



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

**ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

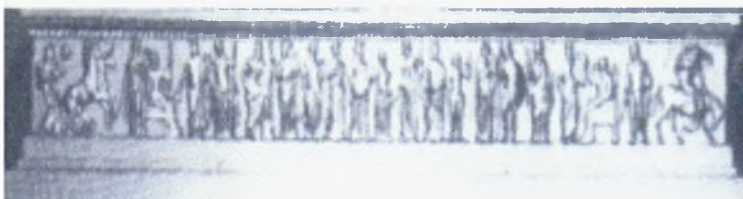
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΒΛΑΜΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΥΘΙΚΩΝ ΓΕΝΝΗΣΕΩΝ ΣΤΗΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΩΝ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ
(5^{ος} αι. π. Χ)**

ΕΠΟΠΤΕΣ: ΛΕΒΕΝΤΗ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

ΜΑΖΑΡΑΚΗΣ – ΑΙΝΙΑΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ





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

Αριθ. Εισ.: 2793/1
Ημερ. Εισ.: 22-04-2004
Δωρεά: _____
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΙΑΚΑ
2003
ΒΛΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000072365

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΒΛΑΜΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΥΘΙΚΩΝ ΓΕΝΝΗΣΕΩΝ ΣΤΗΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΩΝ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ
(5^{ος} αι. π.Χ.)

ΕΠΟΠΤΕΣ: ΛΕΒΕΝΤΗ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

ΜΑΖΑΡΑΚΗΣ – ΑΙΝΙΑΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	σελ.2.
Εισαγωγή.....	σελ.3-6
Κεφ.Ι Βάση λατρευτικού αγάλματος Αθηνάς Παρθένου.....	σελ.7-16.
Κεφ.ΙΙ Βάση λατρευτικού αγάλματος Δία Ολυμπίας.....	σελ.17-20.
Κεφ.ΙΙΙ Βάση λατρευτικού αγάλματος Ραμνουσίας Νέμεσης	σελ.21-33.
Κεφ.ΙV Βάση λατρευτικού συντάγματος Αθηνάς και Ηφαίστου.....	σελ.34-43.
Κεφ.V Ανατολικό αέτωμα Παρθενώνα.....	σελ.44.
- οι χαμένες κεντρικές μορφές.....	σελ.45-55.
- οι ακραίες μορφές.....	σελ.55-60.
Κεφ.VI Οι θεϊκές γεννήσεις στην πλαστική του 5 ^{ου} αι.π.Χ.....	σελ.60-68.
Συνομογραφίες.....	σελ.69.
Βιβλιογραφία	σελ.70-72.
Ευρετήριο εικόνων.....	σελ.73-75.
Εικόνες.....	σελ.76-98.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία διαπραγματεύεται το θέμα των παραστάσεων των μυθικών γεννήσεων στην πλαστική των κλασικών χρόνων και αναλύεται σε πέντε γλυπτικά σύνολα του κλασικού γλύπτη Φειδία και του εργαστηρίου του. Συγκεκριμένα εξετάζονται τέσσερις αγαλματικές βάσεις του 5^{ου} αι. π.Χ με απεικονίσεις στις ανάγλυφες ζωφόρους τους, μυθικών γεννήσεων, καθώς και το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, το οποίο σχετίζεται με τα ανάγλυφα βάθρα ως προς την εικονογραφία. Το αέτωμα αλλά και οι ζωφόροι είναι κατηγορίες της αρχιτεκτονικής γλυπτικής.

Για την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας, βασίστηκα σε βιβλιογραφία από την βιβλιοθήκη της Αρχαιολογικής Εταιρείας και της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής καθώς και σε κάποια άρθρα της κ. Λεβέντη.

Στην έρευνα και στην συγγραφή της εργασίας, επόπτες ήταν η κ. Ι. Λεβέντη και ο κ. Α. Μαζαράκης, τους οποίους θέλω να ευχαριστήσω θερμά για την βοήθεια και την καθοδήγηση που μου προσέφεραν, σ' όλη τη διάρκεια της έρευνας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο 5^{ος} αι. π.Χ. ή “ο χρυσός αιώνας του Περικλή”, όπως συνηθίζεται να αποκαλείται, αποτελεί σταθμό στη μελέτη της κλασικής αρχαιολογίας. Πρόκειται για την ώριμη περίοδο της κλασικής γλυπτικής, κατά την διάρκεια της οποίας οι Έλληνες γλύπτες τελειοποίησαν την τεχνική τους και κατασκεύασαν έργα στα οποία αντανakλάται η δύναμη, η δόξα και το μεγαλείο της Αθήνας, αλλά και η τέχνης εκείνης της εποχής. Η άνθηση αυτή στο τομέα της τέχνης ήταν απόρροια της οικονομικής ευμάρειας που επικρατούσε εκείνη την περίοδο στην Αθήνα. Ο Περικλής μετέφερε το συμμαχικό ταμείο από τη Δήλο (454 π.Χ) και από τις εισφορές των συμμαχικών πόλεων ξεκίνησε στην Αθήνα ένα τεράστιο οικοδομικό πρόγραμμα με εκκίνηση το ναό της Αθηνάς Παρθένου, τον Παρθενώνα (447/6 π.Χ.) στην Ακρόπολη της πόλης. Παράλληλα και αργότερα ακολουθούν πολλά άλλα έργα, υψηλής τέχνης και αισθητικής, τα οποία μαρτυρούν εξέλιξη και πρωτοπορία. Παράλληλα με τα μεγαλοπρεπή οικοδομήματα με γλυπτό διάκοσμο, μεγάλα ονόματα γλυπτών, όπως ο Φειδίας, ο Αλκαμένης και ο Αγοράκριτος κατασκεύασαν περίφημα αγάλματα σύμφωνα με τις αρχές και τους κανόνες της κλασικής τεχνοτροπίας. Έτσι στο σύνολο όλων αυτών των έργων, παρατηρεί η σύγχρονη έρευνα μια έξαρση στο τομέα της πλαστικής δημιουργίας, που καλύπτει έργα διαφορετικών κατηγοριών και κλιμάκων.

Στα πλαίσια λοιπόν, αυτής της εξέλιξης κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αι.π.Χ., στο τομέα της γλυπτικής, εντάσσεται και η μελέτη των βάσεων με ανάγλυφη διακόσμηση, οι οποίες στήριζαν λατρευτικά αγάλματα, τα οποία κοσμούσαν το εσωτερικό ναών. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη κατηγορία γλυπτών έργων, τα οποία εξαιτίας ίσως της μικρής κλίμακάς τους και σε σύγκριση με μεγαλοπρεπή έργα της ίδιας περιόδου, θα μπορούσαν να περάσουν απαρατήρητα στην έρευνα. Οι μνημειώδης αγαλματικές βάσεις αν και δεν αποτελούν αυτόνομο αρχιτεκτονικό σύνολο, είναι ωστόσο το κατ' εξοχήν τεκτονικό στοιχείο της όλης αγαλματικής σύνθεσης, γι' αυτό και συμπεριλαμβάνονται στην αρχιτεκτονική γλυπτική. Επιπλέον και οι ζωφόροι που έφεραν τις ανάγλυφες παραστάσεις, θεωρούνται αρχιτεκτονικά στοιχεία. Παράλληλα είναι έργα εξαιρετικής τέχνης, ποιότητας και τεχνοτροπίας, χωρίς να στερούνται τη μεγαλοπρέπεια μνημειακών έργων και αντανakλούν το υψηλό επίπεδο στο οποίο είχαν φτάσει οι καλλιτέχνες της εποχής. Η νέα αυτή τάση, για δημιουργία ανάγλυφων βάθρων συνδέεται με τον αυξανόμενο αριθμό θεϊκών εικόνων εκείνη την περίοδο. Τα κλασικά λατρευτικά έργα ήταν κολοσσικής κλίμακας και κατασκευασμένα από πολύτιμα υλικά. Σιγά - σιγά τα έργα αυτά απέκτησαν,

πέρα από το λατρευτικό τους χαρακτήρα και πολιτικοκοινωνικούς συμβολισμούς και χρησιμοποιούταν για προπαγανδιστικούς σκοπούς επιδεικνύοντας τον πλούτο και τη δύναμη μιας πόλης.

Ο πρώτος γνωστός γλύπτης, που ασχολήθηκε με τη κατασκευή λατρευτικών αγαλμάτων και βάθρων μέσα στο κλίμα ευφορίας και αφθονίας που επικρατούσε στην Αθήνα την εποχή του Περικλή, ήταν ο Φειδίας. Τα χρυσελεφάντινα κολοσσιακά αγάλματα του στην Ακρόπολη και την Ολυμπία είναι ενδεικτικά τόσο για το διακοσμητικό τους χαρακτήρα, όσο και για την εικονογραφία τους που περιλαμβάνει μυθικούς συμβολισμούς και νύξεις για τη βαθύτερη ουσία της θεότητας. Οι βάσεις των λατρευτικών του έργων συμπλήρωναν την εικόνα του θεού και δεν στερούνταν τίποτα από καλλιτεχνικής και αισθητικής απόψεως. Επιπλέον προσέφεραν χώρο -ζωφόρο- για απεικονίσεις αφηγηματικών παραστάσεων με πολλαπλές ερμηνείες. Η παράδοση κατασκευής μνημειακών λατρευτικών βάσεων, συνεχίστηκε και από τους μαθητές του Φειδία στο τελευταίο τέταρτο του 4^{ου} αι. π.Χ.¹

Η μελέτη τους είναι σημαντική, γιατί προσφέρουν στοιχεία για τη αρχιτεκτονική γλυπτική των κλασικών χρόνων και επιπλέον είναι σημαντικές για την εικονογραφία τους, καθώς όλα διακοσμούνται με ανάγλυφες απεικονίσεις μυθικών γεννήσεων. Αναφερόμενοι σε θεϊκές γεννήσεις, δεν εννοούμε μόνο γεννήσεις θεοτήτων (βάση Δία Ολυμπίας), αλλά και γεννήσεις άλλων μυθικών προσώπων από θεούς (βάση Αθηνάς Παρθένου, βάση λατρευτικού συντάγματος Αθηνάς και Ηφαίστου), καθώς επίσης και αναγνώριση καταγωγής ελλασόνων θεών από άλλους θεούς (βάση Νέμεσης).

Στόχος της εργασίας είναι να εξεταστούν τα κοινά χαρακτηριστικά που παρουσιάζουν αυτά τα έργα ως προς την αρχιτεκτονική τους μορφή, (σύνθεση, υλικό, τεχνική κατασκευής) ως προς στην ανασύνθεση των ανάγλυφων παραστάσεων και τέλος ως προς την εικονογραφία με τις πολλαπλές ερμηνείες και συμβολισμούς, που σχετίζονταν με το εικονογραφικό πρόγραμμα του ίδιου του λατρευτικού αγάλματος και της λατρείας του και την πολιτική ιδεολογία της πόλης στην οποία κατασκευάστηκαν.

Συνολική διαπραγμάτευση του θέματος, έχει γίνει από την O.Palagia, "Meaning and Narrative techniques in statue-bases of the Pheidian circle", στο N.K Rutter και B.A Sparkes επιμ., *Word and Image in Ancient Greece, Edinburgh 2000*, και από την A.

¹ Kosmopoulou 2002,111.

Kosmopoulou, *The iconography of Sculptured Statues Bases in the Archaic and Classical Periods*, Madison, 2002.

Είναι χαρακτηριστικό ότι καμιά από τις εξεταζόμενες αγαλματικές βάσεις που αναφέρονται στην εργασία δεν σώζεται σήμερα, παρά μόνο λιγοστά θραύσματά τους (από την ανάγλυφη ζωφόρο της βάσης της Αθηνάς Παρθένου, από τη βάση του συντάγματος του Αλκαμένη και ιδίως από τη βάση της Νέμεσης). Τα στοιχεία που έχει σήμερα ο σύγχρονος ερευνητής στη διάθεσή του για την μελέτη των ανάγλυφων παραστάσεων στις αγαλματικές φειδιακές και μεταφειδιακές βάσεις του ποικίλλουν σε κάθε περίπτωση, αν και είναι ελλιπή. Η ύπαρξή τους και η σημερινή αποκατάστασή τους επιβεβαιώνεται από φιλολογικές πηγές, (Παυσανία, Πλίνιο) από παραστάσεις στην αγγειογραφία, σε μεταγενέστερα έργα, αλλά και σε μια ιδιαίτερη κατηγορία γλυπτών έργων πλαστικής, τα **νεοαττικά ανάγλυφα**.

Προκειμένου να εξετάσει την ανάγλυφη παράσταση, με την οποία διακοσμούσαν οι αγαλματικές βάσεις, η σύγχρονη έρευνα ανατρέχει στα νεοαττικά ανάγλυφα, τα οποία παλαιότερα θεωρούνταν ότι αντιγράφουν πρωτότυπες γλυπτικές συνθέσεις του 5^{ου} και 4^{ου} αι.π.Χ, ιδιαίτερα ανάγλυφες ζωφόρους από βάσεις λατρευτικών αγαλμάτων κατά κανόνα αθηναϊκών εργαστηρίων και όχι αρχιτεκτονικών ζωφόρων από οικοδομήματα. Προσφέρουν πολλά εικονογραφικά στοιχεία που πιθανόν προέρχονται από τα πρωτότυπα έργα. Δεν μπορούμε ωστόσο να βασιζόμαστε με σιγουριά στα νεοαττικά ανάγλυφα, γιατί σήμερα έχει αποδειχθεί στην έρευνα ότι συνδυάζουν μορφές από διάφορα πρωτότυπα έργα του 5^{ου} και 4^{ου} αι.π.Χ. με εκλεκτικό τρόπο σε μία νέα σύνθεση. Επιπλέον οι μορφές στα νεοαττικά ανάγλυφα, επαναλαμβάνονται σε διάφορες σκηνές, με διαφορετικό θέμα - για παράδειγμα από το ανάγλυφο του Λούβρου, η μορφή του Δία επαναλαμβάνεται και σε ανάγλυφη σαρκοφάγο στην Αφροδισιάδα -, οπότε δεν μπορούμε να τις δανειστούμε, προκειμένου να αναπαραστήσουμε την πρωτότυπη σύνθεση από κάποια συγκεκριμένη ανάγλυφη βάση με βεβαιότητα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της γυναικείας μορφής που δανείστηκε η έρευνα, για την αποκατάσταση της σύνθεσης της μορφής Ερμιόνης στη βάση της αγορακρίτειας Νέμεσης του Ραμνούντα, από το νεοαττικό ανάγλυφο της Στοκχόλμης. Η ίδια όμως μορφή του νεοαττικού αναγλύφου έχει χρησιμοποιηθεί στην έρευνα και για την αποκατάσταση της ανάγλυφης παράστασης στη βάση της Αθηνάς Παρθένου.²

² Palagia 2000, 73.

Χρονολογικά τα έργα που εξετάζονται στη εργασία είναι τα εξής: η **βάση του λατρευτικού αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου**, με παράσταση της γέννησης της Πανδώρας (438π.Χ.), **βάση του χρυσελεφάντινου αγάλματος του Δία της Ολυμπίας**, με παράσταση της γέννησης της Αφροδίτης (440-430π.Χ.), **βάση του λατρευτικού αγάλματος της Νέμεσης**, με παράσταση της παρουσίασης της Ελένης στην πραγματική της μητέρα Νέμεση (περίπου 420π.Χ.), **βάση του λατρευτικού συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαίστου**, με παράσταση της γέννησης του Εριχθονίου (424-417 π.Χ.), καθώς και **το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα**, (λόγω του κοινού θέματος με τις λατρευτικές αγαλματικές βάσεις), με απεικόνιση της γέννησης της Αθηνάς (438-432π.Χ.).

Από τις κατ' εξοχήν ομάδες αρχιτεκτονικών γλυπτών του 5^{ου} αι.π.Χ. βεβαιωμένη απεικόνιση θεϊκής γέννησης έχουμε μόνον στον ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, όπου παριστανόταν η γέννηση της Αθηνάς. Σχετικά με το αέτωμα του Παρθενώνα, η έρευνα βασίζεται για τη μελέτη της ολόγλυφης σύνθεσης, με την οποία διακοσμήτο, στις σωζόμενες μορφές, οι περισσότερες σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, στα αποσπασματικά θραύσματα και σε μεταγενέστερα έργα, τα οποία θεωρούνται ότι αντιγράφουν την πρωτότυπη σύνθεση. Επίσης, υπάρχουν ακόμη δύο θέματα με γέννηση του Διός στην κλασική αρχιτεκτονική γλυπτική (στο ένα αέτωμα του Ηραίου του Άργους και στο βωμό του Διός στο ιερό της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα). Ωστόσο αυτά δεν τα συμπεριλαμβάνουμε εδώ, γιατί για το πρώτο θέμα δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία ενώ ο βωμός είναι του 4^{ου} αι.π.Χ.).³

³ Kosmopoulou 2002, 147.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Η βάση του λατρευτικού αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου: *Γέννηση Πανδώρας*

Ένα από τα πιο γνωστά ελεύθερα γλυπτά έργα του Φειδία, είναι το κολοσσιακό χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου (πίν.1),⁴ το οποίο στήθηκε στο Παρθενώνα, το 438π.Χ. Η μορφή του σήμερα, μας είναι γνωστή από αρχαίες περιγραφές (Πλίνιος 36.19, Πausanias 1.24.7), από αντίγραφα σε μικρότερο μέγεθος - αγαλμάτιο του Βαρβακείου, αγαλμάτιο της Πάτρας, Αθηνά Lenormant, Αθηνά Περγάμου - (πίν.2,3,4,5)⁵, καθώς και από αντίγραφα διαφόρων τμημάτων του σε άλλους είδους έργα. Σύμφωνα λοιπόν μ' αυτές τις πηγές, που μας παραδίδουν την μορφή του, πληροφορούμαστε, ότι το άγαλμα ήταν όρθιο και είχε ύψος γύρω στα 11,5μ. Η θεά φορούσε πέπλο με απόπτυγμα που ζώνονταν με χαρακτηριστικό για την θεά τρόπο και μια μικρή αιγίδα με γοργόνειο (Μέδουσα). Στο ένα της χέρι κρατούσε Νίκη και στο άλλο δόρυ. Στα πόδια της βρισκόταν μια ασπίδα και κοντά στο δόρυ της ένα φίδι.⁶

Το άγαλμα έστεκε σε βάση, το οποίο αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι του αγάλματος, ωστόσο μπορούμε να υποθέσουμε ότι η βάση θα είχε εκτελεσθεί νωρίτερα⁷. Η βάση αποτελούνταν από τρία τμήματα, μία πλίνθο στο κάτω μέρος, ζωφόρο και επίστεψη με *λέσβιον* κυμάτιο στο πάνω και κάτω μέρος. Είχε 8.065μ. μήκος και ύψος 1.437μ. Η ζωφόρος ήταν διακοσμημένη με ανάγλυφη παράσταση, στην οποία απεικονιζόταν η γέννηση της Πανδώρας, σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, θέμα το οποίο δεν αποδίδεται συχνά στην γλυπτική τέχνη. Τα γλυπτά της βάσης, άνηκαν στο αρχικό σχέδιο του αγάλματος.⁸

Ξεκινώντας με την περιγραφή της βάσης, προκύπτουν κάποια προβλήματα τεχνικά, σχετικά με το υλικό, από το οποίο είναι κατασκευασμένη τόσο η ίδια βάση, όσο και μορφές της παράστασης. Ο Πλίνιος (*NH* xxxvi.18) στη περιγραφή της βάσης,

⁴Άγαλμα Αθηνάς Παρθένου, αναπαράσταση Βασιλικού Μουσείου του Οντάριο, Leipen 1971, εικ.60.

⁵Αγαλμάτιο Βαρβακείου, 2^{ος} αιών. π.Χ., Αθήνα 129. Boardman 1993, εικ.97.

Αθηνά Lenormant, 2^{ος} αιών. π.Χ., Αθήνα *NM* 128. Boardman 1993, εικ. 99.

Αγαλμάτιο Πάτρας, 2^{ος} αιών. π.Χ. Boardman 1993, εικ. 98.

Ελεύθερο αντίγραφο Αθηνάς Παρθένου Περγάμου, *Berlin Pergamomuseum P24*. Boardman 1993, εικ.100.

⁶Boardman 1993, 130-131.

⁷Harrison 1996, 51.

⁸Leipen 1971, 23 και 27 σημ.41.

χρησιμοποιεί το ρήμα *caelatum est*, μέθοδο με την οποία έχουν δουλευτεί οι μαρμάρινες κολόνες, που έχουν βρεθεί στο Αρτεμίσιο της Εφέσου και επιτρέπει επομένως να υποστηρίξουμε, ότι η βάση της Αθηνάς Παρθένου ήταν ότι ήταν μαρμάρινη και οι μορφές μαρμάρινες ανάγλυφες.

Σύμφωνα με τον μελετητή Becatti,⁹ οι μορφές της βάσης ήταν ένθετες χρυσελεφάντινες, τα υλικά δηλαδή του ίδιου αγάλματος. Ο Gorham Stevens,¹⁰ υποστήριξε ότι οι μορφές από τη βάση θα ήταν ανάγλυφες, από πεντελικό μάρμαρο όπως και τα έξι κομμάτια από λιθόπλινθους προερχόμενα από τον πυρήνα της βάσης. Ωστόσο, τα κομμάτια το πεδίο στην πρόσθια όψη, έχουν χαθεί, αλλά εικάζεται ότι ήταν από ελευσινιακό ασβεστόλιθο, όπως και η βάση του Δία της Ολυμπίας.

Η Leda Leipen,¹¹ υποστηρίζει το *caelatum est* του Πλίνιου, μπορεί να αναφέρεται και για μεταλλικές μορφές. Τελικά το *caelatum est* που χρησιμοποιεί ο Πλίνιος δεν μπορεί να μας δώσει σαφή πληροφορία, εφόσον το χωρίο του Πλίνιου, μπορεί να αναφέρεται εξίσου σε μαρμάρινα ή μεταλλικά ανάγλυφα.

Η Palagia¹² δέχεται την άποψη της Leipen και υποστηρίζει ότι η ζωφόρος αποτελείτο από ασημένιες επιχρυσωμένες ή επιχρυσωμένες χάλκινες μορφές προσαρμοσμένες στη βάση της Αθηνάς Παρθένου. Στις απογραφές του 5^{ου} αιώνα από τους θησαυρούς του Παρθενώνα, οι οποίες περιλαμβάνουν αντικείμενα από χρυσό, ασημί, χαλκό και ελεφαντόδοντο, περιλαμβάνεται και ένα μικρό κράνος με χρυσές παραγναθίδες και λοφίο από ελεφαντόδοντο ως ένθετο διακοσμητικό στοιχείο. Επομένως τα ανάγλυφα ήταν από μέταλλο, αφού δεν έχουμε στοιχεία από την κλασική περίοδο, που αποδεικνύουν επισυνάψεις από ελεφαντοστό σε μαρμάρινα γλυπτά. Επιπλέον χρησιμοποιεί και άλλα δύο επιχειρήματα, αρχικά το γεγονός, ότι είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιήθηκαν στην βάση υλικά, τα οποία αναγνωρίζονται με σιγουριά στο άγαλμα, όπως ελεφαντόδοντο και χρυσός και αφ' ετέρου χρυσός έχει χρησιμοποιηθεί και σε άλλη βάση φειδιακού αγάλματος (Δίας Ολυμπίας). Παρόλα αυτά, το θέμα παραμένει ανοιχτό, εξαιτίας της έλλειψης στοιχείων.

Σχετικά με την ανάγλυφη παράσταση της βάσης, πληροφορίες και στοιχεία που μας βοηθούν στην αναπαράσταση της σκηνής, αντλούμε και πάλι από τις γραπτές πηγές (Πλίνιος 36.19, Πausanίας 1.24.7) και από τα μεταγενέστερα αντίγραφα του φειδιακού έργου. Όλα πάντως τα στοιχεία που έχουμε σήμερα στην διάθεση μας, συγκλίνουν στην

⁹ Becatti 1951, 57.

¹⁰ Stevens 1955, 270.

¹¹ Leipen 1971, 24.

¹² Palagia 2000, 54-55.

άποψη ότι το εικονογραφικό θέμα της βάσης της Αθηνάς Παρθένου, ήταν η γέννηση της Πανδώρας, της πρώτης γυναίκας, σύμφωνα με τον Ησίοδο.

Ο Πausανίας (1.24.5) βασίζεται στον Ησίοδο (*Θεογονία* 507-616 και *Έργα και Ημέραι* 47-105), όπου η Πανδώρα περιγράφεται ως μια όμορφη, σατανική γυναίκα, σταλμένη στους ανθρώπους από τον εκδικητικό Δία, ο οποίος διέταξε τον Ήφαιστο να την φτιάξει από πηλό και έπειτα η Αθηνά και υπόλοιποι θεοί θα την στόλιζαν με κοσμήματα και θα την προίκιζαν με δώρα.¹³ Μάλιστα κατά μια άποψη στην παράσταση της βάσης της Παρθένου, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο στόλισμα της με τα δώρα των θεών, παρά στη γέννησή της.¹⁴ Σύμφωνα με τον Ησίοδο, ο Ήφαιστος την έπλασε σεμνή, παρθενική μορφή, σαν νύφη, με χαρακτηριστικά θεάς, η Αθηνά της χάρισε ζώνη, ασημένιο φόρεμα και ωραίο βέλος, στεφάνι και κόσμο, χρυσό στέμμα και την τέχνη της υφαντικής, γεγονός που μπορεί να υπαινίσσεται την κατασκευή του Παναθηναϊκού πέπλου και επομένως τη παράδοση του, η οποία απεικονίζεται στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα. Οι Χάριτες και η Πειθώ την χάρισαν χρυσό κόσμημα για τον λαιμό, οι Ώρες στεφάνι με ανοιξιάτικα λουλούδια, η Αφροδίτη γοητεία, ο Ερμής απατηλό χαρακτήρα και την ικανότητα να λείει φέματα και τέλος όλοι οι θεοί την προίκισαν με δηλητήριο για τους θνητούς άνδρες.¹⁵ Η παρουσία των θεών είναι πολύ σημαντική και ανάλογη με την παρουσία τους στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, στην γέννηση της Αθηνάς. Ο τρόπος με τον οποίο πλαισιώνουν τις δύο σκηνές είναι μοναδικός και αντανakλά όλα όσα έχει η Αθήνα πετύχει.

Σύμφωνα με τον Ησίοδο η Πανδώρα έρχεται στη γη φέρνοντας μαζί της τον πύθο των συμφορών. Αυτή η μισογυνιστική άποψη του Ησιόδου, επηρέασε τις σύγχρονες ερμηνείες για την παρουσία της Πανδώρας, στη βάση της Αθηνάς Παρθένου, ως προειδοποιητικού μύθου που δηλώνει τη διπλή φύση των θεών. Στην βάση, όμως το μυθικό αυτό επεισόδιο, όπως αναφέρεται στον Ησίοδο δεν εμφανίζεται. Αντίθετα η Πανδώρα, απεικονίζεται ως ήπια θεότητα με τον λατρευτικό χαρακτήρα της. Μάλιστα κατά άλλες ερμηνείες του μύθου, η Πανδώρα παρουσιάζεται ως μία από τις χθόνιες θεές, ή ταυτόσημη με την Αθηνά Εργάνη, τη θεά της εργασίας, ή ταυτίζεται με μια από τις κόρες του Ερεχθέα. Κατά τον *Φιλόχορο* (FGrH 328 F 10), ειδικό στα θέματα της Αθηναϊκής θρησκείας, ο οποίος γράφει γύρω στο 300 π.Χ., μετά την θυσία μόσχου προς τιμήν της Αθηνάς, στην Ακρόπολη, ακολουθούσε θυσία προβάτου προς τιμήν της

¹³ Palagia 2000, 60.

¹⁴ Kosmopoulou 2002, 115 και σημ.44.

¹⁵ Boardman 2001, 236.

Πανδρόσου ωστόσο έχουμε λίγα στοιχεία σήμερα για να ταυτίσουμε την Πανδώρα με την θεά της Ακρόπολης Πάνδροσο, μια από τις Κεκροπίδες που το ιερό της βρισκονταν ανάμεσα στο Ερέχθειο και τον αρχαιότερο ναό, η οποία σύμφωνα με τον Φώτιο ήταν η πρώτη γυναίκα που γνέθει μαλλί. Ωστόσο, ίσως η Πανδώρα λατρευόταν στην κλασσική Αθήνα, μαζί με την Πάνδροσο. Και ο Αριστοφάνης στις *Όρνιθες* (970), αναφέρει ότι η Πανδώρα ήταν μια μαντική θεότητα, η οποία δεχόταν ως θυσίες λευκόμαλλα κριάρια. Πάντως η Πανδώρα συμπεριλαμβάνεται στην κατηγορία των θεοτήτων, οι οποίες στην τέχνη της εποχής απεικονίζονται σε *άνοδο*.

Ωστόσο σ' ένα άλλο βιβλίο του Ησιόδου (*Κατάλογος Γυναικών*), η Πανδώρα αναφέρεται ως η αρχέγονη γυναίκα, γυναίκα του Προμηθέα και μητέρα του Δευκαλίωνα, ο οποίος παντρεύτηκε την Πύρρα, επίσης κόρη της Πανδώρας από τον γάμο της με τον Επιμηθέα και απέκτησαν τον Έλληνα, πρόγονο όλων των Ελλήνων. Επομένως η Πανδώρα είναι πρόγονος της ελληνικής φυλής. Εξάλλου είναι κόρη του Ήφαιστου και της Αθηνάς.¹⁶

Γενικά η παρουσίαση της Πανδώρας από τον Ησιόδο, είναι πολύ μπερδεμένη και αντιφατική και πιστεύεται ότι ο Ησιόδος θα πρέπει να εκμεταλλεύτηκε το προνόμιο των Ελλήνων ποιητών, οι οποίοι προσάρμοζαν την ιστορία με τέτοιο τρόπο ώστε να προσφέρουν ένα ηθικό και καλό αφηγηματικό κείμενο. Για εκείνον η Πανδώρα δεν σημαίνει κάτι ως θεά. Έτσι στα δύο έργα του, έχουμε διαφορετική ερμηνεία του μύθου. Στην *Θεογονία*, η Πανδώρα κορυφώνει την δυστυχία του ανθρώπινου γένους, σταλμένη από τον εκδικητικό Δία, ενώ στα *Έργα* προικίζει τους ανθρώπους. Έτσι παρατηρούμε ότι οι διαφορές στα δύο έργα του Ησιόδου, προέρχονται από λεπτομέρειες που ο ίδιος έχει επινοήσει. Ορισμένα στοιχεία της ιστορίας, βρίσκουν παράλληλα στην Ανατολή και Αίγυπτο και θα μπορούσαν να έχουν μεταφερθεί μέσω της μυκηναϊκής Ελλάδας, αλλά σε κανένα από αυτά δεν εντοπίζονται μισογυνιστικές αντιλήψεις και δεν υπονοούν κακή πρόθεση. Φαίνεται ότι η ιδέα του πίθου με τις συμφορές, έχει παρερμηνευτεί από τόπο σε τόπο. Στην ιστορία του Ησιόδου η εκδοχή του πίθου φαίνεται να έχει διαστρεβλωθεί εντελώς και να έχει προστεθεί το στοιχείο του μισογυνισμού. Από θρησκευτική άποψη θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Πανδώρα ίσως διαδραμάτιζε τον ρόλο του μεσολαβητή μεταξύ θεών και θνητών, ή ήταν ένα δόλωμα. Μάλιστα θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε το μύθο της με την ιστορία του Αδάμ και της Εύας.

¹⁶ Palagia 2000, 60- 61.

Πολλοί σύγχρονοι μελετητές έχουν προσπαθήσει να εξετάσουν τους λόγους, για τους οποίους επιλέχτηκε να απεικονιστεί στην βάση του λατρευτικού αγάλματος των Αθηναίων του 5^{ου} αι. π.Χ, το θέμα της γέννησης της Πανδώρας. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο προπαγάνδιζε τη δύναμη και το μεγαλείο της Αθήνας. Οι περισσότεροι από αυτούς εξετάζουν μονόπλευρα το θέμα, παραβλέποντας τον ρόλο της στην αθηναϊκή θρησκεία και κοινωνία. Δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι πρόκειται για ημίθεα της γονιμότητας, που δώρισε στο ανθρώπινο γένος όλα τα δώρα με τα οποία την προίκισαν οι θεοί. Επιπλέον τονίζεται το γεγονός ότι πρόκειται για μία αυτόχθονη θεότητα, όπως και ο Εριχθόνιος, γεννημένη από το χώμα της Αθήνας και έτσι μπορεί να εξηγηθεί η στενή σχέση και η απεικόνισή ενός τέτοιου θέματος στη βάση του αγάλματος.¹⁷ Η σχέση αυτή έχει και άλλα παράλληλα. Τόσο η Πανδώρα όσο και η πόλη της Αθήνας δημιουργήθηκαν ενώ παρευρίσκονταν θεότητες οι οποίες τις προίκισαν με πολλά δώρα.¹⁸ Σύμφωνα μ' άλλη άποψη η παράσταση με την απεικόνιση των θεών που συμβάλλουν στη δημιουργία της Πανδώρας, ίσως σχετίζεται με την καλλιτεχνία και την τέχνη και ίσως να αντιπροσώπευε την κοινωνία των τεχνιτών, έχοντας ιδιαίτερη απήχηση στη κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Έτσι η Πανδώρα ως δημιούργημα της τέχνης, προφανώς είχε θρησκευτικούς δεσμούς με την Αθηνά Εργάνη, η οποία λατρευόταν στην Ακρόπολη.¹⁹

Έτσι ο Φειδίας επέλεξε να απεικονίσει μια ήσυχη στιγμή, την στιγμή της γέννησης, κατά την οποία η Πανδώρα προικίζεται από την Αθήνα, συνοδευόμενη από τις Χάριτες ή Ώρες και όχι την μετέπειτα δυσοίωνη πράξη της που προκάλεσε συμφορές στο ανθρώπινο γένος. Ωστόσο η πράξη της ήταν γνωστή στους Αθηναίους και προφανώς θα επανερχόταν στην μνήμη τους κάθε φορά που θα αντίκριζαν τη βάση. Οι πολιτικοί υπαιτιγμοί είναι εμφανείς. Η Αθηνά κατακλύζει την Ελλάδα με τα δώρα του πολιτισμού και αντίστοιχα όχι μόνο τη προικίζει αλλά την μορφώνει επίσης. Η Πανδώρα δηλαδή αντιπροσωπεύει το ανθρώπινο γένος που ευεργετείται από τους Αθηναίους. Η ζωφόρος της βάσης συναγωνίζεται και προλαμβάνει το δημόσιο αίσθημα που εκφράστηκε στον Επιτάφιο του Περικλή για την Αθήνα ως "*σχολείο της Ελλάδας*" (Θουκυδίδης ii.41.1). Η επιλογή του θέματος συμβαδίζει με το πνεύμα της περιόδου, κατά την οποία η Αθήνα βρίσκεται σ' ένα αζεπέραστο μεγαλείο και δεσπόζει ανάμεσα σε όλες τις ελληνικές

¹⁷ Boardman 1991, 233-234.

¹⁸ Leipen 1971, 26.

¹⁹ Kosmopoulou 2002, 115 και σημ.40.

πόλεις, ως σωτήρας και οδηγός τους.²⁰ Επιπλέον ως πρώτη θνητή γυναίκα, η Πανδώρα, εισάγει το θέμα της γυναίκας, του γάμου και θίγει τις σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων. Είναι γνωστό ότι η Αθήνα του 5^{ου} αιώνα, ήταν ανδροκρατούμενη, με τις γυναίκες στο περιθώριο και με μεγάλη αντίθεση μεταξύ τους.²¹ Συνεπώς παρατηρούμε, ότι η βάση δεν ήταν ένα απλό βάθρο πάνω στο οποίο στηριζόταν το άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου, αλλά λειτουργούσε ως ένας πρόσθετος φορέας εικονογραφικών συμβολισμών.

