλής απαλλάσσει τον τόπο από αυτά τα φοβερά «πουλιά» κατατάσσει τον άθλο σημασιολογικά και στους άθλους εξυγίανσης.

<u>Η αποκατάσταση της μετόπης</u>:

Το αριστερό μισό της μετόπης με όλη τη μορφή της Αθηνάς, το κεφάλι και το δεξί χέρι του Ηρακλή (ως τον πήχη) συγκαταλέγονται στα γαλλικά ευρήματα, ενώ ο κορμός του Ηρακλή βρέθηκε ΒΔ από τους Γερμανούς ανασκαφείς του ναού.

Η αποκατάσταση που πρότεινε <u>ο G. Treu</u> είναι η γενικά αποδεκτή ως σήμερα. Εικονίζονται δύο μορφές, η Αθηνά και ο Ηρακλής. Η θεά κάθεται σε βράχο και στρέφει στον ήρωα. Φοράει ζωσμένο πέπλο με απόπτυγμα, την αιγίδα -σύμβολό της- και είναι ξυπόλητη. Δεξιά από το δεξί χέρι της σώζεται επιφάνεια θραύσης ύψους

---

[663] Κατά τον Απολλόδωρο οι Στυμφαλίδες όρνιθες ήταν ο έκτος άθλος του Ηρακλή. Εδώ αναφέρεται τρίτος, γιατί ακολουθείται η σειρά παράθεσης των μετοπών.

[664] Ο Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 92,3-93,1) αναφέρει ότι τα πουλιά είχαν καταφύγει στη Στυμφαλίδα λίμνη, γιατί φοβήθηκαν μήπως τα κατασπαράξουν οι λύκοι.

[665] Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 93, 1-3 και Σχολιαστής στα *Ἀργοναυτικὰ* του Απολλώνιου Ρόδιου (Β, 1052).

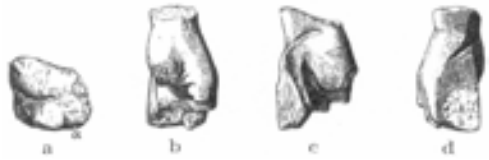
[666] Αυτό μεταφέρει ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 13, 2, 5-9) και ο Ελλάνικος (FGrHist 3 F 104 a).

[667] Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 92-93 και Απολλώνιος Ρόδιος (*Ἀργοναυτικὰ*, Β, 1052-1058). Ο Στράβων (1ος αι. π.Χ.) στο όγδοο κεφάλαιο των *Γεωγραφικών* του, που έχει ως θέμα την Πελοπόννησο, με την ευκαιρία της αναφοράς στη βασιλεία του Στυμφάλου της Αρκαδίας, κάνει λόγο και για τη Στυμφαλίδα λίμνη, στην οποία, σύμφωνα με τη μυθολογία, ο Ηρακλής τόξευσε και έδιωξε *τυμπάνοις* τα πουλιά, τα οποία ονομάζονταν Στυμφαλίδες όρνιθες (*Γεωγραφικά*, 8, 6, 8, 4-7).
Ο Παυσανίας περιγράφοντας την πόλη Στύμφαλο (8, 22, 4, 1-6) μιλάει και για τον Στύμφαλο ποταμό, στον οποίο κατοικούσαν κάποτε *ὄρνιθάς ἀνδροφάγους* και «λέγεται», γράφει, ότι ο Ηρακλής τους έδιωξε με το θόρυβο που παρήγαν τα κρόταλα που κρατούσε.

[668] Υγίνος, *Μύθος*, 30, 6.

περίπου 40 εκ. και πλάτους 12 εκ., που λόγω της ακανόνιστης ωοειδούς μορφής της πρέπει να προέρχεται από πουλί (εικ. 293). Άρα η θεά πρέπει να κρατούσε από το λαιμό έναν από τους σκοτωμένους όρνιθες, συμπέρασμα που επιβεβαιώνεται επιπλέον από την αδρή λάξευση δίπλα στο αριστερό χέρι της (πρβλ. εδώ εικ. 293) και στο σημείο, πριν από το οποίο πρέπει να έφτανε το χέρι του Ηρακλή, καθώς και από τη χειρονομία του δεξιού χεριού του ήρωα. Το ότι αυτές οι λαξεύσεις φτάνουν ως το βράχο αποδεικνύει ότι κάτι κρεμόταν από το δεξί χέρι του Ηρακλή (εικ. 294a). Αυτά τα τεχνικά στοιχεία οδηγούν τον Treu στην ερμηνεία ότι ο ήρωας έδινε στη θεά ένα ή μερικά πουλιά. Πρέπει να κρατούσε το τόξο του στο αριστερό χέρι, όπως συνάγεται από τη στάση και την εγκάρσια διαμπερή διάτρηση του τελευταίου (εικ. 294 b-d). Με βάση όλα αυτά ο Treu καταλήγει ότι στη μετόπη απεικονίζεται όχι η θανάτωση των Στυμφαλίδων ορνίθων, αλλά η παρουσίαση της θήρας στην Αθηνά[669].

Εικ. 293



Εικ. 294

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε στη μετόπη δύο θραύσματα: το ένα, που είναι μεγάλο, ολοκληρώνει το χαμηλό τμήμα του δεξιού μηρού του Ηρακλή και διορθώνει τη θέση του κάτω ποδιού του, ενώ το άλλο είναι μικρό τμήμα από την αριστερή κνήμη (εικ. 298)[670].

Η εικονογραφία του άθλου:

Στην τέχνη παριστάνεται κυρίως αυτή καθ' αυτή η στιγμή εκτέλεσης του άθλου, ο οποίος, κατά τα άλλα, εικονίζεται σπάνια, από τον 8ο αι. π.Χ. ως τα ρωμαϊκά χρόνια. Στη μελανόμορφη αγγειογραφία, στη μικροτεχνία, στη νομισματική, σε

[669] *Olympia III*, 160-161.
[670] Ashmole, Yalouris (1967), 181.

ρωμαϊκά ανάγλυφα και σαρκοφάγους ο Ηρακλής εικονίζεται όρθιος ή γονατιστός να τοξεύει τα πολυάριθμα πουλιά (εικ. 295). Σε άλλες παραστάσεις κρατάει ένα πουλί από το λαιμό, ενώ σε ένα απουλικό ερυθρόμορφο κρατήρα του 380-360 π.Χ. εικονίζεται μαζί με την Αθηνά (εικ. 296). Στις μετόπες του Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς και σε εκείνες του Ηφαιστείου ο συγκεκριμένος άθλος δεν εικονίζεται[671], παριστάνεται όμως στη μαρμάρινη ζωφόρο από το θέατρο των Δελφών (βλ. εικ. 297).

Εικ. 295

Εικ. 296

Εικ. 297

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Η μετόπη της Ολυμπίας (εικ. 299) είναι το παλιότερο και το μοναδικό σωζόμενο παράδειγμα από γλυπτό διάκοσμο για τον 5ο και 4ο αι. π.Χ. Βρίσκουμε ξανά μία πρωτοπορία: δεν εικονίζεται η στιγμή του άθλου, αλλά η στιγμή μετά από αυτόν και μάλιστα η στιγμή που ο ήρωας συναντά τη βοηθό του θεά και ως ένδειξη ευγνωμοσύνης της προσφέρει ως τρόπαιο κάποιους σκοτωμένους όρνιθες[672].

[671] Woodford (1990a), Brommer (1953), 25-27, Fink (1960), 77, Diener (1980), 33, 35, Beckel (1961), 62, Schefold (1978), 102-103, Schefold (1993), 102-103.

[672] Σύμφωνα με την S. Wegener στη μετόπη βρίσκουμε τον εξής νεωτερισμό: η φύση, που αντιπροσωπεύεται από το βράχο πάνω στον οποίο κάθεται η Αθηνά, χρησιμεύει ως φορέας της σύνθεσης. Λόγω της ασυνήθιστης μορφής του βράχου η στάση της θεάς είναι ιδιαίτερη. Στηρίζει τα πόδια και το αριστερό χέρι στο βράχο και στρέφει με στοργή στον Ηρακλή. Το ότι πρόκειται για

Επομένως ακολουθείται ο μύθος όπως τον μεταφέρει ο Απολλόδωρος, που χειρίζεται τους μύθους με προσοχή, συνέπεια και αξιοπιστία και δεν τους αλλοιώνει ή παραλλάσσει (όπως π.χ. ο Διόδωρος): η Αθηνά έδωσε στον Ηρακλή τα χάλκινα

Εικ. 298

Εικ. 299

κρόταλα που ήταν έργο του Ηφαίστου και χάρη σε αυτήν ο ήρωας μπόρεσε να διώξει τα τρομερά πουλιά και να εκτελέσει τον άθλο που του είχε ανατεθεί[673].

Με την παράσταση της θεάς ο καλλιτέχνης θέλησε να τονίσει το ρόλο της στον άθλο. Είναι χαρακτηριστικό ότι εικονίζεται και σε άλλες τρεις μετόπες της Ολυμπίας: σε εκείνην του Λιονταριού μαζί με τον Ερμή, σε εκείνην του Άτλαντα (Μήλα των Εσπερίδων) και σε εκείνην της κόπρου του Αυγεία. Πέραν του ότι είναι η προστάτιδα θεά του Ηρακλή, εκείνη που του παραστέκεται στους συγκεκριμένους άθλους, είναι αξιοπρόσεκτη η παρουσία της σε αυτή τη μετόπη, η οποία είναι δίπλα σε εκείνην της Λερναίας Ύδρας, από την οποία απουσιάζει ο Ιόλαος. Μία ερμηνεία είναι ότι ο καλλιτέχνης θέλει να μεταφέρει το μήνυμα ότι ο ήρωας δε δέχτηκε ανθρώπινη βοήθεια στην εκτέλεση των άθλων του, αλλά μόνο τη συνδρομή των θεών.

καλλιτεχνικό θέμα γίνεται φανερό, κατά τη μελετήτρια, από το ότι ο βράχος δεν αναφέρεται σε καμία φιλολογική πηγή. Βλ. σχετικά Wegener (1985), 13-14.

[673] Ο Brommer (1953), 26 σφάλλει όταν γράφει ότι η Αθηνά δεν εμφανίζεται πουθενά στο μύθο.

<u>4) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΤΑΥΡΟΥ ΤΗΣ ΚΝΩΣΟΥ</u> (εικ. 303 -αποκατάσταση της μετόπης από τον Treu και τον Γιαλούρη- και εικ. 304, Μουσείο Ολυμπίας):

<u>Ο μύθος</u>[674]:

Ο Ευρυσθεύς ζήτησε από τον Ηρακλή να του φέρει τον κρητικό ταύρο. Διίστανται οι απόψεις για την ταυτότητα αυτού του ταύρου[675]. Επειδή ο Ποσειδών του έστειλε τρέλα, ο ταύρος προξενούσε καταστροφές στη χώρα και ιδίως γύρω από τον ποταμό Τεθρίνα, κοντά στην Κνωσό[676]. Ο Ηρακλής πήγε στην Κρήτη, παρουσιάστηκε στον Μίνωα, του είπε πως τον έστειλε ο Ευρυσθεύς να πιάσει τον ταύρο και ζήτησε την άδεια του, την οποία ο βασιλιάς του έδωσε. Ο ήρωας κατόρθωσε να πιάσει το ζώο, το σήκωσε δεμένο στους ώμους του και γύρισε στην Κνωσό. Αποχαιρέτησε τον Μίνωα και έφυγε για την Πελοπόννησο. Πέρασε τη θάλασσα όπως η Ευρώπη, έχοντας καθίσει πάνω στη ράχη του ταύρου που κολύμπησε και βγήκαν στις ανατολικές ακτές της Πελοποννήσου. Από εκεί ο Ηρακλής έβαλε τον ταύρο στους ώμους του, τον πήγε στις Μυκήνες και τον έδωσε στον Ευρυσθέα[677].

Εικ. 300

<u>Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος)</u>:

Ο συγκεκριμένος άθλος είναι άθλος διάβασης και εξυγίανσης παράλληλα, αφού ο ήρωας καλείται να περάσει τη θάλασσα και να πιάσει έναν ταύρο που έχει «τρελαθεί» και προξενεί καταστροφές στην περιοχή όπου κατοικεί.

---

[674] Στον Απολλόδωρο ο ταύρος ήταν ο έβδομος άθλος του Ηρακλή. Εδώ αναφέρεται τέταρτος, γιατί η μετόπη εκτίθεται τέταρτη ξεκινώντας από τα αριστερά πάνω από τον οπισθόδομο του ναού.

[675] Ο Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 94-95) μεταφέρει τις παραλλαγές για την ταυτότητα του ταύρου (2, 94, 2-8). Γράφει ότι για άλλους ήταν ο ταύρος που μετέφερε κατ' εντολή του Δία την Ευρώπη από την πατρίδα της, τη Φοινίκη, στην Κρήτη και για άλλους ο ταύρος, τον οποίο ο Ποσειδών έβγαλε από τη θάλασσα και έστειλε στον Μίνωα για να του τον θυσιάσει, αλλά ο βασιλιάς, όταν είδε πόσο όμορφος ήταν, τον έστειλε στα κοπάδια του και στη θέση του θυσίασε έναν κοινό ταύρο. Αυτό όμως έκανε τον Ποσειδώνα να θυμώσει τόσο πολύ, ώστε να κάνει τον ταύρο να εξαγριωθεί και να προξενεί καταστροφές στην περιοχή.
Ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 13, 4) και ο Υγίνος (*Μύθος*, 30, 8) κάνουν λόγο για τον ταύρο που βρήκε η Πασιφάη. Ο Παυσανίας (1, 27, 9) μεταφέρει ότι αυτός ο ταύρος ήταν εκείνος που έστειλε ο Ποσειδών στον Μίνωα για να του τον θυσιάσει.

[676] Παυσ., 1, 27, 9.

[677] Ο Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 94-95) και ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 13, 4) δεν αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο ο Ηρακλής κατέβαλε τον ταύρο. Ο Υγίνος (*Μύθος*, 30, 8) γράφει επιγραμματικά για τον άθλο. Ο Παυσανίας (1, 27, 10) γράφει ότι αυτός ο ταύρος «λέγεται» ότι μεταφέρθηκε από την Κρήτη στην Πελοπόννησο και ότι η μεταφορά του υπήρξε ένας από τους λεγόμενους δώδεκα άθλους του Ηρακλή.

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Τα δύο τρίτα της μετόπης προέρχονται από τις ανασκαφές της *Expédition scientifique de Morée*. Το κάτω τρίτο της πλάκας με τα πίσω πόδια του ταύρου και το κεφάλι του, καθώς και ορισμένα κομμάτια του δεξιού βραχίονα και του αριστερού ποδιού του Ηρακλή βρέθηκαν κατά τη διάρκεια των γερμανικών ανασκαφών.

Σύμφωνα με τον G. Treu, από τις τρεις οπές a, b, c στο κεφάλι του ταύρου (εικ. 300) μόνο η c που είναι δίπλα στο αριστερό ρουθούνι μπορεί να χρησίμευσε στη στερέωση του σκοινιού που κρατούσε ο Ηρακλής με το αριστερό του χέρι και τραβούσε το ζώο. Οι άλλες δύο a (πάνω στο δεξί κέρατο) και b (στον αυχένα) δε μπορεί να χρησίμευαν στη στερέωση αυτού του σκοινιού, όπως αποδεικνύεται μετά από προσεκτική παρατήρηση: η a δε βρίσκεται πίσω, αλλά μπροστά από το κέρατο και έχει βάθος μόνο 3 εκ., κάτι που ισχύει και για την b. Είναι αδύνατο να τραβιόταν το σκοινί πίσω από το αριστερό αυτί του ταύρου, γιατί το αυτί είναι επίπεδο και δεν έχει οπή. Επίσης η οπή d θα ήταν ακατάλληλη για στερέωση του σκοινιού, αφού βρίσκεται στην εξωτερική άκρη του δεξιού πρόσθιου γονάτου του ζώου.

Ο Treu αποκαθιστά στο δεξί χέρι του Ηρακλή ρόπαλο από μάρμαρο (βλ. κάποια θραύσματά του στην εικ. 302) βάσει της κίνησης του χεριού, των θραυσμάτων του βραχίονα και του πήχη, ο οποίος έχει οπή βάθους 2 εκ. (εικ. 301), αλλά και της εικονογραφίας, όπου ο Ηρακλής κρατάει ρόπαλο στην πάλη του με τον ταύρο. Με βάση τα παραπάνω βλέπει στη μετόπη την εξημέρωση του ταύρου: ο Ηρακλής τον τραβάει με σκοινί από το στόμα και ετοιμάζεται να τον χτυπήσει με το ρόπαλο, ενώ εκείνος προσπαθεί με όλο του το βάρος να αντισταθεί[678].

Εικ. 301

Εικ. 302

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε δύο μικρά θραύσματα στη μετόπη: το ένα στην κοιλιά του ταύρου κοντά στο αριστερό ισχίο του Ηρακλή, το άλλο στα γεννητικά

Εικ. 303

Εικ. 304

[678] *Olympia III*, 162-164.

όργανα του ζώου (εικ. 303)[679].

Η εικονογραφία του άθλου:

Ο άθλος εικονίζεται από τον ύστερο 6ο αι. π.Χ. ως τον 6ο αι. μ.Χ. σε αθηναϊκά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία, μελανόμορφα ιταλιωτικά αγγεία, αγγεία με ανάγλυφη διακόσμηση, ανάγλυφα, νομίσματα, αγαλμάτια, σαρκοφάγους και ψηφιδωτά. Ο Ηρακλής εικονίζεται είτε να επιτίθεται με όπλα στον ταύρο (εικ. 305, 306), είτε να παλεύει με αυτόν (εικ. 309, 310), είτε να τον αναχαιτίζει (εικ. 307), είτε να τον δένει με σκοινί (εικ. 308)[680]. Στην αθηναϊκή αγγειογραφία παρουσιάζεται το κυνήγι του ταύρου, η υπερνίκηση και το δέσιμό του (βλ. π.χ. εικ. 308)[681]. Η αγγειογραφία φαίνεται να γεμίζει το κενό που διαπιστώνεται στις πηγές που παραδίδεται ο μύθος ως προς τον τρόπο αιχμαλώτισης του ζώου.

Εικ. 305

Εικ. 306

Εικ. 307

[679] Ashmole, Yalouris (1967), 181.
[680] Todisco (1990), Brommer (1953), 30-32, Fink (1960), 77, Diener (1980), 37-39, Beckel (1961), 56-57, Schefold (1978), 103-104.
[681] Brommer (1953), 30.

Εικ. 308

Εικ. 309

Εικ. 310

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Στη μετόπη της Ολυμπίας βρίσκουμε την πρωιμότερη και μοναδική σωζόμενη παράσταση του άθλου στην αρχιτεκτονική πλαστική. Ο Fr. Brommer σημειώνει ότι η απεικόνιση του άθλου στην Ολυμπία διαφέρει από τις προγενέστερες παραστάσεις της αγγειογραφίας ως προς το ότι επιλέχθηκε η στιγμή μετά την εκτέλεση του άθλου: ο ταύρος είναι ήδη δεμένος και προσπαθεί να ελευθερωθεί σηκώνοντας τα πρόσθια πόδια του. Υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης επέλεξε τη συγκεκριμένη σύνθεση, γιατί το αρχαϊκό συνθετικό σχήμα της αιχμαλώτισης του ταύρου θα ξεπερνούσε το πλαίσιο της μετόπης και η αρχαϊκή σύνθεση του δεσίματος του ζώου δε θα ταίριαζε στη μετόπη εάν ο καλλιτέχνης δεν προσέθετε ένα δένδρο όπως στην αγγειογραφία, για να γεμίσει ο κενός χώρος πάνω από τον πεσμένο ταύρο. Η νέα συνθετική λύση που επιλέχθηκε παρουσιάζει τον Ηρακλή νικητή και διαμορφώνει μία ισορροπημένη σύνθεση, παρά την πάλη του ήρωα με το ζώο[682].

[682] Brommer (1953), 31-32.

5) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΗΣ ΚΕΡΥΝΙΤΙΔΟΣ ΕΛΑΦΟΥ (εικ. 312, -αποκατάσταση του Treu- εικ. 311 -αποκατάσταση του Γιαλούρη- εικ. 314, Μουσείο Ολυμπίας):

Ο μύθος[683]:

Ο επόμενος άθλος που ανατέθηκε στον Ηρακλή ήταν να φέρει στον Ευρυσθέα ζωντανή την Κερυνίτιδα Έλαφο, ιερή ελαφίνα της Άρτεμης που κατοικούσε στο βουνό Κερύνεια της Αρκαδίας. Είχε χάλκινες οπλές, κέρατα -όπως ακριβώς τα αρσενικά ελάφια- που ήταν χρυσά και έτρεχε πάρα πολύ γρήγορα, ώστε δε μπορούσε κανείς να τη φτάσει. Ο ήρωας εκτέλεσε τον άθλο δίχως να ασκήσει την παραμικρή βία: για ένα χρόνο κυνηγούσε την ελαφίνα και όταν αυτή κουράστηκε και κατέφυγε στο όρος Αρτεμίσιο και από εκεί κατέβηκε στον ποταμό Λάδωνα, της έριξε ένα βέλος καρφώνοντας τα δύο μπροστινά πόδια της μεταξύ τους δίχως να την πληγώσει. Έπειτα την έβαλε στους ώμους του και έφτασε στις Μυκήνες διασχίζοντας την Αρκαδία. Διαβάζουμε το μύθο στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 81-82), το Διόδωρο Σικελιώτη (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 13,1), τον Υγίνο (*Μύθος* 30, 5), τον Κόιντο Σμυρναίο (*Τα μεθ' Όμηρον*, 6, 223-226). Στον Καλλίμαχο (τρίτος *ύμνος*, 98-109) γίνεται αναφορά στην ελαφίνα από τον άθλο του Ηρακλή, η οποία ήταν μία από τις πέντε, μεγαλύτερες από ταύρους, ελαφίνες με χρυσωμένα κέρατα που είχε βρει κάποτε η Άρτεμη να βόσκουν στο όρος Λύκαιο. Ο Ευριπίδης[684] και ο Πίνδαρος[685] μεταφέρουν δύο παραλλαγές του μύθου.

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Δύο είναι τα «εξαιρετικά», «αφύσικα» χαρακτηριστικά της ελαφίνας: τα χρυσά κέρατα και το ότι είναι γοργοπόδαρη. Υπ' αυτήν την έννοια η ελαφίνα είναι «ανωμαλία». Ο άθλος όπως τον συναντάμε στη vulgata -δηλαδή στο βασικό πυρήνα του μύθου- κατατάσσεται στους άθλους εξημέρωσης του χώρου, γιατί ο ήρωας καλείται να πιάσει αυτό το «αφύσικο» ελάφι και να διορθώσει την «ανωμαλία», να το κάνει «φυσιολογικό» και έτσι να εγκαθιδρύσει, να εδραιώσει το «φυσιολογικό». Στην παραλλαγή του Ευριπίδη το σημασιολογικό περιεχόμενο του άθλου παραμένει το ίδιο αν και αλλάζουν τα «αφύσικα» χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην ελαφίνα: νοείται ως θηρίο που προκαλεί καταστροφές, άρα ο ήρωας επεμβαίνει για να απαλλάξει την ανθρώπινη κοινότητα από αυτό.

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Ο G. Treu απέδωσε στη μετόπη το κομμάτι με τον κορμό της ελαφίνας, το κομμάτι με το αριστερό χέρι του Ηρακλή και τμήμα του λαιμού της ελαφίνας (εικ. 311), το κομμάτι με το κεφάλι του ήρωα και τα θραύσματα των ποδιών του. Αποκαθιστά τη μετόπη όπως φαίνεται στην εικ. 312: η ελαφίνα έχει γονατίσει στα πρόσθια πόδια της και ο Ηρακλής πιάνει με το αριστερό χέρι του την κάτω σιαγόνα της (εικ. 311) και με το δεξί χέρι τα κέρατά της. Για αυτόν το λόγο και σύμφωνα με

[683] Στον Απολλόδωρο αυτός ήταν ο τρίτος άθλος του Ηρακλή.

[684] Ο Ευριπίδης (*Ἡρακλῆς μαινόμενος*, 375-379) εκφράζει μια άλλη μυθολογική γραμμή που απομακρύνεται από τη vulgata: η ελαφίνα ήταν γιγαντιαίο ζώο που κατέστρεφε τις σοδειές -άρα αποτελούσε κίνδυνο για τη χώρα- και ο Ηρακλής έπρεπε να τη σκοτώσει, πράγμα που έκανε και αφιέρωσε τα κέρατά της στο ναό της Άρτεμης της Οινωάτιδας.

[685] Η παραλλαγή που διηγείται ο Πίνδαρος (τρίτος Ολυμπιόνικος, 25-30) είναι ενσωματωμένη στο βασικό πυρήνα του μύθου: παρουσιάζεται μια μυστικιστική εκδοχή της καταδίωξης: ο Ηρακλής καταδίωξε την ελαφίνα προς το Βορρά, διασχίζοντας την Ιστρία μέσα στη χώρα των Υπερβορείων και έφτασε ως τους Μάκαρες, όπου η ΄Αρτεμη τον υποδέχτηκε με ευμένεια.

τα ίχνη των κεράτων αποκαθιστά το κεφάλι του ζώου να κάμπτεται προς τα πίσω. Όπως προκύπτει από το θραύσμα του δεξιού ποδιού του ήρωα, αυτός έβαζε το δεξί του γόνατο στην πλάτη της ελαφίνας και προσπαθούσε, σε συνδυασμό με την κίνηση των χεριών, να την καταβάλλει[686].

Εικ. 311

Εικ. 312

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε δύο νέα κομμάτια και αφαίρεσε δύο άλλα από τη μετόπη, έτσι ώστε η πρόταση αποκατάστασής του (βλ. εικ. 313) διαφέρει πολύ από αυτήν του G. Treu. Πιο συγκεκριμένα, πρόσθεσε στη δεξιά κάτω γωνία της πλάκας ένα μεγάλο κομμάτι και ένα άλλο κομμάτι που αναγνωρίστηκε από τον Treu και αποτελείται από την πλίνθο, τον ταρσό και τα δάχτυλα του αριστερού ποδιού του Ηρακλή. Αναγνώρισε ίχνη από τον αγκώνα ενός δεξιού χεριού στη γωνία που σχηματίζεται από το λαιμό και το σώμα του ζώου και υποστήριξε ότι το δεξί χέρι του ήρωα είχε διαφορετική κίνηση. Έτσι η στάση του αλλάζει: ο δεξιός αγκώνας του, που ακουμπά πάνω στην πλάτη της ελαφίνας, κάνει τον κορμό του να γέρνει περισσότερο προς τη μεριά της. Επίσης προστέθηκε μία μεγάλη πέτρα, πάνω στην οποία γονατίζει το ζώο. Λόγω της στάσης του δεξιού αγκώνα του ήρωα το αριστερό χέρι του πιάνει την ελαφίνα από το λαιμό, αλλά το κεφάλι της σηκώνεται ψηλότερα. Αφαιρέθηκε το κομμάτι με το κεφάλι του ήρωα, επειδή υπάρχουν σαφή ίχνη ενός άλλου δεξιού

Εικ. 313

Εικ. 314

χεριού στη δεξιά πλευρά του προσώπου, καθώς και το κομμάτι που αποδίδει το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού ποδιού του, γιατί θα φαινόταν η λιγότερο καλά

[686] *Olympia III*, 164-165.

δουλεμένη πλευρά, η οποία είχε σχεδιαστεί για να μην είναι ορατή. Τα κομμάτια αυτά προστέθηκαν στη μετόπη της Αμαζόνας[687].

Η εικονογραφία του άθλου:

Ο άθλος μαρτυρείται εικονογραφικά από το 560 π.Χ. έως τον 3ο- 4ο αι. μ.Χ. στην αθηναϊκή μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία, σε ανάγλυφα, νομίσματα, ψηφιδωτά, αγγεία, συμπλέγματα (εικ. 317) και ρωμαϊκές σαρκοφάγους. Ως προς τις σκηνές που εικονίζονται, σε αθηναϊκά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία από το 560 ως τον 4ο αι. π.Χ. ο Ηρακλής παριστάνεται να πιάνει την ελαφίνα είτε τρέχοντας πίσω ή δίπλα της πιάνοντας το κέρατό της (εικ. 315) ή το ρύγχος ή ακόμη και το πόδι της (εικ. 316), είτε παλεύοντας μαζί της.

Εικ. 315

Εικ. 316

Εικ. 317

Ο άθλος εικονίστηκε και σε μία από τις μετόπες του Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς (εικ. 318): ο Ηρακλής στηρίζει το αριστερό του πόδι πάνω στα καπούλια του ελαφιού και το πιάνει από το κέρατο. Η παράσταση είναι αρκετά εντυπωσιακή λόγω της στάσης του ήρωα με το μυώδες αθλητικό σώμα[688].

[687] Ashmole, Yalouris (1967), 181-182.
[688] *FdD IV*, 4 (1957), 117-125, πίν. XLI.

Στη μετόπη του Ηφαιστείου (εικ. 319) ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό σχήμα όπως στη μετόπη του Θησαυρού των Αθηναίων και σε εκείνην της Ολυμπίας με μόνη βασική διαφορά ότι ο ήρωας είναι αγένειος[689].

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Η μετόπη της Ολυμπίας εικονίζει τη στιγμή που ο Ηρακλής πιάνει την ελαφίνα και προσπαθεί να την καταβάλλει (εικ. 312-314), αλλά η παράσταση δε διαθέτει από συνθετική πλευρά το δυναμισμό της μετόπης του Θησαυρού των Αθηναίων. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο άθλος, όπως καταγράφεται στις πηγές, δε μιλά για πάλη του ήρωα με το ζώο ή για άσκηση βίας από τη μεριά του ήρωα απέναντι σε

Εικ. 318

Εικ. 319

αυτό: ο Ηρακλής το κυνηγούσε αδιάκοπα για ένα χρόνο και όταν αυτό κουράστηκε, κατόρθωσε να το αιχμαλωτίσει ρίχνοντάς του ένα βέλος και καρφώνοντας τα μπροστινά πόδια του μεταξύ τους. Στην εικονογραφία όμως ο άθλος αποτυπώνεται διαφορετικά, αρχής γενομένης από την αγγειογραφία.

[689] Felten (1990c), Brommer (1953), 20-24, Fink (1960), 73-75, Diener (1980), 31-33, Beckel (1961), 53-54, Schefold (1978), 100-102, Schefold (1993), 103.

6) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΗΣ ΑΜΑΖΟΝΑΣ (εικ. 320 και 326 -αποκατάσταση της μετόπης από τον Treu και τον Γιαλούρη αντίστοιχα- εικ. 327, Μουσείο Ολυμπίας):

Ο μύθος[690]:

Ένας άλλος άθλος του Ηρακλή ήταν να φέρει στον Ευρυσθέα τη χρυσή ζώνη του Άρη που φορούσε η βασίλισσα των Αμαζόνων Ιππολύτη[691]. Ο ήρωας ξεκίνησε με πλοίο, με αρκετούς εθελοντές[692], για τον τόπο των Αμαζόνων, που ήταν η πόλη Θεμίσκυρα, δίπλα στις εκβολές του ποταμού Θερμώδοντα στον Εύξεινο Πόντο[693]. Όταν αγκυροβόλησαν στο λιμάνι της Θεμίσκυρας, η Ιππολύτη έφτασε με την ακολουθία της για να μάθει γιατί είχε πάει ο Ηρακλής στη χώρα της. Εκείνος της είπε ότι είναι σταλμένος από τον Ευρυσθέα να πάρει τη ζώνη της και η Ιππολύτη υποσχέθηκε να του τη δώσει[694]. Αλλά η Ηρα μεταμορφώθηκε σε Αμαζόνα, μπήκε ανάμεσα στις άλλες Αμαζόνες και τους έλεγε ότι οι ξένοι που έφτασαν στη χώρα τους θέλουν να απαγάγουν τη βασίλισσα. Έτσι τις επηρέασε και οι Αμαζόνες ξεκίνησαν έφιππες για το πλοίο που ήταν στο λιμάνι. Όταν ο Ηρακλής τις είδε να πλησιάζουν οπλισμένες, υπέθεσε πως του έστησαν παγίδα. Σκότωσε την Ιππολύτη, πήρε τη ζώνη της και, αφού αυτός και οι σύντροφοί του νίκησαν τις υπόλοιπες Αμαζόνες[695], απέπλευσαν. Τελικά ο ήρωας, μετά από πολυάριθμες περιπέτειες, έφτασε στις Μυκήνες και έδωσε τη ζώνη στον Ευρυσθέα[696].

---

[690] Ο εν λόγω άθλος υπολογίζεται ως ο ένατος του Ηρακλή από τον Απολλόδωρο και ως ο δέκατος από τον Υγίνο.

[691] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 98,8-99,1) ο Ευρυσθεύς ζήτησε από τον Ηρακλή να του φέρει για την κόρη του Αδμήτη το ζωστήρα της Ιππολύτης, τον οποίο της είχε δωρίσει ο πατέρας της Άρης ως σύμβολο «*τοῦ πρωτεύειν ἁπασῶν*». Ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 16,1,1-2) δε γράφει ότι ο Ευρυσθεύς ήθελε τη ζώνη της Ιππολύτης για την κόρη του.

[692] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 99, 3-4) ο Ηρακλής έπλευσε μαζί με «*ἐθελοντὰς συμμάχους*» του για τη Θεμίσκυρα με πλοίο.

[693] Βλ. Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 98, 3) και Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 16,1,3-6). Ωστόσο στον *Ἡρακλῆ μαινόμενο* του Ευρυπίδη (στ.408-418), όπου μία παραλλαγή του μύθου, η χώρα των Αμαζόνων τοποθετείται στη βόρεια πλευρά του Εύξεινου Πόντου, στη Σκυθία, στην πεδιάδα της Μαιώτιδας λίμνης.

[694] Ο Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 16,1,1 - 4,7) γράφει ότι, όταν ο Ηρακλής ζήτησε τη ζώνη της Ιππολύτης, οι Αμαζόνες δε δέχτηκαν να του τη δώσουν, για αυτό και άρχισε πόλεμο εναντίον τους. Σκότωσε σε μονομαχία τις ικανότερες (Άελλα, Φιλιππίδα, Προθόη, Ερίβοια, Κελαινώ, Ευρυβία, Φοίβη, Δηιάνειρα, Αστερία, Μάρπη, Τέκμησσα, Αλκίππη) και διέλυσε το στρατό τους. Αιχμαλώτισε την Αντιόπη και την έκανε δώρο στον Θησέα, ενώ ελευθέρωσε τη Μελανίππη, που ήταν η αρχηγός του στρατού των Αμαζόνων και πήρε ως αντάλλαγμα τη ζώνη.

[695] Ο Φιλόχορος θέλει τον Θησέα, τον οποίο ονομάζει σύντροφο του Ηρακλή στο ταξίδι του για τη χώρα των Αμαζόνων, να λαμβάνει την Αντιόπη ως *γέρας [ἀριστεῖον]*. Βλ. Πλούταρχος, *Θησεύς*, 26. Το ίδιο διαβάζουμε και στον Υγίνο (*Μύθος*, 30, 10).

Ο Απολλώνιος Ρόδιος (*Αργοναυτικά* Β, 966-69) παρουσιάζει μία παραλλαγή του μύθου : γράφει ότι, επειδή ο Ηρακλής έστησε ενέδρα στη Μελανίππη, την κόρη του Άρη, η Ιππολύτη του έδωσε τη ζώνη της ως λύτρα για την αδερφή της και εκείνος την άφησε ελεύθερη.

[696] Βλ. Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 98-99,4, 101-102, 105,9-10, Κόιντος Σμυρναίος, *Τα μεθ' Όμηρον*, 6, 239-245. Ο Υγίνος αναφέρει την απόκτηση της ζώνης της Αμαζόνας Ιππολύτης, κόρης του Άρη και της Οτρηρής, ως δέκατο άθλο του Ηρακλή (*Μύθος*, 30, 10).

Στον *Ἡρακλῆ μαινόμενο* του Ευρυπίδη (στ.408-418) ο Ηρακλής δεν πήρε μόνο το ζωστήρα της Ιππολύτης, αλλά και άλλα λάφυρα από τις φορεσιές των Αμαζόνων. Στον *Ἴωνα* (στ. 1143-1145) γίνεται μνεία στους πέπλους που ανέθεσε ο Ηρακλής στον Απόλλωνα και ήταν στην πραγματικότητα *Ἀμαζόνων σκυλεύματα.*

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Οι Αμαζόνες είναι μη «φυσιολογικές», μη «κανονικές» γυναίκες: κόβουν τον ένα μαστό τους, δηλαδή απαρνιούνται βασικό στοιχείο της θηλυκότητας, προκειμένου να μπορούν να πολεμήσουν, φροντίζουν να επικρατεί μητριαρχία στο σπιτικό τους και πολεμούν. Ο Ηρακλής αναλαμβάνει την αποστολή να κάνει «κανονική» μία μη «κανονική» γυναίκα, δηλαδή να την «εξημερώσει» όπως ακριβώς τα άλλα φοβερά θηρία και τέρατα, τα μη «κανονικά» ζώα -για αυτό ο άθλος ανήκει στους άθλους εξημέρωσης του χώρου. Το νόημα της απόκτησης της ζώνης είναι ερωτικό όπως φανερώνει η αρχαία χρήση της γλώσσας: στην Οδύσσεια (λ 245) χρησιμοποιείται η φράση «*λῦσε δὲ παρθενίην ζώνην*» για να δηλωθεί ότι ο Ποσειδών, που πήρε τη μορφή του θεού-ποταμού Ενιπέα, έλυσε τη ζώνη της παρθενίας και έκανε γυναίκα την Τηρώ, η οποία έμεινε έγκυος και γέννησε τους δίδυμους Πελία και Νηρέα.

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Ο G. Treu αποδίδει στη μετόπη ένα κομμάτι με το κεφάλι της Αμαζόνας (εικ. 321), δύο θραύσματα από τα πόδια της (εικ. 322), έξι θραύσματα από τον Ηρακλή (π.χ. από τα πόδια του - βλ. εικ. 323) και δύο κομμάτια από την ασπίδα του (βλ. εικ. 320 για την αποκατάσταση που προτείνει). Ως προς την αποκατάσταση της Αμαζόνας σημειώνει τα εξής: Η οπή στην αριστερή μεριά του δεξιού γονάτου (*α α΄* στην εικ. 322) αποδεικνύει ότι αυτό άνηκε με βεβαιότητα σε μία ξαπλωμένη μορφή, κατά πάσα πιθανότητα στην Αμαζόνα. Το φούσκωμα του μυ στην κνήμη του αριστερού ποδιού (*b b΄΄* στην εικ. 322) δηλώνει ότι το πόδι είχε κλίση προς τα εμπρός. Η Αμαζόνα στήριζε το βάρος του κορμού της στο δεξιό αγκώνα (εικ. 320). Από τη ζώνη της έχει απομείνει ένα τμήμα (βλ. εικ. 325). Δύο θραύσματα προέρχονται από τα πόδια του Ηρακλή (βλ. εικ. 323). Ο Treu αποκαθιστά το αριστερό χέρι του ήρωα να κρατάει ασπίδα, γιατί το κομμάτι της μετόπης με το τύμπανο ασπίδας (το Α στην εικ. 324) δε

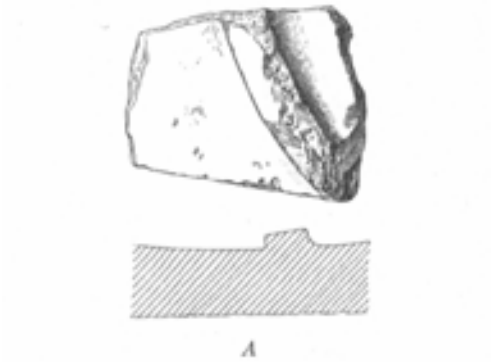
Εικ. 320

Εικ. 321

μπορεί να προστεθεί σε καμία άλλη μετόπη και γιατί αυτή η ασπίδα θα ήταν πολύ μεγάλη για την Αμαζόνα της εν λόγω μετόπης. Στο θραύσμα Β της πλάκας στην εικ. 324 αναγνωρίζει το κομμάτι μίας άντυγας ασπίδας. Στην πίσω πλευρά του κομματιού Α της ασπίδας διαπιστώνει την ίδια σφυρηλάτηση όπως στην πίσω πλευρά του κομματιού Β (εικ. 324). Υποστηρίζει ότι αν συμπληρωθεί η καμπυλότητα της ασπίδας σύμφωνα με την άκρη του θραύσματος, η ασπίδα φτάνει στο ύψος του αριστερού ώμου του Ηρακλή. Επίσης ότι πρέπει να προέρχεται από ρόπαλο το ίχνος ενός τετράγωνου στηρίγματος στο χώρο πάνω από την άντυγα της ασπίδας (εικ. 324), σύμφωνα με το πάχος του και την απόστασή του από το αριστερό χέρι του ήρωα -

Εικ. 322

Εικ. 323



Εικ. 324

Εικ. 325

απόσταση που προκύπτει από τη θέση της ασπίδας. Από αυτό ο Treu συμπεραίνει μία στροφή στον κορμό του Ηρακλή[697].

Η σύνθεση της μετόπης αλλάζει στον Ν. Γιαλούρη (εικ. 326) λόγω αποδόσεων, προσαρμογών ή προσθηκών εννέα κομματιών[698]. Τρία νέα κομμάτια προστέθηκαν στο θραύσμα που είναι πιο κοντά στο δεξιό μηρό του Ηρακλή και στο οποίο σώζεται τμήμα της εσωτερικής όψης ασπίδας. Πάνω στο μεγαλύτερο θραύσμα υπάρχει ένα άλλο τμήμα από το τύμπανο ωοειδούς ασπίδας του κανονικού τύπου για Αμαζόνα και ίχνη από τρία δάχτυλα στην αριστερή του πλευρά. Αυτά τα τέσσερα θραύσματα τοποθετήθηκαν στην άνω αριστερή πλευρά της μετόπης όπως αποδεικνύει η ύπαρξη σε δύο από αυτά μέρους της αριστερής ακμής της μετόπης με την εγκοπή κάτω. Κάτω από αυτά τοποθετήθηκε άλλο ένα μεγάλο, πάνω στο οποίο υπάρχουν ίχνη από το χαμηλότερο μέρος του εσωτερικού της ίδιας ασπίδας, με ίχνη από ένα αριστερό χέρι. Αυτά τα πέντε κομμάτια είναι ιδιαίτερα σημαντικά, γιατί λόγω της θέσης τους προσδιορίζεται το περίγραμμα της ασπίδας. Ο Γιαλούρης αποδίδει αυτήν την ασπίδα, το αριστερό χέρι και τα δάχτυλα στην Αμαζόνα, γιατί η θέση τους και το κεφάλι της Αμαζόνας με τα μισόκλειστα μάτια και τα μαλλιά, δείχνουν ότι είχε τραυματιστεί θανάσιμα και είχε πέσει στο έδαφος, κρατώντας όμως

Εικ. 326

Εικ. 327

την ασπίδα πάνω από το κεφάλι της. Σχολιάζει ότι ο Ηρακλής κρατάει συνήθως ρόπαλο ή τόξο, ή και τα δύο, σπάνια όμως ασπίδα. Για αυτόν το λόγο προσαρμόζει ένα νέο θραύσμα που ταύτισε με τμήμα από χέρι στο κομμάτι που ο Treu θεώρησε ότι είναι η άντυγα της ασπίδας (βλ. εικ. 326, δεξιά ακμή της μετόπης). Πάνω στο ίδιο κομμάτι υπάρχει τμήμα από το τελείωμα του ρόπαλου του ήρωα. Αποδίδει σε αυτήν τη μετόπη και το θραύσμα με το κεφάλι του Ηρακλή που ο Treu απέδωσε στη μετόπη της Ελάφου[699]. Τα ίχνη από ένα δεξί χέρι που δε σώζεται στη δεξιά πλευρά του προσώπου δείχνουν ότι αυτό το χέρι λύγιζε πίσω από το κεφάλι και σηκωνόταν απειλητικό μαζί με το ρόπαλο. Η θέση του χεριού και του ρόπαλου ανταποκρίνονται στην επιμήκη ακατέργαστη επιφάνεια αυτού του θραύσματος. Επίσης αποδίδει στη μετόπη λόγω του πάχους της πλάκας και της επεξεργασίας στο πίσω μέρος της δύο

[697] *Olympia III*, 166-168.

[698] Στο σχέδιο της μετόπης από τον Γιαλούρη στην εικ. 326 αυτά τα εννέα κομμάτια σημειώνονται με «+».

[699] Βλ. παραπάνω όσα γράφει ο Γιαλούρης για την αποκατάσταση της μετόπης της Κερυνίτιδος Ελάφου.

άλλα μεγάλα σχετιζόμενα θραύσματα που σώζουν τμήμα από τα νώτα του Ηρακλή και, λόγω της ποιότητας εργασίας και των αντίστοιχων του δεξιού ποδιού διαστάσεων, το θραύσμα με το αριστερό πόδι του ήρωα, το οποίο ο Treu απέδωσε στη μετόπη της Ελάφου[700].

Παρατηρήσεις στις προτάσεις αποκατάστασης της μετόπης:

Στην αποκατάσταση του Treu (εικ. 320), πέρα από την τεχνική πλευρά, δεν είναι εύκολα κατανοητό πώς ο Ηρακλής μπορεί να κρατάει στο ίδιο χέρι το ρόπαλο και ταυτόχρονα να φέρει την ασπίδα. Ακόμη και αν οι τεχνικές ενδείξεις συνάδουν με αυτήν την αποκατάσταση, είναι πρακτικά αδύνατο να φέρει κάποιος στο ίδιο χέρι και τα δύο αντικείμενα. Στην αποκατάσταση του Γιαλούρη (εικ. 326) γεννιέται το ερώτημα πού είναι η ζώνη. Ο Treu την αποκαθιστά στο δεξί χέρι του Ηρακλή, οπότε ακολουθεί το μύθο όπως τον παραδίδουν οι αρχαίοι συγγραφείς. Επίσης αναγνωρίζει ένα τμήμα της στο θραύσμα της εικ. 325. Στην αποκατάσταση όμως του Γιαλούρη η ζώνη απουσιάζει. Άρα για τι πολεμάει ο Ηρακλής και κατ' επέκταση για τι μάχονται οι δύο μορφές; Εκτός βέβαια εάν θεωρήσουμε ότι ο Ηρακλής δεν έχει πάρει ακόμη τη ζώνη της Αμαζόνας, άρα η μάχη δεν έχει τελειώσει ακόμη και η Αμαζόνα δεν έχει νικηθεί ακόμη. Σε αυτήν την περίπτωση η Αμαζόνα πρέπει να έχει ακόμη επάνω της τη ζώνη. Ωστόσο ακόμη και έτσι δε φαίνεται να εικονίζεται στο σχέδιο του Γιαλούρη.

Στην περιγραφή της μετόπης ο Παυσανίας λέει ότι είδε τον Ηρακλή «*τοῦ ζωστῆρος τὴν Ἀμαζόνα ἐστὶν ἀφαιρούμενος*», δηλαδή να αφαιρεί τη ζώνη από την Αμαζόνα, άρα πρέπει να εικονιζόταν στη μετόπη και η ζώνη. Επομένως η αποκατάσταση της μετόπης από τον Γιαλούρη δε συμφωνεί με τη μαρτυρία του Παυσανία, εκτός και αν θεωρηθεί ότι ίσχυε το -μάλλον σοβαρό- ενδεχόμενο να ήταν η ζώνη ζωγραφιστή -κάτι που όμως ο Γιαλούρης δε διευκρινίζει.

Εικ. 328

Η εικονογραφία του άθλου[701]:

Πρόκειται για το δεύτερο πιο αγαπητό άθλο του Ηρακλή στην ελληνική τέχνη μετά από εκείνον του Λιονταριού. Εικονίζεται από τον 6ο αι. π.Χ. ως τον 2ο αι. μ.Χ.

Στα αθηναϊκά αγγεία η μάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες παριστάνεται ιδιαίτερα νωρίς και συχνά.

[700] Ashmole, Yalouris (1967), 182-183.

[701] Βλ. Boardman (1990b). Επίσης Kauffmann-Σαμαρά (1981), 586-597, εικ. 1-167 ("I. Amazones combattantes, A. Amazones et Héraklès"), 634 ("C. Amazones associées à d'autres figures, a. Amazone et Héraklès"), εικ. 777-783 αντίστοιχα, Brommer (1953), 35-38, Diener (1980), 41-45, Beckel (1961), 49, Schefold (1978), 105-113, Schefold (1993), 104-105, 241-243. Επίσης βλ. Schauenburg (1960), ο οποίος εξετάζει τη φιλολογική παράδοση για τη ζώνη της Ιππολύτης -στον *Ηρακλῆ μαινόμενο* του Ευριπίδη 408 κ.ε. αναφέρεται ότι η ζώνη της Ιππολύτης φυλάγεται στο Ηραίο του Άργους- και την εικονογραφία. Διαπιστώνει αποκλίσεις σε δύο σημεία, στο όνομα της Αμαζόνας που εικονογραφικά δεν αναφέρεται ως Ιππολύτη και στο μοτίβο της ζώνης που δεν παίζει κανένα ρόλο στην εικονογραφία της μητρόπολης. Για να στηρίξει την επιχειρηματολογία του παρουσιάζει συγκεκριμένα κατωιταλιωτικά αγγεία του 5ου-4ου αι. π.Χ. και καταπιάνεται και με άλλα σχετικά θέματα (π.χ. αν η απόκτηση της ζώνης έχει ερωτικό νόημα, αν η ζώνη έχει μαγική-θρησκευτική δύναμη).

Είναι ήδη γνωστή από το πρώτο μισό του 6ου αι. π.Χ. Πάντα πρόκειται για μάχη, κατά την οποία η αντίπαλος του Ηρακλή είτε τρέπεται σε φυγή είτε είναι πεσμένη κάτω, έστω και αν οι υπόλοιπες Αμαζόνες περιστασιακά νικούν τον έναν ή τον άλλο αντίπαλό τους (βλ. ενδεικτικά εικ. 328). Στις περισσότερες παραστάσεις ο ήρωας πολεμάει με ξίφος. Η μάχη είναι συχνά αιματηρή και ο σκοπός φαίνεται να είναι ο φόνος της Αμαζόνας. Κανένα από τα περισσότερα από εκατό σωζόμενα μελανόμορφα αγγεία δεν παρουσιάζει την απόκτηση της ζώνης. Σύμφωνα με τον Fr. Brommer αυτό το μοτίβο δημιουργήθηκε σε εποχή, κατά την οποία η ζώνη θεωρούνταν σημαντικότερο εξάρτημα της ενδυμασίας των γυναικών από ό,τι στον 6ο αι. π.Χ. Τα ερυθρόμορφα αγγεία στα οποία εικονίζεται η Αμαζονομαχία είναι πολύ λιγότερα από ό,τι τα μελανόμορφα. Και σε αυτά η αντίπαλος του Ηρακλή είναι τις περισσότερες φορές πεσμένη στο έδαφος (βλ. εικ. 329). Πάντα πρόκειται για μάχη ζωής και θανάτου, αλλά η ζώνη ως στόχος δε μπορεί να αναγνωριστεί. Αντίθετα σε

Εικ. 329

έναν καμπανικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα του 4ου αι. π.Χ. απεικονίζεται η παράδοση της ζώνης αμαχητί από μία Αμαζόνα, πίσω από την οποία στέκει ένα άλογο (εικ. 330).

