

## «ΗΡΩΕΣ ΠΕΣΣΕΥΟΝΤΕΣ»

(ΠΙΝ. 1-4)

### 1. Η ΛΗΚΥΘΟΣ ΑΡΙΘΜ. 820 ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ

Μιά μικρή μελανόφορφη λήκυθος από τὸ Μουσεῖο τῶν Πατρῶν (πίν. 1-2) <sup>1</sup>, χαρακτηριστικὸ δεῖγμα παρακιμῆς τῶν μελανόμορφων ληκύθων ποὺ κατασκευάζονταν μαζικὰ γιὰ τὸ ἐμπόριο, ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ τὴ μελέτη αὐτῆ <sup>2</sup>. Ὁ ἀγγειογράφος παριστάνει τὴ γνωστὴ, ἰδιαίτερα στὴ μελανόμορφη ἀγγειογραφία, σκηνὴ τοῦ παιγνιδιοῦ τῶν δύο πολεμιστῶν μὲ τὸ βᾶθρο ἀνάμεσά τους καὶ τὴν Ἀθηνᾶ ποὺ στέκεται πίσω ἀπ' αὐτὸ κρατώντας ἓνα στεφάνι στὸ ἀρι-

---

1. Στὸς καταλόγους τοῦ Μουσεῖου Πατρῶν ἔχει ἀριθμὸ 820. Ἡ προέλευση δὲν εἶναι ἐξακριβωμένη. Ἴσως προέρχεται ἀπὸ τὴ συλλογὴ Wood. Διαστάσεις: ὕψος 0,017, διάμ. χείλους 0,04, διάμ. βάσης 0,05, πλάτος λαβῆς 0,01. Ἀπλὴ ἀναφορὰ τοῦ ἀγγείου: *Ars Antiqua A.G. Auktion 1964*, V, 122, καὶ στὴν τρίτη ἔκδοση τοῦ βιβλίου τοῦ F. Brommer, *Vasenlisten zur griech. Heldensage*, Marburg <sup>3</sup>1973, ἀρ. 73, σ. 337.

2. Θεμελῆς εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν Ἐφορο ἀρχαιοτήτων κ. Ε. Μαστροκώστα γιὰ τὴν ἄδεια τῆς δημοσιεύσεως καθὼς καὶ στὸν καθηγητὴ κ. Φ. Πέτσα γιὰ τὴν παραχώρηση τῶν φωτογραφιῶν. Ἐπίσης εὐχαριστῶ θερμὰ τοὺς καθηγητὲς κκ. Ν. Πλάτωνα, Μ. Ἀνδρόνικο, Γ. Δεσπίνη καὶ Δ. Παντερμαλῆ γιὰ τὶς πολύτιμες συμβουλές τους.

<sup>3</sup>Ἐκτὸς τῶν συνηθισμένων συντομογραφιῶν (βλ. *Archäologische Bibliographie 1957* καὶ 1969) χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ ἐξῆς:

ABL = E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi*, Παρίσι 1936.

Baur, *Cat.* = P. V. C. Baur, *Catalogue of the Rebecca Darlington Stoddard Collection of Greek and Italian Vases in Yale University*, Yale 1922.

Beazley - Caskey = J. D. Beazley - L. D. Caskey, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston 1963.

Beckel = G. Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Waldsassen - Bayern 1961.

Paral. = J. D. Beazley, *Paralipomena*, Ὁξφόρδη 1971.

Roulez = J. Roulez, *L'oracle de Minerve Scirade. Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leide*, Gand 1854.

Walters, *Cat.* = H. B. Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, τόμ. 2, Λονδίνο 1893.

Welcker = F. G. Welcker, *Würfelerakel vor Athene und vor Palme Apollons, Alte Denkmäler III*, Göttingen 1851.

στερό χέρι. Μὲ τὴν προσθήκη αὐτῆ ἔχουμε μιὰ ἐνδιαφέρουσα παραλλαγή, ἀπὸ τυπολογικὴ καὶ νοηματικὴ ἀποψη, στὴν παράσταση. Σ' αὐτὴν κυρίως συγκεντρώνεται τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μελέτη τῆς ληκύθου, ἡ ὁποία κατὰ τὰ ἄλλα χαρακτηρίζεται ἀπὸ προχειρότητα καὶ κακοτεχνία.

Ἡ λήκυθος, χτυπημένη σὲ μερικὰ σημεῖα<sup>1</sup>, σώζεται ἀκέραια. Τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου εἶναι κυλινδρικό καὶ λεπταίνει πρὸς τὸ πόδι, ποῦ ἀκουμπᾶ κάθετα χωρὶς δακτύλιο σὲ μιὰ δισκοειδῆ βάση. Ἡ ἐπάνω ἐπιφάνεια τῆς βάσης ἐνώνεται μὲ τὴν πλάγια κυρτὴ μὲ μιὰ «βαθμίδα», ποῦ μόλις προεξέχει. Τὸ στόμιο σχηματίζει ἀνοικτὸ κάλυκα ποῦ πλαταίνει πρὸς τὰ χεῖλη καὶ ἐνώνεται μὲ τὸ λαιμὸ σὲ γωνία. Ὁ ὄμος, ἐλαφρὰ κυρτός, συνδέεται μὲ τὸ κύριο σῶμα τοῦ ἀγγείου ἐπίσης σὲ γωνία. Παρόμοιο σχῆμα συναντᾶται στὶς ληκύθους τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 6ου αἰώνα π.Χ.<sup>2</sup>

Στὴ βάση τοῦ λαιμοῦ σχηματίζεται μιὰ σειρά ἀπὸ ροπαλοειδῆ σχήματα, τοποθετημένα ἀκτινωτά<sup>3</sup>, ἐνῶ ὁ ὄμος τοῦ ἀγγείου εἶναι διακοσμημένος μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐκφυλισμένους κάλυκες λωτοῦ<sup>4</sup>. Μιὰ ταινία ἀπὸ δύο σειρὲς κοκκίδες<sup>5</sup> καὶ δύο παράλληλες γραμμὲς εἶναι τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση, ἐνῶ κάτω ἀπὸ αὐτὴ μιὰ μαύρη ταινία περιτρέχει ὅλο τὸ ἀγγεῖο.

Τὸ σῶμα τῆς ληκύθου ἔχει χρῶμα κεραμιδι πρὸς τὸ κόκκινο σὲ τόνους ἀνοικτότερους καὶ σκοτεινότερους. Τὸ στόμιο, τὸ ἔξω μέρος τῆς λαβῆς, τὸ κάτω μέρος τῆς κοιλιᾶς καὶ ἡ ἐπάνω ἐπιφάνεια τῆς βάσης ἔχουν στιλπνὸ μαῦρο χρῶμα, ποῦ σὲ μερικὰ μέρη γίνεται κοκκινοκάστανο στιλπνὸ. Ἡ ἀνομοιογένεια αὐτῆ τῶν χρωμάτων παρατηρεῖται σὲ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου καὶ ὀφείλεται στὸ ἀποτυχημένο ψήσιμο.

Στὸ ἀγγεῖο παριστάνεται, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς δύο πολεμιστὲς καὶ τὴν Ἀθηνᾶ, μιὰ γυναικεία μορφή, ποῦ κλείνει δεξιά τὴν παράσταση. Οἱ μορφὲς δὲν στέκουν στὴν ἴδια εὐθεία: ὁ πρὸς τὰ δεξιά πολεμιστὴς καὶ ἡ γυναικεία μορφή πατοῦν τὴ μαύρη ταινία, ποῦ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση, ἐνῶ ὁ πρὸς

1. Σὲ δύο μέρη στὸ χεῖλος καὶ στὴν κοιλιὰ καὶ σ' ἓνα μέρος στὴ βάση τῆς λαβῆς καὶ στὴ βάση τοῦ ποδιοῦ.

2. G.M.A. Richter - M. Milne, *Names and Shapes*, εἰκ. 95, Lek. Type II, σ. 15.

3. Ἡ διακόσμηση αὐτῆ συναντᾶται σὲ πολλὲς μελανόμορφες ληκύθους ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 6ου ὡς τὰ μέσα τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα (ὡς τὸ ζωγράφου Beldam).

4. Γιὰ τὸν ἐκφυλισμὸ αὐτὸν βλ. *ABL* σ. 11. Παρόμοια διακόσμηση συναντᾶται στὶς ληκύθους τοῦ ζωγράφου τοῦ Διόσφου, *ABL* σ. 100, τοῦ Αἴμωνα, *ABL*, σ. 131, τοῦ Ἐμπορίωνα, *ABL* σ. 166 καὶ τοῦ Beldam (Μέγαιρας), *ABL* σ. 175.

5. *ABL* σ. 43. Ἡ διακόσμηση αὐτῆ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸ ζωγράφου τοῦ Ἐδιμβούργου, *ABL* σ. 88, τὸν Αἴμωνα, *ABL* σ. 131, 134, ἀπὸ τὸ ζωγράφου τῆς Ἀθηνᾶς, *ABL* σ. 148, 161, ἐπίσης καὶ σὲ μερικὲς ληκύθους τῆς ομάδας τοῦ Ἐμπορίωνα, *ABL* σ. 169.

τὰ ἀριστερὰ πολεμιστῆς καὶ ἡ Ἀθηνᾶ στέκονται κάπως ψηλότερα ἀπὸ αὐτὴ καὶ ἔτσι καλύπτουν μέρος ἀπὸ τὴ διακόσμηση, πού βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση. Οἱ δύο πολεμιστὲς ἔχουν λυγισμένα τὰ γόνατα καὶ στηρίζονται στὸ ἀριστερό τους πόδι, πού σχηματίζει ὀρθὴ γωνία μετὰ τὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ δεξιὸ πατᾶ στὴν ἄκρη τοῦ πέλματος<sup>1</sup>. Τὸ πέλμα τοῦ πολεμιστῆ ἀριστερὰ δίνεται μετὰ μιὰ ἡμικυκλικὴ λεπτὴ γραμμὴ. Οἱ πολεμιστὲς φοροῦν στὸ κεφάλι κράνος μετὰ ψηλὸ λοφίο. Ἡ ἄκρη τοῦ λοφίου τοῦ πολεμιστῆ δεξιὰ διακοσμεῖται μετὰ μιὰ λευκὴ γραμμὴ, ἐνῶ τὸ λοφίο τοῦ ἄλλου σῶζει ἐδῶ καὶ ἐκεῖ λευκὸ ἐπίχρισμα. Οἱ πολεμιστὲς φοροῦν πιθανότατα ἀττικά κράνη, ὅπως δείχνει ἡ ὑποτυπώδης ἀπόδοση ὀρισμένων χαρακτηριστικῶν. Στὸ μέτωπό τους διακρίνεται μιὰ προεξοχὴ<sup>2</sup>, πού πρέπει νὰ εἶναι ἡ στεφάνη τοῦ κράνους<sup>3</sup>. Ἡ σχεδὸν ἴσια γραμμὴ τοῦ μετώπου τοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ πολεμιστῆ κατεβαίνει μετὰ ἐλαφρῶς καμπύλη γιὰ νὰ σχηματίσῃ τὴ μύτη καὶ ἀφοῦ κἀνὴ μιὰ βαθιὰ ἐσοχὴ στὴ βᾶση τῆς, χαρακτηριστικὸ πού τὸ βλέπουμε καὶ στὶς ἄλλες μορφές, τελειώνει στὴν ἐλαφρῶς καμπύλη τοῦ πηγουνιοῦ, χωρὶς νὰ σχηματίσῃ τὴν ἐξοχὴ τοῦ στόματος. Τὸ μάτι του δίνεται μετὰ δύο παράλληλες ἐγχαράξεις, πού ἐνώνονται μετὰ μιὰ λοξή. Ὁ σχηματισμὸς τοῦ προσώπου τοῦ ἄλλου πολεμιστῆ εἶναι ἀκόμα πιὸ κακότεχνος. Μετὰ τὴν προεξοχὴ τῆς στεφάνης τοῦ κράνους σχηματίζεται ἡ σχεδὸν ἴσια γραμμὴ τοῦ μετώπου, καὶ ἀμέσως ὕστερα μιὰ ὑπερβολικὰ μακριὰ γενειάδα. Τὸ μάτι δίνεται μετὰ δύο παράλληλες ἐγχαράξεις. Οἱ δύο πολεμιστὲς εἶναι τυλιγμένοι μετὰ ἱμάτιο, πού σχηματίζει ἐγχαράκτες πτυχές, λοξές καὶ καμπύλες, καθὼς μαζεύεται στὸ ἀριστερό τους χέρι. Ὁ πρὸς τὰ ἀριστερὰ κρατᾶ μετὰ τὴν ἀριστερὴ του παλάμη, πού ἔχει σχῆμα «ροπάλου»<sup>4</sup>, δύο δόρατα, τὸ ἓνα λοξὰ καὶ τὸ ἄλλο κάθετα. Τὸ δεξιὸ του χέρι ἀπλώνεται μπροστά, καὶ μόλις διακρίνεται ὁ ἀντίχειρας καὶ μέρος ἀπὸ τὴν πλατιὰ παλάμη, γιὰ τὸ ὑπόλοιπο καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἄκρο τοῦ ἱματίου τῆς θεᾶς. Ἡ δεξιὰ παλάμη τοῦ ἄλλου πολεμιστῆ δίνεται μετὰ μεγάλη κακοτεχνία. Ἐδῶ ὁ ἀγγειογράφος παριστάνει τὸν ἀντίχειρα, ἀλλὰ τονίζει ὑπερβολικὰ τὶς φάλαγγες τῶν δακτύλων, ἔτσι ὥστε δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ πολεμιστῆς κρατᾶ κάποιον ἀντικείμενο στὸ χέρι. Τὴν ἴδια κακότεχνη ἀπόδοση αὐτῆς τῆς λεπτομέρειας βρίσκουμε καὶ σὲ ἄλλα ἀγγεῖα τοῦ τέλους τοῦ βου αἰῶνα: συγκεκριμένα σὲ μιὰ ἀδημοσίευτη λήκυθο ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν<sup>5</sup>, μετὰ τὸ ἴδιο θέμα, τὸ

1. Γενικὰ γιὰ τὴ στάση αὐτὴ βλ. *NSc* 1914, 89, ὑποσ. 1.

2. Πρβ. τὴν προεξοχὴ τοῦ πολεμιστῆ δεξιὰ μετὰ τὴν μπούκλα τῆς ἀνδρικής μορφῆς στὴν παράσταση μιᾶς οἰνοχόης στὸ Λοῦβρο, *CVA Louvre Paris, Bibl. Nat.* 2, πίν. 84, 3, 4.

3. Πρβ. τὴν στεφάνη τοῦ κράνους τοῦ πολεμιστῆ στὴν παράσταση, *CVA Louvre* 2, III Ic, πίν. 23, 1 καὶ 6.

4. Πρβ. *ABL* πίν. 7, 4b, πίν. 12, 5c, πίν. 13, 3a, πίν. 53, 4, πίν. 54, 2b.

5. Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24322, *Paral.* σ. 231. Ἔντονα δοσμένη εἶναι καὶ ἡ παλάμη σ' ἓνα

δεξιὸ χέρι τοῦ πρὸς τὰ δεξιὰ πολεμιστῆ σχηματίζεται ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὸν δεξιὰ πολεμιστῆ τῆς ληκύθου ἀπὸ τὴν Πάτρα.

Ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς στέκεται ἡ Ἀθηνᾶ (πίν. 1) μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πρὸς τὸ μέρος τοῦ πολεμιστῆ δεξιὰ καὶ τὸ σῶμα σχεδὸν «κατὰ μέτωπο». Τὸ δεξιὸ τῆς χέρι τὸ φέρνει πρὸς τὴ μέση, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερό, ποὺ εἶναι λυγισμένο πρὸς τὰ ἐπάνω, κρατᾷ ἓνα στεφάνι, ποὺ εἰκονίζεται μὲ μιὰ πλατιά γραμμὴ ἀπὸ μαῦρο γάνωμα ἄνισα κυκλική. Ἡ θεὰ φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο μὲ ἐγγάρακτες πτυχές, ποὺ γίνονται σχεδὸν καμπύλες στὸ στῆθος, καθὼς περνᾷ ἢ μιὰ ἄκρη τοῦ ἱματίου ἀπὸ τὸ δεξιὸ τῆς ὄμο, καὶ λοξὲς ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω. Αὐτὲς οἱ λοξὲς πτυχώσεις ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ ἀριστερό τῆς χέρι, καθὼς μαζεύεται τὸ ἱμάτιο μὲ τὴν πρὸς τὰ ἐπάνω κίνηση τοῦ χεριοῦ. Τὰ δύο ἄκρα τοῦ ἱματίου πέφτουν στὰ πλάγια σὲ ἴσους ἐγγάρακτες πτυχές. Στὸ κεφάλι φορεῖ ἀπτικὸ κράνος χωρὶς λοφίο, ποὺ σχηματίζει μιὰ ἐγγάρακτη καμπύλη γραμμὴ λίγο πιὸ ἐπάνω ἀπὸ τὴν καμπύλη τοῦ αὐτιοῦ. Τὰ χέρια, ὁ λαιμὸς καὶ τὸ πρόσωπο εἶναι ζωγραφισμένα μὲ λευκὸ ἐπίχρισμα. Τὰ μόνα χαρακτηριστικά ποὺ διακρίνονται στὸ πρόσωπό τῆς εἶναι ἡ μαύρη κοκκίδα τοῦ ματιοῦ, ἡ γραμμὴ τῆς μύτης, ποὺ προεξέχει ἔντονα καὶ σχηματίζει ἐσοχὴ στὴ βάση τῆς, καὶ τὸ καμπύλωμα τοῦ πηγουνιοῦ.

