ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΗΣ

«Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΚΗ ΕΩΣ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ»

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2019

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 252/14.06.2005

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα
Ισμήνη-Αλίκη Τριάντη, Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων

Μέλη
Αμαλία Βλαχοπούλου-Οικονόμου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων
Βασιλική Παππά, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων

Ορισμός Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. 341/17.06.2011

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Επιβλέπουσα
Ισμήνη-Αλίκη Τριάντη, Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων

Μέλη
Δημήτρης Πλάντζος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών
Βασιλική Παππά, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων

Ορισμός Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής: Γ.Σ. 418/03.04.2019

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής

Ισμήνη-Αλίκη Τριάντη, Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων
Δημήτρης Πλάντζος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών
Βασιλική Παππά, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων
Νικόλαος Κατσικούδης, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Παν/μίου Ιωαννίνων
Ευρυδίκη Κεφαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών
Αλεξάνδρα Αλεξανδρίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων
Κλεοπάτρα Καθάριου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων

Ημερομηνία προφορικής εξέτασης: 14.06.2019 Βαθμός «Παμψηφεί Άριστα»

«Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα (Ν.5343/32 αρθρ. 202 παρ. 2).

Στη μνήμη των παππούδων μου,
Άγγελου Μ. Χριστοφίδη και Παναγιώτη Κ. Πανάρα.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ενασχόληση με τον θάνατο, τις προεκτάσεις του και οτιδήποτε σχετίζεται με αυτόν, μεταξύ των οποίων και το ίδιο το νεκρό σώμα, είναι ίσως το προϊόν μιας υποσυνείδητης απόπειρας να υπερνικηθεί ο ίδιος ο φόβος του θανάτου, είτε μέσω κάποιας σχετικής εξοικείωσης του ερευνητή με το φαινόμενο, είτε μέσω μιας ψευδαίσθησης ασφάλειας ή ανωτερότητας που παράγει η 'εργαστηριακή' απόσταση της εξωτερικής επόπτευσής του. Τα συνειδητά κίνητρα στη δική μου περίπτωση ήταν η περιέργεια να διερευνήσω τις προεκτάσεις του θανάτου, ως μυθικού και ιστορικού συμβάντος, ως ατομικού αλλά και κοινωνικού γεγονότος, όπως αποδίδεται διαμέσου της απεικόνισης του νεκρού σώματος, καθώς και ένα κενό στη σχετική βιβλιογραφία, ως προς τη συγκέντρωση και την ταξινόμηση των εικόνων των νεκρών της μακράς υπό εξέταση περιόδου σε ένα ενιαίο σώμα.

Κοιτάζοντας πίσω σε αυτή τη μακρόχρονη διαδρομή, μπορώ να εντοπίσω εν σπέρματι τις καταβολές αυτού του ενδιαφέροντος, ήδη κατά τα προπτυχιακά μου έτη στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και, ειδικότερα, στα πολύ ενδιαφέροντα και σημαντικά μαθήματα για τα ταφικά έθιμα και τα ταφικά μνημεία, που μας δίδαξε η κ. Βάσω Παππά, Επίκουρη Καθηγήτρια του τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας, την οποία θα είχα την τιμή να έχω καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης αυτής της εργασίας ως μέλος στην τριμελή συμβουλευτική επιτροπή μου. Νιώθω μεγάλη ευγνωμοσύνη και για τους άλλους δύο ανθρώπους που στελέχωσαν την τριμελή συμβουλευτική επιτροπή και με υποστήριξαν ένθερμα σε αυτό το ερευνητικό ταξίδι. Την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Ισμήνη-Αλίκη Τριάντη, Ομότιμη Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων και επί πολλά έτη Επιμελήτρια και Έφορο Αρχαιοτήτων της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, η οποία με τις πολύτιμες υποδείξεις της με κατηύθυνε με ακρίβεια και αφειδώλευτη υπομονή. Τον κ. Δημήτρη Πλάντζο, Αναπληρωτή Καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας στο Εθνικό και Καποδιστριακό Παν/μιο Αθηνών, του οποίου το επιστημονικό έργο καθώς και η ευρύτερη σκέψη και θεώρηση με επηρέασαν καταλυτικά. Σε μία μακρόχρονη ερευνητική αναζήτηση, όπως αυτή της εκπόνησης μίας διδακτορικής διατριβής, είναι αυτή η μεγαλύτερη τύχη, να σου παρασταθούν οι κατάλληλοι ανθρώπoι, ως εμπνευστές και καθοδηγητές, ως Δάσκαλοι με όλη τη σημασία και την ιερότητα της έννοιας. Ήταν μία ιδιαίτερη αλλά και σπάνια για μένα τύχη να έχω στο πλευρό μου κατά τη διάρκεια

αυτού του εγχειρήματος ως αρωγούς, ανθρώπους διακεκριμένους για την επιστημονική προσφορά και το διδακτικό έργο τους και, επιπλέον, αξιοσέβαστους για την απλότητα και την προσήνεια του χαρακτήρα τους. Άνθρωποι που έκαναν το κουπί σε αυτό το ταξίδι ελαφρύτερο, φώτισαν την πορεία και στάθηκαν δίπλα μου στις δυσκολίες.

Θα ήθελα να εκφράσω, επίσης, τις θερμές ευχαριστίες μου στην κ. Αμαλία Βλαχοπούλου-Οικονόμου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων και μέλος της τριμελούς επιτροπής κατά τα πρώτα έτη της εκπόνησης της εργασίας αυτής, καθώς και στην κ. Αγλαΐα Κωστοπούλου, Λέκτορα Κλασικής Φιλολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων, οι οποίες αμφότερες με βοήθησαν σημαντικά και με ενθάρρυναν να μη διστάσω αυτό το ερευνητικό ταξίδι. Πολύ σημαντικές και ιδιαίτερα διαφωτιστικές για εμένα ήταν οι κατ' ιδίαν συζητήσεις μου με την κ. Ευρυδίκη Κεφαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών και μέλος της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, την οποία θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς. Ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω και στα υπόλοιπα αξιότιμα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, για τις καίριες επισημάνσεις τους: τον κ. Νικόλαο Κατσικούδη, Αναπληρωτή Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης του Παν/μίου Ιωαννίνων, την κ. Κλεοπάτρα Καθάριου, Επίκουρη Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων και την κ. Αλεξάνδρα Αλεξανδρίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας του Παν/μίου Ιωαννίνων.

Ευχαριστίες οφείλω στη Δρ. Κυριακή Μελέτση, για τις γλωσσικής υφής παρατηρήσεις της επί τμημάτων του κειμένου της εργασίας, σημειώνοντας ότι σε κάθε περίπτωση τυχόν αστοχίες βαραίνουν αποκλειστικά εμένα. Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω και την Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών για την άδεια που ευγενικά μου παραχώρησε να εργαστώ στη βιβλιοθήκη Blegen.

Οφείλω, τέλος, να ευχαριστήσω με τον πιο θερμό τρόπο την οικογένειά μου και ειδικότερα τους γονείς μου, Γιώργο και Αλέκα, και τον αδελφό μου, Πάνο, για την αγάπη, το ενδιαφέρον και την πολύτιμη υποστήριξή τους, για όσο διάστημα διήρκεσε αυτή η προσπάθεια.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ…….. 4

II. ΝΕΚΡΟΙ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

Διεκδίκηση νεκρού……. 17

Διακομιδή νεκρού……... 71

Έλξη νεκρού……... 121

Επί του νεκρού…… 133

Μεμονωμένοι νεκροί στο πεδίο…… 190

Παρακείμενοι νεκροί σε σκηνή εκτέλεσης……. 203

Εκτέλεση αμάχων……... 208

Αυτοκτονία……. 215

Θρήνος…… 223

Αντικείμενο συναλλαγής…… 227

III. ΝΕΚΡΟΙ ΣΤΗΝ ΕΙΡΗΝΗ

Εκδίκηση……. 240

Σπαραγμός……... 243

Πρόθεσις…….. 247

Εκφορά και άλλες ταφικές σκηνές…….. 258

Ύπνος και Θάνατος……. 263

IV. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Το έμψυχο νεκρό σώμα……... 268

V. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ……... 281

VI. ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ…….. 314

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ……. 316

VIII. ΕΙΚΟΝΕΣ……... 337

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το νεκρό σώμα απεικονίζεται για πρώτη φορά στην αρχαία ελληνική τέχνη ήδη κατά την ύστερη Υστεροελλαδική ΙΙΙΓ περίοδο, κατά τα τέλη του 12ου αιώνα π.Χ., με μία παράσταση *προθέσεως* και μία εκφοράς να διασώζονται σε τμήματα κρατήρα και αμφορέα, από την Αγία Τριάδα και τις Τρύπες Κλαδέου του νομού Ηλείας, αντίστοιχα, ενώ, ακολούθως, κατά την Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου, το σώμα ομοίως απαντά ως πυρήνας των δύο σημαντικότερων τελετουργιών της όλης ταφικής διαδικασίας, της *προθέσεως* και της εκφοράς, που αναπτύσσονται ως παραστάσεις σε δύο ταφικά αγγεία με τελετουργική χρήση, τον αμφορέα και τον κρατήρα του Διπύλου.[1] Η απλότητα και η σχηματικότητα στην απόδοση των δύο μορφών, μίας νεκρής γυναίκας στον αμφορέα και ενός νεκρού άνδρα στον κρατήρα εμπίπτουν στις αρχές της γεωμετρικής τέχνης, συνθέτοντας ταυτόχρονα και ένα ορόσημο στη μακρά διαδρομή της απεικόνισης του νεκρού σώματος.

Ωστόσο, από την ώριμη Αρχαϊκή έως το τέλος της Ελληνιστικής περιόδου οι απεικονίσεις των νεκρών σωμάτων σημειώνουν μία αξιοσημείωτη αύξηση ως προς τον αριθμό τους και ιδιαιτέρως ως προς την ποικιλία των παραστάσεων εντός των οποίων τοποθετούνται. Το γεγονός αυτό στάθηκε καταλυτικό για την επιλογή της ανάπτυξης του θέματος κατά το χρονικό διάστημα που εκτείνεται εντός των δύο αυτών χρονικών ορίων, ενώ, επιπλέον, η μακρά αυτή περίοδος των σχεδόν έξι αιώνων, θα έδινε και τη δυνατότητα να καταγραφεί και να μελετηθεί τόσο η ίδια η εξέλιξη των εικονογραφικών τύπων, όσο και, κυρίως, ο τρόπος με τον οποίον η απεικόνιση του νεκρού σώματος επηρεάστηκε από τις σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που συνέβησαν στον ελλαδικό χώρο, μέρος του οποίου θα μπορούσε να θεωρηθεί και η χρήση του από την εκάστοτε εξουσία, στο πλαίσιο στρατηγικών και σκοπιμοτήτων πολιτικής φύσεως. Αυτή η τελευταία περίπτωση αφορά κατά βάση τα δημόσια μνημεία και την ένταξη και προβολή του σώματος μέσα από αυτά. Παρότι η έρευνα περιορίζεται σε έργα της πλαστικής και της αγγειογραφίας, έχουν συμπεριληφθεί, ενδεικτικά, και ορισμένες περιπτώσεις έργων της μεταλλοτεχνίας και της αγγειοπλαστικής, τα οποία υπήρξαν ορόσημα ως προς την εξέλιξη της εικονογραφίας, ενώ γίνεται επιπλέον αναφορά και

[1] Για τα Υστεροελλαδικά ΙΙΙΓ αγγεία της Πελοποννήσου, βλ. Βικάτου 2012, σ. 365-367, εικ. 737, 738. Για τον αμφορέα και τον κρατήρα του Διπύλου, βλ. Πλάντζος 2011, σ. 50-51. Για την *πρόθεσιν* και την *εκφορά* στη γεωμετρική τέχνη, συνολικά, βλ. Ahlberg 1971.

σε ορισμένες περιπτώσεις γεωμετρικών αγγείων. Η επισκόπησή τους συνέβαλε στο να κατανοήσουμε πληρέστερα τις καταβολές του εικονογραφικού θέματος.

Σκοπός της παρούσης εργασίας ήταν να συγκεντρωθεί, να ταξινομηθεί και να μελετηθεί το ευρύτερο δυνατό φάσμα μορφών νεκρών σωμάτων, από πρωτότυπα έργα της αγγειογραφίας και της πλαστικής, στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ώστε μέσα από αυτή τη διευρυμένη βάση να καταγραφούν διαφορές και ομοιότητες και, κυρίως, να εξαχθούν γενικά συμπεράσματα ως προς τις αιτίες και τις κινητηρίους δυνάμεις, που διαμόρφωσαν το νεκρό σώμα, σε κάθε πλαίσιο και σε κάθε περίοδο, και κυρίως τον τρόπο με τον οποίο το πέτυχαν. Σε μία τέχνη ανθρωποκεντρική και αφηγηματική, όπως είναι η αρχαία ελληνική, η εικόνα του νεκρού σώματος επέχει σημαντικό και συχνά πρωταγωνιστικό ρόλο, είτε βρίσκεται σε δημόσιο χώρο, είτε σε ιδιωτικό ή ημι-ιδιωτικό, όπως είναι ο τόπος του συμποσίου. Αποτελεί την ίδια την σωματική αποτύπωση του θανάτου, ως φυσικού, βιολογικού και κοινωνικού φαινομένου, και των ποικίλων εκδηλώσεων και συνδηλώσεων που τον συνοδεύουν. Επιπλέον, συχνά συνιστά από μόνο του τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο συναρθρώνονται οι ιστορίες που αποτυπώνονται. Μολονότι κορμός της εργασίας είναι η εικονογραφία της μορφής του νεκρού σώματος, η συμβολή της έγκειται στην προσέγγιση της εικόνας του σώματος μέσα από ένα σφαιρικό και διεπιστημονικό πρίσμα, με την αξιοποίηση απόψεων, γνώσεων και πορισμάτων από τους συναφείς κλάδους της φιλολογίας, της ιστορίας και, ενίοτε, της ανθρωπολογίας. Για μία ακόμα πιο ολοκληρωμένη οπτική, κατά την προσέγγιση και την ερμηνεία του νεκρού αξιοποιήθηκαν και λιγότερο συναφή γνωστικά πεδία, αλλά απολύτως συναφή με το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, όπως είναι η ανατομία, με τη συνδρομή της οποίας διελευκάνθηκαν στοιχεία που εμφανίζονται ενίοτε στη μορφή του νεκρού, όπως είναι το θανάσιμο τραύμα. Με το δεδομένο ότι η διαχείριση του νεκρού σώματος από τις αρχαιοελληνικές κοινωνίες, αντανακλά κοινωνικές σχέσεις και κοινωνικοπολιτικές αντιλήψεις, η εικόνα αυτού του σώματος ως κατασκευής ή ως ‘τέχνης’ είναι εξαιρετικά σημαντική για αυτές ακριβώς τις αντιλήψεις που πρεσβεύει. Αφορά συν τοις άλλοις στην ίδια τη διαχείριση και την πρόσληψη του θανάτου ως κοινωνικού φαινομένου από την εξουσία και την κοινωνία, αντίστοιχα, ήτοι την κατά περίπτωση εξιδανίκευσή του ως εθελούσιας ηρωικής και ένδοξης επιλογής ή τη δαιμονοποίησή του ως απευκταίας, αποκρουστικής μοίρας και ατίμωσης.

Τα γεωγραφικά όρια των υπό έρευνα απεικονίσεων περιλαμβάνουν το σύνολο του τότε ελληνικού κόσμου: μεγάλα αστικά κέντρα, όπως είναι η Αθήνα και η ευρύτερη

περιοχή της Αττικής, κατά την αρχαϊκή και την κλασική περίοδο, ιερά πανελλαδικής εμβέλειας, όπως το ιερό των Δελφών, μικρότερες περιοχές της περιφέρειας, όπως η Λακωνία και η Βοιωτία, τα νησιά του Αιγαίου και του Ιονίου, και, βεβαίως, μεγάλες ελληνιστικές μητροπόλεις, όπως η Πέργαμος και η Σιδώνα. Σε ό,τι αφορά τα αγγεία, τα γεωγραφικά όρια αφορούν στους τόπους παραγωγής τους.

Προτού μεταβούμε στην ιστορία της έρευνας, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι περιγραφές νεκρών σωμάτων, ενίοτε μάλιστα περιεκτικές και εύστοχες, εμπεριέχονται και σε έναν ευρύ αριθμό έργων, μονογραφιών αλλά και άρθρων, που πραγματεύονται την εικονογραφία των περιόδων που εξετάζουμε από διαφορετική οπτική γωνία και με διαφορετική θεματική διάρθρωση, και από τις οποίες μπορούν να αντληθούν χρήσιμα στοιχεία και για το ίδιο το σώμα.

Για την έννοια και την ερμηνεία του ανθρώπινου σώματος γενικώς αλλά και ως πολιτισμικής κατασκευής με ποικίλες συνδηλώσεις, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το συλλογικό έργο "A Cultural History of the Human Body in Antiquity", στα κεφάλαια του οποίου εξετάζεται, μεταξύ άλλων, η κατασκευή και η εκμετάλλευση της εικόνας του σώματος για πολιτικές σκοπιμότητες.[2] Στο έργο της "Gewalt im Bild", η Susanne Muth εξετάζει την απεικόνιση της βίας στην Αθήνα του 6ου και του 5ου π.Χ. αιώνα, μέσα από το βλέμμα του αρχαίου θεατή, και το πώς η κατασκευή της πολεμικής βίας, προϊόν της οποίας είναι και ο θάνατος του σώματος, δομείται εικονογραφικά, ως ένα ενιαίο σύνολο ενός ευρέως φάσματος απεικονίσεων,[3] ώστε να επηρεάσει και να διαμορφώσει τις αντιλήψεις του κοινού, πάνω στα δίπολα του θύτη και του θύματος, του νικητή και του ηττημένου, τονίζοντας κάθε φορά έννοιες όπως η υπεροχή, η ισχύς, η αδυναμία και η υποταγή και εγείροντας συγχρόνως διαφορετικά ή και αντικρουόμενα συναισθήματα στον θεατή, όπως είναι ο θαυμασμός για τον νικητή και η συμπόνοια για τον ηττημένο, που μπορεί να είναι και νεκρός.

Σε ό,τι αφορά την έννοια και το φαινόμενο του θανάτου και τις σχετικές ταφικές τελετουργίες, ορόσημα στη βιβλιογραφία είναι τα έργα των Donna C. Kurtz & John Boardman, Emily Vermeule, Robert Garland και Christiane Sourvinou-Inwood,[4] ενώ αναφορικά με τις ταφικές παραστάσεις κομβικής συμβολής στην κατανόηση και ερμηνεία των εικόνων είναι τα έργα του John H. Oakley για τις λευκές ληκύθους.[5]

[2] Βλ. Avramidou 2010, "The Body of a Hero".
[3] Muth 2008, σ. 640: "Rather, all depictions of violence would have to be unpacked and understood as parts of an overall system".
[4] Kurtz και Boardman 1971, Vermeule 1979, Garland 1985, Sourvinou-Inwood 1983 και 1995.
[5] Oakley 2004 και 2005.

Καθώς η εργασία πραγματεύεται ένα ζήτημα εικονογραφικό, θα ήταν παράλειψη να μην τονιστεί και η συμβολή του άρθρου του James Whitley ως προς τη χρήση των εικόνων και της πρόσληψής τους από τους σύγχρονούς τους θεατές,[6] αλλά και της πρωτοποριακής μελέτης του Alfred Gell,[7] που συνιστά το σημείο αναφοράς. Σε αυτήν διατυπώνεται η έννοια του έργου τέχνης ως 'αυτοτελούς φορέα δράσης' έναντι του απλού συμβόλου, που μεταφέρει κάποιο μήνυμα, μέσω κάποιου δικού του γλωσσικού συστήματος, με τη θεωρητική του προσέγγιση να θέτει στο περιθώριο τις οδούς και μεθόδους της αισθητικής και της σημειολογίας. Ιδιαιτέρως διαφωτιστικό σε αυτό το επίπεδο της ανθρωπολογικής προσέγγισης και με μία συμπληρωματική ματιά στο έργο του Gell, είναι και το έργο του Δημήτρη Πλάντζου.[8]

Ένα σημαντικό έργο για τη μελέτη και την ερμηνεία του μνημειοποιημένου νεκρού σώματος είναι η προσφάτως δημοσιευμένη μονογραφία του Nathan T. Arrington,[9] όπου ο ερευνητής εμβαθύνει στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονταν από τους θεατές οι αποτυπωμένες στα μνημεία μορφές των νεκρών του πολέμου, αλλά και στο πώς δομείται η μορφή του νεκρού από τους αναθέτες και κατασκευαστές των μνημείων, με απώτερο σκοπό τη χειραγώγηση των θεατών.

Η πρώτη μελέτη που ασχολήθηκε με τις μορφές των νεκρών σωμάτων στην εικονογραφία, και ειδικότερα στην αγγειογραφία από τη Γεωμετρική έως το τέλος της Αρχαϊκής περιόδου υπήρξε η διδακτορική διατριβή του Hans Herbert Völker, η οποία δημοσιεύθηκε το 1935,[10] μία κατά βάση τυπολογική ανάλυση των κείμενων μορφών. Στην τυπολογία του νεκρού σώματος αλλά και στα εικονογραφικά στοιχεία μέσα από τα οποία δηλώνεται ο θάνατος σε μία σειρά μελανόμορφων παραστάσεων, εστιάζει και ένα κατά πολύ μεταγενέστερο άρθρο της Monique Halm-Tisserant.[11] Στην περιγραφή και την ερμηνεία των τραυμάτων στα νεκρά σώματα των αττικών μελανόμορφων αγγείων επικεντρώνεται το άρθρο του David Saunders, απόσπασμα από τη διδακτορική του διατριβή.[12] Μέσα από την οξυδερκή του ανάλυση, κατά την οποία λαμβάνεται υπόψη μία σειρά παραγόντων, όπως είναι οι γραπτές πηγές και οι περιορισμοί και οι ιδιαιτερότητες της μελανόμορφης τεχνικής, αναδύεται η λογική πίσω από την

[6] Whitley 2012.
[7] Gell 1998.
[8] Πλάντζος 2014.
[9] Arrington 2015.
[10] Völker 1935.
[11] Halm-Tisserant 1993.
[12] Saunders 2008. Η διδακτορική του διατριβή έχει τίτλο "Sleepers in the Valley: Athenian Vase-Painting 600-400 B.C. and 'Beautiful Death'" (Oxford 2006).

αποτύπωση του εικονογραφικού στοιχείου του τραύματος,[13] είτε είναι διακοσμητικής φύσεως είτε αναδεικνύει κάποια συγκεκριμένη ταυτότητα, όπως είναι αυτή του ηρωικού πολεμιστή που έπεσε στη μάχη. Τέλος, ένα σημαντικό άρθρο στο οποίο εξετάζονται οι συνδηλώσεις που προκύπτουν από μία συγκεκριμένη στάση του νεκρού σώματος και πιο συγκεκριμένα από τη στάση *πρηνηδόν* του νεκρού είναι το άρθρο της Ευρυδίκης Κεφαλίδου "Dead men face down: Homer, Art and Archaeology",[14] όπου η ερευνήτρια προσεγγίζει το ζήτημα σφαιρικά, αξιοποιώντας στοιχεία και δεδομένα από την αρχαιολογία και την ανθρωπολογία.

Ως πρωταρχικό μεθοδολογικά ζητούμενο στην παρούσα μελέτη τέθηκε η συλλογή του υλικού, με επιμέρους εργασίες τη συγκέντρωση του μεγαλύτερου δυνατού αριθμού απεικονίσεων νεκρών σωμάτων της προαναφερθείσης περιόδου σε ένα ενιαίο σώμα και αφετέρου την ταξινόμησή τους σε θεματικές ενότητες. Για λόγους ομοιογένειας και συνοχής του υλικού δεν συμπεριελήφθησαν σώματα νεκρών ζώων, τερατόμορφων όντων και υβριδίων, όπως είναι το σώμα των Κενταύρων, παρά μόνο σώματα ανθρωπόμορφα, είτε αυτά ανήκουν σε ανθρώπους, είτε σε ανθρωπόμορφα μυθικά όντα όπως είναι οι Τιτάνες και οι Γίγαντες. Σε ό,τι αφορά την πρώτη επιμέρους εργασία της συγκέντρωσης των νεκρών μορφών, ένα θεμελιώδες ζήτημα που έχρηζε αντιμετώπισης προτού ξεκινήσει η καταγραφή τους, ήταν ο ορισμός, η αποσαφήνιση δηλαδή του ποιά είναι τα στοιχεία αυτά που συνιστούν ένα σώμα εικονογραφικά νεκρό, προκειμένου στην εργασία να ενταχθούν αποκλειστικά όσα σώματα εμπίπτουν στην κατηγορία αυτή, αποκλείοντας τα σώματα των θνησκόντων. Αυτά θα μπορούσαν να αποτελέσουν το αντικείμενο μίας άλλης, ξεχωριστής έρευνας. Ως εικονογραφικά νεκρό θεωρούμε το σώμα που οι κατασκευαστές του έπλασαν ως απεικόνιση του φυσικού νεκρού σώματος και οι θεατές του αντιλαμβάνονται ως τέτοιο.

Το θέμα της κάθε παράστασης είναι ένας πρώτος και σε πλείστες περιπτώσεις καθοριστικός οδηγός για την περαιτέρω διερεύνηση των πεσμένων μορφών ή, γενικά, των μορφών εκείνων που απεικονίζονται σε μία κατάσταση αδράνειας και απώλειας των αισθήσεων και του ελέγχου του σώματος. Όπως στην *πρόθεσιν* και την *εκφορά* το κλινήρες σώμα δεν μπορεί παρά να απεικονίζει κάποιον νεκρό άνθρωπο, ή όπως στη διεκδίκηση πεσμένου σώματος από δύο αντίπαλους μονομάχους, μία κλασική μονομαχία στον επικό κύκλο, το διαφιλονικούμενο σώμα δεν μπορεί παρά να είναι

[13] Για την εικονογραφία του τραύματος, βλ. και Γερουλάνος Σ. - R. Bridler 1998.
[14] Kefalidou 2010.

νεκρό, το ίδιο ισχύει ή μοιάζει να ισχύει και σε μία σειρά άλλων παραστάσεων. Σε αυτές τις παραστάσεις, ενίοτε ασφαλώς ταυτισμένες, με συγκεκριμένο θέμα, γνωστό από τις γραπτές πηγές, οι νεκροί φαίνεται ότι μπορούν να προσδιορισθούν ως νεκροί με βεβαιότητα. Πρόκειται για παραστάσεις οι οποίες απεικονίζουν μάχες, ιστορικές, μυθικές ή αταύτιστες, ή για παραστάσεις που συνδέονται με γνωστά και διαδεδομένα μυθικά επεισόδια όπως είναι η έλξη του Έκτορα, η θανάτωση του Πριάμου και του Αστυάνακτα ή η αυτοκτονία του Αίαντα. Πρόκειται όμως για νεκρούς ή, ενδεχομένως, για θνήσκοντες;

Το ερώτημα αυτό κατέστησε απαραίτητο να οριστούν και να διατυπωθούν τα εικονογραφικά κριτήρια, τα οποία διαφοροποιούν τυπικά και ουσιαστικά τη μορφή του νεκρού από αυτήν του θνήσκοντος, ένας διαχωρισμός ορισμένες φορές δύσκολος και δυσδιάκριτος. Ο προβληματισμός αυτός δεν αφορά, όπως είναι ευνόητο, τα σώματα που απεικονίζονται ως νεκρά εξ ορισμού, όπως είναι τα σώματα στις παραστάσεις *προθέσεως* ή της *εκφοράς* αλλά εκείνα των οποίων η εικονογραφία σε συνδυασμό με το είδος και το θέμα της παράστασης όπου εντάσσονται, δεν ευνοούν τη διεξαγωγή μίας άμεσης και πέραν πάσης αμφιβολίας απόφανσης για το αν πρόκειται για σώματα ήδη νεκρά ή για σώματα που βρίσκονται πάνω σε εκείνο το λεπτό σύνορο που χωρίζει τη ζωή από το θάνατο. Για σώματα ημιθανή.

Με βιολογικούς όρους, ο θάνατος ενός έμβιου όντος, ως τερματισμός της λειτουργικής αυτοδυναμίας των οργάνων και της ικανότητας για συνείδηση, δεν είναι παρά μία βαθμιαία διαδικασία με διαδοχικά στάδια, με τον προσδιορισμό της ακριβούς στιγμής του να συνιστά το αντικείμενο μίας μακράς φιλοσοφικής, ιατρικής και νομικής συζήτησης.[15] Αν, ωστόσο, για τη διάγνωση και την πιστοποίηση του φυσικού θανάτου στην πραγματική ζωή, μπορούν να εφαρμοσθούν συγκεκριμένα ιατρικά πρωτόκολλα, με βάση και την ισχύουσα νομοθεσία, για τους νεκρούς ή θνήσκοντες που εικονίζονται στα μνημεία, η κατάσταση της ζωτικότητας του σώματος καθορίζεται εν τέλει και από αυτό το οποίο αντιλαμβάνεται ως κατάσταση ο εκάστοτε θεατής του. Είναι, επομένως, εύλογο ότι για ορισμένες μορφές ενδέχεται να υπάρξει μία αμφιταλάντευση και στον ίδιο τον θεατή για την ακριβή φύση αυτού που προσλαμβάνει μέσω του βλέμματός του ή μπορεί να συμβεί διαφορετικοί θεατές να αποκλίνουν μεταξύ τους ως προς την έννοια την οποία αντιλαμβάνονται μέσω της εικόνας. Η αναγνώριση των δυσκολιών καθώς

[15] Βλ. ενδεικτικά, Α. Βάρκα – Αδάμη 1995, «Ο προσδιορισμός του θανάτου στην ελληνική νομοθεσία και η υποχρέωση ιατρικής πιστοποίησής του», Ιατρικό βήμα, Τεύχος 42.

και της υποκειμενικότητας που ενέχεται σε ορισμένον βαθμό, ως προς τη διάκριση ανάμεσα σε αυτές τις δύο συχνά δυσδιάκριτες κατηγορίες, δεν μας αποτρέπουν από την προσπάθεια διάκρισης, μέσα από τη χρησιμοποίηση της ενδελεχούς παρατήρησης και των θεωρητικών εργαλείων μας. Για παράδειγμα, η οξύτερη παρατήρηση μπορεί να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι το άνω άκρο ενός μέχρι πρότινος θεωρούμενου 'νεκρού' διατηρεί κάποιο αμυδρό ίχνος ζωτικότητας, συνεπώς η κατάσταση αυτού θα πρέπει να αναθεωρηθεί, ως κατάσταση θνήσκοντος. Ή η γνώση του ιστορικού πλαισίου βάσει του οποίου η διακομιδή των νεκρών της μάχης υλοποιείται μετά τη σύναψη ανακωχής, που σηματοδοτεί τον τυπικό τερματισμό της σύγκρουσης, μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε νεκρή μία μορφή, της οποίας δεν διασώζονται όλα τα χαρακτηριστικά -που θα επέτρεπαν αυτομάτως την τοποθέτησή της στη μία ή την άλλη κατηγορία- αλλά εντάσσεται σε μία παράσταση, όπου απεικονίζεται η ανακωχή μετά τη μάχη.[16]

Για την ένταξη μίας μορφής στην κατηγορία των θνησκόντων, την απάντηση, πέρα από την ίδια τη μορφή, συχνά τη δίνει το ίδιο το περιεχόμενο της παράστασης και ο ρόλος της επίμαχης μορφής σε αυτή, καθώς και η επιλογή της χρονικής στιγμής προς αποτύπωση.[17] Στις εικόνες που απεικονίζεται η στιγμή του θανάτου, η μορφή διατηρεί συνήθως μία ισχνή ή ραγδαία επιδεινούμενη αλλά και οριακά εμφανή ζωτικότητα ή συνειδητότητα, με διατήρηση των αισθήσεων. Ας εξετάσουμε, όμως, πολύ συνοπτικά και ενδεικτικά οκτώ αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις ημιθανών μορφών και ποιά είναι τα εικονογραφικά στοιχεία εκείνα που τους προσδίδουν αυτή την ιδιότητα.

Μία τυπική περίπτωση θνήσκουσας είναι η Πολυξένη στην παράσταση της θυσίας της, που απεικονίζεται σε έναν τυρρηνικό αμφορέα στο Λονδίνο, του Ζ. του Τιμιάδη, ένα αγγείο από τα μέσα του 6ου π.Χ. αιώνα (*εικ. 194*).[18] Το σώμα της κόρης του Πριάμου κρατούν υψωμένο στα χέρια τους τρεις οπλίτες στην πυρά, πάνω από τον τάφο του Αχιλλέα, ενώ από αριστερά ο Νεοπτόλεμος την έχει ήδη πλήξει στο λαιμό με το ξίφος του. Η ακατάσχετη αιμορραγία μαρτυρά τη σοβαρότητα του τραύματος αλλά η στιγμή κατά την οποία διαδραματίζεται η θυσία, ένα γεγονός εν εξελίξει, καθώς και τα ανοιχτά μάτια της θυσιαζόμενης, γεμάτα δραματική ένταση, υποδεικνύουν ότι

[16] Βλ. Ζωφόρο Ναού Επικούρειου Απόλλωνα, στις Βάσσες Φιγαλείας (*κατ. 72, εικ. 72*), όπου απεικονίζεται διακομιδή νεκρού Έλληνα οπλίτη από σύντροφό του, κατόπιν ανακωχής, στο πλαίσιο Αμαζονομαχίας.

[17] Μία εμβληματική εικόνα σύλληψης και αποτύπωσης της στιγμής του θανάτου από τη σύγχρονη εποχή, είναι η φωτογραφία του Robert Capa από τον ισπανικό εμφύλιο με τίτλο "The Falling soldier", όπου απεικονίζεται η ακριβής στιγμή κατά την οποία ένας στρατιώτης βάλλεται από σφαίρα και πέφτει νεκρός. Βλ. Metropolitan Museum of Art, αρ. ευρ. 2005.100.166.

[18] *LIMC* VII, 1, Polyxene 26, *ABV* 97,27, *Para* 37, *Add*^{2} 26, *BAPD* 310027.

παραμένει ζωντανή. Ως θνήσκουσα αποδίδεται εναργέστατα και η Πενθεσίλεια, η οποία έχει δεχθεί ένα παρόμοιας φύσης πλήγμα από τον Αχιλλέα, στην παράσταση που εικονίζεται σε μία αττική ερυθρόμορφη κύλικα στο Μόναχο, του Ζ. της Πενθεσίλειας, των μέσων του 5ου π.Χ. αιώνα (*εικ. 195*),[19] ενώ μία ακόμη περίπτωση θνήσκοντος είναι, πιθανότατα, και αυτή του κυνηγού Αγκαίου στις παραστάσεις με θέμα το κυνήγι του Καλυδώνιου Κάπρου. Από τον μύθο γνωρίζουμε ότι ο Αγκαίος σκοτώνεται τελικά από τον Κάπρο, αλλά η επιλογή της χρονικής στιγμής στην απόδοση του επεισοδίου, με το σώμα του κυνηγού στο έδαφος ποδοπατούμενο από το θηρίο, σημαίνει ότι αποδίδεται μία στιγμή ελάχιστα μεταγενέστερη από αυτή του θανάσιμου πλήγματος και, συνεπώς, ο θάνατος κατά πάσα πιθανότητα δεν έχει επέλθει ακόμα (*εικ. 196*).[20]

Εμφατικά αποδίδεται η στιγμή του θανάτου στην περίπτωση του Τρωαδίτη μαχητή από την Άλωση της Τροίας, σε μία ερυθρόμορφη κύλικα στο Λούβρο (*εικ. 197*).[21] Ο πολεμιστής αποδίδεται κατά τη στιγμή που καταρρέει, έχοντας πληγεί από τον Αχαιό αντίπαλό του Ορσίμη, με χαίνουσες πληγές στο σώμα αλλά και με απώλεια των αισθήσεων, όπως υποδηλώνεται από το ξίφος που γλιστράει από το χέρι του. Η πλέον χαρακτηριστική ένδειξη του επικείμενου ή και ήδη επελθόντος θανάτου είναι η βολβοστροφή [της κόρης του οφθαλμού].[22]

Μία αμφιλεγόμενη μορφή ως προς το αν είναι νεκρός, θνήσκων ή τραυματίας, είναι και η μορφή Πέρση αναβάτη που πέφτει από το άλογό του, στη νότια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης (*εικ. 198*). Η μορφή του ιππέα έχει υποστεί έντονη φθορά αλλά η βίαιη πτώση του, είτε ως επακόλουθο πλήγματος, είτε λόγω της απότομης όρθωσης του αλόγου στα πίσω πόδια, είναι εμφανής, αποδιδόμενη κατά την εναέρια φάση της, με τα ενδύματα που ανεμίζουν να μαρτυρούν την ορμητικότητά της. Σύμφωνα με τον Schultz, ο αναβάτης «μοιάζει σαν να έχει πεθάνει ήδη, προτού αγγίξει το έδαφος».[23] Σύμφωνα με τον Furtwängler, ωστόσο, ο ιππέας αναπαριστά τον Πέρση Μασίστιο,[24] διοικητή του ιππικού των Περσών κατά τη μάχη των Πλαταιών, τον οποίο είναι γνωστό ότι σκότωσαν οι Αθηναίοι στο έδαφος, μετά την πτώση του από το άλογό του. Αυτό

[19] *LIMC* VII, 1, Penthesileia 34, *ARV*[2] 879, *BAPD* 211565.
[20] Βλ. ενδεικτικά τυρρηνικό αμφορέα με αρ. ευρ. F1705 στο Βερολίνο: *LIMC* VI, 1, Meleagros 13, *ABV* 96,16, *BAPD* 310016.
[21] *ARV*[2] 369,1 398, 1649, *Para* 365, Schefold 1989, σ. 286-287, εικ. 251, *BAPD* 203900.
[22] Έχει διατυπωθεί η άποψη (Arias 1962, σ. 338) ότι ακόμα δεν έχει δοθεί το θανάσιμο πλήγμα σε αυτόν τον καταρρέοντα μαχητή, υπονοώντας ότι είναι απλός τραυματίας, όμως η συνολική εικόνα του, η κατάρρευση, το γλίστρημα του ξίφους από το χέρι και η βολβοστροφή συνηγορούν μάλλον προς την κατάσταση του θνήσκοντος.
[23] Schultz 2002, σ. 145.
[24] Furtwängler 1895, σ. 446.

σημαίνει ότι στην περίπτωση αυτή ο αναβάτης είναι ακόμα ζωντανός. Τόσο σε αυτή, όσο και σε όλες τις ανάλογες περιπτώσεις πτώσεων των αναβατών από το άλογό τους, το πιθανότερο είναι ότι η πολύ μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στο πλήγμα που προηγήθηκε -και βεβαίως υπονοείται- διαταράσσοντας την ισορροπία του πάνω στο άλογο και τη στιγμή που απεικονίζεται, συνηγορεί προς την υπόθεση ότι ο θάνατος δεν έχει προλάβει να επέλθει ακόμα.

Στους θνήσκοντες πιθανόν ανήκει και ο Θέρσανδρος από τη μικρή, εσωτερική ζωφόρο του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου, στην πλάκα με αρ. ευρ. 28 (*εικ. 199*). Από τη μορφή διασώζονται μόνο τμήμα του άνω κορμού, η ωμοπλάτη, η κεφαλή η οποία φέρει κορινθιακό κράνος και μέρος του δεξιού άνω άκρου. Η κεφαλή του πεσμένου άνδρα μοιάζει να προβάλλει μια έσχατη αντίδραση πριν ακουμπήσει ολοκληρωτικά στο έδαφος ενώ η δραματοποιημένη έκφραση του προσώπου, στην τεχνοτροπία των γλυπτών του Μεγάλου Βωμού, μοιάζει να εκφράζει επιθανάτια αγωνία και οδύνη. Έχει διατυπωθεί, όμως, και η θέση ότι η σκηνή απεικονίζει την προσπάθεια δύο οπλιτών να επαναφέρουν ή να βοηθήσουν τον νεκρό ή τραυματισμένο σύντροφό τους.[25]

Η στιγμή της παροχής βοήθειας προς μία μορφή που καταρρέει αποτυπώνεται και στο αέτωμα Α της Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου, που έχει θεωρηθεί ότι εικονίζεται η δολοφονία του Περδίκκα (*εικ. 200*).[26] Στο αριστερό άκρο ένας υπηρέτης υποβαστάζει τον κορμό ενός φρουρού, ο οποίος δεν πρέπει να είναι νεκρός: αφενός η άμεση παροχή βοήθειας προς το ακόμα όχι πλήρως κείμενο στο έδαφος σώμα του υπονοεί ότι ο χρόνος που έχει μεσολαβήσει από το πλήγμα είναι πάρα πολύ λίγος, από την άλλη, φαίνεται να διατηρεί ακόμα έναν υποτυπώδη έλεγχο του σώματος, όπως μαρτυρά το αριστερό του χέρι που δείχνει να στηρίζεται αυτοδύναμα στο δάπεδο. Μία τελευταία μορφή στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, η οποία έχει συν τοις άλλοις απεικονιστεί με εντυπωσιακά αληθοφανή τρόπο, είναι η καταρρέουσα Αμαζόνα από τη δυτική πλευρά της ζωφόρου του ναού του Επικούρειου Απόλλωνα στις Βάσσες Φιγαλείας, με θέμα την Ηράκλειο Αμαζονομαχία (*εικ. 201*).[27] Η Αμαζόνα είναι ημιόρθια. Η κεφαλή της έχει γείρει προς τα κάτω, τα γόνατα έχουν λυγίσει αλλά το σώμα δεν έχει καταλήξει ακόμα στο έδαφος.

Τα εικονογραφικά κριτήρια που ακολουθούνται για την ερμηνεία της μορφής του νεκρού είναι το γενικό συγκείμενο της παράστασης και η ίδια η μορφή: η έκφραση

[25] Βλ. Heres 1997, σ. 89, και Queyrel 2005, σ. 87-88.
[26] Βλ. Stewart 1990, σ. 194.
[27] Βλ. Madigan 1992, σ. 74, σ. 114, αρ. 142.1, BM 533, πίν. 40e και Hofkes-Brukker (1975, σ. 88), η οποία θεωρεί την Αμαζόνα θνήσκουσα.

του προσώπου και οι κλειστοί, ημίκλειστοι ή ανοιχτοί οφθαλμοί, οι πληγές στο σώμα και η αιμορραγία, η στάση, ο σωματότυπος, η ανατομία καθώς και η ακεραιότητα του σώματος, η άρθρωση ή εξάρθρωση των μελών, άνω και κάτω άκρων, και της κεφαλής, η γυμνότητα, η ένδυση, η εξάρτυση και ο οπλισμός και, βεβαίως, η σχέση του νεκρού με το έδαφος ή με άλλα αντικείμενα ή έμβια όντα που υπάρχουν στην παράσταση.

Ο νεκρός, στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, είναι κείμενος στο έδαφος, χωρίς, ωστόσο, όπως είναι εύλογο, αυτή η τοποθέτηση να αποτελεί ικανή ή αναγκαία συνθήκη για τον προσδιορισμό κάποιου σώματος ως νεκρού. Εκτός από νεκρούς κείνται στο έδαφος και μορφές θνησκόντων, τραυματιών ή και κοιμώμενων,[28] ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις όπου ο, κατά την κρίση μας, νεκρός μπορεί να είναι τοποθετημένος πάνω σε κάποιο σταθερό σημείο, όπως σε έναν βωμό ή και επάνω σε κάποιο κινούμενο, όπως στη ράχη αλόγου, αν πρόκειται για ιππέα που έχει πληγωθεί θανάσιμα αλλά δεν έχει καταλήξει ακόμη στο έδαφος.

Καταλυτικό στοιχείο για τη θεώρηση μιας μορφής ως νεκρής, εφόσον βεβαίως βρίσκεται στο ανάλογο συγκείμενο, είναι η ολική αδράνεια του σώματος, την οποία επιφέρει η οριστική και αμετάκλητη απώλεια των αισθήσεων. Η αυτοδύναμη κίνηση ή στήριξη κάποιου μέλους του σώματος, έστω και ισχνή, όπως για παράδειγμα ένα χέρι το οποίο στηρίζεται στο έδαφος ασκώντας αντίσταση ή μία αυτοδύναμα στηριζόμενη κεφαλή στον κορμό, σημαίνει ότι δεν έχει επισυμβεί απώλεια αισθήσεων και άρα δεν έχει επέλθει ο θάνατος ακόμη.

Τα εκφραστικά χαρακτηριστικά του προσώπου, δείκτες συναισθημάτων και αισθήσεων, παρότι συνιστούν βεβαίως αντικείμενο παρατήρησης και περιγραφής, δεν αποτελούν, ωστόσο, καταλυτικό κριτήριο απόφανσης περί της νεκρότητας της μορφής. Το φάσμα της εκφραστικότητας στο πρόσωπο των νεκρών είναι δυνατόν να κυμαίνεται από την απόλυτη ουδετερότητα, με την ανυπαρξία οποιουδήποτε εκφραστικού ίχνους έως την αποτύπωση στοιχείων οδύνης ή, γενικώς, δραματικής έντασης. Το στόμα και τα μάτια μπορεί να είναι ανοιχτά ή κλειστά, αλλά μία λεπτομέρεια χαρακτηριστική του θανάτου την οποία φαίνεται ότι είχαν παρατηρήσει και απέδιδαν οι δημιουργοί των μορφών είναι η βολβοστροφή της κόρης του οφθαλμού.

[28] Βλ. για παράδειγμα την παράσταση του χαλκιδικού αμφορέα του Ζωγράφου της Επιγραφής, με θέμα τη δολοφονία του Ρήσου και των συντρόφων του από τον Οδυσσέα και τον Διομήδη, σε καταδρομική ενέργεια των τελευταίων. Όπως μου ανέφερε σε συζήτησή μας η Ευρυδίκη Κεφαλίδου, την οποία και ευχαριστώ, οι σύντροφοι απεικονίζονται πιθανότατα ως κοιμώμενοι και όχι ως νεκροί, καθώς είναι ενταγμένοι στο συγκεκριμένο συγκείμενο, στο οποίο ο ύπνος ενέχει κυρίαρχο ρόλο, ως κατάσταση, αλλά και λόγω της καθαυτού απεικόνισής τους, ως ήρεμων, γαλήνιων και χωρίς τραύματα.

Το ίδιο το σώμα, η ανατομία και η στάση του, η τοποθέτηση του στον χώρο, είναι έννοιες των οποίων η περιγραφή και η ερμηνεία, εφαρμόζοντας κατά περίπτωση και ανθρωπολογικά κριτήρια, μπορούν να μας οδηγήσουν σε υποθέσεις για τον τρόπο και το είδος του θανάτου αλλά και για την ίδια την ιεράρχηση του νεκρού, μεταξύ των ζώντων ή και άλλων νεκρών που ίσως συνυπάρχουν στην εικόνα, τους συμβολισμούς που ίσως φέρει και, βέβαια, την επιθυμητή πρόσληψή του από τον θεατή.

Η ταξινόμηση των νεκρών διαρθρώθηκε σε δύο βασικές κατηγορίες, οι οποίες αποτέλεσαν και τις δύο κύριες θεματικές ενότητες: τους νεκρούς στον πόλεμο και τους νεκρούς σε περίοδο ειρήνης. Τα επιμέρους κεφάλαια σε καθεμία από αυτές ορίστηκαν με βασικό κριτήριο τον ρόλο και τη θέση του νεκρού σώματος σε κάθε παράσταση, όπως αυτά ορίζονται από το πλαίσιο στο οποίο βρίσκεται, τις συνθήκες θανάτου και τη σχέση του με τους ζωντανούς. Ορισμένα από τα κεφάλαια είναι αυθύπαρκτα, ξεχωριστά θέματα, ήδη γνωστά από τις γραπτές πηγές, ιστορίες στις οποίες ο νεκρός έχει κεντρική θέση. Στη ‘Διεκδίκηση νεκρού’, το νεκρό σώμα γίνεται διαφιλονικούμενο αντικείμενο ανάμεσα σε δύο αντίπαλους μονομάχους ή δύο εχθρικές παρατάξεις, ενώ στη ‘Διακομιδή’ απομακρύνεται από το πεδίο μάχης από τους συμπολεμιστές του. Η ‘Έλξη νεκρού’ περιλαμβάνει μόνο το γνωστό από τις πηγές θέμα της έλξης του Έκτορα από τον Αχιλλέα μετά τη θανάτωσή του.

Τα δύο επόμενα κεφάλαια καθορίστηκαν από τη φυσική θέση του νεκρού σώματος στο πεδίο όπου βρίσκονται, σε συνάρτηση και με τη θέση των ζωντανών. Βάσει αυτού, οι νεκροί που ποδοπατούνται, ένα φαινόμενο συχνό στο πεδίο της μάχης, αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης στο κεφάλαιο ‘Επί του νεκρού’, ενώ αυτοί που βρίσκονται απλώς κείμενοι στον χώρο, χωρίς να συνδέονται στενά με τις υπόλοιπες μορφές, εντάχθηκαν στο κεφάλαιο ‘Μεμονωμένοι νεκροί στο πεδίο’. Στα επόμενα κεφάλαια, την ‘Εκτέλεση αμάχων’, και τους ‘Παρακείμενους νεκρούς σε σκηνή εκτέλεσης’ εξετάζονται οι γνωστές από τις γραπτές πηγές εκτελέσεις του Πριάμου και του Τρωίλου και οι νεκροί που βρίσκονται παρακείμενοι στον τόπο εκτέλεσης του βασιλιά της Τροίας, αντίστοιχα. Τα τελευταία τρία κεφάλαια της πρώτης γενικής κατηγορίας, είναι θέματα οικεία και γνωστά από τον Επικό Κύκλο: η ‘Αυτοκτονία’ αφορά την αυτοκτονία του Αίαντα, ο ‘Θρήνος’ τον θρήνο για τους νεκρούς Αχιλλέα, Μέμνονα και Πάτροκλο και, τέλος, το ‘Αντικείμενο συναλλαγής’ τα λύτρα του Πριάμου για τον νεκρό Έκτορα.

Στη δεύτερη γενική κατηγορία, των νεκρών εν καιρώ ειρήνης, τα δύο πρώτα κεφάλαια είναι η ‘Εκδίκηση’, που αφορά τη θανάτωση των παιδιών της Νιόβης από

την Άρτεμη και τον Απόλλωνα, και ο 'Σπαραγμός', ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες. Στα τρία τελευταία κεφάλαια, ερευνώνται οι σκηνές της '*Προθέσεως*', της 'Εκφοράς και άλλων ταφικών σκηνών', και, τέλος, η διακομιδή νεκρών από τους 'Ύπνο και Θάνατο', θέμα ιδιαίτερα δημοφιλές σε μία σειρά ταφικών αγγείων, όπως είναι οι λευκές λήκυθοι.

Για την ταύτιση των εικόνων και των νεκρών μορφών, τον πιθανό συσχετισμό τους με τα κείμενα και την απόδοσή τους σε ιστορικό ή μυθολογικό πλαίσιο αξιοποιήθηκαν οι φιλολογικές πηγές, είτε πρόκειται για λογοτεχνικά κείμενα, είτε για μαρτυρίες ιστορικού χαρακτήρα. Δεδομένου ότι δεν έχουν παρατηρηθεί αντιφατικές προσεγγίσεις μεταξύ εικονιστικής και γραπτής αφήγησης, η έρευνα παραδοσιακά επικεντρώθηκε στις πολλές και διαφορετικές εκδοχές κατά την εικονογραφική απόδοση ενός οικείου, μυθικού θέματος. Τον άμεσο συσχετισμό μεταξύ κειμένου και εικόνας, πρώτος αμφισβήτησε ο Robert, υποστηρίζοντας ότι η μεταβολή και διαμόρφωση των μύθων, τόσο μέσα από τα κείμενα, όσο και μέσα από την εικόνα, είναι συνεχής και δυναμική.[29] Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της κατανόησης των εικόνων από τον θεατή, τη θέση της Ahlberg-Cornell ότι «βασική προϋπόθεση για τη συζήτηση των μυθικών και επικών αναπαραστάσεων στην πρώιμη ελληνική τέχνη -και για την ελληνική τέχνη στο σύνολό της- είναι ότι οι καλλιτέχνες ανέκαθεν επιθυμούσαν να αναπαραστήσουν μοτίβα, που θα γίνονταν κατανοητά από τον σύγχρονό τους θεατή»,[30] συμμερίστηκε και ο Lowenstam, ο οποίος σημείωσε χαρακτηριστικά ότι «ουδείς θα περίμενε να δει μία αρχαϊκή εικόνα με τον Έκτορα να πατάει πάνω στο πτώμα του Αχιλλέα».[31] Οι εικόνες μπορούν να κατανοηθούν και να ερμηνευθούν, ωστόσο, μόνο εφόσον γίνει αποδεκτό ότι τα κείμενα που διασώζονται έως σήμερα δεν ενέχουν την ιδιότητα του απόλυτου προτύπου για τους δημιουργούς του 6ου και του 5ου αι. π.Χ.[32]

---

[29] Robert 1881, σ. 3-11.
[30] Ahlberg-Cornell 1992, σ. 10.
[31] Lowenstam 1997, σ. 27 και σ. 50
[32] Βλ. γενικά Lowenstam 1997 και Lowenstam 1992, ο οποίος συγκαταλέγει μεταξύ των αιτιών της διαφοροποίησης το θέμα της καλλιτεχνικής αδείας, καθώς οι καλλιτέχνες ζουν εν μέσω της δυναμικής διαδικασίας μορφοποίησης του μύθου και μεταχειρίζονται διαφορετικές εκδοχές αυτού. Σύμφωνα με τον Lowenstam (1997, σ. 66) οι αγγειογράφοι είχαν μεγάλη γνώση των λαϊκών, πιο δημοφιλών και επίκαιρων εκδοχών του παραδοσιακού μύθου και δούλευαν για ένα κοινό, που ήταν πρόθυμο να αγοράσει και να επιδείξει τη νεότερη ιστορία ή εκδοχή ενός παραδοσιακού αφηγήματος, ενώ δεν θεωρούσαν εαυτόν ως πιστό εικονογράφο του ποιητή, αλλά ως αυθύπαρκτο καλλιτέχνη, ο οποίος διαχειριζόταν τον μύθο στο δικό του μέσο, με τον δικό του τρόπο. Για τη σύνδεση μεταξύ εικόνας και κειμένου βλ. επίσης Shapiro 1994a, σ. 1-10, Snodgrass 1998 και Burgess 2001, σ. 53 κ.ε. Βλ. επίσης την κριτική του Giuliani (2010, σ. 244, σημ. 5) στη θέση και το κυκλικό επιχείρημα της True για την σύνδεση της παράστασης του Χαλκιδικού Αμφορέα-Ψυκτήρα (J.P. Getty 96.AE.1), με κάποια, χαμένη σήμερα γραπτή πηγή.

Ανακεφαλαιώνοντας, σκοπός της παρούσης εργασίας είναι να εξεταστεί και να ερμηνευθεί ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται το νεκρό σώμα στην αρχαία ελληνική τέχνη καθώς και το πώς εντάσσεται στην εκάστοτε εικόνα. Να μελετηθεί, επιπλέον, η σχέση του με το εκάστοτε ειδικό και γενικό περικείμενο, με το συνολικό πλέγμα των υλικών και έμβιων στοιχείων γύρω του, οι δράσεις και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, καθώς και η επιρροή που πιθανόν ασκούσε στους θεατές, ως κατασκευή που φέρει ποικίλους συμβολισμούς. Μία κατασκευή γεννημένη από φορείς που ζουν σε μία συγκεκριμένη κάθε φορά κοινωνία και η οποία μπορεί να επηρεάσει αυτούς που τη βλέπουν προς μία επιδιωκόμενη κατεύθυνση, επιτελώντας πιθανώς κι έναν πολιτικό και βιοπολιτικό ρόλο. Το αρχικό οπτικό ερέθισμα στη θέα του νεκρού θα μπορούσε να πυροδοτήσει μία αλυσίδα συζητήσεων ή αφηγήσεων και να κατευθύνει σε ερμηνείες που ο κάθε θεατής μπορούσε να δώσει, με βάση τα στοιχεία που είχε στη διάθεσή του, τις ιστορίες που είχε ήδη ακουστά αλλά και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζούσε. Από τη θέση ενός σύγχρονου θεατή, παρατηρούμε αυτές τις σιωπηλές εικόνες, τις μορφές των νεκρών, και τις αφήνουμε να ‘μιλήσουν’.

ΝΕΚΡΟΙ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ

Διεκδίκηση νεκρού

Εισαγωγή

Μολονότι, όπως έχει σημειωθεί, «η βία φτάνει στην ακραία της επίταση με τον θάνατο του άλλου· παραπέρα δεν μπορεί να πάει»,[33] κατά την Εποχή των Ηρώων που περιγράφεται στην *Ιλιάδα* αλλά και στον Τρωικό Κύκλο συνολικά,[34] ο θάνατος δεν ταυτίζεται με το έσχατο σύνορο της πολεμικής βίας, ούτε συνιστά πάντα τον οριστικό επίλογο μιας ένοπλης αναμέτρησης. Ο στόχος των οπλιτών που επιφέρουν πλήγμα στον εχθρό συχνότατα δεν εξαντλείται στην επιτυχή περάτωση της εξουδετέρωσής του, καθώς αμέσως μετά τον θάνατό του, ως νέος επιχειρησιακός στόχος τίθεται αυτόματα η σύληση, η απογύμνωσή του δηλαδή από τα μέρη που συνθέτουν την εξάρτυση και τον οπλισμό του, τα οποία διεκδικούνται από τον αντίπαλο ως τρόπαια και ενίοτε, ανάλογα με την έκβαση της μάχης που διεξάγεται, περιέρχονται στην κατοχή του. Την αφαίρεση των στοιχείων του εξοπλισμού διαδέχεται ως απειλή, και ενίοτε ως πραγματικότητα, η κακοποίηση του σώματος και ακολούθως η μη απόδοσή του για την απόδοση νεκρικών τιμών, βίαιων πρακτικών και καταστρατηγήσεων του ηθικού νόμου, μέσω των οποίων επισφραγίζεται η ολοκληρωτική κυριαρχία του νικητή επί του ηττημένου νεκρού. Ο τελευταίος έχει περιέλθει πλέον στην ιδιοκτησία του πρώτου, ο οποίος με την πράξη του αυτή στέλνει συγχρόνως και ένα μήνυμα αποτροπής και ισχύος προς τους συντρόφους και οικείους του θύματος. Ως απάντηση στην προσπάθεια της σύλησης οργανώνεται η επιχείρηση αποτροπής της από την αντίπαλη πλευρά, στις τάξεις της οποίας ανήκε ο νεκρός. Ο σφοδρός, παρεπόμενος αγώνας που επαπειλείται ή τελικά διεξάγεται για τη διεκδίκηση του νεκρού σώματος λαμβάνει άλλοτε τη μορφή μονομαχίας, και άλλοτε τη μορφή πολυάριθμης σύγκρουσης.[35] Το νεκρό σώμα μετατρέπεται, μεταφορικά ή και κυριολεκτικά, στο κεντρικό στοιχείο μιας βίαιης διελκυστίνδας μεταξύ αυτών που το διεκδικούν, αποκτώντας παράλληλα μία καινούργια και διαφορετική υπόσταση μετά τον θάνατο, με τη μετατροπή του σε

[33] Κονδύλης 1999, σ. 24.
[34] Τα όσα διαδραματίζονται στα ομηρικά έπη, κατά την «εποχή των ηρώων», εκλαμβάνονται από τους μεταγενέστερους της αρχαϊκής εποχής αλλά και αργότερα, ως γεγονότα και όχι ως μυθοπλασία. Βλ. Eder 2004, σ. 105, σημ. 4.
[35] Στη μάχη της διεκδίκησης μπορούσε να συμμετάσχει μέχρι και το ιππικό, βλ. Ιλ. Σ 153.

διαφιλονικούμενο, υλικό αντικείμενο, του οποίου η τελική τύχη και κατάληξη θα σηματοδοτήσουν ουσιαστικά και μία αξιολογική κρίση για τους εμπλεκόμενους στη διεκδίκησή του. Το ίδιο το σώμα πυροδοτεί, με την ιδιότητα του τροπαίου, που πλέον έχει αποκτήσει, έναν ακραίο ανταγωνισμό, μέσω του οποίου διακυβεύονται πλέον όχι μόνο υλικά συμφέροντα, αλλά και οι αξίες της τιμής και της δόξας, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο.[36]

Οι συγκρούσεις πάνω από το σώμα του νεκρού στην επική ποίηση, φαίνεται να μην υπόκεινται στο θεσμικό πλαίσιο που καθιερώνεται μεταγενέστερα, κατά την αρχαϊκή και την κλασική εποχή, ακολουθώντας τη δική τους αυτόνομη και βίαιη δυναμική και συγχρόνως αντανακλώντας οικείους κατά τη γεωμετρική εποχή θεσμούς.[37] Όπως σημειώνεται, «πουθενά αλλού η λαφυραγώγηση των όπλων δεν είναι τόσο άρρηκτα δεμένη με τον θρίαμβο της νίκης και ταυτόχρονα δεν παραμονεύει πίσω της τόσο μεγάλος κίνδυνος».[38] Μία επιτυχής σύληση, πλην της ικανοποίησης του αμιγώς οικονομικής φύσεως κριτηρίου του ατομικού πλουτισμού, συνεπάγεται επιπλέον κοινωνική αναγνώριση,[39] αποτελώντας παράλληλα και μία πιστοποίηση μαχητικής ικανότητας για τον συλητή.[40] Στο άλλο άκρο του ατομικού αξιολογικού φάσματος, επιφέρει ατίμωση για τον συλημένο νεκρό και τους υπερασπιστές του. Στην έξαρση του πολεμικού μίσους όμως, το οποίο ικανοποιεί επαρκώς μόνο η εξολόθρευση του εχθρού, και ακόμα περισσότερο ο αριθμός των αντιπάλων στη μονάδα του χρόνου, παραμερίζεται ορισμένες φορές ακόμα και η λαφυραγώγηση, όπως φαίνεται,

---

[36] Van Wees 2004, σ. 162: "Personal fame goes hand-in-hand with communal glory in Homer […]."

[37] Ο Αυλωνίτης (2010, σ. 41, σημ. 11) σημειώνει ότι το σύστημα των τοπικών βασιλέων, το οποίο αναφέρεται στην *Ιλιάδα*, «είναι προγενέστερο της εποχής σύνθεσης (ή ολοκλήρωσης) [του έπους], αλλά ακόμη ζωντανό στη συλλογική μνήμη των σύγχρονών του ακροατηρίων». Η επικρατέστερη σήμερα άποψη για το χρονικό σκέλος του ομηρικού ζητήματος είναι ότι η κοινωνία που περιγράφεται, τοποθετείται στον 8ο π.Χ. αι. «Με εξαίρεση ορισμένους αρχαϊσμούς της, η απεικόνιση του ηρωικού κόσμου στην *Ιλιάδα* αντανακλά γενικά τα ιστορικά δεδομένα που ίσχυαν λίγες γενιές πριν ή κατά την εποχή σύνθεσης του έπους (που τοποθετείται συνήθως στα τέλη του 8ου ή τις αρχές του 7ου αι. π.Χ).», βλ. Αυλωνίτης 2010, σ. 501 και σημ. 10, όπου παρατίθεται σχετική βιβλιογραφία. Για τη συμβολή των αρχαιολογικών δεδομένων στην χρονική διάσταση του ομηρικού ζητήματος, βλ. Μαζαράκης-Αινιάν 2000, σ. 14-18, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Ο Van Wees (2004, σ. 249), τοποθετεί ιστορικά στο πρώτο μισό του 7ου αι. π.Χ. τον τύπο μάχης που περιγράφεται στα έπη και απεικονίζεται στην τέχνη.

[38] Reinhardt 1961, σ. 252.

[39] Βλ. Ulf 2009, σ. 88: «The position of an individual within Homeric societies depends upon two factors: his socio-economic and socio-political esteem. Economic success is considered essential proof of a person's quality».

[40] Βλ. Αυλωνίτης 2010, σ. 144: «Υποδεικνύεται ότι η εγωιστική επιθυμία για αρπαγή γυναικών και γενικά γι' απόκτηση νικητήριων λαφύρων που συνεπάγονται τιμή αποτελεί την αληθινή και «οικουμενική» αιτία του πολέμου, για την ικανοποίηση της οποίας καταβάλλεται τεράστιο συλλογικό τίμημα. Η αφήγηση υποδεικνύει ότι η ηρωική νοοτροπία είναι το πρωταρχικό γενεσιουργό αίτιο του πολέμου και των ολέθριων συνεπειών του». Ο Rawlings (2007, σ. 152) σημειώνει ότι ψυχική ικανοποίηση για τον νικητή συνιστούσε όχι μόνο η απόκτηση επιπρόσθετου πλούτου, αλλά και το γεγονός ότι αυτόν τον είχε αποσπάσει από τον εχθρό.

παραδείγματος χάριν και μέσα από την παραίνεση του Νέστορα προς τους Αχαιούς, να μην παρασύρονται από το δέλεαρ του πλουτισμού, καθώς η αποστολή τους είναι μία, «μόνο να τους σκοτώνουν».[41]

Στην επική μάχη, υπέρτατο πλήγμα για την κάθε κοινότητα, περισσότερο κι από την θανάτωση κάποιου μέλους της ή ακόμα και τη σύλησή του, αποτελεί η στέρηση της δυνατότητας ταφής και απόδοσης νεκρικών τιμών,[42] καθώς «αν με την απώλεια του μέλους η κοινότητα τραυματίζεται, με την στέρηση της απόδοσης των νενομισμένων τής αφαιρείται η δυνατότητα να επουλώσει την πληγή της».[43] Στη γεωμετρική κοσμοαντίληψη, οι νεκροί πρέπει να παραδοθούν στην πυρά το συντομότερο δυνατό, όπως υποδεικνύει και η επιτακτική έκκληση της ψυχής του Πατρόκλου προς τον Αχιλλέα, προκειμένου να μπορέσει να διαβεί τις πύλες του Άδη,[44] και μάλιστα ως απειλή για τη μη τήρηση της απόδοσης των νενομισμένων, επικρέμαται η οργή των θεών. Η επίταση με την οποία διατυπώνεται το αίτημα για ταφή και μάλιστα στο συντομότερο δυνατό χρονικό διάστημα έχει ερμηνευθεί ως απότοκο της προσπάθειας να διασωθεί η τιμή και η δόξα του νεκρού, έννοιες οι οποίες διακυβεύονται υπό την απειλή της αποσύνθεσης και της εν γένει κακοποίησης του σώματος.[45] Το νεκρό σώμα πρέπει να εξαφανισθεί από τη θέα των ζώντων το συντομότερο δυνατό.[46] Ανάμεσα στον θάνατο και την ταφή του, ευρισκόμενο σε μία κατάσταση «μεθοριακή», έχει την ανάγκη της φροντίδας των οικείων του, που θα πρέπει να αποδοθεί κατά τρόπο «άμεσο και αποτελεσματικό», ώστε να διασφαλιστεί η είσοδός του στην Άδη.[47] Στο επικό σύμπαν, όπου η κυρίαρχη αξία είναι η προσωπική τιμή, η συνολική φροντίδα για το νεκρό, που περιλαμβάνει και την απότιση τιμών, συνοψίζεται στο *γέρας θανόντων*, «το δικαίωμα δηλαδή των νεκρών για τίμηση».[48]

---

[41] Ιλ. Ζ 70-71. Βλ. και Αυλωνίτης 2010, σ. 276, σημ. 102.

[42] Χαρακτηριστική είναι η αποστροφή του λόγου του Έκτορα, βλ. Ιλ. Η 75-92, στην οποία διαγράφεται εναργώς η διαφορά ανάμεσα στη δίκαιη ανταμοιβή του νικητή, ταυτισμένη με την κατοχύρωση των όπλων του ηττημένου-νεκρού και την ηθική του υποχρέωση να παραδώσει τον απογυμνωμένο νεκρό στους συντρόφους του, για την ταφική μέριμνα.

[43] Redfield 1975, σ. 183.

[44] Ιλ. Ψ 71-74. Η περίπτωση του Πατρόκλου, ωστόσο, του οποίου η ψυχή περιφέρεται ζητώντας την ταφή του σώματος προκειμένου να μπορέσει να εισέλθει στον Άδη, είναι μοναδική. Σε άλλες περιπτώσεις θανόντων στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια*, η ψυχή εισέρχεται στον Άδη ακόμα και αν το σώμα παραμένει άταφο, βλ. Rosivach 1983, σ. 196, σημ. 13.

[45] Βλ. Albinus 2000, σ. 32.

[46] Τα νεκρά σώματα των Αχιλλέα και Έκτορα, που παραμένουν άταφα επί μακρόν, προστατεύονται μέσω θεϊκής παρέμβασης από την αποσύνθεση.

[47] Βλ. Garland 1998, σ. 115.

[48] Στο *γέρας θανόντων* συμπεριλαμβάνονται τόσο οι τελετουργίες της ταφής, όσο και το ταφικό μνημείο, βλ. Walter-Καρύδη 1995, σ. 159-160.

Μολονότι οι ηθικές συμβάσεις του πολέμου, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται και η ανακωχή για την ταφή των νεκρών,[49] δεν αποτελούν άγνωστη έννοια στα έπη του Τρωικού Κύκλου, η απειλή της σκόπιμης παράκαμψης ή της περιφρόνησής τους επαναλαμβάνεται τακτικά. Η κατάλυση του ιερού θεσμού της ταφής εγκαινιάζεται ως απειλή ήδη από το προοίμιο, όπου η οργή του Αχιλλέα έχει δημιουργήσει τετελεσμένο, καθώς «εκείνους [τους Αχαιούς] βορά των σκύλων έριχνε και όλων των όρνεων».[50] Κλιμακώνεται στη ραψωδία Ζ (55-60), όπου ο Αγαμέμνων απευθυνόμενος στον αδερφό του Μενέλαο, με αφορμή την ικεσία του Αδράστου, θέτει ως επιτακτική αποστολή τον ολοκληρωτικό αφανισμό όλων των αρρένων Τρώων, «χωρίς να τους κλάψουν, χωρίς ίχνος να τους θυμίζει» (Ζ 59-60) και κορυφώνεται στη ραψωδία Λ.[51] Μέσα από το έπος διαφαίνεται ότι αυτή η σκοτεινή πλευρά του πολεμικού ήθους, βάσει της οποίας παραβιάζονται ακόμα και οι πλέον στέρεοι και βαθιά ανθρώπινοι νόμοι της γεωμετρικής κοινωνίας, όπως είναι η απόδοση των νεκρικών τιμών, γίνεται αντιληπτή ως αναπόφευκτη έκφανση της ακραίας φύσης του πολέμου. Υπόρρητα αναγνωρίζεται από αμφοτέρους εκτός από την αναγκαιότητα αποτροπής της και η δυνατότητα αξιοποίησής της, που άλλωστε προηγείται και προϋποτίθεται.

Η κακοποίηση του νεκρού σώματος στην *Ιλιάδα* αναρριχάται σε ιλιγγιώδη επίπεδα ως απειλή, από τη ρίψη του στους σκύλους και τα όρνεα μέχρι τον κανιβαλισμό και την ωμοφαγία,[52] ή την κατανάλωσή του από τα ψάρια.[53] Ενίοτε εκφράζεται και ως φόβος όπως στην περίπτωση του Αχιλλέα, που ανησυχεί ότι το νεκρό σώμα του

---

[49] Ο Νέστωρ εισηγείται να προταθεί ανακωχή για την περισυλλογή των νεκρών (Αυλωνίτης 2010, σ. 517, σημ. 77), ενώ την αναγκαιότητα της απόδοσης ταφικού τελετουργικού αναγνωρίζει και ο Αγαμέμνων, βλ. Ιλ. Η 409-410. Περί ανακωχής στην Ιλ. Βλ. ραψωδία Η 331-335 και Η 377-397. Για περισυλλογή νεκρών και δυσκολία αναγνώρισης, βλ. Η 417-420 και Η 424.

[50] Ιλ. Α 4-5: «αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν/οἰωνοῖσί τε πᾶσι». Η πρόθεση του Έκτορα να αφήσει τον Πάτροκλο άταφο, ως τροφή για τα πτηνά, πυροδοτεί τη μεγάλη σύγκρουση γύρω από το πτώμα του, ενώ η απειλή της έκθεσης των νεκρών στα όρνεα διατυπώνεται από τον Αγαμέμνονα απευθυνόμενη στους εχθρούς του, βλ. Αυλωνίτη 2010, σ. 170. Ο Redfield (1975, σ. 169) σημειώνει ότι «κανείς, ωστόσο, δεν γίνεται τροφή για τα σκυλιά στην *Ιλιάδα*», το οποίο έρχεται σε αντίφαση με τους πρώτους στίχους του ποιήματος, όπου γίνεται σαφώς λόγος για πτωματοφαγία.

[51] Είναι χαρακτηριστικό το σχόλιο του Hainsworth (1993, σ. 228), σε ό,τι αφορά τη μοίρα των νεκρών στη ραψωδία Λ, σε σύγκριση με τις προηγούμενες ραψωδίες, στις οποίες γινόταν λόγος για τις συμβάσεις του πολέμου (μονομαχίες, ανακωχές, ταφή των νεκρών) καθώς και για τη δόξα και το κέρδος του πολεμιστή: "All that now disappears. Vultures not burial await the dead. There is a horrendous list of casualties, in quantity on the Trojan side, in quality on the Achaean. […]. This is querre a l' outrance, πόλεμος πολύδακρυς not μάχη κυδιάνειρα". Σχετικά με την κλιμάκωση της βίας, βλ. και Redfield 1975, σ. 167.

[52] Ιλ. Χ 347.

[53] Ιλ. Φ 126-127.

Πατρόκλου θα προσβληθεί από μύγες και σκουλίκια, που «θα του χαλάσουν την όψη».[54]

Η βιαιοπραγία επί του νεκρού σώματος,[55] είτε ως πράξη ενεργούμενη άμεσα από τον εχθρό, είτε ως παθητική κακοποίηση, δηλαδή απόρριψη χωρίς ταφικό τελετουργικό και αποσύνθεση, υπό την απειλή της πτωματοφαγίας από αρπακτικά πτηνά και άλλα είδη ζώων, ενέχει διττή λειτουργία και ανάγνωση, ανάλογα με τον αποδέκτη της. Για το στρατόπεδο που τη διενεργεί, λειτουργεί ενωτικά και εμψυχωτικά.[56] Αντιθέτως, για την κοινότητα των οικείων και συντρόφων του κακοποιημένου νεκρού, προσλαμβάνεται σαν ένας δεύτερος θάνατος, και μάλιστα ένας θάνατος σκληρός και άγριος, πολύ πιο επώδυνος συγκριτικά με τον βιολογικό θάνατο, που προηγήθηκε. Στις παραστάσεις διεκδίκησης που θα εξεταστούν εκτενέστερα στη συνέχεια και οι οποίες συσχετίζονται με επεισόδια από τον Τρωικό Κύκλο, η κακοποίηση του σώματος, ως έσχατου σταδίου της βίας επί του νεκρού, δεν αποτυπώνεται εικονογραφικά –πλην δύο περιπτώσεων αποκεφαλισμού. Υπολανθάνει, ωστόσο, διαρκώς ως έννοια, ως ρεαλιστική προοπτική και ως κίνητρο, με πρώτο πλάνο και προδρομικό στάδιο τη βίαιη δυναμική της σύγκρουσης καθαυτής, η οποία βεβαίως και απεικονίζεται. Η μοναδική περίπτωση απεικόνισης νεκρών σωμάτων τα οποία αποσυντίθενται σπαρασσόμενα από αρπακτικά όρνεα στο πεδίο της μάχης, φέρνοντας αυτομάτως στο νου τις σκηνές πτωματοφαγίας, διαρκώς επαναλαμβανόμενων στην *Ιλιάδα*, εντοπίζεται σε τμήμα υστερογεωμετρικού ανάγλυφου πίθου από την Ερέτρια,[57] που εκφεύγει των χρονικών ορίων της παρούσης εργασίας. Είναι σημαντικό, ωστόσο, να σημειωθεί ότι είναι πιθανό να αποτελεί μια επιπρόσθετη εικονιστική μαρτυρία της συγκεκριμένης πρακτικής, δηλαδή της παθητικής κακοποίησης των νεκρών του πολέμου, αυθύπαρκτη και ανεξάρτητη, χωρίς δηλαδή να εμπνέεται από την αφήγηση των συγκαιρινών της ομηρικών επών,[58] που κατά την εποχή της σύνθεσής τους, δεν

[54] Ιλ. Τ 23-27.

[55] Η βιαιοπραγία ως έννοια ορίζεται από την άσκηση φυσικής βίας. Υπάρχει, ωστόσο, ως επιτέλεση, με αντικείμενο το νεκρό σώμα, και η απόπειρα απαξίωσής του μέσω της προφορικής χλεύης, με πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση του Αχιλλέα πάνω από το νεκρό σώμα του Έκτορα.

[56] Van Wees 2004, σ. 162.

[57] Αρχές 7ου αι. π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Ερέτριας, αρ. ευρ. 16620-21. Η Μεϊδάνη (2010, σ. 51) θεωρεί πιθανή τη σύνδεση της εικόνας με τον πόλεμο ανάμεσα στην Ερέτρια και στη Χαλκίδα, για τη διεκδίκηση του Ληλάντιου Πεδίου και, βάσει της προέλευσης του αγγείου από την Ερέτρια, οδηγείται στο εύλογο συμπέρασμα ότι οι απεικονιζόμενοι νεκροί, σε κατάσταση αποσύνθεσης, αναπαριστούν τους αντιπάλους των Ερετριέων, Χαλκιδείς.

[58] Ο Snodgrass (1998, σ. 38-39) θέτει σε αμφισβήτηση την άποψη βάσει της οποίας οι εικονιστικές παραστάσεις σε αγγεία της πρώιμης Εποχής Σιδήρου αντλούν τη θεματική τους από τα ομηρικά έπη: “We have failed to detect, in the art of the eight century, a single clear and incontrovertible reflection of the impact of Homer’s poems”.

έχουν γνωρίσει ακόμα τη διάδοση που θα σημειωθεί υστερότερα, κατά την αρχαϊκή εποχή. Εφόσον ισχύει αυτό το ενδεχόμενο, σημαίνει ότι διαθέτουμε δύο διαφορετικές και ανεξάρτητες μεταξύ τους πηγές που περιγράφουν το ίδιο φαινόμενο.

Κατά τη μετάβαση στην αρχαϊκή εποχή, παράλληλα με την αποκρυστάλλωση της οπλιτικής φάλαγγας ως στρατιωτικού σχηματισμού, από τα μέσα του 7ου π.Χ. αιώνα και μετά, εισαγάγεται μια σειρά άγραφων κανόνων, που καθιερώνονται κατά τον 5ο και τον 4ο αιώνα π.Χ.,[59] και που σκοπό έχουν να περιορίσουν τις ανεξέλεγκτες συνέπειες της καταστροφικής φύσης του πολέμου.[60] Μεταξύ αυτών συμπεριλαμβάνονται και οι διαδικασίες της λαφυραγώγησης και διακομιδής των νεκρών, οι οποίες γίνονται πλέον συντεταγμένα, ως μέρη ενός άτυπου διμερούς πρωτοκόλλου. Την πρωτοβουλία των κινήσεων διαθέτει η πλευρά η οποία μετά τη λήξη της μάχης έχει στην κατοχή της το πεδίο και κατ' επέκταση τα νεκρά σώματα που κείνται επ' αυτού.[61] Από τον κάτοχο του πεδίου και άρα θεωρούμενο ως νικητή της μάχης αιτείται κατόπιν η ηττημένη πλευρά, μέσω αποστολής πρεσβείας, τη σύναψη ανακωχής, ώστε να περισυλλεγούν τα απογυμνωμένα πλέον σώματα των δικών τους, προκειμένου να τους αποδοθεί η προσήκουσα νεκρική φροντίδα, βασική μέριμνα και ιερή υποχρέωση.[62] Της ανακωχής προηγείται ένα χρονικό διάστημα κατά το οποίο ο νικητής περισυλλέγει τους δικούς του νεκρούς ή και τραυματίες, αφαιρώντας παράλληλα τον πολεμικό εξοπλισμό από τους νεκρούς του αντιπάλους.[63] Υπάρχουν μαρτυρίες ότι τοποθετείται ειδική φρουρά από τον νικητή, επί της φύλαξης των νεκρών σωμάτων του ηττημένου εχθρού, από την οποία θα πρέπει να αιτηθούν ανακωχή εκπρόσωποι του τελευταίου, προκειμένου να περισυλλέξουν τους νεκρούς τους.[64] Η περισυλλογή των νεκρών από το πεδίο της μάχης δεν συνιστά, συνεπώς, κάποια γενική και αόριστη εκκρεμότητα μετά τη λήξη των εχθροπραξιών, αλλά ενσωματώνεται ως αναπόσπαστο μέρος στη διμερή αυτή

[59] Rosivach 1983, σ. 194.
[60] Krentz 2007, σ. 76: "The family farmers who formed the backbone of the hoplite army ritualized warfare in order to restrain its destructive force. Hoplites fought according to unwritten customs or protocols".
[61] Στην επική μάχη τη λήξη συχνά σηματοδοτεί η δύση του ήλιου, οπότε το ολοένα και λιγότερο φως υποχρεώνει τις αντιμαχόμενες πλευρές να αποσυρθούν. Η είσοδος της μάχης στο τελευταίο στάδιό της κατά την κλασική εποχή έρχεται με την άτακτη υποχώρηση του αδυνάμου και την καταδίωξή του από τον επικρατούντα. Αν ο τρεπόμενος σε φυγή εγκλωβιζόταν, ο επικρατών είχε τη δυνατότητα να τον εξολοθρεύσει. Ο Van Wees (2004, σ. 135-136) αναφέρει τις περιπτώσεις της μαζικής εκτέλεσης των Αργείων από τους Σπαρτιάτες το 494 π.Χ. και των Κορινθίων από τους Αθηναίους το 460 π.Χ. κατά την υποχώρησή τους. Σε κάθε περίπτωση νικητής θεωρείτο αυτός, στην κατοχή του οποίου περιερχόταν το πεδίο όπου κείτονταν οι νεκροί.
[62] Vaughn 1991, σ. 41-44.
[63] Redfield 1975, σ. 183.
[64] Rosivach 1983, σ. 195.

σύμβαση μεταξύ των εμπλεκομένων, σηματοδοτώντας επιπλέον και τυπικά τον τερματισμό της μάχης.[65] Τα νεκρά σώματα των συμπολεμιστών τους, φαίνεται ότι, εφόσον αυτό ήταν εφικτό, τα συγκέντρωναν οι επιζήσαντες και τα επέστρεφαν στις οικογένειές τους, ώστε να τους αποδοθούν οι προβλεπόμενες τιμές, *κατά τα πάτρια*.[66] Σε αντίθεση με την εποχή που περιγράφεται στα έπη, το φαινόμενο της διεκδίκησης του νεκρού σώματος και των συχνά θανάσιμων συγκρούσεων που τη συνοδεύουν, φαίνεται μάλλον να εκλείπει, ως αποτέλεσμα της καθιέρωσης των νέων κανόνων. Η περιγραφή, ωστόσο, από τον Ηρόδοτο, της διεκδίκησης του σώματος του Πέρση διοικητή του ιππικού Μασίστιου, κατά τη μάχη των Πλαταιών, μολονότι θεωρήθηκε ότι εμπνέεται από την επική παράδοση,[67] όπως και της σφοδρής μάχης για το νεκρό σώμα του Λεωνίδα στις Θερμοπύλες,[68] δεν αποκλείεται να αποδίδουν, έστω και με κάποια γλαφυρότητα και υπερβολή, τη συνέχιση αυτής της πρακτικής στο ιστορικό πεδίο μάχης.

Αναφορικά με την κακοποίηση του νεκρού σώματος, σημειώνεται ότι, μολονότι καταδικάζεται επί της αρχής στην κλασική εποχή ως η πλέον ανίερη πράξη, επίσης δεν φαίνεται να εξαλείφεται καθολικά ως πρακτική, και ιδιαίτερα ως μέθοδος εκφοβισμού του αντιπάλου, στο πλαίσιο των πολεμικών ηθών, κατά τη διάρκεια ή και λίγο μετά τους Περσικούς Πολέμους, κάτι το οποίο αντικατοπτρίζεται και στην αγγειογραφία.[69] Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή της κακοποίησης των νεκρών Περσών από τους Έλληνες μισθοφόρους, σε σύγκρουση που σημειώθηκε μετά τη μάχη στα Κούναξα και τον θάνατο του Κύρου, με σκοπό να προξενήσουν στον αντίπαλο όσο το δυνατόν μεγαλύτερο τρόμο στη θέαση των νεκρών του.[70]

Η απογύμνωση του νεκρού, ηττημένου αντιπάλου από τον οπλισμό του γίνεται από τον νικητή με σκοπό είτε αυτός να αφιερωθεί ως προσφορά στους θεούς χάρη

[65] Vaughn 1991, σ. 47. Σε ορισμένες, ωστόσο, περιπτώσεις ήταν δυνατόν να επιχειρηθεί ανάκτηση των νεκρών άνευ ανακωχής, εφόσον ο αριθμός τους ήταν μικρός, βλ. Θουκ. 2.22.
[66] Clairmont 1983, σ. 8.
[67] Van Wees 2004, σ. 181.
[68] Ηρόδ. 7.225.1
[69] Van Wees 2004, σ. 135-137, και σ. 137, εικ. 7.
[70] Ξεν., Κύρου Ανάβασις, 3.4.5.

στους οποίους εξασφαλίστηκε η νίκη,[71] είτε να μεταπωληθεί σε τοπικές αγορές.[72] Παρότι η ιδιοκτησία των λαφύρων[73] περιερχόταν στην ίδια την πόλη-κράτος, η οποία από τον 5ο π.Χ. αιώνα θεσπίζει ειδικούς αξιωματούχους λειτουργούς που επιβλέπουν την λαφυραγώγηση,[74] δεν απουσιάζουν και οι περιπτώσεις κατά τις οποίες μεμονωμένοι οπλίτες και ειδικότερα όσοι ανήκαν στην κοινωνική και στρατιωτική ελίτ, διεκδικούν και ιδιοποιούνται απευθείας ατομικό μέρισμα από τη λεία.[75] Βάσιμα έχει υποστηριχθεί ότι ο πόλεμος ήταν ένα είδος οικονομικής επιχείρησης,[76] ενώ ακόμα και το ίδιο το νεκρό σώμα μπορεί να αποκτήσει ανταλλακτική αξία, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του νεκρού Έκτορα και τη σχετική συναλλαγή που συμφωνείται ανάμεσα στον προσωρινό κάτοχό του, Αχιλλέα, και τον πατέρα του νεκρού, Πρίαμο.

Ο ανταγωνισμός στη μάχη της διεκδίκησης του νεκρού, σε όλα τα επιμέρους στάδιά του, αποτυπώνεται σε παραστάσεις αγγειογραφίας και πλαστικής της αρχαϊκής εποχής, οι οποίες συναγωνίζονται σε παραστατικότητα τις λεπτομερείς περιγραφές της *Ιλιάδος*.[77] Κοινό γνώρισμα σε όλες τις παραστάσεις διεκδίκησης είναι ότι αποτελούνται από τρία κύρια μέρη: τον νεκρό, τους υπερασπιστές ή τον υπερασπιστή του και τους αντιπάλους ή τον αντίπαλό του. Η κεντρική τοποθέτηση του νεκρού σώματος μεταξύ των δύο αντιμέτωπων πλευρών στην εικονογραφία καταδεικνύει και τον ρόλο του ως αποκλειστικού διαφιλονικούμενου στοιχείου. Είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά την υιοθέτηση του γενικού τύπου της σύμμετρης διάταξης των αντιμαχόμενων γύρω από τον νεκρό στο σύνολο σχεδόν των εν λόγω παραστάσεων, οι επιμέρους εικονογραφικές διαφοροποιήσεις από παράσταση σε παράσταση ή από υποσύνολο σε υποσύνολο,

---

[71] Η ανάρτηση του οπλισμού και της θωράκισης των ηττημένων αντιπάλων σε πανελλήνια ιερά, πραγματοποιείται τόσο εν είδει απόδοσης ευχαριστήριας προσφοράς στους θεούς, όσο και για να εντυπωσιαστούν οι υπόλοιπες ελληνικές πόλεις. Ως «*σκύλα γράφειν*» αναφέρεται η πρακτική της αναγραφής του ονόματος του νυν κατόχου στον «*σκύλον*», τον οπλισμό του συλημένου αντιπάλου, προτού εκτεθεί ως αφιέρωμα σε ιερό, βλ. Ευριπίδης, *Φοίνισσαι* 574 (Liddell-Scott: «*σκύλον*»). Παράλληλα, η έκθεση των λαφύρων, αποσκοπούσε, όπως υποστηρίχθηκε από τον Jackson (1991, σ. 228 και σ. 233) στην τόνωση του πολεμικού φρονήματος και του ηθικού των ίδιων των μελλοντικών οπλιτών, από την παιδική τους ηλικία ήδη, οπότε και θα έρχονταν σε πρώτη επαφή με τα αφιερώματα. Στην *Ιλιάδα* υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις κατά τις οποίες, τον οπλισμό του σκυλευθέντος φέρει κανονικά κατόπιν ο νικητής-συλητής, ως δικό του, βλ. Ιλ. Η 144-146.

[72] Rawlings 2007, σ. 154.

[73] Καταγράφονται τρεις διαφορετικοί όροι για τα λάφυρα, η «*λεία*» (στην *Ιλιάδα*: «*ληίς*»), τα «*λάφυρα*» και τα «*σκύλα*», βλ. Pritchett 1971, σ. 54-58.

[74] Οι λεγόμενοι «*ταμίαι*», βλ. Rawlings 2007, σ. 153-154

[75] Rawlings 2007, σ. 154.

[76] Bolkestein 1958, σ. 140-141 και Rostovtzeff 1941, σ. 195. Την ανάδειξη του πλουτισμού ως βασικού σκοπού και αιτίας πολέμου επισημαίνει και ο Van Wees (2004, σ. 27-28), αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι "wherever there were boundaries between states, land was a cause and goal of war".

[77] Το σύνολο σχεδόν των απεικονίσεων καταλαμβάνει χρονικά ολόκληρο τον 6ο αι. π.Χ., εποχή κατά την οποία τοποθετείται, κατά μία άποψη, και η καταγραφή των ομηρικών επών, βλ. Albinus 2000, σ. 24, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

κατατάσσουν την κάθε μία από αυτές ή το κάθε ένα από αυτά και σε ένα διαφορετικό στάδιο κατά την εξέλιξη της μάχης διεκδίκησης. Μία από τις εκδοχές είναι η απόλυτη ισορροπία δυνάμεων, που είτε είναι στατική, υποδεικνυόμενη από τις ίσες αποστάσεις των διεκδικητών εκατέρωθεν του νεκρού, που παραμένει αμετακίνητος και ανέπαφος στο κέντρο, είτε είναι δυναμική, διαμορφούμενη μέσω διελκυστίνδας, με τις δρώσες δυνάμεις να εφελκύουν το νεκρό σώμα από τα άκρα, προκαλώντας ενίοτε μέχρι και εξαρθρώσεις των μελών του. Σε μία άλλη περίπτωση, η απόλυτη συμμετρικότητα διαταράσσεται καθώς η μία από τις δύο πλευρές έχει προχωρήσει περισσότερο από την αντίπαλή της, πάντα με σημείο αναφοράς το νεκρό σώμα, είτε αυτό σημαίνει απλώς ένα ή περισσότερα βήματα μπροστά, πλησιέστερα στον νεκρό έναντι της άλλης, είτε και την επιχείρηση έλξης του προς το μέρος της. Το νεκρό σώμα μπορεί να είναι απογυμνωμένο ή ενδεδυμένο, σε στάση ύπτια, πρηνή ή συστροφής, με την κεφαλή και τα μέλη του σε ποικίλες γωνίες και στάσεις. Άλλοτε είναι στατικό και ανέπαφο στο έδαφος, άλλοτε έλκεται ή εφελκύεται από τους αντεκδικητές. Σε κάποιες περιπτώσεις διακρίνονται πάνω του τραύματα που ακόμη αιμορραγούν, ενώ συμπεριλαμβάνονται και δύο παραστάσεις, που εμπίπτουν στην κατηγορία της κακοποίησης του νεκρού, με το σώμα αποκεφαλισμένο, όπως ήδη αναφέρθηκε. Ας εξετάσουμε, όμως, τις σχετικές παραστάσεις, την κάθε μία ξεχωριστά.

Διεκδίκηση νεκρού

Ιλιάς

Αγγειογραφία αρχαϊκής περιόδου

Η μονομαχία ή η πολυάριθμη σύγκρουση εκατέρωθεν νεκρού σώματος κείμενου στο έδαφος, με τις αντιμαχόμενες πλευρές σε αντιμέτωπη διάταξη, αποτελεί θέμα διαδεδομένο στην αγγειογραφία της αρχαϊκής περιόδου. Μία πρώιμη απεικόνιση του θέματος της μάχης πάνω από νεκρό βρίσκεται στο εσωτερικό του πινακίου Ανατολικής Ελλάδας στο Λονδίνο, με αρ. ευρ. 1860,0404.1, (*κατ. 1, εικ. 1*), που αποδίδεται στον αγγειογράφο της ομάδας του Ευφόρβου.[78] Μεταξύ των δύο όρθιων πολεμιστών που συγκρούονται μετωπικά, με υψωμένα τα δόρατα, κείται νεκρός πολεμιστής με την κεφαλή και τα σκέλη σε κατατομή και ύπτια στάση, τον άνω κορμό κατ' ενώπιον και τα γόνατα λυγισμένα σε οξεία γωνία. Φέρει ακόμα το κράνος και την εξάρτυσή του, η οποία αποτελείται από θώρακα και περικνημίδες, ενώ η ασπίδα του, αποδοσμένη κατ' ενώπιον, καλύπτεται κατά το ήμισυ από τον άνω κορμό και τους μηρούς. Η κεφαλή με διεύθυνση προς τα αριστερά,[79] στηρίζεται στο καταυχένιο γείσο του κράνους, το οποίο είναι καρφωμένο στο έδαφος. Ο οφθαλμός είναι ανοικτός. Το δεξιό άνω άκρο εκτείνεται δίπλα από το σώμα, εφαπτόμενο στο έδαφος, ενώ το αριστερό κάμπτεται στην άρθρωση του αγκώνα, με το αντιβράχιο να πέφτει προς το έδαφος, σε μια απόπειρα να απεικονιστεί η επίδραση της βαρύτητας στο χαλαρό μέλος. Ο νεκρός έχει αποδοθεί σε ελάχιστα μικρότερη κλίμακα σε σχέση με τους ζωντανούς.

Ο ένας από τους δύο αντιμέτωπους πολεμιστές, στο αριστερό άκρο της σύνθεσης, έχει κερδίσει έδαφος έναντι του αντιπάλου, με σημείο αναφοράς το νεκρό σώμα, καλύπτοντας μερικώς την κεφαλή και τον άνω κορμό του. Ο έτερος πολεμιστής, στο δεξιό άκρο, με πανομοιότυπη στάση σώματος, φέρει το αριστερό του σκέλος

[78] Το αγγείο έχει υποστηριχθεί ότι προέρχεται από την Κω (Walter 1968, σ. 79), ή από την Κάλυμνο (Walter-Karydi 1973, σ. 90). Στην πιθανότητα ροδιακής καταγωγής του αντίκεινται οι μη ροδιακές επιγραφές σύμφωνα με την Jeffery (1961, σ. 153-154). Προέλευση από την Ρόδο έχει υποστηρίξει η Καρδαρά (1963, σ. 204-207), ενώ η Λαιμού (1999, σ. 26-27) τοποθετεί την καταγωγή του στην ευρύτερη ανατολικοδωρική περιοχή, χωρίς να αποκλείει την περίπτωση της Ρόδου. Ο Schefold (1993, σ. 17) προτείνει την Κνίδο. Ο Johansen (1967, σ. 77-78) αναγνωρίζει κορινθιακές επιρροές. Αναλυτικά για την προέλευση του αγγείου, βλ. Λαιμού 1999, σ. 26, σημ. 54.

[79] Σύμφωνα με τον 'κανόνα του Lung', η κεφαλή του νεκρού κοιτάζει πάντα προς το μέρος των συντρόφων του, βλ. CB 1954, σ. 14 και σημ. 2. Σύμφωνα με τους Caskey-Beazley (CB 1954, σ. 14), η περίπτωση του Ευφόρβου συγκαταλέγεται στις εξαιρέσεις του 'Κανόνα'.

προτεταμένο, ώστε το άκρο πόδι του να συγκλίνει με το άκρο πόδι του πεσόντος επικαλύπτοντάς το. Οι δύο αντιμέτωποι οπλίτες δεν κοιτάζονται απευθείας στα μάτια,[80] ενώ ο μεγαλύτερος βηματισμός του δεξιού υποδηλώνει, σύμφωνα με τον Johansen, και μεγαλύτερη επιθετικότητα.[81] Τα λυγισμένα σκέλη του πεσόντος, σχηματίζουν οξεία γωνία, η οποία, από κοινού με τις αντίστοιχες γωνίες των σκελών των δύο αντιμαχόμενων, από τις οποίες σχεδόν ισαπέχει, συμβάλλει στη αυστηρή συμμετρία της παράστασης. Στην εμπρόσθια όψη του θώρακα και των τριών μορφών σχηματίζονται δύο σπείρες. Οι επιγραφές, οι οποίες αντιστοιχούν στα απεικονιζόμενα πρόσωπα δεν αφήνουν αμφιβολίες για την ταύτισή τους.[82] Πρόκειται για τους Μενέλαο και Έκτορα, οι οποίοι συγκρούονται πάνω από το νεκρό σώμα του Τρώα Ευφόρβου.[83] Στην *Ιλιάδα*, μετά το θάνατο του Πατρόκλου, ο Εύφορβος[84] κινείται για να λάβει θέση δίπλα στο νεκρό σώμα, με την αυτοπεποίθηση που του εμφυσά το γεγονός ότι συνέβαλε με την επιτυχημένη βολή του στη βαθμιαία εξουδετέρωση του Αχαιού πολεμιστή μέχρι τον θάνατό του.[85] Από την πλευρά των Αχαιών, ωστόσο, είχε ήδη καταφθάσει ο Μενέλαος, τον οποίο ο Τρώας τοξότης απειλητικά προτρέπει να απομακρυνθεί, με το επιχείρημα ότι η δόξα της σύλησης του σώματος του ανήκει, ως ενός από τους τρεις συντελεστές της θανάτωσης. Με την ανυποχώρητη στάση του Μενέλαου, ο Εύφορβος αποφασίζει να επιτεθεί,[86] αλλά το δόρυ του δεν καταφέρνει να διαπεράσει την ασπίδα του αντιπάλου. Ακολουθεί η αντεπίθεση του Μενέλαου,[87] η οποία έχει ως αποτέλεσμα

---

[80] Johansen 1967, σ. 79.

[81] Johansen 1967, σ. 79.

[82] Για τη χρήση των επιγραφών γενικά βλ. Lowenstam 1997, σ. 38, σημ. 56. Ο Svenbro (1988, σ. 75) εντοπίζει το κίνητρο στην ανάγκη τα ονόματα να διαβάζονται φωναχτά, μέσω της καταγραφής τους: "En effet, l' intérêt premier que l' écriture présente pour une culture orale pourrait très bien se réduire à ceci: elle permet d'attacher, de façon matérielle et durable, des noms propres à des objects, en vue de lectures à haute voix". Για την ταυτοποίηση ενός επεισοδίου, ωστόσο, δεν αποτελεί αναγκαία συνθήκη η ύπαρξη επιγραφών, εφόσον τα εικονογραφικά δεδομένα δεν αντιστοιχούν παρά σε ένα και μόνο, γνωστό επεισόδιο. Ο Lowenstam (1992, σ. 174) αναφέρει την περίπτωση της ικεσίας του Πριάμου, θεωρώντας τις επιγραφές μη αναγκαίες για την ταύτιση της σκηνής.

[83] Επιγραφές: ΜΕΝΕΛΑΣ, ΕΚΤΩΡ, ΕΥΦΟΡΒΟΣ. Στην ιλιαδική αφήγηση, ο γιος του Πάνθου Εύφορβος εξαίρεται ως προς τη μαχητική του αξία, καθώς «ξεπερνούσε όλους τους ομηλίκους στο δόρυ και την ιπποσύνη, στα γρήγορα ποδάρια», βλ. Ιλ. Π 808-810. Το όνομα Εύφορβος απαντά και σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις στην αττική αγγειογραφία, αλλά σε καμία από αυτές δεν ταυτίζεται με τον Τρώα οπλίτη της *Ιλιάδος*, βλ. Johansen 1967, σ. 78, σημ. 126. Χαρακτηριστικότερη είναι, ίσως, η περίπτωση του ενός από τους τρεις Αχαιούς οπλίτες της Β όψης του αμφορέα της Φιλαδέλφειας 3442 (*εικ. 56β*), ο οποίος φέρει επίσης το όνομα Εύφορβος.

[84] Βλ. και μετόπη από Θησαυρό Ι στο Ηραίο, Paestum, Johansen 1967, σ. 278, εικ. 98.

[85] Ιλ. Π 813-817.

[86] Της επίθεσης προηγήθηκε η δευτερολογία του, κατά την οποία αναφέρθηκε στον θάνατο του αδερφού του, Υπερήνορα, από τον Μενέλαο, (Ιλ. Ρ 35-40).

[87] Είναι χαρακτηριστική η ωμότητα της περιγραφής στο ποίημα: «ορμά με δόρυ χάλκινο, κάνοντας πρώτα μιαν ευχή στον Δία πατέρα. Κι όπως υποχωρούσε ο άλλος τον βρήκε στο λαρύγγι, βαθιά στη ρίζα· Βάζοντας δύναμη μετά με το βαρύ του χέρι, σπρώχνει το δόρυ, και τρύπησε η χάλκινη αιχμή τον τρυφερό λαιμό», (Ιλ. Ρ 47-50).

τον θάνατο του Ευφόρβου. Ενόσω ο πρώτος ετοιμάζεται να συλήσει το σώμα του δεύτερου, προστρέχει ο Έκτορας ειδοποιημένος από τον Απόλλωνα. Τελικά, ο Μενέλαος υποχωρεί πριν έρθει σε μετωπική σύγκρουση με τον Έκτορα.[88]

Στο ποίημα, οι αρχικές ενέργειες που γίνονται για την κατοχύρωση ενός νεκρού, είτε πρόκειται για αντίπαλο, είτε για οικείο, είναι συγκεκριμένες και επαναλαμβάνονται σταθερά: ο διεκδικητής επιχειρεί να εδραιώσει την διακυβευόμενη κατάκτησή του, το νεκρό σώμα με τον φέροντα οπλισμό του, προτάσσοντας την ασπίδα του, σε στάση αμυντικής ετοιμότητας και το ξίφος του ως έκφραση επιθετικής αποφασιστικότητας, για την αποτροπή της απόκτησής του από τον αντίπαλο.[89] Στην παράσταση του πινακίου, ο Μενέλαος τοποθετείται δίπλα από τον νεκρό Εύφορβο,[90] κατ' αντιστοιχία με την γενική περιγραφή της υπεράσπισης ενός νεκρού, έστω και αν αυτή απουσιάζει από το συγκεκριμένο επεισόδιο. Ο Εύφορβος φέρει την εξάρτυσή του, που σημαίνει ότι δεν είναι συλημένος[91] –σε συμφωνία, επίσης, με την αφήγηση. Το γεγονός, ωστόσο, ότι η ίδια η απεικονιζόμενη μονομαχία με τον Έκτορα δεν συμβαίνει τελικά στο κείμενο, αναγάγει αυτομάτως το ζήτημα στο πλαίσιο της ευρύτερης προβληματικής, για τον συσχετισμό μεταξύ εικονιστικής και γραπτής αφήγησης στον επικό κύκλο.[92] Στην περίπτωση της παράστασης του πινακίου, ο αγγειογράφος πιθανότατα απέδωσε το επεισόδιο, βασισμένος στην προφορική παράδοση του

[88] Η διαφορά δυναμικής μεταξύ Έκτορα και Μενέλαου σε μαχητική αξία συνοψίζεται εύγλωττα στο λόγο που απευθύνει ο Αγαμέμνονας προς τον αδερφό του, νωρίτερα, βλ. Ιλ. Η 109-119, με σκοπό να τον αποτρέψει από την δημόσια εκπεφρασμένη επιθυμία του να μονομαχήσει με τον Έκτορα, ανταποκρινόμενος στην πρόκλησή του. Μετά την απερίφραστη αποτροπή εκ μέρους του Αγαμέμνονα, «μη θες να παραβγείς σε αγώνα με κάποιον τόσο δυνατό, τον Πριαμίδη Έκτορα, που τον τρέμουν όλοι», ο Μενέλαος υπαναχωρεί.

[89] Στην αρχή της ραψωδίας Ρ, αμέσως μετά το θάνατο του Πατρόκλου, ο Μενέλαος τον γυρόφερνε «το δόρυ του προβάλλοντας και την ισοκυκλή του ασπίδα, με σταθερή απόφαση, όποιος του έβγαινε μπροστά, να τον σκοτώσει». Βλ. επίσης ανάλογες σκηνές υπεράσπισης νεκρού σώματος σε Ιλ. Θ 330, Ν 420. Ο Fenik (1968, σ. 160), σχολιάζει ότι "Menelaos steps over Patroclos (1-8), a common manoeuvre on the Homeric battlefield where one warrior stands in defense over the body of another." Όπως συνάγεται από τους στίχους του ποιήματος, η κίνηση δεν συνιστά "stepping over", δηλ. ο πολεμιστής δεν πατά επί του σώματος του νεκρού συντρόφου του –το ποδοπάτημα του σώματος υφίσταται ως έννοια αλλά σε διαφορετικό πλαίσιο και εξετάζεται στο κεφάλαιο 'Επί του νεκρού' της παρούσης εργασίας- αλλά προσπαθεί να σχηματίζει μία ασπίδα προστασίας δίπλα και γύρω από αυτόν.

[90] Η κεφαλή του Ευφόρβου τοποθετείται στη βάση του τριγώνου που σχηματίζει ο διασκελισμός του Μενέλαου, υποβάλλοντας εντονότερα την ιδέα του ελέγχου επί του νεκρού σώματος.

[91] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Burgess (2001, σ. 78) ότι η ομοιότητα του κράνους και της ασπίδας του Ευφόρβου με τα αντίστοιχα στοιχεία οπλισμού του Μενέλαου, υπαινίσσεται, μέσω της εικονογραφικής τους ταύτισης, την σύληση του νεκρού από τον Αχαιό διεκδικητή του. Ο Snodgrass (1998, σ. 108) αποδίδει τη διαφορά στην εξάρτυση μεταξύ του Ευφόρβου και του Έκτορα, σε απλή αδιαφορία του αγγειογράφου, άποψη την οποία συμμερίζομαι.

[92] Βλ. Εισαγωγή.

ποιήματος.[93] Αν η τελευταία συμπίπτει με την *Ιλιάδα*, όπου η μονομαχία εμμέσως προαναγγέλλεται,[94] χωρίς τελικά να συμβαίνει, τότε ανακύπτει η ακόλουθη πιθανότητα: ο αγγειογράφος γνωρίζει την έκβαση των πραγμάτων σύμφωνα με την αφήγηση και, είτε αναγκάζεται να πυκνώσει τη δράση και την απόσταση μεταξύ των δύο μονομάχων λόγω του περιορισμένου χώρου του αγγείου, είτε στρεβλώνει συνειδητά την έκβαση της υπόθεσης, σε μία απόπειρα να δραματοποιήσει την γενική έννοια της απειλής για το σώμα του διαφιλονικούμενου νεκρού. Η προσωρινή κατοχή του σώματος από τον Μενέλαο, η αναγγελία του θανάτου του Ευφόρβου και η επακόλουθη κινητοποίηση του Έκτορα συγχωνεύονται σε τρέχουσα, κλειστή μονομαχία πάνω από τον νεκρό. Διαφορετική άποψη διατυπώνεται από τους Schefold και Snodgrass,[95] βάσει της οποίας ο αγγειογράφος του πινακίου ακολουθεί ξεχωριστή, αργίτικη παράδοση για το συγκεκριμένο επεισόδιο, ανεξάρτητη από την *Ιλιάδα*.[96]

Ο θάνατος του Ευφόρβου είναι το πρώτο χρονικά συμβάν στη σειρά των διαδοχικών συγκρούσεων μεταξύ Αχαιών και Τρώων, την οποία πυροδοτεί η απώλεια του Πατρόκλου.[97] Γύρω από το νεκρό σώμα του τελευταίου αναπτύσσονται κατά διαστήματα ισχυρές δυνάμεις εφελκυσμού για την κατάκτησή του, με διαφορετικό,

---

[93] Giuliani 2010, σ. 245 με αφορμή την παράσταση του Ρήσου στον χαλκιδικό αμφορέα 96.ΑΕ.1: "Everyone –and therefore also our vase painter –had to rely on what he could remember from an oral performance".

[94] Ιλ. Ρ 75-88

[95] Schefold 1993, σ. 17 και Snodgrass 1998, σ. 105-109.

[96] Σχετική επιχειρηματολογία αναπτύσσει διεξοδικά και ο Burgess (2001, σ. 78), ο οποίος, -όπως και ο Snodgrass (1998, σ. 106)- στηρίζει την υπόθεση της αργίτικης παράδοσης και στην θεμελιακή άποψη ότι στην παράσταση υπονοείται η σύληση του Ευφόρβου από τον Μενέλαο, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στο ποίημα. Προς επίρρωση της υπόθεσης χρησιμοποιούνται δύο περαιτέρω στοιχεία: Η έκθεση της ασπίδας του Ευφόρβου στο ιερό της Ήρας, έξω από το Άργος, την οποία πιστοποιεί και ο Παυσανίας (2.17.3), και η συγγένεια των γραφικών χαρακτήρων που χρησιμοποιούνται στις επιγραφές του πινακίου, με το αργίτικο αλφάβητο, βλ. Burgess 2001, 78, σημ.113-114. Ο Snodgrass (1998, σ. 107, σ. 109) θεωρεί ότι η υποχώρηση του Μενέλαου στην απειλή της σύγκρουσης με τον Έκτορα, όπως περιγράφεται στο ποίημα, δεν θα ήταν αποδεκτή από την τοπική παράδοση του Άργους: «Menelaus was the son of King Ateus of Mycenae or Argos". Ο αντίλογος στη ανωτέρω υπόθεση είναι στην *Ιλιάδα*, η σύληση του Ευφόρβου από τον Μενέλαο διατυπώνεται 4 φορές, αν και με τρόπο που δημιουργεί σύγχυση: άλλοτε ως πρόθεση, άλλοτε ως γεγονός, άλλοτε ως απόπειρα. Επιπλέον, στην παράσταση του πινακίου ο Μενέλαος έχει κυρίαρχη θέση επί του νεκρού -όπως επίσης περιγράφεται στο ποίημα, κατά το πρώτο χρονικό διάστημα πριν την άφιξη του Έκτορα- όπως παρατηρεί άλλωστε και ο Snodgrass (1998, σ. 106): "the fallen man, by the direction in which his head is pointing, should give a hint of the direction in which his body and, equally important, his arms, will eventually be hauled off – that is, the direction of the ultimate winner". Ο Burgess (2001, σ. 78) καταλήγει ότι: "its iconography suggests what the Argive tradition apparently presumes that Menelaus gained possession of the armor of Euphorbos. […] What is more, the shield and helmet of Euphorbus are identical to those of Menelaus but dissimilar to those of Hector". Κατά την άποψή μου δεν είναι απαραίτητο να συνδεθεί η παράσταση με κάποια ξεχωριστή αργίτικη παράδοση, δεδομένου ότι σχετίζεται επαρκώς με τα στοιχεία που αναφέρονται στο ποίημα. Βλ. επίσης Johansen 1967, σ. 78.

[97] Σε ολόκληρη τη ραψωδία Ρ του ποιήματος αναπτύσσεται η περιγραφή της, κομβικής για την εξέλιξη του πολέμου, μάχης για το σώμα του Πατρόκλου.

προφανώς, αντικειμενικό σκοπό για την κάθε πλευρά: από την πλευρά των Τρώων ο Έκτορας, έχοντας ήδη εξασφαλίσει τον οπλισμό του νεκρού, στοχεύει τώρα στον αποκεφαλισμό του και στη βεβήλωση του ακέφαλου σώματος, μέσω της απόθεσής του προς κατανάλωση από πτωματοφάγους σκύλους,[98] ενώ από την πλευρά τους οι Αχαιοί αγωνίζονται προκειμένου να επιστρέψουν το απογυμνωμένο σώμα, ακέραιο στον Αχιλλέα.[99] Επεισόδιο της μάχης απεικονίζεται στη μία πλευρά του αποσπασματικά σωζόμενου αττικού καλυκωτού κρατήρα της Αρχαίας Αγοράς, με αρ. ευρ. AP1044, (*κατ. 2, εικ. 2*).[100] Αναφορικά με τη διακόσμηση του αγγείου, μολονότι σταδιακά επικράτησε η αρχική άποψη της πρώτης δημοσίευσης, ότι πρόκειται για έργο από το χέρι του Εξηκία, σχετικά πρόσφατα διατυπώθηκε αντίλογος σε αυτή.[101]

Τρεις οπλίτες εναντίον τριών οπλιτών συγκρούονται μετωπικά, σε διάταξη με τυπολογικά χαρακτηριστικά που παραπέμπουν κατεξοχήν σε σχηματισμό φάλαγγας.[102] Μεταξύ των προμάχων, στο κέντρο της παράστασης, τοποθετείται το σώμα νεκρού πολεμιστή. Οι διασωθείσες επιγραφές των ονομάτων επιτρέπουν την ταύτιση της σκηνής με το προαναφερθέν επεισόδιο της *Ιλιάδος*: Πρόμαχος της δεξιάς παράταξης

[98] Η απειλή της εσκεμμένης απόθεσης ενός νεκρού σώματος προς κατανάλωση από σκύλους και όρνεα επαναλαμβάνεται συστηματικά στην *Ιλιάδα*.

[99] Ιλ. Ρ 120-130

[100] Το αγγείο αποκαλύφθηκε στην βόρεια πλαγιά της Ακρόπολης το 1937 από την Αμερικάνικη Αρχαιολογική Σχολή και δημοσιεύθηκε από τον Broneer (1937, σ. 469-486).

[101] Βλ. Broneer 1937, σ. 476: "With regard to the name of the maker there is little room for doubt. When the vase was first discovered, as soon as the larger fragments began to appear from the well they conveyed an immediate impression that none but Exekias among the masters in the black-figured style could have designed and executed." Την άποψη του Broneer ασπάστηκαν ο Beazley (ABV 145, 19) και η Moore (1980, σ. 421-424). Διαφορετική άποψη διατυπώθηκε από την Mackay (1999, σ. 247-251), η οποία διέκρινε στην παράσταση του κρατήρα της Αγοράς στιλιστικές αποκλίσεις από την τεχνοτροπία του Εξηκία και της ομάδας του. Για συνοπτική θεώρηση της επιχειρηματολογίας της Mackay, βλ. Mackay 2010, σ. 354-355. Το ερώτημα σε ποιόν αγγειογράφο θα πρέπει να αποδοθεί το αγγείο, εφόσον δεν προέρχεται από το χέρι του Εξηκία, η Mackay (2010, σ. 355) προτιμά να το αφήσει αναπάντητο, αν και διακρίνει στιλιστικές ομοιότητες με άλλες ομάδες αγγειογράφων.

[102] Όπως σημειώνει η Muth (2008, σ. 100): "Neben den Monomachien werden nun auch Phalanxkaempfe beliebt, wie dies etwa der beruehmte Kelchkrater des Exekias aus Athen zeigt". Προδρομικές μορφές της φάλαγγας εμφανίζονται ήδη από την πρώιμη Εποχή Σιδήρου. Αναφορικά με το υψωμένο σε θέση δορατισμού δόρυ –όπως συνάγεται ξεκάθαρα από το θραύσμα με το οποίο συμπληρώθηκε η παράσταση, βλ. Broneer 1956, σ. 345- του προμάχου της αριστερής πλευράς, η Muth το ερμηνεύει ως δηλωτικό έντασης: "Das Motiv meint kein bedrohliches Ausholen und Schwingen mehr, sondern kraftvolles Zustossen", βλ. Muth 102, σ. 23. Διακρίνεται ξεκάθαρα ότι σε θέση δορατισμού (δόρυ ανασχέσθαι) βρίσκεται και ο δεύτερος οπλίτης, μολονότι με διαφορετική στάση σώματος –ο πρώτος περνάει το χέρι μπροστά από το σώμα, στο τελικό στάδιο πριν την εξακόντιση. Στην πραγματική μάχη, η ύψωση του δόρατος με κλίση της αιχμής προς τα κάτω αποτελούσε επιθετική κίνηση των 3 ή 4 πρώτων ζυγών της παράταξης· στους επόμενους ζυγούς, οι οποίοι είχαν εφεδρικό ρόλο, το δόρυ ήταν χαμηλωμένο (βλ. Σταϊνχάουερ 2001, σ. 81), όπως συμβαίνει στην περίπτωση του 3ου κατά σειρά οπλίτη στα αριστερά, του Διομήδη. Η ανάγκη σύμπτυξης σε κλειστό σχηματισμό, κατά το πρότυπο της φάλαγγας, εκφράζεται και μέσα από τα λόγια του Αίαντα, βλ. Ιλ. Ρ 356-360.

είναι ο Έκτορας, τελευταίος πολεμιστής της αριστερής ο Διομήδης και νεκρός ο Πάτροκλος.[103] Τα ονόματα των υπόλοιπων οπλιτών δεν διασώζονται.[104]

Ο νεκρός κείται στο έδαφος με κλειστό οφθαλμό, κεντρικά τοποθετημένος μεταξύ των αντίπαλων παρατάξεων, με την κεφαλή προς το μέρος των Τρώων.[105] Βρίσκεται σε ύπτια θέση[106] και σε κατατομή καθ' όλο το μήκος του σώματος, με το δεξιό σκέλος λυγισμένο στο γόνατο[107] και το αριστερό τεντωμένο, εφαπτόμενο και παράλληλο με το έδαφος. Το αριστερό άνω άκρο, επικαλυπτόμενο σε ένα μεγάλο μέρος του μήκους του από τα άκρα πόδια των Τρώων, εκτείνεται πίσω από την κεφαλή, εφαπτόμενο και παράλληλο προς την ευθεία γραμμή που ορίζει το έδαφος. Ο νεκρός είναι αγένειος και γυμνός, χαρακτηριστικό που υποδηλώνει ότι είναι ήδη συλημένος, συγκλίνοντας με την ιλιαδική αφήγηση.[108] Οι κοιλιακοί μύες του αποδίδονται μέσω εγχάραξης με τη μορφή τεσσάρων εφαπτόμενων μεταξύ τους λωρίδων,[109] ενώ το αίμα, που ρέει από τις δύο χαίνουσες πληγές, στον αριστερό μηρό και στην αριστερή πλευρά του θώρακα, αποδίδεται με ακτίνες ιώδους, επίθετου χρώματος.[110] Ενδιαφέρον

---

[103] Για τον ρόλο των επιγραφών γενικώς βλ. Lowenstam 1992 και Lowenstam 1997. Ο Διομήδης δεν αναφέρεται στο συγκεκριμένο επεισόδιο της ιλιαδικής αφήγησης.

[104] Με πρωταρχικό κριτήριο την αντιστοιχία με την ιλιαδική αφήγηση του επεισοδίου υποστηρίχθηκε ότι στην παράσταση πρόμαχος των Αχαιών ήταν ο Αίαντας και δεύτερος ο Μενέλαος (ή ο Οδυσσέας), ενώ από την πλευρά των Τρώων στον Έκτορα συμπαρατάσσονται οι Γλαύκος και Αινείας, βλ. Broneer 1937, σ. 474.

[105] Μία ακόμη περίπτωση αντίθετη στον παλαιότερο 'κανόνα του Lung' (βλ. CB 1954, σ. 14), βάσει του οποίου ο νεκρός είναι στραμμένος προς την ομάδα του. Βασική αρχή προ της διατύπωσης ενός κανόνα οφείλει να είναι η θεμελίωσή του επί συγκεκριμένου μηχανισμού ή αιτιοκρατικής σχέσης, η οποία δεν τηρείται εν προκειμένω.

[106] Το δεύτερο στη σειρά των πληγμάτων εναντίον του Πατρόκλου, από τον Εύφορβο, τον πλήττει πισώπλατα, (Ιλ. Π 808-810). Αυτό έχει ως συνέπεια την ώθηση του σώματός του προς τα εμπρός και την κατάληξή του στο έδαφος σε θέση καταπρηνή. Από τη θέση αυτή «σερνόταν προς το σώμα των συντρόφων, τον θάνατό του να αποφύγει» (Ιλ. Π 816-818). Μετά το μοιραίο πλήγμα από τον Έκτορα, παραμένει στη θέση αυτή, έως ότου ο τελευταίος τον γυρίζει σε ύπτια στάση, καθώς απεγκλωβίζει το σφηνωμένο στο σώμα του νεκρού δόρυ του (Ιλ. Π 862-863).

[107] Ο Broneer (1937, σ. 474) θεωρεί το λυγισμένο σκέλος του νεκρού αρχαϊκή σύμβαση, η οποία βαίνει εις βάρος του ρεαλισμού. Η παρουσία νεκρών πολεμιστών με λυγισμένο το γόνατο, σε φωτογραφίες από πολεμικά πεδία της σύγχρονης εποχής, δείχνει, ωστόσο, ότι η συγκεκριμένη στάση δεν είναι αφύσικη.

[108] Ιλ. Ρ 125: «Ἕκτωρ μὲν Πάτροκλον ἐπεὶ κλυτὰ τεύχε' ἀπηύρα». Ο Burgess (2001, σ. 82-83) επιχειρηματολογεί υπέρ της άποψης ότι η μάχη για το νεκρό σώμα του Πατρόκλου, όπως περιγράφεται στην *Ιλιάδα*, αποτελεί πιστή αντανάκλαση της μάχης για το σώμα του Αχιλλέα, ενταγμένης στην επική παράδοση, προϊόν της οποίας υπήρξε η *Ιλιάδα*.

[109] Η Mackay (2010, σ. 57) σημειώνει ότι η απόδοση της κοιλιακής χώρας στο σώμα του Πατρόκλου δεν συναντάται σε καμία άλλη απεικόνιση γυμνού σώματος από τον Εξηκία, πλησιάζοντας περισσότερο στην τεχνοτροπία του Ζ. του Λυσιππίδη ή της Ομάδας του. Η παρατήρηση αυτή αποτελεί μέρος της επιχειρηματολογίας που αναπτύσσει, ότι το συγκεκριμένο έργο δεν προέρχεται από το χέρι του Εξηκία.

[110] Η δήλωση της πληγής στο σώμα νεκρών πολεμιστών αποτελεί σχετικά σπάνιο φαινόμενο στα μελανόμορφα αγγεία, γεγονός το οποίο υποδηλώνει μεταξύ άλλων, σύμφωνα με τον Saunders, τους εγγενείς περιορισμούς της μελανόμορφης τεχνικής ως προς αυτό, βλ. Saunders 2008, σ. 90. Σχετικά με τον τραυματισμό στον μηρό, ο Saunders (2008, σ. 88 και σημ. 35) σημειώνει ότι αφενός πρόκειται για μια εκτεθειμένη περιοχή του ανθρώπινου σώματος και στην πραγματικότητα, ενώ παράλληλα διαθέτει επαρκή επιφάνεια για την απόδοση μιας πληγής. Οι πληγές στον κορμό δε, είναι αυτές με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης, βλ. Saunders 2008, σ. 87. Καταλήγει, τέλος, στην παρατήρηση ότι η πληγή είναι

παρουσιάζει η παρατήρηση της Vermeule για τη σημειωτική σύνδεση του νεκρού Πατρόκλου της κύριας σκηνής με τον σπαρασσόμενο ταύρο της κατώτερης ζώνης του αγγείου.[111]

Τυπολογικά πανομοιότυπη με την παράσταση του καλυκωτού κρατήρα της Αγοράς είναι η παράσταση, που απεικονίζεται στη μία πλευρά του καλυκωτού κρατήρα της Φαρσάλου, με αρ. ευρ. 26746 στην Αθήνα (*κατ. 3, εικ. 3*).[112] Οι εκατέρωθεν συγκρουόμενοι οπλίτες, χωρισμένοι σε δύο αντιμέτωπες ομάδες των τριών, παρουσιάζουν ορισμένες, τεχνοτροπικές κατά βάση, αποκλίσεις σε σύγκριση με τους οπλίτες του κρατήρα της Αγοράς.[113] Ο νεκρός, ωστόσο, διαφοροποιείται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται ορισμένα ανατομικά στοιχεία, όπως η κοιλιακή χώρα και ο θώρακας, με μία επιπλέον τεχνοτροπική διαφορά να εντοπίζεται στην απεικόνιση του τραύματος στο μηρό, που στην προκειμένη περίπτωση υλοποιείται μέσω στιγμάτων.[114] Ο νεκρός είναι επίσης αγένειος –σε αντίθεση με τους διεκδικητές του, των οποίων η απόληξη της γενειάδας τους δεν καλύπτεται από το κράνος-, με μακριά κόμη, ενώ ο οφθαλμός είναι και εδώ κλειστός. Και στις δύο παραστάσεις, η ομοιότητα στη στάση του σώματος και στην τοποθέτησή του στο χώρο ανάμεσα στους διεκδικητές του, είναι οφθαλμοφανής. Η ουσιαστική διαφορά, ωστόσο, μεταξύ τους

ένα από τα στοιχεία που ενισχύουν την πρότυπη εικόνα του οπλίτη που σκοτώθηκε στη μάχη, βλ. Saunders 2008, σ. 90.

[111] Vermuele 1979, σ. 91: "In Exekias' battle over the body of Patroclos (fig.12), the corpse and the contestants are mirrored by the lions and the bull directly below […]. It is the simple conversion of the dead to the helpless animal."

[112] Η πρώτη δημοσίευση του αγγείου, το οποίο εντοπίστηκε το 1951 στην επίχωση του «τάφου Βερδελή», αρχαϊκού θολωτού τάφου κτισμένου επί ΥΕ ΙΙΒ θαλαμοειδούς τάφου, στο δυτικό νεκροταφείο της Φαρσάλου, έγινε από τον Βερδελή (1952, σ. 96-116). Ο P. Marzolff προσδιορίζει τον τάφο ως «ηρώο του Αχιλλέα», βλ. Stamatopoulou 2007, 329, σημ. 131 όπου παρατίθεται και σχετική βιβλιογραφία. Ο Καββαδίας (2010, σ. 158), αναφερόμενος στον τόπο εύρεσης του αγγείου, σημειώνει τη στενή σύνδεση της αριστοκρατικής τάξης της Θεσσαλίας με τη μυκηναϊκή και ομηρική παράδοση.

[113] Ο Broneer (1956, σ. 349) θεωρεί ότι στον κρατήρα της Αγοράς ο αγγειογράφος αποκλίνει από το ρεαλισμό στην προσπάθειά του να μετριάσει την αυστηρή συμμετρία της παράστασης, ενώ αντιθέτως στον κρατήρα της Φαρσάλου επιτυγχάνει να αποδώσει με μεγαλύτερη ακρίβεια τα δεδομένα της μάχης. Λαμβάνοντας υπόψιν τα όσα αναφέρθηκαν ανωτέρω, βλ. σημ. 98, μοιάζει εξίσου πιθανό να ισχύει και το αντίστροφο: στον κρατήρα της Αγοράς ο αγγειογράφος να προσεγγίζει πιο ανάγλυφα την πραγματικότητα αποδίδοντας συμπληρωματικά τον εφεδρικό ζυγό, που έφερε τα δόρατα κατεβασμένα, όπως συνέβαινε στην πραγματική μάχη. Ο Βερδελής (1952, σ. 115) εντάσσει, με κάποια επιφυλακτικότητα, το αγγείο στον κατάλογο των έργων του Εξηκία ή τουλάχιστον στον κύκλο των μαθητών του. Βλ. και Βερδελής 1952, σ. 115, σημ.1, όπου μεταφέρεται το σχόλιο του Beazley, ο οποίος αναγνωρίζει μεν την καταφανή ομοιότητα με τον κρατήρα της Αγοράς, διατηρώντας όμως και αυτός μια επιφύλαξη ως προς το αν προέρχεται από το χέρι του Εξηκία. Αν, τέλος, ο κρατήρας της Αγοράς δεν είναι έργο του Εξηκία, όπως ισχυρίζεται η Mackay (2010, σ. 57), τότε το ζήτημα της προέλευσης περιπλέκεται περαιτέρω.

[114] Ο Βερδελής (1952, σ. 110) καταγράφει και ορισμένες διαφορές στην απόδοση του προσώπου: «εις ταύτην πρέπει να προστεθώσιν ακόμη η επί του αγγείου της Αγοράς δια παχύτερων χειλέων δήλωσις του στόματος και το στρογγυλούμενο περίγραμμα της κάτω σιαγόνος, χαρακτηριστικά άτινα προσδίδουσιν εις το εκεί πρόσωπον μεγαλύτερη δυναμικότητα».

είναι ότι στην παράσταση του κρατήρα της Φαρσάλου δεν επιγράφονται τα ονόματα των προσώπων.

Τον ίδιο τύπο της μετωπικής, σύμμετρης σύγκρουσης τριών εναντίον τριών, πάνω από κεντρικά τοποθετημένο νεκρό ακολουθεί και η παράσταση στην πλευρά Β ενός αττικού μελανόμορφου αμφορέα τύπου Α, με αρ. ευρ. 1962.29 στο Düsseldorf (*κατ. 4, εικ. 4*), από την οποία επίσης οι επιγραφές των ονομάτων απουσιάζουν. Ο πεσών κείται γυμνός, ομοίως σε ύπτια στάση και με τα σκέλη του λυγισμένα, όπως και στους προαναφερθέντες νεκρούς. Σε αντίθεση με αυτούς, εδώ αποκαλύπτονται τα γεννητικά όργανα. Η σημαντικότερη τυπολογική διαφοροποίηση, ωστόσο, έγκειται στη θέση των άνω άκρων, στοιχείο καταλυτικής σημασίας για την συνολική εικόνα του σώματος στον χώρο. Καθώς το δεξιό χέρι περνάει διαγώνια, κατά τρόπο που υπογραμμίζει την τρίτη διάσταση του χώρου,[115] και λυγίζει εφαπτόμενο στο πρόσωπο –καλύπτοντας ένα μέρος του- με το αντιβράχιο να πέφτει προς το έδαφος και τα δάκτυλα να στρέφουν φυσικά προς τα μέσα και το αριστερό επίσης λυγισμένο, με το αντιβράχιό του σχεδόν παράλληλο με τον θώρακα, φέροντας την παλάμη και τα ακροδάχτυλα στο σημείο της καρδιάς, πραγματοποιείται ένα διακριτό βήμα προς την κατεύθυνση του ρεαλισμού. Ο εν λόγω τύπος φαίνεται να αποτελεί ένα εγχείρημα περαιτέρω αναζήτησης και φυσιοκρατικής προσέγγισης του πώς μπορεί να κείται ο νεκρός μιας πραγματικής μάχης, με τα μέλη του σε ποικιλότροπες θέσεις, γωνίες και στάσεις, μετά από το πλήγμα και την επακόλουθη πτώση του στο έδαφος ή το πώς αρθρώνονται ή και εξαρθρώνονται τα χαλαρωμένα μέλη του από την επενέργεια των ελκτικών δυνάμεων που ασκούνται σε αυτά, κατά τη μάχη της διεκδίκησης. Τον τύπο της σύμμετρης διάταξης των αντιμαχόμενων ομάδων-διεκδικητών, διαταράσσει εδώ η επιθετική ανάπτυξη του προμάχου της δεξιάς ομάδας, ο οποίος καλύπτει με τον μεγάλο βηματισμό του το ήμισυ σχεδόν του πεσμένου σώματος. Επιπλέον, βρίσκεται πάνω από τον νεκρό –και όχι δίπλα του- όπως φαίνεται από τις σχετικές επικαλύψεις: το αριστερό του σκέλος τοποθετείται εμπρός από το σώμα του νεκρού, ενόσω το δεξιό καλύπτεται από το δεξιό σκέλος του τελευταίου. Όπως και στην περίπτωση του δεξιού άνω άκρου του νεκρού, τονίζεται και εδώ η τρίτη διάσταση του χώρου. Την επιθετική κίνηση του δεξιού προμάχου υπογραμμίζει, επιπλέον, η στόχευση του δόρατός του εναντίον του αντιπάλου, ο οποίος τοποθετείται αμυντικά, καλυπτόμενος από την

[115] Siedentopf 1982, σ. 22.

ασπίδα του.[116] Αν δεχθούμε ότι ο δεξιός πρόμαχος, ο οποίος φέρει την βοιωτική ασπίδα[117] με το γοργόνειο,[118] είναι ο Αίαντας, η παράσταση αντιστοιχίζεται με το απόσπασμα της *Ιλιάδος*,[119] σύμφωνα με το οποίο ο τελευταίος εισέρχεται δυναμικά στην μάχη της διεκδίκησης, απωθώντας τους Τρώες, που με αρχηγό τον Έκτορα, επιχειρούν να σύρουν το νεκρό σώμα προς την πλευρά τους. Αν η υπόθεση ευσταθεί, ο νεκρός δεν μπορεί να είναι άλλος, παρά ο Πάτροκλος.

Στην τυπολογική ενότητα των ύπτια κείμενων σωμάτων περιλαμβάνεται και ο νεκρός του αττικού αμφορέα με αρ. ευρ. 2466 στη Ζυρίχη, (*κατ. 5, εικ. 5*), που αποδίδεται στον Ζ. της Αιώρας, κεντρικά τοποθετημένος μεταξύ δύο αντιμαχόμενων οπλιτών και με φορά προς τα δεξιά. Είναι γυμνός, με κλειστό οφθαλμό και κοντή κόμη, αποδοσμένη με ιώδες, επίθετο χρώμα. Η παράσταση πλαισιώνεται από δύο -μία σε κάθε άκρο- παραπληρωματικές, στραμμένες προς την κύρια σκηνή, ιστάμενες ανδρικές μορφές με χιτώνα και σκήπτρο.[120] Τα σκέλη του νεκρού είναι και εδώ λυγισμένα. Η κύρια διαφορά σε σύγκριση με τις άλλες μορφές υπτίων νεκρών, έγκειται στη χειρονομία του δεξιού χεριού, το οποίο υψώνεται ακουμπώντας με τα ακροδάχτυλα στον αντίστοιχο μηρό.[121]

---

[116] Μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι ο αριστερός πρόμαχος δεν κρατά δόρυ, αλλά το ξίφος του. Αυτό σημαίνει ότι έχει ήδη εξακοντίσει το δόρυ του εναντίον του αντιπάλου και αγωνίζεται πλέον με το ξίφος.

[117] Περί βοιωτικής ασπίδας βλ. Snodgrass 1998, σ. 79-80 και κυρίως Van Wees (2000, σ. 132-135, εικ. 8), ο οποίος παραθέτει βάσιμα επιχειρήματα υπέρ της ιστορικής -και όχι μυθικής- υπόστασης αυτού του τύπου ασπίδας.

[118] Το γοργόνειο είναι Αττικού τύπου, βλ. Floren 1977, σ. 48 κ.ε.

[119] Ιλ. Ρ 257-288.

[120] Η Böhr (1982, σ. 7) χαρακτηρίζει τις μορφές «στερεοτυπικές», σχολιάζοντας παράλληλα την αντίθεση που δημιουργεί η στατικότητά τους εν συγκρίσει με τον δυναμισμό της κύριας σκηνής. Ποιά θα μπορούσε να είναι, ωστόσο, η ιδιότητα των μορφών αυτών; Μολονότι η απάντηση δεν είναι εύκολη, αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι στην *Ιλιάδα* ως επόπτες σε μονομαχία εμφανίζονται οι κήρυκες των δύο στρατοπέδων: τη μονομαχία μεταξύ Αίαντα και Έκτορα (Ιλ. Η 179 κ.ε.), -η οποία ωστόσο δεν γίνεται με κίνητρο την διεκδίκηση νεκρού- παρακολουθούν από κοντά οι κήρυκες Ιδαίος και Ταλθύβιος, Αχαιών και Τρώων αντίστοιχα, οι οποίοι και σημαίνουν το τέλος του αγώνα με την παρέμβασή τους (Ιλ. Η 279-282). Είναι χαρακτηριστικό ότι, όπως και στις συγκεκριμένες μορφές της παράστασης του εν λόγω αττικού αμφορέα, κρατούν αμφότεροι σκήπτρο, στέκονται κοντά στους μονομάχους και παρουσιάζονται ως «βαθύγνωμοι και φρόνιμοι» (Ιλ. Η 278). Η μονομαχία μεταξύ του Έκτορα και του Αίαντα, μαζί με την παρέμβαση των εποπτών, παραπέμπει σε αθλητικό αγώνα (βλ. Επιτάφιους αγώνες ραψωδίας Ψ), όπου τον ρόλο των τελευταίων έχουν οι λεγόμενοι «βραβείς», γνωστοί και από τις παραστάσεις αγώνων στους Παναθηναϊκούς Αμφορείς (βλ. Βαλαβάνης 1991, σ. 138-141). Θα έμπαινε, κατόπιν τούτου, κανείς στον πειρασμό να σκεφθεί την πιθανότητα εδώ ο Ζωγράφος της Αιώρας να ενσωματώνει το, γνωστό από αλλού στο ποίημα, στοιχείο των εποπτών-κηρύκων στη μάχη της διεκδίκησης νεκρού. Επεκτείνοντας τον συλλογισμό, ο πολεμικός αγών ταυτίζεται εδώ με τον αθλητικό, με έπαθλο το ίδιο το διεκδικούμενο σώμα. Παραμένει, ωστόσο, και η πιθανότητα οι μορφές αυτές να μην έχουν καμία θεματική συνάφεια με την κύρια σκηνή, βλ. Brijder 1991, σ. 337-342.

[121] Στο ποίημα, η κίνηση του χτυπήματος του μηρού με το χέρι, θεωρείται προμήνυμα θανάτου για αυτόν που την διενεργεί, βλ. Lowenstam 1981, σ. 60 κ.ε.: "This evidence indicates that a character slaps his thighs when he confronts his death. (…) the characters who slap their thighs do in fact meet their deaths after they have performed this gesture". Η κίνηση διενεργείται και από τον Πάτροκλο, πριν τον θάνατό του, βλ. Ιλ. Π 787-792.

Μία -διαφορετικού τύπου- χειρονομία χαρακτηρίζει και τον ύπτιο νεκρό της πλευράς Α στον αμφορέα της Λουκέρνης (*κατ. 6, εικ. 6*), έργο επίσης του Ζ. της Αιώρας, ο οποίος φέρει το αριστερό χέρι του πάνω από το πρόσωπο ακουμπώντας το μέτωπο με τα ακροδάχτυλά του.[122] Στο ίδιο, αν και με ορισμένες επιμέρους διαφοροποιήσεις, εικονογραφικό πρότυπο της σύμμετρης σύγκρουσης πάνω από τον νεκρό εντάσσονται και οι δύο παραστάσεις, στις πλευρές της οφθαλμωτής κύλικας τύπου Α του Μονάχου, με αρ. ευρ. 8729, (*κατ. 7, εικ. 7α-β*), από τις οποίες επίσης απουσιάζουν οι επιγραφές των ονομάτων των μορφών. Πρόκειται για έργο του Εξηκία, όπως πιστοποιείται από την υπογραφή του αγγειογράφου κατά μήκος της κάθετης πλευράς της βάσης του αγγείου.[123] Η κάθε παράσταση καταλαμβάνει τον χώρο που οριοθετείται αριστερά και δεξιά από έκαστον οφθαλμό του διπλού ζεύγους αυτών, με τις ομάδες των οπλιτών εκατέρωθεν της λαβής και τον νεκρό τοποθετημένο κάτω από αυτήν. Όπως και στους κρατήρες της Αγοράς και της Φαρσάλου, καθώς και στον αμφορέα του Düsseldorf, η συμμετρικότητα στην διάταξη των προσώπων είναι εμφανής –περισσότερο στην πλευρά Α-Β, λιγότερο στην Β-Α-, αν και οι οπλίτες των ομάδων συμπαρατάσσονται εδώ σε πυκνότερη ζύγιση, σχεδόν επικαλύπτοντας ο ένας τον άλλον, συγκριτικά με τις παραστάσεις των ανωτέρω αγγείων.[124] Οι ομάδες βρίσκονται επιπλέον και σε μεγαλύτερη απόσταση μεταξύ τους, την οποία ορίζει η ενδιάμεση, κυρίαρχη στο χώρο, παρουσία της λαβής. Στην παράσταση Β-Α, (*εικ. 7β*), ο νεκρός είναι ύπτιος, γυμνός και αγένειος, με τον οφθαλμό κλειστό, όπως και ο Πάτροκλος του κρατήρα της Αγοράς –καθώς και οι άλλοι δύο ανεπίγραφοι νεκροί που ακολουθούν τον ίδιο τύπο-, με τα τραύματά του αποδοσμένα με ιώδες επίθετο χρώμα, το οποίο διακρίνεται στην γραμμή του μετώπου καθώς και στη βουβωνική χώρα[125].

---

[122] Βάσει της τυπολογικής κατάταξης του McNiven (1989, σ. 92, 100), η συγκεκριμένη χειρονομία μπορεί να ενταχθεί είτε στην κατηγορία "Hand to own head" (σ.σ. ο ερευνητής διατυπώνει εντός παρενθέσεως τον προβληματισμό για το αν πρόκειται για "pulling hair"), είτε, πλησιέστερα, στην κατηγορία "Hand thrown over own head, with arm wrapped around". Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η χειρονομία μπορεί να είναι δηλωτική, μεταξύ άλλων, σύντομα επερχόμενου θανάτου (θνήσκοντος) ή ήδη τετελεσμένου θανάτου (νεκρού), κατά τον McNiven. Πρβλ. κίνηση «αποσκοπείν», βλ. Jucker 1956.

[123] ΕΧΣΗΚΙΑΣΕΠΟΗΣΕ. Για τον τύπο «επόησε» και γενικώς για την υπογραφή, βλ. Mackay 2010, σ. 221, σημ. 4, όπου παρατίθεται σχετική βιβλιογραφία.

[124] Στις συγκεκριμένες παραστάσεις η διάταξη των οπλιτών της κάθε ομάδας προσεγγίζει σχηματικά περισσότερο την έννοια της στοίχισης παρά της ζύγισης. Στην κύλικα του Μονάχου η κάθε επιτιθέμενη ομάδα αποτελεί πιστή απεικόνιση του πρώτου ζυγού της φάλαγγας, με τους οπλίτες συναρθρωμένους σε ενιαίο μέτωπο.

[125] Στην περιγραφή της *Ιλιάδος* τα τραύματα του Πατρόκλου εντοπίζονται σε δύο κατά βάση σημεία του σώματός του: το πρώτο στη μέση της πλάτης, το οποίο προκλήθηκε από την επίθεση του Ευφόρβου, το δεύτερο στην κοιλιακή ή βουβωνική χώρα από το χέρι του Έκτορα, το οποίο και αποδίδεται στο σώμα του νεκρού. Και το ιώδες χρώμα στο μέτωπο; Δεν αποκλείεται, αν δεν αποτελεί ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο, «ποιητική αδεία» του καλλιτέχνη, (βλ. Saunders 2008, σ. 88-89) να αποτελεί μετεγγραφή του βίαιου χτυπήματος του Απόλλωνος εναντίον του Πατρόκλου -αν θεωρηθεί ότι ο νεκρός της εικόνας είναι

Αντίθετα από τις προαναφερόμενες παραστάσεις, ωστόσο, όπου το σώμα κείται ανέγγιχτο ανάμεσα στο αμοιβαία εξισορροπούμενο διάνυσμα δύο αντίθετων, επιθετικά παρατεταγμένων δυνάμεων, εδώ νεκρός και ζωντανός συνδέονται με τρόπο φυσικό μεταξύ τους, καθώς η αριστερή παράταξη έχει ήδη πραγματοποιήσει ένα σημαντικό βήμα για την κατάκτησή του: ο πρώτος από τους οπλίτες της, χωρίς επιθετικό όπλο και με την ασπίδα στο αριστερό άνω άκρο,[126] κρατά τον νεκρό με το δεξί του χέρι από τον δεξιό βραχίονα, έλκοντάς τον συγχρόνως προς το μέρος του, όπως υποδηλώνεται από τον προτεταμένο θώρακα στον εκτεινόμενο κορμό του πεσόντος. Το δεξιό άνω άκρο του νεκρού, από το οποίο τον έλκει ο οπλίτης, λυγίζει στο σημείο της άρθρωσης του αγκώνα, με το αντιβράχιο αφημένο χαλαρό προς το έδαφος, ενώ το αριστερό εφάπτεται στο έδαφος σχεδόν καθ' όλο το μήκος του, παράλληλα με το σώμα. Τα κάτω άκρα είναι λυγισμένα στο γόνατο σε γωνία που προσεγγίζει τις 90 μοίρες το δεξιό, σε μικρότερη το αριστερό. Η ρέουσα συνάρθρωση όλων των μερών του σώματος αποδίδει εναργώς τον συγκερασμό των δύο εννοιών, τόσο αυτήν της μυϊκής χαλαρότητας όσο και αυτήν της επενέργειας εξωτερικής δύναμης. Οι υπόλοιποι δύο οπλίτες της αριστερής ομάδας βρίσκονται σε επιφυλακή με τα δόρατα υψωμένα, όπως και σύσσωμη η δεξιά ομάδα, η οποία επιπλέον διατηρεί και πυκνότερη συνοχή.[127] Η εκδοχή του νεκρού σώματος ως ανήκοντος στον Πάτροκλο,[128] αποτελεί προϊόν παράλληλης σύγκρισης και σύγκλισης μεταξύ συγκεκριμένων εικονογραφικών και αφηγηματικών στοιχείων κατά την αντιπαραβολή εικόνας και γραπτού κειμένου αντίστοιχα. Ο νεκρός έλκεται συλημένος, φέρει τραύμα στη βουβωνική χώρα και ένας από τους οπλίτες φέρει βοιωτική ασπίδα.[129] Ο αντίλογος στην ανωτέρω υπόθεση είναι ότι μία παράσταση μάχης χωρίς

πράγματι ο Πάτροκλος-, πρώτου στη σειρά των επιθέσεων που τον οδήγησαν στον θάνατο, με το οποίο «από τη ζάλη σβούριξαν τα μάτια του». Κατόπιν ακολουθεί και νέο χτύπημα, με το οποίο του φεύγει το κράνος και πέφτει στο έδαφος, «μολεύοντας τη χαίτη του στο αίμα και στη σκόνη», βλ. Ιλ. Π 790-820.

[126] Η τοποθέτηση της ασπίδας εν είδει καλύμματος συμπίπτει με την ιλιαδική περιγραφή: «Αίας δ' αμφί Μενοιτιάδη σάκος ευρύ καλύμας εστήκει ως τις τε λέων περί οίσι τέκεσσιν», (Ιλ. Ρ 132-133). Μολονότι η έλξη του σώματος στο ποίημα πραγματοποιείται από τον Μενέλαο, δεν μπορεί να αποκλειστεί μία «συγχώνευση», εντός της εικόνας –και επί της μίας και μόνο μορφής- διαφορετικών ενεργειών, διαφορετικών σύμμαχων προσώπων, του ίδιου επεισοδίου, στο πλαίσιο της αυθύπαρκτης, αυτοτελούς ερμηνείας εκ μέρους του αγγειογράφου. Παραμένει, βέβαια, και η πιθανότητα να αντλεί δεδομένα από διαφορετική εκδοχή του έπους.

[127] Βλ. π.χ. Ιλ. Ρ 353, όπου περιγράφεται ανάγλυφα η πυκνή ζύγιση της αχαϊκής ομάδας, η οποία βρίσκεται σε επιθετική και αμυντική εγρήγορση, με στόχο την υπεράσπιση του σώματος του Πατρόκλου. Αμέσως μετά ακολουθεί η διαταγή του Αίαντα, η σχετική με τη διατήρηση, πάση θυσία, της συνοχής της ομάδας.

[128] Moore 1980, σ. 422, Beazley 1986, σ. 62, Schefold 1992, σ. 251-252 και Mackay 2010, σ. 226-227.

[129] Η Mackay (2010, σ. 227) πιθανολογεί ότι εδώ αναπαριστάται το επεισόδιο της Ιλ. Ρ 715-725, στο οποίο Μενέλαος και Μηριόνης, κατόπιν της παρότρυνσης του Τελαμώνιου Αίαντα, ανασηκώνουν τον νεκρό, έλκοντάς τον προς τα πλοία, με τον ίδιο και τον έτερο Αίαντα να τους παρέχουν κάλυψη. Στην παράσταση, ωστόσο, τον νεκρό έλκει ένας πολεμιστής και όχι δύο, όπως συμβαίνει στο κείμενο. Η

επιγραφές, θα μπορούσε να αποτελεί τη γενική απόδοση μιας τυχαίας μάχης, χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένο μυθικό επεισόδιο.[130] Ούτε η παρουσία των επιγραφών, ωστόσο, αποτελούσε αναγκαία συνθήκη προκειμένου να γίνει αντιληπτό από τους αποδέκτες της το θέμα της εικόνας και η ταυτότητα των απεικονιζόμενων μορφών, εφόσον συνυπάρχουν διακριτά εικονογραφικά στοιχεία στην παράσταση, τα οποία παραπέμπουν σε συγκεκριμένο θέμα.[131]

Στην πλευρά Α-Β, (*εικ. 7α*), ο νεκρός είναι –σε αντίθεση με τον κυρίαρχο τύπο της ύπτιας τοποθέτησης- πρηνής και ενδεδυμένος, με την κεφαλή προς τα αριστερά και τον οφθαλμό κλειστό. Φέρει ακόμα στην κεφαλή το κορινθιακό κράνος του[132] και φορά θώρακα λευκού επίθετου χρώματος, μαύρο χιτωνίσκο και περικνημίδες. Απουσιάζει, ωστόσο, η ασπίδα του,[133] αποκλίνοντας με τον τρόπο αυτό από την συντριπτική πλειονότητα των εν πλήρει εξαρτύσει διεκδικούμενων νεκρών. Το αριστερό άνω άκρο κάμπτεται με οξείες γωνίες στις αρθρώσεις του αγκώνα και των δύο πρώτων φαλαγγών των δακτύλων, συμπτυσσόμενο κάτω από τον κορμό που, ακολούθως, φαίνεται να ανυψώνεται –κατά τρόπο ιδιόμορφο- στηριζόμενος σε αυτό. Το δεξιό άνω άκρο εκτείνεται μπροστά από την κεφαλή, εφαπτόμενο και παράλληλο με το έδαφος, με τα δάκτυλα τεντωμένα. Τα σκέλη, σχεδόν απόλυτα παράλληλα μεταξύ τους, εφάπτονται στο έδαφος καθ' όλο το μήκος τους, με την εξαίρεση των μηρών. Εκατέρωθεν του

Mackay δικαιολογεί αυτή τη σύμβαση ως λογικότερη, τοποθετούμενη έναντι του παλαιότερου ισχυρισμού, ότι η απεικόνιση συμπίπτει με την περιγραφόμενη σε άλλο απόσπασμα (Ιλ. Ρ 390-395) διελκυστίνδα μεταξύ Αχαιών και Τρώων για το σώμα: "it does however seem more probable that a two-man endeavour might be rendered with one alone than that a tug-of-war would be represented with only one side participating". Η Moore (1980, σ. 423), την αποδίδει σε λόγους συμμετρίας και χωροταξίας.

[130] Βλ. Lowenstam 1997, σ. 39, με αφορμή την υδρία Βατικανού 35617 (εικ. 8): "For without inscriptions this picture would immediately become one of those generic battle scenes that might or might not be mythic". Βλ. επίσης Johansen 1967, σ. 192, αναφερόμενος στον αττικό αμφορέα της Λειψίας Τ 2176 (εικ. 19): "But no matter how well picture and text seem to cover each other, here, admittedly only inscribed names would be able to give us full certainty for the correctness of the interpretation".

[131] Κατά την υποδοχή της εικόνας ήταν πιθανό να δημιουργείτο άμεσος συνειρμός περί του τι και ποιοί απεικονίζονται –και αυτό είναι το σημαντικότερο αλλά και το πιο δύσκολα αποδείξιμο: το αν δηλαδή το κοινό της εποχής αντιλαμβανόταν ότι απεικονίζεται ο Πάτροκλος, χωρίς να απαιτούνται επιγραφές για να το επιβεβαιώσουν, και όχι τόσο αν εμείς είμαστε σε θέση να προτείνουμε μια πειστική ταύτιση αντιπαραβάλλοντας μεταξύ τους εικονιστικά και φιλολογικά στοιχεία. (Κατά μία σχετική αναλογία, σε πολλές γελοιογραφίες της εποχής μας οι ονομαστικοί, επιγραφικοί προσδιορισμοί των απεικονιζόμενων προσώπων απουσιάζουν, χωρίς το γεγονός αυτό να μας εμποδίζει από το να αντιληφθούμε άμεσα ποιοι αναπαριστώνται, κρίνοντας από τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία που μπορεί να φέρουν.) Δεν μπορεί, τέλος, να αποκλειστεί η πιθανότητα, σύμφωνα με τη Mackay (2010, σ.230), ο Εξηκίας να αποδίδει άλλο επεισόδιο του Επικού Κύκλου, το οποίο δεν διασώζεται έως τις μέρες μας. Ο Johansen (1967, σ. 197) θεωρεί ότι αμφότερες οι σκηνές του αγγείου επιτελούσαν διακοσμητικό ρόλο, αναγνωρίζοντας, ωστόσο, ότι τα εικονογραφικά στοιχεία της Β-Α στηρίζουν την υπόθεση «περί Πατρόκλου».

[132] Για την απουσία λοφίου, βλ. Mackay 2010, σ. 229, σημ. 48-49.

[133] Τον οπλισμό του Σαρπηδόνα, μεταξύ του οποίου και την χάλκινη ασπίδα του, αφαιρούν οι Μυρμιδόνες, προτού καταφθάσουν οι Ύπνος και Θάνατος για να τον απομακρύνουν από το πεδίο της μάχης, βλ. Ιλ. Π 662-664.

νεκρού είναι τοποθετημένες οι αντίπαλες ομάδες, με σχεδόν απόλυτη συμμετρικότητα: αυτή αμβλύνεται μόνο από το λυγισμένο προς τα έξω χέρι του οπλίτη της δεξιάς ομάδας που βρίσκεται στο βάθος, ο οποίος δεν κρατά ασπίδα, ούτε δόρυ.[134] Αναφορικά με τον προσδιορισμό του επεισοδίου, απουσιάζει και σε αυτή την περίπτωση η μαρτυρία των επιγραφών, που θα επέτρεπαν μία αυτόματη, απροβλημάτιστη ταύτιση. Στο πλαίσιο των υποθέσεων για την ταυτότητα του νεκρού, διατυπώθηκε η άποψη ότι ενδέχεται να πρόκειται για τον Αχιλλέα,[135] ενώ λιγότερο πιθανό θεωρήθηκε να πρόκειται για τον Αντίλοχο.[136] Σύμφωνα με τον Beazley είναι πιθανό και σε αυτή την πλευρά να πρόκειται για τον Πάτροκλο,[137] μια εκδοχή, κατά τη γνώμη μου πιθανότερη από οποιαδήποτε άλλη. Οι ομοιότητες στις διατάξεις των πολεμιστών και στην εν γένει σύνθεση των δύο παραστάσεων δημιουργούν την εντύπωση ότι θα μπορούσε η μία να αποτελεί τη χρονική συνέχεια της άλλης, κατά τις δύο διαδοχικές φάσεις πριν και μετά την αφαίρεση της εξάρτυσης του νεκρού. Στην περίπτωση αυτή θα πρόκειται για ένα πρόδρομο στάδιο του προτύπου της «συνεχούς αφήγησης».[138] Μία διαφορετική τοποθέτηση διατυπώθηκε από τη Mackay η οποία εξέτασε την περίπτωση να είναι ο Σαρπηδόνας,[139] θεμελιώνοντας την θέση της σε μια σειρά από στοιχεία: ο θάνατός του συνδέεται με αυτόν του Πατρόκλου, μέσα από την αμφιταλάντευση του Δία για την τύχη του τελευταίου,[140] άρα οι δύο παραστάσεις συνέχονται αν υποτεθεί ότι στην πλευρά Β-Α απεικονίζεται ο Πάτροκλος. Δεύτερον, το ιδιόμορφα λυγισμένο χέρι του τρίτου κατά σειρά, άοπλου πολεμιστή της δεξιάς ομάδας θα μπορούσε να αποτελεί την

[134] Αντίστοιχα, ο οπλίτης στην ίδια θέση της δεξιάς ομάδας, στην πλευρά Β-Α του αγγείου, διαφοροποιείται κατά τρόπο εμφατικό από τους άλλους δύο της ομάδας: δεν κρατά δόρυ και η ασπίδα του είναι τοποθετημένη σε γωνία σχεδόν κάθετη ως προς αυτόν, γεφυρώνοντας το κενό μεταξύ αυτού και της λαβής του αγγείου. Σύμφωνα με τη Moore (1980, σ. 423), "If the shield were held as those of the other two warriors, the handle root would overlap most of it". Η ερμηνεία αυτή ίσως να ήταν αποδεκτή αν αποδεχόταν κανείς την πιθανότητα ο Εξηκίας να μην είχε μεριμνήσει εξαρχής με ακρίβεια για τον απαιτούμενο χώρο της παράστασης. Ακόμα κι αν συνέβαινε αυτό, ωστόσο, φαίνεται ότι ο χώρος ήταν απολύτως επαρκής για κανονική απόδοση της ασπίδας, σε παράλληλη διάταξη με τις υπόλοιπες δύο και μερικώς επικαλυπτόμενη από αυτές.

[135] Moore 1980, σ. 422, σημ.46, Schefold 1992, σ. 252.

[136] Mackay 2010, σ. 229.

[137] Beazley 1986, σ. 62.

[138] Η συνεχής αφήγηση (continuous narration), θα εμφανιστεί σε πλήρη ανάπτυξη κατά τους επόμενους αιώνες σε αγγειογραφία και γλυπτική (βλ. μεγαρικοί σκύφοι, ζωφόρος Τηλέφου στον Μεγάλο Βωμό). Εν προκειμένω, προς την χωροχρονική σύνδεση των δύο σκηνών οδηγεί τόσο η απόλυτη ομοιότητα μεταξύ των οπλιτών των δύο σκηνών, όσο και η ομηρική αναφορά για τη σύληση του Πάτροκλου από τους Τρώες μετά τον θάνατό του, κάτι που ίσως επιχείρησε να υπονοήσει ο Εξηκίας παρουσιάζοντας τον νεκρό αρχικά ντυμένο και κατόπιν γυμνό και συρόμενο από τον έναν της ομάδας των Αχαιών.

[139] Mackay 2010, σ. 229-231.

[140] Ιλ. Π 644-655.

εικονιστική αποτύπωση του τραυματισμού του Γλαύκου,[141] που βρισκόταν δίπλα στον νεκρό, το οποίο θα σήμαινε ότι η δεξιά ομάδα είναι αυτή των Τρώων –συμπίπτοντας με αυτήν της πλευράς Β-Α. Τρίτον, η μάχη για το σώμα του Σαρπηδόνα, αμέσως μετά τον θάνατό του είναι μάχη τριών εναντίων τριών.[142] Η επιχειρηματολογία της, αν θεωρήσουμε αποδεκτή, ως μέθοδο, την ταύτιση επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων με τις ανάλογες περιγραφές στο κείμενο, διαθέτει λογικά ερείσματα, καθιστώντας την εκδοχή του Σαρπηδόνα –σε συνδυασμό με αυτή του Πατρόκλου στην άλλη πλευρά- ως ένα πιθανό ενδεχόμενο.[143] Η πρηνηδόν τοποθέτηση του σώματος είναι πιθανόν να εμπνέεται από την ιλιαδική περιγραφή, όπου, μολονότι ο Σαρπηδόνας δέχεται το πλήγμα στην εμπρόσθια όψη του από τον Πάτροκλο –άρα θα ήταν μία φυσική συνέπεια η πτώση του προς τα πίσω- βρίσκεται να ξύνει με τα χέρια του το χώμα πέφτοντας. Για να μπορέσει ένα χέρι να «ξύσει» το έδαφος, σημαίνει ότι, φυσιολογικά, βρίσκεται με την παλάμη προς τα κάτω και ότι πιθανότατα και το σώμα βρίσκεται πρηνηδόν κατ' επέκταση. Ο τύπος της συγκεκριμένης θέσης του σώματος, αν δεν αποτελεί έμπνευση από την αφήγηση του ποιήματος ή απλώς μία διαφορετική δυνατότητα απεικόνισης, χωρίς περαιτέρω συνδηλώσεις, στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής ελευθερίας του αγγειογράφου, ενδέχεται να εκφράζει, σε ένα δεύτερο επίπεδο σημειωτικής ερμηνείας, μια μορφή υποταγής του νεκρού έναντι του νικητή.[144]

Είναι, πιθανώς, ενδεικτικό ή και υποστηρικτικό της ανωτέρω απόπειρας ταύτισης, ότι και στην ασφαλώς ταυτισμένη, μέσω των επιγραφών, απεικόνιση του Σαρπηδόνα, κατά την ίδια, την αρχική φάση της διεκδίκησής του, στην κορινθιακή υδρία με αρ. ευρ. 35617 στο Βατικανό (*κατ. 8, εικ. 8*), ο νεκρός είναι πρηνής. Στο αποσπασματικά σωζόμενο σώμα του αγγείου, η πυκνή μάχη πάνω από το σώμα διαφοροποιείται από το μέχρι τώρα εξεταζόμενο πρότυπο της σύμμετρης διάταξης των

---

[141] Ιλ. Π 508-510. Ο Γλαύκος τραυματίζεται στον βραχίονα από τον Τεύκρο και κατόπιν σφίγγει το τραυματισμένο σημείο με το άλλο χέρι, προκειμένου να περιορίσει τον πόνο.

[142] Ιλ. Π 536 κ.ε. και Π 555-561. Την ομάδα των Αχαιών συγκροτούν ο Πάτροκλος και οι δύο Αίαντες, ενώ αυτή των Τρώων ο Έκτορας, ο Αινείας και ο Γλαύκος.

[143] Για τον ρόλο των Σαρπηδόνα και Πατρόκλου, ως κομβικών προσώπων στην εξέλιξη της αφήγησης βλ. και Neal 2006, σ. 198: "The change in the tone of the war, effected through increased references to defilement, and the development of related themes, coincide with the deaths of two central characters: Sarpedon and Patroclus".

[144] Την έννοια της υποταγής, εκπεφρασμένης μέσα από το μοτίβο του καταπρηνούς νεκρού, και από ανθρωπολογική σκοπιά αναφέρει η Kefalidou (2010, σ. 136-137). Η Muth (2008, σ. 180) ερμηνεύει τις επιλογές της καταπρηνούς ή της ύπτιας θέσης του νεκρού σώματος ως ενδεικτικές άδοξου (στην πρώτη περίπτωση) ή ένδοξου (στη δεύτερη περίπτωση) θανάτου στη μάχη: "Der zum Angreifer gewandte, ruhmvoll kaempfende Unterlegene faellt nach hinten zu Boden, der von ihm abgewandte und fliehende Hoplit hingegen nach vorne." Στο πραγματικό πεδίο μάχης, ένας νεκρός σε αρχική –δηλ. χωρίς να τον έχουν μετακινήσει- πρηνή θέση σημαίνει ότι πιθανότατα δέχθηκε πλήγμα πισώπλατα και ειδικά κατά την υποχώρησή του.

αντιμαχόμενων ομάδων. Οι επιγραφές μαρτυρούν την ταυτότητα των προσώπων: δεξιά από τον νεκρό Σαρπηδόνα, ο οποίος φέρει ακόμα την εξάρτυση και την ασπίδα του, βρίσκεται σε γονυπετή στάση ο Πυραίχμης –δεν διασώζεται η κεφαλή- και ακόμα δεξιότερα όρθιος ο Γλαύ[κος] –δεν διασώζεται από τη μέση και πάνω-, που συνθέτουν την ομάδα των Τρώων. Αντιμέτωπος με τον Πυραίχμη, από αριστερά, βρίσκεται οπλίτης, ο οποίος επιβάλλεται στον χώρο με την δυναμική κίνησή του, πραγματοποιώντας μεγάλο, ορμητικό διασκελισμό πάνω από το ήμισυ του νεκρού σώματος. Η επιγραφή του ονόματος του οπλίτη δεν διασώζεται, μαζί με την κεφαλή, το δεξιό άνω άκρο του και τμήμα του θώρακος, ούσα πιθανότατα και αυτή στο μη σωζόμενο τμήμα του αγγείου. Δεδομένων των υπόλοιπων ονομάτων, ωστόσο, και ειδικά αυτού του Σαρπηδόνα[145], είναι εύλογη η ταύτισή του με τον Πάτροκλο[146]. Αριστερά του, με κατεύθυνση προς τα αριστερά, βρίσκεται ο ηνίοχος Άλκιμος, επιβαίνων σε άρμα ελκόμενο από συνωρίδα. Πίσω από το άρμα και τους ίππους διεξάγεται μονομαχία μεταξύ δύο οπλιτών, του Αίαντα και –πιθανώς- του Κλεόβουλου, ενώ στο τελευταίο μέρος της παράστασης διακρίνεται γονυπετής και με προσανατολισμό προς τα αριστερά ο Πάρις, ως τοξοβόλος, και δύο όρθιες μορφές που κινούνται ομοίως προς τα αριστερά, εκ των οποίων ο ένας είναι ο Πολυδάμας.[147]

Ο νεκρός δεν είναι πια το κεντρικό, διεκδικούμενο πρόσωπο μεταξύ δύο φαινομενικά ισοδύναμων ή σχεδόν ισοδύναμων ομάδων ή ατόμων που είτε βρίσκονται σε ίση απόσταση από τον νοητό κεντρικό άξονα του νεκρού, είτε –το πολύ- κάποια από αυτές έχει κάνει ένα πρώτο βήμα για την κατάκτησή του. Φαίνεται περισσότερο να πρόκειται για το θύμα[148] της σαρωτικής προέλασης του Πατρόκλου και ως ένας πρώτος, σημαντικός αναβαθμός τον οποίο ο τελευταίος έχει ήδη κατακτήσει, καθώς συνεχίζει αλματωδώς ενάντια στους επόμενους στόχους του –τους δύο Τρώες διεκδικητές του σώματος. Τόσο η καταπρηνής θέση του νεκρού, όσο και η γονυπετής στάση[149] του ακόμα ζωντανού, σύμμαχου διεκδικητή του εξυπηρετούν σημειολογικά

[145] Επιγράφεται ΣΑΡΠΑΔΟΝ, σύμφωνα με το δωρικό γλωσσικό ιδίωμα.
[146] Lowenstam 1997, σ. 36.
[147] Βλ. ανάλυση Lowenstam 1997, σ. 35-39.
[148] Τον προδιαγεγραμμένο από τη μοίρα θάνατο του Σαρπηδόνα δεν μπόρεσε να ματαιώσει ή να αναβάλλει ούτε ο πατέρας του, Δίας.
[149] Η γονυπετής στάση στην οπλιτική μάχη επιτρέπει στον αμυνόμενο να καλύψει μεγαλύτερο μέρος του σώματός του σε επερχόμενο επιθετικό πλήγμα, καθώς συμπτύσσεται πίσω από την ασπίδα του, βλ. Wan Wees 2004, σ. 168. Η υιοθέτηση της εν λόγω στάσης διέπεται από την ίδια λογική της εκτεταμένης κάλυψης πίσω από την ασπίδα, και στην περίπτωση των τοξοβόλων. Η διαφορά είναι ότι οι τοξοβόλοι –βλ. π.χ. τοξότη σε αέτωμα ναού Αθηνάς Αφαίας στην Αίγινα- έβρισκαν προστασία πίσω από την ασπίδα των οπλιτών τους, και για αυτήν ακριβώς την εξάρτησή τους από τους τελευταίους θεωρούνταν

τις αντιθετικά αλληλοσυμπληρούμενες έννοιες του δίπολου, το οποίο σχηματίζεται: από τη μία οι παθητικές έννοιες της υποταγής, της αμυνόμενης υποχώρησης και της διαφαινόμενης ήττας για τους Τρώες, από την άλλη τα ενεργητικά σημαινόμενα της καθυπόταξης, της επίθεσης και της προδιαγραφόμενης νίκης για τον Πάτροκλο. Εν τέλει, η παράσταση συγκλίνει, ως προς το θριαμβικό πνεύμα, με την περιγραφή της αριστείας του Πατρόκλου στο ποίημα, παρουσιάζοντας μία αξιοσημείωτη ταύτιση με το κείμενο, όπως σημειώνει ο von Bothmer.[150]

Οι περιπτώσεις του ανεπίγραφου νεκρού της κύλικας του Μονάχου καθώς και του επιγραφόμενου Σαρπηδόνα της κορινθιακής υδρίας δεν είναι οι μοναδικές που εμπίπτουν στον τύπο του καταπρηνούς, νεκρού σώματος, στη θεματική ενότητα της διεκδίκησης. Τον τύπο του καταπρηνούς Σαρπηδόνα υιοθετεί και ο νεκρός στον αμφορέα του Βατικανού με αρ. ευρ. G 36, (*κατ. 9, εικ. 9*), ο οποίος εντάσσεται, ωστόσο, στο πλαίσιο της τυπικής σύμμετρης σύγκρουσης, αποτελούμενης εδώ από δύο διμελείς ομάδες εκατέρωθεν. Οι ομοιότητες με τον Σαρπηδόνα της κορινθιακής υδρίας στη στάση του σώματος, στην άρθρωση των μελών, στην εξάρτυση καθώς και στην τοποθέτηση σε σχέση με την ασπίδα είναι οφθαλμοφανείς. Κύρια διαφορά μεταξύ των μορφών είναι η διάταξή τους, η οποία είναι με την κεφαλή προς τα αριστερά για τον πρώτο και προς τα δεξιά για τον δεύτερο.

Στον ώμο της μελανόμορφης υδρίας του Λος Άντζελες, με αρ. ευρ. 86.AE.113, (*κατ. 10, εικ. 10*), αποδιδόμενη στον κύκλο του Λυδού, ο νεκρός κείται πάνω και όχι πίσω από την ασπίδα του, επίσης πρηνής και προς τα αριστερά, μεταξύ των δύο αντιμέτωπων διμελών ομάδων, που συγκρούονται πίσω του. Στην συμμετρικότητα της παράστασης συμβάλλουν οι τρεις κυκλικές ασπίδες, με την μεσαία τοποθετημένη κεντρικά –η ασπίδα του προμάχου της αριστερής ομάδας απεικονίζεται σε κατατομή, μόλις διακρινόμενη. Ο νεκρός είναι ενδεδυμένος, με σχεδόν πλήρη εξάρτυση: φορά διάστικτο χιτώνα –ο θώρακας απουσιάζει- και φέρει κορινθιακό κράνος, το οποίο επιτρέπει να διαφανούν χαρακτηριστικά του προσώπου του, όπως η γενειάδα, και της έκφρασής του, όπως το μισάνοιχτο στόμα, το οποίο υπόρρητα εκπέμπει μία αίσθηση επιθανάτιας οδύνης, και ο κλειστός οφθαλμός.[151] Η στάση του, μολονότι τυπικά πρηνής, ενσωματώνει μια σειρά από ιδιαιτερότητες: καθώς το δεξιό σκέλος διπλώνεται

μαχητές χαμηλότερου κύρους. Σε αυτό το τελευταίο θεωρήθηκε ότι οφείλεται και η κατά πολύ αραιότερη εμφάνισή τους στις σκηνές μάχης της αρχαϊκής αγγειογραφίας, βλ. Wan Wees 2004, σ. 170.

[150] Von Bothmer 1981, σ. 66: "Here we see an astonishing degree of literary faithfulness […]".

[151] Ο Clark (1988, σ. 55) χαρακτηρίζει τον οφθαλμό «dying», εννοώντας, κατ' επέκταση, ότι ο πεσμένος είναι θνήσκων και όχι νεκρός.

κάτω από τον κορμό, με το αριστερό επίσης λυγισμένο, αν και σε μικρότερη γωνία, και το αριστερό χέρι συγκλίνει τεντωμένο προς το εσωτερικό του νοητού τριγώνου που σχηματίζουν τα λυγισμένα σκέλη, εντείνεται η εικόνα της σύμπτυξης. Το σώμα στρέφεται προς τα μέσα, ενόσω ένα σημαντικό ποσοστό επί του συνολικού βάρους του κατανέμεται σημειακά μέσω των επιγονατίδων –και μέρους της δεξιάς κνήμης. Στο ποίημα, η κατάρρευση της άρθρωσης των γονάτων μετά από κρούση και η συνακόλουθη πτώση, αποτελούν είτε συνέπεια μη θανάσιμου τραυματισμού,[152] είτε σύμπτωμα προσωρινής απώλειας συνείδησης[153] ή θανάτου.[154] Η συχνή δε επανάληψη του συγκεκριμένου μοτίβου των «γονάτων που καταρρέουν», για την περιγραφή της στιγμής του θανάτου,[155] είναι πιθανό να είχε εντυπωθεί στη μνήμη του αγγειογράφου. Θα μπορούσε, συνεπώς, να συσχετιστεί η πρηνής και επί των γονάτων στάση του νεκρού της παράστασης, με την συγκεκριμένη διατύπωση που απαντά διαρκώς μέσα στο ποίημα; Μία τέτοια επιρροή δεν μπορεί να αποκλειστεί, δεδομένου ότι οι αγγειογράφοι εμπνέονται από την επική παράδοση, μεταλλάσσοντας την επική αφήγηση σε εικόνα -με όλους τους εγγενείς περιορισμούς, τις συμβάσεις ή τις δυνατότητες του δικού τους μέσου. Συνεπώς, στην προκειμένη περίπτωση το κεντρικό πρόσωπο της παράστασης πιθανόν να πρεσβεύει κάποιον που δέχθηκε το αρχικό πλήγμα, «λύθηκαν τα γόνατά του» και ακολούθως έπεσε νεκρός πάνω στην ασπίδα του. Η απουσία επιγραφών δεν επιτρέπει την ταύτιση της με συγκεκριμένο επεισόδιο του ποιήματος, ενώ και η απουσία ξεχωριστών εικονογραφικών χαρακτηριστικών δεν ευνοεί την διατύπωση άλλων υποψήφιων, πιθανών ταυτίσεων.[156]

Έναν παραπλήσιο τύπο, με τον νεκρό σε πρηνή στάση, με σημειακή στήριξη στα γόνατα και ανασηκωμένη λεκάνη, κείμενο μεταξύ διμελών συγκρουόμενων

---

[152] Βλ. Αινείας, Ιλ. Ε 309-310 και Τεύκρος, Ιλ. Θ 329, οι οποίοι πέφτουν στα γόνατα. Πρβλ. επίσης μελανόμορφη λήκυθο Αθήνας 515, όπου ο η επίθεση του Θησέα εξαναγκάζει τον Προκρούστη να πέσει στα γόνατα, βλ. ABL 252.58, ABV 703, Para 255, LIMC VII 1, Theseus, 63.

[153] Βλ. Άρη, Ιλ. Φ 406 και Αφροδίτη, Ιλ. Φ 425, των οποίων τα γόνατα παραλύουν.

[154] Στο ποίημα δεν υπάρχει γλωσσική διαφοροποίηση στα σημαίνοντα που χρησιμοποιούνται για τον θάνατο και την απώλεια συνείδησης, βλ. Garland 1981, σ. 47. Η «λύση των γονάτων» χρησιμοποιείται στην αφήγηση για να υποδηλώσει αμφότερες καταστάσεις –θάνατο και απώλεια συνείδησης- με μία μόνο εξαίρεση, βλ. Garland 1981, σ. 55. Πρόκειται για τον Λυκάονα, του οποίου λύνονται τα γόνατα μπροστά από τον Αχιλλέα, πριν δεχθεί το θανάσιμο πλήγμα (Ιλ. Φ 114). Για την «λύση της άρθρωσης του γονάτου» ή το «loosening effect» όπως το αναφέρει ο Garland, (1981, σ. 51), καθώς και την σημασία της άρθρωσης του γονάτου ως ζωτικού μέρους του σώματος, βλ. επίσης Neal 2006, σ. 117 και σημ. 11.

[155] Βλ. Garland 1981, σ. 56, όπου η σχετική λίστα των αναφορών.

[156] Η λύση των γονάτων και η συνακόλουθη πτώση επί αυτών δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκλειστικό εικονογραφικό χαρακτηριστικό, συνδεδεμένο με συγκεκριμένο επεισόδιο, καθότι απαντά σε πολλές και διαφορετικές μεταξύ τους περιπτώσεις στο ποίημα. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η περιγραφή του θανάτου του μικρότερου γιου του Πριάμου, Πολύδωρου, ο οποίος πέφτει στα γόνατα, μολονότι το πλήγμα που δέχεται είναι από μπροστά, Ιλ. Π 410-419.

ομάδων, συναντούμε στον αποσπασματικά σωζόμενο λαιμό του ανάγλυφου αρχαϊκού πίθου από το Ηρώο της Ορθίας Αρτέμιδος (*κατ. 11, εικ. 11*). Τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά των οπλιτών ακολουθούν το τοπικό, λακωνικό ιδίωμα.[157]

Αμφότεροι οι βασικοί τύποι της στάσης του νεκρού στο έδαφος, ο ύπτιος και ο πρηνής, συνυπάρχουν στην παράσταση του μελανόμορφου αμφορέα του Λος Άντζελες με αρ. ευρ. 86.AE.73, (*κατ. 12, εικ. 12α-β*), της Ομάδας Ε. Αποτελείται από τέσσερα διαφορετικά μέρη, με ορατή συνδεσιμότητα[158] ανάμεσά τους: τρεις μονομαχίες, εκ των οποίων στις δύο διακυβεύεται η τύχη ισάριθμων νεκρών σωμάτων και μία σκηνή με στατικότερες μορφές, όπου μία ομάδα τριών οπλιτών περιστοιχίζεται από δύο ιππείς και στα εξωτερικά άκρα από άλλες τέσσερις όρθιες μορφές, από δύο εκατέρωθεν της κάθε πλευράς[159]. Αμφότεροι οι νεκροί είναι γυμνοί, φέροντας μόνο κορινθιακού τύπου κράνος[160] και ασπίδα. Και των δύο ο οφθαλμός είναι κλειστός. Ο ύπτιος (*εικ. 12α*) είναι αγένειος, ο πρηνής (*εικ. 12β*) γενειοφόρος[161]. Στην περίπτωση του υπτίου, τα σκέλη είναι λυγισμένα στο γόνατο, κατά τρόπο πανομοιότυπο με αυτόν που απαντά στους ύπτιους νεκρούς των κρατήρων Αγοράς (*εικ. 2*) και Φαρσάλου (*εικ. 3*) και του αμφορέα Düsseldorf (*εικ. 4*), σε οξεία γωνία το αριστερό, σε πιο αμβλεία το δεξιό. Το δεξιό χέρι είναι τοποθετημένο δίπλα και παράλληλα με τον κορμό, ελαφρώς λυγισμένο στον αγκώνα και με τα δάχτυλα σφιγμένα σε γροθιά, πλην του τεντωμένου αντίχειρα. Αυτό το τελευταίο στοιχείο του άκρου χεριού, από κοινού με το ανορθωμένο πέος, στον ίδιο νοητό, κάθετο άξονα υποβάλλουν μία ιδέα δύναμης και ζωτικότητας. Το αριστερό του χέρι παραμένει περασμένο στο όχανο της ασπίδας, της οποίας το ένα μέρος στηρίζεται στο αριστερό γόνατο και σκεπάζοντας κατά τον τρόπο αυτό τον κορμό του νεκρού. Το πρόσωπο του καταπρηνούς νεκρού (*εικ. 12β*) είναι στραμμένο προς το έδαφος.[162] Το

---

[157] Βλ. Droop 1929, σ. 92: "(…) these warriors are true Spartans, if we may judge form the usual archaic Laconian features as seen on the terracotta heads."