Η μετόπη από το Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς δε μπορεί να εκτιμηθεί λόγω της κακής κατάστασής της[702], οπότε δεν είναι δυνατό να συναχθεί αν εικονιζόταν ο άθλος.

Εικ. 330

Εικ. 331

[702] Παρόλα αυτά βλ. *FdD* IV, 4 (1957), 135-137, όπου περιγράφεται η μετόπη που έχει θέμα "[Héraclès t l'] Amazone tombée".

Το θέμα αποδόθηκε και σε ανάθημα κάποιου Ευαγόρα, καταγόμενου από τη Ζάγκλη, έργο του Αριστοκλή από την Κυδωνία στο ιερό της Ολυμπίας. Χρονολογείται πιθανότατα στον πρώιμο 5ο αι. π.Χ. Ο Παυσανίας που το είδε το 2ο μεταχριστιανικό αιώνα γράφει ότι επρόκειτο για σύμπλεγμα του Ηρακλή, ο οποίος μαχόταν με μία έφιππη Αμαζόνα για τη ζώνη της[703]. Ωστόσο δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν σε αυτό το σύμπλεγμα αποδιδόταν πράγματι η ζώνη.

Ο άθλος εικονίστηκε και σε μετόπη του ναού Ε του Σελινούντα, σε μετόπη του Ηφαιστείου και σε πλάκες από τις ζωφόρους του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας, του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού, ενός ναΐσκου από ασβεστόλιθο, στολισμένου με αρχιτεκτονικά μοτίβα από τον Τάραντα και του ναού της Λευκοφρυηνής Αρτέμιδος στη Μαγνησία της Μ. Ασίας κοντά στο Μαίανδρο ποταμό.

Από το ναό Ε του Σελινούντα σώζεται ένα από τα πιο ολοκληρωμένα σύνολα αρχιτεκτονικής γλυπτικής της πρώιμης κλασικής εποχής. Οι πέντε μετόπες που σώζονται εικονίζουν τη συμπλοκή ανάμεσα σε έναν άνδρα και μία γυναίκα, σε διαφορετικά μυθολογικά συμφραζόμενα. Σε μία από αυτές εικονίζεται ο Ηρακλής με τη λεοντή στην πλάτη να πιάνει με το αριστερό χέρι από το σκούφο της μία Αμαζόνα που φοράει βαρβαρικό ένδυμα κάτω από ελληνικό χιτώνα (εικ. 331)[704].

Στη μετόπη του Ηφαιστείου (εικ. 277, 332) η έκβαση της μάχης δεν έχει ακόμη καθοριστεί.

Εικ. 332

Εικ. 334

Στο ναό του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας οι είκοσι τρεις ανάγλυφες μαρμάρινες πλάκες της ιωνικής ζωφόρου στο εσωτερικό του σηκού, συνολικού μήκους 31 μ. και ύψους 63 εκ., εικόνιζαν την Αμαζονομαχία (οι δώδεκα) και την Κενταυρομαχία (οι έντεκα)[705]. Η χρονολογία 415 π.Χ. θεωρείται η

[703] Παυσ., V, 25, 11, 1-9: οὐ πόρρω δὲ τοῦ Ἀχαιῶν ἀναθήματος καὶ Ἡρακλῆς ἐστιν ὑπὲρ τοῦ ζωστῆρος μαχόμενος πρὸς τὴν Ἀμαζόνα ἔφιππον γυναῖκα· τοῦτον Εὐαγόρας μὲν γένος Ζαγκλαῖος ἀνέθηκεν, ἐποίησε δὲ Κυδωνιάτης Ἀριστοκλῆς. ἐν δὲ τοῖς μάλιστα ἀρχαίοις καταριθμήσασθαι καὶ τὸν Ἀριστοκλέα ἔστι· καὶ σαφῶς μὲν ἡλικίαν οὐκ ἔχοι τις ἂν εἰπεῖν αὐτοῦ, δῆλα δὲ ὡς πρότερον ἔτι ἐγένετο πρὶν ἢ τῇ Ζάγκλῃ τὸ ὄνομα γενέσθαι τὸ ἐφ᾽ ἡμῶν Μεσσήνην.

[704] Βλ. Holloway (1975), 19-20, εικ. 126-128, Giuliani (1979), 78, πίν. 24, 2.

[705] Για την αρχιτεκτονική του ναού, τις αρχιτεκτονικές ιδιορρυθμίες και καινοτομίες βλ. Τζώρτζη (2000), 17-35, Hofkes-Brukker (1975), Μαστραπάς (1994), 97-99.

υπαγορευμένη από τα πράγματα για την τοποθέτησή τους στη θέση τους. Στο κέντρο της μεγαλύτερης και της πιο γεμάτης με μορφές πλάκας της ζωφόρου, της πλάκας Η 18-541 της βόρειας στενής πλευράς, εικονίζεται ο Ηρακλής που αναγνωρίζεται από τη λεοντή που πέφτει στο αριστερό χέρι και το ρόπαλο που κρατάει στο δεξί. Με το ρόπαλο ετοιμάζεται να χτυπήσει την Αμαζόνα που βρίσκεται δεξιά του, ενώ αριστερά του ένας Έλληνας επιτίθεται από πίσω σε έφιππη Αμαζόνα. Στην άλλη γωνία καταφθάνει για να βοηθήσει, έφιππη και αυτή, μία άλλη Αμαζόνα, ενώ ο Έλληνας πολεμιστής που έχει πέσει κάτω τραβάει το σπαθί του από το θηκάρι και τραβιέται στο πλάι για να αποφύγει τις οπλές του αλόγου (βλ. εικ. 333)[706].

Σε πλάκα της μίας από τις τρεις ζωφόρους του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού (353 π.Χ.) παριστάνεται ο Ηρακλής με τη λεοντή να σηκώνει το ρόπαλο με το δεξί χέρι για να χτυπήσει μία Αμαζόνα που είναι πεσμένη στα γόνατα και την οποία τραβάει με το αριστερό του χέρι από τα μαλλιά (εικ. 334)[707].

Εικ. 333

Σε πλάκα της ζωφόρου από μία μικρή ταφική κατασκευή, που ανήκει στα πιο χαρακτηριστικά έργα της τέχνης του Τάραντα και χρονολογείται στα μέσα του 4ου αι. π.Χ., εικονίζεται ο Ηρακλής με λεοντή, τόξο και φαρέτρα, να χτυπάει με το ρόπαλο τρεις Αμαζόνες που έχουν πέσει κάτω. Η μία είναι ήδη νεκρή, η άλλη πεθαίνει και η τρίτη τον ικετεύει να δείξει έλεος. Μία μορφή ντυμένη μόνο με χιτώνα και πίλο - ο Ιόλαος; - έχει βάλει πέτρες στο διπλωμένο σα σακούλα χιτώνα της, για να τις ρίξει στις Αμαζόνες και να βοηθήσει τον Ηρακλή. Στα δεξιά μία Αμαζόνα το βάζει στα πόδια, ενώ μπροστά της κείται ένας νεκρός σκύλος, ο Όρθρος από τη μάχη του Ηρακλή με τον Γηρυόνη. Στα αριστερά μία Αμαζόνα μεταφέρει μια νεκρή σύντροφό της. Πιο πέρα μια άλλη κρατάει δύο δόρατα και ένας άνδρας παίζει τη σάλπιγγα (εικ. 335)[708].

Σε τρεις πλάκες της ζωφόρου του ναού της Λευκοφρυηνής Αρτέμιδος στη Μαγνησία της Μ. Ασίας κοντά στο Μαίανδρο ποταμό (170/160-130 π.Χ.) παριστάνεται ανάμεσα στους Έλληνες ο Ηρακλής με ρόπαλο στο χέρι να μάχεται ενάντια στις Αμαζόνες (βλ. εικ. 336α-γ)[709].

---

[706] Βλ. Hofkes-Brukker (1975), 80-82.

[707] Γενικά για το Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού βλ. Ashmole (1972), 174-177, εικ. 202, Süssenbach (1971), 13-15, *I. E. E,* τόμ. Γ2΄, 289, 306.

[708] Klumbach (1937), 11, αρ. 43, Langlotz (1963), 91, εικ. 137.

[709] Για τη ζωφόρο του ναού βλ. γενικά Yaylali (1976). Για τις συγκεκριμένες πλάκες βλ. Yaylali (1976), 20, 29-30, 46, πίν. 6.1, 11.3, 25.3.

Εικ. 335

Εικ. 336α

Εικ. 336β

Εικ. 336γ

Ο σχετικός άθλος παριστάνεται και στη μαρμάρινη ζωφόρο από το θέατρο των Δελφών[710] (εικ. 337).

Εικ. 337

Όπως είδαμε στην εικονογραφία διαμορφώθηκε μία άλλη εκδοχή του μύθου από αυτήν που επικρατούσε στη φιλολογική παράδοση. Στις παραστάσεις δεν εμφανίζεται ούτε το όνομα Ιππολύτη, ούτε η απόκτηση της ζώνης. Αυτό είτε οφείλεται στην εποχή, από την οποία διαθέτουμε μόνο εικονογραφικές μαρτυρίες και καμία φιλολογική και το μοτίβο της ζώνης δεν ήταν ακόμη γνωστό είτε η εικονογραφία ήταν εδώ γενικά ανεξάρτητη από τη φιλολογική παράδοση, όπως συνέβαινε πιθανόν με τους άθλους της Κερυνίτιδος Ελάφου και των Στυμφαλίδων Ορνίθων.

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Οι παρατηρήσεις του Fr. Brommer (1953) είναι ιδιαίτερα σημαντικές και συμβάλλουν να κατανοηθεί καλύτερα η φιλολογική παράδοση, η εικονογραφία και οι τυχόν διαφορές μεταξύ τους. Καθώς φαίνεται από αυτόν το μύθο και από τους άλλους δύο (Ελάφου και Στυμφαλίδων), η παράσταση του άθλου στην εικονογραφία μπορούσε να διαφέρει από την παρουσίασή του στις φιλολογικές πηγές.

Για τη μετόπη της Ολυμπίας ο Fr. Brommer παρατηρεί ότι ο Παυσανίας την περιγράφει σα να αφαιρούσε ο Ηρακλής τη ζώνη της Αμαζόνας.

[710] Βλ. αναλυτικότερα παραπάνω, «1. ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΛΙΟΝΤΑΡΙΟΥ ΤΗΣ ΝΕΜΕΑΣ».

7) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΕΡΥΜΑΝΘΙΟΥ ΚΑΠΡΟΥ (εικ. 338 και 340 - αποκαταστάσεις της μετόπης από τον Treu και τον Γιαλούρη αντίστοιχα- και εικ. 342, Μουσείο Ολυμπίας):

Ο μύθος[711]:

Ένας άλλος άθλος που ανατέθηκε στον Ηρακλή ήταν να πιάσει και να φέρει ζωντανό στον Ευρυσθέα τον Ερυμάνθιο κάπρο, το φοβερό αγριογούρουνο από τη Λάμπεια της Αρκαδίας που προκαλούσε καταστροφές στην περιοχή της Ψωφίδας και να το πάει ζωντανό στις Μυκήνες. Ο ήρωας φωνάζοντας δυνατά κατάφερε να κάνει τον κάπρο να βγει από την κρυψώνα του στον Ερύμανθο και να φύγει από το δάσος. Μετά τον οδήγησε σε μέρος χιονισμένο. Ο κάπρος κουράστηκε από την πορεία μέσα στο χιόνι και ο ήρωας τον έπιασε με μια θηλιά, του έδεσε τα άκρα και τον κουβάλησε στους ώμους του ζωντανό ως τις Μυκήνες, για να τον δείξει στον Ευρυσθέα. Όταν ο τελευταίος είδε το άγριο ζώο, τρόμαξε τόσο πολύ που κρύφτηκε μέσα στο χάλκινο πιθάρι του. Ο μύθος παραδίδεται από τον Απολλώνιο Ρόδιο (*Ἀργοναυτικά,* 1, 126-131), τον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 83, 1-3 και 2, 87, 2-5), τον Διόδωρο Σικελιώτη (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 12, 1-2) και μνημονεύεται από τον Υγίνο (*Μύθος* 30,4) και τον Οβίδιο (*Ηρωίδες*, IX 87-88). Ο Παυσανίας (VIII, 24, 5,1-4) μεταφέρει την παράδοση ότι ο Ηρακλής με πρόσταγμα του Ευρυσθέα κυνήγησε στον Ερύμανθο ένα αγριογούρουνο που ξεπερνούσε τα υπόλοιπα σε μέγεθος και σε δύναμη.

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Ο σχετικός άθλος είναι κλασικός άθλος εξυγίανσης του χώρου: ο Ηρακλής καλείται να εξυγιάνει το χώρο από το θηρίο που καταστρέφει τα σπαρτά.

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Η Expédition scientifique de Morée το 1828 βρήκε ένα κομμάτι από το κεφάλι του κάπρου. Το στόμιο του πιθαριού του Ευρυσθέα, το κεφάλι και ο αριστερός ώμος του βρέθηκε από τους Γερμανούς.

Ο G. Treu βλέπει στο θραύσμα του πίν. 75,2 του *Expédition scientifique de Morée I* ένα μικρό ίχνος από το κεφάλι και το δεξιό ώμο του Ηρακλή. Αποκαθιστά τη μετόπη όπως φαίνεται στην εικ. 338. Απεικονίζεται ο Ηρακλής που κρατάει τον κάπρο στους ώμους του και τον επισείει στον τρομαγμένο Ευρυσθέα, ο οποίος έχει κρυφτεί μέσα στο πιθάρι του και βγαίνουν έξω από αυτό μόνο οι ώμοι, τα χέρια και το κεφάλι του (εικ. 338). Προσαρμόζει το πιθάρι του Ευρυσθέα, βάσει της μορφής του, στη δεξιά κάτω γωνία της μετόπης και αποκαθιστά τον κάπρο βάσει της στάσης των τεντωμένων πρόσθιων ποδιών του. Σημειώνει ότι, σύμφωνα με το θραύσμα από το κεφάλι και το δεξιό ώμο του ήρωα, το σώμα του κάπρου γέμιζε το χώρο πάνω και πίσω από το κεφάλι του Ηρακλή, άρα ο τελευταίος έφερε το ζώο πάνω στον αριστερό ώμο του. Παρατηρεί ότι το σωζόμενο κομμάτι του βραχίονα του Ηρακλή διασαφηνίζει την κατεύθυνση του δεξιού χεριού και ότι από την κατεύθυνση της οπής με τρυπάνι στην κορυφή του κεφαλιού δηλώνεται η κλίση του κεφαλιού προς τα εμπρός. Καταλήγει ότι ο κορμός του ήρωα ακολουθούσε αυτήν την

Εικ. 338

[711] Ο Απολλόδωρος υπολογίζει τον άθλο ως τον τέταρτο του Ηρακλή.

κίνηση και υποστηρίζει ότι το ίχνος παρυφής στον αριστερό μηρό του υποδεικνύει ότι φορούσε χιτωνίσκο[712].

Εικ. 339

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε πέντε κομμάτια στη μετόπη. Το ένα από αυτά εικονίζει τμήμα από κορμό δένδρου και ανήκει στο χαμηλότερο αριστερό τμήμα της πλάκας. Υποστηρίζει ότι η ποιότητα της εργασίας, το πάχος της πλάκας και η επεξεργασία στην πίσω πλευρά της επιβεβαιώνουν την απόδοση που στηρίζεται επιπλέον από τη σύγκριση με μία σχεδόν σύγχρονη παράσταση στην κύλικα του Ονήσιμου στο Βρετανικό Μουσείο (εικ. 341). Λόγω της μεγάλης ομοιότητας στη σύνθεση και στις μορφές των δύο πρωταγωνιστών στο αγγείο και στη μετόπη είναι πιθανή η αρχική απεικόνιση τουλάχιστον ενός δένδρου στη μετόπη. Ένα άλλο μεγάλο θραύσμα προσαρμόστηκε από τον Γιαλούρη πάνω στο θραύσμα, το οποίο έχει τον αριστερό μηρό του Ηρακλή. Στο ανώτερο μέρος αυτού του νέου θραύσματος υπάρχουν ίχνη από το χιτωνίσκο του. Ένα τρίτο θραύσμα με πτυχές από ένδυμα είναι από τα νώτα του ήρωα (βλ. εικ. 340). Προστέθηκε επίσης ο δεξιός μηρός του Ηρακλή, που είχε αναγνωριστεί από τον Treu, δεν είχε προσαρμοστεί και ξαναβρέθηκε στις αποθήκες του Μουσείου από το ελληνικό επιτελείο. Ένα μικρό

Εικ. 340

Εικ. 341

[712] *Olympia III*, 168-169.

θραύσμα, που προέρχεται από τη δεξιά κνήμη του Ηρακλή, αν και αναγνωρίστηκε από τον Treu, προσαρμόστηκε για πρώτη φορά από τον Γιαλούρη[713].

Εικ. 342

Η εικονογραφία του άθλου:

Ο άθλος εικονίζεται από τον 6ο αι. π.Χ. έως τον 5ο αι. μ.Χ στην αγγειογραφία, τα ανάγλυφα, τα αγαλμάτια, τη μνημειακή πλαστική και τις ρωμαϊκές σαρκοφάγους. Εικονίζονται διάφορες στιγμές: α) η στιγμή που ο Ηρακλής (υπερ)νικά τον κάπρο και τον δένει (εικ. 343), β) που τον σπρώχνει για να τον παραδώσει στον Ευρυσθέα, γ) που τον μεταφέρει σε εκείνον (εικ. 344), δ) που τον επισείει στον τρομαγμένο Ευρυσθέα, ο οποίος έχει κρυφτεί μέσα στο πιθάρι του και ξεπροβάλλουν από αυτό τα χέρια και το κεφάλι του (εικ. 345). Η τελευταία σκηνή συναντάται στην πλειονότητα των αγγείων[714] και στη μετόπη της Ολυμπίας.

Εικ. 343

Εικ. 344

Εικ. 345

[713] Ashmole, Yalouris (1967), 183.

[714] Felten (1990b), Brommer (1953), 18-19, Fink (1960), 76, Diener (1980), 30-31, Beckel (1961), 56, Schefold (1978), 96-100, Schefold (1993), 103-104, 240-241.

Η στιγμή της μεταφοράς του κάπρου και της παράδοσής του στον Ευρυσθέα εικονίστηκε και σε μία από τις δέκα αφιερωμένες στον Ηρακλή μετόπες του Ηφαιστείου (εικ. 277, 346) με τη μόνη διαφορά ότι ο Ευρυσθεύς έχει κρυφτεί σχεδόν ολόκληρος μέσα στο πιθάρι του - φαίνονται μόνο τα χέρια του - και ο κάπρος κρέμεται πολύ πιο κοντά του από ό,τι στη μετόπη της Ολυμπίας.

Επίσης ο άθλος παραστάθηκε και σε ένα μαρμάρινο αναθηματικό ανάγλυφο από το Ηράκλειο του Σουνίου (εικ. 347), το οποίο ο J. H. Young χρονολογεί στον 4ο αι. π.Χ. και το συνδέει με τη λατρεία του Ηρακλή στη θέση «Πορθμός» του Σουνίου. Στην πρόσθια πλευρά παριστάνεται ένας αθλητής νικητής με το στεφάνι του και πάνω από αυτόν οι τρίποδές του. Οι τρεις υπόλοιπες επιφάνειες γεμίζουν με ανάγλυφα πλαίσια που παρουσιάζουν διάφορους άθλους του Ηρακλή που χωρίζονται με οριζόντιες ταινίες: στην πίσω πλευρά (σε ζευγάρια) εικονίζεται ο ήρωας με ένα άλογο του Διομήδη και ο ίδιος με τον τρισώματο Γηρυόνη, από κάτω με έναν γενειοφόρο Κένταυρο και να πιάνει τα μήλα των Εσπερίδων και ακριβώς από κάτω να οδηγεί τα βόδια του Διομήδη. Στη μία πλαϊνή πλευρά τον βλέπουμε με τον Μινώταυρο, από κάτω εικονίζεται ο άθλος του με την Έλαφο, ενώ στην άλλη πλαϊνή πλευρά παριστάνεται με τον Ευρυσθέα που είναι μέσα στον πίθο[715].

Εικ. 346

Εικ. 347

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Στην Ολυμπία παριστάνεται ο μύθος όπως παραδίδεται στις πηγές, δηλαδή εικονίζεται η στιγμή της μεταφοράς και παράδοσης του ζώου στον Ευρυσθέα (εικ. 342).

Οι διαφορές στις προτάσεις αποκατάστασης της μετόπης από τον G. Treu και τον Ν. Γιαλούρη είναι μικρές και δεν επηρεάζουν τη γενική σύνθεσή της.

Πολύ εύστοχα ο Fr. Brommer επισημαίνει ότι ο Κάπρος ανήκε αναμφίβολα στους άθλους του Ηρακλή, τους οποίους εκτέλεσε όταν ήταν στην υπηρεσία του Ευρυσθέα, αφού αυτός είναι ο μοναδικός άθλος, στον οποίο παριστάνεται ο βασιλιάς[716].

[715] Young (1941), 172-175, 186-189.
[716] Brommer (1953), 19.

<u>8) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΩΝ ΑΛΟΓΩΝ ΤΟΥ ΔΙΟΜΗΔΗ</u> (εικ. 352 - αποκατάσταση του Γιαλούρη- εικ. 353, Μουσείο Ολυμπίας):

<u>Ο μύθος</u>[717]:

Η επόμενη εντολή που έδωσε ο Ευρυσθεύς στον Ηρακλή ήταν να του φέρει ζωντανά τα άλογα του Διομήδη, βασιλιά των πολεμοχαρών Βιστόνων της Θράκης. Επρόκειτο για τέσσερα άγρια θηλυκά ανθρωποφάγα άλογα με παράξενα ονόματα, τον Πόδαργο, τον Λάμπωνα, τον Ξάνθο και τον Δείνο. Επειδή ήταν πολύ επικίνδυνα, τα είχαν δέσει με χοντρές σιδερένιες αλυσίδες και τα είχαν αφήσει σε στάβλο που φύλαγε ισχυρή φρουρά από οπλισμένους άνδρες του Διομήδη. Ο Ηρακλής ή με τη συντροφιά πολλών γενναίων ηρώων[718] ή μόνος του[719] μετά από ταξίδι πολλών ημερών, έφτασε μπροστά από το στάβλο, σκότωσε όλους τους φρουρούς και πήρε τα άλογα, τα οποία πήγε στην παραλία και ζήτησε από τον Άβδηρο να φυλάει. Στη συνέχεια γύρισε πίσω με τους σύντροφούς του και αντιμετώπισαν τον Διομήδη και τους Βίστονες. Στη συμπλοκή που ακολούθησε σκότωσε με το ρόπαλο τον Διομήδη και πολλούς άνδρες του˙ οι υπόλοιποι Βίστονες το έβαλαν στα πόδια. Όταν όμως αυτός και οι σύντροφοί του γύρισαν στην παραλία για να μπουν στο πλοίο τους και να φύγουν αντίκρισαν ένα φρικτό θέαμα: τα άλογα είχαν κατασπαράξει τον Άβδηρο[720]. Ο Ηρακλής τον έθαψε στο μέρος, όπου πέθανε και ίδρυσε δίπλα στον τάφο του την πόλη Άβδηρα, έδεσε τα άλογα με γερές αλυσίδες, τα έβαλε στο πλοίο και έπειτα έφυγε μαζί με τους σύντροφούς του και γύρισαν στις Μυκήνες. Εκεί παρέδωσε τα άλογα στον Ευρυσθέα, ο οποίος τα άφησε ελεύθερα[721]. Αυτά περιπλανήθηκαν και έφτασαν ως τον Όλυμπο, όπου τα έφαγαν άλλα άγρια θηρία[722].

---

[717] Ο Απολλόδωρος υπολογίζει ως όγδοο, ενώ ο Υγίνος ως ένατο τον εν λόγω άθλο του Ηρακλή.

[718] Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 96, 5.

[719] Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 15, 3- 4, 1.

[720] Στην *Ιστορική Βιβλιοθήκη* του Διόδωρου Σικελιώτη (4, 15, 3- 4, 1), στην οποία διαβάζουμε μία παραλλαγή του μύθου, ο Ηρακλής κινείται βάσει σχεδίου, πιάνει και πετάει στη φάτνη των αλόγων τον ίδιο το Διομήδη, τον οποίο τα άλογά του κατασπαράζουν αμέσως. Μετά από αυτό ημερεύουν και ο Ηρακλής τα οδηγεί δίχως κόπο στις Μυκήνες.

[721] Στην παραλλαγή του μύθου που μεταφέρει ο Διόδωρος Σικελιώτης (ό.π.) ο Ευρυσθεύς αφιέρωσε τα άλογα στην Ήρα, η οποία δέχτηκε το δώρο, αν και προερχόταν από κατόρθωμα του Ηρακλή. Από τις φοράδες αυτές γεννήθηκαν και άλλα πολλά άλογα που οι απόγονοί τους έφτασαν ως τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Στην παραλλαγή του Φιλόστρατου (*Εἰκόνες*, 2, 25) ο Ηρακλής δεν πήγε τα άλογα του Διομήδη στον Ευρυσθέα, αλλά τα σκότωσε με το ρόπαλό του, ενώ στην παραλλαγή του Κόιντου Σμυρναίου (*Τὰ μεθ᾽ Ὅμηρον*, 6, 245-248), ο ήρωας αφού σκότωσε το αφεντικό τους, σκότωσε και τα άλογα.

[722] Έτσι παραδίδει το μύθο ο Απολλόδωρος (Βιβλιοθήκη, 2, 96-97), δίχως όμως να ονομάζει τα τέσσερα άλογα. «Τα άλογα του Διομήδη» είναι ο όγδοος άθλος που εκτελεί ο Ηρακλής στην αναγκαστική θητεία του στον Ευρυσθέα.

Στο πλαίσιο μίας δραστικής αλλοίωσης του μύθου ο ήρωας εισάγεται στο δράμα του Ευρυπίδη *Ἄλκηστις* για να παλέψει με το θάνατο και να κερδίσει την Άλκηστη. Σε ένα διάλογο που έχει με το Χορό (στ. 483-506) ο ήρωας δηλώνει ότι έφτασε στη γη των Θεσσαλών για να πραγματοποιήσει το έργο που του ζήτησε ο Ευρυσθεύς, να πάρει τα τέσσερα άλογα του Διομήδη. Ο Χορός του τονίζει ότι δε μπορεί να συμβεί κάτι τέτοιο δίχως μάχη και του εφιστά την προσοχή στην αγριότητα των αλόγων.

Στους στίχους 380-388 του έργου *Ἡρακλῆς μαινόμενος* του Ευρυπίδη ο ήρωας μιλά σύντομα για το συγκεκριμένο άθλο που εκτέλεσε κατ' εντολή του Ευρυσθέα.

Στο έργο του Αιλιανού *Περί ζώων*, 15, 25, 5-7 γίνεται σύντομη αναφορά στον άθλο του Ηρακλή που έπρεπε να πάει στον Ευρυσθέα τους *ἀνήμερους ἵππους Διομήδους τοῦ Θρᾳκός*.

Ο Υγίνος, *Μύθος*, 30, 9 υπολογίζει ως ένατο το συγκεκριμένο άθλο του Ηρακλή και δίνει τα ονόματα των αλόγων του Διομήδη : «Podargus, Lampon, Xanthus, Déinus».

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Τα άλογα του μύθου δεν είναι κανονικά, «φυσιολογικά» άλογα, είναι ανθρωποφάγα. Το βαθύτερο νόημα του άθλου είναι ότι ο Ηρακλής τα δαμάζει, τα εξημερώνει και εξυγιαίνει το χώρο. Πρόκειται για άθλο εξημέρωσης-εξυγίανσης του χώρου.

Η αποκατάσταση της μετόπης:

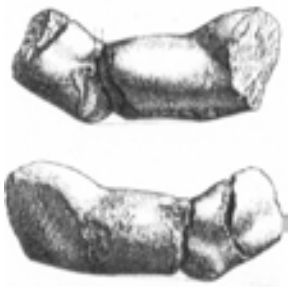
Η Expédition scientifique de Morée βρήκε τα τέσσερα θραύσματα του κεφαλιού του αλόγου της μετόπης, ενώ οι Γερμανοί την άκρη της ουράς του αλόγου (εικ. 349), τον ένα μηρό και το λαιμό του Ηρακλή.

Εικ. 348

Ο G. Treu παρουσιάζει την αποκατάσταση της μετόπης που προτείνει στον πίν. XLV του *Olympia III*. Σημειώνει ότι η τοποθέτηση του κεφαλιού του αλόγου στη δεξιά άνω άκρη της μετόπης βεβαιώνεται από την επίπεδη αποκοπή στην κορυφή της χαίτης του (εικ. 348) και από το ίχνος της ακμής της μετόπης δίπλα στο δεξί πρόσθιο πόδι του. Συνάγει ότι το άλογο πρέπει να τοποθετηθεί πολύ κοντά στην άκρη της μετόπης. Αν και δε σώθηκε τίποτε από τον κορμό του, η διαγώνια θέση του βεβαιώνεται από μερικά μικρά θραύσματα (δηλαδή από το λυγισμένο γόνατο του αριστερού πρόσθιου ποδιού και από κομμάτι της ουράς - βλ. εικ. 349), τα οποία δηλώνουν ότι τα πόδια έκαναν κίνηση καλπασμού. Ως προς την αποκατάσταση της μορφής του Ηρακλή αποδίδει σε αυτόν δύο μηρούς που βρήκαν οι Γερμανοί ανασκαφείς. Η κατεύθυνση της κάτω παρυφής του ενδύματος προς τα πλάγια δηλώνει κίνηση του κορμού που στρέφει προς το αριστερό σκέλος. Το αριστερό χέρι που σφίγγει σε γροθιά είχε τρυπηθεί για το χαλινάρι (εικ. 350) και το κεφάλι πρέπει να έστρεφε προς την πλευρά αυτού του χεριού. Ο Treu αποδίδει μερικά θραύσματα, λόγω της αμελούς επεξεργασίας της πίσω πλευράς τους, στη μορφή του ήρωα, πιστεύει ότι βεβαιώνουν πως το δεξί χέρι σηκωνόταν και υποστηρίζει, δίχως όμως επιχειρήματα, ότι ο ήρωας κρατούσε με αυτό το χέρι το ρόπαλο[723].

Εικ. 349

Εικ. 350



Εικ. 351

[723] *Olympia III*, 169-170.

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε στη μετόπη δεκατρία κομμάτια, τα οποία σημειώνονται με την ένδειξη «+» στην εικ. 352 (όπου η αποκατάσταση που προτείνει). Τα δύο κομμάτια ανήκουν στο δεξιό πήχυ του Ηρακλή και παρόλο που τα αναγνώρισε ο Treu, δεν τα προσάρμοσε στη μετόπη. Τρία άλλα συναπτώμενα κομμάτια ανήκουν στο ανώτερο μέρος της δεξιάς κνήμης και δύο άλλα, επίσης συναπτώμενα, διαμορφώνουν μέρος από το δεξιό γοφό και μηρό του ήρωα. Το αριστερό χέρι του Ηρακλή, που κρατάει το χαλινάρι κοντά στο στόμα του αλόγου, αν και αναγνωρίστηκε από τον Treu, προστέθηκε από τον Γιαλούρη. Επίσης στο άλογο προστέθηκε κομμάτι που περιλαμβάνει την κάτω σιαγόνα (γνάθο), τα χείλη, τη γλώσσα και τμήμα της άνω σιαγόνας (γνάθου) και δύο άλλα θραύσματα που ανήκουν στο στήθος του αλόγου. Ακόμη προστέθηκε ένα άλλο μεγάλο κομμάτι από την κάτω

Εικ. 352

Εικ. 353

αριστερή γωνία της μετόπης, επειδή ίχνη πάνω στην επιφάνεια ταιριάζουν στις διαστάσεις με κομμάτι από ουρά αλόγου που είχε αναγνωρίσει ο Treu[724].

Η εικονογραφία του άθλου[725]:

Οι σχετικές παραστάσεις είναι σπάνιες και σχεδόν τόσο λιγοστές όσο εκείνες του καθαρισμού των στάβλων του Αυγεία. Ο άθλος εικονίζεται από τα αρχαϊκά χρόνια ως τον 1^{ο} αι. π.Χ. Πιο συγκεκριμένα, σε αθηναϊκά μελανόμορφα αγγεία του 6^{ου} και 5^{ου} αι. π.Χ. παριστάνεται ο ήρωας να κρατάει το ρόπαλο δίπλα σε ένα άλογο ή σε άλογα, κρατώντας το ένα (εικ. 354). Σε ερυθρόμορφα ιταλιωτικά αγγεία, στη μικροτεχνία και σε νομίσματα (6^{ος}-4^{ος} αι. π.Χ.) παριστάνεται να επιτίθεται σε ένα άλογο από το πλάι κρατώντας το από τα ηνία. Σε ένα σκαραβαίο του 500 π.Χ.[726], ένα απουλικό

Εικ. 354

[724] Ashmole, Yalouris (1967), 183.
[725] Boardman (1990a), Brommer (1953), 33-34, Diener (1980), 38-39, 41, Schefold (1978), 104-105.
[726] Βλ. Boardman (1968), αρ. 80.

ερυθρόμορφο αγγείο του 4ου αι. π.Χ. (εικ. 356) και σε αγγεία με ανάγλυφη διακόσμηση του 3ου αι. π.Χ. τον βλέπουμε ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα άλογα που σηκώνονται στα πισινά τους πόδια. Ο άθλος εικονίζεται και σε μετόπη του Ηφαιστείου με το εικονογραφικό σχήμα της μετόπης της Ολυμπίας (εικ. 277, 355). Στο μαρμάρινο ανάγλυφο από το Σούνιο (4ος αι. π.Χ.)[727] και στη ζωφόρο από το Θέατρο των Δελφών (2ος/1ος αι. π.Χ.)[728] (εικ. 357) ο Ηρακλής απεικονίζεται μαζί με ένα άλογο που σηκώνεται στα πισινά του πόδια. Στο «θρόνο» του Αμυκλαίου Απόλλωνα εικονιζόταν να τιμωρεί τον Διομήδη[729]. Ανάλογες είναι οι σκηνές στη ρωμαϊκή τέχνη.

Εικ. 355

Εικ. 356

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Ο Fr. Brommer (1953) υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητηθεί η ταυτότητα του άθλου της μετόπης. Όπως στις άλλες μετόπες του ναού, έτσι και σε

[727] Βλ. αναλυτικότερα παραπάνω, 251, εικ. 347 (προηγούμενη μετόπη).
[728] Βλ. αναλυτικά παραπάνω, 216 (μετόπη του Λιονταριού).
[729] Παυσ., ΙΙΙ, 18, 12, 6-7: «…καὶ Ἀχιλλέως μονομαχία πρὸς Μέμνονα ἐπείργασται, Διομήδην τε Ἡρακλῆς τὸν Θρᾷκα καὶ ἐπ᾽ Εὐήνῳ τῷ ποταμῷ Νέσσον τιμωρούμενος…»

αυτήν η παράσταση περιορίζεται στο ουσιώδες. Στους περισσότερους άλλους άθλους πρόκειται ούτως ή άλλως για έναν αντίπαλο και αν υπήρχε πρόθεση να παραλειφθούν κάποιες μορφές, θα παραλείπονταν οι δευτερεύουσες, όπως ο Ιόλαος. Καταλήγει ότι δε μπορούσε για συνθετικούς λόγους να απεικονιστεί εδώ ούτε ο Διομήδης ούτε πλήθος αλόγων[730].

Εικ. 357

Όσα γράφει ο ερευνητής θέτουν προς συζήτηση ένα βασικό θέμα: γιατί εικονιζόταν μόνο το ένα άλογο στη μετόπη; Επίσης αποδίδεται με κάποιον τρόπο η δαιμονικότητα αυτού του ενός από τα τέσσερα άγρια θηλυκά σαρκοφάγα άλογα;

Εάν εικονιζόταν μόνο ο Διομήδης και όχι (και) το άλογο (ή τα άλογα), δε θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε τόσο εύκολα τον άθλο και ίσως η παράσταση παρέπεμπε σε ένα από τα «πάρεργα» του Ηρακλή. Επιπρόσθετα ο ήρωας και ένα ή περισσότερα άλογα παριστάνονται συχνά για να δηλώσουν τον άθλο. Επομένως η παράσταση της Ολυμπίας συμφωνεί με τις άλλες παραστάσεις του άθλου στην τέχνη. Είναι πιθανό ο καλλιτέχνης να επέλεξε για λόγους εξεύρεσης χώρου να εικονίσει ένα άλογο δίπλα στον ήρωα. Όχι πως δε μπορούσε να παραστήσει τέσσερα άλογα, απλά δεν ήθελε να «παραφορτώσει» με μορφές τη μετόπη. Όσον αφορά το αν αποδίδεται η δαιμονικότητα των αλόγων του Διομήδη, μελετώντας την εικονογραφία διαπιστώνουμε ότι συχνά εικονίζονται ως κανονικά άλογα.

[730] Brommer (1953), 54.

<u>9) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΓΗΡΥΟΝΗ</u> (εικ. 361 -αποκατάσταση της μετόπης από τον Treu- εικ. 362, Μουσείο Ολυμπίας):

<u>Ο μύθος</u>[731]:

Ένας άλλος περιπετειώδης άθλος του Ηρακλή ήταν να φέρει στον Ευρυσθέα τα κοκκινότριχα βόδια του Γηρυόνη, ενός τρομερού τέρατος με τρία κεφάλια και τρία σώματα ενωμένα στη μέση, που κατοικούσε στο νησί Ερύθεια, στη μακρινή Δύση, πέρα από τον Ωκεανό. Ο ήρωας διέσχισε όλη την Ευρώπη ως την Ιβηρία, που ήταν η άκρη του κόσμου πριν το ρεύμα του Ωκεανού. Όταν, μετά από διάφορες περιπέτειες, έφτασε στην Ερύθεια πλέοντας στον Ωκεανό μέσα στο χρυσό κύπελλο του Ήλιου[732], ανέβηκε στο βουνό Άβαντα. Εκεί τον αντιλήφθηκε ο σκύλος Όρθος και του χύμηξε. Ο Ηρακλής τον σκότωσε με το ρόπαλο σπάζοντάς του και τα δύο κεφάλια. Το ίδιο έκανε και με το βοσκό Ευρυτίωνα που ήρθε να βοηθήσει το σκύλο του. Ύστερα μάζεψε τα βόδια και προχώρησε προς τη θάλασσα. Όμως ο Μενοίτης, ο βοσκός του Άδη, ήταν μάρτυρας της σκηνής και πήγε να ειδοποιήσει τον Γηρυόνη, ο οποίος πρόλαβε τον Ηρακλή με τα βόδια στις όχθες του ποταμού Ανθεμούντα. Στη μονομαχία που ακολούθησε ο ήρωας επιτέθηκε στον Γηρυόνη από το πλάι και με ένα βέλος διαπέρασε και τα τρία κορμιά του. Έπειτα μάζεψε το κοπάδι, έφτασε στην παραλία, επιβιβάστηκε στο χρυσό κύπελλο που τον έφερε πίσω στην Ταρτησσό και παρέδωσε το κύπελλο στον Ήλιο. Όταν τέλος έφτασε στις Μυκήνες μετά από μακρύ και δύσκολο ταξίδι σε πολλές χώρες της Ευρώπης, παρέδωσε τα βόδια του Γηρυόνη στον Ευρυσθέα, ο οποίος τα θυσίασε στην Ήρα[733].

<u>Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος)</u>:

Ο άθλος του Γηρυόνη βασίζεται σε μύθο διάβασης, δηλαδή ως κεντρικό θέμα του έχει τη διάβαση, το πέρασμα που πρέπει να πραγματοποιήσει ο Ηρακλής μεταφερόμενος από το χώρο των ανθρώπων σε έναν άλλο χώρο, στο «Αλλού». Αυτό δηλώνεται και από τον τόπο, στον οποίο καλείται να πάει για να πραγματοποιήσει τον άθλο. Το ίδιο το όνομα του νησιού του Γηρυόνη (Ερύθεια) σημαίνει «κόκκινη χώρα», από το χρώμα που σκορπίζει στον ορίζοντα ο ήλιος καθώς πηγαίνει να δύσει. Πιστευόταν ότι η κόκκινη γη αποτελούσε σημάδι για την ύπαρξη εισόδου για τον Κάτω Κόσμο. Το τέρας που λέγεται Γηρυόνης ανήκει στις μορφές του Κάτω Κόσμου μαζί με το σκύλο Όρθο που μπορεί να θεωρηθεί μία άλλη μορφή Κέρβερου και τον Μενοίτη που βόσκει στο νησί το κοπάδι του Άδη. Επομένως ο πρώτος κύκλος αυτού του άθλου, το καθαυτό επεισόδιο της αρπαγής των βοδιών του Γηρυόνη, έχει συμβολικό νόημα: αφού πολλά από τα στοιχεία που τον συνθέτουν έχουν σχέση με τον Κάτω Κόσμο και το θάνατο, το ότι ο Ηρακλής υπερίσχυσε του Γηρυόνη, πήρε το κοπάδι του και το παρέδωσε στον Ευρυσθέα, σημαίνει ότι νίκησε τα στοιχεία του Κάτω Κόσμου. Έτσι η αρπαγή των βοδιών του Γηρυόνη έχει νόημα παραπλήσιο με

---

[731] Στον Απολλόδωρο τα βόδια του Γηρυόνη είναι ο δέκατος άθλος του Ηρακλή.

[732] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 108, 1) ο Ηρακλής πήγε στην Ερύθεια με το χρυσό κύπελλο (*χρύσεον δέπας*) του Ήλιου. Το ίδιο γράφει και ο Φερεκύδης (παρατίθεται από τον Αθήναιο στο έργο του *Δειπνοσοφισταί* ΙΑ 39, 19-30).

[733] Βλ. Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 106-112,9, Κόιντος Σμυρναίος, *Τα μεθ' Όμηρον*, 6, 249-255. Απλή μνεία για τον άθλο βρίσκουμε στον Παυσανία (4, 36, 3, 11 - 36, 4, 1). Στον Ησίοδο (*Θεογονία* 981-983) διαβάζουμε για τον Γηρυόνη, γιο του Χρυσάορα και της Καλλιρόης που ήταν κόρη του Ωκεανού, τον οποίο σκότωσε ο Ηρακλής γιατί ήθελε να πάρει τα βόδια του. Ο Υγίνος (*Μύθος* 30, 11) γράφει ότι ο Ηρακλής σκότωσε τον τρισώματο Γηρυόνη, γιο του Χρυσάορα, με ένα μόνο βέλος. Ο Ευριπίδης στον *Ἡρακλῆ μαινόμενο*, 422-424 γράφει ότι ο ήρωας σκότωσε τον τρισώματο Γηρυόνη με τα βέλη του. Βλ. και Πίνδαρος, απόσπ. 169, 4-8.

το ανέβασμα του Κέρβερου από τον Άδη[734], δηλαδή είναι ένας αναβαθμός προς την αθανασία του ήρωα[735].

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Το χαρακτηριστικό, βασικό κομμάτι της μετόπης, η ασπίδα του Γηρυόνη, βρέθηκε από την Expédition scientifique de Morée. Οι Γερμανοί ανασκαφείς ανακάλυψαν πολλά άλλα κομμάτια από τις μορφές του Ηρακλή και του Γηρυόνη[736].

Η αποκατάσταση της μετόπης από τον G. Treu είναι η μόνη προταθείσα και γενικά αποδεκτή. Δεν έγιναν προσθήκες, συμπληρώσεις, αλλαγές ή άλλου είδους τροποποιήσεις.

Εικ. 358

Σύμφωνα με τον G. Treu απεικονίζεται ο Ηρακλής που σκοτώνει τον τρισώματο Γηρυόνη. Ο ήρωας έχει ήδη καταβάλλει τα δύο σώματα του Γηρυόνη και ετοιμάζεται να καταφέρει με το ρόπαλό του ορμητικό χτύπημα στο τρίτο κεφάλι του τέρατος. Η ασπίδα του Γηρυόνη που ήταν κοντά στη δεξιά ακμή της μετόπης ανήκε στο πρόσθιο σώμα του, όπως γίνεται σαφές από την πρόσθεση των θραυσμάτων των δύο γυμνών ποδιών που γονατίζουν. Το τεντωμένο δεξί χέρι του Γηρυόνη συνδέεται με τον κορμό του Ηρακλή (και τα δύο αναγνωρίζονται στο ίδιο θραύσμα). Από τη στάση και τη θέση του Γηρυόνη προκύπτει ότι το αριστερό χέρι του κρατούσε την ασπίδα. Στο σηκωμένο κεφάλι του ανήκει το θραύσμα κορινθιακού κράνους της εικ. 358. Όπως φαίνεται στην εικ. 359, συνεχίζεται η αυλακιά που χωρίζει την άντυγα της ασπίδας από το βάθος της μετόπης και στην κορυφή της ασπίδας σώζεται μία οπή που αποδεικνύει ότι δεν υπήρχε κάποιο κεφάλι ή χέρι πάνω από την ασπίδα. Άρα στη δεξιά άνω γωνία της μετόπης δεν απεικονιζόταν καμία μορφή, οπότε το μόνο που απομένει είναι να αναζητηθούν τα δύο άλλα κεφάλια και σώματα του Γηρυόνη στο κάτω μισό της μετόπης. Οι δύο άλλες ασπίδες ήταν στο έδαφος. Η μία φαίνεται χαμηλά, κάτω από τη μπροστινή ασπίδα, η άλλη πίσω από το δεξί πόδι του Ηρακλή.

Εικ. 359

Εικ. 360

[734] Wilamowitz-Moellendorff (1976[3]), τόμ. 2ος, 23.
[735] Radermacher (1903), 42-44, Αναστασίου (1986), 62-63.
[736] Βλ. καλύτερα την ενότητα «ii) Οι Γερμανοί ανασκαφείς (1875 και μετά)» στο «Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ» στο παρόν κεφάλαιο.

Άρα και τα δύο άλλα αντίστοιχα σώματα του Γηρυόνη ήταν πεσμένα στο έδαφος. Από αυτά σώζονται ορισμένα ασαφή ίχνη (βλ. εικ. 360 a, c). Ο κορμός του Ηρακλή πρέπει κατά τον Treu να είναι αυτός που βρήκε η Expédition scientifique de Morée δίπλα στην ασπίδα του Γηρυόνη (εικ. 264)[737].

Η εικονογραφία του άθλου:

Ο άθλος εικονίστηκε από τα μέσα του 7ου αι. π.Χ. ως τον 3ο αι. μ.Χ. σε πρωτοκορινθιακά, μεσοκορινθιακά, αθηναϊκά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία, σε «χαλκιδικά» μελανόμορφα αγγεία, βοιωτικά αγγεία, λευκανικά και απουλικά ερυθρόμορφα αγγεία, νομίσματα, ανάγλυφα, ρωμαϊκές σαρκοφάγους, κ.ά. Οι σκηνές από τον άθλο που εικονίζονται στην τέχνη είναι οι εξής: α) Ο Ηρακλής μάχεται με τον Γηρυόνη, με τη μάχη να γίνεται από απόσταση ή από κοντά, με τον Ηρακλή να επιτίθεται στον Γηρυόνη από τα αριστερά (εικ. 363, 364, 365) και β) Ο Ηρακλής με το κοπάδι του Γηρυόνη[738].

Εικ. 361

Εικ. 362

Εικ. 363

[737] *Olympia III*, 170-173.

[738] Brize (1990), Brommer (1953), 39-42, Fink (1960), 76, Diener (1980), 44-45, 47, Beckel (1961), 48-49, Schefold (1978), 113-120, Schefold (1993), 105-108, 243-246.

Εικ. 364

Ο Παυσανίας, όταν περιγράφει τη λάρνακα του Κύψελου[739], κάνει λόγο και για την παράσταση της μονομαχίας του Ηρακλή με τον Γηρυόνη στην τέταρτη «χώρα», ως δεύτερο θέμα από τα αριστερά προς τα δεξιά. Σημειώνει ότι ο Γηρυόνης εικονιζόταν σαν τρεις άνδρες ενωμένοι μεταξύ τους[740].

Εικ. 365

Στο Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς αφιερώθηκε στο συγκεκριμένο άθλο ένας αριθμός από μετόπες: σε τρεις μετόπες εικονίστηκαν τα βόδια του Γηρυόνη, σε μία ο Ηρακλής με το νεκρό Όρθο ή το άρμα, με το οποίο έφτασε και στις υπόλοιπες μετόπες ο ήρωας με τον τρισώματο Γηρυόνη (εικ. 366).

Ο Ηρακλής που οδηγεί τα βόδια του Γηρυόνη είχε κοσμήσει ως θέμα το «θρόνο» του Αμυκλαίου Απόλλωνα[741] .

Ο σχετικός άθλος εικονίζεται και σε δύο ανατολικές μετόπες του Ηφαιστείου. Στην ουσία ο άθλος έχει χωριστεί, αφού στη μία μετόπη παριστάνεται ο Ηρακλής που

[739] Για τη λάρνακα του Κύψελου βλ. «2) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΗΣ ΛΕΡΝΑΙΑΣ ΥΔΡΑΣ».

[740] Παυσ., V, 19, 1, 3-5: «τέταρτα δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι ἐξ ἀριστερᾶς…καὶ Ἡρακλέους ὁ πρὸς Γηρυόνην ἀγών· τρεῖς δὲ ἄνδρες Γηρυόνης εἰσὶν ἀλλήλοις προσεχόμενοι». Βλ. και Stuart Jones (1894), 75, Massow (1916), 77-78.

[741] Παυσ., ΙΙΙ, 18, 13, 8-14,1: «…(ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον τὰ ἔνδον)… καὶ Ἡρακλῆς τὰς Γηρυόνου βοῦς ἐλαύνει.»

τοξεύει πάνω από το σώμα του νεκρού Ευρυτίωνα, ενώ στην άλλη παριστάνεται ο Γηρυόνης (εικ. 277).

Τέλος, ο άθλος εικονίζεται στο μαρμάρινο ανάγλυφο από το Σούνιο (4ος αι. π.Χ.)[742].

Εικ. 366

Εικ. 367

Εικ. 368

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Στη μετόπη της Ολυμπίας ο άθλος εικονίζεται σύμφωνα με τη φιλολογική παράδοση. Παριστάνεται η στιγμή λίγο πριν την επιτυχή εκτέλεση του άθλου: ο Ηρακλής έχει πια καταβάλλει τα δύο σώματα του Γηρυόνη και με το δυνατό χτύπημα που ετοιμάζεται να δώσει με το ρόπαλό του στο τρίτο κεφάλι του αντίπαλού του, είναι σίγουρο ότι θα τον καταβάλλει την ακριβώς επόμενη στιγμή. Συνεπώς ο Ηρακλής εικονίζεται και εδώ νικητής ή καλύτερα μελλοντικός νικητής. Νικητή τον βλέπουμε και στις μετόπες του Λιονταριού, των Στυμφαλίδων, του Κάπρου. Υπάρχει

[742] Βλ. αναλυτικότερα 251, εικ. 347.