Μπροστὰ στὴ θεὰ καὶ ἀνάμεσα στοὺς πολεμιστὲς παριστάνεται ἓνα ἀσύμμετρα σχεδιασμένο βᾶθρο. Ὁ ἀγγειογράφος στὴν προσπάθειά του ἴσως νὰ συνδυάσῃ τὴ θέση τοῦ βᾶθρου μὲ τὴν ἀνισοῦψή τοποθέτηση τῶν δύο πολεμιστῶν σχεδίασε τὸ βᾶθρο λοξά. Τὸ βᾶθρο θὰ πρέπει νὰ τὸ φανταστοῦμε βαθμιδωτό, γιατί στὴν ἀριστερὴ πλάγια πλευρά του διακρίνεται μιὰ ἐσοχὴ. Τρεῖς ἄνισες ἐγγαράξεις διακοσμοῦν τὴν κάθετη πλευρά, ἐνῶ λευκὸ ἐπίχρισμα παρατηρεῖται σποραδικὰ ἀνάμεσα στὶς ἐγγαράξεις. Παρόμοιο σχῆμα βᾶθρου συναντᾶται καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις μὲ τὸ ἴδιο θέμα<sup>1</sup>.

Ἡ γυναικεία μορφή ποὺ στέκεται πίσω ἀπὸ τὸν δεξιὸ πολεμιστῆ (πίν. 2) εἰκονίζεται μὲ τὸ σῶμα σχεδὸν «κατὰ μέτωπο» καὶ τὸ κεφάλι γυρισμένο πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὸ δεξιὸ τῆς χέρι, ἐλαφρὰ λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα, τὸ φέρνει μπροστὰ πρὸς τὴ μέση. Ἡ ἄκρη τοῦ χεριοῦ εἶναι σχεδιασμένη κυκλικὰ χωρὶς νὰ φαίνονται τὰ δάκτυλα<sup>2</sup>. Τὸ ἀριστερό τῆς χέρι εἶναι σηκωμένο κάθετα πρὸς τὰ ἐπάνω, καὶ οἱ φάλαγγες τῶν δακτύλων καταλήγουν σὲ σχῆμα

ἄλλο ἀγγεῖο ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ μὲ τὸ ἴδιο θέμα, Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24316, *Paral.* σ. 231. Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν Διευθυντὴ τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Ἀγορᾶς κ. H. Thompson γιατί μοῦ ἐπέτρεψε μὲ προθυμία νὰ μελετήσω ἀπὸ κοντὰ τὰ ἀγγεῖα μὲ τὸ θέμα τοῦ παιδιοῦ καὶ νὰ τὰ ἀναφέρω στὴ μελέτη μου.

1. Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24320, *Paral.*, σ. 230 καὶ *CVA Louvre* 10, πίν. 114, 15. Στὴν παράσταση τῆς κύλικας τοῦ Λούβρου ἡ Ἀθηνᾶ δὲν εἰκονίζεται.

2. Πρβ. *ABL* πίν. 2, 1α καὶ 2α.

ψαλιδωτό<sup>1</sup>. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο σὲ τόνους χρώματος καστανοῦ. Ὁ τρόπος πού εἶναι φορεμένο τὸ ἱμάτιο εἶναι ἴδιος μὲ τῆς Ἀθηνᾶς, δηλαδή ἡ μία ἄκρη περνᾷ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὸν δεξιὸ ὤμο καὶ πέφτουν καὶ οἱ δύο στὸ πλάι. Καὶ ἐδῶ οἱ ἐγγαράξεις εἶναι καμπύλες καὶ λοξές καθὼς παρακολουθοῦν τὴν κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Μέρος ἀπὸ τὰ μαλλιά, πού συγκρατοῦνται μὲ μιὰ λευκὴ ταινία, σχηματίζουν ἓνα εἶδος διπλοῦ («κότσου»)² στὴν κορυφὴ τοῦ κεφαλιοῦ, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα πέφτουν μαζεμένα πίσω στὸ λαιμό. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου δίνονται συνοπτικά, ὅπως καὶ στὴν Ἀθηνᾶ, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἡ μύτη δὲν προεξέχει, ἐνῶ στὸ αὐτὸ φορεῖ ἓνα γκριζο «ἐνώτιο»³. Τὸ πρόσωπο, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια της, πού μόλις διακρίνονται, σκεπάζονται ἀπὸ λευκὸ ἐπίχρισμα.

Ἡ λήκυθος ἀπὸ τὴν Πάτρα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ σχετιστῆ μὲ τὴν τεχνοτροπία κάποιου γνωστοῦ ζωγράφου. Καὶ ἡ ἀπόδοση ἀκόμα τοῦ ἀγγείου σ' ἓνα συγκεκριμένο ἐργαστήριο εἶναι προβληματική. Μιὰ κάποια συγγένεια μὲ τὴν τεχνοτροπία τῆς ληκύθου ἀπὸ τὴν Πάτρα βρίσκουμε σὲ μιὰ κύλικα ἀπὸ τὴ Ρειτσώνα<sup>4</sup>, πού ὁ Beazley<sup>5</sup> τὴν κατατάσσει στὴν ομάδα τῆς ληκύθου ἀπὸ τὴ Δῆλο 555<sup>6</sup>. Τὰ στοιχεῖα πού μᾶς ὀδηγοῦν νὰ συγκρίνουμε τὴ λήκυθο ἀπὸ τὴν Πάτρα μὲ τὴν κύλικα τῆς Ρειτσώνας εἶναι: τὸ λευκὸ χρῶμα πού χρησιμοποιεῖται γιὰ τὰ μέλη τῶν γυναικῶν, τὸ ἀσύμμετρα σχεδιασμένο στεφάνι πού κρατᾷ ἡ ἀριστερὴ μορφή στὴν κύλικα, ὁ τρόπος πού φοροῦν τὸ ἱμάτιο οἱ γυναικεῖες μορφές, οἱ ἐγγάρακτες, καμπύλες καὶ λοξές, πτυχές τοῦ ἱματίου, καὶ τέλος ἡ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, ὅπως ἡ κοκκίδα τοῦ ματιοῦ, ἡ καμπύλη τοῦ πηγουνιοῦ, καὶ ἰδιαίτερα ὁ σχηματισμὸς τῆς μύτης τῆς δεξιᾶς μορφῆς στὴν κύλικα, πού μοιάζει μὲ τῆς Ἀθηνᾶς στὴ λήκυθο πού ἐξετάζουμε. Ὁμοιότητα μὲ τὴ λήκυθο ἀπὸ τὴ Δῆλο 555 παρουσιάζει ἐπίσης τὸ ἀγγεῖο μας καὶ ὡς πρὸς τὸ σχῆμα του.

Μὲ βάση ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε τὴ λήκυθο ἀπὸ τὴν Πάτρα γύρω στὸ 500 π.Χ. ἢ στὶς ἀρχές τοῦ 5ου αἰώνα.

1. Ἡ αἰνιγματικὴ ἀπόδοση τῶν δακτύλων μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὴν κακοτεχνία τοῦ ἀγγειογράφου. Δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε καὶ τὴ σκέψη ὅτι κρατᾷ κάτι σὰν κρόταλο. Πρβ. *ABL* πίν. 40, 3.

2. Πρβ. τὸ χτένισμα τῆς γυναικείας μορφῆς στὸν ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο F 234, *CVA Louvre* 4, H III, He, πίν. 45, 4.

3. Β. Φιλίππáκη, «Ἐνεπίγραφος ἀρύβαλλος τοῦ Δούριδος», *Κέρνος, Τιμητικὴ προσφορά στὸν Γ. Μπακαλάκη*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 200.

4. Τύπος κύλικας E2, ἀριθμ. 72, τάφος 18, P. Ure, «Μελανόμορφοι κύλικες ἐκ Ρειτσώνας τῆς Βοιωτίας», *AE* 1915, 126, εἰκ. 18, 19. Γιὰ τὸν τάφο 18, *BSA* 14, 1907-1908, 305, 306.

5. *ABV* 506, 2.

6. *ABV* 501, 80 καὶ *Délos* X, σ. 173, πίν. XLII.

2. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΣΤΗΝ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ  
ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ ΤΩΝ ΔΥΟ ΠΟΛΕΜΙΣΤΩΝ  
ΜΕ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΤΟΥΣ

Τυπολογικά ἡ παράσταση τῆς ληκύθου ἀπὸ τὴν Πάτρα ἐντάσσεται στὴ σειρά τῶν παραστάσεων τῶν ἀγγείων ποὺ εἰκονίζουν τὸ παιχνίδι τῶν δύο πολεμιστῶν—Ἀχιλλέα καὶ Αἴαντα— μὲ τὴν Ἀθηνᾶ ἀνάμεσά τους. Ὅρισμένα ὅμως χαρακτηριστικὰ ποὺ παρατηροῦνται στὴν ἀπεικόνιση τῆς σκηνῆς αὐτῆς στὴ λήκυθο ποὺ ἐξετάζουμε, τὸ ὅτι δηλαδὴ δὲν παριστάνονται οἱ πεσσοὶ πάνω στὸ βᾶθρο, τὸ ὅτι δὲν διακρίνεται καθαρὰ ἂν ἡ θεὰ πατᾶ πάνω στὸ βᾶθρο ἢ πίσω ἀπὸ αὐτό, καὶ ἰδιαίτερα ἡ παρουσία τῆς θεᾶς μὲ τὸ στεφάνι στὸ χέρι, ὅπως καὶ ἡ παρουσία τῆς δεύτερης γυναικείας μορφῆς, ὅλα αὐτά, σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὴ συμβατικὴ ἀπόδοση τῶν χειρονομιῶν τῶν πολεμιστῶν, ἀπομακρύνουν τὴν παράσταση ἀπὸ τὸν συνηθισμένο τῆς τύπο.

Στὴ μελέτη αὐτή, παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν εἰδικῶν προβλημάτων τῆς ληκύθου ποὺ δημοσιεύουμε, θὰ ἐξετάσουμε γενικὰ πῶς ἀποδί-



Εἰκ. 1. Ἀμφορεὺς Ἐξηκία, Βατικανοῦ 344.

δονται στὴν ἀγγειογραφία ἡ σκηνὴ τοῦ παιχνιδιοῦ καὶ πῶς εἰδικὰ οἱ τρεῖς βασικὲς μορφές τῆς παράστασης (οἱ δύο ἥρωες καὶ ἡ Ἀθηνᾶ) καὶ τὰ προβλήματα ποὺ δημιουργεῖ ἡ παρουσία τῆς θεᾶς καὶ τῶν δευτερευόντων προσώπων.

Στὴν πῶς παλιὰ σωζόμενη παράσταση τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν δύο πολεμι-

στῶν, σ' ἓνα πινάκιο στὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου<sup>1</sup> τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ βου αἰώνα, δὲν εἰκονίζεται ἡ Ἀθηνᾶ. Ἡ σκηνὴ τοῦ παιχιδιοῦ στὸ πινάκιο αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ τὴ γνωστὴ ἐνεπίγραφη παράσταση τοῦ Ἐξηκία στὸν ἀμφορέα τοῦ Βατικανοῦ<sup>2</sup>, ποὺ θεωρεῖται ἡ ὠραιότερη καὶ ἐκφραστικότερη (εἰκ. 1). Μετὰ τὴν παράσταση τοῦ Ἐξηκία τὸ ἴδιο θέμα<sup>3</sup> ἐπαναλαμβάνεται στὰ ἔργα τέχνης<sup>4</sup>, ἰδιαίτερα ὅμως στὰ ὄψιμα μελανόμορφα καὶ σὲ μερικὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα<sup>5</sup> (ἀπὸ τὸ 540 - 480 π.Χ. περίπου) μὲ διάφορες παραλλαγές. Ἡ προσθήκη ἐνὸς δέντρου ἢ ἐνὸς πουλιοῦ ἀνάμεσα στοὺς πολεμιστές, ἢ παρουσία ἄλλων μορφῶν δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπ' αὐτούς<sup>6</sup>, καὶ γενικὰ ἢ διαφορετικὴ ἀπόδοση τῶν δύο πολεμιστῶν καὶ τοῦ βάρου εἶναι χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα, ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐλευθερία καὶ προσωπικότητα τοῦ κάθε ἀγγειογράφου. Ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι οἱ παραστάσεις αὐτὲς φαίνονται περισσότερο ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Ἐξηκία παρὰ ἀπὸ τὴν παλαιότερη παράσταση τοῦ Βερολίνου.

Γύρω στὰ 530 π.Χ. οἱ ἀγγειογράφοι ἔδωσαν νέα μορφή στὴν ἀπεικόνιση τοῦ θέματος μὲ τὴν προσθήκη τῆς Ἀθηνᾶς ἀνάμεσα στοὺς πολεμιστές<sup>7</sup>.

1. *ABV* 90, 6 καὶ *JbBerlMus.* 12, 1962, 35, εἰκ. 6 καὶ σ. 36, 37.

2. *ABV* 145, 13.

3. Σχετικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα: F. Hauser, *FR* III, σ. 65. Beazley-Caskey, III, σ. 2, ὕποσ. 2. *Basel Auktion XXIV*, 1963, ἀρ. 109.

4. Beazley - Caskey, III, σ. 2.

5. Γενικὸς κατάλογος ὄλων τῶν ἀγγείων μὲ τὴν παράσταση τοῦ παιχιδιοῦ: F. Brommer, *Vasenlisten zur griech. Heldensage*, Marburg<sup>a</sup> 1960, σ. 252. Εἰδικοὶ κατάλογοι χωρὶς τὴν Ἀθηνᾶ καὶ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ: K. Schefold, «Statuen auf Vasenbilder», *JdI* 52, 1937, 68-70.

6. Παραστάσεις μὲ δέντρο: *ABV* 288, 14/330, Berlin 1870/556, 446/646, 200, 201. *ABL* πίν. 40, 1. *Ars Antiqua*, Auktion II, 1960, πίν. 58, ἀρ. 147.

Παραστάσεις μὲ πουλί: *CVA Sèvres III He*, πίν. 15, 4. Jahn, *Vasenslg. München*, σ. 366, ἀρ. 1334. *Paral.* 141, 2 bis, Geneva Market.

Παραστάσεις μὲ ἄλλες μορφές: *ABV* 325, 41/556, 446/646, 199/646, 200, 201. *ARV*<sup>2</sup> 90, 33. *AJA* 63, 1959, 160, Lincoln City Museum. *Paral.* 279, Δελφοί 4718. *Paral.* 279, Δελφοί. *Paral.* 284, Brooklyn 33399. London B 466, Walters, *Cat.* II, σ. 27.

7. Στὸν εἰδικὸν κατάλογο τοῦ Schefold, *JdI* 1937, 69, τῶν παραστάσεων μὲ τὴν Ἀθηνᾶ πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ τὰ ἐξῆς ἀγγεῖα, ποὺ τὰ περισσότερα ὑπάρχουν καὶ στὸν γενικὸν κατάλογο τοῦ Brommer, ὁ.π., *Vasenlisten* σ. 252: χωρὶς ὅμως νὰ ἀναφέρεται σὲ ποιὲς παραστάσεις εἰκονίζεται ἡ θεά:

Aberdeen 685. *ABV* 290, 2.

Villa Giulia 519. *ABV* 443, 14.

New York, Theodorakopoulos. *Paral.* 140, 6.

Toledo 6326. *Paral.* 149, 23.

San Simeon, Hearst 9969. *ABV* 362, 30.

Chiusi 1812. *ABV* 368, 97, καὶ *Paral.* 170, 1.

Τὸ νέο αὐτὸ στοιχεῖο εἶτε μόνο του εἶτε σὲ σχέση με ἄλλα στοιχεῖα ποὺ προστέθηκαν ἀπὸ τοὺς διαφόρους ἀγγειογράφους (συγκεκριμένα ἢ παρουσία ἄλλων πολεμιστῶν ἢ γυναικείων μορφῶν, ἢ ἀπεικόνιση μάχης ἢ ἀκόμα, ὅπως θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω, ἢ παρουσία ἑνὸς σαλπικτῆ), δημιούργησαν ἐνδιαφέροντα ἐρμηνευτικὰ προβλήματα καὶ ἔδωσαν ἀφορμὴ νὰ διατυπωθοῦν ποικίλες ἀπόψεις.