[158] Οι οπλίτες των μονομαχιών επικαλύπτονται μεταξύ τους: από αριστερά, ο δεύτερος του πρώτου ζεύγους με τον πρώτο του δεύτερου και ο δεύτερος του δεύτερου με τον πρώτο του τρίτου. Επιπλέον, το δεξιό άκρο χέρι του πρηνούς νεκρού συγκλίνει με το δεξιό άκρο πόδι του υπτίου. Τέλος, το δόρυ του δεύτερου οπλίτη του τρίτου ζεύγους, περνά πίσω από την ιστάμενη μορφή με τον χιτώνα.

[159] Οι μορφές αυτής της ομάδας, με το υποσύνολο των τριών οπλιτών στο κέντρο, φαίνεται να επικοινωνούν μεταξύ τους, εντασσόμενοι κατά τον τρόπο αυτό σε ένα ενιαίο σύνολο. Η επικάλυψη του χεριού του νέου στο δεξιό άκρο της ομάδας, με το χέρι του ενός εκ των μονομάχων, συνδέει με τη σειρά του την ομάδα των παραστατών/ιππέων με τις εξελισσόμενες μονομαχίες.

[160] Από τον έναν απουσιάζει το λοφίο, όπως και στην περίπτωση του πρηνούς νεκρού της κύλικας του Μονάχου 8729, (*κατ. 7, εικ. 7α*).

[161] Μέρος της γενειάδας του μένει ακάλυπτο από το κράνος.

[162] Όπως και στους καταπρηνείς νεκρούς της κύλικας Μονάχου 8729 (*εικ. 7α*), της υδρίας Βατικανού 35617 (*εικ. 8*) και του κορινθιακού αμφορέα Βατικανού G 36 (*εικ. 9*). Αντιθέτως, η κεφαλή του καταπρηνούς νεκρού της μελανόμορφης υδρίας Λος Άντζελες 86.AE.113 (*εικ. 10*) έχει μεγαλύτερη κλίση προς τα εμπρός, αποκλίνοντας περισσότερο από τον νοητό, κάθετο άξονα.

σώμα του είναι λυγισμένο στη μέση,[163] με σημεία στήριξης το αριστερό χέρι, το οποίο εκτείνεται μπροστά από το κεφάλι και τις επιγονατίδες των ελαφρώς λυγισμένων γονάτων. Το αριστερό χέρι βρίσκεται δίπλα και παράλληλα με το σώμα. Και εδώ το σώμα καλύπτεται από την ασπίδα του. Το τρίτο ζεύγος μονομάχων δεν είναι ανεξάρτητο από τα υπόλοιπα δύο, καθώς ο ένας από τους δύο οπλίτες καλύπτει με την στάση του το ήμισυ των σκελών του νεκρού. Δεδομένου, επιπλέον, ότι ο αντίπαλός του τρέπεται σε φυγή, βηματίζοντας προς την αντίθετη κατεύθυνση, δημιουργείται η εντύπωση ότι συσχετίζεται άμεσα με τον νεκρό και τη διεκδίκησή του.

Πρηνηδόν μεταξύ δύο μονομάχων κείται ο διεκδικούμενος νεκρός και στη μία πλευρά του αττικού μελανόμορφου αμφορέα του Kassel, με αρ. ευρ. T674, (*κατ. 13, εικ. 13*),[164] από τον κύκλο του Εξηκία. Την κεντρική σκηνή της διεκδίκησης πλαισιώνουν οι δύο ιστάμενες μορφές με χιτώνα και σκήπτρο, μια επανάληψη του εικονογραφικού τύπου που απαντά και στην πανομοιότυπη σκηνή μάχης στο σώμα του αττικού αμφορέα της Ζυρίχης με αρ. ευρ. 2466 (*εικ. 5*). Ο νεκρός φέρει πλήρη εξάρτυση. Το σώμα του είναι σχεδόν πλήρως ανεπτυγμένο κατά τον οριζόντιο άξονα, εικόνα στην οποία συμβάλλουν τόσο τα σκέλη του, που είναι μόλις λυγισμένα στην άρθρωση του γονάτου –περισσότερο το αριστερό- καθώς και το δεξιό χέρι που προβάλλει τεντωμένο και παράλληλο με το έδαφος. Το αριστερό, πλήρως λυγισμένο στην άρθρωση του αγκώνα, συμπτύσσεται προς τον αυχένα –το άκρο του δεν σχηματίζεται. Τον νεκρό καλύπτει η ασπίδα του, όπως συμβαίνει και στους δύο νεκρούς του αμφορέα στο Λος Άντζελες (*εικ.12*). Σε αντίθεση με τους προηγούμενους πρηνείς νεκρούς, που εξετάσαμε, εδώ η κεφαλή είναι στραμμένη προς τα εμπρός, με μικρή απόκλιση από τον οριζόντιο άξονα. Μεταξύ των δύο μονομάχων, πάνω από το σημείο όπου τα τόξα των ασπίδων τους συγκλίνουν, απεικονίζεται πτηνό σε καθοδική πτήση, με κατεύθυνση προς τον αριστερό μονομάχο.[165] Αναφορικά με την ταυτότητα της ανεπίγραφης παράστασης, ο Lullies προτείνει μια σειρά πιθανών ταυτίσεων με συγκεκριμένες σκηνές διεκδίκησης νεκρού από τον Τρωϊκό Κύκλο.[166]

Ο τύπος του καταπρηνούς νεκρού στο κέντρο, μεταξύ των επιτιθέμενων μονομάχων, και των δύο ακραίων, ιστάμενων μορφών με σκήπτρο, απαντά και στην

[163] Βλ. και καταπρηνή νεκρό κύλικας Μονάχου 8729 (*εικ. 7α*), όπου, ωστόσο, η γωνία είναι μεγαλύτερη.
[164] Στην άλλη πλευρά του ίδιου αγγείου απεικονίζεται η ικεσία του Πριάμου, (*κατ. 143, εικ. 143*).
[165] Ο Lullies (1964, σ. 84) το χαρακτηρίζει συγχρόνως «αρπακτικό, το οποίο αναζητά τη λεία του και κακό οιωνό». Πιθανώς να πρόκειται για την εικονογραφική απόδοση ενός από τα πτωματοφάγα όρνεα της *Ιλιάδος*.
[166] Μεταξύ των πιθανών επεισοδίων ο Lullies (1964, σ. 84-85) συμπεριλαμβάνει και τη μάχη μεταξύ Αίαντα και Γλαύκου για το σώμα του Αχιλλέα.

αττική μελανόμορφη λήκυθο του Mainz, με αρ. ευρ. 35996, (*κατ. 14, εικ. 14*). Η σκηνή είναι επίσης ανεπίγραφη. Ο νεκρός προσιδιάζει στον Σαρπηδόνα της κορινθιακής υδρίας του Βατικανού (*κατ. 8, εικ. 8*): η στρογγυλή ασπίδα του είναι τοποθετημένη μπροστά από το σώμα του, επικαλύπτοντας το μεγαλύτερο μέρος του. Προεξέχουν τα παράλληλα μεταξύ τους και με λυγισμένα γόνατα κάτω άκρα, που φέρουν περικνημίδες καθώς και μέρος της κεφαλής, φέρουσας κορινθιακού κράνους, μέσα από το οποίο διακρίνεται ο κλειστός οφθαλμός. Οι κνήμες του νεκρού μοιάζουν να αιωρούνται, απέχοντας από την ευθεία γραμμή που ορίζει το έδαφος, όπως σε μικρότερο βαθμό συμβαίνει και στην περίπτωση του Σαρπηδόνα της υδρίας του Βατικανού.

Στην αττική ερυθρόμορφη κύλικα του Βερολίνου, με αρ. ευρ. F2264 (*κατ. 15, εικ. 15*), του αγγειογράφου Όλτου, οι επιγραφές μαρτυρούν ότι πρόκειται για τη μάχη διεκδίκησης του σώματος του Πατρόκλου.[167] Εισάγεται, παράλληλα, ένας νέος τύπος ως προς την διαμόρφωση του σώματος στο έδαφος,[168] που δεν εμπίπτει σε καμία από τις δύο προηγούμενες κατηγορίες. Δεν πρόκειται ούτε περί αμιγούς υπτίου, ούτε περί καταπρηνούς αλλά αντιθέτως διαμορφώνεται μια υβριδική εκδοχή, η οποία ενσωματώνει χαρακτηριστικά και από τους δύο προαναφερόμενους. Κεντρικά κείμενο μεταξύ των δύο αντιμέτωπων διμελών ομάδων,[169] και προς τα δεξιά, το γυμνό σώμα συστρέφεται αριστερόστροφα κατά τον εγκάρσιο άξονά του, με τα σκέλη, τη βουβωνική και την κοιλιακή χώρα σε ύπτια στάση, τον θώρακα σχεδόν κατ' ενώπιον και την κεφαλή πρηνηδόν. Μία δεύτερη συστροφή διαμορφώνεται στο δεξί χέρι, το οποίο αγκαλιάζει χιαστί το σώμα και πέφτει χαλαρό προς το έδαφος. Το αριστερό χέρι στηρίζεται με τον λυγισμένο αγκώνα στο έδαφος και, επιπλέον, στρέφεται αγγίζοντας την κορυφή του κρανίου –στηρίζοντας συγχρόνως την κεφαλή, η οποία ακουμπά στον βραχίονα.[170] Με λεπτομέρεια και λεπτότητα έχουν απεικονιστεί οι βόστρυχοι και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Ο οφθαλμός είναι κλειστός,[171] ενώ η γαληνεμένη

[167] Σύμφωνα με τις επιγραφές ο νεκρός είναι ο Πάτροκλος. Από την πλευρά των Τρώων, πρόμαχος είναι ο Αινείας και δεύτερος ο Ίππασος ενώ από τους Αχαιούς, πρώτος ο Αίαντας και πίσω του ο Διομήδης.
[168] Ο Johansen (1967, σ. 193, εικ. 79) έχει δημοσιεύσει σχεδιαστική αναπαράσταση της μάχης για την διεκδίκηση του Πατρόκλου, από χαμένη σήμερα κύλικα –πρώην συλλογή Depoletti-, στην οποία απαντά πανομοιότυπη διάρθρωση του σώματος του νεκρού.
[169] Διμελείς είναι οι ομάδες και στην παράσταση της υδρίας 86.AE.113 (*εικ. 10*).
[170] Βλ. McNiven 1989, σ. 92, 100: "Hand thrown over own head, with arm wrapped around". Χειρονομία δηλωτική, μεταξύ άλλων, σύντομα επερχόμενου (θνήσκοντος) ή ήδη τετελεσμένου θανάτου (νεκρού), κατά τον McNiven. Έχει ίσως ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η κίνηση κατά την οποία το χέρι στηρίζει το πρόσωπο απαντά κατεξοχήν σε μορφές των αττικών επιτύμβιων αναγλύφων, αποτελώντας ένδειξη πένθους, βλ. Μαργαρίτη 2010, σ. 233-234. Στην περίπτωση του νεκρού, θα φαινόταν ίσως σαν να πενθεί ο ίδιος για τον δικό του, προσωπικό θάνατο.
[171] Βλ. και Ιλ. Π 855: «ὣς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψε».

συνολικά έκφραση του προσώπου θα ταίριαζε περισσότερο σε κοιμώμενο παρά σε νεκρό, ο οποίος, μάλιστα, έχασε τη ζωή του βίαια στη μάχη.[172]

Ο τύπος του συστραμμένου νεκρού απαντά και στον ώμο της μελανόμορφης υδρίας στο Λος Άντζελες, με αρ. ευρ. L87.AE.4, (*κατ. 16, εικ. 16*). Κείμενος μεταξύ δύο μονομάχων και απογυμνωμένος, προς τα δεξιά και με την κεφαλή τοποθετημένη στο κέντρο σχεδόν της βάσης του νοητού τριγώνου που σχηματίζουν τα σκέλη του δεξιού διεκδικητή,[173] διαφοροποιείται από τον Πάτροκλο της κύλικας του Βερολίνου κυρίως στον τρόπο με τον οποίο αρθρώνονται τα άνω άκρα. Η φυσική συστροφή του δεξιού χεριού του Πατρόκλου και η αινιγματική κίνηση του αριστερού, εδώ απουσιάζουν. Το δεξιό συμπτύσσεται προς τον θώρακα, το αριστερό προβάλλει τεντωμένο μπροστά από την κεφαλή. Η μονομαχία τοποθετείται στο αριστερό άκρο της πλευράς του ώμου, την οποία συμπληρώνουν ένα τέθριππο με τον ηνίοχό του,[174] στο κέντρο, και μία σκηνή μάχης όπου ένας οπλίτης επιτίθεται σε δύο άλλους, στο δεξιό άκρο.

Μία παραπλήσια εκδοχή του τύπου σε συστροφή αναπτύσσεται και στο σώμα του αδημοσίευτου αμφορέα Pesaro, Moccia (*κατ. 17, εικ. 17*). Ο άνω κορμός, τα άνω άκρα και η κεφαλή προσομοιάζουν στη διαμόρφωση των αντίστοιχων μερών του τύπου της υδρίας του Λος Άντζελες (*εικ. 16*), ενώ τα σκέλη ακολουθούν τη συχνή στον ύπτιο τύπο του νεκρού άρθρωση, κατά την οποία είναι αμφότερα λυγισμένα, το ένα ελαφρώς περισσότερο από το άλλο.[175] Σε αντίθεση με τους δύο προηγούμενους συστραμμένους νεκρούς, αυτός φέρει εξάρτυση. Στο αριστερό άκρο ίσταται γέρων, στηριζόμενος σε ραβδί και στραμμένος προς την κύρια σκηνή.[176]

Σε συστροφή βρίσκεται και ο νεκρός οπλίτης στον αμφορέα με αρ. ευρ. 1408 στο Μόναχο, (*κατ. 18, εικ. 18*), της Ομάδας του Λεάγρου, ο οποίος φέρει κράνος και εξάρτυση. Το δεξιό του χέρι παραμένει περασμένο στο όχανο της ασπίδας, η οποία στεγάζει το σώμα στηριζόμενη στο δεξιό γόνατο και τον αντίστοιχο ώμο. Το αριστερό χέρι στηρίζεται με τον ελαφρώς λυγισμένο αγκώνα του στο έδαφος και εκτείνεται προς τα δεξιά, με λαβή ανοιχτή. Ο οφθαλμός είναι κλειστός. Στη μάχη της διεκδίκησης

[172] Ο Schefold (1978, σ. 229) θεωρεί τον Πάτροκλο θνήσκοντα.
[173] Πρβλ. ανάλογη τοποθέτηση νεκρού Ευφόρβου στο ροδιακό πινάκιο Ανατολικής Ελλάδος (*εικ. 1*).
[174] Πιθανόν ο Αυτομέδων, βλ. Ιλ. Π 860-867.
[175] Πρβλ. ύπτιους νεκρούς σε αμφορέα Düsseldorf (*εικ. 4*), αμφορέα Ζυρίχης (*εικ. 5*) και αμφορέα Λος Άντζελες 86.AE.73 (*εικ. 12*).
[176] Ιστάμενες, μη πολεμικές, παραπληρωματικές, ανδρικές μορφές που παρακολουθούν τη μάχη συναντούμε επίσης στον αμφορέα Kassel T674 (*εικ. 13*) , στον αμφορέα Ζυρίχης 2466 (εικ. 5) και στη μελανόμορφη λήκυθο Mainz 35996 (*εικ. 14*). Στις παραπάνω παραστάσεις οι μορφές είναι δύο ενώ στον εν λόγω αμφορέα μόνο μία.

εμπλέκονται δύο ομάδες αποτελούμενες από δύο οπλίτες έκαστη, με την αριστερή να υποστηρίζεται και από έναν τοξοβόλο με σκυθικό ένδυμα, σε γονατιστή στάση, ανάμεσα στους οπλίτες συμμαχητές του. Οι δύο κύριοι διεκδικητές και ο δεύτερος οπλίτης της δεξιάς ομάδας προσδιορίζονται με επιγραφές: Πρόκειται για τους Αίαντα και Έκτορα στην πρώτη γραμμή και τον Τυδέα στο δεξιό άκρο.[177] Οι υπόλοιπες τρεις μορφές, μεταξύ των οποίων και ο νεκρός, είναι ανεπίγραφες. Lullies και Brommer ταυτίζουν τον νεκρό ως τον Πάτροκλο,[178] ενώ από την εκδοχή αυτή αποστασιοποιείται ο Johansen, με βασικό επιχείρημα ότι ο νεκρός δεν είναι συλημένος.[179] Οι ενδοιασμοί του Johansen είναι δικαιολογημένοι, δεδομένου ότι τόσο στην αποκρυσταλλωμένη αφήγηση της *Ιλιάδος* που έχουμε στη διάθεσή μας, όσο και σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις παραστάσεων με ασφαλώς ταυτισμένες μορφές,[180] το σώμα του Πατρόκλου είναι απογυμνωμένο από την αρχή και καθ' όλη τη διάρκεια της μάχης για τη διεκδίκησή του.[181]

Αν, συνεπώς, ο νεκρός δεν είναι ο Πάτροκλος, γεννάται αυτομάτως το ερώτημα σε ποιόν θα μπορούσε να ανήκει το νεκρό σώμα για το οποίο συγκρούονται οι Αίαντας και Έκτορας, με τον πρώτο συνεπικουρούμενο από έναν οπλίτη και έναν τοξοβόλο. Στο ποίημα, σε μάχη που διεξάγεται μπροστά από τα πλοία των Αχαιών,[182] ο Έκτορας εξακοντίζει το δόρυ του εναντίον του Αίαντα. Αντ' αυτού, όμως, το όπλο πλήττει τον Λυκόφρονα, φίλο του Αίαντα.[183] Βλέποντας ο Αίαντας τον Λυκόφρονα να πέφτει νεκρός, στρέφεται προς τον ετεροθαλή αδερφό του Τεύκρο, προτρέποντάς τον σε επίθεση κατά των Τρώων. Ο Τεύκρος παίρνει αμέσως θέση τοξοβολίας δίπλα στον Αίαντα και μετά από μερικές εύστοχες βολές εναντίον των αντιπάλων, στρέφει το τόξο του και εναντίον του Έκτορα.[184] Εκείνη τη στιγμή, ωστόσο, σπάει η χορδή του τόξου, κατόπιν παρέμβασης του Δία, και ο Έκτορας τελικά διασώζεται.

Ο επιγραφικός προσδιορισμός των κύριων ηρώων της παράστασης, ως Αίαντα και Έκτορα και η παρουσία ενός τοξοβόλου δίπλα στον πρώτο καθιστούν πιθανή τη σύνδεση της σκηνής με το συγκεκριμένο επεισόδιο από τη ραψωδία Ο, την οποία

---

[177] ΑΙΑΑΣ, ΗΕΚΤΟΡΟ, ΤΥΔΥΣ. Το ΤΥΔΥΣ παραπέμπει στον Τυδέα, τον πατέρα του Διομήδη. Ωστόσο και ο ίδιος ο Διομήδης προσδιορίζεται συχνά στην *Ιλιάδα* με το πατρώνυμό του, ως «Τυδεϊδης».
[178] Lullies 1939, σ. 26, Brommer 1960, σ. 279.
[179] Johansen 1967, σ. 197-198.
[180] Βλ. μελανόμορφο κρατήρα Αγοράς AP1044 (*εικ. 2*) και ερυθρόμορφη κύλικα Βερολίνου F2264 (*εικ. 15*).
[181] Ιλ. Ραψωδία Ρ.
[182] Ιλ. Ο 346 κε.
[183] Ιλ. Ο 429-431: «ὃ δ' ἔπειτα Λυκόφρονα Μάστορος υἱὸν Αἴαντος θεράποντα Κυθήριον».
[184] Ιλ. Ο 458.

ισχυροποιεί περαιτέρω η ιδιότητα του νεκρού ως μη συλημένου, αποδυναμώνοντας παράλληλα την απόπειρα ταύτισής του ως Πατρόκλου. Ένα επιπλέον στοιχείο που χρήζει προσοχής στην παράσταση είναι ότι πίσω από τον νεκρό προβάλλουν τα άκρα ενός δόρατος. Στο απόσπασμα από το ποίημα, ο Λυκόφρων σκοτώνεται από το δόρυ του Έκτορα, το οποίο τον βρίσκει «στο κεφάλι […], πιο πάνω από το αυτί»[185], σημείο από το οποίο φαίνεται να εκφύεται και η αιχμή του δόρατος στην παράσταση. Αν η σύνδεση αυτή ευσταθεί, πρόκειται ουσιαστικά και για μία έμμεση αναφορά στον ίδιον τον τρόπο θανάτου του πολεμιστή,[186] περίπτωση μοναδική εξ όσων γνωρίζουμε, με την εικόνα να συναγωνίζεται σε λεπτομέρεια την ποιητική αφήγηση.[187] Μοναδική ίσως «παραφωνία» σε αυτή την απόπειρα σύνδεσης με το συγκεκριμένο επεισόδιο από την *Ιλιάδα* φαίνεται να είναι η αναγραφή του ονόματος ΤΥΔΥΣ για τον οπλίτη πίσω από τον Έκτορα. Μία πρώτη, αυθόρμητη σκέψη θα ήταν ότι πρόκειται είτε για τον Τυδέα, είτε για τον γιο του Τυδέα, Διομήδη, ο οποίος συχνά στο ποίημα αναφέρεται ως Τυδεϊδης.[188] Πώς θα μπορούσε, όμως, να ερμηνευθεί η παρουσία ενός Αχαιού ήρωα, αν φυσικά πρόκειται όντως για κάποιον εξ αυτών, εντός της παράταξης του εχθρού;[189] Ο Lowenstam αποδίδει ανάλογες αναντιστοιχίες στη φυσική τάση των αγγειογράφων να μεταχειρίζονται ελεύθερα και κατά το δοκούν την, ούτως ή άλλως, ρευστή μυθική παράδοση, παραλλάσσοντάς την, ειδικά στις λιγότερο σημαντικές πτυχές της.[190]

Με αρχικό στάδιο την απειλητική αντιπαράταξη των εχθρικών ομάδων ή ατόμων γύρω από τον διεκδικούμενο νεκρό, προπομπό της μεταξύ τους σύγκρουσης, και ενδιάμεσα τις εκατέρωθεν επιθετικές ενέργειες, το αγωνιώδες εγχείρημα αμφοτέρων των πλευρών για την κατάκτηση του άψυχου σώματος και δυνητικού τροπαίου κλιμακώνεται δραματικά στην έκβαση της διελκυστίνδας: το νεκρό σώμα εφελκύεται από τα άκρα, σαν να πρόκειται για σκοινί.[191] Στην *Ιλιάδα*, διελκυστίνδα περιγράφεται δύο φορές: κατά τη διεκδίκηση του σώματος του Κεβριόνη από τους

---

[185] Ιλ. Ο 433: «τόν ρ' έβαλεν κεφαλήν υπέρ ούατος οξέι χαλκώ».

[186] Ο Saunders (2003, σ. 132), κατατάσσει το χτύπημα στην κεφαλή με δόρυ στην κατηγορία υψηλού κινδύνου, για τα δεδομένα βεβαίως εκείνης της εποχής, καθώς, όπως σημειώνει "in modern times patients have survived such wounds, but with modern medical attention", βλ. Saunders, σ. 132, σημ. 7.

[187] Όπως σημειώνει η Vermeule (1979, σ. 94): "The goal of a good epic poet, in a battle song, is to kill people with picturesque detail, power and high spirits."

[188] Βλ. ενδεικτικά Ιλ. Κ 150 και Ε 93.

[189] Τον προβληματισμό διατυπώνει πρώτος ο Johansen (1967, σ. 197).

[190] Lowenstam 1992, σ. 190: "For example, when we look at the labels on vases, especially at those of the less important figures, we see names we do not recognize. (…) Over and over on vases with epic subjects we see details unknown to us from Homer. The reason is simple: to play with the tradition, especially in regards to details, was itself traditional."

[191] Η διελκυστίνδα χρησιμοποιείται στο ποίημα και με τη μεταφορική της έννοια, προκειμένου να αποδώσει την ένταση και την βιαιότητα της μάχης, βλ. Ιλ. Ξ 389.

Πάτροκλο και Έκτορα,[192] οι οποίοι παρομοιάζονται με δύο αγριεμένα λιοντάρια που αλληλοσυγκρούονται γύρω από ένα σκοτωμένο ελάφι, και κατά τη διεκδίκηση του σώματος του Πατρόκλου.[193]

Στη σκηνή που διασώζεται αποσπασματικά στον αττικό αμφορέα της Λειψίας, με αρ. ευρ. Τ2176, (*κατ. 19, εικ. 19*), η δραματική ένταση της στιγμής αποδίδεται με ενάργεια. Ο οπλίτης στο δεξιό άκρο, με το σώμα του ελαφρώς κεκλιμένο προς τα πίσω και το δεξιό του πόδι σε θέση αντιστήριξης, έχει ήδη σηκώσει και έλκει τον νεκρό προς το μέρος του, κρατώντας τον με τα δύο χέρια από το δεξιό πόδι –το αριστερό κρέμεται ανεξάρτητα, νεκρωμένο. Στο άλλο άκρο, ο έτερος διεκδικητής, ελαφρώς σκυμμένος, τραβάει τον νεκρό από τον καρπό.[194] Η κεφαλή του τελευταίου ακουμπά στο έδαφος. Ενόσω σε αυτό το πρώτο επίπεδο αναπτύσσονται οι αντίρροπες δυνάμεις της διελκυστίνδας, στο βάθος, πίσω από τον νεκρό, εξελίσσεται μονομαχία, κατά το πρότυπο των αμοιβαία επιτιθέμενων ομάδων της σύμμετρης σύγκρουσης, που εξετάστηκαν στις προηγούμενες παραστάσεις. Αυτή η συνύπαρξη των δύο ζευγών αντιμαχόμενων οπλιτών, του κεντρικού σε πρώτο πλάνο και του υποστηρικτικού σε δεύτερο, καθώς και η διάταξή τους αποτελούν ισχυρές ενδείξεις, σε συνάρτηση και με την κινησιολογία των οπλιτών, για τον προσδιορισμό της εικονιζόμενης ενέργειας ως διελκυστίνδας και όχι ως διακομιδής.[195] Ο νεκρός είναι γυμνός, με τον οφθαλμό ανοικτό.

Μία διαφορετική εκδοχή εφελκυσμού απεικονίζεται στον αττικό αμφορέα με αρ. ευρ. Β2423 στην Καρλσρούη (*κατ. 20, εικ. 20*). Και σε αυτήν την παράσταση το σώμα του νεκρού εφελκύεται από τους δύο αντίπαλους διεκδικητές, στο όριο της

---

[192] Ιλ. Π 760-770.

[193] Ιλ. Ρ 390-395.

[194] Στην περίπτωση της διελκυστίνδας ο διεκδικητής βρίσκει στο σημείο του καρπού ένα σταθερό σημείο, που θα του επιτρέψει να προσαρμόσει με ασφάλεια την λαβή του, προκειμένου να ασκήσει ελκτική δύναμη προς το μέρος του. Την συγκεκριμένη χειρονομία, την συναντούμε με εντελώς διαφορετικό σημαινόμενο, ως «χειρ' επί καρπώ», στις παραστάσεις αττικών αγγείων, στις οποίες ο ψυχοπομπός Ερμής οδηγεί την –άγαμη- νεκρή στην λέμβο του Χάρωνος, κρατώντας την από τον καρπό, βλ. Μαργαρίτη 2010, σ. 44-50.

[195] Η Tsingarida (2009, σ. 136), τοποθετεί την παράσταση του αμφορέα της Λειψίας στη σειρά των προπομπών της διακομιδής του νεκρού Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο. Υπάρχουν, ωστόσο ορισμένες κρίσιμες διαφορές για τον προσδιορισμό της εκάστοτε ενέργειας: Στις παραστάσεις διακομιδής από τον Ύπνο και τον Θάνατο, που εξετάζονται σε επόμενη ενότητα, δεν διεξάγεται παράλληλα μονομαχία ή άλλου τύπου μάχη ενώ και η συνολική κινησιολογία καθώς και οι λαβές των διακομιζόντων επί του νεκρού διαφέρουν ριζικά από αυτές των διεκδικητών. Οι μεν σηκώνουν ή έστω αναρτούν/κρατούν ή εναποθέτουν, οι δε τραβούν αντίρροπα ο καθένας προς την πλευρά του. Δεδομένου ότι στο ποίημα η διελκυστίνδα υφίσταται ως σχήμα κατά τη γενική μάχη της διεκδίκησης, αυτό αποτελεί και ένα επιπλέον, ενισχυτικό στοιχείο για τον προσδιορισμό και της παράστασης ως τέτοιας. Ως πρόδρομο στάδιο της διελκυστίνδας μπορεί να θεωρηθεί η παράσταση στην πλευρά Β-Α της κύλικας 8729 του Μονάχου (*εικ. 7β*), όπου ο νεκρός έλκεται μονομερώς.

ελαστικότητάς του, με μία δεύτερη μονομαχία να διεξάγεται, επίσης, στο βάθος. Σε αντίθεση με τον τύπο του αμφορέα της Λειψίας, αυτός της Καρλσρούης δεν εφάπτεται καθόλου στο έδαφος αλλά αντιθέτως αιωρείται, ένα φυσικό παρεπόμενο των ακραίων αντίθετων δυνάμεων του εφελκυσμού του. Ο νεκρός είναι και εδώ απογυμνωμένος. Η κυριότερη, ωστόσο, διαφορά, συγκριτικά με τη σκηνή του αμφορέα της Λειψίας, είναι ότι τα δύο ζεύγη που μάχονται για το σώμα του νεκρού πλαισιώνονται εδώ εκατέρωθεν από τρεις παραπληρωματικές, ιστάμενες, μη πολεμικές μορφές. Προεξάρχουσες των δύο αυτών ομάδων είναι δύο γυναικείες μορφές οι οποίες κρατούν στέφανο.[196]

[196] Γυναικείες, παραπληρωματικές μορφές, που κρατούν στέφανο, συναντούμε επίσης στον τυρρηνικό αμφορέα Μονάχου 1426 (*εικ. 36*), καθώς και στον αμφορέα της Φρανκφούρτης Β285 (*εικ. 21*), με θέμα, επίσης, τη διεκδίκηση νεκρού.

Διεκδίκηση νεκρού

Αιθιοπίς

Αγγειογραφία αρχαϊκής περιόδου

Στην *Αιθιοπίδα* του Μιλήσιου Αρκτίνου, η οποία διασώζεται περιληπτικά στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου, με προσθήκες από την Επιτομή του Απολλόδωρου και από τον Quintus Smyrnaeus,[197] περιγράφεται, μεταξύ άλλων, συνοπτικά η θανάτωση του Αντιλόχου από τον Μέμνονα, κατόπιν η μάχη μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα, κατά την οποία ο πρώτος σκοτώνει τον δεύτερο,[198] στη συνέχεια η θανάτωση του Αχιλλέα από την επίθεση του Πάρι και του Απόλλωνος, έξω από τα τείχη της Τροίας, και, τέλος, η μάχη διεκδίκησης μεταξύ Αχαιών και Τρώων για το νεκρό σώμα του.

Στο περιληπτικό απόσπασμα της *Χρηστομάθειας* γίνεται αναφορά στις μητέρες των δύο μονομάχων, Θέτιδα[199] και Ηώ[200] αντίστοιχα. Από το απόσπασμα του Πρόκλου δεν συνάγεται απόλυτα ξεκάθαρα ο χρονισμός των δύο επιμέρους επεισοδίων και το εάν η μάχη μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα εκδηλώθηκε αμέσως μετά τη θανάτωση του Αντιλόχου από τον δεύτερο. Ωστόσο, οι αναπαραστάσεις της μάχης, με τον Αντίλοχο νεκρό ανάμεσα στους δύο πολεμιστές, υποδεικνύουν ότι η μάχη προκλήθηκε αμέσως μετά τον θάνατό του,[201] με σκοπό την υπεράσπιση του σώματός του ή τη σύλησή του, ανάλογα με την πλευρά του καθενός.

Μία πρώιμη απεικόνιση του θέματος αναπτύσσεται στο σώμα του ψευδοχαλκιδικού αμφορέα του Μέμνονα, (*κατ. 22, εικ. 22*), όπου υιοθετείται ο διαδεδομένος τύπος της σύμμετρης μονομαχίας εκατέρωθεν του κείμενου νεκρού. Όπως πιστοποιείται από τις επιγραφές, πρόκειται για την μάχη μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου, με τις μητέρες τους, Ηώ και Θέτιδα, στα άκρα. Ο τύπος του νεκρού διαφοροποιείται από οποιονδήποτε άλλον τύπο εξετάστηκε

[197] West 2003, σ. 110-113.
[198] «Και συμβολής γενομένης Αντίλοχος υπό Μέμνονος αναιρείται, έπειτα Αχιλλεύς Μέμνονα κτείνει», Proclus, Christomathia, suppleta ex Apollod. Epit 5.1-6. Βλ. West 2003, σ. 112. Στη θανάτωση του Μέμνονα από τον Αχιλλέα αναφέρεται και ο Πίνδαρος, περί το 460 π.Χ.: «και ες Αιθίοπας Μέμνονος ουκ απονοστάσαντος επάλτο·βαρύ δε σφιν νείκος Αχιλεύς έμβαλε χαμαί καταβάς αφ' αρμάτων φαεννάς υιόν ευτ' ενάριξεν Αόος ακμά έγχεος ζακότοιο», βλ. Pind. N. 6, 52f.
[199] «καὶ Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει», Proclus, Christomathia.
[200] «Και τούτω μεν Ηώς παρά Διός αιτησαμένη αθανασίαν δίδωσι.», Proclus, Christomathia.
[201] Βλ. και Burgess 2009, σ. 32-33: "Such artistic representations imply that Achilles attacked Memnon immediately after the death of Antilochos, as does the run of the narrative in Proklos and Apollodoros".

έως τώρα, στην ευρύτερη θεματική των νεκρών υπό διεκδίκηση, στον Τρωικό Κύκλο. Μολονότι είναι συγγενής, ως προς τη στάση του σώματος, με τους νεκρούς σε συστροφή, ειδοποιός διαφορά είναι η σπάνια στην αγγειογραφία κατενώπιον απόδοση του προσώπου,[202] η οποία εντείνει τη δραματικότητα της σκηνής: ο νεκρός υπερβαίνει τον κόσμο της παράστασης στην οποία ανήκει, στρεφόμενος προς τον ίδιο τον θεατή, που είναι πλέον σε θέση να διακρίνει καλύτερα τα εκφραστικά στοιχεία του προσώπου του,[203] έστω και μερικώς καλυπτόμενα από το κράνος. Η κατενώπιον συνάντηση με τον νεκρό θα προκαλούσε συναισθήματα δέους στους παρατηρητές της εικόνας.

Μία επιπλέον ιδιαιτερότητα του νεκρού Αντιλόχου, πέραν της μετωπικότητας, είναι ότι εξακολουθεί να κρατάει το ξίφος του, στοιχείο που είτε αποτελεί μία διακριτική νύξη της μαχητικής του αξίας, είτε είναι ενδεικτικό στοιχείο της πρόθεσης να συμπιεστεί εικονογραφικά η νοούμενη, χρονική απόσταση που μεσολαβεί μεταξύ του επεισοδίου που απεικονίζεται και αυτού που προηγείται, δηλαδή της ίδιας της θανάτωσης του Αντιλόχου: ο νεκρός δεν έχει καν προλάβει να χαλαρώσει τη λαβή στο ξίφος του και αμέσως πυροδοτείται νέα μάχη γύρω του. Είναι τοποθετημένος σε πρώτο πλάνο, με την μονομαχία να εκτυλίσσεται πίσω του.[204] Η κεφαλή και το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του τοποθετούνται στο πεδίο κατοχής του Αχιλλέα, κάτω από τα πόδια του, υπονοώντας την επικράτηση του τελευταίου στον αγώνα της διεκδίκησης,[205] ενώ εκτός από την ασπίδα του, πάνω στην οποία στηρίζεται, απεικονίζεται -σε διαγώνια διάταξη- και το δόρυ του.[206] Από το φρέσκο ακόμα τραύμα στο σώμα του ρέει αίμα, αλλά πέραν αυτού η νεκρότητά του είναι τουλάχιστον αμφισβητήσιμη και ο λόγος έγκειται στο -πιθανόν αυτόνομα- ανασηκωμένο δεξιό άνω άκρο του, με το οποίο κρατάει το ξίφος. Η μορφή είτε βρίσκεται πάνω στη λεπτή διαχωριστική γραμμή

---

[202] Κατενώπιον απόδοση του προσώπου του νεκρού (και του θνήσκοντος) απαντούν στις εξής περιπτώσεις: στον νεκρό Αντίλοχο του ψευδο-χαλκιδικού αμφορέα του Μέμνονα (*εικ. 22*), (βλ. Rumpf 1927, σ. 156 (a), εικ. 12), στην αναπαράσταση του χαμένου σήμερα χαλκιδικού αμφορέα της άλλοτε συλλογής Pembroke & Hope με τη μάχη για το σώμα του Αχιλλέα (*εικ. 34*), (βλ. Rumpf 1927, σ. 9, πίν. 12, Burgess 2001, σ. 82-83), στον θνήσκοντα ή νεκρό του αμφορέα των Βρυξελλών A712 (*εικ. 32*), και, τέλος, στη μάλλον θνήσκουσα Αμαζόνα της αττικής ερυθρόμορφης κύλικας του Ζ. της Πενθεσίλειας.

[203] Τη δυνατότητα της μετωπικότητας για την διεύρυνση και αξιοποίηση της εκφραστικότητας κατά την αρχαϊκή περίοδο επισημαίνει η Korshak (1987, σ. 41).

[204] Στις περισσότερες περιπτώσεις διεκδίκησης νεκρού, που εξετάσαμε, ο νεκρός τοποθετείται καθαρά στο βάθος, πίσω από τους αντιμέτωπους οπλίτες, ενώ σε ορισμένες η τοποθέτησή του είναι χιαστί ως προς αυτούς, δηλ. με το ένα μέρος του σώματός του καλύπτον τη μία παράταξη και με το άλλο καλυπτόμενο από την αντίπαλή της, βλ. εικ. *6, 7α, 15*. Μέσω αυτής της διαγώνιας τοποθέτησης προσδίδεται στη σκηνή μια ψευδαίσθηση τρίτης διάστασης.

[205] Βλ. και εικ. *1, 2, 3*.

[206] Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετείται το δόρυ ανάμεσα σε νεκρό και ζωντανό, τονίζει διακριτικά την τρίτη διάσταση της εικόνας. Το δόρυ, ως στοιχείο οπλισμού του αποθανόντος, το οποίο εξακολουθεί να παραμένει δίπλα του, καθώς και το ξίφος εντός του χεριού του, συνιστούν έναν μάλλον μοναδικό συνδυασμό.

μεταξύ θνήσκειν και τεθνηκέναι, είτε ο θάνατος μόλις έχει επέλθει και μάλιστα τόσο πρόσφατα που δεν έχουν προλάβει ούτε να χαλαρώσουν τα μέλη –το δεξιό άνω άκρο για την περίσταση. Το γεγονός ότι εξακολουθεί να κρατάει το ξίφος, ωστόσο, δεν είναι στοιχείο μη ρεαλιστικό ούτε και αντιβαίνει στη φυσιολογία.[207] Ο νεκρός, τέλος, απεικονίζεται σε αισθητά μικρότερη κλίμακα σε σύγκριση με τους ζώντες.

Στον αποσπασματικά σωζόμενο χαλκιδικό αμφορέα της Φλωρεντίας, με αρ. ευρ. 4210 (*κατ. 23, εικ. 23*), ο τύπος της σύμμετρης μονομαχίας επαναλαμβάνεται, με την παρουσία των γυναικείων παραπληρωματικών μορφών στα άκρα. Από τον νεκρό, τοποθετημένο ανάμεσα και πίσω από τους δύο μονομάχους, διασώζονται μόνο τα κάτω άκρα, λυγισμένα και σε ύπτια θέση, και μέρος της ασπίδας του, τοποθετημένη εν είδει μικρού στεγάστρου. Η επιγραφική μαρτυρία είναι και εδώ απόλυτα σαφής ως προς την ταυτότητα των προσώπων: πρόκειται επίσης για την μάχη μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το σώμα του Αντιλόχου,[208] με τις Θέτιδα και Ηώ να παρίστανται στα άκρα.[209]

Υιοθέτηση του τύπου της συγκεκριμένης μονομαχίας επαναλαμβάνεται και σε σειρά αγγείων, των οποίων κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί η απουσία επιγραφών. Μολονότι, ωστόσο, οι επιγραφές των προσώπων απουσιάζουν, οποιαδήποτε άλλη απόπειρα ταύτισης πλην αυτής της μονομαχίας του Αχιλλέα και του Μέμνονα για το σώμα του Αντιλόχου υπό το βλέμμα των μητέρων τους θα ήταν μάλλον επισφαλής, δεδομένης της ομοιότητας ως προς τη σύνθεση καθώς και τη διάταξη των προσώπων με τις προαναφερθείσες ασφαλώς ταυτισμένες παραστάσεις, οι οποίες προηγούνται και χρονολογικά.

Ένα από τα αγγεία αυτά είναι ο αττικός, μελανόμορφος αμφορέας με αρ. ευρ. 61.89 στην Καρλσρούη, (*κατ. 24, εικ. 24*), που έχει αποδοθεί στον Ζ. του Μονάχου 1410. Στην εικόνα, ο γενειοφόρος νεκρός, πάντα κεντρικά κείμενος ανάμεσα σε δύο αντιπάλους, είναι στραμμένος προς τα αριστερά, με την κεφαλή σε κατατομή, αφύσικα συναρθρωμένη στο σώμα και κάτω από τον διασκελισμό του αριστερού μονομάχου. Φέρει εξάρτυση χωρίς κράνος και την ασπίδα του σαν κάλυμμα πάνω από το σώμα

[207] Φωτογραφίες από σύγχρονα πεδία μαχών δείχνουν νεκρούς με το όπλο τους να έχει παραμείνει στα χέρια.

[208] Βλ. Rumpf 1927, σ. 46: Ηώς, Μ[έμν]ων, Αχιλλεύς, Α]ντιλοχος, Θέτις, Αυ]τομέδων. Η ύπαρξη του τελευταίου –του οποίου διασώζεται, πλην του ονόματος, και ένα πολύ μικρό μέρος του άνω άκρου (;)- σημαίνει ότι τη συγκεκριμένη σκηνή της μονομαχίας Αχιλλέα-Μέμνονα συμπλήρωνε και τουλάχιστον μία επιπλέον σκηνή στο σώμα του αγγείου.

[209] Η Mennenga (1976, σ. 55) σημειώνει την ζωηρή συμμετοχή των γυναικών στο κύριο συμβάν: "(…) welche erregt am Geschehen teilnehmen."

του, το οποίο εμπίπτει στον γενικό τύπο της συστροφής.[210] Ο οφθαλμός είναι κλειστός και το στόμα μισάνοιχτο. Τμήμα του χεριού του[211] προβάλλει από την αθέατη, δεξιά παρειά του προσώπου και στρεφόμενο κυκλικά πάνω από την κεφαλή αγγίζει την κορυφή του κρανίου του με τα ακροδάχτυλά του, μία πιθανότατα συμβολική χειρονομία, δηλωτική του θανάτου.[212]

Στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 58.32, (*κατ. 25, εικ. 25*), που αποδίδεται στον Ζ. του Λυσιππίδη, ο νεκρός είναι ομοίως σε συστροφή, με τον κορμό του καλυμμένο εξ ολοκλήρου από την ασπίδα του, η οποία στηρίζεται στον αριστερό ώμο και στον αριστερό μηρό. Το σκέλη είναι λυγισμένα, σε ακραία οξεία γωνία το δεξιό, σε αμβλεία το αριστερό. Το δεξιό άνω άκρο εκτείνεται προς τα αριστερά τεντωμένο, με τα δάχτυλα ανοικτά σε φυσική θέση, ενώ το αριστερό παραμένει περασμένο στο όχανο και την αντιλαβή της ασπίδας, καλυπτόμενο από το κυρτό εξωτερικό της περίβλημα και άρα μη διακρινόμενο. Ο γενειοφόρος νεκρός δεν φέρει κράνος και η κεφαλή είναι στραμμένη με το πρόσωπο προς το έδαφος,[213] κάτω από τον ανοιχτό διασκελισμό του αριστερού μονομάχου. Ο κλειστός οφθαλμός και το κλειστό στόμα δεν επιτρέπουν να διαφανεί κανένα ίχνος εκφραστικότητας. Μεταξύ των δύο μονομάχων αναπτύσσεται διαγώνια μια σειρά πέντε -συν μίας- τελειών, τις οποίες ο Von Bothmer θεωρεί «μιμήσεις γραμμάτων».[214]

Ο νεκρός του αττικού μελανόμορφου αμφορέα του Μονάχου, με αρ. ευρ. 1410, (*κατ. 26, εικ. 26*), προσιδιάζει, ως προς τον τύπο της στάσης του σώματος, και ειδικότερα όσον αφορά στη θέση των σκελών και στην άρθρωσή τους στον κορμό, στον νεκρό του αμφορέα της Καρλσρούης με αρ. ευρ. 61.89 (*εικ. 24*), ενσαρκώνοντας μία ακόμη εκδοχή του γενικού τύπου της συστροφής. Στραμμένος προς τα δεξιά, υπό τον έλεγχο του δεξιού οπλίτη με την βοιωτική ασπίδα, φέρει ακόμα το κράνος και την εξάρτυσή του. Το αριστερό άνω άκρο εφάπτεται τεντωμένο στον κορμό, με τα χαλαρωμένα δάκτυλα να απηχούν την κατάσταση της νεκρότητας. Η κεφαλή είναι

---

[210] Βλ. επίσης *εικ. 15, 16, 17, 18.*

[211] Πρόκειται για το δεξιό χέρι, δεδομένου ότι τοποθετείται δεξιά από την κεφαλή. Το αριστερό χέρι δεν απεικονίζεται.

[212] Βλ. McNiven 1989, σ. 92,100. Ανάλογη χειρονομία συναντούμε και στον νεκρό του αμφορέα της Λουκέρνης (*εικ. 6*) καθώς και στον νεκρό Πάτροκλο της ερυθρόμορφης κύλικας του Βερολίνου F2264 (*εικ. 15*).

[213] Νεκρούς με το πρόσωπο στραμμένο με όλη την μετωπική του επιφάνεια προς το έδαφος απαντά και σε άλλες παραστάσεις. Βλ. ενδεικτικά *εικ. 8, 9, 11, 12, 14*.

[214] Von Bothmer (1963, σ. 24): "There are six imitation letters, mere dots […]. Ο Lowenstam (1997, σ. 49-50) επισημαίνει τον απλό διακοσμητικό ρόλο –μεταξύ άλλων- των επιγραφών και αναφέρει ότι οι περιπτώσεις των επιγραφών χωρίς νόημα είναι σπάνιες.

αφύσικα -ως προς την άρθρωσή της στο σώμα- στραμμένη δεξιά, σε γωνία 45 μοιρών ως προς τον νοητό κατακόρυφο άξονα.[215] Μέσα από το κράνος διακρίνεται ο οφθαλμός μισάνοιχτος και με μία υπόνοια βολβοστροφής της κόρης. Στο κέντρο της παράστασης, πάνω από το σημείο που συγκλίνουν οι ασπίδες των μονομάχων, ίπταται πτήνο.[216]

Στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα του Bochum, με αρ. ευρ. S1096, *(κατ. 27, εικ. 27*), ο νεκρός κείται γυμνός πρηνηδόν. Το μυώδες σώμα του ανασηκώνεται ελαφρώς στην περιοχή των μηρών και της βουβωνικής χώρας ενώ το δεξιό άνω άκρο εκτείνεται λυγισμένο προς τα εμπρός, με το αντιβράχιο να εφάπτεται καθ' όλο του το μήκος στο έδαφος. Η κεφαλή είναι στραμμένη φυσιοκρατικά προς τα κάτω, συντείνοντας στην εντύπωση της αναισθησίας. Ο οφθαλμός είναι κλειστός και το άνω βλέφαρο που τον καλύπτει αποδίδεται χαρακτηριστικά με τέσσερις παράλληλες, κάθετες εγχαράξεις.[217] Το ήμισυ του προσώπου –μέρος της μύτης, στόμα, κάτω γνάθος- καλύπτεται από το αντιβράχιο. Εξαιτίας της πυκνής τοποθέτησης των μορφών στο διαθέσιμο χώρο της επιφάνειας του αγγείου, οι κνήμες και τα πέλματα του νεκρού επικαλύπτονται από την ιστάμενη γυναικεία μορφή αριστερά, ενώ επιπλέον τα προβαλλόμενα σκέλη των δύο μονομάχων συγκλίνουν στο επίπεδο του άκρου ποδιού.

Μια επιπλέον εκδοχή αυτού του τύπου της μονομαχίας για νεκρό απεικονίζεται στην άνω επιφάνεια του χείλους του μελανόμορφου λέβητος του Clevelant, με αρ. ευρ. 1971.46, (*κατ. 28, εικ. 28*), ανάμεσα σε άλλες ομάδες προσώπων, μυθικών όντων και ζώων, όπου η κάθε μία σχηματίζει κι ένα αυτοτελές επεισόδιο.[218] Ο γυμνός νεκρός, στραμμένος προς τα δεξιά, είναι ύπτιος, σχεδόν απόλυτα ευθυτενής, με την κεφαλή ελαφρώς κρεμασμένη προς τα πίσω, κάτω από τον διασκελισμό του δεξιού μονομάχου. Εξαιτίας της σχεδόν μικρογραφικής κλίμακας στην οποία έχουν αποδοθεί οι μορφές,[219] τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του προσώπου δεν αποδίδονται με μεγάλη ακρίβεια, δύναται, ωστόσο, να διακρίνει κανείς ότι ο οφθαλμός είναι κλειστός. Το αριστερό άνω

[215] Δεν είναι μόνο η θέση της κεφαλής σε σχέση με το σώμα που δημιουργεί την εντύπωση μιας αφύσικης άρθρωσης, που θα μπορούσε να είναι και εξάρθρωση, αλλά η συνολική εικόνα του σώματος. Βλ. π.χ. τον νεκρό Πάτροκλο της κύλικας του Βερολίνου F2264 (*εικ. 15*), του οποίου η κεφαλή ακολουθεί την ίδια λογική άρθρωσης, αλλά παρ' όλα αυτά επιτυγχάνεται πολύ μεγαλύτερη συνοχή και φυσικότητα εξαιτίας της θέσης των άνω άκρων και της απόδοσης του γυμνού κορμού. Το ίδιο και στην περίπτωση του νεκρού υπό συστροφή στον αμφορέα Moccia Pessaro (*εικ. 17*).

[216] Πτηνό πάνω από νεκρό υπό διεκδίκηση συναντήσαμε επίσης στον αμφορέα της Καρλσρούης 61.89 (*εικ. 24*) και στον αμφορέα του Kassel T674 (*εικ. 13*).

[217] Ο Kunisch (2005, σ. 34) θεωρεί τον κλειστό οφθαλμό χαρακτηριστική ένδειξη νεκρότητας.

[218] Στις υπόλοιπες σκηνές απεικονίζονται: Θησέας και Μινώταυρος, Ηρακλής και Κένταυρος, Ηρακλής και λέων Νεμέας, δύο μάχες και άρματα με ηνιόχους. Στο κάθετο τοίχωμα του χείλους παριστάνονται κωπήλατα πολεμικά πλοία σε κυματισμό, χαρακτηριστικό των δίνων της ομάδας του Αντιμένη.

[219] Η διάμετρος του αγγείου στο επίπεδο του χείλους είναι 34 εκ.

άκρο λυγίζει στο σημείο του αγκώνα, με το αντιβράχιο στην περιοχή της βουβωνικής χώρας, ενώ το δεξιό περνάει πάνω από την κεφαλή, χωρίς να εφάπτεται σε αυτό, καταλήγοντας πίσω του. Τα ακροδάχτυλα, ενωμένα μεταξύ τους, ακουμπούν στο έδαφος. Οι μονομάχοι φέρουν αμφότεροι βοιωτική ασπίδα, ενώ οι δύο ιστάμενες γυναικείες μορφές πίσω τους χειρονομούν, όπως και σε όλες τις προηγούμενες εκδοχές του τύπου, που εξετάσαμε.

Σε πανομοιότυπη στάση με τον νεκρό του λέβητος, και ειδικότερα ως προς τη θέση των άνω άκρων, εμπίπτουν και οι ακόλουθοι δύο: ο νεκρός του αμφορέα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 11.6.2003, (*κατ. 29, εικ. 29*), και ο νεκρός του αμφορέα του Βατικανού, με αρ. ευρ. 357, (*κατ. 30, εικ. 30*). Κείνται αμφότεροι γυμνοί, σε ύπτια στάση, στραμμένοι προς τα αριστερά, με το αριστερό χέρι να περνάει πάνω από το πρόσωπο καταλήγοντας με τα δάκτυλα στο έδαφος, πίσω από την κεφαλή και το δεξιό να καταλήγει στη βουβωνική χώρα και το μηρό, εφαπτόμενο στο σώμα καθ' όλο το μήκος του. Σε αντίθεση με τα πλήρως τεντωμένα σκέλη του νεκρού του λέβητος του Clevelant (*εικ. 28*), ωστόσο, οι συγκεκριμένοι των δύο αμφορέων υιοθετούν τον συνήθη τύπο του ενός σκέλους λυγισμένου σε οξεία γωνία και του άλλου λυγισμένου σε αμβλεία. Από τη μεταξύ τους σύγκριση, όμως, προκύπτουν και ορισμένες αξιοσημείωτες διαφορές: ο νεκρός της Νέας Υόρκης είναι γενειοφόρος και με μακριά κόμη, σε αντίθεση με τον αγένειο και με κοντή κόμη νεκρό του Βατικανού, αλλά η κυριότερη διαφοροποίηση είναι ότι ο πρώτος έχει στο σώμα του χαίνουσες πληγές,[220] αποδοσμένες με δέσμες ιώδους επίθετου χρώματος. Τα αιμορραγούντα αυτά τραύματα, σε συνδυασμό με την κεκλιμένη προς τα πίσω κεφαλή και το μισάνοιχτο στόμα εντείνουν τη δραματικότητα της μορφής: τα σημάδια ενός βίαιου θανάτου είναι αποτυπωμένα στο σώμα του.[221]

Στον μελανόμορφο αμφορέα με αρ. ευρ. 2652 στην Κοπεγχάγη, (*κατ. 31, εικ. 31*), ο γενειοφόρος νεκρός κείται στο κέντρο, ανάμεσα στους διεκδικητές του, σε στάση συστροφής. Οι Fischer-Hansen και Johansen[222] διατυπώνουν την άποψη ότι εν ζωή ήταν συμπολεμιστής του δεξιού μονομάχου, υπό τον διασκελισμό του οποίου είναι

[220] Αν διακρίνουμε ορθά, οι πληγές εντοπίζονται σε τρεις περιοχές: στον ώμο, στον θώρακα και δύο στον δεξιό μηρό.

[221] Η Muth (2008, σ. 183) θεωρεί ότι με τον νεκρό της συγκεκριμένης παράστασης εγκαινιάζεται μία διακριτή δραματοποίηση στην απεικόνιση του θύματος. Αν και η παρατήρησή της είναι γενικώς ορθή οφείλουμε να σημειώσουμε ότι η οδύνη και η βιαιότητα του θανάτου αποτυπώνονται και σε νεκρούς προγενέστερων παραστάσεων (βλ. π.χ. νεκρό υδρίας Λος Άντζελες, με αρ. ευρ. 86.AE.113, *κατ. 10, εικ. 10*). Αιμορραγία συναντήσαμε, επίσης, στο νεκρό Πάτροκλο του κρατήρα της Αγοράς (*κατ. 2, εικ. 2*).

[222] Johansen 1994, σ. 176 και Fischer-Hansen 2004, σ. 28: "He has fought on the side of the right-hand warrior".

τοποθετημένη τώρα η κεφαλή του, επηρεασμένοι πιθανότατα από τον παλαιό ‘Κανόνα του Lung’, ο οποίος, ωστόσο, ελέγχεται ως προς την ισχύ και καθολικότητά του.[223] Η κυκλοτερής θέση του δεξιού άνω άκρου γύρω από την κορυφή του κρανίου,[224] σε συνδυασμό με την ακραία περιστροφή της κεφαλής ως προς τον κύριο άξονα του σώματος αλλά και την έκταση του αριστερού άνω άκρου προς τα δεξιά υποδηλώνουν επενέργεια βίαιων, εξωτερικών δυνάμεων, φαινόμενο αναπόφευκτο κατά το κρίσιμο στάδιο της διεκδίκησης του νεκρού.

Μία ακόμη απεικόνιση του θέματος, χρονολογούμενη στα τέλη του 6ου αιώνα, αναπτύσσεται στον αμφορέα με αρ. ευρ. A712 στις Βρυξέλλες (*κατ. 32, εικ. 32*). Ο νεκρός εμπίπτει στον τύπο του Αντίλοχου του ψευδο-χαλκιδικού αμφορέα του Μέμνονα (*εικ. 22*), με τις κύριες ομοιότητες να αφορούν στη μετωπικότητα του προσώπου, την άρθρωση και στήριξη των σκελών αλλά και στο γεγονός ότι αμφότεροι κρατούν ακόμη εντός του χεριού το όπλο τους –ξίφος ο Αντίλοχος, δόρυ ο ανεπίγραφος νεκρός του αμφορέα των Βρυξελλών. Μία ακόμη ομοιότητα μεταξύ τους είναι ότι η αμφιβολία για τη νεκρότητα της μορφής υπάρχει και εδώ και μάλιστα ενισχυμένη: η κεφαλή δεν έχει ακουμπήσει ακόμα στο έδαφος, ούτε στηρίζεται πουθενά. Αυτή η αιώρηση της καθώς και η ύψωση του αριστερού αντιβραχίου σε συνδυασμό με το λύγισμα της αριστερής κνήμης, που υπονοεί κάποιον έλεγχο επί του αριστερού σκέλους δημιουργούν μια απροσδιοριστία σχετικά με την κατάστασή της.[225] Κατά τα λοιπά, ο οπλίτης είναι επίσης πεσμένος με την κεφαλή προς την πλευρά του μονομάχου με την βοιωτική ασπίδα, όπως και ο Αντίλοχος του ψευδο-χαλκιδικού αμφορέα προς την πλευρά του φέροντος βοιωτική ασπίδα Αχιλλέα, στοιχείο που επίσης ισχυροποιεί την εικονογραφική σύνδεση μεταξύ των δύο παραστάσεων. Η μετωπικότητα επιτρέπει και εδώ στον θεατή να διακρίνει καλύτερα την έκφραση του προσώπου. Στο φαινομενικά ζωντανό, αγωνιώδες βλέμμα του με τους ορθάνοιχτους οφθαλμούς αποτυπώνεται με δραματική καθαρότητα η στιγμή του βίαιου θανάτου στη μάχη.

Μία εντυπωσιακή απεικόνιση νεκρού πεσμένου στο έδαφος, αποδοσμένου με ωμό ρεαλισμό, ακρίβεια και ανατομική λεπτομέρεια, βρίσκεται στον ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα με αρ. ευρ. 97.368 στη Βοστώνη (*κατ. 33, εικ. 33*). Από τις

[223] Σύμφωνα με τον ‘Κανόνα του Lung’, η κεφαλή του νεκρού κοιτάζει πάντα προς το μέρος των συντρόφων του. Στον ‘Κανόνα’ αναφέρονται και οι Caskey-Beazley, βλ. CB 1954, σ. 14. Για την άποψή μου περί του εν λόγω ‘Κανόνα’, βλ. παραπάνω, σημ. 79 και ιδ. σημ. 105.
[224] Επαφή του άνω άκρου με το πρόσωπο ή και όλη την κεφαλή απαντά και σε άλλες περιπτώσεις, βλ. ενδεικτικά *εικ. 4, 6, 15, 24, 28, 29, 30*.
[225] Η Muth (2008, σ. 185) θεωρεί ότι πρόκειται περί θνήσκοντος.

επιγραφές των ονομάτων των μορφών τεκμαίρεται ότι πρόκειται για τη μονομαχία ανάμεσα στον Αχιλλέα και τον Μέμνονα. Ωστόσο, αντί για τον νεκρό Αντίλοχο, που στις υπόλοιπες γνωστές περιπτώσεις βρίσκεται ανάμεσα στους κύριους διεκδικητές, εδώ ο νεκρός φέρει το όνομα Μελάνιππος. Το συγκεκριμένο όνομα δεν απαντά στην *Αιθιοπίδα* αλλά στην *Ιλιάδα* και ανήκει σε Τρώες μαχητές. Στη μία περίπτωση, μάλιστα, πρόκειται για έναν Τρώα πολεμιστή, τον οποίο σκοτώνει ο Αντίλοχος.[226] Το νεκρό σώμα κείται στο έδαφος με το πλευρό, έχοντας πληγές χαίνουσες στον λαιμό, υποδεικνύουσες πιθανότατα το θανάσιμο πλήγμα, και, επιπλέον πληγές στην κοιλιακή χώρα και στον αριστερό μηρό. Το αριστερό χέρι του νεκρού παραμένει περασμένο στο όχανο της ασπίδας,[227] ενώ το δεξί είναι χαλαρωμένο μπροστά από τον κορμό. Τα κάτω άκρα είναι λυγισμένα και, μάλιστα, το δεξί σε απόδοση κατενώπιον, τονίζοντας μέσω προοπτικής βράχυνσης την παρουσία του σώματος στον χώρο. Η κεφαλή έχει γείρει προς το έδαφος, με τον οφθαλμό απειροελάχιστα ανοιχτό, όπως και το στόμα, ενώ το κράνος έχει εκτοπιστεί από την κεφαλή, μάλλον από τη βιαιότητα του χτυπήματος και της πτώσης και στηρίζεται ξέχωρα δίπλα της. Από τον νεκρό έχει αφαιρεθεί η πολεμική εξάρτυση, παραμένοντας μόνο με τον χιτωνίσκο. Πάνω από το σώμα μονομαχούν ο Αχιλλέας με τον Μέμνονα, σε μία μάχη που έχει κριθεί σαφώς υπέρ του πρώτου, όπως αποδεικνύει η αποσταθεροποίηση και η έντονη κλίση του δεύτερου προς τα πίσω, απόρροια χτυπήματος. Οι επιγραφές των ονομάτων αποκαλύπτουν ότι πίσω από τον Αχιλλέα παραστέκεται η Αθηνά, για πρώτη φορά εδώ αντί της μητέρας του Θέτιδος, ενώ τον Μέμνονα υποστηρίζει, αναμενόμενα, η μητέρα του Ηώ. Την επικράτηση του Αχιλλέα φανερώνει και η σταθερότητα της στάσης του αλλά και ότι έχει το σώμα του νεκρού υπό τον έλεγχό του.[228] Η γνώση μας ότι το επεισόδιο της σύγκρουσης Αχιλλέα και Μέμνονα συνέβη γύρω από τον νεκρό Αντίλοχο, δημιουργεί έναν προβληματισμό για την επιλογή εδώ του ονόματος του Μελάνιππου αντί του Αντιλόχου. Το χτύπημα του Αχιλλέα έναντι του Μέμνονα είναι μία ένδειξη ότι η παράσταση απεικονίζει το γνωστό επεισόδιο. Βάσει αυτού, η παρουσία του ονόματος του Μελάνιππου, απόκλιση σπάνια, θα μπορούσε να ερμηνευθεί είτε ως σύγχυση του αγγειογράφου, είτε ως επιρροή κάποιας άλλης εκδοχής του μύθου ή τοπικής παράδοσης.[229]

---

[226] Ιλ. Ο 576-577. Σε άλλο σημείο του ποιήματος, ένας άλλος Τρώας μαχητής ονόματι Μελάνιππος σκοτώνεται από τον Τεύκρο, Ιλ. Θ 273-276.
[227] Στο εσωτερικό χείλος της ασπίδας υπάρχει η επιγραφή ΛΑΧΕΑΣ ΚΑΛΟΣ.
[228] Πρβλ. και παράσταση πινακίου Ανατολικής Ελλάδας (*κατ. 1, εικ. 1*).
[229] Βλ. Lowenstam 1997, σ. 35 και σ. 56.

Με το πρόσωπο κατενώπιον και κλειστούς οφθαλμούς κείται στο έδαφος, εν μέσω βίαιης, πολυάριθμης μάχης διεκδίκησης, και ο νεκρός Αχιλλέας του χαμένου σήμερα Χαλκιδικού αμφορέα, άλλοτε μέρους της συλλογής Pembroke & Hope, (*κατ. 34, εικ. 34*). Το αγγείο αποδίδεται στον Ζ. της Επιγραφής. Ο νεκρός φέρει την εξάρτυσή του, κράνος και περικνημίδες ενώ η ασπίδα του είναι τοποθετημένη δίπλα του. Τα άνω άκρα του δεν διακρίνονται, ενώ το σώμα του κείται πρηνηδόν, με την εξαίρεση του δεξιού σκέλους που απεικονίζεται κατ' ενώπιον. Όλες οι μορφές της παράστασης, πλην δύο, προσδιορίζονται και επιγραφικά. Την υπεράσπιση του νεκρού σώματος αναλαμβάνει ο Αίαντας, που κυριαρχεί στη σκηνή τόσο με τις επιβλητικές διαστάσεις του όσο και με την επιθετική εφόρμηση εναντίον του Γλαύκου, τον οποίο πλήττει με το δόρυ, ενόσω ο τελευταίος επιχειρεί να σύρει το σώμα προς το μέρος του, ανασηκώνοντας ήδη το πόδι του νεκρού με σκοινί δεμένο από το –πληγωμένο- σφυρό. Πίσω από τον Γλαύκο, που έχει μόλις χτυπηθεί από τον Αίαντα, ο Πάρις σε ημι-γονατιστή στάση συστροφής βάλλει με το τόξο του εναντίον του Αίαντα, ενώ δύο από τα βέλη του βρίσκονται ήδη καρφωμένα στο σφυρό και στη ράχη του νεκρού, προκαλώντας τραύματα από τα οποία αναβλύζει ακόμα αίμα, ένδειξη ότι δεν έχει παρέλθει πολύς χρόνος από τη στιγμή του θανάτου του. Στην παράταξη των Τρώων, πίσω από τον Πάρι, βρίσκονται ο Αινείας μαζί με έναν ανώνυμο οπλίτη, στραμμένοι αμφότεροι προς τα αριστερά και σε θέση δορατισμού, επίσης εναντίον του Αίαντα. Πίσω τους βρίσκεται ο Λεοδόκος, ο οποίος καταρρέει τραυματισμένος και στο δεξιό άκρο, επίσης σε θέση δορατισμού, ο Έχιππος, με τον οποίο συμπληρώνεται η ομάδα των Τρώων. Στην πλευρά των Αχαιών, πίσω από τον επιτιθέμενο και υπερασπιστή του νεκρού σώματος Αίαντα, ίσταται η Αθηνά, χωρίς επιγραφή του ονόματός της, αλλά εύκολα αναγνωρίσιμη από την αιγίδα και το δόρυ. Στο αριστερό άκρο λαμβάνει χώρα δευτερεύουσα σκηνή που δεν συσχετίζεται, τουλάχιστον άμεσα, με την κύρια μάχη: ο Σθένελος περιδένει τον τραυματισμένο δείκτη του δεξιού χεριού του Διομήδη.

Η κύρια σκηνή αποτελεί μία από τις δραματικότερες εικόνες στη μάχη διεκδίκησης νεκρού, μαζί με τη διελκυστίνδα, αντιπροσωπευτικές παραστάσεις της οποίας είδαμε στους αμφορείς της Λειψίας Τ2176 (*εικ. 19*) και της Καρλσρούης Β2423 (*εικ. 20*). Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, όπως και –σε μικρότερο βαθμό- στην παράσταση της μίας πλευράς της κύλικας του Μονάχου 8729 (*εικ. 7β*), σημειώνεται δράση με αντικείμενο το σώμα: είτε εφελκύεται, είτε επιχειρείται η έλξη του. Τη δραματικότητα στην παράσταση του χαλκιδικού αμφορέα εντείνουν, επιπροσθέτως, η

ιδιαίτερα επιθετική προβολή του Αίαντα,[230] ο οποίος καλύπτει το ήμισυ σχεδόν του νεκρού σώματος με τη στάση του, το πλήγμα στον Γλαύκο ο οποίος καταρρέει την ίδια στιγμή που επιχειρεί να τραβήξει το σώμα προς το μέρος του, καθώς και η εξόφθαλμα ετεροβαρής αριθμητικά σύνθεση των αντιμαχόμενων πλευρών, με τον Αίαντα ουσιαστικά μόνον εναντίον όλων, την οποία εξισορροπεί υπέρ του μόνο η παρουσία της Αθηνάς, προστάτιδα θεά του Αχιλλέα. Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της παράστασης είναι ότι εμμέσως απεικονίζεται και ο τρόπος θανάτου του νεκρού, όπως υποδεικνύει είτε το βέλος στη ράχη, είτε αυτό στο σφυρό, είτε ο συνδυασμός τους.[231] Στην περίληψη της *Αιθιοπίδος* αναφέρεται ότι ο Αχιλλέας σκοτώθηκε από τη συμμαχία και σύμπραξη Πάρι και Απόλλωνος, ενώ άλλες πηγές αναφέρουν είτε μόνο τον Πάρι, είτε τον Απόλλωνα.[232] Σε περιπτώσεις όπως αυτή της παράστασης, είναι πιθανό να υπονοείται η παρουσία του Απόλλωνος, χωρίς να απεικονίζεται, ως κατευθύνοντος τα βέλη του Πάρι προς τον στόχο, εκδοχή η οποία απαντά και σε μεταγενέστερες γραπτές πηγές.[233] Όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί, ο θάνατος του πρώτου των Αχαιών, του οποίου το σώμα κείται πλέον στο έδαφος άψυχο, έρχεται σε τραγική αντίθεση με τον ελαφρύ τραυματισμό του Διομήδη, που αντίθετα από αυτόν, θα μπορέσει να επιστρέψει στη μάχη.[234]

Μία παρόμοια απεικόνιση ως προς τη σύνθεση αλλά και τις λεπτομέρειες συναντάται και στο εξωτερικό της αττικής μελανόμορφης κύλικας τύπου Σιάνας του Βερολίνου, με αρ. ευρ. 3402, (*κατ. 35, εικ. 35*), οδηγώντας στην υπόθεση ότι αμφότερες οι παραστάσεις εμπνέονται από ένα κοινό πρότυπο.[235] Στην πυκνή μάχη, αποτελούμενη κατά κύριο λόγο από επιμέρους μονομαχίες, εμπλέκονται 25 συνολικά μορφές πολεμιστών, μεταξύ των οποίων βρίσκονται ο νεκρός και τέσσερις ή πέντε τραυματίες ή θνήσκοντες, ενώ στην πλευρά Β υπάρχει κι ένα τέθριππο με τον ηνίοχό του. Το νεκρό σώμα βρίσκεται στο έδαφος πρηνηδόν και σε συστροφή, με τον κορμό κατενώπιον, το ένα του σκέλος έντονα διπλωμένο κάτω από τον κορμό και το άλλο με το πέλμα του

[230] Η επιθετική προβολή του Αίαντα θυμίζει την δυναμική προέλαση του Πατρόκλου στην παράσταση διεκδίκησης της κορινθιακής υδρίας 35617 του Βατικανού (*εικ. 8*).
[231] Μολονότι υπάρχουν περισσότερες της μία εκδοχές αναφορικά με τον τρόπο και την αιτία θανάτου του Αχιλλέα, σε συνάρτηση και με τη μερικώς τρωτή φύση του, ο Burgess (2009, σ. 13 και σημ. 25) αναφέρει, χρησιμοποιώντας ως στοιχείο την παράσταση του χαλκιδικού αμφορέα, ως πιθανή εκδοχή ότι το πρώτο βέλος στο σφυρό ανέκοψε την ταχύτητά του, πλήττοντας ένα από τα δυνατά του σημεία, το γρήγορο τρέξιμο, όπως υποδηλώνει και το επίθετο *Ωκύπους*, ενώ το δεύτερο βέλος στη ράχη ήταν αυτό που τον αποτελείωσε.
[232] Burgess 2009, σ. 39 και σημ. 30.
[233] Burgess 2009, σ. 39.
[234] Lowenstam 2008, σ. 39.
[235] Brijder 1991, σ. 431.

στον αέρα. Στο ένα του χέρι εξακολουθεί να βρίσκεται το δόρυ του, ενώ το άλλο βρίσκεται τεντωμένο και παράλληλο με το σώμα. Από το άνοιγμα του κορινθιακού κράνους του διακρίνεται ο κλειστός οφθαλμός. Εκτός από το κράνος ο νεκρός εξακολουθεί να φορά θώρακα, λευκού χρώματος, και περικνημίδες. Στο σώμα του είναι καρφωμένα δύο βέλη, στην πλάτη και στο ισχίο, και ένα τρίτο ετοιμάζεται να πλήξει τη φτέρνα του, ενώ ακριβώς από πάνω του προελαύνει ένας πολεμιστής με αλματώδη διασκελισμό, εναντίον αντιπάλου που υποχωρεί. Η Rohde αναγνώρισε ότι η παράσταση εμπνέεται γενικώς από τον Τρωικό Πόλεμο,[236] αλλά η ακριβέστερη περιγραφή και η συσχέτιση με τον αμφορέα της συλλογής Hope, διατυπώθηκαν από τον Brijder.[237] Βάσει αυτών, το νεκρό σώμα ανήκει στον Αχιλλέα και προστατεύεται από τον Αίαντα.

[236] Rohde 1979, σ. 141.
[237] Brijder 1991, σ. 431-432.

Διεκδίκηση νεκρού

Κύπρια

Αγγειογραφία αρχαϊκής περιόδου

Ο θάνατος του Τρωίλου περιγράφεται στα *Κύπρια*, των οποίων περίληψη διασώζεται στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου.[238] Σύμφωνα με την περιγραφή, ο Αχιλλέας σκοτώνει τον νεότερο γιο του Πριάμου και της Εκάβης, κατόπιν ενέδρας και καταδίωξης, στο ιερό του Θυμβραίου Απόλλωνος.[239] Η σκηνή απεικονίζεται σε δύο Τυρρηνικούς, μελανόμορφους αμφορείς, τον αμφορέα του Μονάχου, με αρ. ευρ. 1426, του Ζ. του Τιμιάδου, και τον αμφορέα της Φλωρεντίας, με αρ. ευρ. 70993, του Ζ. του Προμηθέως, με επιγραφές των ονομάτων σε αμφότερους, οι οποίες πιστοποιούν την ταυτότητα των προσώπων της παράστασης και, συνεπώς, την ταύτισή της με το συγκεκριμένο επεισόδιο του περιληπτικά σωζόμενου έπους.

Στον αμφορέα του Μονάχου με αρ. ευρ. 1426, (*κατ. 36*, *εικ. 36*), η παράσταση αναπτύσσεται στην μία όψη του αγγείου, στην άνω ζωφόρο του σώματος, ανάμεσα στις λαβές. Κεντρική θέση, ανάμεσα στους δύο αντιμέτωπους οπλίτες, τον Αχιλλέα αριστερά και τον Έκτορα δεξιά,[240] καταλαμβάνει βωμός, ο οποίος προσδιορίζεται και επιγραφικά.[241] Πρόκειται για τον βωμό εντός του ιερού του Θυμβραίου Απόλλωνος, όπου και έλαβε χώρα η εκτέλεση. Στο έδαφος κείται σε ύπτια θέση το γυμνό σώμα του Τρωίλου,[242] με το σημείο στο οποίο βρισκόταν άλλοτε η κεφαλή του να καλύπτεται από τον βωμό. Ο κορμός εμφανίζει μία μικρή κύρτωση, τα σκέλη του είναι ενωμένα και ελαφρώς λυγισμένα στα γόνατα και το αριστερό χέρι τοποθετημένο παράλληλα προς τον κορμό, με τον καρπό του λυγισμένο σε οξεία γωνία, που ίσως υποδηλώνει κάκωση.[243] Η αποκομμένη κεφαλή, στης οποίας τη βάση διατηρείται υπόλειμμα του λαιμού, είναι απομακρυσμένη από το σώμα, στραμμένη προς τα δεξιά σε κατατομή και εκ πρώτης όψεως δίνει την εντύπωση ότι αιωρείται αυτόνομα πάνω από το βωμό και

[238] Με προσθήκες από την *Βιβλιοθήκη* Απολλοδώρου, βλ. West 2003, σ. 67.
[239] Βλ. West 2003, σ. 78.
[240] ΑΧΙΛΕΥΣ, ΗΕΚΤΟΡ. Βλ. Kunze-Götte 1970, σ. 12.
[241] ΒΟΜΟΣ. Kunze-Götte 1970, σ. 12.
[242] ΤΡΟΙΛΟΣ. Kunze-Götte 1970, σ. 12.
[243] Ο Σταμπολίδης (1996, σ. 189-190) παρατηρεί ότι η στάση του σώματος του νεκρού αποκεφαλισμένου Τρωίλου προσιδιάζει στη στάση του αποκεφαλισμένου σκελετού, ο οποίος αποκαλύφθηκε κατά τις ανασκαφές στο χώρο ΛΛ του νεκροταφείου της Ορθής Πέτρας στην αρχαία Ελεύθερνα της Κρήτης.

ανάμεσα στα αντιμέτωπα και προτεταμένα σε θέση δορατισμού δόρατα των δύο οπλιτών. Επιπλέον, είναι αισθητά μικρότερη σε μέγεθος έναντι των κεφαλών των οπλιτών και των άλλων μορφών της παράστασης, προδίδοντας πιθανότατα κατά τον τρόπο αυτόν τη νεαρή ηλικία του νεκρού. Φέρει, τέλος, τέσσερις μακριούς πλοκάμους και βοστρύχους, ενώ οι οφθαλμοί, σχήματος ωοειδούς, μοιάζουν κλειστοί ή μισόκλειστοι και το στόμα μισάνοιχτο. Τον Αχιλλέα ακολουθούν η Αθηνά και πίσω της ο Ερμής[244], ενώ τον Έκτορα τρεις συμπολεμιστές του, επίσης με τα δόρατα υψωμένα σε θέση δορατισμού, ο Αινείας, ο Δηίθυνος,[245] κι ένας ακόμη που δεν φέρει επιγραφή.

Σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες, υπό εξέταση περιπτώσεις από τον Τρωικό Κύκλο, όπου λαμβάνει χώρα διεκδίκηση νεκρού, στην προκειμένη περίπτωση η σύγκρουση μεταξύ των διεκδικητών για το διαφιλονικούμενο σώμα δεν συμβαίνει στο τυπικό, ανοικτό πεδίο μάχης, αλλά εντός ιερού χώρου. Έχει σημειωθεί ότι η εκτέλεση του Τρωίλου μέσα στο ιερό του Απόλλωνος, ως εκούσια, διαπραχθείσα ιεροσυλία από τον Αχιλλέα ήταν αυτή που προκάλεσε την οργή του θεού η οποία εκδηλώνεται προς το τέλος του πολέμου, με τη συμμετοχή του στην θανάτωση του Αχιλλέα, από κοινού με τον Πάρι.[246] Η δεύτερη ειδοποιός διαφορά αφορά στο αποκεφαλισμένο σώμα του Τρωίλου. Στη συνοπτική περιγραφή του επεισοδίου από τον Πρόκλο και από τον Απολλόδωρο, δεν γίνεται αναφορά στην τύχη του σώματος μετά τη θανάτωσή του από τον Αχιλλέα, ούτε δίδονται πληροφορίες για τον ακριβή τρόπο θανάτου του,[247] γεγονός αναμενόμενο βάσει της συνοπτικότητας της αφήγησης. Στην *Ιλιάδα*, ωστόσο, ο αποκεφαλισμός του εχθρού, τόσο ως απειλή όσο και ως πρακτική στο πεδίο της μάχης απαντά συχνά.[248] Το σώμα αποκεφαλίζεται από τον εχθρό, αφότου έχει θανατωθεί,[249] πράξη η οποία, τοποθετούμενη στο πλαίσιο της κακοποίησης του νεκρού σώματος,

---

[244] Ο Ερμής ταυτοποιείται μέσω επιγραφής [ΗΕΡΜΕΣ], αλλά παράλληλα φέρει το κηρύκειο και τα φτερωτά σανδάλια, τυπικά εξωτερικά του γνωρίσματα. Η Αθηνά φέρει κράνος και κρατά δόρυ και στέφανο.

[245] Ίσως Διήφοβος.

[246] Βλ. Schefold 1978, σ. 204-205, Lowenstam 2008, σ. 35, σημ. 63, Burgess 2009, σ. 8.

[247] Η αναφορά είναι γενική, βλ. Απολλ. Βιβλ. 32: «Ἀχιλλεὺς ἐνεδρεύσας Τρωίλον ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος ἱερῷ φονεύει». Βλ. και West 2003, 78.

[248] Ιλ. Κ 455-457, Λ 145-147, Λ 261, Ν 202-204, Ξ 465-466, Ξ 496-498, Π 330-332, Ρ 39-40, Ρ 125-127, Σ 176-177, Υ 481-482, Φ 116-118. Σε τρεις περιπτώσεις η αποκοπή της κεφαλής γίνεται μετά θάνατον: ο αποκεφαλισμός του Ιλιονέα από τον Πηνέλαο (Ιλ. Ξ 496-498), του Ίμβριου από τον Αίαντα τον γιο του Οιλέα (Ιλ. Ν 202-204) και του Κόωνος από τον Αγαμέμνονα (Ιλ. Λ 246-261).

[249] Βλ. Segal 1971, 20 κ.ε., για περιπτώσεις θανάτωσης δια αποκεφαλισμού. Στην αγγειογραφία του Τρωικού Κύκλου αποκεφαλισμένο σώμα με απεικόνιση και της αποκομμένης κεφαλής δίπλα του απαντά, επίσης, στον απουλικό, ερυθρόμορφο, ελικωτό κρατήρα από το Ceglie del Campo του 4ου αι. π.Χ. Πρόκειται για το σώμα του Θερσίτη, αποκεφαλισθέν από τον Αχιλλέα, βλ. Carpenter 2015, σ. 193, εικ. 10.8.

υποκινείται από την επιθυμία για εκδίκηση εκ μέρους του διαπράττοντος την ενέργεια αυτή.[250] Το αίτημα για εκδίκηση, όμως, δεν αποτελεί το μοναδικό κίνητρο για την επιτέλεση της «αποδειροτόμησης» του νεκρού. Συχνά, η πράξη αυτή συνιστά το έσχατο επίπεδο κατά την κλιμάκωση της πολεμικής βίας, με την κεφαλή να αποκτά διαφορετικό κάθε φορά ρόλο, ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις: είτε αντιμετωπίζεται ως ένα μέρος του νεκρού, το οποίο μπορεί να 'αποσπαστεί', όπως ο ατομικός οπλισμός, με την έννοια του λαφύρου,[251] είτε λειτουργεί ως φόβητρο με αποτροπαϊκή ισχύ έναντι του εχθρού, στις τάξεις του οποίου ανήκε ο νεκρός,[252] είτε καρφώνεται σε στύλο προς παραδειγματισμό. Αυτή η τελευταία, εκφοβιστική χρήση της αποκομμένης κεφαλής υλοποιείται στην *Ιλιάδα* με δύο τρόπους: είτε με στερέωση της κεφαλής στο δόρυ και κατόπιν επίδειξης στον εχθρό,[253] είτε με εκσφενδόνισή της προς την κατεύθυνσή του,[254] που, κατά μία εκτίμηση, ενδεχομένως να λειτουργούσε και ως αντιπερισπασμός.[255] Θα μπορούσε, συνεπώς, βάσει αυτών να υποστηριχθεί ότι και στην παράσταση που εξετάζεται, η κεφαλή του Τρωίλου δεν αιωρείται μεταφυσικά μεταξύ των δύο δοράτων, όπως, ίσως, φαίνεται εκ πρώτης όψεως και όπως, επιπλέον, έχει αναφερθεί σε παλαιότερες μελέτες,[256] αλλά, απεναντίας, είναι στερεωμένη στην αιχμή του προτεταμένου δόρατος του Αχιλλέα[257] και επιδεικνύεται στον Έκτορα ως φόβητρο, επιτελώντας μία συγκεκριμένη λειτουργία. Μέσα από μία προσεκτικότερη παρατήρηση, άλλωστε, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι η αιχμή του δόρατος του Αχιλλέα εφάπτεται στην κορυφή του κρανίου της κεφαλής, ενώ αντιθέτως η αιχμή του δόρατος του Έκτορα απέχει, έστω και ελάχιστα, από αυτή. Το γεγονός, τέλος, ότι η κεφαλή επιδεικνύεται στραμμένη κατενώπιον προς τον Έκτορα –σε κατατομή ως προς τον θεατή-, υπογραμμίζει την αποτροπαϊκή λειτουργία της, καθώς αποκαλύπτεται άμεσα στον αντίπαλο η ταυτότητα του νεκρού, ο οποίος ήταν, βέβαια, και προσφιλές του πρόσωπο.

---

[250] Van Wees 2004, σ. 162: "Mutilation of the dead as an act of revenge is less common but quite spectacular when it happens". Βλ. και Van Wees 1992, σ. 366, σημ. 131.
[251] Βλ. περίπτωση Ευφόρβου, ο οποίος απειλεί τον Μενέλαο ότι θα τον αποκεφαλίσει και θα στείλει την κεφαλή και τα όπλα του στους γονείς του (Μενέλαου), Ιλ. Ρ 39-40.
[252] Βλ. Van Wees 1992, σ. 129, σημ. 131.
[253] Βλ. Ιλ. Ξ 493-505: ο Πηνέλαος αποκεφαλίζει τον Ιλιονέα και κατόπιν επιδεικνύει θριαμβευτικά την καρφωμένη στο δόρυ του κεφαλή προς τους Τρώες.
[254] Βλ. Ιλ. Ν 197-205: ο Αίας ο γιος του Οιλέα αποκεφαλίζει τον Ίμβριο και εκσφενδονίζει την κεφαλή του προς τον Έκτορα.
[255] Hedreen 2001, σ. 160.
[256] Βλ. Τιβέριος 1976, σ. 55, Σταμπολίδης 1996, σ. 136
[257] Βλ. και Lowenstam 2008, σ. 37. Σύμφωνα με τον Hedreen (2001, σ. 121) η κεφαλή είτε είναι καρφωμένη στο δόρυ, είτε ίπταται ως αποτέλεσμα ρίψης εναντίον των Τρώων.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα της παράστασης του αμφορέα Μονάχου 1426 είναι η ενεργός παρουσία θεοτήτων στο πλευρό του Αχιλλέα, αντικαθιστώντας τους θνητούς οπλίτες που συνηθέστερα στελεχώνουν αυτές τις ομάδες κρούσης στον αγώνα για την ανάκτηση ή την υπεράσπιση του νεκρού σώματος. Το γεγονός ότι δρουν υποστηρικτικά στον Αχιλλέα, δεν θα πρέπει να προξενεί εντύπωση, δεδομένου ότι η θεϊκή επέμβαση στο πεδίο της μάχης δεν είναι κάτι το ασύνηθες στην *Ιλιάδα*. Ούτε, ειδικότερα, συνιστά παράδοξη αναντιστοιχία με τα καθιερωμένα πολεμικά ήθη στο ποίημα η παροχή αυτή της υποστήριξης ενόσω ο υποστηριζόμενος πολεμιστής έχει ήδη διαπράξει έσχατη βιαιοπραγία στο σώμα του νεκρού –και μάλιστα εντός ιερού τόπου, όπως ο βωμός- και η συνεπακόλουθη νομιμοποίησή της.[258] Στη ραψωδία Θ η Αθηνά, καταφερόμενη εναντίον των Τρώων, διατυπώνει μεταξύ άλλων την απειλή ότι τα νεκρά σώματά τους θα αποτεθούν σε σκυλιά και όρνεα.[259]

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο δεύτερος τρόπος εκφοβιστικής χρήσης της αποκομμένης κεφαλής είναι η ρίψη της εναντίον του εχθρού, όπως φαίνεται να συμβαίνει στην περίπτωση της δεύτερης παράστασης στον αμφορέα της Φλωρεντίας, με αρ. ευρ. 70993, (*κατ. 37, εικ. 37*), του Ζ. του Προμηθέως. Ο Αχιλλέας κρατά με το δεξί του χέρι την κεφαλή από την κορυφή της μακριάς κόμης της, με τρόπο που προϊδεάζει για την επόμενη κίνησή του, που θα είναι η εκτόξευσή της: το χέρι του είναι λυγισμένο και εκτεινόμενο προς τα πίσω, σε απόσταση από τον κορμό, προκειμένου να λειτουργήσει ως μοχλός, αξιοποιώντας παράλληλα την ισχύ ολόκληρου του σώματος. Στο αριστερό φέρει την ασπίδα του, κρατώντας μαζί και δύο δόρατα. Ο Έκτορας επιτίθεται από δεξιά, ακολουθούμενος από συμπολεμιστή του. Όπως και στον αμφορέα του Μονάχου 1426, το σημείο στο οποίο έγινε ο αποχωρισμός της κεφαλής από το σώμα καλύπτεται από τον βωμό. Σε αντίθεση με την στατικότητα του Τρωίλου στον αμφορέα του Μονάχου, ωστόσο, εδώ το νεκρό σώμα απεικονίζεται σε αδρανή κίνηση, κατά την πτώση του προς το έδαφος, με μοναδικά σημεία στήριξης τα πέλματα. Υποβάλλεται κατά τον τρόπο αυτόν η ιδέα ότι δεν έχει παρέλθει παρά ελάχιστος μόνο χρόνος από την στιγμή που το σώμα ήταν όρθιο, οπότε και τελέστηκε ο αποκεφαλισμός του, κατόπιν του οποίου αποδεσμεύτηκε από τα χέρια του Αχιλλέα, καταλήγοντας στο έδαφος.[260] Το αριστερό χέρι του αποκεφαλισθέντος σώματος πέφτει προς το έδαφος,

[258] Ο Lowenstam (2008, σ. 37) αναφέρει ότι η παρουσία των θεών στο πλευρό του Αχιλλέα ερμηνεύεται ως απόπειρα να καταδειχθεί ότι ο φόνος του Τρωίλου στον βωμό δεν ήταν μία ανίερη, ασεβής πράξη που θα έκανε τους θεούς να άρουν τη στήριξή τους προς αυτόν.
[259] Ιλ. Θ 379-380: «ή τις και Τρώων κορέει κύνας ηδ' οιωνούς Δημώ και σάρκεσσι».
[260] Βλ. και Ιλ. Λ 145-147 για ανάλογη περιγραφή.

μοιάζοντας να αναζητά ενστικτωδώς μία επιπλέον στήριξη, ενώ το δεξιό αγκαλιάζει το αντίστοιχο γόνατο.

Τρεις επιπλέον απεικονίσεις αποκομμένης παιδικής κεφαλής στα χέρια πολεμιστών απαντούν, στον χαλκιδικό αμφορέα του Λούβρου Ε799, στη μελανόμορφη υδρία Β326 στο Λονδίνο, της ομάδας Λεάγρου, και, τέλος, στη μελανόμορφη λήκυθο από την Ερέτρια, με αρ. ευρ. 11050 στην Αθήνα. Στην πρώτη απεικόνιση, που είναι εκτός του πλαισίου της διεκδίκησης, πολεμιστής τοποθετημένος ανάμεσα σε Σφίγγες, κρατά την αποτετμημένη κεφαλή πάνω από κατασκευή που μοιάζει με βωμό, σκύβοντας ελαφρώς και φέροντας το ξίφος του στη βάση της κεφαλής.[261] Το ακέφαλο σώμα του νεκρού απουσιάζει. Στη δεύτερη περίπτωση, στην υδρία του Λονδίνου, με αρ. ευρ. Β326 (*κατ. 38, εικ. 38*), ο οπλίτης ετοιμάζεται να εκτοξεύσει την κεφαλή εναντίον δύο οπλιτών, ενώ το άψυχο, ακέφαλο σώμα του παιδιού κείται πάνω σε βωμό, σε μία ακόμη εκδοχή της διεκδίκησης του νεκρού σώματος του Τρωίλου, όπου μάλιστα η σύγκρουση των δύο πλευρών, του Αχιλλέα και των Τρώων υπερασπιστών του σώματος διαγράφεται ακόμα πιο δυναμική. Στην τρίτη εικόνα ο πολεμιστής ετοιμάζεται επίσης να εκσφενδονίσει την κεφαλή αλλά αυτή τη φορά στη θέση των οπλιτών υπάρχει η μορφή γηραιού άνδρα που κάθεται σε βωμό και μια γυναικεία μορφή σε στάση ικεσίας,[262] που παραπέμπουν στην εκτέλεση του Πριάμου και του Αστυάνακτα κατά την Άλωση της Τροίας.

Οι μεταθανάτιες χρήσεις της κεφαλής, ως υλικού αντικειμένου, διαπολιτισμικά, έχουν εξεταστεί και από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας, η οποία παραδίδει τη δική της οπτική επί του θέματος.[263] Ως το σημαντικότερο εξωτερικό γνώρισμα της ταυτότητας και της προσωπικότητας του ατόμου, η κεφαλή αποκτά, μετά την αποκοπή της από το σώμα, την ιδιότητα του αποτροπαϊκού μέσου ή του τροπαίου, ενώ ο αποκεφαλισμός έχει συχνά αποτελέσει την κυρίαρχη πρακτική σε θυσιαστικές τελετές.[264] Στην περίπτωση του Τρωίλου, η πραγματοποίηση του αποκεφαλισμού επί του βωμού υποδεικνύει, έστω και έμμεσα, μία θυσιαστική επιτέλεση.[265] Και σε αυτή την περίπτωση, ωστόσο, η διασύνδεση του νεκρού με τη θεϊκή οντότητα, αν υποτεθεί ότι

[261] Η Morris (1995, σ. 225, 240, εικ. 15.5), πιθανολογεί ότι ίσως να πρόκειται για τον Αστυάνακτα, κατά τη διάρκεια θυσιαστικού τελετουργικού, αλλά δεν υπάρχει στέρεη τεκμηρίωση για μία τέτοια ταύτιση. Βλ. και Mota 1957, σ. 33-35, Touchefeu 1983, σ. 25, εικ. 6.
[262] Mota 1957, σ. 37, εικ. 10.
[263] Βλ. Bonogofsky 2011.
[264] Bonogofsky 2011, σ. 10.
[265] Όπως εύστοχα σημειώνει ο Hedreen (2001, σ. 135), ο φόνος του Τρωίλου επί του βωμού συνιστά, με τεχνικούς όρους, ανθρωποθυσία. Για τη συσχέτιση της κεφαλής με την ψυχή στην επική παράδοση και κοσμοαντίληψη, βλ. Σταμπολίδης 1996, σ. 195-200.

κατέφυγε στον βωμό προς αναζήτηση ασύλου,[266] δεν στάθηκε συνθήκη ικανή να αποτρέψει τον θάνατό του, ο οποίος φαίνεται ότι υπήρξε προαπαιτούμενο για την πτώση της Τροίας.[267]

[266] Στο συγκεκριμένο ζήτημα, αν δηλαδή ο Τρωίλος κατέφυγε οικειοθελώς στον βωμό για προστασία ή σύρθηκε ακούσια εκεί από τον Αχιλλέα με σκοπό τη θανάτωσή του δεν υπάρχει ξεκάθαρη απάντηση. βλ. Hedreen 2001, σ. 160-161.
[267] Hedreen 2001, σ. 155-156.

Διεκδίκηση νεκρού

Αιθιοπίς

Πλαστική Αρχαϊκής περιόδου

Στη νεότερη και ασφαλέστερη ταύτιση της ανατολικής ζωφόρου του Θησαυρού των Σιφνίων (*κατ. 39, εικ. 39*), στο ιερό των Δελφών, ως επεισοδίου της *Αιθιοπίδος*, καταλυτική υπήρξε η συμβολή της πιο πρόσφατης επιγραφικής έρευνας, από τον Brinkmann, χάρη στην οποία αναγνωρίστηκαν και σχεδιάστηκαν τα υπολείμματα των ονομάτων των μορφών.[268] Πρόκειται για τη σύγκρουση ανάμεσα στον Αχιλλέα και τον Μέμνονα επάνω από το διεκδικούμενο σώμα του νεκρού Αντίλοχου. Η επικρατέστερη, αρχικά, άποψη στην έρευνα ήταν ότι επρόκειτο για τον Σαρπηδόνα,[269] ενώ η Simon υποστήριξε ότι πρόκειται για τον Πάτροκλο.[270] Ο Recke βασιζόμενος και στον παλαιό «Κανόνα του Lung», διατύπωσε την άποψη ότι δεν πρόκειται για τον γνωστό μας Αντίλοχο, αλλά για κάποιον ανώνυμο Τρώα, καθώς η θέση του σε συνδυασμό με τον θανάσιμο τραυματισμό του στο στήθος υποδεικνύουν ότι δέχθηκε το πλήγμα από τους Αχαιούς, και συγκεκριμένα από τον Αχιλλέα.[271] Ωστόσο, τόσο οι επιγραφικές μαρτυρίες, όσο και η ύπαρξη του επεισοδίου στην Αιθιοπίδα, καθώς και η μη απόλυτη ισχύς του ανωτέρω «κανόνα του Lung»[272] καθιστούν αυτή την υπόθεση αδύναμη.

Από τις επιγραφές συνάγεται ότι τους δύο κύριους διεκδικητές υποστηρίζουν οι Λύκος και Αινείας, τον Μέμνονα, και οι Αυτομέδων και Νέστωρ, τον Αχιλλέα.[273] Οι μορφές της ζωφόρου είναι αποτυπωμένες σε έντονα έξεργο ανάγλυφο, ενώ η ίδια η ζωφόρος χωρίζεται σε δύο διαφορετικά επεισόδια, τα οποία συνδέονται, ωστόσο, θεματικά μεταξύ τους: στο πρώτο μισό από αριστερά λαμβάνει χώρα σύναξη θεοτήτων που παρακολουθούν τη μάχη, ενώ στο δεύτερο η μάχη διεκδίκησης του νεκρού κατά την οποία συγκρούονται οι δύο διμελείς ομάδες οπλιτών, πλαισιωμένες από ισάριθμα τέθριππα με ηνιόχους. Ο νεκρός κείται στο κέντρο του δεύτερου επεισοδίου, ανάμεσα στους αντιμαχόμενους οπλίτες, με την κεφαλή προς τα αριστερά και ελαφρώς γερμένη

[268] Brinkmann 1985, σ. 87-88 και σ. 110-111.
[269] Von Bothmer 1981, σ. 66, Watrous 1982, σ. 171-172.
[270] Simon 1984, σ. 17-18.
[271] Recke 2002, σ. 101, 102.
[272] Για τον 'Κανόνα του Lung', βλ. και παραπάνω σημ. 79 και σημ. 105.
[273] Stewart 1990, σ. 192-193.

προς το έδαφος. Είναι ενδεδυμένος με θώρακα και χιτωνίσκο – ο οποίος πέφτει προς το έδαφος, αποκαλύπτοντας τα γεννητικά όργανα- και φέρει κορινθιακό κράνος. Στο έδαφος εφάπτεται με το αριστερό του πλευρό, τοποθετημένος κατ' ενώπιον ως προς τον θεατή, με την εξαίρεση του αριστερού σκέλους που βρίσκεται σε κατατομή, λυγισμένο στο γόνατο. Το αριστερό αντιβράχιο υψώνεται ακούσια, καθώς παραμένει περασμένο στο όχανο της στηριγμένης τόσο στο σώμα του νεκρού όσο και στο έδαφος ασπίδα –από την οποία ορατό είναι μόνο το άνω ήμισυ, στο οποίο είναι περασμένο το αντιβράχιο, το άλλο ήμισυ καλύπτεται από το σώμα. Το δεξιό άνω άκρο περνάει πίσω από την κεφαλή και εκτείνεται προς τα αριστερά, εφαπτόμενο στο έδαφος καθ' όλο το μήκος του. Αυτή η εκ πρώτης όψεως μη φυσιοκρατική απεικόνιση του μέλους σε σχέση με τον άνω κορμό,[274] υποδεικνύει πιθανώς την εξάρθρωσή του, αποτέλεσμα βίαιης έλξης κατά την διεκδίκηση του σώματος. Η οπή προσάρτησης δόρατος στον θώρακα από την άλλη, υποδείκνυε, από κοινού τότε με το χαμένο σήμερα δόρυ, τον τρόπο και την αιτία θανάτου,[275] ενώ στοιχεία ενδεικτικά της νεκρότητάς του θεωρήθηκαν η μετωπικότητα του προσώπου, οι κλειστοί οφθαλμοί και το ανοιχτό στόμα με την διακρινόμενη κλειστή οδοντοστοιχία.[276] Στον νεκρό Αντίλοχο, που ακόμα διατηρεί στο σώμα του κάποιο σφρίγος, ο Stewart εντοπίζει την ικανότητα του γλύπτη να αποδίδει «διαφορετικά στάδια της ύπαρξης», αντιπαραβάλλοντάς τον με τον χαλαρό, νεκρό Γίγαντα της βόρειας ζωφόρου.[277] Εκτός από το επιμέρους στοιχείο των διογκωμένων μυών του αριστερού άνω άκρου –δελτοειδής, δικέφαλος- και των κάτω άκρων –γαστροκνήμιος-, όλη η αριστερή πλευρά του σώματος μοιάζει να ασκεί μία ύστατη, ισχυρή αντίσταση στην βαρύτητα η οποία έχει ήδη παρασύρει προς το έδαφος κεφαλή, δεξιό άνω άκρο, δεξιό σκέλος και βέβαια ολόκληρο τον κορμό. Το περασμένο στην ασπίδα αριστερό άνω άκρο εντείνει την ιδέα της μαχητικότητας του πεσόντος, δίνοντας την εντύπωση ότι εξακολουθεί να αμύνεται ακόμα και νεκρός ή υπονοώντας ότι δεν έχει παρέλθει πολύς χρόνος από τη στιγμή που ο Αντίλοχος ήταν εν ζωή. Από τους δύο κύριους διεκδικητές του, τον Μέμνονα αριστερά και τον Αχιλλέα δεξιά, ο δεύτερος έχει προωθηθεί περισσότερο καλύπτοντας μεγαλύτερο μέρος του σώματος, με το προτεταμένο αριστερό σκέλος του να φτάνει μέχρι τη μέση του νεκρού. Επιπλέον, είναι

[274] Η φυσική θέση του άνω άκρου θα ήταν κάτω από την κεφαλή. Η τοποθέτηση του πίσω από αυτή προϋποθέτει στρέψη του ώμου πέραν του φυσιολογικού εύρους.
[275] «Όταν το τραύμα εντοπίζεται στην αριστερή θωρακική χώρα, τότε πρόκειται ίσως για τραυματισμό στην περιοχή της καρδιάς», βλ. Γερουλάνος & Bridler 1998, σ. 65-66.
[276] Brinkmann 1994, σ. 89, σ. 150.
[277] «Μετά βίας νεκρό» χαρακτηρίζει τον Αντίλοχο ο Stewart (1990, σ. 129), θέλοντας να τονίσει το πόσο πρόσφατος είναι ο θάνατός του.

τοποθετημένος μπροστά από τον νεκρό, στον άξονα του βάθους, επικαλύπτοντάς τον. Αυτή η τοποθέτηση, σε συνάρτηση με την λιγότερο προωθημένη θέση του Μέμνονα, προϊδεάζει για την εξέλιξη του επεισοδίου στον μύθο, η οποία βρίσκει νικητή τον Αχιλλέα και νεκρό τον Μέμνονα στη σύγκρουση ανάμεσά τους.[278]

[278] Με τη συγκεκριμένη διάταξη, τόσο του νεκρού, όσο και των κύριων διεκδικητών του, σημειώνεται απόκλιση τόσο από τον 'Κανόνα του Lung', βάσει του οποίου η κεφαλή του νεκρού είναι πάντα στην πλευρά των συντρόφων του, όσο και από την 'Αρχή της Υπεροχής', βάσει της οποίας σε μία σύγκρουση κυρίαρχος είναι ο αριστερά τοποθετημένος ή κινούμενος από αριστερά προς τα δεξιά, βλ. La Coste-Messelière 1945, σ. 20-21. Για εκτενέστερη συζήτηση αναφορικά με το θέμα της θέσης και της κατεύθυνσης των μορφών στην αρχαϊκή τέχνη, βλ. Zardini 2009, σ. 189-202.

Διακομιδή νεκρού

Εισαγωγή

Ακόλουθο στάδιο στον Επικό Κύκλο, μετά τον θάνατο του πολεμιστή και εφόσον το σώμα του βρίσκεται ή έχει περιέλθει, μετά τη μάχη διεκδίκησης, στην κατοχή των συντρόφων ή των οικείων του, συνιστά η απομάκρυνσή του από το πεδίο μάχης, με επόμενη φάση την προετοιμασία του για το εκάστοτε ταφικό τελετουργικό τυπικό. Συνεπώς, οι δύο αναγκαίοι εννοιολογικοί άξονες που συνθέτουν τη διαδικασία της διακομιδής του νεκρού είναι αφενός η μετάβαση, η μεταφορά δηλαδή του σώματος από έναν τόπο, αυτόν του πεδίου μάχης, σε έναν άλλον, αυτόν στον οποίο θα λάβει χώρα η προετοιμασία του για την ταφή του και την απόδοση νεκρικών τιμών και αφετέρου η ενσώματη σχέση του νεκρού αποκλειστικά με τους συντρόφους του.[279] Η διακομιδή, δηλαδή η αναίρεση του νεκρού και η απομάκρυνσή του από το πεδίο μάχης αλλά και η μεταφορά του στον τόπο όπου θα πραγματοποιηθεί η ταφή, διαφοροποιείται ως διαδικασία και προηγείται χρονικά από την εκφορά,[280] -μολονότι εμπεριέχουν αμφότερες το στοιχείο της φυσικής μετάβασης για το νεκρό σώμα- η οποία αποτελεί μέρος του ταφικού τελετουργικού και αφορά στο τελικό στάδιο μεταφοράς και εναπόθεσης του σώματος μετά την προετοιμασία του, χωρίς να υπάρχει άμεση, σωματική επαφή –εφόσον παρεμβαλλόταν κάποιου είδους φορείο- στο τελικό σημείο της καύσης ή/και ταφής του. Μολονότι ο καθιερωμένος όρος για την απόδοση της διαδικασίας στη μελέτη των σχετικών παραστάσεων είναι η «αναίρεσις», δηλαδή το «σήκωμα» του νεκρού κυριολεκτικά, θα προτείναμε εδώ την αντικατάστασή του από τον γενικότερο όρο «διακομιδή», δηλαδή «μεταφορά», ο οποίος αναλύεται και στα επιμέρους, διαδοχικά στάδια κατά τη διαδρομή του νεκρού σώματος. Τα στάδια αυτά είναι η αναίρεση, ως ειδική πλέον κατηγορία, η μεταφορά και, τέλος, η εναπόθεση.

Στην επική μάχη η διακομιδή έπεται της διεκδίκησης και της επιτυχούς απόκρουσης και απομάκρυνσης του εχθρού από το διαφιλονικούμενο σώμα. Δεν είναι, ωστόσο, απαραίτητο να έχει προηγηθεί αγώνας διεκδίκησης, ούτε αποτελεί προαπαιτούμενο, καθώς υπάρχουν στα κείμενα και περιπτώσεις κατά τις οποίες η

[279] Σε αντίθεση με την περίπτωση της διελκυστίνδας κατά τη μάχη διεκδίκησης, όπου η ενσώματη σύνδεση νεκρού-ζωντανών είναι διττή: από τη μια μεριά συνδέεται ο νεκρός με τους συντρόφους του και από την άλλη με τους εχθρούς του, καθόσον και οι δύο πλευρές τον τραβούν προς το μέρος τους.
[280] Περί της εκφοράς και των αρχαιολογικών ευρημάτων που σχετίζονται με αυτή, βλ. Σταμπολίδης 1996, σ. 117-120.

διακομιδή των νεκρών γίνεται συντονισμένα και κατόπιν ανακωχής και συμφωνίας, μετά το τέλος της μάχης,[281] μια πρακτική που αναμένεται να αποκτήσει την ισχύ του κυρίαρχου θεσμού κατά την αποκρυστάλλωση της φάλαγγας από τα μέσα του 7ου αιώνα και ύστερα. Συνεπώς, η διακομιδή συνίσταται ως διαδικασία αποκλειστικά στη μεταφορά των νεκρών συντρόφων από το πεδίο της μάχης ή, γενικότερα, τον τόπο όπου έλαβε χώρα ο θάνατός τους στον τόπο της προετοιμασίας τους για την ταφή – ανεξαρτήτως της αιτιολογίας του θανάτου τους ή του τι προηγήθηκε, η οποία στην περίπτωση του τρωικού κύκλου ταυτίζεται και με τη σωτηρία του νεκρού σώματος. Εγγενής, δε, στον ορισμό της ως διαδικασίας θα πρέπει, με ιστορικούς όρους αλλά και για λόγους εναργέστερης κατηγοριοποίησης, να θεωρηθεί η πρόθεση της απόδοσης φροντίδας στον διακομιζόμενο, οικείο νεκρό και να αντιδιασταλεί προς αυτήν η μεταφορά αντίπαλου νεκρού, με σκοπό την κακοποίησή του, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην περίπτωση της έλξης του νεκρού Έκτορα από τον Αχιλλέα. Η τελευταία, για τον λόγο αυτόν, θα εξεταστεί ξεχωριστά.

Στις περιπτώσεις διακομιδής εμπίπτουν, όπως θα δούμε στη συνέχεια αναλυτικότερα, ως υποκείμενα και θεϊκές μορφές όπως ο Ύπνος και ο Θάνατος που αναλαμβάνουν να μεταφέρουν το νεκρό σώμα του Σαρπηδόνα στην πατρίδα του, τη Λυκία, για να ταφεί, η Ηώς που ανασηκώνει τον νεκρό γιο της Μέμνονα, απομακρύνοντάς τον από το πεδίο της μάχης και η Αθηνά το άψυχο σώμα του Πανδίονος αντιστοίχως. Τόσο η διακομιδή του Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο όσο και αυτή του Μέμνονα από την Ηώ, τοποθετούνται στο πλαίσιο της απόδοσης τιμών μετά θάνατον.[282]

Στην Κλασική Εποχή η διακομιδή των νεκρών από το πεδίο της μάχης αποκτά πλέον το κύρος ενός θεσμού, διαμέσου του οποίου καθορίζεται ουσιαστικά η έκβαση της πολεμικής αναμέτρησης, με τον καθορισμό του νικητή και του ηττημένου. Αποτελεί, επιπλέον, ως αρχή και ως εικόνα έναν από τους πυλώνες της ιδεολογίας της πόλης-κράτους των Αθηνών για τους νεκρούς του πολέμου.[283]

---

[281] Βλ. Ιλ. Η 417-420. Στο απόσπασμα διαγράφεται καθαρά η συντονισμένη επιχείρηση μεταφοράς των νεκρών, ενώ λίγο παρακάτω, (Ιλ. Η 426), ξεχωρίζει ως διακριτό στάδιο η διαδικασία της διακομιδής, ως πρώτης, ενσώματης, χειρήλατης μεταφοράς των νεκρών, από το επόμενο στάδιο της τροχήλατης μετακίνησής τους στον τόπο της καύσης.

[282] West 2013, σ. 148: "Probably it came after Memnon's fate had been decided by the weighing and before he died. The best parallel is Il. 16. 450-61, where Zeus, having resigned himself to the necessity of Sarpedon's death, agrees to Hera's proposal that he should receive special honour afterwards".

[283] Βλ. Arrington 2015, σ. 278-279.

Διακομιδή

Αγγειογραφία αρχαϊκής περιόδου

Διακομιδή νεκρών από ζεύγη οπλιτών

Μία από τις πρωιμότερες παραστάσεις διακομιδής αναπτύσσεται στο εσωτερικό της μελανόμορφης λακωνικής κύλικας με αρ. ευρ. 3404 στο Βερολίνο, (*κατ. 40, εικ. 40*), η οποία αποδίδεται στον Ζ. του Κυνηγιού. Στο μέσο της εικόνας και καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο μέρος της, δύο γυμνοί, αγένειοι οπλίτες, φέροντες μόνο περικνημίδες και κρατώντας ο καθένας το δόρυ του, βαδίζουν αργά προς τα δεξιά, μεταφέροντας στους ώμους τους το γυμνό σώμα γενειοφόρου συντρόφου τους. Οι δύο οπλίτες αποτελούν μέρος μιας σειράς τριών ζευγών. Από τα άλλα δύο ζεύγη, φέροντα κατά τον ίδιον τρόπο νεκρό πολεμιστή, στην εικόνα διακρίνεται μόνο ένα τμήμα τους.
Το βάρος του νεκρού είναι ισομερώς κατανεμημένο στους αριστερούς ώμους των δύο οπλιτών. Ο προπορευόμενος οπλίτης φέρει το σώμα από τους μηρούς, κρατώντας το επιπλέον από το γόνατο, ενώ ο ακολουθών και πιο μεγαλόσωμος φέρει την πλάτη του, με το αριστερό χέρι του στον αριστερό μηρό του νεκρού για επιπλέον στήριξη. Ως αποτέλεσμα, το σώμα του νεκρού είναι τεντωμένο με τους δύο οπλίτες να το στηρίζουν σαν υποστυλώματα. Η κεφαλή του νεκρού κλίνει προς τα κάτω και οι μακριοί πλόκαμοί του κρέμονται προς το έδαφος, ενώ οι οφθαλμοί του είναι ανοιχτοί και το πρόσωπο ανέκφραστο. Το άνω άκρο του κρέμεται κάθετα προς το έδαφος, παράλληλο με τους πλοκάμους αλλά και με τα σκέλη, με την παλάμη ανοιχτή και τα δάκτυλα πλήρως τεντωμένα, στοιχεία που διακρίνουν και τον νεκρό του ζεύγους που προπορεύεται, στο δεξιό άκρο. Στον δεξιό μηρό του υπάρχει αιμορραγούσα πληγή, αποδοσμένη με δύο λωρίδες ιώδους, επίθετου χρώματος, που αναβλύζουν από το κυρίως τραύμα.[284]

Εκατέρωθεν του κυρίου ζεύγους της παράστασης διακρίνονται οι ακραίοι οπλίτες των ζευγών που προηγούνται και έπονται αυτού αντίστοιχα, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, μεταφέρουν από ένα σώμα το καθένα. Από το ζεύγος στα αριστερά διακρίνεται μόνο ο οπλίτης που φέρει τα σκέλη του νεκρού, ενώ από το ζεύγος στα δεξιά, εκείνος από τους δύο που στηρίζει τον άνω κορμό και το κεφάλι του πεσόντος. Ανάμεσα στους οπλίτες του κεντρικού ζεύγους, απεικονίζεται πτηνό εν πτήσει, το

[284] Για την απόδοση του τραύματος σε μορφές νεκρών πολεμιστών, βλ. παραπάνω, σημ. 110.

οποίο ωστόσο διασώζεται αποσπασματικά. Στο μικρό τόξο που οριοθετεί η ευθεία γραμμή του εδάφους, κάτω από την κύρια παράσταση, απεικονίζονται δύο αλέκτορες, σε αντιμέτωπη διάταξη.

Δεδομένου ότι η παράσταση δεν φέρει επιγραφές, ούτε συνδέεται τυπολογικά με κάποια από τις ενεπίγραφες παραστάσεις με διακομιδή νεκρού, από όσες εξετάστηκαν, και επιπλέον δεν φέρει ειδοποιά τυπολογικά χαρακτηριστικά που να μπορούν να ανιχνευθούν σε κάποιο επεισόδιο από τον επικό κύκλο, δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί, ελλείψει άλλων στοιχείων, μία γενική απόδοση διακομιδής νεκρών από το πεδίο της μάχης. Η ιδιαίτερη σημασία της, ωστόσο, και η ειδοποιός διαφορά της σε σύγκριση με την πλειονότητα των παραστάσεων Αναίρεσης, έγκειται στο ότι εδώ δεν απεικονίζεται η φυγάδευση και η σωτηρία ενός ή περισσότερων διαφιλονικούμενων νεκρών ενόσω γύρω τους μαίνεται μάχη, αλλά η συντονισμένη και οργανωμένη μεταφορά τους, μετά τη λήξη της.[285] Οι Kurtz και Boardman σημειώνουν ότι εδώ οι νεκροί επιστρέφουν σπίτι τους, για να ταφούν.[286] Δεδομένου, όμως, ότι πρόκειται για λακωνική κύλικα, ενταγμένη στο πλαίσιο της λακωνικής παράδοσης και εμπνευσμένη εικονογραφικά από αυτή, το πιθανότερο είναι οι νεκροί να οδεύουν προς ετοιμασία και ακολούθως ταφή στον ίδιον τον τόπο της μάχης ή κοντά σε αυτόν.[287] Καθώς το τραύμα στο σώμα του νεκρού είναι ακόμα νωπό, δεν μπορούμε επιπλέον να αναφερόμαστε σε *εκφορά*, που προϋποθέτει ότι το σώμα του νεκρού έχει ήδη προετοιμαστεί για ταφή, αλλά στην απομάκρυνσή του από το πεδίο της μάχης.[288]

[285] Η συντονισμένη κίνηση των οπλιτών, όπως συνάγεται από τη διάταξή τους σε παράταξη, καθώς και η ήρεμη βάδισή τους, αποτελούν ενδείξεις ότι η μάχη έχει ήδη λήξει. Υπό αυτή την έννοια δεν είναι απόλυτα ακριβής η διατύπωση του Bothmer (1981, σ. 67), ότι πρόκειται για μεταφορά «out of battle». Με ακρίβεια, αντιθέτως, προσδιορίζεται η χρονική στιγμή της μεταφοράς στο «μετά τη μάχη» από τον Σταμπολίδη (1996, σ. 119).

[286] Kurtz D.C. και J. Boardman 1971, σ. 191.

[287] Η ταφή στον τόπο της μάχης ή πλησίον αυτού αποτελούσε την τυπική, σπαρτιατική πρακτική, βλ. Pritchett 1985, σ. 243-246. Σε ό,τι αφορά τη συγκεκριμένη παράσταση, ο Pritchett (1985, σ. 104) διατυπώνει το λογικό επιχείρημα ότι αν ο σκοπός ήταν να απεικονισθεί η επιστροφή των νεκρών στον τόπο τους, τότε η μεταφορά τους θα γινόταν με άμαξες.

[288] Βλ. και Von Bothmer 1981, σ. 67: "[they] carry him out of battle".

Διακομιδή νεκρού

Αγγειογραφία αρχαϊκής περιόδου

Αίαντας και Αχιλλέας

Δεσπόζουσα θέση στη σειρά των παραστάσεων, στις οποίες απεικονίζεται διακομιδή νεκρού κατέχει η «*Αχιλλέως αναίρεσις*». Σύμφωνα με τη συνοπτική περιγραφή της *Αιθιοπίδος* στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου,[289] μετά τη θανάτωση του Αχιλλέα από τον Πάρι και τον Απόλλωνα και τη σφοδρή παρεπόμενη σύγκρουση μεταξύ Αχαιών και Τρώων για την απόκτηση του σώματός του, αυτό τελικώς διασώζεται από τον Αίαντα. Ο τελευταίος, αφότου αναθέτει τη μεταφορά του οπλισμού του στα πλοία, αναλαμβάνει να σηκώσει ο ίδιος τον νεκρό απομακρύνοντάς τον από τη μάχη, ενόσω ο Οδυσσέας μάχεται εναντίον των διεκδικητών του νεκρού, Τρώων.[290]

Το θέμα της διακομιδής του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα έχει απεικονιστεί σε 109 αγγεία της αττικής αγγειογραφίας.[291] Η πρωιμότερη απεικόνιση του θέματος στην αγγειογραφία της αρχαϊκής περιόδου,[292] πραγματοποιείται στη ράχη αμφότερων των λαβών του μελανόμορφου ελικωτού κρατήρα της Φλωρεντίας με αρ. ευρ. 4209, έργου των Εργοτίμου και Κλειτία, γνωστού και ως «Αγγείου Francois» (*κατ. 41*, *εικ. 41*), όπου οι δύο κορυφαίοι των Αχαιών, Αίαντας και Αχιλλέας προσδιορίζονται και επιγραφικά. Ο θάνατος του Αχιλλέα τοποθετείται ως ένα ξεχωριστό και οπωσδήποτε το έσχατο επεισόδιο, ανάμεσα σε άλλες κομβικές στιγμές της οικογενειακής ιστορίας και του βίου του, που απεικονίζονται στο ίδιο αγγείο.[293]

Η καθεμία από τις δύο σχεδόν πανομοιότυπες παραστάσεις (*εικ. 41α-β*) καταλαμβάνει την κάτω ζώνη, από τις δύο στις οποίες είναι χωρισμένη θεματικά η κάθε λαβή του αγγείου,[294] ενώ οι κύριες διαφορές μεταξύ τους έγκεινται στο ότι στη δεύτερη

[289] Με προσθήκες από τη *Βιβλιοθήκη* Απολλοδώρου, βλ. West 2003, σ. 111.
[290] West 2003, σ. 112: «<Γλαύκον αναιρεί, και τα όπλα δίδωσιν επί τας ναύς κομίζειν. Το δε σώμα Αρ.> ανελόμενος επί τας ναύς κομίζει, Οδυσσέως απομαχομένου τοίς Τρωσίν.»
[291] Βλ. Recke 2002, σ. 54.
[292] Όλες οι γνωστές παραστάσεις της μεταφοράς του Αχιλλέα από τον Αίαντα είναι αποδελτιωμένες και κατηγοριοποιημένες από Woodford και Loudon (1980, σ. 36-38).
[293] Τα θέματα αυτά είναι ο γάμος των γονέων του Πηλέα και Θέτιδος, η καταδίωξη του Τρωίλου και τα άθλα επί Πατρόκλω.
[294] Στη άνω ζώνη της μίας λαβής απεικονίζεται η Άρτεμις ως Πότνια Θηρών και στην άνω ζώνη της άλλης η Γοργώ. Η τοποθέτηση της αναίρεσης του Αχιλλέα στις λαβές των αγγείων, από τις οποίες γίνεται η αναίρεση του αγγείου, μοιάζει σαν μία μεταφυσική λειτουργία της έννοιας του σώματος και του βάρους.

από αυτές (*εικ. 41β*) ο Αίαντας φέρει δόρυ στο δεξιό του χέρι, με τον νεκρό στερεωμένο στον έναν ώμο,[295] ο οποίος νεκρός εδώ είναι γυμνός, αντίθετα από την πρώτη, όπου φορά χιτωνίσκο. Δευτερεύουσες, παραπληρωματικές μορφές δεν συμπεριλαμβάνονται σε καμία από τις δύο εκδοχές. Ο Αίαντας, γυμνός από τη μέση και κάτω πλην των περικνημίδων, έχει ήδη τοποθετήσει το άψυχο σώμα του Αχιλλέα στην ωμοπλάτη του, γύρω και από τους δύο ώμους, ασφαλίζοντάς το με σφιχτό εναγκαλισμό από τα άνω και κάτω άκρα και τρέχοντας συγχρόνως προς τα δεξιά, κατά το πρότυπο του «εν γούνασι δρόμου».[296] Ο αγώνας δρόμου του φορτωμένου με το νεκρό σώμα Αίαντα αποδίδει με ενάργεια την αναγκαιότητα της ταχύτερης δυνατής απομάκρυνσης του νεκρού από το πεδίο της μάχης, για την εξασφάλιση της σωτηρίας του, μια εικόνα που συμβαδίζει με τη σωζόμενη περιγραφή της *Αιθιοπίδος*, κατά την οποία η μεταφορά λαμβάνει χώρα υπό την απειλή και την έντονη πίεση των Τρώων, των οποίων τις επιθέσεις επιχειρεί να αποκρούσει ο Οδυσσέας, στα μετόπισθεν.

Το νεκρό σώμα του Αχιλλέα δεσπόζει στην εικόνα με την ογκώδη μυολογία και τις επιβλητικές διαστάσεις του, αισθητά μεγαλύτερες συγκριτικά με αυτές του Αίαντα, απηχώντας κατά τον τρόπο αυτό τη διαφορά στην αξιολογική κλίμακα της πολεμικής ικανότητας και του ηρωικού κύρους ανάμεσα στον κορυφαίο και στον δεύτερο ικανότερο πολεμιστή των Αχαιών,[297] η οποία φαίνεται να διατηρείται ακόμα στη μεταξύ τους σύγκριση, παρά τη νεκρότητα του πρώτου. Προς την ίδια κατεύθυνση είναι πιθανό να αποσκοπεί και η ολική γυμνότητα του σώματος, στη δεύτερη από τις δύο εικόνες (*εικ. 41β*), προάγοντας την περαιτέρω ανάδειξη των αρετών της σωματικής ισχύος και ρώμης, μολονότι περισσότερο συνεπής με το απόσπασμα της *Αιθιοπίδος*, βάσει του οποίου η σύληση του νεκρού αποφεύχθηκε, φαίνεται να είναι η πρώτη (*εικ. 41α*).[298] Ένας τέτοιος ιδεαλιστικός συμβολισμός της γυμνότητας δεν συνιστά κατ' ανάγκην παραδοξότητα, αν ληφθεί, ειδικότερα, υπόψη η τεκμηριωμένη θέση ότι η

[295] Ο Steuben (1968, σ. 65) θεωρεί ότι η συγκεκριμένη τυπολογική διαφορά απορρέει από συνειδητή επιθυμία για διαφοροποίηση μεταξύ των δύο εικόνων.
[296] Βλ. Kemp-Lindemann 1975, σ. 223: "Ajax, ein im Knielaufschema gezeigter vollbewaffnter Krieger (…)". Οι Woodford και Loudon (1980, σ. 26] σημειώνουν ότι ο τύπος του «εν γούνασι δρόμου» θα μπορούσε να έχει εδώ διττή ανάγνωση, αποδίδοντας εκτός από την έννοια του αγώνα δρόμου, και αυτή της αναίρεσης, βάσει της οποίας ο Αίαντας έχει μόλις σηκώσει και στερεώσει το νεκρό σώμα στους ώμους τους, λυγίζοντας υπό το βάρος του.
[297] Ιλ. Β 768-770 και Ρ 278-280.
[298] Σύμφωνα με τη συνοπτική περιγραφή της *Αιθιοπίδος*, αποφεύχθηκε μεν η μειωτική απογύμνωση του σώματος από τον εχθρό, ωστόσο η ξεχωριστή μεταφορά του οπλισμού, βλ. «καὶ τὰ ὅπλα δίδωσιν ἐπὶ τὰς ναῦς κομίζειν, τὸ δὲ σῶμα βαστάσας Αἴας», υποδηλώνει ότι το σώμα κατά τη διακομιδή του στερείτο του οπλισμού του. Ο West (2013, σ. 153) αποδίδει τις ξεχωριστές μεταφορές σώματος και οπλισμού στο ότι το πρώτο, λόγω του μεγέθους του, αποτελούσε ήδη οριακό φορτίο για τον Αίαντα.

πολυσημία του γυμνού σώματος εντείνεται ως φαινόμενο στην αρχαϊκή περίοδο της τέχνης.[299] Την επιβλητική όψη του νεκρού συμπληρώνει η μακριά, επιμελημένη κόμη του, που πέφτει ευθύγραμμα και αδιατάρακτα προς το έδαφος σε αμφότερες τις εικόνες. Οι κλειστοί οφθαλμοί και η απουσία έκφρασης στο πρόσωπό του νεκρού έρχονται σε αντίθεση με τη διεσταλμένη κόρη και την αγωνιώδη ένταση του προσώπου του Αίαντα, αλλά την ίδια στιγμή η στενή, ενσώματη επαφή μεταξύ ζωντανού και νεκρού και οι σχετικές συνδηλώσεις της, οι κοινωνικές αξίες της μεταθανάτιας φροντίδας, της αδελφοσύνης και της συντροφικότητας, φαίνεται σαν να συρρικνώνουν και να ελαχιστοποιούν στιγμιαία την απόσταση ανάμεσα στη ζωτικότητα και τη νεκρότητα, τη ζωή και τον θάνατο. Τέλος, η νεότητα του Αχιλλέα αναδεικνύεται από το γεγονός ότι είναι αγένειος, σε αντιπαραβολή με τον γενειοφόρο Αίαντα.[300] Στα εικονογραφικά πρότυπα της συγκεκριμένης παράστασης συμπεριλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, μια πρόστυπη απεικόνιση του θέματος σε αμφορέα της Ύστερης Εποχής του Χαλκού από την Ίσκια καθώς, επίσης, και ένα ανάγλυφο από το Ηραίο της Σάμου,[301] ενώ από την αρχαϊκή περίοδο θα πρέπει να αναφερθεί και η πιο πρώιμη εικόνα διακομιδής αυτή της περιόδου, η οποία βρίσκεται σε χάλκινη αναθηματική ασπίδα της Ολυμπίας, όπου πολεμιστής κουβαλά στον αριστερό του ώμο γιγαντόσωμο νεκρό.[302]

Κατά περίπου μία δεκαπενταετία μεταγενέστερη είναι και η εικόνα που αποτυπώνεται στο εσωτερικό της μελανόμορφης κύλικας του Βατικανού, με αρ. ευρ. 317, (*κατ. 42, εικ. 42*). Ο τύπος αυτός ακολουθεί πιστά το πρότυπο των εικόνων του κρατήρα της Φλωρεντίας, με το νεκρό σώμα του Αχιλλέα γυμνό πάνω στον ώμο του Αίαντα, ο οποίος τρέχει προς τα δεξιά.

Ορόσημο στην εξέλιξη της απεικόνισης του θέματος, τρεις περίπου δεκαετίες μετά τον κρατήρα της Φλωρεντίας και την κύλικα του Βατικανού, αποτελούν οι παραστάσεις στις δύο πλευρές του σώματος του μελανόμορφου αμφορέα του Μονάχου, με αρ. ευρ. 1470, (*κατ. 43, εικ. 43α-β*), έργου του Εξηκία. Ο βασικός τύπος παραμένει αμετάβλητος, με τον οπλίτη να μεταφέρει τον νεκρό σύντροφό του στην πλάτη του, απομακρύνοντάς τον από το πεδίο της μάχης, όμως σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στις παραστάσεις του κρατήρα, στην προκειμένη περίπτωση το ζεύγος διακομίζοντος - διακομιζόμενου νεκρού κατευθύνεται από τα δεξιά προς τα αριστερά,

[299] Βλ. Stewart 1997, σ. 26.
[300] Recke 2002, σ. 55.
[301] Βλ. Mackay 2010, σ. 33, σημ. 7 και Snodgrass 1998, σ. 36-38, εικ. 15.
[302] Βλ. Kunze 1950, σ. 151-154, πίν. 38, 24: a, b και XIV a.

μια αλλαγή που πιθανόν υπαγορεύθηκε από την πρόθεση να αναδειχθεί η έννοια της επιστροφής στο στρατόπεδο από το πεδίο της μάχης,[303] ενώ επιπλέον ο Αίαντας προχωρά με κίνηση αργού, σταθερού βηματισμού και όχι «εν γούνασι δρόμου». Τους δύο ήρωες δεν συνοδεύουν ούτε εδώ, δευτερεύουσες μορφές και οι επιγραφές των ονομάτων απουσιάζουν. Σε αμφότερες τις παραστάσεις του αμφορέα, ο μεταφερόμενος νεκρός στηρίζεται με όλο σχεδόν το βάρος του σώματός του στην πλάτη του φέροντος, ο οποίος ενόσω προχωρά κάμπτεται ελαφρώς προς τα εμπρός, λίγο περισσότερο στη Β σε σχέση με την Α, προκειμένου να κατανεμηθούν όσο το δυνατόν πιο ομαλά και ισόποσα οι πιέσεις που ασκεί πάνω του το βάρος του νεκρού σώματος. Τα σκέλη του νεκρού αιωρούνται χαλαρά λίγο πάνω από το έδαφος, με ένα μικρό μέρος της κνήμης του Αίαντα να παρεμβάλλεται ανάμεσά τους στην περίπτωση της εικόνας της Β όψης (*εικ. 43β*). Το αριστερό άνω άκρο του Αχιλλέα, μυώδες αλλά χωρίς ζωή πλέον, κρέμεται χαλαρό σαν τραγική υπόμνηση της άλλοτε σωματικής υπεροχής του διακομιζόμενου. Στην Α όψη (*εικ. 43α*) το άκρο διακρίνεται ολόκληρο καθώς περνάει μπροστά από την εμπρόσθια όψη της βοιωτικής ασπίδας του Αίαντα, ενώ στη Β διακρίνεται μόνο ο μυώδης βραχίονας, καθώς το υπόλοιπο χέρι καλύπτεται από αυτή. Η κεφαλή του νεκρού προβάλλει λίγο περισσότερο προς τα αριστερά στην Α, με αποτέλεσμα να διακρίνεται σχεδόν εξ ολοκλήρου η παραγναθίδα του κράνους, ενώ στη Β όψη βρίσκεται πλησιέστερα στην κεφαλή του Αίαντα, συρρικνώνοντας στο ελάχιστο την απόσταση ανάμεσα στον κλειστό οφθαλμό του νεκρού και στον ανοιχτό του ζωντανού, μία αντίθεση που έχει εύστοχα επισημανθεί, σε συνδυασμό με την αντίθεση που επίσης δημιουργείται ανάμεσα στα αιωρούμενα σκέλη του Αχιλλέα και τον βηματισμό του Αίαντα.[304] Η στενότερη εγγύτητα μεταξύ των δύο μορφών στη Β εντείνεται περαιτέρω από τη λαβή στήριξης που η ασπίδα του Αίαντα επιτρέπει εδώ να διαφανεί: τα δάκτυλα του δεξιού χεριού του αγκαλιάζουν τον δεξιό βραχίονα του Αχιλλέα. Σε αντίθεση με τον γυμνό Αχιλλέα του κρατήρα, εδώ ο νεκρός είναι πλήρως ενδεδυμένος, σε αμφότερες τις όψεις, φορώντας χιτωνίσκο και περικνημίδες και φέροντας κορινθιακό κράνος καθώς και επιπροσθέτως την, επίσης βοιωτική, ασπίδα του στην πλάτη. Σύμφωνα με τη Simon, ο κοσμημένος με αβακωτό μοτίβο μανδύας

[303] Η άποψη της επιστροφής στο στρατόπεδο διατυπώθηκε προφορικά από τον Von Bothmer και καταγράφεται από την Moore (1980, σ. 425, σημ. 68). Οι Woodford και Loudon (1980, σ. 27 και 39-40) αποδίδουν την επιλογή της κίνησης προς τα αριστερά στην πρόθεση να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στην παράσταση η ασπίδα του Αίαντα.
[304] Woodford και Loudon 1980, σ. 27, Mackay 2010, σ. 35.

που φέρει ο νεκρός στην πλάτη του είναι ο νεκρικός φάρος.[305] Γύρω από το κράνος του νεκρού της εικόνας Β είναι τοποθετημένος στέφανος, αποδοσμένος με κόκκινο, επίθετο χρώμα, ένα στοιχείο προβληματικό ως προς την ερμηνεία του, λόγω του ευρέως φάσματος πολυσημίας στο οποίο τοποθετείται. Από τις αποδιδόμενες σε αυτό χρήσεις του,[306] μία προφανής για την περίπτωση που εξετάζεται είναι η αμιγώς επιθανάτια,[307] ωστόσο, δεν μπορεί να παραβλεφθεί ότι αφενός ο νεκρός δεν εκτίθεται ακόμα σε *πρόθεσιν*, οπότε και συνήθως φέρει τον στέφανο μεταθανάτια, και αφετέρου δεν μπορεί να αποκλειστεί η περίπτωση εδώ το στοιχείο αυτό να αποτελεί το σύμβολο ενός αγωνιστικού βίου, που μόλις ολοκληρώθηκε,[308] επισφραγίζοντας τη μετάβαση από την ταυτότητα του ζώντος–μαχητή σε αυτήν του νεκρού–νικητή. Την άποψη ότι ο στέφανος σε ανάλογες περιπτώσεις ενέχει νικητήριο συμβολισμό έχει διατυπώσει ο Meyboom.[309]

Μολονότι τα πρόσωπα, αντίθετα από τις σκηνές του κρατήρα της Φλωρεντίας, δεν προσδιορίζονται επιγραφικά, η πιθανότητα η σκηνή να αποτελεί μια γενική εικόνα διακομιδής νεκρού είναι μάλλον αδύναμη. Σε αυτή την εκδοχή οι Woodford - Loudon αντιπαραθέτουν το επιχείρημα της σύνδεσης των παραστάσεων του αμφορέα του Μονάχου με την παράσταση στη μία όψη του αμφορέα του Βερολίνου F1718 –η οποία θα εξεταστεί εκτενέστερα στη συνέχεια- όπου το τυπολογικά πανομοιότυπο ζεύγος διακομίζοντος - διακομιζόμενου νεκρού συμπληρώνει γυναικεία μορφή, που εικάζεται ότι πρόκειται για την Θέτιδα, επιτρέποντας κατά συνέπεια και την ταύτιση του νεκρού ως του νεκρού Αχιλλέα, ο οποίος μεταφέρεται από τον Αίαντα.[310] Προς την ίδια κατεύθυνση της εκδοχής του ζεύγους ως Αίαντα – Αχιλλέα συντείνει και η άποψη του Fittschen ότι η ταύτιση θα πρέπει να θεωρείται πιθανή εφόσον τοποθετείται σε μια σειρά πανομοιότυπων παραστάσεων από τον ύστερο 8ο αι. π.Χ. και εξής, μεταξύ των οποίων τοποθετούνται και οι ενεπίγραφες, ασφαλώς ταυτισμένες παραστάσεις του κρατήρα της Φλωρεντίας και της κύλικας του Βατικανού.[311] Την άποψη του Fittschen

[305] Simon 2003, σ. 13.
[306] Βλ. Blech 1982, σ. 93-97.
[307] Βλ. ενδεικτικά Karouzou 1954, σ. 10.
[308] Κεφαλίδου 1996, σ. 76-77.
[309] Βλ. Meyboom 1978, σ. 77, σημ.89. Η άποψη του Meyboom διατυπώνεται με αφορμή τον στέφανο στο κράνος του νεκρού του αμφορέα του Βερολίνου F1718.
[310] Woodford και Loudon 1980, σ. 27. Νομίζω ότι, μολονότι η ταύτισή της ως Θέτιδος είναι σε μεγάλο βαθμό εύλογη, αν αναλογιστεί κανείς την συνύπαρξή της στην ίδια εικόνα με το ζεύγος των επίσης εικαζόμενων ως Αίαντα – Αχιλλέα, την ίδια στιγμή ελλοχεύει ένα είδος κυκλικότητας στην απόπειρα προσδιορισμού της ταυτότητας των προσώπων: πρόκειται για τη Θέτιδα, εφόσον ο νεκρός είναι ο Αχιλλέας και πρόκειται για τον Αχιλλέα, εφόσον η γυναίκα είναι η Θέτιδα.
[311] Fittschen 1969, σ. 180-181.

αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό η Mackay, θεωρώντας ότι οι επιγραφές των μορφών στις παραστάσεις των ανωτέρω αγγείων ενδέχεται να προστέθηκαν προκειμένου να εξειδικεύσουν και να προσδιορίσουν θεματικά ένα ούτως ή άλλως γενικό θέμα ευρείας χρήσης, αυτό της μεταφοράς του νεκρού πολεμιστή από το πεδίο της μάχης.[312] Η υπόθεση που διατυπώνεται από τη Mackay είναι ότι ενδέχεται οι παραστάσεις των δύο όψεων του αγγείου να μην αφορούν αμφότερες το ίδιο σύμπλεγμα Αίαντα – Αχιλλέα, αναγνωρίζοντας ωστόσο ότι στα σωζόμενα κείμενα από τον Τρωικό Κύκλο δεν υπάρχει άλλη περίπτωση διακομιδής νεκρού από έναν μόνο σύντροφό του, πέραν της συγκεκριμένης.[313] Η υπόθεσή της, ότι είναι πιθανό οι δύο παραστάσεις να αφορούν διαφορετικά πρόσωπα ή διαφορετικό συνδυασμό προσώπων, στηρίζεται κατά κύριο λόγο στις μικρές εικονογραφικές αποκλίσεις που παρατηρούνται στην απόδοση των μορφών των δύο όψεων, όπως για παράδειγμα στο λοφίο του κράνους του Αχιλλέα και στην ασπίδα του Αίαντα.[314] Καταλήγει εν τέλει στην πιθανότητα η μία όψη να αφορά όντως το ζεύγος Αίαντα – Αχιλλέα και η αντίθετή της ενδεχομένως κάποιο άλλο ζεύγος μεταφέροντος – μεταφερόμενου όπως αυτό του Αχιλλέα – Αντιλόχου.[315] Το τελικό, γενικό της συμπέρασμα, ωστόσο, είναι ότι η ταύτιση των μορφών σε αμφότερες τις όψεις ως αυτών του Αίαντα και του Αχιλλέα δεν θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη και πέραν πάσης αμφιβολίας.[316] Παρότι ουδείς αντίκειται στην υποχρέωση επανεξέτασης των καθιερωμένων ταυτίσεων, θεωρώ ότι στην προκειμένη περίπτωση αφενός μεν οι μικρές εικονογραφικές αποκλίσεις, που επικαλείται η Mackay, δεν αποτελούν ικανή συνθήκη για την ταύτιση των δύο παραστάσεων ως δύο διαφορετικών μεταξύ τους, αφετέρου δε η απεικόνιση του ίδιου επεισοδίου δύο φορές στο ίδιο αγγείο δεν θα πρέπει να θεωρείται ασυνήθιστη ή αδόκιμη, ακόμα και για τα δεδομένα του Εξηκία.[317] Επιπλέον, η απουσία γραπτής αναφοράς σε άλλο επεισόδιο ανάλογης διακομιδής καθώς και η συνοπτικότητα της αφήγησης του επεισοδίου στην Αιθιοπίδα, καθιστά ίσως παρακινδυνευμένη την ταύτιση της μίας εκ των δύο εικόνων ως διαφορετικής από αυτήν του Αίαντα – Αχιλλέα.[318] Λαμβάνοντας, ωστόσο, υπόψη τη μεγάλη

[312] Mackay 2010, σ. 33, σημ. 9.
[313] Mackay 2010, σ. 37.
[314] Mackay 2010, σ. 37.
[315] Mackay 2010, σ. 38.
[316] Mackay 2010, σ. 38.
[317] Αυτό το αναγνωρίζει μεν η Mackay (2010, σ. 37), αναφέροντας την περίπτωση του αποσπασματικά σωζόμενου αμφορέα του Τάραντα, τον οποίο όμως θεωρεί εξαίρεση.
[318] Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και σε κάθε άλλη ανάλογη, όπου προκύπτουν δυσκολίες ή αμφιβολίες στην ταύτιση, το ζήτημα οφείλει να τοποθετείται πρωτίστως στο πλαίσιο του τι

εικονογραφική παράδοση που προηγήθηκε κατά την εξέλιξη του συγκεκριμένου συμπλέγματος καθώς και την ευρεία διάδοσή του, η πιθανότερη εκδοχή είναι να απεικονίζεται το ίδιο επεισόδιο σε αμφότερες τις όψεις του αγγείου: αυτό της μεταφοράς του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα.[319] Ανεξάρτητα από την ταύτιση των μορφών, η ίδια η εικόνα ακτινοβολεί κατά τρόπο μοναδικό και παράλληλα τραγικό την έννοια της συντροφικής αγάπης, μέσα από το πρίσμα της σιωπηρής έντασης που προκαλούν η απομόνωση των μορφών, η βραδύτητα στην κίνηση, το κυριολεκτικό και μεταφορικό βάρος της μεταφοράς του πρώτου των Αχαιών, νεκρού πλέον, και η στενή ενσώματη επαφή τους, στο όριο σχεδόν ενός ακούσιου εναγκαλισμού.

Το ζεύγος διακομίζοντος και διακομιζόμενου νεκρού επαναλαμβάνεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, στη μία όψη του απολεσθέντος μελανόμορφου αμφορέα του Βερολίνου, με αρ. ευρ. F1718, (*κατ. 44, εικ. 44*), χωρίς επιγραφές και παρουσία γυναικείας μορφής, στο αριστερό άκρο της εικόνας, η οποία έχει ταυτιστεί με τη Θέτιδα, από τους Davies, Moore και Woodford και Loudon.[320] Ο Schefold απορρίπτει την εκδοχή της Θέτιδος, διατυπώνοντας την άποψη ότι η πιθανότερη εκδοχή είναι να πρόκειται για την Τέκμησσα, σύντροφο του Αίαντα,[321] ενώ η Mackay αφήνει τα περισσότερα ενδεχόμενα πιθανών ταυτίσεων ανοιχτά, συζητώντας και την περίπτωση να πρόκειται για μια γενική εικόνα διακομιδής, χωρίς επώνυμους ήρωες.[322] Ο Meyboom συμφωνεί με την ερμηνεία του Friederich, ότι η σκηνή αποτελεί μία γενική εικόνα επιστροφής του νεκρού στο σπίτι του, συνδεόμενη με την εικόνα της αναχώρησης στην άλλη όψη του αγγείου.[323] Θεωρούμε, ωστόσο, ότι το ενδεχόμενο να απεικονίζεται η επιστροφή του νεκρού στο σπίτι του μοιάζει λιγότερο πιθανό, δεδομένου ότι η ταφή και η απόδοση τιμών στους νεκρούς πολεμιστές γινόταν κατά κανόνα στον τόπο της μάχης, κατά την αρχαϊκή περίοδο. Επιπλέον, η μόνη μητέρα που θα μπορούσε να βρίσκεται στο πεδίο των επιχειρήσεων είναι η Θέτις. Συνεπώς, η

αντιλαμβανόταν το κοινό στην εκάστοτε εικόνα και ποιους συνειρμούς με ήδη γνωστές ιστορίες αυτή προκαλούσε, χωρίς την ανάγκη επιγραφών.

[319] Τη θέση της αυτόματης ταύτισης της παράστασης εκ μέρους του κοινού, ως αυτής της διακομιδής του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα, χωρίς την ανάγκη επιγραφών, έχουν υποστηρίξει και οι Kunze-Goette (1970:57) και Moore (1980, σ. 424-425).

[320] Όπως αναφέρει η Moore (1980, σ.425, σημ. 69), ως Θέτιδα ταύτισε την μορφή ο M. Davies (1973, σ. 66) ταύτιση με την οποία συμφωνεί τόσο η ίδια, όσο και οι Woodford και Loudon (1980, σ. 27). Ως προς την κυκλικότητα που υπολανθάνει στη συγκεκριμένη ταύτιση, βλ. παραπάνω σημ. 309.

[321] Schefold 1978, σ. 249: "(…) weil das Hilfreiche, Besorgte die Tekmessa auch sonst kennzeichnet".

[322] Mackay 2010, σ. 56-57.

[323] Meyboom 1978, σ. 77, σημ.89.

πιθανότερη εκδοχή είναι να απεικονίζεται πράγματι η μεταφορά του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα, παρουσία της μητέρας του.

Η γυναίκα φορά μακρύ πέπλο και βηματίζει προς τα δεξιά, ερχόμενη αντιμέτωπη με το ζεύγος των δύο πολεμιστών που κινείται αντίστοιχα προς το μέρος της. Η απόσταση που τους χωρίζει είναι απόσταση μικρότερη του ενός βήματος, καθώς τα προβαλλόμενα σκέλη τους, το αριστερό της γυναίκας και το δεξιό του οπλίτη, σχεδόν εφάπτονται μεταξύ τους στο επίπεδο του εδάφους. Πέραν της μικρής απόστασης και της διασταυρούμενης φοράς τους, ένα μείζον στοιχείο που μαρτυρά τη στενή συσχέτιση μεταξύ των δύο μερών είναι η έντονη χειρονομία της γυναίκας, η οποία εκ πρώτης όψεως φαίνεται να υποδηλώνει μία έντονη συναισθηματική αντίδραση κατά τη στιγμή της θέασης του νεκρού. Βάσει της προτεινόμενης από τον McNiven τυπολογικής κατάταξης και ερμηνείας,[324] ο συγκεκριμένος τύπος χειρονομίας, με το αριστερό χέρι να εκτείνεται ολόκληρο προς τα πάνω και το δεξιό αντίθετα προς τα κάτω, υποδηλώνει ξαφνική ταραχή και αναστάτωση.[325] Πρόκειται δηλαδή για την πρώτη, οξεία συναισθηματική αντίδραση στη θέα του νεκρού και όχι ακόμα για αμιγή θρήνο,[326] ο οποίος επιτελείται κατόπιν κατά το στάδιο της *προθέσεως*, μέσα από το σχήμα κατά το οποίο αμφότερα τα χέρια ακουμπούν την κεφαλή. Ο νεκρός ακολουθεί τον γενικό τύπο του νεκρού, μεταφερόμενου Αχιλλέα, όπως και ο μεταφέρων τον τύπο του Αίαντα. Η κύρια διαφοροποίησή τους σε σύγκριση με τα ζεύγη Αίαντα - Αχιλλέα του αμφορέα 1470 του Μονάχου είναι ο τρόπος με το οποίο έχει τοποθετηθεί το σώμα του νεκρού στην πλάτη του μεταφέροντος, καθώς και η στήριξή του. Στην εικόνα του αμφορέα του Βερολίνου, το αριστερό άνω άκρο του νεκρού δεν αγκαλιάζει τον διακομίζοντα, όπως στις δύο άλλες, δίδοντας την εντύπωση μιας υπερβολικά έκκεντρης και ως εκ τούτου μη φυσικής τοποθέτησης του σώματος. Η εντύπωση αυτή αμβλύνεται μερικώς από τη θέση των αιωρούμενων σκελών του μεταφερόμενου, εκατέρωθεν του δεξιού σκέλους του διακομίζοντος, καθώς και της λαβής στήριξης του τελευταίου, με τη δεξιά του παλάμη στο καταυχένειο γείσο του κράνους του νεκρού. Όπως και στην περίπτωση του νεκρού Αχιλλέα της πλευράς Β του αμφορέα 1470, και εδώ ο νεκρός φέρει στέφανο γύρω από το κράνος. Η παρουσία

[324] Βλ. McNiven 1989.
[325] McNiven 1989, σ. 149: R33EW – L11E = alarm.
[326] Όπως, κατά τη γνώμη μου εσφαλμένα, ερμηνεύει τη χειρονομία η Mackay (2010, σ. 57): "Nevertheless, the emotion betokened by her striding stance and flailing arms is surely an intense grief aroused by the arrival of the dead warrior."

λευκών στιγμάτων ανάμεσα στα φύλλα έχει ερμηνευθεί ως μύρτος, ένα φυτό με ταφικές συνδηλώσεις.[327]

Μία ακόμη παραλλαγή του θέματος συναντούμε στον μελανόμορφο αμφορέα του Altenburg, με αρ. ευρ. 211 (*κατ. 45, εικ. 45*), όπου προστίθεται και μία ακόμη γυναικεία μορφή δεξιά, πλαισιώνοντας μαζί με τη γυναικεία μορφή στα αριστερά, που είναι και εδώ πιθανότητα η Θέτις, το κεντρικό ζεύγος των πολεμιστών. Η νέα αυτή γυναικεία μορφή φέρει αττικό κράνος, καθιστώντας πρόδηλο ότι πρόκειται για τη θεά Αθηνά. Η παρουσία της Αθηνάς στην παράσταση αποτελεί μία προσθήκη που δεν μπορεί να ερμηνευθεί με ασφάλεια.[328] Ο νεκρός είναι σε αισθητά μικρότερη κλίμακα συγκριτικά με τον μεταφορέα του ενώ υιοθετείται και εδώ ο καθιερωμένος τύπος απεικόνισης του ζεύγους. Η κεφαλή του κρέμεται προς τα κάτω, καλυπτόμενη κατά το ήμισυ από την ασπίδα του μεταφορέα, ενώ την ίδια φορά ακολουθούν στρεφόμενοι και οι μακριοί πλόκαμοί του, εξέχοντας από το κράνος.

Στον μελανόμορφο αμφορέα του Schloss Fasanerie (Adolphseck), με αρ. ευρ. 4, (*κατ. 46, εικ. 46*), την παρουσία της γυναικείας μορφής – Θέτιδος, η οποία βρίσκεται στο δεξιό άκρο της παράστασης αυτή τη φορά, συμπληρώνει μορφή γέροντος, στα αριστερά, με το ζεύγος των πολεμιστών τοποθετημένο ανάμεσά τους, στο κέντρο, με κατεύθυνση προς τα αριστερά, ως συνήθως. Ο γέρων, με λευκή κόμη και γενειάδα, στηριζόμενος σε βακτηρία, βρίσκεται αντιμέτωπος με τον νεκρό και τον μεταφορέα του, με μικρή απόσταση να τον χωρίζει από αυτούς. Συγχρόνως, φέρει το αριστερό του χέρι στην κεφαλή, μια τυπική χειρονομία θρήνου,[329] η οποία υποδηλώνει τη στενή συναισθηματική σχέση του με τον νεκρό. Αν ληφθεί παράλληλα υπ' όψιν ότι και στις καθιερωμένες σκηνές αποχώρησης του πολεμιστή, όπως αυτή στην άλλη όψη του ίδιου αγγείου, ο γέρων αντιπροσωπεύει την αρχετυπική πατρική παρουσία,[330] θα ήταν εύλογο να δεχθούμε ότι και εδώ ο γέρων είναι ο πατέρας του νεκρού, δηλαδή ο Πηλέας, αν ο νεκρός είναι ο Αχιλλέας. Το σώμα του νεκρού είναι κυρτωμένο πάνω στην πλάτη του μεταφορέα του και, αντίθετα με το επικρατούν στην πλειονότητα των παραστάσεων, τα ακροδάχτυλα των πελμάτων του εφάπτονται στο έδαφος. Η κεφαλή του καλύπτεται σχεδόν εξ ολοκλήρου από την ασπίδα του φέροντος, με αποτέλεσμα να

[327] Βλ. Blech 1982, σ. 93-97 και Mackay 2010, σ. 36, σημ. 37.
[328] Οι Woodford και Loudon (1980, σ. 30), αναφέρουν την πιθανότητα η θεότητα να βρέθηκε εκ παραδρομής σε αυτή την όψη του αγγείου, συνδεόμενη στην πραγματικότητα με την άλλη όψη του, όπου απεικονίζεται ο Θησέας εναντίον του Μινώταυρου.
[329] McNiven 1989, σ. 92, 1a.
[330] Woodford και Loudon 1980, σ. 29, σημ. 23.

μην διακρίνεται ο οφθαλμός του, ενώ εξ ολοκλήρου καλύπτεται και η κεφαλή του τελευταίου, από το σώμα του νεκρού. Ο νεκρός φέρει στην πλάτη την ασπίδα του, η οποία είναι κοσμημένη με προσωπείο Σειληνού. Ο φορέας του νεκρού είναι σε στάση, με τα πέλματά του να εφάπτονται καθ' όλο το μήκος τους στο έδαφος, σε αντιδιαστολή με την πλειονότητα των υπό μελέτη τύπων, που είτε βαδίζουν, είτε και τρέχουν. Αυτή η διακοπή της βάδισης του φορέα υποδεικνύει ότι βρίσκεται πιθανόν στο τέλος της αποστολής του, λίγο πριν εκφορτώσει το σώμα.

Η σύνδεση της παράστασης με αυτήν της άλλης όψης του αγγείου, στην οποία όπως ήδη αναφέρθηκε, απεικονίζεται ο αποχαιρετισμός του πολεμιστή από τους γονείς του, μοιάζει προφανής, με κοινό θεματικό παρονομαστή την οικογένεια, τη θέση του πολεμιστή μέσα σε αυτή καθώς και τη συναισθηματική αντίδραση των γονέων του κατά τον αποχαιρετισμό, στην αρχή, και κατά την επαφή με το νεκρό σώμα του, στο τέλος. Στην εξίσου λιτή σκηνή αποχαιρετισμού ο πολεμιστής βρίσκεται επίσης στο κέντρο, με τον σκύλο του δίπλα του, πλαισιωμένος και εδώ από τους δύο γονείς του εκατέρωθεν, οι οποίοι είναι πανομοιότυποι με τις γονικές μορφές στη σκηνή της Αναίρεσης. Είναι και εδώ αντιμέτωπος με τον πατέρα του, ο οποίος τείνει το αριστερό χέρι του σε αποχαιρετισμό.[331] Μολονότι είναι βάσιμο το ερώτημα για το αν οι δύο παραστάσεις ταυτίζονται με την αναχώρηση του Αχιλλέα για την Τροία και την επιστροφή του νεκρού σώματός του στους οικείους του, μετά τον θάνατό του,[332] ο συναισθηματικός αντίκτυπος που θα προκαλούσαν αμφότερες στους αποδέκτες τους, ξεχωριστά αλλά και ως μία ενιαία ενότητα αποτελούμενη από δύο έντονα ανθρώπινες στιγμές διασυνδεδεμένες μεταξύ τους, είναι πιθανόν να έθεταν σε δεύτερη μοίρα το ζήτημα της ταυτότητας του νεκρού και του προσδιορισμού των εικόνων ως αποσπασμάτων του επικού αφηγήματος.

Στη μελανόμορφη όλπη του Altenburg με αρ. ευρ. 203 (*κατ. 47, εικ. 47*), οι δύο γονικές μορφές πλαισιώνουν το κεντρικό ζεύγος με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με την παράσταση του αμφορέα. Η γυναίκα-Θέτις βρίσκεται στο αριστερό άκρο βαδίζοντας προς τα αριστερά αλλά στρέφοντας παράλληλα το πρόσωπό της προς τα πίσω της όπου βρίσκεται ο μεταφερόμενος νεκρός και ο γέρων-Πηλέας στο δεξιό άκρο, σε στάση και στηριζόμενος σε βακτηρία, κοιτάζοντας επίσης προς τον νεκρό. Μεταξύ του ζεύγους και του γέροντος παρεμβάλλεται και η μορφή ενός τοξοβόλου, πιθανόν

[331] McNiven 1989, σ. 70, 1c.
[332] Woodford και Loudon 1980, σ. 29.

του Τεύκρου, ετεροθαλούς αδελφού του Αίαντα, ο οποίος στρέφει και αυτός το βλέμμα προς το ζεύγος των πολεμιστών. Ο νεκρός φέρεται κατά τον τυπικό τρόπο στην πλάτη του φέροντος, αν και με λιγότερο έντονη σωματική επαφή από ότι στις προηγούμενες περιπτώσεις, η οποία, ωστόσο, αποκαθίσταται τεχνητά και εν μέρει από τη ομοιότητα μεταξύ των μοτίβων των ενδυμάτων τους, όπου το ένα μοιάζει να αποτελεί συνέχεια του άλλου. Η σύγκλιση των βλεμμάτων των τριών περιφερειακών μορφών προς την κατεύθυνση του μεταφερόμενου νεκρού και του συντρόφου του, εντείνει ακόμα περισσότερη την κεντρική θέση και σημασία τους, σαν ενός ενιαίου, αδιαχώριστου «όλου», ενώ η συνύπαρξη των γονέων του νεκρού με τον τοξοβόλο αδελφό του φέροντος ενισχύει, μέσα και από τους δεσμούς αίματος των δύο κεντρικών ηρώων με τις τρεις συμπληρωματικές μορφές, την έννοια της μετάβασης από το πεδίο του πολέμου στο επόμενο στάδιο της απόδοσης του νεκρού στους οικείους του και της ταφικής προετοιμασίας του.

Η σύνθεση των συμπληρωματικών μορφών γύρω από το ζεύγος διαφοροποιείται εν μέρει στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 56.171.20, (*κατ. 48, εικ. 48*), έργο του Ζ. του Αντιμένους. Τη γυναικεία μορφή στο αριστερό άκρο, πιθανόν και εδώ η Θέτις, συμπληρώνουν δεξιά από τους Αίαντα και Αχιλλέα ένας οπλίτης, πιθανόν ο Οδυσσέας, ο οποίος αναφέρεται και στο απόσπασμα της *Αιθιοπίδος*, και ένας τοξοβόλος.[333] Η γυναίκα διατηρεί μία στάση πανομοιότυπη με της γυναίκας στην όλπη του Altenburg (*εικ. 47*), βηματίζοντας γοργά και με ανάλαφρο, μεγάλο διασκελισμό προς τα αριστερά και στρέφοντας ταυτόχρονα το πρόσωπο προς τα πίσω της, όπου βρίσκεται ο νεκρός. Οι χειρονομίες της υποδεικνύουν ταυτόχρονα θρήνο και αναστάτωση.[334] Το σώμα του νεκρού επικαλύπτεται από το σώμα του μεταφορέα του σε μεγαλύτερη έκταση συγκριτικά με προηγούμενες εκδοχές του τύπου, που εξετάστηκαν, ενώ και η τοποθέτησή του έχει μετατοπισθεί προς τα εμπρός, κατανομή που το υποχρεώνει σε μεγαλύτερη κύρτωση, καθώς ο κορμός διπλώνει πάνω από τους ώμους του Αίαντα. Κανενός εκ των δύο το πρόσωπο δεν διακρίνεται -παρά μόνο το λοφίο του κράνους- καθώς το κεφάλι του νεκρού καλύπτεται από την ασπίδα του μεταφορέα, ενώ το κεφάλι του μεταφορέα καλύπτεται από το σώμα του νεκρού, όπως συμβαίνει και στο ζεύγος του αμφορέα του Schloss Fasanerie (*εικ. 46*).

[333] Οι Moore και Von Bothmer (CVA USA 16, σ. 21), θεωρούν ότι πρόκειται πιθανόν και εδώ για τον Τεύκρο, μολονότι ο τύπος της μύτης του (βλ. "snub nose") παραπέμπει σε Σκύθη.
[334] Δεξιό χέρι στο κεφάλι, βλ. McNiven 92, M10hr 1a, και αριστερό εκτεινόμενο προς τα έξω και πάνω, βλ. McNiven 1989, σ. 71, 4.

Πανομοιότυπη ως προς τη σύνθεση και την τυπολογία των μορφών είναι και η παράσταση στον μελανόμορφο αμφορέα της Βαλτιμόρης με αρ. ευρ. 48.17 (*κατ. 49, εικ. 49*), έργου επίσης του Ζ. του Αντιμένους. Το σώμα του νεκρού Αχιλλέα είναι και σε αυτή την εικόνα μετατοπισμένο προς τα εμπρός και κυρτωμένο πάνω από τους ώμους του Αίαντα με το κεφάλι του να επικαλύπτεται από την ασπίδα του τελευταίου. Το κεφάλι του Αίαντα, ωστόσο, εδώ διακρίνεται, όπως και το βλέμμα του μέσα από το άνοιγμα του κράνους. Η γυναικεία μορφή στο αριστερό άκρο διατηρεί ανάλογες χειρονομίες και παρεμφερή στάση με αυτή του αμφορέα της Νέας Υόρκης, ενώ πανομοιότυπη είναι και η στάση του οπλίτη δεξιά, με τον αντίστοιχό του. Τη σύνθεση συμπληρώνει και σε αυτή την παράσταση τοξοβόλος, ο οποίος, όμως, μόλις που διακρίνεται πίσω από τον οπλίτη.

Στον μελανόμορφο αμφορέα του Λούβρου, με αρ. ευρ. F228 (*κατ. 50, εικ. 50*), ο τοξοβόλος απουσιάζει, ενώ παραμένουν η γυναίκα, η Θέτις, αριστερά από τους Αίαντα-Αχιλλέα και ο οπλίτης δεξιά. Οι Αίαντας και Αχιλλέας εμπίπτουν στον τύπο των αντίστοιχων μορφών των αμφορέων Νέας Υόρκης 56.171.20 και Βαλτιμόρης 48.17, με τις διαφορές να επικεντρώνονται στην ακόμα μεγαλύτερη επικάλυψη του σώματος του νεκρού, από αυτό του μεταφορέα του, αλλά και στη λιγότερο μετατοπισμένη προς τα εμπρός τοποθέτησή του, που έχει ως αποτέλεσμα και την εμφανώς μικρότερη κύρτωση του κορμού. Ο οπλίτης δεξιά ενέχει και εδώ το ρόλο της κάλυψης καθώς το νεκρό σώμα απομακρύνεται από το πεδίο της μάχης.

Η ένταση που απορρέει από τον ριψοκίνδυνο χαρακτήρα του εγχειρήματος της απομάκρυνσης του νεκρού σώματος από το πεδίο, αποτυπώνεται με ιδιαίτερη ενάργεια στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 26.60.20, (*κατ. 51, εικ. 51*), που έχει αποδοθεί στον Ζ. του Λονδίνου B235, και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται οι δύο συμπληρωματικές μορφές. Τόσο η Θέτις, αριστερά από το κεντρικό ζεύγος, όσο και ο τοξοβόλος, πιθανόν ο Τεύκρος, δεξιά, βαδίζουν γοργά προς αντιδιαμετρικές κατευθύνσεις, με φυγόκεντρη κίνηση αλλά και με το βλέμμα τους στραμμένο προς το κεντρικό σύμπλεγμα της παράστασης. Η τοποθέτηση του νεκρού αλλά και συνολικά ο τύπος του συμπλέγματος βρίσκονται πλησίον στον τύπο του μελανόμορφου αμφορέα του Μονάχου 1470 και ειδικότερα αυτόν της Β όψης του αγγείου (*εικ. 43β*). Και εδώ διακρίνεται το ανοιχτό βλέμμα του διακομίζοντος Αίαντα, σε αντιπαραβολή με τον κλειστό οφθαλμό του διακομιζόμενου νεκρού Αχιλλέα. Επίσης, η αριστερή κνήμη του πρώτου παρεμβάλλεται ανάμεσα στα αιωρούμενα σκέλη του δεύτερου. Η κυριότερη διαφορά με τον τύπο του αμφορέα του Μονάχου 1470,

εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται το αριστερό χέρι του νεκρού, όπου και στις δύο παραστάσεις του εν λόγω αμφορέα αυτό κρέμεται ελεύθερο, είτε μέσα από την ασπίδα του Αίαντα, στη Β όψη, είτε έξω από αυτή, στην Α όψη. Στον αμφορέα της Ν. Υόρκης υιοθετείται μία διαφορετική προσέγγιση, κατά την οποία το αριστερό χέρι του νεκρού στριμώχνεται ανάμεσα στο σώμα του και στο σώμα του διακομίζοντος, με αποτέλεσμα να λυγίζει στις αρθρώσεις του αγκώνα και του καρπού.

Η ίδια σύνθεση συναντάται και την παράσταση που απεικονίζεται στον λαιμό του μελανόμορφου αμφορέα του Λούβρου, με αρ. ευρ. F201, (*κατ. 52, εικ. 52*), αλλά με αντίστροφη τοποθέτηση των συμπληρωματικών μορφών, βάσει της οποίας ο τοξοβόλος βρίσκεται πλέον στο αριστερό άκρο, κινούμενος προς τα αριστερά και η γυναίκα στο δεξιό, κινούμενη προς τα δεξιά. Αμφότερες οι μορφές χειρονομούν, στρέφοντας παράλληλα το κεφάλι τους προς τα πίσω, όπου βρίσκεται ο νεκρός, όπως και στην παράσταση του αμφορέα της Ν. Υόρκης. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του νεκρού είναι ο όγκος και η έντονη κύρτωση του κορμού του καθώς και η υπερμεγέθης ασπίδα του, η οποία καταλαμβάνει περίπου το 1/3 του ύψους της ζωφόρου. Το κεφάλι του καλύπτεται πλήρως από την ασπίδα του διακομίζοντος, με αποτέλεσμα να μην διακρίνεται.

Στον μελανόμορφο αμφορέα του Μονάχου, με αρ. ευρ. 1519, (*κατ. 53, εικ. 53*), τον τοξοβόλο, που βρίσκεται αριστερά από το ζεύγος των πολεμιστών, κινούμενος προς τα αριστερά και παράλληλα κοιτάζοντας προς τα πίσω, συμπληρώνει γέρων, πιθανότατα ο Πηλέας, στο δεξιό άκρο, ο οποίος κινείται επίσης προς τα αριστερά. Η κίνηση και των δύο συμπληρωματικών μορφών, με μεγάλους διασκελισμούς σε συνδυασμό με το ένα από τα δύο πέλματα στον αέρα υποδηλώνουν ότι τρέχουν. Ο Αίαντας βηματίζει όσο γρήγορα του επιτρέπει το βαρύ φορτίο που επωμίζεται, το οποίο συναρμόζει στην πλάτη του απόλυτα, σε διαγώνια διάταξη,[335] με το κεφάλι αριστερά και τα σκέλη του δεξιά από το σώμα του Αίαντα. Το κεφάλι του νεκρού στρέφεται προς τα κάτω και μέσα από το άνοιγμα του κράνους διακρίνεται ο κλειστός οφθαλμός του. Διακρίνεται επίσης μέρος της γενειάδας, έξω από την παραγναθίδα και μέρος της κόμης του. Τα άνω άκρα του νεκρού διακρίνονται αμφότερα να κρέμονται άνευρα προς τα κάτω, με τα δάχτυλά του μαζεμένα, σε χαλάρωση. Πρόκειται για ένα μοναδικό χαρακτηριστικό, όπως ξεχωριστό εικονογραφικό στοιχείο στον συγκεκριμένο τύπο συνιστά και ο τρόπος με τον οποίο ο Αίαντας κρατά την ασπίδα του. Η παραδοξότητα

[335] Kunze-Götte 1982, σ. 20: “Der Held trägt den gefallenen Freund schräg über dem Rücken”.

στον εν λόγω τύπο έγκειται στον αφύσικο οπτικά και μη ρεαλιστικό τρόπο με τον οποίο κρατά την ασπίδα με το αριστερό χέρι, ενόσω εκείνη βρίσκεται τοποθετημένη ανάποδα, δηλαδή δεξιά του. Η Kunze-Götte αποδίδει αυτή την παραδοξότητα, η οποία εντείνεται και από τη λεπτομέρεια των δοράτων που διακρίνονται δεξιά από την ασπίδα, στην προσπάθεια του αγγειογράφου να κάνει ορατά τα άνω άκρα και το κεφάλι του νεκρού, χωρίς, ωστόσο, να κατέχει τις αναλογίες αυτής της περίπλοκης σύνθεσης.[336]

Στον αμφορέα του Μονάχου, με αρ. ευρ. SL458 (*κατ. 54, εικ. 54*), ο Αίαντας με τον νεκρό Αχιλλέα στην πλάτη του βηματίζει προς τα δεξιά, σε αντίθεση με την πλειονότητα των τύπων κατά το δεύτερο μισό του 6ου αιώνα, που κινούνται προς τα αριστερά. Μοναδική παραπληρωματική μορφή, ένας οπλίτης στο αριστερό άκρο, πιθανότατα ο Οδυσσέας, αν υφίσταται αντιστοιχία της εικόνας με το αντίστοιχο απόσπασμα της *Αιθιοπίδος*, στραμμένος προς τους δύο κεντρικούς ήρωες, σε στάση ακινησίας. Στο σύμπλεγμα κυριαρχεί η στενή επαφή μεταξύ διακομίζοντος και νεκρού, καθώς και η αντίθεση που παράγεται από τη συνύπαρξη του κλειστού οφθαλμού του νεκρού με τον ανοιχτό του Αίαντα, στοιχεία, τα οποία, μεταξύ άλλων, φαίνεται να εισάγονται για πρώτη φορά στις απεικονίσεις των αμφορέων του Βερολίνου F1718 και του Μονάχου 1470.[337] Ο νεκρός είναι τοποθετημένος επί της αριστερής πλευράς του διακομίζοντος, χωρίς ο τελευταίος να τον έχει ασφαλίσει με τα χέρια του, αφού φαίνεται να κρατάει με το αριστερό την ασπίδα και με το δεξί τα δύο δόρατα. Η κεφαλή του νεκρού προβάλλει σκυμμένη, κάτω από αυτή του διακομίζοντος, σε αντίθεση με τον τύπο των προαναφερθέντων αμφορέων, ενώ αμφότεροι φέρουν στέφανο γύρω από το κράνος τους. Αυτό το συγκεκριμένο στοιχείο, του στεφάνου που περιβάλλει το κράνος, συναντήσαμε επίσης στον νεκρό της Β όψης του αμφορέα του Μονάχου 1470 (*εικ. 43β*), καθώς και στον νεκρό του αμφορέα του Βερολίνου F1718 (*εικ. 44*). Το δεξί χέρι του νεκρού είναι λυγισμένο στον αγκώνα κατά τρόπο παρεμφερή με αυτόν του αμφορέα της Νέας Υόρκης 26.60.20 (*εικ. 51*), ενώ το αριστερό δεν διακρίνεται. Αξίζει, τέλος, να παρατηρηθεί ότι, σε αντίθεση με την πλειονότητα των τύπων, εδώ ο νεκρός δεν φέρει ασπίδα.

[336] Kunze-Götte 1982, σ. 20: "Um dies (Kopf und Arme) zu zeigen, had der Maler den Schild des Aias hinter die Gestalten versetzt, jedoch ohne die komplizierte Anordnung zu meistern".
[337] Βλ. Woodford και Loudon 1980, σ. 27: "In these vases Exekias set the style for the future".

Δύο ξεχωριστές περιπτώσεις

Την κατηγορία των ενεπίγραφων εικόνων με το θέμα της Αναίρεσης του Αχιλλέα συμπληρώνουν δύο παραστάσεις, οι οποίες μολονότι βασισμένες στην ίδια θεματική, διαφοροποιούνται άρδην τυπολογικά, τόσο μεταξύ τους, όσο και συγκριτικά με τις υπόλοιπες του καταλόγου. Κοινό τους γνώρισμα, ωστόσο, είναι ότι, σε αντίθεση με τον κυρίαρχο τύπο της διακομιδής του Αχιλλέα, κατά τον οποίο ο Αίαντας έχει ήδη επωμιστεί το νεκρό σώμα του πρώτου των Αχαιών, σε αυτές αποτυπώνονται δύο αρχικά στάδια της διαδικασίας της αναίρεσης.

Στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα του Μονάχου με αρ. ευρ. 1415 (*κατ. 55, εικ. 55*), της Ομάδας του Λεάγρου, ο Αίαντας μαζί με τον νεκρό Αχιλλέα βρίσκονται ακόμα στον πυρήνα της μάχης, πλαισιωμένοι εκατέρωθεν από δύο ζεύγη αντιμαχόμενων πολεμιστών, από ένα σε κάθε άκρο. Κάτω από το κάθε ζευγάρι κείται και μία διαφιλονικούμενη μορφή, ένας απογυμνωμένος νεκρός στην περίπτωση της αριστερής και ένας, πιθανόν θνήσκων, τοξοβόλος με φρυγική ενδυμασία στη δεξιά. Εκτός των Αίαντα και Αχιλλέα, επιγράφονται τα ονόματα και των υπολοίπων –πλην του θνήσκοντος. Αριστερά είναι ο Νεοπτόλεμος εναντίον του Αινεία, δεξιά ο Μενέλαος απέναντι στον Πάρι. Παρά την ασφυκτική τοποθέτηση των μορφών στο δεδομένο χώρο, στο σώμα του αγγείου, είναι ορατή και η διάκρισή τους σε τρεις ομάδες, με την πρώτη εξ αυτών, τους Αίαντα και Αχιλλέα, στο κέντρο.

Εν μέσω της εξελισσόμενης μάχης γύρω τους, το νεκρό, απογυμνωμένο σώμα του Αχιλλέα έχει ήδη περιέλθει στην κατοχή και την προστασία του Αίαντα. Ο Αίαντας στέκει κατ’ ενώπιον και μόνο το κεφάλι του στρέφει δεξιά, αναζητώντας με το βλέμμα του διόδους για τη γρήγορη φυγάδευση του σώματος. Με το αριστερό του χέρι αγκαλιάζει το σώμα γύρω από τον ώμο μέχρι τον θώρακά του, κρατώντας το όρθιο, ενόσω με το δεξιό χειρίζεται την ασπίδα του, καλύπτοντας τα νώτα του. Ο νεκρός Αχιλλέας, γενειοφόρος και με μακριούς πλοκάμους γύρω από τους ώμους, στηρίζεται όρθιος και σε ελαφρώς πλάγια στάση, στο σώμα του Αίαντα, με τον κορμό και το πρόσωπο κατενώπιον. Οι οφθαλμοί του είναι κλειστοί. Τα σκέλη του βρίσκονται σε κατατομή, ενώ ο τρόπος με τον οποίο εφάπτονται τα πόδια στο έδαφος υποδεικνύει ότι το σώμα εκτός από στηριζόμενο είναι ταυτόχρονα και ελαφρώς ανασηκωμένο από τον Αίαντα. Πιο συγκεκριμένα, το δεξί του πέλμα εφάπτεται στο έδαφος μόνο με τα ακροδάχτυλα ενώ κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με το αριστερό, με τη διαφορά ότι το τελευταίο είναι γυρισμένο ανάποδα, εφάπτεται δηλαδή με το άνω μέρος του άκρου

ποδιού, και όχι με το πέλμα. Τα άνω άκρα του αποδίδονται χαλαρά και κατενώπιον. Ο απογυμνωμένος ύπτιος νεκρός κάτω από τους αντιμαχόμενους της αριστερής ομάδας πολεμιστών εντάσσεται στο πλαίσιο της διεκδίκησης. Κείται στο έδαφος με τα γόνατα λυγισμένα, ενώ το αριστερό χέρι του ακουμπά τον δεξιό μηρό και το δεξιό χέρι γυρίζει προς τα πίσω αγκαλιάζοντας και ακουμπώντας την κεφαλή. Το χέρι στον μηρό είναι ένα στοιχείο που υπάρχει και στον νεκρό του αμφορέα της Ζυρίχης 2466 (*εικ. 5*), ενώ και το χέρι στην κεφαλή απαντά και σε νεκρούς άλλων παραστάσεων.[338] Η επιγραφή του ονόματος του νεκρού είναι δυσερμήνευτη. Αναφορικά με τον πεσόντα στο δεξιό άκρο, σε στάση κατά το ήμισυ πρηνηδόν και υπό συστροφή, πιθανότατα πρόκειται περί θνήσκοντος, καθότι μοιάζει να συγκρατεί το βάρος της κεφαλής καθώς και του άνω κορμού του, προτού ακουμπήσουν στο έδαφος. Από τη φρυγική ενδυμασία του προκύπτει ότι πρόκειται μάλλον περί τοξοβόλου. Οι οφθαλμοί αμφοτέρων είναι κλειστοί.

Η σκηνή αποτελεί ένα πρόδρομο στάδιο, μία «ταραχώδη στιγμή» όπως την αποκαλεί ο Wünsche,[339] που προηγείται της πλέον διαδεδομένης εικόνας του ήδη φορτωμένου με το σώμα του νεκρού Αχιλλέα, Αίαντα. Είναι, επιπλέον, η μοναδική παράσταση στην οποία συνυπάρχουν και απεικονίζονται συγχρόνως οι έννοιες της διεκδίκησης και της διακομιδής νεκρού. Μέσα στην πυκνή, πολυπρόσωπη σύνθεση, που απηχεί την ένταση της μάχης, όπως περιγράφεται και στο απόσπασμα της *Αιθιοπίδος*,[340] ο όρθιος νεκρός, περίπτωση επίσης μοναδική στο σύνολο των υπό εξέταση παραστάσεων της αγγειογραφίας, δεσπόζει όχι πλέον λόγω μεγέθους, αλλά εξαιτίας της στάσης του, της κατενώπιον απόδοσης του προσώπου και της κεντρικής θέσης του, ιδιαιτερότητες οι οποίες αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη σημασία κατά την αντιπαραβολή του με τους άλλους δύο πεσόντες της παράστασης που κείνται στο έδαφος, αριστερά και δεξιά του. Τα τρία σώματα, δύο νεκρά και ένα –πιθανότατα- θνήσκον, σχηματίζουν ένα νοητό τρίγωνο, την κορυφή του οποίου ορίζει η κεφαλή του Αχιλλέα. Η θέση του νεκρού Αχιλλέα στον χώρο, ιδιαίτερα σε σχέση με τους άλλους δύο πεσόντες, η όρθια στάση του καθώς και ο φαινομενικός βηματισμός του καθορίζουν και τη συμβολική θέση του στην κορυφή της άτυπης αυτής ιεραρχικής πυραμίδας. Ένας νεκρός που παραμένει όρθιος, έστω και με την υποβοήθησή του

[338] Βλ. ενδεικτικά τον νεκρό Έκτορα στην παράσταση του αμφορέα του Kassel T674 (*εικ. 143*).
[339] Wünsche 1998, σ. 131: "Es ist der tumultartige Augenblick, der unmittelbar dem einsamen, allgemeineren Bild des Exekias vorausgeht."
[340] βλ. West 2013, σ. 151: «Και περί του πτώματος γενομένης ισχυράς μάχης».