Ως προς την ανασύνθεση της παράστασης της βάσης και τη διάταξη των μορφών, έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις από τους μελετητές. Τα δύο αντίγραφα της Αθηνάς Παρθένου, το ελληνιστικό από την Πέργαμο και το ημίεργο, αντιγραφικό μικρογραφικό έργο, η Αθηνά Lenormant του 3^{ου} αιώνα, το οποίο αποδίδεται σε γλυπτικό εργαστήριο που εντοπίστηκε κοντά στην Πνύκα, διασώζουν μορφές από τη ζωφόρο με τη γέννηση της Πανδώρας στη βάση και συμφωνούν στην αναπαράσταση ως προς την παράταξη, ήσυχων ιστάμενων μορφών. **Η βάση από το ελληνιστικό αντίγραφο της Αθηνάς Παρθένου από την βιβλιοθήκη της Περγάμου** (πίν.6),²² αν και πολύ καταστραμμένη σήμερα και όχι απόλυτα ακριβής παραδίδει 6 από τις 10 μορφές, αποσπασματικά, οι οποίες δίνουν στοιχεία στην έρευνα για το κεντρικό τμήμα της παράστασης. Η Πανδώρα βρίσκεται στο κέντρο, αριστερά ως προς τον θεατή, απεικονίζεται σε άκαμπτη μετωπική στάση ως ντυμένη, ολοκληρωμένη μορφή, σε μικρότερη κλίμακα ως θνητή, πάνω σε βάθρο, πιθανότατα ώστε να θυμίζει το πήλινο είδωλο του Ήφαιστου, από το οποίο ξεκίνησε η ζωή της. Είναι πιθανό να κρατούσε το κέρας της Αμαλθείας. Στην ίδια σκηνή, τοποθετούνται στα δεξιά, Ήφαιστος και η Αθηνά με χαμηλωμένο το δεξί της χέρι, στο οποίο κρατούσε πιθανότατα στεφάνι που συμβόλιζε τις αρετές με τις οποίες θα στόλιζε την Πανδώρα, ενώ στα αριστερά απεικονίζεται ο Απόλλωνας και μια ομάδα τριών πεπλοφόρων, που αναγνωρίζονται ως Χάριτες ή Ώρες, οι οποίες, συνηθίζεται να παρευρίσκονται σε θεϊκές γεννήσεις. **Η βάση από το μικρογραφικό αντίγραφο της Αθηνάς Lenormant του 3^{ου} αιώνα μ.Χ.**,²³ είναι έργο μικρής κλίμακας και πρόχειρης κατασκευής, στο οποίο διακρίνονται 6 μορφές. Η ερμηνεία τους είναι δύσκολη, αλλά κατά γενική παραδοχή, αναγνωρίζονται στις άκρες της βάσης οι μορφές του Ήλιου και της Σελήνης, ένα κοσμικό μοτίβο, χαρακτηριστικό της τέχνης του Φειδία. Τα αρχαιολογικά δεδομένα συμπληρώνονται από την περιγραφή του Πλίνιου 36.19, ο

²⁰ Palagia 2000, 61-62.

²¹ Kosmopoulou 2002, 116.

²² Βάση Αθηνάς Περγάμου, Leipen 1971, 63, εικ. 63.

²³ Leipen 1971, 25.

οποίος τοποθετεί στο κέντρο την Πανδώρα και εκατέρωθεν αυτής 20 θεούς, συνολικά 21 μορφές.

Εκτός από τα έργα που αντιγράφουν, ολόκληρο το έργο του Φειδία, την Αθηνά Παρθένο τα νεοαττικά ανάγλυφα δίνουν στοιχεία στην έρευνα και βοηθούν στην αναπαράσταση της σύνθεσης, αν και για κανένα δεν υπάρχει η βεβαιότητα ότι έχει στενή σχέση με τη βάση και κανένα δεν απεικονίζει τη Πανδώρα. Ο Schrader²⁴ σύνδεσε την βάση με το **νεοαττικό ανάγλυφο Del Drago** (πίν.7),²⁵ από την Villa Albani, και αναπαράστησε το αριστερό κυρίως μέρος της σύνθεσης της βάσης. Το ανάγλυφο χρονολογείται την εποχή του Αδριανού, έχει μήκος 1.48, ύψος 0.61 και είναι κατασκευασμένο από ελληνικό μάρμαρο. Ξεκινώντας από αριστερά, ο μελετητής τοποθετεί στη βάση τον Ήλιο με το άρμα του, μετά μία γυναικεία θεότητα (Ήρα κατά τον Becatti), δίπλα τον Δία ένθρονο, τον Άδη, την Περσεφόνη, την Αμφιτρίτη και τέλος στο κέντρο την Πανδώρα. Νεοαττική **τριγωνική μαρμάρινη βάση στο Λατερανό**,²⁶ η οποία χρονολογείται επί Αυγούστου, επιβεβαιώνει την ακρίβεια των ανάγλυφων μορφών του Del Drago και αναπαριστά τις μορφές του Άδη, της Περσεφόνης και του Ποσειδώνα, όπως ακριβώς απεικονίζονται και στο ανάγλυφο Del-Drago.²⁷

Ένα άλλο νεοαττικό **ανάγλυφο από το ιερό του Ασκληπιού στην Κόρινθο** (πίν.8),²⁸ παρουσιάζει μια μορφή Ήρας, που φορά αττικό πέπλο, η οποία θεωρείται ότι απηχεί την Πανδώρα της φειδιακής βάσης.²⁹

Δεν μπορούμε ωστόσο να βασιζόμαστε με σιγουριά στα νεοαττικά ανάγλυφα, γιατί σήμερα έχει αποδειχθεί ότι συνδυάζουν μορφές από διάφορα πρότυπα έργα του 5^{ου} και 4^{ου} αι.π.Χ. Επιπλέον πολλά πρωτότυπα έργα, ανασχηματίστηκαν στις νεοαττικές συνθέσεις και έτσι έχει δημιουργηθεί σύγχυση στην έρευνα. Για παράδειγμα, οι μορφές στο προστομιαίο της Μαδρίτης που τώρα αποδεικνύονται ότι προέρχονται από βάση αγάλματος του 4^{ου} αι.π.Χ, για καιρό θεωρούνταν ότι απηχούσαν το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα. Το ανάγλυφο del Drago στη Ρώμη αποδιδόταν στη βάση της Αθηνάς Παρθένου, παρόλο που επισύρει σαφώς την προσοχή σε διάφορα πρωτότυπα, τα οποία δεν ανήκουν απαραίτητα σ' ένα μνημείο. Πρόσθετη περιπλοκή, αποτελεί το

²⁴ Schrader 1924, 300-302.

²⁵ Νεοαττικό ανάγλυφο Del-Drago, *Rome, Palazzo Altemps*. Schrader 1924, 310, εικ.282.

²⁶ Ανάγλυφη βάση στη Ρώμη, Λατερανό, *Museo del Laterano*. Becatti 1951, εικ.26-28.

²⁷ Leipen 24 και σημ.21.

²⁸ Ανάγλυφο από ιερό Ασκληπιού στην Κόρινθο, *Μουσείο Κορίνθου S 1449*. Palagia 2000, σημ.53, 73 και εικ.4.12, 74.

²⁹ Leipen 1971, 24-25.

γεγονός ότι ο Δίας από το ανάγλυφο του Del Drago, επανεμφανίζεται στο Κορινθιακό ανάγλυφο. Δίπλα του, η γυναικεία μορφή που ανάγεται στη Πανδώρα, έχει σχετιστεί από άλλους με την Ερμιόνη, μορφή από τη βάση της Ραμνουσίας Νέμεσης. Ως αποτέλεσμα η Ερμιόνη από τη Ραμνουσία βάση αποδίδεται στη βάση της Αθηνάς Παρθένου, άποψη που υιοθετεί η Leipen (1971).³⁰

Σύμφωνα με τον Praschniker (πίν.9)³¹ οι μορφές τοποθετούνται ως εξής: Ήλιος, Ερμής, Δίας, Άδης, Περσεφόνη, Αμφιτρίτη, Ώρες, Πανδώρα, Αθηνά, Ήφαιστος, Αφροδίτη, δύο μορφές οι οποίες είναι αταύτιστες, Ήρα, Ίριδα, Σελήνη. Η αναπαράσταση αυτή βασίζεται στους κίονες από το Αρτεμίσιο της Εφέσου.

Η ανασύνθεση του Becatti³² θεωρείται πιστότερη και επιβεβαιώνεται από αρχαιολογικές και φιλολογικές πηγές. Οι ουράνιες μορφές, χαρακτηριστικό της τέχνης του Φειδία, του Ήλιου και τις Σελήνης πλαισιώνουν την παράσταση. Ξεκινώντας τοποθετεί την Ήρα, τον Δία καθιστό, με χιτώνα και ιμάτιο, τον Άδη, την Περσεφόνη, τον Ποσειδώνα, την Αμφιτρίτη, τις Ώρες, την Πανδώρα, την Αθηνά, τη Δήμητρα ως μητρική φιγούρα, τον Ήφαιστο, την Αφροδίτη, τον Άρη, την Άρτεμις, τον Απόλλων, την Εστία και τέλος τον Ερμή.³³

Στοιχεία για την εικονογραφία του μύθου της Πανδώρας, μπορούμε να αντλήσουμε και από την κεραμική. Στο εσωτερικό κύλικας (460 π.Χ) του ζωγράφου της Tarquinia³⁴ εικονίζεται η Αθηνά στα δεξιά να υφαίνει τον πέπλο της Πανδώρας, εδώ όμως ονομάζεται Ανησιδώρα, ενώ ο Ήφαιστος από την άλλη μεριά κρατάει λεπτή λαβή μεταλλικού τσεκουριού και της τοποθετεί στέμμα στο κεφάλι. Μεταγενέστερος καλυκωτός κρατήρας του ζωγράφου των Νιοβιδών³⁵ απεικονίζει στην επάνω ζώνη του ζωφόρο με θεούς, οι οποίοι πλαισιώνουν το κεντρικό πρόσωπο της σκηνής: η Ίριδα, ο Δίας, ο Ποσειδώνας, η Αθηνά νέα άοπλη εκτείνει ένα στεφάνι στην Πανδώρα, ο Άρης (αν και η παρουσία του είναι περιττή, εφόσον δεν έχει τίποτα χρήσιμο να προσφέρει, ο Ερμής και τέλος η Αφροδίτη που απεικονίζεται στατική. Στην ίδια ζωφόρο ένας θνητός αυλητής παίζει για τέσσερις χορευτές Πάνες. Σε κρατήρα,³⁶ ο οποίος χρονολογείται το

³⁰ Palagia 2000, 73-74 και σημ.55.

³¹ Praschniker 1952, 7-12.

Leipen 1971, εικ. 67.

³² Becatti 1951, 53-70.

³³ Leipen 1971, σελ. 26.

³⁴ LIMC I, (1981) λ. Anesidora 642, αρ. 1*, Αττική κύλικα του ζωγράφου της Tarquinia, από την Νόλα, Βρετανικό Μουσείο D4, 460π.Χ.

³⁵ LIMC VII, (1994), λ. Anesidora 643, αρ. 2*, Καλυκωτός Αττικός Ερυθρόμορφος Κρατήρας, του ζωγράφου των Νιοβιδών 450π.Χ, Βρετανικό Μουσείο 467, από την Αλταμίρα.

³⁶ LIMC VI, (1994), λ. Πανδώρα 100, αρ. 4*, Αττικός ερυθρόμορφος κιονωτός κρατήρας,

450 π.Χ, απεικονίζεται μια στεφανωμένη Πανδώρα να αναδύεται από το έδαφος, με σηκωμένα τα χέρια. Δίπλα της στέκεται ο Επιμηθέας, ο οποίος κρατάει ξύλινο σφυρί και πάνω τους πετάει ο Έρωτας. Ο Ερμής κρατάει ένα λουλούδι και κινείται προς τον Επιμηθέα, αλλά κοιτάει τον απαθή Δία. Όλες οι μορφές εκτός από τον Έρωτα φέρουν ονόματα. Όπως παρουσιάζεται το θέμα φαίνεται ότι στην συγκεκριμένη σκηνή η Πανδώρα είναι η νύφη του Επιμηθέα. Μας παραξενεύει η παρουσία του Επιμηθέα στην παράσταση και η απουσία του Προμηθέα, αλλά θεωρείται ότι εδώ ο Προμηθέας σχεδίασε την Πανδώρα με εντολή του Δία, ο οποίος δώρισε αυτήν και τις τέχνες της στον Επιμηθέα.

Μέσα από την παρατήρηση αυτών των αγγείων, προκύπτουν στοιχεία νέα και μορφές που δεν απεικονίζονται στην βάση. Ωστόσο πρόκειται για τυποποιημένες σκηνές στην αγγειογραφία εκείνης της περιόδου (5^{ος} αι.π.Χ). Για παράδειγμα Σατύρους ή Πάνες με ξύλινα σφυριά, σαν αυτό του Επιμηθέα, βρίσκουμε και σε πολλά άλλα αγγεία του 5^{ου} αιώνα, να συνοδεύουν την άνοδο μιας θεάς, η οποία αναγνωρίζεται άλλοτε ως Αφροδίτη, άλλοτε ως Περσεφόνη και άλλες φορές παραμένει ανώνυμη, οπότε μπορούμε να την ταυτίσουμε με την Πανδώρα. Μάλιστα σώζεται και ο τίτλος ενός χαμένου σατυρικού έργου του Σοφοκλή *-Πανδώρα ή Σφυροκόποι -*. Τα ξύλινα σφυριά μπορούμε να τα δεχτούμε ως εργαλεία των σατύρων που θα βοηθούσαν τον Ήφαιστο να κατασκευάσει το πήλινο καλούπι για την Πανδώρα. Γενικά ωστόσο, οι παραστάσεις από την αγγειογραφία ενισχύουν την άποψη ότι η Πανδώρα είναι ημίθεα.³⁷

Ενδιαφέρον είναι το γεγονός, ότι το θέμα της βάσης που απεικονίζεται η συνεργασία Αθηνάς και Ηφαίστου ως “γονέων” της Πανδώρας, συνδέεται με την ζωφόρο του Παρθενώνα, στην οποία η Αθηνά και ο Ήφαιστος, κάθονται στο μέτωπο της παράταξης των θεών σχεδόν σαν παντρεμένο ζευγάρι, απηχώντας το πραγματικό ζευγάρι συζύγων τον Δία και την Ήρα, μαζί με τους οποίους πλαισιώνουν την κεντρική σκηνή του πέπλου. Τα μόνα στοιχεία που έχει σήμερα η έρευνα στη διάθεση της, προκειμένου να συγκρίνει τα δύο αυτά έργα, είναι οι τρεις ανασυνθεμένες μορφές των συνοδευτικών θεών στη γέννηση της Πανδώρας στη βάση της Αθηνάς Περγάμου. Ο Φειδίας θα είχε σίγουρα κάποιο συγκεκριμένο τρόπο για τη σχεδίαση της ζωφόρου και θα είχε συνδέσει την εικονογραφία του έργου με το γενικότερο εικονογραφικό πρόγραμμα του Παρθενώνα, αλλά δεν έχουμε στη διάθεσή μας αρκετές πληροφορίες, ώστε να συμπεράνουμε οποιαδήποτε λεπτομέρεια.

Οξφόρδη, Ashmolean Museum 525.

³⁷ Boardman 1991, 237- 240.

Ωστόσο η σχέση της ζωφόρου της βάσης της Αθηνάς Παρθένου και της παρθενώνας ζωφόρου ενισχύεται και από την στενή ομοιότητα των μορφών από τη βάση της Αθηνάς της Περγάμου, με κάποια θραύσματα ανάγλυφης ζωφόρου που βρέθηκε στην Αγορά της Αθήνας, στην οποία ίσως να παριστανόταν η γέννηση της Πανδώρας. Είναι πολύ πιθανό μάλιστα τα θραύσματα αυτά να προέρχονται από την Ακρόπολη. Η βαριά διάβρωση και το γεγονός ότι ήταν τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να φαίνονται από κάτω, αποκλείουν την πιθανότητα να ανήκουν σε βάση αγάλματος. Μπορεί μάλιστα να προέρχονται από κάποιο στηθαίο, ίσως από το στηθαίο του ιερού της Αθηνάς Εργάνης στη βορειοδυτική γωνία του βράχου της Ακροπόλεως. Μάλιστα αυτά τα θραύσματα δείχνουν ότι έχουν δουλευτεί από καλλιτέχνη που έχει δουλέψει για τη ζωφόρο του Παρθενώνα. Παράλληλα παρουσιάζει στενές ομοιότητες με έργα του Αλκαμένη (νεοαττικά ανάγλυφα με την γέννηση του Εριχθονίου και άγαλμα της Πρόκνης στην Ακρόπολη, ενώ πιστεύεται ότι αυτός ήταν ο υπεύθυνος και στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Κατά την E.B Harisson αν τα ανάγλυφα στη βάση της Αθηνάς Παρθένου ήταν λαξευμένα σε άσπρο μάρμαρο και χρωματισμένα με χρώματα, όπως και στη βάση της Νέμεσης του Ραμνούντα και όχι επιχρυσωμένες μεταλλικές, ένθετες σε σκούρο ελευσινιακό μέταλλο, όπως στη βάση του Δία της Ολυμπίας, μπορούμε να θεωρήσουμε τον Αλκαμένη υπεύθυνο για την κατασκευή τους.³⁸

³⁸ Harisson 1996, 50-51 και σημ.50.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

Η βάση λατρευτικού αγάλματος του Δία της Ολυμπίας: *Γέννηση της Αφροδίτης*

Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της κλασικής περιόδου, είναι ο ναός του Δία στην Ολυμπία, ο οποίος χρονολογείται μεταξύ του 470 π.Χ, αμέσως μετά τον συνοικισμό της Ήλιδος και το 456π.Χ, όπου τοποθετήθηκε η ασπίδα πάνω από την κορυφή του ανατολικού αετώματος, ανάθημα των Σπαρτιατών για την νίκη τους κατά των Αθηναίων στην Τανάγρα το 457π.Χ. Ο ναός είναι ενδεικτικός, όπως και ο Παρθενώνας στην Αθήνα, του κλίματος ευφορίας και αφθονίας που επικρατούσε στο πανελλήνιο ιερό του Δία στην Ολυμπία.

Ο ναός αποτέλεσε το πλαίσιο για το κολοσσικό, λατρευτικό, χρυσελεφάντινο άγαλμα του θεού (πίν.10), δημιουργός του οποίου ήταν ο Φειδίας. Το άγαλμα όπως και η βάση κατασκευάστηκαν αμέσως μετά από την Αθηνά Παρθένο. Για την χρονολόγησή του βοηθάει η απεικόνιση του Παντάρκη, ο οποίος νίκησε τους Ολυμπιακούς Αγώνες το 436π.Χ.³⁹ Από το άγαλμα δεν μας σώζεται τίποτα σήμερα και στοιχεία για τη μορφή του αντλούμε μόνο από τον Πausανία (5.11.1-10), από κάποια νομίσματα της Ήλιδας, τα οποία χρονολογούνται την εποχή του Αδριανού, από ένα ρωμαϊκό μαρμάρινο κεφάλι από την Κυρήνη και τέλος από νεοαττικά ανάγλυφα, τα οποία αναπαράγουν τη σκηνή της σφαγής των Νιοβιδών, η οποία μάλλον κοσμούσε τις πόδια του θρόνου. Έτσι το μόνο που είναι βέβαιο στην έρευνα, είναι ότι το άγαλμα ήταν καθιστό, αλλά η κλίμακά του ήταν κολοσσική σε σημείο που έφτανε το ύψος της Αθηνάς Παρθένου. Όπως προκύπτει από τη περιγραφή του Πausανία, φορούσε χρυσό χιτώνα, χρυσό στεφάνι και χρυσά σαντάλια. Στο χέρι του κρατούσε κεραυνό με αετό, ενώ στη δεξιά του παλάμη κρατούσε Νίκη. Ο μαρμάρινος θρόνος του διακοσμούταν ψηλά με τις τρεις Χάριτες και τις τρεις Εποχές. Στα ερεισίχερα υπήρχαν Σφίγγες που καταβρόχθιζαν Θηβαίους νέους, ενώ στα πόδια του θρόνου, απεικονίζονταν τρεις Νίκες να χορεύουν και κάτω από αυτές ο Απόλλων και η Άρτεμις να σκοτώνουν τους Νιοβίδες. Στους συνδέσμους που ένωναν τα πόδια του θρόνου, απεικονίζονταν αθλητές, ο Ηρακλής και οι ακόλουθοί του και ο Θησέας να πολέμα τις Αμαζόνες. Στο υποπόδιο υπήρχαν χρυσά λιοντάρια, απεικόνιση της

³⁹ Παλαγγιά 2003, 10.

Αμαζονομαχίας, με τον Θησέα και τους Αθηναίους. Στην δημιουργία του αγάλματος συνέβαλλε και ο ζωγράφος Πάναινος, ο οποίος ζωγράφισε τον Άτλαντα, τον Ηρακλή, τον Θησέα και τον Πειρίθο, την Ελλάδα με την Σαλαμίνα, τον Ηρακλή με το λιοντάρι της Νεμέας, τον Αία με την Κασσάνδρα, την Ιπποδάμεια με την Στερόπη, τον Προμηθέα δεμένο με τον Ηρακλή, τον Αχιλλέα και την Πενθεσίλια και τέλος τις δύο Εσπερίδες να κρατούν τα μήλα.⁴⁰

Όπως και το άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου, το έργο συμπλήρωνε η μαρμάρινη ανάγλυφη βάση, με απεικόνιση της γέννησης της Αφροδίτης. Η βάση ήταν κατασκευασμένη από μελανό ελευσινιακό ασβεστόλιθο και οι μορφές ήταν επίθετες χρυσές. Για το συμπέρασμα αυτό στηριζόμαστε στο υλικό από τη βάση που βρέθηκε στο ναό και στην περιγραφή του Πausανία για το βάθρο του αγάλματος.⁴¹

Για την γέννηση της θεάς υπάρχουν διάφορες εκδοχές στο μύθο. Σύμφωνα με τον Ησίοδο (Θεογονία 188-206), αφού έπεσαν οι όρχεις του Ουρανού στη θάλασσα, δημιουργήθηκε άσπρος αφρός που πήρε τη μορφή γυναίκας και επέπλευσε ως την Κύπρο, όπου και αναδύθηκε η Αφροδίτη. Τα έπη (Ηλιάδα Γ.374, και Ε.370-371, Οδύσσεια θ.308) παραδίδουν διαφορετική εκδοχή του μύθου, αποφεύγοντας τη χοντροκομμένη εκδοχή του Ησίοδου, όπου η Αφροδίτη αναφέρεται ως κόρη του Δία και της Διώνης. Οι δύο αυτές εκδοχές αργότερα συγχωνεύτηκαν.⁴²

Για την παράσταση της βάσης του Δία της Ολυμπίας διαθέτουμε μόνον μία μοναδική φιλολογική πηγή, τον Πausανία (5.11.1-10). Σύμφωνα λοιπόν με την περιγραφή του, η Αφροδίτη απεικονίζεται στο κέντρο, να αναδύεται από τη θάλασσα με τη βοήθεια του Έρωτα και της Πειθούς. Στη γέννηση παρευρίσκονταν αρκετοί θεοί, διατεταγμένοι σε ζευγάρια. Ο Δίας με την Ήρα, ο Ήφαιστος με την Χάρι, ο Ερμής και η Εστία, ο Απόλλων και η Άρτεμις, η Αθηνά και ο Ηρακλής, ο Ποσειδώνας και η Αμφιτρίτη. Πρόκειται για το μοναδικό έργο, που δίνει την πιο εκτενή συγκέντρωση των θεών. Στις δύο άκρες βάσης, ο Φειδίας χρησιμοποιώντας το γνωστό κοσμολογικό πλαίσιο, απεικόνισε τις προσωποποιήσεις των ουράνιων σωμάτων του Ήλιου με το άρμα του στη μία πλευρά και την Σελήνη στη άλλη πλευρά.⁴³

⁴⁰ Kosmopoulou 2002, 117-118.
Schrader 1924, 39, εικ.8a.

⁴¹ Palagia 2000, 54.
Παλαγγιά 2003, 10.

⁴² Kosmopoulou 2002, 118.

⁴³ Kosmopoulou 2002, 118.

Ορισμένα αβέβαια στοιχεία για την παράσταση της βάσης μπορούμε να αντλήσουμε και από την απεικόνιση σε αττικά ερυθρόμορφα αγγεία του 5^{ου} αι.π.Χ.⁴⁴ Στα έργα αυτά η Αφροδίτη απεικονίζεται να αναδύεται από την θάλασσα, ενώ σε άλλα από ένα θαλασσινό κοχύλι. Επομένως η εικονογραφική παράδοση είναι σε δύο εκδοχές και δεν ξέρουμε τι ίσχυε στη βάση. Ένα άλλο μεταγενέστερο έργο της αυτοκρατορικής περιόδου, ένα **ασημένιο επίχρυσο μετάλλιο** (πίν.11),⁴⁵ πιστεύεται ότι αναπαράγει την κεντρική σκηνή της βάσης του αγάλματος του Δία. Το μετάλλιο απεικονίζει τον Έρωτα σε κατά τομή όψη, να στέκεται πάνω στα κύματα και να υποδέχεται την Αφροδίτη καθώς αναδύεται από τη θάλασσα, με το κεφάλι ψηλά. Η μορφή της είναι σχεδόν μετωπική. Είναι γυμνή και με τα αριστερό της χέρι ανασύρει ένα ύφασμα για να καλυφτεί. Η γυμνότητά της ταιριάζει με τον χαρακτηρισμό που της απέδωσε ο Ησίοδος, ως *Κούρη*. Ο στόχος του καλλιτέχνη, σύμφωνα με την Κοσμοπούλου, δεν ήταν να αναδείξει την ομορφιά της, όπως αργότερα έκανε και ο Πραξιτέλης με την Αφροδίτη Κνιδία αλλά να τονίσει το γεγονός της γέννησης, όπου το στοιχείο της γυμνότητας είναι βασικό συστατικό. Πέρα από τις κεντρικές μορφές, απεικονίζονται στη πρωτότυπη σύνθεση θεότητες σε ζευγάρια, που σχετίζονται με την Αφροδίτη. Οι δυο μορφές συνοδεύονται από επιγραφές, οι οποίες βοηθούν στην ταύτιση τους.⁴⁶

Η επιλογή του θέματος μπορεί εύκολα να δικαιολογηθεί. Όπως σε όλες τις βάσεις που εξετάζονται, όπου η πρωταγωνιστική μορφή της παράστασης σχετίζεται με το λατρευόμενο άγαλμα, έτσι και εδώ, η Αφροδίτη σχετίζεται με τον Δία, αφού είναι κόρη του. Επιπλέον η γέννηση της Αθηνάς είναι ένα κοσμικό θαυματουργό γεγονός με καθολική σημασία, επομένως είναι κατάλληλο θέμα για ένα θρησκευτικό μνημείο.⁴⁷ Πολιτικοί και θρησκευτικοί λόγοι καθόρισαν επίσης την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Η Αφροδίτη Ουρανία ήταν σημαντική θεότητα των Ήλιδας⁴⁸ και μάλιστα σύμφωνα με φιλολογική πηγή (Παυσανίας 6.25.1), ο Φειδίας είχε κατασκευάσει στην Ήλιδα χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αφροδίτης Ουρανίας και επομένως η παρουσία της στη βάση του Δία, συμβόλιζε την εξάρτηση της Ολυμπίας από την Ήλιδα.

⁴⁴ LIMC II (1984), λ. Αφροδίτη, αρ. 1183*, Πελική αττική, ερυθρόμορφη, Θεσσαλονίκη, Αρχ. Μουσείο 685, από την Ολυνθο, (A.Delivorrias).

LIMC II (1984), λ. Αφροδίτη 119, αρ.1186*, Κωδωνόσχημος, αττικός, ερυθρόμορφος κρατήρας, Δρέσδη, Κρατικά Μουσεία, (A.Delivorrias).

⁴⁵ Παρίσι, Μουσείο Λούβρου Bj 15.

Kosmopoulou 2002, εικ.96.

⁴⁶ Kosmopoulou 2002, 118.

⁴⁷ Kosmopoulou 2002, 120.

⁴⁸ Simon, 1959, 42.

Η παράσταση μπορεί να ερμηνευτεί επίσης ως μια νύξη για τις θετικές πτυχές του γάμου. Η Tersini συσχετίζει⁴⁹ τη γέννηση της Αφροδίτης με απόσπασμα του Αισχύλου από τις *Δαναΐδες*, η έργο το οποίο διαπραγματεύεται τις συνέπειες του γάμου και στο οποίο η Αφροδίτη τονίζει την πανταχού δύναμη της αγάπης. Η Αφροδίτη στη βάση της Ολυμπίας λειτουργεί ως μια θετική δήλωση της σημασίας της Δίκης και της σχέσης της με το γάμο. Η γέννηση της Αφροδίτης και συνεπώς η γέννηση της αγάπης που βρίσκεται στο κέντρο κάθε σχέσης, ενδεχομένως υπονοεί θεϊκή εντολή. Σύμφωνα με την άποψη της μελετήτριας η Αφροδίτη αντιπροσωπεύει την κυρίαρχη αρχή που διαπνέει όλο το σύμπαν, τη θεϊκή και κοινωνική διαταγή, όπως περιγράφεται στον Αισχύλο και στον ναό του Δία. Επιπλέον η σύνδεση της με τον γάμο, μπορεί να δικαιολογηθεί και από το γεγονός ότι η Αφροδίτη στην Ήλιδα λατρευόταν ως θεά του σπιτιού και της γυναικείας αρετής.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο και σύμφωνα με την Κοσμοπούλου,⁵⁰ η παράσταση στη βάση της Ολυμπίας, της γέννησης της Αφροδίτης συνδέεται με την θέμα της ύβρης και της τιμωρίας, θέμα που αντανακλά όλο το μνημείο. Ανάλογη ερμηνεία επιδέχεται και η βάση της Αθηνάς Παρθένου με την απεικόνιση της Πανδώρας. Η Αφροδίτη είχε την ικανότητα να προκαλεί τους θεούς να επιθυμούν θνητούς. Ως τιμωρία της ο Δίας την ανάγκασε να ερωτευτεί τον Αγκίση και να υποφέρει την ταπείνωση ενός δεσμού μ' ένα θνητό (Ομηρικός Ύμνος. Αφροδίτη 6.). Η Αφροδίτη φανέρωσε στον Αγκίση την ιστορία, εκείνος όμως δεν τη πίστεψε και χτυπήθηκε από κεραυνό του Δία. Μία τέτοια ερμηνεία της παράστασης της βάσης συνάδει και με το γενικό εικονογραφικό διάκοσμο του αγάλματος του Ολυμπίου Διός, που σύμφωνα με διάφορες νεώτερες ερμηνείες έφερε το συμβολικό νόημα της θείας δίκης ή του συνδυασμού καλού και κακού που εκπορεύεται από τους θεούς.

⁴⁹ Tersini, 1987, 158.

⁵⁰ Kosmopoulou 2002, 119-120.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

Η βάση του λατρευτικού αγάλματος της Ραμνουσίας Νέμεσης: *Παρουσίαση της Ελένης στην πραγματική μητέρα της Νέμεση.*

Το ιερό της Νέμεσης στον Ραμνούντα ήταν ένα άσημο ιερό, το οποίο μετά τα Περσικά απέκτησε φήμη και μέγεθος, λόγω της προβολής της λατρείας της Νέμεσης. Τον 5^ο αι.π.Χ το ιερό φαίνεται να ακμάζει και το 430π.Χ περίπου χρονολογείται ο τελευταίος και γνωστότερος ναός στον Ραμνούντα αφιερωμένος στη Νέμεση, ο οποίος θεωρείται έργο του λεγόμενου «αρχιτέκτονος του Θησείου». Πρόκειται για δωρικό περίπτερο ναό (6Χ12), από άσπρο ντόπιο μάρμαρο. Ο ναός αφιερώθηκε στη Νέμεση μετά την ήττα των Περσών στο Μαραθώνα, ήττα στην οποία συνέβαλε η Νέμεση, θεά που θεωρήθηκε εκδικήτρια της βαρβαρικής υπεροψίας. Δυστυχώς όπως φαίνεται έμεινε ατελείωτος, ενώ τον 4^ο αι.π.Χ. οι Ραμνούσιοι δείχνουν να έχουν κάποια ευμάρεια και είναι δυνατόν να αποπερατώθηκε ο ναός. Τον 4^ο αι. μ.Χ αιώνα καταστράφηκε από τους φανατικούς πρώτους Χριστιανούς και οι λίθοι του λεηλατήθηκαν από τους κατοίκους της περιοχής, σφραγίζοντας έτσι μια πορεία πολλών αιώνων. Οι φιλολογικές πηγές αν εξαιρέσουμε τον Πausανία (1.33.2) δεν προσφέρουν τίποτα το ουσιαστικό για τις γνώσεις για το ιερό. Το μνημονεύουν μόνο για το άγαλμα της Νέμεσης, και για τον μύθο που απεικονίζεται στην ανάγλυφη βάση του αγάλματος. Το ιερό της Νέμεσης και ο δήμος του Ραμνούντος είναι γνωστά κυρίως με βάση την ιστορία του ρόλου της θεάς στη μάχη του Μαραθώνα και το τρόπαιο.

Το άγαλμα της Νέμεσης (πίν.12)⁵¹ σήμερα σε εκατοντάδες θραύσματα, ήταν στημένο στο βάθος του σηκού, μπροστά από ιερά τράπεζα (πίν.13)⁵² και η κατασκευή του σχετίζεται με τη χρονολογία το ναού (430π.Χ). Επιπλέον η Νέμεση παρουσιάζει τεχνοτροπική συγγένεια με τις μορφές του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα, που θεωρούνται έργο του Αγοράκριτου. Η απόδοσή του στον Φειδία, από τον Πausανία είναι λανθασμένη και μάλλον απηχεί προσπάθεια των Ραμνουσίων να προσδώσουν μεγαλύτερο κύρος στο ιερό τους. Το άγαλμα είναι έργο του Αγοράκριτου του Πάριου, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον Πλίνιο *HN*.36.17 και τον Αντίγονο τον Καρύστιο. Ο Αγοράκριτος ήταν μαθητής του Φειδία και ίσως η λανθασμένη απόδοση του Φειδία, οφείλεται στη συγγένεια του αγάλματος με άλλα φειδιακά έργα, στα τεχνοτροπικά

⁵¹ Αντίγραφο αγάλματος Νέμεσης, Κοπεγχάγη 304a.
Boardman 1993, εικ.122.

⁵² Πετράκος 1991, εικ.18.

