

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ-
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ : ΒΛΑΧΟΥ ΑΦΡΟΔΙΤΗ

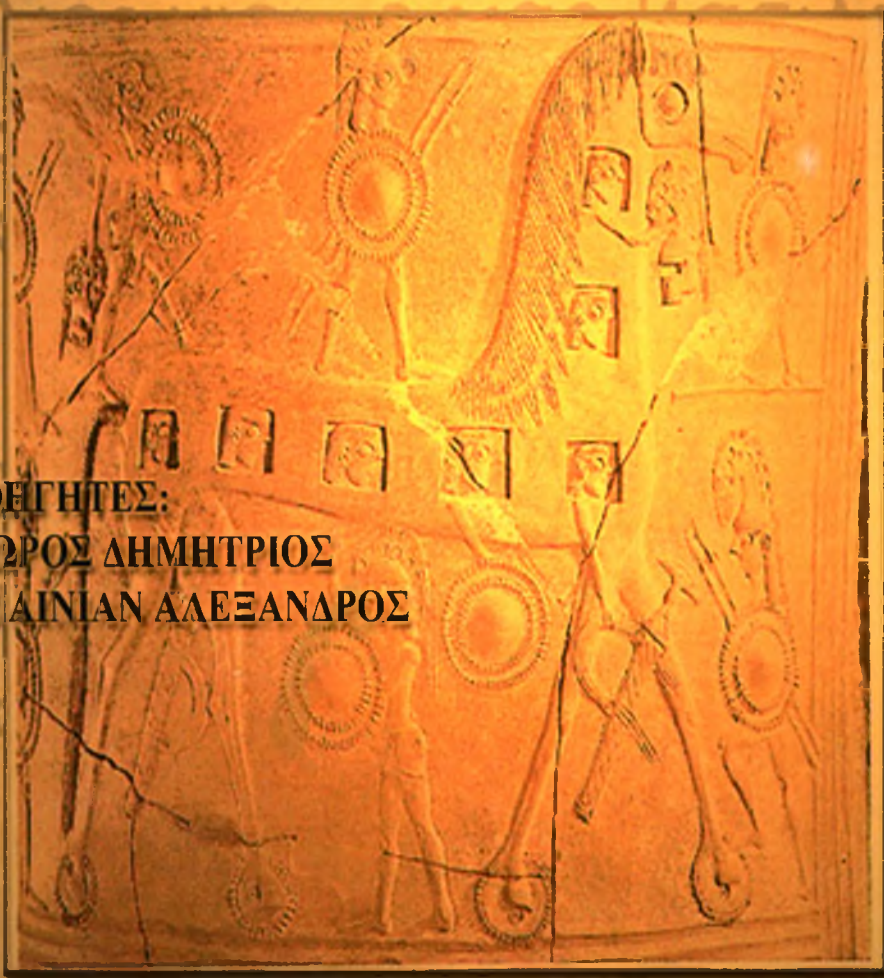
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ:

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΑ ΕΠΗ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΜΥΘΟΥΣ
ΣΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΠΡΩΪΜΩΝ ΑΡΧΑΪΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ (8ος-7ος αιώνας π.Χ)

ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:

κ.ΠΑΛΑΙΟΘΟΔΩΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

κ.ΜΑΖΑΡΑΚΗΣ ΔΙΝΙΑΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ





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

Αριθ. Εισ.: 4762/1
Ημερ. Εισ.: 26-06-2006
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΙΑΚΑ
2005
ΒΛΑ



τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός,
εἰπέ καὶ ἡμῖν.

Ομήρου *Οδύσσεια*, ραψωδία α, 10.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες	4
Εισαγωγή	5-9
Κεφάλαιο 1^ο : Η τέχνη της αφήγησης στην αγγειογραφία του 8^{ου} αιώνα. Μύθος ή πραγματικότητα.	10-16
1.1 : Αναχώρηση με πλοίο	16-18
1.2 : Μολίονες	18-22
1.3 : Η ασπίδα του Διπύλου	22-25
1.4 : Ηρακλής	25-28
1.5 : Κένταυρος	29-30
1.6 : Τρωικός Κύκλος	30-35
1.7 : Οδυσσέας	35-38
1.8 : Θεοί	38-39
Κεφάλαιο 2^ο : Οι μυθολογικές παραστάσεις του 7^{ου} αιώνα.	40-84
2.1 : Βασικά χαρακτηριστικά	40-44
2.2 : Τοπικές σχολές	44-49
2.3 : Θεματολογία	49-84
2.3.1 : Ομηρικός Κύκλος	49-73
2.3.2 : Αργειακός Κύκλος	73-76
2.3.3 : Ήρωες	76-82
2.3.4 : Επιφάνεια Θεών	82-84

Συμπεράσματα – Επίλογος85-88

Συνομογραφίες89

Βιβλιογραφία90-92

Κατάλογος παραστάσεων 8^{ου} αιώνα93-98

Κατάλογος παραστάσεων 7^{ου} αιώνα99-111

Κατάλογος εικόνων112-118

Εικόνες

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Επιθυμώ να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, κ. Δημήτριο Παλαιοθόδωρο και κ. Αλέξανδρο Μαζαράκη Αινιάν, για την πολύτιμη βοήθεια και συμπαράσταση τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας .

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έννοια του μύθου περιλαμβάνει δύο βασικές κατακτήσεις του αρχαίου ελληνικού κόσμου, τον λόγο και την ιστορία. Η μυθολογία είναι η πρόωμη ιστορία των ίδιων των ανθρώπων, όπως εκφράστηκε και διασώθηκε μέσα από τα έπη του Ομήρου και του Ησίοδου, τους λυρικούς ποιητές του 7^{ου} και του 6^{ου} αιώνα και τους τρεις τραγικούς ποιητές της κλασικής Ελλάδας. Η τέχνη της αφήγησης είναι η βασική διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην αρχαία ελληνική τέχνη και τις άλλες προδρομικές μορφές τέχνης της αρχαιότητας και ο βασικός λόγος για τον οποίο η ελληνική τέχνη θεωρείται η πρώτη του δυτικού κόσμου. Ο μύθος αποτελεί ένα συγκεκριμένο είδος ιστορίας, η ιστορία προϋποθέτει αφήγηση και η αφήγηση εκφράζεται μέσα από την εικόνα. Ποια είναι η θέση του ποιητή και του καλλιτέχνη μέσα σε αυτή την κυκλική πολιτισμική διαδικασία, πότε ο λόγος γίνεται εικόνα και πότε η εικόνα μετατρέπεται σε λέξεις, πότε μια εικόνα μπορεί να θεωρηθεί μυθολογική και πότε αντανακλά στοιχεία της καθημερινής ζωής...

Τα ερωτήματα που γεννιούνται μέσα από την παρατήρηση της αρχαίας ελληνικής ποίησης και εικονογραφίας έχουν απασχολήσει τους μελετητές της αρχαίας ελληνικής τέχνης όλων των εποχών και εξακολουθούν να αποτελούν ακόμα και σήμερα ένα πεδίο έρευνας και προβληματισμού, κυρίως όσον αφορά την εμφάνιση των πρώτων μυθολογικών σκηνών στην ιστορία της αρχαίας ελληνικής αγγειογραφίας και τον ρόλο που έπαιξε η επική ποίηση, ως μια επιπρόσθετη πηγή έμπνευσης. Η σχέση όμως ανάμεσα στην ποίηση και τις εικονιστικές τέχνες σπάνια είναι ευδιάκριτη και ποτέ απλή και κατά συνέπεια έχει οδηγήσει στην διαμόρφωση δύο τάσεων στην επιστημονική έρευνα: από τη μια μεριά, οι επιστήμονες που αναζητούν συνδετικούς κρίκους ανάμεσα στα ομηρικά έπη και την εικονιστική τέχνη και από την άλλη, οι σκεπτικιστές επιστήμονες που υποστηρίζουν πως δεν υπάρχει καμία απόδειξη που να επιβεβαιώνει τον παραπάνω ισχυρισμό¹.

Ο R.M.Cook θεωρεί πως όταν ένα θέμα συναντάται τόσο στην τέχνη όσο και στο έπος, τότε αυτό αποτελεί είτε μια σύμπτωση, είτε ο ποιητής έχει δανειστεί το θέμα αυτό από τον ζωγράφο και το αντίστροφο, είτε και οι δύο είχαν μια κοινή πηγή². Επιπλέον αναφέρει τρία κριτήρια σύμφωνα με τα οποία μπορεί να θεωρηθεί πως μια συγκεκριμένη αναπαράσταση στην τέχνη προέρχεται από το έπος : όταν ο

¹ Snodgrass 1979, 118-129.

² Cook 1983, 1

καλλιτέχνης περιλαμβάνει στην σύνθεσή του κάποιες λεπτομέρειες που αποτελούν επινοήσεις του ποιητή, όταν κάποια συγκεκριμένα επεισόδια που ανήκουν στο ίδιο έπος κάνουν την εμφάνισή τους στην εικονιστική τέχνη σχεδόν την ίδια χρονική στιγμή με τη διάδοση του έπους και όταν η τέχνη παρουσιάζει έναν ικανό αριθμό θεμάτων που ανήκουν σε ένα έπος και στην περίπτωση αυτή το έπος θεωρείται η πηγή τους³.

Ιδιαίτερα σημαντική για την προσέγγιση του ζητήματος είναι η παράμετρος του χρόνου, σχετικά με το πότε πρέπει να τοποθετήσουμε χρονικά την εμφάνιση και την διάδοση των επών, καθώς επίσης και σε ποια χρονική περίοδο αναφέρονται και ποια στιγμή της ελληνικής κοινωνίας αντικατοπτρίζουν. Σχετικά με το ζήτημα της χρονολόγησης της λεγόμενης ομηρικής κοινωνίας, οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν πως αντικατοπτρίζει την εποχή που έζησε ο Όμηρος, τον 8^ο αιώνα, ενώ άλλοι θεωρούν πως αντιστοιχεί στους «Σκοτεινούς Αιώνες» (10^{ος} – 9^{ος} αι. π.Χ). Ωστόσο, θα πρέπει να θεωρήσουμε πιο πιθανό η κοινωνία στην οποία αναφέρεται ο Όμηρος να αποτελεί ένα μάλγαμα στοιχείων από διάφορες εποχές, γεγονός που οφείλεται στην προφορική διάδοση των επών από γενεά σε γενεά, ή πάλι να πρόκειται για μια φανταστική κοινωνία που έπλασε ο ίδιος ο ποιητής⁴. Το μόνο ιστορικό στοιχείο είναι το ενδιαφέρον που εκδηλώνεται στα τέλη του 8^{ου} αιώνα για οτιδήποτε θεωρείται ηρωικό, γεγονός που επηρέασε τις ταφικές πρακτικές και την εικονογραφία της εποχής⁵.

Η μεγάλη τομή στη διάδοση και την γνώση του έπους τοποθετείται στα μέσα του 8^{ου} αιώνα με την ανακάλυψη του ελληνικού αλφαβήτου, το οποίο διαχώρισε το έπος από τον ποιητή και έδωσε την δυνατότητα σε όποιον γνώριζε το αλφάβητο να διαβάσει και να αποστηθίσει τα γραπτά κείμενα, πρακτική που αποτέλεσε και την βάση της αρχαίας ελληνικής εκπαίδευσης (εικ.4). Μέχρι τότε οι στίχοι του Ομήρου αναπαράγονταν μόνο στα συμπόσια μιας μικρής ομάδας αντρών αριστοκρατών ή από αοιδούς στις βασιλικές αυλές⁶. Η απουσία αναφορών στο έπος σχετικά με τη γραφή ίσως αποτελεί μια συνειδητή αποσιώπηση αυτής της γνώσης από τον ποιητή προκειμένου να προσδώσει στα ποιήματά του χρονική απόσταση και αληθοφάνεια⁷. Παρά τις διάφορες απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με το πότε έγινε υιοθέτηση

³ Cook 1983, 1

⁴ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 13-14

⁵ Whitley 1991, 39

⁶ Powell 1997, 189

⁷ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 120

και προσαρμογή του ελληνικού αλφαβήτου από το φοινικικό, μέσα από την μελέτη της μορφολογίας των ίδιων των γραμμάτων, αλλά και βάσει των επιγραφών που έχουν βρεθεί, θα ήταν δύσκολο να δεχτούμε μια χρονολόγηση πολύ πριν το 800 π.Χ. Από τις πρωιμότερες επιγραφές που έχουν βρεθεί είναι αυτή στην οινοχόη του Διπύλου 192 (εικ.5) και η επιγραφή στην περίφημη κοτύλη του Νέστορος (εικ.6).

Θα μπορούσαμε λοιπόν να παρατηρήσουμε πως το ελληνικό αλφάβητο επινοήθηκε για να εξυπηρετήσει, μεταξύ άλλων, την καταγραφή της προφορικής ποίησης σε εξάμετρο. Σύμφωνα με τον R.Kannicht, η διάδοση του έπους του Ομήρου ακολούθησε τρία στάδια⁸ :

1. Η προ – Ομηρική φάση κατά την οποία επικρατεί η παράδοση της προφορικής ποίησης⁹.
2. Η διάσωση του έπους σε γραπτή μορφή.
3. Η μετα – Ομηρική φάση, με την συγγραφή των *Κύκλιων Επών* και την ολοκλήρωση της επικής ιστορίας του Τρωικού Πολέμου.

Ωστόσο, εξακολουθεί να παραμένει το ερώτημα κατά πόσο η ύπαρξη και η διάδοση του έπους επηρέασε τις πρώτες αναπαραστάσεις στην τέχνη του 8^{ου}, αλλά και στις αρχές του 7^{ου} αιώνα. Επιπλέον, δεν θα πρέπει να αμφισβητηθεί η ύπαρξη μιας προφορικά μεταδιδόμενης μυθολογίας η οποία ήταν γνωστή σε όλους, ανεξάρτητα από το μορφωτικό επίπεδο των ανθρώπων και η οποία δεν εξαρτιόταν από τα έπη, καθώς το εύρος των ελληνικών μυθολογικών ιστοριών είναι τόσο μεγάλο που σε καμία χρονική περίοδο δεν ήταν δυνατό να διαδοθεί συνολικά από τα σωζόμενα γραπτά κείμενα¹⁰. Επίσης, δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να αποδεικνύει ότι οι ζωγράφοι της περιόδου γνώριζαν τα έπη, αφού οι πιθανότητες να ακούσουν επική απαγγελία, να θυμηθούν αυτά που άκουσαν με λεπτομέρειες και ακόμα περισσότερο, να τα αναπαραστήσουν στην τέχνη τους, ήταν περιορισμένες¹¹. Ακόμα και αν ισχύει όμως αυτό σε ένα βαθμό, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε την εσωτερική ανάγκη των ίδιων των ανθρώπων για την αναδημιουργία του ηρωικού

⁸ Kannicht 1982, 71-72

⁹ Foley 1997, 145-148: Αναφέρεται στους Ομηρικούς Ύμνους και στη συμβολή τους στη διάδοση της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Οι Ομηρικοί Ύμνοι περιλαμβάνουν 33 λυρικά ποιήματα, τα οποία εξυμνούν το ελληνικό πάνθεον. Πιθανόν αποτελούν το προοίμιο της επίσημης απαγγελίας των επών του Ομήρου. Αν και τα περισσότερα είναι σύντομοι λυρικοί εορτασμοί, τέσσερα από αυτά (οι Ύμνοι στην Δήμητρα, τον Απόλλωνα, τον Ερμή και την Αφροδίτη) αποτελούν εκτεταμένες ποιητικές συνθέσεις, των οποίων το συνθετικό και εκφραστικό ιδίωμα παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με το ομηρικό έπος.

¹⁰ Snodgrass 1979, 119-120.

¹¹ Cook 1983, 5

παρελθόντος τους, ένα παρελθόν που για τους Έλληνες ήταν βασικό στοιχείο της ζωής, της τέχνης, της θρησκείας και των φιλοδοξιών τους¹².

Οι μελετητές που υποστηρίζουν την ύπαρξη μυθολογικού περιεχομένου στην τέχνη του ύστερου 8^{ου} αιώνα συνδέουν το γεγονός αυτό με την διάδοση των ομηρικών επών στον ελληνικό κόσμο. Σύμφωνα με την θεωρία τους λοιπόν, η διάδοση του έπους μέσω του Αιγαίου στην Αττική ,δεν θα πρέπει να τοποθετηθεί μετά το 750 π.Χ. και επίσης υποστηρίζουν πως οι καλλιτέχνες της εποχής αυτής είχαν την δυνατότητα να αναπτύξουν αφηγηματικούς τρόπους απεικόνισης και να ταυτίσουν τις σκηνές τους. Ίσως όμως το ίδιο το κύρος του έπους να ήταν αυτό που τους κέντρισε το ενδιαφέρον, ώστε να προσπαθήσουν να αποδώσουν ένα είδος γραφικής αναπαράστασης των θεμάτων που το κοινό ήδη γνώριζε και αγαπούσε¹³. Από την άλλη μεριά, οι σκεπτικιστές υποστηρίζουν πως η μεταστροφή αυτή στο θεματολόγιο των ζωγράφων συντελείται γύρω στο 700 π.Χ γιατί μόνο τότε πραγματοποιείται η διάδοση του έπους και πως η συγκεκριμένη ημερομηνία αποτελεί το terminus post quem των μυθολογικών σκηνών στην τέχνη¹⁴.

Η αγγειογραφία λοιπόν του 7^{ου} αιώνα αποτελεί μια νέα σελίδα στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, κάτω και από τις όποιες επιρροές μπορεί να δέχτηκε ή είναι η συνέχεια και η εξέλιξη¹⁵ μιας ήδη υπάρχουσας μορφής τέχνης που είναι δύσκολο σε εμάς να αναγνωρίσουμε ; Κατά συνέπεια, στόχος της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη της εικονογραφίας των γεωμετρικών και πρώιμων αρχαϊκών χρόνων και η προσέγγιση των ερωτημάτων που τίθενται τόσο στην εισαγωγή, όσο και στην συνέχεια του κειμένου σχετικά με το επικό ή μυθολογικό περιεχόμενό της. Στα αγγεία που συμπληρώνουν τους καταλόγους της εργασίας δεν ακολουθήθηκαν κάποια ειδικά επιλεκτικά κριτήρια, καθώς έγινε μια προσπάθεια για τον πληρέστερο δυνατό τρόπο καταγραφής τους. Ωστόσο τέθηκαν κάποια χρονολογικά όρια, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της μελέτης από το 850 έως το 750 περίπου π.Χ και αυτό γιατί βασικό αντικείμενο μελέτης της εργασίας είναι το μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στις παραστάσεις της υστερογεωμετρικής και την πρώιμης ανατολίζουσας περιόδου και ο καθορισμός των συνθηκών που οδήγησαν στη δημιουργία αναγνωρίσιμων αφηγηματικών μυθολογικών σκηνών στην αγγειογραφία του 7^{ου}

¹² Boardman 2002, 7

¹³ Snodgrass 1979, 118

¹⁴ Snodgrass 1979, 119

¹⁵ Λαμπρινουδάκης 1977, 24 : Υποστηρίζει πως οι αλλαγές στην τέχνη οφείλονται στην ιστορική εξέλιξη που είχε η ίδια η Ελλάδα.

αιώνα. Επίσης, την ανάλυση κάποιων περισσότερο ίσως χαρακτηριστικών εικονογραφικών θεμάτων συμπληρώνουν αποσπάσματα από την αρχαία ελληνική γραμματεία, προκειμένου να ανιχνευθεί η πιθανή σχέση ανάμεσα στον λόγο και την εικόνα¹⁶. Για τα αποσπάσματα αυτά χρησιμοποιήθηκε το πρόγραμμα *Musaios*.

Η επαφή με τη βιβλιογραφία πάνω στην οποία βασίστηκαν το κείμενο και οι κατάλογοι της εργασίας έγινε στην Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και στο Σπουδαστήριο της Φιλοσοφικής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης πραγματοποιήθηκε επίσκεψη στους εκθεσιακούς χώρους του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, του Μουσείου Μπενάκη και των Μουσείων της Αγοράς και του Κεραμεικού.

Αν και το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας μπορεί να χαρακτηριστεί ως τετριμμένο και μη πρωτότυπο, θεωρώ πως πρόκειται για ένα πεδίο της αρχαιολογικής έρευνας, που παρά το ότι απασχολεί ένα μεγάλο μέρος της επιστημονικής γραμματείας, είναι πάντα ανοιχτό σε νέες αναγνώσεις και προσεγγίσεις. Παράλληλα, είναι αυτή η βαθιά νοσταλγία που πηγάζει μέσω της ενασχόλησης με τον κόσμο του μύθου και με τους στίχους των ποιητών, που δικαιολογεί μια ακόμα περιπλάνηση στην εποχή που καθόρισε την ιστορική και ατομική ταυτότητα των ανθρώπων του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

¹⁶ Για αποσπάσματα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας σε όλα σχεδόν τα εικονογραφικά θέματα που διαπραγματεύεται η εργασία, βλ. Ahlberg – Cornell 1992.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1^η : Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 8^{ου} ΑΙΩΝΑ. ΜΥΘΟΣ Η΄ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.

Το ενδιαφέρον των Ελλήνων της Γεωμετρικής περιόδου για την εξερεύνηση του παρελθόντος τους μέσω της τέχνης και της ποίησης φαίνεται πως ήταν ένα ζήτημα τόσο επιβίωσης όσο και αναβίωσης. Οι μύθοι και οι θρύλοι που κληρονομήθηκαν από την Εποχή του Χαλκού έγιναν ο πιο αποτελεσματικός τρόπος έκφρασης, τόσο ηθικών όσο και κοινωνικών ιδεών. Το ενδιαφέρον αυτό για το ηρωικό παρελθόν, έχει κατά καιρούς ερμηνευθεί ως μια βαθιά νοσταλγία, αλλά και ως μια αίσθηση κατωτερότητας που αναδύεται από την ατυχή σύγκριση ανάμεσα στην Εποχή του Χαλκού και την Εποχή του Σιδήρου - κάτι που ωστόσο τείνει να εξαλειφθεί τα τελευταία χρόνια - ενώ παράλληλα συντελεί στην αναδιοργάνωση της κοινωνίας, λειτουργώντας με τον ρόλο μιας ηρωικής καταγωγής σε ατομικό επίπεδο ή μέσω των εθίμων που σχετίζονται με την λατρεία, τον νόμο και την πολιτεία, τα οποία κωδικοποιήθηκαν στην ηρωικοί συμπεριφορά του έπους. Τα έργα της Γεωμετρικής περιόδου είναι ιδιαίτερα σημαντικά κυρίως για δύο λόγους : αποτελούν απτά στοιχεία της ύπαρξης του γεωμετρικού κόσμου και τεκμηριώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες παρουσίαζαν αυτόν τον κόσμο στους εαυτούς τους.

Ωστόσο, το ενδιαφέρον της μελέτης των γεωμετρικών αγγείων και κυρίως αυτών που χρονολογούνται στην ύστερη φάση του 8^{ου} αιώνα επικεντρώνεται στο περιεχόμενο των παραστάσεων που φέρουν και στο αν αυτό αντικατοπτρίζει την γεωμετρική κοινωνία ή το ηρωικό παρελθόν, όπως περιγράφεται μέσα από τη γραπτή και προφορική επική παράδοση¹⁷. Αρχικά ο γεωμετρικός ρυθμός είχε έναν έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα, ενώ τα εικονιστικά στοιχεία απουσίαζαν εντελώς. Μόνο λίγο πριν τα μέσα του 8^{ου} αιώνα η επιθυμία της αφήγησης μιας ιστορίας αρχίζει να διαφαίνεται στην τέχνη, όχι ως μια αναβίωση των μυκηναϊκών παραδόσεων¹⁸, αλλά ως μια αποκλειστικά καινούργια αρχή¹⁹. Η αποκορύφωση όλων των κατακτήσεων

¹⁷ Rombos 1988, 413-549: Περιλαμβάνει έναν ευρύ κατάλογο 470 αγγείων, ο οποίος οργανώνεται σε δύο ομάδες: κάποια από τα αγγεία της ΥΓ I περιόδου που φέρουν αναπαραστάσεις και όλα τα αγγεία με αναπαραστάσεις της ΥΓ II περιόδου. Στο ίδιο βιβλίο και στις σελίδες 35-37 αναφέρονται τα εικονογραφικά θέματα που εμφανίζονται στα αγγεία και των δύο περιόδων, ενώ στις σελίδες 369-389 σχολιάζονται τα 24 νέα θέματα (από τα 54 συνολικά) που εμφανίζονται κατά την ΥΓ II.

¹⁸ Benson 1970, 77-108 : Εντοπίζει τις ρίζες της γεωμετρικής εικονιστικής τέχνης στις αναπαραστάσεις του μινωικού και μυκηναϊκού κόσμου, οι οποίες παρέμειναν ζωντανές μέσα από τις ταφικές πρακτικές που σχετίζονταν με τον ηρωικό χαρακτήρα του νεκρού. Οι ομοιότητες παρατηρούνται τόσο στη σχεδίαση των μορφών, με το τεκτονικό σώμα, την μετωπικότητα του άνω κορμού και τη τάση για επιμήκυνση, όσο και στη θεματολογία, στις σκηνές πρόθεσης και εκφοράς και στις σκηνές μαχών.

¹⁹ Friis Johansen 1967, 17

του γεωμετρικού ρυθμού πραγματοποιείται κατά την ύστερη φάση του, η οποία χωρίζεται σε δύο φάσεις, βάσει των εξής στοιχείων²⁰ :

1. Το μεγαλύτερο εύρος εικονογραφικών θεμάτων.
2. Την αλλαγή στα σχήματα των αγγείων.
3. Τον μεγαλύτερο αριθμό αυτόνομων και ανεξάρτητων εργαστηρίων.

Η βασική προϋπόθεση για μια μυθολογική ή επική αναπαράσταση είναι η ικανότητα και η επιθυμία του καλλιτέχνη να συνδέσει την εικόνα του με συγκεκριμένες μορφές και σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, γι' αυτό το λόγο μια σκηνή χωρίς συγκεκριμένο και καθορισμένο περιεχόμενο δεν είναι δυνατό να χαρακτηριστεί ως μυθολογική, αφού αυτό έρχεται σε αντίθεση με τον μη επαναλαμβανόμενο χαρακτήρα των εικόνων του μύθου²¹. Επιπλέον, η απουσία επιγραφών που αφορούν σε ονόματα μορφών, καθώς επίσης και ειδικών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων και συγκεκριμένων κινήσεων που βοηθούν στην ταύτισή τους, δυσχεραίνουν την προσπάθεια αναγνώρισης μυθολογικού περιεχομένου στην εικονογραφία της γεωμετρικής τέχνης²².

Από την άλλη μεριά, έχει κατά καιρούς αποδοθεί στην γεωμετρική τέχνη ένας γενικευμένος ηρωικός χαρακτήρας, ή όπως αλλιώς θα μπορούσαμε να πούμε, ένα επικό χρώμα²³. Ο χαρακτηρισμός αυτός βασίζεται στην συνειδητή προσπάθεια του καλλιτέχνη να μεταφέρει τις αναπαραστάσεις του σε ένα επικό επίπεδο, χωρίς την ίδια στιγμή να επιδιώκει να απεικονίσει ένα συγκεκριμένο μυθολογικό επεισόδιο. Αυτή η προσπάθεια είναι περισσότερο εμφανής στις σκηνές μάχης των γεωμετρικών αγγείων, οι οποίες εμπνέονται από ανάλογες περιγραφές ηρωικών μαχών, όπως είναι γνωστές μέσα από τα έπη²⁴. Με την ίδια μεγαλοπρέπεια αποδίδονται και οι αναπαραστάσεις με το θέμα της πρόθεσης²⁵, το πιο δημοφιλές ίσως της γεωμετρικής εικονογραφίας, μολονότι η παρουσία γυναικών, αλλά και παιδιών, έρχεται σε αντίθεση με τις αρχές του έπους. Ωστόσο, οι ομοιότητες αυτές έχουν συχνά τέτοιο χαρακτήρα που μπορούν να κατανοηθούν ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι υποδεικνύουν πως η Αθήνα του 8^{ου} αιώνα και το κοινό του Ομήρου ήταν σχετικά

²⁰ Rombos 1988, 369

²¹ Ahlberg – Cornell 1992, 24

²² Boardman 1983, 26

²³ Ahlberg – Cornell 1992, 24, Boardman 1983, 25

²⁴ Friis Johansen 1967, 22

²⁵ Rombos 1988, 91, Το θέμα της πρόθεσης εμφανίζεται ξανά στα τέλη του 7^{ου} – με αρχές του 6^{ου} αιώνα σε ταφικές πλάκες, γεγονός που ίσως οφείλεται στις μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα πάνω στην ταφική νομοθεσία.

σύγχρονα και μοιράζονταν το ίδιο πολιτισμικό επίπεδο και τις ίδιες αντιλήψεις ζωής²⁶. Παράλληλα, θα πρέπει να αναρωτηθούμε αν πρόκειται για μια επανάληψη και έλλειψη φαντασίας αυτό που ονομάζουμε ως γενικευμένη ηρωική τέχνη, παρά μια συνειδητή επιθυμία του καλλιτέχνη για απεικόνιση του ηρωικού παρελθόντος²⁷.

Μια εξίσου σημαντική παράμετρος, εκτός από την θεματολογία των αγγείων, είναι η τεχνοτροπία με την οποία αποδίδονται οι μορφές και το περιεχόμενο των αναπαραστάσεων. Ο αφαιρετικός και σε μεγάλο βαθμό σχηματοποιημένος τρόπος με τον οποίο ο γεωμετρικός καλλιτέχνης επιλέγει να αποδώσει τις μορφές του είναι εύκολο να κατανοηθεί, αφού η τέχνη του αιώνα που προηγείται της γεωμετρικής τέχνης αποτελούνταν αποκλειστικά από γεωμετρικά μοτίβα, με κυρίαρχα τον μαϊάνδρο, τη σβάστικα και τους ομόκεντρους κύκλους. Έτσι λοιπόν, οι καλλιτέχνες επιθυμώντας να ενσωματώσουν σκηνές που αναπαριστούν ένα θέμα μαζί με αφηρημένες σκηνές, αποδίδουν στις μορφές τους γεωμετρικές αρχές, όμοιες με αυτές που κυριαρχούν και στο υπόλοιπο θεματολόγιο τους²⁸.

Ο πιο χαρισματικός καλλιτέχνης της ύστερης γεωμετρικής περιόδου θεωρείται ο ζωγράφος του Διπύλου, που πήρε την ονομασία του από το ομώνυμο νεκροταφείο των Αθηνών. Οι μεγάλοπρεπες νεκρικές παραστάσεις που κοσμούν τους μνημειακούς τεφροδόχους αμφορείς και κρατήρες είναι τα χαρακτηριστικά της περιόδου. Πολλές από τις συνθέσεις μπορούν να χαρακτηριστούν ως αφηγηματικές, όμως τα μέσα που είχε ο ζωγράφος στην διάθεσή του δεν του επέτρεψαν να δημιουργήσει μορφές με συγκεκριμένα εικονογραφικά γνωρίσματα. Θα πρέπει ωστόσο να αναφερθεί πως η επικέντρωση της προσοχής των μελετητών αυτής της περιόδου στην Αθήνα και στα έργα του Διπύλου μπορεί να αποβεί παραπλανητική, καθώς πρωιμότερα δείγματα αναπαραστάσεων εντοπίζονται και σε άλλες περιοχές του ελλαδικού κόσμου, όπως η Φορτέτσα, η Κνωσός και το Λευκαντί²⁹.

Παρά το γεγονός λοιπόν, ότι ο καλλιτέχνης της γεωμετρικής περιόδου κατόρθωσε να δημιουργήσει παραστάσεις με έντονη δράση, όπως οι σκηνές μαχών στην ξηρά και στη θάλασσα, οι παραστάσεις αυτές παραμένουν αδιευκρίνιστες όσον αφορά τον χώρο, τον χρόνο και την ερμηνεία τους. Το ερώτημα λοιπόν δεν είναι πότε οι Έλληνες καλλιτέχνες απεικόνισαν για πρώτη φορά ηρωικές σκηνές, αλλά πως

²⁶ Friis Johansen 1967, 23, Chamoux 1945, 94, Dunbabin 1957, 20

²⁷ Boardman 1983, 25

²⁸ Snodgrass 1998, 16

²⁹ Whitley 1991, 47-48

ανέπτυξαν την τεχνική της αφήγησης για να κάνουν αυτές τις σκηνές αναγνωρίσιμες³⁰.

Ο G.Hanfmann³¹ αναφέρει τις πιθανές ερμηνείες των αναπαραστάσεων του Διπύλου, όπως προτάθηκαν κατά καιρούς από διάφορους μελετητές. Σύμφωνα με αυτές λοιπόν, μπορεί να είναι :

1. Ιστορικές και ανθρωποκεντρικές, και αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί αν τα αγγεία υμνούν την μνήμη συγκεκριμένων ατόμων, αποτελούν την πρώτη ένδειξη ιστορικής ζωγραφικής στην ελληνική τέχνη.
2. Ιστορικές αλλά γενικές, απεικονίζοντας τα ενδιαφέροντα του νεκρού στην ζωή, χωρίς να γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένα περιστατικά.
3. Μύθο-ιστορικές, όταν η παράσταση αναφέρεται στους ένδοξους προγόνους του νεκρού.
4. Μυθικές, βασισμένες στις προφορικές παραδόσεις, χωρίς απαραίτητα να είναι γνωστές.
5. Απεικονίσεις γνωστών μύθων της ελληνικής λογοτεχνίας, με κυριότερες πηγές την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*.
6. Ο Kirk³² υποστήριξε πως οι καλλιτέχνες ζωγράφιζαν μια σκηνή επειδή απλά θεωρούσαν το συγκεκριμένο θέμα ως μέσο έκφρασης της τέχνης τους. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, οι σκηνές αυτές αντανakλούν τη ζωή της Αθήνας του 8^{ου} αιώνα.

Ανεξάρτητα από την παραπάνω κατηγοριοποίηση, τα βασικά χαρακτηριστικά της γεωμετρικής τέχνης είναι η έμφαση στην γενικοποίηση, η τυπική και στερεότυπη κατάσταση, η αγάπη για τις έντονες σκηνές και χειρονομίες και η έλλειψη ενδιαφέροντος για συγκεκριμένη περιγραφή του χώρου και του χρόνου³³. Ωστόσο, κάποιες συγκεκριμένες αναπαραστάσεις έχουν προβληματίσει τους μελετητές και είναι αυτές πάνω στις οποίες βασίζονται όσοι αποδέχονται την ύπαρξη μυθολογικών σκηνών στην εικονογραφία του 8^{ου} αιώνα. Είναι επίσης χαρακτηριστική η παρατήρηση σύμφωνα με την οποία, ο γεωμετρικός καλλιτέχνης χρησιμοποιεί ταυτόχρονα δύο τρόπους αντιμετώπισης του εικονογραφικού ζητήματος, τον περιορισμό που η ίδια η τέχνη του επιβάλλει και την ποικιλότητα, σε βαθμό που

³⁰ Shapiro 1994, 5

³¹ Hanfmann 1957, 72

³² Hanfmann 1957, 72, Kirk, G.S., *BSA* 44 (1949), 144

³³ Hanfmann 1957, 72

επιτυγχάνεται μια αίσθηση ζωντάνιας μέσα στον γενικευμένο και ομοιόμορφο χαρακτήρα της τέχνης³⁴.

Παρά τον γενικευμένο όμως χαρακτήρα της τέχνης, είναι χαρακτηριστική η προσπάθεια των καλλιτεχνών, συνειδητή ή μη, για την δημιουργία μιας τέχνης που χαρακτηρίζεται από έναν έντονο ανθρωποκεντρισμό και από μια τάση για ανάδειξη των χαρακτηριστικών και της προσωπικότητας του ατόμου. Η παρατήρηση αυτή θα μπορούσε ίσως να μας οδηγήσει και στο συμπέρασμα ότι κάποιες από τις σκηνές αυτές αναπαριστούν μη επαναλαμβανόμενα επεισόδια και κατά συνέπεια σχετίζονται με συγκεκριμένα πρόσωπα και καταστάσεις, γεγονός που αποτελεί και την βασική προϋπόθεση για την ένταξή τους στην σφαίρα του μύθου, όπως προαναφέρθηκε³⁵. Η επιθυμία όμως εναρμόνισης των μορφών με τα περιβάλλοντα στοιχεία της σκηνής αποτελεί ένα σημαντικό εμπόδιο στην προσπάθεια απόδοσης εξατομικευμένων χαρακτηριστικών σε αυτές και καθίσταται πολύ δύσκολη η σύγκριση τους με τον τρόπο κατά τον οποίο διαπλάθει τις μορφές του ο Όμηρος. Μπορούμε όμως να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο η τεχνοτροπία της ύστερης γεωμετρικής τέχνης να προκύπτει παράλληλα και μέσω της ομηρικής επίδρασης ; Έτσι, τα έργα του καλλιτέχνη του ύστερου 8^{ου} αιώνα θα μπορούσαν να αντιμετωπιστούν ως φιλόδοξες, αν και ανεπαρκείς, προσπάθειες αναπαράστασης των Ομηρικών περιγραφών³⁶.

Τέλος, πάνω σε αυτή την κατεύθυνση, αξίζει να αναφερθεί πως ακόμα και κατά τη διάρκεια του πρώτου τέταρτου του 7^{ου} αιώνα σπάνια οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα προκειμένου να κάνουν αναγνωρίσιμες τις μορφές τους. Αντίθετα, διαπλάθουν με τέτοιο τρόπο το εικονογραφικό θέμα προκειμένου να αναδεικνύεται η μοναδικότητα και η σημασία του³⁷.

Σε μια προσπάθεια λοιπόν, να αποδώσουμε σε κάποιες από τις γεωμετρικές αναπαραστάσεις μια ομηρική έμπνευση, παραβλέποντας ίσως συνειδητά τα βασικά εμπόδια που καθιστούν αυτό το εγχείρημα τολμηρό και ίσως υπερβολικά αισιόδοξο, θα μπορούσαμε να υιοθετήσουμε τα κριτήρια που χρησιμοποιεί ο A.Snodgrass³⁸, σύμφωνα με τα οποία απαραίτητες προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί μια σκηνή ως εμπνευσμένη από το έπος είναι :

³⁴ Benson 1970, 108

³⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 179

³⁶ Snodgrass 1998, 24

³⁷ Ahlberg – Cornell 1992, 179

³⁸ Snodgrass 1998, 128-129

1. Να έχει αποδοθεί στην σκηνή αυτή μια ξεχωριστή σημασία από τον Όμηρο, συγκριτικά με άλλα επεισόδια του έπους αλλά και με ολόκληρη την επική – μυθολογική παράδοση.
2. Αυτή η σκηνή να αναφέρεται μόνο από τον Όμηρο. Πρόκειται για επεισόδια του έπους που περιλαμβάνουν σχετικά αφανή ονόματα και που πιθανώς έχουν επινοηθεί αποκλειστικά από τον ίδιο τον ποιητή.
3. Όταν μια ομάδα σκηνών από τα έπη, την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, ελκύουν τους καλλιτέχνες μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, τότε είναι πολύ πιθανό ότι τα έπη αυτά είναι διαθέσιμα και ίσως πρόσφατα διαθέσιμα στους καλλιτέχνες.

Ωστόσο, είναι πολλές περισσότερες οι παράμετροι που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας προκειμένου να ταξινομήσουμε τις παραστάσεις της γεωμετρικής περιόδου σε δύο μεγάλες κατηγορίες όπως αυτές προκύπτουν από την παραπάνω μελέτη : τις σκηνές που αναπαριστούν εικόνες από την καθημερινή ζωή ενός ατόμου και που ο Klaus Fittschen έχει χαρακτηρίσει ως *Lebensbild*³⁹ και τις σκηνές που ανάγονται στην σφαίρα του μύθου και του έπους και που αντίστοιχα τους αποδίδεται ο όρος *Sagenbild*⁴⁰. Στην πρώτη περίπτωση, πρόκειται για μια διαδικασία που έχει χαρακτηριστεί ως “ανάκριση της φύσης” και που θέτει τη βάση για την ανάπτυξη του νατουραλισμού στην τέχνη⁴¹.

Η πιο σημαντική ίσως από αυτές τις παραμέτρους είναι η ίδια η χρήση των αγγείων. Στην Αθήνα η πιο βασική λειτουργία των αγγείων σχετίζεται με τις ταφές, είτε ως τεφροδόχα είτε ως σήματα πάνω από τους τάφους, ενώ τα σχήματα και το μέγεθός τους αποτελούν ένδειξη του φύλου του νεκρού αλλά και της ίδιας της διαστρωμάτωσης της κοινωνίας, με αποτέλεσμα να αποκτούν ταυτόχρονα και κοινωνική λειτουργία. Σε άλλες περιοχές του ελλαδικού κόσμου τα αγγεία χρησιμοποιούνται και ως προσφορές σε ιερά προς τιμή κάποιας θεότητας, πιθανόν μετά τη χρήση τους στον οικιακό χώρο⁴². Επίσης, κάποια αγγεία ανατίθενται και σε ηρώα, χώρους δηλαδή, αφιερωμένους σε κάποιον μυθικό ήρωα⁴³. Το ενδιαφέρον λοιπόν για τον κόσμο του μύθου και του έπους την περίοδο αυτή έρχεται σε αντίθεση με τον έντονα λειτουργικό χαρακτήρα των αγγείων, είτε στις νεκρικές τελετές, είτε ως

³⁹ Fittschen 1969, 9-14

⁴⁰ Fittschen 1969, 9-14

⁴¹ Whitley 1991, 49

⁴² Snodgrass 1998, 44-45

⁴³ Snodgrass 1998, 44-45

αφιέρωματα, είτε πάλι ως έπαθλα σε αγώνες⁴⁴. Ακόμα και η τεχνοτροπία, αλλά και το περιεχόμενο των παραστάσεων υπαγορεύονται κατά ένα μεγάλο βαθμό από αυτές τις λειτουργίες, με αποτέλεσμα το έπος και ο μύθος να μην βρίσκουν άμεση ανταπόκριση. Σύμφωνα με την Ahlberg, «το ενδιαφέρον για τον μύθο και το έπος και το κίνητρο να τα αναπαραστήσουν δεν ήταν αρκετά δυνατό κατά την γεωμετρική περίοδο ώστε να σπάσει το σχηματοποιημένο στυλ, μέχρι την στιγμή που ολοκληρώθηκε η έκλειψη της γεωμετρικής τεχνοτροπίας και έφτασε στο σημείο όπου κάτι άλλο έπρεπε να δημιουργηθεί»⁴⁵.

Τέλος, στον γενικό προβληματισμό θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και τις υποθέσεις σχετικά με την χρονολογική διάδοση των επών, όπως αναλύονται στην εισαγωγή, τον ρόλο και τον βαθμό επιρροής του παραγγελιοδότη και παραλήπτη του αγγείου, καθώς επίσης και την επίδραση από την τέχνη της Ανατολής, η οποία εντοπίζεται ήδη πριν από το τέλος του 8^{ου} αιώνα. Ολοκληρώνοντας, αξίζει να αναφερθεί και η πιθανή επίδραση των προ – ομηρικών επών, τα οποία ήταν γνωστά, στην προφορική μορφή τους, στον ελλαδικό κόσμο από τα πανάρχαια χρόνια και των οποίων εκτεταμένη χρήση έκανε και ο Όμηρος⁴⁶.

1.1 ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΜΕ ΠΛΟΙΟ

Ίσως το πιο γνωστό παράδειγμα είναι ο κρατήρας του Λονδίνου (Γ1 εικ.7 α-β), που χρονολογείται το 735-720 π.Χ και αποτελεί μια από τις πρωιμότερες παραστάσεις με πιθανή αναφορά σε γνωστό μυθολογικό επεισόδιο. Το μεγαλύτερο μέρος του αγγείου καλύπτεται με την παράσταση του πλοίου, το οποίο αποτελείται από δύο σειρές κωπηλατών⁴⁷. Στα αριστερά του πλοίου, ως προς τον θεατή, εικονίζονται δύο μορφές, μια ανδρική και μια γυναικεία, των οποίων η στάση, ο σχεδιασμός και το μέγεθος υποδεικνύουν πως πρόκειται για τα προεξέχοντα πρόσωπα της παράστασης. Ο άντρας κατευθύνεται προς το πλοίο, ενώ αρπάζει την γυναίκα από τον καρπό, παραπέμποντας στο γνωστό μοτίβο «χειρ επί καρπώ» που χαρακτηρίζει τις σκηνές απαγωγής. Ωστόσο, στην ομηρική κοινωνία η συγκεκριμένη χειρονομία

⁴⁴ Ahlberg – Cornell 1992, 179

⁴⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 179

⁴⁶ Friis Johansen 1967, 24

⁴⁷ Kirk 1949: Στο άρθρο του παρουσιάζει μια εκτεταμένη ανάλυση σχετικά με την υψηλή συχνότητα εμφάνισης σκηνών με πλοία στα γεωμετρικά αγγεία, και επιχειρεί να τις συσχετίσει είτε με τον ταφικό χαρακτήρα των αγγείων που συνήθως κοσμούν, είτε με το ηρωικό παρελθόν.

συναντάται και σε περιπτώσεις χαιρετισμού ή και αποχαιρετισμού⁴⁸. Η γυναικεία μορφή εικονίζεται να στέκεται, αλλά μια τέτοια στάση στην γεωμετρική τέχνη είναι αμφιλεγόμενη, αφού μπορεί να υπονοεί και κίνηση⁴⁹.

Αν δεχτούμε πως πρόκειται για μια σκηνή απαγωγής, αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι πρόκειται για την πιο γνωστή απαγωγή της ελληνικής μυθολογίας, αυτή της Ελένης από τον Πάρη. Το αντικείμενο όμως που κρατάει η γυναικεία μορφή έχει ταυτιστεί με το φωτεινό στεφάνι που κρατούσε η Αριάδνη για να φωτίζει τον δρόμο για την έξοδο από τον λαβύρινθο, άρα ίσως πρόκειται για τον μύθο του Θησέα και της Αριάδνης⁵⁰. Τέτοια αντικείμενα όμως, σαν και αυτό, φέρονταν από γυναίκες και σε εορταστικές εκδηλώσεις⁵¹, ενώ παράλληλα αποτελούν και ερωτικό σύμβολο⁵². Επίσης, άλλες ερμηνείες που έχουν προταθεί σχετικά με την ταύτιση των μορφών είναι αυτή της απαγωγής της Μήδειας από τον Ιάσονα και η επιστροφή της Ανδρομάχης στην οικία από τον Έκτορα⁵³. Ίσως τέλος να πρόκειται για μια σκηνή αποχαιρετισμού, άρα οι μορφές μπορούν να ταυτιστούν με την Πηνελόπη που αποχαιρετά τον Οδυσσέα, ο οποίος αναχωρεί για τον τρωικό πόλεμο⁵⁴. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο η αναπαράσταση αυτή να προέρχεται από την σφαίρα της καθημερινής ζωής και να σχετίζεται με ένα συγκεκριμένο γεγονός, μέσω των εξατομικευμένων χαρακτηριστικών που φέρουν οι δύο βασικές μορφές.

Μια άλλη αναπαράσταση στην οποία θα μπορούσε να αναγνωριστεί ο μύθος της αρπαγής της Ελένης από τον Πάρη, βρίσκεται σε ένα τετράπλευρο υποκρητήριο με περίτμητη διακόσμηση από το Ιδαίο Άνδρο (Γ2 εικ.8). Εικονίζεται ένα κωπηλατικό πλοίο και σε αυτό μια ανδρική μορφή, που ταυτίζεται ίσως με τον Πάρη, φορά κράνος και φέρει ασπίδα, ενώ ταυτόχρονα κρατά μια γυναικεία μορφή (Ελένη) από το χέρι⁵⁵. Όπως συμβαίνει και με τον κρατήρα του Λονδίνου, η απουσία μιας λεπτομερειακής απόδοσης καθιστά αρκετά δύσκολη την ασφαλή αναγνώριση και ταύτιση των μορφών, με αποτέλεσμα να έχουν προταθεί και σε αυτή τη περίπτωση περισσότερες από μια ερμηνείες, όπως η απαγωγή της Αριάδνης από τον Θησέα, το

⁴⁸ Snodgrass 1998, 33

⁴⁹ Kannicht 1982, 74

⁵⁰ Ahlberg – Cornell 1992, 26-27, Robert 1919, 38, Dunbabin 1957, 77 αρ.1, Schefold 1964, 22-24, Coldstream 1977, 354-355, εικ.112β, Neils 1987, 18-19, εικ.1.

⁵¹ Snodgrass 1998, 33

⁵² Ahlberg – Cornell 1992, 26-27, Hampe 1936, 78-79, Kirk 1949, 150, Fittschen 1969, 54, Carter 1972, 52.

⁵³ Ahlberg – Cornell 1992, 27

⁵⁴ Kannicht 1982, 74

⁵⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 27

ταξίδι της Ελένης και του με Μενέλαου στην Αίγυπτο, και η απαγωγή της Μήδειας από τον Ιάσονα⁵⁶. Ανάλογη σκηνή με μια ανδρική μορφή που φορά κράνος να προσπαθεί να προσεγγίσει μια γυναικεία, απεικονίζεται και σε ένα γραπτό πίθο από την Κνωσό, χωρίς όμως να μπορούμε να ταυτίσουμε με ασφάλεια τις εικονιζόμενες μορφές με τον Πάρη και την Ελένη⁵⁷.

1.2 ΜΟΛΙΟΝΕΣ

Η απεικόνιση των λεγόμενων Μολιόνων, των Σιαμαίων Ηλείων διδύμων, γιων του Ποσειδώνα, κυρίως στα μεγάλα ταφικά αγγεία της γεωμετρικής περιόδου, θεωρείται από πολλούς μελετητές η πρώτη εμφάνιση του μύθου και του έπους στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία. Ο B.Schweitzer⁵⁸ θεωρεί πως η ιστορία αυτή προέρχεται από ένα παλιό πελοποννησιακό έπος το οποίο περιγράφει τον πόλεμο του Νηλέα εναντίον των Ηλείων. Ο Νηλέας, πατέρας του Νέστορα και βασιλιάς της ομηρικής Πύλου, αφού έφυγε από εκεί εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και θεωρείται ο προγενήτορας τριών σημαντικών αθηναϊκών γενών, μεταξύ των οποίων και των Αλκμεωνίδων.