συντρόφου του, ανάμεσα στους ζωντανούς, και όχι πεσμένος ανάμεσα στους λοιπούς πεσόντες της μάχης.

Η δεύτερη ξεχωριστή περίπτωση αναπτύσσεται στην πλευρά Α, (*εικ. 56α*), του μελανόμορφου αμφορέα με αρ. ευρ. 3442 στη Φιλαδέλφεια (*κατ. 56, εικ. 56α-β*), έργου του Εξηκία. Την παράσταση συνθέτουν τέσσερις μορφές, εκ των οποίων οι τρεις προσδιορίζονται επιγραφικά: πρόκειται για τους Άμασι, Μενέλαο και Αχιλλέα. Τέταρτο όνομα δεν διασώζεται. Η εικόνα χωρίζεται σε δύο ξεχωριστές δράσεις, που είναι προς διερεύνηση το αν και πώς συνδέονται νοηματικά μεταξύ τους. Από αριστερά ο Μενέλαος έχει ήδη πλήξει τον Άμασι, ο οποίος οπισθοχωρεί καταρρέοντας, ενώ δεξιά ένα νεκρό σώμα αναιρείται από πολεμιστή, του οποίου το όνομα δεν διασώζεται. Αν το σώμα ανήκει στον Αχιλλέα, βάσει της επιγραφής που διασώζεται πλησίον του, τότε ο πολεμιστής που τον «αναιρεί» είναι ο Αίαντας. Στην άλλη, τη Β πλευρά του ίδιου αγγείου, (*εικ. 56β*), απεικονίζεται νεκρός, γενειοφόρος και ενδεδυμένος πολεμιστής σε ύπτια θέση, με την κεφαλή προς τα αριστερά και τα άνω άκρα του τεντωμένα και παράλληλα με τον ευθύ, άκαμπτο κορμό, στον οποίο εφάπτονται. Αν και η εικόνα διασώζεται, ομοίως, αποσπασματικά, διατηρείται, ωστόσο, επιγραφή με το όνομα του νεκρού, αριστερά από την κεφαλή του: πρόκειται για τον Αντίλοχο. Αριστερά του και ακριβώς πάνω από την επιγραφή του ονόματος διασώζονται αποσπασματικά οι μορφές δύο γυμνών ανδρών, οι οποίοι τρέχουν σε παράλληλο σχηματισμό και με αλματώδη διασκελισμό προς τα αριστερά. Εξ αυτών, ο ελαφρώς προπορευόμενος φέρει πέλτη στο αριστερό του χέρι. Κατά την άποψη του Beazley, πρόκειται «αναμφίβολα για νέγρους»,[341] θέση την οποία ισχυροποιεί και η ομοιότητά τους με τον γυμνό Άμασι της Α όψης.[342] Τους δύο νέγρους καταδιώκουν ερχόμενοι από δεξιά τρεις Αχαιοί, που διασώζονται επίσης αποσπασματικά, εκ των οποίων οι δύο είναι οπλίτες και ο τρίτος τοξοβόλος. Τον έναν από τους δύο οπλίτες συνοδεύει επιγραφή με το όνομα Εύφορβος.[343] Η παρουσία του Μέμνονα υπονοείται, χωρίς να δηλώνεται, από την παρουσία των ακολούθων του, ή όπως το έχει θέσει εύστοχα η Steiner «υπήρξε στη

[341] Beazley 1986, σ. 63.
[342] Σύμφωνα με τη Mackay (2010, σ. 299), τα δύο στοιχεία του φυλετικού τους προσδιορισμού είναι η γυμνότητα και ότι κρατούν πέλτη.
[343] Πρόκειται προφανώς για διαφορετικό πρόσωπο από τον συνονόματό του Τρώα Εύφορβο. Σύμφωνα με τον Johansen (1967, σ. 78, σημ. 126), το όνομα Εύφορβος δεν ήταν γενικώς ασύνηθες, ενώ και ο Beazley (1986, σ. 63 και σ.24) αναφέρει ότι είναι πιθανό να υπήρχε και δεύτερος Εύφορβος, Έλληνας ως προς την προέλευση.

σκηνή, έκανε την πράξη -βλ. θανάτωση του Αντίλοχου- αποχώρησε και από πίσω του ακολουθούν οι άνδρες του».[344]

Προτού υπεισέλθουμε στο ζήτημα των ερμηνειών που έχουν προταθεί ως προς την ταύτιση των αμφιλεγόμενων μορφών αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι εικόνες συνδέονται μεταξύ τους, ας εξετάσουμε την παράσταση της Α όψης αναλυτικότερα: ο νεκρός, στο δεξιό τμήμα της Α όψης, είναι σε ύπτια θέση. Από πάνω του βρίσκεται πολεμιστής, ο οποίος έχει σκύψει και τον ανασηκώνει κρατώντας τον από τα χέρια: με το λυγισμένο δεξιό χέρι του κρατάει τον αριστερό καρπό του νεκρού και με το αριστερό τον δεξιό βραχίονά του. Η λαβή στον αριστερό καρπό, οι ώμοι και η κεφαλή του ζώντος πολεμιστή καθώς και το υπόλοιπο του δεξιού χεριού και ένα μέρος του προσώπου και του κράνους του νεκρού, δεν διασώζονται, αλλά οι θέσεις τους εικάζονται με ασφάλεια από τα σωζόμενα μέρη. Η ράχη του δεν ακουμπά στο έδαφος, ενώ χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο η κεφαλή, η οποία φέρει κορινθιακό κράνος, λυγίζει σε οξεία γωνία και κρέμεται προς το έδαφος, χωρίς καμία στήριξη από τον αυχένα. Ο νεκρός φορά περικνημίδες και είναι ενδεδυμένος με λευκό θώρακα, ενώ από το άνοιγμα του θώρακα για το χέρι διακρίνεται και η ύπαρξη χιτωνίσκου, εσωτερικά.[345] Στον κενό χώρο ανάμεσα στα σκέλη του αναιρούντος πολεμιστή και στο σώμα του αναιρούμενου νεκρού, επιγράφεται, διαγώνια, ακολουθώντας την κλίση του σώματος του νεκρού και βουστροφηδόν το όνομα Αχιλλέας.[346] Παράλληλα και λίγο πάνω από τα σκέλη του νεκρού διακρίνεται τμήμα δόρατος.[347]

Στο άλλο μισό της εικόνας, ο Μενέλαος, του οποίου το πίσω σκέλος διασταυρώνεται οπτικά με το πίσω σκέλος του σκυμμένου αναιρούντος πολεμιστή, επιβάλλεται με το μέγεθός του. Έχει ήδη πλήξει με το δόρυ του στο στήθος τον βραχύσωμο και με τονισμένα φυλετικά χαρακτηριστικά Άμασι, έναν από τους Αιθίοπες ακολούθους του Μέμνονα, ο οποίος υποχωρεί καταρρέοντας. Η χαίνουσα πληγή του υποδεικνύει και την ύπαρξη σοβαρού τραύματος. Οι ταυτίσεις των δύο αυτών μορφών είναι ασφαλείς, καθ' όσον αμφότερες συνοδεύονται από επιγραφές των ονομάτων.
Στην πιο διαδεδομένη, μέχρι σήμερα, ερμηνεία ως προς τις ταυτίσεις των μορφών του δεξιού τμήματος της εικόνας, η επιγραφή με το όνομα του Αχιλλέα αποδίδεται στον

[344] Steiner 2007, σ. 22.
[345] Mackay 2010, σ. 292.
[346] Α [+] I L E O S. Πρόκειται είτε για την ομηρική γενική, Αχιλήος, είτε για την αττική γενική, Αχιλέως, βλ. Mackay 2010, σ. 291.
[347] Σύμφωνα με τον Beazley (1986, σ. 63), το δόρυ ανήκει στον Αίαντα, που το άφησε προκειμένου να ανασηκώσει τον Αχιλλέα.

αναιρούμενο νεκρό,[348] πράγμα που με τη σειρά του σημαίνει ότι ο αναιρών δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Αίαντα, χωρίς φυσικά να είναι απαραίτητη η επιγραφή με το όνομά του, που ούτως ή άλλως δεν διασώζεται, για να τον ταυτοποιήσει. Το ερώτημα που ανακύπτει σε αυτή την περίπτωση είναι το αν και με ποιό τρόπο μπορεί να συνδέεται η αναίρεση του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα, με την επίθεση του Μενέλαου σε έναν από τους ακολούθους του Μέμνονα. Στη σωζόμενη περιγραφή της *Αιθιοπίδος*, ο θάνατος του Αχιλλέα και η φυγάδευση του σώματός του από τον Αίαντα έπονται των διαδοχικών θανάτων του Αντιλόχου από τον Μέμνονα και του ίδιου του Μέμνονα από τον Αχιλλέα, κατά τους οποίους οι ακόλουθοι του Μέμνονα, όπως ο Άμασις, θα ήταν αναμενόμενο να έχουν κάποια συμμετοχή. Ως εκ τούτου στη μάχη της διεκδίκησης του σώματος του Αχιλλέα, μεταξύ Αχαιών και Τρώων, θα ήταν αδύνατο να συμμετέχει κάποιος από τους ακολούθους του ήδη νεκρού Μέμνονα. Η πιο διαδεδομένη ερμηνεία στο συγκεκριμένο πρόβλημα της έλλειψης καταφανούς χρονικής σύνδεσης και διαδοχής μεταξύ της αναίρεσης του Αχιλλέα και του πλήγματος του Άμασι, είναι ότι οι δύο σκηνές της Α όψης δεν είναι απαραίτητο να συνδέονται άμεσα μεταξύ τους.[349] Παρά την εικονογραφική τους συνύπαρξη στην Α όψη του αγγείου, η σκηνή με τον Μενέλαο και τον Άμασι συνδέεται θεματικά και νοηματικά με την παράσταση της Β όψης, όπου απεικονίζεται η τελευταία φάση της επιτυχούς υπεράσπισης του νεκρού σώματος του Αντιλόχου με την καταδίωξη των νέγρων ακολούθων του Μέμνονα.[350] Τόσο αυτοί, όσο και ο Άμασις, είχαν πιθανότατα αποπειραθεί να το συλήσουν, σε προηγούμενη φάση. Ο Schefold σημειώνει ότι με τη συγκεκριμένη διάρθρωση των εικόνων στο εν λόγω αγγείο ο Εξηκίας αποκλίνει από την καθιερωμένη εικονογραφική οδό στην αγγειογραφία, ακολουθώντας περισσότερο τη λογική της συνεχούς αφήγησης, με ορισμένες σκηνές να αποτυπώνονται και άλλες να υπονοούνται.[351] Την άποψη αυτή αμφισβήτησε η Mackay, με το σκεπτικό ότι η λειτουργία της σκηνής με τον Άμασι ως συνδετικό κρίκο μεταξύ της αναίρεσης του Αχιλλέα και της υπεράσπισης του σώματος του Αντιλόχου, όλες επιμέρους επεισόδια της *Αιθιοπίδος*, συνιστά μία «περιπλοκότητα εκτός λογικής της μελανόμορφης

[348] Βλ. Technau 1936, σ. 21 (5), Schefold 1978, σ. 243, Moore 1980, σ. 430, Beazley 1986, σ. 63, Steiner 1997, σ. 159, Muth 2008, σ. 354.
[349] Βλ. Schefold 1978, σ. 243 και Beazley 1986, σ.63.
[350] Ως προς τη μειωτική απόδοση της Αιθιοπικής μορφής βλ. ανάλυση Muth (2008, σ. 355-356). Η ίδια καταλήγει στο ότι η συγκεκριμένη πράξη βίας του Μενέλαου συνιστά ανθρωποκτονία και όχι ανώδυνη απομάκρυνση (Muth 2008, σ. 356).
[351] Βλ. Schefold 1978, σ. 243.

αγγειογραφίας».[352] Μέσα από μία διεξοδική επιχειρηματολογία, καταλήγει στην υπόθεση ότι η επιγραφή με το όνομα του Αχιλλέα δεν αντιστοιχεί στον νεκρό, αλλά στον αναιρούντα αυτόν. Στο ερώτημα που αυτομάτως ανακύπτει για το ποιος μπορεί να είναι τότε ο νεκρός, η Mackay θέτει στο τραπέζι την περίπτωση να πρόκειται για τον Μέμνονα, διατυπώνοντας την υπόθεση ότι ο Αχιλλέας αναιρεί το νεκρό σώμα του αντιπάλου του και εκτελεσθέντος από τον ίδιο, με σκοπό εν συνεχεία να το κακοποιήσει, όπως συνέβη και με την περίπτωση του Έκτορα.[353] Η ομολογουμένως ριζοσπαστική άποψη της Mackay στηρίζεται σε μια σειρά αυθαίρετων παραδοχών και εικασιών. Εικάζεται, για παράδειγμα, επί τη βάσει μάλλον κάποιας υπερερμηνείας,[354] ότι η υπερβολική στρέψη της κεφαλής του νεκρού προς τα κάτω υποδεικνύει κάποιον σοβαρό τραυματισμό στους τένοντες του αυχένα, που με τη σειρά του χρησιμοποιείται ως στοιχείο για να στηριχθεί η υπόθεση ότι ο Αχιλλέας αποσκοπεί ή αποσκοπούσε στον αποκεφαλισμό του.[355] Το βασικό επιχείρημα της Mackay είναι ότι η περίπτωση του Μέμνονα θα μπορούσε να είναι παράλληλη με αυτή του Έκτορα, που είναι γνωστό ότι υπέστη κακοποίηση από τον Αχιλλέα. Αυτό το οποίο είναι γνωστό από την Αιθιοπίδα αλλά και από απεικονίσεις αγγείων είναι ότι το σώμα του Μέμνονα αναλήφθηκε από τη μητέρα του Ηώ και του αποδόθηκε κάποιου είδους αθανασία.[356] Ακόμα και αυτό το στοιχείο, ωστόσο, τη «μετά θάνατον αθανασία» του Μέμνονα, η Mackay το χρησιμοποιεί ως παράλληλο και ανάλογο αυτού της θεϊκής προστασίας του νεκρού Έκτορα από την αποσύνθεση και την κακοποίηση,[357] προκειμένου να στηρίξει την εκδοχή του «νεκρού Μέμνονα».[358]

Ανακεφαλαιώνοντας, η κυρίαρχη άποψη ότι η σκηνή αποτυπώνει το αρχικό στάδιο της αναίρεσης του σώματος του Αχιλλέα από τον Αίαντα, είναι και η πιο απλή και λογική εκδοχή, επί τη βάσει και της αιτιακής σχέσης μεταξύ των διαδοχικών θανάτων του Αντιλόχου, του Μέμνονα -που υπονοείται- και του Αχιλλέα.[359] Συνεπώς,

---

[352] Mackay 2010, σ. 295: "This would be a pictorial complexity far beyond the black-figure norm (…)".
[353] Mackay 2010, σ. 295-299.
[354] Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Ευρυδίκη Κεφαλίδου για την επισήμανση των προβλημάτων που ανακύπτουν από την προσέγγιση της Mackay, σε σχετική κατ' ιδίαν συζήτησή μας.
[355] Mackay 2010, σ. 297.
[356] West 2003, σ. 113: «Και τούτω μέν Ηώς παρά Διός αιτησαμένη αθανασίαν δίδωσι». Ο West (2013, σ. 148-149), σημειώνει ότι είναι απροσδιόριστο το είδος της αθανασίας που έλαβε ο Μέμνων και ότι είτε επρόκειτο για απόδοση ηρωϊκών τιμών, είτε, το πιθανότερο, για «αθανασία ποιητικού τύπου», βλ. West 2013, σ. 149. Σύμφωνα με τον Burgess (2009, σ. 36), «It should not be assumed [however] that burial and immortality were mutually exclusive. Memnon's αθανασία (Aithiopis, Proklos) could potentially have involved immortalization after the burning and burial of his body».
[357] Ιλ. Ω 411-423.
[358] Βλ. Mackay 2010, σ. 297, σημ. 44.
[359] Steiner 2007, σ. 21-23 και σ. 110.

δύο Αχαιοί κείνται νεκροί, ένας σε καθεμιά από τις όψεις του αγγείου, ο Αντίλοχος και ο Αχιλλέας, αμφότεροι από τις σκηνές της *Αιθιοπίδος*: στην περίπτωση του πρώτου, η υπεράσπιση του νεκρού σώματος καταλήγει σε θρίαμβο, όπως συνάγεται από την καταδίωξη και τη ραγδαία υποχώρηση των εχθρών, από τους συντρόφους του νεκρού. Στην περίπτωση του νεκρού Αχιλλέα, η συντροφική σχέση αποτυπώνεται στο αμέσως επόμενο στάδιό της, καθώς ο Αίαντας σκύβει για να σηκώσει και να μεταφέρει το βαρύτιμο σώμα.

Αχιλλέας και Πενθεσίλεια

Σύμφωνα με την περίληψη της *Αιθιοπίδος* του Πρόκλου, η Πενθεσίλεια, επικεφαλής των Αμαζόνων και θυγατέρα του θεού του πολέμου Άρη, καταφθάνει στην Τροία με τον στρατό της ώστε να πολεμήσει στο πλευρό των Τρώων, άφιξη που προλογίζεται ήδη από τους τελευταίους στίχους της *Ιλιάδος*. Όπως σημειώνεται στην προσθήκη του Απολλοδώρου,[360] η αιτία που την κινητοποίησε να συνδράμει πολεμικά τους Τρώες ήταν η εξ αμελείας θανάτωση της Ιππολύτης, προκειμένου να εξαγνιστεί από αυτόν τον φόνο.[361] Η μαχητική της αξίας πιστοποιείται από την αρχή στο πεδίο της μάχης, όπου καταφέρνει να σκοτώσει έναν μεγάλο αριθμό Αχαιών, χάνοντας ωστόσο και η ίδια τη ζωή της κατά τη σύγκρουση με τον Αχιλλέα. Αυτό που εξήψε το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον δεν ήταν από μόνος του ο θάνατος της Πενθεσίλειας από το ξίφος του κορυφαίου των Αχαιών, αλλά το γεγονός ότι ο Αχιλλέας την ερωτεύεται αφότου της επιφέρει το θανάσιμο πλήγμα. Η ακριβής χρονική στιγμή της γέννησης και εκδήλωσης του ερωτικού συναισθήματος δεν προσδιορίζεται στην περίληψη της *Αιθιοπίδος* του Πρόκλου, όπου υπάρχει μόνο μια γενική αναφορά,[362] η εκδοχή όμως της εκδήλωσης του ερωτικού πόθου του Αχιλλέα ενόσω η Πενθεσίλεια είναι θνήσκουσα, παραμένει δηλαδή ακόμα ζωντανή, αποτυπώνεται με ενάργεια στις παραστάσεις δύο αγγείων, στον μελανόμορφο αμφορέα του Λονδίνου B210,[363] έργο του Εξηκία και, ακόμα πιο εκφραστικά στην ερυθρόμορφη κύλικα του Μονάχου 2688,[364] έργο του Ζωγράφου της Πενθεσίλειας.

Στη σωζόμενη περίληψη της *Αιθιοπίδος* αναφέρεται ότι στη νεκρή Αμαζόνα αποδίδονται νεκρικές τιμές από τους συμμάχους της Τρώες.[365] Αυτό σημαίνει ότι το

[360] Βλ. West 2003, σ.110-111, Apollod. Epit. 5.1-6.

[361] Σύμφωνα με τον Quintus Smyrnaeus (*Posthomerica* 1. 18-47), η Ιππολύτη ήταν αδελφή της Πενθεσίλειας και η δεύτερη σκότωσε την πρώτη άθελά της κατά τη διάρκεια κυνηγιού. Στην ίδια πηγή αναφέρεται ότι την Πενθεσίλεια ακολούθησαν στην Τροία 12 Αμαζόνες.

[362] Proclus, Chestomathia, suppleta ex Apollod. Epit. 5.1-6: «Και Αχιλλεύς Θερσίτην αναιρεί λοιδορηθείς προς αυτού και ονειδισθείς τον επί τη Πενθεσιλείαι λεγόμενον έρωτα.». Βλ. West 2003, σ. 110-111 και West 2013, σ. 140-141. Σύμφωνα με τον Quintus Smyrnaeus, (Posthomerica 1. 630ff., 657 ff.), η στιγμή του ερωτικού συναισθήματος προσδιορίζεται αμέσως μετά τον θάνατο της Πενθεσίλειας, όποτε και αποκαλύφθηκε το πρόσωπό της μετά την αφαίρεση του κράνους. Η ομορφιά της προκάλεσε τον θαυμασμό όλων των παριστάμενων Αχαιών και όχι μόνο του Αχιλλέα, βλ. West 2013, σ. 141. Για μια προσπάθεια αναλυτικής ερμηνείας, κυρίως από φιλολογική σκοπιά, περί του τι ακριβώς συνέβη μεταξύ Αχιλλέα και Πενθεσίλειας βλ. Fantuzzi 2012, σ. 270-279.

[363] *LIMC* VII, 1, Penthesileia 17, *LIMC* 1, 1, Achilleus 723, *ABV* 144,7, *Add*[2] 39, *BAPD* 310389. Χρον.: π. 530 π.Χ.

[364] *LIMC* VII, 1, Penthesileia 34, *LIMC* 1, 1, Achilleus 733, *ARV*[2] 879,1, *BAPD* 211565. Χρον.: π. 450 π.Χ.

[365] Βλ. West 2003, σ. 110: «Οι δε Τρώες αυτήν θάπτουσιν». Όπως σημειώνει ο West (2013, σ. 140): "The funeral must have had sufficient prominence in the epic for Proclus to mention it".

σώμα της μολονότι αρχικά βρίσκεται στην κατοχή των Αχαιών τελικά καταλήγει στους πρώτους, χωρίς μάλιστα να συνάγεται από κάπου ότι μεσολάβησε η καθιερωμένη μάχη διεκδίκησής του. Ο χαμένος ενδιάμεσος κρίκος αναφορικά με το πώς μεταφέρθηκε το νεκρό σώμα της επικεφαλής των Αμαζόνων από τους αρχικούς κατόχους του Αχαιούς στους Τρώες, πιθανόν εντοπίζεται στην παράσταση της μελανόμορφης υδρίας του Λονδίνου, με αρ. ευρ. Β323 (*κατ. 57, εικ. 57*), της Ομάδας του Λεάγρου. Η διακομιδή της νεκρής Αμαζόνας πραγματοποιείται από τον ίδιο τον Αχιλλέα,[366] που τοποθετείται στο κέντρο της παράστασης, «δυνατός αλλά και με κάποιον περίεργο τρόπο απομονωμένος μέσα στην ταραχή της μάχης».[367] Ο Αχιλλέας βηματίζει αργά και σταθερά προς τα δεξιά, έχοντας φορτωμένο το νεκρό σώμα στον αριστερό ώμο και αγκαλιάζοντάς την επίσης από τον αυχένα με το αριστερό του χέρι. Στο δεξί του χέρι κρατά το δόρυ του, ενώ μπροστά του είναι η ασπίδα του, στηριζόμενη στον αριστερό μηρό, υποδεικνύοντας ότι πιθανόν τη στερέωσε εκεί προσωρινά προκειμένου να σηκώσει το νεκρό σώμα. Η μείζων διαφοροποίηση με τον πιο διαδεδομένο τύπο του διακομιζόμενου νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα, με αντιπροσωπευτική περίπτωση τον Αχιλλέα του αμφορέα του Μονάχου 1470 του Εξηκία, και παράλληλα η ομοιότητα με τον πρωιμότερο τύπο νεκρού Αχιλλέα, αυτόν του Αγγείου Francois, είναι ότι εν προκειμένω το μεταφερόμενο νεκρό σώμα είναι σχεδόν ισομερώς κατανεμημένο ως προς το βάρος του, επί του φορέα του. Η λεκάνη και τα σκέλη κρέμονται από τη ράχη του Αχιλλέα, ενόσω τμήμα του άνω κορμού, άνω άκρα και κεφαλή πέφτουν χαλαρά μπροστά του. Η νεκρή είναι ενδεδυμένη με χιτωνίσκο, ενώ τα γυμνά μέρη του σώματός της, άνω άκρα, σκέλη και πρόσωπο, είναι ζωγραφισμένα με λευκό, επίθετο χρώμα. Γαλήνη και αταραξία χαρακτηρίζουν το πρόσωπό της με τους κλειστούς οφθαλμούς και τα λεπτά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τα φρύδια και τα χείλη, την επιμελημένη κόμη που πέφτει προς τα κάτω και τους βοστρύχους που σαν μικρά κοσμήματα τοποθετούνται γύρω από τον κρόταφο. Την κεφαλή της επιστέφει στέφανος, ως

[366] Σύμφωνα την άποψη του Overbeck, την οποία αναφέρει ο Von Bothmer (1957, σ. 89), το ζεύγος που απεικονίζεται είναι ο Θησέας και η νεκρή Αντιόπη. Ο Von Bothmer, παρά την αρχική κλίση του προς την ταύτιση Overbeck, τελικώς ασπάζεται την άποψη ότι πιθανόν πρόκειται για τον Αχιλλέα με την Πενθεσίλεια, με βασικό επιχείρημα την υπόθεση ότι ο τοξοβόλος της παράστασης είναι ο Τεύκρος: "If the archer is indeed Teucer, the central figure must be Achilles carrying the body of Penthesileia, whom he wanted to bury". Παραθέτει, επιπλέον, την αναφορά του Παυσανία σχετικά με την ύπαρξη του θέματος της αναίρεσης της νεκρής Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα στον θρόνο του Διός στην Ολυμπία, βλ. Von Bothmer 1957, σ. 89. Μία διαφορετική άποψη διατυπώνει η Blok (1995, σ. 234-236), βάσει της οποίας η νεκρή γυναίκα είναι μεν Αμαζόνα, γενικώς, αλλά όχι η Πενθεσίλεια, με κύριο επιχείρημα την απουσία άλλων αναπαραστάσεων της Πενθεσίλειας ως νεκρής.

[367] Schefold 1978, σ. 240.

κόκκινη γραμμή με εκατέρωθεν μικρά, διαδοχικά κόκκινα στίγματα. Ανάλογη επίστεψη σε νεκρό, συναντάται επίσης στον νεκρό Αχιλλέα της Β όψης του αμφορέα του Μονάχου 1470 (*εικ. 43β*), όπου μάλιστα ο στέφανος είναι του ιδίου τύπου, καθώς και στον νεκρό Αχιλλέα του αμφορέα του Μονάχου SL458 (*εικ. 54*). Αριστερά από τους Αχιλλέα και Πενθεσίλεια, ένας οπλίτης ετοιμάζεται να πλήξει με το δόρυ του πεσμένη στο έδαφος Αμαζόνα, ενώ δεξιά ένας άλλος οπλίτης και ένας τοξοβόλος βηματίζουν προς την ίδια κατεύθυνση με αυτή του κεντρικού ζεύγους. Ο οπλίτης έχει παράλληλα το βλέμμα στραμμένο πίσω του, όπου βρίσκονται τα κύρια πρόσωπα της σκηνής.

Η μοναδικότητα της παράστασης της υδρίας έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά συμβαίνει να διακομίζεται νεκρός, εκ πρώτης όψεως, αρχικά και τυπικά εχθρός, από τον αντίπαλό του. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή η έννοια της διακομιδής αφορά στην απομάκρυνση του σώματος οικείου νεκρού από τη μάχη και τη μεταφορά της σορού στον τόπο ταφής, όπου θα αποδοθούν οι προσήκουσες νεκρικές τιμές. Αντιθέτως, κατά την εποχή που εξετάζεται, η συνήθης τύχη των νεκρών εχθρών σε περίπτωση που καταλήξουν στα χέρια των αντιπάλων τους είναι η σύληση και η κακοποίηση του σώματος. Η διαφορά είναι ότι στην περίπτωση του Αχιλλέα και της Πενθεσίλειας, υπερίσχυσε ένας απροσδόκητος παράγοντας, το ερωτικό συναίσθημα, έναντι της υπαγωγής τους σε εχθρικά στρατόπεδα και τη συνεπαγόμενη αμοιβαία εχθρότητα, που θα υπαγόρευε την ανάλογη, κατά τα ειωθότα, μεταχείριση των νεκρών. Αυτή ακριβώς η διαφορά αποτυπώνεται έμμεσα και στην ίδια την παράσταση, όπου δίπλα στον Αχιλλέα με το νεκρό σώμα της Πενθεσίλειας, ο συμπολεμιστής του ετοιμάζεται να εκτελέσει μια άλλη Αμαζόνα και μάλιστα με τρόπο αδίστακτο, ενόσω δηλαδή η ίδια βρίσκεται ανυπεράσπιστη στο έδαφος. Το ίδιο είχε πράξει λίγο νωρίτερα και ο ίδιος ο Αχιλλέας με θύμα την Πενθεσίλεια, αλλά η μεσολάβηση του ερωτικού παράγοντα διαφοροποίησε την εξέλιξη των πραγμάτων. Ο Fantuzzi σημειώνει ότι η απόφαση του Αχιλλέα να παραδώσει το σώμα της στους Τρώες για ταφή ήταν που μεταξύ άλλων πιθανόν πυροδότησε την αντίδραση του Θερσίτη, τον οποίο κατόπιν και εξαιτίας αυτής της αντίδρασής του φόνευσε ο Αχιλλέας.[368] Επιπλέον, ερμηνεύει την αντίδραση του Θερσίτη ως το πιθανό αποτέλεσμα της υπόθεσης ότι το σώμα, όχι απλώς παραδόθηκε στους Τρώες, αλλά παραδόθηκε και χωρίς να απαιτηθούν και να ληφθούν

[368] Fantuzzi 2012, σ. 275.

λύτρα ως αντάλλαγμα, μια ρήτρα που, αντιθέτως, είχε εφαρμοστεί στην περίπτωση της παράδοσης του σώματος του Έκτορα.[369]

[369] Fantuzzi 2012, σ. 275 και σημ.31.

Διακομιδή νεκρής Αμαζόνας

Η διακομιδή νεκρής Αμαζόνας αποτελεί ένα σπάνιο θέμα στην αγγειογραφία, με το πρωιμότερο δείγμα να εντοπίζεται, σύμφωνα με τον Von Bothmer, σε θραύσματα σκύφου από την Ακρόπολη.[370] Στη μία όψη της μελανόμορφης κύλικας τύπου Α, με αρ. ευρ. 2030 στο Μόναχο (*κατ. 58, εικ. 58*), και ανάμεσα από τους δύο οφθαλμούς, η διακομιδή της νεκρής από συντρόφισσά της, με κατεύθυνση προς τα δεξιά, προσιδιάζει στον εικονογραφικό τύπο των Αίαντα – Αχιλλέα του Εξηκία, με τη νεκρή στη ράχη της συντρόφου της, η οποία έχει ελαφρά κλίση προς τα εμπρός ώστε να εξισορροπήσει το φερόμενο βάρος και παράλληλα κρατώντας το σώμα από το δεξιό βραχίονα για να το σταθεροποιήσει. Η κεφαλή της έχει επίσης μια ελαφρά κλίση προς τα κάτω, ενώ η κεφαλή της νεκρής δεν διακρίνεται, καθώς την καλύπτει η πέλτη της συντρόφου της. Η διακομίζουσα φορά δέρμα ζώου, ενώ η νεκρή φέρει θώρακα. Αμφότερες φέρουν κράνος αττικού τύπου. Μία διαφοροποίηση μεταξύ τους αφορά στο χρώμα του δέρματος, το οποίο στην περίπτωση της ζωντανής Αμαζόνας είναι λευκό, ενώ στη νεκρή μία απόχρωση του γκρι. Τη διαφορά αυτή στα χρώματα ζωντανής και νεκρής ο Von Bothmer τη χαρακτηρίζει ως ένα «αναπάντεχο ίχνος ρεαλισμού».[371] Στην άλλη όψη της κύλικας, επίσης ανάμεσα σε ζεύγος οφθαλμών, απεικονίζεται μονομαχία μεταξύ Ηρακλέους και Αμαζόνας, κατά την οποία ο πρώτος ετοιμάζεται να πλήξει τη δεύτερη με το ξίφος του. Η παρουσία αυτής της σκηνής στο ίδιο αγγείο αποτελεί μία ένδειξη ότι το σύμπλεγμα διακομίζουσας – διακομιζόμενης τοποθετείται στην παράδοση της Ηράκλειας Αμαζονομαχίας, ένα εικονογραφικό θέμα που αποκτά αυξανόμενη συχνότητα στην αττική τέχνη από το 570 π.Χ και εξής.[372] Σε αυτές τις περιπτώσεις, η Αμαζόνα που απεικονίζεται στη μάχη με τον Ηρακλή είναι συνήθως η Ανδρομάχη,[373] κάτι το οποίο είναι πιθανό να ισχύει και στην εν λόγω παράσταση.[374] Κάτω από κάθε λαβή του αγγείου παριστάνεται και ένα αιλουροειδές, λιοντάρι στη μία,

[370] *LIMC* 1, 1, Amazones 728, Von Bothmer 1957, σ. 9, αρ. 39 και σ. 96. Χρον.: π. 550 π.Χ.
[371] Βλ. Von Bothmer 1957, σ. 96: «an unexpected touch of realism». Μολονότι ο Von Bothmer δεν επεξηγεί περαιτέρω αυτή τη θέση, μια πιθανή ερμηνεία είναι ότι ως ρεαλισμό εννοεί την ελαφρά αλλαγή του χρώματος του δέρματος μετά τον θάνατο. Στην περίπτωση αυτή, το γκρι του δέρματος της νεκρής Αμαζόνας στην εικόνα, θα μπορούσε να αντιστοιχεί στο λευκό χρώμα που αποκτά το δέρμα με την έλευση του φυσικού θανάτου, στην πραγματικότητα.
[372] Βλ. Boardman 1982, σ. 7: "(..) from the end of the seventh century on there is abundant and assured evidence for Herakles' fight with the Amazons, first in Corinthian art and then with increasing frequency in Athenian art from about 570 B.C. onwards". Βλ. επίσης Blok 1995, σ. 399-400.
[373] Βλ. Boardman 1982, σ. 7: "Our hero's normal adversary is an Andromache, whose name explains itself".
[374] Fellmann 2004, σ.33.

πάνθηρας στην άλλη, να έχουν γραπώσει μόλις το θήραμά τους, το οποίο είναι ένα ελάφι και στις δύο περιπτώσεις.

Το θέμα της διακομιδής Αμαζόνας από σύντροφό της απαντά και στο εσωτερικό του πινακίου της Νέας Υόρκης με αρ. ευρ. 1971.258.2 ή «πινακίου Martin» (*κατ. 59, εικ. 59*), όπου η σκηνή έχει αποδοθεί με αξιοσημείωτη λεπτότητα και ακρίβεια, ενώ φέρει και επιγραφές με ονόματα.[375] Η διακομίζουσα βηματίζει με μεγάλο διασκελισμό προς τα δεξιά και με έντονη κλίση του κορμού προς τα εμπρός. Με το δεξί της χέρι κρατά δύο δόρατα, το δικό της και της νεκρής ενώ το αριστερό της είναι περασμένο από το όχανο και την αντιλαβή της ασπίδας της, βοιωτικού τύπου. Φέρει επίσης περικνημίδες σε αντίθεση με την νεκρή σύντροφό της. Η τελευταία είναι στερεωμένη στη ράχη της, με τα κάτω άκρα της να κρέμονται απέχοντας ελάχιστα από το έδαφος. Η νεκρότητα αποδίδεται ανάγλυφα στο πρόσωπό της με τα λεπτά, θηλυκά χαρακτηριστικά, το μισάνοιχτο στόμα και τους κλειστούς οφθαλμούς, το οποίο καθώς γέρνει προς τα κάτω έρχεται σε αντίθεση με το πρόσωπο της ζωντανής συντρόφου, που κοιτάζει μπροστά, με ένα σχεδόν αδιόρατο μειδίαμα στην έκφραση. Η σταυροειδής σύγκλιση των κεφαλών και παράλληλα τα εκφραστικά χαρακτηριστικά που τονίζουν την αντίθεση ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο είναι ένα φαινόμενο που απαντά και στην περίπτωση των Αίαντα και Αχιλλέα του μελανόμορφου αμφορέα του Μονάχου 1470, (*εικ. 43α-β*).

Σε αυτές τις αντιπροσωπευτικές εικόνες διακομιδής νεκρής Αμαζόνας από σύντροφό της,[376] στις οποίες αποτυπώνεται με εκφραστική δύναμη και ακρίβεια η έννοια της συντροφικότητας και της μέριμνας για τον νεκρό,[377] μοιάζει να επιβεβαιώνεται η ισχύς της παρατήρησης του Sobol αναφορικά με την αντίληψη για τις Αμαζόνες στην Κλασική Περίοδο, βάσει της οποίας «απείχαν πολύ από το πρότυπο της αιμοδιψούς πολεμίστριας του πρώιμου μύθου».[378] Όπως παρατηρεί επιπλέον «για τους Έλληνες του 5ου αι. π.Χ., οι Αμαζόνες ήταν μία φυλή μεγαλοπρεπών γυναικών οι οποίες μέσω μιας άκαμπτης αυταπάρνησης θυσίασαν τα θηλυκά στοιχεία της φύσης

[375] Σύμφωνα με τον Beazley, τα κύρια ονόματα ΜΕLΟ και ΚΟΡΟΝΕ που αναγράφονται μεταξύ των υπολοίπων επιγραφών θα μπορούσαν να αποτελούν τα ονόματα των Αμαζόνων της παράστασης, αλλά η ύπαρξη και των άλλων λέξεων, ΚΑLΕ, ΗΟΠΑΙΣ, ΗΟΠΑΙΣΚΑΛΟΣ, καθιστά αυτό το ενδεχόμενο λιγότερο πιθανό, βλ. ABV 677, 1.

[376] Για περισσότερες εικόνες με το θέμα, βλ. Von Bothmer 1957, σ. 95-97.

[377] Βλ. και Blok 1995, σ. 404: "The new theme 'Amazons carry off their dead', which is associated precisely with the Heraklean Amazonomachy, can even be seen as proof of the opposite: concern for the dead is a typical sign of human cultural behaviour."

[378] Sobol 1972, σ. 102: "Too robust to be truly feminine, they are yet a far cry from the bloodthirsty viragos of the primitive legend".

τους για την ευημερία της κοινότητας».[379] Στο πλαίσιο αυτό μπορούν να τοποθετηθούν και οι διακομιδές των νεκρών από τις συντρόφους τους.

[379] Sobol 1972, σ. 102: "To Greeks of the fifth century B.C., the Amazons were a race of magnificent women who by rigid self-denial sacrificed their feminine inclinations to the welfare of the community".

Διακομιδή Μέμνονα

Μετά τη θανάτωση του Μέμνονα από τον Αχιλλέα, αποδίδεται στον νεκρό μία μορφή αθανασίας, την οποία έχει ήδη αιτηθεί για αυτόν η μητέρα του Ηώ στον Δία.[380] Εύλογα προκύπτει το ερώτημα περί του τι είδους αθανασία επρόκειτο, δεδομένου ότι ο νεκρός τάφηκε κανονικά, με τον τάφο του, σύμφωνα με τις πηγές, να βρίσκεται στην Τρωάδα, κοντά στον Αίσηπο ποταμό.[381] Αναφορικά με το ερώτημα αυτό, ο West διατυπώνει την άποψη ότι επρόκειτο είτε για την απόδοση ηρωικής λατρείας στον τόπο ταφής του, είτε για αναφορά ποιητική αδεία.[382]

Στην αγγειογραφία η διακομιδή του νεκρού από το πεδίο της μάχης προς τον τόπο ταφής του, επιτελείται από την ίδια τη μητέρα του. Μία από τις πρώτες απεικονίσεις του θέματος εντοπίζεται στη μία όψη του μελανόμορφου αμφορέα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 56.171.25, (*κατ. 60, εικ. 60*). Στη δεύτερη όψη του ίδιου αγγείου απεικονίζεται η αναίρεση του Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο, και όπως σημειώνει ο Von Bothmer τα δύο αυτά επεισόδια, η αναίρεση του Μέμνονα και η αναίρεση του Σαρπηδόνα, συνδέονται θεματικά μεταξύ τους, καθιστώντας φυσιολογική τη συνύπαρξή τους, εικονογραφικά, στις δύο όψεις του ίδιου αγγείου.[383] Στην παράσταση απεικονίζεται η μεταφορά νεκρού, γυμνού άνδρα από φτερωτή γυναικεία μορφή, η οποία ίπταται, και μολονότι δεν υπάρχουν επιγράφες με τα ονόματα των μορφών, ο τύπος της εικόνας προσομοιάζει στη αναίρεση του Μέμνονα από τη μητέρα του Ηώ, όπως απαντά σε ασφαλώς ταυτισμένες παραστάσεις. Στην παράσταση εικονίζεται και ένας οπλίτης, ο οποίος απομακρύνεται προς την αντίθετη κατεύθυνση. Εντύπωση προκαλεί η διαφορά στην κλίμακα με την οποία έχουν αποδοθεί τα σώματα των μορφών. Ειδικότερα, το σώμα του νεκρού αποδίδεται αισθητά μικρότερο σε διαστάσεις σε σχέση με αυτό της γυναικείας μορφής, οδηγώντας σε μία σκέψη ότι θα μπορούσε να ανήκει σε παιδί και όχι σε ενήλικο άνδρα. Αν και σε μία πρώτη ανάγνωση, θα μπορούσε να εκληφθεί αυτή η διαφορά στην κλίμακα ως ένας τρόπος να τονιστεί ο δεσμός ανάμεσα στη μητέρα και το τέκνο της, που περικλείεται, καίτοι νεκρό, ασφαλές στην αγκαλιά της, ένας καθοριστικός παράγοντας για την απόδοση του σώματος του

[380] West 2003, σ. 112, Aethiopis: «και τούτω μέν Ηώς παρά Διός αιτησαμένη αθανασίαν δίδωσι».
[381] West 2013, σ. 148, σημ.34.
[382] West 2013, σ. 148-149.
[383] Βλ. Von Bothmer 1981, σ. 76.

νεκρού σε μικρότερη κλίμακα είναι ο διαθέσιμος χώρος στην επιφάνεια του αγγείου και οι αναλογίες του σε συνάρτηση με την όλη παράσταση.[384]

Στην ερυθρόμορφη λήκυθο της Γενεύης, με αρ. ευρ. 211232, (*κατ. 61, εικ. 61*), η σκηνή επιτελείται με εξέχουσα θεατρικότητα, αποδίδοντας το πρώτο, το αρχικό στάδιο της διακομιδής, αυτό της αναίρεσης του νεκρού σώματος. Όρθια και ελαφώς σκυμμένη πάνω από το νεκρό σώμα, η Ηώς το έχει ήδη ανασηκώσει κατά το ήμισυ, στηρίζοντάς το από την αριστερή ωμοπλάτη και από τον καρπό του δεξιού χεριού, το οποίο κρατά υψωμένο. Ο νεκρός, σε στάση σχεδόν κατενώπιον ως προς τον θεατή, με την εξαίρεση της κεφαλής και των σκελών που βρίσκονται σε κατατομή, ενδεδυμένος με χιτωνίσκο και θώρακα, κυριαρχεί στην εικόνα τόσο με τις διαστάσεις του σώματος όσο και με το διάπλατο άνοιγμα των χεριών του, που μοιάζουν να μιμούνται το άνοιγμα των φτερών της μητέρας του. Το ένα του σκέλος είναι έντονα λυγισμένο και το άλλο τεντωμένο. Η όλη εικόνα του νεκρού, με κυρίαρχα στοιχεία την ανοιχτή στάση του σώματος, το γαλήνιο και στραμμένο προς τα επάνω πρόσωπο με την επιμελημένη γενειάδα και κόμη, καθώς και το γεγονός ότι με το αριστερό χέρι εξακολουθεί να κρατά το θηκάρι του ξίφους, αναδίδει αγωνιστικό ήθος και μεγαλοπρέπεια. Από αριστερά, μία δεύτερη γυναικεία μορφή, η σύντροφος του Μέμνονα,[385] προσεγγίζει το νεκρό σώμα για να το σκεπάσει με ένα ύφασμα,[386] μία σκηνή που υπογραμμίζει την «υψηλής ποιότητας φροντίδα του νεκρού»[387] και κατ' επέκταση και τη σημασία του ίδιου ως εξέχοντος προσώπου, στο οποίο προσήκει αυτή η φροντίδα.

Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές παραστάσεις του θέματος έχει αποδοθεί στο εσωτερικό της ερυθρόμορφης κύλικας του Δούριδος, με αρ. ευρ. G115 στο Παρίσι, (*κατ. 62, εικ. 62*), όπου επιγράφονται και τα ονόματα των μορφών. Η Ηώς, η οποία δεσπόζει στην κυκλική επιφάνεια της παράστασης με τις διαστάσεις και τα φτερά της, σκύβει ελαφρώς προς τα εμπρός έχοντας μόλις ανασηκώσει από το έδαφος το νεκρό σώμα, το οποίο αγκαλιάζει από τον κορμό. Την εικόνα της υπερφυσικής ισχύος της εντείνει ακόμα περισσότερο η ευκολία με την οποία αναιρεί το νεκρό σώμα, όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί,[388] και η οποία γίνεται ακόμα εναργέστερη και πιο εντυπωσιακή

[384] Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Κλεοπάτρα Καθάριου για αυτή την επισήμανσή της σε δια ζώσης συζήτησή μας.
[385] Schefold 1989, σ. 253.
[386] Παρόμοια σκηνή ως προς τη φροντίδα του νεκρού απαντά και στην αττική ερυθρόμορφη κύλικα Λος Άντζελες 86.AE.286, πρώην Συλλογής Bareiss 346, (*εικ. 134*) όπου η Τέκμησσα σκεπάζει τον νεκρό Αίαντα.
[387] Βλ. Peifer 1989, σ. 203.
[388] Buitron-Oliver 1995, σ. 31.

αν τεθεί κατ' αντιπαραβολή με άλλες παραστάσεις αναίρεσης, όπως για παράδειγμα τις ποικίλες απεικονίσεις της μεταφοράς του νεκρού Αχιλλέα, όπου το σώμα του αναιρούντος κάμπτεται, λιγότερο ή περισσότερο, υπό το μεγάλο βάρος του φορτίου που επωμίζεται. Το σώμα του Μέμνονα, μικρότερο σε κλίμακα αναλογικά, είναι γυμνό και άκαμπτο, καταλαμβάνοντας διαμετρικά το σύνολο σχεδόν της επιφάνειας του κύκλου και σε ελαφρώς διαγώνια διάταξη με σημείο αναφοράς το δάπεδο στο κάτω μέρος του. Τη συνολική εικόνα της ακαμψίας του σώματος μετριάζουν μόνο το δεξιό σκέλος που λυγίζει στην άρθρωση του γονάτου και κρέμεται, τα άνω άκρα που επίσης κρέμονται τεντωμένα και με ανοιχτά δάχτυλα καθώς και η κεφαλή του, σε κατατομή, με οφθαλμούς κλειστούς και το στόμα μισάνοιχτο, η οποία παράλληλα αποπνέει ένα δραματικό αλλά και «ευγενές πάθος», όπως το διατυπώνει η Buitron συνολικά για την εικόνα.[389] Η έκφραση αυτού του πάθους της «ύστατης στιγμής», της εγκατάλειψης των δυνάμεων πριν την απώλεια της ζωής, που είναι αποτυπωμένη στο πρόσωπο, είναι ένα εικονογραφικό στοιχείο που απαντήθηκε και σε ορισμένες απεικονίσεις νεκρών της αρχαϊκής αγγειογραφίας.[390] Τα λεπτά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του προσώπου και η επιμελημένη κόμη του αντανακλούν την εικόνα του Μέμνονα, ως ενός εκ των ευειδέστερων ηρώων του Τρωικού Κύκλου,[391] ενώ οι αιμορραγούσες πληγές στο σώμα του, στους μηρούς και στον θώρακα αποτελούν στοιχεία συμβολικά της σκληρότητας της μάχης που προηγήθηκε του θανάτου του. Αν και στην παράσταση δεν δηλώνεται εικονογραφικά ο τόπος όπου συμβαίνει η διακομιδή, θα ήταν εύλογο να δεχθούμε ότι η παράσταση εκτυλίσσεται στο πεδίο της μάχης ή πλησίον αυτού, καθώς σε αυτό συνηγορεί ότι η Ηώς φαίνεται σαν να έχει μόλις σηκώσει τον νεκρό από το έδαφος,[392] και επιπροσθέτως η αιμορραγία από τις πληγές του, στοιχείο που υποδηλώνει ότι δεν έχει παρέλθει πολύς χρόνος από τον θάνατό του.[393]

Έχει επισημανθεί η ομοιότητα της σύνθεσης με την κατά πολύ μεταγενέστερη στην ιστορία της τέχνης παράσταση της Pieta.[394] Ανεξάρτητα από αυτόν τον συσχετισμό, ωστόσο, η ίδια η εικόνα επιτυγχάνει να μετουσιώσει με ακρίβεια και

---

[389] Buitron 1995, σ.31: "(…) a feeling of noble *pathos*".
[390] Βλ. νεκρό στην παράσταση του αμφορέα Νέας Υόρκης 11.6.2003, (*εικ. 29*), νεκρό της υδρίας 86.AE.113, (*εικ. 10*) και νεκρή Αμαζόνα πινακίου Martin, (*εικ. 59*).
[391] Στην *Οδύσσεια* (Λ 522), ο Οδυσσέας αναφερόμενος στον Ευρύπυλο, χαρακτηρίζει, εμμέσως, τον Μέμνονα ως τον «ωραιότερο άνδρα που έχει δει ποτέ»: κεῖνον δὴ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον.
[392] Simon 1981, σ. 118: "Die Beine schweben schon, da die gefluegelte Goettin im Begriff ist, sich mit dem Leichnam in die Luft zu erheben."
[393] Κάτω από τα σημεία των πληγών πορεύονται μεγάλα αγγεία, βλ. Γερουλάνος & Bridler 1998, εικ. 57.
[394] Von Bothmer 1981, σ. 76, σημ.20, Denoyelle 1994, σ.126.

λεπτότητα, με ρεαλισμό αλλά και με ιδιαίτερη ευαισθησία, απηχώντας το κλασικό πνεύμα, την έννοια του καλού θανάτου, όπως αυτός ορίζεται από την απώλεια της ζωής στη μάχη μετά από σκληρό αγώνα και τη μετέπειτα απόδοση νεκρικής φροντίδας.

Στην ερυθρόμορφη πελίκη του Παρισιού, με αρ. ευρ. G232, του Ζωγράφου του Συλέα (*κατ. 63, εικ. 63*), με το ίδιο εικονογραφικό θέμα, ο Μέμνονας απεικονίζεται αγένειος και με κοντή κόμη. Είναι και εδώ αισθητά μικρότερος σε κλίμακα συγκριτικά με την Ηώ, μία διαφορά την οποία ωστόσο επιτείνουν η ανοιχτή στάση και κίνησή της, καθώς και το πτέρωμα και ο ποδήρης χιτώνας με την πλούσια πτυχολογία. Η Ηώς κρατά το νεκρό, γυμνό σώμα του, στην αγκαλιά της από τη μέση και από τη μασχάλη του, και βαδίζει με ανοιχτό, μεγάλο διασκελισμό προς τα δεξιά, κοιτάζοντας παράλληλα προς τα πίσω. Το ραδινό σώμα του Μέμνονα, με έντονη μυική γράμμωση, αιμορραγεί από το στήθος, ενώ τα μέλη και το κεφάλι του κρέμονται προς τα κάτω, διατηρώντας ωστόσο, ειδικά τα σκέλη του, κάποια σχεδόν ανεπαίσθητη κίνηση, μία αδράνεια προκαλούμενη από την κίνηση της Ηώς. Ο τρόπος με τον οποίο το δεξί χέρι του περνάει από το ανέκφραστο πρόσωπό του, είναι ένα στοιχείο, που απαντά παραλλαγμένο και σε άλλους τύπους νεκρών.[395]

Το εικονογραφικό θέμα της αναίρεσης νεκρού άνδρα από πτερωτή γυναικεία μορφή απαντά και στην αττική μελανόμορφη όλπη του Παρισιού, με αρ. ευρ. 260, (*κατ. 64, εικ. 64*), της Ομάδας του Λεάγρου. Μολονότι εικονογραφικά πανομοιότυπη με τις παραστάσεις αναίρεσης του Μέμνονα από την Ηώ και με παρεμφερή τυπολογικά χαρακτηριστικά, όπως είναι η γυμνότητα του νεκρού σώματος, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο περικλείεται στην αγκαλιά της γυναίκας, στοιχεία όπως ο οπλισμός τον οποίο φέρει η τελευταία, δηλαδή κράνος και δόρυ, οδήγησε στην ταύτισή της με τη θεά Αθηνά, η οποία εν προκειμένω μεταφέρει το σώμα του Πανδίονα, βασιλιά των Αθηνών.[396]

[395] Βλ. π.χ. τις περιπτώσεις των νεκρών του αμφορέα της Νέας Υόρκης 11.6.2003, (*εικ. 29*) και του αμφορέα του Βατικανού 357 (*εικ. 30*).
[396] Βλ. CVA 10, France, σ. 46, πίν. 62.5-6, 63.1-2, Schefold 1988, σ. 72.

Διακομιδή Σαρπηδόνα

Μετά τη θανάτωση του Σαρπηδόνα από τον Πάτροκλο, και την επακόλουθη μάχη διεκδίκησης και αφαίρεσης του οπλισμού του από τους Μυρμιδόνες, τίθεται υπό διεκδίκηση πλέον το ίδιο το απογυμνωμένο, νεκρό σώμα του υιού του Δία. Τότε δίδεται εντολή στον Απόλλωνα από τον ίδιον τον Δία, να μεταβεί στο πεδίο της μάχης, και αφότου απομακρύνει το σώμα, περιποιηθεί τα τραύματά του και το ντύσει, να το παραδώσει στους δίδυμους αδελφούς, υιούς της Νύχτας,[397] Ύπνο και Θάνατο, με σκοπό να το μεταφέρουν στην πατρίδα του, τη Λυκία για να ταφεί. Ο Απόλλωνας υλοποιεί την εντολή του Δία.[398]

Η πρωιμότερη[399] απεικόνιση της αναίρεσης και μεταφοράς του νεκρού Σαρπηδόνα αποτυπώνεται στο σώμα της ερυθρόμορφης κύλικας του Ευφρονίου στη Ρώμη, (*κατ. 65, εικ. 65*), όπου και οι τέσσερις μορφές, που συνθέτουν την παράσταση, ταυτοποιούνται από επιγραφές με το όνομά τους. Το γυμνό, νεκρό σώμα έχουν ανασηκώσει και μεταφέρουν βαδίζοντας προς τα δεξιά οι δίδυμοι αδελφοί Ύπνος και Θάνατος, οι οποίοι είναι οπλισμένοι, ενώ προπορεύεται ο πολεμιστής Ακάμας, επίσης κατευθυνόμενος προς τα δεξιά. Από τους αδελφούς προπορεύεται ο Θάνατος, ο οποίος κρατά το σώμα του νεκρού ψηλά, στηρίζοντάς το, ελαφρά σκυμμένος, στην πλάτη του και ασφαλίζοντάς το παράλληλα με λαβή του δεξιού του χεριού στον δεξιό καρπό του νεκρού. Με το ελεύθερο αριστερό του χέρι, το οποίο είναι περασμένο από το όχανο της ασπίδας, κρατάει το δόρυ του, ενώ το αριστερό χέρι του νεκρού πέφτει ελεύθερο προς τα κάτω περνώντας από τον ώμο του μεταφορέα του. Το κάτω μέρος του σώματος του νεκρού, στηρίζεται από τον Ύπνο, λίγο χαμηλότερα, ο οποίος το κρατά από τα πόδια και πιο συγκεκριμένα από τα γόνατα. Ο κορμός του νεκρού αποδίδεται κατενώπιον ενώ η κεφαλή σε κατατομή, καθώς και τα σκέλη. Το ραδινό αλλά και μυώδες σώμα του γενειοφόρου και με επιμελημένη κόμη Σαρπηδόνα, αιμορραγεί από δύο σημεία, δύο ανοιχτά τραύματα, ένα εντονότερο στον θώρακα, που παρεμπιπτόντως συμπίπτει με την περιγραφή στο ποίημα, όπου το μοιραίο πλήγμα τον βρίσκει κοντά στην καρδιά,[400] και ένα στον λαιμό, συντελώντας στην ισχυρότερη αποτύπωση του ηρωικού ιδεώδους,[401] και ενσωματώνοντας παράλληλα στην ίδια την εικόνα του νεκρού και την

[397] Σύμφωνα με τον Ησίοδο, *Θεογονία* 212.
[398] Ιλ. Π 666-683.
[399] Τελευταίο τέταρτο 6ου π.Χ. αιώνα.
[400] Ιλ. Π 480-482.
[401] Saunders 2008, σ. 90.

αμέσως προηγούμενη κατάστασή του,[402] προ της ελεύσεως του θανάτου, εν προκειμένω ως αιμορραγούντος τραυματία. Αμφότερα αποδίδονται με ίσιες γραμμές ιώδους επίθετου χρώματος. Ο Von Bothmer σημειώνει την ομοιότητα στον τρόπο με τον οποίο έχει σηκωθεί και μεταφέρεται ο νεκρός, με τη μεταφορά νεκρών στην παράσταση της μελανόμορφης λακωνικής κύλικας του Βερολίνου (*εικ. 40*),[403] ενώ και ο Schefold σημειώνει τη λεπτή διαφορά ανάμεσα στη μεταφορά, που φαίνεται να επιτελείται στην παράσταση της κύλικας, και στην αναίρεση, που αποτελεί το πρώτο στάδιο της διακομιδής του σώματος.[404] Αν επιδιώκαμε, ωστόσο, να είμαστε πιο ακριβείς, ο συγκεκριμένος τύπος ανάρτησης του σώματος στους μεταφορείς του, τοποθετείται σε ένα ενδιάμεσο στάδιο, μεταξύ αναίρεσης –με την κυριολεκτική της σημασία- και μεταφοράς, καθώς μόνο ο Θάνατος έχει σταθεροποιήσει τον νεκρό πάνω του, ενώ ο Ύπνος φαίνεται σαν να τον έχει μόλις σηκώσει από το έδαφος. Ένα επιπλέον στοιχείο που έχει επισημανθεί, τέλος, είναι ότι η βοιωτική ασπίδα την οποία φέρει ο Θάνατος, είναι πιθανόν η ασπίδα του Σαρπηδόνα και ότι συνεπώς, στην περίπτωση αυτή, είναι πιθανό να μεταφέρεται μαζί με τον υπόλοιπο οπλισμό του προς τη Λυκία, με σκοπό να συνοδεύσουν το σώμα στην ταφή του.[405] Ωστόσο, η εκδοχή αυτή έρχεται σε αντίθεση με την περιγραφή του επεισοδίου στο ποίημα, όπου ο οπλισμός του νεκρού έχει ήδη αφαιρεθεί από τους Μυρμιδόνες.[406]

Η αναίρεση του Σαρπηδόνα στον ελαφρώς μεταγενέστερο ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα με αρ. ευρ. 1972.11.10 στη Νέα Υόρκη, (*κατ. 66, εικ. 66*), έργο επίσης του Ευφρονίου, αποπνέει μία αίσθηση επιτελεστικότητας, σαν η όλη διαδικασία να υπόκειται σε κάποιο αδιόρατο, λεπτομερές τελετουργικό, στο οποίο συμβάλλουν τόσο η μορφή του νεκρού, όσο και ο συσχετισμός της με τις υπόλοιπες μορφές, καθώς και οι κινήσεις τους και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Οι μορφές προσδιορίζονται επιγραφικά. Ο απογυμνωμένος νεκρός Σαρπηδόνας, με μοναδική εναπομείνασα εξάρτυση και εδώ τις περικνημίδες του, κυριαρχεί στη σύνθεση με το μνημειακό μέγεθος και τον μυϊκό του όγκο,[407] καθώς αναρτάται από τα χέρια του Ύπνου και του Θανάτου, λίγα εκατοστά πάνω από το έδαφος. Το σώμα του είναι σε

[402] Von Bothmer 1981, σ. 68: "Ancient artists often combined several phases of an action separated in time to achieve a dramatic emphasis or impact (…)".
[403] Βλ. Von Bothmer 1981, σ. 67.
[404] Βλ. Schefold 1992, σ. 248.
[405] Turner 2004, σ. 58-59.
[406] Ιλ. Π 663-665.
[407] Σε ό,τι αφορά την προσπάθεια του δημιουργού να αποδώσει τον όγκο και το βάρος του σώματος, βλ. και Woodford 2003, σ. 161. Η Neils (2009, σ. 215) θεωρεί το σώμα «όχι απαραιτήτως ηρωικό αλλά μάλλον βεβηλωμένο ή ατιμασμένο».

συστροφή, με τον κορμό κατενώπιον και την κεφαλή σε κατατομή, ενώ το μικρό ύψος από το έδαφος, επιτρέπει και στα τέσσερα άκρα του να εφάπτονται σε αυτό. Χαρακτηριστική από εικονογραφικής άποψης είναι τόσο η κατενώπιον απόδοση του αριστερού σκέλους, όσο και η προοπτική βράχυνση του αριστερού χεριού.[408] Η κεφαλή κλίνει προς τα κάτω. Στο αγένειο πρόσωπο του νεκρού μέσα από τα λεπτά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του και την επιμελημένη κόμη με τον στέφανο, εκφράζονται κατά τρόπο απαράμιλλο, τα ιδεώδη της ευγένειας και του νεανικού κάλλους, ενώ στα μισάνοιχτα χείλη και στο παγωμένο βλέμμα μέσα από τον μισάνοιχτο οφθαλμό έχει αποκρυσταλλωθεί η στιγμή του θανάτου. Σε τρία σημεία στο σώμα, ένα στο αριστερό ημιθωράκιο, ένα στη δεξιά κάτω κοιλία και ένα στο δεξιό μηρό, στη μηριαία αρτηρία,[409] υπάρχει ακατάσχετη αιμορραγία, με τη μορφή πυκνών δεσμίδων ιώδους επίθετου χρώματος, οι οποίες έχουν φορά διαγώνια προς τα αριστερά. Ο Θάνατος και ο Ύπνος, πτερωτοί και σε αντικρυστή διάταξη μεταξύ τους, σε αντίθεση με την παράσταση της κύλικας, κρατούν το σώμα ανυψωμένο, από τους ώμους και τους μηρούς αντίστοιχα, καταβάλλοντας έντονη προσπάθεια, όπως αποτυπώνεται από τη στάση τους, λόγω του βάρους του.[410] Και εδώ προκύπτει ο προβληματισμός σχετικά με το αν το έχουν μόλις αναιρέσει ή αν το εναποθέτουν, καθώς από την τυπολογία και τις κινήσεις των μορφών θα μπορούσε να ισχύει οποιαδήποτε από τις δύο περιπτώσεις. Η αιμορραγία, ωστόσο, πιθανώς υποδηλώνει και σε αυτή την περίπτωση ότι δεν έχει παρέλθει πολύς χρόνος από τον θανάσιμο τραυματισμό του, καθιστώντας την εκδοχή της αναίρεσης πιθανότερη από αυτή της εναπόθεσης, ενώ έχει διατυπωθεί και το επιχείρημα ότι η διαγώνια ροή του αίματος προς τα αριστερά υποδηλώνει κίνηση του σώματος προς τα δεξιά,[411] και, συνεπώς, απομάκρυνση από τον συγκεκριμένο τόπο, με τελικό προορισμό τη Λυκία. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η κεντρική μορφή πίσω από τον νεκρό, που είναι ο Ερμής. Η παρουσία του Ερμή εδώ, έναντι του Απόλλωνος που ενδεχομένως θα ανέμενε κανείς βάσει του ποιήματος, ερμηνεύθηκε ως επιρροή από τον διαδεδομένο ρόλο του στη λαϊκή αντίληψη ως Ψυχοπομπού, κατά την εποχή του αγγείου,[412] ερμηνεία που δεν προσκρούει στα εικονογραφικά δεδομένα,

[408] Βλ. Johnston 1993, σ. 76: "[…] in the left lower arm we see a rare, but probably deliberate, foreshortening."
[409] Σύμφωνα με τους Γερουλάνος & Bridler (1998, σ. 66), ο αγγειογράφος «δεν είναι σίγουρος που ακριβώς πορεύεται η μηριαία αρτηρία και έτσι ζωγραφίζει τρεις κύκλους (τραυματισμούς), ώστε ένας από τους τραυματισμούς αυτούς να αντιστοιχεί στην απεικονιζόμενη αιμορραγία».
[410] Robertson 1981, σ. 63: "[…] struggling with the weight of Sarpedon's huge corpse".
[411] Von Bothmer 1981, σ. 69 και Schefold 1993, σ. 250.
[412] Von Bothmer 1981, σ. 69. Όπως εύστοχα σημειώνει η Woodford (2003, σ. 160-161): "the vase painter did not have the text beside him, and he rethought the story in his own terms. He knew that Hermes was

όπου πράγματι διαδραματίζει έναν εποπτικό, καθοδηγητικό ρόλο, συμβάλλοντας στον επιτελεστικό χαρακτήρα της παράστασης. Τα κύρια πρόσωπα πλαισιώνονται, τέλος, από δύο όρθιους, ακίνητους οπλίτες με δόρατα, αριστερά και δεξιά, τον Λεοδάμα και τον Ιππόλυτο αντίστοιχα, οι οποίοι, στραμμένοι αμφότεροι προς το κέντρο, μοιάζουν να επιθεωρούν τη κύρια δράση, χωρίς να παρεμβαίνουν.

Μία ακόμη εκδοχή του θέματος αποτυπώνεται στην ερυθρόμορφη κύλικα του Λονδίνου, με αρ. ευρ. Ε12, (*κατ. 67, εικ. 67*), αποδιδόμενη στον Ζ. του Νικοσθένη και τοποθετούμενη χρονολογικά μία με δύο δεκαετίες μετά τον κρατήρα του Ευφρονίου, από τον οποίο και αντλεί την έμπνευσή της.[413] Οι πτερωτοί πολεμιστές, αμφότεροι αγένειοι εδώ, κρατούν το απογυμνωμένο νεκρό σώμα λίγα εκατοστά πάνω από το έδαφος, ο πρώτος αγκαλιάζοντάς το με λαβή γύρω από τον θώρακα και ο δεύτερος κρατώντας το από τα σκέλη. Αντίθετα από τις προηγούμενες σκηνές, ο γενειοφόρος νεκρός απεικονίζεται εδώ με την κεφαλή προς τα αριστερά. Με ιδιαίτερη εκφραστική ακρίβεια, ανάλογη και ίσως ισχυρότερη αυτής του Σαρπηδόνα του Ευφρόνιου, έχει αποδοθεί η χαλάρωση των μελών του σώματος, που διακρίνεται για τις αρμονικές αναλογίες του, τον μυϊκό όγκο και την έντονη γράμμωση. Το δεξιό άνω άκρο του κρέμεται χαλαρωμένο προς το έδαφος, ενώ το αριστερό περνάει γύρω και πίσω από την κεφαλή και τον αυχένα, πέφτοντας προς τα κάτω. Στο πρόσωπό του η νεκρότητα εκφράζεται μέσα από το μισάνοιχτο στόμα και από τον μισάνοιχτο οφθαλμό, από τον οποίο διακρίνεται επιπλέον και η βολβοστροφή, το γύρισμα της κόρης του οφθαλμού, που μαζί με την τελευταία εκπνοή έχει ήδη σφραγίσει το οριστικό και αμετάκλητο του θανάτου.[414] Την κύρια δράση πλαισιώνουν δύο γυναικείες μορφές, αριστερά και δεξιά, αμφότερες βαδίζοντας με προτεταμένο το ένα τους χέρι προς το κέντρο. Η αριστερή γυναίκα κρατά επίσης στο άλλο της χέρι κηρύκειο, στοιχείο που έχει οδηγήσει στην ταύτισή της με την αγγελιοφόρο των θεών Ίριδα,[415] σε έναν ρόλο ανάλογο του Ερμή,

---

the conductor of the souls of the dead to the Underworld and so he introduced that god into the picture instead".

[413] Von Bothmer 1981, σ. 71: "The inspiration, and this we did not know before 1972, was obviously the Sarpedon krater by Euphronios, for the similarities are too numerous to be mere coincidences". Για τη στενή σχέση μεταξύ των παραστάσεων των δύο αγγείων, βλ. και Tsingarida 2009, σ. 139: "Regarding the Nikosthenes Painter, it is not mainly the style of drawing that attests to a relationship between both painters but rather the composition consisting of isolated figures in distinctive poses and the techniques of decoration that find parallels on the monumental craters decorated by Euphronios".

[414] Σύμφωνα με τους Γερουλάνος & Bridler (1998, σ. 69), ωστόσο, «το «ανασπασμένο» μάτι είναι ζωγραφικά η ύστατη ακριβώς στιγμή πριν από τον θάνατο».

[415] Von Bothmer 1981, σ. 72.

ενώ για τη γυναίκα στο δεξιό άκρο έχουν διατυπωθεί δύο διαφορετικές ερμηνείες.[416] Είτε ότι πρόκειται για την Ηώ, εφόσον ο νεκρός είναι ο Μέμνονας, είτε, αν ο νεκρός είναι ο Σαρπηδόνας, τότε θα πρόκειται για τη μητέρα,[417] ή τη σύζυγό του. Στην ταύτιση του νεκρού ως Μέμνονα, χρησιμοποιήθηκε ως επιχείρημα η συσχέτιση της παράστασης με αυτήν της άλλης όψης του αγγείου, όπου απεικονίζονται Αμαζόνες, στη βάση μίας κοινής θεματικής ενότητας Μέμνονα και Αμαζόνων, που αμφότεροι εμφανίζονται στο ίδιο ποιητικό έργο, την Αιθιοπίδα, ως σύμμαχοι των Τρώων.[418] Ο Schefold καταλήγει στην ταύτιση του νεκρού ως Μέμνονα μέσω των συμπληρωματικών, γυναικείων μορφών, υποστηρίζοντας ότι η Ίρις κομίζει το μήνυμα του Δία για την αθανασία του νεκρού, κατόπιν του αιτήματος της μητέρας του, ενώ παράλληλα η γυναίκα στα δεξιά, που με το ένα της χέρι θρηνεί και με το άλλο προσπαθεί να συντονίσει τη διακομιδή, δεν μπορεί να είναι άλλη από τη μητέρα του, δηλαδή την Ηώ. Εν τέλει, μολονότι ο Schefold παραδέχεται ότι ως πρότυπο για την παράσταση πρέπει να υπήρξε η παράσταση του κρατήρα του Ευφρόνιου, ωστόσο εδώ επελέγη, κατά τη γνώμη του, να απεικονιστεί ο Μέμνονας αντί του Σαρπηδόνα, διότι σκοπός ήταν να συμπεριληφθεί στην εικόνα και η θρηνούσα Ηώς.[419] Δεδομένου ότι, πρώτον, η παράσταση αντλεί την έμπνευσή της από την αντίστοιχη παράσταση του Ευφρόνιου, ότι, δεύτερον, κατά την εποχή του αγγείου ήταν ήδη διαδεδομένη η εικονογραφία της αναίρεσης του Σαρπηδόνα από τον Ύπνο και τον Θάνατο, αλλά και, εν τέλει, ότι οι τροποποιήσεις και οι διαφορετικές εκδοχές πάνω σε ένα ήδη γνωστό και καθιερωμένο θέμα κάθε άλλο παρά άγνωστη πρακτική ήταν στην αγγειογραφία, θα αποτελούσε μια μάλλον αναίτια επιλογή η απόπειρα να ταυτιστεί ο νεκρός με οποιονδήποτε άλλον πλην του Σαρπηδόνα. Επιπλέον, όπως σημειώνει και ο Von Bothmer η απουσία πτερώματος αντίκειται στην ταύτιση της γυναίκας στα δεξιά ως της Ηώς,[420] ενώ η παρουσία της μητέρας του Σαρπηδόνα, μπορεί να δικαιολογηθεί αν υποτεθεί ότι στην παράσταση δεν απεικονίζεται η αναίρεση αλλά η εναπόθεσή του κατά την επιστροφή στην πατρίδα του, τη Λυκία.[421] Τέλος, στην καθιερωμένη

[416] Τις δύο διαφορετικές ταυτίσεις και ορισμένα από τα πρώτα επιχειρήματα που διατυπώθηκαν για την κάθε μία, αναφέρει ο Von Bothmer (1981, σ. 72-73).
[417] Ως μητέρα του Σαρπηδόνα στην *Ιλιάδα* αναφέρεται η Λαοδάμεια, ενώ σύμφωνα με τον Ησίοδο, τον Βακχυλίδη και τον Ηρόδοτο, μητέρα του ήταν η Ευρώπη, βλ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon, σ. 696.
[418] Το επιχείρημα διατυπώθηκε στην πρώτη δημοσίευση του αγγείου από τον S. Birch, και υιοθετήθηκε στη συνέχεια και από τους E. Buschor και J. Beazley, βλ. Von Bothmer 1981, σ. 72.
[419] Schefold 1992, σ. 272.
[420] Von Bothmer 1981, σ. 73
[421] Στο συμπέρασμα ότι απεικονίζεται η άφιξη του σώματος στη Λυκία, καταλήγει ο Robert (1879, σ. 16).

εικονογραφία της αναίρεσης του νεκρού Μέμνονα, η Ηώς ενέχει πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς, όπως είδαμε και στις σχετικές παραστάσεις, είναι αυτή η ίδια που αναλαμβάνει το έργο της μεταφοράς του νεκρού γιου της, ένας επιπλέον λόγος που θα καθιστούσε μάλλον ακατανόητη την παρουσία της στη συγκεκριμένη παράσταση, ως συμπληρωματικής μορφής.

Στην παράσταση του επίσης χρονολογούμενου στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ. μελανόμορφου αμφορέα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 56.171.25, (*κατ. 68, εικ. 68*), που αποδόθηκε από τον Beazley στον Ζ. του Διόσφου, ομοίως δεν υπάρχουν επιγραφές των ονομάτων. Η αναίρεση επιτελείται και εδώ από δύο οπλίτες, αντιμέτωπους μεταξύ τους, οι οποίοι σκύβοντας ελαφρώς κρατούν σηκωμένο το νεκρό, γυμνό σώμα. Ο γενειοφόρος οπλίτης στα αριστερά από τα σκέλη και το ισχίο και ο δεξιός αγένειος από τους ώμους, στηρίζοντας επιπλέον την κεφαλή του νεκρού στους μηρούς του. Ο γενειοφόρος νεκρός είναι σε ύπτια θέση, με το σώμα σε κατατομή, ενώ στο θώρακά του διατηρούνται ανοιχτές πληγές που αιμορραγούν. Τα μακριά χέρια του κρέμονται αναίσθητα και οι οφθαλμοί του είναι κλειστοί. Στο κέντρο της σύνθεσης διασταυρώνονται χιαστί τα δόρατα που κρατούν οι δύο οπλίτες, των οποίων το ένα άκρο ακουμπάει στο έδαφος, ενώ ακριβώς πάνω από το σώμα και ανάμεσά τους ίπταται πτερωτό *είδωλον* με φορά προς τα επάνω, το οποίο έχει ερμηνευθεί ως πιθανώς καθοδηγητικό της κατεύθυνσης του σώματος, ερμηνεία η οποία αν αληθεύει συνεπάγεται ότι το σώμα δεν εναποτίθεται αλλά ανασηκώνεται.[422] Το αντίθετο συμβαίνει στην παραπλήσια παράσταση του αμφορέα του Λούβρου, με αρ. ευρ. F388, (*κατ. 69, εικ. 69*), έργο και αυτή του Ζ. του Διόσφου, όπου το είδωλο έχει φορά προς τα κάτω. Στην παράσταση αυτή, οι μορφές που κρατούν το σώμα είναι πτερωτές, ενώ το ίδιο το σώμα συγγενεύει τυπολογικά με αυτό του αμφορέα της Νέας Υόρκης, με τις κυριότερες διαφορές να εντοπίζονται στις μικρότερες διαστάσεις του και στη μακριά κόμη του. Και εδώ ο νεκρός έχει πληγές ανοιχτές, στην περιοχή του θώρακα και στον μηρό, οι οποίες δηλώνονται με ιώδες, επίθετο χρώμα. Τόσο στην περίπτωση του αμφορέα της Νέας Υόρκης, όπου οι πολεμιστές που σηκώνουν τον νεκρό είναι άπτεροι, όσο και στην περίπτωση του αμφορέα του Λούβρου, το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για τη διακομιδή του νεκρού Σαρπηδόνα από τον Ύπνο και τον Θάνατο.[423]

[422] Von Bothmer 1981, σ. 75.
[423] Von Bothmer 1981, σ. 75.

Στην αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση του καλυκωτού κρατήρα του Λούβρου, με αρ. ευρ. G163 (*κατ. 70, εικ. 70*), έργο του Ζ. του Ευχαρίδη, σύγχρονου με τον αμφορέα του Ζ. του Διόσφου, οι επιγραφές πιστοποιούν ότι πρόκειται για τη μεταφορά του νεκρού Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο.[424] Ο νεκρός είναι γυμνός, χωρίς ίχνη τραυμάτων ή αιμορραγίας στο σώμα του, με την κεφαλή προς τα δεξιά. Μία ιδέα αιώνιας μακαριότητας εκπέμπεται τόσο από το μυώδες σώμα, με το αριστερό χέρι του τακτοποιημένο πάνω από την κοιλιακή χώρα, όσο και από το ανέκφραστο πρόσωπο με τους κλειστούς οφθαλμούς. Διαφοροποιημένοι σε σχέση με τις άλλες παραστάσεις εμφανίζονται εδώ οι Ύπνος και Θάνατος, οι οποίοι φέρουν μεν πτέρωμα αλλά είναι γυμνοί και χωρίς οπλισμό. Ο Θάνατος κρατάει τον νεκρό από τα σκέλη, έχοντας σκύψει ελαφρά. Στο άλλο άκρο, ο Ύπνος, γονατισμένος στο ένα του πόδι, φέρει πάνω του το βάρος του άνω κορμού του νεκρού, στηρίζοντας επιπλέον την κεφαλή του με έναν τρόπο που μοιάζει σαν να τον αγκαλιάζει, ενώ με το δεξί του χέρι στηρίζει τη μέση του. Από αυτή την στάση του Ύπνου συνάγεται ότι το σώμα εδώ κατά πάσα πιθανότητα δεν αναιρείται αλλά εναποτίθεται, υπόθεση την οποία ενισχύει, κατά μία άποψη, και η καθοδική κίνηση του πτερωτού ειδώλου στο κέντρο,[425] το οποίο διασώζεται επίσης μερικώς. Ανεξάρτητα από αυτό όμως, το βάθος και η έκταση της σωματικής επαφής ανάμεσα στον Ύπνο και τον νεκρό Σαρπηδόνα, μέσα και από το σχήμα ενός σχεδόν στοργικού εναγκαλισμού, επιτυγχάνουν τη μετουσίωση της απλής εκπλήρωσης ενός τυπικού και επαγγελματικού θα έλεγε κανείς, καθήκοντος, αυτού της διακομιδής του νεκρού, σε μια σαφώς πιο προσωπική σχέση, όπου σε ύψιστο ρόλο ανάγεται η βαθιά ανθρώπινη φροντίδα και έγνοια απέναντι στον νεκρό. Εν ολίγοις, ο Ύπνος υπερβαίνει εδώ τον τυπικό ρόλο του μεταφορέα-εργάτη, αναλαμβάνοντας περισσότερο τον ρόλο του πάσχοντος συγγενούς του νεκρού.

Έχει σημειωθεί ότι η επικράτηση του θέματος της μεταφοράς του Σαρπηδόνα από τον Ύπνο και τον Θάνατο, στην αγγειογραφία του τελευταίου τέταρτου του 6ου αι. π.Χ., ως διαδοχή και μετάβαση από το θέμα της μεταφοράς του Αχιλλέα από τον Αίαντα, που προηγήθηκε χρονικά, εντάσσεται στο πλαίσιο θρησκευτικών και κοινωνικών μετασχηματισμών, απηχώντας και μία τάση «άμβλυνσης» ή εξωραϊσμού της δημόσιας εικόνας του θανάτου, μέσω της παρεμβολής του θεϊκού στοιχείου στη

[424] Επί μεγάλο χρονικό διάστημα η επιγραφή με το όνομα του νεκρού είχε περάσει απαρατήρητη κατά τη μελέτη του αγγείου, με μόνη αναγνωσμένη επιγραφή αυτή του Ύπνου. Την παρατήρησε πρώτος ο Von Bothmer, βλ. Von Bothmer 1981, σ. 74 και σ. 80, σημείωση τέλους.
[425] Βλ. Von Bothmer 1981, σ. 80, σημείωση τέλους.

μεταφορά του νεκρού σώματος.[426] Έχει, επιπλέον, υποστηριχθεί ότι ειδικότερα οι δύο κρατήρες και η κύλικα με τη μεταφορά του νεκρού Σαρπηδόνα, αγγεία κατεξοχήν συνδεδεμένα με τον οίνο και κατ' επέκταση με την αρμόδια θεότητα, τον Διόνυσο, ενδέχεται να απηχούν μία εσχατολογική πίστη, συνδεδεμένη με την ίδια τη λατρεία του Διονύσου,[427] που ήδη από τον 6ο αι. π.Χ. φαίνεται να αρχίζει να ανταποκρίνεται στις σωτηριολογικές ανησυχίες του ελληνικού κόσμου.

Το ίδιο θέμα, της μεταφοράς του νεκρού από τις δίδυμες θεότητες Ύπνο και Θάνατο, επανέρχεται μόλις λίγες δεκαετίες αργότερα, κατά τα μέσα του 5ου αι. π.Χ., στις λευκές αττικές ληκύθους, ενταγμένο απευθείας πλέον στο ταφικό τελετουργικό. Και εδώ καθίσταται ορατή και πιθανή η χρήση της εικόνας, ως ενός εσχατολογικού μέσου που ως σκοπό έχει να καθησυχάσει και να απαλύνει το πένθος, τον φόβο και την ανησυχία των συγγενών του νεκρού ατόμου, καθώς προσεγγίζουν τα αχαρτογράφητα νερά του θανάτου.[428]

[426] Βλ. Turner 2004, σ. 63.
[427] Βλ. Turner 2004, σ. 71.
[428] Βλ. Oakley 2004, σ. 141 και σ. 144: "These images may have helped to ease their fears and worries about their relatives', and in turn their own, passing away by viewing another's death on the lekythoi. […] Company at a time of transition, as well as while traveling to the unknown, is welcome, especially the presence of a worker or divinity intent on seeing you arrive there safely".

Διακομιδή Πατρόκλου

Στην αναίρεση νεκρού που εκτυλίσσεται στο σώμα του ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα με αρ. ευρ. C1956 στον Ακράγαντα (*κατ. 71, εικ. 71*), δεν υπάρχουν επιγραφές που να μαρτυρούν την ταυτότητα των μορφών. Το σώμα του νεκρού τοποθετείται στο κέντρο μίας πυκνής, πολυπρόσωπης σύνθεσης, ανασηκωμένο στα χέρια δύο συμπολεμιστών του, οι οποίοι το κρατούν από την κεφαλή και τα σκέλη, αντίστοιχα. Από την κίνηση των δύο πολεμιστών, οι οποίοι σκύβουν ελαφρώς, δεν μπορεί να προσδιοριστεί αυτομάτως αν πρόκειται πράγματι για αναίρεση ή για εναπόθεση του σώματος, ωστόσο αμφότεροι παραπέμπουν στις φτερωτές μορφές των αδελφών θεοτήτων Ύπνου και Θανάτου από την αναίρεση του Σαρπηδόνα στον κρατήρα του Ευφρόνιου. Το σώμα είναι σχεδόν εξολοκλήρου σκεπασμένο με λεπτό ύφασμα διακοσμημένο με άστρα, του οποίου η επιφάνεια καλύπτει ένα μεγάλο μέρος της σύνθεσης καθώς ξεδιπλώνεται προς το έδαφος. Από το ύφασμα διαγράφεται το άνω περίγραμμα του κορμού, αφήνοντας να διαφανεί το ελαφρώς προτεταμένο στήθος, ενώ ακάλυπτο προβάλλει μέρος των άνω και των κάτω άκρων. Ο νεκρός φέρει περικνημίδες, ενώ χαρακτηριστική είναι η απόδοση του δεξιού άκρου ποδιού κατενώπιον, με το αριστερό σε κατατομή. Η κεφαλή του νεκρού με την επιμελημένη, μακριά κόμη, στηρίζεται στα χέρια του αριστερού πολεμιστή, ενώ στο μισάνοιχτο στόμα και στους μισάνοιχτους οφθαλμούς έχει αποτυπωθεί η στιγμή του θανάτου. Την κύρια ενέργεια πλαισιώνουν αριστερά και δεξιά δύο επιπλέον πολεμιστές οι οποίοι τείνουν το δεξιό τους χέρι προς το κέντρο της σύνθεσης. Στο κέντρο, πίσω από τον νεκρό υπάρχει ένας ακόμη πολεμιστής ο οποίος κοιτάζει τον νεκρό, τείνοντάς το δεξιό χέρι του προς το πρόσωπό του –του νεκρού-, με τα ακροδάχτυλά του σχεδόν να εφάπτονται σε αυτό. Μεταξύ του αριστερού αναιρούντος και του μεσαίου πολεμιστή ίπταται είδωλο, ανάλογο αυτού που συναντάται σε παραστάσεις με την Έλξη του Έκτορα, όπου εκεί ταυτίζεται με την ψυχή του Πατρόκλου.

Σε ό,τι αφορά την ταυτοποίηση του νεκρού και κατ' επέκταση της όλης σκηνής, είναι βάσιμη η άποψη που διατύπωσε ο Schefold ότι πρόκειται για τον Πάτροκλο,[429] με κύριο επιχείρημα την κάλυψη του σώματος με το ύφασμα, το οποίο ως σκοπό είχε «να καλύψει τη γυμνότητα του νεκρού, μετά την αφαίρεση της πανοπλίας του από τον

[429] Βλ. Schefold 1992, σ. 254. Με την ταύτιση αυτή συμφωνεί και ο Arias (1969, 201), ενώ ο Von Bothmer (1981, σ. 79), θεωρεί ότι η ταυτότητα του νεκρού είναι δευτερεύον ζήτημα.

Έκτορα». Ως επιπλέον στοιχεία τεκμηρίωσης της ταύτισης αυτής, ο Schefold αναφέρει την παρουσία και συμμετοχή ενός σχετικά μεγάλου αριθμού πολεμιστών κατά τη διακομιδή του, την επιμέλεια της κόμης και την παρουσία του ειδώλου.[430] Σε ό,τι αφορά το ύφασμα, πιθανόν δεν πρόκειται για επινόηση του αγγειογράφου για να καλύψει τη γυμνότητα του Πατρόκλου, αλλά για έμπνευση από την αναφορά στο ίδιο το ποίημα, όπου ο Αίαντας καλύπτει το σώμα του νεκρού «με το φαρδύ σκουτάρι του»,[431] αναλαμβάνοντας παράλληλα συντονιστικό ρόλο στη μάχη υπεράσπισης και φυγάδευσης του σώματος. Αυτόν τον ρόλο φαίνεται να ενσαρκώνει σε μεγαλύτερο βαθμό ο μεσαίος πολεμιστής της παράστασης, έναντι των δύο ακραίων, λόγω και της κεντρικής θέσης του. Σημειώνεται, ωστόσο, ότι κάποια ίχνη επιγραφής που διασώζονται δίπλα στον αριστερό πολεμιστή, προσδιορίζουν αυτόν ως τον Αίαντα.[432] Σε ό,τι αφορά το ενδεχόμενο το σώμα να εναποτίθεται αντί να αναιρείται, αυτό είναι κάτι που δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί ως ερμηνεία, ειδικότερα αν θεωρηθεί ότι ο μεσαίος πολεμιστής είναι ο Αχιλλέας, όπως προτείνει ο Schefold,[433] οπότε στην περίπτωση αυτή, το σώμα δεν απομακρύνεται από το πεδίο της μάχης, αλλά έχει μεταφερθεί ήδη και παραδίδεται στο στρατόπεδο των Αχαιών. Η επικοινωνία, ωστόσο, που αναπτύσσεται μεταξύ των πολεμιστών που πλαισιώνουν τον νεκρό, παραπέμπει εντονότερα στους διαλόγους και την προσπάθεια συνεννόησης των Αχαιών, στο πεδίο της μάχης, κατά την προσπάθειά τους να εξασφαλίσουν τη σωτηρία αλλά και την απομάκρυνση του σώματος από εκεί.

[430] Schefold 1992, σ. 254.
[431] Ιλ. Ρ 132.
[432] Schefold 1992, σ. 254.
[433] Schefold 1992, σ. 254.

Διακομιδή νεκρού

Αμαζονομαχία

Πλαστική κλασικής περιόδου

Οι πυκνές μάχες εκ του συστάδην, που αναπτύσσονται στις 23 πλάκες της μαρμάρινης, ιωνικής ζωφόρου του ναού του Επικούρειου Απόλλωνος στις Βάσσες Φιγαλείας, αφορούν τρία διαφορετικά θέματα. Στις έντεκα από τις πλάκες απεικονίζονται αποσπάσματα από την Κενταυρομαχία ενώ στις δώδεκα Αμαζονομαχία, η οποία, ωστόσο, έχει υποστηριχθεί ότι διακρίνεται σε δύο διαφορετικά επεισόδια.[434] Στο πρώτο, η επίθεση των Αμαζόνων εκδηλώνεται κατά των Ελλήνων στην επιχείρηση της Τροίας, με κορυφαίο, δραματικό επεισόδιο τον θάνατο της Πενθεσίλειας, ενώ στην δεύτερη η σύγκρουση αναπτύσσεται μεταξύ Αμαζόνων και Ελλήνων υπό την ηγεσία του Ηρακλέους, για τη ζώνη της Ιππολύτης.

Από τον χαοτικό ορυμαγδό της μάχης, με επιτιθέμενους, αμυνόμενους, νεκρούς και τραυματίες να συνωθούνται ασφυκτικά, ξεχωρίζει με την ηρεμία στη δράση της η παράσταση στην πλάκα με αρ. ευρ. 539 στο Λονδίνο (*κατ. 72, εικ. 72*), η οποία αποτελεί μέρος της Τρωικής Αμαζονομαχίας. Στο κέντρο της, Αμαζόνα ίσταται κατενώπιον, με το αριστερό πόδι λυγισμένο και το δεξιό τεντωμένο, σε μεγάλο διασκελισμό. Με το δεξιό της χέρι στηρίζει ασπίδα, η οποία εφάπτεται στο έδαφος και αποδίδεται κατενώπιον.

Στο αριστερό άκρο της σύνθεσης, ενδεδυμένος Έλληνας μεταφέρει στον αριστερό ώμο του γυμνό σύντροφό του, από τον οποίο δεν διασώζεται μέρος του κορμού, τμήμα των άνω άκρων, το δεξιό άκρο πόδι και η κεφαλή, βαδίζοντας με μεγάλο διασκελισμό προς τα αριστερά. Αποτυπώνεται εναργώς η χαλάρωση του σώματος του διακομιζόμενου και των σκελών του, τα οποία, επιπλέον, δεν εφάπτονται στο έδαφος, καθόσον ο ίδιος ουσιαστικά αναρτάται από τον ώμο του διακομίζοντος, έναν τρόπο στήριξης που συναντήσαμε και στον τύπο του διακομιζόμενου νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα, στην αρχαϊκή αγγειογραφία. Την εικόνα της ολικής απώλειας των αισθήσεων του διακομιζόμενου ανδρός ενισχύει και το δεξί άκρο χέρι του, το οποίο κρέμεται χαλαρό. Ο διακομίζων τού κρατάει το αριστερό χέρι, το οποίο περνάει πίσω και πάνω από την

[434] Hofkes-Brukker 1975, Madigan 1992, σ. 78-79.

κεφαλή του, με το δεξί δικό του, προκειμένου να τον σταθεροποιήσει, ενώ παράλληλα γέρνει ελαφρώς προς τα εμπρός για να ισορροπήσει το επιπλέον βάρος. Τόσο από τη γενική εικόνα του, όσο και από τη συνάρθρωση των επιμέρους μελών του, συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο διακομιζόμενος άνδρας είναι πιθανότατα νεκρός.[435] Στο δεξιό άκρο της σύνθεσης επίσης διαδραματίζεται ένα είδος διακομιδής, στην οποία, ωστόσο, ο μεταφερόμενος είναι τραυματίας και όχι νεκρός. Μάλιστα, ο τραυματίας εξακολουθεί να διατηρεί τις δυνάμεις του σε κάποιον βαθμό, με τον σύντροφο ή βοηθό του απλώς να του παρέχει υποστήριξη, υποβαστάζοντάς τον. Αμφότεροι βαδίζουν με αργό ρυθμό, προς τα δεξιά. Σε ό,τι αφορά τους διακομίζοντες, το γεγονός ότι είναι μικρότερου αναστήματος σε σύγκριση με τους διακομιζόμενους, καθώς και ότι είναι ενδεδυμένοι, οδήγησαν στην υπόθεση ότι αποτελούν βοηθητικό προσωπικό νεαρής ηλικίας και όχι πολεμιστές.[436]

Έχει υποστηριχθεί ότι το θέμα της συγκεκριμένης πλάκας της ζωφόρου είναι η ανακωχή μεταξύ Ελλήνων και Αμαζόνων, ως επίλογος της μάχης που προηγήθηκε.[437] Η διακομιδή νεκρού και τραυματία με την απουσία, συγχρόνως, οποιασδήποτε πολεμικής δραστηριότητας συνθέτουν μία ικανή συνθήκη για τον προσδιορισμό της σκηνής ως ανακωχής. Όπως έχει ήδη σημειωθεί, η ανακωχή ιστορικά σηματοδοτούσε και επίσημα τη λήξη της μάχης, την αναγνώριση του νικητή εκ μέρους του ηττημένου και την έναρξη της περισυλλογής των νεκρών από το πεδίο της μάχης. Προς επίρρωση της ταύτισης της συγκεκριμένης σκηνής ως ανακωχής, αναφέρονται από τον Madigan μία παρόμοια σκηνή αναίρεσης στην ασπίδα της Αθηνά Παρθένου,[438] καθώς και μια σκηνή από τη βόρεια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης,[439] ενώ σημειώνει και την αναφορά στην Αμαζονομαχία του Quintus Smyrnaeus, που κάνει λόγο για ανακωχή.[440] Σε ό,τι αφορά την Αμαζόνα στο κέντρο, και τον τρόπο με τον οποίο κρατάει την ασπίδα, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι είτε η ασπίδα αποτελεί λάφυρο και σύμβολο νίκης ή ότι μπορεί να είναι δηλωτική της ήττας σε αντιπαραβολή με την υψωμένη ασπίδα της νίκης.[441]

---

[435] Νεκρό τον θεωρεί και η Hofkes-Brukker (1975, σ. 89). Βλ. και σχεδιαστική αποτύπωση σε Hofkes-Brukker 1975, σ. 106, σχ. 16.
[436] Madigan 1992, σ. 72
[437] Madigan 1992, σ. 72.
[438] Madigan 1992, σ. 72 και σημ. 14.
[439] Madigan 1992, σ. 72 και σημ. 15.
[440] Madigan 1992, σ. 72, σημ. 13.
[441] Madigan 1992, σ. 73 και Harrison 1981, σ. 300, σημ. 89.

Αν και σε αυτή την εικόνα μπορούμε με ασφάλεια να προσδιορίσουμε τις δύο μορφές των διακομιζόμενων ως νεκρό και ως τραυματία αντίστοιχα, τόσο βάσει τυπολογικής ανάλυσης όσο και –ειδικότερα για τη μορφή του νεκρού, καθώς για τον τραυματία αρκεί η απλή παρατήρησή του- στο πλαίσιο της συνολικής εικόνας που παραπέμπει σε ανακωχή, γεννάται ίσως ένας προβληματισμός ως προς τον προσδιορισμό τριών ακόμα μορφών υπό αναίρεση, σε άλλες πλάκες της ζωφόρου και για την ακρίβεια το αν πρόκειται περί νεκρών ή τραυματιών. Πρόκειται για πολεμιστές οι οποίοι υποστηρίζονται από συντρόφους τους, ενώ φαίνεται να χάνουν ή να έχουν χάσει τις αισθήσεις τους, εντασσόμενοι όλοι σε σκηνές από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία της ζωφόρου. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τα ζεύγη στις πλάκες με αρ. ευρ. 531, 540 και 542 στο Λονδίνο. Είναι γεγονός ότι στις μορφές αυτές φαίνεται να απουσιάζει κάποια ένδειξη ζωτικότητας, στη στάση του σώματος και των μελών ή στην έκφραση, η ύπαρξη της οποίας θα αποτελούσε ικανή συνθήκη για τη θεώρησή τους ως τραυματιών ή θνησκόντων, αποκλείοντας το ενδεχόμενο της νεκρότητας. Τα μέλη και η κεφαλή τους πέφτουν αναίσθητα προς το έδαφος και ως μοναδικό έρεισμα που συγκρατεί την ολική κατάρρευσή τους έχει απομείνει ο σύντροφος του καθενός. Συνεπώς, ποιό ή ποιά είναι τα αποτρεπτικά στοιχεία στο να προσδιοριστούν και αυτοί ως νεκροί που επίσης απομακρύνονται από το πεδίο της μάχης; Ας προσεγγίσουμε την κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Στο δεξιό άκρο της 531 μια Αμαζόνα, υποβαστάζει σύντροφό της, στηρίζοντας τον κορμό της με το σώμα της, περνώντας το δεξιό της χέρι κάτω από την μασχάλη της και υψώνοντας με το αριστερό της, το αντίστοιχο χέρι της καταρρέουσας συντρόφου, πιθανόν για να καλέσει σε υποστήριξη ή για να σημάνει ότι βρίσκεται σε παροχή βοήθειας. Η συνεπικουρούμενη Αμαζόνα είναι γονατισμένη, στηρίζοντας το βάρος της στο πρόσθιο μέρος της πελματιαίας επιφάνειας των άκρων ποδιών, κάτι το οποίο σημαίνει ότι εξακολουθεί να διατηρεί κάποιες ισχνές δυνάμεις που της επιτρέπουν έναν υποτυπώδη έλεγχο του σώματός της, με τη βοήθεια και της συντρόφου. Η κεφαλή της, ωστόσο, κλίνει αδύναμη προς τα κάτω. Από τα δεδομένα της τυπολογίας προκύπτει ότι η Αμαζόνα της 531 είναι πιθανότατα τραυματίας ή θνήσκουσα και της παρέχεται μια πρώτη, αυθόρμητη υποστήριξη από τη σύντροφό της, η οποία κοιτάζει πίσω της, είτε προς αναζήτηση βοήθειας, είτε προκειμένου να μπορεί να ελέγχει παράλληλα τα τεκταινόμενα γύρω της. Αντιστοίχως, στο άκρο της 540, ένας Έλληνας στηρίζει πεσμένο σύντροφό του, αμυνόμενος συγχρόνως με την ασπίδα του, ενώ στην 542, μια άλλη Αμαζόνα επιχειρεί να ανασηκώσει πεσμένη στα γόνατα σύντροφό της. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η υποστήριξη ή αναίρεση,

επιχειρείται ενόσω παράλληλα διεξάγεται μάχη, ενώ σε ότι αφορά τους ίδιους τους υποστηριζόμενους κατάδηλη είναι η χαλάρωση των μελών του σώματός τους και η απουσία αυτοδύναμης στήριξης της κεφαλής. Δεδομένου ότι στην κλασική εποχή, στην οποία χρονολογούνται και τα γλυπτά του ναού, η ανακωχή ως θεσμός ταυτίζεται με τη αναίρεση των νεκρών,[442] και ότι, επίσης, στην ίδια ζωφόρο απεικονίζεται και επεισόδιο ανακωχής με αναίρεση νεκρού, συνάγεται ότι και οι τρεις υποστηριζόμενες μορφές μάλλον εμπίπτουν στην κατηγορία του βαρέως τραυματία που υποστηρίζεται ή απομακρύνεται από τη μάχη, κατά τη διεξαγωγή της.[443] Σε αυτή τη διαδικασία εν ώρα μάχης αντιπαραβάλλεται η αναίρεση και διακομιδή νεκρού αμέσως μετά τη σύναψη ανακωχής, απηχώντας και τα σύγχρονα δεδομένα από τα πραγματικά πεδία μαχών της εποχής. Ειδικότερα, στην οπλιτική μάχη της κλασικής περιόδου η διάσωση τραυματία με την απομάκρυνσή του από το πεδίο της μάχης αν και υφίστατο ως ενέργεια, είναι πιθανό ότι θα αφορούσε κατά βάση τους αρχηγούς τους στρατού, καθώς ακόμα και υψηλόβαθμοι αξιωματικοί σε ορισμένες περιπτώσεις αφήνονταν αβοήθητοι ανάμεσα στους νεκρούς, όσο η μάχη ήταν σε εξέλιξη.[444]

[442] Van Wees 2004, σ. 136: "The rules were firm: the winner should always grant a truce for the recovery of the dead when requested (…)."

[443] Μία παρόμοια διακομιδή τραυματία κατά τη διάρκεια της μάχης, συναντούμε και στη νότια ζωφόρο του Ναού της Αθηνάς Νίκης. Στη διδακτ. Διατριβή του για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ο Schultz (2002, σ. 164) προσδιορίζει τον συγκεκριμένο οπλίτη ως νεκρό, αλλά σχολαστικότερη παρατήρηση αποκαλύπτει ότι το αριστερό του χέρι είναι υψωμένο αυτοδύναμα, στοιχείο που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο πολεμιστής, ανεξαρτήτως του αν είναι ελαφρά ή βαριά τραυματισμένος, διατηρεί ακόμα τις αισθήσεις του.

[444] Lazenby 1991, σ. 96: "This also shows that it was possible to get a wounded man to the rear, even in the thronging turmoil of a hoplite battle, though one suspects that an ordinary hoplite who fell stood less chance than a king of Sparta. Even the Spartan second-in-command on Sphakteria, Hippagretas, was left lying among the dead (Thuc. 4.38.1)".

Έλξη νεκρού

Εισαγωγή

Η κακοποίηση του νεκρού σώματος προβάλλει ως απειλή ήδη από τους πρώτους στίχους της *Ιλιάδος* και επεκτείνεται ως διαρκής υπόμνηση αλλά και ως υλοποίηση τόσο σε αυτή, όσο και στην *Οδύσσεια*, με κύριες μορφές τη μη ταφή, την απόθεσή του για κατανάλωση από πτωματοφάγα όρνεα, σκύλους και άλλα είδη ζώων,[445] ή ακόμα και την ενεργητική άσκηση βίας σε αυτό από τους ίδιους τους αντιπάλους του. Η καταφυγή σε αυτή την έσχατη αλλά και συνειδητή έκφραση ακραίας βίας και βαρβαρότητας με αντικείμενο το νεκρό σώμα, μολονότι συνηθισμένη κατά την Ηρωική Εποχή η οποία περιγράφεται στα έπη, έχει ταυτιστεί με την πλέον βάναυση καταστρατήγηση των αξιών του πολιτισμού καθώς και όσων ορίζουν την έννοια της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Κορυφαία έκφραση της καταστρατήγησης των αξιών του πολιτισμού αποτελεί, κατά τον Segal,[446] ο φόβος που εκφράζει ο Πρίαμος,[447] ότι ο ίδιος μετά τον θάνατό του θα αποτελέσει τροφή για τα ίδια του τα σκυλιά. Σύμφωνα με τον Bassett,[448] ωστόσο, η κακοποίηση του σώματος αποτελεί αναγνωρισμένο έθιμο κατά την εποχή που περιγράφεται και μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις όπως αυτή του νεκρού Έκτορα, είναι και εν πολλοίς δικαιολογημένη, καθώς η υποχρέωση να αποδίδεται το σώμα του νεκρού για ταφή καθιερώνεται στον 5ο αιώνα.[449] Ο Shapiro παραλληλίζει τη συμπεριφορά του Αχιλλέα έναντι του νεκρού Έκτορα με αυτήν του Κρέοντος έναντι του νεκρού Πολυνείκη, σημειώνοντας ότι «αμφότεροι είναι ένοχοι για την παραβίαση των ορίων της ανθρώπινης συμπεριφοράς.[450] Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειώσουμε ότι τα όρια της προσήκουσας, της νόμιμης, της πολιτισμένης ή ηθικά αποδεκτής συμπεριφοράς δεν μπορούν και δεν πρέπει να προσδιορίζονται χωρίς να λαμβάνεται υπόψη το συγκεκριμένο θεσμικό, ιστορικό, κοινωνικοπολιτικό ή και

---

[445] Στη μάχη που εκτυλίσσεται δίπλα στο ποτάμι, στη Ραψωδία Φ (Ιλ. Φ 203-4), ο Αχιλλέας σκοτώνει τον Αστεροπαίο και αφήνει το νεκρό σώμα στην άμμο να φαγωθεί από ψάρια και χέλια, τα οποία «τσιμπούν και κόβουν κομμάτια λίπους από τα νεφρά», όπως περιγράφεται χαρακτηριστικά: «τον μεν άρ' εγχέλυές τε και ιχθύες αμφεπένοντο, Δημον ερεπτόμενοι επινεφρίδιον κείροντες».

[446] Segal 1971, σ. 33: "The threatened mutilation of Priam by his own dogs in his own house (cf. 22.69) also illustrates one of the broader implications of the corpse theme: that is, the destruction of civilized values, of civilization itself, by the savagery which war and its passions release".

[447] Ιλ. Φ 66-71.

[448] Bassett 1933, σ. 44-50.

[449] Βλ. Bassett 1933, σ. 47: "Certainly in the age of which Homer sings there was felt no obligation to bury the foeman, as there was in the fifth century, when the burial of the enemy was ο Πανελλήνων νόμος (Eur. Supp. 526; Cf. Hdt. IX, 78f)".

[450] Βλ. Shapiro 2006, σ. 120.

μυθικό συγκείμενο εντός του οποίου εκδηλώνεται η εκάστοτε δράση. Στην προκειμένη περίπτωση, το συγκείμενο ορίζεται ηθικά από το καταλυτικό γεγονός της απώλειας του Πατρόκλου, το οποίο και πυροδότησε την οργή του Αχιλλέα, υποκινούμενη από την επιθυμία δικαίωσης και αποκατάστασης του νεκρού συντρόφου, μέσω της εκδίκησης του αντιπάλου.

Από το σύνολο των παραστάσεων που εξετάσαμε, μοναδική περίπτωση κακοποιημένου νεκρού σώματος, που τελούσε επιπλέον υπό διεκδίκηση, ήταν το αποκεφαλισμένο σώμα του Τρωίλου. Κορυφαίο, ωστόσο, επεισόδιο στη σειρά των κακοποιήσεων, η οποία κλιμακώνεται σε ένταση, ουσιαστικά από τη Ραψωδία Φ και έπειτα,[451] αποτελεί η έλξη του νεκρού Έκτορα από τον Αχιλλέα, με την παρεπόμενη παραμονή του σώματός του σε άταφη κατάσταση επί 12 ημέρες.

Ήδη πριν από τη μάχη, ο Έκτορας επιχειρεί να συνάψει συμφωνία με τον Αχιλλέα, με μάρτυρες τους θεούς,[452] ότι ο νικητής θα παραδώσει το νεκρό σώμα του ηττημένου αντιπάλου του στους οικείους του, προκειμένου να του αποδοθούν οι προσήκουσες νεκρικές τιμές,[453] πρόταση την οποία, ωστόσο, ο Αχιλλέας απορρίπτει ασυζητητί. Στη συνέχεια, μετά το θανάσιμο πλήγμα που επιφέρει στον Έκτορα και ενώ ο τελευταίος διατηρεί ακόμα τις αισθήσεις του, ο Αχιλλέας, καθιστά σαφές ότι το σώμα του ηττημένου αντιπάλου θα αποτεθεί για κατανάλωση από σκύλους και σαρκοφάγα πτηνά, μετά τον θάνατό του,[454] επαναφέροντας την έσχατη προοπτική για το νεκρό σώμα, διαρκώς επαναλαμβανόμενη από την αρχή του ποιήματος.[455] Στην απόκριση του Έκτορα και στην ικεσία του, ενόσω ψυχορραγεί, να μην αφεθεί το σώμα του να κατασπαραχθεί από τους σκύλους, στα πλοία των Αχαιών, ο Αχιλλέας ανταπαντά σε ακόμα υψηλότερο τόνο, με κλιμάκωση της απειλής, ότι θα τον τεμαχίσει και θα τον φάει ο ίδιος, «ενόσω το κεφάλι του θα καταλήξει στα σκυλιά».[456] Όπως έχει παρατηρηθεί, «η κατανάλωση ωμής σάρκας και η εικόνα των σκύλων να τρώνε το κεφάλι του νεκρού, ξεπερνούν σε βιαιότητα επί του νεκρού σώματος οτιδήποτε άλλο έχει υπάρξει στην *Ιλιάδα*»,[457] ενώ η αναφορά, ειδικότερα, σε ανθρωποφαγία,

[451] Segal 1971, σ. 31.
[452] Ιλ. Φ 254-255: «τοί γάρ άριστοι Μάρτυροι έσσονται και επίσκοποι αρμονιάων».
[453] Η πλησιέστερη περίπτωση στο αίτημα του Έκτορα για παράδοση του σώματός του ακέραιου στους οικείους του είναι η ικεσία του θνήσκοντος Σαρπηδόνα προς τον Έκτορα. Για τις διαφορές μεταξύ των δύο περιπτώσεων, βλ. Segal 1971, σ. 39, σημ. 1.
[454] Ιλ. Φ 335-336: «Σε μεν κύνες ήδ' οιωνοί Ελκήσουσ' αϊκώς». Αντιθέτως, στον νεκρό Πάτροκλο θα αποδοθούν, συνεχίζει ο Αχιλλέας, οι πρέπουσες τιμές: «τον δε κτεριούσιν Άχαιοί».
[455] Ιλ. Α 4-5.
[456] Ιλ. Χ 346-348.
[457] Segal 1971, σ. 39.

διατυπωμένη έστω και ως απειλή, αντιβαίνει στα πολιτισμικά ήθη της εποχής, υποβιβάζοντας τον ήρωα στο επίπεδο του άγριου θηρίου ή του τερατώδους όντος.[458] Ενδεικτικό της αξίας και της σημασίας του νεκρού σώματος ως υλικού αντικειμένου πλέον που πρέπει να διασωθεί και να παραδοθεί ακέραιο προς απόδοση τιμών και ταφή είναι ότι η συζήτηση που διαμείβεται μεταξύ Αχιλλέα και Έκτορα, καθώς και η σχετική διαπραγμάτευση, επικεντρώνονται στη μετά θάνατον τύχη και διαχείριση του σώματος του πρώτου. Ο ίδιος ο θάνατος, ως φυσική κατάσταση, θεωρείται τετελεσμένος και δεδομένος.

Παρουσιάζει, επιπλέον, ενδιαφέρον το οξύμωρο ότι ο διάλογος μεταξύ των δύο λήγει με την ειρωνική έως δηκτική ή ακόμα και χλευαστική προτροπή του Αχιλλέα στον Έκτορα, «να πεθάνει» ενώ εν τω μεταξύ ο δεύτερος έχει ήδη αποβιώσει.[459] Κατόπιν, ο Αχιλλέας αφαιρεί το δόρυ από τον λαιμό του νεκρού και τον απογυμνώνει από όπλα και από την ίδια τη δική του πανοπλία, την οποία είχε αποσπάσει ο Έκτορας από τον Πάτροκλο.[460] Το δεύτερο οξύμωρο φαινομενικά σχήμα είναι η στάση των υπόλοιπων Αχαιών απέναντι στον νεκρό, καθόσον το θάμβος από το σωματικό κάλλος του τελευταίου και ο θαυμασμός που τους προκαλεί, διόλου δεν τους αποτρέπει από το να προβούν στην κακοποίησή του, τρυπώντας το άψυχο σώμα με τα δόρατά τους.[461] Πρόκειται για μία ενέργεια η οποία, σε συνδυασμό και με τα ειρωνικά σχόλιά τους, μοιάζει σαν μια ανακλαστική, μηχανική αντίδραση της μάζας που συσπειρώνεται γύρω από τον ηγέτη της, υποδηλώνοντας ίσως και κάποιον φθόνο για τον άλλοτε πανίσχυρο ζωντανό, νυν νεκρό εχθρό. Το σώμα εξακολουθεί να ακτινοβολεί γοητεία και δύναμη, μόνο που τώρα ο οποιοσδήποτε μπορεί να του επιφέρει πλήγμα εύκολα και ανέξοδα, χωρίς καμία συνέπεια ή αντίδραση από μέρους του. Κατόπιν, ο Αχιλλέας τρυπάει τα πόδια του νεκρού από τη φτέρνα και τον αστράγαλο και τα συνδέει μεταξύ τους με σκοινί, το οποίο στη συνέχεια δένει στο άρμα του. Ακολούθως το άρμα ξεκινά, με οδηγό τον ίδιο τον Αχιλλέα και με τον νεκρό Έκτορα να σέρνεται πίσω του. Μολονότι στο ποίημα δεν διευκρινίζεται αν ο νεκρός έλκεται σε θέση ύπτια ή πρηνηδόν, τονίζεται

[458] Βλ. Segal 1971, σ. 41: "Now he (Achilles) rejects an even more fundamental law of Greek civilization and, if only as a threat, calls up the primitive taboos against cannibalism".
[459] Ιλ. Χ 365-366.
[460] Ιλ. Χ 367-369.
[461] Ιλ. Χ 369-371.

ωστόσο η βαναυσότητα και η φθορά που υφίσταται η κεφαλή του κατά την έλξη και την τριβή της με το έδαφος.[462]

Η δεύτερη φάση της κακοποίησης του νεκρού Έκτορα από τον Αχιλλέα και τρίτη συνολικά, καθώς είχε προηγηθεί και η κακοποίησή του από τους Αχαιούς, πραγματοποιείται στη Ραψωδία Ω και είναι η έλξη του γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου, μία ενέργεια, η οποία πιθανόν σχετίζεται ως μέθοδος τιμωρίας και εκδίκησης με παλαιό, θεσσαλικό έθιμο βάσει του οποίου οι δολοφόνοι έλκονταν τρεις φορές γύρω από τον τάφο των θυμάτων τους.[463] Αν και η παρέμβαση των θεών, Απόλλωνος και Αφροδίτης, για την προστασία του σώματος από φυσικές απειλές έχει ήδη εγκαινιαστεί από την αμέσως προηγούμενη Ραψωδία,[464] σημειώνεται και εδώ η παρέμβαση του πρώτου για την πλήρη αποκατάσταση των ζημιών στο νεκρό σώμα, οι οποίες προκλήθηκαν κατά την έλξη του.[465]

[462] Ιλ. Χ. 398, 401-405. Στον στίχο Χ 405 η φράση «κάρη άπαν» σημαίνει ότι ολόκληρη η κεφαλή σερνόταν στο έδαφος. Ο Μαρωνίτης (2009, σ. 528) το μεταφράζει ως «το πρόσωπο και το κεφάλι», ενώ ο Murray (1999, σ. 483) ως "his head all", δηλ. «ολόκληρο το κεφάλι».
[463] Muehll 1952, σ. 343.
[464] Ιλ. Ψ 185-191.
[465] Ιλ. Ω 18-21.

Η έλξη του Έκτορα

Αγγειογραφία αρχαϊκής περιόδου

Από όλες τις διασωθείσες αττικές παραστάσεις με την εικονογραφία της έλξης του Έκτορα,[466] προηγείται χρονικά η μη αττική παράσταση της μελανόμορφης υδρίας με αρ. ευρ. Μ831 στις Βρυξέλλες, (*κατ. 73, εικ. 73*), η οποία διασώζεται αποσπασματικά. Στο σωζόμενο θραύσμα, ο Αχιλλέας έχει ήδη προσδέσει το νεκρό σώμα στο άρμα, χειριζόμενος ο ίδιος, ως οδηγός και ως μοναδικός επιβαίνων, τη συνωρίδα που έχει μόλις εκκινήσει καλπάζοντας προς τα αριστερά. Από τον νεκρό Έκτορα διασώζεται στο θραύσμα μόνο το μέρος των κάτω άκρων που είναι προσδεμένο στον άξονα του άρματος, από τη θέση των οποίων, καθόσον το άκρο πόδι έχει φορά προς τα κάτω, συνάγεται αναμφίβολα ότι το σώμα έλκεται πρηνηδόν, με το πρόσωπο στο έδαφος. Η έλξη του Έκτορα έχει μόλις ξεκινήσει με αφετηρία το πεδίο της μάχης και προορισμό τα πλοία των Αχαιών. Σε αντίθεση με το σύνολο των μεταγενέστερων, αττικών απεικονίσεων με το ίδιο θέμα, στην παράσταση της υδρίας ο Αχιλλέας οδηγεί ο ίδιος το άρμα, ενώ το νεκρό σώμα, επίσης αντίθετα από τις αττικές παραστάσεις όπου ο Έκτορας είναι ύπτιος, βρίσκεται σε πρηνή στάση.

Έχει υποστηριχθεί ότι η πρηνής θέση του σώματος, τόσο στους ζωντανούς όσο και στους νεκρούς, τοποθετείται στο πλαίσιο των «τελετουργιών της υποταγής»,[467] με το πρόσωπο που βρίσκεται στη θέση αυτή να φέρει την ιδιότητα του υποταχθέντος. Στην περίπτωση του νεκρού Έκτορα, ο συνδυασμός της καταπρηνούς τοποθέτησης του σώματος και της ταυτόχρονης έλξης του, υποδηλώνει πρωτίστως την ακόρεστη οργή του Αχιλλέα, ο οποίος σκοπεύει διαμέσου της μεθόδου αυτής να διασύρει τον νεκρό, καταστρέφοντας συγχρόνως το σημαντικότερο και αντιπροσωπευτικότερο εξωτερικό γνώρισμα της ταυτότητάς του: το ίδιο του το πρόσωπο. Στην παράσταση της υδρίας, η ταχεία κίνηση του άρματος που υπονοεί ο καλπασμός των αλόγων, θα προκαλούσε έναν δραματικό συνειρμό και μία νοερή εικόνα, αυτή του προσώπου του Έκτορα να τραυματίζεται, να παραμορφώνεται και να συνθλίβεται από την έντονη και αδιάκοπη τριβή του με το έδαφος. Σε αυτό το πρώτο στάδιο της κακοποίησης του σώματος, δεν έχει εκδηλωθεί, προς το παρόν, η θεϊκή παρέμβαση για την προστασία του και την

[466] Συνολικά 16 στον αριθμό, βλ. Recke 2002, σ. 72 και σημ. 256.
[467] Kefalidou 2010, σ. 136-137.

αποκατάστασή του. Αυτό είναι ένα γεγονός που πρόκειται να συμβεί αργότερα, οπότε η Αφροδίτη και ο Απόλλωνας θα μεριμνήσουν για την προστασία του από τους πτωματοφάγους σκύλους και από άλλες φυσικές απειλές.[468] Σε ό,τι αφορά το πρότυπο από το οποίο εμπνέεται εικονογραφικά η παράσταση της υδρίας των Κλαζομενών, ο Johansen το τοποθετεί στην παράδοση της αττικής αγγειογραφίας,[469] ενώ ο Snodgrass σημειώνει τη στενή σχέση ανάμεσα στη συγκεκριμένη απεικόνιση και στο απόσπασμα της *Ιλιάδος*.[470]

Στην αττική μελανόμορφη υδρία της Βοστώνης, με αρ. ευρ. 63.473 (*κατ. 74, εικ. 74*), της Ομάδας του Λεάγρου, το νεκρό σώμα του γενειοφόρου Έκτορα, απογυμνωμένο και σε ύπτια θέση εδώ, με κλειστούς οφθαλμούς, κυριαρχεί στην εικόνα με το μέγεθος, την αρμονία και τη μυώδη σωματοδομή του, συμπίπτοντας και με την περιγραφή στο ποίημα.[471] Σημάδια κακοποίησης ή φθοράς δεν υπάρχουν –κάτι οποίο ισχύει σε όλες τις γνωστές απεικονίσεις του ελκόμενου Έκτορα-, παρά το γεγονός ότι στο ποίημα το σώμα υπέστη τόσο τον θανάσιμο τραυματισμό από τον Αχιλλέα, όσο και τα βάναυσα πλήγματα των Αχαιών αμέσως μετά, μία επιλογή που θα μπορούσε να ερμηνευθεί είτε ως πρωθύστερη εφαρμογή της θεϊκής προστασίας του σώματος, καθώς αυτή στο ποίημα επισυμβαίνει σε ύστερη φάση, είτε ως συνειδητή επιλογή το σώμα να απεικονιστεί ακέραιο, χωρίς σημεία κακοποίησης. Τα κάτω άκρα του είναι προσδεμένα στον δίφρο του τεθρίππου, που εδώ κατευθύνεται προς τα δεξιά, πάνω από τον άξονα και σε σχετική απόσταση από το έδαφος, με αποτέλεσμα το σώμα να έλκεται υπό γωνία. Ως συνέπεια της κίνησης του άρματος και της εξελισσόμενης έλξης του σώματος, στο έδαφος εφάπτεται μόνο το ανώτερο τμήμα της ράχης του, στην περιοχή των δελτοειδών, η κεφαλή και το αντιβράχιο των άνω άκρων, που τείνουν ελαφρώς λυγισμένα προς τα πίσω του. Το υπόλοιπο σώμα δεν ακουμπά στο έδαφος, εξαιτίας της δύναμης εφελκυσμού που ασκείται στο ένα άκρο του, και όχι λόγω σφιχτής πρόσδεσης των κάτω άκρων στο άρμα, όπως έχει υποστηριχθεί.[472] Την έντονη τάνυση του κορμού

[468] Η Αφροδίτη κρατώντας τους σκύλους μακριά του και αλείφοντας το σώμα με ροδέλαιο για την προστασία του από τα γδαρσίματα που θα προκαλούσε η τριβή του με το έδαφος, ο Απόλλωνας εμποδίζοντας τον ήλιο να το κάψει αλλά και απομακρύνοντας φθορές κατά την έλξη του, βλ. Ιλ. Ψ 185-191 και Ω 18-21.
[469] Johansen 1967, σ. 153. Δεν παραλείπει βέβαια να σημειώσει ο Johansen ότι η αναγωγή σε κάποιο προγενέστερο αττικό πρότυπο είναι υποθετική. Πιο ρεαλιστική, ωστόσο, είναι η άποψη του Snodgrass (1998, σ. 137-138), ότι εικονογραφικά η παράσταση εμπνέεται απευθείας από το ομηρικό αφήγημα, με κύριο επιχείρημα ότι βρίσκεται κατά πολύ πλησιέστερα σε αυτό ως προς τις λεπτομέρειες, από ότι οι μεταγενέστερες αττικές παραστάσεις.
[470] Snodgrass 1998, σ. 137-138.
[471] Ιλ. Χ 370.
[472] Vermuele 1965, σ. 43.

υποδεικνύει ο εναργής τρόπος με τον οποίο διαγράφονται τα πλευρά του αλλά και ο προτεταμένος θώρακας. Πάνω από το σώμα και παράλληλα με αυτό επιγράφεται το όνομα του νεκρού: Έκτ[ρ]ωρ. Με έναν μεγάλο διασκελισμό, πάνω ακριβώς από τον νεκρό, ο Αχιλλέας ετοιμάζεται να επιβιβαστεί στο άρμα, κοιτάζοντας παράλληλα προς τα πίσω, στο αριστερό άκρο της σύνθεσης, όπου ανδρόγυνο κάτω από πρόπυλο με δωρικό κίονα και επιστύλιο παρακολουθεί την κύρια δράση. Πρόκειται αναμφίβολα για τον Πρίαμο και την Εκάβη, σε μία εικόνα που παραπέμπει σε τυπική σκηνή αποχαιρετισμού, αν και τα νεύματα που σχηματίζουν με τα χέρια τους, τόσο στην περίπτωση του Πριάμου,[473] όσο και σε αυτή της Εκάβης,[474] υποδηλώνουν θλίψη και θρήνο. Στο κέντρο ο ηνίοχος του Αχιλλέα επί του άρματος έχει μόλις δώσει εντολή να εκκινήσει το τέθριππο,[475] ενώ σε πρώτο πλάνο η φτερωτή Ίρις με ανάλαφρη, αέρινη κίνηση, χωρίς καν να πατά στο έδαφος, παρεμβαίνει για να μεταφέρει το μήνυμα του Δία προς τον Αχιλλέα. Στο δεξιό άκρο της παράστασης δεσπόζει με τον όγκο και το λευκό χρώμα του ο ταφικός τύμβος του Πατρόκλου, επί του οποίου υπάρχει και επιγραφή με το όνομα του νεκρού. Ακριβώς δίπλα στον τύμβο ίπταται το φτερωτό είδωλο του Πατρόκλου, η προσωποποίηση της ψυχής του, ενώ στη βάση του ορθώνεται σε σιγμοειδή ανάπτυξη ένα φίδι, «χθόνιο σύμβολο» και «φύλακας του τάφου».[476] Μπροστά από τον τύμβο στέκονται τα άλογα του τεθρίππου, εκ των οποίων απεικονίζεται μόνο το πίσω μέρος του σώματός τους. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Vermeule, η παράσταση αποτελεί αφηγηματική σύνθεση των δύο διαφορετικών φάσεων της έλξης του Έκτορα, της αρχικής κατά την οποία ο νεκρός απομακρύνεται από το πεδίο της μάχης, με τους γονείς του αυτόπτες μάρτυρες των δραματικών γεγονότων, καθώς και αυτής των επόμενων ημερών, κατά τις οποίες το σώμα σύρεται καθημερινά γύρω από τον τύμβο του Πατρόκλου.[477]

Παραπλήσια προσέγγιση σε ό,τι αφορά την τοποθέτηση του Αχιλλέα σε σχέση με το άρμα και το νεκρό σώμα ακολουθείται και στην παράσταση της αττικής ληκύθου της Κρακοβίας, με αρ. ευρ. 1245, (*κατ. 75, εικ. 75*). Ο Αχιλλέας επιβιβάζεται με μεγάλο διασκελισμό στο κινούμενο άρμα, υποσκελίζοντας τον νεκρό Έκτορα, του οποίου η

[473] McNiven 1989, σ. 115, R11E7.
[474] McNiven 1989, σ. 92, M10hr 1a.
[475] Ο Jonansen (1967, σ. 150) υποστηρίζει ότι το όχημα ήδη έχει αναπτύξει τη μέγιστη ταχύτητά του, ισχυρισμός ο οποίος αποδυναμώνεται, ωστόσο, από το γεγονός ότι ο Αχιλλέας δεν τρέχει παράλληλα με αυτό, αλλά ετοιμάζεται να επιβιβαστεί. Είναι, συνεπώς, πρακτικά σχεδόν αδύνατο το άρμα να τρέχει ήδη, βλ. και Schefold 1978, σ. 234: «Achill steigt zum Lenker auf den Wagen […]».
[476] Vermeule 1965, σ. 45
[477] Βλ. Vermeule 1965, σ. 42

βίαιη έλξη έχει ήδη ξεκινήσει, με το σώμα τεντωμένο όπως και στην παράσταση της υδρίας της Βοστώνης. Οι τυπολογικές διαφορές μεταξύ των δύο εντοπίζονται ιδίως στα άνω άκρα, τεντωμένα και άκαμπτα στην περίπτωση του Έκτορα της ληκύθου της Κρακοβίας, στοιχείο που επιτείνει την ιδέα της ταχύτητας με την οποία επιτελείται η έλξη, στην οποία συμβάλλει επίσης η μακριά κόμη του που σέρνεται στο έδαφος.[478] Τέλος, στην παγωμένη έκφραση του προσώπου του με το ανοιχτό στόμα έχει αποτυπωθεί ο οδυνηρός θάνατος.

Στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα με αρ. ευρ. 1899.7-21.3 στο Λονδίνο, (*κατ. 76, εικ. 76*), όπου οι μορφές προσδιορίζονται επίσης με επιγραφές, η κατεύθυνση του άρματος είναι προς τα αριστερά και, ως εκ τούτου, ο νεκρός Έκτορας, ύπτιος και απογυμνωμένος, είναι τοποθετημένος στο δεξιό άκρο της παράστασης. Τα κάτω άκρα του ανυψώνονται ενωμένα σχηματίζοντας γωνία με το σώμα, καθώς προσδένονται στο άρμα του Αχιλλέα, ενώ το αριστερό άνω άκρο του εφάπτεται στο σώμα. Καθώς το άρμα είναι εδώ σε ακινησία, το σώμα του νεκρού παραμένει σχεδόν ολόκληρο σε επαφή με το έδαφος, σε αντίθεση με τον νεκρό Έκτορα της Βοστώνης. Πάνω από τον νεκρό στέκεται ο Αχιλλέας, ελαφρώς σκυμμένος και στραμμένος προς το μέρος του, με το δεξιό του χέρι να τείνει ανοιχτό προς αυτόν. Αυτή η στάση του Αχιλλέα έναντι του νεκρού έχει ερμηνευθεί ως μία κίνηση αναζωογόνησης του ιδίου, μέσω της ικανοποίησης που αντλεί από την παρατήρηση του νεκρού αντιπάλου, δηλαδή ως ωμή χαιρεκακία.[479] Η κίνηση αυτή του χεριού του, ωστόσο, υποδεικνύει ενέργεια προφορικής έκφρασης και επικοινωνίας, φαίνεται δηλαδή σαν ο Αχιλλέας να μιλά στον Έκτορα,[480] μία σκηνή η οποία απαντά και στην *Ιλιάδα*, όπου ο Αχιλλέας πράγματι απευθύνεται προφορικά στον Έκτορα, ενώ ο τελευταίος είναι ήδη νεκρός.[481] Στο βάθος, ακριβώς πίσω από τον νεκρό διαγράφεται ο τύμβος του Πατρόκλου, με το φίδι και το είδωλο. Η όλη σκηνή διαθέτει τη δική της αυτονομία και θα μπορούσε να σταθεί αυθύπαρκτα και ανεξάρτητα από τα υπόλοιπα μέρη της παράστασης, τον ηνίοχο, τη γυναικεία μορφή, που έχει ταυτιστεί με την Ίριδα, το τέθριππο, τον σκύλο και τον πολεμιστή στο αριστερό άκρο.[482] Σε αυτή τη μικρή γωνιά της παράστασης, επιπλέον, στριμώχνονται τρεις διαφορετικές συνδηλώσεις του θανάτου: νεκρό σώμα, ψυχή και

[478] Σύμφωνα με τον Johansen (1967, σ. 147-150) ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται εδώ η κόμη, ενδέχεται να εμπνέεται από την αντίστοιχη περιγραφή στο ποίημα, βλ. Ιλ. Χ 401-402.
[479] Johansen 1967, σ. 141-142 και Schefold 1978, σ. 235
[480] McNiven 1989, σ. 128, R33E 1A.
[481] Ιλ. Χ 365-366
[482] Για την ταυτότητα του πολεμιστή, που επιγράφεται «Ολυτεύ[ς]», της γυναικείας μορφής και του ηνιόχου, βλ. Johansen 1967, σ. 141, σημ. 217 και σ. 143.

τύμβος. Δεδομένης της ύπαρξης του τύμβου, είναι λογική η σύνδεση της παράστασης με τη δεύτερη φάση της έλξης του νεκρού, η οποία εκτυλίσσεται γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου.[483] Από την πρώτη φάση προέρχεται το στοιχείο της εκφοράς λόγου προς τον νεκρό. Ιδιαίτερη εντύπωση προξενεί, τέλος, η προσθήκη στη σκηνή ενός σκύλου, δίπλα στα άλογα του άρματος, ο οποίος φαίνεται να συσχετίζεται με έναν οπλίτη που προπορεύεται.[484] Ο Johansen σημειώνει ότι αμφότερες οι μορφές, σκύλος και οπλίτης, συνθέτουν έναν ήδη καθιερωμένο τύπο, ο οποίος προέρχεται από τις σκηνές αναχώρησης του πολεμιστή.[485] Ωστόσο, μπαίνει κανείς στον πειρασμό να υποθέσει ότι ειδικότερα η παρουσία του σκύλου θα μπορούσε να προκαλεί κάποιον συνειρμό με την απειλή των πτωματοφάγων σκύλων, που αναφέρονται τρις στο απόσπασμα του ποιήματος με τη θανάτωση και την έλξη του Έκτορα.[486]

Στη λευκή αττική λήκυθο του Cambridge, με αρ. ευρ. GR2.1955, της Ομάδας του Λεάγρου (*κατ. 77, εικ. 77*), το άρμα του Αχιλλέα καλπάζει με κατεύθυνση προς τα δεξιά. Το νεκρό, απογυμνωμένο σώμα, με την κεφαλή προς τα αριστερά, σύρεται στο έδαφος, δεμένο στον δίφρο από τα άκρα πόδια, με τα χέρια σε έκταση προς τα πίσω και τους οφθαλμούς κλειστούς. Λόγω εκτεταμένης φθοράς, δεν διασώζεται το μεγαλύτερο μέρος των σκελών από τους μηρούς και κάτω, καθώς και ένα τμήμα του τροχού και του άρματος. Πίσω από το τέθριππο και παράλληλα με αυτό τρέχει πολεμιστής, για την ταυτότητα του οποίου, σε συνάρτηση και με την ταυτότητα του ηνιόχου, έχουν διατυπωθεί αντίθετες απόψεις, καθώς στην παράσταση δεν διασώζονται επιγραφές με τα ονόματα των ηρώων. Άλλοτε ο Αχιλλέας ταυτίζεται με τον πολεμιστή που τρέχει παράλληλα με το άρμα,[487] και άλλοτε με τον ηνίοχο του άρματος.[488] Η εικόνα επικεντρώνεται περισσότερο στην περιγραφή της μαχητικής υπόστασης του Αχιλλέα, από ότι στην απότιση τιμής του γύρω από τον τύμβο του Πατρόκλου.[489] Η ορμητική κίνηση του πολεμιστή, που μοιάζει να καλπάζει σαν ένα «πέμπτο άλογο» του άρματος και η εντυπωσιακή του παρουσία στον χώρο, καθιστά πιο πιθανή και εύλογη την εκδοχή να πρόκειται για τον «ωκύποδα» Αχιλλέα. Προς την ίδια κατεύθυνση, από τα αριστερά προς τα δεξιά, ίπταται και το είδωλο του Πατρόκλου, ενώ εκτός από τον

[483] Johansen 1967, σ. 141.
[484] Φα[ιδ]ρος και Ολυτευ(ς) οι επιγραφές των ονομάτων του σκύλου και του οπλίτη αντίστοιχα, βλ. Johansen 1967, 141.
[485] Johansen 1967, σ. 143.
[486] Ιλ. Χ 330-350.
[487] Tillyard 1923, σ. 38 και σημ.7
[488] Βλ. Lamb 1918, σ. 28.
[489] Βλ. Stähler 1967, σ. 51.

νεκρό υπάρχει κι ένας ακόμα πεσμένος οπλίτης στο έδαφος, κάτω από τους ίππους, ο οποίος είναι ωστόσο ζωντανός. Στηρίζεται στον δεξιό του αγκώνα, προσπαθώντας παράλληλα να προστατευθεί με την ασπίδα του απέναντι στην ορμητική κίνηση των ίππων και του Αχιλλέα που τον ποδοπατούν. Στο δεξιό άκρο της σκηνής αναφύεται ένα κλίμα.

Σε πανομοιότυπη διάταξη και στάση απεικονίζεται ο νεκρός και στη λήκυθο της Νάπολης, με αρ. ευρ. 81201, της Ομάδας του Λεάγρου (*κατ. 78, εικ. 78*). Μία διαφοροποίηση είναι ότι εδώ το σώμα του νεκρού δεν είναι στον ίδιο βαθμό τεντωμένο, όπως είναι στη λήκυθο του Cambridge αλλά ιδίως όπως στην υδρία της Βοστώνης. Τα γόνατά του παραμένουν λυγισμένα σχεδόν σε ορθή γωνία και η λεκάνη του έχει ανασηκωθεί ανεπαίσθητα από το έδαφος. Ο τρόπος με τον οποίο το άκρο πόδι του περνάει μέσα από τις ακτίνες του τροχού του άρματος, εκπορεύθηκε πιθανόν από την πρόθεση να αναδειχθεί το σχήμα του ποδιού, παραβλέποντας το γεγονός ότι ουσιαστικά ο τροχός θα ήταν αδύνατο να περιστραφεί ή αν περιστρεφόταν θα συνέθλιβε κατά την κίνησή του και το άκρο του νεκρού. Πίσω από τον νεκρό βρίσκεται ο τύμβος,[490] και ακριβώς από πάνω του το φίδι σε σιγμοειδή ανάπτυξη, με επιθετικά ανοιχτό στόμα. Στον ίδιο κάθετο, νοερό άξονα, στο ανώτατο σημείο της παράστασης, ίπταται το οπλισμένο είδωλο του Πατρόκλου. Το τέθριππο έχει ήδη εκκινήσει, με τον ηνίοχο να το ελέγχει, ενώ ο Αχιλλέας-οπλίτης τρέχει παράλληλα με αυτό, κοιτάζοντας συγχρόνως προς τα πίσω, όπου βρίσκεται ο νεκρός Έκτορας.

Σε κίνηση βρίσκεται και το άρμα της αττικής ληκύθου της με αρ. ευρ. 25.70.2 στη Νέα Υόρκη (*κατ. 79, εικ. 79*), με το ραδινό, νεκρό σώμα τανυσμένο και δεμένο πλησιέστερα στο σημείο περιστροφής του άξονα. Και εδώ συναντάται ο Αχιλλέας ως οπλίτης ο οποίος τρέχει παράλληλα με το τέθριππο,[491] ο τύμβος και το είδωλο του Πατρόκλου στο δεξιό άκρο καθώς και ο όφις κάτω από τους ίππους. Το δέντρο δίπλα από το σώμα θεωρήθηκε τόσο σε αυτήν όσο και όπου αλλού εμφανίζεται στοιχείο δηλωτικό του τόπου και εν προκειμένω της κοιλάδας της Τροίας.[492]

Στην παράσταση της ληκύθου με αρ. ευρ. B6137.546 στη Δήλο (*κατ. 80, εικ. 80*), της Ομάδας του Λεάγρου, το τέθριππο είναι σταματημένο. Ο νεκρός είναι άκαμπτος, με τα σκέλη του προσαρτημένα σε χαμηλό σημείο του άρματος, το αριστερό

[490] Δεν διακρίνεται στην εικόνα. Για την ύπαρξή του και την αναγνώρισή του από την έρευνα, βλ. Recke 2002, σ. 73, σημ. 259.
[491] Βλ. και Johansen 1967, σ. 144.
[492] Johansen 1967, σ. 144.

εξωτερικά από τον αριστερό τροχό. Το δεξί του σκέλος προβάλλει τεντωμένο προς τα πίσω, ενώ το αριστερό παραμένει στη φυσική του θέση, δίπλα στο σώμα. Αντίθετα με την πλειονότητα των προηγούμενων παραστάσεων, όπου ο Αχιλλέας είτε έτρεχε παράλληλα με το άρμα,[493] είτε ήταν έτοιμος να επιβιβασθεί σε αυτό,[494] εδώ βαδίζει ήρεμα δίπλα στο σώμα, κατευθυνόμενος προς τον τύμβο, στο δεξιό άκρο της σύνθεσης. Ανάμεσα σε αυτόν και στον τύμβο, και πάνω από τον νεκρό, ίπταται το είδωλο του Πατρόκλου. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Schefold το βλέμμα και η προσοχή του Αχιλλέα στρέφονται περισσότερο προς τον τύμβο και λιγότερο προς τον νεκρό.[495] Θα μπορούσε, όμως, να παρατηρήσει κανείς ότι περισσότερο κι από τον τύμβο ο Αχιλλέας δείχνει να κοιτάζει απευθείας ενώπιόν του, όπου βρίσκεται το είδωλο του Πατρόκλου, με τη σκηνή να δημιουργεί την εντύπωση μιας σιωπηλής επικοινωνίας μεταξύ των δύο, κατά την οποία μεταφέρεται προς την αγωνιούσα ψυχή το μήνυμα της εκπλήρωσης του χρέους του Αχιλλέα,[496] με την ταφή και την ανέγερση του τύμβου και τη θανάτωση και διαπόμπευση του Έκτορα. Πίσω από τον Αχιλλέα και στραμμένη προς αυτόν, στο κέντρο της σύνθεσης, ίσταται η Ίρις, η οποία μεταφέρει το μήνυμα των θεών.

Πανομοιότυπα διαμορφώνεται η συγκεκριμένη σκηνή στον ώμο της αττικής υδρίας με αρ. ευρ. J407 (1719) στο Μόναχο (*κατ. 81, εικ. 81*), όπου, επίσης, ο Αχιλλέας βαδίζει ήρεμα δίπλα στο νεκρό σώμα, στρεφόμενος προς τον τύμβο και το είδωλο. Το σώμα του Έκτορα ξεχωρίζει για τις διαστάσεις του, όντας κατά πολύ ογκωδέστερο έναντι κάθε άλλης ανθρώπινης μορφής στην παράσταση.

Στην παράσταση της αττικής υδρίας με αρ. ευρ. 173 στην Αγία Πετρόπουλη (*κατ. 82, εικ. 82*), ο τύπος του νεκρού Έκτορα προσομοιάζει σε αυτόν της παράστασης της ληκύθου της Νεάπολης (*εικ. 78*), με το σώμα να εφάπτεται καθ' όλο το μήκος του μέχρι τη μέση στο έδαφος, τα χέρια σε έκταση προς τα πίσω και τα γόνατα λυγισμένα. Ριζικά διαφοροποιημένη, ωστόσο, σε σχέση με το σύνολο των παραστάσεων που εξετάστηκαν, είναι η στάση του Αχιλλέα έναντι του νεκρού σώματος. Σκυμμένος πάνω από τον νεκρό, με τα δόρατα στερεωμένα δίπλα του, δημιουργεί την εντύπωση ότι έχει μόλις ολοκληρώσει την εργασία της προσάρτησης του σώματος στο άρμα, σηκώνοντας την ασπίδα του, λίγο πριν ξεκινήσει η διαδικασία της έλξης. Πίσω του, στο άνω αριστερό τμήμα της σκηνής, αιωρούνται μια βοιωτική ασπίδα και ένα κράνος,

[493] Βλ. ληκύθους Cambridge GR2.1955 (*εικ. 77*) και Νάπολης 81201 (*εικ. 78*).
[494] Βλ. υδρία Βοστώνης με αρ. ευρ. 63.473 (*εικ. 74*)
[495] Schefold 1978, σ. 235.
[496] Η ψυχή του Πατρόκλου εμφανίζεται στον Αχιλλέα (Ιλ. Ψ 65) ενόσω κοιμάται και του απευθύνει παράκληση να επισπεύσει την ταφή του.

αντικείμενα τα οποία παραπέμπουν στην πρώτη πανοπλία του Αχιλλέα, την οποία είχε αφαιρέσει ο Έκτορας από τον Πάτροκλο, μετά τη θανάτωσή του.

Επί του νεκρού

Εισαγωγή

Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές εικόνες στην *Ιλιάδα* και αντιπροσωπευτική της ανεξέλεγκτης βιαιότητας του πολέμου, αποτυπώνεται στην τύχη του σώματος του Ιφιτίωνα αμέσως μετά τη θανάτωσή του από τον Αχιλλέα: μετά την πτώση του στο έδαφος, περνούν από πάνω του τα άλογα μαζί με τα τροχήλατα άρματα των Αχαιών, συνθλίβοντάς το.[497] Μία αντίστοιχη σκηνή, όπου νεκρό σώμα συνθλίβεται από άρμα διασώζεται σε θραύσμα ανάγλυφου πίθου από τη Νάξο, της πρώιμης αρχαϊκής περιόδου, η οποία θεωρήθηκε ότι σχετίζεται με το σχετικό χωρίο της *Ιλιάδος*.[498] Σε άλλο απόσπασμα του ποιήματος, αφότου ο Πάτροκλος σκοτώσει και χλευάσει τον νόθο γιο του Πριάμου, Κεβριόνη, στη συνέχεια πατά θριαμβευτικά επάνω στο νεκρό σώμα του, «με λύσσα λιονταριού».[499]

Με ανάλογη γλαφυρότητα, απηχώντας περισσότερο «τις ομηρικές περιγραφές και την αρχαϊκή τέχνη»,[500] περιγράφεται από τον Ηρόδοτο, στη μάχη των Πλαταιών και η θανάτωση του Πέρση διοικητή του ιππικού Μασίστιου από τους Αθηναίους. Αυτοί, αφότου χτύπησαν το άλογό του με αποτέλεσμα να πέσει και ο ίδιος ο διοικητής στο έδαφος, κατόπιν έπεσαν πάνω του προσπαθώντας, αρχικά χωρίς επιτυχία, να τον σκοτώσουν. Παρά τον ηρωικό αγώνα του να διασωθεί, τελικά δέχθηκε το θανάσιμο πλήγμα στο πρόσωπο.[501]

Δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι μέσα στο χάος της μάχης,[502] μία από τις πιθανές εκδοχές για το νεκρό σώμα μετά την πτώση του στο έδαφος, ήταν και η ποδοπάτηση από αντιπάλους ή ακόμη και από συμπολεμιστές, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της οπλιτικής σύγκρουσης όπου οι νεκροί ή τραυματισμένοι οπλίτες των πρώτων σειρών της φάλαγγας αντικαθίστανται από τους οπλίτες των ακόλουθων εφεδρικών. Στην περίπτωση αυτή θα ήταν σε κάποιες περιπτώσεις αναπόφευκτη η ποδοπάτηση του μπροστινού οπλίτη αν έπεφτε νεκρός, τόσο εξαιτίας της ορμητικής κίνησης προς τα εμπρός, προκειμένου να αναπληρωθεί άμεσα και γρήγορα το κενό που

[497] Ιλ. Υ 394-395.
[498] Σημαντώνη-Μπουρνιά 1990, σ. 26, 78-79, αρ. κατ. Κ17, πίν. 9γ, σχέδ. 6β.
[499] Ιλ. Π 751-754.
[500] Van Wees 2004, σ. 181.
[501] Ηροδότου Ιστορίαι, IX.21-22.
[502] Βλ. Hanson 1989, σ. 185 και Rawlings 2007, σ. 95.

δημιουργήθηκε,[503] όσο και λόγω των σχετικά περιορισμένων περιθωρίων ελιγμών.[504] Στην περίπτωση της υποχώρησης και της καταδίωξης του αντιπάλου ήταν, επίσης, αναπόφευκτο ορισμένοι από τους διώκτες να περάσουν προελαύνοντας πάνω και από νεκρά σώματα, τα οποία λειτουργούσαν ως φυσικά εμπόδια.[505] Στη σφοδρή μάχη για τη διεκδίκηση του νεκρού σώματος του Λεωνίδα στις Θερμοπύλες, οι Πέρσες υποχώρησαν τέσσερις φορές[506] και είναι πολύ πιθανό ότι και το σώμα του Σπαρτιάτη βασιλιά υπήρξε θύμα μαζικής ποδοπάτησης. Σε ό,τι αφορά, ωστόσο, τις περιγραφές των αρμάτων που περνούν με τους τροχούς τους πάνω από νεκρούς, όπως στην περίπτωση του Ιφιτίωνα, έχουν διατυπωθεί επιφυλάξεις ως προς τη σχέση τους με την πραγματικότητα.[507]

Στην εικονογραφία της μάχης, οι ζώντες μπορεί να πατούν ή να προελαύνουν πάνω από τους νεκρούς, με δύο διαφορετικούς τρόπους, που ορίζουν και τις δύο γενικές κατηγορίες: με την ύπαρξη άμεσης μεταξύ τους σωματικής επαφής και άνευ αυτής. Στην πρώτη περίπτωση ο ζωντανός μπορεί να πατά επάνω στον κορμό του νεκρού ή έστω να τον ακουμπά σε κάποιο σημείο του σώματός του, ενώ στη δεύτερη να βρίσκεται ή να πρόκειται να πέσει πάνω του χωρίς ωστόσο να υπάρχει επαφή μεταξύ τους. Μία συνήθης περίπτωση είναι ο νεκρός να βρίσκεται κάτω από ιππέα με το άλογό του, το οποίο είτε καλπάζει, είτε ορθώνεται στα δύο πίσω πόδια του. Δεδομένου ότι βασικό κριτήριο για την κατάταξη σε αυτή την κατηγορία είναι η σύνδεση μεταξύ νεκρού και ζωντανού, που προϋποθέτει τη συνύπαρξή τους σε ένα κοινό πεδίο και σε έναν κοινό άξονα, δεν συμπεριλαμβάνονται μορφές νεκρών που τοποθετούνται σε εμφανή απόκλιση ως προς το βάθος, καθώς διαρρηγνύεται αυτή ακριβώς η ενότητα μεταξύ νεκρών και ζωντανών στον χώρο, από την οποία προκύπτει και η ειδικότερη σχέση τους. Παρότι υπάρχουν και ορισμένες περιπτώσεις νεκρών που μοιάζουν σαν να σχοινοβατούν ανάμεσα σε αυτές τις δύο κατηγορίες, της «επί του νεκρού» και των «απομονωμένων» νεκρών σε διαφορετικό επίπεδο βάθους, καθιστώντας δυσχερή την

[503] Van Wees 2004, σ. 191: "(…) but as the men ahead of them began to fall (…) they moved forward to close the gaps». Επίσης, Hanson 1989, σ. 189: "If a hoplite in the initial rows slipped, he could soon be trampled, despite his breastplate, by the feet of his own oncoming, unknowing men of the rear".
[504] Hanson 1989, σ. 198: "they had been "climbing" over the corpses of their friends to find some inroad ahead."
[505] Sidnell 2006, σ. 43: "As they tried to run forward over uneven ground, discarded equipment and the bodies of the dead and dying, the phalanx would start to fray at the edges and break up into smaller groups and individuals pushing forward to secure victory." Βλ. και Lazenby 1991, σ. 100.
[506] Ηρόδ. 7.225.1.
[507] Van Wees 2004, σ. 159: "Occasional images of chariots crushing the corpses of fallen soldiers under their wheels as they speed along are sensational rather than realistic (…)".

ξεκάθαρη τοποθέτησή τους σε μία εξ αυτών, πάντως τα σώματα που τοποθετούνται σε εμφανώς διαφορετικό πεδίο ως προς το βάθος, θα εξεταστούν ξεχωριστά. Τέλος, τα νεκρά σώματα που υποσκελίζονται ώστε να τεθούν υπό την προστασία των συντρόφων τους κατά τη μάχη διεκδίκησης έχουν ενταχθεί στην ενότητα της διεκδίκησης νεκρού. Στην παρούσα θεματική ενότητα, της «επί του νεκρού» εικονογραφίας, το νεκρό σώμα δεν τίθεται υπό την προστασία των συντρόφων. Αντ' αυτού, ενσαρκώνει ένα φάσμα φυσικών ή και συμβολικών ιδιοτήτων, μεταξύ των οποίων και αυτή του φυσικού εμποδίου στο πεδίο μάχης ή αυτή του συμβολικού βάθρου, πάνω στο οποίο ανυψώνεται ή και εξυψώνεται κυριαρχικά ο νικητής.

Πέρα από την ανάλυση της τυπολογίας των σωμάτων ή ορθότερα και με τη συμβολή της, πρόθεση είναι να ανιχνευθεί και να εξακριβωθεί αυτός ακριβώς ο συσχετισμός τους με τα ζωντανά σώματα που βρίσκονται από πάνω ή και γύρω τους, λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις άλλες ιδιότητες που πιθανώς συνδηλώνονται για το καθένα, όσο και τον ρόλο και τη χρήση του μνημείου, εντός του οποίου τοποθετούνται και τους ιδεολογικούς σκοπούς τους οποίους, ενδεχομένως, εξυπηρετούν.

Επί του νεκρού

Πλαστική

Η εικονογραφία της στάσης ή της κίνησης επί του νεκρού στην πλαστική εμφανίζεται για πρώτη φορά, κατά την υπό έρευνα περίοδο, στη βόρεια ζωφόρο του ασφαλώς χρονολογημένου Θησαυρού των Σιφνίων, στο ιερό των Δελφών (*κατ. 83, εικ. 83α-β*). Θέμα της ζωφόρου είναι η Γιγαντομαχία, η μάχη μεταξύ Ολύμπιων θεών και Γιγάντων,[508] με τη συμμετοχή του Ηρακλή στο πλευρό των πρώτων.[509] Περί το ένα τρίτο των μορφών της ζωφόρου, οι περισσότερες σχεδόν ολόγλυφες, ταυτοποιείται μέσω επιγραφών, ενώ οι Γίγαντες αποδίδονται ως κανονικοί, ανθρωπόμορφοι οπλίτες, όπως σε όλες τις γνωστές μας απεικονίσεις. Ο Stewart σημειώνει ότι τα βαρβαρικά ονόματα μερικών από αυτούς ίσως απηχούν την ενισχυόμενη απειλή εξ Ανατολών,[510] ενώ, επιπλέον και κυριότερα, τα διακοσμητικά στοιχεία στα κράνη τους φαίνεται, όπως έδειξε ο Watrous, να συνδέονται με σύμβολα των Πεισιστρατιδών, προς τους οποίους οι Δελφοί διάκειντο εχθρικά.[511] Οι συσχετισμοί αυτοί, εφόσον ευσταθούν, θα ταύτιζαν τους Ολύμπιους θεούς με το δελφικό Ιερό, που κατά τα φαινόμενα ήταν και ο αναθέτης του γλυπτικού διακόσμου του Θησαυρού,[512] κατατάσσοντας αυτόματα τους Γίγαντες στην πλευρά του εχθρού. Στην πυκνή μάχη με τις μορφές ενίοτε επικαλυπτόμενες, δύο

[508] Με βάση τις πιο πρώιμες γραπτές πηγές οι Γίγαντες συνιστούσαν μία από τις απειλές της κοσμικής τάξης και εξουσίας των Ολυμπίων και μία από τις εχθρικές προκλήσεις που οι τελευταίοι κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν, ξέχωρα από τις υπόλοιπες ομάδες ή ατομικές οντότητες, βλ. Gantz 1993, σ. 450. Ωστόσο, η προέλευση του μύθου παραμένει, όπως σημειώνει ο Gatz (1993, σ. 453), σε μεγάλο βαθμό ανεξιχνίαστη.

[509] Ο Gantz (1993, σ. 446) σημειώνει ότι με τη φράση του «ὃς μέγα ἔργον ἐν ἀθανάτοισιν ἀνύσσας» για τον Ηρακλή, στη *Θεογονία* (954), ο Ησίοδος αναφέρεται πιθανότατα στη συμμετοχή του ήρωα στη Γιγαντομαχία και τη συμβολή του, ως αναγκαίας συνθήκης, στη νίκη των Ολυμπίων.

[510] Stewart 1990, σ. 128-129. Σε ό,τι αφορά τη βαρβαρική ταυτότητα ή όποια σημεία, όπως τα ονόματα, την υπαινίσσονται, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι αυτή αποκτά την έννοια του βάρβαρου με μειωτική χροιά, ως πρωτόγονου, καταστροφικού και απολίτιστου, μόνο μετά τα Μηδικά. Πριν από αυτό το χρονικό ορόσημο, η ιδιότητα του βάρβαρου υφίσταται κυρίως ως μέσο ετεροπροσδιορισμού των Ελλήνων και αυτοί στους οποίους αποδίδεται είναι απλώς οι ξένοι, δηλ. οι μη Έλληνες. Γενικώς, όμως, οι ορισμοί των δύο κατηγοριών που συνθέτουν το δίπολο Έλληνα-βάρβαρου δεν συντίθενται κατά τη διάρκεια αυτών των ιστορικών περιόδων με βάση αυστηρά και αμετάβλητα εθνικά κριτήρια αλλά επαναπροσδιορίζονται κατά περίπτωση, εξαρτώμενοι και από το εκάστοτε πλαίσιο εντός του οποίου εκφέρονται, βλ. Hornblower 2008, σ. 38-40 και σ. 50.

[511] Βλ. Watrous 1982, σ. 160-167 και 172. Βάσει της υπόθεσής του, τα σύμβολα αυτά (κάνθαρος, κέρας, κ.λπ.) χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό να ταυτιστούν οι Γίγαντες με συγκεκριμένες ελληνικές πόλεις, οι οποίες ήταν σύμμαχοι του Πεισίστρατου και, άρα, αντίπαλοι των Δελφών. Ο λόγος της αντιπαλότητας εντοπίζεται στο εγχείρημα του Πεισίστρατου να ενισχύσει τον ρόλο της Αθήνας ως θρησκευτικού κέντρου επιρροής, αποδυναμώνοντας παράλληλα τους Δελφούς, βλ. Watrous 1982, σ. 167, και σημ. 64, 65.

[512] Watrous 1982, σ. 159-160.

εξ αυτών κείνται ήδη νεκροί στο έδαφος˙ ένας τρίτος προβάλλει μία απέλπιδα αντίσταση με την ασπίδα του έναντι της Ήρας που ετοιμάζεται να τον πλήξει με το δόρυ της.[513] Αμφότεροι οι νεκροί είναι γυμνοί. Ο πρώτος από αριστερά (*εικ. 83α*), ονόματι Εφιάλτας,[514] χτυπήθηκε από βέλος, όπως συνάγεται από την οπή στην περιοχή του θώρακα, το οποίο πιθανότατα προήλθε από το τόξο των Απόλλωνα και Αρτέμιδος και προκάλεσε τον θάνατό του.[515] Είναι πεσμένος σε ύπτια θέση, με τα σκέλη ελαφρώς λυγισμένα στο γόνατο, το αριστερό πέλμα σε πλήρη επαφή με το έδαφος, το δεξί μόνο με την πτέρνα, το αριστερό χέρι διπλωμένο δίπλα στον κορμό και το δεξί περασμένο πάνω από την κεφαλή με το άκρο και τα δάκτυλα χαλαρωμένα, χωρίς αισθήσεις. Από τη μορφή δεν διασώζονται το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού σκέλους, από τον μηρό μέχρι την πτέρνα, καθώς και το άκρο αριστερό χέρι με τον μισό βραχίονα. Ο νεκρός είναι τοποθετημένος ανάμεσα σε δύο αντιμέτωπες και αντίθετα κινούμενες ομάδες: αριστερά η Άρτεμις και ο Απόλλωνας και δεξιά τρεις Γίγαντες σε παρατακτική διάταξη, που παραπέμπει σε σχηματισμό φάλαγγας. Αριστερά, προπορευόμενος της Αρτέμιδος και του Απόλλωνος, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο ως προς τον άξονα του βάθους, υπάρχει ένας ακόμα Γίγαντας, ο οποίος τρέχει προς τα δεξιά κοιτάζοντας πίσω του. Αν και το διαφορετικό βάθος στο οποίο βρίσκεται, είναι, παρατηρώντας τις μορφές από κοντά, διακριτό, μοιάζει, ωστόσο, σαν να ετοιμάζεται να πατήσει πάνω στον νεκρό με το αριστερό του σκέλος, καθώς από μακριά δίδεται η εντύπωση σύγκλισης και επαφής μεταξύ των δύο σωμάτων. Η κεφαλή του νεκρού, ο οποίος φέρει ακόμα το κορινθιακό κράνος του, στριμώχνεται ολόγυρα από τους δύο εκ των τριών Γιγάντων της δεξιάς ομάδας, που περνούν από πάνω του.

Ο δεύτερος νεκρός Γίγαντας (*εικ. 83β*) είναι ο Αστάριας.[516] Είναι πεσμένος στο έδαφος με το αριστερό πλευρό, σε ελαφρώς συνεσταλμένη στάση, την οποία κυρίως διαμορφώνει το δεξί λυγισμένο σκέλος, με σώμα και κεφαλή κατενώπιον προς τον θεατή. Σε αντίθεση με τον Εφιάλτα, δεν φέρει κράνος. Το δεξί άνω άκρο περνάει μπροστά από τον θώρακα σε σιγμοειδή διαμόρφωση, με λυγισμένα αγκώνα, καρπό και δάκτυλα, καταλήγοντας στηριζόμενο στο έδαφος με την εξωτερική όψη των λυγισμένων δακτύλων. Τα γεννητικά του όργανα κρέμονται κάθετα προς το έδαφος, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με τη μακριά κόμη που τυλίγεται γύρω από τον λαιμό του. Η

[513] Έχει υποτεθεί ότι ένας ακόμη πεσμένος Γίγαντας σε παρόμοια στάση άμυνας, υπήρχε στο μη σωζόμενο τμήμα της πλάκας C, βλ. Moore 1977, σ. 315 και εικ. 2 (σχεδιαστική αποκατάσταση).
[514] Brinkmann 1985, σ. 94-95, Brinkmann 1994, σ. 89, 163
[515] Βλ. και Brinkmann 1994, σ. 163.
[516] Brinkmann 1985, σ. 98-99 και Brinkmann 1994, σ. 89, 170-171.

κεφαλή ακουμπά πάνω στον αριστερό βραχίονα, εν είδει μαξιλαριού, ενώ το υπόλοιπο χέρι αγκαλιάζει περιμετρικά το κρανίο.[517] Σε αντίθεση με τη γενική εικόνα χαλάρωσης του σώματος, στο πρόσωπό του με τους κλειστούς οφθαλμούς και το μισάνοιχτο στόμα, από το οποίο αποκαλύπτεται και η κλειστή οδοντοστοιχία, είναι αποτυπωμένη η ένταση και η οδύνη του βίαιου θανάτου. Το σώμα είναι συνολικά στριμωγμένο και πιεσμένο από τις μορφές των πολεμιστών που βρίσκονται επάνω και γύρω του: από αριστερά, επικαλύπτεται από την επιβλητική παρουσία ενός οπλίτη που έχει θεωρηθεί, με ορισμένες επιφυλάξεις, ότι πρόκειται για τον Αχιλλέα,[518] ενώ πίσω από το σώμα βρίσκεται ένας άλλος Γίγαντας ο οποίος μάχεται εναντίον της Αθηνάς, στη γειτονική σκηνή. Από δεξιά και γύρω από το κεφάλι του νεκρού κινούνται εναντίον του Αχιλλέα δύο Γίγαντες, με το αριστερό πόδι του ενός να εφάπτεται στο αριστερό χέρι του νεκρού. Οι ασπίδες των αντιπάλων συγκρούονται πάνω από το πεσμένο σώμα.

Ο θάνατος των Γιγάντων, όπως ενσαρκώνεται μέσα από τις μορφές των δύο νεκρών, έρχεται ως το έσχατο στάδιο στη διαδοχική αλυσίδα πληγμάτων, απέλπιδας άμυνας, υποχωρήσεων και καταρρεύσεων στη μάχη τους με τους Ολύμπιους. Απογυμνωμένα ή περιβεβλημένα με «γυμνότητα συντριβής»,[519] με σπαρακτική έκφραση στο πρόσωπο του ενός, τα σώματα κείνται στο έδαφος άψυχα και συγχρόνως ποδοπατούμενα, από εχθρούς αλλά και από συντρόφους, σχηματίζοντας την πλέον ανάγλυφη απόδειξη της απόλυτης κυριαρχίας, ισχύος και πρωτοκαθεδρίας των θεών, με την επικράτηση της τάξης έναντι της ύβρεως και του χάους. Τέλος, στο πλαίσιο της πολιτικής προπαγάνδας του δελφικού ιερατείου, τα νεκρά και περιφρονημένα σώματα

---

[517] Με βάση τις θέσεις των χεριών, τις οποίες ερμήνευσε ως μία προσπάθεια να σηκωθεί -με το δεξί- και να προστατεύσει την κεφαλή -με το αριστερό-, ο Schefold (1978, σ. 62), διατύπωσε την άποψη ότι πρόκειται περί θνήσκοντος και όχι νεκρού. Ωστόσο, δεν φαίνεται να διαπερνά κανένα από τα άνω άκρα κάποιο ίχνος ζωτικότητας, αυτοδύναμης θέσης ή κίνησης, θα μπορούσαν δηλ. να διατηρηθούν σε αυτές τις θέσεις και μετά την απώλεια της ζωής. Η θέση, δε, του χεριού γύρω από την κεφαλή, απαντά και σε ορισμένες περιπτώσεις νεκρών της αγγειογραφίας, όπως π.χ. στον -αναμφισβήτητα-νεκρό Πάτροκλο της αττικής ερυθρόμορφης κύλικας του Βερολίνου 2264, και έχει θεωρηθεί χειρονομία δηλωτική, είτε σύντομα επερχόμενου θανάτου (θνήσκοντος) ή ήδη τετελεσμένου (νεκρού), βλ. McNiven 1989, σ. 92, 100. Ο Brinkmann (1994, σ. 171) αντιθέτως, τον θεωρεί νεκρό, με στοιχεία ενδεικτικά της νεκρότητάς του, τη γυμνότητα, τη μετωπικότητα του προσώπου, τα κλειστά μάτια, το ανοιχτό στόμα και τη συνεσταλμένη στάση του σώματος. Πάντως, κανένα από αυτά τα στοιχεία δεν συνιστά από μόνο του συνθήκη ικανή για την απόδοση του χαρακτηρισμού του νεκρού, αλλά, μάλλον, ούτε και το απλό άθροισμά τους. Είναι η συνολική εικόνα που μας βοηθά να καταλάβουμε αν κάποιος αποδίδεται ως νεκρός καθώς και η ύπαρξη ή ανυπαρξία σημείων ζωτικότητας. Είναι, παρ' όλα αυτά, γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις πεσόντων, και θα μπορούσε σε αυτές να συμπεριληφθεί και αυτός ο Γίγαντας της βόρειας ζωφόρου, πιθανότατα και ένα μέρος των θεατών να αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στο αν αυτός που βλέπουν είναι θνήσκων στις απολύτως τελευταίες στιγμές του ή νεκρός.

[518] Για την ανάγνωση της επιγραφής ως «Αχιλλεύς», βλ. Brinkmann 1985, σ. 103-106. Επιφυλάξεις για την απόδοση αυτή διατύπωσε η Ridgway (1993, σ. 412, σημ. 9.33). Η αρχική άποψη στην έρευνα ήταν ότι πρόκειται για τον Άρη, βλ. La Coste-Messelière 1936, σ. 321-322 και πίν. XXIX.

[519] Για τη «γυμνότητα της ήττας» βλ. Hurwit 2007, σ. 49 και σ. 57.

των Γιγάντων, ως ηττημένων φορέων της ύβρεως, χρησιμοποιούνται, μαζί με τα υπόλοιπα πληττόμενα σώματα, ως το πλέον ισχυρό συμβολικά μέσο προκειμένου να καταδειχθεί η ύβρις των αντίπαλων των Δελφών, Πεισιστρατιδών και συμμάχων τους, και ιδίως η συνακόλουθη νέμεσις που ταυτίζεται με τον επιθυμούμενο πολιτικό τους θάνατο.

Η επί του νεκρού θέση ή κίνηση εμφανίζεται στη συνέχεια στον Παρθενώνα,[520] και μάλιστα δύο φορές: στη δυτική μετόπη 11 (*κατ. 84, εικ. 84*) και στη νότια μετόπη 28 (*κατ. 85, εικ. 85*). Παρά τη σοβαρή καταστροφή που έχουν υποστεί όλες οι δυτικές μετόπες,[521] το γενικό περίγραμμα και το βασικό σχήμα των περισσότερων μορφών διασώζεται, έστω και σε αδρές γραμμές, επιτρέποντας την ανάγνωση και την περιγραφή τους σε ικανοποιητικό βαθμό. Η ενδελεχής παρατήρηση της ένδυσης των μορφών από τον Wesenberg και η ταύτιση των ιππέων ως Αμαζόνων, οδήγησε αυτομάτως στο συμπέρασμα ότι το θέμα των μετοπών ήταν η Αμαζονομαχία, καταρρίπτοντας την κυρίαρχη μέχρι τότε άποψη ότι επρόκειτο για μάχη Ελλήνων εναντίον Περσών.[522] Η εκδοχή της Αμαζονομαχίας που επικράτησε στη συλλογική συνείδηση των Αθηναίων του 5ου π.Χ. αιώνα, αναπτυσσόταν γύρω από την εισβολή των Αμαζόνων στην Αθήνα, ένας μύθος ή μια μακρινή ιστορία, με εμφανείς, ωστόσο, αναλογίες με την πρόσφατη εισβολή των Περσών στην αττική γη.[523]

Με εξαίρεση τη βορειότερη μετόπη, στην οποία απεικονίζεται μόνη της έφιππη Αμαζόνα, στις υπόλοιπες απεικονίζονται, σε διάφορες παραλλαγές, δύο θέματα: μάχη ανάμεσα σε πεζή Αμαζόνα και πεζό Έλληνα και σύγκρουση ανάμεσα σε έφιππη Αμαζόνα και πεζό Έλληνα. Στις περισσότερες από τις μετόπες αυτής της δεύτερης κατηγορίας, δεν πρόκειται καν για εν εξελίξει σύγκρουση αλλά για την έκβασή της, η οποία είναι νικηφόρος για την Αμαζόνα και ολέθρια για τον Έλληνα. Στις μετόπες με αρ. ευρ. 3, 5, 9, 13 και πιθανόν στην 7, ο Έλληνας βρίσκεται στο έδαφος κάτω από την έφιππη Αμαζόνα και είναι είτε ημιθανής ή βαριά τραυματίας διατηρώντας κάποια ψήγματα δυνάμεων, είτε προβάλλει κάποια ισχνή, έσχατη αντίσταση ενάντια στον ισχυρό, έφιππο αντίπαλο. Στη δυτική μετόπη με αρ. ευρ. 11 ο Έλληνας κάτω από τον καλπάζοντα ίππο της Αμαζόνας είναι αναμφίβολα νεκρός. Βάσει και της σχεδιαστικής

[520] Brommer 1967, σ. 17, πίν. 25-26. Χρον.: 447-438 π.Χ.
[521] Η απολάξευσή τους προκλήθηκε από φανατικούς Χριστιανούς, τον 5ο ή τον 6ο αιώνα, βλ. Arrington 2015, σ. 136.
[522] Βλ. Wesenberg 1983.
[523] Arrington 2015, σ. 146-147.

αποτύπωσης του Praschniker,[524] ο νεκρός κείται στο έδαφος με το δεξιό πλευρό, πρηνηδόν και πλάγια, στραμμένος προς τον θεατή, με την κεφαλή προς τα αριστερά. Το πρόσωπό του θα ήταν συνεπώς ορατό στον θεατή καθώς και ένα μέρος της εμπρόσθιας όψης του κορμού και τα γεννητικά όργανα. Το δεξιό του χέρι θα περνούσε κάτω από την κεφαλή και γύρω από αυτήν, ενώ το αριστερό θα ήταν λυγισμένο και μαζεμένο μπροστά από τον κορμό. Τα σκέλη είναι σταυρωμένα μεταξύ τους και ελαφρώς λυγισμένα. Η γενική στάση του σώματος προσομοιάζει στη σύγχρονη «στάση ανάνηψης». Το άλογο έχει κατεύθυνση προς τα αριστερά και βρίσκεται ακριβώς πάνω από το σώμα του νεκρού, με τα εμπρός πόδια στον αέρα, ενώ το ανέμισμα του μανδύα της Αμαζόνας μαρτυρά την ταχύτητα με την οποία καλπάζει το ζώο. Όπως έχει παρατηρηθεί, η θέση και η τοποθέτηση του νεκρού σε συνάρτηση με την κατεύθυνση του ίππου, υποδεικνύουν ότι δεν υπήρξε μετωπική σύγκρουση των δύο κατά τη στιγμή του θανάτου του.[525] Αν ο θάνατος του πολεμιστή προκλήθηκε από την ίδια την Αμαζόνα, αυτό πιθανότατα θα συνέβη κατά τη φυγή και την υποχώρησή του.

Συγκρούσεις σώμα με σώμα απεικονίζονται και στις νότιες μετόπες, οι οποίες ευτυχώς δεν υπέστησαν την καταστροφή που έπληξε τις δυτικές,[526] με αποτέλεσμα να διακρίνονται καθαρά.[527] Το θέμα της παράστασης είναι η Θεσσαλική Κενταυρομαχία, η σύγκρουση δηλαδή μεταξύ Λαπιθών και Κενταύρων. Οι πρώτες αποσπασματικές φιλολογικές αναφορές εντοπίζονται στην *Ιλιάδα*,[528] όπου μνημονεύονται ως ηγέτες των Λαπιθών οι Θησέας και Πειρίθους, και στην *Οδύσσεια*,[529] όπου ο φιλοξενούμενος από τον Πειρίθου Κένταυρος Ευρυτίων μέθυσε και προσέβαλε τους οικοδεσπότες, πράξη που προκάλεσε την τιμωρία του και συνεπακόλουθα την συμπλοκή ανάμεσά τους. Σε μία διαφορετική παραλλαγή του μύθου, η σύγκρουση πυροδοτείται στον γάμο του Πειρίθου με την Ιπποδάμεια, όταν οι Κένταυροι, οι οποίοι βρίσκονται μεταξύ των

[524] Praschniker 1954, σ. 35-39.
[525] Arrington 2015, σ. 151.
[526] Ο λόγος για τον οποίο οι φανατικοί Χριστιανοί άφησαν ανέγγιχτες τις νότιες μετόπες, σε αντίθεση με τις δυτικές, είναι άγνωστος. Η πιο διαδεδομένη άποψη είναι ότι τους προσέδωσαν συμβολισμούς σύμφωνους με το χριστιανικό δόγμα, βλ. Brommer 1979, σ. 23 ή ειδικότερα ότι θεώρησαν ότι αναπαριστούν τον αγώνα του ανθρώπου ενάντια στην αμαρτία, βλ. Ridgway 1981, σ. 16, σημ. 1.
[527] Σε αντίθεση με τις ακραίες νότιες μετόπες που διασώζονται σχεδόν ακέραιες, οι κεντρικές νότιες (11, 13-25) υπέστησαν σοβαρή ζημιά κατά τον βομβαρδισμό της Ακρόπολης από τον Μοροζίνι το 1687, με αποτέλεσμα να διασώζονται μόνο θραύσματά τους. Λίγα χρόνια πριν την καταστροφή τους, ωστόσο, το 1674, πρόλαβε να τις αποτυπώσει σχεδιαστικά ο Carrey, βλ. Bowie 1971, σ. 49-51. Σε ό,τι αφορά την ερμηνεία τους, οι δύο γενικές προσεγγίσεις είναι ότι είτε αποτελούν μέρος της Κενταυρομαχίας, είτε κάποιο ξεχωριστό μυθολογικό θέμα, βλ. Mantis 1997. Ο Brommer (1979, σ. 24) θεωρεί ως πιθανότερη εκδοχή ότι όλες οι μετόπες της νότιας πλευράς συνδέονται θεματικά μεταξύ τους και ότι η απεικονιζόμενη Κενταυρομαχία συνδέεται με κάποιον αττικό μύθο.
[528] Ιλ. Α 267 και Β 742.
[529] Οδ. Φ 295-304.

προσκεκλημένων, μεθούν και χάνουν τον έλεγχο επιτιθέμενοι στις γυναίκες των Λαπιθών. Στην πλειονότητα των μετοπών απεικονίζεται σύγκρουση μεταξύ Λαπίθη και Κενταύρου.

Στη νότια μετόπη με αρ. ευρ. 28 η μάχη έχει ήδη λάβει τέλος και αποτυπώνεται η τελική της έκβαση: ένας νεκρός Λαπίθης[530] βρίσκεται στο έδαφος, κάτω από Κένταυρο, ο οποίος υψώνεται σε θριαμβική στάση, στηριζόμενος στα πίσω πόδια. Σε αντίθεση με τη δυτική μετόπη αρ. ευρ. 11, και τη σχέση της Αμαζόνας με τον νεκρό στον χώρο, εδώ η τοποθέτηση του νεκρού σε σχέση με τον Κένταυρο υποδεικνύει ότι προηγήθηκε μετωπική σύγκρουση μεταξύ τους. Το αριστερό χέρι του Κενταύρου είναι σε έκταση και τυλιγμένο με λεοντή, η οποία ξεδιπλώνεται προς τα κάτω. Το δεξιό χέρι του δεν διασώζεται, πλην του ώμου, φαίνεται ωστόσο ότι τουλάχιστον ο βραχίονας θα ήταν εκτεινόμενος και κάθετος ως προς τον κορμό. Η κεφαλή του Κενταύρου και το μεγαλύτερο μέρος των μπροστινών σκελών δεν διασώζονται. Ακριβώς από κάτω του και ανάμεσα στα πίσω σκέλη, ο νεκρός βρίσκεται σε ύπτια και ελαφρώς στραμμένη προς τον θεατή στάση, με την κεφαλή να κλίνει άψυχη προς τα κάτω.[531] Το πρόσωπό του, αν και δεν διασώζεται, θα ήταν στραμμένο κατενώπιον ως προς τον θεατή. Η σπονδυλική στήλη του μοιάζει να εκτείνεται ελαφρώς προς τα έξω σαν να εξωθείται από κάποια εδαφική προεξοχή, ενώ από το δεξιό χέρι του, που έχει λυγίσει πέφτοντας πίσω από τον κορμό, διακρίνεται μόνο το άκρο του, σχηματισμένο σε κλειστή ή ημίκλειστη γροθιά, με την οποία ενδεχομένως κρατούσε το μη σωζόμενο σήμερα ξίφος του. Το αριστερό χέρι έχει καταπλακωθεί από τον κορμό και παράλληλα καλύπτεται από ύφασμα με έντονες πτυχώσεις. Από το αριστερό, λυγισμένο σε αμβλεία γωνία σκέλος, ακουμπά στο έδαφος μόνο η πτέρνα, ενώ από το λυγισμένο σε οξεία γωνία δεξιό, εφάπτεται στο έδαφος ολόκληρο το πέλμα. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση της Woodford αναφορικά με τα ενδύματα των δύο μορφών, μέσω των οποίων υπογραμμίζεται, όπως σημειώνει, η αντίθεση ανάμεσα στη βαρβαρική φύση του Κενταύρου και το πολιτισμένο ήθος του νεκρού.[532] Πάντως, όπως σημειώνει ο Brommer, στη μετόπη αυτή ο Κένταυρος είναι ο νικητής με πιο ξεκάθαρο τρόπο από

[530] Μία τελείως διαφορετική ερμηνεία δίδεται από τον Robertson (1984, σ. 208), βάσει της οποίας οι κεντρικές νότιες μετόπες (13-20) αναπαριστούν επεισόδια από τη ζωή του Δαιδάλου και ο νεκρός στη μετόπη αρ. 28 είναι ο ίδιος ο Δαίδαλος.
[531] Κοινά στοιχεία με τον νεκρό Λαπίθη εντοπίζει η Γκράτζιου (2010, σ. 372, σημ. 874) στον Ερμή Ludovisi, διατυπώνοντας την υπόθεση ότι «ο γλύπτης που σχεδίασε τη μορφή του Λαπίθη γνώριζε το πρωτότυπο του Ερμή Ludovisi, το οποίο κατά πάσα πιθανότητα βρισκόταν στην Αθήνα.»
[532] Woodford 2003, σ. 98.

ότι σε οποιαδήποτε από τις υπόλοιπες.[533] Επιπλέον, η όλη εικόνα είναι πιθανό να προκαλούσε συναισθήματα τρόμου στον σύγχρονό της θεατή και για την παραβίαση των ιερών νόμων της φιλοξενίας, όπως εύστοχα παρατηρήθηκε,[534] με την οποία ταυτίστηκε η επικράτηση των Κενταύρων.