χαρακτηριστικά που υιοθέτησε ο Αγοράκριτος από τον μεγάλο δάσκαλό του και στη δύσκολα αναγνωρίσιμη υπογραφή του Αγοράκριτου. Στις παραδόσεις αυτές για τη κατασκευή του αγάλματος προστίθεται και το όνομα του άγνωστου κλασικού γλύπτη Διοδότου. Είναι κατασκευασμένο από μάρμαρο παριανό, το οποίο σύμφωνα με την αρχαία παράδοση είχαν φέρει μαζί τους οι Πέρσες στον Μαραθώνα για να κατασκευάσουν το δικό τους τρόπαιο ως ενθύμιο της βέβαιης νίκης τους. Αξιοσημείωτη είναι η διάθεση των Ραμνουσίων την περίοδο που κατασκευαζόταν ο ναός, να αγοράσουν ένα λατρευτικό άγαλμα, το οποίο μάλλον είχε έρθει δεύτερο σε διαγωνισμό, στον οποίο συναγωνίζονταν ο Αγοράκριτος με τον Αλκαμένη, για την λατρευτική εικόνα της Αφροδίτης (Πλίνιος, *HN* xxx.17), ενώ οι οικονομικές δυνατότητές τους ήταν περιορισμένες.⁵³ Δεν είναι όμως καθόλου βέβαιο ότι το άγαλμα είχε κατασκευασθεί αρχικά ως Αφροδίτη, όπως δείχνει η εικονογραφία του. Η εικονογραφική ομοιότητα της Νέμεσης με την Αφροδίτη, μπορεί αντίθετα να αναφέρεται σε κοινές ιδιότητες των δύο θεοτήτων. Πάντως ο Ραμνούς είναι ο μοναδικός δήμος στην Αττική, τον 4^ο αι.π.Χ που διέθετε λατρευτικό άγαλμα στημένο σε ανάγλυφο βάθρο.⁵⁴

Για τη χρονολόγηση της βάσης δεν υπάρχει σχετική μαρτυρία, όπως ούτε και για το άγαλμα. Έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις σχετικά, οι οποίες βασίζονται σε εξωτερικά δεδομένα και κυρίως στην ένταξη όλου του έργου στη σειρά της εξέλιξης της μεταφειδιακής πλαστικής. Το πρόβλημα εντοπίζεται στο αν η εκτέλεση της βάσης είναι σύγχρονη με το άγαλμα ή δουλεύτηκε αργότερα. Η βάση, θεωρείται σήμερα ότι κατασκευάστηκε στα χρόνια της ειρήνης του Νικία, μια δεκαετία περίπου αργότερα από την κατασκευή του αγάλματος. Την χρονολογική αυτή απόσταση μεταξύ αγάλματος και βάσης επιβεβαιώνεται και τεχνοτροπικά, αν και γενικά οι μορφές της βάσης παρουσιάζουν τα ίδια σχεδόν αγορακρίτεια χαρακτηριστικά με το άγαλμα. Ωστόσο η Νέμεση της βάσης απεικονίζεται πιο εξελιγμένη, ως προς την ενδυμασία και το στήσιμο, τη δομή όπου ο Πλούσιος ρυθμός αρχίζει να διαφαίνεται σιγά-σιγά. Έτσι αν και αρχικά διατυπώθηκε με επιφυλακτικότητα η χρονολογική απόσταση αγάλματος και βάσης, προσεχτική μελέτη της, οδηγεί την έρευνα σήμερα να την τοποθετήσει χαμηλά, στη μεταπαρθενώνεια δεκαετία. (430-420π.Χ.).⁵⁵

Η σύνθεση στη ζωφόρο της βάσης του αγάλματος της Νέμεσης, αποτέλεσε ένα από τα προβλήματα της ελληνικής κλασικής αρχαιολογίας, τα τελευταία εκατό χρόνια, κυρίως ως

⁵³ Δεσπίνης 1971, 2-3 και 55-56.

⁵⁴ Kosmopoulou 2002, 130.

⁵⁵ Δεσπίνης 1971, 55-57 και 70.

προς τη διάταξη των μορφών. Αν και σήμερα σώζεται και αυτή, όπως και το άγαλμα σε εκατοντάδες κομμάτια, η τεκτονική της μορφή και το μέγεθός της είναι γνωστά με ακρίβεια. Είναι μάλιστα η μόνη βάση, από τις οποίες εξετάζουμε, η οποία σώζεται έστω και σε θραύσματα και έχει αποκατασταθεί κατά το δυνατόν στην αρχαιολογική συλλογή Ραμνούντος. Αποτελείται από τρία στοιχεία, ακολουθώντας τη διάταξη των φειδιακών βάσεων. Κάτω το υπόβαθρο-τοιχοβάτης, που είναι μια ορθογώνια πλίνθος, διακοσμημένη με γλυπτά κυμάτια πάνω στο οποίο στηρίζεται ο κορμός της βάσης, ο οποίος απαρτίζεται από δύο μεγάλες λιθόπλινθους από πεντελικό μάρμαρο Διονύσου, και διακοσμείται με την ανάγλυφη παράσταση-ζωφόρος με απεικόνιση, γνωστή από τον Πausανία, της προσαγωγής της Ελένης από την Λήδα στην πραγματική της μητέρα, τη Νέμεση. Μέσα στον κοίλο κορμό στερεωνόταν το επίκρανο-επίστεψη, που ήταν από σκούρο ελευσινιακό μάρμαρο και αυτό σώζεται σήμερα σε εκατοντάδες θραύσματα (πίν.14).⁵⁶ Χαρακτηριστικό είναι πάντως ότι ο τοιχοβάτης και το επίκρανο παρουσίαζαν ιδιαίτερα πλούσια διακόσμηση και συνθετότερη μορφή σε σχέση με τις υπόλοιπες φειδιακές και μεταφειδιακές βάσεις.

Όσον αφορά στις διαστάσεις της, ακολουθεί τα φειδιακά πρότυπα και παρουσιάζει τις ίδιες περίπου αναλογίες. Έτσι σχετικά με το υπόλοιπο άγαλμα είναι πολύ χαμηλή και το ύψος της μπορεί να υπολογιστεί στα 88,8 εκ., ενώ το άγαλμα πρέπει να ήταν γύρω στα 3μ. Οι μορφές της βάσης ήταν περίπου στα 51εκ. και όχι απόλυτα ισοϋψείς μεταξύ τους. Το μήκος της βάσης θα είναι δυνατόν να προσδιοριστεί με ακρίβεια όταν θα αποπερατωθεί και η αποκατάσταση της σύνθεσης της ζωφόρου. Το βέβαιο είναι ότι από τις διαστάσεις του αγάλματος προκύπτει το συμπέρασμα ότι θα χρειαζόταν μια πλατιά βάση για να πατήσει, όπως και στη περίπτωση του αγάλματος της Αθηνάς Παρθένου, οπότε μπορούμε να υπολογίσουμε το μήκος σε 2.96μ.⁵⁷

Η επιλογή του θέματος για την βάση του λατρευτικού αγάλματος της Νέμεσης είναι αναμενόμενη. Αφού η Νέμεση ήταν η κατ' εξοχήν τιμωρός της ύβρης και των βαρβάρων, δηλαδή των Περσών, και αφού ο Τρωικός πόλεμος συμβόλιζε για τους αρχαίους τα Μηδικά, ήταν φυσικό να απεικονισθεί η Νέμεση στη βάση ως η μαστιγα των Τρώων, μέσω της κόρης της, της ωραίας Ελένης, την οποία χρησιμοποίησε η θεά στην υπόστασή της (ως Θέμιδα) ώστε να είναι τελικά αυτή ώστε να είναι η αφορμή του Τρωικού πολέμου,

⁵⁶ Lapatin 1992, 108.

Πετράκος 1986, 91, εικ.1.

⁵⁷ Δεσπίνης 1971, 70-71.

που οδήγησε στη καταστροφή της Τροίας.⁵⁸ Η αττική εκδοχή του μύθου αναφέρει ότι η Νέμεση, μία από τις κόρες της Νύχτας, αγαπήθηκε από τον Δία, ο οποίος προσπάθησε να την κατακτήσει. Για να ξεφύγει από την καταδίωξή του, άλλαζε συνεχώς μορφή και κάποτε μεταμορφώθηκε σε κύκνο για να φυλάξει την παρθενιά της. Τότε μεταμορφώθηκε σε κύκνο και ο Δίας, πέταξε ως τον Ραμνούντα και κατέκτησε την Νέμεση. Αυτή γέννησε αυγό από το οποίο γεννήθηκε η Ελένη. (Ερατοσθένης, *Καταστερισμός* 25). Αυτή η εκδοχή έγινε αντικείμενο αφήγησης για πρώτη φορά στα Κύπρια Έπη τον 7^ο αι.π.Χ και αργότερα στην κωμωδία του Κρετίνου *Νέμεσις*, που παίχτηκε στο ξεκίνημα του Πελοποννησιακού πολέμου, άρα ήταν σύγχρονο με τη βάση του Ραμνούντα. Παραλλαγή του μύθου αναφέρει ότι το αυγό που γέννησε η Νέμεση το περιμάζεψαν βοσκοί και το έδωσαν στη Λήδα, τη γυναίκα του Τυνδάρεω, πατέρα των Διοσκούρων, της Ελένης και της Κλυταιμνήστρας. Από το αυγό γεννήθηκαν κατ' αυτή την εκδοχή του μύθου, η Ελένη και τα αδέλφια της οι Διόσκουροι, ο Κάστωρ και ο Πολυδεύκης.⁵⁹ Κατά άλλη εκδοχή του μύθου (Απολλόδωρος 10.7) η Λήδα κοιμήθηκε το ίδιο βραδύ με τον Δία και τον Τυνδάρεω. Από τον Δία γέννησε τους δύο αθάνατους Ελένη και Πολυδεύκη, ενώ από τον Τυνδάρεω τον Κάστωρ και την Κλυταιμνήστρα.⁶⁰

Στην βάση απεικονίζεται η στιγμή που οδηγείται η Ελένη, από την θετή της μητέρα τη Λήδα στην πραγματική της μητέρα τη Νέμεση και όχι η πραγματική γέννησή της. Ο λόγος που επέλεξαν οι Ραμνούσιοι να εικονίσουν στη βάση αυτή τη σκηνή ήταν ότι η ένωση του Δία και της Νέμεσης έγινε στον Ραμνούντα και η Ελένη κατάγεται επομένως από το δῆμο του Ραμνούντα. Λειτουργούσε δηλαδή ως υπενθύμιση στους επισκέπτες της ιδιαίτερης σημασίας του τόπου, που φιλοξένησε τον έρωτα του πατέρα των θεών και των ανθρώπων προς τη Νέμεση. Ίσως υποδηλώνεται με την παρουσία της στη βάση του λατρευτικού αγάλματος, κάποια νύξη για λατρεία της Ελένης στον Ραμνούντα, αλλά τα στοιχεία είναι ανεπαρκή. Η μόνη γνωστή λατρεία της Ελένης στην Αττική είναι στον Θορικό, όπου λατρευόταν μαζί με τους Διόσκουρους. Επίσης και αυτό το θέμα της αφηγηματικής ζωφόρου της βάσης συνδέεται με το άγαλμα. Πρόκειται για ένα γεγονός από τη ζωή της θεότητας που λατρεύεται στο ναό.

Άλλη εκδοχή της Παλαγγιά,⁶¹ αμφισβητεί το γεγονός ότι η σκηνή μπορεί να τοποθετηθεί στον Ραμνούντα, γιατί απεικονίζονται πάρα πολλοί Σπαρτιάτες, η παρουσία

⁵⁸ Παλαγγιά 2003, 11.

Palagia 2000, 63-64.

⁵⁹ Lapatin 1992, 114.

⁶⁰ Kosmopoulou 2002, 101.

⁶¹ Palagia 2002, 15.

των οποίων ίσως δεν μπορεί να εξηγηθεί με ευκολία στον Ραμνούντα, εφόσον πρόκειται για έργο με αντισπαρτιατική προπαγάνδα, στο οποίο η Ελένη δεν είναι ηρωίδα και θεά της Σπάρτης, αλλά Αθηναία. Σύμφωνα με παρατήρηση της μελετήτριας, οι αρχαίοι συνήθιζαν σε καιρό πολέμου, να υιοθετούν τους θεούς και τους ήρωες του εχθρού και να τους στρέφουν εναντίον του. Ωστόσο μπορεί να δικαιολογηθεί η παρουσία των Σπαρτιατών, αν δεχτούμε ότι για ένα τέτοιο γεγονός, η Ελένη θα είχε καλέσει όλη την οικογένεια της από τη Σπάρτη.⁶² Επιπλέον η παρουσία της βασιλικής Σπαρτιατικής οικογένειας σ' ένα έργο της τέχνης του 5^{ου} αι.π.Χ, η οποία είναι κατ' εξοχήν αθηνοκεντρική, θα μπορούσε να ερμηνευτεί σύμφωνα με τον Lapatin, ως μια προσπάθεια συμφιλίωσης Αθήνας και Σπάρτης.⁶³

Η γέννηση της Ελένης από ένα αυγό, είναι θέμα γνωστό στην αττική αγγειογραφία⁶⁴ αλλά η Νέμεση παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο συγκεκριμένο θέμα, στη βάση του Ραμνούντα. Η μόνη συσχέτιση της Νέμεσης με την κόρη της Ελένη, στην τέχνη, εκτός από τη βάση του λατρευτικού αγάλματος του Ραμνούντα, είναι στον αμφορίσκο του Βερολίνου, στον οποίο απεικονίζεται ο Πάρις με την Ελένη, η Νέμεση και το alter ego της η Θέμις, η Αφροδίτη, η Πειθώ, η Ειμαρμένη, ο Ίμερος και η Τύχη και χρονολογείται το 430π.Χ.⁶⁵

Όλες οι προσπάθειες ερμηνείας της παράστασης στηρίχτηκαν στην μοναδική περιγραφή της βάσης, από τον Πausανία και τα εκατοντάδες θραύσματα που βρέθηκαν στη περιοχή και αποδόθηκαν στη ανάγλυφη βάση. Με τη μελέτη των θραυσμάτων όμως αποδείχθηκε ότι η περιγραφή του Πausανία δεν είναι ακριβής και έτσι οποιαδήποτε απόδοση των μορφών, σύμφωνα με τον Πausανία θα μπορούσε να θεωρηθεί αυθαίρετη. Σε κάθε περίπτωση όμως αποτελεί ένα δεδομένο, το οποίο σε συνδυασμό με τη μελέτη των θραυσμάτων μπορεί να προσφέρει στοιχεία στις γνώσεις για την παράσταση της βάσης της Ραμνουσίας Νέμεσης.⁶⁶

Σύμφωνα λοιπόν με τον Πausανία (1.33.7-8), στη ζωφόρο της βάσης απεικονίζονται στο κέντρο οι τρεις πρωταγωνιστικές μορφές, η Λήδα να παρουσιάζει την Ελένη στη Νέμεση. Δίπλα ο Τυνδάρεως με τα παιδιά του και ένας άντρας με άλογο, ο Ιππέας, πρόσωπο άγνωστο πέρα από την αναφορά του Πausανία. Φαίνεται ότι πρόκειται για τοπικό ήρωα του Ραμνούντα, επιβεβαιωμένο και επιγραφικά. Επίσης απεικονίζονται ο Αγαμέμνονας, ο Μενέλαος και ο Πύρρος, γιος του Αχιλλέα και πρώτος άνδρας της

⁶² Palagia 2000, 65.

⁶³ Lapatin 1992, 118-119.

⁶⁴ Kahil και Icard 1998:503-4.

⁶⁵ LIMC IV (1988), λ.Ελένη, 525, αρ. 140*, Ερυθρόμορφος αμφορίσκος Βερολίνου, Κρατικό Μουσείο 30036:Beazley1963:1173.1.

⁶⁶ Πετράκος 1986, 104.

Ερμιόνης. Δίπλα απεικονίζεται ο Έποχος και ένας άλλος νέος άντρας, ίσως ο Νεανίας κατά τον Πausανία, για τους οποίους είναι γνωστό ότι είναι αδέρφια της Οινόης, η οποία έδωσε το όνομά της στο δήμο. Τέλος διατυπώνει την απορία του, γιατί δεν απεικονίζεται ο Ορέστης, αφού ήταν ο δεύτερος άνδρας της Ερμιόνης. Συνολικά παραδίδει 12 μορφές, ενώ η σκηνή αποτελούταν όπως προκύπτει από τα θραύσματα από 14 μορφές και δύο άλογα, 8 μορφές στην πρόσοψη και από τρεις μορφές και ένα άλογο στην αριστερή και δεξιά όψη.⁶⁷

Στο κέντρο της πρόσθιας όψης, όπως σήμερα αποκαθίσταται και είναι αποδεκτή από τους περισσότερους ερευνητές (πίν.14β), η κεντρική σκηνή των τεσσάρων γυναικών (6,7,8,9) έχει ως εξής: η **Νέμεση (8)** απεικονίζεται στα δεξιά του θεατή. Η ταύτισή της είναι αποδεκτή από όλους τους μελετητές με βάση την ομοιότητά της με το άγαλμα. Στα αριστερά της απεικονίζεται η **Ελένη** σε στάση τιμής (**7**). Πρόκειται για τα δύο κύρια πρόσωπα της σκηνής, μάνα και κόρη και η συνάντησή τους δεν πρέπει να διακόπτεται από ενδιάμεσες άλλες μορφές. Η ακριβής θέση της **Λήδας** δεν έχει διευκρινιστεί. Σίγουρα δεν θα βρισκόταν μεταξύ της Ελένης και της Νέμεσης, αφού αποδίδεται η τελική φάση της συνάντησής τους, που ολοκληρώνεται με την ανεμπόδιση προσέγγιση των δύο μορφών. Η παρεμβολή της Λήδας ανάμεσα στις δύο μορφές, ίσως να ήταν αναμενόμενη στην απεικόνιση μιας προηγούμενης φάσης, δηλαδή της αναμονής εκ μέρους της Νέμεσης. Η **γυναίκα** πάντως στα αριστερά της Ελένης (**6**), είναι η μόνη γυναίκα με ακάλυπτο το κεφάλι, άρα πρόκειται για ανύπαντρη παρθένα. Επίσης κάνει νυφική χειρονομία, άρα είναι δύσκολο να την ταυτίσουμε με την Λήδα.⁶⁸

Κατά την Παλαγγιά,⁶⁹ η **μορφή 6** πρέπει να είναι η Ερμιόνη. Η παρουσία της αφενός εξηγείται από την απεικόνιση του άντρα της και έτσι μπορεί να δικαιολογηθεί η κίνηση που υψώνει το ιμάτιο της, μια κίνηση που συνηθίζουν οι νύφες και έτσι εδώ παρουσιάζεται ως παρθένα νύφη του Νεοπτόλεμου. Αφ' ετέρου από το γεγονός ότι είναι κόρη της Ελένης, επομένως είναι αναμενόμενο να απεικονίζεται ακριβώς δίπλα της. Σύμφωνα μ' αυτή την άποψη, μπορούμε να δεχτούμε ένα διαφορετικό υπόβαθρο που ίσως χρησιμοποίησε ο Αγοράκριτος για την παράσταση, το γάμο, δηλαδή του Νεοπτόλεμου και της Ερμιόνης στη Σπάρτη, μετά από την θριαμβευτική του επιστροφή από τη Τροία. Ο γάμος λοιπόν γίνεται αφού η Νέμεση έχει τιμωρήσει τους Τρώες και όργανό της είναι ο Νεοπτόλεμος, έπαθλο του οποίου η Ελένη. Μέσα στη Σπάρτη η Ελένη δεν παριστάνεται

⁶⁷ Πετράκος 1986, 93.

⁶⁸ Πετράκος 1986,97.

⁶⁹ Palagia 2000, 67-68.

ως Σπαρτιάτισσα, αλλά ως Αθηναία, κόρη της Ραμνουσίας θεάς Νέμεσης, και επειδή πρόκειται για βασιλικό γάμο, μπορούν να δικαιολογηθεί η παρουσία του Τυνδάρεω, της Λήδας, του Αγαμέμνονα, και των Διοσκούρων.

Για τις μορφές **5** και **10**, ο Πετράκος⁷⁰ πιστεύει ότι αριστερά και δεξιά της κεντρικής σκηνής των γυναικών, στις μορφές αναγνωρίζεται γενικά από ένας Διόσκουρος. Για τη μορφή μάλιστα 5 είναι σίγουρος ότι πρόκειται για Διόσκουρο, από την ηρωική γυμνότητά του και δι' ότι σ' αυτόν ανήκει το κεφάλι με τον πύλο. Έτσι κατά αντιστοιχία και για λόγου συμμετρίας μπορούμε να ταυτίσουμε και τη μορφή 10 ως Διόσκουρο αλλά και γιατί είναι φυσικό να εικονίζονται τα τρία αδέρφια στην ίδια πλευρά. Και η μορφή 10 είναι γυμνή με χλαμύδα που πορπωνόταν στον δεξί ώμο, με το δεξί χέρι υψωμένο. Ωστόσο ίσως θα ήταν καλύτερο σύμφωνα με τον Lapatin⁷¹ να τοποθετήσουμε τους Διόσκουρους στις πλάγιες πλευρές, δίπλα από τα άλογα. Έτσι μένει χώρος για άτομα που έχουν πιο στενή σχέση με τη Νέμεση, όπως ο Μενέλαος (5) και ο Αγαμέμνονας (10), αν και είναι παράξενο να απεικονίζονται χωρίς γένια. Έτσι μένει σχετικά αβέβαιη η ταύτιση των δύο αυτών μορφών. Σε κάθε περίπτωση όμως, αν δεχτούμε το Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα στις θέσεις αυτές, σε συνδυασμό με τη μορφή της Κλυταιμνήστρας, τότε κυριαρχεί η Σπαρτιάτικη οικογένεια και τίθεται το επίσημο υπόβαθρο του συνθετικού σχεδίου του Αγοράκριτου: πατέρας (Δίας), γαμπρός (Μενέλαος), κόρη (Ελένη), μητέρα (Λήδα) και από την άλλη μεριά, μητέρα (Νέμεση), κόρη (Κλυταιμνήστρα), γαμπρός (Αγαμέμνονας) και πατέρας (Τυνδάρεως). Τέλος η Παλαγγιά⁷² πρότεινε την ταύτιση τους ως Νεοπτόλεμο, δίπλα από την γυναίκα του Ερμιόνη, και Μενέλαο αντίστοιχα ακολουθούμενος από τον αδερφό του Αγαμέμνονα.

Συνεχίζοντας την περιγραφή της βάσης, με **την μορφή 9**, υπάρχουν πολλές απόψεις, λόγω της μεγάλης αποσπασματικότητάς της και γι' αυτό είναι λίγο πολύ αυθαίρετες. Αρχικά ο Πετράκος την ταύτισε με την Ερμιόνη.⁷³ Αργότερα την ταύτισε με τη Οινόη⁷⁴, σύζυγο του Νεοπτόλεμου, η οποία μπορεί να μην αναφέρεται από τον Πausανία ότι εικονιζόταν, αλλά την μνημονεύει και επιπλέον απεικονίζονται στην παράσταση τα δύο της αδέρφια. Εξάλλου η Οινόη είναι γειτονικός δήμος του Ραμνούντα, και δίνει έντονα τοπικιστικό χαρακτήρα στη παράσταση. Ωστόσο η παρουσία της δεν είναι και τόσο απαραίτητη στη σύνθεση της βάσης, ώστε να απεικονίζεται στην εμπρόσθια όψη,

⁷⁰ Πετράκος 1986, 97.

⁷¹ Lapatin 1992, 114-115.

⁷² Παλαγγιά 2003, 14.

⁷³ Πετράκος 1981, 240.

⁷⁴ Πετράκος 1986, 95.

ανάμεσα μάλιστα στους πρωταγωνιστές. Και αυτό γιατί πρόκειται, όπως αναφέρθηκε για την προσωποποίηση ενός πεδινού δήμου της Μαραθωνιακής Τετράπολης, στην οποία δεν ανήκε ο Ραμνούντας και επιπλέον η νίκη στη μάχη του Μαραθώνα έλαβε χώρα στη παράκτια περιοχή. Οπότε η μορφή της είναι υπό αμφισβήτηση, ειδάλλως αν δεχτούμε την ταύτισή της ως Οινόη, τότε πρέπει να τη θεωρήσουμε ότι λειτουργεί ως σκηνικό.⁷⁵

Κατά τον Lapatin,⁷⁶ στη μορφή 9 αναγνωρίζεται η Κλυταιμνήστρα, εκδοχή που βασίζεται στη παρανόηση της περιγραφής του Πausανία, ο οποίος αναφέρει *Τυνδάρων τε και τους παιδας*, όπου το *παιδας* παρερμηνεύτηκε και ερμηνεύτηκε ως παιδιά και όχι ως γιοι που είναι το σωστό. Αρχικά η εκδοχή αυτή είναι λογική, γιατί έτσι εξηγεί την αναφορά του Πausανία και η παρουσία της είναι αναμενόμενη, αφού απεικονίζεται όλη η οικογένειά της. Η παρουσία της κρύβει την τραγική έκβαση της ένωσης της Ελένης και τονίζει τη δύναμη της Νέμεσης εναντίον των Περσών. Για την μορφή 9 προτάθηκε από την Καραναστάση⁷⁷ η ταύτισή της ως Θέμιδα, λόγω την συλατρείας της με τη Νέμεση στο ιερό του Ραμνούτος, αλλά και λόγω της εμπλοκής της στον Τρωικό πόλεμο, ο οποίος τοποθετείται ως υπόβαθρο στη σκηνή. Τέλος στη μορφή 9, ο Ehrhardt αναγνωρίζει τον Τυνδάρων.⁷⁸ Όμως αν αναλογιστούμε το καλυμμένο κεφάλι, πρόκειται για ένα μοτίβο που ταιριάζει σε γυναικείες μορφές, οπότε είναι καλύτερα να απορρίψουμε την εκδοχή ανδρικής μορφής δίπλα από τη Νέμεση. Η Παλαγγιά προτείνει τη ταύτιση της μορφής ως Λήδα.⁷⁹ Σύμφωνα με άλλες μελέτες σχετικά με τη βάση, η μορφές μπορούν να τοποθετηθούν με αυτή τη σειρά, αντίστροφα, αλλά και σε διαφορετική σειρά. Πάντως όλοι οι μελετητές συμφωνούν στη τοποθέτηση των τριών τουλάχιστον γυναικών που πρωταγωνιστούν στο μύθο στο κέντρο της παράστασης.⁸⁰

Πέρα από την κεντρική σκηνή, με τις νέες ταυτίσεις και συγκολλήσεις των θραυσμάτων είναι πλέον δυνατόν να καθοριστεί με σαφήνεια και ακρίβεια η διάταξη των ανάγλυφων μορφών. Η ταύτισή τους είναι αναγκαία για την ανασύνθεση όλης της παράστασης, εφόσον η ερμηνεία του επεισοδίου εξαρτάται από το ποιος παίρνει μέρος. Η παράσταση εκτεινόταν σε τρεις πλευρές, ενώ η πίσω ήταν ακόσμητη.

⁷⁵ Lapatin 1992, 112.

⁷⁶ Lapatin 1992, 113-115.

⁷⁷ Καραναστάση 1994, 130.

⁷⁸ Ehrhardt 1997, 29-39.

⁷⁹ Παλαγγιά 2002, 14.

⁸⁰ Posnafsky 1888.

Στάης ΑΕ 1891.

Καλλιπολίτης ΑΕ 1978.

Δελληβοριάς Ηόρος, 1984.

Pallat jdl 9, 1984.

Οι δυο γωνιακές μορφές **4** και **11** είναι πρόσωπα απολύτως σχετικά με την Ελένη, άρα κατά τον Πετράκο, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τις μορφές του Τυνδάρεω, του Μενελάου ή του Αγαμέμνονα. Άρα η 11 πρέπει να ήταν αντρική, ντυμένη, καθώς σώζονται από αυτή κάθετες πτυχές στη δεξιά όψη της βάσης και στραμμένη προς το κέντρο της παράστασης και ίσως μπορούμε να την ταυτίσουμε με τον Μενέλαο ή τον Αγαμέμνονα. Στην απέναντι γωνία, η μορφή **4**, κατά τον Πετράκο, πρέπει να βρισκόταν ο Τυνδάρεως, πατέρας της Ελένης και σύζυγος της Λήδας.⁸¹ Κατά τον ίδιο η μορφή μπορεί να ταυτιστεί και με τον Θησέα.⁸² Όμως πραγματικός πατέρας της Ελένης ήταν ο Δίας, και γι' αυτό τον λόγο ο Lapatin⁸³ τον ταυτίζει με τη μορφή 4. Άλλωστε με παρόμοια ενδυμασία απεικονίζεται και στο ανατολικό αέτωμα στο ναό του Δία της Ολυμπίας και στο τόξο του Τραϊανού στο Beneventum. Η τοποθέτησή του στη γωνία της βάσης, αντιστοιχεί με την αγαλματική βάση του χρυσελεφάντινου Δία, στην Ολυμπία, όπου εκεί ο Δίας απεικονίζεται στη γωνία της βάσης, δίπλα από τον Ήλιο και μακριά από τα γεγονότα της κεντρικής σκηνής. Η άποψη περί ταύτισης της μορφής με τον Θησέα, δεν είναι δεκτή, γιατί αν και πρόκειται για τον σπουδαιότερο αττικό ήρωα και εραστή της Ελένης πριν το γάμο της από τον Μενέλαο η παρουσία του πρέπει να αποκλειστεί λόγω της παρουσίας του Μενελάου στην παράσταση, νόμιμου συζύγου της Ελένης και άλλωστε ποτέ στην αρχαία τέχνη δεν απεικονίζεται η Ελένη και με τους δύο μαζί. Άλλωστε η Ελένη δεν χρειάζεται τον Θησέα δίπλα της για να αποδείξει την αθηναϊκή της καταγωγής στη συγκεκριμένη παράσταση.⁸⁴

Για την ταύτιση των μορφών στις πλάγιες πλευρές της βάσης, βασιζόμαστε και πάλι στην αναπαράσταση του Πετράκου.⁸⁵ Στην αριστερή πλευρά της βάσης, για την μορφή **1**, έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις. Ίσως πρόκειται για τον Νεανία, που αποδεικνύεται ότι ήταν κύριο όνομα, τοπικός ήρωας του Ραμνούντα, για τον Έποχο, ή τον Αγαμέμνονα, τον Μενέλαο ή τον Πύρρο. Δίπλα από την μορφή **2** από θραύσματα που σώζονται προκύπτει ότι ήταν μετωπική, ενώ μπροστά του βρισκόταν άλογο με ανορθωμένα τα εμπρός του πόδια. Το άλογο ανήκει στην ακριβώς επόμενη μορφή **3**, η οποία έχει υψωμένο το χέρι της για να συγκρατήσει το ανήσυχο άλογο. Παρατηρώντας λοιπόν τις μορφές της αριστερής πλευράς, μπορεί να είναι ο Πύρρος, ο Μενέλαος και ο Ιππέας με το άλογό του. Εάν όμως η μορφή **3** δεν είναι ο Ιππέας, αλλά ο Έποχος τότε θα πρέπει να φανταστούμε δίπλα του τον Νεανία.

⁸¹ Πετράκος 1986, 98-99.

⁸² Πετράκος 1986, 103.

⁸³ Lapatin 1992, 114.

⁸⁴ Παλαγγιά 2003, 13.

⁸⁵ Πετράκος 1986, 99-101 και 103.

Στην δεξιά πλευρά της βάσης απεικονίζεται από αριστερά προς δεξιά αντρική μορφή με χλαμύδα πορπωμένη στο δεξιό ώμο (**12**). Δίπλα βρισκόταν άλογο **12α**, το οποίο ανήκε στη μορφή 12, άρα πρόκειται μάλλον για τον Έποχο. Την μορφή **13** μπορούμε να αναγνωρίσουμε με σιγουριά ως Νεανία, αφού πρέπει να εικονίζονται στην ίδια πλευρά. Η λατρεία του ήταν καθιερωμένη σε δύο δήμους της Αττικής και έχουμε λόγους να υποθέσουμε, ότι ίσως πρόκειται για τον *ήρωα Αρχηγέτη* του Ραμνούντα, η λατρεία του οποίου επιβεβαιώνεται σε αναθηματικές επιγραφές του 5^{ου} και 4^{ου} αι.π.Χ της περιοχής. Η παρουσία του επομένως είναι σύμφωνη με το τοπικιστικό πνεύμα της βάσης, όπως και η μορφή της Οινόης και σημαντική σε γεγονότα που διαδραματίζονται στον Ραμνούντα. Τέλος η τελευταία ακραία μορφή της δεξιάς πλευράς, η μορφή **14**, από τα θραύσματα που σώζονται προκύπτει ότι πολύ καλής καλλιτεχνικής ποιότητας, όμοιας με την ποιότητα των μορφών των υπολοίπων πλευρών και αποδόθηκε στη μορφή του Τυνδάρεω. Και η Παλαγγιά δέχεται αυτήν ταύτιση της μορφής, αποκαθιστώντας έτσι τις μορφές 12 και 13 ως τα παιδιά του Κάστωρ και Πολυδεύκη.⁸⁶

Αν και κατά το πλείστον είναι γνωστή η διάταξη και η ταύτιση των μορφών, με μικρές αποκλίσεις από ερευνητή σε ερευνητή, λείπει ένα μεγάλο μέρος των γλυπτών της βάσης, τα οποία θα μπορούσαν να βοηθήσουν ακόμα περισσότερο στην ερμηνεία της παράστασης και ίσως να επεξηγούνταν καλύτερα οι ανακολουθίες που προκύπτουν από τη περιγραφή του Πausανία.

Στην μελέτη για την ερμηνεία και την αποκατάσταση της παράστασης στη βάση της Ραμνουσίας Νέμεσης, συνέβαλε και ένα γνωστό **νεοαττικό ανάγλυφο από τη Ρώμη** (πίν.15),⁸⁷ σήμερα στο μουσείο της Στοκχόλμης. Το ανάγλυφο αναπαράγει τέσσερις μορφές από το αριστερό μισό της πρόσθιας όψης, στην ίδια κλίμακα με το πρωτότυπο και δίνει στοιχεία στην έρευνα όσον αφορά την ενδυμασία και τις χειρονομίες, στοιχεία, όμως τα οποία πρέπει να αξιοποιούνται με προσοχή, γιατί το ανάγλυφο φαίνεται να είναι εκλεκτικό. Ένας γενειοφόρος άντρας με ιμάτιο κοιτάει προς το κέντρο. Δίπλα του ένας νέος άντρας, αντιστοιχεί στις μορφές 4 και 5 της πρωτότυπης βάσης. Δίπλα από αυτές τις αντρικές μορφές στέκονται δύο γυναικείες μορφές. Η μια στα αριστερά του θεατή, φορά αττικό πέπλο με μακρύ απόπτυγμα και κρατάει το ιμάτιο της με τα δύο της χέρια, σε μια χειρονομία αποκάλυψης που ταιριάζει με τη μορφή 6 από το πρωτότυπο έργο. Η δεύτερη γυναίκα από το ανάγλυφο της Στοκχόλμης, κοιτάει προς τα αριστερά, φορά αργείο πέπλο

⁸⁶ Palagia 2000, 67-68.

⁸⁷ Nationalmuseum Sk 150.
Lapatin 1992, 110 σημ.7.
Palagia 2000, 65, εικ.4.7.

που σχηματίζει κοντύτερο απόπτυγμα. Η ενδυμασία αυτή και το ιμάτιο που φορά στο κεφάλι ως καλύπτρα αντιστοιχεί στην αποσπασματική ντυμένη μορφή 7 από την βάση του Ραμνούντα. Η σκηνή από τα ανάγλυφο της Στοκχόλμης παραμένει τελικά χωρίς νόημα και έχει σήμερα αποκοπεί από τη Ραμνουσία βάση. Κατανοητή μπορεί να γίνει αν μελετηθεί σε συνάρτηση με τη βάση της Νέμεσης. Αν αντίθετα, δεχτούμε τη σύνθεση του ανάγλυφου αυτού ως αυθεντική τότε προκύπτει και μια αναθεώρηση στη ταύτιση των μορφών. Η μορφή 6 είναι Ελένη και η μορφή 7 η Λήδα, που την οδηγεί στη Νέμεση, παράταξη που συμφωνεί και με την αναφορά του Πausanias, κατά τον Lapatin.⁸⁸ Τελευταία προέκυψαν στοιχεία για την τέταρτη γυναικεία μορφή, δίπλα από την Νέμεση, η οποία ταύτισε ο Πετράκος⁸⁹ με την Ερμιόνη ή την Οινόη. Η μορφή της ωστόσο, όπως απεικονίζεται στο ανάγλυφο της Στοκχόλμης, τη συναντούμε και σε νέο-αττικό ανάγλυφο στο ναό του Ασκληπιού στην Κόρινθο, ως Ήρα. Πρόκειται για μια κοινή πρακτική των νεοαττικών ανάγλυφων, τα οποία συνήθιζαν να επαναλαμβάνουν ίδιες μορφές σε διαφορετικές παραστάσεις.⁹⁰

Τελευταία διατυπώθηκε και η άποψη από τον Δεληβορριά,⁹¹ ότι στη βάση απεικονιζόταν η στιγμή όπου η Ελένη γύριζε στην πραγματική της μητέρα, αφού ολοκλήρωσε το έργο που της είχαν αναθέσει οι Ολύμπιοι θεοί. Πρόκειται δηλαδή για τη στιγμή της θεοποίησης της. Συνεπώς όλες οι μορφές που απεικονίζονται στη σκηνή θα πρέπει να θεωρηθούν νεκρές που βρίσκονται στα Ηλύσια πεδία. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι όλες αυτές οι μορφές δεν θα μπορούσαν να συνυπάρχουν την ίδια στιγμή. Το επεισόδιο αυτό προσδιορίζει το ρόλο της Ελένης, ως ένα άβουλο όργανο ενός θεϊκού σχεδίου, που προκάλεσε τον Τρωικό πόλεμο. Θα μπορούσαμε να δεχτούμε αυτή την άποψη, εφόσον οι γνώσεις μας για τη μυθολογία σχετικά με την περιοχή του Ραμνούντα και για το ιερό της είναι λιγοστές, επομένως είναι πιθανόν να απεικονίζεται μια τέτοια σκηνή. Η θεοποίηση της Ελένης είναι γνωστή και από τον Ευριπίδη στο έργο του *Ελένη*, το οποίο χρονολογείται το 421π.Χ.