Οι Μολιόνες αναφέρονται και στην *Ιλιάδα*, όπου ονομάζονται και Ακτορίονες, ίσως επειδή ανατράφηκαν από κάποιον που ονομαζόταν Άκτωρ⁵⁹. Επειδή υποτίθεται πως έζησαν μια γενιά πριν τον Τρωϊκό Πόλεμο οι αναφορές που γίνονται σε αυτούς δεν είναι άμεσες, αλλά μέσα από τις αναμνήσεις του ηλικιωμένου Νέστορα (*Ιλ.2, 709-10*)⁶⁰. Το δεύτερο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συναντάμε τους μυθικούς διδύμους είναι οι ταφικοί αγώνες προς τιμή του βασιλιά Αμαρυγκέα, που επίσης έζησε στην Πελοπόννησο όπως και ο Νέστορας (*Ιλ.23, 638-40*)⁶¹. Επίσης αναφέρονται και σ' ένα απόσπασμα από τις *Εχθραί* του Ησίοδου⁶². Ο Ησίοδος περιγράφει τους μυθικούς διδύμους με δύο κεφάλια, τέσσερα πόδια και τέσσερα χέρια, ενώ αντίθετα ο Όμηρος δεν αναφέρει με ξεκάθαρο τρόπο ότι οι δίδυμοι ήταν ενωμένοι σε ένα σώμα.

⁵⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 27, Fittschen 1969, 52 αρ.ΑΑ 2, 59-60

⁵⁷ Μαζαράκης Αιυιάν 2000, 137, Schefold 1993, 132, εικ.126

⁵⁸ Schweitzer 1971, 56-57

⁵⁹ Powell 1997, 155, 2.60-21, 11.709, 11.750, 13.185, 23.638

⁶⁰ Snodgrass 1998, 28-29

⁶¹ Snodgrass 1998, 29

⁶² Powell 1997, 155

οἰοισίν μ' ἵπποισι παρήλασαν Ἄκτορίωνε
 πλήθει πρόσθε βαλόντες ἀγασσάμενοι περὶ νίκης,
 οὔνεκα δὴ τὰ μέγιστα παρ' αὐτόθι λείπετ' ἄεθλα.
 (Ιλ.23, 638-640)

Ο Α. Snodgrass αριθμεί δεκατέσσερις αναπαραστάσεις των Μολιόνων, έξι από την Αθήνα, τέσσερις από την Βοιωτία και μια από το Άργος, την Κόρινθο την Αρκαδία και την Λακωνία⁶³, ενώ η Ahlberg παραθέτει ένα κατάλογο εννέα αναπαραστάσεων⁶⁴. Τέλος, ο Carter υποστηρίζει πως το θέμα των Μολιόνων δεν απεικονίζεται σε περισσότερα από έξι αγγεία⁶⁵. Όπως και να 'χει όμως, πρόκειται για έναν εντυπωσιακό αριθμό, αν σκεφτούμε τον σχετικά μικρό αριθμό μυθολογικών αναπαραστάσεων στην πρώιμη ελληνική τέχνη, αλλά και το γεγονός αυτό εξαφανίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά μετά τις αρχές του 7^{ου} αιώνα.

Στον κρατήρα Α517 του ζωγράφου του Διπύλου (Γ3 εικ.9) σώζονται μόνο τα πόδια των Σιαμαίων διδύμων και ο αντίπαλός τους, ενώ το σύνολο της σκηνής τοποθετείται δίπλα σε μια σκηνή πρόθεσης. Ίσως οι πιο γνωστές απεικονίσεις των Μολιόνων είναι στον κρατήρα του Λούβρου Α519 του ζωγράφου του Διπύλου (Γ4 εικ.10) και στον ταφικό επίσης κρατήρα της Νέας Υόρκης 14.130.15 (Γ5 εικ.11). Στον δεύτερο οι Μολιόνες εικονίζονται δίπλα σε ένα τρίποδα, έπαθλο ίσως για κάποιο διαγωνισμό. Θεωρείται πως γίνεται μια αναφορά στους ταφικούς αγώνες του βασιλιά Αμαρυγκέα, όπου, σύμφωνα με τον Όμηρο, οι Μολιόνες νίκησαν τον Νέστορα στην αρματοδρομία⁶⁶. Μια άλλη θεωρούμενη απεικόνιση των Μολιόνων βρίσκεται στην οinoχόη Ρ4885 από την Αγορά της Αθήνας (Γ6 εικ.12). Η παράσταση έχει ερμηνευτεί ως την άδοξη διαφυγή των Μολιόνων από την μάχη με τον Νέστορα, με την βοήθεια του πατέρα τους Ποσειδώνα που τους σκέπασε με πυκνή ομίχλη. Εικονίζεται ο ένας να έχει ανέβει πάνω στο άρμα, ενώ ο άλλος να αναχαιτίζει έναν πολεμιστή που τους επιτίθεται καθώς προσπαθούν να ξεφύγουν. Η παράσταση θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως απεικόνιση του αποβατικού αγώνος⁶⁷ ή θα μπορούσε να ήταν πάλι μια απεικόνιση των ταφικών αγώνων του βασιλιά Αμαρυγκέα.

Στο θραύσμα του κρατήρα από την Αθήνα ΝΜ (Γ7 εικ.13), οι Σιαμαίοι δίδυμοι απεικονίζονται κρατώντας ξίφος, αλλά όχι με επιθετική διάθεση, στον σκύφο από την Κόρινθο (Γ8 εικ.14) οι δίδυμοι είναι απομονωμένοι σαν να αποτελούν ένα

⁶³ Snodgrass 1998, 17-20 και 26-32

⁶⁴ Ahlberg – Cornell 1992, 32-35

⁶⁵ Carter 1972, 52-53

⁶⁶ Coldstream 1997, 468

⁶⁷ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 140

απλό μοτίβο χωρίς αφηγηματικό περιεχόμενο και το ίδιο παρατηρείται και στο θραύσμα από το 'Αργος (Γ9 εικ.15)⁶⁸. Το θραύσμα από την Λακωνία δεν επιτρέπει περιθώρια για κάποια επιπλέον ερμηνεία (Γ10 εικ.16), ενώ το αγαλμάτιο από το Λονδίνο (Γ11 εικ.17) προσφέρει μια διαφορετική εικόνα, με τους διδύμους να απεικονίζονται ως ξεχωριστές μορφές, οι οποίες ενώνονται μόνο στην περιοχή της μέσης⁶⁹. Τέλος, σε μια ανάγλυφη πόρπη⁷⁰ που χρονολογείται περίπου το 700 π.Χ. (Γ12 εικ.18 α-β), η αναπαράσταση των Μολιόνων θεωρείται αδιαμφισβήτητη. Συμμετέχουν σε μια μονομαχία με έναν άντρα που φέρει σπαθί και ξίφος. Η σκηνή είναι πιο πιθανό να παραπέμπει στην μονομαχία των διδύμων με τον Ηρακλή, παρά με τον Νέστορα και αν αυτό ισχύει χάνεται κάθε συσχέτιση με τον Όμηρο⁷¹.

Σε ποιο βαθμό όμως μπορούμε να μιλάμε για την απεικόνιση ενός μυθολογικού γεγονότος, του πρώτου ίσως της ελληνικής τέχνης, ή αντίθετα για την αδυναμία σαφούς έκφρασης του γεωμετρικού καλλιτέχνη ; Επιπλέον, ποια είναι η ιστορική σημασία αυτής της αναπαράστασης για τους πολίτες της Αθήνας του 8^{ου} αιώνα. Σχετικά με τον τελευταίο προβληματισμό, όπως προαναφέρθηκε οι Μολιόνες σχετίζονται με το γένος των Νηλειδών και κατά συνέπεια οι παραστάσεις τους σε αττικά ταφικά αγγεία εμπεριέχουν τον συμβολισμό ότι ο νεκρός ανήκε στο γένος αυτό, αφού σύμφωνα με την παράδοση ο Μέλανθος, απόγονος του Νηλέα, εγκατέλειψε την Πύλο και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα⁷². Όμως ο Νέστωρ νικήθηκε από τους Μολιόνες, άρα καθίσταται παράδοξη η επιλογή του θέματος από τους απογόνους του και ακόμα, γιατί η σκηνή αφού είναι σημαντική εξαφανίζεται μετά το τέλος της γεωμετρικής περιόδου ;⁷³

Όσον αφορά στην ύπαρξη μυθολογικού/επικού περιεχομένου στις σκηνές όπου αναπαριστώνται οι Σιαμαίο διδύμοι, οι σκεπτικιστές συνοψίζουν τα επιχειρήματά τους στα εξής⁷⁴ :

⁶⁸ Ahlberg – Cornell 1992, 34

⁶⁹ Ahlberg – Cornell 1992, 32

⁷⁰ Για τα αργυρά και χάλκινα έργα της αρχαιότητας, καθώς επίσης και για την τεχνολογία της αρχαίας χαλκούργιας και τορευτικής βλ. Βοκοτοπούλου 1997, επίσης ειδικότερα για τις γεωμετρικές πόρπες βλ. Schweitzer 1971, 201-216

⁷¹ Snodgrass 1998, 32

⁷² Μαζαράκης Αινιάν 2000, 140-141, Coldstream 1977, 352-354

⁷³ Boardman 1983, 25-26

⁷⁴ Ahlberg – Cornell 1992, 34, Σκεπτικιστές : Courbin 1966, 493-494, Fittschen 1969, 70-75, αποδέχεται τους Ακτορίονες – Μολιόνες μόνο στις δύο πόρπες αρ.35, εικ.94, αρ.112, εικ.195, και ίσως στο υποκρητήριο του Μονάχου 8936, αρ.34, εικ.93, εξαιτίας των όπλων, Boardman 1970, 501, King 1977, 37, Boardman 1983, 25-26.

1. Οι δίδυμοι του κρατήρα της Νέας Υόρκης 14.130.15 (Γ5 εικ.11) εμφανίζονται δύο φορές στην ζωφόρο της αρματοδρομίας.
2. Η μορφή εξαφανίζεται από την ελληνική τέχνη μετά τα γεωμετρικά παραδείγματα, ενώ τα παραδείγματα από τον 7^ο αιώνα θεωρούνται ως συνέχεια της παράδοσης των πρώτων.
3. Οι δίδυμοι εμφανίζονται σε περισσότερα παραδείγματα από όλες τις άλλες μυθολογικές παραστάσεις μαζί.
4. Το σώμα με τα πολλά πόδια και χέρια χρησιμοποιείται ήδη στην απόδοση ομάδων αλόγων.

Βασιζόμενοι στον αντίλογο, όπως αυτός διατυπώνεται από την Ahlberg⁷⁵, η εξαφάνιση των μυθικών Μολιόνων από την τέχνη οφείλεται στην εμφάνιση νέων, περισσότερο εντυπωσιακών και τρομακτικών μορφών που προέρχονται από την τέχνη της ανατολής, ενώ η συχνότητα εμφάνισής τους συγκριτικά με τα άλλα μυθολογικά επεισόδια μπορεί να οφείλεται απλά στο ότι το συγκεκριμένο επεισόδιο ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές και αγαπητό στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Επιπλέον, ο παραδοσιακός τρόπος με τον οποίο αποδίδονταν οι μορφές των αλόγων, θα χρησιμοποιήθηκε ως μια σχεδιαστική βάση για την δημιουργία των Σιαμαίων διδύμων, τους οποίους πιθανόν ο καλλιτέχνης να επιθυμούσε να αναπαραστήσει σε δυο κατευθύνσεις πάνω στο ίδιο αγγείο. Τέλος, παρουσιάζει ενδιαφέρον η άποψη, σύμφωνα με την οποία οι δύο μορφές αποδίδονταν ως δίδυμες με σκοπό να υποδηλώσουν μια στενή σχέση ανάμεσα σε δύο θεωρητικά φυσιολογικές προσωπικότητες⁷⁶.

Τέλος, ιδιαίτερα σημαντική είναι η προσέγγιση του A. Snodgrass,⁷⁷ ο οποίος αναφέρει τρεις πιθανές ερμηνείες αυτής της αναπαράστασης, βασιζόμενος κυρίως στα συμπεράσματα των σκεπτικιστών μελετητών παρά το γεγονός ότι ο ίδιος αποδέχεται την πιθανή μυθολογική ερμηνεία των παραστάσεων⁷⁸: ίσως πρόκειται για την αδυναμία του γεωμετρικού καλλιτέχνη να απεικονίσει δύο μορφές την μία δίπλα στην άλλη, όπως φαίνεται και από την απεικόνιση των αλόγων. Ο ζωγράφος λοιπόν επιλέγει να σχεδιάσει ένα σώμα με δύο κεφάλια και με οχτώ πόδια και κάποιες φορές η μορφή που δημιουργείται από αυτό το εγχείρημα απεικονίζεται περισσότερες από μια φορές στο ίδιο αγγείο, όπως στον κρατήρα 14.130.15 της Νέας Υόρκης (Γ5

⁷⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 34-35

⁷⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 35, Brunnsaker 1961, 203-4, Walter – Karydi 1974, 177-81, King 1977, 37.

⁷⁷ Snodgrass, 1979, 127

⁷⁸ Snodgrass 1998, 26-33

εικ.11). Επιπλέον, καμιά μεταγενέστερη λογοτεχνική πηγή φαίνεται να κάνει αναφορά στους μυθικούς Μολιόνες και τα χωρία του Ομήρου, στα οποία θεωρείται πως αναφέρονται, είναι αρκετά σύντομα και ασαφή, άρα το θέμα αυτό φαίνεται να είναι μια όχι και τόσο πιθανή πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη της εποχής. Τέλος, η άποψη ότι η διάδοση των ομηρικών επών πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά γύρω στο 700 π.Χ, αποτελεί έναν ακόμα λόγο για να θεωρήσουμε τις μορφές αυτές ένα δύσμορφο αποτέλεσμα των περιορισμένων δυνατοτήτων των ζωγράφων του 8^{ου} αιώνα.

1.3 Η ΑΣΠΙΔΑ ΤΟΥ ΔΙΠΥΛΟΥ

Ίσως μετά την πιθανή αναπαράσταση των μυθικών Μολιόνων, όπως εμφανίζονται κυρίως στα μνημειακά τεφροδόχα αγγεία της γεωμετρικής περιόδου, θα πρέπει να αναφερθούμε στον συμβολισμό της περίφημης ασπίδας του Διπύλου, που εμφανίζεται στην ίδια ομάδα αγγείων και κυρίως στον συσχετισμό των μαχών που απεικονίζονται στα αγγεία με τις ηρωικές μάχες, όπως αναφέρονται από τον Όμηρο. Μεταξύ των μελετητών που αποδέχονται τον συσχετισμό αυτό θα πρέπει να αναφερθεί η μελέτη του T.B.L Webster,⁷⁹ σύμφωνα με την οποία, η ύπαρξη της ασπίδας του Διπύλου σε ένα αγγείο υποδηλώνει την πρόθεση του καλλιτέχνη να αναπαραστήσει τους ήρωες του παρελθόντος και κατ' επέκταση η σκηνή χαρακτηρίζεται ως ηρωική. Επίσης θεωρεί πως η ασπίδα του Διπύλου δεν υπήρξε ποτέ στην πραγματικότητα παρά μόνο στην τέχνη.

Η χρήση της ασπίδας σαν όπλο ανιχνεύεται ήδη από τον 14^ο αιώνα π.Χ. και η ασπίδα του Διπύλου θεωρείται μια ανάμνηση της μυκηναϊκής οχτώσχημης ασπίδας. Η απεικόνιση της ασπίδας του Διπύλου σε ένα αγγείο μπορεί να εξυπηρετεί τρεις σκοπούς⁸⁰ : οι ασπίδες μπορεί κάποιες φορές να χρησιμοποιούνται με απλά διακοσμητικό ρόλο, καθώς παρόμοια σχήματα μεταφέρθηκαν στην διακόσμηση των χειρογράφων, ενώ μια οστέινη ασπίδα από το νεκροταφείο του Διπύλου και κάποιες ελεφάντινες από τις Μυκήνες υποδηλώνουν πως είχαν χρησιμοποιηθεί για την διακόσμηση θωρακίων. Η δεύτερη εκδοχή είναι να απευθύνονται σε μια ηρωική ταφική τελετή, κυρίως όταν η ασπίδα αποδίδεται πάνω σε ένα βωμό. Τέλος μπορεί να πρόκειται για μια ηρωική πομπή είτε πολεμικού, είτε ταφικού χαρακτήρα όταν

⁷⁹ Webster 1955, 41

⁸⁰ Webster 1955, 42

συνοδεύει σκηνή πρόθεσης. Στην περίπτωση που στο ίδιο αγγείο απεικονίζονται πολεμιστές που κρατούν και τα δύο είδη ασπίδας, του Διπύλου και την κυλινδρική, ο Webster⁸¹ θεωρεί πως πρόκειται για μια συνύπαρξη των σύγχρονων πολεμιστών και των ηρώων και όχι ένας υπαινιγμός στην αλλαγή του τύπου της ασπίδας που συνέβη την ίδια περίοδο.

Ωστόσο, η άποψη που επικρατεί σχετικά με την ερμηνεία της ασπίδας του Διπύλου, είναι ότι δεν αποτελεί ενδεικτικό στοιχείο για να χαρακτηρίσουμε μια σκηνή ως ηρωική, ακόμα και αν δεχτούμε την ύπαρξή της. Πριν όμως από τα τελικά συμπεράσματα που συνιστούν τον αντίλογο απέναντι στην ερμηνεία του Webster, αξίζει να αναφερθούν οι λόγοι που θα δικαιολογούσαν μια τέτοια, ρομαντική ίσως, θέση⁸²:

1. Οι περιγραφές των μαχών από τον Όμηρο παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με τις σκηνές στα αγγεία. Αυτό όμως εξαρτάται από την ίδια την θέση που παίρνουμε απέναντι στα ομηρικά έπη, εάν δηλαδή τα θεωρήσουμε προϊόν της προφορικής παράδοσης που αντανακλά εικόνες της καθημερινής σύγχρονης ζωής ή αν αποδεχτούμε την ύπαρξή τους για πολλές γενιές και την ικανότητά τους να αναχαιτίσουν την εξέλιξη και τον αυτοσχεδιασμό της τέχνης, προς τιμή του ηρωικού παρελθόντος.
2. Η βοιωτική ασπίδα, από την οποία δεν έχει σωθεί κανένα δείγμα και που εμφανίζεται μετά στην τέχνη έχει συσχετιστεί με τους θεούς και τους ήρωες και τοποθετεί την παράσταση μέσα σε ένα μυθικό πλαίσιο. Ωστόσο, είτε αποδεχτούμε ότι προέρχεται από την υπαρκτή ασπίδα του Διπύλου, είτε ότι αποτελεί μια ανάμνηση της μυκηναϊκής οκτώσχημης ασπίδας⁸³, δεν αποκτά μεγαλύτερη αξία ως ένα ηρωικό σύμβολο, αφού δεν φαίνεται να υπήρχε κανένα δείγμα αυτής της ασπίδας σε χρήση.
3. Κυλινδρικές ασπίδες με μια κεντρική ακμή έχουν βρεθεί σε τάφους της πρωτογεωμετρικής και γεωμετρικής περιόδου, άρα αυτός ήταν ο τύπος της ασπίδας που χρησιμοποιούσαν οι άνθρωποι εκείνης της εποχής και όχι η ασπίδα του Διπύλου, διατηρώντας έτσι το ηρωικό περιεχόμενό της. Όμως, η ύπαρξη αυτών των ασπίδων δεν αναιρεί την γενικότερη ύπαρξη της ασπίδας του

⁸¹ Webster 1955, 42

⁸² Carter 1972, 55-56

⁸³ Carter 1972, 55, H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments* (London, 1950), 152.

Διπύλου και επιπλέον, η διασπορά των διαφόρων τύπων στον χώρο και τον χρόνο μαρτυρούν περισσότερο μια εξελικτική διαδικασία.

4. Δεν έχει σωθεί καμία ασπίδα που να ανήκει στον τύπο του Διπύλου, καθώς επίσης και καμία οχτώσχημη ασπίδα. Και οι δύο αντικαταστάθηκαν από μια μικρότερη, περισσότερο εύχρηστη κυκλική ασπίδα. Αυτό συνέβη επειδή η κατασκευή τους και το σχήμα τους τις κατέστησαν έναν μη ωφέλιμο πολεμικό εξοπλισμό ή επειδή ανήκαν σε ήρωες του μακρινού παρελθόντος ;
5. Η ασπίδα του Διπύλου τοποθετείται στο γενικότερο πλαίσιο της αναπαράστασης επικών σκηνών στην αγγειογραφία του ύστερου 8^{ου} αιώνα, αυτό όμως εντάσσεται στον βασικό προβληματισμό που διατρέχει την ενότητα αυτή και ακόμα και αν ισχύει είναι σχετικά παράδοξος ο τρόπος που επιλέγεται για να αποδοθούν.

Ο Snodgrass⁸⁴ αναφέρει δύο ακόμα παρατηρήσεις, όπως την ύπαρξη μιας ασπίδας σχεδόν στον τύπο της ασπίδας του Διπύλου, στην μυκηναϊκή τέχνη του 14^{ου} και 13^{ου} αιώνα, η επανεμφάνιση της οποίας τον 8^ο αιώνα μαρτυρεί μια συνεχή επιβίωση, ή μήπως μια καλλιτεχνική αναδημιουργία ; Επίσης, υπάρχει ένα αινιγματικό παράλληλο χρονολογικά έργο από έναν ζωγράφο της Κύπρου, ο οποίος πιθανώς δεν κατανοούσε την γεωμετρική τέχνη, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι αγνοούσε και τον τρόπο ζωής της γεωμετρικής περιόδου.

Τέλος, προβληματική είναι και η συχνότητα εμφάνισης της ασπίδας του Διπύλου. Από τις παραστάσεις που θεωρείται ότι απεικονίζονται οι Μολιόνες, μόνο σε μια, στην βοιωτική πόρπη του 700 π.Χ., NM 11765 (Γ12 εικ.18 α-β), φαίνεται να κρατούν οι ίδιοι αλλά και ο εχθρός τους την ασπίδα. Από τα υπόλοιπα αγγεία του 8^{ου} αιώνα που σχετίζονται με μυθολογικές παραστάσεις, η ασπίδα εικονίζεται μόνο στην οινοχόη του Λάμπρου CA 2509 (Γ27 εικ.33) και στον κρατήρα του Λονδίνου 1899.2-19.1 (Γ1 εικ.7 α-β) πάνω στο πλοίο⁸⁵. Επιπλέον, θα πρέπει να αναρωτηθούμε γιατί η ασπίδα αρχίζει να εξαφανίζεται κατά την ύστερη γεωμετρική II περίοδο, ακριβώς δηλαδή την στιγμή που αρχίζουν να εμφανίζονται στα αγγεία οι πιθανές μυθολογικές παραστάσεις.

Συμπερασματικά λοιπόν, θα πρέπει να αποδεχτούμε την ύπαρξη της ασπίδας του Διπύλου, σαν έναν τύπο οπλισμού ο οποίος επικράτησε στην κοινωνία των μέσων του 8^{ου} αιώνα και που αντικαταστήθηκε κυρίως για πρακτικούς λόγους προς το τέλος

⁸⁴ Snodgrass 1979, 127-128

⁸⁵ Boardman 1983, 27, Schefold 1964, 26

του αιώνα. Η απουσία αρχαιολογικών ευρημάτων οφείλεται πιθανώς στην κατασκευή της ασπίδας από φθαρτά υλικά⁸⁶. Το γεγονός ότι απεικονίζεται σε σκηνές μαζί με άλλους τύπους ασπίδας, χωρίς να γίνεται μια προσπάθεια σαφούς διαχωρισμού ανάμεσα στους πολεμιστές, αποτελεί ένα ακόμα λόγο για να αμφισβητήσουμε τον ηρωικό συμβολισμό της. Ο Webster⁸⁷ υποστήριξε πως η σχηματοποιημένη μορφή των ασπίδων στην τέχνη μαρτυρεί μη εξοικείωση του καλλιτέχνη με την εικόνα της ασπίδας. Αυτό όμως είναι πιθανότερο να οφείλεται στις ίδιες τις σχεδιαστικές δυσκολίες και τους περιορισμούς του γεωμετρικού καλλιτέχνη. Τέλος, οι ίδιες οι μάχες ίσως να μην είναι απεικονίσεις των μαχών που περιγράφονται στον Όμηρο, αλλά μια ιδεαλιστική απεικόνιση των φιλοδοξιών του νεκρού. Όπως οι σκηνές πρόθεσης και εκφοράς αποκαλύπτουν ένα στοιχείο ρεαλισμού και ατομικότητας που δεν σχετίζεται με το έπος και τον μύθο έτσι και οι πολυπρόσωπες σκηνές μάχης στα αγγεία αλλά και οι εκτενείς αναφορές μαχών στην *Ιλιάδα*, μπορεί αντανακλούν από κοινού ένα έντονο ενδιαφέρον των ανθρώπων για αυτή την πτυχή της κοινωνικής τους ζωής, η οποία θεωρούνταν μέγιστης σημασίας την εποχή αυτή⁸⁸.

1.4 ΗΡΑΚΛΗΣ

Μεταξύ των γεωμετρικών αναπαραστάσεων, των οποίων η μυθολογική φύση θεωρείται πιο εμφανής, είναι, μαζί με τις σκηνές των Σιαμαίων διδύμων και των Κενταύρων – που θα μελετηθούν στη συνέχεια – οι αναπαραστάσεις του Ηρακλή⁸⁹. Πρόκειται για ένα θέμα που θεωρείται ίσως το πιο δημοφιλές στην ελληνική τέχνη και του οποίου η προέλευση έχει αναζητηθεί στην Ανατολή και κυρίως στην τέχνη της Μεσοποταμίας και της Ασσυρίας. Παράλληλα, γύρω στο 700 π.Χ. παρατηρείται μια εξάπλωση του έπους ή των επών που σχετίζονται με τον Ηρακλή⁹⁰ προκειμένου να καλύψουν τις περιπέτειες του ήρωα με τον Νέσσο, τον Γηρυόνη, τη Λερναία

⁸⁶ Whitley 1991, 51-52: Υποστηρίζει πως υπάρχει μόνο ένα αξιόπιστο αρχαιολογικό παράλληλο σε γεωμετρική αναπαράσταση και αυτό είναι το κράνος που βρέθηκε σε ταφή του Άργου, το οποίο παρουσιάζει ομοιότητες με τύπους που εμφανίζονται στην αττική αγγειογραφία και αναφέρεται και από τον Όμηρο στην περιγραφή του κράνους του Έκτορα (*Ιλιάδα* 6, 469-70).

⁸⁷ Webster 1955, 42

⁸⁸ Carter 1972, 58, Ahlberg, PE 285-91

⁸⁹ Friis Johansen 1967, 25

⁹⁰ Schefold 1964, 24 : Αναφέρει την πιθανή ύπαρξη ενός έπους του Ηρακλή, κατά την Ομηρική περίοδο, το οποίο δεν περιοριζόταν απλά στην αφήγηση των άθλων του, αλλά ανέλυε σε βάθος και την προσωπικότητα του ήρωα, ο οποίος αγάπησε με πάθος και καταστράφηκε από το πάθος του αυτό.

Ύδρα, αλλά και το λιοντάρι της Νεμέας, αφού πρόκειται για μια συλλογή σκηνών που δύσκολα μπορούν να συνδυαστούν σε ένα και μόνο έπος⁹¹.

Σε αττικό τετράποδο υποκρητήριο από τον Κεραμεικό 407 (Γ13 εικ.19) απεικονίζεται στο ένα πόδι ένα λιοντάρι που στέκεται στα πίσω πόδια του και το οποίο αντιμετωπίζεται από μια μορφή που φέρει σπαθί και ξίφος. Έχει υποστηριχθεί πως ίσως πρόκειται για τον Ηρακλή που μάχεται με το λιοντάρι της Νεμέας⁹². Πρόκειται για τον πρώτο άθλο που πρόσταξε ο Ευρυσθέας να κάνει ο Ηρακλής. Σύμφωνα με τον μύθο το λιοντάρι από το καταφύγιό του στα βουνά της Νεμέας κατέβαινε στην κοιλάδα της περιοχής και κατέστρεφε τα πάντα, κατασπαράζοντας ζώα και ανθρώπους. Ίσως το είχα στείλει οι Θεοί για να τιμωρήσουν τους κατοίκους επειδή είχαν αμελήσει το ζήτημα των θυσιών. Ο Ηρακλής αφού σκότωσε το λιοντάρι παγιδεύοντάς το μέσα στη σπηλιά και το πήρε στους ώμους του και το μετέφερε στις Μυκήνες⁹³.

Ωστόσο, οι αναπαραστάσεις στα άλλα δύο πόδια του υποκρητηρίου, οι οποίες περιλαμβάνουν λιοντάρια να επιτίθενται σε βοσκούς που κρατούν αρνιά, έρχονται σε αντίθεση με την ερμηνεία της παράστασης. Η ύπαρξη περισσότερων από μια σκηνών λιονταριών στο υποκρητήριο πιθανόν να σημαίνει ότι ο γεωμετρικός καλλιτέχνης δανείστηκε το μοτίβο από την Ανατολή, χωρίς να το συσχετίζει εικονογραφικά με το μύθο του Ηρακλή⁹⁴. Ο Carter⁹⁵, αναγνωρίζοντας και αυτός την ανατολική προέλευση της εικονογραφίας, αναφέρει πως η σκηνή με τον ήρωα που μάχεται με το λιοντάρι κοσμούσε χρυσά, χάλκινα και ελεφάντινα αντικείμενα της Ανατολής, καθώς επίσης και υφάσματα και σφραγίδες, μετατοπίζοντας όμως το ενδιαφέρον όχι στην μεταφορά ένας ανατολικού θέματος στην ελληνική τέχνη, αλλά στην προσαρμογή του θέματος αυτού στα ελληνικά δεδομένα, αναφέροντας ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την μορφή της φτερωτής Νίκης, η οποία χρησιμοποιήθηκε από τους χριστιανούς ως η εικόνα του αγγέλου. Θεωρεί πως η ιστορία του Ηρακλή δημιουργήθηκε ουσιαστικά για να εξηγήσει την εικόνα αυτή που υιοθέτησε η ελληνική τέχνη από την Ανατολή, μην αποκλείοντας το ενδεχόμενο να συνέπεσε με μια ήδη προϋπάρχουσα ιστορία, κάνοντας αναφορά στο ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων. Η ίδια αναφορά σε μια προγενέστερη παράδοση μέσα στην οποία ενσωματώθηκαν οι άθλοι του Ηρακλή

⁹¹ Snodgrass 1979, 121

⁹² Ahlberg – Cornell 1992, 24, Schefold 1964, 20

⁹³ Κακριδής 1986, Τόμος IV, 31-6

⁹⁴ Ahlberg – Cornell 1992, 24

⁹⁵ Carter 1972, 45

γίνεται και στο έργο που επιμελείται η Langdon⁹⁶ και ο Powell και ακόμα αντιμετωπίζεται ως πιθανό το ενδεχόμενο κάποιες εικόνες που θεωρούμε ως απεικονίσεις ελληνικών μύθων να έδωσαν την ώθηση στην δημιουργία των μύθων αυτών.

Παρόμοιες σκηνές απαντούν και στην τέχνη της μυκηναϊκής περιόδου. Ίσως η ξαφνική εμφάνιση των λιονταριών στην τέχνη του ύστερου 8^{ου} αιώνα να οφείλεται ως ένα βαθμό στη διάδοση του έπους, όπου οι πολεμικές ικανότητες των ηρώων παρομοιάζονται με αυτές των λιονταριών⁹⁷. Εντούτοις, το λιοντάρι, σε αντίθεση με το άλογο, δεν ήταν ένα ζώο που υπήρχε στην Αττική, με αποτέλεσμα και οι καλλιτέχνες της περιόδου να μην είναι εξοικειωμένοι με το θέμα αυτό⁹⁸.

Στην οinoχόη της Κοπεγχάγης 3153 (Γ14 εικ.20) εικονίζεται ένας άντρας να κρατάει από το λαιμό ένα πουλί. Η παράσταση έχει ερμηνευθεί ως ο Ηρακλής και οι Στυμφαλίδες όρνιθες⁹⁹. Οι Στυμφαλίδες όρνιθες ήταν κάτι παράξενα πουλιά που βρισκόνταν σε μια λίμνη κοντά στην πόλη Στύμφαλος, στην Αρκαδία και επιτίθονταν στους ανθρώπους και τις σοδειές τους. Ο Ηρακλής με κάτι κρόταλα που του έδωσε η Θεά Αθηνά τρόμαξε τα πουλιά και στη συνέχεια τα σκότωσε με τα βέλη του¹⁰⁰. Ωστόσο, και σε αυτή τη περίπτωση η απουσία χαρακτηριστικών εικονογραφικών στοιχείων, δημιουργεί τις ίδιες δυσκολίες αναγνώρισης της σκηνής.

Σε ένα σφραγιδόλιθο¹⁰¹ που βρίσκεται στο Παρίσι Μ 5837 (Γ15 εικ.21) οι μορφές του τοξότη που απειλεί έναν κένταυρο που κρατάει κλαδί έχουν ταυτιστεί με τον Ηρακλή και τον Κένταυρο Νέσσο¹⁰². Η εικόνα του ήρωα που μάχεται με λιοντάρι εικονίζεται και σε δύο αντικείμενα από την Κνωσό, ένα χρυσό διάδημα (Γ16 εικ.22) και ένα χάλκινο ανάγλυφο από θολωτό τάφο του Τεκέ (Γ17 εικ.23) και στο Καβούσι αντίστοιχα, ενώ σε ένα χάλκινο σύμπλεγμα στην Νέα Υόρκη (Γ18) απεικονίζεται η σκηνή με τον Κένταυρο. Για το τελευταίο έχει προταθεί και μια διαφορετική ερμηνεία, σύμφωνα με την οποία η μορφή που μάχεται με τον κένταυρο ταυτίζεται με

⁹⁶ Powell 1997, 174-78

⁹⁷ Μαζαράκης Ατινιάν 2000, 136

⁹⁸ Carter 1972, 43

⁹⁹ Ahlberg – Cornell 1992, 25, Brommer 1953, 25, Poulsen 1954, 33-34, Webster 1950, 40, Dunbabin 1957, 77, Kirk 1962, 284, Schefold 1964, 21

¹⁰⁰ Κακριδής 1986, Τόμος IV, 42-3

¹⁰¹ Για πληροφορίες σχετικά με την προέλευση, τεχνική και διακόσμηση των σφραγιδόλιθων των γεωμετρικών και πρώιμων αρχαϊκών χρόνων βλ. Boardman 1970, 108-113.

¹⁰² Coldstream 1997, 470

τον Δία και όχι με τον Ηρακλή, στην προσπάθειά του να επιβάλλει την κυριαρχία του στον κόσμο¹⁰³.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένας χάλκινος τρίποδας από την Ολυμπία B1730 (Γ19 εικ.24), στο πόδι του οποίου εικονίζεται σκηνή πάλης δύο αντρών για έναν τρίποδα¹⁰⁴. Η παράσταση θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μια σκηνή πάλης ή όπως φαίνεται περισσότερο πιθανό, με διαμάχη του Ηρακλή και του Απόλλωνα για το δελφικό τρίποδα¹⁰⁵. Ο Ηρακλής έπασχε από μια ασθένεια που είχε προκληθεί από την δολοφονία του Ίφιτου και συμβουλευτήκε για αυτό το λόγο το μαντείο των Δελφών. Όταν δεν έλαβε κάποια απάντηση, κατευθύνθηκε προς το ιερό και πήρε τον τρίποδα, όμως ο Απόλλων έφτασε για να προστατέψει τον τρίποδα και ο Δίας έριξε τον κεραυνό του ανάμεσά τους¹⁰⁶. Από την άλλη μεριά τα μοτίβα πάλης είναι συχνά στην γεωμετρική τέχνη και οι δύο μορφές απεικονίζονται να πιάνουν τον τρίποδα που είναι το έπαθλο του αγώνα τους¹⁰⁷.

Δυο τελευταία παραδείγματα είναι ένας αμφορέας στην Κοπεγχάγη, NM 7029 (Γ20 εικ.26), στον λαιμό του οποίου εικονίζεται ένας κένταυρος να μάχεται με μια ανδρική μορφή που φορά πέτασο και κρατά, όπως και ο κένταυρος, ένα κλαδί και ένα χάλκινο δαχτυλίδι από τη Χίο (Γ21 εικ.27 α-β). Η σκηνή στο πρώτο ερμηνεύεται είτε ως η διαμάχη του Ηρακλή με τον Κένταυρο Πόλο¹⁰⁸, είτε ως η συνάντηση του Πηλέα με τον Χείρωνα για την ανάθεση της διαπαιδαγώγησης του μικρού Αχιλλέα¹⁰⁹. Οι μορφές που αναπαριστώνται στο δαχτυλίδι ταυτίζονται με τον Ηρακλή, τον Ιόλαο και την Λερναία Ύδρα. Η Λερναία Ύδρα ήταν ένα φιδόμορφο τέρας με φωλιά στην πηγή Αμυμώνη. Είχε εννέα φιδίσια κεφάλια, το μεσαίο από τα οποία ήταν αθάνατο. Ο Ηρακλής, έχοντας και την βοήθεια του Ιόλαου, με πυρωμένα βέλη ανάγκασε το τέρας να βγει από τη φωλιά του και άρχισε να κόβει με ένα δρεπάνι τα κεφάλια. Η Ήρα διέταξε ένα κάβουρα να βοηθήσει την Ύδρα προκειμένου να δυσκολέψει τον Ηρακλή. Τελικά με τέχνασμα κατόρθωσαν να σταματήσουν την γέννηση νέων κεφαλιών και να εξολοθρεύσουν το τέρας¹¹⁰.

¹⁰³ Schefold 1964, 21

¹⁰⁴ Boardman 1970, 112, εικ.162 : Το ίδιο θέμα απεικονίζεται και σε έναν σφραγιδόλιθο από την Βραυρώνα Αττικής, ο οποίος χρονολογείται λίγο πριν ή λίγο μετά το 700 π.Χ. (εικ.25)

¹⁰⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 26

¹⁰⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 26, Απολλόδωρος, Βιβλ. II 6, 2, Πausanίας, X 13, 7-8

¹⁰⁷ Fittschen 1969, 31

¹⁰⁸ Ahlberg – Cornell 1992, 25

¹⁰⁹ Ahlberg – Cornell 1992, 25, Webster 1950, 49, Webster 1958, 175

¹¹⁰ Κακριδής 1986, Τόμος IV, 36-8

1.5 ΚΕΝΤΑΥΡΟΣ

Εκτός από την απεικόνιση του κενταύρου στη θεματολογία του Ηρακλή, το θέμα του κενταύρου συναντάται πολύ νωρίτερα στην ελληνική τέχνη και έχει ερμηνευθεί ως μια ελληνική καλλιτεχνική επινόηση¹¹¹ παρά το γεγονός ότι κάποιοι μελετητές αναζητούν την αρχική του προέλευση στην τέχνη της Ανατολής, όπου εμφανίζεται με σώμα λιονταριού και ονομάζεται σφίγγα¹¹². Αξίζει ακόμα να παρατηρήσουμε πως σχετίζεται εικονογραφικά και με μια άλλη μορφή που θεωρείται ελληνικής επινόησης και που εμφανίζεται αργότερα στην τέχνη, τον σάτυρο, αφού εν μέρει έχουν μορφή αλόγου και συμβολίζουν το άνομο και το άγριο στοιχείο του κόσμου¹¹³. Η ελληνική προσαρμογή της μορφής αυτής επέβαλε το σώμα του αλόγου, με το οποίο μας είναι γνωστή η μορφή του κενταύρου. Ωστόσο, στον Όμηρο οι κένταυροι περιγράφονται με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο, ως τραχείς και άξεστοι άντρες, μη συνηθισμένοι στα όπλα και την οινοποσία. Χρειάστηκε να περάσουν τρεις γενιές περίπου μέχρι να ταυτιστεί η μορφή του κενταύρου με την περιγραφή του Ομήρου. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Ιξίων, βασιλιάς των Λαπιθίδων προσπάθησε να αποπλανήσει την Ήρα, η οποία το ομολόγησε στον Δία και αυτός με τη σειρά του δημιούργησε ένα σύννεφο με τη μορφή της Ήρας, την Νεφέλη και όταν ο Ιξίων ξάπλωσε μαζί της το παιδί που ήταν αποτέλεσμα της ένωσης τους είχε τη μορφή κενταύρου¹¹⁴.

Στην τέχνη εμφανίζονται δύο τύποι κενταύρων, ο τύπος με το ανθρώπινο σώμα στο πίσω μέρος του οποίου προσαρτάται σώμα αλόγου και ο τύπος με την ανθρώπινη φύση να περιορίζεται στον άνω κορμό, ενώ τα πόδια είναι αλόγου. Ο Fittschen αναλύοντας σε βάθος την εικονογραφία των κενταύρων, τους διαχωρίζει σε δύο κατηγορίες, τους ανώνυμους δαίμονες και τα πλάσματα του μύθου¹¹⁵.

Ο κένταυρος από το Λευκαντί 8620 (Γ22 εικ.28) θεωρείται η πρωιμότερη αναπαράσταση του θέματος στην ελληνική τέχνη και χρονολογείται στα τέλη της Πρωτογεωμετρικής περιόδου (900 π.Χ.). Η σπή που βρίσκεται στο σώμα του κενταύρου έχει ερμηνευθεί ως η πληγή που προκάλεσε ο Ηρακλής με το ξίφος του

¹¹¹ Rombos 1988, 232, Padgett 2004, 5-6

¹¹² Carter 1972, 45-6

¹¹³ Padgett 2004, 3-5

¹¹⁴ Padgett 2004, 14

¹¹⁵ Fittschen 1969, 88-128

στον Κένταυρο Χείρωνα¹¹⁶. Σε έναν σκύφο από την Αθήνα NM 784 (Γ23 εικ.29 α-β) έχουμε την απεικόνιση δύο αντιμέτωπων τερατόμορφων μορφών που περιγράφονται είτε ως σφίγγες είτε ως κένταυροι, ενώ στην οinoχόη IM 52041 στην Βαγδάτη (Γ24 εικ.30), είναι πιο ευδιάκριτη η μορφή του κενταύρου. Επίσης, ένα χάλκινο σύμπλεγμα με έναν άντρα ή έναν θεό που φέρει κράνος και μάχεται με έναν κένταυρο, στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης¹¹⁷, χρονολογείται στα μέσα του 8^{ου} αιώνα, όπως και ο χάλκινος κένταυρος από την Ολυμπία (Γ25). Ένα τελευταίο παράδειγμα είναι ένα πήλινο αγαλμάτιο από την Αθήνα, NM 12504 (Γ26 εικ.31), που ερμηνεύεται ως μια πρώιμη σκηνή του Κένταυρου Νέσσου¹¹⁸. Πρόκειται για ένα μικρό σύμπλεγμα δύο μορφών, ενός άντρα που φαίνεται να αρπάζει τον κένταυρο από τα μαλλιά, ο οποίος κρατά ένα κλαδί.

Η μορφή του κενταύρου γεννήθηκε ως ένα πλάσμα ακαθόριστης σημασίας, επιβίωσε όμως αντλώντας ισχύ από την ολοένα και πιο έντονη ανατολική επιρροή στην ελληνική τέχνη και τέλος ενσωματώθηκε στην ελληνική μυθολογία, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα την ίδια εσωτερική ανάγκη του μύθου για αναζήτηση πλοκής και δράσης.

1.6 ΤΡΩΪΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Η ιστορία της Τροίας (εικ.3) περιγράφεται στην *Ιλιάδα* του Ομήρου, ο οποίος ξεκινά την αφήγηση από τον δέκατο χρόνο της πολιορκίας της Τροίας, αφορμή για την οποία υπήρξε η αρπαγή της Ελένης, γυναίκας του βασιλιά της Σπάρτης Μενέλαου, από τον νεαρό πρίγκιπα της Τροίας, Αλέξανδρο, γνωστός περισσότερο ως Πάρις. Ο ποιητής ανακοινώνει από την αρχή κιόλας πως θα τραγουδήσει «την οργή του Αχιλλέα», και αυτό το μοτίβο πράγματι παρέχει την βάση πάνω στην οποία θα βασιστεί η πλοκή ολόκληρου του έπους, μέχρι τη ραψωδία 24, όπου ο Αχιλλέας θα επιστρέψει στον Πρίαμο το σώμα του γιου του Έκτορα¹¹⁹.

Το θέμα της άλωσης μιας πόλης αναπαριστάται και στα περίφημα ανάγλυφα της τέχνης των Ασσυρίων, οι οποίοι επιθυμούσαν με αυτό τον τρόπο να δείξουν πόσο σκληροί ήταν απέναντι στους εχθρούς τους. Σε ένα ανάγλυφο από την πόλη Nimrud (εικ.32), που χρονολογείται το 865 π.Χ. (Βρετανικό Μουσείο 115634), οι

¹¹⁶ Padgett 2004, 7

¹¹⁷ Carter 1972, 48

¹¹⁸ Ahlberg – Cornell 1992, 26, Kunze 1930, 143-144

¹¹⁹ Shapiro 1994, 11

επιτιθέμενοι απεικονίζονται να βρίσκονται μέσα σε μια πολιορκητική μηχανή με μικρές ρόδες, έτσι ώστε να μπορέσουν να εισχωρήσουν μέσα από τα τείχη της πολιορκούμενης πόλης¹²⁰. Όπως διαπιστώθηκε και σε προηγούμενα εικονογραφικά θέματα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες αντλούσαν εικονογραφικά στοιχεία από την τέχνη της ανατολής, τα οποία όμως πάντα προσάρμοζαν στα δικά τους δεδομένα, και σίγουρα η ασσυριακή αυτή παράδοση μας παραπέμπει στην περίφημη παράσταση του Δούρειου Ίππου στον κυκλαδικό αμφορέα, ο οποίος θα μελετηθεί στην επόμενη ενότητα.

Τα περισσότερα παραδείγματα που σχετίζονται με τον Τρωϊκό Κύκλο απαντούν κυρίως στον 7^ο αιώνα. Ωστόσο, κάποιες αναπαραστάσεις της ύστερης γεωμετρικής περιόδου θα μπορούσαν ίσως να συσχετιστούν με κάποια από τα επεισόδια της *Ιλιάδας*. Στην οينوχόη Λάμπρου στο Λούβρο CA 2509 (Γ27 εικ.33), δεκαέξι μορφές αναπαριστώνται σε μια ζώνη που περιτρέχει το σώμα του αγγείου¹²¹. Η σκηνή απεικονίζει πολεμιστές χωρίς ασπίδες να αγγίζουν τα σπαθιά και τα κράνη πολεμιστών του Διπύλου ή να ζητούν από κάποιους πολεμιστές να παραδώσουν τα όπλα τους. Δύο μορφές απεικονίζονται ήδη νεκρές, ενώ μια άλλη μορφή φαίνεται να πέφτει αβοήθητη, χωρίς όπλα αλλά και χωρίς να προβάλλει κάποιο ίχνος αντίστασης. Η τοποθέτησή του δίπλα σε άλλον νεκρό πολεμιστή υποδηλώνει ίσως μια συνέχεια των επεισοδίων¹²².

Ο Johansen ερμηνεύει την σκηνή ως την παράθεση τριών συνεχών επεισοδίων: την συμφιλίωση του Αίαντα και του Έκτορα μετά την μάχη (*Ιλ.* 7), την θυσία στον Δία και την περισυλλογή των νεκρών από τη μάχη¹²³, ενώ κατά μια άλλη άποψη η σκηνή αφορά στην κακοποίηση αιχμαλώτων πολέμου, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με το ομηρικό έπος, αλλά που μπορεί όμως να αναπαριστά την ομηρική κοινωνία¹²⁴. Το μοτίβο της εκδίκησης όμως είναι κάτι που συναντάται στις περιγραφές του Ομήρου, όπως φαίνεται και με το επεισόδιο της σφαγής των Τρώων αιχμαλώτων πάνω από τον τάφο του Πατρόκλου (*Ιλ.* 23) και σύμφωνα και με πρόσφατες ανακαλύψεις στην Ελεύθερνα φαίνεται πως τέτοιες πρακτικές συνηθίζονταν στα γεωμετρικά χρόνια¹²⁵. Τέλος, το γεγονός ότι μια τέτοια πρακτική

¹²⁰ Powell 1997, 176

¹²¹ Ahlberg – Cornell 1992, 28, Ahlberg 1971 (F), 21-25

¹²² Ahlberg – Cornell 1992, 28

¹²³ Ahlberg – Cornell 1992, 28-9, Johansen 1961, 5-47

¹²⁴ Carter 1972, 53-54, N. Himmelman – Widschutz, *Marburger Winckelmannprogramm* 1961, 1-5

¹²⁵ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 139, Ν.Σταμπολίδης, *Αντίποινα. Συμβολή στη μελέτη των ηθών και των εθίμων της γεωμετρικής – αρχαϊκής περιόδου*, Ρέθυμνο 1996

σε κάθε περίπτωση δεν χαρακτηρίζει την ελληνική συμπεριφορά και ιδεολογία, αλλά αντίθετα είναι ιδιαίτερα αγαπητή στα βασίλεια της Ασσυρίας, θα πρέπει να μας οδηγήσει στην αναζήτηση μια ανατολικής επιρροής¹²⁶.

Σε θραύσμα αττικού αγγείου από το μουσείο της Αγοράς P 10201 (Γ28 εικ.34), εικονίζεται μια ανδρική μορφή στα αριστερά που αρπάζει από το πόδι ένα παιδί. Απεικονίζονται άλλες δύο μορφές, μια γυναικεία στο κέντρο και μια ακόμα αντρική στα δεξιά. Η παράσταση θα μπορούσε να ταυτιστεί με την θανάτωση του Αστυάνακτα, του νεότερου γιου του Πριάμου, από τον Νεοπτόλεμο, ο οποίος τον έριξε κάτω από τα τείχη της Τροίας¹²⁷. Το περιεχόμενο και οι πιθανές ερμηνείες του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος αναλύονται στο κεφάλαιο του 7^{ου} αιώνα.