Σε ό,τι αφορά τις δυτικές μετόπες και τους συσχετισμούς ισχύος που προκύπτουν από τις συγκρούσεις, έχει σημειωθεί ότι συνολικά η πλάστιγγα της νίκης γέρνει συνολικά υπέρ των Αμαζόνων εις βάρος των Ελλήνων, με αποκορύφωμα τη θριαμβική επέλαση των έφιππων πρώτων πάνω από τα σώματα των δεύτερων, παρότι σε ορισμένες από τις μετόπες είναι οι Έλληνες αυτοί που επικρατούν.[535] Νικητήρια διάσταση υπέρ των Αθηναίων και ειδικότερα υπέρ της αθηναϊκής δημοκρατίας κατά την αντιμετώπιση της περσικής εισβολής και πολιτειακή υπεροχή της σε σύγκριση με άλλες ελληνικές πόλεις εντοπίζει στους συμβολισμούς που απορρέουν από την παράσταση ο Δεληβορριάς, υπογραμμίζοντας τον ηγετικό ρόλο του Θησέα ως μυθικού εκφραστή του αθηναϊκού πολιτεύματος, παρά το γεγονός ότι η παρουσία του στις μετόπες δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί λόγω της εκτεταμένης απολάξευσης.[536]

Για αμφότερες τις περιπτώσεις, τόσο αυτήν του νεκρού Αθηναίου υπό την Αμαζόνα, στη δυτική μετόπη, όσο και αυτήν του νεκρού Λαπίθη υπό τον Κένταυρο στη νότια, γεννήθηκε ο προβληματισμός για το πώς μπορεί να ερμηνευθεί και να δικαιολογηθεί το εκ πρώτης όψεως αντιφατικό σχήμα που δημιουργείται από την προβολή Ελλήνων ηττημένων και ποδοπατημένων από τον επελαύνοντα, θριαμβεύοντα εχθρό, σε ένα αθηναϊκό μνημείο με νικητήριες κατά τα λοιπά αναφορές.[537] Ο Arrington σημειώνει ότι οι απεικονίσεις των συγκεκριμένων νεκρών εκπέμπουν εικονογραφικά τόσο έντονα τις έννοιες της υποχώρησης, της απώλειας, της ήττας και του ίδιου του θανάτου, ώστε να αντιβαίνουν στις εδραιωμένες αθηναϊκές αντιλήψεις για τον νεκρό οπλίτη και τον νεκρό πολίτη.[538] Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο συλλογισμό, ο θεατής των μετοπών δεν αντίκριζε οποιουσδήποτε νεκρούς αλλά τους δικούς του νεκρούς του πολέμου, τους οποίους δεν είχε τη δυνατότητα να δει πουθενά άλλου, ούτε στο νεκροταφείο, παρά μόνο εδώ, στον ιερό

[533] Brommer 1979, σ. 29.
[534] Jenkins 2006, σ. 86.
[535] Arrington 2015, σ. 141: "For while some Athenians defeat Amazons, they do not use horses and so cannot enjoy the same degree of triumph as the rearing Amazons."
[536] Δεληβορριάς 1994, σ. 118.
[537] Βλ. Arrington 2015, σ. 146.
[538] Βλ. Arrington 2015, σ. 151.

χώρο του Παρθενώνα.[539] Στη θέαση αυτών των νεκρών, του μύθου ή του μακρινού παρελθόντος, θα μπορούσε να ανακαλέσει τους δικούς του, που επίσης έχασαν τη ζωή τους κατά την απόκρουση ενός διαφορετικού αυτή τη φορά εισβολέα, των Περσών, δημιουργώντας παράλληλα και μία ηθική και αξιακή σύνδεση ανάμεσα στους πρόσφατους και τους πιο μακρινούς νεκρούς της πόλης.[540] Εν τέλει, αυτοί οι νεκροί θα προκαλούσαν κάποια συμπάθεια και ενσυναίσθηση στους θεατές.[541]

Σε ό,τι αφορά τη μορφή του νεκρού Λαπίθη, παρά το γεγονός ότι τοποθετείται κυριολεκτικά κάτω από τον αντίπαλο, η θέση, η διαμόρφωση και η συνολική εικόνα του σώματος, συνηγορούν περισσότερο προς την ιδέα της ηρωικής πτώσης, ειδικά αν συνυπολογιστεί η φύσει υπέρτερη ισχύς του αντιπάλου, παρά αντιπροσωπεύουν την υποταγή ή την υποχώρηση. Ο νεκρός, στραμμένος προς τον θεατή με τον θώρακα προτεταμένο, υποσκελίζεται από ένα ον με τερατώδη χαρακτηριστικά και την ανάλογη δύναμη, με το οποίο, ωστόσο, δεν απέφυγε να έλθει σε μετωπική σύγκρουση, στάση που υποδηλώνει γενναιότητα και αυταπάρνηση. Ανάλογος είναι ο συσχετισμός ισχύος και στη δυτική μετόπη, όπου ο νεκρός τοποθετείται κάτω από τον σαφώς υπέρτερο συνδυασμό της έφιππης Αμαζόνας.

Τόσο στην Κενταυρομαχία των νότιων, όσο και στην Αμαζονομαχία των δυτικών μετοπών οι Έλληνες άλλοτε χάνουν τη μάχη, άλλοτε καταρρέουν ή στις εν λόγω δύο μετόπες έχουν ήδη πέσει νεκροί. Σε ορισμένες δε από τις μετόπες της Αμαζονομαχίας υπερισχύουν εναργέστατα. Ακόμα κι όταν καταρρέουν, ωστόσο, εξακολουθούν να προβάλλουν κάποια μικρότερη ή μεγαλύτερη αντίσταση, γεγονός που μεγεθύνεται εννοιολογικά και συμβολικά από το δεδομένο ότι αντιμετωπίζουν έναν ισχυρότερο αντίπαλο. Στο πλαίσιο αυτό, η ηθική διάσταση της ήττας, ως αποτέλεσμα ενός γενναίου και δίκαιου αγώνα απέναντι σε έναν δυνατότερο εχθρό, υπερισχύει έναντι της πραγματικής, που ταυτίζεται με την υποχώρηση και τη σωματική κατάρρευση. Με τον τρόπο αυτό καταφέρνει εν τέλει να εμπνεύσει τον θαυμασμό, υποβάλλοντας παράλληλα κι ένα συγκεκριμένο αξιακό πρότυπο, αυτό της αυτοθυσίας και της περιφρόνησης του θανάτου για τα ιδανικά της πόλης. Οι νεκροί των μετοπών δεν είναι εν τέλει μόνο οι «οικείοι νεκροί»,[542] αλλά κυρίως οι ιδανικοί νεκροί της πόλης.

---

[539] Arrington 2015, σ. 147-148.
[540] Arrington 2015, σ. 147-148 και σ. 153.
[541] Arrington 2015, σ. 153 και σημ. 66.
[542] Arrington 2015, σ. 147: "For the Athenian viewer, the dead in the Centauromachies and Amazonomachies on the Akropolis were not just any dead, but their dead."

Τις μετόπες του Παρθενώνα διαδέχονται χρονικά οι ζωφόροι του ναού της Αθηνάς Νίκης,[543] οι οποίες κατέχουν ιδιαίτερη θέση τόσο λόγω του αριθμού των μορφών, όσο και λόγω της παραστατικότητας –παρά την εκτεταμένη φθορά- με την οποία έχει αποδοθεί η εικονογραφία του ζώντος επί του νεκρού.

Η ταύτιση της σύγκρουσης που απεικονίζεται στη βόρεια ζωφόρο και ειδικότερα στην πλίνθο Μ, (*κατ. 86, εικ. 86*) που αποτελεί και το μεγαλύτερο μέρος της, απασχόλησε την έρευνα για περισσότερο από έναν αιώνα. Την αρχική ερμηνεία ότι επρόκειτο για τη μάχη των Πλαταιών,[544] αντέκρουσε ο Bluemel καταδεικνύοντας ότι η μάχη είναι μεταξύ ομοεθνών Ελλήνων και όχι ανάμεσα σε Έλληνες και Πέρσες.[545] Μέσα από μια εκτενή ανάλυση, ταυτιζόμενος με την άποψη των Staehler και Harrison, ο Schultz πρότεινε ως επικρατέστερη ταύτιση για τη ζωφόρο τη σύγκρουση και τη νίκη των Αθηναίων επί του στρατού του Ευρυσθέως,[546] μυθική μάχη που επείχε θέση ιστορικού γεγονότος με νικητήριο, θριαμβικό συμβολισμό στη συλλογική αθηναϊκή συνείδηση της περιόδου.

Στην εν λόγω πλίνθο της ζωφόρου απεικονίζονται δύο πεσμένες, ανδρικές μορφές στο έδαφος, στο αριστερό και στο δεξιό άκρο της παράστασης, αμφότερες με εκτεταμένη φθορά όπως και όλες οι υπόλοιπες μορφές. Το πρώτο σώμα στα αριστερά,[547] είναι σε ύπτια θέση, σε κατατομή, με το σωζόμενο αριστερό σκέλος λυγισμένο στο γόνατο, ενώ το δεξιό άνω άκρο του πιθανόν εφαπτόταν λυγισμένο στο πλευρό του.[548] Το αριστερό δεν διακρίνεται. Πρόκειται χωρίς αμφιβολία περί νεκρού. Το σώμα είναι γυμνό και στο σημείο του στήθους του διακρίνεται αποτυπωμένο σε χαμηλότερο ανάγλυφο, τμήμα κάτω άκρου–από την κνήμη έως τον μηρό- με λυγισμένο το γόνατο, που ανήκει σε κάποιον τρίτον, χωρίς ωστόσο να διασώζεται το σώμα από το οποίο εκφύεται. Από τη θέση και τη γωνία του, ωστόσο, συνάγεται ότι η μορφή στην οποία ανήκε θα ήταν είτε υπό κατάρρευση, είτε, το πιθανότερο, ήδη πεσμένη στο έδαφος. Σύμφωνα με τη Harrison, αυτή η συσσώρευση νεκρών σωμάτων υποδεικνύει ότι η μάχη βρίσκεται σε προχωρημένη, χρονικά, φάση.[549] Ακριβώς πάνω από τον

[543] Περί το 425 π.Χ., χρονολόγηση η οποία υποστηρίζεται επιγραφικά, ιστορικά και τεχνοτροπικά, βλ. Schultz 2009, σ.147-155. Ο Boersma (1970, σ. 84-85) επίσης θέτει ως πλέον στέρεη χρονολόγηση το 425/4, αμέσως μετά τη θριαμβευτική αθηναϊκή νίκη επί της Σπάρτης στη Σφακτηρία.
[544] Schultz 2009, σ. 131, σημ.15 όπου και σχετική βιβλιογραφία.
[545] Bluemel 1950/51, σ. 140-141.
[546] Schultz 2009, σ. 132 και σ. 142-147.
[547] Ο Μ2 κατά την αρίθμηση του Schultz (2009, σ.133, εικ.31).
[548] Ο Furtwaengler (1895, σ. 447, σημ. 3.) σημειώνει ότι το χέρι του είναι πιθανώς ακρωτηριασμένο.
[549] Harrison 1997, σ. 119: "At the left end of the block (fig. 16), the overlapping corpses suggest a late stage of a fight."

νεκρό, ένας πολεμιστής στα αριστερά, εφορμά προς τα αριστερά και ένας άλλος δεξιά με μεγάλο διασκελισμό προς τα δεξιά. Ενώ ο τελευταίος απομακρύνεται από το σημείο στο οποίο βρίσκεται ο νεκρός, χωρίς να διατηρεί σωματική επαφή μαζί του, σε ό,τι αφορά τον πολεμιστή που κάνει εφόρμηση προς τα αριστερά, φαίνεται ότι με το δεξιό του πόδι πατά στην αποκομμένη κεφαλή του νεκρού.[550] Η σκηνή παραπέμπει σε καταδίωξη αντιπάλου, κατά την οποία είναι αναπόφευκτο να ποδοπατούνται ορισμένα από τα σώματα που βρίσκονται πεσμένα στο έδαφος. Ο ίδιος ο νεκρός, ωστόσο, πιθανότατα δέχθηκε το θανάσιμο πλήγμα σε μάχη σώμα με σώμα και όχι καταδιωκόμενος, όπως υποδηλώνει η ύπτια θέση του. Η κεφαλή του είναι σε θέση κατενώπιον και ανάποδα, δηλαδή με την κορυφή του κρανίου να εφάπτεται κάθετα στο έδαφος, ενώ διακρίνεται μόνο το ήμισυ του προσώπου, από τη μύτη μέχρι τους οφθαλμούς. Το υπόλοιπο ήμισυ του προσώπου καλύπτεται από το άκρο πόδι του πολεμιστή που πατά επ' αυτού. Σε ό,τι αφορά τη θέση της κεφαλής σε σχέση με τη θέση του σώματος, η παρατήρηση του Furtwaengler, ότι «η κεφαλή στέκεται σε αρκετά διαφορετική ευθεία από το σώμα»,[551] είναι ορθή. Το δεύτερο σκέλος της παρατήρησης του Furtwaengler, ότι δηλαδή η «απόσταση της κεφαλής από το σώμα είναι τέτοια, που δεν μπορεί παρά να έχει αποκοπεί από αυτό»,[552] φαίνεται να εκκινεί από μια λογική βάση, αν και η έντονη φθορά που έχει υποστεί δεν επιτρέπει να διακριθεί καθαρά η σύνδεση ή η τομή κεφαλής και σώματος στο ανάγλυφο.[553] Ιστορικά, ο αποκεφαλισμός στο πεδίο της μάχης, ως απόρροια ισχυρής κρούσης από δόρυ ή ξίφος ήταν κάτι που θα μπορούσε να συμβεί περιστασιακά,[554] δεδομένου μάλιστα ότι πολλά από τα πλήγματα κατευθύνονταν προς τη σχετικά εκτεθειμένη περιοχή του προσώπου. Μία εναλλακτική υπόθεση που να ερμηνεύει τη μη φυσιολογική θέση της κεφαλής σε σχέση με τον κορμό, θα μπορούσε να σχετιστεί με κάποιον σοβαρό τραυματισμό στην αυχενική μοίρα της σπονδυλικής στήλης, που να προκάλεσε την υπερβολική συστροφή

[550] Την άποψη αυτή διατύπωσε πρώτος ο Furtwaengler (1895, σ. 447 και σημ. 3), παρατηρώντας ότι "The head lies in a quite different line from the body, and also too far away to be considered otherwise than as severed from the corpse". Με την παρατήρηση αυτή συμφώνησαν οι Bluemel (1950/1951, σ. 141), Schultz (2009, σ. 134) και Arrington (2015, σ. 173-174) ενώ διαφώνησε ο Praschniker (1924, σ. 22), χαρακτηρίζοντας το ενδεχόμενο του να είναι ο νεκρός αποκεφαλισμένος «απίθανο».
[551] Furtwaengler 1895, σ. 447, σημ. 3.
[552] Furtwaengler 1895, σ. 447, σημ. 3.
[553] Κατόπιν αυτοψίας του γράφοντος, έγινε αντιληπτή μια μικρή εγκοπή, σαν τριγωνική τομή, στο λαιμό του νεκρού. Αν δεν αποτελεί προϊόν της φθοράς του αναγλύφου, πιθανώς να σχετίζεται με την εκδοχή του αποκεφαλισμού της μορφής.
[554] Hanson 1989, σ. 206.

της σε σχέση με τον κορμό. Ωστόσο, η περίπτωση αυτή θα προϋπέθετε έναν μάλλον ασυνήθιστα μακρύ λαιμό, δεδομένης της απόστασης της κεφαλής από το σώμα.

Ο δεύτερος πεσμένος της ζωφόρου βρίσκεται σε ύπτια στάση, με τον κορμό μαζεμένο και την κεφαλή προς τα δεξιά. Παρά τη συνολικά έντονη φθορά της μορφής, εξαιτίας της οποίας δεν διακρίνονται τα περισσότερα μορφολογικά και φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του, διακρίνεται καθαρά ότι το ένα του γόνατο είναι λυγισμένο. Παρατηρείται, επίσης, ένα απροσδιόριστο, τριγωνικό αντικείμενο που εφάπτεται στον θώρακά του, που αν και αρχικά θεωρήθηκε μέρος της μορφολογίας του εδάφους,[555] αργότερα διατυπώθηκε η άποψη ότι επρόκειτο για τμήμα σπασμένου άρματος, υπόθεση στην οποία οδήγησε η γωνιώδης υφή του.[556] Δεξιά από τον πεσόντα βρίσκονται τα δύο άλογα, τα οποία θεωρήθηκε ότι έχουν αποσπαστεί από το άρμα,[557] και βάσει αυτής της υπόθεσης συνάχθηκε ότι ο πεσμένος πολεμιστής θα πρέπει είναι ο ηνίοχος, ιδιότητα στην οποία συνηγορεί και το μακρύ ένδυμα που φοράει.[558] Μολονότι και αυτός ο πεσμένος στο έδαφος πολεμιστής συνθλίβεται υπό την πίεση κάποιου άλλου, και για την ακρίβεια του πολεμιστή που βρίσκεται πάνω και δεξιά του [Μ7], οφείλουμε να σημειώσουμε ότι δεν πρόκειται περί νεκρού αλλά περί τραυματία. Στη διαπίστωση αυτή οδήγησε η παρατήρηση που πρώτος διατύπωσε ο Felten, ότι στο ένδυμα του πολεμιστή από πάνω του, υπάρχουν ίχνη από το αυτοδύναμα κινούμενο αριστερό χέρι του.[559]

Όσον αφορά στο θέμα της απεικονιζόμενης μάχης,[560] ως η πλέον τεκμηριωμένη και στέρεη προβάλλει η ταύτιση των Harrison[561] και Schultz,[562] ότι δηλαδή πρόκειται για τη μυθική σύγκρουση των Αθηναίων εναντίον του Πελοποννήσιου βασιλιά Ευρυσθέα, με τελική έκβαση τη θριαμβευτική νίκη των πρώτων επί του δεύτερου. Σύμφωνα με την παράδοση, η οποία αποκτά μορφή σε διάφορες παραλλαγές, οι Ηρακλείδες, τα παιδιά του Ηρακλή, προσφεύγουν στην Αθήνα ζητώντας άσυλο ως ικέτες από τον Θησέα ή τους γιους του, Δημοφώντα και Ακάμαντα, προκειμένου να

[555] Furtwaengler 1895, σ. 447.
[556] Felten 1984, σ. 126: "(es) ist nichts anderes als ein gestuerzter oder zusammengebrochener Streitwagen, von dem sich die Pferde befreit haben."
[557] Felten 1984, σ. 126-127 και Harrison 1997, σ. 121.
[558] Schultz 2002, σ. 128.
[559] Felten 1984, σ. 126: "Der Gestuerzte in der Mitte greift mit seiner Linken nach dem Ruecken des von rechts angreifenden siegreichen Hauptkaempfers und verscucht offenbar, diesen am Mantel zurueckzureissen."
[560] Για μια συνοπτική παρουσίαση των διαφορετικών ταυτίσεων, βλ. Schultz 2009, σ. 142.
[561] Harrison 1997, σ. 119-120.
[562] Schultz 2009, σ. 142-155.

προστατευθούν από τον Ευρυσθέα, που τους καταδίωκε. Μετά την επιτυχημένη απόκρουση της εισβολής του Ευρυσθέως στην Αθήνα, έπεται η καταδίωξή του και ακολούθως η συντριβή, με τη θανάτωση του ίδιου και των γιων του, που τον συνέδραμαν κατά την εισβολή.[563] Ο πολεμιστής Μ3 στη ζωφόρο, που τρέχει αλματωδώς προς τα δεξιά, κρατώντας ασπίδα στο αριστερό χέρι, έχει ταυτιστεί με τον Ιόλαο, ενώ ο καταδιωκόμενος Μ5 του οποίου πέφτει το κράνος, με τον Ευρυσθέα.[564] Ο νεκρός θα πρέπει να είναι ένας από τους στρατιώτες του Ευρυσθέως και αυτός που πατάει επί της κεφαλής κάποιος Αθηναίος πολεμιστής.[565]

Η συγκεκριμένη νίκη εναντίον του Ευρυσθέως θεωρείτο για τους Αθηναίους ιστορικό γεγονός,[566] κατέχοντας επιπλέον στη συλλογική τους συνείδηση έναν συμβολισμό ανάλογο αυτού της μάχης του Μαραθώνα, ως επιτυχής απόκρουση εισβολής και κατατρόπωση του αντιπάλου.[567] Η επιλογή της ως θέματος στη βόρεια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης, λαμβάνοντας υπόψη και τη χρονολόγηση του ναού περί το 425 π.Χ.,[568] ερμηνεύθηκε ως μια καθαρά πολιτική επιλογή με προπαγανδιστικά χαρακτηριστικά, στον απόηχο των στρατιωτικών επιτυχιών της Αθήνας εναντίον της Σπάρτης, κατά τα πρώτα έτη του Πελοποννησιακού Πολέμου, με σημείο αναφοράς τη θριαμβευτική νίκη του Κλέωνος στην Πύλο.[569] Αναπόσπαστο μέρος της σημειωτικής της νίκης στη ζωφόρο είναι και η ποδοπάτηση του νεκρού αντιπάλου και μάλιστα στο πρόσωπο, που αποτελεί το πλέον αντιπροσωπευτικό στοιχείο της ταυτότητας κάθε ανθρώπινης μορφής, ενέργεια που αποκτά ακόμα μεγαλύτερη ένταση αν ευσταθεί η παρατήρηση ότι ο νεκρός είναι αποκεφαλισμένος. Όπως σε ορισμένες ταφικές στήλες του Δημοσίου Σήματος, μνημεία με εξίσου δημόσιο χαρακτήρα με τη ζωφόρο, η ανάδειξη της υπεροχής της αθηναϊκής πολιτείας επιτυγχανόταν και μέσω της καθυπόταξης και ταπείνωσης του αντιπάλου,[570] πεσμένου στο έδαφος κάτω από τον προελαύνοντα νικητή, ομοίως και εδώ ο νεκρός ενσαρκώνει την υποταγή και την ήττα όχι απλώς ενός αντίπαλου στρατεύματος από το πολεμικό

[563] Schultz 2009, σ. 142-145.
[564] Schultz 2009, σ. 145.
[565] Schultz 2009, σ. 145.
[566] Θουκ. Ιστ. 1.9.2.
[567] Schultz 2009, σ. 143: "Herodotos also shows us that the defeat of Eurystheus was compared to Marathon. The common idea was that both battles were the result of impious invasions of Athenian territory and that both battles resulted in the destruction of the invader."
[568] Schultz 2009, σ. 147-149.
[569] Schultz 2009, σ. 152-154.
[570] Goette 2009, σ. 198: "The […] idealized warriors of the relief image are a tribute to the Athenian democratic system, the virtues of the state, and its excellence among all Greek states."

παρελθόν, αλλά μιας ολόκληρης κρατικής οντότητας, με την οποία βρίσκεται ήδη εν εξελίξει σφοδρή στρατιωτική σύγκρουση. Στο πλαίσιο των σύγχρονων με την κατασκευή της ζωφόρου επιτυχιών εναντίον της Σπάρτης, η επιλογή μίας νικηφόρας μάχης από το ιστορικό παρελθόν της πόλης, κατά την οποία στη θέση του ηττημένου βρίσκεται και πάλι μια πελοποννησιακή οντότητα, ο βασιλιάς Ευρυσθέας με τον στρατό του, έρχεται να επιτελέσει μια συγκεκριμένη πολιτική λειτουργία, επισφραγίζοντας την Αθηναϊκή κυριαρχία στη συνείδηση των πολιτών της Αθήνας, σε ένα ιστορικό συνεχές με παρόν, παρελθόν και μέλλον.

Στη νότια ζωφόρο του ίδιου ναού (*κατ. 87, εικ. 87α-δ*) απεικονίζεται πολεμική αναμέτρηση μεταξύ Ελλήνων και Περσών, είτε αποδίδοντας συγκεκριμένη ιστορική μάχη, όπως αυτή του Μαραθώνα ή των Πλαταιών, είτε ως γενική μάχη και νίκη των πρώτων επί των δεύτερων.[571] Πιθανότερο είναι να πρόκειται για τη μάχη του Μαραθώνα, μία μάχη που αναδείχθηκε σε σημείο αναφοράς για την Αθηναϊκή πολεμική αρετή,[572] απηχώντας επιπλέον την αυξανόμενη αθηναϊκή αυτοπεποίθηση κατά τις δεκαετίες που τη διαδέχθηκαν.[573] Η μάχη απεικονίστηκε στην Ποικίλη Στοά,[574] στο πλαίσιο της Κιμώνειας προπαγάνδας,[575] ενώ η επιλογή της ως θέματος για τη νότια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης μπορεί να δικαιολογηθεί αν ληφθεί υπόψη η ιδιαίτερη θέση που απέκτησε στο οπλοστάσιο της αθηναϊκής προπαγάνδας κατά της Σπάρτης, κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου.[576]

Η ζωφόρος συναρθρώνεται σε έξι επεισόδια σε αλληλουχία, από τα αριστερά προς τα δεξιά.[577] Στο τρίτο κατά σειρά επεισόδιο της ζωφόρου, μια ομάδα Περσών, μεταξύ των οποίων και ένας ιππέας με το άλογό του, εφορμούν εναντίον μεμονωμένου Αθηναίου πολεμιστή στο αριστερό άκρο. Ο τελευταίος βρίσκεται ενώπιόν τους σε επιθετική στάση δορατισμού, κλίνοντας ελαφρώς προς τα εμπρός, ενώ το άλογο του αντιπάλου γονατίζει, στα πρόθυρα κατάρρευσης. Στο κέντρο του επεισοδίου, κείται στο έδαφος με το πλευρό και με την πλάτη προς τον θεατή, νεκρός Πέρσης, (*εικ. 87α*), ενδεδυμένος με εμβάδες και αναξυρίδες, όπως και ο ιππέας. Μολονότι, τεχνικά, το άλογο βρίσκεται δίπλα του και όχι πάνω του, όπως συνάγεται από το γεγονός ότι τα

[571] Hoelscher 1973, σ. 97, Ridgway 1981, σ. 90, Felten 1984, σ. 124.
[572] Harrison 1997, σ. 116, Schultz 2002, σ. 142 και σημ. 87.
[573] Zahrnt 2013, σ. 148: "During the Pentekontaetia the victory at Marathon came more and more to the fore in the eyes of the Athenians, due both to Cimon's commitment to his father and to the Athenians' own growing self-confidence."
[574] Παυσ. 1.15.4.
[575] Zahrnt 2013, σ. 145.
[576] Sfyroeras 2013, σ. 87.
[577] Schultz 2002, σ. 143.

γονατισμένα σκέλη του ζώου καλύπτονται από το σώμα του νεκρού, η συνολική εντύπωση που δίνεται στον θεατή είναι ότι το άλογο τον καλύπτει με τον συνολικό όγκο του, σαν να πρόκειται να τον καταπλακώσει με το βάρος του. Τα σκέλη του νεκρού είναι ελαφρώς λυγισμένα, ενώ λυγισμένο προς τα μέσα είναι και το αριστερό άνω άκρο. Η κεφαλή διασώζεται μερικώς και με έντονη φθορά.

Ο νεκρός, με γυρισμένη την πλάτη στον θεατή και προσδιορισμένη εθνική ταυτότητα μέσω του ενδύματος, συμβάλει με την παρουσία του στην ανάδειξη του νικητή κατά τη σύγκρουση των δύο αντίπαλων πλευρών, σκιαγραφώντας παράλληλα το είδος και την ένταση του αγώνα μέσω του οποίου ο νικητής αναδείχθηκε. Ιδωμένος μέσα και από το πρίσμα μιας χρονικής ακολουθίας συμβάντων, ο νεκρός έχει ήδη προηγηθεί με την πτώση και τον θάνατό του, ενώ από πάνω του καταρρέει το περσικό άλογο με τον αναβάτη του, στην κατά μέτωπο σύγκρουση με τον Αθηναίο μαχητή. Τα δύο διαδοχικά επίπεδα κατά τα οποία αποτυπώνεται η ήττα του πολυάριθμου περσικού στρατού, με τη μορφή αφενός του Πέρση πολεμιστή που έχει ήδη σκοτωθεί και αφετέρου της εν εξελίξει κατάρρευσης του ίππου, πάνω από τον νεκρό, συμπληρώνουν οι δύο Πέρσες που ακολουθούν, με τη μορφή μιας ακόμη επικείμενης επίθεσης κατά της ελληνικής πλευράς, αφού οι δύο πρώτες απέτυχαν. Από τη σύγκρουση, όμως, δεν αναδεικνύεται μόνο η αρετή και η πολεμική αξία του ενός εναντίον των πολλών. Διαφαίνεται πιθανότατα και η πρόθεση να αποδοθεί κάποια περιφρόνηση και απαξίωση εκ μέρους των ίδιων των Περσών για τους πολεμιστές τους, με την υποβίβαση τους σε απλές αναλώσιμες μονάδες τις οποίες, μετά την πτώση και την απώλειά τους, οι επόμενες σειρές αντικαθιστούν, επελαύνοντας ατιμωτικά από πάνω τους.

Στο τέταρτο επεισόδιο της ίδιας ζωφόρου, κεντρική θέση καταλαμβάνει η κατά μέτωπο σύγκρουση μεταξύ ενός Αθηναίου οπλίτη με αναπεπταμένη χλαμύδα και ασπίδα και ενός Πέρση ιππέα. Στο έδαφος, κάτω και από τις δύο μορφές, βρίσκεται νεκρός Πέρσης (*εικ. 87β*). Εφάπτεται στο έδαφος με το αριστερό πλευρό του και απεικονίζεται κατενώπιον. Το δεξί του χέρι περνάει λυγισμένο σε γωνία 90 μοιρών πάνω από την κεφαλή, η οποία κλίνει ελαφρώς προς το έδαφος, υποδεικνύοντας ότι οι μύες του αυχένα έχουν σταματήσει να ελέγχουν το βάρος της. Το αριστερό χέρι είναι πλακωμένο κάτω από το σώμα του ενώ αμφότερα τα σκέλη του είναι ενωμένα μεταξύ τους και ελαφρώς λυγισμένα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση του σώματος στον χώρο και ιδίως η σχέση του με τους δύο οπλίτες που συγκρούονται πάνω του. Ο Αθηναίος πολεμιστής το έχει κυριολεκτικά υποσκελίσει, κατά την εφόρμησή

του εναντίον του Πέρση ιππέα, περνώντας με το αριστερό σκέλος πάνω από τον θώρακά του, σαν να υπερπηδά κάποιο φυσικό εμπόδιο. Απέναντί του, ο Πέρσης ιππέας με το άλογό του όρθιο στα πίσω σκέλη, βρίσκονται επίσης πάνω από τον νεκρό. Όπως και στο τρίτο επεισόδιο της ζωφόρου, πιθανότατα και εδώ να διακρίνεται μέσα από το σχήμα του ίππου πάνω από νεκρό, η πρόθεση να αποτυπωθεί όχι τόσο ή όχι μόνο η περιφρόνηση των Περσών αριστοκρατών για τους αλλοεθνείς πεζικάριους, οι οποίοι πολεμούσαν στο πλευρό τους,[578] όσο η περιφρόνηση για τους ίδιους τους νεκρούς τους.[579] Φαίνεται εν κατακλείδι, ότι ο νεκρός εδώ επιτελεί διπλό ρόλο, σε πραγματικό και σε συμβολικό πεδίο συγχρόνως. Αφενός τον ρόλο ενός τεχνητού εμποδίου το οποίο υποσκελίζεται από όσους εξακολουθούν να μάχονται, ένα σύνηθες φαινόμενο σε ένα πεδίο μάχης με διάσπαρτα σώματα τριγύρω και αφετέρου τον ρόλο του ηττημένου αντιπάλου επί του οποίου κυριαρχεί και τον οποίο ελέγχει ο νικητής. Η κυριαρχικότητα μορφοποιείται μέσω της θέσης και της στάσης του τελευταίου καθώς και της σχέσης που σχηματίζεται ανάμεσα στις δύο μορφές. Εγκλωβισμένο ανάμεσα στο σταθερό άνοιγμα των ποδιών του οπλίτη, το σώμα έχει μετατραπεί εκτός από προσπελάσιμο εμπόδιο και σε ένα αντικείμενο το οποίο βρίσκεται υπό τον έλεγχο ενός τρίτου, εγκαθιστώντας μια σχέση ιδιοκτησίας. Όπως παρατηρεί η Harrison, δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Αθηναίος οπλίτης είναι ο ίδιος που φόνευσε τον Πέρση αντίπαλό του, ο οποίος κείται τώρα άψυχος κάτω από τα πόδια του.[580] Υπό μία άλλη έννοια, είναι δυνατόν να εκφράζεται μέσα από αυτό το συγκεκριμένο σύμπλεγμα και η έννοια της κατοχής του πεδίου, η οποία ταυτίζεται με τον έλεγχο των νεκρών του αντιπάλου, προσδιορίζοντας συγχρόνως τον νικητή και τον ηττημένο της μάχης.

Στη συνέχεια της παράστασης, ένας ακόμα πεσμένος Πέρσης βρίσκεται στο έδαφος, κάτω από το όρθιο άλογο ενός ομοεθνούς του, γυρισμένος σε στάση τριών τετάρτων προς τον θεατή (*εικ. 87γ*). Τα γόνατά του είναι ελαφρώς λυγισμένα και ο ίδιος μοιάζει σαν να έχει αγκαλιάσει ένα έξαρμα, στο οποίο στηρίζεται ο κορμός και η κεφαλή. Το δεξιό του χέρι περνά λυγισμένο μπροστά από την κεφαλή καλύπτοντας το πρόσωπο σχεδόν κατά το ήμισυ. Το άλογο με τον Πέρση ιππέα είναι σηκωμένο στα πίσω σκέλη, με φορά προς τα δεξιά, όπως και ο νεκρός, και βρίσκεται αντιμέτωπο με Αθηναίο οπλίτη.

---

[578] Schultz 2002, σ. 155-156.
[579] Arrington 2015, σ. 24: "They [Persians] also handled their own war dead differently from the Greeks, demonstrating less interest in recovering and burying them."
[580] Harrison 1972, σ. 353: "One has the impression that it is he who has dispatched the dead Persian at his feet."

Η παράσταση της νότιας ζωφόρου κλείνει με την υποχώρηση και διαφυγή των Περσών, υπό το βάρος της Αθηναϊκής επίθεσης. Ένας ακόμα νεκρός Πέρσης κείται στο έδαφος με το πλευρό και κατενώπιον ως προς τον θεατή, ενόσω ένας Αθηναίος οπλίτης από πάνω του καταδιώκει έναν Πέρση ιππέα (*εικ. 87δ*). Το αριστερό χέρι του νεκρού εφάπτεται στο πλευρό πέφτοντας αδύναμο προς το έδαφος, ενώ το δεξιό περνάει κάτω από το κεφάλι, στηρίζοντάς το. Τα πόδια του είναι κλειστά και τεντωμένα. Ο Αθηναίος οπλίτης κινείται με επιθετική προβολή προς τα εμπρός, όπως μαρτυρούν η κλίση του σώματος και ο μεγάλος διασκελισμός. Μολονότι τυπικά το αριστερό του άκρο πόδι και μέρος της κνήμης καλύπτονται από το σώμα του νεκρού, χωρίς δηλαδή να φαίνεται να πατά επί αυτού, η εντύπωση που δημιουργείται, ειδικά συνυπολογίζοντας την απόσταση από την οποία θα παρατηρούσε κανείς τη ζωφόρο, είναι ότι με κάποιο τρόπο πατά πάνω στο σώμα. Εν κατακλείδι, το γενικό σχήμα που είδαμε και προηγουμένως, με έναν Πέρση να συγκρούεται με έναν Έλληνα πάνω από έναν νεκρό Πέρση, συναντάται για μία ακόμη φορά, με τη διαφορά ότι εδώ ο Πέρσης ιππέας τρέπεται σε φυγή.

Εκτός από τις έννοιες της κυριαρχίας, του ελέγχου, της καθυπόταξης, της ταπείνωσης ή και της περιφρόνησης που εκφράζονται μέσα από το σχήμα της θέσης ή της κίνησης των ζωντανών επί του νεκρών στη ζωφόρο, η συγκεκριμένη αριθμητική αναλογία του «δύο προς ένα» μαρτυρά και την επιτυχή έκβαση του Αθηναϊκού αγώνα εναντίον ενός υπέρτερου αριθμητικά αντιπάλου, ο οποίος επιπλέον διέθετε και την ισχύ του ιππικού. Το Αθηναϊκό ηρωικό ιδεώδες δημόσια εκπεφρασμένο μέσα από την κύρια μορφή του γυμνού, άνδρα πολεμιστή,[581] ενισχύεται μεταξύ άλλων και με την πλήρη καθυπόταξη και κυριαρχία επί του «Άλλου»,[582] ακόμα και μετά τον θάνατό του.

Απόσπασμα μάχης απεικονίζεται και στη δυτική ζωφόρο του ναού. Η σκηνή αποτελείται από πέντε επεισόδια (*κατ. 88, εικ. 88*).[583] Στο δεύτερο από αυτά, κεντρική θέση κατέχει η συμπλοκή γύρω από έναν πεσμένο οπλίτη, τον οποίο κρατάει και σηκώνει από τους ώμους ένας άλλος. Ο πεσμένος οπλίτης είναι γυμνός, σε ύπτια θέση, με τα πόδια λυγισμένα και ελαφρώς τεμνόμενα στις γάμπες. Το αριστερό του χέρι είναι υψωμένο αυτοδύναμα και λυγισμένο προς τα πίσω, σαν να προσπαθεί να κρατήσει τον

[581] Miller 1995, σ. 43: "The system of representations of Persians in Attic Art existed to construct the Athenian male ideal."
[582] Castriota 2000, σ. 443: "Consequently, the Greeks of this period did all they could to construct an ideology of difference or otherness with regard to the Persians and thereby attained a more distinct sense of self."
[583] Schultz 2002, σ. 161-169.

συμπολεμιστή του, ο οποίος φαίνεται ότι επιχειρεί να τον απομακρύνει από το πεδίο της μάχης. Ένας άλλος πολεμιστής φαίνεται να τον συνεπικουρεί σε αυτή την προσπάθεια, πιάνοντας τον πεσμένο οπλίτη από τα πόδια. Από το αυτοδύναμο υψωμένο χέρι αλλά και από την κεφαλή που φαίνεται να στηρίζεται επίσης αυτοδύναμα, συνάγεται ότι ο πεσμένος δεν είναι νεκρός, όπως έχει υποστηριχθεί,[584] αλλά τραυματίας.

Στο τρίτο επεισόδιο απεικονίζονται δύο τραυματισμένοι πολεμιστές, πεσμένοι στο έδαφος, εκ των οποίων ο ένας, στο αριστερό άκρο, υποβοηθείται και προστατεύεται από συμπολεμιστή του,[585] ενώ ο δεύτερος, δεξιά, πασχίζει να αμυνθεί ενάντια σε έναν εχθρό που του επιτίθεται από εμφανώς πλεονεκτική θέση. Στο σημείο αυτό της ζωφόρου, στον κενό χώρο ανάμεσα στις δύο μορφές, αποδίδεται σε χαμηλό ανάγλυφο ένα τρόπαιο. Ενδιάμεσα, ανάμεσα στις σκηνές με τους τραυματίες, κείται ένας νεκρός ανάμεσα σε δύο αντιμαχόμενους οπλίτες. Το γυμνό σώμα του είναι τοποθετημένο κατενώπιον, με κεκαμμένη μέση γύρω από τον βράχο και με τα σκέλη ενωμένα και ελαφρώς λυγισμένα. Το αριστερό του χέρι διασώζεται μόνο μέχρι τον αγκώνα αλλά φαίνεται ότι μάλλον το μη διασωθέν αντιβράχιο θα περνούσε πάνω από την κεφαλή. Το δεξιό είναι καταπλακωμένο, ανάμεσα στον κορμό και τον βράχο. Το πρόσωπο και ένα μέρος των πελμάτων δεν διασώζονται. Από αριστερά εισβάλει ορμητικά υποσκελίζοντας το σώμα με μεγάλο διασκελισμό και πατώντας με το αριστερό του πόδι στο έξαρμα, ο ένας από τους δύο αντιμαχόμενους, επιτιθέμενος ταυτόχρονα στον αντίπαλό του στα δεξιά που αμύνεται με την ασπίδα του. Η σκηνή προσομοιάζει στην τυπική διάταξη της διεκδίκησης νεκρού, θέμα με μεγάλη διάδοση στην αρχαϊκή αγγειογραφία του Τρωϊκού Κύκλου, όπως είδαμε και στο σχετικό κεφάλαιο. Εν προκειμένω, εφόσον αποκλειστεί η εκδοχή η παράσταση να αφορά κάποιο επεισόδιο του Τρωϊκού Κύκλου και εφόσον ακόμα περισσότερο καταδειχθεί ότι η σκηνή αφορά ιστορική μάχη της κλασικής περιόδου, η εκδοχή η συγκεκριμένη

[584] Οι Harrison (1997, σ. 121), Schultz (2002, σ. 164) και Arrington (2015, σ. 174) εσφαλμένα τον προσδιορίζουν ως νεκρό. Ο Schultz επιπροσθέτως θεωρεί ότι πρόκειται για μονομαχία πάνω από νεκρό, δηλ. διεκδίκηση του σώματος, βλ. Schultz 2002, σ. 165.

[585] Η Harrison (1997, σ. 120) τον προσδιορίζει ως νεκρό, αντικρούοντας την άποψη που διατυπώνεται στον παλιό κατάλογο του Βρετανικού Μουσείου και την οποία αναφέρει, ότι η μορφή στηρίζεται αυτοδύναμα στο έδαφος με το δεξιό χέρι. Μολονότι είναι βάσιμη η παρατήρησή της ότι το σώμα στηρίζεται στο πόδι του όρθιου πολεμιστή, η έντονη φθορά δεν επιτρέπει να φανεί αν στηρίζεται μόνο σε αυτό. Ακόμα και στην περίπτωση, όμως, της μη στήριξης του σώματος και μέσω του χεριού στο έδαφος, δεν αποτελεί αυτό ικανή συνθήκη για τον προσδιορισμό του ως νεκρού. Αν η παράσταση αποτελεί απεικόνιση ιστορικής μάχης, το πιθανότερο είναι ότι η σκηνή απεικονίζει την προστασία και απομάκρυνση τραυματία και όχι νεκρού.

απεικόνιση να αφορά διεκδίκηση του νεκρού σώματος, παρά την τυπολογική ομοιότητα στη διάταξη και τη θέση των μορφών, θα πρέπει να αποκλειστεί.

Αναφορικά με την ταυτότητα της παράστασης διατυπώθηκαν ποικίλες απόψεις, μεταξύ των οποίων ότι πρόκειται για τη μάχη των Πλαταιών και ειδικότερα για την επίθεση των Αθηναίων εναντίον των Θηβαίων,[586] ότι απεικονίζεται η περισυλλογή των νεκρών σωμάτων των Επτά επί Θήβας,[587] ή ότι πρόκειται για μια γενική αθηναϊκή νίκη.[588] Διατυπώθηκε, επίσης, η υπόθεση ότι απεικονίζεται η μάχη της Αμβρακίας, κατά την οποία οι Αθηναίοι υπό την ηγεσία του Δημοσθένη νίκησαν την Σπάρτη και τη βορειοδυτική σύμμαχό της Αμβρακία, στην Αμφιλοχία, το 426-425 π.Χ.[589] Τέλος, η χρονολόγηση του ναού περί το 425/4 π.Χ., η εξαιρετικά σημαντική στρατιωτική επιτυχία του Αθηναϊκού στρατού επί των Σπαρτιατών στην Πύλο και τη Σφακτηρία το 425 π.Χ., και η αφιέρωση χάλκινου, λατρευτικού αγάλματος Νίκης στη θέα Αθηνά, λαμβάνοντας επιπλέον υπόψη τη γενική αρχή της πολιτικής του Κλέωνα για άμεση προπαγανδιστική εκμετάλλευση των αθηναϊκών νικών κατά τρόπο μνημειώδη, οδήγησαν στην ταύτιση της δυτικής ζωφόρου με την ίδια τη νικηφόρο για τους Αθηναίους μάχη της Σφακτηρίας.[590] Προς επίρρωση της ταύτισης της δυτικής ζωφόρου με την θριαμβευτική αθηναϊκή νίκη στη νήσο της Σφακτηρίας, με την οποία σφραγίστηκε η σύγκρουση μεταξύ Αθηναίων και Σπαρτιατών στον κόλπο της Πύλου, λειτουργούν επιπλέον και δύο εικονογραφικά στοιχεία. Το ένα είναι το τρόπαιο που απεικονίζεται στη ζωφόρο, το οποίο υποδεικνύει τη σύναψη ανακωχής. Είναι γνωστό ότι μετά τη αθηναϊκή νίκη στη ναυμαχία της Πύλου, τον ναυτικό αποκλεισμό της Σφακτηρίας και τον εγκλωβισμό των Σπαρτιατών στο νησί, συνάφθηκε ανακωχή, η οποία ωστόσο αποδείχθηκε εύθραυστη. Κατά τη διάρκεια της ανακωχής, οι Αθηναίοι έστησαν το τρόπαιο, παραχωρώντας στους Σπαρτιάτες την άδεια να περισυλλέξουν τους νεκρούς τους, ως είθιστο.[591] Το δεύτερο στοιχείο είναι το βραχώδες έξαρμα, το οποίο παραπέμπει στη βραχώδη μορφολογία του εδάφους της Πύλου.[592]

Επιστρέφοντας στη ζωφόρο και στον νεκρό, φαίνεται ότι και στην περίπτωση αυτή, μέσα από το σύμπλεγμα του νικητή Αθηναίου επί του ηττημένου νεκρού Σπαρτιάτη, υπηρετούνται και εκφράζονται κατά τρόπο ξεκάθαρο οι έννοιες της

[586] Βλ. Schultz 2002, σ. 171, σημ. 152, όπου και σχετική βιβλιογραφία.
[587] Harrison 1997, σ. 117.
[588] Ridgway 1981, σ. 90.
[589] Schultz 2002, σ. 174-177.
[590] Boersma 1970, σ. 85-86.
[591] Θουκ. IV, 14, 5: «οἱ μὲν τροπαῖόν τε ἔστησαν καὶ νεκροὺς ἀπέδοσαν».
[592] Θουκ. IV, 9, 2: «ἐς χωρία μὲν χαλεπὰ καὶ πετρώδη πρὸς τὸ πέλαγος τετραμμένα».

επιβολής και της κυριαρχίας, ως παράγωγα της στρατιωτικής νίκης και της πολιτικής εκμετάλλευσής της από το αθηναϊκό καθεστώς.

Νεκρός ποδοπατούμενος στη μάχη, απεικονίζεται και στη μαρμάρινη ταφική στήλη της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 29.47 (*κατ. 89, εικ. 89*), που προέρχεται από το αθηναϊκό Δημόσιο Σήμα. Η παράσταση, αποτυπωμένη σε έξεργο ανάγλυφο, διασώζεται αποσπασματικά, όπως άλλωστε και η ίδια η στήλη. Διασώζονται τρεις μορφές και ένα μικρό μέρος από μία τέταρτη. Στα αριστερά βρίσκεται πολεμιστής, ο οποίος προσπαθεί μάλλον απεγνωσμένα να αμυνθεί, γονυκλινής και σηκώνοντας την ασπίδα με αριστερό του χέρι. Είναι ενδεδυμένος με χιτωνίσκο ζωσμένο στη μέση και φέρει στην κεφαλή πίλο. Από τον αντίπαλό του, που βρισκόταν αριστερά, διασώζεται μόνο μέρος του χεριού, που αρπάζει τον αμυνόμενο από την κόμη στην περιοχή του αυχένα καθώς και το λυγισμένο γόνατό του, το οποίο προσβάλλει την κοιλιακή του χώρα. Δεξιά του, ένας άλλος πολεμιστής, παρόμοια ενδεδυμένος με αυτόν, τρέχει με κατεύθυνση προς τα δεξιά, υποσκελίζοντας τον νεκρό,[593] και κοιτάζοντας ταυτόχρονα προς τα πίσω. Ο τελευταίος είναι γυμνός και σε ύπτια θέση τριών τετάρτων, πάνω από βραχώδες έδαφος.[594] Το πρόσωπό του, με τα νεανικά, χαρακτηριστικά, είναι ανέκφραστο. Το αριστερό χέρι του εφάπτεται στο έδαφος τεντωμένο και παράλληλο με το σώμα, με ελαφρώς λυγισμένο μόνο τον καρπό. Το δεξιό περνάει με τον αγκώνα κεκαμμένο σε γωνία 90 μοιρών πάνω από την κεφαλή, καταλήγοντας με γροθιά στο έδαφος, μέσα την οποία κρατάει ακόμα τη λαβή του ξίφους του. Το στήθος του είναι προτεταμένο, στοιχείο το οποίο θεωρήθηκε ένδειξη επώδυνου θανάτου,[595] ενώ τα κάτω άκρα του διακρίνονται μόνο εν μέρει. Κάτω από το κεφάλι του διακρίνεται μέρος του ιματίου του, το οποίο είναι δεμένο με πόρπη γύρω από τον λαιμό. Το νεκρό σώμα έχει συστραφεί ανάμεσα στον περιορισμένο χώρο που ορίζουν οι δύο πολεμιστές ενώ τη γενική αίσθηση ποδοπάτησης και επέλασης άνωθέν του επιτείνει επιπλέον το γεγονός ότι ο γονυκλινής αμυνόμενος πατά με το πέλμα του γονατισμένου σκέλους του στον αριστερό μηρό του. Η όλη στάση του σώματος, η απόδοση του προσώπου καθώς και το συνολικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται δεν αφήνουν αμφιβολίες για τη νεκρότητά του, την οποία διαπιστώνουν και οι περισσότεροι ερευνητές.[596] Οι δύο πολεμιστές που

[593] Παρατηρώντας την επικάλυψη των σωμάτων προσεκτικά, φαίνεται ότι περνάει ακριβώς δίπλα του και ενδεχομένως όχι από πάνω του, όπως υποδεικνύει το αριστερό σκέλος του, το οποίο περνάει πίσω από τον νεκρό. Η πρώτη και άμεση εντύπωση, ωστόσο, που δίδεται είναι ότι περνάει πάνω από το σώμα.
[594] Hoelscher 1973, σ. 107.
[595] Pinney and Ridgway 1979, σ. 152.
[596] Richter 1954, σ. 55, Hoelscher 1973 σ. 107, Pinney and Ridgway 1979, σ. 152, Goette 2009, σ. 190. Ότι πρόκειται πιθανόν για νεκρό σημειώνει η Ridgway (1997, σ. 199).

υποχωρούν ηττημένοι, ο ένας γονατίζοντας και ο άλλος τρέχοντας, ανήκουν στην ίδια εθνικότητα,[597] όπως προδίδει η ενδυμασία τους και πρόκειται είτε για Λύκιους, είτε για κάποια άλλη ανατολίτικη φυλή.[598] Στο ίδιο στρατόπεδο, των ηττημένων αλλοεθνών, ανήκει και ο νεκρός, όπως θα ήταν άλλωστε αναμενόμενο σε μια ταφική στήλη από το αθηναϊκό Δημόσιο Σήμα, της οποίας σκοπός ήταν να προβάλλει την υπεροχή του αθηναϊκού κράτους,[599] μέσα από θριαμβεύουσες μορφές, προελαύνουσες επί των εχθρών. Η ίδια η εικόνα του νεκρού σώματος καθώς συμπιέζεται και ασφυκτιά στον περιορισμένο χώρο ανάμεσα στους δύο πολεμιστές, ατάκτως πεσμένο στο έδαφος, αντανακλά την έννοια της άδοξης ήττας.

Η αποσπασματική διατήρηση του μαρμάρινου συμπλέγματος ανδρικής και πεσμένης γυναικείας μορφής, με αρ. ευρ. 4689, 4754, 152 (*κατ. 90, εικ. 90*),[600] από το ανατολικό αέτωμα του ναού του Ασκληπιού στην Επίδαυρο,[601] με θέμα την Ιλίου Πέρσιν,[602] δυσχεραίνει την απόπειρα διεξαγωγής απόλυτα ασφαλούς εκτίμησης ως προς το αν μπορεί η εικόνα να ταξινομηθεί στην υπό εξέταση εικονογραφική κατηγορία, την «επί του νεκρού». Υπέρ της απόδοσης σε αυτή, ωστόσο, συνηγορεί τόσο η στενή σωματική επαφή ανάμεσα στο σωζόμενο τμήμα του ανδρικού σκέλους, από τον μηρό μέχρι και την κνήμη,[603] και το σωζόμενο τμήμα του άνω κορμού της γυναικείας, όσο και η προβολή του σκέλους επί αυτής. Από τη γυναικεία μορφή διασώζονται μόνο ο άνω κορμός, η κεφαλή και το μεγαλύτερο μέρος του δεξιού χεριού, μέχρι τον καρπό, το οποίο είναι λυγισμένο στον αγκώνα και κρέμεται άνευρα. Η μορφή φορά χειριδωτό χιτώνα, φέρει καλύπτρα και εφάπτεται στο έδαφος με το αριστερό πλευρό, με την κεφαλή και τον μακρύ λαιμό να έχουν γείρει αναίσθητα προς τα κάτω, συνδυασμός δηλωτικός της νεκρότητας. Από το πρόσωπό της διακρίνονται, έστω με κάποια επιφύλαξη και δυσκολία λόγω της έντονης διάβρωσης, το σχεδόν ανεπαίσθητα ανοιχτό στόμα και οι ανοιχτοί οφθαλμοί. Στο στήθος της γυναικείας μορφής εφάπτεται η ανδρική κνήμη,[604] και θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι το μη σωζόμενο σήμερα άκρο πόδι του άνδρα, είτε θα πατούσε στο έδαφος, σε κάποιο σημείο ανάμεσα στον

[597] Hoelscher 1973, σ. 108: "die Unterliegenden ein Volk sind".
[598] Ridgway 1997, σ. 199.
[599] Βλ. Goette 2009, σ. 198.
[600] Yalouris 1992, σ. 22-24, πίν. 11d-e, 12, Καλτσάς 2001, σ. 173, αρ. 338, IV. Για τον συσχετισμό των επιμέρους τμημάτων του συμπλέγματος βλ. Yalouris 1992, σ. 23.
[601] Μεταξύ 420 π.Χ. και 353 π.Χ, βλ. Μοστράτος 2013, σ. 160-161.
[602] Ταύτιση αποδεκτή από την πλειονότητα των ερευνητών, βλ. Μοστράτος 2013, σ. 192-193.
[603] Στην ίδια μορφή ανήκει κατά τον Yalouris (1992, σ. 24, πίν. 12d-e, 13a-b) και τμήμα ανδρικού άνω κορμού.
[604] Η συγκόλληση πραγματοποιήθηκε από τον Yalouris (1992, σ. 23).

κορμό και το μη σωζόμενο αριστερό χέρι της νεκρής, είτε, σε μία πιο ακραία εκδοχή, ακόμα και πάνω σε αυτό. Με βάση μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση του Γιαλούρη, η επεξεργασία της πλάτης υποδεικνύει ότι μεταξύ της γυναικείας μορφής και του τυμπάνου του αετώματος ενδεχομένως μεσολαβούσε και κάποια άλλη μορφή ή αντικείμενο.[605] Η νεκρή γυναίκα είναι, κατά τον Γιαλούρη, Τρωαδίτισσα και ο άνδρας Έλληνας πολεμιστής, μία εύλογη ταύτιση στο πλαίσιο της συγκεκριμένης αναπαράστασης,[606] ενώ η επιλογή του θέματος για την διακόσμηση του ναού του Ασκληπιού θα μπορούσε να ερμηνευθεί στο πλαίσιο μιας νέας πανελλήνιας αντιπερσικής προπαγάνδας, με την υιοθέτηση της ήδη διαδεδομένης και κατά τον 5ο αιώνα π.Χ. συμβολικής ταύτισης Περσών και Τρώων, στον ρόλο του κοινού εχθρού.[607] Όπως και στις υπόλοιπες εναέτιες μορφές του ναού, το σύμπλεγμα διέπεται από πάθος και δραματική ένταση,[608] που εδώ απορρέουν τόσο από τη σχέση μεταξύ των δύο μορφών και την επιθετική προβολή του ανδρικού σκέλους επί του κείμενου σώματος, όσο και από τα εκφραστικά χαρακτηριστικά του προσώπου της νεκρής.

Αν στη συντριπτική πλειονότητα των παραστάσεων αυτής της ενότητας, οι κυρίαρχες μορφές βρίσκονται πάνω από τον νεκρό χωρίς, ωστόσο, να υφίσταται επαφή μεταξύ τους, στην επιτύμβια στήλη με αρ. ευρ. 751 στην Αθήνα ή «στήλη του Αλκία» (*κατ. 91, εικ. 91*), ο κυρίαρχος πολεμιστής πατά ξεκάθαρα πάνω στο νεκρό σώμα, που χρησιμοποιείται σαν φυσικό βάθρο πάνω στο οποίο ανυψώνεται ο πρώτος. Η αναγραφή του ονόματος «Αλκίας Φωκεύς» στο οριζόντιο γείσο του αετώματος της στήλης μαρτυρά την ταυτότητα του ιδιοκτήτη της και τιμώμενου νεκρού, προέλευσης πιθανόν εκ του Πελοποννησιακού Πολέμου, τον οποίο στη σκηνή αντιπροσωπεύει ο κυρίαρχος οπλίτης, ως αποτύπωση και υπόμνηση της ανδρείας του. Ο νεκρός της παράστασης, γυμνός, αγένειος και με ταινία στην κεφαλή, είναι αποδοσμένος εν μέρει σε χαμηλό ανάγλυφο και εν μέρει με χρήση χάραξης, καταπρηνής και ελαφρώς στραμμένος προς τον θεατή. Ανάμεσα στο σώμα και το έδαφος διακρίνεται ένδυμα με πτυχώσεις. Η κεφαλή του νεκρού αποδίδεται σε κατατομή, είναι στραμμένη προς τα κάτω και στηρίζεται παράλληλα στο δεξιό άνω άκρο, το οποίο εκτείνεται πλήρως τεντωμένο, με την εξαίρεση του καρπού που έχει χαλαρώσει, προς τα αριστερά. Αντιθέτως, το αριστερό κρέμεται ολόκληρο προς τα κάτω, περνώντας μπροστά από

[605] Yalouris 1992, σ. 23.
[606] Yalouris 1992, σ. 24.
[607] Βλ. και Μοστράτος 2013, σ. 326-328.
[608] Ridgway 1997, σ. 38.

την κοιλιακή χώρα. Τα σκέλη του είναι ελαφρώς λυγισμένα. Ο οπλίτης, γυρισμένος με την πλάτη στον θεατή, κινείται επιθετικά και με μεγάλο διασκελισμό προς τα αριστερά, κρατώντας δόρυ και ασπίδα και φέροντας κράνος. Είναι γυμνός και από το αριστερό χέρι του κρέμεται το ένδυμά του καταλήγοντας στο έδαφος. Πατά στον ώμο του νεκρού με το αριστερό του σκέλος και στη γάμπα του με το δεξί. Η ωμότητα με την οποία διαμορφώνονται η θέση και η στάση του επί του νεκρού δεν αφήνουν καμία αμφιβολία για την απόλυτη κυριαρχία του,[609] ενώ η καταπρηνής θέση του σώματος ολοκληρώνει το σχήμα της υποταγής του στο νικητή.[610]

Την εικόνα του άδοξα πεσόντος και κείμενου στο πεδίο μάχης παρουσιάζουν και τα ποδοπατούμενα νεκρά σώματα στις μεγάλες ζωφόρους του ποδίου του Μνημείου των Νηρηίδων στην Ξάνθο της Λυκίας, το οποίο ανεγέρθηκε κατά πάσα πιθανότατα για τον δυνάστη της Ξάνθου Αρβίνα.[611] Οι δύο νεκροί εικονίζονται ξεχωριστά, στη δυτική πλάκα, με αρ. ευρ. 850a (*κατ. 92, εικ. 92α*) και στην ανατολική, με αρ. ευρ. 860b στο Λονδίνο, αντίστοιχα (*κατ. 92, εικ. 92β*). Στην 850a, από αριστερά, γυμνός πολεμιστής προτάσσει την ασπίδα του σε θέση άμυνας έναντι ιππέα ο οποίος κινείται προς τα δεξιά, κοιτάζοντας ταυτόχρονα προς το μέρος του πρώτου. Κάτω από το άλογο κείται ο νεκρός, πεσμένος στο έδαφος με το αριστερό πλευρό, κατενώπιον ως προς τον θεατή, με την κεφαλή δεξιά και καταλαμβάνοντας ολόκληρο το μήκος της πλάκας. Είναι γενειοφόρος και ενδεδυμένος με χιτώνα ζωσμένο στη μέση. Τα χέρια του περνούν εκτεινόμενα πάνω από την κεφαλή. Παραπλήσιος είναι και ο τύπος του νεκρού της 860b, με κύρια διαφορά ότι κείται με την κεφαλή προς τα αριστερά αλλά και ότι συνωστίζονται περισσότερες μορφές άνωθέν του, που επιτείνουν την εντύπωση της σύνθλιψής του στον χώρο. Εκτός από τον ίππο που καλπάζει από πάνω του και τον οπλίτη που κινείται προς τα δεξιά, ευρισκόμενος πίσω ακριβώς από το σώμα, υπάρχει ένας ακόμα -πιθανόν- νεκρός ή θνήσκων, ο ιππέας, ο οποίος έχει ήδη καταρρεύσει, γλιστρώντας ταυτόχρονα από τη ράχη του ίππου, έτοιμος να πέσει και ακολούθως να στοιβαχτεί πάνω του. Το χαλαρωμένο δεξιό χέρι του -ίσως- νεκρού ή θνήσκοντος ιππέα εφάπτεται ήδη στον νεκρό που βρίσκεται στο έδαφος.

Αναφορικά με την εθνικότητα των αντιμαχόμενων μορφών και τον προσδιορισμό της με βάση τις ενδυμασίες, σε ελληνική και ανατολίτικη, προέκυψε ο προβληματισμός του πώς θα μπορούσε να ερμηνευθεί η απόδοση στη νικηφόρα πλευρά

[609] Stupperich 1977, σ. 188-189.
[610] Βλ. Kefalidou 2010, σ. 136-137.
[611] Robinson 1999, σ. 364.

των ανατολιτών Λύκιων,[612] τόσων μορφών σε «μειονεκτική θέση» ή στη θέση του ηττημένου, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται πρωτίστως οι νεκροί. Ανεξάρτητα, ωστόσο, από την εθνικότητα των μορφών, αυτό το οποίο γίνεται άμεσα αντιληπτό είναι η βιαιότητα των σκηνών,[613] στην οποία συμβάλλει και η εικόνα των ποδοπατημένων νεκρών, ως αναπόσπαστο στοιχείο μιας άγριας πολεμικής σύγκρουσης.

Ανάλογης έντασης και βιαιότητας είναι και οι σκηνές μάχης μεταξύ Ελλήνων και Αμαζόνων από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία,[614] στη μαρμάρινη ζωφόρο του Μαυσωλείου της Αλικαρνασσού. Στην πλάκα με αρ. ευρ. 1007, (*κατ. 93, εικ. 93*), νεκρή Αμαζόνα κείται στο έδαφος, ανάμεσα σε γυμνό Έλληνα οπλίτη, δεξιά, και μία συμπολεμίστριά της αριστερά, η οποία στοχεύει με το άλλοτε ένθετο τόξο της εναντίον του πρώτου. Η νεκρή είναι πεσμένη πάνω από ένα μικρό εδαφικό έξαρμα, σε συνεσταλμένη στάση, με το πλευρό και ελαφρώς πρηνηδόν, με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά από το στήθος της και το αριστερό προτεταμένο. Είναι ενδεδυμένη με χιτώνα, ο οποίος έχει εν μέρει υποχωρήσει αφήνοντας ακάλυπτο το στήθος της και με αναξυρίδες, ενώ η κόμη της διαμορφώνεται σε πλεξίδα στην κορυφή. Το πρόσωπό της είναι ανέκφραστο. Το σώμα είναι, κατά ένα μέρος του, από την περιοχή του ισχίου μέχρι το σημείο των αστραγάλων, τοποθετημένο κάτω και ανάμεσα από τα ανοιχτά σκέλη του οπλίτη, ο οποίος υποχωρεί καλυπτόμενος από την ασπίδα του, ενόσω η αντίπαλος του εξαπολύει την επίθεσή της. Παρότι το δεξί χέρι του οπλίτη, με το οποίο θα κρατούσε πιθανότατα δόρυ, δεν διασώζεται από το αντιβράχιο και κάτω, η συνολική του στάση και κίνηση ερμηνεύθηκε ως κίνηση τραβήγματος και ανάκτησης του δόρατός του από το νεκρό σώμα.[615] Η έντονη κλίση του σώματός του προς τα πίσω με εφαρμογή αντιστήριξης επί του ποδιού της νεκρής, καθώς και το βλέμμα του προς το νεκρό σώμα, δηλωτικό της προσοχής του κατά τη διεκπεραίωση κάποιας ενέργειας επ' αυτού, υποστηρίζουν την ερμηνεία αυτή. Η σκηνή προσομοιάζει στις παραστάσεις διεκδίκησης νεκρού της αρχαϊκής περιόδου, με το διαφιλονικούμενο σώμα ανάμεσα στους διεκδικητές του και μολονότι θα ήταν μάλλον επισφαλές να ταξινομηθεί στην ίδια κατηγορία, για λόγους ιστορικούς και εικονογραφικούς,[616] είναι ωστόσο σαφής η συσχέτιση μεταξύ των τριών σωμάτων και των σχετικών ενεργειών τους. Βάσει αυτής,

[612] Bruns-Özgan 1987, σ. 210: "Doch auch von diesen Kaempfern sind so viele in bedraengten oder unterlegenen Positionen gezeigt (Taf. 5,1), dass es schwer faellt, in ihnen die lykische, aslo siegrieche Partei zu erkennen".
[613] Robinson 1999, σ. 372.
[614] Η μορφή του Ηρακλή διακρίνεται στην πλάκα με αρ. ευρ. 1008.
[615] Ashmole 1972, σ. 174.
[616] Βλ. Εισαγωγή πρώτου κεφαλαίου, 'Διεκδίκηση νεκρού'.

η νεκρή φονεύθηκε από τον Έλληνα, τον οποίο επιχειρεί τώρα να φονεύσει με το τόξο της η σύντροφός της, σε μία πράξη αντεκδίκησης. Η τοποθέτησή της ακριβώς δίπλα στην κεφαλή της νεκρής, αλλά και η τοποθέτηση της νεκρής κάτω από τα σκέλη του Έλληνα οπλίτη, ενισχύει στη σκηνή το στοιχείο της προσωπικής διαμάχης, με αφορμή τη θανάτωση της Αμαζόνας, έστω και αν δεν πρόκειται για διεκδίκηση του σώματος. Σε ό,τι αφορά την επιλογή του θέματος της Αμαζονομαχίας, και ειδικότερα το πώς θα μπορούσε να δικαιολογηθεί η εικόνα των ηττημένων Αμαζόνων, μεταξύ των οποίων και η νεκρή, στο ταφικό μνημείο ενός Πέρση Σατράπη, ως σημαντικότεροι λόγοι θεωρήθηκαν η επιθυμία του Μαύσωλου να σχετιστεί με τον Ηρακλή, ο οποίος στη μάχη ηγείται του νικηφόρου στρατού των Ελλήνων, οι ταφικές συνδηλώσεις των Αμαζόνων κατά τον 4ο αιώνα, που θα τις καθιστούσαν ταιριαστές για τη διακόσμηση ενός ταφικού μνημείου, και, τέλος, η δευτερεύουσα σημασία της ίδιας της ζωφόρου στο μνημείο, ως προς την τοποθέτηση και κατά συνέπεια την πρόσληψή της από τον θεατή.[617]

Μία εικόνα παρόμοια με αυτήν της πλάκας του Μνημείου των Νηρηίδων με τους δύο νεκρούς, τον έναν στη ράχη ίππου και τον δεύτερο κείμενο στο έδαφος (*εικ. 92β*), συναντάται και σε ένα ιδιωτικό μνημείο, στη λίγο μεταγενέστερη μαρμάρινη επιτύμβια λουτροφόρο του Φίλωνος, Μ 977 (*κατ. 94, εικ. 94*), όπου οι νεκροί στο έδαφος είναι δύο, ενώ ένας ακόμα νεκρός ή, το πιθανότερο, θνήσκων βρίσκεται, αντιστοίχως, στη ράχη του ενός ίππου. Στο κέντρο της παράστασης, που αναπαριστά σκηνή μάχης μεταξύ έφιππων και πεζών,[618] δεσπόζει γενειοφόρος ιππέας με κοντό χιτώνα, πάνω σε άλογο που είναι ανασηκωμένο στα πίσω σκέλη. Ο ιππέας κρατά πιθανώς δόρυ,[619] στοχεύοντας εναντίον γονυπετούς πολεμιστή δεξιά, που βρίσκεται αμυνόμενος κάτω από τον ίππο, στο πρότυπο της στήλης του Δεξίλεω. Ο ένας νεκρός[620] κείται στο δεξιό μέρος της εικόνας, κατά το ήμισυ κάτω από τον ίππο με τον κυρίαρχο ιππέα και συγχρόνως πίσω από τον αμυνόμενο, γονυπετή πολεμιστή. Βρίσκεται σε ύπτια θέση, με τα χέρια περασμένα σταυροειδώς πίσω από την κεφαλή και είναι γυμνός. Αριστερά είναι ο δεύτερος ίππος, στραμμένος προς την αντίθετη κατεύθυνση

[617] Βλ. Ridgway 1997, σ. 129.
[618] Το πολυπρόσωπο της παράστασης και οι λεπτομέρειες της σύνθεσης συνιστούν εξαίρεση για τα δεδομένα των ιδιωτικών ταφικών μνημείων, παραπέμποντας περισσότερο σε δημόσιο μνήμειο, όπως σημειώνει η Kaempf-Dimitriadou (2000, σ. 78).
[619] Το δόρυ ήταν γραπτώς δηλωμένο όπως παρατηρεί η Νικοπούλου (1969, σ. 332).
[620] Σύμφωνα με την Kaempf-Dimitriadou (2000, σ. 71) είναι «θανάσιμα τραυματισμένος».

σε σχέση με τον πρώτο, με τον ιππέα του πεσμένο στη ράχη του.[621] Στο ανώμαλο έδαφος, ακριβώς από κάτω του, κείται ο δεύτερος νεκρός,[622] ενδεδυμένος, σε στάση πρηνηδόν και ελαφρώς στραμμένος προς τον θεατή, με την κεφαλή με την κοντή κόμη να ακολουθεί το φυσικό, ανάγλυφο σκαλοπάτι του εδάφους, με το πρόσωπο προς τα κάτω και με κλειστούς οφθαλμούς. Το δεξί χέρι περνάει λυγισμένο κάτω από την κεφαλή, ενώ το αριστερό αρθρώνεται προς τα πίσω, εφαπτόμενο στον κορμό, με ένα μέρος του αντιβραχίου, τον καρπό και την παλάμη να περνούν πίσω από το ισχίο. Το αριστερό σκέλος είναι λυγισμένο στο γόνατο, καλύπτοντας συγχρόνως το δεξί, το οποίο ως εκ τούτου δεν διακρίνεται. Ο γενικός τύπος αυτού του νεκρού σώματος παραλληλίστηκε με τους νεκρούς του δυτικού αετώματος του ναού του Ασκληπιού Επιδαύρου,[623] παρότι οι μορφολογικές διαφορές ανάμεσά τους, ειδικά ως προς τον τρόπο με τον οποίον συναρθρώνεται ο άνω κορμός στο υπόλοιπο σώμα αλλά και η θέση του σε σχέση με το έδαφος, είναι ουσιαστικές.

Η επιγραφή πάνω από τον κυρίαρχο και επιτιθέμενο έφιππο πολεμιστή[624] αποτελεί το όνομα του νεκρού στον οποίο αφιερώθηκε η λουτροφόρος και ο οποίος ταυτίζεται με αυτή τη θριαμβεύουσα μορφή, δεσπόζουσα στην εικόνα, φορέας αρετής και γενναιότητας. Η κυριαρχία του ορίζεται τόσο από τη θέση του στον χώρο, τη μοναδικότητα και την επιθετική προβολή του επί του γονυπετούς αμυνόμενου, όσο και από την ύπαρξη των νεκρών σωμάτων γύρω του. Οι δύο νεκροί στο έδαφος, πάνω από τους οποίους ορθώνονται οι ίπποι, συνιστούν επίσης το χαμηλότερο επίπεδο σε μία ιεραρχικού τύπου διαβάθμιση από την ήττα μέχρι τη νίκη, με τον κυρίαρχο έφιππο στο υψηλότερο, τον αμυνόμενο στο μεσαίο και τον -μάλλον- θνήσκοντα έφιππο σε ένα ενδιάμεσο στάδιο μετάβασης και πτώσης προς το χαμηλότερο. Αυτή η διαβάθμιση καθώς και η αριθμητική αναλογία μεταξύ ζώντων και νεκρών δεν θέτουν ως κεντρικό

[621] Ο νεκρός, θνήσκων ή τραυματίας ιππέας πάνω στη ράχη του ίππου είναι μία υπαρκτή περίπτωση στην εικονογραφία της υπό μελέτη περιόδου και, συνολικά, από τις καταγεγραμμένες τουλάχιστον περιπτώσεις σε αυτή την εργασία, συναντούμε αυτόν τον τύπο έξι φορές. Στις πλάκες 860b και 862 του Μνημείου των Νηρηίδων, στην επιτύμβια λουτροφόρο του Φίλωνος –είτε πρόκειται για νεκρό, όπως πιστεύουν οι Stupperich (1977, σ. 178), Kokula (1984, 175) και Kaempf-Dimtriadou (2000, σ. 78), είτε για θνήσκοντα ή «θανασίμως πληγωμένο», όπως ισχυρίζεται η Νικοπούλου (1969, σ. 332), η οποία ερμήνευσε τη θέση του δεξιού χεριού του ιππέα ως αποτέλεσμα της προσπάθειάς του να κρατηθεί από τον λαιμό του ίππου-, στη ζωφόρο του ναού του Επικούρειου Απόλλωνα στις Βάσσες, με τραυματισμένη ή θνήσκουσα Αμαζόνα, στο δυτικό αέτωμα του ναού του Ασκληπιού στην Επίδαυρο, με νεκρή Αμαζόνα, και, τέλος, στη μακριά ζωφόρο της Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου με σκηνή μάχης, με έναν νεκρό ή θνήσκοντα Πέρση να συγκρατείται από σύντροφό του την ώρα που καταρρέει από τον ίππο.

[622] Η Kaempf-Dimitriadou (2000, σ. 71) τον θεωρεί, επίσης, «θανάσιμα τραυματισμένο», όπως και τον πρώτο.

[623] Βλ. Yalouris 1992, σ. 41, σημ. 141.

[624] Φίλων Αριστοκλέος / Μελιτεύς.

επίδικο ότι οι νεκροί υπήρξαν αντίπαλοι του εφίππου ή ότι φονεύθηκαν όλοι από τον ίδιο, αν και μία τέτοια υπόθεση φαντάζει ίσως αυτονόητη. Η δε απόδοση των νεκρών ως φερόντων βαρβαρικά χαρακτηριστικά, τόσο ως προς την ένδυση, όσο και ως προς τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, είναι πιθανό ότι έγινε σκόπιμα,[625] με την πρόθεση να υποβαθμιστεί πολιτισμικά ο αντίπαλος. Το κύριο μήνυμα, ωστόσο, είναι η κυριαρχία του αυτή καθαυτή, η οποία ορίζεται από την εικόνα της επιβίωσης αλλά και της νικηφόρου προέλασής του, ιδιότητες που αποδίδονται ευθέως στον τιμώμενο νεκρό της λουτροφόρου, Φίλωνα, στο πλαίσιο μιας πολύνεκρης μάχης. Τα νεκρά σώματα στον χώρο, ως σώματα ποδοπατούμενα, συμπιεσμένα, έτοιμα να στοιβαχτούν το ένα επάνω στο άλλο, παροπλισμένα, ηττημένα και πλέον μη ενεργά, αντιπαραβάλλονται με τη μαζικότητά τους προς τη μαχητική αξία αλλά και την ικανότητα επιβίωσης του ενός.

Αντίστοιχη εικόνα, ως προς τη μαζικότητα, τη συμπίεση και ενίοτε υπέρθεση των νεκρών στον χώρο, και μάλιστα με σαφώς μεγαλύτερο αριθμό νεκρών, μεγαλύτερη πυκνότητα και δραματική ένταση, συναντούμε στη μία από τις δύο μακριές ζωφόρους της λίγο μεταγενέστερης χρονικά Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου (*κατ. 95, εικ. 95, 95α-ε*),[626] στο συμβατικό όριο ανάμεσα στην ύστερη κλασική και την ελληνιστική περίοδο. Η Σαρκοφάγος αυτή ανακαλύφθηκε μαζί με άλλες σαρκοφάγους το 1887 στη βασιλική νεκρόπολη της Σιδώνας και θεωρείται ότι κατά πάσα πιθανότητα ανήκε στον Βασιλιά της Σιδώνας Αβδαλώνυμο.[627] Κατά την παράδοση ανάλογων βασιλικών ταφικών μνημείων της Ασίας, η Σαρκοφάγος δημιουργήθηκε ενόσω ο Αβδαλώνυμος ήταν ακόμα εν ζωή και φυσιολογικά εκτέθηκε σε δημόσια θέα, πιθανότατα στο βασιλικό ανάκτορο, για ένα εύλογο χρονικό διάστημα πριν από τον θάνατό του και την τοποθέτησή της στο έδαφος μαζί με το σώμα του νεκρού.[628] Όπως παρατηρεί ο Stewart, το κοινό που ερχόταν σε επαφή με τη Σαρκοφάγο, για όσο εκτίθετο σε κοινή θέα, θα ήταν «ένα μίγμα εγχώριας φοινικικής αριστοκρατίας και ξένων επισκεπτών, στους οποίους θα συμπεριλαμβάνονταν Μακεδόνες και Έλληνες υψηλόβαθμοι».[629]

---

[625] Βλ. Kaempf-Dimitriadou 2000, σ. 79, η οποία σημειώνει ότι είναι πιθανό οι νεκροί να απεικονίζουν Μακεδόνες, με τους οποίους οι Αθηναίοι ήταν σε αντιπαλότητα κατά την εποχή της κατασκευής της λουτροφόρου (π. 370-340 π.Χ.)

[626] Μεταξύ 325-311 π.Χ., βλ. Pollitt 1986, σ. 38 και σημ. 33.

[627] Schefold 1968, σ. 7. Ο Stewart (2014, σ. 258, σημ. 2) αναφέρει την εναλλακτική θεωρία βάσει της οποίας η σαρκοφάγος δεν ανήκε στον Αβδαλώνυμο αλλά στον Πέρση Σατράπη Μαζαίο, εκδοχή η οποία, όπως εξηγεί, δεν μπορεί να σταθεί από τα αρχαιολογικά και ιστορικά δεδομένα.

[628] Stewart 1993, σ. 298.

[629] Stewart 1993, σ. 298.

Οι μορφές είναι σχηματισμένες σε υψηλό ανάγλυφο, με σαφείς επιρροές από την αττική πλαστική και τον Σκόπα,[630] ενώ διασώζονται και ίχνη χρώματος. Συνολικά, πέντε νεκροί ποδοπατούνται από άλογα και πεζούς πολεμιστές που συνωστίζονται στο χώρο της ζωφόρου και ένας επιπλέον νεκρός ή θνήσκων αναβάτης καταρρέει από το άλογό του, σε μία χαοτική σκηνή μάχης η οποία θεωρήθηκε ότι αναπαριστά την ιστορική μάχη της Ισσού,[631] όπου οι Μακεδόνες υπό τον Αλέξανδρο κατάφεραν, το 333 π.Χ., αποφασιστικής σημασίας νίκη εναντίον των Περσών και του Δαρείου Γ'. Αμέσως μετά τη μάχη τοποθετήθηκε στον θρόνο της Σιδώνας από τους νικητές και ειδικότερα από τον Ηφαιστίωνα κατ' εντολή του Αλεξάνδρου, ο Αβδαλώνυμος.

Στη ζωφόρο η μάχη, αποτελούμενη από επιμέρους μονομαχίες, διεξάγεται ανάμεσα σε Μακεδόνες και Πέρσες, έφιππους και πεζούς, οι οποίοι αναγνωρίζονται αλλά και διακρίνονται μεταξύ τους από τη διαφορετική ενδυμασία, κοντό, χειριδωτό χιτώνα και χλαμύδα ή γυμνότητα για τους πρώτους,[632] αναξυρίδες και χειριδωτό μανδύα (κάνδυ) για τους δεύτερους.[633] Η μορφή του έφιππου Αλέξανδρου, με διακριτικό γνώρισμα τη λεοντή στην κεφαλή, η μοναδική εξατομικευμένη μορφή της παράστασης, δεσπόζει στο αριστερό άκρο. Στο έδαφος, υπό τον ανασηκωμένο ίππο του Αλεξάνδρου και ανάμεσα στα πίσω σκέλη του, κείται Πέρσης πολεμιστής (*εικ. 95α*), ο πρώτος ποδοπατούμενος νεκρός της παράστασης από τα αριστερά προς τα δεξιά. Είναι τοποθετημένος με την κεφαλή προς τα αριστερά και γυρισμένος με την πλάτη προς τον θεατή, με τον κορμό σε ελαφρά συστροφή προς την καταπρηνή θέση. Το δεξιό χέρι του, μολονότι δεν δηλώνεται ολόκληρο, περνά λυγισμένο γύρω από το πρόσωπο, όπως συνάγεται από τη θέση της παλάμης, που είναι το μοναδικό τμήμα του που αποδίδεται. Το αριστερό του είναι λυγισμένο με το αντιβράχιο καταπλακωμένο από τον κορμό, με τον αντίστοιχο ώμο να μοιάζει εξαρθρωμένος,[634] ενώ στην περιοχή του αγκώνα ακουμπά το δεξιό πίσω άκρο του ίππου. Το δεξιό του σκέλος είναι ελαφρώς λυγισμένο, ενώ το αριστερό είναι μαζεμένο σε οξεία γωνία, όπως συνάγεται από το γεγονός ότι αποδίδεται μόνο το κάτω μέρος του πέλματος. Ο νεκρός τοποθετείται υπό το βάρος και ενός ακόμα αλόγου, το οποίο ανήκει σε Πέρση αντίπαλο του Αλεξάνδρου, που έχει γονατίσει δίπλα του.

---

[630] Stewart 1993, σ. 295.
[631] Βλ. Schefold 1968, σ. 6, Stewart 1993, σ. 299. Επιφυλάξεις ως προς την ιστορικότητα της σκηνής διατηρεί η Ridgway (1990, σ. 42).
[632] Graeve 1970, σ. 85.
[633] Graeve 1970, σ. 95.
[634] Greave 1970, σ. 51: "Die verrenkte Lage des linken Armes (…)".

Ο δεύτερος κατά σειρά νεκρός, επίσης Πέρσης, (*εικ. 95β*), κείται στο έδαφος πρηνηδόν. Αποτελεί μέρος της επόμενης κατά σειρά μονομαχίας της ζωφόρου, τοποθετούμενος ανάμεσα σε έναν Πέρση και έναν Μακεδόνα που συγκρούονται μετωπικά. Η κεφαλή του είναι στραμμένη προς το έδαφος, με αποτέλεσμα να μην διακρίνεται ούτε σε αυτή την περίπτωση το πρόσωπο, και τα χέρια του περασμένα σταυροειδώς μπροστά της, διασταυρωμένα στους καρπούς, με τις παλάμες χαλαρωμένες. Από το υπόλοιπο σώμα, από τη μέση και κάτω, διακρίνεται μόνο ένα τμήμα των ελαφρώς διπλωμένων σκελών, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του καλύπτεται από τη μορφή γονυπετούς, αμυνόμενου Πέρση, που βρίσκεται ακριβώς δίπλα του.[635] Επί του νεκρού, και πιο συγκεκριμένα πάνω στη ράχη του, πατά με το γυμνό αριστερό του πόδι ο Μακεδόνας οπλίτης, επιτιθέμενος κατά του Πέρση αντιπάλου του. Το νεκρό σώμα λειτουργεί εδώ σαν φυσικός αναβαθμός, επί του οποίου πατά ο επιτιθέμενος προκειμένου να ανυψωθεί αποκτώντας συγκριτικό πλεονέκτημα στη μονομαχία με τον αντίπαλό του.

Στη συνέχεια της παράστασης, ο τρίτος ποδοπατούμενος νεκρός της ζωφόρου, (*εικ. 95γ*), και αυτός Πέρσης, κείται σε ύπτια θέση κάτω από δύο έφιππους πολεμιστές, έναν Μακεδόνα και έναν Πέρση, με τα άλογά τους ανασηκωμένα στα πίσω πόδια,. Περίπου το ήμισυ του σώματός του, από την κοιλιακή χώρα και κάτω, καλύπτεται από την ασπίδα του, που παραμένει περασμένη στο δεξιό χέρι του, καθώς και από την παρουσία ενός Πέρση τοξοβόλου που βρίσκεται γονατιστός μπροστά από την ασπίδα του. Η εικόνα συμπίεσης του σώματος στον χώρο επιτείνεται τόσο από τον όγκο και την ορμητική κίνηση των ίππων, όσο και από τον τοξοβόλο ο οποίος μοιάζει να στηρίζεται στην ασπίδα του νεκρού, ασκώντας την ανάλογη πίεση στο σώμα. Κυριολεκτικά, ωστόσο, συνθλίβεται το εκτεινόμενο αριστερό χέρι του νεκρού, στην περιοχή του καρπού και του αντιβραχίου, από το πίσω δεξιό σκέλος του μακεδονικού ίππου. Στο κεφάλι που γέρνει αναίσθητο προς τα πίσω καθώς και στα χαρακτηριστικά της έκφρασης του προσώπου του, ιδίως στο μισάνοιχτο στόμα του, έχει αποκρυσταλλωθεί με μοναδική ενάργεια και δραματική ένταση, η στιγμή ενός επώδυνου θανάτου,[636] ενώ το ανοιχτό, αιμορραγούν τραύμα[637] στη δεξιά υπερκλείδια

[635] Ο Graeve (1970, σ. 51) αναφέρει και την ύπαρξη ασπίδας στο έδαφος, η οποία αποδιδόταν ζωγραφικά.
[636] Βλ. και Greave 1970, σ. 52.
[637] Διασώζονται ίχνη ερυθρού επίθετου χρώματος.

χώρα υποδεικνύει ενδεχομένως και τις αιτίες θανάτου, που θα ήταν πλήγμα από ξίφος σε ζωτικό όργανο ή προκληθείσα από ξίφος ακατάσχετη αιμορραγία.

Σε παρεμφερή θέση και στάση, ύπτιος και με το ένα χέρι προτεταμένο προς τα πίσω, αν και με αντίθετη φορά σε σύγκριση με τους τρεις πρώτους, με την κεφαλή προς τα δεξιά, κείται και ο τέταρτος νεκρός (*εικ. 95δ*). Από τη γυμνότητά του συνάγεται ότι ανήκε στο στρατόπεδο των Μακεδόνων, καθώς ένας ακόμα γυμνός συμπολεμιστής του μάχεται δίπλα του ενάντια στον έφιππο Πέρση. Ο νεκρός είναι πεσμένος πάνω στην ασπίδα του, με το σώμα να ακολουθεί την καμπύλη της. Το κεφάλι του κλίνει αναίσθητο προς τα κάτω με τα μάτια ακόμα ανοιχτά[638] και το στόμα μισάνοιχτο, ο θώρακάς του πιέζεται από την ασπίδα προς τα πάνω, το αριστερό χέρι βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο, δίπλα στον κορμό, με λυγισμένο καρπό και τα δάχτυλα χαλαρωμένα να αγγίζουν το έδαφος, τα σκέλη του είναι λυγισμένα. Από πάνω του βρίσκονται ο καταρρέων στο όρθιο άλογό του, νεκρός ή θνήσκων αναβάτης, καθώς κι ένας Πέρσης συμπολεμιστής του, ο οποίος προσπαθεί να τον συγκρατήσει. Στην προσπάθειά του αυτή να αποτρέψει την πτώση του αναίσθητου συντρόφου του από το άλογο, πατά με το αριστερό του πόδι πάνω στον θώρακα του νεκρού. Ακριβώς δίπλα από την περιοχή όπου εφάπτεται το πόδι, στο αριστερό πλευρό του νεκρού, αποδίδεται μέσω βαθιάς εγχάραξης εγκάρσιο, θλαστικό τραύμα που αιμορραγεί, ενώ μέσω γραπτής απόδοσης εικονίζεται κι ένα μικρότερο τραύμα στον αριστερό του βραχίονα.[639]

Σε πολύ κοντινή απόσταση προς τα δεξιά και σχεδόν δίπλα του, με αποτέλεσμα να επικαλύπτονται μερικώς, κείται ο πέμπτος και τελευταίος ποδοπατούμενος νεκρός της παράστασης (*εικ. 95ε*). Η εκφραστική αποτύπωση του θανάτου στο πρόσωπο,[640] κυρίως μέσω του μισάνοιχτου στόματος, είναι και εδώ εμφανής, όπως και στους δύο προηγούμενους νεκρούς. Οι οφθαλμοί του είναι κλειστοί. Πρόκειται για έναν ακόμη νεκρό Πέρση, τον τέταρτο επί του εδάφους και πέμπτο συνολικά,[641] επί του οποίου υψώνονται τα δύο αντιμέτωπα άλογα, από αριστερά το περσικό με τον καταρρέοντα, νεκρό ή θνήσκοντα Πέρση και από δεξιά το μακεδονικό με τον αναβάτη του. Η δραματικότητα της σκηνής δεν έγκειται μόνο στον όγκο και την ορμή των μορφών που

[638] Schefold 1968, σ. 22.
[639] Πρβλ. με νεκρό στον αττικό αμφορέα της Νέας Υόρκης 11.6.2003, (*εικ. 29*). Οι ομοιότητες μεταξύ των δύο μορφών στο γενικό τύπο του σώματος είναι εμφανείς, ενώ αμφότεροι φέρουν ανοιχτό τραύμα στο πλευρό.
[640] Ο Schefold (1968, σ. 22) σημειώνει ότι η ευγένεια με την οποία αποτυπώνεται στις μορφές αυτές η οδύνη, θυμίζει Αναγέννηση.
[641] Εφόσον θεωρηθεί ότι ο καταρρέων Πέρσης αναβάτης είναι νεκρός και όχι θνήσκων.

υψώνονται πάνω από τον νεκρό αλλά και στην προδιαγραφόμενη εξέλιξη της κίνησής τους: τον έναν ή και αμφότερους ίππους να πέφτουν πάνω στο σώμα με τα μπροστινά τους πόδια. Ήδη το δεξιό προτεταμένο προς τα πίσω χέρι του νεκρού καταπλακώνεται από το πίσω σκέλος του μακεδονικού ίππου. Δίπλα του εικονίζονται η ασπίδα και το δόρυ του.

Από όλες τις μορφές νεκρών στην παρούσα θεματική ενότητα, οι νεκροί της ζωφόρου της Σαρκοφάγου ενσαρκώνουν μία από τις δραματικότερες απεικονίσεις. Εκτός από την πυκνότητα των σωμάτων στον χώρο, ιδιαίτερη συμβολή στην κατασκευή της δραματικής εικόνας ενέχουν το φάσμα των διαφορετικών στάσεων των σωμάτων στο έδαφος, με τα μέλη και τον κορμό σε ποικίλες και ενίοτε ακραίες στα όρια της εξάρθρωσης γωνίες μεταξύ τους, τα εκφραστικά χαρακτηριστικά, στους τρεις από τους νεκρούς όπου διακρίνονται, η ύπαρξη σοβαρών θλαστικών τραυμάτων σε δύο εξ αυτών και βέβαια η σύνθλιψη, συμπίεση, ποδοπάτηση και υποσκέλιση όλων. Αξίζει να σημειωθεί ότι κανένας από τους νεκρούς δεν ποδοπατείται από σύντροφό του ή από άλογο συντρόφου του, αλλά μόνο από αντίπαλό του ή από αντίπαλο άλογο.[642] Σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τη νότια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης, έναν αιώνα νωρίτερα, όπου νεκροί Πέρσες υποσκελίζονται από ομοεθνείς τους, εικόνα που ερμηνεύθηκε ως μία απόπειρα να προσδοθεί ένα βαρβαρικό στοιχείο στην κουλτούρα τους, με τη μορφή της περιφρόνησης για τους ίδιους τους νεκρούς τους, εδώ αποτυπώνεται η αντίθετη συμπεριφορά. Ο νεκρός ή θνήσκων Πέρσης αναβάτης συγκρατείται και προστατεύεται από τον σύντροφό του. Το γεγονός ότι ο τελευταίος συγχρόνως πατά επί του νεκρού αντιπάλου του, συντείνει στη διαμόρφωση μίας εικόνας, που συνοψίζει την κοινή ανθρώπινη μοίρα στον πόλεμο, όπως αυτή ορίζεται από τον αγώνα για επιβίωση, τη συντροφική ευαισθησία αλλά και την ωμότητα και βιαιότητα του θανάτου.

Λαμβάνοντας υπόψη την αναλογία στην εθνικότητα των νεκρών, με τέσσερις Πέρσες έναντι ενός Μακεδόνα, η οποία απηχεί και τις τεράστιες απώλειες των Περσών έναντι των Μακεδόνων στη μάχη της Ισσού,[643] τις υποχωρήσεις των Περσών στις επιμέρους μονομαχίες αλλά και τις επιβλητικές μορφές του Αλεξάνδρου στο αριστερό

[642] Παρά το γεγονός ότι στη μάχη της Ισσού πολλοί Πέρσες σκοτώθηκαν από το δικό τους ιππικό κατά την υποχώρησή του, βλ. Worthington 2014, σ. 168-169.
[643] Περί τις 110.000 απώλειες για τους Πέρσες έναντι κάτω των 500 για τους Μακεδόνες, σύμφωνα με τους Αρριανό, Κούρτιο και Πλούταρχο, βλ. Montagu 2000, σ. 103. Στην πραγματικότητα οι απώλειες των Περσών ήταν μικρότερες, σε απόλυτο αριθμό, αλλά η αριθμητική αναλογία των δύο στρατών στο ξεκίνημα της μάχης ήταν σαφώς συντριπτική υπέρ αυτών, βλ. Worthington 2014, σ. 169.

άκρο και του Μακεδόνα αναβάτη στο δεξιό,[644] που ορίζουν τον χώρο, συνάγεται αλλά και υπενθυμίζεται, ότι παρά την υπαρκτή και γενναία αντίσταση των Περσών,[645] η νίκη ανήκει στους Μακεδόνες. Η παρουσία, ωστόσο, του γυμνού, ποδοπατούμενου και αιμορραγούντος Μακεδόνα ανάμεσα στους νεκρούς, καθώς και η συνύπαρξή του με τον νεκρό Πέρση, που κείται δίπλα του, στο δεξιό τμήμα της παράστασης, υποδεικνύουν ότι η ποδοπάτηση των νεκρών δεν επιτελεί αποκλειστικά ή κυρίως τη λειτουργία της ανάδειξης του νικητή, μέσα από το καθιερωμένο σχήμα της απόλυτης κυριάρχησης επί του ηττημένου σώματος,[646] αφού οι νεκροί -παρά το γεγονός ότι για λόγους ιστορικής αντιστοίχισης οι Πέρσες είναι περισσότεροι- ανήκουν σε αμφότερες τις αντιμαχόμενες πλευρές. Αντ' αυτού του ρόλου, της ανάδειξης του νικητή ή απόλυτου κυριάρχου, το κάθε σώμα ξεχωριστά και όλα μαζί ως ενιαίο σύνολο, πυροδοτούν μέσα από το δραματικό πάθος τους, ενσυναίσθηση και συγκίνηση. Ειδικότερα, η εικόνα των δύο τελευταίων, κοντινά παρατεταγμένων νεκρών, ενός Μακεδόνα και ενός Πέρση, σε παραπλήσιες στάσεις και με την ίδια έκφραση στο πρόσωπο, εκτός από μια ισχυρή ένδειξη επιρροής της fusion policy ή πολιτικής της συγχώνευσης στο μνημείο, αποτελεί την κορυφαία ενσάρκωση της συμπερίληψης όλων των νεκρών σε μια δική τους, ξεχωριστή και ενιαία οικογένεια, καθ' υπέρβασιν των εθνικών προσδιορισμών και των ανάλογων διαχωρισμών,[647] που τους καθιστούσαν αντιπάλους ενόσω ήταν εν ζωή.

Στην Αμαζονομαχία που περιτρέχει τις ζωφόρους της Σαρκοφάγου των Αμαζόνων (*κατ. 96, εικ. 96α-β*), σύγχρονης με αυτήν του Αλεξάνδρου,[648] προέλευσης

---

[644] Έχουν προταθεί για την ταύτιση της μορφής αυτής οι Περδίκκας, Παρμενίων, Φιλώτας, Κρατερός, Κλείτος και ο Αντίγονος ο Μονόφθαλμος, βλ. Graeve 1970, σ. 134-136. Όπως, εύστοχα, παρατηρεί όμως ο Stewart (1993, σ. 304) σε αντίθεση με τη μορφή του Αλεξάνδρου στη ζωφόρο, αυτός ο έφιππος Μακεδόνας δεν φέρει κάποιο διακριτικό γνώρισμα που να επιτρέπει την ασφαλή ταύτισή του.

[645] Η επιλογή των θεμάτων, της εικονογραφίας της ζωφόρου και της απόδοσης των Περσών, εντάσσεται στο πλαίσιο της πρόθεσης του Αβδαλώνυμου, να συνεχίσει τις πολιτικές της ομόνοιας και της συγχώνευσης [fusion policy] του Αλεξάνδρου, βλ. Stewart 1993, σ. 303. Σε ό,τι αφορά την απόδοση των Περσών, βλ. επίσης Stewart 1993, σ. 300, όπου σημειώνεται ότι «ο Πέρσης του (σ.σ. του γλύπτη) δεν είναι ο δειλός πολεμιστής αλλά ένας γενναίος μαχητής».

[646] Πρβλ. νεκρό επιτύμβιας στήλης Αθήνας με αρ. ευρ. 751 ή «στήλης του Αλκία» (*εικ. 91*).

[647] Ο διαχωρισμός μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων παραμένει ενεργός, όπως συνάγεται από την ομιλία του Αλεξάνδρου, ως αυτοπροσδιοριζόμενου εκπροσώπου του ελληνικού πνεύματος, πριν τη μάχη της Ισσού, την οποία παραδίδει ο Αρριανός. Ωστόσο, η διάκριση δεν γίνεται πλέον επί τη βάσει εθνοφυλετικών, αλλά αποκλειστικά ηθικών, ιδεολογικών και αξιακών κριτηρίων, με δίπολα όπως ελευθερία-δουλικότητα, γενναιότητα-δειλία κ.λπ. Ο εθνοφυλετικός διαχωρισμός έχει καταργηθεί de facto, δεδομένου ότι οι δύο στρατοί, ο Μακεδονικός και ο Περσικός, ήταν μεικτοί, με τη συμμετοχή Ελλήνων σε αμφότερους, βλ. Laforse 2013, σ. 586. Επιπλέον, ο Αλέξανδρος είχε κρίνει ως πολιτικά απαραίτητη την υποστήριξη της αριστοκρατικής, άρχουσας τάξης των Περσών, για την κυριαρχία του στην Ασία, βλ. Worthington 2014, σ. 169.

[648] Περί το 320 π.Χ., βλ. Dintsis 1986, σ. 217. Η Ridgway (1990, σ. 46) τη θεωρεί ελάχιστα πρωιμότερη από τη Σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου.

από την Κύπρο, τη Ρόδο ή τη Σπάρτη,[649] αποδοσμένη στη σχολή του Λυσίππου,[650] κείνται έξι νεκρά σώματα Αμαζόνων, όλα τοποθετημένα κάτω από ισάριθμα άλογα. Η ιδιαιτερότητα αυτής της Σαρκοφάγου είναι ότι η παράσταση της κάθε πλευράς είναι πανομοιότυπη με αυτήν της απέναντί της, με αποτέλεσμα την επανάληψη των δύο εικόνων, τόσο της μακριάς όσο και της στενής πλευράς, σε δύο ελάχιστα διαφοροποιημένες μεταξύ τους εκδοχές. Όλες οι αντίστοιχες μορφές, μεταξύ των οποίων και αυτές των νεκρών σωμάτων, είναι πανομοιότυπες. Η παράσταση της μακριάς ζωφόρου (*εικ. 96α*) αποτελείται από τρεις ομάδες μορφών, οι οποίες συναρθρώνονται συμμετρικά διατεταγμένες μεταξύ τους. Στα άκρα της, εκατέρωθεν της κεντρικής σκηνής, κατά την οποία Έλληνας οπλίτης υποβοηθά και προστατεύει τραυματισμένο και πεσμένο στο έδαφος σύντροφό του, προβάλλοντας συγχρόνως αντίσταση έναντι επιτιθέμενης Αμαζόνας, εικονίζονται δύο σκηνές μάχης, αμφότερες ανάμεσα σε έφιππη Αμαζόνα και Έλληνα οπλίτη. Κάτω από τα υψωμένα στα πίσω πόδια άλογα των Αμαζόνων, κείται και από μία νεκρή συμπολεμίστριά τους. Η αριστερή νεκρή είναι πεσμένη με το δεξιό της πλευρό, κατενώπιον ως προς τον θεατή και εγκλωβισμένη στον περιορισμένο χώρο ανάμεσα στον ίππο, αριστερά, ο οποίος συνθλίβει με το πόδι του τον δεξιό καρπό της,[651] και τον Έλληνα οπλίτη, στα δεξιά, του οποίου το πόδι μοιάζει να ακουμπά στο αριστερό, άκρο χέρι της. Σε αντίθεση με τις έντονες, επιθανάτιες εκφράσεις που απαντώνται στα πρόσωπα των νεκρών μορφών της Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου, εδώ το πρόσωπο της νεκρής, ακουμπισμένο γαλήνια πάνω στο δεξί χέρι της, διακρίνεται από απόλυτη, «ενύπνια» αταραξία, ερχόμενο σε αντίθεση με έντονη δράση γύρω της. Οι διαφορές της μορφής με την πανομοιότυπη αντίστοιχή της, στη δεύτερη μακριά πλευρά της Σαρκοφάγου, εντοπίζονται κυρίως στο ελαφρώς λυγισμένο αριστερό χέρι της τελευταίας και στη λίγο μεγαλύτερη απόστασή της από τον οπλίτη.

Το σώμα της νεκρής Αμαζόνας της δεξιάς ομάδας, βρίσκεται σε μία ιδιόμορφη στάση «γέφυρας». Με βασικά στοιχεία τα λυγισμένα γόνατα, την έντονη, καταπρηνή κάμψη του κορμού και την κάθετη στερέωση της κεφαλής στο έδαφος, η τελική αυτή στάση αποκαλύπτει και την αλληλουχία των σωματικών κινήσεων που προηγήθηκαν:

---

[649] Η εκδοχή της προέλευσης από τη Σπάρτη είναι μεταξύ των τριών η λιγότερη πιθανή, σημειώνει η Ridgway (1990, σ. 45). Η προέλευση από την Κύπρο έχει θεωρηθεί ως η πιθανότερη εκδοχή, βλ. Bieber 1961, σ. 73 και σημ. 8.

[650] Bieber 1961, σ. 74.

[651] Αντίστοιχη σύνθλιψη καρπού από άλογο υφίσταται και ο τρίτος από αριστερά νεκρός της Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου (*εικ. 95γ*).

πρώτα έπεσε στο έδαφος με τα γόνατα και εν συνεχεία ο κορμός της λύγισε προς τα εμπρός. Στο σώμα της, τέλος, εφάπτονται τα πέλματα της έφιππης συμπολεμίστριάς της ακριβώς από πάνω της, ενώ το κεφάλι της ακουμπά με το δεξιό του πόδι ο τραυματισμένος Έλληνας οπλίτης αριστερά της, ο οποίος φαίνεται σαν να το ωθεί στην προσπάθειά του να μετακινηθεί. Κατά τον ίδιον τρόπο, με σχεδόν ανεπαίσθητες εικονογραφικά και τυπολογικά διαφορές, αποδίδονται τόσο η αντίστοιχη νεκρή όσο και οι υπόλοιπες μορφές της άλλης πλευράς.

Στις στενές πλευρές (*εικ. 96β1*), οι νεκρές Αμαζόνες κείνται σε ύπτια θέση, επίσης κάτω από υψωμένα στα πίσω πόδια άλογα, ελαφρώς στραμμένες προς τον θεατή και ειδικότερα ή μία εξ αυτών με το πρόσωπο απόλυτα κατενώπιον (*εικ. 96β1*), αμφότερες με λυγισμένα σκέλη και το δεξιό χέρι τους να περνάει πάνω από το κεφάλι,[652] αγγίζοντας την κορυφή του κρανίου. Το πρόσωπο διαπερνά και εδώ μία κλασικιστική αίσθηση στη δομή, τα επιμέρους χαρακτηριστικά και κυρίως στην έκφραση αταραξίας που αποπνέει,[653] ενώ η κίνηση, η πυκνότητα και ο συνολικός όγκος των τεσσάρων συνολικά μορφών πάνω από το σώμα, μίας Αμαζόνας πεζής, της έφιππης και του Έλληνα πολεμιστή εναντίον τους, δημιουργούν ένα ασφυκτικό πλαίσιο.

Η ενδυμασία των Αμαζόνων, αποτελούμενη από αναξυρίδες και χειριδωτό μανδύα, ενδύματα περσικά, επιβεβαιώνει την αλληγορική ταύτισή τους με τους Πέρσες. Μέσα στο συνολικό πλαίσιο της διαφαινόμενης ήττας για τις Αμαζόνες,[654] δεν περνάει απαρατήρητο το γεγονός ότι τα σώματα των νεκρών ετοιμάζονται να τα ποδοπατήσουν τα άλογα των συντροφισσών και συμπολεμιστριών τους. Αποτελεί ένα στοιχείο το οποίο συναντήσαμε και σε σκηνή από τη νότια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης, όπου Πέρσης κείται νεκρός κάτω από άλογο συμπολεμιστή του, και μέσω του οποίου πιθανότατα προσάπτεται στον αλλοεθνή αντίπαλο η κατηγορία της περιφρόνησης έναντι των νεκρών του. Σε αυτήν αντιδιαστέλλεται ως πράξη και ήθος, διευρύνοντας την απόσταση ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς, η βοήθεια την οποία κατά την ίδια στιγμή παρέχει στον τραυματισμένο σύντροφό του ο Έλληνας οπλίτης της κεντρικής σκηνής.

---

[652] Η κίνηση του χεριού πάνω από το κεφάλι απαντήθηκε κατά κόρον σε μορφές διεκδικούμενων νεκρών της αρχαϊκής αγγειογραφίας.

[653] Μία κλασικιστική χροιά διαπερνά συνολικά τις μορφές στις λεπτομέρειες και τις στάσεις τους, βλ. Ridgway 1990, σ. 46.

[654] Για την απόδοση όλων των Αμαζόνων ως ηττημένων και όλων των Ελλήνων ως νικητών, βλ. Ridgway 1999, σ. 95, όπου αναφέρεται ότι επρόκειτο για μία τάση επηρεασμένη από τη Γιγαντομαχία, όπου νικητές ήταν μόνο οι Ολύμπιοι θεοί.

Από τη ζωφόρο του Βωμού του Διονύσου στην Κω, προέρχονται δύο επιπλέον πεσμένα στο έδαφος σώματα, πάνω από τα οποία αναπτύσσεται βίαιη δραστηριότητα. Το πρώτο από αυτά είναι γυμνό, ανδρικό και βρίσκεται στην ανάγλυφη πλευρά α΄ του αποσπασματικά σωζόμενου, αμφίγλυφου γωνιόλιθου 12, ως μέρος συμπλέγματος δύο μορφών (*κατ. 97, εικ. 97α*). Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα περί θνήσκοντος, τραυματία ή καταβεβλημένου θύματος και όχι περί νεκρού, όπως μαρτυρούν η σφιγμένη γροθιά του περασμένου στο όχανο της ασπίδας του δεξιού χεριού και το μάλλον αυτοδύναμα υψωμένο αριστερό,[655] στοιχεία τα οποία συνιστούν ενδείξεις ζωτικότητας. Η μορφή του επιτιθέμενου δεξιά, η οποία έχει θεωρηθεί ότι αποδίδει Σάτυρο,[656] βρίσκεται με ορμητική κίνηση από πάνω του, με το γόνατο και το άνω μέρος της κνήμης του δεξιού σκέλους να τον πιέζει στο πλευρό, πατώντας συγχρόνως με το πέλμα στη γάμπα του. Μολονότι λόγω της εκτεταμένης φθοράς δεν μπορεί να διακριθεί ευκρινώς το είδος της βιαιοπραγίας που διαπράττει με το χέρι του εναντίον του πεσμένου άνδρα, αν παραδείγματος χάριν του επιφέρει πλήγμα με όπλο ή αν τον

[655] Ο Σταμπολίδης (1981, σ. 76) εγείρει τον προβληματισμό σχετικά με το αν η μορφή είναι στραμμένη προς τον αντίπαλο ή προς το έδαφος, κάτι το οποίο δεν μπορεί να προσδιοριστεί εξαιτίας της φθοράς της κεφαλής, κλίνοντας εν τέλει προς την δεύτερη εκδοχή. Αν συμμεριστούμε αυτή την άποψη, σημαίνει ότι, ακολούθως, το περασμένο στην ασπίδα χέρι είναι το αριστερό και το σκέλος που διακρίνεται επίσης το αριστερό, κάτι το οποίο δέχεται και ο ίδιος. Υπάρχει, ωστόσο, μια σειρά στοιχείων, τα οποία δεν συμβαδίζουν με αυτή την εκδοχή. Το πρώτο είναι ότι το αριστερό χέρι είναι κατά έναν παράδοξο, τυπολογικά και με βάση τη φυσιολογία, τρόπο περασμένο από την εσωτερική, κοίλη πλευρά της ασπίδας, η οποία απεικονίζεται ως εξωτερική. Εφόσον πρόκειται για το αριστερό χέρι, που σημαίνει οπωσδήποτε ότι ο πολεμιστής είναι στραμμένος με τα νώτα στον Σάτυρο, η ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο προσδένεται στην ασπίδα καθίσταται προβληματική. Το πρόβλημα επιτείνει και η ανάστροφη απεικόνιση του αντίχειρα, ο οποίος βρίσκεται σε διαμετρικά αντίθετη θέση από αυτή στην οποία θα έπρεπε να είναι ως δάκτυλος του αριστερού χεριού. Εν ολίγοις, μοιάζει σαν να πρόκειται για έκφυση του δεξιού χεριού από την αριστερή πλευρά. Η μοναδική άλλη ερμηνεία, δεδομένης της απουσίας των χαρακτηριστικών του προσώπου, που αν είχαν διασωθεί θα έλυναν αυτομάτως το πρόβλημα, είναι ότι πρόκειται πράγματι για το δεξί χέρι, που σημαίνει ότι ο πολεμιστής βρίσκεται αντιμέτωπος με τον Σάτυρο, με το πρόσωπό του πιθανότατα στραμμένο προς τον θεατή. Αυτή η εκδοχή προσκρούει μόνο στο γεγονός ότι η ασπίδα ήταν πάντα περασμένη στο αριστερό χέρι των πολεμιστών και θα συνιστούσε παραδοξότητα η χρήση της από το δεξί. Το άλλο χέρι του πολεμιστή είναι υψωμένο, σχηματίζοντας ελαφρά κάμψη στο σημείο του αγκώνα και με ανοιχτή την παλάμη. Για την κίνηση αυτή του χεριού, ο Σταμπολίδης (1981, σ. 139) δίνει τρεις πιθανές ερμηνείες: 1. παραμένει μετέωρο στην προσπάθειά του να πιάσει το κεφάλι του Σατύρου, 2. υψώνεται προς τα πάνω σε ικεσία ή 3. χειρονομεί καλώντας σε βοήθεια. Αυτές οι ερμηνείες δύσκολα μπορούν να συνδυαστούν με την παραδοχή ότι πρόκειται για το δεξί χέρι, διότι δύσκολα θα μπορούσε να εκτελέσει την οποιαδήποτε κίνηση άμυνας ή επίθεσης το χέρι κάποιου που βρίσκεται εκτεθειμένος με τα νώτα στον αντίπαλο, σε χαμηλότερο επίπεδο και παράλληλα ελεγχόμενος από αυτόν. Αν πρόκειται για το αριστερό χέρι, η υιοθέτησή τους καθίσταται ευκολότερη, όπως και η δυνατότητα μιας τέταρτης: το χέρι απλώς βρίσκεται μετέωρο και αδρανές, υποκείμενο στην βίαιη, ορμητική πτώση του σώματος προς τα πίσω, καθώς ο πολεμιστής καταβάλλεται από τον Σάτυρο. Συμπερασματικά, τα αντιφατικά στοιχεία που συγκρούονται στην μορφή του συγκεκριμένου πολεμιστή δυσκολεύουν την διεξαγωγή συμπεράσματος. Πιθανόν στα πλαίσια της μέτριας, «επαρχιακής» εργασίας της ζωφόρου (βλ. Σταμπολίδης 1981, σ. 292) να εντάσσονται και ορισμένες παρανοήσεις και σφάλματα στην απόδοση της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος.

[656] Σταμπολίδης 1981, σ. 75.

αρπάζει από τον λαιμό, όπως υποστηρίζει ο Σταμπολίδης,[657] το πλέον πιθανό είναι ότι ο θάνατος δεν έχει επέλθει ακόμα.

Το δεύτερο πεσμένο σώμα βρίσκεται στην α΄ όψη του αμφίγλυφου γωνιόλιθου 13 (*κατ. 97, εικ. 97β*). Και σε αυτή την περίπτωση, ωστόσο, η ιδιαίτερα εκτεταμένη και έντονη φθορά δεν επιτρέπει τη διεξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Η σύνθεση αποτελείται από πέντε μορφές συνολικά, με το πιθανότατα ανδρικό σώμα[658] να κείται κεντρικά, με μέρος των σκελών του κάτω από έναν από τους οπλίτες. Είναι εφαπτόμενο στο έδαφος με την αριστερή του πλευρά και την πλάτη στραμμένη προς τον θεατή. Το δεξιό του χέρι περνάει λυγισμένο πάνω από την κεφαλή, ενώ στο βάθος απεικονίζεται σε πρόστυπο ανάγλυφο η εσωτερική όψη με την άντυγα και το όχανο, ελλειψοειδούς ή στρογγυλής ασπίδας που έχει αποδοθεί προοπτικά.[659] Το πεσμένο σώμα έχει θεωρηθεί νεκρό, με κάποια ορθώς εύλογη επιφύλαξη.[660]

Σε ό,τι αφορά την ταύτιση αυτών των παραστάσεων, θεωρήθηκε ότι ανήκουν στον κύκλο των πολεμικών επιχειρήσεων της διονυσιακής μυθολογίας, με τον Διόνυσο πιθανόν στον ρόλο του νικηφόρου στρατηλάτη των Ατταλιδών εναντίον των Γαλατών.[661] Στην περίπτωση αυτή, τα ποδοπατούμενα νεκρά σώματα θα ταυτίζονταν με τους αλλοεθνείς εχθρούς της Περγάμου.

Στη Γιγαντομαχία που απεικονίστηκε στη μαρμάρινη ζωφόρο, που περιτρέχει το πόδιο του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου, (*κατ. 98, εικ. 98α-γ*) κατά την ίδια περίοδο,[662] η επί του νεκρού σώματος εικονογραφία κορυφώνεται ως προς την ένταση των κινήσεων, τη δραματικότητα των εκφράσεων αλλά και το ευρύ φάσμα των επιμέρους τύπων, στο πλαίσιο μιας κινηματογραφικής, τρόπον τινά, σύγκρουσης. Η ίδια η κατασκευή του Μεγάλου Βωμού[663] από τον Ευμένη Β’ αποτέλεσε υλικό και σημειολογικό ορόσημο στην έκφραση των φιλοδοξιών και στην ολοκλήρωση του στρατηγικού σχεδίου της μοναρχίας των Ατταλιδών για τη διεθνή ανάδειξη και ακτινοβολία της Περγάμου ως υπολογίσιμης πολιτικής και πολιτισμικής δύναμης. Διαδέχθηκε δε μια σειρά άλλων κομβικών γεγονότων στην πορεία της πολιτικής και γεωπολιτικής ισχυροποίησης του κράτους, όπως η ανεξαρτητοποίηση από το κράτος

[657] Σταμπολίδης 1981, σ. 138-139.
[658] Σταμπολίδης 1981, σ. 81.
[659] Σταμπολίδης 1981, σ. 140.
[660] Βλ. Σταμπολίδης 1981, σ. 140, όπου σημειώνει, επίσης, ότι «αναγνωρίζεται με αρκετή πιθανότητα ως ηττημένος αντίπαλος».
[661] Σταμπολίδης 1981, σ. 144-150.
[662] Περί το 180-156 π.Χ.
[663] Σύμφωνα με μία νεότερη θεωρία, επρόκειτο για ηρώο, πιθανόν αφιερωμένο στον Τήλεφο, και όχι για βωμό, βλ. Ridgway 2004, σ. 186-187 και σημ. 2.

των Σελευκιδών,[664] οι καταλυτικές στρατιωτικές νίκες του Αττάλου εναντίον των Γαλατών κατά την περίοδο 230-220 π.Χ., που εξυμνήθηκαν, μεταξύ άλλων, και μέσα από τα αναθηματικά γλυπτά στην Ακρόπολη των Αθηνών,[665] και, τέλος, η πρόσδεσή του στο άρμα της Ρώμης, που οδήγησε στην εντυπωσιακή εδαφική επέκταση του κράτους το 188 π.Χ.[666] Από το 188 π.Χ. μέχρι το 133 π.Χ., χρονική περίοδο εντός της οποίας κατασκευάστηκε και ο Βωμός,[667] το κράτος των Ατταλιδών αναδείχθηκε σε μία από τις μεγαλύτερες δυνάμεις σε ολόκληρο τον μεσογειακό κόσμο.[668] Στο ερώτημα σε ποιόν ή σε ποιούς ήταν αφιερωμένος ο Βωμός, οι αρχικές υποθέσεις της έρευνας περιστράφηκαν γύρω από τον Δία, τον Δία μαζί με την Αθηνά Νικηφόρο ή το σύνολο των Ολύμπιων θεών ενώ αργότερα στις υποψηφιότητες προστέθηκαν ο Τήλεφος, η Αγαθή Τύχη και η βασίλισσα Απολλωνίς.[669]

Η Γιγαντομαχία, η σύγκρουση δηλαδή μεταξύ των Ολύμπιων θεών, με την υποστήριξη του Ηρακλή, και της προηγούμενης γενιάς και καθεστηκυίας τάξης των Γιγάντων, η οποία κατέληξε στη θριαμβευτική επικράτηση των πρώτων, είχε ήδη ταυτιστεί, σε συμβολικό επίπεδο, από την αθηναϊκή κουλτούρα της κλασικής περιόδου, λόγω και της καθοριστικής συμβολής της θεάς Αθηνάς στην εξέλιξη της μάχης,[670] με τη νίκη της τάξης έναντι του χάους, του δικαίου εναντίον της ύβρεως και του αδίκου και συνολικά με την καθιέρωση «των θεμελιωδών αξιών και θεσμών του ελληνικού πολιτισμού».[671] Αποτυπώθηκε, δε, για πρώτη φορά, στη βόρεια ζωφόρο του Θησαυρού των Σιφνίων, όπως ήδη είδαμε.

Η επιλογή της ως θέματος για τη ζωφόρο του Μεγάλου Βωμού εντάχθηκε στο πλαίσιο του ιδεολογικού αφηγήματος της Περγάμου και κατ' επέκταση του κράτους των Ατταλιδών, ως διαδόχου και κληρονόμου της κλασικής Αθήνας, καθώς και ως εγγυητή των ελληνικών αξιών έναντι αυτών των βαρβάρων.[672] Στη σχεδίαση της

---

[664] Ma 2013, σ. 52.
[665] Βλ. Stewart 2004.
[666] Η εδαφική επικράτεια του κράτους των Ατταλιδών αυξήθηκε από τα περίπου 10.000 χλμ.^{2} κατά τη βασιλεία του Αττάλου, στα περίπου 80.000 χλμ.^{2} μετά την υπογραφή της συνθήκης της Απάμειας το 188 π.Χ. ανάμεσα στη Ρωμαϊκή Δημοκρατία και τον βασιλιά των Σελευκιδών Αντίοχο Γ'. Βάσει αυτής μεγάλο μέρος των εδαφών της δυναστείας των Σελευκιδών παραχωρήθηκε στους συμμάχους της Ρώμης Ατταλίδες, βλ. Thonemann 2013, σ. 1-3.
[667] Η Webb (1996, σ. 36, 61), τοποθετεί την κατασκευή του Βωμού στο 165 π.Χ.
[668] Thonemann 2013, σ. 1.
[669] Βλ. Stewart 2000, σ. 34 και σημ. 11.
[670] Ridgway 1999, σ. 162.
[671] Pollitt 1986, σ. 101. Βλ. Και Ridgway 1999, σ. 162.
[672] Βλ. Gruen 2000, σ. 17: "The Gigantomachy carries clear echoes of the Parthenon friezes, thus associating the Attalid achievement with that of classical Athens, standard-bearer of order against chaos, of Hellenic civilization against barbarism."

ζωφόρου, εικονογραφικά εμπνευσμένης από τη *Θεογονία* του Ησιόδου,[673] και ειδικότερα όσον αφορά στην παροχή των μυθολογικών πληροφοριών για τις εμπλεκόμενες θεότητες, με βάση την ησιόδεια γενεαλογία, συμβουλευτικό και καθοδηγητικό ρόλο είχε ο στωικός φιλόσοφος και διευθυντής της Βιβλιοθήκης της Περγάμου, Κράτης ο Μαλλώτης.[674] Η τεχνοτροπία στις σχεδόν ολόγλυφες, στην πλειονότητά τους, μορφές αποτελεί ένα μίγμα κλασικής αισθητικής και μπαρόκ στοιχείων,[675] ενώ η προσθήκη επιγραφών με τα ονόματα των μορφών πιστοποιεί τον αφηγηματικό και πιθανώς και διδακτικό χαρακτήρα της.[676]

Μέσα στις σφοδρές, χαοτικές, ασφυκτικές και συχνά θανάσιμες, εκ του συστάδην και σώμα με σώμα, μάχες μεταξύ Ολυμπίων και Γιγάντων, τερατόμορφων και ανθρωπόμορφων, με την παρεμβολή και διάφορων ζώων που συμμετέχουν ενεργά, κείνται και οι μορφές των νεκρών. Στη βόρεια πλευρά της ζωφόρου, στον περιορισμένο χώρο ανάμεσα στην Αφροδίτη, αριστερά, και έναν φτερωτό Γίγαντα με οφιοειδή σκέλη, δεξιά, βρίσκονται τα δύο πρώτα νεκρά σώματα Γιγάντων (*εικ. 98α*), αμφότερα γυμνά και πεσμένα το ένα επάνω στο άλλο, συνθέτοντας ένα ενιαίο σύμπλεγμα, εικονογραφικά και τυπολογικά σπάνιο, στο υπό μελέτη υλικό της παρούσης εργασίας.[677] Το σώμα στα αριστερά, στο οποίο έχουν αποδοθεί μόνο ο άνω κορμός, η κεφαλή και τα άνω άκρα,[678] κείται λοξά τοποθετημένο, σε ύπτια, ανοιχτή και στραμμένη προς τον θεατή στάση, με την κεφαλή προς τα κάτω και κατενώπιον, με το στόμα μισάνοιχτο και τους οφθαλμούς ανοιχτούς σε μία αποτύπωση επιθανάτιας οδύνης και ξεψυχίσματος. Είναι πεσμένο πάνω από το άλλο νεκρό σώμα, το οποίο βρίσκεται ακριβώς δίπλα του, αμφότερα αποδοσμένα με προοπτική βράχυνση.[679] Το γεγονός ότι το σημείο στήριξής του πρώτου σώματος πάνω στο δεύτερο βρίσκεται στην περιοχή της μέσης, έχει ως αποτέλεσμα η κεφαλή και το αριστερό του χέρι να κρέμονται προς το έδαφος. Από το δεύτερο σώμα διακρίνονται μόνο η ωμοπλάτη, το πίσω μέρος της κεφαλής και το δεξί χέρι, ενώ ιδιάζουσα είναι η συνολική στάση και

---

[673] Βλ. Simon 1975, σ. 56-57.
[674] Simon 1975, σ. 56-59, Pollitt 1986, σ. 101, Ridgway 2000, σ. 33.
[675] Βλ. Ridgway 2000, σ. 39-42.
[676] Ridgway 2000, σ. 33: "We should rather focus on the point that so much inscriptional aid was provided, so that the viewer would have "read" the Great Frieze like a text".
[677] Η πτώση και εναπόθεση ενός νεκρού σώματος πάνω σε ένα άλλο κατά τη διάρκεια μάχης, υπονοήθηκε ως φυσική κατάληξη στην περίπτωση του νεκρού αναβάτη που πέφτει από το άλογό του, προς το σημείο που ήδη βρίσκεται ένας άλλος νεκρός στο έδαφος, βλ. ενδεικτικά και Σαρκοφάγο Αλεξάνδρου (*εικ. 95δ*) και ιδίως λουτροφόρο Φίλωνος (*εικ. 94*) και Μνημείο Νηρηίδων (*εικ. 92β*). Παραπλήσιο, ωστόσο, εικονογραφικά, σύμπλεγμα συναντούμε στη μικρότερη ζωφόρο του Τηλέφου.
[678] Από τα άνω άκρα δεν διασώζεται μόνο το δεξιό άκρο χέρι.
[679] Βλ. και Kaehler 1948, σ. 89.

τοποθέτησή του, σε κατακόρυφη διάταξη και ανάποδα, με την πλάτη γυρισμένη στον θεατή και με την κεφαλή προς το έδαφος να ακουμπά πάνω στο αντιβράχιο του λυγισμένου χεριού του. Ανάλογη τοποθέτηση άνω κορμού, αν και με διαφορετική διάταξη ως προς τον θεατή, υφίσταται και στη δεύτερη από αριστερά νεκρή Αμαζόνα, στη μακριά ζωφόρο της ομώνυμης Σαρκοφάγου. Όπως αβίαστα διακρίνεται από τη διάταξή της, η Αμαζόνα είναι σκυμμένη προς τα εμπρός αλλά και γονατισμένη, ένα στοιχείο το οποίο πιθανόν υπονοείται στην περίπτωση του νεκρού Γίγαντα. Στην εικόνα των στοιβαγμένων και εφαπτόμενων μεταξύ τους σωμάτων, που συνειρμικά οδηγεί στην έννοια της μαζικής σφαγής, κατά την οποία τα σώματα πέφτουν σωρηδόν στο έδαφος κατά τρόπο χαοτικό και άτακτο, έρχεται να προστεθεί η κίνηση της Αφροδίτης η οποία έχοντας σκύψει ελαφρώς, πατάει στο πρόσωπο του πρώτου νεκρού, και για την ακρίβεια στην αριστερή παρειά του, προκειμένου, μέσω αντιστήριξης, να αφαιρέσει το μη σωζόμενο σήμερα, άλλοτε ένθετο, δόρυ της από το σώμα του.[680] Η κίνηση αυτή πιστοποιεί ότι ο Γίγαντας είναι ήδη νεκρός, και επιπλέον φονευθείς από την ίδια την Αφροδίτη, ενώ νεκρός φαίνεται να είναι και ο δεύτερος Γίγαντας, δίπλα του. Πίσω από τον πρώτο νεκρό διακρίνεται μέρος της ασπίδας του, αμφότερα τα σώματα καλύπτει εν μέρει ένα ύφασμα, ενώ από πάνω τους ίπταται το μικρό, φτερωτό σώμα του Έρωτος.

Ένας τρίτος Γίγαντας, ο [Στύ]φελ[ος],[681] κείται νεκρός στην ανατολική πλευρά της ζωφόρου, (*εικ. 98β*). Διασώζεται μεν αποσπασματικά αλλά σε ικανοποιητικό βαθμό προκειμένου να σχηματιστεί μία ευκρινής εικόνα. Είναι και αυτός γυμνός και πεσμένος στο έδαφος ύπτια, ενώ πάνω του έχει ανέβει ορμητικά η Άρτεμις, πατώντας στο μυώδες στήθος του με το δεξί της πόδι, «σε μία συμβολική αποτύπωση της επικράτησης του θεσμικά συγκροτημένου κύκλου της ζωής».[682] Η κεφαλή του νεκρού έχει γείρει στο πλάι, ενώ επάνω της εφάπτεται το αριστερό οφιοειδές σκέλος ενός τερατόμορφου Γίγαντα, τον οποίο έχει γραπώσει από τον αυχένα ο σκύλος της Αρτέμιδος. Στην αγωνιώδη προσπάθειά του να ισορροπήσει, ο Γίγαντας φαίνεται να στηρίζεται με το αριστερό του χέρι στο πόδι της θεάς, ασκώντας κατά αυτόν τον τρόπο και μία επιπλέον πίεση στον θώρακα του νεκρού. Το μυώδες δεξιό χέρι του τελευταίου βρίσκεται σε φυσική θέση δίπλα στον κορμό, με τον καρπό και τα δάχτυλα λυγισμένα προς τα πίσω.

---

[680] Simon 1975, σ. 2, Ridgway 2000, σ. 42.
[681] Για το όνομα βλ. Kaestner 1994, σ. 129 και σημ. 10.
[682] Schefold 1981, σ. 108-109.

Στο κέντρο της ανατολικής πλευράς της ζωφόρου, δύο ακόμα πεσμένα σώματα Γιγάντων βρίσκονται στο έδαφος, (*εικ. 98γ*), και σε μερική επικάλυψη μεταξύ τους, με τους τέσσερις φτερωτούς ίππους του άρματος της Ήρας, να επελαύνουν προς τα δεξιά, περνώντας θριαμβευτικά από πάνω τους. Ο πρώτος νεκρός, από τον οποίο διασώζονται μόνο άνω κορμός, κεφαλή και άνω άκρα, είναι πεσμένος πρηνηδόν, με τη μυώδη, γυμνή πλάτη του στραμμένη στον θεατή και τη φέρουσα κράνος κεφαλή του γερμένη αναίσθητα προς το έδαφος, με αποτέλεσμα το πρόσωπό του να μην διακρίνεται. Το δεξί του χέρι εκτείνεται χαλαρωμένο, ενώ με το αριστερό μοιάζει σαν να αγκαλιάζει το παρακείμενο, αποτυπωμένο σε χαμηλότερο ανάγλυφο, δεύτερο σώμα δίπλα του και μπροστά του, από την περιοχή των ποδιών και της μέσης.[683] Η μη διάσωση του μεγαλύτερου μέρους του σώματος και της κεφαλής του τελευταίου, δεν ευνοεί τη διεξαγωγή ασφαλούς συμπεράσματος σχετικά με το αν ανήκει σε νεκρό ή ενδεχομένως σε θνήσκοντα. Η τοποθέτησή του, ωστόσο, σε ύπτια στάση και η επαφή του με το έδαφος καθώς και η εξ επαφής σύνδεσή του με τον πρώτο νεκρό, σε μια πιθανή πρόθεση απόδοσης της μαζικότητας των πτωμάτων, ανάλογη αυτής που εκφράστηκε και μέσω του συμπλέγματος των δύο νεκρών Γιγάντων της βόρειας πλευράς, καθιστούν πιθανότερο να πρόκειται και στην περίπτωση αυτή για νεκρό. Το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του καλύπτει η ασπίδα του, η οποία είναι κοσμημένη με το μακεδονικό άστρο.

Η ιδεολογική χρήση του μνημείου ορίζει το γενικό πλαίσιο ερμηνείας της ζωφόρου, εντός του οποίου θα πρέπει να τοποθετηθεί και ο ρόλος των νεκρών σωμάτων. Είδαμε ότι πρόκειται για νεκρούς, ανθρωπόμορφους Γίγαντες στο σύνολό τους, πάνω από τους οποίους προελαύνουν βίαια, ορμητικά και κατά τρόπο που δεν αφήνει αμφιβολίες για την ισχύ και την κυριαρχία τους, τρεις γυναικείες θεότητες από το νικητήριο στρατόπεδο των Ολυμπίων: Η Αφροδίτη, η Άρτεμις και η Ήρα.[684] Η ανθρωπόμορφη όψη αλλά και τα οπλιτικά στοιχεία, η ασπίδα και το κράνος, που συνοδεύουν ορισμένους εκ των νεκρών, καθώς και άλλες μορφές Γιγάντων στην

[683] Από τη συγκεκριμένη μορφή διακρίνεται καθαρά μόνο ένα μέρος του λυγισμένου στο γόνατο σκέλους, επί του οποίου εφάπτεται το αριστερό χέρι του πρώτου νεκρού. Το όρθιο, λυγισμένο γόνατο αποτελεί σχετικά σύνηθες μοτίβο σε μορφές νεκρών, κυριότερα στην αρχαϊκή αγγειογραφία, αλλά και, σπανιότερα, στην πλαστική, βλ. νεκρό Αντίλοχο στην ανατολική ζωφόρο του Θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς (*εικ. 39*).

[684] Το γεγονός ότι οι νεκροί τοποθετούνται κάτω από γυναικείες, αποκλειστικά, θεότητες ενδέχεται να σχετίζεται με την αφιέρωση του Βωμού στη Βασίλισσα της Περγάμου, Απολλωνίδα. Την πιθανότητα αλληγορικής ταύτισης της Ήρας με την Απολλωνίδα, σημειώνουν οι Ridgway (2000, σ. 36) και Stewart (2000, σ. 36) ενώ την προβληματική της αφιέρωσης του Βωμού στη Βασίλισσα εξετάζει ο Stewart (2000, σ. 36-37).

παράσταση, τονίζουν την ανθρώπινη αλλά και οπλιτική τους υπόσταση, διαφοροποιώντας τους από τους τερατόμορφους συντρόφους τους και επιπλέον επιβεβαιώνοντας, όπως ορθώς σημειώνει η Ridgway,[685] τη λεπτή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο μυθολογικό και το ιστορικό πρόσωπο της ζωφόρου. Οι νεκροί είναι νεκροί Γίγαντες, ανήκοντες στην ηττημένη παράταξης της σύγκρουσης, σε μία ήττα που αποτυπώνεται καθαρά σε κάθε επιμέρους μάχη της, αλλά είναι ταυτόχρονα και νεκροί οπλίτες. Στο σημείο σύγκλισης των δύο κύριων πλαισίων αναφοράς, αφενός της Γιγαντομαχίας ως αλληγορίας της αποφασιστικής υπερίσχυσης της τάξης έναντι του χάους και αφετέρου του αυτοπροσδιορισμού των Ατταλιδών ως «σωτήρων του πολιτισμού» έναντι των βαρβάρων,[686] τον οποίο τροφοδότησαν και οι στρατιωτικές επιτυχίες τους έναντι των Γαλατών, προσδιορίζεται και ο διττός συμβολικά ρόλος των νεκρών Γιγάντων της παράστασης. Αυτός έγκειται τόσο στην αλληγορική αποτύπωση της «θανάτωσης του χάους» στη μάχη με τους μυθικούς αλλά και τους κοσμικούς, ως θεωρούσαν εαυτόν οι Ατταλίδες, εκπροσώπους του πολιτισμού, της τάξης και του δικαίου, όσο και στην απεικόνιση των ηττημένων αντιπάλων τους, ιδιαίτερα των Γαλατών,[687] στα πραγματικά πεδία μαχών.[688] Η ύπαρξη της ασπίδας με το μακεδονικό άστρο δίπλα στους νεκρούς Γίγαντες κάτω από το άρμα της Ήρας, αποτελεί πιθανόν και μία διακριτική αλλά σαφή υπόμνηση ότι μεταξύ των ηττημένων εχθρών του κράτους δεν συμπεριλαμβάνονταν αποκλειστικά οι Γαλάτες αλλά και οι Μακεδόνες.[689] Η νίκη, ως ύψιστη αξία στη στρατιωτική κουλτούρα των Ατταλιδών,[690] παίρνει σάρκα και οστά και εδώ, στη ζωφόρο του Μεγάλου Βωμού, μέσα από τη θανάτωση των αντιπάλων και ιδίως μέσα από την απόλυτη κυριαρχία επί των νεκρών σωμάτων.

Εκτός από τη ζωφόρο του Μεγάλου Βωμού, η Γιγαντομαχία είχε επιλεγεί ως θέμα και σε ορισμένες από τις μαρμάρινες πλάκες του περιστυλίου του ανδρώνος V, που αποτελούσε μέρος του βασιλικού ανακτόρου, σύγχρονου του Βωμού.[691] Σε μία

[685] Ridgway 2000, σ. 38.
[686] Marszal 2000, σ. 202.
[687] Ridgway 2004, σ. 187.
[688] Η θέση και η σημασία του πολέμου στην άσκηση –ιδίως εξωτερικής- πολιτικής εκ μέρους των Ατταλιδών συνάγεται και από τον αριθμό των στρατιωτικών συγκρούσεων: 24 μέσα σε 144 χρόνια, βλ. Ma 2013, σ. 55-56 και σ. 75.
[689] Την ιδιότητα της Γιγαντομαχίας ως μνημείου νίκης αλλά και ως αλληγορίας έναντι του συνόλου των εχθρών των Ατταλιδών, σημειώνει η Ridgway (2000, σ. 37). Τις μακεδονικές αναφορές στις μορφές των Γιγάντων, που υποδεικνύουν αντιμακεδονική προπαγάνδα, επισημαίνει ο Stewart (2000, σ. 40 και σημ. 37).
[690] Ma 2013, σ. 56.
[691] Hoepfner 1997, σ. 37-39, εικ. 13.

από αυτές, απεικονίζεται ένας Ολύμπιος, πιθανότατα ο Δίας,[692] να ποδοπατά έναν νεκρό Γίγαντα (*κατ. 99, εικ. 99*). Ο τελευταίος, σκεπασμένος κατά το μεγαλύτερο μέρος του από τον χιτώνα του θεού, είναι πεσμένος στο έδαφος πρηνηδόν, με το δεξί του χέρι λυγισμένο και περασμένο κάτω από το κεφάλι του, κατά τρόπο παρόμοιο με αυτόν του δεύτερου Γίγαντα από τη βόρεια πλευρά της ζωφόρου του Μεγάλου Βωμού (*εικ. 98α*), παρά τη διαφορετική διάταξη των δύο μορφών ως προς τον θεατή. Ο Ολύμπιος θεός, ο οποίος συνοδεύεται από την Αθηνά, επιτίθεται συγχρόνως σε έναν άλλον Γίγαντα με οφιοειδή σκέλη, ο οποίος βρίσκεται, επίσης, πάνω από τον νεκρό.

Δύο πεσμένα ανδρικά σώματα με δερμάτινο, σκυθικό θώρακα, το ένα πάνω στο άλλο, και αμφότερα πάνω από καταρρεύσαντα ίππο, απεικονίζονται στη μικρότερη, εσωτερική ζωφόρο του Μεγάλου Βωμού, (*κατ. 100, εικ. 100*), όπου εφαρμόσθηκε και ο νεωτερισμός της «συνεχούς αφήγησης»,[693] αποτελούμενη από τα κομβικά επεισόδια της ζωής του μυθικού ιδρυτή της Περγάμου, Τηλέφου.[694] Τα σώματα ανήκουν στους Σκύθες υιούς του ποταμού Ίστρου, Έλωρο και Ακταίο,[695] συμπολεμιστές και συμμάχους του Τηλέφου στη μάχη του εναντίον των Ελλήνων κατά την απόβαση των τελευταίων στη Μυσία. Και από τα δύο σώματα διασώζονται άνω κορμός, άνω άκρα [μερικώς] και κεφαλή, ενώ έντονη φθορά έχουν υποστεί τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Το πρώτο πέφτει με την κεφαλή προς το έδαφος, κατενώπιον και σχεδόν κάθετα, ενώ το δεύτερο, δεξιά, βρίσκεται σε αντίστροφη διάταξη και εν μέρει πάνω από το πρώτο. Συγχρόνως, η ασπίδα του παραμένει περασμένη στο αριστερό χέρι του, ενώ από δεξιά διακρίνεται τμήμα ενός άλλου πολεμιστή με ασπίδα, ο οποίος κρατάει φαρέτρα, την οποία θεωρήθηκε ότι απέσπασε από τους πεσμένους Σκύθες.[696] Η φθορά αλλά και η αποσπασματικότητα της εικόνας δεν επιτρέπουν να συναχθεί με βεβαιότητα το αν πρόκειται περί νεκρών ή ζωντανών, αν και στην περίπτωση του δεύτερου πολεμιστή, στα δεξιά, διακρίνονται μία ζωτικότητα και μία ένταση στις κινήσεις και στο μυϊκό σύστημα. Φαίνεται, επίσης, ότι και τα δύο σώματα υπόκεινται σε δυναμική τροχιά πτώσης, συνεπεία της πτώσης του ίππου. Σύμφωνα με την περιγραφή στον Ηρωικό του Φιλοστράτου, με την οποία ταυτίζεται η εικόνα, ως προς την καταγωγή τους από κάποια κοινή πηγή,[697] ο Αίαντας τρομάζει με την ασπίδα του τα άλογα των

[692] Ridgway 2000, σ. 31, εικ. 4, Queyrel 2005, σ. 101, εικ. 96.
[693] Για την ιστορία του όρου της «συνεχούς αφήγησης» και σχετική βιβλιογραφία βλ. Stewart 1996, σ. 39 και σημ. 1.
[694] Βλ. Heres 1996, σ. 83-108.
[695] Heres 1996, σ. 89.
[696] Schraudolph 1996, σ. 66.
[697] Heres 1996, σ. 100.

Σκύθων, οι οποίοι ακολούθως γκρεμίζονται στο έδαφος και παρά την ηρωική τους αντίσταση χάνουν τελικά τη ζωή τους.[698] Μολονότι δεν μπορεί να αποκλειστεί η νεκρότητα, ειδικότερα για τον πρώτο Σκύθη, αριστερά, εξίσου πιθανή εκδοχή αποτελεί να απεικονίζεται εδώ η πτώση των πολεμιστών από τα άλογα, πριν τον θάνατό τους.

Τον τύπο του νεκρού κάτω από άλογο συναντούμε σε άλλα δύο μνημεία του 2ου αι. π.Χ. Στο πρώτο, τον ελληνιστικό ναό της Αρτέμιδος Λευκοφρυηνής στη Μαγνησία της Μικράς Ασίας,[699] υπάρχουν δύο νεκρά σώματα Αμαζόνων και ένα νεκρό σώμα Έλληνα στις πλάκες με αρ. ευρ. 11 και 24 (*κατ. 101, εικ. 101α-β*) της μαρμάρινης ζωφόρου με θέμα την Ηράκλεια Αμαζονομαχία.[700] Η πρώτη Αμαζόνα (*εικ. 100α*) είναι πεσμένη σε ύπτια θέση, στον διαμήκη άξονα και αποδοσμένη σε χαμηλό ανάγλυφο, ειδικότερα σε σύγκριση με τις άλλες μορφές της ίδιας πλάκας αλλά και της υπόλοιπης ζωφόρου, με το αριστερό χέρι λυγισμένο και ακουμπισμένο κάτω από το στήθος και το δεξιό εκτεινόμενο προς τα πίσω. Το κεφάλι της έχει γείρει με το πρόσωπο ελαφρώς στραμμένο προς τον θεατή και το στόμα της είναι ανοιχτό.[701] Η νεκρή φορά χιτωνίσκο, όπως και οι περισσότερες Αμαζόνες της ζωφόρου, ενώ στα πόδια της είναι ακουμπισμένη η πέλτη της. Πάνω από το σώμα της και αριστερά είναι υψωμένο στα πίσω πόδια το άλογο της έφιππης συμπολεμίστριάς της, η οποία είναι σε κατά μέτωπο σύγκρουση με Έλληνα οπλίτη δεξιά.

Σε ύπτια στάση αλλά με διαφορετική άρθρωση των μελών και διαφορετική διάταξη, υπό ελαφρά προοπτική βράχυνση και σε υψηλότερο ανάγλυφο, έχει αποδοθεί η δεύτερη νεκρή Αμαζόνα, στην πλάκα με αρ. ευρ. 24 (*εικ. 101β2*). Το σώμα της είναι πεσμένο άτακτα, σε ελαφρά συστροφή, με τη μέση σε μικρή έκταση και τα μέλη του σε ποικίλες γωνίες ως προς τον κορμό, υποβάλλοντας την ιδέα ενός προηγηθέντος πλήγματος το οποίο διατάραξε απότομα την ισορροπία της, γκρεμίζοντάς τη ακαριαία στο έδαφος. Το στόμα είναι και εδώ ανοιχτό και το κεφάλι ελαφρώς γερμένο προς τα πίσω. Την ένταση της στιγμής επιτείνει η ορμητική κίνηση του αλόγου πάνω από το

[698] Φιλοστράτου Ηρωικός 23.13-14 και 23.22-23.
[699] Οι προτεινόμενες χρονολογήσεις εκτείνονται από το 221 π.Χ. έως το 130 π.Χ., με επικρατέστερο το 150 π.Χ., βλ. Webb 1996, σ. 89 και Ridgway 2000, σ. 107.
[700] Σε ό,τι αφορά την επιλογή του θέματος της Αμαζονομαχίας με τις εικόνες των ηττημένων Αμαζόνων, η Ridgway (2000, σ. 107-108) σημειώνει ότι κατά την περίοδο αυτή η αλληγορική ταύτιση με τα δίπολα Αθηναίοι-Πέρσες και Έλληνες-βάρβαροι στο πλαίσιο πολιτικής προπαγάνδας, είχε ξεθωριάσει και ότι πλέον είχαν επικρατήσει άλλα κριτήρια επιλογής: "(…) the myth was used simply as a popular and immediately recognizable topic, especially given the frieze's distance from the viewer." Βλ. και Ridgway 1999, σ. 162.
[701] Davesne 1982, σ. 47.

σώμα, που προσιδιάζει περισσότερο σε άλμα ή καλπασμό παρά στην τυπική ύψωση στα πίσω πόδια.

Στο κέντρο της ίδιας πλάκας και σε μικρή απόσταση από τη δεύτερη νεκρή Αμαζόνα, κείται ο νεκρός Έλληνας (*εικ. 101β1*). Το γυμνό σώμα είναι πεσμένο πάνω στην ασπίδα του και ασφυκτικά εγκλωβισμένο στον περιορισμένο χώρο, ο οποίος οριοθετείται από τον ίππο, επάνω, και δύο μαχόμενους Έλληνες πολεμιστές, αριστερά και δεξιά του. Η δεξιά οπλή του αλόγου φαίνεται σαν να ακουμπά το κεφάλι του νεκρού, ενώ το φορτίο που έχει συσσωρευθεί επί του σώματος ενισχύει σε ένα δεύτερο επίπεδο και η θνήσκουσα ή βαριά πληγωμένη Αμαζόνα αναβάτρια του ίππου, που είναι έτοιμη να πέσει πάνω του.[702] Ο άνω κορμός είναι ανασηκωμένος λόγω της ασπίδας και επίσης ελαφρώς στραμμένος προς τον θεατή. Η κεφαλή είναι γυρισμένη προς τα πίσω, με το πρόσωπο, καλυπτόμενο εν μέρει από τον αριστερό ώμο, να έχει στραφεί προς το έδαφος. Το δεξιό χέρι του έχει ακινητοποιηθεί πάνω στο στήθος του ενώ το αριστερό εκτείνεται λυγισμένο προς τα πίσω. Τα σκέλη του φαίνεται να είναι λυγισμένα στην άρθρωση του γονάτου, αν και από το σημείο αυτό και κάτω χάνονται στο πεδίο. Από τη στάση του σώματος εκπέμπεται ευγένεια και αξιοπρέπεια, θυμίζοντας, ειδικά ως προς τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται ο άνω κορμός στον νεκρό Λαπίθη της νότιας μετόπης του Παρθενώνα (*εικ. 85*).

Το δεύτερο μνημείο, όπου απαντά ο εικονογραφικός τύπος του νεκρού κάτω από ίππο κατά τον 2ο αι. π.Χ., και μάλιστα σε δύο εκδοχές, είναι ο πεσσός του Ρωμαίου στρατηγού Λεύκιου Αιμιλίου Παύλου στο ιερό των Δελφών,[703] τόπο με συμβολική και στρατηγική σημασία στο πεδίο της πολιτικής προπαγάνδας, λόγω της διεθνούς του εμβέλειας.[704] Στη ζωφόρο του πεσσού, περιμετρικά τοποθετημένη στο υψηλότερο σημείο του,[705] και σωζόμενη σήμερα αποσπασματικά, απεικονίσθηκε η ιστορική μάχη της Πύδνας,[706] (*κατ. 102, εικ. 102*) ανάμεσα σε Ρωμαίους υπό τον Αιμίλιο Παύλο και Μακεδόνες υπό την ηγεσία του Περσέα, στο πλαίσιο του Γ' Μακεδονικού Πολέμου, το 168 π.Χ. Ο επινίκιος χαρακτήρας του μνημείου τεκμαίρεται από την αναθηματική επιγραφή, που αναφέρεται στη νίκη του Ρωμαίου στρατηγού επί των Μακεδόνων,[707]

[702] Βλ. και νεκρό στην ανατολική πλάκα 860b του μνημείου των Νηρηίδων (*εικ. 92β*).
[703] Περί το 168-167 π.Χ. Ο πεσσός στον οποίο βασίστηκε το μνημείο προϋπήρχε και είχε ανεγερθεί αρχικά προς τιμήν του Περσέα, από τον ίδιον ή από τη διοίκηση του δελφικού ιερού, βλ. Pollitt 1986, σ. 156. Ήταν πιθανότατα τοποθετημένος κοντά στην είσοδο για το ναό του Απόλλωνος, βάσει της μαρτυρίας του Λίβιου, βλ. Ridgway 2000, σ. 76.
[704] Βλ. Chaniotis 2005, σ. 147.
[705] Βλ. αναπαράσταση σε Pollitt 1986, σ. 155, εικ. 162.
[706] Kaehler 1965, σ. 12.
[707] L. AIMILIUS L.F. INPERATOR DE REGE PERSE MACEDONIBUSQUE CEPET.

των οποίων η ήττα σήμανε τη δύση της δυναστείας των Αντιγονιδών και ταυτόχρονα την εδραίωση της Ρωμαϊκής κυριαρχίας στον ελλαδικό χώρο. Στην ίδια τη μάχη, εκτιμάται ότι οι απώλειες των Μακεδόνων, ως προς τον αριθμό των νεκρών, ήταν συντριπτικά μεγαλύτερες συγκριτικά με αυτές των νικητών Ρωμαίων.[708]

Στη ζωφόρο, η οποία αναπτύσσεται στις δύο μακριές και στις δύο στενές πλευρές του πεσσού, εμπλέκονται σε αναμεταξύ τους μάχες έφιπποι και πεζοί πολεμιστές, με την παρουσία και ενός τοξοβόλου. Η στενή πλευρά IV,[709] στην οποία βρίσκονται οι δύο νεκροί αποτελείται ουσιαστικά από δύο ομάδες μορφών, μία αριστερά και μία δεξιά, που η καθεμία συνιστά και από μία ξεχωριστή σκηνή. Αμφότεροι οι νεκροί είναι πεσμένοι σε ύπτια θέση. Ο πρώτος νεκρός, αριστερά, είναι γυμνός, με τον κορμό σε μικρή έκταση και τα μέλη του σε ευρύ φάσμα γωνιών. Τα σκέλη του είναι λυγισμένα και σταυρωμένα μεταξύ τους, το δεξιό χέρι, σωζόμενο μέχρι τον καρπό, λυγισμένο και εκτεινόμενο προς τα πίσω, περνώντας μπροστά από τον λαιμό, ενώ το αριστερό του δεν αποδίδεται, εννοούμενο πιθανώς ως τοποθετημένο στην αθέατη πλευρά του κορμού. Κατενώπιον και σε ακραία γωνία ως προς τον κορμό, ακολουθώντας την έντονη στρέψη του αυχένα,[710] αποδίδεται η κεφαλή, η οποία εφάπτεται στο έδαφος με την κορυφή του κρανίου. Το σώμα βρίσκεται κάτω από τον ίππο και ανάμεσα σε αυτόν και τον οπλίτη αριστερά, στον άξονα του μήκους, με τα σκέλη του ανάμεσα στον ίππο και στον οπλίτη στο κέντρο, στον άξονα του βάθους. Ο πεζός οπλίτης αριστερά, ο οποίος είναι αντιμέτωπος με τον έφιππο, σχεδόν ακουμπά το κεφάλι του νεκρού με το δεξί του πόδι. Σε ό,τι αφορά τα χαρακτηριστικά του προσώπου, ο Kaehler σημειώνει ότι τα μάτια του φαίνεται να είναι κλειστά,[711] αλλά ακόμα κι αν αυτό ισχύει, το βέβαιο είναι ότι δεδομένου του σχετικά μικρού μεγέθους της μορφής και της μεγάλης απόστασης της ζωφόρου από τον θεατή, δύσκολα θα γίνονταν ορατά. Συνολικά, η ταραγμένη ανατομία του σώματος με κεντρικό στοιχείο την υπερβολική στρέψη της κεφαλής αποτελεί προϊόν της χαοτικής βίας της μάχης.

Κάτω από τον δεύτερο ίππο, που ανήκει στη δεύτερη ομάδα, δεξιά, βρίσκεται ο δεύτερος νεκρός. Το σώμα είναι καλυμμένο κατά μεγάλο μέρος από την ασπίδα του, ενώ τα σκέλη του δεν αποδίδονται, σε μία πρόθεση πιθανώς να αποδοθεί η αίσθηση του βάθους, εφόσον θεωρηθεί ότι χάνονται στο πεδίο. Από το ακάλυπτο τμήμα του

[708] Βλ. Sabin 2007, σ. 416.
[709] Αρίθμηση κατά Kaehler (1965, σ. 24).
[710] Πρβλ. νεκρό σε πλίνθο Μ του ναού Αθηνάς Νίκης (*εικ. 86*).
[711] Kaehler 1965, σ. 32, αρ. 25.

σώματος, στην περιοχή του θώρακα και του αριστερού πλευρού, συμπεραίνεται ότι ο νεκρός είναι γυμνός.[712] Το αριστερό χέρι του είναι λυγισμένο και ήρεμα στερεωμένο δίπλα στο σώμα και η κεφαλή του ακουμπισμένη σε μια μικρή, εδαφική προεξοχή. Το σώμα «αναπαύεται», εκπέμποντας μία αισθητά πιο ήρεμη και φροντισμένη εικόνα συγκριτικά με τον πρώτο νεκρό. Ανεξάρτητα από αυτό, ωστόσο, ετοιμάζονται να το ποδοπατήσουν τόσο ο έφιππος με το άλογό του όσο και ο οπλίτης που τον ακολουθεί τρέχοντας. Αναφορικά με την εθνική ταυτότητα των τριών μορφών αυτής της δεξιάς ομάδας, δεν υπάρχει καταρχάς αμφιβολία ότι ο νεκρός είναι Μακεδόνας, όπως συνάγεται από τη μακεδονική του ασπίδα,[713] ενώ οι απόψεις ταυτίζονται για τους δύο επελαύνοντες, έφιππο και πεζό, ότι πρόκειται για Ρωμαίους ή, σε κάθε περίπτωση, για ανήκοντες στο στρατόπεδο των Ρωμαίων.[714] Σε συνάρτηση με την εθνική ταυτότητα των μορφών, διατυπώθηκε η εύλογη άποψη ότι στη σκηνή εικονίζεται η λήξη της μάχης με τη θριαμβευτική αποχώρηση των νικητών από το πεδίο, πατώντας επί πτώματος ηττημένου εχθρού.[715] Όσον αφορά στην εθνική ταυτότητα του πρώτου νεκρού, αριστερά, και κατ' επέκταση στο στρατόπεδο στο οποίο ανήκει, δεν υπάρχει ομοφωνία. Σύμφωνα με τον Kaehler η ταυτότητά του «δεν προσδιορίζεται».[716] Κατά τον Reinach πρόκειται περί Ρωμαίου,[717] ενώ Lévêque και Pollitt τον θεωρούν Μακεδόνα.[718] Η Ridgway πιθανολογεί ότι πρόκειται περί Ρωμαίου, μοιάζοντας να καταφεύγει σε ένα είδος argumentum ad ignorantiam, ότι δηλαδή εφόσον ο νεκρός δεν προσδιορίζεται μέσω κάποιου διακριτικού στοιχείου, ένδυσης ή εξοπλισμού, ως Μακεδόνας, σε αντίθεση με τον δεύτερο νεκρό, θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον το αντίθετό του, άρα Ρωμαίος.[719] Αναφορικά με την ταυτότητα του εφίππου, από πάνω του, έχει προσδιοριστεί ως μακεδονική, μέσω της ασπίδας και του κράνους του,[720] και ως εκ τούτου ο πεζός αντίπαλός του αριστερά, με τον οποίο έρχεται σε σύγκρουση, δεν μπορεί παρά να είναι Ρωμαίος. Η Ridgway αναφέρει επίσης ότι αυτός ο πρώτος νεκρός τελεί υπό «ηρωική γυμνότητα»[721] και θα μπορούσε να πει κανείς ότι σε αυτό ακριβώς

[712] Βλ. και Vacano 1988, σ. 376.
[713] Kaehler 1965, σ. 13-14, 35, Pollitt 1986, σ. 157, Ridgway 2000, σ. 80, Sekunda 2013, σ. 14-17 και σ. 82-83.
[714] Kaehler 1965, σ. 33-34.
[715] Pollitt 1986, σ. 157, Webb 1996, σ. 36.
[716] Kaehler 1965, σ. 13.
[717] Reinach 1910, σ. 463.
[718] Lévêque 1948, σ. 635, σ. 642 I 3, Pollitt 1986, σ. 157.
[719] Ridgway 2000, σ. 80.
[720] Kaehler 1965, σ. 32-35, Sekunda 2013, σ. 69.
[721] Ridgway 2000, σ. 80.

το σημείο, στο πώς δηλαδή αποδίδεται η γυμνότητά του και αν εκφράζει πράγματι ηρωικές ιδιότητες, μπορεί να εντοπιστεί το κλειδί της ταυτότητάς του, αποκαλύπτοντας παράλληλα και τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται και χρησιμοποιείται το ίδιο το σώμα, στο πλαίσιο ενός επινίκιου μνημείου. Όπως έχει επαρκέστατα συζητηθεί και τεκμηριωθεί, η έννοια της «ηρωικής γυμνότητας», ακόμα κι αν αποδεχθεί κανείς ότι υφίσταται για ορισμένες, δεν αποτελεί, ωστόσο, μία απόλυτη αρχή καθολικής εφαρμογής για όλες τις μορφές γυμνών.[722] Στην περίπτωση του συγκεκριμένου νεκρού, κρίνοντας τόσο από τη στάση του στο έδαφος, τις θέσεις των μελών, όσο και, ιδιαίτερα, από τη θέση της κεφαλής, που υποδεικνύει βαρύτατο τραυματισμό του αυχένα, κάθε άλλο παρά ηρωικές ιδιότητες συνδηλώνονται.[723] Απεναντίας, η συνολική εικόνα του είναι μία εικόνα παραμόρφωσης, μία «γυμνότητα συντριβής»,[724] την οποία ενισχύει η περιφρονητική διέλευση των υπόλοιπων μορφών από πάνω του.

Σε ένα μνημείο όπως αυτό, στο οποίο εξυμνείται μία ιστορική ρωμαϊκή νίκη καθώς οι ανάλογες ρωμαϊκές πολεμικές αρετές, αυτό το σώμα ενσαρκώνει ανάγλυφα αλλά και με τρόπο οικείο για το σύγχρονο κοινό του, την έννοια του αντιπάλου, εν προκειμένω των Μακεδόνων, που έχει υποστεί συντριβή.[725] Και σε αυτή την περίπτωση, το νεκρό σώμα διαμορφώνεται αναλόγως, ώστε να υπηρετήσει και να εκφράσει, ως σύμβολο και ως δημόσιο σημαίνον, τις επιδιώξεις και τους στόχους της εξουσίας.[726]

---

[722] Βλ. Hurwit 2007, σ. 45-60.

[723] Αν σε αυτή τη μορφή αντιπαραβάλλουμε τον νεκρό Λαπίθη κάτω από Κένταυρο, στη νότια μετόπη 28 του Παρθενώνα (*εικ. 85*) γίνεται αντιληπτό πόσο μεγάλη είναι η συμβολή της ανατομίας και της στάσης του σώματος στο να εκφρασθούν ηρωικές ή άλλες ιδιότητες. Σε αντίθεση με τον νεκρό του μνημείου του Λεύκιου Αιμιλίου Παύλου, ο οποίος έχει πέσει στο έδαφος άτακτα, ο νεκρός Λαπίθης μοιάζει σαν να εξακολουθεί να αντιστέκεται ακόμα και νεκρός, με το στήθος προτεταμένο, το δεξί γόνατο να προβάλλει στην κοιλιακή χώρα του Κενταύρου και το ξίφος ακόμα περασμένο στο χέρι. Το κεφάλι του, κομβικό σημείο σε κάθε απεικόνιση νεκρού σώματος, έχει γείρει αξιοπρεπώς στο πλάι.

[724] Ο Hurwit (2007, σ. 49 και σ. 57) χρησιμοποιεί τον όρο «αξιολύπητη γυμνότητα»: "the nudity that is the costume of vulnerability, defeat, or death." Όπως έχουμε δείξει, ωστόσο, τόσο η ήττα όσο και ο θάνατος μπορούν να αποκτήσουν οποιαδήποτε από τις δύο αντίθετες μεταξύ τους έννοιες μέσω της χρήσης του σώματος, άδοξη ή ένδοξη.

[725] Βλ. Gruen 1992, σ. 144-145: "As reminder of Rome's triumphant smashing of Macedonian power, a Hellenic monument of familiar genre and style would have the greater impact upon visitors to Delphi."

[726] Θεωρείται ότι το ελληνικό εργαστήριο που ανέλαβε τη σχεδίαση και κατασκευή της ζωφόρου έλαβε γενικές κατευθύνσεις και οδηγίες από τον ίδιο τον Αιμίλιο Παύλο, βλ. Gruen 1992, σ. 144.

Επί του νεκρού

Αγγειογραφία

Η επί του νεκρού εικονογραφία συναντάται και σε έναν αριθμό αρχαϊκών αγγείων με σκηνές μάχης. Μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις αναπτύσσεται στο σώμα, και ειδικότερα στην ανώτερη από τις τρεις ζωφόρους, του κορινθιακού, μελανόμορφου, κιονωτού κρατήρα με αρ. ευρ. 12.229.9 στη Νέα Υόρκη, που αποδίδεται στον Ζ. της Παρέλασης των Ιππέων (*κατ. 103, εικ. 103*). Ο νεκρός βρίσκεται στο έδαφος με το πλευρό και με το πρόσωπο στραμμένο προς τον θεατή.[727] Φέρει κορινθιακό κράνος και ξίφος, το οποίο παραμένει στη θήκη του και φορά θώρακα και περικνημίδες. Αξιοσημείωτη είναι η θέση του ενός σκέλους του, το οποίο είναι γυρισμένο προς τα πάνω. Γύρω και πάνω από το σώμα προωθείται προς τα αριστερά μία σειρά πέντε οπλιτών με τα δόρατά τους υψωμένα σε θέση δορατισμού.[728] Έχει υποστηριχθεί, βάσει της τοποθέτησής του, ότι ο νεκρός αποτελούσε μέλος της φάλαγγας που τώρα περνάει από πάνω του,[729] συνεπώς στην περίπτωση αυτή θα ήταν τοποθετημένος στην εμπρόσθια σειρά της.

Στον ώμο της αττικής μελανόμορφης υδρίας με αρ. ευρ. Β304 στο Λονδίνο, του Ζ. του Αντιμένη (*κατ. 104, εικ. 104*), ο νεκρός κείται γυμνός στο έδαφος πρηνηδόν, με την κεφαλή προς τα δεξιά, το δεξιό χέρι λυγισμένο στον αγκώνα, σε οξεία γωνία, το αριστερό εκτεινόμενο προς τα εμπρός, παράλληλο με το έδαφος και τα σκέλη του τεντωμένα. Από δεξιά και με κατεύθυνση προς τα αριστερά, κινείται ορμητικά τέθριππο άρμα, με τους ίππους να καλπάζουν ακριβώς πάνω από τον νεκρό. Εκτός από τους ίππους, επί του σώματος είναι έτοιμος να πατήσει και ο οπλίτης που τρέχει δίπλα στο άρμα,[730] του οποίου μάλιστα το πόδι βρίσκεται λίγο πάνω από το κεφάλι του νεκρού.

---

[727] Για κατενώπιον απόδοση προσώπου, βλ. επίσης νεκρό Αντίλοχο σε ψευδο-χαλκιδικό αμφορέα Μέμνονα (*εικ. 22*) και νεκρό Αχιλλέα χαλκιδικού αμφορέα, πρώην συλλογής Hope (*εικ. 34*).

[728] Διακρίνονται μόνο τα δόρατα των δύο εξ αυτών, που διασώζονται ολόκληροι. Οι υπόλοιποι τρεις βρίσκονται σε μη σωζόμενο τμήμα του αγγείου και απεικονίζονται αποσπασματικά. Είναι όμως λογικό ότι και αυτοί θα είχαν τα δόρατά τους στην ίδια θέση.

[729] Schwartz 2009, σ. 123-124.

[730] Ο Johansen (1967, σ. 146) υποστηρίζει ότι έχει κατέβει από το άρμα εν κινήσει και προστρέχει σε υποστήριξη του απειλούμενου συντρόφου του στα αριστερά.

Στην Κενταυρομαχία που εικονίζεται στον ώμο[731] του αττικού μελανόμορφου αμφορέα με αρ. ευρ. Β285 στη Φρανκφούρτη (*κατ. 105, εικ. 105*), ο νεκρός, γενειοφόρος και ενδεδυμένος με θώρακα και περικνημίδες, είναι πεσμένος στο έδαφος πρηνηδόν, με την κεφαλή σε κατατομή, το δεξιό χέρι γυρισμένο προς τα πίσω, δίπλα στο σώμα με την παλάμη ανάποδα, το αριστερό χέρι εκτεινόμενο προς τα εμπρός και τα σκέλη τεντωμένα. Από πάνω του βρίσκεται Κένταυρος, ο οποίος ετοιμάζεται να εκτοξεύσει ένα κομμάτι βράχου κατά του αντίπαλου πολεμιστή δεξιά. Ο τελευταίος κατά τη δική του επιθετική κίνηση εναντίον του Κενταύρου, πατά με δεξί του πόδι τον αριστερό βραχίονα του νεκρού.

Ποδοπάτηση νεκρού από Κένταυρο ο οποίος καλπάζει κρατώντας και εδώ έναν μεγάλο σφαιρικό βράχο, απαντά, επίσης, στον πυθμένα της μελανόμορφης κύλικας τύπου Γ, με αρ. ευρ. 2093 στο Μόναχο (*κατ. 106, εικ. 106*). Στη λιτή αυτή παράσταση, εγγεγραμμένη σε μετάλλιο, δεν υπάρχουν άλλες μορφές, παρά μόνο του Κενταύρου, του νεκρού, που πρόκειται πιθανότατα για Λαπίθη, και ενός πτηνού επάνω δεξιά. Ο νεκρός, ενδεδυμένος με χιτωνίσκο και φέροντας θώρακα και κορινθιακό κράνος, κείται στο έδαφος πρηνηδόν. Αυτό το οποίο προξενεί εντύπωση, ωστόσο, είναι ο τρόπος με τον οποίο έχει αποδοθεί η εξάρθρωση των μελών και η στρέβλωση του κορμού, από τον καλπασμό του υβριδίου που βρίσκεται από πάνω του, με πιο χαρακτηριστικό στοιχείο την ακραία στρέψη της κεφαλής προς τα πίσω. Αυτή η διαμόρφωση υποδεικνύει τις τεράστιες πιέσεις που δέχτηκε το ανθρώπινο σώμα από ένα πανίσχυρο υβρίδιο όπως ο Κένταυρος και οι οποίες πιθανόν προκάλεσαν, όπως συνάγεται και από τη στρέψη της κεφαλής, τον θάνατό του.

Τρεις πεσμένοι κάτω από άλογα πολεμιστές απεικονίζονται και στη σκηνή μάχης στον ώμο του μελανόμορφου αμφορέα-ψυκτήρα της Βοστώνης, με αρ. ευρ. 00.331 (*κατ. 107, εικ. 107α-γ*), που έχει αποδοθεί στον Ζωγράφο της Αιώρας. Εξ αυτών, ο ένας είναι αναμφίβολα ζωντανός (*εικ. 107α*) καθώς στηρίζεται με ίδιες δυνάμεις στον αριστερό του αγκώνα. Το μάλλον αυτοδύναμα λυγισμένο χέρι του δεύτερου καθώς και ο ανοιχτός οφθαλμός του (*εικ. 107β*) δημιουργούν την υπόνοια ότι και αυτός παραμένει ζωντανός, στην κατάσταση του τραυματία ή του θνήσκοντος, ενώ ως νεκρός φαίνεται να αποδίδεται μόνο ο τρίτος (*εικ. 107γ*), ο οποίος συγγενεύει, ωστόσο, τυπολογικά με τον δεύτερο. Φέρει κράνος, θώρακα και περικνημίδες, τα γόνατά του είναι λυγισμένα,

[731] Η παράσταση απεικονίζεται στην Α όψη του αγγείου. Στη Β όψη απεικονίζεται μάχη διεκδίκησης νεκρού (*κατ. 21, εικ. 21*).

σε οξεία γωνία το δεξί, σε αμβλεία το αριστερό, το σώμα του είναι σε συστροφή με τον κορμό γυρισμένο προς τον θεατή και η κεφαλή στραμμένη προς το έδαφος. Η απόσταση που χωρίζει το αναλογικά μεγάλο σε διαστάσεις νεκρό σώμα από το άλογο, που καλπάζει από πάνω του, είναι ιδιαίτερα μικρή, δημιουργώντας την εντύπωση ότι το ζώο ακουμπά επάνω στον νεκρό.

Στο έδαφος και υπό το έντονο βάρος μίας πυκνής μετωπικής σύγκρουσης μεταξύ δύο αντίπαλων ομάδων ίππων και οπλιτών κείται το νεκρό σώμα οπλίτη στην παράσταση μάχης του μελανόμορφου λέβητος της Ακρόπολης, με αρ. ευρ. 1.606 *(κατ. 108, εικ. 108*), που αποδίδεται στον Ζ. της Ακρόπολης 606. Ο νεκρός κείται πρηνηδόν, με το αριστερό του χέρι τοποθετημένο σε ιδιόμορφη άρθρωση δίπλα στον κορμό.[732] Φέρει κορινθιακό κράνος και φορά θώρακα ο οποίος αποδίδεται με λευκό επίθετο χρώμα.[733] Η παρουσία των ζωντανών μορφών που συνωστίζονται πάνω και γύρω του είναι πρωτόγνωρη ως προς τον αριθμό και την πυκνότητά τους.[734] Πιο συγκεκριμένα, το σώμα καλύπτεται σχεδόν εξολοκλήρου από τους τέσσερις ίππους και από δύο οπλίτες της δεξιάς ομάδας, ενώ στην περιοχή που βρίσκεται η κεφαλή έχουν μόλις εισβάλει δύο από τους οπλίτες της αριστερής ομάδας μαζί με τα άλογά τους. Η κεντρική τοποθέτηση ενός και μόνο σώματος, στο σημείο σύγκλισης των δύο αντιμαχόμενων ομάδων, παραπέμπει σε αντίστοιχες συμμετρικές διατάξεις της εικονογραφίας της διεκδίκησης του νεκρού, έστω και χωρίς την παρουσία εκεί των τεθρίππων. Ωστόσο, το σώμα, το οποίο πιθανώς ανήκε σε οπλίτη που μέχρι πρότινος αποτελούσε μέλος της μίας εκ των δύο ομάδων,[735] «εξαϋλώνεται» τόσο έντονα κάτω από ανθρώπους και ζώα, ώστε να υπερισχύει ως εικόνα η έννοια της ποδοπάτησής του κατά την ώρα της μάχης.

Κάτω από τρεις μορφές πολεμιστών κείται το νεκρό σώμα οπλίτη, στον ώμο του μελανόμορφου τυρρηνικού αμφορέα με αρ. ευρ. F1710 στο Βερολίνο (*κατ. 109, εικ. 109*), όπου αναπτύσσεται σκηνή από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία, ένα από τα πλέον δημοφιλή θέματα στην αγγειογραφία από το 575 π.Χ. και μέχρι τα μέσα του 5ου αιώνα.[736] Η παράσταση αποδίδεται στον Ζ. του Καστελάνι. Ο νεκρός φέρει κράνος και θώρακα, ευρισκόμενος στο έδαφος υπό έντονη συστροφή,[737] με τα σκέλη λυγισμένα

[732] Προφανώς σε αυτό αναφέρεται ο Boardman, κάνοντας λόγο για «μη απόλυτη επιτυχία» ως προς την απόδοση της ανατομίας του νεκρού, βλ. Boardman 1974, σ. 35.
[733] Θώρακα λευκού χρώματος φορά και ο νεκρός στη μία πλευρά της οφθαλμωτής κύλικας τύπου Α του Μονάχου 8729 (*εικ. 7α*).
[734] Σε ό,τι αφορά την πυκνότητα βλ. Charbonneaux 1971, σ. 65 και Schefold 1978, σ. 208.
[735] Schefold 1978, σ. 208. Ο Schefold (1978, σ. 208) αναφέρει και την εκδοχή να πρόκειται για τον νεκρό Αχιλλέα, η οποία, ωστόσο, δεν είναι δυνατό να τεκμηριωθεί ικανοποιητικά.
[736] Blok 1995, σ. 154-155.
[737] Ο Von Bothmer (1957, σ. 19) περιγράφει την κατάσταση του ως "helpless".

και σε ύπτια θέση, το αριστερό χέρι περασμένο κατά ιδιόμορφο τρόπο γύρω από το σώμα και το κεφάλι πρηνηδόν και ακουμπισμένο πάνω στην ασπίδα του. Από πάνω του περνούν, από αριστερά, μία Αμαζόνα την οποία έχει ήδη γραπώσει ο Ηρακλής από τον ώμο με σκοπό να την εκτελέσει,[738] ένας οπλίτης και μία επιπλέον Αμαζόνα την οποία αυτός καταδιώκει.

Σκηνή μάχης από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία, όπως πιστοποιείται από την ύπαρξη του Ηρακλή, απεικονίζεται και στη ζώνη που περιτρέχει το σώμα του τυρρηνικού αμφορέα Φλωρεντίας με αρ. ευρ. 3773 και Βερολίνου με αρ. ευρ. F1711 (*κατ. 110, εικ. 110*),[739] με την ύπαρξη τεσσάρων νεκρών σωμάτων στο έδαφος, στα οποία παρατηρείται οφθαλμοφανής τυπολογική συγγένεια με τον νεκρό του αμφορέα F1710. Μοναδική ουσιαστική διαφορά τους είναι ο τρόπος απόδοσης των σκελών, που εδώ βρίσκονται πρηνηδόν, ακολουθώντας το υπόλοιπο σώμα. Κατά τα λοιπά, το ένα χέρι συστρέφεται και εδώ κατά παρόμοιο τρόπο περνώντας μπροστά ή πίσω από τον κορμό, με την κεφαλή σε κατατομή προς τα αριστερά και επίσης πεσμένη πάνω στην ασπίδα, στους τρεις εξ αυτών. Πάνω από τα σώματα διεξάγεται πυκνή μάχη, αποτελούμενη από επιμέρους μονομαχίες, ενώ στον χώρο της μάχης συμπεριλαμβάνεται και ένα κτίσμα, το οποίο είτε αποδίδει τις πύλες της Θεμίσκυρας, της πολιορκούμενης πόλης των Αμαζόνων, όπως ισχυρίζεται ο Von Bothmer,[740] είτε αποτελεί απεικόνιση της Τροίας, κατά την Blok.[741] Το πρώτο νεκρό σώμα, αριστερά από το κτήριο, ποδοπατείται από γυμνό οπλίτη αλλά και από Αμαζόνα, εναντίον της οποίας κινείται ο πρώτος, και ανήκει σε Αμαζόνα, με διακριτικά στοιχεία της το αττικό κράνος με το ψηλό λοφίο, το λευκό επίθετο χρώμα στα ακάλυπτα σημεία του σώματος και τον πέπλο. Τα υπόλοιπα τρία σώματα, τοποθετημένα δεξιά από το κτήριο, ανήκουν σε Έλληνες οπλίτες, συντρόφους του Ηρακλή. Στην εικόνα της ποδοπάτησης των

[738] Παραπλήσια σκηνή καταδίωξης απεικονίζεται και στον αμφορέα της Βοστώνης, με αρ. ευρ. 98.916, όπου η ταυτότητα των ηρώων δηλώνεται και μέσω επιγραφών: ο Ηρακλής έχει αρπάξει την Ανδρομάχη από το χέρι, βλ. Von Bothmer 1944, σ. 166 και πίν. 3. Πανομοιότυπη σκηνή αρπαγής Αμαζόνας από το χέρι απεικονίζεται και στην Αμαζονομαχία του τυρρηνικού αμφορέα Φλωρεντίας 3773-Βερολίνου F1711.

[739] Η Αμαζονομαχία καταλαμβάνει ένα μέρος της ζώνης, στο υπόλοιπο υπάρχει παράσταση διονυσιακής τελετής με Σάτυρους και Μαινάδες. Το αγγείο αποδόθηκε επίσης στον Ζ. του Καστελάνι από τον Beazley (ABV σ. 95, αρ. 8), όπως και ο αμφορέας του Βερολίνου F1710.

[740] Von Bothmer 1957, σ. 14-15. Με την άποψη του Von Bothmer συμφωνούν οι Kluiver (2003, σ. 93) και Muth (2008, σ. 344).

[741] Blok 1995, σ. 149, σημ. 10, και σ. 275-276, σ. 376-378. Κατά την Blok η ιδέα της Θεμίσκυρας ως πόλης των Αμαζόνων τοποθετείται στον 5ο αιώνα και συνεπώς είναι μεταγενέστερη της περιόδου στην οποία χρονολογείται το αγγείο. Επιπλέον η απεικόνιση του κτηρίου με τη μορφή των τριών γωνιωδών πυργίσκων, θεωρεί ότι είναι πιθανότερο να αντιστοιχεί στην Τροία, βλ. Blok 1995, σ. 149-150, σημ. 10 και σ. 377.

νεκρών συντείνουν ο αριθμός και η σχετική πυκνότητα των μαχών αλλά και η ορμητική προέλαση των μορφών από πάνω τους, ειδικότερα στην περίπτωση του δεύτερου και του τρίτου οπλίτη. Λαμβάνοντας υπόψη τόσο την αναλογία των νεκρών, με μόλις μία Αμαζόνα έναντι τριών Ελλήνων, όσο και τον συσχετισμό ισχύος όπως διαμορφώνεται από τις επιμέρους μονομαχίες, εκφράζεται εδώ ανάγλυφα ο χαρακτηρισμός *αντιάνειραι* που συνοδεύει ως επιθετικός προσδιορισμός και στα κείμενα[742] το όνομα των Αμαζόνων, ήτοι «ίσες με τους άνδρες στη μάχη».[743]

Η μαχητική αξία τους στη μάχη με τον Ηρακλή και τους συντρόφους του διαφαίνεται και στην πυκνή και πολυάριθμη σύγκρουση που περιτρέχει την άνω ζώνη του αττικού μελανόμορφου λέβητος του Λούβρου, με αρ. ευρ. Ε875 (*κατ. 111, εικ. 111*), όπου δύο νεκρά σώματα Ελλήνων οπλιτών κείνται στο έδαφος, αμφότερα ενσωματωμένα στο πλαίσιο του τυπικού σχήματος μονομαχίας. Ως είναι αναμενόμενο, η μονομαχία πάνω από τον νεκρό διεξάγεται ανάμεσα σε Έλληνα και Αμαζόνα,[744] αλλά επί του χώρου που ορίζει η παρουσία του σώματος εισέρχονται επιπλέον, με το πίσω σκέλος τους, από αριστερά κι από δεξιά, μαχόμενοι οπλίτες και Αμαζόνες γειτονικών μαχών και μονομαχιών. Ο πρώτος νεκρός βρίσκεται σε μια ιδιόμορφη στάση ακραίας συστροφής:[745] έχει πέσει, πιθανόν χτυπημένος από τα βέλη των τοξοβόλων δεξιά του που εξακολουθούν να τον σημαδεύουν, και έχει παραμείνει στο έδαφος με τα γόνατα, τα οποία αποτελούν και τα κύρια σημεία στήριξης του σώματος μαζί με τον αριστερό ώμο. Ο κορμός έχει στραφεί αριστερόστροφα καταλήγοντας σε θέση κατενώπιον ως προς τον θεατή ενώ η κεφαλή του, επίσης σε αριστερόστροφη στρέψη σε σχέση με τον κορμό, βρίσκεται σε ύπτια θέση. Ακριβώς δίπλα βρίσκεται η ασπίδα του. Ο δεύτερος νεκρός, αντιθέτως, βρίσκεται σε τυπική, ύπτια στάση με το ένα σκέλος του λυγισμένο, σκεπασμένος με την ασπίδα του. Με ορισμένες από τις Αμαζόνες να υφίστανται θανάσιμα πλήγματα καταρρέοντας, σε άλλες, παράλληλες συγκρούσεις στην ίδια μάχη, τα νεκρά σώματα των Ελλήνων φαίνεται να λειτουργούν, διαμέσου της πτώσης τους, σαν ένα εξισορροπητικό αντίβαρο στον συσχετισμό ισχύος που διαμορφώνεται.[746]

Με παραστατικότητα αποδίδεται η ποδοπάτηση νεκρού σε σκηνή μάχης στην αττική ερυθρόμορφη κύλικα με αρ. ευρ. G6 στο Λούβρο (*κατ. 112, εικ. 112*), η οποία

[742] Ιλ. 3, 189 και 6, 186.
[743] Blok 1995, σ. 172.
[744] Διασώζονται ορισμένα από τα ονόματα των ηρώων, όπως του Ηρακλή και του Τελαμώνα. Στην πρώτη μονομαχία η Αμαζόνα ονομάζεται Γλαύκη, η δεύτερη διεξάγεται ανάμεσα στην Κλεπτόλεμη και τον Δείπτη, βλ. Von Bothmer 1957, σ. 8, 13.
[745] Βλ. και Muth 2008, σ. 344.
[746] Βλ. και Muth 2008, σ. 344.