Πέρα από την ταύτιση των μορφών, άξιο προσοχής σχετικά με τη βάση, είναι η αρμονική και συμμετρική διάταξη των μορφών. Ο κεντρικός άξονας της σύνθεσης είναι ανάμεσα στις πρωταγωνιστικές μορφές της Νέμεσης και της Λήδας, χωρίζοντας έτσι τη παράσταση συμμετρικά σε δύο ίσα τμήματα. Στο καθένα απ' αυτά υπάρχουν πέντε μορφές, ένα άλογο στη κάθε πλάγια πλευρά και στο τέλος, στη γωνία που σχηματίζει η

⁸⁸ Lapatin 1992, 111 και σημ.7 και 115.

⁸⁹ Πετράκος 1981, 240.

⁹⁰ Palagia 2000, 73.

⁹¹ Δεληβορριάς, *Ηόρος* 2, 1984, 95-97.

μπροστινή πλευρά της ζωφόρου με τις πλάγιες, μια έκτη μορφή.⁹² Η συμμετρία διαφαίνεται διαφορετικά. Στο κέντρο της παράστασης υπάρχουν τέσσερις γυναικείες μορφές. Οι δύο από αυτές συνδέονται μεταξύ τους ως προς τη στάση και τη σχέση που τις συνδέει. Η αρμονία των μορφών διαφαίνεται και από την μεταξύ τους απόσταση, η οποία διαφέρει από μορφή σε μορφή, ανάλογα με τη μεταξύ τους σχέση. Για παράδειγμα οι μορφές της Νέμεσης και της Ελένης βρίσκονται πολύ πιο κοντά, απ' ό,τι η Νέμεση με την μορφή στα δεξιά της ή η Ελένη με τη μορφή στα αριστερά της. Η εγγύτητα αυτή τονίζει τη συγγένεια που συνδέει τις δύο αυτές μορφές. Και στις πλάγιες πλευρές τις βάσεις υπάρχει συμμετρία και αρμονία στις μορφές. Η κάθε πλάγια πλευρά αποτελείται από τρεις αντρικές μετωπικές μορφές με ελαφρά στροφή του κεφαλιού προς τη κεντρική σκηνή, η οποία υποδήλωνε ότι οι μορφές ήταν ενεργά πρόσωπα στη παράσταση. Επίσης σε κάθε πλευρά απεικονιζόταν ένα άλογο σε απόλυτη αντιστοιχία, ώστε η μια πλευρά μοιάζει σαν να είναι αντίγραφο της άλλης.⁹³

Επίσης σημαντικό είναι ότι όλες οι μορφές που απεικονίζονται στη βάση υπηρετούν και συμβάλλουν στο να τονιστεί η κεντρική σκηνή, η συνάντηση δηλαδή μητέρας και κόρης και ότι όλες οι μορφές έχουν στενή συγγένεια με την Ελένη, εκτός από τον Ιππέα και τα αδέρφια της Οινόης, ενώ κατά άλλη άποψη η παράσταση μπορεί να διαβαστεί ως μια συγχώνευση της επικρατούσας μυθολογικής παράδοσης η οποία διαπνέεται από τοπικιστικά στοιχεία και πρόσωπα, τα οποία δεν έχουν σχέση με τον μύθο της Ελένης, αλλά λειτουργούν ως παραπληρωματικά στο απεικονιζόμενο γεγονός.⁹⁴

Πέρα από την ερμηνεία της παράστασης, εμφανείς είναι και οι πολιτικοί συμβολισμοί της που διαδραματίζονται εκείνη τη περίοδο. Άλλωστε πολιτικοί συμβολισμοί, υπαινίσσονται σχεδόν σε όλες τις φειδιακές βάσεις. Στη συγκεκριμένη βάση που εξετάζουμε είναι δύσκολο να διακρίνουμε ακριβώς το πολιτικό κλίμα που αποπνέει η παράσταση. Αρχικά υπάρχει συσχετισμός που προκύπτει με την απεικόνιση της Ελένης, της καταστροφής της Τροίας, η οποία λειτουργεί ως παράλληλο για τους Περσικούς πολέμους, για τους οποίους η Νέμεση θεωρείται η εκδικήτρια. Μπορεί να υπαινίσσεται ανακωχή, προσβολή, οικειοποίηση των Σπαρτιατών ηρώων ή και την επιθετικότητα των Λακεδαιμονίων πριν τον Πελοποννησιακό πόλεμο, ή μετά την ειρήνη του Νικία. Η παρουσία της Κλυταιμνήστρας, συνηγορεί στη δεύτερη άποψη. Η απεικόνιση της Ελένης τονίζει το ρόλο της Μοίρας και των βουλών της που επέφεραν τραγικές συνέπειες στη ζωή

⁹² Δεσπίνης 1971, 71.

⁹³ Πετράκος 1986, 103.

⁹⁴ Πετράκος 1986 103.

Kosmopoulou 2002, 132-133.



των θνητών, θέμα πολύ δημοφιλές θέμα στην Αττική δραματική τέχνη του ύστερου 5^{ου} αιώνα. Η ερμηνεία της στη παράσταση προβληματίζει την έρευνα, όπου κατά μία άποψη μπορεί να ειπωθεί και ως “αποδιοπομπαίος τράγος”. Σχετικά με την ερμηνεία της παρουσίας της Ελένης δεν βοηθούν ούτε και τα φιλολογικά κείμενα της εποχής και αυτή η αβεβαιότητα μεταξύ καλού και κακού εντείνει τη δύναμη της παράστασης στη βάση της Νέμεσης και θυμίζει ανάλογες περιπλοκές που υπαινίσσεται και η Πανδώρα στη βάση της Αθηνάς Παρθένου. Όση μεγάλη σημασία και αν έχουν οι πολιτικοί συμβολισμοί, που διαπνέουν τη παράσταση, δεν θα πρέπει να τους δίνουμε τόση μεγάλη σημασία, γιατί έτσι περιορίζουμε την ερμηνεία της παράστασης.⁹⁵

Συμπερασματικά μπορούμε να δεχτούμε την άποψη του Lapatin, που υποστηρίζει ότι ο νέος ναός της Νέμεσης, το λατρευτικό άγαλμα του Αγοράκριτου και η βάση του, με την απεικόνιση της Ελένης και της οικογένειάς της, πρέπει να ερμηνευτεί ως εξερεύνηση της φύσης της Νέμεσης, γνώση της άχρονης και ανυπολόγιστης δύναμης της θεάς και τέλος ως προειδοποίηση σε οποιοδήποτε φιλόδοξο πνεύμα, το οποίο η Αθήνα διέθετε.⁹⁶

⁹⁵ Lapatin 1992, 119.
Kosmopoulou 2002, 133, 135.

⁹⁶ Lapatin 1992, 119.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV

Βάση λατρευτικού συντάγματος Αθηνάς και Ηρακλή στο Θησείο: *Γέννηση του Εριχθονίου*

Στον κύκλο των αγαλατικών βάσεων της τέχνης του Φειδία, εντάσσεται η βάση του χάλκινου λατρευτικού συντάγματος του Ηφαιστού και της Αθηνάς (πίν.16),⁹⁷ που ήταν στημένο στο Ηφαιστείο, και το οποίο χρονολογείται σύμφωνα με τις οικοδομικές επιγραφές (*IG I³ 472.*) το 421-415π.Χ. κατά τα χρόνια δηλαδή της Νικίου Ειρήνης, οπότε συνεχίστηκε το οικοδομικό έργο του Περικλή. Ο Πausanίας (1.14.6) στην περιγραφή του ναού του Ηφαιστού δίπλα από τη Βασιλείο στοά, αναφέρει το λατρευτικό σύνταγμα και δεν ξαφνιάστηκε που είδε τα αγάλματα της Αθηνάς και του Ηφαιστού τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο, γιατί ξέρει ότι οι δύο μορφές συνδέονται με τον Εριχθόνιο. Σύμφωνα με τον Ερατοσθένη (*Καταστ. 13*), ο Ήφαιστος ερωτεύτηκε την Αθηνά και εφόσον ο έρωτάς του δεν βρήκε ανταπόκριση, κυνηγώντας τη, το σπέρμα του έπεσε στη γη και γεννήθηκε Εριχθόνιος, στο σημείο που είναι χτισμένο το Ηφαιστείο. Έτσι ο Εριχθόνιος είναι παιδί της Αθηνάς όπως και η Πανδώρα.⁹⁸

Σχετικά με το υλικό της βάσης, αρχικά είχε θεωρηθεί στην έρευνα ότι ήταν κατασκευασμένη από ελευσινιακό ασβεστόλιθο λόγω μιας λιθοπλίνθου (πίν.17)⁹⁹ από το υλικό αυτό, που είχε βρεθεί εντοιχισμένη σε βυζαντινό τοίχο και η οποία αποδόθηκε στην πρόσθια πλευρά της βάσης του Ηφαιστείου. Το κομμάτι αυτό είχε πέντε γόμφους στο μέτωπο για την προσάρτηση των μορφών της παράστασης. Αυτοί οι τετράγωνοι γόμφοι θυμίζουν τους αντίστοιχους στις λιθοπλίνθους από ελευσινιακό ασβεστόλιθο από τη ζωφόρο του Ερεχθείου, στις οποίες στερεώθηκαν οι λαξευμένες χωριστά μορφές από Παριανό μάρμαρο. Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε από την ομοιότητα των γόμφων ότι και η βάση ήταν των λατρευτικών αγαλμάτων του Ηφαιστείου ήταν διακοσμημένη με ανάγλυφες μορφές, ενώ σε περίπτωση που ήταν ένθετες μεταλλικές δεν θα ήταν απαραίτητο το άνοιγμα παρόμοιων γόμφων.¹⁰⁰

Οι οικοδομικές επιγραφές (*IG³ 472.*), δίνουν ασαφή περιγραφή των στοιχείων του συντάγματος του Ηφαιστείου. Αναφέρουν μια βάση, η οποία αποτελείται από αρκετά κομμάτια. Η Harrison, ωστόσο, πιστεύει ότι η βάση του Αλκαμένη, ήταν κατασκευασμένη

⁹⁷ Αναπαράσταση λατρευτικού συντάγματος Αθηνάς και Ηφαιστού, Palagia 2000, 59, εικ.4.4.

⁹⁸ Palagia 2000, 57.

⁹⁹ Palagia 2000, 55, εικ.4.4.

¹⁰⁰ Palagia 2000, 55-57.

όλη από μάρμαρο, όπως η ανάγλυφη ζωφόρος στη βάση της Νέμεσης και θεωρεί ότι η παράσταση απεικονιζόταν σε μια ενιαία με το πεδίο ανάγλυφη ζωφόρο και όχι με χωριστές ένθετες μορφές. Θεωρεί επίσης ότι ο Αλκαμένης επηρεάστηκε από την βάση της Αθηνάς Παρθένου, η οποία σύμφωνα με αυτήν ήταν μαρμάρινη, και εργάστηκε με την ίδια τεχνική. Στηριζόμενη στο ανάγλυφο του Βατικανού (πίν.18),¹⁰¹ στο οποίο οι μορφές είναι ανάγλυφες, πυκνά τοποθετημένες και μάλιστα σε ορισμένα σημεία επικαλύπτει η μία την άλλη, θεωρεί ότι και στη βάση του Ηφαιστίου οι μορφές θα ήταν δύσκολο να είχαν εκτελεσθεί σε ξεχωριστά κομμάτια μαρμάρου. Επομένως οι μορφές δουλεύτηκαν από τις λιθοπλίνθους και είναι εύκολο να καταλάβουμε ότι θα χρειάστηκαν πλαίσια για την μεταφορά των τελειωμένων πλακών της ζωφόρου της βάσης στο ναό και το λόγο για τον οποίο η βάση προστατευόταν με ξύλο κατά την διάρκεια των εργασιών (IG I², 371.).¹⁰²

Όσον αφορά στις διαστάσεις της βάσης, η Harrison, υποστηρίζει ότι θα πρέπει να ήταν τόσο μεγάλη, όπως και οι διαστάσεις όλου του λατρευτικού συντάγματος, ώστε να μην χώραγε στο σηκό του ναού στον Αγοραίο Κολωνό και γι' αυτό ίσως θα πρέπει να εγκαταλειφθεί η παραδοσιακή ταύτιση του σωζόμενου στον Αγοραίο Κολωνό ναού με το Ηφαιστίο, ενώ αποσυσχετίζει τη βάση από ελευσινιακό ασβεστόλιθο. Βασιζόμενη στην οικοδομική επιγραφή (IG I³472.) για την κατασκευή του λατρευτικού συντάγματος, παρατήρησε ότι χρησιμοποιήθηκαν μεγάλες ποσότητες κασσίτερου για την κατασκευή ενός μεταλλικού στοιχείου, ενός κολοσσικού χάλκινου ανθεμίου, που βρισκόταν ανάμεσα στην Αθηνά και τον Ήφαιστο και το οποίο θα στήριζε την ασπίδα της Αθηνάς Ηφαιστείας, επομένως η βαριά σύνθεση θα απαιτούσε μια βάση αρκετά μεγάλη.¹⁰³

Σύμφωνα με νεότερη άποψη της Παλαγγιά μπορούμε να δεχτούμε ότι στην επιγραφή χρησιμοποιείται δυϊκός αριθμός *ανθέμιω* και επομένως αναφέρονται δύο ανθέμια από τα οποία το ένα χρησίμευε για στήριγμα της ασπίδας, ενώ το άλλο θα ήταν ανεξάρτητος ανθεμωτός κίονας, στημένος όμως σε διαφορετική, ανεξάρτητη βάση. Επομένως οι διαστάσεις του λατρευτικού συντάγματος είναι μέσα σε λογικά πλαίσια και θα χωρούσε στο σηκό του σωζόμενου Ηφαιστίου.¹⁰⁴

Στοιχεία για το μέγεθος της βάσης προκύπτουν και από δύο νεοαττικά ανάγλυφα, τα οποία θεωρείται ότι αντλούν τις ανάγλυφες συνθέσεις τους από την βάση του Ηφαιστίου.

¹⁰¹ Vatican Museum 1285.

Harrison 1977, εικ. 1.

¹⁰² Harrison 1977, 267.

¹⁰³ Harrison 1977, 145, 155-161

Palagia 2000, 57.

¹⁰⁴ Παλαγγιά 2003, 16.

Πρόκειται για το ανάγλυφο του Λούβρου (πίν.19),¹⁰⁵ του οποίου το μέγιστο ύψος των μορφών είναι 58εκ. και το ανάγλυφο του Βατικανού, (πίν.18)¹⁰⁶ στο οποίο οι μορφές έχουν ύψος 70.8 εκ., ύψος που πλησιάζει τις μορφές από τη βάση της Αθηνάς Παρθένου. Η Harrison¹⁰⁷ πιστεύει ότι το ανάγλυφο του Βατικανού είναι πιο κοντά στην τεχνοτροπία και στη κλίμακα με τη βάση του Ηφαιστείου.

Στις προσπάθειες αποκατάστασης και ερμηνείας της παράστασης της βάσης, προτάθηκαν διάφορες απόψεις. Αν αναλογιστούμε το πνεύμα σύμφωνα με το οποίο ερμηνεύονται στο σύνολό τους οι φειδιακές αγαλματικές βάσεις, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι η παράσταση με την οποία διακοσμήτο η βάση, σχετιζόταν με τα λατρευτικά αγάλματα.

Ωστόσο η έρευνα παραμένει επιφυλακτική ως προς την άποψη της απεικόνισης της γέννησης του Εριχθονίου, γιατί οι γνώσεις μας σχετικά με τον Εριχθόνιο, δεν αναφέρουν ότι λατρευόταν επίσημα στην Αθήνα, ενώ οι υπόλοιπες βάσεις που ανήκουν στο Φειδιακό κύκλο, απεικονίζουν γεννήσεις θεϊκών μορφών που λατρεύονταν, όπως λ.χ η Νέμεση. Αν η βάση του Ηφαιστείου δεν ήταν διακοσμημένη με τη γέννηση του Εριχθονίου, θα μπορούσε κάλλιστα να απεικονιζόταν η γέννηση της Αθηνάς, στην οποία ο Ήφαιστος έπαιξε σημαντικό ρόλο, ανοίγοντας το κεφάλι του Δία με το τσεκούρι του.¹⁰⁸

Ως προς την αναπαράσταση της σκηνής που απεικονιζόταν στη βάση του λατρευτικού συντάγματος, ο Stevens¹⁰⁹ υπέθεσε ότι παριστανόταν ένα θέμα που σχετιζόταν με τη γιορτή των Αθηναίων τεχνιτών, με το οποίο μπορούσε να συνδυαστεί και η δύναμη του Ηφαίστου. Ένα τέτοιο θέμα όμως διαφέρει αρκετά από τα θέματα που συνήθιζε ο Φειδίας και οι μαθητές του στις λατρευτικές βάσεις. Η Καρούζου (πίν.20)¹¹⁰ βασιζόμενη στην αναφορά του Πausανία, ήταν η πρώτη που υπέθεσε ότι η βάση του Ηφαιστείου διακοσμήτο με τη γέννηση του Εριχθονίου, ενός μυθικού γεγονότος με μεγάλη συμβολική αξία για την πόλη της Αθήνας, το οποίο συγχρόνως συνδέεται και με τα λατρευτικά αγάλματα που στήριζε η βάση.

Η Καρούζου συνέδεσε την βάση με το **πρωτότυπο του νεοαττικού ανάγλυφου του Λούβρου** (πίν.19)¹¹¹ θεωρώντας το πιστότερο, γιατί έχει το ίδιο μέγεθος με τον

¹⁰⁵ Παρίσι, Louvre MA 579.
Harrison 1977, 266, εικ.3.

¹⁰⁶ παραπ. 101.

¹⁰⁷ Harrison 1977, 265.

¹⁰⁸ Palagia 2000, 69 και 74.

¹⁰⁹ Stevens 1950, 152.

¹¹⁰ Papaspyridi-Karusu 1954/55, 79-94.
Palagia 2000, 70, εικ.4.8.

¹¹¹ παραπ.105.

ελευσινιακό λίθο από το βάθρο. Σε αυτό το ανάγλυφο, η Γη κρατάει το βρέφος Εριχθόνιο, που γεννήθηκε από το σπέρμα του Ηφαίστου και το παραδίδει στη «θετή» μητέρα του Αθηνά, η οποία αποδίδεται στο συγκεκριμένο ανάγλυφο σε πολύ μεγάλη κλίμακα. Την σκηνή συμπληρώνει από δεξιά μια ντυμένη μορφή με μακρύ χιτώνα. Από την ενδυμασία του, τη στάση του και την εγγύτητά του στη κεντρική σκηνή, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτή η μορφή απέδιδε τον Ήφαιστο. Στα δεξιά του θεατή (σήμερα αποδίδεται λάθος στο ανάγλυφο, ως γυναίκα) και μια καθιστή μορφή, η οποία ταυτίζεται με το Δία. Δεν θα πρέπει να τον τοποθετήσουμε σε ψηλό κάθισμα γιατί έτσι η μορφή θα ήταν πολύ μεγάλη. Μάλλον πρόκειται για βράχο και όχι βωμό. Αν δεχτούμε ότι ο Ζεύς καθόταν σε βωμό τότε ίσως πρόκειται για τον βωμό του Δία Ομβρίου στον Υμηττό. Η κλίμακα της μορφής είναι λίγο μικρότερη από της Αθηνάς και έτσι αποτελεί αρμονική μετάβαση από τις κεντρικές προς τις ακραίες χορεύουσες μορφές. Οι πτυχές στο πάνω μέρος του ιματίου του παρουσιάζουν ομοιότητες με της πρώτης από τις χορεύουσες μορφές, και αυτό δείχνει ότι συνανήκε στη σύνθεση.¹¹²

Ως προς την μορφή της Αθηνάς, η Σέμνη Καρούζου¹¹³ δοκιμαστικά ταύτισε την Αθηνά τύπου Cherchel (πίν.21)¹¹⁴ με την Αθηνά Ηφαιστεία του Αλκαμένη, γιατί στο αντίγραφο του Μουσείου Cherchel της Αλγερίας, η ασπίδα είναι ακουμπισμένη σε ανθεμωτό στήριγμα. Η πρότασή της απορρίφθηκε και η Harrison¹¹⁵ επισήμανε ότι η μικρή άκανθος, που χρησίμευε για στήριγμα για την ασπίδα του αγάλματος στο Μουσείο Cherchel, με δυσκολία μπορούσε να ταυτιστεί με το *άνθεμον* που αναφέρεται στις οικοδομικές επιγραφές και επιπλέον πρόβαλε το επιχείρημα ότι ο τύπος Cherchel αντιγράφει μια μετάπλαση του 4^{ου} αιώνα, πολύ μικρότερη από το πρωτότυπο του Αλκαμένη. Πάντως η ταύτιση με την Αθηνά, μπορεί να γίνει δεκτή και δεν θα πρέπει να βιαστούμε να την απορρίψουμε, γιατί και στα άλλα αντίγραφα του αγαλματικού αυτού τύπου Αθηνάς που σχετίζονται μάλιστα με τον Εριχθόνιο.¹¹⁶ Η Αθηνά τύπου Cherchel στο Λούβρο, κρατάει καλάθι με το φίδι – φρουρό του Εριχθονίου, όπως και σ' ένα αντίγραφο στο Potsdam, η Αθηνά κρατάει τον ίδιο τον Εριχθόνιο.¹¹⁷ Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη, ότι αυτός είναι ο μόνος κλασικός αγαλματικός τύπος της Αθηνάς που περιλαμβάνει τον Εριχθόνιο, η Παλαγγιά υποστήριξε

¹¹² Paspzyridi-Karusu 1954/55, 79-94.
Kosmopoulou 2002, 128.
Harrison 1977, 280.

¹¹³ Paspzyridi-Karusu 1954/55, 77-79.

¹¹⁴ Αθηνά τύπου Cherchel, *Λούβρο* 847.
Boardman 1993, εικ.205.

¹¹⁵ Harrison 1977, 145.

¹¹⁶ Παλαγγιά, 2003 και σημ. 20.

¹¹⁷ Palagia 2000, 69, σημ.44.

πρόσφατα ότι δεν θα πρέπει να τον απορρίψουμε ως προς την ταύτιση του πρωτοτύπου του με την Αθηνά Ηφαιστεία του Αλκαμένη.¹¹⁸

Η Αθηνά του λατρευτικού συντάγματος του Αλκαμένη, σχετίστηκε από την Harisson¹¹⁹ και με τον κολοσσική Αθηνά τύπου Velletri (πίν.22).¹²⁰ Κοινό χαρακτηριστικό στα αγάλματα αυτά της Αθηνάς, είναι η ανεστραμμένη αιγίδα, εικονογραφικό μοτίβο που απεικονίζεται σε όλες τις αναπαραστάσεις της γέννησης του Εριχθονίου στην αγγειογραφία αλλά και στη συγκεκριμένη παράσταση που εξετάζουμε. Η ιδιαίτερη αυτή απεικόνιση εξυπηρετεί ώστε να μην την ενοχλεί ενώ κρατάει τον Εριχθόνιο, αλλά και για να μην τρομάζει το βρέφος από το Γοργόνειο. Τυπολογικά ωστόσο, ο αγαλματικός τύπος της Αθηνάς τύπου Velletri, αν και ανήκει στον Ήσυχο ρυθμό που συνδέεται με τον Αλκαμένη, δεν μπορεί να συγκριθεί με τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτού του γλύπτη όπως αυτά διατυπώνονται στο άγαλμά της Πρόκνης, το οποίο είναι με σιγουριά αποδοσμένο σε αυτόν.¹²¹

Η κεντρική σκηνή όπως αποδίδεται στο ανάγλυφο του Βατικανού (πίν.18), συμπληρώθηκε πρόσφατα, από ένα άλλο **νεοαττικό ανάγλυφο από την έπαυλη του Αδριανού στο Τίβολι** (πίν.23),¹²² το οποίο ανασυνέθεσε ο Δεληβορριάς, και στο οποίο απεικονίζεται στα αριστερά μια αντρική μορφή, η οποία κρατούσε κηρύκειο, επομένως μπορεί να αναγνωριστεί με ευκολία ως Ερμής, δίπλα μια γυναικεία μορφή, η οποία κρατούσε ριπίδιο και ακουμπούσε σε δέντρο, η Αφροδίτη ενώ στα δεξιά, νεαρός άνδρας με κοντό ιμάτιο, δεμένο στη μέση και σπαθί στο χέρι ταυτίζεται με τον Άρη. Η σκηνή αυτή αρχικά είχε αποδοθεί από την Στεφανίδου-Τιβεριού,¹²³ σε μια σκηνή με την Κρίση του Πάριδος. Προσεχτικότερη μελέτη καθώς και σύγκριση των δύο αυτών νεοαττικών αναγλύφων, οδήγησε τον Δεληβορριά στο συμπέρασμα, ότι οι δύο αντρικές μορφές, πλαισιώνουν μια άλλη κεντρική μυθολογική σκηνή, μεγαλύτερης θρησκευτικής σημασίας, στη διήγηση της οποίας, η γυναικεία μορφή, λόγω της χαλαρής στάσης της και της απουσίας οποιασδήποτε ένδειξης για ανάμειξη της στη δράση της σκηνής, δεν έπαιζε βασικό ρόλο. Επιπλέον η χειρονομία της αντρικής μορφής στη δεξιά πλευρά του ανάγλυφου, που προσπαθεί να επικεντρώσει τη προσοχή όλων των μορφών προς το

¹¹⁸ Palagia 2000, 69.

¹¹⁹ Harrison 1977, 150-155, εικ.8-11,15.

¹²⁰ Αθηνά τύπου Velletri, Παρίσι 464.

Boardman 1993, εικ.202.

¹²¹ Kosmopoulou 2002, 129 και σημ.34.

¹²² Τίβολι, Βίλλα Αδριανού, 713.

Delivorrias 1997, 110-112 εικ.1-4.

¹²³ Στεφανίδου-Τιβεριού, 1979, 57.

κέντρο της σκηνής της εμπλέκει τη μορφή στη δράση. Έτσι ο Δεληβορριάς υποστήριξε ότι και στο ανάγλυφο του Τίβολι, απεικονίζονταν μορφές κοντά στην κεντρική σκηνή της γέννησης του Εριχθονίου στη ζωφόρο της βάσης του Ηφαιστίου.¹²⁴

Ο Δεληβορριάς (πίν.24),¹²⁵ συμφωνεί ότι οι κεντρικές μορφές της Αθηνάς, του Εριχθονίου και της Γης αναπαριστάνονται και στο νεοαττικό **ανάγλυφο στο Βατικανό**, (πίν.18)¹²⁶ το οποίο έχει χαρακτηριστικά της ρωμαϊκής τέχνης. Στο κέντρο απεικονίζεται ο Εριχθόνιος, με τον χαρακτηριστικό τρόπο της τέχνης του Αλκαμένη, δηλαδή σε μία μεταβατική στιγμή. Αφενός βρίσκεται στα χέρια της Γης, η οποία είναι μισή μέσα στη γη, αφετέρου σε λίγο θα περάσει στα χέρια της Αθηνάς, η οποία φορά ιμάτιο και στέκεται αριστερά από τη Γη με το άνετο σκέλος έντονα λυγισμένο. Το χαρακτηριστικό αυτό του Αλκαμένη, παρατηρείται και σε άλλα έργα του, στην Αφροδίτη εν Κήποις, καθώς και στο σύνταγμα της Πρόκνης.¹²⁷ Πίσω από την Αθηνά απεικονίζεται η Αφροδίτη να παρακολουθεί την ταλάντευση του θείου παιδιού μεταξύ των δύο γυναικείων θεοτήτων. Η μορφή της Αφροδίτης γέρνει σ' ένα δέντρο. Δίπλα της θα μπορούσαμε να φανταστούμε τον Έρωτα, εφόσον οι δύο αυτές θεότητες απεικονίζονται συνήθως μαζί και επιπλέον παρόμοια απεικόνιση έχουμε και στη ζωφόρο του Παρθενώνα.¹²⁸ Πίσω από την Αφροδίτη απεικονίζεται ο Ερμής, με κηρύκειο. Η παρουσία των δύο αυτών μορφών είναι απαραίτητη και για σταθερότητα. Στη μορφή της Αφροδίτης αντιστοιχεί η μορφή του Ηφαίστου, πατέρα του Εριχθονίου, ο οποίος παρουσιάζεται ντυμένος με μακρύ ιμάτιο, να ακουμπά σε πεσσό, πίσω και δεξιά, από τη μορφή της Γης, ως απαθής πρωταγωνιστής στο τρομερό γεγονός. Έχει υψωμένο το δεξί του χέρι, χειρονομία σεβασμού προς την παρουσία της χθόνιας μητρικής θεότητας, ενώ φαίνεται να κλείνει κάτι στο αριστερό του. Στη βάση μάλλον θα έκανε με το δεξί του χέρι χειρονομία σεβασμού, ενώ στο αριστερό θα κρατούσε τις λαβίδες του ανεστραμμένες, όπως στην ασπίδα της Αθηνάς. Η σκηνή με τον τρόπο που παρουσιάζεται, υποδηλώνει ένα μυστικό γάμο. Λόγω της παρουσίας της Αφροδίτης εν Κήποις (την υπόστασή της υποδηλώνει το δέντρο στο οποίο στηρίζεται) και του Ηφαίστου εκατέρωθεν της κεντρικής σκηνής, η γέννηση του Εριχθονίου μάλλον τοποθετείται κατά το Δεληβορριά στην περιοχή μεταξύ του Ερεχθείου και του ιερού της Αφροδίτης εν Κήποις, στη Β. κλιτύ της Ακρόπολης. Παρατηρώντας τις μορφές της Γης και

¹²⁴Delivorrias 1997, 109-113.

¹²⁵Harrison, 1977,281,265.

Delivorrias 1997, 113-115, εικ.6.

¹²⁶παραπ. 101.

¹²⁷Μουσείο Ακροπόλεως 1358.

Boardman 1993, 203, εικ.135.

¹²⁸Boardman 1993, εικ.94.

του Εριχθόνιου στο νεοαττικό ανάγλυφο, ο μελετητής διαπιστώνει, παρατηρούμε ότι απεικονίζονται τα αισθήματά τους, που διαφαίνονται από την βαθιά λάξευση των ματιών τους, ενώ η στάση των κεφαλιών τους πρέπει να απηχεί την πρωτότυπη σύνθεση. Ο πέπλος της Γης είναι πλούσιος και το απόπτυγμα κρύβει τον κόλπο, αφήνοντας μόνο μια στενή λωρίδα από εμπρός. Αυτή η στενή λωρίδα του κόλπου ακολουθεί την μορφή σε ευθεία γραμμή, όπως και στις Καρυάτιδες του Ερεχθείου. Οι πτυχές σχηματίζουν V ανάμεσα στους μηρούς της. Η τεχνοτροπία των κεντρικών μορφών του ανάγλυφου του Βατικανού παραπέμπει στη μεταφειδιακή βάση και μπορεί πράγματι να απηχεί ένα πρωτότυπο του ύστερου 5^{ου} αιώνα.

Οι Καρούζου, Harrison και Κοσμοπούλου¹²⁹ θεώρησαν ότι παρουσία του **Κέκροπα** είναι αναμφισβήτητη στην παράσταση της βάσης. Ωστόσο δεν έχουμε πολλά στοιχεία για την θέση του. Θα πρέπει βρισκόταν, στη δεξιά μεριά του θεατή, πίσω από τον Ήφαιστο και μπροστά από τις Αγλαυρίδες και θα πρέπει να κατείχε θέση ίση σε πλάτος με τον Δία, εφόσον θα απεικονιζόταν στη χθόνια υπόσταση του, δηλαδή μισός φίδι.

Η Καρούζου¹³⁰ συμπλήρωσε τη σύνθεση, προσθέτοντας τις **Αγλαυρίδες** από την μία πλευρά και άλλη μια τριάδα κατ' αναλογία από την άλλη πλευρά, τις **Κεκροπίδες**, βασιζόμενη στην κύλικα του Βερολίνου.¹³¹ Η παρουσία των Κεκροπιδών, άλλωστε στη γέννηση του Εριχθόνιου είναι αναμενόμενη.¹³² Κατ' άλλη εκδοχή αναγνωρίζονται ως Ώρες. Και στο ανάγλυφο του Βατικανού (πίν.18) απεικονίζονται δυο τριάδες εκατέρωθεν των κεντρικών μορφών. Η ταύτιση των δύο τριάδων που πλαισιώνουν την κεντρική σκηνή, ως Αγλαυρίδες και Ώρες, προέρχεται από την πρώτη μορφή από τα δεξιά, η οποία κρατάει στα χέρια της σιτάρι και από την τελευταία μορφή από το αντίθετη μεριά, η οποία κρατάει μια μικρή υδρία νερού και καθώς προχωρά χύνει νερό. Οι Ώρες θεωρούνται προστάτριες των συγκομιδών και οι Αγλαυρίδες πηγή της δροσιάς. Επιπλέον είναι συνηθισμένη η απεικόνιση των Ωρών στις θεϊκές γεννήσεις, ωστόσο απεικονίζονται διαφορετικά από έργο σε έργο, αφού αντιπροσωπεύουν τα στάδια της ανάπτυξης και της ωρίμανσης.¹³³

¹²⁹ Papaspyridi-Karousu 1954/55, 81-92.
Harrison 1977, 281 και σημ.60.
Kosmopoulou 2002, 128.

¹³⁰ Papaspyridi-Karousu 1954/55, 81-92.
Palagia 2000, 70 εικ. 4.8.

¹³¹ Berlin Antikensammlung F 2537: Beazley 1963: 1268.2.

¹³² Palagia 2000, 72.

¹³³ Harrison 1977, 268.

Κατά την Harrison¹³⁴ στο ανάγλυφο του Βατικανού η τελευταία μορφή στη σειρά, είναι η πιο μικρή, έχει κοριτσίστικη κόμμωση, δηλαδή τα μαλλιά δένονται στον αυχένα και κρέμονται πίσω στη πλάτη (λαμπάδιον). Η μεσαία μορφή χορεύει ελεύθερα, έχοντας το πρόσωπό της στραμμένο εντελώς προς τα εμπρός, φοράει μόνο ένα ζωσμένο πέπλο. Τα μαλλιά της είναι δεμένα, αλλά δεν μπορούμε να διακρίνουμε με ποίο τρόπο ακριβώς αφού δεν μπορούμε να δούμε την πλάτη της. Η μορφή της θυμίζει λουλούδι που ανθεί. Η πρώτη μορφή φοράει λεπτό χιτώνα και από πάνω ιμάτιο, ενώ τα μαλλιά της είναι δεμένα με ύφασμα, που αφήνει όμως το πάνω μέρος του κεφαλιού ακάλυπτο. Κρατάει στα χέρια της σιτάρι και είναι πιο αναπτυγμένη από τις άλλες δύο μορφές. Από την κίνησή τους και την ενδυμασία της πρώτης μορφής, θα μπορούσαμε ταυτίσουμε αυτήν την τριάδα με τις Ωρες/Εποχές.