Σε τρία παραδείγματα που χρονολογούνται στα τέλη του 8^{ου} αιώνα, αναγνωρίζεται από κάποιους μελετητές το επεισόδιο του Αίαντα που μεταφέρει στους ώμους του τον νεκρό Αχιλλέα. Η Θέτις, μητέρα του Αχιλλέα, είχε δύο φορές συμβουλέψει τον γιο της, να μην σκοτώσει τον Έκτορα και τον Μέμνονα, γιατί θα τους ακολουθούσε στον θάνατο, όμως ο Αχιλλέας αποφάσισε να ορίσει ο ίδιος τη μοίρα του και να εκδικηθεί για το θάνατο του Πάτροκλου και του Αντίλοχου αντίστοιχα. Ο Πάρης, με την βοήθεια του Απόλλωνα κατόρθωσε να χτυπήσει με βέλος τον ημίθεο ήρωα στο μόνο τρωτό του σημείο, την φτέρνα και μετά μια άγρια μάχη ξεσπά γύρω από το σώμα του νεκρού ήρωα¹²⁸. Το περίφημο επεισόδιο του Αίαντα που απομακρύνει από το πεδίο της μάχης το σώμα του νεκρού Αχιλλέα περιγράφεται στο έπος *Αιθιοπία*, το οποίο ανήκει στον Επικό Κύκλο ποιημάτων που δεν αποδίδονται στον Όμηρο και πήρε την ονομασία του από τον βασιλιά της Αιθιοπίας, Μέμνονα, τον πιο ισχυρό αντίπαλο του Αχιλλέα¹²⁹.

Η σκηνή απεικονίζεται σε μια πήλινη αναθηματική πλάκα από το Ηραίο της Σάμου Τα 416 (Γ29 εικ.35), καθώς επίσης και σε έναν αμφορέα από τις Πιθηκούσες (Γ30 εικ.36), όπου η παράσταση βρίσκεται σε ένα σφράγισμα στο λαιμό του αμφορέα. Το τελευταίο παράδειγμα, το οποίο μας δημιουργεί την ίδια εντύπωση με τα δύο προηγούμενα είναι η παράσταση σε ένα ελεφάντινο δαχτυλίδι από την Περαιχώρα (Γ31 εικ.37). Και στα τρία, ο Αίαντας εικονίζεται να προχωρά σε ορθή στάση με κατεύθυνση προς τα δεξιά, στηρίζοντας το σώμα του Αχιλλέα στους δύο

¹²⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 29

¹²⁷ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 143, E.Brann, *Ank 2* (1959). Της ίδιας, *Late Geometric and Protoattic Pottery, The Athenian Agora VIII*, Princeton 1962, πιν.18, αρ.311, Schefold 1993, 147

¹²⁸ Gantz 1993, 625-29

¹²⁹ Snodgrass 1998, 38

του ώμους. Ο Αχιλλέας αποδίδεται εμφανώς σε μεγαλύτερη κλίμακα, με τα χέρια του και τα πόδια του να αγγίζουν το έδαφος, ίσως επειδή ο καλλιτέχνης επιθυμεί να τονίσει το βάρος του σώματος και κατ' επέκταση την σημαντική προσπάθεια και τη θέληση του Αίαντα. Για πρώτη φορά μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την μεταγενέστερη εικονογραφία¹³⁰: Φαίνεται πως πρόκειται για την πρακτική υιοθέτηση ενός συγκεκριμένου τύπου σύνθεσης για την εικονογραφία του Αίαντα με τον Αχιλλέα, αφού αποδίδονται σχεδόν πάντα με τον ίδιο τρόπο¹³¹.

Η Ahlberg αναφέρει πέντε τύπους με τους οποίους εμφανίζεται το θέμα αυτό στην ελληνική τέχνη¹³²:

1. Με κατεύθυνση από τ' αριστερά στα δεξιά, τον Αίαντα σε ορθή στάση και τον Αχιλλέα να στηρίζεται στους ώμους του. Δεν φέρουν εξοπλισμό. Στον τύπο αυτό ανήκουν τα παραδείγματα της γεωμετρικής και ανατολίζουσας περιόδου.
2. Με κατεύθυνση από τ' αριστερά στα δεξιά και τον Αίαντα γονατιστό να μεταφέρει τον Αχιλλέα στην πλάτη του. Επίσης δεν φέρουν οπλισμό. Στον τύπο αυτό ανήκουν κάποιες μελανόμορφες παραστάσεις.
3. Με κατεύθυνση από τα δεξιά στα αριστερά, το Αίαντα να γέρνει ελαφρώς μπροστά και τις μορφές να φέρουν κράνη και τη βοιωτική ασπίδα. Αριθμούνται τριάντα μελανόμορφες παραστάσεις αυτού του τύπου.
4. Με κατεύθυνση από τα' αριστερά στα δεξιά, ενώ σε όλα τα άλλα στοιχεία συμφωνεί απόλυτα με τον τύπο 3. Συναντάται σε αττικά μελανόμορφα και ερυθρόμορφα αγγεία.
5. Με κατεύθυνση από τα δεξιά στα αριστερά, με τον Αχιλλέα σε αντίθετη κατεύθυνση, έχοντας τα πόδια πάνω και το κεφάλι κάτω.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί μια ακόμα αναπαράσταση σε ένα αγγείο που έχει ήδη μελετηθεί, τον κρατήρα A517 του ζωγράφου του Διπύλου (Γ3 και Γ32 εικ.9). Πρόκειται για μια σκηνή πρόθεσης, και παρά το γεγονός ότι το θέμα αυτό, όπως και αυτό της εκφοράς, δεν μπορούν να συσχετιστούν άμεσα με τον Όμηρο και την *Ιλιάδα*, στη σκηνή αυτή εικονίζεται μια πομπή πολεμιστών και αρμάτων δίπλα στο νεκρικό

¹³⁰ Ίσως η πιο γνωστή αναπαράσταση του επεισοδίου βρίσκεται στο μέτωπο της λαβής του αγγείου Francois (Φλωρεντία 4209), το οποίο χρονολογείται τον πρώιμο 6^ο αιώνα και ανήκει στον Κλειτία. Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές.

¹³¹ Snodgrass 1998, 37

¹³² Ahlberg – Cornell 1992, 37

κρεβάτι και ίσως να μπορούσε έτσι να παραλληλιστεί με την Πρόθεση του Πατρόκλου (*Ιλ.23, 12-16*)¹³³.

Πάτροκλον κλαίωμεν· ὃ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

(*Ιλ.23, 9*)

Οι αναπαραστάσεις με ταφικό – νεκρικό περιεχόμενο που απεικονίζεται στα τεφροδόχα αγγεία της γεωμετρικής περιόδου και που σχετίζονται άμεσα με τις σκηνές μαχών, διεκδικούν επίσης έναν ηρωικό συμβολισμό. Ο Snodgrass¹³⁴ αναφέρεται στις ανασκαφές που έγιναν στην Σαλαμίνα της Κύπρου, οι οποίες έφεραν στο φως μια σειρά βασιλικών, ίσως, ταφών που παρουσιάζουν μια σύνδεση με την ομηρική πρακτική¹³⁵ και σηματοδοτούν μια ξαφνική εγκατάλειψη των μέχρι τότε επικρατούντων ταφικών εθίμων. Όλες οι ταφές ήταν καύσεις και ιδιαίτερα σημαντικές είναι κάποιες επιμέρους πρακτικές, όπως η συλλογή της τέφρας σε ένα ύφασμα και η αποθήκευσή της σε μεταλλικό αγγείο, τα ελαιοδοχεία που ήταν τοποθετημένα στον τάφο και τα υπολείμματα θυσίας αλόγων. Ο πρωιμότερος τάφος χρονολογείται το 750 π.Χ. Πρόκειται όμως για μια αναφορά στις νεκρικές ακολουθίες του Πάτροκλου ή του Έκτορα ή απλά για μια αλλαγή στα ταφικά έθιμα τόσο της Κύπρου όσο και της Αθήνας ;

Ο Webster¹³⁶ τείνει να αναγνωρίσει έναν σαφή παραλληλισμό ανάμεσα στις νεκρικές σκηνές και τα ομηρικά έθιμα ταφής, σε όλα σχεδόν τα στάδια της νεκρικής διαδικασίας. Αρχικά αναφέρεται στα επιμέρους αντικείμενα που χρησιμοποιούνται όπως, το μαχαίρι για την θυσία, τα στεφάνια που αρμόζουν σε έναν ήρωα και το ύφασμα που κάποιες φορές καλύπτει το σώμα του νεκρού, ενώ ο Όμηρος αναφέρει την δεξιοτεχνία της Πηνελόπης στην υφαντική. Επίσης ο νεκρός θρηνείται είτε από πολεμιστές, όπως έγινε με τον Αχιλλέα και τον Πάτροκλο, είτε από χορούς γυναικών που συνήθως ανήκουν στην οικογένεια του θανόντα, όπως και η Θέτις θρηνεί για τον Αχιλλέα, ενώ η Ανδρομάχη, η Ελένη και η Εκάβη για τον Έκτορα. Τέλος, τα άρματα που απεικονίζονται αντανακλούν τους ταφικούς αγώνες που τελούνταν προς τιμή του νεκρού, όπως αναφέρεται στον Όμηρο.

Συμπερασματικά θα λέγαμε πως θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ένα είδος «ηρωικών» ταφικών πρακτικών της σύγχρονης κοινωνίας, οι οποίες δεν σχετίζονται απαραίτητα με τον Όμηρο. Ανάλογα έθιμα συναντάμε ήδη από την εποχή του

¹³³ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 140, Ahlberg – Cornell 1992, εικ.14, Coldstream 1977, εικ.22 α, Snodgrass, στο *New Companion to Homer* 1997, 566-567, πιν.1.

¹³⁴ Snodgrass 1979, 122

¹³⁵ Για τα ομηρικά έθιμα ταφής βλ. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 147-178

¹³⁶ Webster 1955, 44-47

Χαλκού σε σχιστούς ή λαξευτούς τάφους, οι οποίοι ήταν κυρίως ενταφιασμοί και επιπλέον πολλά χαρακτηριστικά που αφορούν κυρίως τον ίδιο τον θανόντα δεν συμφιλιώνονται με τις ομηρικές περιγραφές¹³⁷. Αναμφισβήτητα, πολλές σκηνές δίνουν την εντύπωση μια προβολής της δόξας και του ηρωισμού του νεκρού, όμως είναι δύσκολο να καταλήξουμε σε οριστικά συμπεράσματα, καθώς είναι ελάχιστα αυτά που γνωρίζουμε για την ίδια την σημασία της ζωής και του θανάτου στην κοινωνία του 8^{ου} αιώνα.

1.7 ΟΔΥΣΣΕΑΣ

Το ποίημα που μας είναι γνωστό ως *Οδύσσεια* ανήκει σε ένα μεγαλύτερο επικό κύκλο με τον γενικό τίτλο *Νόστοι* και περιγράφει την επιστροφή των Ελλήνων ηρώων από την Τροία¹³⁸. Η *Οδύσσεια* είναι το μόνο ποίημα που σώθηκε γιατί είναι το μόνο που σύμφωνα με την παράδοση αποδίδεται στον Όμηρο¹³⁹. Ένα από τα έπη που χάθηκαν, το οποίο έφερε τον τίτλο *Ορέστεια*, αναφέρεται στην επιστροφή του Αγαμέμνονα και την τραγική υποδοχή του από την σύζυγό του, Κλυταιμνήστρα. Η ιστορία αυτή προσφέρει την πιο εύστοχη αντίστιξη με την ιστορία του Οδυσσέα και την πιστή προσμονή του από την Πηνελόπη και ενώ η επιστροφή του Αγαμέμνονα διήρκεσε μόλις λίγες μέρες, το ταξίδι του Οδυσσέα είχε μια διάρκεια δέκα χρόνων και περιελάμβανε μια σειρά από επικίνδυνες και τρομακτικές περιπέτειες. Ο Όμηρος δεν ξεκινά την διήγησή του με χρονολογική σειρά, αλλά αρχίζει την αφήγηση από τον δέκατο χρόνο και περιγράφει αυτά που προηγήθηκαν με εκτενείς αναχρονισμούς, κυρίως μέσω του ίδιου του Οδυσσέα¹⁴⁰.

Ένα θέμα που θεωρείται πως απαντάται στην τέχνη του 8^{ου} αιώνα είναι το ναυάγιο του Οδυσσέα. Το επεισόδιο περιγράφεται στη 12^η ραψωδία της *Οδύσσειας*. Μετά από την περιπέτεια που αντιμετώπισε ο Οδυσσεας και οι σύντροφοί του στο στενό της Σκύλλας και της Χάρυβδης διανυκτέρευσαν στο νησί της Θρινακίας. Το επόμενο πρωί ξέσπασε μια δυνατή καταιγίδα που τους κράτησε αποκλεισμένους στο νησί και αναγκάστηκαν έτσι, για να μην πεθάνουν από την πείνα, να φάνε τις

¹³⁷ Snodgrass 1979, 123-124

¹³⁸ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 43 : Αναφέρει τις τρεις παραδόσεις της αρχαιότητας σχετικά με την γεωγραφία της *Οδύσσειας* (Δυτική λεκάνη Μεσογείου, ακτές Ατλαντικού Ωκεανού ή αναγωγή της γεωγραφίας της *Οδύσσειας* στη σφαίρα του μύθου) και υποστηρίζει πως οι περιπλανήσεις του Οδυσσέα απηχούν τις πρώτες περιπλανήσεις των Ελλήνων στη Δύση κατά το α' μισό του 8^{ου} αιώνα.

¹³⁹ Shapiro 1994, 45

¹⁴⁰ Shapiro 1994, 45

αγελάδες του βασιλιά ήλιου. Αυτό προκάλεσε την οργή του Θεού και οδήγησε στο πρώτο ναυάγιο του Οδυσσέα, από το οποίο σώθηκε μόνο ο ίδιος. Ο επόμενος σταθμός του είναι το νησί της Καλυψούς στο οποίο και θα παραμείνει για επτά ολόκληρα χρόνια. Με μια σχεδία που θα κατασκευάσει με την βοήθεια την νύμφης και ύστερα από απόφαση των θεών θα εγκαταλείψει το νησί και θα συνεχίσει το ταξίδι του. Ο Ποσειδώνας προκαλεί τρικυμία και ο Οδυσσέας ναυαγεί για δεύτερη φορά, όμως με την βοήθεια της Λευκοθέας κατορθώνει να βγει στο νησί των Φαιάκων¹⁴¹.

Η σκηνή στην αττική οινοχόη του Μονάχου 8696 (Γ33 εικ.38 α-β), έχει χαρακτηριστεί ως μια από τις λίγες πιθανές μυθολογικές – επικές αναπαραστάσεις στην γεωμετρική τέχνη¹⁴². Επίσης θεωρείται πως διαφέρει από όλες τις άλλες σκηνές ναυαγίων της ίδιας περιόδου γιατί επικεντρώνει το ενδιαφέρον του θεατή σε μια και μόνο μορφή που βρίσκεται πάνω στην καρίνα του ανατρεπόμενου πλοίου¹⁴³. Το πλοίο απεικονίζεται αναποδογυρισμένο και γύρω από αυτό βρίσκονται μέσα στη θάλασσα δέκα ναυαγοί που κολυμπούν και προσπαθούν να ξεφύγουν από τα ψάρια, ενώ ένας δέκατος ναυαγός έχει συρθεί πάνω στο πλοίο. Η ενδέκατη μορφή, που έχει ταυτιστεί με τον Οδυσσέα, απεικονίζεται πάνω στη καρίνα του πλοίου. Τα ψάρια μοιάζουν άκακα και θα μπορούσαν να ήταν απλά μια υποδήλωση της θάλασσας¹⁴⁴.

Ωστόσο, ο θεωρούμενος Οδυσσέας αντιδρά όπως και οι άλλοι ναυαγοί, όπως φαίνεται κυρίως από τις κινήσεις των χεριών και των ποδιών του και ίσως θα πρέπει να υποθέσουμε πως δεν κάθεται πάνω στην καρίνα του πλοίου αλλά κολυμπά και αυτός γύρω από το πλοίο και η ιδιαίτερη στάση του υποδηλώνει πως τελικά μόνο αυτός δεν σώθηκε¹⁴⁵. Επίσης, μια δεύτερη μορφή έχει και αυτή συρθεί πάνω στο πλοίο, με μια στάση που σε άλλες περιπτώσεις στην γεωμετρική τέχνη σημαίνει ότι η μορφή είναι νεκρή¹⁴⁶. Αξίζει ακόμα να σημειωθεί πως στο έπος αναφέρεται πως το πλοίο καταστράφηκε ολοκληρωτικά από την καταιγίδα και ότι όταν τα κύματα ηρέμησαν ο Οδυσσέας ένωσε την καρίνα και το ιστίο και με αυτή την πρόχειρη κατασκευή κατόρθωσε να σωθεί. Εδώ όμως το πλοίο απεικονίζεται ολόκληρο, αν και

¹⁴¹ Gantz 1993, 705

¹⁴² Carter 1972, 52

¹⁴³ Kannicht 1982, 74-75

¹⁴⁴ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 145, Rombos 1988, 157 : Προσθέτει πως τα ψάρια στην αττική γεωμετρική τέχνη δεν χρησιμοποιούνται ως παραπληρωματικά μοτίβα σε μια αναπαράσταση, σε αντίθεση με την τέχνη του Άργους την ίδια περίοδο.

¹⁴⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 28

¹⁴⁶ Snodgrass 1998, 36

αναποδογυρισμένο, και προβάλλεται ως το ασφαλές μέρος που θα σώσει τους ναυαγούς από την καταστροφή¹⁴⁷.

Σε αντίθεση με το προβλεπόμενο αποτέλεσμα του ναυαγίου στο λαιμό της οινοχόης του Μονάχου, έρχεται το ναυάγιο στον κρατήρα Sp. 1/1 (Γ34 εικ.39) από τις Πιθηκούσες, στο οποίο φαίνεται πως οι ναυαγοί τελικά δεν έχουν σωτηρία και κατασπαράζονται από τα μεγάλης κλίμακας ψάρια¹⁴⁸. Και εδώ απεικονίζεται ένα αναποδογυρισμένο πλοίο, ενώ πέντε άντρες βρίσκονται στη θάλασσα, εκ των οποίων μόνο ένας φαίνεται να προσεγγίζει το πλοίο. Ένας ακόμα εικονίζεται να προσπαθεί να ξεφύγει, ενώ οι άλλοι κατασπαράζονται από τα ψάρια. Αν και το αποτέλεσμα του ναυαγίου φαίνεται καταστροφικό, σε αντίθεση με αυτό στην οινοχόη του Μονάχου, η μορφή που βρίσκεται κοντά στο πλοίο φαίνεται να έχει μια ελπίδα σωτηρίας, αν και την ακολουθούν ψάρια¹⁴⁹.

Στην σφαίρα του μύθου του Οδυσσέα φαίνεται ανήκει και μια άλλη αιγιματική παράσταση σε μια οινοχόη από την Ιθάκη (Γ35 εικ.40), στην οποία απεικονίζονται δύο αντιμέτωπες μορφές. Έχει υποστηριχτεί πως απεικονίζουν τον Οδυσσέα και την Κίρκη¹⁵⁰. Η Κίρκη ήταν η κόρη του Ήλιου και της Πέρσης, στο νησί της οποίας έφτασαν κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί του. Η Κίρκη μεταμόρφωσε κάποιους από τους συντρόφους του Οδυσσέα σε χοίρους, όμως με την βοήθεια του Ερμή ο Οδυσσέας καταφέρνει να νικήσει τα μάγια, αλλά και την εύνοια της και να σώσει τους συντρόφους του¹⁵¹. Η εκκεντρική εμφάνιση της γυναίκας, με την εντυπωσιακή κόμμωση και τα περίεργα ρούχα καθώς επίσης και το αντικείμενο που κρατά η ανδρική μορφή, αποτελούν τα βασικά στοιχεία που οδηγούν στην παραπάνω διαπίστωση. Το αντικείμενο αυτό θα μπορούσε να ταυτιστεί με το «φάρμακο εσθλόν» που ο Ερμής δίνει στον Οδυσσέα για να τον προστατέψει από τα μάγια της Θεάς (Οδ. 10, 287)¹⁵²:

τῆ, τόδε φάρμακον ἔσθλόν ἔχων ἐς δώματα Κίρκης

Ένα τελευταίο παράδειγμα από τον κύκλο του Οδυσσέα προέρχεται από την Κύπρο και αποτελεί ίσως μια πρόιμη αναπαράσταση του Οδυσσέα με τον Κύκλωπα

¹⁴⁷ Kannicht 1982, 75

¹⁴⁸ Ahlberg – Cornell 1992, 28, Buchner 1954, 40-47, Brunnsaker 1962, εικ.7

¹⁴⁹ Ahlberg – Cornell 1992, 28

¹⁵⁰ Ahlberg – Cornell 1992, 29, Weickert 1953-54, 56-61, Schefold 1964, 26

¹⁵¹ Gantz 1993, 704

¹⁵² Μαζαράκης Αινιάν 2000, 146

Πολύφημο, ένα θέμα που θα συζητηθεί εκτενέστερα στα αγγεία του 7^{ου} αιώνα. Πρόκειται για έναν αμφορέα της Κυπρο – Γεωμετρικής ΙΙΙ περιόδου (850-750 π.Χ), (Γ36 εικ.41). Στο λαιμό του αγγείου διαμορφώνονται δύο εικονογραφικοί χώροι. Στον αριστερό σώζονται δύο μορφές και τα χέρια μιας τρίτης. Η μία κρατά και με τα δύο της χέρια ένα μακρύ κοντάρι μια δεύτερη μικρότερη μορφή φαίνεται σαν να καταρρέει και τέλος εικονίζονται τα χέρια μιας τρίτης μορφής που φαίνεται να κρατά μια κούπα¹⁵³

1.8 ΘΕΟΙ

Το αναθηματικό πλακίδιο από την Σάμο (Γ37 εικ.42) αποτελεί ίσως το πρωιμότερο παράδειγμα σε αυτό το υλικό, στην εικονογραφία του οποίου μπορούμε να αναζητήσουμε μια ομηρική επίδραση¹⁵⁴. Απεικονίζεται μια γυμνή ανδρική μορφή, η οποία με το ένα του χέρι αγγίζει το μάγουλο και με το άλλο το καρπό μιας επίσης γυμνής γυναίκας, η οποία δεν φαίνεται να αντιστέκεται ή να δυσανασχετεί. Πίσω από τον άντρα εικονίζεται ένα δέντρο. Έχει ερμηνευθεί ως την αποπλάνηση του Δία από την Ήρα στην κορυφή του όρους Ίδη, όπως περιγράφεται από τον Όμηρο στην 14^η ραψωδία της *Ιλιάδας* (292-351)¹⁵⁵. Ένα στοιχείο που συνηγορεί σε αυτή την ερμηνεία είναι ότι το πλακίδιο βρέθηκε στο ιερό της Ήρας στη Σάμο και άρα μπορεί να συνδέεται με την λατρεία της. Όμως η περιγραφή του Ομήρου δεν βρίσκεται σε αντιστοιχία με την εικόνα, καθώς η Ήρα περιγράφεται να είναι ξαπλωμένη σε ένα κρεβάτι από λουλούδια και επίσης δεν αναφέρεται πουθενά ότι οι δύο μορφές είναι γυμνές¹⁵⁶.

Επίσης, σε δύο αγγεία που χρονολογούνται την ΥΓ περίοδο αναγνωρίζονται από τον Boardman¹⁵⁷ απεικονίσεις θεών. Σε ένα βοιωτικό αμφορέα (Γ38 εικ.43) απεικονίζεται το μοτίβο της Πότνιας Θηρών, η οποία θα μπορούσε να ταυτιστεί με την θεά Άρτεμις, ενώ σε ένα πώμα αγγείου από την Κνωσό (Γ39 εικ.44) απεικονίζεται ίσως ο Δίας να κραδαίνει κεραυνό, συνοδευόμενος από έναν αετό, ο οποίος συνηγορεί στην ταύτιση της μορφής. Τέλος, το περίφημο κράνος από το

¹⁵³ Langdon 1994, 183-185.

¹⁵⁴ Snodgrass 1998, 24-6

¹⁵⁵ Snodgrass 1998, 25, Schefold 1993, 55 ,εικ.31

¹⁵⁶ Snodgrass 1998, 26

¹⁵⁷ Boardman 2001, 59 και 67

Αφράτι της Κρήτης¹⁵⁸ (Γ40 εικ.45) φέρει μια ιδιόμορφη αναπαράσταση, η οποία περιλαμβάνει δύο φτερωτές μορφές που κρατούν δύο φίδια, εμπλεκόμενα μεταξύ τους. Οι μορφές θα μπορούσαν ίσως να ταυτιστούν με τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο, όμως είναι πιο πιθανό να πρόκειται για κάποια κρητική παραδοσιακή λατρεία θεοτήτων – δαιμόνων που δαμάζουν ζωικά πλάσματα, καθώς οι θεοί της Κρήτης, ακόμα και όταν εξελληνίστηκαν, δεν εγκατέλειψαν τα ανατολίζοντα χαρακτηριστικά τους¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Hoffmann 1972, 34-40 : Αναφέρεται στις αναπαραστάσεις που φέρουν τα είδη του οπλισμού της Κρήτης των γεωμετρικών και πρώιμων αρχαϊκών χρόνων και παρατηρούμε πως αφηγηματικά και μυθολογικά θέματα, τα οποία την ίδια περίοδο αρχίζουν να επικρατούν σε άλλα μέρη του ελληνικού κόσμου, όπως η Κόρινθος και η Αττική, απουσιάζουν σχεδόν παντελώς από την κρητική τέχνη, η οποία περιορίζεται σε εραλδικές αναπαραστάσεις και συγκεκριμένα σε συμμετρικά αποδοσμένα ζεύγη μορφών, κυρίως αλόγων, αλλά και λιονταριών, σφιγγών και άλλων ανατολίζοντων πλασμάτων.

¹⁵⁹ Hoffmann 1972, 35

ΕΝΟΤΗΤΑ 2^Η : ΟΙ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ 7^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

2.1 ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Ίσως θα έπρεπε να αντιληφθούμε την τέχνη ως μια οργανική διαδικασία που αποτελείται από τρία στάδια, την γέννηση, την άνθιση και τον θάνατο. Η ίδια εξελικτική διαδικασία μπορεί να παρατηρηθεί σχεδόν σε κάθε καλλιτεχνική επινόηση και έκφραση, καθιστώντας δυνατή την βαθύτερη κατανόηση των δυναμικών που βρίσκονται πίσω από την εξέλιξη της τέχνης και της ιστορίας. Κατά συνέπεια θα λέγαμε πως η παρουσία του μύθου στην θεματολογία των αγγείων ακολούθησε τρία στάδια¹⁶⁰ :

1. Η δημιουργία ενός αφηγηματικού καλλιτεχνικού λεξιλογίου, που αφορούσε σχεδόν αποκλειστικά σε ζωικές μορφές, στα πρώτα στάδια της γεωμετρικής περιόδου.
2. Η εμφάνιση του ανθρώπου και η αναπαράσταση σκηνών δράσης που σχετίζονταν με τον θάνατο ή με μάχες στην μέση και ύστερη γεωμετρική περίοδο, σε κάποιες από τις οποίες διαφαίνεται επίδραση από τα έπη του Ομήρου.
3. Η δημιουργία ευδιάκριτων αφηγηματικών μυθολογικών σκηνών, ως ένα επίτευγμα της ανατολίζουσας τέχνης του 7^{ου} αιώνα.

Η στροφή προς τον 7^ο αιώνα σηματοδοτεί επίσης μια τομή στην εικονιστική τέχνη της Ελλάδας. Οι γεωμετρικοί κανόνες σταδιακά καταρρέουν και ανατέλλει η αρχαϊκή τέχνη, ωθούμενη ως ένα μεγάλο βαθμό από τις ανατολικές επιρροές. «Αυτός ο νέος ρυθμός, με έναν νέο κόσμο από ιδέες, ήταν ικανός να δημιουργήσει εικονογραφικές φόρμες με έναν πολύ πιο σαφή τρόπο από την γεωμετρική τέχνη και με τόσο περίπλοκα μοτίβα, όπως είναι αυτά που ανήκουν στη σφαίρα του μύθου και του έπους»¹⁶¹.

Η τέχνη της ανατολής ήταν γνωστή ήδη από την Εποχή του Χαλκού, όμως πρώτη φορά οι Έλληνες καλλιτέχνες την έθεσαν στην υπηρεσία της αφήγησης μετά το τέλος της γεωμετρικής περιόδου. Η θέση της Ελλάδας την καθιστούσε ένα σημαντικό εμπορικό σταθμό, καθώς ένωνε την ανατολή με την δύση, με αποτέλεσμα να έρθει σε επαφή με όλους τους λαούς που ήκμαζαν την περίοδο αυτή στον κόσμο

¹⁶⁰ Carter 1972, 50

¹⁶¹ Ahlberg –Cornell 1992, 42

της ανατολής και της Μεσογείου, όπως οι Φοίνικες, οι Σύριοι, οι Ασσύριοι και οι Αιγύπτιοι. Επίσης ξένοι τεχνίτες, κυρίως μεταλλουργοί και κοσμηματοποιοί, εγκαταστάθηκαν σε περιοχές της κεντρικής Ελλάδας και της Κρήτης μεταλαμπαδεύοντας με άμεσο τρόπο τις γνώσεις και την τεχνοτροπία τους. Είναι χαρακτηριστικοί οι αναφορές που κάνει ο Όμηρος για τους τεχνίτες της Ανατολής, ως *πολυδαίδαλοι*, δηλαδή με πολλές ικανότητες, *πολυπαίπαλοι*, που παίρνουν πολλά ρίσκα, αλλά και *τροκταί*, που σημαίνει απατεώνες¹⁶².

Η τέχνη της Ανατολής υπήρξε αισθητή σε όλους τους τομείς της ελληνικής τέχνης, καθώς ανιχνεύονται επιρροές στην γλυπτική, την αρχιτεκτονική, την χαλκοτεχνία, αλλά και την λογοτεχνία. Στην κεραμική τέχνη οι επιρροές είναι ιδιαίτερα εμφανείς κυρίως στην εικονιστική και φυτική διακόσμηση των αγγείων, καθώς επίσης και σε νέα σχήματα και υλικά που χρησιμοποιήθηκαν. Οι ζωφόροι με τα ζώα και οι μορφές τεράτων, όπως σφίγγες, σειρήνες και γρύπες, ήταν τα πρώτα θέματα που οικειοποιήθηκαν οι Έλληνες καλλιτέχνες και τα οποία προσάρμοσαν στις δικές τους ανάγκες, ταυτίζοντάς τα με μορφές που ήδη υπήρχαν στην ελληνική μυθολογία. Για παράδειγμα, οι σφίγγες συνδέθηκαν με τον Οιδίποδα, οι σειρήνες με τον Οδυσσέα και την νεκρική εικονογραφία, οι γρύπες με τους Αριμασπούς και άλλα θέματα όπως οι Γοργόνες και η Χίμαιρα προσαρμόστηκαν για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των ελληνικών μύθων.¹⁶³ Η ανατολική επίδραση λοιπόν, δεν ήταν μια εύκολη διαδικασία, άκριτης υποδοχής, αλλά μια διαδικασία ενεργούς επιλογής και πολλές φορές σκόπιμης μετάπλασης, με σκοπό την προσαρμογή στα ελληνικά δεδομένα, γεγονός που υποδηλώνει την ύπαρξη ενός λαού με αυθεντικότητα και πολιτισμική δύναμη¹⁶⁴.

Ωστόσο, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε και παράγοντες ανεξάρτητους από την επαφή με την ανατολή, οι οποίοι οδήγησαν στην ωρίμανση της τέχνης και την ανάπτυξη μιας φιλόδοξης και ικανής καλλιτεχνικής οντότητας. Συγκεκριμένα, ο καλλιτέχνης του 7^{ου} αιώνα που επιθυμούσε να αναπαραστήσει με τρόπο ευδιάκριτο και κατανοητό συγκεκριμένους μύθους στα αγγεία του μπορούσε να βασιστεί σε τρία σημαντικά στοιχεία :

1. Η επιλογή θεμάτων τα οποία φέρουν αφηγηματικά ή εικονογραφικά χαρακτηριστικά που τα καθιστούν αδιαμφισβήτητα, όπως η απεικόνιση ενός

¹⁶² Hurwit 1985, 125

¹⁶³ Boardman 2001, 100-101

¹⁶⁴ Hurwit 1985, 135

γίγαντα ο οποίος τυφλώνεται από μια ομάδα ανθρώπων δεν μπορεί να παραπέμπει αλλού, παρά μόνο στην τύφλωση του Πολύφημου από τον Οδυσσέα και τους συντρόφους του.¹⁶⁵

2. Η χρήση των λεγόμενων “attributes”, δηλαδή ιδιαίτερα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν μια συγκεκριμένη μορφή. Πρόκειται για μια γλώσσα χειρονομιών και εκφράσεων που εμπλουτίζουν με μοναδικό τρόπο την αφήγηση. Για παράδειγμα, όταν εικονίζονται δύο μορφές να μάχονται πάνω από έναν τρίποδα, ο οποίος αποτελεί ένα γνώρισμα του Απόλλωνα, καταλήγουμε με βεβαιότητα στην αναγνώριση της σκηνής ως την διαμάχη του Απόλλωνα και του Ηρακλή για τον δελφικό τρίποδα. Η μορφή της Κλυταιμνήστρας, όπως παρατηρεί τον φόνο του εραστή της Αίγισθου στον πρωτοαττικό κρατήρα του ζωγράφου των κριών, είναι ιδιαίτερα ηχηρή και ευδιάκριτη για όσους γνωρίζουν τον μύθο.¹⁶⁶
3. Τέλος, με την διάδοση του αλφαβήτου δίνεται η δυνατότητα στον καλλιτέχνη του 7^{ου} αιώνα να δώσει ταυτότητα στα έργα του, τοποθετώντας την υπογραφή του. Επίσης με την χρήση επιγραφών μπορεί να δώσει ταυτότητα και στις μορφές που σχεδιάζει και να τις καταστήσει άμεσα αναγνωρίσιμες. Με τον τρόπο αυτό μια απλή πομπή αξιοπρεπών αντρών μετατρέπεται σε Αχαιούς οι οποίοι καθοδηγούνται από τον Μενέλαο¹⁶⁷, ενώ σε περιπτώσεις που ένα θέμα είναι αναγνωρίσιμο και χωρίς την χρήση επιγραφών, ο ζωγράφος επιλέγει να χρησιμοποιήσει επιγραφές είτε για να υποδηλώσει την μόρφωσή του, είτε για να προσελκύσει μια συγκεκριμένη ομάδα πελατών¹⁶⁸. Σύμφωνα με την παράδοση, η επιγραφή των ονομάτων των μορφών πάνω στα αγγεία εισήχθη από δύο καινοτόμους στην τέχνη της ζωγραφικής, τον Αριδείκη από την Κόρινθο και τον Τηλεφάνη από τη Σικυώνα¹⁶⁹.

Επίσης παρατηρούνται αλλαγές και στην ίδια την θεματολογία των αγγείων, αφού επιλέγονται κυρίως σκηνές οι οποίες παραπέμπουν με εμφανή τρόπο σε συγκεκριμένα μυθολογικά πρόσωπα και επεισόδια, ενώ παράλληλα θα πρέπει να θεωρήσουμε και δεδομένη την γνώση των επών αυτήν την περίοδο. Επεισόδια που

¹⁶⁵ Hanfmann 1957, 72

¹⁶⁶ Shapiro 1994, 6

¹⁶⁷ Hanfmann 1957, 72

¹⁶⁸ Shapiro 1994, 6

¹⁶⁹ Friis Johansen 1967, 26

σχετίζονται με τον τρωικό πόλεμο και με τους ήρωες που συμμετείχαν σε αυτόν, τίθενται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών, οι οποίοι δημιουργούν αναπαραστάσεις που με βεβαιότητα, ή έστω με κάθε πιθανότητα πηγάζουν από τον επικό κύκλο¹⁷⁰.

Εκτός από την θεματολογία των αγγείων, πρόοδος παρατηρείται και στη σχεδίαση των μορφών, η οποία παρουσιάζει σημαντική εξέλιξη κατά τη διάρκεια του 7^{ου} αιώνα. Στην πρώιμη φάση της, η ανατολίζουσα τέχνη είναι περισσότερο προσκολλημένη στην γεωμετρική παράδοση και αυτό επιβιώνει στο μεγαλύτερο μέρος του αιώνα, ως μια υπογεωμετρική φάση.¹⁷¹ Πλησιάζοντας όμως στα τέλη του 7^{ου} αιώνα, η τέχνη ήδη ακολουθεί τις κατακτήσεις του μελανόμορφου ρυθμού και οι ζωγράφοι ανάγονται σε αυτόνομες καλλιτεχνικές προσωπικότητες που με το έργο τους θα επηρεάσουν τους αιώνες που θα ακολουθήσουν. Τα βασικά χαρακτηριστικά της τεχνικής του 7^{ου} αιώνα είναι η απόδοση των λεπτομερειών με την τεχνική της εγχάραξης, καθώς και η χρήση χρωμάτων για την ζωντάνια των μορφών¹⁷². Ωστόσο, έχουμε περιπτώσεις που οι δύο παραδόσεις συνδυάζονται, με το να χρησιμοποιείται η παλιά τεχνική του περιγράμματος, ενώ την ίδια στιγμή η εγχάραξη προσθέτει νέες δυνατότητες έκφρασης της κίνησης και των χειρονομιών, ενώ τα μέλη του σώματος γίνονται ευδιάκριτα¹⁷³.

Επίσης, όσον αφορά την απόδοση των ανθρώπινων μορφών είναι σημαντική η εγκατάλειψη των σχηματοποιημένων και ισχνών μορφών του ζωγράφου του Διπύλου και η υιοθέτηση μιας περισσότερο μνημειακής κλίμακας. Αυτό έδωσε την δυνατότητα στον ζωγράφο να αποδώσει διακοσμητικά στοιχεία στην φυσική εμφάνιση των μορφών, να διαφοροποιήσει τις λειτουργίες τους και να στρέψει το ενδιαφέρον του στις ψυχολογικές και πνευματικές αντιδράσεις των ηρώων του.¹⁷⁴

Οι αφηγηματικοί τύποι που χρησιμοποιούνται κατά την ανατολίζουσα περίοδο είναι κυρίως ο μονοσκηνικός, η αναπαραστάση δηλαδή ενός στιγμιότυπου μιας συγκεκριμένης ιστορίας, η οποία παρουσιάζει μια ενότητα στον χώρο και τον χρόνο και ο συνοπτικός, ο οποίος ενσωματώνει διαφορετικές στιγμές μιας ιστορίας σε μια

¹⁷⁰ Friis Johansen 1967, 26

¹⁷¹ Morris 1984, 1

¹⁷² Ahlberg – Cornell 1992, 41

¹⁷³ Snodgrass 1998, 75

¹⁷⁴ Hanfmann 1957, 73

μοναδική σκηνή, όπως φαίνεται και στον περίφημο πρωτοαττικό αμφορέα του ζωγράφου του πολύφημου που φέρει ως θέμα την τύφλωση του Πολύφημου (A35)¹⁷⁵.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί η εισαγωγή μιας νέας διάστασης στην αφήγηση των επεισοδίων, η οποία αποτελεί ένα από τα πολύτιμα δάνεια που πήραν οι Έλληνες την περίοδο αυτή από την τέχνη της ανατολής και αφορά στην αξιοπρεπή και σοβαρή πράξη και στην ήσυχη και διαρκή ύπαρξη, την στιγμή που στοιχεία της πραγματικότητας αγνοούνταν από τους Έλληνες.¹⁷⁶ Σε ένα αγγείο της περιόδου εικονίζεται ο Ερμής να φέρνει ένα μήνυμα σε μια γυναίκα με τρόπο που υποδηλώνει ότι πρόκειται για μία άκρως σημαντική σκηνή, όπως ακριβώς αναπαριστάται και η συνάντηση του βασιλιά με τους αυλικούς του στα μνημεία της ανατολής¹⁷⁷.

Ολοκληρώνοντας και επιστρέφοντας στην απεικόνιση μυθολογικών επεισοδίων στην αγγειογραφία του 7^{ου} αιώνα, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τους λόγους για τους οποίους ο μύθος εισάγεται στην τέχνη την περίοδο αυτή, σύμφωνα με τον K. Fittschen¹⁷⁸ :

1. Οι λατρείες των ηρώων γίνονται πιο σημαντικές.
2. Η σταθεροποίηση της κοινωνικής δομής, που επέτρεψε στους νέους αριστοκράτες να επιδείξουν ότι κατάγονται από τους ήρωες του παρελθόντος.
3. Η συγκέντρωση των επικών ιστοριών μέσα στα επικά τραγούδια.
4. Η καταγραφή της μυθικής παράδοσης μέσω των έργων του Ησίοδου.

2.2 ΤΟΠΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των βασικών χαρακτηριστικών της ανατολίζουσας τέχνης θα πρέπει να αναφέρουμε πως η τάση αυτή δεν υιοθετήθηκε με τον ίδιο τρόπο και την ίδια στιγμή από όλες τις περιοχές της Ελλάδας. Η περιοχή που αντέδρασε πιο άμεσα ήταν η Κόρινθος, κυρίως με την παραγωγή μικρών αγγείων που περιείχαν αρώματα και αλοιφές, ενώ με τον ίδιο μικρογραφικό τρόπο αποδίδεται και η διακόσμηση των αγγείων. Επίσης οι περιοχές της Ανατολικής Ελλάδας υπήρξαν δεκτικές στην εισχώρηση των νέων στοιχείων, αναπτύσσοντας τον ρυθμό των αιγάρων, χωρίς όμως να ξεφεύγουν από το βασικό ρεπερτόριο που περιελάμβανε

¹⁷⁵ Shapiro 1994, 8-9, Η διάκριση των μεθόδων αφήγησης στην ελληνική και ρωμαϊκή τέχνη έχει γίνει από το Anthony Snodgrass.

¹⁷⁶ Hanfmann 1957, 73

¹⁷⁷ Hanfmann 1957, Pfuhl, *MuZ* 3, εικ.109

¹⁷⁸ Fittschen 1969, 200-1

την απεικόνιση κυρίως ζωϊκών μορφών¹⁷⁹. Στην κεραμική των Κυκλάδων η ανθρώπινη μορφή και ο μύθος δεν αποτελούν ένα ενδιαφέρον πεδίο για τους αγγειογράφους, μέχρι τα μέσα του αιώνα με την εμφάνιση της περίφημης «μηλιακής» σχολής. Τέλος, Η τέχνη της αττικής αναδύθηκε αρχικά μέσα από την επιρροή της Κορίνθου, γρήγορα όμως ανέπτυξε ένα ξεχωριστό στυλ που χαρακτηριζόταν από την παραγωγή μεγάλων σχημάτων και την τεχνική του περιγράμματος στη σχεδίαση των μορφών. Οι τοπικές αυτές διαφοροποιήσεις οφείλονται σε πολλούς παράγοντες όπως είναι οι προσωπικές προτιμήσεις των κεραμέων, οι επιδράσεις από την ΥΓ περίοδο και η προοπτική του κέρδους από το εμπόριο των αγγείων.¹⁸⁰

Ακόμα και κατά τη γεωμετρική περίοδο είχαν αναδειχτεί κάποιες τοπικές σχολές, όμως όλες φαίνονταν να ήταν παραλλαγές ενός κεντρικού θέματος. Αντίθετα η ανατολίζουσα κεραμική είναι περισσότερο μια μη συντονισμένη επίδειξη καινοτομίας, πειραματισμού, διαχυτικότητας, λαμπρότητας, αλλά και αμβλύνοιας, με το μόνο κοινό χαρακτηριστικό να είναι η υιοθέτηση των ανατολίζοντων μοτίβων¹⁸¹.

Η ένταξη της Ελλάδας στη σφαίρα της Ανατολής ξεκίνησε στην Κόρινθο και ήταν στις μικρές και απαιτητικές επιφάνειες των αρυβάλλων που αναδείχτηκε η ξεχωριστή προσωπικότητα και ικανότητα του Κορίνθιου ζωγράφου. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε την κεραμική της Κορίνθου αυτής της περιόδου αποκομμένη από τις εξελίξεις στην αττική τέχνη, κυρίως όσον αφορά την απόδοση σκηνών με αφηγηματικό περιεχόμενο, μια επικοινωνία που είχε ξεκινήσει ήδη από την μέση γεωμετρική περίοδο¹⁸². Επίσης, η τυπολογική και τεχνοτροπική εξέλιξη της κεραμικής της Κορίνθου συσχετίζεται χρονολογικά με την ίδρυση των πρώτων αποικιών, καθώς σφαιρικοί αρυβάλλοι εντοπίζονται ήδη από το 750 π.Χ στην Κύμη, τις Συρακούσες και τα Υμβλαία Μέγαλα, ενώ ωσειδείς αρυβάλλοι βρέθηκαν λίγο μεταγενέστερα στον Τάραντα και την Γέλα (εικ.2)¹⁸³.

Η πρώτη αυτή φάση της κεραμικής της Κορίνθου ονομάστηκε πρωτοκορινθιακή και πρόκειται ουσιαστικά για μια υπογεωμετρική παραγωγή, η οποία χαρακτηρίζεται όμως από νέες, ουσιαστικές μορφές που συνδυάζουν την

¹⁷⁹ Η μικρή συχνότητα εμφάνισης μυθολογικών αναπαραστάσεων στην αγγειογραφία της Ανατολικής Ελλάδας κατά τον 7^ο αιώνα μπορεί να παρατηρηθεί και μέσα από τη μελέτη του βιβλίου της Χρυσούλας Π. Καρδάρη, *Ροδιακή αγγειογραφία*, 1963.

¹⁸⁰ Boardman 2001, 102

¹⁸¹ Hurwit 1985, 151

¹⁸² Benson 1995, 335

¹⁸³ Λαμπρινουδάκης 1977, 41-42

γραμμική έκφραση με την φυσιοκρατία¹⁸⁴. Η τεχνική που χρησιμοποιούσε ο ζωγράφος της πρωτοκορινθιακής φάσης (720-625 π.Χ) ήταν κυρίως η σχεδίαση της μορφής σε μαύρο χρώμα και η εγχάραξη των ανατομικών και διακοσμητικών στοιχείων με ένα αιχμηρό αντικείμενο, συνδυάζοντας μοναδικά την μάζα με το περίγραμμα και την βαρύτητα με τον εκλεπτυσμό¹⁸⁵. Αγαπημένα σχήματα, εκτός από τον αρύβαλλο, ο οποίος κατά την μέση κορινθιακή φάση αποκτά λεπτότερο ωοειδές σώμα και στενή βάση¹⁸⁶, είναι η οينوχόη, η κοτύλη, η όλπη, η πυξίδα, το κύπελλο και το αλάβαστρο. Ο μελανόμορφος ρυθμός παρέμεινε η κυρίαρχη τεχνική της Κορίνθου και οι ζωφόροι με τα ζώα το κυρίαρχο θέμα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η δυνατότητα απόδοσης αφηγηματικού περιεχομένου στις σκηνές που κοσμούν τα πρωτοκορινθιακά αγγεία. Έχει υποστηριχθεί πως η πρωτοκορινθιακή αφήγηση μπορεί να χαρακτηριστεί ως επική ή μυθολογική ως προς το περιεχόμενο, κάτι που επιτεύχθηκε αρχικά μέσω της απεικόνισης ομηρικών παράλληλων (*similes*) που συνδέονταν με την ανθρώπινη πραγματικότητα¹⁸⁷. Ο πιο χαρισματικός καλλιτέχνης, στα έργα του οποίου εντοπίζεται η επιτυχής χρήση της παραπάνω πρακτικής είναι ο ζωγράφος του Αίαντα.

Κατά τη μέση πρωτοκορινθιακή φάση¹⁸⁸ παρατηρούνται δύο τάσεις καλλιτεχνών, με αυτούς που επιμένουν να σχεδιάζουν ζωφόρους ζώων και αυτούς που εκφράζουν ένα έντονο ενδιαφέρον για την αναπαράσταση ανθρώπινων μορφών, χωρίς όμως να ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για την ένταξή τους σε ένα ομηρικό πλαίσιο, ενώ η μετάβαση στην ύστερη πρωτοκορινθιακή φάση συντελείται μέσα από το έργο του ζωγράφου του Chigi. Τα βασικά χαρακτηριστικά που παρατηρούνται είναι η ισορροπία ανάμεσα στις ζωφόρους με τα ζώα και τις ανθρώπινες σκηνές, η τάση για την άμεση αναπαράσταση σκηνών με μάχες και του θέματος της φάλαγγας και η αναπαράσταση ευδιάκριτων μυθολογικών παραστάσεων, με αγαπητούς ήρωες τον Βελλερεφόντη και τον Ηρακλή¹⁸⁹.

Συνοψίζοντας τις κατακτήσεις της πρωτοκορινθιακής κεραμικής αξίζει να αναφέρουμε το διανοητικό και κατανοητό περιεχόμενο των συνθέσεων, σύμφωνα με

¹⁸⁴ Λαμπρινουδάκης 1977, 46

¹⁸⁵ Hurwit 1985, 155

¹⁸⁶ Boardman 2001, 104

¹⁸⁷ Benson 1995, 163

¹⁸⁸ Λαμπρινουδάκης 1977, 53 : Η ΜΠΚ φάση μπορεί να χωριστεί σε δύο επιμέρους φάσεις, την πρώιμη μελανόμορφη και την ώριμη μελανόμορφη, η οποία οδηγεί τη μικκυλογραφική φυσιοκρατία στην οριακή της απόδοση.

¹⁸⁹ Benson 1995, 169-174

τις συμβάσεις της εποχής, την γνώση των ποιητικών τεχνικών του Ομήρου και του Ησιόδου και την ένταξή τους στον κόσμο της εικόνας και τέλος, ένας τουλάχιστον χαρισματικός καλλιτέχνης, ο ζωγράφος του Αίαντα, είχε την ικανότητα να μετατοπίσει το δραματικό περιεχόμενο των επών σε μια νέα μορφή δραματικότητας βασιζόμενη σε διαφοροποιήσεις και αντιπαραθέσεις¹⁹⁰. Ωστόσο, οι ζωφόροι με τα ζώα εξακολουθούσαν να κυριαρχούν στην διακόσμηση των αγγείων, ενώ η εγγάρια τεχνική του μελανόμορφου ρυθμού παρείχε περιορισμένες ζωγραφικές δυνατότητες.