ξανά εξέλιξη στην απεικόνιση του άθλου σε σύγκριση με τα υπόλοιπα μνημεία. Π.χ. στο Ηφαιστείο βλέπουμε να εξελίσσεται η μάχη ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Γηρυόνη, δίχως να είναι ακόμη ξεκάθαρο ποιος θα νικήσει. Στη μετόπη της Ολυμπίας όμως αυτό είναι κατάδηλο.

<u>10) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΑΤΛΑΝΤΑ</u> (εικ. 371 -αποκατάσταση της μετόπης με προσθήκες από τον Γιαλούρη- εικ. 379 -Μουσείο Ολυμπίας)[743]:

<u>Ο μύθος</u>[744]:

Ένας άλλος άθλος του Ηρακλή ήταν να φέρει στον Ευρυσθέα τα χρυσά μήλα από τον κήπο των Εσπερίδων που βρισκόταν στις πλαγιές του όρους Άτλαντα, στη χώρα των Υπερβορείων[745] ή κάπου πέρα από τον Ωκεανό[746] ή στη χώρα των Αιθιόπων[747]. Τα χρυσά μήλα ήταν τα μήλα της αιώνιας νεότητας και της αθανασίας και επειδή οι Εσπερίδες (η Αίγλη, η Ερύθεια, η Εσπερία, η Αρέθουσα) τα έκοβαν και τα έπαιρναν από τα δένδρα, η Ήρα έβαλε φύλακα στον κήπο τον Λάδωνα, ένα πελώριο εκατοντακέφαλο φίδι.

Επειδή δεν ήξερε πού είναι ο κήπος των Εσπερίδων, ο Ηρακλής άρχισε ένα μακρινό ταξίδι, ώσπου έφτασε στον Ηριδανό ποταμό, όπου συνάντησε τις Νύμφες του ποταμού που τον έστειλαν στον Νηρέα, ο οποίος, μετά από πάλη, του είπε πώς να φτάσει στον προορισμό του. Μετά ο ήρωας πέρασε από την Αφρική, την Ασία, έφτασε ως τον Καύκασο, όπου βρήκε τον Προμηθέα και τέλος κίνησε για τον κήπο των Εσπερίδων. Εκεί βρήκε τον Άτλαντα και τον παρακάλεσε να του φέρει τα μήλα. Ο Άτλας δέχτηκε πρόθυμα, προκειμένου να ξεκουραστεί από το φορτίο που κρατούσε, τον ουράνιο θόλο, τον οποίο έβαλε στους ώμους του ο Ηρακλής. Ο Άτλας πήγε στις Εσπερίδες και ζήτησε τα τρία χρυσά μήλα. Αυτές ετοίμασαν ένα ποτό από μαγικά βότανα που έφερναν ύπνο και το έδωσαν στον Λάδωνα. Όταν το φίδι-φύλακας του κήπου κοιμήθηκε, οι Εσπερίδες έκοψαν τα μήλα και τα έδωσαν στον Άτλαντα[748]. Εκείνος γύρισε στον Ηρακλή, του έδειξε τα χρυσά μήλα και προσφέρθηκε να τα πάει ο ίδιος στον Ευρυσθέα. Ο Ηρακλής προσποιήθηκε ότι συμφωνεί, επειδή όμως ο Προμηθεύς[749] τον είχε προειδοποιήσει να μη δεχθεί τέτοια πρόταση, παρακάλεσε τον Άτλαντα να κρατήσει τον ουρανό για μία στιγμή, μέχρι να τοποθετήσει ένα μαξιλάρι στο κεφάλι του. Ο Άτλας δέχθηκε, άφησε κάτω τα μήλα και ανασήκωσε τον ουρανό, ενώ ο Ηρακλής έσπρωξε τον ουρανό, γλίστρησε από κάτω και ελευθερώθηκε από το βάρος. Έπειτα σήκωσε τα μήλα, αποχαιρέτησε τον Άτλαντα, ο οποίος είχε στο μεταξύ φορτωθεί τον ουρανό και έφυγε. Όταν έφτασε

---

[743] Για την ανακάλυψη της μετόπης στις 19 Απρίλη 1876, τις αρχαίες πηγές, στις οποίες βρίσκουμε το συγκεκριμένο μύθο, σύντομη περιγραφή της παράστασης της μετόπης, αναφορά σε εικονογραφικά παράλληλα και μελέτη της σύνθεσης και της τεχνοτροπίας της βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα, πλην όμως πολύ παλιά, δημοσίευση του E. Curtius (1876), που αποτελεί και την πρώτη, σχετική με τη μετόπη, δημοσίευση στην ιστορία της έρευνας. Ο Ch. Waldstein (1884) συγκρίνει το κεφάλι της «Εσπερίδας», δηλαδή της γυναικείας μορφής που στέκει πίσω από τον Ηρακλή στη μετόπη, με ένα μαρμάρινο γυναικείο κεφάλι, που τότε βρισκόταν στο Μουσείο της Μαδρίτης. Για μια πιο πρόσφατη ανάλυση της μετόπης, ιδίως από τεχνικής πλευράς, βλ. Curtius (1947).

[744] Ο σχετικός άθλος είναι ο ενδέκατος άθλος του Ηρακλή στον Απολλόδωρο, αλλά ο δωδέκατος και τελευταίος στον Διόδωρο Σικελιώτη (*Ιστορική* Βιβλιοθήκη, 4, 26, 2, 1 - 4, 26, 4, 5).

[745] Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη*, 2, 113, 5-6.

[746] Ησίοδος, *Θεογονία*, 215.

[747] Μίμνερμος (7ος αι. π.Χ.), απόσπ. 12, στ. 8-9.

[748] Ο Ευριπίδης (*Ἡρακλῆς μαινόμενος*, 394-399) παρουσιάζει μία παραλλαγή του μύθου, βάζοντας τον ίδιο τον Ηρακλή να πηγαίνει να πάρει τα χρυσά μήλα και να σκοτώνει το δράκοντα, το φίδι που τα φυλάει. Το ίδιο διαβάζουμε και στον Απολλώνιο Ρόδιο (*Αργοναυτικά*, 4, 1396-1407): ο ήρωας σκοτώνει το φίδι χρησιμοποιώντας τα βέλη που είχε βουτήξει στο δηλητηριασμένο αίμα της Λερναίας Ύδρας. Βλ. και Διόδωρος Σικελιώτης (*Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 26, 4, 1-2). Η πρωταρχική μορφή του μύθου εκφράζεται σε αυτές τις παραλλαγές και ταιριάζει κυρίως στην προσωπικότητα του Ηρακλή και στο νόημα της αποστολής του στον άθλο: ο ίδιος ο ήρωας κόβει τα μήλα που σημαίνει συνάμα ότι αντιμετωπίζει και υπερνικάει τον Λάδωνα, είτε σκοτώνοντας είτε κοιμίζοντάς τον.

[749] Ο Απολλόδωρος (*Βιβλιοθήκη*, 2, 120,1-4) γράφει ότι ο Προμηθεύς συμβούλεψε τον Ηρακλή να μην πάει ο ίδιος να πάρει τα μήλα, αλλά να στείλει τον Άτλαντα.

στις Μυκήνες, παρέδωσε τα μήλα στον Ευρυσθέα, ο οποίος του τα χάρισε και εκείνος τα έδωσε στην Αθηνά, η οποία τα επέστρεψε στις Εσπερίδες, επειδή ήταν ανοσιούργημα να αφήσει κάποιος αυτά τα μήλα σε άλλο μέρος έξω από τον κήπο των Εσπερίδων[750].

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

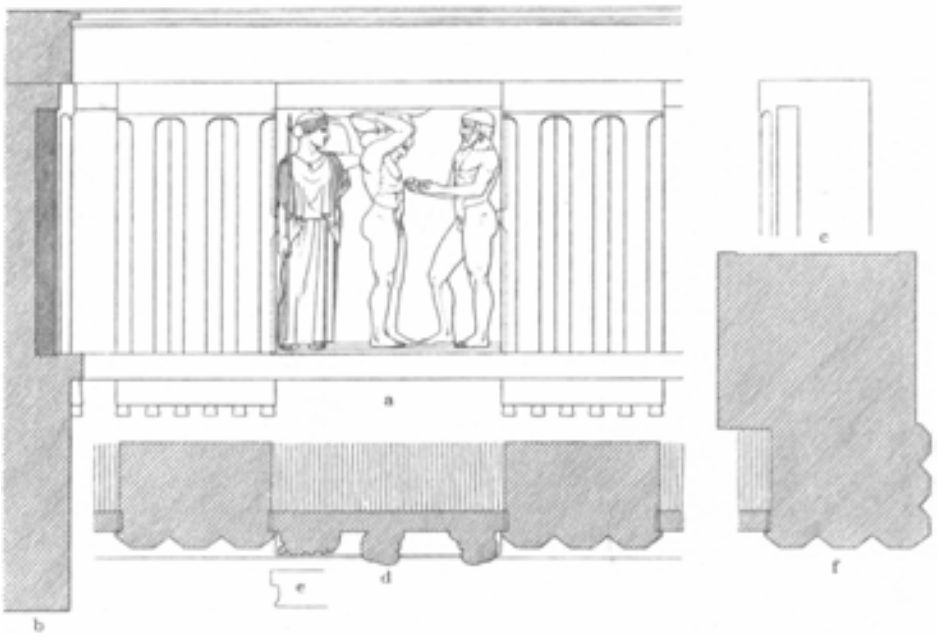
Ο μύθος των μήλων των Εσπερίδων είναι μύθος διάβασης, στην ουσία είναι η ίδια η Αποθέωση του Ηρακλή. Με αυτόν τον άθλο ολοκληρώνεται ο κύκλος των άθλων που έκανε ο ήρωας με εντολή του Ευρυσθέα και ο οποίος έχει ορισμένη σημασία για τον κύκλο της ζωής του, δηλαδή είναι μια σειρά αναβαθμών - που κατακτάει ο ίδιος μέσα από προσπάθειες, κινδύνους ή ηρωισμούς - προς την αθανασία και τη θεοποίηση. Ο συγκεκριμένος άθλος είναι στο τέλος του κύκλου, γιατί ο Ηρακλής με την απόκτηση των μήλων, συμβόλων της αθανασίας και της αιώνιας νεότητας, κερδίζει την αθανασία και μπαίνει στον Όλυμπο[751].

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Η εν λόγω μετόπη είναι η μοναδική καλύτερα, σχεδόν πλήρως, σωζόμενη από τη στιγμή ανακάλυψής της από τους Γερμανούς ανασκαφείς. Έσπασε σε τρία κομμάτια[752]. Από την κάτω δεξιά γωνία της πλάκας βρέθηκε από τους Γερμανούς το δεξί γόνατο και η αριστερή κνήμη του Άτλαντα. Αργότερα βρέθηκε το αριστερό χέρι του Άτλαντα, το οποίο κρατάει σύμφωνα με τον G. Treu τρία μήλα, όπως ακριβώς το δεξί, τα οποία και προσφέρει στον Ηρακλή (βλ. εικ. 369). Ο Treu πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης θέλησε να απεικονίσει τον Ηρακλή ως εκείνον που φέρει τον ουρανό και παρατηρεί ότι η στάση του θυμίζει τους Γίγαντες (Άτλαντες) που υποβάσταζαν το θριγκό του ναού του Ολυμπίου Δία στον Ακράγαντα. Υποστηρίζει ότι ένα διπλό προσκεφάλαιο ανακουφίζει τον ήρωα από το βάρος του ουράνιου θόλου. Τα φέροντα μέρη του προσκεφαλαίου και των χεριών δεν έφταναν ως την άνω άκρη της μετόπης, αλλά απέμενε ενδιάμεσα χώρος 3-6,5 εκ. (βλ. καλύτερα εικ. 370). Η μικρή οπή για τρυπάνι στην εσωτερική επιφάνεια του χεριού του Ηρακλή και η μεγαλύτερη στη δεξιά άκρη του προσκεφαλαίου δηλώνουν ότι οι επιφάνειες θα υποδέχονταν ένα κομμάτι μαρμάρου, κάτι που επιβεβαιώνεται αριστερά από την κοιλότητα του γυναικείου χεριού. Έτσι και στα αριστερά, όπως και δεξιά, όπου το μαξιλάρι μοιάζει να πέφτει προς τα κάτω, μπορεί να συμπληρωθεί ένας κυρτός όγκος. Άρα ο ουρανός απεικονίστηκε, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Treu, ως «ένας ακανόνιστα στρογγυλός όγκος (σφαιρικός μπόγος)» (εικ. 370). Ως προς τη γυναικεία μορφή, η οποία βοηθάει τον Ηρακλή να κρατήσει τον ουρανό, ο Treu τονίζει ότι η μισή διάτρηση στο δεξί της χέρι οδήγησε αρχικά στην αναζήτηση συμβόλου που κρέμεται προς τα κάτω. Η εκ των υστέρων προσθήκη του αντίχειρα έδειξε ότι εκείνη η κάτω οπή από τρυπάνι οδηγούσε σε μία δεύτερη από πάνω, έτσι ώστε όλο το δεξί χέρι είχε τρυπηθεί κάθετα από πάνω ως κάτω. Κατά τον Treu έτσι υποδεικνύεται η ύπαρξη συμβόλου με μορφή ραβδιού. Οι προσπάθειες συμπλήρωσης που εκτελέστηκαν σε αντίγραφα απέδειξαν ότι προστίθεται καλύτερα ένα ραβδί ή δόρυ. Ο Treu ταυτίζει τη

[750] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 113-121,6) διαβάζουμε αναλυτικά όλο τον άθλο. Στο *Μύθο*, 30, 12 του Υγίνου γίνεται απλή μνεία στον άθλο, ενώ στη *Θεογονία* του Ησίοδου (στ. 215-216) στα χρυσά μήλα, τον καρπό των δένδρων του κήπου των Εσπερίδων.
[751] Radermacher (1903), 44, Αναστασίου (1986), 72-74.
[752] *Olympia III*, 147, εικ. 71.

μορφή με την Αθηνά λαμβάνοντας υπόψη τις παραστάσεις της στις άλλες μετόπες της Ολυμπίας[753].



Εικ. 369

Εικ. 370

Εικ. 371

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε τέσσερα θραύσματα. Ένα μικρό επίμηκες κομμάτι προστέθηκε στο πρόσθιο μέρος του χαμηλότερου τμήματος του δεξιού μηρού του Άτλαντα πάνω από το γόνατο, δύο άλλα σχετιζόμενα κομμάτια προσαρμόστηκαν πίσω από την αριστερή κνήμη του Άτλαντα και πίσω από το δεξί πόδι του, από το μηρό ως την κορυφή της κνήμης. Το τέταρτο κομμάτι περιλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της αριστερής κνήμης. Ο Γιαλούρης βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στην παράσταση της μετόπης και στην παράσταση μίας αθηναϊκής μελανόμορφης ληκύθου του 480 π.Χ. περίπου (βλ. εικ. 372) και υποστηρίζει ότι και οι δύο βασίστηκαν στο ίδιο πρότυπο[754].

[753] *Olympia III*, 173-175.

Η εικονογραφία του άθλου[755]:

Ο άθλος εικονίζεται από τον 6ο αι. π.Χ. ως τον 4ο αι. μ.Χ. στην αθηναϊκή μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία, σε ερυθρόμορφα αγγεία της Ν. Ιταλίας, ελληνιστικά αγγεία και νομίσματα και σε τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, νομίσματα και σαρκοφάγους της ρωμαϊκής εποχής.

Εικ. 372

Στην εικονογραφία αποδόθηκε και ο κανονικός μύθος και η παραλλαγή που μεταφέρουν ο Ευριπίδης και ο Απολλώνιος Ρόδιος: σε άλλα έργα βλέπουμε τον Ηρακλή να είναι με τον Άτλαντα (ορισμένες φορές και την Αθηνά, τις Εσπερίδες ή άλλες μορφές) (βλ. εικ. 373, 374) και σε άλλα ο ήρωας παριστάνεται στον κήπο των Εσπερίδων ή μόνος του (εικ. 375) ή μαζί με τις Εσπερίδες (εικ. 376) (και ενίοτε και με άλλες μορφές). Επίσης υπάρχουν παραστάσεις του μόνου με τα μήλα (εικ. 377) και με τα μήλα στον Όλυμπο.

Εικ. 373

Στη δεύτερη ζώνη της λάρνακας του Κύψελου παριστανόταν ο Άτλας να κρατάει στους ώμους του τον ουρανό και τα μήλα. Ένας άνδρας τον πλησίαζε κρατώντας ξίφος και, όπως γράφει ο Παυσανίας, αν και δεν υπήρχε επιγραφή, γινόταν κατανοητό ότι επρόκειτο για τον Ηρακλή. Για την παράσταση υπήρχε η επιγραφή: «*Ἄτλας οὐρανὸν οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει*», δηλαδή αυτός που φέρει τον ουρανό είναι ο Άτλας, αλλά τα μήλα θα τα αφήσει (εννοείται στον Ηρακλή). Επομένως εδώ παρουσιάζεται μια παραλλαγή του μύθου που δεν είναι γνωστή από τη φιλολογική παράδοση και την εικονογραφία. Ίσως ήταν τοπική παραλλαγή: ο ίδιος ο Άτλας έχει τα μήλα, τα οποία πήρε ο Ηρακλής, απειλώντας τον με ξίφος[756].

---

[754] Ashmole, Yalouris (1967), 184.

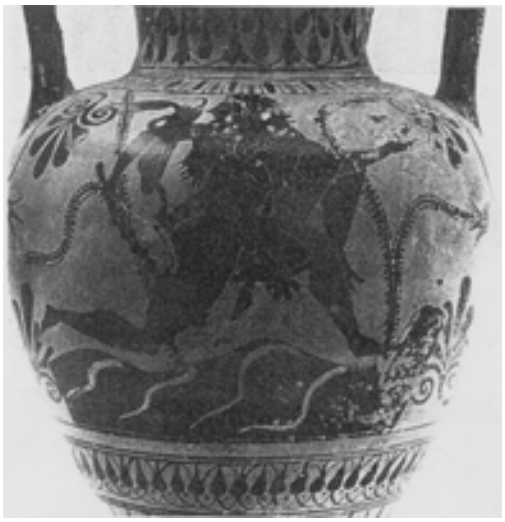
[755] Κοκκορού-Αλευρά (1990β), Brommer (1953), 47-52, Diener (1980), 53-57, Beckel (1961), 57-59, Schefold (1978), 123-124, Schefold (1993), 243-244.

[756] Παυσ., V, 18, 4, 5-11: «Ἄτλας δὲ ἐπὶ μὲν τῶν ὤμων κατὰ τὰ λεγόμενα οὐρανόν τε ἀνέχει καὶ γῆν, φέρει δὲ καὶ τὰ Ἑσπερίδων μῆλα. ὅστις δέ ἐστιν ὁ ἀνὴρ ὁ ἔχων τὸ ξίφος καὶ [ὁ] ἐπὶ

Εικ. 374

Εικ. 375

Εικ. 376



Εικ. 377

τὸν ῎Ατλαντα ἐρχόμενος, ἰδίᾳ μὲν ἐπ᾽ αὐτῷ γεγραμμένον ἐστὶν οὐδέν, δῆλα δὲ ἐς ἅπαντας Ἡρακλέα εἶναι. γέγραπται δὲ καὶ ἐπὶ τούτοις·῎Ατλας οὐρανὸν οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει.» Βλ. και Stuart Jones (1894), 72, Massow (1916), 68-69.

Στο «θρόνο» του Αμυκλαίου Απόλλωνα υπήρχε παράσταση του Άτλαντα, την οποία όμως δεν περιγράφει αναλυτικά ο Παυσανίας, οπότε δε ξέρουμε αν εικονιζόταν ο άθλος[757].

Όταν ο Παυσανίας αναφέρεται στους Θησαυρούς του ιερού της Ολυμπίας, περιγράφει το Θησαυρό των Επιδαμνίων (α΄ μισό του 5ου αι. π.Χ.), στον οποίο αποδιδόταν ο Άτλας που κρατούσε τον ουρανό, ο Ηρακλής και το δένδρο των Εσπερίδων με το φίδι τυλιγμένο γύρω του. Υπήρχαν και παραστάσεις των πέντε Εσπερίδων και της Αθηνάς που όμως είχαν μεταφερθεί από τους Ηλείους στο Ηραίο. Όλα ήταν έργα του Θεοκλή, γιου του Ηγύλου και φτιαγμένα από ξύλο κέδρου[758].

Εικ. 378

Ο εν λόγω άθλος παραστάθηκε και σε ανατολική μετόπη του Ηφαιστείου (εικ. 277, 378). Εδώ ο άθλος έχει πια εκτελεστεί. Ο ήρωας με το ρόπαλο στο αριστερό χέρι και τη λεοντή στον ώμο κρατάει τα μήλα στο δεξί χέρι και τα παραδίδει στην Αθηνά. Το εικονογραφικό σχήμα θυμίζει τη σύνθεση της μετόπης των Στυμφαλίδων της Ολυμπίας.

Ο Άτλας και οι Εσπερίδες παριστάνονταν και σε μία από τις εικόνες του Παναίνου που είχαν κοσμήσει τις τρεις επίπεδες επιφάνειες - τα «ερύματα» ή «φράγματα» του Παυσανία - ανάμεσα στα πόδια του θρόνου του χρυσελεφάντινου αγάλματος του Δία στο ναό του Δία στην Ολυμπία[759]. Ο Γίγαντας εικονιζόταν να βαστάει τον ουρανό και τη γη, ενώ ο Ηρακλής έστεκε δίπλα του, έτοιμος να δεχθεί το φορτίο[760]. Δύο Εσπερίδες παριστάνονταν αλλού να φέρουν τα μήλα[761].

---

[757] Παυσ., ΙΙΙ, 18, 10, 9-10: «…ἐπείργασται δὲ καὶ Ἄτλας καὶ Ἡρακλέους μονομαχία πρὸς Κύκνον καὶ ἡ παρὰ Φόλῳ τῶν Κενταύρων μάχη…»

[758] Παυσ., VI, 19, 8: «ὁ δὲ τρίτος τῶν θησαυρῶν καὶ ὁ τέταρτος ἀνάθημά ἐστιν Ἐπιδαμνίων *** ἔχει μὲν πόλον ἀνεχόμενον ὑπὸ Ἄτλαντος, ἔχει δὲ Ἡρακλέα καὶ δένδρον τὸ παρὰ Ἑσπερίσι, τὴν μηλέαν, καὶ περι[ελ]ειλιγμένον τῇ μηλέᾳ τὸν δράκοντα, κέδρου μὲν καὶ ταῦτα, Θεοκλέους δὲ ἔργα τοῦ Ἠγύλου. ποιῆσαι δὲ αὐτὸν ὁμοῦ τῷ παιδί φησι τὰ ἐπὶ τοῦ πόλου γράμματα. αἱ δὲ Ἑσπερίδες (μετεκινήθησαν γὰρ ὑπὸ Ἠλείων) αὗται μὲν ἔτι καὶ ἐς ἐμὲ ἦσαν ἐν τῷ Ἡραίῳ. τὸν δὲ θησαυρὸν τοῖς Ἐπιδαμνίοις Πύρροσ καὶ οἱ παῖδες Λακράτησ τε καὶ Ἔρμων ἐποίησαν.»

[759] Βλ. σημ. 638 (μετόπη του Λιονταριού).

[760] Παυσ., V, 11, 4-5: «...ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ [δὲ] ἀπείργοντά ἐστι. τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστιν, ἀλήλιπται κυανῷ μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναίνου γραφάς. ἐν δὲ αὐταῖς ἔστι μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων, παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος, …»

[761] Παυσ., V, 11, 6, 9-10: «..καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν…»

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Πρόκειται για το παλαιότερο σωζόμενο έργο αρχιτεκτονικής γλυπτικής. Η σύνθεσή της είναι πρωτότυπη. Είναι η πρώτη φορά που εικονίζεται η συγκεκριμένη στιγμή του μύθου[762]. Παρουσιάζεται ένα στιγμιότυπο από τον κανονικό μύθο, η στιγμή που ο Άτλας φέρνει τα μήλα στον Ηρακλή, ο οποίος κρατάει τον ουρανό. Η Αθηνά, αόρατη, στηρίζει τον ήρωα. Ο Παυσανίας λέει ότι παριστάνεται ο Ηρακλής «*καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων*[763]», δηλαδή να ετοιμάζεται να δεχθεί το φορτίο του Γίγαντα, αλλά το πιθανότερο είναι να κάνει λάθος και να μην ταύτισε σωστά τις δύο ανδρικές μορφές. Πιθανότατα παρανόησε την κίνηση της ανδρικής μορφής που κρατάει στα χέρια της τα μήλα. Η τελευταία δεν ετοιμάζεται να πάρει στα χέρια της το φορτίο της άλλης ανδρικής μορφής, δεν προτείνει δηλαδή τα χέρια της για αυτό το λόγο, αλλά δίνει στην άλλη μορφή τα μήλα που κρατάει. Κατά συνέπεια ο Ηρακλής δεν αναγνωρίζεται στην ανδρική μορφή στη δεξιά γωνία της μετόπης που προτείνει τα χέρια της, αλλά σε εκείνην που ήδη κρατάει τον ουρανό.

Εικ. 379

[762] Ο τρόπος που ο Ηρακλής σηκώνει το θόλο του ουρανού ίσως βρίσκει ένα μακρινό, μεταγενέστερο παράλληλο στην παράσταση του άθλου σε απουλικό κρατήρα του 4ου αι. π.Χ. Βλ. Trendall (1967[2]), 38, 45, πίν. 2.

[763] Α. γ.: *μέλλον.*

<u>11) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΚΕΡΒΕΡΟΥ</u> (εικ. 381 -αποκατάσταση της μετόπης από τον Γιαλούρη- εικ. 382 -Μουσείο Ολυμπίας):

<u>Ο μύθος</u>:

Ο δυσκολότερος ίσως άθλος του Ηρακλή ήταν να φέρει στον Ευρυσθέα τον Κέρβερο, το τρομακτικό σκυλί-φύλακα του Κάτω Κόσμου που δεν άφηνε κανέναν να μπει ή να φύγει από εκεί. Είχε τρία ή πενήντα κεφάλια (τα τρία που ήταν μπροστά ήταν σκυλίσια και τα άλλα πάνω στη ράχη ήταν κεφάλια διάφορων ζώων) και ουρά που κατέληγε στο κεφάλι ενός φαρμακερού φιδιού[764].

Αφού πήγε στην Ελευσίνα, εξαγνίστηκε από το φόνο των Κενταύρων και μυήθηκε στα Ελευσίνια Μυστήρια, ο Ηρακλής ξεκίνησε για τον Άδη. Κατέβηκε από την είσοδο που ήταν στο ακρωτήριο Ταίναρο της Λακωνίας, στο οποίο βρισκόταν ναός του Ποσειδώνα και κάτω από αυτόν μια σπηλιά, ή από την Αχερουσία χερσόνησο κοντά στην Ηράκλεια της Μαύρης Θάλασσας[765]. Ο Πλούτων, από τον οποίο ζήτησε την άδεια να πάρει τον Κέρβερο πάνω στη γη για να τον δει ο Ευρυσθεύς, του έθεσε έναν όρο: να πιάσει τον Κέρβερο με τα χέρια του, χωρίς να χρησιμοποιήσει ασπίδα ή όπλο. Ο Ηρακλής δέχτηκε, άφησε τα όπλα του, φόρεσε μόνο τη λεοντή για ασπίδα και πήρε μερικές πέτρες. Όταν βρήκε το σκυλί στην πύλη του Αχέροντα τύλιξε τα μπράτσα του γύρω από τα σκυλίσια κεφάλια του και το έπνιγε, ενώ ο Κέρβερος τον δάγκωνε με την ουρά του. Στο τέλος το σκυλί παραδόθηκε και ο Ηρακλής το έδεσε γερά. Με τη βοήθεια της Αθηνάς πέρασαν το ποτάμι της Στυγός και έφτασαν στην έξοδο του Κάτω Κόσμου που βρισκόταν στην Τροιζήνα[766] ή στο ακρωτήριο Ταίναρο[767] ή αυτή που ήταν στη Βοιωτία[768] ή στην Ερμιονίδα[769]. Όταν έφτασαν στις Μυκήνες και ο Ηρακλής έδειξε τον Κέρβερο στον Ευρυσθέα, ο βασιλιάς από τον τρόμο του κρύφτηκε μέσα στο πιθάρι του. Μετά ο ήρωας τον γύρισε πίσω στον Άδη, όπως είχε υποσχεθεί στον Πλούτωνα[770].

---

[764] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 122, 2-4) ο Κέρβερος είχε τρία σκυλίσια κεφάλια, ουρά δράκοντα και κεφάλια φιδιών στη ράχη του. Στον Ησίοδο (*Θεογονία*, 311-312) αναφέρεται ως «*πεντηκοντακέφαλος*».

[765] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 123,1-2) η είσοδος στον Άδη, την οποία χρησιμοποίησε ο Ηρακλής, ήταν αυτή στο Ταίναρο της Λακωνίας. Ο Ξενοφών (*Κύρου ἀνάβασις* ΣΤ 2, 2, 1-3) γράφει ότι η είσοδος βρισκόταν στην Αχερουσία χερσόνησο.

[766] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 126,5-7) η έξοδος του Κάτω Κόσμου, από την οποία ανέβηκε στη γη ο Ηρακλής, βρισκόταν στην Τροιζήνα. Το ίδιο μεταφέρει ο Παυσανίας για το ναό που βρισκόταν στην αγορά της πόλης (2, 31,2). Ο Όμηρος, βάζοντας την Αθηνά να μιλήσει για τη βοήθεια της στον Ηρακλή στη μεταφορά του Κέρβερου από τον Άδη, αναφέρεται στη Στύγα (*Ἰλιάδα*, Θ 369).

[767] Παυσ., 3, 25, 5.

[768] Όπως γράφει ο Παυσανίας, οι κάτοικοι της Βοιωτίας πίστευαν πως ο Ηρακλής ανέβηκε από τον Άδη μέσα από άνοιγμα που βρισκόταν στο βουνό Λαφύστιο, όπου υπήρχε και παράστασή του με την επωνυμία *Ἡρακλῆς Χάροψ* (9, 34, 5, 7-9).

[769] Και οι κάτοικοι της Ερμιονίδας διεκδικούσαν τον άθλο του Ηρακλή: ο Παυσανίας μεταφέρει ότι στην Ερμιονίδα, πίσω από το ναό της Χθονίας υπήρχαν τρεις χώροι που οι ντόπιοι τους ονόμαζαν χώρο του «*Κλυμένου*», του «*Πλούτωνος*» και «*λίμνην Ἀχερουσίαν*». Στο χώρο του Κλυμένου έδειχναν ένα χάσμα γης, από το οποίο έλεγαν ότι ο ήρωας ανέβασε τον Κέρβερο (Παυσ., 2, 35, 10,5-11,1).

[770] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 122-126) διαβάζουμε όλο το μύθο. Βλ. και Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 25,1,1- 4, 26,2,2. Στην Οδύσσεια, στο διάλογο Ηρακλή-Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο, ο Ηρακλής μιλά για τους πολύ δύσκολους άθλους που του ζήτησε ο Ευρυσθεύς, για τη μεταφορά του Κέρβερου από τον Κάτω Κόσμο και για τη συμπαράσταση του Ερμή και της Αθηνάς (λ 621-626). Ο Υγίνος αναφέρει επιγραμματικά τον άθλο (*Μύθος*, 30, 13). Βλ. και Ευριπίδης, *Ἡρακλῆς μαινόμενος*, 425-441.

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Ο μύθος του Κέρβερου είναι άλλος ένας μύθος διάβασης. Το κατέβασμα του ήρωα στον Άδη είναι η πορεία του προς το θάνατο και ο αγώνας του να τον αντιμετωπίσει και να τον νικήσει, για να αλλάξει τη δική του μοίρα κερδίζοντας την αθανασία. Η αρπαγή του Κέρβερου έχει αυτήν την έννοια, δηλαδή ότι ο Ηρακλής κυριαρχεί πάνω στο θάνατο. Η επιστροφή του από τον Άδη (και το θάνατο) του εξασφαλίζει το ανέβασμα στη ζωή, στην αθανασία και τη θεοποίηση. Το ότι κερδίζει μια νέα ζωή ανεβαίνοντας από τον Άδη δηλώνεται και από το γεγονός ότι φέρνει μαζί του τη λεύκη, που είναι σύμβολο της νέας γέννησης. Άρα τα βασικά στοιχεία του μύθου στρέφονται γύρω από αυτήν την ιδέα[771].

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Όπως γράφει ο G. Treu, η αποκατάσταση της μετόπης παρουσίασε εξαιρετικές δυσκολίες, επειδή στη θέση πτώσης της βρέθηκε ένας σωρός από μικρότερα θραύσματα, ανακατεμένα με κομμάτια άλλων μετοπών. Η μορφή στη δεξιά μεριά έχει χαθεί μαζί με σχεδόν όλο το βάθος του ανάγλυφου. Μόνο η δεξιά κάτω γωνία της πλάκας βρέθηκε στα ερείπια μπροστά από τη Στοά της Ηχούς. Ένα από τα θραύσματα του κεφαλιού του Κέρβερου είναι και αυτό που παρουσιάζεται στην εικ. 380 και εντάσσεται στα χαμένα ευρήματα των Γάλλων. Ένα άλλο κομμάτι που βρέθηκε από τους Γερμανούς οδήγησε τον Treu στο να υποστηρίξει ότι ο Κέρβερος είχε μόνο ένα κεφάλι. Ο ίδιος αποκαθιστά τη μετόπη στον πίνακα XLV, 11 του *Olympia III*. Θεωρεί ότι η θέση του Κέρβερου δίνει τη θέση και τη στάση του Ηρακλή. Για αυτό το λόγο αποκαθιστά τον ήρωα να βαδίζει, να γυρίζει το κεφάλι προς τα πίσω, να κοιτάζει προς τα κάτω και να τραβάει με τα χέρια του το σκυλί. Σε σχέση με το αριστερό πόδι του ήρωα σώθηκε το δεξί πόδι μίας δεύτερης μορφής, η οποία κατά τον Treu πρέπει να εικονίστηκε κατά μέτωπο, να στεκόταν δεξιά δίπλα στον Ηρακλή και να φορούσε ιμάτιο, αφού τα πόδια της ήταν γυμνά. Όλα τα παραπάνω τον οδηγούν στο συμπέρασμα ότι εικονίστηκε ο Ερμής, καθώς ο ήρωας τον χρειαζόταν περισσότερο στην Κάθοδό του στον Κάτω Κόσμο[772].

Εικ. 380

Εικ. 381

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε δεκαεπτά κομμάτια (βλ. εικ. 381, στην οποία σημειώνονται με την ένδειξη «+»). Δεκατρία προστέθηκαν στη μορφή του Ηρακλή, τρία στη μορφή του Κέρβερου και ένα στη μορφή του Ερμή. Ένα περιλαμβάνει τη δεξιά πλευρά του λαιμού του Ηρακλή με το ανώτερο τμήμα του

[771] Radermacher (1903), 67-68.
[772] *Olympia III*, 175-176.

στέρνου, τέσσερα σχετιζόμενα ολοκληρώνουν μεγάλο μέρος της δεξιάς πλευράς του ήρωα από τη μασχάλη ως το γοφό, ενώ ένα πολύ μικρό θραύσμα από ένδυμα προστέθηκε στην ίδια πλευρά, στο άνω μέρος του μηρού, λίγο χαμηλότερα από ό,τι τα τέσσερα προαναφερθέντα. Έξι άλλα μικρά συναπτώμενα θραύσματα ολοκληρώνουν το μεγαλύτερο τμήμα από το εσωτερικό και τμήμα από την πίσω μεριά του δεξιού μηρού του Ηρακλή. Ένα άλλο μικρό κομμάτι προστέθηκε στην αριστερή μασχάλη του. Στη μορφή του Κέρβερου προστέθηκαν τρία νέα θραύσματα, με τα δύο συναπτώμενα να διαμορφώνουν μέρος από τη δεξιά πλευρά του κεφαλιού και μέρος από τη δεξιά κόγχη του ματιού και το τρίτο να αποδίδει επίσης τη δεξιά πλευρά του κεφαλιού. Στη μορφή του Ερμή προστέθηκε ένα θραύσμα, το οποίο περιλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού ταρσού με τμήμα της πλίνθου[773].

Εικ. 382

Η εικονογραφία του άθλου:

Ο άθλος εικονίστηκε από τον πρώιμο 6ο αι. π.Χ. (βλ. το γνωστό μόνο από σχέδια κορινθιακό αγγείο στην εικ. 383) ως τον πρώιμο 4ο αι. μ.Χ. Βρίσκουμε παραστάσεις του στην κορινθιακή αγγειογραφία, την αθηναϊκή και απουλική μελανόμορφη και ερυθρόμορφη αγγειογραφία (της τελευταίας στα έτη 350-325 π.Χ.), σε ανάγλυφα του 4ου αι. π.Χ. και σε ρωμαϊκά μνημεία (ανάγλυφα, αγάλματα, νομίσματα, τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, σαρκοφάγους).

Εικ. 383

Οι πιο συνηθισμένες σκηνές που βλέπουμε στην τέχνη είναι η σύλληψη του Κέρβερου με τον Ηρακλή να απειλεί τον Άδη και τον Κέρβερο να απομακρύνεται και ο Ηρακλής που αντιμετωπίζει τον Κέρβερο (εικ. 384). Σε άλλες παραστάσεις ο ήρωας οδηγεί το σκυλί του Άδη ή μόνος ή με την Αθηνά ή/και τον Ερμή (εικ. 385). Άλλοτε πάλι ο ήρωας εικονίζεται με τον Κέρβερο και την Αθηνά κοντά του, ενώ σε

[773] Ashmole, Yalouris (1967), 184.

μελανόμορφη υδρία του 530-520 π.Χ. (εικ. 386) φέρνει τον Κέρβερο στον Ευρυσθέα[774].

Εικ. 384

Εικ. 385

Εικ. 386

[774] Smallwood (1990), Brommer (1953), 43-46, Diener (1980), 46-51, 53, Beckel (1961), 43-44, Schefold (1978), 120-123, Schefold (1993), 239-240.

Όπως μαρτυρεί ο Παυσανίας ο άθλος εικονίστηκε στο «θρόνο» του Αμυκλαίου Απόλλωνα[775].

Στη μετόπη του Ηφαιστείου ο ήρωας εικονίζεται αγένειος - σε αντίθεση με τη μετόπη της Ολυμπίας - να τραβάει με το σκοινί τον Κέρβερο (εικ. 277, 387). Είναι η τελευταία σωζόμενη παράσταση του άθλου στη μεγάλη γλυπτική πριν τα ελληνιστικά χρόνια και στηρίζεται συνθετικά στην αντίστοιχη της Ολυμπίας.

Εικ. 387

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Στη μετόπη της Ολυμπίας εικονίζεται η στιγμή που ο Ηρακλής τραβάει με δύναμη τον Κέρβερο, τον οποίο έχει πια καταβάλλει. Ωστόσο εδώ ο Κέρβερος αποδίδεται με ένα κεφάλι, σαν κανονικό σκυλί και όχι με τρία ή περισσότερα κεφάλια όπως τον θέλει ο μύθος. Όμως σε κορινθιακή κοτύλη του 590-580 π.Χ.[776] και σε αθηναϊκό μελανόμορφο αγγείο του 560 π.Χ. (εικ. 388) εικονίζεται μονοκέφαλος, με φίδια στο σώμα και στο κεφάλι[777]. Σε αθηναϊκά αγγεία του 6ου αι. π.Χ. παριστάνεται δικέφαλος (εικ. 384)[778], ενώ σε άλλα έργα (π.χ. σε αγγεία του 4ου αι. π.Χ.) τρικέφαλος (εικ. 389)[779]. Επομένως υπήρχε πιθανότατα κάποια ελαστικότητα στην απόδοση του αριθμού των κεφαλιών του Κέρβερου, οπότε η παράστασή του με ένα κεφάλι στη μετόπη της Ολυμπίας δεν αποκλίνει πολύ από την εικονογραφική παράδοση. Επιπρόσθετα στην εικονογραφία παραστέκονται συχνά στον ήρωα η Αθηνά και ο Ερμής, οπότε έχει κάποια βάση η παράσταση του δεύτερου στη μετόπη της Ολυμπίας.

Εικ. 388

[775] Παυσ., ΙΙΙ, 18, 13, 3-5: «…(ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον τὰ ἔνδον)…ἐπὶ δὲ τούτοις Ἡρακλέους πεποίηται [τάξισ] τῶν ἔργων [τῶν] <τὸ> ἐς τὴν ὕδραν καὶ ὡς ἀνήγαγε τοῦ Ἄιδου τὸν κύνα.»

[776] Βλ. Amyx (1988), 185, 2.

[777] Βλ. ενδεικτικά Smallwood (1990), 87, εικ. 2553 και 89, εικ. 2576 αντίστοιχα.

[778] Ό. π., 87, εικ. 2554, 2556, 2557, 2560, 2562, 2568 και 89, εικ. 2581, εικ. 2586, 90, εικ. 2588.

[779] Βλ. ενδεικτικά Smallwood (1990), 88, εικ. 2569, 2571.

Ένα πρόβλημα που έπρεπε να επιλύσει ο καλλιτέχνης της μετόπης ήταν πώς θα χωρούσαν οι δύο μορφές στο περιορισμένο πλαίσιο της μετόπης, πρόβλημα που επιλύθηκε από την τοποθέτηση της μίας μορφής στη δεξιά γωνία της μετόπης και της άλλης στην αριστερή.

Εικ. 389

Στο ερώτημα γιατί ο Παυσανίας δεν αναφέρει τη συγκεκριμένη μετόπη υπάρχουν πολλές πιθανές απαντήσεις. Μία είναι ότι δεν κατάλαβε ποιος άθλος εικονιζόταν. Ωστόσο ο Κέρβερος παριστανόταν στα χρόνια του σε νομίσματα, αγγεία, αγάλματα, ανάγλυφα, με ένα, δύο, ακόμη και τρία κεφάλια. Επιπλέον ο τοπικός «εξηγητής» σίγουρα θα του είπε ποιος άθλος εικονιζόταν. Άλλες πιθανές απαντήσεις είναι να μην ήθελε ο περιηγητής να αναφέρει τη μετόπη ή να μην την ανέφερε επίτηδες -απαντήσεις μάλλον αφελείς, γιατί τον ενδιαφέρει να μεταφέρει όσα μαθαίνει για τα μνημεία και την ιστορία του κάθε τόπου. Έτσι, το πιθανότερο ενδεχόμενο είναι να ξέχασε τη μετόπη ο ίδιος ή οι αντιγραφείς του έργου του.

Όπως εκτίθεται σήμερα η μετόπη στο Μουσείο Ολυμπίας (εικ. 382) το αριστερό χέρι του Ηρακλή είναι υψωμένο, κάτι που δε συμφωνεί με τις αποκαταστάσεις του G. Treu και του Ν. Γιαλούρη. Άραγε ο ήρωας μπορεί να τραβάει τον Κέρβερο μόνο με το δεξί χέρι ή μήπως εννοείται ότι χρησιμοποιεί και το αριστερό; Άραγε πώς κρατούσε το σκοινί;

12) Η ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΚΑΘΑΡΙΣΜΟΥ ΤΩΝ ΣΤΑΒΛΩΝ ΤΟΥ ΑΥΓΕΙΑ (εικ. 390-391, 393-394):

Ο μύθος[780]:

Ένας από τους άθλους που ανατέθηκαν στον Ηρακλή ήταν να καθαρίσει σε μία μέρα, μόνος του και με τα ίδια του τα χέρια, τους στάβλους του βασιλιά της Ήλιδας Αυγεία, ο οποίος είχε πάρα πολλά κοπάδια από πρόβατα και βόδια[781]. Λόγω του μεγέθους της κοπριάς στους στάβλους και στις στάνες δε γινόταν να καλλιεργηθούν τα βοσκοτόπια και μολυνόταν ολόκληρη η Πελοπόννησος απειλώντας και τον ανθρώπινο πληθυσμό. Σύμφωνα με ορισμένους συγγραφείς (Απολλόδωρος, Παυσανίας) ο Αυγείας υποσχέθηκε να αμείψει τον Ηρακλή[782]. Εκείνος εκτέλεσε τον άθλο χρησιμοποιώντας τέχνασμα: έσκαψε ένα βαθύ χαντάκι που περνούσε μέσα από τα χωράφια και τους στάβλους του Αυγεία και μέσα σε αυτό διοχέτευσε τα νερά του Αλφειού και του Πηνειού. Το ρεύμα των ποταμών περνώντας από τα χωράφια και τους στάβλους παρέσυρε την κοπριά και την έριξε στη θάλασσα. Έτσι οι στάβλοι καθαρίστηκαν μέσα σε μία ημέρα[783]. Ωστόσο, όταν ο Ευρυσθεύς έμαθε τον τρόπο, με τον οποίο ο Ηρακλής εκτέλεσε τον άθλο, δε θέλησε να τον αναγνωρίσει[784].

Ερμηνευτική προσέγγιση μύθου (μυθολογικού σχήματος):

Ο συγκεκριμένος άθλος βασίζεται σε μύθο εξυγίανσης του χώρου: ο Ηρακλής αναλαμβάνει τον καθαρισμό των βρώμικων στάβλων του βασιλιά της Ήλιδας[785].

Εικ. 390

Η αποκατάσταση της μετόπης:

Ο G. Treu παρουσιάζει την πρότασή του για την αποκατάσταση της μετόπης στον πίνακα XLV, 12 του *Olympia III*. Όπως πληροφορεί υπάρχει ένα τεκτονικό σημείο με το γράμμα «Α» στην άνω άκρη της μετόπης. Για αυτό την τοποθετεί

---

[780] Ο συγκεκριμένος άθλος είναι ο πέμπτος άθλος του Ηρακλή στον Απολλόδωρο.

[781] Σύμφωνα με τον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 88, 5-7) ο ήρωας είχε αποκρύψει από τον Αυγεία ότι θα καθάριζε τους στάβλους κατ' εντολή του Ευρυσθέα.

[782] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 88, 7-8) ο βασιλιάς υποσχέθηκε στον ήρωα το 1/10 των ποιμνίων ως αμοιβή για το καθάρισμα της κόπρου σε μία ημέρα.
Ο Παυσανίας στα *Ἠλιακά* (V, 1, 9-10) δε μιλάει για άθλο του Ηρακλή κατ' εντολή του Ευρυσθέα, αλλά για καθαρισμό της κοπριάς της χώρας του Αυγεία από τον Ηρακλή μετά από υπόσχεση του βασιλιά να αμείψει τον ήρωα, ο οποίος έφερε σε πέρας το έργο γυρίζοντας το ρεύμα του ποταμού Μηνίου.

[783] Θεόκριτος, *Εἰδύλλια*, 25, 7-22, Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορική Βιβλιοθήκη*, 4, 13, 3, Υγίνος, *Μύθος*, 30,7.

[784] Στον Απολλόδωρο (*Βιβλιοθήκη*, 2, 89,5 - 2, 91,1 και 2, 91,6-8) ο Ευρυσθεύς δε συμπεριέλαβε τον άθλο στους δέκα Άθλους του Ηρακλή, επειδή είχε αναληφθεί έναντι αμοιβής, ενώ ο Αυγείας, επειδή ο καθαρισμός έγινε με τη βοήθεια των ποταμών και όχι με την προσωπική δύναμη του Ηρακλή, τον έδιωξε άνευ αμοιβής και εξόρισε το γιο του Φυλέα που μαρτύρησε υπέρ του ήρωα.

[785] Ο Fr. Brommer (1953), 28 σημειώνει ότι η ιδιαιτερότητα του άθλου έγκειται στο ότι ο ήρωας δε χρειάζεται να φέρει στον Ευρυσθέα απόδειξη της εκτέλεσης του άθλου, αλλά και ο χαρακτήρας του άθλου είναι διαφορετικός, αφού ο Ηρακλής δεν πρέπει να σκοτώσει ή να υπερνικήσει ένα φοβερό, επικίνδυνο θηρίο ή να διατρέξει κίνδυνο ο ίδιος.

τελευταία στη ΒΑ γωνία. Η ένδειξη ενός αντικειμένου στην άνω δεξιά γωνία της μετόπης δίπλα στην περικεφαλαία της Αθηνάς (εικ. 391) οδηγεί τον Treu στη μορφή του ήρωα, ο οποίος σηκώνει τα χέρια προς τα πίσω. Από το εργαλείο που κρατούσε ο Ηρακλής απέμειναν μόνο τα ίχνη μίας στρογγυλής, περίπου 5 εκ. στο πάχος, ίσιας λαβής, η οποία δε μπορεί να ανήκε σε αξίνα˙ επίσης δεν ταιριάζουν η κατεύθυνση των χεριών του και η θέση της πίσω άκρης του εργαλείου πίσω από την περικεφαλαία της Αθηνάς. Ο Treu αποκλείει την περίπτωση να εικονιζόταν φτυάρι, επειδή βάσει της κίνησής τους τα χέρια του Ηρακλή σπρώχνουν και δε σηκώνουν και θεωρεί πιθανότερο να παριστανόταν σάρωθρο. Αποκαθιστά το αριστερό χέρι της θεάς με ασπίδα. Στο δεξί χέρι της έχει ανοιχτεί οπή για το δόρυ και η κίνηση του χεριού είναι τέτοια, ώστε μπορεί να έπιανε το δόρυ με την αιχμή προς τα εμπρός σα να έδειχνε[786].

Εικ. 391

Ο Ν. Γιαλούρης πρόσθεσε δέκα θραύσματα (εικ. 393). Ένα προσαρμόστηκε στον κενό χώρο ανάμεσα στα γόνατα του Ηρακλή, ένα άλλο στον κενό χώρο ανάμεσα στον παράλληλο αριστερό πήχυ του Ηρακλή και το δεξί χέρι της Αθηνάς, ένα τρίτο στην αριστερή πλευρά της πλάκας κοντά στο δεξιό ώμο του ήρωα. Αυτά τα τρία κομμάτια τα είχε αποδώσει στη μετόπη ο Treu, αλλά δεν τα είχε προσαρμόσει. Το τέταρτο κομμάτι, στο οποίο υπάρχουν ίχνη από κνήμη, ανήκει στη χαμηλότερη αριστερή πλευρά της πλάκας, πίσω από τη δεξιά κνήμη του Ηρακλή, η οποία ταιριάζει με ακρίβεια σε αυτά τα ίχνη. Αυτό το κομμάτι βρέθηκε κατά τη διάρκεια των γερμανικών ανασκαφών του 1954. Το πέμπτο κομμάτι προστέθηκε στο χώρο πάνω και πίσω από το δεξιό ώμο του Ηρακλή. Από τα υπόλοιπα πέντε κομμάτια ο Treu είχε αναγνωρίσει το ένα, το οποίο ανήκει στο δεξιό μηρό του Ηρακλή, αλλά η αρχική λεία επιφάνεια σώζεται μόνο σε τμήμα της πρόσθιας πλευράς και σε μία λεπτή ταινία της πίσω πλευράς του θραύσματος. Ένα άλλο κομμάτι ολοκληρώνει το μηρό του Ηρακλή, ενώ τα τρία μικρά, σχετιζόμενα κομμάτια, προστέθηκαν στο εσωτερικό της δεξιάς κνήμης του ήρωα[787].