Κατά την ίδια μελετήτρια,¹³⁵ θα μπορούμε να ταυτίσουμε την άλλη τριάδα με τις Χάριτες, Θαλλώ, Αξώ και Ηγεμόνη, σύμφωνα με τον όρκο των Αθηναίων εφήβων, των οποίων η παρουσία μπορεί να δικαιολογηθεί στο Ηφαίστειο, αφού η Χάρις ήταν γυναίκα του Ήφαιστου και ως υπηρέτριες του Εριχθονίου, συμβολίζουν και την ευφορία της γης. Αλλωστε συχνά στην αρχαία ελληνική τέχνη, οι Χάριτες και οι Ωρες, απεικονίζονται με τα ίδια χαρακτηριστικά, είναι προσωποποιήσεις της βλάστησης και οι ιδιότητες τους, όπως και τα ονόματά τους συγχέονταν.

Στην αντίθετη πλευρά απεικονίζεται στο ανάγλυφο του Βατικανού (πίν.18) η τριάδα των Αγλαυρίδων. Πρώτη, η Αγλαυρος τρέχει βιαστικά και αποφασιστικά. Διακρίνεται ως προς την κίνηση, την ηλικία και το ένδυμα. Η κόμμωσή της - λαμπάδιον -, θυμίζει την Άρτεμη στη ζωφόρο του Παρθενώνα¹³⁶. Η μορφή της Αγλαύρου απεικονίζεται και σ' ένα ρωμαϊκό αντίγραφο, από τον βωμό της Μεντάνα, στο Μουσείο Θερμών στη Ρώμη. Στη μέση η Έρση, χορεύει γυρνώντας την πλάτη της και η τελευταία, η Πάνδροσος, προχωρά διστακτικά. Το κεφάλι και τα πόδια της έχουν χαθεί. Είναι ντυμένη περίεργα, μ' ένα περσικό πανωφόρι με χειρίδες πάνω από τον χιτώνα και μαντήλι (επενδύτης). Μάλιστα το ένδυμα αυτό είναι πλούσια διακοσμημένο, υποδηλώνοντας ότι είναι κόρη του βασιλιά. Η Πάνδροσος στο ρωμαϊκό αντίγραφο, είναι τυλιγμένη στο ιμάτιό της και προχωράει πιο αργά και σιγά από τις άλλες, καθώς φαίνεται ότι την κίνησή της εμποδίζουν τα ενδύματά της.¹³⁷

¹³⁴ Harrison 1977, 268.

¹³⁵ Harrison 1977, 269.

¹³⁶ Boardman 1993, εικ.94.

¹³⁷ Harrison 1977, 273.

Κατά την Harrison,¹³⁸ θα πρέπει να προσθέσουμε στις δύο άκρες της παράστασης δύο επιπλέον μορφές, οι οποίες είναι απαραίτητες και για λόγους σταθερότητας αλλά και για λόγους εικονογραφίας. Στη δεξιά γωνία ως προς το θεατή, τοποθετεί την Αφροδίτη, ακουμπισμένη σε δέντρο, -όπως δηλαδή απεικονίζεται και στο ανάγλυφο του Τίβολι (πίν.22)¹³⁹ σε διαφορετική όμως θέση εκεί-, και δίπλα της ο Έρωτας, ως θεατής, ενώ στην αριστερή γωνία τοποθετεί τον Ερμή, ο οποίος συνοδεύει τις κόρες του Κέκροπα.

Όλες οι προσπάθειες αναπαράστασης συμφωνούν σε γενικές γραμμές στη ταύτιση των μορφών, κυρίως των κεντρικών μορφών - Αθηνάς, Εριχθονίου, Γης -. Επίσης σίγουρη είναι η αποκατάσταση των τριών χορευουσών γυναικών, οι οποίες πλαισιώνουν τη κεντρική σκηνή. Η διάταξη δύο τριάδων στη παράσταση, ακόμα και η στάση τους, προσδίδει συμμετρία στη σκηνή, έτσι ώστε η μία πλευρά να λειτουργεί ως καθρέφτης της άλλης. Η συμμετρία τηρείται και κατά την αναπαράσταση του Δεληβορριά, στις μορφές εκατέρωθεν των κεντρικών μορφών, του Ερμή και της Αφροδίτης από τη μία μεριά, του Δία και του Ηφαίστου από την άλλη μεριά, όπου και εδώ οι μορφές απεικονίζονται σε παρόμοια στάση. Τέλος και στην αναπαράσταση της Harrison, η οποία τοποθετεί τις μορφές της Αφροδίτης και του Ερμή κατά αντιστοιχία στην άκρη της άλλης πλευράς, αλλά και τις μορφές του Δία και του Κέκροπα, δεξιά και αριστερά από τις κεντρικές μορφές, είναι εμφανής η συμμετρία. Φαίνεται ότι όλοι οι μελετητές που ασχολήθηκαν με τις αγαλματικές βάσεις, είχαν εις γνώση τους, το στοιχείο της συμμετρίας και της αρμονικής διάταξης των μορφών που αξιοποίησε ο Φειδίας και οι μαθητές του στα έργα τους.

Η Καρούζου¹⁴⁰ υπέθεσε ότι η γέννηση του Εριχθόνιου μπορεί να συγκριθεί με το δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα και όχι τόσο με το ανατολικό και έτσι δεν είναι απαραίτητο να πλαισιώνεται από το κοσμικό πλαίσιο, το οποίο χρησιμοποίησε ο Φειδίας στις δύο αγαλματικές βάσεις και στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα. Ως προς την τεχνοτροπία είναι σύγχρονο με τη δυτική ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης.

Τελευταία από την Παλλαγιά¹⁴¹ υποστηρίχτηκε ότι υπάρχουν ενδείξεις, ότι ο Εριχθόνιος ήταν μέλος του λατρευτικού συντάγματος του Αλκαμένη και μάλιστα υπάρχει και επίγραμμα (*Παλατινή Ανθολογία* 9.590) που το επιβεβαιώνει. Επιπλέον είναι δυνατόν να υποθέσουμε κάτι τέτοιο, από την ύπαρξη στηρίγματος κάτω από την ασπίδα της Αθηνάς, η οποία μαρτυρεί ότι το χέρι της δεν ήταν ελεύθερο, αλλά κρατούσε τον Εριχθόνιο. Ανάλογη απεικόνιση της θεάς συναντούμε και στο ψηφισματικό ανάγλυφο του

¹³⁸ Harrison 1977, 282.

¹³⁹ παραπ. 122.

¹⁴⁰ Papaspyridi-Karousu 1954/55, 91.

¹⁴¹ Παλαγιά 2003, 18.

403/2 π.Χ. από την Ακρόπολη.¹⁴² Επομένως είναι απίθανο να απεικονιζόταν στη βάση μια σκηνή με την Αθηνά και τον Εριχθόνιο, η οποία είχε ήδη απεικονιστεί στα αγάλματα. Αν μάλιστα η κεντρική σκηνή της γέννησης του Εριχθονίου, όπως απεικονίζεται στα νεοαττικά μνημεία πηγάζει τελικά από ένα κλασικό ανάγλυφο, δεν είναι απαραίτητο ότι ανήκει στην αγαλματική βάση του Ηφαιστίου.

Σύμφωνα με την Κοσμοπούλου,¹⁴³ η επιλογή της γέννησης του Εριχθονίου και η σύνδεση του με τα λατρευτικά αγάλματα του Ηφαιστίου, φαίνεται περισσότερο αναμενόμενη και πειστική από όλες τις προηγούμενες φειδιακές βάσεις. Στη περίπτωση της βάσης του Ηφαιστίου το θέμα της παράστασης, πέρα από τη σαφήνεια του, επιλέχθηκε από το γεγονός ότι διαμορφώνει το μόνο εικονογραφικό συστατικό πέρα από τα ίδια τα αγάλματα. Αντίθετα από άλλες φειδιακές λατρευτικές εικόνες, οι οποίες φορτώνονται με διακοσμητικά μοτίβα και συμβολικά μηνύματα, η προσοχή εδώ επικεντρώνεται στο ίδιο το μυθικό γεγονός, το οποίο εξηγεί την εσωτερική σχέση των δυο θεοτήτων που η λατρεία τους στεγάζεται στο ναό. Από αυτή τη συμβολική αξία του μύθου πηγάζει και το θέμα της αυτοχθονίας του Εριχθονίου. Ο νεαρός βασιλιάς γεννήθηκε από τη γη και ανατράφηκε από την Αθηνά. Έτσι οι Αθηναίοι συνδέονται άμεσα με τη θεά Αθηνά *παιδιά ευλογημένων θεών*, και συγχρόνως η παρουσία του Ηφαίστου ως πατέρα του Εριχθονίου, τονίζει τη τεχνολογική ανωτερότητα των Αθηναίων πολιτών.

Όπως διαπιστώνουμε λοιπόν έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις σχετικά με τη ανάγλυφη παράσταση της γέννησης του Εριχθονίου. Η έρευνα σήμερα δεν έχει πολλά στοιχεία ώστε να αναπαραστήσει την υπόλοιπη σύνθεση πέρα από τις κεντρικές μορφές και όλες οι προσπάθειες είναι υποθετικές και στηρίζονται σε παραστάσεις αγγειογραφίας και στα νεοαττικά ανάγλυφα. Οι παραστάσεις από την αγγειογραφία που συνδέονται με τη γέννηση του Εριχθονίου ποικίλλουν σε αριθμό και περιλαμβάνουν μορφές που δεν έχουν άμεση σχέση με το κεντρικό θέμα της παράστασης, όπως η Νίκη, ο Έρωτας ο Κέκροπας και οι κόρες του.¹⁴⁴

¹⁴² Μουσείο Ακροπόλεως 1333.

¹⁴³ Κοσμοπούλου 2002, 129-130.

¹⁴⁴ Κοσμοπούλου 2002, 128.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V

Ανατολικό αέτωμα Παρθενώνα: *Γέννηση Αθηνάς*

Αναπαράσταση μυθικής γέννησης, εκτός από τις βάσεις των λατρευτικών αγαλμάτων, συναντούμε και στο ανατολικό αέτωμα του ιερότερου ναού της πόλης των Αθηνών, του Παρθενώνα. Ο ναός ήταν αφιερωμένος στην Αθηνά Παρθένο και οι εργασίες άρχισαν το 447 π.Χ. και εγκαινιάστηκε το 438 π.Χ. στη γιορτή των μεγάλων Παναθηναίων, όπως γνωρίζουμε από τις οικοδομικές επιγραφές. Πρόκειται για ένα μνημείο-επίδειξη των επιτευγμάτων της Αθήνας, κάτω από την προστασία της θεάς Αθηνάς. Οι γλυπτικές του συνθέσεις, από πεντελικό μάρμαρο, ήταν μοναδικές εκείνη την εποχή και σήμερα αποτελούν σταθμό στην ιστορία της αρχιτεκτονικής γλυπτικής.

Το θέμα του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα θα μας ήταν άγνωστο, αν δεν είχαμε την λακωνική αναφορά του Πausανία (1.24.5), ο οποίος αναφέρει ότι τα γλυπτά που βρίσκονται επάνω από την είσοδο σχετίζονται με την γέννηση της Αθηνάς. Η επιλογή του θέματος συμβαδίζει απόλυτα με το πνεύμα του ναού, του οποίου οι γλυπτικές συνθέσεις συνδέονται ως προς ένα μέρος τους με τη λατρευόμενη θεότητα και προσάτρια της πόλης. Το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα χρονολογείται ειδικότερα μεταξύ 438π.Χ-432π.Χ και υπεύθυνος για την κατασκευή του εικάζεται ο Αγοράκριτος.

Σύμφωνα με τον Πausανία (1.27.2), ο Δίας έσμιξε με τη κόρη του Ωκεανού, τη Μήτιδα, θεά της φρόνησης και από την ένωση αυτή, θα γεννιόταν η Αθηνά, η οποία θα έμοιαζε στον Δία ως προς την παλικαριά και το μυαλό. Όταν ήταν να γεννηθεί η Αθηνά, πρόσταξε τον Ήφαιστο να του ανοίξει το κεφάλι, από το οποίο ξεπήδησε πάνοπλη.

Δεν υπάρχει προηγούμενη απεικόνιση του θέματος στην γλυπτική, ενώ σώζεται μόνο ένα μεταγενέστερο παράδειγμα, το ρωμαϊκό προστομαίο, το οποίο βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μαδρίτης (πίν.25).¹⁴⁵ Επίσης υπάρχουν και κάποια παραδείγματα από την αρχαϊκή και πρώιμη κλασική αγγειογραφία, τα οποία όμως με δυσκολία μπορούν να συγκριθούν με την απόδοση του θέματος στη γλυπτική. Η σκηνή σύμφωνα με αυτά τα παραδείγματα, τοποθετείται στον Όλυμπο. Ο Δίας κάθεται σε θρόνο ή δίφρο ή σε πτυσσόμενο σκαμνί, μια μικροσκοπική, ενήλικη Αθηνά αναπηδά από το κεφάλι του ή κάθεται στα γόνατά του, πλήρως οπλισμένη. Ο Ήφαιστος στέκεται από πίσω με χαμηλωμένο το πέλεκυ του, έχοντας τελειώσει την δουλεία του και γύρω

¹⁴⁵ Αρχαιολογικό Μουσείο Μαδρίτης 2691.
Palagia 1993, εικ. 8.

τοποθετούνται οι υπόλοιποι θεοί, οι οποίοι παρακολουθούν την γέννηση της Αθηνάς. Το κύμα ενθουσιασμού που διαπνέει τις παρθενώνιες μορφές, απουσιάζει από αυτές τις αναπαραστάσεις.

Στο αέτωμα απεικονίζεται όχι η στιγμή της γέννησης, όπως στην αγγειογραφία, αλλά το τελικό της στάδιο, όπως στην αγγειογραφία, όπως περιγράφεται στον 1^ο ομηρικό ύμνο (στίχοι 7-16) προς τιμή της Αθηνάς. Ο Όλυμπος σείεται, η θάλασσα τρέμει. Εφόσον η θεά γεννήθηκε στη μέση του καλοκαιριού, η σκηνή πλαισιώνεται από τα άρματα του Ήλιου που ανατέλλει και της Σελήνης να δύει. Αυτό το μοτίβο, το κοσμολογικό πλαίσιο, το συναντούμε και σε άλλες γεννήσεις θεϊκών μορφών (γέννηση Πανδώρας, Αφροδίτης) και μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστικό της τέχνης του Φειδία. Υπολογίζεται ότι η σκηνή αποτελούνταν από 16-17 μορφές. Οι κεντρικές μορφές, 8-20, απομακρύνθηκαν από το αέτωμα κατά τα χριστιανικά χρόνια (6^ο-7^ο αιώνα μ.Χ), όταν οι χριστιανοί μετέτρεψαν τον Παρθενώνα σε εκκλησία και κατασκεύασαν σ' αυτό το σημείο μια αψίδα. Θραύσματα από τις κεντρικές μορφές αναγνωρίζονται με επιφύλαξη. Η ταύτιση των μορφών στην αετωματική σύνθεση είναι δύσκολη γιατί δεν υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος κανόνας για την απεικόνιση των 12 θεών την περίοδο κατασκευής του αετώματος.¹⁴⁶

Ωστόσο οι μορφές του αετώματος μας είναι σήμερα γνωστές από τα σχέδια του Carrey (πίν.26).¹⁴⁷

Οι χαμένες κεντρικές μορφές

Το θέμα, η γέννηση της Αθηνάς, σε συνάρτηση με τις άλλες γλυπτικές συνθέσεις της ανατολικής πρόσοψης, την μάχη θεών και Γιγάντων στις μετόπες και την προσφορά του πέπλου στην ζωφόρο, ανήκει στον κύκλο των γεγονότων που συνδέονται με τη γιορτή των Παναθηναίων, η οποία γιορταζόταν κάθε χρόνο την ημέρα της γέννησης της Αθηνάς. Στις μετόπες και στη ζωφόρο, η Αθηνά συμπεριλαμβάνεται στους 12 θεούς, με αρχηγό τον Δία, συνοδευόμενο από την σύζυγό του Ήρα. Δεν γνωρίζουμε ως ποιο σημείο η σύλληψη της Αθηνάς ως πρώτη μεταξύ ίσων, όπως απεικονίζεται στις μετόπες και στη ζωφόρο, ισχύει και για την απεικόνισή της, στο αέτωμα. Το κλειδί είναι στην ερμηνεία της αετωματικής σύνθεσης, ιδιαίτερα στην παρουσία της θεάς και την θέση της. Οι προτεινόμενες λύσεις, ξεκινούν από το 1802 και εδώ και διακόσια χρόνια επιστημονικής

¹⁴⁶Palagia 1993, 18.

¹⁴⁷Palagia 1993, εικ.1,2.

σκέψης, μοιράζονται σε τέσσερα πρότυπα, ακολουθώντας τρόπους, οι οποίοι ορισμένες φορές επαναλαμβάνονται. Εξετάζοντας αυτά τα πρότυπα, παρατηρούμε ότι διαμορφώνουν συναρπαστικές ιστορίες, αλλά συγχρόνως, υποδεικνύουν τον δρόμο για νέες μελλοντικές ανακαλύψεις. Η μελέτη του Παρθενώνα, σημειώνει πρόοδο, χάρη στην ταύτιση νέων θραυσμάτων, αλλά αυτό δεν συμβαίνει στη περίπτωση των κεντρικών μορφών. Δεν υπάρχει κανένα θραύσμα, το οποίο μπορεί να αναγνωριστεί με σιγουριά και έτσι για καμία δεν μπορεί να διατυπωθεί με ασφάλεια καμία συγκεκριμένη λύση.¹⁴⁸

Οποιαδήποτε προσπάθεια αναπαράστασης των κεντρικών μορφών, πρέπει να συμφωνεί με τα τεχνικά και εικονογραφικά δεδομένα. Αρχικά το κεντρικό άγαλμα, θα πρέπει να ήταν 3,30μ. ύψους και 4-5 τόνων. Έπειτα πολύ σημαντικά για τη ερμηνεία είναι τα ίχνη διάβρωσης από την πλίνθο των αετωματικών γλυπτών στο οριζόντιο γείσο, οι τώρμοι γόμφωσης και οι σιδερένιοι ράβδοι, δηλαδή οι πρόβολοι, οι οποίοι προορίζονταν για την στήριξη των γιγαντιαίων αγαλμάτων, στο κέντρο της σύνθεσης, δύο για το καθένα, όπως και στο δυτικό αέτωμα, στο άγαλμα του Ποσειδώνα αντιστοιχούν δύο πρόβολοι. Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι κυρίως εικονογραφικά, σχετικά με την στάση των μορφών είναι αν η Αθηνά και ο Δίας είχαν ίδια θέση στη σύνθεση, αν ο Δίας ήταν καθιστός ή όρθιος, την στάση της Αθηνάς, αν στέκονταν ήσυχη ή έτρεχε, αν οι κεντρικές μορφές αντανακλούν την αναταραχή στις άκρες του αετώματος, αν ο Δίας ήταν ανάμεσα στην Αθηνά και τον Ήφαιστο, ή ανάμεσα στην Αθηνά και την Ήρα. Η παρουσία της Ήρας στη γέννηση της Αθηνάς έχει θεωρηθεί παράξενη από τους σύγχρονους, αλλά και παλαιότερους μελετητές, γιατί δεν θεωρείται κόρη της. Ο Φιλόστρατος αναφέρει ότι συμπεριφέρεται σαν να είναι η μητέρα της Αθηνάς. Το γεγονός όμως, ότι είναι μία από τους 12 θεούς, δικαιολογεί την παρουσία της, στη σύνθεση και τελικά η σύγχρονη έρευνα την τοποθετεί στο αέτωμα δεξιά του Δία.¹⁴⁹ Για εικονογραφικούς πάντως λόγους, η παραδοσιακή άποψη δέχεται το Δία καθιστό και ανήσυχο, η Αθηνά στα αριστερά σε κανονική κλίμακα (σύμφωνα με την αττική αγγειογραφία) να κινείται, η Ήρα στα δεξιά και ένα κύμα ενθουσιασμού να διαπνέει όλες τις παρευρισκόμενες μορφές.

Οι περισσότερες προσπάθειες, ταύτισης των κεντρικών μορφών στηρίζονται στις γνωστές μέχρι τώρα παραστάσεις του μύθου σε άλλα έργα. Για τον σκοπό αυτό προσφέρονται **κάποια αγγεία**¹⁵⁰ και τα **Ετρουσκικά χάλκινα κάτοπτρα** (πίν.27),¹⁵¹

¹⁴⁸Palagia 1991, 29.

¹⁴⁹Palagia 1991, 31.

¹⁵⁰LIMC II, (1984), λ. Athena 744, αρ. 351, Αττικός Μελανόμορφος Αμφορέας, 550-540 π.Χ., Richmond, Virginia Museum of Arts 60-63.

LIMC II, (1984), λ. Athena 745, αρ. 353, Αττικός μελανόμορφος αμφορέας, 550 π.Χ.

έργα όμως που δεν μπορούν να βοηθήσουν αποφασιστικά στην αναπαράσταση της εναέτιας σύνθεσης. Στα έργα αυτά, ο Δίας κάθεται σε σκαμνί ή θρόνο, ενώ μια μικροσκοπική Αθηνά, πηδά από το κεφάλι του, ή κάθεται στα γόνατά του, σπλισμένη. Δίπλα στέκεται η Ειλείθουα και ο Ήφαιστος, ο οποίος έχει μόλις ανοίξει το κεφάλι του Δία με τσεκούρι. Ο Δίας συνήθως απεικονίζεται σε κατά τομή όψη και μόνο σε δύο αττικά αγγεία, σε ένα μελανόμορφο αμφορέα στο Richmond και σε μια ερυθρόμορφη πελίκη στο Βρετανικό μουσείο, απεικονίζεται σε μετωπική όψη, αλλά μπορεί κανείς να υποθέσει ότι το αέτωμα δεν προσαρμόζεται με την εικονογραφία της γέννησης της Αθηνάς στην αττική αγγειογραφία, αφού στο αέτωμα δεν παρουσιάζεται η ακριβής στιγμή της γέννησης, αλλά τα επακόλουθα.¹⁵²

Το προστομιαίο της Μαδρίτης (πίν.25)¹⁵³ στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μαδρίτης, το οποίο χρονολογείται τον 4^ο αι.π.Χ, παριστάνει τον Δία καθιστό, να καμαρώνει την νεογέννητη κόρη του. Η σύνθεση της παράστασης είναι συμμετρική. Τη μορφή του πλαισιώνουν η Αθηνά, η Ήρα και ο Ήφαιστος καθώς και τις τρεις Μοίρες ενώ εκτοπίζει την Ήρα από την κεντρική δράση. Οι Μοίρες όμως γρήγορα αποκλείστηκαν από την αετωματική σύνθεση, γιατί αποδίδουν τύπους του 4^{ου} αιώνα. Ο Δεσπίνης, σύμφωνα με τα θραύσματα τις τοποθετεί δίπλα από τον Ήφαιστο. Σύμφωνα λοιπόν με το προστομιαίο, η Αθηνά φοράει αττικό πέπλο, στέκεται δίπλα στο Δία με φειδιακή πρωτοτυπία, δεξιά ως προς τον θεατή και φαίνεται σαν να ισορροπεί έτοιμη να ορμήσει σε μάχη ενώ ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι αγνοεί την κλασική ηρεμία των αετωματικών συνθέσεων.¹⁵⁴ Ο Δεσπίνης¹⁵⁵ απέρριψε τελικά την παράστασή του προστομιαίου, ως μαρτυρία για την κεντρική σύνθεση του ανατολικού αετώματος και την ανήγαγε σε μια βάση του 4^{ου} αιώνα π.Χ.

Μια εναλλακτική λύση, ως προς το πρόβλημα της αναπαράστασης των κεντρικών μορφών, είναι η σύγκριση του αετώματος του Παρθενώνα, με το ανατολικό αέτωμα του ναού του Δία της Ολυμπίας¹⁵⁶ και η μελέτη της εικονογραφίας του θέματος της Αθηνάς, στη τέχνη μετά από τον Παρθενώνα.

LIMC II, (1984), λ. Athena, 745, αρ. 356, Αττική ερυθρόμορφη κύλικα, Λονδίνο, 550π.Χ, Βρετανικό Μουσείο E15 De Vulci.

¹⁵¹ Harisson 1967, πίν. 6 εικ.11-12.

¹⁵² Palagia 1991, 31.

¹⁵³ παραπ. 145.

¹⁵⁴ Palagia 1993, 27.

¹⁵⁵ Δεσπίνης 1982, 97-110.

¹⁵⁶ Boardman 1993, 24, εικ.18.

Μεταγενέστερο έργο, με το συγκεκριμένο θέμα είναι **αρχαϊστική μία βάση από το Μουσείο της Ακρόπολης, η βάση των τεσσάρων θεών** (πίν.28),¹⁵⁷ η οποία όμως συχνά παραλείπεται από τις μελέτες για την γέννηση της Αθηνάς και δεν έχει εξετασθεί ποτέ με προσοχή. Χρονολογείται στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ, αν και ορισμένοι μελετητές τη τοποθετούν τον 1^ο αι. μ.Χ. Εικονίζονται ο Ερμής, ο Δίας και η Αθηνά να περπατούν μαζί, ενώ ο Ήφαιστος αντικρίζει την Αθηνά, σε σημείο που επικεντρώνεται η προσοχή. Το γεγονός ότι η Αθηνά φορά κράνος, συμφωνεί με την περιγραφή των γεγονότων μετά την γέννηση, έτσι όπως αναφέρονται στον Ομηρικό Ύμνο, όπου η Αθηνά γεννιέται πάνοπλη και στη συνέχεια αφαιρεί τα όπλα της. Σ' αυτήν την βάση η Αθηνά φορά χιτώνα, κάτω από ιμάτιο που σχηματίζει απόπτυγμα και δένεται στον ένα ώμο (δίπλακας).¹⁵⁸

Ως προς **την μορφή του Δία**, το βασικό ερώτημα στη αναπαράστασή της μορφής του είναι αν απεικονιζόταν όρθιος ή καθιστός. Αν υποθέσουμε κατά την παραδοσιακή άποψη ότι απεικονίζεται η στιγμή μετά την γέννηση, δηλαδή η επιφάνεια της θεάς, τότε θα μπορούσαμε να δεχτούμε ότι ο Δίας ήταν όρθιος και συγχρόνως αποφεύγονται κάποια προβλήματα στην έρευνα που θα δημιουργούσε μια κολοσσική καθιστή μορφή. Όπως επισήμανε η Παλαγγιά όρθιο Δία έχουμε ήδη συναντήσει στο ανατολικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία¹⁵⁹ και θεώρησε, βασιζόμενη στο προστομαίο της Μαδρίτης (πίν.25), ότι θα πρέπει να τον φανταστούμε όρθιο (πίν.29).¹⁶⁰ Επιπλέον η ιστάμενη μορφή του Δία εξισορροπεί τον ιστάμενο Ποσειδώνα στο δυτικό αέτωμα του Παρθενώνα. Ο Jeppesen (πίν.30)¹⁶¹ επισήμανε ότι οι μορφές που βρίσκονται στο κέντρο θα πρέπει να ήταν ιστάμενες για να μειώσουν το βάθος τους. Την άποψη του ιστάμενου Δία υιοθέτησε και ο Beyer (πίν.31).¹⁶²

Αντίθετα αν δεχτούμε ότι ήταν καθιστός τότε προκύπτουν τεχνικές δυσκολίες, όπως η προβολή των λυγισμένων σκελών του, όμως η προβολή αυτή μπορεί να μειωθεί, αν ήταν ψηλό το κάθισμα. Δεν υπάρχει άλλο παράδειγμα από κλασικά αετώματα, στα οποία να εικονίζεται καθιστός. Ωστόσο αν δεχτούμε το γεγονός ότι γεννάει και επίσης, το ότι ο Παρθενώνας προβάλλει καινούργια και πρωτότυπα μοτίβα, η εκδοχή να είναι καθιστός σε βράχο, συμφωνεί με το προστομαίο της Μαδρίτης και υιοθετήθηκε από πολλούς

¹⁵⁷Palagia 1991,32, εικ.5-6.

¹⁵⁸Palagia 1991, 45.

¹⁵⁹παραπ. 116.

¹⁶⁰Palagia 1993, 29 και εικ.20.

¹⁶¹Jeppesen, 1953, 268.

Palagia 1993, εικ. 16.

¹⁶²Beyer, AM 89,1974, 135-136.

Palagia 1993, εικ. 14.

μελετητές. Επιπλέον στην εικονογραφία των γεννήσεων, έχει καθιερωθεί η απεικόνιση του καθιστού Δία.¹⁶³

Ο Carpenter (πίν.32),¹⁶⁴ βασιζόμενος στο προστομιαίο της Μαδρίτης (πίν.25) μας δίνει μια πιο λεπτομερή αναπαράσταση των κεντρικών μορφών, η οποία τοποθετεί τον Δία καθιστό στο κέντρο της σκηνής. Ο ερευνητής πιστεύει ότι οι τόρμοι ένθεσης των προβόλων υποδηλώνουν την ύπαρξη κάποιου καθίσματος. Ωστόσο το αποτέλεσμα είναι απογοητευτικό γιατί τα σκέλη του θεού εξέχουν και εκτοπίζουν την Αθηνά, με αποτέλεσμα να ελαττώνεται το ύψος της, σε βαθμό που δεν αρμόζει σε ηρωίδα του δράματος και επιπλέον αποκλείεται τον Ήφαιστο από τις κεντρικές μορφές.

Ο Schrader,¹⁶⁵ ο οποίος προτείνει ένα καθιστό Δία, αφαιρεί την ενοχλητική πλάτη του θρόνου, αφαιρώντας απλά το κάθισμα, λύση όχι ασυνήθιστη, η οποία ωστόσο δεν συμβαδίζει με το πλούσιο πνεύμα του Παρθενώνα. Επίσης προσπάθησε να τοποθετήσει την Αθηνά και τον Ήφαιστο στο κέντρο.

Ο Brommer,¹⁶⁶ βασιζόμενος στα Ετρουσκικά κάτοπτρα (πίν.27), πρότεινε επίσης τη λύση του καθιστού Δία, τοποθετώντας όμως διαγώνια προκειμένου να μην εξέχουν τα σκέλη του.

Την εκδοχή καθιστού Δία δέχτηκαν και οι παλιοί ερευνητές Sauer¹⁶⁷ και Six,¹⁶⁸ ο τελευταίος μάλιστα αναπαράστησε τον Δία δυσανάλογα μεγάλο. Ο Δεσπίνης (πίν.34),¹⁶⁹ αναπαράστησε τη καθιστή μορφή σε θρόνο ψηλό κατ' ενώπιον και σ' έξεργο ανάγλυφο, δηλαδή, θεωρώντας αδούλευτη τη πίσω όψη, για να μην επιβαρύνει το προεξέχον οριζόντιο γείσο και κατά συνέπεια την τρισδιάστατη αρχή που εφαρμόζεται σ' όλα τις εναέτιες αγαλματικές μορφές.

Τέλος ο Berger¹⁷⁰ αναπαρέστησε το Δία καθιστό σε βράχο με τα σκέλη σε κατά τομή όψη, όπως και οι μορφές D,K,L,M, και απέφυγε έτσι το πρόβλημα της προβολής των σκελών του. Επιπλέον η τοποθέτηση του Δία σε βράχο, συμφωνεί και τη τοποθέτηση της σκηνής στον Όλυμπο. Στην ελληνική τέχνη της κλασικής περιόδου, ο βράχος συνήθως

¹⁶³Palagia 1993, 29.

¹⁶⁴Carpenter AJA 66, 1962.

Hesperia 2, 36, εικ.7.

¹⁶⁵Schrader JO AI 32, 1940, 191-199.

¹⁶⁶Brommer 1963, 147.

¹⁶⁷Sauer, AM 16, 1891, 85-87 και εικ.3.

¹⁶⁸Six Jdl 9, 1894, 83-87.

Palagia 1991, 38, εικ.16.

¹⁶⁹Δεσπίνης 1982, 79

Palagia 1993, εικ.13.

¹⁷⁰Berger, AntK 20, 1977, 130-132.

Palagia 1993, εικ.15.

συνοδεύει χθόνιες μορφές, του Ποσειδώνα και του Ασκληπιού. Ο Δίας σπάνια κάθεται σε κάτι διαφορετικό από θρόνο. Μόνο σε μια μελανόμορφη πελίκη στο Museum of Fine Arts, στη Βοστώνη, στη γέννηση του Διονύσου από το μηρό του, απεικονίζεται ο Ζεύς να κάθεται σε βράχο, αλλά εδώ ο βράχος δικαιολογείται από το χθόνιο χαρακτήρα του γιου του.¹⁷¹

Αν και οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν στην απεικόνιση ενός καθιστού Δία, η οποία μπορεί να υποστηριχτεί με λογικά επιχειρήματα, η αναπαράσταση της μορφής, πρέπει να συμφωνεί με το θέμα, δηλαδή με την τελική επιφάνεια της Αθηνάς, αλλά και με τεχνικές προϋποθέσεις που επιβάλλει ο χώρος του αετώματος. Επομένως ως ορθότερη λύση παρουσιάζεται τελικά, η εκδοχή του ιστάμενου Δία.

Σχετικά με τη **μορφή της Αθηνάς**, μπορούμε να υποθέσουμε ότι απεικονιζόταν την ώρα που έβγαινε από το κεφάλι του Δία, σύμφωνα μάλιστα και με το μύθο. Ο Brommer¹⁷² στην αναπαράστασή του την τοποθετεί να πηδά από το κεφάλι του Δία και την παρουσιάζει με αρχαϊκό τρόπο, μικρογραφική. Ωστόσο δεν είναι απαραίτητο το αέτωμα να εικονογραφεί τον Ομηρικό Ύμνο. Σύμφωνα με το προστομιαίο της Μαδρίτης (πίν.25)¹⁷³ και τα σημάδια στήριξη της στο οριζόντιο γείσο, το άγαλμά της πρέπει να τοποθετηθεί αμέσως δεξιά από το άγαλμα του Δία, στη νότια κερκίδα του αετώματος, με τα σκέλη σε ελαφριά διάσταση. Η μορφή θα έστρεφε το κεφάλι της προς τα δεξιά, προς τη πλευρά του Δία, ο οποίος και θα ανταποκρίνονταν με αντίστοιχη ελαφρά στροφή του κεφαλιού προς τη μεριά της Αθηνάς. Τόσο στον προστομιαίο όσο και σε ρωμαϊκά νομίσματα, απεικονίζεται ένοπλη. Κατά την Harrison φαίνεται να βγάζει τον οπλισμό της, από την χειρονομία της όμως μπορούμε να καταλάβουμε ότι δεν ετοιμάζεται να ορμήσει σε μάχη, αντιθέτως.¹⁷⁴ Ο Beyer¹⁷⁵ τοποθετεί την Αθηνά στα δεξιά, να φορά λοξή αιγίδα, όπως η Αθηνά Λημνία (πίν.35)¹⁷⁶ του Φειδία. Η τοποθέτηση της Αθηνάς στα δεξιά του Δία, είναι σωστή και συμφωνεί με τις αρχαϊκές και κλασικές αετωματικές συνθέσεις.

Προκειμένου να τοποθετήσουμε την Αθηνά, δίπλα στον Δία, θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε ανάλογες μορφές στην τέχνη, όπως απεικονίζονται σε μεταγενέστερα, μετά-Παρθενώνεια έργα, στα οποία όμως η ιστάμενη μορφή συνδυάζεται με μία καθήμενη: αγγείο από το Ναύπλιο, στο οποίο απεικονίζεται ο Δίας και η Ελλάδα, στήλη από την

¹⁷¹Palagia 1991, 36.

¹⁷²Broomer 1963,147.

¹⁷³παραπ. 145.

¹⁷⁴Harrison 1967,31-32.

¹⁷⁵Beyer, AM 89,1974,199.

¹⁷⁶Αθηνά Λημνία, Δρέσδη 49.
Boardman 1993, εικ. 183.