Η κεραμική της Αθήνας του 7^{ου} αιώνα, ονομάζεται αντίστοιχα πρωτοαττική (700-610 π.Χ), με την πρωιμότερη φάση της να είναι προσκολλημένη στο γεωμετρικό ρυθμό, ενώ στην ύστερη φάση κυριαρχεί η μελανόμορφη τεχνική και αναδύεται σταδιακά η ξεχωριστή προσωπικότητα των καλλιτεχνών. Αρχικά τα έργα που βρέθηκαν, όπως ο περίφημος αμφορέας του ζωγράφου του Νέττου, που βρέθηκε στο νεκροταφείο του Διπύλου, λειτούργησαν περισσότερο ως απομονωμένα έργα, παρά ως ομάδες συγκεκριμένων εργαστηρίων και σαφών φάσεων. Το παράδοξο όμως είναι ότι η σημαντικότερη ίσως εικονιστική κεραμική του 7^{ου} αιώνα δεν προέρχεται από την Αθήνα αλλά από τις ανασκαφές που έγιναν στην Αίγινα, στην πόλη, στο ιερό και την νεκρόπολη¹⁹¹. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, πρωτοαττικά παραδείγματα, τα οποία σχετίζονται και ως ένα βαθμό με αυτά της Αίγινας, προέρχονται από την Ακρόπολη, την Αγορά και κυρίως από την νεκρόπολη του Κεραμεικού. Τα περισσότερα παραδείγματα χρονολογούνται κατά την πρώτη και ύστερη πρωτοαττική περίοδο, ενώ η μέση πρωτοαττική παραγωγή είναι σχετικά σπάνια.

Σε μια προσπάθεια κατανομής και αναγνώρισης του υλικού αυτού, ο Kubler πρότεινε τρεις στυλιστικές ομάδες, οι δύο από τις οποίες αποτελούν υποδιαιρέσεις της κυρίαρχης αττικής παράδοσης, ενώ η τρίτη αφορά σε μια επαρχιακή ομάδα που χρησιμοποιεί τα χαρακτηριστικά των πρωτοαττικών αγγείων, αποδίδοντάς τα με έναν περισσότερο συντηρητικό τρόπο¹⁹². Φαίνεται λοιπόν πως η Αθήνα ήταν το βασικό κέντρο παραγωγής της υψηλότερης ποιοτικά κεραμικής του αιώνα και πως η Αίγινα ακολούθησε την παράδοση αυτή.

Κανένας ζωγράφος του 7^{ου} αιώνα δεν προέβαλε την προσωπικότητά του τόσο όσο ο ζωγράφος των πρωτοαττικών αγγείων. Είναι εκκεντρικός και δυναμικός όπου ο

¹⁹⁰ Benson 1995, 359-60

¹⁹¹ Morris 1984, 4 -10

¹⁹² Morris 1984, 16-17, Kubler, *Kerameikos* VI, 2, 293ff, οι στυλιστικές ομάδες περιληπτικά, 327ff. Η “επαρχιακή” ομάδα, 304ff, 328, 330, 336-38

πρωτοκορίνθιος ζωγράφος είναι αντίστοιχα προβλέψιμος και σχολαστικός, ενώ παράλληλα δείχνει προτίμηση στις βίαιες μυθολογικές σκηνές που απεικονίζονται στην μια όψη του αγγείου, παρά στις συνεχείς ζωφόρους των ζώων που περιτρέχουν το σώμα του¹⁹³.

Τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτής της περιόδου αποδίδονται με μια νέα τεχνοτροπία η οποία βασίζεται στις αντιθέσεις που δημιουργεί το μαύρο και το λευκό. Ο λεγόμενος μαυρόασπρος ρυθμός εγκαινιάζει τις δυτικές παραδόσεις του σχεδίου και του χρώματος και τον ενθουσιασμό για μια αφήγηση που θα απλωθεί στο χώρο και το χρόνο¹⁹⁴. Σε αυτή την τεχνοτροπία τα πρόσωπα σχεδιάζονται με περίγραμμα και γεμίζονται συχνά με λευκό χρώμα, τα σώματα αποδίδονται με την τεχνική της μελανής σκιαγραφίας και οι λεπτομέρειες αποδίδονται με λεπτές λευκές γραμμές ή με εγχάραξη¹⁹⁵. Σε κάποια από τα αγγεία παρατηρείται και ένα πορφυροκόκκινο χρώμα το οποίο πιθανόν να οφείλεται στις συνθήκες ψησίματος, ενώ στην χρωματική παλέτα που χρησιμοποιεί ο αγγειογράφος συμπεριλαμβάνεται και το φυσικό χρώμα του πηλού, δίνοντας μια εντύπωση τριχρωμίας. Επίσης, παρατηρείται μια διάκριση των πλευρών των αγγείων, σε κύρια, που είναι αυτή που φέρει την εικονιστική διακόσμηση και σε δευτερεύουσα, με τα μεγαλοπρεπή φυτικά κοσμήματα, ένα χαρακτηριστικό που δεν συναντάται στην κορινθιακή τέχνη¹⁹⁶. Στις τελευταίες δεκαετίες του 7^{ου} αιώνα ολοκληρώνεται η επίτευξη του μελανόμορφου ρυθμού και η περίοδος αυτή έχει ονομαστεί «Υστερος πρωτοαττικός» ρυθμός ή καλύτερα «Πρώιμος μελανόμορφος»¹⁹⁷.

Τέλος, όσον αφορά την θεματολογία των αγγείων, η πρωτοαττική κεραμική είναι ιδιαίτερα σημαντική για την μελέτη της εξάπλωσης του μύθου στην τέχνη της αγγειογραφίας εξαιτίας των πλούσιων αφηγηματικών παραστάσεων που μας παρέχει και οι οποίες εξετάζονται στην συνέχεια. Αγαπητά θέματα είναι ο Κένταυρος, ο Περσέας, ο Πολύφημος και ο Βελλερεφόντης, ενώ σημαντικό ρόλο παίζει και ο προορισμός των αγγείων, γεγονός που φαίνεται ότι περιόρισε την θεματολογία των αγγείων του Κεραμικού που προορίζονταν για ταφική χρήση, ενώ έδρασε αντιστρόφως στην κεραμική της Κορίνθου που επικρατούσε η μαζική παραγωγή. Δεν μπορεί να υπάρξει ακριβής χρονολόγηση για την πρωτοαττική κεραμική, μπορούμε

¹⁹³ Hurwit 1985, 164-65

¹⁹⁴ Morris 1984, 2

¹⁹⁵ Robertson 2001, 18

¹⁹⁶ Λαμπρινουδάκης 1977, 80

¹⁹⁷ Beazley 1993, 16

όμως να βασιστούμε σε στοιχεία που δανειζόμαστε από την πρωτοκορινθιακή, κυρίως όσον αφορά την εξέλιξη της τεχνικής και κατά συνέπεια διαπιστώθηκε πως ο μαυρόασπρος ρυθμός συμπίπτει χρονολογικά με τον πρωτοκορινθιακό αρχαϊκό Β ρυθμό¹⁹⁸.

2.3 ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

2.3.1 ΟΜΗΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Τα έπη του Ομήρου που είναι περισσότερο οικεία στον αναγνώστη και κατά συνέπεια πιο εύκολα αναγνωρίσιμα στην εικονογραφία των αγγείων, είναι η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*. Ωστόσο, το πρώτο εξιστορεί μόνο ένα μέρος του τρωικού πολέμου, ξεκινώντας από τον δέκατο χρόνο της πολιορκίας της Τροίας¹⁹⁹ και το δεύτερο δεν εξιστορεί την επάνοδο όλων των Αχαιών στις πατρίδες τους, παρά μόνο του Οδυσσέα. Από τα αποσπάσματα και τις περιλήψεις συγγραφέων της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου, όπως ο Απολλόδωρος και ο Πρόκλος, καθώς επίσης και από τις αφηγήσεις του Πausανία κατά τον 2^ο μεταχριστιανικό αιώνα, μπορούμε να ανασυνθέσουμε ως ένα βαθμό τον ομηρικό επικό κύκλο, ώστε να γίνει βαθύτερα κατανοητή η διαδοχή των επεισοδίων και η πλοκή της ιστορίας.

Ο επικός κύκλος αρχίζει με τα *Κύπρια*, το έπος που μας προσφέρει το αιτιολογικό πλαίσιο, στο οποίο θα βασιστούν τα περισσότερα από τα επεισόδια που θα ακολουθήσουν, καθώς αναφέρεται στην αρπαγή της Ελένης, γυναίκας του βασιλιά της Σπάρτης Μενέλαου, από τον Πάρη, γιο του Πριάμου, του βασιλιά της Τροίας. Στην συνέχεια ακολουθεί η *Ιλιάς*, η οποία αποτελείται από τρεις επιμέρους επικές συνθέσεις που είναι η *Αιθιοπία*, η *Μικρή Ιλιάς* και η *Ιλίου Πέρσις*²⁰⁰. Η *Αιθιοπία* περιλαμβάνει τις τελευταίες δραστηριότητες και τον θάνατο του Αχιλλέα, η *Μικρή Ιλιάς* αναφέρεται στο τραγικό τέλος του Αίαντα και τέλος, στην *Ιλίου Πέρσις* εξιστορείται η άλωση της Τροίας από τους Αχαιούς με την βοήθεια του Δούρειου Ίππου. Στην συνέχεια ακολουθούν οι *Νόστοι*, η επάνοδος δηλαδή των Αχαιών στις πατρίδες τους, με εξαίρεση εκείνης του Οδυσσέα η οποία αποτελεί το θέμα ενός

¹⁹⁸ Morris 1984, 35, Cook, *BSA* 35 (1934/35), 202

¹⁹⁹ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 29 : Στηριζόμενος στην παραδοσιακή χρονολόγηση των φάσεων της Τροίας, παρατηρεί πως αν ο Όμηρος είχε επισκεφτεί την Τροία θα ήταν όταν πόλη ήταν ερειπωμένη, άρα οι περιγραφές που παραθέτει στο έπος μεταδόθηκαν από γενεά σε γενεά μέσω της προφορικής παράδοσης και των αφηγήσεων.

²⁰⁰ Kannicht 1982, 71

άλλου έπους, της *Οδύσσειας*. Η *Οδύσσεια* με τη σειρά της ακολουθείται από την *Τηλεγονεία* που αναφέρεται στις περιπέτειες του Οδυσσέα, της Πηνελόπης και του Τηλέμαχου μετά την μνηστηροφονία και στον θάνατο του Οδυσσέα²⁰¹.

Σχετικά με την συχνότητα κατά την οποία εμφανίζονται σκηνές από τα έπη στην τέχνη, έχει παρατηρηθεί πως δεν είναι μόνο τα επεισόδια με έντονη δράση που μονοπωλούν το ενδιαφέρον των αγγειογράφων αλλά και σχετικά αφανή επεισόδια και ήρωες, όπως ο Πάτροκλος, που αποκτούν εξέχουσα σημασία μέσα από την αφήγηση του ίδιου του ποιητή²⁰². Επίσης, είναι σημαντική η παρατήρηση, σύμφωνα με την οποία σκηνές από τα λεγόμενα *Κύκλια Έπη* (αυτά που δεν αποδίδονται στον Όμηρο) είναι πολύ συχνότερες στην τέχνη, σε σχέση με επεισόδια από την *Ιλιάδα*²⁰³. Τέλος, αξίζει να παρατηρηθεί πως ο Όμηρος πλάθει τους ήρωες του με ένα μοναδικό τρόπο, λαμβάνοντας υπόψη όχι μόνο τα κατορθώματα και τα βάσανά τους, αλλά και το δαιμονικό πάθος που καθορίζει τις πράξεις τους²⁰⁴.

Κύπρια

Η τέχνη του 7^{ου} αιώνα δείχνει μια ιδιαίτερη προτίμηση στα θέματα που σχετίζονται με την θεά Αφροδίτη, η κυπρογένεια της οποίας φαίνεται πως έδωσε και την ονομασία στο έπος²⁰⁵. Η εξιστόρηση στα *Κύπρια* αρχίζει με τον Πηλέα. Ο Πηλέας ήταν γιος του βασιλιά της Αίγινας, όταν όμως σκότωσε το έναν αδερφό του με τη βοήθεια και του άλλου αδερφού, εκδιώχθηκε από τον πατέρα του και βρήκε καταφύγιο πρώτα στη Φθία και μετά στην Ιωλκό. Συμμετείχε στο κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου, ενώ σε ένα άλλο κυνήγι στο Πήλιο κινδύνεψε να καταβροχθιστεί από μια ομάδα Κενταύρων, αλλά τον έσωσε τελικά ο αγαθός Κένταυρος Χείρων. Ο Πηλέας παντρεύτηκε την Νηρηίδα Θέτιδα και απέκτησε μαζί της τον Αχιλλέα²⁰⁶.

²⁰¹ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 134

²⁰² Spodgrass 1998, 68-73 : Οργανώνει, βάσει προσωπικών κριτηρίων, μια λίστα αφανών επεισοδίων τα οποία αναφέρονται σε κάποιες από τις εικοσιτέσσερις ραψωδίες της *Ιλιάδας* και τα οποία, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι αξιομνημόνευτα.

²⁰³ Kannicht 1982, 85: Αναφέρει στατιστικά πως το 70% των σκηνών του 7^{ου} αιώνα προέρχονται από τα *Κύκλια Έπη*, ένα 12% περιλαμβάνει σκηνές από την *Οδύσσεια* και μόλις λιγότερο από το 10% των αναπαραστάσεων αφορά σε επεισόδια από την *Ιλιάδα*. Αυτό πιθανόν οφείλεται στην αδυναμία των Ελλήνων καλλιτεχνών να αποδώσουν το χρώμα σκηνών σαν και αυτές που περιγράφονται στην *Ιλιάδα* και συνεπώς καταφεύγουν σε απλούστερα μοτίβα.

²⁰⁴ Schefold 1964, 21

²⁰⁵ Kannicht 1982, 79

²⁰⁶ Κακριδής 1986, Τόμος III, 137-38

γέγαθε Πηλεὺς ἄναξ, ὑπέραλλον αἰχμᾶν ταμῶν·
 ὃς καὶ Ἴαολκὸν εἶλε μόνος ἄνευ στρατιᾶς,
 καὶ ποντίαν Θέτιν κατέμαρψεν

(Η πρωιμότερη αναφορά στην πάλη του Πηλέα και της Θέτιδας : Πίνδαρος, *Νέμεα*, οδ.3, 33-35)

Σε δύο αγγεία του 7^{ου} αιώνα απεικονίζεται το θέμα της ανάθεσης της διαπαιδαγώγησης του μικρού Αχιλλέα στον Κένταυρο Χείρωνα. Στα θραύσματα του κρατήρα του ζωγράφου του Πολύφημου από την Αίγινα (A1 εικ.46) απεικονίζεται ένας κένταυρος, ο οποίος κρατά ένα κλαδί, γεγονός που μας κάνει να τον ταυτίσουμε με τον Χείρωνα, παρά με τον Νέσσο. Το πώς θα απεικονίζονταν ο Πηλέας και ο Αχιλλέας, αλλά ακόμα και η ίδια η ύπαρξή τους στο αγγείο δεν μπορεί να αποδειχθεί. Ωστόσο, πρόκειται για ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στην Αίγινα, γενέτειρα του Πηλέα και επομένως θα μπορούσαμε να δεχτούμε την συγκεκριμένη ερμηνεία της σκηνής²⁰⁷.

Αντίθετα, στον αποσπασματικό αμοφορέα του ζωγράφου των Κριών A9 στο Βερολίνο (A2 εικ.47), δεν χωρά αμφιβολία για την απεικόνιση του επεισοδίου. Από την μία όψη του αγγείου απεικονίζεται ο Πηλέας, με μακριά μαλλιά και αγένειος, στραμμένος προς τα δεξιά, ο οποίος κρατά τον μικρό Αχιλλέα. Η μορφή του Αχιλλέα είναι μια από τις πρωιμότερες αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας στην ελληνική τέχνη²⁰⁸. Από την άλλη όψη του αγγείου απεικονίζεται ο Κένταυρος Χείρων, ο οποίος απλώνει το δεξί του χέρι για να πάρει το παιδί και με το αριστερό του χέρι κρατάει πάνω από τον ώμο του το χαρακτηριστικό μακρύ κλαδί, από το οποίο συνήθιζε να κρεμάει τα θηράματά του. Στο συγκεκριμένο αγγείο, δεν απεικονίζονται τα συνήθη ζώα που μετέφερε ο Χείρων, όπως ο λαγός και η αλεπού, αλλά τρία μικρά πλάσματα, ένα λιοντάρι, ένας κάπρος και ένας λύκος, γεγονός που σχετίζεται ίσως με την παράδοση ότι ο Χείρων έτρεφε τον μικρό Αχιλλέα με εντόσθια λιονταριών και αγριοκάπρων, προκειμένου να γίνει ατρόμητος και δυνατός σαν τα ζώα αυτά²⁰⁹. Η ανάπτυξη του θέματος και στις δύο όψεις του αγγείου είναι ιδιαίτερα σπάνια στην αγγειογραφία της αρχαϊκής περιόδου, καθώς μια τέτοια εικονογραφική ενότητα επιτυγχάνεται εμφανώς μετά το τέλος της περιόδου²¹⁰. Σε μεταγενέστερες

²⁰⁷ Morris 1984, 39

²⁰⁸ Morris 1984, 56

²⁰⁹ Beazley 1993, 13-14, Επίσης αναφέρεται πως οι περιγραφές του διαιτολογίου του Αχιλλέα θεωρούνταν μεταγενέστερη προσθήκη στον μύθο (π.χ Απολλόδωρος, 1^{ος} αι. μ.Χ), όμως το πρωτοαττικό αγγείο δείχνει ότι χρονολογούνται ήδη από τα μέσα του 7^{ου} αιώνα.

²¹⁰ Hurwit 1985, 172

αναπαραστάσεις του επεισοδίου στην ελληνική τέχνη συναντάται και μια ακόμα εκδοχή, κατά την οποία παραλείπεται ο Πηλέας και απεικονίζεται ο Αχιλλέας να προσέρχεται μόνος του στον Κένταυρο²¹¹.

Όταν ο Πηλέας όρμησε στην Θέτιδα κρατώντας την σφιχτά, όπως τον είχε συμβουλέψει ο Χείρων, εκείνη άρχισε να αλλάζει όψεις και να μεταμορφώνεται με τη σειρά σε φωτιά, σε λιοντάρι, σε φίδι και σε νερό, χωρίς αποτέλεσμα όμως και έτσι αναγκάστηκε να ξαναγίνει γυναίκα και να υποκύψει στον Πηλέα²¹². Το θέμα της πάλης του Πηλέα με την Θέτιδα απεικονίζεται σε ένα θραύσμα πινακίου από την Πραισό (Α3 εικ.48), τη στιγμή που η δεύτερη έχει μεταμορφωθεί σε ψάρι, ενώ κάτω από την ουρά του ψαριού είναι εμφανές το μέρος ενός ποδιού, αποδοσμένο με λευκό επίθετο χρώμα, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το πόδι αυτό είναι γυναικείο και ότι σχετίζεται άμεσα με την μορφή του ψαριού. Στον κυκλαδικό αμφορέα 1068 (Α4 εικ.49), έχουμε την σπάνια απεικόνιση μιας ομάδας γυναικών που απάγουν μια άλλη γυναίκα, μοναδική ίσως στην ελληνική τέχνη²¹³ και οι μορφές αναγνωρίζονται με ασφάλεια ως οι Νηρηίδες και η Θέτιδα, ενώ απεικονίζεται και ο Πηλέας, ο οποίος κρατά την Θέτιδα από τον καρπό. Τέλος, στο αναθηματικό πλακίδιο από την Τεγέα (Α5 εικ.50), απεικονίζεται ξανά η πάλη ανάμεσα σε μια γυναικεία και μια ανδρική μορφή και πιθανόν πρόκειται για τους Πηλέα και Θέτιδα, αν και έχουν δοθεί και διαφορετικές ερμηνείες, όπως ο Θησέας και η Αταλάντη²¹⁴ ή το θέμα του ιερού γάμου εξαιτίας του διπλού εναγκαλισμού που έχουν οι μορφές²¹⁵.

Η *Ιλιάδα* περιλαμβάνει μία μόνο αναφορά στο επεισόδιο που αποτέλεσε την αφορμή για την έναρξη του Τρωικού Πολέμου, την Κρίση του Πάρη, την οποία ακολούθησε η αρπαγή της ωραίας Ελένης. Το γεγονός αυτό ίσως οφείλεται στο ότι ο ποιητής δεν επιθυμεί να τονίσει την θεϊκή υπευθυνότητα για τον πόλεμο²¹⁶. Το επεισόδιο όμως περιγράφεται με λεπτομέρειες στα *Κύπρια* και σύμφωνα με αυτό, η Έριδα, η οποία ήταν παρούσα στο γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας, ξεκινά την διαμάχη ανάμεσα στην Ήρα, την Αθηνά και την Αφροδίτη, σχετικά με το ποια είναι η ομορφότερη θεά και ο Δίας διατάζει τον Ερμή να τις πάει στο όρος Ίδα που είναι ο Πάρης για να αποφασίσει. Ο Πάρης, επηρεαζόμενος από την υπόσχεση ότι θα παντρευτεί την Ελένη, επιλέγει την Αφροδίτη. Αναφέρεται πως η Ήρα του πρόσφερε

²¹¹ Ahlberg – Cornell 1992, 52, Friis Johansen 1939

²¹² Κακριδής 1986, Τόμος III, 138

²¹³ Ahlberg – Cornell 1992, 49

²¹⁴ Ahlberg – Cornell 1992, 50, Studniczka 1928, 190, εικ.38

²¹⁵ Fittschen 1969, 169, n.823

²¹⁶ Gantz 1993, 567

δύναμη, ενώ η Αθηνά επιτυχία στον πόλεμο²¹⁷. Πριν από όλα αυτά, το έπος ξεκινά με τους Δία και Θέμιδα να συνωμοτούν για το πώς θα προκαλέσουν τον Τρωικό Πόλεμο²¹⁸.

Ζεύς βουλεύεται μετὰ τῆς Θέμιδος περὶ τοῦ Τρωικοῦ πολέμου. (Πρόκλος, *Χρηστομάθεια*, 84-85)

Στην τέχνη έχουμε δύο παραδείγματα από τον 7^ο αιώνα, την κορινθιακή όλπη του ζωγράφου του Chigi από τους Βηίους VG 22679 (A6, εικ.51) και ένα λακωνικό ελεφάντινο χτένι 15368 (A7, εικ.52). Στην όλπη, η χαμηλότερη ζώνη από τις τρεις περιλαμβάνει μια σκηνή κυνηγιού, με μια ομάδα αγοριών που στήνουν ενέδρα σε μια αλεπού. Στην ζώνη που βρίσκεται πάνω από αυτή, μια ακόμα σκηνή κυνηγιού λαμβάνει χώρα, με τέσσερις νεαρούς που λογχίζουν ένα λιοντάρι, ενώ αυτό κρατά στα σαγόνια του έναν πέμπτο νεαρό. Πίσω από το κυνήγι του λιονταριού εικονίζεται μια διπλή σφίγγα, την οποία πλησιάζει ένα αγόρι που οδηγεί άρμα, ένας ηνίοχος και τέσσερις έφιπποι άντρες. Πίσω από την παρέλαση και κάτω από τη λαβή του αγγείου απεικονίζεται η Κρίση του Πάριδος. Η απομονωμένη και συγκριτικά ασήμαντη θέση της σκηνής υποδηλώνει μια γενικότερη έλλειψη ενδιαφέροντος του πρωτοκορίνθιου ζωγράφου απέναντι στην αναπαράσταση μυθολογικών επεισοδίων²¹⁹. Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές²²⁰. Ο Πάρης, συνοδευόμενος από το όνομα Αλέξανδρος, εικονίζεται στ' αριστερά, μπροστά από τον Ερμή, τον οποίο αναγνωρίζουμε από το κηρύκειο που σώζεται. Πίσω από τον Ερμή ακολουθούν οι θεές. Από την πρώτη, την Ήρα, σώζεται μόνο το κεφάλι, μετά ακολουθεί η Αθηνά κρατώντας ένα λουλούδι και τελευταία η Αφροδίτη. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η παράσταση που βρίσκεται στην τρίτη ζώνη, καθώς για πρώτη φορά στην ελληνική τέχνη απεικονίζεται το θέμα της φάλαγγας. Μολονότι η ελληνική πεζομαχία γινόταν με μαζικούς σχηματισμούς δορυφόρων, στην τέχνη σχεδόν πάντοτε προτιμάται η μάχη σώμα με σώμα και αυτό οφείλεται ίσως στο ότι η μονομαχία προσδίδει στους ήρωες που συμμετέχουν έναν ηρωικό χαρακτήρα²²¹.

Στην ελεφάντινη χτένα τις τρεις θεές υποδέχεται μια καθήμενη μορφή, ενώ πίσω τους εικονίζεται μια χήνα, που είναι το χαρακτηριστικό ζώο της Αφροδίτης. Η σειρά των θεοτήτων πρέπει να είναι η ίδια με αυτή της όλπης. Κάποιοι μελετητές

²¹⁷ Carpenter 1998, 197

²¹⁸ Gantz 1993, 567-571

²¹⁹ Hurwit 1985, 159

²²⁰ Wachter 2001, 302, PCO 2

²²¹ Stewart 2003, 175-76

αναγνωρίζουν ένα μήλο στο χέρι του Πάρη²²², ωστόσο, το μοτίβο του Πάρη που δίνει το μήλο στη θεά σώζεται για πρώτη φορά σε ετρουσκικά κάτοπτρα και δεν εμφανίζεται καθόλου στην ελληνική τέχνη²²³.

Το επόμενο επεισόδιο στο έπος, το οποίο είναι αποτέλεσμα της επιλογής του Πάρη στο πρόσωπο της Αφροδίτης, είναι η αρπαγή της Ελένης, όπως φαίνεται να απεικονίζεται σε ένα γραπτό πίθο από την Κνωσό (A8 εικ.53). Σύμφωνα με τον μύθο, η Αφροδίτη συμβουλεύει τον Πάρη να οργανώσει πλοία για το ταξίδι του στην Λακεδαίμονα και να πάρει και τον Αινεία μαζί του. Φτάνοντας, χαιρετίζει πρώτα τους Διόσκουρους και μετά τον Μενέλαο, ενώ προσφέρει δώρα στην Ελένη. Ο Μενέλαος αναχωρεί για την Κρήτη και η Αφροδίτη φροντίζει ώστε να έρθουν σε επαφή ο Πάρης και η Ελένη και να φύγουν κατά τη διάρκεια της νύχτας. Η Ήρα στέλνει μια καταιγίδα για να τους εμποδίσει, αλλά τελικά φτάνουν στην Τροία και παντρεύονται²²⁴. Στον πίθο απεικονίζονται δύο αντιμέτωπες μορφές, μια ανδρική και μια γυναικεία. Η ανδρική, που φορά κράνος, εκτείνει το δεξί της χέρι προς την γυναικεία, περισσότερο ως μια ένδειξη καλέσματος παρά αρπαγής, αφού και το σώμα της γυναικείας μορφής φαίνεται να κλίνει προς την ανδρική, μη προβάλλοντας αντίσταση.

Η ανθρώπινη θυσία είναι εξαιρετικά σπάνια στην ελληνική τέχνη και αυτό γιατί έρχεται σε αντίθεση με τις αρχές και το ήθος του ελληνικού πολιτισμού. Τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι η θυσία της Πολυξένης, κόρης του Πριάμου και αδερφής του Τρωίλου, πάνω στον τάφο του Αχιλλέα και η θυσία της Ιφιγένειας, κόρης του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, στο βωμό της Αρτέμιδος στην Αυλίδα, προκειμένου να κερδίσουν οι Αχαιοί την εύνοια της θεάς και να φυσήξει ευνοϊκός άνεμος για να φτάσουν στην Τροία. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Αγαμέμνονας είχε σκοτώσει ένα ελάφι, το ιερό ζώο της Αρτέμιδος, σε ένα άλσος κοντά στο ιερό της στην Αυλίδα και έτσι η θεά σταμάτησε τους ανέμους ώστε να μην μπορούν οι Αχαιοί να ταξιδέψουν στην Τροία²²⁵.

Στον αποσπασματικό κρατήρα του ζωγράφου του Νέσσου της Νέας Υόρκης 11.201.1 (A9 εικ.54), απεικονίζονται τρεις άντρες να μεταφέρουν μια γυναίκα, προφανώς για να θυσιαστεί. Στην κατώτερη ζώνη απεικονίζονται θαλάσσια τέρατα με τρεις σκυλόμορφες κεφαλές και σώμα ψαριού. Το γεγονός ότι η γυναίκα θυσιάζεται

²²² Ahlberg – Cornell 1992, 51, Dawkins 1929, 223

²²³ Ahlberg – Cornell 1992, 51, Hampe 1954, 78

²²⁴ Gantz 1993, 571-72

²²⁵ Κακριδής 1986, Τόμος V, 9-11

με το κεφάλι προς τα πάνω κάνει πιο ισχυρή την υπόθεση ότι πρόκειται για την Ιφιγένεια, αφού η Πολυξένη θυσιάστηκε με το κεφάλι προς τα κάτω σύμφωνα με τις τελετουργικές αρχές²²⁶. Επίσης, η ζωφόρος με τα θαλάσσια τέρατα, υποδηλώνει πως το περιστατικό έλαβε χώρα σε κάποια ακτή, όπως είναι η Αυλίδα και όχι στην Τροία. Τέλος, η S.P.Morris αναφέρει και μια άλλη εκδοχή, αν και λιγότερο πιθανή, σύμφωνα με την οποία ίσως πρόκειται για την Μακάρια, κόρη του Ηρακλή και της Δηιάνειρας, η οποία θυσιάστηκε με την θέλησή της προς όφελος μιας αθηναϊκής νίκης ενάντια στην Πελοπόννησο²²⁷.

Ένα άλλο θέμα που εξιστορείται στα *Κύπρια* και που συναντάται στην τέχνη του 7^{ου} αιώνα είναι η καταδίωξη του Τρωίλου, γιου του Πριάμου, από τον Αχιλλέα. Στις λογοτεχνικές πηγές αναφέρονται διαφορετικές εκδοχές σχετικά με το κίνητρο του Αχιλλέα. Ο Απολλόδωρος αναφέρει πως σύμφωνα με μια προφητεία η Τροία δεν θα έπεφτε ποτέ αν ο Τρώιλος έφτανε στην ηλικία των είκοσι χρόνων και έτσι ο Αχιλλέας τον σκότωσε, παρασύροντάς τον σε ενέδρα, έξω από τα τείχη της πόλης²²⁸. Ωστόσο, ο Λυκόφρων αναγνωρίζει ένα ερωτικό κίνητρο στην πράξη του Αχιλλέα, ενώ ταυτόχρονα αναφέρει πως ο Τρώιλος ήταν γιος του Απόλλωνα²²⁹.

Το πρωιμότερο παράδειγμα αναπαράστασης του επεισοδίου είναι ο κορινθιακός αρύβαλλος του Λονδίνου 1969.12 -15.1 (A10 εικ.55)²³⁰. Εικονίζεται ένας πολεμιστής να καταδιώκει έναν έφιππο άντρα. Οι μορφές αναγνωρίζονται ως ο Αχιλλέας και ο Τρώιλος αντίστοιχα. Πιο εύκολη είναι η ταύτιση των μορφών στον πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο από την Κρήτη (A11 εικ.56), καθώς υπάρχουν επιγραφές που φέρουν τα ονόματα των ηρώων²³¹. Ο Τρώιλος κατευθύνεται έφιππος προς τα αριστερά, ενώ τον καταδιώκει πεζός ο Αχιλλέας. Το μεγάλο άλογο που εικονίζεται μπροστά από τον Τρώιλο μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με την Χίμαιρα και ίσως αυτό μαρτυρεί κάποια σύγχυση του ζωγράφου σχετικά με τον μύθο του Βελλερεφόντη και αυτόν του Τρωίλου²³². Τέλος, στον χάλκινο τρίποδα από την Ολυμπία B 3600 (A12 εικ.57) απεικονίζεται ένας πολεμιστής να κατευθύνεται προς μια βαθμιδωτή κατασκευή, κρατώντας μια μικρότερη μορφή από τα μαλλιά και τοποθετώντας το ξίφος του στο λαιμό της. Οι μορφές ταυτίζονται είτε με τον Τρώιλο και τον Αχιλλέα, είτε με τον

²²⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 53

²²⁷ Morris 1984, 69, υποσημείωση 120

²²⁸ Gantz 1993, 602

²²⁹ Gantz 1993, 601

²³⁰ Μαζαράκης Αινιάν 2000, 138, εικ.159, Schefold 1993, 137, εικ.136

²³¹ Wachter 2001, 304, COR 51

²³² Carpenter 1998, σχόλιο εικ. 27

Νεοπτόλεμο και τον Αστυάνακτα²³³. Όπως παρατηρείται όμως από μεταγενέστερες αναπαραστάσεις²³⁴ αλλά και από τις λογοτεχνικές πηγές, απαραίτητο μοτίβο στην σκηνή της δολοφονίας του Αστυάνακτα είναι η παρουσία του Πριάμου, να κάθεται ή να είναι ξαπλωμένος στον βωμό, κάτι που εδώ απουσιάζει, ενώ η παρουσία του βωμού πιθανόν υποδηλώνει ότι ο ζωγράφος γνώριζε την παραλλαγή του Απολλόδωρου, σύμφωνα με την οποία ο Τρωίλος δολοφονήθηκε στο ιερό του Απόλλωνα Θυμβραίου²³⁵.

Η ιστορία της αρπαγής των ζώων του Αινεία από τον Αχιλλέα, ανήκει στον κύκλο των επεισοδίων που σχετίζονται με τον θάνατο του Τρωίλου και σύμφωνα με τον Πρόκλο τοποθετείται πριν από αυτόν, ενώ ο Απολλόδωρος το τοποθετεί μετά²³⁶. Στον κυκλαδικό αμφορέα της Βοστώνης 99.505 (A13 εικ.58) η σύνδεση της σκηνής με τον Αχιλλέα οφείλεται στην στάση του γονατιστού οπλίτη που φέρει η μορφή, κάτι που θεωρείται χαρακτηριστικό γνώρισμα του συγκεκριμένου ήρωα και πιθανόν πρόκειται για συνειδητή επιλογή του ζωγράφου²³⁷.

Ιλιάς

Η *Ιλιάδα*, όπως έχει προαναφερθεί, ξεκινά την αφήγηση της ιστορίας από τον δέκατο χρόνο της πολιορκίας της Τροίας από τους Αχαιούς και συγκεκριμένα με την σκηνή της διαμάχης ανάμεσα στον Αχιλλέα και τον Αγαμέμνονα. Ήδη από τις πρώτες σκηνές του πρώτου Βιβλίου της *Ιλιάδας* φαίνεται πως η εχθρότητα ανάμεσα στους δύο ήρωες έχει αρχίσει να κορυφώνεται, γεγονός που μας δείχνει πως και στα εννέα χρόνια που είχαν προηγηθεί την σχέση τους χαρακτήριζε η ένταση και η σύγκρουση²³⁸. Η αφορμή λοιπόν υπήρξε το αίτημα του πατέρα της Χρυσήδας, η οποία ήταν το πολεμικό δώρο του Αγαμέμνονα, για επιστροφή της κόρης του. Η προεξέχουσα όμως θέση του Αγαμέμνονα του επέβαλε την άμεση αντικατάσταση της Χρυσήδας και αυτό έγινε με την αρπαγή της Βρισηίδας από τον Αχιλλέα²³⁹. Η *Ιλιάδα*

²³³ Το θέμα της θανάτωσης του Αστυάνακτα από τον Νεοπτόλεμο απεικονίζεται στον κυκλαδικό πιθαμοφόρα της Μυκόνου 2240, όπως αναλύεται στο κεφάλαιο της *Ιλίου Πέρις*.

²³⁴ Παραδείγματα από Ahlberg – Cornell 1992, 55 : αττική λήκυθος από τις Συρακούσες 21894 (εικ.82), λεκανίδα του ζωγράφου του C (εικ.83).

²³⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 55-6,

²³⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 53

²³⁷ Ahlberg – Cornell 1992, 53, Fittschen 1969, 171-72

²³⁸ Shapiro 1994, 11

²³⁹ Gantz 1993, 611

ολοκληρώνεται στην 24^η ραψωδία με τον Αχιλλέα να αντιμετωπίζει τον Πρίαμο που καταφθάνει στο στρατόπεδο των Αχαιών για να ζητήσει το σώμα του νεκρού Έκτορα.

Μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
(Ιλ.1, 1-2)

Ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα στην αγγειογραφία που αντλεί το περιεχόμενό του από τα γεγονότα της *Ιλιάδας* είναι ο κυκλαδικός αμφορέας της Βοστώνης 99.506 (A14 εικ.58, ταυτίζεται με το A13), στο λαιμό του οποίου εικονίζεται μια πομπή πέντε γυναικών. Της πομπής ηγείται μια γυναίκα που ταυτίζεται με την Εκάβη και ακολουθούν οι γυναίκες της Τροίας, κρατώντας ένα τυλιγμένο ύφασμα, πιθανόν τον πέπλο που θα προσφέρουν στην θεά Αθηνά προκειμένου να κερδίσουν την εύνοιά της, ύστερα από εντολή του Έκτορα²⁴⁰. Το επεισόδιο αναφέρεται στην 6^η ραψωδία της *Ιλιάδας* (Ιλ.6.286-296), ενώ αναφέρεται ακόμα πως η Αθηνά αρνήθηκε την προσφορά²⁴¹. Θα πρέπει ωστόσο να διατηρήσουμε μια μικρή επιφύλαξη σχετικά με το επικό περιεχόμενο της σκηνής, καθώς οι πομπές προσφορών ήταν αγαπητό έθιμο της αρχαίας ελληνικής θρησκείας²⁴².

τῶν ἔν' ἄειραμένη Ἐκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη,
(Ιλ.6, 293)

Στο κωνικό υποκρητήριο του ζωγράφου του Πολύφημου στο Βερολίνο A42 (A15 εικ.59), η ύπαρξη επιγραφής απομακρύνει ανάλογες αμφιβολίες σχετικά με το περιεχόμενο της εικονογραφίας. Στην χαμηλότερη ζώνη του αγγείου απεικονίζεται μια πομπή αντρών που κρατούν δώρατα, ενώ ανάμεσα σε δύο από αυτούς σώζεται η επιγραφή *Μενέλα[ο]ς*²⁴³. Η πομπή του Μενέλαου με σκοπό την διάσωση της Ελένης και την εκστρατεία ενάντια στην Τροία συμπεριλαμβάνεται στην κατηγορία των μοτίβων που ανήκουν σε μια γενικότερη επική σφαίρα και που δεν αναφέρονται συγκεκριμένα σε κάποιο από τα έπη, αν και στα πλαίσια της *Ιλιάδας* αναφέρεται πως η άφιξη του στρατεύματος των Αχαιών ήταν προϋπόθεση για τον πόλεμο²⁴⁴. Ωστόσο,

²⁴⁰ Ahlberg – Cornell 1992, 58

²⁴¹ Gantz 1993, 612

²⁴² Kannicht 1982, 77

²⁴³ Wachter 2001, 303-304, COR 74, Η σκηνή ονομάζεται *Ελένης απαίτησις* και η ποιητική μορφή του ονόματος *Μενέλα[ο]ς* είναι η μόνη γλωσσολογική υποδήλωση ενός ποιητικού περιεχομένου της παράστασης. Από την άλλη, οι χαρακτήρες μοιάζουν πολύ με αυτούς που γνωρίζουμε και αυτούς που θα περιμέναμε να εμπλέκονται σε αυτή τη σκηνή, ώστε να αποδεχτούμε τον μυθικό της χαρακτήρα.

²⁴⁴ Ahlberg – Cornell 1992, 63

η ενδυμασία τους παραπέμπει περισσότερο σε ένα συμβούλιο ή σε μια τελετή και ίσως να υπονοείται μια συγκέντρωση στην οικία του Ατρέα στην Αυλίδα²⁴⁵. Τέλος, έχει προταθεί από την G.Ferrari μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η πομπή αντιστοιχεί σε μια σκηνή χορού και το όνομα *Μενέλαος* θα ήταν ο τίτλος του τραγουδιού ή η πρώτη του λέξη, γι' αυτό και όλοι έχουν την ίδια ενδυμασία²⁴⁶. Αν ισχύει αυτό θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε και την δωρική διάλεκτο της επιγραφής²⁴⁷, αφού η λυρική ποίηση συνήθως αποδιδόταν σ' αυτή τη διάλεκτο²⁴⁸.

Στον κορινθιακό αρύβαλλο 3318 (A16 εικ.60), η κεντρική σκηνή περιλαμβάνει ένα μεγαλόσωμο λιοντάρι, το οποίο υψώνεται πάνω από έναν άντρα που προσπαθεί να ξεφύγει, ενώ παράλληλα ένας δεύτερος πιο μεγαλόσωμος πολεμιστής ετοιμάζεται να καταβάλλει χτύπημα στο λιοντάρι με το δόρυ του. Μπροστά από τον δεύτερο πολεμιστή απεικονίζεται ένας κόκορας, σύμβολο γενναιότητας και θριάμβου²⁴⁹. Η σκηνή ερμηνεύεται ως η διάσωση ενός γενναίου πολεμιστή, ο οποίος έχει απομονωθεί από τους συμμάχους του και έχει περικυκλωθεί από τον εχθρό²⁵⁰, κάτι που περιγράφεται δυο φορές στην *Ιλιάδα*, μια με τον Οδυσσέα και μια με τον Αίαντα²⁵¹.

Ακολουθούν δυο αναπαραστάσεις μονομαχιών ηρώων του τρωικού πολέμου, με πιο χαρακτηριστική αυτή του Μενέλαου με τον Έκτορα, πάνω από το σώμα του νεκρού Ευφόρβου, στο ροδιακό πλακίδιο από την Κάμειρο, στο Λονδίνο BM 60.4-4.1 (A 749) (A17 εικ.61). Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές²⁵². Το επεισόδιο με τον θάνατο του Ευφόρβου και την προσπάθεια αφαίρεσης του οπλισμού του περιγράφεται στην 17^η ραψωδία της *Ιλιάδας* (Ιλ.17.70-72 και 83-89). Ο Πάτροκλος, ζαλισμένος από τον Απόλλωνα, δέχεται ένα δυνατό χτύπημα από τον Ευφόρβο, αλλά τελικά σκοτώνεται από τον Έκτορα. Στην συνέχεια όμως ο Μενέλαος σκοτώνει τον Ευφόρβο και επιχειρεί να αφαιρέσει τον οπλισμό του αλλά τελικά υποχωρεί.

²⁴⁵ Morris 1984, 43, Vermeule, *AJA* 75 (1971), 292

²⁴⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 63, Ferrari 1987, 180-82

²⁴⁷ Λαμπρινουδάκης 1977, 91 : Αναφέρει πως τα γράμματα της επιγραφής ανήκουν στο αλφάβητο της Αίγινας.

²⁴⁸ Snodgrass 1998, 103

²⁴⁹ Benson 1995, 345

²⁵⁰ Το λιοντάρι αναφέρεται συχνά στην *Ιλιάδα* ως σύμβολο της δύναμης και της μαχητικότητας των ηρώων, άρα ως συμβολική θα πρέπει να ερμηνευθεί η παρουσία του και σε αυτό το αγγείο.

²⁵¹ Benson 1995, 346

²⁵² Wachter 2001, 310-11, DOH I, Το όνομα του Μενέλαου είναι σε μη επική μορφή με μόνο τρεις συλλαβές, άρα αποκλείεται μια άμεση επιρροή από την γραπτή ή προφορική επική παράδοση.

Στην πραγματικότητα ο Όμηρος δεν αναφέρει πουθενά την ύπαρξη κάποιας μονομαχίας ανάμεσα στον Μενέλαο και τον Έκτορα για τα όπλα του Ευφόρβου. Ίσως ο ζωγράφος να επηρεάστηκε από κάποια παλιότερη παραλλαγή, σύμφωνα με την οποία όντως αφαιρέθηκαν τα όπλα από του Ευφόρβου από τον Μενέλαο²⁵³ και αυτό στηρίζεται στο ότι αφενός, ο Μενέλαος φαίνεται λιγότερο επιθετικός και ο νεκρός φέρει ακόμα τον οπλισμό του, άρα καθίσταται εμφανής η αιτία της μονομαχίας²⁵⁴ και αφετέρου, το σώμα του νεκρού βρίσκεται πλησιέστερα στον Μενέλαο, ο οποίος τοποθετείται στα αριστερά, μια συνηθισμένη σύμβαση της αρχαϊκής τέχνης για την υποδήλωση του νικητή²⁵⁵. Επίσης, παρατηρείται μια σχέση του αγγείου με το Άργος, αφού οι επιγραφές ανήκουν στο αργεϊτικό αλφάβητο, ενώ παράλληλα υποστηρίχθηκε για πρώτη φορά το 1898 ότι το αγγείο αυτό είναι το αντίγραφο ενός αργεϊτικού χάλκινου πλακιδίου²⁵⁶. Ολοκληρώνοντας, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε και το ενδεχόμενο στο αγγείο να αναπαριστάται απλά το μοτίβο της μονομαχίας δύο ηρώων πάνω από το σώμα ενός νεκρού ήρωα και ο ζωγράφος να τοποθέτησε τα ονόματα προκειμένου να δώσει επικό χαρακτήρα στο έργο του.

Στον κορινθιακό αρύβαλλο 1276 (480) στο Άμστερνταμ (A18 εικ.62), απεικονίζεται ένας πολεμιστής να επιτίθεται και ένας άλλος να απομακρύνεται, κρατώντας ίσως μια πέτρα και γυρίζοντας το κεφάλι του προς τα πίσω. Οι μορφές ταυτίζονται μέσω επιγραφών με τον Αϊάντα και τον Έκτορα αντίστοιχα, η μονομαχία των οποίων αναφέρεται στην 7^η ραψωδία της *Ιλιάδας* (Ιλ.7.263-272), χωρίς όμως να δίνεται κάποια εμφανής αιτία. Η πέτρα που φαίνεται να κρατά στα χέρια του ο Έκτορας είναι πρώτο όπλο που χρησιμοποιούσαν στις μονομαχίες, όμως με μια πιο προσεχτική παρατήρηση διαπιστώνεται πως το χέρι του είναι άδειο²⁵⁷.

Τέλος, στον κυκλαδικό αμφορέα Μύκονος 666 από την Δήλο (A19 εικ.63) απεικονίζεται το θέμα της παράδοσης των όπλων στον Αχιλλέα από την Θέτιδα, που περιγράφεται στην 19^η ραψωδία της *Ιλιάδας* (Ιλ.19.10-18). Όταν ο Πάτροκλος σκοτώθηκε στην μάχη είχε μαζί του τον οπλισμό του Αχιλλέα και ο οποίος πέρασε τελικά στα χέρια του Έκτορα, όμως ύστερα από αίτημα της Θέτιδας, ο Ήφαιστος κατασκεύασε νέα όπλα για τον γιο της²⁵⁸. Το γοργόνειο ως επίσημα της ασπίδας

²⁵³ Schefold 1964, 84

²⁵⁴ Friis Johansen 1967, 77-80

²⁵⁵ Cook 1983, 2, Αναφέρεται ακόμα πως, σύμφωνα με τις περιγραφές του Πausανία, υπήρχε στο Ηραίο του Άργους μια ασπίδα, την οποία είχε πάρει ο Μενέλαος από τον Εύφορβο.

²⁵⁶ Snodgrass, 1998, 106-107, Επίσης, αναφέρεται και στον Cook 1983, 2

²⁵⁷ Snodgrass 1998, 112

²⁵⁸ Gantz 1993, 614-15

αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Αχιλλέα²⁵⁹. Ωστόσο, δεν είμαστε σίγουροι αν πρόκειται για αυτόν τον οπλισμό που έλαβε ο Αχιλλέας μετά το θάνατο του Πατρόκλου ή για αυτόν που πήρε πριν αναχωρήσει για την Τροία.

‘Ὡς ἄρα φωνήσασα θεὰ κατὰ τεύχε' ἔθηκε
 πρόσθεν Ἀχιλλῆος· τὰ δ' ἀνέβραχε δαίδαλα πάντα.
 (Ιλ.19, 12-13)

Αιθιοπίς

Το έπος αρχίζει με την άφιξη της Αμαζόνας Πενθεσίλιας, κόρης του Άρη και θρακικής καταγωγής, στόχος της οποίας ήταν να πολεμήσει στο πλευρό των Τρώων, όμως σκοτώθηκε από τον Αχιλλέα, ο οποίος σύμφωνα με τον μύθο την ερωτεύθηκε την στιγμή που την σκότωνε²⁶⁰. Στην περίφημη ασπίδα της Τίρυνθας (Α20 εικ.64) εικονίζεται μια σκηνή μάχης, στην οποία συμμετέχουν αρκετές μορφές, δύο από τις οποίες έχουν σχεδιαστεί σε μεγαλύτερη κλίμακα και βρίσκονται στο επίκεντρο της αναπαράστασης. Οι μορφές ταυτίζονται με τον Αχιλλέα και την Αμαζόνα Πενθεσίλια, ενώ σύμφωνα με μια άλλη άποψη πρόκειται για τον Ηρακλή και την Αμαζόνα Ιππολύτη²⁶¹. Ο Schefold συσχετίζει την σκηνή της ασπίδας με μια μεταγενέστερη αναπαράσταση, στην οποία η μορφή του Ηρακλή του Ιόλαου και της Ανδρομάχης, βασίλισσας των Αμαζόνων, ταυτίζονται με επιγραφές²⁶². Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενδυμασία των μορφών. Συγκεκριμένα η ανδρική μορφή φορά κοντό χιτώνα και ψηλό κράνος, ενώ η άλλη μορφή είναι αγένεια και φορά ποδήρη χιτώνα και διαφορετικό κράνος. Τέτοιου είδους χιτώνες εμφανίζονται στην ελληνική τέχνη σε μη ελληνικής καταγωγής μορφές και τέρατα²⁶³, γεγονός που μας βοηθάει στο να ταυτίσουμε την μορφή της ασπίδας με Αμαζόνα.

Ένα ακόμα επεισόδιο που εξιστορείται στην *Αιθιοπίδα* και το οποίο έδωσε την ονομασία στο έπος, είναι η δολοφονία του Αιθίοπα βασιλιά Μέμνονα από τον Αχιλλέα. Μετά τον θάνατο της Πενθεσίλιας, ο νέος σύμμαχος των Τρώων ήταν ο Αιθίοπας Μέμνονας, γιος της Ηούς και του Τιθωνού, αδελφού του Πριάμου. Όπως

²⁵⁹ Ahlberg – Cornell 1992, 66

²⁶⁰ Gantz 1993, 621

²⁶¹ Ahlberg – Cornell 1992, 70, Μελετητές που υποστηρίζουν την πρώτη άποψη : Hampe 1936, 81, Lorimer 1947, 133-34, ενώ την απεικόνιση του Ηρακλή υποστηρίζεται από : Kunze 1950, 151, Matz 1950, 68, Brommer 1953, 35-36, Bothmer 1957, 1-2 : θεωρεί πως η απουσία ασπίδας από τον άντρα πολεμιστή υποδηλώνει τον Ηρακλή, όμως η απεικόνιση του Κενταύρου στην άλλη όψη της ασπίδας παραπέμπει στον Αχιλλέα.