#### A. Οἱ δύο πολεμιστῆς

Ἀρχίζοντας τὴ σύγκριση τῶν παραστάσεων τοῦ παιχιδιοῦ με τὴν παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ εἰκονίζονται οἱ πολεμιστῆς, παρατηροῦμε πόσο ἔντονη εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς παράστασης τοῦ Ἐξηκτῆ. Ἡ δια-

Orvieto Faina 186. *ABV* 368, 98, καὶ *Paral.* 170, 2.

Lucerne Markt. *Paral.* 166, 108.

Berlin 1962.28. *Paral.* 170, 3.

Boston 9515. *ABV* 480.

New York 62.11.2. *BMetMus.* 1962, 21, ἀριθμ. I, σ. 5, εἰκ. 4.

Karlsruhe 1171. *ABV* 492, 73.

Tarquinius R.C. 1627. *CVA* Tarquinia II, III H 37, 1.

New Haven 108. Baur *Cat.* πίν. 1, ἀρ. 108.

Orléans. M. Massoul, «Vases antiques du Musée d'Orléans», *RA* VIII, 1918, 21, εἰκ. 10.

Louvre 11291. *CVA* Louvre 12, III He 190, 2, 192, 2.

Palermo 11188. *ABL* 258, 89.

Palermo 553, *CVA* Palermo I, III He, πίν. 10,5.

Ἀθήνα 467. *ABL* 268, 33.

London B 637. *ABL* 268, 34.

London B 638. Walters, *Cat.* II, σ. 28.

Ἀγορὰ Ἀθηνῶν P. 24319, 24320, 24321. *Paral.* 230.

Ἀγορὰ Ἀθηνῶν P. 24316, 24322, 24317. *Paral.* 231.

Ἀγορὰ Ἀθηνῶν P. 24318. *Paral.* 238.

Gela, fr. *Paral.* 238.

Lipari. *Paral.* 238.

Ἐπίσης πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ μερικὰ ἄλλα ἀγγεῖα ποὺ ἀναφέρονται στὸ *Ars Antiqua A.G. Auktion 1964*, V. 122: Amiens, Kunsthandel Paris, Agram, Florenz, Κερραμεϊκὸς Ἀθηνῶν.

Βλ. ἀκόμα G. Pellegrini, *Cat. dei vasi greci dipinti delle necropoli Felsinee*, Bologna 1912, σ. 13, ἀρ. 23 καὶ σ. 31, ἀρ. 92 (C. 266).

Στὴν τρίτη ἔκδοση τοῦ βιβλίου τοῦ F. Brommer (*Vasenlisten zur griech. Heldensage*, Marburg 1973), τὴν ὁποία μπόρεσα νὰ συμβουλευθῶ μόνο μετὰ ἀπὸ τὴ σύνταξη τῆς μελέτης μου, ἀναφέρονται καὶ τὰ παρακάτω δημοσιευμένα ἀγγεῖα ποὺ εἰκονίζουσι τὸ παιχίδι τῶν δύο ἡρώων με τὴν Ἀθηνᾶ ἀνάμεσά τους: σ. 335, ἀρ. 23, 26, σ. 337, ἀρ. 84, 85, σ. 338, ἀρ. 110.



φορετικὴ ὁμῶς ἀπεικόνιση τοῦ ὀπλισμοῦ τῶν δύο ἡρώων, ποὺ δίνει τόση φυσικότητα στὴν παράσταση τοῦ Ἐξηκία, λείπει ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ ἐξετάζουμε.

Στὰ περισσότερα ἀγγεῖα οἱ δύο πολεμιστὲς εἶναι ὀπλισμένοι, ἔχουν ἀφήσει ὁμῶς πίσω τους τὴν περικεφαλαία καὶ τὴν ἀσπίδα, ὅπως ὁ Αἴας στὸν ἀμφορέα τοῦ Βατικανοῦ<sup>1</sup>. Ἀντίθετα ὁ τρόπος ποὺ παριστάνεται ὀπλισμένος ὁ Ἀχιλλέας στὴν παράσταση τοῦ Ἐξηκία, νὰ φορᾷ δηλαδὴ τὴν περικεφαλαία καὶ νὰ ἔχη ἀφήσει πίσω του τὴν ἀσπίδα, συναντᾶται σὲ λιγότερες παραστάσεις τῆς κατηγορίας ποὺ ἐξετάζουμε<sup>2</sup>. Σχετικὰ μὲ τὴν πολεμικὴ ἐμφάνιση τῶν δύο πολεμιστῶν ὑπάρχουν καὶ ἄλλες παραλλαγές. Ἔτσι παριστάνονται μὲ ὄλο τὸν ὀπλισμό τους—θώρακα, κνημίδες, δόρυ—φορώντας περικεφαλαία καὶ κρατώντας στὸ χέρι τὴν ἀσπίδα<sup>3</sup>· ἄλλοτε ἀπεικονίζονται μὲ τὴν ἀσπίδα ἀκουμπισμένη δίπλα τους<sup>4</sup>, καὶ ἄλλοτε, χωρὶς νὰ παριστάνεται ἡ ἀσπίδα, φορώντας περικεφαλαία καὶ κρατώντας τὰ δύο δόρατα<sup>5</sup>, ὅπως στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας· τέλος εἰκονίζονται χωρὶς τὴν ἀσπίδα καὶ τὴν περικεφαλαία, ἀλλὰ μὲ τὸν ὑπόλοιπο ὀπλισμό<sup>6</sup>. Μερικὲς φορὲς φοροῦν στὴ μέση καὶ ξίφος.

Στὶς περισσότερες παραστάσεις οἱ πολεμιστὲς φοροῦν χιτωνίσκο καὶ πάνω ἀπ' αὐτὸν τὸ θώρακα. Σὲ μερικὰ ἀγγεῖα πάνω ἀπὸ τὸ χιτωνίσκο καὶ τὸ θώρακα φοροῦν μανδύα μὲ διακοσμητικὰ σχέδια<sup>7</sup>, ὅπως στὸν Ἐξηκία, ἢ μανδύα ἀπλοῦ τύπου ποὺ πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους καὶ σχηματίζει πτυχές<sup>8</sup>. Σὲ δύο παραστάσεις<sup>9</sup> εἶναι τυλιγμένοι μὲ τὸ μανδύα, ὅπως στὸ ἀγγεῖο τῆς Πάτρας.

Οἱ πολεμιστὲς, σὲ ὅλα τὰ ἀγγεῖα ποὺ ἐξετάζουμε, βρίσκονται ὁ ἓνας ἀπέναντι στὸν ἄλλο, καθισμένοι στοὺς λεγόμενους «θάκους»<sup>10</sup>, ἢ, ὅπως

1. *ABV* 290, 2. *Paral.* 140, 6. *ARV*<sup>2</sup> 11, a/222, 19. *ABV* 362, 30, 35/367, 96/368, 97, 98. *Paral.* 170, 3. *ABV* 397, 28/480, Boston 9515/486, I. *CVA* Tarquinia II, 37, 1. *CVA* Villa Giulia I, πίν. 3.

2. *ABV* 270, 67/365, 70/492, 73. *ABL* 254, 6/258, 89/268, 34. London B 638, Walters, *Cat.* II, σ. 28.

3. *Paral.* 149, 23. *ARV*<sup>2</sup> 73, 28. *Paral.* 166, 108. *ARV*<sup>2</sup> 460,15/1114, 9.

4. *ABV* 395, 9. *ABL* 268, 33.

5. *Délos* X 605, πίν. L. *ABV* 443, 14. Baur, *Cat.* πίν. I, 108. *CVA* Louvre 12, πίν. 190, 2. *ABV* 648, 232.

6. *RA* VIII, 1918, 21, εἰκ. 10. *ABV* 527, 23.

7. *ARV*<sup>2</sup> 11, a. *ABV* 324, 37. *CVA* Villa Giulia I, πίν. 3, μόνον ὁ πολεμιστὴς δεξιᾶ.

8. *Paral.* 140, 6. *CVA* Tarquinia II, πίν. 37, 1. *ABV* 648, 232. *ABL* 258, 89. *ABV* 368, 98. Στὸ ἀγγεῖο αὐτὸ φοροῦν τὸ μανδύα στὴ μέση.

9. *Délos* X 605, πίν. L. *ABV* 492, 73.

10. Beazley - Caskey, III, σ. 4.

στή λήκυθο πού δημοσιεύουμε, ἔχοντας λυγισμένα τὰ γόνατα<sup>1</sup>.

Σὲ ὅλες σχεδὸν τίς παραστάσεις τὸ δεξιὸν χέρι ἀπλώνεται μπροστά, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατοῦν τὸ δόρυ ἢ τὸ δόρυ μαζί με τὴν ἀσπίδα. Συνήθως εἰκονίζεται ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς ἓνα εἶδος τραπέζιου ἢ βάρου<sup>2</sup> σὲ διάφορα σχήματα, με πεσσούς ἢ χωρὶς πεσσούς· ἄλλοῦ πάλι λείπει τὸ βάρου.

Στὰ ἀγγεῖα ὅπου ὑπάρχει τὸ βάρου με τοὺς πεσσούς<sup>3</sup> εἶναι φανερό ὅτι οἱ πολεμιστὲς ἀπλώνουν τὸ δεξιὸν χέρι, γιὰ νὰ κάνουν μιὰ κίνηση τοῦ παιχνιδιοῦ, παρόλο που σὲ μερικές μόνο παραστάσεις τὸ χέρι τους ἀκουμπᾷ στὸ βάρου<sup>4</sup>, ἐνῶ στὶς περισσότερες κατευθύνεται σ' αὐτό. Ἀκόμα πρέπει νὰ ἀναφέρουμε ὅτι σὲ δύο παραστάσεις<sup>5</sup> ὁ ἓνας πολεμιστὴς κρατᾷ ἓναν πεσσὸ στὸ χέρι καὶ εἶναι ἔτοιμος νὰ τὸν τοποθετήσῃ στὸ βάρου. Χειρονομίες σὰν αὐτές, συνδυασμένες με τὴν παρουσία τοῦ βάρου καὶ τῶν πεσσῶν, καὶ γενικὰ με τὴν ἐντονη προσοχὴ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν πολεμιστῶν πού φανερώνεται ἀπὸ τὸν τρόπο πού κάθονται καὶ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τους, δείχνουν ὅτι οἱ δύο πολεμιστὲς παίζουν ἓνα ἐπιτραπέζιο παιχνίδι, ὅπως ὁ Αἴας καὶ ὁ Ἀχιλλέας στὸ ἀγγεῖο τοῦ Ἐξηκία. Σχετικὰ ὑποστηρίχθηκε ἡ γνώμη<sup>6</sup> ὅτι τὸ παιχνίδι αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ εἶναι τὸ «ἐπὶ πέντε γραμμῶν»<sup>7</sup>, πού ἐκτὸς ἀπὸ τύχη ἀπαιτοῦσε καὶ ἱκανότητα.

1. *Délos* X 605, πίν. L. *ABV* 443, 14. *ARV*<sup>2</sup> 73, 28. *ABV* 371, 146. *Paral.* 166, 108. *Baur, Cat.* πίν. I, 108. *CVA Louvre* 12, πίν. 190, 2. *ABL* 254, 6/258, 89/268, 34. *London B* 638, *Walters*, II, σ. 28. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15/1114, 9.

2. Τραπέζι εἰκονίζεται μόνο στὶς παραστάσεις *ABV* 290, 2/270, 67. Βαθμιδωτὸ βάρου ἔχουν οἱ παραστάσεις: *Paral.* 149, 23. *ABV* 362, 29/486, 1. *Paral.* 166, 108. *ABL* 254, 6. *CVA Villa Giulia* I, πίν. 3, 4.

3. *Délos* X 605, πίν. L. *ABV* 443, 14. *Paral.* 149, 23. *ARV*<sup>2</sup> 11a/73, 28. *ABV* 270, 67/324, 37/365, 70/367, 96/368, 97, 98. *Paral.* 166, 108. *ABV* 492, 73. *CVA Tarquinia* II, 37, 1. *Baur, Cat.* πίν. I, 108. *ABL* 258, 89. *ABV* 648, 232. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15/1114, 9.

4. *ARV*<sup>2</sup> 73, 28. *ABV* 270, 67/492, 73. *Baur, Cat.* πίν. I, 108. *ABV* 648, 232. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15.

5. *Paral.* 149, 23. *ABV* 648, 232.

6. Chr. Blinkenberg, «Epidaurische Weihgeschenke», *AM* 23, 1898, 10. *Hauser, FR* III, σ. 66. Beazley - Caskey, III, 2.

7. Γενικὰ γιὰ τὸ παιχνίδι: Θεοκρίτου, *Εἰδύλ.* VI, 18. Πολυδεύκη IX, 97. Εὐσταθίου, *Παρέμβ.* εἰς Ὀμήρ. Ὀδύσ. (α 107) 1397. L. Becq. de Fouquières, *Les jeux des anciens*, Παρίσι 1869, σ. 393. Daremberg - Saglio, τ. III 2, σ. 992, 993 (G. Lafaye). *RE* τ. III A, 2, στ. 1773 (Hug). Οἱ πεσσοὶ πού διακρίνονται στὶς παραστάσεις εἶναι 4-9, ἐνῶ ὁ Πολυδεύκης, ὅ.π., ἀναφέρει ὅτι τὸ παιχνίδι παιζόταν με δέκα πεσσούς. Ὁ ἀριθμὸς τῶν πεσσῶν στὶς παραστάσεις, ἂν καὶ διαφορετικὸς σὲ καθεμιὰ, πλησιάζει περισσότερο τὸν σωστὸ ἀριθμὸ τῶν πεσσῶν τοῦ πενταγράμμου, παρὰ τῶν ἄλλων παιχνιδιῶν. Τὰ ἄλλα ἐπιτραπέζια παιχνίδια, ὅπως τὸ παιχνίδι τῆς πόλης ἢ ὁ διαγραμματισμὸς ἢ τὸ παιχνίδι τῶν δώδεκα γραμμῶν, παιζόταν με πολλοὺς πεσσούς, βλ. Fouquières, ὅ.π., σ. 408, 415-416, 357. Ἐπίσης ἀποκλείεται νὰ παριστάνεται ἓνα παιχνίδι κύβων, ὅπως ἡ πλειστοβολίνδα, γιὰτὶ στὴν περίπτωσιν αὐτῆς θὰ

Στὰ ὑπόλοιπα ἀγγεῖα, ὅπου δὲν διακρίνονται πεσσοὶ πάνω στὸ βάθρο, τὸ δεξιὸ χέρι τῶν πολεμιστῶν ἄλλοτε σχεδὸν ἀκουμπᾶ στὸ βάθρο<sup>1</sup> καὶ ἄλλοτε κατευθύνεται πρὸς αὐτό, ὅπως καὶ στὶς παραστάσεις ὅπου εἰκονίζονται πεσσοί. Ἡ τυπολογικὴ συγγένεια τῶν παραστάσεων αὐτῶν μὲ τις προηγούμενες, καὶ τὸ γεγονός ὅτι σὲ μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὸ παιχνίδι βεβαιώνεται μὲ ἐπιγραφές<sup>2</sup>, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ δεχτοῦμε ὅτι, παρόλο ποὺ δὲν ὑπάρχουν πεσσοί, ἔχουμε μιὰ σκηναὶ παιχνιδιοῦ. Ἡ συμβατικὴ ἀπόδοση τῆς σκηναῖς τοῦ παιχνιδιοῦ, ποὺ παρατηρεῖται σὲ μερικὰ ἀγγεῖα, θὰ ὀφείλεται στὴν ἀνικανότητα ἢ στὴν ἀπροσεξία τοῦ κάθε ἀγγειογράφου. Στὴ λήκυθο ἀπὸ τὴν Πάτρα, ὅπως καὶ σὲ μερικὲς ἀδημοσίευτες ληκύθους ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν<sup>3</sup>, ἡ ἀνακρίβεια στὴ σωστὴ ἀπόδοση τῆς σκηναῖς καὶ κυρίως τῶν χειρονομιῶν τονίζεται καὶ ἀπὸ τὴν ὅλη προχειρότητα καὶ κακοτεχνία, ποὺ χαρακτηρίζουν γενικὰ τὰ ἔργα αὐτά.