αποδίδεται στον Ζ. Επίκτητο. Το νεκρό σώμα είναι τοποθετημένο στο κέντρο της πολυπρόσωπης σύνθεσης, αποτελούμενης από εννέα μορφές συνολικά, και ποδοπατείται από τρεις πολεμιστές οι οποίοι κινούνται επιθετικά προς τα αριστερά. Οι δύο πρώτοι από αριστερά πολεμιστές βρίσκονται μπροστά από το σώμα, ενώ από την τοποθέτηση του τρίτου ως προς το σώμα συνάγεται ότι βηματίζει ξεκάθαρα από πάνω του, καθώς το μπροστινό πόδι του έχει περάσει μπροστά από τον νεκρό, ενώ το πίσω καλύπτεται από το χέρι του τελευταίου. Το σώμα είναι γυμνό και βρίσκεται σε θέση καταπρηνή με την πλάτη ελαφρώς στραμμένη προς τον θεατή και τα σκέλη ελαφρώς λυγισμένα. Το δεξιό χέρι εκτείνεται προς τα εμπρός τεντωμένο και το αριστερό προς τα πίσω. Το πρόσωπο του νεκρού καλύπτεται από το δεξί χέρι του, πλην του οφθαλμού, που είναι κλειστός. Από τα λοιπά στοιχεία της παράστασης, ξεχωρίζει η οκτώσχημη βοιωτική ασπίδα την οποία φέρει ο ένας πολεμιστής πάνω από τον νεκρό και είναι διακοσμημένη με όφι.[747]

Ανάγλυφα αποδίδεται η υποσκέλιση του σώματος και στη σύγκρουση ανάμεσα σε τρεις Έλληνες οπλίτες και μία Αμαζόνα, που απεικονίζεται στην αττική μελανόμορφη οινοχόη με αρ. ευρ. 1956.432 στο Εδιμβούργο (*κατ. 113, εικ. 113*). Η επιτιθέμενη Αμαζόνα στέκεται ανάμεσα από τα πόδια νεκρού οπλίτη, που είναι πεσμένος στο έδαφος πρηνηδόν. Το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του καλύπτεται από τη στρογγυλή ασπίδα του, φέρει κράνος κορινθιακού τύπου, μέσα από το οποίο διακρίνεται ο κλειστός οφθαλμός του, ενώ διακρίνεται και το δόρυ του.

Μία πιθανώς νεκρή Αμαζόνα[748] κείται σε συστροφή, ποδοπατούμενη από το τέθριππο του Δία, οδηγούμενο από τον Ηρακλή, στη σκηνή Γιγαντομαχίας που απεικονίζεται στη μία όψη του παναθηναϊκού αμφορέα της Βοστώνης, με αρ. ευρ. 01.8059 (*κατ. 114, εικ. 114α*). Του άρματος προπορεύεται ο Ερμής και ακολουθεί η Αθηνά, ενώ η νεκρή συνθλίβεται κάτω από τα σκέλη των ίππων. Εξακολουθεί να φέρει το κράνος της και φορά χιτωνίσκο και θώρακα. Τα πόδια της είναι λυγισμένα και σε ύπτια θέση ενώ η συστροφή του σώματος ξεκινά από τον κορμό που είναι γυρισμένος σχεδόν μετωπικά προς τον θεατή και ολοκληρώνεται στην κεφαλή που στρέφεται με το πρόσωπο προς το έδαφος. Σε αντίθεση με τον Von Bothmer που τη θεωρεί νεκρή,[749]

[747] Φέρει επίσης την επιγραφή ΚΑL[Ο]Σ.

[748] Ο Von Bothmer (1957, σ. 68-69) θεωρεί ότι πρόκειται περί νεκρού θηλυκού Γίγαντα, καθόσον βρίσκεται σε σκηνή Γιγαντομαχίας. Όπως έχουμε δει, ωστόσο, οι αγγειογράφοι συχνά μεταχειρίζονταν στοιχεία από τον μύθο και την παράδοση, στο δικό τους μέσο, με τον δικό τους τρόπο, βλ. Lowenstam 1997, σ. 66. Στη βάση αυτού, δεν θα ήταν απίθανη μία συγχώνευση στοιχείων από τη Γιγαντομαχία και την Αμαζονομαχία στην ίδια παράσταση.

[749] Von Bothmer 1957, σ. 68.

ο Hoffmann τη θεωρεί τραυματία, υποστηρίζοντας ότι στηρίζεται, με τις τελευταίες δυνάμεις της, στον αριστερό αγκώνα και τη δεξιά παλάμη της.[750] Δεν είναι απόλυτα ξεκάθαρο, ωστόσο, αν οι θέσεις των μελών της υποδηλώνουν κάποια αυτοδυναμία και ζωτικότητα, σε αντίθεση με τον θνήσκοντα ή βαρέως τραυματισμένο πολεμιστή, ομοίως κείμενο κάτω από άλογα στην άλλη όψη του αγγείου, (*εικ. 114β*), ο οποίος στηρίζεται αυτοδύναμα στον αριστερό του αγκώνα.

Στην παράσταση Γιγαντομαχίας που εικονίζεται στην άνω οριζόντια ζώνη του αττικού ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου των Νιοβιδών, με αρ. ευρ. 2891 (Τ 313) στη Φεράρα (*κατ. 115, εικ. 115*), Γίγαντας κείται νεκρός κάτω από τους φτερωτούς ίππους του άρματος της Ήρας, που κινείται προς τα δεξιά. Το ψηλό, ογκώδες και ευθυτενές σώμα είναι ενδεδυμένο και τοποθετημένο σε στάση πρηνηδόν και πλάγια, με τον κορμό γυρισμένο κατενώπιον προς τον θεατή, δείχνοντας ανεπηρέαστο από την επέλαση των ίππων. Η κεφαλή με την κοντή, επιμελημένη κόμη είναι στραμμένη με το πρόσωπο στο έδαφος ενώ διακρίνεται, σχεδόν ανεπαίσθητα, και η βολβοστροφή του οφθαλμού, στοιχείο δηλωτικό του θανάτου. Το ήμισυ σχεδόν του προσώπου, ωστόσο, καλύπτεται από την οπλή του ίππου και, συνεπώς, δεν διακρίνεται. Το δεξί χέρι πέφτει πίσω από τον κορμό, ενώ αντίθετα, το αριστερό εκτείνεται μπροστά τεντωμένο, με την κεφαλή να στηρίζεται επάνω του. Προπορευόμενος των ίππων και, άρα, μπροστά και από το σημείο στο οποίο βρίσκεται το σώμα, ο θεός Άρης περνάει με διασκελισμό πάνω από το δεξί χέρι του, όπως υποδεικνύει η τοποθέτηση των σκελών του σε σχέση με τον νεκρό. Όπως και στις περιπτώσεις της μελανόμορφης υδρίας του Λονδίνου (*εικ. 104*) και του λέβητος της Ακρόπολης (*εικ. 108*), πάνω από το σώμα ετοιμάζεται να περάσει και το ίδιο το άρμα που ακολουθεί, όσο ρεαλιστική ή μη κι αν θα πρέπει να θεωρηθεί αυτή η προοπτική. Στην περίπτωση της παράστασης του κρατήρα, η απόσταση ανάμεσα στους τροχούς και το άκρο πόδι του νεκρού είναι τόσο μικρή, που θα δημιουργούσε στο μυαλό του θεατή ακόμα πιο έντονη την εικόνα της επικείμενης σύνθλιψης ή, έστω, σύγκρουσης των δύο. Το νεκρό σώμα του εχθρού ως μοναδικό αντίβαρο στην προέλαση του ολύμπιου άρματος θεωρήθηκε στοιχείο νεωτερικό συγκριτικά με παλαιότερες παραστάσεις, όπου στη θέση του θα υπήρχαν ένας ή δύο επιτιθέμενοι Γίγαντες.[751] Δεν παύει, ωστόσο, το σώμα αυτό να

[750] *CVA* Boston i, σ. 26.
[751] Muth 2008, σ. 319.

εντυπωσιάζει, τόσο με το εκτόπισμα και τον όγκο του, όσο και με την ακέραιη και επιβλητική του εικόνα, αποπνέοντας ισχύ και αξιοπρέπεια.

Μεμονωμένοι νεκροί στο πεδίο

Εισαγωγή

Ειδοποιός διαφορά της εν λόγω θεματικής υποκατηγορίας από τις υπόλοιπες, εντός της ευρύτερης κατηγορίας των νεκρών του πολέμου, και κύριο κριτήριο ταξινόμησης των συγκαταλεγόμενων μορφών νεκρών, είναι η απουσία άμεσης συσχέτισης στο πλαίσιο συγκεκριμένης δραστηριότητας ή και η απουσία σωματικής επαφής μεταξύ αυτών και των ζωντανών, έννοιες, αντιθέτως, παρούσες στις προηγούμενες κατηγορίες της διεκδίκησης, της διακομιδής, της έλξης αλλά και αυτής του ζώντος «επί του νεκρού». Ουσιαστικά, απουσιάζει το πλαίσιο εντός του οποίου το νεκρό σώμα είτε βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και της δραστηριότητας των ζωντανών, με τους τρόπους που αναφέρθηκαν, είτε δέχεται την επενέργεια φυσικών κινήσεων των παρακείμενων πολεμιστών, εχθρικών ή και φίλιων. Στην παρούσα υποκατηγορία, οι νεκροί κείνται πεσμένοι στο έδαφος και εντάσσονται στον χώρο αλλά τυπικά είναι απομονωμένοι από την τρέχουσα δράση. Εδώ εντάσσονται και μεμονωμένα σώματα, τα οποία, όμως, είναι βέβαιο ότι ανήκαν σε κάποια ομάδα ή γλυπτικό σύνολο.

Μεμονωμένοι νεκροί στο πεδίο

Πλαστική

Η πρωιμότερη απεικόνιση μεμονωμένου νεκρού βρίσκεται στο αριστερό άκρο του δυτικού αετώματος, ή αετώματος της Γοργούς, του ναού της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα (*κατ. 116, εικ. 116*).[752] Στο κέντρο δεσπόζει η γιγαντιαία σε διαστάσεις μορφή της Γοργούς, η οποία πλαισιώνεται από τα τέκνα της Πήγασο και Χρυσάορα και το όλο σύμπλεγμα από δύο «λεοντοπάνθηρες».[753] Η Γοργώ δεν αποτελεί εδώ ενσάρκωση της Γοργούς-Μέδουσας του ησιόδειου μύθου αλλά, αντιθέτως, έχει ταυτιστεί με την «Πότνιαν Γην», την «Πότνιαν Χθόνα» ή την «Πότνια θηρών», επωνυμία που αποδίδεται στην ίδια την Άρτεμη,[754] χωρίς, ωστόσο, να χάνεται η αποτροπαϊκή ισχύς της.[755] Δύο ξεχωριστές σκηνές πλαισιώνουν τους «λεοντοπάνθηρες» εκατέρωθεν, εκ των οποίων στη δεξιά απεικονίζεται ο νεαρός, αγένειος Δίας να κεραυνοβολεί έναν Γίγαντα ή Τιτάνα,[756] εικόνα συνδεδεμένη με τη Γιγαντομαχία ή την Τιτανομαχία, τον δεκαετή πόλεμο μεταξύ Τιτάνων και Ολυμπίων, αντίστοιχα. Ως προς την αντίστοιχη σκηνή αριστερά, όπου απεικονίζεται καθήμενη μορφή, δεχόμενη φονική επίθεση με δόρυ, η ερμηνεία του Rodenwaldt στη δημοσίευσή του, η οποία έγινε αποδεκτή από ένα μέρος και της μεταγενέστερης έρευνας, ήταν ότι επρόκειτο για απόσπασμα από την Ιλίου Πέρσιν και ειδικότερα για τη θανάτωση του Πριάμου από τον Νεοπτόλεμο.[757] Από ένα άλλο μέρος της έρευνας, ωστόσο, η άποψη αυτή απορρίφθηκε και στη θέση της διατυπώθηκε η υπόθεση ότι απεικονίζεται απόσπασμα από την Τιτανομαχία, με την καθιστή μορφή να ταυτίζεται με τη Ρέα, στην οποία επιτίθεται ο Ποσειδώνας.[758] Και αυτή η ταύτιση, όμως, δέχθηκε με τη σειρά της κριτική, με κύριο επιχείρημα ότι η

[752] Έχει προταθεί μία σειρά διαφορετικών χρονολογήσεων που κυμαίνονται από το 590 έως το 550 π.Χ., βλ. Καράγιωργα 1970, σ. 85, σημ. 4 και Δοντάς 1997, σ. 97-110. Το αέτωμα είναι το αρχαιότερο λίθινο αέτωμα που έχει διασωθεί. Βρέθηκε το 1911, βλ. Χωρέμης 1997, σ. 171, σημ. 1.

[753] Η εσωτερική σύνδεση της Γοργούς με τα αιλουροειδή είναι, κατά την Καράγιωργα (1970, σ. 60 και σημ. 3)αναμφισβήτητη, σχηματίζοντας «συμμετρικόν τρίμορφον», ενώ όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «οι πάνθηρες ανήκουν εις την Γοργώ».

[754] Βλ. Καράγιωργα 1970, σ. 70-78 και Χωρέμης 1997, 174-175. Για τον χαρακτηρισμό της Αρτέμιδος ως «Πότνιας θηρών» στην *Ιλιάδα*, βλ. Ιλ. Φ 470.

[755] Stewart 1990, σ. 113-114.

[756] Ο Gantz (1993, σ. 834, σημ. 55) θεωρεί πιθανότερο να πρόκειται περί Γίγαντα ή να είναι ο Τυφωέας. Ο τελευταίος, ωστόσο, προϊόν συνεύρεσης ανάμεσα στη Γαία και τον Τάρταρο, ήταν στην όψη τερατόμορφος, με 100 κεφάλια φιδιών να εκφύονται από τους ώμους τους (Ησιοδ. Θεογ. 825). Πιθανότερη φαίνεται η ταύτιση του Schefold (1978, σ. 51) ότι πρόκειται για τον Ιάπετο.

[757] Rodenwaldt 1939, σ. 79-86 και σ. 162-164. Την ταύτιση αυτή αποδέχθηκαν, επίσης, οι Kunze (1950, σ. 158), Wiencke (1954, σ. 292) και Floren (Fucks και Floren 1987, σ. 193).

[758] Η θέση υποστηρίχθηκε από τον Dörig (1961, σ. 21-29). Βλ. και Δοντάς 1970, σ. 36-37.

Ρέα στον μύθο «τάσσεται ευθέως στο πλευρό των παιδιών της, στον αγώνα κατά του πατέρα τους», ενώ επιπλέον δεν θεωρήθηκε απαραίτητο οι δύο σκηνές, αριστερή και δεξιά, να προέρχονται από το ίδιο επεισόδιο ή από τον ίδιο μύθο.[759] Η υπόθεση του Schefold, ότι στον θρόνο κάθεται ο Κρόνος, ο οποίος απειλείται από τον Ποσειδώνα, σε συνέχεια της ταύτισης της δεξιάς σκηνής ως ζεύγους Δία και Ιάπετου, φαίνεται δελεαστική, καθώς ενοποιεί κατά τρόπο οξυδερκή τις δύο σκηνές του αετώματος, λαμβάνοντας επιπλέον υπόψη του στοιχεία από τον μύθο.[760]

Δίπλα στη σκηνή αυτή, στη γωνία του αετώματος, κείται η μορφή του πεσμένου άνδρα, σμιλεμένη σε υψηλό ανάγλυφο, σχεδόν ολόγλυφη όπως και οι υπόλοιπες του αετώματος, και σωζόμενη από την περιοχή της κοιλίας και άνω με την κεφαλή προς τα αριστερά.[761] Ο κορμός βρίσκεται σε ύπτια θέση με την κεφαλή στραμμένη κατενώπιον προς τον θεατή και παράλληλα εδραζόμενη σε ένα είδος μαξιλαριού. Το δεξί χέρι είναι λυγισμένο σε οξεία γωνία, δίπλα στον κορμό, καταλήγοντας με την παλάμη στο στήθος, ενώ από το αριστερό αποδίδεται μόνο μέρος των δακτύλων, τα οποία εφάπτονται στην κοιλία. Το πρόσωπο του άνδρα πλαισιώνεται από τη μακριά κόμη του, διαμορφωμένη σε οριζόντιους πλοκάμους, ενώ χαρακτηριστικό είναι το μακρύ γένειό του, το οποίο εκφύεται από το πηγούνι φτάνοντας έως το ύψος του ώμου, με το άκρο του να στρέφεται ελλειψοειδώς προς το έδαφος.[762] Η ύπαρξη οπής στην περιοχή του στήθους, κοντά στο σημείο που εφάπτεται το χέρι, έγειρε το εύλογο ερώτημα του αν υπήρχε προσαρτημένο στο σημείο αυτό κάποιο ένθετο όπλο, δόρυ ή βέλος, από το οποίο ο άνδρας θα είχε πληγεί, πιθανότατα θανάσιμα.[763] Από τους οφθαλμούς, διασώζεται ικανοποιητικά ο αριστερός και από τη μη δήλωση της κόρης, κατά κύριο λόγο, συνάχθηκε ότι αποδίδεται πιθανότατα ως κλειστός.[764] Πάντως, η συνολική εικόνα του πεσμένου άνδρα, όπως απορρέει από τη διαμόρφωση του σώματος, ανεξάρτητα από το αν οι οφθαλμοί είναι κλειστοί ή ανοιχτοί, παραπέμπει περισσότερο

[759] Gantz 1993, σ. 834, σημ. 55.
[760] Schefold 1978, σ. 51.
[761] Για λεπτομερή τυπολογική ανάλυση, διαστάσεις, εικόνες και σχεδιαστική αναπαράσταση, βλ. Rodenwaldt 1939, σ. 97-104. Σε ό,τι αφορά το υπόλοιπο μισό του σώματος, από την κοιλία και κάτω, το οποίο δεν διασώζεται, ο Rodenwaldt (1939, σ. 101) σημειώνει ότι στον διαθέσιμο χώρο (ενν. ως προς το μήκος) του αετώματος της πλάκας IIb, όπου ανήκε, δεν θα χωρούσαν τα σκέλη αν ήταν τεντωμένα. Συνεπώς, στη σχετική αναπαράσταση έχουν αποδοθεί ως λυγισμένα.
[762] Έχει σημειωθεί η ομοιότητα της κεφαλής με την κεφαλή του «Κυανοπώγωνος» του Πρωταρχικού Παρθενώνα της Ακρόπολης και με την κεφαλή του Διός από το αέτωμα της Αποθέωσης του Ηρακλή, επίσης στην Ακρόπολη, βλ. Δοντάς 1997, σ. 102-106, εικ. 42, 43, 44.
[763] Βλ. Rodenwaldt 1939, σ. 99 και πίν. 32.
[764] Rodenwaldt 1939, σ. 101. Την ίδια άποψη, ότι ο οφθαλμός είναι κλειστός, διατυπώνει και ο Stucchi (1981, σ. 66-67). Ο Schefold (1978, σ. 51), αντίθετα, θεωρεί ότι ο οφθαλμός είναι «ορθάνοιχτος», με το βλέμμα να προκαλεί ενσυναίσθηση στον θεατή.

σε αυτή ενός νεκρού. Σε ό,τι αφορά την ταυτότητά του, αυτή θα πρέπει να εξεταστεί σε συνάρτηση με τη γειτονική του σκηνή στα δεξιά, με την οποία φαίνεται ότι αποτελεί μία ενιαία θεματική ενότητα. Κατά τον Rodenwaldt και σε συσχέτιση, βέβαια, με την εκδοχή της θανάτωσης του Πριάμου για την αριστερή σκηνή, την οποία υποστήριξε, ο νεκρός θα πρέπει να είναι κάποιος νεκρός Τρώας.[765] Κατά μία αντίστροφη προσέγγιση, ωστόσο, η ίδια η μορφή του νεκρού άνδρα, και ειδικότερα η άποψη ότι αυτή δεν προσιδιάζει στη μορφή ενός ήρωα από τον Επικό Κύκλο, χρησιμοποιήθηκε ως στοιχείο για την αναγνώριση της γειτονικής σκηνής ως αποσπάσματος της Τιτανομαχίας.[766] Έχει συναχθεί, συνεπώς, ότι το πιθανότερο είναι να πρόκειται για νεκρό Τιτάνα,[767] ενώ αντίστοιχη μορφή έχει υποτεθεί ότι υπήρχε και στο δεξιό άκρο του αετώματος.[768] Το κύριο πρόβλημα, ωστόσο, που ανακύπτει με αυτή την ταύτιση είναι η αντίφαση που δημιουργείται ανάμεσα στη νεκρότητα και, άρα, θνητότητα της μορφής του αετώματος και την αθάνατη φύση των Τιτάνων του μύθου. Στη σειρά των γεγονότων που περιγράφεται στη *Θεογονία* του Ησιόδου, η ήττα τους στη μάχη με τους Ολύμπιους σφραγίζεται, όχι ασφαλώς με τον θάνατό τους αλλά με την εξορία και τη φυλάκισή τους στον Τάρταρο, στα έγκατα της Γης. Η σημασία του Τάρταρου και της περιγραφής της ήττας των Τιτάνων στη *Θεογονία* είναι θεμελιώδης, καθώς «μόνο μέσα από αυτή αναδεικνύεται η νίκη των Ολύμπιων θεών σε όλο της το μεγαλείο».[769] Μία λύση στο πρόβλημα της οντολογικής αντίφασης ανάμεσα στη φύση της μυθικής και σε αυτή της γλυπτικής μορφής θα μπορούσε να είναι η μερική αναίρεσή της, με την ταύτιση του πεσμένου άνδρα με Γίγαντα, που δεν είναι «ούτε θνητός, ούτε αθάνατος»,[770] αντί με Τιτάνα. Ωστόσο, σε αυτή την περίπτωση, καθίσταται δυσχερέστερη η σύνδεσή του τόσο με τον νεαρό Δία της δεξιάς σκηνής, όσο και με τον Κρόνο της αριστερής, αν η ταύτισή του αρχηγού των Τιτάνων με την καθήμενη μορφή είναι ορθή.

---

[765] Rodenwaldt 1939, σ. 164, Wiencke 1954, σ. 292.

[766] Η διαπίστωση αυτή διατυπώνεται από τον Kunze (1950, σ. 158) και επικεντρώνεται στο γένειο του άνδρα, το οποίο δεν παραπέμπει σε ήρωα του Επικού Κύκλου, αλλά χρησιμοποιείται ως επιχείρημα από τον Dörig (1961, σ. 22), για την κατάρριψη της ταύτισης της σκηνής ως της θανάτωσης του Πριάμου από τον Νεοπτόλεμο. Σύμφωνα με τον Schefold (1978, σ. 51), το γένειο αποτελεί στοιχείο δηλωτικό της αρχέγονης προέλευσης της μορφής. Την ομοιότητα ανάμεσα στον νεκρό και στον αντίπαλο του Δία από το δεξιό σύμπλεγμα επισημαίνει ο Stucchi (1981, σ. 62-65, πίν. XXIII, 1-2).

[767] Ο Dörig (1961, σ. 22) θεωρεί ότι πρόκειται περί Τιτάνα, αναγνωρίζοντας, ωστόσο τις δυσκολίες που προκύπτουν από τη θέση και την ύπαρξή του στο συγκεκριμένο σημείο, αν θεωρηθεί ότι δεν ενέχει απλώς διακοσμητικό ρόλο, ως συμπλήρωμα της γωνίας του αετώματος.

[768] Schefold 1978, σ. 51.

[769] Dörig 1961, σ. XIII.

[770] Vian 1952, σ. 192-193. Ο όρος που προτάθηκε από τον G. Dumézil για τη φύση των Γιγάντων είναι «αθανασία υπό προϋποθέσεις», βλ. Vian 1952, σ. 193 και σημ. 1.

Λαμβάνοντας υπόψη την αντικειμενική δυσκολία να αποδοθεί εικονογραφικά η εξορία των Τιτάνων στα έγκατα της Γη, η εικόνα ενός πεσμένου στο έδαφος, νεκρού κατά τα φαινόμενα, Τιτάνα, φαίνεται να αποτελούσε τη λύση, κατά παρέκβαση από τον γνωστό μύθο, προκειμένου να απεικονιστεί με τρόπο εύληπτο για τον θεατή η έννοια της ήττας των Τιτάνων στην ομώνυμη μάχη, ενσαρκώνοντας επιπρόσθετα ένα ουσιώδες κομμάτι στην κλιμάκωση του αφηγηματικού χαρακτήρα του αετώματος: από την επίθεση την οποία δέχονται οι Τιτάνες των συμπλεγμάτων, στην τελική τους ήττα μέσα από τη μορφή του νεκρού. Έχει, επιπλέον, ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς τον συσχετισμό ανάμεσα στη χθόνια πλευρά του Τάρταρου,[771] με τον οποίο συνδέεται ο νεκρός Τιτάνας, και τη χθόνια φύση της κεντρικής Αρτεμίδας-Γοργούς, ως «Πότνιας Γης», σε ένα φιλοσοφικό και θεολογικό σχήμα κατά το οποίο η ζωή γεννιέται από τη Γη και καταλήγει, είτε ως ύλη, είτε ως σκιά, μέσα σε αυτή.[772]

Αντίστοιχη θέση στην αριστερή γωνία του δυτικού αετώματος ενός άλλου αρχαϊκού ναού, του ναού του Απόλλωνος στην Κολώνα της Αίγινας, ή, εναλλακτικά, κεντρική θέση ανάμεσα σε ζεύγος αντίπαλων πολεμιστών, στο ίδιο αέτωμα, έχει υποτεθεί ότι κατείχε ο κορμός νεκρού πολεμιστή,[773] με αρ. ευρ. 4809 στην Αθήνα, (*κατ.*

[771] Μολονότι ο Τάρταρος στη *Θεογονία* και στην *Ιλιάδα*, ορίζεται κατά βάσιν ως τόπος φυλάκισης, εξορίας και τιμωρίας για τους αθανάτους, κυρίως Τιτάνες αλλά και για απείθαρχους, παραβατικούς Ολυμπίους, σε ορισμένες κειμενικές πηγές της αρχαϊκής περιόδου παραλληλίζεται και με τον Άδη, ως ο τόπος των σκιών των νεκρών, μετά τον τερματισμό της ζωής, βλ. Gantz 1993, σ. 129-130.

[772] Επιπλέον, όπως εύστοχα αναλύει ο Χωρέμης (1997, σ. 174-175), η θέση της Γοργούς στο αέτωμα, ως «Γαίας-Μητρός», συνδέεται απροβλημάτιστα με τα συμπλέγματα των Τιτάνων εκατέρωθέν της, καθώς ο ρόλος της στην ησιοδική Τιτανομαχία είναι γνωστός. Ενδιαφέρουσα είναι και η υπόθεση που αποτολμά ως προς την επιλογή του θέματος της Τιτανομαχίας, συνδέοντάς τη με την κερκυραϊκή εξέγερση έναντι της Κορίνθου, την οποία χαρακτηρίζει «είδος γονεοκτονίας», με την Αρτέμιδα-Γοργώ ως «Ευμενίδα» που αποκαθάρει τους Κερκυραίους «από το άγος που φέρνει η ίδια τους η νίκη», βλ. Χωρέμης 1997, σ. 178-179. Αναγκαία συνθήκη για να σταθεί αυτή η υπόθεση είναι βέβαια να δεχθούμε ως terminus post quem για την κατασκευή του ναού το 585 π.Χ., οπότε και η Κέρκυρα κατέκτησε την ανεξαρτησία της. Μία διαφορετική ερμηνεία διατυπώνει ο Martini (1990, σ. 230), βάσει της οποίας στο αέτωμα αναπαρίσταται συμβολικά η νίκη του Νόμου και της Τάξης.

[773] Ο Vanderpool (1976, σ. 75) τον θεωρεί νεκρό ή θνήσκοντα, ενώ η Ridgway (2004, σ. 302, εικ. 6) τραυματία. Απόλυτα ασφαλής εκτίμηση δεν μπορεί να γίνει, καθώς απουσιάζουν σημαντικά κομμάτια από το σώμα, θεωρώ όμως πιθανότερο να πρόκειται περί νεκρού, λόγω του χεριού το οποίο θα πέρναγε γύρω και πάνω από την κεφαλή, της κλίσης του λαιμού προς τα κάτω αλλά και εξαιτίας της σοβαρότητας του, πιθανότατα θανάσιμου, τραύματος στον θώρακα. Για σχεδιαστική αποκατάσταση του νεκρού και τοποθέτησή του στο αέτωμα, βλ. Walter-Karydi 1987, παράρτημα 1.

117, εικ. 117).[774] Το θέμα του αετώματος ήταν η Αμαζονομαχία.[775] Από το γυμνό σώμα δεν διασώζονται η κεφαλή, τα σκέλη από την κνήμη και κάτω, ολόκληρο το αριστερό χέρι από τον ώμο και μέρος του δεξιού χεριού από το αντιβράχιο, ενώ αποτετμημένα είναι και τα γεννητικά όργανα. Η κάτω πλευρά του κορμού είναι αδρά επεξεργασμένη. Η συνολική στάση του σώματος είναι ελαφρώς συνεσταλμένη, με τη συμβολή των σκελών, τα οποία είναι ελαφρώς λυγισμένα και μαζεμένα προς τα μέσα, κατ' αντιστοιχία με τον νεκρό Γίγαντα Αστάρια της βόρειας ζωφόρου του Θησαυρού των Σιφνίων. Από την έκταση του αριστερού ραχιαίου μυός προκύπτει καθαρά ότι το αριστερό χέρι θα περνούσε πάνω από την κεφαλή. Η Walter-Καρύδη σημειώνει ότι το κεφάλι «ήταν στραμμένο σε καθαρό προφίλ προς το έδαφος», με το αριστερό χέρι να περνάει από πάνω του, «στάση χαρακτηριστική για νεκρό».[776] Το δεξί χέρι εφάπτεται με τον βραχίονα στο έδαφος, λυγίζει στον αγκώνα σχηματίζοντας ορθή γωνία με τον βραχίονα και καταλήγει στην περιοχή του αριστερού θώρακα επί του οποίου διατηρείται μέρος της παλάμης και των δακτύλων. Στο σημείο όπου ακουμπάει η δεξιά παλάμη υπάρχουν ενδείξεις τραύματος, καθώς και μία μικρή οπή, στην οποία θα υπήρχε μάλλον κάποιο προσαρτημένο ένθετο βέλος.[777] Η άποψη που διατυπώθηκε, ωστόσο, ότι από την πληγή αυτή έχουν εξέλθει τα εντόσθια, δεν φαίνεται να ευσταθεί,[778] με τα όποια υπολείμματα να συνιστούν μάλλον την πλαστική απόδοση του

---

[774] Βλ. Walter-Καρύδη 2014, σ. 318-320, όπου και εκτενής βιβλιογραφία. Η Walter-Καρύδη (2014, σ. 319) χρονολογεί τη μορφή στο 520-510 π.Χ., ενώ οι Vanderpool (1976, σ. 76), Caskey (1977, σ. 509), Recke (2002, σ. 111) και Felten (2007, σ. 107), ανεβάζουν τη χρονολόγηση στον αυστηρό ρυθμό, 480 π.Χ. ή και λίγο αργότερα. Η επιχειρηματολογία της Walter-Καρύδη για χρονολόγηση στο 520-510 π.Χ. είναι στέρεη και ενισχύεται ακόμα περισσότερο παραβάλλοντας και την ασφαλώς χρονολογημένη στο 525 π.Χ. μορφή του νεκρού Γίγαντα Αστάρια από τη βόρεια ζωφόρο του Θησαυρού των Σιφνίων, με τον οποίο διαπιστώνονται ομοιότητες τόσο στη μετωπικότητα του κορμού, όσο και στην ελαφρώς συνεσταλμένη στάση, βλ. Walter-Karydi 1987 σ. 142.

[775] Walter-Karydi 1987, σ. 139-149.

[776] Walter-Καρύδη 2014, σ. 319. Μία διαφορετική εκδοχή της θέσης του χεριού γύρω από την κεφαλή συναντήσαμε στον νεκρό Γίγαντα Αστάρια της βόρειας ζωφόρου του Θησαυρού των Σιφνίων, στον οποίο ήταν το κάτω χέρι που στρεφόταν και αγκάλιαζε την κεφαλή, αντί για το επάνω εδώ.

[777] Walter-Καρύδη 2014, σ. 319.

[778] Βλ. Walter-Καρύδη (2014, σ. 319 και σημ. 3). Με βάση την εσωτερική ανατομία του σώματος, τα σπλάχνα βρίσκονται λίγο χαμηλότερα από τη συγκεκριμένη περιοχή. Προς ενίσχυση της άποψής της ότι πρόκειται περί εξόδου των σπλάχνων, η Walter-Καρύδη φέρει ως παράλληλο, την μορφή τραυματισμένου ανδρός στο νεοαττικό ανάγλυφο της Ny Carlsberg γλυπτοθήκης με αρ. ευρ. 1623, όπου αποδίδεται εναργέστατα η έξοδος του εντέρου από το σώμα. Η χρησιμοποίησή του, ωστόσο, ως παραλλήλου και κατ' επέκτασιν ως τεκμηρίου, μοιάζει προβληματική, για τους εξής λόγους: κατά πρώτον, το γλυπτό 1623 χρονολογείται στο β' μισό του 1ου π.Χ. αι., είναι δηλαδή μεταγενέστερο του νεκρού πολεμιστή 4809, κατά σχεδόν 5 αιώνες. Κατά το μεσοδιάστημα αυτό, και πιο συγκεκριμένα κατά τον 3ο π.Χ. αι., σε συνέχεια και των ερευνών του Αριστοτέλη, πραγματοποιήθηκε μία τομή στη γνώση της εσωτερικής ανατομίας του ανθρώπινου σώματος, από τους πρώτους ανατόμους Ηρόφιλο και Ερασίστρατο. Μέχρι τότε, το ανθρώπινο σώμα θεωρείτο ένα «μαύρο κουτί», το οποίο δεν θα έπρεπε για κανέναν λόγο να ανοιχτεί και του οποίου το εσωτερικό «ήταν μια μυθική περιοχή, με περιεχόμενο καλυπτόμενο από σκοτάδι» (Garrison 2010, σ. 12). Δεν αποκλείεται, ωστόσο, παρόμοιοι τραυματισμοί, με έξοδο των σπλάχνων, να παρατηρήθηκαν στα πεδία των μαχών, κατά τη διάρκεια των αρχαϊκών

αίματος. Μία δεύτερη οπή στο αριστερό ισχίο υποδηλώνει πιθανόν πλήγμα από δόρυ,[779] άλλοτε ένθετο, καθιστώντας την περίπτωση του νεκρού μοναδική, ως προς τον αριθμό των πληγμάτων που δέχθηκε στο σώμα του και την ένταση της επίθεσης που αυτά υποδηλώνουν.

Οι δύο νεκροί πολεμιστές της ανατολικής ζωφόρου του Ηφαιστείου (*κατ. 118, εικ. 118α-β*),[780] κείνται στο έδαφος, προβάλλοντας σε ξεχωριστό επίπεδο, οπτικά και χωροταξικά, από τις λοιπές μορφές, τις οποίες και μερικώς επικαλύπτουν, χωρίς να συνδέονται άμεσα μαζί τους.[781] Σε ό,τι αφορά το θέμα της ζωφόρου, ενώ είναι εμφανές ότι πρόκειται για μάχη υπό την εποπτεία δύο ομάδων θεοτήτων, ωστόσο η έρευνα δεν έχει συμφωνήσει σε κάποια πέραν πάσης αμφιβολίας ταύτιση αναφορικά με την προέλευσή της. Μεταξύ των ταυτίσεων που προτάθηκαν τοποθετούνται η σύγκρουση μεταξύ Ελλήνων και Τρώων στον Σκάμανδρο ποταμό, η μάχη του Εριχθονίου εναντίον του Αμφικτίωνος, η μάχη του Ερεχθέως εναντίον του Ευμόλπου, η μάχη ανάμεσα στον Θησέα και στον θείο του Πάλλαντα με τους γιους του για τη διεκδίκηση του θρόνου της Αθήνας και η Γιγαντομαχία.[782] Σύμφωνα με μία πιο πρόσφατη υπόθεση, η μάχη σχετίζεται με τον μύθο της σύγκρουσης ανάμεσα σε Αθηναίους και Άτλαντες.[783] Από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές, οι πολεμιστές της πρώτης ομάδας, που έχουν ταυτιστεί με τους Αθηναίους, κινούνται από αριστερά προς δεξιά, φορούν χλαμύδα ή εξωμίδα,[784]

χρόνων. Κατά δεύτερον, η πληγή στον τραυματισμένο άνδρα του αναγλύφου 1623 τοποθετείται χαμηλότερα από τον θώρακα, φανερώνοντας ορθότερη κατανόηση της εσωτερικής διάταξης των οργάνων. Τέλος, πέρα από το ζήτημα της γνώσης της ανατομίας, θα ήταν μάλλον παράδοξη η απεικόνιση ενός τόσο έντονου, οπτικά, τραύματος σε αρχαϊκό -ή και αυστηρορυθμικό, αν δεχθούμε την πιο ύστερη χρονολόγηση- γλυπτό. Εξ όσων γνωρίζω, η μοναδική απεικόνιση ξεκάθαρης εξόδου σπλάχνων στην αρχαϊκή εικονογραφία είναι η περίπτωση του ποδοπατημένου νεκρού σκύλου από το Κυνήγι του Καλυδωνίου Κάπρου, στη μελανόμορφη κύλικα με αρ. ευρ. 2243 στο Μόναχο. Το συγκεκριμένο τραύμα στον σκύλο θεωρείται μέχρι και σήμερα ιδιαίτερα σύνηθες κατά το κυνήγι του αγριόχοιρου και δεν θα διέλαθε της προσοχής των αγγειογράφων της περιόδου. Αναφορικά, τέλος, με τον διαμελισμένο κορμό του Πενθέα στον ερυθρόμορφο ψυκτήρα της Βοστώνης (*κατ. 155, εικ. 155*), οι γραμμές ερυθρού χρώματος στο σημείο αποκοπής του κορμού πιθανώς δηλώνουν την ακατάσχετη αιμορραγία και όχι τα εντόσθια. Στην περίπτωση, ωστόσο, του διαμελισμένου Πενθέα στην κύλικα του Τορόντο (*κατ. 159, εικ. 159*), φαίνεται ότι αποδίδονται τα εντόσθια.

[779] Walter-Καρύδη 2014, σ. 319.

[780] Οι ζωφόροι του ναού έχουν χρονολογηθεί στη δεκαετία του 430 π.Χ. Σχετικά με τη χρονολόγηση βλ. Arrington 2015, σ. 169, σημ. 125.

[781] Η Harrison (1988, σ. 346-347) σημειώνει τη βαθιά λάξευση γύρω από το σώμα του νεκρού της πλάκας αρ. 4, μέσω της οποίας το σώμα αποκόπτεται από τις γειτονικές μορφές. Ο Felten (1984, σ. 63-64) χαρακτηρίζει τα δύο σώματα, λόγω της τοποθέτησής τους πάνω στα εδαφικά εξάρματα, ως «ορόσημα», καταλήγοντας στο ότι θα πρέπει να απεικονίζεται εδώ η μάχη στο βραχώδες τοπίο στον Σκάμανδρο ποταμό, μεταξύ Ελλήνων και Τρώων. Βλ. και Recke (2002, σ. 129).

[782] Barringer 2008, σ. 138 και σημ. 78, 79, 80. Η άποψη ότι πρόκειται για τη μάχη μεταξύ Θησέα και Παλλαντίδων, διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Müller (1833) και γνώρισε ευρεία αποδοχή. Για τις προτεινόμενες ταυτίσεις αναλυτικά, βλ. Δεσποτίδης 2014, σ. 87, σημ. 312.

[783] Barringer 2008, σ. 140-143.

[784] Η Barringer (2008, σ. 139) θεωρεί την εξωμίδα, ένδυμα το οποίο συνηθιζόταν μεταξύ των τεχνιτών και εργατών, πιθανώς όχι τυχαία επιλογή αλλά μία έμμεση αναφορά στον Ήφαιστο, σημειώνοντας ότι

και φέρουν ασπίδα, ενώ οι αντίπαλοί τους διακρίνονται από την πλήρη απουσία ένδυσης και, κυρίως, από την ενέργεια της εκσφενδόνισης ογκωδών βράχων εναντίον των πρώτων.

Αμφότεροι οι νεκροί είναι γυμνοί και μυώδεις. Ο πρώτος από αριστερά, (*εικ. 118α*), είναι πεσμένος με το δεξί πλευρό επάνω σε βραχώδες έξαρμα. Το γυμνό, νεκρό σώμα έχει καταλήξει σε στάση συνεσταλμένη, με τα σκέλη του ενωμένα και λυγισμένα. Η έντονη στρέψη του κορμού αποτυπώνεται χαρακτηριστικά και μέσα από τις αριστερές πλευρές του θώρακα, που προβάλουν έντονα. Το δεξί χέρι, σε έντονη συστροφή και κάμψη, έχει καταπλακωθεί από το σώμα, ενώ το αριστερό, παρότι δεν διασώζεται, φαίνεται ότι θα «πέρναγε τοξοειδώς μπροστά από το πόδι του πολεμιστή αριστερά».[785] Το πρόσωπό του έχει υποστεί ολική καταστροφή. Το κεφάλι πέφτει κάθετα προς το έδαφος αλλά επιπλέον φαίνεται ότι έχει έλθει και σε ακραία στρέψη σε σχέση με τον κορμό. Οι οπές στο σώμα είναι κατά πάσα πιθανότητα οπές προσάρτησης της ζώνης και θήκης του ξίφους.[786] Η συνολική εικόνα που εκπέμπεται συντίθεται από την αλληλουχία του βίαιου πλήγματος που θα αποσταθεροποίησε αρχικά τον πολεμιστή, της αιφνίδιας απώλειας ελέγχου και της πτώσης στο έδαφος, των επώδυνων στιγμών που ακολουθήσαν, όπως υπονοούνται από την έντονη συστολή του, αλλά και από μία ιδέα υποταγής, η οποία δημιουργείται από την κατά το ήμισυ καταπρηνή και σχετικά «κλειστή» στάση του.

Ο δεύτερος νεκρός πολεμιστής βρίσκεται στο κέντρο της ζωφόρου, (*εικ. 118β*), στο ίδιο επεισόδιο με τη δεσπόζουσα μορφή με τη θριαμβική στάση, που έχει ταυτιστεί με τον Θησέα.[787] Και αυτός ο νεκρός είναι πεσμένος πάνω σε εδαφικό έξαρμα και, ομοίως, σε ξεχωριστό επίπεδο από τη μάχη που εξελίσσεται πίσω του. Το κεφάλι του, μολονότι επίσης κάθετα τοποθετημένο, βρίσκεται σε πιο φυσιολογική γωνία άρθρωσης σε σχέση με τον κορμό. Σε αντίθεση με τον πρώτο νεκρό, ωστόσο, αυτός είναι σε ύπτια θέση και ελαφρώς στραμμένος προς τον θεατή, με «ανοιχτή» στάση σώματος. Το δεξί χέρι του και το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού μηρού δεν διασώζονται, ενώ λόγω της έντονης φθοράς στο πρόσωπο έχουν εξαφανισθεί πλήρως τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και η έκφρασή του. Το αριστερό σκέλος είναι έντονα λυγισμένο στο

«ίσως υπήρχε η πρόθεση να ταυτιστούν οι πρωταγωνιστές -σ.σ. της μάχης- με ακόλουθους του Ηφαίστου».

[785] Bockelberg 1979, σ. 26, πίν. 21-22.

[786] Harrison 1988, σ. 345.

[787] Κατά μία ενδιαφέρουσα άποψη, η διαμόρφωση του Θησέως στον τύπο των Τυραννοκτόνων, «κάνει σαφές στο κοινό της εποχής ότι ο αθηναίος ήρωας μάχεται ενάντια σε εσωτερικό εχθρό, εχθρό της δημοκρατίας (…)», βλ. Δεσποτίδης 2014, σ. 89.

γόνατο, ενώ το αριστερό χέρι αγκαλιάζει τον κορμό γύρω από την κοιλιακή χώρα. Στο σώμα δεν υπάρχουν εμφανή τραύματα ή πληγές.[788] Αντίθετα από την κλειστή, παθητική στάση του πρώτου, εδώ το σώμα εκπέμπει ενεργητικό ήθος, το οποίο προσιδιάζει σε πεσόντα ηρωικά μαχόμενο. Το πλησιέστερο παράλληλο, ως προς τη διαμόρφωση του σώματος, είναι το σώμα του νεκρού Λαπίθη της νότιας μετόπης 28 (*εικ. 85*) του Παρθενώνα, όπου εκφράζεται κατά τρόπο πρόδηλο η έννοια της ηρωικής πτώσης και μάλιστα έναντι ισχυρότερου αντιπάλου. Η απόδοση του νεκρού αυτού στο στρατόπεδο των νικητών, βασίστηκε, εκτός από τη διαμόρφωση του σώματος, στη φορά του αλλά και στην τοποθέτησή του δίπλα στη θριαμβική μορφή του «Θησέα».[789] Αντίστοιχα, ο πρώτος νεκρός θα πρέπει να ανήκει στο στρατόπεδο των ηττημένων.

Τόσο η τοποθέτηση και η προβολή αμφότερων των σωμάτων σε ξεχωριστό επίπεδο, ωστόσο, όσο και η πολυπλοκότητα στη διαμόρφωσή τους, σε σχέση με τις υπόλοιπες μορφές της ζωφόρου, υπερβαίνουν τη χρήση τους ως ένα ακόμη μέρος της αφήγησης, όπως σημειώνει ο Arrington.[790] Μέσα από την προσέλκυση του βλέμματος του θεατή, απόρροια της περίοπτης τοποθέτησής τους, αφενός υπογραμμίζεται η κοινή μοίρα του θανάτου στη μάχη για εχθρούς και οικείους, αφετέρου, μέσα από τη διαμόρφωση του σώματος επισημαίνονται οι ποιοτικές διαφορές ανάμεσά τους σε μαχητική αξία και αρετή. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι ομοιότητες ανάμεσα στα δύο σώματα, κυρίως ως προς την κεντρική και περίοπτη τοποθέτησή τους, αποκαλύπτουν τον σεβασμό για το νεκρό σώμα γενικά, ακόμα και για αυτό του εχθρού,[791] αλλά αυτό φαίνεται, αν όχι να αναιρείται, τουλάχιστον να επισκιάζεται από την ίδια την εικόνα τους, καθώς το ένα εξαίρεται ως ηρωικό, ενώ το άλλο, άτακτα συντετριμμένο στο έδαφος, θα προκαλούσε μάλλον περισσότερο τον οίκτο παρά τον θαυμασμό.[792] Η περίοπτη θέση αμφοτέρων πιθανόν οφείλεται στην πρόθεση να αναδειχθούν περαιτέρω οι διαφορές από τη διαμόρφωση των σωμάτων, μέσω της απευθείας σύγκρισής τους.

---

[788] Έχει προταθεί ότι μπορεί το τραύμα ή τα τραύματα να ήταν δηλωμένα ζωγραφικά, βλ. Dörig 1985, σ. 40.

[789] Arrington 2015, σ. 171. Η Ridgway (1981, σ. 86), αντιθέτως, θεωρεί «αδύνατο να λεχθεί ποιος νεκρός είναι οικείος και ποιος εχθρός», δεδομένου ότι αμφότεροι είναι γυμνοί, ενώ τη δυσκολία στο να απαντηθεί αυτό το ερώτημα αναγνωρίζει και ο Recke (2002, σ. 129). Ωστόσο, η ίδια η διαμόρφωση του σώματος αποτελεί, δυνητικά, κριτήριο ταξινόμησης στη μία ή την άλλη πλευρά.

[790] Arrington 2015, σ. 171.

[791] Arrington 2015, σ. 171-172.

[792] Ο Arrington (2015, σ. 172) αναγνωρίζει τις διαφορές στη στάση του σώματος των δύο νεκρών, και τα σημαινόμενα που προκύπτουν: το σώμα του Αθηναίου κείται «εν ειρήνη», υποδεικνύοντας έναν «όμορφο θάνατο», σε αντίθεση με το σώμα του αντιπάλου.

Από το ανατολικό αέτωμα του ναού του Ασκληπιού στην Επίδαυρο,[793] με θέμα την Ιλίου Πέρσιν, συναντήσαμε ήδη την περίπτωση μίας νεκρής γυναικείας μορφής με την προβολή ανδρικού σκέλους πάνω στο σώμα της, στη σχετική θεματική ενότητα. Στο ίδιο αέτωμα, και πιο συγκεκριμένα στη δεξιά γωνία του,[794] τοποθετείται, επιπλέον, τμήμα γυμνού, ανδρικού σώματος, με αρ. ευρ. 152 στην Αθήνα, (*κατ. 119, εικ. 119*),[795] σωζόμενο από τη μέση, στο σημείο της βουβωνικής χώρας, μέχρι το ύψος των γονάτων. Διασώζονται, επίσης, μέρος του αριστερού άκρου χεριού το οποίο προσφύεται στον αριστερό γλουτό καθώς και μέρος των γεννητικών οργάνων, κυρίως οι όρχεις, οι οποίοι υποδεικνύουν μέσω της κλίσης τους, ότι ο κορμός εδραζόταν οριζόντια στο έδαφος. Την τοποθέτηση του κορμού στο έδαφος αποδεικνύει, επιπροσθέτως, και η επίπεδη επιφάνεια της δεξιάς πλευράς του δεξιού μηρού. Το αριστερό σκέλος είναι φυσιολογικά στηριγμένο πάνω στο δεξί και χαλαρωμένο, ενώ αμφότερα αρθρώνονται σε ελαφρώς χιαστί διάταξη μεταξύ τους. Ο άνδρας θεωρήθηκε νεκρός ή θνήσκων, με τα δεδομένα που προκύπτουν από το σωζόμενο τμήμα να συνηγορούν περισσότερο υπέρ του πρώτου.[796] Το ερώτημα του αν ανήκε στην πλευρά των Ελλήνων ή των Τρώων δεν μπορεί, εκ των πραγμάτων, να απαντηθεί με ευκολία, αν και η τοποθέτησή του στο πλαίσιο της Άλωσης της Τροίας καθιστά πιθανότερο να πρόκειται για νεκρό Τρώα.[797]

Στο δυτικό αέτωμα του ίδιου ναού, με θέμα την Τρωική Αμαζονομαχία, υπάρχουν τρία νεκρά σώματα, όλα, λιγότερο ή περισσότερο, απομονωμένα από τη δράση (*κατ. 120, εικ. 120α-δ*). Πρόκειται για δύο γυμνά ανδρικά σώματα που καταλαμβάνουν έκαστο εξ αυτών την αριστερή και τη δεξιά γωνία του αετώματος αντίστοιχα, και για το ενδεδυμένο σώμα μιας Αμαζόνας, το οποίο έχει σταθεροποιηθεί πάνω στο άλογό της, στο μέσον της δεξιάς κερκίδας.[798] Αμφότερα τα ανδρικά σώματα εδράζονται σε πλίνθο, του οποίου η επιφάνεια είναι καλυμμένη από το ιμάτιο των μορφών, ανεπτυγμένο σε πολλαπλές πτυχώσεις, και διακρίνονται για τη μυώδη διάπλασή τους. Σε ό,τι αφορά το πρώτο ανδρικό σώμα, με αρ. ευρ. 4492 στην Αθήνα,

[793] Αναφορικά με τη χρονολόγηση του ναού έχει προταθεί ένα φάσμα διαφορετικών χρονολογήσεων που κυμαίνονται από το περ. 420 π.Χ. έως το 353 π.Χ., βλ. Μοστράτος 2013, σ. 160-161.
[794] Την τοποθέτηση στη δεξιά γωνία του ανατολικού αετώματος τεκμηρίωσε ο Yalouris (1986, σ. 180-181), προσθέτοντας ότι είναι μία πιθανό μία παρόμοια μορφή να συμπλήρωνε και την αριστερή γωνία του αετώματος.
[795] Yalouris 1992, σ. 29-30, πίν. 23c-f. Χρον.: 420-353 π.Χ.
[796] Για τη θεώρησή του ως νεκρού, με βάση την αδράνεια των σκελών, βλ. και Lechat 1895, σ. 70.
[797] Βλ. και Riethmüller 2005, σ. 302.
[798] Οι τοποθετήσεις των μορφών με βάση την πρόταση αποκατάστασης του δυτικού αετώματος από τον Γιαλούρη, βλ. Yalouris 1986 και 1992.

(*εικ. 120α*) μολονότι δεν διασώζονται σημαντικά τμήματά του, όπως η κεφαλή, τα άνω άκρα, πλήρως το δεξί, από τον βραχίονα και κάτω το αριστερό, καθώς και ένα μεγάλο μέρος των σκελών, κάτω από το γόνατο, η συνολική του εικόνα αποτυπώνεται εύγλωττα. Το σώμα κείται ύπτιο και είναι ελαφρώς στραμμένο προς τον θεατή. Το αριστερό χέρι θα ερχόταν δίπλα στον κορμό, όπως μαρτυρά το υπόλειμμα του βραχίονα, ενώ το δεξί θα γύριζε πιθανόν προς τα πίσω, πάνω από το κεφάλι. Η διαμόρφωση του κορμού σε «στάση λόρδωσης» με τον θώρακα προτεταμένο, καθώς και η κλίση του λαιμού προς τα κάτω και αριστερά που μαρτυρά και τη θέση της κεφαλής, είναι στοιχεία τα οποία απαντούν επίσης στην περίπτωση του νεκρού Λαπίθη της νότιας μετόπης 28 του Παρθενώνα (*εικ. 85*). Η κύρια διαφοροποίηση μεταξύ των δύο σωμάτων εντοπίζεται στη διαμόρφωση των σκελών, που εδώ συγκλίνουν στο ύψος της κνήμης και είναι αμφότερα ελαφρώς λυγισμένα στο γόνατο.

Στο δεύτερο ανδρικό σώμα, με αρ. ευρ. 4747 (*εικ. 120β*) διατηρείται η ύπτια θέση και η ανοικτότητα του άνω κορμού με τον προτεταμένο θώρακα. Η κεφαλή, η οποία εδώ διασώζεται, ομοίως πέφτει αδρανής προς τα πίσω και πάνω από τον δεξιό ώμο, αντίστοιχα, το δεξί χέρι βρίσκεται χαλαρωμένο δίπλα στον κορμό, ελαφρώς λυγισμένο στον αγκώνα και τον καρπό, με την παλάμη γυρισμένη προς τα έξω, ενώ το αριστερό θα εκτεινόταν προς τα πίσω όπως συνάγεται από το υπόλειμμα του δελτοειδούς στη σύνδεσή του με τον ώμο αλλά και από το άκρο χέρι το οποίο διατηρείται σε χαμηλό ανάγλυφο, κάτω από το κεφάλι.[799] Καθοριστική στη συνολική εικόνα του σώματος είναι η ιδιαίτερα έντονη και συνεχής συστροφή, μία αλληλουχία επιμέρους συστροφών, που προκύπτει, καταρχάς, από τη στρέψη του άνω κορμού σε σχέση με τη λεκάνη, την τοποθέτηση των σκελών σε σχέση με τον κορμό και κυρίως από το «μάζεμα» του αριστερού σκέλους σε στάση συνεσταλμένη, το οποίο, επιπλέον, περνάει διαγώνια πάνω από το δεξί. Όπως έχει εύστοχα παρατηρήσει ο Γιαλούρης, η συστροφή αυτή δεν είναι έξωθεν επιβαλλόμενη, αλλά εσωτερική και οργανική, προϊόν της αυτενέργειας του σώματος, ενόσω εν ζωή.[800] Ανάμεσα από τα σκέλη διασώζονται σε αδρή κατάσταση τα γεννητικά όργανα, τα οποία κρέμονται προς το έδαφος. Το πρόσωπό του έχει υποστεί σοβαρή φθορά, με συνέπεια την πλήρη αλλοίωση των επιμέρους χαρακτηριστικών, ενώ η κόμη του διαμορφώνεται σε πυκνούς βοστρύχους. Το μυώδες, προτεταμένο στήθος του από κοινού με την ανοιχτή διαμόρφωση του

[799] Yalouris 1992, σ. 44.
[800] Yalouris 1992, σ. 44.

θώρακα συνολικά, αποτελεί μάλλον σημείο δηλωτικό της ισχύος και της ρώμης που εξακολουθούν να εγγράφονται στο σώμα παρά τον θάνατό του, παρά απεικονίζουν κάποιον επιθανάτιο «τελευταίο σπασμό».[801] Και στα δύο σώματα των γωνιών του αετώματος, ο θάνατος αποδίδεται απερίφραστα, συνδυάζοντας, ωστόσο, και κάποια ιδεαλιστική διάθεση: αποκομμένα από τη βιαιότητα της μάχης και διατηρώντας τη σωματική ευρωστία τους, φαίνονται σαν να έχουν αποκοιμηθεί μακάρια πάνω από το ανοιγμένο ιμάτιό τους, έχοντας μόλις επιτελέσει το ηρωικό χρέος τους.

Το σώμα της Αμαζόνας επί της ράχης του αλόγου, με αρ. ευρ. 137, (*εικ. 120γ*)[802] είναι συγκολλημένο από τέσσερα θραύσματα. Δεν διασώζονται αριστερό αντιβράχιο, δεξιό άκρο χέρι, μέρος του λαιμού, ολόκληρο το δεξί πόδι και το αριστερό από τον μηρό και κάτω, ενώ από τον ίππο διατηρείται μόνο τμήμα του λαιμού. Στην ίδια μορφή θεωρήθηκε ότι πιθανόν ανήκει και το πρόσωπο με αρ. ευρ. 142 (*εικ. 120δ*),[803] με κριτήρια «το μέγεθός του, την έκφραση οδύνης και την εύρεσή του σε κοντινό σημείο».[804] Η Αμαζόνα είναι ενδεδυμένη με αχειρίδωτο χιτώνα, ζωσμένο στη μέση και με πόρπωση στον αριστερό ώμο, με αποτέλεσμα να μένει ακάλυπτο μέρος του δεξιού μαστού. Στο άνω όριο του μαστού αυτού και προς το κέντρο του θώρακα υπάρχει οπή, στην οποία θα ήταν προσαρτημένο βέλος ή λόγχη δόρατος.[805] Ο τρόπος με τον οποίο το σώμα έχει σταθεί πάνω στην ράχη του ίππου παρουσιάζει ενδιαφέρον. Από την τοποθέτηση του ισχίου και του σωζόμενου αριστερού μηρού συνάγεται ότι έχει, κατά το ήμισυ, διατηρηθεί η κανονική θέση ίππευσης, με τα σκέλη της Αμαζόνας να εξακολουθούν να «αγκαλιάζουν» το σώμα του ίππου. Ο άνω κορμός αντιθέτως, εκ της απώλειας των αισθήσεων, έχει καταρρεύσει επί της ράχης, συστρεφόμενος αριστερόστροφα κατά το μέγιστο σημείο του εύρους της κίνησης και καταλήγοντας σε θέση κατενώπιον ως προς τον θεατή. Την απώλεια των αισθήσεων υποδηλώνουν, επιπλέον, το δεξί χέρι που κρέμεται ελεύθερο, χωρίς κανένα ίχνος ζωτικότητας, όπως και ο λαιμός μαζί με το κεφάλι, καθώς και η έκφραση του προσώπου με τα μισάνοιχτα χείλη και τους μισάνοιχτους οφθαλμούς. Αν στη σειρά αυτών των στοιχείων, τα οποία υποδεικνύουν πλήρη απώλεια αισθήσεων και κανένα ίχνος ζωτικότητας, προστεθεί και

[801] Παλαγγιά 1985, σ. 42.
[802] Μοστράτος 2013, σ. 266.
[803] Διασώζεται αποκλειστικά το πρόσωπο, χωρίς το υπόλοιπο κρανίο και το λαιμό. Υπάρχουν εκδορές σε διάφορα σημεία, όπως στον δεξιό οφθαλμό, τα φρύδια, τη μύτη, τα χείλη και τη δεξιά παρειά, βλ. Μοστράτος 2013, σ. 268.
[804] Yalouris 1992, σ. 42. Την άποψη αυτή υποστήριξε και η Καρούζου (1967, σ. 101).
[805] Την άποψη ότι στην οπή θα ήταν προσαρτημένο βέλος, υποστήριξαν οι Καββαδίας (1890-1892, σ. 130), Lechat (1895, σ. 65) και Crome (1951, σ. 33), ενώ την υπόθεση ότι θα επρόκειτο για δόρυ, η Καρούζου (1967, σ. 100-101). Ο Yalouris (1992, σ. 42) έκρινε ως εξίσου πιθανά και τα δύο ενδεχόμενα.

το, πιθανόν ακαριαία, θανάσιμο πλήγμα από βέλος ή δόρυ στην περιοχή της καρδιάς, καθίσταται εύλογο το συμπέρασμα ότι ο θεατής θα αντίκριζε εδώ μία νεκρή, και όχι τραυματισμένη,[806] Αμαζόνα, λίγα ίσως δευτερόλεπτα μετά τον θάνατό της.

Μία μορφή νεκρού πολεμιστή κείται και στην αριστερή γωνία του αετώματος Β της Σαρκοφάγου του Αλεξάνδρου (*κατ. 121, εικ. 121*), σε σκηνή μάχης ανάμεσα σε Έλληνες και Πέρσες. Το σώμα βρίσκεται σε ύπτια θέση, με την κεφαλή στη γωνία του αετώματος, κατενώπιον ως προς τον θεατή, τα σκέλη λυγισμένα, το δεξί χέρι πλάι στον κορμό και το αριστερό εκτεινόμενο προς τα πίσω, καλύπτοντας και τον τελευταίο διαθέσιμο χώρο της γωνίας. Φέρει εξάρτυση ελληνικής προέλευσης στην οποία διασώζονται και ίχνη χρώματος, κόκκινο στον θώρακα, κίτρινο στον χιτώνα,[807] η οποία μαρτυρά και την καταγωγή του. Η ύπαρξη του νεκρού Έλληνα σε συνδυασμό με την θριαμβική παρουσία ενός κυρίαρχου Πέρση ιππέα στο κέντρο του αετώματος, ο οποίος έχει ταυτιστεί με τον Αβδαλώνυμο,[808] έχει ερμηνευθεί ως αποτύπωση της σύγκρουσης με τον στρατό του Πτολεμαίου Α της Αιγύπτου.[809]

[806] Ο Καββαδίας (1890-1892, σ. 130) τη θεωρεί «θανασίμως πληγωμένη», η Καρούζου (1967, σ. 100) «βαριά πληγωμένη», η Παλαγγιά (1985, σ. 43), «πληγωμένη» και ο Yalouris (1992, σ. 42), ομοίως, «τραυματισμένη».
[807] Βλ. Pasinli 1997, σ. 56.
[808] Pasinli 1997, σ. 57.
[809] Βλ. Stewart 1990, σ. 194.

Παρακείμενοι νεκροί σε σκηνή εκτέλεσης

Αγγειογραφία

Αυτά τα νεκρά σώματα δεν ανήκουν σε καμία από τις υπόλοιπες κατηγορίες. Δεν είναι, όμως, αυτό, το μοναδικό κοινό στοιχείο ανάμεσά τους. Αυτό που επιπλέον τα συνδέει, επιτρέποντας την ταξινόμησή τους σε αυτή τη μικρή αλλά ενιαία κατηγορία, είναι ότι όλα κείνται πλησίον ενός συγκεκριμένου σημείου, εντός ενός τόπου προσδιορισμένου, όπου διαδραματίζεται σκηνή εκτέλεσης. Η παράσταση της οποίας αποτελούν μέρος είναι η Ιλίου Πέρσις και, ειδικότερα, η στιγμή της θανάτωσης του Πριάμου από τον Νεοπτόλεμο, η οποία απεικονίζεται σε δύο αγγεία.

Η πρώτη βρίσκεται στον αττικό μελανόμορφο αμφορέα τύπου Β, με αρ. ευρ. 1685 στο Βερολίνο (*κατ. 122, εικ. 122*), που αποδίδεται στον Λυδό. Κεντρική θέση κατέχει ο βωμός του Ερκείου Διός, όπου εκτυλίσσεται η διάπραξη του αποτρόπαιου φόνου, κατά παράβαση της θεϊκής και ηθικής τάξης: ο Νεοπτόλεμος κινείται απειλητικά κατά του ανήμπορου αλλά ζωντανού ακόμα Πριάμου, έχοντας αρπάξει συγχρόνως από το πόδι τον μικρό Αστυάνακτα. Αριστερά από την κεντρική σκηνή, εικονίζεται η συνάντηση Μενέλαου και Ελένης και δεξιά δύο γυναίκες, πιθανότατα η Εκάβη και η Πολυξένη, οι οποίες προσπαθούν μάταια, με απεγνωσμένες χειρονομίες προστασίας, στοργής και θρήνου,[810] να αποτρέψουν τον επικείμενο θάνατο του προσφιλούς τους προσώπου. Η σκηνή αποκλίνει από τις γραπτές πηγές, σύμφωνα με τις οποίες ο φόνος του Πριάμου και ο φόνος του Αστυάνακτα συνιστούν δύο ξεχωριστά επεισόδια, μάλλον «ακολουθώντας κάποιαν άλλη παράδοση, άγνωστη σε εμάς ή, ακόμα πιο πιθανό, ενσωματώνοντας τα δύο επεισόδια σε ένα».[811]Ο νεκρός γενειοφόρος άνδρας, πιθανώς Τρώας, και, κατά μία άποψη, ίσως και ένας από τους νεκρούς γιους

[810] Το πιάσιμο του Πριάμου από το χέρι και το αγκάλιασμα γύρω από τους ώμους υποδηλώνει στοργή ή τράβηγμα (για προστασία), βλ. McNiven 1989, σ. 95-96, M10v 1, 2. Το χέρι που η μία γυναίκα φέρει στο ίδιο το πρόσωπό της υποδηλώνει θρήνο, βλ. McNiven 1989, σ. 92, M10hr 1c.

[811] Τιβέριος 1976, σ. 56. Επιπλέον, ο φόνος του Αστυάνακτα στην περίληψη του ποιήματος του Αρκτίνου *Ιλίου Πέρσις* (διασώζεται στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου με προσθήκες από την *Βιβλιοθήκη* του Απολλόδωρου) διαπράττεται από τον Οδυσσέα, χωρίς να προσδιορίζεται ο τρόπος, και όχι από τον Νεοπτόλεμο, βλ. West 2003, σ. 143-147. Στη *Μικρή Ιλιάδα* του Λέσχη, όπως παραδίδεται σε σχόλιο του Τζέτζη στον Λυκόφρονα (βλ. West 2003, σ. 139-140) τον Αστυάνακτα σκοτώνει ο Νεοπτόλεμος, πετώντας τον από τα τείχη της Τροίας, ενώ αναφορικά με τη θανάτωση του Πριάμου, σύμφωνα με το κείμενο, το οποίο παραδίδει ο Παυσανίας (Παυσ. 10.25.5-27.2), ο Νεοπτόλεμος δεν σκότωσε τον Πρίαμο στον βωμό, όπως αναφέρεται στο ποίημα του Αρκτίνου, αλλά μακριά από αυτόν, στην πύλη του ανακτόρου, βλ. West 2003, σ. 137-139.

του Πριάμου,[812] βρίσκεται σε ύπτια θέση πίσω από τον βωμό, ο οποίος καλύπτει το σώμα του κατά το ήμισυ, από τη μέση και κάτω.[813] Δεν φέρει εξοπλισμό, ούτε εξάρτυση. Η απώλεια της ζωής αποτυπώνεται με ενάργεια μέσα από τα τόξα της χαλάρωσης και της προς τα πίσω κλίσης του λαιμού και της κεφαλής καθώς και των καρπών των χεριών, ενώ την εικόνα συμπληρώνει η δηλωτική του θανάτου ανάστροφη θέση του χεριού πάνω από το κεφάλι. Με μικρές αλλά ισχυρές εγχαράξεις έχει αποδοθεί ο θάνατος και στο πρόσωπο με τους κλειστούς οφθαλμούς και το μισάνοιχτο στόμα. Παρά την έντονη κινητικότητα που αναπτύσσεται γύρω του, το νεκρό σώμα καταφέρνει και έλκει το βλέμμα του θεατή, δραματοποιώντας με την εικόνα του και τον βίαιο θάνατο που αυτή υπονοεί,[814] την ήδη, εγγενώς, τραγική στιγμή της εν εξελίξει φόνευσης του Πριάμου και του εγγόνου του Αστυάνακτα, αλλά και ενσαρκώνοντας, παράλληλα, την έννοια της καταστροφής και του αφανισμού που επέφερε η Άλωση της Τροίας.

Νεκρός οπλίτης πλησίον του σημείου εκτέλεσης του Πριάμου, εικονίζεται και σε ένα θραύσμα ερυθρόμορφης κύλικας από την Ακρόπολη των Αθηνών, με αρ. ευρ. 212 στην Αθήνα (*κατ. 123, εικ. 123*). Χαρακτηριστικό του μυώδους, γυμνού σώματος, κείμενου στο έδαφος με το αριστερό πλευρό και στηριζόμενου εν μέρει στην αποσπασματικά σωζόμενη ασπίδα του, είναι η σχεδόν απόλυτη μετωπικότητά του προς τον θεατή. Τα σκέλη του είναι λυγισμένα στο γόνατο, με διαφορετική γωνία και διάταξη το καθένα, σε αμβλεία γωνία και ύπτιο το δεξί, σε οξεία και πλευρικά τοποθετημένο το αριστερό, του οποίου η κνήμη μαζεύεται προς τα πίσω. Το δεξί χέρι περνάει διαγώνια μπροστά από τον κορμό, καταλήγοντας στο έδαφος, ενώ το αριστερό, το οποίο δεν διασώζεται παραμένει πιθανώς περασμένο στην ασπίδα του. Ο νεκρός φέρει ακόμα το κράνος του, από το οποίο διακρίνονται οι κλειστοί οφθαλμοί ενώ συμμετρικά προβάλλουν επί των ώμων οι επιμελημένοι βόστρυχοί της κόμης. Χαίνουσες πληγές, με έντονη αιμορραγία διακρίνονται σε τρία σημεία στο σώμα του, στον δεξιό μηρό, στη βουβωνική χώρα και στο στήθος, στην περιοχή της καρδιάς. Στο

[812] Τιβέριος 1976, σ. 56. Σύμφωνα με τον Τιβέριο (1976, σ. 56) η χρησιμοποίηση αυτής της μορφής του νεκρού πίσω από τον βωμό είναι καινοτόμο στοιχείο, δείχνοντας ότι «ο Λυδός γίνεται δάσκαλος νέων εκφραστικών τρόπων».

[813] Μία παρόμοια τοποθέτηση συναντήσαμε και στην περίπτωση του τυρρηνικού μελανόμορφου αμφορέα αρ. 1426, του Τιμιάδου, με το νεκρό, αποκεφαλισμένο σώμα του Τρωίλου τοποθετημένο πίσω από τον βωμό του Θυμβραίου Απόλλωνος. Η διαφορά μεταξύ των δύο τοποθετήσεων είναι ότι στην περίπτωση του Τρωίλου ο βωμός καλύπτει μόνο το σημείο όπου θα βρισκόταν η -αποκομμένη πλέον- κεφαλή, αφήνοντας ακάλυπτο όλο το υπόλοιπο σώμα.

[814] Βλ. και Muth 2008, σ. 574, όπου επισημαίνεται η εγγραφή της βιαιότητας του θανάτου στο σώμα και η ομοιότητά του με τους νεκρούς μιας τυπικής μάχης ανοιχτού πεδίου.

ίδιο θραύσμα συνυπάρχουν με τον νεκρό, τμηματικά σωζόμενες, η μορφή του Αστυάνακτα, μία γυναικεία μορφή, που έχει ταυτιστεί με την Ελένη, και δύο μορφές οπλιτών, ταυτισμένων με τον Μενέλαο και με τον Οδυσσέα, που περνούν μπροστά από το πεσμένο σώμα.[815] Ο ίδιος ο νεκρός έχει ταυτιστεί με έναν από τους γιους του Πριάμου, τον Δηίφοβο,[816] μία ταύτιση εύλογη. Στη συνοπτική περιγραφή της *Ιλίου Πέρσιδος* του Αρκτίνου, όπως παραδίδεται στη *Χρηστομάθεια* του Πρόκλου,[817] ο Δηίφοβος φονεύεται από τον Μενέλαο, ο οποίος παίρνει κατόπιν μαζί του την Ελένη.

Σκηνές από την Άλωση απεικονίζονται και στον ώμο της αττικής ερυθρόμορφης υδρίας του Ζ. του Κλεοφράδη, με αρ. ευρ. 81669 στη Νάπολη, (*κατ. 124, εικ. 124α-β*). Η παράσταση αποτελείται από πέντε ξεχωριστά επεισόδια, από αριστερά προς τα δεξιά: τη μεταφορά του Αγχίση από τον γιο του Αινεία, οι οποίοι, μαζί με τον γιο του πρώτου, Ασκάνιο, εγκαταλείπουν την πόλη, την απειλητική κίνηση και επιθετική χειρονομία του Αίαντα Λοκρού εναντίον της Κασσάνδρας, η οποία έχει αναζητήσει άσυλο στο άγαλμα της Αθηνάς, επιτελώντας συγχρόνως διπλή ικεσία,[818] την εκτέλεση από τον Νεοπτόλεμο του αιμόφυρτου Πριάμου που κάθεται στον βωμό του Ερκείου Διός φέροντας στα γόνατά του το νεκρό και επίσης καταματωμένο σώμα του εγγόνου του Αστυάνακτα, την επίθεση της Ανδρομάχης εναντίον αμυνόμενου γονατιστού Αχαιού και, τέλος, τη διάσωση της Αίθρας από τους εγγονούς της, γιους του Θησέα, Δημοφώντα και Ακάμαντα. Δύο Τρωαδίτισσες, η μία στο μέσο της παράστασης και άλλη στο δεξιό άκρο, καθήμενες και σκυμμένες, χειρονομούν έντονα εκφράζοντας φόβο και θρήνο.[819] Το σκηνικό του ολέθρου, «μία αποτύπωση της φρίκης του πολέμου», όπως έχει χαρακτηριστεί η ίδια η Άλωση,[820] συμπληρώνουν μαζί με τον νεκρό Αστυάνακτα, δύο νεκροί πολεμιστές, πιθανότατα Τρώες,[821] οι οποίοι βρίσκονται επί του εδάφους. Το τοπίο σημαίνεται από δύο στοιχεία, τον βωμό του Δία και έναν φοίνικα.[822]

Ο νεκρός της κύριας σκηνής, (*εικ. 124α*), δίπλα στον βωμό και πίσω από τον Νεοπτόλεμο που τον επικαλύπτει, έχει ταυτιστεί με τον Πολίτη, γιο του Πριάμου ο

[815] Η ταύτιση του Αστυάνακτα είναι πέραν πάσης αμφιβολίας. Για τις υπόλοιπες ταυτίσεις βλ. Richards 1894, σ. 188-189.
[816] Richards 1894, σ. 189.
[817] Βλ. West 2003, σ. 144-145.
[818] Τόσο προς τον Αίαντα, όσο και προς το άγαλμα της Αθηνάς, βλ. Naiden 2006, σ. 49-50.
[819] McNiven 1989, σ. 92, M10hr, 1c.
[820] Boardman 1976, σ. 14.
[821] Arias 1962, σ. 330.
[822] Για τη συνύπαρξη των δύο αυτών στοιχείων στην εικονογραφία της Άλωσης της Τροίας και τη σύνδεσή τους με τη λατρεία του Απόλλωνος και της Αρτέμιδος, βλ. Hedreen 2001, σ. 72-80.

οποίος φονεύθηκε από τον Νεοπτόλεμο δίπλα στο βωμό και μπροστά στα μάτια του πατέρα του,[823] και, κατά μία άλλη άποψη, με τον Δηίφοβο.[824] Είναι πεσμένος σε μία στάση πλήρους συστροφής, που αποδίδεται με έναν αξιομνημόνευτο, τεχνικά, τρόπο. Πρόκειται για μία στάση που, κατά το πλείστον, ισορροπεί ανάμεσα στην -σχεδόν αδιόρατα- ύπτια και την εμφανώς πλευρική τοποθέτηση, με τη δεξιά του πλευρά στο έδαφος, με τον κορμό σχεδόν κατενώπιον ως προς τον θεατή, τα γόνατα λυγισμένα προς τα πίσω, με ελαφρά βράχυνση,[825] το αριστερό χέρι περασμένο στην αντιλαβή της ασπίδας η οποία σκεπάζει το σώμα, το δεξί χέρι ακουμπισμένο διαγώνια πάνω από την κοιλιακή χώρα, με χαλαρωμένο καρπό, και τον θώρακα γυρισμένο σε ανεπαίσθητα πρηνή θέση. Η συστροφή ολοκληρώνεται με την κεφαλή, που έχει γείρει σε κατατομή κοιτάζοντας προς το έδαφος, κάτω ακριβώς από τα αιωρούμενα πόδια του Πριάμου. Η μακριά κόμη του με τους κυματιστούς βοστρύχους απλώνεται στο έδαφος προς τη μεριά του βωμού, ενώ η τυπική εικόνα θανάτου διαγράφεται και στο πρόσωπο του γενειοφόρου πολεμιστή, με τα κλειστά μάτια και τα μισάνοιχτα χείλη. Ο νεκρός φέρει πλήρη εξάρτυση, πλην κράνους, η οποία αποτελείται από χιτώνιο, θώρακα, επωμίδες διακοσμημένες με οκτάκτινο άστρο και περικνημίδες. Το σώμα, τέλος, έχει τραύματα που αιμορραγούν σε δύο σημεία, στην κοιλιακή χώρα, όπου το αίμα έχει διαπεράσει την εξωτερική επιφάνεια της εξάρτυσης, και στον δεξιό μηρό.

Ο δεύτερος νεκρός Τρώας, (*εικ. 124β*), αποτελεί μέρος της σκηνής της επίθεσης του Αίαντα Λοκρού κατά της Κασσάνδρας. Φέρει την ίδια ακριβώς ένδυση και εξάρτυση με τον «Πολίτη» ή «Δηίφοβο», με το αριστερό του άκρο χέρι ομοίως περασμένο από την αντιλαβή της ασπίδας του, η οποία και εδώ τον σκεπάζει, και έχοντας, επίσης δύο χαίνουσες πληγές στις ίδιες περιοχές του σώματος, κοιλιακή χώρα και δεξιό μηρό.[826] Με παρόμοιο τρόπο αρθρώνεται και το δεξί του χέρι, με τον βραχίονα εφαπτόμενο στο έδαφος και το αντιβράχιο ακουμπισμένο διαγώνια πάνω από τον κορμό και καταλήγοντας στον αριστερό μηρό. Ωστόσο, εδώ το σώμα κείται σε απολύτως ύπτια θέση με τα σκέλη λυγισμένα, σε αμβλεία γωνία το δεξί, σε οξεία το αριστερό. Ο λαιμός έχει γείρει άψυχα προς τα πίσω παρασύροντας μαζί και την κεφαλή, ενώ τα μάτια είναι εδώ μισάνοιχτα, όπως και τα χείλη. Αναφορικά με την

[823] Βλ. Simon 1981, σ. 106. Η μοναδική κειμενική μαρτυρία για τον θάνατο του Πολίτη βρίσκεται στην Αινειάδα του Βιργιλίου, ΙΙ: 526-532. Στο ποίημα ο Νεοπτόλεμος ονομάζεται και Πύρρος.
[824] Για την ταύτιση αυτή, βλ. Schefold 1989, σ. 285.
[825] Η βράχυνση εντείνεται καθώς αμφότερες οι κνήμες, μαζεμένες προς τα πίσω, δεν διακρίνονται καν. Βλ. και Simon 1981, σ. 106.
[826] Για την ακρίβεια στη δεξιά πλευρά του μηρού σε αντίθεση με του «Πολίτη», που βρίσκεται στην εμπρόσθια.

ταυτότητα του νεκρού, η μόνη υπόθεση που μπορεί να γίνει είναι ότι πρόκειται για κάποιον από τους Τρώες πολεμιστές που επιχείρησαν να αντισταθούν στην εισβολή των Αχαιών.[827]

Αμφότεροι οι νεκροί συνιστούν ένα από τα κοινά δομικά στοιχεία που μοιράζονται οι δύο σκηνές μεταξύ τους, η επίθεση κατά της Κασσάνδρας και η εκτέλεση Πριάμου και Αστυάνακτα, όπου και αποτυπώνεται με τον πλέον ξεκάθαρο και δραματικό τρόπο η παραβίαση των ορίων της ηθικής τάξεως. Και οι δύο κείνται δίπλα σε έναν ιερό τόπο, το άγαλμα της Αθηνάς και τον βωμό του Δία αντίστοιχα, ακριβώς πίσω από τους επιτιθέμενους Αχαιούς, ενόσω αυτοί τελούν τις ανίερες πράξεις. Αμφότεροι αποτελούν την ενσάρκωση της μοίρας του ανδρικού πληθυσμού της Τροίας κατά την άλωση, ενώ μαζί με το νεκρό σώμα του Τρωίλου και την εκτυλισσόμενη εκτέλεση του Πριάμου συνοψίζουν τον αφανισμό τριών γενεών αρρένων, εγγυητών και θεματοφυλάκων του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος της πόλης. Σε αντίθεση με τα αιμόφυρτα σώματα των Πριάμου και Νεοπτόλεμου, όμως, οι δύο νεκροί μαχητές έχουν διατηρήσει μία σχεδόν αδιατάρακτη όψη, με την ασπίδα ακόμα περασμένη στο χέρι να τονίζει το αγωνιστικό φρόνημα και τις μικρές χαίνουσες πληγές να υπογραμμίζουν την αξιοπρεπή αντίσταση πριν τον θάνατο. Αυτό το οποίο έχει σημασία, σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, είναι ότι οι δύο νεκροί καταφέρνουν να κερδίσουν τη συμπάθεια του θεατή. Αυτό συμβαίνει τόσο εξαιτίας της ευγενούς υπόστασής τους, που προσιδιάζει στο αγωνιστικό ήθος του μαχητή που πέφτει αμυνόμενος για την πατρίδα του, επιχειρώντας να προστατεύσει τους οικείους του καθώς και να αποτρέψει μία ανίερη πράξη, όπως αυτή που διαπράττει ο Αίαντας εναντίον της Κασσάνδρας, όσο και μέσα από το έντονα αντιθετικό σχήμα που δημιουργείται ανάμεσα στη δική τους ηρωική ύπαρξη, που μακάρια πλέον κείται στο έδαφος και τη δολοφονική, κατά αμάχων, επιθετικότητα των Αχαιών πολεμιστών που στέκονται από πάνω τους και η οποία συνιστά ένα είδος ύβρεως ή την απάνθρωπη πράξη που, με σύγχρονους όρους, θα οριζόταν ως «έγκλημα πολέμου».[828]

[827] Ο Schefold (1989, σ. 286) ερμηνεύει τον νεκρόν αυτόν «σαν να ήθελε να διαφύγει μαζί με τους διασωθέντες», που τρέπονται σε φυγή, δηλ. τον Αινεία μαζί με τον Αγχίση και τον Ασκάνιο. Ωστόσο, η εικόνα του πολεμιστή με την ασπίδα ακόμα περασμένη στο χέρι του, υποδεικνύει ότι είναι πιθανότερο αυτός να έπεσε πολεμώντας, έστω αμυνόμενος, παρά επιχειρώντας να διαφύγει.

[828] Έχει, στο πλαίσιο αυτό, ενδιαφέρον η σκέψη του Boardman (1976, σ. 15), ότι, βάσει και της χρονολόγησης του αγγείου περί το 480 π.Χ. ή λίγο αργότερα, η εικονογραφία της παράστασης έχει επηρεαστεί από το συναισθηματικό φορτίο της καταστροφής της Αθήνας από τους Πέρσες.

Εκτέλεση αμάχων

Αγγειογραφία

Η σφαγή του αυτόχθονος πληθυσμού συμπεριλαμβανομένων των αμάχων, με σκοπό την κατάκτηση της γης του, αποτελεί την τελική, την έσχατη μορφή επιθετικής επέκτασης στο γενικό πλαίσιο του πολέμου, κατά τη διάρκεια τόσο της αρχαϊκής όσο και της κλασικής περιόδου.[829] Στην κατηγορία των αμάχων περιλαμβάνονται κυρίως οι ηλικιωμένοι, οι γυναίκες και τα παιδιά. Στην εικονογραφία, η εκτέλεση αμάχων κατά τη λεηλασία της πόλης τους αποδίδεται μέσα από την εκτέλεση του βασιλιά της Τροίας Πριάμου και του εγγονού του Αστυάνακτα. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο,[830] οι φόνοι του Πριάμου και του Αστυάνακτα συνιστούν δύο αυθύπαρκτα επεισόδια στον μύθο της Άλωσης της Τροίας, όπως παραδίδεται μέσα από τις διασωθείσες γραπτές πηγές, διαδραματιζόμενα σε διαφορετικά σημεία εντός της πόλης και με τη μεσολάβηση ικανού χρονικού διαστήματος ανάμεσά τους. Βάσει της συνοπτικής περιγραφής της *Ιλίου Πέρσιδος* του Αρκτίνου, την οποία παραθέτει ο Πρόκλος στη *Χρηστομάθεια*, το τέλος του Πριάμου έρχεται από το χέρι του Νεοπτόλεμου, στον βωμό του Ερκείου Διός, όπου ο πρώτος είχε καταφύγει αναζητώντας προστασία,[831] ενώ στη *Μικρή Ιλιάδα* του Λέσχη, ο βασιλιάς της Τροίας βρίσκει τον θάνατο στην πύλη του ανακτόρου, επίσης από τον Νεοπτόλεμο, ο οποίος τον έσυρε μέχρι εκεί από τον βωμό.[832] Σε ό,τι αφορά τον Αστυάνακτα, ο θάνατός του προοικονομείται ήδη από την *Ιλιάδα*, όπου η μητέρα του Ανδρομάχη αναφέρεται προφητικά στον θάνατό του, ως μία από τις δύο πιθανές εκδοχές της μοίρας του, συγκεκριμενοποιώντας μάλιστα και τον τρόπο με τον οποίο αυτό θα συμβεί: κάποιος εκ των Αχαιών θα τον αρπάξει και θα τον εκσφενδονίσει από το τείχος της πόλης.[833] Στην περίληψη του ποιήματος του Αρκτίνου *Ιλίου Πέρσις*, που διασώζεται στη *Χρηστομάθεια* με προσθήκες από τη *Βιβλιοθήκη* του Απολλόδωρου, η θανάτωση του Αστυάνακτα διενεργείται από τον Οδυσσέα, χωρίς να προσδιορίζεται ο τρόπος.[834] Ωστόσο, στη *Μικρή Ιλιάδα* του Λέσχη, όπως παραδίδεται σε σχόλιο στον

[829] Van Wees 2007, σ. 285.
[830] Βλ. 'Παρακείμενοι νεκροί σε σκηνή εκτέλεσης'.
[831] Βλ. West 2003, σ. 145.
[832] Τη μαρτυρία παραδίδει ο Παυσανίας, βλ. West 2003, σ. 1.37-139.
[833] Ιλ. Ω 732-735.
[834] West 2003, σ. 143-147

Λυκόφρονα,[835] τον Αστυάνακτα σκοτώνει ο Νεοπτόλεμος, ρίχνοντάς τον από τα τείχη. Από μία τρίτη γραπτή πηγή, τέλος, σε σχόλιο στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, μαθαίνουμε ότι, σύμφωνα με τον Στησίχορο, ο θάνατος του Αστυάνακτα είχε ήδη συμβεί «πιθανόν νωρίτερα στο ίδιο επεισόδιο και με λιγότερο βίαιο ή εντυπωσιακό τρόπο από αυτόν που περιγράφεται από τον ανώνυμο ποιητή της Άλωσης»,[836] βλ. την πτώση του από τα τείχη.

Στην εικονογραφία, τόσο ο Πρίαμος όσο και ο Αστυάνακτας έχουν αποδοθεί μέσα σε ένα εύρος καταστάσεων του σώματος, το οποίο ορίζεται και οριοθετείται από τη ζωή και τον θάνατο, ενώ η συνύπαρξή τους, ως μελλοθανάτων, θνησκόντων ή νεκρών σε κοινό εικονογραφικό πλαίσιο εκφράζει τον ενταφιασμό «κάθε ελπίδας αναγέννησης της Τροίας».[837] Ο Πρίαμος αποδίδεται στις περισσότερες παραστάσεις ως ζωντανός, σε άλλες ως θνήσκων, πριν τη στιγμή του θανάτου, και σε ορισμένες, τέλος, ως νεκρός.[838] Ο δε Αστυάνακτας, λόγω των δυσκολιών που προκύπτουν κατά την εξέταση της μορφής, αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, η οποία συζητείται εκτενώς παρακάτω.

Οι απεικονίσεις του Πριάμου ως νεκρού είναι τρεις, ενώ υπάρχει και μία ακόμη όπου η μορφή μοιάζει να ισορροπεί επάνω στην πολύ λεπτή γραμμή που διαχωρίζει την κατάσταση του θνήσκοντος από αυτή του νεκρού. Η πρωιμότερη βρίσκεται στο σώμα της αττικής μελανόμορφης ληκύθου από τη Γέλα της Σικελίας, με αρ. ευρ. 21894 στις Συρακούσες (*κατ. 125, εικ. 125*). Σχεδιασμένο αδρά το σώμα του γενειοφόρου Πριάμου κείται ύπτιο και ελαφρώς μετωπικό στον θώρακα, πάνω από τον ατελώς σχηματισμένο βωμό, σχηματίζοντας τόξο, καθώς εκτείνεται και συστρέφεται με τα άνω άκρα και την κεφαλή να κρέμονται άψυχα προς τα κάτω, με τα μάτια μισόκλειστα. Η εγχάραξη στην περιοχή του θώρακα που μοιάζει να αποτελεί μία πρόχειρη απόδοση του στήθους ίσως αποτελεί μία ένδειξη ότι ο βασιλιάς είναι απογυμνωμένος. Αριστερά στέκεται ο Νεοπτόλεμος, κρατώντας κρεμασμένο ανάποδα από τα πόδια και πάνω ακριβώς από το νεκρό σώμα του Πριάμου τον μικρό Αστυάνακτα, τον οποίο σημαδεύει συγχρόνως με το ξίφος του. Στα άκρα της παράστασης στέκουν δύο γυναικείες μορφές

[835] West 2003, σ. 138-140.
[836] Για το σχόλιο στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, βλ. West 2003, σ. 148-149. Για την ερμηνεία της αναφοράς αυτής, σε σχέση με τον θάνατο του Αστυάνακτα, βλ. Wiencke 1954, σ. 288.
[837] Morris 1995, σ. 225.
[838] Αναφορικά με τη διάκριση μεταξύ θνήσκοντος και νεκρού, τους αντίστοιχους ορισμους, καθώς και για τον ορισμό της «στιγμής του θανάτου» βλ. Εισαγωγή.

υψώνοντας τα χέρια σε στάση ικεσίας, ενώ δεξιά από τον νεκρό στέκει και μία ανδρική μορφή που κρατά δόρυ με τη μία άκρη του στερεωμένη στο έδαφος.

Ο ίδιος τύπος σώματος, με ορισμένες επιμέρους διαφορές αλλά και με εμφανώς μεγαλύτερη λεπτομέρεια και εκλέπτυνση στην απόδοσή του, συναντάται και στον «εμφανώς νεκρό»[839] Πρίαμο από την τριποδική πυξίδα τύπου Α από την Τανάγρα, με αρ. ευρ. F3988 στο Βερολίνο (*κατ. 126, εικ. 126*). Τοποθετημένος στο κέντρο της παράστασης, ο βασιλιάς φαίνεται, ομοίως, να έχει μόλις ξεψυχήσει γέρνοντας επάνω στον βωμό, με το άνω τμήμα του κορμού, την κεφαλή και άνω άκρα να κρέμονται άψυχα προς το έδαφος, κατά το ίδιο πρότυπο συστροφής, όπου από την ύπτια θέση των κάτω άκρων το σώμα στρέφεται βαθμιαία σε πλευρική και πρηνή τοποθέτηση. Η τοξοειδής καμπύλη που σχηματίζει το σώμα είναι σε αυτή την περίπτωση ακόμα εντονότερη, η κεφαλή είναι επίσης σε κατατομή αλλά σε πιο κάθετη θέση, ενώ τα χέρια κρέμονται αμφότερα παράλληλα, σε αντίθεση με τον νεκρό της Γέλας, όπου το δεξί περνά σχηματίζοντας ένα δεύτερο, μικρότερο τόξο πάνω από το κεφάλι. Ο νεκρός φορά τον μακρύ, «βασιλικό χιτώνα»,[840] με το ιμάτιό του να πέφτει μπροστά από τον βωμό, ενώ με επιμέλεια έχουν αποδοθεί η γενειάδα και η μακριά κόμη του που κρέμονται προς το έδαφος. Την έλευση του θανάτου μαρτυρά, πέραν της χαλάρωσης των μελών, και ο μισόκλειστος οφθαλμός. Έντονη είναι η αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στην ακινησία του νεκρού σώματος και τη ζωηρή κινητικότητα επάνω και γύρω του: την επιθετική κίνηση του Νεοπτόλεμου, ο οποίος κρατάει από το πόδι τον Αστυάνακτα, το φίδι που προβάλλει από την ασπίδα του Νεοπτόλεμου, τη χειρονομία ικεσίας της Εκάβης προς τον τελευταίο και τις κινήσεις των δύο Τρωαδιτών οπλιτών στο δεξιό άκρο.[841] Δύο μορφές που έχουν ταυτιστεί με τον Δία και την Αθηνά,[842] παρακολουθούν με ηρεμία ως θεατές από το αριστερό άκρο.

Μετεξέλιξη αυτού του τύπου σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση του σώματος, απαντά και στον μελανόμορφο αμφορέα τύπου Β στη Βόννη, με αρ. ευρ. 45 (*κατ. 127, εικ. 127*). Ο Πρίαμος είναι ενδεδυμένος, υπό συστροφή, σχηματίζοντας τόξο και με την κεφαλή και τα χέρια να κρέμονται χωρίς αισθήσεις προς το έδαφος. Σε αντίθεση με τις

[839] Furtwängler 1883-1887, σχολιασμός σε πίν. 49, 3: Iliupersis.
[840] Για τον χαρακτηρισμό του ενδύματος, βλ. Wiencke 1954, σ. 294 και Mommsen 1990, (CVA Deutschland 61), σ. 55.
[841] Ο Schefold (1978, σ. 256) θεωρεί ότι το φίδι που προβάλλει από την ασπίδα είτε είναι απεικόνιση «της μαγικής, ανεξάρτητης δύναμης που ενοικεί σε αυτή», είτε πρόκειται για ενσάρκωση της εκδικητικής οργής του Πριάμου. Σε ό,τι αφορά τη γυναίκα-ικέτιδα, θεωρεί ότι πρόκειται για την Εκάβη, όπως και ο Wiencke (1954, σ. 294) ενώ προσδιορίζει, εύλογα, τους δύο οπλίτες δεξιά ως Τρώες.
[842] Βλ. Schefold 1978, σ. 256.

προηγούμενες εικόνες, κεντρική θέση σε αυτή την παράσταση, η οποία αναπτύσσεται ανάμεσα στις δύο λαβές του αγγείου, κατέχει ο Νεοπτόλεμος, ο οποίος «κυριαρχεί στη σκηνή»,[843] ενώ ο Πρίαμος επί του βωμού βρίσκεται προς τα δεξιά, ανάμεσα στον Νεοπτόλεμο και την Εκάβη,[844] που τείνει τα χέρια σε ικεσία, ευρισκόμενη, επιπλέον, εδώ σε μεγαλύτερη εγγύτητα προς τον βασιλιά. Τον χώρο ανάμεσα στον Νεοπτόλεμο και την Εκάβη, πάνω από το νεκρό σώμα, καλύπτει η μεγάλη ασπίδα του πρώτου. Αριστερά διεξάγεται μάχη ανάμεσα σε δύο οπλίτες, εκ των οποίων ο ένας επιτίθεται και ο άλλος τρέπεται σε φυγή, ενώ παρόμοια σκηνή εξελίσσεται και δεξιά.

Στην παράσταση του αττικού μελανόμορφου αμφορέα τύπου Β, με αρ. ευρ. F29 στο Λούβρο (*κατ. 128, εικ. 128*), έργο του Λυδού, μία παράσταση με «μνημειακό χαρακτήρα» και «έντονο δραματικό στοιχείο»,[845] ο Πρίαμος, φορώντας και εδώ τον μακρύ, «βασιλικό» αχειρίδωτο χιτώνα, εξακολουθεί να είναι πεσμένος στον βωμό αλλά η διαμόρφωσή του σώματος καθώς και η σχέση του με τον βωμό διαφοροποιούνται. Εδώ ο βωμός είναι ψηλότερος, ο Πρίαμος είναι σε ύπτια θέση αλλά μόνο ο άνω κορμός του έχει γείρει επί του βωμού, ενώ τα πέλματά του διατηρούν επαφή με το έδαφος. Η θέση του σώματος και, επιπλέον, η κίνηση της γυναικείας μορφής, πιθανότατα της Εκάβης, η οποία έχει τοποθετήσει τα χέρια της κάτω από το κεφάλι του, εν είδει προστασίας, καθιστούν την ενίοτε λεπτή διάκριση ανάμεσα στην ελάχιστη εκείνη στιγμή πριν τον θάνατο και τη νεκρότητα δυσχερή. Εν ολίγοις, η εντύπωση που δίνεται είναι ότι ο Πρίαμος έχει μόλις δεχθεί το μοιραίο πλήγμα από τον Νεοπτόλεμο και έχει απωλέσει την ισορροπία του και πέφτοντας με την πλάτη πάνω στον βωμό, ενόσω η Εκάβη τείνει ενστικτωδώς τα χέρια της εν είδει μαξιλαριού, με σκοπό να προστατεύσει το κεφάλι του από το χτύπημα στον βωμό. Το σώμα του είναι χαλαρωμένο, όπως φαίνεται και από το αριστερό χέρι που κρέμεται, όμως η επιφύλαξη για το αν είναι ήδη νεκρός, όπως έχει θεωρηθεί,[846] παραμένει, δεδομένης, μάλιστα, της απεικόνισής του ως θνήσκοντος σε άλλες παραστάσεις,[847] που αποδεικνύουν το εύρος και τη συχνότητα των προθανάτιων στιγμών του στη σχετική εικονογραφία.

---

[843] Wiencke 1954, σ. 294.
[844] Ο Greifenhagen (1935, σ. 420) θεωρεί ότι είναι η Ανδρομάχη ή η Πολυξένη.
[845] Τιβέριος 1976, σ. 32.
[846] Βλ. *LIMC* VII, 1, Priamos 136, Τιβέριος 1976, σ. 32.
[847] Ο Wiencke (1954, σ. 295) θεωρεί ότι ορισμένες εξ αυτών, όπου ο Πρίαμος αποδίδεται ως θνήσκων, εμπίπτουν σε έναν εικονογραφικό τύπο που προσομοιάζει στην ταφική διαδικασία της *προθέσεως*, εξαιτίας της εγγύτητας των γυναικών στο νεκρό σώμα, των χειρονομιών τους αλλά και μιας σχετικής αποδυνάμωσης του στοιχείου της βίας συνολικά.

Ο κυρίαρχος τύπος στην απεικόνιση του Αστυάνακτα στην αγγειογραφία είναι αυτός κατά τον οποίο περιστρέφεται προ της εκσφενδόνισης ή απλώς κρέμεται ανάποδα στον αέρα από τον Νεοπτόλεμο, ο οποίος τον κρατάει από κάποιο μέλος του σώματός του, συνηθέστερα από το πόδι,[848] ενώ συγχρόνως ετοιμάζεται να επιτεθεί ή έχει μόλις επιτεθεί και τραυματίσει θανάσιμα τον Πρίαμο. Στην πλειονότητα των παραστάσεων, ο Αστυάνακτας, είτε υπονοείται ότι είναι ακόμη ζωντανός,[849] είτε αποδίδεται εμφανώς ως ζωντανός: οι οφθαλμοί είναι ανοιχτοί, το σώμα δονείται από κάποια αναστάτωση, ενώ, ενίοτε, φαίνεται να διατηρεί και τον έλεγχο της κεφαλής ή των μελών του, «σαν να προσπαθεί να αποδράσει».[850] Αυτές οι απεικονίσεις του ως ζώντος, αιωρούμενου από τον Νεοπτόλεμο, ταυτίζονται με εκείνη την εκδοχή του μύθου, βάσει της οποίας ο θάνατός του επήλθε κατά την πτώση του από τα τείχη και, κατά συνέπεια, αποτυπώνονται σε αυτές οι τελευταίες στιγμές του πριν από τη ρίψη.

Σε μία από αυτές, στην πολυπρόσωπη, δραματική σύνθεση,[851] που αναπτύσσεται περιμετρικά στο σώμα της ερυθρόμορφης κύλικας του Ζ. του Βρύγου με αρ. ευρ. G152 στο Λούβρο (*κατ. 129, εικ. 129*), συμβαίνει κάτι διαφορετικό. Ο Νεοπτόλεμος κρατάει τον Αστυάνακτα[852] από τον δεξιό αστράγαλο και ανάποδα,

---

[848] Μία από πρωιμότερες απεικονίσεις του Αστυάνακτα, περί το 580-570 π.Χ., βρίσκεται στο χάλκινο ανάγλυφο ασπίδας Β 847 από την Ολυμπία, βλ. *LIMC* II 1,2 Astyanax 1, 34a, Kunze 1950, σ. 161-162, πίν. 29 IX c. Σε αυτή την περίπτωση, αντίθετα από τις μεταγενέστερες απεικονίσεις στην αγγειογραφία, ο Νεοπτόλεμος τον υψώνει κρατώντας τον από το χέρι. Στην πρωιμότερη απεικόνιση της Άλωσης, από τον ανάγλυφο πίθο της Μυκόνου, με χρονολόγηση στο π. 675 π.Χ., η εκτέλεση των παιδιών κατά την καταστροφή της πόλης, ως θέμα, έχει απεικονιστεί σε μία σειρά μετοπών, βλ. Ervin 1963, σ. 37-75. Σε μία εξ αυτών, τη μετόπη αρ. 17, έχει εύλογα υποτεθεί (Ervin 1963, σ. 60) ότι απεικονίζεται η σκηνή του θανάτου του Αστυάνακτα δια της ρίψης του από τα τείχη, σύμφωνα με την εκδοχή της *Μικρής Ιλιάδος* του Λέσχη. Παρ' όλα αυτά, ορθώς αναγνωρίζεται ότι πιθανώς υπήρχε και μία δεύτερη παράδοση, ίσως προερχόμενη από την *Ιλίου Πέρσιδα* του Αρκτίνου, βάσει της οποίας η εκτέλεση του Αστυάνακτα έγινε με ξίφος, όπως πιστοποιεί και η απεικόνιση στην υδρία του Ζ. του Κλεοφράδη, όπου το παιδί είναι νεκρό στα πόδια του Πριάμου, έχοντας δεχθεί πλήγματα από αιχμηρό όπλο, βλ. Ervin 1963, σ. 63-65. Σε δύο μετόπες του ίδιου πίθου, αρ. 14 και αρ. 19, εικονίζεται σφαγή παιδιού. Τέλος, στη λήκυθο των Συρακουσών (*κατ. 125, εικ. 125*), φαίνεται ότι ο Νεοπτόλεμος «ετοιμάζεται να διαπεράσει το παιδί με το ξίφος του», βλ. Mota 1957, σ. 32-33.

[849] Όπως για παράδειγμα στη λήκυθο με αρ. ευρ. 21894 στις Συρακούσες (*κατ. 125, εικ. 125*).

[850] Βλ. Wiencke 1954, σ. 293-294. Αναφορικά με τις περιπτώσεις όπου ο Αστυάνακτας εικονίζεται εμφανώς ως ζωντανός, βλ. επίσης αμφορέα Λυδού αρ. 1685, οπού διατηρεί τον έλεγχο της κεφαλής, με αυτόνομη κίνηση του δεξιού χεριού, τρυποδική πυξίδα Τανάγρας F3988, αμφορέα Βόννης με αρ. ευρ. 39, καλυκωτό κρατήρα Βοστώνης με αρ. ευρ. 59.178, κ.λπ.

[851] Ο Wiencke (1954, σ. 300-301) εντοπίζει σχέσεις και αναλογίες με τη δραματουργία και το θέατρο σε αυτή την παράσταση.

[852] Στην παράσταση συνυπάρχουν δύο Αστυάνακτες. Ο Αστυάνακτας τον οποίο κρατάει ο Νεοπτόλεμος και τον οποίο εξετάζουμε, ο οποίος δεν προσδιορίζεται επιγραφικά, και η μορφή ενός νέου που τρέπεται σε φυγή, ο οποίος, αντιθέτως, προσδιορίζεται επιγραφικά ως ΑΣΤΥΑΝΑΞ. Έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για διπλή εμφάνιση του ίδιου του Αστυάνακτα, σε δύο διαφορετικές χρονικά φάσεις, μία σε κάθε όψη του αγγείου: την πρώιμη όπου εκδηλώνεται η σύγκρουση ανάμεσα σε Αχαιούς και Τρώες, όπου ο γιος του Έκτορα και της Ανδρομάχης προσπαθεί να διαφύγει, και την ύστερη όπου η πόλη έχει πέσει και εκτελείται από τον Νεοπτόλεμο, βλ. Beaumont 1993, σ. 295.

επιτιθέμενος συγχρόνως στον Πρίαμο,[853] όπως σε πλείστες άλλες περιπτώσεις, αλλά αυτή τη φορά το αναρτώμενο σώμα του παιδιού είναι εμφανέστατα άψυχο: τα μάτια είναι κλειστά, το στόμα του μισάνοιχτο και τα χέρια του κρέμονται αδρανή, με τις παλάμες στη φυσική θέση χαλάρωσης με τα δάχτυλα μισόκλειστα. Στο σώμα του δεν υπάρχουν εμφανή τραύματα. Γεννάται, ως εκ τούτου το πρόβλημα της απόδοσης του Αστυάνακτα ως νεκρού, ενώ στο συγκεκριμένο εικονογραφικό πλαίσιο, προ της ρίψης του από τα τείχη, θα έπρεπε να απεικονίζεται ζωντανός. Πρόκειται, πιθανώς, για μία συγχώνευση των δύο χρονικών φάσεων σε μία, με τον θάνατο του παιδιού όχι απλώς να προοικονομείται ως η αιτιώδης κατάληξη της ρίψης του από τα τείχη, αλλά να αποτυπώνεται ξεκάθαρα διαμέσου της ίδιας της νεκρότητας του σώματος. Ο Αστυάνακτας αποκτά «πρώιμα» τη μορφή του νεκρού, μέσα από το σχήμα της χρονικής συγχώνευσης των φάσεων, ώστε να αποδοθεί κατά τον πλέον εναργή τρόπο και το ίδιο το γεγονός του θανάτου του. Ο θάνατος, ως γεγονός τετελεσμένο και ως έννοια που πρέπει να εκφραστεί, αποκτά εδώ την κύρια σημασία, ώστε αυτό το οποίο, μέσα από το σύγχρονο βλέμμα και με βάση τη διαδοχική σειρά των γεγονότων, θα μπορούσε να θεωρηθεί μία εικονογραφική παραδοξότητα, να μη συνιστά εδώ, τελικά, παρά έναν διαφορετικό τρόπο να απεικονιστεί συνολικά η ιστορία της εκτέλεσης.

Η δεύτερη περίπτωση κατά την οποία ο Αστυάνακτας αποδίδεται νεκρός είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε επιγραμματικά, στην υδρία με αρ. ευρ. 81669 στη Νάπολη, (*κατ. 130, εικ. 130*), όπου πρόκειται «ίσως για την πιο σημαντική απόδοση του θέματος της άλωσης της Τροίας στην αττική και γενικότερα στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία».[854] Πρόκειται για μία εντελώς διαφορετική εικόνα: το νεκρό, γυμνό σώμα του παιδιού είναι ύπτια τοποθετημένο στα γόνατα του Πριάμου, με τα μέλη και την κεφαλή του να αιωρούνται χωρίς αισθήσεις και με ένα πλήθος τραυμάτων που αιμορραγούν, στην περιοχή του στήθους και των πλευρών, στη βουβωνική χώρα και στον αριστερό μηρό, να υποδεικνύουν τόσο το είδος της επίθεσης που υπέστη, δηλαδή διάτρηση από αιχμηρό αντικείμενο, όσο και την επαναληπτικότητα και τη βιαιότητά

[853] Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο Νεοπτόλεμος χρησιμοποιεί το σώμα του Αστυάνακτα ως όπλο εναντίον του Πριάμου, βλ. Arias 1962, σ. 338, Touchefeu 1983, σ. 25, Schefold 1989, σ. 286-287, και, κυρίως, Hedreen 2001, σ. 64-66. Αντίθετη άποψη είχε εκφράσει ο Furtwängler (1883-1887, σχολιασμός σε πίν. 49, 3: Iliupersis), σύμφωνα με την οποία ο θεατής γνώριζε για τον θάνατο του Αστυάνακτα από τα τείχη της Τροίας και ποτέ δεν θα ερμήνευε τη συγκεκριμένη εικόνα διαφορετικά. Θεωρώ αυτή τη δεύτερη άποψη πιο στέρεη λογικά, καθώς στην περίπτωση της πρώτης ερμηνείας ακυρώνεται πλήρως η εκδοχή της πτώσης του Αστυάνακτα από τα τείχη, η οποία υπηρετείται κάλλιστα από το σχήμα της περιστροφής του στον αέρα ενώ στη θέση της εισάγεται και προτείνεται μία καινοφανής και μη ρεαλιστική εκδοχή της θανάτωσης του Πριάμου.

[854] Τιβέριος 1996, σ. 297. Για την ίδια άποψη βλ. και Arias 1962, σ. 330-331.

της. Λεπτομέρεια χαρακτηριστική της νεκρότητας είναι επίσης η βολβοστροφή στους μισάνοιχτους οφθαλμούς. Το αιμόφυρτο νεκρό σώμα, η ύπαρξη βωμού και η πρόκληση του θανάτου διαμέσου της χρήσης αιχμηρού όπλου, προσιδιάζουν περισσότερο στην επιτέλεση θυσιαστικής τελετουργίας παρά σε εκτέλεση αμάχου, έστω και αν αυτή έχει ιερόσυλο χαρακτήρα.[855]

Η Morris ανιχνεύει επιρροές από το τελετουργικό της θυσίας βασιλικών τέκνων για τη σωτηρία πολιορκούμενης πόλης, με προέλευση από την Εγγύς Ανατολή, σε συνέχεια και της παράδοσης των εικόνων της σφαγής παιδιών που εμφανίζονται, δύο αιώνες πριν, στον πίθο της Μυκόνου.[856] Η εικόνα του κατακρεουργημένου παιδικού σώματος αλλά και του βίαιου θανάτου του που συνειρμικά θα προκαλούσε, κλιμακώνεται ακόμα περισσότερο σε δραματική ένταση από τη στάση και τις χειρονομίες απόγνωσης και θρήνου του Πριάμου.[857]

[855] Morris 1995, σ. 225. Επιπλέον, η Morris (1995, σ. 225 και σ. 240), ακολουθώντας τον Arias (1962, σ. 330), προσδιορίζει το όπλο του Νεοπτόλεμου περισσότερο σαν μαχαίρι παρά σαν ξίφος, προκειμένου να τονίσει τη χρήση του ως θυσιαστικού εργαλείου.
[856] Morris 1995, σ. 240.
[857] Έχει, κατά τη γνώμη μου ορθά, υποστηριχθεί ότι δεν πρόκειται για κίνηση αυτοπροστασίας, αλλά για χειρονομία «πένθους» (Simon 1981, σ. 106) ή «τρόμου» (Arias 1962, σ. 330).

Αυτοκτονία

Αγγειογραφία

Η αυτοκτονία του Αίαντα

Σύμφωνα με τον κλασικό ορισμό του Durkheim, ο όρος *αυτοκτονία* αφορά όλες εκείνες τις περιπτώσεις θανάτων που προκύπτουν άμεσα ή έμμεσα από μία ενεργητική ή παθητική πράξη του ίδιου του θύματος, το οποίο γνωρίζει ότι αυτή θα οδηγήσει σε αυτό το αποτέλεσμα, δηλ. στον θάνατό του.[858] Το θεμελιακό στοιχείο της αυτοκτονίας είναι η απόλυτη βεβαιότητα του ενεργούντος την πράξη, ότι αυτή θα οδηγήσει στον θάνατο, ανεξάρτητα, ωστόσο, από το αν η βεβαιότητα αυτή θα επαληθευθεί.[859] Ως όρος η *αυτοκτονία* καθιερώνεται από τον 2ο αι. μ.Χ., ενώ ο όρος *αυτοχειρία*, ως η πράξη που στρέφεται προς τον εαυτό από το ίδιο του το χέρι, από τον 1ο αι. π.Χ.[860] Μία γενική κατηγοριοποίηση με βάση το είδος των εσωτερικών κινήτρων που είναι δυνατό να οδηγήσουν στην πράξη αυτή, αλλά και του γενικού εξωτερικού πλαισίου, συνίσταται στην προτεινόμενη διαίρεση σε δύο βασικές κατηγορίες: την ηρωική και τη μη ηρωική αυτοκτονία.[861] Η περίπτωση του Αίαντα, ο οποίος, στο σχετικό απόσπασμα από την περίληψη της *Μικρής Ιλιάδος, εαυτόν αναιρεί*,[862] ήτοι σκοτώνει τον εαυτό του, κατατάσσεται στην πρώτη. Το κίνητρό του, η επιθυμία και προσπάθεια απόδρασης από τον εξευτελισμό και το όνειδος που επήλθαν από τη μανία, την οργισμένη αντίδραση και την άφρονα πράξη του,[863] την επίθεση στο κοπάδι των Αχαιών, αντί για τους ίδιους τους Αχαιούς,[864] ως εκδίκηση για την ήττα του από τον Οδυσσέα κατά την κρίση των

[858] Durkheim 1951, σ. 44.
[859] Durkheim 1951, σ. 45.
[860] Carrick 1985, σ. 131.
[861] Carrick 1985, σ. 132.
[862] West 2003, σ. 120-121. Εκτός από τη *Μικρή Ιλιάδα* και την έμμεση αναφορά στην *Οδύσσεια*, η αυτοκτονία του Αίαντα αποτελεί μέρος και της ομώνυμης τραγωδίας *Αίας* του Σοφοκλή.
[863] Το γεγονός ότι η παράνοια του Αίαντα δεν απεικονίζεται στην αγγειογραφία, από τα μέχρι τώρα ευρήματα, υποδηλώνει ίσως ένα είδος σεβασμού απέναντι στον ήρωα, όπως σημειώνει η Κεφαλίδου, βλ. Kefalidou 2009, σ. 98.
[864] Η ατίμωσή του δεν προήλθε από την πρόθεσή του να πάρει εκδίκηση από τους εχθρούς του, πρώην συμμάχους του, τους αρχηγούς των Αχαιών, επιχειρώντας να τους σκοτώσει, αλλά από την αποτυχία του να το πετύχει, βλ. Garvie 1998, σ. 12.

όπλων,[865] και το ναρκισσιστικό τραύμα που υπέστη,[866] η επιθυμία αποκατάστασης της τιμής του αλλά και ο εντυπωσιακός, βίαιος τρόπος με τον οποίο τερματίζει τη ζωή του, αυτός ο δεύτερος σε μαχητική αξία πολεμιστής των Αχαιών,[867] πέφτοντας πάνω στο ξίφος του, εμπίπτουν στον ηρωικό κώδικα αξιών.[868] Είναι «το πρότυπο της ηρωικής αυτοκτονίας».[869] Η βούληση απαλλαγής από το όνειδος σε μία κοινωνία όπως η αρχαία ελληνική, όπου η αξία της δόξας βαραίνει καταλυτικά, καθορίζοντας τις ατομικές πράξεις και επιλογές, θέτει την ηρωική αυτοκτονία σε κοινή βάση με την αυτοθυσία, καθώς αμφότερες εκπορεύονται από «την υπερβολικά έντονη ενσωμάτωση στην κοινωνία και την ίδια προθυμία για τον θάνατο».[870] Είναι «η απαίτηση της κοινωνίας να αυτοθυσιαστεί ο ένας για το καλό του συνόλου», όπως σημειώνει η Garrison.[871]

Στην αγγειογραφία, η αυτοκτονία του Αίαντα, η μοναδική περίπτωση αυτοκτονίας που έχει απεικονιστεί, αποδίδεται με τρεις τρόπους, όπου ο καθένας αντιστοιχεί και σε μία χρονική φάση από την όλη διαδικασία: ο πρώτος εστιάζεται στην προετοιμασία του εγχειρήματος από τον ίδιο τον ήρωα, που στερεώνει το ξίφος του, δώρο του Έκτορα,[872] στο έδαφος, λίγο πριν πέσει πάνω του, μία εικόνα που έχει αποδοθεί μοναδικά στον μελανόμορφο αμφορέα της Βουλόνης με αρ. ευρ. 558,[873] έργο του Εξηκία, ο δεύτερος απεικονίζει τη στιγμή του θανάτου, με το σώμα διαπερασμένο από το ξίφος, αλλά παραμένοντας εν ζωή, ή έστω στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, ενώ ο τρίτος, βασισμένος στον εικονογραφικό τύπο του δεύτερου, επικεντρώνεται στο μετά, οπότε και η ενέργεια έχει ολοκληρωθεί, με το σώμα να κείται άψυχο πλέον πάνω στο όπλο.

Ο τύπος του σώματος του Αίαντα επί του ξίφους απαντά για πρώτη φορά, με βάση τα έως σήμερα γνωστά ευρήματα, στη χάλκινη κορινθιακή μήτρα της πρώιμης αρχαϊκής περιόδου, από την Κέρκυρα, με αρ. ευρ. G437 στην Οξφόρδη.[874] Η διάταξη

---

[865] Η διεκδίκηση των όπλων του Αχιλλέα περιγράφεται συνοπτικά στην *Αιθιοπίδα*, βλ. West 2003, σ. 112-113. Στην *Οδύσσεια*, βλ. Οδ. Λ 541-565 (*Νέκυια*), περιγράφεται η συνάντηση του Οδυσσέα με τον Αίαντα, όπου ο πρώτος επιχειρεί τη συμφιλίωση αναγνωρίζοντας την αξία του δεύτερου. Ωστόσο, η σκιά, το φάντασμα του τελευταίου τού γυρίζει την πλάτη, χωρίς να ανταποκριθεί. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Οδυσσέας αποδίδει την ευθύνη για τον θάνατο του Αίαντα στον Δία.
[866] Βλ. Νηματούδης 2006, σ. 42.
[867] Ιλ. Β 768-769, Η 227-228, 289, Ρ 279-280, Οδ. Λ 550-551.
[868] Carrick 1985, σ. 132.
[869] Hooff 1990, σ. 49, σ. 146.
[870] Garrison 1991, σ. 13 και σημ. 42.
[871] Garrison 1991, σ. 33.
[872] Κατά την ανταλλαγή των δώρων, βλ. Ιλ. Η 303-304.
[873] *ABV* 145, 18, *BAPD* 310400.
[874] *LIMC* I, Aias 1, 125, Ahlberg-Cornell 1992, σ. 74-75, αρ. 53, Burgess 2001, σ. 19, εικ. Α. Χρον. π. 650-620 π.Χ.

του σώματος, σε σχήμα τραπεζιού, στηριζόμενο σε γόνατα και αγκώνες, με την είσοδο του ξίφους στην κοιλιακή χώρα και έξοδο από την πλάτη, διαμορφώνει τον τύπο που φαίνεται να καθιερώνεται υστερότερα και στην αγγειογραφία. Η οριζόντια θέση της κεφαλής, ωστόσο, ένδειξη διατήρησης μυϊκού ελέγχου, αποτελεί ένα στοιχείο ότι το σώμα εδώ είναι θνήσκον και όχι ακόμα νεκρό.[875] Πλησιέστερα στην εικόνα του θνήσκοντος, τόσο λόγω της στήριξης των αγκώνων όσο και λόγω της αυτοδύναμης στήριξης της κεφαλής, φαίνεται να είναι ο Αίαντας στις ακόλουθες περιπτώσεις: στον κορινθιακό κρατήρα με αρ. ευρ. Ε635 στο Λούβρο,[876] όπου ίχνη ζωτικότητας δηλώνονται και μέσω του αριστερού χεριού, που είτε στηρίζεται στο έδαφος με την παλάμη, είτε, το πιθανότερο, ανασηκώνεται αυτοδύναμα,[877] στον κορινθιακό αρύβαλλο με αρ. ευρ. Α473 στο Λούβρο[878] και σε τμήμα κορινθιακής ληκύθου από τη Θήβα, με αρ. ευρ. 3182 στο Βερολίνο.[879] Ως θνήσκων απεικονίζεται, τέλος, και ο Αίαντας του πρωτοκορινθιακού αρύβαλλου με αρ. ευρ. 3319 στο Βερολίνο,[880] καθόσον διακρίνεται κάποια κίνηση και φορά του σώματος επί του ξίφους, ενώ η στιγμή της διάτρησής του, «μοναδικός παράγοντας τραγικότητας για τον παρατηρητή»[881] αποδίδεται και σε έναν σφραγιδόλιθο από την Περαχώρα.[882]

Το σώμα του Αίαντα εικονίζεται νεκρό επί του ξίφους σε δύο περιπτώσεις αγγείων. Η πρώτη είναι στη μία όψη της κορινθιακής μελανόμορφης κύλικας με αρ. ευρ. BS1404 στη Βασιλεία (*κατ. 131, εικ. 131*), έργου του Z. της Παρέλασης των Ιππέων. Το γυμνό σώμα του αυτόχειρα, μνημειώδες σε διαστάσεις συγκριτικά με τα σώματα των ζωντανών μορφών που το έχουν μόλις ανακαλύψει και το πλαισιώνουν, δεσπόζει στο κέντρο σε στάση πρηνηδόν, διαπερασμένο από το κάθετα στερεωμένο ξίφος στην περιοχή της άνω κοιλίας,[883] κατά τον καθιερωμένο τύπο, ο οποίος απαντά με μικρές παραλλαγές και σε δύο χάλκινα ελάσματα από την Ολυμπία, με αρ. ευρ. B1654, (*κατ. 132, εικ. 132*), και B1636, (*κατ. 133, εικ. 133*). Από το τραύμα εξόδου

[875] Δεν συνάγεται από τα δεδομένα ότι ο θάνατός του θα ήταν ακαριαίος ή ότι θα γινόταν αντιληπτός ως τέτοιος. Ενδεχομένως να επέζησε για κάποιο χρονικό διάστημα επί του ξίφους, ένα ενδεχόμενο το οποίο αντικατοπτρίζει και η εικόνα του θνήσκοντος.
[876] *LIMC* I, Aias I, 120.
[877] Δεν διακρίνεται αν η αριστερή παλάμη εφάπτεται στο έδαφος, καθώς στο σημείο αυτό επικαλύπτεται από το δεξί χέρι.
[878] *LIMC* I, Aias I, 121.
[879] *LIMC* I, Aias I, 119, Παπαστάμος 1970, σ. 40, πίν. 17α.
[880] *LIMC* I, Aias I, 118, Ahlberg-Cornell 1992, σ. 74-75, αρ. 52, Johansen 1967, σ. 33, εικ. 4. Πρόκειται για την πρωιμότερη απεικόνιση της αυτοκτονίας στην αγγειογραφία. Χρον. π. 700-675 π.Χ.
[881] Παπαστάμος 1970, σ. 38.
[882] *LIMC* I, Aias I, 110, Παπαστάμος 1970, σ. 38-39, πίν. 16β, Ahlberg-Cornell 1992, σ. 74-75.
[883] Με πιθανούς τραυματισμούς, σύμφωνα με τους Γερουλάνος & Bridler (1998, εικ. 72) «στην περιοχή του στομάχου και των εντέρων, της καρδιάς, του πνεύμονα και της αορτής».

στην πλάτη αναβλύζει αίμα, αποδιδόμενο με τη μορφή δύο δεσμίδων ερυθρού επίθετου χρώματος εκατέρωθεν του ξίφους, που κυλούν πάνω στο σώμα. Σε αντίθεση με τον τύπο του θνήσκοντος, στις πρωιμότερες απεικονίσεις, η κεφαλή έχει γείρει προς το έδαφος, ανάμεσα από τα χέρια, τα οποία απλώνονται προς τα εμπρός με τον αγκώνα σε αμβλεία γωνία, στοιχεία τα οποία, μαζί με την κλίση του κορμού προς τα κάτω, υποδεικνύουν απουσία αυτοδύναμης στήριξης και, συνεπώς, απώλεια αισθήσεων. Από το πρόσωπό του, σε κατατομή, διακρίνεται ο κλειστός ή ημίκλειστος οφθαλμός,[884] μία ακόμη ένδειξη ότι το σώμα είναι νεκρό,[885] ενώ, τέλος, η πλειάδα των συγκεντρωμένων μορφών γύρω του, υποδεικνύει ότι έχει παρέλθει και κάποιο εύλογο χρονικό διάστημα από την τέλεση της πράξης έως τη διαπίστωσή της. Δίπλα στο σώμα τοποθετούνται, πρώτοι «βάσει ιεραρχίας»,[886] οι πρεσβύτεροι Φοίνικας και Νέστορας, αριστερά και δεξιά αντίστοιχα, που συνομιλούν για το θέαμα που έχουν μόλις αντικρίσει. Πίσω από τον πρώτο στοιχίζονται οι Οδυσσέας και Διομήδης, αποσπασματικά σωζόμενοι, ενώ πίσω από τον δεύτερο, ο Αγαμέμνονας, ο Τεύκρος, ετεροθαλής αδελφός του νεκρού, και ο Αίαντας ο Λοκρός. Οι δύο τελευταίοι χειρονομούν εμφατικά, ενώ, αντιθέτως, ο Αγαμέμνονας παραμένει ουδέτερος. Τη σκηνή πλαισιώνουν δύο ιππείς αριστερά και δεξιά.

Η πρηνής στάση του σώματος προκαλεί, εκ πρώτης όψεως, συνειρμούς υποταγής.[887] Την υπόθεση της συνειδητής απόδοσης -ή και πρόσληψης- ενός τέτοιου νοήματος, ωστόσο, αποδυναμώνει εν μέρει το γεγονός ότι ο εν λόγω τύπος αποτελεί, κατά βάση, το έσχατο μέρος κατά την εξέλιξη μίας μακράς εικονογραφικής παράδοσης, όπου αναπαριστώνται τα διαδοχικά στάδια μίας κοινής δυναμικής διαδικασίας: αρχικά το σώμα πέφτει πρηνηδόν επάνω στο ξίφος, στη συνέχεια διαπερνάται από αυτό και, τέλος, καταλήγει νεκρό. Η ηρωική υπόσταση του σώματος, προς την οποία είναι εξορισμού αντίθετη η έννοια της υποταγής, τονίζεται, παρ' όλα αυτά, από το μνημειακό του μέγεθος, ιδιότητα που χαρακτήριζε και την ίδια τη μυθική οντότητα του ήρωα.[888] Η δεύτερη περίπτωση κατά την οποία το σώμα του Αίαντα αποδίδεται νεκρό απαντά, σχεδόν έναν αιώνα μετά, στο μεταίχμιο μεταξύ αρχαϊκής και κλασικής περιόδου, στο

[884] Κλειστός κατά τη Simon (1981, σ. 51).
[885] Την άποψη ότι το σώμα είναι νεκρό διατυπώνουν και οι Simon (1981, σ. 51) και Τιβέριος (1996, σ. 273).
[886] Shapiro 1994a, σ. 150.
[887] Για την έννοια της υποταγής, εκπεφρασμένης μέσα από τον γενικό τύπο του καταπρηνούς νεκρού, και από ανθρωπολογική σκοπιά βλ. Kefalidou 2010, σ. 136-137.
[888] Ο Παυσανίας (1.35.3) αναφέρει την επίσκεψή του στον τάφο του Αίαντα, στη Σαλαμίνα, όπου κλήθηκε να διαπιστώσει το μέγεθος του σώματος από ένα οστό του ποδιού του ήρωα, ενδεικτικό της ισχύος του μύθου και κατά την περίοδο εκείνη, τον 2ο αι. μ.Χ.

εσωτερικό της αττικής ερυθρόμορφης κύλικας με αρ. ευρ. 86.ΑΕ.286 στο Λος Άντζελες (*κατ. 134, εικ. 134*), έργο του Ζ. του Βρύγου. Η σκηνή απεικονίζεται στο μετάλλιο του αγγείου, με την περιφέρεια του κύκλου να διακοσμείται από συνεχόμενο μαίανδρο, τον οποίο κατά διαστήματα διακόπτει διάστικτο χιαστί μοτίβο σε τετράγωνο.[889] Ο νεκρός είναι ύπτιος αλλά η διαφορά με τις προγενέστερες απεικονίσεις δεν εξαντλείται στη διάταξη και στάση του σώματος. Πρόκειται για μία εξ ολοκλήρου νέα εικόνα, με την προσθήκη και μίας γυναικείας μορφής. Οι δύο αυτές μορφές, ο νεκρός Αίαντας και η γυναίκα, είναι και οι μοναδικές της παράστασης.

Το ραδινό αλλά μυώδες σώμα του γενειοφόρου ανδρός, με τον κορμό ελαφρώς εκτεινόμενο και, σχεδόν ανεπαίσθητα, στραμμένο προς τον θεατή με την κεφαλή κεκλιμένη προς τα πίσω, κείται πάνω σε ένα κομμάτι γης με κυματοειδείς γραμμές, το οποίο έχει ορθά θεωρηθεί ότι αποδίδει την παραλία όπου τελέστηκε η πράξη,[890] κατά την αυγή.[891] Το βάρος του κατανέμεται σε τρία κύρια σημεία: στο ισχίο, στο δεξί χέρι το οποίο είναι γυρισμένο και διπλωμένο προς τα πίσω στηρίζοντας την κεφαλή, μοτίβο χαρακτηριστικό της νεκρότητας, και, τέλος, στο ξίφος του, που είναι στερεωμένο σε έναν λοφίσκο άμμου και έχει διαπεράσει το σώμα «ραχιοπλευρικά»,[892] κρατώντας το ελαφρώς ανυψωμένο από το έδαφος, με είσοδο από την πίσω αριστερή πλευρά του θώρακα και έξοδο από την εμπρόσθια δεξιά. Και στα δύο τραύματα, εισόδου και εξόδου, υπάρχει αιμορραγία, με τη μορφή επίθετου χρώματος. Το δεξί σκέλος είναι ελαφρώς λυγισμένο, το αριστερό τεντωμένο, ενώ αμφότερα τα άκρα πόδια εξέρχονται του μεταλλίου επικαλύπτοντας ένα τμήμα του μαιανδρικού μοτίβου, μία επιλογή που έρχεται να «δώσει έμφαση στις μνημειακές διαστάσεις [του σώματος], για μία ακόμη φορά».[893] Το δεξί χέρι ακουμπά στο έδαφος, ανοιχτό και χαλαρό, με χαλαρωμένα δάκτυλα και καρπό. Μία λεπτή λωρίδα τριχοφυΐας διασχίζει τον άνω κορμό από το στέρνο μέχρι τη βουβωνική χώρα, ενώ ίχνη τριχοφυΐας περιβάλλουν και το περίγραμμα του στήθους. Με εναργή τρόπο έχει αποδοθεί η εικόνα της παρουσίας του θανάτου στο πρόσωπο με τα λεπτά, ευγενή χαρακτηριστικά, όπου το στόμα διατηρείται ανοιχτό και ο οφθαλμός μισάνοιχτος, με βολβοστροφή της κόρης. Η παρατήρηση ότι η

[889] Για τη σχέση της εικόνας του μεταλλίου με τις εικόνες της εξωτερικής επιφάνειας του αγγείου, όπου απεικονίζεται η μάχη μεταξύ Αίαντα και Οδυσσέα για τα όπλα του Αχιλλέα και η ψηφοφορία για την απόδοσή τους, αλλά και για τη λειτουργία του αγγείου στο πλαίσιο του συμποσίου, βλ. Davies 1973, σ. 67-70 και Catoni 2015, σ. 20-28.
[890] Davies 1973, σ. 66 και Shapiro 1994a, σ. 153.
[891] Σχολιαστής στον Πινδ. Ισθμ. 4.58b, βλ. West 2003, σ. 116.
[892] Από ανατομική σκοπιά, το ξίφος θα είχε προκαλέσει «τραυματισμό του πνεύμονα, της καρδιάς και των αγγειών», βλ. Γερουλάνος & Bridler 1998, εικ. 71.
[893] Shapiro 1994a, σ. 153.

φαινομενικά βρεγμένη κόμη του νεκρού, ίσως αποδίδει τον ιδρώτα του Αίαντα κατά τη φάση της παράνοιας, είναι μάλλον υπερβολική,[894] ενώ ως απλούστερη και πιο στέρεη μοιάζει η ερμηνεία ότι τα βρεγμένα μαλλιά ενδεχομένως οφείλονται στο θαλασσινό νερό που θα άγγιζε το σώμα στην ακτή.[895] Στο άνω δεξί τεταρτημόριο του μεταλλίου είναι αναρτημένο το θηκάρι του ξίφους. Η γυναικεία μορφή προσεγγίζει το σώμα ερχόμενη από αριστερά και ιστάμενη ακριβώς από πάνω του, κρατώντας ανοιχτό ένα ύφασμα από πάνω του, τον *φάρο*,[896] με σκοπό να το σκεπάσει. Η κάλυψη του σώματος του νεκρού Αίαντα απαντά και στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή,[897] όπου η πράξη πραγματοποιείται από τη σύντροφό του Τέκμησσα, προκειμένου να το καταστήσει «αθέατο».[898] Φαίνεται, συνεπώς, ότι πρόκειται για την ίδια σκηνή και εδώ: η γυναικεία μορφή είναι η Τέκμησσα.

Το κύριο ερώτημα που ανακύπτει αφορά στον λόγο ή τους λόγους δημιουργίας και επιλογής του νέου αυτού εικονογραφικού τύπου για την απεικόνιση του σώματος, στο πλαίσιο και της συνολικής εικονογραφίας στην οποία εντάσσεται, έναντι του καθιερωμένου και επί μακρόν εξελισσόμενου τύπου της κορινθιακής αγγειογραφίας, με το σώμα πρηνηδόν επί του ξίφους. Εξετάζοντας την ανάδειξη και τη σημασία του Αίαντα, ως ηρωικής μορφής, μέσω της αθηναϊκής κρατικής προπαγάνδας, μπορεί να ανιχνεύσει κανείς ότι τα κίνητρα που υπαγόρευσαν ή, έστω, επηρέασαν αυτή την επιλογή,[899] δεν ήταν ανεξάρτητα από το πολιτικό τοπίο που διαμορφώνεται στην αθηναϊκή κοινωνία.

Η θέσπιση του Αίαντα ως αθηναϊκού ήρωα τοποθετείται στη διάρκεια του 6ου αι. π.Χ. Επρόκειτο για μία καθαρά ιδεολογική επιλογή πολιτικής σκοπιμότητας, υπαγορευμένη από τη βούληση της Αθήνας να αποκτήσει τον έλεγχο της Σαλαμίνας, την οποία επίσης διεκδικούσαν τα Μέγαρα, και, συνεπώς, ο ήρωας θα επιτελούσε έναν νομιμοποιητικό αλλά και συνδετικό ρόλο ανάμεσα στην Αθήνα και τη διεκδικούμενη νήσο, από όπου καταγόταν και όπου λατρευόταν.[900] Το 508 π.Χ., μάλιστα, το όνομά

[894] Βλ. Davies 1973, σ. 63. Η φράση *κάρα στάζων ἱδρῶτι* ανήκει στην Αθηνά, από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή (στ. 9-10).
[895] Davies 1973, σ. 66, σημ. 35.
[896] Simon 2003, σ. 18.
[897] Η τραγωδία *Αίας* του Σοφοκλή έχει χρονολογηθεί περί το 460-440 π.Χ., δηλ. μόλις 20-50 χρόνια μετά την κύλικα του Ζ. του Βρύγου. Αυτό σημαίνει, όπως ορθά σημειώνει ο Davies (1973, σ. 65 και σημ. 30), ότι η σκηνή της κάλυψης του σώματος δεν είναι επινόηση του Σοφοκλή, αλλά «μέρος της πιο πρώιμης παράδοσης γύρω από την αυτοκτονία του Αίαντα».
[898] Σοφοκλέους *Αίας* στ. 915-919.
[899] Λαμβάνοντας, επιπλέον, υπόψη και συνυπολογίζοντας και την πλήρη απουσία του καταπρηνούς τύπου από την αττική αγγειογραφία.
[900] Βλ. Shapiro 1989, σ. 154-155.

του δίνεται από τον Κλεισθένη σε μία από τις δέκα φυλές των Αθηνών, την Αιαντίδα, επικυρώνοντας τη θέση του ως αττικού ήρωα,[901] ενώ βαθμιαία η λατρεία του στην Αθήνα εδραιώνεται όλο και περισσότερο.[902] Δημιουργείται και μία παράδοση βάσει της οποίας οι δύο γιοι του Αίαντα, Ευρυσάκης και Φίλαιος, έγιναν Αθηναίοι πολίτες και παραχώρησαν τη Σαλαμίνα στους Αθηναίους, ως αντάλλαγμα.[903]

Το νεκρό σώμα φαίνεται να προσαρμόζεται σε αυτά τα νέα δεδομένα. Η καθιερωμένη καταπρηνής και συνεπτυγμένη στάση του, είναι πιθανόν ότι θεωρήθηκε επισφαλής για την εικόνα μιας ηρωικής μορφής, εξαιτίας των συνδηλώσεων υποταγής, και αντικαταστάθηκε από μία στάση ύπτια και ανοιχτή,[904] η οποία υπηρετεί πιο αποτελεσματικά τον νέο σημαντικό ρόλο του Αίαντα για την Αθήνα, αντανακλώντας, ταυτόχρονα, τη νέα θέση του,[905] σε μία αμφίδρομη σχέση. Δεν είναι τυχαίο, τέλος, ότι το νεκρό σώμα δεν αποτελεί στην προκειμένη περίπτωση ένα απλό αντικείμενο παρατήρησης από συμπληρωματικές μορφές της εικόνας, που κυμαίνεται από την αδιάφορη επόπτευση έως την έκπληξη, όπως συμβαίνει στην κορινθιακή εικονογραφία, αλλά, αντιθέτως, δέχεται ενεργή νεκρική φροντίδα και μέριμνα από τη σύντροφό του, ως κάτι πολύτιμο. Η σπανιότητα της εικονογραφίας της αυτοκτονίας του Αίαντα στην αττική αγγειογραφία κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, μαρτυρά ότι τα ανδραγαθήματα του βίου του, όπως είναι η διακομιδή του νεκρού Αχιλλέα, κρίθηκαν πιθανότατα ως σημαντικότερα ορόσημα προς αξιοποίηση στην κατασκευή της εικόνας του ως αττικού ήρωα.[906] Το γεγονός αυτό, ωστόσο, δεν αναιρεί ότι, στις μόλις δύο σωζόμενες εικόνες από την προετοιμασία της αυτοκτονίας και την επιτέλεσή της, στον

---

[901] Shapiro 1989, σ. 154.

[902] Kearns 1989, σ. 82. Βάσει της μαρτυρίας του Ηροδότου, πριν τη ναυμαχία της Σαλαμίνας οι Αθηναίοι έκαναν επίκληση στη βοήθεια του Αίαντα και μετά τη νίκη του ελληνικού στόλου, του αφιέρωσαν μία από τις κατασχεμένες τριήρεις του αντιπάλου, ενώ, επιπλέον, ο Μιλτιάδης και ο Κίμων ισχυρίζονταν ότι έλκουν την καταγωγή τους από αυτόν, βλ. Garvie 1998, σ. 5-6.

[903] Τιβέριος 1985, σ. 62, σημ. 143.

[904] Ο Shapiro (1994, σ. 153) σημειώνει και τη δυνατότητα που δίνει στον αγγειογράφο η ύπτια τοποθέτηση του Αίαντα να φανεί, μεταξύ άλλων, «το ρωμαλέο, τριχωτό στήθος του», που και αυτό συμβάλλει στην ενίσχυση της ηρωικής υπόστασης του σώματος. Η ύπτια και «ανοιχτή» στάση του Αίαντα είναι ανάλογη αυτής του νεκρού Λαπίθη της νότιας μετόπης αρ. 28 του Παρθενώνα, που εκφράζει με τον πλέον ισχυρό εκφραστικά τρόπο, το ηρωικό ιδεώδες. Εντελώς διαφορετικά είναι τα κίνητρα και η έμπνευση πίσω από τη δημιουργία του ετρούσκικου, χάλκινου αγαλματιδίου της Βασιλείας, χρονολογημένου στο 2ο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ., όπου η ύπτια τοποθέτηση του Αίαντα καθώς πέφτει πάνω στο ξίφος του, συνδέθηκε με τους *κυβιστητήρες*, ακροβάτες που επιδίδονταν στην επιτέλεση επικίνδυνων αλμάτων πάνω από ξίφη, για λόγους αναψυχής και ψυχαγωγίας, αλλά και με διονυσιακές τελετές, βλ. Davies 1971, σ. 148-157, και ιδ. σ. 151 και σ. 153.

[905] Για τον επηρεασμό των αγγειογράφων από το σύγχρονό τους περιβάλλον, βλ. Shapiro 1989, σ. 16.

[906] Όπως, ωστόσο, σημειώνει η Simon (2003, σ. 25-26), και στις δύο αυτές ενέργειες του Αίαντα, στη διακομιδή του νεκρού Αχιλλέα αλλά και στην αυτοκτονία του, διαγράφεται «ζωντανά» ο χαρακτήρας του ήρωα.

αμφορέα της Βουλόνης του Εξηκία και στην κύλικα του Ζ. του Βρύγου,[907] το φυσικό σώμα του Αίαντα επιλέγεται να απεικονισθεί πειθαρχημένο, συγκροτημένο και έλλογο στην πρώτη, όπου ζωντανός ακόμα προετοιμάζει τον θάνατό του, και με ηρωικό πάθος στη δεύτερη, όπου ο θάνατος έχει ήδη επέλθει. Πρόκειται για ιδιότητες συμβατές με τη νέα πολιτική ταυτότητα που του προσδίδεται.[908]

[907] Υπάρχει και μία τρίτη εικόνα, στην ερυθρόμορφη λήκυθο του Αλκίμαχου, BS1442, του π. 460 π.Χ., που, ωστόσο απέχει λίγο περισσότερο από την στενή προετοιμασία της αυτοκτονίας και από το τελικό προϊόν της: πρόκειται για την προσευχή του Αίαντα, γονατιστού, στους θεούς, να φροντιστεί το σώμα του μετά τον θάνατό του, απηχώντας το απόσπασμα του *Αίαντα* του Σοφοκλή, στ. 815-865. Βλ. *LIMC* I, Aias I, 105, Robertson 1992, σ. 151-152, εικ. 156.

[908] Η θεωρία της αξιοποίησης του Αίαντα ως μέσου πολιτικής προπαγάνδας αμφισβητήθηκε από τον Williams (1980, σ. 144 και σημ. 55), καθώς «η ιστορία του ήταν υπερβολικά τραγική και στενής τοπικής εμβέλειας, για να μπορέσει να αξιοποιηθεί επιτυχώς από τους Πεισιστρατίδες ή τους Δημοκρατικούς». Ωστόσο, και ο ίδιος αναγνωρίζει ότι «η ξαφνική δημοφιλία του αντανακλά πιθανώς το σύγχρονο ενδιαφέρον για τη Σαλαμίνα» σημειώνοντας επιπλέον ότι «πιθανώς ορισμένα αγγεία με παραστάσεις του Αίαντα να ήταν ειδικές παραγγελίες για τα μέλη της νέα φυλής της Αιαντίδος», βλ. Williams 1980, σ. 144.

Θρήνος

Αγγειογραφία

Ως θρήνος ορίζεται η εξωτερική εκδήλωση του πένθους. Ενώ το πένθος αποτελεί ένα ατομικό, ψυχολογικό φαινόμενο, με βιολογικές καταβολές, ο θρήνος, ως έκφρασή του, διαμορφώνεται με βάση τις εκάστοτε κοινωνικές νόρμες και τους νόμους, που είτε επιχειρούν να τον περιορίσουν,[909] είτε στοχεύουν να του προσδώσουν μεγαλύτερη και πιο περίτεχνη λειτουργία.[910] Από τη σκοπιά της κοινωνικής ανθρωπολογίας, η ένταση και η διάρκεια των θρηνητικών τελετών, ενός φαινομένου οικουμενικού, «επέτρεπαν τη συναισθηματική «προσαρμογή» των οικείων του νεκρού, την ελάττωση της αισθητικής αντίληψης του πόνου για τον χαμό του και την αποδοχή του θανάτου του».[911] Στην *Ιλιάδα,* και συνολικά στον Τρωικό Κύκλο, ο θρήνος χωρίζεται σε δύο βασικές κατηγορίες: τον τελετουργικό θρήνο, ο οποίος συνιστά μία δημόσια, επίσημη τελετή, με κύριο στοιχείο το θρηνητικό άσμα, εκτελεσμένο από επαγγελματίες αοιδούς, και τον ιδιωτικό, ανεπίσημο θρήνο.[912] Οι εξεταζόμενες παραστάσεις τοποθετούνται αναλόγως, σε μία από τις δύο αυτές κατηγορίες.

Η πρωιμότερη απεικόνιση θρήνου στην αγγειογραφία, κατά την υπό εξέταση περίοδο, βρίσκεται στη μελανόμορφη κορινθιακή υδρία με αρ. ευρ. Ε643 στο Λούβρο (*κατ. 135, εικ. 135*). Πρόκειται για τον θρήνο των Νηρηίδων, των νυμφών της θάλασσας και αδελφών της Θέτιδας, για τον νεκρό Αχιλλέα, «μία από τις πιο φορτισμένες, συναισθηματικά, σκηνές *προθέσεως* στην ελληνική αγγειογραφία».[913] Η πολύχρωμη εικόνα, τοποθετημένη ανάμεσα στις λαβές του αγγείου, ακολουθεί το πρότυπο της πρόθεσης των γεωμετρικών αγγείων, με το νεκρό σώμα ύπτιο επί της κλίνης. Οι δέκα συνολικά θρηνωδοί βρίσκονται παρατεταγμένες πίσω από την κλίνη και είναι χωρισμένες σε δύο ομάδες, σε αντιμέτωπη διάταξη μεταξύ τους, με τις πέντε από αυτές, τις αριστερά τοποθετημένες, να κοιτάζουν προς τα δεξιά και τις υπόλοιπες

---

[909] Βλ. τους περιορισμούς στις εκδηλώσεις θρήνου, που θεσπίστηκαν από τον Σόλωνα. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, η σχετική νομοθεσία είχε ως σκοπό να ελεγχθούν οι υπερβολικές συναισθηματικές αντιδράσεις των γυναικών, καθώς η εκδήλωση του πάθους αποτελούσε απειλή για τη σταθερότητα της πόλης, βλ. Loraux 1998, σ. 9-28.

[910] Stears 2008, σ. 147 και σημ. 25, 26. Τον καθορισμό της έντασης του συναισθήματος βάσει των κοινωνικών επιταγών, κατά τη διάρκεια των θρηνητικών τελετών, έχει επισημάνει και η Sourvinou-Inwood (1983, σ. 34 και σημ. 3).

[911] Πίτσιος 2003, σ. 340-341.

[912] Βλ. Perkell 2008, σ. 96 και σημ. 25.

[913] Havelock 1981, σ. 112.

τέσσερις προς τα αριστερά. Οι πλησιέστερες στην κλίνη ακουμπούν και αγκαλιάζουν το σώμα, με τα μαλλιά ορισμένων εξ αυτών να πέφτουν προς τα κάτω «σαν δάκρυα».[914] Η εστίαση της προσοχής τους στρέφεται προς την κεφαλή του γενειοφόρου νεκρού, με τις επικεφαλής των δύο ομάδων να συναντιούνται πάνω από τον θώρακα και το πρόσωπό του. Το σώμα είναι εξ ολοκλήρου τυλιγμένο σε ένα κόκκινο ύφασμα με την κεφαλή ελαφρώς ανασηκωμένη καθώς ακουμπά στο μαξιλάρι, με τα χέρια της επικεφαλής των θρηνωδών, που είναι πιθανώς η ίδια η Θέτις,[915] να τυλίγονται γύρω της. Οι οφθαλμοί είναι κλειστοί, όπως και το στόμα. Οι περισσότερες από τις Νηρηίδες τίλλουν τελετουργικά την κόμη, μία τυπική έκφραση θρήνου ήδη από τη γεωμετρική εικονογραφία, ενώ μία εξ αυτών κρατάει λύρα. Μπροστά από την κλίνη είναι τοποθετημένη η ασπίδα του νεκρού με το γοργόνειο και πλάι το κράνος του.

Μία στιγμή ιδιωτικού θρήνου απεικονίζεται στον μελανόμορφο αμφορέα με αρ. ευρ. 16589 στο Βατικανό (κατ. 136, *εικ. 136*), που αποδίδεται στον Ζ. της Θρηνωδού του Βατικανού. Η σκηνή διαδραματίζεται σε ανοιχτό, υπαίθριο περιβάλλον, ένα δασώδες τοπίο αποτελούμενο από τέσσερα δέντρα, πλάτανους και πεύκα.[916] Ένας νεκρός, γυμνός, γενειοφόρος άνδρας κείται ύπτιος στο δεξιό τμήμα της εικόνας, τοποθετημένος πάνω σε φυλλωσιές και ανάμεσα από δύο δέντρα. Τα σκέλη του είναι ελαφρώς λυγισμένα στο γόνατο και το αριστερό χέρι εφάπτεται στον κορμό τεντωμένο. Από το δεξί του χέρι διακρίνεται μόνο η παλάμη η οποία με τεντωμένα δάκτυλα ακουμπά στο στήθος. Η κεφαλή του είναι ελαφρώς ανασηκωμένη, καθώς ακουμπά πάνω σε ένα ελαφρώς επικλινές τμήμα του εδάφους, ενώ στο πρόσωπο ο θάνατος αποτυπώνεται μέσω του κλειστού στόματος και των κλειστών οφθαλμών. Στο αριστερό τμήμα της εικόνας έχει αποτεθεί, στηριγμένος στα δέντρα, ο οπλισμός του πολεμιστή, οκτώσχημη ασπίδα, κορινθιακό κράνος, περικνημίδες και θώρακας, ενώ σε κεντρική θέση, ανάμεσα στον οπλισμό και το σώμα, δεσπόζει ιστάμενη γυναικεία μορφή, στραμμένη προς τον νεκρό, τον οποίο κοιτάζει έχοντας σκύψει ελαφρώς την κεφαλή. Ο θρήνος της εκδηλώνεται παραστατικά· με το δεξί χέρι φέρει το άκρο του αποπτύγματος στο πρόσωπο, για να σκουπίσει τα δάκρυά της, ενώ με το αριστερό «τίλλει την κόμη». Ένα μαύρο πτηνό στέκεται στο κλαδί του δέντρου, ακριβώς από πάνω της, το οποίο «ενισχύει την ατμόσφαιρα οδύνης», με το θρηνητικό του

[914] Havelock 1981, σ. 112.
[915] Denoyelle 1994, σ. 44.
[916] Βλ. *LIMC* III, 1, Eos, 327, σ. 784 (Carina Weiss).

κελάηδισμα.[917] Αναφορικά με την ταυτότητα των μορφών, η μη ύπαρξη επιγραφών δημιουργεί περιθώρια για τη διατύπωση περισσότερων της μίας ερμηνειών. Η πλέον διαδεδομένη πρόταση ότι πρόκειται για τον Μέμνονα και τη μητέρα του Ηώ,[918] φαίνεται βάσιμη, με τα κύρια επιχειρήματα να εδράζονται στο δασώδες τοπίο αλλά και στην υπέρμετρη ταφική φροντίδα και τον ζήλο με τον οποίο, κατά τον μύθο, θρήνησε η μητέρα τον γιο, ενώ ως επιπλέον στοιχείο υποστηρικτικό αυτής της ταύτισης χρησιμοποιήθηκε και το πτηνό, που πιθανώς συνδέεται με τις Μεμνονίδες Όρνιθες,[919] στις οποίες μεταμορφώθηκαν οι σύντροφοι του Μέμνονα από την Ηώ, μετά τον θάνατό του.[920] Ο Schefold απορρίπτει τόσο την εκδοχή των Αίαντα-Τέκμησσας, όσο και αυτή των Σαρπηδόνα-Ευρώπης, η οποία διατυπώθηκε από τη Simon,[921] ενώ μία διαφορετική ταύτιση προτάθηκε από την Zahn, η οποία αναγνώρισε στις μορφές τον Πάρι και την πρώτη του σύντροφο, νύμφη Οινώνη.[922]

Σε αντίθεση με την πρώτη εικόνα, όπου ο θρήνος εκφράζεται γοερά και παραστατικά, μέσα από το θρηνητικό τραγούδι και τις κινήσεις του σώματος, που διαμορφώνουν ένα τελετουργικό πλαίσιο, αλλά και με τη δεύτερη, όπου ο θρήνος εκδηλώνεται με ανάλογο τρόπο, παρά τον απομονωμένο χαρακτήρα του, στην επόμενη εικόνα, μεταγενέστερη κατά περίπου έναν αιώνα, ο θρήνος είναι βουβός, σχεδόν δυσδιάκριτος. Πρόκειται για τον θρήνο του Αχιλλέα για τον νεκρό Πάτροκλο, σκηνή που απεικονίζεται στην αττική ερυθρόμορφη λήκυθο της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 31.11.13 (*κατ. 137, εικ. 137*), του Ζ. της Ερέτριας. Την ταυτότητα των δύο μορφών αποκαλύπτουν οι επιγραφές των ονομάτων τους. Η ιδιαιτερότητα στη διακόσμηση αυτού του αγγείου συνίσταται στη διαμόρφωσή της σε τρεις οριζόντιες ζώνες: στην άνω και στην κάτω έχει εφαρμοστεί η ερυθρόμορφη τεχνική, ενώ στην κεντρική ζώνη, όπου εντάσσεται και η σκηνή του θρήνου, έχει εφαρμοστεί η τεχνική των λευκών ληκύθων με τις μορφές αποδοσμένες με περίγραμμα σε λευκό βάθος. Σε αυτή τη ζώνη, μαζί με τη σκηνή του θρήνου, η οποία οριοθετείται από δύο κίονες, απεικονίζεται και η μεταφορά των νέων όπλων του Αχιλλέα από τις Νηρηίδες. Το σώμα του Πατρόκλου είναι τοποθετημένο κατά την κλασική διάταξη, με την κεφαλή προς τα δεξιά, λίγο ανασηκωμένη και στηριζόμενη σε μαξιλάρι. Στα λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου

[917] Schefold 1978, σ. 244.
[918] Για συγκεντρωμένη βιβλιογραφία βλ. Zahn 1983, σ. 590, σημ. 32. Τη συγκεκριμένη ταύτιση Μέμνονα-Ηώς υποστήριξε και ο Schefold (1978, σ. 244).
[919] Βλ. *LIMC* III, 1, Eos, 327, σ. 784 (Carina Weiss).
[920] Q. Smyrn. 2, 642-655.
[921] Simon 1981, σ. 88.
[922] Zahn 1983, σ. 590-592.

είναι αποτυπωμένη η νεκρική αταραξία. Ο Αχιλλέας κάθεται γυμνός σε έναν κλισμό, δίπλα στην κλίνη με το νεκρό σώμα, σε μία στάση μαζεμένη, με τα χέρια και τα πόδια του σταυρωμένα και το κεφάλι σκυφτό. Παρά το γεγονός ότι αυτή η κλειστή, σιωπηλή στάση συνιστά μία εικόνα εκ διαμέτρου αντίθετη από την εξωστρεφή, ηχηρή, δραματική εκφραστικότητα των γυναικών θρηνωδών, η έννοια και η λειτουργία του θρήνου υλοποιείται και εδώ εξίσου αποτελεσματικά, με βάθος και εκφραστική δύναμη, παρά τα λιτά εκφραστικά μέσα,[923] αλλά και μέσω της εγγύτητας του θρηνούντος στο νεκρό σώμα.[924] Ένα πλησίασμα που αποτελεί την έκφραση της επιθυμίας να μην πραγματοποιηθεί ο αποχωρισμός από το νεκρό σώμα, ενόσω από την άλλη πλευρά βρίσκεται η κοινωνική επιταγή ο νεκρός να αποκοπεί από τον κόσμο των ζώντων, σχηματίζοντας μία τραγική διελκυστίνδα.[925]

[923] Βλ. Lezzi-Hafter 1988, σ. 230: “So wenig und doch so viel!”.
[924] Παρουσιάζει ενδιαφέρον η παρατήρηση της Neils (2008, σ. 61-62) ότι, μολονότι ο θρήνος τελείται εδώ από άνδρα, τον Αχιλλέα, η απεικόνισή του σε λευκό πεδίο τοποθετεί τη θρηνητική τελετουργία στο φάσμα των γυναικείων δραστηριοτήτων, αντίθετα από τις ανδρικές ασχολίες του πολέμου και των αρμάτων, που απεικονίζονται με την ερυθρόμορφη τεχνική στις δύο άλλες ζώνες του αγγείου
[925] Βλ. Sourvinou-Inwood 1995, σ. 111-112.

Αντικείμενο συναλλαγής

Αγγειογραφία και πλαστική

Ενέργεια αντιπροσωπευτική και συμβολική της σημασίας και της αξίας του νεκρού σώματος για τους οικείους του, πάντα υπό το πρίσμα της απόδοσης των επιβεβλημένων νεκρικών τιμών, είναι η αποτίμησή του και η μετατροπή του σε συναλλακτικό μέσο στο πλαίσιο ενός ιδιότυπου αντιπραγματισμού, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της επίσκεψης, της έκκλησης και της παρεπόμενης διαπραγμάτευσης του Πριάμου με τον Αχιλλέα για την επιστροφή του νεκρού Έκτορα, το σώμα του οποίου βρίσκεται στην κατοχή του τελευταίου. Πρόκειται για το θέμα που είναι γνωστό ως «*Έκτορος Λύτρα*» ή ως «*Ικεσία του Πριάμου*», ένα επεισόδιο όπου ξεδιπλώνεται η τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας αλλά και μία μοναδική, αμοιβαία ενσυναίσθηση, με το παράλληλο πένθος να σκιάζει τους πρωταγωνιστές, μία στιγμή «θεμελιώδους ανθρωπισμού, μακριά από τη βαρβαρότητα της μάχης».[926] Το επεισόδιο της συναλλαγής διαδραματίζεται στη ραψωδία Ω της *Ιλιάδος*, μέσα στη σκηνή του Αχιλλέα. Στην ίδια ραψωδία περιγράφεται και η έλξη του σώματος, η οποία εξετάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Μία επιπλέον κειμενική πηγή της ιστορίας είναι η τραγωδία του Αισχύλου *Φρύγες* ή *Έκτορος Λύτρα*, το τρίτο μέρος της τριλογίας *Αχιλληίς*, η οποία διασώζεται αποσπασματικά.[927]

Ο Πρίαμος προσέρχεται στη σκηνή του Αχιλλέα κομίζοντας δώρα, με σκοπό δηλαδή να «εξαγοράσει», επί της ουσίας, το νεκρό σώμα του γιου του, από τον παρόντα κάτοχό του, ενώ έχει ήδη διαβιβαστεί προς τον Αχιλλέα μέσω της μητέρας του, Θέτιδας, η εντολή του Δία να παραδοθεί ο νεκρός στον πατέρα του. Η επιστροφή της σορού στους οικείους, μέσω της προσφοράς ανταλλαγμάτων, χρυσού και χαλκού, από τη μεριά του Πριάμου, αναφέρεται αρχικά ως προτροπή και παράκληση προς τον Αχιλλέα από τον ίδιο τον Έκτορα, ενόσω ψυχορραγεί,[928] ενώ εν συνεχεία προβλέπεται και στο σχέδιο του Δία, κατέχοντας μάλιστα θέση βασικού προαπαιτούμενου, με κύριο σκοπό να κατευνασθεί ο Αχιλλέας.[929] Κατόπιν, το σχέδιο της συναλλαγής μεταφέρεται ρητά τόσο σε αυτόν, όσο και στον Πρίαμο, μέσω της Ίριδας, ενώ στην απόκριση του

[926] Βλ. Shapiro 1994b, σ. 23.
[927] Βλ. Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 23-25.
[928] Ιλ. Χ 340-342.
[929] Ιλ. Ω 119.

Αχιλλέα στη Θέτιδα, διατυπώνεται σαφώς η συναίνεσή του να επιστρέψει τη σορό, εφόσον βέβαια καταβληθεί το σχετικό τίμημα.[930] Η αξία του σώματος για τον Πρίαμο είναι τόσο σημαντική, ώστε δεν φείδεται των πλέον πολύτιμων αντικειμένων και περιουσιακών στοιχείων, ανταλλαγμάτων υψηλής αξίας, μεταξύ των οποίων και δέκα χρυσά τάλαντα, τα οποία συγκεντρώνει για την προσφορά προς τον Αχιλλέα.[931] Σε μία χαρακτηριστική, μάλιστα, προτροπή προς τον γέροντα βασιλιά της Τροίας, μετά την ολοκλήρωση της συναλλαγής, να βιαστούν να φύγουν από το στρατόπεδο των Αχαιών, ο Ερμής συγκρίνει το τίμημα που ο Πρίαμος μόλις κατέβαλλε για το σώμα του Έκτορα, με αυτό που θα αναγκαστούν να πληρώσουν οι εναπομείναντες γιοι του για τον ίδιον τον βασιλιά, σε περίπτωση που αιχμαλωτιστεί από τους Αχαιούς, και το οποίο θα είναι, κατά την εκτίμηση του Ερμή, το τριπλάσιο.[932] Η έννοια της συναλλαγής και η καταβολή αντιτίμου, με σκοπό την υλική και ψυχική αποζημίωση του παθόντος, σε περίπτωση φόνευσης συγγενικού του προσώπου, προβάλλονται ως φυσιολογικές πρακτικές και σε άλλο επεισόδιο της *Ιλιάδος*, κατά την παραίνεση του Αίαντα προς τον Αχιλλέα να δεχθεί τα δώρα των Αχαιών και να επιστρέψει στη μάχη.[933] Η πλέον παραστατική εικόνα της αποτίμησης του σώματος με υλικούς όρους εισάγεται, και μάλιστα ως ρηξικέλευθο στοιχείο, στην τραγωδία του Αισχύλου, όπου ο νεκρός τοποθετείται στη ζυγαριά, ώστε το βάρος του να αντισταθμισθεί από ισόποσο βάρος χρυσού.[934] Το ίδιο το σώμα, όπως προκύπτει από την περιγραφή του Ερμή προς τον Πρίαμο,[935] το έχουν συντηρήσει οι θεοί ακέραιο, ανεπηρέαστο από τη φυσιολογική διαδικασία της αποσύνθεσης στο διάστημα των δώδεκα ημερών που βρίσκεται στην κατοχή του Αχιλλέα και με όλα τα τραύματά του επουλωμένα. Η έννοια της ανταποδοτικότητας αποδίδεται με σαφήνεια και εδώ, καθώς η σορός διατηρείται σε αυτή την κατάσταση από τους θεούς λόγω της προτέρας προσφοράς ακριβών δώρων του Έκτορα προς αυτούς.[936] Και τα ανταλλάγματα που κομίζει ο Πρίαμος προς τον Αχιλλέα λογίζονται, όπως ήδη αναφέρθηκε, ως δώρα. Η ανταλλαγή δώρων είναι ένας θεσμός που επιβιώνει και στις αρχαϊκές ελίτ, επιτελώντας μία σημαντική λειτουργία.[937] Στην κοινωνία της αρχαϊκής περιόδου, η προσφορά δώρων προϋποθέτει πλούτο, τον

[930] Ιλ. Ω 139-140.
[931] Ιλ. Ω 228-237.
[932] Ιλ. Ω 685-688.
[933] Ιλ. Ι 632-636.
[934] Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 26-28.
[935] Ιλ. Ω 410-424.
[936] Ιλ. Ω 425-426.
[937] Βλ. Gygax 2016, σ. 15.

οποίον η άρχουσα τάξη επιζητεί καθώς την οδηγεί στην απόκτηση υψηλότερου κύρους, που αποτελεί σημαντική προτεραιότητα για αυτήν.[938] Το δώρο, κατά συνέπεια, θεωρείται, εμμέσως, μία ισχυρή απόδειξη κύρους, ενώ η έννοια της ανταποδοτικότητας εγγενές στοιχείο της προσφοράς δώρου: αυτός ο οποίος δίνει, θα πρέπει και να λάβει,[939] όπως ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση του Πριάμου και του Αχιλλέα. Πάντως, ως καταλύτης για την επιστροφή του σώματος έχει βάσιμα υποστηριχθεί ότι δρα και το συναίσθημα της ενσυναίσθησης που αναπτύσσεται στον Αχιλλέα για τον Πρίαμο.[940]

Η εικονογραφική απόδοση του θέματος ξεκινάει από το δεύτερο τέταρτο του 6ου π.Χ. αιώνα. Μολονότι το νεκρό σώμα του Έκτορα δεν βρίσκεται, σύμφωνα με το ιλιαδικό κείμενο, εντός της σκηνής του Αχιλλέα, αλλά έξω από αυτή,[941] κοντά στα καράβια, στο σύνολο, σχεδόν, των παραστάσεων απεικονίζεται κανονικά μέσα σε αυτή, όπου και διαμείβεται ο διάλογος μεταξύ του Αχιλλέα και του Πριάμου. Η προσθήκη αυτή του σώματος στην εικονογραφία, θεωρήθηκε ότι έγινε ώστε να μπορέσει να ταυτιστεί ευκολότερα η παράσταση.[942] Η άποψη αυτή, αναφορικά με το κίνητρο της προσθήκης του σώματος, δεν είναι εντελώς αβάσιμη, καθώς η παρουσία του νεκρού πράγματι συμβάλλει στην πιο άμεση αναγνώριση του επεισοδίου. Δεν είναι αβάσιμη, ωστόσο, και η επιφύλαξη του Shapiro, ότι η παράσταση θα ήταν αναγνωρίσιμη και χωρίς την παρουσία του σώματος, άρα θα πρέπει αυτή να εκπορεύεται και από κάποιον άλλον λόγο.[943] Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η παρουσία του νεκρού, σε συνδυασμό με το σκηνικό συμποσίου, με μόνο συμποσιαστή τον Αχιλλέα, αποδίδουν την ιδέα ότι «η αγριότητα και η ακραία αντικοινωνική συμπεριφορά του δεν θα υποχωρήσουν παρά μόνο όταν θα μπορέσει να καλωσορίσει τον Πρίαμο και να δεχθεί τα λύτρα».[944] Μία, ωστόσο, επιπλέον και, ίσως, απλούστερη ερμηνεία για την παρουσία του σώματος, χωρίς κατ' ανάγκην να αναιρούνται οι υπόλοιπες, είναι ότι αυτό είναι εξ ορισμού στο επίκεντρο αυτής της συνάντησης: για το σώμα προσέρχεται ο Πρίαμος αναλαμβάνοντας έναν υψηλό κίνδυνο, το σώμα είναι στην ιδιοκτησία του Αχιλλέα, το σώμα προστατεύουν οι θεοί, για το σώμα γίνεται όλη η διαπραγμάτευση. Συνεπώς, δεν θα μπορούσε ένα τόσο σημαντικό στοιχείο του επεισοδίου να απουσιάζει από την εικονογραφία, στερώντας επιπλέον από τους θεατές και την ανάλογη

[938] Βλ. Gygax 2016, σ. 15.
[939] Βλ. Gygax 2013, σ. 45-46 και Gygax 2016, σ. 26-27.
[940] Βλ. Farenga 2006, σ. 95-108.
[941] Ιλ. Ω 136, 412, 554.
[942] Βλ. Johansen 1967, σ. 130, Basista 1979, σ. 35, Lowenstam 2008, σ. 52.
[943] Shapiro 1994b, σ. 27.
[944] Shapiro 1994b, σ. 28.

συγκίνηση, που θα προκαλούσε η παρουσία του δίπλα στον πενθούντα πατέρα του ή εν πάση περιπτώσει η σύνθεση θα ήταν μάλλον λειψή χωρίς αυτό.

Συγχρόνως, σχεδόν, με τις πρώτες απεικονίσεις στην αγγειογραφία, η σκηνή των Λύτρων αποτυπώνεται στην επιφάνεια του χάλκινου κατόπτρου του Βερολίνου, με αρ. ευρ. 8099 (*κατ. 138, εικ. 138*) και σε αυτήν του χάλκινου οχάνου της Ολυμπίας, με αρ. ευρ. Β1654 (*κατ. 139, εικ. 139*) αμφότερα αργειοκορινθιακής προέλευσης. Τόσο στο κάτοπτρο, όσο και στο όχανο. η εικόνα αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Το νεκρό, γυμνό σώμα του γενειοφόρου Έκτορα, ύπτιο και σε διάταξη αυστηρής ακατατομής, με την κεφαλή δεξιά, κυριαρχεί οπτικά, καταλαμβάνοντας το σύνολο, σχεδόν, του μήκους της επιφάνειας. Τα σκέλη του είναι ενωμένα και λυγισμένα σε οξεία γωνία και το αριστερό χέρι του τεντωμένο κατά μήκος του σώματος. Με βαθιές αυλακώσεις έχει αποδοθεί η μυώδης ανατομία στην κοιλιά και το στήθος. Τη λιτή απόδοση της σκηνής συμπληρώνουν τρεις μορφές οι οποίες στέκονται γύρω από το σώμα:[945] ο Αχιλλέας αριστερά, σε αντικριστή διάταξη με τον νεκρό,[946] ο Πρίαμος στο κέντρο στραμμένος σε στάση ικεσίας προς τον Αχιλλέα και ο Ερμής δεξιά, ως συνοδός του Πριάμου. Η ελαφριά, σχεδόν ανεπαίσθητη, κλίση του Αχιλλέα προς τον νεκρό τον οποίον δείχνει, επίσης, με το δεξί του χέρι, έχει ερμηνευθεί ως ήδη ελειμμένη απόφαση να επιστρέψει το σώμα. Η ίδια εικόνα αναπαράγεται, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, κυρίως σε ό,τι αφορά τη διάταξη των ιστάμενων μορφών και σε μια σειρά αντίστοιχων ευρημάτων, δηλαδή σε όχανα ασπίδων, ορισμένων αποσπασματικά σωζόμενων, που χρονολογούνται έως τα τέλη του 6ου αι. π.Χ.[947] Ελαφρώς διαφοροποιημένο ως προς τη στάση των μελών, απεικονίζεται το σώμα του Έκτορα στο χάλκινο όχανο της Ολυμπίας, με αρ. ευρ. Β 1896 (*κατ. 140, εικ 140*), όπου φέρει το δεξί χέρι στην κεφαλή, ενώ το αριστερό του είναι ελαφρώς ανασηκωμένο μοιάζοντας να αγγίζει την αριστερή κνήμη.

Ταυτόχρονα με τις πρώτες αργειοκορινθιακές, ανάγλυφες απεικονίσεις του θέματος, το β' τέταρτο του 6ου αι. π.Χ., εμφανίζονται και οι πρώτες αττικές στην αγγειογραφία, με ένα από τα πρωιμότερα δείγματα στη μελανόμορφη υδρία με αρ. ευρ. 4001 στη Ζυρίχη, του Ζ. του Λονδίνου Β 76 (*κατ. 141, εικ. 141*). Η παρουσία των

[945] Σύμφωνα με τον Johansen (1967, σ. 50), η σκηνή είναι πιο κοντά στο πνεύμα του ιλιαδικού κειμένου από οποιαδήποτε άλλη εικονογραφική προσέγγιση.
[946] Η αντιμέτωπη διάταξη μεταξύ Αχιλλέα και Έκτορα, προσδίδει στο νεκρό σώμα ακόμα μεγαλύτερο δυναμισμό, σε συνδυασμό και με τη μυώδη διάπλασή του, σύμφωνα με τον Schefold (1978, σ. 236), καθώς δημιουργεί την εντύπωση του ένδοξου θανάτου μετά από μία κατά μέτωπο σύγκρουση.
[947] Βλ. Johansen 1967, σ. 246, 10 a-g, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 31-32, αρ. 1-7.

τεσσάρων μορφών, του νεκρού Έκτορα, του Αχιλλέα, του Πριάμου και του Ερμή, διατηρείται και εδώ, με την προσθήκη ορισμένων συμπληρωματικών μορφών, αλλά συνολικά η σκηνή υλοποιείται με ριζικά διαφορετικό τρόπο, εντάσσοντας τη διάδραση μεταξύ των ηρώων στο «πλαίσιο συμποσίου», κάτι το οποίο θα υιοθετηθεί στη συνέχεια από το σύνολο της αττικής αγγειογραφίας.[948] Η παράσταση αναπτύσσεται στη μακριά επιφάνεια στον ώμο του αγγείου και είναι προσδιορισμένος πλέον ο τόπος της δράσης, ο οποίος είναι η σκηνή του Αχιλλέα. Στο κέντρο, ο Αχιλλέας κατά την ώρα γεύματος, επί της κλίνης, κάτω από την οποία βρίσκεται ένας σκύλος, ενώ πλησιάζει ορμητικά προς το μέρος του ο Πρίαμος, από αριστερά. Το σώμα του Έκτορα κείται γυμνό παραδίπλα, δεξιά από την κλίνη, κάτω από ένα τραπέζι όπου είναι ακουμπισμένος πολεμικός εξοπλισμός. Η απόσταση αυτή του σώματος από το κέντρο της σύνθεσης αποδίδει πιθανώς το γεγονός ότι, όπως ήδη αναφέρθηκε, σύμφωνα με το κείμενο της *Ιλιάδος*, το σώμα δεν βρισκόταν στον χώρο όπου εκτυλισσόταν η διαπραγμάτευση, δηλαδή στη σκηνή. Η τοποθέτησή του μαζί με τα μέρη του εξοπλισμού, από τα οποία το ένα κράνος ήταν το δικό του, και ενδεχομένως και η ασπίδα, του προσδίδει μία ιδιότητα αντικειμένου και λαφύρου. Το ίδιο το σώμα, γυμνό και απόλυτα τεντωμένο και άκαμπτο, μία δήλωση νεκρικής ακαμψίας, σε ύπτια θέση και με τα χέρια τεντωμένα δίπλα στον κορμό, δημιουργεί μία εικόνα που έρχεται σε αντίθεση με τη ζωηρή κίνηση του Πριάμου. Τη σκηνή πλαισιώνουν ο Ερμής, ο οποίος κάθεται σε έναν βράχο, δύο άνδρες, μία γυναίκα και δύο Σφίγγες. Πανομοιότυπα αποδίδεται το νεκρό σώμα και στην παράσταση ενός μελανόμορφου αμφορέα, επίσης έργου του Ζ. του Λονδίνου Β 76 (*κατ. 142, εικ. 142*), το οποίο, ωστόσο, είναι μετατοπισμένο σε κεντρικότερη θέση, πλησιέστερα στην κλίνη του Αχιλλέα, αν και όχι, ακόμα ολόκληρο κάτω από αυτήν. Αντίθετα από την υδρία, εδώ την παράσταση συνθέτουν, πλην του νεκρού Έκτορα, μόνο ο Αχιλλέας και ο Πρίαμος. Η πανοπλία του Αχιλλέα, με την ασπίδα αναρτημένη στο πεδίο, αριστερά, και τον θώρακα, το κράνος και τις περικνημίδες, επάνω σε τρία επάλληλα ράφια, δεξιά, «αντιπροσωπεύει τον θάνατο εξίσου με το νεκρό σώμα».[949]

Στον κατά περίπου δύο δεκαετίες μεταγενέστερο αμφορέα του Kassel, με αρ. ευρ. Τ674 (*κατ. 143, εικ. 143*), της Ομάδας του Εξηκία, το σώμα είναι πλέον ολόκληρο τοποθετημένο κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα, σε απόλυτα κεντρική θέση,

[948] Lowenstam 2008, σ. 51 και σ. 52.
[949] Padgett 2003, σ. 304-305 και σημ. 8.

υποβάλλοντας εκ νέου, έστω και με διαφορετικό τρόπο, το status της κατοχής και ιδιοκτησίας, αλλά και της θέσης του νεκρού ως του αντικειμένου και επίδικου της συνάντησης, στοιχείο το οποίο θα καθιερωθεί εν συνεχεία εικονογραφικά, με τον Πρίαμο δίπλα του να το κοιτάζει με τα χέρια προτεταμένα και έκδηλη ταραχή, με «απελπισία και τρόμο».[950] Προς τη μεριά του νεκρού δείχνει και ο Αχιλλέας με το δεξί του χέρι, αναδεικνύοντας το σώμα ως το κεντρικό θέμα συζήτησης μεταξύ αυτού και του Πριάμου. Σε αντίθεση με την απόλυτα άκαμπτη στάση των δύο προηγούμενων μορφών, στα δύο αγγεία του ζωγράφου του Λονδίνου, εδώ υιοθετείται μία στάση πανομοιότυπη με αυτή στο χάλκινο ανάγλυφο Β1896 της Ολυμπίας (*εικ. 140*), με τα σκέλη λυγισμένα και το δεξί χέρι στην κεφαλή. Δίπλα ακριβώς από το σώμα είναι ακουμπισμένο ένα κράνος, επάνω σε ένα μικρό τραπέζι. Η γυναίκα που βρίσκεται πίσω από τον Πρίαμο, τόσο σε αυτή όσο και σε όσες άλλες παραστάσεις εμφανίζεται, έχει ταυτιστεί με την Βρισηίδα.[951] Στην άλλη όψη του ίδιου αγγείου υπάρχει παράσταση διεκδίκησης νεκρού, η οποία έχει ήδη συζητηθεί στη σχετική θεματική ενότητα. Η Steiner διατύπωσε την άποψη ότι οι δύο παραστάσεις συνδέονται μεταξύ τους αφηγηματικά, βασιζόμενη στην επανάληψη συγκεκριμένων μοτίβων, του νεκρού σώματος σε κεντρική θέση και των στοιχείων του εξοπλισμού, της ασπίδας και του κράνους, που την οδήγησαν στην υπόθεση ότι η εικόνα της όψης Β είναι πιθανόν η διεκδίκηση του νεκρού σώματος του Πατρόκλου, που προηγήθηκε του θανάτου του Έκτορα.[952] Καθώς οι δύο θάνατοι, του Πατρόκλου και του Έκτορα, συνδέονται κατά τρόπο απόλυτο αιτιακά μεταξύ τους, η συμπερίληψή τους στο ίδιο αγγείο θα ήταν μία συνειδητή απόπειρα να δημιουργηθεί ένα ενιαίο σύνολο αφηγηματικά.[953]

Στον μελανόμορφο αμφορέα του Toledo, με αρ. ευρ. 72.54 (*κατ. 144, εικ. 144*), η κεντρική διάταξη του σώματος και η θέση του κάτω από την κλίνη παραμένει, αλλά η στάση του έχει διαφοροποιηθεί ελαφρώς, με τα σκέλη του ελαφρώς λυγισμένα, το αριστερό χέρι παράλληλο στον κορμό και το δεξί να εφάπτεται στον δεξιό μηρό. Η πιο σημαντική διαφοροποίηση στην παράσταση, ωστόσο, συγκριτικά με τις προηγούμενες, είναι ότι εισαγάγεται το στοιχείο των υλικών ανταλλαγμάτων τα οποία φέρνει μαζί του ο Πρίαμος για την απόκτηση του σώματος, με τη μορφή ενός τρίποδα τον οποίο κρατάει ψηλά ο νεαρός ακόλουθός του. Οι τεμαχισμένες λωρίδες κρέατος που

[950] Lullies 1964, σ. 84.
[951] Lullies 1964, σ. 84, Lowenstam 2008, σ. 53.
[952] Steiner 2007, σ. 110-112.
[953] Steiner 2007, σ. 112.