Η εικονογραφία του άθλου[788]:

Πρόκειται για άθλο με μικρή εικονογραφική παράδοση. Εικονίστηκε σε νομίσματα, μαρμάρινες βάσεις, ψηφιδωτά, ρωμαϊκά αγγεία και ρωμαϊκές σαρκοφάγους, κυρίως μετά τον πρώτο μεταχριστιανικό αιώνα.

Συνήθως εικονίζεται ο Ηρακλής να χτυπάει ένα σωρό κοπριάς ή να δουλεύει με τα χέρια ή με εργαλείο ή/και με δοχείο μπροστά στα πόδια του (εικ. 392).

---

[786] *Olympia III*, 176-178.

[787] Ashmole, Yalouris (1967), 184.

[788] Woodford (1990b), Brommer (1953), 28-29, Fink (1960), 76-77, Diener (1980), 34-35, Beckel (1961), 62-63.

Ο άθλος δεν εικονίζεται σε καμία από τις μετόπες του Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς, ούτε στις μετόπες του Ηφαιστείου. Σύμφωνα με την περιγραφή του Νικήτα Χωνιάτη[789] παραστάθηκε σε κολοσσιαίο μπρούτζινο άγαλμα του Λύσιππου: ο Ηρακλής παριστανόταν κουρασμένος μετά τον καθαρισμό των στάβλων, καθισμένος πάνω στο καλάθι που είχε χρησιμοποιήσει για τον καθαρισμό, πάνω στη λεοντή, άοπλος, κατηφής, με το κεφάλι στηριγμένο στο αριστερό χέρι, τον αγκώνα στο αριστερό πόδι, το δεξί χέρι και πόδι τεντωμένα. Το άγαλμα μεταφέρθηκε στη Ρώμη το 209 π.Χ. και από εκεί στην Κων/πολη το 325 μ.Χ. Πρέπει να σωζόταν ως τον 16ο αι. μ.Χ.[790]

Εικ. 392

Η μετόπη της Ολυμπίας - Παρατηρήσεις:

Στη μετόπη της Ολυμπίας βρίσκουμε την πρωιμότερη σωζόμενη παράσταση του άθλου. Ο Γιαλούρης αποκαθιστά φτυάρι στα χέρια του Ηρακλή (εικ. 393), άρα ο ήρωας φτυαρίζει την κοπριά, η οποία δεν εικονίζεται, αλλά υποδηλώνεται, εννοείται

Εικ. 393

Εικ. 394

[789] Βλ. *Corp. Font. Hist. Byz.* XI/1, 519, *Nic. Chon. Hist.*, 3, 687.

[790] Βλ. Παλαγγιά (1988), 773 (=*I. Herakles alone, C. Classical Greek/Roman*, 3. Seated, a) With club, ii.Aged, "COLOSSAL BRONZE BY LYSIPPOS IN TARANTO") για τις σχετικές αρχαίες πηγές, βιβλιογραφία και σχετική συζήτηση.

εκτός της μετόπης. Η Αθηνά εικονίζεται να βοηθά ξανά τον ήρωα -άραγε η παρουσία της υποδηλώνει ότι του έστειλε έμπνευση για το τέχνασμα που χρησιμοποιεί; Η παράσταση ακολουθεί τη φιλολογική παράδοση και στη μετόπη εικονίζεται ένας άθλος του Ηρακλή που δεν αναγνωρίζει ο Ευρυσθεύς.

Ο άθλος είναι τοπικός άθλος της Ηλείας, αφού ο Ηρακλής έχει αφέντη το βασιλιά της Ήλιδας Αυγεία και όχι τον Ευρυσθέα. Η απεικόνισή του στην Ολυμπία νοείται και ως απόδοση τιμής στην περιοχή.

Δ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ

Οι αρχαιολόγοι που μελέτησαν τις μετόπες της Ολυμπίας είναι πολυάριθμοι, αφού τα γλυπτά του ναού ήταν πάντα ένα αγαπητό θέμα. Στη βιβλιογραφία βρίσκουμε έναν αριθμό από δημοσιεύσεις, μονογραφίες, άρθρα, ενώ δεν είναι λίγες οι αναφορές στα εγχειρίδια για την αρχαία ελληνική ή κλασική γλυπτική. Οι μελετητές καταπιάνονται με διάφορα θέματα, όπως π.χ. γιατί εικονίζεται ο Ηρακλής και ποιο νόημα (ακόμη και θρησκευτικό ή πολιτικό) έχουν η απεικόνιση και οι άθλοι του στην Ολυμπία, αν υπήρχε πριν τις μετόπες της Ολυμπίας δωδέκαθλο του Ηρακλή και τι συμβαίνει στην Ολυμπία, με ποια σειρά είχαν τοποθετηθεί οι μετόπες και κατά πόσο ευσταθούν οι πληροφορίες του Παυσανία. Επίσης ποια ήταν η σειρά κατασκευής των τμημάτων του γλυπτού διακόσμου του ναού - σε σχέση με τη χρονολόγησή τους - και εάν ο καλλιτέχνης των μετοπών ήταν ένας ή περισσότεροι και εάν είχε (είχαν) και βοηθούς.

Ως προς το πρώτο θέμα που προκύπτει και αφορά το ερώτημα «γιατί εικονίζεται ο Ηρακλής στις μετόπες της Ολυμπίας;», τα βασικά, κλασικά κατά κάποιον τρόπο, επιχειρήματα που προτείνονται είναι ότι ο ήρωας είναι: γιός του Δία[791], ιδρυτής του ιερού[792] και των ολυμπιακών αγώνων[793], εγγονός του Πέλοπα[794], ο μεγάλος μυθικός ήρωας των Δωριέων[795], παράδειγμα πειθαρχημένου, αποφασιστικού και γενναίου αθλητή[796], πρότυπο της ανδρικής αρετής[797], υποδειγματική προσωποποίηση της αθλητικής αρετής, πρότυπο της νεότητας, η οποία αποδείκνυε τις ικανότητές της στους αγώνες προς τιμήν του Δία[798], τοπικός ήρωας (επειδή πολλοί από τους άθλους του πραγματοποιήθηκαν στην Πελοπόννησο και η κόπρος του Αυγεία στην Ηλεία)[799], αγαπημένος ήρωας της Αθηνάς[800], ηθικο-θρησκευτική μορφή του δωρικού ήρωα[801]. Υπάρχουν βέβαια και δημοσιεύσεις, όπως π.χ. αυτή του R. Hamann, ο οποίος προχωρά σε παρατηρήσεις σχετικές με την αισθητική των μετοπών[802] ή του G. Rodenwaldt, ο οποίος, πιθανότατα επηρεασμένος από ένα γενικότερο πνεύμα εθνικισμού, προέβαλε το μεγαλείο της δύναμης του Ηρακλή ως πρότυπο ήρωα που πραγματοποιεί το καθήκον του, ακολουθεί το πεπρωμένο του και μετά από πολλά πάθη κερδίζει με τα μήλα των Εσπερίδων την αθανασία[803].

---

[791] Herrmann (1972), 142, Mallwitz (1972), 227, Boardman (1985), 37, Rolley (1994), 364, Knell (1998), 81.
[792] Herrmann (1972), 142, Rolley (1994), 364-365.
[793] Laloux, Monceaux (1889) 2, 92, Picard (1939), 178, Haynes (1982), 61, Boardman (1985), 37, Knell (1998), 81.
[794] Ashmole, Yalouris (1967), 22, Mallwitz (1972), 227, Schindler (1988), 68.
[795] Mallwitz (1972), 227.
[796] Schefold (1965), 83, Ashmole, Yalouris (1967), 22.
[797] Rodenwaldt (1936), 43.
[798] Knell (1998), 81.
[799] Ashmole, Yalouris (1967), 22.
[800] Laloux, Monceaux (1889) 2, 92.
[801] Rodenwaldt (1936), 43.
[802] Hamann (1923), 6.
[803] Ό. π., 6, Rodenwaldt (1936), 43.

Άρρηκτα συνδεδεμένο με το πρώτο θέμα είναι το ότι εικονίστηκαν οι δώδεκα άθλοι του Ηρακλή, το λεγόμενο «δωδέκαθλο».

Ο πρώτος που καταπιάνεται με αυτό το ενδιαφέρον θέμα είναι ο E. Buschor. Αφού διαπιστώνει διαφορές στη σχεδίαση των Α και των Δ μετοπών μεταξύ τους, παρατηρεί ότι η σειρά των μετοπών κλείνει με εκείνη του καθαρισμού των στάβλων του Αυγεία που μας επιστρέφει στην Ηλεία, οπότε ολόκληρος ο κύκλος συνδέεται τρόπον τινά με τον τοπικό άθλο του Ηρακλή[804]. Υποστηρίζει ότι αυτή η επιλογή άθλων του ήρωα είναι το πρώτο παράδειγμα ενός τυπικού δωδέκαθλου που κυριαρχεί μεταγενέστερα. Υπογραμμίζει ότι στην αρχαϊκή εποχή δεν απεικονίστηκαν όλοι αυτοί οι άθλοι, αλλά προτιμήθηκαν άλλοι και εξάγει το συμπέρασμα ότι το τυπικό δωδέκαθλο του Ηρακλή δεν εικονίστηκε στο Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς. Καταλήγει ότι ο καλλιτέχνης της Ολυμπίας, ο οποίος έπρεπε να κοσμήσει δώδεκα μετόπες, επέλεξε να παραλείψει ορισμένες αρχαϊκές περιπέτειες και παρουσίασε με νέο τρόπο τον τοπικό άθλο των στάβλων, δηλαδή όχι μόνο απέδωσε με νέο τρόπο τους μύθους του Ηρακλή, αλλά τους μετασχημάτισε με ελευθερία και τόλμη[805].

Ο W.-H. Schuchhardt παρουσιάζει μία διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του δωδέκαθλου. Σημειώνει ότι τον 5ο αι. π.Χ. υπήρχε ένα δωδέκαθλο, που ήταν ήδη από αιώνες γνωστό με τη μορφή του κανονικού κύκλου των δώδεκα άθλων που εκτέλεσε ο ήρωας στην υπηρεσία του Ευρυσθέα. Σε αυτό καθρεφτίζονταν σχέσεις, όπως εκείνες που διαμορφώθηκαν κατά τη μυκηναϊκή εποχή, ότι π.χ. ένας «δυνατός άνδρας», κύριος του οίκου του (π.χ. Οδύσσεια, φ 25 κ.ε.) έγινε υπηρέτης ενός σημαντικότερου αφέντη, όπως ήταν π.χ. οι ηγεμόνες του Άργους και των Μυκηνών. Ανάμεσα στις πολλές δοκιμασίες που έπρεπε να περάσει ο ήρωας ήταν δώδεκα που είχαν από νωρίς συγχωνευτεί σε έναν κύκλο δώδεκα άθλων, ένα δωδέκαθλο, του οποίου η βάση ήταν γνωστή από τον Όμηρο, επομένως από τον 8ο αι. π.Χ.[806]

Ο B. Ashmole κάνει τις ακόλουθες σχετικές παρατηρήσεις: Οι σημαντικότεροι άθλοι του Ηρακλή είχαν γίνει κανονικοί ως την εποχή ανέγερσης του ναού: δηλαδή είχε γίνει αποδεκτό ποιοι ήταν αυτοί που πραγματοποιήθηκαν υπό τον Ευρυσθέα. Όμως οι περισσότεροι ίσχυαν στη μυθολογία πολύ πριν, κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης που έμεινε ζωντανή χάρη στους ποιητές. Επιπλέον υπήρχε κάποια εικονογραφική παράδοση, η οποία εξαρτιόταν εν μέρει από τις ποιητικές και λαϊκές παραδόσεις. Αυτοί οι άθλοι εικονίστηκαν σε εκατοντάδες αθηναϊκά και πελοποννησιακά αγγεία και στη γλυπτική. Λόγω της επανάληψης οι συνθέσεις έγιναν στερεότυπες, κάτι που διαπιστώνεται και σε ορισμένες από τις μετόπες της Ολυμπίας: π.χ. στη μετόπη του Ερυμάνθιου κάπρου, στην οποία ο Ευρυσθεύς εικονίζεται να έχει κρυφτεί μέσα στον πίθο και ο Ηρακλής να επισείει το ζώο από πάνω του, αυτός που σχεδίασε τη μετόπη - ας υποτεθεί ότι πρόκειται για ένα άτομο - ακολούθησε το παραδοσιακό συνθετικό σχήμα[807].

Το 1972 ο H.-V. Herrmann διατυπώνει την άποψη ότι οι δώδεκα μετόπες της Ολυμπίας προέκυψαν από αρχιτεκτονικούς λόγους. Σημειώνει ότι δε γνωρίζουμε εάν είχε ήδη διαμορφωθεί ένα δωδέκαθλο του Ηρακλή ή εάν διαμορφώθηκε στις μετόπες της Ολυμπίας. Σχολιάζει ότι μεταγενέστερα χαρακτηρίζονταν με τον όρο «δωδέκαθλο» οι άθλοι, τους οποίους πραγματοποίησε ο ήρωας με εντολή του Ευρυσθέα και αυτή η σειρά των δώδεκα άθλων πήρε την κλασική της μορφή στο ναό

[804] Buschor (1924), 14-16.
[805] Ό. π., 22-23.
[806] Schuchhardt (1965), 241-242.
[807] Ashmole, Yalouris (1967), 22-23.

του Δία[808]. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1980 στο κεφάλαιο που γράφει για τα γλυπτά του ναού στο βιβλίο *Die Funde aus Olympia: Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit* υπογραμμίζει ότι στην Ολυμπία εμφανίζεται για πρώτη φορά το δωδέκαθλο, το οποίο πιθανότατα είχε παίξει ρόλο στη μεταγενέστερη «κανονικοποίηση» („Kanonisierung"), δηλαδή στην οργάνωση των μύθων σε κύκλο δώδεκα άθλων[809].

Ο M. Robertson στη σχετική μονογραφία του για την ιστορία της ελληνικής τέχνης κάνει την παρατήρηση ότι στις μετόπες της Ολυμπίας έχουμε το πρώτο παράδειγμα των κανονικών δώδεκα άθλων του Ηρακλή και θεωρεί πιθανό η παράσταση των άθλων εκεί, σε έναν από τους μεγαλύτερους ναούς της Ελλάδας, να επέβαλε τον κανόνα[810].

Ο H. Geertman τονίζει σχετικά ότι από την ελληνιστική μυθολογία γνωρίζουμε έναν κανονικό κύκλο από δώδεκα άθλους του Ηρακλή, τους ίδιους που επιλέγησαν το 470 π.Χ. στην Ολυμπία, έναν κύκλο, στον οποίο οι άθλοι εμφανίζονται σε μία σχετικά καθορισμένη σειρά. Οι πρώτοι έξι άθλοι είχαν τόπο την Πελοπόννησο, ενώ οι επόμενοι έξι πραγματοποιήθηκαν σε άλλους τόπους. Δεν είναι απίθανο να υπήρχε αυτή η χρονολογική-τοπογραφική κατανομή ήδη πριν από τον 3ο αι. π.Χ. Προς το τέλος του 6ου αι. π.Χ. εμφανίστηκε στην Αθήνα ένας κύκλος του Θησέα, δηλαδή χρονολογική-τοπογραφική σειρά των άθλων του ήρωα με πολιτικό υπόβαθρο δημοκρατικού χαρακτήρα. Αντανακλάσεις αυτού του προγραμματικού κύκλου βρίσκουμε στις μετόπες του Θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς και στο Ηφαιστείο, όπου η μία σειρά μετοπών αφιερώνεται στον Θησέα και η άλλη στον Ηρακλή. Ο ερευνητής απορρίπτει την άποψη ότι το κανονικό «Δωδέκαθλο», το οποίο είναι γνωστό από την ελληνιστική εποχή, βασίστηκε στο σχέδιο της Ολυμπίας ή ότι είχε επινοηθεί για τη σειρά των μετοπών, επειδή ενδείξεις, οι οποίες μιλούν ενάντια σε αυτό είναι πολυάριθμες[811].

Ο Cl. Rolley ισχυρίζεται ότι η θέση των μετοπών περιόριζε τον αριθμό τους σε δώδεκα και ότι ο Παυσανίας ήξερε ότι υπήρχε επιλογή από ένα πολύ πιο εκτενές ρεπερτόριο άθλων[812]. Σημειώνει ότι είναι πιθανώς το πρώτο παράδειγμα ενός περιορισμένου κύκλου σε δώδεκα άθλους˙ λόγω του κύρους της Ολυμπίας αυτός ο αριθμός έγινε κανονικός[813].

Ο H. Knell υποστηρίζει ότι ο αριθμός των μετοπών προσδιορίστηκε από αρχιτεκτονικούς λόγους[814]. Κρίνει ότι η επιλογή των θεμάτων που τις κόσμησαν έγινε συνειδητά, ίσως μάλιστα καθόρισε τη θέση τους στην Α και Δ πλευρά. Αυτή η συνειδητή απόφαση για το τι θα εικονιζόταν εξέφραζε μια συγκεκριμένη εικονογραφική διάθεση, κάτι που υποδεικνύει ότι ο γλυπτός διάκοσμος του ναού πραγματοποιήθηκε με βάση προγραμματικό σχέδιο[815].

Συνδεδεμένο με την παράσταση του Ηρακλή είναι και το ερώτημα του βαθύτερου νοήματος της παράστασης των άθλων του, του δωδέκαθλου.

Ο Ch. Picard θεωρεί ότι μέσα από τις παραστάσεις των άθλων του ήρωα δηλώνεται η αλλαγή στη θεώρηση του κόσμου από τους Έλληνες της εποχής. Κατά

[808] Herrmann (1972), 142.
[809] Herrmann (1980), 173, 175.
[810] Robertson (1975), 273.
[811] Geertman (1982), 74.
[812] Rolley (1994), 364-365.
[813] Ό. π., 367.
[814] Βλ. Knell (1998), 80.
[815] Ό. π., 82.

τη γνώμη του οι άθλοι αποκτούν νέο πνευματικό νόημα, σύμφωνα με το νέο ηθικό νόμο, με την επίδραση των σοφών της Ιωνίας και των αθλητών της Άλτης. Διατείνεται ότι στην Ολυμπία εξυμνείται ο Ηρακλής ως στοχαστικός ήρωας, ο οποίος σκέφτεται το πεπρωμένο του, στο οποίο έφτασε κυρίως με τη βοήθεια των θεών. Είναι η εποχή, στην οποία ο Πίνδαρος επικαλείται τον παράδεισο ως ανταμοιβή της αλήθειας και του δικαίου. Καταλήγει ότι με τον τρόπο του Πινδάρου η γλυπτική της Ολυμπίας είναι ένα *Te Deum*, μέσω του οποίου πέρασε η συμβολική ανάμνηση της αγωνίας, του πρόσφατου πένθους του Ηρακλή για το φόνο των παιδιών του[816].

Ο K. Schefold γράφει ότι οι μετόπες βρίσκονται πνευματικά πιο κοντά στο Δ εναέτιο και κατευθύνουν τον επισκέπτη κατά κάποιον τρόπο στο δρόμο για το μυστικό. Οι δώδεκα άθλοι του Ηρακλή παρουσιάζουν τη μοίρα του, αφηγούνται πώς κατακτά την αθανασία μετά από ατέλειωτους κόπους, ως πρότυπο όλων των νικητών[817]. Με όλες τις μετόπες ο καλλιτέχνης ήθελε να παρουσιάσει την ακλόνητη δύναμη του ήρωα[818].

Το σχετικό ερώτημα απασχόλησε και τη Χρ. Καρδαρά. Σημειώνει τα ακόλουθα: Ο Ηρακλής στις Α μετόπες παριστάνεται μεσήλικας, όπως ο θεός στο Α αέτωμα, ενώ στις Δ μετόπες εικονίζεται νέος (στους άθλους της νεότητάς του), όπως ο θεός στο άλλο, το Δ αέτωμα. Το θέμα των μετοπών εξυπηρετεί τους ίδιους θρησκευτικο-πολιτικούς σκοπούς με το θέμα των εναετίων. Όπως εικονίζονται οι άθλοι του Ηρακλή, του κατ' εξοχήν δωρικού ήρωα, φαίνεται να μην αποσπούν το ενδιαφέρον, αν συγκριθούν με τα επεισόδια του κύκλου των Πελοπιδών-Ατρειδών και των Λαπιθών που εικονίζονται στα εναέτια (sic)[819]. Αυτό φαίνεται να σχετίζεται με την πολιτική της Πελοποννησιακής συμμαχίας απέναντι στο Άργος, αφού κέντρο της δράσης του Ηρακλή θεωρείται η εχθρική προς την Πελοποννησιακή συμμαχία πόλη του Άργους. Παράλληλα η παράσταση των άθλων του Ηρακλή στις μετόπες του ναού του Δία ικανοποιεί κατάλληλα την ανάγκη τίμησής του, αφού θεωρείται τέταρτος απόγονος του Πέλοπα και ιδρυτής των ολυμπιακών αγώνων. Άρα, αν και δεν τονίζεται τόσο πολύ ο Ηρακλής συγκριτικά με τους ήρωες των εναετίων, εξαίρεται ως ο τελειότερος τύπος ρωμαλέου και με υψηλό φρόνημα ήρωα, ο οποίος συμβάλλει στην απομάκρυνση των κακοποιών στοιχείων από τη φύση και την κοινωνία. Δηλαδή μέσω της απεικόνισής του εκθειάζονται οι ιδιότητες του αριστοκρατικού ιδεώδους, κύρια ενσάρκωση των οποίων αποτελεί η Σπάρτη (sic)[820]. Επιπλέον μέσω των άθλων του υποδηλώνεται και το μίσος του ηγεμόνα του Άργους Ευρυσθέα απέναντι του και έτσι υπογραμμίζεται η εχθρική διάθεση της δυναστείας των Περσειδών απέναντι στους Πελοπίδες-Ατρείδες, των οποίων την αίγλη είχε οικειοποιηθεί η Σπάρτη από τα μέσα του 6ου αι. π.Χ. Αυτή η διάθεση αντιπαραβάλλεται προς την έχθρα της Σπάρτης και του Άργους κατά την εποχή αποπεράτωσης του ναού. Επίσης μέσω του μηνύματος της τυφλής υπακοής στην ανώτερη αρχή που εμπεριέχεται στους άθλους του ήρωα εξαίρονται βασικές αξίες των πολιτών της Σπάρτης, όπως η καρτερία, η σκληραγωγία και ο σεβασμός στις αρχές της πόλης[821].

---

[816] Picard (1939), 189.
[817] Schefold (1965), 83.
[818] Ό. π., 84-86.
[819] Βλ. Καρδαρά (1978), 121: «εἰκονιζόμενοι ὑπὸ τὰ ἀετώματα οἱ ἆθλοι τοῦ Ἡρακλέους, τοῦ κατ᾽ ἐξοχὴν δωρικοῦ ἥρωος, φαίνονται να ὑποτονίζωνται, ἐάν παραβληθοῦν πρὸς τὰ ἐπὶ τῶν ἀετωμάτων ἐπεισόδια τοῦ κύκλου τῶν Πελοπιδῶν-᾽Ατρειδῶν καὶ τῶν Λαπιθῶν».
[820] Ό. π., 122: «ἐξαίρονται δηλαδὴ δ᾽ αὐτοῦ αἱ ἰδιότητες ἐκεῖναι τοῦ ἀριστοκρατικοῦ ἰδεώδους, κυρίαν ἐνσάρκωσιν τῶν οποίων ἀποτελεῖ ἡ Σπάρτη».
[821] Ό. π., 121-122.

Ο Cl. Rolley τονίζει ότι οι δύο ακριανές μετόπες δίνουν το νόημα του συνόλου. Η σειρά των άθλων αποτελεί μετάβαση, πορεία προς την ωρίμανση. Πρόκειται, υποστηρίζει, για την ίδια πνευματική κατάσταση που εμπνέει τη συνάντηση με τα Γηρατειά ή με το διδακτικό μύθο του Πρόδικου: ο Ηρακλής είναι το σύμβολο της ανθρώπινης κατάστασης. Περνάει σταδιακά, μέσα από ένα σωρό ταλαιπωρίες, δοκιμασίες και αγώνες, από το έγκλημα στην εξιλέωση και στην αθανασία[822].

Ο H. Knell θεωρεί ότι η θέση των μετοπών δεν είναι τυχαία, αλλά σύμφωνη με τη σειρά της πραγματοποίησης των άθλων στο μύθο - το Λιοντάρι της Νεμέας είναι ο πρώτος άθλος που εκτελεί ο Ηρακλής - και έχει σχέση με τον τόπο - η κόπρος του Αυγεία παραπέμπει στην τοπική παράδοση. Οι παραστάσεις των μετοπών απλώνονται από τα όρια του ουρανού (μετόπη του Άτλαντα) ως τα όρια του Κάτω Κόσμου (μετόπη του Κέρβερου). Έτσι η παρουσίαση των άθλων του Ηρακλή μετατρέπεται σε ένα τεράστιο ηρωικό σύμβολο όλου του κόσμου. Ιδιαίτερη σημασία έχει η αναφορά στην τοπική μυθική παράδοση με την παράσταση της κόπρου του Αυγεία, με την οποία κλείνει ο κύκλος των άθλων[823].

Το ερώτημα της (αρχικής) θέσης των μετοπών απασχόλησε λίγους μελετητές μέχρι σήμερα. Αυτός που καταπιάστηκε κατεξοχήν με αυτό ήταν ο S. Stucchi. Διατύπωσε την άποψη ότι οι μετόπες και γενικά ο γλυπτός διάκοσμος του ναού ήταν ορατά από μία συγκεκριμένη οπτική γωνία. Στην περίπτωση των μετοπών αυτή η ιδανική οπτική γωνία ήταν μόλις πατούσε ο επισκέπτης του ναού το πόδι του στο στυλοβάτη, στο σημείο ανάμεσα στους δύο κεντρικούς κίονες του ναού. Για να παρατηρήσει όμως τις μετόπες και να απολαύσει τις παραστάσεις τους, υπήρχαν ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά που οφείλονταν στη διαφορετική οπτική γωνία και στη θέση των μετοπών, δεξιά ή αριστερά από αυτόν. Αυτά τα χαρακτηριστικά ήταν οι όψεις των μορφών (δηλαδή κατενώπιον, κατά μέτωπον, σε όψη τριών τετάρτων, κ.ά.). Βάσει αυτών και της θέασης τους από τον επισκέπτη του ναού ο Stucchi αποδίδει την αρμόζουσα θέση στις μετόπες της Α και της Δ πλευράς. Έτσι ισχυρίζεται ότι οι μετόπες, με αντιμετάθεση εκείνων του Κάπρου και της Αμαζόνας, καθώς και του Αυγεία και του Ταύρου) πρέπει να διαταχθούν ως εξής:

Α πλευρά: Άλογα - Αμαζόνα - Άτλας - Γηρυόνης - Κέρβερος - Ταύρος

Δ πλευρά: Όρνιθες - Κάπρος - Λιοντάρι - Ύδρα - Έλαφος - Αυγείας

Με αυτόν τον τρόπο οι άθλοι του Ηρακλή που εκτελέστηκαν στην Πελοπόννησο τοποθετούνται στη Δ πλευρά και όσοι εκτελέστηκαν εκτός Πελοποννήσου στην Α. Από την πλευρά της σύνθεσης, οι ομάδες των μετοπών αποκτούν ενότητα μεταξύ τους.

Στη συνέχεια ο Stucchi εξετάζει τους πιθανούς λόγους για αυτήν τη λανθασμένη τοποθέτηση των μετοπών. Αποκλείει το ενδεχόμενο της εκ των προτέρων λανθασμένης τοποθέτησής τους. Υποστηρίζει ότι σε ορισμένες μετόπες είναι ορατές δύο εγκοπές με σχήμα αυτιού που δε μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν στην αρχική κατασκευή, γιατί δε θα μπορούσαν να καλυφθούν πλήρως από την εσοχή που λαξεύτηκε (κατασκευάστηκε) στα πλάγια μέρη των τριγλύφων με σκοπό την υποδοχή των μετοπών. Θεωρεί ότι αυτές οι εγκοπές έγιναν σε άλλη φάση, κατά τη διάρκεια μιας αναστήλωσης, λόγω της οποίας χρειάστηκε να αφαιρεθούν όλες ή μερικές μετόπες. Σημειώνει ότι στη μετόπη των στάβλων του Αυγεία, όπου υπάρχουν τέτοιες εγκοπές κατά μήκος των κάθετων άκρων, υπάρχει μια άλλη λεπτομέρεια που

[822] Rolley (1994), 370-371.
[823] Βλ. Knell (1998), 82.

δεν παρατηρήθηκε: μια διάτρηση ορθογώνιας τομής μπροστά από το λοφίο του κράνους της Αθηνάς που στη συνέχεια κλείστηκε με έναν τάκο σταθεροποιημένο από ένα πίρο, με την οπή, από την οποία πέρναγε ο πίρος, να σώζεται. Η διάμετρος της οπής μάς πληροφορεί ότι αυτή η εργασία πραγματοποιήθηκε την εποχή της πρώτης φάσης επισκευής των αετωμάτων, δηλαδή πριν την ελληνιστική εποχή. Κατά τον Stucchi η οπή ορθογώνιας τομής χρησιμοποιήθηκε για να σταθεροποιηθεί ένα σχοινί για την αφαίρεση της μετόπης, όταν δεν είχαν ακόμη εφαρμοστεί οι εγκοπές σε σχήμα αυτιού. Αυτή η οπή έγινε κατά μήκος της άνω άκρης της μετόπης, στα δεξιά. Ο μελετητής υποθέτει ότι στην αριστερή πλευρά υπήρχε μια αντίστοιχη εγκοπή, αλλά αυτό το κομμάτι του μαρμάρου λείπει. Από αυτά συνάγει ότι οι μετόπες αφαιρέθηκαν από την αρχική τους θέση δυο φορές και τοποθετήθηκαν ξανά.

Σε ό,τι αφορά το λόγο της αλλαγής της θέσης ορισμένων μετοπών ο Stucchi αναφέρει ως σημαντικότερο τη φθορά και πιστεύει ότι οι μετόπες που παρουσίαζαν μεγαλύτερη φθορά τοποθετούνταν σε πιο μακρινές θέσεις ενώ αυτές που ήταν σε καλύτερη κατάσταση σε πιο ορατές. Αυτή η αλλαγή στη σειρά των μετοπών επιβεβαιώνεται από την παρουσία ενός *Α* στο άνω μέρος της μετόπης του Αυγεία και ενός *Γ* σε εκείνη του Άτλαντα, γράμματα με γραφή που δε μοιάζει να είναι του 2^{ου} αι. π.Χ., όπως παραδέχεται και ο W. B. Dinsmoor, αλλά φαίνεται ότι ανήκει στον 5^{ο} ή στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. Στην ίδια εποχή ανήκουν και άλλα γράμματα που είναι χαραγμένα σε τμήμα του γείσου της μακριάς πλευράς, κοντά στη ΝΔ γωνία και σε τμήμα του επιστυλίου της Ν πλευράς του ναού. Η παρουσία αυτών των γραμμάτων μπορεί να δικαιολογηθεί, εκτιμά ο Stucchi, μόνο από αναστήλωση του ναού τον 5^{ο} ή 4^{ο} αι. π.Χ. Σε αυτό οδηγούν και οι υδρορρόες-λεοντοκεφαλές του ναού[824].

Στο θέμα της (αρχικής) θέσης των μετοπών αναφέρεται μετά τον S. Stucchi ο B. Ashmole. Υποστηρίζει ότι είναι ξεκάθαρο από την περιγραφή του Παυσανία το πώς ήταν διατεταγμένες οι μετόπες όταν τις είδε. Κατά λάθος αναφέρει μόνο έντεκα, παραλείποντας εκείνη του Κέρβερου, αλλά εάν την εισάγουμε προτελευταία στην Α πλευρά, οι θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων επιβεβαιώνουν τη σειρά που δίνει. Αυτή είναι, από το τέλος προς την αρχή της Δ πλευράς: η ζώνη της Αμαζόνας, η Κερυνίτις Έλαφος, ο Κρητικός Ταύρος, οι Στυμφαλίδες Όρνιθες, η Λερναία Ύδρα, το Λιοντάρι της Νεμέας. Και από την αρχή προς το τέλος της Α πλευράς: ο Ερυμάνθιος Κάπρος, τα Άλογα του Διομήδη, η πάλη με τον Γηρυόνη, τα μήλα των Εσπερίδων, ο Κέρβερος, η κόπρος του Αυγεία. Έτσι οι δώδεκα άθλοι μοιράζονται φυσιολογικά σε δύο ομάδες από έξι άθλους, με τη μία ομάδα να περιλαμβάνει τους άθλους που πραγματοποιήθηκαν στα πάτρια εδάφη, στην ενδοχώρα ή κοντά στην Πελοπόννησο. Η άλλη ομάδα άθλων περιλαμβάνει όσους πραγματοποιήθηκαν στο εξωτερικό, μερικές φορές στην άκρη του κόσμου. Οι δύο ομάδες από έξι άθλους πάνω από τις εν παραστάσι κιονοστοιχίες στον πρόναο και στον οπισθόδομο του ναού δε συμφωνούσαν με αυτές τις δύο ομάδες, όταν ο Παυσανίας έγραψε την περιγραφή τους.

Ο M. Robertson γράφει ότι οι άθλοι που εικονίζονται στις μετόπες αναφέρονται με τη σειρά από τον Παυσανία ξεκινώντας από την Α πλευρά (παραλείποντας εκείνη του Κέρβερου) προς τα Δ. Αυτή η διαίρεση επιβεβαιώνεται από τις θέσεις εύρεσης, οι οποίες υποδεικνύουν ότι περιέγραψε την Α ομάδα από τα αριστερά προς τα δεξιά του θεατή και την άλλη από δεξιά προς τα αριστερά. Επίσης υπάρχει ένα άλφα (1) χαραγμένο στην άκρη της τελευταίας μετόπης στα ανατολικά, δηλαδή στη μετόπη του Αυγεία και ένα γάμμα (3) στη μετόπη του Άτλαντα, την τρίτη

[824] Stucchi (1955), 117-128.

μετόπη από το τέλος της Δ πλευράς. Οι άθλοι χωρίζονται σε δύο ξεχωριστές γεωγραφικές ομάδες, με τις έξι να έχουν πραγματοποιηθεί εντός της Πελοποννήσου και τις έξι εκτός, στο εξωτερικό, στο Βορρά, στην Ανατολή, στο Νότο (Θράκη, Θεμίσκυρα και Κρήτη), στη Δύση (Ερύθεια και Κήπος των Εσπερίδων) και στον Άδη, έξω από αυτόν τον κόσμο [825].

Και ο H. Geertman κάνει διάφορες παρατηρήσεις, έχοντας βασιστεί στην παρουσίαση των άθλων του Ηρακλή από τον Fr. Brommer (1953). Επισημαίνει ότι το χρονολογικό στοιχείο στη γεωγραφική κατανομή του ελληνιστικού κύκλου ακολουθούσε μία παράδοση, η οποία ξεκίνησε από τα ύστερα αρχαϊκά και τα πρώιμα κλασικά χρόνια. Αυτό δικαιολογούσε τις ακόλουθες διαπιστώσεις σχετικά με τη σειρά των άθλων που επιλέχθηκαν στην Ολυμπία το 470 π.Χ.: η σειρά των μετοπών της Ολυμπίας ξεκινά από τη Δ πλευρά του ναού στο Βορρά, όπου η μετόπη με το Λιοντάρι της Νεμέας και τον Ηρακλή απεικονισμένο δίχως γενειάδα, άρα νέο. Αυτόν τον άθλο ακολουθεί η πάλη με τη Λερναία Ύδρα, άθλος που παραδοσιακά τοποθετούνταν στη δεύτερη θέση. Και οι δύο άθλοι πραγματοποιούνται στην Αργολίδα, ενώ η τρίτη μετόπη, ο αφανισμός των Στυμφαλίδων πραγματοποιείται κοντά σε αυτήν την περιοχή. Οι έξι επόμενες παραστάσεις έχουν άλλες περιοχές ως τόπο πραγματοποίησης, δηλαδή στην Πελοπόννησο και αλλού, μάλλον δίχως να υπάρχει συγκεκριμένη γεωγραφική σειρά. Η σειρά τελειώνει με την τρίτη από το τέλος και την προτελευταία των παραστάσεων στην Α πλευρά: με τον άθλο των Εσπερίδων και τον Κέρβερο. Δωδέκατος και τελευταίος εικονιζόταν ένας άθλος, ο οποίος δεν ανήκε στους άθλους που είχαν παραδοσιακά απεικονιστεί και περιγραφεί: το καθάρισμα των στάβλων του Αυγεία, του βασιλιά της Ήλιδας. Δόθηκε η εντολή να απεικονιστούν όχι μόνο οι γενικά γνωστοί άθλοι του γιου του Δία, αλλά να προστεθεί και εκείνος, ο οποίος υπαινισσόταν άμεσα τη σημασία του Ηρακλή για την Ολυμπία. Η σκηνή της κόπρου του Αυγεία πρέπει για πολύ καιρό να ήταν unicum[826].

Ένα άλλο ερώτημα που τίθεται είναι «ποια μπορεί να ήταν η σειρά κατασκευής των τμημάτων του γλυπτού διακόσμου του ναού». Ένας από τους λίγους ερευνητές, τους οποίους απασχόλησε αυτό το ερώτημα, ήταν ο F. Noack (1928). Υποστηρίζει ότι τα γλυπτά του ναού του Δία, τα οποία χαρακτηρίζει ενότητα και τα οποία θεωρεί έργο ενός καλλιτέχνη, εκτελέστηκαν μέσα σε 15 χρόνια, από το 470 π.Χ. περίπου και μετά, σε τέσσερα στάδια: πρώτα κατασκευάστηκαν οι Α μετόπες, μετά το Α αέτωμα, έπειτα οι Δ μετόπες και τέλος το Δ αέτωμα. Με αυτήν τη σειρά θα πρέπει να χτίζονταν και τα αντίστοιχα τμήματα του κτιρίου. Την εξέλιξη στις Δ μετόπες την ερμηνεύει ως εξέλιξη της ικανότητας του γλύπτη. Ισχυρίζεται επιπλέον ότι η σύλληψη και το σχέδιο περιελάμβαναν ενιαία και τις δώδεκα μετόπες, οπότε δεν υφίστατο κανένα χρονικό ή συνθετικό χάσμα ανάμεσα στις δύο ομάδες των μετοπών, έτσι ώστε το Α αέτωμα μπορεί να κατασκευάστηκε και να τοποθετήθηκε μετά τις Α και πριν τις Δ μετόπες.

Ο B. Schweitzer συνάγει ότι οι διαφορές στην επεξεργασία του ενδύματος και των κεφαλιών των μορφών των δύο αετωμάτων αποδεικνύουν ότι το ανατολικό αέτωμα κατασκευάστηκε πριν από το δυτικό. Οι εργασίες των μετοπών μάλλον είχαν ξεκινήσει όχι πολύ μετά το 470 π.Χ.[827]

[825] Robertson (1975), 273-274.
[826] Geertman (1982), 75-76.
[827] Schweitzer (1928), 261-263.

Ο Ch. Picard συμμερίζεται την άποψη του F. Noack. Θεωρεί ότι τέσσερα ήταν τα στάδια τοποθέτησης του γλυπτού διακόσμου του ναού: πρώτα τοποθετήθηκαν οι Α μετόπες, έπειτα το Α αέτωμα, μετά οι Δ μετόπες και τέλος το Δ αέτωμα[828].

Και ο W.-H. Schuchhardt, που ανήκει στους αρχαιολόγους που προχώρησαν σε διαφορετικές αναλύσεις για τις μετόπες της Ολυμπίας, συμφωνεί με τον F. Noack και τον Ch. Picard. Πιστεύει ότι οι μετόπες ήταν το παλιότερο τμήμα του γλυπτού διακόσμου του ναού. Μετά κατασκευάστηκε το ανατολικό αέτωμα και έπειτα η Κενταυρομαχία του δυτικού αετώματος[829].

Ως προς τον αριθμό των καλλιτεχνών των μετοπών ο F. Noack προτείνει ότι ήταν ένας[830], άποψη στην οποία φαίνεται να καταλήγει και ο W.-H. Schuchhardt, ο οποίος σημειώνει επιπλέον ότι ο καλλιτέχνης των μετοπών δε μπορούσε να εκτελέσει μόνος του το πλήθος των παραστάσεών τους, αλλά συνεργάζονταν μαζί του πολλοί τεχνίτες, των οποίων η συμμετοχή μπορεί να αναγνωριστεί στη σχεδίαση των λεπτομερειών[831].

Ο H. Geertman υποστηρίζει ότι η εκτέλεση του σχεδίου των μετοπών ανατέθηκε σε δύο ξεχωριστά εργαστήρια, από τα οποία το καθένα είχε έναν καλλιτέχνη. Αυτοί οι δύο καλλιτέχνες δέχθηκαν επιρροές από άλλα μνημεία ως προς τη σύνθεση και την εικονογραφία, από την άλλη όμως είχαν το περιθώριο να δουλέψουν με βάση τις δικές τους αντιλήψεις και το προσωπικό τους στυλ. Έτσι κατασκεύασαν τα μοντέλα τους σε κερί ή πηλό[832].

Στο ερώτημα αν «συμμετείχε όποιος έκανε το σχέδιο και στην εκτέλεση», ο H. Geertman, ο οποίος είναι ο μελετητής που καταπιάνεται κυρίως με τέτοια ζητήματα, απαντάει αρνητικά[833].

[828] Picard (1939), 177.
[829] Schuchhardt (1965), 242-243.
[830] Noack (1928), 427.
[831] Schuchhardt (1965), 242, 253.
[832] Geertman (1982), 83.
[833] Ό. π., 83.

Ε. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ - ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ

Αν μελετηθεί προσεκτικά η φιλολογική παράδοση και η εικονογραφία, θα διαπιστωθεί ότι δεν είναι σταθερός ο αριθμός και η ταυτότητα των άθλων του Ηρακλή.

Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία ο όρος «δωδέκαθλο» του Ηρακλή, όρος που χρησιμοποιούν συχνά οι μελετητές με κάποια ευκολία και σιγουριά, δεν υφίσταται, όπως βεβαιώνει ο Fr. Brommer. Οι αρχαίοι συγγραφείς μιλούν για άθλους του Ηρακλή, δίχως να αναφέρουν αριθμό ή συγκεκριμένα κατορθώματα. Στην Ιλιάδα (Τ 118-133) βρίσκουμε αναφορά στους άθλους, τους οποίους ο ήρωας εκτέλεσε στην υπηρεσία του βασιλιά της Τίρυνθας Ευρυσθέα, αλλά δε γίνεται λόγος για τον αριθμό τους[834]. Στο έργο *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή (στ. 1089 κ.ε.) απαριθμούνται μόνο έξι άθλοι του Ηρακλή (Λιοντάρι, Ύδρα, Κένταυροι, Κάπρος, Κέρβερος, Εσπερίδες), από τους οποίους ο ένας, δηλαδή αυτός με τους Κενταύρους (μάλλον πρόκειται για την Κενταυρομαχία της Φολόης) δεν εικονίζεται στις μετόπες της Ολυμπίας. Στον *Ηρακλῆ μαινόμενο* του Ευριπίδη (στ. 360 κ.ε.) αναφέρονται έντεκα ή δώδεκα άθλοι, από τους οποίους όμως λείπουν ο Κάπρος, οι Στυμφαλίδες Όρνιθες, η κόπρος του Αυγεία και ο Ταύρος, δηλαδή τέσσερις άθλοι που παριστάνονται στην Ολυμπία. Επίσης στο έργο *Ἄλκηστις* του Ευριπίδη ο Ηρακλής μιλά για τις μονομαχίες με τους τρεις γιους του Άρη: τον Λυκάονα, τον Κύκνο και τον Διομήδη. Σε μία μετόπη της Ολυμπίας εικονίστηκε η πάλη του ήρωα μόνο με τον Διομήδη. Επομένως, στις αρχαίες πηγές από τον 8ο αι. π.Χ. (Όμηρος) ως τον 5ο αι. π.Χ. (Σοφοκλής και Ευριπίδης), δηλαδή την εποχή κατασκευής των μετοπών της Ολυμπίας, ο αριθμός και η ταυτότητα των άθλων του Ηρακλή δεν είναι αυστηρά καθορισμένα. Αρκετά αργότερα, ο Απολλόδωρος (2ος αι. π.Χ.) αναφέρει δέκα άθλους του Ηρακλή όταν γράφει για τον άθλο της Λερναίας Ύδρας, άθλο που ο Ευρυσθεύς δε μέτρησε στους δέκα άθλους που ζήτησε από τον ήρωα. Τον ίδιο αριθμό άθλων δίνει ο μυθογράφος όταν αναφέρεται στον άθλο των στάβλων του Αυγεία. Ο Διόδωρος Σικελιώτης (1ος αι. π.Χ.) γράφει ότι ο Ζευς έπεισε την Ήρα να αποκτήσει την αθανασία ο Ηρακλής αν εκτελούσε δώδεκα άθλους, τους οποίους θα του ανέθετε ο Ευρυσθεύς. Άρα οι μυθογράφοι του 2ου-1ου αι. π.Χ. φαίνεται να καταλήγουν σε ένα πιο σαφή αριθμό άθλων. Όμως δεν είναι πάντα αξιόπιστοι στις πληροφορίες τους, ιδίως ο Διόδωρος[835]. Δυστυχώς οι υπόλοιπες σωζόμενες φιλολογικές πηγές είναι λιγοστές[836].

Ως προς την εικονογραφία των άθλων πριν και μετά τις μετόπες της Ολυμπίας, ο J. Boardman στο λήμμα „Herakles Dodekathlos“ που γράφει στο *LIMC* V (1990) έχει κατατάξει από τα αρχαϊκά ως τα ρωμαϊκά χρόνια τα μνημεία που παρουσιάζουν από τέσσερις και περισσότερους άθλους του Ηρακλή. Αν τα μελετήσει κάποιος με προσοχή, καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα με τον Fr. Brommer, ότι δηλαδή δεν υπήρχε σταθερός κύκλος (δώδεκα) άθλων του Ηρακλή. Στις μετόπες της Ολυμπίας έχουμε την πρώτη περίπτωση δώδεκα άθλων του ήρωα. Όμως οι συγκεκριμένοι άθλοι δεν είχαν συγκροτηθεί ακόμη ως κύκλος πριν την Ολυμπία (στη

[834] Βλ. και τις παρατηρήσεις για τη μετόπη της Λερναίας Ύδρας, στην ενότητα «Γ) ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ (ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ)».

[835] Βλ. τις παρατηρήσεις στην ενότητα «Γ) ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ (ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ)», όπου και σχόλια για τις πηγές.

[836] Για τους ενδιαφέροντες προβληματισμούς -και τις επιφυλάξεις- βλ. Wilamowitz-Moellendorff (1959[3]), 57-66, ιδίως 58.

λάρνακα του Κύψελου εικονίζονται τρεις και στο «θρόνο» του Αμυκλαίου Απόλλωνα έξι άθλοι αντίστοιχοι με εκείνους του Ηρακλή στην Ολυμπία), αλλά δεν αποτέλεσαν και σταθερό κύκλο άθλων μετά την Ολυμπία. Γιατί, όπως πολύ λογικά παρατηρεί ο Fr. Brommer, αν είχε διαμορφωθεί δωδέκαθλο του Ηρακλή πριν την Ολυμπία, σε μνημεία άγνωστα σε εμάς ή μνημεία που δε σώζονται πια, τότε πρέπει αυτό το δωδέκαθλο να επιβαλλόταν μετά την Ολυμπία. Όμως αυτό δεν ισχύει. Στο Ηφαιστείο, που μας ενδιαφέρει για την εικονογραφία των μετοπών του, οι άθλοι του Ηρακλή, αν και καταλαμβάνουν δέκα μετόπες, δεν είναι δέκα, αφού εκείνος του Γηρυόνη μοιράζεται σε δύο μετόπες. Πρόκειται δηλαδή για εννιά άθλους. Δεν εικονίστηκε εκεί η κόπρος του Αυγεία, γιατί ήταν τοπικός άθλος της Ηλείας, αλλά και οι άθλοι με τους Όρνιθες και τον Ταύρο. Την ίδια ρευστότητα, σχετικότητα ως προς τον αριθμό των άθλων και την ταυτότητά τους διαπιστώνουμε και σε άλλα μνημεία[837].

Επομένως, αφού δεν υπήρχε σταθερό «δωδέκαθλο του Ηρακλή» στη φιλολογική παράδοση και στην εικονογραφία, γιατί εικονίστηκαν στις μετόπες της Ολυμπίας δώδεκα άθλοι του; Ο Fr. Brommer υποστηρίζει ότι ο αριθμός των μετοπών καθόρισε και τον αριθμό των άθλων[838], επιχείρημα που ευσταθεί λογικά. Οι δώδεκα μετόπες έπρεπε να διακοσμηθούν με δώδεκα άθλους. Άρα καθαρά αρχιτεκτονικοί (δομικοί) λόγοι καθόρισαν τον ακριβή αριθμό των παραστάσεων.