Περισσότερες ἀμφιβολίες δημιουργοῦνται γιὰ τὴν παράσταση τοῦ ἀμφορέα στὸ Παρίσι, Cab. des Médailles 232 (πίν. 3α), ὅπου δὲν εἰκονίζεται τὸ βάθρο καὶ οἱ πολεμιστὲς ἀπλώνουν τὸ δεξιὸ τους χέρι μὲ τὴν παλάμη ἀνοικτὴ πρὸς τὰ κάτω. Γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ ὑποστηρίχθηκε ὅτι οἱ πολεμιστὲς ρίχνουν κύβους ἢ ὅτι ἴσως παίζουν μόρρα<sup>4</sup>. Ἡ τελευταία ἄποψη δὲν φαίνεται πιθανή, γιὰτὶ συνήθως οἱ παῖκτες στὸ παιχνίδι αὐτὸ κρατοῦν ράβδο<sup>5</sup>. Ἀκόμα

---

ἔπρεπε νὰ εἰκονίζονται τρεῖς ἢ δύο κύβοι, βλ. Fouquières, ὁ.π., σ. 312. Τὸ ὅτι στὶς παραστάσεις οἱ πολεμιστὲς παίζουν μὲ πεσσοὺς βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ στρογγυλοῦ τους σχήματος. Γιὰ τὸ ἀβάκιο τοῦ παιχνιδιοῦ βλ. Chr. Blinkenberg, *AM* 23, 1898, 1. Beazley-Caskey, III, σ. 3. W. Kendrick Pritchett, «Gaming Tables and I.G.I.<sup>2</sup>, 324», *Hesperia* 34, 1965, 140. Ἐφευρέτης τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν πεσσῶν καὶ τῶν κύβων θεωρεῖται γενικὰ ὁ Παλαμήδης, βλ. *RE* 18, 2, 2506-2507 (E. Wüst), καθὼς καὶ εἰδικότερη μελέτη γιὰ τὸν Παλαμήδη τῆς Σ. Καρούζου, «Der Erfinder des Würfels», *AM* 88, 1973, 55-65, ἰδ. σ. 59 καὶ 60, ὑποσ. 19.

1. *ABV* 290, 3/362, 35/527, 23. *ABL* 254,6.

2. *Paral.* 140, 6. *ABV* 480, Boston 9515. Ἐπίσης στὸν ἀμφορέα τοῦ Βρετ. Μουσείου 03.7.12.11, (*ABV* 397, 28), ἀν καὶ δὲν εἰκονίζονται πεσσοὶ πάνω στὸ βάθρο, ὁ πολεμιστὴς δεξιὰ κρατᾷ ἕναν πεσσό, βλ. H. B. Walters, «On Some Black-Figured Vases Recently Acquired by the British Museum», *JHS* 18, 1898, 294.

3. *Paral.* 230, Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24319, 24320. *Paral.* 231, Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24316, 24322, 24317. *Paral.* 238, Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24318.

4. *ABV* 395,9. *CVA* Paris, Bibl. Nationale (Cab. des Médailles) 1, πίν. 43, 3-6, σ. 32.

5. Γιὰ τὴ μόρρα γενικὰ βλ. Fouquières, *Les jeux des anciens*, σ. 290 κ.ἑ. Daremberg - Saglio, τ. III 2, σ. 1889 (G. Lafaye). *RE* τ. III, A 2, σ. 1772 (Hug). Στὶς φιλολογικὲς πηγὲς ἀναφέρεται: Νόννου, *Διονυσ.* XXXIII, 77. Πτολεμαίου, *Ἡφαιστ.* IV, I. Γιὰ τὴ ράβδο βλ. P. F. Perdrizet, «The Game of Morra», *JHS* 8, 1898, 130. Daremberg - Saglio, ὁ.π., σ. 1890. Βλ. καὶ τὸν τρόπο ποὺ εἰκονίζεται τὸ παιχνίδι τῆς μόρρας στὰ

καὶ στὶς παραστάσεις τοῦ ἀμφορέα τοῦ Μονάχου 1482, μὲ τὴν Ἀθηνᾶ, καὶ τῆς Sèvres 6405<sup>1</sup>, χωρὶς τὴν Ἀθηνᾶ, γιὰ τίς ὁποῖες ὑποστηρίχτηκε μὲ περισσότερη πιθανότητα, ἀπὸ τὴ θέση τῶν δακτύλων τους, ὅτι οἱ δύο πολεμιστὲς παίζουσι μόρρα, δὲν μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε ἓνα τέτοιο παιχνίδι. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν δακτύλων στὰ δύο αὐτὰ ἀγγεῖα εἶναι πιθανότερο νὰ ἔχη σχέση μὲ τὰ πεντάγραμμα καὶ νὰ δείχνῃ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ κύβου<sup>2</sup>, ποῦ συνήθως φανερώνεται μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν δακτύλων ἢ ἀκόμα καὶ μὲ ἐπιγραφές, παρὰ μὲ τὸ παιχνίδι τῆς μόρρας. Σύμφωνα μὲ τίς παραπάνω σκέψεις, οἱ πολεμιστὲς στὸν ἀμφορέα Cab. des Médailles 232 θὰ παίζουν ἓνα ἄλλο παιχνίδι, ἴσως καὶ κύβους, καὶ ἡ χειρονομία τους θὰ ἔχη σχέση μὲ τὸ παιχνίδι αὐτό.

Μιὰ ἀκόμα παραλλαγή στὴν ἀπόδοση τοῦ παιχνιδιοῦ παρατηρεῖται σὲ δύο ἄλλα ἀγγεῖα, τοῦ Λούβρου καὶ τῆς Βολωνίας. Αὐτά, ἐνῶ τυπολογικὰ κατατάσσονται στὴν κατηγορία τῶν παραστάσεων τοῦ παιχνιδιοῦ, ξεχωρίζουσι στὸ ὅτι οἱ δύο πολεμιστὲς δὲν ἀπλώνουσι τὸ χέρι τους μπροστὰ. Στὴν ὕδρια τοῦ Λούβρου F 299<sup>3</sup> (πίν. 3β) οἱ πολεμιστὲς κάθονται στὰ γνωστὰ καθίσματα, ἐνῶ ἀνάμεσά τους εἰκονίζεται ἓνα βεθυμιδωτὸ βάζο καὶ μπροστὰ ἀπὸ αὐτὸ ἡ Ἀθηνᾶ. Ὁ πολεμιστὴς ἀριστερὰ κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι δύο δόρατα καὶ στὸ ἀριστερὸ τὴν ἀσπίδα· ὁ ἄλλος μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τὴν ἀσπίδα, ποῦ καλύπτει τὸ δεξιὸ χέρι, καὶ ἔτσι δὲν διακρίνεται ἂν τὰ δύο δόρατα τὰ κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸ ἢ μὲ τὸ ἀριστερὸ μαζί μὲ τὴν ἀσπίδα, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις<sup>4</sup>, ὁπότε στὴν περίπτωση αὐτὴ εἶναι πιθανὸν τὸ δεξιὸ χέρι νὰ κατευθύνεται ἐλεύθερο πρὸς τὸ βάζο.

Ἐναφορικὰ μὲ τὴν παράσταση αὐτὴ διατυπώθηκε ἡ ἄποψη πὼς οἱ πολεμιστὲς, Ἀχιλλέας καὶ Αἴας, τραβοῦν κλῆρο γιὰ τὴν τύχη τους<sup>5</sup> ἢ ὅτι παριστάνεται τὸ τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ τους<sup>6</sup>. Οἱ ὁμοιότητες ποῦ παρουσιάζει ἡ

ἀγγεῖα: Pfuhl, *MuZ*, σ. 570, πίν. 223, εἰκ. 569. A.D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, Λιψία 1938, σ. 39, ἀρ. 15, πίν. 19-20. A. Greifenhagen, *Griechische Eroten*, Βερολίνο 1957, σ. 51, εἰκ. 38. CVA Goluschow Pologne, πίν. 33, 5. Καὶ στὰ ἀνάγλυφα: C. Blümmel, *Die klassisch-griechischen Skulpturen der Staatl. Museen zu Berlin*, Βερολίνο 1966, σ. 56, 57, ἀρ. 65, εἰκ. 98.

1. Μονάχου: *ABV* 486, 1. G. Lippold, «Griechische Schilde», στὸ *Münchener Archäologische Studien dem Andenken A. Furtwänglers gewidmet*, Μόναχο 1909, σ. 426, ὑποσ. 4. Sèvres: *CVA Sèvres III He*, πίν. 15, 4.

2. Στὸ παιχνίδι αὐτὸ ἔριχναν πρῶτα κύβους, καὶ σύμφωνα μὲ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ κύβου μετακινούσαν τοὺς πεσσούς: Beazley - Caskey, III, σ. 2, 5.

3. *ABV* 362, 29.

4. *Paral.* 149, 23. *ARV*<sup>2</sup> 73, 23. *Paral.* 166, 108. *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

5. E. Gerhard, «Campana Vasensammlung», *AZ* 1859, 104-105, ἀρ. 52.

6. Ὁ Pottier γιὰ τὸ ἴδιο ἀγγεῖο ὑποθέτει ἄλλοτε μὲν ὅτι οἱ πολεμιστὲς τραβοῦν κλῆ-

παράσταση μὲ τις προηγούμενες καὶ ἰδιαίτερα ὁ τρόπος ποῦ κάθεται ὁ πολεμιστῆς δεξιὰ, δίνοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι σκύβει γιὰ νὰ κἀνὴ μιὰ κίνηση τοῦ παιχιδιοῦ<sup>1</sup>, δὲν ἀποκλείουν τὴν ἄποψη ὅτι τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ πολεμιστῆ ἀπλώνεται πρὸς τὸ βᾶθρο, ὁπότε πρόκειται γιὰ τὴν ἀπεικόνιση μιᾶς φάσης τοῦ παιχιδιοῦ. Ἐπειδὴ ὁμοίως μιὰ τέτοια σκέψη δὲν στηρίζεται σὲ ὅλα τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, ἡ ἄποψη ὅτι εἰκονίζεται τὸ τέλος τοῦ παιχιδιοῦ εἶναι πιθανότερη.

Στὸ δεῦτερο ἀγγεῖο, στὸν ἀμφορέα τῆς Βολωνίας<sup>2</sup> (πίν. 4), οἱ δύο πολεμιστῆς ἔχουν λυγισμένα τὰ γόνατα καὶ κρατοῦν στὸ δεξιὸ χέρι τὰ δύο δόρατα, ἐνῶ ἡ θεὰ στέκεται ἀνάμεσά τους. Ἰδιαίτερες δυσκολίες στὴν ἐξήγηση τῆς σκηνῆς αὐτῆς δημιουργεῖ τὸ ὅτι δὲν παριστάνεται τὸ βᾶθρο καὶ τὸ ὅτι τὸ δεξιὸ χέρι τῶν πολεμιστῶν δὲν κατευθύνεται ἐλεύθερο μπροστά. Γιὰ τὴν παράσταση αὐτὴ ὑποστηρίχτηκε<sup>3</sup> ὅτι εἰκονίζεται μιὰ σκηνὴ «προσευχῆς» (*Andachtsakt*) τῶν πολεμιστῶν πρὸς τὴ θεὰ, μετὰ τὴν κλήρωση γιὰ τὸ πεπωρωμένο τους. Σύμφωνα μὲ ἄλλη γνώμη<sup>4</sup>, ἡ θεὰ παρουσιάζεται γιὰ νὰ εἰδοποιήσῃ τοὺς πολεμιστῆς, ποῦ παίζουν πεσσούς, ὅτι ὁ ἐχθρὸς πλησιάζει. Ἄλλοι πάλι ὑποστηρίζουν<sup>5</sup> πὼς ἡ θεὰ παρευρίσκεται στὸ παιχίδι τῶν κύβων ποῦ παίζουν οἱ δύο πολεμιστῆς. Ὁ Beazley<sup>6</sup> τέλος ἀναφέρει μόνον ὅτι εἰκονίζονται δύο γονατισμένοι πολεμιστῆς καὶ ἡ Ἀθηνᾶ ἀνάμεσά τους. Ἡ παρουσίαση καὶ ἡ στάση τῶν πολεμιστῶν στὸν ἀμφορέα, ὅπως καὶ ἡ θέση καὶ ἡ χειρονομία τῆς θεᾶς, δείχνουν μιὰ σαφέστατη συγγένεια μὲ τις παραστάσεις ποῦ εἰκονίζονται σκηνὴ παιχιδιοῦ. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο ποῦ ἐνισχύει τὴ σκέψη αὐτὴ εἶναι ὅτι πίσω ἀπὸ τὴ θεὰ, δεξιὰ, μὲν διακρίνεται μιὰ ἐπιφάνεια μὲ μαῦρο γάνωμα καὶ δύο παράλληλες ἐγχαράξεις, ποῦ πιθανότατα πρέπει νὰ τὴν ἀναγνωρίσουμε ὡς μέρος ἀπὸ τὴν κάθετη πλευρὰ ἐνὸς βᾶθρου. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ ἀγγειογράφος δὲν θέλει νὰ ἀπεικονίσῃ μιὰ ὁποιαδήποτε φάση τοῦ παιχιδιοῦ, ἀλλὰ τὸ τέλος του, τὴ στιγμή δηλαδὴ ποῦ οἱ δύο πολεμιστῆς μὲ τὴν προτροπὴ τῆς Ἀθηνᾶς ἔχουν διακόψει ἀπότομα τὸ παιχίδι, καὶ κρατώντας τὸν ὄπλισμό τους εἶναι ἔτοιμοι νὰ σηκωθοῦν καὶ νὰ γυρίσουν στὴ μάχη<sup>7</sup>.

ρο (*Vas. Louvre*, II, σ. 127) καὶ ἄλλοτε ὅτι παριστάνεται τὸ τέλος ἐνὸς παιχιδιοῦ μὲ κύβους (*CVA Louvre* 6, σ. 52, πίν. 72, 1).

1. Πρβ. *ABV* 270, 67/362, 35/480, Boston 9515/486, 1.
2. Bologna Pu 196, *ABV* 371, 146.
3. Gerhard, *AV*, πίν. 219, σ. 135.
4. G. Pellegrini, *Cat. dei vasi antichi dipinti delle Collezioni Palazi e Universitaria*, Bologna 1900, σ. 27, ἀρ. 196.
5. *CVA* Bologna II, III He, πίν. 13, σ. 8.
6. Ὁ.π. *ABV* 371, 146.
7. Pellegrini, ὁ.π.

Ὑποστηρίχθηκε ἡ γνώμη ὅτι στίς παραστάσεις πού δὲν φέρνουν ἐπιγράφες πιθανὸν νὰ εἰκονίζωνται καὶ ἄλλοι ἥρωες, ὅπως ὁ Παλαμήδης καὶ ὁ Πρωτεσίλαος ἢ ὁ Θερεσίτης ἢ ἀκόμα δύο ἀπλοὶ συστρατιῶτες<sup>1</sup>. Ἐπειδὴ ὅμως σὲ ὅλα τὰ ἐνεπίγραφα<sup>2</sup> ἀγγεῖα ὑπάρχουν μόνο τὰ ὀνόματα τοῦ Ἀχιλλέα καὶ Αἴαντα, ὅπως καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία, θὰ πρέπη νὰ ἀναγνωρίσουμε τοὺς δύο αὐτοὺς ὁμηρικὸς ἥρωες<sup>3</sup> καὶ στίς ἄλλες παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ πού δὲν ἔχουν ἐπιγράφες. Ἡ ἄποψη αὐτὴ βεβαιώνεται καὶ μὲ τὴν παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς, πού συνδέει τὴν παράσταση μὲ τὸ ἔπος.

### B. Ἡ Ἀθηνᾶ ἀνάμεσα στοὺς πολεμιστὲς

Στίς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ ἡ Ἀθηνᾶ ἀπεικονίζεται σὲ διάφορους τύπους. Στίς περισσότερες παραστάσεις στέκεται ἤρεμη, εἰρηνική, φορώντας ἀττική περικεφαλαία μὲ λοφίο, αἰγίδα, καὶ κρατώντας στὸ χέρι δόρυ<sup>4</sup>, ἐνῶ σὲ ἄλλες παραστάσεις, στίς λιγότερες, κρατᾷ καὶ ἀσπίδα.<sup>5</sup> Ἄλλοτε πάλι ἡ θεὰ εἰκονίζεται μὲ ὄλο τῆς τὸν ὄπλισμό, χωρὶς ὅμως τὴν αἰγίδα<sup>6</sup>, ὅπως στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας, ἢ χωρὶς περικεφαλαία<sup>7</sup>. Γνωστὸς εἶναι ἐπίσης ὁ τύπος τῆς «κόρης»<sup>8</sup>, πού ὁ μόνος ὄπλισμός τῆς εἶναι τὸ δόρυ<sup>9</sup>. Στὴ λήκυθο τῆς Βοστώνης 9515 ἡ θεὰ κινεῖται μὲ ἔντονο βηματισμό, ἐνῶ στὴ νεώτερη χρονολογικὰ παράσταση, στὸν κρατήρα τοῦ Βερολίνου 3199<sup>10</sup> εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς Παρθένου τοῦ Φειδία.

Στίς περισσότερες παραστάσεις ἡ θεὰ φορεῖ ἀπλὸ χιτῶνα, διακοσμημένον μὲ διάφορα σχέδια. Συχνὰ ἐπάνω ἀπὸ τὸ χιτῶνα ὑπάρχει ἱμάτιο<sup>11</sup>, ἐνῶ στὰ

1. Roulez, πίν. II, σ. 9. Welcker, III, σ. 16.

2. *Paral.* 140, 6/149, 23. *ABV* 480, Boston 9515. Βλ. καὶ Beazley - Caskey, III, σ. 3, ὑποσ. 1, 2, 4, ὅπου ἀναφέρονται ὅλα τὰ ἐνεπίγραφα ἀγγεῖα.