αρχαία αγορά, με παράσταση του Δήμου και της Δημοκρατίας, πελίκη στο Λένινγκραντ, με απεικόνιση του Δία και της Ήρας και τέλος κάτοπτρο από το Λούβρο, με παράσταση της Κορίνθου και του Λεύκα.¹⁷⁷

Σχετικά με την ενδυμασία της Αθηνάς, θα μπορούσαμε να δεχτούμε, σύμφωνα με την Παλαγγιά ότι ήταν θα ήταν σύμφωνα με τον αγαλαματικό τύπο της Αθηνάς Albani/Hope (πίν.36), με χιτώνα και δίπλακα. Δίπλακας, πάνω από χιτώνα είναι επίσημο ένδυμα της Αθηνάς Πολιάδας και η Αθηνά του ανατολικού αετώματος, συμφωνεί μ' αυτό τον τύπο, εφόσον είναι άοπλη.¹⁷⁸

Όσο αφορά την αναπαράσταση της **μορφής της Ήρας**, οι ερευνητές στηρίχτηκαν σε θραύσμα κεφαλής (2381) της πεπλοφόρου Wegner από το Μουσείο Ακροπόλεως (πίν.37).¹⁷⁹ Για την πεπλοφόρο μορφή δεν υπήρχαν στοιχεία, ούτε αρχεία, ότι είχε ανασκαφεί κοντά στο Παρθενώνα. Ο Ernst Berger¹⁸⁰ ήταν ο πρώτος, ο οποίος μελετώντας την κλίμακά της, τη τεχνοτροπία της και το υλικό της (Πεντελικό μάρμαρο), καθώς και η ομοιότητά της με το κλασικό τύπο της αποκαλούμενης Δήμητρας – Cherchel,¹⁸¹ σύνδεσε τα θραύσματα της πεπλοφόρου με τον Παρθενώνα, τοποθετώντας την πίσω από τον Δία. Σχεδόν όλοι οι μελετητές πλέον, συμφωνούν ότι τα δύο θραύσματα της πεπλοφόρου Wegner, ανήκουν στην Ήρα. Αν προσπαθήσουμε να αναπαραστήσουμε την Ήρα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα ήταν ένα ψηλό άγαλμα όχι στερεωμένο στο οριζόντιο γείσο. Μάλλον θα πρέπει να τοποθετήθηκε αργότερα και οι δύο οπές στο κάτω μέρος της μορφής ίσως χρησιμοποιήθηκαν για την ανύψωση της στο αέτωμα. Η θέση της πρέπει να ήταν στα δεξιά, ως προς θεατή, του Διός, αφού τα θραύσματα από τη πεπλοφόρο δείχνουν το αριστερό προφίλ διαβρωμένο, επομένως θα ήταν το κεφάλι της στραμμένο προς τα δεξιά. Το θραύσμα κεφαλής της Πεπλοφόρου έφερε οπές για ένθετο μεταλλικό στεφάνι.¹⁸²

Ο Brommer¹⁸³ και ο Berger,¹⁸⁴ αναπαριστάνουν το κεφάλι της Ήρας, σχεδόν κατ' ενώπιον, λίγο πιο πέρα από το κέντρο του αετώματος, τοποθετώντας το ιμάτιο-καλύπτρα στην δεξιά πλευρά του κεφαλιού. Ο Brommer, μάλιστα ακολουθώντας τον Sauer, πιστεύει

¹⁷⁷Harrison, 1967, 30, σημ.21-24.

¹⁷⁸Palagia 1991, 45.

Αθηνά τύπου Hope, *Παρίσι 3070*.

Boardman 1993, εικ.200.

¹⁷⁹Palagia, 1993, εικ.62.

¹⁸⁰Berger 1972, 60-70.

¹⁸¹Boardman 1993,εικ.208.

¹⁸²Harrison 1967, 37.

¹⁸³Broomer AM 71, 1956, 50.

¹⁸⁴Berger 1972, 68.

ότι η μεγάλη οπή στο πίσω μέρος του κεφαλιού (πίν.38)¹⁸⁵ είναι για τη γόμφωση του αγάλματος στο τύμπανο του αετώματος και έτσι αποκλείει εντελώς το ενδεχόμενο η μορφή της Ήρας να ήταν στραμμένη προς τα δεξιά. Ωστόσο η άποψή του, δεν είναι πειστική. Ίσως η οπή αυτή, έγινε κατά την ρωμαϊκή περίοδο, όπου το άγαλμα ίσως έπεσε από σεισμό και θα πρέπει να επανατοποθετήθηκε με βίαιο τρόπο, μ' ένα σιδερένιο έλασμα.¹⁸⁶ Τέλος και ο Beyer¹⁸⁷ τοποθέτησε την Ήρα στα δεξιά του Δία και έτσι οι κεντρικές μορφές παρουσιάζονται ως ένα ήσυχο στατικό σύνολο. Η λύση του Beyer, διαμορφώθηκε πέρα από εικονογραφικούς περιορισμούς και στηρίζεται κυρίως σε τεχνικά ζητήματα, που προκύπτουν από τα θραύσματα της πεπλοφόρου Wegner.

Σχετικά με τις κεντρικές μορφές προτάθηκαν και άλλες πολλές πιθανές αναπαραστάσεις, από αρκετούς παλιότερους μελετητές. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί η μελέτη του Feodor Ivanovits το 1802, η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει τη βάση για τις μεταγενέστερες, γιατί έγινε όταν τα αγάλματα βρίσκονταν ακόμα κατά χώραν. Οι κεντρικές μορφές των σχεδίων του, αναπαριστούν τον Δία και την Ήρα, ένθρονους κατ' ενώπιον, πάνω σ' ένα ανυψωμένο επίπεδο και εκατέρωθεν ο Ποσειδώνας και η Αθηνά. Ο Δίας κάθεται ακριβώς στο κέντρο του άξονα. Από τα σχέδια φαίνεται ότι το απεικονιζόμενο θέμα, είναι η διαμάχη του Ποσειδώνα και της Αθηνάς, θέμα για το οποίο είμαστε σίγουροι ότι παριστάνονταν στο δυτικό αέτωμα. Φαίνεται ότι ο μελετητής όπως και αρκετοί άλλοι, θεωρώντας ότι η δυτική πλευρά ήταν η είσοδος του ναού. Παρόλο αυτά, τα σχέδια του δημιούργησαν ένα οπτικό μοντέλο, για το ανατολικό αέτωμα, ανεξάρτητο από την συνηθισμένη εικονογραφία της γέννησης, το οποίο δείχνει την Αθηνά να στέκεται στη πλευρά του Δία και την Ήρα σε διακεκριμένη θέση.

Παρόμοια αναπαράσταση έδωσε και ο Robert Cockerell, το 1830, με τη μόνη διαφορά, ότι τοποθετεί τον Ήφαιστο μεταξύ της Αθηνάς και του Δία. Η Αθηνά απεικονίζεται να περπατάει με μεγάλα βήματα, κρατώντας ασπίδα στο αριστερό χέρι και δόρυ στο δεξί, στάση που καθιερώθηκε στις μεταγενέστερες αναπαραστάσεις, η Ήρα παρουσιάζεται καθιστή σε μοτίβο ανακάλυψης. Τον ίδιο χρόνο και ο C. Frommel, σχεδίασε τις μορφές του αετώματος με τον Δία να περιστοιχίζεται από την Αθηνά και την Ήρα. Το 1945 εγκαινιάστηκε από μια σειρά αναπαραστάσεων από γάλλους αρχιτέκτονες, της Ακαδημίας des Beaux – Arts. Ο Alexis Paccard, ήταν ο εφευρέτης της ιδέας της τοποθέτησης αλόγων, δίπλα στις κεντρικές μορφές, άποψη την οποία υιοθέτησε και ο Werner Fuchs,

¹⁸⁵Palagia, 1993, εικ. 57-58.

¹⁸⁶Harrison, 1967, 35.

¹⁸⁷Beyer, AM 89, 1974, 135-137.

το 1967. Η παρουσία τους όμως είναι περιττή, αφού υπάρχουν ήδη στις γωνίες του αετώματος και επιπλέον, η θέση τους στο κέντρο, θα δημιουργούσε συνωστισμό. Ο Paccard, απεικονίζει την Αθηνά να πηδά από το κεφάλι του καθιστού Δία. Δίπλα στέκεται ο Ήφαιστος και ο Ποσειδώνας, αλλά δεν παρουσιάζεται πουθενά η Ήρα. Η αναπαράσταση του Paccard, στηρίζεται στο *Qyatremerre de Quincy*.

Η Σελήνη, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην αναπαράσταση του Benoit-Eduard Loniot το 1879-1881, ο οποίος βασίστηκε στο αέτωμα της Ακαδημίας της Αθήνας, η οποία σχεδιάστηκε από τον γλύπτη Λεωνίδα Δρόση. Στο κέντρο των σχεδίων του, βρίσκεται ο Δίας καθιστός, και εκατέρωθεν η Αθηνά και ο Ήφαιστος, ο οποίος γυρνάει την πλάτη του στο θεατή με δύναμη.

Το μοντέλο του Παρθενώνα στο Metropolitan Museum of Art (1881), στηρίχτηκε στις πρόσφατες αυτές αναπαραστάσεις. Η κεντρική ομάδα του, μια πυραμοειδής σύνθεση, περιλαμβάνει τον Δία την Ειλείθουα, την Αθηνά, με αρχαϊστικό τρόπο, και τον Ήφαιστο. Κοινό χαρακτηριστικό, είναι ο κατ'ένώπιον ένθρονος Δίας, η Αθηνά στα δεξιά του και η Ήρα στην άλλη πλευρά, σύνθεση, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νεοκλασική. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλες αυτές οι αναπαραστάσεις έγιναν από καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες και όχι από αρχαιολόγους, γι' αυτό οπτικά είναι πιο καλαίσθητες, από τις μεταγενέστερες προσπάθειες αποκαταστάσεις.

Μια άλλη εκδοχή της θέσης των κεντρικών μορφών, είναι η τοποθέτηση της Αθηνάς στο κέντρο του άξονα, πρόταση η οποία διατυπώθηκε αρχικά από τον William Lloyd το 1861 και τον Adolf Furtwangler το 1896, ο οποίος τοποθέτησε την Αθηνά ένοπλη στο κέντρο, στα δεξιά της ο Ήφαιστος και στο αριστερό μέρος της ο Ποσειδώνας. Δίπλα από τον Ήφαιστο παριστάνεται ο Δίας καθιστός, ενώ δίπλα από τον Ποσειδώνα, η Ήρα παρακολουθεί, καθιστή και αυτή σε θρόνο. Και ο Jerpesen το 1963, δέχτηκε την Αθηνά, ως κεντρική μορφή, στο τύπο της Αθηνάς των Μεδίκων, αλλά τοποθέτησε στα αριστερά την Ήρα και δίπλα της, τον Δία ένθρονο. Η άποψη της τοποθέτησης της Αθηνάς στο κέντρο, μπορεί να επηρεάστηκε από την κεντρική θέση της Αθηνάς στις μετόπες, υποδεέστερη του Δία και στη ζωφόρο ισοδύναμη με τον Δία, θέση, η οποία δεν μπορεί να δικαιολογηθεί στο αέτωμα.¹⁸⁸

Η τοποθέτηση μιας **Νίκης** ανάμεσα στις κεντρικές μορφές, σύμφωνα με το προστομιαίο της Μαδρίτης (πίν.25), φαίνεται ότι αποτελεί προσθήκη των νεοαττικών αντιγραφών, γιατί η στενή σχέση Αθηνάς και Δία δεν αφήνει χώρο για Νίκη. Επιπλέον

¹⁸⁸Palagia 1991, 32-45 και εικ. 8-9-10-12-21-22.

μια μεγάλη φτερωτή μορφή, είναι δύσκολο να τοποθετηθεί στο αέτωμα, οπότε απορρίπτουμε εντελώς το ενδεχόμενο της παρουσίας μιας Νίκης. Ίσως μπορούμε να δεχτούμε χρυσές Νίκες ως ακρωτήρια στο θρόνο του Δία, ως διακοσμητικές.¹⁸⁹

Η μορφή του **Ηφαίστου**, στο προστομαίο, τοποθετείται όχι στο κέντρο, αλλά είναι συμμετρική ως προς την μορφή της Αθηνάς, κινείται διαγωνίως προς τα έξω και παρουσιάζεται ως θεότητα που συνεργάζεται για την δημιουργία της Αθηνάς. Η παρουσία το είναι αναμενόμενη στη γέννηση της Αθηνάς, αφού απεικονίζεται και στη φειδιακή βάση της Αθηνάς Παρθένου, στη γέννηση της Πανδώρας. Η πτυχολογία στα ενδύματα του Ηφαίστου, αποδεικνύει ότι είναι πιστή αντανάκλαση του Παρθενώνα. Αν δεχτούμε τον Ήφαιστο του προστομαίου, τότε οι τεχνίτες των Γιγάντων από το Ωδείο της αθηναϊκής αγοράς, έχουν αντιγράψει τους κορμούς για τα αγάλματά τους, από τον Ήφαιστο.¹⁹⁰ Ο Berger,¹⁹¹ υποστηρίζει ότι στο αέτωμα δεν υπάρχει αρκετός χώρος για τρεις κεντρικές μορφές και έτσι απομακρύνει τον Ήφαιστο, από την κεντρική σκηνή, τοποθετώντας τον πίσω από την Ήρα, ενώ ο Brommer,¹⁹² πιστεύει ότι ο κορμός Η (πίν.39)¹⁹³ ανήκει στον Ήφαιστο και τον τοποθετεί δεξιά από την Αθηνά.

Δίπλα από τις κεντρικές μορφές, στην πλάκα 15 του οριζώντιου γείσου, τοποθετείται ο **ανδρικός κορμός (Η)**. Υπήρχαν διαφωνίες ως προς την κλίμακα της μορφής. Ο Sauer έκανε μετρήσεις, μελέτησε την ανατομία και την απόσταση των εγκοπών από το στέρνο ως τον ομφαλό, σύγκρινε κλασικές όρθιες μορφές και μορφές σε δράση και κατέληξε ότι πρέπει να ανήκει σε μια ενεργητική μορφή, όχι όμως τρέχουσα. Η μορφή στηρίζεται στο αριστερό πόδι, το δεξί είναι προτεταμένο, έχει τα χέρια σηκωμένα, το δεξί λίγο πιο πάνω, με το οποίο η μορφή ισορροπεί, προκειμένου να μην γείρει προς τα δεξιά. Ο Berger, την αναπαράστησε ως μεμονωμένη τρέχουσα μορφή και μαζί με τον Carpenter, υποστηρίζουν ότι είναι ο Ποσειδώνας, από μια οπή που φέρει η μορφή στο δεξί χέρι, στην οποία πιστεύουν, ότι θα κρατούσε τρίαινα. Άλλοι μελετητές ταύτισαν την μορφή με τον Ήφαιστο, γιατί υπέθεσαν ότι αν πρόκειται για τον Ποσειδώνα, θα ήταν ντυμένος με πιο επίσημα ρούχα, ειδικά για μια τέτοια περίπτωση, την γέννηση της Αθηνάς. Αντιθέτως ο κορμός Η είναι γυμνός και το μόνο που σώζεται είναι ένα κομμάτι από επίσημο ιμάτιο. Αν πρόκειται για τον Ήφαιστο, τότε θα πρέπει να τον φανταστούμε με χαμηλωμένο το τσεκούρι του, να έχει μόλις καταφέρει το χτύπημα του, να οπισθοχωρεί με έκπληξη, όπως

¹⁸⁹Harrison 1967, 32.

¹⁹⁰Harrison 1967, 31-32.

¹⁹¹Berger, 1972, 32.

¹⁹²Broomer 1963, 154-155.

¹⁹³Μουσείο Ακροπόλεως 880.
Palagia 1993, εικ.67-69.

και η πλειοψηφία των αγγείων, τα οποία τον αναπαριστούν να στέκεται πίσω από τον θρόνο του Δία. Έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι πρόκειται για τον Άρη, όμως αν δεχτούμε αυτήν την άποψη τότε η αναπαράσταση της μορφής, θα ήταν γελοία.¹⁹⁴

Ακραίες μορφές

Ξεκινώντας από τα αριστερά, βλέπουμε τον **Ήλιο** να οδηγεί το τέθριππο άρμα του πάνω στα κύματα. Είναι η μόνη σωζόμενη μορφή από το ανατολικό αέτωμα, της οποίας η ταύτιση είναι αναμφισβήτητη. Ο Ήλιος είναι η μόνη μορφή για την οποία είμαστε σίγουροι. Από την μορφή του σώζεται το κεφάλι του, ο λαιμός του και τα χέρια του. Η γυμνότητά του θυμίζει τον Ήλιο στην ανατολική μετόπη 14. Η πλίνθος με την πλαστική αποτύπωση των «πορφυρών» κυμάτων θυμίζουν τα κύματα της χαραυγής που περιγράφονται στον Ομηρικό Ύμνο (στίχοι 7-16). Η μορφή του ήταν σχεδόν επίπεδη και δεν προεξείχε από το οριζόντιο γείσο. Μια τρύπα κάτω από τον πήχη του, χρησίμευε για την τοποθέτηση των ηνίων του άρματος. Το άρμα αποτελούνταν από δύο ζεύγη αλόγων, τοποθετημένα σε μια πλάκα. Το ένα ζεύγος βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο, ενώ το άλλο απομακρύνθηκε από το αέτωμα το 1988 και βρίσκεται στο Μουσείο Ακροπόλεως. Μόνο τα σηκωμένα κεφάλια τους και οι λαιμοί τους απεικονίζονται, να αναπηδούν από την πλίνθο, με τα κύματα. Οι γωνίες των στομάτων τους είναι τρυπημένες για τοποθέτηση των ηνίων. Στα σχέδια του Carrey το κεφάλι του εξωτερικού αλόγου εξέχει από την γωνία.¹⁹⁵

Δίπλα, η **μορφή D**, απεικονίζεται νέα, γυμνή, δυνατή σωματικά σε ανακλιμένη στάση (πίν.40).¹⁹⁶ Έχει ηρωική κόμμωση, παράλληλη της οποίας συναντούμε στις Αμαζόνες στην ασπίδα της Αθηνάς. Ο Carrey επισημαίνει ότι η μορφή D ήταν ξαπλωμένη ακατάστατα, παράλληλα με το οριζόντιο γείσο. Δεν είμαστε σίγουροι αν μια σπή στο αριστερό του πόδι χρησίμευε για την ένθεση μεταλλικού σανδαλιού. Γυμνοί άντρες στην γλυπτική αυτής της περιόδου, συνήθως δεν φορούν σανδάλια. Ωστόσο η μορφή μπορεί να φορούσε περισκελίδες, οι οποίες φοριόντουσαν από άντρες και από γυναίκες. Στην αγγειογραφία του ύστερου 5^{ου} αι.π.Χ, απεικονίζονται ήρωες, με περισκελίδες. Στην γλυπτική συναντούμε το παράδειγμα αντίγραφου του Άρη Borghese στο Λούβρο.¹⁹⁷

¹⁹⁴Harrison 1967, 36-38, σημ. 72,78,79,82.

¹⁹⁵Palagia 1993, 18-19.

¹⁹⁶Boardman 1993, εικ. 80.1.

¹⁹⁷Palagia 1993, 18-19.

Paris Louvre MA 866, Boardman 1993, εικ.223.

Προσπαθώντας να ταυτίσουμε την μορφή, παρατηρούμε ένα συμποσιαστή που ίσως κρατούσε κάρνα στο δεξί του χέρι, να κάθεται πάνω σε δορά αιλουροειδούς ζώου. Αρχικά είχε υποστηριχτεί ότι πρόκειται για τον Διόνυσο, ή τον Ίαχο, ή τον Απόλλωνα, ή τον Θησέα, επειδή η μορφή έχει μαζεμένα ψηλά τα μακριά μαλλιά της. Η στάση όμως του συμποσιαστή ταιριάζει περισσότερο στον Διόνυσο. Η γυμνότητα του όμως είναι εικονογραφικά αμάρτυρη, από την στιγμή που στην τέχνη της περιόδου οι συμποσιαστές δεν απεικονίζονται γυμνοί. Θα διευκόλυνε ως προς τη ταύτιση της μορφής, αν διευκρινίζαμε από ποιο ζώο προέρχεται η δορά του ζώου, πάνω στην οποία κάθεται η μορφή. Από την αγγειογραφία του 5^{ου} αι. π.Χ., δύο θεϊκές αλλά όχι ολύμπιες μορφές, ο Διόνυσος και ο Ηρακλής παρουσιάζονται στη γέννηση της Αθηνάς να κάθονται σε δορά πάνθηρα και λιονταριού αντίστοιχα. Θα μπορούσαμε επίσης να σχετίσουμε την μορφή με τις διπλανές μορφές, τον Ήλιο, την Κόρη και την Δήμητρα. Ο Διόνυσος και ο Ηρακλής έχουν δεσμούς με τις ελευσινιακές θεότητες. Ο Ηρακλής επιπλέον έχει σχέση με τον Ήλιο, αφού ταξίδεψε με τη χρυσή κούπα του Ήλιου. Η ηρωική-αθλητική γυμνότητα, η ρωμαλεότητα της μορφής, είναι χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στον Ηρακλή. Αν δεχτούμε ότι η μορφή αυτή είναι ο Διόνυσος, παρόμοια απεικόνιση του συναντούμε στο χορηγικό μνημείο του Λυσικράτη (335/334 π.Χ).¹⁹⁸

Συνεχίζοντας τη περιγραφή της αετωματικής σύνθεσης προς το κέντρο, οι **μορφές E και F** (πίν.41) είναι σύμπλεγμα. Κάθονται σε νυφικές κασέλες και συναντώνται σε ορθή γωνία. Δεν φορούν υποδήματα. Είναι ντυμένες με πλούσια ενδυμασία. Η μορφή E φοράει αχειρίδωτο χιτώνα με κοντό απόπτυγμα που ζώνεται στην μέση με σχοινί που είναι ορατό μόνο από πίσω. Επίσης φορά ιμάτιο, που καλύπτει τα σκέλη της. Παρατηρούμε να κάνει μια χειρονομία εναγκαλισμού, που δηλώνει όχι μόνο οικειότητα, αλλά δείχνει ότι γέρνει στην διπλανή μεγαλύτερη σε ηλικία μορφή. Η μορφή F, κάθεται στην ίδια κασέλα με την μορφή E, αλλά σε υψηλότερο σημείο, ακολουθώντας την κλίση του καταετίου γείσου και γέρνει πίσω προς την μορφή E. Φορά πέπλο με απόπτυγμα και κόλπο. Στον αριστερό ώμο κρέμεται το ιμάτιο της που φτάνει ως τα πόδια της. Τρύπες στους ώμους της, υποδηλώνουν μεταλλικά προσαρτήματα. Μια μεγάλη πτυχή σάρκας στην δεξιά πλευρά του λαιμού, υποδηλώνει ότι το κεφάλι της ήταν στραμμένο προς την μορφή E, συνεπώς τα χέρια της δεν μπορούν να ερμηνευτούν ως χειρονομία καλωσορίσματος στην μορφή G. Εικάζεται ότι ίσως αυτές οι μορφές είναι η Δήμητρα και η Κόρη, τις οποίες θα περιμέναμε να απεικονίζονται καθιστές σε κυκλικά καλάθια προσφορών, τις κίστες όπου

¹⁹⁸Harrison 1967, 44-45.

φυλάσσονταν τα νυφικά ενδύματα, αλλά κάθονται στις κασέλες όπου φυλάσσονταν τα νυφικά ενδύματα, συμβολική αναφορά στο γάμο της Κόρης με τον Άδη. Άλλη άποψη ταυτίζει αυτές τις μορφές με τις Εποχές (Ωρες), συμπεριλαμβάνοντας στο σύνολο την μορφή G, αλλά η μορφή G δεν φαίνεται να συνανήκει, όπως παρατηρεί η Παλαγγιά.¹⁹⁹ Την άποψη αυτή είχε υποστηρίξει ο Broomer, ο οποίος θεώρησε σωστότερο η Δήμητρα να τοποθετηθεί πλησιέστερα στο κέντρο του αετώματος και να λαμβάνει τα νέα αμέσως, χωρίς όμως να στερείται την συντροφιά της κόρης της.²⁰⁰

Σχετικά με τις μορφές E και F, ο Broomer δεν δέχεται τις δύο καθιστές θεές ως Δήμητρα και Κόρη, γιατί οι κασέλες στις οποίες κάθονται, υποστηρίζει δεν συνδέονται με αυτές. Ο μελετητής προτείνει για την ταύτιση των μορφών τις Ωρες, ούτε αυτές όμως δεν απεικονίζονται στην αγγειογραφία, ωστόσο είναι συνηθέστερες στις αετωματικές συνθέσεις. Κατά τον μελετητή, είναι σωστότερο η Δήμητρα να τοποθετηθεί κοντά στο κέντρο του αετώματος και να λαμβάνει τα νέα αμέσως, χωρίς όμως να στερείται την συντροφιά της κόρης της.²⁰¹

Η μορφή G φαίνεται ότι είναι η μικρότερη απ' όλες στα αετώματα. Απεικονίζεται να τρέχει ξυπόλυτη από το κέντρο προς τη γωνία του αετώματος, κοιτάζοντας προς τα πίσω. Φορά αργείο πέπλο και ιμάτιο που ανεμίζει στη πλάτη της. Η ταύτιση της μορφής έχει προβληματίσει τους ερευνητές. Παρατηρώντας την τρυφερή ηλικία της, το κοριτσίστικο φόρεμα της, η τρέχουσα στάση της και η θέση της δίπλα στην Δήμητρα και την Κόρη, έχουν γίνει προσπάθειες ταύτισης της μορφής. Μία άποψη είναι ότι πρόκειται για την Ειλείθια, θεά που βοηθά στη γέννα, αλλά δεν απεικονίζεται στην τέχνη του 5^{ου} και 6^{ου} αιώνα, να τρέχει. Αποκλείουμε το ενδεχόμενο να είναι η Ίριδα, γιατί δεν έχει φτερά. Θα μπορούσε ίσως να είναι μια από τις Ωρες. Η Εκάτη επίσης σχετίζεται με τις γεννήσεις και την ανατροφή παιδιών σύμφωνα με τον Ησίοδο (*Θεογονία* 450) και τον Αισχύλο (*Ικέται* 676). Στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία απεικονίζεται με πέπλο να τρέχει. Αν όντως πρόκειται για την Εκάτη, τότε θα πρέπει να ακολουθείται από τον Ερμή, καθώς οι δυο θεοί ήταν στημένες στα Προπύλαια της Ακρόπολης.²⁰² Ο Broomer υποστήριξε ότι αν και μικρής κλίμακας η μορφή G, μπορεί να ταυτιστεί με την Άρτεμη, λαμβάνοντας υπόψη δύο

¹⁹⁹Palagia 1993, 20.

²⁰⁰Broomer 1963, 153-154

Boardman 1993, εικ.80.2.

Harrison 1967, 42, σημ.122,123.

²⁰¹Harrison 1967, 42, σημ.125.

²⁰²Palagia 1993, 20-21, σημ.44,50,51,53,55.

ψηφισματικά ανάγλυφα του ύστερου 5^{ου} αι.π.Χ, στα οποία η μορφή της τρέχουσας Αρτεμης παρουσιάζει ομοιότητες με τη μορφή του αετώματος.²⁰³

Μεταξύ των κεντρικών μορφών και της μορφής G, η οποία πιθανότατα ταυτίζεται με την Εκάτη, θα πρέπει να υπήρχε η Αμφιρίτη, δίπλα από τον κορμό της μορφής Η. Σ' αυτήν την θέση, ωστόσο πολλοί μελετητές (Sauer, Furtwangler, Schwezek, Cook, Jeppesen, Berger και Σβορώνος) τοποθετούν ένθρονες μορφές, εξαιτίας μεγάλων συνδέσμων. Αλλά παρατηρώντας την μορφή Η, βλέπουμε ότι αντιδρά βίαια, όχι μόνο από το γεγονός της γέννησης, αλλά σαν να κρατάει κάτι, σαν να υπάρχει μια αδάμαστη δύναμη, από πίσω του. Άρα θα πρέπει από πίσω του να ήταν η Αμφιρίτη, πάνω σε άρμα ή ιππόκαμπο. Σύγκριση κεφαλής Νηρηίδας από την Επίδαυρο, με θραύσμα (πίν.42)²⁰⁴ από κεφάλι, το οποίο θεωρούταν ότι άνηκε σε μορφή του δυτικού αετώματος (στη μορφή G ή W), οδήγησε στο συμπέρασμα ότι τελικά ανήκει, λόγω της ομοιότητας με κεφάλι της Νηρηίδας, στη μορφή της Αμφιρίτης. Επιπλέον και η κλίμακα του θραύσματος ταιριάζει με το χώρο στο αέτωμα. Η κόμμωση της Αμφιρίτης ταιριάζει με θεά της θάλασσας. Στο κεφάλι υπάρχουν οπές για ενώτια και ένα είδος μεταλλικού στεφανιού ή στέμματος. Πρόκειται για μια εντυπωσιακή και ελκυστική μορφή, η οποία συνδυάζει την έξαψη της θάλασσας και το μεγαλείο μιας βασίλισσας του οίκου. Είναι τοποθετημένη με την πιο κομψή ενδυμασία και προσμένει την γέννηση, η οποία ταρακουνά έντονα το βασίλειό της. Επιπλέον η παρουσία της στο αέτωμα, εξυπηρετεί και άλλον ένα σκοπό, εφόσον η Αμφιρίτη είναι η προσωποποίηση της θάλασσας και έτσι εξυμνούνται οι πολεμικές νίκες του αθηναϊκού στόλου στις θάλασσες, τον 5^ο αι.π.Χ.²⁰⁵

Στην δεξιά κερκίδα του αετώματος, η **Σελήνη** στη βόρεια γωνία, γυρίζει την πλάτη της, προς το κέντρο. Φορά αττικό πέπλο. Οι ώμοι της καλύπτονται με ιμάτιο. Σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Ακροπόλεως και παρουσιάζει τυπολογική ομοιότητα με την Αθηνά Παρθένο και μία Αμαζόνα από την ασπίδα της. Το κεφάλι του αλόγου (Ο) (πίν.43) από το άρμα της, είναι ένα θαυμάσιο μείγμα ρεαλιστικής απόδοσης και σχηματοποίησης, αντιπροσωπευτικό του Ώριμου Κλασικού ρυθμού και θεωρήθηκε το αρχετυπικό άλογο της αρχαίας τέχνης, λαξευμένο ωστόσο σ' ένα κακής ποιότητας κομμάτι μάρμαρο.²⁰⁶

²⁰³Broomer1963, 153-154.

Harrison 1967, 42, σημ.122,123.

²⁰⁴Μουσείο Λούβρου 3740.

Palagia 1993, εικ.64.

²⁰⁵Harrison 1967, 39 και σημ.93,94 και 102.

²⁰⁶Palagia 1993, 23.

Boardman εικ.80.5.

Οι μορφές **K, L, M** (πίν.44), είναι οι τελειότερες σε επεξεργασία μορφές και κορυφώνουν το στυλ και την καλλιτεχνική ποιότητα του Παρθενώνα. Η επιδεξιότητα διαφαίνεται στην άψογη συνεργασία ενδυμασίας και σώματος. Η μπαρόκ πληθωρικότητα στην ενδυμασία εκφράζει την ένταση των συναισθημάτων των μορφών και συμφωνεί με τον θόρυβο του Ολύμπου κατά τη γέννηση της Αθηνάς. Η **K** κάθεται κατά ασυνήθιστο τρόπο σε βράχο, φορά ιμάτιο που καλύπτει τα πόδια, χιτώνα με χειρίδες από λεπτό ύφασμα, ο οποίος κρέμεται από τον δεξί ώμο. Στα πόδια φορά σανδάλια με λεπτές σόλες.

Παρατηρώντας τις χειρονομίες της Δήμητρας και της Κόρης -μορφές **E,F-** με την **K**, η οποία στρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η μορφή **M** είναι μικρότερης κλίμακας, φορά χιτώνα με χειρίδες και ιμάτιο και είναι λαξευμένη στο ίδιο κομμάτι μαρμάρου με την **L** και αποτελούν και οι δύο, ένα αριστουργηματικό σύνολο. Η **M** είναι ανακεκλιμένη, παρατηρώντας την Νύχτα να πέφτει. Δεν είναι ενεργητική, ούτε εξουθενωμένη, αντιθέτως πρόκειται για μια πλούσια, ακαταμάχητη μορφή, η οποία χρησιμοποιεί την ομορφιά της, για δύναμη. Ως προς την ταύτιση της μορφής, υπάρχουν διάφορες ερμηνείες. Αν θεωρήσουμε την **K, L, M** ένα ενιαίο σύνολο τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι οι Μοίρες, ή οι Εποχές, ή οι Εσπερίδες. Μια άλλη εκδοχή ταυτίζει τις μορφές με την Αφροδίτη (**M**), την Διώνη (**L**) (σύμφωνα με χωρίο της Ηλιάδας) και την Εστία (**K**). Κατά άλλη άποψη η **L** είναι η Πειθώ, ή η Θέμιδα από τον ιμάντα στον ώμο της, που συνδέεται με νέες δραστήριες γυναίκες. Τέλος η **L**, θα μπορούσε να ταυτιστεί με την Άρτεμη Βαυρωνία, η οποία είναι πάτρωνας του γάμου και της ανατροφής των παιδιών. Άλλωστε και στην ζωφόρο του Παρθενώνα η Άρτεμις απεικονίζεται να αγκαλιάζει την αδερφή της Αφροδίτη στην ανατολική ζωφόρο του Παρθενώνα.²⁰⁷

Η **K** θα μπορούσε να είναι Εστία, εφόσον συμπεριλαμβάνεται στους Ολύμπιους θεούς και αναπαριστάται στον βωμό των 12 θεών στην Όστια, ωστόσο η μορφή της δεν είναι συνηθισμένη στην τέχνη, γι' αυτό δεν γνωρίζουμε την ενδυμασία της. Η μορφή **K** του αετώματος πάντως φοράει χιτώνα και ιμάτιο, ρούχα που αρμόζουν στην Εστία, παρά στην Λητώ, η οποία φοράει πέπλο αυτήν την περίοδο στην τέχνη.²⁰⁸ Πέρα από τις διάφορες απόψεις σχετικά με την ταύτιση των μορφών, μπορούμε να δεχτούμε ότι οι τρεις αυτές μορφές διαμορφώνουν ένα σύμπλεγμα ουράνιων θεοτήτων και αντιστοιχούν στο σύμπλεγμα με τις χθόνιες θεότητες (**E, F**) στη νότια γωνία.²⁰⁹

²⁰⁷Palagia 1993, 21,22 και σημ.66,67,68,69,70,71,73,74.

Boardman 1993, εικ.80.3.

²⁰⁸Harrison 1967, 45, σημ.150,153.

²⁰⁹Palagia 1993, 22.

Έτσι οι μορφές στο αέτωμα, που ως τώρα έχουν προταθεί είναι εξής: Ήλιος, Ηρακλής ή Διόνυσος, Κόρη, Δήμητρα, Άρτεμις ή Εκάτη, Ποσειδώνας, Αμφιτρίτη, Αθηνά, Δίας, Ήρα, Ειλείθια, Απόλλων, Εστία ή Ερμής, Διώνη ή Πειθώ ή Θέμις ή Άρτεμη, Αφροδίτη, Σελήνη. Όλες οι μορφές είναι ρυθμικά εναρμονισμένες στην σκηνή. Δεν λείπει κανένας από τους 12 θεούς, οι οποίοι εκείνη την περίοδο δεν απεικονίζονται με κάποιο συγκεκριμένο τύπο στην αγγειογραφία, ώστε να μας βοηθήσουν στην ταύτιση των μορφών του αετώματος.

Το αέτωμα ανήκει στην παράδοση του ανατολικού αετώματος της Ολυμπίας και του ναού των Αλκμεωνίδων στους Δελφούς. Έχει περισσότερο σημασία η ερμηνεία του γεγονότος, παρά η δράση που διαπνέει τις μορφές. Οι Ολύμπιοι προΐστανται στην γέννηση της Αθηνάς Παρθένου, η οποία είναι η προσωποποίηση της πόλης της Αθήνας και αυτό είναι που τονίζεται ιδιαίτερα στο αέτωμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI

Οι θεϊκές γεννήσεις στην πλαστική του 5^{ου} αι. π.Χ.