Ένα άλλο ερώτημα που γεννάται είναι γιατί εικονίστηκαν οι συγκεκριμένοι έξι άθλοι στον πρόναο (Α πλευρά) και οι άλλοι έξι στον οπισθόδομο (Δ πλευρά), δηλαδή αν υπάρχει κάποιου είδους συνοχή, τοπική, χρονική ή άλλου είδους (π.χ. περιεχομένου) στη σειρά των μετοπών. Στον οπισθόδομο (Δ πλευρά) είχαν εκτεθεί οι μετόπες του Λιονταριού, της Ύδρας, των Ορνίθων, του Ταύρου, της Ελάφου και της Αμαζόνας, δηλαδή τέσσερις άθλοι που έγιναν στην Πελοπόννησο (το Λιοντάρι στη Νεμέα, η Ύδρα στη Λέρνα, οι Όρνιθες στη Στύμφαλο της Αρκαδίας, η Έλαφος στην Αρκαδία προς τα σύνορα της Αχαΐας) και δύο που έγιναν εκτός Πελοποννήσου (ο Ταύρος στην Κνωσό, στον Νότο και η ζώνη της Αμαζόνας στη Θεμίσκυρα στον Εύξεινο Πόντο). Στον πρόναο (Α πλευρά) είχαν τοποθετηθεί οι μετόπες του Κάπρου, των Αλόγων του Διομήδη, του Γηρυόνη, των Μήλων των Εσπερίδων, του Κέρβερου και της κόπρου του Αυγεία, δηλαδή δύο «πελοποννησιακοί» (εκείνος του Κάπρου εκτελέστηκε στον Ερύμανθο της Αρκαδίας και η κόπρος του Αυγεία στην Ήλιδα) και τέσσερις μη «πελοποννησιακοί» άθλοι, άθλοι που πραγματοποιήθηκαν στον υπόλοιπο κόσμο (τα Άλογα του Διομήδη στη Θράκη, ο Γηρυόνης στην Ερύθεια, στη μακρινή Δύση, πέρα από τον Ωκεανό, ο Κέρβερος στον Κάτω Κόσμο και τα μήλα των Εσπερίδων στον κήπο των Εσπερίδων). Άρα δεν υπάρχει συνοχή τοπική στη σειρά των μετοπών όπως αυτές είχαν εκτεθεί στον πρόναο και τον οπισθόδομο. Ούτε όμως χρονική συνοχή υπάρχει, υπό την έννοια ότι οι άθλοι εκτίθενται ανακατεμένοι, δίχως να ακολουθείται η σειρά εκτέλεσής τους με βάση τις φιλολογικές μαρτυρίες. Π.χ. οι άθλοι του Λιονταριού και της Ύδρας είναι οι δύο πρώτοι άθλοι του Ηρακλή σύμφωνα με τις πηγές˙ ωστόσο οι Όρνιθες και ο Ταύρος, που εκτίθενται αμέσως μετά στον οπισθόδομο, είναι ο έκτος και ο έβδομος άθλος στον Απολλόδωρο. Αυτή η χρονική ανακολουθία, «ασυνέχεια» είναι εμφανέστερη στον πρόναο (Α πλευρά), όπου η μετόπη των μήλων των Εσπερίδων, δηλαδή ο τελευταίος άθλος του ήρωα -και η Αποθέωσή του- προηγούνται της μετόπης του Κέρβερου, που είναι κατά ομοφωνία των πηγών ο προτελευταίος άθλος του Ηρακλή. Το τελευταίο ενδεχόμενο, το να είναι χωρισμένοι οι άθλοι ανά πλευρά σε άθλους διάβασης και σε άθλους εξυγίανσης του χώρου -δηλαδή να υπάρχει συνοχή περιεχόμενου μεταξύ τους- αποκλείεται ξανά,

[837] Βλ. αναλυτικότερα την ενότητα «Γ) ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ (ΤΩΝ ΜΕΤΟΠΩΝ)».
[838] Brommer (1953), 58-59.

γιατί, κατά πρώτον οι άθλοι εξυγίανσης είναι οι περισσότεροι και, κατά δεύτερον, στον οπισθόδομο (Δ πλευρά) εικονίστηκαν πέντε άθλοι εξυγίανσης (Λιοντάρι, Όρνιθες, Ταύρος, Έλαφος, Αμαζόνα) και ένας διάβασης (Ύδρα), ενώ στον πρόναο (Α πλευρά) τρεις άθλοι εξυγίανσης (Κάπρος, Άλογα του Διομήδη, κόπρος του Αυγεία) και τρεις άθλοι διάβασης (Γηρυόνης, Μήλα των Εσπερίδων, Κέρβερος).

Αναφορικά με το ερώτημα «γιατί δεν επιλέγησαν περιπέτειες του Ηρακλή που εικονίστηκαν σε προγενέστερα μνημεία», π.χ. η Κενταυρομαχία της Φολόης, ο Ανταίος, το τέρας της θάλασσας, ο Κύκνος, ως αντεπιχείρημα μπορεί να προβληθεί το ότι αυτές αποτελούν τα λεγόμενα «πάρεργα» του ήρωα, δηλαδή περιπέτειες του στο δρόμο για τους άθλους. Από αυτήν την οπτική γωνία είναι λογικό που δεν εικονίστηκαν «πάρεργα», όπως σε πολλά αρχαϊκά μνημεία. Το αίτημα ήταν να εικονιστούν άθλοι του Ηρακλή, δηλαδή περιπέτειες με κοινά στοιχεία μεταξύ τους, οι οποίες όμως είχαν κοινό, βαθύτερο νόημα, που, σε συνδυασμό με το βαθύτερο νόημα των παραστάσεων των εναέτιων συνθέσεων, εξυπηρετούσε το στόχο των παραγγελιοδοτών του γλυπτού διακόσμου του ναού.

Οι απόψεις της Χρ. Καρδαρά χρήζουν κριτικής. Ανεξάρτητα από το τι λένε οι μύθοι, η μόνη μετόπη της Ολυμπίας, στην οποία ο Ηρακλής παριστάνεται αγένειος, είναι εκείνη του Λιονταριού. Στις υπόλοιπες δυτικές μετόπες εικονίζεται γενειοφόρος, άρα όχι απαραίτητα νέος. Ως προς το επιχείρημά της το σχετικό με την πολιτική της Πελοποννησιακής συμμαχίας απέναντι στο Άργος αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και οι εντολές για τους άθλους δίνονταν στον Ηρακλή από τον Ευρυσθέα, ο οποίος ήταν βασιλιάς της Αργολίδας, το κέντρο δράσης του ήρωα δεν ήταν μόνο η περιοχή του Άργους ή η Πελοπόννησος, αλλά και τόποι εκτός Πελοποννήσου (Θράκη, Κρήτη, μέχρι και ο Κάτω Κόσμος). Το επιχείρημα της μελετήτριας ότι «μέσω της απεικόνισης του Ηρακλή εκθειάζονται οι ιδιότητες του αριστοκρατικού ιδεώδους, κύρια ενσάρκωση των οποίων αποτελεί η Σπάρτη» δεν ευσταθεί. Οι έξι άθλοι του ήρωα που εκτελέστηκαν στην Πελοπόννησο έγιναν στη Βόρεια και Κεντρική (το Λιοντάρι στη Νεμέα, η Ύδρα στη Λέρνα, οι Όρνιθες στη Στύμφαλο της Αρκαδίας, η Έλαφος στην Κερύνεια, στα σύνορα Αργολίδας και Αχαΐας, ο Κάπρος στον Ερύμανθο της Αρκαδίας και η κόπρος του Αυγεία στην Ήλιδα) και όχι στη Νότια Πελοπόννησο, άρα η Σπάρτη δεν εξυμνήθηκε σε αυτούς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V:
ΘΕΩΡΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν επιδιώχθηκε, παράλληλα με την επεξεργασία του πρωτογενούς υλικού (των ανασκαφικών δεδομένων και των γλυπτών αυτών καθ' αυτών), η δευτερογενής προσέγγιση, δηλαδή η εικονογραφική ερμηνεία των παραστάσεων του γλυπτού διακόσμου του ναού του Δία στην Ολυμπία.

Ως προς το ανατολικό αέτωμα, η μελέτη της εικονογραφίας, των «εικονογραφικών σχημάτων» μας οδήγησε σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για τις ταυτίσεις ορισμένων μορφών. Πιο συγκεκριμένα ως προς τις ταυτίσεις των δύο γυναικείων μορφών Κ και F η εικονογραφία δίνει μία απάντηση στο ερώτημα «ποια (μπορεί να) είναι η νύφη;». Η «χειρονομία της ανακάλυψης», το «*ἀνακαλύπτεσθαι*», χαρακτηρίζει όχι μόνο τη μέλλουσα νύφη, αλλά και την παντρεμένη, άρα το «ἀνακαλύπτεσθαι» της μορφής Κ μπορεί να χαρακτηρίζει την Ιπποδάμεια του μύθου, αλλά και τη Στερόπη. Σε αντίθεση με ό,τι γράφει ο Παυσανίας δε σώζεται βεβαιωμένη παράσταση του Κίλλα στην τέχνη. Επίσης δε διαθέτουμε ασφαλώς αναγνωρισμένες παραστάσεις του Πίσου, του Σωσίπολη και του Αμυθάοντα -σε αντίθεση με όσα υποστηρίζουν κάποιοι μελετητές που τους αναγνωρίζουν σε εναέτιες μορφές. Ο Αρκάς απεικονίζεται τον 4^{ο} αι. π.Χ. σε απουλικά αγγεία και νομίσματα ως βρέφος με την Καλλιστώ και/ή τον Ερμή. Οι ποταμοί-θεοί εικονίζονται από την κλασική εποχή ανθρωπόμορφοι (βλ. παράσταση του Ασωπού σε στάμνο του 5^{ου} αι. π.Χ. στην εικ. 100 και του Αλφειού με τον Κλάδεο σε νόμισμα της Ήλιδας του 2^{ου} αι. μ.Χ. στην εικ. 102), άρα είναι δυνατό οι εναέτιες μορφές Α, Ρ να ταυτίζονταν με ποταμούς-θεούς από τους επισκέπτες του ιερού τον 5^{ο} αι. π.Χ. και μετά.

Το ότι ο Μυρτίλος παριστάνεται για πρώτη φορά το 360 π.Χ. σε απουλικό αγγείο μάς οδήγησε σε μία αλυσίδα συλλογισμών και τελικά στην αναγνώριση της πιθανότητας να μην εικονίστηκε η εκδοχή του μύθου, δηλαδή το μυθολογικό σχήμα, στο οποίο περιλαμβάνεται η προδοσία του Μυρτίλου, αλλά εκείνο που προβάλλει ο Πίνδαρος και σύμφωνα με το οποίο ο Πέλοψ νικάει χάρη στα φτερωτά άλογα και το χρυσό άρμα του Ποσειδώνα. Στο ίδιο συμπέρασμα, αναφορικά με το θέμα της παράστασης, οδηγούν οι συνειρμοί οι σχετικοί με την ταύτιση της μορφής Ο. Η ταύτισή της στο απόσπασμα του Παυσανία εξαρτάται από τη θέση που θα της δοθεί πάνω στο αέτωμα: αν καταλάβει τη δεύτερη θέση από αριστερά προς τα δεξιά ταυτίζεται με ιπποκόμο του Πέλοπα, αν καταλάβει την εντέκατη ταυτίζεται με τον Μυρτίλο και αν καταλάβει την προτελευταία, δέκατη τέταρτη θέση ταυτίζεται με άνδρα που *θεραπεύει τοὺς ἵππους τοῦ Οἰνομάου*. Το πιθανότερο είναι να πρόκειται για λάθος του Παυσανία ή του εξηγητή του -και παρερμηνεία του πέπλου της μορφής- και στην πραγματικότητα η μορφή να παριστάνει υπηρέτρια. Επομένως και από την ταύτιση αυτής της μορφής υποδεικνύεται ότι εικονίζεται το μυθολογικό σχήμα, στο οποίο ο Πέλοψ νικάει με τα φτερωτά άλογα και το χρυσό άρμα του Ποσειδώνα. Επιπρόσθετα η ίδια η εικονογραφία της εποχής καταδεικνύει ότι την εποχή της κατασκευής του εναετίου το μυθολογικό σχήμα που προβάλλει ο Πίνδαρος ήταν και αγαπητό εικονογραφικό σχήμα: σε δύο αθηναϊκά αγγεία του 500 (βλ. εικ. 104) και του 440 π.Χ. (βλ. εικ. 105) αντίστοιχα εικονίζεται ο Πέλοψ με το άρμα με τα φτερωτά άλογα. Το ότι αυτός ο καθαρά πελοποννησιακός μύθος είχε κοσμήσει αθηναϊκό αγγείο την εποχή κατασκευής του αετώματος δηλώνει την εξάπλωση του μύθου Οινόμαου-Πέλοπα και των μαρτυρημένων εκδοχών του πέρα από το στενό,

τοπικό πλαίσιο. Είναι όμως επίσης αξιοσημείωτο ότι τα φτερωτά άλογα του Πέλοπα δεν εικονίζονται στην τέχνη από τον 4ο αι. π.Χ. και μετά, κάτι που δηλώνει ότι το μυθολογικό σχήμα που προβάλλεται στον ολυμπιόνικο του Πινδάρου έχει τότε ξεπεραστεί και ο μύθος προσλαμβάνει άλλο περιεχόμενο. Η συνομωσία του Μυρτίλου εντάσσεται στην εικονογραφία του σχετικού μύθου και αποτελεί ξεχωριστό επεισόδιο από το 350 π.Χ. και έπειτα, οπότε κοσμεί ιταλιωτικά αγγεία με κύριο χαρακτηριστικό ότι ο ηνίοχος που φοράει χλαμύδα ή χιτώνα, πέτασο και ενδρομίδες, κρατά στο ένα ή -κάποιες φορές- και στα δύο χέρια τον τροχό του άρματος του Οινόμαου υποδηλώνοντας έτσι τη δολιοφθορά και την προδοσία (βλ. λ.χ. εικ. 108).

Αυτός ο «εμπλουτισμός» της εικονογραφίας μέσα στο διάστημα των επτά αιώνων από την κατασκευή του εναετίου ως την περιγραφή του από τον Παυσανία μας επιστρέφει στην αρχική επιδίωξή μας να εφαρμόσουμε το μεθοδολογικό σχήμα το σχετικό με το ρόλο της εικόνας ως επικοινωνιακού μέσου. Ο πομπός (οι Ηλείοι) μεταφέρει με τη βοήθεια του μέσου, δηλαδή της παράστασης του εναετίου, ένα συγκεκριμένο μήνυμα στο δέκτη, δηλαδή στο θεατή και επισκέπτη του ιερού. Το συγκεκριμένο μήνυμα όμως είναι επίκαιρο στη συγκεκριμένη συγκυρία, πολιτική και ιστορική, στις συγκεκριμένες συνθήκες δημιουργίας, «εκπομπής» του και αναγνωρίζεται, ερμηνεύεται και αφομοιώνεται με βάση συγκεκριμένο κώδικα εικόνων (σχήματα και μοτίβα), που είναι γνωστός στους ανθρώπους της εποχής «εκπομπής» του, δηλαδή κατασκευής του εναετίου.

Με βάση τα παραπάνω και έχοντας μελετήσει την εικονογραφία, δηλαδή την εικονογραφική απόδοση του συγκεκριμένου μυθολογικού σχήματος, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οι άνθρωποι του 5ου αιώνα π.Χ. πίστευαν πιθανότατα ότι εικονίζεται η αρματοδρομία Οινόμαου-Πέλοπα με βάση την εκδοχή του Πίνδαρου, ενώ εκείνοι του 2ου αιώνα μ.Χ., ανάμεσα στους οποίους και ο Παυσανίας, έβλεπαν στην αρματοδρομία ενταγμένο το θέμα της προδοσίας του Μυρτίλου. Η γνώση άλλων έργων -σύγχρονών τους εικονογραφικών παραλλήλων- τους έκανε να πιστέψουν ότι έβλεπαν τον Μυρτίλο στη μορφή που κρατούσε τον τροχό του άρματος ή φορούσε το ένδυμα του ηνιόχου. Αυτή η διαφορετική πρόσληψη του εικονογραφημένου μηνύματος, δηλαδή της κωδικοποιημένης εικόνας, έχει να κάνει με την εποχή, τη χρονική απόσταση του μηνύματος από το δέκτη, αλλά και την αλλαγή του εικονογραφικού κώδικα, καθώς η εικονογραφία, ο βασικός επικοινωνιακός κώδικας, τροποποιήθηκε. Στοιχεία βοηθητικά για την κατανόηση του μηνύματος, όπως η ύπαρξη επιγραφών (ζωγραφιστών, στο οριζόντιο γείσο), δεν είναι βέβαιο ότι υπήρχαν στην εποχή του Παυσανία ή ότι ανταποκρίνονταν στον αρχικό στόχο του πομπού (πιθανόν να έσβησαν και να ξαναγράφτηκαν παρασύροντας τον περιηγητή σε διαφορετική ταύτιση των μορφών από εκείνη που υπέβαλε ο πομπός). Σημαντική είναι και η απόσταση του Παυσανία ως θεατή από το αέτωμα που μπορεί να τον δυσκόλεψε να δει καθαρά τις επιγραφές και τις μορφές, όπως και το ενδεχόμενο να μην άκουσε σωστά τον εξηγητή του και να έσφαλε στην ταύτιση ορισμένων μορφών.

Ανεξάρτητα όμως από τους περιορισμούς που ανακύπτουν και τις αμφιβολίες που δημιουργούνται, είναι σαφές ότι στην εναέτια σύνθεση εικονίζεται η αρματοδρομία Οινόμαου-Πέλοπα. Η κεντρική μορφή Η, που ταυτίζεται με τον Δία και κρατάει τον κεραυνό στο δεξί χέρι και το ραβδί του βραβέα στο αριστερό, εποπτεύει. Είναι αόρατη, οι άνθρωποι δεν τη βλέπουν και δε συμμετέχει. Είναι σημαντικό το ότι σε καμία εκδοχή ή παραλλαγή του μύθου δεν αμφισβητείται η νίκη του Πέλοπα. Το ότι παίρνει για γυναίκα του την Ιπποδάμεια δηλώνει ότι προωθεί το θεσμό του γάμου, ειδικότερα την εξωγαμία, την οποία καθιστά θεσμισμένη, νόμιμη μορφή μείξης των γενών. Σε αυτό συνίσταται η σημασιοδότηση, το νοηματικό

περιεχόμενο της μορφής του Πέλοπα στο μύθο. Αντίθετα ο Οινόμαος καταδικάζεται από τη φιλολογική παράδοση, γιατί είναι αυτός που εμποδίζει το γάμο της κόρης του, δηλαδή υπονομεύει τα θεμέλια του «πολιτικού» βίου. Ο Μυρτίλος τιμωρείται από τον Πέλοπα, γιατί εμφανίζεται ως ερωτικός ανταγωνιστής του απέναντι στην Ιπποδάμεια και γιατί η παρουσία του θα έθετε υπό αμφισβήτηση τη νομιμότητα των απογόνων του ζευγαριού Πέλοπα-Ιπποδάμειας. Η παράσταση του Πέλοπα ως οπλίτη (με ασπίδα, δόρυ, κράνος και θώρακα), δηλαδή ως πολίτη, δηλώνει ακριβώς την αναγνώρισή του στη συνείδηση των Πελοποννησίων και την υπερίσχυσή του έναντι του Οινόμαου, που παριστάνεται με περιβολή ήρωα (κρατάει μόνο δόρυ). Επιπλέον η ίδια η ετυμολογία της λέξης «Πελοπόννησος» (=Πέλοπος νῆσος) παραπέμπει στην αναγνώριση του Πέλοπα ως αυτού που δημιούργησε, ίδρυσε τη -νέα πλέον- Πελοπόννησο.

Σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης η παράσταση του εναετίου δηλώνει την υποκατάσταση της πραγματικής πολεμικής αναμέτρησης από την «ειρηνική» αναμέτρηση, τον αθλητικό αγώνα. Η μυθική αρματοδρομία Οινόμαου-Πέλοπα είναι, κατά βάση, πόλεμος, αφού όποιος χάσει, θα πεθάνει. Η νίκη του Πέλοπα σηματοδοτεί το «τέλος» αυτής της «εποχής» και την αρχή μίας άλλης: τέτοιου «είδους» πόλεμοι δε χρειάζεται να γίνουν. Ο Πέλοψ είναι αυτός που φέρνει τον πολιτισμό και μαζί το αποτέλεσμά του, τους αθλητικούς αγώνες, που πραγματοποιούνται με συγκεκριμένους κανόνες μέσα στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας -και είναι «*τέχνῃ*», όχι «*φύσει*», όπως ο πόλεμος, η αναμέτρηση που ίσχυε επί βασιλείας Οινόμαου. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη μεσοελλαδική εποχή (1900-1600 π.Χ.), που εμφανίστηκαν οι πρώτες ενδείξεις για την άσκηση λατρείας για τον Πέλοπα (ύπαρξη τύμβου του στο ιερό της Ολυμπίας) και την Ιπποδάμεια, τελούνταν και νεκρικοί αγώνες προς τιμήν του, ενώ τον 7^{ο} αι. π.Χ. το τέμενος του, που σύμφωνα με τον Παυσανία βρισκόταν δεξιά της εισόδου του ναού του Δία, μπροστά από το μεγάλο Βωμό του Δία (Παυσ., V, 13, 1-2), έγινε το μυθικό κέντρο του ιερού.

Αναφορικά με το δυτικό εναέτιο είναι αναμφίβολο ότι εικονίζεται η μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου (η λεγόμενη θεσσαλική Κενταυρομαχία). Πρόκειται για μυθολογικό σχήμα που παρουσιάζεται από την πλειονότητα των φιλολογικών πηγών. Παρά την ύπαρξη δύο παραλλαγών (η μία στον Διόδωρο Σικελιώτη, η άλλη σε απόσπασμα του Ευριπίδη και στην Αινειάδα του Βιργιλίου), το βασικό στοιχείο του μύθου που μας ενδιαφέρει εδώ, δηλαδή το ότι έγινε μάχη μεταξύ των Λαπιθών και των Κενταύρων, δεν αλλάζει -οι παραλλαγές παρουσιάζουν διαφορετικό αίτιο για την έναρξη της μάχης, αλλά δεν αποκλείουν το ότι υπήρξε μάχη. Έτσι δεν τίθεται θέμα αν το μυθολογικό σχήμα, η γλώσσα των κειμένων, και το εικονογραφικό σχήμα, η γλώσσα των εικόνων, συμπίπτουν μεταξύ τους. Αυτό κάνει την εργασία μας σε αυτό το στάδιο ευκολότερη. Αν εξετάσουμε την εικονογραφία του μύθου (της θεσσαλικής Κενταυρομαχίας) θα διαπιστώσουμε ότι απεικονίζεται σε αθηναϊκά κλασικά αγγεία (μεταξύ 470/460 και 400 π.Χ.) (π.χ. στους κρατήρες της Φλωρεντίας, της Βιέννης, της Νέας Υόρκης - βλ. εικ. 250, 112, 258 αντίστοιχα) και σε κατωιταλιωτικά αγγεία (π.χ. σε κρατήρα των μέσων του 4^{ου} αι. π.Χ. - βλ. εικ. 259).

Επιπρόσθετα η εικονογραφία των μεμονωμένων μορφών οδηγεί σε σημαντικά συμπεράσματα. Η πολύ σημαντική για την ερμηνεία της παράστασης κεντρική μορφή L ταυτίζεται με τον Απόλλωνα με βάση την -πιθανότερη- αποκατάστασή της με τόξο, ή εναλλακτικά με κλαδί δάφνης, στο αριστερό χέρι. Όπως φανερώνει η εικονογραφία του, όποτε παριστάνεται, ο Απόλλων κρατάει τουλάχιστον ένα από τα διακριτικά σύμβολά του, π.χ. λύρα, τόξο, βάσει του οποίου και αναγνωρίζεται (βλ. εικ. 238-241).

Εικονογραφικά παράλληλα της στάσης των μορφών Κ (εικ. 174, 181-182) και Μ (εικ. 174, 183-186) βρίσκουμε στην έβδομη και εντέκατη μορφή της δυτικής ζωφόρου του Ηφαιστείου. Η στάση της μορφής Κ αναφέρεται ως στάση «στον τύπο τυραννοκτόνου», του Αρμόδιου από το σύνταγμα του 5ου αι. π.Χ. Όσον αφορά την απόδοσή του στην τέχνη, ο Πειρίθους εικονίζεται συνήθως γενειοφόρος, οπλισμένος (με σπαθί ή δόρυ και ασπίδα ή ακόμη και πέτρα) να πολεμά έναν -συνήθως- Κένταυρο. Διαθέτουμε αρκετές παραστάσεις του από τον 5ο και 4ο αι. π.Χ. στην αγγειογραφία (βλ. ενδεικτικά εδώ εικ. 242-245) και στην αρχιτεκτονική πλαστική (σε πλάκα της ζωφόρου του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας, σε μετόπη της Ν πλευράς του Παρθενώνα, στη Δ πλευρά της ζωφόρου του Ηφαιστείου και στη Β πλευρά της ζωφόρου του ηρώου στο Gölbaşi-Trysa - εδώ εικ. 246-249). Οι βεβαιωμένες παραστάσεις του Θησέα στην αρχαία τέχνη είναι λίγες. Παριστάνεται σε αγγεία του 5ου αι. π.Χ. (ενδεικτικά εικ. 244, 250-251) να πολεμά τους Κενταύρους, εικονίζεται πιθανότατα στη ζωφόρο του ναού του Ποσειδώνα στο Σούνιο (εικ. 252), του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες (εικ. 253), ίσως στη Ν πλευρά της ζωφόρου του ηρώου στο Gölbaşi-Trysa (εικ. 249) και στη ζωφόρο του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού (350 π.Χ. περίπου). Όπως πληροφορεί ο Παυσανίας (Ι, 17,2) είχε παρασταθεί και σε χαμένη τοιχογραφία του Ηφαιστείου. Ο Καινεύς παριστάνεται να παλεύει με έναν, δύο, τρεις ή περισσότερους Κενταύρους σε αθηναϊκά μελανόμορφα, ερυθρόμορφα και κατωιταλιωτικά αγγεία, σε ανάγλυφα και στην μεταλλοτεχνία από τον 6ο ως τον 4ο αι. π.Χ. (βλ. εδώ εικ. 254-256). Η Δηιδάμεια αναγνωρίζεται στη γυναικεία μορφή του συμπλέγματος γυναίκας-Κενταύρου στη δωδέκατη νότια μετόπη του Παρθενώνα (εικ. 257) και σε πλάκα της Α πλευράς της ζωφόρου της Φιγάλειας (βλ. εικ. 253, όπου γονατισμένη κρατάει γυναικείο λατρευτικό άγαλμα). Επομένως, με βάση την περιγραφή του Παυσανία, την εικονογραφική παράδοση και τα εικονογραφικά παράλληλα είναι πιθανό οι εναέτιες μορφές Κ και Μ να ταυτίζονται με τον Πειρίθου και τον Θησέα αντίστοιχα. Παρόμοια στη μορφή Η μπορεί να αναγνωριστεί η Δηιδάμεια.

Ακόμη και αν απαντώνται αρκετά ερωτήματα, από την εξέταση της εικονογραφίας προκύπτουν και ορισμένα άλλα: α) Ως προς την εικονογραφία του μύθου, σε καμία από τις παραστάσεις δε βλέπουμε Κενταύρους να αρπάζουν παιδιά όπως στο εναέτιο της Ολυμπίας. Επίσης εδώ οι Λαπίθες, οι άνθρωποι, πολεμούν τους Κενταύρους με κανονικά όπλα, δηλαδή πέλεκυ, σπαθί, μαχαίρι, όπως όταν αντιμετωπίζουν άλλους ανθρώπους. β) Αναφορικά με την εικονογραφία του Απόλλωνα, εκτός από τη μεταγενέστερη ζωφόρο του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας - όπου η παρουσία του Απόλλωνα δικαιολογείται πιθανότατα από το χαρακτήρα του ως Επικούριου και το προηγούμενο του εναετίου της Ολυμπίας - δε δηλώνεται πουθενά, ούτε φιλολογικά ούτε αρχαιολογικά (σε παραστάσεις) ανάμειξή του στην Κενταυρομαχία, εν προκειμένω στη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο Πειρίθου-Δηιδάμειας. Επομένως, αν στην εναέτια μορφή L της Ολυμπίας αναγνωρίζεται πράγματι ο Απόλλων, πρόκειται για unicum.

Όσον αφορά τις μετόπες του ναού, που κοσμούνται με παραστάσεις των άθλων του Ηρακλή, σε άλλες το μυθολογικό σχήμα συμπίπτει με το εικονογραφικό, σε άλλες τα δύο συστήματα σχημάτων συμπίπτουν μεταξύ τους δίχως να ισχύει αυτό και για την υπόλοιπη εικονογραφία του άθλου στην τέχνη και σε άλλες διαπιστώνονται εικονογραφικές καινοτομίες. Πιο συγκεκριμένα, στη μετόπη του Λιονταριού βρίσκουμε μια εικονογραφική πρωτοπορία: σε αντίθεση με το κυρίαρχο εικονογραφικό σχήμα από τον 6ο αι. π.Χ. έως και τον 4ο-5ο αι. μ.Χ., όπου παριστάνεται η πάλη του ήρωα με το θηρίο, στη μετόπη της Ολυμπίας εικονίζεται η

στιγμή μετά από αυτήν˙ ο ήρωας έχει πια καταβάλει το λιοντάρι και εξαντλημένος ακουμπά το πόδι του επάνω του. Στη μετόπη της Ύδρας εικονίζεται το βασικό θέμα του μύθου, ο φόνος της Ύδρας, με κεντρικά πρόσωπα τον ήρωα και το εννεακέφαλο -κατά τον G. Treu -τέρας. Η παράσταση του Ηρακλή με δρεπάνι στο δεξί χέρι ανταποκρίνεται στο μυθολογικό σχήμα που μεταφέρει ο Ησίοδος και ο Ευριπίδης. Νεωτερισμό συνιστά το ότι ο ίδιος κρατάει, στο άλλο χέρι, τον αναμμένο δαυλό, τον οποίο σύμφωνα με το κυρίαρχο μυθολογικό σχήμα κρατάει ο Ιόλαος. Σε μικρό αριθμό παραστάσεων από τον 6ο ως τον 4ο αι. π.Χ. έχει απεικονιστεί ο Ηρακλής μόνος του με την Ύδρα. Αν η μετόπη της Ολυμπίας δεν αποτέλεσε «τομή» ανάμεσα στο μυθολογικό σχήμα και την εικονογραφική απόδοσή του, πρέπει πάντως να άσκησε σημαντική επίδραση στους καλλιτέχνες και τους αγγειογράφους. Στη μετόπη των Στυμφαλίδων δεν εικονίζεται η στιγμή εκτέλεσης του άθλου, όπως στις υπόλοιπες παραστάσεις του στην τέχνη, αλλά η στιγμή μετά από αυτόν, κατά την οποία ο Ηρακλής προσφέρει στην Αθηνά κάποιους σκοτωμένους όρνιθες. Στη μετόπη του Ταύρου ο άθλος απεικονίστηκε κατά τον Fr. Brommer διαφορετικά από ό,τι προγενέστερα: το ζώο είναι ήδη δεμένο και προσπαθεί να ελευθερωθεί σηκώνοντας τα μπροστινά πόδια. Στις υπόλοιπες παραστάσεις του άθλου στην τέχνη ο Ηρακλής ή επιτίθεται με όπλα στον ταύρο ή παλεύει με αυτόν ή τον αναχαιτίζει ή τον δένει με σκοινί. Στις πηγές που παραδίδεται ο μύθος υπάρχει κενό ως προς τον τρόπο αιχμαλώτισης του ζώου, κενό που γεμίζει η εικονογραφία, ιδίως η αγγειογραφία. Στη μετόπη της Ελάφου παριστάνεται η στιγμή που ο Ηρακλής πιάνει το ζώο και προσπαθεί να το καταβάλει. Στην εικονογραφία του άθλου βρίσκουμε παραστάσεις, όπου ο Ηρακλής πιάνει το ζώο ή τρέχοντας πίσω ή δίπλα του, πιάνοντας το κέρατό του, το ρύγχος ή το πόδι του, ή παλεύοντας μαζί του. Η φιλολογική παράδοση ωστόσο δε μας μεταφέρει ότι υπήρξε πάλη του ήρωα με το ζώο ή άσκηση βίας από τη μεριά του ήρωα.

Για τη μετόπη της Αμαζόνας έχουν γίνει δύο προτάσεις αποκατάστασης: από τον G. Treu (1897) και τον Ν. Γιαλούρη (1967). Η αποκατάσταση του Treu στηρίζεται στη φράση του Παυσανία «*τοῦ ζωστῆρος τὴν Ἀμαζόνα ἐστὶν ἀφαιρούμενος*» -φράση που υποδηλώνει ότι εικονιζόταν και η ζώνη- αλλά και το μύθο όπως παραδίδεται φιλολογικά. Στην αποκατάσταση του Γιαλούρη η ζώνη απουσιάζει, κάτι που οδηγεί άμεσα στο ερώτημα «για τί πολεμάει ο Ηρακλής;». Στην εικονογραφία διαμορφώθηκε μία άλλη εκδοχή του μύθου από την κυρίαρχη στους αρχαίους συγγραφείς. Στις περισσότερες παραστάσεις (εκτός από έναν απουλικό ερυθρόμορφο κωδωνόσχημο κρατήρα του 4ου αι. π.Χ. και ένα ανάθημα κάποιου Ευαγόρα από τη Ζάγκλη στο ιερό της Ολυμπίας, όπως μεταφέρει ο Παυσανίας) δεν παρουσιάζεται πουθενά ο στόχος του Ηρακλή στο μύθο, δηλαδή η ζώνη, ούτε εμφανίζεται το όνομα «Ιππολύτη». Παριστάνεται πάντα η μάχη του Ηρακλή με την Αμαζόνα, με την τελευταία είτε να τρέπεται σε φυγή είτε να είναι πεσμένη κάτω. Στη μετόπη του Κάπρου ο μύθος εικονίζεται σύμφωνα με το καθιερωμένο μυθολογικό σχήμα (παριστάνεται η στιγμή της μεταφοράς και παράδοσης του θηρίου στον Ευρυσθέα), αλλά και σύμφωνα με την εικονογραφική παράδοση, αφού η συγκεκριμένη σκηνή συναντάται στην πλειονότητα των αγγείων. Η παράσταση των αλόγων του Διομήδη στην επόμενη μετόπη συμφωνεί με τις υπόλοιπες παραστάσεις του άθλου στην τέχνη. Εδώ εικονίστηκε δίπλα στον Ηρακλή ένα άλογο, το οποίο αποδόθηκε όπως και στις άλλες παραστάσεις, ως κανονικό άλογο και όχι ως άγριο, σαρκοφάγο, δαιμονικό -κάτι που θα ανταποκρινόταν στην εικόνα του στο μύθο. Στη μετόπη του Γηρυόνη ακολουθείται το καθιερωμένο μυθολογικό σχήμα: παριστάνεται η στιγμή λίγο πριν την επιτυχή εκτέλεση του άθλου και τη νίκη του Ηρακλή. Υπάρχει εξέλιξη στην απεικόνιση του άθλου σε σύγκριση με τα υπόλοιπα μνημεία, όπου

εικονίζεται η μάχη του ήρωα με τον Γηρυόνη. Η σύνθεση της μετόπης του Άτλαντα είναι πρωτότυπη: είναι η πρώτη φορά που παριστάνεται η συγκεκριμένη στιγμή του μύθου. Παρουσιάζεται ένα στιγμιότυπο από τον κανονικό μύθο, η στιγμή που ο Άτλας φέρνει τα μήλα στον Ηρακλή που κρατάει το θόλο του ουρανού. Στη μετόπη του Κέρβερου εικονίζεται η στιγμή που ο Ηρακλής τραβάει το σκυλί του Άδη, το οποίο έχει καταβάλει. Η απόδοση του Κέρβερου με ένα κεφάλι, σαν κανονικό σκυλί και όχι με τρία ή περισσότερα όπως τον θέλει ο μύθος, συμφωνεί με άλλες παραστάσεις του στην τέχνη (κορινθιακή κοτύλη και αθηναϊκό μελανόμορφο αγγείο του 6ου αι. π.Χ. - βλ. εικ. 388) και δεν αποκλίνει πολύ από την εικονογραφική παράδοση. Στην εικονογραφία παραστέκονται συχνά στον Ηρακλή η Αθηνά και ο Ερμής, ο οποίος εικονίζεται σύμφωνα με τις αποκαταστάσεις του G. Treu (1897) και του Ν. Γιαλούρη (1967) δίπλα στον ήρωα στη δεξιά μεριά της μετόπης. Στη μετόπη του καθαρισμού των στάβλων του Αυγεία βλέπουμε την πρωιμότερη σωζόμενη παράσταση του άθλου. Η κοπριά, που συνήθως εικονίζεται, υποδηλώνεται εκτός της μετόπης. Η παράσταση ακολουθεί το κυρίαρχο στις πηγές μυθολογικό σχήμα, αλλά και το ένα από τα καθιερωμένα εικονογραφικά σχήματα με τον Ηρακλή να χτυπάει την κοπριά.

Η προσεκτική μελέτη της «γλώσσας των κειμένων» και της «γλώσσας των εικόνων» αποδεικνύει ότι δεν είναι σταθερός ο αριθμός και η ταυτότητα των άθλων του Ηρακλή. Στη φιλολογική παράδοση ο όρος «δωδέκαθλο» του Ηρακλή δεν υφίσταται. Οι αρχαίοι συγγραφείς μιλούν για άθλους δίχως να αναφέρουν αριθμό ή συγκεκριμένα κατορθώματα. Γενικά από τον 8ο αι. π.Χ. (Όμηρος) ως τον 5ο αι. π.Χ. (Σοφοκλής και Ευριπίδης), δηλαδή την εποχή κατασκευής των μετοπών της Ολυμπίας, ο αριθμός και η ταυτότητα των άθλων του Ηρακλή δεν είναι αυστηρά καθορισμένα. Αν και οι μυθογράφοι του 2ου-1ου αι. π.Χ. καταλήγουν σε έναν πιο σαφή αριθμό, δε μπορούν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα. Στην εικονογραφία δεν υπάρχει σταθερός κύκλος (δώδεκα) άθλων του ήρωα. Στις μετόπες της Ολυμπίας έχουμε την πρώτη περίπτωση δώδεκα άθλων του. Όμως οι συγκεκριμένοι άθλοι δεν είχαν ακόμη συγκροτηθεί ως κύκλος πριν την Ολυμπία, αλλά δεν αποτέλεσαν και σταθερό κύκλο άθλων μετά από αυτήν. Σύμφωνα με την αρκετά πιθανή άποψη του Fr. Brommer ο αριθμός των μετοπών καθόρισε και τον αριθμό των άθλων. Ως προς το σημασιολογικό περιεχόμενο των άθλων μπορούμε να τους διακρίνουμε σε άθλους διάβασης και άθλους εξυγίανσης-εξημέρωσης του χώρου. Οι περισσότεροι (του Λιονταριού, της Ύδρας, των Στυμφαλίδων, του Ταύρου, της Ελάφου, της Αμαζόνας, των αλόγων του Διομήδη, του Γηρυόνη) είναι άθλοι διάβασης και εξυγίανσης παράλληλα. Ο άθλος του Κάπρου είναι κλασικός άθλος εξυγίανσης, εκείνος της κόπρου του Αυγεία βασίζεται σε μύθο εξυγίανσης, ενώ οι μύθοι των μήλων των Εσπερίδων και του Κέρβερου είναι μύθοι διάβασης. Όσον αφορά τον τόπο εκτέλεσής τους, οι μισοί είναι πελοποννησιακοί, δηλαδή εκτελέστηκαν στην Πελοπόννησο (το Λιοντάρι, η Ύδρα, οι Στυμφαλίδες, η Έλαφος, ο Κάπρος, ο Αυγείας), οι τέσσερις είναι «γεωγραφικοί», δηλαδή πραγματοποιήθηκαν στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα (ο Ταύρος στην Κρήτη, η Αμαζόνα στην Ανατολή, τα άλογα του Διομήδη στο Βορρά και ο Γηρυόνης στη Δύση) και οι δύο «κοσμικοί» (ο Κέρβερος δηλώνει την Κάθοδο του ήρωα στον Άδη και τα μήλα των Εσπερίδων τη μεταφορά του στον Ουρανό, δηλαδή την Αποθέωση).

Έχοντας συνοψίσει τα βασικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων των αετωμάτων και των μετοπών του ναού και έχοντας επισημάνει τη σύμπτωση ή μη των μυθολογικών και εικονογραφικών σχημάτων, μπορούμε να προχωρήσουμε στην απάντηση του ερωτήματος «τι ήθελε στην ουσία να προβάλλει ο πομπός, δηλαδή οι

Ηλείοι[839], οι οποίοι εκείνη την εποχή, μετά την τελική υποταγή των Πισατών (572 π.Χ.), κατείχαν την Ολυμπία[840]; Ποιο μήνυμα ήθελε να στείλει στο θεατή και επισκέπτη του ιερού (δέκτη) μέσα από τις παραστάσεις (μέσο) του γλυπτού διακόσμου, δηλαδή του εικονογραφικού προγράμματος, του ναού του Δία;».

Πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι τα δημόσια κτίρια, πριν αλλά και μετά τον 5ο αι. π.Χ. -που μας ενδιαφέρει πιο πολύ λόγω του εξεταζόμενου μνημείου- χρησιμοποιήθηκαν πολλάκις από την πολιτική εξουσία ή την εκάστοτε κυρίαρχη κοινωνική-οικονομική τάξη ως μέσα προβολής συγκεκριμένων μηνυμάτων πολιτικού και/ή άλλου περιεχομένου (π.χ. κτίσματα της αθηναϊκής Ακρόπολης του 6ου αι. π.Χ., Μονόπτερος Σικυωνίων στους Δελφούς, Παρθενών, Ηφαιστείο, ναός Αθηνάς Νίκης, κ.ά.). Στην περίπτωση του ναού του Δία στην Ολυμπία υπήρξε, κατά τη γνώμη μου, συγκεκριμένη πρόθεση από την πλευρά του πομπού, δηλαδή των Ηλείων, για προβολή συγκεκριμένου μηνύματος στο δέκτη.

Ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση του μηνύματος που μεταφέρουν οι παραστάσεις είναι η παρουσία των κεντρικών μορφών στα αετώματα και του ήρωα-πρωταγωνιστή στις μετόπες. Η παρουσία της κεντρικής μορφής Η στο ανατολικό αέτωμα, στην παράσταση ενός τοπικού, πελοποννησιακού μύθου, δηλώνει ότι ο Ζευς υποστηρίζει τον Πέλοπα έναντι του Οινόμαου και όσα φέρνει αυτός: την καθιέρωση του θεσμού της εξωγαμίας ως θεσμού της ανθρώπινης κοινωνίας που «παράγει» νόμιμους απογόνους και την προώθηση του «ειρηνικού» πολέμου, δηλαδή του αθλητικού αγώνα (των ολυμπιακών αγώνων), αποτέλεσμα του πολιτισμού («*τέχνῃ*»), έναντι του πραγματικού πολέμου («*φύσει*»). Το ότι ο θεός υποστηρίζει τον Πέλοπα, το δημιουργό της Πελοποννήσου, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι με αυτόν τον καθαρά πελοποννησιακό μύθο που εικονίζεται προβάλλεται η Πελοπόννησος, δηλαδή οι Σπαρτιάτες και γενικά οι Πελοποννήσιοι.

Στις μετόπες ο Ηρακλής, ο κατεξοχήν αλεξίκακος ήρωας, με τους δώδεκα άθλους διάβασης και εξυγίανσης-εξημέρωσης που πραγματοποιεί, εξυγιαίνει το χώρο των ανθρώπων και φέρνει τον πολιτισμό στον κόσμο. Επειδή οι μισοί άθλοι εκτελέστηκαν στην Πελοπόννησο και επειδή ο Ηρακλής είναι ο ήρωας της

---

[839] Τρία ήταν τα «διαμερίσματα» της αρχαίας Ηλείας, που βρισκόταν στη ΒΔ Πελοπόννησο: η «Κοίλη Ήλιδα» στα βόρεια, στην πεδιάδα του Πηνειού, η Τριφυλία στα νότια, στα νότια του Αλφειού και η Πισάτιδα στη μέση, στην οποία βρισκόταν και η Ολυμπία, που οριζόταν γεωγραφικά από τον Αλφειό και τον παραπόταμό του Κλάδεο. Οι κάτοικοι των τριών «διαμερισμάτων» ονομάζονταν αντίστοιχα Ηλείοι, Τριφυλίοι και Πισάτες. Βλ. *Ι. Ε. Ε.*, τόμ. Β΄, 223, Πατεράκη (2005), 11.

[840] Οι Ηλείοι έρχονταν συχνά σε σύγκρουση με τους περιοίκους τους Πισάτες και ένας από τους λόγους ήταν η κατοχή της Ολυμπίας, που συνεπαγόταν και κατοχή της διεύθυνσης και διοργάνωσης των ολυμπιακών αγώνων, συνεπώς και εκμετάλλευση του πλούτου του ιερού. Παρατηρείται εναλλαγή στην κατοχή της Ολυμπίας ανάμεσα στους Πισάτες και τους Ηλείους, με τους πρώτους, να είναι, σύμφωνα με μία πηγή, από τα πρώιμα χρόνια υπεύθυνοι για τη διοργάνωση των ολυμπίων και τους δεύτερους να αμφισβητούν συχνά τα δικαιώματα εκείνων και να συγκρούονται μαζί τους. Το 572 π.Χ. οι Ηλείοι αντιμετώπισαν συντονισμένη επίθεση των Πισατών υπό τον Πύρρο και των επαναστατημένων περιοίκων και συμμάχων τους Δυσποντίων (βόρεια από τον Αλφειό), Μακιστίων και Σκιλλουντίων (στην Τριφυλία). Οι Ηλείοι νίκησαν, εξόντωσαν τους αντιπάλους τους και κατέστρεψαν την Πισάτιδα. Η ιστορία των Ηλείων είναι άγνωστη από την εποχή αυτή και ως το τέλος των Μηδικών Πολέμων.

Το 472 π.Χ. πραγματοποιήθηκε ο λεγόμενος «συνοικισμός» και οι περισσότεροι κάτοικοι των κωμών της περιοχής πήγαν να κατοικήσουν στην Ήλιδα, τη νέα πόλη που ιδρύθηκε χωρίς να οχυρωθεί. Έτσι εγκαταλείφθηκε η παλιά χαλαρή πολιτική οργάνωση -ως τότε η Ήλιδα ήταν κράτος αγροτικό, αποτελούμενο από σκόρπιες κοινότητες, κυβερνούμενο από τους μεγάλους γαιοκτήμονες, με αξιοσημείωτη οικονομική δύναμη που στηριζόταν στην εντατική καλλιέργεια του εύφορου εδάφους και στη διαχείριση των θησαυρών του ιερού της Ολυμπίας- και δημιουργήθηκε ενιαίο κράτος. Βλ. *Ι. Ε. Ε.*, τόμ. Β΄, 224, *Ι. Ε. Ε.*, τόμ. Γ1΄, 44, Πατεράκη (2005), 11.

Πελοπόννησου - παρόλο που γεννήθηκε στη Θήβα, τον «οικειοποιούνται» πολλές ελληνικές πόλεις και είναι πανελλήνιος ήρωας - μέσω των παραστάσεων των μετοπών προβάλλεται ξανά η Πελοπόννησος.

Η παράσταση του δυτικού αετώματος είναι αυτή που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αφού εμπεριέχει και το μεγαλύτερο «μυστήριο». Το ερώτημα που γεννάται είναι «γιατί εικονίζεται ο Απόλλων (μορφή L) σε έναν καθαρά θεσσαλικό μύθο (θεσσαλική Κενταυρομαχία) και τι σημαίνει η παράσταση της αρπαγής του αγοριού (μορφή F) από τον Κένταυρο (μορφή G);». Αν βλέπαμε τη μάχη Λαπιθών-Κενταύρων στο γάμο του Πειρίθου μεμονωμένα, δίχως να λαμβάναμε υπόψη μας ιδιαίτερα την παρουσία της κεντρικής μορφής L, θα λέγαμε ότι υποστηρίζεται ο θεσμός του γάμου ως θεσμισμένης, ερωτικής επαφής («*τέχνῃ*»), δίχως τη χρήση βίας («*φύσει*»). Ωστόσο η παρουσία του Απόλλωνα δε συνάδει με αυτό: δεν είναι ο θεός που προστατεύει τη νόμιμη μείξη και αναπαραγωγή όπως και τη φιλοξενία, αλλά ο κατεξοχήν πολιτικός θεός, αυτός που «παράγει» τους πολίτες και, κατά συνέπεια, την «*πόλιν*»[841]. Αυτή η ιδιότητά του διευκρινίζεται καλύτερα από την παράσταση της αρπαγής του αγοριού F από τον Κένταυρο G. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω[842], η αρπαγή ήταν στοιχείο της διαβατήριας διαδικασίας για τη δημιουργία πολιτών και αυτή καθαυτή δήλωνε τη σχέση με το πρωτόγονο, το «*φύσει*». Η όποια χρήση βίας κατά την αρπαγή του *ἐρώμενου* από τον *ἐραστὴ* ήταν κοινωνικά «αποδεκτή», θεμιτή, αφού εντασσόταν στο θεσμό παραγωγής πολιτών. Όμως το ότι στην παράσταση του εναετίου ο Κένταυρος επιδιώκει να αρπάξει το αγόρι υποδηλώνει ότι προσβάλλει αυτόν το θεσμό της πόλης. Παρόμοια, το ότι οι Κένταυροι επιδιώκουν να αρπάξουν τις Λαπιθίδες υποδηλώνει ότι προσβάλλουν έναν άλλο θεσμό της ανθρώπινης κοινωνίας, αυτόν της θεσμισμένης, νόμιμης αναπαραγωγής. Το βασικό στοιχείο εδώ είναι η χρήση βίας από τους Κενταύρους. Το ότι επιδιώκουν να αρπάξουν τις γυναίκες και το παιδί με τη βία υποδηλώνει στην ουσία την επέμβασή τους στην έννοια της σεξουαλικότητας όπως έχει οριστεί από την ανθρώπινη κοινωνία: η σεξουαλικότητα είναι ενταγμένη σε συγκεκριμένο πλαίσιο και νοείται υπό ορισμένες προϋποθέσεις και μέσα σε συγκεκριμένα όρια. Ο άνδρας συνάπτει γάμο με τη γυναίκα και η σεξουαλική επαφή συντελείται μέσα στα πλαίσια του θεσμισμένου γάμου και οδηγεί στη νόμιμη αναπαραγωγή. Επιπρόσθετα η βία που χρησιμοποιεί ο *ἐραστὴς* έναντι του *ἐρώμενου* είναι επιτρεπτή, αναγκαίο στοιχείο της διαδικασίας κοινωνικοποίησης, της μετάβασης του αγοριού από την εφηβεία στην ενηλικίωση, την ωρίμανση και την κατάσταση του οπλίτη-πολίτη.

Το ότι ο μύθος που εικονίζεται στο δυτικό εναέτιο είναι θεσσαλικός καθιστά σαφές ότι δεν προβάλλεται μέσω αυτού, όπως στο άλλο αέτωμα και στις μετόπες, η Πελοπόννησος, δηλαδή οι Σπαρτιάτες και οι Πελοποννήσιοι γενικά. Η παρουσία του Απόλλωνα στο μέσο του αετώματος παραπέμπει στον ίδιο το θεό και στα ιερά όπου λατρευόταν, δηλαδή στα ιερά των Δελφών και της Δήλου -σε αντιδιαστολή με τον Δία και το αφιερωμένο σε αυτόν ιερό της Ολυμπίας. Ο Απόλλων της Δήλου και των Δελφών συμβολίζει πολιτικο-ιστορικά τη Συμμαχία της Δήλου και μάλιστα την πρώτη, που συγκροτήθηκε το 478/7 π.Χ. Επομένως η παράσταση του Απόλλωνα στο γάμο του Πειρίθου παραπέμπει, μέσα από το συγκεκριμένο πρίσμα θεώρησής μας, στην Ά Αθηναϊκή ή Δηλιακή Συμμαχία και πιο συγκεκριμένα στους Αθηναίους και στους συμμάχους τους, δηλαδή στους άλλους Έλληνες, τους Έλληνες της Στερεάς

[841] Βλ. Σκουνάκη (2005), 36, 58, 64, 69-71.