3. Blinkenberg, *AM* 23, 1898, 11.

4. Γιὰ τὸν τύπο αὐτόν: Daremberg - Saglio, τ. III 2, σ. 1925 (G. Fougères).

5. Orléans, *RA* 1918, 21, εἰκ. 10. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15.

6. *Délos* X, 605, πίν. L. Villa Giulia 479, *CVA* 1, πίν. 3. Μερικὲς φορές ἡ αἰγίδα δηλώνεται μὲ δύο φίδια (*ABV* 365, 70) ἢ πάλι καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο καὶ μόνις διακρίνεται (*Paral.* 170, 3. *CVA* Louvre 12, III He, πίν. 190, 2 καὶ 192, 2).

7. *ABV* 648, 232.

8. Γιὰ τὸν τύπο αὐτόν: *RE* τ. II 2, στ. 2011 (Dümmler). Roscher, *ML*, τ. I, 1, στ. 693 694 (Furtwängler). *Lexikon der alten Welt*, Ζυρίχη - Στουτγάρδη 1965, στ. 384 (D. Willers).

9. *ABV* 290, 2/492, 73.

10. Βοστώνης: *ABV* 480. Βερολίνου: *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

11. *Délos* X, 605, πίν. L. *ABV* 290, 2. *Paral.* 149, 23. *ARV*<sup>2</sup> 73, 28. *ABV* 365, 70. *Paral.* 166, 108/170, 3. *ABV* 395, 9/397, 28/492, 73. *CVA* Louvre 12, III He, πίν. 190, 2 καὶ 192, 2. *ABL* 254, 6/268, 33, 34. Walters, *Cat.* II, σ. 28, London B 638.

νεώτερα χρονολογικὰ ἀγγεῖα φορεῖ ἀττικὸ πέπλο<sup>1</sup>. Συνήθως ἡ αἰγίδα καλύπτει ὅλο τὸ στῆθος, συναντᾶται ὁμως καὶ ὁ νεώτερος τύπος αἰγίδας ποὺ πέφτει σὰν πλατιά ταινία ἀπὸ τοὺς ὤμους<sup>2</sup> ἢ εἶναι φορεμένη λοξά<sup>3</sup>. Τὸ γοργόνειο σπάνια ἀπεικονίζεται<sup>4</sup>.

Σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις ποὺ ἐξετάζουμε ἡ Ἀθηνᾶ στέκεται ἀνάμεσα στοὺς πολεμιστῆς, μπροστὰ ἢ πίσω ἀπ' τὸ βᾶθρο<sup>5</sup>, ἀκίνητη ἢ κἀνοντας ἕναν μικρὸ βηματισμό<sup>6</sup>. Στὰ ἀγγεῖα ὅπου λείπει τὸ βᾶθρο ἢ ὅπου ἡ θεὰ βρίσκεται μπροστὰ ἀπ' αὐτό, τὰ πέλατά της εἶναι συνήθως στραμμένα πρὸς τὰ δεξιά, ἄλλοτε ἐνωμένα καὶ ἄλλοτε σὲ βηματισμό, ἐνῶ σπανιότερα στρέφονται πρὸς τὰ ἀριστερά<sup>7</sup>. Τέλος, σὲ λίγες παραστάσεις ἡ θεὰ εἰκονίζεται νὰ κινῆται με ἐντονο βηματισμὸ πρὸς τὰ δεξιά<sup>8</sup>.

Στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας καὶ στὶς ληκύθους τῆς Ἀγορᾶς<sup>9</sup> δὲν διακρίνεται ἂν ἡ θεὰ στέκεται πίσω ἀπὸ τὸ βᾶθρο ἢ πάνω σ' αὐτό. Πιὸ πιθανὴ εἶναι ἡ πρώτη περίπτωση, ἀφοῦ στὶς περισσότερες παραστάσεις εἶναι φανερὸ πὼς ἡ θεὰ στέκει πίσω ἀπὸ τὸ βᾶθρο, ὅπως ἐξάλλου εἶναι καὶ τὸ λογικόν. Πίσω ἀπὸ τὸ βᾶθρο πρέπει νὰ δεχτοῦμε τὴ θεὰ καὶ στὴ λήκυθο τοῦ Λονδίνου B 541, ἂν καὶ ὑποστηρίχτηκε ὅτι πατᾶ ἐπάνω σ' αὐτό<sup>10</sup>.

Ἡ θεὰ ἄλλοτε ἔχει γυρισμένο τὸ κεφάλι της πλάγια καὶ κοιτάζει πρὸς τὸ μέρος τοῦ πολεμιστῆ ἀριστερὰ καὶ ἄλλοτε τὸν ἀντικρίζει με ἐλαφριά κλίση τοῦ κεφαλιοῦ της<sup>11</sup>. Ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ δημιουργεῖ

1. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15/1114, 9.

2. Γιὰ τὸν τύπο τῆς αἰγίδας: *Lexikon der alien Welt*, στ. 384. Roscher, *ML* τ. I, 1, στ. 696, 697 (Furtwängler). Ἡ αἰγίδα αὐτὴ συναντᾶται στὰ ἀγγεῖα: *ABV* 324, 37/367, 96/368, 98/480, Boston 9515.

3. *ARV*<sup>2</sup> 11, 1a. *ABV* 486, 1. *BMetrMus*. 1962, 21, σ. 5, εἰκ. 4.

4. *Paral.* 149, 23. *ABV* 270, 67. *Paral.* 166, 108. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15/1114, 9.

5. Ἡ Ἀθηνᾶ παριστάνεται μπροστὰ ἀπὸ τὸ βᾶθρο στὰ ἀγγεῖα: *Délos* X, 605, πίν. L. *Paral.* 140, 6. *ARV*<sup>2</sup> 11, 1a/222, 19. *ABV* 362, 29, 30, 35/367, 96. *Paral.* 170, 3. *ABV* 385, 3/397, 28/480, Boston 9515/486, 1. *BMetrMus* 1962, σ. 5, εἰκ. 4. Baur, *Cat.*, πίν. I, 108. *RA* 1918, 21, εἰκ. 10. *CVA Louvre* 12, III He, πίν. 190, 2. *ABV* 527, 23. London B 638, Walters, *Cat.* II, σ. 28.

6. Γιὰ τὸν τύπο τῆς Ἀθηνᾶς με τὰ πόδια κλειστὰ ἢ σὲ βηματισμό: Roscher, *ML* τ. I, 1, στ. 691 κ.έ. (Furtwängler).

7. *RA* 1918, 21, εἰκ. 10.

8. *ABV* 395, 9/486, 1. Στὴν παράσταση τῆς ληκύθου τῆς Βοστώνης 9515 (*ABV* 480) ὁ βηματισμὸς τῆς θεᾶς εἶναι πολὺ ζωηρός.

9. *Paral.* 230, Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P24319, 24320, 24321. *Paral.* 231, Ἀγορὰ, P 24322.

10. Λήκυθος Λονδίνου: *ABL* 254, 6. Ὁ Walters ἀναφέρει ὅτι οἱ πολεμιστῆς ρίχνουν κλήρους μπροστὰ στὸ ἄγαλμα τῆς θεᾶς καὶ ὅτι ἡ θεὰ πατᾶ ἐπάνω στὴ βάση (Walters, *Cat.* II, σ. 254).

11. *ABV* 290, 2. *ARV*<sup>2</sup> 11, 1a. *ABV* 368, 97/324, 37. *Paral.* 170, 3. Baur, *Cat.* πίν. 1, 108. *RA* 1918, 21, εἰκ. 10. *ABV* 527, 25/648, 232. *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

μιὰν ἀντίρροπη κίνηση στὴν πρὸς τὰ δεξιὰ στροφή τοῦ σώματος, πού μερικές φορές εἶναι ἔντονη καὶ ζωνρή, ὅπως καὶ στὸ κάθετα σηκωμένο ἀριστερό της χέρι. Μὲ στραμμένο τὸ κεφάλι στὸν πρὸς τὰ δεξιὰ πολεμιστή, ὅπως στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας, συναντᾶται ἡ θεὰ σὲ μιὰ οἰνοχόη στὴ Villa Giulia (519)<sup>1</sup>.

Στὶς παραστάσεις πού ἐξετάζουμε οἱ περισσότεροι ἀγγειογράφοι εἰκονίζουν τὴ θεὰ νὰ ἔχη σηκωμένο τὸ ἀριστερό της χέρι κάθετα πρὸς τὰ ἐπάνω, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ τὸ δόρυ λοξά, κάθετα ἢ ὀριζόντια. Οἱ παραλλαγές τοῦ τύπου αὐτοῦ παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Μερικές φορές ἡ Ἀθηνᾶ κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερό της πρὸς τὰ ἐπάνω σηκωμένο χέρι τὴν ἀσπίδα ἢ τὴν περικεφαλαία ἢ σηκώνει τὴν αἰγίδα<sup>2</sup>. Σὲ ἄλλες πάλι παραστάσεις μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι κρατᾷ τὸ δόρυ, ἐνῶ τὸ δεξιὸ εἶναι σηκωμένο πρὸς τὰ ἐπάνω, ἄλλοτε κάθετα καὶ ἄλλοτε ὀριζόντια<sup>3</sup>. Τέλος, ἡ θεὰ παριστάνεται νὰ κρατᾷ φίδι ἢ τὴν Νίκη<sup>4</sup> καὶ μόνο σὲ μιὰ κύλικα ἀπὸ τὴ Μύκονο<sup>5</sup> φέρνει καὶ τὰ δύο χέρια μπροστὰ πρὸς τὴ μέση καὶ κρατᾷ δύο δόρατα. Ὅπως ἀναφέραμε παραπάνω, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ λήκυθος ἀπὸ τὴν Πάτρα, ἐπειδὴ εἶναι ἡ μόνη γνωστὴ παράσταση τῆς σκηνῆς τοῦ παιχνιδιοῦ ὅπου ἡ θεὰ μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι κρατᾷ στεφάνι<sup>6</sup>.

### Γ. Σκέψεις γιὰ τὴν ἐξήγηση τῆς παράστασης

Οἱ παραστάσεις πού ἀπεικονίζουν τὸ παιχνίδι τῶν δύο πολεμιστῶν χωρίζονται, σύμφωνα μὲ μιὰ ἄποψη<sup>7</sup>, σὲ δύο βασικὲς κατηγορίες, ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν παριστάνεται ἡ Ἀθηνᾶ ἢ ὄχι. Σύμφωνα πάντα μὲ τὴν ἴδιαν γνώμη οἱ παραστάσεις αὐτές, παρ' ὅλες τὶς εἰκονογραφικὲς τους ὁμοιότητες, διαφέρουν ἀπὸ ἄποψη νοηματικῆ.

1. *ABV* 443, 14.

2. Ἀσπίδα: βλ. σ. 25, ὑποσ. 5· περικεφαλαία: *ARV*<sup>2</sup> 222, 19. *ABV* 385, 3. Αἰγίδα: *ARV*<sup>2</sup> 73, 28. *Paral.* 166, 108.

3. *CVA* Louvre 12, III He, πίν. 190, 2. *ABV* 480, Boston 9515.

4. Φίδι: *ABV* 648, 232. Νίκη: *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

5. *Délos* X 605, πίν. L.

6. Καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις ἀγγείων ἡ Ἀθηνᾶ ἀπεικονίζεται κρατώντας στεφάνι. Σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις συνήθως συντροφεύει ἕναν ἥρωα σὲ μιὰ δύσκολη στιγμή, ὅπως τὸν Περσέα (*Masner, Kat. Wien*, σ. 24, ἀρ. 221) ἢ τὸν Ἡρακλῆ (*Louvre F 25, Pottier, Vas. Louvre*, II, σ. 90, πίν. 65) ἢ ἀκόμα καὶ τὸν Ἀχιλλέα ὅταν ἐπιτίθεται κατὰ τοῦ Ἑκτορα (*ABV* 95, 5). Ἐπίσης σὲ μιὰ ὕδρια τοῦ ζωγράφου τοῦ Λένινγκραντ (*ARV*<sup>2</sup> 571, 73) ἢ Ἀθηνᾶ στεφανώνει ἕναν ἀγγειοπλάστη.

7. Welcker, III, σ. 3, 4, 8. Roulez, πίν. II, σ. 9. Furtwängler, «*Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland*», *AA* 1892, 102, 10. *RE* XIII, 2, στ. 1453 (*Ehrenberg*).



Σχετικά με την πρώτη κατηγορία, όπου οι δύο πολεμιστές παίζουν χωρίς την παρουσία της θεάς, όπως στον άμοφορέα του Ἐξηκία, υποστηρίζεται<sup>1</sup> ότι παριστάνεται ένα απλό και ήσυχο παιχνίδι. Για τη δεύτερη όμως κατηγορία, όπου εικονίζεται και η Ἀθηνᾶ ανάμεσα στους πολεμιστές, διατυπώθηκαν περισσότερες ἐρμηνείες. Ἔτσι σύμφωνα με μιὰ ἄποψη<sup>2</sup> οι δύο πολεμιστές ζητοῦν χρησμό ἀπὸ τῆς θεᾶς, ρίχνοντας κλήρους, γιὰ τὴν τύχη τους πρὶν πᾶνε στὴ μάχη<sup>3</sup>. Ἡ Ἀθηνᾶ στὶς παραστάσεις αὐτὲς ἀναγνωρίζεται ὡς θεὰ τοῦ πολέμου<sup>4</sup> καὶ παρουσιάζεται στους πολεμιστές, γιὰ νὰ φανερώσῃ τὴν ἀπόφασή της γιὰ τὸ πεπρωμένο τους. Ὁ Welcker ἀναφέρει γιὰ τὴν λήκυθο τοῦ Λονδίνου (B 541) ὅτι ἡ θεὰ μετὰ τὴν χειρονομία της ἐκφράζει μιὰ εὐνοϊκὴ ἀπόφαση καὶ καταλήγει στὸ ὅτι γενικᾶ ἡ Ἀθηνᾶ προσπαθεῖ νὰ ἐνθαρρύνῃ τοὺς πολεμιστὲς νὰ ὑποκύβουν στὴν τύχη τους καὶ νὰ γυρίσουν στὴ μάχη<sup>5</sup>. Ἄν δεχτοῦμε ὅμως ὅτι στὶς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ εἰκονίζεται μιὰ σκηνὴ χρησμοῦ, εἶναι πιθανότερο ἢ χειρονομία τῆς θεᾶς νὰ θέλῃ νὰ ἐκφράσῃ τὸ εὐνοϊκὸ ἀποτέλεσμα τοῦ χρησμοῦ καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὸν πολεμιστὴ ποὺ ἀντικρίζει. Στὴν περίπτωση μάλιστα ποὺ εἰκονίζονται ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Αἴας εἶναι δυνατὸ νὰ ζητοῦν χρησμό γιὰ τὸ ποῖος θὰ διακριθῇ στὴ μάχη, ὁπότε καὶ τὸ εὐνοϊκὸ ἀποτέλεσμα γιὰ τὸν Ἀχιλλέα εἶναι πιθανόν<sup>6</sup>.

Ἡ ἄποψη ὅτι εἰκονίζεται σκηνὴ χρησμοῦ καὶ εἰδικότερα ὅτι οἱ πολεμιστὲς ρίχνουν κλήρους ἢ ἀκόμα κύβους ἢ ἀστραγάλους<sup>7</sup> γιὰ νὰ μάθουν τὴν τύ-

1. Βλ. τὴν προηγούμενη ὑποσημείωση.

2. Gerhard, *ECV*, σ. 30. Gerhard, *AV*, πίν. CXCIV, CXCVI, σ. 97, 98 καὶ CCXIX, σ. 134. Welcker, III, σ. 6, 8, 16. Gerhard, *AZ* 1859, 104, ἀρ. 52. Furtwängler, *AA* 1892, 102, ἀρ. 10. H. Brunn, *Kleine Schriften*, τ. III, σ. 108, Λειψία - Βερολίνο 1906. P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen*, σ. 276, Στουττγάρδη - Βερολίνο 1893. *RE* τ. XIII, 2, στ. 1453 (Ehrenberg).

3. Ὑποστηρίχθηκε ἀκόμα ὅτι οἱ δύο πολεμιστὲς εἶναι ὁμηρικὸι ἥρωες καὶ συμβουλεύονται τὴ θεὰ γιὰ τὴν ἐπιστροφή τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὸ Ἰλιον, βλ. Gerhard, *AV*, σ. 97, ὑποσ. 81, πίν. CXCIV, CXCVI. Ἡ παράσταση ἀκόμα συνδέθηκε καὶ μετὰ τὴν ἀρπαγὴ τοῦ παλλιδίου: Welcker, III, σ. 7, 8.