Εξετάζοντας τις γλυπτές αγαλματικές βάσεις των λατρευτικών αγαλμάτων του 5^{ου} αι. π.Χ. και του αετώματος του Παρθενώνα, παρατηρούμε ότι παρουσιάζουν αρχικά κοινά χαρακτηριστικά ως προς το θέμα και τη σύνθεση. Προτού προχωρήσουμε σε συμπερασματικές παρατηρήσεις για τις ανάγλυφες παραστάσεις, με τις οποίες διακοσμούσαν και τα κοινά χαρακτηριστικά τους, είναι απαραίτητο να δούμε την αρχιτεκτονική μορφή των λατρευτικών βάθρων. Αποτελούνταν από τρία μέρη. Το κατώτερο τμήμα, μια ορθογώνια πλίνθος, ονομαζόταν **υπόβαθρο ή τοιχοβάτης**, πάνω στο οποίο στηριζόταν ο **κορμός** που έφερε ανάγλυφη ζωφόρο με παράσταση, δουλεμένη συνήθως σε χωριστές πλάκες και τέλος στο πάνω μέρος ήταν το **επίκρανο ή επίστεψη**. Τέλος το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, ακολουθεί την γνωστή αρχιτεκτονική μορφή όλων αετωματικών επιστέψεων, με την τριγωνική απόληξη.

Το υλικό από το οποίο κατασκευάζονταν τα βάθρα ποικίλλει, ανάλογα με τις δυνατότητες του ιερού και της πόλης, και επέβαλλε και την τεχνική κατασκευής (ζωφόροι με μορφές λαξευμένες πάνω στο ίδιο το πεδίο από το ίδιο υλικό με αυτό, ή επικολλημένες στο πεδίο από άλλο υλικό). Σε γενικές γραμμές, παρατηρούμε ότι ήταν κατασκευασμένες από ακριβά υλικά, αν και δεν ξέρουμε με βεβαιότητα το υλικό σε κάθε περίπτωση, γιατί δεν σώζονται τα έργα αυτά. Για το υλικό πληροφορίες αντλεί η έρευνα είτε από τις φιλολογικές πηγές (Παυσανία, Πλίνιος), από τις οικοδομικές επιγραφές του ναού, είτε τέλος από κάποια κομμάτια που αποτελούσαν μέρος αυτών των βάθρων και διασώθηκαν. Στη βάση της Αθηνάς Παρθένου και του Δία της Ολυμπίας, δυο έργα, τα οποία κοσμούσαν τους σημαντικότερους ναούς της κλασικής περιόδου, θα πρέπει να φανταστούμε ότι χρησιμοποιήθηκαν ακριβά υλικά, όπως και στα αγάλματα, τα οποία στήριζαν. Η έρευνα σήμερα υποστηρίζει ότι τα βάθρα ήταν λίθινα, από άσπρο μάρμαρο ή σκούρο ασβεστόλιθο και οι μορφές ήταν πιθανότητα στις περισσότερες περιπτώσεις ένθετες από χρυσάφι και ελεφαντόδοντο. Η βάση του συντάγματος του Αλκαμένη ήταν από ελευσινιακό ασβεστόλιθο και οι μορφές μαρμάρινες, ίσως μάλιστα επιχρυσωμένες. Επομένως σε ένα βαθμό αποτελούσε απομίμηση των προαναφερθέντων, ενώ τέλος στη βάση της Νέμεσης στο Ραμνούντα, δεν χρησιμοποιήθηκαν ακριβά υλικά, καθώς ήταν κατασκευασμένη εξολοκλήρου από παριανό μάρμαρο αντίστοιχα και οι μορφές ήταν

μαρμάρινες, όπως και το ίδιο το άγαλμα.²¹⁰ Το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, ήταν κατασκευασμένο από λευκό πεντελικό μάρμαρο.²¹¹

Όσο αφορά τις διαστάσεις των βάσεων που εξετάζουμε, ήταν κολοσσικής κλίμακας και πλατιές, αφού προορίζονταν να στηρίξουν αγάλματα κολοσσικών διαστάσεων. Αναλογιζόμενοι την κλίμακά τους, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και η κλίμακα των μορφών των βάσεων θα ήταν σχετικά μεγάλη. Ωστόσο, όπως προκύπτει από θραύσματα ορισμένες βάσεις ήταν συγκριτικά με το μέγεθος των έργων που υποβάσταζαν, πολύ χαμηλές, χαρακτηριστικό, το οποίο μάλλον αποτέλεσε κανόνα για όλες τις φειδιακές και μεταφειδιακές βάσεις.²¹² Για τις διαστάσεις του αετώματος του Παρθενώνα, η έρευνα έχει στοιχεία, αφού διατηρείται ως τις μέρες μας. Το μέγεθος του είναι αρκετά μεγάλο, καθώς εξαρτιόταν από το μέγεθος του ναού, αλλά και με τις μορφές, τις οποίες στήριζε και οι οποίες ήταν ογκώδεις.

Όσο αφορά τις ανάγλυφες παραστάσεις, αρχικά κοινό χαρακτηριστικό τους είναι η αναπαράσταση μυθολογικών γεγονότων και μάλιστα είναι η μόνη κατηγορία γλυπτών βάσεων που απεικονίζουν πραγματικά μυθολογικά γεγονότα, ενώ για παράδειγμα οι βάσεις αναθηματικών μνημείων αναπαριστούν θεότητες, αλλά δεν επεκτείνεται στην παράσταση η αφήγηση γύρω από τους θεούς. Οι γεννήσεις θεοτήτων και θέματα σχετικά υπερισχύουν, όπως προκύπτει από τις γνωστές βάσεις του 5^{ου} αι.π.Χ. Οι θεϊκές γεννήσεις ήταν συνηθισμένες στην αρχαία ελληνική τέχνη, κυρίως στην αγγειογραφία, αλλά και στην αρχιτεκτονική γλυπτική, όπως λ.χ η μυθική γέννηση της Αθηνάς, που συναντούμε στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα.²¹³

Ως προς τη σύνθεση των ανάγλυφων παραστάσεων, μέσα από τα στοιχεία που μπορούμε να αντλήσουμε μέσα από τις φιλολογικές πηγές, τις παραστάσεις στην αγγειογραφία και τα νεοαττικά ανάγλυφα, παρατηρούμε ότι οι μορφές παρατάσσονται σε μια σειρά, ακίνητες, παθητικές, δύσκαμπτες, μετωπικές, που δεν αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, και παρουσιάζονται σαν να μην συμμετέχουν στη δράση, παρά απεικονίζονται απομονωμένες στην αγαλματικότητα τους. Για παράδειγμα στη βάση του Δία, της Αθηνάς Παρθένου και της Νέμεσης, η Αφροδίτη, η Πανδώρα και αντίστοιχα η Ελένη, απεικονίζονται τόσο απομονωμένες από τις υπόλοιπες μορφές, ώστε προκαλούν εντύπωση, αφού όλη η παράσταση διαδραματίζεται γύρω από την παρουσία τους. Σε ελάχιστες περιπτώσεις φαίνεται να επικοινωνούν οι μορφές μεταξύ τους (π.χ η κεντρική

²¹⁰ Palagia 2000, 54.

²¹¹ Boardman 1993, 115.

²¹² Δεσπίνης 1971, 70.

²¹³ Kosmopoulou 2002, 137.

σκηνή από τη βάση του Ηφαιστίου, όπου διαφαίνεται η σχέση των πρωταγωνιστών ενώ και οι τρεις Χάριτες υποδηλώνουν με τη σύνδεσή τους στη σύνθεση την κοινή τους φύση). Σταθερό μοτίβο αποτελεί σε όλες τις γλυπτές παραστάσεις των βάσεων η απεικόνιση της θεότητας της οποίας η γέννηση, αποτελεί το θέμα όλης της παράστασης, στο κέντρο. Σχετικά με την κεντρική θεότητα, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι γεννιούνται ενήλικες, εκτός από την γέννηση του Εριχθονίου, ο οποίος απεικονίζεται βρέφος. Επιπλέον, αξιοσημείωτο είναι ότι σε δύο βάσεις, της Αθηνάς Παρθένου και του συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαιστου απεικονίζονται θεότητες, η Πανδώρα και ο Εριχθόνιος οι οποίοι δεν έχουν τεκμηριωμένη λατρεία στην Αθήνα.

Σε όλες τις βάσεις αλλά και στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα είναι εμφανές το στοιχείο της **συμμετρίας και αρμονίας** στις συνθέσεις. Όλες οι μορφές διατάσσονται γύρω από τον κεντρικό άξονα, ο οποίος καθορίζεται από την θεότητα, που γεννιέται και γύρω από τον οποίο εκτυλίσσεται όλη δράση. Τόσο για τις αγαλματικές βάσεις όσο και για το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, δεν έχουμε στοιχεία για τις κεντρικές μορφές, εντούτοις έχουμε ενδείξεις ότι ήταν κινημένες. Οι υπόλοιπες μορφές που παρακολουθούν το θαυμαστό κατά κανόνα γεγονός διατάσσονται εκατέρωθεν, απεικονίζονται σε πιο ήσυχες στάσεις, τονίζοντας με την έλλειψη συμμετοχής τους στο κεντρικό συμβάν την κατάπληξή τους στο συγκλονιστικό συμβάν της γέννησης.

Χαρακτηριστικό στοιχείο αρμονίας στις αγαλματικές βάσεις, του Δία, της Αθηνάς Παρθένου αλλά και στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, είναι οι δύο ακραίες μορφές των ουράνιων σωμάτων που είναι ένα χαρακτηριστικό μοτίβο στις γλυπτικές συνθέσεις του Φειδία, και σήμα κατατεθέν του, οι οποίες τονίζουν τον κοσμογονικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Οι θεοί που παρευρίσκονται στις γεννήσεις παρατάσσονται συμμετρικά. Στη γέννησή της Αφροδίτης, απεικονίζονται σε ζευγάρια. Στη παράσταση της γέννησης της Πανδώρας, εκατέρωθεν της διατάσσονται 10 θεοί στη κάθε πλευρά. Στη βάση του λατρευτικού συντάγματος του Αλκαμένη, δεξιά και αριστερά των μορφών της Αθηνάς, του Εριχθονίου και της Γης, είναι χαρακτηριστική η διάταξη των δύο τριάδων που πλαισιώνουν τη κεντρική σκηνή αλλά και οι υπόλοιπες μορφές, είναι τόσο συμμετρικά αποδοσμένες, έτσι ώστε η μια πλευρά να λειτουργεί ως καθρέφτης της άλλης. Στην βάση της Νέμεσης, ο κεντρικός άξονας που καθορίζεται από τις μορφές της Νέμεσης και της Ελένης, πλαισιώνεται από έξι μορφές, τρεις δεξιά και τρεις αριστερά, των οποίων η μεταξύ τους απόσταση καθορίζεται ανάλογα τη σχέση που τους συνδέει. Επιπλέον στις πλάγιες πλευρές απεικονίζονται τέσσερις μορφές και ένα άλογο, σε ίδια ακριβώς διάταξη, ώστε η μια πλευρά να είναι σαν αντίγραφο της άλλης. Τέλος και στο αέτωμα του

Παρθενώνα, εκατέρωθεν των κεντρικών μορφών, του Δία, ο οποίος λόγω της στάσης του και των διαστάσεων του, λειτουργεί ως ισχυρός άξονας στη σύνθεση, της Αθηνάς και της Ήρας διατάσσονται οι μορφές και στις δύο πλευρές συμμετρικά. Χαρακτηριστική είναι η παρόμοια απεικόνιση των μορφών Κ,Λ,Μ και Ε,Φ,Γ ως προς τη στάση, αλλά και οι ανακεκλιμένες μορφές και τα ουράνια σώματα στη άκρη του αετώματος.

Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί γιατί ήταν τόσο δημοφιλές το θέμα των μυθικών γεννήσεων τόσο για τις λατρευτικές βάσεις, αλλά και για μια αετωματική επίστεψη. Ένας λόγος είναι ότι επιλέγονταν για λόγους σύνθεσης, εφόσον πρόκειται για πολυπρόσωπες παραστάσεις και έτσι ήταν δυνατό να γεμίσει ο μεγάλος χώρος των βάσεων οι οποίες ήταν αρκετά μεγάλες σε διαστάσεις, εφόσον προοριζόνταν να στηρίξουν κολοσσιακά αγάλματα, αλλά και του τύμπανου του αετώματος αντίστοιχα.²¹⁴

Σημασιολογικοί επίσης λόγοι καθιστούν την επιλογή αναπαράστασης μυθολογικής γέννησης, σημαντική σε κυβικά μνημεία. Στην επιλογή του θέματος για τις γλυπτικές συνθέσεις υπεύθυνοι ήταν συνήθως οι αρχές της πόλης και οι χορηγοί του έργου, τους οποίους ενδιέφερε η επίδειξη μέσω των αρχιτεκτονικών γλυπτικών έργων της δύναμης και της δόξας μιας πόλης, όπως η Αθήνα.²¹⁵ Στα έργα όμως που εξετάζονται φαίνεται ότι καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του θέματος, διαδραμάτισε ο ίδιος ο γλύπτης, ο Φειδίας, λόγω και της στενής του σχέσης του με τον Περικλή, η οποία του άφηνε περιθώρια ελευθερίας έκφρασης, δημιουργίας και επιλογής εικονογραφικών θεμάτων, αλλά και λόγω των ιδιαίτερων ικανοτήτων του, οι οποίες δεν περιορίζονταν μόνο στον τομέα της γλυπτικής.

Σε όλες τις γλυπτές αναπαραστάσεις φαίνεται ότι υπάρχει ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση γεννήσεων γυναικείων τοπικών θεοτήτων. Πιο συγκεκριμένα η θεότητα, η γέννηση της οποίας αναπαριστανόταν στη ζωφόρο της βάσης, είχε άμεση σχέση με το λατρευόμενο άγαλμα, που στήριζε η βάση.²¹⁶ Η Αθηνά και ο Ήφαιστος θεωρούνταν γονείς της Πανδώρας, ο Δίας πατέρας της Αφροδίτης, η Νέμεση η μητέρα της Ελένης, ο Ήφαιστος και η Αθηνά στο λατρευτικό σύνταγμα του Αλκαμένη θεωρούνται γονείς του Εριχθόνιου. Στη μνημειώδη σύνθεση του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα, απεικονίζεται η γέννηση της ίδιας της τιμώμενης στο ναό θεότητας. Επομένως η επιλογή του θέματος για τις βάσεις των αγαλμάτων εξαρτώταν, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο, από το ίδιο το άγαλμα. Στο σύνολο τους όμως, όλοι οι μύθοι έχουν σχέση με την πόλη της

²¹⁴ Kosmopoulou 2002, 137.

²¹⁵ Kosmopoulou 2002, 137.

²¹⁶ Kosmopoulou 2002, 138.

Αθήνας, η οποία εκείνη την περίοδο μεσουρανούσε σε όλους του τομείς και υπερτερούσε των άλλων ελληνικών πόλεων.

Ωστόσο γενικά δεν απεικονίζεται η στιγμή της γέννησης, αλλά σκηνή μετά τη γέννηση, η επιφάνεια ή άνοδος της θεότητας. Και αυτό γιατί, η βία που πιθανόν να διαπνέει μια σκηνή γέννησης, θα είχε τραγελαφική απήχηση στο κοινό, και θα ήταν ανάρμοστη για την απεικόνιση των θεών. Όλες οι παριστανόμενες γεννήσεις πραγματοποιούνται με υπερφυσικό τρόπο, ως ένα θαύμα, αφού οι θεότητες γεννιόταν από φυσικά στοιχεία, όπως γη (Εριχθόνιος) και θάλασσα (Αφροδίτη), ή από θεούς (Πανδώρα, Ελένη, Αθηνά, Αφροδίτη σύμφωνα με μία εκδοχή του μύθου).²¹⁷ Στην ουσία εικονογραφούν γεγονότα και μύθους γνωστούς από φιλολογικές πηγές. Η βάση της Αθηνάς Παρθένου αντανακλά τη Θεογονία, τα Έργα και Ημέραι και τον Κατάλογο των γυναικών του Ησιόδου, της Νέμεσης τα Κύπρια και την Οδύσεια, το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, τον 1^ο Ομηρικό Ύμνο στην Αθηνά.

Έντονο στα έργα που εξετάζονται είναι το στοιχείο της θρησκευτικότητας, με την θεά Αθηνά να απεικονίζεται σε όλες σχεδόν τις γλυπτικές συνθέσεις που εξετάζουμε. Οι Αθηναίοι πολίτες προσπαθούσαν να δείξουν με κάθε τρόπο, την ευγνωμοσύνη τους στη θεά - προστάτρια της πόλης τους, και της αφιέρωναν τα έργα τέχνης τους.

Οι μυθικές γεννήσεις ενσαρκώνουν το στοιχείο του θαύματος το οποίο επιβεβαιώνει τη θεϊκή δύναμη, όχι μόνο ως δημιουργική, αλλά ως καταλυτική για την σταθερότητα του κόσμου. Η απεικόνισή τους μαρτυρεί την υπερφυσική δύναμη και υπαινίσσεται τη συνεχή αναγέννηση του σύμπαντος, από το οποίο γεννιούνται οι θεοί. Επιπλέον οι γεννήσεις θεοτήτων δηλώνουν τις αρχές των συστατικών στοιχείων και τους απαραίτητους θεσμούς μιας εκπολιτισμένης κοινωνίας. Πίσω από κάθε θέμα υποδηλώνεται ακόμα η θεία τιμωρία και η ηθική διαταγή, κανόνες που συνέχουν το κοινωνικό σώμα όπως και οι δεσμοί συγγένειας (Πανδώρα, Νέμεση, Ηφαιστείο).²¹⁸

Ως γεγονότα με καθολική σημασία, οι μυθικές γεννήσεις ήταν μια ευκαιρία για τους θεούς να συγκεντρώνονται. Η απεικόνιση θεϊκών συνελεύσεων είναι εικονογραφική συνήθεια που ξεκίνησε στα τέλη του 6^{ου} αι.π.Χ στην αττική αγγειογραφία και βρήκε έκφραση και στη μνημειακή τέχνη, ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική γλυπτική. Ιδιαίτερα η συμμετοχή θεοποιημένων Ουράνιων Σωμάτων με κοσμική εξουσία, όπως η Σελήνη ή ο Ήλιος, επιβεβαιώνει την εξαιρετική σημασία τους. Γι' αυτό και ο Φειδίας χρησιμοποίησε σε όλες σχεδόν τις συνθέσεις του, το κοσμολογικό πλαίσιο με τις προσωποποιήσεις του

²¹⁷ Kosmopoulou 2002, 137.

²¹⁸ Kosmopoulou 2002, 139.

Ήλιου και της Σελήνης και αποτελεί σήμα κατατεθέν για τις δημιουργίες του. Ο αριθμός των παρευρισκόμενων θεοτήτων ποικίλλει, ανάλογα την αφήγηση και ανάλογα με τη σχέση τους με τη πρωταγωνιστική θεότητα που γεννιόταν. Για παράδειγμα στη γέννηση της Πανδώρας απεικονίζονται σχεδόν όλοι οι θεοί, γιατί ο καθένας έχει ιδιαίτερο ρόλο στο μύθο. Σε άλλους μύθους τονίζεται συγκεκριμένοι θρησκευτικοί δεσμοί μεταξύ των θεοτήτων, όπως στον μύθο του Εριχθονίου, όπου δίνεται έμφαση στη σχέση της Αθηνάς και του Ηφαίστου. Όλες πάντως οι θεότητες που απεικονίζονταν, σχετίζονταν με το λατρευτικό άγαλμα. Η περίπτωση του Ηφαιστίου είναι χαρακτηριστική.²¹⁹

Ένα άλλο κοινό στοιχείο που χαρακτηρίζει τις θεϊκές συνελύσεις στις κλασικές βάσεις λατρευτικών αγαλμάτων, είναι η απουσία ορθής γενεολογικής σειράς, κυριαρχεί η αχρονικότητα, απεικονίζονται πρόσωπα που δεν έζησαν μαζί. Το στοιχείο της έλλειψης ενότητας και χρόνου είναι κοινό στην αρχαία ελληνική τέχνη. Φαίνεται ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες ενδιαφέρθηκαν λιγότερο για την αναπαραγωγή της στιγμιαίας δράσης, ενώ προσπάθησαν περισσότερο να δημιουργήσουν εικόνες που διαμόρφωναν την πλοκή με οπτικό συνεχόμενο και εμβληματικό τελικά τρόπο. Ωστόσο στις μεταφειδιακές βάσεις, στη βάση του Ηφαιστίου και ειδικότερα στη βάση της Νέμεσης, η οποία βρίσκονταν σε αττικό δήμο έξω από την πόλη, υπάρχουν μυθικές γενεολογίες, εφόσον παρίστανται στη γέννηση, εκτός από τους θεούς και θνητοί.²²⁰

Κοινό χαρακτηριστικό επίσης που μπορούμε να διακρίνουμε κυρίως στις βάσεις είναι η προσκόλληση στην περιεκτική ερμηνεία των μυθολογικών σκηνών, χωρίς σαφή ανάλυση του περιεχομένου του μύθου με τις πολλαπλές εκφάνσεις και παραλλαγές, καθώς και η απουσία αφήγησης. Οι μύθοι αναγνωρίζονταν και ανακαλούνταν για τους αρχαίους πιθανόν βάση των ονομάτων που είναι χαραγμένα στο πίσω μέρος της σκηνής στο πεδίο, αλλά και από την εικονογραφία του θέματος. Τα γεγονότα εξετάζονται ως φαινομενικά και διαπραγματεύονται χωρίς δραματικότητα, ως ένα κομμάτι μιας συνέλευσης αθανάτων, οι οποίοι δεν παίρνουν μέρος στη δράση. Η απουσία πλήρους αφήγησης είναι συνηθισμένη και στην αγγειογραφία, όπου και εκεί αναγράφονται τα ονόματα των μορφών ώστε να αντικαταστήσουν την έλλειψη αφήγησης.²²¹

Επιπλέον έντονο είναι το στοιχείο της Μοίρας στην ερμηνεία των παραστάσεων. Τόσο η απεικόνιση της γέννησης της Αφροδίτης, αλλά και της Πανδώρας, αποτελεί μια νύξη και υπενθύμιση ίσως στους θνητούς, της Μοίρας τους σε περίπτωση που παρακούσουν τις

²¹⁹ Kosmopoulou 2002, 137-138.

²²⁰ Kosmopoulou 2002, 138.

²²¹ Palagia 2000, 54.

θεικές εντολές. Η περίπτωση της Ελένης στη βάση του Ραμνούντα, τονίζει το γεγονός ότι πολλές φορές οι θνητοί γίνονταν όργανα των θεών, προκειμένου να εκπληρώσουν τις εντολές τους, οι οποίες επεφύλασσαν ερήμην τους τραγικές συνέπειες στη ζωή τους.

Σημαντική παρατήρηση στην ερμηνεία κάθε ανάγλυφης παράστασης, τόσο στις αγαλματικές βάσεις του Φειδία, όσο και στο αέτωμα του Παρθενώνα, πέρα από τον ηθικό και κοινωνικό τους χαρακτήρα, είναι ότι φέρουν πολιτικούς και θρησκευτικούς συμβολισμούς, οι οποίοι ερμηνεύονται διαφορετικά στο εκάστοτε συγκεκριμένο περιβάλλον που είχε κατασκευαστεί το κάθε έργο. Πιο συγκεκριμένα, η απεικόνιση της Πανδώρας στη βάση της Αθηνάς Παρθένου, υποδηλώνει την προσφορά της Αθήνας, στην ανθρωπότητα και καταδεικνύει το μεγαλείο και τη δύναμη της την εποχή εκείνη, ενώ παράλληλα υποδηλώνεται και ο ρόλος της, στην αθηναϊκή κοινωνία και θρησκεία. Η απεικόνιση της Αφροδίτης στη βάση του Δία της Ολυμπίας, τονίζει την πολιτική κυριαρχία της Ήλιδας στο ιερό της Ολυμπίας και στη διοργάνωση των Ολυμπιακών αγώνων. Στην ανάγλυφη παράσταση του συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαίστου, τονίζεται η αττική αυτοχθονία του Εριχθονίου, που τονίζεται από τη παρουσία της Γης στη παράσταση. Στη περίπτωση της βάσης της Νέμεσης στον Ραμνούντα, οι πολιτικοί συμβολισμοί είναι πολλοί. Υπονοείται η ανάμειξη της Ελένης στον Τρωικό πόλεμο, ο οποίος συμβόλιζε για τους αρχαίους τα Μηδικά. Επιπλέον κατασκευασμένο το έργο στο πνεύμα του πελοποννησιακού πολέμου, υπονοεί τις σχέσεις εκείνη την περίοδο μεταξύ Αθήνας και Σπάρτης. Τέλος η επιλογή του θέματος της γέννησης της θεάς Αθηνάς στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, θέλει να τονίσει τη δύναμη και το μεγαλείο της προστάτριας-θεάς της πόλης, κόρης του πιο δυνατού θεού, του Δία.

Πρόκειται για ένα θέμα, που είναι ανοιχτό ακόμα στην έρευνα. Όσο προκύπτουν νέα στοιχεία για την αποκατάσταση και ερμηνεία των ανάγλυφων βάσεων, σε ορισμένες περιπτώσεις, αμφισβητείται το θέμα των παραστάσεων, όπως στη βάση του συντάγματος του Αλκαμένη και της Νέμεσης, έχει αμφισβητηθεί η ερμηνεία της παράστασης ως γέννηση του Εριχθονίου και της Ελένης αντίστοιχα. Στη περίπτωση του Εριχθονίου, πρόσφατα υποστηρίχτηκε ότι εφόσον δεν έχουμε καμία μαρτυρία ότι επρόκειτο η γέννηση του Εριχθονίου κοσμούσε το βάθρο του Ηφαιστείου, θα μπορούσαμε να δεχτούμε τη γέννηση κάποιας άλλης θεότητας ή μυθικού προσώπου, με πιθανότερη εκδοχή τη γέννηση της θεάς Αθηνάς.²²² Στη βάση της Νέμεσης, εικάζεται ότι ίσως απεικονίζεται ο γάμος της Ερμιόνης με τον Νεοπτόλεμο.

²²² Παλαγγιά 2003, 16.

Θα ήταν επίσης χρήσιμο, τέλος να αναφερθεί, αν και δεν εξετάζεται στη συγκεκριμένη εργασία, το τεχνοτροπικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσονται τα έργα που αναφέρθηκαν. Όλα ανήκουν στην ώριμη κλασική γλυπτική του 5^{ου} αι.π.Χ και τεχνοτροπικά σημείο αναφοράς και σύγκρισης είναι τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του Παρθενώνος και του ναού της Αθηνάς Νίκης.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<i>Acta Arch</i>	<i>Acta Archaeologica</i>
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archæology</i>
<i>AM</i>	<i>Mitteilungen Deutschen Archäologischen Institutes Athenische Abteilung</i>
<i>Antk</i>	<i>Antike Kunst</i>
<i>BCH</i>	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
<i>Jdl</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JO AI</i>	<i>Jahresheft des österreichischen archäologischen Instituts</i>
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologie Classicae</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Becatti G. *Problemi fidiaci*, Milan, 1951.
- Berger E, “Zur Reconstruktion der Peplos - Statues aus dem Parthenon Ostgiebel”, *Ant 15*, 1972, σελ. 138-145.
- Berger E., *Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon*, Basel 1974.
- Berger E, “Zweiter Zwiter Zwischen-Bericht”, *Ant 20*, 1977, 124-141.
- Beyer I., “Die Position der Peplosfigur Wegnerim Parthenon Ostgiebel”, *AM 89*, 1974, 123-149.
- Boardman J., “Pandora in the Parthenon, A Grace to Mortals”, στο *Καλλίστευμα, Μελέτες προς Τιμήν της Όλγας Τζάχου - Αλεξανδρή*, 1991, 233-244.
- Brommer F., “Studien zu den Parthenongiebel II”, *AM 71*, 1956, 30-50, 232-44.
Brommer F., “Die Geburt der Athena”, *JRGZM 8*, 1961, 68-83.
- Broomer F., *Die Sculpturen der Parthenon Giebel*, 1963.
- Carpenter R. “The lost statues of the East Pediment of the Parthenon” *Hesperia 2*, 1933, 1- 88.
- Carpenter R., “On restoring the East Pediment of the Parthenon”, *AJA 66*, 1962, 265-268.
- Δελιβορριάς Α. “Αμφισημίες και παραγνώσεις”, *Ήόρος 2*, 1984, 83 -102.
- Delivorrias A., “A new Aphrodite for John”, στο Ο. Palagia επιμ., *Greek Offerings. Essays on Greek Art in Honour of John Boardman*, Oxford 1997, 109-118.
- Δεσπίνης Γ., *Συμβολή στο έργο του Αγοράκριτου*, Αθήνα 1971.
- Δεσπίνης Γ., *Παρθενώνεια*, Αθήνα 1982.
- Ehrhardt W., “Versuch einer Deutung des Kultbildes der Nemesis von Ramnous”, *Antk 40*, 1997, 29-39.
- Harrison E. B, “Athena and Athens in the Pediment of the Parthenon”, *AJA 71*, 1967, 27-58.
- Harrison E.B, “Alkamene’s Sculpture for The Hephaisteion, I, The Cult Statues”, *AJA 81* (1987), 137-179.
- Harrison E.B, “Alkamene’s Sculpture for The Hephaisteion, II, The Base”, *AJA 81* (1987), 265-87.

- Harrison E.B, "Pheidias" στο O. Palagia - J.J Pollit επιμ., *Personal Styles in Greek Sculpture*, Princepton, 1996, 48-51.
- Jeppesen K., "The Pedimental Composition of the Parthenon", *Acta Archeologica* 24, 1953, 103-125.
- Καλλιπολίτης Β., "Η βάση του αγάλματος της Ραμνουσίας Νέμεσης", *Αρχαιολογική Εφημερίδα* 1978, 1-90.
- Karanastassis, P., "Wer ist die Frau hinter Nemesis", *AM* 109, 1994, 121-131.
- Kosmopoulou A., *The iconography of Sculptured Statues Bases in the Archaic and Classical Periods*, Madison, 2002.
- Lapatin K.D.S, "A family gathering at Ramnous?, Who's who on the Nemesis Base", *Hesperia* 61, 1992, 107-109.
- Leipen L., *Athena Parthenos, a reconstruction*, Royal Ontario Museum, Art and Archaeology Editorial Board, 1971, 23-27.
- Παλαγγιά Ο., "Προβλήματα των αγαλματικών βάσεων του φειδιακού κύκλου", *Αριάδνη* 9, 2003, 7-29.
- Palagia O., "First among Equals: Athena in the East Pediment of the Parthenon", στο Diana Buitron-Oliver επιμ., *The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome*, National Gallery of Art, Washinhton, 1991, 29- 45.
- Palagia O, *The Pediments of the Parthenon*, New York, 1993, 18-30.
- Palagia O., "Meaning and Narrative techniques in statue-bases of the Pheidian circle", στο N.K Rutter και B.A Sparkes επιμ., *Word and Image in Ancient Greece*, *Edinburg* 2000, 53-58.
- Pallat L. "Die Basis der Nemesis von Ramnous", *jdl* 9, 1894, 1-22.
- Papasryridi-Karousu S., "Alkamenes und das Hephaisteion», *AM*, 69/70, 1954/55, 67-94.
- Petrakos B., "La base de la Nemesis d' Agorakrite", *BCH* 105, 1981, 227-253.
- Πετράκος, Β., "Προβλήματα της βάσης του αγάλματος της Νεμέσεως", στο Η. Kyrieleis επιμ., *Klassische Griechische Plastik II*, (Akten des internationalen Kolloquiums von 22-25 April 1985 in Athen, Mainz am Rhein 1986, 89-107.
- Praschniker O. "Das Basisrelief der Parthenos", *JO AI* 39, 1952, 7-12.
- Sauer B, "Untersuchungen über die Giebelgruppen des Parthenon", *AM* 16, 1891, 59-94.
- Schrader H., *Phidias*, Frankfurt/M 1924.

- Schrader H., "Agoracritos", *JO AI* 32, 1940, σελ. 191-199.
- Simon E., *Die Geburt der Götter* (Berlin 1959).
- Six J., "Die Mittelgruppe des östlichen Parthenongiebels", *jdl* 9, 1984, 83-87.
- Stevens G.P., "Remarks upon the colossal chryselephantine statue of Athena in the Parthenon", *Hesperia Supplement* 29, 1955, 240-276.
- Tersini N.D., "Unifying Themes in the Sculpture of the Temple of Zeus at Olympia", *CIAnt* 6 (1987).
- Wegner M., "Peplos statue aus dem Ostgiebel des Parthenon", *AM* 57, 1932, 92-101.

ΠΙΝΑΚΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

ΒΑΣΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΑΘΗΝΑΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ

- Πίν.1. Άγαλμα Αθηνάς Παρθένου, αναπαράσταση του Βασιλικού Μουσείου του Οντάριο, Leipen 1971, εικ.60.
- Πίν.2. Αγαλμάτιο Βαρβακείου, Boardman 1993, εικ.97.
- Πίν.3. Αθηνά Lenormant, Boardman 1993, εικ. 99.
- Πίν.4. Αγαλμάτιο Πάτρας, Boardman 1993, εικ. 98.
- Πίν.5. Ελεύθερο αντίγραφο Αθηνάς Παρθένου Περγάμου, *Berlin Pergamomuseum P24*, Boardman 1993, εικ. 100.
- Πίν.6. Βάση Αθηνάς Περγάμου, Palagia 2000, 61, εικ.4.5.
- Πίν.7. Νεοαττικό ανάγλυφο Del-Drago, *Rome, Palazzo Altemps*, Schrader 1924, 310, εικ.282.
- Πίν.8. Νεοαττικό ανάγλυφο από ιερό Ασκληπιού στην Κόρινθο, *Μουσείο Κορίνθου S 1449*, Palagia 2000, 74, εικ.4.12.
- Πίν.9. Αναπαράσταση κατά Praschniker 1952, Leipen 1971, εικ. 67.

ΒΑΣΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΔΙΑ ΟΛΥΜΠΙΑΣ

- Πίν.10. Αναπαράσταση του Δία της Ολυμπίας, Schrader 1924, 39, εικ.8a.
- Πίν.11. Ασημένιο επίχρυσο μετάλλιο, Παρίσι, *Μουσείο Λούβρου Bj 15*, Kosmopoulou 2002, εικ.96.

ΒΑΣΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΡΑΜΝΟΥΣΙΑΣ ΝΕΜΕΣΗΣ

- Πίν.12. Αντίγραφο αγάλματος Νέμεσης, Κοπεγχάγη 304a., Boardman 1993, εικ.122.
- Πίν.13. Αναπαράσταση του εσωτερικού του ναού της Νέμεσης, Πετράκος 1991, εικ.18.
- Πίν.14α. Αναπαράστασή της βάσης κατά τον Πετράκο (1986), 91, εικ.1.
- Πίν.14β. Αναπαράσταση των μορφών κατά τον Πετράκο (1986), Παλαγγιά 2003, 23, 2.

Πίν.15. Νεοαπτικό ανάγλυφο Στοκχόλμη, *Εθνικό Μουσείο Sk 150*, Laratin 1992, 110 σημ.7 και Palagia 2000, 65, εικ.4.7.

ΒΑΣΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΗΦΑΙΣΤΟΥ

Πίν.16. Αναπαράσταση λατρευτικού συντάγματος Αθηνάς και Ηφαίστου, Palagia 2000,59, εικ.4.4.

Πίν.17. Κομμάτι από λιθόπλινθο από τη βάση του λατρευτικού συντάγματος του Ηφαίστειου, Palagia 2000, 55, εικ.4.1.