[842] «ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ, Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση», σελ. 206.

Ελλάδας και των νησιών. Αυτό το συμπέρασμα στηρίζεται από την ιστορική συγκυρία: στο ναό του Απόλλωνα στη Δήλο, στο πανάρχαιο θρησκευτικό κέντρο των Ιώνων, γίνονταν οι «σύνοδοι» και φυλαγόταν το ταμείο της συμμαχίας. Σκοπός της ήταν «να πάρουν εκδίκηση οι Έλληνες» για όσα έπαθαν από τους Πέρσες κατά τα Μηδικά (492-479 π.Χ.). Στη συμμαχία έγιναν - εθελουσίως ή αναγκαστικά - μέλη οι πόλεις της Χαλκιδικής, η Εύβοια, οι περισσότερες Κυκλάδες, η Σάμος, η Χίος, η Λέσβος και πολλές πόλεις των παραλίων της Μ. Ασίας και της Προποντίδας.

Η παράσταση του Απόλλωνα στο μέσο του δυτικού αετώματος σαφώς θα ξένιζε το θεατή της εποχής. Σημειώσαμε παραπάνω το ενδεχόμενο να πρόκειται για unicum. Βέβαια κάτι τέτοιο εμείς δεν είμαστε σε θέση να το ελέγξουμε, δεδομένου ότι μπορεί ο θεός να εικονίστηκε σε άλλα έργα, τα οποία όμως δε σώζονται. Πρόκειται για απροσδόκητη, τολμηρή καλλιτεχνικά επιλογή και το ίδιο ισχύει για την επιλογή του σχετικού κατεξοχήν θεσσαλικού μύθου ως θέματος της εναέτιας σύνθεσης. Είναι όμως, νομίζω, πιθανό, αυτά τα δύο στοιχεία να αποτελούν τα (επικοινωνιακά) «κλειδιά» για την κατανόηση του συνόλου του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Είναι σημαντικό να μη ξεχνάμε ότι εκείνη την εποχή το ιερό του Δία στην Ολυμπία ήταν πανελλήνιο, τόπος επίσκεψης, ανταγωνισμού, προβολής όλων των Ελλήνων. Αυτό ακριβώς επιδίωκαν και οι ίδιοι οι Ηλείοι: να απευθυνθούν σε όλους τους Έλληνες.

Το μήνυμα λοιπόν που έστελναν εκείνη την εποχή οι Ηλείοι (πομπός) μέσω των εν λόγω παραστάσεων ήταν η επιθυμία τους για ενότητα των Ελλήνων. Αυτό το μήνυμα γίνεται καλύτερα κατανοητό όταν ληφθεί υπόψη η συγκυρία, μέσα στην οποία κατασκευάστηκαν τα γλυπτά: παρά την ενότητά τους στα Περσικά -που κράτησε ως τη ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.) και τη μάχη της Μυκάλης (479 π.Χ.)[843]- οι δύο μεγάλες ελληνικές πόλεις Αθήνα και Σπάρτη και οι συμμαχίες τους ήρθαν σε έντονη ρήξη από το 460 π.Χ. και μετά. Οι Αθηναίοι ενεπλάκησαν σε σοβαρούς και εξαντλητικούς πολέμους με άλλες ελληνικές πόλεις, ενώ είναι πιθανό η Σπάρτη να οργάνωσε μυστικά την αντιαθηναϊκή πολιτική των συμμάχων της Αθήνας στους κόλπους της Αθηναϊκής Συμμαχίας (αποστασίες Νάξου, Θάσου, κ.ά.). Ως παράγοντας που συνετέλεσε στη ρήξη θεωρείται η αλλαγή στην εξωτερική πολιτική της Αθήνας που έγινε μετά τον οστρακισμό του ολιγαρχικού, «φιλολάκωνα» κατά πολλούς, πολιτικού και στρατιωτικού Κίμωνα, μετά την αποπομπή του με 4000 Αθηναίους οπλίτες από την Ιθώμη. Αυτή η αλλαγή είχε αποτέλεσμα την ένταση των σχέσεων της Αθήνας με τη Σπάρτη και τη σύναψη συμμαχιών με το Άργος, προαιώνιο και μεγαλύτερο εχθρό της Σπάρτης στην Πελοπόννησο, και τη Θεσσαλία που η ηγεσία της ακολουθούσε αντιλακωνική πολιτική ιδιαίτερα δυσάρεστη στους Σπαρτιάτες. Η προσχώρηση των Μεγάρων στην Αθηναϊκή Συμμαχία το 459 π.Χ. με την ταυτόχρονη αποστολή βοήθειας στα Μέγαρα και υποστήριξή τους στον πόλεμο με την Κόρινθο, ενίσχυσε τη θέση της Αθήνας απέναντι στις άλλες ελληνικές πόλεις. Ο φόβος των άλλων Ελλήνων για το συνεχώς αυξανόμενο πολεμικό δυναμικό της Αθήνας και το ότι θίγονταν οικονομικά και εμπορικά συμφέροντα οδήγησε στον πόλεμο της Αθήνας και των συμμάχων της εναντίον άλλων ελληνικών πόλεων

[843] Για τους Περσικούς Πολέμους βλ. αναλυτικά *I. E. E.*, τόμ. Β΄, 280-357 -για ανάλυση βασισμένη στις διηγήσεις των αρχαίων ιστορικών (Ηρόδοτου, Θουκυδίδη, κ.ά.) για τα γεγονότα. Επίσης Bury (1959[3]), 265-296, Bengtson (1965), 42-69, Wilcken (1973[10]), 131-142, Bury, Meiggs (1975[4]), 149-184, Botsford, Robinson (1977), 147-175, Κρεμμυδάς, Μαρκιανός (1982), 205-216, Mossé, Schnapp-Gourbeillon (1996), 233-243 (για μια πιο κριτική παρουσίαση και ερμηνεία των γεγονότων), Schuller (1999), 170-172 (για κριτική προσέγγιση των γεγονότων, παρουσίαση των προβλημάτων και τάσεων της έρευνας, βιβλιογραφία), Osborne (2000), 171-173.

(Κορίνθου, Σπάρτης και των συμμάχων της εντός και εκτός Πελοποννήσου, Επιδαύρου, Αίγινας, Θήβας, κ.ά.) (Πρώτος Πελοποννησιακός Πόλεμος)[844].

Επομένως, την εποχή κατασκευής των γλυπτών ήταν τεταμένο το κλίμα ανάμεσα στις δύο μεγάλες ελληνικές πόλεις και τις συμμαχίες τους και ήταν συχνές οι πολεμικές αναμετρήσεις τους. Οι Ηλείοι, οι οποίοι βίωναν έντονα αυτόν τον «εμφύλιο σπαραγμό», αποτύπωσαν στο διάκοσμο του ναού του Δία μέσω του συμβατικού, αποδεκτού εκείνη την εποχή επικοινωνιακού κώδικα ένα πολύ επίκαιρο μήνυμα: την επιθυμία τους για ενότητα των Ελλήνων -κάτι που συνέφερε και τους ίδιους υλικά, οικονομικά, πνευματικά. Οι δέκτες του μηνύματος, οι επισκέπτες του ιερού, δηλαδή όλοι οι Έλληνες, πρέπει να το καταλάβαιναν, αφού η επικοινωνιακή γλώσσα, «η γλώσσα των εικόνων» (εικονογραφικά σχήματα, μοτίβα, συμβάσεις) ήταν γνωστή σε όλους. Εξάλλου αυτό αποδεικνύεται από το εξής χαρακτηριστικό γεγονός: όπως πληροφορεί ο Παυσανίας (V, 23, 4), μπροστά από το ναό του Δία, στη νότια γωνία της πρόσοψής του, στήθηκε, τουλάχιστον δεκαπέντε χρόνια μετά την κατασκευή των γλυπτών, χάλκινη στήλη, η οποία είχε γραμμένο πάνω της το κείμενο των «Τριακοντάχρονων Σπονδών», της συνθήκης ειρήνης τριάντα χρόνων ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη (446/5 π.Χ.). Κάθε άλλο παρά τυχαίο μπορεί να ήταν το στήσιμο της στήλης εκεί, στη συγκεκριμένη θέση και στο συγκεκριμένο ιερό. Ήταν η απάντηση στο (πρώτο) μήνυμα! Οι δέκτες του μηνύματος που έστειλαν οι Ηλείοι, ανάμεσα στους οποίους οι Αθηναίοι και οι σύμμαχοί τους και οι Σπαρτιάτες με τους συμμάχους τους, έστελναν μέσω της στήλης το δικό τους μήνυμα στον αρχικό πομπό (τους Ηλείους): απαντούσαν στην επίκλησή του για ενότητα. Επιπρόσθετα είναι αξιοσημείωτο ότι η στήλη στήθηκε μπροστά στο άγαλμα του Δία, το οποίο έστησαν οι -ενωμένοι- Έλληνες μετά τη μάχη των Πλαταιών (479 π.Χ.) και στου οποίου το βάθρο ήταν χαραγμένα τα ονόματα των πόλεων που πολέμησαν στις Πλαταιές (Παυσ., V, 23, 1-2)˙ κάτι που αποδεικνύει ξανά ότι οι Έλληνες (οι Αθηναίοι και οι σύμμαχοί τους, οι Σπαρτιάτες και οι σύμμαχοί τους) είχαν καταλάβει τη «γλώσσα» του γλυπτού διακόσμου του ναού του Δία στην Ολυμπία.

[844] Βλ. αναλυτικά *I. E. E.*, τόμ. Γ1΄, 10-82 για ανάλυση βασισμένη στις διηγήσεις των αρχαίων πηγών, π.χ. Ηρόδοτου, Θουκυδίδη, για τα γεγονότα. Επίσης Bury (1959[3]), 328-334, 336-345, 352-363, Bengtson (1965), 70-81, Wilcken (1973[10]), 146-158, Bury, Meiggs (1975[4]), 200-223, Botsford, Robinson (1977), 179-188, 211-221, 231-232, Κρεμμυδάς, Μαρκιανός (1982), 221-231, Mossé, Schnapp-Gourbeillon (1996), 243-245 (για μια πιο κριτική ερμηνεία των γεγονότων), Schuller (1999), 175-177 (για παρουσίαση των προβλημάτων και τάσεων της έρευνας, βιβλιογραφία), Osborne (2000), 176-184.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι:

1. Θέσεις εύρεσης του ανατολικού αετώματος του ναού του Δία [*Olympia, Karten und Pläne*, χάρτης V, a].
2. Θέσεις εύρεσης του δυτικού αετώματος [*Olympia, Karten und Pläne*, χάρτης V, a].
3. Θέσεις εύρεσης των θραυσμάτων των μετοπών στο στυλοβάτη του ναού (1:250) [*Olympia III*, 148, εικ. 172].

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑ

Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις:

4. Το κεντρικό σύμπλεγμα [Treu (1882)]
5. Μορφή Β [Treu (1882)].
6. Σχέδιο των θραυσμάτων κάτω από το αριστερό χέρι της μορφής Η [Treu (1897), 44, εικ. 51].
7. Πρόσθια και πίσω όψη του κενού των κομματιών πάνω από τα κάτω πόδια της μορφής Η [Treu (1897), 45, εικ. 53].
8. Ίχνη στερέωσης και προσπάθεια συμπλήρωσης του θώρακα της μορφής G [Treu (1897), 48, εικ. 61].
9. Πίσω πλευρά της μορφής J [Treu (1897), 49, εικ. 62].
10. Σωζόμενα τμήματα από το αριστερό χέρι της μορφής Κ [Treu (1897), 51, εικ. 69].
11. Δεξιά πλευρά της μορφής Ε [Treu (1897), 59, εικ. 85].
12. Αριστερή πλευρά της μορφής Ε [Treu (1897), 59, εικ. 87].
13. Πρόσθια πλευρά της μορφής L [Treu (1897), 60, εικ. 89].
14. Αριστερή και πίσω πλευρά της μορφής C [Treu (1897), 62, εικ. 96].
15. Καρφί του λαιμού και πίσω πλευρά της μορφής Β [Treu (1897), 62, εικ. 98].
16. Η μορφή Ο [Treu (1897), 63, εικ. 99].
17. Η μορφή Ν σε συμπλήρωση [Treu (1897), 64, εικ. 100].
18. Κάτω τμήμα της μορφής Η (Ζευς) [Dörpfeld (1935), τόμ. *II*, εικ. 34].
19. Αριστερό χέρι της μορφής Η (Ζευς) [Dörpfeld (1935), τόμ. *II*, εικ. 35].
20. Η μορφή J (Πέλοψ) [Dörpfeld (1935), τόμ. *II*, εικ. 36].
21. Το αριστερό χέρι της μορφής Η (Ζευς) [Bulle (1939), 147, εικ. 3].
22. Η αποκατάσταση του αριστερού χεριού της μορφής Η με σκήπτρο από τον Η. Bulle (1939) [147, εικ. 4].
23. Ο αριστερός πήχης της από μέσα [Bulle (1939), 155, εικ. 12].
24. Ο αριστερός πήχης της από έξω [Bulle (1939), 155, εικ. 13].
25. Η μορφή Κ [Bulle (1939), 155, εικ. 10].
26. Η μορφή Κ με νέα συμπλήρωση στον πήχη της από τον Bulle (1939) [155, εικ. 11].
27-29. Η αποκατάσταση των χεριών της μορφής Ο (υπηρέτρια της Στερόπης) από τον Bulle (1939) [166, εικ. 15, 16 και 167, εικ. 18].
30. Η νέα αποκατάσταση των χεριών και του λαιμού της μορφής Β (αγόρι του Πέλοπα) από τον Bulle (1939) [168, εικ. 19].
31. Η νέα αποκατάσταση των χεριών και του λαιμού της μορφής Β (αγόρι του Πέλοπα) από τον Bulle (1939) [169, εικ. 22].
32-33. Το δεξί χέρι της μορφής Β [Bulle (1939), 169, εικ. 23, 24].

34. Η αποκατάσταση του κεφαλιού και των χεριών της μορφής C από τον Bulle (1939) [173, εικ. 25].
35. Η μορφή L (αριστερός μάντης) κατενώπιον όπως τη συμπληρώνει ο Bulle (1939) [176, εικ. 29].
36. Η μορφή E (γονατιστό αγόρι) με νέα στάση του κεφαλιού [Bulle (1939), 186, εικ. 38].
ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα:
Μορφή H:
37. Ολόκληρη [Κλεάνθη Πατεράκη].
Δεξί χέρι:
38. Πλάγια όψη [Κλεάνθη Πατεράκη].
39. Πρόσθια όψη [Κλεάνθη Πατεράκη].
Αριστερό χέρι:
40. Άποψη από μπροστά [Κλεάνθη Πατεράκη].
41. Άποψη από το πλάι [Κλεάνθη Πατεράκη].
42. Ο κορμός της μορφής H [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 108].
43. Παράσταση αγωνίσματος από τη δευτερεύουσα όψη παναθηναϊκού αμφορέα του άρχοντα Θεόφραστου (340/39) στο Harvard. Δεξιά εικονίζεται ο βραβέας, αριστερά γυναικεία μορφή - σπάνιο γενικά κάτι τέτοιο - και στο κέντρο της παράστασης δύο παλαιστές [Βαλαβάνης (1991), πίν. 81].
44-46. Μορφή J [Κλεάνθη Πατεράκη].
45. Μορφή J: κεφάλι (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
46. Μορφή J: δεξί χέρι (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
47-50. Μορφή G [Κλεάνθη Πατεράκη].
48. Μορφή G: άποψη από δεξιά (πλάι) [Κλεάνθη Πατεράκη].
49. Μορφή G: άποψη από αριστερά (πλάι) [Κλεάνθη Πατεράκη].
50. Μορφή G: κεφάλι (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
51. Μορφή F [Κλεάνθη Πατεράκη].
52. Μορφή K [Κλεάνθη Πατεράκη].
53. Μορφή F: κεφάλι (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
54. Μορφή F: χέρια (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
55-56. Μορφή K: πλάγιες όψεις [Κλεάνθη Πατεράκη].
57. Μορφή B [Κλεάνθη Πατεράκη].
58. Μορφή O [Κλεάνθη Πατεράκη].
59. Μορφή N: άποψη από μπροστά [Κλεάνθη Πατεράκη].
60-62. Μορφή N: πλάγιες όψεις [Κλεάνθη Πατεράκη].
63-64. Μορφή E [Κλεάνθη Πατεράκη].
65. Μορφή C [Κλεάνθη Πατεράκη].
66. Μορφή L [Κλεάνθη Πατεράκη].
67. Μορφή A [Κλεάνθη Πατεράκη].
68. Μορφή A: αριστερό χέρι-πηγούνι (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
69. Μορφή P [Κλεάνθη Πατεράκη].
70. Μορφή P: πόδια (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].

Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις:
71. Η διάταξη του εναετίου κατά τον G. Hirschfeld [Säflund (1970), 14].
72. Η διάταξη του εναετίου σύμφωνα με τον G. Treu (1882) [πίν. 12].
73. Η διάταξη του εναετίου από τον R. Kekulé (1884) [πίν. 3].

74. Η διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος από τον F. Studniczka (1884) [271, εικ. 1].
75. Η διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος από τον H. Brunn (1888) [296, εικ. 17].
76. Η διάταξη του εναετίου από τους V. Laloux, P. Monceaux (1889) 2 [87].
77. Η διάταξη του εναετίου από τον J. Six (1889) [Säflund (1970), 14].
78. Η διάταξη του εναετίου από τον G. Treu (1889) [Wernicke (1897), εικ. 8].
79. Η διάταξη του εναετίου από τον A. Furtwängler (1891) [77].
80. Η διάταξη του εναετίου από τον E. Curtius (1891) [Wernicke (1897), εικ. 5].
81. Η διάταξη του εναετίου από τον G. Treu (1897) [Pfuhl (1906), 154].
82. Η διάταξη του εναετίου σύμφωνα με τον E. Pfuhl (1906) [154].
83. Η διάταξη του εναετίου κατά τον F. Studniczka (1923) [Säflund (1970), 15 ή σελίδα με φωτογραφία της διάταξης μέσα στο άρθρο του Studniczka].
84. Η διάταξη του εναετίου από τον F. Weege (1935) [εικ. 37].
85. Η μεσαία ομάδα και οι μορφές Β και Ο [Dörpfeld (1935), τόμ. *II*, πίν. 24].
86. Οι πέντε κεντρικές μορφές [άποψη από πάνω από τον πίν. 24, ό. π.].
87. Σκίτσο με την κάτοψη του εναετίου [Bulle (1939), 140, εικ. 2].
88. Οι πέντε κεντρικές μορφές με τις Β, Ο μπροστά από τα άλογα [ό. π., 137, εικ. 1].
89. Η διάταξη του εναετίου σύμφωνα με τον B. Aschmole (1967) [εικ. 14].
90. Η διάταξη του εναετίου σύμφωνα με τον Ν. Γιαλούρη (1967) [εικ. 15].
91. Η διάταξη του εναετίου από τον G. Becatti (1971) [πίν. 65, 1].
92. Η διάταξη του κεντρικού συμπλέγματος κατά την Χρ. Καρδαρά (1978) [24, εικ. 14].

Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις:

93. Η πίσω όψη ασημένιου νομίσματος του 4^{ου} αι. π.Χ. από την Αρκαδία με παράσταση του νέου Αρκάδα [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 11].
94. Ερυθρόμορφος κάδος (situla) με παράσταση της άφιξης του Πέλοπα στο παλάτι του Οινόμαου. 4^{ος} αι. π.Χ. Ρώμη, Villa Giulia [Säflund (1970), 132, εικ. 86].
95. Λευκανικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας με παράσταση του Οινόμαου, του Πέλοπα και της Ιπποδάμειας. Παρίσι, Louvre [Becatti (1971), πίν. LXVII, 2].
96. Απουλικός ερυθρόμορφος αμφορέας με παράσταση της συμφωνίας του Οινόμαου με τον Πέλοπα. 4^{ος} αι. π.Χ. Λονδίνο, British Museum F 331. Από το Ruvo. [Becatti (1971), πίν. LXVI, 1].
97. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας του Ζωγράφου του Λυκούργου με παράσταση της συνωμοσίας του Πέλοπα με τον Μυρτίλο. 4^{ος} αι. π.Χ. Λονδίνο, British Museum F 271. Από το Ruvo. [Säflund (1970), 133, εικ. 89].

ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα

98. Απουλικός ερυθρόμορφος κρατήρας με παράσταση της Καλλιστώς με τον Αρκάδα βρέφος πάνω στην ποδιά της. Γύρω στο 370 π.Χ. [Trendall, Cambitoglou (1978), 168, 25].
99. Στατήρας από τον Φενεό (Αρκαδία). Ο Ερμής φοράει πέτασο, κρατάει το κηρύκειο στο δεξί χέρι και τον Αρκάδα βρέφος στο αριστερό. Μετά το 370 π.Χ. [*LIMC* II, τόμ. 1^{ος}, 610 και τόμ. 2^{ος}, 438, εικ. 6].
100. Αναθηματικός ερυθρόμορφος ανάγλυφος στάμνος με τον ποταμό-θεό Ασωπό (460-450 π.Χ.) [Weiss (1984), πίν. 12, 1].
101. Αναθηματικό ανάγλυφο με τον ποταμό-θεό Κηφισό από το Φάληρο (420 π.Χ.) [Weiss (1984), πίν. 15, 2].

102. Νόμισμα από την Ήλιδα. Δύο ποταμοί-θεοί ξαπλωμένοι εκατέρωθεν όρθιας θεάς (ή/και του αγάλματός της˙ η Νύμφη Ολυμπία;). Ο πιο μικρόσωμος με κοντό γένι και καλάμι στο δεξί χέρι είναι πιθανότατα ο Κλάδεος, ο πιο μεγαλόσωμος, αγένειος στα δεξιά, με στεφάνι στο δεξί χέρι, ο Αλφειός. Εποχή του Αδριανού, 135/36 μ.Χ. [Weiss (1984), 131-132, σημ. 856 με βιβλιογραφία].

Δ. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΕΝΑΕΤΙΟΥ - ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΕΤΙΑΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις

103. Ο κρατήρας του Orvieto. Παρίσι, Louvre [Säflund (1970), 99, εικ. 58].

ii. Παρατηρήσεις - Ερμηνευτική προσέγγιση

104. Αθηναϊκή μελανόμορφη λήκυθος του Ζωγράφου της Σαπφούς. Ο Πέλοψ ετοιμάζεται να ανέβει στο άρμα με τα φτερωτά άλογα, ενώ ο Οινόμαος κάνει θυσία πάνω στο βωμό. Γύρω στο 500 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Μουσείο 595 (CC 968). [*LIMC* VII, τόμ. 1^{ος}, 284 και τόμ. 2^{ος}, 220, εικ. 12].

105. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη υδρία. Ο Πέλοψ πάνω στο άρμα με τα φτερωτά άλογα, δώρο του Ποσειδώνα. Πίσω του ένα θαλάσσιο τέρας, η Θέτις και ο Πηλεύς. Γύρω στο 440 π.Χ. Φερράρα, Museo Nazionale 3058. [Beazley (1963^2), 1032, 58].

106. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας. Ο Πέλοψ και η Ιπποδάμεια ξεκινούν με το άρμα, γυρίζουν πίσω και κοιτάζουν τον Οινόμαο, ο οποίος θυσιάζει σε βωμό μπροστά από κίονα, πάνω στον οποίο στέκει άγαλμα της Αρτέμιδος. Στα αριστερά νέος που οδηγεί κριάρι για θυσία και ένας καθισμένος άνδρας με δόρατα και ασπίδα (Άρης;). Επάνω, ο Μυρτίλος στο άρμα του Οινόμαου, ο Ποσειδών, η Αθηνά, ο Ζευς, ο Γανυμήδης, ο Άρης, η Αφροδίτη ή η Ήρα. 380-370 π.Χ. Ύπαρξη επιγραφών. Νεάπολη, Museo Nazionale H 2200. Από τη Santa Agata dei Goti. [Beazley (1963^2), 1440, I: Ζωγράφος του Οινόμαου].

107. Απουλικός ελικωτός κρατήρας. Ο Οινόμαος κάνει θυσία σε βωμό. Στα αριστερά νέος άνδρας (ο Μυρτίλος;) που φέρει κριάρι και μία νέα γυναίκα που κρατάει καλάθι. Στα δεξιά ένας νέος άνδρας (ο Πέλοψ;) καθισμένος. Γύρω στο 310 π.Χ. Λονδίνο, Sir John Soane's Museum 101 L (=V 538). [Trendall, Cambitoglou (1982), 931, 119: «Ακόλουθοι του Ζωγράφου της Βαλτιμόρης»].

108. Καμπανικός κωδωνόσχημος κρατήρας. Ο Μυρτίλος με χλαμύδα, πέτασο και ενδρομίδες, κρατά τροχό (του άρματος του αφέντη του) σε κάθε χέρι. Ο Πέλοψ καθισμένος στο κέντρο. Στα αριστερά η Ιπποδάμεια. Γύρω στο 340 π.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale 81444 (H 3227). [Trendall (1983), 402, 281, πίν. 157, 3].

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Α. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ

i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις:

109. Μικρό θραύσμα αμελώς δουλεμένου αντίχειρα - ίχνος του αριστερού χεριού του Λαπίθη Q [Sauer (1891), 88, σχέδιο 1].

110. [Sauer (1891), 89, σχέδιο 2].

111. [Sauer (1891), 89, σχέδιο 3].

112. Παράσταση Κενταυρομαχίας (μία, ενιαία ζώνη) από τον αθηναϊκό καλυκόσχημο κρατήρα του Ζωγράφου της Νέκυιας. Γύρω στο 440 π.Χ. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum. [*AZ* του 1883, πίν.18].

113. Αποκατάσταση της μορφής L με τόξο στο αριστερό χέρι και βέλος στο δεξί κατά τον B. Sauer (1891) [Sauer (1891), 93, σχέδιο 5].

114. Πίσω πλευρά της μορφής L (1:20) [Treu (1897), 69, εικ. 110].

115. Δεξί χέρι της μορφής L (1:10) [Treu (1897), 70, εικ. 111].

116. Αριστερό χέρι της μορφής L (1:10) [Treu (1897), 70, εικ. 112].

117. Παρυφή του ιματίου της μορφής L (1:10) [Treu (1897), 71, εικ. 113].
118. Φτέρνα της μορφής L (1:10) [Treu (1897), 72, εικ. 115].
119. Πίσω πλευρά των μορφών H-I (1:20), μαζί με την κάτοψη της διόρθωσης συναρμολόγησης πίσω από τη φτέρνα της Λαπιθίδας H (1:10) [Treu (1897), 73, εικ. 116].
120. Πρόσθια και πίσω πλευρά της μορφής K (1:20) [Treu (1897), 75, εικ. 119].
121. Πίσω πλευρά της μορφής M (1:20) [Treu (1897), 76, εικ. 120].
122. Προστεθέν τμήμα της φτέρνας της Λαπιθίδας O (1:20) [Treu (1897), 79, εικ. 122].
123. Πίσω πλευρά των μορφών N-O (1:20) [Treu (1897), 78, εικ. 121].
124. Πρόσθια πλευρά του συμπλέγματος F G (1:20) [Treu (1897), 79, εικ. 123].
125. Δεξί άκρο χέρι του αγοριού F (1:10) [Treu (1897), 80, εικ. 128].
126. Αριστερός βραχίονας του αγοριού F (1:10) [Treu (1897), 80, εικ. 129].
127. Αριστερό άκρο χέρι του αγοριού F (1:10) [Treu (1897), 81, εικ. 130].
128. Γενειάδα και πίσω μέρος του κεφαλιού του Κενταύρου G (1:10) [Treu (1897), 81, εικ. 131].
129. Αριστερό άκρο χέρι του Κενταύρου G (1:10) [Treu (1897), 81, εικ. 132].
130. Δεξί πρόσθιο πόδι του Κενταύρου G (;) (1:10) [Treu (1897), 81, εικ. 133].
131. Πίσω πλευρά του συμπλέγματος P Q (1:20) [Treu (1897), 82, εικ. 134].
132. Οπές προσθήκης για τα αλογίσια αυτιά του Κενταύρου P (1:10) [Treu (1897), 82, εικ. 135].
133. Θραύσματα από τον αριστερό αντίχειρα και καρπό του Λαπίθη Q (1:5) [Treu (1897), 83, εικ. 137].
134. Κεφάλι του Κενταύρου D με την κοιλότητα για την κορυφή του κεφαλιού του Λαπίθη C στο δεξιό κρόταφο (1:10) [Treu (1897), 84, εικ. 138].
135. Τα χέρια του Λαπίθη C πάνω από την κορυφή του κεφαλιού του Κενταύρου D (1:10) [Treu (1897), 84, εικ. 139].
136. Πίσω πλευρά του γονατιστού Λαπίθη C (1:20) [Treu (1897), 84, εικ. 140].
137. Δεξί άκρο πόδι του γονατιστού Λαπίθη C (1:10) [Treu (1897), 85, εικ. 141].
138. Πίσω πλευρά του Κενταύρου D και της Λαπιθίδας E (1:20) [Treu (1897), 85, εικ. 143].
139. Θραύσμα του μαστού με λαξευμένη επιφάνεια από τη Λαπιθίδα E (1:10) [Treu (1897), 86, εικ. 144].
140. Δεξιός βραχίονας της Λαπιθίδας E (1:10) [Treu (1897), 86, εικ. 145].
141. Δεξιός μαστός του Κενταύρου D με την κοιλότητα για μετάλλινο στήριγμα (;) (1:10) [Treu (1897), 86, εικ. 146].
142. Δεξί άκρο χέρι του Κενταύρου D με την επεξεργασία για το γόνατο του Λαπίθη C (1:10) [Treu (1897), 86, εικ. 147].
143. Αριστερό άκρο χέρι του γονατιστού Λαπίθη T (1:10) [Treu (1897), 87, εικ. 148].
144. Δεξί άκρο χέρι του Λαπίθη T με ίχνη εφαρμογής για τη μπρούντζινη λεπίδα του μαχαιριού θυσίας στο στήθος του Κενταύρου S (1:10) [Treu (1897), 87, εικ. 149].
145. Πίσω πλευρά του συμπλέγματος R S T (1:20) [Treu (1897), 88, εικ. 150].
146. Αριστερό άκρο χέρι της μορφής B (1:10) [Treu (1897), 89, εικ. 151].
147. Κάτω όψη της μορφής B (1:20) [Treu (1897), 89, εικ. 152].
148. Κάτω και πίσω πλευρά της μορφής U (1:20) [Treu (1897), 90, εικ. 154].
149. Αριστερός ώμος της μορφής U με επεξεργασία για το δεξί άκρο χέρι (1:15) [Treu (1897), 91, εικ. 155].
150. Μορφή U: Προσκεφάλι (1:20) [Treu (1897), 91, εικ. 156].
151. Πίσω πλευρά της μορφής A (1:20) [Treu (1897), 92, εικ. 157].
152. Πίσω πλευρά της μορφής V (1:20) [Treu (1897), 92, εικ. 158].

153. Δεξιός βραχίονας της μορφής V με κομμάτια από τον ώμο (1:10) [Treu (1897), 93, εικ. 159].
154. Λεοντοκεφαλή από το ναό του Δία. 4ος αι. π.Χ. Μουσείο Ολυμπίας. [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 9].
155. Λεοντοκεφαλή από το ναό του Δία. 1ος αι. π.Χ. Μουσείο Ολυμπίας. [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 10].
156. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας του Ζωγράφου του Ηφαίστου. Σκηνή θυσίας. Το άγαλμα του Απόλλωνα στέκει πάνω σε ιωνικό κίονα πίσω από βωμό. Ο θεός κρατάει στο δεξί χέρι κλαδί δάφνης και στο αριστερό τόξο. 440/430 π.Χ. Frankfurt am Main, Museum für Vor- und Frühgeschichte β 413. Από τη Nola. [Sinn (1994)].
157. Ελικωτός κρατήρας του Ζωγράφου των Νιοβιδών από τη Nola. Βωμός και άγαλμα του Απόλλωνα. 460/450 π.Χ. Μπολόνια, Museo Civico Archeologico [Sinn (1994)].
158. Προσπάθεια αποκατάστασης του αριστερού χεριού της μορφής L (Πέλοψ) με κέντρον [Tulunay (1998), 456, εικ. 1].
159. Υποθετική αποκατάσταση της διάταξης της μορφής L του δυτικού αετώματος με τη μορφή H του ανατολικού αετώματος δίπλα της. a. Η μορφή L στα αριστερά της μορφής H, b. Η μορφή L στα δεξιά της μορφής H. [Tulunay (1998), 457, εικ. 2].
160-161. Συντήρηση και επανέκθεση των αγαλμάτων [Τριάντη (2000), 282, εικ. 2, 3].
162. Το δυτικό εναέτιο του ναού [Τριάντη (2000), 282, εικ. 1].
163. Μορφές στο μέσο του δυτικού εναετίου [Τριάντη (2000), 283, εικ. 4].
164. Μορφή M (Θησεύς)[Τριάντη (2000), 283, εικ. 5].
165. Βραχίονας της μορφής M (Θησεύς)[Τριάντη (2000), 283, εικ. 6].
166. Άκρο χέρι της μορφής M (Θησεύς) [Τριάντη (2000), 283, εικ. 7].
167. Μορφή M (Θησεύς) [Τριάντη (2000), 283, εικ. 8].
168. Πίσω πλευρά της μορφής M (Θησεύς) [Τριάντη (2000), 284, εικ. 9].
169. Αριστερή πλευρά της πλίνθου του Λαπίθη C [Τριάντη (2000), 285, εικ. 12].
170. Χέρια του Λαπίθη C [Τριάντη (2000), 285, εικ. 13].
171. Κοιλιά του Κενταύρου D με το νέο θραύσμα [Τριάντη (2000), 285, εικ. 14].
172. Πίσω πλευρά του Κενταύρου D με το νέο θραύσμα [Τριάντη (2000), 285, εικ. 15].
173. Αριστερό άκρο πόδι της Λαπιθίδας E [Τριάντη (2000), 290, εικ. 35].
ii. Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα:
174. Μέσο του αετώματος: συμπλέγματα H I K, M N O και μεσαία μορφή L [Κλεάνθη Πατεράκη].
175. Μορφή L [Φωτόπουλος (2004)].
176, 177. Μορφή L: δεξί χέρι [Κλεάνθη Πατεράκη].
178-180. Μορφή L: αριστερό χέρι [Κλεάνθη Πατεράκη].
181. Μορφές K και L [Κλεάνθη Πατεράκη].
182. Μορφή K: δεξί χέρι [Κλεάνθη Πατεράκη].
183-186. Μορφή M [Κλεάνθη Πατεράκη].
187. Σύμπλεγμα N O [Κλεάνθη Πατεράκη].
188. Μορφή F [Κλεάνθη Πατεράκη].
189. Σύμπλεγμα P Q: η πάλη [Κλεάνθη Πατεράκη].
190. Το κεφάλι της Λαπιθίδας E και το χέρι του Κενταύρου D που τραβάει τα μαλλιά της [Κλεάνθη Πατεράκη].
191. Νέος Λαπίθης C και Κένταυρος D: η πάλη [Κλεάνθη Πατεράκη].
192-193. Μορφή C [Κλεάνθη Πατεράκη].
194. Σύμπλεγμα R S T: η πάλη [Κλεάνθη Πατεράκη].

195. Μορφή Τ [Κλεάνθη Πατεράκη].
196. Μορφές S, T: το αντικείμενο (μάλλον μαχαίρι) που μπήγει ο Λαπίθης Τ στο στήθος του Κενταύρου S [Κλεάνθη Πατεράκη].
197. Μορφές Α, Β [Κλεάνθη Πατεράκη].
198. Μορφές U, V [Κλεάνθη Πατεράκη].
199. Μορφές Α, Β [Κλεάνθη Πατεράκη].
200. Μορφή V [Κλεάνθη Πατεράκη].
201. Α (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].
202. Β (λεπτομέρεια) [Κλεάνθη Πατεράκη].

Β. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις:
203. Η παλιά διάταξη του εναετίου κατά τον G. Treu (1888) [*JD*I 3 (1888), πίν. 5].
204. Η νέα διάταξη του εναετίου κατά τον G. Treu (1888) [*JD*I 3 (1888), πίν. 6].
205. Η πίσω πλευρά των μορφών *P΄, Q΄, R΄, S΄* από τη νέα διάταξη του εναετίου κατά τον G. Treu (1888) [Treu (1888), 178, εικ. 1].
206. Θραύσμα από το κεφάλι της μορφής *K΄(O)* [Treu (1888), 180, εικ. 2].
207. Θραύσμα από το κεφάλι της μορφής *K΄(O)* [Treu (1888), 180, εικ. 3].
208. Ο δεξιός βραχίονας της μορφής *K΄(O)* [Treu (1888), 180, εικ. 4].
209. Η διάταξη του εναετίου από τους Laloux, Monceaux [Laloux, Monceaux (1889) 2, 87].
210. Τμήμα του δεξιού ποδιού (γόνατο) του γονατιστού Λαπίθη C [Sauer (1891), 90, σχ. 4].
211. Η διάταξη μορφών στο αριστερό μισό του αετώματος [Curtius (1897)].
212. Η διάταξη μορφών στο δεξί μισό του αετώματος [*Olympia III*, εικ. Α από τους πίνακες με τις εικόνες διάταξης των δύο εναετίων]. Αξιοσημείωτη είναι η ύπαρξη μίας και όχι δύο ξαπλωμένων μορφών στις γωνίες στις εικ. 209-210.
213. Η διάταξη του N. K. Skovgaard (1905) [Wolters (1908), ξεχωριστός πίνακας στο τέλος του άρθρου του].
214. Η διάταξη του P. Wolters (1908) για το δυτικό εναέτιο [Wolters (1908), ξεχωριστός πίνακας στο τέλος του άρθρου του].
215. Η διάταξη του εναετίου από τους E. Buschor, R. Hamann (1924) [Buschor (1924), 16].
216. Αριστερό μισό του αετώματος. Αντίγραφα του R. Grüttner διατεταγμένα κατά τους E. Curtius-P. Wolters [Schrader (1943), 70, εικ. 31].
217. Δεξί μισό του αετώματος. Αντίγραφα του R. Grüttner διατεταγμένα κατά τους E. Curtius-P. Wolters [Schrader (1943), 71, εικ. 32].
218. Η διάταξη του εναετίου κατά τον Laurenzi (1950) [πίν. ΙΙΙ, 2].
219. Μορφή C: Λαπίθης [Laurenzi (1950), 98, εικ. 23].
220. Σύμπλεγμα F G: Λαπίθης, τον οποίο αρπάζει Κένταυρος [Laurenzi (1950), 99, εικ. 24].
221. Σύμπλεγμα Η Ι: Δηιδάμεια και Κένταυρος Ευρυτίων [Laurenzi (1950), 100, εικ. 25].
222. Μορφή L: Απόλλων [Laurenzi (1950), 101, εικ. 26].
223. Σύμπλεγμα Ν Ο: Κένταυρος και Νυμφεύτρια [Laurenzi (1950), 102, εικ. 27].
224. Σύμπλεγμα Ρ Q: Λαπίθης, τον οποίο δαγκώνει Κένταυρος [Laurenzi (1950), 103, εικ. 28].
225. Μορφή V: νέα Λαπιθίδα [Laurenzi (1950), 105, εικ. 31].
226. Το κεντρικό σύμπλεγμα (αναπαράσταση του Treu) [Laurenzi (1950), 106, εικ. 32].

227. Αναπαράσταση του εναετίου όπως πρέπει να ήταν τον 1ο αι. π.Χ. (δηλαδή με τις μορφές B, U, οι οποίες δεν υπήρχαν στο εναέτιο τον 5ο αι. π.Χ.) [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 17].
228. Αναπαράσταση του εναετίου όπως πρέπει να ήταν τον 5ο αι. π.Χ. (δηλαδή δίχως τις μορφές B, U) από τον Ashmole [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 16].
229. Όψη της δυτικής πρόσοψης του ναού με συνυπολογισμό της καμπυλότητας [Grunauer (1974), εικ. 30].
230. Τα συμπλέγματα του Θησέα και του Πειρίθου στη διάταξη του G. Treu [Grunauer (1974), 20, εικ. 21].
231. Τα συμπλέγματα του Θησέα και του Πειρίθου με συνυπολογισμό των διορθώσεων στην τοποθέτηση [Grunauer (1974), 20, εικ. 22].
232. Σχέδιο του τριγλύφου με τους όγκους για την κατεύθυνση της τοποθέτησης των μορφών [Grunauer (1974), εικ. 17].
233. Πρόσοψη του ναού με τη διάταξη των γλυπτών κατά τους P. Wolters-Fr. Studniczka. Λαπίθες και ήρωες πάνω από τους άξονες των κιόνων [Grunauer (1974), 41, εικ. 36].

Γ. ΤΑΥΤΙΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
i. Οι ερμηνευτικές προτάσεις:
234. Κρατήρας του Ζωγράφου του Ιππόλυτου. Από το Ruvo. [*AZ* 1883, πίν. 6].
235. Θραύσμα αγγείου με σκηνή Κενταυρομαχίας. Μουσείο Βερολίνου [Curtius (1894), πίν. VII, 1].
236. Θραύσμα από αγγείο με σκηνή Κενταυρομαχίας. Μουσείο Βερολίνου [Curtius (1894), πίν. VII, 2].
237. Παράσταση στο εσωτερικό κύλικας λευκού βάθους που βρέθηκε στους Δελφούς: «Απόλλων σπένδων». 480/470 π.Χ. Δελφοί, Αρχαιολογικό Μουσείο [Sinn (1994), 594, εικ. 6].
ii. Η εικονογραφία (εικονογραφικά σχήματα) - Παρατηρήσεις - Συμπέρασμα:
238. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ο Απόλλων περπατάει προς τα δεξιά. Φοράει χιτώνα, χλαμύδα και έχει τη φαρέτρα στους ώμους του. Στο δεξί χέρι κρατάει βέλος, στο αριστερό τόξο. Γύρω στο 480-460 π.Χ. Παρίσι, Cabinet des Médailles 367. Από τη Nola. [Beazley (1963^2), 636, 6: Ζωγράφος της Providence].
239. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη λήκυθος. Ο Απόλλων με μακριά μαλλιά, στεφάνι δάφνης, μακρύ χιτώνα και ιμάτιο, στέκει όρθιος, με κιθάρα, με το κεφάλι στραμμένο στην κατεύθυνση του χεριού, το οποίο κρατάει ένα πλήκτρο πάνω από ένα μικρό φοίνικα. Γύρω στο 480 π.Χ. Νέα Υόρκη, MM 53.224. [Beazley (1963^2), 651, 26: Ζωγράφος του Νίκωνος].
240. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη οινοχόη. Ο Απόλλων γυμνός, με στεφάνι δάφνης στα μαλλιά, έχει στο αριστερό του χέρι κλαδί δάφνης και με το δεξί κρατάει φιάλη. Γύρω στο 425-420 π.Χ. Αγία Πετρούπολη, Hermitage B 1615 (855, St. 1729). [Beazley (1963^2), 1207, 31: Ζωγράφος του Shuvalov].
241. Κωδωνόσχημος ερυθρόμορφος κρατήρας του Ζωγράφου της Δανάης. Ο Απόλλων όρθιος, με μακρύ χιτώνα, στεφανωμένος με δάφνη, κρατάει κλαδί δάφνης στο δεξί χέρι. Μπροστά του δύο μούσες, η μία καθισμένη, η άλλη όρθια. Τρίτο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 697. [*CVA* Wien 3, πίν. 115, 1].
242. Οξυπύθμενος ερυθρόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου της Κοπεγχάγης. Στο μέσο της παράστασης ο Πειρίθους (*ΠΕ[Ρ]ΙΔΟΣ*), γενειοφόρος και πλήρως οπλισμένος, μπήγει το σπαθί στην κοιλιά Κενταύρου, ο οποίος του επιτίθεται με

μεγάλη πέτρα. 480/470 π.Χ. Γερμανία, ιδιωτική συλλογή. [Λήμμα "PEIRITHOOS", *LIMC* VII, τόμ. 1ος, 233 και τόμ. 2ος, 172, εικ. 4].
243. Οξυπύθμενος ερυθρόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου της Κοπεγχάγης. Ο Πειρίθους (*ΠΕΡΙΘΟΣ*) εικονίζεται ως πλήρως οπλισμένος πολεμιστής, πολεμάει με δόρυ και ασπίδα ενάντια σε έναν Κένταυρο, ο οποίος αμύνεται με κλαδί. 480/470 π.Χ. Νέα Υόρκη, ιδιωτική συλλογή. [Λήμμα "PEIRITHOOS", *LIMC* VII, τόμ. 1ος, 233 και τόμ. 2ος, 172, εικ. 5].
244. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα. Στα αριστερά ο Πειρίθους (*ΠΕΡΙ[Θ]ΟΣ*) γυμνός (αναγνωρίζεται από επιγραφή), στρέφει προς τα δεξιά, αρπάζει με το αριστερό χέρι τον αντίπαλό του Υψίπυλο από τα μαλλιά και κραδαίνει με το δεξί χέρι το δόρυ. Στα δεξιά ο γυμνός Θησεύς (αναγνωρίζεται από επιγραφή, φέρει στεφάνι), παλεύει με Κένταυρο που έχει σηκωθεί στα πισινά πόδια και τον πιάνει από το κεφάλι. Γύρω στο 420-410 π.Χ. Βοστόνη, MF 00.345. Από την Tarquinia. [Beazley (1963^2), 1319, 3: Ζωγράφος του Αριστοφάνη, Boardman, Beazley 1963a^2, II, εικ. 291].
245. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη πελίκη. Ο Πειρίθους (*ΠΕΡΙ[Θ]ΟΣ*) με το ιμάτιο να πέφτει στο γόνατο πολεμάει περπατώντας προς τα αριστερά και κουνώντας το δόρυ του ενάντια σε έναν Κένταυρο. Γύρω στο 390 π.Χ. Μπαρτσελόνα, Αρχαιολογικό Μουσείο. Από το Ampurias. [*CVA* 1, 37, εικ. 2, πίν. 34, Ια.]
246. Πλάκα Η 5-529 από τη Ν στενή πλευρά της ζωφόρου του ναού του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας: ο Πειρίθους αρπάζει με το αριστερό χέρι από τα μαλλιά τον Κένταυρο που είναι μπροστά του και με το δεξί κρατάει πέτρα, για να τον χτυπήσει. Γύρω στο 400 π.Χ. Λονδίνο, British Museum 529. [Hofkes-Brukker (1975), 57].
247. Μετόπη της Ν πλευράς του Παρθενώνα. Στην εντέκατη μετόπη ταυτίζεται συχνά ο Πειρίθους με τον Λαπίθη, ο οποίος μπήγει το σπαθί του στην κοιλιά του Κενταύρου. Στην τριακοστή δεύτερη μετόπη εικονίζεται όμως ένας Λαπίθης στη λεγόμενη «στάση του Αρμόδιου». Έτσι θα μπορούσε αυτή η μορφή να έρθει σε έμμεση σύνδεση με τον Πειρίθου ή τον Θησέα. Γύρω στο 440 π.Χ. Σήμερα σχεδόν τελείως κατεστραμμένη. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης. [Brommer (1967), 93-94, πίν. 199 (Μετόπη XI) και 128-129, πίν. 236-237 (Μετόπη XXXII)].
248. Δ πλευρά της ζωφόρου του Ηφαιστείου (πλάκα 3). Εάν η κεντρική μορφή της ζωφόρου αποδίδει τον Θησέα (κατά τον Thompson), τότε θα μπορούσε ο πολεμιστής δεξιά δίπλα του (με πέτασο, με το ιμάτιο να πέφτει στους ώμους και στο δεξί γόνατο και σπαθί) να είναι ο Πειρίθους. Γύρω στο 440 π.Χ. Αθήνα, Αρχαία Αγορά, in situ. [Hofkes-Brukker (1975), 95].
249. Πλάκες της ζωφόρου του ηρώου στο Gölbaşi-Trysa (380/370 π.Χ.). Βιέννη, Kunsthistorisches Museum. [Λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES", *LIMC* VIII, τόμ. 2ος, 438, εικ. 215].
250. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας. 470/460 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico [Λήμμα „THESEUS", *LIMC* VII, τόμ. 2ος, 662, εικ. 266].
251. Ελικωτός κρατήρας. Λαιμός: παράσταση Κενταυρομαχίας: ο Θησεύς στο κέντρο με ταινία στο κεφάλι, ιμάτιο που πέφτει και ξίφος, σηκώνει τον πέλεκυ και με τα δύο χέρια για να καταφέρει χτύπημα σε Κένταυρο που προστατεύει το κεφάλι του με μαξιλάρι. Στο βάθος κλίνες. Γύρω στο 450 π.Χ. Νέα Υόρκη, MMA 1907.286.84. Από τη Numana. [Schrader (1943), 88, εικ. 43].
252. Πλάκα της ζωφόρου του ναού του Ποσειδώνα στο Σούνιο σύμφωνα με την Expédition scientifique de Morée *II*, πίν. 33. Δε σώζεται σήμερα. [Δεληβορριάς (1969), πίν. 64].