κρέμονται από το μικρό τραπέζι πάνω από τον νεκρό, σαν ωμή σάρκα, μοιάζουν σαν να ενσαρκώνουν μέσα από ένα παραμορφωτικό, σαρκαστικό φίλτρο τις απειλές του Αχιλλέα προς τον Έκτορα, ενόσω ο τελευταίος ψυχορραγούσε, ότι «θα φάει ωμή την κομματιασμένη σάρκα του».[954] Έχει σημειωθεί ότι, γενικώς, η εικόνα στην αττική αγγειογραφία απηχεί πιστά το πνεύμα του χωρίου της *Ιλιάδος*, βάσει του οποίου ο Αχιλλέας αποσκοπούσε στην ταπείνωση του Έκτορα, κάτι το οποίο πλέον επιτυγχάνεται «με το σώμα να βρίσκεται στο πάτωμα, κάτω από την τράπεζα συμποσίου του Αχιλλέα αντί για τη νεκρική κλίνη, να του αποδίδονται οι νεκρικές τιμές».[955]

Με τη σκηνή αυτή της *Ιλιάδος*, όπου ο Αχιλλέας απειλεί τον Έκτορα ότι θα φάει τη σάρκα του, έχει συνδεθεί και το μεγάλο θυσιαστικό μαχαίρι, η «μάχαιρα» που κρατάει στο χέρι ο πρώτος,[956] στην παράσταση της αττικής μελανόμορφης ληκύθου με αρ. ευρ. 486 στην Αθήνα (*κατ. 145, εικ. 145*), και η οποία καθιερώνεται από εδώ και στο εξής στην εικονογραφία.[957] Το ογκώδες, αδρά σχηματισμένο σώμα του Έκτορα βρίσκεται σε αμιγώς οριζόντια θέση, με τη μακριά γενειάδα στοιχείο διαφοροποίησης από τις προηγούμενες απεικονίσεις, ενώ ο Πρίαμος έχει προχωρήσει εγγύτερα προς τον ανακεκλιμένο Αχιλλέα, καλύπτοντας με το σώμα του ένα μέρος των σκελών του νεκρού.

Στην ίδια κεντρική θέση, υπό τον Αχιλλέα, βρίσκεται το νεκρό σώμα και στην πολυπρόσωπη σύνθεση της ερυθρόμορφης κύλικας του Μονάχου, με αρ. ευρ. J404 (*κατ. 146, εικ. 146*), έργο του Όλτου, η οποία βρίσκεται στο Μόναχο. Μικρότερος σε κλίμακα αναλογικά με τις υπόλοιπες μορφές της παράστασης, ο νεκρός έχει ραδινό σωματότυπο και μία σχετικά χαλαρή διάρθρωση των μελών, με τα σκέλη ελαφρώς λυγισμένα, σε διαφορετική γωνία μεταξύ τους. Στο πρόσωπό του με την επιμελημένη γενειάδα, διακρίνεται και βολβοστροφή του οφθαλμού, ένα στοιχείο χαρακτηριστικό της νεκρότητας.

Αντίθετα από την περίπτωση της κύλικας του Μονάχου, αλλά και από την πλειονότητα των παραστάσεων, ο νεκρός Έκτορας στην παράσταση της ερυθρόμορφης υδρίας της Ομάδας των Πρωτοπόρων, με αρ. ευρ. 1972.40 στο Cambridge (*κατ. 147, εικ. 147*), είναι μεγαλύτερος σε κλίμακα από τις άλλες δύο μορφές, τον Αχιλλέα και

[954] Ιλ. Χ 346-348.
[955] Touchefeu-Meynier 1990, σ. 164-165.
[956] Βλ. Lowenstam 2008, σ. 57-62.
[957] Lowenstam 2008, σ. 53.

τον Πρίαμο, δεσπόζοντας στη λιτή και ολιγοπρόσωπη σύνθεση με την επιβλητική παρουσία του, σαν να είναι «γίγαντας».[958] Το γυμνό σώμα του κείται σε ύπτια θέση τεντωμένο, με το αριστερό του χέρι σχεδόν ανεπαίσθητα λυγισμένο στον αγκώνα και εφαπτόμενο στο σώμα με σφιγμένη γροθιά. Τα σκέλη του είναι τεντωμένα αλλά και, για πρώτη φορά, δεμένα μεταξύ τους στο σημείο των αστραγάλων με χιαστί περίδεση. Για πρώτη φορά το σώμα φέρει και τραύματα με χαίνουσες πληγές, στην περιοχή του θώρακα, το πιο έντονο, της κοιλιάς, και σε τρία σημεία στα σκέλη, κάτι το οποίο έχει θεωρηθεί ότι οφείλεται στην αυξανόμενη επίδραση του δράματος στην εικόνα μετά το 540 π.Χ.[959] Ο οφθαλμός είναι μισάνοιχτος και η κόμη του «άγρια ανακατεμένη»,[960] πάνω στην οποία στηρίζεται, κάπως παράδοξα, η ανασηκωμένη κεφαλή του. Με έντονα αποδοσμένη τη συναισθηματική φόρτιση στην έκφραση του προσώπου, ο Πρίαμος εισβάλλει ορμητικά στη σκηνή αγκαλιάζοντας τα γόνατα του Αχιλλέα, ενέργεια που περιγράφεται και στο ιλιαδικό κείμενο.[961] Ο τελευταίος κοιτάζει προς το μέρος του Πριάμου, κρατώντας μαχαίρι στο δεξιό του χέρι και ένα κομμάτι κρέας στο αριστερό. Στο δεξιό άκρο της παράστασης η βοιωτική ασπίδα και το στερεωμένο πάνω της κορινθιακό κράνος, στραμμένο προς τον νεκρό σαν να τον κοιτάζει, εξισορροπούν την παρουσία του Πριάμου, συμβάλλοντας στη συμμετρίας της εικόνας.

Με κλειστά μάτια αλλά μισάνοιχτο στόμα, σε μία ισχυρή αποτύπωση της νεκρότητας, αποδίδεται η κεφαλή του νεκρού γενειοφόρου Έκτορα στο ένα από τα τρία σωζόμενα θραύσματα του ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα που βρέθηκε στον Κεραμικό, με αρ. ευρ. 1977A-G στην Αθήνα, έργο του Ζ. του Κλεοφράδη (*κατ. 148, εικ. 148*). Στο θραύσμα, πέραν της κεφαλής, η οποία φέρει διάδημα ερυθρού χρώματος, και μέρους της ωμοπλάτης, διακρίνεται κι ένα μέρος του ποδιού της κλίνης του Αχιλλέα καθώς και μέρος της ένδυσης ιστάμενης γυναικείας μορφής. Στο δεύτερο συνανήκον θραύσμα διασώζονται τα σκέλη του νεκρού, ενωμένα και ανεπαίσθητα λυγισμένα, με έντονη αιμορραγία στον άνω αριστερό μηρό, καθώς και ένα μέρος του αριστερού χεριού, τα χαλαρωμένα, ραδινά δάκτυλα, ο καρπός και τμήμα του αντιβραχίου, ήρεμα αφημένου δίπλα στον κορμό. Σε ένα τρίτο συνανήκον θραύσμα, διασώζεται το πρόσωπο νεαρού ακόλουθου του Πριάμου, με μία υδρία στον ώμο.

---

[958] Schefold 1978, σ. 238.
[959] Βλ. Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 23 και σημ. 32.
[960] Schefold 1978, σ. 238
[961] Ιλ. Ω 478-479.

Μία διαφορετική απεικόνιση του νεκρού απαντά στην αττική μελανόμορφη λήκυθο του Ζ. του Εδιμβούργου, με αρ. ευρ. 1956.436 στο Εδιμβούργο (*κατ. 149, εικ. 149*), όπου το σώμα είναι ενδεδυμένο, περίπτωση μοναδική από όλες τις μέχρι τώρα γνωστές περιπτώσεις, όπου ο Έκτορας κείται γυμνός. Ο νεκρός εδώ φορά χιτωνίσκο, είναι σε ύπτια στάση, με την κεφαλή ελαφρώς ανασηκωμένη και με ταινία γύρω από την κόμη, το αριστερό χέρι εφάπτεται στο πλευρό και τα σκέλη του είναι ελαφρώς, σχεδόν ανεπαίσθητα, λυγισμένα. Η θέση του σώματος κάτω από την κλίνη παραμένει, ελαφρώς έκκεντρη εδώ, με μια μικρή μετατόπιση προς τα δεξιά, ενώ παραμένει και το καθιερωμένο περιβάλλον συμποσίου, με τη σκηνή πλαισιωμένη από δύο δωρικούς κίονες. Η σύνθεση των υπόλοιπων μορφών δεν παρουσιάζει εκπλήξεις: από αριστερά στέκεται νεαρός ακόλουθος του Πριάμου κρατώντας δύο φιάλες, μπροστά του ο Πρίαμος σε βηματισμό προς το κέντρο, όπου βρίσκεται ο Αχιλλέας ανακεκλιμένος και δεξιά μία γυναικεία μορφή, πιθανόν η Βρισηίδα με υψωμένο το δεξί χέρι και κρατώντας οινοχόη στο αριστερό.

Η ποσότητα και κατ' επέκταση η συνολική αξία των δώρων για την ανταλλαγή με το σώμα αποτυπώνεται εμφατικά στον αττικό ερυθρόμορφο σκύφο του Ζ. του Βρύγου, με αρ. ευρ. 3710 στη Βιέννη (*κατ. 150, εικ. 150*), όπου οι ακόλουθοι του Πριάμου, δύο άνδρες και δύο γυναίκες, μεταφέρουν πολύτιμα αντικείμενα στους ώμους και στην κεφαλή: ακριβά μεταλλικά αγγεία οι άνδρες και κιβώτια με υφάσματα οι γυναίκες.[962] Όπως, εύστοχα, παρατηρεί η Simon, ο Πρίαμος δεν έχει στραμμένο το βλέμμα προς τον νεκρό γιο του, αλλά αντιθέτως κοιτάζει τον Αχιλλέα, σαν να θέλει να τον εξευμενίσει.[963] Το σώμα του Έκτορα κείται κάτω από την κλίνη αλλά η στάση του διαφοροποιείται άρδην από τον εδραιωμένο, με μικρές παραλλαγές, ύπτιο τύπο, καθώς ο άνω κορμός για πρώτη φορά συστρέφεται κι έρχεται κατενώπιον ως προς τον θεατή. Τα σκέλη είναι λυγισμένα αμφότερα, με το δεξί ύπτιο σε κατατομή και αριστερό κατενώπιον, με μία υπόνοια προοπτικής βράχυνσης. Τη φυσικότητα της στάσης, η οποία συγκλίνει και με την περιγραφή στο ιλιαδικό κείμενο, όπου ο Αχιλλέας «παρατούσε μπρούμυτο» το σώμα στη σκηνή μετά το σύρσιμό του γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου,[964] εντείνει η θέση της κεφαλής που είναι στραμμένη προς τα κάτω

[962] Johansen 1967, σ. 133, Cambitoglou 1968, σ. 28.
[963] Simon 1981, σ. 112.
[964] Ιλ. Ω 17-18. Με την ιλιαδική αφήγηση συγκλίνει και η απεικόνιση του Αχιλλέα στραμμένου προς τους δύο -στο κείμενο- συντρόφους του, Αυτομέδοντος και Άλκιμου, που τον φροντίζουν, χωρίς να έχει αντιληφθεί την παρουσία του Πριάμου, βλ. Ιλ. Ω 473-479.

αλλά και των χεριών: το ένα «εκτεινόμενο χωρίς ζωή»,[965] το άλλο περασμένο πάνω από την κεφαλή, και με τα ίχνη των σκοινιών περίδεσής τους κατά την έλξη του σώματος εμφανή, ιδιαίτερα γύρω από τον αριστερό καρπό. Όπως στην περίπτωση του νεκρού Έκτορα στην υδρία της ομάδας των Πρωτοπόρων, υπάρχουν και εδώ πληγές με ίχνη αίματος στο σώμα και, ειδικότερα, κάτω από το στήθος, στο αριστερό πλευρό και τη δεξιά μασχάλη,[966] που ομοίως «υποδηλώνουν την πρωτύτερη κακομεταχείρισή του».[967]

Τραύματα με χαίνουσες πληγές αποτυπώνονται με ερυθρό επίθετο χρώμα, και στο σώμα του Έκτορα σε μία αττική ερυθρόμορφη κύλικα στη Νέα Υόρκη (*κατ. 151, εικ. 151*), που αποδίδεται στον Ζ. του 14ου Βρύγου. Ο νεκρός είναι και σε αυτή την παράσταση γυμνός και ύπτιος, με τον οφθαλμό κλειστό και τα γόνατα ανεπαίσθητα λυγισμένα, ενώ λυγισμένος προς τα κάτω είναι και ο αριστερός καρπός, φανερώνοντας τη χαλάρωση του σώματος. Το σώμα είναι ασφυκτικά στριμωγμένο κάτω από το μικρό τραπέζι, δίπλα στην κλίνη του Αχιλλέα, με δύο κομμάτια κρέατος, από αυτά που είναι πάνω στο τραπέζι, να κρέμονται από πάνω του, όπως συμβαίνει και σε άλλες παραστάσεις, στην κύλικα του Μονάχου, τη λήκυθο της Αθήνας και τον σκύφο της Βιέννης. Ο Πρίαμος απεικονίζεται με ξυρισμένη κεφαλή, σε ένδειξη θρήνου,[968] ενώ ιδιαίτερα τονίζεται η σημασία των δώρων, καθώς ολόκληρη η δεύτερη πλευρά του αγγείου καταλαμβάνεται από έξι ακόλουθους του Πριάμου, που μεταφέρουν τα πολύτιμα αντικείμενα, μεταξύ των οποίων ένα πλήρες πακέτο πολεμικής εξάρτυσης με οπλισμό, καθώς και ορισμένα αγγεία, φιάλες, έναν οξυπύθμενο αμφορέα, μία υδρία και έναν λέβητα. Στους ακόλουθους περιλαμβάνεται και μία ακόμη γυναικεία μορφή, στην κύρια πλευρά, προπορευόμενη των υπολοίπων, η οποία μεταφέρει ένα σκαμνί. Οι έννοιες της ιδιοκτησίας, της διαπραγμάτευσης και της διαφαινόμενης συναλλαγής, μέσα στο πλέγμα αυτής της ιδιότυπης σύζευξης της θρηνητικής με τη συμποτική λειτουργία,[969] αποδίδονται ευκρινώς και εδώ, μέσω της διάταξης των μορφών και των αντικειμένων στον χώρο: το σώμα είναι στην ιδιοκτησία του Αχιλλέα, ο Πρίαμος τον προσεγγίζει εγκαινιάζοντας το πλαίσιο συναλλαγής, οι ακόλουθοι με τα αντικείμενα βρίσκονται πίσω του, με τη μεσολάβηση του Ερμή. Και σε αυτή την παράσταση ο

[965] Cambitoglou 1968, σ. 27.
[966] Το ένα τραύμα που αιμορραγεί ακατάσχετα είναι στην περιοχή της καρδιάς, βλ. Γερουλάνος & Bridler 1998, εικ. 62.
[967] Johansen 1967, σ. 133.
[968] Williams 1984, σ. 275.
[969] Βλ. Lowenstam 2008, σ. 53.

Αχιλλέας κρατάει ένα μεγάλο μαχαίρι που παραπέμπει στη «μάχαιρα», ενώ πίσω του βρίσκεται μία γυναικεία μορφή, μάλλον η Βρισηίδα. Στο εσωτερικό του ίδιου αγγείου, εικονίζεται το ίδιο θέμα, αλλά με διαφορετικό τρόπο: το νεκρό σώμα απουσιάζει εντελώς από τη σκηνή η οποία επικεντρώνεται αποκλειστικά στη διάδραση ανάμεσα στον Αχιλλέα και τον Πρίαμο, χωρίς να παρίσταται καμία άλλη μορφή.

Δύο είναι οι μορφές και στην παράσταση της αττικής ερυθρόμορφης κύλικας με αρ. ευρ. G153 στο Λούβρο (*κατ. 152, εικ. 152*), που αποδίδεται στον Μάκρονα και απεικονίζεται, επίσης, στο μετάλλιο του αγγείου. Σε αυτή την περίπτωση, ωστόσο, απών είναι ο Πρίαμος, με μοναδικές μορφές πλέον τον Αχιλλέα με τον νεκρό Έκτορα. Η για πρώτη φορά αντιμέτωπη διάταξη των δύο προσώπων, καθόσον ο νεκρός είναι τοποθετημένος με την κεφαλή αριστερά, θεμελιώνει μία σχέση οιονεί συνομιλίας ανάμεσά τους.[970] Τη σχέση αυτή εντείνει η διασταύρωση των βλεμμάτων, ζωντανού και νεκρού, καθώς ο Έκτορας με τον ανασηκωμένο κορμό του που ακολουθεί το περίγραμμα του μεταλλίου, μοιάζει σαν να κοιτάζει μέσα από τον μισάνοιχτο οφθαλμό του τον Αχιλλέα και ο Αχιλλέας σαν να κοιτάζει τον Έκτορα, τείνοντας προς αυτόν τον δεξί του χέρι με το οποίο κρατάει τη μάχαιρα. Το νεκρό σώμα συμπτύσσεται μέσα στον περιορισμένο χώρο του μεταλλίου κάτω από την κλίνη και το τραπέζι, με τα σκέλη του λυγισμένα και τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα μεταξύ τους.

Στο μηλιακό ανάγλυφο με αρ. ευρ. 926.32 στο Τορόντο (*κατ. 153, εικ. 153*), ένα πήλινο διακοσμητικό, οικιακό αντικείμενο,[971] το σώμα εμπίπτει στον διαδεδομένο ύπτιο τύπο με την κεφαλή δεξιά, αλλά η συνολική εικονογραφία του θέματος διαφοροποιείται σε σχέση με τις δύο κύριες εικονογραφικές παραδόσεις,[972] χωρίς ακριβές παράλληλο σε κανένα άλλο γνωστό δείγμα, στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της αυθεντικότητας του αναγλύφου.[973] Το γυμνό, ραδινό αλλά ταυτόχρονα και μυώδες σώμα του Έκτορα κείται στο έδαφος με τα γόνατα λυγισμένα, το αριστερό λίγο περισσότερο από το δεξί, με το αριστερό του χέρι χαλαρό δίπλα στον κορμό και την κεφαλή να κλίνει ελάχιστα προς τα πίσω. Γύρω από τον νεκρό ίστανται τρεις μορφές. Αριστερά, ένας άνδρας σε χαλαρή στάση αντιστήριξης, με το δεξιό σκέλος άνετο και το αριστερό στάσιμο, την κεφαλή σε κατατομή και τον κορμό κατενώπιον, στρέφεται

[970] Μία ανάλογη εικόνα κατά την οποία ο Αχιλλέας μιλάει στον νεκρό Έκτορα, λίγο μετά τη φόνευσή του, περιγράφεται στην *Ιλιάδα*, βλ. Ιλ. Χ 365-366.
[971] Έχει υποτεθεί ότι προοριζόταν για ανάρτηση σε τοίχο οικίας, ενώ δεν έχει αποκλειστεί και μία δευτερεύουσα χρήση του ως ταφικού αντικειμένου, βλ. Graham 1958, σ. 318.
[972] Graham 1958, σ. 314 και σημ. 9.
[973] Graham 1958, σ. 319.

προς το κέντρο της παράστασης, κρατώντας στο δεξί του χέρι ένα κράνος θρακικού τύπου.[974] Έχει προταθεί η ταύτισή του με τον Αχιλλέα, η οποία είναι εύλογη.[975] Τα άλλα δύο πρόσωπα της παράστασης, τοποθετούνται στην άλλη πλευρά, δεξιά από το νεκρό σώμα και είναι ο Πρίαμος, στο δεξιό άκρο, ο οποίος φέρει το δεξί του χέρι στο μέτωπο, θρηνώντας και, μπροστά του, ένας νεαρός άνδρας που θα πρέπει να είναι ακόλουθός του και ο οποίος τείνει το δεξί χέρι στο οποίο κρατάει ένα αντικείμενο.[976] Στο κέντρο της παράστασης, πίσω και πάνω από το νεκρό σώμα υπάρχουν δύο αντικείμενα: ένα ορθογώνιο κιβώτιο με ανοιχτό κάλυμμα, δίπλα στο σώμα, το κιβώτιο της μεταφοράς των δώρων του Πριάμου, και έναν ζυγό, όπου επρόκειτο να ζυγιστούν τα 10 τάλαντα χρυσού που έφερε μαζί του ο τελευταίος για ανταλλαγή με το σώμα.[977] Ο Graham[978] θεωρεί ότι πρόκειται να ζυγιστεί μόνο ο χρυσός, παραθέτοντας, ωστόσο, και την άποψη του Shefton,[979] ότι στον ζυγό επρόκειτο να αντισταθμιστούν συγχρόνως ο χρυσός και το νεκρό σώμα. Η άποψη αυτή βασίζεται στη σύνδεση της παράστασης του μηλιακού ανάγλυφου με το απόσπασμα από την τραγωδία του Αισχύλου, όπου το σώμα ζυγίζεται και αντισταθμίζεται στον ζυγό από ισόποσο βάρος χρυσού.[980] Ο συσχετισμός είναι εύλογος και οι ενστάσεις που απορρέουν από τη μη ρεαλιστική απόδοση της αναλογίας των μεγεθών, σώματος και ζυγού, αίρονται από την παραδοχή ότι πρόκειται περί εικονογραφικής σύμβασης.

Στην παράσταση του μηλιακού ανάγλυφου αποτυπώνεται με τον πλέον παραστατικό τρόπο η αποτίμηση του σώματος με όρους υλικής αξίας στο πλαίσιο αυτής της ιδιάζουσας συναλλαγής που διεκπεραιώνεται υπό το δυσβάσταχτο φορτίο του πένθους, το οποίο διαπερνά αμφότερες τις συναλλασσόμενες μορφές, τόσο τον Πρίαμο, για την απώλεια του Έκτορα, όσο και τον Αχιλλέα, για την απώλεια του Πατρόκλου. Η κεντρική θέση του σώματος δίπλα στο ανοιχτό κιβώτιο και στον ζυγό, θέτει σε έναν κοινό άξονα όλα τα επιμέρους στοιχεία της συναλλαγής, τον νεκρό, τον

[974] Graham 1958, σ. 313 και σημ. 4.
[975] Graham 1958, σ. 314.
[976] Ο Graham (1958, σ. 314) αναφέρει ότι η αρχική του εκτίμηση ήταν ότι πρόκειται για έναν από τους συντρόφους του Αχιλλέα, που πήραν τη θέση του Πατρόκλου, τον Αυτομέδοντα ή τον Άλκιμο, αλλά συμμερίζεται εν τέλει την άποψη του Von Bothmer ότι πρόκειται για Τρώα. Το γεγονός ότι τοποθετείται από την ίδια πλευρά όπου βρίσκεται και ο Πρίαμος και όχι δίπλα στον Αχιλλέα, ενισχύει σαφώς αυτή την τελευταία ταύτιση.
[977] Ιλ. Χ 349-352 και Ιλ. Ω 232.
[978] Graham 1958, σ. 314-315.
[979] Graham 1958, σ. 313, σημ. 1.
[980] Βλ. Kemp-Lindemann 1975, σ. 185. Σε ό,τι αφορά την εικονογραφία, η εκδοχή αυτή συναντάται σε έναν ιταλιώτικο κρατήρα του πρώιμου 4ου π.Χ. αιώνα και στην τέχνη της ύστερης αρχαιότητας με επιρροή από τον Βιργίλιο, βλ. Graham 1958, σ. 315, σημ. 11, 15.

χρυσό που υπονοείται και το όργανο μέτρησης των αξιών, στις οποίες το καθένα από τα παραπάνω αποτιμάται στη μεταξύ τους σύγκριση αλλά και με βάση την αποτίμηση που ο κάθε συναλλασσόμενος τους αποδίδει, επί της συμφωνίας που προηγήθηκε.

ΝΕΚΡΟΙ ΣΤΗΝ ΕΙΡΗΝΗ

Εκδίκηση

Η θανάτωση των Νιοβιδών

Αγγειογραφία

Η τραγική ιστορία της Νιόβης και των παιδιών της εξιστορείται για πρώτη φορά στην *Ιλιάδα*, σε μια αποστροφή του λόγου του Αχιλλέα προς τον Πρίαμο, στη ραψωδία Ω, κατά τη διαπραγμάτευση για το σώμα του Έκτορα.[981] Στο σημείο αυτό ο Αχιλλέας καλεί τον Πρίαμο να τερματίσει την ασιτία του πένθους και να τον συντροφεύσει στο δείπνο, φέρνοντας ως παράδειγμα τη Νιόβη, η οποία μετά από εννέα μέρες αποχής από την τροφή λόγω πένθους, έφαγε μόνο αφότου επέτρεψαν οι θεοί να ταφούν τα παιδιά της.[982] Σύμφωνα με τον μύθο, η Νιόβη υπέστη τις συνέπειες της ύβρεως που διέπραξε απέναντι στη Λητώ, επαιρόμενη για τον αριθμό των παιδιών της, στο σύνολο δώδεκα, έξι αγοριών και έξι κοριτσιών,[983] έναντι μόλις δύο της Λητώς. Η τιμωρία της πολύτεκνης μητέρας ήταν η θανάτωση και των δώδεκα παιδιών της από τα παιδιά της Λητώς, την Άρτεμη και τον Απόλλωνα.

Η θανάτωση των παιδιών της Νιόβης απεικονίζεται κατ' αποκλειστικότητα στον αττικό ερυθρόμορφο καλυκωτό κρατήρα, με αρ. ευρ. G341 στο Λούβρο, του Ζ. των Νιοβιδών (*κατ. 154, εικ. 154*). Στην παράσταση εικονίζονται μόνο τέσσερα από τα παιδιά και η δράση εκτυλίσσεται σε βραχώδες τοπίο με αλλεπάλληλους λοφίσκους, οι οποίοι δημιουργούν μία αίσθηση προοπτικής. Τα δύο από τα εικονιζόμενα παιδιά, ένα κορίτσι και ένα αγόρι, είναι ήδη νεκρά, με τα σώματά τους να κείνται στο χαμηλότερο επίπεδο της εικόνας, ενώ το τρίτο παραμένει ζωντανό, έχοντας μόλις βληθεί από βέλος, με τον Απόλλωνα και την Άρτεμη, κυρίαρχους στον χώρο, να ετοιμάζονται να το

---

[981] Ιλ. Ω 602-609.

[982] Τις αναλογίες ανάμεσα στην Ικεσία του Πριάμου και τον μύθο της Νιόβης, σε ό,τι αφορά το πένθος, την άταφη κατάσταση των σωμάτων και, τελικά, την ευσπλαχνία των θεών που επέτρεψαν την τάφη τους, τόσο του Έκτορα, όσο και των παιδιών της Νιόβης, επισημαίνει ο Segal (1971, σ. 66-68 και σ. 68, σημ. 1).

[983] Δεν υπάρχει απόλυτη ομοφωνία ως προς τον αριθμό των παιδιών, στις αρχαίες πηγές, βλ. Gilby 1998, σ. 164, σημ. 2.

πλήξουν με μία ακόμη βολή. Το τέταρτο παιδί, πίσω από την Αρτέμιδα, έχει ένα βέλος καρφωμένο στον θώρακα και καταρρέει.

Τα δύο νεκρά σώματα αγκαλιάζουν το ανάγλυφο των βράχων, έχοντας καρφωμένο από ένα βέλος στην πλάτη τους, ένδειξη ότι πιθανόν έτρεξαν να σωθούν, πριν χτυπηθούν και πέσουν στο έδαφος.[984] Το σώμα του κοριτσιού, ενδεδυμένο με χιτώνα, είναι πεσμένο στο πλάι και με μικρή συστροφή, με τα κάτω άκρα ελαφρώς λυγισμένα και τον κορμό με την κεφαλή κατενώπιον. Το δεξί χέρι περνάει λυγισμένο μπροστά από την κοιλιακή χώρα και το αριστερό κρέμεται τεντωμένο. Οι οφθαλμοί είναι κλειστοί. Η επιλογή της αποτύπωσης του προσώπου κατενώπιον είναι ένα σπάνιο φαινόμενο, που στην προκειμένη περίπτωση επιτρέπει να διαφανεί ανάγλυφα η τραγική σύζευξη της ζωής που ακτινοβολεί η νεότητα και του προώρου θανάτου, κάτι το οποίο συμβαίνει και με τη μορφή του νεαρού αδελφού της, παραδίπλα. Ξαπλωμένος σε θέση καταπρηνή και σχεδόν κατενώπιον, ημίγυμνος και με μυώδεις αναλογίες, μοιάζει σαν να ξαποσταίνει αμέριμνα με κλειστούς οφθαλμούς, καθώς αγκαλιάζει τον βράχο, στην έσχατη, ίσως, απέλπιδα προσπάθειά του να συρθεί πίσω του για να γλιτώσει από τους εκτελεστές του.

Και τα δύο σώματα έχουν απεικονισθεί ελεύθερα στον χώρο, με τη στάση τους καθώς και το βέλος στην πλάτη να μαρτυρούν ότι έτρεξαν για να σωθούν αλλά και ότι, ειδικά στην περίπτωση του αγοριού, πιθανόν να επέζησαν για λίγο μετά το πλήγμα ή και να προσπάθησαν ενστικτωδώς να σωθούν. Και τα δύο αυτά ενδεχόμενα αποτυπώνονται, άλλωστε, στα δύο άλλα παιδιά της εικόνας. Το ένα τρέχει με το βέλος καρφωμένο στην πλάτη, το δεύτερο, πίσω από την Αρτέμιδα, προσπαθεί να αφαιρέσει το βέλος από το στήθος του, ενόσω καταρρέει. Η αθωότητα στο γαλήνιο, παιδικό πρόσωπο των νεκρών εντείνει τη συμπάθεια που θα προκαλούσε η όλη εικόνα στον θεατή, που γνώριζε την ιστορία, καθώς σε αυτό το πρόσωπο βλέπει την τραγική μοίρα των θυμάτων που τιμωρήθηκαν για ένα ατόπημα που δεν διέπραξαν, αυτό της ύβρεως έναντι των θεών. Η ίδια η Νιόβη είναι απούσα σε αυτή την παράσταση, ωστόσο στην υπάρξή της και τη μεταμόρφωσή της σε βράχο, θα μπορούσαν να παραπέμπουν τα βραχώδη εξάρματα πάνω στα οποία κείνται τα νεκρά σώματα των παιδιών,[985] δύο

[984] Οι Γερουλάνος & Bridler (1998, εικ. 59) θεωρούν ως πιθανούς τους τραυματισμούς στους πνεύμονες, την καρδιά και τα αιμοφόρα αγγεία, με βάση τα σημεία όπου έχουν καρφωθεί τα βέλη στο σώμα των παιδιών.
[985] Gilby 1996, σ. 36.

σώματα τα οποία «είναι η επιτομή της αδυναμίας, την ανημποριάς του ανθρώπινου γένους»,[986] έναντι των θεών.

[986] Schefold 1981, σ. 159.

Σπαραγμός

Ο διαμελισμός του Πενθέα

Αγγειογραφία

Ίχνη του μύθου και της τραγικής μοίρας του Πένθεως πιθανολογείται ότι εντοπίζονται σε απόσπασμα από μία χαμένη σήμερα τραγωδία του Θέσπη, καθώς και στην ομώνυμη τραγωδία του Αισχύλου, που επίσης διασώζεται αποσπασματικά, ενώ αναφορά γίνεται και στις *Ευμενίδας,* έργο ομοίως του Αισχύλου.[987] Την ιστορία πραγματεύεται στο σύνολό της η τραγωδία *Βάκχαι* του Ευριπίδη.[988] Σύμφωνα με την υπόθεση, ο Πενθέας, εγγονός του Κάδμου, γιος της Αγαύης και βασιλιάς της Θήβας εναντιώνεται στον Διόνυσο, ο οποίος έχει εγκατασταθεί στην πόλη για να εγκαθιδρύσει τη λατρεία του. Τη θεϊκή καταγωγή και υπόσταση του Διονύσου αμφισβητούν η Αγαύη και οι αδελφές της, στις οποίες ο Διόνυσος, τιμωρητικά, μεταδίδει μανία μεταμορφώνοντάς τες σε Μαινάδες, περιφερόμενες στον Κιθαιρώνα. Ο Πενθέας, θύμα και ο ίδιος της τιμωρητικής διάθεσης του Διονύσου, πείθεται από αυτόν να σπεύσει στον Κιθαιρώνα να δει τις Μαινάδες από κοντά, οπότε και καταλήγει θύμα της μανίας τους, βρίσκοντας τραγικό θάνατο: οι Μαινάδες, η μητέρα του Αγαύη μαζί με τις αδελφές της, Ινώ και Αυτονόη, τον συλλαμβάνουν και τον διαμελίζουν, έχοντας την παραίσθηση ότι είναι κάποιο ζώο.

Η πρωιμότερη απεικόνιση του «Σπαραγμού»,[989] του διαμελισμού του Πενθέα από τις Μαινάδες βρίσκεται στον αποσπασματικά σωζόμενο, αποτελούμενο από 6 θραύσματα, αττικό ερυθρόμορφο ψυκτήρα της Βοστώνης, με αρ. ευρ. 10.221 (*κατ. 155, εικ. 155*), έργο του Ευφρόνιου, όπου διατηρούνται επιγραφές με το όνομα του Πενθέα[990] και το όνομα Γαλήνη,[991] το οποίο αντιστοιχεί στη μία από τις δύο κύριες Μαινάδες. Στο κέντρο της σύνθεσης οι δύο Μαινάδες εφελκύουν με βιαιότητα, σε μια αποτρόπαιη διελκυστίνδα, το ήδη τεμαχισμένο από τον θώρακα και κάτω σώμα του

[987] Βλ. Weaver 2009, σ. 17-18
[988] Διδάχθηκε στα Διονύσια το 405 π.Χ., βλ. Webster 1967, σ. 257.
[989] Για την προέλευση και τη χρήση του όρου βλ. Weaver 2009, σ. 15, σημ. 2.
[990] ΠΕΝΘΕΥΣ.
[991] ΛΑLENE (από δεξιά προς τα αριστερά). Το όνομα Γαλήνη φαίνεται να σχετίζεται περισσότερο με τις νύμφες παρά προσδιορίζει κάποια από τις Μαινάδες, όπως σημειώνει ο Weaver (2009, σ. 29). Ο διαχωρισμός ανάμεσα στις νύμφες και τις Μαινάδες είναι, ωστόσο, ρευστός στην εικονογραφία του 6ου αι. π.Χ., κάτι το οποίο δικαιολογεί την επιλογή του ονόματος αυτού, βλ. Weaver 2009, σ. 29.

νεκρού, πλέον, Πενθέα, κρατώντας το στον αέρα από τον ώμο και τον βραχίονα και συστρέφοντάς το, με σκοπό την εξάρθρωση των χεριών από τους ώμους.[992] Από αριστερά σπεύδει μία άλλη Μαινάδα κρατώντας έναν θύρσο, ενώ από τα συνανήκοντα θραύσματα του αγγείου διακρίνεται και μία τέταρτη Μαινάδα να κρατά το ακρωτηριασμένο πόδι του νεκρού. Ο γυμνός απονεκρωμένος κορμός του Πενθέα αιμορραγεί έντονα ενώ η κεφαλή του έχει γείρει άψυχα προς τα κάτω, με τους οφθαλμούς κλειστούς.[993] Ο διαμελισμός του σώματος από τις Μαινάδες με γυμνά χέρια και χωρίς οπλισμό, «αποτελεί ένδειξη υπερφυσικής ή ζωώδους δύναμης αλλά και μη προσχεδιασμού του φόνου».[994]

Το ίδιο ισχύει και στην κατά δύο δεκαετίες μεταγενέστερη ερυθρόμορφη υδρία του Βερολίνου, με αρ. ευρ. 1966.18 (*κατ. 156, εικ. 156*), όπου όμως ο διαμελισμός του σώματος είναι πλήρης: έχουν αποκοπεί και διαχωριστεί μεταξύ τους ο κύριος κορμός, τα άνω και τα κάτω άκρα και η κεφαλή. Οι τρεις Μαινάδες διατηρούν οπτική επαφή μεταξύ τους, μία πιθανή ένδειξη επικοινωνίας και συνεργασίας, που υπονοεί ότι παρά την κατάσταση παράνοιας στην οποία βρίσκονται, παραμένει ενεργή μία πτυχή λογικής διεργασίας. Τα τμήματα του σώματος έχουν μοιραστεί ισομερώς ως προς τον αριθμό τους, με την κάθε Μαινάδα να κρατάει δύο από αυτά: η πρώτη από αριστερά κρατά το δεξί χέρι και ένα πόδι, η μεσαία το άλλο χέρι και τον κορμό, η δεξιά την κεφαλή και το δεύτερο πόδι. Η ταύτιση της τελευταίας με τη μητέρα του, Αγαύη απορρέει από την αναφορά στο έργο του Ευριπίδη ότι η Αγαύη ήταν αυτή που αποκεφάλισε το σώμα και κατόπιν επέστρεψε στη Θήβα έχοντας την παραίσθηση ότι πρόκειται για κεφαλή λέοντος.[995] Είναι μία λογική εκδοχή ότι ο Ευριπίδης επηρεάστηκε από την εικόνα ή, μάλλον από τον μύθο τον οποίο η εικόνα οπτικοποιεί, εντάσσοντας στο έργο του, έναν αιώνα μετά την υδρία, το θέμα του αποκεφαλισμού από την ίδια την Αγαύη. Ο κορμός και τα μέλη του νεκρού σώματος απεικονίζονται εδώ αδρά, σχηματικά, χωρίς λεπτομέρειες, και σε μικρότερη κλίμακα από τις Μαινάδες. Στο πρόσωπο, ωστόσο, του Πενθέα έχει αποτυπωθεί ο θάνατος με εξέχουσα ενάργεια, μέσα από το μισάνοιχτο στόμα και τους κλειστούς οφθαλμούς, ενώ ο τρόπος με τον οποίο η Αγαύη κρατάει την

[992] Όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί, η άσκηση των στρεπτικών πιέσεων από τις Μαινάδες στον κορμό, δημιουργεί μία ψευδαίσθηση βάθους και τριών διαστάσεων, βλ. Weaver 2009, σ. 18.
[993] Οι μικρές γραμμές που αποδίδονται πάνω από το μάτι είναι μάλλον αίμα, το οποίο δείχνει ότι γίνει εξόρυξη οφθαλμού, όπως σημειώνει ο Shapiro (1994a, σ. 172), και όχι βλεφαρίδες, όπως πιστεύει ο Padgett (1991, σ. 174).
[994] Kefalidou 2009, σ. 93
[995] Βλ. Μιμίδου 2013, σ. 406.

αποκομμένη κεφαλή στην αγκαλιά της, σαν να την θάλπει με μητρική στοργή, εκπέμπει μία αίσθηση υποδόριου σαρκασμού και ειρωνίας.

Στην αποσπασματικά σωζόμενη εικόνα της ερυθρόμορφης κύλικας με αρ. ευρ. G69 στο Λούβρο (*κατ. 157, εικ. 157*), της Ομάδας του Ζ. του Νικοσθένη, από την ίδια περίοδο, οι Μαινάδες επίσης κρατούν τα αποκομμένα μέλη του Πενθέα, άνω και κάτω άκρα, ενώ έχει ενδιαφέρον η προσθήκη στην παράσταση κι ενός λαγού, ο οποίος έχει βάσιμα θεωρηθεί ότι συνδέεται με τον παραλληλισμό, στις *Βάκχας*, του Πενθέα «με τη μοίρα ενός λαγού», ο οποίος προορίζεται για σφάγειο.[996]

Το βίαια διαμελισμένο σώμα με τα αποτετμημμένα και με έντονη αιμορραγία μέλη στα χέρια έξι εκστασιασμένων Μαινάδων,[997] απεικονίζεται και στην επίσης αποσπασματική σύνθεση του ερυθρόμορφου στάμνου της Οξφόρδης, με αρ. ευρ. 1912.1165 (*κατ. 158, εικ. 158*), με την προσθήκη εδώ ενός λέοντος, αντί για λαγού, που κατά έναν αντίστοιχο τρόπο, παραπέμπει στην «κεφαλή λέοντος» που είχε την παραίσθηση ότι κρατούσε η Αγαύη, κατά τη θριαμβευτική επιστροφή της στη Θήβα. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες εικόνες, το σώμα του Πενθέα εδώ δεν έχει απλώς και μόνο διαμελισθεί αλλά έχει κατακρεουργηθεί βιαίως όπως συνάγεται κι από τα σπλάχνα του τα οποία κρατάει στο χέρι της μία από τις Μαινάδες.

Στην πολυπρόσωπη σύνθεση μιας ερυθρόμορφης κύλικας στο Τορόντο, στη συλλογή E. Borowski – Leipen (*κατ. 159, εικ. 159*), που αποδίδεται στον Δούρι, το σώμα είναι κομμένο από τη μέση και κάτω, με τον κορμό στα χέρια δύο Μαινάδων οι οποίες ετοιμάζονται να εξαρθρώσουν τα χέρια του τραβώντας από τους βραχίονες, με τρόπο παραπλήσιο με αυτόν της παράστασης του ψυκτήρα. Ταυτόχρονα με το άλλο χέρι ετοιμάζονται να γδάρουν τη σάρκα του, όπως περιγράφεται και στις *Βάκχας* του Ευριπίδη.[998] Από τον κορμό του νεκρού Πενθέα μοιάζει να εξέχουν τα εντόσθια και ένα οστό, ενώ η πλάγια αποδοσμένη κοιλιακή χώρα μαρτυρά ότι το σώμα υποβλήθηκε σε έντονη στρέψη κατά την αποκοπή των σκελών του. Στο πρόσωπο του αγένειου, εδώ, Πενθέα οι οφθαλμοί παραμένουν ανοιχτοί, όπως και το στόμα. Τη βιαιότητα της διαδικασίας αποκαλύπτει και το γεγονός ότι τα αποκομμένα σκέλη έχουν τεμαχιστεί περαιτέρω σε δύο τμήματα έκαστο, την κνήμη και τον μηρό, από τα οποία προβάλλουν μάλιστα και τα οστά, με τις τέσσερις Μαινάδες να κρατούν από ένα τεμάχιο. Σε αυτή

[996] Βλ. Kefalidou 2009, σ. 93.
[997] Η κλίση της κεφαλής προς τα πίσω υποδηλώνει «διονυσιακή έκσταση», βλ. Kefalidou 2009, σ. 93 και σημ. 28.
[998] Shapiro 1994a, σ. 175-176.

την βίαιη εκστατική σφαγή που περιτρέχει όλο το αγγείο, είναι παρών και ο ίδιος ο Διονύσος, ο οποίος ακούει καθήμενος το τραγούδι ενός Σατύρου δίπλα του, ενώ ένας δεύτερος Σάτυρος στην άλλη πλευρά, εκδηλώνει τον αποτροπιασμό του.

Μία τελευταία εκδοχή του επεισοδίου απεικονίζεται σε μία ερυθρόμορφη κύλικα στη Ρώμη, με αρ. ευρ. 2268 (*κατ. 160, εικ. 160*), όπου απεικονίζονται δύο Μαινάδες να βαδίζουν προς τα δεξιά, με τη μία εξ αυτών να κρατάει στο αριστερό της χέρι από τα μαλλιά την αποκομμένη κεφαλή του Πενθέα. Μία σημαντική διαφορά από τις υπόλοιπες παραστάσεις είναι ότι, επιπλέον, η Μαινάδα αυτή, που θα πρέπει να είναι η Αγαύη, κρατάει στο άλλο της χέρι κι ένα ξίφος, με το οποίο προφανώς επιτέλεσε τον αποκεφαλισμό, ενώ ξίφος φέρει και η Μαινάδα που την ακολουθεί.

Σε όλες τις παραστάσεις του διαμελισμένου νεκρού Πενθέα αποδίδεται με εικονογραφική γλαφυρότητα έως το στάδιο της απόλυτης ωμότητας τόσο η εκστατική περιφορά των Μαινάδων όσο και ο ιδιαζόντως ειδεχθής διαμελισμός και τεμαχισμός του σώματος, τον οποίο με λεπτομέρεια περιγράφει και ο Ευριπίδης στις *Βάκχας*.[999] Μέσα από το τεμαχισμένο ή και κατακρεουργημένο σώμα του Πενθέα διατρανώνεται με τρόπο έμμεσο αλλά και αδιαμφισβήτητο, η θεϊκή υπόσταση του Διονύσου και η τιμωρητική του στάση απέναντι στην αμφισβήτηση της λατρείας του. Το γεγονός ότι επρόκειτο για ένα σώμα περιβεβλημένο με την απόλυτη ισχύ ενός βασιλιά φανερώνει ότι ενώπιον της θεϊκής βούλησης και ισχύος εκπορευόμενης από τη θεϊκή τάξη πραγμάτων, γκρεμίζεται στα εξ ων συνετέθη, σαν μία εφήμερη, ευάλωτη και εύθραστη κατασκευή, οποιαδήποτε ανθρώπινη εξουσία, όσο ψηλά και αν έχει τοποθετηθεί στην ιεραρχική πυραμίδα.

[999] Μιμίδου 2013, σ. 418.

Πρόθεσις

Αγγειογραφία και Πλαστική

Η *πρόθεσις* ήταν το πρώτο από τα τρία συνολικά και διακριτά μεταξύ τους στάδια της ταφικής τελετουργίας. Τα υπόλοιπα δύο που έπονταν ήταν η *εκφορά*, η μεταφορά του σώματος στο σημείο ταφής και η *κηδεία*, η τοποθέτηση του σώματος στον τάφο.[1000] Η διαδικασία λάμβανε χώρα τη δεύτερη μέρα μετά τον θάνατο και ήταν διάρκειας μίας ημέρας. Επρόκειτο για την τοποθέτηση του νεκρού σώματος, μετά τον καθαρισμό και καλλωπισμό του με έλαια και αρώματα, επάνω σε κλίνη, σε χώρο της οικίας της οικογενείας του, με σκοπό αφενός να επιβεβαιωθεί ο θάνατος[1001] και αφετέρου να μπορέσουν να το ασπαστούν για μία τελευταία φορά και να το θρηνήσουν οι οικείοι του.[1002] Η αναπαράσταση αυτής της διαβατήριας τελετής στα αγγεία ξεκινά από την ύστερη Υστεροελλαδική ΙΙΙΓ περίοδο, κατά τα τέλη του 12ου αι. π.Χ.[1003] και συνεχίζεται στην πρώιμη Εποχή του Σιδήρου, με την καθιέρωση ενός βασικού εικονογραφικού τύπου, ο οποίος διατηρείται ουσιαστικά αμετάβλητος και για τα επόμενα χρόνια.[1004] Το σώμα κείται κλινήρες και καλυμμένο πλην της κεφαλής. Σε αντίθεση με τις απεικονίσεις των γεωμετρικών αγγείων, ωστόσο, όπου η *πρόθεσις* αποτυπώνεται ως δημόσιο συμβάν παρουσία πλήθους ατόμων, από την αρχαϊκή περίοδο και έπειτα το σώμα τοποθετείται στο πλαίσιο μιας περισσότερο ιδιωτικής τελετής, απόρροια της νομοθεσίας του Σόλωνα, βάσει της οποίας, από τις αρχές του 6ου αι. π.Χ., στην όλη διαδικασία του θρήνου δεν δύνανται να συμμετέχουν παρά μόνο στενοί συγγενείς του νεκρού,[1005] και, τέλος, «*τον αποθανόντα προτίθεσθαι ένδον*».[1006] Το σώμα είναι τοποθετημένο και πάλι επάνω στην κλίνη, με την κεφαλή δεξιά και τα σκέλη αριστερά, όπου θεωρείται ότι βρίσκεται η θύρα του δωματίου, από όπου εισέρχονται οι άνδρες. Γύρω του παρίσταται ένας μικρός αριθμός από συγγενικά του

[1000] Oakley 2004, σ. 11.
[1001] Βλ. Brooklyn 1987, σ. 44.
[1002] Βλ. Kurtz και Boardman 1971, σ. 143-144.
[1003] Βλ. Βικάτου 2012, σ. 365, εικ. 737
[1004] Την ανθεκτικότητα του βασικού εικονογραφικού τύπου, από τη Γεωμετρική έως την Κλασική περίοδο, επισημαίνουν οι Kurtz (1984, σ. 314) και Shapiro (1991, σ. 629).
[1005] Shapiro 1991, σ. 630. Βλ. ωστόσο και Brooklyn 1987, σ. 44, όπου σημειώνεται ότι και κατά την «ομηρική εποχή», η τυπική τελετή θα πρέπει να ήταν περισσότερο «μία οικογενειακή υπόθεση», παρά τις περιγραφές των μεγαλειωδών ταφικών τελετών για τον Πατρόκλο και τον Έκτορα, που περιγράφονται στην *Ιλιάδα*.
[1006] Δημοσθ. *Προς Μακάρτατον* 62. Για τις ερμηνείες της σολώνειας νομοθεσίες μέσω διαφορετικών πηγών, βλ. Boardman 1955, σ. 55.

πρόσωπα,[1007] με την πρωτοκαθεδρία στον θρήνο να ανήκει στις γυναίκες της οικογένειας. Η τελετή διαδραματίζεται στην οικία της οικογένειας, σε κάποιο δωμάτιο ή στο αίθριο, κάτι που επικυρώνει τον ιδιωτικό ή «ημι-ιδιωτικό» χαρακτήρα της.[1008] Η *πρόθεσις*, σηματοδοτεί, τέλος, και την επίσημη έναρξη της θρηνητικής τελετουργίας.[1009] Ο ενεργός ρόλος των γυναικών στην τελετή και, ειδικότερα, στη φροντίδα του νεκρού σώματος, κατ' αντιστοιχία με τον ρόλο τους στη φροντίδα των βρεφών και των παιδιών, έχει αποδοθεί στη φυσική έκθεσή τους στο *μίασμα* που προκαλεί η γέννηση και κατ' επέκταση στην ικανότητα διαχείρισης ενός ανάλογου *μιάσματος* που προκαλεί και ο θάνατος.[1010]

Η εικονογραφική απόδοση του θέματος στη Γεωμετρική περίοδο, έχει θεωρηθεί ότι αποτελεί μεταφορά από την αιγυπτιακή τέχνη,[1011] συνοψίζοντας σε μια εικόνα «την τελετουργία του θρήνου για το νεκρό, την ομορφιά του αλλά και την αγάπη της οικογένειάς του για αυτόν».[1012] Ο νεκρός, τυλιγμένος όλος με νεκρικό ένδυμα πλην της κεφαλής, και καλυμμένος επιπλέον, με το *επίβλημα,* κείται στην κλίνη πάνω σε ένα υφασμάτινο στρώμα. Στην κεφαλή μπορεί να φέρει στεφάνι ή διάδημα. Με σκοπό την αποφυγή του αποτρόπαιου θεάματος του ανοίγματος του στόματος, τοποθετείται *προσκεφάλαιο,* ώστε να ανασηκωθεί η κεφαλή ή, εναλλακτικά, δένονται υφασμάτινες ταινίες γύρω από αυτήν (*οθόναι*), οι οποίες κρατούν την κάτω γνάθο κλειστή.[1013]

Η *πρόθεσις* απεικονίσθηκε σε μια σειρά μέσων: πήλινους, μελανόμορφους ταφικούς πίνακες, ταφικά αγγεία, με πλέον δημοφιλή τη λουτροφόρο και τη λήκυθο αλλά και σε μία πλάκα από τη ζωφόρο του Βωμού του Διός στην Πέργαμο. Η χρονική περίοδος της απεικόνισης του θέματος στους ταφικούς πίνακες και τα ταφικά αγγεία, εκτείνεται για ένα διάστημα σχεδόν δύο αιώνων, από τις αρχές του 6ου έως τα τέλη του 5ου αι. π.Χ.[1014] Οι μελανόμορφοι ταφικοί πίνακες, ή τουλάχιστον ορισμένοι εξ αυτών, ιδίως κατά τις αρχές του 6ου αι., είχαν αρχιτεκτονική υπόσταση, τοποθετούμενοι ή προσαρμοζόμενοι στην επιφάνεια του ταφικού μνημείου, ενώ άλλοι, μικρότεροι σε διαστάσεις, της ύστερης αρχαϊκής περιόδου, οπότε και διακόπτεται η παραγωγή τους, πιθανότατα χρησιμοποιούνταν ως φορητά αναθήματα στο μνημείο παρά ως δομικά,

[1007] Kurtz και Boardman 1971, σ. 144.
[1008] Βλ. Brooklyn 1987, σ. 39-40.
[1009] Alexiou 2002, σ. 6.
[1010] Βλ. Havelock 1981, σ. 112, Shapiro 1991, σ. 634-635.
[1011] Βλ. Brooklyn 1987, σ. 99-104.
[1012] Vermeule 1979, σ. 12.
[1013] Για την προετοιμασία του νεκρού βλ. Kurtz και Boardman 1971, σ. 144, Garland 1985, σ. 24, Oakley 2004, σ. 11.
[1014] Οι πίνακες παράγονται και είναι σε χρήση από το 600 έως το 480 π.Χ., βλ. Boardman 1955, σ. 54.

διακοσμητικά μέρη του.[1015] Έχει θεωρηθεί ότι η τυποποίηση στην απεικόνιση της *προθέσεως* στους ταφικούς πίνακες, τους προσέδιδε έναν συμβολικό ή τελετουργικό χαρακτήρα.[1016] Θα εξετάσουμε ενδεικτικά ορισμένους εξ αυτών, ως προπομπούς των ταφικών αγγείων της περιόδου.

Η πρωιμότερη απεικόνιση *προθέσεως* στην υπό εξέταση περίοδο, εντοπίζεται στον αποσπασματικά σωζόμενο πίνακα της Νέας Υόρκης, με αρ. ευρ. 14.146, (*κατ. 161, εικ. 161*)[1017] όπου το θέμα έχει αποδοθεί ανάγλυφα και με επιχρωματισμό. Στη νεκρική κλίνη κείται γυναικεία μορφή, με την κεφαλή σε πλήρως οριζόντια θέση και κλειστούς οφθαλμούς. Πάνω από τον θώρακα και την κεφαλή του νεκρού σώματος στέκονται δύο γυναίκες θρηνωδοί οι οποίες φέρουν το χέρι στο δικό τους κεφάλι, τυπική χειρονομία θρήνου, ενώ τη σκηνή συμπληρώνουν δύο ακόμα θρηνωδοί, που, ωστόσο, δεν διασώζονται από τη μέση και πάνω.

Μία λίγο μεταγενέστερη απεικόνιση βρίσκεται στον μελανόμορφο πίνακα της Βοστώνης με αρ. ευρ. 27.146, (*κατ. 162, εικ. 162*) που έχει θεωρηθεί ότι αποτελούσε ενιαίο σώμα με τον πίνακα με αρ. ευρ. 27.147. Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει κλίνη με ψηλά πόδια, πάνω στην οποία κείται νεκρή γυναίκα, με το σώμα καλυμμένο. Οι οφθαλμοί είναι ανοιχτοί και γύρω από την κεφαλή φέρει ταινία. Σε αισθητά μεγαλύτερη κλίμακα δύο γυναίκες θρηνούν, αριστερά και δεξιά από τη νεκρική κλίνη, φέροντας το χέρι στην κεφαλή. Τρία πτηνά ίπτανται προς τα δεξιά, πάνω από τη νεκρή, κι ένα ακόμα ανθρωπόμορφο, το οποίο συμβολίζει την ανθρώπινη ψυχή, βρίσκεται με ανοιχτές τις φτερούγες, κάτω από την κλίνη.

Η *πρόθεσις* ως οικογενειακή υπόθεση, ευθυγραμμισμένη πλέον και με τη σολώνεια νομοθεσία,[1018] απεικονίζεται με τον πλέον εναργή τρόπο στον μελανόμορφο πίνακα του Λούβρου, με αρ. ευρ. MNB905 (*κατ. 163, εικ. 163*). Στη νεκρική κλίνη κείται η σορός νεαρού άνδρα, τυλιγμένη με νεκρικό ύφασμα. Η κεφαλή του είναι ανασηκωμένη, ακουμπώντας σε μαξιλάρι, ενώ γύρω του παρίστανται άνδρες, γυναίκες και παιδιά, που θρηνούν. Οι επιγραφές μας ενημερώνουν ότι πρόκειται για στενούς συγγενείς του νεκρού. Η μητέρα του είναι πλάι του, αγκαλιάζοντάς τον με το ένα χέρι της, από τον λαιμό, και υψώνοντας το άλλο. Με τα χέρια υψωμένα παρίσταται και η

[1015] Βλ. Brooklyn 1987, σ. 71-85.
[1016] Brooklyn 1987, σ. 100-101.
[1017] Η χρονολόγησή του έχει προταθεί μεταξύ 630-620 π.Χ. (Richter 1942, σ. 80-83) και 600 π.Χ. (Brooklyn 1987, σ. 165). Προς τη δεύτερη χρονολόγηση τείνει να συμφωνήσει και ο Boardman (1955, σ. 58, αρ. 1.
[1018] Shapiro 1991, σ. 631.

υπόλοιπη οικογένεια. Ο αδερφός και ο πατέρας αριστερά, οι θείες, η γιαγιά και η μικρή αδελφή, που στέκεται δίπλα στη μητέρα. Η νεκρική αταραξία κι η απόλυτη σιωπή του θανάτου, έρχονται σε έντονη αντίθεση με τη ζωηρή, θορυβώδη έκφραση του θρήνου, η οποία αποτυπώνεται και γραπτώς, από τα επιφωνήματα «οϊμοί» που επιγράφονται ανάμεσα στους συγγενείς.

Η βασική εικονογραφική δομή της *προθέσεως* διατηρείται και στην αγγειογραφία. Στην αττική μελανόμορφη λουτροφόρο με αρ. ευρ. 27.145 στο Clevelant (*κατ. 164, εικ. 164*), ο νεκρός νεαρός άνδρας είναι στην κλίνη με το σώμα καλυμμένο και την κεφαλή ανασηκωμένη. Έξι γυναίκες και τρεις γενειοφόροι άνδρες θρηνούν γύρω και κοντά στο σώμα, με τις γυναίκες να χειρονομούν έντονα από πάνω του και τους άνδρες απομακρυσμένους, στο αριστερό μέρος της σκηνής, να προσέρχονται προς το μέρος του. Στη μελανόμορφη λουτροφόρο με αρ. ευρ. F1887 στο Βερολίνο (*κατ. 165, εικ. 165*), η σκηνή ακολουθεί τον βασικό τύπο, με τον νεκρό νεαρό τυλιγμένο ολόκληρο μέχρι το λαιμό, και τις θρηνωδούς να επιτελούν τον θρηνό με έναν χορευτικού είδους συγχρονισμό. Κοντά στην κεφαλή του νεκρού παραστέκεται κι ένα μικρό αγόρι, στοιχείο που απαντά και στον πίνακα του Λούβρου MNB905 – με κορίτσι εν προκειμένω. Τη σκηνή συμπληρώνει η παρουσία επτά ανδρών, οι οποίοι προσέρχονται σε παράταξη και ενός ακόμα που θρηνεί καθισμένος σε δίφρο, μία μορφή που μοιάζει ως προς τη στάση της με τον θρηνούντα Αχιλλέα στη λήκυθο της Νέας Υόρκης (*κατ. 137, εικ. 137*).

Μία παραπλήσια υλοποίηση, απαντά και στην παράσταση της λουτροφόρου με αρ. ευρ. F1888 (*κατ. 166, εικ. 166*), από την οποία, ωστόσο, διασώζεται μόνο το ήμισυ της μορφής του νεκρού. Στην ερυθρόμορφη λουτροφόρο τύπου υδρίας της με αρ. ευρ. 1170 στην Αθήνα (*κατ. 167, εικ. 167*), στην κλίνη κείται νεκρή νεαρή γυναίκα, πλαισιωμένη από πέντε γυναικείες μορφές. Φέρει στην κεφαλή νυφικό διάδημα ακτινωτού τύπου, την *πλανίδα,* στοιχείο δηλωτικό της τραγικότητας του πρόωρου θανάτου, καθώς η νεκρή θα ήταν σε ηλικία γάμου,[1019] ενώ το στόμα της έχει παραμείνει ελαφρώς ανοιχτό. Πίσω από τη νεκρή, βρίσκεται γυναίκα μέσης ή προχωρημένης ηλικίας, όπως υποδηλώνουν οι ρυτίδες της,[1020] η οποία σκύβει από πάνω της και με προστατευτική τρυφερότητα αγκαλιάζει και χαϊδεύει την κεφαλή της νεκρής και με τα δύο της χέρια. Η γυναίκα αυτή έχει θεωρηθεί ότι είναι η τροφός της νεκρής,[1021] ενώ

[1019] Μαργαρίτη 2010, σ. 41-42, σ. 112 και σημ. 342, 346.
[1020] Τζάχου-Αλεξανδρή 2000, σ. 103, εικ. 6α.
[1021] Μαργαρίτη 2010, σ. 63-64, σημ. 502.

άλλη μία γυναικεία μορφή, νεότερης ηλικίας, η οποία θα πρέπει να είναι η μητέρα της,[1022] στέκεται ακριβώς από πάνω της, κοιτάζοντας τη νεκρή κοπέλα με παγωμένη θλίψη και τραβώντας την κόμη της. Την παράσταση συμπληρώνουν ανδρικές μορφές με υψωμένο το δεξί χέρι ως έκφραση αποχαιρετισμού και ιππείς, ενώ θρηνούσες γυναικείες μορφές απεικονίζεται και στον λαιμό του αγγείου. Ο τρόπος με τον οποίο οι δύο γυναίκες περιβάλλουν τη νεκρή, η νεκρική φροντίδα που της παρέχουν και η συγκρατημένη θλίψη τους, συγκροτούν ένα στιγμιότυπο απαράμιλλης έκφρασης του ανθρώπινου πόνου, για έναν άνθρωπο που πέθανε πρόωρα, μέσα από την αυστηρή τήρηση του τελετουργικού τυπικού.

Στη σκηνή *προθέσεως* της λευκής ληκύθου με αρ. ευρ. 07.286.40 στη Νέα Υόρκη, έργο του Z. του Sabouroff, (*κατ. 168, εικ. 168*), μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του θέματος σε αυτόν τον τύπο αγγείου,[1023] τον νεκρό άνδρα νεαρής ηλικίας περιβάλλουν τρία πρόσωπα. Ο ίδιος κείται στη νεκρική κλίνη, κοσμημένη εδώ με ερυθρές ταινίες, με την ωμοπλάτη ελαφρώς ανασηκωμένη, καθώς ακουμπά στο προσκεφάλαιο, με την κεφαλή σε σχεδόν κάθετη θέση να κοιτάζει, κατά το καθιερωμένο πρότυπο, προς τα αριστερά. Στο νεανικό, αγένειο πρόσωπο με τα ξανθά, σγουρά μαλλιά που φτάνουν ως τους ώμους, διαγράφεται ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα, το οποίο συντείνει σε μία αίσθηση αταραξίας, ενώ το σώμα είναι πλήρως καλυμμένο με *επίβλημα* πορφυρού χρώματος. Επιβεβαιώνοντας έναν άτυπο γενικό κανόνα, βάσει του οποίου στο προσκέφαλο του νεκρού ατόμου ίσταται συγγενής του αντίστοιχου φίλου,[1024] επικεφαλής βρίσκεται ένας άνδρας τυλιγμένος στο ιμάτιό του, με ακάλυπτα μόνο τα δάκτυλα του ενός χεριού, «μία καινοτόμο απεικόνιση του ήρεμου θρήνου»[1025] και στηριζόμενος σε βακτηρία. Αυτός είναι πιθανότατα κάποιος στενός συγγενής του νεκρού, ο πατέρας ή ο αδερφός του.[1026] Εκφράζει τη θλίψη του για τον νεκρό με εσωστρέφεια, μέσα και από τη συνεσταλμένη στάση του σώματός του. Τη σκηνή συμπληρώνουν δύο γυναικείες μορφές, η μία κοντά στο στήθος του νεκρού και η δεύτερη κοντά στα κάτω άκρα, επιτελώντας αμφότερες τη χαρακτηριστική θρηνητική χειρονομία του τραβήγματος των μαλλιών.

[1022] Για τη θέση της μητέρας στις σκηνές *προθέσεως*, βλ. Μανακίδου 2006, σ. 90-91.
[1023] Ο Καββαδίας (2000, σ. 132) σημειώνει ότι πιθανόν ο Z. του Sabouroff ήταν αυτός που καθιερώσε την *πρόθεσιν* ως θέμα στην εικονογραφία των λευκών ληκύθων. Για την πλήρη κατάλογο των παραστάσεων στις λευκές αττικές ληκύθους, βλ. Burns 1994, σ. 40-41 και Oakley 2004, σ. 78-80.
[1024] Βλ. Burns 1994, σ. 37.
[1025] Burns 1994, σ. 36.
[1026] Oakley 2004, σ. 77.

Στη λευκή λήκυθο με αρ. ευρ. D62 στο Λονδίνο (*κατ. 169, εικ. 169*), έργο του ίδιου ζωγράφου, η απόδοση του νεαρού νεκρού είναι πανομοιότυπη, με την κεφαλή εδώ ανασηκωμένη σε κάθετη θέση. Τρία είναι και εδώ τα πρόσωπα που θρηνούν τον νεκρό, με αντίστοιχες θέσεις ως προς το φύλο. Πίσω ακριβώς από το νεκρό στέκεται νέος άνδρας ο οποίος φέρει το δεξί χέρι στην κεφαλή, ενώ οι δύο γυναίκες βρίσκονται πάνω από το σώμα. Η γυναίκα που βρίσκεται πλησίον της κεφαλής του νεκρού σκύβει προς το μέρος του, χαϊδεύοντάς ή αγκαλιάζοντας τον λαιμό του με το δεξί της χέρι ενώ με το αριστερό υψωμένο εκφράζει τον θρήνο της.[1027] Η δεύτερη γυναίκα είναι στο αριστερό άκρο, στα σκέλη του νεκρού και θρηνεί επίσης. Με πολύ μικρές παραλλαγές αποδίδεται η σκηνή και σε δύο ακόμη λευκές ληκύθους του ίδιου ζωγράφου, στη λευκή λήκυθο με αρ. ευρ. 195 στο Mannheim (*κατ. 170, εικ. 170*), και στη λευκή λήκυθο με αρ. ευρ. 37.8 στο Houston (*κατ. 171, εικ. 171*), όπου και στις δύο τον νεαρό νεκρό, πλαισιώνουν ένας γενειοφόρος άνδρας, πίσω του, και δύο γυναίκες που *τίλλουν την κόμη*. Η επιμονή στην απόδοση αυτής της σκηνής αλλά και η διαρκώς επαναλαμβανόμενη εμφάνιση της πατρικής φιγούρας στο προσκέφαλο του νεκρού, οδήγησε στη διατύπωση της υπόθεσης, «μήπως ο ζωγράφος ο ίδιος έτυχε να χάσει κάποιον μικρότερο αδελφό ή τον γιο του».[1028]

Στη λευκή λήκυθο του Πειραιά, με αρ. ευρ.ΟΜ40 (*κατ. 172, αεικ. 172*), που αποδίδεται στον Ζ. του Ύπνου της Νέας Υόρκης, η παράσταση έχει υποστεί μικρή φθορά, με απολέπιση του λευκού επιχρίσματος τοπικά. Στην κλίνη κείται νεαρή γυναίκα, από την οποία δεν διασώζονται το μεγαλύτερο μέρος του προσώπου και ένα μέρος του άνω κορμού. Τη νεκρή πλαισιώνουν τρεις μορφές, δύο γυναικείες και μία ανδρική, γύρω από την κλίνη, στα άκρα και στο κέντρο, καθώς και σε ίσες αποστάσεις μεταξύ τους, διάταξη που αποπνέει μία αίσθηση συμμετρίας. Το σώμα της νεκρής είναι καλυμμένο με λευκό *επίβλημα* και η κεφαλή της, στην οποία φέρει ταινία ερυθρού χρώματος, στηρίζεται σε λευκό *προσκεφάλαιο*, διακοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα. Η γυναίκα πίσω από την κλίνη, πιθανόν η μητέρα της νεκρής, θρηνεί στρέφοντας το πρόσωπο και το βλέμμα προς τη νεκρή, φέροντας το αριστερό της χέρι στην κεφαλή και εκτείνοντας το δεξί της πάνω από το νεκρό σώμα. Η δεύτερη γυναίκα, πιθανόν η

[1027] Με βάση την κωδικοποίηση του McNiven (1989, σ. 115, R11E, 7), ως θρηνητική αποδίδεται η ίδια χειρονομία αλλά μόνο με το δεξί χέρι και μόνο για τους άνδρες. Καθότι, ωστόσο, είναι μάλλον απίθανο να συμβολίζει κάτι άλλο η συγκεκριμένη χειρονομία της θρηνωδού, θα πρέπει και εδώ ο συμβολισμός να είναι ο ίδιος, δηλ. έκφραση θρήνου. Ως θρηνητική αποδίδεται και μία χειρονομία με το αριστερό, αλλά με διαφορετική γωνία του βραχίονα, βλ. McNiven 1989, σ. 74, L21B9, 6.
[1028] Oakley 2004, σ. 77.

κόρη ή η αδελφή της,[1029] στο μέσο της κλίνης, ενδεδυμένη με λευκό χιτώνα, στέκεται έναντι της πρώτης, θέση που σε συνδυασμό με την πανομοιότυπη χειρονομία με το δεξί της χέρι στην κεφαλή αλλά και με τα παρόμοια χαρακτηριστικά του προσώπου και της κόμης, δημιουργεί μία ψευδαίσθηση αντικατοπτρισμού. Το αριστερό της χέρι θα άγγιζε μάλλον την κεφαλή ή το λαιμό του νεκρού, αλλά η εικόνα έχει απολεπιστεί σε αυτό το σημείο. Στο αριστερό άκρο της κλίνης, ο γενειοφόρος άνδρας, ο οποίος θα πρέπει να είναι ο πατέρας ή ο σύζυγος της νεκρής,[1030] στηρίζεται σε βακτηρία και σκύβοντας ελαφρώς αγγίζει με το δεξί χέρι την περιοχή του *επιβλήματος* που καλύπτει τα σκέλη της νεκρής, «σαν να τη χαϊδεύει για μια τελευταία φορά».[1031] Όπως έχει εύστοχα διατυπωθεί, την έκφραση της θλίψης χαρακτηρίζει η εγκράτεια, μέσα από τα λυπημένα πρόσωπα αλλά και από τις συγκρατημένες χειρονομίες των μορφών, με τη συγκίνηση να διαχέεται τελικά σε ολόκληρη την παράσταση.[1032]

Το ίδιο πνεύμα εγκράτειας αποδίδεται και στη σκηνή *προθέσεως* της ληκύθου του Λούβρου, με αρ. ευρ. S1667 (*κατ. 173, εικ. 173*), του Ζ. του Τετραγώνου. Η νεκρή είναι τυλιγμένη στο νεκρικό σάβανο, διακοσμημένο με διάφορα σχέδια και φέρει στην κεφαλή νυφικό διάδημα, *την πλανίδα*, όπως και η νεκρή της λουτροφόρου τύπου υδρίας της Αθήνας (*εικ. 167*). Δύο γυναίκες στέκονται από πάνω της, με τις τυπικές θρηνητικές χειρονομίες, ενώ η μία από αυτές κρατάει και ένα κάνιστρο με ταινίες, αντικείμενο που συνδέεται με το έθιμο της επίσκεψης στον τάφο.[1033] Ένα κατόπτρο αναρτημένο στο βάθος της σκηνής, ανάμεσα στις θρηνωδούς, δηλώνει ίσως τον χώρο της οικίας, όπου διεξάγεται η *πρόθεσις*, εν προκειμένω τον γυναικωνίτη, αποτελώντας ενδεχομένως και «μία θλιβερή υπενθύμιση του πρόωρου θανάτου της αγάμου κόρης».[1034]

Με απρόσμενο ρεαλισμό έχει αποδοθεί η κεφαλή νεκρού νέου στο διασωθέν θραύσμα με αρ. ευρ. S101720 στην Τυβίγγη, προερχόμενο επίσης από λευκή λήκυθο, του Ζ. του Τετραγώνου (*κατ. 174, εικ. 174*). Ο νεκρός φέρει διάδημα, μία πιθανή ένδειξη ότι πέθανε άγαμος.[1035] Το εντυπωσιακό στοιχείο, ωστόσο, στο αγένειο, νεανικό πρόσωπο είναι το μισάνοιχτο βλέφαρο, το οποίο επιτρέπει να φανεί μέρος της κόρης του οφθαλμού. Το στοιχείο αυτό απαντά για πρώτη και μοναδική φορά εδώ, καθώς

[1029] Τζάχου-Αλεξανδρή 1989, σ. 94.
[1030] Τζάχου-Αλεξανδρή 1989, σ. 94, Oakley 2004, σ. 77.
[1031] Oakley 2004, σ. 77.
[1032] Τζάχου-Αλεξανδρή 1989, σ. 93.
[1033] Σύμφωνα με τον Oakley (2004, σ. 80-81), το αντικείμενο υπηρετεί την ιδέα ότι στην παράσταση επίκειται σύντομα η αναχώρηση ή, το πιο πιθανό, ότι «η σκηνή συνδυάζει στοιχεία με εικόνες από την προετοιμασία για την επίσκεψη στον τάφο».
[1034] Μαργαρίτη 2010, σ. 116.
[1035] Oakley 2004, σ. 81.

στις υπόλοιπες σκηνές *προθέσεως* ο οφθαλμός είναι κλειστός, επιτυγχάνοντας να προσδώσει στο πρόσωπο με τον πλέον ρεαλιστικό τρόπο, την πραγματικότητα του θανάτου, μέσα από το κενό βλέμμα, ένα βλέμμα νεκρό και ταυτόχρονα ζωντανό.

Η σκηνή που απεικονίζεται στη λευκή λήκυθο της Βιέννης, με αρ. ευρ. 3748, (*κατ. 175, εικ. 175*), του Ζ. της Γυναίκας, έχει θεωρηθεί «πιθανώς η ωραιότερη σκηνή *προθέσεως* που έχει ποτέ αποτυπωθεί».[1036] Στην κλίνη κείται νεκρή γυναίκα η οποία φέρει περιδέραιο και ενώτιο και είναι σκεπασμένη με *επίβλημα* μαύρου χρώματος. Στο αριστερό άκρο, στην περιοχή των ποδιών της νεκρής, βρίσκεται μία θρηνωδός με το ένα χέρι στην κεφαλί και το άλλο προτεταμένο προς το σώμα και στο μέσο του νεκρού σώματος μία δεύτερη, η οποία φέρει και τα δύο χέρια στην κεφαλή. Πίσω από τη νεκρή, στο προσκεφάλαιο της κλίνης, στέκεται μία τρίτη γυναίκα, η οποία κρατάει στο ένα χέρι βεντάλια, αποδιώχνοντας τα έντομα που θα προσέλκυε το νεκρό σώμα[1037] και στο άλλο ένα κάνιστρο, στοιχείο επίσης δανεισμένο από την εικονογραφία της επίσκεψης στον τάφο. Ένα σπάνιο, για σκηνή *προθέσεως*, όσο και εντυπωσιακό στοιχείο, είναι τα τρία μικρού μεγέθους *είδωλα*, που ίπτανται ανάμεσα στις μορφές, με το ένα χέρι στην κεφαλή και με το άλλο προτεταμένο, μία επανάληψη των χειρονομιών της θρηνωδού αριστερά.

Στην παράσταση της ληκύθου με αρ. ευρ. Ε288.3 στη Λυόν, του Ζ. του Τριγλύφου (*κατ. 176, εικ. 176*), στην κλίνη κείται σορός ανδρικής μορφής νεαρότατης ηλικίας, όπως μαρτυρούν τα λεπτά χαρακτηριστικά του προσώπου και η σχεδόν παιδική αγνότητα που εκπέμπει. Η κεφαλή είναι ανασηκωμένη σε κάθετη θέση και το σώμα καλυμμένο με το νεκρικό ύφασμα, που είναι εδώ ακόσμητο. Μόλις δύο πρόσωπα θρηνούν τον νεκρό νεαρό, ένας άνδρας στο αριστερό άκρο της κλίνης και μία γυναίκα στο κέντρο, αμφότεροι με ένα ή και τα δύο χέρια στην κεφαλή, ενώ τη σύνθεση συμπληρώνουν δύο λήκυθοι στο βάθος καθώς και ένα υδρόβιο πτηνό στο δάπεδο, κάτω από την κλίνη. Και αυτή η παράσταση θεωρήθηκε ότι αποτελεί σύνθεση διαφορετικών σκηνών από τη συνολική ταφική διαδικασία, λόγω της παρουσίας των ληκύθων στο βάθος, που συνήθως απαντούν σε σκηνές διαδραματιζόμενες στο νεκροταφείο.[1038]

Μία παρόμοια σύνθεση συναντούμε και στη λήκυθο με αρ. ευρ. 1756 στην Αθήνα, (*κατ. 177, εικ. 177*), που έχει αποδοθεί στον ίδιο ζωγράφο. Το νεαρό άτομο στην κλίνη διαφοροποιείται κυρίως ως προς την υπάρξη ταινίας γύρω από την κεφαλή,

[1036] Oakley 2004, σ. 82.
[1037] Oakley 2004, σ. 82, σημ. 21.
[1038] Βλ. Oakley 2004, σ. 82-84.

ενώ άλλα στοιχεία, όπως η απλή ορθογώνια κλίνη, οι μεγάλες λήκυθοι στο βάθος αλλά και το υδρόβιο πτηνό, απαντούν και εδώ. Απουσιάζει ωστόσο η ανδρική μορφή αριστερά, αφήνοντας ως μοναδική θρηνούσα τη γυναίκα στο κέντρο.

Στην πολύχρωμη σκηνή *προθέσεως* της ληκύθου με αρ. ευρ. F2684 στο Βερολίνο (*κατ. 178, εικ. 178*), η συναισθηματικά φορτισμένη ατμόσφαιρα είναι διάχυτη, όπως μαρτυρούν οι έντονες αντιδράσεις των προσώπων γύρω από την κλίνη.[1039] Η κεφαλή του νεκρού είναι στο επίκεντρο της προσοχής, του βλέμματος, των θρηνητικών χειρονομιών και των ασπασμών των δύο μορφών δεξιά, ενός γηραιού άνδρα και μίας γυναίκας, οι οποίοι θα πρέπει να είναι οι γονείς του, ενώ μία δεύτερη γυναίκα, στο αριστερό άκρο της κλίνης, θρηνεί κρατώντας το τυπικό κάνιστρο της «επίσκεψης στον τάφο». Στον αέρα, ανάμεσα στις δύο γυναίκες, ίπταται *είδωλον*, αντίστοιχο με αυτά στη λήκυθο της Βιέννης (*εικ. 175*). Η ιδιαιτερότητα της σκηνής και ταυτόχρονα ένα σπάνιο στοιχείο στην εικονογραφία της *προθέσεως* είναι η σωματική επαφή με τον νεκρό. Ο γηραιός άνδρας αγγίζει την κεφαλή του νεκρού με το αριστερό του χέρι και η γυναίκα ετοιμάζεται να τον αγκαλιάσει έχοντας σκύψει ελαφρώς από πάνω του.

Μία ιδιαίτερη περίπτωση παράστασης, στα τελευταία έτη πριν την οριστική εγκατάλειψη του θέματος στην αγγειογραφία, είναι η *πρόθεσις* στη λευκή λήκυθο της Στοκχόλμης, με αρ. ευρ. 413 (*κατ. 179, εικ. 179*). Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση κατά την οποία το σώμα κείται στην κλίνη με την κεφαλή αριστερά, κοιτάζοντας προς τα δεξιά. Η απεικόνιση αυτή ερμηνεύθηκε ως «αντικατοπτρισμός», με την υπόθεση ότι κοσμούσε το ένα από τα δύο αγγεία ενός ενιαίου ζεύγους με το ίδιο θέμα, την *πρόθεσιν*, τοποθετημένα αμφότερα στον ίδιο τάφο, με την παράσταση του άλλου αγγείου να υιοθετεί την παραδοσιακή τοποθέτηση του σώματος, με την κεφαλή τοποθετημένη δεξιά.[1040] Σε ό,τι αφορά τα λοιπά στοιχεία της απέριττα αποδοσμένης εικόνας, δεν υπάρχουν εκπλήξεις: η κεφαλή του νεαρού ατόμου στηρίζεται σε μεγάλο προσκεφάλαιο ερχόμενη σε κάθετη θέση, ενώ στο δεξί άκρο της νεκρικής κλίνης μία γυναίκα θρηνεί με υψωμένα τα χέρια.

Στην εκπνοή του 5ου π.Χ. αι. η παραγωγή της λευκής αττικής ληκύθου παύει και, συνεπώς, κατά την περίοδο αυτή, περί το 400 π.Χ., απαντούν και οι τελευταίες παραστάσεις της *προθέσεως*, στην αγγειογραφία, θέμα το οποίο ταυτίστηκε ουσιαστικά

[1039] Ακολουθείται εδώ το πνεύμα του παραστάσεων του Z. του Sabouroff, όπως σημειώνει ο Oakley (2004, σ. 85).
[1040] Βλ. Burns 1994, σ. 33, 38-40, εικ. 1-4.

με τη λευκή λήκυθο κατά το τελευταίο στάδιο της εικονογραφικής του εξέλιξης. Θα χρειαστεί να παρέλθουν σχεδόν δυόμισι αιώνες για να ξανασυναντήσουμε το εν λόγω θέμα της *προθέσεως*, και μάλιστα στη μοναδική γνωστή περίπτωση κατά την οποία υλοποιήθηκε γλυπτικά. Πρόκειται για τη σκηνή *προθέσεως* στη μικρή, εσωτερική ζωφόρο του Τηλέφου, του Μεγάλου Βωμού της Περγάμου. Η σκηνή διασώζεται πολύ αποσπασματικά και με έντονη φθορά στην πλάκα με αρ. ευρ. 51 της ζωφόρου (*κατ. 180, εικ. 180*). Από το νεκρό σώμα, το οποίο κείται στη νεκρική κλίνη, δεν διασώζεται παρά μόνο μέρος της κεφαλής, η οποία είναι τοποθετημένη αριστερά, κατά παρέκκλιση και εδώ από την παραδοσιακή διάταξη, και με κλίση περίπου 45 μοιρών. Διασώζονται, επίσης, το μαξιλάρι, πάνω στο οποίο ακουμπά η κεφαλή, μέρος του ποδιού και των καλυμμάτων της κλίνης και αριστερά από την κλίνη δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές με κοντό χιτώνα, από τις οποίες η μία κρατά αντικείμενο προσφοράς. Η κόμη του νεκρού ή της νεκρής, το μοναδικό στοιχείο που έχει διασωθεί από τη μορφή, είναι σγουρή με απολήξεις σε μακριούς βοστρύχους.

Αν και στην έρευνα είχε επί μακρόν υποτεθεί ότι στην κλίνη κείται ο ίδιος ο νεκρός Τήλεφος, υπόθεση που είχε καθορίσει και τη θέση της πλάκας στο τέλος της ζωφόρου, επανεξετάστηκε ως κρίσιμο στοιχείο της ταυτότητας του νεκρού η κόμη και συνάχθηκε ότι αυτή θα πρέπει να ανήκει σε γυναίκα,[1041] με δύο εκδοχές: ή να πρόκειται για τη μητέρα του Τηλέφου, Αύγη είτε για τη σύζυγό του, Ιέρα, διάσημη για την ομορφιά της, η οποία σκοτώθηκε στη μάχη του Κάικου ποταμού. Βάσει της ανάλυσης της Heres, προκρίνεται ως πιθανότερη η εκδοχή να πρόκειται για την Αύγη,[1042] με τον άνδρα που κρατάει το αντικείμενο προσφοράς να ταυτίζεται με τον γιο της, Τήλεφο. Αν πρόκειται για την Αύγη, θα είναι και η πρώτη φορά που νεκρός σε παράσταση *προθέσεως* είναι άτομο μέσης ηλικίας ή και άνω. Από το απόσπασμα της σκηνής που διασώζεται, συνάγεται ότι η δομή της εικονογραφίας δεν έχει μεταβληθεί, παρά τη μεσολάβηση μεγάλης χρονικής απόστασης από την τελευταία εμφάνιση του θέματος στις αττικές ληκύθους, απόδειξη της αντοχής της, έστω και μέσω αναβίωσης, καθ' όλη τη διάρκεια της υπό μελέτη περιόδου, από τα Αρχαϊκά έως τα Ελληνιστικά έτη.[1043]

[1041] Την ταύτιση της νεκρής με γυναίκα και ειδικότερα με την Αμαζόνα Ιέρα, πρότεινε η Bauchhenss-Thüriedl (1971, σ. 56-57), θεωρώντας τον τύπο της συγκεκριμένης κόμης που διασώζεται στην πλάκα της ζωφόρου, χαρακτηριστικό τύπο Αμαζόνειας κόμμωσης.

[1042] Βλ. Heres 1997, σ. 93-94. Με την ταύτιση της Heres συμφωνεί και η Ridgway (2000, σ. 91-92, σημ. 9).

[1043] Η Ridgway (2000, σ. 75) επισημαίνει τη γενικότερη χρήση αρχαϊζόντων μοτίβων στη ζωφόρο, την οποία αποδίδει στην πιθανή πρόθεση να τοποθετηθεί το αφήγημα σε ένα απομακρυσμένο χρονικά «ημι-ιστορικό παρελθόν».

Το νεκρό σώμα στην *πρόθεσιν* είναι εξορισμού στο επίκεντρο της προσοχής. Τα χαρακτηριστικά του, η δομή του, τα πιθανά τραύματά του, έχουν όλα καλυφθεί κάτω από το απλό ή πλούσιο και περίτεχνο *επίβλημα*, με ακάλυπτη μόνο την κεφαλή. Η ταυτότητα του νεκρού είναι, κατά κανόνα,[1044] σε εμάς άγνωστη, αφού δεν δηλώνεται με κανέναν τρόπο, αλλά στους οικείους του, που θα έβλεπαν το εκάστοτε αγγείο με την παράσταση *προθέσεως* στον τάφο, θα ήταν βέβαια γνωστή. Εκτός από την ταυτότητα, αόρατα κάτω από το νεκρικό ένδυμα καθίστανται και όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της προσωπικότητας, της ιστορίας του, του τρόπου ή της αιτίας θανάτου του. Δεν του προσδίδεται καν κάποια συμβολική, ηρωική υπόσταση, καθώς οποιουδήποτε τέτοιου είδους παρέμβαση θα αποσπούσε το βλέμμα του θεατή από την ουσία και τον σκοπό της παράστασης, που δεν είναι άλλος από την ανάδειξη της ύστατης αλλά ακόμα ισχυρής σύνδεσης και εγγύτητας, ενός ακατάλυτου δεσμού αίματος ανάμεσα στον νεκρό και τα οικεία του πρόσωπα. Ένας σύνδεσμος που διεκπεραιώνεται και αποτυπώνεται διαμέσου αυτής της συναισθηματικάς φορτισμένης και με ακρίβεια επιμελημένης θεσμικής επιτέλεσης.[1045] Ο δε εξέχων ρόλος και η σημαίνουσα θέση των γυναικών στην επιτέλεση της όλης διαδικασίας, με αντίστοιχη τοποθέτησή τους δίπλα στο νεκρό σώμα στις παραστάσεις *προθέσεως*, αποτελεί πιθανότατα, αν θεωρηθεί ότι οι γυναίκες ήταν οι κύριοι αναθέτες των αγγείων και των σχετικών παραστάσεων,[1046] και μία ένδειξη της πρόθεσης και της στρατηγικής τους να υπερασπιστούν αυτή την κατάκτηση, που τους έδινε φωνή και ύπαρξη μέσα σε μία πατριαρχική κοινωνία.[1047]

[1044] Εξαιρείται η περίπτωση της *προθέσεως* της ζωφόρου του Τηλέφου, όπου η ταυτότητα του νεκρού ατόμου μπορεί να υποτεθεί, αφού πρόκειται για μυθικό επεισόδιο με συγκεκριμένους χαρακτήρες, όπως και η περίπτωση του νεκρού Πατρόκλου, τον οποίο θρηνεί ο Αχιλλέας (βλ. Κεφάλαιο «Θρήνος»).
[1045] Η προσήλωση στο τυπικό της όλη ταφικής διαδικασίας είναι ευβλαβική, βλ. Alexiou 2002, σ. 4.
[1046] Βλ. Neils 2008, σ. 70.
[1047] Τα κομβικά γεγονότα έναντι των οποίων οι γυναίκες υπερασπίστηκαν τη θέση, τον θεσμικό ρόλο και την παρουσία τους στη φροντίδα του νεκρού, είναι αφενός η νομοθεσία του Σόλωνα και αφετέρου η θέσπιση του Δημόσιου Σήματος, μετά τους Περσικούς Πολέμους, βλ. Neils 2008, σ. 70. Για την παρουσία των γυναικών στις ταφικές παραστάσεις, βλ. και Havelock 1981.

Εκφορά και άλλες ταφικές σκηνές

Αγγειογραφία

Επόμενο στάδιο της ταφικής διαδικασίας μετά την *πρόθεσιν* είναι η *εκφορά*, δηλαδή η μεταφορά του σώματος από την οικία στο νεκροταφείο για να ταφεί, η οποία λαμβάνει χώρα, μαζί με την ταφή, την τρίτη μέρα μετά τον θάνατο.[1048] Εικονογραφικά το θέμα της *εκφοράς*, όπως και αυτό της *προθέσεως*, ανάγεται στην ύστερη Υστεροελλαδική ΙΙΙΓ περίοδο.[1049] Ακολούθως, κατά την πρώιμη Εποχή του Σιδήρου, απεικονίζεται στον αμφορέα του Διπύλου με αρ. ευρ. 803 και στον κρατήρα με αρ. ευρ. 990 στην Αθήνα καθώς και στο θραύσμα κρατήρα με αρ. ευρ. 16 στη Βόννη. Στις γεωμετρικές παραστάσεις των επιτύμβιων αυτών αγγείων, η εκφορά απεικονίζεται ως πολυπληθής δημόσια τελετή, όπως άλλωστε και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της *προθέσεως*. Το νεκρό σώμα είναι τοποθετημένο επάνω σε άμαξα ή σε πλατφόρμα ρυμουλκούμενη από ίππους και ακολουθούμενη από πολυάριθμη πομπή ανδρών και γυναικών.

Βάσει της νομοθεσίας του Σόλωνος, η *εκφορά* απαιτείται να συντελεστεί πριν την ανατολή του ηλίου,[1050] ενώ καθ' όλη τη διάρκειά της απαγορεύονται οι έντονες συναισθηματικές εκδηλώσεις του πένθους. Η απεικόνισή της στην παρούσα περίοδο είναι σπανιότατη, καθώς απαντά σε δύο μόλις αγγεία, τους αττικούς μελανόμορφους κάνθαρους στο Παρίσι, με αρ. ευρ. 353 (*κατ. 181, εικ. 181*) και 355 (*κατ. 182, εικ. 182*). Έχει θεωρηθεί ότι αμφότερα τα αγγεία προορίζονταν για εξαγωγή στην ετρούσκικη αγορά, τόσο εξαιτίας του σχήματος τους, όσο και λόγω του τρόπου με τον οποίο αποδίδεται εικονογραφικά το θέμα, με την παρουσία ενός αυλητή και μίας πολυάριθμης πομπής οπλιτών που επιδίδονται σε πυρρίχιο χορό, στοιχεία που απαντούν στις τελετές εκφοράς της Ετρουρίας,[1051] σε αντίθεση με τις αντίστοιχες τελετουργίες της Αττικής, οι οποίες επιτελούνταν αθόρυβα στο σκοτάδι. Οι δύο σκηνές διαφοροποιούνται μεταξύ τους κυρίως ως προς τον τρόπο μεταφοράς του νεκρού σώματος. Στον κάνθαρο 353 το σώμα, τυλιγμένο με νεκρικό ύφασμα διακοσμημένο με ροζέτες, είναι τοποθετημένο σε φορείο με την κεφαλή αριστερά και μεταφέρεται από τέσσερις άνδρες που το έχουν στηριγμένο σε πλάτη και ώμους, βαδίζοντας προς τα

[1048] Βλ. Alexiou 2002, σ. 6-7, σημ. 30.
[1049] Βικάτου 2012, σ. 365, εικ. 738.
[1050] Δημοσθένης 43.62: εκφέρειν δε τον αποθανόντα τη ύστεραία ή αν προθώνται, πριν ήλιον εξέχειν.
[1051] Βλ. Shapiro 1991, σ. 633 και σημ. 28.

αριστερά. Ο νεκρός είναι γενειοφόρος ενήλικας άνδρας. Στον κάνθαρο 355 η σορός, η οποία ανήκει επίσης σε ενήλικο άνδρα, έχει τοποθετηθεί σε άμαξα, στην οποία είναι ζευγμένοι δύο όνοι. Την πομπή παρακολουθούν και γυναίκες θρηνωδοί. Το νεκρό σώμα μεταφέρεται προς τον τάφο, που έχει τη μορφή ορθογώνιας κατασκευής, ενώ στον τάφο της πρώτης παράστασης διαγράφεται και η μορφή ενός όφεως, πλάσματος με χθόνιο συμβολισμό.

Η αποτύπωση των υπόλοιπων σταδίων της ταφικής τελετουργίας είναι εξίσου σπάνια όσο και η *εκφορά*. Ένα από αυτά τα στάδια, αυτό της τοποθέτησης του νεκρού σώματος στο φέρετρο, έχει διασωθεί στη μελανόμορφη οινοχόη με στριφτή τοξωτή λαβή, του Ζ. της Σαπφούς, που βρίσκεται στο Brunswick με αρ. ευρ. 1984.23 (*κατ. 183, εικ. 183*). Στην πολυπρόσωπη παράσταση αποδίδεται με έξοχη λεπτομέρεια, τόσο η διαδικασία της εναπόθεσης του σώματος όσο και η όλη ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία διεξάγεται αυτό το τελετουργικό στάδιο. Η σορός ανήκει σε ενήλικο γενειοφόρο άνδρα και είναι τυλιγμένη με ταφικό ένδυμα. Την κρατούν με ευλάβεια ένας άνδρας και δύο γυναίκες, χαμηλώνοντάς τη προς το φέρετρο, που έχει τη μορφή επιμήκους κιβωτίου που πατά σε κοντά πόδια και είναι διακοσμημένο με μαίανδρο. Ο άνδρας κρατά το νεκρό σώμα από τους ώμους και οι δύο γυναίκες από τα σκέλη, ενώ δύο αναρτώμενοι λύχνοι υποδεικνύουν ότι είναι ακόμα νύχτα, ώρα κατά την οποία θα πρέπει να προετοιμαστεί και να τελεστεί η εκφορά, κατά τα νενομισμένα. Τα υπόλοιπα πρόσωπα, είτε θρηνούν,[1052] είτε είναι επιφορτισμένα με τη διεκπεραίωση των σχετικών ταφικών εργασιών:[1053] ένας άνδρας που κρατάει τσεκούρι, πιθανότατα ο κατασκευαστής του φερέτρου και αυτός που θα σφραγίσει το κάλυμμά του στο τέλος,[1054] νεαροί άνδρες και γυναίκες που κουβαλούν ή διευθετούν τα απαραίτητα για το τελετουργικό αγγεία, άνδρες και γυναίκες του οίκου που θρηνούν, όπως πιθανώς υποδηλώνουν και οι επιγραφές ανάμεσα στις μορφές. Πρόκειται για μία δραματική στιγμή τόσο ζωντανά αποτυπωμένη, που θα μετέτρεπε τον θεατή σε νοερό αυτόπτη μάρτυρα των όσων διαδραματίζονται, της υποχρέωσης να τηρηθεί πιστά το τελετουργικό τυπικό, υπό το φορτίο του ψυχικού άλγους, καθώς οι συμμετέχοντες και οι συγγενείς του νεκρού βλέπουν το σώμα για τελευταία φορά. Αυτή ακριβώς η ιδιότητα της συγκεκριμένης σκηνής, η έσχατη θέαση του οικείου νεκρού και ο πόνος ή η ταραχή που θα

[1052] Ορισμένες από τις επιγραφές που διασώζονται, έχει θεωρηθεί ότι αποδίδουν ηχητικά, θρηνητικές εκφράσεις, βλ. Oakley 2005, σ. 14.
[1053] Για την αναλυτική περιγραφή των ταφικών εργασιών που εικονίζονται στην παράσταση, βλ. Oakley 2005.
[1054] Oakley 2005, σ. 15.

προκαλούσε, είναι πιθανότατα και ο λόγος της σπανιότητας της αναπαράστασης στην αγγειογραφία,[1055] «καθώς κανένας δεν θα ήθελε να τη θυμάται».[1056] Πέραν της ταφικής και θρηνητικής ατμόσφαιρας που τόσο ανάγλυφα έχει αποδοθεί, ένα πρωτόγνωρο όσο και εντυπωσιακό στοιχείο είναι ότι το νεκρό σώμα φέρεται να μιλάει απευθυνόμενο στους συγγενείς του, με τη σύσταση «να το χειριστούν προσεκτικά» κατά την τοποθέτησή του στο φέρετρο.[1057]

Δύο επιπλέον παραστάσεις συμπληρώνουν την ενότητα των λοιπών ταφικών σκηνών, αμφότερες διαφορετικές μεταξύ τους. Η πρώτη βρίσκεται στη λευκή, αττική λήκυθο με αρ. ευρ. S101715 στην Τυβίγγη (*κατ. 184, εικ. 184*) και μοιάζει εκ πρώτης όψεως με μία τυπική σκηνή *προθέσεως*. Το σώμα κείται σε κλίνη, τυλιγμένο με το ταφικό ένδυμα, με την κεφαλή να στηρίζεται σε μαξιλάρι. Η απουσία, ωστόσο, άλλων προσώπων γύρω του και η παρουσία πίσω του ενός τάφου, σημαίνουν ότι η παράσταση αποτελεί μάλλον έναν σπάνιο και ιδιότυπο συνδυασμό δύο ξεχωριστών θεμάτων, της *προθέσεως* και της επίσκεψης στον τάφο, σε μία ενιαία εικόνα.[1058]

Στη δεύτερη εικόνα, στη λευκή αττική λήκυθο με αρ. ευρ. F2447 στο Βερολίνο (*κατ. 185, εικ. 185*) μία νεαρή γυναίκα στέκεται κρατώντας στην αγκαλιά της το νεκρό σώμα ενός μικρού παιδιού, του παιδιού της. Το μικρό παιδικό σώμα είναι γυμνό και άκαμπτο, με το νεκρό βλέμμα των ανοιχτών ματιών του να συναντάται με αυτό της μητέρας του, που στέκεται ήρεμα. Στην κεφαλή το παιδί φέρει διάδημα. Μία κορδέλα στον τοίχο υποδηλώνει ότι η σκηνή διαδραματίζεται στο εσωτερικό οικίας.[1059] Ο εσωτερικά βιωμένος πόνος της μητέρας εκφράζεται απέριττα και απογυμνωμένα από θεσμικές τελετουργίες και τρίτα πρόσωπα, σε μία σκηνή που θυμίζει τη διακομιδή του νεκρού Μέμνονα από τη μητέρα του Ηώ και, ιδίως, τον βουβό θρήνο του Αχιλλέα για τον νεκρό Πάτροκλο στη λήκυθο της Νέας Υόρκης (*κατ. 137, εικ. 137*).

Μία μοναδική, τέλος, σκηνή φροντίδας του νεκρού σώματος απαντά στη μελανόμορφη πυξίδα με αρ. ευρ. 437 στην Αθήνα (*κατ. 186, εικ. 186*), από τη Βοιωτία. Η παρουσία στη σύνθεση μίας γυναικείας μορφής που κρατά τόξο, η οποία έχει εύλογα ταυτιστεί με την Αρτέμιδα, και μίας αγέλης σκύλων, είναι τα στοιχεία που οδήγησαν

[1055] Kurtz 1984, σ. 325.
[1056] Oakley 2005, σ. 18.
[1057] Η βουστροφηδόν επιγραφή πάνω από το σώμα, ερμηνευμένη ως λαβ<’ε> με λιτ(ώ)τα<τα>, «κράτα με προσοχή», έχει αποδοθεί στο ίδιο το νεκρό σώμα, ως σύσταση προς τους μεταφορείς του, βλ. Oakley 2005, σ. 14 και σημ. 7.
[1058] Βλ. Oakley 2004, σ. 150-151, εικ. 115.
[1059] Oakley 2004, σ. 86.

στην ταύτιση της παράστασης με τον μύθο του Ακταίωνος,[1060] γιου του Αριστάιου και της Αυτονόης και μαθητή του Κενταύρου Χείρωνος στην τέχνη του κυνηγιού. Ο Παυσανίας, κατά την περιήγησή του στην ευρύτερη περιοχή της Βοιωτίας, στην Πλάταια και τον Κιθαιρώνα, αναφέρει τον βράχο, όπου κοιμόταν ο Ακταίων, καθώς και τον μύθο που παραδίδει ο Στησίχορος για τον θάνατό του.[1061] Βάσει αυτής της αναφοράς, ο Ακταίων είδε την Αρτέμιδα γυμνή την ώρα που έπαιρνε το λουτρό της σε μία κοντινή πηγή και κατόπιν η θεά τον μετέτρεψε σε θήραμα για τα σκυλιά του, δίνοντάς του την όψη ελαφιού.[1062] Η θέαση της θεάς γυμνής την ώρα του λουτρού, θεωρήθηκε θανάσιμο αμάρτημα, καθώς θα ήγειρε τη σεξουαλική επιθυμία του θνητού κυνηγού για αυτή.[1063] Η πιο συχνή απεικόνιση στην αγγειογραφία είναι η στιγμή κατά την οποία τα -λυσσασμένα πλέον- σκυλιά επιτίθενται στον αφέντη τους, δαγκώνοντάς τον, ενώ παρούσα είναι και η Άρτεμις με τον τόξο της.[1064] Σε αντίθεση με τον εξάδελφό του, Πενθέα, που επίσης πέφτει θύμα θεϊκής οργής και κατακρεουργείται από τις Μαινάδες, ο Ακταίων υφίσταται μόνο θανάσιμα πλήγματα από τους σκύλους, χωρίς ακρωτηριασμό ή διαμελισμό. Μετά τον θάνατό του, η οικογένειά του τον αναζητά και τον θρηνεί μαζί με τα σκυλιά του.[1065] Στη μοναδική παράσταση της πυξίδας ο Ακταίων είναι νεκρός. Κείται πρηνηδόν πάνω σε ένα αφαιρετικά σχηματισμένο έξαρμα ενώ από πάνω του, στα δύο άκρα του σώματος, δύο γυναικείες μορφές φροντίζουν τη σορό καλύπτοντάς τη με σάβανο. Η μία γυναίκα, δεξιά, κρατά το χέρι του τεντωμένο σφουγγίζοντας ταυτόχρονα τις πληγές του ενώ η άλλη, στα αριστερά, τον σκεπάζει. Οι δύο αυτές γυναίκες είναι πιθανόν οι θείες του Ακταίωνος, αδελφές της Αυτονόης, Ινώ και Αγαύη, και πίσω τους προσέρχονται προς το νεκρό με ταφικές προσφορές η μητέρα του και η γιαγιά του Αρμονία, ενώ από δεξιά ο πατέρας του Αρίσταιος[1066] και ο γέρων Κάδμος στηριζόμενος σε βακτηρία.[1067] Αριστερά, τρία από τα πενήντα σκυλιά του, πάνω σε ένα βράχο, μοιάζουν σαν να τον αναζητούν ενώ η Άρτεμις βαδίζει προς τα

[1060] Bethe 1890, σ. 240-242.
[1061] Παυσ. 9, 2, 3-4.
[1062] Για τις εικόνες στις οποίες απεικονίζεται η μεταμόρφωση του Ακταίωνος σε ελάφι, βλ. Alexandridis 2015.
[1063] Lacy 1986, σ. 45-46. Με βάση μία διαφορετική παράδοση, ωστόσο, αιτία της θανάτωσης του Ακταίωνος ήταν η επιθυμία του να νυμφευθεί τη Σεμέλη, η οποία ήταν η αγαπημένη του Δία, βλ. Lacy 1986, σ. 8-10.
[1064] Βλ. ενδεικτικά ερυθρόμορφο κρατήρα Βοστώνης αρ. ευρ. 10.185, *LIMC* 1, 1, Aktaion 15, *ARV*[2] 550, 1, και ερυθρόμορφη πελίκη με αρ. ευρ. G224 στο Λούβρο, *LIMC* 1, 1, Aktaion 30, *ARV*[2] 285, 1.
[1065] Lacy 1986, σ. 13.
[1066] Βάσει της μαρτυρίας του Παυσανία (Παυσ. 10.17.3) ο Αρίσταιος αναχώρησε από τη Βοιωτία για τη Σαρδηνία, λόγω του πένθους του για τον νεκρό γιο του.
[1067] Lacy 1986, σ. 14-15.

αριστερά κοιτάζοντας ταυτόχρονα προς τα πίσω, στο σημείο όπου βρίσκεται ο νεκρός. Η παράσταση, παρά το αδρό της σχέδιο, καταφέρνει να συνοψίσει τα γεγονότα που συνέβησαν μετά τον θάνατο του ήρωα, αποδίδοντας συγχρόνως το οικογενειακό δράμα, το πένθος, τον θρήνο αλλά και την υποχρέωση της φροντίδας του νεκρού, με τρόπο παραπλήσιο με αυτό που απαντά στις σκηνές *προθέσεως*.

Ύπνος και Θάνατος

Αγγειογραφία

Μία από τις πλέον εμβληματικές εικόνες της αρχαϊκής αγγειογραφίας είναι η διακομιδή του νεκρού Σαρπηδόνα από τους δίδυμους αδελφούς Ύπνο και Θάνατο, οι οποίοι απομακρύνουν το σώμα από το πεδίο της μάχης μεταφέροντάς το στην πατρίδα του Λυκία, για να ταφεί. Όπως είδαμε και στη σχετική ενότητα, ο Ύπνος και ο Θάνατος απεικονίζονται ως οπλίτες και ανασηκώνουν το σώμα από τα άνω και τα κάτω άκρα του, για να το μεταφέρουν. Η εικόνα αυτή αναβιώνει στην Κλασική περίοδο, ως ένα από τα ταφικά θέματα που αναπτύσσονται στις λευκές αττικές ληκύθους, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο ήμισυ του 5ου αιώνα, ενταγμένη πλέον μέσα σε ένα καθαρά ταφικό περιβάλλον, με τον νεκρό να αποκτά, κατά μία άποψη, τον ρόλο του «αφηρωισμένου αθηναίου πολεμιστή που αποτίθεται στον τάφο της πατρικής γης από τους δύο φτερωτούς δαίμονες».[1068]

Η πρωιμότερη παράσταση βρίσκεται στη λευκή λήκυθο της Αθήνας με αρ. ευρ. 17294 (*κατ. 187, εικ. 187*). Οι δίδυμες θεότητες έχουν απαλλαγεί εδώ από την εξάρτυση που τους προσέδιδε, άλλοτε, την ιδιότητα του οπλίτη, φέροντας, ωστόσο φτερά στην πλάτη και φτερωτά σανδάλια, που, μαζί με τον χιτωνίσκο τονίζουν «τη γρήγορη σαν τον άνεμο φύση τους».[1069] Ο γενειοφόρος αδελφός αριστερά, ο οποίος αναγνωρίζεται ως ο Θάνατος, κρατά το σώμα από το αριστερό σκέλος και το αριστερό χέρι, ενώ ο έτερος αδελφός Ύπνος από την ωμοπλάτη. Πίσω τους βρίσκεται δίβαθμη επιτύμβια στήλη κοσμημένη με ταινίες. Από τη φθορά της εικόνας έχει παραμείνει αναλλοίωτο μόνο το περίγραμμα της νεκρής μορφής, μη επιτρέποντας να αναγνωριστεί με ασφάλεια το φύλο της.[1070] Χαρακτηριστικό της φυσικότητας με την οποία επιτελείται η αναίρεση του σώματος είναι ότι το αριστερό σκέλος κρέμεται λυγισμένο προς τα κάτω. Στις δύο βαθμίδες της στήλης υπάρχουν ψευδοεπιγραφές, ενώ κάθετα πλάι της αναγράφεται η λέξη «καλός».

Με στοργικό τρόπο μεταφέρουν το σώμα νεκρού πολεμιστή οι Ύπνος και Θάνατος στη λευκή λήκυθο με αρ. ευρ. D58 στο Λονδίνο (*κατ. 188, εικ. 188*), στην

[1068] Καββαδίας 2000, σ. 134.
[1069] Oakley 2004, σ. 126.
[1070] Ο Shapiro (1993, σ. 142) θεωρεί ότι πρόκειται περί παιδιού, χωρίς να μπορεί να προσδιορίσει το φύλο. Ο Oakley (2004, σ. 126) θεωρεί ότι ο νεκρός είναι εφηβικής ηλικίας, με πιθανότερη την εκδοχή να πρόκειται περί άρρενος, λόγω της εξωμίδος που φοράει.

κατά μία άποψη «αρτιότερη υλοποίηση του θέματος».[1071] Οι δίδυμες θεότητες παρουσιάζονται εδώ γυμνοί, με σώματα νεανικά και ραδινά, ως ευγενείς φυσιογνωμίες που επιτελούν το καθήκον τους με φροντίδα, «βοηθώντας τη μετάβαση μετά τον θάνατο».[1072] Το νεκρό σώμα είναι χαλαρωμένο, αποπνέοντας μια εντύπωση ότι βρίσκεται σε κατάσταση βαθέως ύπνου, παρότι έχει σκοτωθεί βίαια σε μάχη, όπως, πιθανώς, υποδεικνύουν το ξίφος, η εξάρτυση αλλά και το κράνος που αναπαριστάται στο πάνω μέρος της στήλης. Η όλη σκηνή διέπεται από μία γαλήνια και ειρηνική ατμόσφαιρα.

Περισσότερο άκαμπτο αλλά και μυώδες αποδίδεται το σώμα του νεκρού πολεμιστή στη λευκή λήκυθο με αρ. ευρ. D59 στο Λονδίνο (*κατ. 189, εικ. 189*). Ο νεκρός έχει, επίσης, μακριά κόμη και φέρει θώρακα εφαρμοστό στο σώμα.[1073] Τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν μεταξύ τους τις δίδυμες θεότητες παραμένουν και εδώ, με τον Θάνατο, αριστερά, γενειοφόρο, ώριμο άνδρα και τον Ύπνο, δεξιά, αγένειο και νεαρότερης ηλικίας. Το νεκρό σώμα, μία ενσάρκωση «του καλού θανάτου ενός ήρωα που έπεσε στη μάχη»,[1074] το κρατούν από τους μηρούς ο πρώτος και από την ωμοπλάτη ο δεύτερος με την όλη κίνηση να παραπέμπει στην προετοιμασία της εναπόθεσής του μπροστά από την επιτύμβια στήλη, που ενέχει τον συμβολισμό της πατρώας γης.

Στην αποσπασματικά[1075] σωζόμενη παράσταση της λευκής ληκύθου της Νέας Υόρκης με αρ. ευρ. 23.160.43 (*κατ. 190, εικ. 190*), μεταφέρεται το νεκρό σώμα ενός εφήβου, που διακρίνεται για τη ραδινότητά του αλλά και για το σχεδόν ανεπαίσθητο μειδίαμα στο πρόσωπο, το οποίο αποπνέει γαλήνη και πραότητα.

Μία διαφορετική εκδοχή του θέματος αναπτύσσεται στη λευκή λήκυθο με αρ. ευρ. 12783 στην Αθήνα (*κατ. 191, εικ. 191*). Οι βασικές εικονογραφικές διαφορές της εντοπίζονται στην αντικατάσταση της ταφικής στήλης από ένα δέντρο και στην παρουσία του Ερμή Ψυχοπομπού, μία σύνθεση που έχει θεωρηθεί ως «η καλύτερη υλοποίηση της μεταφοράς ενός μυθικού θέματος, όπως αυτό της διακομιδής του Σαρπηδόνα, έναν αιώνα μετά την απεικόνισή του στον κρατήρα της Νέας Υόρκης, σε μία εικόνα από την καθημερινή ζωή».[1076] Οι δύο αδελφοί δεν διαφοροποιούνται μεταξύ

[1071] Shapiro 1991, σ. 650, σημ. 138.
[1072] Oakley 2004, σ. 126.
[1073] Θώρακας τύπου Muskelpanzer, βλ. Καββαδίας 2000, σ. 134, σημ. 965.
[1074] Oakley 2004, σ. 126.
[1075] Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η παρατήρηση της Richter (1925, σ. 50), ότι η θραύση της ληκύθου ήταν, πιθανώς, αποτέλεσμα της ρίψης της στη νεκρική πυρά, ως αγγείου προσφοράς.
[1076] Shapiro 1993, σ. 146.

τους ηλικιακά ή φυσιογνωμικά, έχοντας και οι δύο γενειάδα και κρατούν το νεκρό σώμα με στοργική προσοχή, σχηματίζοντας κατά κάποιον τρόπο μία μεγάλη ανοιχτή αγκαλιά. Το ίδιο το σώμα είναι ντυμένο με χιτώνα, ενώ τη στάση του διατρέχει ένα είδος «εναέριας αντικίνησης», με το δεξί χέρι επί του αριστερού γονάτου και τα δύο σκέλη διασταυρωμένα μεταξύ τους. Το πρόσωπο της μορφής διακρίνεται για τα λεπτά, νεανικά χαρακτηριστικά, ενώ σε ό,τι αφορά το φύλο, μολονότι η κύρια εντύπωση παραπέμπει σε γυναίκα, η ασπίδα στο έδαφος υποδηλώνει ότι πρόκειται περί ανδρικής μορφής οπλίτη.[1077]

Στη λήκυθο της Αθήνας με αρ. ευρ. 16421, (*κατ. 192, εικ. 192*), οι δύο δίδυμες θεότητες, αμφότερες αγένειες και ως εκ τούτου σε νεαρή ηλικία, κρατούν ανασηκωμένο το σώμα γυναίκας, μπροστά από τρίβαθμη επιτύμβια στήλη, στη βάση της οποίας υπάρχει καλάθι με ανοιχτό κάλυμμα. Η γυναίκα φορά χιτώνα και φέρει στην κεφαλή κεκρύφαλο. Για πρώτη φορά σε παράσταση του είδους απαντά και φτερωτό είδωλο, που ίπταται πάνω από το νεκρό σώμα και αριστερά από τη στήλη. Τα μέλη του σώματος είναι χαλαρωμένα αλλά εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η κεφαλή παραμένει κάθετη δίχως να στηρίζεται σε κάποιο σταθερό σημείο, μοιάζοντας δηλαδή σαν να στηρίζεται αυτοδύναμα, όπως ακριβώς θα συνέβαινε και σε κάποια ζωντανή μορφή. Πιθανότατα το στοιχείο αυτό να αποτελεί μία απλή εικονογραφική σύμβαση αλλά δεν παύει να προσδίδει στη νεκρή μορφή μία σαφή αίσθηση ζωντάνιας, η οποία επιτείνεται από την αντικριστή διάταξη σώματος και ειδώλου, καθώς μοιάζει σαν η νεκρή να αντικρίζει την ίδια την ψυχή της. Αναφορικά με τον προβληματισμό,[1078] αν οι δίδυμες θεότητες ανασηκώνουν ή εναποθέτουν το σώμα στον τάφο, το εύλογο είναι να συμβαίνει το δεύτερο, τόσο σε αυτή όσο και στις υπόλοιπες παραστάσεις με το ίδιο θέμα.[1079]

Η εναπόθεση του σώματος μπροστά από την επιτύμβια στήλη αποτυπώνεται εναργώς στην παράσταση της ληκύθου με αρ. ευρ. 1830, επίσης στην Αθήνα (*κατ. 193, εικ. 193*), όπου οι δύο φτερωτές θεότητες αποδίδονται σκυμμένες και γονατισμένες, καθώς κατεβάζουν στο επίπεδο του εδάφους το νεκρό σώμα γυναίκας, η οποία φέρει επίσης κεκρύφαλλο. Όπως και στη νεκρή γυναίκα της ληκύθου με αρ. ευρ. 16421 (*εικ. 192*), παρατηρείται και εδώ, και μάλιστα ακόμα πιο έντονα, μία στάση σώματος που

[1077] Για το συσχετισμό της ασπίδας με το φύλο βλ. Oakley 2004, σ. 132. Η Vermeule (1979, σ. 151, εικ. 4) θεωρεί ότι το σώμα ανήκει σε γυναίκα.
[1078] Βλ. Oakley 2004, σ. 129.
[1079] Βλ. Burton 2005, σ. 50, σημ. 22.

προσιδιάζει σε άνθρωπο που είναι εν ζωή: η μορφή μοιάζει καθήμενη, με την εντύπωση της αυτοδύναμα στηριζόμενης κεφαλής να συντείνει με τη σειρά της στην αίσθηση της συγχώνευσης των δύο καταστάσεων, της ζωής και του θανάτου, στο ίδιο σώμα. Τη μεταφορά και εναπόθεση του σώματος επιβλέπει ο Ερμής Ψυχοπομπός, ώστε να καθοδηγήσει κατόπιν την ψυχή στον Κάτω Κόσμο, ενώ ένα καινοτόμο στοιχείο της παράστασης είναι η συμπερίληψη στην ίδια εικόνα και μίας ακόμη σκηνής: δεξιά από την κύρια σκηνή αποδίδεται η λέμβος του Χάρωνος, το *ακάτιον*. Σε αυτό είναι επιβιβασμένος ο Χάρων και μία ακόμη μορφή σε μικρότερη κλίμακα, που έχει υποτεθεί ότι είναι το παιδί της νεκρής γυναίκας,[1080] μολονότι το δόρυ που διακρίνεται σημαίνει ότι ενδέχεται να αποτελεί τη μορφή κάποιου πολεμιστή,[1081] που ήδη μεταφέρεται από τον Χάρωνα, εν αναμονή της επιβίβασης της ψύχης της γυναίκας. Εν κατακλείδι, στην παράσταση απεικονίζεται συνοπτικά ολόκληρο το ταξίδι σώματος και ψυχής, σε μία «κοινή συμφωνία»,[1082] αποτυπώνοντας την εσχατολογική πεποίθηση που εδραιώνεται κατά τον 5ο αι. π.Χ.: ο Ερμής παραλαμβάνει την ψυχή από τον Άνω Κόσμο και τη μεταφέρει έως την όχθη του Αχέροντα ποταμού ή της Αχερουσίας λίμνης, όπου και την παραδίδει στον Χάρωνα, ο οποίος θα διεκπεραιώσει το τελευταίο στάδιο του ταξιδιού με τη λέμβο του, παραδίδοντας την ψυχή στη γη των νεκρών.[1083] Η ψυχή δύναται πλέον να διαβεί τις πύλες του Άδη και πριν ολοκληρωθεί η ταφή του σώματος, σε αντίθεση με την προγενέστερη πεποίθηση που αποτυπώνεται στα ομηρικά κείμενα, ότι αναγκαία συνθήκη για την είσοδο της ψυχής στον Κάτω Κόσμο είναι ο ενταφιασμός του σώματος.[1084]

Οι παραστάσεις της μεταφοράς του νεκρού από τους Ύπνο και Θάνατο στις λευκές ληκύθους είναι ένα θέμα που διαφοροποιείται από τις κυρίαρχες ταφικές σκηνές, που αναπαραστάθηκαν κατά την ίδια περίοδο στα αγγεία αυτά, όπως η επίσκεψη στον τάφο ή η *πρόθεσις*, των οποίων κοινή συνισταμένη είναι η συσχέτισή τους με καθιερωμένους ταφικούς θεσμούς και δράσεις, καθώς και η παρουσία συγγενών που θρηνούν και ασπάζονται ή περιποιούνται τον νεκρό ή την υλική του υπόμνηση, το σήμα του τάφου. Αντιθέτως, στις παραστάσεις διακομιδής του σώματος από τους δύο αυτούς δαίμονες, έχουμε την περίπτωση της οικειοποίησης ενός μυθικού μοτίβου, αυτού της μεταφοράς του νεκρού Σαρπηδόνα, διαμέσου του οποίου

[1080] Oakley 2004, σ. 129.
[1081] Mainoldi 1987, σ. 33.
[1082] Buschor 1925, σ. 9.
[1083] Βλ. Sourvinou-Inwood 1995, σ. 306.
[1084] Βλ. Sourvinou-Inwood 1995, σ. 310.

εκφράζεται το ιδανικό του «καλού θανάτου», που είναι ο ένδοξος θάνατος στο πεδίο της μάχης, ένα μοτίβο το οποίο πλέον χρησιμοποιείται σε ένα καθαρά ταφικό περιβάλλον, στην Αθήνα του 5ου π.Χ. αι., με την εικόνα του μυθικού οπλίτη να αντικαθίσταται ενίοτε από μορφές καθημερινών ανδρών, γυναικών και παιδιών, χωρίς εγγενή ηρωική υπόσταση, την οποία, ωστόσο, αποκτούν μέσα από την εικόνα, καθώς περιβάλλονται από «την αύρα ενός μυθικού γοήτρου».[1085] Όπως σημειώνει η Sourvinou-Inwood, μέσα από αυτές τις νέες παραστάσεις όπου το παλαιό θέμα αναβιώνει και επαναχρησιμοποιείται με άλλο τρόπο και σε διαφορετικό πλαίσιο, η ιδέα του «καλού θανάτου» ως θανάτου στη μάχη αποκτά πλέον ένα ευρύτερο νόημα, πέραν του πολεμικού σημαινόμενου, ως εκείνου του θανάτου, που είναι «κοινωνικά καλός» και συνδέεται με τη φροντίδα του νεκρού και την ορθή τέλεση του τελετουργικού της ταφής.[1086] Σε ό,τι αφορά την παρουσία γυναικείων μορφών και μάλιστα στην κεντρική θέση του διακομιζόμενου σώματος, ως τιμώμενης νεκρής, είναι πιθανό ότι αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της προσπάθειας επανάκτησης εκ μέρους των γυναικών ενός κοινωνικού ρόλου στα ταφικά δρώμενα, έστω και συμβολικά, ρόλος που είχε de facto αποδυναμωθεί κατά τη μετάβαση στην Κλασική περίοδο, όπου πλέον η διαχείριση των νεκρών του πολέμου αποσπάται από την ιδιωτική σφαίρα, εντός της οποίας η γυναίκα διατηρεί κυρίαρχο ρόλο, και περιέρχεται στη σχεδόν αποκλειστική ευθύνη του Κράτους.[1087] Τα ίδια τα ταφικά αγγεία, οι λευκές αττικές λήκυθοι, στο σύνολό τους, με ολόκληρο το φάσμα των παραστάσεών τους, ήρθαν σαν απάντηση της «ιδιωτικότητας» έναντι της «κρατικοποίησης» των ταφικών τελετών.[1088]

[1085] Βλ. Woodford 2003, σ. 162.
[1086] Βλ. Sourvinou-Inwood 1995, σ. 326.
[1087] Βλ. Shapiro 1991, σ. 654.
[1088] Βλ. Shapiro 1991, σ. 649.

Το έμψυχο νεκρό σώμα

Ένα σημαντικό κομμάτι της ατομικότητας, της προσωπικότητας και της ταυτότητας του ατόμου απορρέει και διαμορφώνεται από το ίδιο το σώμα, καθαυτό.[1089] Σε αντίθεση με τη συνήθως βραχεία, διάρκειας λίγων ωρών ή ημερών, παραμονή του ανθρώπινου σώματος μετά το βιολογικό τέλος του, στον κόσμο των ζωντανών, τοποθετημένο σε δημόσια ή ιδιωτική θέα,[1090] η αναπαράσταση της εικόνας του νεκρού σώματος έχει εξ ορισμού σαφώς μεγαλύτερη διάρκεια ζωής, τείνοντας, ανάλογα και με τη φθαρτότητα του υλικού στο οποίο αποτυπώθηκε, στην αιωνιότητα. Ωστόσο, πέραν της χρονικής διάρκειας, αν και σε προφανή συσχέτιση μαζί της, ένα ακόμη πεδίο διαφοροποίησης ανάμεσα στο φυσικό νεκρό σώμα και την αναπαράστασή του, είναι βεβαίως και ο αριθμός των θεατών τους, στους οποίους γίνονται προσβάσιμα οπτικά. Είτε πρόκειται για την ένταξή του σε δημόσιο μνημείο, οπότε και αποτελεί κομμάτι της δημόσιας σφαίρας, είτε για την απεικόνισή του σε σκεύος ιδιωτικής, καθημερινής χρήσης, στο πλαίσιο του συμποσίου, όπως είναι ένας αμφορέας ή μία υδρία, η μορφή του νεκρού, ως αναπαράσταση πλέον, γίνεται ορατή σε πολύ περισσότερα άτομα. Το ταξίδι και η διάρκεια του βλέμματος μπορούν να παραταθούν πλέον χωρίς τις δεσμεύσεις από τους εγγενείς ή θεσπισμένους, κανονιστικούς περιορισμούς του ασφυκτικού πλαισίου που συνοδεύει το φυσικό σώμα. Ένα πλαίσιο που ορίζεται από τη στιγμή του βιολογικού του τέλους έως τη διεκπεραίωση της ταφικής διαδικασίας, οπότε και το νεκρό σώμα εξαφανίζεται οριστικά από το βλέμμα των ζωντανών.

Η ταυτότητα του κάθε αποβιώσαντος φυσικού προσώπου, παραμένει στην πλειονότητα των περιπτώσεων, γνωστή και μετά θάνατον,[1091] καθόσον διατηρείται για κάποιο διάστημα στη μνήμη της κοινότητας το όνομα και όλα τα επιμέρους στοιχεία που συνέθεταν την ατομικότητα και προσωπικότητά του, τονίζοντας τη μοναδικότητα της οντότητάς του ενόσω ήταν εν ζωή.[1092] Η ίδια η δημιουργία της πόλης, κατά την

[1089] Meskell 2000, σ. 13.

[1090] Εξαιρούνται οι περιπτώσεις μουμιοποίησης του νεκρού σώματος, όπου μέρος της μνημειοποίησης του σώματος είναι και η έκθεσή του επί μακρόν σε κοινή θέα.

[1091] Υπάρχουν, ωστόσο, και οι περιπτώσεις των νεκρών σωμάτων, συχνά θυμάτων πολέμων, που δεν στάθηκε δυνατό να ταυτοποιηθούν. Μία χαρακτηριστική περίπτωση, ιστορικά, είναι τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και στις μέρες μας οι τόποι ενταφιασμού νεκρών προσφύγων ή μεταναστών, όπου αντί για όνομα ο κάθε νεκρός προσδιορίζεται από έναν αριθμό.

[1092] Η αναγραφή του ονόματος στο ταφικό μνημείο συμβάλλει στη διατήρηση της μνήμης και στη συνέχεια της ατομικής οντότητας. Στην υπό μελέτη περίοδο, μερική εξαίρεση ως προς την αναγραφή του ονόματος συνιστά η περίπτωση της Σπάρτης, όπου βάσει της νομοθεσίας του Λυκούργου, η

κλασική περίοδο, η ασφάλεια, η ταυτότητα και η ιδιοσυστασία της δομείται πάνω στην επιβολή και τον έλεγχο αυτής της ατομικότητας καθώς και, κατά έναν φαινομενικά παράδοξο τρόπο, στον ίδιο τον θάνατο του ατόμου. Αυτό πραγματοποιείται είτε μέσω της υποταγής του ατομικού στο κοινωνικό, είτε διαμέσου του εθελούσιου φυσικού θανάτου, που προάγεται και αναδεικνύεται ως υποχρέωση και καθήκον του ατόμου έναντι της πόλης, για την υπεράσπισή της.[1093] Το νεκρό σώμα είναι συγχρόνως και ένα ξένο σώμα το οποίο θα πρέπει να αποκλειστεί, οδεύοντας με φυσικό και θεσμικό τρόπο εκτός των τειχών της,[1094] ταυτόχρονα όμως και ένα σώμα που παραμένει κομμάτι της πόλης, «ως ασυνείδητη υπόμνηση της μυθικής της προέλευσης».[1095] Επιπλέον, το φυσικό νεκρό σώμα και ειδικά το σώμα των νεκρών του πολέμου, είναι και ένα θέαμα που προκαλεί ένα εύρος συναισθημάτων, αντιδράσεων και στάσεων απέναντί του, από τον φόβο και τον θρήνο, μέχρι την περιέργεια, το δέος και τον θαυμασμό, ενώ συχνά θεωρείται και κάτι το όμορφο, τόσο κατά την Αρχαϊκή όσο και κατά τη διάρκεια της Κλασικής περιόδου.[1096]

Από τις αρχές της ώριμης Αρχαϊκής περιόδου, ολοκληρώνεται η μετατόπιση της διενέργειας και του ελέγχου των ταφικών τελετουργιών από την κοινότητα προς την οικογένεια.[1097] Στη συνέχεια, η διαχείριση του νεκρού σώματος και οι εκδηλώσεις γύρω από αυτό, από την περισυλλογή και την αποστολή των νεκρών του πολέμου στους οικείους τους, μέχρι την πρόθεση, την εκφορά και την ταφή του, παύουν να είναι αποκλειστικότητα της άρχουσας τάξης,[1098] που έχει τη μορφή μιας συμμαχίας ανάμεσα στις κυρίαρχες οικογένειες, και γίνονται βαθμιαία αντικείμενο ελέγχου από την πόλη, πλέον, ως κυβερνητική Αρχή. Στο πλαίσιο αυτό θεσπίζονται νόμοι ρυθμιστικού ή και περιοριστικού χαρακτήρα, που ως καταστατικό σκοπό έχουν την ορθή διεκπεραίωση όλων των σχετικών διαδικασιών και τελετουργιών. Ταυτοχρόνως, αυτές οι ρυθμιστικές

αναγραφή επιτρεπόταν μόνο στις περιπτώσεις των νεκρών πολεμιστών και των γυναικών που πέθαναν στον τοκετό. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις τα μνημεία ήταν ανώνυμα, βλ. Garland 1989, σ. 13-14.

[1093] Βλ. Strauss 2013, σ. 2.

[1094] Με την εξαίρεση των παιδικών ταφών ή των ιδρυτών της πόλης και με την εξαίρεση πόλεων όπως η Σπάρτη, όπου βάσει της νομοθεσίας του Λυκούργου η ταφή εντός των τειχών είχε ως σκοπό την εξοικείωση των νέων με τον θάνατο και με το ίδιο το νεκρό σώμα, βλ. Sourvinou-Inwood 1983, σ. 43-44.

[1095] Strauss 2013, σ. 2.

[1096] Βλ. Arrington 2015, σ. 26.

[1097] Sourvinou-Inwood 1983, σ. 42-43.

[1098] Βλ. Clairmont 1983, σ. 8, όπου σημειώνεται ότι η έντονη ταξική ανισότητα κατά την Αρχαϊκή περίοδο και η ανυπαρξία της πόλης ως κυβερνώσας Αρχής, απέκλειε την απόδοση δημόσιων τιμών στους νεκρούς των χαμηλότερων στρωμάτων, καθόσον αυτό ήταν αποκλειστικότητα των πλούσιων, αριστοκρατικών οικογενειών που διέθεταν και την ανάλογη πολιτική ισχύ. Αυτό δεν σημαίνει βεβαίως ότι οι νεκροί των χαμηλότερων στρωμάτων δεν τιμούνταν ιδιωτικά.

ενέργειες υπαγορεύονται από μείζονα πολιτικά κίνητρα, όπως είναι η αποτροπή των συγκεντρώσεων μεγάλου πλήθους στις δημόσιες τελετές, με όσες συνέπειες για τη δημόσια τάξη μπορούν αυτές δυνητικά να επιφέρουν,[1099] όσο και η αποδυνάμωση των ανώτερων τάξεων, που θα αποστερούνταν πλέον τη δυνατότητα επιβολής και επιρροής που θα διέθεταν μέσω της επίδειξης ισχύος που de facto τους εξασφάλιζε η διοργάνωση των ταφικών τελετών για τους νεκρούς τους.[1100] Με την εισαγωγή του Πάτριου Νόμου στην Αθήνα, κατά το 500-480 π.Χ.,[1101] η ταφή των νεκρών του πολέμου υλοποιείται πλέον σταδιακά στο Δημόσιο Σήμα,[1102] με δημόσια δαπάνη και με τις προσήκουσες ταφικές τιμές,[1103] ενώ από το 430 π.Χ. επανέρχονται οι ιδιωτικές τελετές και ταφές.[1104] Η ιδιοκτησία των νεκρών του πολέμου, ωστόσο, παραμένει στην πόλη, ως κτήμα και περιουσία της, και η αποτυχία ανάκτησης των σωμάτων για την επιστροφή τους στην πατρίδα και την απόδοση των προβλεπόμενων τιμών, τιμωρείται στην Αθήνα επί ποινή θανάτου.[1105]

Σε αντίθεση με το φυσικό νεκρό σώμα το οποίο, βάσει και των θεσπισθέντων νόμων, ταχύτατα εξορίζεται και εξαφανίζεται από το βλέμμα των συγγενών και της κοινωνίας, με μόνη υπόμνηση in situ, την αναγραφή του ονόματος ή την όρθωση ενός αγάλματος ή μιας επιτύμβιας στήλης, «φορέα της μνήμης του νεκρού»,[1106] τα οποία κατά κανόνα μάλιστα αναπαριστούν τον νεκρό ως ζωντανό, η απεικόνιση του νεκρού σώματος, με διάφορες μορφές, αλλά πάντοτε ως αυτό που είναι, δηλαδή νεκρό, απαντά σχεδόν παντού, στην αγγειογραφία και στην πλαστική, στον ιδιωτικό και στο δημόσιο χώρο, σε σκεύη καθημερινής χρήσης και σε δημόσια μνημεία, τμήμα αναπόσπαστο του

[1099] Μία χαρακτηριστική περίπτωση έντονης συναισθηματικής αντίδρασης του πλήθους, που προκάλεσε την άμεση παρέμβαση των Αρχών, με τη χρέωση ποινής καθώς και θέσπιση απαγόρευσης, υπήρξε η περίπτωση της *Μιλήτου Αλώσεως* του Φρύνιχου, ένα θεατρικό έργο το οποίο πυροδότησε, σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ένα ξέσπασμα δακρύων και θρήνου στο αθηναϊκό κοινό, καθώς του υπενθύμισε *οἰκήια κακὰ*, την καταστροφή της Μιλήτου και τον εξανδραποδισμό των κατοίκων της. Το έργο απαγορεύθηκε και στον Φρύνιχο επιβλήθηκε πρόστιμο χιλίων δραχμών. Βλ. Loraux 2002, σ. 42-44, Steinbock 2013, σ. 325.

[1100] Βλ. Garland 1989, σ. 14-15 και Oakley 2004, σ. 223.

[1101] Arrington 2015, σ. 48.

[1102] Κατ' εξαίρεση οι νεκροί του Μαραθώνα και των Πλαταιών θάβονται και τιμώνται στο πεδίο της μάχης, βλ. Ηροδ. 9.85.2, Παυσ. 9.2.5. Το Δημόσιο Σήμα δεν χρησιμοποιείτο μόνο για δημόσιες ταφές αλλά και για ιδιωτικές. Ωστόσο οι πρώτες μάλλον θα επισκίαζαν τις δεύτερες σε μέγεθος και μεγαλοπρέπεια αλλά και σαν τόποι συγκέντρωσης της κοινότητας, βλ. Clairmont 1983, σ. 44.

[1103] Clairmont 1983, σ. 13.

[1104] Clairmont 1983, σ. 19.

[1105] Βλ. περίπτωση ναυμαχίας Αργινουσών, το 406 π.Χ., κατά την οποία παρά τη νίκη της Αθήνας, οι στρατηγοί εκτελέστηκαν από την πόλη τους, λόγω της αποτυχίας τους να περισυλλέξουν τους ναυαγούς αλλά και τους νεκρούς τους. Βλ. Ξεν. Ελλ. 1.7, Διοδ. Σικ. 13.100-102, Pritchett 1985, σ. 204-206, σ. 236, Arrington 2015, σ. 34.

[1106] Καββαδίας 2000, σ. 147.

καθημερινού βίου της πόλης, προκειμένου να καλύψει κι ένα κενό που η ίδια η απουσία του φυσικού νεκρού σώματος είχε δημιουργήσει. Οι εικόνες των νεκρών σωμάτων αντιπροσωπεύουν οντότητες από το παρελθόν της κοινότητας, στις οποίες ανήκουν και οι μορφές οι οριζόμενες ως 'μυθικές', πρόσωπα από τη γενεαλογία των θεών και των ηρώων, που θεωρούνται βεβαίως από την κοινότητα πραγματικοί απώτατοι πρόγονοι και συγχωνεύονται μαζί με τα ιστορικά πρόσωπα του εγγύτερου παρελθόντος, σε ένα μακρύ ιστορικό συνεχές.[1107] Στην Αθήνα της Κλασικής περιόδου, η πρώιμη ιστορία της πόλης αναδημιουργείται και ανασυντίθεται, ώστε να υποστηριχθεί με κάθε τρόπο το νέο ηγεμονικό status quo, με πλέον αντιπροσωπευτική ενέργεια την 'ανακάλυψη και μεταφορά' των οστών του Θησέα από τη Σκύρο, το 476/5 π.Χ.[1108] Με τη συμβολή και των εικόνων των νεκρών κατασκευάζεται μία ιστορική μνήμη, που έχει τη δυνατότητα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, να επηρεάσει και να μορφοποιήσει τις τρέχουσες αντιλήψεις και τη συλλογική συνείδηση της κοινότητας.[1109]

Σε ό,τι αφορά την ίδια την απεικόνιση του νεκρού σώματος προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Το πρώτο προφανές συμπέρασμα είναι ότι, διαμέσου του εκάστοτε αντικειμένου, αυτή η εικόνα απαντά τόσο στον ιδιωτικό όσο και στο δημόσιο χώρο και βίο, καθώς και στην ενδιάμεση 'ημι-ιδιωτική' ή 'ημι-δημόσια' σφαίρα, που αφορά τα ταφικά τελετουργικά, στον χώρο της οικίας και στον χώρο του νεκροταφείου. Οι συμμετέχοντες των συμποσίων, κατά την Αρχαϊκή περίοδο, έρχονται σε άμεση επαφή με τις απεικονίσεις νεκρών σωμάτων στις παραστάσεις των αμφορέων και των κυλίκων, όπου, μάλιστα, σε πολλές από αυτές, το νεκρό σώμα κατέχει κεντρική θέση, και είναι ευνόητο ότι η θέα του θα πυροδοτούσε σχόλια και συζητήσεις μεταξύ των συμποσιαστών, στο πνεύμα του συμποσίου. Η δε απεικόνιση του νεκρού σώματος με συχνά εξεζητημένη ωμότητα, ειδικά στις σκηνές μάχης αλλά και όχι μόνο, είναι ένα στοιχείο που ενισχύει βεβαίως και τον αφηγηματικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Ένα νεκρό σώμα με πληγές και τραύματα, με εξαρθρώσεις μελών ή και διαμελισμένο, έχει εγγενώς τη δυνατότητα να τραβήξει την προσοχή, να προκαλέσει το ενδιαφέρον και να εγείρει συζητήσεις, μέσα στην ψυχαγωγική ατμόσφαιρα του συμποσίου. Στον δημόσιο χώρο, τα νεκρά σώματα απαντούν σχεδόν παντού, σε κάθε είδους μνημείο, προσβάσιμα στο βλέμμα απρόσκοπτα.

[1107] Βλ. Shapiro 1994a, σ. 1.
[1108] Shapiro 2012, σ. 160 και σημ. 1.
[1109] Βλ. Arrington 2015, σ. 7.

Από τον νεκρό Τιτάνα στο αέτωμα του ναού της Αρτέμιδος στην Κέρκυρα, τον νεκρό Αντίλοχο στη ζωφόρο του Θησαυρού των Σιφνίων στους Δελφούς και τον νεκρό Λαπίθη στη νότια μετόπη του Παρθενώνα, έως τους νεκρούς Γίγαντες από τον Μεγάλο Βωμό της Περγάμου και τους νεκρούς Πέρσες και Μακεδόνες από τη Σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου, το νεκρό σώμα αναπαρίσταται αδιάκοπα στα δημόσια μνημεία. Εκτός από αρχιτεκτονήματα, αυτά τα μνημεία συνιστούν και μορφές διαμέσου των οποίων ανακαλείται η ιστορική μνήμη, τόπους αναμνήσεων,[1110] και «πρωτεύοντα αντικείμενα πολιτικών συμβολισμών»,[1111] καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των έξι αιώνων, από την έναρξη της ώριμης Αρχαϊκής έως το τέλος της Ελληνιστικής περιόδου. Παρομοίως, στον ενδιάμεσο, 'ημι-ιδιωτικό' ή 'ημι-δημόσιο' χώρο των ταφικών τελετουργιών,[1112] το νεκρό σώμα δίνει το παρών, κατεξοχήν μέσα από τη σκηνή της πρόθεσης, η οποία απεικονίζεται στους πήλινους πίνακες και στα ταφικά αγγεία και, δευτερευόντως, από άλλες ταφικές σκηνές.

Το δεύτερο συμπέρασμα που δύναται να εξαγάγει κανείς είναι το ευρύτατο φάσμα στην απεικόνιση της ίδιας της μορφής του νεκρού σώματος αλλά και το γεγονός ότι καλύπτεται ολόκληρο το ταξίδι του, από τα πρώτα λεπτά του θανάτου μέχρι το ύστατο στάδιο της προετοιμασίας για τον οριστικό αποχωρισμό του από το βλέμμα των ζωντανών. Δεν θα ήταν υπερβολή να σημειωθεί ότι το νεκρό σώμα απεικονίστηκε σε κάθε είδους κατάσταση, θέση και στάση, που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς: περιβεβλημένο με σάβανο στη νεκρική κλίνη ή στην αγκαλιά της μητέρας του, γυμνό ή ενδεδυμένο με οπλιτική εξάρτυση στο έδαφος, αρτιμελές χωρίς τραύματα, αρτιμελές με χαίνουσες πληγές, αποκεφαλισμένο ή και διαμελισμένο, εφελκυόμενο στον αέρα ή ποδοπατούμενο από οπλίτες ή και άλογα στο έδαφος, ελκόμενο βίαια από άρμα, διαπερασμένο από ξίφος ή με βέλη καρφωμένα πάνω του, αιωρούμενο από το χέρι του εχθρού λίγο πριν την εκσφενδόνισή του, πεσμένο σε βωμό ή έρμαιο πάνω στη σέλα αλόγου, μεταφερόμενο από έναν ή δύο συντρόφους ή από θεότητες ή φορτωμένο σε άμαξα. Το σώμα μπορεί να είναι σε στάση ύπτια, πρηνή ή στο πλάι, με τα άκρα, τον κορμό και την κεφαλή σε κάθε πιθανή γωνία και θέση. Το εύρος αυτό, η λεπτομέρεια στην απόδοση του σώματος, καθώς και οι δυναμικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μορφών, επιβεβαιώνουν σαφώς την αφηγηματική υπόσταση της αρχαίας

[1110] Shapiro 2012, σ. 160.
[1111] Hölscher 1998, σ. 156.
[1112] Ο οίκος, αν και χώρος ιδιωτικός είναι, ωστόσο, και ένας χώρος όπου λαμβάνουν χώρα συμβάντα, όπως η γέννηση, ο γάμος, το συμπόσιο και *η πρόθεσις*, που έχουν αντίκτυπο στη δημόσια σφαίρα και ταυτόχρονα επηρεάζονται από αυτήν.

ελληνικής τέχνης.[1113] Ο νεκρός καλεί τον θεατή να τον προσέξει και να τον περιγράψει, ως ουσιώδες κομμάτι μιας διαφορετικής κάθε φορά ιστορίας.

Αναφορικά με τις φυσικές και κοινωνικές του ιδιότητες, την ανθρώπινη ή θεϊκή καταγωγή, την ηλικία, το φύλο και την κοινωνική θέση, παρατηρείται επίσης ένα ευρύ φάσμα περιπτώσεων: νεκροί άνδρες και γυναίκες, αγόρια και κορίτσια, ένα νεκρό αγόρι βασιλικής οικογένειας, νεκροί οπλίτες και νεκρές πολεμίστριες, άωρες παρθένες και νεαροί στη νεκρική κλίνη με απροσδιόριστη αιτία θανάτου, ένας νεκρός γηραιός βασιλιάς, ένας διαμελισμένος νεαρός βασιλιάς, πολεμιστές βασιλικής καταγωγής, νεκροί Γίγαντες και Τιτάνες. Η μοναδική κοινωνική ομάδα που δεν απεικονίζεται, με όση ασφάλεια μπορεί να το υποθέσει αυτό κανείς από την απουσία διακριτικών γνωρισμάτων,[1114] αλλά και από την de facto θέση τους στην αρχαιοελληνική κοινωνία, είναι οι δούλοι, γεγονός αναμενόμενο αν αναλογιστεί κανείς την έσχατη κοινωνική τους θέση ως αναλώσιμων αντικειμένων, ως φορέων ετερότητας και σωμάτων που υπόκεινται στον απόλυτο έλεγχο των ιδιοκτητών τους. Η θέση τους στην εικονογραφία δεν μπορεί να είναι αυτή ενός ελεύθερου σώματος ή ακόμα κι ενός σώματος εχθρικού, στο πεδίο του πολέμου, συνεπώς ως μόνη πιθανή εκδοχή προβάλλει να ενταχθεί αυτό το σώμα-αντικείμενο στο περιβάλλον του οίκου, όπου και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος στην πραγματικότητα. Καθώς, ωστόσο, σε αυτό το περιβάλλον ο δούλος υπάρχει μόνο για να εξυπηρετεί τους κυρίους τους, το σώμα του στην εικονογραφία θα είναι ακριβώς το σώμα το παρέχον βοήθεια, προκειμένου να προωθηθεί και να εμπεδωθεί το πολιτικοκοινωνικό αφήγημα του δουλοκτητικού συστήματος.[1115] Σε μία παραδοσιακή οικιακή επιτέλεση, όπως η *πρόθεσις*, η θέση του δούλου δεν είναι, όπως θα περίμενε πιθανώς κανείς, στη νεκρική κλίνη, ως νεκρού, αλλά στο προσκέφαλο του νεκρού κυρίου του, να προσφέρει την ύστατη φροντίδα ή τον ύστατο αποχαιρετισμό.[1116]

Η αιτία θανάτου μπορεί σε ορισμένες περιπτώσεις να υποτεθεί, όπως είναι αυτές όπου ο θάνατος επήλθε ως αποτέλεσμα πλήγματος στο πεδίο της μάχης, ενώ σε άλλες, όπως είναι οι περιπτώσεις των ταφικών σκηνών, είναι φύσει αδύνατο να προσδιοριστεί. Το κάθε σώμα είναι αυτό που αντικρίζει ο θεατής αλλά σε αυτή την

[1113] Βλ. Πλάντζος 2011, σ. 25.
[1114] Ως διακριτικά φυσιογνωμικά γνωρίσματα στην απεικόνιση των δούλων μπορούν να θεωρηθούν, γενικά, το βραχύ σώμα, η απόδοση ξενικών, 'βαρβαρικών' στοιχείων στο πρόσωπο, όπως τα σαρκώδη χείλη καθώς επίσης η ανοιχτόχρωμη κόμη, το σκούρο δέρμα, η δερματοστιξία και η εν γένει δυσμορφία, βλ. Wrenhaven 2012 σ. 80-86.
[1115] Βλ. Wrenhaven 2012, σ. 92.
[1116] Όπως συμβαίνει στην παράσταση της ερυθρόμορφης λουτροφόρου τύπου υδρίας του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, αρ. 1170, όπου στο προσκέφαλο της νεκρής παραστέκεται η τροφός της.

εικόνα του ενσωματώνεται συχνά και η πρότερη ιστορία του, η ταυτότητα και το κύρος του, η σχέση του με την οικογένεια και την κοινωνία, ή ακόμα και η ίδια η στιγμή, ο τρόπος ή ακόμα και η αιτία του θανάτου. Ο νεκρός Πρίαμος φέρει ακόμα τη βασιλική ενδυμασία του, καθώς κείται στο βωμό, άρα δεν είναι απλώς ένα νεκρό σώμα, είναι το εκτελεσθέν νεκρό σώμα του βασιλιά της Τροίας αλλά και παράλληλα ένα σύμβολο της πτώσης της πόλης. Από το διαπερασμένο στο ξίφος σώμα του Αίαντα συνάγεται ευκρινώς η σωματική ρώμη αλλά και η ύστατη καθαρότητα της σκέψης, η εχεφροσύνη με την οποία προετοίμασε το εγχείρημα, η αποφασιστικότητα και η ορμητικότητα με την οποία έπεσε στο ξίφος και, εν τέλει, ο θάνατός του, ως το νομοτελειακό, φυσικό αποτέλεσμα της καταστροφής των ζωτικών του οργάνων. Το μυώδες, ρωμαλέο σώμα του Αντιλόχου της ανατολικής ζωφόρου του Θησαυρού των Σιφνίων μοιάζει «μετά βίας νεκρό», όπως το χαρακτηρίζει ο Stewart, ενσωματώνοντας και προβάλλοντας «διαφορετικά στάδια της ύπαρξης» ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο.[1117]

Ένα στοιχείο που παρατηρείται στην πλειονότητα των παραστάσεων, διατρέχοντας όλο το εύρος των θεματικών ενοτήτων, είναι η σύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στο νεκρό σώμα και τις μορφές των ζωντανών μορφών που το περιβάλλουν, είτε πρόκειται για φυσική, σωματική σύνδεση, συχνά υποκείμενη στους φυσικούς νόμους, είτε για δεσμό ψυχικής και συναισθηματικής φύσης. Από τον συντετριμμένο πατέρα και τη θρηνούσα μητέρα που σκύβουν πάνω από τη νεκρική κλίνη για να αγκαλιάσουν τον νεκρό γιο τους και τη μητέρα που κρατά στην αγκαλιά το νεκρό παιδί της έως την ιδιότυπη διελκυστίνδα όπου ένας νεκρός οπλίτης μετατρέπεται σε αντικείμενο εφελκυσμού από δύο αντιμαχόμενες ομάδες στο πεδίο της μάχης, το νεκρό σώμα, παρά τις εγγενείς ιδιότητες της αδράνειας και της φυσικής παθητικότητάς του είναι συχνότατα ο πρωταγωνιστής της παράστασης, καθώς γύρω του διεξάγονται ολόκληρες επιχειρήσεις ή λεπτομερή τελετουργικά που υπακούν στους δικούς τους νόμους, με απώτατο σκοπό τη διαχείριση ή τον έλεγχό του. Στη μάχη διεκδίκησης, οι μονομάχοι ή οι αντίπαλες παρατάξεις έρχονται σε σφοδρή σύγκρουση, με σκοπό την απόκτηση του σώματος. Κατά τη διακομιδή, το συντροφικό νεκρό σώμα μεταφέρεται με ευλάβεια στο στρατόπεδό του ή στην πατρίδα του για να ταφεί, ενώ στην περίπτωση που πέσει στα χέρια του εχθρού, όπως συνέβη στην περίπτωση του νεκρού Έκτορα υφίσταται βάναυση μεταχείριση, με τη διαρκή και ρητή απειλή, το απόλυτα απευκταίο σενάριο, το σώμα να μείνει άταφο ή να καταλήξει τροφή πτωματοφάγων ζώων. Μέσα

[1117] Stewart 1990, σ. 129.

στη συχνά χαοτική, τυρβώδη αχλή του πολέμου, το νεκρό σώμα άλλοτε ποδοπατείται και άλλοτε κείται παρατημένο, ενώ εκτός από τους νεκρούς πολεμιστές, στο ευρύτερο πεδίο των πολεμικών επιχειρήσεων απαντούν και νεκρά σώματα αμάχων, ηλικιωμένων και παιδιών, όπως είναι οι Πρίαμος και Αστυάνακτας, κατεξοχήν ανυπεράσπιστα, λόγω ηλικίας, θύματα των φρικαλεοτήτων του πολέμου αλλά ταυτόχρονα και σύμβολα του παρελθόντος και του μέλλοντος της κοινότητας.

Οι σχέσεις που συνάπτονται ανάμεσα στις μορφές των νεκρών και αυτές των ζώντων, διακρίνονται για την ποικιλομορφία και το βάθος τους. Εκτός από τη φυσική, επιφανειακή συσχέτιση που αναπτύσσεται μεταξύ τους, αποκαλύπτονται έννοιες και αξίες, ψηφίδες του αξιακού κώδικα και των ηθικών ή κοινωνικοπολιτικών αντιλήψεων της εκάστοτε εποχής. Λαμβάνοντας υπόψη τόσο τη σχέση του νεκρού σώματος με τις μορφές των ζωντανών και τη διαμόρφωσή του στις παραστάσεις, όσο και τα δεδομένα από το σύγχρονό του κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, συνάγεται ότι το σώμα, πέραν της φυσικής και αισθητικής του υπόστασης, ως μίμησης και εικόνας, αποτελεί ταυτόχρονα και μία κατασκευή, ένα «όχημα επικοινωνίας»,[1118] που ως πρόθεση έχει να εκφραστούν μέσω αυτού ιδεολογίες και σκοπιμότητες, εντός ιστορικού πλαισίου, απέναντι σε ένα κοινό που θα προσλάβει και θα αντιληφθεί τα σημαινόμενά του άμεσα και αδιαμεσολάβητα, χωρίς να χρειαστεί να τα αποκωδικοποιήσει. Ως απείκασμα φυσικών νεκρών σωμάτων, παρέχει επιπλέον τη δυνατότητα να θεαθεί πιο ψύχραιμα, χωρίς τον πόνο ή τον αποτροπιασμό που θα προκαλούσε η θέαση των πρώτων, αλλά «εξακολουθώντας να έχει τη δυνατότητα να μετασχηματίσει το άτομο [θεατή], επηρεάζοντας τη συμπεριφορά του».[1119]

Στη νότια μετόπη 28 του Παρθενώνα το νεκρό σώμα του Λαπίθη κάτω από την άγρια, ζωώδη μορφή του Κενταύρου, διαμορφώνεται ως μνημείο αρετής και έλλογης φύσης, μία ζωντανή παρότρυνση για μία γενναία στάση απέναντι στην υπέρτερη δύναμη και απέναντι στον θάνατο. Το νεκρό σώμα αποδίδεται ανοιχτό, στραμμένο προς τον θεατή, τον οποίο καλεί να ταυτιστεί μαζί του, με τον θώρακα προτεταμένο, σαν να κρατά μέσα του μία πνοή ζωής. Είναι ένα σώμα οικείο, ένα σώμα ισχυρό και πάνω από όλα έλλογο και γενναίο, αλλά και ένα σώμα το οποίο τέθηκε στη διάθεση της πόλης και θυσιάστηκε για αυτήν.[1120] Ένα αντίστοιχο σωματικό πρότυπο, μέσα σε διαφορετικό εικονογραφικό πλαίσιο, συναντούμε στη μορφή του νεκρού Αίαντα, όπως

[1118] Panofsky 1955, σ. 12.
[1119] Stansbury-O'Donnell 2006, σ. 66.
[1120] Θουκ. Ιστ. 1.70.6: «ἔτι δὲ τοῖς μὲν σώμασιν ἀλλοτριωτάτοις ὑπὲρ τῆς πόλεως χρῶνται».

αποτυπώθηκε στην κύλικα του Ζ. του Βρύγου. Κατά παρέκκλιση από τον μέχρι τότε καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο της αυτοκτονίας του Αίαντα, με το σώμα πεσμένο πρηνηδόν και μαζεμένο πάνω από το ξίφος, το σώμα είναι εδώ ύπτιο, αποκαλύπτοντας όλη τη ρώμη και τη μεγαλοπρέπεια του ήρωα. Η επιλογή αυτού του νέου τύπου εξυπηρετεί αλλά και συνδιαμορφώνει με τη σειρά του τη νέα θέση του Αίαντα, ως ήρωα της Αθηναϊκής πολιτείας, θέση η οποία υπαγορεύθηκε από το πολιτικό κίνητρο της Αθήνας να θέσει υπό τον έλεγχό της τη Σαλαμίνα, με τον Αίαντα να αποκτά έναν συνδετικό και νομιμοποιητικό ρόλο σε αυτή τη διεκδίκηση. Το νεκρό σώμα αποκτά μία νέα, ηρωική υπόσταση συμβατή με τη νέα πολιτική του ταυτότητα και τις υποχρεώσεις που απορρέουν εξ αυτής. Δεν θα πρέπει να είναι, ωστόσο, τυχαίο το γεγονός ότι ταυτόχρονα το θέμα της αυτοκτονίας του ήρωα επισκιάζεται δραματικά σε συχνότητα εμφάνισης, από ποικίλα άλλα επεισόδια και στιγμιότυπα του βίου του, όπου ο Αίαντας προβάλλεται ως η ζωντανή ενσάρκωση της ισχύος και της γενναιότητας. Η ανάγκη να υπερισχύσει ως πρότυπο η εικόνα του ήρωα ως εν ζωή μαχόμενου, θέτει στο περιθώριο την εικονογραφία της αυτοκτονίας, με τις αρνητικές συνδηλώσεις που αναπόφευκτα δημιουργούνται, και τις οποίες πιθανώς κρίθηκε ότι ακόμα και το ίδιο το νεκρό σώμα, αποδοσμένο πλέον με τον «ορθό» τρόπο, δεν είναι ικανό να μετριάσει ή πολλώ δε μάλλον να εξαλείψει.

Το πολιτικό status quo και οι επιδιώξεις της εκάστοτε ηγεσίας είναι παράγοντες, τους οποίους συναντούμε διαρκώς να επηρεάζουν το πώς απεικονίζεται το νεκρό σώμα. Οι στρατιωτικές επιτυχίες της Αθήνας εναντίον της Σπάρτης κατά τα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου, με σημείο αναφοράς τη θριαμβευτική νίκη του Κλέωνος στην Πύλο, υπαγόρευσε τη μνημειακή προβολή και ανάδειξη της υπεροχής και της ισχύος της πόλης, με σκοπό οι επιτυχίες αυτές να καταγραφούν στο συλλογικό συνειδητό, ακόμα και με έμμεσο τρόπο δια της επίκλησης αντίστοιχων θριάμβων του μυθικού παρελθόντος,[1121] ώστε να τονωθεί περαιτέρω το φρόνημα των πολιτών. Σε αυτό το πλαίσιο, επιλέγεται ως θέμα για τη βόρεια ζωφόρο του ναού της Αθηνάς Νίκης, η νίκη της Αθήνας εναντίον του Πελοποννήσιου βασιλιά Ευρυσθέως, που επείχε θέση ιστορικού γεγονότος εμβληματικής αξίας στη συλλογική συνείδηση των Αθηνών.[1122]

[1121] Ιδιαίτερη αξία σε ό,τι αφορά την κατανόηση της χρήσης των μνημείων αλλά και της πρόσληψής τους μέσω του βλέμματος, μας προσφέρει η οπτική του περιηγητή Παυσανία, ο οποίος δεν ενδιαφέρεται για τα μνημεία ως έργα τέχνης, με τη νεωτερική έννοια, αλλά «για τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους οι Αθηναίοι χρησιμοποιούν τα αντικείμενα, προκειμένου να καταγράψουν και να απομνημονεύσουν τις νίκες τους, μυθικές ή ιστορικές», βλ. Whitley 2012, σ. 580.
[1122] Θουκ. Ιστ. 1.9.2.

Οι έννοιες της καθυπόταξης και της ολοκληρωτικής συντριβής του εχθρού εκφράζονται ωμά, μέσα από ένα βίαιο σχήμα: ένας από τους Αθηναίους οπλίτες πατά πάνω στο πρόσωπο της -πιθανώς αποκομμένης- κεφαλής του αντιπάλου του. Στη νότια ζωφόρο του ίδιου ναού το νεκρό σώμα του εχθρού, των Περσών εν προκειμένω, διαμορφώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να λειτουργήσει ως ένα από τα τμήματα που συναρθρώνονται σε μια ενιαία κατασκευή με την πρόθεση να εκφραστεί με ενάργεια το ιδεώδες της αθηναϊκής υπεροχής αλλά ταυτόχρονα να επιτευχθεί και κάτι ακόμα: να απαξιωθεί πολιτισμικά ο αντίπαλος στο αθηναϊκό κοινό, στους θεατές της ζωφόρου, μέσω της προβολής του ως ενός φορέα που περιφρονεί τους ίδιους, τους δικούς του νεκρούς. Το νεκρό σώμα ενός Πέρση ποδοπατείται από έναν έφιππο συμπολεμιστή του, εναντίον του οποίου μάχεται μόνος ένας Έλληνας οπλίτης.

Ακόμα και η ποδοπάτηση, ωστόσο, ενός νεκρού σώματος δεν λειτουργεί αυθύπαρκτα ως ένα όχημα μέσω του οποίου εκφράζεται η ταπείνωση του αντιπάλου αλλά θα πρέπει να κριθεί σε συνάρτηση με το συνολικό πλαίσιο της παράστασης. Στη σαρκοφάγο του Αλεξάνδρου, υπάρχουν νεκροί Πέρσες που ποδοπατούνται αλλά η διαμόρφωση του συσχετισμού ισχύος, η ύπαρξη σκηνών όπου οι Πέρσες υποβοηθούνται μεταξύ τους, η προβολή της νίκης των πρώτων αλλά και της γενναίας αντίστασης των δεύτερων και, ιδίως, η συνύπαρξη στο ίδιο κομμάτι χώρου, δίπλα δίπλα, ενός νεκρού Μακεδόνα και ενός νεκρού Πέρση, αποφορτίζουν τις σκηνές της ποδοπάτησης από τα σημαινόμενα της υποταγής και της ταπείνωσης. Η πολιτική επιλογή του αναθέτη της Σαρκοφάγου, Αβδαλώνυμου, να συνεχίσει την πολιτική της ομόνοιας και συγχώνευσης του Αλεξάνδρου, καθόρισε, μεταξύ άλλων, τη θέση αλλά και τη μορφή των ηττημένων νεκρών, ως αξιοπρεπώς πεσόντων μαχητών, δίπλα στους νεκρούς του νικητή. Είναι μία σαφής ένδειξη της επενέργειας της "fusion policy", της 'πολιτικής της συγχώνευσης', στο μνημείο.

Η κατασκευή του νεκρού σώματος ως έκφραση πολιτικής προπαγάνδας και στόχευσης απαντά και σε άλλες περιπτώσεις, που επικυρώνουν την καθολικότητα του φαινόμενου. Στην περίπτωση των συντριπτικά ηττημένων Γιγάντων από τη βόρεια ζωφόρο του Θησαυρού των Σιφνίων, ο αναθέτης, το δελφικό Ιερό, φρόντισε να εγγράψει πάνω τους σύμβολα της οικογένειας των Πεισιστρατιδών, προς τους οποίους οι Δελφοί διάκειντο εχθρικά, ταυτιζόμενο το ίδιο με τους νικητές Ολύμπιους. Ο επιδιωκόμενος πολιτικός θάνατος των Πεισιστρατιδών εκφράζεται διαμέσου και των νεκρών σωμάτων των ηττημένων Γιγάντων, περιβεβλημένων με 'γυμνότητα

συντριβής'.[1123] Με αντίστοιχο τρόπο κατασκευάζονται και οι νεκροί Γίγαντες από το Μεγάλο Βωμό της Περγάμου, τους οποίους οι Ατταλίδες, ως αναθέτες του μνημείου, ταυτίζουν με τους ηττημένους αντιπάλους τους, Γαλάτες και Μακεδόνες.[1124] Η θανάτωση του εχθρού και η κυριαρχία πάνω στο σώμα του, ως επισφράγιση της πολεμικής νίκης, υλοποιείται μέσα από τα βιαίως φονευθέντα και υποταχθέντα σώματα των Γιγάντων, φορέων του χάους, έναντι της κοσμικής τάξης την οποία εκπροσωπούν οι Ατταλίδες. Το νεκρό σώμα αντιπροσωπεύει εδώ και τη θανάτωση του χάους.

Στον πεσσό του Ρωμαίου στρατηγού Λεύκιου Αιμιλίου Παύλου στο ιερό των Δελφών, ένα μνημείο με επινίκιο χαρακτήρα, αφιερωμένο στη νίκη των Ρωμαίων επί των Μακεδόνων, σε έναν τόπο διεθνούς εμβέλειας και στρατηγικής σημασίας, οι μορφές των νεκρών διαμορφώνονται αναλόγως. Είναι νεκρά σώματα που ανήκουν στον ηττημένο αντίπαλο, σώματα ποδοπατούμενα από ιππικό και πεζικό, σώματα συντετριμμένα, μέσα από τα οποία δεν αφήνεται καμία αμφιβολία για την ισχύ και τη θριαμβευτική επικράτηση του νικητή. Διαμέσου του νεκρού σώματος ενσαρκώνεται με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο η έννοια του αντιπάλου που υφίσταται συντριβή.

Μέσα από τη μορφή του νεκρού εκφράζονται και εμπεδώνονται πρότυπα κοινωνικών σχέσεων και πρότυπα θανάτου. Το φροντισμένο, επιμελώς καλλωπισμένο σώμα στη νεκρική κλίνη της *προθέσεως*, με τους συγγενείς τριγύρω του να το θρηνούν ή και να το αγκαλιάζουν, είναι μία εικόνα πρότυπο της οικογενειακής ενότητας, που μέσα από την τήρηση της παράδοσης εξασφαλίζει για τα μέλη της έναν *καλόν θάνατον*. Είναι μία εικόνα που επιπλέον θα δημιουργούσε συναισθήματα ημέρευσης μέσα στο πικρό πλαίσιο της προσωπικής και οικογενειακής απώλειας, μετριάζοντας κάπως τον πόνο, όπως συνάγεται από το γεγονός ότι αναπαράχθηκε σε μεγάλους αριθμούς και από το γεγονός ότι τα αγγεία που τη φιλοξενούσαν, σήμαιναν και κοσμούσαν τον τάφο του αποβιώσαντος, καθιστώντας τη διαρκώς ορατή στους συγγενείς που επισκέπτονταν το ταφικό μνημείο. Το σώμα είναι ακόμα παρόν με όλη του την ομορφιά και παραμένει ανάμεσα στην οικογένεια. Αντιθέτως, φαίνεται να αποφεύγονταν εικόνες οι οποίες θα προκαλούσαν πόνο, όπως είναι το στιγμιότυπο της τοποθέτησης του νεκρού σώματος στο φέρετρο, η τελευταία φορά που θα το αντίκριζαν οι οικείοι του, στιγμή την οποία

[1123] Βλ. Hurwit 2007, σ. 49 και σ. 57.
[1124] Η νίκη κατά των Γαλατών επείχε καταλυτική σημασία ως στοιχείο αυτοπροσδιορισμού και ταυτότητας, στους Έλληνες της ελληνιστικής περιόδου, ανάλογη αυτής που είχαν οι νίκες στους Περσικούς Πολέμους, κατά την κλασική περίοδο, βλ. Chaniotis 2012, σ. 57.

πιθανότατα δεν θα ήθελαν και να θυμούνται. Η εικόνα αυτή διασώζεται σε ένα μόλις αντίτυπο.[1125]

Η επιλογή των σκηνών, μέσα στις οποίες εντάσσεται το σώμα, επηρεάζεται και από τις τοπικές αγορές, που η καθεμία διέπεται από τα δικά της έθιμα. Είναι ενδεικτικό ότι, κατά την Αρχαϊκή περίοδο, οπότε και τίθενται σε εφαρμογή ειδικοί, περιοριστικοί νόμοι για την εκφορά του νεκρού στην Αττική, σε ό,τι αφορά το χρόνο αλλά και τη συμμετοχή των προσώπων, οι μόνες περιπτώσεις εικόνων εκφοράς με τη συμμετοχή πολυάριθμης πομπής, διασώζονται σε δύο μόλις αγγεία που προορίζονταν για εξαγωγή, απευθυνόμενα σε άλλη αγορά, αυτήν της Ετρουρίας, με διαφορετικά ήθη και έθιμα.

Ανακεφαλαιώνοντας, η μορφή του νεκρού διακρίνεται για το ευρύ φάσμα των ιδιοτήτων που μπορεί να φέρει, πέραν της εγγενούς, φυσικής ιδιότητας του άψυχου σώματος. Το νεκρό σώμα απεικονίζεται ως αντικείμενο διεκδίκησης και τρόπαιο, ως μέσο επικύρωσης της μαχητικής αξίας, του ίδιου του νεκρού ή και των ζωντανών που εμπλέκονται στη δράση, ως σύμβολο συντροφικότητας ή ως αντικείμενο συναλλαγής, καθώς, επίσης, και ως κοινωνικό σύμβολο ή πολιτικό πρότυπο.[1126] Λειτουργεί, ενίοτε και ως μέσο αποτροπαϊκό, όπως στην περίπτωση της στερεωμένης στο ξίφος του Αχιλλέα κομμένης κεφαλής του Τρωίλου, ενώ άλλοτε παίρνει τη μορφή ενός φυσικού και συμβολικού αναβαθμού, ενός εμποδίου του οποίου η φυσική υπέρβαση πιστοποιεί την ωμή κυριαρχία της μορφής που εμβαίνει επί αυτού. Μέσα από το διαμελισμένο ή τεμαχισμένο νεκρό σώμα, όπως στην περίπτωση του Πενθέα, εκφράζεται η θεϊκή παντοδυναμία και η *νέμεσις*, η τιμωρία της ύβρεως. Σε μία περίπτωση, του αποδίδεται ακόμα και φωνή, μέσω επιγραφής,[1127] μία έμψυχη ιδιότητα, που θα μπορούσε να πει κανείς ότι «εμπλέκει τον θεατή/αναγνώστη σε μία κοινωνική διάδραση».[1128]

[1125] Στη μελανόμορφη οινοχόη με στριφτή τοξωτή λαβή, του Ζ. της Σαπφούς (*κατ. 183, εικ. 183*) που βρίσκεται στο Brunswick.

[1126] Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μετατροπή του ίδιου του φυσικού νεκρού σώματος σε αντικείμενο και σύμβολο μέσω του οποίου επικυρώνεται και ασκείται εξουσία. Πλέον χαρακτηριστική περίπτωση, ιστορικά, είναι η οικειοποίηση του νεκρού σώματος του Αλεξάνδρου από τον Πτολεμαίο μέσω της ταφής του στην Αίγυπτο, γεγονός που του προσέδωσε ισχυρότατο πολιτικό πλεονέκτημα σε σχέση με τους υπόλοιπους διαδόχους, βλ. Worthington 2014, σ. 296-297. Ακόμα και η διαχείριση του σώματος του νεκρού Δαρείου από τον Αλέξανδρο, με την ταφή του στο βασιλικό νεκροταφείο της Περσέπολης, ήταν μία πολιτική επιλογή, που περιέβαλε τον Αλέξανδρο με το κύρος του νόμιμου διαδόχου του αποθανόντος Πέρση βασιλιά, βλ. Chaniotis 2018, σ. 21.

[1127] Πρόκειται και σε αυτή την περίπτωση για την παράσταση της μελανόμορφης οινοχόης με στριφτή τοξωτή λαβή, του Ζ. της Σαπφούς (*κατ. 183, εικ. 183*). Κατά την τοποθέτηση του νεκρού σώματος στο φέρετρο, αυτό απευθύνεται στους μεταφορείς τους με τη σύσταση λαβ<’ε> με λιτ(ώ)τα<τα>, «κράτα με με προσοχή», βλ. Oakley 2005, σ. 14 και σημ. 7

[1128] Βλ. Πλάντζος 2014, σ. 164.

Το νεκρό σώμα είναι εν τέλει σχεδόν απεριόριστα εύπλαστο. Του δίδεται κάθε φορά η επιθυμητή μορφή προκειμένου να ενσαρκώσει όσα οι κατασκευαστές του επιδιώκουν, με την άσκηση των ανάλογων επιρροών. Μέσα από αυτό εμπεδώνονται ιεραρχίες, προάγονται έννοιες και αξίες, όπως η ισχύς, το θάρρος, η ηρωική και η έλλογη φύση αλλά διαμορφώνονται και πολιτικές επιδιώξεις, βάσει των οποίων συγκροτείται και οργανώνεται η κοινότητα, με σκοπό τον καθορισμό της επιθυμητής συμπεριφοράς του ατόμου μέσα στους κόλπους της. Η μορφή του νεκρού λειτουργεί δηλαδή σαν ένα εργαλείο βιοπολιτικής, ενώ ταυτόχρονα είναι και ένας φορέας πνευματικότητας και ιδεών.[1129] Ένας 'φορέας αυτοτελούς δράσης' σε έναν άμεσο διάλογο με την κοινότητα αλλά και με τον κάθε θεατή και πολίτη ξεχωριστά.[1130] Είναι ένα σώμα που μολονότι άψυχο με αμφότερες τις έννοιες, και ως υλικό αντικείμενο καθώς και ως η απεικόνιση ενός όντος που δεν βρίσκεται πλέον στη ζωή, διαθέτει, εν τέλει, τη δική του ψυχή, σαν μια ξεχωριστή, αυτόνομη και αυθύπαρκτη οντότητα, που μπορεί να επηρεάσει τη ζωή των θεατών του και τη ζωή της πόλης.

[1129] Περί της υλικότητας των άψυχων αντικειμένων και της πρόσληψής τους από το αρχαιοελληνικό βλέμμα, βλ. Πλάντζος 2014, σ. 162-163.
[1130] Βλ. Gell 1998, σ. 17-19.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

Διεκδίκηση νεκρού

1. Πινάκιο Ανατολικής Ελλάδας. British Museum, London, 1860,0404.1. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ Μενέλαου και Έκτορα πάνω από το νεκρό σώμα του Εύφορβου. Προέλευση: Ρόδος ή Κως ή Κάλυμνος. Χρον.: π. 610 π.Χ. *LIMC* IV, 1, Euphorbus 1, 1, Simon 1981, σ. 54-55, Τιβέριος 1996, σ. 27, σ. 245, αρ. 13.

2. Μελανόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Μουσείο Αγοράς, Αθήνα, AP1044. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο τριμελείς ομάδες οπλιτών, Αχαιών και Τρώων, πάνω από το νεκρό σώμα του Πατρόκλου. Διασώζονται τα ονόματα του Έκτορα και του Διομήδη. Προέλευση: Αθήνα. Χρον.: π. 530 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Aias 48, Hesperia 25 σ. 345-349, *ABV* 145,19, 672.4, *Para* 60, *Add*^{2} 40, Johansen 1967, σ. 191, Moore 1980, σ. 421-424, Recke 2002, σ. 259, αρ. 27, Muth 2008, σ. 100, *BAPD* 310401.

3. Μελανόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 26746. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο τριμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Πιθανόν πρόκειται για τον Πάτροκλο. Προέλευση: Φάρσαλος Θεσσαλίας. Χρον.: π. 530 π.Χ. *ABV* 148,9, *Para* 62, 158, *BAPD* 310418.

4. Μελανόμορφος αμφορέας. Hetjeus-Museum, Düsseldorf, 1962.29. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο τριμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Χρον.: π. 530 π.Χ. *CVA* Nordrhein-Westfalen i, σ. 21-22, πίν. 11.2, *Para* 57,4 bis, Moore 1980, σ. 417-434, πίν. 50,6, *BAPD* 350442.

5. Μελανόμορφος αμφορέας. University of Zurich, 2466. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 540 π.Χ. *CVA* Zürich i, III H, σ. 18, πίν. 8, 1-3, Böhr 1982, σ. 6, σ. 10, σ. 26, σ. 83, αρ. 36, πίν. 38B, 39B, *ABV* 305,27, *Add*^{2} 80, *BAPD* 301507.

6. Μελανόμορφος αμφορέας. Πρώην ιδιωτική συλλογή E. Kofler-Truniger, Λουκέρνη. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα

οπλίτη. Δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Χρον.: 530-525 π.Χ. Böhr 1982, σ. 9, σ. 86, αρ. 54, πίν. 57, *Para* 133,18, *BAPD* 340556.

7. Μελανόμορφη οφθαλμωτή κύλικα (Κύλικα Διονύσου). Staatliche Antikensammlungen, München, 8729 (2044). Αριθμός νεκρών: 2. Πλευρά Α-Β: Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο τριμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Πλευρά Β-Α: Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο τριμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Ο πρώτος οπλίτης της αριστερής ομάδας τραβάει τον νεκρό από το χέρι προς το μέρος του. Χρον.: 540-530 π.Χ. *LIMC* III, 1, Dionysos 788, *ABV* 146,21: Exekias, *Para* 60, *Add* 18, Schefold 1992, σ. 251-252, εικ. 305-306, Mackay 2010, σ. 221-241, πίν. 55-57, *BAPD* 310403.

8. Μελανόμορφη κορινθιακή υδρία. Museo Gregoriano Etrusco, Musei Vaticani, 35617. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε Αχαιούς και Τρώες για το νεκρό σώμα του Σαρπηδόνα. Πρωτοστατεί στη μάχη ο Πάτροκλος. Χρον.: π. 560-550 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon, 2, Lowenstam 1997 σ. 35-39, Von Bothmer 1981, σ. 63-80.

9. Μελανόμορφος αμφορέας. Museo Gregoriano Etrusco, Musei Vaticani, G36. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο διμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 530-525 π.Χ. *ABV* 304,1, Böhr 1982, σ. 77, αρ. 1, πίν. 1, *BAPD* 301481.

10. Μελανόμορφη υδρία. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 86.AE.113. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο διμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Χρον.: π. 560-550 π.Χ. *CVA* Malibu i, σ. 55-56, πίν. 52,1, 53, *BAPD* 79.

11. Ανάγλυφος πίθος ηρώου Ορθίας Αρτέμιδος. Αρχαιολογικό Μουσείο Σπάρτης. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο διμελείς ομάδες οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Προέλευση: Λακωνία. Χρον.: π. 600-550 π.Χ. *CVA* Paris ii, σ. 72, πίν. 94,3. *ABSA* XII, 1905-1906, σ. 292, πίν. 9, Droop 1929, σ. 88-94, *ABSA* XXVII, 1925-1926, σ. 199-201.

12. Μελανόμορφος αμφορέας. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 86.AE.73. Αριθμός νεκρών: 2. Τρεις μονομαχίες, εκ των οποίων στις δύο η σύγκρουση αφορά τη διεκδίκηση νεκρού σώματος. Το ένα νεκρό σώμα κείται σε καταπρηνή θέση ενώ

το άλλο σε ύπτια. Χρον.: 540-530 π.Χ. *CVA* Malibu i, σ. 21-23, πίν. 22.1, 23.2, *BAPD* 12684.