²⁶² Schefold 1964, 24

²⁶³ Ahlberg – Cornell 1992, 69

έχει προαναφερθεί, η Θέτιδα είχε συμβουλέψει τον γιο της να μην σκοτώσει τον Μέμνονα γιατί θα έχανε και την δική του ζωή στη συνέχεια, όταν όμως ο πρώτος σκότωσε στην μάχη τον Αντίλοχο, γιο του Νέστορα, βρήκε το θάνατο τελικά από τον Αχιλλέα, ο οποίος εκδικήθηκε για τον θάνατο του συμμάχου του²⁶⁴.

Στο αττικό υποκρητήριο του Μονάχου 8936 (A21 εικ.65), η εικονογραφική διακόσμηση οργανώνεται σε τρεις ομάδες, την κεντρική, στην οποία συμμετέχουν πέντε μορφές, την σκηνή στα δεξιά, με δύο πολεμιστές που μάχονται πάνω από ένα νεκρό σώμα και την σκηνή στα αριστερά που περιλαμβάνει επίσης μια μονομαχία, μεταξύ ενός άντρα και μιας μορφής με δύο κεφάλια και τέσσερα πόδια. Ξεκινώντας από αυτή την τελευταία σκηνή, θα μπορούσαμε με ασφάλεια ίσως να ταυτίσουμε τον τερατόμορφο πολεμιστή με τους Σιαμαίους διδύμους, Ακτορίονες ή Μολίονες, οι οποίοι σύμφωνα με τον μύθο μάχονται με τον Νέστορα. Το γεγονός όμως ότι είναι ήδη πληγωμένοι, καθιστά πιο πιθανή την εκδοχή ο αντίπαλός τους να είναι ο Ηρακλής²⁶⁵.

Στην κεντρική σκηνή δύο ανδρικές μορφές με σπαθιά βρίσκονται εκατέρωθεν ενός αντικειμένου, στην κορυφή του οποίου βρίσκονται δύο πουλιά. Πίσω από κάθε πολεμιστή βρίσκεται μια γυναίκα, ενώ πίσω από την γυναίκα στα αριστερά εικονίζεται και μια ακόμα μορφή που κουβαλάει δύο ζώα και πρόκειται πιθανόν για έναν κυνηγό. Σύμφωνα με την Ahlberg – Cornell, το θέμα της αναπαράστασης είναι η ανταλλαγή δώρων ανάμεσα στον Έκτορα και τον Αίαντα, όπως περιγράφεται στην 7^η ραψωδία της *Ιλιάδας*, συνδέοντας την σκηνή αυτή και με την μονομαχία που αναπαριστάται στα δεξιά²⁶⁶. Ωστόσο, έχουν διατυπωθεί και άκρως διαφορετικές ερμηνείες της σκηνής, όπως η δολοφονία του Αίγισθου από τον Ορέστη, παρουσία της Ηλέκτρας και της Κλυταιμνήστρας²⁶⁷, η διαμάχη ανάμεσα στον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη για την περιουσία του Οιδίποδα²⁶⁸ και τέλος, σύμφωνα με τον J.Burgess, οι μορφές ταυτίζονται με τον Αχιλλέα και τον Μέμνονα που μονομαχούν παρουσία

²⁶⁴ Κακριδής 1986, Τόμος V, 16-17

²⁶⁵ Burgess 2004, 39, Ωστόσο, η Ahlberg – Cornell θεωρεί πως σε μια τέτοια περίπτωση ο ζωγράφος θα έπρεπε να αποδίδει στον Ηρακλή κάποιο χαρακτηριστικό γνώρισμα, ώστε να καθίσταται δυνατή η αναγνώριση της σκηνής.

²⁶⁶ Ahlberg – Cornell 1992, 58-62, Οι γυναικείες μορφές που κρατούν κλαδιά πιθανόν συμμετέχουν σε ένα τελετουργικό, ενώ ο άντρας προορίζει τα ζώα για θυσία.

²⁶⁷ Fittschen 1969, 196

²⁶⁸ Rocco 2003, 5-13, Υποστηρίζει πως πρόκειται για ένα επεισόδιο από τον Θηβαϊκό κύκλο, όπως περιγράφεται από τον Στησίχορο, στον πάπυρο Lille. Το αντικείμενο που βρίσκεται ανάμεσα στις μορφές ερμηνεύεται ως το σκήπτρο που συμβολίζει την δύναμη της πόλης και το οποίο διεκδικούν τα δύο αδέρφια, ο Ετεοκλής στα αριστερά και ο Πολυνείκης στα δεξιά. Πίσω από τον Ετεοκλή εικονίζεται η μητέρα τους, Ιοκάστη, που προσπαθεί να τους συμφιλιώσει, ενώ από την άλλη μεριά εικονίζεται μια από τις δύο αδερφές, Αντιγόνη και Ισμήνη.

των μητέρων τους, Θέτιδος και Ηούς αντίστοιχα και οι οποίοι εικονίζονται και στην παράσταση στα δεξιά²⁶⁹. Σύμφωνα με την τελευταία άποψη, πρόκειται για σκηνή *ψυχοστάσιας*, κατά την οποία οι ψυχές με την μορφή πουλιών βγαίνουν από το σώμα των ηρώων (και τότε οι ήρωες χαρακτηρίζονται ως *είδωλα*) και τοποθετούνται στην ζυγαριά της μοίρας που βρίσκεται ανάμεσά τους. Σύμφωνα με τον μύθο, κατά την διάρκεια της μονομαχίας του Αχιλλέα με τον Μέμνονα, ο Δίας είχε τοποθετήσει στην ζυγαριά, από την μια μεριά τον κλήρο του θανάτου του Μέμνονα και από την άλλη του Αχιλλέα. Τέλος, κατά τον ίδιο μελετητή η μορφή του κυνηγού ταυτίζεται με τον Χείρων, τον παιδαγωγό του Αχιλλέα.

Σχετικά με την σκηνή στα δεξιά, πρόκειται είτε για την μονομαχία του Αχιλλέα και του Μέμνονα πάνω από το σώμα του νεκρού Αντίλοχου, είτε για τον Αίαντα και τον Έκτορα, αν δεχτούμε πως υπάρχει άμεσος συσχετισμός ανάμεσα στην σκηνή αυτή και την κεντρική. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να αποδεσμεύσουμε και τις τρεις σκηνές μεταξύ τους και να θεωρήσουμε πως πρόκειται για αναπαραστάσεις που χαρακτηρίζονται από έναν γενικευμένο, υποβόσκοντα ηρωικό χαρακτήρα, που δεν ανταποκρίνεται στη συλλογική μνήμη, αλλά αποκτά επικό χρώμα από μεμονωμένα στοιχεία, όπως οι Μολιόνες, το μοτίβο της μονομαχίας πάνω από ένα σώμα και η ασπίδα του Διπύλου στο χέρι του υποτιθέμενου Αχιλλέα στην δεξιά σκηνή²⁷⁰.

Ανάλογος προβληματισμός υπάρχει και για την αναπαράσταση στο λαιμό του «μηλιακού»²⁷¹ αμφορέα 3961(911) (A22 εικ.66), στον οποίο απεικονίζονται δύο πολεμιστές να μάχονται υπό την παρουσία δύο γυναικών. Οι μορφές μπορούν και πάλι να ταυτιστούν με τον Αχιλλέα και τον Μέμνονα, ωστόσο αμφιβολίες δημιουργούνται από τον διαχωρισμό που δημιουργείται ανάμεσα στους πολεμιστές και τις γυναικείες μορφές και από την απουσία του σώματος του Αντίλοχου, γεγονός που παραπέμπει σε μια άλλη σκηνή, την μονομαχία του Αίαντα και του Διομήδη για τον οπλισμό του νεκρού Σαρπηδόνα. Σχετικά με την πρώτη παρατήρηση, ίσως η επιθυμία του ζωγράφου ήταν να διαχωρίζει το θεϊκό από το θνητό στοιχείο²⁷², ενώ

²⁶⁹ Burgess 2004, 39-41

²⁷⁰ Snodgrass 1998, 80-82

²⁷¹ Ζαφειροπούλου 1985 : Μεταξύ άλλων, μελέτη της εικονογραφίας των αγγείων της «μηλιακής» σχολής, όπου παρατηρείται πως πρόκειται για ένα αμάγαμα επιδράσεων, συνδυάζοντας τις πραγματικές ή φανταστικές ζωικές μορφές της τέχνης της Ανατολής, με την απόδοση της ανθρώπινης μορφής και του μύθου κατά τα πρότυπα της Αττικής και της Κορίνθου.

²⁷² Burgess 2004, 37

σύμφωνα με την Ahlberg – Cornell, ο ζωγράφος επίσης συνδύασε στο έργο του τις δύο επικές παραδόσεις²⁷³.

Η *Αιθιοπία* ολοκληρώνεται με τον θάνατο του Αχιλλέα και την απομάκρυνση του σώματός του από τον Αίαντα. Εκτός από τις προφητείες της Θέτιδας, όπως έχουν προαναφερθεί και ο ίδιος ο Έκτορας την στιγμή που πεθαίνει, στην 22^η ραψωδία της *Ιλιάδας*, προβλέπει πως ο Πάρις με την βοήθεια του Απόλλωνα θα επιφέρουν τον θάνατο στον ημίθεο Αχιλλέα, δίπλα στις Σκαιές Πύλες²⁷⁴.

Ἔκτορα δ' αὐτοῦ μείναι ὀλοιή μοῖρα πέδησεν
 Ἰλίου προπάροιθε πυλάων τε Σκαιάων.
 αὐτὰρ Πηλείωνα προσηύδα Φοῖβος Ἀπόλλων·
 (Ιλ.22, 5-7)

Η σκηνή στον κορινθιακό αρύβαλλο από την Περαχώρα (A23 εικ.67 α-β) θεωρείται η πρωιμότερη ίσως αναπαράσταση του θανάτου του Αχιλλέα. Η χρήση των λεγόμενων *similes*, όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο των σχολών, έχει πλέον εκλείψει και η άμεση έμπνευση από το έπος είναι πλέον εμφανής²⁷⁵.

Τα χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του Αίαντα που μεταφέρει το σώμα του νεκρού Αχιλλέα αναλύονται εκτενώς στο κεφάλαιο του 8^{ου} αιώνα. Στο συγκεκριμένο σημείο θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα ανατολίζοντα αγγεία που αντλούν το θεματολόγιό τους από το συγκεκριμένο θέμα. Στο ανάθημα από τερακότα 766 (A24 εικ.68), εικονίζεται ο Αίαντας μετωπικά, με τα πόδια του σε προφίλ, ενώ ο Αχιλλέας υποβαστάζεται με ισορροπία πάνω στους ώμους του. Αντίθετα, στην μήτρα από τερακότα στην Λήμνο 1205 (A 25 εικ.69), ο Αχιλλέας απεικονίζεται σχεδόν σε ορθή στάση πάνω από τον ένα ώμο του Αίαντα. Παρατηρούμε πως η εικονογραφία του συγκεκριμένου θέματος συνεχίζεται σχεδόν με τον ίδιο τρόπο από τον 8^ο αιώνα, τονίζοντας το ηρωικό κατόρθωμα του Αίαντα, το οποίο πολλές φορές εκφράζεται με τον σχεδιασμό του Αχιλλέα σε μεγαλύτερη κλίμακα.

²⁷³ Ahlberg – Cornell 1992, 71

²⁷⁴ Gantz 1993, 625

²⁷⁵ Benson 1995, 167

Μικρή Ιλιάς

Μετά το θάνατο του Αχιλλέα, η αφήγηση στην *Αιθιοπίδα* ολοκληρώνεται με την διεκδίκηση των όπλων του από τον Αίαντα και τον Οδυσσέα, κατά την διάρκεια των ταφικών αγώνων που είχε οργανώσει η Θέτιδα. Το επόμενο έπος, η *Μικρή Ιλιάς*, ξεκινά με αυτήν ακριβώς την διαμάχη κατά την οποία, ο Οδυσσέας με την βοήθεια της Αθηνάς κερδίζει τα όπλα και ο Αίας εξαγριώνεται με τους Αχαιούς και στη συνέχεια αυτοκτονεί πέφτοντας πάνω στο σπαθί που του είχε δωρίσει ο Έκτορας²⁷⁶.

Μουῖσά μοι ἔννεπε ἔργα, τὰ μήτ' ἐγένοντο πάροιθε
μήτ' ἔσται μετόπισθεν.
Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηϊοτῆτος
ἦρω Πηλεΐδην, οὐδ' ἤθελε δῖος Ὀδυσσεύς.
(*Μικρή Ιλιάς*, αποσπ.1, 1-2, αποσπ.2, 1-2)

Το θέμα αναπαριστάται για πρώτη φορά στον πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο του Βερολίνου 3319 (A26 εικ.70 α-β). Η σκηνή βρίσκεται κάτω από τη λαβή του αγγείου, όπου εικονίζεται μια ανδρική μορφή με τα δυο της χέρια λυγισμένα και γονατιστή στο ένα πόδι. Το σπαθί φαίνεται να είναι στερεωμένο στο έδαφος, κάτω από το σώμα της μορφής, που κατά συνέπεια ταυτίζεται με τον Αίαντα. Η μορφή στα αριστερά που κινείται αντίθετα προς τον Αίαντα, αλλά γυρνά το κεφάλι του προς αυτόν, είναι ίσως ο γιος του Ευρυσάκης, ο μόνος μάρτυρας της αυτοκτονίας²⁷⁷, ενώ από την άλλη μεριά απεικονίζεται ένας άντρας με ένα άλογο και στη συνέχεια ένα άρμα με δύο άλογα. Πιθανόν το άρμα να συμβολίζει τα λάφυρα των Αχαιών που κατέστρεψε πάνω στην τρέλα του ο Αίας²⁷⁸. Τέλος, η σκηνή με το λιοντάρι που επιτίθεται σε μια κατσίκα, ακριβώς κάτω από τη σκηνή της αυτοκτονίας, συμβολίζει την έννοια του πεπρωμένου για τον άτυχο Αίαντα, αλλά και τα ζώα των Αχαιών στα οποία επιτέθηκε τη νύχτα της τρέλας του²⁷⁹.

οἱ δὲ Ἀχαιοὶ τὸν τάφον χώσαντες ἀγῶνα τιθέασι,
καὶ περὶ τῶν Ἀχιλλέως ὀπλῶν Ὀδυσσεὶ καὶ Αἴαντι στάσις
ἐμπίπτει. (Πρόκλος, *Χρηστομάθεια*, 201-203)

Παρόμοια αναπαράσταση φέρει η χάλκινη μήτρα στην Οξφόρδη (A27 εικ.71), καθώς επίσης και το ελεφάντινο δαχτυλίδι από το ιερό της Περαχώρας, κοντά στην

²⁷⁶ Gantz 1993, 629

²⁷⁷ Benson 1995, 343

²⁷⁸ Ahlberg – Cornell 1992, 74

²⁷⁹ Benson 1995, 344

Κόρινθο (Α28 εικ.72). Το δαχτυλίδι φέρει επιγραφή τα γράμματα της οποίας δείχνουν πως προοριζόταν πιθανόν για την ετρουσκική αγορά, καθώς φέρει την ετρουσκική εκδοχή του ονόματος Αίας, που είναι *Hahivas*²⁸⁰. Τέλος, σ' ένα θραύσμα πρωτοκορινθιακού κρατήρα απεικονίζονται ο Οδυσσέας και ο Διομήδης τη στιγμή που βρίσκουν τον νεκρό Αίαντα (Α29). Η απεικόνιση του θέματος αυτού, μέσω της οποίας εκδηλώνεται μια συμπάθεια προς το πρόσωπο του Αίαντα, ίσως αποτελεί την πολεμική απάντηση της τέχνης απέναντι στην άδικη επική μεταχείριση²⁸¹.

Στην *Μικρή Ιλιάς* εξιστορείται και ένα ακόμα επεισόδιο, αυτό της κλοπής του Παλλαδίου από τον Οδυσσέα και τον Διομήδη, όπως φαίνεται να εμφανίζεται στον αρύβαλλο του Λούβρου CA617 (Α30 εικ.73). Το Παλλάδιο ήταν ένα άγαλμα της Αθηνάς το οποίο προστάτευε την πόλη της Τροίας από τους εχθρούς της και έτσι δεν θα μπορούσε να καταληφθεί όσο αυτό ήταν εκεί. Στον αρύβαλλο εικονίζονται πέντε μορφές, εκ των οποίων η κεντρική έχει σχεδιαστεί σε σαφώς μεγαλύτερη κλίμακα, κάτι που αρμόζει σε ένα άγαλμα θεότητας. Στα δεξιά εικονίζονται δύο πολεμιστές, με τον πρώτο να προβάλλει απειλητικά ένα σπαθί και αυτόν που βρίσκεται μπροστά του να κρατά ένα ξίφος και με το άλλο χέρι να αρπάζει από τον καρπό την μεγάλη μορφή. Πρόκειται πιθανόν για τον Οδυσσέα και τον Διομήδη. Από τα αριστερά καταφθάνουν δύο ιπείς, που ερμηνεύονται ως ανώνυμοι Τρώες²⁸². Ωστόσο, η μορφή με το σπαθί στα δεξιά δεν φαίνεται να επιτίθεται στους Τρώες ιπείς αλλά στον σύμμαχό του, τον οποίο τείνει να αρπάζει από τα μαλλιά, γεγονός που οδηγεί κάποιους μελετητές στην ταύτιση της σκηνής με την δολοφονία του Αίγισθου από τον Ορέστη, ενώ η κεντρική μορφή είναι η Κλυταιμνήστρα²⁸³. Από την άλλη, οι ιπείς στα αριστερά θα μπορούσαν ίσως να ταυτιστούν με τους Διόσκουρους, Κάστωρ και Πολυδεύκη, αδερφούς της ωραίας Ελένης, άρα η κεντρική μορφή θα ήταν η ίδια η Ελένη²⁸⁴, ενώ οι μορφές που της επιτέθενται θα ήταν ο Θησέας και ο

²⁸⁰ Boardman 1970, 122

²⁸¹ Kannicht 1982, 81

²⁸² Ahlberg – Cornell 1992, 75-76, Ερμηνεύει την σκηνή ως την κλοπή του Παλλαδίου από τον Οδυσσέα και τον Διομήδη.

²⁸³ Fittschen 1969, 162-65

²⁸⁴ Snodgrass 1998, 87, Παρατηρεί πως μια τέτοια μορφή είναι σχεδόν αδύνατο να ταυτιστεί με την Ελένη της Τροίας, αφού δεν αποδίδει καμία θηλυκότητα και κυρίως την ομορφιά της ωραιότερης γυναίκας του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

Πειρήθους²⁸⁵. Τέλος, σύμφωνα με μια ακόμα άποψη, στο αγγείο αναπαριστάται η τελευταία νύχτα της άλωσης της Τροίας²⁸⁶.

Ιλίου Πέρσις

Αφού οι αρχηγοί των Αχαιών είχαν κρυφτεί στον περίφημο Δούρειο Ίππο, ένα τεραστίων διαστάσεων ξύλινο άλογο, επινόηση του Πολυμήχανου Οδυσσέα προκειμένου να περάσουν με αυτό τα τείχη της Τροίας και να καταλάβουν την πόλη, δόθηκε εντολή στους υπόλοιπους Αχαιούς να βάλουν φωτιά στις σκηνές τους και να δείξουν πως αναχωρούν, ενώ ουσιαστικά θα κρύβονταν στη νήσο Τένεδο. Οι Τρώες έσυραν τον Ίππο μέχρι τα τείχη τους και εκεί διχάστηκαν για το αν θα έπρεπε να το καταστρέψουν ή να το αφιερώσουν στους θεούς. Η δεύτερη άποψη σαφώς επικράτησε με αποτέλεσμα να καταστρέψουν ένα μέρος των τειχών τους προκειμένου να σύρουν τον Δούρειο Ίππο μέσα στην ακρόπολή τους. Στη συνέχεια πανηγύρισαν πιστεύοντας πως έχουν νικήσει τον πόλεμο²⁸⁷. Τα μεσάνυχτα δίνεται το σύνθημα στον Αγαμέμνονα να ξεκινήσει από την Τένεδο μαζί με τους υπόλοιπους Αχαιούς και ο Οδυσσέα προστάζει το άνοιγμα των πυλών του Δούρειου Ίππου (εικ.74)²⁸⁸.

κοῦτ' ἐξ ἐκείνων ἐλπίς ὡς ὄφθῆσομαι
αὐτὴ τ' ἐκείνας οὐκέτ' ὄψομαί ποτε.
τὸ λοίσθιον δέ, θριγκὸς ἀθλίων κακῶν,
δούλη γυνὴ γραῦς Ἑλλάδ' εἰσαφίξομαι.
(Ευριπίδης, *Τρωάδες*, 487-400, Μονόλογος Εκάβης)

Ο Δούρειος Ίππος απεικονίζεται σε τρία αγγεία του 7^{ου} αιώνα, που συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα μελέτη, με σημαντικότερο ίσως τον κυκλαδικό πιθαμοφόρα 2240 στο μουσείο της Μυκόνου (A32 εικ.76 α-ε). Τα δύο άλλα έργα είναι η χάλκινη πόρπη BM 3205 (A31 εικ.75), από την άλλη όψη της οποίας απεικονίζεται το θέμα του Ηρακλή και του Ιόλαου που μάχονται με την Λερναία Ύδρα και ένα θραύσμα κυκλαδικού αναθηματικού αγγείου στην Τήνο (A33 εικ.77), στο οποίο σώζεται μόνο το κάτω μέρος του Ίππου με τις ρόδες.

²⁸⁵ Kannicht 1982, 79, παραπομπή 16

²⁸⁶ Benson 1995, 348-51 : Η κεντρική μορφή είναι πιθανόν κάποιο από τα μέλη της βασιλικής οικογένειας της Τροίας, που ήταν ζωντανοί μέχρι το τέλος του πολέμου, επειδή όμως ο Πρίαμος και η Κασσάνδρα θα απαιτούσαν την ύπαρξη κάποιου βωμού στην εικονογραφία, η μορφή ταυτίζεται με την Εκάβη, η οποία απήχθη από τον Οδυσσέα ως λάφυρο. Άρα η μία μορφή στα δεξιά είναι ο Οδυσσέας και η άλλη ταυτίζεται με τον Αίαντα τον νεότερο, με τον οποίο ο Οδυσσέας είχε στενή σχέση.

²⁸⁷ Gantz 1993, 646-47

²⁸⁸ Κακριδής 1986, Τόμος V, 152

Στον κυκλαδικό πιθαμοφόρα η σκηνή με τον Δούρειο Ίππο κοσμεί τον λαιμό του αγγείου, ενώ το υπόλοιπο σώμα χωρίζεται σε τρεις ζωφόρους, που αποτελούνται ισάξια από είκοσι μετόπες με σκηνές από την άλωση της Τροίας²⁸⁹. Αξίζει να σημειωθεί πως μια συνεχιζόμενη ζωφόρος δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στον θεατή και την δράση των ηρώων της αναπαράστασης, ενώ οι μετόπες καταλύουν την απόσταση αυτή και τοποθετούν τον θεατή μέσα στα γεγονότα²⁹⁰. Η αξία του έγκειται στη λογοτεχνική προσέγγιση του θέματος, τη στιγμή που δεν προηγείται κάποια ανάλογη αφηγηματική παράδοση από την ύστερη γεωμετρική εποχή και στην διαύγεια με την οποία η τεχνική της εγχάραξης μπορεί να αποδώσει ένα αφηγηματικό θέμα²⁹¹. Στην παράσταση του λαιμού, είναι χαρακτηριστικά τα ανοίγματα που διακρίνονται στο σώμα του Δούρειου Ίππου²⁹², από τα οποία προβάλλουν τα κεφάλια των Αχαιών, ενώ επτά ακόμα Αχαιοί βρίσκονται έξω από αυτόν. Μεταξύ αυτών, κάποιοι παρελαύνουν χαρακτηριστικά, κάποιοι άλλοι παραλαμβάνουν το εξοπλισμό τους από αυτούς που βρίσκονται μέσα στον Ίππο και ένας φαίνεται να έχει αρχίσει να επιτίθεται. Πρόκειται για ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα συνοπτικής αφήγησης και θα πρέπει ίσως να θεωρησουμε πως ο Ίππος βρίσκεται μέσα και έξω από τα τείχη ταυτόχρονα²⁹³.

Στο σώμα απεικονίζεται το αποτέλεσμα του τεχνάσματος των Αχαιών που εμφανίζεται στο λαιμό, επιτυγχάνοντας την θεματική ενότητα του αγγείου. Ωστόσο θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως εξακολουθούν να είναι δύο διαφορετικά εικονογραφικά θέματα, όμως η ανακάλυψη ενός θραύσματος το 1974, εξάλειψε κάθε αμφιβολία για την αφηγηματική ενότητα του αγγείου και την πρωτοφανή ικανότητα του καλλιτέχνη (εικ.76 ε.)²⁹⁴. Η επινοητικότητα του ζωγράφου εντοπίζεται και στον τρόπο με τον οποίο κατευθύνει το βλέμμα και τα συναισθήματα του θεατή, αφενός στα ανοίγματα που φέρει στο σώμα ο Δούρειος Ίππος, κάνοντάς τον να νιώθει σαν ένας από τους Έλληνες επιτιθέμενους και αφετέρου στις μετόπες με την σφαγή των

²⁸⁹ Kannicht 1982, 82

²⁹⁰ Osborne 1998, 57

²⁹¹ Snodgrass 1998, 88-89

²⁹² Woodford 2003, 173: Αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους ο καλλιτέχνης αποδίδει την ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου αλόγου: εκμεταλλεύεται όλη την προσφερόμενη εικονογραφική επιφάνεια, τοποθετεί ρόδες στις άκρες των ποδιών του αλόγου και δημιουργεί ευδιάκριτα τετράγωνα ανοίγματα στο σώμα του.

²⁹³ Hurwit 1985, 174

²⁹⁴ Hurwit 1985, 175-76: Το θραύσμα περιλαμβάνει μια ολόκληρη μετόπη στην οποία απεικονίζεται ένας προεξέχων πολεμιστής την στιγμή που πεθαίνει. Πρόκειται είτε για τον Δείφοβο, τον Τρώα πολεμιστή, ο θάνατος του οποίου υπήρξε ισχυρό πλήγμα για την Τροία, είτε για τον Έχιονα, τον πρώτο Αχαιό που σκοτώθηκε μετά την είσοδο του Δούρειου Ίππου στην Τροία.

αβοήθητων πολιτών της Τροίας, προκαλώντας την συμπάθειά του για τα θύματα του πολέμου²⁹⁵. Οι μετόπες του σώματος ακολουθούν δύο μοτίβα, του πολεμιστή που σκοτώνει ή απειλεί μια γυναίκα και του πολεμιστή που επιτίθεται και σκοτώνει ένα παιδί²⁹⁶. Από αυτές ξεχωρίζουν δύο, οι οποίες φαίνεται πως αναφέρονται σε συγκεκριμένα επεισόδια.

Στην μια απεικονίζεται ένας άντρας με σπαθί, ο οποίος αρπάζει από τον καρπό μια γυναικεία μορφή που βρίσκεται απέναντί του. Η σκηνή ταυτίζεται με την συνάντηση του Μενέλαου και της Ελένης και σ' αυτό συνηγορούν οι εξής λόγοι, σύμφωνα με την Ahlberg - Cornell : το γενικότερο θεματικό πλαίσιο του αγγείου, το φόρεμα της γυναίκας που είναι πιο περίτεχνο από τα άλλα, η χειρονομία κατά την οποία η γυναίκα αποκαλύπτει τον εαυτό της, καθώς σύμφωνα με τον μύθο, τη στιγμή που ο Μενέλαος ετοιμαζόταν να σκοτώσει την άπιστη σύζυγό του, στη θέα του γυμνού στήθους της τελικά τη συγχωρεί, ο απειλητικός τρόπος με τον οποίο κρατά το σπαθί του ο άντρας και τέλος, το γνωστό μοτίβο *χειρ επί καρπώ*²⁹⁷.

ΛΑ. Ὅ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμνᾶς παραϊδῶν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος.
(Σοφοκλής, *Λυσιστράτη*, 155-156)

Η δεύτερη αναγνωρίσιμη σκηνή είναι η θανάτωση του Αστυάνακτα, γιου του Έκτορα και της Ανδρομάχης, από τον Νεοπτόλεμο, γιο του Αχιλλέα. Στην τελευταία ραψωδία της *Ιλιάδας* η Ανδρομάχη προβλέπει το τραγικό τέλος του γιου της και αναφέρει πως θα σκοτωθεί από έναν Αχαιό, ο οποίος θα τον ρίξει από τα τείχη της Τροίας (*Ιλ.24*, 732-735) :

καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσι· σὺ δ' αὖ τέκος ἢ ἔμοι αὐτῇ
ἔψαι, ἔνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο
ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου, ἢ τις Ἀχαιῶν
ρίψει χειρὸς ἔλῶν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον

Ωστόσο, στην τέχνη ο θάνατος του Αστυάνακτα ποτέ δεν αναπαριστάται ως πτώση από τα τείχη, αλλά λαμβάνει χώρα στα χέρια κάποιου πολεμιστή και συνήθως σε έναν βωμό, προκειμένου να δηλωθεί η ιεροσυλία και η παραβίαση των ιερών νόμων από τους Αχαιούς²⁹⁸. Στην μετόπη του πιθαμοφορέα απεικονίζεται ένας άντρας που αρπάζει από τα πόδια ένα παιδί, γυρίζοντάς το ανάποδα και ο οποίος είναι ο

²⁹⁵ Osborne 1998, 57

²⁹⁶ Friis Johansen 1967, 28

²⁹⁷ Ahlberg – Cornell 1992, 79

²⁹⁸ Morris 1995, 223, για το θέμα της βιαιότητας σε ιερούς χώρους, βλ. στο ίδιο, 225-226

μόνος στο σώμα του αγγείου που δεν κρατά όπλο. Ο θάνατος του Αστυάνακτα ανήκει σε μια ευρύτερη παράδοση, η οποία βασίζεται στην ανελέητη σφαγή παιδιών που συνοδεύει την άλωση μιας πόλης, ενώ αξίζει να αναφερθεί πως ανάλογες σκηνές βιαιότητας παρατηρούμε και στην τέχνη της Ανατολής, με τη διαφορά ότι «στην Ανατολή είναι η φωνή του θύματος, καθώς επίσης και εκείνων που θρηνούν, αυτό που τελικά σιωπά, ενώ στην Ελλάδα, είναι συχνότερα το θύμα αυτό που οι ποιητές φαντάζονται και οι καλλιτέχνες αναπαριστούν»²⁹⁹.

Αξίζει τέλος να αναφερθεί η παρατήρηση του R.Kannicht, σύμφωνα με την οποία οι υπόλοιπες σκηνές που αναπαριστώνται στις μετόπες δεν είναι ανήκουν στην επική παράδοση, καθώς θα ήταν αδύνατο και για τον ίδιο τον ποιητή να πλάσει δεκαεννιά μυθικές σφαγές. Άρα, το μυθολογικό πλαίσιο που οριοθετείται στην παράσταση του λαιμού σπάει στην εικονογράφηση του σώματος του αγγείου, αφού κάποιες μετόπες ανήκουν στο λεγόμενο *Lebensbilder* και οι άλλες στο *Sagenbilder*³⁰⁰.

Μια από τις γυναίκες της Τροίας που είχαν δραματική μοίρα τη νύχτα της σφαγής ήταν η Κασσάνδρα, κόρη του Πριάμου και της Εκάβης. Έχοντας ήδη χάσει τη λογική της εξαιτίας της προφητικής δύναμης που της είχε δώσει ο Απόλλωνας, βιάστηκε από τον Λοκρό Αία και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στην Ελλάδα από τον Αγαμέμνονα, όπου και βρήκε τραγικό τέλος³⁰¹. Στον πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο της Οξφόρδης G 146 (A34 εικ.78) εικονίζεται ο Αϊάντας να πλησιάζει απειλητικά την Κασσάνδρα, η οποία προσπαθεί να βρει σωτηρία στο λατρευτικό άγαλμα της Αθηνάς. Η σκηνή απεικονίζεται και στον ανάγλυφο πίθο της Μυκόνου³⁰². Σύμφωνα με άλλες απόψεις, η σκηνή ερμηνεύεται ως η Ελένη και οι Διόσκουροι μετά την απαγωγή της από τον Θησέα ή πρόκειται για μια θρησκευτική σκηνή στην οποία αναπαριστώνται τα ξόανα της Αθηνάς, της Αφροδίτης και των Διοσκούρων³⁰³.

²⁹⁹ Morris 1995, 241

³⁰⁰ Kannicht 1982, 84

³⁰¹ Shapiro 1994, 162

³⁰² Ahlberg – Cornell 1992, 80-81

³⁰³ Ahlberg – Cornell 1992, 81: Πρώτη άποψη : Elderkin 1934, 543-546, Dunbabin 1957, 78, Schefold 1964, 39, Despinis 1966, 39, Brommer 1979, 508-509, Neils 1987, 20, Δεύτερη : Friis Johansen 1923, 141-143, Payne 1931, 8, Beckel 1961, 97, Amyx 1988, 619

Οδύσσεια

Τα έπη που ακολουθούν μετά την *Ιλίου Πέρσις*, οι *Νόστοι*, η *Οδύσσεια* και η *Τηλεγονεία*, περιγράφουν την ζωή κάποιων Αχαιών ηρώων μετά το τέλος του πολέμου. Από αυτά, όπως έχει προαναφερθεί, σώζεται μόνο η *Οδύσσεια*, που περιγράφει τη δεκαετή και πολύπαθη επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη (εικ.79). Ήδη από τον 8^ο αιώνα παρατηρήθηκε μια προσπάθεια των καλλιτεχνών να αποδώσουν θέματα εμπνευσμένα από την Οδύσσεια και συγκεκριμένα την σκηνή του ναυαγίου του ήρωα και των συντρόφων του. Ωστόσο, μια σειρά αγγείων, που χρονολογούνται τα περισσότερα στο δεύτερο τέταρτο του 7^{ου} αιώνα, φανερώνουν την μετατόπιση του ενδιαφέροντος σε ένα άλλο θέμα από τον κύκλο του Οδυσσέα και αυτό είναι η Τύφλωση του Πολύφημου. Η ιστορία του Πολύφημου είναι το μόνο επεισόδιο από την Οδύσσεια που αναπαριστάται στην τέχνη του 7^{ου} αιώνα και το μόνο και από την *Ιλιάδα* και από την *Οδύσσεια* που αναπαριστάται συνολικά εννέα φορές³⁰⁴. Ο Οδυσσέας φτάνοντας στο νησί των Κυκλάπων, κατευθύνθηκε προς την σπηλιά του Πολύφημου μαζί με δώδεκα άντρες του, όπου και παγιδεύτηκαν, ενώ ο Κύκλωπας έτρωγε δύο από αυτούς κάθε φορά. Όταν όμως ο Οδυσσέας του πρόσφερε το κρασί του Μάρωνος, ιερέα του Απόλλωνα, ο Πολύφημος μέθυσσε και ο ήρωας μαζί με έξι συντρόφους του κατόρθωσε να κατευθύνει έναν μακρύ πυρωμένο κορμό³⁰⁵ μέσα στο μάτι του γίγαντα³⁰⁶.

ὥς δ' ὄτ' ἀνήρ χαλκεὺς πέλεκυν μέγαν ἤε σκέπαρνον
εἶν ὕδατι ψυχρῷ βᾶπτη μεγάλα ἰάχοντα
φαρμάσσων· τὸ γὰρ αὖτε σιδήρου γε κράτος ἐστίν·
ὥς τοῦ σίζ' ὀφθαλμὸς ἐλαϊνέω περὶ μοχλῶ.
(*Οδ.*9, 390-394)

Το αποκορύφωμα της σχεδιαστική και αφηγηματικής τεχνικής του πρωτοαττικού ρυθμού βρίσκεται στον περίφημο αμφορέα του ζωγράφου του Πολύφημου από την Ελευσίνα 2630, ο οποίος είχε χρησιμοποιηθεί σε παιδική ταφή (A35 εικ.80 α-β). Στο σώμα απεικονίζεται ο μύθος του αποκεφαλισμού της Μέδουσας από τον Περσέα, στον ώμο υπάρχει μια σκηνή μάχης ανάμεσα σε ένα

³⁰⁴ Hurwit 1985, 169

³⁰⁵ Woodford 2003, 31-32: Αναφέρει πως ο κορμός αυτός είχε το μέγεθος του ιστού ενός πλοίου και πως ο Πολύφημος προόριζε να το χρησιμοποιήσει ως μπαστούνακι για το βάδισμα.

³⁰⁶ Gantz 1993, 703

λιοντάρι και ένα χοίρο³⁰⁷ και ο λαιμός φέρει την περίφημη παράσταση της τύφλωσης του Πολύφημου, όπως περιγράφεται στην 9^η ραψωδία της *Οδύσσειας*(Οδ.9.371-94). Υπάρχει μια θεματική σχέση βιαιότητας ανάμεσα στο μύθο της Μέδουσας και του Πολύφημου, αφού η πρώτη χάνει όλες τις αισθήσεις της ενώ ο γίγαντας στερείται την όρασή του³⁰⁸. Στα δεξιά εικονίζεται ο Πολύφημος, καθήμενος και σε σαφώς μεγαλύτερη κλίμακα από τις άλλες μορφές, ενώ με το ένα χέρι προσπαθεί να απομακρύνει τον κορμό και με το άλλο κρατάει τον σκύφο με το κρασί που τον μέθυσε. Ο Κύκλωπας ανοίγει το στόμα του για να ουρλιάξει και αυτό αποτελεί την πρώτη αρχαϊκή ένδειξη ψυχικού πάθους και μια από τις πολύ λίγες³⁰⁹. Μπροστά του απεικονίζονται τρεις άντρες, ο ένας εκ των οποίων έχει αποδοθεί με λευκό επίθετο χρώμα, γεγονός που μας κάνει να τον ταυτίσουμε με τον Οδυσσέα. Στο έπος αναφέρεται πως τέσσερις σύντροφοι βοήθησαν τον Οδυσσέα σε αυτό το εγχείρημα και όχι δύο. Οι άντρες κρατούν τον κορμό πάνω από τα κεφάλια τους και τον κατευθύνουν προς το μάτι του Κύκλωπα, ενώ παράλληλα ο Οδυσσέα ανασηκώνει και το ένα του πόδι, καταβάλλοντας όλη την δύναμή του³¹⁰. Πιθανόν η σβάστικα που έχει σχεδιαστεί ανάμεσα στον Οδυσσέα και τον Πολύφημο συμβολίζει το πώς ο πρώτος και οι σύντροφοί του έστριβαν τον κορμό μέσα στο μάτι του γίγαντα³¹¹. Αξίζει να παρατηρηθεί πως ο Κύκλωπας είναι άγρυπνος και προβάλλει αντίσταση, σε αντίθεση με τις περιγραφές του Ομήρου που τον θέλουν να κοιμάται μεθυσμένος.

Έτσι, ενώ στο έπος η αδυναμία του γίγαντα προκαλεί την συμπάθεια του αναγνώστη προς το πρόσωπό του, η τέχνη λειτουργεί ως μέσο αφηρωισμού του Οδυσσέα και των συντρόφων του³¹², ενώ παράλληλα εκφράζει και το μοτίβο της εδραίωσης της τάξης³¹³. Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί η χρήση της συνοπτικής

³⁰⁷ Πρόκειται για το μοτίβο του λέοντα που φονεύει ένα άλλο ζώο, γνωστό από την τέχνη της Ανατολής ως το μοτίβο του *ταυροφόνου λέοντα*, καθώς στις περισσότερες ανατολικές σκηνές το λιοντάρι επιτίθεται σε ταύρο. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Boardman, J., *Persia and the West : an archaeological investigation of the genesis of Achaemenid art*, London 2000

³⁰⁸ Osborne 1998, 59-60

³⁰⁹ Hurwit 1985, 169

³¹⁰ Snodgrass 1998, 93 : Αναφέρει πως μόνο στον Όμηρο αναφέρεται αυτός ο τρόπος τύφλωσης του Πολύφημου, ενώ όλες οι άλλες εκδοχές ακολουθούν μια παλαιότερη παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Οδυσσέα και οι σύντροφοί του τύφλωσαν τον Κύκλωπα με την σιδερένια σούβλα που είχε χρησιμοποιήσει ο ίδιος πριν για να καταβροχθίσει τους άλλους συντρόφους.

³¹¹ Powell 1997, 186

³¹² Shapiro 1994, 51

³¹³ Stewart 2003, 56-58 : Η σκηνή ερμηνεύεται ως μια συμβολική αναπαράσταση της διαμάχης ανάμεσα στη *δίκη* και την *αδικία*, γι' αυτό ο Όμηρος παρουσιάζει τον Οδυσσέα να αντιμάχεται τον Κύκλωπα, ο οποίος συμβολίζει το άνομο, το άγριο και το αφιλόξενο.

αφήγησης³¹⁴ από τον ζωγράφο, καθώς στην ίδια εικόνα φαίνεται και η μέθη του γίγαντα, αλλά και η στιγμή της τύφλωσής του³¹⁵.

Το ίδιο θέμα απεικονίζεται και σε ένα θραύσμα κρατήρα από το Άργος (A36 εικ.81), με αντίθετο προσανατολισμό από τον αμοφορέα της Ελευσίνας και με δύο μόνο μορφές να επιχειρούν την τύφλωση του γίγαντα, καθώς επίσης και στον περίφημο κρατήρα του Αριστόνοθου από την πόλη Caere της Ετρουρίας (A37 εικ.82 α-β). Στο αγγείο αυτό ο Πολύφημος εικονίζεται να πέφτει προς τα πίσω, ενώ πέντε άντρες κατευθύνουν τον κορμό κρατώντας τον χαμηλότερα συγκριτικά με τις δύο προηγούμενες περιπτώσεις.

Και τα τρία αγγεία προέρχονται από διαφορετικές περιοχές, την Αθήνα, το Άργος και του Ετρουρία, καμία από τις οποίες την περίοδο αυτή δεν εξήγαγε κεραμική, άρα ο δανεισμός του θέματος φαίνεται να ήταν αδύνατο να συμβεί και επομένως θα πρέπει να θεωρήσουμε το ίδιο το έπος ως την κοινή πηγή και των τριών αναπαραστάσεων³¹⁶. Ωστόσο, ο Snodgrass αναφέρει πως η επιρροή από το έπος είναι αμφίβολη, καθώς από όλα τα θέματα που πραγματεύεται ο Όμηρος, αυτό είναι το μόνο του οποίου η προγενέστερη ύπαρξη ως μέρος λαϊκών παραδόσεων είναι πιο βέβαιη. Παράλληλα, οι αποκλίσεις που παρουσιάζουν οι σκηνές στα αγγεία από τις περιγραφές του Ομήρου δείχνουν ότι πιθανόν βασίζονται σε μη ομηρικά κείμενα³¹⁷.

Ο κύκλος του Οδυσσέα ολοκληρώνεται με την αττική οινοχόη του ζωγράφου των Κριών 566 (A38 εικ.83), στην οποία αναπαριστάται η διαφυγή του ήρωα και των συντρόφων του από την σπηλιά του Πολύφημου (Οδ.9.424-460). Σύμφωνα με το έπος, κάθε σύντροφος δέθηκε κάτω από τρία ενωμένα κριάρια που ανήκαν στο κοπάδι του Πολύφημου, ενώ ο Οδυσσέας δέθηκε κάτω από το μεγαλύτερο από αυτά και έτσι ο γίγαντας ακουμπώντας μόνο την πλάτη των ζώων δεν μπόρεσε να τους εντοπίσει³¹⁸. Στο αγγείο ωστόσο η παράσταση έχει απλοποιηθεί, αφού εικονίζονται δύο γυμνοί νεαροί άντρες κάτω από ένα μόνο κριάρι ο καθένας και όχι τρία, όπως αναφέρει ο Όμηρος. Θα μπορούσαμε ίσως να διακρίνουμε μια ένδειξη δεσίματος στις μορφές, όμως σύμφωνα με μια άλλη άποψη, οι δακτύλιοι στην μέση των μορφών

³¹⁴ Shapiro 1994, 8: Ο συνοπτικός τρόπος αφήγησης είναι αυτός κατά τον οποίο ο συνδυασμός διαφορετικών στιγμών ή επεισοδίων μιας ιστορίας απεικονίζεται σε μια μόνο εικόνα. Η ενότητα του χώρου και του χρόνου διασπάται και η εικόνα παραπέμπει σε μια στιγμή που καμιά φωτογραφία δεν θα μπορούσε να αιχμαλωτίσει, χωρίς όμως να εμφανίζεται κάποια μορφή περισσότερες από μια φορές.

³¹⁵ Hurwit 1985, 170-71

³¹⁶ Cook 1983, 4

³¹⁷ Snodgrass 1998, 95

³¹⁸ Gantz 1993, 703

ερμηνεύονται ως ζώνες και αυτοί στους καρπούς και τα πόδια ως βραχιόλια και περισφύρια³¹⁹. Η μορφή στα αριστερά φαίνεται να κρατά το κριάρι από τα κέρατά του και έχει ταυτιστεί με τον Οδυσσέα³²⁰.

2.3.2 ΑΡΓΕΙΑΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Η *Ιλιάδα* δεν μας δίνει καμία πληροφορία για τον προσεχή θάνατο του Αγαμέμνονα, ενώ αντίθετα στην *Οδύσσεια* γίνεται εκτενής αναφορά στο επεισόδιο μέσα σε ένα πλαίσιο παραλληλισμού μεταξύ της Κλυταιμνήστρας και της Πηνελόπης ως συζυγικά μοντέλα, αλλά και μεταξύ του Αίγισθου και των μνηστήρων. Ωστόσο, τα γεγονότα που σχετίζονται με την επιστροφή και το φόνο του Αγαμέμνονα, καθώς επίσης και με την εκδίκηση του γιου του Ορέστη αποδίδονται σε ένα άλλο έπος με τον τίτλο *Ορέστεια*, παρά το γεγονός ότι δεν σωζόταν κανένα τέτοιο έπος μέχρι την αποσπασματική *Ορέστεια* του Στησίχορου στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ.³²¹ Επίσης, το 458 ο Αισχύλος παρουσιάζει έναν κύκλο τριών έργων - η μόνη ολοκληρωμένη τριλογία που έχει σωθεί - με θέμα την οικογένεια του Αγαμέμνονα³²². Γι' αυτό το λόγο επιλέχθηκε στην παρούσα μελέτη οι σκηνές αυτές να συμπεριληφθούν σε έναν ξεχωριστό κύκλο από τον Ομηρικό.

οὔτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν,
 κάκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν
 βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,
 χαίρουσαν οὐδὲν ἤσσον ἢ διοσδότη
 γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

(Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, 1387-1392, Περιγραφή από την Κλυταιμνήστρα της στιγμής του φόνου).

Επιστρέφοντας ο Αγαμέμνονας από την Τροία, ο ξάδερφος του ο Αίγισθος, ο οποίος όσο έλειπε ο πρώτος είχε εγκατασταθεί στις Μυκήνες και είχε αποπλανήσει την Κλυταιμνήστρα, τον προσκάλεσε σε γεύμα στο σπίτι του όπου και τον σκότωσε, ενώ η Κλυταιμνήστρα, που μέχρι εκείνη τη στιγμή κρυβόταν στο σπίτι του εραστή της, φανερώθηκε και σκότωσε την Κασσάνδρα, την οποία είχε φέρει μαζί του ο Αγαμέμνονας από την Τροία³²³. Ωστόσο, ο Αισχύλος παρουσιάζει μια διαφορετική

³¹⁹ Beazley 1993, 12

³²⁰ Ahlberg – Cornell 1992, 95

³²¹ Ahlberg – Cornell 1992, 86

³²² Shapiro 1994, 125

³²³ Gantz 1993, 665-666

εκδοχή της ιστορίας, σύμφωνα με την οποία ο ενεργητικός ρόλος του φονιά αποδίδεται στην Κλυταιμνήστρα η οποία σκοτώνει τον άντρα της στο παλάτι, μετά το λουτρό του, παγιδεύοντάς τον με ένα ύφασμα σαν δίχτυ. Μετά από επτά χρόνια, επιστρέφοντας ο Ορέστης από την Φωκίδα όπου τον είχε στείλει η μητέρα του και αφού πήρε εντολή από τον Απόλλωνα στους Δελφούς να εκδικηθεί τους φονιάδες του πατέρα του, κατόρθωσε με δόλο, προσποιούμενος έναν ταξιδιώτη, να εκδικηθεί την μητέρα του και τον εραστή της³²⁴.

Σε ένα κρητικό σφραγιδόλιθο στην Νέα Υόρκη 42.11.1 (A39 εικ.84) φαίνεται να απεικονίζεται η δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα. Η ανδρική μορφή εικονίζεται καθήμενη σε ένα δίφρο και κρατά ένα αντικείμενο που θα μπορούσε ίσως να ερμηνευτεί ως σκήπτρο, υποδηλώνοντας έτσι το βασιλικό του αξίωμα, ενώ την ίδια στιγμή φαίνεται να δέχεται πλήγμα στο στήθος από την γυναικεία μορφή που βρίσκεται μπροστά του. Ο ενεργητικός ρόλος της γυναίκας παραπέμπει στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, αφού κανένας άλλος βασιλιάς δεν σκοτώθηκε από γυναίκα³²⁵. Μια ανάλογη αναπαράσταση, με την παρουσία όμως και μιας τρίτης μορφής βρίσκεται σε ένα πλακίδιο από τερακόττα στο Ηράκλειο 11512 (A41 εικ.86). Ο Αγαμέμνονας απεικονίζεται στον θρόνο του, πίσω του ο Αίγισθος τον ακινητοποιεί και αριστερά η Κλυταιμνήστρα τον χτυπά στο στήθος. Η μετωπικότητα των μορφών είναι αυτή που δίνει στη σκηνή μια πρωτόγνωρη αμεσότητα και έναν δυναμισμό, αφήνοντας την εντύπωση πως η τραγική αυτή η στιγμή έχει παγώσει στο χρόνο³²⁶.