4. Welcker, III, σ. 7. Σὰν θεὰ τῆς μοίρας τοῦ πολέμου (Göttin des Schlachtengeschicks) ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Furtwängler, *AA* 1892, 102, 10.

5. Welcker, III, σ. 7, 16.

6. Ὁ Blinkenberg (*AM* 23, 1898, 10), σχολιάζοντας τὴν ἄποψη τοῦ Furtwängler καὶ τοῦ Welcker γιὰ τὴν παράσταση τοῦ κρατήρα τοῦ Βερολίνου, ὑποστηρίζει ὅτι ἡ Νίκη ποὺ δίνει ἡ θεὰ στὸν ἕναν ἥρωα θὰ ἦταν δικαιολογημένη μόνο ἂν παριστάνονταν δύο ἐχθροὶ (ἕνας Τρώας καὶ ἕνας Ἑλλήνας) καὶ ὄχι δύο συστρατιῶτες.

7. Ἡ γνώμη ὅτι ρίχνουν κλήρους γιὰ τὴν τύχη τους ὑποστηρίζεται: Gerhard, *AV*, πίν. CXCIV, CXCVI, σ. 97, καὶ πίν. CCXIX, σ. 134. Hartwig, *Meisterchalen*, σ. 276. Ὅτι ρίχνουν κύβους: Welcker, III, σ. 6, 8, 16. Roulez, σ. 6, πίν. II. Furtwängler, *AA* 1892, 102, 104. Ὅτι πρόκειται γιὰ κύβους ἢ ἐπιτραπέζιο παιχνίδι: Brunn, *Kleine Schriften*,

χη τους στὴ μάχη, δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ δεκτὴ, γιατί τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μαντείας δὲν ἦταν τόσο συνηθισμένο στοὺς Ἑλληνας<sup>1</sup>. Ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ δικαιολογηθῇ ἡ τόσο συγγὴ ἐπανάληψη στὰ ἔργα τέχνης μιᾶς τέτοιας σκηνῆς. Ἡ εἰκονογραφικὴ ἄλλωστε ἐνότητα ποὺ ὑπάρχει στὶς δύο κατηγορίες παραστάσεων (μὲ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ χωρὶς τὴν Ἀθηνᾶ), ὅπως καὶ ἡ τόσο φανερὴ ἀπεικόνιση τοῦ παιχιδιοῦ σὲ ὀρισμένα ἀγγεῖα βεβαιώνουν ὅτι σ' ὅλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις εἰκονίζεται ἓνα παιχίδι ποῦ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, παιζόταν ἀπὸ τὰ χρόνια τοῦ Ὀμήρου καὶ ἦταν μιὰ ἀγαπητὴ ἀπασχόληση στὴν καθημερινὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων<sup>2</sup>.

Μιὰ ἄλλη σκέψη συνδέει τὶς παραστάσεις ποὺ ἐξετάζουμε μὲ τὸ παιχίδι τῶν κύβων ποὺ παιζόταν στὸ ἱερὸ τῆς Ἀθηνᾶς Σκιράδας<sup>3</sup>. Πρῶτος ὁ Gerhard<sup>4</sup> ὑποστήριξε τὴ γνώμη ὅτι τὸ παιχίδι ἔχει σχέση μὲ τὴ θρησκευτικὴ ὑπηρεσία τῆς θεᾶς καὶ ὅτι οἱ πολεμιστὲς βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη προστασία της. Κατόπιν ὁ Roulez<sup>5</sup> δέχτηκε ὅτι οἱ πολεμιστὲς ρίχνουν κύβους, γιὰ νὰ πάρουν χρησμὸ ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ Σκιράδα. Μιὰ τέτοια ἀποψη ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ δεκτὴ, γιατί τὸ μαντεῖο<sup>6</sup> τοῦ ἱεροῦ αὐτοῦ δὲν εἶχε καμιά σχέση μὲ τὸ παιχίδι τῶν κύβων ποὺ παιζόταν στὸ Σκῆρο<sup>7</sup>. Ἀκόμα καὶ τὸ

τ. III, σ. 108. Ὅτι παίζουν ἀστραγάλους: E. Gabrici, «Il Santuario della Malophoros a Selinunte», *MLinc* 32, 326, 327, εἰκ. 138.

1. Γιὰ τὴν κληρομαντεία γενικᾶ: *RE* τ. XIII, 2, σ. 1451 κ.έ. (Ehrenberg). Daremberg Saglio, II, 1, σ. 301. (A. Bouché-Leclercq). Βλ. καὶ Welcker, III, σ. 6. *RE* τ. XIII, 2, σ. 1452. Ἐπίσης: Πινδάρου, *Πυθ.* IV, σ. 190. Εὐριπίδη, *Πήσος*, σ. 183, 446. Γιὰ τὴν ψηφομαντεία: Σουΐδα, *Λεξ.* s.v. «πυθῶ». Γιὰ τὴν ἀστραγαλομαντεία στὸ ἱερὸ τοῦ Ἡρακλῆ στὰ Βούρα: Πανσανία VII 25, 6. *RE* τ. XIII, 2 σ. 1458, 1459. R. Hampe, «Die Stele aus Pharsalos in Louvre», *107. Winkelmannsprogramm*, Βερολίνο 1951, ἰδ. σ. 20, 21.

2. Ὀμήρου Ὀδύσ. α, 107. Βλ. καὶ Daremberg - Saglio, III, 2, σ. 994 (G. Lafaye).

3. Γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ Σκιράδα γενικᾶ βλ. Roscher, *ML* τ. IV, σ. 993-1003. (J. Heeg). *RE* τ. III A, I, σ. 534, 535 (Kock).

4. Gerhard, *ECV*, σ. 29. E. Gerhard, *Über die Minervendidole Athens*, Βερολίνο 1844, σ. 27, 9. Κριτικὴ γιὰ τὴ θεωρία του βλ. Welcker, III, σ. 14, 15.

5. Roulez, πίν. II, σ. 6, 9. Στὴ μελέτη αὐτὴ ὁ Roulez λανθασμένα στηρίζει τὴ θεωρία του στὴν παράσταση μιᾶς κύλικας τῆς Βιέννης 3695, ποὺ ἀπεικονίζει τὴν ψηφοφορία γιὰ τὰ ὅπλα τοῦ Ἀχιλλέα. Βλ. C. Robert, *Bild und Lied*, Βερολίνο 1881, σ. 220.

6. Στὶς φιλολογικὰς πηγὰς δὲν ἀναφέρεται ὅτι οἱ μάντιες τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀθηνᾶς Σκιράδας χρησιμοποιοῦσαν τὴν κυβομαντεία γιὰ νὰ δίνουν χρησμούς, βλ. Φωτίου, *Λεξ.* s.v. «Σκίρον». Ἡσυχίου, *Λεξ.* s.v. «Σκειρόμαντις». Ἐπίσης βλ. *RE* τ. XIII, 2, σ. 1458 (Ehrenberg).

7. Πολυδεύκης, IX, 96. Στέφανος Βυζάντιος, s.v. «Σκίρος». Σουΐδα, *Λεξ.* s.v. «Σκιραφεῖον». Φωτίου, *Λεξ.* s.v. «Σκιραφεῖα». Εὐσταθίου, *Παρεκβ. εἰς Ὀμήρ. Ὀδύσ.* (α 107) 1397. *Etym. Magnum*, σ. 717, 25 s.v. «Σκειράφια».

ὅτι τὸ Σκῆρο θεωροῦνταν<sup>1</sup> τόπος διασκεδάσεως χαμηλῆς στάθμης καὶ ὄχι μεγάλης ἐκτιμήσεως, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συνδέσουμε τοὺς δύο πολεμιστῆς, ποὺ τοὺς δίνονταν τὰ ὀνόματα Ἀχιλλέας καὶ Αἴας, μὲ τοὺς κυβευτῆς τῆς Ἀθηνᾶς Σκιράδας<sup>2</sup>. Ἄλλωστε ἰδιαίτερη σχέση τῆς θεᾶς μὲ τὴν κυβομαντεία δὲν ὑπάρχει<sup>3</sup>. Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη δεχόμεσταν σκηνὴ χρησιμοῦ, θὰ ἦταν πιὸ σωστὸ νὰ ἀναγνωρίσουμε ψηφομαντεία, μιά καὶ ἡ θεά, ὅπως ὑποστηρίχτηκε<sup>4</sup>, ἦταν ἐφευρέτρια αὐτῆς, παρὰ μιὰ κυβομαντεία καὶ μάλιστα στὸ Σκῆρο<sup>5</sup>.

Γιὰ μερικὲς ἀπὸ τὶς παραστάσεις ποὺ ἐξετάζουμε ἀναφέρεται<sup>6</sup> ὅτι οἱ δύο πολεμιστῆς ρίχνουν κλήρους, χωρὶς νὰ δίνεται ἄλλη ἐξήγηση. Ἄλλοι πάλι δέχονται δύο ἀπόψεις<sup>7</sup>, ὅτι δηλαδὴ οἱ πολεμιστῆς ρίχνουν κλήρους ἢ παίζουσι κύβους.

Τέλος, σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη ἀποψη<sup>8</sup>, ποὺ φαίνεται καὶ ἡ ἐπικρατέστερη, στὶς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ εἰκονίζεται μιὰ σκηνὴ συναγεροῦ στὸ στρατόπεδο τῶν Ἑλλήνων στὴν Τροία. Ἐξετάζοντας τὴ θεωρία αὐτὴ θὰ μπορούσαμε νὰ τὴ χαρακτηρίσουμε τολμηρὴ, ἀφοῦ δὲν στηρίζεται σὲ φιλολογικὲς μαρτυρίες. Παρ' ὅλες ὅμως τὶς ἀμφιβολίες ποὺ διατυπώθηκαν<sup>9</sup> γιὰ τὴν ὀρθότητά της, ἡ θεωρία αὐτὴ μᾶς δίνει τὴν πιὸ πιθανὴ ἐξήγηση τῆς σκηνοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ, γιὰτὶ βασιζέται κυρίως στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Ὁ Hau-

1. Στέφανος Βυζάντιος, s.v. «Σκίρος». Εὐσταθίου, *Παρεκβ. εἰς Ὀμήρ. Ὀδύσ.* (α 107) 1397.

2. Welcker, III, σ. 15, 16.

3. Εἶναι γνωστὸ πὺς οἱ κύβοι ἦταν εἶδος κληρομαντείας καὶ ὁ Ἑρμῆς ὁ προστάτης της, βλ. Daremberg - Saglio, τ. II, 1, σ. 304 (A. Bouché-Leclercq). *RE* τ. XIII, 2, στ. 1452-1453 (Ehrenberg).

4. Daremberg - Saglio, βλ. προηγούμενη ὑποσ.

5. Ἐνα εἶδος λιθοβολίας ἢ κληρομαντείας, ποὺ πιθανὸν νὰ ἔχη σχέση μὲ τὴν Ἀθηνᾶ Σκιράδα, διατυπώθηκε στὸ Daremberg - Saglio, ὁ.π., ὑποσ. 3.

6. *CVA Louvre* 6, σ. 52, πίν. 72, 1. Pottier, *Vas. Louvre* II, σ. 127. Walters, *Cat.* II, σ. 27. *RA* VIII, 1918, 20.

7. *CVA Espagne* III He, πίν. 23, 2, σ. 9 (J. R. Mélida). Furtwängler, *Vasenslg.*, Berlin, σ. 396, ἀρ. 1908.

8. Αὐτοὶ ποὺ δέχονται τὴ θεωρία τοῦ συναγεροῦ εἶναι: C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle 1892, σ. 57, ὑποσ. 36. Hauser, *FR* III σ. 65-72. C. Robert, *Griechische Heldensagen* II<sup>3</sup>, Βερολίνο 1923, σ. 1126, 1127 καὶ ὑποσ. 4. B. Schweitzer, «Die Entwicklung der Bildform in der attischen Kunst von 540 bis 490», *JdI* 44, 1929, 116. K. Schefold, «Statuen auf Vasenbildern», *JdI* 52, 1937, 30-33. G. Chase, «Two Sixth-Century Attic Vases», *Bull. MFA Boston* 44, 1946, 45-50. J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, Λονδίνο-Καλιφόρνια 1964, σ. 65, 84. *CVA Karlsruhe*, σ. 23, πίν. 13, 10 (G. Hafner). Beazley - Caskey, III, σ. 2. E. Diehl, «Eine attische Amphora mit Brettspielenden Helden», *JbBerl. Mus.* 12, 1962, 32-39. M. Ἀνδρόνικος, *Ἀττικὰ ἀγγεῖα*, Μέρος Α', Θεσσαλονίκη, σ. 55.

9. Beckel, σ. 27.

ser<sup>1</sup> εἶναι ὁ πρῶτος πού συνδύασε τὴ γνώμη τοῦ Robert μὲ τὴν παράσταση τῆς κύλικας τῆς Φλωρεντίας 3929<sup>2</sup> καὶ ἀνέπτυξε τὴν ἀποψη τοῦ συναγερμού μὲ βάση τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης.

Στὴν κύλικα αὐτὴ (εἰκ. 2), σύμφωνα μὲ τὴν ἀποψη τοῦ Hauser, εἰκονί-



Εἰκ. 2. Κύλιξ Φλωρεντίας 3929.

ζεται μιὰ ἐχθρική ἐπίθεση στὸ στρατόπεδο ἢ στὴν ἐμπροσθοφυλακὴ τῶν Ἑλλήνων στὴν Τροία. Στὴ μιὰ πλευρὰ ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Αἴας εἰκονίζονται νὰ παίζουσαν πεντάγραμμα<sup>3</sup>. Οἱ ἥρωες ὅμως εἶναι τόσο ἀπορορημένοι στὸ παιχνίδι τους, ὥστε δὲν ἀντιλαμβάνονται ὅτι οἱ Τρῶες ἄρχισαν ἤδη τὴν ἐπίθεση καὶ βρίσκονται πολὺ κοντὰ τους, οὔτε κἀν ἀκοῦνε τὸ σύνθημα γιὰ ἐπίθεση τοῦ σαλπικτῆ, πού εἰκονίζεται ἀριστερά. Στὴν κρίσιμη αὐτὴ στιγμή, ὅταν οἱ ἄλλοι πολεμιστὲς ἔχουν κιάλας παραταχτῆ, ὅπως δείχνει ἡ ἄλλη πλευρὰ τῆς κύλικας<sup>4</sup>, σπεύδει ἡ προστάτιδα<sup>5</sup> τοῦ Ἀχιλλέα Ἀθηνᾶ γιὰ νὰ παρακινή-

1. Hauser, *FR* III, σ. 66.

2. Robert, *δ.π.*, σ. 30, ὑποσ. 8, Κύλιξ Φλωρεντίας, *ARV*<sup>2</sup> 460, 15.

3. Ἀπὸ τὸν δεξιὰ πολεμιστὴ σώζεται μόνο τὸ χέρι, πού κατευθύνεται πρὸς τὸ βᾶθρο μὲ τοὺς πεσοῦς, καὶ τὸ ἀριστερὸ πόδι. Πίσω ἀπὸ τὸν πολεμιστὴ αὐτόν, πάντα στὸ δεξιὸ μέρος τῆς κύλικας, ἡ παράσταση συμπληρώθηκε μ' ἕναν ὀπλίτη πού ἐπιτίθεται ἐναντίον τοῦ ἤδη πεσμένου ἀντιπάλου του (Hartwig, *Meisterschalen*, σ. 276. Meier, *AZ* 1884, 248). Ἡ συμπλήρωση αὐτὴ δὲν γίνεται δεκτὴ (*CVA* Firenze III, σ. 12, πίν. 95).

4. Ἡ ἄλλη πλευρὰ τῆς κύλικας ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς πρώτης: P. J. Meier «Zu den Vasen mit Meistersignaturen», *AZ* 1884, 248. P. Hartwig, *Meisterschalen*, σ. 274.

5. Roscher, *Studien zur griechischen Mythologie*, σ. 96, 98. Daremberg - Saglio, τ. III, σ. 1911 (Fougères).

ση τοὺς ἥρωες νὰ διακόψουν τὸ παιχνίδι καὶ νὰ γυρίσουν στὴ μάχη.

Ἡ σχέση τοῦ ἐπεισοδίου μὲ τὸ ἔπος, ὅπως ὑποστήριξαν πολλοί<sup>1</sup>, γίνεται φανερὴ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ παιχνιδιοῦ καὶ στὰ ἄλλα ἀγγεῖα. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν δύο πολεμιστῶν, τὰ ὀνόματα ποὺ τοὺς δίνονται, ἡ προσθήκη τῆς Ἀθηνᾶς, ποὺ σὲ μερικὲς παραστάσεις εἶναι φανερὰ γυρισμένη πρὸς τὸν Ἀχιλλέα, καὶ αὐτὴ ἀκόμα ἡ παρουσία τοῦ Ἑρμῆ στὸν ἀμφορέα τοῦ Orvieto<sup>2</sup> εἶναι στοιχεῖα ποὺ φανεροῦν ὅτι δὲν εἰκονίζεται μιὰ σκηνὴ τῆς καθημερινῆς ζωῆς (Genre - Szene) ἀλλὰ μιὰ σκηνὴ βγαλμένη ἀπὸ τὸ ἔπος.