253. Πλάκα Η 4-524 από την Α μακριά πλευρά της ζωφόρου του ναού του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας: ο Θησεύς καταβάλλει με κεφαλοκλείδωμα Κένταυρο, ο οποίος αρπάζει το φόρεμα της γονατισμένης μπροστά του Λαπιθίδας, η οποία κρατάει γυναικείο λατρευτικό άγαλμα. Γύρω στο 400 π.Χ. Λονδίνο, British Museum 524. [Hofkes-Brukker (1975), 55].
254. Μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ο Καινεύς με το δόρυ κατεβασμένο, πεσμένος ως το γόνατο. Ο Κένταυρος στα αριστερά κρατάει βράχο. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen. Από το Vulci. [Beazley (1956), 483, 1: ακόλουθος του Ζωγράφου του Εδιμβούργου].
255. Μελανόμορφη κύλικα. Στα δεξιά Κένταυρος με δύο πέτρες, στα αριστερά ένας άλλος άοπλος που χειρονομεί. Γύρω στο 560 π.Χ. Malibu, Paul-Getty Museums 86. AE. 154. Από την Siana. [Schefold (1978), 154].
256. Αθηναϊκός μελανόμορφος ελικωτός κρατήρας (αγγείο François). Ο Καινεύς πλήρως οπλισμένος, πεσμένος κάτω μέχρι το μέσο του σώματος. Στα δεξιά ο αλογοκένταυρος Άσβολος, δίπλα του ο Άκριος. Και οι δύο κρατάνε πέτρες. Στα αριστερά ο Ηλαίος με κλαδί. Γύρω στο 570/560 π.Χ. Φλωρεντία, Museo Archeologico. Από το Chiusi. [Beazley (1956), 76, 1: 682: Κλειτίας και Εργότιμος].
257. Δωδέκατη νότια μετόπη του Παρθενώνα. Παράσταση Κενταύρου (Ευρυτίων;) που επιδιώκει να αρπάξει γυναίκα (Δηιδάμεια;). Ο Fr. Brommer γράφει χαρακτηριστικά: „Ähnlich ist die Brautgruppe im Giebel von Olympia“. Γύρω στο 442 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης. [Brommer (1967), 95-96, πίν. 200, 201 με βιβλιογραφία].
258. Θραύσμα από ερυθρόμορφο ελικωτό κρατήρα του Ζωγράφου της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης. Ένας Κένταυρος (*ΕΥΡ*[*υτίων*], με προβιά στους ώμους), από τον οποίο σώζεται μόνο το κάτω μέρος του σώματος, καλπάζει προς τα δεξιά. Επιδιώκει να ξεφύγει από έναν αγένειο νέο που φοράει ιμάτιο - μάλλον είναι ο Θησεύς - και τον κρατάει σφιχτά. Ο Κένταυρος αρπάζει με το αριστερό χέρι μία γυναίκα (την Ιπποδάμεια). Στα δεξιά εικονίζονται τμήματα από το σώμα μιας άλλης ανδρικής μορφής (εικονίζεται το σπαθί της). Σώζονται ίχνη από τέσσερις άλλους Κενταύρους και τέσσερις ανδρικές μορφές (επιγραφές για τους Λαπίθες: *ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ, ΦΟΡΒΑΣ*). Γύρω στο 400 π.Χ. Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 06.1021.140. Από την Capua. [Beazley (1963^2), 1408, 2: Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης].
259. Απουλικός ερυθρόμορφος κρατήρας. Πλευρά Α: Κένταυρος (με προβιά, στους ώμους, κλαδί ελιάς στο αριστερό χέρι) επιχειρεί να κατεβάσει τη Λαοδάμεια, η οποία αναγνωρίζεται από επιγραφή, από το θρόνο. Ένα κάδος κάτω από τον Κένταυρο δηλώνει τη μέθη του. Στα αριστερά ο Πειρίθους, ο οποίος αναγνωρίζεται από επιγραφή, προσπαθεί να χωρίσει τη γυναίκα από τον Κένταυρο. Στα δεξιά ο Θησεύς, ο οποίος επίσης αναγνωρίζεται από επιγραφή, επισείει το ρόπαλο ενάντια στον Κένταυρο. Δεξιά και αριστερά πλαισιώνουν την παράσταση γυναικείες μορφές που τρέχουν. Μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. Λονδίνο, BM F 272. [Trendall, Cambitoglou (1982), 480-481, 14, πίν. 171.2: Ζωγράφος της Λαοδάμειας].
260. Ψηφιδωτό δάπεδο μπροστά από την πόρτα του ανδρώνα της οικίας Γ 10 της Ερέτριας. Ένας Κένταυρος με κορμό από έλατο ενάντια σε έναν Λαπίθη. Τρίτο τέταρτο του 3^{ου} αι. π.Χ. Μουσείο Ερέτριας. [*LIMC* VIII, τόμ. 2^{ος}, 430, εικ. 210].
261. Κορινθιακός μελανόμορφος σκύφος. Ο Ηρακλής με δαυλούς κυνηγάει έντεκα Κενταύρους που κινούνται προς τα αριστερά. Πίσω από αυτόν ο Φόλος και η σπηλιά, μπροστά του ένας Κένταυρος πεσμένος στο έδαφος. Ο Ερμής και η Αθηνά στο αριστερό τελείωμα της παράστασης. Πρώτο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ. Παρίσι, Louvre MNC 677 (L 173). Από την Κόρινθο. [*CVA* 8, πίν. 12, 7-12].

262. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Η μάχη του Ηρακλή με τους Κενταύρους στη Φολόη (περιπέτειας της Φολόης). Πλευρά Α: από δεξιά προς αριστερά εικονίζονται η Αθηνά, το αγγείο με το κρασί, ο Ηρακλής που κινείται προς τα αριστερά, ένας Κένταυρος που έχει πέσει στο έδαφος, ο Φόλος (ύπαρξη επιγραφής: ΦΟΛΟΣ ΚΕΝΤΑΟΡΟΝ). Πλευρά Β: τρεις Κένταυροι με κλαδιά, οι δύο κινούνται προς τα δεξιά μάλλον για να καλέσουν βοήθεια, ο άλλος το βάζει στα πόδια (;). 4ο τέταρτο του 6ου αιώνα π.Χ. Παρίσι, Louvre F 266. Από την La Tolfa. [*CVA* 5, πίν. 57, 12-16].
263. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα. Ο Ηρακλής που αναγνωρίζεται από τη λεοντή ανάμεσα σε δύο Κενταύρους. Αρπάζει τον Κένταυρο στα δεξιά από τη γενειάδα και του επιτίθεται με το ξίφος. Ο Κένταυρος στα δεξιά με κλαδί και πέτρα στα χέρια κινείται προς τα δεξιά. Γύρω στο 500 π.Χ. Κοπεγχάγη, Εθνικό Μουσείο 14268. [*CVA* 8, πίν. 336-337].

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: ΟΙ ΜΕΤΟΠΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ:

Α. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΛΥΨΗΣ:
264. Μετόπη του Γηρυόνη, χαμένος κορμός του Ηρακλή σύμφωνα με το *Expédition de Morée I*, πίν. 75, 3 (1:10) [*Olympia III*, 173, εικ. 204].
265. Μετόπη της Ύδρας, φιδίσιο κεφάλι και λαιμός σύμφωνα με το *Expédition de Morée I*, πίν. 75, 9 (1:8) [*Olympia III*, 159, εικ. 181].
266. Δεξί χέρι σύμφωνα με το *Expédition de Morée I*, πίν. 76, 5 (1:8) [*Olympia III*, 157, εικ. 178] (n.v.).

Γ. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ:
1) Μετόπη του Λιονταριού της Νεμέας:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
267. Προσπάθεια αποκατάστασης (1:30) [Treu (1897), 153, εικ. 175].
268. Όψη (*a*), πίσω πλευρά (*b*) και κάτω όψη (*c*) του Λιονταριού της Νεμέας (1:8) [Treu (1897), 154, εικ. 176].
269. Πίσω πλευρά των κομματιών από τη μετόπη του Λιονταριού (1:8) [Treu (1897), 155, εικ. 177].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
270. Η μετόπη όπως εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο Ολυμπίας [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 132].
271. Αθηναϊκή μελανόμορφη κύλικα του Εργότιμου. Ο Ηρακλής παλεύει με το λιοντάρι. Γύρω στο 560 π.Χ. [Beazley (1956) 79, Schefold (1978), 90, εικ. 105].
272. Νόμισμα των Συρακουσών υπογεγραμμένο από τον Ευαίνετο ή τον Κίμωνα. Ο Ηρακλής παλεύει με το λιοντάρι. 413-400 π.Χ. [Kraay (1976), εικ. 127, 129].
273. Απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας του Ζωγράφου του Σισύφου. Ο Ηρακλής όρθιος παλεύει με το λιοντάρι. Στα αριστερά η Αθηνά, στα δεξιά μία γυναίκα. Γύρω στο 420-410 π.Χ. Μουσείο Νεάπολης. [Trendall, Cambitoglou (1978), 64].
274. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας του Ψίακος. Ο Ηρακλής παλεύει με το λιοντάρι στο έδαφος. Στα αριστερά ο Ιόλαος, στα δεξιά η Αθηνά. Γύρω στο 510 π.Χ. [Beazley (1971^2), 127, Schefold (1978), 93, εικ. 112.].
275. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος αμφορέας του Ανδοκίδη. Ο Ηρακλής γονατιστός, έτοιμος να πετάξει το λιοντάρι στο έδαφος. Στα αριστερά η Αθηνά, στα δεξιά ο Ιόλαος με ξίφος και ρόπαλο. Γύρω στο 520 π.Χ. Λονδίνο, British Museum B 193. [Beazley (1963^2), 4, 8, *CVA* 3, πίν. I (166), I b].

276. Μετόπη από το Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς: Ηρακλής και λιοντάρι της Νεμέας [Brommer (1953), πίν. 6a].
277. Ηφαιστείο: ανατολικές μετόπες: οι άθλοι του Ηρακλή (σχεδιαστική αποκατάσταση) [Brommer (1953), πίν. 2].
278. Ανατολική μετόπη Ι του Ηφαιστείου: ο Ηρακλής και το λιοντάρι της Νεμέας [Koch (1955), πίν. 18].
279. Μαρμάρινη ζωφόρος από το Θέατρο των Δελφών ($2^{ος}$ /$1^{ος}$ αι. π.Χ.) [Sturgeon (1978), 228, εικ. 2, πλάκα ΙΙ].
2) Μετόπη της Λερναίας Ύδρας:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
280. Χέρια του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 158, εικ. 179].
281. Κορμός δένδρου και κλαδί με τμήμα από σώμα φιδιού που κρέμεται από αυτό (1:8) [Treu (1897), 159, εικ. 180].
282. Κομμάτια από το ελεύθερα δουλεμένο μισό του φιδιού (1:8) [Treu (1897), 160, εικ. 182].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
283. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
284. [Κλεάνθη Πατεράκη]
285. Μελανόμορφος αρύβαλλος. Άρμα στη δεξιά πλευρά της εικόνας. Η Αθηνά με έναν αρύβαλλο. Ο Ηρακλής γυμνός, με τη φαρέτρα, κρατάει ξίφος. Ο Ιόλαος με δρεπάνι. Γύρω στο 590 π.Χ. Βασιλεία, Antikenmuseum BS 425. [Amyx (1988), 180-181, πίν. 67, 2. Schefold (1978), 268, εικ. 360].
286. Τυρρηνικός αμφορέας με λαιμό. Άρμα με γυναίκα που κρατάει τα ηνία, ο Ερμής, η Αθηνά με δόρυ και κλαδιά, ο Ηρακλής (με κοντό χιτώνα, τη λεοντή και ξίφος στερεωμένο στη μέση του) επιτίθεται τρέχοντας στην Ύδρα, ο Ιόλαος με δαυλό. 565-550 π.Χ. Παρίσι, Louvre E 851. Από το Cerveteri. [Beazley (1956), 97, 24: Ζωγράφος του Προμηθέα].
287. Αττική λήκυθος λευκού βάθους του Ζωγράφου του Διόσφου. Ο Ηρακλής που φοράει λεοντή επιτίθεται στην Ύδρα με δρεπάνι. Ο Ιόλαος κρατάει δαυλό, ενώ ο καρκίνος είναι ανάμεσα στα πόδια του Ηρακλή. Γύρω στο 500-490 π.Χ.. Παρίσι, Louvre CA 598. [Boardman (1974), εικ. 270].
288. Ερυθρόμορφη οινοχόη. Ο Ηρακλής νεανικός, γυμνός, επισείει το ρόπαλο πάνω από το κεφάλι του ενάντια στην Ύδρα, κρατώντας έναν από τους λαιμούς της. Ο Ιόλαος με τους δαυλούς καίει τις ρίζες των κεφαλιών του τέρατος. Πίσω από τον Ηρακλή μία καθισμένη γυναίκα με σκήπτρο. 370-360 π.Χ. Αγία Πετρούπολη, Hermitage B 4257. [Schefold (1930), 22, πίν. 5a].
289. Μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ο Ηρακλής με ξίφος. Ο Ιόλαος γυμνός με δρεπάνι. 540-520 π.Χ. Tarquinia, Museo Nazionale 1748. [Beazley (1956), 308, 64].
290. Αθηναϊκή μελανόμορφη κύλικα. Ο Ηρακλής (με χιτώνα, λεοντή, θηκάρι) προς τα δεξιά κρατάει ένα λαιμό της Ύδρας και σηκώνει ξίφος. 530-510 π.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale, 81126 (Η 2761). [*CVA* 3, πίν. 23, 3, 24, 1 (967/8)].
291. Το πώρινο αέτωμα «της Ύδρας» από την Ακρόπολη [Μπρούσκαρη (1974), εικ. 15].
292. Ανατολική μετόπη ΙΙ του Ηφαιστείου: ο Ηρακλής και ο Ιόλαος ενάντια στη Λερναία Ύδρα [Koch (1955), πίν. 18].

3) Μετόπη των Στυμφαλίδων:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
293. Σημείο θραύσης πριν από το δεξί χέρι της Αθηνάς (1:8) [Treu (1897), 160, εικ. 183].

294. Δεξί και αριστερό χέρι του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 161, εικ. 184].
295. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας. Ο Ηρακλής όρθιος, φορώντας λεοντή, χρησιμοποιεί σφεντόνα και τοξεύει τα πολυάριθμα πουλιά. 550-540 π.Χ. Λονδίνο, British Museum B 163. [Beazley (1956), 134, 28, Group E, *CVA* 3, πίν. 29 (149), Ia.c.]
296. Απουλικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας. Ο Ηρακλής στέκει στα αριστερά με το πόδι πάνω σε βράχο, τοξεύοντας ένα ασυνήθιστο πουλί στα δεξιά. Η Αθηνά κάθεται στα δεξιά. 380-360 π.Χ. Κίελο, Kunsthalle B 537. [Trendall, Cambitoglou (1978), 73, 61a].
297. Μαρμάρινη ζωφόρος από το Θέατρο των Δελφών [Sturgeon (1978), 232, εικ. 7, πλάκα VI].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
298. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
299. [Αθ. και Ν. Γιαλούρης (1998), 137].

4) Μετόπη του Ταύρου της Κνωσού:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
300. Οπές από τρυπάνι στο κεφάλι του ταύρου (1:8) [Treu (1897), 162, εικ. 186].
301. Δεξί χέρι του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 163, εικ. 187].
302. Θραύσματα από το προστεθέν ρόπαλο του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 152, εικ. 174].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
303. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
304 [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 136].
305. Αθηναϊκή μελανόμορφη υδρία. Ο Ηρακλής γονατίζει και ετοιμάζεται να μπήξει το ξίφος του μέσα στον αυχένα του ταύρου. Κρέμονται το τόξο και η φαρέτρα του. Τον ήρωα παρατηρούν η Αθηνά, ο Ερμής και μία γυναίκα, όλοι τους καθισμένοι. Ύστερος $6^{ος}$ αι. π.Χ. Βερολίνο, Univ. D 715 (F 1898). Από το Vulci.
306. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Ο Ηρακλής με φαρέτρα και λεοντή στους ώμους φοβερίζει τον ταύρο, ο οποίος του επιτίθεται. Ο ήρωας στεφανώνεται από μία μικρή Νίκη. Ο Απόλλων και η Αθηνά καθισμένοι παρακολουθούν. Εικονίζεται και η Νίκη και μία γυναίκα με πέπλο στο κεφάλι (η Ευρώπη;). Ύστερος $5^{ος}$ αι. π.Χ. Adolphseck 77. Από τη Σικελία; [Beazley (1963^2), 1346, 1].
307. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα. Ο Ηρακλής γυμνός και νεανικός (υπάρχει επιγραφή που τον κατονομάζει) τρέχει πίσω από τον ταύρο, τον οποίο έχει ακινητοποιήσει από το ένα κέρατο. 520-510 π.Χ. Βασιλεία, Antikenmuseum BS 488. [Beazley (1963^2), 172, 4].
308. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ο Ηρακλής δένει τα πίσω πόδια του ταύρου. Κρέμονται το τόξο και η φαρέτρα του. 520-510 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 1583. Από το Vulci. [*CVA* 8, πίν. 407, 2].
309. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ο Ηρακλής φέρει ξίφος, γονατίζει πάνω στο σβέρκο και κρατάει τα πλευρά του ταύρου. Εικονίζονται το ιμάτιο, το ρόπαλο, το τόξο, η φαρέτρα. Ύστερος $6^{ος}$ αι. π.Χ. Λονδίνο, British Museum B 277. Από το Vulci. [*CVA* 4, πίν. 70 (215), 1].
310. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος κάνθαρος. Ο Ηρακλής νεανικός, στα δεξιά, πιέζει προς τα κάτω, στο έδαφος το κεφάλι του ταύρου με το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί του είναι τεντωμένο κατά μήκος της πλάτης του ζώου. Το τόξο και η φαρέτρα εικονίζονται πίσω από τον ήρωα. Γύρω στο 500 π.Χ. Βοστώνη, Museum of Fine Arts 00.334. Από την Tarquinia. [Beazley (1963^2), 126, 27: Νικοσθένης (Ζωγράφος)].

5) Μετόπη της Κερυνίτιδος Ελάφου:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
311. Αριστερό χέρι του Ηρακλή με το κάτω σαγόνι του ελαφιού (1:8) [Treu (1897), 165, εικ. 188].
312. Σχέδιο αποκατάστασης [Rodenwaldt (1936), 45].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
313. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
314. [Κλεάνθη Πατεράκη]
315. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα. Στα αριστερά ο Ηρακλής γενειοφόρος, φορώντας τη λεοντή, στηρίζει το αριστερό του πόδι στα καπούλια της ελαφίνας και πιάνει με τα δυο χέρια το ένα της κέρατο. Το ξίφος και το ρόπαλό του εικονίζονται στο βάθος. Στα δεξιά ένας νέος με τόξο και βέλος (ο Απόλλων; ο Ιόλαος;). Γύρω στο 480 π.Χ. Παρίσι, Louvre G 263. [Beazley (1963^2), 341, 89: Ζωγράφος του Αντιφώντος].
316. Αθηναϊκός μαστός λευκού εδάφους. Ο Ηρακλής γυμνός κρατάει το ρόπαλο στο δεξί χέρι και με το αριστερό πιάνει το πρόσθιο πόδι της ελαφίνας. Γύρω στο 510 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 2003. [Schefold (1978), 100, εικ. 124].
317. Χάλκινο σύμπλεγμα. Ο Ηρακλής γυμνός στηρίζει το αριστερό του πόδι στα καπούλια της ελαφίνας και πιάνει με τα χέρια του τα κέρατά της. 1^{ος} αι. μ.Χ. Palermo, Mus. Reg. [Bieber (1961) II, 36, εικ. 78].
318. Μετόπη από το Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς: ο Ηρακλής και η Κερυνίτις έλαφος [Ανδρόνικος (1996), 60, εικ. 32].
319. Ανατολική μετόπη ΙΙΙ του Ηφαιστείου: ο Ηρακλής και η Κερυνίτις Έλαφος [Koch (1955), πίν. 19].

6) Μετόπη της Αμαζόνας:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
320. Σχέδιο αποκατάστασης [Rodenwaldt (1936), 45].
321. Κεφάλι της βασίλισσας των Αμαζόνων (1:8) [Treu (1897), 165, εικ. 189].
322. Κομμάτια από το πόδι της Αμαζόνας (1:8) [Treu (1897), 166, εικ. 190].
323. Κομμάτια από το πόδι του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 166, εικ. 191].
324. Κομμάτια της πλάκας με υπόλοιπα της ασπίδας του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 167, εικ. 192].
325. Θραύσμα ενός ζωσμένου μπόγου (;) ενδύματος [Treu (1897), 167, εικ. 193].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
326. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
327. [Κλεάνθη Πατεράκη]
328. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας. Ο Ηρακλής επιτίθεται με δόρυ στην Ανδρομάχη. Οι άλλες Αμαζόνες σπεύδουν να την βοηθήσουν. Ύπαρξη επιγραφών για τις μορφές του Ηρακλή, της Ανδρομάχης, Αλκαίας, Γλαύκης, Αινίπης, [Π]αντάριστης, Αναξίλεας, Αρετώς. 575-550 π.Χ. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 24-1864 (G 44). Από το Vulci. [Beazley (1956), 84, 2].
329. Αθηναϊκός μελανόμορφος κάνθαρος. Πλευρά Α΄: Στο κέντρο ο Ηρακλής μπήγει το ξίφος του στο μαστό της Αμαζόνας (που εικονίζεται ως οπλίτης) που έχει πέσει κάτω. Δεξιά και αριστερά Αμαζόνες που προχωρούν προς το κέντρο. Πίσω από τον ήρωα άλλη Αμαζόνα που τεντώνει το τόξο. Γύρω στο 490-480 π.Χ. Βρυξέλλες, Musées Royaux d' Art et d' Histoire A 718. [Beazley (1963^2), 445, 256: Δούρις].
330. Καμπανικός ερυθρόμορφος κωδωνόσχημος κρατήρας. Ο Ηρακλής νεανικός, στεφανωμένος, με λεοντή και γέρνοντας πάνω στο ρόπαλό του, παίρνει τη ζώνη από Αμαζόνα που φοράει ανατολίτικο φόρεμα. Δίπλα της ένα άλογο. Πίσω από τον ήρωα

ένας νέος (ο Ιόλαος;). 340-320 π.Χ. Manchester Univ. IV E 30. [Trendall (1983), 415, 3/359: Ζωγράφος του Manchester (ομάδα AV, Καμπανικό εργαστήριο].
331. Μετόπη από το ναό Ε στον Σελινούντα. Ο Ηρακλής πιάνει την Αμαζόνα από το σκούφο. Σώζεται εν μέρει το ρόπαλο και η λεοντή πίσω από την πλάτη του. Ο ήρωας προχωράει προς τα δεξιά. Η Αμαζόνα φοράει βαρβαρικό ένδυμα κάτω από ελληνικό χιτώνα. Γύρω στο 470 π.Χ. Palermo, Museo Nazionale. [Holloway (1975), 20, εικ. 126-128, Giuliani (1979), 78, πίν. 24, 2].
332. Ανατολική μετόπη VII του Ηφαιστείου: ο Ηρακλής και η Αμαζόνα [Koch (1955), πίν. 21].
333. Ζωφόρος του ναού του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας, πλάκα στο κέντρο της κύριας στενής πλευράς. Εικονίζεται ο Ηρακλής (στο κέντρο) με τη λεοντή που πέφτει στον αριστερό του ώμο να σηκώνει το ρόπαλο με το δεξί χέρι για να χτυπήσει μία Αμαζόνα. Δεξιά και αριστερά από τον ήρωα και την αντίπαλό του παριστάνονται έφιππες Αμαζόνες, η μία νικήτρια και η άλλη χτυπημένη. Γύρω στο 400 π.Χ. Λονδίνο, British Museum 541. [Hofkes-Brukker (1975), εικ. 80-81].
334. Πλάκα από τη μαρμάρινη ζωφόρο του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού. Ο Ηρακλής με λεοντή σηκώνει το ρόπαλο με το δεξί χέρι για να χτυπήσει μία Αμαζόνα, που είναι πεσμένη στα γόνατα και την οποία τραβάει με το αριστερό χέρι από τα μαλλιά. Μέσα 4^{ου} αι. π.Χ. Λονδίνο, British Museum 1008. [Ashmole (1972), 174-177, εικ. 202].
335. Ζωφόρος ναΐσκου από ασβεστόλιθο, στολισμένου με αρχιτεκτονικά μοτίβα. Ο Ηρακλής με λεοντή, ρόπαλο, τόξο, φαρέτρα, αντιμετωπίζει τρεις Αμαζόνες, των οποίων το σώμα περιπλέκεται (φοράνε χιτώνα, φρυγικό σκούφο). Στα αριστερά ένας άνδρας ρίχνει πέτρα και Αμαζόνες μεταφέρουν μια νεκρή σύντροφό τους. Πιο πέρα μια άλλη Αμαζόνα κρατάει δύο δόρατα και ένας άνδρας παίζει τη σάλπιγγα. Μετά το 350 π.Χ. Τάραντας, Museo Nazionale. [Langlotz (1963), πίν. 137].
336α-γ. Ζωφόρος από το ναό της Αρτέμιδος Λευκοφρυηνής στη Μαγνησία του Μαιάνδρου ποταμού της Μ. Ασίας. Μάχη ανάμεσα σε 139 Αμαζόνες, από τις οποίες οι 109 είναι έφιππες (χιτώνας ως το γόνατο που αφήνει ακάλυπτο το μαστό, μπότες, πέλεκυς, δόρυ και πέλτη) και τους Έλληνες, ανάμεσα στους οποίους ο Ηρακλής που κρατάει ρόπαλο και εικονίζεται τρεις φορές (c-f-i). Δεύτερο μισό του 2^{ου} αι. π.Χ. Παρίσι, Louvre MA 2881/15, Κων/πολη, Αρχαιολογικό Μουσείο και Βερολίνο, Staatliche Museen 1419. [Yaylali (1976), 69, εικ. 14-17].
337. Μαρμάρινη ζωφόρος από το Θέατρο των Δελφών [Sturgeon (1978), 230, εικ. 5, πλάκα IV].

7) Μετόπη του Ερυμάνθιου κάπρου:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
338. Σχέδιο αποκατάστασης [Rodenwaldt (1936), 45].
339. Κεφάλι του Ευρυσθέα (1:8) [Treu (1897), 168, εικ. 194-195].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
340. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
341. Αθηναϊκή κύλικα του Ονήσιμου. Ο Ηρακλής φέρνει τον ερυμάνθιο κάπρο στον Ευρυσθέα. Γύρω στο 480 π.Χ. Λονδίνο, British Museum [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 23].
342. [Κλεάνθη Πατεράκη]
343. Αθηναϊκή μελανόμορφη πυξίδα. Ο Ηρακλής καταβάλλει τον κάπρο. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Βερολίνο, Staatliche Museen F 2034. Από την Κρήτη ή την Αθήνα. [Brommer (1953), πίν. 132].

344. Αθηναϊκή μελανόμορφη κύλικα. Ο Ηρακλής μεταφέρει τον κάπρο στους ώμους του. Γύρω στο 560 π.Χ. Βασιλεία, Erlenmeyer Coll. [Beazley (1971^2), 27, 58 bis: Ζωγράφος της Χαϊδελβέργης].
345. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας. Ο Ηρακλής γυμνός επισείει τον κάπρο στον τρομαγμένο Ευρυσθέα, ο οποίος έχει κρυφτεί μέσα στο πιθάρι του και ξεπροβάλλουν από αυτό τα χέρια και το κεφάλι του. Στα δεξιά η Αθηνά, στα αριστερά ένας άνδρας που συνομιλεί με έναν νέο. Γύρω στο 530 π.Χ. Λονδίνο, British Museum B 162. Από το Vulci. [Beazley (1956), 306, 29: Ζωγράφος της Αιώρας].
346. Ανατολική μετόπη IV του Ηφαιστείου: ο Ηρακλής επισείει τον Ερυμάνθιο κάπρο στον Ευρυσθέα [Koch (1955), πίν. 19].
347. Μαρμάρινο αναθηματικό ανάγλυφο από το Ηράκλειο του Σουνίου με άθλους του Ηρακλή.

8) Μετόπη των Αλόγων του Διομήδη:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
348. Πίσω πλευρά και όψη του αλογίσιου κεφαλιού (1:8) [Treu (1897), 169, εικ. 196].
349. Κομμάτι από την αλογίσια ουρά (1:8) [Treu (1897), 169, εικ. 197].
350. Αριστερό χέρι του Ηρακλή που κρατάει τα ηνία (1:8) [Treu (1897), 170, εικ. 198].
351. Δεξιός βραχίονας του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 170, εικ. 199].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
352. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
353. [Κλεάνθη Πατεράκη]
354. Αθηναϊκή μελανόμορφη κύλικα. Ο Ηρακλής εικονίζεται από πίσω, αναγνωρίζεται από τη λεοντή, έχει ζωστεί το ξίφος, κρατάει ρόπαλο και το λαιμό του αλόγου. Ένα κεφάλι και ένα χέρι κρέμονται από το στόμα του αλόγου. Ύστερος 6^{ος} αι. π.Χ. Αγία Πετρούπολη, Hermitage Б 9270. [Beazley (1956), 294, 22: Ψίαξ].
355. Ηφαιστείο, Ανατολική μετόπη V: ο Ηρακλής και ένα άλογο του Διομήδη. [Koch (1955), πίν. 20].
356. Απουλική ερυθρόμορφη οινοχόη. Ο Ηρακλής εικονίζεται νεανικός σε κατατομή ανάμεσα σε δύο άλογα που σηκώνονται στα πισινά τους πόδια. Μία πέλτη πάνω στο έδαφος. 330-310 π.Χ. Τάραντας, Museo Nazionale 8910 (5110). [Trendall, Cambitoglou (1982), 874, 78: Ζωγράφος της Βαλτιμόρης, *CVA* 1, πίν. 8 (736), 2].
357. Τμήμα της μαρμάρινης ζωφόρου από το Θέατρο των Δελφών (2^{ος}/1^{ος} αι. π.Χ.) [Sturgeon (1978), 231, εικ. 6, πλάκα V].

9) Μετόπη του Γηρυόνη:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
358. Κράνος του πρόσθιου σώματος του Γηρυόνη (1:8) [Treu (1897), 171, εικ. 201].
359. Άνω όψη της πρόσθιας ασπίδας του Γηρυόνη (1:8) [Treu (1897), 171, εικ. 202].
360. Τμήματα του σώματος κάτω από το αριστερό πίσω μέρος του γονάτου του Ηρακλή (1:8) [Treu (1897), 172, εικ. 203].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
361. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
362. [Κλεάνθη Πατεράκη]
363. Χαλκιδικός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ύπαρξη επιγραφών για τις μορφές της Αθηνάς, του Ηρακλή, του Γηρυόνη και του Ευρυτίωνα. Μάχη από απόσταση ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Γηρυόνη. Ο Ηρακλής, που βαδίζει με μεγάλα βήματα προς τα εμπρός, ρίχνει με το τόξο του βέλη στον Γηρυόνη. Ο

Γηρυόνης και ο Ευρυτίων έχουν χτυπηθεί από τα βέλη του ήρωα. Ο Όρθος κείται σκοτωμένος ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Ευρυτίωνα. Στα αριστερά η Αθηνά και πίσω της τα βόδια του Γηρυόνη. 540-530 π.Χ. Παρίσι, Cabinet des Médailles 202. Από το Vulci. [*LIMC* V, τόμ. 2^{ος}, 74].
364. Αθηναϊκός μελανόμορφος κωδωνόσχημος αμφορέας. Ο Ηρακλής με τη φαρέτρα αντιμετωπίζει τον Γηρυόνη, του οποίου το ένα σώμα είναι στραμμένο προς τα πίσω. Ανάμεσα στα πόδια του Ηρακλή και του Γηρυόνη ο Ευρυτίων, του οποίου ο λαιμός έχει τρυπηθεί από ένα βέλος. Ύπαρξη επιγραφών για όλες τις μορφές. Μέσα 6^{ου} αι. π.Χ. Παρίσι, Louvre 53. Από το Vulci. [Brize I, 44. 61. 134-135, αρ. 14, πίν. 2, 2].
365. Αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα. Εξωτερική όψη: ο Ηρακλής με το ρόπαλο κρατάει στο τεντωμένο αριστερό χέρι τόξο και δύο βέλη. Το ένα κεφάλι του Γηρυόνη έχει χτυπηθεί στο μάτι από ένα βέλος και οπισθοχωρεί. Ο Όρθος με φιδίσια ουρά κείται με βέλος στην κοιλιά ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Γηρυόνη. Στα αριστερά του Ηρακλή στέκουν η Αθηνά, ο Ιόλαος και ο Ευρυτίων, ο οποίος αιμορραγεί από τον αριστερό μηρό. Στα δεξιά του Γηρυόνη μία γυναίκα με χειρονομία που δηλώνει αναστάτωση (η Καλλιρόη;). Όλες οι μορφές εκτός από τη γυναίκα κατονομάζονται με επιγραφή. Γύρω στο 510 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen 8704 (2620 WAF, J 337). Από το Vulci. [Beazley (1963^2), 16-17: Ευφρόνιος (υπογεγραμμένο αγγείο)].
366. Μετόπη από το Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς: Ηρακλής και τρισώματος Γηρυόνης [Brommer (1953), πίν. 14b].
367. Ανατολική μετόπη VIII του Ηφαιστείου: Γηρυόνης. Αριστερά εικονίζεται ο πεσμένος στο έδαφος Ευρυτίων, ο βοσκός του Γηρυόνη, και ο Ηρακλής που έχει υπερνικήσει τον Ευρυτίωνα και τοξεύει τον τρισώματο Γηρυόνη, ο οποίος εικονίζεται στην επόμενη μετόπη (εικ. 366). [Koch (1955), πίν. 21].
368. Ανατολική μετόπη IX του Ηφαιστείου: Γηρυόνης. Δεξιά στη μετόπη ο τρισώματος Γηρυόνης μόνος του, με το ένα σώμα του να έχει καταβληθεί και τα άλλα δύο που κρατούν και αυτά ασπίδες να πολεμούν τον Ηρακλή (που εικονίζεται στην προηγούμενη μετόπη - βλ. εικ. 365). [Koch (1955), πίν. 21].

10) Μετόπη του Άτλαντα:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
369. Εσωτερική μετόπη του ναού του Δία: *a*) όψη, *b*) τομή κατά μήκος, *c*) πλαϊνή όψη της τριγλύφου με το κενό για τη μετόπη, *d*) εγκάρσια τομή, e) χιασμός του στηρίγματος των ποδιών για τις τριγλύφους στη μετόπη της Λερναίας Ύδρας, *f)* εγκάρσια τομή από τις γωνιακές τριγλύφους (1:40) [Treu (1897), 151, εικ. 173].
370. Επιφάνειες σύνδεσης και συμπλήρωσης του τμήματος του ουρανού πάνω από τον Ηρακλή (1:16) [Treu (1897), 174, εικ. 205].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
371. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
372. Αθηναϊκή λήκυθος λευκού βάθους του Ζωγράφου της Αθηνάς. Ο Ηρακλής φέρει τον ουρανό. Ο Άτλας φέρνει τα μήλα των Εσπερίδων. Γύρω στο 480 π.Χ. Αθήνα, Εθνικό Μουσείο 1132 [Ashmole, Yalouris (1967), εικ. 24-25].
373. Χάλκινη ταινία ασπίδας. Η σκηνή αποδίδεται δύο φορές. Στα αριστερά ο Άτλας κρατάει με τα δύο χέρια τον ουρανό που δηλώνεται από το επιστύλιο, του οποίου η αριστερή γωνία κάμπτεται για να υποδηλώσει καμπύλωση. Τα μακριά μαλλιά του Γίγαντα είναι μαζεμένα σε πλεξούδα με δαιδαλικό τρόπο. Φοράει κοντό ζωσμένο χιτώνα. Μπροστά του ο Ηρακλής περπατάει προς τα δεξιά, με τη φαρέτρα, το ξίφος και το ρόπαλο στο δεξί χέρι και τα μήλα στο αριστερό. Στα δεξιά η Αθηνά, με δόρυ, παρακολουθεί τον Ηρακλή και σηκώνει το χέρι της προστατευτικά προς τον ουρανό. Γύρω στο 540 π.Χ. (Lullies). Βασιλεία, Antikenmuseum, Sammlung Ludwig,

πιθανότατα από νεκρόπολη της ανατολικής Σικελίας. [Schefold (1978), 123, εικ. 154].
374. Καμπανικός ερυθρόμορφος αμφορέας με λαιμό. Ο Ηρακλής κρατάει τον ουρανό που φέρει παραστάσεις του Ήλιου, του Φεγγαριού και ενός αστεριού, με την παρουσία μίας θεότητας με πόλο (Ήρα;). Ο Άτλας, γενειοφόρος και γυμνός, πλησιάζει προσεκτικά το δένδρο που είναι φορτωμένο με τα μήλα και το υπερασπίζονται δύο φίδια. Μία παρθένα ή Εσπερίδα (στα αριστερά) καθησυχάζει το ένα από αυτά. Πιθανότατα τρίτο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. Λονδίνο, British Museum F 148. [Trendall (1983), 667, 1: Ομάδα με τη γλαύκα πάνω στο στύλο ("Owl-Pillar Group")].
375. Αθηναϊκή μελανόμορφη λήκυθος του Ζωγράφου των Κάκτων. Ο Ηρακλής με χιτώνα, λεοντή, φαρέτρα, τόξο και ρόπαλο στο δεξί χέρι, απομακρύνεται από το δένδρο κοιτάζοντας προς τα πίσω το δικέφαλο Λάδωνα. Γύρω στο 500 π.Χ. Βερολίνο, Staatliche Museen inv. 3261. [Haspels (1936), 198, 2, πίν. 18, 1].
376. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας. Ο Ηρακλής με χιτώνα, λεοντή, ξίφος, ρόπαλο στο δεξί χέρι, περπατάει προς τα αριστερά με το κεφάλι γυρισμένο προς τα πίσω προς ένα ελάφι. Πίσω από το ελάφι υπάρχει ένα δένδρο (δίχως το φίδι) και δύο γυναίκες, οι Εσπερίδες. Κατά τον Fr. Brommer, 107 πρόκειται για παρανόηση του μύθου παρά για σύγχυση των μύθων για τα μήλα και το ελάφι. Κατά τον K. Schauenburg πρόκειται για τη στιγμή που ο Ηρακλής φεύγει από τον κήπο των Εσπερίδων, ενώ το ελάφι δεν έχει σχέση με το context. Γύρω στο 510 π.Χ. Boulogne, Mus. Beaux-Arts 421. [Schauenburg, K., *MededRome* 41, 1979, 12. 232, εικ. 18].
377. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Αχελώου. Ο Ηρακλής με λεοντή, φαρέτρα, τόξο, ρόπαλο στο δεξί χέρι, τα μήλα στο τεντωμένο αριστερό χέρι, τρέχει προς τα δεξιά με το κεφάλι γυρισμένο προς τα πίσω, πάνω από βραχώδες τοπίο (over rocky landscape). 510-500 π.Χ. Βατικανό, Guglielmi Coll. Από το Vulci. [Beazley (1956), 383, 4].
378. Ανατολική μετόπη Χ του Ηφαιστείου: Αθηνά και Ηρακλής [Koch (1955), πίν. 22 - ωστόσο στη σελ. 121 ταυτίζει τη γυναικεία μορφή της μετόπης με Εσπερίδα.]
379. [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 138].

11) Μετόπη του Κέρβερου:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
380. Θραύσμα του κεφαλιού του Κέρβερου, σύμφωνα με το *Expédition de Morée I*, πίν. 75, 8 (1:8) [Treu (1897), 175, εικ. 206].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
381. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
382. [Κλεάνθη Πατεράκη]
383. Κορινθιακό αγγείο του πρώιμου 6ου αι. π.Χ. [Brommer (1953), 44, πίν. 24b].
384. Αθηναϊκός ερυθρόμορφος αμφορέας του Ζωγράφου του Ανδοκίδη. Ο Ηρακλής σκυμμένος κρατάει αλυσίδα, έχει κατεβάσει το αριστερό χέρι, απλώνει το δεξί για να χαϊδέψει τον Κέρβερο, ο οποίος ξεπροβάλλει από την είσοδο. Στα αριστερά η Αθηνά. Ανάμεσα στον Ηρακλή και τον Κέρβερο ένα δένδρο και το ρόπαλο του ήρωα ακουμπισμένο στο δένδρο. Γύρω στο 525-510 π.Χ. Παρίσι, Louvre F 204. Από το Vulci. [Beazley (1963^2), 4, 11].
385. Αθηναϊκός μελανόμορφος αμφορέας με λαιμό του Ζωγράφου του Βατικανού. Ο Ηρακλής (δίχως ρόπαλο) σε επί γούνασι δρόμο, με λουρί στο δεξί χέρι (;). Ο Κέρβερος εικονίζεται μεγάλος, άγριος, με τα δύο κεφάλια να αντικρίζουν τον Ηρακλή. Η Αθηνά παριστάνεται δίπλα στον Κέρβερο, ενώ στα δεξιά ο Ερμής

περπατάει προς το μέρος του. Γύρω στο 540-530 π.Χ. Εδιμβούργο, Εθνικό Μουσείο 1881.44.27. [Beazley (1956), 312, 4, 365].
386. Μελανόμορφη υδρία. Ο Ηρακλής τρέχει προς τα δεξιά τραβώντας τον Κέρβερο, η Αθηνά στέκει στα δεξιά. Ο Ερμής ακολουθεί τον Κέρβερο, αφήνει την Περσεφόνη και τον Άδη στα αριστερά. Γύρω στο 530-520 π.Χ. Τολέδο (Οχάιο), Μουσείο Τέχνης 50.261. Από το Vulci. [*CVA* 1, πίν. 22, 2. Ζωγράφος του Καριθαίου ("Karithaios Painter"): αρ. 48].
387. Ανατολική μετόπη VI του Ηφαιστείου: Ηρακλής και Κέρβερος [Koch (1955), πίν. 20].
388. Αθηναϊκή μελανόμορφη κύλικα. Ο Ηρακλής και ο μονοκέφαλος Κέρβερος προχωρούν προς τα αριστερά. Γύρω στο 560 π.Χ. Ζυρίχη, Univ. 3844. [Brijer, H., *Siana Cups* II: Red-black P.: *Arete* Liste 20, αρ. 15].
389. Απουλικός ερυθρόμορφος ελικωτός κρατήρας του ακόλουθου του Ζωγράφου του Λυκούργου. Ο Ηρακλής νεανικός, γυμνός, με τόξο στον ώμο, κοιτάζει προς τα δεξιά, κραδαίνει το ρόπαλο στο δεξί χέρι και προσπαθεί να τραβήξει τον τρικέφαλο Κέρβερο με τη φιδοειδή ουρά, ο οποίος κατευθύνεται προς τα δεξιά. Στα αριστερά ο Ερμής, στα δεξιά η Ερινύς. Κάτω το ποτάμι της Στυγός. 350-325 π.Χ. Καρλσρούη, Badisches Landesmuseum B4. [Trendall (1978), 431, 81, πίν. 160, 1].

12) Μετόπη του Αυγεία:
Αποκατάσταση του Treu (1897):
390. Μετόπη του Αυγεία, σημάδια αντικατάστασης στην άνω άκρη (1:8) [Treu (1897), 177, εικ. 207].
391. Μετόπη του Αυγεία, οπή από πίρο κοντά στην άνω άκρη του αναγλύφου και το εντεθέν καπάκι του μάγουλου στο λοφίο της Αθηνάς [Treu (1897), 178, εικ. 209].
392. Ανάγλυφη μαρμάρινη σαρκοφάγος. Ο Ηρακλής χτυπάει ένα βράχο με αξίνα για να αφήσει να φύγει το νερό που αναβλύζει μέσα σε δοχείο. Η σκηνή αποτελεί πιθανότατα μέρος ενός κύκλου (δωδέκαθλου), αφού ο άθλος με τους Όρνιθες έχει εικονιστεί στα αριστερά. 2ος/3ος αι. μ.Χ. Νεάπολη, Museo Nazionale 6755. [*SarkRel* III 1, αρ. 122, πίν. 33].
Αποκατάσταση του Γιαλούρη (1967):
393. Σχέδιο αποκατάστασης [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 130].
394. [Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998), 135].

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

AA	*Archäologischer Anzeiger*
AAA	*Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*
AbhLeipzig	*Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse.*
ActaArch	*Acta Archaeologica*. Kobenhavn.
ΑΔ	*Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*
ΑΕφ	*Ἀρχαιολογική Ἐφημερὶς*
AJA	*American Journal of Archaeology*
AM	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*
ArchCl	*Archeologia classica*
ASAtene	*Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiani in Oriente*
AuA	*Antike und Abendland*
AZ	*Archäologische Zeitung*
BABesch	*Bulletin van de Vereeniging tot bevordering der kennis van de antieke beschavingte's* - Gravenhage
BerlWPr	*Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*
BCH	*Bulletin de Correspondance Hellénique*
BJb	*Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*
BSA	*The Annual of the British School at Athens*
CRAI	*Académie des inscriptions & belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'année.* Paris.
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum*
DorpUnivPr	*Dorpater Universitätsprogramm. Dorpati Livonorum.*
DR	*Deutsche Rundschau.* Berlin.

Gnomon	*Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft.* München.
GrRomByzSt	*Greek, Roman and Byzantine Studies*
Hephaistos	*Hephaistos. Kritische Zeitschrift zur Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Wissenschaften.*
Hermes	*Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie*.
Hesp	*Hesperia. Journal of the American School of Classical Stydies at Athens.*
IstMitt	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Istanbul*
JDI	*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. Berlin.
JHS	*Journal of Hellenic studies*. London.
LIMC	*Lexicum Iconographicum Mythologia Classicae*. Zürich und München. I-VIII (1981-1997).
NachrAkGött	*Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse*. Göttingen 1891 κ.ε. Göttingen 1906 κ.ε. Beihefte
Neue Pauly	Cancik, H., Schneider, H. (hg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, Weimar 1998.
ÖJh	*Jahreshefte des Österreichen Archäologischen Institutes in Wien.*
Philologus	*Philologus. Zeitschrift für das klassische Altertum. Im Auftrage des Instituts für griechisch-römische Altertumskunde bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.*
PhW	*Philologische Wochenschrift*. Leipzig.
RA	*Revue archéologique*. Paris.
RE	*Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*.
RhMus	*Rheinisches Museum für Philologie*. N. F. Frankfurt am Main.
Ρίθυμνα	*Ρίθυμνα: Θέματα Κλασικής Αρχαιολογίας. Πανεπιστήμιο Κρήτης-Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας-Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης*. Ρέθυμνο.
RM	*Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*

SBBerlin	*Sitzungsberichte der Klasse für Sprache, Literatur und Kunst der Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin.
SBMünchen	*Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der königlich. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*. München.
StädelJb	*Städeljahrbuch*. Frankfurt am Main.
WJh	*Wiener Jahreshefte*. Hrsg. von der Zweigstelle Wien des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches. Baden bei Wien.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Adam (1966):	Adam, S., *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, Athens, London 1966.
Amyx (1988):	Amyx, D. A., *Corinthian Vase-Painting of the ArchaicPeriod I-III*, Berkeley 1988.
Αναστασίου (1986):	Αναστασίου, Ι., «Ηρακλής», στο Κακριδής Ι. (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία, τόμ. 4: Ηρακλής-Πανελλήνιες Εκστρατείες*, Αθήνα 1986, 14-125.
Ανδρόνικος (1996):	Ανδρόνικος, Μ., *Δελφοί*, Αθήνα 1996.
Andrewes (1974[1]):	Andrewes, A., *The Greek tyrants*, London 1974.
Arafat (1992):	Arafat, K. W., "Pausanias' attitude to antiquities" *BSA* 87 (1992), 387-409.
Αραπογιάννη (2001):	Αραπογιάννη, Ξ., *Ολυμπία: κοιτίδα των ολυμπιακών αγώνων*, Αθήνα 2001.
Ashmole, Yalouris (1967):	Ashmole, B., Yalouris, N., *Olympia. The sculptures of the temple of Zeus*, London 1967.
Ashmole (1972):	Ashmole, B., *Architect and Sculptor in Classical Greece*, London 1972.
Ausgrabungen:	Curtius, E., Adler, F., Hirschfeld G. (hg.), *Die Ausgrabungen zu Olympia. I-V: Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1875-1881*, Berlin 1876-1881.
Ausgrabungen I:	*Die Ausgrabungen zu Olympia. Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1875-1876.*
Ausgrabungen II:	*Die Ausgrabungen zu Olympia. Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1876-1877.*
Ausgrabungen III:	*Die Ausgrabungen zu Olympia. Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1877-1878.*
Ausgrabungen IV:	*Die Ausgrabungen zu Olympia. Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1878-1879.*
Ausgrabungen V:	*Die Ausgrabungen zu Olympia. Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1879-1880 und 1880-1881*.

Badian (1998): Badian, E., λήμμα „Herakles“, *Neue Pauly* V (1998), 387-394.

Βαλαβάνης (1991): Βαλαβάνης, Π., *Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια*, Αθήνα 1991.

Beazley (1956): Beazley, J. D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956.

Beazley (1963[2]): Beazley, J. D., *Attic Red-Figure Vase-Painters I-II*, Oxford 1963.

Beazley (1971[2]): Beazley, J. D., *Paralipomena, Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford 1971.

Becatti (1971): Becatti, G., "Controversie Olimpiche", *Studi Miscellanei* 18 (1971), 67-84.

Beckel (1961): Beckel, G., *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Waldsassen / Bayern 1961.

Βελιδάκη, Φαράκλας (2001): Βελιδάκη, Α., Φαράκλας, Ν., *Ο Κένταυρος στην πρώιμη Ελλάδα. Μορφή - Περιεχόμενο - Σημασιοδοτήσεις*, *Ρίθυμνα* 8, Ρέθυμνο 2001.

Bengtson (1965): Bengtson, H., *Griechen und Perser. Die Mittelmeerwelt im Altertum I*. Frankfurt 1965.

Bieber (1961): Bieber, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961.

Boardman (1968): Boardman, J., *Archaic Greek Gems*, London 1968.

Boardman (1974): Boardman, J., *Athenian Black Figure Vases*: *a handbook*, London 1974.

Boardman (1975): Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases*: *The Archaic Period*: *a handbook*, London 1975.

Boardman (1978): Boardman, J., *Greek sculpture*: *the archaic period*: *a handbook*, London 1978.

Boardman (1985): Boardman, J., *Greek sculpture*: *the classical period*: *a handbook*, London 1985.

Boardman (1989): Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases*: *The Classical Period*: *a handbook*, London 1989.

Boardman (1990a): Boardman, J., λήμμα „HERAKLES“, „I. Herakles and the horses of Diomedes (Labour VIII)", *LIMC* V (1990), τόμ. 1[ος],

67-71 και τόμ. 2ος, 81-82.

Boardman (1990b): Boardman, J., λήμμα „HERAKLES“, „K. Herakles and the Amazons (Labour IX)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 71-73 και τόμ. 2ος, 83-84.

Boetticher (1883): Boetticher, A., *Olympia. Das Fest und seine Stätte*, Berlin 1883.

Bol (2005): Bol, R., „Furtwänglers Thesen zu den Olympiaskulpturen und den phönizischen Anthropoiden Sarkophagen“, 105-119 στο V. M. Strocka (hg.), *MEISTERWERKE*, Internationales Symposion anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler (Freiburg im Breisgau 30.Juni-3.Juli 2003), München 2005.

Botsford, Robinson (1977): Botsford, G. W., Robinson, C. E., *Αρχαία ελληνική ιστορία*, Αθήνα 1977 (ελλ. μτφρ.).

Βουτυράς (1997): Βουτυράς, Εμμ., λήμμα „ZEUS“, εισαγωγή, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 310-312.

Brinkmann (2003): Brinkmann, V., *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, München 2003.

Brize (1990): Brize, Ph., λήμμα „HERAKLES“, „L. Herakles and Geryon (Labour X)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 73-85 και τόμ. 2ος, 84-92.

Brommer (1953): Brommer, Fr., *Herakles: Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Köln 1953.

Brommer (1956): Brommer, Fr., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*. Marburg, Lahn 1956.

Brommer (1967): Brommer, Fr., *Die Metopen des Parthenon: Katalog und Untersuchung*, Mainz 1967.

Brommer (1984): Brommer, Fr., *Herakles II: Die unkanonischen Taten des Helden*, Darmstadt 1984.

Brommer (1986): Brommer, Fr., *Herakles: Die zwölf kanonischen Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt 1986.

Broneer (1945): Broneer, O., “Notes on the interior of the Hephaisteion” *Hesp* 14 (1945), 246-258.

Brunn (1888): Brunn, H., „Über Giebelgruppen“, *SBMünchen* II 2 (1888), 171-200.

Bulle (1939): Bulle, H., „Der Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia“, *JdI* 54 (1939), 137-218.

Bunte Götter: Brinkmann, V., Wünsche R. (hg.), *Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur; eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit der Ny Carlsberg Glyptothek Kopenhagen und den Vatikanischen Museen, Rom*, München 2004.