Ωστόσο το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε μια άλλη αναπαράσταση, αυτή του πρωτοαττικού κρατήρα του ζωγράφου της Ορέστειας στο Βερολίνο A32 (A40 εικ.85). Από τη μια όψη του κρατήρα εικονίζονται τέσσερις μορφές, στα δεξιά μια γυναικεία μορφή που φέρει το χέρι της στο μάγουλό της, μια χειρονομία που υποδηλώνει βαθιά θλίψη και φόβο για το μέλλον, ακολουθούν δύο αντρικές μορφές, από τις οποίες η μια αποδίδεται με περίγραμμα και με λευκό επίθετο χρώμα και η άλλη με μαύρο χρώμα και ακόμα πιο αριστερά εικονίζεται άλλη μια, πιθανόν γυναικεία μορφή από την οποία σώζονται μόνο τα δάχτυλα. Ο άντρας που βρίσκεται στα αριστερά απειλεί με το σπαθί του αυτόν που βρίσκεται μπροστά του, ενώ παράλληλα τον αρπάζει από τα μαλλιά. Οι μορφές έχουν ταυτιστεί από την

³²⁴ Κακριδής 1986, Τόμος V, 176-77

³²⁵ Ahlberg – Cornell, 1992, 87

³²⁶ Shapiro 1994, 126

πλειονότητα των μελετητών ως η Κλυταιμνήστρα, ο Αίγισθος που δολοφονείται από τον Ορέστη, ο οποίος ακολουθεί και τέλος η Ηλέκτρα³²⁷. Είναι αξιοσημείωτη η επιλογή του καλλιτέχνη να αποδώσει τον Αίγισθο με λευκό χρώμα. Παρά το γεγονός ότι και οι αρσενικές μορφές είναι συχνά λευκές στην πρώιμη αρχαϊκή τέχνη, εδώ είναι φανερό πως ο ζωγράφος θέλησε να αντιδιαστείλει τον γενναίο και δυνατό Ορέστη από τις γυναικείες μορφές και τον δειλό Αίγισθο και παράλληλα να τονίσει την θηλυπρέπεια του τελευταίου³²⁸. Επίσης, φαίνεται πως ο ζωγράφος ανέπτυξε σκόπιμα την σύνθεσή του παρατάσσοντας τις μορφές του στην σειρά, θέλοντας να δώσει την εντύπωση του εκδικητικού φόνου, παρά μιας ισάξιας μονομαχίας³²⁹. Ωστόσο, έχουν προταθεί και διαφορετικές ερμηνείες, όπως η δολοφονία του Αγαμέμνονα από τον Αίγισθο, ταυτίζοντας το αντικείμενο που βρίσκεται μπροστά από τον λευκό άντρα ως το δίχτυ με το οποίο παγιδεύτηκε ο Αγαμέμνονας και όχι ως τα μαλλιά του Αίγισθου³³⁰, η μονομαχία του Αχιλλέα με τον Μέμνονα, παρουσία των μητέρων του³³¹, μια σκηνή από τον κύκλο του Ηρακλή³³² και τέλος έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για μια σκηνή πολεμικής αιχμαλωσίας³³³.

τοῖσι δὲ μύθων ἤρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
 μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίσθοιο,
 τὸν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης·
 τοῦ ὄ γ' ἐπιμνησθεῖς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηύδα·
 (Οδ.1, 28-31, Αναφορά στην εκδίκηση του Ορέστη)

Από την άλλη όψη του αγγείου απεικονίζεται ο Απόλλωνας με την Άρτεμις, ενώ κάτω από τις διπλές λαβές αναπαριστώνται κάτι παράξενες μορφές, δύο από την μία λαβή και μια από την άλλη, οι οποίες ερμηνεύονται ως πρωτοσάτυροι ή τερατόμορφα πλάσματα σαν και αυτά που εμφανίζονται σε φοινικικές ασημένιες φιάλες³³⁴.

Από τα άλλα γεγονότα που ανήκουν στον κύκλο της *Ορέστειας*, η δολοφονία της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα απεικονίζεται σε ένα χάλκινο ανάθημα από

³²⁷ Ahlberg – Cornell 1992, 89-91, Beazley 1951, 8-9, Schefold 1964, 44-45, Fittschen 1969, 186-187, Gais 1981, 376-377

³²⁸ Beazley 1993, 11

³²⁹ Ahlberg – Cornell 1992, 90

³³⁰ Ahlberg – Cornell 1992, Levi 1955-56, 276, Davies 1969, 253-256

³³¹ Ahlberg – Cornell 1992, Cook 1965, 502

³³² Ahlberg – Cornell 1992, Rumpf 1953, 25

³³³ Morris 1984, 60-61, Ο εχθρός (σε μαύρο) απεικονίζεται να σκοτώνει τον πολεμιστή που στέκεται νικημένος μπροστά του, ενώ οι δύο γυναίκες της καταληφθείσας πόλης θρηνούν για το χαμό τους και προσμένουν την αιχμαλωσία τους.

³³⁴ Morris 1984, 61-62

το Ηραίο του Άργους (A42 εικ.87), στο οποίο μια γυναικεία μορφή εικονίζεται να μαχαιρώνει μια άλλη στην πλάτη, αρπάζοντάς την ταυτόχρονα από τα μαλλιά. Η ταύτιση των μορφών θα λέγαμε πως είναι αναμφίβολη, αφού η δολοφονία της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα είναι το μόνο παράδειγμα φόνου μιας γυναίκας από μια άλλη στον κόσμο του έπους³³⁵. Τέλος, οι δολοφονίες του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη απεικονίζονται στον ανάγλυφο πίθο 99.505/528 στη Βοστώνη (A43 εικ.88) και στην χάλκινη μήτρα Β 4900 από την Ολυμπία (A44 εικ.89), αντίστοιχα. Για την τελευταία έχει επίσης υποστηριχθεί πως απεικονίζει την Ελένη στο μοτίβο του *αποκαλύπτεσθαι*³³⁶.

2.3.3 ΗΡΩΕΣ³³⁷

Ηρακλής

Ο Ηρακλής είναι η μορφή που κυριαρχεί στον κόσμο της ελληνικής μυθολογίας και αυτό γιατί στο πρόσωπό του συγκεντρώθηκαν όλα τα χαρακτηριστικά και οι αρετές με τις οποίες οι Έλληνες του αρχαίου ελληνικού κόσμου πάσχιζαν, έστω και μυθοπλαστικά, να αποκρυσταλλώσουν τη δική τους ταυτότητα (εικ.90). Για τον λόγο αυτό το θεματολόγιο του Ηρακλή ξεπέρασε κάθε καλλιτεχνικό ή λογοτεχνικό πλαίσιο και η εικονογραφία του κυριάρχησε σε κάθε μορφή της ελληνικής τέχνης, ήδη από τα πρώτα στάδια διαμόρφωσής της, όπως φάνηκε και στο κεφάλαιο του 8^{ου} αιώνα. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί πως οι καλλιτέχνες του 7^{ου} αιώνα επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στις μάχες του ήρωα εναντίον των κενταύρων και αυτό εξαιτίας της επιθυμίας τους για προβολή της τρομακτικής φύσης των μορφών αυτών³³⁸. Είναι χαρακτηριστικό πως τα κατορθώματα του Ηρακλή έχουν οργανωθεί σε τρεις ομάδες :

³³⁵ Ahlberg – Cornell 1992, 89

³³⁶ Hoffmann 1972, 39, Το μοτίβο του *αποκαλύπτεσθαι* είναι αυτό κατά το οποίο μια γυναικεία μορφή κρατά την άκρη του πέπλου της και τον απομακρύνει χαρακτηριστικά από το πρόσωπό της. Το μοτίβο συναντάται συχνά στην γαμήλια εικονογραφία.

³³⁷ Schefold 1964, 41: Αναφέρει πως οι Έλληνες έχουν μάθει να αντιμετωπίζουν τους ήρωες που απεικονίζονται στην τέχνη, όπως ο Ηρακλής, ο Θησέας, ο Βελλερεφόντης και ο Περσέας, με ένα διαφορετικό τρόπο, όχι ως τυχαία πρόσωπα, έρμια του πάθους τους, αλλά ως μια συγκροτημένη ενότητα του χαρακτήρα και της μοίρας τους. Κοινό αυτών των τεσσάρων ηρώων είναι ότι πολέμησαν με φοβερά τέρατα, κάτι που διαφέρει πολύ από την συμμετοχή σε επιχειρήσεις όπως η Αργοναυτική εκστρατεία, οι Επτά επί Θήβας, το κυνήγι του Καλυδώνιου κάπρου και ο Τρωικός Πόλεμος. Για τον λόγο αυτό οι τρεις πρώτες επιχειρήσεις απουσιάζουν από την τέχνη, ενώ στην περίπτωση της Τροίας δημοφιλείς γίνονται οι ήρωες, των οποίων η μοίρα είναι δραματική, όπως η Ελένη, ο Αχιλλέας, ο Αίας, ο Αγαμέμνων και ο Οδυσσεύς.

³³⁸ Schefold 1964, 38

τους *άθλους*, που περιλαμβάνουν τις δοκιμασίες που ο ήρωας έφερε σε πέρας με εντολή του Ευρυσθέα, βασιλιά της Αργολίδας, τις *πράξεις*, δηλαδή κατορθώματα που έγιναν ανεξάρτητα από τους άθλους και σε διάφορες χρονικές στιγμές και τα *πάρεργα*, τα οποία συνέβησαν κατά τη διάρκεια της εκπλήρωσης των δώδεκα άθλων³³⁹. Μητέρα του Ηρακλή ήταν η Αλκμήνη, η οποία απέκτησε τον Ηρακλή με τον Δία και άλλον έναν γιο με τον σύζυγό της Αμφιτρύων, ενώ προπάππους του ήταν ο μυθικός Περσέας.

Κάποιοι από τους σημαντικότερους άθλους του Ηρακλή, καθώς και μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του έχουν αναφερθεί με αφορμή τα παραδείγματα του 8^{ου} αιώνα. Στο σημείο αυτό θα αναφερθούν με συντομία τα αγγεία που φέρουν αναπαραστάσεις εμπνευσμένες από τον κύκλο του Ηρακλή, ενώ θα μελετηθεί περισσότερο το πιο αντιπροσωπευτικό ίσως παράδειγμα της πρωτοαττικής τέχνης, ο περίφημος αμφορέας του ζωγράφου του Νέσσου της Νέας Υόρκης 11.201.1 (A46 εικ.92)³⁴⁰.

Ο λαιμός του αγγείου κοσμείται με το μοτίβο του λέοντα που επιτίθεται σε ένα άλλο ζώο, γνωστό ήδη από την τέχνη της Ανατολής, στον ώμο απεικονίζονται δύο άλογα να βόσκουν, ενώ η μυθολογική παράσταση με τον Ηρακλή και τον Κένταυρο Νέσσο βρίσκεται στο σώμα. Η πρωιμότερη σωζόμενη λογοτεχνική πηγή του επεισοδίου είναι ο Σοφοκλής, στο έργο του *Τραχινίαι*³⁴¹.

Ἦν μοι παλαιὸν δῶρον ἀρχαίου ποτὲ
θηρός, λέβητι χαλκέῳ κεκρυμμένον,
ὃ παῖς ἔτ' οὔσα τοῦ δασυστέρνου παρὰ
Νέσσου φθίνοντος ἐκ φονῶν ἀνειλόμην,
(Σοφοκλής, *Τραχινίαι*, 555-558, Μονόλογος Δηιάνειρας)

Όταν ο Ηρακλής και η Δηιάνειρα έφτασαν κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού τους στον ποταμό Εύηνο συνάντησαν τον Κένταυρο, ο οποίος περνούσε τους διαβάτες απέναντι πάνω στη ράχη του και προσφέρθηκε να περάσει και την Δηιάνειρα. Στη μέση όμως του ποταμού ο Νέσσος επιχειρεί να την βιάσει και τότε ο Ηρακλής με το τόξο και με βέλη που είχαν δηλητήριο από την Λερναία Ύδρα πληγεί τον Κένταυρο στο στήθος³⁴². Στο αγγείο ο Κένταυρος απεικονίζεται να καταρρέει, έχοντας πετάξει

³³⁹ Carpenter 1998, 117

³⁴⁰ Τα αγγεία που συμπεριλαμβάνονται στον κατάλογο, στην ομάδα *Ηρωες*, οργανώνονται με χρονολογική και όχι θεματική διαδοχή.

³⁴¹ Shapiro 1994, 155-160

³⁴² Κακριδής 1986, Τόμος IV, 104

το κλαδί του, ενώ την ίδια στιγμή ο Ηρακλής τον έχει αρπάξει από τα μαλλιά και τον απειλεί με το σπαθί του. Στα δεξιά του ήρωα απεικονίζεται μια μορφή που κρατά τα ηνία ενός άρματος της οποίας τα μακριά μαλλιά μας κάνει να την ταυτίσουμε με την Δηιάνειρα, η οποία είχε την φήμη της ηνιόχου³⁴³. Η κουκουβάγια που πετά πάνω από τον Νέσσο ερμηνεύεται ως κακός οϊωνός για τον ίδιο και καλός για τον Ηρακλή³⁴⁴. Η απεικόνιση του άρματος στη σκηνή εξυπηρετεί είτε λόγους πληρότητας του διαθέσιμου εικονογραφικού χώρου, είτε ο ζωγράφος επιθυμεί να αντιπαραβάλλει το αθλητικό σώμα του Κενταύρου με τα απαθή σώματα των αλόγων³⁴⁵.

Το ίδιο θέμα απεικονίζεται σε μια σειρά αγγείων του 7^{ου} αιώνα, με πιο χαρακτηριστικό, μετά τον αμφορέα που μελετήθηκε παραπάνω, τον αττικό αμφορέα του ζωγράφου του Νέττου 1002, ο οποίος φέρει την παράσταση με τον Ηρακλή που κρατάει από τα μαλλιά τον Νέσσο στον λαιμό, ενώ απουσιάζει η Δηιάνειρα, η παρουσία της οποίας εξυπηρετεί στο να υπενθυμίζει το αδίκημα του Κενταύρου (A54 εικ.98). Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές. Ο Νέσσος αγγίζει τον Ηρακλή στο πηγούνι, μια χειρονομία που σημαίνει ικεσία, αλλά που στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται μάταια³⁴⁶. Στο σώμα του αγγείου απεικονίζεται ο μύθος του Περσέα. Αντίθετα με το αγγείο αυτό, στο αποσπασματικό κωνικό υποκρητήριο από το Ηραίο του Άργους από την σκηνή απουσιάζει ο Ηρακλής (A47 εικ.93). Ο ίδιος μύθος αναπαριστάται επίσης και στην κορινθιακή κοτύλη 80.27 στη Βιρτζίνια (A49 εικ.94), σε θραύσμα αττικού αγγείου από την Αθήνα (A53 εικ.97), καθώς επίσης και στον κρατήρα του ζωγράφου της σκακιάρας στο Βερολίνο (A50 εικ.95). Στο τελευταίο ο Κένταυρος εικονίζεται για άλλη μια φορά να αγγίζει το πηγούνι του Ηρακλή ως μια ένδειξη ικεσίας³⁴⁷.

Στην πρώιμη κορινθιακή πυξίδα του Λονδίνου 1865.7-20.17 (A45 εικ.91 α-β), απεικονίζεται η πρωιμότερη ίσως παράσταση του Ηρακλή που μάχεται με τον τρισώματο Γηρυόνη. Πρόκειται για τον δέκατο άθλο του Ηρακλή, σύμφωνα με τον οποίο ο ήρωας έπρεπε να φέρει στον Ευρυσθέα τα βόδια του Γηρυόνη, ενός τέρατος με τρία κεφάλια και τρία σώματα ενωμένα στη μέση³⁴⁸. Η αναμέτρηση του ήρωα με το λιοντάρι της Νεμέας απεικονίζεται στον κορινθιακό αρύβαλλο του Naples Museum (A48 εικ.94) και στον σικελικό πίθο BS1432 (A56 εικ.100 α-β). Σε έναν

³⁴³ Morris 1984, 67

³⁴⁴ Morris 1984, 67, Beazley 1993, 9

³⁴⁵ Woodford 2003, 47-48

³⁴⁶ Hurwit 1985, 177

³⁴⁷ Morris 1984, 74

³⁴⁸ Κακριδής 1986, Τόμος IV, 55

«μηλιακό» αμφορέα στην Αθήνα 354 (A55 εικ.99) απεικονίζεται ο Ηρακλής με την σύζυγό του στο άρμα, ενώ σε ένα αρκετά ύστερο αγγείο του 600 π.Χ. από το Vulci (A57 εικ.101) απεικονίζεται ο γάμος του Ηρακλή και της Ήβης. Τέλος, σε δύο ακόμα αγγεία του 7^{ου} αιώνα απεικονίζεται ο ήρωας να μάχεται με Κενταύρους και συγκεκριμένα στην αποσπασματική φιάλη του ζωγράφου των κριών (A51) και στον κορινθιακό αρύβαλλο 2686 στο Βερολίνο (A52 εικ.96). Η φιάλη αποτελείται από τρία θραύσματα, στο ένα από τα οποία απεικονίζεται ένας έφιππος τοξότης που έχει ταυτιστεί με τον Ηρακλή, ο οποίος συμμετέχει στην Κενταυρομαχία³⁴⁹.

Θησέας

Ο θησέας ήταν γιος της Αίθρας, η οποία την ίδια νύχτα είχε ενωθεί και με τον Ποσειδώνα και με τον Αιγέα, βασιλιά της Αθήνας και ονόμασε τον γιο της έτσι επειδή ο Αιγέας είχε «θέσει» τα σημάδια της αναγνώρισής του κάτω από ένα βράχο³⁵⁰. Ο Θησέας υπήρξε ένας ιδιαίτερα δημοφιλής ήρωας, όπως και ο Ηρακλής, ειδικά για την πόλη της Αθήνας. Όπου ο Ηρακλής ανήκε σε όλους τους Έλληνες, ο Θησέας ανήκε στους πολίτες της Αθήνας και λειτουργούσε ως σύμβολο της νέας αθηναϊκής δημοκρατίας, αλλά και ως μέσο προπαγάνδας, την ίδια στιγμή που ο Ηρακλής είχε συνδεθεί με το πρόσωπο του τύραννου Πεισίστρατου³⁵¹.

Στον κυκλαδικό αμφορέα της Βασιλείας BS 617 (A58 εικ.102), απεικονίζονται στο λαιμό νεαρά αγόρια και κοπέλες, σε δύο επίπεδα, που κατευθύνονται προς μια μορφή ταύρου με ανθρώπινο κεφάλι. Πρόκειται για τον Θησέα μαζί με τους νέους και τις νέες της Αθήνας μέσα στο Λαβύρινθο του Μινώταυρου. Ο βασιλιάς της Κρήτης, Μίνωας, είχε αναγκάσει μετά από πόλεμο τους Αθηναίους να παραδίδουν κάθε εννέα χρόνια από επτά νέους και νέες για τροφή στον Μινώταυρο και ο Θησέας προσφέρθηκε να είναι ένα από τα επτά παλικάρια για να σκοτώσει το τέρας³⁵². Στον κυκλαδικό αμφορέα μπορούμε να διακρίνουμε και το νήμα που κρατούν οι μορφές και είναι αυτό που έδωσε η Αριάδνη, κόρη του Μίνωα, στον Θησέα για να μπορέσουν να βγουν εύκολα από τον Λαβύρινθο³⁵³.

Στο χρυσό αναθηματικό πλακίδιο από την Κόρινθο (A59 εικ.103) εικονίζεται ο Θησέας, πίσω από τον οποίο βρίσκεται η Αριάδνη και τον υποστηρίζει, να επιτίθεται

³⁴⁹ Morris 1984, 56-58

³⁵⁰ Κακριδής 1986, Τόμος III, 42

³⁵¹ Carpenter 1998, 160

³⁵² Κακριδής 1986, 47

³⁵³ Snodgrass 1998, 85

στον Μινώταυρο. Ο τελευταίος έχει αποδοθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια, έχοντας ανθρώπινο σώμα και το χαρακτηριστικό κερασφόρο κεφάλι, σε αντίθεση με την απεικόνισή του στον κυκλαδικό πίθο, όπου ισχύει το αντίθετο³⁵⁴.

Βελλερεφόντης

Ο Βελλερεφόντης ήταν ένας ήρωας ιδιαίτερα δημοφιλής στην Κόρινθο και αγαπητό θέμα των καλλιτεχνών της πρωτοκορινθιακής τέχνης. Σε αντίθεση με τον Ηρακλή, τον Θησέα και τον Περσέα δεν ήταν γιος κάποιου θεού, αλλά ένας ήρωας της Ανατολής, ο οποίος ενσωματώθηκε στην ελληνική μυθολογία όταν η Κόρινθος έγινε σημαντική πόλη κατά την Γεωμετρική περίοδο³⁵⁵. Αν και αναφέρεται και από το Όμηρο, αλλά και από τον Ησίοδο, τελικά θεωρείται ένας κορινθιακός μύθος, ο οποίος αποδίδεται στον επικό ποιητή Εύμελο³⁵⁶. Σύμφωνα με τον μύθο, ο Βελλερεφόντης αιχμαλώτισε τον Πήγασο στην Κόρινθο και η πιο σημαντική μάχη που έδωσε ήταν αυτή ενάντια στην Χίμαιρα, ένα τέρας που ήταν κατά κύριο λόγο λιοντάρι, αλλά είχε κεφαλή γίδας στην πλάτη και ένα φίδι για ουρά. Η Χίμαιρα απεικονίζεται και ανεξάρτητα από τον Βελλερεφόντη, ως μέσο διακόσμησης, όπως και η Γόργω, ενώ ο Πήγασος υπήρξε ο νομισματικός τύπος της Κορίνθου, ήδη από την αρχή της κυκλοφορίας νομίσματος στην πόλη³⁵⁷.

Στην κοτύλη του ζωγράφου του Βελλερεφόντη 1376 από τη Αίγινα (A60 εικ.104), εικονίζεται ο ήρωας την στιγμή που ετοιμάζεται να επιτεθεί στη Χίμαιρα. Η απεικόνιση αυτή θεωρείται ένα από τα αριστουργήματα της πρωτοκορινθιακής τέχνης, όπως φαίνεται κυρίως στη χρήση του περιγράμματος, αλλά και των λεπτών γραμμών στο σώμα της Χίμαιρας και του Πήγασου για την απόδοση των λεπτομερειών, όσο και στην γενικότερη σύνθεσή της, που παρά των μικρογραφικό της χαρακτήρα, κρύβει ένα πνεύμα μνημειακότητας³⁵⁸.

Ακολουθούν δύο αρύβαλλοι της μέσης πρωτοκορινθιακής περιόδου, ο αρύβαλλος M.F.A 95.11 (A61 εικ.105) και ο αρύβαλλος M.F.A 95.10 (A62 εικ.106). Στον τελευταίο, τα παραπληρωματικά κοσμήματα που χρησιμοποιούνται είναι τα χαρακτηριστικά της πρωτοκορινθιακής αγγειογραφίας. Στα παραδείγματα αυτά έχει πλέον αποκρυσταλλωθεί η εικονογραφία του ήρωα, ο οποίος απεικονίζεται έφιππος

³⁵⁴ Carpenter 1998, 163

³⁵⁵ Schefold 1964, 38

³⁵⁶ Hurwit 1985, 156

³⁵⁷ Carpenter 1998, 108

³⁵⁸ Hurwit 1985, 157

στο φτερωτό του άλογο, κραδαίνοντας ένα δόρυ και επιτιθέμενος προς το τέρας, μια εξέλιξη που έχει την καταγωγή της στο μοτίβο του υπέα³⁵⁹.

Τέλος, το θέμα αναπαριστάται και σε ένα πινάκιο από τη Θάσο (Α63 εικ.107).

Περσέας

Ο μύθος του Περσέα σχετίζεται με αυτόν του Βελλερεφόντη, όχι μόνο μέσα στα πλαίσια του ήρωα που σκοτώνει ένα τερατόμορφο πλάσμα, αλλά και γιατί σύμφωνα με τον μύθο ο Πήγασος, τον οποίο αιχμαλώτισε ο Βελλερεφόντης, είχε γεννηθεί από το λαιμό της Μέδουσας την στιγμή που την αποκεφάλισε ο Περσέας³⁶⁰. Ο Περσέας έπρεπε να αποκεφαλίσει την Μέδουσα και να προσφέρει το κεφάλι της στον βασιλιά Πολυδέκτη, ύστερα από εντολή του. Για να το κάνει όμως αυτό έπρεπε να προμηθευτεί από τις Νύμφες την *κυνήν* που θα τον έκανε αόρατο, τα φτερωτά πέδιλα για να μην πατάει στη γη και την *κίβισιν*, το μαγικό σακί για να κρύψει εκεί το κεφάλι. Οι γοργόνες ήταν τρεις αδερφές, η Σθεννώ, η Ευρυάλη και η Μέδουσα, η οποία ήταν η μόνη θνητή, αλλά όποιος την αντίκριζε μαρμάρωνε³⁶¹. Ο Περσέας τελικά με την βοήθεια της Αθηνάς και του Ερμή κατόρθωσε να εκπληρώσει την αποστολή του³⁶².

Ο μύθος του Περσέα αναπαριστάται στο σώμα του περίφημου αμοφρέα του ζωγράφου του Πολύφημου από την Ελευσίνα 2630 (Α35 και Α64 εικ.108). Αριστερά απεικονίζεται η αποκεφαλισμένη Μέδουσα, ενώ ακολουθούν οι δύο αδερφές της που καταδιώκουν τον Περσέα. Η Μέδουσα εμφανίζεται ξαπλωμένη εν μέσω μαραμένων ανθών, παραπέμποντας ίσως στην περιγραφή του Ησιόδου (*Θεογονία* II 278-79), σύμφωνα με την οποία η ίδια είχε ξαπλώσει με τον Ποσειδώνα σε ένα λιβάδι³⁶³. Ανάμεσα στις γοργόνες και τον Περσέα στέκεται η Αθηνά. Η εικονογραφία της θεάς είναι εμπνευσμένη από την επική ποίηση, όπου εμφανίζεται άοπλη αλλά με την χαρακτηριστική της *ράβδο*, προκειμένου να βοηθήσει τους ήρωες που την χρειάζονται³⁶⁴. Ωστόσο, το πιο χαρακτηριστικό εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής είναι τα κεφάλια των γοργόνων, τα οποία δεν φέρουν κανένα ανθρώπινο

³⁵⁹ Benson 1995, 174

³⁶⁰ Hurwit 1985, 156-157

³⁶¹ Padgett 2004, άρθρο της Δέσποινας Τσιαφάκη, «*ΠΕΛΩΡΑ*» *Fabulous creatures and/or demons of death*, 73 – 90 : Χαρακτηρίζει τα πλάσματα όπως οι σφιγγες, οι σειρήνες, οι γοργόνες, οι σάτυροι και οι κένταυροι με τον όρο *πέλωρα* και αναλύει την εικονογραφία της Μέδουσας.

³⁶² Κακριδής 1986, Τόμος III, 182-184

³⁶³ Hurwit 1986, 166-167

³⁶⁴ Morris 1984, 44

χαρακτηριστικό, παρά είναι τετραγωνισμένα και «καζανόσχημα», συνδυασμένα με τερατόμορφα στοιχεία³⁶⁵.

Στον ανάγλυφο αμφορέα του Παρισιού CA 795 (A65 εικ.109) είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο ο Περσέας αποφεύγει να κοιτάξει την Μέδουσα, σύμφωνα με τη συμβουλή της Αθηνάς, ενώ η μορφή της Μέδουσας ως θηλυκός κένταυρος θα πρέπει να θεωρηθεί μια σύμβαση της τέχνης του πρώιμου 7^{ου} αιώνα για την απεικόνιση οτιδήποτε τερατόμορφου³⁶⁶.

Τέλος, ο μύθος του Περσέα απεικονίζεται και στο σώμα του αττικού αμφορέα του ζωγράφου του Νέττου (A66 εικ.111).

2.3.4 ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΘΕΩΝ

Τελευταία κατηγορία αναπαραστάσεων του 7^{ου} αιώνα είναι η απεικόνιση των θεών του Ολύμπου. Μεμονωμένα παραδείγματα θεϊκής επιφάνειας είχαμε και στον 8^ο αιώνα. Ωστόσο, κατά την ανατολιζουσα περίοδο, όπως και οι ήρωες του έπους και του μύθου, έτσι και οι θεοί αποκτούν τα χαρακτηριστικά εκείνα γνωρίσματα που τους κάνουν αναγνωρίσιμους στον θεατή. Επίσης, στο βασίλειο των θεών μπορούμε να διακρίνουμε τέσσερις ομάδες θεμάτων : την γέννηση κάποιου θεού, τις μάχες τους, την ερωτική δραστηριότητά τους, τις συναθροίσεις και τις πομπές τους, με το τελευταίο να είναι το πιο αγαπητό κατά την πρώιμη αρχαϊκή περίοδο³⁶⁷.

Σε μια χάλκινη μήτρα από την Κρήτη (A67 εικ.110) απεικονίζονται δύο λέοντες που πλαισιώνουν μια θεότητα, ανδρική ή γυναικεία, η οποία αναδύεται μέσα από ένα τρίποδα. Η παρουσία του τρίποδα παραπέμπει στη μορφή του Απόλλωνα, όμως πιο πιθανή θεωρείται η ταύτιση της μορφής με τον Δία³⁶⁸. Ωστόσο, μια κυματιστή γραμμή που εμφανίζεται ανάμεσα στην ασπίδα της θεότητας και την άκρη του τρίποδα έχει ερμηνευθεί ως πέπλος και άρα πρόκειται για μια γυναικεία θεά και συγκεκριμένα για την Αθηνά που εμφανίζεται ένοπλη και λατρευόταν στην Κρήτη³⁶⁹.

Σε ένα θραύσμα ναξιακού αμφορέα απεικονίζονται η Αφροδίτη και ο Άρης πάνω σε ένα άρμα που έλκεται από φτερωτά άλογα (A68 εικ.111), ενώ στον

³⁶⁵ Morris 1984, 44: Θεωρεί πως ο συγκεκριμένος τύπος είναι πελοποννησιακής καταγωγής και προέρχεται από έναν ελεφάντινο δισκοειδή σφραγιδόλιθο από το Ηραίο του Άργους.

³⁶⁶ Snodgrass 1998, 84-85

³⁶⁷ Schefold 1964, 31

³⁶⁸ Schefold 1964, 32

³⁶⁹ Hoffmann 1972, 37

«μηλιακό» αμφορέα 3961 απεικονίζεται ο Απόλλωνας με τις Μούσες (A69)³⁷⁰. Ο θεός κρατάει τη λύρα του και οδηγεί μια ομάδα φτερωτών αλόγων στην αδερφή του, Άρτεμις, η οποία κρατάει μια δέσμη από βέλη στο ένα χέρι και ένα ελάφι στο άλλο³⁷¹. Η Άρτεμις εμφανίζεται και σε ένα θραύσμα «μηλιακού» αμφορέα ως Πότνια Θηρών (A70 εικ.112). Η μορφή της Πότνιας Θηρών είναι ένα θέμα ιδιαίτερα διαδεδομένο στην κυκλαδική εικονογραφία, η καταγωγή του οποίου εντοπίζεται στην μινωική Κρήτη³⁷².

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή στον πρωτοκορινθιακό αρύβαλλο 95.12 (A71 εικ.113). Το κεντρικό θέμα της αναπαράστασης συνθέτους δύο μορφές, εκ των οποίων, η μία στα δεξιά με το ένα χέρι κρατά ένα σκήπτρο, ενώ στο άλλο φέρει ένα αντικείμενο που μοιάζει με γάντι και η άλλη μορφή στα αριστερά έχει τη μορφή Κενταύρου και διεκδικεί επίσης το σκήπτρο. Ωστόσο, αν δεχτούμε πως το περίεργο αντικείμενο που μοιάζει με γάντι είναι κεραυνός και η μορφή που το κρατά ο Δίας, τότε η άλλη μορφή δεν μπορεί να είναι Κένταυρος, αλλά ένας Γίγαντας ή κάποιος άλλος τερατόμορφος αντίπαλος του θεού³⁷³. Ο Ησίοδος στη Θεογονία του αναφέρει πως ο Δίας όντως έπρεπε να διεκδικήσει την βασιλεία του από τον προκάτοχό του, τον Κρόνο, όμως καμία τέτοια σκηνή σαν και αυτή που απεικονίζεται στο αγγείο δεν σώζεται στις λογοτεχνικές πηγές³⁷⁴.

Στον κορινθιακό αρύβαλλο της Οξφόρδης (A72 εικ.114) εικονίζονται δύο γυναικείες μορφές, η μια με ασπίδα και κράνος, δίπλα στην οποία βρίσκεται και μια μικρότερη μορφή και η άλλη με πόλο, που ταυτίζονται με την Αθηνά και την Αφροδίτη αντίστοιχα. Την κεντρική σκηνή πλαισιώνουν ιππείς³⁷⁵.

Σε έναν κορινθιακό κρατερίσκο εικονίζεται η Αθηνά κρατώντας δόρυ και ασπίδα (A73 εικ.115), ενώ σε κορινθιακό αρύβαλλο από το Λέχαιο αναπαριστάται μια μεγαλόσωμη αντρική μορφή που κυνηγά ένα αγόρι (A74 εικ.116 α-γ). Το γεγονός ότι οι μορφές δεν είναι οπλισμένες μας κάνει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για ένα ερωτικό μοτίβο και ίσως η σκηνή μπορεί να ερμηνευθεί ως η καταδίωξη του Γανυμήδη από τον Δία³⁷⁶.

³⁷⁰ Για το θέμα *ζεύγος σε άρμα*, βλ. Ζαφειροπούλου 1985, 63

³⁷¹ Hurwit 1985, 152

³⁷² Ζαφειροπούλου 1985, 64

³⁷³ Snodgrass 1998, 83-84, Ωστόσο, οι Ahlberg – Cornell 1992, 103-105 και Fittschen 1969, 113-123, ερμηνεύουν το αντικείμενο αυτό σαν το δαυλί με το οποίο ο Ηρακλής πολέμησε τους Κενταύρους.

³⁷⁴ Benson 1995, 352

³⁷⁵ Benson 1995, 164-165, Schefold 1966, 41, Ερμηνεύει τους ιππείς ως τους Διόσκουρους και την μικρόσωμη μορφή που βρίσκεται δίπλα στη θεά ως την Ελένη.

³⁷⁶ Benson 1995, 166-167

Τέλος, στον χάλκινο θώρακα από την Ολυμπία (A75 εικ.117) απεικονίζεται στα δεξιά ο Απόλλωνας, κρατώντας την λύρα και συνοδευόμενος από δύο γυναικείες μορφές, πιθανόν Μούσες, να συναντά τον γενειοφόρο Δία, που επίσης συνοδεύεται από δύο αγένειες θεότητες. Η πρόθεση του καλλιτέχνη δεν είναι να αποδώσει το επικό μεγαλείο του μύθου αλλά να απεικονίσει μεγαλοπρεπείς και εξέχουσες μορφές που εντάσσονται στο ανάλογο περιβάλλον³⁷⁷.

³⁷⁷ Schefold 1964, 31

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Επεκτείνοντας αυτό που έχει χαρακτηριστικά διατυπώσει ο Ελβετός αρχαιολόγος Karl Schefold³⁷⁸, πως η εικονιστική αναπαράσταση ενός μύθου είναι η απάντηση της τέχνης προς την ποίηση, θα λέγαμε πως η αναπαράσταση ενός μυθολογικού θέματος στην αγγειογραφία προϋποθέτει την ύπαρξη του θέματος αυτού σε γραπτή μορφή και επίσης την γνώση του θέματος αυτού από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος μπορεί να το αναγνωρίσει και να το ταυτίσει. Ιδιαίτερα σημαντικό λοιπόν, για τη μελέτη των πρώτων μυθολογικών σκηνών στην τέχνη της γεωμετρικής περιόδου, είναι να καταλάβουμε αν και σε ποιο βαθμό ήταν γνωστή η επική παράδοση στον καλλιτέχνη του 8^{ου} αιώνα, ώστε να μπορεί να απεικονίζει θέματα από το έπος στα αγγεία του, ένα ζήτημα το οποίο προσεγγίστηκε ως ένα βαθμό στην εισαγωγή της εργασίας.

Οι βασικές θέσεις της αμφισβήτησης εκφράστηκαν ήδη προηγουμένως, σχετικά με το κάθε θέμα ξεχωριστά. Τα γενικότερα συμπεράσματα είναι τα εξής :

1. Αν και ο ζωγράφος του ύστερου 8^{ου} αιώνα κατάφερε να επαναφέρει την απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής στην τέχνη της αγγειογραφίας μετά από τέσσερις περίπου αιώνες και να δημιουργήσει σκηνές με αφηγηματικό χαρακτήρα, ο ιδιαίτερα γενικευτικός και σχηματοποιημένος χαρακτήρας των μορφών αλλά και οι λιγοστές δυνατότητες που είχε στην διάθεσή του ο καλλιτέχνης, δεν μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε μυθολογικό περιεχόμενο και να ταυτίσουμε τις μορφές με ακρίβεια.
2. Ιδιαίτερα αινιγματική είναι η επιλογή των θεμάτων που θεωρείται πως απεικονίζονται στα αγγεία του 8^{ου} αιώνα, αφού είναι θέματα όχι δημοφιλή στον Όμηρο, ενώ αντίθετα τα θέματα στα οποία επικεντρώνεται το ενδιαφέρον και η δράση απουσιάζουν. Αυτό αντιστρέφεται κατά τον 7^ο αιώνα και το φαινόμενο αυτό σχετίζεται με την διάδοση των επών, που συντελείται σύμφωνα με την άποψη αυτή στις αρχές του 7^{ου} αιώνα.
3. Η επίδραση της ανατολής στην εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής τέχνης θα πρέπει να αναζητηθεί ήδη από αυτή την περίοδο και δεν θα πρέπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο κάποια θέματα να χρησιμοποιήθηκαν και να αναπροσαρμόστηκαν

³⁷⁸ Kannicht 1982, 73

από τους ζωγράφους με σκοπό να εξυπηρετήσουν και να δώσουν ώθηση στην πλοκή του μύθου και όχι αντίστροφα να εμπνευστούν από αυτόν.

4. Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση που έκανε ο Klaus Fittschen³⁷⁹, χρησιμοποιώντας τους όρους *Sagenbild* και *Lebensbild*, όπως ήδη αναφέρθηκε, θα πρέπει να κατατάξουμε τις αναπαραστάσεις της γεωμετρικής περιόδου στην δεύτερη κατηγορία σκηνών και συγκεκριμένα θα λέγαμε πως αποτελούν μια εξιδανικευμένη εικόνα του ήθους και της συμπεριφοράς του νεκρού, καθώς επίσης και μια αναφορά στα ενδιαφέροντα και τις φιλοδοξίες του, κυρίως όσον αφορά τις σκηνές που κοσμούν τα τεφροδόχα γεωμετρικά αγγεία. Επίσης αναφέρονται στις ιδιαίτερες ασχολίες και ανησυχίες του ανθρώπου της γεωμετρικής εποχής, όπως ήταν οι αγώνες ή οι μάχες.

Τέλος, ο Snodgrass³⁸⁰ βασιζόμενος κυρίως σε εξωτερικές από τα αγγεία παρατηρήσεις, αναγνωρίζει στην τέχνη του 8^{ου} αιώνα έναν γενικευμένο ηρωικό χαρακτήρα και σηματοδοτεί τρεις βασικές τάσεις :

1. το ενδιαφέρον για ένα ηρωικό παρελθόν, όπως φαίνεται μέσα από τις ταφές και τις θυσίες, τις επιγραφές με στίχους από τα έπη και την απόδοση ονομάτων, όπως Έκτορας και Αγαμέμνονας, στα παιδιά των βασιλικών οικογενειών
2. την ύπαρξη ενδιαφέροντος των αγγειογράφων για μυθολογικά θέματα που εξελικτικά οδήγησε στις μυθολογικές σκηνές του 7^{ου} αιώνα
3. και την αναζήτηση θεμάτων από μη ομηρικά έπη, γεγονός που σχετίζεται και με την δύναμη της προφορικής παράδοσης την εποχή αυτή.

Η τέχνη του 8^{ου} αιώνα είναι μια τέχνη η οποία αιχμαλωτίζει και ελέγχει τον περιβάλλοντα κόσμο και τα ανθρώπινα πάθη και συναισθήματα, γι' αυτό και είναι πολύ δύσκολο να δοθεί μια απόλυτης φύσης απάντηση σχετικά με τα ερωτήματα που οι ίδιες οι εικόνες γεννούν στον θεατή. Θεωρώ όμως πως εδώ έγκειται και το μεγαλείο της τέχνης αυτής. Δεν μπορούμε να μην συμμεριστούμε όλες τις επιφυλάξεις και τις αμφισβητήσεις που διατυπώθηκαν παραπάνω σχετικά με την εικονογραφία της περιόδου, όμως δεν μπορούμε και να αμφισβητήσουμε την σημαντική θέση του μυθικού και επικού παρελθόντος, πρωτίστως στην σκέψη, αλλά και στην τέχνη των ανθρώπων του 8^{ου} αιώνα. Μια σημαντική πηγή του ελληνικού μύθου ήταν και το αποτέλεσμα της εφευρετικής απάντησης των Ελλήνων απέναντι

³⁷⁹ Fittschen 1969, 9-17

³⁸⁰ Snodgrass 1979, 124

στον φυσικό κόσμο που τους περιέκλειε και στα υλικά κατάλοιπα των προγόνων τους³⁸¹. Μέσα από την τέχνη τους λοιπόν αντλούμε πληροφορίες για την δομή και το ήθος της κοινωνίας του 8^{ου} αιώνα, αλλά και για το πώς η κοινωνία αυτή καθορίζει και καθορίζεται από το παρελθόν της.

Οι άνθρωποι του 7^{ου} αιώνα δημιουργούν πλέον εικόνες που βρίσκονται έξω από τα δικά τους όρια και μέτρα. Χρησιμοποιούν ιδέες και μοτίβα από την τέχνη της Ανατολής προκειμένου να εντυπωσιάσουν και να συνδέσουν το παραδοσιακό και το οικείο με έναν μη οικείο και κατανοητό κόσμο, ενώ παράλληλα αντιμετωπίζουν με πιο σύνθετο τρόπο τις αλήθειες που βρίσκονται πίσω από τις ανθρώπινες σχέσεις, αλλά και της σχέσης τους με το θείο. Επιλέγουν να αναπαραστήσουν με σαφήνεια ιστορίες από τον μύθο και το έπος γιατί τους προσφέρουν την πρόσβαση σε ένα κόσμο όπου η ανθρώπινη θέληση δοκιμάζεται απέναντι σε δυσκολίες που δημιουργούνται από άλλους ανθρώπους ή από δυνάμεις, των οποίων η φύση και το όρια ξεπερνούν αυτά της ανθρωπότητας³⁸². Ακόμα και η ποίηση απομακρύνεται από την ευγένεια και τις αρχές της *Ιλιάδας* και γοητεύεται από την δράση και την ριψοκινδυνότητα της *Οδύσσειας*³⁸³. Ωστόσο, υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά στον τρόπο με το οποίο αποδίδεται ένα θέμα στην ποίηση και στην εικονιστική τέχνη, καθώς οι καλλιτέχνες ποτέ δεν αναπαράστησαν ένα επικό επεισόδιο με ακρίβεια, αλλά το αναπαρήγαγαν με τον δικό τους τρόπο, συνδυάζοντας σχεδιαστικά, τεχνολογικά, αλλά και προσωπικά κριτήρια³⁸⁴.

Οι Έλληνες καλλιτέχνες ήταν οι πρώτοι που αντιλήφθηκαν την ανθρώπινη μορφή ως μια ισορροπημένη ενότητα του σώματος, της ψυχής και της σκέψης και προσπάθησαν να απεικονίσουν ή να διατυπώσουν τις ιστορίες τους μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία. Δημιούργησαν μια τέχνη η οποία θα τους παρείχε την εικόνα και μια αίσθηση μονιμότητας σε ό,τι ήταν ζωτικής σημασίας γι' αυτούς, τόσο σε υλικό και ανθρώπινο όσο και θεϊκό επίπεδο³⁸⁵. Σε αυτή τη διαδικασία θα πρέπει ίσως να αντιμετωπίσουμε τον ζωγράφο και τον ποιητή ως ξεχωριστές καλλιτεχνικές οντότητες, με διαφορετικές πηγές, διαφορετικά ενδιαφέροντα και διαφορετικές τεχνικές, ο κοινός όμως στόχος των οποίων, είχε ως αποτέλεσμα την συνάντησή τους, όπως αποδεικνύεται μέσα από τις εικόνες της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Η

³⁸¹ Boardman 2002, 15

³⁸² Osborne 1998, 65

³⁸³ Λαμπρινουδάκης 1977, 12-13

³⁸⁴ Friis Johansen 1967, 40

³⁸⁵ Boardman 2002, 17

αναπόληση των επικών ιστοριών και των μυθολογικών αφηγήσεων στα πρώτα βήματα της δημιουργίας της αρχαίας ελληνικής εικονιστικής τέχνης, ήταν ένα ζήτημα τόσο αυτοπροσδιορισμού, όσο και αυθεντικότητας.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

AJA = American Journal of Archaeology

AntK = Antike Kunst

BABesch = Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology

BSA = Annual of the British School at Athens

ClAnt = Classical Antiquity

PCPhS = Proceedings of the Cambridge Philological Society

QUCC = Quaderni Urbinati di Cultura Classica

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ahlberg – Cornell 1992 = Ahlberg – Cornell, G., *Myth and epos in early Greek art. Representation and interpretation*, Jonsered 1992.
- Beazley 1993 = Beazley, J.D., *Η εξέλιξη του αττικού μελανόμορφου ρυθμού*, Αθήνα 1993
- Benson 1970 = Benson, J.L., *Horse bird and man*, Amherst 1970
- Benson 1985 = Benson, J.L., “Human figures and narrative in later protocorinthian vase painting”, *Hesperia* 64 (1995), 163-177
- Benson 1995 = Benson, J.L., “Human figures, the Ajax Painter, and narrative scenes in earlier Corinthian vase painting”, 335-362, σε : Carter, J. - Morris, S.(επιμ.), *The ages of Homer : a tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995
- Boardman 1970 = Boardman, J., *Greek gems and finger rings*, London 1970
- Boardman 1983 = Boardman, J., “Symbol and story in Geometric art”, 15-36, σε : Moon, W.G (επιμ.), *Ancient Greek art and iconography*, Madison 1983
- Boardman 2001 = Boardman, J., *Πρώιμη ελληνική αγγειογραφία*, Αθήνα 2001
- Boardman 2002 = Boardman, J., *The archaeology of nostalgia*, London 2002
- Βοκοτοπούλου 1997 = Βοκοτοπούλου Ι., *Αργυρά και Χάλκινα Έργα Τέχνης*, Αθήνα 1997
- Burgess 2004 = Burgess, J.S., “Early images of Achilles and Memnon”, *QUCC* (2004), 33-51
- Carpenter 1998 = Carpenter T.H., *Art and myth in ancient Greece*, London 1998
- Carter 1972 = Carter, J. ,”The beginning of narrative art in the Greek Geometric period”, *BSA* 67 (1972), 25-58
- Coldstream 1997 = Coldstream, J.N, *Γεωμετρική Ελλάδα*, Αθήνα 1997
- Cook 1983 = Cook, R.M., “Art and epic in archaic Greece”, *BABesch* 58 (1983), 1-9
- Fittschen 1969 = Fittschen, K., *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969
- Foley 1997 = Foley, J.M., “Oral tradition and Homeric art”, 144-153, σε : Langdon, S.(επιμ.), *New light on a Dark Age : exploring the culture of geometric Greece*, London 1997

- Gantz 1993 = Gantz, T., *Early Greek myth : a guide to literate and artistic sources*, London 1993
- Hanfmann 1957 = Hanfmann, G.M.A., "Narration in Greek art", *AJA* 61 (1957), 71-78
- Hoffmann 1972 = Hoffmann, H., *Early Cretan armorers*, Mainz of Rhine 1972
- Hurwit 1985 = Hurwit, J. M., *The art and culture of early Greece, 1100 – 480 B.C*, London 1985
- Ζαφειροπούλου 1985 = Ζαφειροπούλου, Φ., *Προβλήματα της μηλιακής αγγειογραφίας*, Αθήνα 1985
- Friis Johansen 1967 = Johansen, K. F., *The Iliad in early Greek art*, Copenhagen 1967
- Κακριδής 1986 = Κακριδής, Ι. Θ., *Ελληνική Μυθολογία* (Τόμοι I – V), Αθήνα 1986
- Kannicht 1982 = Kannicht, R., "Poetry and art, Homer and the monuments afresh", *ClAnt* 1 (1982), 70-92
- Καρδάρα 1963 = Καρδάρα, Χ.Π., *Ροδιακή Αγγειογραφία*, Αθήνα 1963
- Kirk 1949 = Kirk, G.S., "Ships on geometric vases", *BSA* 44 (1949), 93-153
- Λαμπρινουδάκης 1977 = Λαμπρινουδάκης, Β.Κ., *Η αρχαϊκή ελληνική αγγειογραφία*, Αθήνα 1977
- Langdon 1993 = Langdon, S. (επιμ.), *From pasture to polis*, Missouri 1994
- Μαζαράκης Αινιάν 2000 = Μαζαράκης Αινιάν, Α., *Όμηρος και Αρχαιολογία*, Αθήνα 2000
- Morris 1984 = Morris, S., *The Black and White style*, London 1984
- Morris 1995 = Morris, S., "The sacrifice of Astyanax : Near eastern contributions to the siege of Troy", 221-245, σε: Carter, J. – Morris, S.(επιμ.), *The ages of Homer : a tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995
- Osborne 1998 = Osborne, R., *Archaic and classical Greek art*, New York 1998
- Padgett 2004 = Padgett, M.J. (επιμ.), *The centaur's smile : the human animal in early Greek art*, Yale University Press, New Haven and London 2004
- Powell 1997 = Powell, B.B., "From picture to myth, from myth to picture", 154-193, σε : Langdon, S.(επιμ.), *New light on a Dark Age : exploring the culture of geometric Greece*, London 1997
- Robertson 2001 = Robertson, M., *Η τέχνη της αγγειογραφίας στην κλασική Αθήνα*, Αθήνα 2001

- Rocco 2003 = Rocco, G., “Eteocle e Polinice”, *AntK* 46, 2003, 5-13
- Rombos 1988 = Rombos T., *The iconography of attic late Geometric II pottery*, Jonsered 1998
- Schefold 1964 = Schefold, K., *Myth and legend in early Greek art*, New York 1964
- Schweitzer 1971 = Schweitzer, B., *Greek Geometric art*, London 1971
- Shapiro 1994 = Shapiro, H.A., *Myth into art : poet and painter in classical Greece*, London 1994
- Snodgrass 1979 = Snodgrass, A., “Poet and painter in eighty-century Greece”, *PCPhS* 25 (1979), 118-119
- Snodgrass 1998 = Snodgrass, A., *Homer and the artists*, Cambridge 1998
- Stewart 2003 = Stewart, A., *Τέχνη, επιθυμία και σώμα στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2003
- Wachter 2001 = Wachter, R., *Non – attic Greek vase inscriptions*, Oxford 2001
- Webster 1955 = Webster, T.B.L., “Homer and attic geometric vases”, *BSA* 50, (1955), 38-50
- Whitley 1991 = Whitley, J., *Style and society in Dark Age Greece : the changing face of a pre – literate society 1100 – 700 B.C*, Cambridge 1991
- Woodford 2003 = Woodford, S., *Images of myth in classical antiquity*, Cambridge 2003

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ 8^{ου} ΑΙΩΝΑ

A. Αναχώρηση με πλοίο

1. Λονδίνο (Βρετανικό Μουσείο) 1899.2-19.1, κρατήρας. A-B : Απεικονίζεται κωπηλατικό πλοίο με δύο σειρές κωπηλατών και ένας άντρας που ανεβαίνει στο πλοίο, κρατώντας από το καρπό μια γυναίκα. Ίσως πρόκειται για σκηνή αποχωρισμού, όμως η ζωηρή κίνηση της αντρικής μορφής και η συστολή της γυναικείας υποδηλώνει ότι ίσως πρόκειται για μια σκηνή αρπαγής. Οι μορφές ερμηνεύονται είτε ως την Ελένη και τον Πάρη, είτε ως τον Θησέα και την Αριάδνη.