13. Μελανόμορφος αμφορέας. Antikenabteilung der Staatlichen Kunstammlungen, Kassel, T674. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Στη Β πλευρά απεικονίζεται η ικεσία του Πριάμου για τον νεκρό Έκτορα. Χρον.: π. 550-530 π.Χ. *CVA* Kassel i, σ. 43-44, πίν. 23.3, Lullies 1964, σ. 82-90, πίν. 26-27, *BAPD* 350427.

14. Μελανόμορφη λήκυθος. Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz, 35996. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Χρον.: π. 520-510 π.Χ. *CVA* Mainz i, σ. 68, πίν. 30.6-8, *BAPD* 1267.

15. Ερυθρόμορφη κύλικα. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F2264. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ δύο διμελών ομάδων, Αχαιών και Τρώων, για το νεκρό σώμα του Πατρόκλου. Προέλευση Vulci. Χρον.: π. 515-510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Aias 1, 23, *LIMC* 1, 1, Aineias 50, *CVA* Berlin i (DDR 3), σ. 11-14, πίν. 1-3, *ARV*^{2} 60, 64, Johansen 1967, σ. 196, Mennenga 1976, σ. 86, Schefold 1978, σ. 228-229, Recke 2002, σ. 16, πίν. 5a, *BAPD* 200457.

16. Μελανόμορφη υδρία. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, L.87.AE.4. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Χρον.: π. 515-510 π.Χ. Burow 1989, σ. 74, σ. 85-86, αρ. 58, πίν. 58, *BAPD* 31596.

17. Μελανόμορφος αμφορέας. Pesaro, Moccia. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Στο αριστερό άκρο ιστάμενη ανδρική μορφή. Χρον.: π. 550-500. Burow 1989, σ. 91, αρ. 101, πίν. 100, Para 120, 113bis, *BAPD* 340485.

18. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, 1408. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση ανάμεσα σε δύο ομάδες οπλιτών, Αχαιών και Τρώων, πάνω από το νεκρό σώμα οπλίτη. Η αριστερή ομάδα υποστηρίζεται και από έναν τοξοβόλο, ενώ των ομάδων ηγούνται οι Αίαντας και Έκτορας, αντίστοιχα. Χρον.: π. 510-500 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Aias I, 46, *ABV* 368,106, *CVA* Munich i, σ. 26-27, πίν. 39.1-2, Johansen 1967, σ. 197-198, *BAPD* 302101.

19. Μελανόμορφος αμφορέας. Antikenmuseum der Universität Leipzig, T2176. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη, με τη μορφή διελκυστίνδας. Οι δύο μονομάχοι τραβούν ο καθένας το νεκρό σώμα προς το μέρος του, ενώ στο βάθος διεξάγεται παράλληλη μάχη μεταξύ των ομάδων τους. Χρον.: π. 550 π.Χ. *CVA* Leipzig ii (DDR 2), σ. 17, πίν. 11, Johansen 1967, σ. 192-193, εικ. 78, *BAPD* 1908.

20. Μελανόμορφος αμφορέας. Badische Landesmuseum, Karlsruhe, B2423. . Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη, με τη μορφή διελκυστίνδας. Οι δύο μονομάχοι τραβούν ο καθένας το νεκρό σώμα προς το μέρος του, ενώ στο βάθος διεξάγεται παράλληλη μάχη μεταξύ των ομάδων τους. Τρεις παραπληρωματικές μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Προέλευση: Ταρκινία. Χρον.: π. 560 π.Χ. *CVA* Karlsruhe i, σ. 15, πίν. 5.5, 6.3. Johansen 1967, σ. 192, *BAPD* 310064.

21. Μελανόμορφος αμφορέας. Frankfurt, Museum fur Vor- und Fruhgeschichte, B285. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία πάνω από νεκρό σώμα. Πίσω από τους μονομάχους παραπληρωματικές μορφές. Στη Β όψη του αγγείου, σκηνή κενταυρομαχίας, με νεκρό που ποδοπατείται. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. *CVA* Frankfurt am Main i, σ. 27-28, πίν. 24,1-2, 25,5-7, *Para* 40,35, *Add*^{2} 28, *BAPD* 350269.

22. Ψευδοχαλκιδικός αμφορέας Μέμνονα. Πρώην συλλογή Feoli. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Στα άκρα της σύνθεσης, οι μητέρες των μονομάχων Θέτις και Ηώ. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 550 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Antilochos 29, Rumpf 1927, σ. 156 (a), εικ. 12, Mennenga 1976, σ. 55.

23. Χαλκιδικός αμφορέας Φλωρεντίας (θραύσμα). Museo Archeologico Nazionale di Firenze, 4210. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Στα άκρα της σύνθεσης, οι μητέρες των μονομάχων Θέτις και Ηώ. Χρον.: π. 530 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Antilochos 28, Rumpf 1927, σ. 7, αρ. 1, πίν. 1, Mennenga 1976, σ. 55.

24. Μελανόμορφος αμφορέας. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 61.89. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή ταύτιση με τη

μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 530 π.Χ. *CVA* Karlsruhe iii, σ. 36-39, πίν. 12-13.2, Böhr 1982 σ. 9, πίν. 180, 182, Para 135,1bis, *BAPD* 351011.

25. Μελανόμορφος αμφορέας. Metropolitan Museum of Art, New York (πρώην συλλογή L. Landes), 58.32. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή ταύτιση με τη μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 530-520 π.Χ. *CVA* New York iii, σ. 23-24, πίν. 29-30, *BMMA* 19, 1960-1961, σ. 154, εικ. 4, *BAPD* 340445.

26. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, 1410. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή ταύτιση με τη μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 510 π.Χ. *CVA* Munich i, σ. 28-29, πίν. 42.1-2, *ABV* 311,1, *Para* 133, *Add*^{2} 84, Böhr 1982, αρ. 36, πίν.38, 39B, Recke 2002, σ. 260, αρ. 44, Muth 2008, σ. 180, εικ.98, *BAPD* 301593.

27. Μελανόμορφος αμφορέας. Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, S1096. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή ταύτιση με τη μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 520-510 π.Χ. *CVA* Bochum i, σ. 32-34, πίν. 21-22, *BAPD* 7129.

28. Μελανόμορφος λέβης. The Clevelant Museum of Art, 1971.46. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη, ανάμεσα σε άλλες σκηνές. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Προτείνεται ως ταύτιση η μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 520-515 π.Χ. *CVA* Cleveland ii, σ. 27-29, πίν. 63-65, *BAPD* 5166.

29. Μελανόμορφος αμφορέας. Christie's, New York sale catalogue, 11.6.2003 (102). Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή ταύτιση με τη

μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 530-520 π.Χ. Muth 2008, σ. 183, εικ. 100, *BAPD* 9022317.

30. Μελανόμορφος αμφορέας. Museo Gregoriano Etrusco, Musei Vaticani, 357. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή η ταύτιση με τη μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 520-510 π.Χ. *ABV* 264, Muth 2008, σ. 184-185, εικ. 102, *BAPD* 302297.

31. Μελανόμορφος αμφορέας. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 2652. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών για το νεκρό σώμα οπλίτη. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή η ταύτιση με τη μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 530-520 π.Χ. *CVA* Copenhagen, σ. 28-29, πίν. 3, Recke 2002, σ. 16, αρ. 43, Brommer 1973, σ. 348, A 18, Johansen 1994, 175-176, αρ.130, *BAPD* 43953.

32. Μελανόμορφος Αμφορέας. Musées Royaux, Bruxelles, A712. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ οπλιτών πάνω από το σώμα οπλίτη. Αμφιβολία ως προς τη νεκρότητα της μορφής. Παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης.Πιθανή η ταύτιση με τη μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Χρον.: π. 520-500 π.Χ. *CVA* Brüssel i, III He, σ. 3, πίν. 9.3a, *ABV* 320.3, *Add*^{2} 86, Muth 2008, σ. 184-185, εικ. 103, *BAPD* 301674.

33. Καλυκωτός κρατήρας. Museum of Fine Arts, Boston, 97.368. Αριθμός νεκρών: 1. Μονομαχία μεταξύ Αχιλλέα και Μέμνονα για το νεκρό σώμα οπλίτη, που ονομάζεται Μελάνιππος. Πίσω από τους μονομάχους, αριστερά και δεξιά, η Αθηνά και η Ηώς. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 470 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 833, *ARV*^{2} 290,1, *BAPD* 202631.

34. Μελανόμορφος χαλκιδικός αμφορέας (Πρώην συλλογής Pembroke-Hope). Δεν διασώζεται. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ Αχαιών και Τρώων για το νεκρό σώμα του Αχιλλέα. Χρον.: π. 550-540 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus, 850, Rumpf 1927, σ. 9-10, σ. 58-60, πίν. 12, Johansen 1967, σ. 271, Burgess 2001, σ. 82-83, Burgess 2009, σ. 38-40, Lowenstam 2008, σ. 37-29.

35. Μελανόμορφη κύλικα τύπου Σιάνας. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, 3402. Αριθμός νεκρών: 1. Πολυπρόσωπη σύγκρουση για το νεκρό

σώμα οπλίτη. Πιθανή η ταύτιση με τη διεκδίκηση του νεκρού Αχιλλέα. Χρον.: π. 550-540 π.Χ. *ABV* 67, Rohde 1979, σ. 137-143, πίν. 37-39, Brijder 1991, σ. 427-433, πίν. 146-147, *BAPD* 300609.

36. Τυρρηνικός μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, 1426. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ Αχιλλέα και Τρώων πάνω από βωμό για το νεκρό, αποκεφαλισμένο σώμα του Τρωίλου. Της ομάδας των Τρώων ηγείται ο Έκτορας. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 570 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus, 364, *CVA* Munich vii, σ. 11-13, πίν. 311-312, *ABV* 95,5, Brommer 1960, σ. 268 A1, *BAPD* 310005.

37. Τυρρηνικός μελανόμορφος αμφορέας. Museo Archeologico Nazionale di Firenze, 70993. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ Αχιλλέα και Τρώων πάνω από βωμό για το νεκρό, αποκεφαλισμένο σώμα του Τρωίλου. Της ομάδας των Τρώων ηγείται ο Έκτορας. Χρον.: π. 570 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 360, *ABV* 95,6, *Para* 36, *BAPD* 310006.

38. Μελανόμορφη υδρία. British Museum, London, B326. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ Αχιλλέα και Τρώων πάνω από βωμό, για το νεκρό, αποκεφαλισμένο σώμα του Τρωίλου. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 363, *CVA* London vi, III He, σ. 7 (2), πίν. 86, *ABV* 362,28, *BAPD* 302023.

39. Ανατολική ζωφόρος θησαυρού Σιφνίων. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών. Αριθμός νεκρών: 1. Σύγκρουση μεταξύ Αχαιών και Τρώων για το νεκρό σώμα του Αντιλόχου. Των Αχαιών ηγείται ο Αχιλλέας και των Τρώων ο Μέμνονας. Προέλευση: Ιερό των Δελφών. Χρον.: 525 π.Χ. *LIMC* VI, 1, Memnon 14, Watrous 1982, σ. 159-172, Brinkmann 1985, σ. 83-87, σ. 110-121, Stewart 1990, σ. 192-193.

Διακομιδή νεκρού

40. Μελανόμορφη λακωνική κύλικα. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, 3404. Αριθμός νεκρών: 3. Τρία ζεύγη οπλιτών μεταφέρουν ισάριθμα νεκρά σώματα, στηριγμένα στους ώμους τους. Το κεντρικό ζεύγος αποδίδεται ολόκληρο, ενώ από τα δύο ακραία ζεύγη μόνο ένα μέρος τους. Προέλευση: Tarquinia. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. *CVA* Berlin iv, σ. 52-53, πίν. 183.1, Kurtz-Boardman 1971, σ. 191, πίν. 42, Von Bothmer 1981, σ. 67, Pritchett 1985, σ. 104, Σταμπολίδης 1996, σ. 119, σημ. 232, εικ. 171, *BAPD* 1004994.

41. Μελανόμορφος ελικωτός κρατήρας. Archeologico Nazionale di Firenze, 4209. Αριθμός νεκρών: 2. Η διακομιδή του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα. Η εικόνα επαναλαμβάνεται, σχεδόν πανομοιότυπα, στις δύο λαβές του αγγείου. Προέλευση: Chiousi. Museo. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 873, *ABV* 76,1 Para 29, 30, *BAPD* 300000.

42. Μελανόμορφη κύλικα. Museo Gregoriano Etrusco, Musei Vaticani, 317. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Αχιλλέα από τον Αίαντα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 560 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 882, *ABV* 169,4, *BAPD* 301072.

43. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, 1470. Αριθμός νεκρών: 2. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα - Αχιλλέα. Η εικόνα επαναλαμβάνεται, σχεδόν πανομοιότυπα, στις δύο πλευρές του αγγείου. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 540 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 876, *CVA* Munich vii, σ. 55-58, πίν. 351, 352, *ABV* 144,6, Technau 1936, σ. 22 (15), πίν. 3c-d, *BAPD* 310388.

44. Μελανόμορφος αμφορέας. Berlin, Antikensammlung, F1718. Δεν διασώζεται. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Στο αριστερό άκρο γυναικεία μορφή. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα- Αχιλλέα. Προέλευση: Chiousi. Χρον.: π. 540 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 871, *ABV* 144,5, Technau 1936, σ. 22 (16), πίν. 3a, Mackay 2010, σ. 55-62, πίν.12-13, *BAPD* 310387.

45. Μελανόμορφος αμφορέας. Lindenau-Museum, Altenburg, 211. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Δύο παραπληρωματικές γυναικείες μορφές στα άκρα της σύνθεσης, εκ των οποίων η μία ταυτίζεται με τη θεά Αθηνά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα -Αχιλλέα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 540 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 868, *CVA* Altenburg i, σ. 20-22, πίν. 21, *ABV* 312,5, *Para* 136, Woodford και Loudon 1980, σ. 30, *BAPD* 301605.

46. Μελανόμορφος αμφορέας. Museum Schloss Fasanerie, Eichenzell, 4. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Δύο παραπληρωματικές μορφές, ένας ηλικιωμένος άνδρας και μία γυναίκα, στα άκρα της σύνθεσης. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα - Αχιλλέα. Χρον.: π. 530-520 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 866, *CVA* Adolphseck i, σ. 10, πίν. 6, *Para* 123,12, *BAPD* 340498.

47. Μελανόμορφη όλπη. Lindenau-Museum, Altenburg, 203. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από τρεις παραπληρωματικές μορφές, μία γυναίκα αριστερά, και δύο άνδρες, έναν τοξοβόλο και έναν γέροντα, δεξιά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 530-520 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 867, *CVA* Altenburg i, *BAPD* 10443.

48. Μελανόμορφος αμφορέας. Metropolitan Museum of Art, New York, 56.171.20. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από τρεις παραπληρωματικές μορφές, μία γυναίκα αριστερά, και δύο άνδρες, έναν οπλίτη και έναν τοξοβόλο, δεξιά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 530 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 879, *ABV* 270,53, *CVA* New York iv, σ. 20-22, πίν. 23, Burow 1989, πίν. 49, *BAPD* 320063.

49. Μελανόμορφος αμφορέας. Walters Art Gallery, Baltimore. 48.17. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από δύο παραπληρωματικές μορφές, μία γυναίκα αριστερά, και έναν οπλίτη, δεξιά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Χρον.: π. 530 π.Χ. *ABV* 271,70, *Add* 35, Burow 1989, σ. 10, σ. 84 (48), πίν. 48, *BAPD* 320081.

50. Μελανόμορφος αμφορέας. Musée du Louvre, Paris, F228. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από δύο παραπληρωματικές μορφές, μία γυναίκα αριστερά, και έναν οπλίτη, δεξιά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Προέλευση: Ετρουρία. Χρον.: π. 530 π.Χ. *CVA* Paris iv, III He, σ. 24, πίν. 43,1.6, *ABV* 269,46, Burow 1989, σ. 13, σ. 30, σ. 69, σ. 88 (77), πίν. 77, *BAPD* 320056.

51. Μελανόμορφος αμφορέας. Metropolitan Museum of Art, New York, 26.60.20. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από δύο παραπληρωματικές μορφές, μία γυναίκα αριστερά, και έναν τοξοβόλο, δεξιά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 530 π.Χ. *CVA* New York iv, σ. 51-53, πίν. 43.5, *Para* 152,2, *BAPD* 351139.

52. Μελανόμορφος αμφορέας Musée du Louvre, Paris, F201. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από δύο παραπληρωματικές μορφές, έναν τοξοβόλο αριστερά, και μία γυναίκα δεξιά. Πιθανή

η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Προέλευση: Ετρουρία. Χρον.: π. 530 π.Χ. *CVA* Paris iv, III He, σ. 22, πίν. 39,5.6, *ABV* 274,120, Burow 1989, σ. 24, σ. 48, σ. 50, σ. 52, σ. 81 (21), πίν. 23a, *BAPD* 320131.

53. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, 1519. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Πλαισιώνεται από δύο παραπληρωματικές μορφές, έναν τοξοβόλο αριστερά, και έναν γέροντα δεξιά. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 500 π.Χ. *CVA* Munich ix, σ. 19-21, πίν. 11.2, *ABV* 394, *ARV* 151,3, *Para* 173, *BAPD* 302943.

54. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, SL458. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού οπλίτη από σύντροφό του. Στο αριστερό άκρο στέκεται ένας οπλίτης. Πιθανή η ταύτιση με το ζεύγος Αίαντα-Αχιλλέα. Χρον.: π. 520-510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 875, *CVA* Munich vii, σ. 62-64, πίν. 358,3 359,1.2, *ABV* 259,18, *BAPD* 302250.

55. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Antikensammlungen, München, 1415. Αριθμός νεκρών: 2. Διακομιδή του Αχιλλέα από τον Αίαντα και απομάκρυνσή του εν ώρα μάχης. Δεξιά και αριστερά ζεύγη μονομάχων. Στο έδαφος δύο μορφές, ένας νεκρός οπλίτης αριστερά και ένας, πιθανόν θνήσκων, τοξοβόλος δεξιά. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 877, *CVA* Munich i, σ. 30-31, πίν. 45, *ABV* 43, Woodford και Loudon 1980, σ. 29, Wünsche 1998, σ. 131, *BAPD* 4652.

56. Μελανόμορφος αμφορέας. University of Pennsylvania Museum, Philadelphia, 3442. Αριθμός νεκρών: 2. Πλευρά Α: η διακομιδή του Αχιλλέα από τον Αίαντα. Αριστέρα ο Μενέλαος πλήττει τον Άμασι. Πλευρά Β: ο νεκρός Αντίλοχος στο έδαφος. Αριστερά, δύο γυμνοί άνδρες καταδιώκονται από δύο οπλίτες και έναν τοξοβόλο. Προέλευση: Orvieto. Χρον.: π. 540 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 881, *ABV* 145,14, *Add*^{2} 40, *Para* 60, Technau 1936, σ. 21 (5), πίν. 23, Beazley 1986, σ. 63, Mackay 2010, σ. 291-303, πίν. 69-71, *BAPD* 310396.

57. Μελανόμορφη υδρία. British Museum, London, B323. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή της νεκρής Πενθεσίλειας από τον Αχιλλέα. Αριστερά, οπλίτης ετοιμάζει να πλήξει με το ξίφος του πεσμένη στο έδαφος Αμαζόνα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Penthesileia 20, *LIMC* 1, 1, Achilleus 725, *CVA* London vi, III

He, σ. 7, πίν. 84.3, *ABV* 362,33, 355, Von Bothmer 1957, σ. 89, Schefold 1978, σ. 240-241, Beazley 1986, σ. 78-79, Fantuzzi 2012, σ. 274-275, *BAPD* 302028.

58. Μελανόμορφη κύλικα. Staatliche Antikensammlungen, München, 2030. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρής Αμαζόνας από συντρόφισσά της. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 530-520 π.Χ. *CVA* Munich xiii, σ. 32-34, πίν. 12,3, Von Bothmer 1957, σ. 95-96, *BAPD* 7008.

59. Πινάκιο Martin. Metropolitan Museum of Art, New York, 1971.258.2. Αριθμός νεκρών: 1 Διακομιδή νεκρής Αμαζόνας από συντρόφισσά της. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Amazones 730, *ABV* 677,1, Von Bothmer 1957, σ. 96-97, *BAPD* 306481.

60. Μελανόμορφος αμφορέας. Metropolitan Museum of Art, New York, 56.171.25. Αριθμός νεκρών: 1 (Πλευρά Α). Διακομιδή νεκρού από πτερωτή γυναικεία μορφή. Αριστερά ένας οπλίτης που απομακρύνεται. Ταυτίζεται με το ζεύγος Ηώς - Μέμνονα. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* VI, 1, Memnon 63, *ABV* 509,137, *Para* 248, *Add*^{2} 127, Von Bothmer 1981, σ. 75-76, εικ. 79, *BAPD* 305529.

61. Ερυθρόμορφη λήκυθος. Musée d'Art et d'Histoire, Geneva 211232. Αριθμός νεκρών: 1. Αναίρεση και διακομιδή νεκρού άνδρα από πτερωτή γυναικεία μορφή. Ταυτίζεται με το ζεύγος Ηώς - Μέμνονα. Χρον.: 490-480 π.Χ. *LIMC* VI, 1, Memnon 76, Schefold 1989, σ. 253, εικ. 227 α/b, Peifer 1989, σ. 203, σ. 337 (124), *BAPD* 4181.

62. Ερυθρόμορφη κύλικα. Musée du Louvre, Paris, G115. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Μέμνονα από τη μητέρα του Ηώ. Προέλευση: S. Maria Capua Vetere. Χρον. 485-480 π.Χ. *LIMC* VI, 1, Memnon 77, *ARV*^{2} 434,74, *Para* 375, *Add*^{2} 237, Simon 1981, σ. 118-119, πίν. 160-161, Denoyelle 1994, σ. 126-127, σ. 193 (58), Buitron-Oliver 1995, σ. 31, σ. 80 (119), πίν. 71, *BAPD* 205119.

63. Ερυθρόμορφη πελίκη. Musée du Louvre, Paris, G232. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Μέμνονα από τη μητέρα του Ηώ. Χρον.: π. 480 π.Χ. *LIMC* VI, 1, Memnon 78, *CVA* Paris vi, III 1c σ. 36, πίν. 47.1, 47.4, *ARV*^{2} 250, 24, *Add*^{2} 203, *BAPD* 202501.

64. Μελανόμορφη όλπη. Cabinet des Medailles, Paris, 260. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού από γυναικεία μορφή κατά το πρότυπο του ζεύγους Ηώς-

Μέμνονα. Έχει προταθεί ως ταύτιση για τη γυναικεία μορφή η θεά Αθηνά και για τον νεκρό ο Πανδίων. Χρον.: π. 520-500 π.Χ. *LIMC* II, 1, 2, Athena 61, *LIMC* VII, 1, Pandion 11, *CVA* Paris ii, σ. 46-47, πίν. 62,5, 63.1,3, *ABV* 378,253, *Add*^{2} 100, *BAPD* 302334.

65. Ερυθρόμορφη κύλικα Ευφρονίου. Museo Nazionale di Villa Giulia, Rome. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο. Προπορεύεται οπλίτης με το όνομα Ακάμας. Χρον.: π. 520 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon 3, Add^2 404, *BAPD* 7043.

66. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Metropolitan Museum of Art, New York 1972.11.10 (Το αγγείο βρίσκεται σήμερα στο Cervetri, Museo Nazionale Cerite). Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο. Στο κέντρο της σύνθεσης ο Έρμης, σε εποπτικό ρόλο, και στα άκρα δύο οπλίτες, ο Λεοδάμας και ο Ιππόλυτος. Χρον.: π. 515-510 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon 4, *Add*^{2} 396, 404, 405, *BAPD* 187.

67. Ερυθρόμορφη κύλικα. British Museum, London, E12. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού από τους Ύπνο και Θάνατο. Τη σύνθεση πλαισιώνουν δύο γυναικείες μορφές. Πιθανή η ταύτιση του νεκρού με τον Σαρπηδόνα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: 500-490 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon 5, *ARV*^{2} 126, 24, *Para* 333, *Add*^{2} 176, Von Bothmer 1981, σ. 71, 77, εικ. 75, *BAPD* 201052.

68. Μελανόμορφος αμφορέας. Metropolitan Museum of Art, New York, 56.171.25. Αριθμός νεκρών: 1. (Πλευρά Β) Διακομιδή νεκρού από τους Ύπνο και Θάνατο. Ανάμεσά τους ίπταται *είδωλον*. Πιθανή η ταύτιση του νεκρού με τον Σαρπηδόνα. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon 8, *ABV* 509,137, *ABL* 239,137, *Para* 248, *Add*^{2} 127, Von Bothmer 1981, σ. 74-75, εικ. 78, *BAPD* 305529.

69. Μελανόμορφος αμφορέας. Musée du Louvre, Paris, F388. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού από τους Ύπνο και Θάνατο. Πιθανή η ταύτιση του νεκρού με τον Σαρπηδόνα. Χρον.: αρχές 5ου αι. π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon 7, *ABL* 238,133, Von Bothmer σ. 74, 75, 77, εικ. 76, *BAPD* 7309.

70. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Musée du Louvre, Paris, G163. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Σαρπηδόνα από τους Ύπνο και Θάνατο. Προέλευση: Cerveteri. Χρον.: 500-475 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Sarpedon 6, *ARV*^{2}, 227,12,

Para 347, *Add*^{2} 199, Von Bothmer 1981, σ. 73-74, σ. 77, Tsingarida 2009, σ. 137, *BAPD* 202217.

71. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Museo Archeologico Nazionale, Agrigento, C1956. Αριθμός νεκρών: 1. Η διακομιδή του νεκρού Πατρόκλου από δύο οπλίτες. Άλλοι τρεις οπλίτες, ένας στο κέντρο και δύο στα άκρα, εποπτεύουν και συντονίζουν τη διαδικασία. Το *είδωλον* του Πατρόκλου ίπταται. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* VIII, 1, Part 2, suppl. Patroklos 21, *ARV*^{2} 32,2, *Para* 324, *Add*^{2} 157, *BAPD* 200177.

72. Ζωφόρος Ναού Επικούρειου Απόλλωνα, Βάσσες Φιγαλείας. British Museum, London, 539. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού Έλληνα οπλίτη από σύντροφό του, κατόπιν ανακωχής, στο πλαίσιο Αμαζονομαχίας. Στη σύνθεση υπάρχουν και άλλες διακομιδές που, ωστόσο, αφορούν τραυματισμένες ή θνήσκουσες μορφές. Προέλευση: Βάσσες Φιγαλείας. Χρον.: 421-418 π.Χ. Hofkes-Brukker 1975, Madigan 1992, σ. 78-79.

Έλξη νεκρού

73. Μελανόμορφη υδρία (θραύσμα). Musées Royaux, Bruxelles, M831. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα. Προέλευση: Κλαζομενές Μικράς Ασίας. Χρον.: π. 550 π.Χ. *CVA* Brussels iii, IId σ. 3-4, πίν. 4,5, Schefold 1978, σ. 234, Snodgrass 1998, εικ. 54, Kefalidou 2010, σ. 133, εικ. 7, *BAPD* 1011322.

74. Μελανόμορφη υδρία. Museum of Fine Arts, Boston, 63.473. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα, γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 586, *CVA* Boston ii, σ. 24-25, πίν. 82, *Add*^{2} 96, Para 164,31bis, Johansen 1967, σ. 149, εικ. 55, Schefold 1992, σ. 259, Vermeule 1965, σ. 35-52, Stähler 1967, σ. 59, 61, 69, πίν. 12, αρ. 15, *BAPD* 351200.

75. Μελανόμορφη λήκυθος. Czartoryski Museum, Kraków, 1245. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 590, *CVA* Cracow, σ. 10, πίν. 6 (60) 2a-b, *ABV* 380,291, *ABL* 196,2, Johansen 1967, σ. 148, εικ. 54, Vermeule 1965, σ. 42, εικ. 11, Stähler 1967, σ. 57, 59, 62, 68, πίν. 13, αρ. 9, *BAPD* 302372.

76. Μελανόμορφος αμφορέας. British Museum, London, 1899.7-21.3. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα, γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 520 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 592, *CVA* London iii, III He, σ. 7, πίν. 36, *ABV* 330,2, *Johansen* 1967, σ. 140-141, εικ. 49, Vermeule 1965, σ. 41, εικ.8, Stähler 1967, σ. 53, πίν. 10, αρ. 10, *BAPD* 301780.

77. Λευκή λήκυθος. Fitzwilliam Museum, Cambridge, GR2.1955. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα, γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 587, *LIMC* III, Automedon 9, *ABV* 378,259, *ABL* 51, Lamb 1918, σ. 27-28, Tillyard 1923, σ. 38, Johansen 1967, σ. 145, εικ. 53, Stähler 1967, σ. 51, πίν. 7, αρ. 3, *BAPD* 302340.

78. Λευκή λήκυθος. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 81201. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 597, *LIMC* III, Automedon 19, Stähler 1967, σ. 50, αρ. 4, Recke 2002, σ. 73, πίν. 54a, *BAPD* 302339.

79. Λευκή λήκυθος. Metropolitan Museum of Art, New York, 25.70.2. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα, γύρω από τον τάφο του Πατρόκλου. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 598, *ABL* 233,15, Johansen 1967, σ. 144-147, εικ. 51, και σ. 265, Stähler 1967, σ. 50, σ. 68, αρ. 5, *BAPD* 390342.

80. Λευκή λήκυθος. Αρχαιολογικό Μουσείο Δήλου Β6137.546. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα. Το άρμα είναι σταματημένο δίπλα στον τάφο του Πατρόκλου. Προέλευση: Δήλος. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 588, *ABV* 378,257, *ABL* 50, BAPD 302338.

81. Μελανόμορφη υδρία. Staatliche Antikensammlung, München, J407 (1719). Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα. Το άρμα είναι σταματημένο δίπλα στον τάφο του Πατρόκλου. Χρον.: π. 510 π.Χ. π.Χ. *LIMC* 1, Achilleus 595, *ABV* 361.13, Johansen 1967, σ. 139, σ. 264, εικ. 48, *BAPD* 302008.

82. Μελανόμορφη υδρία. State Hermitage Museum, Saint Petersburg, 173. Αριθμός νεκρών: 1. Η έλξη του νεκρού Έκτορα από το άρμα του Αχιλλέα. Πρόσδεση του σώματος στο άρμα. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, Achilleus 591, Johansen 1967, σ. 143, εικ. 50, *BAPD* 302026.

Επί του νεκρού

83. Βόρεια ζωφόρος θησαυρού Σιφνίων. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών. Αριθμός νεκρών: 2. Μάχη μεταξύ Ολύμπιων θεών και Γιγάντων. Δύο νεκροί Γίγαντες στο έδαφος. Ο πρώτος, ονόματι Εφιάλτας, κείται σε ύπτια θέση, χτυπημένος από βέλος. Ο δεύτερος, ο Αστάριας, είναι πεσμένος στο έδαφος με το αριστερό πλευρό. Προέλευση: Ιερό των Δελφών. Χρον.: 525 π.Χ. Schefold 1978, Watrous 1982, Brinkmann 1985, Stewart 1990, Gantz 1993, Brinkmann 1994.

84. Δυτική μετόπη Παρθενώνα. British Museum, London, 11. Αριθμός νεκρών: 1. Μορφή νεκρού κάτω από καλπάζοντα ίππο με αναβάτη. Κατά την επικρατούσα ταύτιση πρόκειται για νεκρό Έλληνα κάτω από έφιππη Αμαζόνα. Προέλευση: Παρθενώνας, Ακρόπολη Αθήνας. Χρον.: π. 447-438 π.Χ. Praschniker 1954, Brommer 1967, Bowie 1971, Brommer 1979, Ridgway 1981, Wesenberg 1983, Mantis 1997, Arrington 2015.

85. Νότια μετόπη Παρθενώνα. British Museum, London, 28. Αριθμός νεκρών: 1. Μορφή νεκρού Λαπίθη κάτω από υψωμένο στα πίσω πόδια Κένταυρο. Προέλευση: Παρθενώνας, Ακρόπολη Αθηνών. Χρον.: 447-438 π.Χ. Brommer 1979, Robertson 1984, Δεληβορριάς 1994, Woodford 2003, Jenkins 2006, Γκράτζιου 2010, Arrington 2015.

86. Βόρεια ζωφόρος ναού Αθηνάς Νίκης. Μουσείο Ακροπόλεως, Αθήνα. Αριθμός νεκρών: 1. Ένας νεκρός άνδρας στο έδαφος, σε ύπτια θέση, στο αριστερό άκρο της παράστασης. Από πάνω του, δύο πολεμιστές σε κίνηση εφόρμησης. Ως πιθανότερη ταύτιση προβάλλει αυτή με τη μυθική μάχη ανάμεσα στους Αθηναίους και τον στρατό του βασιλιά Ευρυσθέως. Προέλευση: Ναός Αθηνάς Νίκης, Ακρόπολη Αθηνών. Χρον.: π. 425 π.Χ. Furtwaengler 1895, Praschniker 1924, Bluemel 1950/51, Boersma 1970, Felten 1984, Harrison 1997, Schultz 2002, Schultz 2009, Arrington 2015.

87. Νότια ζωφόρος ναού Αθηνάς Νίκης. British Museum, London & Μουσείο Ακροπόλεως, Αθήνα. Αριθμός νεκρών: 4. Τέσσερα νεκρά σώματα Περσών πολεμιστών, υποσκελισμένα από οπλίτες και άλογα του αντίπαλου αθηναϊκού στρατοπέδου. Ως πιθανότερη ταύτιση προβάλλει αυτή με τη μάχη του Μαραθώνα. Προέλευση: Ναός Αθηνάς Νίκης, Ακρόπολη Αθηνών. Χρον.: π. 425 π.Χ. Harrison

1972, Hoelscher 1973, Ridgway 1981, Felten 1984, Harrison 1997, Schultz 2002, Sfyroeras 2013, Zahrnt 2013, Arrington 2015.

88. Δυτική ζωοφόρος ναού Αθηνάς Νίκης. British Museum, London, 421. Αριθμός νεκρών: 1. Ένας νεκρός γυμνός άνδρας, πεσμένος γύρω από βραχώδες έξαρμα και ποδοπατούμενος από άλλον πολεμιστή. Πιθανή η ταύτιση με τη μάχη της Σφακτηρίας. Προέλευση: Ναός Αθηνάς Νίκης, Ακρόπολη Αθηνών. Χρον.: π. 425 π.Χ. Boersma 1970, Ridgway 1981, Harrison 1997, Schultz 2002, Arrington 2015.

89. Επιτύμβια στήλη. Metropolitan Museum of Art, New York, 29.47. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός γυμνός άνδρας ποδοπατούμενος εν ώρα μάχης. Προέλευση: Δημόσιο Σήμα, Αθήνα. Χρον.: π. 425-400 π.Χ. Richter 1954, Hoelscher 1973, Pinney and Ridgway 1979, Ridgway 1997, Goette 2009.

90. Ανατολικό αέτωμα ναού Ασκληπιού Επιδαύρου 4689, 4754, 154. Αριθμός νεκρών: 1. Σύμπλεγμα με νεκρή γυναικεία μορφή, επί της οποίας προβάλλει ανδρικό σκέλος. Θέμα του αετώματος η Ιλίου Πέρσις. Προέλευση: Ναός Ασκληπιού, Επίδαυρος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα. Χρον.: π. 420-353 π.Χ. Yalouris 1992, Ridgway 1997, Καλτσάς 2001, Μοστράτος 2013.

91. Επιτύμβια στήλη ή «στήλη του Αλκία». Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 751. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός γυμνός άνδρας πρηνηδόν, πάνω στον οποίο πατά πολεμιστής σε στάση εφόρμησης. Χρον.: τέλη 5ου αι. π.Χ. Stupperich 1977, Βλαχογιάννη 2014.

92. Ζωφόροι ποδίου μνημείου των Νηρηίδων. British Museum, London, 850a (δυτική πλάκα) και 860b (ανατολική πλάκα). Αριθμός νεκρών: 2. Δύο νεκροί άνδρες ποδοπατούμενοι από ίππους. Ο ένας (850a) κείται με την κεφαλή προς τα δεξιά, ο δεύτερος (860b) με την κεφαλή προς τα αριστερά. Ένας ακόμα -πιθανόν- νεκρός ή θνήσκων στη ράχη ίππου στην 860b. Προέλευση: Μνημείο Νηρηίδων, Ξάνθος Λυκίας. Χρον.: π. 400-380 π.Χ. Bruns-Özgan 1987, Robinson 1999.

93. Ζωφόρος Μαυσωλείου Αλικαρνασσού. British Museum, London, 1007. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρή Αμαζόνα ανάμεσα σε συμπολεμίστριά της και σε Έλληνα οπλίτη, ο οποίος την ποδοπατά. Θέμα της ζωφόρου η Ηράκλεια Αμαζονομαχία. Προέλευση: Μαυσωλείο Αλικαρνασσού. Χρον.: Μέσα 4ου αι. π.Χ. *LIMC* 1, 1, Amazones 102, Ashmole 1972, Ridgway 1997.

94. Επιτύμβια λουτροφόρος ή «λουτροφόρος Φίλωνος». 3η Εφορεία Προϊστορικών και Κλασσικών Αρχαιοτήτων, Μ 977. Αριθμός νεκρών: 2. Δύο νεκροί άνδρες στο έδαφος, ποδοπατούμενοι από ίππους. Προέλευση: Οδός Νίκης 27, Αθήνα. Χρον.: π. 370-340 π.Χ. Νικοπούλου 1969, Stupperich 1977, Kokula 1984, Kaempf-Dimitriadou 2000.

95. Σαρκοφάγος Αλεξάνδρου. Istanbul Archaeological Museum. Αριθμός νεκρών: 5. Πέντε ποδοπατούμενοι νεκροί πολεμιστές, τέσσερις Πέρσες και ένας Μακεδόνας, σε σκηνή πολυπρόσωπης μάχης. Πιθανή η ταύτιση της σκηνής με τη μάχη της Ισσού. Προέλευση: Βασιλική νεκρόπολη Σιδώνας. Χρον.: π. 325-311 π.Χ. Schefold 1968, Graeve 1970, Pollitt 1986, Ridgway 1990, Stewart 1993, Stewart 2014.

96. Σαρκοφάγος Αμαζόνων. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Αριθμός νεκρών: 6. Έξι νεκρές Αμαζόνες, τοποθετημένες κάτω από ισάριθμα άλογα. Από δύο νεκρές Αμαζόνες στην κάθε μακριά πλευρά της σαρκοφάγου και από μία στην κάθε στενή. Προέλευση: Κύπρος ή Ρόδος ή Σπάρτη. Χρον.: π. 320 π.Χ. Bieber 1961, Dintsis 1986, Ridgway 1990, Ridgway 1999.

97. Αμφίγλυφος γωνιόλιθος Βωμού Διονύσου Κω. Αρχαιολογικό Μουσείο Κω, 13. Αριθμός νεκρών: 1. Πεσμένο ανδρικό σώμα, μάλλον νεκρό, σε παράσταση μάχης, με έντονη φθορά. Ένας οπλίτης βρίσκεται από πάνω του, πιθανώς ποδοπατώντας το. Πιθανή η ταύτιση της σκηνής με μάχη από τον κύκλο των πολεμικών επιχειρήσεων του Διονύσου. Προέλευση: Κως. Χρον.: Μέσα 2ου αι. π.Χ. Σταμπολίδης 1981.

98. Ζωφόρος ποδίου Μεγάλου Βωμού Περγάμου. Pergamon Museum, Berlin Αριθμός νεκρών: 5. Πέντε νεκρά σώματα Γιγάντων, πεσμένα στο έδαφος και ποδοπατούμενα. Θέμα της ζωφόρου η Γιγαντομαχία. Προέλευση: Πέργαμος. Χρον.: 188-133 π.Χ. Kaehler 1948, Simon 1975, Schefold 1981, Pollitt 1986, Kaestner 1994, Webb 1996, Ridgway 1999, Gruen 2000, Stewart 2000, Ridgway 2000, Ridgway 2004.

99. Μαρμάρινη πλάκα περιστυλίου ανδρώνος V, μέρος βασιλικού ανακτόρου Περγάμου. Pergamon Museum, Berlin. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός Γίγαντας πεσμένος πρηνηδόν και ποδοπατούμενος από Ολύμπιο θεό, πιθανότατα τον Δία. Προέλευση: Πέργαμος. Χρον.: 188-133 π.Χ. Hoepfner 1997, Ridgway 2000, Queyrel 2005.

100. Εσωτερική ζωφόρος Μεγάλου Βωμού Περγάμου (Ζωφόρος Τηλέφου). Pergamon Museum, Berlin. Αριθμός νεκρών: 2. Δύο πεσμένα ανδρικά σώματα, το ένα πάνω στο άλλο. Δεν είναι απόλυτα βέβαιο αν πρόκειται για νεκρούς ή για θνήσκοντες, τουλάχιστον για το δεύτερο σώμα, δεξιά, που διατηρεί ορισμένα ίχνη ζωτικότητας. Πρόκειται για τους Σκύθες υιούς του ποταμού Ίστρου, Έλωρο και Ακταίο, συμπολεμιστές του Τηλέφου στη μάχη εναντίον των Ελλήνων. Προέλευση: Πέργαμος. Χρον.: 188-133 π.Χ. Stewart 1996, Heres 1996, Schraudolph 1996.

101. Ζωφόρος ναού Αρτέμιδος Λευκοφρυηνής Μαγνησίας. Musée du Louvre, Paris, 11, 24. Αριθμός νεκρών: 3. Δύο νεκρές Αμαζόνες και ένας νεκρός Έλληνας. Και τα τρία σώματα ποδοπατούνται από έφιππους αναβάτες. Θέμα της ζωφόρου η Ηράκλεια Αμαζονομαχία. Προέλευση: Μαγνησία Μ. Ασίας. Χρον.: 221-130 π.Χ. Yaylali 1976, Davesne 1982, Webb 1996, Hamiaux 1998, Ridgway 2000.

102. Ζωφόρος πεσσού Λεύκιου Αιμιλίου Παύλου, πλευρά IV. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών. Αριθμός νεκρών: 2. Δύο γυμνοί νεκροί πολεμιστές κάτω από έφιππους αναβάτες. Απεικονίζεται μάχη μεταξύ Ρωμαίων και Μακεδόνων. Ο ένας νεκρός προσδιορίζεται ως Μακεδόνας, ενώ για τον δεύτερον δεν μπορεί να εξαχθεί απόλυτα ασφαλές συμπέρασμα. Προέλευση: Ιερό των Δελφών. Χρον.: 168-167 π.Χ. Reinach 1910, Lévêque 1948, Kaehler 1965, Pollitt 1986, Vacano 1988, Gruen 1992, Webb 1996, Ridgway 2000, Chaniotis 2005, Sekunda 2013.

103. Μελανόμορφος κορινθιακός κιονωτός κρατήρας. Metropolitan Museum of Art, New York, 12.229.9. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος, στραμμένος προς τον θεατή. Ομάδα οπλιτών περνάει από πάνω του. Χρον.: π. 590-570 π.Χ. Richter 1953, σ. 38, 185, πίν. 25e, Van Wees 2000, σ. 132-133, εικ. 7, Schwartz 2009, σ. 125, εικ. 15.

104. Μελανόμορφη υδρία. British Museum, London, B304. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός γυμνός οπλίτης στο έδαφος, κάτω από τέθριππο άρμα που προελαύνει προς τα αριστερά. Προέλευση: Vulci. Χρον.: 520-500 π.Χ. *CVA* London vi, σ. 4, πίν. 76.1, 77.1, Beazley (*JHS* 1927), σ. 67, πίν. 13, *ABV* 266,4, *BAPD* 320014.

105. Μελανόμορφος αμφορέας. Frankfurt, Museum fur Vor- und Fruhgeschichte, B285. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος, πιθανόν Λαπίθης, ποδοπατούμενος από Κένταυρο. Σκηνή μάχης από Κενταυρομαχία. Στην Α όψη του

αγγείου σκηνή διεκδίκησης νεκρού. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. *CVA* Frankfurt am Main i, σ. 27-28, πίν. 24,1-2, 25,5-7, *Para* 40,35, *Add*^{2} 28, Von Bothmer 1957, σ. 7, αρ. 12 και σ. 19, Muth 2008, σ. 461, εικ. 333, *BAPD* 350269

106. Μελανόμορφη κύλικα. Staatliche Antikensammlungen, München, 2093. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος, πιθανόν Λαπίθης, ποδοπατούμενος από Κένταυρο. Χρον.: π. 525-500 π.Χ. *CVA* Munich xiii, σ. 117-118, πίν. 73.10, 74.4, *BAPD* 31963.

107. Μελανόμορφος αμφορέας-ψυκτήρας. Museum of Fine Arts, Boston, 00.331. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος, ποδοπατούμενος από έφιππο αναβάτη. Στο έδαφος κείνται και δύο τραυματίες ή θνήσκοντες. Χρον.: π. 540 π.Χ. *CVA* Boston i, σ. 24-25, πίν. 33-35, *ABV* 307,62, *BAPD* 301542.

108. Μελανόμορφος λέβης. Μουσείο Ακροπόλεως, Αθήνα, 1.606. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος, ποδοπατούμενος από άλλους οπλίτες και τέθριππα άρματα. Προέλευση: Ακρόπολη Αθηνών. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. *ABV* 81,1, 682, *Para* 30, *Add*^{2} 22, *BAPD* 300754.

109. Μελανόμορφος τυρρηνικός αμφορέας. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F1710. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος ποδοπατούμενος από άλλους οπλίτες. Σκηνή μάχης από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία. Προέλευση: Sarteano. Χρον.: π. 560 π.Χ. CVA Berlin v, σ. 25, πίν. 13, *ABV* 98,45, *Para* 37 (Castellani Painter), *BAPD* 310044.

110. Μελανόμορφος τυρρηνικός αμφορέας Φλωρεντίας 3773- Βερολίνου F1711. Δεν διασώζεται. Αριθμός νεκρών: 4. Τέσσερα νεκρά και ποδοπατούμενα σώματα στο έδαφος. Το ένα ανήκει σε νεκρή Αμαζόνα, τα υπόλοιπα τρία σε νεκρούς Έλληνες. Σκηνή μάχης, είτε από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία, είτε από την Άλωση της Τροίας. Χρον.: 560-550 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Amazon 12, Von Bothmer 1957, σ. 7, αρ. 19, σ. 14, Blok 1995, σ. 376-377, Kluiver 2003, σ. 163, αρ. 180, Muth 2008, σ. 344, *BAPD* 310008.

111. Μελανόμορφος λέβης. Musée du Louvre, Paris, E875. Αριθμός νεκρών: 2. Δύο νεκροί οπλίτες στο έδαφος, κάτω από ζεύγη μονομάχων. Σκηνή μάχης από την Ηράκλεια Αμαζονομαχία. Χρον.: π. 560-550 π.Χ. *LIMC* 1, Amazons 16, CVA Paris

ii, III Hd, πίν. 18,2-3, Von Bothmer 1957, σ. 8, 13, πίν. 14-16, Muth 2008, σ. 342-344, εικ. 235 A-E, BAPD 310122.

112. Ερυθρόμορφη κύλικα. Musée du Louvre, Paris, G6. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρό, γυμνό ανδρικό σώμα στο έδαφος, ποδοπατούμενο από οπλίτες, σε σκηνή μάχης. Χρον.: π 510-500 π.Χ. *CVA* Paris x, III 1b, σ. 6-7, πίν. 10,2-9, 11,1. *BAPD* 200465.

113. Μελανόμορφη οινοχόη. National Museum of Scotland, Edinburgh, 1956.432. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης στο έδαφος. Από πάνω του διεξάγεται μάχη ανάμεσα σε Αμαζόνα και τρεις Έλληνες οπλίτες. Χρον.: Τέλη 6ου αι. π.Χ. *CVA* Edinburgh, σ. 13, πίν. 11.7-9, *BAPD* 31432.

114. Παναθηναϊκός αμφορέας. Museum of Fine Arts, Boston, 01.8059. Αριθμός νεκρών: 1. Αμαζόνα στο έδαφος, ποδοπατούμενη από τέθριππο, πιθανώς νεκρή. Απόσπασμα μάχης από τη Γιγαντομαχία. Χρον.: π. 530 π.Χ. *ABV* 667, *BAPD* 306438.

115. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Archeologico Nazionale di Ferrara, 2891 (T 313). Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός Γίγαντας στο έδαφος, ποδοπατούμενος από τους φτερωτούς ίππους του άρματος της Ήρας. Απόσπασμα από τη Γιγαντομαχία. Προέλευση: Spina. Museo Χρον.: π. 460-450 π.Χ. *LIMC* IV, Gigantes, 311, CVA Ferrara i, σ. 8, πίν. 17-18, ARV^2 602,24, Muth 2008, σ. 316-319, εικ. 218 D, *BAPD* 206956.

Μεμονωμένοι νεκροί στο πεδίο

116. Δυτικό αέτωμα ναού Αρτέμιδος Κέρκυρας. Αρχαιολογικό Μουσείο Κέρκυρας. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρή ανδρική μορφή στο αριστερό άκρο του αετώματος. Πρόκειται πιθανότατα περί Τιτάνα. Προέλευση: Κέρκυρα. Χρον.: π. 590-550 π.Χ. Rodenwaldt 1939, Kunze 1950, Wiencke 1954, Dörig 1961, Καράγιωργα 1970, Schefold 1978, Stucchi 1981, Fucks και Floren 1987, Martini 1990, Gantz 1993, Δοντάς 1997, Χωρέμης 1997.

117. Κορμός νεκρού πολεμιστή. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 4809. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρό και γυμνό ανδρικό σώμα, σε στάση ελαφρώς συνεσταλμένη, με πιθανό τραύμα στον θώρακα. Έχει υποτεθεί ότι προέρχεται από το δυτικό αέτωμα του ναού του Απόλλωνος στην Αίγινα, με θέμα την Αμαζονομαχία. Προέλευση: Αίγινα. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Χρον.: π. 520-480 π.Χ.

Vanderpool 1976, Caskey 1977, Walter-Καρύδη 1987, Recke 2002, Ridgway 2004, Felten 2007, Walter-Καρύδη 2014.

118. Ανατολική ζωφόρος Ηφαιστείου, πλάκες 3, 4. Αριθμός νεκρών: 2. Δύο νεκρά και γυμνά ανδρικά σώματα, αμφότερα πεσμένα πάνω σε εδαφικά εξάρματα. Ο πρώτος νεκρός είναι πεσμένος με το δεξί πλευρό, ο δεύτερος κείται σε ύπτια θέση. Πρόκειται πιθανώς για σκηνή από τη μάχη μεταξύ Θησέα και Παλλαντίδων. Προέλευση: Αθήνα. In situ. Χρον.: π. 430 π.Χ. Müller 1833, Bockelberg 1979, Felten 1984, Dörig 1985, Harrison 1988, Recke 2002, Barringer 2008, Δεσποτίδης 2014, Arrington 2015.

119. Ανατολικό άετωμα ναού Ασκληπιού Επιδαύρου. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 152. Αριθμός νεκρών: 1. Τμήμα γυμνού ανδρικού σώματος, από τη μέση μέχρι τα γόνατα. Πρόκειται πιθανόν περί νεκρού. Θέμα του αετώματος η Ιλίου Πέρσις. Προέλευση: Επίδαυρος. Χρον.: π. 420-353 π.Χ. Lechat 1895, Yalouris 1986, Yalouris 1992, Riethmüller 2005, Μοστράτος 2013.

120. Δυτικό αέτωμα ναού Ασκληπιού Επιδαύρου. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 4492, 4747, 137. Αριθμός νεκρών: 3. Δύο νεκρά, γυμνά ανδρικά σώματα στο έδαφος και μία νεκρή Αμαζόνα πάνω στη ράχη ίππου. Θέμα του αετώματος η Τρωική Αμαζονομαχία. Προέλευση: Επίδαυρος. Χρον.: π. 420-353 π.Χ. Καββαδίας 1890-1892, Crome 1951, Καρούζου 1967, Παλαγγιά 1985, Yalouris 1986, Yalouris 1992, Μοστράτος 2013.

121. Αέτωμα Β Σαρκοφάγου Αλεξάνδρου. Istanbul Archaeological Museum. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός πολεμιστής σε ύπτια θέση, στην αριστερή γωνία του αετώματος. Σκηνή μάχης. Προέλευση: Βασιλική νεκρόπολη Σιδώνας. Χρον.: π. 325-311 π.Χ. Stewart 1990, Pasinli 1997.

Παρακείμενοι νεκροί σε σκηνή εκτέλεσης

122. Μελανόμορφος αμφορέας. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, 1685. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός οπλίτης, πιθανώς Τρώας, κείται ύπτιος στο έδαφος, δίπλα στον βωμό του Ερκείου Διός, όπου εξελίσσεται η εκτέλεση του Πριάμου. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 550 π.Χ. *LIMC* II, 1, 2, Astyanax 1, 9, *ABV* 109,24, Wiencke 1954, σ. 296, εικ. 14, *BAPD* 310170.

123. Ερυθρόμορφη κύλικα (θραύσμα). Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 212. Αριθμός νεκρών: 1. Γυμνός νεκρός οπλίτης κείται στο έδαφος με το πλευρό, κατενώπιον ως προς τον θεατή. Φέρει κράνος και έχει έντονη αιμορραγία. Έχει ταυτιστεί με τον Διήφοβο, έναν από τους γιους του Πριάμου. Προέλευση: Ακρόπολη Αθηνών. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* II, 1, 2, Astyanax I, 17, Richards 1894, σ. 186-197, πίν. II-IV.

124. Ερυθρόμορφη υδρία. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 81669. Αριθμός νεκρών: 2. Δύο νεκροί πολεμιστές, πιθανόν Τρώες, κείμενοι στο έδαφος. Φέρουν οπλιτική εξάρτυση και ασπίδα. Σκηνές από την Άλωση της Τροίας. Προέλευση: Νόλα Καμπανίας, Ν. Ιταλία. Χρον.: π. 490-480 π.Χ. *LIMC* I, Aineias 89, *LIMC* II, 2,1, Astyanax 1, 19, *ARV*[2] 189,74, *BAPD* 201724.

Εκτέλεση αμάχων

125. Μελανόμορφη λήκυθος. Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Syracuse, 21894. Αριθμός νεκρών: 1. Ο Πρίαμος νεκρός και μάλλον γυμνός πάνω από τον βωμό. Αριστερά του ο Νεοπτόλεμος κρατώντας ανάποδα από τα πόδια τον μικρό Αστυάνακτα, αιωρούμενο πάνω από το σώμα του νεκρού βασιλιά. Προέλευση: Γέλα, Σικελία. Χρον.: π. 560 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Priamos 135, Wiencke 1954, σ. 292-293, πίν. 56,4, *BAPD* 351478.

126. Μελανόμορφη τριποδική πυξίδα. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F3988. Αριθμός νεκρών: 1. Ο Πρίαμος νεκρός πάνω από τον βωμό. Αριστερά του ο Νεοπτόλεμος κρατώντας ανάποδα από τα πόδια τον Αστυάνακτα. Αριστερά πιθανόν ο Δίας και η Αθηνά, δεξιά η Εκάβη και Τρώες οπλίτες. Προέλευση: Τανάγρα. Χρον.: π. 560 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Priamos 137, Wiencke 1954, σ. 294, CVA Berlin vii, σ. 54-56, πίν. 42, *BAPD* 360.

127. Μελανόμορφος αμφορέας. Akademisches Kunstmuseum, Universität Bonn, 45. Αριθμός νεκρών: 1. Ο Πρίαμος νεκρός πάνω στον βωμό. Σε κεντρική θέση, αριστερά από τον νεκρό, ο Νεοπτόλεμος και δεξιά η Εκάβη. Χρον.: π. 540 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Priamos 138, Beazley 1931-1932 (*ABSA* 32), σ. 18, αρ. 7, Greifenhagen 1935 (*AA* 50), σ. 420-422, Wiencke 1954, σ. 294. *ABV* 299,16, *BAPD* 320415.

128. Μελανόμορφος αμφορέας. Musée du Louvre, Paris, F29. Αριθμός νεκρών: 1. Ο Πρίαμος νεκρός πάνω στον βωμό. Αριστερά ο Νεοπτόλεμος, δεξιά η Εκάβη. Χρον.:

π. 550 π.Χ. *LIMC* VII, 1, Priamos 136, *ABV* 109,21, 685, *Para* 44, Τιβέριος 1976, σ. 32, *BAPD* 310167.

129. Ερυθρόμορφη κύλικα. Musée du Louvre, Paris, G152. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός Αστυάνακτας. Ο Νεοπτόλεμος κρατάει από το δεξί πόδι τον νεκρό Αστυάνακτα, επιτιθέμενος συγχρόνως στον Πρίαμο. Χρον.: π. 495-490 π.Χ. *LIMC* II, 1,2, Astyanax 1, 18, *ARV*^{2} 369,1, *BAPD* 203900.

130. Ερυθρόμορφη υδρία. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 81669. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός Αστυάνακτας. Το νεκρό, γυμνό σώμα του παιδιού είναι ύπτια τοποθετημένο στα γόνατα του Πριάμου. Προέλευση: Νόλα Καμπανίας, Ν. Ιταλία. Χρον.: π. 490-480 π.Χ. *LIMC* I, Aineias 89, *LIMC* II, 2,1, Astyanax 1, 19, *ARV*^{2} 189,74, *BAPD* 201724.

Αυτοκτονία

131. Μελανόμορφη κύλικα. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, BS1404. Αριθμός νεκρών: 1. Ο Αίαντας νεκρός, διαπερασμένος από το ξίφος, πρηνηδόν. Αριστερά και δεξιά από το σώμα οι Φοίνικας και Νέστορας και πίσω τους άλλοι ονομαστοί Αχαιοί. Η πολυπρόσωπη σύνθεση πλαισιώνεται από δύο ιππείς στα άκρα, εκατέρωθεν. Χρον.: π. 580-560 π.Χ. *LIMC* I, Aias I, 122, *AntK* 13, 1970, σ. 87.

132. Χάλκινο έλασμα. Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, Β1654. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Αίαντα διαπερασμένο από το ξίφος. Γύρω του τρεις ανδρικές μορφές. Προέλευση: Ολυμπία. Χρον.: π. 600-575 π.Χ. Kunze 1950, σ. 154-157, κατ. IVc, πίν. 18.

133. Χάλκινο έλασμα. Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, Β1636. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Αίαντα διαπερασμένο από το ξίφος. Γύρω του δύο ανδρικές μορφές. Προέλευση: Ολυμπία. Χρον.: π. 600-575 π.Χ. Kunze 1950, σ. 154-157, κατ. XXVIx, πίν. 55.

134. Ερυθρόμορφη κύλικα. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 86.AE.286. Αριθμός νεκρών: 1. Ο Αίαντας νεκρός, διαπερασμένος από το ξίφος, σε ύπτια θέση. Το νεκρό σώμα καλύπτει με ύφασμα η Τέκμησσα. Χρον.: π. 490-480 π.Χ. *LIMC* I, Aias I, 140, *CVA* Malibu viii, σ. 33-35, πίν. 419,1, Para 367,1bis, *BAPD* 275946.

Θρήνος

135. Μελανόμορφη υδρία. Musée du Louvre, Paris, E643. Αριθμός νεκρών: 1. Ο νεκρός Αχιλλέας στην κλίνη. Το σώμα περιστοιχίζουν οι δέκα Νηρηίδες, οι οποίες θρηνούν τελετουργικά. Προέλευση: Καιρέα, Ετρουρία. Χρον.: π. 560-550 π.Χ. *BAPD* 9019334.

136. Μελανόμορφος αμφορέας. Museo Gregoriano Etrusco, Musei Vaticani, 16589. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός, γυμνός άνδρος κείται ύπτιος στο έδαφος, ανάμεσα σε δέντρα. Πλησίον του γυναικεία μορφή που θρηνεί. Πιθανόν πρόκειται για το ζεύγος Ηώς-Μέμνονα. Προέλευση: Vulci. Χρον.: π. 530 π.Χ. *LIMC* III, 1, Eos, 327, *ABV* 140,1, 686, Para 58, *BAPD* 310352.

137. Ερυθρόμορφη λήκυθος. Metropolitan Museum of Art, New York, 31.11.13. Αριθμός νεκρών: 1. Ο νεκρός Πάτροκλος στην κλίνη. Δίπλα στην κλίνη ο Αχιλλέας, καθιστός σε κλισμό, θρηνεί. Χρον.: π. 420 π.Χ. *ARV* 1248,9, 1688, *Para* 469, *Add* 353, Lezzi-Hafter 1988, πίν. 150, 152a, d, *BAPD* 216945.

Αντικείμενο συναλλαγής

138. Χάλκινο κάτοπτρο. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, 8099. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος. Γύρω του οι Αχιλλέας, Πρίαμος και Ερμής. Προέλευση: Ολυμπία. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. Kunze 1950, σ. 145-148, Johansen 1967, σ. 50, Basista 1979, σ. 15-16 και σ. 26-29.

139. Χάλκινο όχανο. Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, B1654. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται στο έδαφος. Γύρω του οι Αχιλλέας, Πρίαμος και Ερμής. Προέλευση: Ολυμπία. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. Kunze 1950, σ. 145-148, Johansen 1967, σ. 50, Basista 1979, σ. 15-16 και σ. 26-29.

140. Χάλκινο όχανο. Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας, B1896. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται στο έδαφος. Γύρω του οι Αχιλλέας, Πρίαμος και Ερμής. Προέλευση: Ολυμπία. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. Kunze 1950, σ. 145-148, Johansen 1967, σ. 50, Basista 1979, σ. 15-16 και σ. 26-29.

141. Μελανόμορφη υδρία. Zurich University Archeological Collection, 4001. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από τραπέζι, δίπλα στην κλίνη του Αχιλλέα, εντός της σκηνής του. Προς το μέρος του

προσέρχεται ο Πρίαμος, ενώ τη σκηνή συμπληρώνουν ο Ερμής, μία γυναίκα, δύο άνδρες και δύο Σφίγγες. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 650, *Para* 32,1 bis, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 33, αρ. 9, Lowenstam 2008, σ. 51-52, εικ. 24, *BAPD* 350209.

142. Μελανόμορφος αμφορέας. Ιδιωτική συλλογή. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Προς το μέρος του κινείται ο Πρίαμος. Χρον.: π. 570-560 π.Χ. Padgett 2003, σ. 304-307, *BAPD* 9029559.

143. Μελανόμορφος αμφορέας. Antikenabteilung der Staatlichen Kunstammlungen, Kassel, T674. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Αριστερά ο Πρίαμος και μία γυναικεία μορφή, πιθανόν η Βρισηίδα. Χρον.: π. 550-530 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 645, *CVA* Kassel i, πίν. 21.2, 23.1-3, Lullies 1964, σ. 82-90, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 34, *BAPD* 350427.

144. Μελανόμορφος αμφορέας. Toledo Museum of Art, 72.54. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Από αριστερά προσέρχεται ο Πρίαμος ως ικέτης προς τον Αχιλλέα. Πίσω του νεαρός ακόλουθος με τρίποδα και ο Ερμής. Χρον.: π. 520-510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 649, CVA Toledo i, σ. 2-3, πίν. 4.1-4.5-5.1, Kunze 1950, σ. 145-148, *BAPD* 7276.

145. Μελανόμορφη λήκυθος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, Α486. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Από αριστερά προσέρχεται ο Πρίαμος ως ικέτης προς τον Αχιλλέα. Χρον.: π. 510-500 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 643, *CVA* Athen 1, III Hg, πίν. 7 (15) 4-5, Johansen 1967, σ. 135-136, εικ. 46a, Lowenstam 2008, σ. 53, εικ. 27, *BAPD* 14344.

146. Ερυθρόμορφη κύλικα. Staatliche Antikensammlungen, München, J404. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Από αριστερά προσέρχεται ο Πρίαμος ως ικέτης προς τον Αχιλλέα. Αριστερά ο Ερμής, δεξιά γυναικεία μορφή και οπλίτης. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1,

Achilleus 656, Johansen 1967, σ. 127-130, εικ. 42-43, Lowenstam 2008, σ. 57, εικ. 26, *BAPD* 200510.

147. Ερυθρόμορφη υδρία. Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, Cambridge, 1972.40. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Από αριστερά προσέρχεται ο Πρίαμος ως ικέτης προς τον Αχιλλέα. Χρον.: π. 510 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 655, Para 324,13bis, *BAPD* 352403.

148. Ερυθρόμορφος κρατήρας (θραύσματα). Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμικού, Αθήνα, 1977A-G. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Διασώζονται αποσπασματικά μία γυναικεία μορφή και ένας νεαρός ακόλουθος του Πριάμου. Προέλευση: Κεραμικός. Χρον.: π. 490 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 654, Johansen 1967, σ. 132-133, εικ. 45, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 36-37, *BAPD* 201697.

149. Μελανόμορφη λήκυθος. National Museum of Scotland, Edinburgh, 1956.436. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται στο έδαφος, για πρώτη φορά ενδεδυμένο, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Από αριστερά ο Πρίαμος με νεαρό ακόλουθό του και δεξιά μία γυναικεία μορφή, πιθανόν η Βρισηίδα. Χρον.: π. 500-490 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 644, *ABL* 217,19, *Para* 217, *Add*^{2} 120, CVA Edinburgh, σ. 16, πίν. 14.1-3, Johansen 1967, σ. 130-132, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 37-38, *BAPD* 380848.

150. Ερυθρόμορφος σκύφος. Kunsthistorisches Museum, Wien, 3710. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Από αριστερά προσέρχεται προς τον Αχιλλέα ο Πρίαμος με ακολούθους του, οι οποίοι φέρουν δώρα. Χρον.: π. 490-480 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 659, *CVA* Vienna i, σ. 29-31, πίν. 35-36, Johansen 1967, σ. 133-135, Cambitoglou 1968, σ. 26-28, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 38, Simon 1981, σ. 112-113, *BAPD* 204068.

151. Ερυθρόμορφη κύλικα. Shelby White & Leon Levy Collection, New York. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από μικρό τραπέζι, δίπλα στην κλίνη του Αχιλλέα. Ο Πρίαμος προσέρχεται προς τον Αχιλλέα από αριστερά, ενώ ο Ερμής παραστέκει, ενώ ολόκληρη η δεξιά πλευρά της παραστάσης καταλαμβάνεται από ακολούθους που φέρουν δώρα. Χρον.: π. 490-480

π.Χ. *LIMC* 1, 1, Achilleus 661, Williams 1984, σ. 275, Von Bothmer 1990, σ. 158-161, Lowenstam 2008, σ. 53, εικ. 29, *BAPD* 204333.

152. Ερυθρόμορφη κύλικα. Musée du Louvre, Paris, G153. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, κάτω από την κλίνη του Αχιλλέα. Χρον.: π. 490 π.Χ. *LIMC* 1, Achilleus 658, Johansen 1967, σ. 133, Lowenstam 2008, σ. 53 και σ. 61, εικ. 31, *BAPD* 204695.

153. Μηλιακό ανάγλυφο. Royal Ontario Museum, Toronto, 926.32. Αριθμός νεκρών: 1. Το νεκρό σώμα του Έκτορα κείται γυμνό στο έδαφος, μπροστά από κιβώτιο. Αριστερά ανδρική μορφή που έχει ταυτιστεί με τον Αχιλλέα και δεξιά δύο ακόμη μορφές που έχουν ταυτιστεί με τον Πρίαμο και έναν ακόλουθό του. Χρον.: π. 450-440 π.Χ. *LIMC* 1, Achilleus 662, Graham 1958, σ. 313-319, Kemp-Lindemann 1975, σ. 185, Δανάλη-Γκιολέ 1981, σ. 40.

Εκδίκηση

154. Ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας. Musée du Louvre, Paris, G341. Αριθμός νεκρών: 2. Η θανάτωση των παιδιών της Νιόβης από την Αρτέμιδα και τον Απόλλωνα. Στο έδαφος, σε βραχώδες τοπίο, κείνται ήδη νεκρά δύο παιδιά. Χρον.: π. 470-450 π.Χ. *ARV*^{2} 601,22, 1661, *Para* 395, *BAPD* 206954.

Σπαραγμός

155. Ερυθρόμορφος ψυκτήρας. Museum of Fine Arts, Boston, 10.221. Αριθμός νεκρών: 1. Ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες. Στο κέντρο της σύνθεσης δύο Μαινάδες εφελκύουν το ήδη τεμαχισμένο από τον θώρακα και κάτω σώμα του νεκρού, πλέον, Πενθέα. Χρον.: π. 520-500 π.Χ. *LIMC* VII, Pentheus, 39, *Para* 321, *Add*^{2} 153, *BAPD* 200077.

156. Ερυθρόμορφη υδρία. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, 1966.18. Αριθμός νεκρών: 1. Ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες. Ο διαμελισμός του σώματος είναι πλήρης: έχουν αποκοπεί και διαχωριστεί μεταξύ τους ο κύριος κορμός, τα άνω και τα κάτω άκρα και η κεφαλή. Οι τρεις Μαινάδες διατηρούν οπτική επαφή μεταξύ τους. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* VII, Pentheus, 40, *BAPD* 43279.

157. Ερυθρόμορφη κύλικα. Musée du Louvre, Paris, G69. Αριθμός νεκρών: 1. Ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες, οι οποίες κρατούν τα αποκομμένα μέλη

του, άνω και κάτω άκρα. Χρον.: π. 500 π.Χ. *LIMC* VII, Pentheus, 41, *ARV*^{2} 133,21, *BAPD* 201114.

158. Ερυθρόμορφος στάμνος. Ashmolean Museum, Oxford, 1912.1165. Αριθμός νεκρών: 1. Ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες. Το σώμα του Πενθέα είναι διαμελισμένο και κατακρεουργημένο. Προέλευση: Cerveteri. Χρον.: π. 490-480 π.Χ. *LIMC* VII, Pentheus, 42, *ARV*^{2} 208, *Para* 343, *BAPD* 201963.

159. Ερυθρόμορφη κύλικα. Royal Ontario Museum, Toronto. Αριθμός νεκρών: 1. Ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες. Το νεκρό σώμα είναι κομμένο από τη μέση και κάτω, με τον κορμό στα χέρια δύο Μαινάδων. Χρον.: π. 480 π.Χ. *LIMC* VII, Pentheus, 43, *BAPD* 11686.

160. Ερυθρόμορφη κύλικα. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rome, 2268. Αριθμός νεκρών: 1. Ο διαμελισμός του Πενθέα από τις Μαινάδες. Μία εξ αυτών κρατάει στο αριστερό της χέρι από τα μάλλια την αποκομμένη κεφαλή του Πενθέα. Χρον.: π. 475-425 π.Χ. *BAPD* 13059.

Πρόθεσις

161. Ταφικός πίνακας. Metropolitan Museum of Art, New York, 14.146. Αριθμός νεκρών: 1. Στη νεκρική κλίνη κείται γυναικεία μορφή. Από πάνω της στέκονται δύο γυναίκες θρηνωδοί, ενώ τη σκηνή συμπληρώνουν δύο ακόμα θρηνωδοί, που δεν διασώζονται από τη μέση και πάνω. Χρον.: π. 630-600 π.Χ. Richter 1942, σ. 80-83, Boardman 1955, σ. 58, αρ. 1, Brooklyn 1987, σ. 165.

162. Ταφικός πίνακας. Museum of Fine Arts, Boston, 27.146. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρή γυναίκα, με το σώμα καλυμμένο, κείται στη νεκρική κλίνη. Δύο γυναίκες θρηνούν αριστερά και δεξιά από την κλίνη, τρία πτηνά ίπτανται προς τα δεξιά, κι ένα ακόμα ανθρωπόμορφο, βρίσκεται κάτω από την κλίνη. Χρον.: π. 600-575 π.Χ. Brooklyn 1987, σ. 166-168, αρ. 3, εικ. 5-6, *BAPD* 3748 και 4959.

163. Ταφικός πίνακας. Musée du Louvre, Paris, MNB905. Αριθμός νεκρών: 1. Στη νεκρική κλίνη κείται η σορός νεαρού άνδρα, τυλιγμένη με νεκρικό ύφασμα. Γύρω της παρίστανται άνδρες, γυναίκες και παιδιά, που θρηνούν. Πρόκειται για την οικογένεια και τους στενούς συγγενείς του νεκρού. Χρον.: π. 500 π.Χ. Brooklyn 1987, σ. 201-203, Shapiro 1991, σ. 630-631, σ. 638-639, εικ. 1. *BAPD* 463.

164. Μελανόμορφη λουτροφόρος. Cleveland Museum of Art, 27.145. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός νεαρός άνδρας κείται στην κλίνη με το σώμα καλυμμένο και την κεφαλή ανασηκωμένη. Έξι γυναίκες και τρεις γενειοφόροι άνδρες θρηνούν γύρω του. Χρον.: π. 500 π.Χ. *CVA* Clevelant i, σ. 11, πίν. 15-16, *BAPD* 761.

165. Μελανόμορφη λουτροφόρος. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F1887. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός νεαρός άνδρας στην κλίνη με το σώμα τυλιγμένο ολόκληρο μέχρι το λαιμό. Γύρω του θρηνωδοί και κοντά στην κεφαλή κι ένα μικρό αγόρι. Χρον.: π. 500-490 π.Χ. *CVA* Berlin vii, σ. 21, πίν. 10-11, *BAPD* 41992.

166. Μελανόμορφη λουτροφόρος. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F1888. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός στην κλίνη. Παράσταση παρόμοια με αυτή της λουτροφόρου F1887. Διασώζεται μόνο το ήμισυ του σώματος του νεκρού. Χρον.: π. 500-490 π.Χ. *CVA* Berlin vii, σ. 21-23, πίν. 12-14, *BAPD* 41991.

167. Ερυθρόμορφη λουτροφόρος τύπου υδρίας. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 1170. Αριθμός νεκρών: 1. Στην κλίνη νεκρή νεαρή γυναίκα, πλαισιωμένη από πέντε γυναικείες μορφές. Πίσω της βρίσκεται γυναίκα μέσης ή προχωρημένης ηλικίας. Χρον.: π. 460 π.Χ. *CVA*, Athens ii, III Id σ. 13-15, πίν. 21.1-4, 22.1-3, 24.3-4, 25.1-3, 26.1, *ARV*^{2} 512,13, 1657, *BAPD* 205750.

168. Λευκή λήκυθος. Metropolitan Museum of Art, New York, 07.286.40. Αριθμός νεκρών: 1. Στην κλίνη νεκρός άνδρας νεαρής ηλικίας, τον οποίο περιβάλλουν τρεις μορφές, δύο γυναικείες και μία ανδρική. Χρον.: π. 450 π.Χ. *ARV*^{2} 846,190, *Add*^{2} 297, Burns 1994, σ. 36, 40 (Κατ. Αρ. 1), Καββαδίας 2000, σ. 132-133, πίν. 135, Oakley 2004, σ. 77, πίν. II, *BAPD* 212338.

169. Λευκή λήκυθος. British Museum, London, D62. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός νεαρός στην κλίνη. Τρεις μορφές γύρω από το σώμα, ένας νέος άνδρας και δύο γυναίκες. Χρον.: π. 440-430 π.Χ. *ARV*^{2} 851,273, Murray & Smith 1896, πίν. 7, Rehm 1994, σ. 25, εικ. 8, Καββαδίας 2000, σ. 132, 206, αρ. 282, πίν. 176, *BAPD* 212421.

170. Λευκή λήκυθος. Reiss-Museum, Mannheim, 195. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός νεαρός στην κλίνη, τον οποίο πλαισιώνουν ένας γενειοφόρος άνδρας, πίσω του, και δύο γυναίκες που τίλλουν την κόμη. Χρον.: π. 440-430 π.Χ. *CVA* Mannheim i, σ. 44, πίν. 34,1-3, *ARV*^{2} 851,274, *BAPD* 212422.

171. Λευκή λήκυθος. Museum of Fine Arts, Houston, 37.8. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός νεαρός στην κλίνη, τον οποίο πλαισιώνουν ένας γενειοφόρος άνδρας, πίσω του, και δύο γυναίκες που τίλλουν την κόμη. Χρον.: π. 440-430 π.Χ. *Para* 424,273bis, *Add*^{2} 297, Καββαδίας 2000, πίν. 177, *BAPD* 276010.

172. Λευκή λήκυθος. Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά, ΟΜ40. Αριθμός νεκρών: 1. Στην κλίνη κείται νεαρή γυναίκα. Δεν διασώζονται το μεγαλύτερο μέρος του προσώπου και ένα μέρος του άνω κορμού. Τη νεκρή πλαισιώνουν τρεις μορφές, δύο γυναίκες και ένας άνδρας. Προέλευση: Ωρωπός. Χρον.: π. 440-430 π.Χ. Τζάχου-Αλεξανδρή 1989, σ. 83-107, Oakley 2004, σ. 80, *BAPD* 9024576.

173. Λευκή λήκυθος. Musée du Louvre, Paris, S1667. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρή γυναίκα κείται στην κλίνη τυλιγμένη στο νεκρικό σάβανο. Δύο γυναίκες στέκονται από πάνω της, εκ των οποίων η μία κρατά κάνιστρο. Χρον.: π. 420 π.Χ. *ARV*^{2} 1237,19, Τζάχου-Αλεξανδρή 1989, σ. 95-96, Oakley 2004, σ. 81, *BAPD* 216487.

174. Λευκή λήκυθος (θραύσμα). Eberhard Karls Universität, Tübingen, S101720. Αριθμός νεκρών: 1. Διασώζεται μόνο η κεφαλή νεκρού νεαρού, που φέρει διάδημα. Το μισάνοιχτο βλέφαρό του επιτρέπει να φανεί ένα μέρος της κόρης του οφθαλμού. Χρον.: 430-425 π.Χ. *CVA* Tübingen v, σ. 71-72, πίν. 32, *ARV*^{2} 1237,20, *Add*^{2} 352, Oakley 2004, σ. 81, εικ. 49, *BAPD* 216488.

175. Λευκή λήκυθος. Kunsthistorisches Museum, Vienna, 3748. Αριθμός νεκρών: 1. Στην κλίνη κείται νεκρή γυναίκα. Στο αριστερό άκρο βρίσκεται μία θρηνωδός και στο μέσο μία δεύτερη. Πίσω από τη νεκρή, στο προσκεφάλαιο της κλίνης, στέκεται μία τρίτη γυναίκα, η οποία κρατάει στο ένα χέρι βεντάλια. Τρία μικρού μεγέθους είδωλα ίπτανται ανάμεσα στις μορφές. Χρον.: π. 425-400 π.Χ. *ARV*^{2} 1372,16, *Add*^{2} 370, Benndorf 1883, πίν. 33, εικ. 50, Burns 1994, σ. 36, 41 (κατ. αρ. 17), εικ. 5, Oakley 2004, σ. 82, εικ. 50, *BAPD* 217615.

176. Λευκή λήκυθος. Musee des Beaux Arts, Lyons, E288.3. Αριθμός νεκρών: 1. Στην κλίνη ανδρική μορφή νεαρής ηλικίας. Δύο μορφές θρηνούν τον νεκρό νεαρό, ένας άνδρας στο αριστερό άκρο και μία γυναίκα στο κέντρο. Τη σκηνή συμπληρώνουν δύο λήκυθοι και ένα υδρόβιο πτηνό στο δάπεδο, κάτω από την κλίνη. Χρον.: π. 410 π.Χ. *ARV*^{2} 1385,5, Burns 1994, σ. 39, 41 (κατ. αρ. 26), εικ. 7, Oakley 2004, σ. 82-84, εικ. 51-53, *BAPD* 217831.

177. Λευκή λήκυθος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 1756. Αριθμός νεκρών: 1. Στην κλίνη ανδρική μορφή νεαρής ηλικίας. Τον νεκρό θρηνεί μία γυναικεία μορφή. Τη σκηνή συμπληρώνουν δύο λήκυθοι και ένα υδρόβιο πτηνό στο δάπεδο, κάτω από την κλίνη. Χρον.: π. 425-400 π.Χ. *ARV*^{2} 1385,4, Kurtz 1975, σ. 224, πίν. 51.4, Burns 1994, σ. 38-39, εικ. 6, *BAPD* 217830.

178. Λευκή λήκυθος. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F2684. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός άνδρας στην κλίνη. Γύρω του, δύο μορφές δεξιά, ένας γηραιός άνδρας και μία γυναίκα, καθώς και μία δεύτερη γυναίκα, στο αριστερό άκρο της κλίνης. Χρον.: π. 400 π.Χ. *ARV*^{2} 1390,3, Add^2 373, Koch-Brinkmann 1999, εικ. 142-144, Burns 1994, σ. 36-37, 40 (κατ. αρ. 11), Oakley 2004, σ. 85-86, *BAPD* 217904.

179. Λευκή λήκυθος. Stockholm National Museum, 413. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρό, νεαρό άτομο στην κλίνη, στον δεξί άκρο της οποίας μία γυναίκα θρηνεί με υψωμένα τα χέρια. Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση όπου το σώμα κείται στην κλίνη με την κεφαλή αριστερά, κοιτάζοντας προς τα δεξιά. Χρον.: π. 410-400 π.Χ. Burns 1994, *BAPD* 9035586.

180. Εσωτερική ζωφόρος Μεγάλου Βωμού Περγάμου (Ζωφόρος Τηλέφου). Pergamon Museum, Berlin, 51. Αριθμός νεκρών: 1. Σκηνή προθέσεως με νεκρό σώμα στη νεκρική κλίνη. Διασώζεται μόνο ένα μέρος της κεφαλής, η οποία είναι τοποθετημένη αριστερά, και αριστερά από την κλίνη δύο ιστάμενες ανδρικές μορφές. Πιθανή η ταύτιση της μορφής με τη μητέρα του Τηλέφου, Αύγη. Προέλευση: Πέργαμος. Χρον: π. 165-159 π.Χ. Bauchhenss- Thüriedl 1971, Schraudolph 1996, Heres 1997, Ridgway 2000.

Εκφορά και άλλες ταφικές σκηνές

181. Μελανόμορφος κάνθαρος. Cabinet des Medailles, Paris, 353. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρός ενήλικας άνδρας τοποθετημένος σε φορείο μεταφερόμενο από τέσσερις άνδρες που το έχουν στηριγμένο στην πλάτη και στους ώμους τους. Χρον.: π. 500-480 π.Χ. *ABV* 346,7, *BAPD* 301934.

182. Μελανόμορφος κάνθαρος. Cabinet des Medailles, Paris. 355. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρό σώμα ενήλικου άνδρα τοποθετημένο σε άμαξα, στην οποία είναι ζευγμένοι

δύο όνοι. Την πομπή παρακολουθούν γυναίκες θρηνωδοί. Το σώμα μεταφέρεται προς τον τάφο. Χρον.: π. 500-480 π.Χ. *ABV* 346,8, *BAPD* 301935.

183. Μελανόμορφη οινοχόη. Bowdoin College Museum, Brunswick, 1984.23. Αριθμός νεκρών: 1. Τοποθέτηση νεκρού σώματος ενήλικου άνδρα στο φέρετρο. Το σώμα κρατούν ένας άνδρας και δύο γυναίκες, εναποθέτοντάς το στο φέρετρο, που έχει τη μορφή επιμήκους κιβωτίου. Πολυπρόσωπη σύνθεση. Χρον.: π. 500-480 π.Χ. *Para* 247, *BAPD* 361401.

184. Λευκή λήκυθος. Eberhard Karls Universität, Tübingen, S101715. Αριθμός νεκρών: 1. Νεκρό σώμα σε κλίνη, τυλιγμένο με το ταφικό ένδυμα. Απουσία άλλων μορφών γύρω του. Χρον.: π. 470-460 π.Χ. *CVA* Tübingen v, σ. 60-61, πίν. 27.1, *BAPD* 16860.

185. Λευκή λήκυθος. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, F2447. Αριθμός νεκρών: 1. Γυναίκα κρατά στην αγκαλιά το νεκρό παιδί της. Προέλευση: Σούνιο. Χρον.: π. 460-450 π.Χ. *CVA* Berlin viii, σ. 23-25, εικ. 2, πίν. 8.4,6, 9.2, Oakley 2004, σ. 84, εικ. 55, *BAPD* 1006342.

186. Μελανόμορφη πυξίδα τύπου Α. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 437. Αριθμός νεκρών: 1. Η φροντίδα του νεκρού Ακταιώνος. Ο νεκρός είναι ξαπλωμένος σε βράχο πρηνηδόν. Δύο γυναίκες περιποιούνται το νεκρό σώμα. Στο αριστερό άκρο η Άρτεμις. Προέλευση: Βοιωτία. Χρον.: π. 470-460 π.Χ. *LIMC* 1, 1, Aktaion 121, Bethe 1890, σ. 240-242, Lacy 1986, σ. 14-15, Βιβλιοδέτης 2014, σ. 67.

Ύπνος και Θάνατος

187. Λευκή λήκυθος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 17294. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρής εφηβικής μορφής από τον Ύπνο και τον Θάνατο, μπροστά από επιτύμβια στήλη. Προέλευση: Αττική. Χρον.: π. 470-460 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 14, *CVA* Athens ii, III Jc, σ. 13, πιν. 20, *ARV*^{2} 750,2, Shapiro 1993, σ. 142-143, Oakley 2004, σ. 126-127, εικ. 88, *BAPD* 209255.

188. Λευκή λήκυθος. British Museum, London, D58. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού πολεμιστή από τον Ύπνο και τον Θάνατο, μπροστά από επιτύμβια στήλη. Προέλευση: Αμπελόκηποι, Αθήνα. 450-440 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 15, *ARV*^{2} 1228,12, Shapiro 1993, σ. 142, Oakley 2004, σ. 126-127, *BAPD* 216353.

189. Λευκή λήκυθος. British Museum, London, D59. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρού πολεμιστή από τον Ύπνο και τον Θάνατο, μπροστά από επιτύμβια στήλη. Προέλευση: Αττική. Χρον.: π. 440 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 16, *ARV*^{2} 851,272, Shapiro 1993, σ. 143-144, Καββαδίας 2000, σ. 133-134, κατ. 281, πίν. 176, Oakley 2004, σ. 126, *BAPD* 212420.

190. Λευκή λήκυθος. Metropolitan Museum of Art, New York, 23.160.43. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεανικής ανδρικής μορφής από τον Ύπνο και τον Θάνατο, μπροστά από επιτύμβια στήλη. Προέλευση: Αττική. Χρον.: π. 440-430 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 18, *ARV*^{2} 1242,2, Richter 1925, σ. 50, Shapiro 1993, σ. 144-145, *BAPD* 216741.

191. Λευκή λήκυθος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 12783. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεανικής μορφής από τον Ύπνο και τον Θάνατο, μπροστά από τάφο που σημαίνεται με δέντρο, παρουσία του Ερμή Ψυχοπομπού. Προέλευση: Ερέτρια. Χρον.: π. 420 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 20, *ARV*^{2} 1237,11, 1688, Vermeule 1979, σ. 151, Shapiro 1993, σ. 146, Oakley 2004, σ. 132, *BAPD* 216479.

192. Λευκή λήκυθος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, 16421. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρής γυναικείας μορφής από τον Ύπνο και τον Θάνατο μπροστά από επιτύμβια στήλη. Προέλευση: Αττική. Χρον.: π. 420 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 22, *ARV*^{2} 1237, 13, Oakley 2004, σ. 127-128, *BAPD* 216481.

193. Λευκή λήκυθος. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 1830. Αριθμός νεκρών: 1. Διακομιδή νεκρής γυναικείας μορφής από τον Ύπνο και τον Θάνατο, παρουσία Ερμή Ψυχοπομπού και Χάροντα επί της λέμβου, στην οποία είναι επιβιβασμένη νεανική μορφή. Προέλευση: Αττική. Χρον.: π. 440-420 π.Χ. *LIMC* VII 1, Thanatos, 17, Buschor 1925, σ. 9, πίν. 5, Mainoldi 1987, σ. 33, Oakley 2004, σ. 129, *BAPD* 15562.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Ακολουθούνται οι καθιερωμένες συντομογραφίες από το American Journal of Archaeology.

AA	Archäologischer Anzeiger
AAA	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών
ABL	C.H.E. Haspels, Attic Black-Figured Lekythoi
ABSA	Annual of the British School at Athens
ABV	J.D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters
Add^2	H. Carpenter et al., Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARV^2 and Paralipomena. 2nd ed.
ΑΔ	Αρχαιολογικόν Δελτίον
AE	Αρχαιολογική Εφημερίς
AJA	American Journal of Archaeology
AM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
AntK	Antike Kunst
AntP	Antike Plastik
AR	Archaeological Reports
ARV^2	J.D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters. 2nd ed.
AthMitt	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts
BAPD	*Beazley Archive Pottery Database*
BCH	Bulletin de correspondance hellénique
BICS	Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London
BMFA	Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston
BMMA	Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York
Boreas	Boreas: Münstersche Beiträge zur Archäologie
CB	Caskey L. D., και J. D. Beazley. 1954. Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. Vol.2. Boston.
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
Jdl	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JHS	Journal of Hellenic Studies
JÖAI	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien
Hephaistos	Hephaistos: Kritische Zeitschrift zur Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzendes Wissenschaften
Hesperia	Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens

IstMitt	Istanbuler Mitteilungen
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
MedelhavsMusB	Medelhavsmuseet, Bulletin
Mètis	Mètis – Anthropology of the Ancient Greek World
Mnemosyne	Mnemosyne: Bibliotheca classica batava
MNIR	Mededeelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome
NAC	Numismatica e antichità classiche
Para	J.D. Beazley, Paralipomena
RA	Revue Archéologique
RhM	Rheinisches Museum für Philologie
TAPhA	Transactions of the American Philological Association
ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ahlberg-Cornell, G. 1971. *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art,* Göteborg.

----------. 1992. *Myth and epos in early Greek art: representation and interpretation,* Jonsered.

Albinus, L. 2000. *The House of Hades: studies in ancient Greek eschatology*, Aarhus.

Alexandridis, A. 2015. "Zώα: Bilder des Körpers zwischen Mensch und Tier im Mythos von Aktaion" στο Bodies in Transition: Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge, επιμ. D. Boschung, A. Shapiro, F. Wascheck, Paderborn, σ. 313-349.

Alexiou, M. 2002. *The Ritual Lament in Greek Tradition,* Rowman & Littlefield Publishers.

Arias, P. E. 1962. *A history of Greek vase painting*, photographs by M. Hirmer, translated and revised by B. B. Shefton, London.

----------. 1969. "Morte di un eroe", *Archeologia Classica*, XXI, Roma, σ. 190-209.

Arrington, N. T. 2015. *Ashes, Images, and Memories: The Presence of the War Dead in Fifth-Century Athens,* Oxford.

Ashmole, B. 1972. *Architect and Sculptor in Classical Greece*. The Wrightsman lectures v. 6, London.

Avramidou, A. 2010. "The Body of a Hero: Images of Herakles and Their Political Use in Antiquity", στο A Cultural History of the Human Body in Antiquity, επιμ. D. H. Garrison, Oxford & New York, σ. 217-237.

Αυλωνίτης, Σ. 2010. *Το λυκόφως των ηρώων στην Ιλιάδα: ραψωδίες Α-Μ,* Αθήνα.

Βαλαβάνης, Π. 1991. *Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια: Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. ΑΙ.*, Αθήνα.

Barringer, J. M. 2008. *Art, myth and ritual in classical Greece,* Cambridge & New York.

Basista, W. 1979. "Hektors Lösung", *Boreas* 2, Münster, σ. 5-36.

Bassett, S. E. 1933. "Achilles' Treatment of Hector's Body", *TAPhA* 64, σ. 41-65.

Bauchhenss- Thüriedl, C. 1971. *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst,* Würzburg.

Beazley J. D. 1986. *The development of Attic black-figure*. Sather classical lectures v. 24, Berkeley.

Beaumont, L. A. 1993. "Studies on the iconography of divine and heroic children in Attic red-figure vase-painting of the fifth century BC", (διδακτ. Διατριβή, University College London).

Benndorf, O. 1883. *Griechische und sizilische Vasenbilder*, Berlin.

Βερδελής, Ν. 1952. «Καλικοειδής κρατήρ της τέχνης του Εξηκίου», *AE* 1952, σ. 96-116.

Bethe, E. 1890. "Aktäon", *AthMitt* 15, σ. 240-242.

Βιβλιοδέτης, Ε. 2014. «Μελανόμορφη πυξίδα Τύπου Α χωρίς πώμα» στο Επέκεινα: Ο Θάνατος και η Μεταθανάτια Ζωή στην αρχαία Ελλάδα, επιμ. Ν. Χρ. Σταμπολίδης και Σ. Οικονόμου, Αθήνα, σ. 67.

Bieber, M. 1961. *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York.

Βικάτου, Ο. 2012. «Ηλεία: Ιστορικό και αρχαιολογικό περίγραμμα. Προϊστορικοί χρόνοι», στο Πελοπόννησος, επιμ. Α. Γ. Βλαχόπουλος, Αθήνα, σ. 362-367.

Βλαχογιάννη, Ε. 2014. «Πεσόντες εν πολέμω και άλλοι ειδικοί νεκροί. Επιτύμβια αετωματική στήλη, αρ. 57» στο Επέκεινα: Ο Θάνατος και η Μεταθανάτια Ζωή στην αρχαία Ελλάδα, επιμ. Ν. Χρ. Σταμπολίδης και Σ. Οικονόμου, Αθήνα, σ. 129.

Blech, M. 1982. *Studien zum Kranz bei den Griechen.* Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeit, Band XXXVIII, Berlin & New York.

Blok, J. H. 1995. *The early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*. Religions in the Graeco-Roman world, v. 120, Leiden.

Bluemel, C. 1950/51. "Des Fries des Tempels der Athena Nike in der attischen Kunst des 5. Jh. v. Chr." Jdl 65-66, σ. 135-166.

Boardman, J. 1955. "Painted Funerary Plaques and some Remarks on Prothesis", *ABSA* 50, σ. 51-66.

----------. 1974. *Athenian black figure vases: a handbook*, London.

----------. 1976. "The Kleophrades painter at Troy", *AntK* 19, σ. 3-18.

----------. 1982. "Herakles, Theseus and Amazons" στο The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens, επιμ. D. Kurtz και B. Sparkes, Cambridge University Press, σ. 1-28.

Bockelberg, S. Von 1979. "Die Friese des Hephaisteion", *AP* 18, Teil 2, σ. 23-50.

Boersma, J. S. 1970. *Athenian Building Policy from 561/0-405/4* (Scripta Archaeologica Groningana 4). Groningen.

Böhr, E. 1982. *Der Schaukelmaler*, Kerameus 4, Mainz/Rhein.

Bolkestein, H. 1958. *Economic life in Greece's Golden Age*, Leiden.

Bonogofksy, M. 2011. *The bioarchaeology of the human head: decapitation, decoration, and deformation*, επιμ. M. Bonogofsky, University Press of Florida.

Bothmer, D. Von 1944. "The painters of "Tyrrhenian" Vases." *AJA* 48, σ. 161-170.

----------. 1957. *Amazons in Greek Art*, Oxford.

----------. 1963. Corpus Vasorum Antiquorum, New York iii.

----------. 1981. "The Death of Sarpedon" στο The Greek Vase: Papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Valley Community College at Troy, New York in April of 1979, επιμ. S. L. Hyatt, Latham, New York, σ. 63-80.

----------. 1990. "118. Kylix" στο Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy collection, επιμ. D. Von Bothmer, New York, σ. 158-161.

Bowie, T. 1971. *The Carrey Drawings of the Parthenon*, επιμ. T. Bowie και D. Thimme, Bloomington & London.

Brijder, H. A. G. 1991. *Siana Cups II: The Heidelberg Painter* / Text & Plates, Allard Pierson Series, Amsterdam.

Brinkmann, V. 1985. "Die aufgemalten Namensbeischriften an Nord- und Ostfries des Siphnierschatzhauses". *BCH* 109, I, σ. 77-130.

----------. 1994. *Beobachtungen zum formalen Aufbau and zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses*, Ennepetal.

Brommer, F. 1960. *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg/Lahn.

----------. 1967. *Die Metopen des Parthenon*, Mainz.

----------. 1973. *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg/Lahn.

----------. 1979. *The sculptures of the Parthenon: metopes, frieze, pediments, cult-statue*, London.

Broneer, O. 1937. "A Calyx-Krater by Exekias", *Hesperia* 6, σ. 469-486.

----------. 1956. "The North Slope Krater, New Fragments", *Hesperia* 25, σ. 345-349

Brooklyn, J. P. 1987. *Attic Black-Figure Funerary Plaques*, University Microfilms International.

Bruns-Özgan, C. 1987. *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen.

Buitron-Oliver, D. 1995. *Douris: a master-painter of Athenian red-figure vases*, Mainz am Rhein.

Burgess, J. S. 2001. *The tradition of the Trojan War in Homer and the epic cycle*, Baltimore & London.

----------. 2009. *The death and afterlife of Achilles*, Baltimore.

Burns, J. 1994. "A Remarkable Prothesis Scene on a White Lekythos in Stockholm", MedelhavsMusB 29, σ. 33-46.

Burow, J. 1989. *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, Mainz/Rhein.

Burton, D. 2005. "The gender of Death" στο Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium, επιμ. E. Stafford και J. Herrin, Aldershot & Burlington, Ashgate 2005, σ. 45-68.

Buschor, E. 1925. *Attische Lekythen der Parthenonzeit*, München.

Cambitoglou, A. 1968. *The Brygos Painter*. Sydney University Press.

Carpenter, T. H. 2015. "The Trojan War in early Greek art" στο The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception, επιμ. M. Fantuzzi και C. Tsagalis, Cambridge 2015, σ. 178-195.

Carrick, P. 1985. *Medical ethics in antiquity: Philosophical Perspectives on Abortion and Euthanasia*, Dordrecht.

Caskey, M. E. 1977. "News letter from Greece", *AJA* 81, σ. 507-522.

Castriota, D. 2000. "Justice, Kingship, and Imperialism: Rhetoric and Reality in Fifth-Century B.C. Representations Following the Persian Wars" στο Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art, επιμ. B. Cohen, Brill, Leiden, Boston, Koeln 2000, σ. 443-479.

Catoni, M. L. 2015. "The Iconographic Tradition of the Suicide of Ajax: Some Questions" στο Staging Ajax's suicide, επιμ. G. W. Most και L. Ozbek, Pisa, σ. 15-28.

Chaniotis, A. 2005. *War in the Hellenistic World: A Social and Cultural History*, Oxford.

----------. 2012. "The Ritualized Commemoration of War in the Hellenistic city: Memory, Identity, Emotion", στο Cultures of Commemoration. War Memorials, Ancient and Modern, Oxford University Press, σ. 41-62

----------. 2018. *Age of Conquests: The Greek World from Alexander to Hadrian*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Charbonneaux, J. 1971. *Archaic Greek Art, 620-480 BC* / επιμ. J. Charbonneaux, R. Martin και F. Villard, μτφ. J. Emmons, R. Allen, London.

Chittenden, J. 1947. "The Master of animals", *Hesperia* 16, σ. 89-114.

Clairmont, C. W. 1983. *Patrios Nomos: Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Part I, Oxford.

Clark, A. J. 1988. Corpus Vasorum Antiquorum, Malibu i.

Γερουλάνος Σ. και R. Bridler 1998. *Τραύμα: πρόκληση και φροντίδα του τραύματος στην αρχαία Ελλάδα,* Αθήνα.

Γκράτζιου, Β. 2010. «Αγαλματικοί τύποι του Ερμή στην πλαστική της κλασικής εποχής» (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων).

Crome, J. F. 1951. *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, Berlin.

Δανάλη-Γκιολέ, Α. 1981. «Τα «Λύτρα του Έκτορα» εις την τέχνην του έκτου και πέμπτου αιώνος π.Χ.» (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών).

Davesne, A. 1982. *La frise du temple d'Artémis à Magnésie du Méandre: catalogue des fragments du Musée du Louvre*, Paris.

Davies, M. I. 1971. "The Suicide of Ajax: A Bronze Etruscan Statuette from the Käppeli Collection", *AntK* 14, σ. 148-157.

----------. 1973. "Ajax and Tekmessa. A Cup by the Brygos Painter in the Bareiss Collection", *AntK* 16, σ. 60-70.

Δεληβορριάς, Α. 1994. «Ο γλυπτικός διάκοσμος του Παρθενώνα. Μορφή και περιεχόμενο» στο Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια, επιμ. Π. Τουρνικιώτης, Αθήνα 1994, σ. 98-135.

Denoyelle, M. 1994. *Chefs-d'oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris.

Δεσποτίδης, Μ. 2014. «Εικονογραφικός διάκοσμος δημοσίων κτιρίων στην αγορά των Αθηνών: Από τη μεταπερσική περίοδο έως το τέλος του πελοποννησιακού πολέμου (479-404 π.Χ)». (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων).

Dintsis, P. 1986. *Hellenistische Helme*, Roma.

Dörig J. 1961. *Der Kampf der Götter und Titanen,* Urs Graf – Verlag Olten & Lausanne.

---------. 1985. *La frise est de l'Hephaisteion*, Mayence-Sur-Rhin.

Δοντάς, Γ. 1970. Οδηγός αρχαιολογικού μουσείου Κέρκυρας, Αθήνα.

---------- 1997. «Σκέψεις για την γλυπτική της Κέρκυρας» στο Έπαινος Ιωάννου Κ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1997, σ. 53-170.

Droop, J. P. 1929. "The Laconian Pottery" στο The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta: excavated and described by members of the British School at Athens, 1906-1910, επιμ. R. M. Dawkins, London, σ. 52-116.

Durkheim, E. 1951. *Suicide: a study in sociology*, μετάφρ. J. A. Spaulding και G. Simpson, Illinois.

Eder, B. 2004. "Antike und moderne Mythenbildung: Der Troianische Krieg und die historische Ueberlieferung" στο Griechische Archaik: Interne Entwicklungen – Externe Impulse, επιμ. R. Rollinger, και C. Ulf, Berlin 2004, σ. 105-125.

Ervin, M. 1963. "A Relief Pithos from Mykonos", *ΑΔ* 18, Μέρος Α': Μελέται, σ. 37-75.

Fantuzzi, M. 2012. *Achilles in love: intertextual studies*, Oxford.

Farenga, V. 2006. *Citizen and self in ancient Greece: individuals performing justice and the law*, Cambridge University Press.

Fellmann, B. 2004. Corpus Vasorum Antiquorum, Munich xiii.

Felten, F. 1984. *Griechische tektonische Friese archaischer und klassicher Zeit*, Waldassen.

----------. 2007. "Zu den Giebeln des Apollontempels von Ägina" στο Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros: Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag, επιμ. F. Lang, C. Reinholdt, J. Weilhartner, Wien, σ. 105-112.

Fenik, B. 1968. *Typical battle scenes in the Iliad: Studies in the narrative techniques of Homeric battle description*. Hermes: Zeitschrift fur klassische Philologie, 21, Wiesbaden.

Fischer-Hansen, T. 2004. Corpus Vasorum Antiquorum, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

Fittschen, K. 1969. *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen*, Berlin.

Floren, J. 1977. *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster/Westfalen.

Fucks W. και J. Floren, 1987. *Die griechische Plastik. Band I: Die geometrische und archaische Plastik*, von J. Floren, München

Furtwängler, A. 1883-1887. *Die sammlung Sabouroff: kunstdenkmäler aus Griechenland*, band 1, Berlin.

----------. 1895. *Masterpieces of Greek Sculpture: a series of essays on the history of art*, London.

Gantz, T. 1993. *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore & London.

Garrison, D. H. 2010. "Introduction" στο A Cultural History of the Human Body in Antiquity, επιμ. D. H. Garrison, Oxford & New York, σ. 1-23.

Garrison, E. P. 1991. "Attitudes towards Suicide", *TAPhA* 121, σ. 1-34.

Garland, R. 1981. "The causation of death in the Iliad: a theological and biological investigation." *BICS* 28, σ. 43-60.

----------. 1985. *The Greek way of death*, London.

----------. 1989. "The Well-Ordered Corpse: An Investigation into the Motives behind Greek Funerary Legislation", *BICS* 36, σ. 1-15.

----------. 1998. *Daily life of the Ancient Greeks*, Westport, Connecticut & London.

Garvie, A. F. 1998. *Sophocles Ajax*, edited with introduction, translation and commentary by A. F. Garvie, Warminster.

Gell, A. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford.

Gilby, D. M. 1996. "Weeping Rocks: The stone transformation of Niobe and her children", (διδακτ. Διατριβή, University of Wisconsin – Madison).

Giuliani, L. 2010. “Rhesos: On the production of images and the reading of texts” στο Μύθοι, κείμενα, εικόνες: Ομηρικά έπη και αρχαία ελληνική τέχνη, επιμ. E. Walter-Καρύδη, Ιθάκη 2010, σ. 239-256.

Goette, H. R. 2009. “Images in the Athenian ‘Demosion Sema’” στο Art in Athens during the Peloponnesian War, επιμ. O. Palagia, New York & Cambridge 2009, σ. 188-206.

Graeve, V. Von. 1970. *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin.

Graham, J. W. 1958. “The Ransom of Hector on a New Melian Relief”, *AJA* 62, σ. 313-319.

Greifenhagen, A. 1935. “Attische schwarzfigurige Vasen im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn”, *AA* 50, σ. 407-491.

Gruen, E. S. 1992. *Culture and National Identity in Republican Rome*, New York.

Gygax, M. D. 2013. “Gift-Giving and Power Relationships in Greek Social Praxis and Public Discourse” στο The Gift in Antiquity, επιμ. M. L. Satlow, Wiley-Blackwell.

----------. 2016. *Benefaction and rewards in the ancient Greek city: The origins of Euergetism*, Cambridge.

Hainsworth, B. 1993. “The Iliad as heroic poetry” στο The Iliad: A commentary, vol. III, επιμ. G. S. Kirk, Cambridge, σ. 32-53.

Halm-Tisserant, M. 1993. “Iconographie et statut du cadaver”, *Ktema* No 18, Strasbourg, σ. 215-226.

Hamiaux, M. 1998. *Les sculptures grecques II: La periode hellenistique (IIIe-1er siecles avant J.-C.)*, Paris.

Hanson, V. D. 1989. *The Western Way of War. Infantry Battle in Classical Greece*, London.

Harrison, E.B. 1972. “The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Painted Stoa.” *AJA* 76, σ. 353-378.

----------. 1981. “Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos, *AJA* 85, σ. 281-317.

----------. 1988. “Theseum East Frieze: Color Traces and Attachments”, *Hesperia* 57, σ. 339-349.

----------. 1997. “The Glories of the Athenians: Observations on the Program of the Temple of Athena Nike” στο The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome, επιμ. D. Buitron-Oliver, Hanover και London 1997, σ. 109-125.

Havelock, C. M. 1981. “Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women” στο The Greek Vase: Papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Valley Community College at Troy, New York in April of 1979, επιμ. S. L. Hyatt, σ. 103-118.

Hedreen, G. 2001. *Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Michigan.

Heres, H. 1997. “The myth of Telephos in Pergamon” στο Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar, vol. 2, επιμ. R. Dreyfus και E. Schraudolph, Fine Arts Museums of San Francisco, The Metropolitan Museum of Art, the Staatliche Museen zu Berlin, 1997, σ. 83-108.

Hölscher, T. 1973. *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Wuerzburg.

----------. 1998. “Images and Political Identity: The Case of Athens” στο Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens, επιμ. D. Boedeker και K. A. Raaflaub, Cambridge, Massachusetts, σ. 153-183.

Hoepfner, W. 1997. “The Architecture of Pergamon” στο Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar, vol. 2, επιμ. R. Dreyfus και E. Schraudolph, Fine Arts Museums of San Francisco, The Metropolitan Museum of Art, the Staatliche Museen zu Berlin, 1997, σ. 23-57.

Hofkes-Brukker, C. 1975. *Der Bassai-Fries in der ursprunglich geplanten Anordnung*, (Charlin Hofkes-Brukker), *Zur Architektur des Apollon-Tempels in Bassai-Phigalia*, (Alfred Mallwitz), München.

Hooff, A. J. L. van. 1990. *From autothanasia to suicide: Self-killing in Classical Antiquity*, New York.

Hornblower, S. 2008. “Greek Identity in the Archaic and Classical Periods” στο Hellenisms: Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity, επιμ. K. Zacharia, Aldershot & Burlington 2008, σ. 37-58.

Hurwit, J. M. 2007. “The Problem with Dexileos: Heroic and Other Nudities in Greek Art.”, AJA 111, σ. 35-60.

Jackson, A. H. 1991. “Hoplites and the gods: The Dedication of Captured Arms and Armour” στο Hoplites: The Classical Greek Battle Experience, επιμ. V. D. Hanson, London & New York 1991, σ. 228-249.

Jeffery, L. H. 1961. *The local scripts of archaic Greece: a study of the origin of the Greek alphabet and its development from the eighth to the fifth centuries B.C.*, Oxford.

Jenkins, I. 2006. *Greek Architecture and its sculpture in the British Museum*, London.

Johansen, Fr. K. 1967. *The Iliad in early Greek art*, Copenhagen.

Johansen, F. 1994. *Greece in the Archaic period: Ny Carlsberg Glyptotec*, with contributions by J. Christiansen, T. Fischer-Hansen, C. Grønne, J. S. Østergaard, Ny Carlsberg Glyptotek.

Johnston, A. 1993. “Pre-classical Greece” στο The Oxford History of Classical Art, επιμ. J. Boardman, Oxford, σ. 11-82.

Καββαδίας, Γ. 2000. *Ο ζωγράφος του Sabouroff*, Αθήνα.

----------. 2010. «Άθλα επί Πατρόκλω: Έπος και αττική εικονογραφία», στο Μύθοι, κείμενα, εικόνες: Ομηρικά έπη και αρχαία ελληνική τέχνη, επιμ. Ε. Walter-Καρύδη, Ιθάκη 2010, σ. 153-189.

Καββαδίας, Π. 1890-1892. *Γλυπτά του Εθνικού Μουσείου: Κατάλογος περιγραφικός*, εν Αθήναις.

Kaehler, H. 1948. *Der Grosse Fries von Pergamon: Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons,* Berlin.

----------. 1965. *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi,* Berlin.

Kaempf-Dimitriadou, S. 2000. "Aus einem attischen Grabperibolos: Die Marmorlutrophoros des Philon in Athen", *AntK* 43, σ. 70-85.

Kaestner, V. 1994. "Gigantennamen", *IstMitt* 44, σ. 125-134.

Καλτσάς, Ν. 2001. *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: Τα γλυπτά*, Αθήνα.

Καράγιωργα, Θ. 1970. *«Γοργείη κεφαλή»: Καταγωγή και νόημα της γοργονικής μορφής εν τη λατρεία και τη τέχνη των αρχαϊκών χρόνων*, Αθήνα.

Καρδαρά, Χ. Π. 1963. *Ροδιακή αγγειογραφία*, Αθήνα.

Karouzou, S. 1954. Corpus Vasorum Antiquorum, Athens 2.

Καρούζου, Σ. 1967. *Εθνικόν Αρχαιολογικόν Μουσείον. Συλλογή Γλυπτών: Περιγραφικός Κατάλογος*, Αθήναι.

Kearns, E. 1989. *The heroes of Attica*, London.

Kefalidou, E. 2009. "The Iconography of Madness in Attic Vase-Painting" στο Athenian Potters and Painters, Vol. II, επιμ. J. H. Oakley and O. Palagia, Oxford, σ. 90-99.

----------. 2010. "Dead Men Face Down: Homer, Art and Archaeology" στο Μύθοι, κείμενα, εικόνες: Ομηρικά έπη και αρχαία ελληνική τέχνη, επιμ. Ε. Walter-Καρύδη, Ιθάκη 2010, σ. 121-151.

Κεφαλίδου, Ε. 1996. *Νικητής: εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού*, Θεσσαλονίκη.

Kemp-Lindemann, D. 1975. *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt.

Kluiver, J. 2003. *The Tyrrhenian group of black-figure vases: From the Athenian Kerameikos to the tombs of South Etruria,* Amsterdam.

Koch-Brinkmann, U. 1999. *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen: Zeugen der klassischen griechischen Malerei*, München.

Κονδύλης, Π. 1999. *Θεωρία του Πολέμου*, Αθήνα.

Kokula, G. 1984. *Marmorlutrophoren*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Beiheft 10, Berlin.

Korshak, Y. 1987. *Frontal faces in Attic vase painting of the archaic period*, Chicago.

Krentz, P. 2007. “Warfare and Hoplites” στο The Cambridge Companion to Archaic Greece, επιμ. H. A. Shapiro, Cambridge University Press, σ. 61-84.

Kunisch, N. 2005. Corpus Vasorum Antiquorum, Bochum i.

Kunze, E. 1950. *Archaische Schildbänder: ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberliefe*, Olympische Forschungen Band 2, Berlin.

Kunze-Götte, E. 1970. Corpus Vasorum Antiquorum, Munich vii.

----------. 1982. Corpus Vasorum Antiquorum, Munich ix.

Kurtz, D.C and J. Boardman, 1971. *Greek burial customs*, London and Southampton.

Kurtz, D.C. 1975. *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford.

----------. 1984. “Vases for the dead, an Attic selection, 750 – 400 B.C.”, στο Ancient Greek and Related Pottery: Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984, επιμ. H.A.G. Brijder, σ. 314-328.

La Coste-Messelière, P. 1936. *Au Musée des Delphes*, Paris.

----------. 1945. “Nouvelles remarques sur les frises Siphniennes”, *BCH* 68/69, σ. 5-35.

Lacy, L. R. 1986. *The myth of Aktaion: Literary and Iconographic studies*, University Microfilms International.

Laforse, B. 2013. “Fighting the Other. Part 1 Greeks and Achaemenid Persians” στο Warfare in the Classical World, επιμ. B. Campbell και L. A. Tritle, New York 2013, σ. 569-587.

Λαιμού, Α. Α. 1999-2000. «Ο Τρωικός κύκλος στην προκλασική εικονογραφία της Ανατολικής Ελλάδας» Αρχαιογνωσία 10 (1999-2000), σ. 11-50.

Lamb, W. 1918. “Seven vases from the Hope Collection”, JHS 38, σ. 27-36.

Lazenby, J. 1991. “The killing zone” στο Hoplites: The Classical Greek Battle Experience, επιμ. V. D. Hanson, London & New York 1991, σ. 87-109.

Lechat, H. 1895. *Epidaure: Restauration & Description des Principaux Monuments du Sanctuaire d'Asclépios* / relevés et restaurations per Alphonse Defrasse, Paris

Lévêque, P. 1948. “L’ Identification des Combattants de la Frise de Paul-Émile à Delphes.” Mélanges Charles Picard II, *RA*, 6e série 31-32, σ. 633-643.

Lezzi-Hafter, A. 1988. *Der Eretria-Maler: Werke und Weggefährten*, Kerameus 6, Mainz/Rhein.

Loraux, N. 1998. *Mothers in Mourning, with the essay of Amnesty and Its Opposite*, μεταφ. C. Pache, Ithaca & London.

----------. 2002. *The Mourning Voice*, Ithaca and London.

Lowenstam, S. 1981. *The death of Patroklos: a study in typology*, Koenigstein.

----------. 1992. "The Uses of Vase-depictions in Homeric Studies." *TAPhA* 122, σ. 165-198.

----------. 1997. "Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth." *TAPhA* 127, σ. 21-76.

----------. 2008. *As witnessed by images: the Trojan War tradition in Greek and Etruscan art*, Baltimore.

Lullies, R. 1939. Corpus Vasorum Antiquorum, Munich i.

----------. 1964. "Eine Amphora aus dem Kreis des Exekias", *AntK* 7, σ. 82-90

Ma, J. 2013. "The Attalids: A Military History" στο Attalid Asia Minor: Money, International Relations, and the State, επιμ. P. Thonemann, Oxford 2013, σ. 49-82.

Mackay, E. A. 1999. "Exekias' calyx-krater revisited. Reconsidering the attribution of Agora AP 1044" στο Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12-17, 1998, επιμ. R. F. Docter και E. M. Moormann, σ. 247-251.

----------. 2010. *Tradition and originality: a study of Exekias*, Oxford.

Madigan, B. C. 1992. "The sculpture", The Temple of Apollo Bassitas vol. 2, επιμ. F. A. Cooper, New Jersey.

Μαζαράκης-Αινιάν, Α. Ι. 2000. Όμηρος και Αρχαιολογία, Αθήνα.

Mainoldi C. 1987, "Sonno e morte in Grecia antica" στο Rappresentazioni della morte, επιμ. R. Raffaelli, Urbino, σ. 9-46.

Mantis, A. 1997. "Parthenon Central South Metopes: New Evidence" στο The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome, επιμ. D. Buitron-Oliver, Hanover & London 1997, σ. 67-81

Μαργαρίτη, Κ. 2010. «Ο θάνατος της αγάμου κόρης στην Αθήνα των κλασικών χρόνων» (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας).

Marszal, J. R. 2000. "Ubiquitous Barbarians: Representations of the Gauls at Pergamon and Elsewhere" στο From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context, επιμ. N. T. de Grummond και B. S. Ridgway, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, σ. 191-234.

Martini, W. 1990. *Die archaische Plastik der Griechen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Μανακίδου, Ε. 2006. «Συγγενείς εξ αίματος και συγγενείς εξ αγχιστείας στις αττικές μελανόμορφες σκηνές πρόθεσης», Αρχαιογνωσία 13, σ. 89-104.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. 2009. Ομήρου Ιλιάς: Ραψωδίες Α-Ω, Αθήνα.

McNiven, T. J. 1989. *Gestures in Attic vase painting: use and meaning, 550-450 B.C,* Ann Arbor.

Mennenga, I. 1976. *Untersuchung zur Komposition und Deutung homerischer Zweikampfszenen in der griechischen Vasenmalerei*, Berlin.

Meskell L. M. 2000. "Writing the Body in Archaeology", στο Reading the Body: Representations and Remains in the Archaeological Record, επιμ. A. E. Rautman, Philadelphia, σ. 13-21.

Μεϊδάνη, Κ. Σ. 2010. *Αρχαϊκή Ελλάδα και Πόλεμος*, Αθήνα.

Meyboom, P. G. P. 1978. "Some Observations on narration in Greek art", *MNIR* 40-41 (1978-1979), σ. 55-82.

Miller, M. C. 1995. "Persians: The Oriental Other", στο Representations of the Other in Athenian Art, ca. 510-400, επιμ. E. Davis και B. Cohen, Source notes in the history of art v. 15, σ. 39-44.

Μιμίδου, Ε. Κ. 2013. *Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του*, Αθήνα.

Montagu, J. D. 2000. *Battles of the Greek and Roman Worlds: A Chronological Compendium of 667 Battles to 31 BC, from the Historians of the Ancient World,* London & Pensylvania.

Moore, M. B. 1977. "The Gigantomachy of the Siphnian Treasury: Reconstruction of the Three lacunae", *BCH* Suppl. IV, σ. 305-335.

---------- 1980. "Exekias and Telamonian Ajax", *AJA* 84, σ. 417-434.

Morris, S. P. 1995. "The sacrifice of Astyanax: Near Eastern contributions to the siege of Troy" στο The Ages of Homer: a tribute to Emily Townsend Vermeule, επιμ. J. B. Carter και S. P. Morris, Austin, σ. 221-245.

Μοστράτος, Γ. 2013. «Οι αετωματικές συνθέσεις των πελοποννησιακών ναών του 4ου αιώνα π.Χ. Εικονογραφία, Ερμηνεία και Αποκατάσταση» (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών).

Mota, C. 1957. "Sur les representations figurées de la mort de Troilos et de la mort d' Astyanax", RA 49, σ. 25-44.

Muehll, P. Von der. 1952. *Kritisches Hypomnema zur Ilias,* Basel.

Murray, A. S. & Smith, A. H. 1896. *White Athenian Vases in the British Museum*, London.

Murray, A. T. 1999. *Homer: Iliad* / With an English translation by A.T. Murray, revised by William F. Wyatt, Harvard University Press.

Müller, K. O. 1833. "Die erhobenen Arbeiten am Friese des Pronaos vom Theseustempel zu Athen, erklärt aus dem Mythus von den Pallantiden" στο In Hyperboreisch-Romische Studien für Archäologie, επιμ. E. Gerhard, σ. 276-296.

Muth, S. 2008. *Gewalt im Bild: das Phaenomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr*., Berlin & New York.

Naiden, F. S. 2006. *Ancient Supplication*, Oxford & New York.

Neal, T. 2006. *The wounded hero: non-fatal injury in Homer's Iliad*, Bern και New York.

Neils, J. 2008. "Women Are White: White Ground and the Attic Funeral" στο Papers on Special Techniques in Athenian Vases, επιμ. K. Lapatin, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, σ. 61-72.

---------. 2009. "The 'unheroic corpse': Re-reading the Sarpedon Krater" στο Athenian Potters and Painters, Vol. II, επιμ. J. H. Oakley and O. Palagia, Oxford, σ. 212-219.

Νηματούδης, Γ. 2006. «Η αυτοκτονία του Αίαντα στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή», Αρχαιολογία, 98, σ. 38-48.

Νικοπούλου, Υ. 1969. «Επιτύμβια μνημεία παρά τας πύλας του Διοχάρους», *ΑΑΑ* ΙΙ, τ. 3, σ. 329-333.

Oakley, J. H. 2004. *Picturing death in classical Athens: the evidence of the white lekythoi*, Cambridge.

----------. 2005. "Bail Oinochoai" στο Periklean Athens and its legacy: Problems and Perspectives, επιμ. J. M. Barringer και J. M. Hurwit, University of Texas Press, σ. 13-21.

Παλαγγιά, Ο. 1985. *Εισαγωγή στη γλυπτική του 4ου αι. π.Χ.,* Αθήνα.

Παπαστάμος, Δ. 1970. «Η αυτοκτονία εις την αρχαίαν παραστατικήν τέχνην», *ΑΔ* 25, Μέρος Α' – Μελέται, σ. 36-52.

Padgett, J. M. 1991. "Psykter 10.221" στο Euphronios der Maler: Eine Ausstellung in der Sonderausstellungshalle der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem 20.3.-26. 5.1991, Mailand, σ. 174-177.

----------. 2003. *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*, New Haven and London.

Panofsky, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, NY.

Pasinli, A. 1997. *The book of Alexander Sarcophagus*, Istanbul.

Peifer, E. 1989. *Eidola: und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit*, Frankfurt am Main.

Perkell, C. 2008. "Reading the Laments of Iliad 24" στο Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond, επιμ. Ann Suter, Oxford, σ. 93-117.

Pinney G. F. and B. S. Ridgway. 1979. *Aspects of ancient Greece,* Allentown Art Museum.

Πίτσιος, Θ. Κ. 2003. *Εξελικτική Ανθρωπολογία: Πορίσματα και βασικές έννοιες της σύγχρονης ανθρωπολογικής έρευνας*, Αθήνα.

Πλάντζος, Δ. 2011. *Ελληνική Τέχνη και Αρχαιολογία (1100-30 π.Χ.),* Αθήνα.

----------. 2014. *Οι αρχαιολογίες του κλασικού: Αναθεωρώντας τον εμπειρικό κανόνα*, Αθήνα.

Pollitt, J. J. 1986. *Art in the Hellenistic age*, Cambridge & New York.

Praschniker, C. 1924. "Zum Friese des Tempels der Athena Nike", Strena Buliciana. Zagreb.

----------. 1954. "Neue Parthenonstudien", *JÖAI* 41, σ. 5-54.

Pritchett, W. K. 1971. *Ancient Greek military practices*, Berkeley.

----------. 1985. *The Greek state at war*, part IV, Berkeley.

Queyrel, F. 2005. *L' autel de Pergame: images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Antiqua 9, Paris.

Rawlings, L. 2007. *The ancient Greeks at war*, Manchester.

Recke, M. 2002. *Gewalt und Leid: das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr.*, Istanbul.

Redfield, J. M. 1975. *Nature and Culture in the Iliad: the tragedy of Hector*, Chicago.

Rehm, R. 1994. *Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton.

Reinach, A. J. 1910. "La Frise du Monument de Paul-Émile à Delphes", *BCH* 34, σ. 433-468.

Reinhardt, K. 1961. *Die Ilias und ihr Dichter*, Goettingen.

Richards, G. C. 1894. "Selected vase-fragments from the Acropolis of Athens: II", *JHS* 14, σ. 186-197.

Richter, G. M. A. 1925. "Recent Classical Accessions", *BMMA* 20, 2, σ. 48-50.

----------. 1942. "Terracotta plaques from early Attic tombs", *BMMA* 1, σ. 80-92.

----------. 1953. *Handbook of the Greek Collection*, Cambridge.

----------. 1954. *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge.

Ridgway, B. S. 1981. *Fifth century styles in Greek sculpture*, New Jersey.

----------. 1990. *Hellenistic Sculpture I: The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Wisconsin.

----------. 1993. *The archaic style in Greek sculpture, Chicago*, Illinois.

----------. 1997. *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture,* Wisconsin.

----------. 1999. *Prayers in Stone: Greek Architectural Sculpture Ca. 600-100 B.C.E.,* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

----------. 2000. *Hellenistic Sculpture II: the styles of ca. 200-100 BC.,* Wisconsin.

----------. 2004. *Second chance: Greek sculptural studies revisited,* London.

Riethmüller, J. W. 2005. *Asklepios: Heiligtümer und Kulte,* Heidelberg

Robert, C. 1879. *Thanatos,* Berlin.

----------. 1881. *Bild und Lied: archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage,* Berlin.

Robertson, M. 1981. *A shorter history of Greek art,* Cambridge & New York.

----------. 1984. "The South Metopes: Theseus and Daidalos" στο Parthenon-Kongress Basel: Referate und Berichte, 4. bis 8. April 1982, επιμ. E. Berger, Mainz, σ. 206-208.

----------. 1992. *The art of vase-painting in classical Athens,* Cambridge.

Rohde, E. 1979. "Drei Sianaschalen der Berliner Antiken-sammlung" στο Studies in honour of Arthur Dale Trendall, επιμ. A. Cambitoglou, Sydney, σ. 135-148.

Robinson, T. 1999. "Erbinna, the 'Nereid Monument' and Xanthus" στο Ancient Greeks West and East, επιμ. G. R. Tsetskhladze, Brill, σ. 361-377.

Rodenwaldt, G. 1939. *Korkyra: archaische Bauten und Bildwerke, Band II: Die Bildwerke des Artemistempels von Korkyra,* Berlin.

Rosivach, V. J. 1983. "On Creon, Antigone and burying the dead." *RhM* 126, σ. 193-211.

Rostovtzeff, M. I. 1941. *The social & economic history of the Hellenistic word,* Oxford.

Rumpf, A. 1927. *Chalkidische Vasen,* Berlin und Leipzig.

Sabin, P. 2007. "Battle: A. Land Battles" στο The Cambridge History of Greek and Roman Warfare, Vol. 1, Cambridge, σ. 399-433.

Saunders, D. 2008. "Dead warriors and their wounds on Athenian black-figure vases" στο Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007, επιμ. D. Kurtz et al, Oxford, σ. 85-94.

Saunders, K. B. 2003. "Appendix" στο Wounding and Death in the Iliad, Wolf-Hartmut Friedrich, London, σ. 131-167.

Schefold, K. 1968. *Der Alexander-Sarkophag / 81 Aufnahmen und Bildgestaltung von Max Seidel,* Berlin.

----------. 1978. *Goetter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Unter Mitarbeit von L. Giualiani, München

----------. 1981. *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Unter Mitarbeit von Franz Jung, München

----------. 1988. *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München

----------. 1989. *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München

----------. 1992. *Gods and heroes in late archaic Greek art*, with the assistance of Luca Giuliani, μετάφ.: Alan Griffiths, Cambridge University Press.

----------. 1993. *Goetter- und Heldensagen der Griechen in der Frueh- und Hocharchaischen Kunst*, München

Schraudolph, E. 1996. "Catalogue: Sculpture and Architectural Fragments (cat. Nos. 1-35)" στο Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar, vol. 1, επιμ. R. Dreyfus και E. Schraudolph, Fine Arts Museums of San Francisco, The Metropolitan Museum of Art, the Staatliche Museen zu Berlin, 1996, σ. 53-103.

Schultz, P. 2002. «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού της Αθηνάς Νίκης στην Ακρόπολη» (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών).

----------. 2009. "The north frieze of the temple of Athena Nike" στο Art in Athens during the Peloponnesian War, επιμ. O. Palagia, New York & Cambridge 2009, σ. 128-167.

Schwartz, A. 2009. *Reinstating the Hoplite: Arms, Armour and Phalanx Fighting in Archaic and Classical Greece*, Stuttgart.

Segal, C. 1971. *The Theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*. Mnemosyne Suppl. 17-19, Leiden.

Sekunda, N. V. 2013. *The Antigonid Army*, Monograph Series 'Akanthina' no. 8, Gdańsk.

Sfyroeras, P. 2013. "The battle of Marathon: Poetry, Ideology, Politics" στο Marathon the day after: Symposium proceedings, Delphi 2-4 July 2010, επιμ. K. Buraselis και E. Koulakiotis, European Cultural Centre of Delphi, σ. 75-94.

Σημαντώνη-Μπουρνιά, Ε. 1990. *Ανασκαφές Νάξου: Οι ανάγλυφοι πίθοι*, Αθήνα.

Shapiro, H. A. 1989. *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Manz am Rhein.

----------. 1991. «The Iconography of Mourning in Athenian Art", *AJA* 95, σ. 629-656.

----------. 1993. *Personifications in Greek Art: The representation of abstract concepts 600-400 B.C.*, Zürich.

----------. 1994a. *Myth into art: Poet and Painter in Classical Greece*, London and New York.

----------. 1994b. “Poet and Painter: Iliad 24 and the Greek Art of narrative”, NAC 23, σ. 23-48.

----------. 2006. “The Wrath of Creon: Withholding Burial in Homer and Sophocles” στο Antigone’s answer: Essays on Death and Burial, Family and State in Classical Athens, επιμ. C. B. Patterson, Helios Vol. 33S, σ. 119-134.

----------. 2012. “Attic Heroes and the Construction of the Athenian Past in the Fifth Century”, στο Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras”, επιμ. J. Marincola, L. Llewellyn-Jones, C. Maciver, Edinburgh, σ. 160-182.

Simon, E. 1975. *Pergamon und Hesiod,* Mainz am Rhein.

----------. 1981. *Die griechischen Vasen,* Muenchen.

----------. 1984. “Ikonographie und Epigraphik. Zum Bauschmuck des Siphnierschatzhauses”, ZPE 57-1984, σ. 1-22.

----------. 2003. *Aias von Salamis als mythische Persönlichkeit*. Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesell, Stuttgart.

Sidnell, P. 2006. *Warhorse: Cavalry in Ancient Warfare,* London & New York.

Siedentopf, H. 1982. Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, Nordrhein-Westfalen i.

Snodgrass, A. 1998. *Homer and the artists: text and picture in early Greek art,* Cambridge.

Sobol, D. J. 1972. *The Amazons of Greek mythology,* South Brunswick.

Sourvinou-Inwood, C. 1983. “A Trauma in Flux: Death in the 8th Century and After” στο The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation, επιμ. R. Hägg, Stockholm, σ. 33-48.

----------. 1995. *“Reading” Greek Death: To the End of the Classical Period,* Oxford.

Stähler, K. P. 1967. *Grab und Psyche des Patroklos: Ein schwarzfiguriges Vasenbild,* Bonn.

Σταϊνχάουερ, Γ. 2001. *Ο πόλεμος στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα.

Stamatopoulou, M. 2007. “Thessalian Aristocracy and Society in the Age of the Epinikian”, στο Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire, Oxford, σ. 309-341.

Σταμπολίδης, Ν.Χ. 1981. «Ο Βωμός του Διονύσου στην Κω: συμβολή στη μελέτη της Ελληνιστικής Πλαστικής και Αρχιτεκτονικής» (διδακτ. Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης).

----------. 1996. *“Αντίποινα”. Συμβολή στη μελέτη των ηθών και των εθίμων της γεωμετρικής-αρχαϊκής περιόδου*, Ρέθυμνο.

Stears, K. 2008. “Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual” στο Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond, επιμ. Ann Suter, Oxford, σ. 139-155.

Steinbock, B. 2013. *Social Memory in Athenian Public Discourse. Uses and Meanings of the Past*, Michigan.

Steiner, A. 2007. *Reading Greek vases*, Cambridge University Press.

Steuben, H. Von. 1968. *Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen.* Berlin.

Stewart, A. F. 1990. *Greek sculpture, an exploration*, Vol I & II. New Haven & London.

----------. 1993. *Faces of Power: Alexander’s Image and Hellenistic Politics*, University of California, Berkeley, Los Angeles, Oxford.

----------. 1996. “A Hero’s quest: Narrative and the Telephos Frieze” στο Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar, vol. 1, επιμ. R. Dreyfus και E. Schraudolph, Fine Arts Museums of San Francisco, The Metropolitan Museum of Art, the Staatliche Museen zu Berlin, 1996, σ. 39-52.

----------. 1997. Art, desire, and the body in ancient Greece, Cambridge University Press.

----------. 2000. “Pergamo Ara Marmorea Magna: On the Date, Reconstruction, and Functions of the Great Altar of Pergamon” στο From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context, επιμ. N. T. de Grummond και B. S. Ridgway, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2000, σ. 32-57.

----------. 2004. *Attalos, Athens, and the Akropolis: The Pergamene "Little Barbarians" and their Roman and Renaissance legacy* / with an Essay on the Pedestals and the Akropolis South Wall by Manolis Korres, Cambridge University Press.

----------. 2014. *Art in the Hellenistic world: an Introduction*, University of California, Berkeley.

Stansbury-O’Donnell, M. D. 2006. *Vase painting, gender, and social identity in archaic Athens*, Cambridge University Press.

Strauss, J. 2013. *Private Lives, Public Deaths: Antigone and the Invention of Individuality*, New York.

Stucchi, S. 1981. *Divagazioni archaeologiche, Vol. 1: Delle Figure del Grande Frontone Di Corfu. Di Un Mitreo E Di Un Oracolo a Cirene*, Roma.

Stupperich, R. 1977. «Staatsbegraebnis und Privatgrabmal im klassischen Athen» (διδακτ. Διατριβή, Muenster).

Svenbro, J. 1988. *Phrasikleia: anthropologie de la lecture en Grèce ancienne,* Paris.

Technau, W. 1936. *Exekias. Mit 31 Tafeln*, Leipzig.

Thonemann, P. 2013. “The Attalid State, 188-133 BC” στο Attalid Asia Minor: Money, International Relations, and the State, επιμ. P. Thonemann, Oxford 2013, σ. 1-47.

Tillyard, E. M. W. 1923. The Hope vases: a Catalogue and a Discussion of the Hope Collection of Greek Vases, with an introduction on the History of the Collection and on Late Attic and South Italian Vases, Cambridge.ω

Τζάχου – Αλεξανδρή, Ο. Ε. 1989. «Αθηναϊκή λευκή λήκυθος από τον αρχαίο Ωρωπό», στο Φίλια Έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν, Τόμος Γ’, Αθήναι, σ. 83-107.

----------. 2000. «Ο ζωγράφος της Bologna 228 στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο», *ΑΕ* 139 (2000), σ. 95-124.

Τιβέριος, Μ. Α. 1976. *Ο Λυδός και το έργο του: συμβολή στην έρευνα της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας*, Αθήναι.

----------. 1985. *Μία «κρίσις των όπλων» του ζωγράφου του Συλέα*, Αθήνα.

----------. 1996. *Ελληνική τέχνη: αρχαία αγγεία*, Αθήνα.

Touchefeu-Meynier, O. 1983. “Lecture des images mythologiques: Un exemple d’images sans texte, la mort d’Astyanax”, στο Image et ceramique grecque: Actes du colloque de Rouen 25-26 novembre 1982, επιμ. F. Lissarrague και F. Thelamon, Rouen, σ. 21-27.

----------. 1990. “L’humiliation d’Hector”, *Mètis* 5, σ. 157-165.

Tsingarida, A. 2009. “The Death of Sarpedon: Workshops and Pictorial Experiments” στο Hermeneutik der Bilder: Beitraege zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei (Beihefte zum *CVA* Band IV), επιμ. S. Schmidt και J. Oakley, Muenchen, σ. 135-142.

Turner, M. 2004. “Iconology vs Iconography: The influence of Dionysos & the imagery of Sarpedon”, Hephaistos 21/22 (2003/2004), Camelion-Verlag, σ. 53-79.

Ulf, C. 2009. “The World of Homer and Hesiod” στο A companion to archaic Greece, επιμ. K. A. Raaflaub και H. V. Wees, Malden & Oxford, σ. 81-99.

Vacano, O. v. 1988. “Regio instratu ornatus. Beobachtungen zur Deutung des Reliefs des L. Aemilius Paullus in Delphi” στο Bathron: Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten für Heinrich Drerup zu seinem 80. Geburtstag von seinen Schülern und Freunden, επιμ. Hermann Büsing και Friedrich Hiller, Archäologisches Institut der Universität des Saarlandes, σ. 375-386.

Van Wees, H. 1992. *Status warriors: war, violence and society in Homer and history*, Amsterdam.

----------. 2000. “The development of the Hoplite Phalanx. Iconography and Reality in the 7th Century” στο War and Violence in Ancient Greece, επιμ. H. Van Wees, London, σ. 125-166.

----------. 2004. *Greek Warfare: myths and realities*, London.

----------. 2007. “War and society” στο The Cambridge history of Greek and Roman warfare, Vol. 1: Greece, the Hellenistic world and the rise of Rome, επιμ. P. Sabin, H. Van Wees και M. Whitby, Cambridge University Press, σ. 273-299.

Vanderpool, E. 1976. “Marble torso of a fallen warrior”, *AM* 91, σ. 75-76.

Vaughn, P. 1991. “The identification and retrieval of the hoplite battle-dead” στο Hoplites: The Classical Greek Battle Experience, επιμ. V. D. Hanson, London & New York 1991, σ. 38-62.

Vermeule, E. D. T. 1965. “The Vengeance of Achilles.” *BMFA* 63, σ. 35-52.

----------. 1979. *Aspects of death in early Greek art and poetry*, Berkeley.

Vian, F. 1952. *La guerre des géants: le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris.

Völker, H.-H. 1935. Das Motiv des Liegenden in der älteren Griechischen Vasenmalerei, Berlin.

Walter, H. 1968. *Frühe samische Gefässe: Chronologie und Landschaftsstile ostgriechischer Gefässe* (Samos V), Bonn.

Walter-Karydi, E. 1973. *Samische Gefaesse des 6. Jahrhunderts v. Chr: Landschaftsstile ostgriechischer Gefaesse* (Samos VI 1), Bonn.

----------. 1987. *Die Äginetische Bildhauerschule: Werke und schriftliche Quellen*, Alt- Ägina, Band II,2, Mainz/Rhein.

Walter-Καρύδη, Ε. 1995. «Γέρας θανόντων. Η τίμηση των νεκρών στα ομηρικά έπη και στην πρώιμη Αθήνα», Ευχήν Οδυσσεί: Από τα Πρακτικά του Ζ’ Συνεδρίου για την Οδύσσεια (3-8 Σεπτεμβρίου 1993), Ιθάκη, σ. 159-181.

----------, Ε. 2014. «Κορμός νεκρού πολεμιστή, Αριθ. Ευρ. 4809» στο Κατάλογος Γλυπτών: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Ι.1: Γλυπτά των αρχαϊκών χρόνων από τον 7ο αιώνα έως το 480 π.Χ., επιμ. Γ. Δεσπίνης και Ν. Καλτσάς, Αθήνα 2014, σ. 318-320.

Watrous, L. V. 1982. “The sculptural program of the Siphnian Treasury at Delphi”, *AJA* 86, σ. 159-172.

Weaver, B. 2009. “Euripides’ Bacchae and Classical Typologies of Pentheus’ sparagmos, 510-406 BC”, *BICS* 52, σ. 15-43.

Webb, P. A. 1996. *Hellenistic Architectural Sculpture: Figural Motifs in Western Anatolia and the Aegean Islands*, London & Wisconsin 1996.

Webster, T. B. L. 1967. *The Tragedies of Euripides*, London.

Wesenberg, B. 1983. “Perser oder Amazonen? Zu den Westmetopen des Parthenon”, *AA* 1983, σ. 203-208.

West, M. L. 2003. *Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries BC*, Cambridge, Massachusetts, London.

----------. 2013. *The epic cycle: a commentary on the lost Troy epics*, Oxford University Press.

Whitley, J. 2012. "Agency in Greek Art" στο A Companion to Greek Art, επιμ. Tyler Jo Smith and Dimitris Plantzos, Wiley-Blackwell.

Wiencke, M. I. 1954. "An epic theme in Greek art", *AJA* 58, σ. 285-306.

Williams, D. 1980. "Ajax, Odysseus and the arms of Achilles", *AntK* 23, σ. 137-145.

----------. 1984. "Close shaves" στο Ancient Greek and related pottery: proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984, H.A.G. Brijder, Amsterdam, σ. 275-281.

Woodford S. και M. Loudon 1980. "Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax Carrying the Body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting", *AJA* 84, σ. 25-40.

Woodford, S. 2003. *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge.

Worthington, I. 2014. By the spear: Philip II, Alexander the Great, and the Rise and Fall of Macedonian Empire, Oxford University Press.

Wrenhaven K. L. 2012. Reconstructing the Slave: The Image of the Slave in Ancient Greece, London.

Wünsche, R. 1998. *Der Torso: Ruhm und Rätsel. Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen, Rom*, München

Χωρέμης, Α. 1997. «Μία άποψη για το αέτωμα της Γοργούς της Κέρκυρας» στο Έπαινος Ιωάννου Κ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1997, σ. 171-182.

Yalouris, N. 1986. "Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros" στο Archaische und klassische Griechische Plastik, Akten des Internationalen Kolloquiums vom 22.-25. April 1985 in Athen, Band II, επιμ. H. Kyrieleis, σ. 175-186.

----------. 1992. *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*. *AntP*, 21, München.

Yaylali, A. 1976. "Des Fries des Artemisions von Magnesia am Maeander", *IstMitt* 15, Tübingen.

Zahn, E. 1983, "Oinone", *AA* 1983, σ. 585-592.

Zahrnt, M. 2013. "Marathon, the century after" στο Marathon the day after: Symposium proceedings, Delphi 2-4 July 2010, επιμ. K. Buraselis και E. Koulakiotis, European Cultural Centre of Delphi, σ. 139-150.

Zardini, F. 2009. The Myth of Herakles and Kyknos: A study in Greek Vase-Painting and Literature, Verona.