Bury (1959[3]): Bury, J. B., *A history of Greece to the death of Alexander the Great*, London / New York 1959.

Bury, Meiggs (1975[4]): Bury, J. B., Meiggs, R. *A history of Greece to the death of Alexander the Great*, Hong Kong 1975.

Buschor (1924): Buschor, E., Hamann, R., *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Marburg an der Lahn 1924.

Buschor (1926): Buschor, E., „Die Olympiameister“, *AM* 51 (1926), 163-170.

Αθ. Γιαλούρη, Ν. Γιαλούρης (1998): Γιαλούρη, Αθ., Γιαλούρης, Ν., *Ολυμπία: Οδηγός του μουσείου και του ιερού*, Αθήνα 1998.

Γλυπτά της Ολυμπίας: *Ζ΄* Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, *Γλυπτά της Ολυμπίας: Θεοί και ήρωες με την πένα του Καζαντζάκη* (ημερολόγιο 2008).

Cahen (1937): Cahen, E., „ Le geste d’ Apollon au fronton ouest d’ Olympie“, *RA* 1937, 3-13.

Charbonneaux (1938): Charbonneaux, J., *La sculpture grecque archaïque*, Paris 1938.

Cook (1965): Cook, A. B., *Zeus: a study in ancient religion*, New York 1965.

Cook (1997[3]): Cook, R. M., *Greek Painted Pottery*, London / New York 1997.

Curtius (1876): Curtius, E., „Die Atlasmetope von Olympia“, *AM* 1 (1876), 206-215.

Curtius (1883): Curtius, E., „Studien über die Tempelgiebel von Olympia“ *SBBerlin* 2 (1883), 777-789.

Curtius (1884): Curtius, E., „Die Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia und die rotfigurigen Vasen“. Βρέθηκε στο Curtius (1894), 304-314.

Curtius (1891): Curtius, E., „Die Tempelgiebel von Olympia“ *AbhAkadBerl* (1891), 3-23. Βρέθηκε στο Curtius (1894) με τίτλο „Der

olympische Ostgiebel“, 338-358.

Curtius (1894): Curtius, E., *Gesammelte Abhandlungen II*, Berlin 1894.

Curtius (1897): Curtius, E., „Nachträgliche Bemerkungen zu den Tempelgiebeln“ στο *Olympia III*, 280-285.

Curtius (1947a): Curtius, L., *Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken*, Bern 1947.

Curtius (1947b): Curtius, L., „Atlasmetope vom Zeustempel in Olympia“ στο Curtius (1947a), 52-68.

Δεληβορριάς (1969): Delivorrias, A., „Poseidon-Tempel auf Kap Sunion. Neue Fragmente der Friesdekoration“, *AM* 84 (1969), 127-142.

Delivorrias (1974): Delivorrias, A., *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts*, Tübingen 1974.

Diener (1980): Diener, R., *Herakles in Olympia. Die Sage vom Kulturschöpfer. Dokumentation eines Dia-Vortrages zur griechischen Kunstmythologie und Sage*, Bad Harzburg 1980.

Diepolder (1965): Diepolder, H., *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Darmstadt 1965.

Díez Platas (1992): Díez Platas, F., λήμμα „MYRTILOS“, *LIMC* VI (1992), τόμ. $1^{ος}$, 693 και τόμ. $2^{ος}$, 411-414.

Dinsmoor (1941a): Dinsmoor, W., B., “An arhaeological earthquake at Olympia”, *AJA* 45 (1941), 399-427.

Dinsmoor (1941b): Dinsmoor, W. B., “*Observations on the Hephaisteion*” *Hesp* Suppl. V (1941).

Dinsmoor (1945): Dinsmoor, W. B., “Notes on the interior of the Hephaisteion”, *Hesp* 14 (1945), 364-366.

Dinsmoor (1947): Dinsmoor, W. B., “The Hekatompedon on the Athenian Acropolis”, *AJA* 51 (1947), 109-151.

Dinsmoor (1968): Dinsmoor, W. B., “The internal colonnade of the Hephaisteion”, *Hesp* 37 (1968), 159-177.

Dinsmoor (1975^{3}): Dinsmoor, W. B., *The architecture of ancient Greece: An Account of its Historic Development*, New York 1975.

Dornseiff (1938): Dornseiff, F., *Der sogenannte Apollon von Olympia*. Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, Beiheft 1, 1936, Greifswald 1938.

Dornseiff (1941): Dornseiff, F., „Peirithoos oder Apollon?“, *AM* 66 (1941), 134-148.

Dörpfeld (1935): Dörpfeld, W., *Alt-Olympia: Untersuchungen und Ausgrabungen zur Geschichte des ältesten Heiligtums von Olympia und der älteren griechischen Kunst, I-II*, Berlin 1935.

Drees (1967): Drees, L., *Olympia. Götter, Künstler und Athleten*, Stuttgart 1967.

Δρούγου (1997α): Δρούγου, Στ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Thessalische Kentauromachie: Fragmentarische erhaltene Szenen“ (εικ. 223), „Reliefkeramik“ (εικ. 224), *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 690.

Δρούγου (1997β): Δρούγου, Στ., KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe- Abenteuer)*: Mosaik“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 694, εικ. 271.

Einem (1980): Einem, H. v., „Zum „Apoll“ vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia“, *NachrAkGött* 1980, Heft 1, 3-8.

Ελληνική Μυθολογία: Κακριδής, Ι. Θ. (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία*, τόμ. 1-5, Αθήνα 1986.

Expédition scientifique de Morée: Expédition scientifique de Morée, 1831-1838, *Expédition scientifique de Morée. Section des science physiques, I - III*, Paris 1832-1838.

FdD IV, 4 (1957): Coste-Messelière, P. de la, *Fouilles de Delphes. IV: Monuments figurés: sculpture. Fascicule IV: Sculptures du Trésor des Athéniens*, Paris 1957.

Felten (1990a): Felten, W., λήμμα „HERAKLES“,”B. Herakles and the Nemean Lion (Labour I)“, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 17-34 και τόμ. 2ος, 33-52.

Felten (1990b): Felten, W., λήμμα „HERAKLES“, „D. Herakles and the Erymanthian Boar (Labour III)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 43-48 και τόμ. 2ος, 60-66.

Felten (1990c): Felten, W., λήμμα „HERAKLES“, „E. Herakles and the Kerynitian Deer (Labour IV)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 48-54 και τόμ. 2ος, 66-70.

FgrHist 1: Jacoby, F., *Die Fragmente der griechischen Historiker, Erster Teil: Genealogie und Mythographie. A.Vorrede, Text, Addenda, Konkordanz*, Leiden 1968.

FgrHist 2: Jacoby, F., *Die Fragmente der griechischen Historiker, Zweiter*

Teil. Zeitgeschichte. A. Universalgeschichte und Hellenika. Leiden 1961.

Fink (1960): Fink, J., „Herakles. Held und Heiland“, *AuA* 9 (1960), 73-87.

Fink (1967): Fink, J., *Der Thron des Zeus in Olympia: Bildwelt und Weltbild*, München 1967.

Flasch (1887): Flasch, A., „Olympia“, *Baumeisters Denkmäler* II (1887), 1104 X – 1104 DD.

Floriani-Squarciapino (1955): Floriani-Squarciapino, M., “Pelope e Ippodameia nel frontone di Olimpia”, *ASAtene* 30-32 (14-16), 1952-1954 (1955), 131-140.

Fuchs (1969): Fuchs, W., *Die Skulptur der Griechen*, München 1969.

Fuchs (1976): Fuchs, W., „Rezension, Säflund (1970)“ *Gnomon* 48 (1976), 419-421.

Funde aus Olympia: Mallwitz, A., Herrmann H.-V. (hg.), *Die Funde aus Olympia: Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit*, Athen 1980.

Funde von Olympia: Direktorium der deutschen Ausgrabungen zu Olympia (Curtius, E., u. a.) (hg.), *Die Funde von Olympia*, Berlin 1882.

Furtwängler (1891): Furtwängler, A., „Zum Ostgiebel von Olympia“, *JDI* 6 (1891), 76-87.

Furtwängler (1893): Furtwängler, A., „Zu den olympischen Skulpturen“, 67 κ.ε. στο Furtwängler, A., Körte, G., Milchöfer, A., *Archäologische Studien ihrem Lehrer Heinrich Brunn zur Feier seines 50-jährigen Doctorjubiläums am 20. März 1893*, Berlin 1893.

Furtwängler (1903): Furtwängler, A., *Der Ostgiebel des olympischen Zeustempels*, München 1903.

Furtwängler (1906): Furtwängler, A., *Aegina*. *Das Heiligtum der Aphaia*, München 1906.

Furtwängler (1978): Furtwängler, A., λήμμα „Herakles“ στο Roscher (1978^2), τόμ. I.2, 2135-2252.

Gaertringen (1894): Gaertringen, H. v., λήμμα „Anakalypteria“ («ἀνακαλυπτήρια»), *RE*, τόμ. I 2 (1894), 2031.

Geertman (1982): Geertman, H., “Riflessioni sulle metope del tempio di Zeus a Olympia. Disegno e esecuzione”, *BABesch* 57 (1982), 70-86.

Giuliani (1979): Giuliani, L., *Die archaischen Metopen von Selinunt*, Mainz am Rhein 1979.

Giuliani (2003): Giuliani, L., *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

Goette (1993): Goette, R. H., *Athen, Attika, Megaris*, London / New York 1993.

Graef (1888): Graef, B., „Zu den Skulpturen von Olympia“, *AM* 13 (1888), 402-407.

Graves (1955): Graves, R., *The Greek Myths I, II*, Edinburgh 1955.

Grimal (1991): Grimal, P., *Λεξικό της Ελληνικής και Ρωμαϊκής Μυθολογίας*, Θεσ/νίκη 1991 (ελλ. μτφρ.).

Gruben (1980[3]): Gruben, G., *Die Tempel der Griechen*, München 1980.

Grunauer (1971): Grunauer, P., „Der Zeustempel in Olympia – Neue Aspekte“ *BJb* 171 (1971), 114-131.

Grunauer (1974): Grunauer, P., „Der Westgiebel des Zeustempels von Olympia. Die Münchner Rekonstruktion - Aufbau und Ergebnisse“, *JdI* 89 (1974), 1-49.

Grunauer (1976): Grunauer, P., „Zur Ostansicht des Zeustempels“, *Olympia-Bericht* 10 (1966-1976), 256-301.

Gruppe (1918): Gruppe, O., λήμμα „Herakles“, *RE* Suppl. III (1918), 910-1121.

Gruppe (1975[2]): Gruppe, O., *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte, I-II*, New York 1975.

Hamann (1923): Hamann, R., *Olympische Kunst*, Marurg 1923.

Hamdorf (1964): Hamdorf F. - W., *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, Mainz 1964.

Harrison (1965): Harrison, B. E., *Archaic and Archaistic Sculpture, Agora XI*, Princeton-New Jersey 1965.

Haspels (1936): Haspels, C. H. E., *Attic Blackfigured Lekythoi*, Paris 1936.

Hausmann (1960): Hausmann, U., *Griechische Weihreliefs*, Berlin 1960.

Haynes (1982): Haynes, D., *Griechische Kunst und die Entdeckung der Freiheit.* Kulturgeschichte der antiken Welt 13 (1982), Mainz am Rhein.

Heberdey (1919): Heberdey, R., *Altattische Poroskulptur: ein Beitrag zur Geschichte der archaischen griechischen Kunst*, Wien 1919.

Hermary (1986): Hermary, A., λήμμα „DIOSKOUROI“, *LIMC* III (1986), τόμ. 1ος, 567-593 και τόμ. 2ος, 457-477.

Herrmann (1972): Herrmann, H.-V., *Olympia: Heiligtum und Wettkampfstätte*, München 1972.

Herrmann (1980): Herrmann, H.-V., „Die Skulpturen des Zeustempels“, 161-179 στο *Funde aus Olympia*.

Herrmann (1987): Herrmann, H.-V., *Die Olympia-Skulpturen*, Darmstadt 1987.

Hirschfeld (1877): Hirschfeld, G., „Olympia“, *DR* 13 (1877), 286-324.

Hofkes-Brukker (1975): Hofkes-Brukker, C., *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung*, München 1975.

Holloway (1975): Holloway, R. R., *Influences and Style in the Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture of Sicily and Magna Graecia*, Louvain 1975.

Hunger (1959[7]a): Hunger, H., *Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1959.

Hunger (1959[7]b): Hunger, H., λήμμα „Heraklés“, 163-175 στο Hunger (1959[7]a).

I. E. E., τόμ. Β΄: Θεοδωρακόπουλος, Ι., Τσάτσος, Κ., Ξυγγόπουλος, Α., Μυλωνάς, Γ., Βακαλόπουλος, Α., Μπαστιάς, Κ., (επιμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: Αρχαϊκός Ελληνισμός, τόμ. Β΄*, Αθήνα 2000[2].

I. E. E., τόμ. Γ1΄: Θεοδωρακόπουλος, Ι., Τσάτσος, Κ., Ξυγγόπουλος, Α., Μυλωνάς, Γ., Βακαλόπουλος, Α., Μπαστιάς, Κ., (επιμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: Κλασσικός Ελληνισμός, τόμ. Γ1΄*, Αθήνα 2000[2].

I.E.E, τόμ. Γ2΄: Θεοδωρακόπουλος, Ι., Τσάτσος, Κ., Ξυγγόπουλος, Α., Μυλωνάς, Γ., Βακαλόπουλος, Α., Μπαστιάς, Κ., (επιμ.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους: Κλασσικός Ελληνισμός, τόμ. Γ2΄*, Αθήνα 2000[2].

Jacobsthal (1906): Jacobsthal P., *Der Blitz in der Kunst der Orientalen und Griechen*, Berlin 1906.

Jacquemin (1985): Jacquemin, A., “Note sur la frise du théâtre de Delphes“ *BCH* 109 (1985), 585-587.

Jeppesen (1968): Jeppesen K., *ΕΤΕΟΚΛΕΟΥC CΥΜΒΑΣΙC: Nochmals zur Deutung des Niobidenkraters, Louvre G 341* στο Acta Jutlandica-XL: 3 (Humanistik Serie 49), Kopenhagen 1968.

Johansen (1951): Johansen, F., K., *The attic grave-reliefs of the classical period*, Copenhagen 1951.

Jüthner (1965): Jüthner J., *Die athletischen Leibesübungen der Griechen.* Teil I, Wien 1965.

Kähler (1949): Kähler, H., *Das griechische Metopenbild*, München 1949.

Καλτσάς (1997): Καλτσάς, Ν., *Ολυμπία*, Αθήνα 1997.

Καράγιωργα (1972): Καράγιωργα, Θ., «Παρατηρήσεις εις την χρονολόγησιν των αετωμάτων της Ολυμπίας» *ΑΕφ* 1972, 38-54.

Καραναστάση (1997): Καραναστάση, Π., λήμμα „ZEUS", „Römische Kaiserzeit" *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 350-356 και τόμ. 2ος, 231-233 (εικ. 282-331).

Καρδαρά (1970α): Καρδαρά, Χρ., "Peirithoos, Apollon or Zeus Areios ?", *ΑΔ* 25 (1970), μέρος Α, 12-19.

Καρδαρά (1970β): Καρδαρά, Χρ., "The Head of Zeus" *AJA* 74 (1970), 325-329.

Καρδαρά (1978): Καρδαρά, Χρ., *Η θρησκευτική και πολιτική σημασία των αετωμάτων της Ολυμπίας*, Αθήνα 1978.

Kauffmann-Σαμαρά (1981): Kauffmann-Σαμαρά, Αλ., λήμμα "AMAZONES", *LIMC* I (1981), τόμ. 1ος, 586-653 και τόμ. 2ος, 440-526.

Kekulé (1884): Kekulé, R., „Über die Anordnung der Figuren im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia", *RhMus* 49 (1884), 481-490.

Kerényi (1979): Kerényi, K., *Die Mythologie der Griechen. Erster Band:Die Götter-und Menschheitsgeschichten. Zweiter Band:Die Heroen-Geschichten*, München 1979.

Klein (1904): Klein, W., *Geschichte der griechischen Kunst. Erster Band:Die griechische Kunst bis Myron*, Leipzig 1904.

Klumbach (1937): Klumbach, H., *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen 1937.

Knell (1980): Knell, H., *Architektur der Griechen*, Darmstadt 1980.

Knell (1998): Knell, H., *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt 1998.

Koch (1955): Koch, H., *Studien zum Theseustempel in Athen*, Berlin 1955.

Κοκκορού- Κοκκορού-Αλευρά, Γ., λήμμα „APOLLON", „Apollon von

Αλευρά (1984): Frauen umgeben“, *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 269-274 και τόμ. 2ος, 239-245.

Κοκκορού-Αλευρά (1990α): Κοκκορού-Αλευρά, Γ., λήμμα „HERAKLES“, ”C. Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 34-43 και τόμ. 2ος, 52-60.

Κοκκορού-Αλευρά (1990β): Κοκκορού-Αλευρά, Γ., λήμμα „HERAKLES“, „N. Herakles and the Hesperides (Labour XII)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 100-111 και τόμ. 2ος, 102-107.

Kraay (1976): Kraay, C. M., *Archaic and classical Greek Coins*, Berkeley and Los Angeles 1976.

Κρεμμυδάς, Μαρκιανός (1982): Κρεμμυδάς, Β., Μαρκιανός, Σ., *Ο αρχαίος κόσμος: Ανατολικοί λαοί και Ελλάδα ως το 323 π.Χ.*, Αθήνα 1982.

Κρεμύδη-Σισιλιάνου (1997): Κρεμύδη-Σισιλιάνου, Σ., λήμμα „ZEUS“, „Coins“ *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 362-371 και τόμ. 2ος, 238-242 (εικ. 427-588).

Kunze (1944): Kunze, E., Jantzen, U., „Zu den Skulpturen des Zeustempels“ στο *IV. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia* (1944), 143-163.

Kunze, Weber (1948): Kunze, E., Weber, H., “The olympian Stadium, the Echo collonade and an “arhaeological earthquake” ”, *AJA* 45 (1941), 399-427.

Kyrieleis (1997): Kyrieleis, H., “Zeus and Pelops in the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia”, 13-27 στο Buitron-Oliver, D., *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome*, Washington 1997.

Laloux, Monceaux (1889) 1: Laloux, V., Monceaux, P., „Restauration des frontons d’Olympie“, *RA* 14 (1889), 55-63.

Laloux, Monceaux (1889) 2: Laloux, V., Monceaux, P., *Restauration d’ Olympie: l’histoire, les monuments, le culte et les fêtes*, Paris 1889.

Λαμπρινουδάκης (1983): Λαμπρινουδάκης, Β. Κ., *Οικοδομικά προγράμματα στην Αθήνα από το 479 έως το 449 π.Χ.*, Αθήνα 1983.

Λαμπρινουδάκης (1984α): Λαμπρινουδάκης, Β., λήμμα „APOLLON“, „Apollon mit Lorbeerzweig oder anderen pflanzlichen Attributen“, *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 213-221 και τόμ. 2ος, 204-209.

Λαμπρινουδάκης (1984β): Λαμπρινουδάκης, Β., λήμμα „APOLLON“, „Apollon über Tiere herrschend“, *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 222-232 και τόμ. 2ος, 209-213.

Langlotz (1963): Langlotz, E., *Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien,* München 1963.

Lapalus (1947): Lapalus, E., *Le fronton sculpté en Grèce: des origines à la fin du IVe siècle: étude sur les origines, l'évolution, la technique et les thèmes du décor tympanal*, Paris 1947.

Laufer (1990): Laufer, E., λήμμα „KAINEUS“, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 884-891 και τόμ. 2ος, 563-576.

Laurenzi (1950): Laurenzi, L., „Revisioni e prospettive critiche sui marmi di olimpia“ *ArchCl* 2 (1950), 7-30.

Λεβέντη (1997): Λεβέντη, Ι., λήμμα „ZEUS“, „Classical period II: 4th cent. B.C.“ *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 338-346 και τόμ. 2ος, 227-229 (εικ. 186-242).

Λεβέντη, Μαχαίρα (1997): Λεβέντη, Ι., Μαχαίρα, Β., λήμμα „ZEUS“, „Hellenistic period", *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 346-350 και τόμ. 2ος, 229-231 (εικ. 243-281).

Λεβεντοπούλου (1997α): Λεβεντοπούλου, Μ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Literarische Quellen“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 671-672.

Λεβεντοπούλου (1997β): Λεβεντοπούλου, Μ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe-Abenteuer)*: Schwarzfigurige Vasen und literarish überlieferte Denkmäler“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 691-693, εικ. 237-257.

Λεονάρδος (1901): Λεονάρδος, Β., *Ολυμπία*, Αθήνα 1901.

Lévêque (1951): Lévêque, P., "La date de la frise du théatre de Delphes (1)", *BCH* 75 (1951), 247-263.

Lévi-Strauss (1977): Lévi-Strauss, Cl., *Άγρια Σκέψη*, Αθήνα 1977 (ελλ. μτφρ.).

Lévi-Strauss (1986): Lévi-Strauss, Cl., *Μύθος και Νόημα*, Αθήνα 1986 (ελλ. μτφρ.).

Liegle (1952): Liegle, J., *Der Zeus des Phidias*, Berlin 1952.

Loeschcke (1885): Loeschcke, G. „Die östliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia“ *DorpUnivPr* 1885, 1-14.

Loeschcke (1887):	Loeschcke, G., „Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia“, *DorpUnivPr* 1887, 1-8.
Λούκος, Ξιφαράς, Πατεράκη (2009):	Λούκος, Χρ., Ξιφαράς, Ν., Πατεράκη, Κλ. (επιμ.), *UBI DUBIUM IBI LIBERTAS: Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή Νικόλα Φαράκλα*, Ρέθυμνο 2009.
Mallwitz (1972):	Mallwitz, A., *Olympia und seine Bauten*, München 1972.
Μανακίδου (1994α):	Μανακίδου, Ε., *Παραστάσεις με Άρματα (8ος-5ος αι. π.Χ.): παρατηρήσεις στην εικονογραφία τους*, Θεσσαλονίκη 1994.
Μανακίδου (1994β):	Μανακίδου, Ελ., λήμμα „PEIRITHOOS“ *LIMC* VII (1994), τόμ. 1ος, 232-242 και τόμ. 2ος, 172-177.
Μαραγκού (1997α):	Μαραγκού, Λ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe-Abenteuer)*: Protokorinthische Vasen“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 691, εικ. 235-236.
Μαραγκού (1997β):	Μαραγκού, Λ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe-Abenteuer)*: „Reliefkeramik“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 694, εικ. 272-273.
Μαραγκού (1997γ):	Μαραγκού, Λ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe- Abenteuer)*: „Metallrelief“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 695, εικ. 278-280.
Massow (1916):	Massow, W. von, „Die Kypseloslade“, *AM* 40 (1916), 1-117.
Μαστραπάς (1994):	Μαστραπάς, Α. Ν., *Ελληνική Αρχιτεκτονική: Από τους πρώιμους ιστορικούς χρόνους μέχρι τη ρωμαιοκρατία*, Αθήνα 1994.
Milchhöfer (1883):	Milchhöfer, A., *Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig 1883.
Möbius (1951-1953):	Möbius, H., „Die Mittelgruppe des Ostgiebels von Olympia“, 626-637 στο *Studies presented to D. M. Robinson on his seventieth birthday I*, Saint Louis 1951-1953.
Morgan (1962a):	Morgan, Ch. H., “The sculptures of Hephaisteion I”, *Hesp* 31 (1962), 210-219.
Morgan (1962b):	Morgan, Ch. H., “The sculptures of Hephaisteion II. The friezes”, *Hesp* 31 (1962), 221-235.
Morgan (1963):	Morgan, Ch. H., “The sculptures of the Hephaisteion. III and IV”, *Hesp* 32 (1963), 91-108.
Mossé (1989):	Mossé, Cl., *Οι τύραννοι στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1989 (ελλ.

μτφρ.).

Mossé, Schnapp-Gourbeillon (1996): Mossé, Cl., Schnapp-Gourbeillon, A., *Επίτομη Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας (2000-31 π.Χ.)*, Αθήνα 1996 (ελλ. μτφρ.).

Μπούρας (1991): Μπούρας, Χ., *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1991.

Μπρούσκαρη (1974): Μπρούσκαρη, Μ., *Μουσείον Ακροπόλεως. Περιγραφικός κατάλογος*, Αθήναι 1974.

Müller (1975): Müller, G., „Beschreibung von Kunstwerken im Ion des Euripides“, *Hermes* 103 (1975), 25-44.

Müller (1992a): Müller, P., λήμμα „KILLAS “, *LIMC* VI (1992), τόμ. 1ος, 47.

Müller (1992b): Müller, P. λήμμα „KLADEOS“, *LIMC* VI (1992), τόμ. 1ος, 63-64 και τόμ. 2ος, 33.

Müller (1994): Müller, P., λήμμα „SOSIPOLIS I“, *LIMC* VII (1994), τόμ. 1ος, 799.

Naville (1903): Naville, M., ‘A propos du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie. Une hypothèse’, *CRAI* (1903), 350-356.

Neils (1994): Neils, J., λήμμα „THESEUS“, *LIMC* VII (1994), τόμ. 1ος, 943-951 και τόμ. 2ος, 662-667.

Neumann (1965): Neumann, G., *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin 1965.

Neumann (1979): Neumann, G., *Probleme des griechischen Weihreliefs*, Tübingen 1979.

Nic. Chon. Hist.: Bekker, Emm., *Nicetae Choniatae Historia*, Bonn 1835.

Νικήτας (1986): Νικήτας, Δ., *Ελληνική Μυθολογία, τόμ. 3ος: Οι ήρωες. Τοπικές παραδόσεις*, «Οινόμαος και Πέλοψ», 234-237.

Noack (1928): Noack, F., „Rezension, Buschor (1924)“, *PhW* 48 (1928), 424-440.

Νομίσματα και Νομισματική: *Υπουργείο Πολιτισμού-Νομισματικό Μουσείο, Νομίσματα και Νομισματική*, Αθήνα 1996.

Νούτσου (2001): Νούτσου, Μ., *Τα Αρχαϊκά Εναέτια της Αθηναϊκής Ακρόπολης. Μυθολογική και Πολιτική Ερμηνεία, Ρίθυμνα* 7 (2001).

Ντούσκου- Ντούσκου-Τζαχίλη, Ίρ., «Κένταυροι», 113-117 στο *Ελληνική*

Τζαχίλη (1986): *Μυθολογία, τόμ. 3ος: Οι ήρωες. Τοπικές παραδόσεις* (1986).

OF Deutsches Archäologisches Institut, *Olympische Forschungen*, Berlin 1944-2007.

Olympia: Curtius, E., Adler, F. (hg.), *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung, im Auftrage des Königlich Preussischen Ministers der geistlichen Unterrichts- und Medizinal- Angelegenheiten*, Berlin.

Olympia I: Adler, F., Partsch, J., Weil, R., Curtius, E., Dörpfeld, W., Graef, P. (hg.), *I. Topographie und Geschichte von Olympia* (Textband), Berlin 1897.

Olympia II: Adler, F., Borrmann, R., Dörpfeld, W., Graeber, F., Graef, P. (hg.), *II. Die Baudenkmäler von Olympia* (Textband, 2 Tafelbände), Berlin 1892-1896.

Olympia III: Treu, G. (hg.), *III. Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon* (Textband, Tafelband), Berlin 1894-1897.

Olympia IV: Furtwängler, A. (hg.), *IV. Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia* (Textband, Tafelband), Berlin 1890.

Olympia V: Dittenberger, W., Purgold, K. (hg.), *V. Die Inschriften von Olympia* (Textband), Berlin 1896.

Olympia, Karten und Pläne: *Olympia, Karten und Pläne*, Berlin 1897.

Olympia-Bericht Deutsches Archäologisches Institut, *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, Berlin 1936-2003 (τόμ. I-XII).

Osborne (1983/4): Osborne, R., "The Myth of Propaganda and the Propaganda of Myth", *Hephaistos* 5-6 (1983/4), 61-70.

Osborne (2000): Osborne, R., *Classical Greece 500-323 B.C.*, Oxford 2000.

Παλαγγιά (1981): Παλαγγιά, Όλ., λήμμα „ALPHEIOS", *LIMC* I (1981), τόμ. 1ος, 576-578 και τόμ. 2ος, 433-434.

Παλαγγιά (1984α): Παλαγγιά, Όλ., λήμμα „APOLLON", „Apollon als Bogenschütze", *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 197-199 και τόμ. 2ος, 183-190.

Παλαγγιά (1984β): Παλαγγιά, Όλ., λήμμα „APOLLON", „Apollon allein mit Kithara oder Lyra", *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 200-213 και τόμ. 2ος, 190-203.

Παλαγγιά Παλαγγιά, Όλ., λήμμα „APOLLON", „Apollon allein mit

(1984γ): Phiale“, *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 237-241 και τόμ. 2ος, 215-219.

Παλαγγιά (1984δ): Παλαγγιά, Όλ., λήμμα „APOLLON“, „Apollon in der Kentauromachie“, *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 293 και τόμ. 2ος, 263.

Παλαγγιά (1988): Παλαγγιά, Όλ., λήμμα „HERAKLES“, *LIMC* IV (1988), τόμ. 1ος, 728-790 και τόμ. 2ος, 451-530.

Παλαιοκρασσά (1997α): Παλαιοκρασσά, Λ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Thessalische Kentauromachie: Rotfigurige Vasen“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 685-689, εικ. 171-184.

Παλαιοκρασσά (1997β): Παλαιοκρασσά, Λ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe-Abenteuer)*: Rotfigurige Vasen“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 693-694, εικ. 258-270.

Παλαιοκρασσά (1997γ): Παλαιοκρασσά, Λ., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur, Herakles und Deianeira: Rotfigurige Vasen“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 696, εικ. 293-297.

Παπαχατζής (1974): Παπαχατζής, Ν. Δ., *Παυσανίου Ἑλλάδος Π*εριήγησις, *Ἀττικά* (βιβλίο Ι), Αθήνα 1974.

Παπαχατζής (1976): Παπαχατζής, Ν. Δ., *Παυσανίου Ἑλλάδος Π*εριήγησις, *Κορινθιακά-Λακωνικά* (βιβλία ΙΙ- ΙΙΙ), Αθήνα 1976.

Παπαχατζής (1979): Παπαχατζής, Ν. Δ., *Παυσανίου Ἑλλάδος Π*εριήγησις, *Μεσσηνιακά-Ἠλιακά* (βιβλία IV-V, VI), Αθήνα 1979.

Patay-Horváth (2007): Patay-Horváth, A., „Zur Rekonstruktion und Interpretation des Ostgiebels des Zeustempels von Olympia“, *AM* 122 (2007), 161-206.

Πατεράκη (2005): Πατεράκη, Κλ., «Το ανατολικό εναέτιο του ναού του Δία στην Ολυμπία» *Ρίθυμνα* 23 (2005).

Πατεράκη (2009): Πατεράκη, Κλ., «Σκέψεις για τη διάταξη του δυτικού εναετίου του ναού του Δία στην Ολυμπία», 321-336, στο Λούκος, Ξιφαράς, Πατεράκη (2009).

Pekridou – Gorecki (1993): Pekridou-Gorecki, A., *Η μόδα στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1993.

Πετρόχειλος (1997α): Πετρόχειλος, Ι., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Thessalische Kentauromachie: Skulptur“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 689-690, εικ. 211-215.

Πετρόχειλος (1997β): Πετρόχειλος, Ι., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Thessalische Kentauromachie: Fragmentarische erhaltene Szenen“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 690, εικ. 220-222.

Πετρόχειλος (1997γ): Πετρόχειλος, Ι., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe-Abenteuer)*: Großplastik“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 695, εικ. 281-284.

Pfeiff (1943): Pfeiff, K. A., *Apollon. Die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst*, Frankfurt am Main 1943.

Pfuhl (1906): Pfuhl, E., „Olympiaka. 3 Der Ostgiebel des Zeustempels“, *JDI* 21 (1906), 152-162.

Picard (1939): Picard, Ch., *Manuel d' archéologie grecque. La sculpture II1: Période Classique-Ve siècle*, Paris 1939.

Πιπιλή (1990): Πιπιλή, Μ., λήμμα „HIPPODAMEIA Ι“, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 434-440 και τόμ. 2ος, 309-314.

Polignac (2000): Polignac, F. de, *Η γέννηση της αρχαίας ελληνικής πόλης. Λατρείες, χώρος και κοινωνία (8ος-7ος αιώνας π.Χ.)*, Αθήνα 2000 (ελλ. μτφρ.).

Poulsen (1937): Poulsen, H., „Der Strenge Stil, Studien zur Geschichte der griechischen Plastik 480-450: *Olympia*“, *Acta Arch* 8 (1937), 38-48.

Preller, Robert (1964[5]): Preller, L., Robert, C., *Griechische Mythologie, I: Theogonie und Götter*, Berlin / Zürich 1964.

Preller, Robert (1966[5]): Preller, L., Robert, C., *Griechische Mythologie, II: Die griechische Heldensage - Die Heroen*, Berlin / Zürich 1966.

Prinz (1974): Prinz, Fr., λήμμα „Herakles“, *RE* Suppl. XIV (1974), 137-196.

Protzmann (1977): Protzmann, H., „Realismusproblem und Entwicklung des Realitätsverständnisses in der griechischen Kunst“ στο Kunze, M. (hg.), *Beiträge zum antiken Realismus*, 13-38, Berlin 1977.

Quatremère de Quincy (1815): Quatremère de Quincy, A.C. *Le Jupiter Olympien*, Paris 1815.

Radermacher (1903): Radermacher, L., *Das Jenseits im Mythos der Hellenen. Untersuchungen über antiken Jenseitsglauben*, Bonn 1903.

Radermacher (1938[2]): Radermacher, L., *Mythos und Sage bei den Griechen*, München / Wien 1938.

Ράλλη- Ράλλη-Φωτοπούλου, Ευτ., λήμμα „ZEUS“, „Gems“ *LIMC* VIII

Φωτοπούλου (1997): (1997), τόμ. 1ος, 356-362 και τόμ. 2ος, 233-238 (εικ. 332-426).

Richter (1966): Richter, G., "The Pheidian Zeus at Olympia", *Hesp* 35 (1966), 166-170.

Ridgway (1970): Ridgway, B.S., *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970.

Robert (1919): Robert, C., *Archäologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919.

Robert (1966[5]): Robert, C., *Die griechische Heldensage, I*, Berlin / Zürich / Dublin 1966.

Robertson (1975): Robertson, M., *A History of Greek Art*, Cambridge 1975.

Rodenwaldt (1926): Rodenwaldt, G., „Bemerkungen zu den Skulpturen von Olympia" *JDI* 41 (1926), 205-238.

Rodenwaldt (1936): Hege, W., Rodenwaldt, G., *Olympia*, Berlin 1936.

Rolley (1994): Rolley, Cl., *La sculpture grecque: 1. Des origines au milie du Ve siècle*, Paris 1994.

Roscher (1978[2]): Roscher, W. H., *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VI, Hildesheim / New York (1978[2]).

Säflund (1970): Säflund, M. - L., *„The east pediment of the temple of Zeus at Olympia: A reconstruction and interpretation of its composition"*, Göteborg 1970.

Sauer (1891a): Sauer, B., „Der Ostgiebel des olympischen Zeustempels", *JDI* 6 (1891), 9-42.

Sauer (1891b): Sauer, B., „Nachträgliches zum olympischen Westgiebel", *JDI* 6 (1891), 88-97.

Schauenburg (1960): Schauenburg, K., „Der Gürtel der Hippolyte", *Philologus* 104 (1960), 1-13.

Schefold (1930): Schefold, K., *Kertscher Vasen*, Berlin 1930.

Schefold (1964): Schefold, K., *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964.

Schefold (1965): Schefold, K., *Klassisches Griechenland*, Baden-Baden 1965.

Schefold (1978): Schefold, K., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978.

Schefold (1981): Schefold, K., *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981.

Schefold (1993): Schefold, K., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993.

Shefton (1962): Shefton, Br., "Herakles and Theseus on a red-figured Louterion", *Hesp* 31 (1962), 330-368.

Schindler (1988): Schindler, W., *Mythos und Wirklichkeit in der Antike*, Berlin 1988.

Schrader (1929): Schrader, H., „Die „Ersatzfiguren" im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia", *ÖJh* 25 (1929), 82-108.

Schrader (1943): Schrader, H., „Die Komposition der Giebelgruppen des Zeustempels in Olympia", *WJh* 35 (1943), 65-98.

Schuchhardt (1963): Schuchhardt, W. H., „Archaische Bauten auf der Akropolis zu Athen", *AA* 1963, Heft 4, 798-823.

Schuchhardt (1965): Schuchhardt, W.-H., „Inhalt und Form bei den Olympia-Metopen" στο *Ideen und Formen, Festschrift für Hugo Friedrich* (Zeitschriftenheft-Sonderdruck), Frankfurt am Main 1965, 239-255.

Schuller (1999): Schuller, W., *Ιστορία της αρχαίας Ελλάδας από την Κρητομυκηναϊκή εποχή ως το τέλος των κλασικών χρόνων*, Αθήνα 1999.

Schween (1911): Schween H., *Die Epistaten des Agons und der Palaestra in Literatur und Kunst*, Kiel 1991.

Schween (1911): Schween H., *Die Epistaten des Agons und der Palaestra in Literatur und Kunst*, Kiel 1991.

Schweitzer (1928): Schweitzer, B., „Zu den Skulpturen des Zeustempels von Olympia", *JDI* 43 (1928), 230-268.

Simon (1968): Simon, E., „Zu den Giebeln des Zeustempels von Olympia", *AM* 83 (1968), 147-166.

Simon (1981): Simon, E., λήμμα „AMYTHAON", *LIMC* I (1981), τόμ. $1^{ος}$, 752-753.

Simon (1990): Simon, E., λήμμα „HIPPODAMEIA II", *LIMC* V (1990), τόμ. $1^{ος}$, 440-443 και τόμ. $2^{ος}$, 314-315.

Simon (1992): Simon, E., λήμμα „MELAMPOUS", *LIMC* VI (1992), τόμ. $1^{ος}$, 405-410 και τόμ. $2^{ος}$, 205-206.

Sinn (1994): Sinn, U., „ Apollon und die Kentauromachie im Westgiebel des Zeustempels in Olympia: Die Wettkampfstätte als Forum der griechischen Diplomatie nach den Perserkriegen“, *AA* 1994, 585-602.

Six (1889): Six, J., „On the composition of the eastern pediment of the Zeus temple at Olympia and Alkamenes the Lemnian”, *JHS* 10 (1889), 98-116.

Σκουνάκη (2005): Σκουνάκη, Ι., *Πρώιμες λατρείες του Απόλλωνα. Η Απολλώνια Τριάδα*, *Ρίθυμνα* 25, Ρέθυμνο 2005.

Skovgaard (1911): Skovgaard, N., „*Le groupe d' Apollon sur le fronton occidental du temple de Zeus à Olympie*”, *Bulletin de l'Académie Royale des sciences et des lettres de Danemark* 2 (1911), 57-97.

Slater (1989): Slater, W. J., “Pelops at Olympia” *GrRomByzSt* 30 (1989), 485-501.

Smallwood (1990): Smallwood, V., λήμμα „HERAKLES“, „M. Herakles and Kerberos (Labour XI)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 85-100 και τόμ. 2ος, 92-102.

Smith (1924): Smith, J. K., „The temple of Zeus at Olympia“ *Memoirs of the American Academy in Rome* IV (1924), 153-168.

Σταϊνχάουερ (2000): Σταϊνχάουερ, Γ., *Ο Πόλεμος στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2000.

Stoll (1978): Stoll, H. W., λήμμα „Alpheios“, τόμ. I.1, 256-259 στο Roscher (1978^2).

Stuart Jones (1894): Stuart Jones, H.., “The chest of Kypselos”, *AJA* 14 (1894), 30-80.

Stucchi (1955): Stucchi, S., „La decorazione figurata del tempio di Zeus ad Olimpia“, *ASAtene* 14-16, 1952-54 (1955), 75-129.

Studniczka (1884): Studniczka, F., „Zum Ostgiebel des Zeustempels in Olympia“, *AZ* 42 (1884), 281-286.

Studniczka (1889): Studniczka, F., „Zur Anordnung des Westgiebels am olympischen Zeustempel“, *JDI* 6 (1889), 166-168.

Studniczka (1923): Studniczka, F., „Die Ostgiebelgruppe vom Zeustempel in Olympia “, *AbhSächsAk* 37 (1923), 3-36.

Sturgeon (1978): Sturgeon, M. C., „A new monument to Herakles at Delphi“ *AJA* 82 (1978), 226-235.

Süssenbach (1971): Süssenbach, U., *Der Frühhellenismus im griechischen Kampf-Relief: Versuch einer Rekonstruktion der Stilentwicklung vom Mausoleum von Halikarnassos bis zum Großen Altarfries von Pergamon*, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 105, Bonn 1971.

Τζώρτζη (2000): Τζώρτζη, Κ. (επιμ.), *Ο ναός του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγάλειας: Περιήγηση στο χώρο και στο χρόνο*, Αθήνα 2000.

Thompson (1949): Thompson, H. A., "The pedimental sculpture of Hephaisteion", *Hesp* 18 (1949), 230-268.

Τιβέριος (1997α): Τιβέριος, Μ., λήμμα „ZEUS", "BIBLIOGRAPHY", *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 312-313.

Τιβέριος (1997β): Τιβέριος, Μ., λήμμα „ZEUS", „Early times to 5th cent. B.C.", *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 315-338 και τόμ. 2ος, 218-227, εικ. 1-185.

Todisco (1990): Todisco, L., λήμμα „HERAKLES","H. Herakles and the Cretan bull (Labour VII)", *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 59-67 και τόμ. 2ος, 73-81.

Tölle-Kastenbein (1980): Tölle-Kastenbein, R., *Frühklassische Peplosfiguren Originale*, Mainz 1980.

Τουλούπα (2002): Τουλούπα, Ε., *Τα εναέτια γλυπτά του ναού του Απόλλωνος Δαφνηφόρου στην Ερέτρια*, Αθήνα 2002.

Τραυλός (1993²): Τραυλός, Ι., *Πολεοδομική Εξέλιξις των Αθηνών*, Αθήνα 1993.

Trendall (1967²): Trendall, A.D., *Phlyax Vases II*, London 1967.

Trendall, Cambitoglou (1978): Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *The Red-figured Vases of Apulia, I: Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.

Trendall, Cambitoglou (1982): Trendall, A. D., Cambitoglou, A., *The Red-figured Vases of Apulia, II: Late Apulian, Indexes*, Oxford 1982.

Trendall (1983): Trendall, A.D., *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily.* Third Supplement (consolidated), London 1983.

Trendall (1984): Trendall, A. D., λήμμα „ARKAS", *LIMC* II (1984), τόμ. 1ος, 609-610 και τόμ. 2ος, 438.

Trendelenburg (1910): Trendelenburg, A., „Die Gruppe im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia: eine *φαντασία*" *BerlWPr* 70 (1910), 25-45.

Treu (1882): Treu, G., „Zu den Funden von Olympia, II“, *AZ* 40 (1882), 215-247.

Treu (1888): Treu, G., „Die Anordnung des Westgiebels am olympischen Zeustempel“, *JDI* 3 (1888), 175-188.

Treu (1889): Treu, G., „Die Anordnung des Ostgiebels am olympischen Zeustempel“, *JDI* 4 (1889), 266-311.

Treu (1891): Treu, G., „Nochmals die olympischen Giebel“, *JDI* 6 (1891), 98-109.

Treu (1895): Treu, G., „Die technische Herstellung und Bemalung der Giebelgruppen am olympischen Zeustempel“, *JDI* 10 (1895), 1-35.

Treu (1897): Treu, G., „II. Die Bildwerke des Zeustempels A. Die Statuen des Ostgiebels“, 44-69, „D. Die Anordnung und Deutung des Ostgiebels“, 114-130, „F. Die Metopenreliefs“, 138-181, *Olympia III* (1897).

Treu (1907): Treu, G., „Olympische Forschungen I. Skovgaards Anordnung der Westgiebelgruppe vom Zeustempel“, *AbhLeipzig* 25 (1907), III, 3-18.

Τριάντη (1994a): Τριάντη, Ισμ., λήμμα „OINOMAOS“, *LIMC* VII (1994), τόμ. 1ος, 20 και τόμ. 2ος, 17.

Τριάντη (1994b): Τριάντη, Ισμ., λήμμα „PELOPS”, *LIMC* VII (1994), τόμ. 1ος, 284 και τόμ. 2ος, 220-221.

Τριάντη (1994c): Τριάντη, Ισμ., λήμμα „STEROPE I“, *LIMC* VII (1994), τόμ. 1ος, 809-810 και τόμ. 2ος, 576.

Τριάντη (2000): Trianti, I., „Neue technische Beobachtungen an den Skulpturen des Zeustempels von Olympia“, 281-300 στο *Olympia 1875-2000*: 125 Jahre Deutsche Ausgrabungen. Beiträge des Internationalen Symposions (9.-11. November 2000) in Berlin.

Tulunay (1986): Tulunay, E. T., *Theseus ve Kentauromakhı*, İstanbul 1986.

Tulunay (1998): Tulunay, E. T., „Pelops statt Apollon? Ein neuer Deutungsvorschlag für die mittlere Figur im Westgiebel des Zeustempels in Olympia“ *IstMit* 48 (1998), 453-460.

van der Meijden (1997α): van der Meijden, E., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Thessalische Kentauromachie: Großplastik und Reliefkeramik aus Unteritalien“, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 690-691, εικ. 225-230.

van der Meijden (1997β): van der Meijden, E., λήμμα „KENTAUROI ET KENTAURIDES“, „Kentaur(en) mit Herakles *(Pholoe-Abenteuer)*: Terrakotta-Reliefkeramik, *LIMC* VIII (1997), τόμ. 1ος, 694-695, εικ. 274-277.

Vernant (1989²): Vernant, J.-P., *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα*, *I-II*, Αθήνα 1989.

Vernant (1992): Vernant, J. P., *Το βλέμμα του θανάτου. Μορφές της ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα. Άρτεμις, Γοργώ*, Αθήνα 1992 (ελλ. μτφρ.).

Vernant, Detienne (1993): Vernant, J. P., Detienne, M., *Μῆτις. Η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1993 (ελλ. μτφρ.).

Vernant (2000): Vernant, J. P., *Μύθος και Θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2000 (ελλ. μτφρ.).

Vernant (2003): Vernant, J. P., *Ανάμεσα στο μύθο και την πολιτική*, Αθήνα 2003 (ελλ. μτφρ.).

Vernant (2005): Vernant, J. P., *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2005 (ελλ. μτφρ.).

Vernant (2007⁸): Vernant, J. P., *Το σύμπαν, θεοί και άνθρωποι: ελληνικές ιστορίες για τη δημιουργία του κόσμου*, Αθήνα 2007⁸ (ελλ. μτφρ.).

Vidal-Naquet (1983): Vidal-Naquet, P., *Ο μαύρος κυνηγός. Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο*, Αθήνα 1983 (ελλ. μτφρ.).

Φωτόπουλος (2004): Φωτόπουλος, Τ., *Ολυμπία*, Αθήνα 2004.

Waldstein (1884): Waldstein, Ch., „The Hesperide of the Olympian Metope and a Marble head at Madrid“, *JHS* 3 (1884), 171-175.

Walter (1951): Walter, O., „Zum Westgiebel des Zeustempels von Olympia“, *RhMus* 94 (1951), 203-213.

Weege (1935): Weege, F., „Beigabe V: Zu den Bildwerken des Zeus-Tempels in Olympia. A. Der Zeus Areios in Olympia“, 449-456 στο Dörpfeld (1935).

Weege (1935a): Weege, F., „Beigabe V: Zu den Bildwerken des Zeus-Tempels in Olympia. B. Das Opfer an Zeus Areios im Ostgiebel des Zeustempels“, 456-468, στο Dörpfeld (1935).

Weege (1935b): Weege, F., „Beigabe V: Zu den Bildwerken des Zeus-Tempels in Olympia. C. Die Mittelfigur des Westgiebels des Zeus-Tempels“, 468-476 στο Dörpfeld (1935).

Wegener (1985): Wegener, S., *Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit*, Frankfurt am Main / Bern / New York 1985.

Weiss (1984): Weiss, C., *Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit*, Würzburg 1984.

Wernicke (1897): Wernicke, K., „Olympische Beiträge. VI. Der Ostgiebel des Zeustempels“ *JDI* 12 (1897), 169-194.

Wiegand (1904): Wiegand, Th. (hg.), *Die archaische Poros-Architektur der Acropolis zu Athen, I-II*, Cassel / Leipzig 1904.

Wilamowitz-Moellendorff (1925a): Wilamowitz-Moellendorff, Ul. von, *Die Griechische Heldensage I*, *SBBerlin* 7(1925), 41-62.

Wilamowitz-Moellendorff (1925b): Wilamowitz-Moellendorff, Ul. von, *Die Griechische Heldensage II*, *SBBerlin* 17 (1925), 214-242.

Wilamowitz-Moellendorff (1959[3]): Wilamowitz-Moellendorff, Ul. von, *Euripides Herakles*, *I-III*, Darmstadt 1959.

Wilamowitz-Moellendorff (1976[3]): Wilamowitz-Moellendorff, Ul. von, *Der Glaube der Hellenen*, Darmstadt 1976.

Wilcken (1973[10]): Wilcken, U., *Griechische Geschichte im Rahmen der Altertumsgeschichte*, München / Wien 1973.

Winter (1925): Winter, F., ”Der Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia”, *AM* 50 (1925), 1-10.

Wolters (1908): Wolters, P., „Der Westgiebel des olympischen Zeustempels“ *SBMünchen* 7 (1908), 3-20.

Woodford (1990a): Woodford, S., λήμμα „HERAKLES“, „F. Herakles and the Stymphalian Birds (Labour V)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 54-57 και τόμ. 2ος, 71-72.

Woodford (1990b): Woodford, S., λήμμα „HERAKLES“,”G. Herakles and the Augeian Stables (Labour VI)”, *LIMC* V (1990), τόμ. 1ος, 57-59 και τόμ. 2ος, 72-73.

Χατζή (2008): Χατζή, Γ., *Το αρχαιολογικό μουσείο Ολυμπίας*, Αθήνα 2008.

Χωρέμη- Χωρέμη-Σπετσιέρη, Α., *Τα γλυπτά του Παρθενώνα: Ακρόπολη* -

Σπετσιέρη (2004): *Βρετανικό Μουσείο - Λούβρο*, Αθήνα 2004.

Yalouris (1968): Yalouris, N., “The mosaic pavement of the Temple of Zeus at Olympia”, *AAA* 1 (1968), 78-82.

Yaylali (1976): Yaylali, A., *Der Fries des Artemisions von Magnesia am Maander*, Tübingen 1976.

Young (1941): Young, J. H., “Studies in South Attica: The Salaminioi at Porthmos”, *Hesp* 10 (1941), 163-191.

Zwicker (1912): Zwicker, J., λήμμα „Herakles“, *RE* XV½ (1912), 516-527.