Χρονολογία : 735-720 π.Χ

Fittschen 1969, 51-2, Carter 1972, 52, Kannicht 1982, 74, εικ.1, Ahlberg – Cornell 1992, 26-27, εικ.30, Coldstream 1997, 159 και 470, εικ.112, Snodgrass 1998, 33, εικ.13, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 137, εικ.155, Boardman 2001, 37, εικ.67

2. Μουσείο Ηρακλείου, τετράπλευρο υποκρητήριο με περίτμητη διακόσμηση από το Ιδαίο Άνδρο. Πάνω σε κωπηλατικό πλοίο εικονίζεται μια ανδρική μορφή με κράνος και ασπίδα που κρατάει μια γυναίκα από το χέρι. Ίσως πρόκειται για τον Πάρη και την Ελένη.

Χρονολογία : τέλη 8^{ου}-αρχές 7^{ου} αιώνα.

Ahlberg – Cornell 1992, 27, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 137, εικ.157

B. Μολιόνες

3. Παρίσι (Λούβρο) A517, κρατήρας του ζωγράφου του Διπύλου. A-B : Οι Ακτορίονες ή Μολιόνες απεικονίζονται δίπλα σε μια σκηνή πρόθεσης και έχει υποστηριχθεί πως απεικονίζεται η νεκρική τελετή του Αμαρυγκέα.

Χρονολογία : 760-750 π.Χ.

Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.34, Coldstream 1997, 149, εικ.33 α, Snodgrass 1998, 16-18, εικ. 3-4

4. Παρίσι (Λούβρο) A519, κρατήρας. A-B : Πολεμιστής με την οκτώσχημη ασπίδα του Διπύλου και απεικόνιση των Μολιόνων, των νεαρών Ηλείων που πολέμησαν ενάντια στον Νέστορα.

Χρονολογία : ΥΓ Ια

Carter 1972, σ.54, Coldstream 1997, 151 και 467-8, εικ. 33 β, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 138, εικ.16

5. Νέα Υόρκη 14.130.15, ταφικός κρατήρας. A-B : Οι Μολιόνες εικονίζονται πλάι σε ένα τρίποδα, έπαθλο για κάποιο διαγωνισμό. Υπάρχει ίσως αναφορά στους ταφικούς αγώνες του βασιλιά Αμαρυγκέα, όπου, σύμφωνα με τον Όμηρο, οι Μολιόνες νίκησαν τον Νέστορα στην αρματοδρομία.

Χρονολογία : ΥΓ Ια

Carter 1972, 54, Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.36-38, Coldstream 1997, 468, Powell 1997, 154-155, εικ.1

6. Αγορά Αθήνας P4885, οينوχόη. A-B : Οι δίδυμοι Μολιόνες δραπετεύουν άδοξα από το πεδίο της μάχης και δραπετεύουν από τον Νέστορα, με τη βοήθεια του πατέρα τους Ποσειδώνα, ο οποίος τους σκέπασε με πυκνή ομίχλη. Ο ένας έχει ανέβει πάνω στο άρμα, ενώ ο άλλος αναχαιτίζει έναν πολεμιστή που του επιτίθεται.
Χρονολογία : ΥΓ Ια
Friis Johansen 1967, 23-4, εικ.23, Fittschen 1969, 68-75, εικ.15, Carter 1972, 54, Boardman 1983, 26, εικ. 2.19, Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.39, Coldstream 1997, 468, εικ.112 α, Snodgrass 1998, 30-1, εικ.11, Μαζαράκης Αιυιάν 2000, 140, εικ. 165, Boardman 2001, 34, εικ. 59.1,2

7. Αθήνα NM, θραύσμα κρατήρα. Απεικόνιση των Μολιόνων, με τα χέρια τους να κινούνται προς δύο κατευθύνσεις.
Χρονολογία : 750 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.3

8. Κόρινθος C. 19966.216, σκύφος. A-B: Απεικονίζονται οι Μολιόνες ως ένα απομονωμένο μοτίβο, χωρίς να εντάσσονται σε συγκεκριμένο αφηγηματικό περιεχόμενο.
Χρονολογία : 720-700 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.40

9. Αθήνα, θραύσμα αγγείου από το Ηραίο του Άργους. Απεικόνιση των Μολιόνων. Τα χέρια τους κατευθύνονται προς δύο κατευθύνσεις και τα πόδια αποδίδονται σε προφίλ προς τα δεξιά.
Χρονολογία : 720-700 π.Χ.
Fittschen 1969, 69-75, Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.41, Snodgrass 1998, 26-30, εικ.10

10. Σπάρτη, θραύσμα λακωνικού αγγείου. Απεικόνιση Μολιόνων.
Χρονολογία : 720-700 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.42

11. Λονδίνο BM 1905.10 – 24.5, χάλκινο αγαλμάτιο. Απεικόνιση Μολιόνων.
Χρονολογία : τέλη 8^{ου} αιώνα.
Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.43

12. Αθήνα NM 11765, χάλκινη πόρπη.
Οι Μολιόνες εικονίζονται να συμμετέχουν σε μια μονομαχία με έναν άντρα που κρατά σπαθί και ξίφος. Η μορφή ταυτίζεται περισσότερο με τον Ηρακλή παρά με τον Νέστορα.
Χρονολογία : 700 π.Χ.
Schefold 1964, 23, πιν. 6 β, Fittschen 1969, 70-5, Schweitzer 1971, 209-210, πιν.232, 233, Ahlberg – Cornell 1992, 62-3, εικ.94, Snodgrass 1998, 32, εικ.12

Γ. Ηρακλής

13. Κεραμεικός 407, αττικό τετράποδο υποκρητήριο. Στο ένα πόδι εικονίζεται άντρας να μάχεται με λιοντάρι. Ίσως πρόκειται για τον Ηρακλή, αφού στο άλλο πόδι του ίδιου αντικειμένου ο ήρωας σώζει ένα πρόβατο, προφυλάσσοντας ίσως τα κοπάδια της Νεμέας.
Χρονολογία : ΥΓ ΙΙ
Carter 1972, 45, εικ.10^α, Ahlberg – Cornell 1992, 24, εικ.19, Powell 1997, 155-157, εικ.2, Carpenter 1998, 120, εικ.176, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 136, εικ.151, Boardman 2001, 36-7, εικ.66
14. Κοπεγχάγη 3153, γεωμετρική οινόχρη. Α-Β : Εικονίζεται ένας άντρας να κρατάει ένα πουλί από το λαιμό και έχει θεωρηθεί από κάποιους μελετητές ότι πρόκειται για τον Ηρακλή και τις Στυμφαλίδες όρνιθες.
Χρονολογία : 750-700 π.Χ.
Schefold 1964, 23, πιν.5 β, Carter 1972, 52, Ahlberg – Cornell 1992, 25, εικ.23, Powell 1997, 178, εικ.20
15. Παρίσι Μ5837, παραλληλεπίπεδος σφραγιδόλιθος που φέρει διακόσμηση στις τέσσερις από τις έξι πλευρές του. Στην μια όψη εικονίζεται ένας τοξότης να απειλεί έναν κένταυρο που κρατάει από ένα κλαδί στο κάθε χέρι. Ο κένταυρος ταυτίζεται με τον Νέσσο, ο οποίος δέχεται την επίθεση του Ηρακλή.
Χρονολογία : ΥΓ ΙΙ, γύρω στο 700 π.Χ.
Boardman 1970, 111-112, πιν.208, Coldstream 1997, 204 και 470, εικ.50 β, Padgett 2004, 136-137, αρ.κατ.14
16. Κνωσός, χρυσό διάδημα από το θολωτό τάφο του Τεκέ. Εικονίζεται πάλι με λιοντάρι. Ίσως έχουμε αναφορά στους άθλους του Ηρακλή, ενώ μια άλλη άποψη υποστηρίζει πως πρόκειται για ένα αμιγώς ανατολικό θέμα, με την παράσταση δύο ηρώων, του Γίλαμés και του Ενγιδού, που στέκουν πλάτη με πλάτη και σκοτώνουν ο καθένας από μια λείαινα.
Χρονολογία: ΜΓ
Coldstream 1997, 135 και 470, εικ.32 γ
17. Κνωσός, χάλκινο ανάγλυφο από θολωτό τάφο στο Καβούσι. Εικονίζεται σκηνή πάλης με λιοντάρι.
Χρονολογία : 750-680 π.Χ.
Coldstream 1997, 380-1 και 470, εικ.92 α
18. Νέα Υόρκη (Μητροπολιτικό Μουσείο). Χάλκινο σύμπλεγμα ανδρικής μορφής που φορά κράνος που παλεύει με κένταυρο. Ίσως πρόκειται για τον Ηρακλή.
Χρονολογία : 730-725 π.Χ.
Schefold 1964, 21, πιν.4 α, Carter 1972, 48
19. Ολυμπία Β1730, θραύσμα από πόδι χάλκινου τρίποδα.
Στο πόδι του τρίποδα εικονίζεται σε τετράγωνο πλαίσιο σκηνή πάλης δύο αντρών για έναν τρίποδα. Πρόκειται ίσως για τον μύθο της αρπαγής του δελφικού τρίποδα από τον Ηρακλή.
Χρονολογία : τελευταίο τέταρτο του 8^{ου} αιώνα.

Schefold 1964, 22, πιν.4 β, Carter 1972, 54, Ahlberg – Cornell 1992, 26, εικ.28, Carpenter 1998, 43, εικ.72, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 136, εικ.154

20. Κοπεγχάγη NM 7029, αμφορέας. Λαιμός : Εικονίζεται ένας κένταυρος με ανθρώπινο σώμα στο οποίο προσαρτάται σώμα αλόγου, ο οποίος αντιμετωπίζει έναν άντρα που φορά πέτασο και κρατά, όπως και ο κένταυρος, ένα κλαδί. Η σκηνή αναγνωρίζεται είτε ως εχθρική, με πρωταγωνιστές τον Ηρακλή και τον Κένταυρο Φόλο είτε αναπαριστάται ο Πηλέας και ο Κένταυρος Χείρων, στον οποίο εμπιστεύεται την διαπαιδαγώγηση του μικρού Αχιλλέα.
Χρονολογία : 725 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 25, εικ.25
21. Χίος, χάλκινο δαχτυλίδι από την Κάτω Φάνα. Θεωρείται η πρωιμότερη παράσταση του μύθου της Λερναίας Ύδρας με τον Ηρακλή και τον Ιόλαο.
Χρονολογία : τέλη 8^{ου} αιώνα.
Ahlberg – Cornell 1992, 38-39, εικ. 53 α, β.

Δ. Κένταυρος

22. Ερέτρια 8620, πήλινο ομοίωμα κενταύρου από το Λευκαντί.
Χρονολογία : ύστερος 10^{ος} αιώνας π.Χ.
Carter 1972, 48, Padgett 2004, 7, εικ.3
23. Αθήνα NM 784, σκύφος. Α-Β : Εικονίζονται δύο αντιμέτωπες τερατόμορφες μορφές που ταυτίζονται με κενταύρους ή με σφίγγες.
Χρονολογία: ΥΓ
Carter 1972, 46, εικ.11β, γ
24. Βαγδάτη IM 52041, οινόχρη. Λαιμός : Απεικόνιση Κενταύρου.
Χρονολογία : ΥΓ II
Carter 1972, 46, εικ.10β, Coldstream 1997, 158 και 468-69, εικ.36 β
25. Ολυμπία, χάλκινος κένταυρος.
Χρονολογία : ΥΓ
Carter 1972, 48
26. Αθήνα NM 12504, πήλινο αγαλματίδιο. Πρόκειται για το σύμπλεγμα ενός άντρα με έναν κένταυρο. Ο άντρας φαίνεται να αγγίζει το κεφάλι του κενταύρου, ο οποίος σηκώνει ένα αντικείμενο, πιθανώς κλαδί. Αναγνωρίζεται ως μια πρόιμη σκηνή με τον Κένταυρο Νέσσο.
Χρονολογία : ΥΓ
Ahlberg – Cornell 1992, 26, εικ.27

Ε. Τρωικός Κύκλος

27. Παρίσι (Λούβρο) CA 2509, οινόχρη Λάμπρου. Α-Β : Έχει υποστηριχθεί πως εικονίζεται μια σκηνή κακοποίησης αιχμαλώτων. Μια άλλη άποψη υποστηρίζει πως πρόκειται για την απεικόνιση τριών σκηνών από την

ραψωδία 7 της *Ιλιάδας*, μεταξύ των οποίων βρίσκεται η συμφιλίωση Έκτορα και Αίαντα μετά την μονομαχία.

Χρονολογία : 730 π.Χ.

Carter 1972, 53, Ahlberg – Cornell 1992, 28-29, εικ.33 α, β , Μαζαράκης Αινιάν 2000, 139, εικ.162

28. Μουσείο Αγοράς Αθηνών P10201, θραύσμα αττικού αγγείου. Εικονίζεται αριστερά μια ανδρική μορφή που αρπάζει από το πόδι ένα παιδί, στο μέσο μια γυναικεία μορφή και στα δεξιά μια ακόμα ανδρική μορφή. Η παράσταση ταυτίζεται με την θανάτωση του Αστυάνακτα από τον Νεοπτόλεμο.

Χρονολογία : λίγο πριν το 720 π.Χ.

Schefold 1964, 27, εικ.2, Carter 1972, 53, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 143, εικ.173 α, β

29. Ηραίο Σάμου T 416, πήλινη αναθηματική πλάκα. Απεικονίζεται ο Αίαντας που μεταφέρει στους ώμους του το σώμα του νεκρού Αχιλλέα.

Χρονολογία : τέλη 8^{ου} αιώνα.

Friis Johansen 1967, 30, εικ.2β, Ahlberg – Cornell 1992, 35-38, εικ.44, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 141

30. Πιθηκούσες, σφράγισμα σε λαβή αμφορέα. Λαιμός : Υπάρχει σφράγισμα με τον Αίαντα που μεταφέρει το νεκρό Αχιλλέα.

Χρονολογία : τέλη 8^{ου} αιώνα.

Boardman 1970, 112, εικ.166, Ahlberg – Cornell 1992, 35-38, εικ.45, Coldstream 1997, 304, εικ.75 δ, Snodgrass 1998, 36-7, εικ.15, Μαζαράκης 2000, 141, εικ.168

31. Αθήνα, ελεφάντινο δαχτυλίδι από την Περαχώρα. Ο Αίαντας μεταφέρει τον νεκρό Αχιλλέα.

Χρονολογία : τέλη 8^{ου} αιώνα.

Ahlberg – Cornell 1992, 35-38, εικ.46

32. Παρίσι (Λούβρο) A517, κρατήρας του ζωγράφου του Διπύλου. (Ταυτίζεται με τον αρ.3) A-B : Σκηνή πρόθεσης κατά την οποία εικονίζεται πομπή πολεμιστών και αρμάτων δίπλα στη νεκρική κλίνη. Η παράσταση έχει παραλληλιστεί με την πρόθεση του Πατρόκλου.

Χρονολογία : ΥΓ

Μαζαράκης Αινιάν 2000, 140, εικ.164

ΣΤ. Οδυσσέας

33. Μόναχο 8696, αττική οinoχόη. Λαιμός : Δέκα ναυαγοί στη θάλασσα, οι εννέα κολυμπούν και ο ένας βρίσκεται πάνω στο αναποδογυρισμένο πλοίο, και ισάριθμα ψάρια. Ο ενδέκατος ναυαγός κάθεται στην τρόπιδα του πλοίου και έχει ταυτιστεί με τον Οδυσσέα.

Χρονολογία : 735-720 π.Χ.

Schefold 1964, 27, πιν.8, Fittschen 1969, 49-51, εικ.13, Kannicht 1982, 74-75, εικ.2, Ahlberg – Cornell 1992, 27-28, εικ.31 , Coldstream 1997, 471, εικ.112 γ, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 145, εικ. 178, Snodgrass 1998, 35-6, εικ.14

34. Πιθηκούσσες (Μουσείο Νάπολης) Sp. 1/1 , κρατήρας. A-B : Ναυαγοί στην θάλασσα κατασπαράζονται από τεράστια ψάρια. Δύο από αυτούς, κάτω από το αναποδογυρισμένο πλοίο, φαίνονται σαν να κολυμπούν. Έχει θεωρηθεί ότι πρόκειται για το ναυάγιο του Οδυσσέα.
Χρονολογία : ΥΓ ΙΙ
Ahlberg – Cornell 1992, 28, εικ.32, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 145, εικ.177,
Boardman 2001, 68, εικ.161
35. Ιθάκη, όστρακο οινοχόης. A-B : Εικονίζονται δύο αντιμέτωπες μορφές. Η ανδρική αναγνωρίζεται ως ο Οδυσσέας και η μορφή στα δεξιά ταυτίζεται με την Κίρκη. Το αντικείμενο που κρατά ο Οδυσσέας θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως το «φάρμακο εσθλόν», που του έδωσε ο Ερμής προκειμένου να προστατευθεί από τα μάγια της θεάς.
Χρονολογία : ΥΓ
Schefold 1964, 28, εικ.3, Ahlberg – Cornell 1992, 29, εικ.1, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 146, εικ.180
36. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Συλλογή Cesnola 74.51.5861, κυπριακός αμφορέας. Λαιμός : Η παράσταση χωρίζεται σε δύο μέρη μέσω διπλών κάθετων γραμμών, ο ενδιάμεσος χώρος των οποίων διακοσμείται με δικτυωτό μοτίβο. Στην μια σκηνή αναγνωρίζεται ο μύθος της τύφλωσης του Πολύφημου από τον Οδυσσέα.
Χρονολογία : Κύπρο – Γεωμετρική ΙΙΙ, 850 – 750 π.Χ.
Langdon 1993, 183-85, εικ.70

Z. Θεοί

37. Σάμος, αναθηματικό πλακίδιο. Εικονίζεται ένας γυμνός άντρας, ο οποίος στέκεται δίπλα σε μια μετωπικά αποδοσμένη γυμνή γυναίκα. Ο άντρας με το ένα χέρι του κρατά τον καρπό της γυναίκας και με το άλλο αγγίζει το μάγουλό της. Η σκηνή θεωρείται πως αναπαριστά τον Δία και την Ήρα στο όρος Ίδη.
Χρονολογία : μέσα του 8^{ου} αιώνα.
Fittschen 1969, 138-42, Ahlberg – Cornell 1992, 146-7, εικ.265, Snodgrass 1998, 24-25, εικ.9
38. Αθήνα 220, βοιωτικός πιθαμοφόρας. A-B : Απεικονίζεται το μοτίβο της Πότνιας Θηρών, ίσως πρόκειται για την Άρτεμις.
Χρονολογία : ΥΓ
Boardman 2001, 59, εικ.102.1,2
39. Ηράκλειο, Φορτέτσα 1414, κάλυμμα αγγείου από την Κνωσό. Ίσως πρόκειται για την απεικόνιση κάποιου θεού, πιθανόν του Δία να κραδαίνει κεραυνό, συνοδεύει αετού.
Χρονολογία : ΥΓ
Boardman 2001, 67, εικ.157
40. Κρήτη, χάλκινο κράνος από το Αφράτι. Απεικονίζεται ένα ζευγάρι φτερωτών μορφών, οι οποίες ταυτίζονται πιθανόν με τον Δαίδαλο και τον Ίκαρο.
Χρονολογία : 700 π.Χ
Hoffmann 1972, 34-35, πιν.2, 2

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ 7^{ου} ΑΙΩΝΑ

Α. ΟΜΗΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

*Κύπρια*Πηλέας

1. Νεκρόπολη Αίγινας, θραύσματα κρατήρα του ζωγράφου του Πολύφημου. Απεικονίζεται Κένταυρος που κρατά κλαδί. Έχει ταυτιστεί με τον Κένταυρο Χείρωνα στον οποίο ο Πηλέας εμπιστεύεται τον γιο του Αχιλλέα. Η παρουσία του Πηλέα και του Αχιλλέα στο αγγείο δεν μπορεί να αποδειχθεί.
Χρονολογία :δεύτερο τέταρτο του 7^{ου} αιώνα.
Schefold 1964, 43, πιν.29 β, Morris 1984, 39-40, εικ.4
2. Βερολίνο A9, αποσπασματικός αμφορέας του ζωγράφου των κριών από την Αίγινα. A-B : Εικονίζεται σκηνή από τα *Κύπρια*, σύμφωνα με την οποία ο Πηλέας εμπιστεύεται τον Αχιλλέα, βρέφος, στον Κένταυρο Χείρωνα.
Χρονολογία : 660-640
Friis Johansen 1967, 34, Morris 1984, 55-56, εικ.12, Hurwit 1985, 172, Ahlberg – Cornell 1992, 51-52, εικ.72, Beazley 1993, 12-15, εικ.9, 3-4
3. Κρήτη, θραύσμα πινακίου από Πραισό. Απεικονίζεται η καταδίωξη της Θέτιδος από τον Πηλέα. Η Θέτις προσπαθεί να μεταμορφωθεί σε ψάρι.
Χρονολογία : 650 π.Χ.
Schefold 1964, 43, εικ.11,12, Kannicht 1982, 79-80, εικ.6, 6 α
4. Κυκλαδικός αμφορέας 1068. Λαιμός : Απεικονίζεται μια γυναίκα να απάγεται από μια ομάδα γυναικών, γεγονός που μας κάνει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για την αρπαγή της Θέτιδος από τον Πηλέα και η ομάδα γυναικών είναι οι Νηρηίδες. A-B : Απεικονίζεται ο γάμος του Πηλέα με την Θέτιδα.
Χρονολογία : 650-625 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 49, εικ.64
5. Αθήνα, αναθηματικό πλακίδιο από την Τεγέα. Απεικονίζεται ίσως το θέμα της Πάλης μεταξύ του Πηλέα και της Θέτιδας.
Χρονολογία : 650 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 49-50, εικ.65

Κρίση Πάριδος

6. Ρώμη VG 22679, κορινθιακή όλπη του ζωγράφου του Chigi από τους Βηίους. A-B : Η εικονογραφική διακόσμηση χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Στην πρώτη παρουσιάζεται μάχη οπλιτών που ετοιμάζονται να συγκροτηθούν σε φάλαγγα, υπό τους ήχους αυλητή. Στη δεύτερη ζωφόρο εικονίζονται διάφορα θέματα, μεταξύ των οποίων έχει αναγνωριστεί βάσει επιγραφών η «Κρίση Πάριδος». Στην κατώτερη ζώνη εικονίζεται κυνήγι λιονταριού.
Χρονολογία : 650 π.Χ.

Schefold 1964, 42, πιν.29 β, Kannicht 1982, 79, Hurwit 1985, 158-164, εικ.67, Ahlberg – Cornell 1992, 50-1, εικ.69, Powell 1997, 182, εικ.24, Boardman 2001, 105-6, εικ.178.1, 2, 3, Stewart 2003, 175-76, εικ.54

7. Αθήνα 15368, λακωνικό ελεφάντινο χτένι. Εικονίζεται το θέμα της Κρίσης του Πάριδος.
Χρονολογία : 625 π.Χ
Ahlberg – Cornell 1992, 50-1, εικ.70, Powell 1997, 178-182, εικ.23, Carpenter 1998, 197, εικ.291

Η αρπαγή της Ελένης

8. Κνωσός, γραπτός πίθος. Α-Β : Εικονίζεται μια ανδρική μορφή με κράνος να εκτείνει το δεξί του χέρι προς μια γυναικεία μορφή. Οι μορφές ταυτίζονται με τον Πάρη και την Ελένη.
Χρονολογία : 700 π.Χ.
Schefold 1964, 26, εικ.1, Μαζαράκης Αιτιάδης 2000, 137, εικ.158

Η θυσία της Ιφιγένειας

9. Νέα Υόρκη 6.67 , αποσπασματικός αττικός κρατήρας του ζωγράφου του Νέσσου της Νέας Υόρκης. Α-Β : Εικονίζεται γυναικεία μορφή, της οποίας διακρίνονται μόνο τα πόδια, να μεταφέρεται από άντρες. Επίσης, κάτω από την γυναίκα, αναπαριστώνται τρισώματα θαλάσσια τέρατα. Πρόκειται για τη θυσία της Ιφιγένειας ή της Πολυξένης.
Χρονολογία : ΜΠΑ
Morris 1984, 68-9, εικ.15, Ahlberg – Cornell 1992, 52-3, εικ.73, Boardman 2001, 112, εικ.211

Αχιλλέας και Τρωίλος

10. Λονδίνο (Βρετανικό Μουσείο) 1969.12-15.1 , κορινθιακός αρύβαλλος.
Α-Β : Εικονίζεται ένας πολεμιστής που ακολουθεί έναν έφιππο άντρα. Η σκηνή ταυτίζεται με την καταδίωξη του Τρωίλου από τον Αχιλλέα.
Χρονολογία : 700 π.Χ., ΠΠΚ
Μαζαράκης Αιτιάδης 2000, 138, εικ.159
11. Ηράκλειο, πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος. Α-Β : Εικονίζεται ο Αχιλλέας να καταδιώκει τον έφιππο Τρωίλο. Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές.
Χρονολογία : 650-625 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 53, εικ.78, Carpenter 1998, 19, εικ.27
12. Ολυμπία Β 3600 , χάλκινος τρίποδας. Στο ένα πόδι απεικονίζεται ένας πολεμιστής που αρπάζει μια μικρότερη μορφή από τα μαλλιά και τοποθετεί ένα σπαθί στο λαιμό της. Πρόκειται είτε για την θανάτωση του Τρωίλου από τον Αχιλλέα, είτε για την θανάτωση του Αστυάνακτα από τον Νεοπτόλεμο.
Χρονολογία : 625-600 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 54-56, εικ.80

Αρπαγή των ζώων του Αινεία

13. Βοστώνη 99.505, αναθηματικός κυκλαδικός αμφορέας. A-B : Η σκηνή ερμηνεύεται ως η αρπαγή των ζώων του Αινεία από τον Αχιλλέα.
Χρονολογία : 650 π.Χ
Schefold 1964, 44, πιν.25 β, Ahlberg – Cornell 1992, 53, εικ.75

ΙλιάςΗ προσφορά του πέπλου

14. Βοστώνη 99.506, κυκλαδικός αμφορέας από την Θήβα (Ταυτίζεται με τον αρ. 13) Λαιμός : Εικονίζονται οι γυναίκες της Τροίας σε πομπή, μεταφέροντας έναν νέο πέπλο ως προσφορά προς την Αθηνά, προκειμένου να δεχτούν την εύνοια της θεότητας, ύστερα από αίτημα του Έκτορα.
Χρονολογία : 675-650 π.Χ
Schefold 1964, 45, πιν.30, 31, Kannicht 1982, 77, εικ.3, Ahlberg – Cornell 1992, 58, εικ. 85

Εκστρατεία Αγαιών

15. Βερολίνο A42, αττικό κωνικό υποκρητήριο του ζωγράφου του Πολύφημου από την Αίγινα. Η εικονογραφική διακόσμηση χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Η πρώτη περιλαμβάνει μορφές σφιγγών, η δεύτερη είναι μια ζωφόρος με ιππείς, ενώ η χαμηλότερη και ψηλότερη ζώνη παρουσιάζει μια τελετουργική πομπή αντρών με δώρατα, ο ένας από τους οποίους ονοματίζεται Μενελα[ο]ς. Ίσως πρόκειται για μια ομηρική μυθολογική σκηνή κατά την οποία ο Μενέλαος και οι πολεμιστές του αναχωρούν για την τρωική εκστρατεία, παρά το γεγονός ότι η ενδυμασία τους ταιριάζει περισσότερο σε μια σκηνή συμβουλίου ή εορτής και όχι σε αναχώρηση για τον πόλεμο. Αν εννοείται η συγκέντρωση των Ελλήνων στην Αυλίδα, η σκηνή συνδέεται με τα εικονογραφικά θέματα της Οικίας του Ατρέα.
Χρονολογία ΜΠΑ, 675-650
Schefold 1964, 43-44, εικ.13, Friis Johansen 1967, 32, Fittschen 1969, 175-6, Morris 1984, 41-3, εικ.8, Ahlberg – Cornell, 1992, 63-4, εικ.97, Beazley 1993, 9-10, εικ.6, Snodgrass 1998, 102-3, εικ.40, Boardman 2001, 111, εικ.207.1, 2

Διάσωση ήρωα

16. Βερολίνο 3318, κορινθιακός αρύβαλλος. A-B : Απεικονίζεται η διάσωση ενός ήρωα, ο οποίος έχει απομακρυνθεί από τους συμμάχους του και έχει περικυκλωθεί από τον εχθρό. Πρόκειται πιθανόν για τον Αίαντα ή τον Οδυσσέα.
Χρονολογία : 690-675 π.Χ.
Benson 1995, 344-47, εικ.20.13 α-δ

Μενέλαος και Έκτορας

17. Λονδίνο BM 60.4-4.1 (A 749), ροδιακό πλακίδιο από την Κάμειρο.

Εικονίζονται ο Μενέλαος και ο Έκτορας να πολεμούν πάνω από το πτώμα του Ευφόρβου.

Χρονολογία : 600 π.Χ.

Fittschen 1969, 174, Kannicht 1982, 77, εικ.3, Cook 1983, 2-3, Hurwit 1985, 152-3, Ahlberg – Cornell, 1992, 65-6, εικ.100, Carpenter 1998, 203, εικ.311, Snodgrass 1998, 105-9, εικ.42

Αΐαντας και Έκτορας

18. Άμστερνταμ 1276 (480), κορινθιακός αρύβαλλος. A-B : Εικονίζονται δύο πολεμιστές να μάχονται, οι οποίοι ταυτίζονται μέσω επιγραφών με τον Αΐαντα και τον Έκτορα.

Χρονολογία : τέλη 7^{ου} αιώνα.

Fittschen 1969, 174, Kannicht 1982, 77, Cook 1983, 2, Ahlberg – Cornell, 1992, 58-61, εικ.89, Snodgrass 1998, 112, εικ.44.

Η παράδοση των όπλων στον Αχιλλέα

19. Μύκονος 666, κυκλαδικός αμοφορέας από τη Δήλο. Λαιμός : Απεικονίζονται ένας άντρας και μια γυναίκα που ανάμεσά τους έχουν μια βοιωτική ασπίδα με επίσημα το γοργόνειο. Η σκηνή ερμηνεύεται ως η παράδοση των όπλων από την Θέτιδα στον Αχιλλέα.

Χρονολογία : 650 π.Χ.

Schefold 1964, 43, πιν.24 γ, Friis Johansen 1967, 106-107, εικ.34, Ahlberg – Cornell 1992, 66, εικ.101

Αιθιοπία

Αχιλλέας και Πενθεσίλια

20. Ναύπλιο, πήλινη αναθηματική ασπίδα από την Τίρυνθα. Εικονίζεται πολεμιστής έτοιμος να σκοτώσει μια Αμαζόνα. Ίσως πρόκειται για μια σκηνή από την *Αιθιοπίδα*, όπου ο Αχιλλέας σκοτώνει τη βασίλισσα Πενθεσίλια.

Χρονολογία : περίπου το 700 π.Χ.

Schefold 1964, 24, πιν.7 β, Carter 1972, 53, Ahlberg – Cornell 1992, 69-70, εικ.102, Μαζαράκης 2000, 141, εικ.167, Boardman 2001, 130, εικ.213

Αχιλλέας και Μέμνονας

21. Μόναχο 8936, αττικό υποκρητήριο. Αποτελείται από τρεις σκηνές. Η κεντρική σκηνή περιλαμβάνει πέντε μορφές, δύο πολεμιστές, οι οποίοι ταυτίζονται ίσως με τον Αχιλλέα και τον Μέμνονα, οι μητέρες τους (Θέτις και Ηώς) και μια ακόμα μορφή η οποία ταυτίζεται με τον κένταυρο Χείρων, τον παιδαγωγό του Αχιλλέα. Κατά μια άλλη άποψη πρόκειται για την μονομαχία του Αΐαντα με τον Έκτορα. Στα δεξιά αυτής της σκηνής εικονίζεται η μονομαχία δύο πολεμιστών πάνω από ένα νεκρό σώμα και πρόκειται ίσως για τον Αχιλλέα και τον Έκτορα που μάχονται πάνω από το σώμα του νεκρού Τρωΐλου. Στα αριστερά, εικονίζονται οι Ακτορίονες ή Μολίονες.

Χρονολογία: αρχές 7^{ου} αιώνα.

Fittschen 1969, 69-75, Ahlberg – Cornell, 1992, 58-63, εικ.86, 91-3, Snodgrass 1998, 78-83, εικ.27-9, Burgess 2004, 38-46, εικ.2-5

22. Αθήνα 3961(911), «μηλιακός» αμφορέας. Α-Β : Εικονίζονται ο Απόλλωνας και η Άρτεμις, μαζί με δύο Μούσες ή Γοργόνες. Λαιμός : Δύο πολεμιστές μάχονται με την παρουσία δύο γυναικών. Πρόκειται για την μονομαχία του Αχιλλέα και του Μέμνονα, ενώ παρακολουθούν οι μητέρες τους, Θέτις και Ηώς.

Χρονολογία: 675-650 π.Χ.

Schefold 1964, 30, πιν.10, Hurwit 1985, 151-2, εικ.62, Ahlberg – Cornell 1992, 70-1, εικ.106, Burgess 2004, 37-8, εικ.1

Ο θάνατος του Αχιλλέα

23. Αθήνα, κορινθιακός αρύβαλλος από την Περαχώρα. Α-Β : Ίσως πρόκειται για την πρωιμότερη εμφάνιση της σκηνής που έχει χαρακτηριστεί ως ο θάνατος του Αχιλλέα.

Χρονολογία: ΜΠΚ ΙΒ (675-660)

Schefold 1964, 46, εικ.14, Benson 1995, 167, εικ.38 a

Ο Αϊάντας μεταφέρει το σώμα του νεκρού Αχιλλέα

24. Naples Museum 766, κρητικό ίσως ανάθημα από τερακότα.

Απεικονίζεται ο Αϊάντας που μεταφέρει το σώμα του νεκρού Αχιλλέα.

Χρονολογία : 650 π.Χ.

Ahlberg – Cornell 1992, 71-2, εικ. 107

25. Λήμνος 1205, μήτρα από τερακότα.

Εικονίζεται το θέμα του Αϊάντα που μεταφέρει τον νεκρό Αχιλλέα, με τον δεύτερο να απεικονίζεται σχεδόν σε ορθή στάση.

Χρονολογία : 650-625 π.Χ

Ahlberg – Cornell 1992, 71-72, εικ.108

Μικρή Γιάς

Η αυτοκτονία του Αϊάντα

26. Μουσείο Βερολίνου 3319, πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος του ζωγράφου του Αϊάντος. Α-Β : Εικονίζεται το θέμα της αυτοκτονίας του Αϊάντα του Τελαμώνιου.

Χρονολογία : 700-675 π.Χ.

Friis Johansen 1967, 30-2, εικ.4, Ahlberg – Cornell 1992, 74, εικ.110,

Benson 1995, 343-44, εικ.20.12 a-d, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 142, εικ.169

27. Οξφόρδη, χάλκινη μήτρα από την Κέρκυρα.

Απεικονίζεται η αυτοκτονία του Αϊάντα.

Χρονολογία : 650 π.Χ

Ahlberg – Cornell 1992, 74, εικ.111

28. Νέα Υόρκη 42.11.13, ελεφάντινο δαχτυλίδι από την Περαχώρα, Σκηνή της αυτοκτονίας του Αίαντα.
Χρονολογία : 625 π.Χ
Boardman 1970, 121-122, πιν.264, Ahlberg – Cornell 1992, 74, εικ.112
29. Θραύσμα κορινθιακού κρατήρα. Ο Διομήδης και ο Οδυσσεά βρίσκουν τον νεκρό Αία. Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές.
Χρονολογία : τέλη 7^{ου} αιώνα.
Kannicht 1982, 81, εικ.11

Οδυσσεάς και Διομήδης κλέβουν το Παλλάδιο

30. Παρίσι (Λούβρο) CA617, αρύβαλλος του ζωγράφου του Αίαντος. A-B : Ίσως πρόκειται για τη σκηνή του Οδυσσεά και του Διομήδη που κλέβουν το Παλλάδιον της Αθηνάς.
Χρονολογία : 700-675 π.Χ.
Schefold 1964, 41, εικ.9, Fittschen 1969, 186-91, Kannicht 1982, 79, Ahlberg – Cornell 1992, 75, εικ.115, Benson 1995, 348-51, εικ.20.14 α-γ, Snodgrass 1998, 86-88, εικ.33, Μαζαράκης Αινιάν 2000,142, εικ.170

Γλιόν Πέρσις

Η άλωση της Τροίας

31. Βρετανικό Μουσείο BM 3205, χάλκινη πόρπη. Απεικονίζεται ένα άλογο με ρόδες, που παραπέμπει στον Δούρειο Ίππο, ενώ σώζεται και ένα μέρος του ανοίγματος που υπήρχε πάνω σε αυτό. Από την άλλη όψη απεικονίζεται ο Ηρακλής με την Λερναία Ύδρα.
Χρονολογία : 700-675 π.Χ
Schefold 1964, 26, εικ.6 α, Ahlberg – Cornell 1992, 77-8, εικ.116, Powell 1997, 176, εικ.16, Carpenter 1998, 121, εικ.178
32. Μουσείο Μυκόνου 2240, κυκλαδικός πιθαμοφορέας. A-B : Σκηνές από την άλωση της Τροίας. Λαιμός : Εικονίζεται ο Δούρειος Ίππος. Γύρω από το άλογο βαδίζουν πολεμιστές, Τρώες ή Αχαιοί.
Χρονολογία : 675 π.Χ.
Schefold 1964, 46, πιν.34, 35 α, 35 β, Friis Johansen 1967, 26-28, εικ.1, 2, 2 α, Fittschen 1969, 182-5, Kannicht 1982, 82-84, εικ.13, Hurwit 1985, 173-76, εικ.75, Ahlberg – Cornell 1992, 77-84, εικ.117, Shapiro 1994, 160-63, εικ.115, Morris 1995, 226-241, εικ.15.12 A-D, Powell 1997, 177, εικ.17, Carpenter 1998, 208, εικ.334, Snodgrass 1998, 88-89, εικ.34, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 142-3, εικ.172, Woodford 2003, 172-73, εικ.134
33. Τήνος, θραύσμα κυκλαδικού αναθηματικού αγγείου. Σώζεται μόνο το κάτω μέρος από τα πόδια του Δούρειου Ίππου με τις ρόδες.
Χρονολογία : 675 π.Χ
Ahlberg – Cornell 1992, 77-8, εικ.118

Αίας και Κασσάνδρα

34. Οξφόρδη (Asmolean Museum) G146, πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος. A-B : Εικονίζεται ο Αϊάντας να πλησιάζει απειλητικά την μάντισσα Κασσάνδρα, κόρη του Πριάμου, ενώ αυτή αναζητά σωτηρία στο λατρευτικό άγαλμα της Αθηνάς.
Χρονολογία : ΠΚ
Ahlberg – Cornell 1992, 80-1, εικ.122, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 143, εικ.173

ΟδύσσειαΗ τύφλωση του Πολύφημου

35. Ελευσίνα 2630, αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Πολύφημου από παιδική ταφή. Λαϊμός : Ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί τυφλώνουν τον Πολύφημο.
Ωμος : Πάλη λιονταριού με χοίρο. A-B : Οι γοργόνες κυνηγούν τον Περσέα, ο οποίος προστατεύεται από την θεά Αθηνά και πίσω τους βρίσκεται η αποκεφαλισμένη αδερφή τους.
Χρονολογία : ΜΠΑ, δεύτερο 4^ο του 7^{ου} αιώνα.
Friis Johansen 1967, 35, Fittschen 1969, 192-4, Morris 1984, 43-6, εικ.6, Hurwit 1985, 165-172, εικ.73, Ahlberg – Cornell 1992, 94-5, εικ.150, 203, Shapiro 1994, 49-54, εικ. 30-31, Powell 1997, 186-88, εικ.25, Carpenter 1998, 233, εικ.340, Snodgrass 1998, 89-91, εικ.35, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 146, εικ.179, Boardman 2001, 111-12, εικ.208.1,2, Stewart 2003, 56-58, εικ.7
36. Άργος C149 , όστρακο κρατήρα.
A-B : Η τύφλωση του Πολύφημου.
Χρονολογία : 650 π.Χ
Schefold 1964, 48, εικ.15, Friis Johansen 1967, 34-5, Fittschen 1969, 192-4, Ahlberg – Cornell, 1992, 94-5, εικ.151, Snodgrass 1998, 91, εικ.36, Boardman 2001, 130, εικ.216, Woodford 2003, 32, εικ.17
37. Ρώμη, Conservatori, κρατήρας του Αριστόνοθου από την πόλη Caere.
A-B Η τύφλωση του Πολύφημου. Από την άλλη όψη εικονίζεται ναυμαχία εμπορικού πλοίου με πολεμικό.
Χρονολογία : μέσα του 6^{ου} αιώνα π.Χ
Friis Johansen 1967, 35, εικ.5, Fittschen 1969, 192-4, Cook 1983, 4-5, Ahlberg – Cornell 1992, 94-5, εικ.152, Snodgrass 1998, 91-3, εικ.37, Boardman 2001, 141, εικ.282.1,2

Απόδραση από τη σπηλιά του Κύκλωπα

38. Αίγινα 566, αττική οινοχόη του ζωγράφου των κριών. A-B : Οι σύντροφοι του Οδυσσέα δραπετεύουν από το σπήλαιο του Πολύφημου.
Χρονολογία : ΜΠΑ, 670 π.Χ.
Friis Johansen 1967, 35, Fittschen 1969, 193-4, Morris 1984, 51-55, εικ.10, Ahlberg – Cornell, 1992, 95, εικ.155, Beazley 1993, 12, εικ.9, 1-2, Carpenter 1998, 234, εικ.342, Snodgrass 1998, 98-9, εικ.39, Boardman 2001, 111, εικ.206.1, 2

Β. ΑΡΓΕΙΑΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

Δολοφονία του Αγαμέμνονα

39. Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης NY 42.11.1, σφραγιδόλιθος από την Κρήτη Εικονίζεται η δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα. Ο Αγαμέμνων, όπως και σε άλλα πρωιμότερα παραδείγματα, εικονίζεται καθιστός σε σκαμνί.
Χρονολογία : 700 π.Χ.
Ahlberg – Cornell 1992, 86-8, εικ.139, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 144, εικ.176
40. Βερολίνο A32, αττικός κρατήρας του ζωγράφου της Ορέστειας από την Αίγινα. A-B : Εικονίζεται ο Αίγισθος να δολοφονεί τον Αγαμέμνονα ή ο Ορέστης να σκοτώνει τον Αίγισθο. Η γυναικεία μορφή που συμμετέχει στην σκηνή ταυτίζεται είτε με την Κλυταιμνήστρα είτε με την Ηλέκτρα. Σύμφωνα με μια άλλη άποψη πρόκειται για τον φόνο του Μέμνονα από τον Αχιλλέα, παρουσία της Θέτιδος και της Ηούς. Μια τρίτη άποψη θεωρεί πως δεν πρόκειται για μια μυθολογική σκηνή αλλά για μια σκηνή αιχμαλωσίας πολέμου. Στην άλλη όψη παρουσιάζεται το θέμα της θείας επιφάνειας, με την Άρτεμις και τον Απόλλωνα Τέλος, στον χώρο κάτω από τις λαβές απεικονίζονται δύο αιγιματικές μορφές που έχουν ερμηνευθεί ως πρωτοσάτυροι ή τέρατα φοινικικής προέλευσης.
Χρονολογία : ΜΠΑ
Schefold 1964, 47, πιν.36 α, Morris 1984, 60-2, εικ.13, Ahlberg – Cornell 1992, 89-92, εικ.144, Beazley 1993, 10-12, εικ.7, 5 και 8, Shapiro 1994, 136, εικ.95, Boardman 2001, 112, εικ.209
41. Μουσείο Ηρακλείου 11512, πλακίδιο από τερακόττα από τη Γόρτυνα. Εικονίζεται ο φόνος του Αγαμέμνονα.
Χρονολογία : 630-610 π.Χ.
Schefold 1964, 47, πιν.33, Shapiro 1994, 126, εικ.87

Δολοφονία Κασσάνδρας

42. Άργος, χάλκινο ανάθημα (τοποθετημένο σε τρίποδα) από το Ηραίο του Άργους. Η σκηνή ερμηνεύεται ως η δολοφονία της Κασσάνδρας από την Κλυταιμνήστρα.
Χρονολογία : 650 π.Χ.
Schefold 1964, 47, πιν.32 γ, Friis Johansen 1967, 34, Ahlberg – Cornell 1992, 88-9, εικ.143, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 144

Δολοφονίες Αίγισθου και Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη

43. Μουσείο Βοστώνης 99.505/528, ανάγλυφος πίθος από την Θήβα. A-B : Η δολοφονία του Αίγισθου από τον Ορέστη.
Χρονολογία: 650 π.Χ.
Schefold 1964, 48, πιν.36 β, Ahlberg – Cornell 1992, 89-92, εικ.145, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 144-45

44. Ολυμπία Β 4900, χάλκινη μήτρα Η αναπαράσταση ερμηνεύεται ως η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας από τον γιο της Ορέστη.
Χρονολογία : 650 π.Χ
Hoffmann 1972, 39, πιν.46,2, Ahlberg – Cornell 1992, 92-3, εικ.148

Γ. ΗΡΩΕΣ

Ηρακλής

45. Λονδίνο 1865.7-20.17, κορινθιακή πυξίδα. Α-Β : Η πρωιμότερη ίσως παράσταση του Ηρακλή που μάχεται με τον τρισώματο Γηρυόνη. Εικονίζεται και το κοπάδι του Γηρυόνη, καθώς επίσης και αμέτοχα λιοντάρια.
Χρονολογία : ΜΠΚ, 690-650
Boardman 2001, 106, εικ.181.1,2
46. Νέα Υόρκη 11.201.1, αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Νέσσο της Νέας Υόρκης. Α-Β : Ο Ηρακλής τιμωρεί τον Νέσσο, ενώ η Δηϊάνειρα περιμένει καθιστή στο άρμα. Ο Κένταυρος πέφτει στο έδαφος, αλλά όχι ακόμα στα γόνατά του, αφήνοντας μαζί και το όπλο του, το κλαδί. Στα δεξιά στέκεται ο Ηρακλής, φορώντας κοντό χιτώνα και σανδάλια και κρατώντας σπαθί. Δεξιά του Ηρακλή βρίσκεται το τέθριππο άρμα με μια μορφή που κοιτά τον ήρωα, ενώ παράλληλα κρατά τα ηνία του άρματος. Έχει ταυτιστεί με την Δηϊάνειρα, η οποία έχει την φήμη της ηνιόχου. Λαϊμός : Λιοντάρι επιτίθεται σε ελάφι.
Χρονολογία : ΜΠΑ, 675-650
Schefold 1964, 39, πιν.23, Morris 1984, 65-68, εικ.15, Hurwit 1985, 165, εικ.72, Beazley 1993, 8, εικ.5, Shapiro 1994, 156-59, εικ.110-111, Boardman 2001, 112, εικ.210, Woodford 2003, 46-8, εικ.29 α, Padgett 2004, 23-24, εικ.19
47. Ηραίο Άργους, αποσπασματικό κωνικό υποκρητήριο. Αποτελείται από τρεις ζωφόρους : Η ανώτερη απεικονίζει έναν Κένταυρο να κρατά μια γυναίκα. Η γυναικεία μορφή κουνά το δεξί της χέρι ως μια ένδειξη έκκλησης. Οι μορφές ταυτίζονται με τον Νέσσο και την Δηϊάνειρα. Ο Ηρακλής απουσιάζει από την σκηνή. Στην δεύτερη ζώνη έχουμε μια σκηνή μάχης, ενώ στην τρίτη, μάχη λιονταριού με το θύμα του.
Χρονολογία :δεύτερο τέταρτο 7^{ου} αιώνα.
Morris 1984, 70-72, εικ.17, Beazley 1993, 8
48. Naples Museum (Santangelo), κορινθιακός αρύβαλλος. Α-Β : Κάτω από την λαβή εικονίζεται η επίθεση ενός λιονταριού σε έναν ήρωα. Ίσως πρόκειται για τον Ηρακλή.
Χρονολογία : ΜΠΚ IB (675-660).
Benson 1985, 166, εικ.37 e, f
49. Richmond (Virginia) Museum 80.27, κορινθιακή κοτύλη. Α-Β : Εικονίζεται ο Ηρακλής με τον κένταυρο Νέσσο.
Χρονολογία : ΜΠΚ IB.
Benson 1985, 168-9, εικ.38 f-i

50. Βερολίνο, κρατήρας του ζωγράφου της σκακιάρας. A-B : Μια ανδρική μορφή μάχεται με έναν Κένταυρο. Ο άντρας επιτίθεται από δεξιά με σπαθί, ενώ ο Κένταυρος μάχεται με ένα κλαδί. Οι μορφές ταυτίζονται με τον Νέσσο και τον Ηρακλή.
Χρονολογία : 670-650 π.Χ.
Morris 1984, 74-76, εικ.19
51. Αίγινα, αποσπασματική φιάλη του ζωγράφου των κριών. Αποτελείται από τρία θραύσματα. Τα δύο από αυτά είναι συνανήκοντα και περιλαμβάνουν πολεμική πομπή οπλιτών. Στο τρίτο θραύσμα απεικονίζεται ένας έφιππος τοξότης με ένα μαύρο αντικείμενο στην πλάτη του, το οποίο έχει ερμηνευθεί ως φαρέτρα. Έχει υποστηριχθεί πως σχετίζεται με την μορφή του Ηρακλή στην Κενταυρομαχία.
Χρονολογία : 660-640 π.Χ.
Morris 1984, 56-58
52. Βερολίνο, (Pergamon Museum) 2686, κορινθιακός αρύβαλλος. A-B : Εικονίζεται ο Ηρακλής να μάχεται με Κενταύρους.
Χρονολογία: ΥΠΚ (650-640)
Benson 1985, 172, εικ. 41 f
53. Αθήνα, θραύσμα αττικού αγγείου. Εικονίζεται μια μορφή που αναγνωρίζεται ως ο Ηρακλής και σώζονται μια ουρά και μια οπλή, γεγονός που μας οδηγεί στο να υποθέσουμε την ύπαρξη του κενταύρου Νέσσο.
Χρονολογία : 650 π.Χ.
Powell 1997, 177-8, εικ.18
54. Αθήνα 1002, αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Νέττου. Λαιμός : Ο Ηρακλής ετοιμάζεται να σκοτώσει τον κένταυρο Νέσσο με το σπαθί του.
A-B : Εικονίζεται ο μύθος του Περσέα.
Χρονολογία : ύστερος 7^{ος}
Hurwit 1985, 176-78, εικ.77, Carpenter 1998, 132, εικ.224, Woodford 2003, 49-50, εικ.31, Padgett 2004, 24-25, εικ.20
55. Αθήνα 354, «μηλιακός» (παριανός) πιθαμορέας από την Μήλο. Λεπτομέρεια λαβής : Εικονίζεται ο Ηρακλής με την σύζυγό του στο άρμα.
Χρονολογία : 650-600 π.Χ.
Boardman 2001, 136, εικ.252.1,2
56. Βασιλεία BS1432, σικελικός πίθος. A-B : Εικονίζεται λιοντάρι να επιτίθεται σε ανδρική μορφή που το αντιμετωπίζει κρατώντας σπαθί. Η παράσταση έχει αναγνωριστεί ως την μάχη του Ηρακλή με το λιοντάρι της Νεμέας.
Χρονολογία : ύστερος 7^{ος} αιώνας
Boardman 2001, 140, εικ.277.1,2
57. Vulci, κορινθιακός αρύβαλλος. A-B : Εικονίζεται ο γάμος του Ηρακλή και της Ήβης, κόρης του Δία και της Ήρας. Συμμετέχουν η Αθηνά, η Αφροδίτη, ο Απόλλων, η Καλλιόπη και άλλες έξι Μούσες, οι Χάριτες, ο Ερμής, ο Δίας και η Ήρα.
Χρονολογία : 600 π.Χ.