ΕΙΚΟΝΕΣ



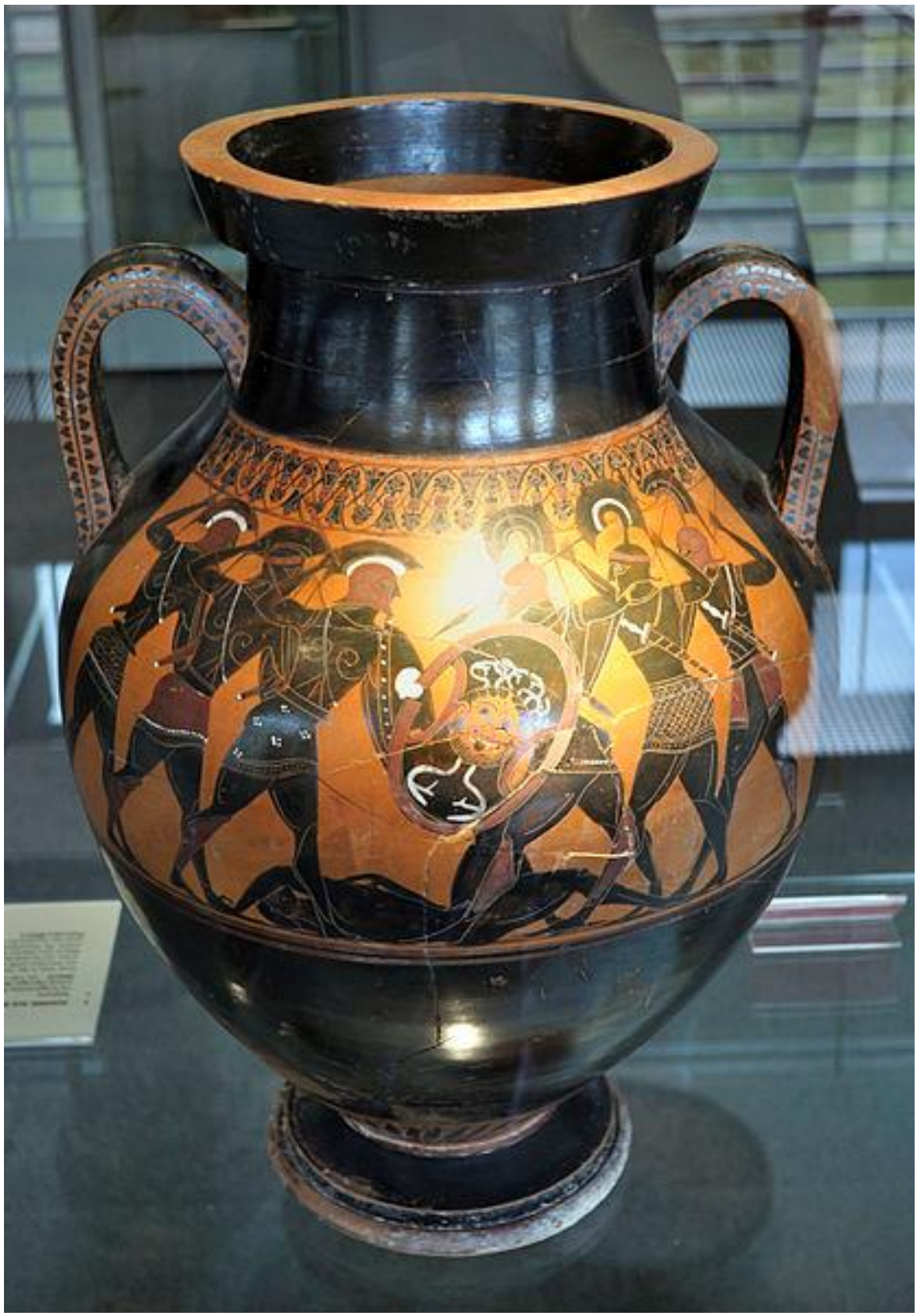
Εικ. 1



Εικ. 2



Εικ. 3



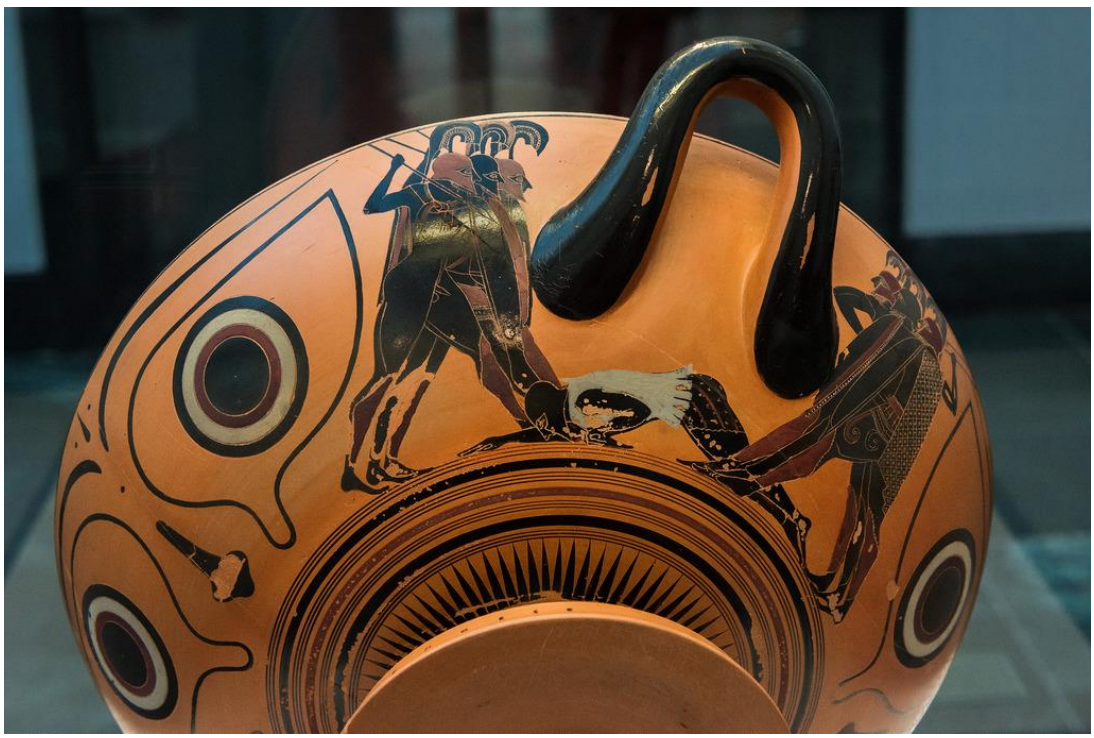
Εικ. 4



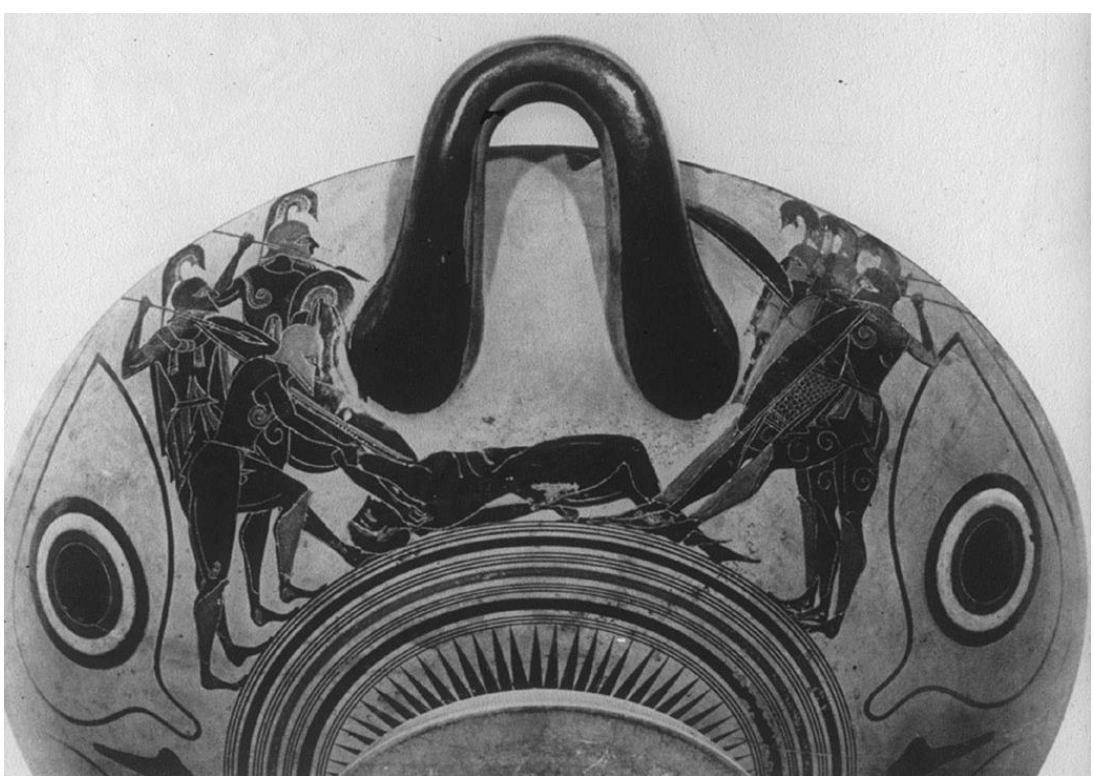
Εικ. 5



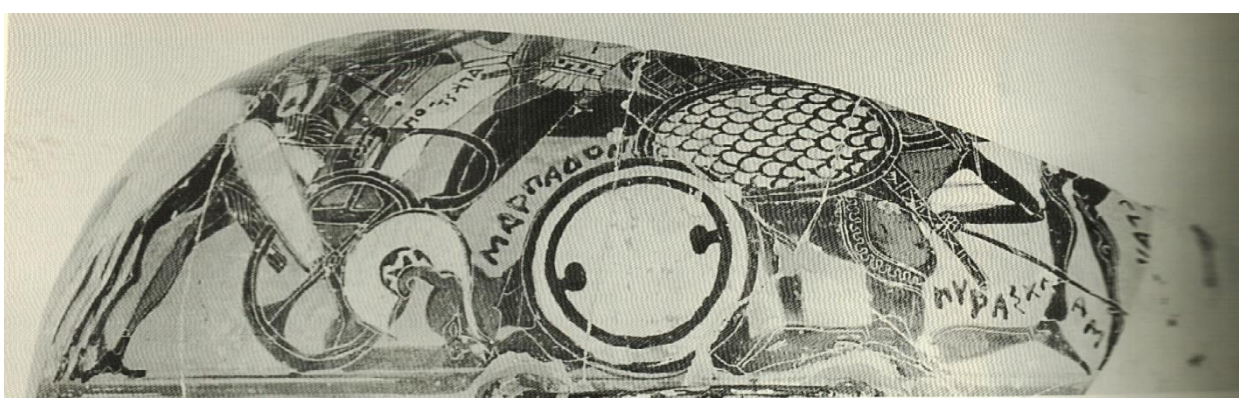
Εικ. 6



Εικ. 7α



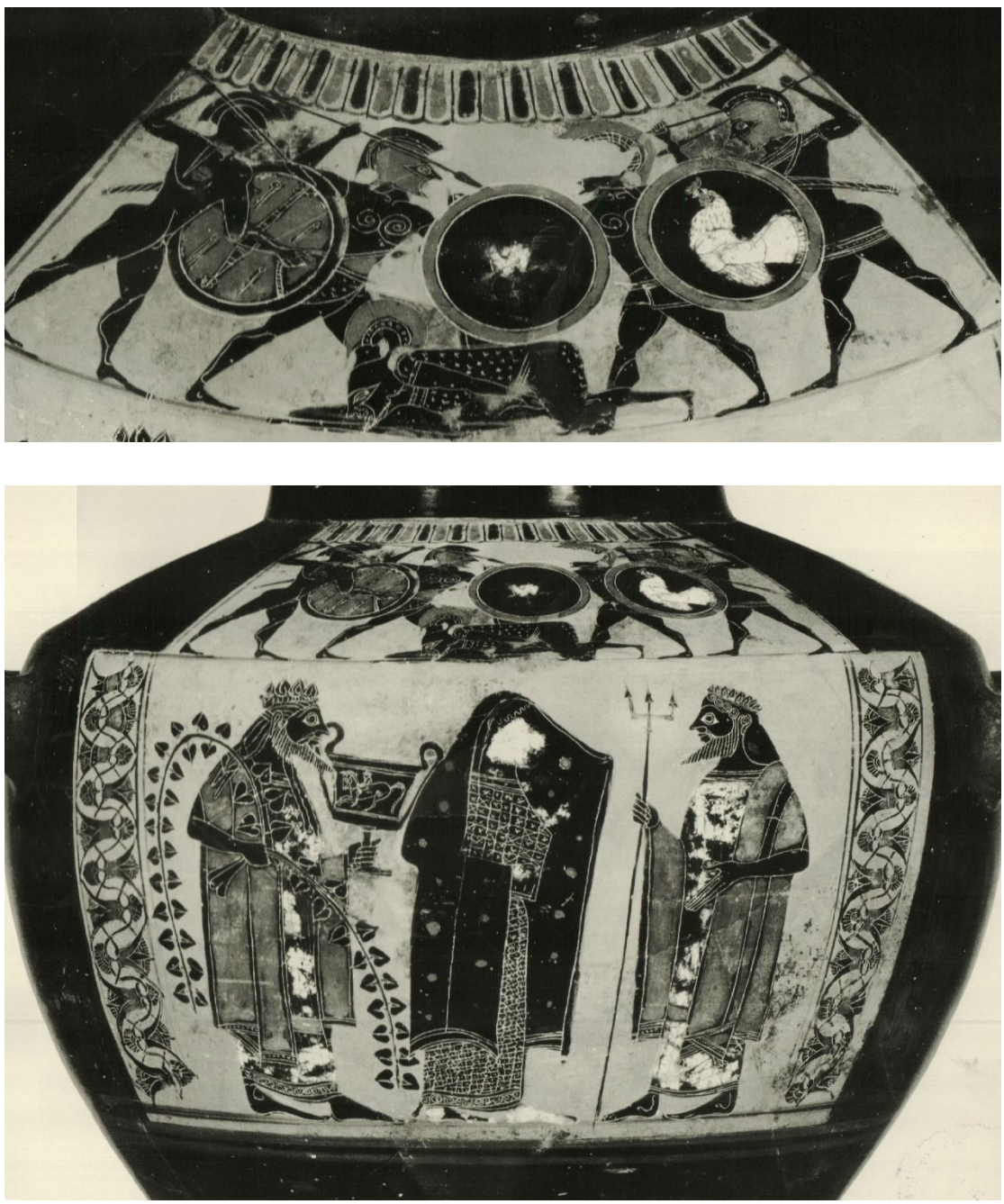
Εικ. 7β



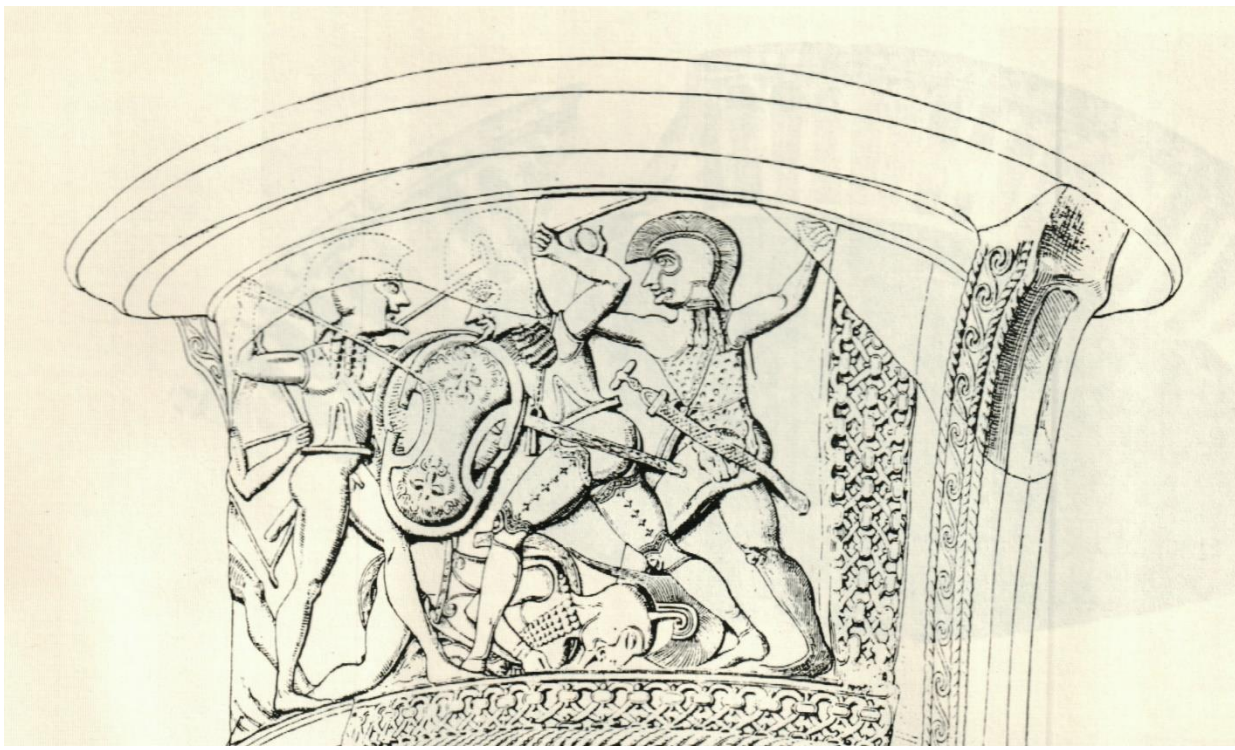
Εικ. 8



Εικ. 9

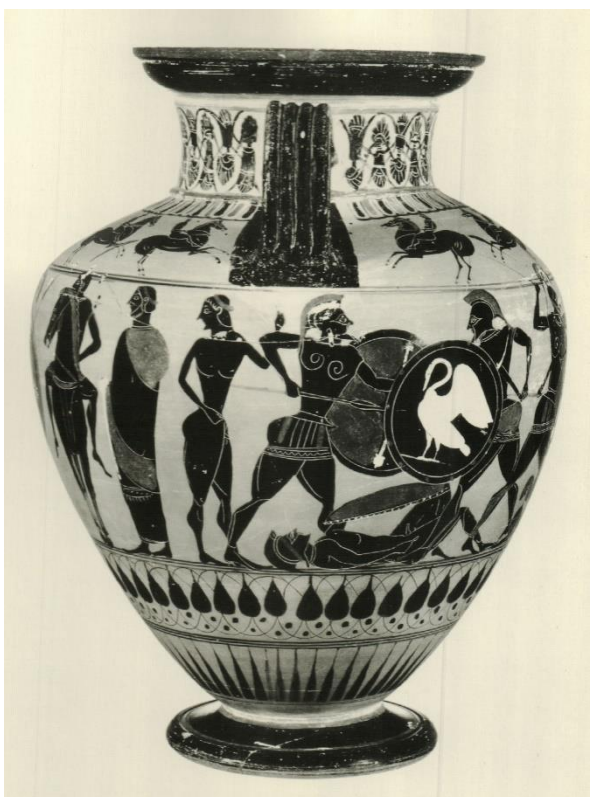


Εικ. 10

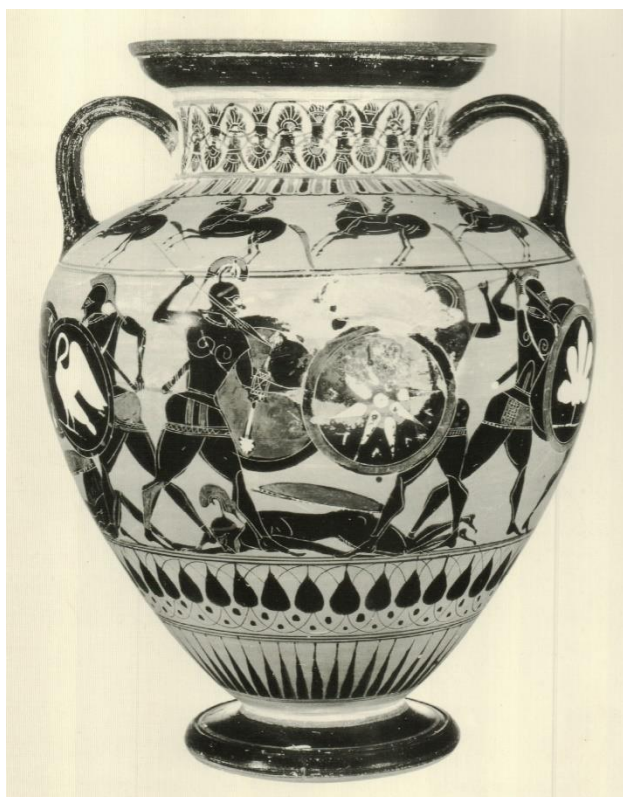




Εικ. 11



Εικ. 12α



Εικ. 12β



Εικ. 13

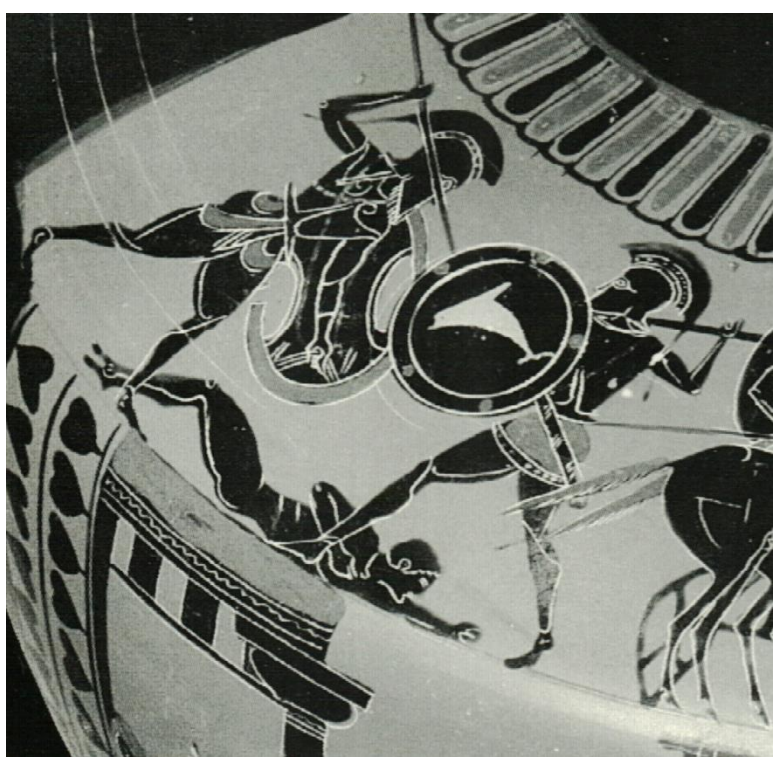


Εικ. 14



Εικ. 15





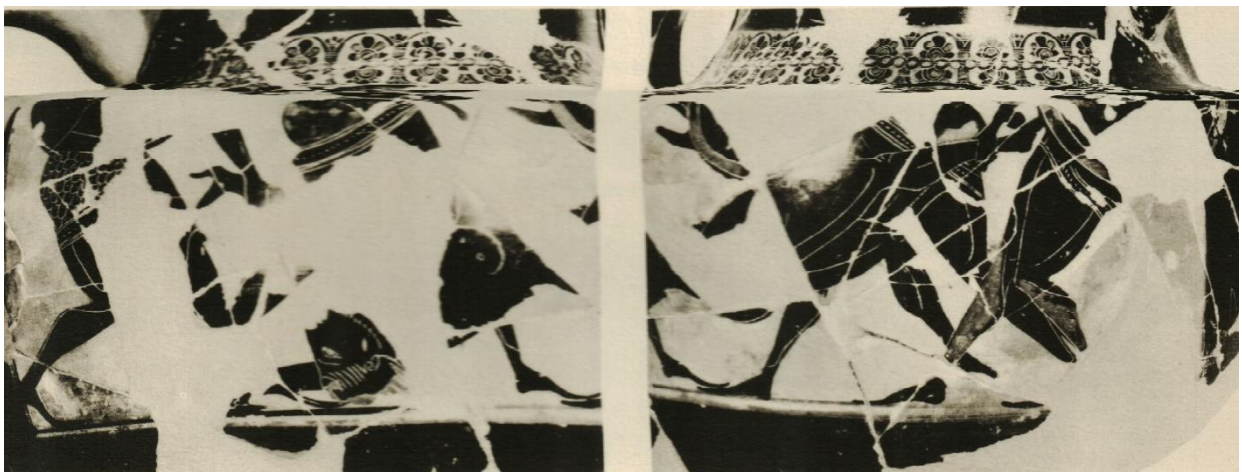
Εικ. 16

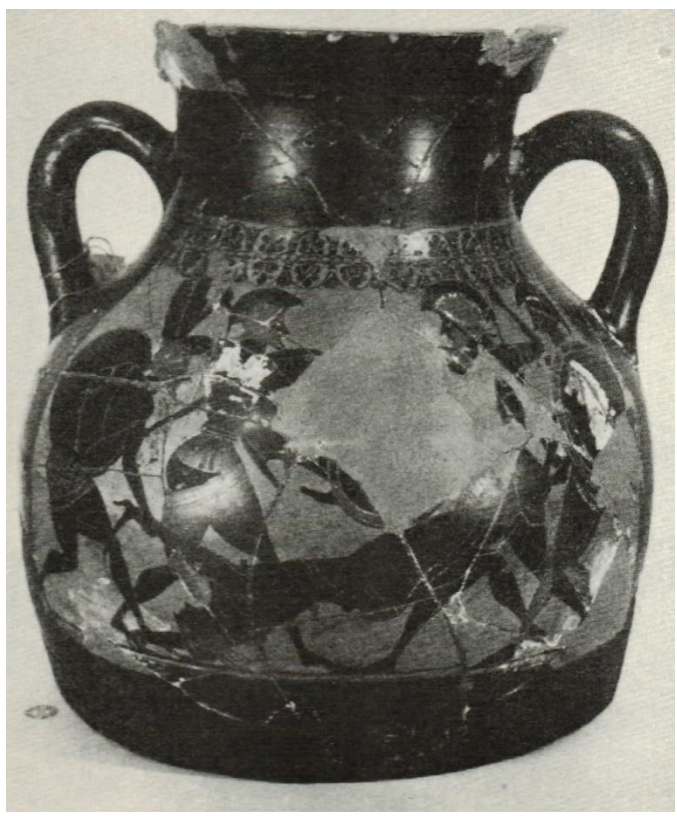


Εικ. 17



Εικ. 18

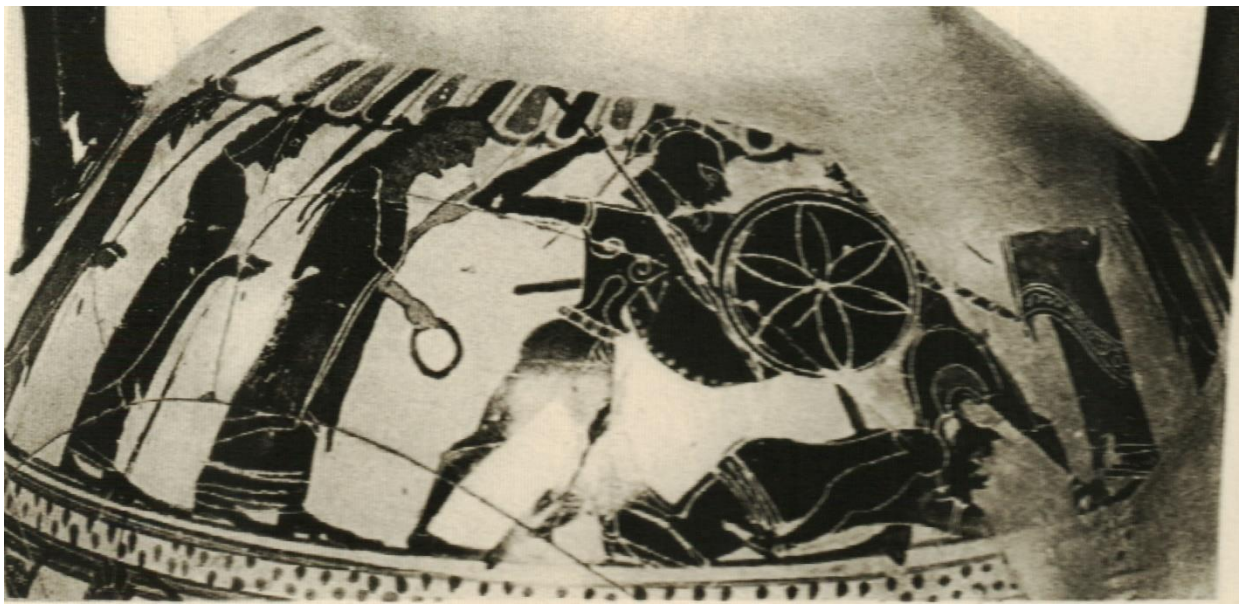


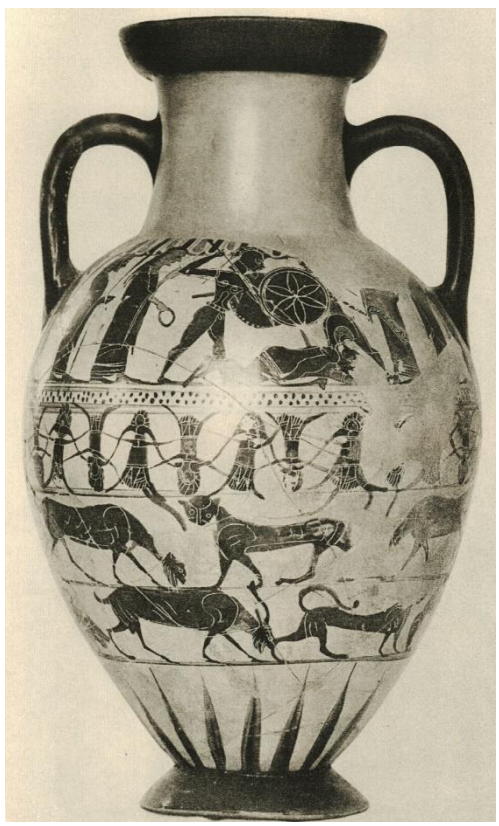


Εικ. 19



Εικ. 20

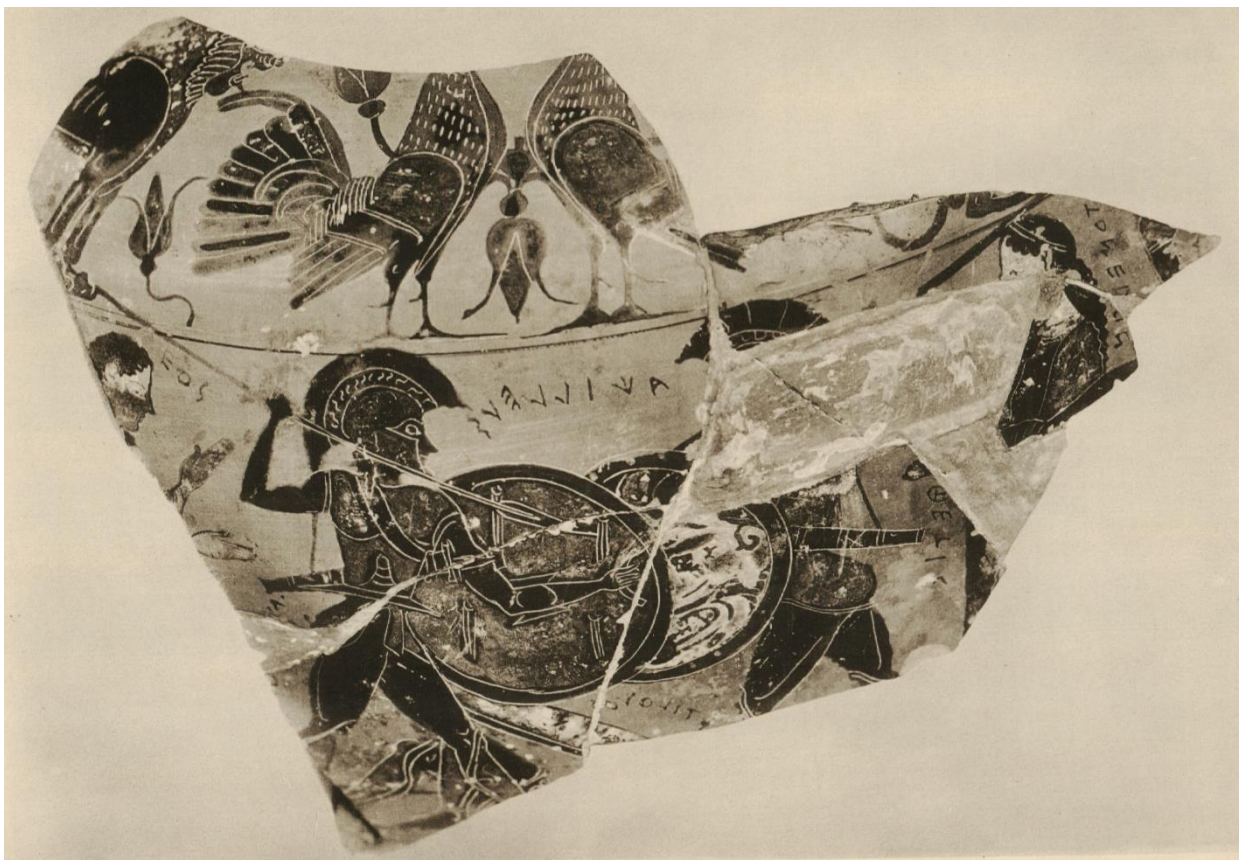




Εικ. 21



Εικ. 22



Εικ. 23



Εικ. 24



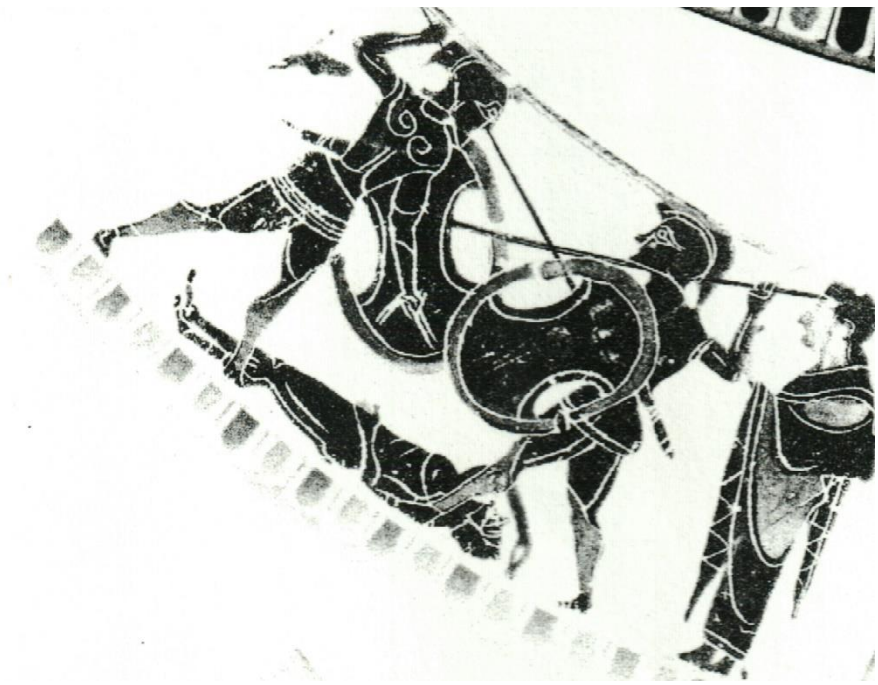
Εικ. 25



Εικ. 26



Εικ. 27







Εικ. 28



Εικ. 29



Εικ. 30

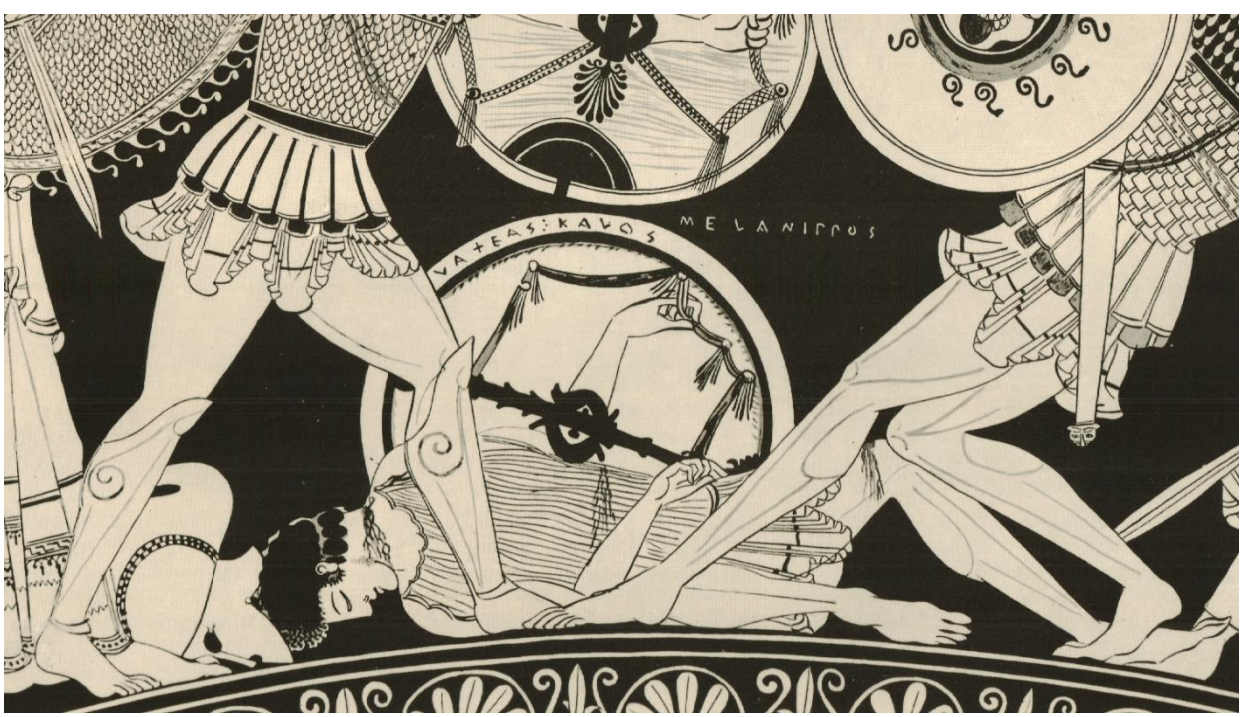


Εικ. 31



Εικ. 32



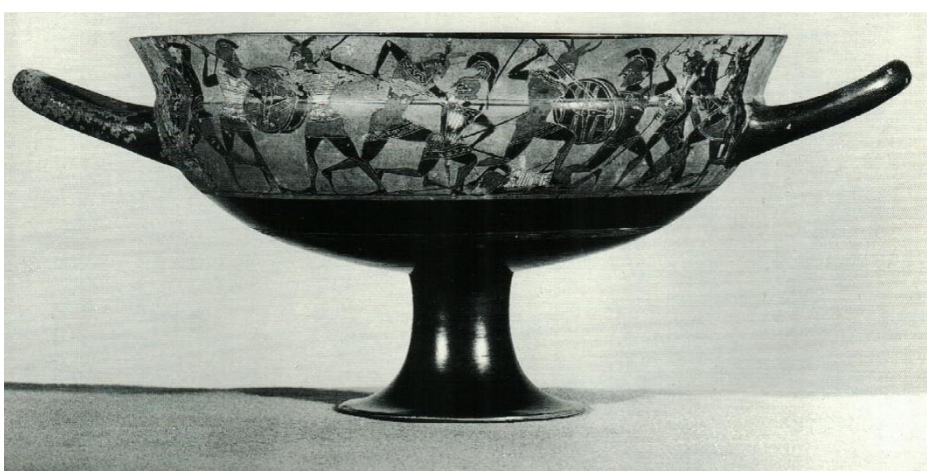


Εικ. 33



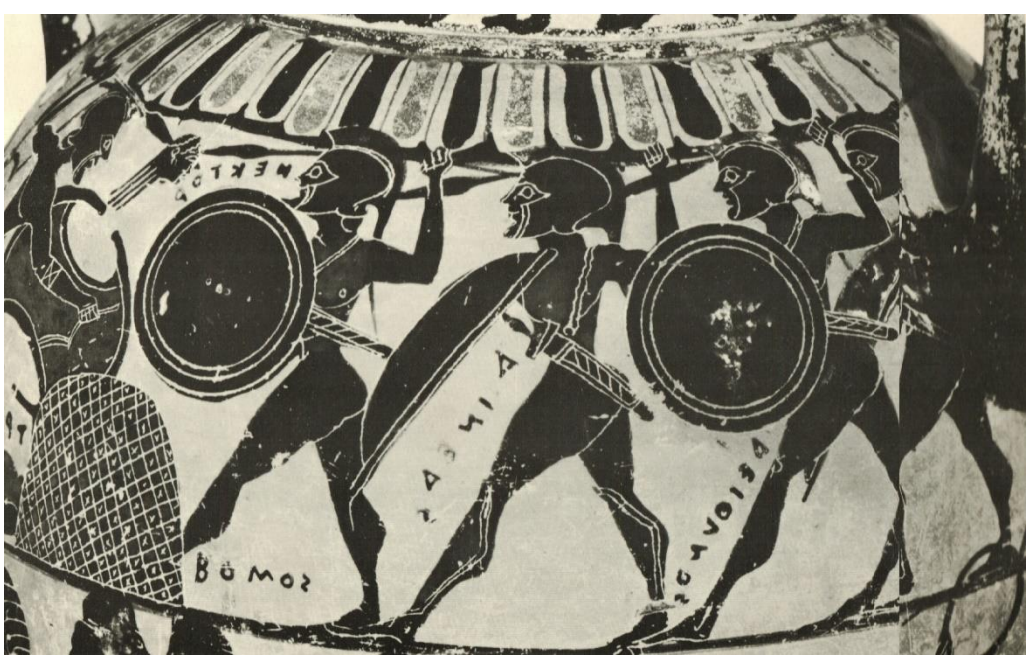
Εικ. 34





Εικ. 35





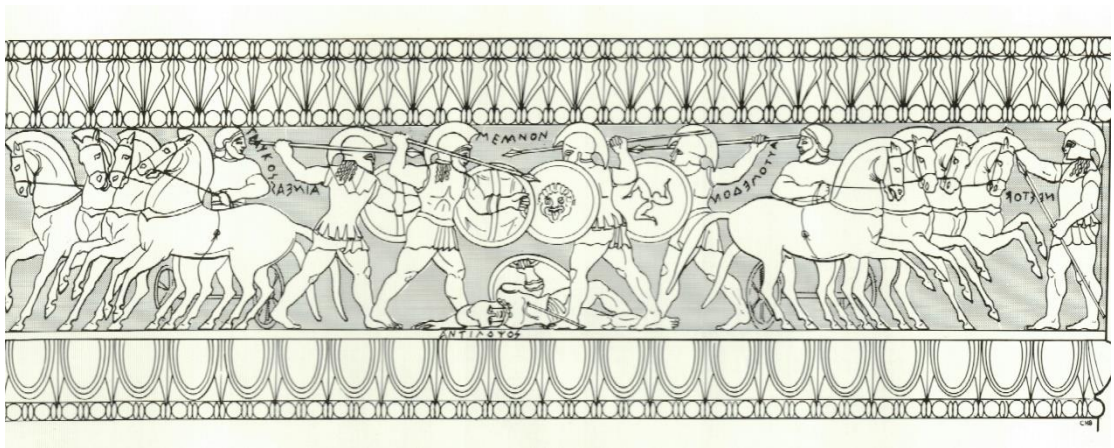
Εικ. 36

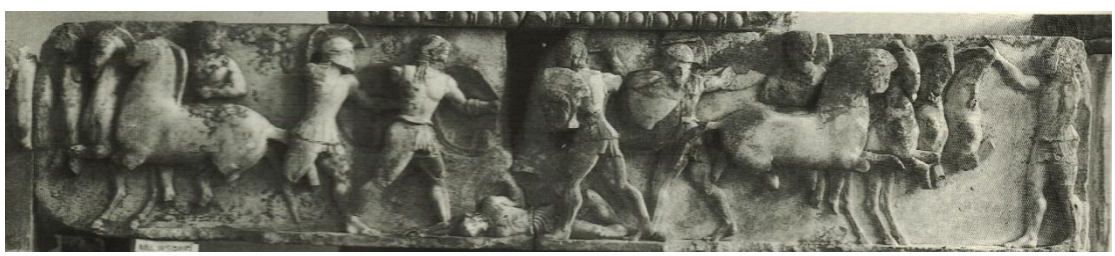


Εικ. 37



Εικ. 38





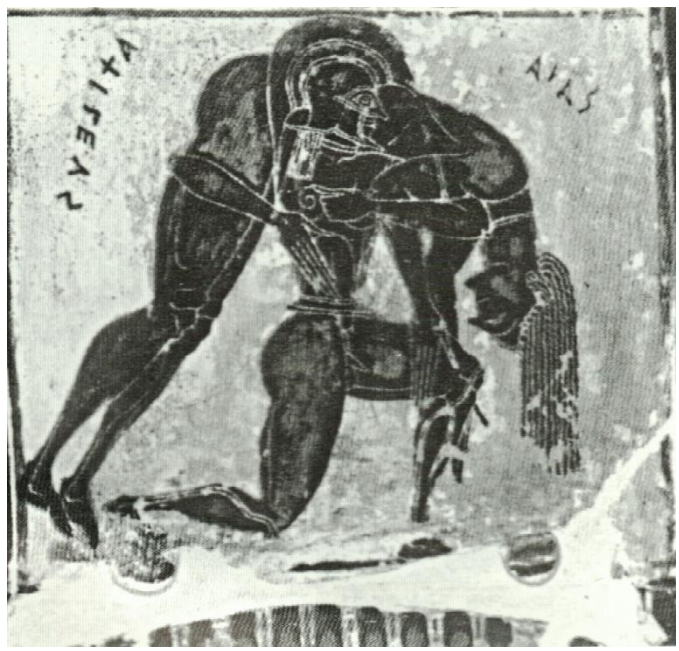


Εικ. 39



Εικ. 40

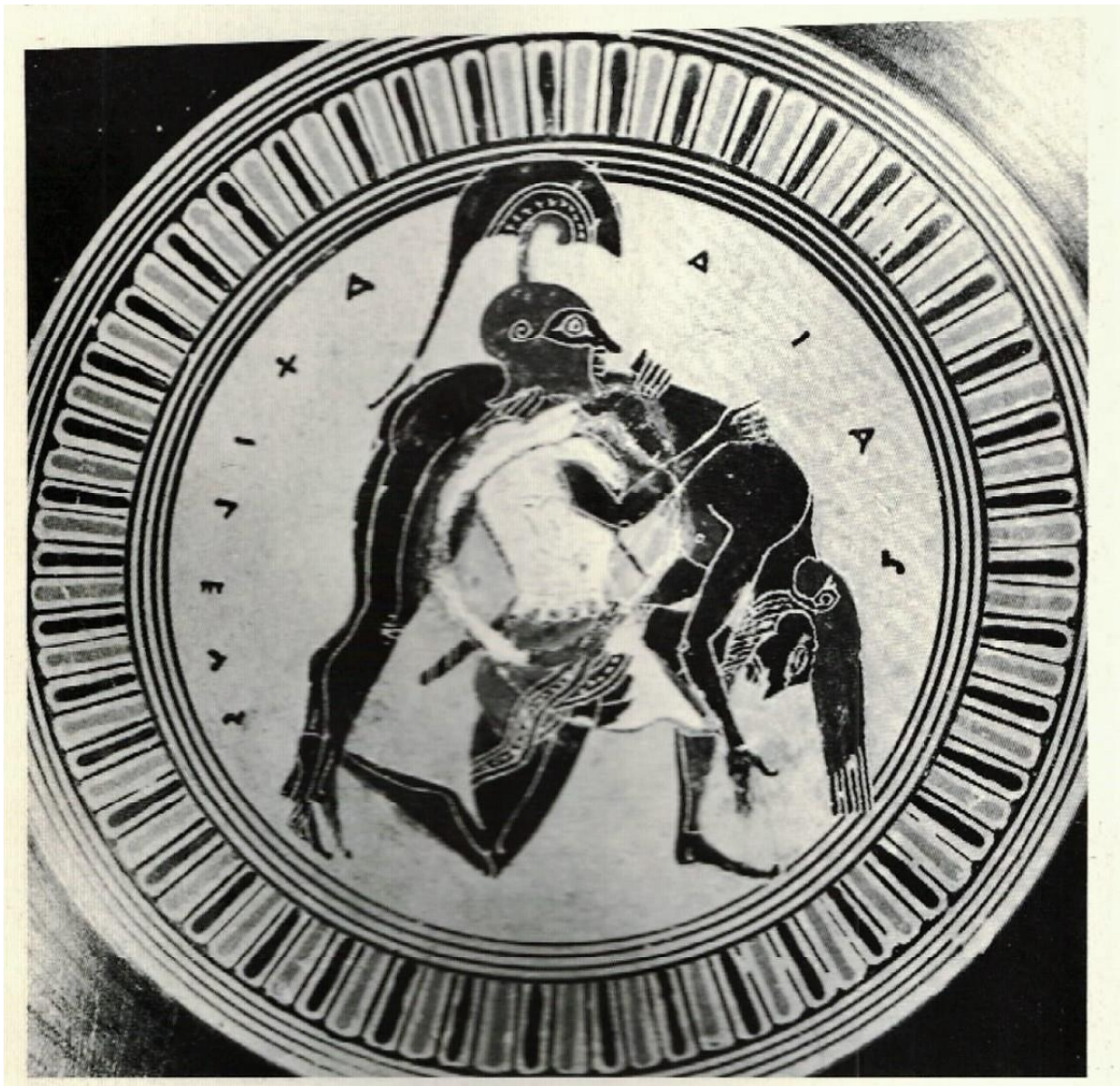




Εικ. 41α



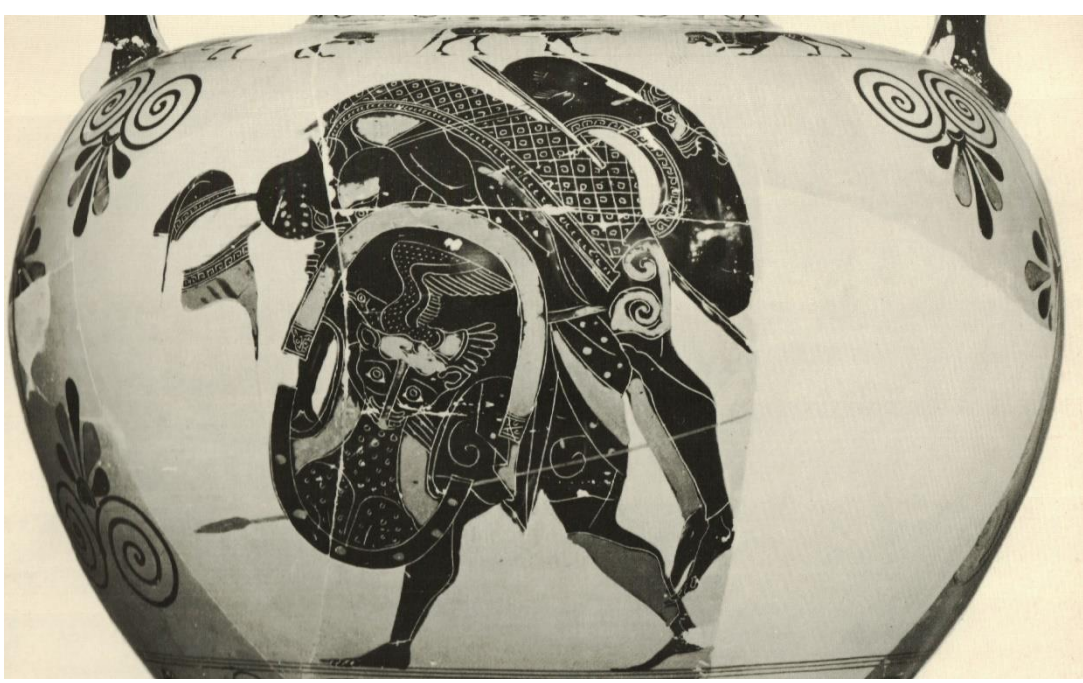
Εικ. 41β



Εικ. 42



Εικ.
43α



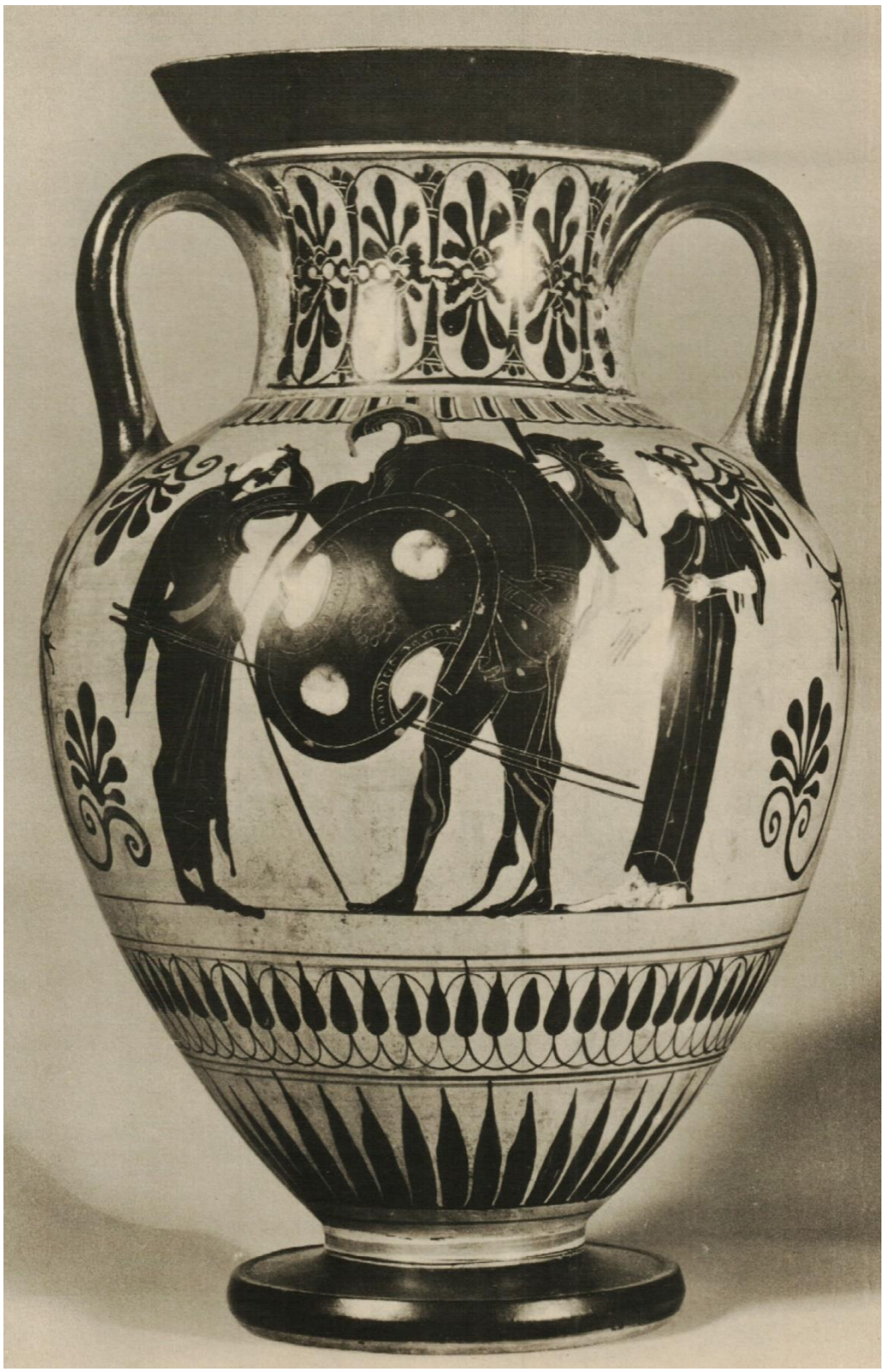
Εικ. 43β



Εικ. 44



Εικ. 45



Εικ. 46



Εικ. 47



Εικ. 48



Εικ. 49



Εικ. 50



Εικ. 51



Εικ. 52



Εικ. 53



Εικ. 54



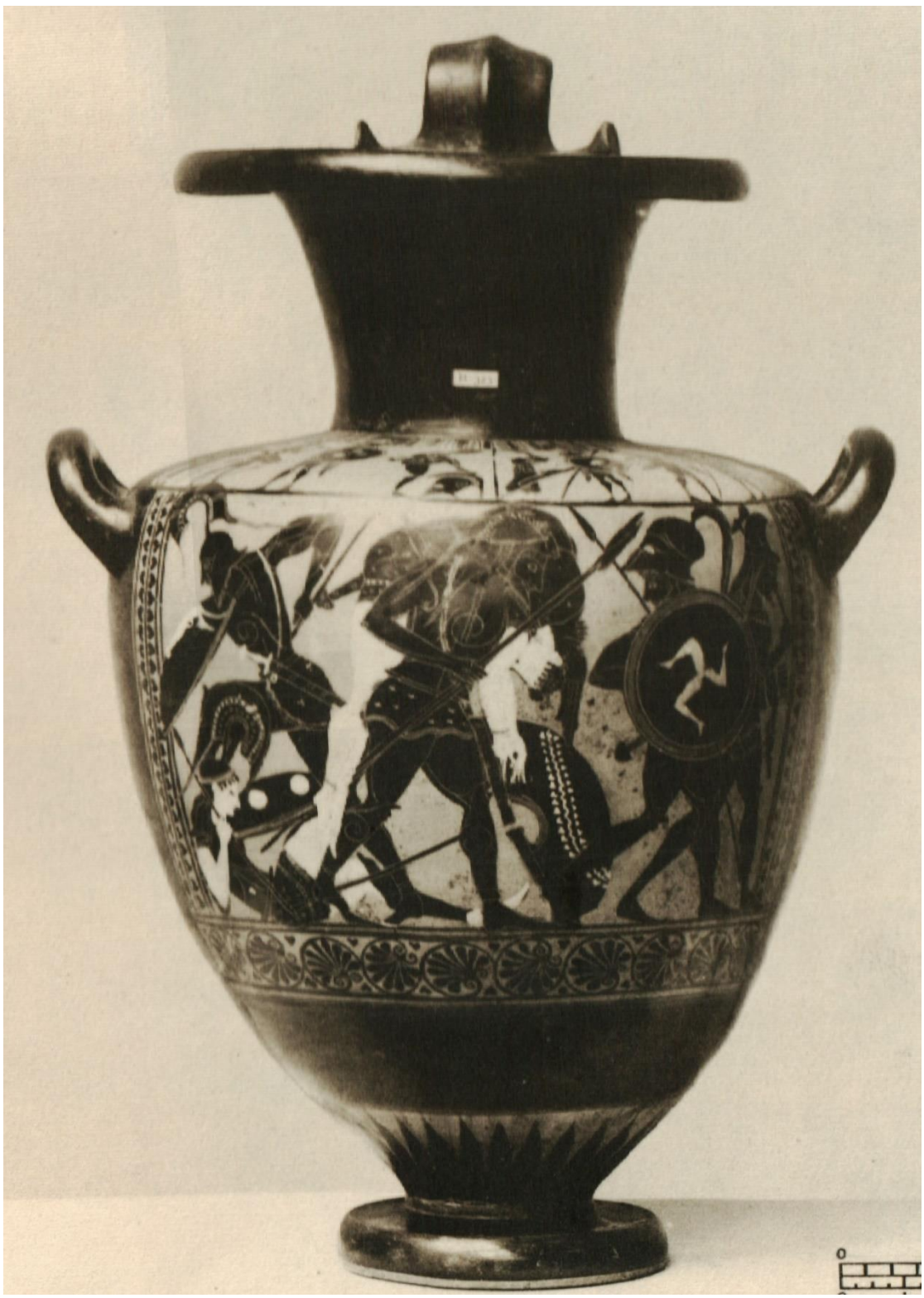
Εικ. 55



Εικ. 56α



Εικ. 56β



Εικ. 57



Εικ. 58



Εικ. 59



Εικ. 60



Εικ. 61



Εικ. 62

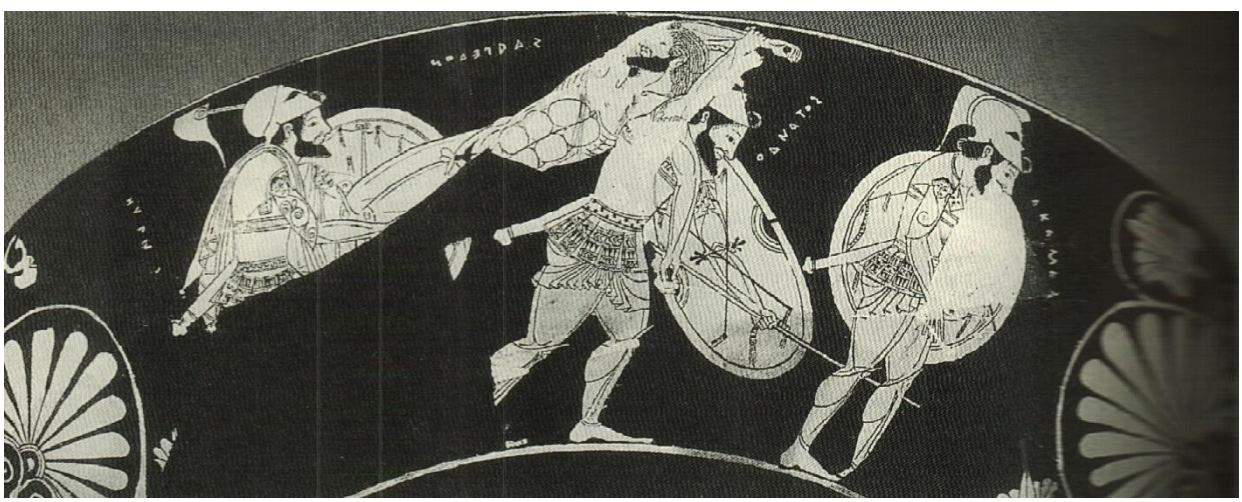


Εικ. 63





Εικ. 64



Εικ. 65



Εικ. 66



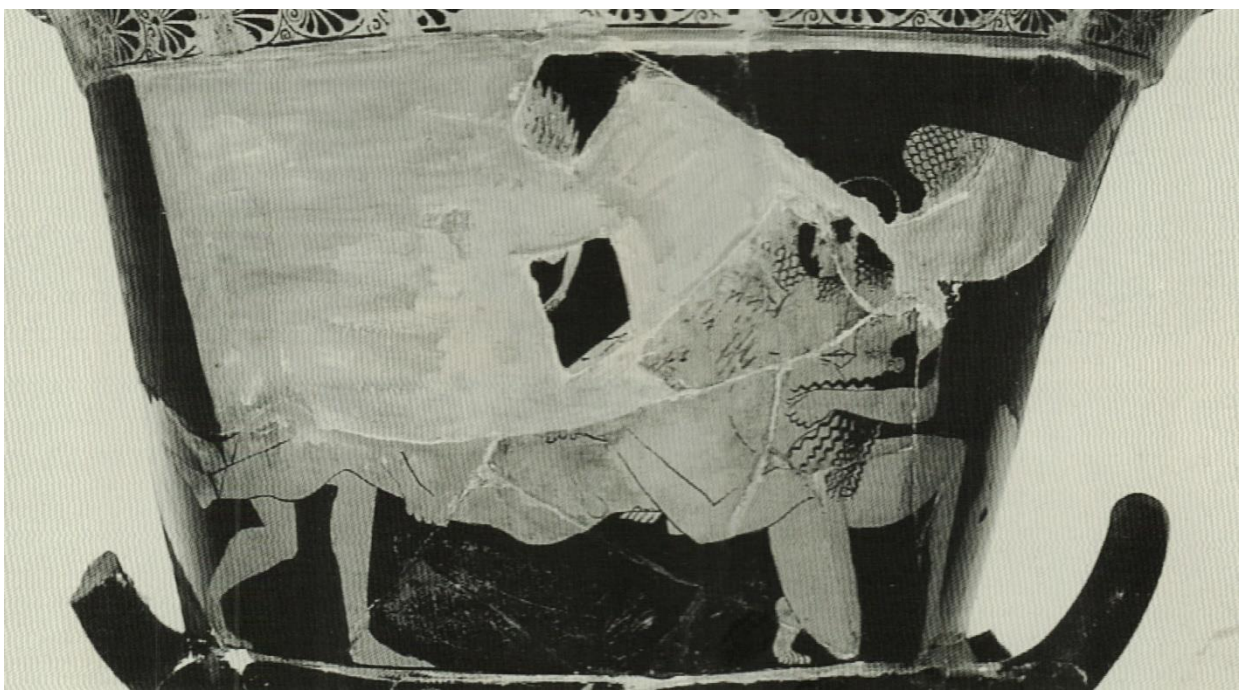
Εικ. 67



Εικ. 68



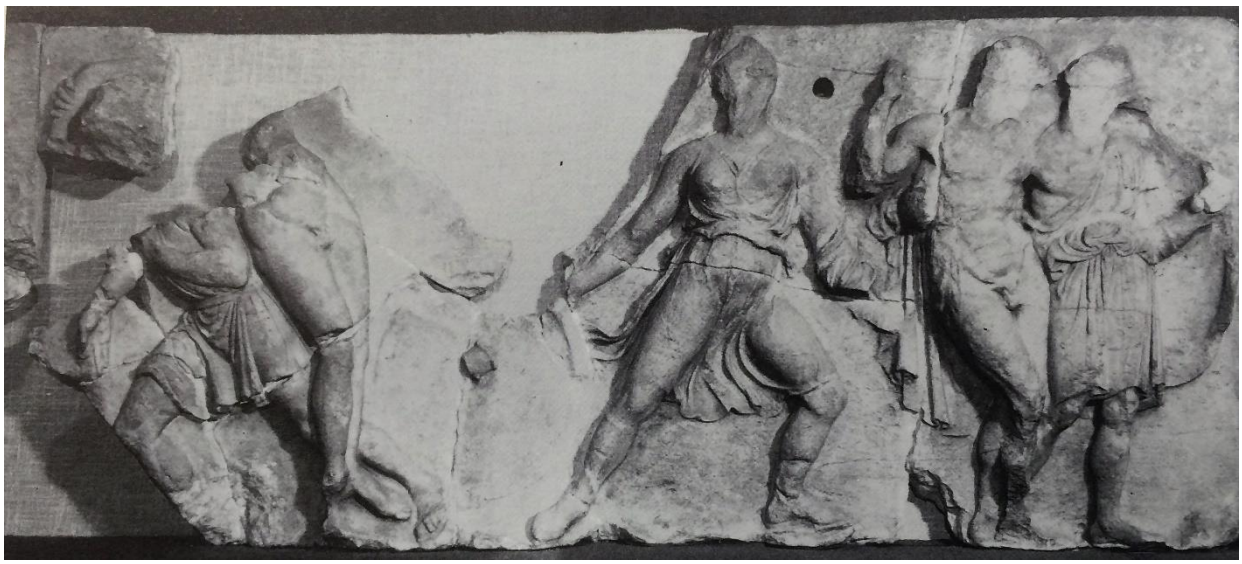
Εικ. 69



Εικ. 70



Εικ. 71





Εικ. 72



Εικ. 73



Εικ. 74



Εικ. 75



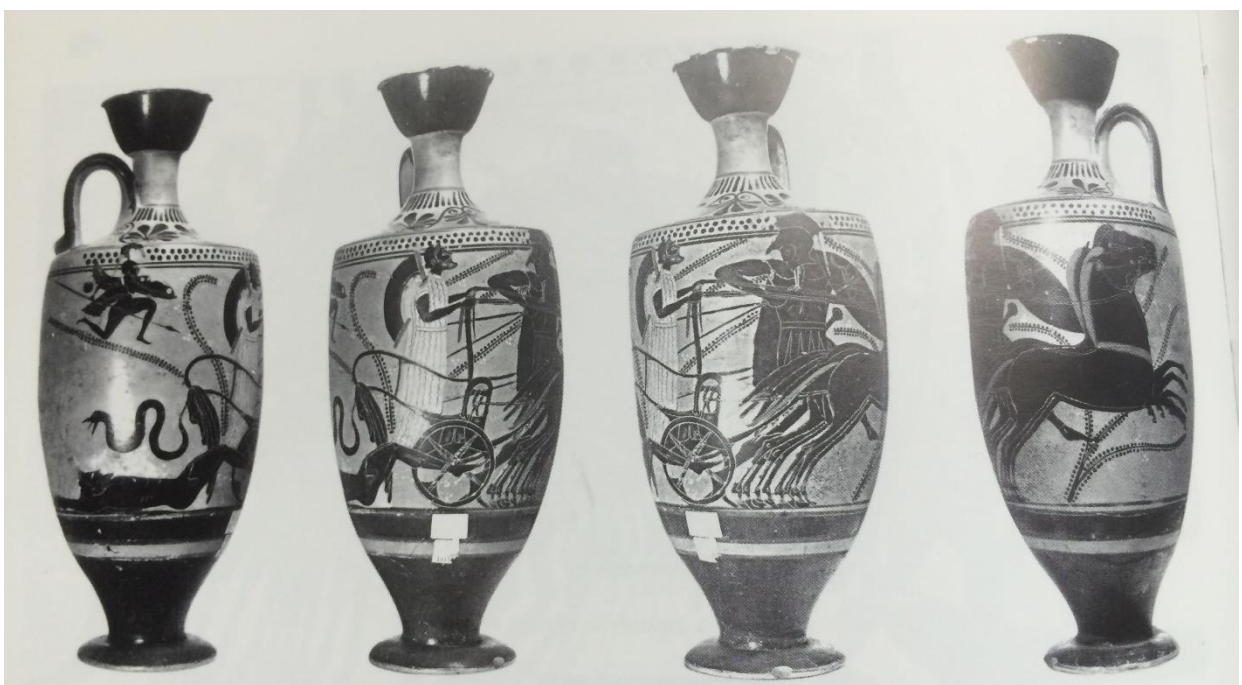


Εικ. 76

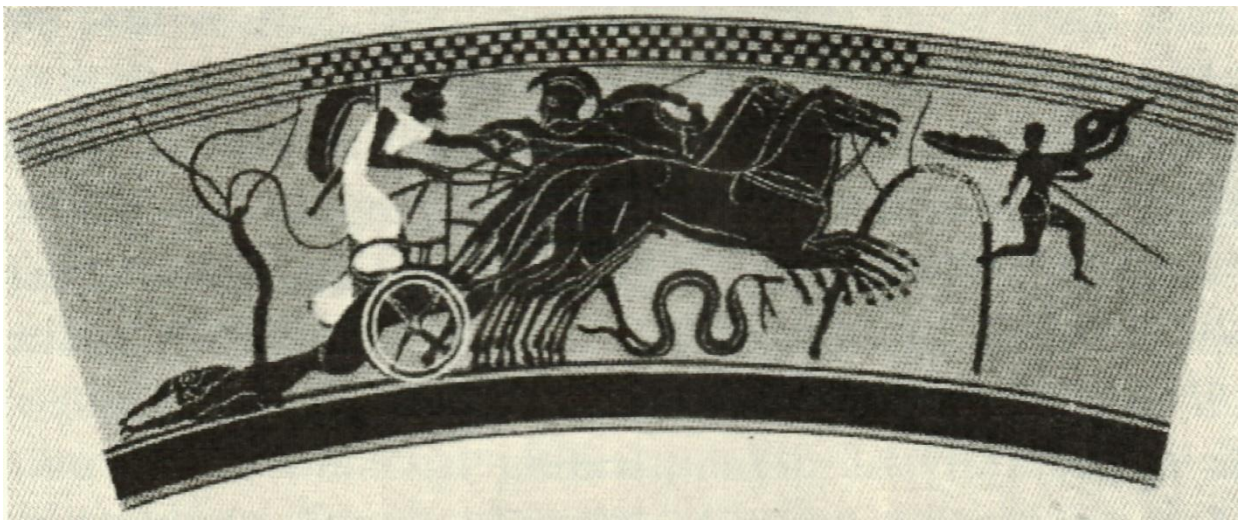




Εικ. 77

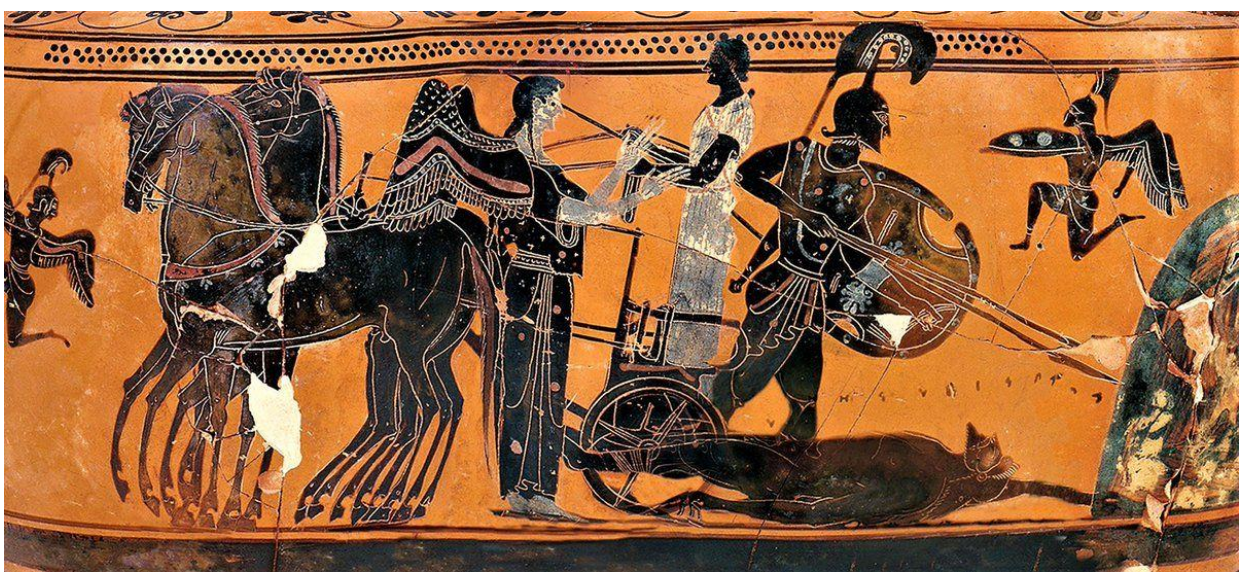


Εικ. 78

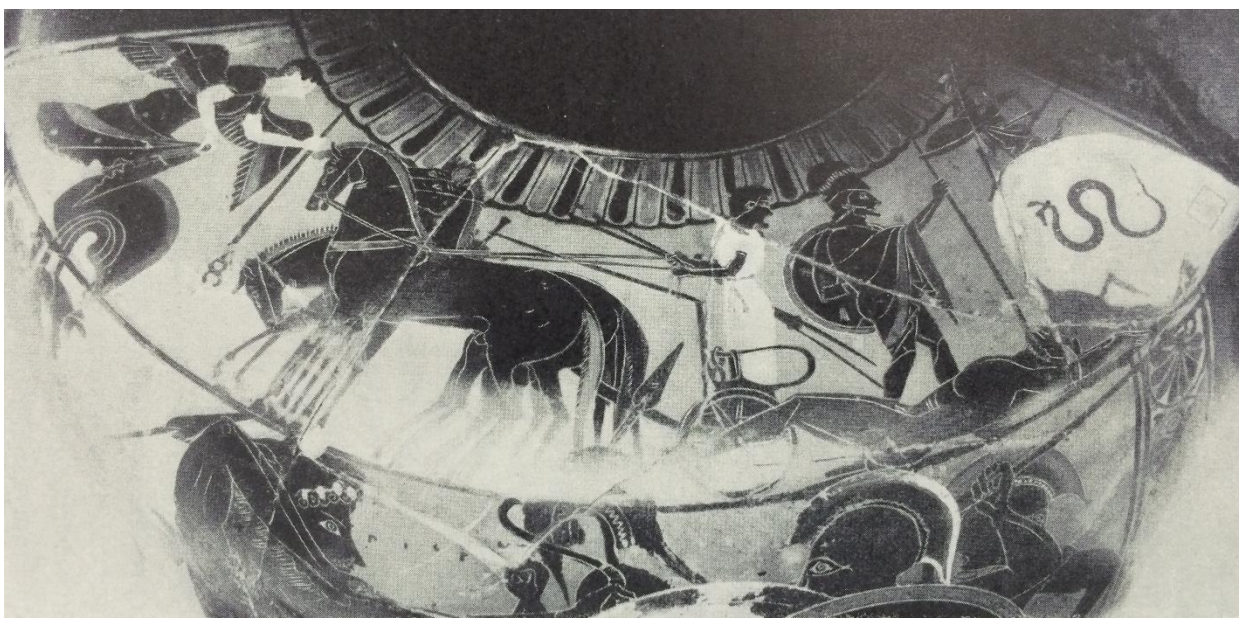




Εικ. 79



Εικ. 80



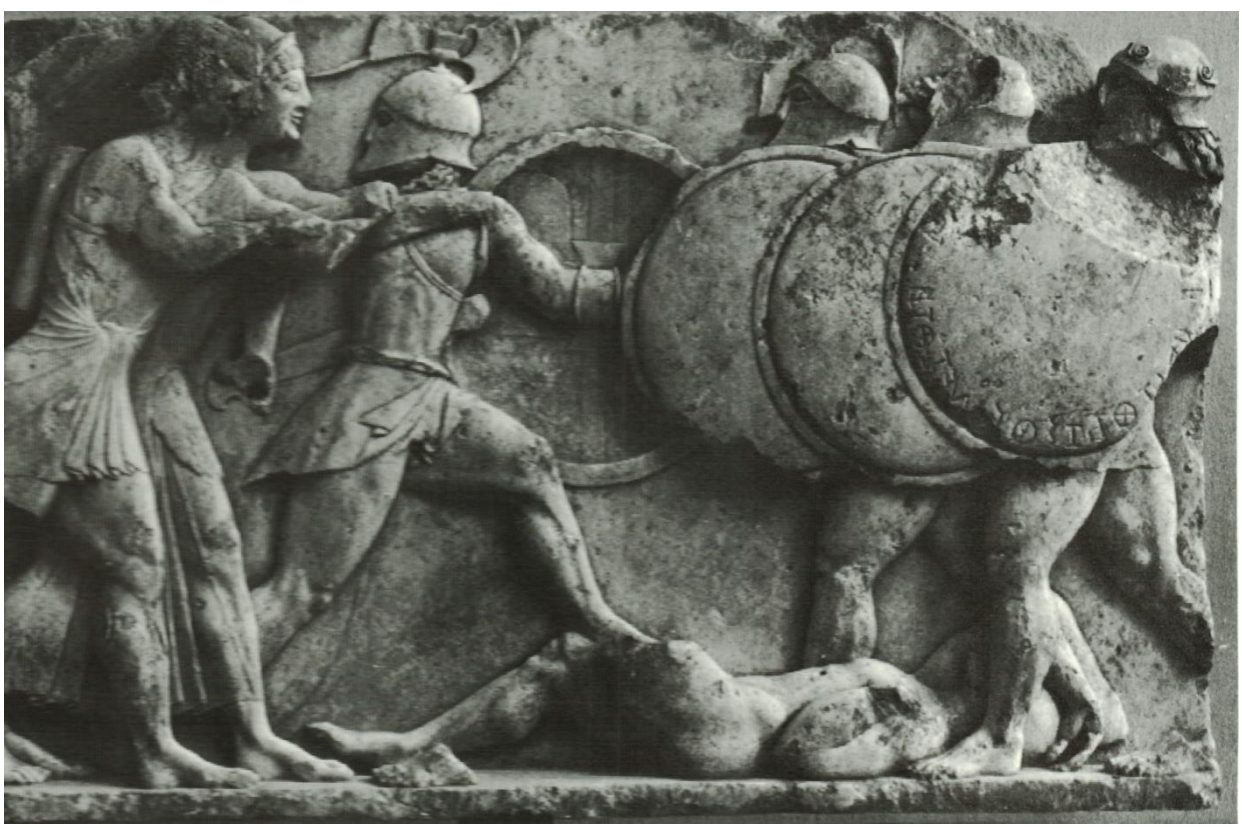
Εικ. 81





Εικ. 82



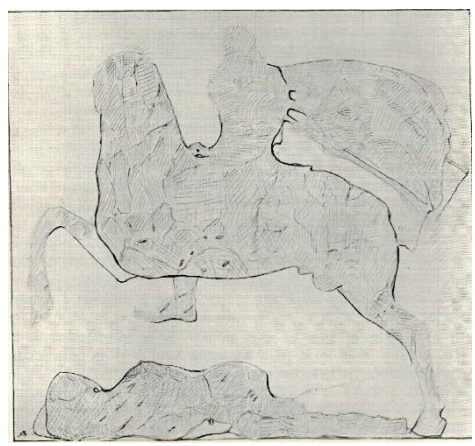


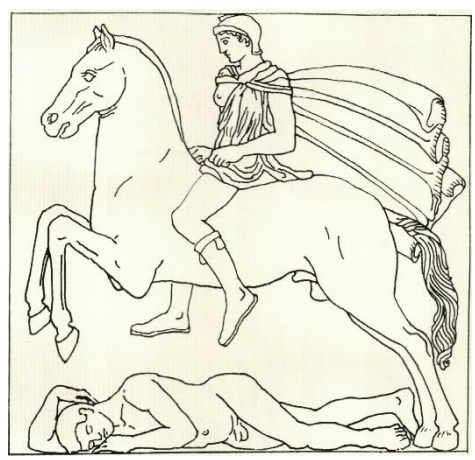
Εικ. 83α



Εικ. 83β







Εικ. 84



Εικ. 85



Εικ. 86



Εικ. 87α



Εικ. 87β



Εικ. 87γ



Εικ. 87δ



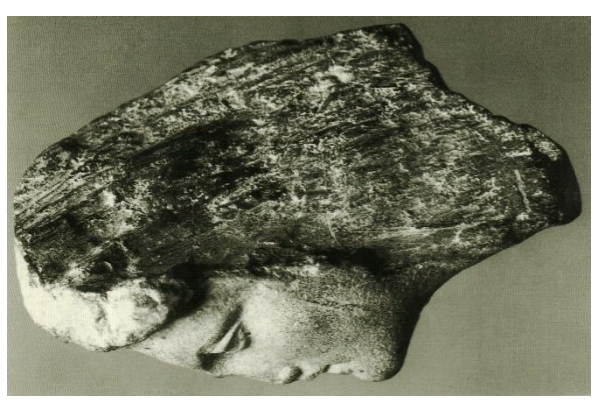
Εικ. 88



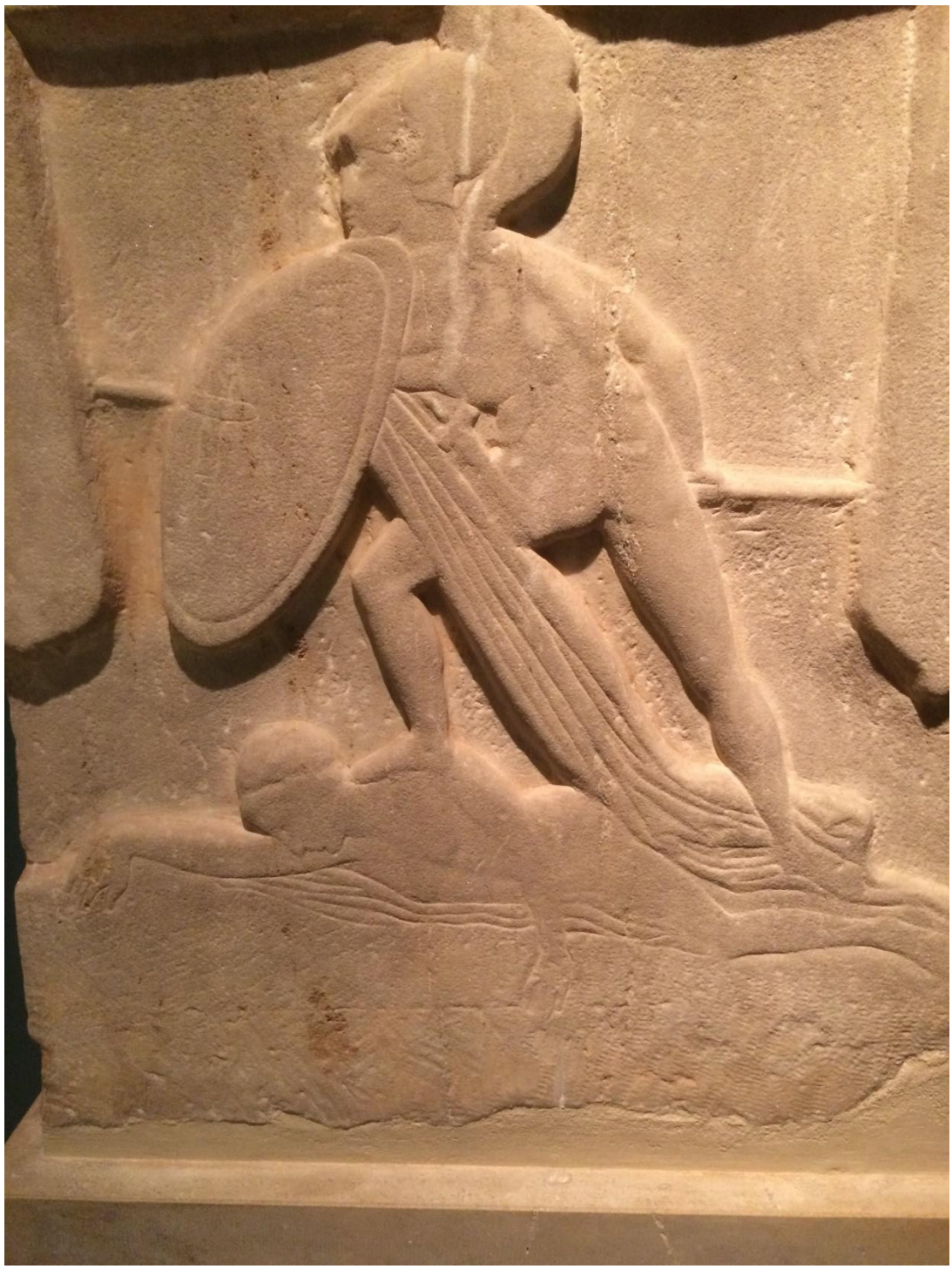
Εικ. 89







Εικ. 90



Εικ. 91



Εικ. 92α



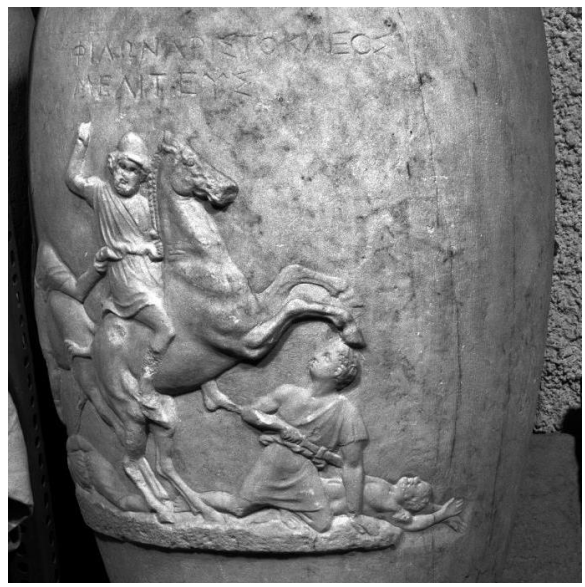
Εικ. 92β





Εικ. 93









Εικ. 94



Εικ. 95



Εικ. 95α



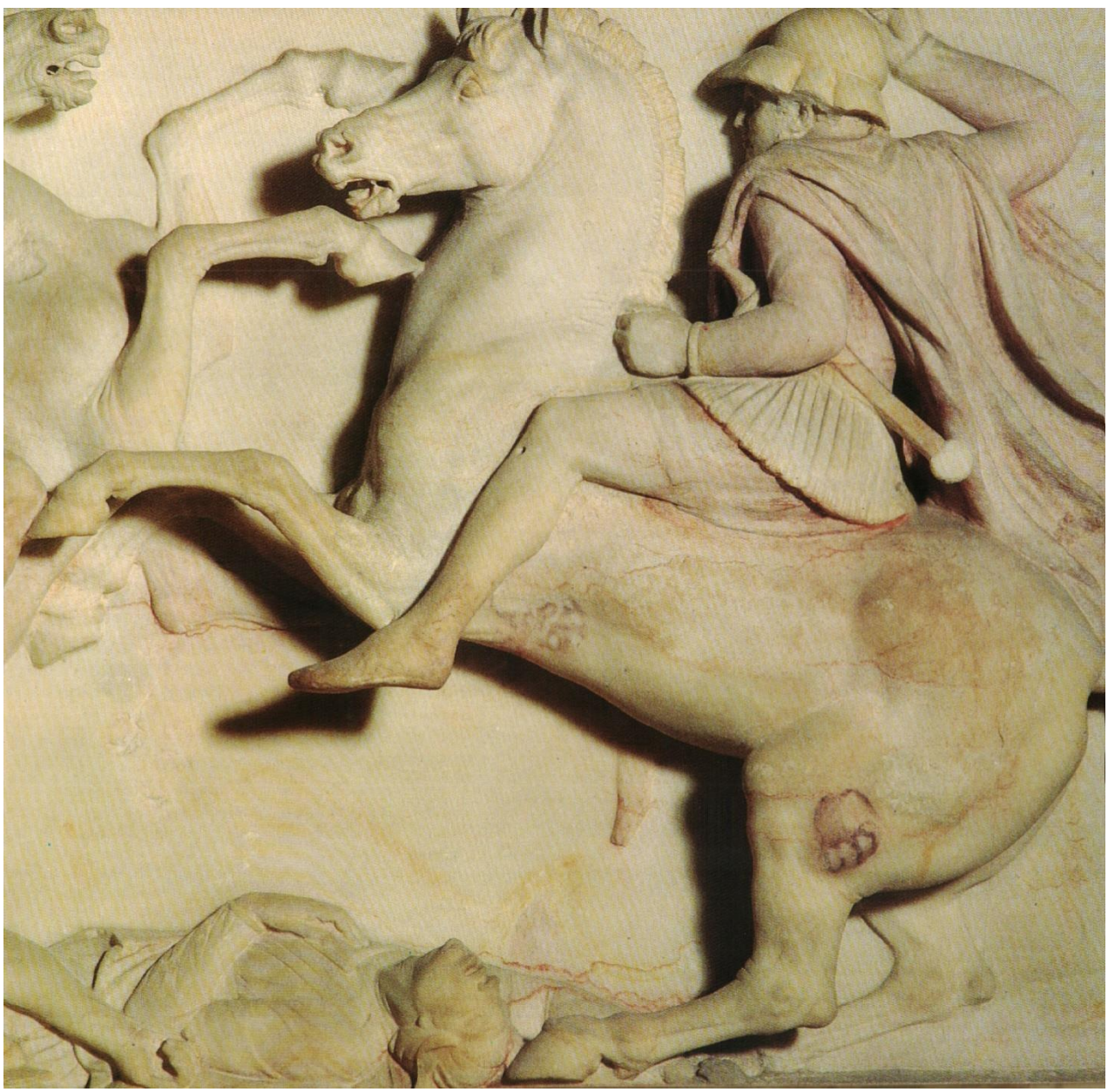
Εικ. 95β



Εικ. 95γ



Εικ. 95δ



Εικ. 95ε







Εικ. 96α



Εικ. 96β1

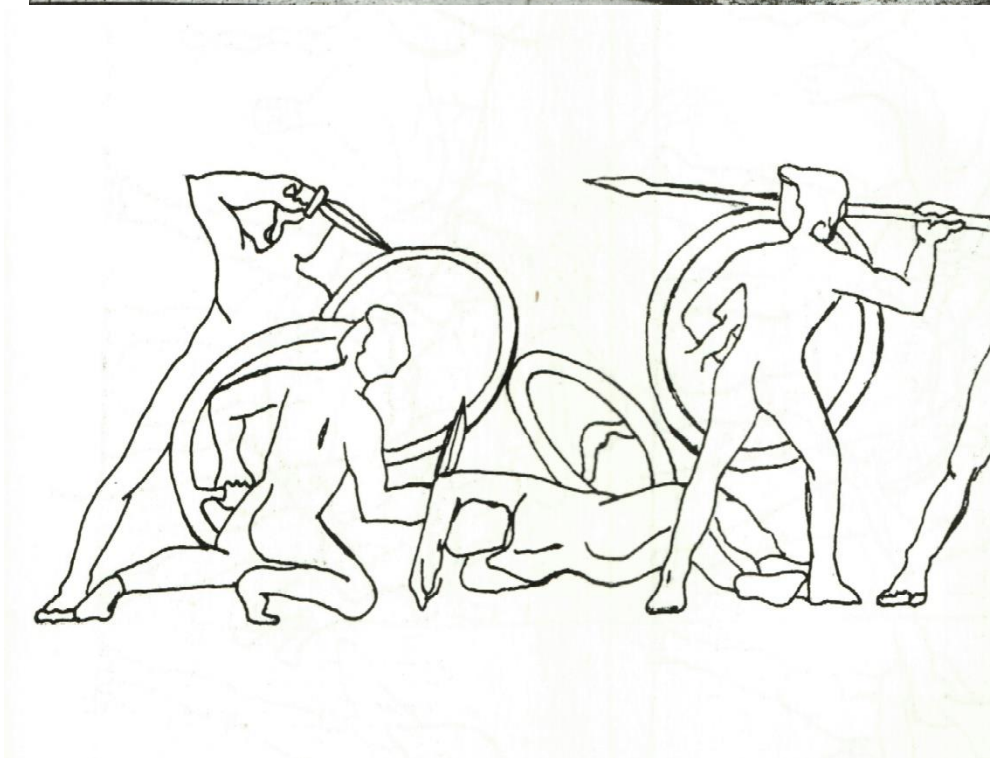


Εικ. 96β2



Εικ. 97α





Εικ. 97β



Εικ. 98α





Εικ. 98β





Εικ. 98γ

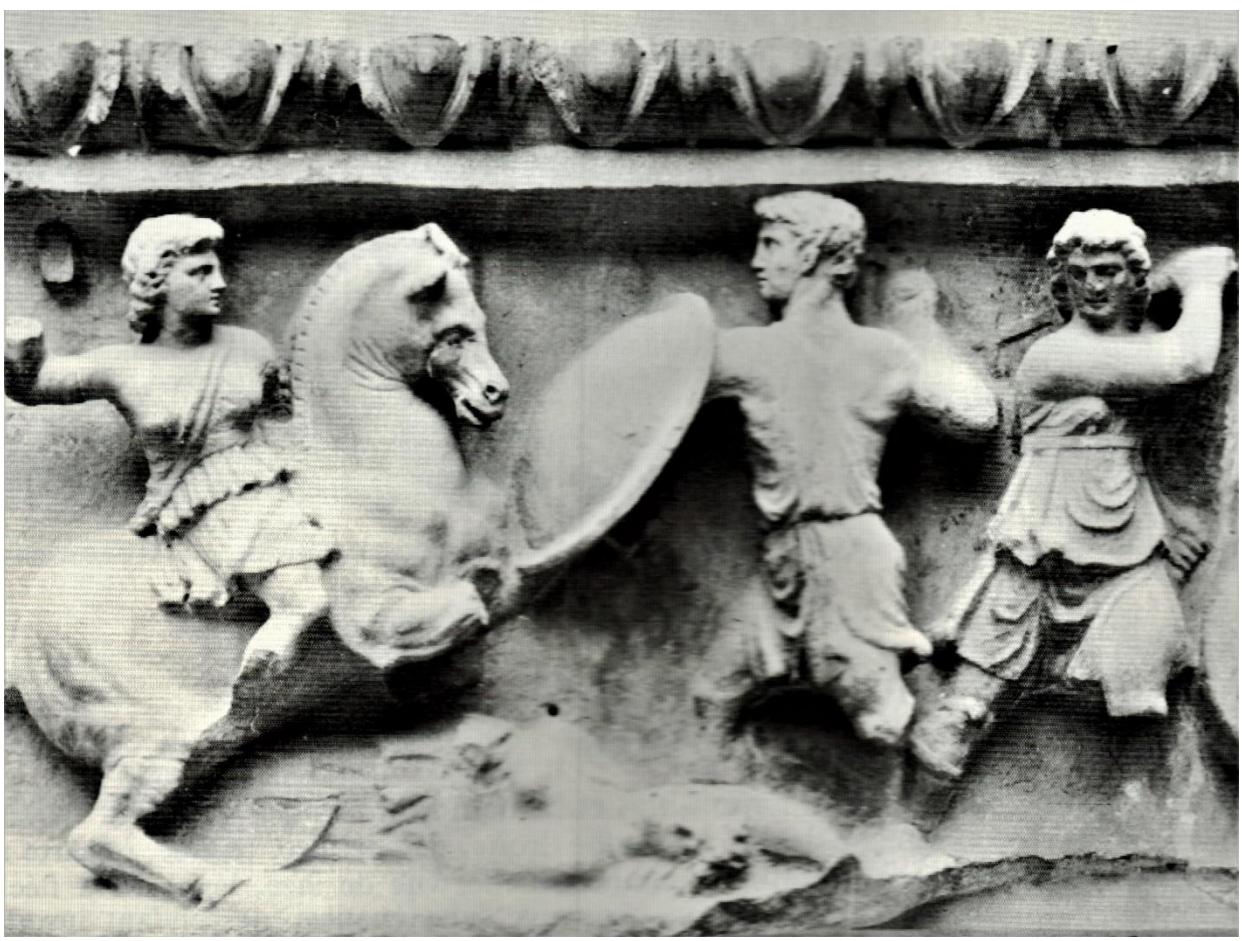


Εικ. 99

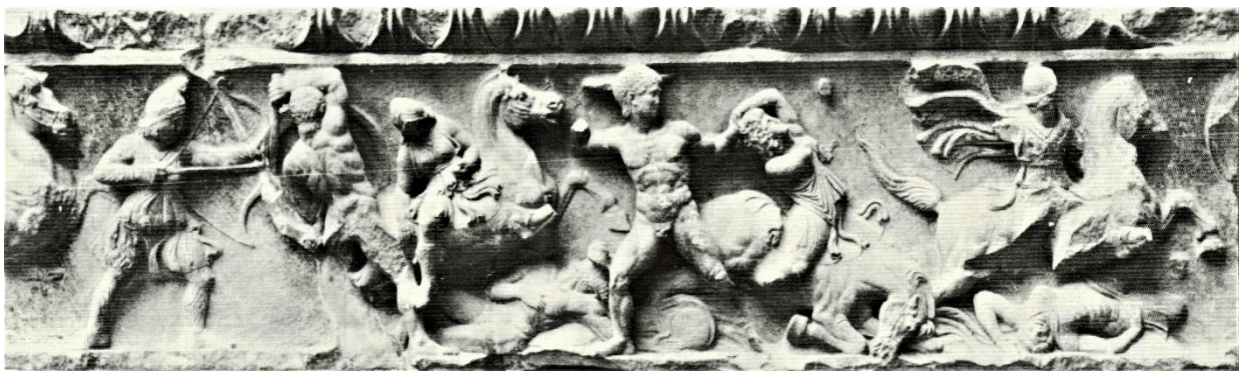


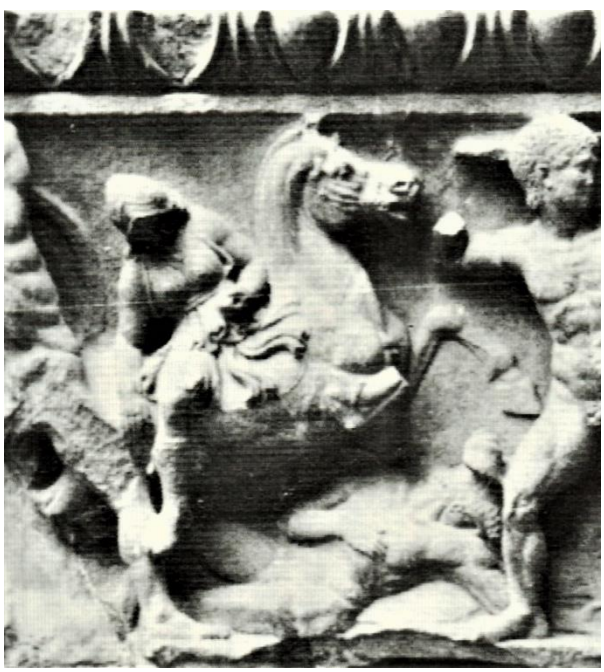
Εικ. 100





Εικ.
101α





Εικ. 101β1



Εικ. 101β2



Εικ. 102

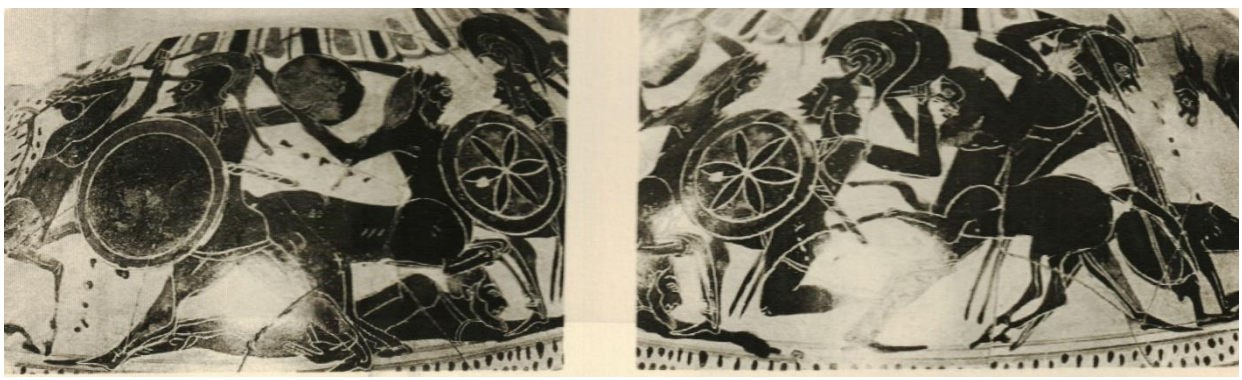


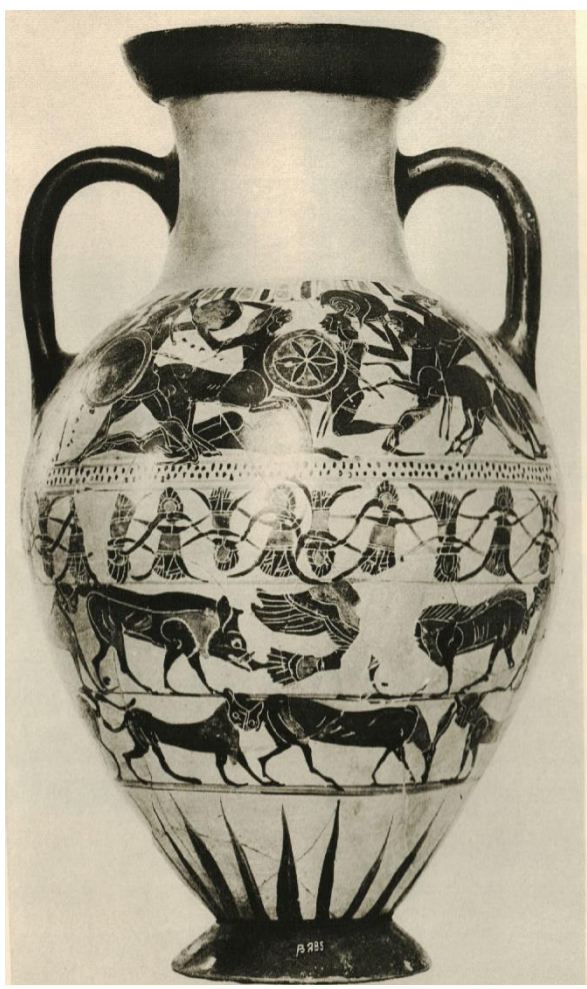
Εικ. 103





Εικ. 104





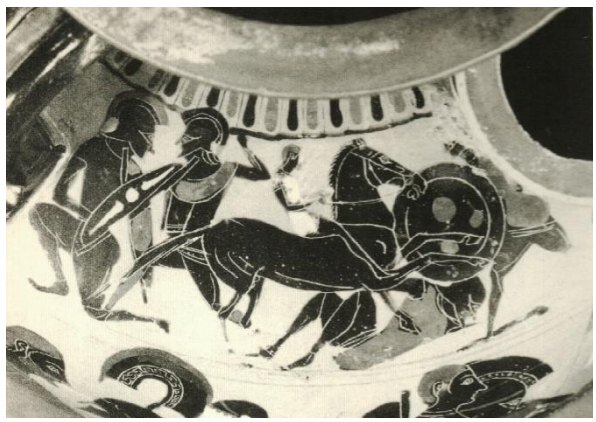
Εικ. 105



Εικ. 106



Εικ. 107α



Εικ. 107β



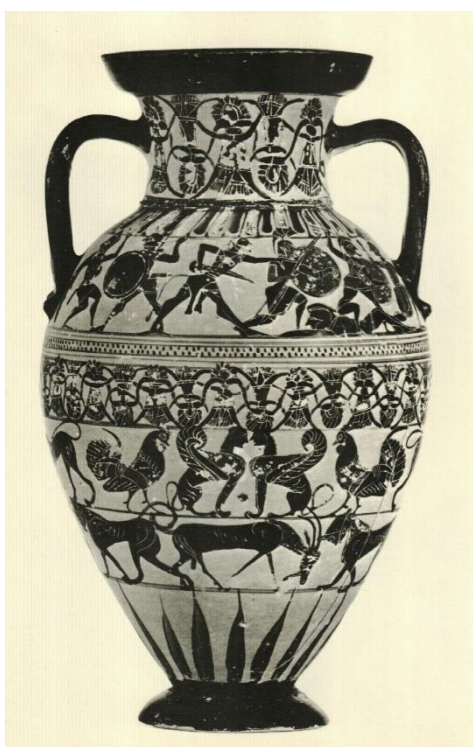
Εικ. 107γ



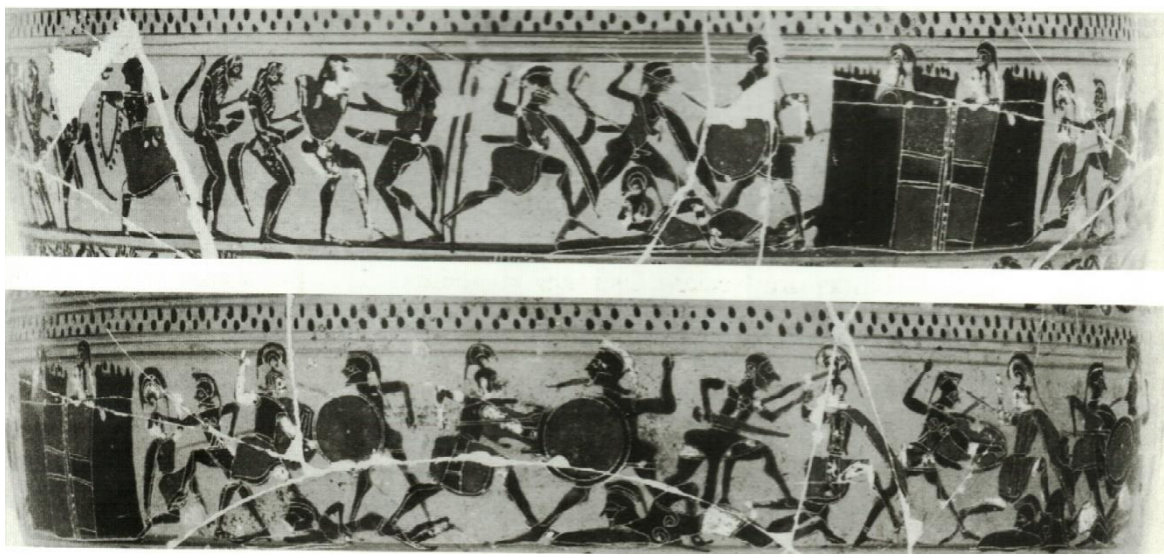


Εικ. 108





Εικ. 109



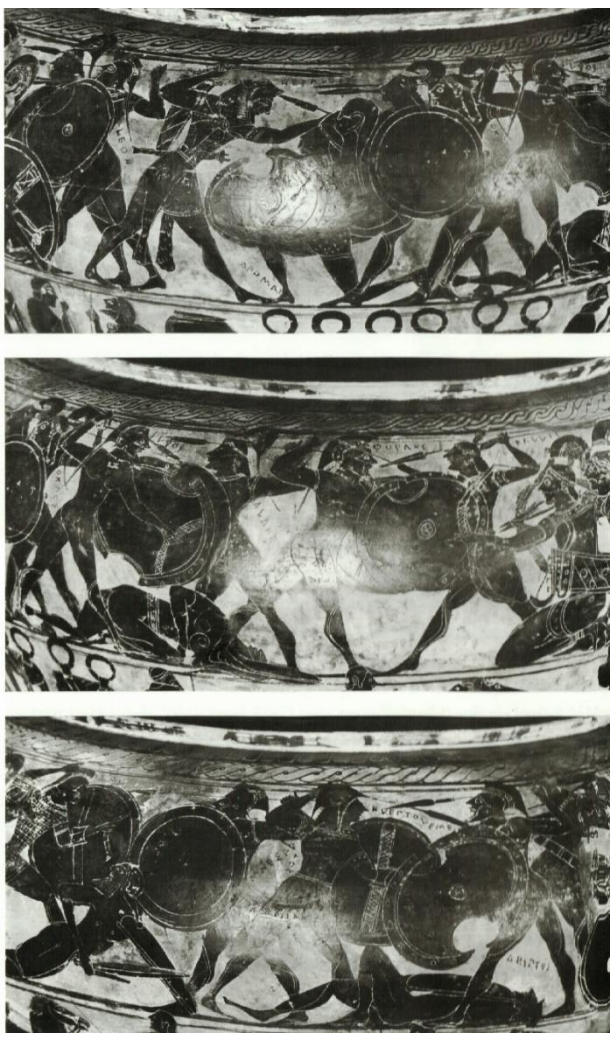








Εικ. 110



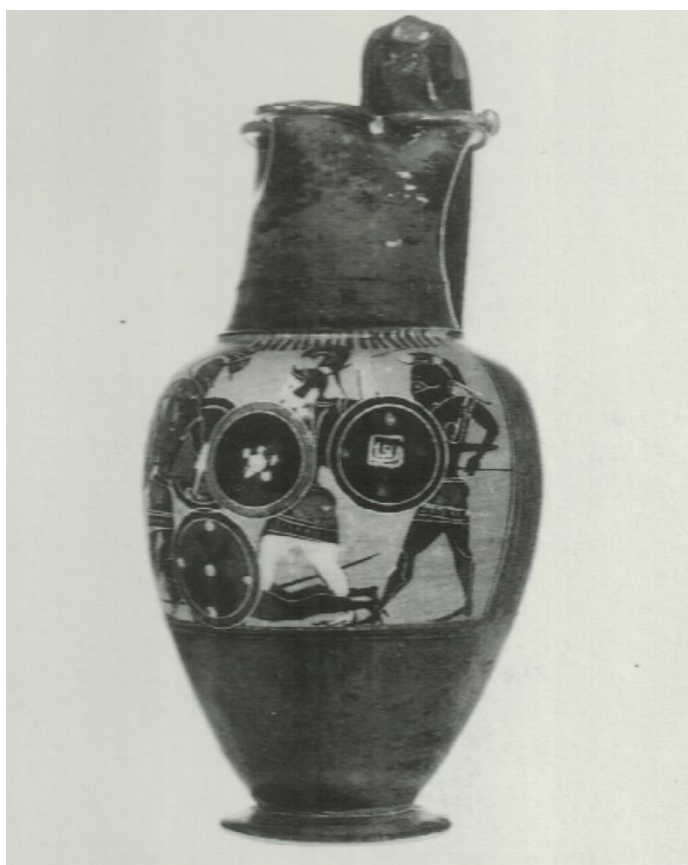


Εικ. 111

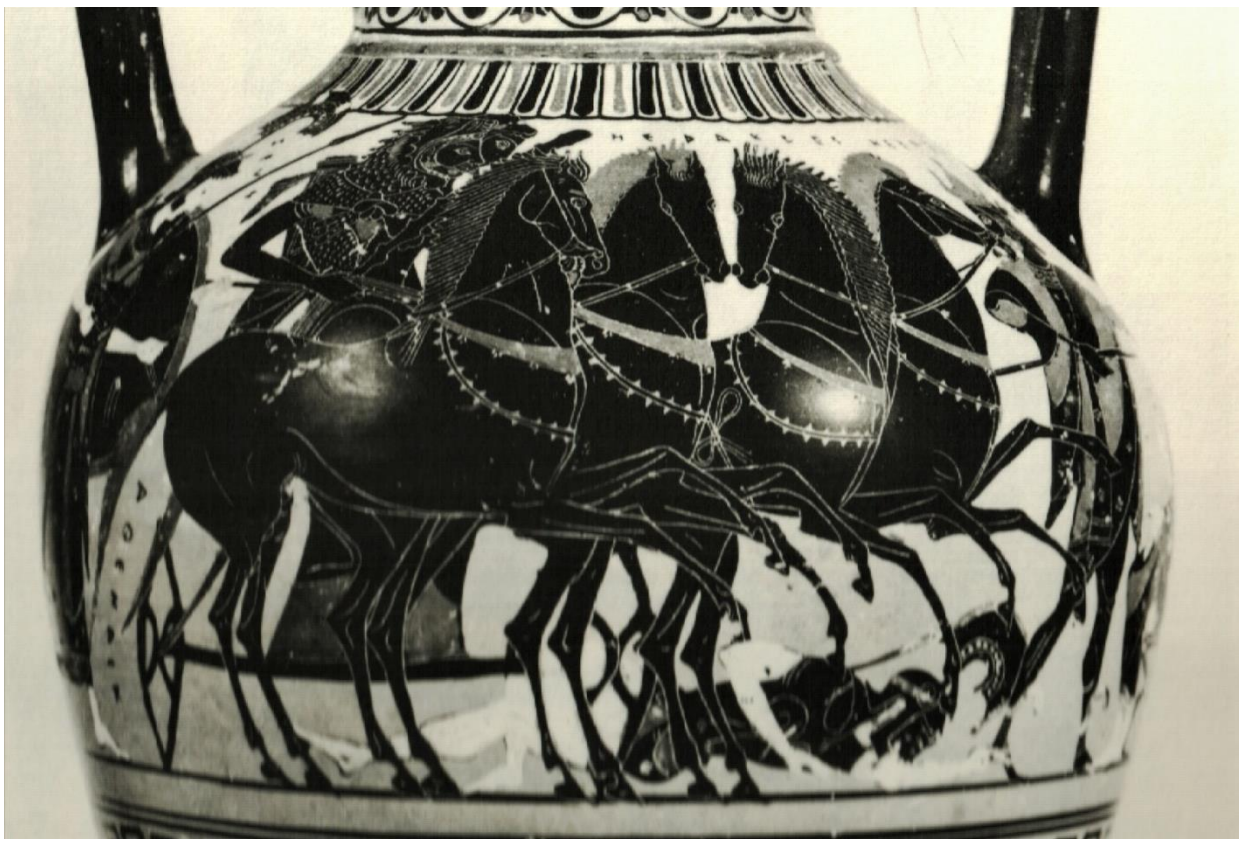


Εικ. 112





Εικ. 113



Εικ. 114α

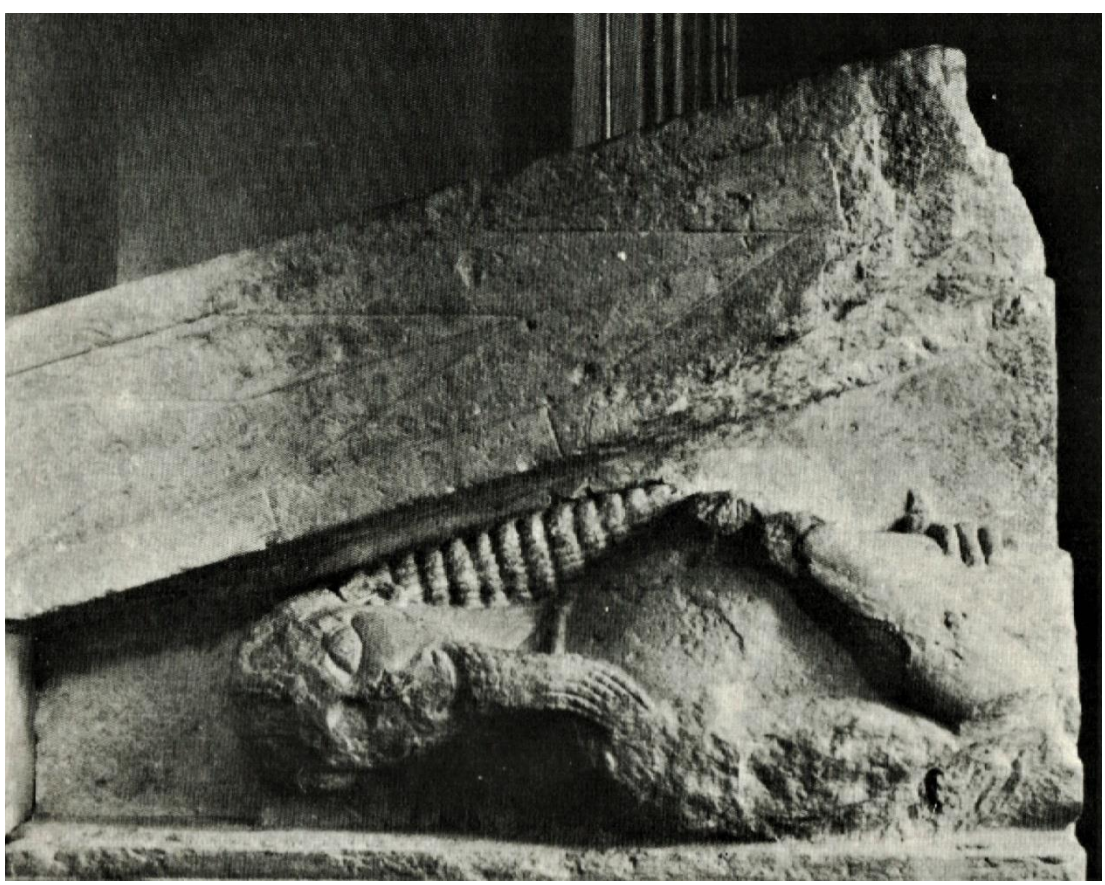


Εικ. 114β



Εικ. 115





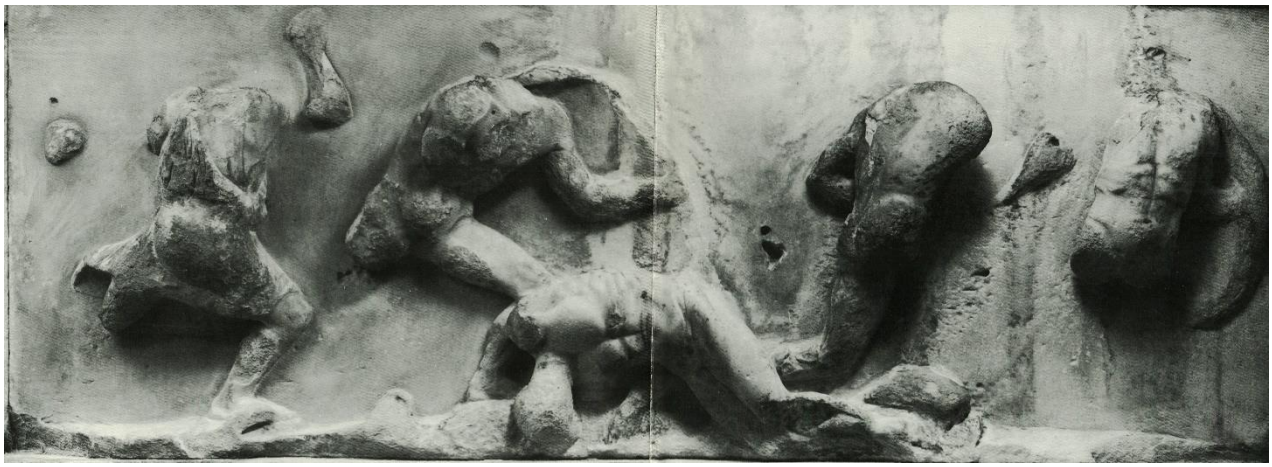
Εικ.
116

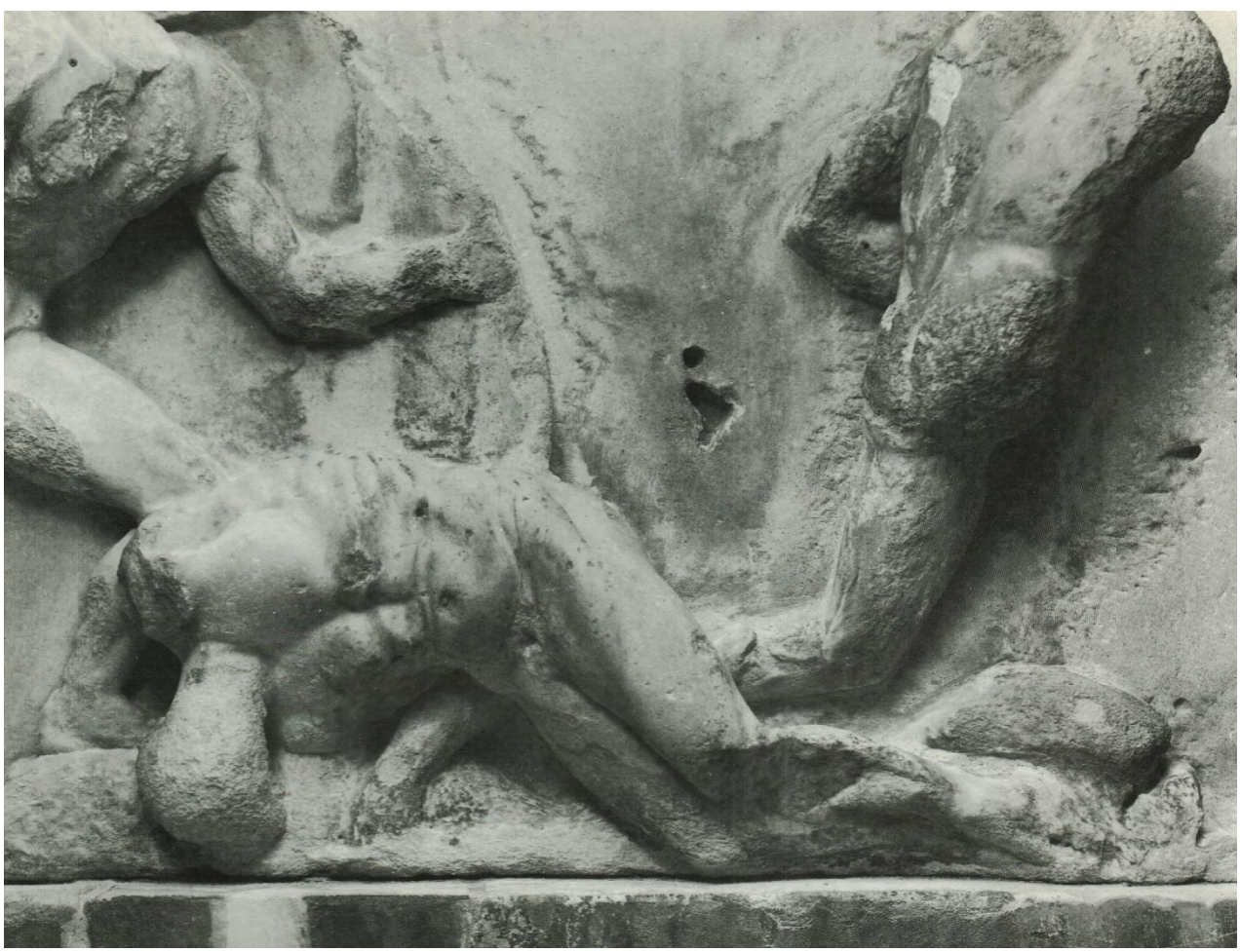




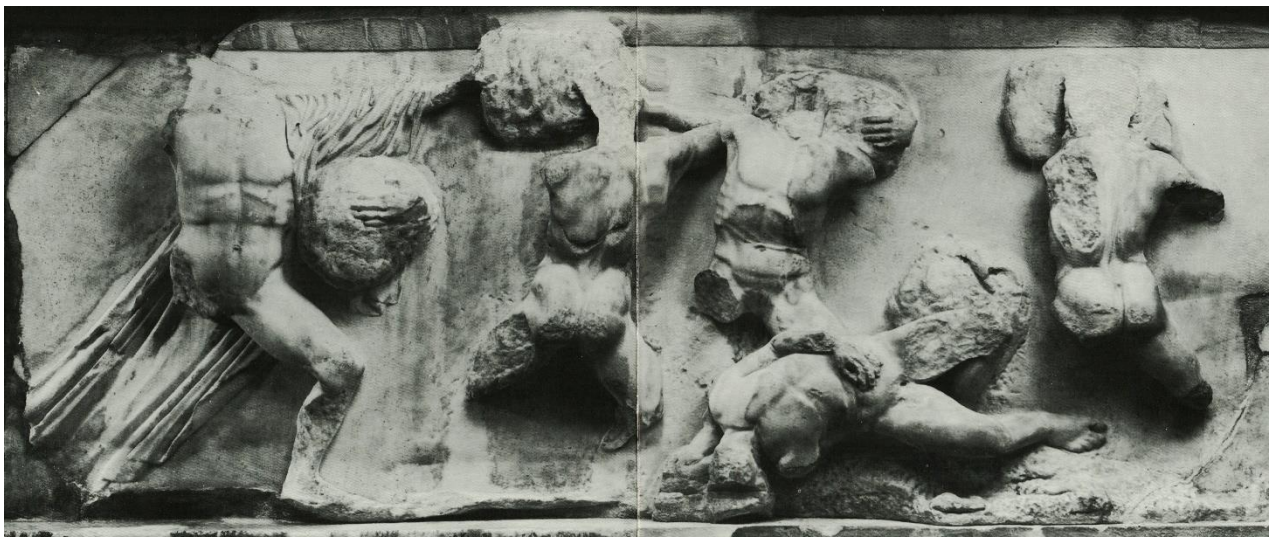


Εικ. 117



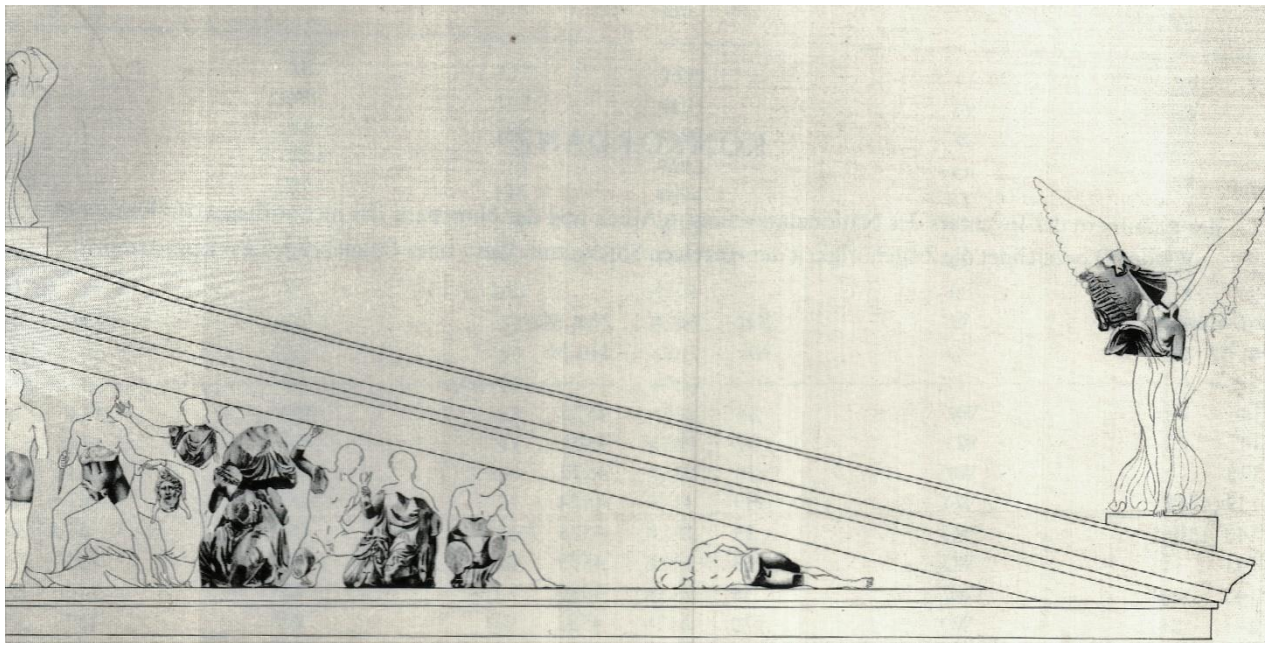


Εικ. 118α





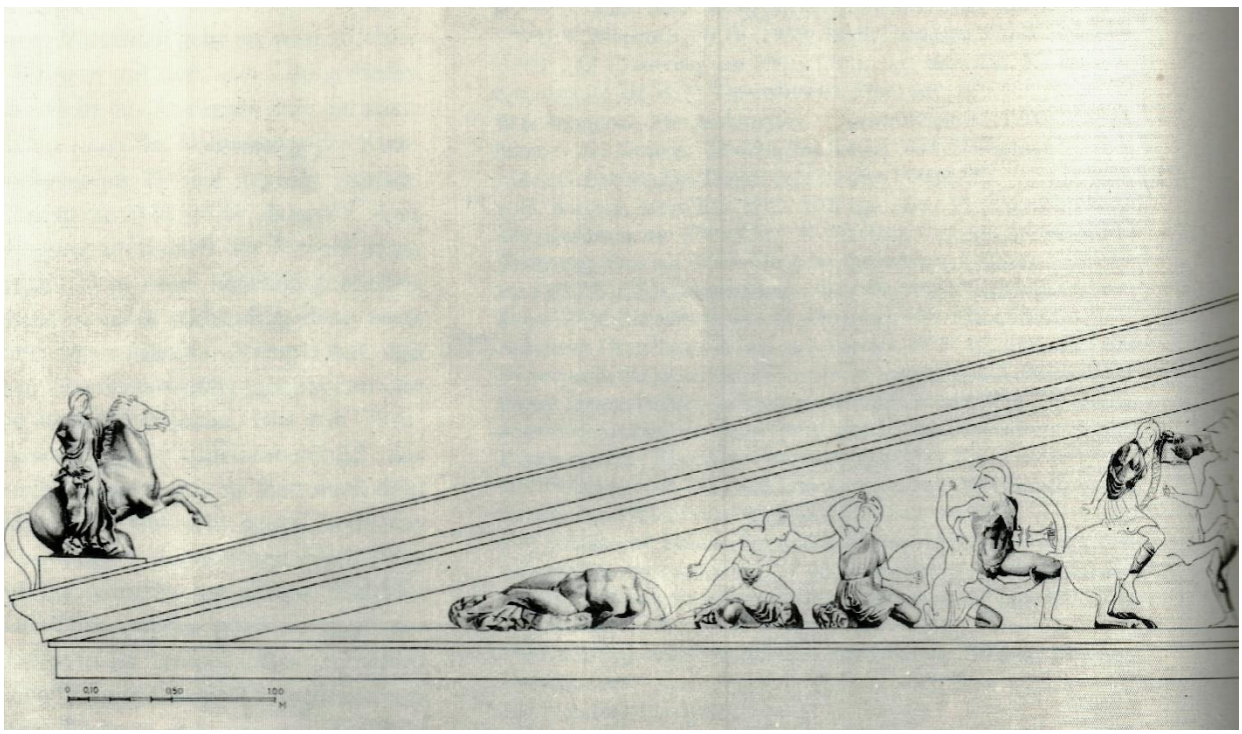
Εικ. 118β







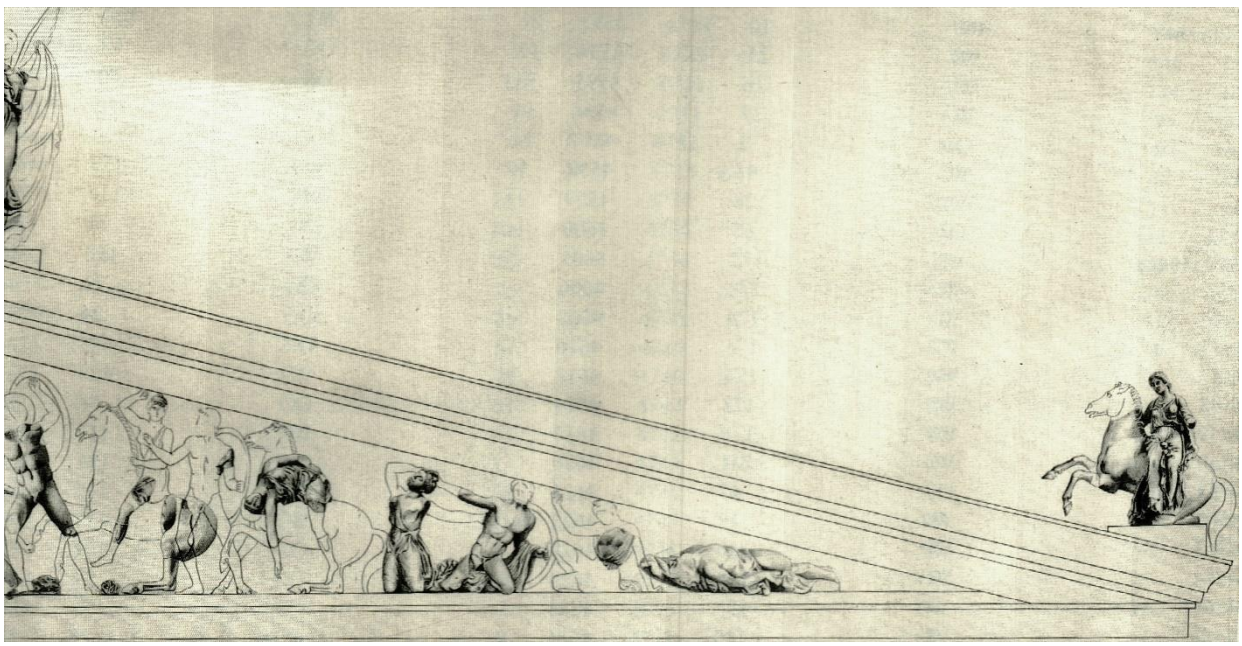
Εικ.
119







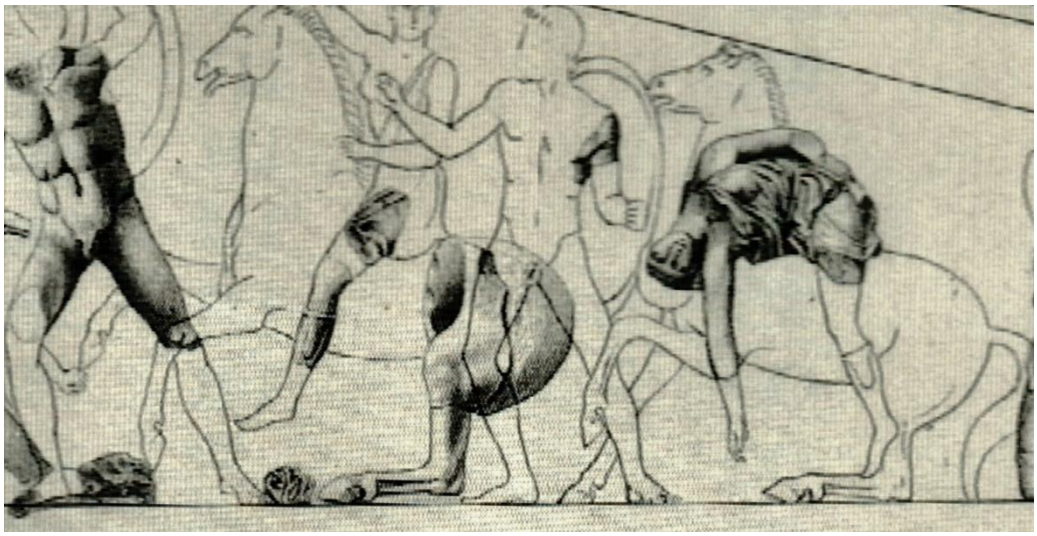
Εικ. 120α







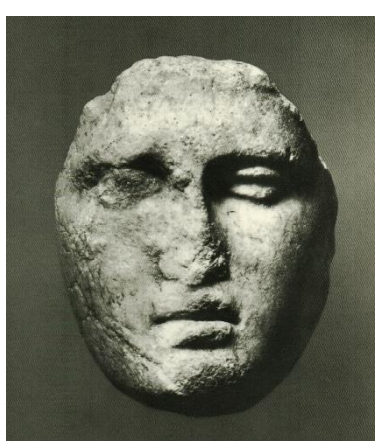
Εικ. 120β







Εικ. 120γ



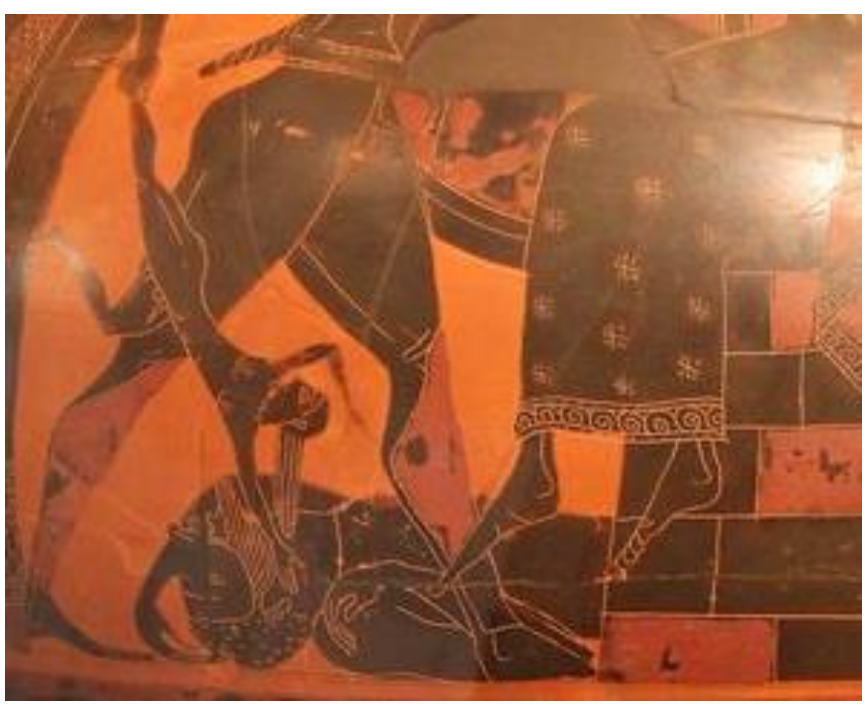
Εικ. 120δ



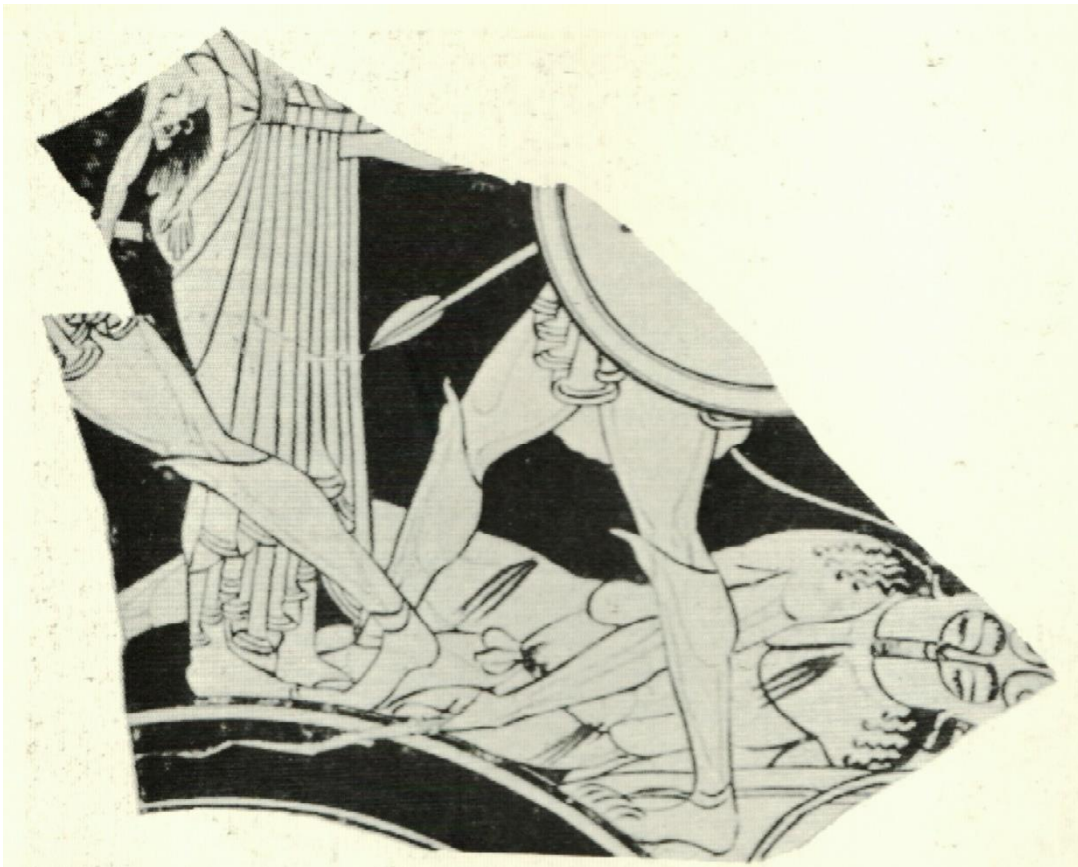


Εικ. 121

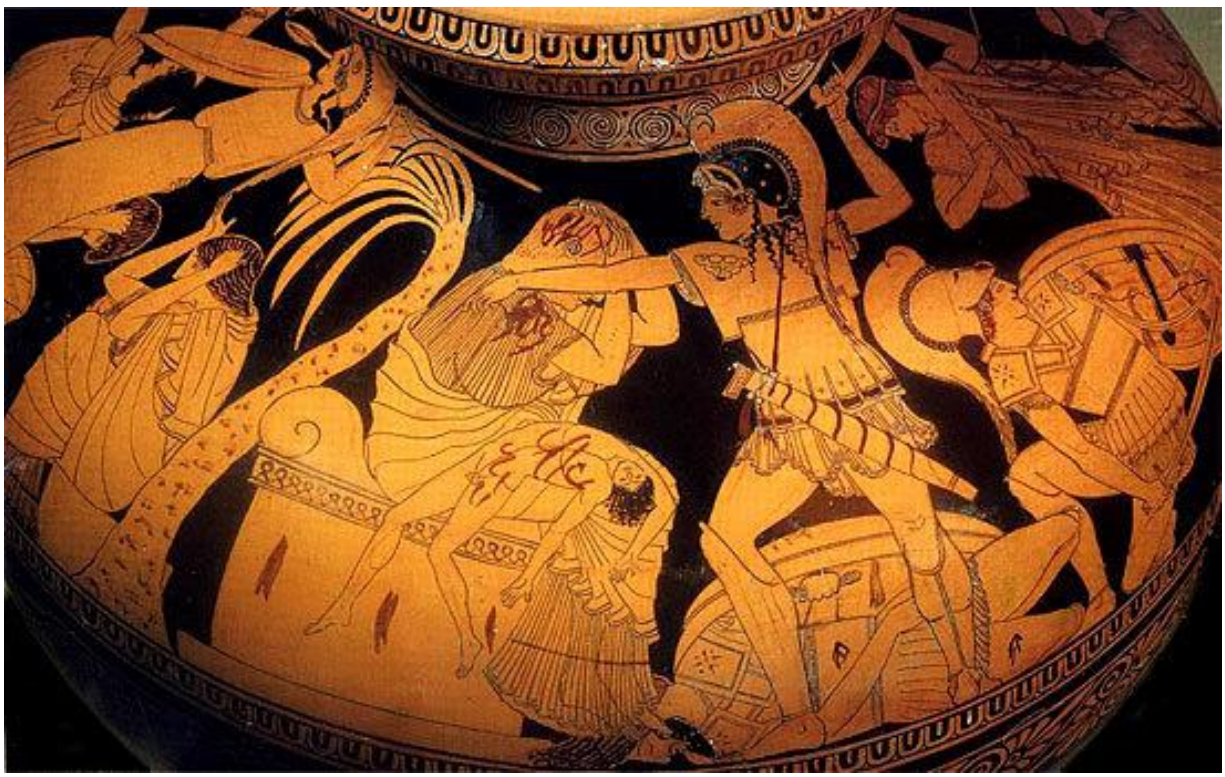




Εικ. 122



Εικ. 123



Εικ. 124α



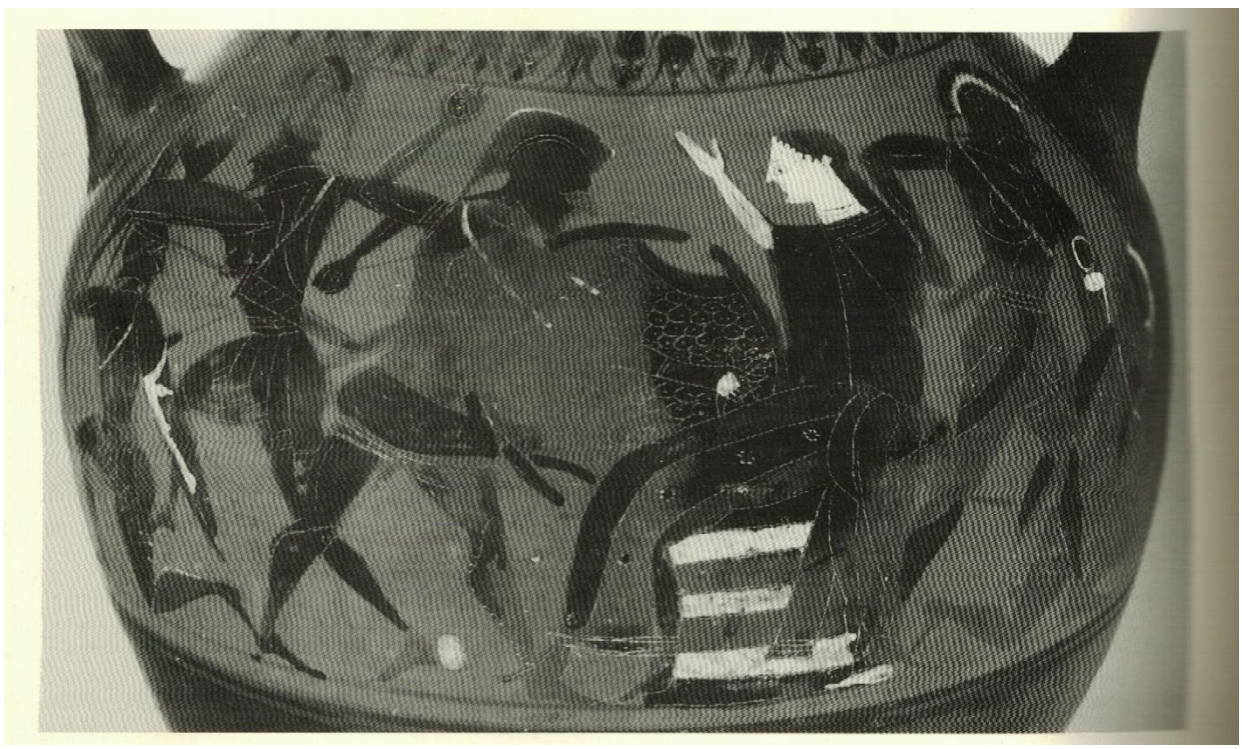
Εικ. 124β



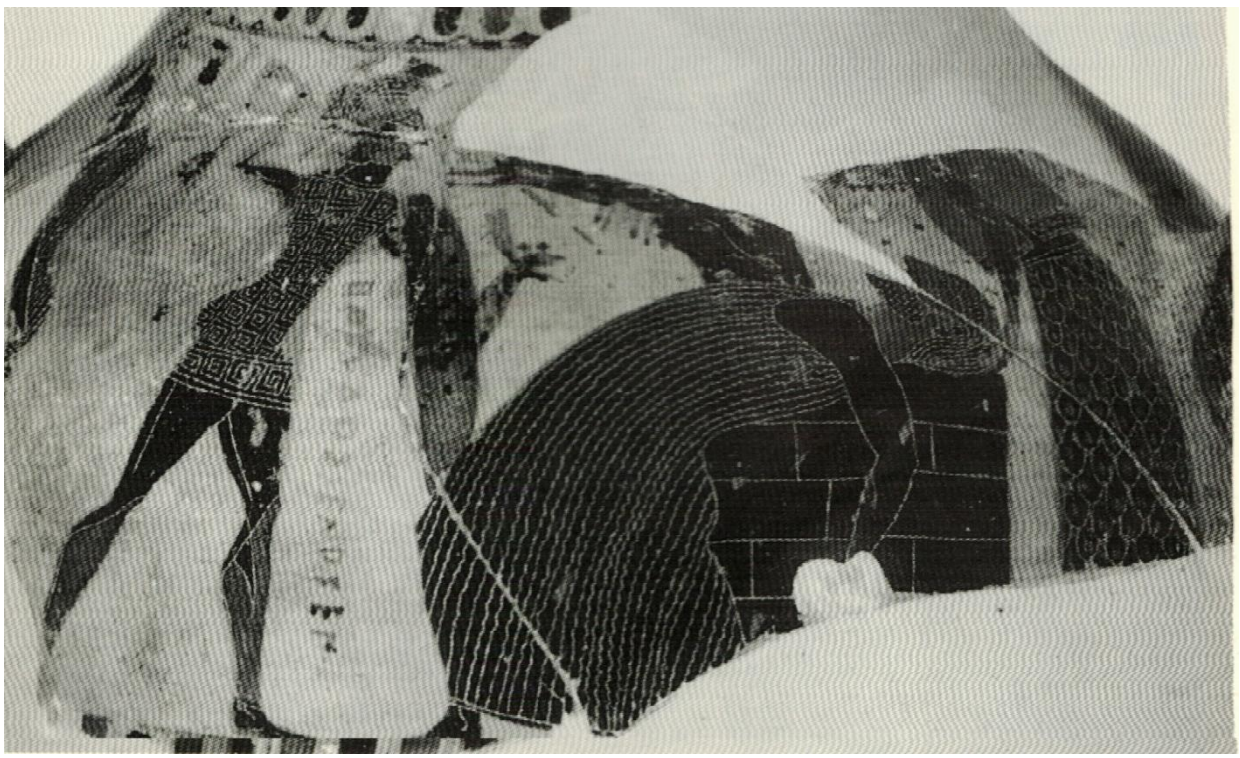
Εικ. 125



Εικ. 126



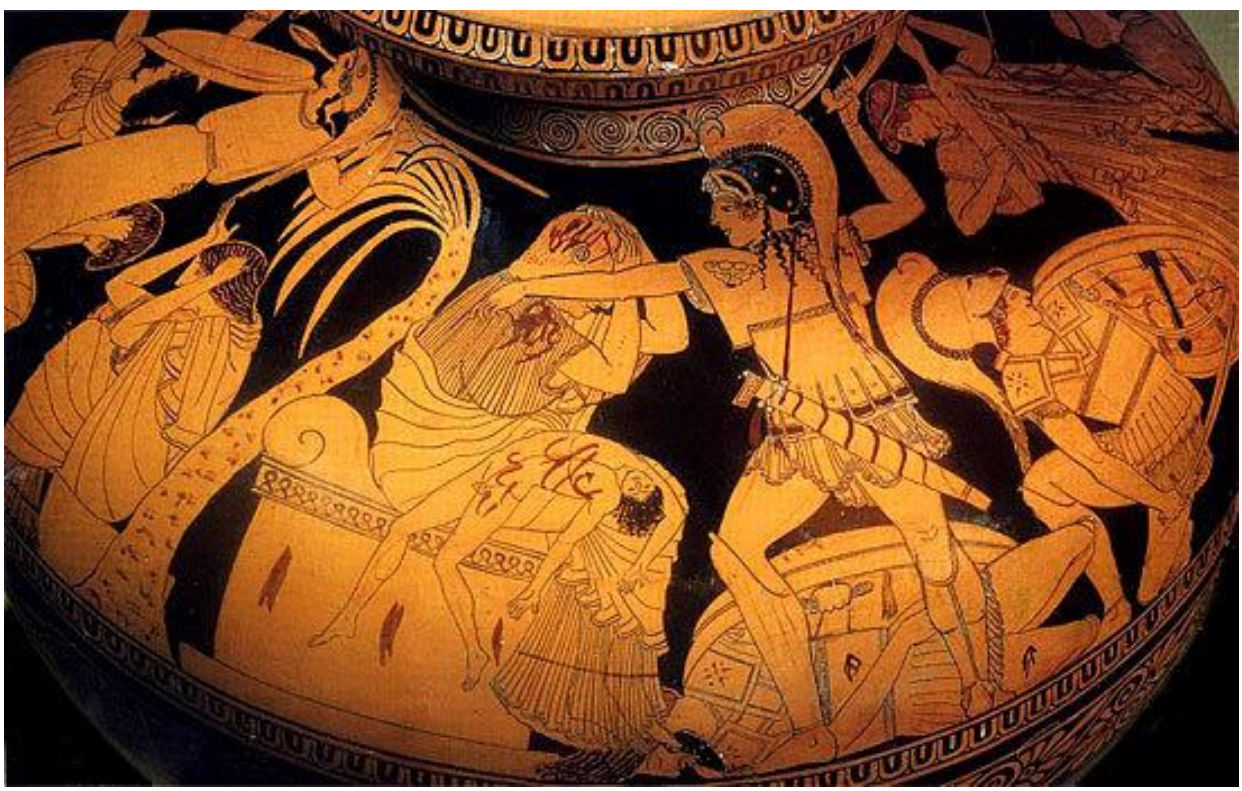
Εικ. 127



Εικ. 128



Εικ. 129



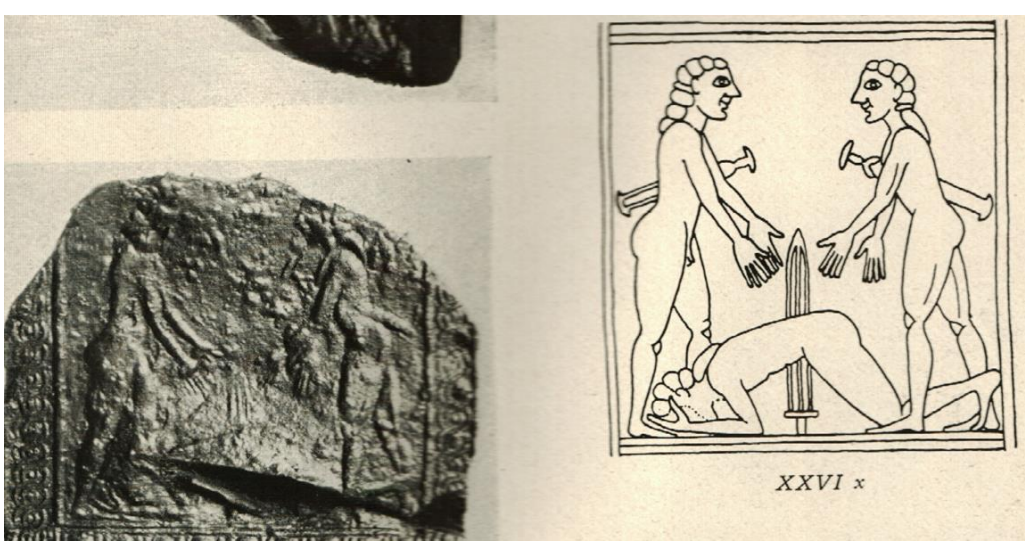
Εικ. 130



Εικ. 131



Εικ. 132



Εικ. 133



Εικ. 134





Εικ. 135



Εικ. 136



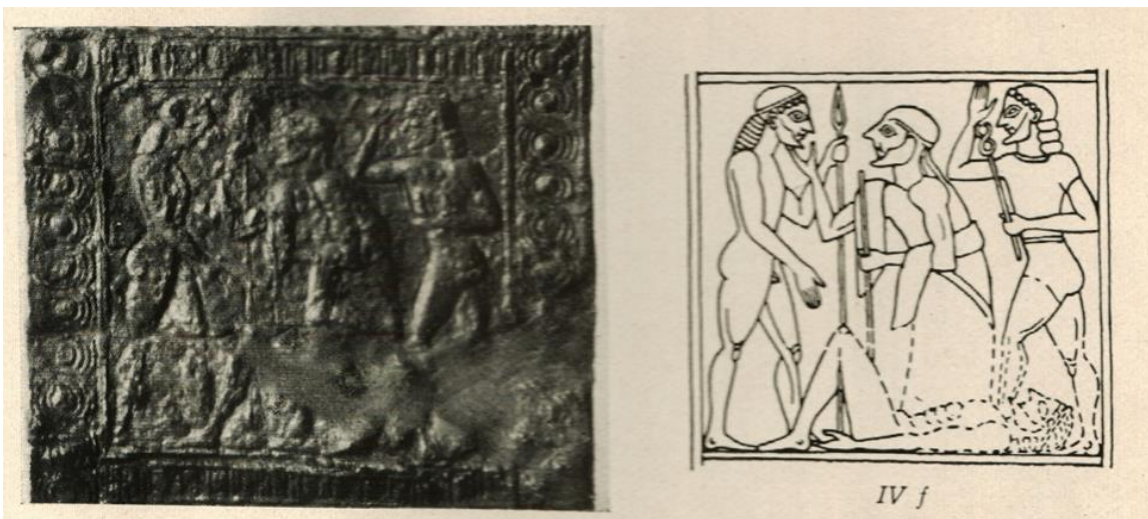




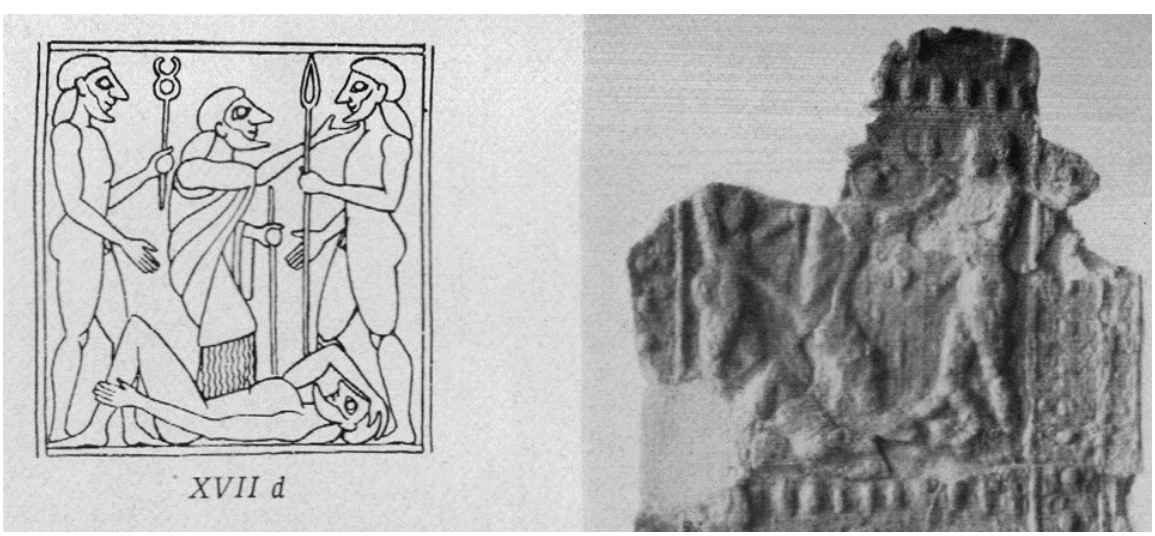
Εικ. 137



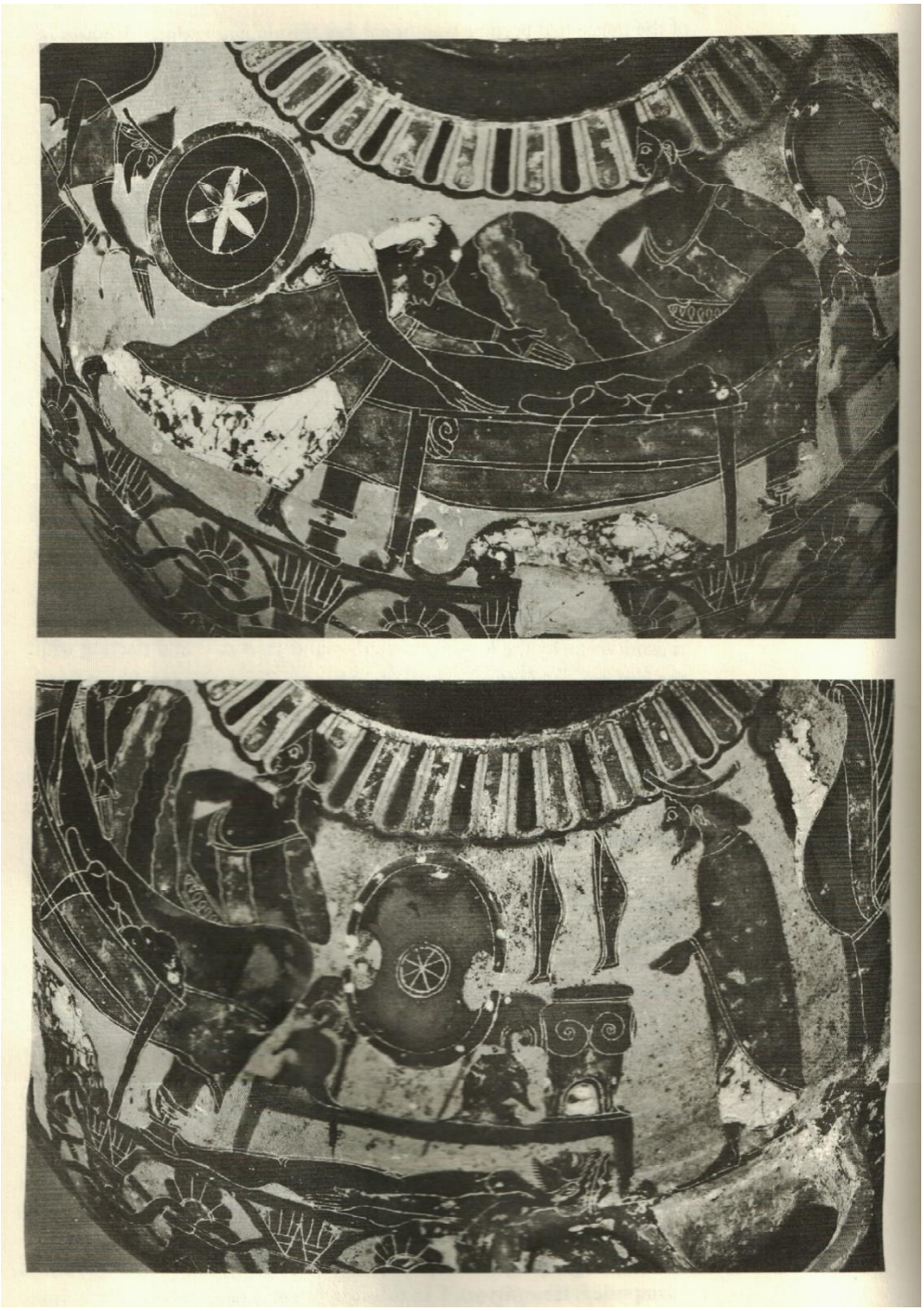
Εικ. 138



Εικ. 139

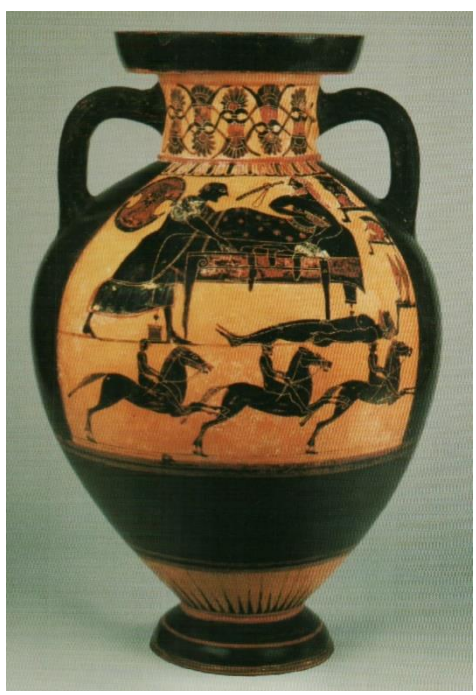


Εικ. 140



Εικ. 141





Εικ. 142



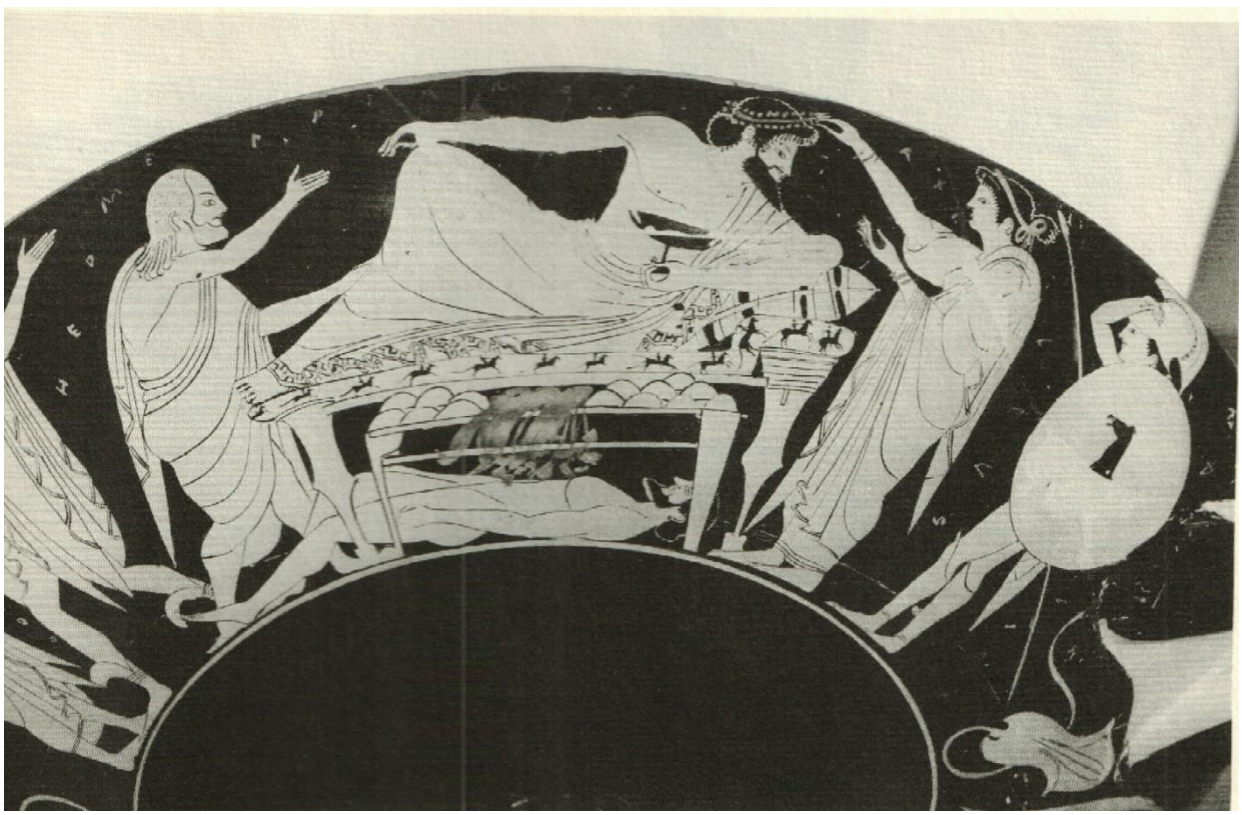
Εικ. 143



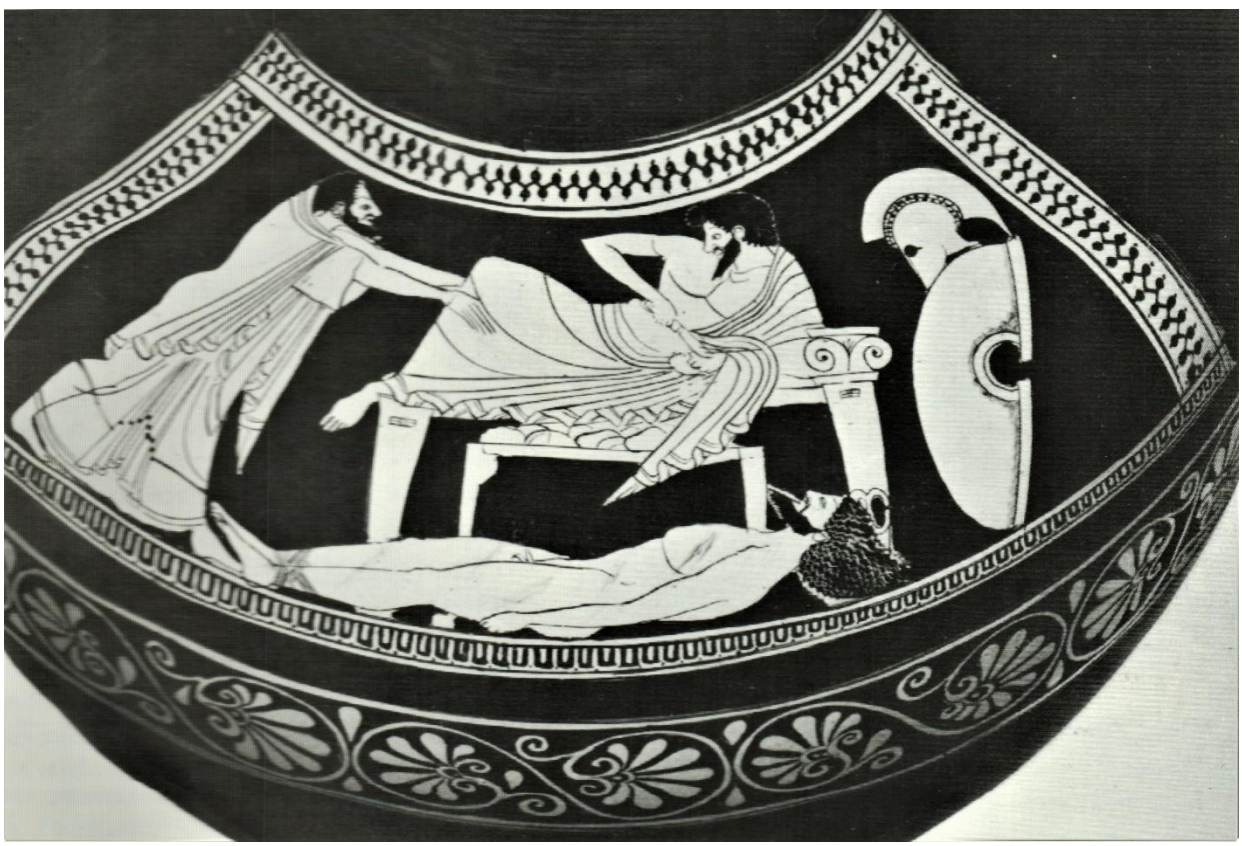
Εικ. 144



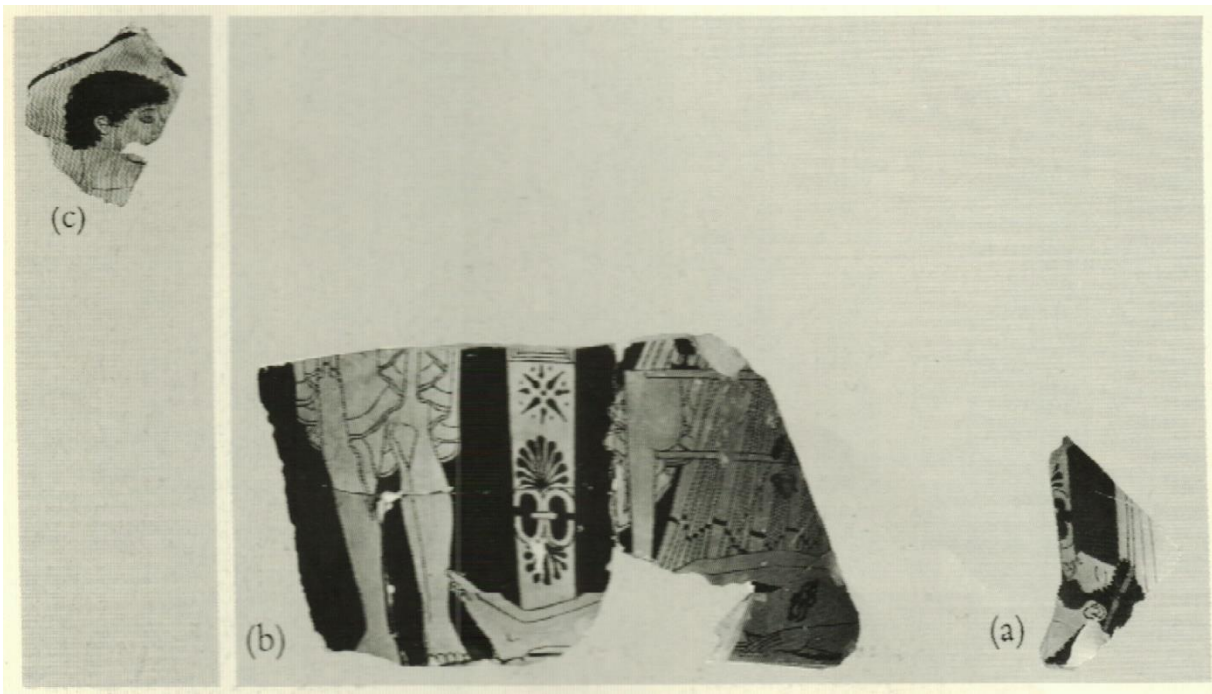
Εικ. 145

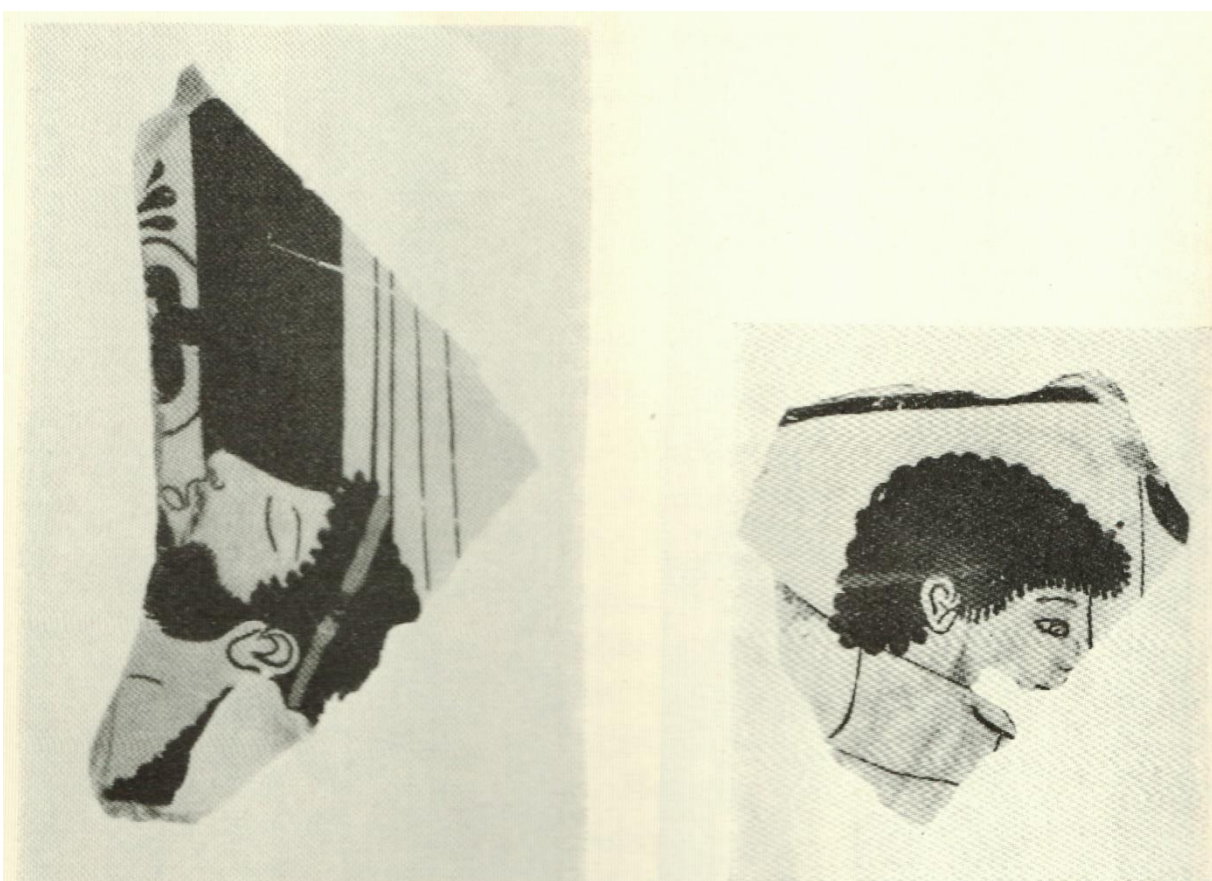


Εικ. 146



Εικ. 147

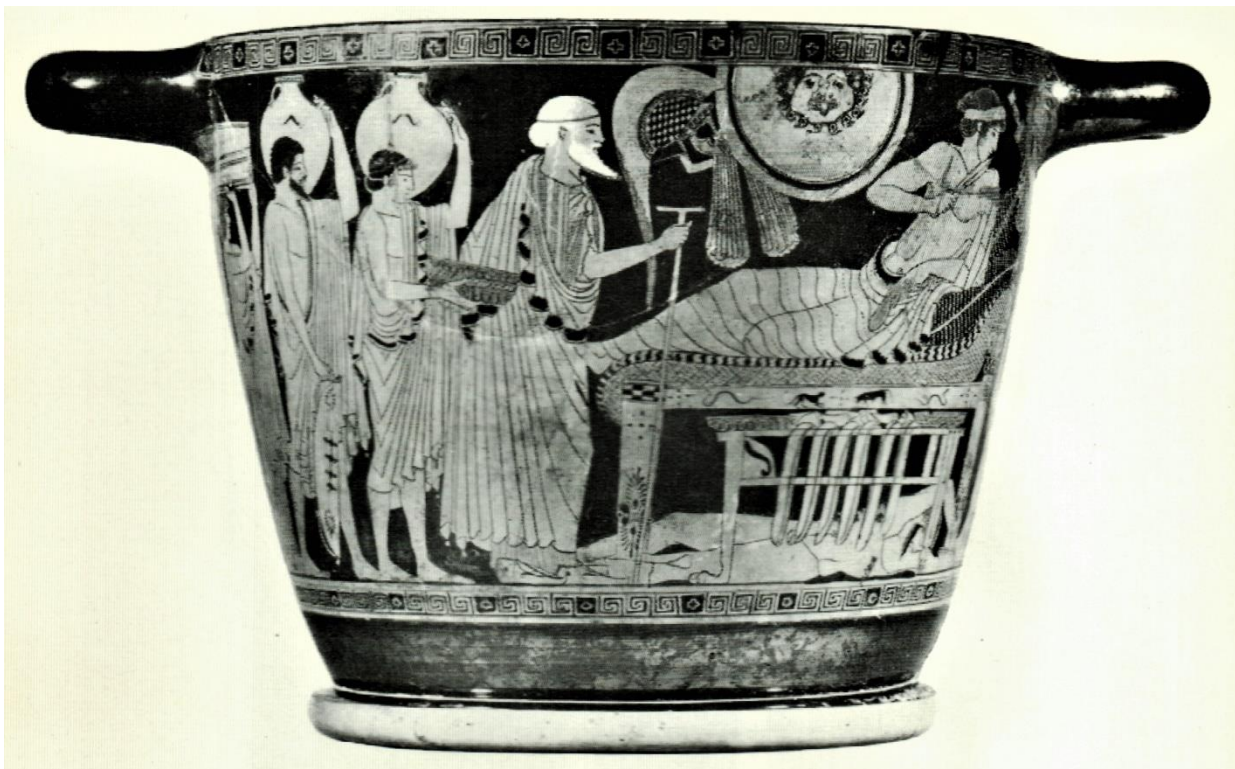




Εικ. 148



Εικ. 149



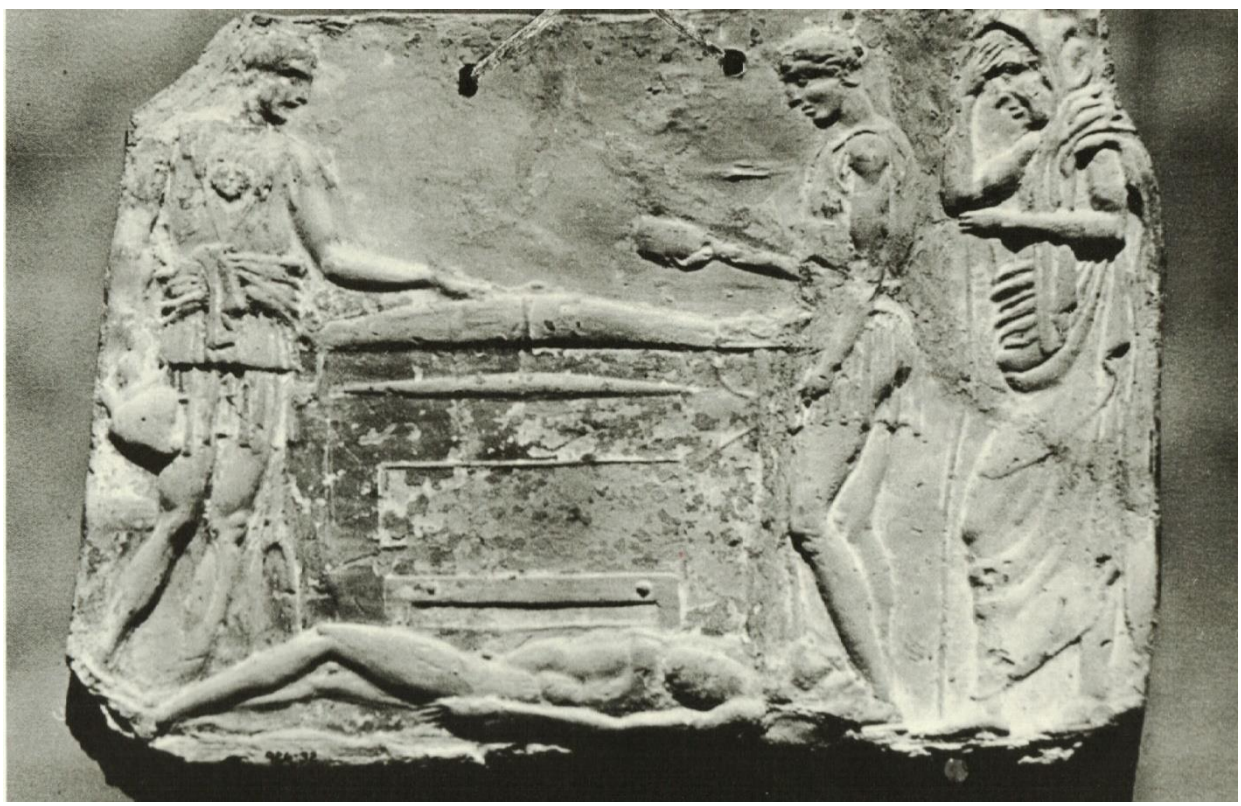
Εικ. 150

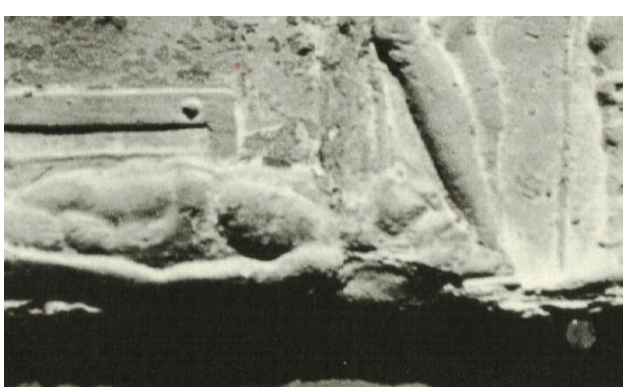


Εικ. 151



Εικ. 152







Εικ. 153



Εικ. 154



Εικ. 155



Εικ. 156



Εικ. 157



Εικ.
158



Εικ. 159



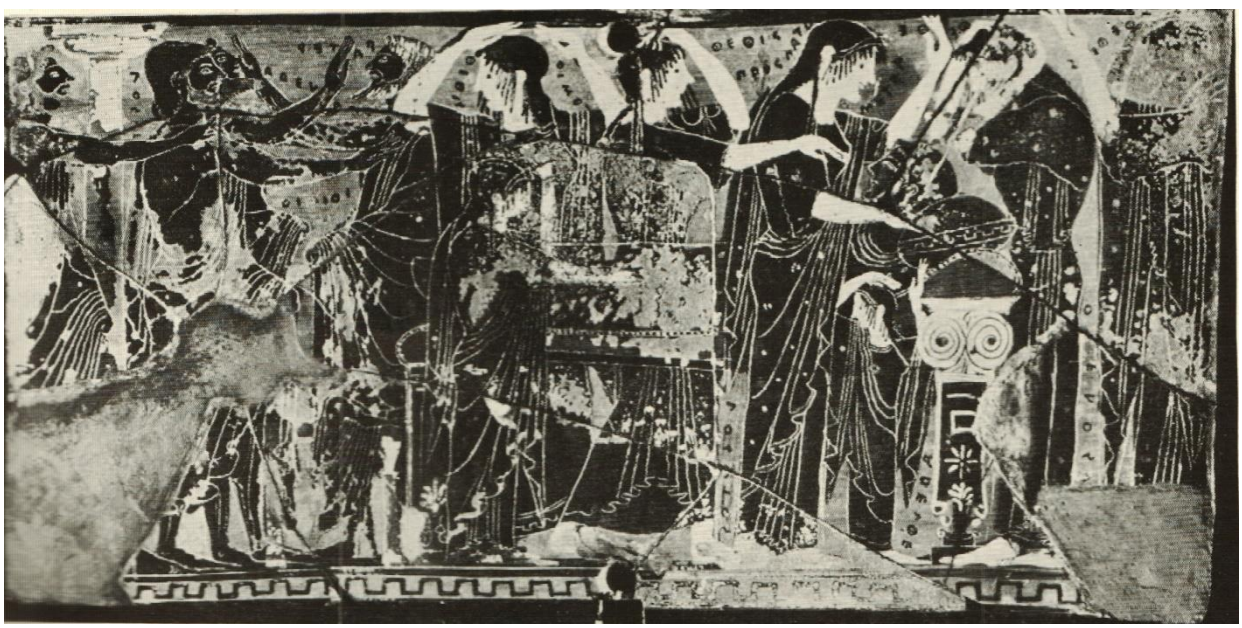
Εικ. 160



Εικ. 161



Εικ. 162



Εικ. 163

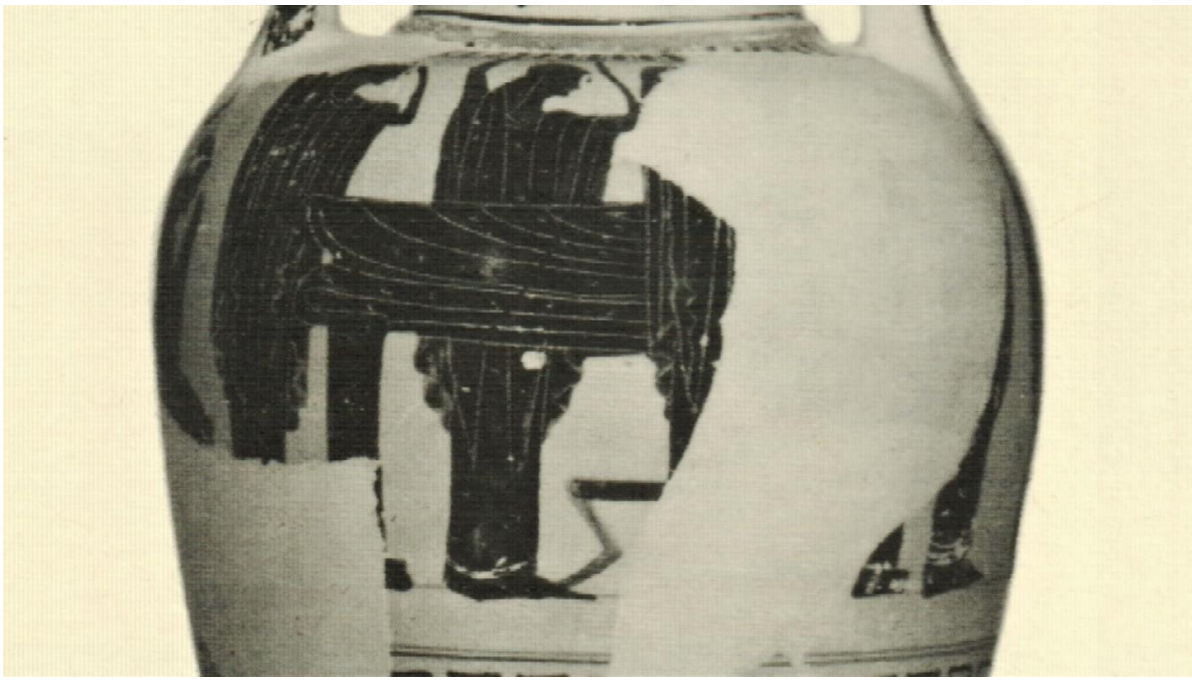


Εικ. 164



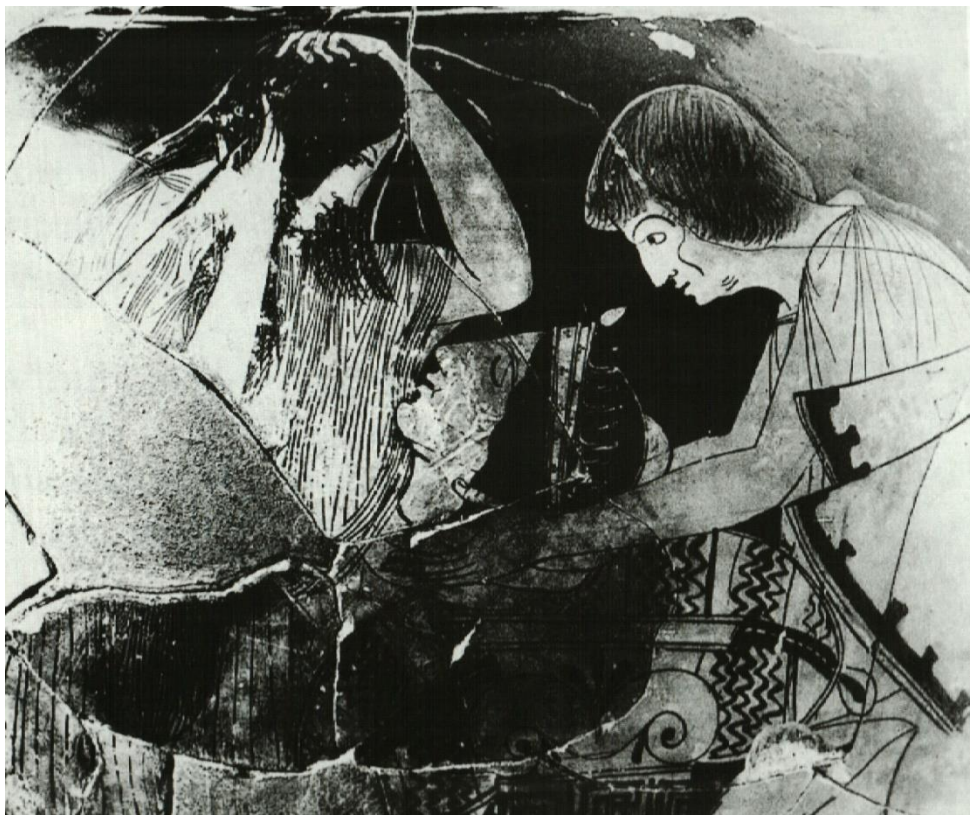


Εικ. 165





Εικ. 166





Εικ. 167



Εικ. 168



Εικ. 169



Εικ. 170



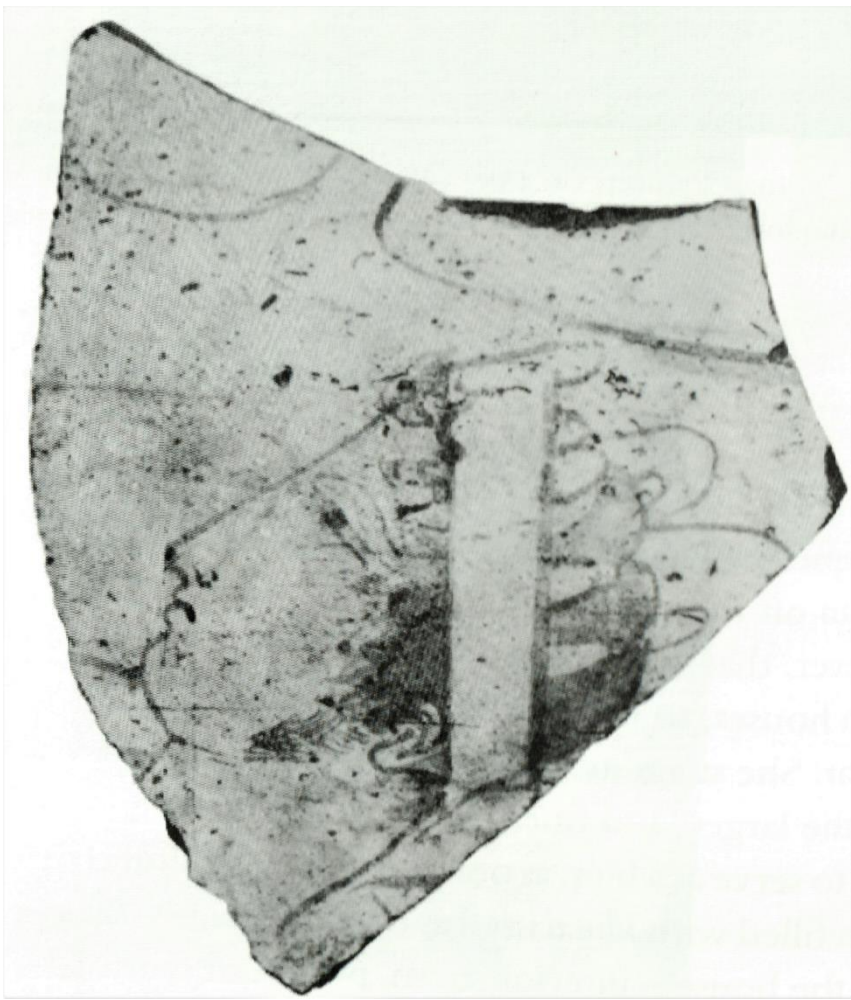
Εικ. 171



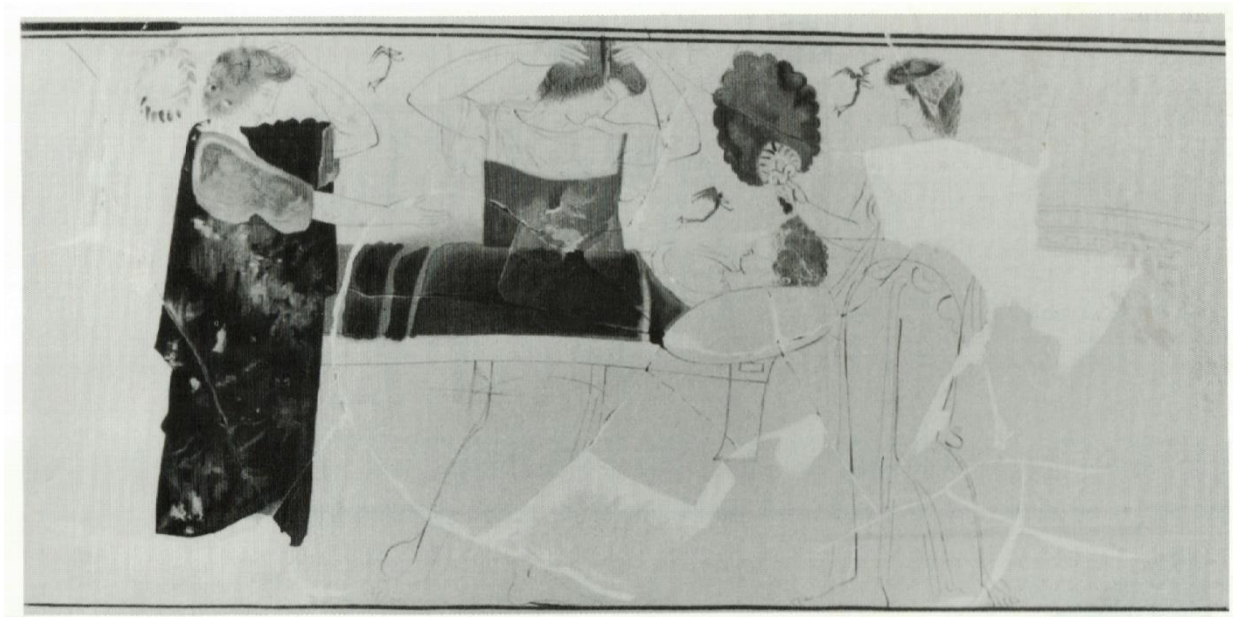
Εικ. 172



Εικ. 173



Εικ. 174



Εικ. 175



Εικ. 176



Εικ. 177



Εικ. 178

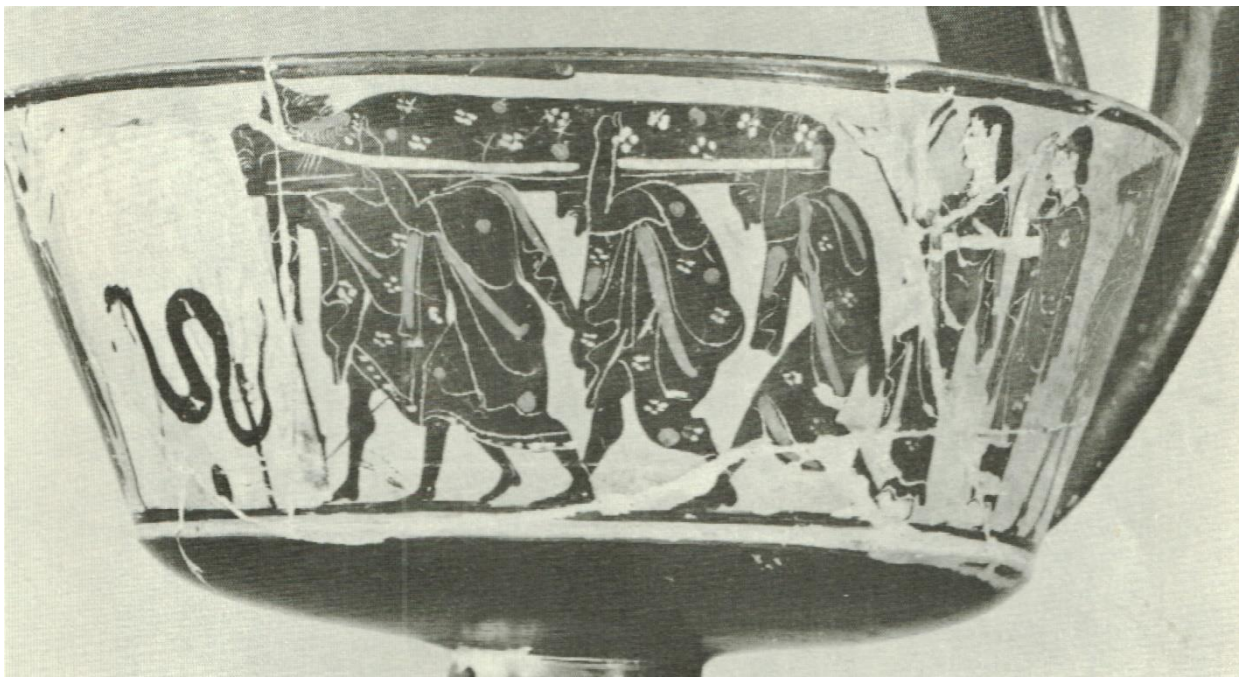




Εικ. 179



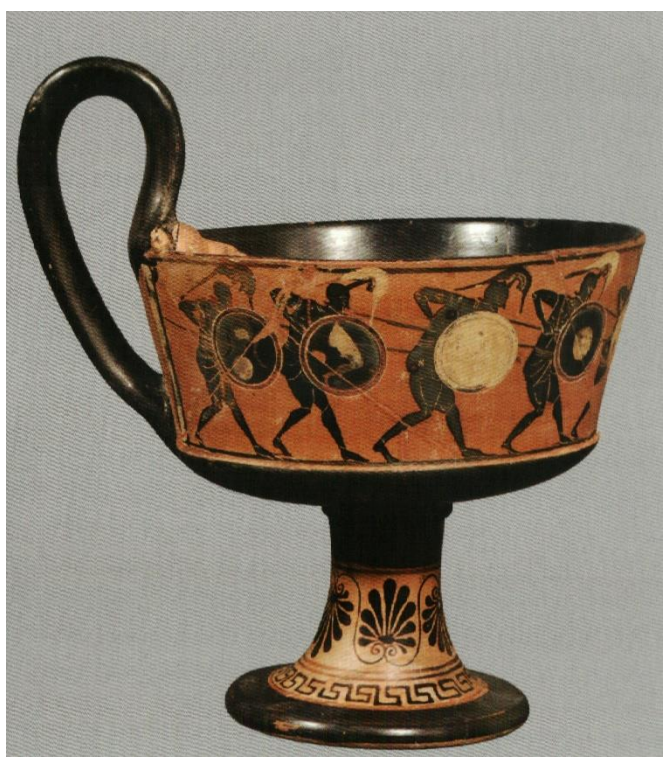
Εικ. 180





Εικ. 181





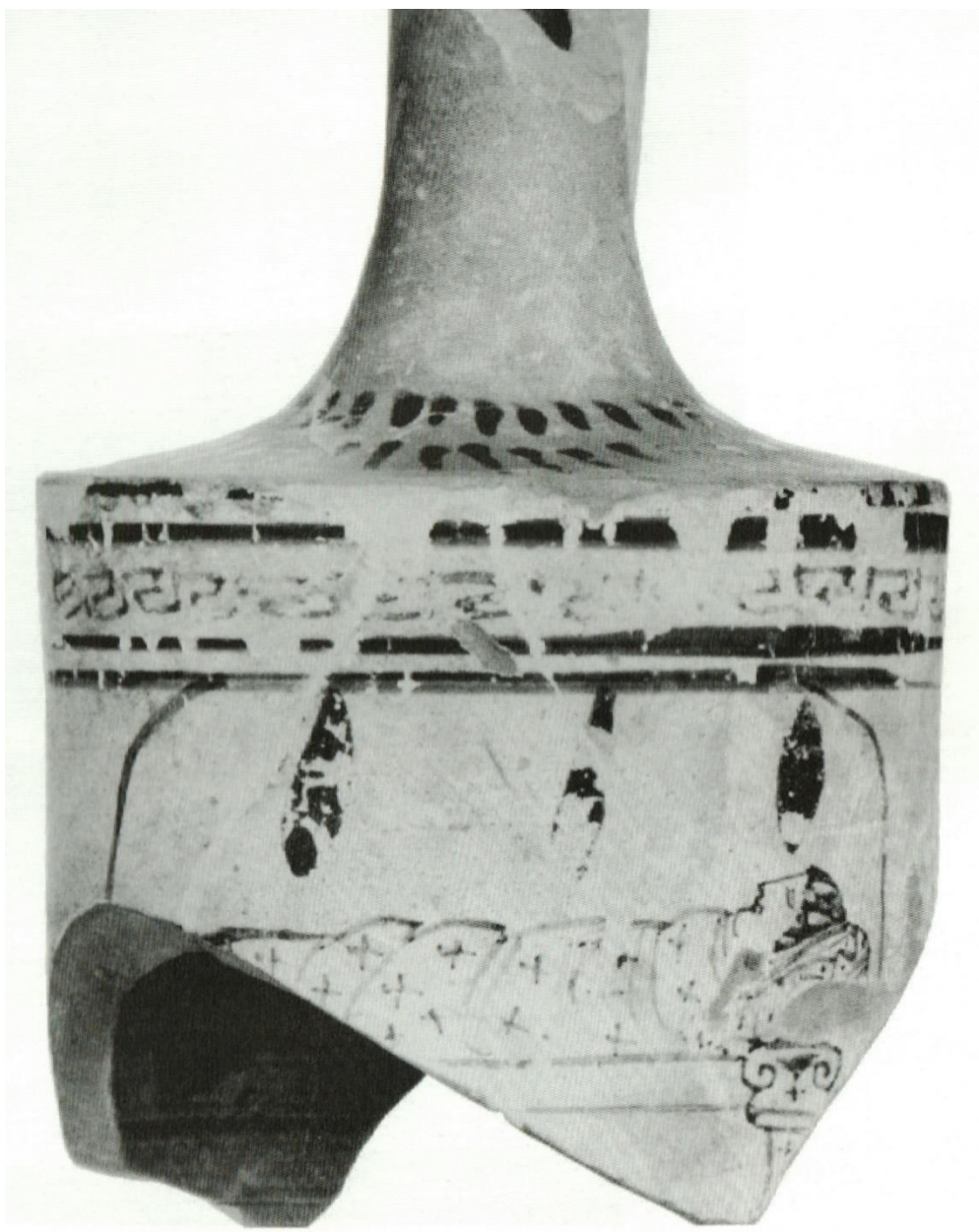
Εικ. 182







Εικ. 183

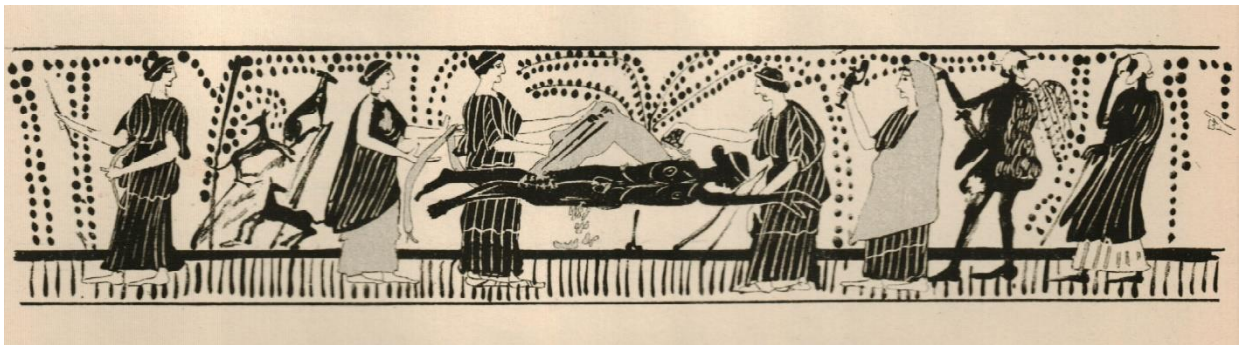


Εικ. 184





Εικ. 185







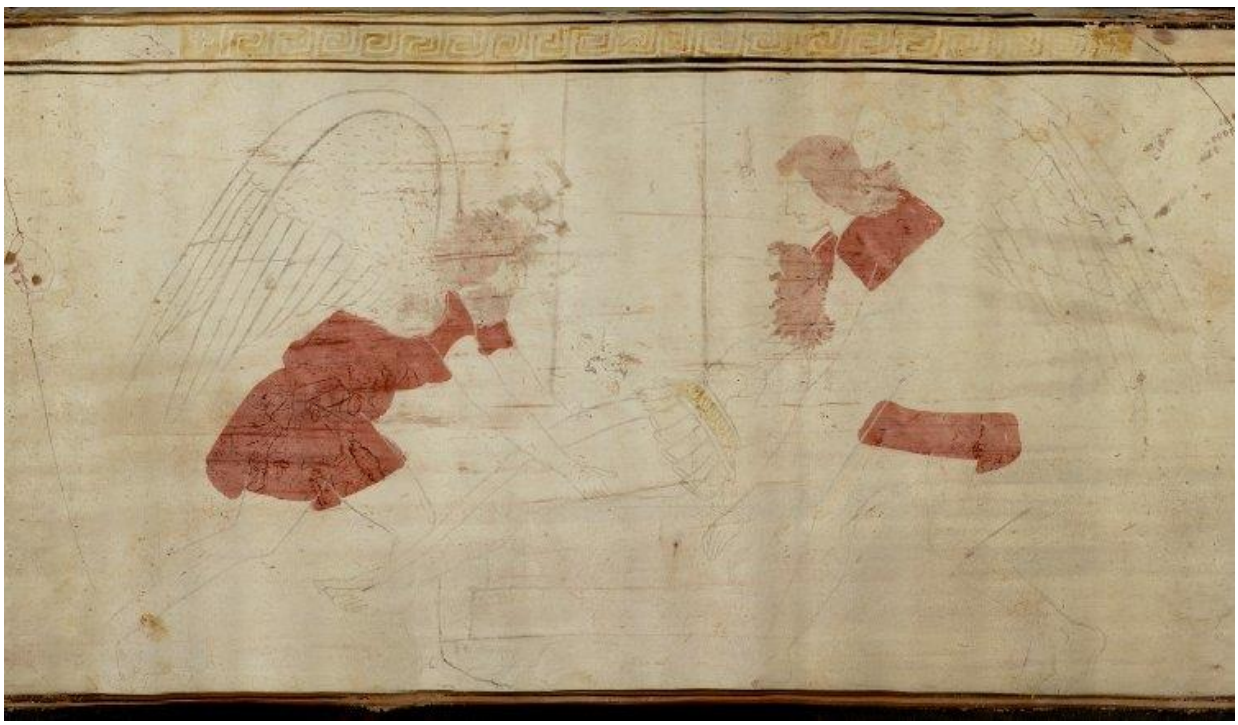
Εικ. 186



Εικ. 187



Εικ. 188





Εικ. 189

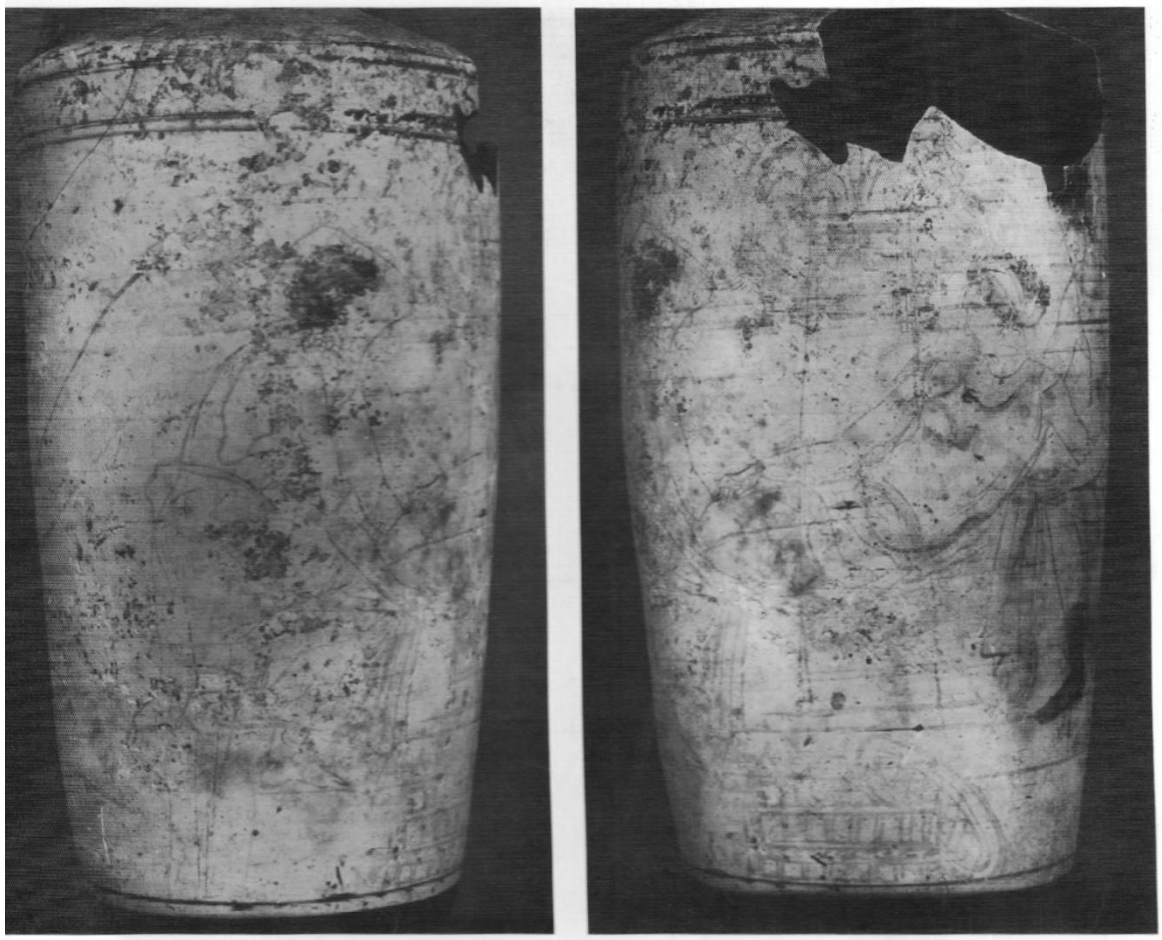




Εικ. 190

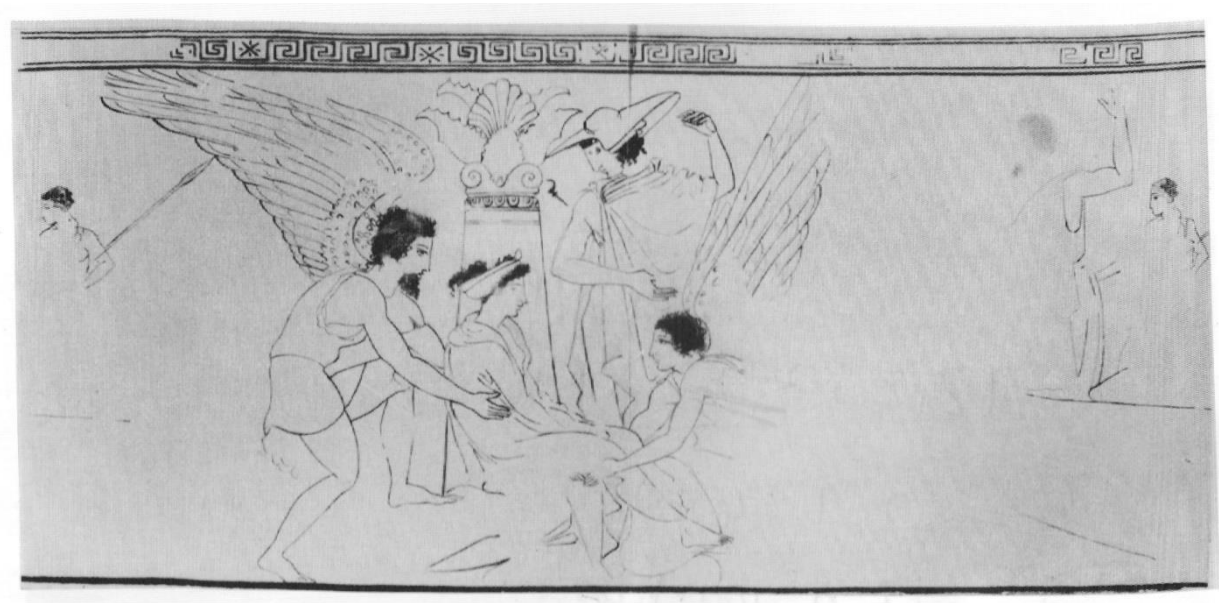


Εικ. 191





Εικ. 192



Εικ. 193





Εικ. 194



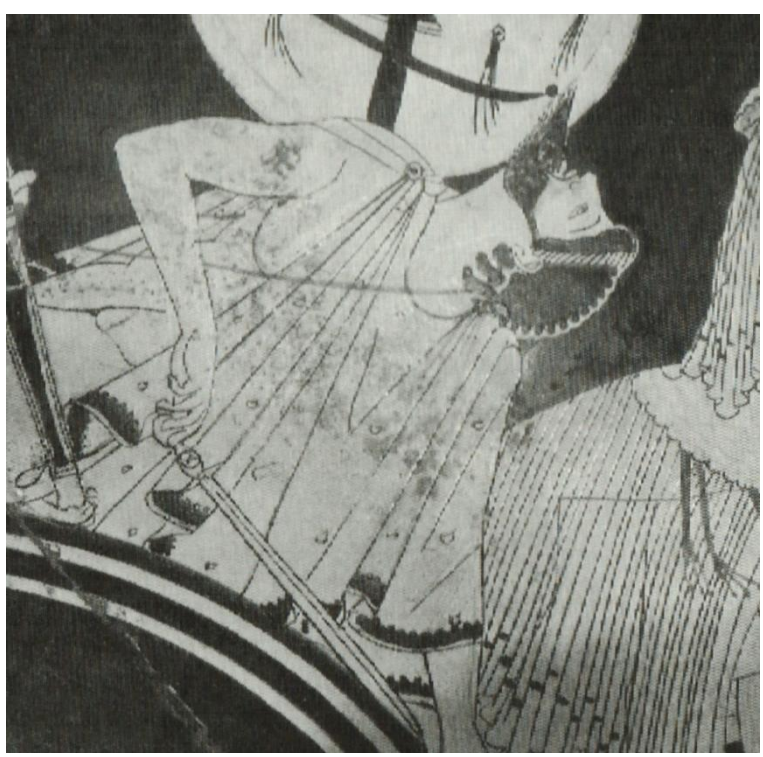


Εικ. 195



Εικ. 196





Εικ. 197



Εικ. 198





Εικ. 199





Εικ. 200





Εικ. 201