Ἀπὸ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἐπεισόδιο, ποὺ τόσο ἀναλυτικὰ δίνεται στὴν κύλικα τῆς Φλωρεντίας 3929, ἐξαρτῶνται ὅλες οἱ παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ μὲ τὶς διάφορες παραλλαγές τους. Οἱ πρῶτοι ἀγγειογράφοι ποὺ θέλησαν νὰ ἀπεικονίσουν τὸ ἐπεισόδιο περιορίστηκαν στὴν ἀπόδοση τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν δύο ἡρώων, ἴσως γιατί ἤθελαν νὰ δώσουν μεγαλύτερη σημασία στὸ παιχνίδι, τὸ ὁποῖο, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Hauser<sup>3</sup>, παιζόταν ἐκεῖνον τὸν καιρὸ μὲ τὸ θέλητρο τοῦ νεωτερισμοῦ. Ἀργότερα προστέθηκε ἡ Ἀθηνᾶ καὶ οἱ ἄλλοι πολεμιστὲς καί, τέλος, στίς ἐρυθρόμορφες κύλικες, τὸ ἐπεισόδιο δίνεται πῶς ἀναλυτικὰ μὲ τὴν παρουσία πολεμιστῶν ποὺ μάχονται ἢ τοῦ σαλπικτῆ. Παρατηρεῖται δηλαδὴ μιὰ σταδιακὴ ἐξέλιξη στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἐπικοῦ αὐτοῦ ἐπεισοδίου, ποὺ δημιούργησε πολλὰ προβλήματα γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ ἀρχικοῦ τύπου τῆς παράστασης (Urbild) σὲ σχέση μὲ τὴν παρουσία τῆς θεᾶς.

Προτοῦ νὰ διατυπωθῇ ἡ θεωρία τοῦ Hauser, ὁ Furtwängler<sup>4</sup> ὑποστήριξε ὅτι ἡ ἀρχικὴ παράσταση εἶναι αὐτὴ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ (κρατήρας Βερολίνου 3199<sup>5</sup>) ποὺ εἰκονίζει κυβομαντεία, ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ Ἐξηκία εἶναι ἕνας δευτερογενὴς ἀντοτελῆς τύπος, ποὺ ἀπεικονίζει ἕνα ἀπλὸ παιχνίδι καὶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ

1. Ὁ C. Robert, *Nekyia*, σ. 57, ὑποσ. 36, διατυπώνει τὴν ἄποψη ὅτι τὸ ἔπος αὐτὸ μπορεῖ νὰ εἶναι τὰ «Παλαμῆδεια». Blinkenberg, *AM* 23, 1898, 41. C. Robert, *Heldensagen* II<sup>3</sup>, σ. 1126. B. Schweitzer, *JdI* 44, 1929, 116. W. Zschietzschmann, «Attische Bildkunst um 560», *JdI* 46, 1931, 52. G. Chase, *Bull. MFA Boston* 44, 1949, 49. E. Diehl, *JbBerlMus.* 12, 1962, 36.

2. *ABV* 368, 98. Ἡ Ἀθηνᾶ συνοδεύεται πολὺ συχνὰ ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ, ὅταν συμπαραστέκεται σὲ ἥρωες: L. Preller, *Griechische Mythologie*, I, σ. 400, 405, Βερολίνο 1887. E. Simon, *Die Götter der Griechen*, Μόναχο 1969, σ. 187. P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn 1965, σ. 65 κ.έ. Στὴν παράσταση τῆς μονομαχίας τοῦ Ἀχιλλέα μὲ τὸν Βικτορα (*ABV* 95, 5) ὁ Ἑρμῆς εἰκονίζεται δίπλα στὴν Ἀθηνᾶ. Ἐπίσης στὴν παράσταση μιᾶς κύλικας (*Paral.* 284, Brooklyn 33399), ποὺ εἰκονίζει τὸ παιχνίδι τοῦ Ἀχιλλέα καὶ τοῦ Αἴαντα χωρὶς τὴν παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ Ἑρμῆς παρίστανται στὰ δεξιὰ τῆς παράστασης.

3. Βλ. σ. 31, ὑποσ. 1.

4. Furtwängler, *AA* 1892, 102, 10.

5. *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

τὸν ἀρχικὸ τύπο μὲ τὴν Ἀθηνᾶ. Εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ δεχτοῦμε μιὰ τέτοια γνώμη, γιατί ἀνεξάρτητα μὲ τὸ πρόβλημα τῆς κυβομαντείας, ποὺ μᾶς ἀπασχόλησε παραπάνω, οἱ δύο αὐτοὶ τύποι παραστάσεων ἔχουν τόσες ὁμοιότητες μεταξὺ τους, ὥστε μιὰ διαφορετικὴ ἐρμηνεῖα θὰ ἦταν δικαιολογημένη μόνο ἂν βασιζόταν στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα.

Μιὰ ἄλλη ἀποψη<sup>1</sup> δέχεται ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Ἐξηκία, ὅπως καὶ ὅλες οἱ νεώτερές της, θὰ πρέπη νὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ μιὰ παλαιότερη σύνθεση μὲ τὴν Ἀθηνᾶ, ποὺ παρουσιάζεται στοὺς ἥρωες γιὰ νὰ τοὺς παρακινήσῃ νὰ διακόψουν τὸ παιχνίδι καὶ νὰ γυρίσουν στὴ μάχη. Διατυπώθηκε καὶ ἡ ἀντίθετη γνώμη<sup>2</sup>, ὅτι δηλαδή ὁ ἀρχικὸς τύπος τῆς παράστασης εἶναι ὁ τύπος τῆς περιορισμένης σύνθεσης (Ἐξηκία) καὶ ἡ προσθήκη τῆς θεᾶς εἶναι μιὰ συμπληρωματικὴ ἐπέκταση. Παρόμοια γνώμη<sup>3</sup> δέχεται καὶ ὁ Beckel, ποὺ ἀποδίδει τὴν παρουσία τῆς θεᾶς στὴν προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη νὰ δημιουργήσῃ μιὰ εἰδυλλιακὴ σκηνή.

Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τὸ περιστατικὸ τοῦ συναγερμοῦ περιγράφεται σ' ἓνα χαμένο ἔπος καὶ ὅτι οἱ ἀγγειογράφοι προσπάθησαν νὰ τὸ ἀποδώσουν εἰκονογραφικὰ—καὶ ὄχι, ὅπως ὑποστηρίχθηκε<sup>4</sup>, ὅτι οἱ ἴδιοι δημιούργησαν ἓνα ἐπικὸ μοτίβο—τότε ἡ παρουσία τῆς θεᾶς δὲν εἶναι ἀπαραίτητη στὴν ἀρχικὴ παράσταση. Ἔτσι ὁ πρῶτος ἀγγειογράφος, ποὺ μετέφερε τὴ σκηνὴ αὐτὴ ἀπὸ τὸ ἔπος, μπορεῖ νὰ τὴν ἀπέδωσε ὅπως ὁ Ἐξηκίας, ἢ ἀκόμα καὶ μὲ τὴν παρουσία τῆς θεᾶς. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε εἶναι ὅτι ἀπὸ τίς ἕως τώρα σωζόμενες παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ ὁ πιὸ παλιὸς τύπος εἶναι τῆς κλειστῆς παράστασης χωρὶς τὴν Ἀθηνᾶ<sup>5</sup>.

Ὁ σκοπὸς τῆς παρουσίας τῆς θεᾶς στὴ σκηνὴ τοῦ συναγερμοῦ, δηλαδή ἡ προτροπὴ της πρὸς τοὺς ἥρωες νὰ διακόψουν τὸ παιχνίδι καὶ νὰ γυρίσουν στὸ καθῆκον τους, σὲ ἐλάχιστες παραστάσεις<sup>6</sup> γίνεται φανερὸς ἀπὸ τὴν ὅλη στάση καὶ χειρονομία της. Ἀντίθετα, τίς περισσότερες φορὲς ἡ θεὰ στέκεται ἀκίνητη μὲ τὸ κεφάλι γυρισμένο πρὸς τὰ δεξιὰ της καὶ ἔχοντας σηκωμένο πρὸς τὰ ἐπάνω τὸ ἀριστερὸ χέρι. Μιὰ τέτοια χειρονομία μπορεῖ νὰ δείχνῃ παρακίνηση, ἐντολὴ ἢ ἀκόμα καὶ συμπαραστάση πρὸς τὸν ἥρωα ποὺ ἀντικρίζει<sup>7</sup>. Στὶς ἀναλυτικὲς παραστάσεις τῶν κυλίκων<sup>8</sup> ἡ πρόθεση τῆς θεᾶς στὸ συγκε-

1. Schweitzer, *JdI* 44, 1929, 116.

2. *Olymp. Forschungen* II, σ. 144.

3. Beckel, σ. 27.

4. Βλ. τὴν προηγούμενη ὑποσημείωση.

5. Βλ. σ. 18, ὑποσ. 1.

6. *ABV* 395, 9/480, Boston 9515/486, 1.

7. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Βερολίνο 1965, σ. 36, 90.

8. *ARV*<sup>2</sup> 73, 28 καὶ 460, 15.

κριμένο ἐπεισόδιο γίνεται εὐκόλα ἀντιληπτὴ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Ἐκεῖ ὅμως πού εἰκονίζονται μόνο οἱ δύο ἥρωες καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, ἐπειδὴ λείπουν τὰ ἀπαραίτητα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ προσδιορίσουν τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμοῦ, ὁ σκοπὸς τῆς χειρονομίας τῆς θεᾶς εἶναι ἀμφίβολος. Ἔτσι ὁ Beckel<sup>1</sup> βλέπει τὴ θεὰ σὰν θεατὴ πού δείχνει ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ παιχνίδι. Εἶναι πιθανὸν λοιπὸν νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἡ παρακίνηση ἢ ἡ συμπαράσταση, πού φανερώνει ἡ χειρονομία τῆς Ἀθηνᾶς στὶς ἀπεικονίσεις αὐτές, ἔχει σχέση μὲ τὸ παιχνίδι καὶ πιθανότατα μὲ τὴ νίκη τοῦ προστατευόμενου τῆς ἥρωα Ἀχιλλέα, ἀφοῦ σὲ μερικὰ ἀγγεῖα<sup>2</sup> τὸν ἀντικρίζει φανερά. Ἄλλοῦ πάλι ἡ θεὰ ἀπεικονίζεται μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πρὸς τὰ ἀριστερά, χωρὶς νὰ κοιτάζῃ τὸν Ἀχιλλέα. Ὑποστηρίχτηκε<sup>3</sup> σχετικὰ ὅτι ἡ θεὰ μὲ τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ θέλει νὰ δείξῃ τὸ μέρος ἀπ' ὅπου οἱ ἐχθροὶ πλησιάζουν, ὁπότε ἡ παράσταση συνδέεται μὲ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμοῦ.

Μιὰ ἄλλη ἀπεικόνιση<sup>4</sup> τῆς θεᾶς εἶναι ὅταν κρατᾶ στὸ ἀριστερὸ τῆς σηκωμένο χέρι κράνος, πού σύμφωνα μὲ μιὰν ἀποψη<sup>5</sup> φανερώνει τὴν «ἐπιφάνειά» τῆς. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ τονίζεται περισσότερο ἡ παρουσία τῆς, ἐνῶ ὁ σκοπὸς τῆς παρουσίας τῆς δίνεται μὲ τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ ἀριστερά, πρὸς τὸ μέρος δηλαδὴ ἀπ' ὅπου πλησιάζει ὁ ἐχθρός.

Στὸν κρατῆρα τοῦ Βερολίνου 3199<sup>6</sup> ἡ θεὰ κρατᾶ στὸ δεξιὸ χέρι Νίκη, πού στεφανώνει τὸν ἀριστερὰ ἥρωα, ἐνῶ στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας ἔχει στὸ ἀριστερὸ χέρι στεφάνι καὶ ἀντικρίζει τὸν ἥρωα δεξιά. Τὸ στεφάνι σὰν σύμβολο θεωρεῖται ἐπαθλο νίκης, μπορεῖ ὅμως νὰ δηλώνῃ τὴ θεϊκὴ εὐνοια, πού συνοδεύει τοὺς ἥρωες στοὺς ἀγῶνες τους, ἢ μιὰ ἐνθάρρυνση καὶ προτροπὴ γιὰ νίκη, ἢ ἀκόμα μπορεῖ νὰ προμηνύῃ τὸ εὐνοϊκὸ ἀποτέλεσμα ἐνὸς ἀγῶνα<sup>7</sup>.

1. Βλ. σ. 33, ὑποσ. 3.

2. Βλ. σ. 26, ὑποσ. 11. Γιὰ τὴ θέση τοῦ Ἀχιλλέα στὶς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ: Beazley-Caskey III, σ. 3. Στὶς παραστάσεις ὅπου εἰκονίζεται καὶ ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ θέση τοῦ Ἀχιλλέα πρέπει νὰ προσδιοριστῇ στὸ μέρος πού εἶναι στραμμένη ἡ θεὰ. Βλ. σ. 31, ὑποσ. 5.

3. G. Pellegrini, *Cat. dei vasi ant. dipinti*, σ. 27.

4. Βλ. σ. 27, ὑποσ. 2.

5. *JbBerlMus.* 12, 1962, 27, ὑποσ. 20. E. Simon, *Die Götter der Griechen*, σ. 207. Διατυπώθηκε καὶ ἡ ἀποψη ὅτι τὸ κράνος στὸ χέρι τῆς θεᾶς μπορεῖ νὰ δηλώνῃ προστασία, βόηθεια ἢ ἀκόμα καὶ νίκη: H. Walter, *Griechische Götter*, Μόναχο 1971, σ. 234.

6. *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

7. Darenberg-Saglio, τ. I, 2, σ. 1533 (E. Saglio). Βλ. ἐπίσης γιὰ τὴ σημασία τοῦ στεφανιοῦ καὶ γιὰ τὴ χρῆση του: *RE* τ. XI, 2, σ. 1588 κ.έ. (Ganszyniec). Σὲ μερικές παραστάσεις λατρείας ἢ Ἀθηνᾶ κρατᾶ στεφάνι, γιὰ νὰ δείξῃ ὅτι δέχεται τίς θυσίες καὶ τίς τιμὲς πού τῆς προσφέρουν: P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt*, σ. 66, 67. Αὐτὴ ἡ χειρονομία τῆς θεᾶς, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ στάση τῶν ἡμιγονατισμένων πολεμιστῶν, ἢ ὅποια σὲ μιὰ κύλικα ἀπὸ τὴν Ἐτρουρία ἀναγνωρίσθηκε σὰν στάση ἱερείας καὶ προσευχῆς (A.

Γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Βερολίνου ὑποστηρίχτηκε<sup>1</sup> ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ ὑπόσχεται στὸν Ἀχιλλέα νίκη τῶν Ἑλλήνων. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ ἀποκλείσουμε καὶ τὴ σκέψη ὅτι ὁ ἀγγειογράφος θέλησε ἀπλῶς νὰ παραστήσῃ τὴν Παρθένο τοῦ Φειδία<sup>2</sup>, χωρὶς ἡ Νίκη στὸ χέρι τῆς θεᾶς νὰ δίνῃ ἰδιαιτέρο νόημα στὴν παράσταση.

Βέβαιο εἶναι ὅτι στὸν κρατήρα τοῦ Βερολίνου καὶ στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ παραλλαγὴ τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖον συνήθως ἀπεικονίζεται ἡ θεὰ στὶς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ. Ἄν περιοριστοῦμε στὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῶν παραστάσεων αὐτῶν, θὰ πρέπη νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ στάση, καὶ ἰδιαιτέρα ἡ χειρονομία τῆς θεᾶς μὲ τὸ στεφάνι ἢ τὴν Νίκη στὸ χέρι, ἐκφράζουν μιὰ συμπάρσταση γιὰ τὴ νίκη ἢ ἀκόμα καὶ αὐτὴ τὴ νίκη τοῦ Ἀχιλλέα στὸ παιχνίδι<sup>3</sup>. Ἄν ὅμως στηριχτοῦμε στὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμού, ἡ χειρονομία αὐτῆ τῆς θεᾶς εἶναι πιθανὸν νὰ ἐκφράζῃ προστασία καὶ συμπάρσταση γιὰ τὴν τύχη τοῦ προστατευομένου της ἥρωα Ἀχιλλέα στὴν κρίσιμη στιγμή πού ὁ ἐχθρὸς πλησιάζει.