Carpenter 1998, 134, εικ.233

Θησέας

58. Βασιλεία BS 617, κυκλαδικός αμφορέας. Λαιμός : Εικονίζεται ο μύθος του Θησέα, με του νέους και τις νέες της Αθήνας, στον Λαβύρινθο του Μινώταυρου.

Χρονολογία : μέσα του 7^{ου} αιώνα

Schefold 1964, 40, πιν.25 α, Fittschen 1969, 166-8, Ahlberg – Cornell, 1992, 125-7, εικ.229, Snodgrass 1998, 85-6, εικ.32

59. Κόρινθος, χρυσό αναθηματικό πλακίδιο. Εικονίζεται ο Θησέας να επιτίθεται με ένα σπαθί στον Μινώταυρο, υποστηριζόμενος από την Αριάδνη.

Χρονολογία : 650 π.Χ

Schefold 1964, 40, εικ.7, Carpenter 1998, 163, εικ.245

Βελλερεφόντης

60. Αίγινα 1376, κοτύλη του ζωγράφου του Βελλερεφόντη. Α-Β : Εικονίζεται ο Βελλερεφόντης να κρατά ένα είδος όπλου, παράλληλο με αυτό που χρησιμοποιούν ο Οδυσσεάς και οι σύντροφοί του για να τυφλώσουν τον Πολύφημο. Εδώ, ο Βελλερεφόντης το χρησιμοποιεί για να επιτεθεί στη Χίμαιρα.

Χρονολογία : ΠΚ

Morris 1984, 31, εικ.23, Hurwit 1985, 156-57, εικ.66, Benson 1995, 174, εικ.41 c

61. Βοστώνη M.F.A 95.11, κορινθιακός αρύβαλλος. Α-Β : Ο Βελλερεφόντης επιτίθεται στην Χίμαιρα.

Χρονολογία : ΜΠΚ ΙΒ (675-660)

Benson 1995, 174, εικ. 41 e

62. Βοστώνη M.F.A 95.10, κορινθιακός αρύβαλλος του ζωγράφου της Χίμαιρας. Α-Β : Εικονίζεται ο Βελλερεφόντης και η Χίμαιρα.

Χρονολογία : ΜΠΚ ΙΙ – ΥΠΚ (660-640)

Benson 1995, 41 d, Carpenter 1998, 108, εικ.163, Boardman 2001, 105, εικ.173

63. Θάσος 2085, κυκλαδικό (ναξιακό) πινάκιο. Ο Βελλερεφόντης και η Χίμαιρα.

Χρονολογία : ύστερος 7^{ος} αιώνας

Boardman 2001, 137, εικ.256

Περσέας

64. Ελευσίνα 2630, αμφορέας του ζωγράφου του Πολύφημου από παιδική ταφή.(Ταυτίζεται με την εικόνα 37) Α-Β : Οι γοργόνες κυνηγούν τον Περσέα, ενώ πίσω τους βρίσκεται η αποκεφαλισμένη αδερφή τους. Ο Περσέας προστατεύεται από την Αθηνά.

Χρονολογία : ΜΠΑ

Schefold 1964, 34, πιν.16, Friis Johansen 1967, 35, Fittschen 1969, 192-4, Morris 1984, 43-6, εικ.6, Hurwit 1985, 165-172, εικ.73, Ahlberg – Cornell 1992, 94-5, εικ.150, 203, Shapiro 1994, 49-54, εικ.30-1, Carpenter 1998, 233, εικ.340, Snodgrass 1998, 89-91, εικ.35, Μαζαράκης Αινιάν 2000, 146, εικ.179, Boardman 2001, 111-12, εικ.208.1,2, Stewart 2003, 56-58, εικ.7, 8, Padgett 2004, 88, εικ.14

65. Παρίσι (Λούβρο) CA 795, ανάγλυφος αμφορέας από την Βοιωτία. Λαιμός : Ο Περσέας ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει την Μέδουσα, η οποία απεικονίζεται με την μορφή θηλυκού κενταύρου.

Χρονολογία : 660 π.Χ

Schefold 1964, 34, πιν.15 β, Fittschen 1969, 152-7, Ahlberg – Cornell 1992, 113-14, εικ.198, Carpenter 1998, 104, εικ.150, Snodgrass 1998, 84-5, εικ.31, Woodford 2003, 208-9, εικ.173, Padgett 2004, 87-88, εικ.13

66. Αθήνα, αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Νέττου (Ταυτίζεται με τον αρ. 53). Α-Β : Ο Περσέας και η Μέδουσα.

Χρονολογία : Ύστερος 7^{ος} αιώνας.

Hurwit 1985, 176-178, εικ.77, Carpenter 1998, 132, εικ.224, Woodford 2003, 49-50, εικ.31

Δ . ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΘΕΩΝ

67. Κρήτη, εγχάρκτη χάλκινη μήτρα από τον Άξο. Απεικόνιση θεότητας που ταυτίζεται ίσως με τον Απόλλωνα ή τον Δία.

Χρονολογία : πρώιμος 7^{ος} αιώνας.

Schefold 1964, 32, πιν.15 α, Hoffmann 1972, 37, πιν.45

68. Νάξος, θραύσμα ναξιακού αμφορέα. Εικονίζεται επιφάνεια θεοτήτων πάνω σε άρμα που έλκεται από φτερωτά άλογα. Άρης και Αφροδίτη.

Χρονολογία : μέσα 7^{ος} αιώνας.

Schefold 1964, 31, πιν.9, Carpenter 1998, 42, εικ.66, Boardman 2001, 135, εικ.249

69. Αθήνα 3961, «μηλιακός» (παριανός) αμφορέας από την Μήλο, (Ταυτίζεται με τον αρ.22) Α-Β : Απεικονίζεται ίσως σκηνή του Απόλλωνα με τις Μούσες.

Λαιμός : Εικονίζεται μάχη πολεμιστών.

Χρονολογία : 7^{ος} αιώνας.

Schefold 1964, 30, πιν.10, Hurwit 1985, 151-2, εικ.62, Boardman 2001, 136, εικ.250.1,2

70. Βερολίνο F304, όστρακο «μηλιακού» αμφορέα. Εικονίζεται η θεά Άρτεμις με ένα λιοντάρι.

Χρονολογία : 7^{ος} αιώνας

Boardman 2001, 136, εικ.253

71. Βοστώνη 95.12, πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος του ζωγράφου του Αίαντα.

Α-Β : Εικονίζεται ένας Κένταυρος που μάχεται με μια ανδρική μορφή που κρατά με το ένα χέρι ένα σκήπτρο και με το άλλο ένα περίεργο αντικείμενο που μοιάζει σαν γάντι. Το αντικείμενο αυτό έχει ταυτιστεί με τον κεραυνό, το

αποκλειστικό όπλο του Δία και κατά συνέπεια η σκηνή απηχεί την μάχη των θεών εναντίον των Γιγάντων, κατά την οποία ο Δίας αντιμετώπισε και άλλους τερατόμορφους εχθρούς.

Χρονολογία : 680-670 π.Χ.

Schefold 1964, 29, εικ.4, Fittschen 1969, 113-23, Ahlberg – Cornell 1992, 103-5, εικ.6, Benson 1995, 351-53, εικ.20.16 a-c, Snodgrass 1998, 83-4, εικ.30

72. Οξφόρδη, κορινθιακός αρύβαλλος. A-B : Εικονίζεται η Αθηνά και η Αφροδίτη ή η Ελένη και οι Διόσκουροι.

Χρονολογία : ΜΠΚ ΙΑ (690-675).

Benson 1985, 164-165, εικ.1

73. Σάμος, κορινθιακός κατερίσκος. A-B : Εικονίζεται η Αθηνά.

Χρονολογία : ΜΠΚ ΙΑ

Benson 1985, 165, εικ. 37 a

74. Μουσείο Κορίνθου, κορινθιακός αρύβαλλος από το Λέχαιο. A-B : Η καταδίωξη ίσως του Γανυμήδη από τον Δία.

Χρονολογία : ΜΠΚ ΙΒ (675-660).

Benson 1985, 166-7, εικ. 37 g-i

75. Ολυμπία, χάλκινος θώρακας. Απεικονίζεται η συνάντηση του Δία και του Απόλλωνα, συνοδεία και άλλων θεοτήτων.

Χρονολογία : 650 π.Χ

Schefold 1964, 31, εικ.5

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ. 1.** Χάρτης του Ελληνικού Κόσμου 1:5.000.000. Gruben G., *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 2000.
- Εικ. 2.** Η Ιταλία και η Σικελία τον 8^ο αιώνα π.Χ. Coldstream 1997, 296, εικ.72.
- Εικ. 3.** Χάρτης Τρωάδος. Μαζαράκης Αιλιάν 2000, 287, εικ.3.
- Εικ. 4.** Συγκριτικός πίνακας του φοινικικού και του ελληνικού αλφαβήτου. Coldstream 1997, 395, εικ.94.
- Εικ. 5.** Οινοχόη Διπύλου. Αθήνα. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ.192. Μαζαράκης Αιλιάν 2000, 351, εικ.146 α.
- Εικ. 6.** Κοτύλη Νέστορος από τον τάφο 168 των Πιθηκουσσών. Μαζαράκης Αιλιάν 2000, 352, εικ. 147 α .
- Εικ. 7 α-β.** Κρατήρας Βρετανικού Μουσείου αρ.1899.2-19.1. Spivey N., *Αρχαιοελληνική τέχνη*, Αθήνα 1999, 82, εικ.48, Boardman 2001, 37, εικ.67. (Γ1)
- Εικ. 8.** Τετράπλευρο υποκρητήριο από το Ιδαίο Άνδρο. Μουσείο Ηρακλείου. Μαζαράκης Αιλιάν 2000, 137, εικ.157. (Γ2)
- Εικ. 9.** Κρατήρας Μουσείου Λούβρου (A517). Coldstream 1997, 149, εικ.33 α. (Γ3)
- Εικ. 10.** Κρατήρας Μουσείου Λούβρου (A519). Coldstream 1997, 467-8, εικ.33 β. (Γ4)
- Εικ. 11.** Κρατήρας Νέας Υόρκης αρ.14.130.15. Powell 1997, 154-155, εικ.1. (Γ5)
- Εικ. 12.** Οινοχόη Αγοράς Αθηνών αρ.4885. Boardman 2001, 34, εικ.59.1,2. (Γ6)
- Εικ. 13.** Θραύσμα κρατήρα. Αθήνα NM. Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.3. (Γ7)
- Εικ. 14.** Σκύφος. Μουσείο Κορίνθου αρ.19966.216. Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.40. (Γ8)
- Εικ. 15.** Θραύσμα αγγείου από το Ηραίο Άργους. Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.41. (Γ9)
- Εικ. 16.** Θραύσμα λακωνικού αγγείου. Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.42 (Γ10)
- Εικ. 17.** Χάλκινο αγαλμάτιο Βρετανικού Μουσείου αρ.1905.10-24.5. Ahlberg – Cornell 1992, 32-34, εικ.43. (Γ11)
- Εικ. 18 α-β.** Χάλκινη πόρπη. Αθήνα NM 11765. Κακριδής 1986, Τόμος IV, εικ.66, Schweitzer 1971, 209-210, εικ.232. (Γ12)
- Εικ. 19.** Τετράποδο υποκρητήριο Κεραμεικού αρ.407. Powell 1997, 155-157, εικ.2. (Γ13)
- Εικ. 20.** Γεωμετρική οινοχόη. Κοπεγχάγη αρ.3153. Powell 1997, 178, εικ.20. (Γ14)

- Εικ. 21.** Παραλληλεπίπεδος σφραγιδόλιθος. Παρίσι M 5837. Padgett 2004, 136-137, αρ.κατ.14. (Γ15)
- Εικ. 22.** Χρυσό διάδημα από το θολωτό τάφο του Τεκέ, Κνωσός. Coldstream 1997, 135, εικ.32 γ. (Γ16)
- Εικ. 23.** Χάλκινο ανάγλυφο από θολωτό τάφο στο Καβούσι, Κνωσός. Coldstream 1997, 381, εικ.92 α. (Γ17)
- Εικ. 24.** Θραύσμα από πόδι χάλκινου τρίποδα από την Ολυμπία αρ.Β 1730. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 136, εικ.154. (Γ19)
- Εικ. 25.** Σφραγιδόλιθος από τη Βραυρώνα Αττικής. Boardman 1970, 113, εικ.162.
- Εικ. 26.** Αμφορέας Κοπεργάγης NM 7029. Ahlberg – Cornell 1992, 25, εικ.25. (Γ20)
- Εικ. 27 α-β.** Χάλκινο δαχτυλίδι από την Χίο. Ahlberg – Cornell 1992, 38-39, εικ.53 α-β. (Γ21)
- Εικ. 28.** Πήλινο ομοίωμα κενταύρου από το Λευκαντί. Μουσείο Ερέτριας αρ.8620. Spivey, 1999, 58, εικ.35. (Γ22)
- Εικ. 29 α-β.** Σκυφτός Αθήνας NM 784. Carter 1972, 46, εικ.11 β,γ. (Γ23)
- Εικ. 30.** Οινοχόη Βαγδάτης IM 52041. Carter 1972, 46, εικ.10 β. (Γ24)
- Εικ. 31.** Πήλινο αγαλματίδιο. Αθήνα NN 12504. Ahlberg – Cornell 1992, 74, εικ.110. (Γ26)
- Εικ. 32.** Ανάγλυφο από τη Nimrud του 8^{ου} αιώνα. Βρετανικό Μουσείο αρ.115634. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 293, εικ.17.
- Εικ. 33.** Οινοχόη Λάμπρου Μουσείου Λούβρου (CA 2509). Μαζαράκης Αινιάν 2000, 356, εικ.162. (Γ27)
- Εικ. 34.** Θραύσμα αττικού αγγείου από την Αγορά P10201. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 360, εικ.173 α-β. (Γ28)
- Εικ. 35.** Πήλινη αναθηματική πλάκα από το Ηραίο της Σάμου T416. Friis Johansen 1967, 30, εικ.2 β. (Γ29)
- Εικ. 36.** Σφράγισμα από τις Πιθηκούσες. Coldstream 1997, 304, εικ.75 δ. (Γ30)
- Εικ. 37.** Ελεφάντινο δαχτυλίδι από την Περαχώρα. Ahlberg – Cornell 1992, 35-38, εικ.46. (Γ31)
- Εικ. 38 α-β.** Οινοχόη του Μουσείου του Μονάχου αρ.8696. Spivey 1999, 80, εικ.46-47. (Γ33)
- Εικ. 39.** Κρατήρας Πιθηκουσσών. Μουσείο Νάπολης Sp.1/1. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 361, εικ.177. (Γ34)

- Εικ. 40.** Όστρακο οινοχόης από την Ιθάκη. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 362, εικ.180. (Γ35)
- Εικ. 41.** Κυπριακός αμφορέας. Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Συλλογή Cesnola 74.51.5861. Langdon 1993, 183-185, εικ.70. (Γ36)
- Εικ. 42.** Αναθηματικό πλακίδιο από τη Σάμο. Ahlberg – Cornell 1992, 146-147, εικ.265. (Γ37)
- Εικ. 43.** Βοιωτικός πιθαμοφόρας. Αθήνα αρ.220. Boardman 2001, 59, εικ.102.1,2. (Γ38)
- Εικ. 44.** Κάλυμμα αγγείου από την Κνωσό. Φορτέτσα 1414. Boardman 2001, 67, εικ.157. (39)
- Εικ. 45.** Χάλκινο κράνος από το Αφράτι. Hoffmann 1972, 34-35, πιν.2, 2. (Γ40)
- Εικ. 46.** Θραύσματα κρατήρα του ζωγράφου του Πολύφημου. Νεκρόπολη Αίγινας. Morris 1984, 39-40, εικ.4. (A1)
- Εικ. 47.** Αποσπασματικός αμφορέας του ζωγράφου των Κριών. Βερολίνο A9. Morris 1984, 55-56, εικ.12. (A2)
- Εικ. 48.** Θραύσμα πινακίου από Πραισό Κρήτης. Schefold 1964, 43, εικ.11. (A3)
- Εικ. 49.** Κυκλαδικός αμφορέας 1068. Ahlberg – Cornell 1992, 49, εικ.64. (A4)
- Εικ. 50.** Αναθηματικό πλακίδιο από την Τεγέα. Ahlberg – Cornell 1992, 49-50, εικ.65. (A5)
- Εικ. 51.** Κορινθιακή όλπη του ζωγράφου του Chigi. Ρώμη VG 22679. Spivey 1999, 107, εικ.57 (A6)
- Εικ. 52.** Λακωνικό ελεφάντινο χτένι. Αθήνα 15368. Powell 1997, 178-182, εικ.23. (A7)
- Εικ. 53.** Γραπτός πίθος από την Κνωσό. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 137, εικ.158. (A8)
- Εικ. 54.** Αποσπασματικός κρατήρας του ζωγράφου του Νέσσου της Νέας Υόρκης αρ. 6.67. Boardman 2001, 112, εικ.211. (A9)
- Εικ. 55.** Κορινθιακός αρύβαλλος του Βρετανικού Μουσείου αρ.1969.12-15.1. Μαζαράκης Αινιάν 356, εικ.159. (A10)
- Εικ. 56.** Πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος Ηρακλείου. Carpenter 1998, 19, εικ.27. (A11)
- Εικ. 57.** Χάλκινος τρίποδας από την Ολυμπία αρ. B3600. Ahlberg – Cornell 1992, 54-56, εικ.80. (A12)
- Εικ. 58.** Κυκλαδικός αμφορέας Βοστώνης αρ.99.505. Ahlberg – Cornell 1992, 53, εικ. 75. (A13)

- Εικ. 59.** Κωνικό υποκρητήριο του ζωγράφου του Πολύφημου. Βερολίνο A42. Boardman 2001, 111, εικ.207.1. (A15)
- Εικ. 60.** Κορινθιακός αρύβαλλος του Βερολίνου αρ. 3318. Benson 1995, 346, εικ.20.13 α-β. (A16)
- Εικ. 61.** Ροδιακό πλακίδιο από την Κάμειρο. Βρετανικό Μουσείο 60.4-4.1 (A749). Snodgrass 1998, 105-109, εικ.42. (A17)
- Εικ. 62.** Κορινθιακός αρύβαλλος. Άμστερνταμ 1276 (480). Snodgrass 1998, 112, εικ.44. (A18)
- Εικ. 63.** Κυκλαδικός αμφορέας Μουσείου Μυκόνου αρ.666. Friis Johansen 1967, 106-107, εικ.34. (A19)
- Εικ. 64.** Πήλινη αναθηματική ασπίδα από την Τίρυνθα. Μουσείο Ναυπλίου αρ.4509. Boardman 2001, 130, εικ.213. (A20)
- Εικ. 65.** Αττικό υποκρητήριο του Μονάχου αρ.8936. Snodgrass 1998, 79, εικ. 27-29. (A21)
- Εικ. 66.** «Μηλιακός» αμφορέας. Αθήνα 3961(911). Hurwit 1985, 151-152, εικ.62. (A22)
- Εικ. 67 α-β.** Κορινθιακός αρύβαλλος από την Περαχώρα. Schefold 1964, 46, εικ.14. (A23)
- Εικ. 68.** Ανάθημα από τερακόττα στο Naples Museum. Ahlberg – Cornell 1992, 71-72, εικ.107. (A24)
- Εικ. 69.** Μήτρα από τερακόττα στη Λήμνο αρ.1205. Ahlberg – Cornell 1992, 71-72, εικ. 108. (A25)
- Εικ. 70 α-β.** Πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος του ζωγράφου του Αίαντα. Μουσείο Βερολίνου αρ.3319. Benson 1995, 344, εικ.20.12 α-β. (A26)
- Εικ. 71.** Χάλκινη μήτρα από την Κέρκυρα. Οξφόρδη. Ahlberg – Cornell 1992, 74, εικ.111. (A27)
- Εικ. 72.** Ελεφάντινο δαχτυλίδι από την Περαχώρα. Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης αρ.42.11.13. Boardman 1970, 121-122, εικ.264. (A28)
- Εικ. 73.** Πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος του Μουσείου του Λούβρου CA 617. Benson 1995, 350, εικ.20.14 α-γ. (A30)
- Εικ. 74.** Η καταστροφή της Τροίας. Ελαιογραφία του Pieter Schoubroek (τέλη 16^{ου} αιώνα). Ελευθεροτυπίας Ιστορικά, αρ.245, μέρος 2^ο.
- Εικ. 75.** Χάλκινη πόρπη Βρετανικού Μουσείου αρ.3205. Powell 1997, 176, εικ.16. (A31)

- Εικ. 76 α-ε.** Κυκλαδικός πιθαμοφόρας. Μουσείο Μυκόνου αρ.2240. Spivey 1999, 94, εικ.94, Σέρβη Κ. (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία*, Αθήνα 2003, 131, 157, Ahlberg – Cornell, 84, εικ.5. (A32)
- Εικ. 77.** Θραύσμα κυκλαδικού αγγείου από την Τήνο. Ahlberg – Cornell 1992, 77-78, εικ.118. (A33)
- Εικ. 78.** Πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος, Asmolean Museum G 146. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 143, εικ.173. (A34)
- Εικ. 79.** Ο Οδυσσέας. Παραγναθίδα κράνους (425-400 π.Χ). Σέρβη 2003, 163.
- Εικ. 80 α-β.** Πρωτοαττικός αμοφόρας του ζωγράφου του Πολύφημου από την Ελευσίνα αρ.2630. Spivey 1999, 50, εικ.50, Σέρβη 2003, 164. (A35)
- Εικ. 81.** Όστρακο κρατήρα από το Άργος C149. Spivey 1999, 88, εικ.49. (A36)
- Εικ. 82 α-β.** Κρατήρας του Αριστόνοθου. Ρώμη, Conservatori. Boardman 2001, 141, εικ. 282.1,2. (A37)
- Εικ. 83.** Οινοχόη του ζωγράφου των Κριών. Μουσείο Αίγινας αρ.566. Boardman 2001, 111, εικ.206.1,2. (A38)
- Εικ. 84.** Σφραγιδόλιθος από την Κρήτη. Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης 42.11.1. Μαζαράκης Αινιάν 2000, 360, εικ.176. (A39)
- Εικ. 85.** Αττικός κρατήρας του ζωγράφου της Ορέστειας. Βερολίνο A32. Shapiro 1994, 136, εικ.95. (A40)
- Εικ. 86.** Πλακίδιο από τερακόττα από τη Γόρτυνα. Μουσείο Ηρακλείου 11512. Shapiro 1994, 126, εικ.87. (A41)
- Εικ. 87.** Χάλκινο ανάθημα από το Ηραίο Άργους. Ahlberg – Cornell 1992, 88-89, εικ.143. (A42)
- Εικ. 88.** Ανάγλυφος πίθος από τη Θήβα. Μουσείο Βοστώνης 99.505/528. Ahlberg – Cornell 1992, 89-92, εικ.145. (A43)
- Εικ. 89.** Χάλκινη μήτρα από την Ολυμπία B4900. Ahlberg – Cornell 1992, 92-93, εικ.148. (A44)
- Εικ. 90.** Η γενιά του Ηρακλή, Σέρβη 2003, 69.
- Εικ. 91 α-β.** Κορινθιακή πυξίδα. Λονδίνο αρ.1865.7-20.17. Boardman 2001, 106, εικ.181.1,2. (A45)
- Εικ. 92.** Αττικός αμοφόρας του ζωγράφου του Νέσσου της Νέας Υόρκης. Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης αρ.11.201.1. Boardman 2001, 112, εικ.210. (A46)

- Εικ. 93.** Κορινθιακός αρύβαλλος στο Naples Museum. Benson 1985, 166, εικ.37 e,f. (A48)
- Εικ. 94.** Κορινθιακή κοτύλη. Richmond Museum αρ.80.27. Benson 1985, 168-169, εικ.38 f-i. (A49)
- Εικ. 95.** Κρατήρας του ζωγράφου της σκακιάρας. Βερολίνο. Morris 1984, 74-76, εικ.19. (A50)
- Εικ. 96.** Κορινθιακός αρύβαλλος. Pergamon Museum αρ.2686. Benson 1985, 172, εικ.41f. (A52)
- Εικ. 97.** Θραύσμα αττικού αγγείου. Powell 1997, 177-178, εικ.18. (A53)
- Εικ. 98.** Αττικός αμφορέας του ζωγράφου του Νέττου. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αρ.1002. Σέρβη 2003, 80. (A54)
- Εικ. 99.** Πιθαμορέας από την Μήλο. Αθήνα αρ.354. Boardman 2001, 136, εικ.252.1. (A55)
- Εικ. 100 α-β.** Σικελικός πίθος από τη Βασιλεία BS1432. Boardman 2001, 140, 277.1,2. (A56)
- Εικ. 101.** Κορινθιακός αρύβαλλος από το Vulci. Carpenter 1998, 134, εικ.233. (A57)
- Εικ. 102.** Κυκλαδικός πίθος στη Βασιλεία αρ.BS617. Ahlberg – Cornell 1992, 125-127, εικ.229. (A58)
- Εικ. 103.** Χρυσό αναθηματικό πλακίδιο από την Κόρινθο. Carpenter 1998, 163, εικ.245. (A59)
- Εικ. 104.** Κοτύλη του ζωγράφου του Βελλερεφόντη. Μουσείο Αίγινας αρ.1376. Hurwit 1985, 156-157, εικ.66. (A60)
- Εικ. 105.** Κορινθιακός αρύβαλλος. Βοστώνη M.F.A 95.11. Benson 1985, 174, εικ.41 e. (A61)
- Εικ. 106.** Κορινθιακός αρύβαλλος του ζωγράφου της Χίμαιρας M.F.A 95.10. Carpenter 1998, 108, εικ.163. (A62)
- Εικ. 107.** Κυκλαδικό πινάκιο. Θάσος αρ.2085. Boardman 2001, 137, εικ.256. (A63)
- Εικ. 108.** Αμφορέας του ζωγράφου του Πολύφημου (λεπτομέρεια). Stewart 2003, εικ.Πα. (A64)
- Εικ. 109.** Ανάγλυφος αμφορέας του Μουσείου του Λούβρου αρ. CA795. Carpenter 1998, 104, εικ.150. (A65)
- Εικ. 110.** Χάλκινη μήτρα από την Κρήτη. Hoffmann 1972, 37, εικ.45. (A67)
- Εικ. 111.** Θραύσμα ναξιακού αμφορέα. Carpenter 1998, 42, εικ.66. (A68)

Εικ. 112. Όστρακο «μηλιακού» αμφορέα. Βερολίνο αρ.F304. Boardman 2001, 136, εικ.253. (A70)

Εικ. 113. Πρωτοκορινθιακός αρύβαλλος του ζωγράφου του Αίαντα. Βοστώνη αρ.95.12. Schefold 1964, 29, εικ.4. (A71)

Εικ. 114. Κορινθιακός αρύβαλλος. Οξφόρδη. Benson 1985, 164-165, εικ.1. (A72)

Εικ. 115. Κορινθιακός κρατερίσκος. Benson 1985, 165, εικ.37 α. (A73)

Εικ. 116 α-γ. Κορινθιακός αρύβαλλος από το Λέχαιο. Benson 1985, 166-167, εικ.37 g-i. (A74)

Εικ. 117. Χάλκινος θώρακας από την Ολυμπία. Schefold 1964, 31, εικ.5. (A75)

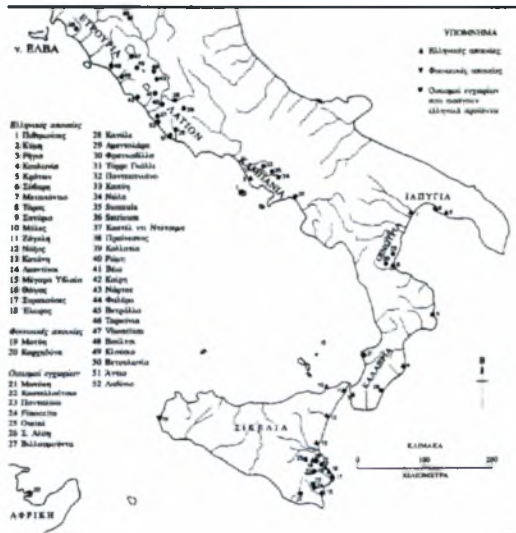
- Εξώφυλλο εργασίας : Εικόνα : λεπτομέρεια από τον λαιμό του κυκλαδικού πιθαμφορέα Μύκονος 2240, με την απεικόνιση του Δούρειου Ίππου. Φόντο : απόσπασμα από την 1^η ραψωδία της Ιλιάδας.

ΕΙΚΟΝΕΣ

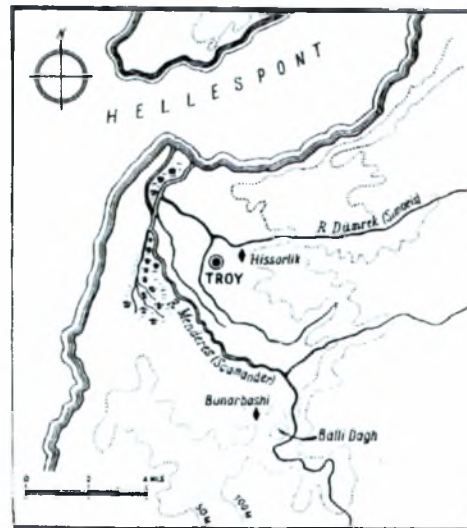
8^{ος} αιώνας



Εικ. 1.



Εικ. 2.



Εικ. 3.

	ΦΟΙΝΙΚΙΚΑ				ΕΛΛΗΝΙΚΑ, 8ος αι. π.Χ.				
	Σιδικρασιά, ελεγκαστή (περ. 925-900 π.Χ.)	Μέλας, ελεγκαστή (περ. 830 π.Χ.)	Κίτιον, ελεγκαστή (περ. 850-800 π.Χ.)	Κάρα Τερέ, ελεγκαστής (8ος αι. π.Χ.)	Κύρος, χιλιόνη φιάλη (περ. 730 π.Χ.)	ΚΡΗΤΙΚΟ (Ρεγετιόμας)	ΑΓΓΙΚΟ (Ονομάση, Λαυίου)	ΕΥΒΟΙΚΟ (Πιθήκωνες, Λεοκωνί)	
Άλφα	κ	κ	κ	κ	κ	Α	Α	Α	Άλφα
Βήτα	β	β	β	β	β	Β	Β	Β	Βήτα
Γάμμα	γ	γ	γ	γ	γ	Γ	Γ	Γ	Γάμμα
Δέλτα	δ	δ	δ	δ	δ	Δ	Δ	Δ	Δέλτα
Έψιλον	ε	ε	ε	ε	ε	Ε	Ε	Ε	Έψιλον
Δίγαμμα	ζ	ζ	ζ	ζ	ζ	Ζ	Ζ	Ζ	Δίγαμμα
Υψιλον	η	η	η	η	η	Η	Η	Η	Υψιλον
Ζήτα	θ	θ	θ	θ	θ	Θ	Θ	Θ	Ζήτα
Ιώτα	ι	ι	ι	ι	ι	Ι	Ι	Ι	Ιώτα
Κάππα	κ	κ	κ	κ	κ	Κ	Κ	Κ	Κάππα
Λάμβδα	λ	λ	λ	λ	λ	Λ	Λ	Λ	Λάμβδα
Μι	μ	μ	μ	μ	μ	Μ	Μ	Μ	Μι
Νι	ν	ν	ν	ν	ν	Ν	Ν	Ν	Νι
Ξι	ξ	ξ	ξ	ξ	ξ	Ξ	Ξ	Ξ	Ξι
Όμικρον	ο	ο	ο	ο	ο	Ο	Ο	Ο	Όμικρον
Πι	π	π	π	π	π	Π	Π	Π	Πι
Σαν	σ	σ	σ	σ	σ	Σ	Σ	Σ	Σαν
Κόππα	φ	φ	φ	φ	φ	Φ	Φ	Φ	Κόππα
Ρο	ρ	ρ	ρ	ρ	ρ	Ρ	Ρ	Ρ	Ρο
Σίγμα	σ	σ	σ	σ	σ	Σ	Σ	Σ	Σίγμα
Ταυ	τ	τ	τ	τ	τ	Τ	Τ	Τ	Ταυ
Φι	φ	φ	φ	φ	φ	Φ	Φ	Φ	Φι
Χι	χ	χ	χ	χ	χ	Χ	Χ	Χ	Χι

Εικ. 4.



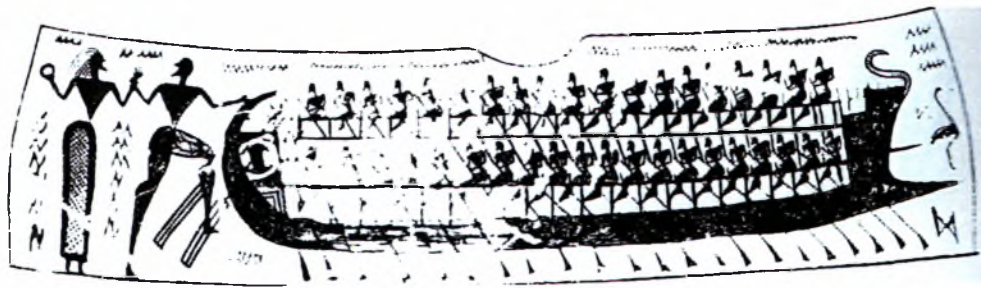
Εικ. 5.



Εικ. 6.



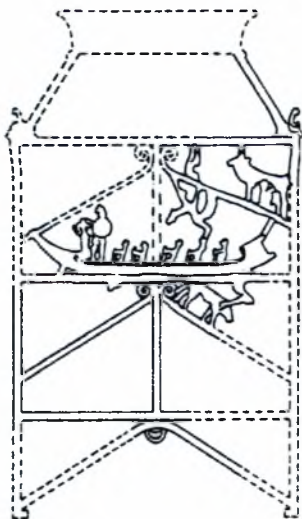
Εικ. 7 α.



Εικ. 7 β.



Εικ. 9.



Εικ. 8.



Εικ. 10.



Εικ. 11.



Εικ. 13.



Εικ. 12.



Εικ. 14.



Εικ. 15.



Εικ. 16.



Εικ. 17.



Εικ. 18 α.



Εικ. 18 β.



Εικ. 19.



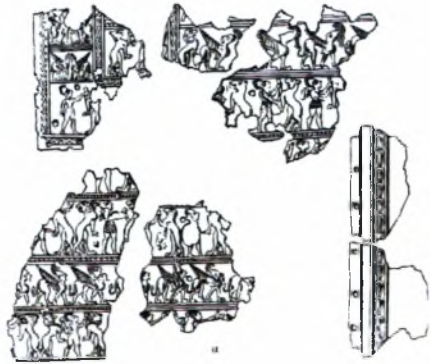
Εικ. 20.



Εικ. 21.



Εικ. 22.



Εικ. 23.



Εικ. 24.



Εικ. 25.



Εικ. 26.



Εικ. 27 α, β.



Εικ. 28.



Εικ. 29 α, β.





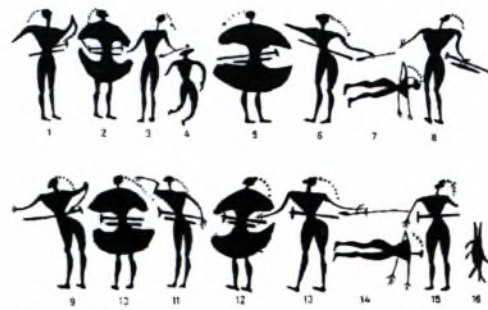
Εικ. 30.



Εικ. 31.



Εικ. 32.



Εικ. 33.



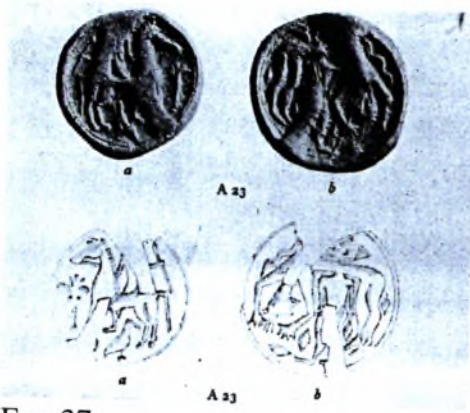
Εικ. 34.



Εικ. 35.



Εικ. 36.



Εικ. 37.



Εικ. 38 α, β.



Εικ. 39.



Εικ. 40.



Εικ. 41.



Εικ. 42.



Εικ. 43.

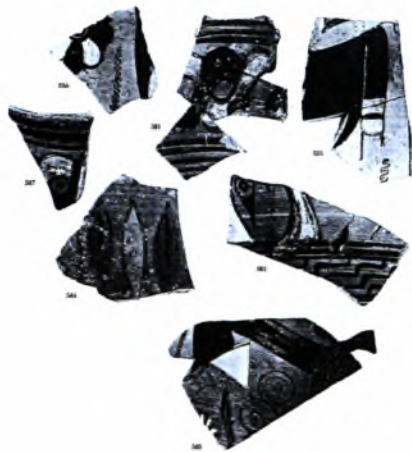


Εικ. 44.

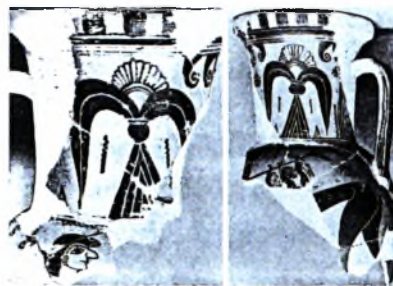


Εικ. 45.

7^{ος} αιώνας



Εικ. 46.



Εικ. 47.



Εικ. 48.



Εικ. 49.



Εικ. 50.



Εικ. 51.



Fig. 52.



Fig. 53.



Fig. 54.



Fig. 55.



Fig. 56.



Fig. 57.



Ек. 58.



Ек. 59.



Ек. 60.



Ек. 61.

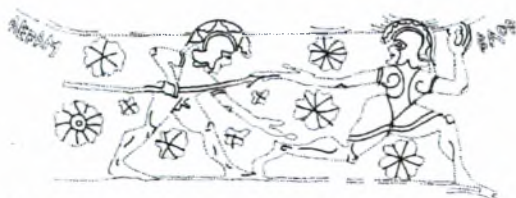


Fig. 62.



Fig. 63.



Fig. 64.



Fig. 65.



Fig. 66.



Εικ. 67 α-β.



Εικ. 68.



Εικ. 69.



Εικ. 70 α-β.



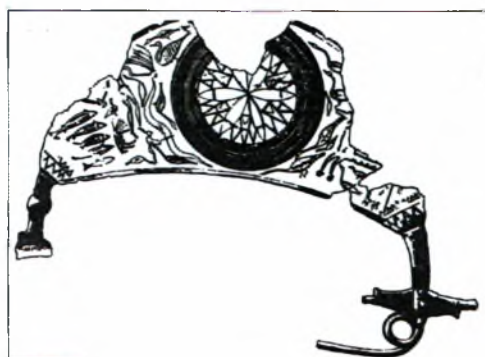
Εικ. 71.



Εικ. 72.



Етк. 73.



Етк. 75.



Етк. 74.



Εικ. 76 α.



β.



γ.



δ.



ε.



Εικ. 77.



Εικ. 79.



Εικ. 80 α.



β.



Εικ. 81.



Εικ. 82 α-β.



Εικ. 83.



Εικ. 84.



Εικ. 85.



Εικ. 86.



Fig. 87.

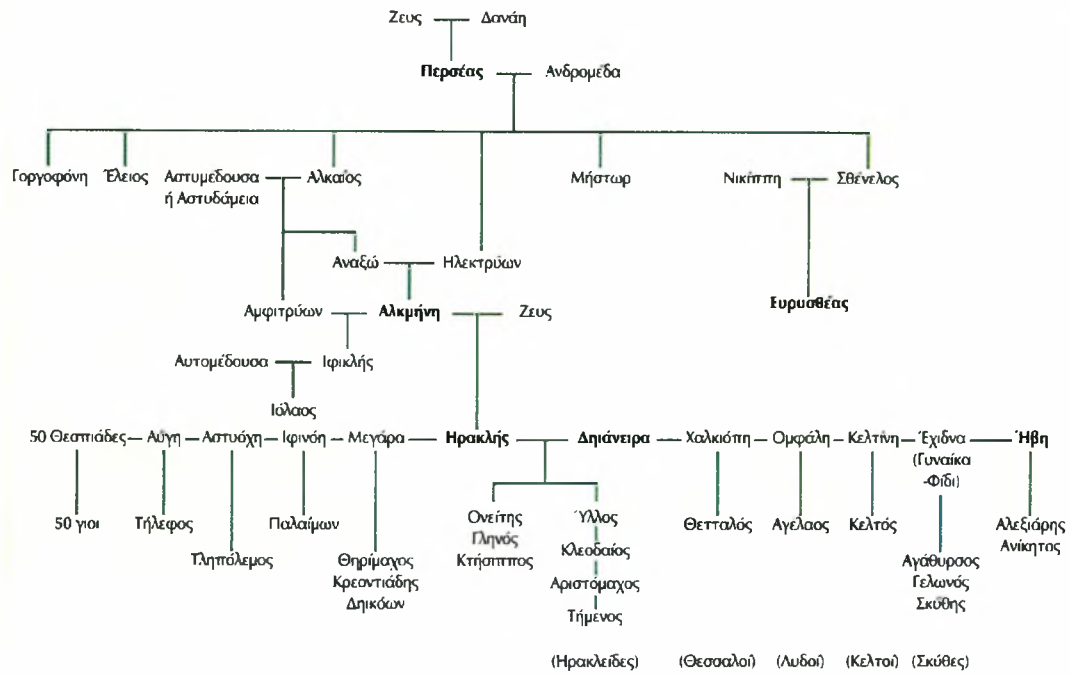


Fig. 88.



Fig. 89.

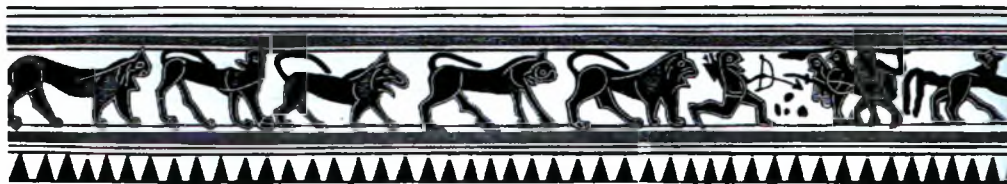
Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΗ



Εικ. 90.



Εικ. 91 α.



β.



Εικ. 92.



Εικ. 93.



Εικ. 94.



Εικ. 95.



Εικ. 96.



Εικ. 97.



Εικ. 98.



Εικ. 99.



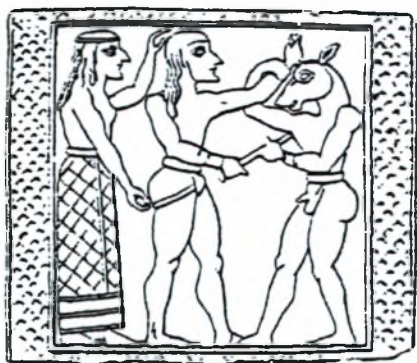
Εικ. 100 α-β.



Εικ. 101.



Ек. 102.



Ек. 103.



Ек. 104.



Ек. 105.



Ек. 106.



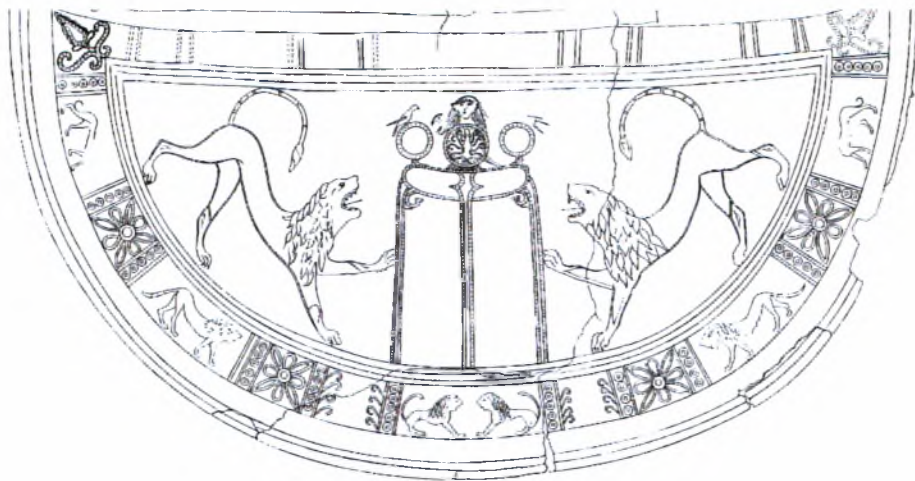
Ек. 107 .



Етк. 108.



Етк. 109.



Етк. 110.



Εικ. 111.



Εικ. 112.



Εικ. 113.



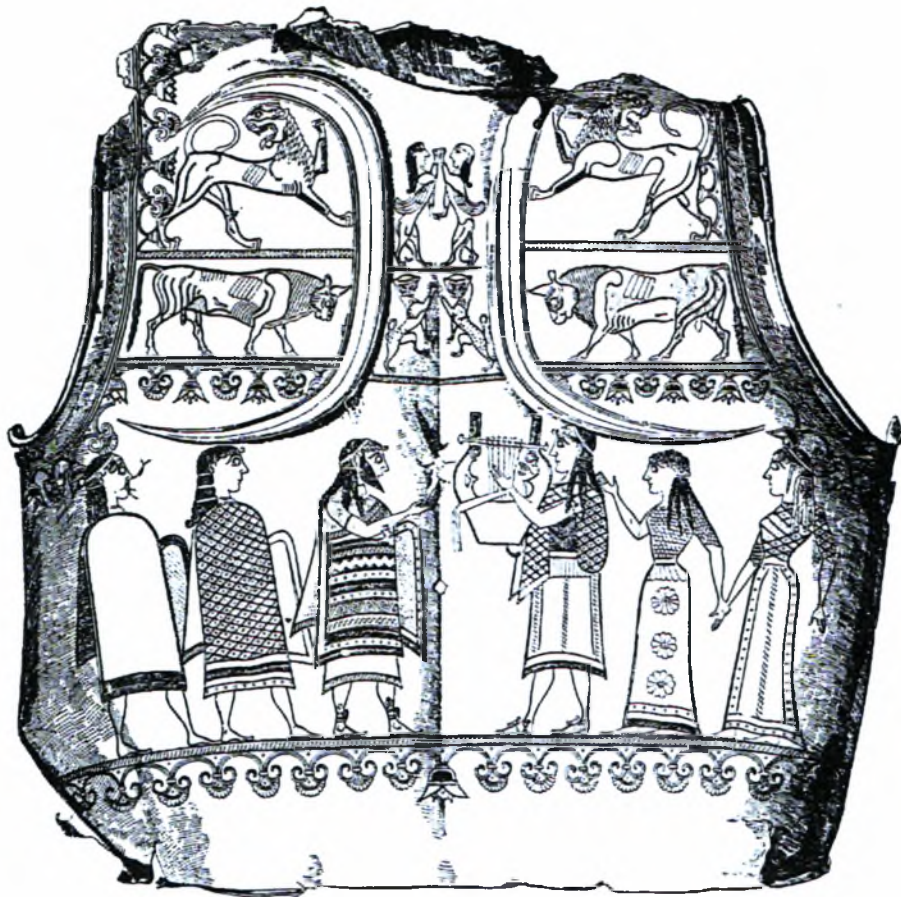
Εικ. 114.



Εικ. 115.



Εικ. 116 α-γ.



Εικ. 117.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000074859