Πίν.18. Νεοαπτικό ανάγλυφο Βατικανού, *Vatican Museum I 285*, Harrison 1977, 265-267, εικ.1.

Πίν.19. Νεοαπτικό ανάγλυφο Λούβρου, Παρίσι, *Louvre MA 579*, Harrison 1977, 266, εικ.3.

Πίν.20. Αναπαράσταση του συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαίστου κατά την Καρουζου (1954/1955), Palagia 2000,70, εικ.4.8.

Πίν.21. Αθηνά τύπου Cherchel, *Λούβρος 847*, Boardman 1993, εικ. 205.

Πίν.22. Αθηνά τύπου Velletri, Παρίσι 464., Boardman 1993, εικ.202.

Πίν.23. Θραύσματα από νεοαπτικό ανάγλυφο, Τίβολι, Βίλλα Αδριανού 713, Delivorrias 1997, 110-112, εικ.1-4.

Πίν.24. Αναπαράσταση της βάσης του λατρευτικού συντάγματος του Ηφαστείου κατά τον Δεληβορριά (1997), Delivorrias 1997, εικ.6.

ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ

Πίν.25. Προστομαίο Μαδρίτης, Αρχαιολογικό Μουσείο Μαδρίτης 2691, Palagia 1993, εικ.8.

Πίν.26. Σχέδια Carrey, Palagia 1993, εικ.1-2.

Πίν.27. Ετρουσκικά κάτοπτρα, Harrison 1967, plate 16 εικ.11-12.

Πίν.28. Βάση των τεσσάρων θεών, *Μουσείο Ακροπόλεως 610*, Boardman 1991, εικ.5-6.

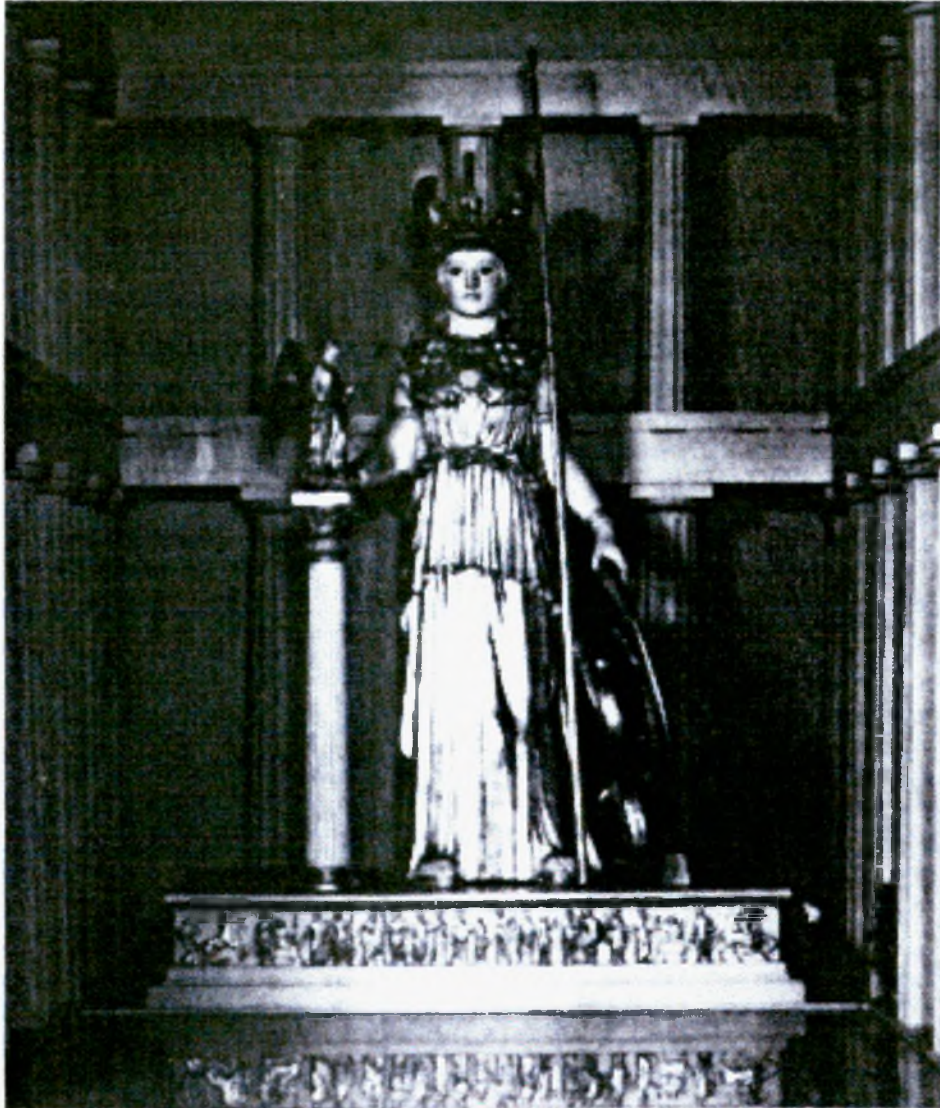
Πίν.29. Αναπαράσταση κατά την Palagia, Palagia- Boardman 1991,44, εικ.24.

Πίν.30. Αναπαράσταση κατά τον Jepsen (1953), Palagia 1993, εικ.16.

Πίν.31. Αναπαράσταση κατά τον Beyer (1974), Palagia 1993, εικ.14.

Πίν.32. Αναπαράσταση κατά τον Carpenter (1993), *Hesperia* 2, 36 εικ.7.

- Πίν.33. Αναπαράσταση κατά τον Δεσπίνη (1982), Palagia 1993, εικ.13.
- Πίν.34. Αναπαράσταση κατά τον Berger (1974), Palagia 1993, εικ.15.
- Πίν.35. Αθηνά Λημνία, *Δρέσδη 49*, Boardman 1993, εικ.183.
- Πίν.36. Αθηνά τύπου Hope, *Παρίσι 3070*, Boardman 1993, εικ.200.
- Πίν.37. Πεπλοφόρος Wegner, Palagia 1993, εικ.62.
- Πίν.38. Κεφαλή Πεπλοφόρου Wegner, *Μουσείο Ακροπόλεως 2381*, Palagia 1993, εικ.58.
- Πίν.39. Κορμός Η, Μουσείο Ακροπόλεως 880, Palagia 1993, εικ.67-69.
- Πίν.40. Μορφή D , Boardman 1993, εικ. 80.1.
- Πίν.41. Μορφές E, F, G, Boardman 1993, εικ. 80.2.
- Πίν.42. Θραύσμα κεφαλής Laborde, Μουσείο Λούβρου 3740 , Palagia 1993, εικ.64.
- Πίν.43. Άλογο Σελήνης, Boardman 1993, εικ.80.5.
- Πίν.44. Μορφές K,L, M, Boardman 1993, εικ. 80.3.



Πίν. 1. Άγαλμα Αθηνάς Παρθένου, αποκατάσταση
του Βασιλικού Μουσείου, Οντάριο

Πίν.5. Ελεύθερο αντίγραφο Αθηνάς Παρθένου
Περγάμου



Πίν.4. Αγαλμάτιο Πάτρας



Πίν.2. Αγαλμάτιο Βαρβακείου



Πίν.3. Αθηνά Lenormant





Πίν.6. Βάση Αθηνάς Παρθένου Περγάμου, Β
Pergamomuseum P24



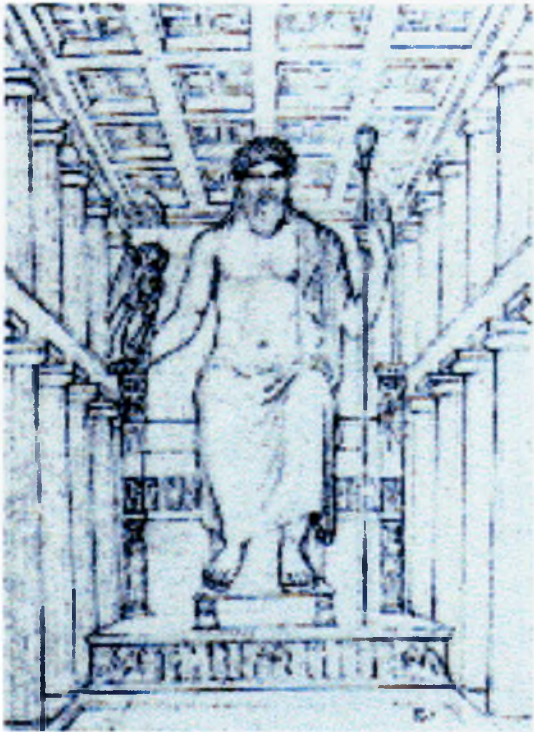
Πίν.7. Νεοαπτικό ανάγλυφο Del-Drago, Rome, Palazzo Altemps



Πίν.8. Νεοαττικό ανάγλυφο από ιερό
Ασκληπιού στην Κόρινθο, Μουσείο Κορίνθου S
1449



Πίν.9. Αναπαράσταση βάσης Αθηνάς Παρθένου κατά τον Praschniker
(1952)



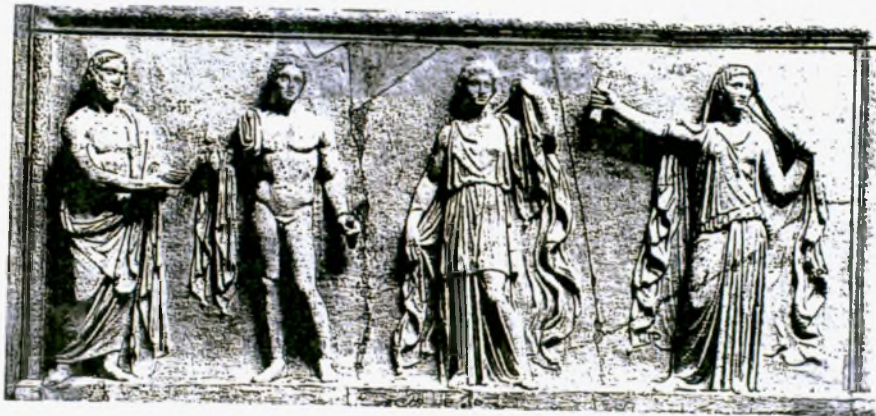
Πίν.10. Αναπαράσταση Δία Ολυμπίας



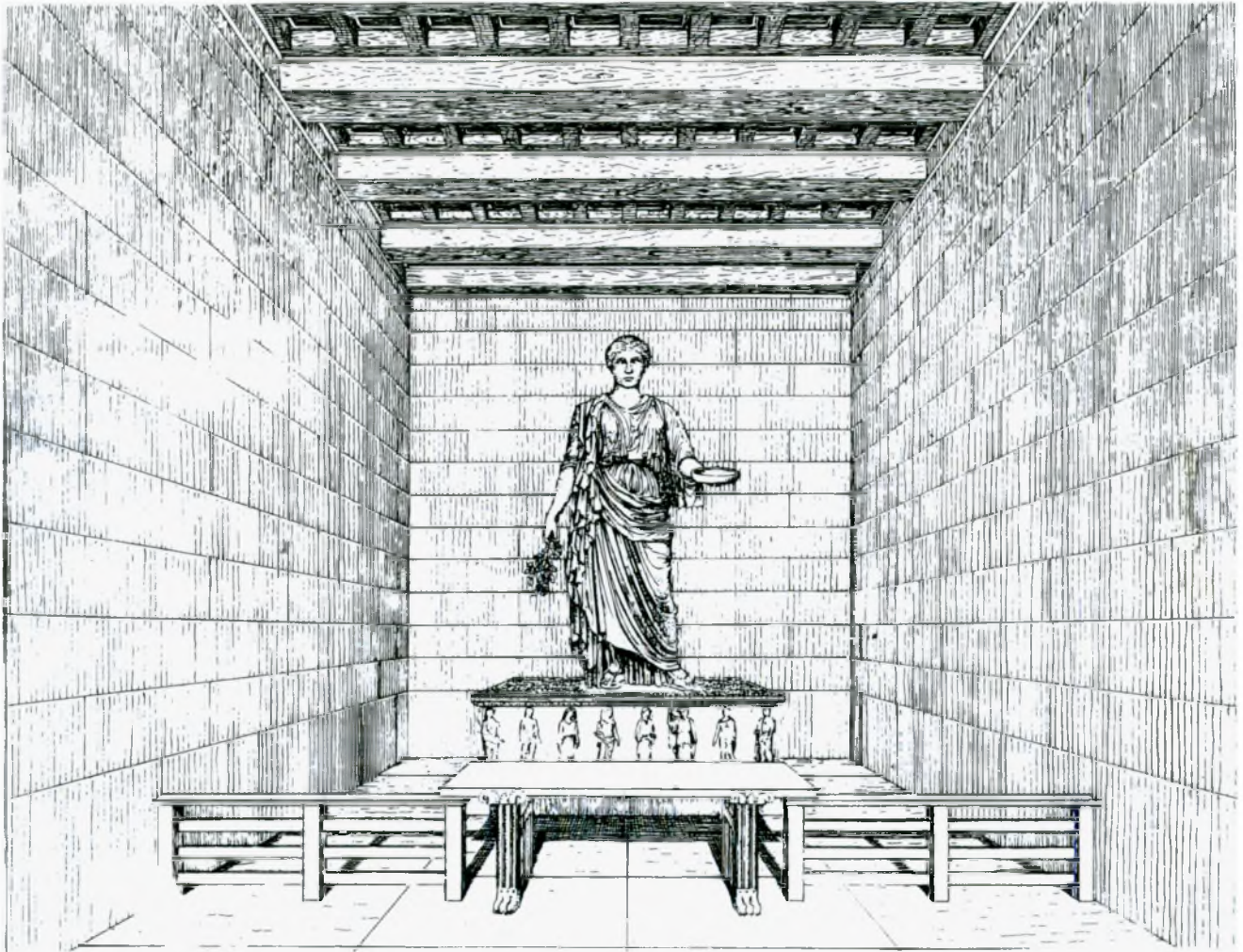
Πίν.11. Ασημένιο επίχρυσο μέταλλο, Παρίσι, Μουσείο
Λούβρου Βj 15



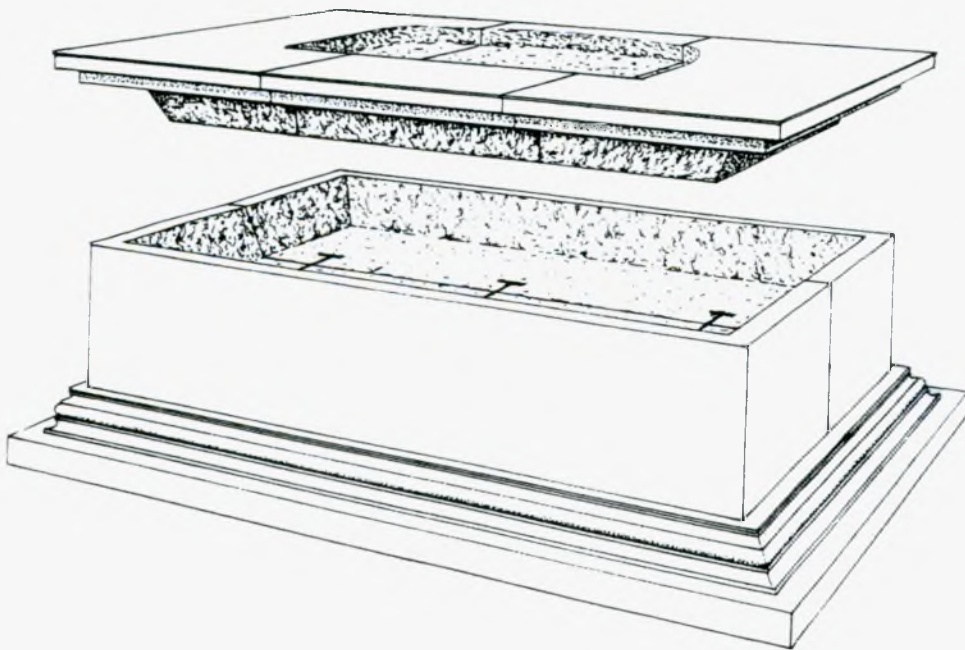
12. Αντίγραφο Λατρευτικού αγάλματος της Νέμεσης, Κοπεγχάγη 304α.



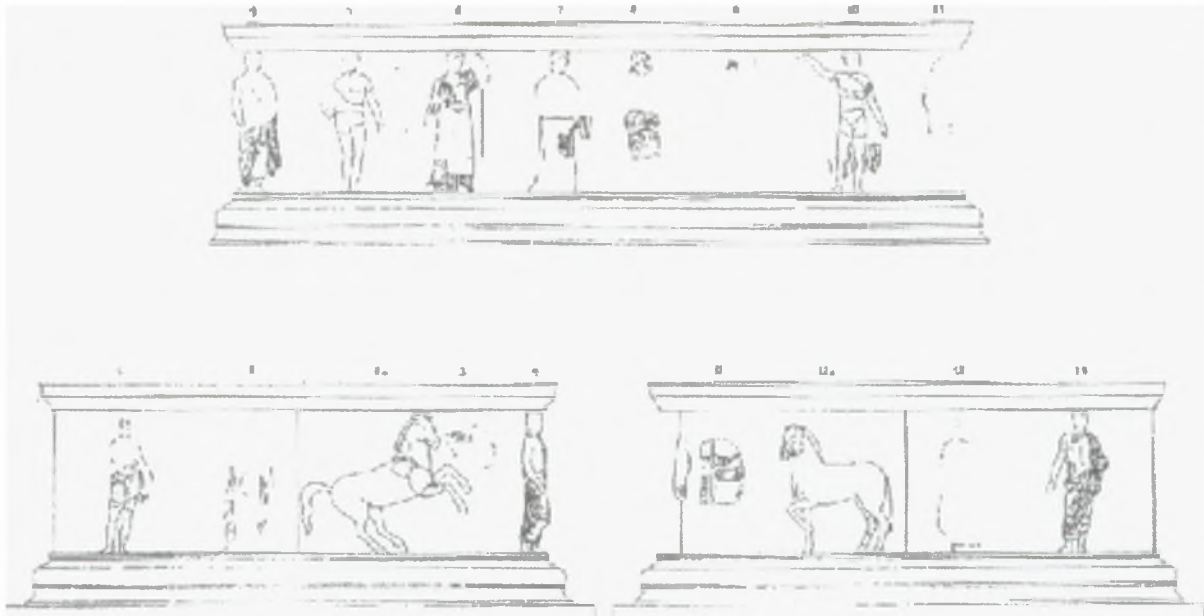
Πίν. 15. Νεοαττικό ανάγλυφο Στοκχόλμης, Εθνικό Μουσείο Skj 150



Πίν. 13. Αναπαράσταση του
εσωτερικού του ναού κατά τον Πετράκο
(1986)



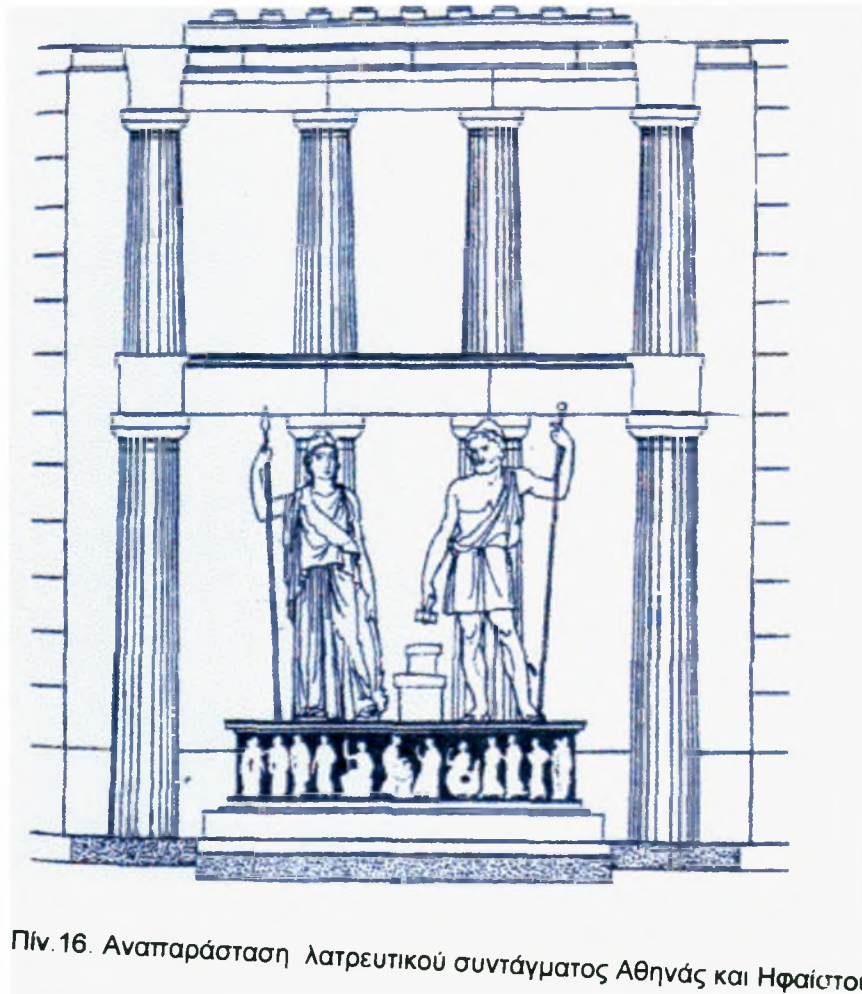
Πίν. 14. Αναπαράσταση της βάσης της Νέμεσης κατά τον Πετράκο (1986)



Πίν.14β. Αναπαράσταση των μορφών της βάσης της Νέμεσης κατά τον Πετράκο (1986)



Πίν.15. Νεοαττικό ανάγλυφο Στοκχόλμης, Εθνικό Μουσείο Skj 150



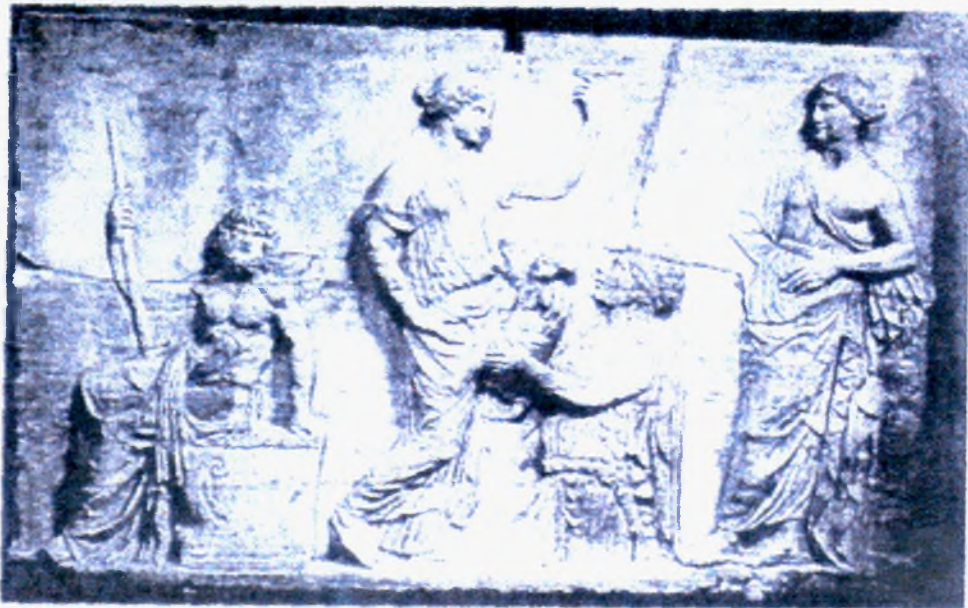
Πίν. 16. Αναπαράσταση λατρευτικού συντάγματος Αθηνάς και Ηφαίστου



Πίν.17. Κομμάτι από λιθόπλινθο από τη βάση του λατρευτικού συντάγματος του Ηφαίστειου



Πίν. 18. Νεοαττικό ανάγλυφο Βατικανού, Vatican Museum I 285



Πίν. 19. Νεοαττικό ανάγλυφο Λούβρου, Παρίσι, Louvre MA 579



Πίν.20. Αναπαράσταση βάσης του λατρευτικού
συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαίστου κατά την
Καρούζου (1954/55)



Πίν.21. Αθηνά τύπου Chercel,
Μουσείο του Λούβρου 847.



Πίν.22. Αθηνά τύπου Velletri,
Παρίσι 464.



Πιν.23. Θραύσματα από νεοαττικό ανάγλυφο στο Τίβολι,
Βίλλα Αδριανού 713



Πίν.24. Αναπαράσταση της βάσης του λατρευτικού συντάγματος της Αθηνάς και του Ηφαίστου κατά τον Δελφικισμό (1997)



Πίν.25. Προστομαίο Μαδρίτης



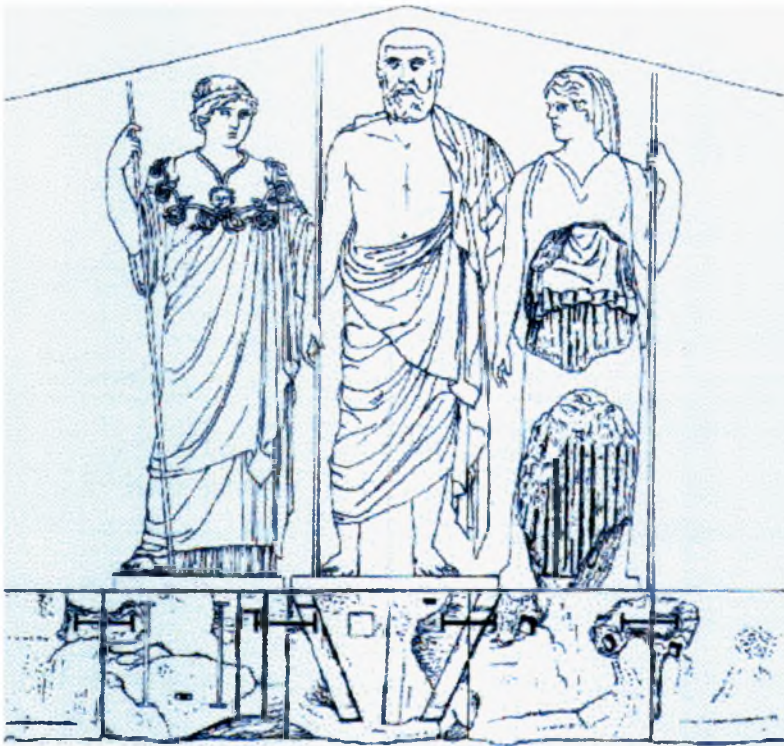
Πίν.26. Σχέδια Carrey



Πίν.27. Ετρουσκικά κάτοπτρα



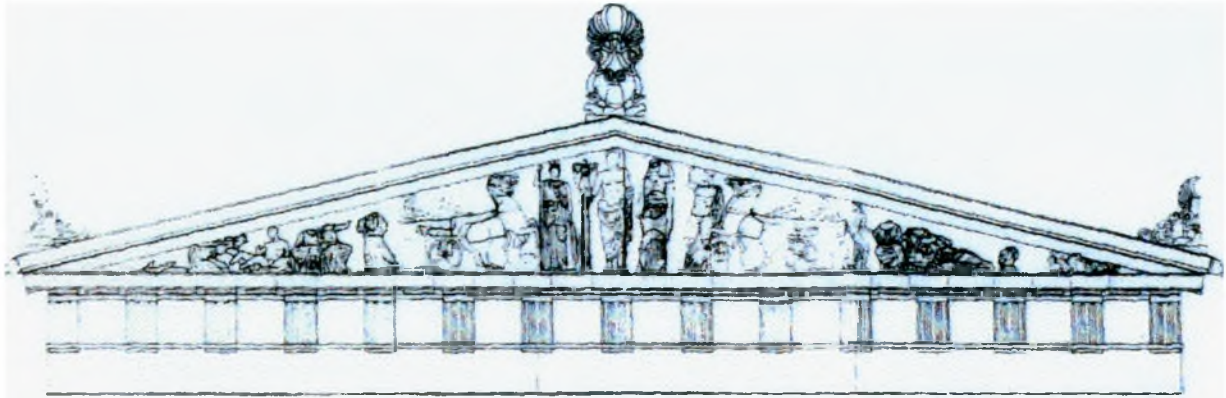
Πίν.28. Βάση των τεσσάρων θεών, Μουσείο Ακροπόλεως 610



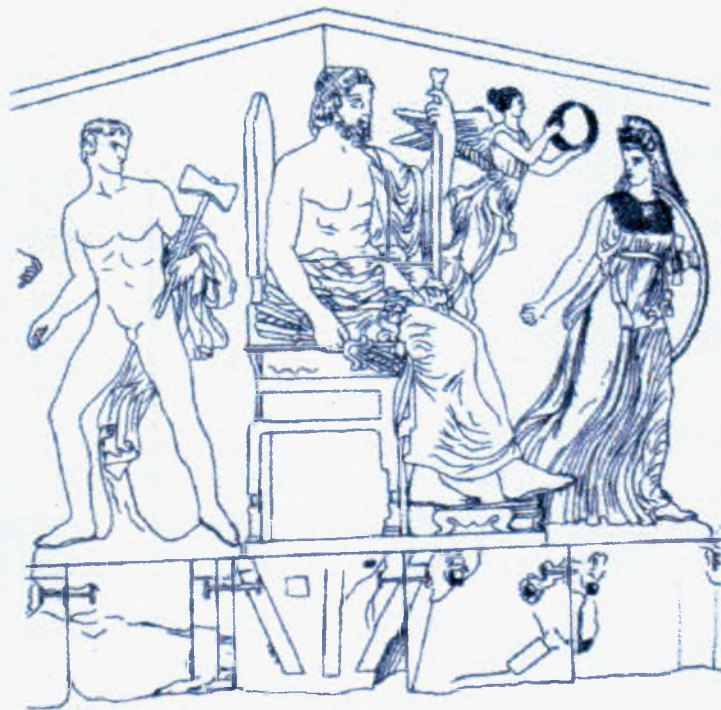
Πίν.29. Αναπαράσταση των κεντρικών μορφών του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα κατά την Palagia (1993)



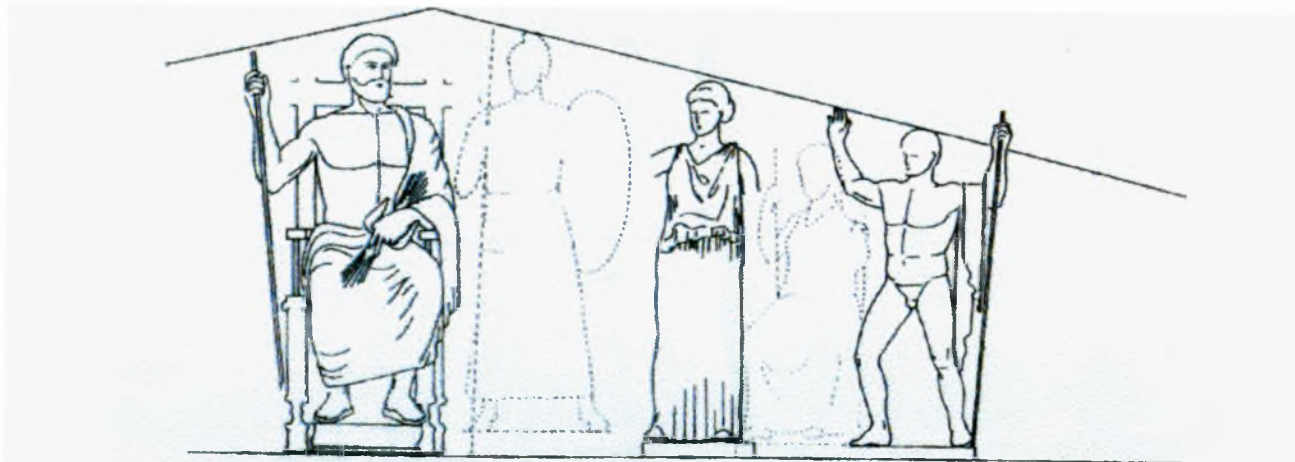
Πίν.30. Αναπαράσταση των κεντρικών μορφών του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα κατά τον Jepsen (1953)



Πίν. 31. Αναπαράσταση των κεντρικών μορφών του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα κατά τον Beyer (1974)



Πίν. 32. Αναπαράσταση των κεντρικών μορφών του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα κατά τον Carpenter (1993)



Πιν. 33. Αναπαράσταση των κεντρικών μορφών του Παρθενώνος
κατά τον Δεσπίνη (1982)



Πιν. 34. Αναπαράσταση των κεντρικών μορφών του ανατολικού αετώματος
του Παρθενώνα κατά τον Berger (1974)



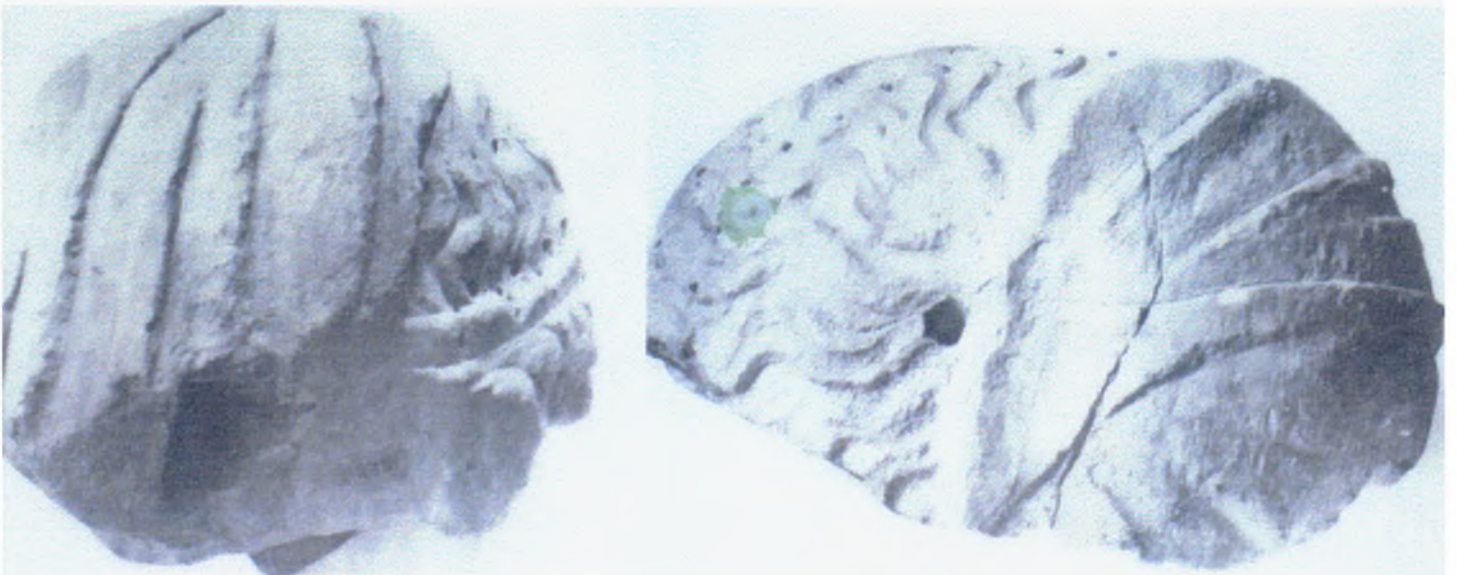
Πίν. 35. Αθηνά Λημνία, Δρέσδη 49



Πίν. 36. Αθηνά τύπου Ηορε, Παρίσι 3070



Πιν.37. Πεπλοφόρος Wegner



Πιν.38. Κεφαλή Πεπλοφόρου Wegner, Μουσείο Ακροπόλεως 2381



Πίν.39. Κορμός Η, Μουσείο Ακροπόλεως 880



Πίν.40. Μορφή D ανατολικού αετώματος



Πίν.41. Μορφές Ε,Φ,Γ ανατολικού αετώματος



Πίν.42. Θραύσμα κεφαλής Laborde, Μουσείο Λούβρου 3740



Πίν.43. Αλογο Σελήνης



Πίν.44. Μορφές Κ,Λ,Μ ανατολικού αετώματος