#### Δ. Ἄλλες μορφές στὴν παράσταση

Μερικοὶ ἀγγειογράφοι, στὴν προσπάθεια νὰ προσαρμόσουν τὴν «κλειστή» παράσταση τοῦ παιχνιδιοῦ σὲ μιὰ πιὸ μεγάλη διακοσμητικὴ ἐπιφάνεια, ὅπως στὸν ὄμο ἑνὸς ἀμφορέα ἢ στὴν ἐπιφάνεια μιᾶς κύλικας, προσθέτουν στὶς κύριες μορφές, δηλαδὴ στοὺς δύο ἥρωες καὶ στὴν Ἀθηνᾶ, καὶ ἄλλα πρόσωπα<sup>4</sup>. Ἡ παρουσία γενικὰ τῶν προσώπων αὐτῶν δημιουργήσῃ τὸ ἐρώτημα ἂν συνδέωνται οὐσιαστικὰ μὲ τὰ κύρια πρόσωπα ἢ ἂν ἀπλῶς εἰκονίζονται γιὰ νὰ τὰ πλαισιώσουν.

Ὁ Welcker<sup>5</sup> ὑποστήριξε ὅτι ἄλλοτε ὑπάρχει μιὰ σχέση τῶν μορφῶν αὐτῶν μὲ τὴν κύρια παράσταση, ἐνῶ ἄλλοτε τέτοιες μορφές εἶναι τελείως ξένες, ἢ ἀκόμα τοποθετοῦνται γιὰ λόγους αἰσθητικούς. Ἐπικράτησε ὅμως ἡ γνώμη ὅτι τὰ πρόσθετα αὐτὰ πρόσωπα ὄχι μόνο σχετίζονται μὲ τὶς κύριες μορ-

Minto, *NSc* 1914, 89, 90) δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν παράσταση τῆς Πάτρας, πού, ὅπως ἐξετάσαμε, οἱ τυπολογικὲς ὁμοιότητές της μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ εἶναι φανερές. Καὶ αὐτὴ ἡ στάση τῶν πολεμιστῶν δὲν μπορεῖ νὰ ἀναγνωριστῇ σὰν στάση ἱεσίας καὶ μάλιστα πρὸς τὴν Ἀθηνᾶ (O. Walter, «Kniende Adoranten auf attischen Reliefs», *ÖJh* 1910, XIII, στ. 243, 244).

1. Schefold, *JdI* 1937, 33.

2. Schefold, *JdI* 1937, 30, 32, 33. Chase, *Bull. MFA Boston* 44, 1946, 49, 50.

3. Εἶναι γνωστὸ ὅτι καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις ἡ Ἀθηνᾶ κρατᾷ στεφάνι, καὶ μάλιστα ἐκφράζοντας συμπάρσταση στὸν Ἀχιλλέα. Βλ. σ. 27, ὑποσ. 6.

4. Βλ. σ. 33, ὑποσ. 3.

5. Welcker, III, σ. 17, 18.



φές, ἀλλὰ στίς πολυπρόσωπες (ἀναλυτικές) παραστάσεις βοηθοῦν στήν ἐξήγηση τοῦ θέματος. Ἔτσι οἱ πολεμιστές πού στέκουν ἀκίνητοι δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τοὺς δύο ἥρωες καί παρακολουθοῦν<sup>1</sup> τὸ παιχνίδι ἀναγνωρίζονται ὡς μαχητές τοῦ στρατοῦ τῶν Ἑλλήνων στήν Τροία<sup>2</sup>. Οἱ σκηνές τῶν ἀγωνιζομένων πολεμιστῶν, πού εἰκονίζονται σέ μερικές παραστάσεις<sup>3</sup>, ἐκτός ἀπὸ τὸ ὅτι προσδιορίζουν τὸν τόπο ὅπου παίζεται τὸ παιχνίδι, δηλαδή τὸ στρατόπεδο ἢ τὴν ἐμπροσθοφυλακὴ τῶν Ἑλλήνων στήν Τροία, μὲ τὴν παρουσία καί κυρίως μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ σαλπικτῆ<sup>4</sup> θεμελιώνουν τὴν ἀποψη τοῦ Hauser<sup>5</sup>, ὅτι ὅλες αὐτὲς οἱ παραστάσεις σχετίζονται μὲ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγεραμοῦ. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως προβληματικὴ εἶναι ἡ παρουσία τῶν ἱματιοφόρων ἀνδρικών μορφῶν σὲ ἀδημοσίευτη λήκυθο ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, ὅπως καί ἡ ἀπεικόνιση ἐνὸς νέου πίσω ἀπὸ τὸν Ἀχιλλέα στὸν κρατήρα τοῦ Βερολίνου<sup>6</sup>. Ὑποστηρίχτηκε<sup>7</sup> σχετικὰ ὅτι στὸν κρατήρα αὐτὸν ἀντιγράφεται ἓνα μαρμαρίνο σύμπλεγμα τῆς Ἀκρόπολης καί ὁ νέος ἀναγνωρίστηκε ὡς θεατῆς τοῦ συμπλέγματος αὐτοῦ.

Ἡ παρουσία τῶν γυναικείων μορφῶν παρατηρεῖται ὄχι μόνο στίς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ χωρὶς τὴν Ἀθηνᾶ<sup>8</sup>, ἀλλὰ καί σ' αὐτὲς πού ἐξετάζουμε. Σὲ ἀδημοσίευτη λήκυθο ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ<sup>9</sup> ὑπάρχει, δεξιά καί ἀριστερά τῶν δύο πολεμιστῶν, μιὰ γυναικεία μορφή πού ἔχει σηκωμένο τὸ ἓνα τῆς χέρι· σὲ μιὰν ἄλλη λήκυθο<sup>10</sup>, ἐπίσης ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ, μιὰ γυναικεία μορφή εἰκονίζεται δεξιά· τέλος στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας, ὅπως ἀναφέραμε, ἡ γυναικεία μορφή εἶναι στραμμένη πρὸς τὸν πολεμιστὴ δεξιά καί ἔχει σηκωμένο τὸ ἀριστερό τῆς χέρι.

Ἀναμφίβωλα ἡ παρουσία τῶν μορφῶν αὐτῶν δημιουργεῖ ὀρισμένα προβλήματα. Ὅσοι ἀναγνωρίζουν μιὰ κυβομαντεία μπροστὰ στήν Ἀθηνᾶ Σκιρά-

1. *ABV* 362, 29/362, 35.

2. Pottier, *Vas. Louvre* II, σ. 127.

3. *ARV*<sup>2</sup> 73, 28/460, 15. Βλ. καί τὴν κύλικα, London E 10, *ARV*<sup>2</sup> 90, 33, χωρὶς τὴν παρουσία τῆς Ἀθηνᾶς.

4. *ARV*<sup>2</sup> 460, 15.

5. Hauser, *FR* III, σ. 66.

6. Ἀγορὰ Ἀθηνῶν 24317, *Paral.* 231. Κρατήρας Βερολίνου, *ARV*<sup>2</sup> 1114, 9.

7. H. Schrader, *Archaische Marmorskulpturen im Akropolis - Museum zu Athen*, Βιέννη 1909, 67-71. Schefold, *JdI* 1937, 32. V. H. Schuchhardt - E. Langlotz - H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, Frankfurt 1939, ἀρ. 142, 160, 168, σ. 284-287.

8. Βλ. σ. 18, ὑποσ. 6, καί ἰδ. *ABV* 646, 199, 200, 201. *AJA* 63, 1959, 160, Lincoln City Mus. Walters, *Cat.* II, 27, London B 466. *Paral.* 284, Brooklyn 33399.

9. *Paral.* 230. Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24321.

10. *Paral.* 238, Ἀγορὰ Ἀθηνῶν, P 24318.

δα δέχονται τις γυναικεῖες μορφές σάν ἑταῖρες πού σύχναζαν στό Σκῆρο ἢ ἀκόμα σάν ἱέρειες τῆς θεᾶς<sup>1</sup>. Ἄλλοι πάλι περιορίστηκαν νά ἐξηγήσουν τήν παρουσία τῶν πολεμιστῶν, χωρίς ν' ἀσχοληθοῦν ἀναλυτικά μέ τις γυναικεῖες μορφές. Ἀπό τή στάση τους καί τή χειρονομία τους μπορούμε νά ὑποστηρίξουμε ὅτι εἰκονίζονται σάν θεατές τοῦ παιχνιδιοῦ καί συμμετέχουν σ' αὐτό. Ἡ χειρονομία τῆς μορφῆς στή λήκυθο τῆς Πάτρας μπορεῖ νά ἐκφράζη ἐνθάρρυνση γιά τή νίκη στό παιχνίδι τοῦ ἥρωα πού ἀντικρίζει, χωρίς νά ἀποκλείεται καί μιᾶ παρακίνηση γιά τή διακοπή τοῦ παιχνιδιοῦ, σύμφωνα μέ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμοῦ.

Ἄν ὑποθέσουμε ὅτι ὁ πολεμιστής πού ἀντικρίζει ἡ θεά στή λήκυθο ἀπό τήν Πάτρα εἶναι ὁ Ἀχιλλέας, ἴσως θά μπορούσαμε νά ταυτίσουμε τή γυναικεία μορφή μέ τή Βρισηίδα, ἀφοῦ σέ ἄλλες παραστάσεις εἰκονίζονται μαζί<sup>2</sup>. Ἡ σκέψη αὐτή στηρίζεται κυρίως στή γνωστή σχέση τοῦ Ἀχιλλέου καί τῆς Βρισηίδας σέ συνδυασμό μέ τὸ ἐπικό ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμοῦ. Ἡ παρουσία τῆς Βρισηίδας καί γενικά τῶν γυναικείων μορφῶν μπορεῖ νά δικαιολογηθῆ ἄν τοποθετήσουμε τή σκηνή τοῦ παιχνιδιοῦ στό στρατόπεδο τῶν Ἑλλήνων στήν Τροία καί ὄχι στήν προφυλακή<sup>3</sup>, ὅπως εἰκονίζεται σέ μερικῆς παραστάσεις<sup>4</sup>. Ἡ κακοτεχνία καί ἡ ἀτάφεια πού ἐπικρατεῖ στήν ἀπεικόνιση τῶν μορφῶν στή λήκυθο τῆς Πάτρας, ὅπως καί σέ μερικῆς ἄλλες παραστάσεις, μᾶς ἐμποδίζουν νά δώσουμε ἀπάντηση σέ τέτοια προβλήματα.

### 3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμοῦ στίς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ τῶν δύο ἡρώων, τοῦ Ἀχιλλέου καί τοῦ Αἴαντα, ὅπως εἰκονίζεται μέ ὅλα τὰ στοιχεῖα του στήν κύλικα τῆς Φλωρεντίας (3929), πρέπει νά περιγραφόταν σ' ἓνα χαμένο ἔπος. Στήν ἀγγειογραφία τὸ θέμα μας παρουσιάζει μιᾶ σταδιακὴ ἐξέλιξη: ἀρχίζει γύρω στό δεύτερο τέταρτο τοῦ βου αἰώνα μέ τὸ πινάκιο τοῦ Βερολίνου 3267, ὅπου ἀπεικονίζονται μόνο οἱ δύο ἥρωες νά παίζουν. Περίπου στὰ 530 π.Χ. ἔχουμε γιά πρώτη φορά, μέ τήν προσθήκη τῆς Ἀθηνᾶς, ἓνα σημαντικὸ στοιχεῖο, γιά νά συνδέσουμε τὸ ἀπλό παιχνίδι μέ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συνα-

1. Ἑταῖρες: Roulez, πίν. II, σ. 9. Ἱέρειες: Gerhard, *ECV*, σ. 29.

2. Brommer, *Vasenlisten*<sup>2</sup>, σ. 255.

3. Σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ C. Robert, *Nekyia des Polygnot*, σ. 57, ὑποσ. 36, οἱ πολεμιστὲς γενικά δὲν κυκλοφοροῦσαν στό στρατόπεδο μέ θώρακα. Στή λήκυθο τῆς Πάτρας ὅμως δὲν εἰκονίζεται φανερά ἂν οἱ πολεμιστὲς φοροῦν θώρακα, ἀφοῦ εἶναι τυλιγμένοι μέ τὸ ἱμάτιο. Ἔτσι δὲν μπορούμε νά προσδιορίσουμε τὸν τόπο ὅπου παίζεται τὸ παιχνίδι ἢ νά δικαιολογήσουμε τήν παρουσία τῆς γυναικείας μορφῆς.

4. Βλ. σ. 36, ὑποσ. 3.

γερμού. Τέλος, σὲ μερικές νεώτερες ἐρυθρόμορφες κύλικες, μὲ τὴν ἀπεικόνιση σκηνῶν μάχης ἢ ἐνὸς σαλπικτῆ, δίνεται πιὸ δλοκληρωμένα ἢ σκηνὴ τοῦ συναγερμού.

Στις περισσότερες παραστάσεις μὲ τὴν Ἴαθηνᾶ, τὸ παιχνίδι ποῦ παίζουσι οἱ δύο πολεμιστὲς πρέπει νὰ εἶναι τὸ «ἐπὶ πέντε γραμμαῖς», ὅπου βέβαια παριστάνονται πεσσοὶ πάνω στὸ βᾶθρο. Σὲ μιὰ παραλλαγή τῆς παράστασης, ὅπου δὲν ὑπάρχει βᾶθρο, οἱ ἥρωες μπορεῖ νὰ ρίχνουσι κύβους. Σὲ ἄλλα ἀγγεῖα, στὰ ὁποῖα οἱ πολεμιστὲς κρατοῦσι στὸ χέρι τοὺς τὸν ὄπλισμό χωρὶς νὰ κάνουν μιὰ χειρονομία παιχνιδιοῦ, ἀναγνωρίζουμε τὸ τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ, τὴ στιγμή δηλαδὴ ποῦ οἱ ἥρωες εἶναι ἔτοιμοι μὲ τὴν προτροπὴ τῆς θεᾶς νὰ σηκωθοῦσι καὶ νὰ γυρίσουσι στὴ μάχη. Αὐτὴ ἢ παρακίνηση τῆς Ἴαθηνᾶς στὴν κρίσιμη στιγμή, ποῦ οἱ Τρῶες πλησιάζουσι, δίνεται ἔντονα, σὲ μερικές μόνο παραστάσεις, ἀπὸ τὴ χειρονομία καὶ τὴν ὄλη στάση τῆς (ζωηρὸς βηματισμός, στροφή τοῦ κεφαλοῦ), καὶ ἔτσι προσδιορίζουμε καὶ τὸ σκοπὸ τῆς παρουσίας τῆς.

Σύμφωνα πάντα μὲ τὴ θεωρία τοῦ συναγερμού, ὅπου ἢ Ἴαθηνᾶ ἀντικρίξει φανερὰ τὸν ἕναν ἥρωα, μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε μιὰ παρακίνηση τῆς θεᾶς γιὰ τὸν προστατευόμενό τῆς ἥρωα Ἰαχιλλέα. Τὸ στεφάνι στὸ χέρι τῆς θεᾶς μπορεῖ νὰ ἐκφράζη προστασία καὶ προτροπὴ γιὰ τὸν ἥρωα τὴ στιγμή ποῦ οἱ ἐχθροὶ πλησιάζουσι. Στις ἀναλυτικὲς παραστάσεις τῶν κυλικῶν, ὁ σκοπὸς τῆς παρουσίας τῆς Ἴαθηνᾶς γίνεται φανερός καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα (σκηνὴ μάχης, σαλπικτῆς).

Ἀπὸ τὸ ἔπος θὰ πρέπει νὰ δανείστηκαν οἱ ἀγγειογράφοι τὰ ἄλλα πρόσωπα ποῦ εἰκονίζονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τοὺς ἥρωες (πολεμιστὲς, σαλπικτῆς). Ἡ παρουσία γυναικείων μορφῶν στὶς παραστάσεις τοῦ παιχνιδιοῦ δικαιολογεῖται μόνο ἂν τοποθετήσουμε τὸ ἐπεισόδιο στὸ στρατόπεδο καὶ ὄχι στὴν προφυλακὴ, ὅποτε καὶ ἢ ἀναγνώριση τῆς Βρισηίδας στὴ λήκυθο τῆς Πάτρας εἶναι πιθανή.

Σύμφωνα μὲ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ συναγερμού, μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι καὶ ἢ λήκυθος ἀπὸ τὴν Πάτρα, ποῦ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ τὴ μελέτη αὐτῆ, παριστάνει τὸν Ἰαχιλλέα καὶ τὸν Αἴαντα νὰ παίζουν, καὶ τὴν Ἴαθηνᾶ νὰ φανερώνη τὴν προστασία τῆς καὶ τὴν προτροπὴ τῆς στὸν Ἰαχιλλέα. Πόσο προβληματικὴ εἶναι ἢ ἐρμηνεῖα ὀρισμένων παραστάσεων ποῦ ἐξετάσαμε, δείχεται καὶ ποῦ τὴ νεώτερη ἀπεικόνιση τῆς σκηνῆς τοῦ παιχνιδιοῦ (430-420 π.Χ.) στὸν κρατήρα τοῦ Βερολίνου 3199, γιὰ τὸν ὁποῖο καὶ πάλι ἢ λύση τοῦ συναγερμού φαίνεται πιὸ πιθανή.